

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ



ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ

ΜΕΣΩΝ ΜΑΖΙΚΗΣ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΣΤΗΝ

ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΤΑ ΜΕΣΑ ΜΑΖΙΚΗΣ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΕΣ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ

**Οι γυναικείες μορφές της *Τέταρτης διάστασης* του Γιάννη Ρίτσου:
οι διαστάσεις της επιθυμίας**

ΝΕΦΕΛΗ ΜΗΤΣΙΟΥ

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Έλλη Φιλοκύπρου

Διπλωματική εργασία που κατατίθεται ως μέρος των απαιτήσεων του

Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών

στην Επικοινωνία και τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης

Αθήνα, Φεβρουάριος 2018

ΠΕΡΙΛΗΨΗ: Η *Τέταρτη διάσταση* του Γιάννη Ρίτσου, συντίθεται στο χρονικό διάστημα 1956-1974. Βασικό συστατικό στοιχείο της συλλογής αποτελεί ο αρχαίος ελληνικός μύθος από όπου εκκινεί ο ποιητής για να συνθέσει τους περισσότερους από τους μονολόγους που περιλαμβάνει ο τόμος. Σε οκτώ από τα δεκαεπτά ποιήματα, ο λόγος εκφωνείται από γυναίκα· σε έξι όμως από αυτά η ομιλήτρια είναι μυθική ηρωίδα· έτσι, τα έξι αυτά ποιήματα συγκροτούν μια διακριτή ενότητα της συλλογής. Αντικείμενο της παρούσας μελέτης αποτελούν οι ποιητικές συνθέσεις, «Περσεφόνη», «Χρυσόθεμις», «Η Ελένη», «Ισμήνη», «Η επιστροφή της Ιφιγένειας» και «Φαίδρα». Ποιο είναι το κίνητρο του ποιητή για την ανάπλαση των συγκεκριμένων μυθικών μορφών; και τι κομίζει με μια τέτοια ποιητική; Λειτουργούν οι γυναίκες αυτές ως προσωπεία του ποιητή και, αν ναι, γιατί τα χρησιμοποιεί; Καθώς οι ηρωίδες ανοίγουν στο πρόσωπο που τις ακούει (ή στον αναγνώστη) την ψυχή τους, τι είναι αυτό που αποτυπώνεται; Η γυναίκα, ερωτική και περιθωριοποιημένη, μέσα στη διαχρονία του μύθου και της Ιστορίας; Ο ίδιος ο ποιητής, ενταγμένος σε συγκεκριμένο χωροχρονικό πλαίσιο και αντιμέτωπος με συγκεκριμένα γεγονότα στην προσωπική του ζωή, αλλά και στο κοινωνικοϊστορικό γίνεσθαι της εποχής του; Τι είναι αυτό που ζητά το καταπιεσμένο υποκείμενο για τον Ρίτσο; Ποιες είναι οι διαστάσεις της επιθυμίας του; Αυτά είναι τα ζητήματα που διερευνώνται στην παρούσα εργασία.

ABSTRACT: The *Fourth Dimension* (*Tetarti diastasi*) was composed between 1956-1974. Most of the poems comprising the collection are inspired by ancient Greek myths. In eight out of the seventeen, the speakers are women, while in six out of those, the women are mythical heroines; these six poems consist, therefore, a cohesive unit. This dissertation deals with the monologues: “Persephone”, “Chrysothemis”, “Helen”, “Ismene”, “The Return of Iphigeneia”, and “Phaedra”. What is the motive of the poet in recreating these mythical figures? Do these women function as masks of the poet himself, and, if so, why? What is actually revealed as the speakers open themselves to the persons listening to them (or to the readers)? Woman, erotic and marginalised, throughout myth and history? The poet himself, dealing with issues pertaining to his personal life as well as to events of his time? What does the oppressed subject seek, according to Ritsos? What are the dimensions of her/his desire? This dissertation aims at exploring such questions.

Πίνακας περιεχομένων

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	4
«ΠΕΡΣΕΦΟΝΗ»	16
«ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ»	26
«Η ΕΛΕΝΗ»	37
«ΙΣΜΗΝΗ»	46
«Η ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΤΗΣ ΙΦΙΓΕΝΕΙΑΣ»	55
«ΦΑΙΔΡΑ»	64
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	73
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	81

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

*Αν δεν μπορέσω να το δεις κι εσύ,
μοιάζει σα να μην το 'χω.
Γιάννης Ρίτσος*

Αυτό το μονόχορδο, μονόστιχο ποίημα λειτουργεί ως αφόρμηση της παρούσας μελέτης, η οποία αφορά τις γυναικείες μορφές της *Τέταρτης διάστασης* του Γιάννη Ρίτσου. Μέσα στην ελάχιστη έκταση αυτού του ποιήματος ο ποιητής μας λέει λακωνικά πως «αυτό», ως το όλον του έργου του, αποκτά νόημα για τον ίδιο μόνο όταν καταφέρνει να το μοιραστεί. Αυτή η πτυχή του χαρακτήρα του διακατέχει οολόκληρο έργο του ως ενσάρκωση του ίδιου του ποιητή στο σώμα του ποιητικού του έργου.

Η ποίηση του Ρίτσου πράγματι προορίζεται για να χαρισθεί στους ανθρώπους. Υποκινούμενος από ισχυρά ανθρωπιστικά αισθήματα και πάθος για δικαιοσύνη, ο Γιάννης Ρίτσος συγκροτεί ένα ογκώδες έργο χιλιάδων στίχων χωρίς όμως ποτέ αυτό να γίνεται αβαθές και κενό νοήματος: «[...] μιλά για πολλούς και πολλά, ζυγίζει τα πάντα στη φωνή του, εμπνέεται αδιάκοπα, ερωτεύεται ασταμάτητα τη ζωή, τον κόσμο, τους ανθρώπους, παραληρεί. Βαθιά μέσα του ωστόσο παραμένει στοχαστικός και πληγωμένος εκστασιάζεται, ελπίζει αλλά και φοβάται.»¹

Διαβάζοντας την ποίηση του Ρίτσου, είναι εύκολο να ανιχνεύσουμε στοιχεία που σχετίζονται με τη ζωή του. Τα τραυματικά γεγονότα που τον συγκλόνισαν αποτελούν συχνά σημείο εκκίνησης για ποιητική δημιουργία. Το χρονικό διάστημα μεταξύ 1956-1974 μέσα στο οποίο γράφεται η συλλογή *Τέταρτη διάσταση* αποτελεί μια –σχεδόν-εικοσαετία διαταραχών σε κοινωνικό και πολιτικό επίπεδο στη χώρα αλλά και σε προσωπικό επίπεδο όσον αφορά τον ποιητή. Στο σύνολό τους τα εξωτερικά γεγονότα

¹ Αγγελική Κώττη, *Γιάννης Ρίτσος: Ένα σχέδιασμα βιογραφίας*, Αθήνα, Ελληνικά γράμματα, 2009, σ.177

αλλά και τα εσωτερικά –με την έννοια του ψυχισμού του ποιητή επηρεασμένου και από τα πρώτα- αποκτούν κομβικό ρόλο στην ποίησή του.

Ο εκάστοτε αναγνώστης ή ερμηνευτής οφείλει να αναγνώσει τα ποιήματα έχοντας πρώτα επαρκή πληροφόρηση σε σχέση με τα εν λόγω γεγονότα. Με αυτόν τον τρόπο γίνεται βαθύτερα αντιληπτό το περιεχόμενο των ποιημάτων και ρίχνεται φως σε πτυχές του που αλλιώς θα μπορούσαν να παραμεληθούν. Ο Γιάννης Ρίτσος υπήρξε άνθρωπος πολιτικοποιημένος, στρατευμένος και βαθειά ιδεολόγος από την αρχή έως το τέλος της καλλιτεχνικής του δράσης. Η στροφή του από την αισιοδοξία, σχετικά με την αριστερή και κομμουνιστική ιδεολογία, σε μια πικρή και συχνά απαισιόδοξη διάθεση ενισχύει αυτή την άποψη. Η απογοήτευση που διαφαίνεται σε ποιήματα όπως ορισμένα της *Τέταρτης διάστασης* επαληθεύει το μεγάλο κόστος που είχε για τον ποιητή ο κλονισμός των βαθειά στην καρδιά του ριζωμένων αντιλήψεων.

Στην αρχή του διαστήματος κατά το οποίο συντίθεται συλλογή, η χώρα βρίσκεται στον απόηχο του εμφυλίου πολέμου, και στον Ρίτσο είναι ακόμα νωπές οι μνήμες από τους πρόσφατους τόπους εξορίας –της Λήμνου, της Μακρονήσου και του Άη-Στράτη. Το φως όμως έχει αρχίσει να εισβάλλει στη ζωή του ποιητή. Παντρεύεται την Γαρυφαλλιά Γεωργιάδου, αποκτούν μαζί την μονάκριβη κόρη τους Έρη αλλά παίρνει και άδεια για να ταξιδέψει στη Σοβιετική Ένωση μαζί με άλλους καθηγητές και διανοούμενους της εποχής. Ίσως για αυτό *Η σονάτα του σεληνόφωτος* το πρώτο χρονολογικά ποίημα της συλλογής, γραμμένο το 1956, αποτελεί, σύμφωνα με τον Μιχάλη Μερακλή, το πιο *ρητά αισιόδοξο* έργο της συλλογής.²

Η αισιοδοξία και το φως που εισέβαλαν στη ζωή του Ρίτσου, κλονίσθηκαν για ακόμη μια φορά με την κατάλυση της εξουσίας από τη χούντα των συνταγματαρχών το 1967. Μέσα στο διάστημα της δικτατορίας ολοκληρώνονται τα ποιήματα της συλλογής στα οποία φαίνεται να καταγράφεται ένα ψυχολογικό ημερολόγιο του ποιητή³. Ο ίδιος αποστέλλεται σε νέους τόπους εξορίας –στη Γυάρο και στη Λέρο-

² Μιχάλης Μερακλής, «Η "Τέταρτη διάσταση" του Γιάννη Ρίτσου, Απόπειρα πρώτη». Στο Α. Μακρυνικόλα (επιμ.), *Αφιέρωμα στο Γιάννη Ρίτσο*, Αθήνα, Κέδρος, 1981.

Ο Μερακλής τεκμηριώνει αυτή την άποψη με την επιπλέον αναφορά στην πολιτική κατάσταση στη χώρα αυτήν την περίοδο: «[...] η αρχή γίνεται με τη *Σονάτα του σεληνόφωτος* που γράφεται τον Ιούνιο του 1956, όπου η ΕΔΑ πέτυχε την εκλογική συνεργασία με το κέντρο (Γεώργιος Παπανδρέου), στο σχήμα της «Δημοκρατικής Ενώσεως» κάτι που πρέπει να θεωρηθεί εξαιρετικά μεγάλη επιτυχία της αριστεράς, αφού γινόταν λίγα μόλις χρόνια μετά τη συντριβή του Εμφυλίου. Κι ακόμα, πέρα από την επίτευξη της συνεργασίας υπήρχε και το εκλογικό αποτέλεσμα (υπεροχή στις ψήφους), έστω και αν κυβέρνησε ο «Εθνικός Συναγερμός». Ωστε τα γεγονότα αυτά επόμενο ήταν να φέρουν αισιοδοξία στους κομμουνιστές, ήταν η πρώτη ανάταση μετά την τραγωδία του 1949-1950.»

³ Σύμφωνα με τον Γιώργο Γιατρομανωλάκη το ημερολογιακό ύφος ενισχύεται με την προσωπική προσθήκη ημερομηνίας στα ποιήματα.

αλλά καθιλώνεται και σε κατ' οίκον περιορισμό στη Σάμο. Μείζονος σημασίας γεγονός, που αφήνει ανεξίτηλα το στίγμα του στον Ρίτσο ως ποιητή και ως άνθρωπο, είναι η διάσπαση του Κομμουνιστικού κόμματος το 1968 και τα γεγονότα της Τσεχοσλοβακίας. Ένα όραμα που είχε χτιστεί με πολλή ελπίδα γκρεμίστηκε⁴. Η *Τέταρτη διάσταση* πιθανώς αντικατοπτρίζει τον ψυχισμό του ποιητή την χρονική περίοδο μέσα στην οποία γραφόταν, αλλά συχνά και την τοποθέτησή του σε σχέση με τα κοινωνικοπολιτικά δρώμενα.

Η συλλογή περιλαμβάνει αρχικά 16 εκτενή ποιήματα, ενώ από την έκτη έκδοσή της προστίθεται και το ποίημα «Φαίδρα». Τα 14 από τα 17 πλέον ποιήματα έχουν μια υποτυπώδη μορφή θεατρικού διαλόγου, μέσα στον οποίο το ομιλούν υποκείμενο είναι ένα. Σε 8 από αυτά ο λόγος ανήκει σε γυναίκα κάνοντας έτσι αντιληπτό πως ο ποιητής χαρίζει την πρωτοκαθεδρία του λόγου στις ηρωίδες. Θεματολογικά επικρατεί, ως σημείο εκκίνησης, ο αρχαιοελληνικός μύθος, με 12 από τα 17 ποιήματα να αντλούν έμπνευση από το πεδίο του. Τέλος, 7 ήρωες, εάν υπολογίσουμε και την Ελένη, λόγω στενής συνάφειας, ανήκουν στον κύκλο των Ατρείδων.

Από τα παραπάνω εξάγεται πως βασικές –δομικές– συνιστώσες της συλλογής είναι α) η μορφή του θεατρικού διαλόγου-μονολόγου, β) ο αρχαίος ελληνικός μύθος ως πηγή έμπνευσης και γ) η προτίμηση του ποιητή να δίνει το λόγο στις γυναίκες. Τα τρία αυτά στοιχεία που σχετίζονται με τη δομή αλλά επηρεάζουν και το περιεχόμενο των ποιημάτων, απασχολούν και οφείλουν να απασχολούν κάθε ερμηνευτή που καταπιάνεται με την *Τέταρτη διάσταση* ή μέρος της,

Ο *θεατρικός διάλογος*⁵ ή ο *διαλογικός μονόλογος*⁶ ή το *μυστηριακό θέατρο*⁷ αποδίδεται με την ύπαρξη ενός ομιλούντος και ενός ακροατή. Το δεύτερο βουβό πρόσωπο δηλώνεται μέσα στην *εισαγωγική σκηνοθετική οδηγία*, μαζί με τη χρονική τοποθέτηση των ηρώων και την λεπτομερή περιγραφή του χώρου. Συχνά η ύπαρξη

Γιώργος Γιατρομανωλάκης, «Αρχαιογνωστικές αναγνώσεις του Ρίτσου και του Σεφέρη», στο Α.Μακρυνικόλα (επιμ.), *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος*, Αθήνα, Κέδρος, 2009

⁴ Η διάσπαση του ΚΚΕ θα μπορούσε να αποτελεί για τον Ρίτσο την επιστροφή του τραύματος έπειτα από την διάλυση της οικογενείας και του οίκου τους. Άλλωστε ο ενστερνισμός των πολιτικών του ιδεών, με ότι αυτός περιλάμβανε, όπως τους ανθρώπους που μοιράζονταν τις ίδιες πεποιθήσεις λειτουργούσε πιθανώς ως υποκατάστατο για την απώλεια της οικογενείας του τόσο από το θάνατο και τις διάφορες αρρώστιες όσο και από τον κοινωνικό εκπεσμό τους.

⁵ Μερακλής, Μιχάλης, «Η "Τέταρτη διάσταση" του Γιάννη Ρίτσου, Απόπειρα πρώτη», στο Α. Μακρυνικόλα (επιμ.), *Αφιέρωμα στο Γιάννη Ρίτσο*, Αθήνα, Κέδρος, 1981.

⁶ Αριστόξενος Σκιαδάς, «Ο «Αγαμέμνων» του Γιάννη Ρίτσου», στο Α. Μακρυνικόλα (επιμ.), *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Αθήνα Κέδρος, 1981

⁷ Γιώργος Μαρκόπουλος, «Η Τέταρτη διάσταση του Γιάννη Ρίτσου και μερικές από τις συνισταμένες της», στο Α. Μακρυνικόλα (επιμ.), *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Αθήνα, Κέδρος, 1981

του ακροατή επισημαίνεται μέσα στην αφήγηση, όπως για παράδειγμα στο ποίημα «Αγαμέμνων», όπου ο ομιλητής συχνά απευθύνεται στο άλλο πρόσωπο: *Ετοίμασέ μου ένα ζεστό λουτρό, πολύ ζεστό- το ετοίμασες κιόλας*,⁸ Η σκηνοθετική οδηγία επιστρέφει στο τέλος κάθε ποιήματος ως επίλογος. Γίνεται εκ νέου η χωροχρονική τοποθέτηση, αφού πλέον έχει «λυθεί» το δράμα. Ο Μιχάλης Μερακλής επισημαίνει σχετικά με αυτή την επαναλαμβανόμενη δομή: «Σπεύδω να πω, για να αποφύγω παρεξηγήσεις που ενδεχόμενα θα δημιουργούσε ο όρος «σκηνοθετικές οδηγίες», ότι τα τμήματα αυτά των ποιημάτων είναι κομμάτια από τη σάρκα τους, είναι και αυτά ποίηση. Και μάλιστα ποίηση υψηλή, -κάτι που χαρακτηρίζει όλο το περιεχόμενο του επιβλητικού αυτού τόμου. Οποσδήποτε τα σημειώματα τούτα τοποθετούν χρονικά και τοπικά τη δράση των έργων, δίνουν την προϊστορία και συχνά διαγράφουν τη μελλοντική έκβαση των «δρωμένων» γιατί, όπως θα δούμε, τα ποιήματα της *Τέταρτης διάστασης* εκφράζουν κάτι το περαιωνόμενο (αν όχι περαιωμένο), κατευθύνονται προς ένα συγκεκριμένο στόχο».⁹ Επιπλέον, σύμφωνα με τον Αριστόξενο Σκιαδά, η μορφή αυτή των μονολόγων με την ύπαρξη ακροατή καθορίζει αναγκαστικά τη δομή και το ύφος του λόγου και κατ' επέκταση επηρεάζει την πράξη της ανάγνωσης εφόσον αποδυναμώνεται σημαντικά το σημείο αναφοράς του λόγου και ο αναγνώστης διορά και διαισθάνεται την παρουσία του δεύτερου προσώπου ανεπαίσθητα μέσω των λόγων του πρώτου.¹⁰ Γίνεται γενικότερα αντιληπτό μέσα από τους μελετητές της συλλογής αλλά και την ανάγνωση των ποιημάτων, πως η εν λόγω μορφή των θεατρικών μονολόγων είναι από μόνη της σημείο προς ανάλυση.

Επόμενο βασικό συστατικό στοιχείο της *Τέταρτης διάστασης* είναι ο μύθος. Η χρήση στοιχείων και προσώπων από το αρχαίο ελληνικό, ιστορικό-μυθικό παρελθόν είναι κεντρική στη συλλογή. Πολλοί από τους μονολόγους τιτλοφορούνται μονολεκτικά με ονόματα ηρώων. Πριν όμως σχολιαστεί ο μύθος ως εργαλείο του Ρίτσου ας αναφερθεί η παρακάτω παρατήρηση του Ι. Θ. Κακρίδη. «Ένας λαός σήμερα, όταν θέλει να εξάρει τη συμβολή του στην πρόοδο του ανθρωπίνου πολιτισμού, είτε για να τη συνειδητοποιήσει ο ίδιος είτε για να την προβάλλει στους ξένους, καταφεύγει στην παλαιότερη πολιτική και πνευματική ιστορία του. Με το ίδιο

⁸ Αριστόξενος Σκιαδάς, Ο «Αγαμέμνων» του Γιάννη Ρίτσου, (επιμ.) Α. Μακρυνικόλα, *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Αθήνα Κέδρος, 1981

⁹ Μιχάλης Μερακλής, Η "Τέταρτη διάσταση" του Γιάννη Ρίτσου, Απόπειρα πρώτη, (επιμ.) Α. Μακρυνικόλα, *Αφιέρωμα στο Γιάννη Ρίτσο*. Αθήνα, Κέδρος, 1981.

¹⁰ Αριστόξενος Σκιαδάς, Ο «Αγαμέμνων» του Γιάννη Ρίτσου, (επιμ.) Α. Μακρυνικόλα, *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Αθήνα Κέδρος, 1981

ακριβώς δικαίωμα οι Έλληνες καταφεύγουν στη μυθική τους παράδοση αφού την πιστεύουν για ιστορία. Και επειδή ο μυθικός κόσμος είναι χρονολογικά τοποθετημένος πριν από την πραγματική ιστορία και για αυτό πιο σεβαστός, είναι φυσικό, όταν θέλουν να εξάρουν το πολιτιστικό τους έργο, να ρίχνουν βάρος στα μυθικά χρόνια.»

