

# ΜΑΝΔΡΑΥΌΡΑΣ

ΤΕΤΡΑΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤέΧΝΗ ΚΑΙ ΤΗ ΖΩή | Τεύχος 51 | ΕΥΡΩ 10

Βύρων Λεοντάρης εκ περάτων Ανθολόγηση: Αλέξης Τραϊανός  
 Αναφορά στον Αριστομένη Προβελέγγιο (μέρος II) Τα νεανικά ποιήματα  
 του Εμμανουήλ Κριαρά Μια συζήτηση του Μένη Κουμανταρέα με μαθητές  
 Ουλτραϊσμός & κρεαθιονισμός Το «δίκιο» της Μάρως Δούκα  
 Το ιδεολογικό σύμπαν του Μάριου Χάκκα Φωτορεαλισμός  
 και αντανάκλαση Οδοιπορικό: Αθήνα-Λουξεμβούργο... μέσω παραλίας  
 Εικαστικά: Μιχάλης Κευγάς, Κώστας Τσώλης  
 Αφιέρωμα «Γιατί η ποίηση»: Από 7 εκδηλώσεις στο Nosotros

## ΑΦΙΕΡΩΜΑ

### ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Μια αδημοσίευτη συνέντευξη του  
 Θ. Αγγελόπουλου στον Αν. Παγουλάτο

Νίκος Κούνδουρος

Η Εύα Κοταμανίδου θυμάται

Σεργκέι Αϊζενστάιν

Ο «Παράδεισος» του Τζιουζέπε Τορνάτορε

Το ποιητικό τοπίο του Γ. Σεφέρη  
 στη μεγάλη οθόνη



# ...Κύπρον, ου μ' εθέσπισεν...

## το ποιητικό τοπίο του Σεφέρη στη μεγάλη οθόνη

ΤΟΥ ΘΑΝΑΣΗ ΑΓΑΘΟΥ

« Η μνήμη των τοποθεσιών και των τοπίων είναι βεβαίως μέρος της μνήμης ενός έθνους. Τα φυσικά σύνορα προκύπτουν από αυτή τη μνήμη [...] Αυτή η μνήμη δρα με διάφορους τρόπους: πρώτα ως συλλογική θεώρηση, μέσω της εικόνας και των αναπαραστάσεων, μιας γεωγραφικής ενότητας που πηγαινει πέρα από την ατομική εμπειρία. Το τοπίο είναι ένα αντικείμενο μνήμης, ένας διανοητικός χάρτης». <sup>1</sup> Με σημείο εκκίνησης τις παραπάνω απόψεις του θεωρητικού Marcel Roncayolo και με κεντρικό άξονα το κυπριακό τοπίο ως αντικείμενο μνήμης, θα επιχειρήσω να συγκρίνω τα ποιήματα του Γιώργου Σεφέρη «Σαλαμίνα της Κύπρου» και «Ελένη» και τη μικρού μήκους ταινία ...Κύπρον, ου μ' εθέσπισεν... (1964), στην οποία ο Κύπριος σκηνοθέτης και κριτικός κινηματογράφου Νίνος Φένεκ Μικελίδης αποπειράται μια προσωπική ερμηνεία των δύο ποιημάτων. <sup>2</sup> Πρόκειται για μια από τις λιγοστές περιπτώσεις απόδοσης της ποίησης στη μεγάλη οθόνη. <sup>3</sup> Τα δύο ποιήματα ανήκουν στη συλλογή ...Κύπρον, ου μ' εθέσπισεν..., δημιουργική μετάπλαση της κυπριακής εμπειρίας του Σεφέρη, η οποία πρωτοκυκλοφορεί το 1955 και μετατιτλοφορείται σε *Ημερολόγιο Καταστρώματος, Γ'* το 1962 <sup>4</sup> για τον ποιητή, που βρίσκεται στην Κύπρο ζωντανεμένο το διαχρονικό ελληνικό δράμα, «τη θλιβερή μοίρα της – εδαφικής τουλάχιστον – αποκοπής από το ενιαίο Έθνος» <sup>5</sup>, το τοπίο της μαρτυρικής νήσου είναι πολλαπλά φορτισμένο, καθώς αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι του ελληνικού πολιτισμικού χώρου, φορέα συλλογικής μνήμης και ζωντανό σχολείο γλώσσας.

Η ταινία του Μικελίδη και το αφιερωματικό τεύχος της *Πνευματικής Κύπρου* (το πρώτο αφιέρωμα περιοδικού στο έργο του Σεφέρη), που κυκλοφορεί τον Μάρτιο του 1963, θεωρούνται δύο μείζονα γεγονότα που συμπιπτουν χρονικά με τη βράβευση του ποιητή με το Νόμπελ Λογοτεχνίας, δύο σημαντικές εκδηλώσεις ενδιαφέροντος και τιμής του πνευματικού κόσμου της Κύπρου προς τον Σεφέρη. <sup>6</sup> Επιπλέον, είναι σημαντικό να τονιστεί ότι τα δύο συγκεκριμένα «κυπριακά» ποιήματα του Σεφέρη <sup>7</sup> μεταφέρονται στην οθόνη από έναν Κύπριο σκηνοθέτη και το ντοκιμαντέρ λαμβάνει διεθνείς διακρίσεις σε φεστιβάλ σε διάφορα μέρη του κόσμου. <sup>8</sup>

Η εικονοποίηση του ποιήματος «Σαλαμίνα της Κύπρου» ξεκινά με εικόνες αρχαίων ερείπων, τόπων μνήμης του απώτερου παρελθόντος, που ακολουθούνται από σκηνές που παρουσιάζουν διαδοχικά μια στενή ακρογιαλιά και τα θεμέλια της σπουδαίας βυζαντινής εκκλησίας του Αγίου Επιφανίου στον αρχαιολογικό χώρο της Σαλαμίνας της Κύπρου. <sup>9</sup> Αν στο ποίημα, κατά την Κρίκου – Davis, «η περιγραφή του χώρου απηχεί τον τουριστικό οδηγό που πάντοτε συνόδευε τον Σεφέρη στις επισκέψεις του στην Κύπρο», <sup>10</sup> η εικονογράφηση του από τον Μικελίδη μάλλον απέχει από οποιαδήποτε τουριστική διάσταση. Η έντονη ερωτική εικόνα του ποιήματος, <sup>11</sup> που σχετίζεται με το τοπίο της ακρογιαλιάς (στ. 5-10<sup>12</sup>), αποδίδεται σχεδόν αυτούσια στην ταινία, με τις ανθρώπινες πατημασιές στην άμμο να προετοιμάζουν τον θεατή για το αισθησιακό πλάνο του ερωτευμένου ζευγαριού που κολυμπά και αγκαλιάζεται στην αμμουδιά (εισοβολή του ανθρώπινου στοιχείου, διάσπαρτη από κινηματογραφικές αναφορές<sup>13</sup>), αλλά

απουσιάζουν οι παλμοί στους κόλπους, τα ρόδια κοχύλια, στοιχεία του ποιήματος που φέρνουν στον νου τις παρατηρήσεις του Gaston Bachelard για τον σεξουαλικό συμβολισμό των κοχυλιών και τη σύνδεσή τους με το ανθρώπινο σώμα και ειδικά με τον γυναικείο κόλπο. <sup>14</sup>

Ακολουθούν οι εικόνες ενός αγάλματος κούρου, που ντύνει την ακουστική εικόνα των βημάτων στα χαλίκια (στ. 11-12), ενός σταυρού χαραγμένου στη βρεγμένη άμμο (κλείσιμο ματιού στην «Άρνηση» του Σεφέρη) και των βοτσάλων. Στη συνέχεια ο φακός εστιάζει στους τροχούς ενός κάρου, εικονοποίηση των στίχων «Η γης δεν έχει κρικέλια / για να την πάρουν στον ώμο και να φύγουν» (στ. 16-17), σε ειδώλια με κωνικές κεφαλές («και τούτα τα κορμιά / πλασμένα από ένα χρώμα που δεν ξέρουν / έχουν ψυχές», στ. 20-22), στη φωτογραφία ενός αστυνομικού που κρατάει μια ηλικιωμένη γυναίκα κατά τη διάρκεια μιας διαδήλωσης και σε άλλες φωτογραφίες από τον κυπριακό αγώνα, που ενδύουν τον στίχο «Μαζεύουν σύνεργα» (στ. 23), που μάλλον αναφέρεται στους Άγγλους, που ετοιμάζουν τα ικριώματα, στο ρόπτρο μιας πόρτας (εικονογράφηση του στίχου «δεν αργεί να καρπίσει τ' αστάχιν», όπου, κατά τον Βαγενά, διακρίνεται η ανάπλαση της αισχύλης εικόνας «ύβρις γαρ εξανθούσ' εκάρπωσεν στάχυν άτης» με ένα χρώμα μακρυγιαννικό, <sup>15</sup> αν και μάλλον ο Μικελίδης προτιμά να παραπέμψει στον πασίγνωστο στίχο του Σολωμού «δεν είν' εύκολες οι θύρες, εάν η χρεία τες κουρταλεί» από το ποίημα *Ύμνος εις την Ελευθερία*, ενώ ιδιαίτερα έντονη είναι η παρουσία του υδάτινου στοιχείου, μέσα από πλάνα με παραλίες και ρυάκια, που διαπλέκονται με φωτογραφίες από διαδηλώσεις των Κυπρίων εναντίον των Βρετανών, και εικόνες τάφων (που συμβολίζουν τους «φίλους του άλλου πολέμου», στ. 35), ενώ η «έρμη συννεφιασμένη ακρογιαλιά» του σεφερικού ποιήματος (στ. 36) αποδίδεται πιστά στο φιλμ, για να αποτελέσει και εδώ το υπαινικτικό τοπίο, πάνω στο οποίο θα προβληθούν πλάνα που παρουσιάζουν πέτρες, χριστιανικές εικόνες και τοιχογραφίες (με θέμα την προδοσία του Ιούδα), ένα αγαλμάτινο σύμπλεγμα λιονταριών που κατασπαράζουν ένα θήραμα, την Παναγία, γυναικόπαιδα που θρηνούν, αιχμαλώτους σε βρετανικό στρατόπεδο συγκέντρωσης, συρματοπλέγματα φυλακών, έναν βιολιτζή - ποιητή, ένα καφενείο όπου άντρες παίζουν χαρτιά (η πρώτη εικόνα κλειστού χώρου, που μεταγράφει τον στίχο 54 «Καθένας χωριστά ονειρεύεται και δεν ακούει το βραχνά των άλλων», στίχο που αποτυπώνει ένα θέμα επίμονο στην ποίηση του Σεφέρη, «την αποτυχία ή αδυναμία της ανθρώπινης επικοινωνίας»<sup>16</sup>). Ο δρομέας που τρέχει στους δρόμους μιας πόλης είναι, βεβαίως, ο μαντατοφόρος που τρέχει για να μεταφέρει «σ' αυτούς που γύρευαν ν' αλυσοδέσουν τον Ελλησπόντο / το φοβερό μήγυμα της Σαλαμίνας» (στ. 57-58) και το τελευταίο πλάνο παρουσιάζει τις κολόνες του αρχαίου ναού.

