

ΔΗΜΟΚΡΙΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΡΑΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΛΑΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ «ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ»
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΝΕΝΟΓΛΟΥ ΣΟΥΛΤΑΝΑ του ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ
ΑΜ: 60065

**Ο Oscar Wilde ως διακεείμενο στην πεζόμορφη ποίηση του
Ναπολέοντα Λαπαθιώτη**

Μέλη τριμελούς εξεταστικής επιτροπής:

1. **Σοφία Βούλγαρη**, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Τ.Ε.Φ.- ΔΠΘ, Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
2. **Νικόλαος Μανρέλος**, Καθηγητής του Τ.Ε.Φ.-ΔΠΘ, μέλος
3. **Ελισάβετ Αρσενίου**, Καθηγήτρια του Τμήματος Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού του Παντείου Πανεπιστημίου, μέλος

ΚΟΜΟΤΗΝΗ 2022

Η έγκριση της παρούσας Διπλωματικής Μεταπτυχιακής Εργασίας
από το Τμήμα Ελληνικής Φιλολογίας του Δημοκριτείου
Πανεπιστημίου Θράκης δεν υποδηλώνει αποδοχή των
γνωμών του/της συγγραφέως» (παρ. 2 του άρθρου 202 του ν. 5343/1932).

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Πρόλογος.....	4
Ο Αισθητισμός.....	4
«Το ωραίο».....	4
Ο αισθητισμός του Oscar Wilde	6
Ο αισθητισμός στην Ελλάδα.....	9
Θέματα του νεοελληνικού αισθητισμού και αποκλίσεις με τον ευρωπαϊκό	10
Απ' τον αισθητισμό στο συμβολισμό του Λαπαθιώτη	12
Βιογραφία.....	12
Ο αισθητισμός του Λαπαθιώτη	14
Το πεζό ποίημα	16
Πεζό ποίημα και αισθητισμός.....	18
Πρόσληψη και απήχηση της αισθητιστικής πρόζας.....	20
Η σχέση του Oscar Wilde με την πεζόμορφη ποίηση.....	22
Οι Οσκαρουαϊδισμοί της νιότης.....	23
Προκλητική ωραιοπάθεια	25
«Μαλλιά, ωραία μαλλιά!...».....	25
«Ο επαναπαυόμενος αθλητής».....	26
«Ηδυπάθεια»	27
Το ανήθικο.....	29
«Τραγούδι αγνό και λάγνο»	29
«Η Λαμπάδα».....	31
Το φανταστικό και το πραγματικό	33
«Το κόκκινο φεγγάρι».....	33
«Τ' Άλφα και τ' Ωμέγα»	36
Τα παραμύθια.....	38
«Φαντάσματα»	38
«Ένα λουλούδι ζούσε λυπημένο».....	39
Η τέχνη του προσωπείου	41
«Παιχνίδια των νερών»	41
«Προσωπίδες»	43
Συμπεράσματα.....	45
Επίμετρο	46
Ξενόγλωσση περίληψη.....	49
Βιβλιογραφία	50

Πρόλογος

Η παρούσα εργασία εκπονείται στα πλαίσια της Συγκριτικής Φιλολογίας. Γίνεται μία προσπάθεια για μελέτη της επίδρασης του Oscar Wilde στα πεζά ποιήματα του Ναπολέοντα Λαπαθιώτη, ώστε να προκύψουν συγκλίσεις και αποκλίσεις. Η προκλητικότητα και η αμφιφυλία με την οποία συνδέθηκε το πεζό ποίημα δεν άφησαν αδιάφορο τον θαυμαστή του Oscar Wilde Ναπολέοντα Λαπαθιώτη. Η έντονη πολεμική κατά του πεζού ποιήματος, ιδίως στην Αγγλία, μπορεί να συνδέεται με τον παρακμιακό του χαρακτήρα, αλλά και με την κοινωνική ανυποληψία που επιφέρει η τόλμη προσωπικοτήτων σαν κι αυτή του Ιρλανδού δανδή Oscar Wilde σε μια συντηρητική κοινωνία. Η μελέτη των παραπάνω περιλαμβάνει την ελληνική εκδοχή του ρεύματος του αισθητισμού, αναδεικνύοντας συμπτώσεις ή εκτροπές κειμενικών επιφανειών και υφολογικών παραδειγμάτων.

Ο Αισθητισμός

«Το ωραίο»

Ο Αισθητισμός υπήρξε αρχικά ένα κατ' εξοχήν «ευρωπαϊκό φαινόμενο».¹ Αποτέλεσε ένα κίνημα που υπήρξε κυρίαρχο στα τέλη του 19ου αιώνα και ακμάζει στο ύψιστο την τελευταία δεκαετία αυτού κυρίως στην Αγγλία και τη Γαλλία. Αποτέλεσε ένα ιδιόμορφο λογοτεχνικό ρεύμα, μιας και ο κάθε εκφραστής του είχε κάτι μοναδικό να προσθέσει στην προσπάθεια για τον προσδιορισμό του. Αποτέλεσε μάλιστα και στάση ζωής, η οποία υιοθετήθηκε από αισθητιστές αλλά και φιλοσόφους, προσδίδοντας στο ρεύμα μία ακόμη φιλοσοφική διάσταση διαφορετική από τις προϋπάρχουσες συντηρητικές αντιλήψεις περί ζωής.²

¹ M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, Orlando, Holt-Rinehart-Winston, Cornell University, 1988, σελ 3

² R. Fowler, *A Dictionary of Modern Critical Terms*, London, Routledge & Kegan Paul, 1987, σελ. 2-4

Βασική αρχή του αισθητισμού αποτέλεσε η φράση « η τέχνη για την τέχνη»³. Οι αισθητιστές κάνανε λόγο για πλήρη αυτονομία της τέχνης, το οποίο αποκλείει κάθε ηθικό φραγμό και στέρηση της ελεύθερης έκφρασης του «ωραίου» αλλά και του «παρακμιακού». Στη λογοτεχνία αυτό λοιπόν μεταφράζεται ότι η ουσία της είναι η καλλιτεχνική της αξία με τους λογοτέχνες της να επιδιώκουν να ορίσουν το «ωραίο».⁴

Το «ωραίο» αποκλίνει από την ταύτιση του με το καλό και το αγαθό, όπως ήταν συνυφασμένη η έννοια αυτή μέχρι τότε, και πλέον το «ωραίο» εντοπίζεται στο κακό και το αμαρτωλό επίσης.⁵ Ο λογοτέχνης δημιουργεί το «ωραίο», το οποίο δεν υπάρχει σε παρθενική μορφή πουθενά. Ο λογοτέχνης είναι αυτός που μέσα από την καλλιτεχνική του επιμέλεια θα δώσει υπόσταση στο δικό του «ωραίο» και αυτό με τη σειρά τους μόνο λίγοι και εκλεκτοί θα μπορέσουν να το αντιληφθούν. Έτσι, συμπεραίνουμε πως το ρεύμα αυτό ξεφεύγει από την καθολικότητα με το κοινό του να είναι περιορισμένο.

Ένας άλλος όρος συνυφασμένος με τον αισθητισμό είναι αυτός της «παρακμής» ή αλλιώς στη γαλλική γλώσσα της «*décadence*». Ο όρος αυτός πρωτοεμφανίστηκε στη Γαλλία στα τέλη του 19ου αιώνα, αλλά σύντομα βρήκε απήχηση και στον Άγγλο Oscar Wilde ως εκπρόσωπο του για την Αγγλία. Για τον αγγλικό αισθητισμό θα αναφερθώ παρακάτω. Η «παρακμή» αφορά γενικότερα την καλλιτεχνική δημιουργία και τον ηθικό ξεπεσμό. Το διαστροφικό, το άρρωστο και το έκφυλο κυριαρχούν και έτσι πολλοί συμπεράναν ότι κάνουμε λόγο για μία συνέχεια των ιδεών και των εννοιών του ρομαντισμού.⁶

Όσον αφορά την ειδοποιό διαφορά μεταξύ των όρων αισθητισμός και παρακμή, ο πρώτος χρησιμοποιούνταν περισσότερο για τα υφολογικά στοιχεία, ενώ ο δεύτερος για τα θεματικά μοτίβα των έργων.⁷ Τέλος, ο αισθητισμός συνδέεται άρρηκτα με το τεχνητό στοιχείο, την ανθρώπινη δημιουργία δηλαδή, και γίνεται λόγος για μία εκλεπτυσμένη επιμέλεια των λογοτεχνικών έργων είτε σχετικά με το ύφος τους είτε γενικότερα με τη ρητορική τους από τον ίδιο το αισθητιστή. Ο αισθητιστής μέσα από την ιδιαιτερότητα που αποδίδει στο έργο του προσπαθεί να ανιχνεύσει νέες αισθήσεις που προκύπτουν από νέους συνδυασμούς, μη δοκιμασμένους έως τώρα, όπως το ωραίο

³ Η αρχική φράση ήταν «L' art pour l' art» η οποία αποδίδεται στα ελληνικά «η τέχνη υπέρ της τέχνης»

⁴ Αραμπατζίδου Λένα, *Αισθητισμός. Η νεοελληνική εκδοχή του κινήματος*, Θεσσαλονίκη, Μέθεξς, 2012 -18-19

⁵ ό.π.,σελ. 18

⁶ H. Read, *Λεξικό Εικαστικών Τεχνών* (μτφ Α. Παππάς), Αθήνα, Υποδομή, 1986, σελ. 253-255

⁷ H, E. Gerber, *The Editor's Fence, English Literature in Transition* 6,1, 1963, σελ. 4

με το νοσηρό με απώτερο σκοπό τον κορεσμό των αισθήσεων με την επίτευξη της ηδονής.

Ο αισθητισμός του Oscar Wilde

Ο Oscar Wilde υπήρξε ο κυριότερος εκπρόσωπος του βρετανικού αισθητισμού. Ο Wilde είχε ως δάσκαλό του τον Walter Horatio Pater, ο οποίος ήταν συγγραφέας και κριτικός τέχνης. Δεν υπάρχει αμφιβολία για την επιρροή που είχε ο Pater στην αισθητική του Ουάιλντ. Είναι αισθητή σε κάθε σελίδα που έγραψε ο Ουάιλντ. Στα χέρια του Ουάιλντ, οι διαλογισμοί του Pater για την αισθητική μεταφέρονται σε πνευματισμούς και αφορισμούς: «Είναι ο θεατής, και όχι η ζωή, που η τέχνη καθρεφτίζει πραγματικά».⁸ Η τυπικά μπλαζέ στάση του Ουάιλντ στη μίμηση απεικονίζεται θεαματικά εδώ σε αυτόν τον αφορισμό που συμπυκνώνει την άποψη του Pater για τη σχέση της τέχνης με το θέμα της. Το χάρισμά του για επικοινωνία και το πνεύμα του σήμαιναν ότι ήταν σε θέση να εκφράσει την πυκνή πεζογραφία του Pater σε ένα πιο εύγευστο ιδίωμα. Ταυτόχρονα, όπως αναγνωρίζει ο Wilde, η ουσιαστική διαφορά μεταξύ τους είναι ότι ο Pater απλώς «φοβόταν» να ισχυριστεί τις απόψεις του για την τέχνη. Αντίθετα, απολάμβανε το τσίρκο των μέσων ενημέρωσης της δικής του δημιουργίας. έγινε η παρωδία της παρωδίας των μέσων ενημέρωσης του Walter Pater.⁹

Ο Wilde ήταν ευρέως γνωστός για το ανήσυχο πνεύμα του και τις φιλοσοφικές αναζητήσεις για τον προσδιορισμό της τέχνης και παράλληλα του αισθητισμού.¹⁰ Έθεσε το ζήτημα της αλήθειας στην τέχνη, καταλήγοντας πως δεν υπάρχει μία καθολική αλήθεια στην τέχνη, αλλά ακόμη και το αντίθετο από αυτό που ισχύει εσωκλείει μορφές αλήθειας επίσης. Καταλήγει επομένως στο συμπέρασμα πως ο αισθητισμός δεν έχει ως στόχο την ανάδειξη μεταφυσικών γεγονότων και καταστάσεων ούτε να απεικονίσει

⁸ Richard Ellmann. *Oscar Wilde*. London: Penguin, 1987. 81

⁹ ό.π. σελ. 81

¹⁰ Oscar Wilde, *Ο κριτικός ως δημιουργός*, μτφρ. Σπύρος Τσακνιάς, Αθήνα, Στιγμή, 1984, σελ 97

ρεαλιστικές καταστάσεις, καταστάσεις ως έχουν δηλαδή, αλλά, το ότι η τέχνη «δεν εκφράζει ποτέ τίποτα άλλο παρά τον ίδιο της τον εαυτό»¹¹

Επιπλέον, έθιξε και το θέμα της ηθικής, θέλοντας να καυτηριάσει τον συντηρητισμό-πουριτανισμό της βικτωριανής κοινωνίας και ξεκαθάρισε πως η τέχνη είναι ανεξάρτητη από την ηθική. Ακόμη και μέσα στο ίδιο του το έργο *Το πορτραίτο του Ντόριαν Γκρέυ*, και συγκεκριμένα στον πρόλογό του θα κάνει μνεία για την ηθική δηλώνοντας κατηγορηματικά πως «δεν υπάρχει ηθικό και ανήθικο βιβλίο» και ότι «κάθε τέχνη είναι εντελώς άχρηστη».¹²

Κάτι άλλο ξεχωριστό στον αισθητισμό του Wilde, που πηγάζει από την παραπάνω θεώρηση του περί ηθικής, είναι και ο αποκλεισμός του συναισθήματος. Εδώ οι απόψεις Wilde και Pater φαίνονται να ταυτίζονται και οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η τέχνη στον αισθητισμό έχει μπρεσιονιστικό χαρακτήρα.¹³ Σε αυτό το σημείο υπεισέρχεται λοιπόν η υποκειμενικότητα και η πρόσληψη της τέχνης πλέον εξαρτάται από τον ίδιο τον αποδέκτη, γι' αυτό και η τέχνη του αισθητισμού αφορά λίγους.

Η τέχνη φαίνεται να θεωρείται πιο σημαντική και από την ίδια τη ζωή, αποτελεί αυτοσκοπό για τον καλλιτέχνη και συμβαίνει το εξής παράδοξο: Ενώ η ζωή επηρεάζεται από την τέχνη, η τέχνη δεν επηρεάζεται από τη ζωή. Ο αισθητιστής υπερβαίνει τα όρια της πραγματικότητας και διακατέχεται από μία πνευματικότητα η οποία μεταφράζεται σε τέχνη. Η τέχνη για τον Wilde αποτελεί την ισχύουσα πραγματικότητα, ενώ η ζωή αποτελεί μία ψευδαίσθηση-. Η ίδια επίσης λειτουργεί σαν αναλγητικό στον πόνο που προκαλείται στον άνθρωπο από τη ζωή.¹⁴

Η τέχνη του αισθητισμού αντιμετώπιστηκε σαν κλάδος της επιστήμης από τον Wilde. Εντρύφησε πραγματικά σε αυτήν δίνοντάς της φιλοσοφική υπόσταση με μία δόση ψυχανάλυσης ως προς τους εκφραστές της. Ερευνήθηκαν κυρίως τα ζητήματα του

¹¹ Oscar Wilde, «The Decay of Lying» (1889), στο: *The Works of Oscar Wilde*, σελ 926/ Oscar Wilde, «The Decay of Lying» (1889), στο: *The Works of Oscar Wilde*, a. 926. / Ελληνική έκδοση: Η παρακμή του ψεύδους, μτφρ. Φώντας Κονδύλης, Αθήνα, Καστανιώτης, 1988

¹² Όσκαρ Γουάιλντ, *Το πορτραίτο του Ντόριαν Γκρέυ*, μτφρ. Άρης Αλεξάνδρου, Αθήνα, Γκοβόστης, χ.χ., σελ. 7-8

¹³ W. Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, 1873

¹⁴ Όσκαρ Γουάιλντ, *Το πορτραίτο του Ντόριαν Γκρέυ*, μτφρ. Άρης Αλεξάνδρου, Αθήνα, Γκοβόστης, χ.χ., σελ 98-100

ηδονισμού και της διαρκούς αναζήτησης από τη μεριά του ανθρώπου για απόλαυση και αποφυγή των δυσάρεστων καταστάσεων.¹⁵

Οι πρώτες προσπάθειες του Όσκαρ Ουάιλντ να μπει στο Αισθητικό Κίνημα είναι κατά τη διάρκεια της ζωής του στην Οξφόρδη. Σύμφωνα με τον Walter Hamilton¹⁶ ήταν όταν παρουσιάστηκε ως αξιολογητής στα εγκαίνια της έκθεσης του Grosvenor . Η δημιουργία μιας συγκεκριμένης εικόνας ενός αισθητικού δανδή σίγουρα τον βοήθησε να γίνει αντιληπτός ως πιθανό μέλος του κινήματος. Οι στενές του σχέσεις με κάποιους Προραφαηλίτες¹⁷ δεν θα μπορούσαν να εμποδίσουν την ένταξή του στο κίνημα. Τα μέλη του αισθητιστικού κινήματος είναι αυτοαποκαλούμενοι κριτές της αισθητικής που εκφράζουν δημόσια τις απόψεις τους. Με τα λόγια του Walter Hamilton, οι αισθητικοί ξεπερνούν τα όρια αποφασίζοντας ακόμη και τι πρέπει να θεωρηθεί όμορφο. Όσοι δεν συμφωνούσαν με τις αποφάσεις τους, τους δινόταν το όνομα Φιλισταίοι που σήμαινε ότι θεωρούνται απελπιστικοί.¹⁸ Παράλληλα με το να θεωρούνται ομάδα ελίτ, τα μέλη του αισθητικού κινήματος δημιούργησαν ιδιόμορφες λογοτεχνικές τάσεις δοξάζοντας την ομορφιά. Ο πυρήνας του κινήματος Art for Art's Sake είναι μια περίτεχνη τεχνική, αλλά το κίνητρο είναι η μισαλλοδοξία απέναντι στον φιλισταϊσμό. Οι Φιλισταίοι είναι οι άνθρωποι με αντιδιανοητική κοινωνική στάση που υπονομεύει την ομορφιά και την τέχνη.

Η τεχνική του Wilde είναι ότι το μεγαλύτερο μέλημά του είναι η σημασία της τέχνης να μην εξυπηρετεί κανέναν άλλο σκοπό από το «ωραίο». Αυτό αποδεικνύεται στα δοκίμια και τις διαλέξεις του μέσα από εκτενή αποσπάσματα για τις ιδέες του για την τέχνη, την ομορφιά και τον καλλιτέχνη. Για τον Wilde, η σημασία ενός καλλιτέχνη είναι τεράστια, και πιστεύει ότι ένας καλλιτέχνης είναι ένας αληθινός βιρτουόζος που έχει ένα ιδιαίτερο ταλέντο, που δεν το βρίσκει κανείς σε οποιονδήποτε. Η ιδέα της τέχνης εκπροσωπείται σε πολλά από τα έργα του και έχει πάντα το ίδιο νόημα. Η τέχνη είναι μια μορφή έκφρασης του ωραίου και σκοπός της είναι να ευχαριστήσει τους θεατές της. Ο Όσκαρ Ουάιλντ ήταν ένα τέλειο παράδειγμα εστέτ που κατάφερε να μεταφέρει το δικό του ιδέες για το λογοτεχνικό του έργο. Εκτίμησε την ομορφιά ως την

¹⁵ Οι ιδέες του Wilde περί ηδονισμού εκφράζονται στο έργο του Το πορτραίτο του Ντόριαν Γκρέυ, ό.π.

¹⁶ Hamilton, Walter, 1882. *The Aesthetic movement in England*. London: Norwood Editions., p. 35

¹⁷ Η Προ-Ραφαηλική Αδελφότητα ήταν μια ομάδα Άγγλων ζωγράφων, ποιητών και κριτικών τέχνης που πίστευαν τις κλασικές στάσεις και ότι οι κομψές συνθέσεις του Ραφαήλ είχαν κακή επιρροή στην ακαδημαϊκή διδασκαλία της τέχνης, ό.π. σελ. 35-36

¹⁸ ό.π., σελ. 7

πιο σημαντική αξία στη ζωή και έξυπνα έκανε έγκυρες επισημάνσεις για το γιατί η τέχνη πρέπει να παρατηρείται ως τέχνη. Το λογοτεχνικό του ύφος έγινε αντιπροσωπευτικό ολόκληρου του αισθητισμού ως περιόδου στη λογοτεχνία.¹⁹

Ο αισθητισμός στην Ελλάδα

Όπως επισημαίνει η Αραμπατζίδου, στην Ελλάδα ο αισθητισμός στην πεζογραφία φαίνεται να ξεκινάει κυρίως το 1893, όταν ο Νικόλαος Επισκοπόπουλος θα αρχίσει να δημοσιεύει για πρώτη φορά αισθητιστικά πεζά.²⁰ Η εικονοπλαστική γραφή του προκάλεσε έντονες αντιδράσεις, καθώς την περίοδο εκείνη η ελληνική ηθογραφία είχε ορίσει τους δικούς της λογοτεχνικούς κανόνες με το να τείνει να απεικονίζει μικρές παραδοσιακές κοινότητες στο φυσικό τους περιβάλλον. Ο αισθητισμός αποτέλεσε ένα βραχύβιο ρεύμα που τελείωσε το 1912 με το πεζοτράγουδο «Ο θρίαμβος» του Πλάτωνα Ροδοκανάκη.