Στο παράθεμα αυτό τίθεται το θέμα της χρήσης του μύθου ως ορόσημο του πολιτισμού. Συσχετίζοντας αυτή τη γενική παρατήρηση με τη χρήση του μύθου στην ποίηση του Ρίτσου καταλήγουμε στην υπόθεση πως στους ταραγμένους καιρούς που γράφεται η συλλογή η ανάδειξη του ελληνικού παρελθόντος λειτουργεί ενοποιητικά και τονωτικά στην κλονισμένη συνείδηση του κάθε πολίτη αλλά και του ποιητή.

Ο μελετητής Βίκτωρ Σοκολιούκ, σχολιάζει το μύθο στην *Τέταρτη διάσταση* σε σχέση με το χρόνο και τον χώρο. Η χρήση του ιστορικού και μυθικού παρελθόντος για την συζήτηση των προβληματισμών της σύγχρονης εποχής δεν αποδεικνύει απλώς τη διαχρονικότητα και αχρονικότητα των θεμάτων που αφορούν τον άνθρωπο αλλά προτρέπει στην *ανακάλυψη εκείνου του κοινού στοιχείου που ενώνει όλες τις ιστορικές εποχές*. «Η ιδέα της επανάληψης των μυθολογικών μοντέλων μέσα στην αδιάκοπη διάρκεια της ιστορίας επιτρέπει στον Ρίτσο να βλέπει τη μακραίωνη ελληνική ιστορία σαν ενιαίο σύνολο, συνυφαίνοντας στενά στην ποιητική αφήγηση αρχαίους μύθους, βυζαντινές παραδόσεις, θρύλους για τους κλέφτες και για τους αντάρτες του '40 στον 20^ο αιώνα. Και έτσι στα χνάρια του Αρχαίου Έλληνα βαδίζει ο Βυζαντινός και ξοπίσω του ακολουθούν οι αγωνιστές της Φιλικής εταιρίας. Και όλοι τους σμίγουν σε ένα πρόσωπο [...] που έχει τα χαρακτηριστικά της μιας ή της άλλης μυθολογικής μορφής. Και όλοι τους μέσα στην κυκλικότητα της ελληνικής ιστορίας, επαναλαμβάνουν και συνεχίζουν τους προγόνους τους. Στο βαθμό που το συνειδητοποιούν αυτό οι ήρωες του Ρίτσου, γεννιέται μέσα τους και μεγαλώνει το αίσθημα της αδιάρρηκτης σύνδεσης με όλη την ιστορία της Ελλάδας, το αίσθημα της «απέραντης αλληλεγγύης πεθαμένων και ζωντανών.» [...] Αυτή η εξάισια αίσθηση βασίζεται στη μυθολογική αντίληψη ότι οι νεκροί ξαναγεννιούνται στους ζωντανούς, είναι ακριβώς η συγκινησιακή αίσθηση του μυθολογικού μοντέλου.»

Σε σχέση με το χώρο, ο ίδιος μελετητής, παρατηρεί πως σχετίζεται με το μύθο ως προς το ότι τα μυθολογικά γεγονότα και οι ήρωες έζησαν σε αυτή την ίδια γη με τους σύγχρονους ανθρώπους κάτι που τους συνδέει άρρηκτα ανά τους αιώνες. Εν τέλει χρόνος ελληνικός, μυθικός και χώρος της πατρίδας γης είναι συνδεδεμένα στενά με την έννοια της «Ρωμιοσύνης». Η ποίηση του Ρίτσου καθίσταται τόπος ανάδειξης

αυτής της πολύ περιεκτικής έννοιας. «Από όποιες πλευρές και αν εκφράζεται στην ποίηση του Ρίτσου το φαινόμενο της Ρωμιοσύνης, σαν εθνικής στοιχειακής υπόστασης, όλες τους τις ενώνει μια κοινή ιδέα: η Ελλάδα είναι χώρα αγέραστου μεγαλείου της λαϊκής ψυχής, χώρα αμέτρητων συμφορών και κατορθωμάτων, χώρα αλύγιστου φρονήματος και αγάπης για τη λευτεριά.»¹¹

Ακόμη μία από τις βασικές συνιστώσες της συλλογής, όπως προαναφέρθηκε, αποτελεί ο τρόπος θέασης της γυναίκας στον Ρίτσο. Το θηλυκό στοιχείο είναι κεντρικό στην ποίησή του χρόνια πριν συντεθούν οι μονόλογοι της *Τέταρτης διάστασης*. Οι μελετητές Τ. Κωτόπουλος και Ε. Καρασαββίδου παρατηρούν πως η γυναίκα στην ποίηση της εποχής του Ρίτσου προσεγγίζεται σαν *ιδεατό αντικείμενο πόθου*. Στην ποίηση του Ρίτσου όμως λαμβάνει άλλες διαστάσεις. Η μάνα του *Επιταφίου* φαίνεται πως *δραπετεύει τα όρια του φύλου και γίνεται πανανθρώπινο σύμβολο*, ενώ στο *Τραγούδι της αδελφής μου*, το θηλυκό παρουσιάζεται σα να είναι «η σιωπηλή φωνή της συνείδησης του κόσμου και ταυτόχρονη η ζεστή μήτρα της αρχέγονης βάφτισης που ξεχάσαμε, καταλήγοντας παγωμένοι.» Οι ίδιοι προσθέτουν πως στην *Τέταρτη διάσταση* οι γυναίκες έχουν κερδίσει την αυτοτέλεια της φωνής τους σε σχέση με εκείνες του πρωτόλειου έργου του. Σε αυτήν την παρατήρηση γίνεται σαφές πως η γυναίκα, ως σύμβολο στο οποίο επιστρέφει ο ποιητής, έχει εξελιχθεί και αυτή η εξέλιξη έχει πιθανώς τις ρίζες της στην αντίστοιχη εξέλιξη της στο κοινωνικό πεδίο.¹²

Ο Κρεσέντσιο Σαντζίλιο σχολιάζει τη γυναίκα σε σχέση με παραμέτρους του εσωτερικού κόσμου. «Είναι η γυναίκα που ανεπαίσθητα επιβάλλει μιαν άγνωστη αξιοπρέπεια στον άντρα, αμετάφραστη, επειδή ανήκει σε ένα πλάσμα εξωτερικά κοντινό και προσιτό, με μιαν εσωτερικότητα όμως που ο στοχασμός δυσκολεύεται να αναγνωρίσει και να διευκρινίσει απόλυτα. Ένα πλάσμα αδιερεύνητης ιερατικότητας που κινείται στο κλίμα μιας μυστηριακής «δύναμης της ζωής», ήρεμο, σιωπηλό και όμως θριαμβευτής και παντοδύναμο. Και ακόμη, υπάρχει η υπόσχεση της ασταμάτητης δημιουργίας, υπόσχεση και πράξη, δοχείο αιωνιότητας και αδιάφθορης ψυχής.»¹³

¹¹ Βίκτορ Σοκολιούκ, Ο μύθος στο έργο του Γιάννη Ρίτσου, *Αφιέρωμα στο Γιάννη Ρίτσο* (επιμ.) Α. Μακρυνικόλα, Αθήνα, Κέδρος, 1981

¹² Τριαντάφυλλος Κωτόπουλος και Ελένη Καρασαββίδου, «Η ποίηση του Ρίτσου και τα ρέοντα σύνορα της θυληκότητας» στο Μ. Ροσέτο, Μ. Τσιανίκας, Γ. Κουβάλης και Μ. Παλακτσόγλου (επιμ.), *Greek research in Australia: Proceedings of the eighth Biennale International Conference of Greek studies*, Adelaide, Flinders University department of languages- Modern Greek, 2009, σ.539-551

¹³ Κρεσέντζιο Σαντζίλιο, *Μύθος και ποίηση στον Ρίτσο*, Αθήνα, Κέδρος, 1978

Είτε σχετίζεται με την εξωτερικότητα (κοινωνικοπολιτικό πεδίο) είτε με την εσωτερικότητα (υπαρξιακό πεδίο) η γυναίκα στην *Τέταρτη διάσταση* κατέχει τη θέση του ομιλούντος υποκειμένου έχοντας συνήθως έναν βουβό άντρα ακροατή στον οποίο απευθύνεται. Κρίνοντας από αυτό το δομικό στοιχείο, ο ποιητής δείχνει να προτιμά τη γυναίκα σε αυτή τη θέση. Πιθανώς αυτό σχετίζεται και με την άποψη του ίδιου για τη θέση που θα έπρεπε να κατέχει η γυναίκα στον δημόσιο λόγο· ο Ρίτσος κάνει έτσι έναν διακριτικό πολιτικό υπαινιγμό.

Τα παραπάνω τρία στοιχεία που αναφέρθηκαν, η μορφή διαλογικού μονολόγου, η χρήση του μύθου και η παρουσία της γυναίκας ανήκουν στα δομικά χαρακτηριστικά της συλλογής. Ως προς το περιεχόμενο, ανιχνεύονται επίσης κοινοί άξονες ανάμεσα στα ποιήματα. Η φθορά, ο θάνατος, ο έρωτας, ο χρόνος είναι μερικά από αυτά. Ο Χρίστο Αλεξίου θεωρεί πως μέσα από την *Τέταρτη διάσταση* ο ποιητής «βλέπει και εκφράζει το υπαρξιακό και διαχρονικό όραμα της ζωής και του κόσμου.» Αναλύοντας τη συλλογή, ο Χ. Αλεξίου παραθέτει ορισμένα από τα λόγια του ποιητή: «η ποίηση είναι απέραντη σαν την ζωή, ένα διαρκές γίγνεσθαι στο οποίο αποτυπώνονται πολιτισμικές μνήμες αιώνων, αποθησαυρίζεται η παγκόσμια ιστορία και γίνεται μια μάχη σώμα με σώμα με το θάνατο». Όπως παρατηρεί περεταίρω, όλο το πανόραμα της ζωής ανιχνεύεται μέσα από το χώρο και το χρόνο, κυκλικά σε βάθος, ύψος και πλάτος.

Σε σχέση με το στοιχείο του χρόνου –ως άξονα περιεχομένου- στη συλλογή τοποθετείται και ο Γιώργος Μαρκόπουλος ο οποίος θεωρεί ως βασικό χρόνο της συλλογής τον «μεταφυσικό» και όχι τον «ιστορικό». Ο μεταφυσικός χρόνος προσφέρει στον άνθρωπο τον *υπαρξιακό τρόπο, την απελπισία, την αίσθηση της ματαιότητας και την παραίτηση, αισθήματα διάχυτα στα ποιήματα της συλλογής*.¹⁴

Η μελέτη του περιεχομένου των ποιημάτων, με τις κοινές και τις διαφοροποιητικές τους πτυχές, θα αποτελέσει μέρος της έρευνας που θα πραγματοποιηθεί στους έξι μονολόγους των γυναικείων μορφών. Η συγκεκριμένη μελέτη θα αφορά τα αρχαιόθεμα ποιήματα της συλλογής που αναφέρονται σε ηρωίδες του μυθικού παρελθόντος. Η ερμηνευτική απόπειρα θα γίνει με βάση τη χρονολογική σειρά γραφής ως εξής: «Περσεφόνη», «Χρυσόθεμις», «Η Ελένη», «Ισμήνη», «Η επιστροφή της Ιφιγένειας», «Φαίδρα».

¹⁴ Γιώργος Μαρκόπουλος, «Η Τέταρτη διάσταση του Γιάννη Ρίτσου και μερικές από τις συνισταμένες της», στο Α. Μακρυνικόλα (επιμ.), *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Αθήνα, Κέδρος, 1981

Η εξωτερική δομή των μονολόγων του Ρίτσου επιτρέπει ίσως την χρήση της διακειμενικής ανάλυσης ως ερμηνευτικού εργαλείου. Αυτή η υπόθεση ξεκινά από τους ίδιους τους τίτλους των υπό εξέταση ποιημάτων. Οι γυναικείες μορφές δεν είναι ανώνυμες ή τυχαία ονομασμένες αλλά φέρουν τα ονόματα γνωστών ηρωίδων του ελληνικού μυθικού-ιστορικού παρελθόντος. Ορισμένες μορφές δεν είναι μονάχα παρελθοντικά πρόσωπα που υποτίθεται πως κάποτε υπήρξαν, αλλά έχουν πλέον αναχθεί σε σύμβολα που επιφορτισμένα με πλήθος σημαινομένων. Άλλες από αυτές, όπως η Χρυσόθεμις, λιγότερο γνωστές, συνδέονται με τέτοιου είδους σύμβολα όπως η Ηλέκτρα.

Ξεκινώντας λοιπόν από τους τίτλους –και στην πραγματικότητα από τη γενική πληροφορία πως το πρωτογενές υλικό είναι ο ελληνικός μύθος– διαμορφώνεται η εύλογη απορία του γιατί τα ποιήματα αφορούν τις συγκεκριμένες γυναικείες μορφές. Ποιο είναι το κίνητρο του ποιητή και ποιο αποτέλεσμα προκύπτει από η χρήση των συμβολικών μορφών; Αποτελεί πράγματι η παραπομπή στο μύθο και μια προτροπή παράλληλης ανάγνωσης; Επιπλέον μέσω της έρευνας θα πρέπει να επιβεβαιωθεί το αν μπορούμε πράγματι να τα κατατάξουμε σε μια κατηγορία, η εάν πρόκειται για ομοιότητα εξωτερική στο επίπεδο των τίτλων.

Σύμφωνα με τον Τ. Σ. Έλιοτ: «Κανένας ποιητής, κανένας καλλιτέχνης οποιασδήποτε τέχνης δεν σηματοδοτείται πλήρως από μόνος του. Η σπουδαιότητά του, η αποτίμησή του, ισούται με την αποτίμηση της σχέσης του με νεκρούς ποιητές και καλλιτέχνες. Δεν μπορούμε να τον αξιολογήσουμε μεμονωμένα· πρέπει να τον τοποθετήσουμε για αντίθεση και σύγκριση μέσα στους νεκρούς.»¹⁵ Αυτή είναι μια πρώτη φράση με την οποία μπορούμε να περιγράψουμε την έννοια της διακειμενικότητας.

Η εξαρχής αποδοχή του όρου διακειμενικότητα, πριν από τη χρήση της, προϋποθέτει την αποδοχή της ιδέας πως το κείμενο αποτελεί ένα σταυροδρόμι νοημάτων, συστημάτων και κωδίκων που έχουν αρχικά εδραιωθεί στο πέρασ του χρόνου μέσα από διάφορες εποχές. Το κείμενο στη βάση του συσχετισμού του με προηγούμενα κείμενα γίνεται διακείμενο.¹⁶

¹⁵ Jeremy Hawthorn, *Ξεκλειδώνοντας το κείμενο, Μια εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*. Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2006

¹⁶ Graham Allen, *Intertextuality*, New York, Routledge, 2000

Ξεκινώντας από τη γενική σκέψη πως μέσα στο ενήλικο άτομο ενυπάρχει, κατά Αλτουσέρ, ένα σύνολο μακροχρόνιων «αντανακλάσεων»¹⁷ οδηγούμαστε λογικά στο συμπέρασμα ότι το υποκείμενο της γραφής, όπως το ίδιο συνίσταται από επιμέρους «αντανακλάσεις», παράγει ένα κείμενο στο οποίο αυτές αντανακλώνται.

Η ιδέα της αυτοτέλει του κειμένου και της απόρριψης της ύπαρξης του κοινωνικού στοιχείου μέσα του, στην ουσία της αυτοαναιρείται. «Η γλώσσα και οι γλωσσικοί επικοινωνιακοί σχηματισμοί που αποτελούν την πρώτη ύλη πάνω στην οποία, με την οποία δομείται το λογοτεχνικό κείμενο, είναι ταυτόχρονα όπως απέδειξε ο Bakhtin, και ο μεταφορέας της εκάστοτε κυρίαρχης ιδεολογίας, αυτής της ψευδαισθητικής συν-αίσθησης στην οποία υποβάλλονται οι άνθρωποι και η οποία καθορίζει ως προδιαγεγραμμένους ρόλους τις σχέσεις τους με τον κόσμο. Μέσα από τη σχέση του με τη γλώσσα το λογοτεχνικό κείμενο μεταφέρει μοιραία την κοινωνική χρήση της γλώσσας, δηλαδή ένα ιδεολογικό πρόγραμμα και από εκεί αναφορά σε ένα κοινωνικό σχηματισμό.»¹⁸

Η λογοτεχνία είναι στην ουσία της αφενός εξαρτημένη από τις κοινωνικές δομές και αφετέρου αυτόνομη από αυτές. Κάτι που σημαίνει πως από τη μια πλευρά τίθεται το ερώτημα του «πώς» συναρμολογήθηκαν οι γλωσσικοί και μεταγλωσσικοί μηχανισμοί προκειμένου να παραχθεί το νόημα (αυτόνομη) και από την άλλη το ερώτημα «γιατί» τέθηκαν σε ενέργεια αυτοί οι μηχανισμοί (εξαρτημένη).¹⁹

Η εξαρτημένη σχέση λογοτεχνίας και κοινωνικών δομών οδηγεί στη διαπίστωση πως συγγραφέας (και κατ' επέκταση ο αναγνώστης) βρίσκεται σε ανοιχτό διάλογο με έργα σύγχρονων και προγενέστερων συγγραφέων. «Κάθε λόγος/discours επαναλαμβάνει έναν άλλο και κάθε ανάγνωση συγκροτείται η ίδια ως λόγος.»²⁰ Σε λόγια της Julia Kristeva «Κάθε κείμενο συγκροτείται ως μωσαϊκό παραθεμάτων, κάθε κείμενο είναι απορρόφηση και μετασχηματισμός ενός άλλου κειμένου. Στη θέση της έννοιας της δυποκειμενικότητας εγκαθίσταται εκείνη της διακειμενικότητας, και η ποιητική γλώσσα διαβάζεται, τουλάχιστον, ως διπλή».²¹ Η

¹⁷ Λουί Αλτουσέρ, *Θέσεις*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1999

¹⁸ Άννα Τζούμα, *Η διπλή ανάγνωση του κειμένου, για μια κοινωνιοσημειωτική της αφήγησης*, Αθήνα, Επικαιρότητα, 1991, σ.141

¹⁹ Άννα Τζούμα, *Η διπλή ανάγνωση του κειμένου, για μια κοινωνιοσημειωτική της αφήγησης*, Αθήνα, Επικαιρότητα, 1991, σ.142

²⁰ Maurice Delcroix, *Εισαγωγή στις σπουδές της λογοτεχνίας, μέθοδοι του κειμένου*, Αθήνα, Gutenberg, 2000

²¹ Maurice Delcroix, *Εισαγωγή στις σπουδές της λογοτεχνίας, μέθοδοι του κειμένου*, Αθήνα, Gutenberg, 2000

γλώσσα του κειμένου γίνεται μια γλώσσα *συνυποδήλωσης*. Το ίδιο το κείμενο υπό αυτή την έννοια καθίσταται σταυροδρόμι κειμένων αλλά και χώρος ανταλλαγών και διαλόγου.

Στην Kristeva βασίζεται και ο μελετητής Gérard Genette ο οποίος ορίζει τη διακειμενικότητα/*transtextualité* ως εξής: «Η διακειμενικότητα σχετίζεται στον υψηλότερο βαθμό, με την καθολική πλευρά της λογοτεχνικότητας, με αυτό που συναρτά ένα κείμενο, με άλλα κείμενα κατά τρόπο συνειδητό ή όχι. Οι τύποι της συνάρτησης (πέντε στον αριθμό) παρέχουν τη συνέχεια του παραδείγματος. Από την κατάταξή του κρατάμε τον τύπο διακειμενικότητας που καθορίζει τη σχέση των μονολόγων του Ρίτσου με το μυθικό τους υπόβαθρο. Η σχέση αυτή θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως μια υπαινικτική σχέση συμπαρουσίας, εφόσον τα αρχαία ελληνικά μυθολογικά θραύσματα βρίσκονται στη σκιά του κάθε μονολόγου. Αυτός ο τύπος διακειμενικότητας ορίζεται ως εξής: «Η διακειμενικότητα/ *intertextualité* προσδιορίζει τη σχέση συμπαρουσίας μεταξύ δύο ή περισσότερων κειμένων, σχέση παραθεματική, λογοκλοπής ή υπαινικτική.»