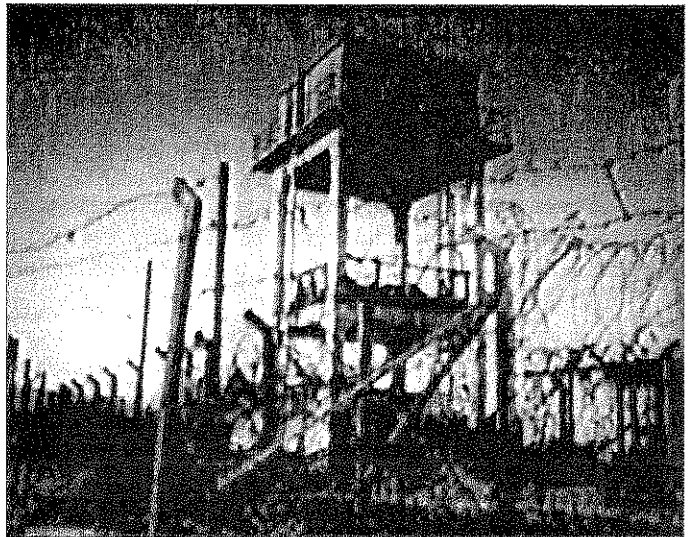
Και μια παρατήρηση σχετικά με την πόλυσηζητημένη «φωνή» του ποιήματος και την απόδοσή της στην ταινία. Κατά τον Βαγενά, στο «Σαλαμίνα της Κύπρου», η φωνή ανήκει σε περισσότερα από ένα και σε ξεχωριστά πρόσωπα, αλλά είναι μία φωνή, διότι το μήνυμα που εξαγγέλλουν τα πρό-

σωπα είναι το ίδιο και, επιπρόσθετα, το γεγονός ότι ο μονόλογος αρχίζει με μια φράση από τον Μακρυγιάννη και τελειώνει με μια φράση από τον Αισχύλο μαρτυρεί την επιχειρούμενη συγκώνευση της φωνής του Μακρυγιάννη με τη φωνή του Αισχύλου.<sup>17</sup> Από τη δική του οπτική γωνία, ο Peter Mackridge κάνει λόγο για σύμπλεγμα πέντε φωνών στο ποίημα αυτό (του Αισχύλου, του Μαχαιρά, του Μακρυγιάννη, του ηρωικού πλοιάρχου του Βρετανικού Ναυτικού Lord Hugh Beresford και του ίδιου του Σεφέρη) και υπογραμμίζει ότι στο τέλος του ποιήματος «η φωνή του ποιητή, οικειοποιούμενη τα λόγια του δίκαιου Μακρυγιάννη και τα λόγια του ίδιου του Θεού που ακούγονται στους ψαλμούς του Δαβίδ (ψαλμός 28), αποκτά την επικύρωση κάποιου θείκου ερείσματος».<sup>18</sup> Εάν προσθέσουμε και την παρατήρηση ότι «συχνά αναγνώστες της ποίησης τοπίου ίσως εκπλαγούν από το γεγονός ότι υπάρχει μια φωνή στη γη που σε πηγαίνει ακόμη πλησιέστερα στην καρδιά του τοπίου από ό,τι οι εικαστικές αρετές του ποιήματος»,<sup>19</sup> αντιλαμβανόμαστε τη βαρύτητα αυτής της φωνής. Η αποκαλυπτική αυτή φωνή που ακούγεται στους «προειδοποιητικούς»<sup>20</sup> στίχους 16-34 και που ξεχωρίζει από το υπόλοιπο σώμα του ποιήματος με τη χρήση εισαγωγικών, δεν διαφοροποιείται με κάποιο τρόπο στο φιλμ του Μικελίδη (ο αφηγητής μένει πάντα ο ποιητής Νίκας Γκάτσος και ο τόνος της απαγγελίας δεν μεταβάλλεται αισθητά).

Η εικονοποίηση του ποιήματος «Ελένη» ξεκινά με μαύρη οθόνη, όπου ακούγεται το απόσπασμα από τη σιχομυθία του Τεύκρου και της Ελένης στην ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη,<sup>21</sup> που προτάσσεται ως έργο στο ποίημα του Σεφέρη.<sup>22</sup> Αμέσως μετά ο φακός του Μικελίδη εστιάζει στην εικόνα ενός νεαρού ζευγαριού που περπατά στο δάσος<sup>23</sup> και ακούγεται για πρώτη φορά η φράση-ρεφραίν του ποιήματος «*Τ' αηδόνια δε σ' αφήνουνε να κοιμηθείς στις Πλάτρες*» (στ. 1).<sup>24</sup> Αξίζει να υπογραμμιστεί ότι τις επόμενες δύο φορές που ακούγεται ο συγκεκριμένος στίχος ο φακός παρουσιάζει συρματοπλέγματα και αιχμαλώτους σε στρατόπεδα συγκέντρωσης, παραπέμποντας ευθέως στη βρετανική ωμότητα και στον κυπριακό αγώνα και απομακρυνόμενος από οποιαδήποτε ειδυλλιακή ή τουριστική ατμόσφαιρα.

Ακολουθούν πλάνα που δείχνουν αγάλματα κούρων, συρματοπλέγματα, ένα καΐκι, ένα ακρογιάλι, ένα ζευγάρι που φιλιέται, ενώ φευγαλέα έχουμε την εικόνα του δάσους και μιας παραθαλάσσιας περιοχής της Κύπρου, στο άκουσμα του στίχου 10 «*Ποιες είναι οι Πλάτρες; Ποιος το γνωρίζει τούτο το νησί;*». Στο σημείο αυτό επισημαίνεται ότι, ενώ ο Σεφέρης, κατά την άποψη του Καραντώνη, «σ' όλο το ποίημα, επιμένει να μας δείχνει έμμεσα το τοπίο μέσα στο οποίο μια νύχτα αγρύπνιας συνέλαβε και επεξεργάστηκε τη μυθολογική παραλλαγή της Ελένης. [...], ένα δάσος με αηδόνια – με το αηδόνι που αδιάκοπα τραγουδεί, με το αηδόνι που είναι μαζί και ο ποιητής – άτομο, και ο ποιητάρης – λαός»,<sup>25</sup> ο Μικελίδης, χωρίς να παρακάμπτει το φυσικό τοπίο του δάσους, όπως περιγράφεται στους στίχους 1-8, ντύνει αυτούς τους στίχους και με εικόνες αγαλμάτων και ειδυλλίων, ενώ για τον υπαινικτικό στίχο 8 («*το πικρό τρικύμισμα της ξαγριεμένης σκλάβας*») χρησιμοποιεί εικόνα από τον κυπριακό αγώνα. Εναλλαγή εικόνων που παρουσιάζουν ένα αγγείο και κομμένα μέλη νεκρού έχουμε στο άκουσμα των στίχων 11-12 (όπου γίνεται λόγος για το καινούριο που συνάντησε στη ζωή του ο Τεύκρος και δηλώνεται ο ταξιδιώτης Σεφέρης: «*Έζησα τη ζωή μου ακούγοντας ονόματα πρωτάκουστα: / καινούργιους τόπους, καινούργιες τρέλες των ανθρώπων*»), ενώ η βάρκα με τα πανιά συμβολίζει την περιπλάνηση του Τεύκρου και το πανοραμικό πλάνο του λιμανιού της Σαλαμίνας της Κύπρου εικονοποιεί τον τελευταίο σταθμό του πολεμιστή.