Ο νεοελληνικός όμως αισθητισμός δεν ήταν ακριβώς όπως ο ευρωπαϊκός. Αν και θεωρήθηκε ότι η ελληνική εκδοχή του κινήματος, όπως επισημαίνει ο Απόστολος Σαχίνης πως βασίστηκε στην «επίδραση των ξένων ιδεών και εκφραστικών τρόπων»²¹, παρατηρείται πως αποβάλλει κάθε είδος απαισιοδοξίας και νοσηρότητας, στοιχεία θεμελιώδη κατά την ευρωπαϊκή εκδοχή. Η διαφοροποίηση αυτή είναι αναμενόμενη, αν αναλογιστεί κανείς ότι τα κοινωνικά δρώμενα στην εκάστοτε χώρα καθορίζουν στο έπακρο τη λογοτεχνική παραγωγή.²²

Αρχικά, ο αισθητισμός εμφανίστηκε στη Ελλάδα ως μέσο αντίδρασης και αντίστασης στην ηθογραφία. Η ηθογραφία μέχρι τότε είχε κλειστά και αυστηρά όρια,

¹⁹ Oscar Wilde, *Ο κριτικός ως δημιουργός*, μτφρ. Σπύρος Τσακνιάς, Αθήνα, Στιγμή, 1984, σελ 97-103

²⁰ Γενικά για το έργο του Νικόλαου Επισκοπόπουλου στο χώρο της κριτικής και του νεοελληνικού αισθητισμού βλ Ν. Μαυρέλος «Εισαγωγή»: Ν. Επισκοπόπουλος. *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Αστύ και το Νέον Άστυ*, (εισαγ. -επιμ.: Ν. Μαυρέλος), τόμ.: Α', Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2011, 22 και · Ν. Επισκοπόπουλος, «Εισαγωγή», *Διηγήματα*, επιμ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2002, σ. 9-135 .

²¹ Α. Σαχίνης, *Η πεζογραφία του αισθητισμού*, Αθήνα, Εστία, 1981, σελ 194

²² Μπασκόζος Γ. Ν. «Ο Αισθητισμός στην Ελλάδα»: *Διαβάζω* 349 (Φεβρουάριος 1995), 98-100

ενώ αισθητισμός φαίνεται να ενσωματώνει προκλήσεις και καινοτομίες. Ένας άλλος λόγος που οδήγησε στην εξάπλωση του αισθητισμού στην Ελλάδα ήταν και η οικονομική κατάρρευση της χώρας το 1892-1893. Η μέση αστική τάξη στοχοποιείται και πλέον οδηγούνται στην άποψη που ισχύει και για τους αισθητιστές σχετικά με τον εκλεκτικισμό και την ύπαρξη της τέχνης για λίγους και καλούς. Τέλος, το αίσθημα της ήττας μετά τον ελληνοτουρκικό πόλεμο του 1897 επέφερε βαρύτερες ψυχολογικές συνέπειες στο λαό κάνοντάς τον να δυσανασχετήσει με το κατεστημένο και να του δημιουργηθεί μία επιθυμία-τάση για πλήρη ανανεωτισμό.²³

Θέματα του νεοελληνικού αισθητισμού και αποκλίσεις με τον ευρωπαϊκό

Ξεκινώντας με το ένα από τα κύρια θέματα του νεοελληνικού αισθητισμού, τη νοσηρότητα, θα παρατηρήσει κανείς τις δύο διαφορετικές εκδοχές της και πώς αυτή εκδηλώνεται στον ευρωπαϊκό και πώς στον νεοελληνικό αισθητισμό. Στην Ευρώπη παρατηρούμε την έννοια να ταυτίζεται με την ανία²⁴, ενώ στον ελλαδικό χώρο εμφανίζεται το δίπολο υγείας-αρρώστιας. Αν εστιάσουμε βαθύτερα θα διαπιστώσουμε πως σαφώς προτεραιότητα έχει η υγεία, η οποία όμως συχνά κινδυνεύει από την αρρώστια. Επομένως, θα μπορούσαμε να πούμε πως η υγεία υπάρχει μόνο σε σχέση με το αντίθετό της και με αυτό τον τρόπο εξαλείφεται κάθε πόνος και φτάνουμε στην ηδονή.

Σύμφωνα με την Αραμπατζίδου, βασική προβληματική στο λογοτεχνικό ρεύμα του αισθητισμού αποτελεί και η αίσθηση. Πιο συγκεκριμένα, στον αισθητισμό απώτερος σκοπός του λογοτέχνη δεν είναι η περιγραφή καταστάσεων ή γενικά η απλή εξιστόρηση γεγονότων, αλλά αυτό που προέχει είναι ο τρόπος που βιώνει την κάθε κατάσταση ο λογοτέχνης αλλά και ο αναγνώστης, δίνοντας έτσι βαρύτητα στην έννοια του αισθησιασμού. Ο αισθησιασμός στον κάθε αισθητή φαίνεται ανάλογος του πνευματικού του υπόβαθρου. Έτσι κρίνεται και η λογοτεχνικότητα για τα έργα των αισθητιστών, όπου ο αισθητισμός καθιστά το βίωμα και τον αισθησιασμό αξιόλογο

²³ Αραμπατζίδου Λένα, *Αισθητισμός. Η νεοελληνική εκδοχή του κινήματος*, Θεσσαλονίκη, Μέθεξις, 2012, σελ. 31-35

²⁴ Ο Charles Baudelaire χρησιμοποίησε τις γαλλικές λέξεις «ennui» και «spleen» για την λέξη ανία και τη μελαγχολία

έργο τέχνης.²⁵ Σε αυτό το θέμα του αισθησιασμού, νεοελληνικός και ευρωπαϊκός αισθητισμός φαίνονται να συγκλίνουν, θεωρώντας την τέχνη και τον αισθητισμό ένα αναλγητικό και γενικότερα ένα είδος θεραπείας για το πνεύμα του αισθητιστή.

Ένα ακόμη δίπολο που κυριαρχεί στον αισθητισμό ως θέμα είναι και το φυσικό-τεχνητό. Στον ευρωπαϊκό αισθητισμό αλλά και στο συμβολισμό η φύση παρουσιάζεται με μία εχθρική μορφή καθώς θεωρήθηκε πως καθλώνει τον άνθρωπο και τον κρατά στάσιμο. Επομένως, προκειμένου να αλλάξει αυτό, η μόνη λύση ήταν η ανθρώπινη παρέμβαση, δηλαδή το τεχνητό. Αντιθέτως, η φύση δεν αντιμετωπίστηκε εχθρικά στο νεοελληνικό αισθητισμό, αλλά πάνω σε αυτήν προβάλλονται «αρχέτυπα σαρκικότητας και ηδονής».²⁶ Το φαινόμενο αυτό ήταν καινοτόμο και συνάμα καθολικό σε όλους τους Έλληνες αισθητιστές.

Ο αισθητισμός παρουσιάζεται και ως ταυτόσημη έννοια και με την αισθητική στο φιλοσοφικό κλάδο, η οποία αρχικά λειτούργησε σαν βασικό ζήτημα του ρεύματος. Η μορφή και το ύφος ήταν κάτι που απασχόλησε τους εκφραστές του αισθητισμού εξ αρχής. Η ομορφιά, όπως αναφέρθηκε και πιο πάνω, συνοψίζει όλη την κοσμοθεωρία των αισθητιστών για την αισθητική. Η ομορφιά αποτελεί ένα κράμα νοσηρότητας και αισθησιασμού. Έτσι για παράδειγμα, σκοτεινές καταστάσεις όπως ο θάνατος, όταν αυτός είναι τεχνητός και όχι φυσικός, φαίνεται να είναι ωραίος, όταν επέρχεται μετά από προσωπική επιλογή. Παράλληλα με την ομορφιά έχουμε και «το εκλεκτό », το οποίο περιορίζει τα άτομα που μπορούν να απολαύσουν αυτή «τη λογοτεχνία του αισθητισμού».²⁷

²⁵ Αραμπατζίδου Λένα, *Αισθητισμός. Η νεοελληνική εκδοχή του κινήματος*, Θεσσαλονίκη, Μέθεξις, 2012, σελ. 56-57

²⁶ ό.π. σελ. 60

²⁷ ό.π. σελ. 61

Απ' τον αισθητισμό στο συμβολισμό του Λαπαθιώτη

Βιογραφία

Ο Ναπολέων Λαπαθιώτης γεννήθηκε το 1888 στην Αθήνα. Στα δέκα του χρόνια μετακομίζει μαζί με την οικογένειά του στο Ναύπλιο. Εκεί μαθαίνει ξένες γλώσσες, όπως αγγλικά, γαλλικά και ιταλικά, αλλά ασχολείται και με την τέχνη της ζωγραφικής και της μουσικής με έμφαση στο πιάνο. Αποφοίτησε από τη Νομική Σχολή Αθηνών αλλά δεν άσκησε ποτέ το επάγγελμα του δικηγόρου.

Σε ηλικία δεκαεπτά ετών δημοσιεύει στο λογοτεχνικό περιοδικό *ο Νουμάς* το ποίημα «Εκσταση». Το 1907 αποτελεί ιδρυτικό μέλος του ποιητικού περιοδικού *Ηγησώ*, δημοσιεύοντας συνολικά δεκαέξι ποιήματά του σε αυτό. Αφότου το περιοδικό διακόπτει την κυκλοφορία του, ο Λαπαθιώτης εμφανίζεται στην εφημερίδα *Εσπερινή* και το περιοδικό *Ελλάς* του Σ. Ποταμιάνου. Το ίδιο χρονικό διάστημα θα γνωρίσει τον Κ. Χρηστομάνο και τον Α. Σικελιανό, ενώ θα συνεχίσει τις συνεργασίες του με τα περιοδικά *Δάφνη* και *Ανεμώνη* (1909-1910), με την εφημερίδα *Ελεύθερο Βήμα* (από το 1924), με το περιοδικό *Η Διάπλασις των παιδών* (1925), με το περιοδικό *Μπουκέττο* (1931), με τη *Νέα Εστία* (1933 - όπου δημοσίευσε μεγάλο μέρος του λογοτεχνικού του έργου), την *Πνευματική Ζωή* (1938) και τα *Νεοελληνικά γράμματα* (1940).²⁸

Το 1917 συμμετείχε στο κίνημα της Εθνικής Άμυνας και υπηρέτησε ως έφεδρος ανθυπολοχαγός κατά τη διάρκεια των Βαλκανικών πολέμων. Ο ίδιος και η οικογένειά του θα αναγκαστούν να καταφύγουν στην Αίγυπτο μετά τα Νοεμβριανά γεγονότα του 1920. Εκεί θα συναντήσει και θα γνωρίσει τον Καβάφη. Το 1940 ο θάνατος του πατέρα του ποιητή θα τον επηρεάσει σε πολύ μεγάλο βαθμό, ενώ τρία χρόνια νωρίτερα έχασε και τη μητέρα του.

Ο Λαπαθιώτης εξέδωσε μία και μοναδική ποιητική συλλογή εν ζωή το 1939 *Τα πρώτα ποιήματα*, ενώ δε δημοσίευσε κανένα από τα πεζοτράγουδα του σε βιβλίο κατά

²⁸ Άρης Δικταίος, *Ναπολέων Λαπαθιώτης (Η ζωή του - Το έργο του)*, Αθήνα, Γνώση, 1984, σελ. 15-30

τη διάρκεια της ζωής του.²⁹ Η συλλογή αυτή περιείχε γύρω στα 50 ποιήματα, ενώ το υπόλοιπό του έργο βρίσκεται σκορπισμένο σε περιοδικά και εφημερίδες. Το 1964 ο Άρης Δικταίος τύπωσε στις εκδόσεις Φέξη συγκεντρωτική έκδοση των ποιημάτων του Λαπαθιώτη, με εισαγωγή και σχόλια. Αμέσως η έκδοση αυτή δέχτηκε τα πυρά της κριτικής για τα εχθρικά σχόλια του επιμελητή προς το πρόσωπο του ποιητή, ενώ ταυτόχρονα ξέσπασε δικαστική διαμάχη για τα πνευματικά δικαιώματα. Σήμερα η έκδοση Δικταίου - Φέξη είναι εξαιρετικά δυσεύρετη.

Παρουσίασε μία μεγάλη αδυναμία ως προς την εξάρτηση του από ναρκωτικές ουσίες και έφτασε σε τέτοια δεινή οικονομική κατάσταση που πούλησε όλη του τη βιβλιοθήκη προκειμένου να βγάλει τα προς τα ζην. Ο βίος του τελειώνει άδοξα το 1944, όταν θα αυτοπυροβοληθεί μέσα στο ίδιο του το σπίτι.

Ο Ναπολέων Λαπαθιώτης ήταν ενάντια στο συντηρητισμό και γρήγορα ένιωθε να εκφράζεται μέσα από το ρεύμα του αισθητισμού, δημοσιεύοντας μάλιστα και μανιφέστα για αυτόν. Τα πρότυπά του ήταν οι Walter Pater και Oscar Wilde. Η ιδιόμορφη ποίηση του θεωρήθηκε προκλητική όπως και η εμφάνισή του. Κυρίαρχο στοιχείο σε όλη του την ποίηση αποτέλεσε η θλίψη, η οποία έγινε εντονότερη μετά το χαμό του πατέρα του και τελικώς όλο αυτό εκφράστηκε και στο ποιητικό του έργο οδηγώντας τον στον συμβολισμό και την επιλογή ενός μελαγχολικού τόνου.

Ο Ναπολέων, όπως και οι προαναφερθέντες Wilde και Pater που λειτούργησαν για αυτόν ως πρότυπα, είχαν τη στάση του δανδή. Ο Ναπολέων ήταν καλλιτέχνης που έβαζε σε ιεραρχία πρώτα το βίο και ύστερα τα γράμματα. Ήταν εξαιρετικά μετριοφρων και παράλληλα αυστηρός με τον εαυτό του και το έργο του, γι' αυτό και πίστευε πως δεν είναι όλα τα έργα του άξια δημοσιοποίησης.³⁰

Εκτός από όσα αναφέρονται στην αυτοβιογραφία του, σε συνεντεύξεις που έδωσε κατά καιρούς δήλωνε απροκάλυπτα τις προτιμήσεις του ως προς τους λογοτέχνες που θαύμαζε. Χαρακτηριστικά δήλωνε πως του αρέσει «υπερβολικά ο Παπαδιαμάντης», και ότι «φυσικά ο Ουάιλντ έχει επιδράσει επάνω μου». Τέλος, «από την πνευματική και καλλιτεχνική μας ζωή ξεχωρίζουν οι «Κάλβος, Σολωμός, Παπαδιαμάντης, Μαρκοράς, Μαβίλης, Χρηστομάνος, Χατζόπουλος, Καβάφης,

²⁹ Τάκης Σπετσιώτης, *Χαίρε Ναπολέον. Δοκίμιο για την τέχνη του Ναπολέοντα Λαπαθιώτη. 63 πεζά ποιήματα του και εικόνες του Αγγέλου Παπαδημητρίου*, Αθήνα, Αγρα, 1999, σελ. 16

³⁰ Τάκης Σπετσιώτης, *Χαίρε Ναπολέον. Δοκίμιο για την τέχνη του Ναπολέοντα Λαπαθιώτη. 63 πεζά ποιήματα του και εικόνες του Αγγέλου Παπαδημητρίου*, Αθήνα, Αγρα, 1999, σ. 19

Καρυωτάκης» κι ότι «έρωτές μου, κατά περιόδους, ήταν ο Πόε, ο Άντερσεν, ο Αντρέγιεφ, ο Λαφόργκ, ο Ουάιλντ, ο Μέτερλινγκ, ο Ταγκόρ, ο Σαμέν – κι απ' τους δικούς μας ο Σολωμός, ο Κάλβος, ο Παπαδιαμάντης κι ο Καβάφης»³¹

Συνεχίζοντας με την εργογραφία του, έγραψε επίσης λογοτεχνικές μεταφράσεις και θεατρικά έργα ("Νέρων ο τύραννος", [1900], "Η τιμή της συζύγου" [1901], "Τα μεσάνυχτα ως το γλυκοχάραμα" [1908]) και ασχολήθηκε με το λογοτεχνικό δοκίμιο και τη μουσική σύνθεση. "Κάπου περνούσε μια ζωή", Ερατώ, Αθήνα, 2011, "Τα μαραμένα μάτια και άλλες ιστορίες", Ερατώ, Αθήνα, 2011 και "Ο μυστηριώδης φίλος και άλλες ιστορίες", Ερατώ, Αθήνα, 2013.³²

Ο αισθητισμός του Λαπαθιώτη

Ο Ναπολέων Λαπαθιώτης βρίσκεται στα όρια ανάμεσα στο ρεύμα του αισθητισμού και του νεοσυμβολισμού, ο οποίος εκφράστηκε από τους Καρυωτάκη, Παπανικολάου, Άγρα, Πολυδούρη κλπ. Ο συμβολισμός είναι αυτός που κυριαρχεί στην εργογραφία του, αλλά ο αισθητισμός είναι επίσης παρών ιδιαίτερα στα πρώτα του πεζογραφήματα.³³ Συγκεκριμένα τα έτη αναφοράς είναι το 1908 -1912, όπου ο αισθητισμός θα καθορίσει μέχρι και την ίδια προσωπικότητα του λογοτέχνη. Θα τον χαρακτηρίσουν μάλιστα έναν Ντόριαν Γκρέυ της εποχής.³⁴

Η κύρια διαφορά του συμβολισμού έναντι του αισθητισμού έγκειται στην προσπάθεια του συμβολισμού να μυήσει τον αναγνώστη σε ένα κόσμο ιδεών και συναισθημάτων του ποιητικού υποκειμένου. Έτσι ορίστηκε και το κίνημα του Συμβολισμού, το οποίο πλέον είχε τη δική του ταυτότητα, σε ένα μανιφέστο δημοσιευμένο από το Jean Moréas σε άρθρο της εφημερίδας *Le Figaro*, στις 18 Σεπτεμβρίου 1886. Στο μανιφέστο γινόταν ξεκάθαρο πως η εποχή του Ρομαντισμού ήταν πλέον παρελθόν ενώ παράλληλα δήλωνε την παύση της «μετάδοσης πληροφοριών, της

³¹ Μάνος Τραϊανός «Ναπολέων Λαπαθιώτης, Δηγήματα και άλλα πεζά», Θεσσαλονίκη 2012 (πρωτεύουσα μεταπτυχιακή εργασία, Τομέας ΜΝΕΣ της Φιλοσοφικής Σχολής του ΑΠΘ 2012)

³² Αραμπατζίδου Λένα, *Αισθητισμός. Η νεοελληνική εκδοχή του κινήματος*, Θεσσαλονίκη, Μέθεξις, 2012

³³ Λ. Αραμπατζίδου, σελ. 439

³⁴ Παπατσώνης, Τάκης Κ.: «Ο Λαπαθιώτης μετέωρο και σκιά». Νέα Εστία 398 (1944), σελ 86-95

ρητορείας, της ψεύτικης συναισθηματικότητας και της αντικειμενικής περιγραφής».³⁵ Σκοπός του νέου αυτού κινήματος καθορίστηκε η προσπάθεια να δώσει «σάρκα και οστά» στις Ιδέες.³⁶

Οι ιδιαίτερες απόψεις του Λαπαθιώτη έγιναν αντικείμενο σχολιασμού για την ελληνική τότε κοινωνία, αλλά κυρίως απέκτησε μία θρυλική μορφή στον ελλαδικό χώρο με τη στάση ζωής του, η οποία ταυτιζόταν με αυτή του δανδή. Γενικότερα, αντιμετωπίστηκε ως μία ξεχωριστή κατηγορία ανάμεσα και στους ομοτέχνους του. Στον αισθητισμό του Λαπαθιώτη παρατηρούμε μία κύρια διαφορά σε σχέση με αυτόν του Oscar Wilde. Η εικόνα, η εμφάνιση και η όλη παρουσία πρέπει να είναι κάτι αποδεκτό και αγαπητό πρωτίστως από τον ίδιο τον καλλιτέχνη, προκειμένου σε δεύτερο βαθμό να το δεχτεί και ο αναγνώστης.