Στα χέρια των θεωρητικών η έννοια της διακειμενικότητας υπόκειται σε αλλαγές η συζήτηση των οποίων δεν αποτελεί σκοπό της παρούσας μελέτης. Ως σκοπός της χρήσης της συγκεκριμένης μεθοδολογίας τίθεται η ανίχνευση της σχέσης των ηρωίδων του Ρίτσου με τα αντίστοιχα αρχέτυπα του μύθου και της τραγωδίας εφόσον η σχέση αυτή είναι πρόδηλη. Επιπλέον άξονας της μελέτης θα είναι ο εντοπισμός των εξωλογοτεχνικών στοιχείων μέσα στα ποιήματα που σχετίζονται με τα γεγονότα της ζωής του ποιητή –κοινωνικά, πολιτικά, προσωπικά- τα οποία αποτελούν επίσης διακείμενα αν και όχι τόσο εμφανή όσο η σχέση με τα μυθικά πρόσωπα.²²

Επιπλέον υπάρχουν ορισμένοι παράμετροι σε σχέση με το λογοτεχνικό κείμενο που πρέπει να ληφθούν υπόψη. «Το λογοτεχνικό κείμενο είναι κατ' επίφαση μόνο γραμμικό, δομημένο σε λογική ακολουθία, ξεκινώντας από μια αρχή και καταλήγοντας σε ένα τέλος. Στην πραγματικότητα αναπτύσσεται κατ' όγκο, εξαιτίας των πολλαπλών εννοιών που περιλαμβάνει και των νοηματικών σχέσεων (αντιθέσεων, παραλληλισμών, αναδιπλώσεων, αντικρούσεων, επαναφορών, επαλληλιών, εναλλαγών, κλπ) που αναπτύσσει στα επίπεδα της κοινωνικής

²² Ο εντοπισμός των εξωλογοτεχνικών στοιχείων απαιτεί φυσικά και την αξιοποίηση της ψυχαναλυτικής σκέψης η οποία θα αποτελέσει επιπλέον εργαλείο ανάλυσης των ποιημάτων.

διαστρωμάτωσης, σχέσεων που του επιτρέπουν το παιχνίδι της συνδήλωσης και από εκεί την πολύσημη λειτουργία του.

Το κείμενο δεν εκτίθεται έτσι επάνω σε ένα νόημα αλλά δομείται στερεοσκοπικά μέσα από τη σύγκρουση πολλών εννοιών, μέσα από τη διαπλοκή πολλών σημάτων τα οποία ανακαλούν πολλούς κώδικες ανάγνωσης καθώς παραπέμπουν σε πλήθος άλλων κειμένων, λογοτεχνικών και εξωλογοτεχνικών.»²³

Αυτό το παιχνίδι της συνδήλωσης, η πολλαπλότητα των νοημάτων και η σύγκρουση των εννοιών ως αποτέλεσμα της ανάπτυξης του κειμένου «κατά όγκο» ωθούν τον ερμηνευτή στην αυθόρμητη χρήση πολλαπλών εργαλείων για την αποκωδικοποίησή του.

Ενώ η ανάγνωσή μας εδώ αφορά τις προσωπικότητες σε σχέση με το μυθικό αρχέτυπο, αφορά επίσης ένα δεύτερο επίπεδο. Ποια είναι τα συναισθήματα που ανιχνεύονται πίσω από κάθε ηρωίδα; Κατά πόσο οι γυναίκες αποτελούν μερικά ακόμα προσωπεία του ποιητή; Ποιοι προβληματισμοί αίρονται;

Προστίθενται έτσι στη μελέτη οι ψυχαναλυτικές προεκτάσεις. Σχετικό με την προσέγγιση που υιοθετείται εδώ είναι το συμπέρασμα του Φρόντ αναφορικά με το ψυχολογικό μυθιστόρημα, «[...] είναι λες και ο ποιητής κάθεται μέσα στην ψυχή του ήρωα και κοιτάει τα άλλα πρόσωπα από έξω. Το ψυχολογικό μυθιστόρημα γενικά χρωστάει μάλλον την ιδιαιτερότητά του στην τάση του σημερινού ποιητή να διασπά το Εγώ του μέσω της αυτοπαρατήρησης σε διάφορα επιμέρους Εγώ και κατά συνέπεια να προσωποποιεί τα συγκρουσιακά ρεύματα της ψυχικής του ζωής σε πολλούς ήρωες.»²⁴

Στο παραπάνω απόσπασμα ενυπάρχει η άποψη πως οι ήρωες της μυθοπλασίας ενός ποιητή έχουν μέσα τους πάντα ένα κομμάτι του δημιουργού. Ας προσθέσουμε όμως και το παρακάτω απόσπασμα. «Η ψυχαναλυτική μελέτη της λογοτεχνίας, είτε αυτοαποκαλείται βιογραφική είτε ψυχοβιογραφική, θεωρεί «χώρο» της λογοτεχνίας το έργο και το ασυνείδητο του δημιουργού. Χρησιμοποιεί πληροφορίες από τη ζωή του λογοτέχνη, για να κατανοήσει το έργο και από το έργο, για να κατανοήσει τη ζωή και να εξηγήσει πως γεννήθηκε ένα ορισμένο ταλέντο. Για να εμβαθύνει στα προβλήματα που προκύπτουν, και αφού ο συγγραφέας δεν μπορεί να βοηθήσει με τη

²³ Άννα Τζούμα, *Η διπλή ανάγνωση του κειμένου, για μια κοινωνιοσημειωτική της αφήγησης*, Αθήνα, Επικαιρότητα, 1991

²⁴ Σίγκμουντ Φρόντ, *Λογοτεχνία και ψυχανάλυση*, Αθήνα, Επίκουρος, 1994, σ.161

χρήση του ελεύθερου συνειρμού, ο ερευνητής δεν διστάζει να συμβουλευτεί διάφορα ντοκουμέντα, ακόμη και μαρτυρίες από το περιβάλλον του καλλιτέχνη.»²⁵

Η ποίηση του Ρίτσου έχει συχνά χαρακτηριστεί αυτοβιογραφική. Ο συσχετισμός των γεγονότων της ζωής του ποιητή με στοιχεία των αφηγήσεων θα αποτελέσει επίσης έναν από τους στόχους της μελέτης. Ποιά συναισθήματα δηλαδή προκύπτουν μέσα στα ποιήματα και που θα μπορούσαν να αποδοθούν, από τα γνωστά σε εμάς, γεγονότα της ζωής του.

Επιπλέον η ψυχαναλυτική θεωρία θα χρησιμοποιηθεί στην έρευνα με ακόμα έναν τρόπο. Με αίτημα να ανιχνευτεί ο ψυχισμός των ηρωίδων, θα χρησιμοποιηθεί η θεωρία του Φρόυντ για την *αρχή της ηδονής*. Ποια ψυχολογία των ηρωίδων προκύπτει και γιατί; Η υπόθεση πως η εν λόγω θεωρία μπορεί να μας δώσει τις απαντήσεις που επιθυμούμε εκκινεί από την σκέψη πως στο ασυνείδητο του ανθρώπου κατοικεί η απωθημένη επιθυμία η οποία είναι και η πραγματική.

Σύμφωνα με τη θεωρία του Φρόυντ, η *αρχή της ηδονής* παράγεται από την *αρχή της σταθερότητας*, δηλαδή την τάση του ανθρώπου να εξισορροπεί τα αισθήματα ηδονής-δυσαρέσκειας με την επιδίωξη να μην κυριαρχεί η δεύτερη πάνω στην πρώτη. Με σκοπό όμως την επιβίωση στις δύσκολες συνθήκες του πολιτισμού και χάριν της *αυτοσυντήρησης του Εγώ*, η *αρχή της ηδονής* αναστέλλεται και αντικαθίσταται από την *αρχή της πραγματικότητας*. Το άτομο έτσι παραιτείται από πολλές δυνατότητες απόκτησης της ηδονής και πρόσκαιρα ανέχεται τη δυσaréσκεια. Μέσω της διαδικασίας της απώθησης η επιθυμία αποθηκεύεται και δεν επιδιώκεται. Με αυτόν τον τρόπο η δυσaréσκεια συχνά αποτελεί μια ηδονή απωθημένη που δε μπορεί να βιωθεί ως τέτοια.²⁶

Με τη βοήθεια της παραπάνω Φροϋδικής θεωρίας θα επιχειρηθεί λοιπόν να ανιχνευτεί ο ψυχισμός των ηρωίδων. Στη συνέχεια θα χρησιμοποιηθεί επίσης και η φιλοσοφική σκέψη του Χέρμπερτ Μαρκούζε. Ο ίδιος στο έργο του «Έρως και πολιτισμός» καταπιάνεται με την παραπάνω θεωρία του Φρόυντ, αναγιγνώσκοντάς την αλλά και ανάγοντάς τη από το ατομικό στο συλλογικό επίπεδο. Η φιλοσοφική σκέψη ίσως φανεί χρήσιμη για την περαιτέρω ερμηνεία των ευρημάτων μας.

²⁵ Ζωή Σαμαρά, *Προοπτικές του κειμένου*, Θεσσαλονίκη, Κώδικας, 1987

²⁶ Σίγκμουντ Φρόυντ, *Πέραν της αρχής της ηδονής*, Αθήνα, Επίκουρος, 2014

«ΠΕΡΣΕΦΟΝΗ»

Ο ποιητικός μονόλογος «Περσεφόνη» του Γιάννη Ρίτσου, είναι το ενδέκατο, χρονολογικά, ποίημα από τα δεκαεπτά που περιλαμβάνει ο τόμος.²⁷ Η σύνθεση γράφεται στην Αθήνα, την Ελευσίνα, το Διμηνιό και τη Σάμο, από τον Δεκέμβρη του 1965 έως το Δεκέμβρη του 1970. Ο ποιητής, έχοντας ως αφετηρία τον αρχαιοελληνικό μύθο, όπως συμβαίνει στα περισσότερα ποιήματα της συλλογής, γράφει ένα ποίημα για το υπαρξιακό δράμα της ζωής, το αιώνια επαναλαμβανόμενο μέσα στο χώρο και το χρόνο.

Ανάμεσα στις έξι ηρωίδες της μυθολογίας που αναπλάθει ο Γιάννης Ρίτσος στον παρόντα τόμο, η Περσεφόνη είναι εκείνη η μορφή που δεν χρησιμοποιείται από τους τραγικούς ποιητές είτε ως κεντρικό είτε ως δευτερεύον πρόσωπο. Επιπλέον, η καταγωγή της είναι σύμφωνα με το μύθο, θεϊκή. Παρότι ο ποιητής εμπνέεται συχνά, στους μονολόγους της *Τέταρτης διάστασης*, από το γένος των Ατρείδων και τον ευρύτερο Τρωικό κύκλο, στην περίπτωση της Περσεφόνης αναβιώνει μια ηρωίδα που εμφανίζεται στον ομηρικό *Ύμνον εις Δήμητραν*.

Το ομηρικό τραγούδι μιλά για τον μύθο της αρπαγής της κόρης της Δήμητρας και για της περιπέτειες της μητέρας στη διάρκεια της αναζήτησής της. Οι Γιούνγκ και Κερενύι παρατηρούν πως η αναφορά της Περσεφόνης στη μυθολογία περιορίζεται στην ιστορία της αρπαγής της, δηλαδή σε ένα μεμονωμένο συμβάν.²⁸ Σε αυτό προσθέτουμε πως η προσωπικότητά της σκιαγραφείται ελάχιστα και πάντα ετεροκαθορίζεται είτε από τη μητέρα της ή από τον μετέπειτα σύζυγό της Άδη. Το όνομά της είναι στενά συνδεδεμένο με τα Ελευσίνια μυστήρια ως προς το ότι αυτά προκύπτουν στην ιστορία ως συνέχεια του μύθου της αρπαγής.

Η κόρη της Δήμητρας υπήρξε καρπός του βιασμού από τον αδελφό της Δία. Εκείνος, με σκοπό να κάνει την αδελφή του ερωμένη του, μεταμορφώθηκε σε ταύρο. Από την ένωσή τους γεννήθηκε η Περσεφόνη. Μητέρα και κόρη υπήρξαν αξεχώριστες έως τη μέρα του τραγικού συμβάντος. Ενώ το κορίτσι μάζευε λουλούδια στην πεδιάδα Νύσα μαζί με τις κόρες του Ωεανού, άνοιξε η γη και ξεπρόβαλε το

²⁷ Κόκκορης Θ. Δημήτρης, *Μια φωτιά η ποίηση*, Αθήνα, Σόκολης, 2003, σ.75

²⁸ Jung, C. G. Carl Gustav, *Η επιστήμη της μυθολογίας*, Αθήνα, Ιάμβλιχος, 1989, σελ. 160

άρμα του Άδη, ο οποίος την άρπαξε και επέστρεψε μαζί της στο βασίλειο του κάτω κόσμου. Η Δήμητρα περιπλανήθηκε αρκετά για να φτάσει, με θνητή μορφή, στο βασίλειο του Κελεού και της συζύγου του Μετάνειρας στην Ελευσίνα. Εκεί έγινε τροφός του μικρού τους γιού. Η Μετάνειρα όμως όργισε τη θεά διότι, αφελώς, νόμιζε ότι πήγε να της βλάψει το παιδί. Η Δήμητρα τότε πήρε την κανονική της μορφή και πρόσταξε να χτιστεί στην περιοχή ναός που θα τελούνται τελετές λατρείας προς τιμήν της. Ο ίδιος ο Όμηρος, στον ύμνο, αναφέρει πως εκείνη δίδαξε στους κατοίκους *όργια λατρευτικά που θα προσπεράσουν και δε θα διαλαλήσουν γιατί φραγμό βάζει στη λαλιά το μέγα προς τους θεούς σέβας*. Την περίοδο αυτή η Δήμητρα επέβαλε μεγάλη ξηρασία, την οποία αρνιόταν να αναιρέσει προτού δει την κόρη της. Τη συμβιβαστική λύση έδωσε ο Δίας, ο οποίος συμφώνησε να περνάει η Περσεφόνη το ένα τρίτο του χρόνου με το σύζυγό της Άδη ενώ τον υπόλοιπο καιρό με τη μητέρα της και τους Ολύμπιους θεούς.²⁹

Το μοναδικό σημείο όπου «ακούγεται» η φωνή της Περσεφόνης στο μύθο της αρπαγής είναι προς το τέλος του ομηρικού τραγουδιού όταν επιτελείται η συνάντηση μητέρας και κόρης. Η κόρη τότε αφηγείται στη μητέρα της συνοπτικά τις λεπτομέρειες της περιπέτειάς της. Το κενό αυτό στην ιστορία θα χρησιμοποιήσει ο Ρίτσος για να πλάσει τη δική του ηρωίδα «Περσεφόνη» που εκμυστηρεύεται στην φίλη της Κυάνη, λεπτομέρειες από τη ζωή της στο βασίλειο των νεκρών, κρυφές σκέψεις, απόκρυφους πόθους και επιθυμίες.

Το ποίημα εισάγεται με τη σκηνοθετική οδηγία που τοποθετεί τον μονόλογο στον χώρο και τον χρόνο. Έχει μόλις επιστρέψει στο *μεγάλο, εξοχικό, πατρικό της σπίτι*. Από την αρχική αυτή σύντομη εισαγωγή εντοπίζονται στοιχεία που αργότερα ανάγονται σε μοτίβα ή προβληματισμούς μέσα στην αφήγηση. *Η αντηλιά φωτίζει έντονα τους τοίχους με τρεμάμενα ραβδωτά φέγγη*. Η εικόνα αυτή, της αντίθεσης φωτός και σκοταδιού, επιστρέφει συνεχώς μέσα στο ποίημα είτε με κάποια παρόμοια περιγραφή είτε ως μεταφορά. Αποτελεί έναν κεντρικό άξονα του ποιήματος. Η *θυσιασμένη* της φίλη, η *υδάτινη* Κυανή³⁰, της βρέχει το μέτωπο με ένα υγρό μαντήλι από το οποίο κυλούν στάλες νερού στο πρόσωπό της, σαν να κλαίει με *ξένα δάκρυα*.

²⁹ Όμηρος, *Ομηρικοί ύμνοι : στη Δήμητρα: στον Απόλλωνα*, Αθήνα, Ροδακίον, 2005.

³⁰ Η Κυανή εδώ χαρακτηρίζεται από τον Ρίτσο *θυσιασμένη*. Ο προσδιορισμός αυτός είναι από τα σημεία που διαφαίνεται πως σπάνια στην ποίηση του Ρίτσου λέγεται το οτιδήποτε τυχαία. Ο Ζαν Ρισπέν, του οποίου τη μυθολογία εικάζεται πως μελετούσε ο ποιητής στην εξορία, αναφέρει το μύθο της Κυανής όπως τον παρουσιάζει ο Οβίδιος. Κόρη του ωκεανού και πιστή φίλη της Περσεφόνης, προσπάθησε να εμποδίσει το άρμα του Άδη και έπειτα από τη στεναχώρια της για την αρπαγή μεταμορφώθηκε σε νερό.

Τα δάκρυα ίσως είναι ξένα διότι ακόμα δεν ξέρουμε αν πράγματι η Περσεφόνη του Ρίτσου λυπάται για την αρπαγή της. Τα βαθύτερα αισθήματα της κόρης αποκαλύπτονται στη συνέχεια, σε ένα μονόλογο που παίρνει μορφή εξομολόγησης.

Το ποίημα βρίθει αντιθέσεων και ανατροπών. Ο ποιητής δημιουργεί μια ατμόσφαιρα σκοτεινή, μυστικιστική αλλά και εντόνως ερωτική. Μας καλεί σε μια συμφιλίωση με τις πτυχές εκείνες του εαυτού που μένουν στο σκοτάδι. Η εξομολόγηση της κόρης εξελίσσεται με μια μορφή ελεύθερου συνειρμού. Βυθίζεται στο ασυνείδητο και ομολογεί παιδικές αμαρτίες, την αλλοτινή κρυφή της ηδονοβλεψία, τον κρυφό της ναρκισσισμό.

Τα λόγια της κόρης, *Αλήθεια σου λέω, — ήμουν καλά εκεί πέρα. Συνήθισα. Εδώ δεν αντέχω*, προϊδεάζουν τον αναγνώστη για τη συνέχεια του ποιήματος. Με την εισαγωγική πρόταση γίνεται αντιληπτό πως αυτό που ακολουθεί δεν είναι ένα μοιρολόι της Περσεφόνης για το κακό που της επιφύλαξε η μοίρα. Αντιθέτως ξεκινάει με μια αυτόματη αντιστροφή ρόλων. Με τον όρο αντιστροφή ρόλων εδώ εννοούμε την χρήση των συμβόλων με αντίστροφο από τον συνήθη τρόπο. Στην παρακάτω περίπτωση του φωτός, όχι μόνο υπογραμμίζεται η βαθειά αντίθεση με το σκοτάδι, επιπλέον υπάρχει και η αντιστροφή στους ρόλους τους.

*Είναι πολύ το φως —μ' αρρωσταίνει— απογυμνωτικό, απροσπέλαστο·
όλα τα δείχνει και τα κρύβει· αλλάζει κάθε τόσο — δεν προφταίνεις· αλλάζεις·
αισθάνεσαι το χρόνο που φεύγει — μια ατέλειωτη, κουραστική μετακίνηση·*

Το φως εδώ δε σηματοδοτεί την κατάφαση της ζωής όπως συχνά συμβαίνει στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου. Αντίθετα είναι εκείνο που τα ξεγυμνώνει όλα. Βρίσκεται σε μια αέναη ροή σηματοδοτώντας έτσι το πέρας του χρόνου. Ποτέ δεν είναι το ίδιο καθώς ο ήλιος κινείται και εκείνο αλλάζει, ενώ ο χρόνος περνά. Το φως λοιπόν έχει και αυτόν το φθοροποιό του χαρακτήρα. Χρόνος και φως γίνονται ένα και η πράυνση της ακινησίας του σκοταδιού αρχίζει να γίνεται σχεδόν επιθυμητή.

Στη διάρκεια της αναπόλησης, η κόρη στέκεται σε μια αλλοτινή επίσκεψη του Θείου της. Το πρόσωπο δεν κατονομάζεται, αλλά περιγράφεται εκτενώς. Η περιγραφή επικεντρώνεται σε σημεία του σώματος, κυρίως τις πλάτες και τα πόδια, που δίνονται με πολλά επίθετα στα οποία πάντα υπογραμμίζεται ο ανδρισμός και η σωματική ρώμη. Η κατάτμηση του σώματος και η οπτική της κόρης που επικεντρώνεται στον ανδρισμό που αποπνέει τον καθιστά υπόδουλο στο βλέμμα της.

Τη σκηνή χαρακτηρίζει μια παιδική, ενοχική ηδονοβλεψία. Η ερωτική διάθεση είναι διάχυτη και φτάνει συχνά σε κορυφώσεις μέσα στην αφήγηση.

*Αμέσως αναγνώρισα το σώμα του. Ένα παντελόνι
το άφησαν αρκετές ημέρες στην κρεμάστρα του διαδρόμου. Το κοιτούσα
ώρες ολόκληρες, τ' άγγιζα με τα χέρια μου· σκεφτόμουν να το κλέψω,
να το κρύψω κάτω απ' το στρώμα μου, να το φορέσω. Φοβόμουν. Μια μέρα,
έβαλα μια καρέκλα· ανέβηκα· έχωσα το πρόσωπό μου και το οσμιζόμουν.
Έπεσα απ' την καρέκλα. Τρόμαξα. Δε χτύπησα. Με το θόρυβο τρέξαν.
Δεν είπα τίποτα. Καθόλου πόνος. Μια γεύση μονάχα βαθιάς αμαρτίας.*

Οι αντιστροφές ρόλων εντοπίζονται σε όλη την έκταση του ποιήματος, όπως στην βαθειά αντίθεση μεταξύ των βαρκάρηδων και των υπηρετών. Οι βαρκάρηδες και οι κολυμβητές, που συνήθως συνδέονται με γραφικές, όμορφες, εικόνες καλοκαιριού, με το φωτεινό γαλάζιο της θάλασσας και με την αρμύρα, αποκαλούνται *ανόητοι, τάχα χαρούμενοι που φωνασκούν για να τους ακούσουν οι άλλοι* σα να μην επαρκούν στον εαυτό τους. Αντίθετα, οι υπηρέτες, που υποτίθεται πως είναι κοινωνικά υποδεέστεροι, αναφέρονται σαν ανίδεια όμορφοι. Για την Περσεφόνη οι ρόλοι φαίνεται πως είναι διαφορετικοί.