Η Ελένη έχει χαρακτηριστεί σεληνιακό, νυκτερινό ποίημα,<sup>26</sup> όπως μαρτυρούν στίχοι του τύπου «*Το φεγγάρι βγήκε απ' το πέλαγο σαν Αφροδίτη*» (στ. 17),<sup>27</sup> «*σαν και μια τέτοια νύχτα*» (στ. 24)· αλλά η νυκτερινή ατμόσφαιρα δεν διατηρείται στην ταινία, αφαιρώντας έτσι από το ποίημα μέρος της υποβλητικότητας και της στοχαστικότητάς του.<sup>28</sup> Απουσιάζει, εξάλλου, από το φιλμ η οποιαδήποτε εικόνα από το «*ακροθαλάσσι του Πρωτέα, τα κελιά της* →



Σκηνές από την ταινία του Νίνου Φενέκ Μικελίδη, *Κύπρον, ου μ' εθέσπισεν...* (1964)

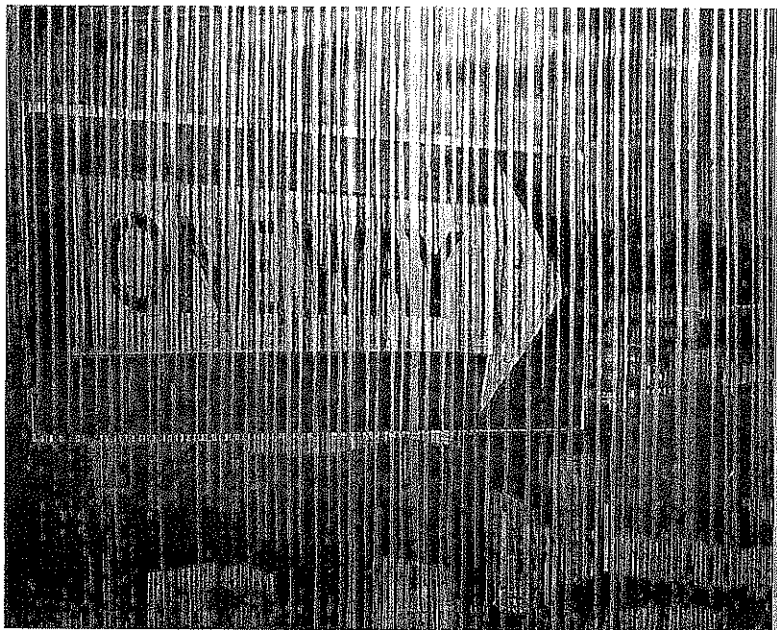






→ *ερήμου*», το Δέλτα και την Τροία (βλέπουμε μόνο κάποια τείχη τις δύο φορές που αναφέρεται το τοπωνύμιο), καταργείται δηλαδή η εναλλαγή του γεωγραφικού χώρου του ποιήματος (Πλάτρες, Σαλαμίνα, Αίγυπτος, Πλάτρες, Σαλαμίνα, Τροία<sup>29</sup>), σαν να θέλει να παραμείνει ο Μικελίδης μόνο στον γεωγραφικό χώρο της Κύπρου. Ενδιαφέρον, επίσης, έχει ότι η Ελένη παρουσιάζεται κυρίως μέσα από μια σειρά λήψεων κάποιων αγαλμάτων της, με παρεμβολή της εικόνας μιας «ζωντανής» γυναίκας, έτσι ώστε να τονιστεί η αντίθεση ανάμεσα στον «*ίσκιο*» (στ. 40) και στο «*πλάσμα ατόφιο*» (στ. 40). Όταν ακούγεται ο στίχος 42 («*Μεγάλος πόνος είχε πέσει στην Ελλάδα*»), προβάλλεται φωτογραφία από τον Κυπριακό αγώνα, με αποτέλεσμα να επιχειρείται μια ταύτιση της Ελλάδας με τη μαρτυρική μεγαλόνησο. Οι αποκαλυπτικές αναφορές στα κορμιά που έχουν ριχτεί «*στα σαγόνια της θάλασσας, στα σαγόνια της γης*» (στ. 44), που συνιστούν ένα εφιαλτικό τοπίο στη σφαιρική ποίηση, συνοδεύονται στην κινηματογραφική ερμηνεία από εικόνες του Ιωνά και του κήτους, παρά το γεγονός ότι έχουν την εικονιστική τους αφετηρία στις τοιογραφίες της Δευτέρας Παρουσίας από τον νάρθηκα της Παναγίας της Ασίνου.<sup>30</sup> Λέξεις και φράσεις όπως «*λινό κυμάτισμα*» (στ. 48), «*νεφέλη*» (στ. 48), «*παιτούλας τίνιγμα*» (στ. 49), «*πούπουλα ενός κύκνου*» (στ. 49),<sup>31</sup> λέξεις-κλειδιά που τονίζουν τον θεϊκό δόλο, δηλώνουν πράγματα απατηλά και συνοδεύουν τη διαπίστωση πως οι Έλληνες σφάζονται επί δέκα χρόνια για κάτι ανύπαρκτο, ενδύονται με σύντομες εικόνες του κυπριακού τοπίου (του δάσους και των γυμνών κλαδιών), ενώ ο εμβληματικός στίχος «*για ένα πουκάμισο αδειανό, για μιαν Ελένη*» (στ. 50) εικονοποιείται με ένα διαλυμένο αυτοκίνητο εγκαταλελειμμένο σε ένα χωράφι.<sup>32</sup> Η ερώτηση στο αηδόνι σχετικά με την ταυτότητα του θεού (στ. 52) συνοδεύεται από πλάνο βρετανικού στρατόπεδου συγκέντρωσης, ενώ τα αηδόνια στο κλουβί δεν εμφανίζονται στους αναμενόμενους στίχους, αλλά στους στίχους 58-59 («*αν είναι αλήθεια πως οι άνθρωποι δεν θα ξαναπίσουν τον παλιό δόλο των θεών*»). Οι τελευταίοι στίχοι βρίσκουν το φιλικό τους αντίστοιχο σε πλάνο που παρουσιάζουν διαδοχικά μια εκκλησία, κάποια τείχη, ένα δέντρο με φόντο έναν δρόμο (συνδυασμός φυσικού και αστικού τοπίου), τα συρματοπλέγματα ενός στρατόπεδου συγκέντρωσης και το ξεκαραβαλωμένο αυτοκίνητο (στον στίχο 63: «*είδε ένα Σκάμαντρο να ξεχειλάει κουφάρια*» και στον τελευταίο στίχο «*για ένα πουκάμισο αδειανό, για μιαν Ελένη*»).

Είναι γεγονός ότι οι εικόνες που δημιουργεί ο Μικελίδης δεν αντιστοιχούν απολύτως στις εικόνες του Σεφέρη<sup>33</sup>· ούτως ή άλλως, υποστηρίζεται, σε θεωρητικό επίπεδο, ότι είναι λάθος «να κάνουμε απόλυτες, αγεφύρωτες διακρίσεις ανάμεσα σε οπτικά και λεκτικά κείμενα»<sup>34</sup> και ότι κάθε έργο τέχνης θέτει το πλαίσιο για πολλές διαφορετικές διασκευές, ακριβώς διότι κάθε τέχνη μπορεί να «*παιξει*» και να πειραματιστεί με στοιχεία των άλλων τεχνών. Ωστόσο, το τοπίο παίζει πάντα τον κυρίαρχο ρόλο και στα δύο έργα. Το κυπριακό τοπίο, απογυμνωμένο από οποιαδήποτε φολκλωρική διάσταση, με κυρίαρχα στοιχεία το «*λαμπερό φως που ακολουθείται παντού από τη σκιά*»,<sup>35</sup> τη θάλασσα,<sup>36</sup> την πέτρα και τα λείψανα της κλασικής αρχαιότητας και της βυζαντινής αυτοκρατορίας,<sup>37</sup> αποτελεί το σκηνικό πλάνο στο οποίο ξεδιπλώνεται η κυπριακή τραγωδία του εικοστού αιώνα και το νησί της Κύπρου λειτουργεί ως σύμβολο, ως μέρος ενός χώρου που δοκιμάζεται από την Ιστορία.<sup>38</sup> Ενώ στα σφαιρικά ποιήματα η ζοφερή ιστορική πραγματικότητα της δεκαετίας του '50 δηλώνεται, κατά τον Μαρωνίτη, μέσω του «*υπαινωτικού τοπίου*», το οποίο βρίσκεται «*στημένο στο τρικυμισμένο παρόν αλλά και ιστορικά φωτισμένο με απεριόριστη λιτότητα*»,<sup>39</sup> στο ντοκιμαντέρ του Μικελίδη, το τοπίο, χωρίς να χάνει τη μετωνυμική λειτουργία του,<sup>40</sup> φορτίζεται με εικόνες που παρουσιάζουν τον οδυνηρό κυπριακό αγώνα σε όλες του τις πτυχές (αιματηρές επιθέσεις Άγγλων στους κρυψώνες των Κυπρίων, διαδηλώσεις, βασανιστήρια αγωνιστών).