Ο Σπετσιώτης επισημαίνει πως ο Λαπαθιώτης θα συμφωνήσει και με τον Pater αναφορικά με το «ωραίο» και το πώς αυτό το εισπράττει κανείς μέσα από την τέχνη χρησιμοποιώντας της αισθήσεις του. Ορίζει το ωραίο ως κρυφή και μυστική υπόσχεση ευδαιμονίας που μας καρτερά.³⁷ Ο ίδιος θα αντιταχθεί στους ηθικούς περιορισμούς και στην πουριτανή κοινωνία και θα κατηγορηθεί για την αγάπη του προς εαυτό του και τον αισθησιασμό. Ο Λαπαθιώτης συνεχίζοντας να συμπλέει με τον Pater θα ασπαστεί την πεποίθηση πως ο άνθρωπος πρέπει να προσπαθεί διαρκώς να είναι η καλύτερη εκδοχή του εαυτού του, δίνοντας έμφαση στην πνευματική αναγέννηση και την αντιληπτική οξύνοια.

Αναφορικά με τη ζωή ο Λαπαθιώτης υιοθετεί μία παθητική στάση απέναντι της, αντιμετωπίζοντας την ως ένα θέαμα και όχι σαν μορφή αλληλεπίδρασης και πράξεων. Με αυτόν τον τρόπο μόνο ο καλλιτέχνης θα μπορέσει να αξιολογήσει σωστά τη ζωή και να υιοθετήσει μία εξωτερική οπτική γωνία για τα δρώμενα παραμένοντας αμέτοχος. Επίσης, αναγνωρίζει ως σκοπό στη ζωή του ανθρώπου την αναζήτηση της πραγματικότητας, αλλά αυτό πρακτικά φαίνεται να μην είναι δυνατό, καθώς παραδέχεται τη ρευστότητα των πραγμάτων και την ανάγκη για διαρκείς αλλαγές. Ο κόσμος συνεχώς μεταβάλλεται και το ίδιο κάνει και ο άνθρωπος μαζί.³⁸

³⁵ Charles Chadwick, *Συμβολισμός*, μτφ. Στέλλα Αλεξοπούλου, Ερμής, Αθήνα 1981, 16

³⁶ ό.π. σελ. 15-16

³⁷ Τάκης Σπετσιώτης, *Χαίρε Ναπολέον. Δοκίμιο για την τέχνη του Ναπολέοντα Λαπαθιώτη. 63 πεζά ποιήματα του και εικόνες του Αγγέλου Παπαδημητρίου*, Αθήνα, Αγρα, 1999, σελ. 211

³⁸ ό.π. σελ. 211-212

Κοινός παρονομαστής σε όλα βρίσκεται ο θάνατος. Είναι αυτό που δεν μπορεί να αποφύγει κανείς, επομένως η ζωή είναι αυτή που πρέπει να χαρούμε και να ζήσουμε όπως επιλέξουμε οι ίδιοι. Η τέχνη είναι αυτή που θα συμβάλλει τα μέγιστα στην απόλαυση της ζωής. Το «ωραίο» , λοιπόν, υπενθυμίζει στο Λαπαθιώτη το σκοπό που έχει το έργο του, να προκαλέσει και να προβληματίσει, να παρακάμψει ηθικούς φραγμούς και να αναρωτηθεί για το «καλό». Ο Λαπαθιώτης δίνει μία νέα πνοή στον ευρωπαϊκό αισθητισμό κάνοντας τον ελληνική υπόθεση με διαχρονικό χαρακτήρα.³⁹

Το πεζό ποίημα

Το πεζό ποίημα αποτελεί έναν λογοτεχνικό όρο που δύσκολα μπορεί να οριστεί και να αποδοθεί εντός αυστηρών πλαισίων. Κάνουμε λόγο για ένα ποίημα στο οποίο απουσιάζει το μέτρο και η μορφή του είναι όπως αυτή του πεζού λόγου με απουσία στίχου όπως σε ένα παραδοσιακό ποίημα. Ο όρος κινείται πάνω σε δύο όρους εκ διαμέτρου αντίθετους μεταξύ τους, τον πεζό λόγο και τον ποιητικό λόγο.⁴⁰

Χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον Charles Baudelaire στη Γαλλία. Σύμφωνα με την Κατσιγιάννη, ο ίδιος δεν έδωσε το δικό του ορισμό για το νέο χαρακτηρισμό που χρησιμοποίησε, αλλά κατέστησε σαφές ότι άνοιξε το πεδίο για τη μελέτη ενός νέου υβριδικού λογοτεχνικού είδους.⁴¹ Τα χαρακτηριστικά του πεζού ποιήματος σύντομα θα αποσαφηνιστούν από τη Susanne Bernard δίνοντας τρία κύρια χαρακτηριστικά τους. Πρώτον τη συντομία με απώτερο σκοπό την ενότητα , δεύτερον τη συμπύκνωση των εκφραστικών τρόπων όπως αυτοί τείνουν να εμφανίζονται στην παραδοσιακή ποιητική και τέλος την απουσία εξωτερικών δεικτών στο κείμενο όπως τοπικών, χρονικών, βιογραφικών κλπ.⁴²

Στην Ελλάδα το εν λόγω είδος εμφανίστηκε με τον όρο “πεζοτράγουδο” και άρχισε να απαντάται συχνότερα στα τέλη του 1880, καθώς εκείνη την περίοδο

³⁹ ό.π., σελ. 245

⁴⁰ Ιωάννα Ναούμ, Κ. Γ. Καρυωτάκης: *OpusDuplex, μία προσέγγιση των τελευταίων ποιημάτων σε πεζό*. μεταπτυχιακή εργασία, Θεσσαλονίκη, Αύγουστος 1998, σ.31

⁴¹ Άννα Κατσιγιάννη, *Το πεζό ποίημα στη νεοελληνική γραμματεία. Γενεαλογία, διαμόρφωση και εξέλιξη του είδους (από τις αρχές ως το 1930)*, διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2001, : 15

⁴² Susanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jus qu’anos jours*, Nizet, Paris 1959: 763

παρατηρείται έξαρση και στην παραγωγή του. Ο Ν. Επισκοπόπουλος πρότεινε και με το λογοτεχνικό του έργο αλλά και με τον κριτικό του λόγο την απελευθέρωση της ποίησης, ήτοι του έντεχνου λόγου από την «στενοχωρίαν του μέτρου και της ομοιοκαταληξίας».⁴³ Παρατηρώντας τον όρο, διαπιστώνεται πως ο πεζολογικός χαρακτήρας είναι παρών και στους δύο όρους. Παρ' όλα αυτά με τον όρο “πεζοτράγουδο”, η έμφαση μετατοπίζεται σε μουσικό όρο συνυφασμένο με το μέτρο και το ρυθμό. Αυτό υποδηλώνει τη σχέση του ποιήματος και του τραγουδιού εξετάζοντας βασικά στοιχεία και των δύο, απ' όπου προκύπτει και η παραπάνω ταύτιση. Το θεωρητικό ζήτημα των ορίων της ποίησης και της πεζογραφίας παραμένει ανοικτό.

Ο Tzvetan Todorov στο δοκίμιό του «Η ποίηση χωρίς τον στίχο»⁴⁴ μελετώντας τη συλλογή του Baudelaire *Petite poèmes en prose* επισημαίνει ορισμένες δυαδικότητες, οι οποίες αφορούν μορφικά και θεματικά χαρακτηριστικά των πεζών ποιημάτων. Σε κάποια από τα πεζά αυτά ποιήματα η δυαδικότητα παίρνει οντολογική διάσταση. Συγκεκριμένα, «η επικαλούμενη αντίθεση γίνεται ακριβώς ανάμεσα στο “πεζολογικό” και στο “ποιητικό” θεωρούμενα αυτή τη φορά όχι ως λογοτεχνικές κατηγορίες, αλλά ως «δύο διαστάσεις της ζωής και του κόσμου.»⁴⁵

Ο Todorov θα μελετήσει τα πεζά ποιήματα του Baudelaire⁴⁶ συγκριτικά με τις *Εκλάμψεις* του Rimbaud. Θα επισημάνει πως πρόκειται για κείμενα γραμμένα σε πεζό λόγο, με ολοφάνερο ωστόσο τον ποιητικό τους χαρακτήρα. Ενώ ο ίδιος ο Ρεμπώ δε θα ονομάσει αυτά τα κείμενα ως πεζά ποιήματα, θα το κάνει το αναγνωστικό κοινό. Συμπερασματικά, παρόλο που ο συγγραφέας δεν είχε ως σκοπό τη δημιουργία πεζών ποιημάτων, ο Todorov θεωρεί ότι τα κείμενά του Ρεμπώ συγκαταλέγονται στο εν λόγω είδος.

Τα χαρακτηριστικά που εντοπίζει ο Todorov και οριστικοποιούν την απόφαση του να εντάξει τα κείμενα στην κατηγορία των πεζών ποιημάτων είναι η απουσία συνοχής και η αδυναμία αναπαράστασης. Έτσι, προκύπτουν δύο κύρια χαρακτηριστικά της πεζόμορφης ποίησης, από τη μία τα μορφικά, όπως ο μη έμμετρος λόγος και η

⁴³ Έτσι αναφέρει ο Ν. Μαυρέλος, *Οι κοσμοπολίτες και οι φουστανελοφόροι: Το ελληνικό κριτικό έργο του Ν. Επισκοπούλου* (δακτ. Διδακτορική διατριβή), Πανεπιστήμιο Κύπρου, Λευκωσία 2001, σελ. 64

⁴⁴ Tzvetan Todorov, «Η ποίηση χωρίς τον στίχο» [εισαγωγή-μετάφραση: Β. Καπλάνη], περ. *Ποίηση*, αρ.8, Αθήνα, Ιούλιος-Αύγουστος 1996, σελ. 35

⁴⁵ ό.π. σελ 35-36

⁴⁶ ό.π. Σελ. 36

έλλειψη αναπαράστασης, και από την άλλη τα θεματικά, όπως η δυαδικότητα και η ποιητική των αντιθέσεων.

Το πεζοτράγουδο αποτελούσε συχνό λογοτεχνικό τρόπο έκφρασης στα τέλη του 19ου αιώνα και στις αρχές τους 20ού. Τα θέματα του ήταν διάφορα με μία τάση προς τα ερωτικά. Πρωταγωνιστής ήταν κάποιο χαμένο πρόσωπο, στο οποίο γινόταν αναφορά σε β' ρηματικό πρόσωπο αλλά και το εξυμνούσαν, εφόσον πλέον είχε χαθεί, για την ομορφιά του και τις νοσταλγικές στιγμές.⁴⁷

Άλλα θέματα που πραγματεύονταν τα πεζοτράγουδα ήταν αυτά που αντλούνται από την καθημερινότητα. Αν και τα αφηγηματικά στοιχεία έλειπαν από τα πεζοτράγουδα, ο καλλιτέχνης επέλεγε ένα τυχαίο γεγονός από τον καθημερινό βίο το οποίο αποτελούσε αφορμή για την έκφραση των απόψεων και των ιδεών του. Τέτοια θέματα ήταν η αλλαγή των εποχών, ο χρόνος και το πέρασμά του καθώς και ο, τιδήποτε σχετικό με τη φύση, λουλούδια και ζώα.⁴⁸

Πεζό ποίημα και αισθητισμός

Ο αισθητισμός φαίνεται να προτιμά την ποίηση λόγω της λυρικής της ιδιαιτερότητας με το λυρισμό να αποτελεί δεσπόζουσα υφολογική ποιότητα. Επομένως, η θεματική καθώς και το ύφος των λογοτεχνικών έργων του αισθητισμού καθιστούν το πεζό ποίημα κύριο είδος έκφρασης. Το πεζό ποίημα ταυτίζεται με το χώρο του αισθητισμού αλλά και του συμβολισμού, είναι ευέλικτο και προσαρμόζεται σε όλες τις απαιτήσεις των δημιουργών με δυνατότητες πλήρους ελευθερίας και χειραφέτησης στην ανάπτυξη της θεματικής .

Η συνύπαρξη πεζού και ποιητικού λόγου συνδέεται άμεσα με ειδολογικά έργα στο φάσμα του αισθητισμού, καθώς τα περισσότερα από αυτά εκφράστηκαν μέσα από τη μορφή της ποίησης που επεκτείνεται στην πεζογραφία ή κάποια μορφή πεζού που

⁴⁷ Άννα Κατσιγιάννη, *Το πεζό ποίημα στη νεοελληνική γραμματεία*. Γενεαλογία, διαμόρφωση και εξέλιξη του είδους (από τις αρχές ως το 1930), διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2001, σελ. 170-171

⁴⁸ ό.π. σελ. 171

διευρύνεται μέχρι την ποίηση. Κάνουμε λόγο για τις «λυρικές πρόζες», και σε ορισμένες περιπτώσεις εκτεταμένα ποιητικά πεζά σε ημερολογιακή μορφή.⁴⁹

Το πεζοτράγουδο χρησιμοποιήθηκε κατ' εξοχήν από Έλληνες αισθητιστές, οι οποίοι επηρεάστηκαν σε μεγάλο βαθμό από τον ευρωπαϊκό χώρο και τις καλλιτεχνικές εξελίξεις του. Συγκεκριμένα τα πρώτα πεζά ποιήματα του Charles Baudelaire γοήτευσαν τον Έλληνα αισθητιστή Ν. Επισκοποπόπουλο, ο οποίος τα μετέφρασε το 1893-1894⁵⁰, αλλά του έδωσαν και την ώθηση στο να συγγράψει δικά του αντίστοιχα.⁵¹ Πολλοί άλλοι Έλληνες αισθητιστές βασίστηκαν στο τρόπο συγγραφής των πεζών ποιημάτων με τον τρόπο που το έκανε ο Baudelaire. Το ποίημα του Charles Baudelaire «Ο θύρσος» αποτελεί τυπικό παράδειγμα του χαρακτηρισμού αυτού με το αρρενωπό στοιχείο να «περικυκλώνεται» από τη γυναικεία φαντασία. Ο Baudelaire χρησιμοποίησε συνειδητά τον όρο «πεζό ποίημα» για μια σειρά κειμένων που δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό *La Revue Fantaisiste*.⁵² Τέλος, σύμφωνα με την Α. Κατσιγιάννη, ως πρότυπο λειτούργησαν και τα πεζά ποιήματα του Nietzsche στα τέλη του 19ου αιώνα.⁵³

Έως τώρα ο αισθητισμός του κάθε συγγραφέα στην Ελλάδα γινόταν αισθητός από τις αναφορές του σε άλλους Ευρωπαίους λογοτέχνες. Τα χαρακτηριστικά των πεζών ποιημάτων του Λαπαθιώτη αφορούν τον τόνο, τη δημιουργία εικόνων και γενικότερα τις τεχνικές που επιστρατεύει. Εδώ εντάσσεται και η υπερβολή ή οι έντονες αντιθέσεις που συναντώνται στα έργα του, ενώ ένα αίσθημα ανολοκλήρωτου πλαισιώνει την κάθε ιστορία. Συγκριτικά με τους υπόλοιπους Έλληνες αισθητιστές όπως το Ν. Επισκοπόπουλο ή τον Π. Νιρβάνα παρατηρείται μία πιο μελαγχολική και νωχελική στάση απέναντι στη ζωή, ενώ η νοσηρότητα εμπεριέχεται στον θηλυπρεπή αισθητισμό. Η διαφορά αυτή αντικατοπτρίστηκε και στην πρόσληψη του πεζού ποιήματος ως υβριδικού είδους εκείνη την εποχή. Το ανδρόγυνο αποτελεί μία μίξη, ένα

⁴⁹ Αραμπατζίδου Λένα, *Αισθητισμός. Η νεοελληνική εκδοχή του κινήματος*, Θεσσαλονίκη, Μέθεξις, 2012, σελ. 37-39

⁵⁰ Για την πεζή ποίηση/λυρική πρόζα του Επισκοπόπουλου βλ. Sophia Voulgari, *Between and beyond genres : the poetic prose of Andreas Embeirikos, E.CH. Gonatas and Nanos Vakaoritis(1940-1967)*, Thesis Ph.d, London, 1996, σελ. 53-60

⁵¹ Παρομοίως και ο Πλάτων Ροδοκανάκης

⁵² ό.π. σελ. 19-21 και

⁵³ Άννα Κατσιγιάννη, *Το πεζό ποίημα στη νεοελληνική γραμματεία. Γενεαλογία, διαμόρφωση και εξέλιξη του είδους (από τις αρχές ως το 1930)*, διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2001: 180

νέο υβριδικό μοντέλο στα πλαίσια του αισθητισμού όπως και το πεζό ποίημα στα πλαίσια της λογοτεχνίας. Η ταύτιση φυσικά με τον Wilde ήταν και πάλι αναπόφευκτη.⁵⁴

Η σεξουαλική ταυτότητα ήταν το πρώτο θέμα που απασχόλησε και τότε τη Μ. Βρετανία με το γράμμα του Oscar Wilde στον Alfred Douglas ενώ βρισκόταν στη φυλακή. Ο ίδιος ο Wilde χαρακτήρισε το γράμμα του ως πεζό ποίημα. Το ίδιο το πεζό ποίημα δεν παρουσιάζει ξεκάθαρα και απόλυτα σημεία διαχωρισμού για πού ξεκινά ο πεζός λόγος και πού ξεκινά η ποίηση. Η έννοια της ομοφυλοφιλίας ταυτίστηκε έτσι κατά κάποιον τρόπο και με αυτό το υβριδικό λογοτεχνικό είδος. Εκτός από τους κριτικούς οι ίδιοι οι συγγραφείς, επομένως, περιέγραφαν το πεζό ποίημα σαν ένα είδος «ανδρόγυνου» είδους.⁵⁵

Πρόσληψη και απήχηση της αισθητιστικής πρόζας

Όπως προαναφέρθηκε, η ελληνική ποιητική πρόζα στην αλλαγή του αιώνα ήταν κάτι το καινοτόμο, όπως το ίδιο καινοτόμο ήταν και για την υπόλοιπη Ευρώπη. Σε αντίθεση με ποιητές όπως ο Baudelaire, ο Rimbaud ή ο Mallarmé, οι Έλληνες ποιητές προτίμησαν μία πιο ήπια μορφή του αισθητισμού, κυρίως βασισμένη σε συμβολιστικές παραμέτρους παρόμοια με αυτές του βρετανικού χώρου. Και οι κριτικοί και οι συγγραφείς της εποχής φαίνεται να υιοθετούν την τάση του Walter Pater να αξιολογήσουν την πρόζα σύμφωνα με τα ποιητικά πρότυπα και να την χειριστούν ως μορφή υψηλής τέχνης.⁵⁶ Ο όρος «πεζοτράγουδο» τονίζει το ρυθμό και το λυρισμό και

⁵⁴ Για το ανδρόγυνο βλ. Sophia Voulgari, *Between and beyond genres : the poetic prose of Andreas Embeirikos, E.CH. Gonatas and Nanos Valaoritis(1940-1967)*, Thesis Ph.d, London, 1996 , σελ. 62-67 και Margueritte S. Murphy, *A Tradition of Subversion : The Prose Poem in English from Wilde to Ashbery*, University of Massachusetts Press, 1992, σελ. 47

⁵⁵ Sophia Voulgari, *Between and beyond genres : the poetic prose of Andreas Embeirikos, E.CH. Gonatas and Nanos Valaoritis(1940-1967)*, Thesis Ph.d, London, 1996 , σελ. 19-21 και Margueritte S. Murphy, *A Tradition of Subversion : The Prose Poem in English from Wilde to Ashbery*, University of Massachusetts Press, 1992, σελ. 70-71

⁵⁶ Margueritte S. Murphy, *A Tradition of Subversion: The Prose Poem in English from Wilde to Ashbery*, University of Massachusetts Press, 1992, σελ. 10

έτσι η δυναμική της ποιητικής πρόζας μετατοπίζεται στο μουσικό κομμάτι παρά στο ανατρεπτικό⁵⁷, όπως επίσης στόχος είναι το να «κοσμήσει» την πρόζα.⁵⁸

Ο Ηλίας Βουτιερίδης σε κριτικές του αμφισβητεί την ποιότητα των ελληνικών πεζόμορφων ποιημάτων και συγκεκριμένα παρατηρεί λείπουν καίρια στοιχεία μιας ρυθμικής πρόζας, όπως ο ρυθμός, οι περίτεχνες φράσεις, το ύφος σε προσωπικό τόνο αλλά και η «ποιητική ουσία». ⁵⁹ Η Βούλγαρη επισημαίνει πως το πεζό ποίημα ως ειδολογική λογοτεχνική μορφή ήταν βραχύβιο στον ελλαδικό χώρο όπως και στην υπόλοιπη Ευρώπη. Οι λόγοι που οδήγησαν στο πρόωρο τέλος αυτού του υβριδικού είδους ήταν η άμεση συσχέτιση του με τις ξενόφερτες επιρροές που κατά κάποιο τρόπο υπονόμειαν τον ελληνισμό αλλά και γενικότερα η ιδιομορφία του ίδιου του πεζού ποιήματος.⁶⁰

Το πεζό ποίημα αρχικά θεωρήθηκε σαν ένα είδος μόδας⁶¹ προερχόμενο από τους εκφραστές του δυτικοευρωπαϊκού αισθητισμού. Αυτά τα πρότυπα θεωρήθηκαν «επικίνδυνα», καθώς ήταν κάτι τελείως νεωτερικό αλλά και οι εκφραστές του προκλητικοί. Επίσης θεωρήθηκε πως κάποιοι εκφραστές του ελληνικού χώρου εκτός από προκλητικοί ήταν και αδέξιοι με αποτέλεσμα το έργο τους να στερείται ποιητικής ουσίας και να είναι μόνο μία «κενή ωραιολογία».⁶² Ο Λαπαθιώτης φαίνεται να γοητεύεται ταυτόχρονα από τον αψεγάδιαστο ποιητικό στίχο αλλά και τον πεζό στίχο, γι' αυτό και επιδόθηκε σε πολλές εκφάνσεις του.⁶³

⁵⁷ Στόχος δεν ορίζεται το νεωτερικό υβριδικό είδος αλλά η μουσική επένδυση του πεζού

⁵⁸ Sophia Voulgari, *Between and beyond genres: the poetic prose of Andreas Embeirikos, E.CH. Gonatas and Nanos Valaoritis (1940-1967)*, Thesis Ph.d, London, 1996, σελ. 76-77

⁵⁹ Ηλίας Βουτιερίδης : *Ο ρυθμικός λόγος στη νεοελληνική λογοτεχνία*, Αθήνα, 1931, σελ 15

⁶⁰ Sophia Voulgari, *Between and beyond genres: the poetic prose of Andreas Embeirikos, E.CH. Gonatas and Nanos Valaoritis(1940-1967)*, Thesis Ph.d, London, 1996, σελ. 77

⁶¹ Ηλίας Βουτιερίδης : *Ο ρυθμικός λόγος στη νεοελληνική λογοτεχνία*, Αθήνα, 1931, σελ 26

⁶² Στέλιος Ξεφλούδας, *Νιρβάνας, Χρηστομάνος, Ροδοκανάκης και άλλοι*, Βασική Βιβλιοθήκη τ. 30, Αετός, Αθήνα 1953, σελ. 8

⁶³ Περισσότερες πληροφορίες για το πεζογραφικό έργο του Λαπαθιώτη δίνονται στο :Μάνος, Τραϊανός: «Η διηγηματογραφία του Ναπολέοντα Λαπαθιώτη. Μερικές εισαγωγικές παρατηρήσεις και μια πρώτη αποτίμηση». Νέα Εστία 1860, 2013, σελ 856-876.