Η περιγραφή των δευτέρων είναι εκτενής και κλιμακωτά ερωτική ενώ κορυφώνεται σε μια ακόμα ηδονοβλεπτική εικόνα. Το σώμα τους γίνεται επίσης αντικείμενο του βλέμματος της κόρης αλλά και υπόκειται κατάτμηση. Η περιγραφή των χεριών γίνεται με πολλά επίθετα στα οποία υπογραμμίζεται η αρρενωπή τους πλευρά. Η ηδονοβλεψία που έχει ως αντικείμενό τις ανδρικές μορφές είναι για την κόρη ενοχική και συνιστά πράξη αμαρτίας.

Μέσα από την πολυθρύλητη σκηνή της αρπαγής διαπιστώνουμε πως οι διαχωριστικές γραμμές ανάμεσα στις ανδρικές μορφές του ποιήματος είναι αχνές. Ο *υπηρέτης εκείνος ήταν φτιαγμένος σαν από σκοτάδι. Θυμάσαι;* θα πει η κόρη στην Κυανή, *όταν με άρπαξε μαζεύαμε λουλούδια στο μεγάλο λιβάδι.* Η περιγραφή του θείου και των υπηρετών βρίσκεται σε παραλληλία. Συγχρόνως, χωρίς να δηλώνεται ρητά, υπαινίσσεται ο ποιητής πως ο θείος είναι ο ίδιος ο θεός του κάτω κόσμου. Υπηρέτης, θείος και Άδης είναι εναλλασσόμενοι ρόλοι του ίδιου προσώπου. Το νόημα πίσω από αυτόν τον τριπλό ρόλο δεν είναι να διαχωρίσουμε τα περιγράμματα ανάμεσα στις ανδρικές φιγούρες αλλά να παρατηρήσουμε τον ερωτισμό με τον οποίο τους ντύνει η κόρη στις περιγραφές της και την υποβόσκουσα ερωτική της επιθυμία η οποία δεν εντοπίζεται σε καμία πτυχή του πραγματικού μύθου.

Τη μυθική στιγμή που η Περσεφόνη γοητεύεται από έναν πρωτόφαντο νάρκισσο με εκατό μίσχους και εκατό χρώματα, εκμεταλλεύεται ο Ρίτσος και συνειρμικά την κάνει να επιδίδεται σε μια ναρκισσιστική αναδίπλωση στον εαυτό. Ερωτεύεται την *τριανταφυλλένια σκιά στην άκρη των χειλιών της και την φιλντισένια κοιλότητα ανάμεσα στα στήθη της*. Ως άλλος Νάρκισσος θέλει να πέσει στο νερένιο είδωλό της. Με μια ισχυρή δόση αυτοερωτισμού, η μυθική Περσεφόνη καταργεί την παθητικότητά της και προβάλλει ως μια ηρώιδα που άφοβα ομολογεί τη γοητεία που της άσκησε η εικόνα της.

Η αρπαγή απεκδύεται το βίαιο στοιχείο και γίνεται στην εκδοχή του Ρίτσου ένα *εξαίσιο γλίστρημα*. Η νέα δεν φοβάται, νοιώθει *απώλεια* τόσο λίγη μόλις που την αισθάνεται στην ακρούλα των χειλιών. Με το γλίστρημα αυτό βρίσκει την επιθυμία της. Η σκοτεινή, μακρινή ελευθερία είναι ίσως η βαθύτερη επιθυμία εφόσον ως ελευθερία ορίζεται το να πράττει κανείς αυτό που πραγματικά επιθυμεί. *Εγώ και εκείνη, η μια μέσα στην άλλη, ένα απίστευτο σώμα*. Η επιθυμία μοιάζει πλέον εκπληρωμένη ενώ φόβος και μετάνοια δεν διαφαίνονται στους στίχους.

Ο Ρίτσος επινοεί τη στιγμή που τα δύο σώματα άπτονται. Γλαφυρά δίνεται η αίσθηση και η εικόνα της στιγμής που εκείνος την κρατούσε στα χέρια του. *Ποιαν αντίσταση;* αναρωτιέται διότι γνωρίζει πως δεν αντιστάθηκε. *Τα πάντα είχαν ακινητήσει στην απέραντη διαύγεια ενός συντελεσμένου ακατόρθωτου*. Ήταν μια στιγμή διαύγειας εκείνη, που το έως τότε ακατόρθωτο της βαθιάς, ερωτικής, κρυφής επιθυμίας, που δίνεται με αλλεπάλληλες περιγραφές μέσα στο ποίημα, είναι πλέον συντελεσμένο. Εκεί ο χρόνος για την Περσεφόνη σταματάει-ακινητεί. Ο ερωτισμός κορυφώνεται ξανά με την εικόνα του Άδη που σφίγγει επάνω του την κόρη έως ότου τα δύο σώματα να δεθούν. Μέσα σε αυτή την παραληρηματικά ερωτική περιγραφή η Περσεφόνη αρνείται να αισθανθεί δέσμευση, επικρατεί το συναίσθημα της πρωτόγνωρης ελευθερίας.

Όλη η αφήγηση διατρέχεται από σκηνές που βρίσκονται σε αντίθεση με εκείνες του πρωτότυπου μύθου. Σε αυτό το πλαίσιο, το μυθικό γεγονός κατά το οποίο ο Άδης δίνει στην κόρη κρυφά κόκκους ροδιού για να επιστρέψει στον κάτω κόσμο μετά την συνάντηση με τη μητέρα της, μεταμορφώνεται σε σκηνή ερωτικού ταΐσματος. Εκείνη βρίσκεται καθισμένη ανάμεσα στα πιθάρια και αυτός της καθαρίζει ρόδι με τα χέρια του και την ταΐζει μέσα από την παλάμη του. *Πώς να μη γυρίσω;* Η φράση μαρτυρά πως η επιστροφή είναι μια δική της επιλογή. Στα λόγια της δε διακρίνεται δυσφορία,

εκείνος δε φαίνεται να της προκαλεί οργή και θλίψη ενώ το σκοτάδι δεν παρουσιάζεται αρνητικά επενδυμένο.

Το φως, αντίθετα, είναι εκείνο που κάνει τα μεσημέρια να μοιάζουν με νεκρή λουτρόπολη. Το καλοκαίρι ορίζεται ως αμείλικτο και εχθρικό. Ο ήλιος, που σε τραβάει από τα μαλλιά και σε ρίχνει στο γκρεμό, γίνεται μέσα στο ποίημα *δεσποτικός και επηρμένος*. Καίει τις κερκίδες στο στάδιο καίγοντας παράλληλα και τα πόδια που τις πατούν. Όλες οι εικόνες της ημέρας και του φωτός έρχονται σε αντίστιξη με το σκοτάδι που αποκτά μια ιδιαίτερη γοητεία. Είναι *συμπαγές, διάφανο, παρηγορητικό, αναμάρτητο*. Η νύχτα έχει ρόλο πραϋντικό.³¹

Έτσι, ο σκοτεινός κάτω κόσμος δεν εμπνέει τρόμο. Επιπλέον δημιουργεί συνειρμικά το κατάλληλο έδαφος για υπαρξιακές σκέψεις. Η εικόνα του σκύλου, ως συστατικό στοιχείο του κόσμου των νεκρών, δε φαίνεται να έχει κάποιο ρόλο συμβολικό. Ενέχει μια αντιστροφή της εικόνας του Κέρβερου, γνωστού ως άσχημου και άγριου φρουρού της πύλης του κάτω κόσμου εφόσον εδώ παρουσιάζεται ως προστάτης της Περσεφόνης, που πειθήνια κάθεται να του περάσει λουλούδια στα μαλλιά *αστείος μέσα στη χαριτωμένη υποταγή του*. Τονίζεται εδώ η πιστότητά του και αναιρείται η μυθική τερατώδης εικόνα του.

Μέσα στην περιγραφή της σχέσης κόρης και σκύλου, δημιουργείται η εικόνα του καθρέφτη που εγείρει τον προβληματισμό της αναδίπλωσης και της παρατήρησης του εαυτού. Η Περσεφόνη είναι *διπλά ορατή, χωρίς κρησφύγετο*. Ορατή τόσο από τον εαυτό της όσο και από τον σκύλο. Αυτή την άποψη ενισχύει και η φράση της για αυτόν [...] *διαρκώς παραμονεύει υποχρεώνοντας με να παραμονεύω τον εαυτό μου, να τον βρίσκω*. Ο Κέρβερος γίνεται ο παρατηρητής της κόρης και όμοια με αυτόν η κόρη γίνεται παρατηρητής του εαυτού της.

Ο προβληματισμός και η υπαρξιακή διερώτηση οδηγούν την Περσεφόνη στο συμπέρασμα πως *Ποτέ δεν επαρκούμε στις επιθυμίες μας*. Εν τέλει η «Περσεφόνη» είναι ένα ποίημα για την επιθυμία. Ξεκινά με συνεχείς ηδονοβλεπτικές περιγραφές των αρσενικών μορφών, που η παρακολούθησή τους αφήνει την αίσθηση μιας βαθειάς αμαρτίας. Όταν «εκείνος»³² την απάγει η ικανοποίησή της εκφράζεται με την

³¹ Παρόμοια συμβαίνει και στο ποίημα *Δελφοί* όπου η σκιά απλώνεται *σιωπηλή, χριστιανική* και όλα φαίνεται να παίρνουν νόημα το βράδυ, ενώ ο ήλιος χαρακτηρίζεται *δυνάστης, αδιάφορος πανεπόπτης και χαιρέκακος*.

³² Όπως είναι γνωστό από το μύθο ο απαγωγέας της Περσεφόνης υπήρξε ο Άδης. Αν παρατηρήσουμε στο ποίημα όμως δεν αναφέρεται πουθενά το όνομά του. Πιθανώς αυτό να συμβαίνει διότι στην Περσεφόνη του Ρίτσου ο ποιητής δεν επικεντρώνεται στην ταυτότητα του. Αυτός γίνεται ένα

ερωτική χροιά στην αναδιήγησή της. Η επιθυμία της, που εκπληρώνεται στο σκοτάδι, μπορεί να ιδωθεί και συμβολικά. Το φως εδώ φαίνεται πως συνδέεται με την απληστία. Με την ανεξάντλητη ανθρώπινη επιθυμία που ποτέ δεν ικανοποιείται. Αντιθέτως, το σκοτάδι συνδέεται με το εσωτερό εγώ, το ασυνείδητο κομμάτι του μυαλού, όπου η πραγματική επιθυμία κατοικεί, αλλά ποτέ κανείς δεν την αναζητά από φόβο να πλησιάσει το άγνωστο σκοτάδι.

Χρησιμοποιώντας το σχήμα του Φρόυντ για την απόκτηση ηδονής, μπορούμε να ερμηνεύσουμε την σύγκρουση στον εσωτερικό κόσμο της Περσεφόνης και να δικαιολογήσουμε την επιλογή της. Η επιδίωξη της ηδονής, που υπηρετεί την εκπλήρωση της πραγματικής επιθυμίας, προσέκρουσε στην αρχή της πραγματικότητας³³, στην ηθική επιβεβλημένη από τον πολιτισμό με αποτέλεσμα να απωθηθεί. Τα απωθημένα της κόρης μαρτυρούνται στον εξομολογητικό μονόλογο. Σκανδαλώδεις, ερωτικές περιγραφές ανδρικών σωμάτων και μελών που την οδηγούν στην ενοχική ηδονοβλεψία. Η αίσθηση της αμαρτίας δικαιολογείται ακριβώς εφόσον η επιθυμία της είναι θεωρητικά απαγορευμένη. Η επιλογή της να επιλέξει το σκοτάδι είναι συμβολική. Απορρίπτει το φως εφόσον μέσα σε αυτό κατοικεί η καταπίεση των ενστίκτων μέσω του πολιτισμού. Η προβληματική αυτή από μόνη της θέτει το ερώτημα αν η συμβολική αυτή μεταστροφή προς την πραγματική επιθυμία είναι ένα κατηγορώ του ποιητή στον αβάσταχτο καθεστωτικό αυταρχισμό. Το ερώτημα αυτό θα συνεχίσει να απασχολεί την έρευνα των υπόλοιπων ποιημάτων.

Από το θέμα της επιθυμίας ο Ρίτσος περνάει στο κομμάτι της μνήμης που σχετίζεται επίσης με το σκοτάδι, στο βαθμό που η απωθημένη μνήμη εγγράφεται στο ασυνείδητο για το οποίο το σκοτάδι είναι μια εύλογη μεταφορά.

*Μετά τα μεσάνυχτα ακούγονται βήματα, — μπορεί και να 'ναι οι υπηρέτες·
ρίχνουνε τα παλιά σιδερικά στο πίσω μέρος του κήπου. Λίγο λίγο,
τα πνίγουν οι τσουκνίδες, — ένα πιάτο αλουμινένιο, ένα κουτάλι,
ένα σπασμένο αγαλμάτιο, ένα τσίγκινο τραπέζι. Με το έμπα του φθινόπωρου
ξεφανερώνονται πάλι, — ο τροχός, ένα κουπί, το τιμόνι,
εκείνος ο άξονας απ' το παμπάλαιο αμάξι — πράματα της μνήμης,
δικά μας πράματα, άχρηστα, τυραγνισμένα, σκουριασμένα
κι ωστόσο σχεδόν στρογγυλά, σαν τα πιθάρια στο υπόγειο ή σαν τ' αστέρια.*

σύμβολο της επιθυμίας της ηρωίδας. Είναι ενίοτε υπηρέτης, αυτός, εκείνος, νυχτερινός κ.α. Υποκύπτει στο βλέμμα της ηρωίδας. Τον παρατηρεί και τον περιγράφει με δεκάδες τρόπους. Επιπλέον, τον αποκαλεί ανίσχυρο, κάτι που ενισχύεται με την τμηματοποιημένη περιγραφή του. Άλλοτε περιγράφει τα φρύδια του, τα μάτια του, το τρίχωμά του κ.α.

³³ Σίγκμουντ Φρόυντ, *Πέραν της αρχής της ηδονής*, Αθήνα, Επίκουρος, 2014

Τα θραύσματα της μνήμης –που αφήνουμε στο πίσω μέρος του μυαλού μας- εδώ ταυτίζονται με τα παλιά σιδερικά στο πίσω μέρος του κήπου. Πεταμένα, χορταριάζουν και κρύβονται -με την βλάστηση που ευνοεί ο ήλιος- όπως επιλέγουμε, συνειδητά, να θάβουμε πράγματα στο μυαλό μας προσποιούμενοι πως δεν υπάρχουν, πως δεν έγιναν ποτέ. Ωστόσο, με το φθινόπωρο, αποκαλύπτονται ξανά. Είναι δικά μας πράγματα, που πάντα ενυπάρχουν στο σκοτάδι για τον καθένα, όταν επιλέξει να τα αναζητήσει. Η ανάσυρση από τη μνήμη είναι συνήθως μια σκληρή διαδικασία για το υποκείμενο. Συνήθως αρκούμαστε στη θύμηση των θετικών εμπειριών οι οποίες όμως δε μας διαμορφώνουν περισσότερο από ό,τι οι αρνητικές.

Μην είναι ο θάνατος ο πιο αληθινός μας εαυτός, αναρωτιέται ο ποιητής δια στόματος Περσεφόνης. Σαν άλλο αμλετικό «Να ζεις, να μη ζεις». Αιώνιο, διαχρονικό ερώτημα, αναπάντητο, άλυτο σα το μυστήριο της ζωής. Την απάντηση δεν μπορεί κανείς να την αναζητήσει στο φως, στην εκλογικευμένη συνείδηση, μονάχα μέσα στον εαυτό, μέσα στο βαθύ ασυνείδητο. Η ίδια η ζωή ίσως είναι καθεαυτή μια αναζήτηση του νοήματος. Σε κάθε κύκλο ζωής ενυπάρχει το ερώτημα, το συνεχώς επαναλαμβανόμενο.³⁴ Υπάρχει λοιπόν νόημα; Ο Ρίτσος δεν απαντά· απλώς διερωτάται μέσα στο ποίημα.

Η έλευση του φθινοπώρου και με το άστρο της εσπέρας που είναι κρυστάλλινο και διάφανο περιγράφεται στο τέλος του ποιήματος. Αυτό το φως που αναδύεται μέσα στο σκοτάδι παρομοιάζεται με διυλισμένο δάκρυ. Το ελάχιστο φως του άστρου που ακτινοβολεί είναι το απόσταγμα του φωτός που έχει φιλτραριστεί μέσα από το σκοτάδι. Όλα τα χαρακτηριστικά που του αποδίδονται – *πολύ ψηλά, κρυστάλλινο, διάφανο, σα πεντακάθαρο νερό, ακτινοβολώντας, διυλισμένο, όλο διαύγεια, ανεξαρτησία*- αποπνέουν μια καθαρότητα και μια ειλικρίνεια, γι' αυτό ίσως μέσα του βρίσκεται η βεβαιότητα του τέλους και του πάντα. Η εικόνα αυτή που παρατίθεται συνάδει νοηματικά με την εξής παρατήρηση του Βασίλη Βασιλικού³⁵: «Στην ποίησή του <του Ρίτσου> δε θα βρούμε ψεύτικες νότες αισιοδοξίας, ούτε εξάρσεις από αυτές που συναντά κανείς στους στρατευμένους ποιητές. Στο σύνολό του είναι μάλλον

³⁴ Με έναν τρόπο αυτό μας θυμίζει το μύθο της αιώνιας επιστροφής του Νίτσε. Ο συγγραφέας Μίλαν Κούντερα, σε μια ερμηνευτική του απόπειρα θα πει πως ο μύθος της αιώνιας επιστροφής μάς λέει αρνητικά, ότι η ζωή που μια για πάντα θα εξαφανιστεί και δε θα ξαναέρθει, μοιάζει με μια σκιά, ότι δεν έχει βάρος, ότι ήδη από σήμερα είναι πεθαμένη και ότι όσο άσπλαχνη, όσο ωραία, όσο λαμπερή και αν είναι αυτή η ομορφιά, αυτή η φρίκη, αυτή η λαμπρότητα, δεν έχουν νόημα.

³⁵ Βασίλης Βασιλικός, «Κάθε δρόμος γεννιέται με το βήμα», στο Α.Μακρυνικόλα (επιμ.), *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Αθήνα, Κέδρος, 1981

απαισιόδοξος, αλλά αφήνει να διαφαίνονται, πίσω από το πλάκωμα της συννεφιάς, εκείνες οι χαραμάδες του γαλάζιου που προμηνύουν την άλλη μέρα.»

Με την επιλογική σκηνοθετική οδηγία ανατοποθετούμαστε στο χώρο. Η εικόνα είναι νοσταλγική και ευχάριστη, το φως όμως εκπληρώνει το ρόλο που του έχει αποδοθεί μέσα στο ποίημα. Πλημμυρίζει την κάμαρα, χωρίς στην πραγματικότητα να είναι λυτρωτικό³⁶. Η κόρη, ήμερη και υπάκουη, όπως τα χαρακτηριστικά που αποδίδονται στο νοτισμένο πανί, ενδίδει στο φώς που είναι στην πραγματικότητα η επιθυμία της μητέρας, Έχει μόλις κλείσει ο μονόλογός της. Εκείνος που ξεκινάει με την άφιξη και κλείνει με την επιστροφή της κοντά του, δίνοντας έτσι σχήμα κύκλου στην αφήγηση.

Η Περσεφόνη, μιλώντας για την πραγματική της επιθυμία, από παθητικό πρόσωπο αποκτά δική της υπόσταση. Με έναν τρόπο υποκειμενοποιείται. Ο ποιητής μας καλεί να αναθεωρήσουμε τη συμβατική πρόσληψη της ιστορίας και εγκαινιάζει έτσι μια σειρά ποιημάτων αφιερωμένων σε γυναικείες μορφές του μύθου, όπου αναβιώνει μέσα από τη δική του προοπτική. Η γυναικεία υποστασιοποίηση απαντά στο πρόταγμα για κοινωνική δικαιοσύνη, μια επιταγή πανταχού παρούσα σε όλο το έργο του Γιάννη Ρίτσου.