Κώστας Τσώλης, *Μονόδρομος*, 2010, ακρυλικό και χρώμα αλουμινίου, 120x150 εκατοστά

Οι σφαιρικοί στίχοι αποκτούν την οπτική τους τεκμηρίωση μέσα από τις φωτογραφικές συνθέσεις του Μικελίδη και η χρήση του τοπίου υπερβαίνει τα όρια της κινηματογραφικής εικόνας, συντελώντας στη δημιουργία ενός δοκιμίου σχετικά με τη μνήμη του χώρου. Ο ποιητής και ο σκηνοθέτης αποδίδουν μια ποιητική μνήμη του κυπριακού τοπίου, γεφυρώνοντας το αρχαίο παρελθόν με τη σύγχρονη εποχή, επιμένοντας να δίνουν κυρίαρχη θέση σε ερείπια, χώρους με έντονο ιστορικό και συμβολικό φορτίο, που αντιστέκονται στο πέρασμα του χρόνου. Και στις δύο περιπτώσεις το τοπίο αποτελεί κεντρικό σημείο αναφοράς και όχι πλαίσιο, παραπέμποντας στην Ιστορία και στη μυθολογία και λειτουργώντας συνειρμικά. Η ταινία του Μικελίδη αποτελεί μια πρώτη σοβαρή προσπάθεια μετάπλασης της ποίησης του Σεφέρη στον κινηματογράφο, μια εργασία που δείχνει, σε καιρούς ανυποψίαστους, τις δυνατότητες που παρέχει το ντοκιμαντέρ, ένα είδος που συχνά «*γίνεται ένα μέσο ριζικής μεταστροφής στον τρόπο με τον οποίο η Ιστορία εκδηλώνεται και μεταδίδεται*, δηλαδή στον τρόπο με τον οποίο χιτίζεται η μνήμη μας»,<sup>41</sup> και τη σημασία της αναγωγής του τοπίου σε πρωτεύον στοιχείο της φιλικής εικόνας, που σχετίζεται άμεσα με την καταγραφή της μνήμης στο σελιλόιντ. Η έμφαση στα αρχαία ερείπια, τόσο στο ποίημα του Σεφέρη «*Σαλαμίνα της Κύπρου*» όσο και στην ταινία του Μικελίδη, δείχνει να επιβεβαιώνει ότι ισχύει και στην ποίηση και στον κινηματογράφο η επισήμανση της Françoise Cachin για τη γαλλική ζωγραφική ότι «*ένα τοπίο με ερείπια είναι ταυτόχρονα ένα προσδιορισμένο μέρος και το υλικό των ονείρων*». <sup>42</sup> Επιπρόσθετα, στο φιλμ οι εικόνες των ερειπίων, της θάλασσας και του κυπριακού αγώνα επανέρχονται με μεγάλη συχνότητα, με τρόπο που να μπορεί να γίνει λόγος για χρήση της τεχνικής που ο ίδιος ο Σεφέρης αποκαλεί «*οπτικό γύρισμα*» ή «*οπτική επωδός*» σε κείμενό του γραμμένο το 1952, με τίτλο «*Η ποίηση στον κινηματογράφο*». <sup>43</sup>

Τόσο για τον Σεφέρη όσο και για τον Μικελίδη, το τοπίο είναι ένας μάρτυρας της Ιστορίας, ένας διανοητικός καθρέφτης της μνήμης και του μύθου, επιβεβαιώνοντας την άποψη του Simon Schama: «*Προτού να είναι κάποτε ημερία για τις αισθήσεις, το τοπίο είναι το δημιουργήμα της σκέψης. Το σκηνικό του χιτίζεται τόσο από στρώματα μνήμης όσο και από στρώματα πέτρας*». <sup>44</sup> Το κυπριακό τοπίο με τις αντιθέσεις του εμφανίζεται τόσο στα ποιήματα όσο και στην κινηματογραφική τους απόδοση ως το ταμειυτήριο της αρχαίας και της νεότερης ιστορίας της Κύπρου, ως

μυθολογικό σύμβολο, αλλά και ως ο χώρος όπου πρέπει να στραφεί ο κυπριακός λαός της κρίσιμης περιόδου 1953-1963, προκειμένου να συνδέσει το ιστορικό παρελθόν του και το παρόν του και να επαναπροσδιορίσει την ταυτότητά του.<sup>45</sup>

\* Το κείμενο αυτό είναι η γραπτή μορφή ανακοίνωσης του Θ.Α. στο Συνέδριο της Ελληνικής Εταιρείας Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας και του Ινστιτούτου Νεοελληνικών Ερευνών του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, με θεματικό άξονα «Η ποιητική του τοπίου» (Αθήνα, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 19-22 Ιανουαρίου 2012).

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Marcel Roncayolo, "The Scholar's Landscape", in Pierre Nora (ed.), *Rethinking France: Les Lieux de Mémoire*, vol. 2 *Space*, transl. David P. Jordan, University of Chicago Press, Chicago 2006, σ. 343-382: 343.
2. Πρόκειται για την πρώτη απόπειρα κινηματογραφικής ερμηνείας ποιημάτων του Σεφέρη. Θα ακολουθήσουν οι ταινίες μικρού μήκους *Στα περίχωρα της Κερύνειας* (1970) του Γιώργου Λονίτη, *Επί ασπαλάθων* (1979) του Νίκου Βουδούρη. Στη σεφερική φιλομορφία συγκαταλέγονται, επίσης, τα «βιογραφικά» ντοκιμαντέρ *Σελίδες ημερολογίων* (1981) του Γιώργου Καρυπίδη, *Ημερολόγιο καταστρώματος – Γιώργος Σεφέρης* (2001) του Στέλιου Χαραλαμπόπουλου και *Ο Σεφέρης στη χώρα της έκλειψης* (1997) του Ανδρέα Πάντζη. Επιπλέον, για την παρουσία της ποίησης του Σεφέρη σε αρκετές ταινίες του Θόδωρου Αγγελόπουλου βλ. Stephane Sawas, "La littérature néo-hellénique à travers le cinéma de Théo Angelopoulos", στο Κωνσταντίνος Α. Δημόδης (επιμ.), *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του Διαφωτισμού και στον εκκοσμού αιώνα*, τόμος Γ', Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2007, σ. 657-668: 663-667.
3. Σχεδόν ταυτόχρονα με την παρθενική του εμφάνιση, το 1895, ο κινηματογράφος αρχίζει να αναπτύσσει ιδιαίτερα στενούς δεσμούς με τη λογοτεχνία. Ωστόσο, όπως παρατηρεί ο Robert V. Ray ["The Field of Literature and Film", in James Naremore (ed.), *Film Adaptation*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ, 2000, σ. 38-53: 38], «κινηματογράφος και λογοτεχνία πάντοτε σημαίνει κινηματογράφος και μυθιστόρημα ή κινηματογράφος και θέατρο, ποτέ κινηματογράφος και ποίηση, εκτός εάν η υπό θεώρηση ποίηση λείπει μια ιστορία». Πράγματι είναι λιγότες, σε παγκόσμιο επίπεδο, οι περιπτώσεις μεταφορές ποιημάτων στον κινηματογράφο, παρά το γεγονός ότι ο κορυφαίος Σοβιετικός σκηνοθέτης και θεωρητικός του κινηματογράφου Sergei Eisenstein ["Film Language", in Jay Leyda (ed., transl.), *Film Form. Essays in Film Theory*, Harcourt, Brace and World, New York 1949, σ. 108-121] ήδη από τη δεκαετία του 1920 προτρέπει τους «εργάτες του κινηματογράφου» να συναγωνιστούν «τον λόγο και τη λέξη» των μεγάλων δημιουργών της λογοτεχνίας στο μοντάζ και στις λήψεις τους, αναπτύσσοντας κάθε μονταρισμένη σκηνή με την ίδια φροντίδα που ένας στίχος γίνεται δεκτός σε ένα ποίημα.
4. Την αλλαγή του τίτλου της συλλογής σχολιάζουν, μεταξύ άλλων, ο Μηνάς Δημόδης (*Η ποίηση του Σεφέρη*, Το Ελληνικό Βιβλίο, Αθήνα 1974, σ. 68) και ο Τόκης Σινόπουλος (*Τέσσερα μελετήματα για τον Σεφέρη*, Κέδρος, Αθήνα 1984, σ. 122-123). Πάντως, ο Μικελίδης προτιμά τον αρχικό τίτλο της συλλογής ως τίτλο της ταινίας του, παρόλο που η ταινία παρουσιάζεται μετά τη μετονομασία του τίτλου στην τρίτη συγκεντρωτική έκδοση των σεφερικών *Ποιημάτων* το 1962: συγκεκριμένα το φιλμ προβάλλεται για πρώτη φορά στο Παρίσι, σε μια μικρή αίθουσα των Ηλυσίων Πεδίων στις 10 Οκτωβρίου 1963 (για την προβολή αυτή βλ. το άρθρο του Μανώλη Μαυρομάτη «Κυπριακό ντοκιμανταίρ σε δύο ποιήματα Σεφέρη. Ο κόσμος των αρχαίων μνημείων και ο απελευθερωτικός αγώνας», εφημ. *Τα Νέα*, 22 Οκτωβρίου 1963, σ. 2, όπου παρέχονται κρίσιμα στοιχεία για τους συντελεστές της ταινίας - η μουσική ανήκει στον Γιώργο Κοτσώνη και η φωτογραφία στον Αντίς Ιονίδη Καστάν, ενώ στην πραγματοποίηση της ταινίας έχουν συνεισφέρει ο Κώστας Σκαλιόρας, ο Γιώργος Σαββίδης, ο Ροζέ Μιλιέξ και το Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών -, αναφέρεται ότι η ταινία γυρίζεται υπό αντίξοες συνθήκες και με ελάχιστα χρήματα και τεχνικά μέσα από το καλοκαίρι του 1963 της άνοιξη του 1963 και αποτελεί την πρώτη ουσιαστικά κυπριακή παραγωγή, ενώ δίνουν επιπρόσθετα, στοιχεία σχετικά με την τεχνική του Μικελίδη, με έμφαση στη χρήση του κυπριακού τοπίου: «Ο σκηνοθέτης για την πληρέστερη απόδοση της σημασίας των ποιημάτων, χρησιμοποίησε αυθεντικές μαρτυρίες από τον αγώνα της Κύπρου, φωτογραφίες, σύγχρονα πρόσωπα, μνημεία και κατάλοιπα, που διατηρούνται από τον αγώνα, και όλα μαζί, "τα έδεσε" τόσο επιτυχημένα με το τοπίο της Κύπρου και τα αρχαία της, ώστε οι ζένοι που παρευρέθηκαν στην προβολή, δεν δυσκολεύτηκαν να παρακολούθησαν, παρ' όλο που η "σύγχρονη" απαγγελία των ποιημάτων από τον ποιητή Νικό Γκάτσο γίνθηκε στα ελληνικά»). Η ελληνική προμεέρα πραγματοποιείται στις 5 Απριλίου 1964 στον κινηματογράφο «Άστρ», στο πλαίσιο των προβολών της Κινημα-