Η σχέση του Oscar Wilde με την πεζόμορφη ποίηση

Το στυλ ποίησης του Wilde, λόγω της πίστης του στην «τέχνη για χάρη της τέχνης», παρουσιάστηκε από την αρχή ιδιόμορφο. Αυτή η έννοια παραπέμπει τον αναγνώστη σε ποιήματα με έντονη εικονοποιία, δημιουργικές χρήσεις του ήχου και έλλειψη πραγματικού αφηγηματικού νήματος. Παρ' όλα αυτά η ποίηση του Ουάιλντ ήταν σφιχτά δομημένη και συχνά πολύ βαριά αφηγηματική. Από την άλλη αρκετά ποιήματά του περιέχουν ηχητικά στοιχεία αλλά και πολύ αυστηρά σχήματα ομοιοκαταληξίας. Ο Wilde και οι σύγχρονοί του επιχειρηματολογούν για περισσότερη δημιουργική ελευθερία και αυτές οι μορφές τους επιβάλλουν ένα διαφορετικό σύνολο περιορισμών.

Τα ποιήματα του φαίνονται να είναι λιγότερο περιοριστικά από τα πεζά ποιήματα. Παρόλο που βασίζονται σε μεγάλο βαθμό στην αφήγηση, αμφισβήτησαν πραγματικά τόσο την παραδοσιακή μορφή αφήγησης όσο και τα μηνύματα γύρω από τα θέματα που περιείχαν. Τα περισσότερα από αυτά αφορούσαν θέματα θεολογίας, μυθολογίας και της ιστορικής φιγούρας του Ιησού, ο οποίος απεικονίζεται σε πολλά ποιήματα χρησιμοποιώντας μόνο την αντωνυμία «Αυτός». Η επιλογή να μην αποκαλυφθεί το όνομα του Ιησού ήταν πολύ ωραία, καθώς έκανε τον αναγνώστη να δημιουργήσει τη σύνδεση για τον εαυτό του, ενώ επέτρεψε στα πεζά ποιήματα να περιπλανηθούν σε πιο «επικίνδυνο» θέμα.

Για παράδειγμα, στο «The Doer of Good»⁶⁴, ο «Αυτός» περιπλανιέται στην πόλη, συναντώντας ανθρώπους που «Αυτός» είχε σώσει. Ωστόσο, αφού σώθηκαν, αυτοί οι άνθρωποι δεν ακολούθησαν το παραδοσιακό μοτίβο να ζήσουν μια πιο ιερή ζωή, αλλά πέρασαν τον χρόνο τους απολαμβάνοντας τη σωτηρία τους. Επιπλέον, ο «Αυτός» φαίνεται ανίσχυρος να τους αλλάξει γνώμη, ούτε καν να το επιχειρήσει. Αυτή η απόκλιση από τα παραδοσιακά βιβλικά θέματα είναι μια πρόκληση για την εποχή που έγραφε ο Wilde, ωστόσο, λόγω της μορφής, η πρόκληση είναι εν μέρει συγκαλυμμένη. Η μορφή του «The Doer of Good» και η επιλογή του Wilde μέσα στο ποίημα να αφήσει τον Ιησού ανώνυμο, επιτρέποντας στον Wilde να αμφισβητήσει τις πιο παραδοσιακές

⁶⁴ Oscar Wilde, «The doer of good» in *Poems in Prose*, in *The Fortnightly Review*, 1894, pp. 22-29

απόψεις της θρησκείας την εποχή της συγγραφής του είναι πολύ ενδιαφέρουσα. Αυτό το ποίημα συγκεκριμένα είναι ένα εξαιρετικό παράδειγμα των στυλιστικών επιλογών του Wilde που του επιτρέπουν να εξερευνήσει πολλαπλές έννοιες με τις ίδιες λέξεις.

Οι Οσκαρουαϊλδισμοί της νιότης

Η σκιαγράφηση της παρουσίας του Oscar Wilde και του αγγλοσαξωνικού αισθητισμού στα νεοελληνικά γράμματα αποκαλύπτει και μιαν άλλη 'ομάδα' λογοτεχνών - μετά τον Χρηστομάνο και τον Ροδοκανάκη -, αυτών δηλαδή που αρχίζουν να δημοσιεύουν πεζά ποιήματα γύρω στα τέλη της δεκαετίας του 1910 και οι οποίοι υιοθετούν όχι μόνο θεματικά και μορφικά στοιχεία της ποίησης του Wilde, αλλά και τρόπους ατομικής και κοινωνικής εκκεντρικής εμφάνισης και συμπεριφοράς, που ανάγονται κατά βάθος ήδη στον αισθητιστή με ρομαντικές καταβολές Théophile Gautier. Σήμερα η πρόζα του εμπνευσμένου δανδή και η πεζόμορφη λυρική παραγωγή του Νίκου Νικολαΐδη και του Ναπολέοντα Λαπαθιώτη δεν θα μπορούσαν να μη συνδεθούν με το πορτρέτο του προκλητικού νάρκισσου και μποέμ αισθητή Oscar Wilde.⁶⁵

Ο Ναπολέων ξεκινά τη σύνθεση πεζών ποιημάτων από την ηλικία των 20 ετών. Η ίδια η επιλογή της ιδιόμορφης φόρμας του πεζού ποιήματος φανερώνει την πρόθεση του ποιητή να συνδέσει το όνομά του με τον ειδολογικό χώρο του αισθητισμού. Την εποχή που ο αισθητισμός ακμάζει στη Δυτική Ευρώπη, ο Λαπαθιώτης δηλώνει ξεκάθαρα σε αυτοβιογραφίες του τις αναγνωστικές του προτιμήσεις και κατ' επέκταση τις επιρροές του. Αυτές περιλαμβάνουν τους Πόε, Πέητερ, Άντερσεν, Αντρέγιεφ, Λαφόργκ, Ουάιλντ, Ντ' Ανούντσιο κ.ά.⁶⁶ Οι συγκλίσεις μεταξύ του Λαπαθιώτη και του ουαϊλδικού αισθητισμού παρατηρούνται κυρίως στην πεζόμορφη ποίηση της πρώτης ποιητικής περιόδου του Λαπαθιώτη. Αυτή η περίοδος ορίζεται ανάμεσα στο

⁶⁵ Αικατερίνη Σχοινά, Σαν ένα κλάμα μακρυνών αγγέλων, σε ένα λησμονημένο ουρανό: ο Ναπολέων Λαπαθιώτης και το πεζό ποίημα, διπλωματική εργασία, Κομοτηνή, 2012, σελ. 67-69

⁶⁶ ό.π. σελ. 69-70

1908 και το 1912, όπου τα αισθητιστικά πεζά ποιήματα του Λαπαθιώτη φαίνονται να ευδοκούν σε ένα «κλίμα αισθητιστικού θερμοκηπίου».⁶⁷

Ο θαυμασμός του Ναπολέοντα προς τον Ουάιλντ υπήρξε έκδηλος σε πολλές περιστάσεις και αφορά όχι μόνο το έργο του αλλά και τη στάση του προς τη ζωή. Ιδιαίτερα για τη φιλολογία του Ουάιλντ, ο Λαπαθιώτης θα την χαρακτηρίσει ακόμη και ως «θρησκεία».⁶⁸ Θα ασχοληθεί και με όσα γράφονται για τον Ουάιλντ και μάλιστα θα μεταφράσει ένα κείμενο του Αντρέ Ζιντ, το οποίο εξυμνεί τον Ιρλανδό δανδή, δίνοντας αμέσως την αίσθηση πως ο Λαπαθιώτης συμμερίζεται τα όσα εκθέτονται στο κείμενο και επιθυμεί να τα μεταφέρει στο ελληνικό αναγνωστικό κενό.

Όσον αφορά τη στάση του απέναντι στη ζωή, ο Λαπαθιώτης θα υιοθετήσει μία αντίστοιχη του Ουάιλντ, ιδιαιτέρως όταν ήταν νέος. Χαρακτηριστικά αυτής ο δανδισμός και η προκλητική ωραιοπάθεια, όπως σημειώνει η Αικατερίνη Σχοινά⁶⁹, ενώ θα συζητηθεί και για την ομοφυλοφιλία του, την οποία και παραδεχόταν δημοσίως, ολοκληρώνοντας την εικόνα του δανδή με την τέχνη ως οδηγό στη ζωή του. Σε αυτό που ταυτίστηκαν απόλυτα οι δύο αισθητιστές, εκτός από την θεώρηση της τέχνης ως ορόσημο της ζωής τους, ήταν η επιλογή του καλλιτεχνικού ψεύδους έναντι της ενεργούς δράσης. Η τέχνη αποτελεί αυτοσκοπό και η αναζήτηση του «ωραίου» μονόδρομο στη φιλολογία, φανερώνοντας τις επιδράσεις του ουαιλδικού στοχασμού.

Ο Τ. Παπατσώνης σημειώνει για το Λαπαθιώτη πως «η ψυχή του και η ύπαρξη του ήταν πουλημένα στον Ιρλανδό». και ενώ αρχικά θεωρούσε τον εαυτό του ακλόνητο και ανεπηρέαστο αναφορικά με τα αναγνώσματα του Ουάιλντ, γρήγορα διαψεύστηκε. Μάλιστα, ενώ οι επιρροές του στον ειδολογικό χώρο του αισθητισμού θα μπορούσαν να προέρχονται από διάφορους ποιητές, η προτίμηση του για τον Ουάιλντ ήταν ολοφάνερη. Χαρακτηριστικά, ένας γιατρός που επισκέφθηκε την οικία του Ναπολέοντα προκειμένου να εξετάσει την άρρωστη τότε μητέρα του, παρατήρησε πως ενώ όλη η

⁶⁷ Ο χαρακτηρισμός χρησιμοποιήθηκε από τον Γιώργο Αράγη (Γ. Αράγης, *Η μεταβατική περίοδος της Ελλαδικής ποίησης. Η σταδιακή της εξέλιξη από την ίδρυση του νεοελληνικού κράτους έως το 1930*, Σοκόλης, Αθήνα 2000, σελ. 320-326)

⁶⁸ «Η φιλολογία του Οσκάρ Ουάιλντ είνε θρησκεία ιδανική, θρησκεία της μεγάλης Καλλονής...Εις την θρησκείαν του αυτή έρριψεν ολοκαύτωμα και Ζωήν και Γαλήνην!». Αυτές είναι ακριβώς οι λέξεις που χρησιμοποίησε ο ίδιος ο Λαπαθιώτης στην εφημερίδα *Εσπερινή* στο φύλλο στις 8/06/1908.

⁶⁹ Αικατερίνη Σχοινά, *Σαν ένα κλάμα μακρυνών αγγέλων, σε ένα λησμονημένο ουρανό: ο Ναπολέων Λαπαθιώτης και το πεζό ποίημα*, διπλωματική εργασία, Κομοτηνή, 2012, σελ. 71

βιβλιοθήκη του ήταν ακατάστατη, το ράφι με τα συγγράμματα του Ιρλανδού ήταν το μόνο προσεγμένο.⁷⁰

Αναφορικά με την αντίδραση του Λαπαθιώτη στο άκουσμα της ταύτισης του ίδιου με τον Ιρλανδό εστέτ φανέρωνε ενόχληση. Μάλιστα, θα χαρακτηρίσει την επίδραση του Ουάιλντ στα πρώτα του λογοτεχνικά έργα ως «νεανική» και «νεφελώδη».⁷¹ Πάντως, αν και δείχνει ενοχλημένος παραδέχεται την επιρροή που δέχθηκε από τον Ουάιλντ και την ορίζει ως μοναδικό περιστατικό αναφορικά με άλλους ξένους αισθητιστές. Ο ίδιος φαίνεται να επηρεάζεται αργότερα από τον Μπωντλαίρ αλλά και τον Πόε.

Προκλητική ωραιοπάθεια

«Μαλλιά, ωραία μαλλιά!...»⁷²

Το πεζό ποίημα αυτό δημοσιεύεται στο περιοδικό *Δάφνη* από το Λαπαθιώτη το 1909. Η θεματική του όπως φανερώνει και ο τίτλος του αφορά την κόμη ενός αγαπημένου του προσώπου, η οποία αποτελεί αντικείμενο πόθου και θαυμασμού. Η μετωνυμία μαλλιά-αγαπημένο πρόσωπο είναι κάτι που απαντάται συχνά σε αισθητιστικά ποιήματα με πρωτοπόρο τον Μπωντλαίρ στην Ελλάδα.⁷³

Αυτό όμως που διαφέρει σε αυτό το ποίημα και τονίζεται ιδιαίτερος σχετικά με τα μαλλιά και το πόσο όμορφα είναι η «μπούκλα». Αποτελεί επαναλαμβανόμενο μοτίβο, ποιητικό και μουσικό, το οποίο λειτουργεί ως μέσο αναπόλησης όμορφων ερωτικών στιγμών.

⁷⁰ Παπατσώνης, Τάκης Κ.: «Ο Λαπαθιώτης μετέωρο και σκιά». *Νέα Εστία* 398 (1944), σελ 86-95

⁷¹ ό.π. σελ. 19-20

⁷² Τάκης Σπετσιώτης, *Χαίρε Ναπολέον. Δοκίμιο για την τέχνη του Ναπολέοντα Λαπαθιώτη. 63 πεζά ποιήματα του και εικόνες του Αγγέλου Παπαδημητρίου*, Αθήνα, Αγρα, 1999, σ. 291-292

⁷³ Βλ. από Charles Baudelaire το έμμετρο ποίημα «La chevelure» (1857) και το πεζό ποίημα «Un hemisphere dans une chevelure» (1862) και Μηνάς Δημάκης, «Charles Baudelaire. Μια τομή στην ευρωπαϊκή ποίηση. Το έργο του- Η απήχηση του στην Ελλάδα», *Νέα Εστία*, αφιέρωμα στον Μπωντλαίρ, τ. 971, Χριστούγεννα 1967, σελ. 25-36

Η μπούκλα αποτελεί σημείο αναφοράς για τον Oscar Wilde, επίσης. Συγκεκριμένα, στην κωμωδία του *The importance of being earnest* σε διάλογο μεταξύ των πρωταγωνιστών η Cecily θα ρωτήσει τον Algernon αν τα μαλλιά του είναι φυσικά σγουρά και μάλιστα θα δηλώσει πως ελπίζει να είναι.⁷⁴ Γίνεται αντιληπτό αμέσως πως τα μαλλιά, αφού κάνει τις ίδιες κινήσεις που περιγράφονται και στο ποίημα του Λαπαθιώτη, όπως το να περάσει τα δάχτυλά της ανάμεσα τους σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες, αποτελούν σύμβολο κάλλους και πόθου.

[...] Cecily: You dear romantic boy. [He kisses her, she puts her fingers through his hair.] I hope your hair curls naturally, does it?

Algernon: Yes, darling, with a little help from others.

Cecily: I am so glad.⁷⁵[...]

Ωστόσο, στο ποίημα του Λαπαθιώτη αντιθετικά με τις όμορφες περιγραφικές εικόνες των μαλλιών που ξύπνησαν όμορφες αναμνήσεις, έρχονται στο προσκήνιο η τωρινή στέρηση από το αγαπημένο πρόσωπο, η απογοήτευση και ο πόνος.⁷⁶ Έτσι παρουσιάζεται το δίπολο ηδονής-πόνου, καλού-κακού, χαράς-πικρίας, το οποίο και επιτάσσεται στα πλαίσια του αισθητισμού. Σύμφωνα με τα πρότυπα αυτού οι αισθήσεις προκαλούν ανάμεικτα συναισθήματα τα οποία αλληλοκαλύπτονται και δημιουργούν μία νέα σύνθεση που αντικατοπτρίζει τον εσωτερικό κόσμο του ποιητικού υποκειμένου.

«Ο επαναπαυόμενος αθλητής»⁷⁷

Εκτός από το σύμβολο των μαλλιών, σε ευρύτερο επίπεδο και στο συγκεκριμένο πεζό ποίημα του Λαπαθιώτη, έχουμε την εμφάνιση του αγάλματος και της προτομής. Ο ποιητής αναφέρεται σε ένα «ωραίο εφηβικό κεφάλι». Συνεπώς, εστιάζουμε αρχικά στο

⁷⁴ Oscar Wilde. *The Importance of Being Earnest and Other Plays*. New York: Modern Library, 2003

⁷⁵ ό.π. p.219-220

⁷⁶ Φράσεις και λέξεις που υποδηλώνουν την αντίθεση στα θετικά αισθήματα που προκαλούνται από την όμορφη εικόνα των μαλλιών είναι: «φαρμάκωσε», «άρρωστα και πικραμένα δάχτυλα», «φείδι»

⁷⁷ Τάκης Σπετσιώτης, *Χαίρε Ναπολέον*. Δοκίμιο για την τέχνη του Ναπολέοντα Λαπαθιώτη. 63 πεζά ποιήματα του και εικόνες του Αγγέλου Παπαδημητρίου, Αθήνα, Άγρα, 1999, σ. 288-289

νεαρό της ηλικίας, αλλά και το τι κάνει ωραίο αυτό το κεφάλι, στην αναζήτηση του Ωραίου, τον σκοπό της τέχνης. Τα ίδια σύμβολα απαντώνται και στο ρεύμα του συμβολισμού.