Ο Ρίτσος με την Περσεφόνη, σύμβολο του δίπολου φώς-σκοτάδι και κατ' επέκταση των αντιθέσεων που διακατέχουν τη ζωή και των αντιμαχόμενων δυνάμεων που τη συναποτελούν, τολμά μια μεγάλη αντιστροφή. Τη χρήση του φωτός με ένα διαφορετικό τρόπο από ό,τι σχεδόν στο σύνολο της ποίησής του. Δεν είναι *άστοχα χαρούμενο*, όπως παρατηρεί σε άλλο σημείο ο Κωστής Μοσκόφ, αλλά *διεισδυτικό που αποκαλύπτει τις πτυχές και τις αντιφάσεις των πραγμάτων*³⁷. Έτσι ο ποιητής

³⁶ Ας σημειωθεί εδώ πως η κόρη περιγράφεται σαν άγαλμα που λίγο λίγο ζωντανεύει. Σε αυτή την εικόνα είναι εύκολο να ταυτίσει κανείς το άγαλμα με κάτι νεκρό. Οι παρακάτω στίχοι είναι από το ποίημα *Δελφοί*.

*[...] κουράστηκαν κι αυτά τα αθώα,
τα ωραία, τα ανεύθυνα, αυτά που πλαστήκαν
με τόση τρυφερότητα απ' ανθρώπινα χέρια ερωτευμένα
δείχνοντας σ' όλο του το κάλλος το ανθρώπινο σώμα·
αυτά που υποκριθήκαν τους θεούς για να καλύψουν τη θεϊκότητά τους,
για να καλύψουν τη μεγάλη τους, αβάσταχτη ειλικρίνεια
και να περάσουν τάχα στην αθανασία ολόγυμνα· —ποιά;— αυτά
που ήταν κιόλας αθάνατα μες στη βραχύχρονη ομορφιά τους,
αυτά που, μέσ' απ' τη θνητότητά τους ακριβώς, ονειρεύτηκαν τέλεια
κι έπλασαν τέλεια την αθανασία με τον εύτρωτο έρωτά τους.*

Το άγαλμα λοιπόν είναι παράλληλα σύμβολο κάλλους, θεϊκότητας και αθανασίας. Η παρομοίωση της Περσεφόνης με άγαλμα δεν είναι κατ' ανάγκην μια περιγραφή αρνητική.

³⁷ Κωστής Μοσκόφ, «Πάθος και κάθαρση στον Γιάννη Ρίτσο», στο Α.Μακρυνικόλα (επιμ.) *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Αθήνα, Κέδρος, 1981

αποδεικνύει, πέρα από την καλλιτεχνική επιδεξιότητά του, πως προβληματίζεται πάνω σε όλες τις προεκτάσεις της ζωής. Γιατί ο Ρίτσος δεν είναι ένας ποιητής μονοδιάστατος που καταφάσκει χωρίς να έχει δοκιμαστεί. Αντίθετα, είναι ο άνθρωπος που καταφάσκει απέναντι στη ζωή έχοντας φιλτράρει αυτή μέσα από το ζοφερό σκοτάδι. Έχοντας βιώσει κάθε μορφή θανάτου –της οικογένειάς του, των φίλων και συνεξοριστών του, των ιδανικών του- αλλά και τη μάχη με τον δικό του θάνατο από τη μάστιγα της εποχής, τη φυματίωση. Τίποτα εν τέλει δεν είναι ενιαίο και ολόκληρο, αλλά όλα υπάρχουν χάρη στο αντίθετό τους. Υπάρχει ζωή επειδή υπάρχει θάνατος.³⁸ Υπάρχει φως, επειδή υπάρχει σκοτάδι.

Όπως διατυπώνει ο Μιχάλης Μερakλής, «Η ποίηση του Ρίτσου είναι μεγάλη, γιατί δεν είναι απλά και μόνο η ποίηση του άσπρου, της χαράς, του αγώνα, της βοής, αλλά γιατί εναλλάσσει το άσπρο με το γκρίζο, τη χαρά με τη λύπη, τον αγώνα με την αγωνία, τη βοή με τη σιωπή, το καθημερινό με το επίσημο, το ωραίο με το άσχημο ή και με το τερατώδες. Ο στόχος είναι το πρώτο. Αλλά ο στόχος είναι και ένας δρόμος, που κατ' ανάγκη περνάει και από τα δεύτερα.»³⁹

Έτσι η Περσεφόνη του Γιάννη Ρίτσου, έχει βρει την επιθυμία της. Η επιστροφή στο φως είναι μεν ο συμβιβασμός με την επιθυμία της μητέρας αλλά δεν φτάνει ποτέ στην ολοκλήρωση. Η συνεχής επιστροφή στο σκοτάδι του πρωτότυπου μύθου παύει να είναι καταναγκασμός για τη νέα ηρωίδα. Η ίδια ανακαλύπτει ξανά τον εαυτό της και η εναλλαγή φωτός και σκοταδιού γίνεται ο δικός της ιδιαίτερος τρόπος ζωής. Ζει μέσα στις μεγάλες αντιθέσεις μέσα στις οποίες αναζητεί το νόημα και μέσα από τις οποίες το ανακαλύπτει. Μπορεί η μοίρα να της επιφύλαξε αυτήν την πορεία ζωής αλλά η στάση της απέναντι σε αυτή είναι που την καθιστά ένα ενεργό υποκείμενο και μια επαναστατική προσωπικότητα.

³⁸ Ο καθηγητής Χρίστος Αλεξίου λέει πως υπάρχει συνείδηση της ζωής χάρη στη συνείδηση του θανάτου.

³⁹ Μιχάλης Μερakλής, «Η καθολική ποίηση του Γιάννη Ρίτσου» *Θέματα παιδείας* 37-38 (2009) σ.210-217

«ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ»

Το ποίημα «Χρυσόθεμις», δέκατο τρίτο από τα δεκαεπτά ποιήματα της συλλογής *Τέταρτη διάσταση*, γράφτηκε στη Γυάρο, τη Σάμο και τη Λέρο στο διάστημα από τον Μάιο του 1967 έως και τον Ιούλιο του 1970. Η χρονική περίοδος, κατά τη διάρκεια της οποίας γράφεται το ποίημα, είναι σημαδεμένη τόσο από τα πολιτικά γεγονότα της εποχής όσο και από τα γεγονότα της προσωπικής ιστορίας του ποιητή.

Η «Χρυσόθεμις» είναι μια σύνθεση γραμμένη σε τραυματική χρονική περίοδο για τον Γιάννη Ρίτσο. Δικτατορία και εξορία, πάλι με θανατηφόρα αρρώστια, πένθος και απώλεια. Δεν είναι επομένως άξιο απορίας το ότι η ποιητική σύνθεση είναι γραμμένη σε θλιμμένο τόνο. Ο Μιχάλης Μερακλής αποκαλεί τη «Χρυσόθεμι» το *απαισιόδοξο ποίημα της συλλογής, έργο απελπισμένο, χωρίς *jucundum exitum*, έκφραση των πιο μαύρων στιγμών του ποιητή*.⁴⁰ Τη βαριά ατμόσφαιρα συμπληρώνει η πίκρα και η απογοήτευση. Φθορά, σιωπή, εγκατάλειψη, αναδρομή στο παρελθόν, εικόνες της δικτατορίας, κατηγορώ σε ένα αόριστο «εκείνοι», αποφθέγματα για τη ζωή πικρά. Και όμως ανάμεσα σε όλα αυτά μια σπίθα ζωής σιγοκαίει. Αυτή η μικρή φλόγα είναι η ακλόνητη ψυχή του Ρίτσου που πάντοτε μέσα στο σκοτάδι ψάχνει αυτό το ελάχιστο φως και στο τέλος για αυτό μιλάει, έστω και αν του χαρίζει έναν ελάχιστο στίχο.

Η Χρυσόθεμις αποτελεί ένα πρόσωπο με ελάχιστες αναφορές μέσα στον μύθο και την τραγωδία. Στην ραψωδία Ι της Ιλιάδας, ο Αγαμέμνων στην προσπάθειά του να μεταπείσει τον Αχιλλέα για να συμμετάσχει στη μάχη, του τάζει ανάμεσα σε άλλα δώρα, όποια από τις τρεις θυγατέρες του –Λαοδίκη, Ιφιάνασα και Χρυσόθεμη– επιθυμεί.⁴¹ Ο Σοφοκλής χρησιμοποιεί την Χρυσόθεμη στο έργο του «Ηλέκτρα».⁴² Ο χαρακτήρας της εξυπηρετεί στην τραγωδία ένα συγκεκριμένο σκοπό. Να αναδειχθεί το σθένος της Ηλέκτρας στην αντίθεσή του με την αδύναμη αδελφή της. Αυτή ίσως

⁴⁰ Μ.Γ. Μερακλής, «Η Τέταρτη Διάσταση του Γιάννη Ρίτσου», στο Α.Μακρυνικόλα (επιμ.), *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Αθήνα, Κέδρος, 1981, σ.517-544

⁴¹ Όμηρος, *Ιλιάδα*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης Ινστιτούτο Νεοελληνικών σπουδών Θεσσαλονίκη, 2015, σ.128

⁴² Σοφοκλής, *Ηλέκτρα*, Αθήνα, Κάκτος, 1992

αποτελεί μια τακτική του μεγάλου τραγικού ποιητή εφόσον επαναλαμβάνει το ίδιο μοτίβο με το ζεύγος Αντιγόνη-Ισμήνη.

Πριν από την ερμηνευτική απόπειρα του ποιήματος, στο οποίο θα δούμε πώς ο Ρίτσος διαμορφώνει την ηρωίδα του με το όνομα Χρυσόθεμις, είναι άξιο συνοπτικής αναφοράς ένα σχόλιο πάνω στην ονομασία των ηρώων στην αρχαία Ελλάδα. Ενώ στη σύγχρονη εποχή η μυθολογία αντιμετωπίζεται πλέον ως μια αλληγορία, έως το τέλος του 5^{ου} αιώνα θεωρείται πραγματική ιστορία. Έτσι, με την ονομασία του κάθε ήρωα, τη γενεαλόγησή του και την εγκατάστασή του σε ένα συγκεκριμένο τόπο, η μυθική παράδοση κατορθώνει να χάσει το φανταστικό της χρώμα. Οι ήρωες, που ο μύθος δεν είχε να διηγηθεί τίποτα για αυτούς και συχνά είχαν επινοηθεί μόνο για να συμπληρώσουν τα κενά των γενεαλογικών δέντρων, με το να πάρουν όνομα έπαιναν να είναι σκιές και αποκτούσαν κάποια οντότητα⁴³. Όπως μας λέει ο Ιωάννης Κακρίδης, όχι μόνο οι ήρωες ανήκαν σε συγκεκριμένα γενεαλογικά συστήματα, αλλά υπήρχαν επιπλέον κατάλογοι των ονομάτων που χρησιμοποιούσαν οι αοιδοί για να χτίσουν το έργο τους. Συγκεκριμένα, οι στιχουργημένοι κατάλογοι ήταν ο καμβάς, που πάνω τους ύφαιναν οι αοιδοί τις ιστορίες τους, για να δώσουν το απαιτούμενο επικό πλάτος.⁴⁴ Όλα αυτά αναφέρονται για να γίνει αντιληπτό πως η Χρυσόθεμις αποτελεί μια από εκείνες τις ηρωίδες που ο χαρακτήρας της δεν έτυχε να χρησιμοποιηθεί επαρκώς στο έργο των αοιδών και αργότερα των τραγωδών. Μπορεί λοιπόν ο Σοφοκλής να τη χρησιμοποιεί με έναν δικό του τρόπο στην μυθοπλασία του, ομοίως όμως ο Ρίτσος, στη σύγχρονη εποχή, εκμεταλλεύεται το ιστορικό-μυθικό κενό και φτιάχνει τη δική του ηρωίδα. Ηρωίδα που σύμφωνα με τον Μ. Αλεξανδρόπουλο, περιέχει όλους τους άλλους⁴⁵. Συνεπώς και εμάς αλλά και τον ποιητή.

Η «Χρυσόθεμις» του Ρίτσου αναδύεται φωτοστεφανωμένη μέσα στην αφάνειά της. Πλάθεται εκ νέου ως προσωπικότητα με φωνή και υπόσταση. Μιλά για το παρελθόν, μέσα στο οποίο υπήρξε ο παρατηρητής της ιστορίας και με την ιδιότητά της αυτή, αφηγείται από μια δική της προοπτική τα συμβάντα, παράλληλα με εξομολογήσεις και έκφραση συναισθημάτων, που όπως θα διαπιστωθεί στη συνέχεια μιλούν τόσο για το δικό της παρελθόν όσο και για το παρόν του ποιητή. Ο Ρίτσος εδώ άλλοτε κρύβεται καλά πίσω από τις λέξεις και άλλοτε σχεδόν μας αποκαλύπτεται όχι σα Χρυσόθεμις αλλά ως Γιάννης Ρίτσος του δικού του «εδώ και τώρα».

⁴³ Κακρίδης Θ.Ιωάννης, *Ελληνική μυθολογία, Εισαγωγή στο μύθο*, Εκδοτική Αθηνών, 1986, σ.29-30

⁴⁴ Κακρίδης Θ.Ιωάννης, *Ελληνική μυθολογία, Εισαγωγή στο μύθο*, Εκδοτική Αθηνών, 1986, σ.29-30

⁴⁵ Μήτσος Αλεξανδρόπουλος, «Για λίγο καλοκαίρι. Η Χρυσόθεμις του Γιάννη Ρίτσου και ένα γράμμα για εμας», στο ... *Γιάννης Ρίτσος μελέτες για το έργο του*, Αθήνα, Διογένης, 1975, σ.115-142

Στην ανάγνωση μας εισάγει ο ποιητής με ένα πρόλογο-σκηνοθετική οδηγία που μας τοποθετεί στο χώρο και στο χρόνο. Η τοποθέτηση αυτή γίνεται με πολλές μικρές λεπτομέρειες –καθόλου τυχαίες- στις οποίες συγκροτείται μια ατμόσφαιρα η οποία διατρέχει όλο το ποίημα. Έτσι η φθορά αποδίδεται ως [...] *ένα μεγάλο σαλόνι που μύριζε σκόνη, μαραμένα τριαντάφυλλα, μουχλιασμένο βελούδο και μετάξι*. Η σιωπή, που κατέχει κεντρικό ρόλο μέσα στο ποίημα, διακόπτεται από τη συγχορδία των τζιτζικιών, μια συνέχεια (σιωπή- σπάσιμο σιωπής) που επίσης εμφανίζεται σε όλη την έκταση του μονολόγου. Ακόμα και ο χαρακτήρας της *δέσποινας* συνοψίζεται με ελάχιστους χαρακτηρισμούς που όμως επικρατούν έως το τέλος. Είναι συγκινημένη, με παιδιάστικο ρόδισμα στο πρόσωπό της (αν και ρυτιδιασμένο), αμήχανη αλλά και αόριστα προετοιμασμένη και μέσα σε όλα αυτά με την απόχρωση μιας *μακρινής, ανεξήγητης ευδαιμονίας*⁴⁶. Το βουβό πρόσωπο στο οποίο απευθύνεται ο μονόλογος είναι μια δημοσιογράφος της σύγχρονης εποχής.

Ο χαρακτήρας της Χρυσόθεμης προβάλλει μέσα από μια αντίθεση. Από τη μια πλευρά επαναλαμβάνεται συνεχώς το παράπονο για τον περιθωριακό ρόλο που διαδραμάτισε στην οικογενειακή ιστορία και από την άλλη δηλώνεται η ικανοποίησή της για το ρόλο αυτό, στην αποτίμησή του. Έτσι ο Ρίτσος δεν αναιρεί τη μη συμμετοχή της ηρωίδας στα κομβικά συμβάντα, απλώς μας καλεί να δούμε πως ίσως υπήρξε τυχερή που δεν έφερε το ιστορικό βάρος να είναι η Ηλέκτρα ή η Ιφιγένεια. Η Χρυσόθεμης, θεωρεί τον εαυτό της προνομιούχο. Αντλεί ευχαρίστηση από πράγματα ολότελα διάφορα της δόξας και της εξουσίας Όχι μόνο εκφράζει συχνά την ικανοποίηση που εκπηγάζει από την αναδίπλωση στον εαυτό αλλά φτάνει -ο Ρίτσος- σε μια υπαινικτική αγιοποίηση της.

Η μια πτυχή της αγιοποίησης εκφράζεται από τον ποιητή με τη χρήση του φωτός.

*[...] κοιτάχτηκα μες στον καθρέφτη· —τίποτα δεν είδα—
τίποτα, μόνο φως, — ένα φως σκοτεινό, σα να 'μουν η ίδια
ολόκληρη από φως — κι ήμουν, στ' αλήθεια. Κατάλαβα, τότε,
(ή, μάλλον, θυμήθηκα) πως πάντοτε ήμουν φως
[...] γύρω μου πάντα
το ακαθόριστο φως, — φωτοστεφανωμένη μες στην παραμέληση, μέσα στη μοναξιά μου,*

⁴⁶ Η ευδαιμονία που χαρακτηρίζεται στον πρόλογο ανεξήγητη, θα εξηγηθεί μέσα στο μονόλογο. Συγκεκριμένα η συμφιλίωση με τον εαυτό και η αποδοχή του (της ηρωίδας), είναι ένας από τους βασικούς άξονες του ποιήματος. Η προσεκτική χρήση των χαρακτηρισμών και των επιθέτων αποτελούν ακόμα μια απόδειξη πως καμία λέξη, φράση, παύση, σημείο που χρησιμοποιεί ο Ρίτσος δεν είναι τυχαία τοποθετημένη.

*μες στην αφάνειά μου. Δεν μπόρεσα ν' αντέξω
τούτη τη μυστική ευτυχία: να 'μαι ολόφωτη, μ' ένα λεπτό προσωπείο πραγματικότητας
τριανταφυλλένιο και μαβί.
[...] Αισθανόμουν ακόμη να φέγγω απ' τα μέσα [...]*

Η αυτοαναφορά της ως φως και ως σιωπή προδίδουν κάτι το θρησκευτικό. Η εικόνα αυτή συμπληρώνεται και με το χαρακτηριστικό της ανιδιοτέλειας. Η ηρωίδα μέσα στο κείμενο κλαίει για όλους, για την οικογένειά της και τον κόσμο. Το κλάμα αυτό δεν αφορά τον εαυτό της αλλά τους άλλους. Είναι ένα κλάμα ανιδιοτελές και κατ' επέκταση μια απόλυτη μορφή συμπόνιας. Και αυτή η συμπονετική μορφή καταλήγει σε μια παραφορά επαναλαμβανόμενης συγγνώμης,

*Τώρα μπορώ να φύγω,
ευτυχισμένα κουρασμένη, δίχως όνειρα πια κι επιθυμίες
μόνο με την απέραντη κι εξαίσια επιθυμία να ζητώ συγγνώμη
απ' όλους κι απ' όλα.
Συγγνώμη. Συγγνώμη. Συγχωρήστε με
εμένα την ασήμαντη, που για πράξη καμία
να περηφανευτώ δεν έχω — τίποτε. Μονάχα τούτη η αναγάλλια
να σας ζητώ συγγνώμη, —ευχαριστώ— κι η υστάτη μου συγγνώμη
για μένανε την ίδια — από καιρό προετοιμασμένη κι ίσως δικαιωμένη.*

Αν η συγχώρεση έχει δύο πτυχές –να ζητάς συγχώρεση και να συγχωρείς- η Χρυσόθεμις παρουσιάζεται να κατέχει και τις δύο, κάτι που την καθιστά ον με αυτεπίγνωση και βαθειά θρησκευτική συναίσθηση.

Η συμβολική αγιοποίησή της ίσως προκύπτει συνειρμικά από την ίδια τη ζωή της ηρωίδας, μια ζωή απαρνημένης επιθυμίας. Η απόκτηση της επιθυμητής προσοχής δεν συντελέσθη ποτέ. Από την παιδική απόκτηση μιας κούκλας, την επιβολή μιας τιμωρίας ή τη λήψη ενός γράμματος έως τη διεκδίκηση της εύνοιας της μητέρας, ουδέποτε της δόθηκε η ευκαιρία της επίτευξης μιας - Φροϋδικού τύπου- *ηδονής*. Στην αναπόλησή της επιστρέφουν οι απωθημένες επιθυμίες που προσέκρουσαν στον τοίχο της *αρχής της πραγματικότητας*.⁴⁷ Με τα λόγια του Μήτσου Αλεξανδρόπουλου, η Χρυσόθεμις, μοιραία *απομακρύνθηκε από όλα εκείνα στα οποία έπρεπε να φτάνει για να έχει η ζωή της σκοπό*⁴⁸. Η απάρνηση της ικανοποιημένης επιθυμίας συμβάλλει στην αγιοποίησή της ως τρίτη πτυχή.