- τογραφικής Λέσχης Αθηνών και στον αθηναϊκό τύπο δημοσιεύεται επεξηγηματικό σημείωμα του Μικελίδη, σκηνοθέτη, σεναριογράφου, μοντέρ και παραγωγού της μικρού μήκους ταινίας: «Η ταινία μου παίρνει σαν αφειρήρα τα ποιήματα του Σεφέρη "Σαλαμίνα της Κύπρος" και "Ελένη" για να δώσει μια εντελώς προσωπική ερμηνεία. Βέβαια στο βάθος υπάρχει πάντα η ποίηση του Σεφέρη - ποίηση δυνατή και απροσπέραστη, που φτάνει από μόνη της για να συγκινήσει τον αναγνώστη -, οι εικόνες, όμως, προσπαθούν να δώσουν, ξεκινώντας από την ποίηση αυτή, τη ζωή, τις παραδόσεις, την ελληνική κληρονομιά, τα βάσανα και τον αγώνα των Ελλήνων της Κύπρου, θέματα και καταστάσεις που ο ίδιος ο Σεφέρης συνάντησε στην περιουσία του στο νησί. Για μένα ο κινηματογράφος είναι ένας τρόπος για να αποκαλύψει κανείς την κρυμμένη όψη της ζωής. Πιστεύω πως αν ψάξει κανείς στο βάθος των αντικειμένων θα μπορέσει ν' ανακαλύψει την πραγματική τους έννοια, αυτό που τα συνδέει με τα πρόσωπα που τα περιτριγυρίζουν. Τ' αγάλματα, οι τοιογραφίες, οι φωτογραφίες, τα ερείπια, οι δρόμοι, η κάθε εικόνα της ταινίας αντανακλούν τη ζωή ενός λαού, του λαού της Κύπρου. Αυτή την εσωτερική έννοια των αντικειμένων προσπάθησα να δώσω στην ταινία μου» («Κύπρον, ου μ' εθέσπισεν»). Ο νεαρός σκηνοθέτης Ν. Φ. Μικελίδης ερμηνεύει την ποίηση του Σεφέρη, εφημ. *Τα Νέα*, 3 Απριλίου 1964, σ. 2).
5. Δημήτρης Γιάκος, «Η Κύπρος στην ποίηση του Σεφέρη», περ. *Νέα Εστία*, τ. 92, κτ. 1087 (15 Οκτωβρίου 1972) 1539-1542: 1539.
  6. Σάββας Παύλου, *Σεφέρης και Κύπρος*, Πολιτιστικές Υπηρεσίες Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού, Σειρά Διδακτορικών Διατριβών αρ. 2, Λευκωσία 2000, σ. 323-327.
  7. Οι λόγοι για τους οποίους ο Μικελίδης επιλέγει αυτά τα δύο ποιήματα για κινηματογράφηση είναι προφανείς. Όπως υποστηρίζει ο Αντρέας Καραντώνης (*Ο ποιητής Γιώργος Σεφέρης*, Παπαδήμας, Αθήνα 2000, σ. 174), πρόκειται για δύο ολοκληρωμένα ποιήματα: «όσο πρώτο, δραματικά διατυπώνεται η βαθιά πίκρα των Ελλήνων από την κυνική αποκόλυψη της αληθινής φυσιογνωμίας των ψευδοδιαλητητών της "ελευθερίας" και της "εθνικής ανεξαρτησίας", και στο δεύτερο δηλώνεται η πίστη πως θα ξημερώσει για το νησί μια μέρα δικαιοσύνης». Ένας άλλος σημαντικός λόγος είναι ότι η Σαλαμίνα της Κύπρου και η «Ελένη» αποτελούν, όπως έχει τονίσει ο Δ. Ν. Μαρωνίτης («Η μέθοδος της πρόσθεσης και της αφαίρεσης», στον τόμο του ίδιου: *Η ποίηση του Γιώργου Σεφέρη*, Ερμής, Αθήνα 1984, σ. 130-145), δύο σπουδαία δείγματα της τυπολογίας του εθνικού ποιήματος, που έχει ήδη καλλιεργήσει ο ποιητής στο πρώτο και στο δεύτερο *Ημερολόγιο Καταστρώματος* («Τελευταία μέρα», «Τελευταίος σταθμός») και που αποκτά εδώ μια μεταπολεμική και μεταδραματική τελική προέκταση. Ακόμη, κατά τον Edmund Keeley (*Μύθος και φωνή στη σύγχρονη ελληνική ποίηση*, μεφρ. Σπύρος Τσακνίης, Σιγμή, Αθήνα 1987, σ. 151), στα δύο αυτά ποιήματα σε σχέση με τα υπόλοιπα της κυπριακής συλλογής, διακρίνεται «ένα πολιτικό-ιστορικό χρώμα πιο ασυγκάλυπτο απ' ό,τι συνήθως». Ο ίδιος ο Σεφέρης, σε επιστολή του προς τον Γιώργο Σαββίδη (με ημερομηνία 7 Αυγούστου 1954) αναγνωρίζει εμμέσως την πολιτική διάσταση του ποιήματος «Σαλαμίνα της Κύπρος» [βλ. «Κυπριακές» επιστολές του Σεφέρη (1954-1962). Από την αλληλογραφία του με τον Γ. Π. Σαββίδη, φιλολογική επιμέλεια Κατερίνα Κωστή, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζής Κύπρου, Λευκωσία 1991, σ. 38-39].
  8. Η ταινία του Μικελίδη κερδίζει το βραβείο στο «Συμπόσιο των νεαρών κινηματογράφων», στο πλαίσιο του 14ου Διεθνούς Κινηματογραφικού Φεστιβάλ του Κάρλοβυ Βάρου τον Ιούλιο 1964, σε συναγωνισμό με πολλές άλλες ταινίες από χώρες της Ασίας, Αφρικής και Λατινικής Αμερικής και η βράβευση της θεωρείται μεγάλη νίκη για τη νεαρότερη κυπριακή κινηματογραφία («Κυπριακή ταινία βραβεύθηκε στο Κάρλοβυ Βάρου», εφημ. *Τα Νέα*, 17 Ιουλίου 1964, σ. 2). Το φιλμ κερδίζει, επίσης, το βραβείο ταινίας μικρού μήκους των εκπροσώπων του Αθηναϊκού και Μακεδονικού Τύπου στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης του 1964 (Κώστας Σταματίου, «Τα βραβεία του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Καλύτερη ταινία ο 'Διωγμός'», εφημ. *Τα Νέα*, 29 Σεπτεμβρίου 1964, σ. 2) και αποτελεί την επίσημη συμμετοχή της Κύπρου στο Φεστιβάλ Ταινιών Ντοκιμανταίρ και Μικρού Μήκους της Λειψίας τον Νοέμβριο 1964 («Κύπρον, ου μ' εθέσπισεν» στο Φεστιβάλ της Λειψίας», εφημ. *Ελευθερία*, 27 Οκτωβρίου 1964, σ. 2), στο Φεστιβάλ Τεχνών της Κοινοπολιτείας στο Κάρντιφ τον Σεπτέμβριο 1965, και στο Φεστιβάλ Μόσχας τον Ιούλιο 1965 («Νέο ντοκιμανταίρ του Ν. Φενέκ Μικελίδη», εφημ. *Τα Νέα*, 26 Ιουνίου 1965, σ. 2). Επιβεβαιώνεται, έτσι, η άποψη για την «κυπριακότητα» [...] του τοπικού δηλαδή χαρακτήρα του κυπριακού ελληνισμού, ο οποίος μοιλονότι πορεύεται ερήμην του ελλοδικού κράτους διατηρεί μίαν σπύστευτα οργανική πολιτισμική συνοχή, δεν αποτελεί έκφραση ενός επαρχιακού οράματος [Μιχάλης Πιερής, «Σεφέρης και Κύπρος: Το θαύμα ως εκδοχή του μοντέρνου», στο Μιχάλης Πιερής (επιμ.), *Γιώργος Σεφέρης. Φιλολογικές και ερμηνευτικές προσεγγίσεις. Δοκίμια εις μνήμην Γ. Π. Σαββίδη*, Πατάκης, Αθήνα 1997, σ. 83 - 93: 93].
  9. Ο Γ. Π. Σαββίδης (*Οι αρχαιολογικές περιδιαβάσεις του ποιητή Γιώργου Σεφέρη*, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζής Κύπρου, Λευκωσία 1992, σ. 35) υποστηρίζει, σε σχέση →