Τα αρχαιοπρεπή μοτίβα χρησιμοποιήθηκαν και από τον Wilde. Συγκεκριμένα στο διήγημά του «The happy prince» έχουμε ως πρωταγωνιστή το άγαλμα που διακρίνεται για την ομορφιά του.⁷⁸ Η θεματική του βασίζεται στα δίπολα που αναφέρθηκαν και για το ποίημα του Λαπαθιώτη «Μαλλιά, ωραία μαλλιά!...». Γίνεται λόγος για τα πρότυπα που καθορίζουν το «ωραίο», το καλαίσθητο, το όμορφο και όλο αυτό πλαισιώνεται από έναν μελαγχολικό τόνο, υπενθυμίζοντας σε αυτόν που το αντικρίζει μία «ξεχασμένη θλίψη». Ο θεατής αυτός αφήνεται και παρασύρεται από τις έντονες αισθήσεις της στιγμής και οδηγείται στη σύζευξη μεταξύ άβιου και έμβιου, δίνοντας στο όμορφο κεφάλι πνοή ζωής. Στη συνέχεια δημιουργείται η ερωτική έλξη, η οποία κορυφώνεται με το ένα φιλί. Αντίστοιχα στο διήγημα «Happy prince» έχουμε το άψυχο άγαλμα, το οποίο αποτελεί πρότυπο ομορφιάς αρχικά πριν αποκτήσει αισθήματα και «ανθρώπινες ευαισθησίες». Το μάρμαρο ζωντανεύει και εδώ με τον πόνο και συγκεκριμένα το δάκρυ, ενώ το φιλί θα επισφραγίσει και πάλι τα έντονα αισθήματα.

Το συγκεκριμένο πεζό ποίημα του Λαπαθιώτη αποτελεί πρότυπο αισθητιστικού περιεχομένου. Με βαβαφικό τρόπο, ο θεατής πλάθει με το μυαλό του μία ιστορία αναπολώντας νίκες και στιγμές από τις μάχες. Η ομορφιά και η μελαγχολία γίνονται ένα, ενώ το τέλος του ποιήματος είναι άκρως προκλητικό σύμφωνα με το πρότυπο του Ουάιλντ. Σύμφωνα με τα πρότυπα αυτά, ομορφιά και μελαγχολία συμπληρώνουν το ένα το άλλο, καθώς η απόλαυση του ωραίου επιτάσσει πόνο και δάκρυα.⁷⁹ Αντίστοιχη θεώρηση περί ωραίου και μελαγχολίας είχε και ο Έντγκαρ Άλαν Πόε.⁸⁰

«Ηδυπάθεια»⁸¹

⁷⁸ Oscar Wilde. *The Happy Prince and Other Stories*. London: Puffin Books, 2016. "He was very much admired indeed! He is as beautiful as a weathercock". , p. 32

⁷⁹ R. V. Johnson, *Αισθητισμός*, Ερμής, 1984, σελ. 77

⁸⁰ Απ. Σαχίνης, *Η Πεζογραφία του Αισθητισμού*, ό.π., 26

⁸¹ Τάκης Σπετσιώτης, *Χαίρε Ναπολέον. Δοκίμιο για την τέχνη του Ναπολέοντα Λαπαθιώτη. 63 πεζά ποιήματα του και εικόνες του Αγγέλου Παπαδημητρίου*, Αθήνα, Αγρα, 1999 , σ. 291-292

Ο Λαπαθιώτης δημοσιεύει το πεζό ποίημα αυτό το 1908 και αποτελεί μία έκρηξη προκλητικότητας , αντίστοιχης της ουαϊλδικής, η οποία και πάλι χτίζεται πάνω σε δίπολα. Αυτή τη φορά δεν υπάρχουν μόνο ερωτικοί υπαινιγμοί, αλλά καθαρή περιγραφή μίας ερωτικής σκηνής που προφανώς αποτελεί φαντασίωση του ποιητικού υποκειμένου. Διαφαίνονται ξεκάθαρα οι ερωτικές προτιμήσεις του πρωταγωνιστή, καθώς η σκηνή εκτυλίσσεται ανάμεσα σε πρόσωπα του ίδιου φύλου. Στο τέλος, μάλιστα, μία καθαφική έκκληση ακούγεται συμπτωματικά στον απόηχο: «Μην ομιλείτε περί ενοχής, μην ομιλείτε περί ευθύνης», όταν «οι νόμοι της ηθικής- κακώς νοημένοι, κακώς εφαρμοζόμενοι- είναι μηδέν» και αφού το χρέος σου είναι να ενδίδης, να ενδίδης πάντοτε εις τας Επιθυμίας», με τη σκέψη ότι «η υπηρεσία της ηδονής είναι χαρά διαρκής»⁸²

Τα δίπολα που σχηματίζονται είναι τελείως αντιστικτικά. Η ερωτική σκηνή λαμβάνει χώρα σε δημόσιο χώρο και μάλιστα γεμάτο κόσμο. Αντιθέτως , ενώ το πλήθος είναι μεγάλο δεν συντρέχει μεγάλη οχλαγωγία, αλλά όλες οι φωνές ενώνονται και ακούγονται σαν ένα «βούισμα μέλισσας»⁸³ Με την παρομοίωση αυτή ο Λαπαθιώτης μειώνει την ισχύ του πλήθους. Το πλήθος δεν λειτουργεί ανασταλτικά στην εκδήλωση των αισθημάτων των πρωταγωνιστών. Θα μπορούσε να πει κάποιος ότι η μέλισσα επιλέγεται σκοπίμως ως ένα ασήμαντο έντομο, το οποίο ακόμη και όταν υπάρχει πλήθος από αυτές, το μόνο που δημιουργεί στα αυτιά των δύο πρωταγωνιστών είναι ένα βούισμα.

Οι πρωταγωνιστές βρίσκονται κάτω από ένα τραπέζι, το οποίο μάλιστα είναι από ξύλο καρυδιάς.⁸⁴ Το τραπέζι προστατεύει το ζευγάρι από την κοινή θέα, αλλά όχι με τρόπο που να υποδεικνύει πως σκοπός τους είναι να μην εντοπιστούν, αλλά αυτό που υπονοείται είναι πως δε θέλουν να ενοχληθούν από τίποτα και να χαλάσουν την μαγεία της στιγμής. Ο κόσμος χωρίζεται σε φυσικό και τεχνητό, με τον πρώτο βέβαια να υπερέχει. Το τεχνητό φως της λάμπας δεν μπορεί να ανταγωνιστεί το φυσικό φως του φεγγαριού και γι' αυτό προσδίδει τη δική του ιδιαίτερη λάμψη στα μάτια των

⁸² Από το αισθητιστικό πεζό ποίημα του Καβάφη «Το Σύνταγμα της Ηδονής», γραμμένο γύρω στο 1896, στο Κ.Π Καβάφης, *Τα πεζά*, φιλ. επιμ. Μ. Πιερής, Ίκαρος, Αθήνα, 2003

⁸³ Το συγκεκριμένο πεζό βρίθεται από παρομοιώσεις και παραπέμπει σε ένα ιδιαιτέρως προσεγμένο γραπτό, αντάξιο των αισθητιστικών πεζών ποιημάτων, τα οποία οφείλουν να είναι προσεγμένα «μορφολογικά».

⁸⁴ Η λεπτομέρεια για το υλικό του τραπεζιού δεν είναι τυχαία. Αντιθέτως υποδεικνύει και πάλι την ιδιαίτερη προσοχή που δόθηκε από το Λαπαθιώτη στην περιγραφή των αντικειμένων.

πρωταγωνιστών.⁸⁵ Το παράνομο φαίνεται να κυριαρχεί αρχικά αλλά αργότερα θα μετατραπεί σε μία ηδονή που παρασέρνει και τα δύο πρόσωπα. Η ηδυπάθεια, η οποία τιτλοφορεί και το ποίημα, είναι αποτυπωμένη στα πρόσωπα των πρωταγωνιστών και οι απολαύσεις της σαρκός συνοδεύονται από σκέψεις και φαντασιώσεις φρίκης και θανάτου. Εδώ ο Λαπαθιώτης θα κάνει χρήση των παρομοιώσεων, όπως «σα φαρμακωμένα φείδια», «σα θανάσιμα κοφτερά λεπίδια», «σαν κοράκια, μαύρα κοράκια».⁸⁶

Τέλος, αναφορικά με την ειδολογική μορφή του πεζού ποιήματος, την οποία επιλέγει ο Λαπαθιώτης διαχωρίζει αντίστοιχα και τις θεματικές του. Αρχικά, κυριαρχεί ο πεζολογικός χαρακτήρας, έχοντας μία περιγραφή του τόπου που εκτυλίσσονται τα δρώμενα, ενώ αργότερα θα εμφανιστεί η ποίηση μαζί με την ηδονή. Το να ενδώσει κάποιος στην ανομία είναι τελικά αυτό που φαίνεται να είναι σωστό σύμφωνα με τον ποιητή, προσπαθώντας να εξαλείψει κάθε είδους ενοχής.

Το ανήθικο

«Τραγούδι αγνό και λάγνο»⁸⁷

Στο συγκεκριμένο πεζό ποίημα ο Λαπαθιώτης επιλέγει τον τίτλο δίνοντας άμεσα μία νότα μουσικότητας, η οποία προκύπτει από την παρήχηση των δύο επιθετικών προσδιορισμών αγνό-λάγνο. Οι δύο προσδιορισμοί κρίνονται αντιθετικοί και κυμαίνονται στα αντίστοιχα δίπολα-έννοιες που αναφέρθηκαν και παραπάνω.

⁸⁵ Αναφορικά με το φως η Αικατερίνη Σχοινά επισημαίνει πως Η Αικατερίνη Σχοινά στο πεζό ποίημα «Ο Απόρριχτος» ο απόξενος ποιητής του τίτλου «έχει τα μάτια του στο φως», γι' αυτό και, σε παρωδία δίκης («Κάποιοι ρωτάνε»), οι άλλοι τον εγκαλούν και τον καταδικάζουν ομόφωνα για την υπερήφανη διαδήλωση της διαφορετικότητάς του. Δεν είναι απίθανο ο Λαπαθιώτης αυτού του ποιήματος να είχε κατά νου τη σκηνή της Έσχατης Κρίσης στο πεζό ποίημα του Όσκαρ Ουάιλντ "The House of Judgement" (Wilde, 1979, 256-258).

⁸⁶ Τα κοράκια αποτελούν ένα χαρακτηριστικό σύμβολο του απόκοσμου, του θανάτου και της θλίψης και παραπέμπουν στον Πόε .

⁸⁷ Τάκης Σπετσιώτης, *Χαίρε Ναπολέον. Δοκίμιο για την τέχνη του Ναπολέοντα Λαπαθιώτη. 63 πεζά ποιήματα του και εικόνες του Αγγέλου Παπαδημητρίου*, Αθήνα, Αγρα, 1999 , σ. 310-311

Αναφορικά με τη θεματική του ποιήματος αυτή σχετίζεται με το όνειρο, το οποίο πλαισιώνεται από τη ρομαντική διάθεση του ποιητή και την λαγνεία. Το υποκείμενο του πόθου εξυμνείται μαζί με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του, όπως τα «άσπρα» χέρια και η «λευκή» ψυχή.⁸⁸ Το λευκό συνεχίζει να χρησιμοποιείται για το κρίνο, τα τριαντάφυλλα, τα χιόνια και το φως καθιστώντας τα σύμβολα αγνότητας. Από την άλλη η αγνότητα εναλλάσσεται με τη λαγνεία, ενώ η πρώτη φαίνεται να υπερτερεί έναντι της δεύτερης.

Ο Oscar Wilde φαίνεται και ο ίδιος να κάνει εκτεταμένη χρήση το χρώματος λευκού για το χρωματικό προσδιορισμό διάφορων αντικειμένων και συμβόλων, ιδιαίτερα στο έργο του *Το Πορτραίτο του Ντόριαν Γκρέι*.⁸⁹ Το άσπρο συμβολίζει την αγνότητα και την αθωότητα και τα ξεχωρίζει από την αμαρτία σε κρίσιμες στιγμές. Ένα από τα πρώτα αξιοσημείωτα παραδείγματα είναι όταν το σώμα της Vane περιγράφεται ως «μικρό» και «λευκό», τονίζοντας την κατεστραμμένη αγνότητά της. Η μεταβίβαση του Ντόριαν σε μια τερατώδη, αφύσικη φιγούρα βάφεται με αιματηρά χρώματα.⁹⁰

Παρά τις συγκλίσεις και την ταύτιση των δύο καλλιτεχνών στα αισθητιστικά μοτίβα, η Ελένη Αραμπατζίδου επισημαίνει μία αντίθετη πορεία από αυτήν του αισθητισμού στον Λαπαθιώτη. Συγκεκριμένα, παρουσιάζει μία κλίση προς το ρομαντισμό και το συμβολισμό, ιδίως στο τέλος του πεζού ποιήματος με τη μεταμόρφωση του αγαπημένου του προσώπου σε «λουλουδένιο πλάσμα». Η Ελένη Αραμπατζίδου θα αναφέρει συγκεκριμένα ότι ο Λαπαθιώτης «αποσπά το λουλουδί από τη λεπτότητα και το αποδέχεται ως σάρκα μέσα στον κύκλο της ηδονολατρείας με την οποία περιβάλλει τη φύση».⁹¹

⁸⁸ Παρατηρείται η χρήση δύο διαφορετικών επιθέτων αναφορικά με το χρώμα των χεριών και της ψυχής. Χρησιμοποιείται το λευκό για την ψυχή και το άσπρο για το χέρι. Και οι δύο λέξεις που περιγράφουν το χρώμα είναι συνυφασμένες με την αγνότητα, αλλά το “λευκό” προσδίδει μία πολυδιάστατη υφή στην ψυχή, καθώς και η ίδια είναι πιο περίπλοκη και σύνθετη.

⁸⁹ Όσκαρ Γουάιλντ, *Το πορτραίτο του Ντόριαν Γκρέι*, μτφρ. Άρης Αλεξάνδρου, Αθήνα, Γκοβόστης, χ.χ., σελ. 7-8

⁹⁰ Το ερυθρό χρώμα χρησιμοποιείται πολύ έντονα από τον Ουάιλντ, ιδιαίτερα αντιθετικά με το λευκό.

⁹¹ Ελ. Αραμπατζίδου, *Θέματα Αισθητισμού στην ελληνική πεζογραφία (1893-1912)*, ΑΠΘ, 2002, σελ. 571

«Η Λαμπάδα»⁹²

Αυτό το πεζό ποίημα του Λαπαθιώτη βρίθκει από αισθητιστικά μοτίβα, όπως το μοτίβο του άνομου και του ανευλαβούς, το οποίο αντιθετικά προκαλεί την έκρηξη του πάθους.⁹³ Χαρακτηριστικό του ποιήματος είναι ο υποκορισμός. Γίνεται χρήση των λέξεων όπως «κορμάκι, ρουχαλάκια και κρινάκι», τα οποία αποτελούν μία ένδειξη στοργής και πόθου προς το υποκείμενο του πόθου. Αυτό και πάλι δημιουργεί μία αντίθεση αναφορικά με την ανομία που υπαινίσσεται στο κείμενο. Τα υποκοριστικά προσδίδουν μία χροιά αθωότητας στα άγρια αισθήματα του υποκειμένου.⁹⁴

[..]Χλωμό κρινάκι. Οι ανομίες σε τέλεψαν : κ' οι ανομίες στα δικά μου μάτια, ζ' έχουν
εξαγιάσει, ω, τόσο χλωμό κρινάκι.
Ψες, τη νύχτα, σαν καθόμαστεμαζί στην μπυραρία, πλάϊ πλάϊ, μέσ' απ' τα
στενά τα ρουχαλάκια, το χιλιοδομένο στοχαζόμουνα κορμάκι
-κι ένα κλάυμα μούρχοταν, έτσι, γιαμιαν ιερότη. Το έτσι –καθώς είναι
καμένο απ' το δαυλότης Απόλαψης,
-τό κανε, λες, ηΑμαρτία, με τη φλόγα της, ιερό. Και μιν Ευλάβεια μαραίνει το δικό μου
πόθο.Ω! χιλιοσκοτωμένο,χιλιοδομένο, και χωρίς τιμή, τάσπρο χλωμό κρινάκι...[..]

Το ποίημα φαίνεται να έχει καθαρά εξομολογητικό χαρακτήρα, τον οποίο και συναντάμε στο κύκνειο έργο του Oscar Wilde *De profundis*⁹⁵ Αυτό που αποτελεί χαρακτηριστικό της εξομολογητικής γραφής του Ουάιλντ -ιδιαίτερα, οι τρόποι με τους οποίους μπορεί να διαβαστεί ότι αποκαλύπτει το «μυστικό» της σεξουαλικότητας του- έχει γίνει ένας από τους κεντρικούς προβληματισμούς της πρόσφατης κριτικής που ασχολείται με το έργο του. Συγκεκριμένα, τα *The Picture of Dorian Gray*, *The Importance of Being Earnest* και *De Profundis* (ο τίτλος που αποδόθηκε μόνο μετά θάνατον στην επιστολή που έγραψε στον λόρδο Alfred Douglas από το Reading Gaol) έχουν τεθεί υπό εξονυχιστικό έλεγχο για τις ενδείξεις που μπορεί να παρέχουν για τη

⁹² Τάκης Σπετσιώτης, *Χαίρε Ναπολέον. Δοκίμιο για την τέχνη του Ναπολέοντα Λαπαθιώτη*. 63 πεζά ποιήματα του και εικόνες του Αγγέλου Παπαδημητρίου, Αθήνα, Αγρα, 1999, σ. 280. Δημοσιεύτηκε επίσης στο περιοδικό *Νουμάς* το 1912

⁹³ Μέσα στο ποίημα το πάθος μεταφράζεται ως «φλόγα», κάτι το οποίο σιγοκαίει. Έτσι, προκύπτει και ο τίτλος «Η λαμπάδα». Επίσης, λειτουργεί αντιθετικά στη «μαύρη αλήθεια». Δημιουργείται και πάλι το δίπολο σκοτάδι-φως.

⁹⁴ Θα μπορούσε κάποιος να υποθέσει πως γίνεται λόγος για ένα υποκείμενο νεαρό σε ηλικία με την εκτεταμένη χρήση των υποκοριστικών

⁹⁵ Oscar Wilde and Robert B. Ross. *De Profundis*. London: Methuen and Co, 1905

σεξουαλικότητα του Wilde. Προκειμένου να διερευνηθούν ορισμένες από τις κρίσιμες υποθέσεις που κυκλοφορούν επί του παρόντος σχετικά με τη σεξουαλικότητα του Wilde πρέπει να λάβουμε υπόψη την άποψη του Jonathan Dollimore ότι ο Wilde ήταν σε θέση να αντιληφθεί τις ιδεολογικές επιπτώσεις και τα όρια της κοινωνίας του και ότι το έργο του στο σύνολό του «αναγνωρίζει την προτεραιότητα του κοινωνικού και του πολιτισμικού στον καθορισμό όχι μόνο του δημόσιου νοήματος αλλά της “ιδιωτικής” ή υποκειμενικής επιθυμίας».⁹⁶

Όσον αφορά τον τόπο που χρησιμοποιείται ως σημείο εξέλιξης των γεγονότων που διαδραματίζονται στο πεζό ποίημα του Λαπαθιώτη είναι ένα αστικό περιβάλλον και συγκεκριμένα μία μπουραρία. Η συγκεκριμένη επιλογή μας προσανατολίζει στο μπωντλαιρικό παρισινό άστρ, καθώς και στα καφενεία απαγορευμένων απολαύσεων που χρησιμοποιούσε αντίστοιχα ο Καβάφης. Επίσης η Carol Ann Duffy γράφοντας το *Café Royal* είχε ως πρόθεση να αποτίσει φόρο τιμής στον Oscar Wilde, που θαύμαζε.⁹⁷ Ως ομοφυλόφιλη, η Ντάφι ίσως δείχνει ενσυναίσθηση προς άτομα που μπορούσαν ή ακόμα δεν μπορούν να εκφράσουν ελεύθερα τη σεξουαλική τους ταυτότητα, ενθαρρύνοντας έμμεσα την εξερεύνηση της σεξουαλικότητας αυτής. Το «Όσκαρ» είναι μια νύξη στον Όσκαρ Ουάιλντ, ο οποίος ήταν ανοιχτός για τη σεξουαλικότητά του και τις σχέσεις του με άνδρες και γυναίκες. Η χρονική δομή του ποιήματος αποπροσανατολίζει τον αναγνώστη, ωστόσο η σταθερή δομή κάνει τον αναγνώστη να εστιάζει αποκλειστικά στο περιεχόμενο. Η συγκεχυμένη δομή του ποιήματος θα μπορούσε να αντικατοπτρίζει τη μπερδεμένη φύση της σεξουαλικότητας ή το γεγονός ότι ο Όσκαρ είχε ενδιαφέροντα τόσο για άνδρες όσο και για γυναίκες.