⁴⁷ Σίγκμουντ Φρόυντ, *Πέραν της αρχής της ηδονής*, Αθήνα, Κέδρος, 2014

⁴⁸ Μήτσος Αλεξανδρόπουλος, «Για λίγο καλοκαίρι. Η Χρυσόθεμις του Γιάννη Ρίτσου και ένα γράμμα για εμας», στο ... *Γιάννης Ρίτσος μελέτες για το έργο του*, Αθήνα, Διογένης, 1975, σ.115-142

Με την παράλληλη αναδρομή της στο παρελθόν, η Χρυσόθεμις γίνεται συχνά αποφθεγματική και στον λόγο της εγκιβωτίζονται συμπεράσματα που δεν σχετίζονται απαραίτητα με την ροή του λόγου της, όπως για παράδειγμα :

*Ο σωστός μας λόγος
μονάχα στον εαυτό μας απευθύνεται ή, τουλάχιστον,
μονάχα ο εαυτός μας τον ακούει σωστά. Όλα τ' άλλα
μικρές ή μεγάλες προφάσεις, παζαρέματα, μεταμφιέσεις.*

Με τον ίδιο τρόπο παρεμβάλλονται εικόνες από έναν τόπο σε καιρό πολέμου. Οι συγκεκριμένες εικόνες, περισσότερο από τα αποφθέγματα και τις εξομολογήσεις σπάνε τη διήγηση της ηρωίδας εφόσον κατά κανόνα δε σχετίζονται με το περιεχόμενο των παραπάνω ή παρακάτω στίχων:

*Κι άξαφνα
ακούγονταν χιλιάδες δυνατές οπλές κάτω στον κάμπο και στους δρόμους —
οι καβαλάρηδες ξεπρόβαιναν πίσω απ' τις λεύκες· κλείναν τα περάσματα·
σημαίες μεσίστιες κι άλλες αναπεπταμένες μες στο ντουφεκίδι.*

Όλα αυτά θέτουν το ζήτημα του κατά πόσο τα εν λόγω χαρακτηριστικά -το γνώθι σεαυτόν, το απόσταγμα ζωής η αποφθεγματικότητα, οι περιγραφές και η ωριμότητα με την οποία εκφέρονται- ανήκουν στην Χρυσόθεμι στον Ρίτσο. Φαίνεται πως η απόσταση ανάμεσα στον ποιητή και το προσωπείο που χρησιμοποιεί εδώ μειώνεται αισθητά. Δεν είναι η ηρωίδα μια τυχαία επιλογή· πρόκειται για μια προσωπικότητα που στην ιστορία είχε το ρόλο του παρατηρητή και για αυτό της ταιριάζει η ιδιότητα να μιλήσει για την ιστορία της οποίας υπήρξε μάρτυρας.

Αν δεχτούμε σαν ιδέα την ύπαρξη ενός τεταρτοδιάστατου χωροχρόνου⁴⁹, όπου χρόνος και τόπος είναι μια αδιαχώριστη ενότητα μπορεί να ερμηνευτεί θεωρητικά και το ευφύες τέχνασμα του ποιητή μέσα στο μονόλογο. Σε έναν αλλοτινό χωροχρόνο η ηρωίδα παρατηρεί την ιστορία, τον πόλεμο, την οικογένειά της και τον οίκο τους. Σε έναν επόμενο χωροχρόνο ο Ρίτσος κάνει το ίδιο. Δύο χωροχρονικές ενότητες εκπεφρασμένες ως μια, μέσω της ταύτισης. Ο ποιητής παράλληλα διαμορφώνει τη μορφή μέσω της οποίας ο ίδιος εκφράζεται. Ο Ρίτσος δεν ταυτίζεται διαρκώς με την ηρωίδα του· ενδύεται την προσωπικότητά της άλλοτε περισσότερο, άλλοτε λιγότερο

⁴⁹ Στήβεν Χώκινγκ, *Το χρονικό του χρόνου*, Αθήνα, Κάτοπτρο, 1998, σ. 49

ή και καθόλου. Την ίδια αυτή μορφή την τοποθετεί μέσα σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο που συντίθεται από κομμάτια της δικής του ζωής και της δικής της ιστορικής-μυθικής ζωής, όπως αυτός την φαντάζεται. Δεν ανασκευάζει την ιστορία, επινοεί μια αφήγηση-εξομολόγηση αισθημάτων μέσα από τις εμπειρίες του παρελθόντος.

Δύο βασικά συστατικά του πλαισίου μέσα στο οποίο τοποθετείται η ηρωίδα είναι το φως και η σιωπή. Οι δύο αυτές έννοιες επιστρέφουν συνεχώς μέσα στο ποίημα. Αναφέρονται δε μαζί διότι ο τρόπος χρήσης τους παρουσιάζει μια παραλληλία. Η φθορά ως μοτίβο δεν θα μπορούσε να αναφερθεί στο ίδιο σημείο εφόσον μέσα στο κείμενο περιγράφεται και δεν κατονομάζεται. Αντίθετα το φως και η σιωπή επιστρέφουν συνεχώς ως λέξεις, ως έννοιες αλλά και ως περιγραφές όταν η λέξη απουσιάζει.

Η σιωπή στο ποίημα, *ως σήμα και ως μέρος του κενού ή ενός μυστικού βάθους, διαρκώς διαφεύγει.*⁵⁰ Ο λόγος καθίσταται εμπόδιο της έκφρασης,

*[...]το στόμα μου μεγάλωνε
θαυμαστικό, για μια μεγάλη κραυγή, και τα δόντια μου
αραιώναν κι αυτά, χωρίζονταν, για ν' αφήσουν διέξοδο
σ' εκείνη την κραυγή. Την κράτησα. Διαλύθηκε εντός μου.
Αυτή 'ταν η σιωπή. Κι εγώ ήμουν αέρινη — μπορούσα να πετάξω.*

Η σιωπή καθίσταται μια πνιγμένη κραυγή και κατ' επέκταση αποκτά νόημα, ένταση και σημασία. Δε συμβολίζει μια απουσία αλλά μια παρουσία κάτι του ανεξήγητου ή υπερβατικού που η γλώσσα ή ο ήχος αδυνατούν να εκφράσουν. Όπως η αφάνεια είναι το προσωπείο του βάθους⁵¹, όπως η σιωπή περικλείει το νόημα που δε μπορεί να ειπωθεί έτσι και το φως είναι το πέπλο του σκοταδιού στο ποίημα.

Όλα είχαν σβήσει μέσα στο φως.

και αλλού:

⁵⁰ Έλλη Φιλικύπρου, *Η αμείλικτη ευεργεσία, όψεις της σιωπής στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα, Βιβλιόγραμμα, 2004, σ. 199-200

⁵¹ Ο Μήτσος Αλεξανδρόπουλος σχολιάζει επίσης αυτή τη φράση λέγοντας το εξής: «Η αφάνεια είναι το προσωπείο του βάθους, η όψη του. Είναι το ύφος του και ακόμα το ύφος του. Η λέξη βάθος, η έννοια αυτή, είναι πολυσύχναστη στο ποίημα κι ο μυθολογικός διάκοσμος –πολύ λιτός άλλωστε– αυτό θέλει να υποβάλλει το ιστορικό βάθος.» Σε αυτή την άποψη αντικατοπτρίζεται η σχέση με το χρόνο. Το βάθος αντιστοιχεί στο πέρας της ιστορίας από τους μυθικούς χρόνους έως σήμερα. Μήτσος Αλεξανδρόπουλος, «Για λίγο καλοκαίρι, Η Χρυσόθεμις του Γιάννη Ρίτσου και ένα γράμμα για εμάς», στο Α.Μακρυνικόλα (επιμ.), *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Αθήνα, Κέδρος, 1981, σ.115-142

[...] ευτυχώς το δικό μου φως δε φαινόταν διόλου-

Το φως και η σιωπή συμβάλλουν στο κλίμα της εγκατάλειψης και της φθοράς. Έτσι λειτουργούν αυξητικά στο υπόλοιπο κλίμα που χτίζεται από εικόνες, περιγραφές, ήχους, εξομολογήσεις κτλ.

Ένα παράδειγμα του τρόπου που χτίζεται το κλίμα της φθοράς είναι η παρακάτω εικόνα:

*Ωρες ολόκληρες παρατηρούσα
το αποκλεισμένο νερό μες στο ποτήρι με τους σάπιους μίσχους
από λουλούδια ξεχασμένα εκεί· — κάτι βελούδινο και γλοιώδες
έμενε στο ποτήρι, απλωνόταν στην κάμαρα, σ' όλο το σπίτι —*

*Κι εκείνη η κούραση κι η αναβολή —γεμάτη ευγένεια—
να μην μπορείς να πάρεις τα λουλούδια να τα ρίξεις έξω απ' το παράθυρο, στον κήπο,
να πλύνεις το ποτήρι· —γιατί τάχα;— Το σάπιο στεφάνι
θα 'μενε πάλι μυστικά μες στο ποτήρι, μες στο σπίτι, ολόγυρα στα μέτωπά μας —
κάτι βαθύ και τρομερό, που δεν του 'λειπε ωστόσο κάποια χάρη.*

Η φθορά μετατίθεται από τον υλικό κόσμο στον νοητό. Η μούχλα από το ποτήρι μπορεί να πλυθεί, η παρακμή όμως δεν μπορεί να αναιρεθεί. Ο εκπεσμός του οίκου των Ατρείδων ή του οίκου των Ρίτσων δεν συντελείται μόνο σε υλικό επίπεδο. Αντιθέτως η φθορά του υλικού κόσμου επέρχεται έπειτα.

Ο παραλληλισμός της μυθικής κατάρας του οίκου των Ατρείδων με την κακοτυχία της πραγματικής οικογένειας του ποιητή είναι ένα στοιχείο που εντοπίζεται στα περισσότερα αρχαιόθεμα ποιήματα της *Τέταρτης διάστασης*. Στο μονόλογο της Χρυσόθεμης γίνεται από συνοπτική έως εκτενής αναφορά στην Κλυταιμνήστρα, την Ηλέκτρα, την Ιφιγένεια, τον Ορέστη και τον Αγαμέμνονα. Τα πρόσωπα δεν αναφέρονται ονομαστικά αλλά με την ιδιότητά τους (μητέρα, αδερφή, πατέρα, αδερφός). Οι αναφορές στα αρσενικά είναι ελάχιστες, ενώ ξεχωριστή θέση μέσα στο ποίημα κατέχουν η μητέρα και η μία από τις αδελφές της Χρυσόθεμης, η Ηλέκτρα.

Ο τρόπος με τον οποίο σκιαγραφείται η προσωπικότητα της Ηλέκτρας παρέχει μια αναίρεση της εικόνας που μας προσφέρει ο Σοφοκλής στην ομώνυμη τραγωδία. Η Χρυσόθεμης παρουσιάζεται, από τον μεγάλο τραγικό, αδύναμη και συγκαταβατική ενώ η Ηλέκτρα σθεναρή, με ασυνήθιστη τόλμη. Ο Ρίτσος επιλέγει να προσφέρει μια

άλλη πτυχή του χαρακτήρα της. Η αδελφή της Χρυσόθεμης (έτσι μνημονεύεται μέσα στο ποίημα) είναι στον μονόλογο, τυφλωμένη από το πάθος της για εκδίκηση.

Ο αδελφός μου

*στάθηκε μια στιγμή στο κεφαλόσκαλο έξω της μαρμάρινης σκάλας,
κοίταξε αμίλητος τον ουρανό, με το κεφάλι του όμορφα υψωμένο:
«Μόνα κουπιά μας —είπε— ίσως να 'ναι τ' αστέρια· μα κι εκείνα
δεν τα κρατάμε εμείς, — πώς θα μπορούσε;». Τον ένιωσα αμέσως.
Η μεγάλη αδελφή μου δεν κατάλαβε. Του 'δωσε το σπαθί κρυμμένο κάτω απ' την ποδιά της.*

Ενώ σκιαγραφείται κλιμακωτά ως ατίθαση και ενίοτε ζηλιάρα, μετά την εκπλήρωση της ευχής της για εκδίκηση δεν βρίσκει λόγο να ζήσει πια. [...] (*πως είχαν αδείσει έτσι τα μάτια της*) *θαρρείς δεν ήξερε για τι να ζήσει πια*. Οι δύο χαρακτήρες εξακολουθούν να βρίσκονται σε αντίθεση, αλλά πλέον το αντιθετικό ζεύγος διαφοροποιείται από εκείνο του Σοφοκλή. Η δυναμική δεν ανήκει πλέον στην Ηλέκτρα αλλά στη μικρότερη αδελφή της. Η δύναμή της έχει τη μορφή συμπόνιας, βαθιάς αυτεπίγνωσης και απόλυτης κατανόησης του κόσμου γύρω της.

Η Ηλέκτρα εν τέλει αναφέρεται συχνά μέσα στο ποίημα χωρίς να κατέχει όμως την ξεχωριστή θέση της «μητέρας». Οι αναφορές στο πρόσωπο της Κλυταιμνήστρας είναι συνεχείς και εκτενείς. Η εικόνα της δεν είναι αυτή της στυγνής εκδικήτριας που διαπράττει μοιχεία και φόνο. Αντιθέτως τις περιγραφές της διακρίνει σεβασμός και δέος. Η Χρυσόθεμης στην αφήγησή της είναι ο μυστικός σύμμαχος της «μητέρας»

Πολύ την αγάπησα

*σ' αυτή τη στάση τη μητέρα — παρότι και πάλι
αγέρωχη, επιθετική, επιβλητική, — με την άσπρη πετσέτα ν' ανεμίζει
στο 'να της χέρι — σα μονόφτερο πουλί, και δεν μπορούσε να πετάξει. Στα μεγάλα της μάτια
σπίθιζε μυστικά η επιθυμία να φύγει μες στη νύχτα, μέσα σ' όλη τη νύχτα.*

*Πήρα τότε κι εγώ μια πετσέτα και την έβαλα σα δεύτερο φτερό στ' άλλο της χέρι.
Εκείνη χαμογέλασε συνένοχα [...]*

Μέσα από περιγραφές στο ποίημα γνωρίζουμε την Κλυταιμνήστρα στον μητρικό της ρόλο. Κάθε τι δικό της ήταν, για την μικρή Χρυσόθεμη *πάνοπλο*. Η παντοδυναμία αυτή των αντικειμένων της παραπέμπει στην απόλυτη ασφάλεια που αισθάνεται κάθε παιδί δίπλα στη μητέρα ακόμα και όταν αυτό αποτελεί ψευδαίσθηση.⁵²

⁵² Ο σεβασμός στο ρόλο της μητέρας και η τρυφερότητα των περιγραφών της, πιθανώς να αποτελεί μια ταύτιση του ποιητή ο οποίος έθρεφε μεγάλη αδυναμία στη μητέρα του όπως μαθαίνουμε από τις υπάρχουσες βιογραφίες του.

Ο θάνατός της συμβολοποιείται ως απελευθέρωση, μέσω της εικόνας της πεταλούδας που σηκώνει το φέρετρο και την παίρνει μακριά. Απελευθέρωση από το ασήκωτο ιστορικό βάρος της εκδικητικής πράξης που η Χρυσόθεμις επίσης αποκαθλώνει λέγοντας πως η «μητέρα» τα πλήρωσε όλα.

Η άμοιρη μητέρα

*τα πλήρωσε όλα μονομιάς. Ποτέ δεν την είδα να κλαίει
ή να παρακαλεί. Μόνο, την ύστατη στιγμή, τα σκοτεινά της μάτια
σταμάτησαν πελώρια, σαστισμένα, πανέμορφα, σαν μεμιάς να συλλάβαν
όλο το νόημα της ζωής, όλη τη ματαιότητα της όποιας εξουσίας,
ίσως κι όλο το νόημα της ομορφιάς — πάντοτε ανέφικτης, κι ωστόσο βιωμένης.*

Υπονοείται δηλαδή ως μάρτυρας που επωμίστηκε την ευθύνη της μοιχείας και του φόνου, ενώ στην πραγματικότητα ο μητρικός της ρόλος τής υπαγόρευσε την ακρότητα της πράξης της. Στον αντίποδά της ο Αγαμέμνων, του μύθου, θυσίασε την κόρη του, έσφαξε χιλιάδες ανθρώπους σε έναν αιματηρό πόλεμο, επέστρεψε με την ερωμένη του και μνημονεύεται ως ήρωας. Ο Γιάννης Ρίτσος στα ποιήματά του αναγιγνώσκει την ιστορία με διαφορετικό τρόπο.

Έτσι η Ηλέκτρα απομυθοποιείται, η Κλυταιμνήστρα δικαιώνεται και η Χρυσόθεμις εξυψώνεται. *Τα πάντα ήταν καλά. Δε μου χρειάζεται τίποτε, - χορταστική ολιγάρκεια.* Η πάλη για την όποια εξουσία καταδικάζεται ως μάταια. Το νόημα της ζωής είναι στην πραγματικότητα η συνειδητοποίηση του μη νοήματος. Η ηρωίδα απολαμβάνει τη σιωπή, μη χορταίνοντας, μέσα στην παιδικότητά της, να κοιτάζει τις εναλλαγές του καιρού, τη φύση. Οι τελευταίες λέξεις της Χρυσόθεμις [...] *η ύστατή μου συγγνώμη για μένανε την ίδια-από καιρό προετοιμασμένη και ίσως δικαιωμένη.* Με αυτή την συγχώρεση κλείνει και ο μονόλογος. Τη συγχώρεση του ίδιου της του εαυτού που ίσως είναι η πιο δύσκολη από όλες τις δοκιμασίες.

Σε συμφωνία με τη δικαίωση και την εξύψωση που χτίζονται μέσα στο ποίημα γράφεται και ο επίλογος. Η σύνθεση αρχίζει και τελειώνει με τον ίδιο τρόπο, τη σιωπή. Η ηρωίδα έχει φύγει από τη ζωή. Η καθυστερημένη αναγνώριση έρχεται μετά θάνατον. Το θάνατο της δέσποινας διαδέχεται και ο θάνατος του κηπουρού. Η προσοχή που αναζητούσε πάντοτε η Χρυσόθεμις ίσως βρισκόταν χρόνια δίπλα της όπως τα πιο φανερά πράγματα που έχουμε την τάση να μη βλέπουμε.⁵³

⁵³ Η μορφή του κηπουρού εμφανίζεται στον πρόλογο, στον επίλογο και μέσα στο ποίημα σε μια σκηνή με ηδονοβλεπτική χροιά.
[...]δύο μεγάλα πόδια

Στο σύνολό του το ποίημα φαίνεται να έχει γραφτεί σε κατάσταση μεγάλης συναισθηματικής έντασης. Ο τόνος είναι βαθιά εξομολογητικός, όχι μόνο σε σχέση με το μυθικό υπόβαθρο του χαρακτήρα της Χρυσόθεμης. Ο Ρίτσος φαίνεται πως άλλοτε μιλά μέσα από την ηρωίδα και άλλοτε συνυπάρχει μαζί της μέσα στο ποίημα. Η ροή του λόγου είναι συχνά διακοπτόμενη. Ο ποιητής παρασύρεται και επανέρχεται μετά από ορισμένους στίχους έχοντας παρεμβάλει κάποιο απόφθεγμα, μια περιγραφή που θυμίζει εικόνες δικτατορίας ή ένα προσωπικό συναίσθημα.

*Ύστερα φύσηξε ένας άνεμος μεγάλος, σαρώνοντας ως πέρα
αγκάθια, εφημερίδες, χαρτοφάναρα, δάφνες, γεφύρια·
οι πόρτες γέρναν, στέκονταν διαγώνια. Ο χτεσινός αυλάρχης,
με το μαχαίρι ακόμη στην κοιλιά του, ανέβαινε τη μέσα σκάλα.
Λουρίδες αίμα χαρακώναν τα πλακάκια του διαδρόμου.
Μπρος στον εξώστη φώναζαν τα πλήθη με παράξενες μαύρες σημαίες.
Εκείνο το τεράστιο έφιππο άγαλμα σωριάστηκε άξαφνα στο χώμα. Τότε
ο κόσμος σκόρπισε περίτρομος κι άδειασε ο χώρος.*

Οι θετικές εικόνες συνήθως σχετίζονται με τη φύση ή τη θέα της, όπως οι λιακάδες, ο ήχος των τσιτςικιών, το φεγγάρι, τα δάση, το θυμάρι, τα στάχυα κτλ. Με αυτόν τον τρόπο υπογραμμίζεται η αντίθεση με τη ματαιότητα των ανθρωπίνων πράξεων που φαίνεται πως για τον ποιητή είναι κενές νοήματος. Το ζήτημα αυτό σχολιάζει ο Ερατοσθένης Καψωμένος λέγοντας πως στην ποίηση του Ρίτσου *η σχέση ανθρώπου-φύσης είναι οργανική και η δεύτερη προσφέρει στον άνθρωπο ένα όραμα πληρότητας και μακαριότητας*.⁵⁴

Η «Χρυσόθεμις» είναι ένα ποίημα μέσα στο οποίο γίνονται πολλές εμφανείς συνδέσεις με τη ζωή του ποιητή. Στη συνοπτική βιογραφία του «Ένα σχέδιασμα βιογραφίας» παρέχεται ένας –αν και περιορισμένος– αριθμός στοιχείων που απηχούν σε σημεία του μονολόγου. Ένα παράδειγμα είναι η αναφορά στην τιμωρία: «[...] Βέβαια, τα πλήρωνα όλα αυτά τα πράγματα, αλλά τα πάντα πληρώνει κανείς σε αυτή τη ζωή και πληρώνοντας με κάποιες τιμωρίες κερδίζει πάρα πολλά πράγματα. Νομίζω

*ξυπόλυτα, νεαρά, με άψογα νύχια, είχαν περάσει
εκεί μπροστά μου. Ο νέος κηπουρός μας
σάρωνε τα πεσμένα φύλλα των ευκάλυπτων. Δε σήκωσα τα μάτια, —
μου 'φτανε η εικόνα εκείνων των γυμνών ποδιών και της σκούπας.*

Η αναφορά στο άτομό του δεν ενισχύει μόνο το σχήμα κύκλου αλλά δημιουργεί την υποψία πως σχετίζεται με τις εμπειρίες του ποιητή, χωρίς βέβαια να μπορεί να ειπωθεί κάτι με απόλυτη βεβαιότητα.