- με το «Σαλαμίνα της Κύπρος», ότι «το αρχαιολογικό σκηνικό δεν προσθέτει κατ' ουσίαν τίποτε στον δικαιολογημένα επικαιρικό συνειρμό των δύο ιστορικών τοπωνυμίων». Ο Νάσος Βαγενάς (*Ο ποιητής και ο χορευτής*, Κέδρος, Αθήνα 1979, σ. 213) έχει επισημάνει τη δομική αντιστοιχία του ποιήματος «Σαλαμίνα της Κύπρος» με το ποίημα «Μνήμη, β'»: ο μονόλογος είναι ο κορμός και των δύο ποιημάτων, τα οποία «αρχίζουν με την περιγραφή ενός τοπίου σπαρμένου με υπολείμματα του αρχαίου παρελθόντος, όπου εμφανίζονται τα πρόσωπα που θα μιλήσουν» και «τελειώνουν μ' έναν διάλογο, που κατά κάποιον τρόπο συνοψίζει όσα έχουν ειπωθεί με τον μονόλογο».
10. Κατερίνα Κρίκου – Davis, *Κολόκες. Μελέτη για τη συλλογή του Γιώργου Σεφέρη Ημερολόγιο Καταστράματος, Γ' (1953-1955)*, Ιδεόγραμμα, Αθήνα 2002, σ. 243.
11. «Εικόνα από νιάτα σφριγηλά» τη χαρακτηρίζει ο Keeley (*Μύθος και φωνή στη σύγχρονη ελληνική ποίηση*, δ.π., σ. 153).
12. Το ποίημα «Σαλαμίνα της Κύπρος» βρίσκεται στις σ. 263-265 της έκδοσης που χρησιμοποιώ: Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα*, Ίκαρος, 141982. Οι παραπομπές αντιστοιχούν σε στίχους του ποιήματος.
13. Το τρέξιμο του νεανικού Ζευγαριού στην ακρογιαλιά παραπέμπει στην ταινία του Ingmar Bergman *Καλοκαίρι με τη Μόνικα / Sommaren med Monika*, γυρισμένη το 1953 (την επισήμανση αυτή οφείλω στον συνάδελφο Ευριπίδη Γαραντούδη, τον οποίο ευχαριστώ και από τη θέση αυτή), ενώ η εικόνα των δύο σωμάτων που αγκαλιάζονται, με τα χέρια της γυναίκας πάνω στη γυμνή πλάτη του άντρα, παραπέμπει στην ταινία του Alain Resnais *Χιροσίμα αγάπη μου / Hiroshima mon amour* (1959).
14. Gaston Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*, μτφρ. Ελένη Βέλτσου, Ιωάννα Δ. Χατζηνικολή, εκδ. Χατζηνικολή, Αθήνα 52010, σ. 141 (1982).
15. Βαγενάς, *Ο ποιητής και ο χορευτής*, δ.π., σ. 213.
16. Αθηνά Γεωργαντά, «Μονότροπος μονόλογος. Μπροστά σ' έναν καθρέφτη. Οι παράλληλοι μονόλογοι στην ποίηση του Σεφέρη: ο Λαφόργκ και ο Έλιοτ», περ. *Ο Πολίτης*, 64-65 (Νοέμβριος -Δεκέμβριος 1983) 94-98: 94.
17. Βαγενάς, *Ο ποιητής και ο χορευτής*, δ.π., σ. 213.
18. Peter Mackridge, «Ο Σεφέρης και η προφητική φωνή», στο Μιχάλης Πιερής (επιμ.), *Γιώργος Σεφέρης. Το ζήγασμα της κολοσύνης*, Μεσόγειος, Αθήνα 2004, σ. 93-113: 108-110.
19. Stephen Siddall, *Landscape and Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 2009, σ. 74.
20. Ε. Α. Κοκκόλης, *Σεφερικά μιας εικοσαετίας*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1993, σ. 347.
21. Ο Δημήτρης Τζιόβας («Επίμετρο στο Έτος Σεφέρη», εφημ. *Το Βήμα της Κυριακής*, *Νέες Εποχές*, 10 Δεκεμβρίου 2000) συμπεριλαμβάνει το ποίημα «Ελένη» σε μια μικρή ομάδα σεφερικών ποιημάτων (μαζί με τα «Ο βασιλιάς της Ασίνης», «Πάνω σ' έναν ξένο στίχο» και «Επί Ασπάλθων») που έχουν ως αφετηρία μια κειμενική πηγή της αρχαιότητας, μπορούν να θεωρηθούν καλά δείγματα της μυθικής ή συνειρμικής μεθόδου, διακρίνονται από ένα είδος «κυριαρχικού ιστορισμού» και προσεγγίζουν το παρελθόν είτε ρητά είτε υπαινικτικά μέσω ενός σύγχρονου χώρου. Ειδικά η αναφορά στον χώρο, σύμφωνα με τον Τζιόβα, συνιστά ένα είδος περι-κειμένου (με τη φιλολογική μνεία να αναλαμβάνει τον ρόλο του κειμένου), συντελεί στη σταδιακή απόσβεση και απορρόφηση της προσωπικότητας στην ακρονία της παράδοσης και δηλώνει ότι η προσέγγιση του παρελθόντος πραγματοποιείται από την προοπτική του παρόντος, γεγονός που πιστοποιεί την αντίληψη του Σεφέρη ότι το παρόν οφείλει να συγκωνεύσει διδακτικά το παρελθόν. Σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, ο μελετητής θεωρεί το ποίημα ένα από τα τέσσερα εργαλεία με τα οποία το παρελθόν, ως παράδοση, καλλιεργείται ξανά και ξανά, επανερργοποιείται στην ποίηση του Σεφέρη, με την έννοια της διαισθητικής επικοινωνίας και της αισθητικής καλλιέργειας (το άλλα τρία εργαλεία είναι η μνήμη, ο μύθος και η γλώσσα).
22. Το ποίημα «Ελένη» βρίσκεται στις σ. 239-240 της έκδοσης που χρησιμοποιώ: Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα*, Ίκαρος, Αθήνα 141982. Οι παραπομπές αντιστοιχούν σε στίχους του ποιήματος.
23. Στον νου έρχονται σκηνές από την ταινία *Zul και Tzim / Jules et Jim* (1962) του François Truffaut.
24. Ο ίδιος ο Σεφέρης στις σημειώσεις στα ποιήματά του γράφει την παρατήρηση «Πλάτρες: τόπος του νησιού» (Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα*, Ίκαρος, Αθήνα 141982, σ. 338), ενώ ο Σαββίδης σημειώνει ότι και Πάνω Πλάτρες είναι φημισμένες ως ορεινό ειδυλλιακό θέατρο» (Σεφέρης, *Ποιήματα*, δ.π., σ. 338). Ο Edmund Keeley (*Μύθος και φωνή στη σύγχρονη ελληνική ποίηση*, δ.π., σ. 132) σημειώνει ότι το συγκεκριμένο τοπίο στην «Ελένη» είναι οι Πλάτρες και τ' αηδόνια τους. Ο Denis Kohler (*L' avion d' Ulysse. L'itinéraire poétique de Georges Seféris*, Les Belles Lettres, Paris 1985, σ. 631) πιστεύει ότι ο στίχος «Τ' αηδόνια δε σ' αφήνουνε να κοιμηθείς στις Πλάτρες» έχει την αφετηρία του σε «διαφήμιση τουριστικής αφίσας που απευθύνεται στους Άγγλους που έρχονται να περάσουν το καλοκαίρι στην Κύπρο». Ο Γιώργος Γεωργής (*Ο Σεφέρης περί των κατά την χώραν Κύπρον σκαιών*, Σμίλη, Αθήνα 1991, σ. 92) υποστηρίζει ότι η επα-