Το ποίημα απεικονίζει έναν θαυμαστή του Όσκαρ που μπορεί να σχετίζεται βαθιά μαζί του. Υπάρχει μια πρόταση λαχτάρας ή ακόμα και αγάπης, καθώς ο Όσκαρ είναι χρόνια στο παρελθόν. Το «Φτάνει πολύ αργά για να του πει» χρησιμοποιεί τις αντωνυμίες «αυτός» και «αυτός» που κυριαρχεί σε όλο το ποίημα. Αυτή η χρήση θολώνει τα όρια μεταξύ της περσόνας και του Όσκαρ, μεταφέροντας ίσως την επιθυμία της περσόνας να είναι κοντά ή ακόμα και να γίνει ο ίδιος ο Όσκαρ. Η περσόνα φαντάζεται τον εαυτό της στο παρελθόν που παίζει με την αίσθηση του χρόνου στο

⁹⁶ Oliver S. Buckton, "'Desire Without Limit': Dissident Confession in Oscar Wilde's *De Profundis*". *Victorian Sexual Dissidence*. Richard Dellamora. ed. Chicago: U of Chicago P, 1999. 171- 187.

⁹⁷ Carol Ann Duffy, *Mean Time*, London: Anvil Press Poetry, 1993

ποίημα. Ουσιαστικά, το ποίημα ξεκινά με μια αναγνώριση του παραπλανητικού χαρακτήρα της ζωής. ο συγχρονισμός είναι το παν. Η περσόνα τελικά βρίσκει τον εαυτό του να ταξιδεύει στο χρόνο και ότι το παροιμιώδες δωμάτιο είναι άδειο. Το πρόσωπο γνωρίζει τη χαμένη συνάντησή του με τον Όσκαρ. Το «αυτός» παίζει με τα παρακμιακά ζώδια του παρελθόντος, ακόμα πρακτικά και ευφάνταστα διαθέσιμα στο περίφημο Café Royal. Συμπερασματικά, τα συγκεκριμένα καφέ αλλά και οι μπουραρίες ταυτίστηκαν ευρέως ως χώροι απαγορευμένων ηδονών για τους ομοφυλόφιλους ποιητές.

Το φανταστικό και το πραγματικό

«Το κόκκινο φεγγάρι»⁹⁸

Σε αυτό το πεζό ποίημα του Λαπαθιώτη κυριαρχεί το στοιχείο του ονείρου. Το όνειρο αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της λαπαθιωτικής ποίησης και ειδικότερα το ρομαντικό στοιχείο του σεληνόφωτος. Το πώς απεικονίζεται η σελήνη κινείται πάνω σε χρωματικές επιλογές, ενώ οι μεταμορφώσεις του κυμαίνονται μεταξύ του καλού και του κακού.

Όπως φαίνεται και από τον τίτλο του ποιήματος, το φεγγάρι παρουσιάζεται κόκκινο και παρομοιάζεται αντίστοιχα με «παραπεταμένη παπαρούνα» ή με «σιδερένιο πύραυνο», που κατά τη διάρκεια του ποιήματος παρουσιάζει μία ωχρή, θαμπή όψη. Με την χρήση της παρομοίωσης ο Λαπαθιώτης δημιουργεί ένα αισθητιστικό φεγγάρι⁹⁹ άχρωμο και χλωμό που χάνεται στη θάλασσα. Το φεγγάρι φαίνεται να κυριαρχεί σε ουρανό, γη και θάλασσα και δημιουργεί μία ατμόσφαιρα υποβλητική, ενώ καθώς χάνεται στον ορίζοντα της θάλασσας δημιουργείται μία εικόνα παρακμής στον

⁹⁸ Τάκης Σπετσιώτης, *Χαίρε Ναπολέον. Δοκίμιο για την τέχνη του Ναπολέοντα Λαπαθιώτη. 63 πεζά ποιήματα του και εικόνες του Αγγέλου Παπαδημητρίου*, Αθήνα, Αγρα, 1999, σ. 286

⁹⁹ Για τον Παπατσώνη, όλη αυτή η αισθησιακή περιγραφή της φύσης, με το αμαρτωλό φεγγάρι και την ηδυπαθή νυχτερινή ατμόσφαιρα αποτελούν πλήρως τεχνητές, σκηνοθετημένες εικόνες, βασισμένες σε ουσιαστικά πρότυπα. Βλ. Τ. Παπατσώνης, «Ο Λαπαθιώτης μετέωρο και σκιά», Νέα Εστία έτος ΙΗ', τόμος 35, τ.398-399, Αθήνα 15/01/1944, σ.90

αναγνώστη και το φεγγάρι αλλάζει χρωματικά. Χάνει το πορφυρό χρώμα αλλά και το στρόγγυλο σχήμα του και πλέον παρομοιάζεται με «φέτα κίτρινου πορτοκαλιού».

Στο διάσημο έργο του Oscar Wilde, *Salomé*¹⁰⁰, το φεγγάρι λειτουργεί επίσης ως ισχυρό σύμβολο. Αυτό καθιερώνεται σχεδόν αμέσως, με την εναρκτήρια σκηνή του έργου που απεικονίζει τη νεαρή Σύρια να σχολιάζει πόσο όμορφη είναι η Σαλώμη, ένα παράδειγμα του αρχέτυπου του «αρσενικού ως σεξουαλικού θεατή». Η σεξουαλική επιθυμία και η πράξη του «κοιτάγματος» είναι στενά συνδεδεμένη με τον θάνατο. Το να κοιτάξεις τη Σαλώμη φέρνει θάνατο για τη Σύρια, όπως η οπτική προσήλωση της Σαλώμης στον προφήτη φέρνει θάνατο σε αυτόν, και το αιμομιξικό βλέμμα του Ηρώδη στη Σαλώμη φέρνει θάνατο σε αυτήν. Αν παρατηρήσει κανείς προσεκτικά την έναρξη του έργου, η Σελίδα αναφέρει κάτι για το φεγγάρι: «Είναι σαν μια γυναίκα που ανατέλλει από έναν τάφο. Είναι σαν νεκρή γυναίκα. Θα φανταζόσασταν ότι έψαχνε για νεκρά πράγματα», που σχεδόν ακριβώς παραλληλίζεται με την παρατήρηση της νεαρής Σύριας «Θα φανταζόσασταν ότι η Σαλώμη χόρευε». Αυτό συνδέει περαιτέρω τη Σαλώμη, ή πιο συγκεκριμένα, τον χορό της, με το φεγγάρι και τον θάνατο, που είναι μια προεπισκόπηση του τι πρόκειται να έρθει.

Η ιδέα του θεάματος αποτυπώνεται επίσης στην αιμομικτική ματιά του Ηρώδη στη Σαλώμη. Το βλέμμα του, που αποκαλείται από τη Σαλώμη «μάτια του τυφλοπόντικα κάτω από τα τρεμάμενα βλέφαρά του», δεν είναι μόνο αιμομικτική, είναι και κακός οιωνός. Περαιτέρω παραλληλισμοί μεταξύ του φεγγαριού και της Σαλώμης δημιουργούνται όταν ο Ηρώδης αντιλαμβάνεται για πρώτη φορά το βλέμμα της Σαλώμης:

«Ηρώδης: «Δεν πρέπει να κοιτάς ! Πάντα την κοιτάς!»

Ηρώδης: «Το φεγγάρι έχει μια παράξενη όψη απόψε. Δεν έχει παράξενο βλέμμα; Είναι σαν τρελό... είναι αρκετά γυμνό».

¹⁰⁰ Bennett, Michael Y. *Refiguring Oscar Wilde's Salome*. Amsterdam: Rodopi, 2011

Αν ο Ηρώδης δεν είχε αναφέρει τη λέξη «φεγγάρι», θα ήταν ασαφές για ποιον ή για τι μιλούσε, το φεγγάρι ή τη Σαλώμη. Αυτό καθιερώνει περαιτέρω τη σύνδεση μεταξύ της Σαλώμης και του φεγγαριού, η οποία συνεχίζεται για το υπόλοιπο του έργου. Καθώς η χλωμή αθωότητα της Σαλώμης εξαφανίζεται με το χορό της, το λευκό χρώμα του φεγγαριού κάνει επίσης και γίνεται έντονο κόκκινο. Όταν το βλέμμα του Ηρώδη στη Σαλώμη φέρνει τον θάνατο του προφήτη, αντιδρά ένοχα κάνοντας αδύνατη το περαιτέρω βλέμμα — «Δεν θα κοιτάξω τα πράγματα, δεν θα υποστώ πράγματα να με κοιτάζουν... Κρύψτε το φεγγάρι!» Και μόνο όταν η πάντα σημαντική ακτίνα του φεγγαριού λάμπει στη Σαλώμη, αποκαλύπτοντάς την, διατάζει να τη σκοτώσουν.

Το φεγγάρι και στους δύο ποιητές φαίνεται να συνδέεται με το θάνατο. Επίσης, και στους δύο ποιητές αλλάζει χρώματα. Το κόκκινο χρώμα χρησιμοποιείται ευρέως από τον Oscar Wilde και σε άλλα του έργα. Στο *Πορτραίτο του Ντόριαν Γκρέυ* το λευκό και το κόκκινο εναλλάσσονται και συμβολίζουν την αγνότητα και την αθωότητα το πρώτο και την αμαρτία και το θράσος το δεύτερο. Σκοπός τους είναι να γεμίζουν την ιστορία σε κρίσιμες στιγμές. Ένα από τα πρώτα αξιοσημείωτα παραδείγματα είναι όταν το σώμα της Βέιν της Σίμπιλ περιγράφεται ως «μικρό» και «λευκό», δίνοντας έμφαση στην κατεστραμμένη αγνότητά της. Η μεταβίβαση του Ντόριαν σε μια τερατώδη, αφύσικη φιγούρα βάφεται με αιματηρά χρώματα. Όλο και περισσότερο, καθώς προχωράμε προς την κορύφωση του μυθιστορήματος, η ερυθρότητα φαίνεται να συγκεντρώνεται μέχρι που ο Ντόριαν αρχίζει να βλέπει σημάδια σαν αίμα στο πορτρέτο του. Αυτά τα χρωματικά σύμβολα δημιουργούν μια οπτική επιφάνεια στο κείμενο, δείχνοντάς μας ξεκάθαρα τη διαφορά μεταξύ σωστού και λάθους και δίνοντας στη δράση ένα είδος ζωγραφισμένου εφέ. Συμπερασματικά, η έντονη εικονοποιία αλλά και η εναλλαγή αυτών των δύο χρωμάτων διαγράφουν κοινή πορεία στα έργα των δύο ποιητών.

«Γ' Άλφα και τ' Ωμέγα»¹⁰¹

Το πεζό ποίημα αυτό γράφεται στα νεανικά του χρόνια από το Ναπολέοντα Λαπαθιώτη και ο τίτλος του μας παραπέμπει σε στίχο της Βίβλου. Εδώ φαίνεται να ακολουθεί πιστά τον Ιρλανδό Δανδή αναφορικά με τις βιβλικές αναφορές. Το λογοτεχνικό έργο του Όσκαρ Ουάιλντ παρουσιάζει μια οικεία και βαθιά εικόνα της βιβλικής κουλτούρας της εποχής του τόσο από καλλιτεχνική σκοπιά όσο και ως τρόπο για να ξεπεραστεί μια συγκεκριμένη δραματική κατάσταση. Η συστηματική προσφυγή στη βιβλική απεικόνιση στέκεται επομένως στο δραματικό έργο του Wilde ως καλλιτεχνική μεθοδολογία που αναφέρεται σε μια ιδιόμορφη φιλοσοφία της σύνθεσης που εστιάζει στην έννοια του στυλ. Ανεξάρτητα από τις κατηγορίες για λογοκλοπή, πολυάριθμοι κριτικοί έχουν αναλύσει τα έργα και τα ποιήματα του Ουάιλντ ως πρωτότυπα αντίγραφα των έργων των συγχρόνων του. Τόσο η ελληνιστική τάση που εμφανίζεται στην ποίησή του, όσο και η εμφανής γαλλοφιλία των έργων του, μαρτυρούν την αποφασιστικότητα του συγγραφέα να ενσαρκώσει και να αναζωογονήσει τα ιδιωτικά κλασικά φετίχ του, διαλύοντας τα σύνορα μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας. Αυτός ο ίδιος ρόλος της προηγούμενης μυθοπλασίας, απαραίτητος για την αναδημιουργία του εαυτού του, είναι εμφανής σε όλο τον *De Profundis*, καθώς η βάση για την αναγέννηση της προσωπικότητάς του είναι οι θρυλικές εικόνες της Γραφής.

Ωστόσο, από ηθική άποψη, η χρήση και η ενσάρκωση των βιβλικών μεταφορών από τον Ουάιλντ προορίζεται να υπερνικήσει τον κοινωνικό εξοστρακισμό όσο και τη μοναξιά, την έλλειψη στοργής, τη φτώχεια και την απογοήτευση. Η εμπειρία του στη φυλακή, ο φυσικός χώρος όπου γράφτηκε αρχικά το γράμμα (ή η επιστολή), αντιπροσωπεύει μια μετανοημένη πραγματικότητα που μεταμορφώνεται σε έργο τέχνης που παρουσιάζεται στο κοινό —που ενσαρκώνεται στον Άλφρεντ Ντάγκλας (Bosie), τον αποδέκτη της ερωτικής επιστολής— μέσα από λόγια και πράξεις. Η φυλάκιση του Ουάιλντ αποκαλύπτει μια ηθική εξέλιξη στη ζωτική μυθοπλασία του, ταυτίζοντας τον

¹⁰¹ Τάκης Σπετσιώτης, *Χαίρε Ναπολέον. Δοκίμιο για την τέχνη του Ναπολέοντα Λαπαθιώτη*. 63 πεζά ποιήματα του και εικόνες του Αγγέλου Παπαδημητρίου, Αθήνα, Αγρα, 1999, σ. 279

θεατρικό συγγραφέα με την επιστολική του δημιουργία στο βαθμό που περιορίζεται στα λόγια του.

Όπως το θέτει ο Laver¹⁰², είναι αδύνατο για οποιονδήποτε απροκατάληπτο να το διαβάσει χωρίς να συγκινηθεί βαθιά. Και το πλήρες κείμενο εμφανίζει, με μια σαφήνεια που δεν ήταν ποτέ δυνατή πριν την ουσιαστική καλοσύνη του Ουάιλντ παρά τα ελαττώματα του και τη θεμελιώδη ευτέλεια, εγωισμό και αχαριστία του Λόρδου Άλφρεντ Ντάγκλας. Εξετάζεται η εναλλασσόμενη δυαδικότητα μεταξύ λογοτεχνικής δημιουργίας και ζωτικής αναγκαιότητας στο *De Profundis*, καθώς η χρήση και η αναδιατύπωση της βιβλικής απεικόνισης είναι η καλλιτεχνική έκφραση της παραίτησης και της απόγνωσης. Η προοδευτική μετατόπιση που μπορεί να παρατηρηθεί σε όλη την επιστολή, από τις οικείες ομολογίες του Wilde στον αποδέκτη του, στην πιο αφηρημένη ενσάρκωση ηθικών αξιών και ιδανικών, εκδηλώνει το αρχικό σχίσμα του συγγραφέα, διχασμένο μεταξύ των καλλιτεχνικών και των ανθρώπινων συνθηκών του. Επιπλέον, η προσωπική απεικόνιση του Χριστού από τον Ουάιλντ αποκαλύπτει τη βαθμιαία υπόθεση ενός νέου εαυτού που κατασκευάστηκε σε βιβλικές βάσεις μέσω μιας διαδικασίας εσωτερικής εξάλειψης. Η Αγία Γραφή είναι το μέσο και η έκφραση — μέσω της υποκειμενικής επανεγγραφής της από τον Wilde — της ενιαίας μετάβασης που λαμβάνει χώρα μεταξύ του καλλιτέχνη και του μύθου, που οδηγεί στη διπλή αναγέννηση του εαυτού του και του έργου τέχνης που ενσωματώνεται τόσο στο γράμμα όσο και στη ζωή του. Το *De Profundis* είναι λοιπόν μια ερωτική επιστολή της οποίας ο αρχικός αποδέκτης είναι ο Άλφρεντ Ντάγκλας και η οποία θα εξελιχθεί σε μια προσωπική εξομολόγηση στο κοινό του και στην ίδια τη θεότητα όπως αναπαρίσταται στον ποιητή. Κατά τη διάρκεια αυτής της διαδικασίας εξέλιξης, η ζωτική του ζωή, που βασίζεται στην ταπεινοφροσύνη, τη φιλανθρωπία και την πίστη, πρέπει να γίνει κατανοητή ως ένας καλλιτεχνικός φόρος τιμής στη μεταστροφή του.

Οι παραβολές του Ουάιλντ είναι προφανή αντίγραφα της Αγίας Γραφής στο στυλ τους και στο μήκος κύματος της Καινής Διαθήκης. Αντί για θεολογική συζήτηση, ο Ουάιλντ αναζήτησε σε αυτά μια υφολογική μεταγραφή του βιβλικού τρόπου, που να υποστηρίζεται από τα δικά του παράδοξα και αντιστροφές. Ακριβώς όπως οι φανταχτεροί χαρακτήρες του αντιστρέφουν τις εντολές της κοινωνίας μέσω γλωσσικών

¹⁰² James Laver, *Oscar Wilde*, Harlow: Longman/ The British Council, 1954, 25

αφορισμών, οι παραβολές του Ουάιλντ βασίζονται σε ανατροπές που προκαλούν και εκπληκτικές τελικές εκδηλώσεις προκλητικότητας.¹⁰³

Σχετικά με τη θεματική του πεζού ποιήματος του Λαπαθιώτη αυτή περιστρέφεται γύρω από τη ζωή και συγκεκριμένα από την αρχή της ζωής, τη δημιουργία ενός εμβρύου μετά την ανθρώπινη σύλληψη, μέχρι και το τέλος της, το θάνατο. Ενδιάμεσα καταγράφονται τα στάδια της ζωής, για τα οποία χρησιμοποιούνται ουσιαστικά με κεφαλαίο το πρώτο τους γράμμα. Κατά τη διάρκεια της ζωής δεν είναι όλα ρόδινα κι ο ποιητής θα χρησιμοποιήσει τις λέξεις «Ανηφορίες», «Πικράδες», «Σκοντάμματα», προκειμένου να περιγράψει τις δυσκολίες που ενδεχομένως να συναντήσει κάποιος. Αντίθετα, όμως, θα προβάλλει την τέχνη σαν ένα είδος «μορφίνας»¹⁰⁴, η οποία δημιουργεί ένα είδος παραίσθησης στον ίδιο κάνοντας τον να προχωρήσει στη ζωή και να αντιμετωπίσει κάθε δυσμενή κατάσταση.

Τα παραμύθια

«Φαντάσματα»¹⁰⁵

Το πεζό ποίημα σαν είδος φαίνεται να ευνοεί την εισαγωγή της αφηγηματικότητας στην ποίηση και αυτό με τη σειρά του ευνόησε στη συγγραφή παραμυθιών σε πεζόμορφη ποίηση από τον ίδιο το Λαπαθιώτη. Ο Oscar Wilde ήταν από τους πρώτους που επιδόθηκε σε αυτό γράφοντας πολλά παραμύθια για παιδιά και φαίνεται να επηρέασε και τον Έλληνα ποιητή σε αυτό.

¹⁰³ ό.π. σελ. 26-30

¹⁰⁴ Ο Λαπαθιώτης χρησιμοποιεί σε πολλά έργα του τη λέξη «μορφίνα» ως αναλγητικό για τις δυσκολίες της ζωής

¹⁰⁵ Τάκης Σπετσιώτης, *Χαίρε Ναπολέον. Δοκίμιο για την τέχνη του Ναπολέοντα Λαπαθιώτη. 63 πεζά ποιήματα του και εικόνες του Αγγέλου Παπαδημητρίου*, Αθήνα, Αγρα, 1999, σ. 326-327

Στον εν λόγω πεζό ποίημα γίνεται και η χρήση του Φανταστικού, όπως υποδηλώνει άλλωστε και ο τίτλος του. Το κείμενο παρουσιάζει εξαρχής ένα δυισμό, αφού εκτυλίσσεται μεταξύ του ονείρου και της πραγματικότητας. Στην αρχή ο ποιητής επιστρέφει απ' τον κήπο της Χίμαιρας και θα συναντήσει το αινιγματικό σπίτι της Πραγματικότητας. Αντίστοιχα η Χίμαιρα αντιπροσωπεύει το όνειρο, ενώ η Πραγματικότητα τον αληθινό κόσμο. Η παραμονή του ποιητή στο σπίτι της Πραγματικότητας θα είναι βραχεία και θα επιστρέψει οριστικά στη Χίμαιρα. Ο ποιητής αρχικά θα χρησιμοποιήσει το α' πληθυντικό πρόσωπο προκειμένου να αποτελέσει μέρος του συλλογικού, ενώ αργότερα θα επιστέψει στο α' ενικό με την επιστροφή του στο Φανταστικό.¹⁰⁶

Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό σε αυτό το πεζό ποίημα είναι επομένως το ρηματικό πρόσωπο καθώς στα παραμύθια όπου κυριαρχεί η εξιστόρηση και στην αφήγηση κυριαρχεί το γ' ρηματικό πρόσωπο. Το ίδιο πρόσωπο επιλέγει και ο Oscar Wilde στα δικά του ποιήματα προσδίδοντας μία πιο αντικειμενική χροιά στο κείμενο, ενώ παράλληλα αποστασιοποιείται από τα δρώμενα. Ο Λαπαθιώτης φαίνεται να πρωτοπορεί και να δημιουργείται μία αμφισημία στο κείμενό του, διασκορπίζοντας την υποκειμενικότητα του, δίνοντας την αίσθηση ότι μεταφέρει προσωπικές εμπειρίες.