⁵⁴ Ερατοσθένης Καψωμένος, «Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος και το νεοελληνικό πολιτισμικό πρότυπο», *Θέματα παιδείας* 37-38 (2009), σ.225-232

ένας άνθρωπος που δεν τιμωρήθηκε ποτέ στη ζωή του δεν ξέρει τι θα πει παραβίαση μιας απαγόρευσης. Κι επειδή η ζωή είναι γεμάτη από αυτές τις απαγορεύσεις, έμαθα να δουλεύω την ποίηση ξεπερνώντας αυτές τις απαγορεύσεις. Για αυτό η τέχνη μου όπως πολλοί το ομολόγησαν δεν άκουγε ποτέ κανένα μη»⁵⁵.

Μέσα στο ποίημα αναφέρεται εκτενώς η άποψη του ποιητή πάνω στην τιμωρία, με τη Χρυσόθεμη που επιθυμούσε να τιμωρηθεί ή και με την μητέρα που δεν τιμωρήθηκε επαρκώς όσο ζούσε. Επιπλέον, η σκηνή της μητέρας που κυνηγάει τη νυχτερίδα έχει ως αφορμή μια παιδική ανάμνηση του ποιητή. Ο ίδιος κυνήγησε μια νυχτερίδα που τρύπωσε από το παράθυρο της σχολικής τάξης.⁵⁶ Οι αναφορές δεν αντιστοιχούν, ωστόσο, πάντα σε συγκεκριμένα περιστατικά. Η *χορταστική ολιγάρκεια* για παράδειγμα είναι ένα συνολικό συμπέρασμα ζωής. Ένα από τα σημεία όπου διαφαίνεται είναι η εξομολόγηση του Ρίτσου πως τα δώρα που έλαβε από συνεξορίστους του, όπως ένα μήλο ή ένα τσιγάρο ήταν για αυτόν *αναντικατάστατα και μοναδικά*. «Τι είναι τα χρυσάφια, τι είναι τα μετάλλια, τι είναι τα βραβεία; [...] Ένιωσα ότι ξαφνικά μου έδωσαν όλους τους θησαυρούς του κόσμου.»⁵⁷

Ενώ αποτελεί κοινή διαπίστωση πως η ποίηση του Ρίτσου είναι στο σύνολό της συχνά αυτοβιογραφική, εδώ βρισκόμαστε σε ένα από τα σημεία όπου ο διάλογος με τον εαυτό και τις εμπειρίες του προσωπικού παρελθόντος, βρίσκεται στο επίκεντρο. Ίσως ο ψυχικός πόνος της περιόδου να ενέπνευσε την έκφραση των βαθύτερων αισθημάτων του, των συνειδητοποιημένων και μη. Αυτό είναι και το ελάχιστο φως μέσα στο σκοτάδι. Η μετουσίωση του πόνου σε τέχνη και δημιουργία.

⁵⁵ Αγγελική Κώττη, *Ένα σχεδιάσμα βιογραφίας*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2009, σ.25

⁵⁶ Αγγελική Κώττη, *Ένα σχεδιάσμα βιογραφίας*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2009, σ.44

⁵⁷ Αγγελική Κώττη, *Ένα σχεδιάσμα βιογραφίας*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2009, σ.118

«Η ΕΛΕΝΗ»

«Η Ελένη» γράφεται στο Καρλόβασι της Σάμου το έτος 1970, στο διάστημα μεταξύ Μαΐου και Αυγούστου. Η μυθική προσωπικότητα από την οποία εκκινεί ο ποιητής για να γράψει τη σύνθεση είναι η ωραία Ελένη, η Ελένη της Τροίας, η Ελένη της Σπάρτης ή απλά Η Ελένη.

Ωστόσο ο αναγνώστης σύντομα αντιλαμβάνεται πως το ποίημα αφορά την Ελένη πέρα από κάθε άλλο (ετερο)προσδιορισμό δίπλα από το όνομά της. Το οριστικό άρθρο που προηγείται του ονόματός της είναι αρκετό ώστε να γίνει αντιληπτό πως πρόκειται για το συγκεκριμένο μυθικό πρόσωπο. Το άρθρο αυτό απουσιάζει πριν από τα ονόματα των υπόλοιπων εννέα μυθικών ηρώων που μνημονεύονται από τον Γιάννη Ρίτσο στην ίδια συλλογή.

Η Ελένη, η οποία *έχει αυλακώσει την ιστορία με αίμα και με φως*⁵⁸, αναφέρεται σε πλήθος έργων από την αρχαιότητα έως τη σύγχρονη εποχή. Μια βασική εκδοχή του μύθου, μέσα στον οποίο γνωρίζουμε την Ελένη, βρίσκεται στην Ιλιάδα του Ομήρου. Τον λόγο για τον οποίο εξακολούθησε η ίδια να επανέρχεται στην ποίηση και την τέχνη μεταγενέστερων εποχών πρέπει να τον αναζητήσει κανείς τόσο στην ομορφιά της όσο στον σκανδαλώδη και αμφιλεγόμενο ρόλο που διαδραμάτισε στην ιστορία-μυθολογία των αρχαίων Ελλήνων. Η προσπάθεια εξιλέωσης ή ενοχοποίησής της σε έργα καλλιτεχνών από την αρχαιότητα ως σήμερα είναι καρπός της υπέρμετρης ακτινοβολίας και της ατελεύτητης σαγήνης που άσκησε και συνεχίζει να ασκεί το είδωλό της στους ανθρώπους, από την σύλληψη της ιδέας της έως και σήμερα.

Αναδυόμενη, αρχικά, μέσα στον αρχαίο Ελληνικό κόσμο, η Ελένη διασχίζει τα σύνορα του χώρου και του χρόνου. Από τους επωδούς, τραγωδούς και ποιητές όπως ο Όμηρος, ο Σησυχόρος, ο Ευριπίδης και ο Γοργίας στους σύγχρονους ποιητές όπως οι Ρίτσος, Παλαμάς, Σεφέρης, Σινόπουλος, Σικελιανός, Καζαντζάκης, Βάρναλης, Ελύτης, Goethe, John Keats αλλά και στο έργο πολλών άλλων -συνήθως ανδρών-

⁵⁸ Γιάννης Δάλλας, «Οπτικές του θεάματος και της ποιητικής στα αρχαίοθεμα ποιήματα του Ρίτσου», στο Α.Μακρυνικόλα (επιμ.), *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος*, Αθήνα, Κέδρος, 2008, σ.53-62

καλλιτεχνών μνημονεύεται με εγκώμια ή κατηγορίες, με έρωτα ή μίσος, τις δύο όψεις δηλαδή του ίδιου νομίσματος.

Η Ελένη μέσα στην τέχνη συμβολοποιείται και ανάγεται σε απόλυτο ιδεώδες. Η αίγλη και η λάμψη που ανέδυε η μορφή της δεν αποδίδονται μέσα από απλά χαρακτηριστικά. Ο Πρίαμος, βασιλιάς της Τροίας, τη στιγμή που η χώρα του καταστρέφεται μέσα σε έναν αιματηρό πόλεμο –με υποτιθέμενη αιτία την Ελένη– στη θωριά της αναφωνεί: «Δεν είναι κρίμα αν βασανίζονται μαζί και Αργίτες οι λιοντόκαρδοι και οι Τρώες καιρούς και χρόνια. Τι φοβερά με τις αθάνατες θεές στην όψη μοιάζει»⁵⁹. Η ομορφιά της ήταν τόση για εκείνον, που άξιζε τη σφαγή χιλιάδων ανθρώπων ανάμεσα στους οποίους βρίσκονταν οι γιοί του. Αυτό φυσικά, αν η Ελένη θεωρηθεί πράγματι η αιτία του πολυετούς πολέμου.

Το ζήτημα της ενοχής ή μη της Ελένης σε σχέση με τον Τρωικό πόλεμο, έχει ίσως αναχθεί σε έναν ξεχωριστό μύθο, με τη δημιουργία ενός διαλόγου ανά τους αιώνες που δεν έχει καταλήξει σε ένα οριστικό και απόλυτο συμπέρασμα. Αυτός ο διάλογος όμως αποτελεί θέμα αυτής της μελέτης, μόνο στο βαθμό που περιλαμβάνει την τοποθέτηση του Γιάννη Ρίτσου, με τη δική του αναβίωση της δραματικής αυτής μυθικής μορφής. Πριν την εκκίνηση της αναγνωστικής και ερμηνευτικής προσέγγισης που θα επιχειρηθεί εδώ, και με σκοπό τη σύνθεση μιας πληρέστερης εικόνας, θα αναφερθούν συνοπτικά τα βασικά σημεία του μύθου της Ελένης.

Πραγματικοί της γονείς ήταν ο Δίας και η Νέμεσις που ζευγάρωσαν με τις μορφές κύκνου και χήνας. Το αυγό έφτασε στα χέρια του βασιλιά της Σπάρτης Τυνδάρεω και της συζύγου του Λήδας. Αδέρφια της ήταν ο Κάστωρ, ο Πολυδεύκης και η Κλυταιμνήστρα. Στα δώδεκα χρόνια της απήχθη από τον Θησέα και τον φίλο του Πειρίθου. Με κλήρο αποφασίστηκε να την πάρει ο Θησέας με τον οποίο λέγεται πως απέκτησε μια κόρη πριν σωθεί από τα δίδυμα, αγόρια, αδέλφια της. Ο γάμος της με το Μενέλαο έγινε έπειτα από την προσφορά πολλών μνηστήρων και η εκλογή συζύγου, αν και φαινομενικά δική της, υπαγορεύτηκε από τους γονείς της Δία και Νέμεση. Από αυτό το γάμο απέκτησαν μια κόρη, την Ερμιόνη. Η αρπαγή της από τον Πάρη έγινε μέσα από το παλάτι του Μενελάου, με αποτέλεσμα να ξεσπάσει ο Τρωικός πόλεμος. Για τον Πάρη υπήρξε δώρο από τη θεά Αφροδίτη έπειτα από την εκλογή της ως ομορφότερης θεάς ανάμεσα σε εκείνη, την Άρτεμη και την Ήρα. Μετά

⁵⁹ «Ου νέμεσις τοιήδ' αμφί γυναικί Τρώας και εὐκνήμιδας Αχαιοὺς χρόνον πολὺν ἄλγεα πάσχειν: αἰνῶς ἀθανάτησι θεῆς εἰς ὧπα ἔοικεν.»

Όμηρος, *Ιλιάδα*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ινστιτούτο Νεοελληνικών σπουδών, Θεσσαλονίκη, 2015, σ.43

τη λήξη του πολέμου και το θάνατο του Πάρη, νυμφεύτηκε τον αδερφό του, Διήφοβο, που όπως λέγεται σκότωσε ο Μενέλαος και την πήρε πίσω στη Σπάρτη. Εκεί συνέχισαν την υπόλοιπη ζωή τους.⁶⁰

Η χρονική στιγμή που επιλέγει ο Ρίτσος να τοποθετήσει την Ελένη είναι πριν από την ύστατη στιγμή του θανάτου. Η υλική φθορά έχει διαβρώσει το περιβάλλον γύρω της όσο η φυσική φθορά, στην ηλικία των εκατό ή διακοσίων χρόνων που την παρουσιάζει ο ποιητής, έχει μεταβάλει το σώμα της και έχει αλλοιώσει τα χαρακτηριστικά της. Στον σκηνοθετικό μονόλογο γίνεται εκτεταμένη περιγραφή του σπιτιού —έξω και μέσα— έως την κρεβατοκάμαρα, που συναντάμε την ηρώida και το βουβό πρόσωπο στο οποίο θα απευθυνθεί ο μονόλογος. Η φθορά και η εγκατάλειψη δεν υπονοούνται μόνο στις περιγραφές αλλά κατονομάζονται.

(Από μακριά κιάλας φαινόταν η φθορά — ασοβάντιστοι τοίχοι, πεσμένοι· ξεθωριασμένα παραθυρόφυλλα· τα κάγκελα του μπαλκονιού σκουριασμένα. Μια κουρτίνα σάλεψε έξω απ' το παράθυρο του πάνω πατώματος, κιτρινισμένη, κουρελιασμένη στο κάτω μέρος. Όταν πλησίασε, —δισταχτικός πάντα,— η ίδια εγκατάλειψη στον κήπο: θρασεμένα φυτά, σαρκώδη φύλλα, ακλάδευτα δέντρα· τα σπάνια λουλούδια πνιγμένα στις τσουκνίδες· τα σιντριβάνια χωρίς νερό, μουχλιασμένα· στα ωραία αγάλματα λειχήνες. [...] Μια μυρωδιά από σκόνη, σάπιους καρπούς, στεγνή σαπουνάδα, ούρα.[...])

Η απεικόνιση του τοπίου δεν περιλαμβάνει καμία ωραιοποίηση. Είναι ρεαλιστική όπως είναι το υπόλοιπο ποίημα. Όπως υποστηρίζει ο Γιάννης Δάλλας, ο αφηγηματικός ρεαλισμός διακρίνει όλα τα ποιήματα της *Τέταρτης διάστασης*.⁶¹

«Η Ελένη» δεν είναι ένα ποίημα που αφορά την Ελένη· είναι ένα ποίημα στο οποίο μιλάει η ίδια η Ελένη. Το ύφος δεν είναι μελοδραματικό. Τα λόγια της δεν προκαλούν τον οίκτο του αναγνώστη ούτε έχουν κάποια δόση αυτολύπησης. Στην αφήγηση εντοπίζεται συγκροτημένη αξιοπρέπεια, απόλυτη ειλικρίνεια και απολύτως καμία ενοχή. Ο λόγος δεν είναι υπαινικτικός· αντιθέτως είναι απόλυτα σαφής. Τα πρόσωπα της ζωής της κατονομάζονται όλα και με έναν τρόπο εκτίθενται.

*Τώρα ξεχνώ τα πιο γνωστά μου ονόματα ή τα συγγέω μεταξύ τους —
Πάρις, Μενέλαος, Αχιλλέας, Πρωτέας, Θεοκλύμενος, Τεύκρος,*

⁶⁰ Η περίληψη του μύθου της Ελένης προκύπτει από τα κάτωθι βιβλία και γίνεται η χρήση μιας εκ των εκδοχών του μύθου.

Καρλ Κερένυι, *Η μυθολογία των Ελλήνων*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα, 2013 σ.109,481,553,593

Ζαν Ρισπεν, *Ελληνική μυθολογία τόμος Α*, Βίβλος, 1953, σ.286-292

Ζαν Ρισπεν, *Ελληνική μυθολογία τόμος Β*, Βίβλος, 1953, σ.459-480

⁶¹ Γιάννης Δάλλας, «Οπτικές του θεάματος και της ποιητικής στα αρχαϊόθεμα ποιήματα του Ρίτσου», στο Α.Μακρυνικόλα (επιμ.), *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος*, Αθήνα, Κέδρος, 2008, σ.53-62

*Κάστωρ και Πολυδεύκης— οι αδελφοί μου, ηθικολόγοι· αυτοί, νομίζω,
έγιναν άστρα — έτσι λένε, — οδηγοί καραβιών· — Θησέας, Πειρίθους,
Ανδρομάχη, Κασσάνδρα, Αγαμέμνων, — ήχοι, μόνον ήχοι
χωρίς παράσταση[...]*

Κανείς δε μνημονεύεται με τρυφερότητα ή συμπάθεια πέρα από τον «σύζυγό» της την περίοδο της συμβίωσης μετά την επιστροφή στη Σπάρτη και όχι στον ρόλο του ως ήρωα πολέμου.

Οι αναδρομές στην εποχή του πολέμου καταλαμβάνουν πολύ λίγο χώρο μέσα στο ποίημα. Ο χρόνος που κυριαρχεί είναι ο ενεστώτας. Η Ελένη μιλάει στο δικό της «εδώ και τώρα», για τη ζωή της εκείνη τη στιγμή που ο χρόνος της έχει παρέλθει, σαν μια μικρή αποτίμηση λίγο πριν το θάνατο.

Η ίδια τοποθετείται σε ένα στάδιο μεταξύ ζωής και θανάτου. Η εκτεταμένη περιγραφή των νεκρών έρχεται σε αντίθεση με την λεπτομερή παρουσίαση των δούλων. Η παρουσία των νεκρών στο σπίτι έχει μια φυσικότητα. Είναι ήσυχoi και γαλήνιοι. Οι δούλες αντιθέτως είναι θορυβώδεις και με πάσα έλλειψη διακριτικότητας. Αφελείς και κενόδοξες, αναλώνονται στο πλιατσικολόγημα του σπιτιού και σε ρηχές κοροϊδίες σε βάρος της Ελένης. Εκείνη δεν θυμώνει:

*Εγώ τις κοίταζα σα να 'μουν στο θέατρο· — καθόλου ταπείνωση ή θλίψη
ούτε αγανάκτηση — πρόσ τί; Μονάχα επαναλάβαινα βαθιά μου:
«μια μέρα θα πεθάνουμε», ή μάλλον: «μια μέρα θα πεθάνετε» · κι αυτό
ήταν μια βέβαιη εκδίκηση και φόβος και παρηγοριά*

Η ηθική ανωτερότητα και η ωριμότητά της είναι μεν χαρακτηριστικά της αλλά συνιστούν επίσης κατάκτηση της ηλικίας της. Η ίδια βρίσκεται σε μια μεταιχμιακή κατάσταση. Συνυπάρχει σε ένα σπίτι με τους νεκρούς και τις νεαρές ματαιόδοξες δούλες, μεταξύ ζωντανών και νεκρών. Φαίνεται πως ακόμα δεν ανήκει σε καμία από τις δύο πλευρές, γερασμένη αλλά όχι ακόμα νεκρή. Το γήρας, ωστόσο, δε την εμποδίζει να εκτιμά τον εαυτό της.

Η αυτοεκτίμησή της εντοπίζεται στη μνημόνευση των παλιών θαυμαστών και των ποιημάτων αφιερωμένων σε εκείνη από μεγάλους ποιητές. Οι δούλες τα διαβάζουν λάθος και παρά την παραίτησή της από τη ζωή, εντοπίζει τα λάθη στον στόμφο, στον τονισμό και στο μέτρο. Η αγάπη και η εκτίμηση στον εαυτό γίνονται κυρίως αντιληπτά στην αναδιήγηση της σημαντικότερης ανάμνησης από την περίοδο του πολέμου.

*Δεν κοιτάζα άλλο· ούτε άκουγα σχεδόν τις πολεμόχαρες κραυγές τους —
εγώ, ψηλά, στα τείχη, πάνω απ' τα κεφάλια των θνητών, αέρινη, σάρκινη,
χωρίς ν' ανήκω σε κανένα, χωρίς να 'χω κανενός την ανάγκη,
σα να 'μουν (ανεξάρτητη εγώ) ολόκληρος ο έρωτας, — ελεύθερη
από το φόβο του θανάτου και του χρόνου, μ' ένα άσπρο λουλούδι στα μαλλιά μου,
μ' ένα λουλούδι ανάμεσα στα στήθη μου, κι ένα άλλο στα χείλη να μου κρύβει
το χαμόγελο της ελευθερίας.*

Σε αυτή την ανάμνηση γίνεται η παράλληλη εξομολόγηση του βαθύτερου
απωθημένου της Ελένης. Να μην ανήκει σε κανένα, να μην έχει την ανάγκη κανενός,
να είναι ελεύθερη.

*Είχα κινήσει τα χέρια,
είχα υψωθεί στα νύχια των ποδιών, κι αναλήφθηκα
αφήνοντας να πέσει απ' τα χείλη μου και το τρίτο λουλούδι.*

*Αυτό μου μένει ακόμη — κάτι σαν ανταμοιβή, σαν απόμακρη δικαίωση, κι ίσως
αυτό να μείνει, λέω, κάπου, στον κόσμο — μια στιγμιαία ελευθερία,
φανταστική, βέβαια, κι αυτή —*

Αυτή η συμβολική ανάληψη φαίνεται πως είναι για τον Ρίτσο η μοναδική δικαίωση
της Ελένης, κάτι που μαρτυρά πως την θεωρεί άξια δικαίωσης ή ότι εντοπίζει την
ανάγκη της να δικαιωθεί.