- νάληψη του πρώτου αυτού στίχου ως επωδού στο ποίημα παραπέμπει στην ποιητική τακτική. Η Πολίνα Ταμπακάκη (*Η «μουσική ποιητική» του Γιώργου Σεφέρη*, Δόμος, Αθήνα 2011, σ. 240-241, 246, 247) εξετάζει το ενδεχόμενο να λειτουργεί η λέξη ως τοπωνυμική αναφορά με ιδιαίτερο συναισθηματικό βάρος, που δηλώνει όχι μόνο την απόσταση ανάμεσα στη Σαλαμίνα της Κύπρου, όπου βρίσκεται και μιλά ο Τεύκρος, και τις ορεινές Πλάτρες, αλλά και την ψυχική απόσταση που χωρίζει τον Τεύκρο από τους ανθρώπους που τα αηδόνια δεν τους αφήνουν να κοιμηθούν, την απόσταση που χωρίζει τον ομιλητή (που διαπνέεται από αγωνία για αυτά τα μέρη, ακριβώς επειδή γνωρίζει το ιστορικό τους φορτίο) από τους ανθρώπους που απολαμβάνουν ανέμελοι τις χαρές του νησιού χωρίς να ανησυχούν. Ο D. B. Ricks [*Secret Political Verses in Twentieth-Century Greek Poetry*], *Folia Neohellenica*, 8 (1987-1989) 65-80: 71-72] επισημάνει την ποικιλία των ρυθμών του ποιήματος ανάμεσα στις τρεις εμφανίσεις του στίχου και ο Ευριπίδης Γαραντούδης [*«Η ποίηση του Γιώργου Σεφέρη. Ανάμεσα στον έμμετρο και στον ελεύθερο στίχο»*, *Νέα Έστια*, τχ. 1728 (Νοέμβριος 2000) 678-698: 683], θεωρεί ότι το άκουσμα αυτού του μεμονωμένου δεκαπεντασύλλαβου στίχου, «επαναλαμβάνόμενου εμβληματικά τρεις φορές (στ. 1, 9 και 53), και επωνομιμένου από μερικούς ακόμη διάσπαρτους δεκαπεντασύλλαβους (στ. 8, 49 και 52), αναδίνει τον μουσικό ρυθμό του παρελθόντος».
25. Καραντώνης, *Ο ποιητής Γιώργος Σεφέρης*, δ.π., σ. 193-194.
26. Γ. Π. Σαββίδης, «Μια περιδιάβαση. Σκόλια στο ... Κύπρον, ου μ' εθέσπασεν...», στο *Για τον Σεφέρη*, 1961, σ. 304-408: 344-345. Πβ. την παρατήρηση του Christos Papazoglou (*George Seféris, Journal du Bord III*, Langues O - Nefeli, Paris - Athènes, 2002, σ. 165) για τον απατηλό ρόλο του φεγγαριού στη σεφερική ποίηση, καθώς και τις επισημάνσεις της Λίνας Λυχνάρη (*Το μεσογειακό τοπίο στον Σεφέρη και τον Ελύτη*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1986, σ. 225) σχετικά με τη νύκτα: «Η νύκτα, στη σεφερική ποίηση, κυριαρχεί όχι μόνον αριθμητικά, αλλά και ουσιαστικά. Είναι η ώρα που ταιριάζει στις κυρίαρχες ψυχικές καταστάσεις αυτής της ποίησης. Αγρύπνια, μοναξιά, περιουλογογή, αναζήτηση ενός «νοήματος» στο παράλογο της ύπαρξης, διάλογος με τους αστερισμούς».
27. Ο στίχος 17 («Το φεγγάρι βγήκε απ' το πέλαγο σαν Αφροδίτη») συγκροτεί, κατά τον Γιώργο Γεωργή (*Ο Σεφέρης περί των κατά την χώραν Κύπρον σκαιών*, δ.π., σ. 105-106), μια εικόνα με υπαινικτικές αναφορές, που παραπέμπει στην ταύτιση, τον συμφορμό της Σελήνης-Ελένης με την Αφροδίτη. Αλλά αυτός ο συμφορμός μάλλον αποσιδιάζει από το φιλμ, καθώς όταν διαβάζονται οι σχετικοί στίχοι 17-22 εναλλάσσονται οι εικόνες της θάλασσας κατά τη διάρκεια της μέρας, ενός νεανικού ζευγαριού που τρέχει και ενός παιδιού που παίζει στην άμμο.
28. Πβ. τις επισημάνσεις του Charles Peake (*Poetry of the Landscape and the Night*, Edward Arnold, London 1967, σ. 9) σχετικά με τον συνδυασμό νύκτας και τοπίου στην ποίηση: «[...] οι ποιητές συχνά αρχίζουν τον διαλογισμό όταν ο χώρος ή το σκοτάδι τούς αποκόψουν από τις συνηθισμένες έγνοιες και το περιβάλλον τους [...] και ποιήματα που εμπλέκουν μακρινές προοπτικές και τη νύκτα μπορούν να βρεθούν στη λογοτεχνία πολλών εποχών».
29. Γεωργής, *Ο Σεφέρης περί των κατά την χώραν Κύπρον σκαιών*, δ.π., σ. 94.
30. Γεωργής, *Ο Σεφέρης περί των κατά την χώραν Κύπρον σκαιών*, δ.π., σ. 104.
31. Παραδόξως, η γοητευτική εικόνα του κύκνου, που, κατά τον Βαγγέλη Αθανασόπουλο (*Το ποιητικό τοπίο του ελληνικού 19ου και 20ού αιώνα. Β' τόμος. Σεφέρης – Θέμελης – Ρίτσος – Βρεττάκος – Ελύτης – Ζευγάλη-Πλέζη – Παπαδίσσας*, Καστανιώτης, Αθήνα 1995, σ. 30), «εμφανίζεται στην ποίηση του Σεφέρη επτά φορές και ανήκει αποκλειστικά στη σεφερική φαντασίωση του νερού», δεν υπάρχει στην ταινία.
32. Ο Νίνος Φένεκ Μικελίδης σημειώνει σχετικά με τη χρήση αυτής της εικόνας για τον συγκεκριμένο στίχο: «Μάλιστα σε μια σκηνή όπου είχα τραβήξει το κουφάρι ενός, χωρίς τροχούς ή πόρτες, αυτοκινήτου, πεταμένου σε ένα χωράφι, ο Σεφέρης ρώτησε να μάθει πού σκόπευα να το χρησιμοποιήσω και του είπα στο στίχο «Για ένα πουκάμισο αδειανό, για μια Ελένη», εκείνος με ρώτησε μήπως θα ήταν καλύτερα αν εκεί έβαζα μια πουκαμίσια πάνω σε σχοινί να την κουνάει ο άνεμος. Του εξήγησα πως ήθελα κάτι πιο συμβολικό και όχι απλά περιγραφικό». Βλ. Νίνος Φένεκ Μικελίδης, «Η γνωριμία μου με τον Γιώργο Σεφέρη», στο Ελένη Αντωνιάδου, Γιώργος Γεωργής, Κώστας Λυμπουρής (επιμ.), *Για τον Γιώργο Σεφέρη*, Αίτιμα, Σπίτι της Κύπρου, Παρουσία, Αθήνα 2009, σ. 123-127: 125-126.
33. Ο Παύλος Ζάννας («Μετρίότητες και ποιητικές ερμηνείες. Ελληνικές και ξένες ταινίες», εφημ. *Το Βήμα*, 27 Σεπτεμβρίου 1964, σ. 2) υποστηρίζει ότι ο κίνδυνος στις απόπειρες κινηματογραφικής ερμηνείας ποιημάτων, είναι «η προσωπική οπτική ανάγνωση να περιορισθεί στα πλαίσια της καθαρά υποκειμενικής ευαισθησίας χωρίς αντικείμενο για τον θεατή ή αντίθετα να υποδουλωθεί στον ερμώ του ποιητικού λόγου». Ο Μικελίδης, κατά τον κριτικό, απέφυγε και τους δύο αυτούς σκοπέλους, καθώς οι εικόνες της ταινίας του δεν ταυτίζονται με αυτές του Σεφέρη, αλλά και δεν ξεφεύγουν από το ποιητικό του σύμπαν. Και καταλήγει ο Ζάννας: «Το Κυπριακό τοπίο, τα αρχαία μνημεία, τα σπασμένα αγάλματα, η ελληνική παράδοση,