«Ένα λουλούδι ζούσε λυπημένο»¹⁰⁷

Ένα ακόμη παραβολικό παραμύθι του Λαπαθιώτη, το οποίο σε αντίθεση με το προηγούμενο έχει έναν τριτοπρόσωπο και ετεροδιηγητικό αφηγητή, προσδίδοντας

¹⁰⁶ Μία σκέψη θα ήταν ότι το πεζό ποίημα-παραμύθι του Λαπαθιώτη είναι αλληγορικό και φωτογραφίζει τους πολλούς ανθρώπους που επιλέγουν το όνειρο και το μη ρεαλιστικό αλλά σύντομα λίγοι θα καταφέρουν και να παραμείνουν σε αυτό. Αυτό θα εξυπηρετούσε και το σκοπό του αισθητιστικού κινήματος, όπου η τέχνη είναι για τους λίγους και μόνοι αυτοί μπορούν να αντέξουν την «αλήθεια» της.

¹⁰⁷ Τάκης Σπετσιώτης, *Χαίρε Ναπολέον. Δοκίμιο για την τέχνη του Ναπολέοντα Λαπαθιώτη. 63 πεζά ποιήματα του και εικόνες του Αγγέλου Παπαδημητρίου*, Αθήνα, Αγρα, 1999, σ. 321

αντικειμενικότητα στο έργο. Εδώ βλέπουμε πως ο ποιητής χρησιμοποιεί ένα πουλί και ένα φυτό ως πρωταγωνιστές της ιστορίας του και μάλιστα τα δύο χαρακτηρίζονται από αντιθετικά συναισθήματα. Το πουλί είναι ευτυχισμένο, ενώ το λουλούδι λυπημένο, με το δεύτερο να κυριαρχεί και να τιτλοφορεί το πεζό ποίημα δίνοντας μία νότα πεσιμισμού, χαρακτηριστικό της ποίησης του Ναπολέοντα. Το λυπημένο πουλί αποτελεί ένα προσωπίο για τον ίδιο τον ποιητή και το χαρούμενο πουλί, το οποίο έχει την ελευθερία του, αποκαλύπτει στον ίδιο το «κλειδί» για την πόρτα της σωτηρίας. Αυτό είναι ένα χρυσόψαρο το οποίο ζει στα βάθη της θάλασσας.

Η ιδέα του να έχεις ένα ζώο ως ήρωα θυσίας φαίνεται στο πολλά από τα διηγήματα του Όσκαρ Ουάιλντ. Ανέπτυξε αυτό το θέμα ως αντίδραση στην ηλικία του, η οποία, κατά την άποψή του, δεν συμπεριλάμβανε την ηθική στις ανθρώπινες αξίες. Για το λόγο αυτό, επιλέγει ένα πουλί για να είναι ο τραγικός του ήρωας. Αποτυπώνει αυτή την ιδέα σε διηγήματα-παραμύθια του όπως το «The Nightingale and the Rose»¹⁰⁸ και «The Happy Prince»¹⁰⁹. Οι ήρωες μέσα αυτά τα δύο διηγήματα είναι πουλιά: ένα χελιδόνι στο "The Happy Prince" και ένα αηδόνη στο "The Nightingale and the Rose". Αυτά τα πλάσματα είναι συνήθως γνωστά για τη λεπτότητα και την αδυναμία τους. Αλλά σε αυτές οι ιστορίες λειτουργούν ως ήρωες θυσίας για χάρη άλλων και ανέχονται φρικτές συνθήκες θανάτου μόνο και μόνο για να ευχαριστήσουν τους ανθρώπους.

Και τα δύο παραμύθια δείχνουν την απώλεια πίστης του Wilde στην ανθρωπότητα. Έχει πλήρη επίγνωση ότι σε έναν τέτοιο κόσμο ο ηρωισμός αλλά και οι ανθρώπινες και ηθικές αξίες χάνονται. Ως εκ τούτου, καταφεύγει σε ζώα γιατί πιστεύει ότι αυτό που λείπει από τον άνθρωπο το αποκαθιστούν τα ζώα. Ο αυθορμητισμός και το έλεος που έχουν τα πουλιά είναι δύο λόγοι που ο Ουάιλντ επιλέγει πουλιά. Τα δύο πουλιά σε αυτά τα δύο διηγήματα καταφέρνουν να μειώσουν την ανθρώπινη δυστυχία και τον πόνο καθώς και να πραγματοποιήσουν τις επιθυμίες τους. Οι τραγικοί θάνατοι αυτών των δύο πουλιών κρατούν αυτά τα δύο πλάσματα στο βασίλειο της επικής παράδοσης. Έτσι, ο Ουάιλντ πετυχαίνει να απεικονίσει τη δική του ιδέα για το έπος έχοντας σαν ήρωα ένα πουλί.

¹⁰⁸ Oscar Wilde, Freire Wright, and Michael Foreman. *The Nightingale and the Rose*. London: Kaye & Ward, 1981

¹⁰⁹ Oscar Wilde, *The Happy Prince and Other Stories*. London: Penguin, 1994.

Ο Λαπαθιώτης φαίνεται να συγκλίνει απόλυτα με τον Ουάιλντ στην ιδιαιτερότητα των παραμυθιών τους. Αυτή έγκειται αφενός στη λακωνικότητα και αφετέρου στην απομάκρυνση από το κλισέ των παραμυθιών περί ευτυχούς τέλους. Αντιθέτως, και οι δύο υιοθετούν μία ενήλικη εκδοχή του παραμυθιού ως προς τις εκβάσεις και αυτό δημιουργεί το αίσθημα της απαισιοδοξίας. Οι ιστορίες της συλλογής του Ουάιλντ είναι μικρά τραγικά κοσμήματα ή «λογοτεχνικές εκφράσεις της τραγικής αίσθησης ζωής, διερευνώντας τη φύση του ανθρώπου και φωτίζοντας σκοτεινές πτυχές της εμπειρίας».¹¹⁰ Το κάνουν απευθυνόμενοι σε «μια πιο σκοτεινή, πιο απαισιόδοξη ευαισθησία»¹¹¹ και προβάλλοντας τολμηρά φρικτά γεγονότα της ζωής, όπως οι κοινωνικές διαφορές, η σκληρότητα, η υποκρισία, η απόρριψη και, φυσικά, τον ίδιο το θάνατο. Το γεγονός ότι απευθύνονται τόσο σε ενήλικες όσο και σε παιδιά συνηγορεί στο να αποδείξει ότι ο Wilde δεν είναι ποτέ συγκαταβατικός (για καμία ηλικιακή ομάδα) και ότι, εισάγοντας ένα είδος που προηγουμένως υποτιμήθηκε ως «παιδικό θέμα» στην παράδοση της υψηλής κουλτούρας, αυτός είναι, όπως και σε άλλα λογοτεχνικά του επιτεύγματα, προπομπός της νεωτερικότητας. Οι κριτικοί έχουν επανειλημμένα επισημάνει την απαισιοδοξία της προσέγγισης του Wilde στα παραμύθια ως αποτέλεσμα του θαυμασμού του για τη φιλοσοφία του Σοπενχάουερ¹¹² ή, γενικότερα την οπτική του για τη ζωή ως «σχεδόν πικρή».¹¹³

Η τέχνη του προσωπείου

«Παιχνίδια των νερών»¹¹⁴

Σε αυτό το πεζό ποίημα του Λαπαθιώτη, το ποιητικό υποκείμενο ανακαλύπτει τον εαυτό του μέσα από μία απλή αντανάκλαση του νερού, καθώς αυτό κινείται. Η

¹¹⁰ Carolyn Kingston. *The Tragic Mode in Children's Literature*. New York: Teachers College Press, 1974, p. 168

¹¹¹ Deborah Cogan Thacker, Jean Webb, *Introducing children's literature: from Romanticism to postmodernism*, London: Routledge, 2002, p. 74

¹¹² Joseph Pearce. *The Unmasking of Oscar Wilde*. London: Harper Collins, 2000, p. 82

¹¹³ Humphrey Carpenter & , Mary Prichard. *The Oxford Companion to Children's Literature*. Oxford: OUP, 1999, p. 238

¹¹⁴ Τάκης Σπετσιώτης, *Χαίρε Ναπολέον. Δοκίμιο για την τέχνη του Ναπολέοντα Λαπαθιώτη. 63 πεζά ποιήματα του και εικόνες του Αγγέλου Παπαδημητρίου*, Αθήνα, Αγρα, 1999, σ. 287

εικόνα που αντικρίζει σκυμμένος πάνω από την «παλιά λιμνούλα»¹¹⁵ είναι ο πραγματικός του εαυτός και αυτό τον ξαφνιάζει. Σύντομα, σχεδόν αμέσως, ο ποιητής θα δεχθεί και θα συμφιλιωθεί για την εικόνα που αντικρίζει γιατί συνειδητοποιεί πως είναι η συνηθισμένη του μορφή και η «σκιά» του¹¹⁶.

Τα νερά της λίμνης τα οποία είναι συνεχώς αναστατωμένα μεταβάλλουν διαρκώς τις απεικονίσεις επάνω στην επιφάνεια του νερού, εξ' ου και ο τίτλος του ποιήματος. Έτσι, το συγκεκριμένο ποίημα περνάει στα όρια της συμβολιστικής γραφής, ενώ παράλληλα δημιουργείται μία σύγχυση τόσο στο παρελθόν όσο και στο παρόν, εφόσον το νερό λειτουργεί σαν ένας παραμορφωτικός καθρέφτης που αναλόγως με την οπτική το φως αλλά και το χρόνο αντικατοπτρίζει ολόένα και κάτι διαφορετικό.

Η τέχνη του προσωπίου είναι κάτι συνηθισμένο στον Wilde και υποστήριξε πως «A mask tells u smore than a face»¹¹⁷. Στο *The Truth of Masks*¹¹⁸ του Όσκαρ Ουάιλντ αναπτύσσει ένα διαλεκτικό επιχείρημα που επικεντρώνεται στην αισθητική αντίληψη της σημασίας της ιστορικής ακρίβειας και της ανακρίβειας στα θεατρικά κοστούμια, κυρίως για τις βικτωριανές παραγωγές των έργων του Σαίξπηρ. Ο Ουάιλντ ύψωνε συχνά φαινομενικά ασήμαντα αντικείμενα, όπως πιάτα ή κοστούμια, ως τα κεντρικά σημεία της αισθητικής ιδεολογίας γιατί αντιπροσώπευαν μια φυσική εκδήλωση του διαχωρισμού μεταξύ των δύο κυρίαρχων σχολών σκέψης-ρεαλισμού και αισθητισμού. Και οι δύο αυτές καλλιτεχνικές μορφές εμβαθύνουν στην κατασκευή της Αλήθειας, με τους αισθητικούς να επιχειρηματολογούν για την αλήθεια που βρίσκεται στην ομορφιά και τον ρεαλισμό να την αναζητούν στις ακαθαρσίες της ανθρωπότητας. Ενώ ο Ουάιλντ αναπτύσσει προσεκτικά ένα ισχυρό επιχείρημα για τη σημασία της θεατρικής ακρίβειας για την απόλαυση μιας παραγωγής, υποστηρίζει ότι οι τελευταίες επτά προτάσεις χειραγωγούν τον αναγνώστη προς τη διαλεκτική αντίθεση-ιστορική ανακρίβεια-που αποκαλύπτει τις αλήθειες που βρίσκονται μόνο μέσω ψευδαισθήσεων.

¹¹⁵ Η χρήση του επιθετικού προσδιορισμού παλιά δημιουργεί ένα αίσθημα νοσταλγίας για την παλιά ζωή του ποιητή, ενώ το υποκοριστικό λιμνούλα ίσως απευθύνεται στην παλιά μικρή και ασήμαντη ζωή του τότε ποιητή.

¹¹⁶ Ίσως εννοεί ότι είναι κάτι που τον ακολουθεί συνέχεια, όπως ο ψυχικός του κόσμος, οι συνήθειες του ή ο χαρακτήρας του.

¹¹⁷ (μτφ.) Μία μάσκα μας λέει πολλά περισσότερα από ένα πρόσωπο.

¹¹⁸ Oscar Wilde "The Truth of Masks." *Complete Works of Oscar Wilde*. Eds. Owen Dudley Edwards, Terence Brown, Declan Kiberd, and Merlin Holland. London: Collins, 2003. 1156-1173. .

«Προσωπίδες»¹¹⁹

Ένα αντίστοιχο παιχνίδι προσωπειών λαμβάνει χώρα και σε αυτό το πεζό ποίημα του Λαπαθιώτη. Πρόκειται για ένα αποκριάτικο χορό. Υπάρχει ποικιλία στις προσωπίδες που αναφέρονται στο ποίημα, το ποιητικό υποκείμενο, το οποίο συνοδεύεται από το σύντροφό του, ο αρλεκίνος, ο πιερότος και ο ιπότης. Το ποίημα είναι γραμμένο σε πρώτο πληθυντικό και ξεκινάει με την κίνηση του να βάλει το ζεύγος τις μάσκες και να πάει στο χορό.¹²⁰ Σε όλες τις κινήσεις, καθώς το ζεύγος περιπλανάται στο χώρο και συναντά το καθένα από τα τρία πρόσωπα, παρεμβάλλεται η αντιθετική φράση «Ωστόσο παίζουν πάντα τα βιολιά.» Ο Λαπαθιώτης χρησιμοποιεί τον πιερότο ως μία μεταμφίεση για το ποιητικό υποκείμενο, που διαμέσου του προκαλείται η ανοικείωση στο ποίημα. Αυτό υποδηλώνει την αποστασιοποίηση του από τον κόσμο, για τον οποίο το ποιητικό υποκείμενο δείχνει να είναι περιθωριοποιημένο. Το ποιητικό υποκείμενο πετά τη μάσκα του, ενώ οι υπόλοιποι συνεχίζουν και τη φορούν, υποδεικνύοντας την καθαρότητα του ίδιου έναντι της υποκρισίας των άλλων. Μπορεί για τον ποιητή, το καρναβάλι και οι προσωπίδες να αποτελούν ένα παιχνίδι, αλλά συνειδητοποιεί πως για τους υπόλοιπους οι προσωπίδες αποτελούν τρόπους συγκάλυψης του ψυχικού τους κόσμου.

Ο Άρης Δικταίος μεταφέρει τα λόγια του Λαπαθιώτη γεμάτα θλίψη: «Κι όμως, όλοι κρίνομε ο ένας τον άλλον, απ' τον κωμικό ανδρείκελλο, το επίπλαστο και άγνωστο νευρόσπαστο, που μας εμφανίζει στη ζωή, με την αξίωση πως μας εκπροσωπεί... Και μου φαίνεται σα να μαστε όλοι, στη ζωή, σε ένα αδιάκοπο καρναβάλι, με το πλαστό το ρούχο του κορμιού μας και την αιώνια μάσκα της μορφής μας – με την τραγική διαφορά, ότι τούτα δεν τα βγάζομε ποτέ! Και γι' αυτό πεθαίνομε μια μέρα, χωρίς ποτέ πραγματικά να γνωριστούμε...»¹²¹

¹¹⁹ Τάκης Σπετσιώτης, *Χαίρε Ναπολέον. Δοκίμιο για την τέχνη του Ναπολέοντα Λαπαθιώτη*. 63 πεζά ποιήματα του και εικόνες του Αγγέλου Παπαδημητρίου, Αθήνα, Αγρα, 1999, σ. 286-287

¹²⁰ Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Λαπαθιώτης και πάλι χρησιμοποιεί τον επιθετικό προσδιορισμό «παλιές» για τις προσωπίδες, όπως και στο προηγούμενο πεζό ποίημα “Τα παιχνίδια των νερών”, δίνοντας και πάλι την αίσθηση του γνώριμου και της νοσταλγίας.

¹²¹ Άρης Δικταίος, *Ναπολέον Λαπαθιώτης (Η ζωή του – Το έργο του)*, Αθήνα, Γνώση, 1984, σελ. 65-66

Ο Τάκης Σπετσιώτης σχολιάζει πως το θέμα του προσωπίου αναπτύσσεται από το Λαπαθιώτη σε ένα από τα πρώτα του πεζά και συγκεκριμένα το 1909.¹²² Εδώ ο εξελίσσεται ένα διάλογος μεταξύ μιας προσωπίδας και ενός κρανίου. Η προσωπίδα καλύπτει τον ίδιο το θάνατο, τη φθαρτή ύλη και μάλιστα θα φτάσουμε στο σημείο που το κρανίο θα νοσταλγήσει για τις προσωπίδες, καθώς φάνταζαν σε αυτό σαν ένα μέσο διαφυγής από το πεπρωμένο και την απελπισία του, το θάνατο. Παρακάτω παρατίθεται το προαναφερόμενο πεζοτράγουδο του Λαπαθιώτη:

Songes d' antan

Αποκαμωμένος ετίναξα μακριά τη μαύρη προσωπίδα μου και ξαπλώθηκα κατά τα μεσάνυχτα, απάνω στο κρεβάτι... Και αποκοιμήθηκα... Και η προσωπίδα μου εστριφογύρισε στο σκοτάδι και αλαφρή, σαν πεταλούδα, έπεσε, ίσια, απάνω στο λευκό κρανίο του γραφείου μου! Και το λευκό κρανίο εξύπνησε, και μεγάλωσαν οι κατασκότεινες κόγχες των ματιών του: – Καλησπέρα, μαύρη προσωπίδα... – Καλησπέρα σου!... Τι μου γίνεσαι;... Ήσουν απόψε στο χορό; – Εγώ δεν είμαι για τους χορούς... – Γιατί; – Εγώ προσωπίδα δεν είμαι... – Μπα! και όμως μοιάζεις τόσο πολύ! Πώς σε λένε λοιπόν; – Με λένε Κρανίο... – Και τι θα ειπεί, καλέ, «κρανίο»; – Κάτι που δε θα το μάθεις ποτέ σου... – χι δα... και από πού μας έρχεσαι; – Από το κοιμητήριο... – Πού είναι αυτό το «κοιμητήριο»; – Ανάμεσα από κυπαρίσσια, μαύρα κυπαρίσσια... – Κυπαρίσσια;... Εγώ δεν είδα ποτέ μου «κυπαρίσσια»! Εγώ ξέρω μονάχα τα τριαντάφυλλα. Απόψε στο χορό δεν είχε τίποτε άλλο από τριαντάφυλλα... Δεν έχεις μάτια; Πού είναι τα μάτια σου; – Έλιωσαν μέσα στο χώμα, είναι τώρα τόσοσ καιρός... Είχα –θυμάμαι– δυο μάτια γαλανά, τόσο ωραία και γαλανά! λοι σταματούσαν στο δρόμο να καμαρώσουν τα ωραία μάτια μου... Τώρα πού είναι; Δεν ξέρω πια πού είναι... Είμαι τόσο πικραμένο!... – Πικραμένο; Τι θα πει «πικραμένο»; – Έχω τόση απελπισία, τόση απελπισία!... – Τι θα πει «απελπισία»; Εγώ δεν είδα ποτέ μου «απελπισία»! Εγώ ξέρω μονάχα τη Χαρά... Απόψε στο χορό δεν είχε τίποτε άλλο από Χαρά... λα εμεθούσαν από ζωή... – Αχ! η Ζωή... σ' αρέσει Ζωή; – Ακούς λέει; λο ντόμινα, κίτρινα και πράσινα ντόμινα, με χρυσές πούλιες, με κόκκινες μεταξωτές κορδέλες και βελουδένιους φιόγκους, και πιερότοι και αρλεκίνοι.