- αλλά και η σύγχρονη Κύπρος με την αντίσταση, την κατοχή και τα στρατόπεδα συγκεντρώσεως, συνθέτουν μια προσωπική αλλά παραδεκτή ερμηνεία δοσμένη με γνήσιο λυρισμό και σίγουρη τεχνική του μοντάζ.
34. William C. Wees, "Poetry-Films and Film Poems", in [www.lux.org.uk/forms/filmpoems/weesarticle.pdf](http://www.lux.org.uk/forms/filmpoems/weesarticle.pdf). Βλ. και W.J.T.Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Virtual Representation*, University of Chicago Press, Chicago 1994.
35. Γ. Χατζηκωστής, *Γιώργος Σεφέρης. Προσεγγίσεις στον ποιητή και το έργο του*, κ.ε., Λευκωσία 1984, σ. 51.
36. Η Rachel Hadas (*Form, Cycle, Infinity: Landscape Imagery in the Poetry of Robert Frost and George Seferis*, Bucknell University Press, Lewisburg 1985, σ. 120-121) σημειώνει για τη σχέση της ποίησης του Σεφέρη με τη θάλασσα: «Για τον Σεφέρη, όπως για τους περισσότερους από τους συμπατριώτες του, η θάλασσα έχει μια σπουδαιότητα που δεν μπορεί σχεδόν καθόλου να είναι υπερβολική. Αντιπροσωπεύει τουτόχρονα το οικείο και το ωραίο· νοσταλγία για τον χαμένο, μαγικό κόσμο της παιδικής ηλικίας· την περιπέτεια και το αίσθημα· την ιστορία και την παράδοση· και μία σύνδεση με το σώμα των Ελληνικών μύθων».
37. Πβ. τις παρατηρήσεις του Δημήτρη Δημηρούλη [*Ο ποιητής ως έθνος. Αισθητική και ιδεολογία στον Γ. Σεφέρη*, Πλέθρον, Αθήνα 22011, σ. 206-207, (1997)] σχετικά με τις συμβολικές διαστάσεις που λαμβάνουν τα «αγάλματα», οι «πέτρες» και τα «ερείπια» στη σεφερική ποίηση και τη σύνδεσή τους με τη διαλεκτική του «τόπου» και του «χρόνου»: «Με μια γενναία, αλλά όχι αυθαίρετη, γενίκευση μπορούμε να θεωρήσουμε τις συμβολικές διαστάσεις που αποκτούν λέξεις όπως τα «αγάλματα» (ή οι «πέτρες», τα «ερείπια» κ.ά), στην ποίηση του Σεφέρη ως υποδειγματικές (όχι όμως μοναδικές) αισθητικές εξιδανικεύσεις ενός σύνθετου και αδιάπτωτου προβληματισμού για τις σχέσεις ιστορίας, κοινωνίας και ποίησης. Ως κριτικός στεοσκαμιάς και ως λογοτεχνική πράξη ο προβληματισμός αυτός συγκεκριμενοποιείται (σχεδόν με εξαντλητικό τρόπο) στην πολυεπίπεδη και πολύμορφη διαλεκτική του «τόπου» και του «χρόνου», η οποία διαστρέφει ακριβώς τη σεφερική αγωνία για τα κρίσιμα ζητήματα του εθνικού μοντερνισμού, όπως: η πολιτισμική ταυτότητα, η θέση της παράδοσης, η συλλογικότητα ως υπαινικτικός ορίζοντας της ποιητικής μυθολογίας, η εκρηκτική συμπαράταξη εθνικής ιδεολογίας και καλλιτεχνικού πειραματισμού, η προσπέλαση στο «καθαλικό» μέσα από το «τοπικό» και το «γηνγενές»). Και ο Αντρέας Καραντώνης (*Ο ποιητής Γιώργος Σεφέρης*, δ.π., σ. 172) σημειώνει: «Κάθε σημαντική πράξη στην ποίηση του Σεφέρη είναι μια νέα πράξη του ίδιου ποιητικού δράματος, παίγνιου, θάλαγε κανείς, στα «εσωτερικά» των ελληνικών τοπίων. Παίγνιου με σκηνικά καταχωριασμένα βαθειά στην ελληνική γη, κάτω από το στρώμα της ζωής μας, εκεί που περιμένουν την αξία της ανασκαφής τ' αγάλματα και τα θεμέλια των ναών και των ανακτόρων της αρχαίας αϊγλής. Κυριολεκτικά, πρόκειται για σκηνικά θανάτου: κομματοσμένα αγάλματα, εντάφιος χρυσές προσωπίδες χαμένων βασιλιάδων, σάπιες ρίζες δέντρων όπου «σιμά κοιμούνται οι πεθαμένοι»».
38. Ελευθέριος Μύστακας, Αλίκη Τσοτσόρου, «Το νησί ως τόπος κλειστός και ως τόπος ανοικτός στην ελληνική ποίηση και ζωγραφική των αρχών του 20ού αιώνα», στο Κωνσταντίνος Μπάμπας (επιμ.), *Από το ένα στο άλλο σύνορο. Τάσεις φυγής. Λύσεις συνέχειας στον νεοελληνικό κόσμο*, Γαβριηλίδης – Septentrion, Αθήνα – Lille, 2009, σ. 337-354: 344.
39. Δ. Ν. Μαρωνίτης, «Ποιητική κυριολεξία», εφημ. *Το Βήμα*, 21 Σεπτεμβρίου 1974, σ. 1-2. Πάντως, όταν κυκλοφορεί η συλλογή, ορισμένοι κριτικοί είναι ιδιαίτερα επικριτικοί απέναντι στον τρόπο με τον οποίο ο Σεφέρης αντιμετωπίζει το σύγχρονο δράμα της Κύπρου. Ο Άρης Δικταίος [*«Γιώργος Σεφέρη»* "...Κύπρον, ου μ' εθέσπισεν...".], περ. *Καινούρια Εποχή*, III-V (Ανοιξη 1956) 253-256: 256 = Άρης Δικταίος, *Ανοικτά λογαριασμοί με τον χρόνο*, εκδ. Γ. Φέξη, Αθήνα 1963, σ. 275-281] ειδικά για το ποίημα «Σαλαμίνα της Κύπρου» επικρίνει τον Σεφέρη ότι «τραγουδά με σκοπιμότητες και τόσον υποτονικά, άτολμα, κλιάρα, υπαινικτικά, σα να φοβάται μη θίξει τους δυνάστες Εγγλέζους» και φτάνει στο σημείο να υποστηρίξει ότι το ποίημα αποκαλύπτει «τον καλό διπλωμάτη και τον υποτονικό ποιητή, τον περίπου ανύπαρκτο από την (ειδικότερη) εθνική άποψη». Ο Τίμος Μαλάνος [*«Οι δυο κρεμάλες»*, περ. *Καινούρια Εποχή*, (Φθινόπωρο 1956) 216-218 = Τίμος Μαλάνος, *Δημιματολογία*, εκδ. Γ. Φέξη, Αθήνα 1962, σ. 148-153] υποστηρίζει ότι αυτή τη στιγμή που «ένα νησί ελληνικό καταδυναστεύεται με τρόπους μεσαιωνικούς και απάνθρωπους, επειδή, απλούστατα, ζητεί την ελευθερία του», χρέος του ποιητή «που δεν γυρίζει την πλάτη στις μεγάλες υποθέσεις του έθνους του» είναι να θυσιάσει τις αγγλικές φιλίες και γνωριμίες του, «προκειμένου να μιλήσει εν ονόματι της χώρας του, σαν άνθρωπος ελεύθερος, σαν ίσος προς ίσον», να εγκαταλείψει την τεχνική της υπονοητικής γραφής και να διαλέξει «ένα άλλο ύφος, πιο άμεσο, πιο ευθύ [...] ο' αυτόν τον άνισο, αλλά ιερό αγώνα για την ελευθερία». Σχολιάζοντας αυτή την κριτική στάση, ο Αντώνης Δρακόπουλος (*Ο Σεφέρης και η κριτική. Η υποδοχή του σεφερικού έργου (1931-1971)*, Πλέθρον, Αθήνα 2002, σ. 203-204) επισημάνει τα εξής: «Ήταν, βέβαια, επόμενο, πως μια συλλογή που ακόμη και με τον τίτλο της παρέ-
- πεμπε στην Κύπρο, σε μια εποχή κατά την οποία γινόταν ένας αγώνας για την αυτοδιάθεση και την ένωση των Κυπρίων με την κυρίως Ελλάδα, θα εξεταζόταν σε συνάρτηση με τα ιστορικά συμφραζόμενα. Το πλαίσιο, όμως, αναφοράς των κριτικών στηριζόταν σε παλαιότερα πρότυπα εθνικής και πατριωτικής ποίησης. Ο Σεφέρης, από την άλλη μεριά, επιχειρούσε να ανανεώσει αυτό τα πρότυπα με αρκετές καινοτομίες: αντικατάσταση της συνηθισμένης ρητορείας και μεγαλοστομίας της πατριωτικής ποίησης με τον υπαινιγμό και την εκφραστική λιτότητα, απόρριψη της γνωστής θεματικής περί ηρωισμού και ανδρείας και διαφορετική αντιμετώπιση της πραγματικότητας του πολέμου, που περιελάμβανε τώρα όχι μόνο την έννοια της εθνικής δικαίωσης αλλά και της ανθρώπινης αδυναμίας, της ιδιοτέλειας και της καταγγελίας του πολέμου. Έτσι, η απόσταση που χώριζε αυτό που περίμεναν οι κριτικοί από αυτό που βρήκαν στη συλλογή οδήγησε στην απόρριψή της».
40. «Τα κινηματογραφικά τοπία, κόνοντας χρήση όχι μόνο του κυριολεκτικού αλλά και του μετωνυμικού και του μεταφορικού, μπορούν να αρθρώσουν τόσο το αυθεντικό όσο και το συνειδητό [...] Τα κινηματογραφικά τοπία είναι υλικά και διαμεσολαβημένα. Είναι τόποι ανακόλυψης». Βλ. Graeme Harper, Jonathan Rayner, "Introduction – Cinema and Landscape", in Graeme Harper, Jonathan Rayner (eds.), *Cinema and Landscape*, Intellect Books, Bristol / Chicago 2010, σ. 13-28: 21.
41. Jean Breschand, *Ντοκιμαντέρ. Η άλλη όψη του κινηματογράφου*, μτφρ. Δώρα Θυμιούλου, υπεύθυνη σειράς Έυο Σεφερνή, Πατάκης, Αθήνα 2006, σ. 47.
42. Françoise Cachin, "The Painter' landscape", in Pierre Nora (ed.), *Rethinking France: Les Lieux de Mémoire*, vol. 2 *Space*, transl. David P. Jordan, University of Chicago Press, Chicago 2006, σ. 205-342: 309.
43. Αναφερόμενος στη χρήση του μέσου της οπτικής επώδου από τον George Hoellering, σκηνοθέτη της ταινίας *Murder in the Cathedral / Φονικό στην εκκλησιά* (κινηματογραφική μεταφοράς του έργου του T.S. Eliot), ο Σεφέρης [*«Η ποίηση στον κινηματογράφο»*, *Δοκμές. Τρίτος τόμος. Παραλείπόμενα (1932-1971)*, Ίκαρος, Αθήνα 61992, σ. 130-136] διατυπώνει κάποιες ενστάσεις και κάνει αντιπαράβολή με τη χρήση του μοτίβου στη μουσική ή στην ποίηση: «Έχω την εντύπωση ότι χρησιμοποιήσε με κάποιον υπερβολή το μέσο του οπτικού γυρίσματος, της οπτικής επώδου, που δε νομίζω να ευχαριστεί το μάτι, όπως συμβαίνει αντίστοιχα με το αυτί. Η όραση μετράει και αντικείμενα στη συνείδησή μας μέσα σε πιο σκληρά, λιγότερο κυμαινόμενα πλαίσια από την ακοή. Ένα μουσικό μοτίβο το επαναλαμβάνει ο μουσικός χωρίς να κουράσει· ο ποιητής μπορεί να τελειώσει πολλές φορές με την ίδια φράση και να γοητίζει. Η επανάληψη των οπτικών εικόνων δεν μπορεί να επιτύχει το ίδιο αποτέλεσμα – τουλάχιστο έως ότου βρούμε την τεχνική που θα δώσει σ' αυτή την επανάληψη την ευλυγισία ή την αρμονική μετατόπιση που μας προσφέρει ο μουσικός ήχος ή ο ποιητικός λόγος». Βλ. επίσης το θεωρητικό κείμενο του Σεφέρη «Για τον κινηματογράφο», όπου δίνεται έμφαση στη διττή υπόσταση του κινηματογράφου ως τέχνης και βιομηχανίας και συνδέεται ο κινηματογράφος με τον μηχανικό πολιτισμό: Σεφέρης, *Δοκμές. Τρίτος τόμος*, δ.π., σ. 115-116.
44. Simon Schama, *Landscape and Memory*, Harper Collins, London 1995, σ. 6-7.
45. Πβ. τις θέσεις της Margaret Drabble (*A Writer's Britain: Landscape in Literature*, Methuen, London 1979, σ. 270): «Το παρελθόν ζει στην τέχνη και στη μνήμη, αλλά δεν είναι στατικό· μεταβάλλεται καθώς το παρόν ρίχνει τη σκιά του προς τα πίσω. Το τόπι επίσης αλλάζει, αλλά πολύ πιο αργά· είναι ένας ζωντανός σύνδεσμος ανάμεσα σε αυτό που ήμασταν και σε αυτό που έχουμε γίνει».



Κώστας Τσώλης, *The End*, 2012, πλαστικό χρώμα σε καρβό, 150x160 εκατοστά