¹²² Τάκης Σπετσιώτης, Χαίρε Ναπολέον. Δοκίμιο για την τέχνη του Ναπολέοντα Λαπαθιώτη. 63 πεζά ποιήματα του και εικόνες του Αγγέλου Παπαδημητρίου, Αθήνα, Αγρα, 1999, σ. 399

Ένα βιολί έπαιζε τόσο γλυκά, μα τόσο γλυκά... λο γέλια και τραγούδια!... Εγώ τρελαίνομαι, ξέρεις, για τα γέλια και για τα τραγούδια... Μου φαινόταν πως είχα φτερά κίτρινα, κόκκινα, ασημένια φτερά, και πετούσα απάνω σ' όλα τα χρώματα της ίριδος, απάνω σ' όλες τις μουσικές αρμονίες... Τι μου λες! Ζωή είναι τόσο ωραία, τόσο ωραία και τόσο γλυκιά!... προσωπίδα εκόπηκε λαχανιασμένη... Και τα χαώδη, τα ονειρώδη μάτια του κρανίου είχανε μεγαλώσει, κι εγίνηκαν πελώρια μέσα στο σκοτάδι, και αόρατα, πικρά δάκρυα, νοσταλγικά, εστάλαζαν, αριάαριά, από τα κατασκότεινα βαθουλώματα... Και η μαύρη προσωπίδα τρώμαξε κι έφυγε μακριά. Και μέσα στα πεθαμένα μάτια του κρανίου, που ονειρευόταν, περνούσαν ντόμινα, κίτρινα και πράσινα ντόμινα, με χρυσές πούλιες, με κόκκινες μεταξωτές κορδέλες και βελουδένιους φιόγκους, και πιερότοι και αρλεκίνοι, σ' έναν ιλιγγιώδη, τρομαχτικόν ανεμοστρόβιλο...

Ελλάς, 1η Φεβ, 1909

Συμπεράσματα

Ο ελληνικός αισθητισμός στις αρχές του αιώνα εμφανίστηκε με δύο όψεις: από τη μία συνδυαστικά με το συμβολισμό, από την άλλη συνδυαστικά με τον παρνασισμό. Ο Λαπαθιώτης εντάσσεται στην πρώτη, ενώ με την πεσιμιστική του διάθεση να κυριαρχεί σε όλο του το έργο θα τον κάνει να ξεχωρίσει από τους υπόλοιπους Έλληνες αισθητιστές των αρχών του αιώνα, οι οποίοι κινούνται σε ένα πολύ πιο αισιόδοξο κλίμα.

Σε αυτά τα σημεία έγκειται και η διαφοροποίηση του από τα υπόλοιπα πεζοτράγουδα, ενώ ο ίδιος θα προτιμήσει να κινηθεί στα μονοπάτια του Ιρλανδού δανδή. Ο Λαπαθιώτης υιοθετεί την προκλητική του κοινωνική στάση και την αμοραλιστική εικόνα του έρωτα και αφιερώνει κι αυτός τη ζωή του προσπαθώντας να πετύχει την αισθητιστική εξίσωση ζωής-τέχνης.¹²³ Ο Ουάιλντ θα αποτελέσει ένα

¹²³ Κ. Στεργιόπουλος, «Ένας Αθηναίος Ντόριαν Γκρέυ», Περιδιαβάζοντας τομ α' κέδρος, Αθήνα, 1982, σελ. 128-129

μέντορα στη ζωή και το έργο του Λαπαθιώτη, ο οποίος θα του εμφυσήσει την αναζήτηση της ομορφιάς, την αποκάλυψη της αστικής υποκρισίας και την τέχνη του προσωπείου. Την τέχνη αυτή θα τη χρησιμοποιήσει ο Λαπαθιώτης για να συγκαλύψει τις ευαισθησίες του, αλλά η διαρκής αίσθηση ματαιότητας θα αφήσει το δικό του στίγμα στον ελληνικό αισθητισμό. Τέλος, η πολυετής ενασχόλησή του με την πεζομορφή ποίηση θα συνδυαστεί με την μακροχρόνια επίδραση του αισθητισμού στο έργο του.

Επίμετρο

«Ένας άνθρωπος δε λέγεται βέβαια ποιητής, επειδή έχει μόνο την ευκολία να γράφει στίχους. Η εσωτερική του ποιότητα και ωριμότητα, καθορίζει την ιδιότητα αυτή! Όταν είναι βαθύτατα συντονισμένος, και κατέχει ως ένα κορυφαίο βαθμό, την ικανότητα να δέχεται και ν' αφομοιώνει όσο δυνατόν, γενικότερα και πιο έντονα, τους μυστικούς παλμούς που του προσφέρουν όλα τα γύρω, είναι ήδη γεννημένος ποιητής! Αν δε σ' αυτό προστεθεί και η Κάπως μηχανική ευκολία να γράφει στίχους, πράγμα που είναι αρκετά κοινό, και συναντάται σε πολλούς ανθρώπους, που δεν είναι μολοντούτο ποιηταί, Τότε και μόνο τότε, έχει το δικαίωμα απέναντι των άλλων, να ονομάζεται με τ' όνομα εκείνο!»

*Ανέκδοτο χειρόγραφο
του Ναπολέοντα Λαπαθιώτη*

ΗΛΥΠΙΑΘΕΙΑ

Ω! Το μέλωμα των μισόκλειστων ματιών σου, άμα γλυστρώ κρυφά τα διψασμένα χέρια μου μέσα στους σκιερούς πόθους του κορμιού σου!...Ω! το λάγγεμα των ματιών σου, που, μέσα τους κάτι ολότρεμο και άφραστο γλυκοθαμπώνει και απαλοχάνεται, σα να περνούσανε η ολογάλανεσ ανατριχίλες του φεγγαριού, αχνά και λιγωμένα, από τα μελένια

και τρεμάμενα βάθη τους!...Οι άλλοι δεν νοιώθουν τίποτε, κουβεντιάζουν ήσυχα-ήσυχα γύρω μας, και η ομιλίες τους ηχούνε σα βούϊσμα από μέλισσες, κοπάδι από μακρυνές μέλισσες.Και, κάτω απ'το τραπέζι, τα κορμιά μας μεθούνε και πλέκονται σ'ερωτικούς πλοκάμους, και τα χέρια μου, σα φαρμακωμένα φείδια, γλιστράνε και πίνουνε, πίνουνε τα φλογερά μυστικά της σαρκός σου...Και με κυττάς, σε κάθε σφίξιμο μ'ένα παραλυμένο χαμόγελο, που αναβλύζει από τα τρίσβαθα των ολόγλυκων λογισμών σου, και τα μάτια σου θολώνουν από γλυκούς και ηδύπαθους αχνούς, και μου χαράζουν, σα θανάσιμα κοφτερά λεπίδια, την ψυχή...Η λάμπα φωτίζει το ροδοκόκκινο, λαχανιασμένο πρόσωπό σου, και η καρδιά μου χαμογελάει, χαμογελάει και κολυμπάει, σκοτεινός κύκνος, μελλοθάνατος, σε χαννωμένα, τριανταφυλλένια πέλαγα...Μου παραδίνεσαι άφωνα, μου παραδίνεσαι κάτω από το καρυδένιο τραπέζι... Και οι πόθοι μου ζυπνούνε, ζυπνούνε οι αποναρκωμένοι πόθοι μου από τους βυθούς που ωνειρευόνταν, και χυμούνε σαν κοράκια, μαύρα κοράκια, να πιούνε τη λαύρα του τρεμάμενου κορμιού σου...Του τρεμάμενου κορμιού σου που φρικιάζει μέσα στ'αγκαλιάσματά μου, σαν τα καλάμια, τα μακρόλιγνα σκιαγμένα καλάμια του ποταμιού, την ώρα που αρχινάει να σουρουπόνη και το πεθαμένο φεγγάρι τινάζεται από τα βύθη των μισόσβυστων βουνών, κατακίτρινο και λαγγεμένο, σαν από λιγώματα νεκρών οργίων...

(1908)

ΕΝΑ ΛΟΥΛΟΥΔΙ ΖΟΥΣΕ ΛΥΠΗΜΕΝΟ

Ένα λουλούδι ζούσε λυπημένο. Κοιτούσε πάντα κάποιο χελιδόνη. Το κοίταζε και του 'λεγε συχνά:-Πάρε με μαζί σου, σ'αγαπώ. Πάρε και μένα στ'άγνωστο που πας! Εκεί το φως θα λάμπει πιο πολύ-θάναι σα μια χαρά παντοτινή, στα βάθη των γαλάζιων ουρανών!Ίσως, εκεί ποτέ να μη νοχτώνει! Πάρε και μένα, πάρε με μαζί...Και το πουλί κοιτούσε πάντα πέρα:-Είν'ένας μώλος κ'είναι ένα χρυσόψαρο, κρυμμένο μέσ'στα βάθη της θαλάσσης. Αυτό ποτέ δε φαίνεται στον ήλιο. Δεν τόδα, παρά μόνο μια φορά... Κι'όμως αυτό μου φτάνει-δε μου φτάνει; -να ζω, να κελαιϊδώ και να πετώ...

(1932)

ΠΑΡΑΜΥΘΙ

Κάποτε-μια φορά κι έναν καιρό- ήταν ένα κατάξανθο παιδάκι. Τα μάτια του ήταν έτσι γαλανά, που τίποτε μέσ'στο μεγάλο κόσμο δεν ήταν γύρω τόσο γαλανό. Κ'είχε κ'ένα χαμόγελο στα χείλη τέτιο, που μοναχά να το κοιτούσες, μονάχ'αυτό θ'αρκούσε για να ζεις. Και το παιδάκι, με καιρό, μεγάλωσε, μεγάλωσε και πήγε στο σκολειό· πήγε στο σκολειό να μάθει γράμματα, κ'έβγαλε την τετάρτη γυμνασίον· κατόπι γράφτηκε και γω δεν ξέρω πού, κ'έγινε και γω δεν ξέρω τι –έγινε γιατρός ή δικηγόρος· (καν δικηγόρος, καν μηχανικός· μηχανικός, θαρρώ, ή κάτι τέτιο...).Κι'απ'το παλιό, το γαλανό παιδάκι, δεν έμεινε πια τίποτε απολύτως.Τίποτε –μα τίποτε απολύτως.

(1927)

«Σήμερα τα μαύρα νέφη σκόρπισαν, η φοβερή ανθρώπινη βλακεία, που, για μια στιγμή, σχεδόν θριάμβευσε, γύρω στην υπόθεσιν αυτή, έχει για πάντα κατανικηθεί κι η φυσιογνωμία του Ουάιλντ, σαν τον ήλιο, τον κρυμμένο μες στα σύννεφα, καταυγάζει πάλι το στερέωμα, με τη χρυσή και σταθερή του λάμψη, και το όνομα του θα συνδέεται για πάντα με κάθε έννοιαν ωραίου κι υψηλού»

~ ΝΑΠΟΛΕΩΝ ΛΑΠΛΑΘΙΩΤΗΣ ~

Ξενόγλωσση περίληψη

This thesis is prepared in the context of Comparative Philology. An attempt is made to study the influence of Oscar Wilde on the prose poems of Napoleon Lapathiotis, so that convergences and divergences emerge. The provocativeness and ambivalence with which the prose poem was associated did not leave Oscar Wilde's admirer Napoleon Lapathiotis indifferent. The intense warfare against the prose poem, especially in England, can be linked to its decadent character, but also to the social disrepute brought by the boldness of personalities like that of the Irish dandy Oscar Wilde in a conservative society. The study of the above includes the Greek version of the current of aestheticism, highlighting coincidences or deviations of textual surfaces and stylistic examples.

Greek aestheticism at the beginning of the century appeared with two aspects: on the one hand combined with symbolism, on the other hand combined with parnassism. Lapathiotis belongs to the first, while with his pessimistic mood dominating all his work will make him stand out from the rest of the Greek aestheticians of the beginning of the century, who move in a much more optimistic climate.

In these points lies his differentiation from other prose poems, while he himself will prefer to follow the paths of the Irish dandy. Lapathiotis adopts his provocative social attitude and the amoral image of love and he also dedicates his life trying to achieve the aesthetic equation of life-art. Wilde will be a mentor in the life and work of Lapathiotis, who will instill in him the search for beauty, the revelation of bourgeois hypocrisy and the art of the mask. Lapathiotis will use this art to mask his sensitivities, but the constant sense of futility will leave his mark on Greek aestheticism. Finally, his long-term engagement with prose poetry will be combined with the long-term influence of aestheticism on his work.

Βιβλιογραφία

Αράγης Γεώργιος, *Η μεταβατική περίοδος της Ελλαδικής ποίησης. Η σταδιακή της εξέλιξη από την ίδρυση του νεοελληνικού κράτους έως το 1930*, Σοκόλης, Αθήνα 2000

Αραμπατζίδου Λένα, *Αισθητισμός. Η νεοελληνική εκδοχή του κινήματος*, Θεσσαλονίκη, Μέθεξις, 2012

Αραμπατζίδου Ελ. , *Θέματα Αισθητισμού στην ελληνική πεζογραφία (1893-1912)* , ΑΠΘ, 2002

Βουτιερίδης Ηλίας : *Ο ρυθμικός λόγος στη νεοελληνική λογοτεχνία*, Αθήνα, 1931

Δημάκης Μηνάς , «Charles Baudelaire. Μια τομή στην ευρωπαϊκή ποίηση. Το έργο του- Η απήχηση του στην Ελλάδα», *Νέα Εστία*, αφιέρωμα στον Μπωντλαίρ, τ. 971, Χριστούγεννα 1967

Δικταίος Άρης, *Ναπολέον Λαπαθιώτης (Η ζωή του – Το έργο του)*, Αθήνα, Γνώση, 1984

Δικταίος Άρης, *Ναπολέον Λαπαθιώτης (Η ζωή του – Το έργο του)*, Αθήνα, Γνώση, 1984

Επισκοπόπουλος Νικόλαος, «Εισαγωγή», *Διηγήματα*, επιμ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2002, σ. 9-135

Καβάφης Κ. Π. , *Τα πεζά*, φιλ. επιμ. Μ. Πιερής, Ίκαρος, Αθήνα, 2003

Κατσιγιάννη Άννα, Το πεζό ποίημα στη νεοελληνική γραμματεία. Γενεαλογία, διαμόρφωση και εξέλιξη του είδους (από τις αρχές ως το 1930), διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2001

Μαυρέλος Νίκος, *Οι κοσμοπολίτες και οι φουστανελοφόροι: Το ελληνικό κριτικό έργο του Ν. Επισκόπουλου* (δακτ. Διδακτορική διατριβή), Πανεπιστήμιο Κύπρου, Λευκωσία 2001

Μαυρέλος Νίκος «Εισαγωγή»: Ν. Επισκοπόπουλος. Επιλογή κριτικών κειμένων από το Ασύτ και το Νέον Ασύτ, (εισαγ. – επιμ.: Ν. Μαυρέλος), τόμ.: Α', Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2011

Μπασκόζος Γ. Ν. «Ο Αισθητισμός στην Ελλάδα»: *Διαβάζω* 349 (Φεβρουάριος 1995)

Ναούμ Ιωάννα, **Καρυωτάκης Κ. Γ.**: *Opus Duplex, μία προσέγγιση των τελευταίων ποιημάτων σε πεζό*. μεταπτυχιακή εργασία, Θεσσαλονίκη, Αύγουστος 1998

Ξεφλούδας Στέλιος, *Νιρβάνας, Χρηστομάνος, Ροδοκανάκης και άλλοι*, Βασική Βιβλιοθήκη τ. 30, Αετός, Αθήνα 1953

Παπατσώνης Τάκης Κ.: «Ο Λαπαθιώτης μετέωρο και σκιά». *Νέα Εστία* 398 (1944)

Σαχίνης Απόστολος, *Η πεζογραφία του αισθητισμού*, Αθήνα, *Εστία*, 1981

Σπετσιώτης Τάκης, *Χαίρε Ναπολέον. Δοκίμιο για την τέχνη του Ναπολέοντα Λαπαθιώτη. 63 πεζά ποιήματα του και εικόνες του Αγγέλου Παπαδημητρίου*, Αθήνα, Αγρα, 1999

Στεργιόπουλος Κ., «Ένας Αθηναίος Ντόριαν Γκρέυ», *Περιδιαβάζοντας* τομ α' κέδρος, Αθήνα, 1982

Σχοινά Αικατερίνη , Σαν ένα κλάμα μακρυνών αγγέλων, σε ένα λησμονημένο ουρανό: ο Ναπολέον Λαπαθιώτης και το πεζό ποίημα, διπλωματική εργασία, Κομοτηνή, 2012

Σχοινά Αικατερίνη ,«Ο Ναπολέον Λαπαθιώτης στην ουδέτερη ζώνη του πεζού ποιήματος», Φιλολογική 122,2013

Τραϊανός Μάνος: «Η διηγηματογραφία του Ναπολέοντα Λαπαθιώτη. Μερικές εισαγωγικές παρατηρήσεις και μια πρώτη αποτίμηση». *Νέα Εστία* 1860, 2013

Τραϊανός Μάνος «Ναπολέον Λαπαθιώτης, Διηγήματα και άλλα πεζά», Θεσσαλονίκη 2012 (πρωτεύουσα μεταπτυχιακή εργασία, Τομέας ΜΝΕΣ της Φιλοσοφικής Σχολής του ΑΠΘ 2012)

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

Abrams M. H. *A Glossary of Literary Terms*, Orlando, Holt-Rinehart-Winston, Cornell University, 1988

Bennett Michael Y. *Refiguring Oscar Wilde's Salome*. Amsterdam: Rodopi, 2011

Bernard Susanne, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'anosjours*, Nizet, Paris 1959

Buckton Oliver S., "Desire Without Limit': Dissident Confession in Oscar Wilde's De Profundis". *Victorian Sexual Dissidence*. Richard Dellamora. ed. Chicago: U of Chicago P, 1999

Chadwick Charles, *Συμβολισμός*, μτφ. Στέλλα Αλεξοπούλου, Ερμής, Αθήνα 1981

Duffy Carol Ann, *Mean Time*, London: Anvil Press Poetry, 1993

Ellmann Richard. *Oscar Wilde*. London: Penguin, 1987

Hamilton Walter, 1882. *The Aesthetic movement in England*. London: Norwood Editions.

Fowler R. ,*A Dictionary of Modern Critical Terms* , London, Routledge & Kegan Paul , 1987

Gide André, Oscar Wilde : *In Memoriam (souvenirs). Le "De Profundis"*, Mercure de France, Paris 1910.

Johnson R. V., *Αισθητισμός*, Ερμής, 1984

Kingston Carolyn. *The Tragic Mode in Children's Literature*. New York: Teachers College Press, 1974

Laver James, *Oscar Wilde*, Harlow: Longman/ The British Council, 1954

Murphy Margueritte S., *A Tradition of Subversion : The Prose Poem in English from Wilde to Ashbery*, University of Massachusetts Press, 1992

Pater Walter ,*The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, 1873

Pearce Joseph. *The Unmasking of Oscar Wilde*. London: Harper Collins, 2000 p.

82Humphrey Carpenter & Mary Prichard. *The Oxford Companion to Children's Literature*. Oxford: OUP, 1999

Pearson Hesketh. *The Life of Oscar Wilde, Trans. Sonja Bergvall*. Stockholm: Hagaberg. 1989

Read H., *Λεξικό Εικαστικών Τεχνών* (μτφ. Παππάς), Αθήνα, Υποδομή, 1986

Thacker Deborah Cogan, Jean Webb, *Introducing children's literature: from Romanticism to postmodernism*, London: Routledge, 2002

Todorov Tzvetan, «Η ποίηση χωρίς τον στίχο» [εισαγωγή-μετάφραση: Β. Καπλάνη], περ. *Ποίηση*, αρ.8, Αθήνα, Ιούλιος-Αύγουστος 1996

Voulgari Sophia, *Between and beyond genres : the poetic prose of Andreas Embeirikos, E.CH. Gonatas and Nanos Valaoritis (1940-1967)*, Thesis Ph.d., London, 1996

Wilde Oscar, «The Decay of Lying», στο: *The Works of Oscar Wilde*, 1889

Wilde Oscar, «The doer of good» in *Poems in Prose*, in *The Fortnightly Review* ,1894

Wilde Oscar, *Ο κριτικός ως δημιουργός*, μτφρ. Σπύρος Τσακνιάς, Αθήνα, Στιγμή, 1984

Wilde Oscar, *Το πορτραίτο τον Ντόριαν Γκρέν*, μτφρ. Άρης Αλεξάνδρου, Αθήνα, Γκοβόστης

Wilde Oscar. *The Importance of Being Earnest and Other Plays*. New York: Modern Library, 2003

Wilde Oscar. *The Happy Prince and Other Stories*. London: Puffin Books, 2016

Wilde Oscar, *The Picture of Dorian Gray*. London; New York, N.Y.: Penguin, 2003

Wilde Oscar and **Ross** Robert B. *De Profundis*. London: Methuen and Co, 1905

Wilde Oscar, **Wright** Freire, and **Foreman** Michael. *The Nightingale and the Rose*. London: Kaye & Ward, 1981

Wilde Oscar "The Truth of Masks." *Complete Works of Oscar Wilde*. Eds. Owen Dudley Edwards, Terence Brown, Declan Kiberd, and Merlin Holland. London: Collins, 2003