Καρπός βιασμού, αγέννητη ακόμη μέσα σε αυγό, καταλήγει στα χέρια ενός
βοσκού και δίνεται ως δώρο στη Λήδα. Σε ηλικία επτά ή ένδεκα ή δώδεκα χρονών
απάγεται από δύο άνδρες μεγάλης ηλικίας και καταλήγει σε έναν εκ αυτών μέσω
κλήρου. Βιάζεται και γεννά ένα παιδί παρά τη θέλησή της. Ο νόμιμος σύζυγός της
είναι επιλογή του Διός και της Νεμέσεως. Τέλος ακολουθεί τον Πάρη στην Τροία
μέσω τεχνασμάτων της θεάς. Η ζωή της μυθικής Ελένης βιώνεται χωρίς καμία
προσωπική πρωτοβουλία. Ίσως αυτός είναι ο λόγος που ο Γιάννης Ρίτσος επιλέγει να
της δώσει το λόγο λίγο πριν το θάνατό της. Το ερώτημα που προκύπτει είναι πως αν
πράγματι ο ποιητής κινείται προς μια κατεύθυνση δικαίωσης, γιατί επιλέγει να την
παρουσιάσει στην πιο αποκρουστική εκδοχή της.

Αυτή η σκηνή έχει κεντρικό ρόλο μέσα στο ποίημα. Αρχικά περιγράφεται ως η
μόνη στιγμή που η Ελένη στη ζωή της άντλησε πραγματική ικανοποίηση και είναι η
σκηνή στην οποία επιστρέφει πριν το θάνατό της, στο τέλος του μονολόγου. Αυτή της
η ικανοποίηση πηγάζει από το γεγονός πως αισθάνθηκε ελεύθερη, ανεξάρτητη και

δεν ανήκε σε κανέναν. Η ελευθερία της είναι ουσιαστικά η απωθημένη της επιθυμία. Η άποψη αυτή ενισχύεται μέσω της συμβολικής της ανάληψης. Εφόσον η ανάληψη δεν υπήρξε πραγματική, ανήκει στη σφαίρα της φαντασίωσης μέσα στην οποία κατοικεί το απωθημένο και μέσω της οποίας εκφράζεται. Η βαθειά επιθυμία και με Φροϋδικούς όρους η επιδίωξη της ηδονής προσκρούει στην αρχή της πραγματικότητας μέσα στην οποία η Ελένη όχι μόνο δεν αναλήφθηκε μέσα στην ανεξαρτησία της αλλά βρίσκεται ακόμη εδώ, μπροστά μας καθηλωμένη στο σπίτι που έχει ενδώσει στη φθορά και μέσα σε ένα ξένο σώμα που έχει εγκαταλειφτεί στο γήρας. Φτάνοντας μονάχα στο κατώφλι του θανάτου, επιστρέφοντας νοητά στο *τρίτο ρόδο που της έφραζε το στόμα*⁶², μας λέει πως το αφήνει να πέσει μαζί με την εξομολόγησή της, της βαθύτερης ανεκπλήρωτης επιθυμίας, της ελευθερίας.

Γνωστός για την αντικομορμιστική φύση του, ο Ρίτσος αρνείται να διαβάσει συμβατικά την ιστορία. Η Ελένη του είναι θνητή και ανθρώπινη. Με αυτόν τον τρόπο τίθεται ο προβληματισμός για το θέμα της ομορφιάς. Είναι πράγματι ο εφήμερος χαρακτήρας της κριτήριο για τη μείωση της αξίας της; Στο δοκίμιο του Φρόντ «Το εφήμερο» ο ίδιος απαντά ως εξής : «Αντίθετα μια αύξηση της αξίας της! Η αξία του εφήμερου είναι μια αξία βασιζόμενη στη σπανιότητα μέσα στο χρόνο. Ο περιορισμός της δυνατότητας της απόλαυσης αυξάνει την πολυτιμότητά της. Είναι ακατανόητο, εξήγησα, πως η σκέψη ότι το ωραίο είναι εφήμερο μπορεί να μας εμποδίζει να το χαρούμε. [...] την ομορφιά του ανθρωπίνου σώματος και του προσώπου τη βλέπουμε ήδη κατά τη διάρκεια της ζωής μας να χάνεται οριστικά, αλλά αυτός ο βραχύβιος χαρακτήρας της προσθέτει ένα νέο θέλγητρο. Αν υπάρχει ένα λουλούδι που ανθεί μόνο μια νύχτα, αυτή η σύντομη άνθησή του δε το κάνει στα μάτια μας λιγότερο υπέροχο. [...]»⁶³

Έτσι και για τον Ρίτσο η ομορφιά της Ελένης και η αναγωγή της σε αιώνιο σύμβολο υπήρξε πολύτιμη ακριβώς γιατί παρήλθε. Αυτό αποδεικνύεται από το γεγονός πως αιώνες μετά τον υποτιθέμενο θάνατό της, μνημονεύεται το θάμπος της, παγκοσμίως, από χιλιάδες ανθρώπους που δεν την έχουν αντικρύσει και ούτε έχουν ακριβή στοιχεία για τα φυσικά χαρακτηριστικά της. Όπως η ζωή δε θα είχε νόημα αν δεν ήταν εφήμερη, έτσι και η ομορφιά ακολουθεί το φυσικό κύκλο της ζωής. Μέσα στη φύση ότι γεννιέται πεθαίνει, αφήνει όμως πίσω του την ιδέα της παρελθούσης

⁶² Γιώργος Κεντρωτής, «Η Ελένη και το τρίτο ρόδο», στο Δ.Κόκκορης (επιμ.), *Εισαγωγή στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2009 σ.265-276

⁶³ Φρόντ, *Ψυχανάλυση και λογοτεχνία*, Επίκουρος, Αθήνα, 1994,σ.188

υπαρξής του. Ακόμα και για την Ελένη η φθαρτότητα της ομορφιάς της στέκεται ανίκανη να μειώσει αυτό που κάποτε υπήρξε.

Την ύστατη στιγμή που η Ελένη έχει παραδοθεί στη φθορά του χρόνου, εκφράζει το απόσταγμα της σοφίας που ήρθε μαζί με το γήρας. Όπως παρατηρεί η Τατιάνα Γκρίτση-Μιλλιέξ: «Έχει αποδεχθεί τη μοίρα της, τη μοίρα του ανθρώπου που εγκαρτερεί. Έζησε σε όλους τους τόπους και σε όλους τους καιρούς. Χιλιάδες ζωές. Γνωρίζει καλά το αναπόφευκτο.»⁶⁴. Πράγματι φαίνεται να το γνωρίζει, λίγο πριν το θάνατο που μπορεί να δει σφαιρικά τα γεγονότα της ιστορίας και της ζωής της αντιλαμβάνεται περισσότερο από ποτέ το μάταιο της φήμης και της δόξας. Το θέμα της ματαιότητας των αγώνων επανέρχεται συχνά μέσα στο ποίημα.

*Α, ναι, πόσες ανόητες μάχες, ηρωισμοί, φιλοδοξίες, υπεροψίες,
θυσίες και ήττες και ήττες, κι άλλες μάχες, για πράγματα που κιόλας
ήταν από άλλους αποφασισμένα, όταν λείπαμε εμείς.*

Η δόξα, οι αγώνες, οι ηρωισμοί και η δίψα για φήμη καταδικάζονται ως ανούσια. Σε αυτά αντιπαρατίθενται οι απλές, μοναχικές στιγμές οι ενίοτε κωμικές.

*Ένα γκαρσόνι έχει σφαλίσει μες στη φούχτα του μια μύγα — δεν την πιέζει·
ένας πελάτης τον φωνάζει· ξεχάστηκε· ξεσφίγγει τη φούχτα του· η μύγα
πετάει ψηλά, κάθεται στο ποτήρι. Ένα χαρτί κυλάει στο δρόμο
δισταχτικά, με πολλές παύσεις, χωρίς να επισύρει
την προσοχή κανενός, — κι αυτό του αρέσει. [...]
Κι όλα τούτα
έχουν μια έρημη, ανεξήγητη ομορφιά κι ένα βαθύτατο πόνο
από δικές μας, ξένες κι άγνωστες, χειρονομίες — δεν έχουν;*

Το νόημα εν τέλει εντοπίζεται μέσα στην απλότητα των πραγμάτων. Η Ελένη ξέρει τώρα πως τίποτα δεν κερδήθηκε στον πόλεμο. Παρουσιάζει έτσι την εικόνα του συζύγου της απομυθοποιημένη, σχεδόν γελοία. Νευρικός, χοντρός, μανιώδης καπνιστής, με ξεφτισμένες παντόφλες και μακριά νυχτικά, αναμασάει την ιστορία και επανέρχεται στο παρελθόν ανίκανος να αποκοπεί από τις παλιές μνησικακίες. Η παρουσίασή του γκρεμίζει την εικόνα του μυθικού ήρωα, βασιλιά και κατακτητή

⁶⁴ Τατιάνα Γκρίτση-Μιλλιέξ, «Η Ελένη του Γιάννη Ρίτσου», στο Α. Μακρυνικόλα (επιμ.), *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Αθήνα, Κέδρος, 1981, σ.547-555

Μενελάου. Η ίδια φαίνεται να τον έχει συγχωρέσει, μην παύοντας όμως να βλέπει κρητικά το ρόλο του ως ήρωα πολέμου.

Έπειτα από την *απομύθευση του ηρωισμού και του επικού κλέους*⁶⁵ και των ηρώων, την αναδρομή της στην συμβολική ανάληψή της και την ομολογία της της κούρασης που κρατιέται στη ζωή, το τέλος της Ελένης πλησιάζει. Φοβάται το θάνατο όπως κάθε θνητός, κάτι που ενισχύει την ανθρώπινη παρουσίασή της από τον ποιητή. *Πετάγομαι πάνω —φοβάμαι μήπως δεν ξαναζυπνήσω*. Η επίγνωση και ο φόβος του θανάτου είναι τα κυριότερα χαρακτηριστικά της ανθρώπινης φύσης. Ακόμα και αν στη ζωή έχει επέλθει η παρακμή ακόμα και αν η φθορά έχει καταβάλλει το σώμα, ο θάνατος δεν παύει να τρομάζει τον θνητό.

Πριν να κοιμηθεί τον ύστατο ύπνο η ηρώίδα δίνει την περιγραφή μιας παράστασης που τελειώνει. Η φθαρμένη κουρτίνα της αυλαίας πέφτει σαν να υπαινίσσεται πως η ζωή είναι μια παράσταση χλιοπαιγμένη. Η επανάληψη έγκειται στις τόσες παραστάσεις ζωής που ξεκινούν και σβήνουν κάθε μέρα ακριβώς όπως της Ελένης. Αυτή την επαναληπτικότητα ερμηνεύει και ο καθηγητής Χρίστος Αλεξίου ως εξής: «Δεν υπάρχει θάνατος, αφού υπάρχει πάντα μια γέννηση, και τίποτα δε χάνεται, αφού υπάρχει η αναβίωση της χαμένης από το θάνατο ζωής, μέσα από την αναπλαστική δύναμη της ατομικής, συλλογικής και της ιστορικής μνήμης.»⁶⁶

Ο επίλογος είναι γραμμένος στον ίδιο τόνο με το υπόλοιπο ποίημα. Παρά τον θάνατο, τον τελευταίο ύπνο που κοιμάται η ηρώίδα, το ύφος διατηρείται μη μελοδραματικό.

Σώπασε. Έγειρε το κεφάλι πίσω. Ίσως κοιμήθηκε.

Με αυτό τον απλό, επιγραμματικό τρόπο περιγράφεται ο θάνατος μιας γυναίκας-αιώνιου συμβόλου, από τα σημαντικότερα του Ελληνικού πολιτισμού. Η απλότητα αυτή υπαγορεύεται σε όλο το ποίημα και υπογραμμίζει την ηθική ανωτερότητα της Ελένης, έτσι όπως την φαντάζεται ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος.

Η Ελένη δεν είναι ένα ποίημα ρομαντικό. Είναι ένα ποίημα σκληρό. Όχι λόγω της αποκρουστικής περιγραφής της ηρώιδας, αλλά περισσότερο λόγω της συνειδητοποίησης ότι εκείνη, σύμφωνα με την ιστορία-μυθολογία, υπήρξε

⁶⁵ Αριστόξενος Σκιαδας, «Ο Αγαμέμνων του Γιάννη Ρίτσου» στο Α. Μακρυνικόλα (επιμ.), *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Κέδρος, Αθήνα, 1981, σ.627

⁶⁶ Χρήστος Αλεξίου, «Μια απόπειρα ανάλυσης της Τέταρτης διάστασης», στο Α.Μακρυνικόλα (επιμ.), *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Αθήνα, Κέδρος, 1981, σ.149-177

αντικείμενο μεταχείρισης των θεϊκών και ανθρωπίνων βουλών, δεν έζησε σύμφωνα με την πραγματική της επιθυμία και επιπλέον επωμίστηκε την ευθύνη ενός από τους πιο τραγικούς πολέμους ενώ κανένα από τα δρώμενα της ζωής της δεν ήταν αποτέλεσμα προσωπικής πρωτοβουλίας.

Ο Ρίτσος, θερμός υποστηρικτής του κοινωνικού δικαίου, σκιαγραφεί την Ελένη στην ύστατη στιγμή της ζωής της και της δίνει το λόγο όχι για να απολογηθεί, παραδεχόμενη έτσι την ενοχή της, αλλά για να καταδικάσει τον πόλεμο και τους ηρωισμούς, να ομολογήσει τα βαθύτερα αισθήματά της και να φύγει δικαιωμένη, αφού ο δικός της χρόνος στη ζωή έχει παρέλθει.

Το αβάσταχτο του γήρατος και η εγγραφή του χρόνου πάνω στο σώμα είναι ένας από τους κεντρικούς προβληματισμούς μέσα στο ποίημα. Μακριά από τη μυθοπλασία, τη μυθολογία και την ιστορία, η Ελένη γίνεται η φωνή του ποιητή, το προσωπείο της οποίας φορά για να προβληματιστεί πάνω στην απώλεια της νεότητας, μια απώλεια σχεδόν το ίδιο πένθιμη με ένα θάνατο. Το πένθος αυτό, της νεότητας προκύπτει από την αίσθηση ότι ο χρόνος μετρά αντίστροφα για τον καθέναν και αυτή η αντίστροφη μέτρηση έχει ως κατάληξη τον φυσικό θάνατο του κορμιού. Η νεότητα υποχωρεί σταδιακά παράλληλα με την αφελή ψευδαίσθηση της παντοδυναμίας και της αφθαρσίας που έχει ο νέος άνθρωπος. Αυτή η ζωογόνος ψευδαίσθηση χάνεται όταν η φθορά κυριεύει το σώμα με αποτέλεσμα να απομείνει η συνειδητοποίηση του επερχόμενου τέλους. Ο Ρίτσος, λάτρης του ωραίου και της ζωής, εκφράζει μέσα από την Ελένη τον φόβο του για αυτή τη φθορά που απόσταγμα της μένει η πικρή αλήθεια του τέλους. Γράφοντας το ποίημα είναι σα να ομολογεί αυτόν το φόβο στον εαυτό του· και με αυτή του την ομολογία ο φόβος χάνεται παροδικά και ξεχνιέται για να επανέλθει κάποια άλλη στιγμή και ενδεχομένως να γεννήσει νέα ποιητική έμπνευση.

Ακόμη μια απόδειξη πως τίποτα δεν είναι τυχαίο στην ποίηση του Ρίτσου είναι η επιλογή των προσωπείων του. Η Ελένη, παγκόσμιο και αιώνιο σύμβολο ομορφιάς, κρίνεται κατάλληλη να μιλήσει για την πίκρα και το φόβο του γήρατος, υπογραμμίζοντας έτσι το κόστος της χαμένης νεανικής ακτινοβολίας στον άνθρωπο. Σε δεύτερο επίπεδο ενυπάρχει η προτροπή του να ζει κανείς σύμφωνα με την επιθυμία του εφόσον η κατάληξη θα είναι ίδια για όλους. Η φθορά κυριαρχεί πάνω στην μεγαλύτερη ομορφιά που έχει υπάρξει όπως θα κυριαρχήσει πάνω σε κάθε τι ζωντανό. Αιώνιο, αναπόφευκτο και εφόσον καθολικό, ίσως παρήγορο.

«ΙΣΜΗΝΗ»

Ο ποιητικός μονόλογος «Ισμήνη» γράφεται σε δύο διαστήματα, όπως δηλώνεται στην υποσημείωση του ποιητή. Αθήνα, Σεπτέμβρης-Δεκέμβρης 1966 και Σάμος, Δεκέμβρης 1971. Η ηρωίδα αποτελεί την τέταρτη γυναικεία μυθική μορφή με την οποία καταπιάνεται ο Ρίτσος.

Η Ισμήνη, σύμφωνα με τον μύθο, είναι κόρη του βασιλέως της Θήβας Οιδίποδα. Στην τραγωδία αναφέρεται από τον Σοφοκλή, στα έργα του «Αντιγόνη» και «Οιδίπους επί Κολωνώ». Το ήθος της, ως τραγικής ηρωίδας, επισκιάζεται από εκείνο της αδελφής της, Αντιγόνης, της οποίας η ηρωική πράξη να θάψει τον αδελφό της υπακούοντας έτσι στον θεϊκό νόμο της ταφής των νεκρών, την έχει καταστήσει μία από τις σημαντικότερες γυναικείες μορφές της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Η Ισμήνη αποτελεί μια δευτερεύουσα μορφή καθώς ο ρόλος της δεν επηρεάζει την πλοκή των δύο έργων.⁶⁷

Ο Ρίτσος με την Ισμήνη προσθέτει στους ήρωες της *Τέταρτης Διάστασης* την πρώτη μορφή από τον οίκο των Λαβδακίδων. Ο εκπεσμός της μυθικής οικογένειας που προκύπτει από θεϊκές κατάρες και βουλές, δημιουργεί το κατάλληλο έδαφος για συνειδητές και υποσυνειδητες αναδρομές στο οικογενειακό παρελθόν του ποιητή. Η παρακμή του οίκου της ιστορικής οικογένειας ως προσωπείο του δικού του κατεστραμμένου οίκου, του επιτρέπουν να μιλήσει για τη φθορά του χρόνου τόσο σε υλικό όσο και σε νοητικό επίπεδο.

Η φθοροποιός δύναμη του χρόνου αποτελεί έναν βασικό προβληματισμό στα περισσότερα ποιήματα της συλλογής. Δίπλα όμως σε αυτή τη βασική θεματική, μέσω του κάθε προσωπείου προστίθενται νέα σημεία και στοχασμοί. Η Ισμήνη, με τις λιγοστές αναφορές στην μυθολογία-ιστορία και την ποίηση, αφήνει στον ποιητή αρκετό εκμεταλλεύσιμο χώρο για δημιουργία.

Σκόπιμα ή όχι, ο Ρίτσος διαλέγει μια φαινομενικά ασήμαντη μυθική περσόνα για να διαλογισθεί πάνω σε κάποια από τα προκλητικότερα θέματα του πολιτισμού μας. Την απωθημένη επιθυμία και την αυτοχειρία, ξύνοντας επίσης επιδεικτικά την επιφάνεια, μόνο, ενός ακόμα θέματος ταμπού. Εκείνο της σεξουαλικής ταυτότητας

⁶⁷ Σοφοκλής, *Αντιγόνη*, Αθήνα, Γκόνη, 2015
Σοφοκλής, *Οιδίπους επί Κολωνώ*, Κάκτος, 1993

και του φύλου. Όλα αυτά παράλληλα με την καταδίκη της όποιας δίψας για εξουσία και την συγκαλυμμένη τοποθέτησή του κατά του πάσης μορφής πολέμου.

Η σκηνοθετική οδηγία-εισαγωγή του μονολόγου τοποθετεί την Ισμήνη στο χώρο και στο χρόνο και μας συστήνει το πρόσωπο στο οποίο απευθύνεται στη συνέχεια η αφήγηση. Ο χώρος υπονοείται πως είναι το αρχοντικό της ξεκληρισμένης οικογένειας. Ο νεαρός αξιωματικός, γιος του κηπουρού του αρχοντικού, μέσα σε ένα ερωτικό εκνευρισμό επισκέπτεται την Ισμήνη, ένα ανοιξιάτικο δειλινό που αποδίδεται σε μια ρομαντική περιγραφή. Ο νέος μιλάει ατελείωτα, κάνοντας την αφήγηση της ηρώιδας να αποτελεί μια ομιλία-απάντηση, για να γεμίσει την αμήχανη σιωπή και να κατευνάσει την ερωτική ένταση. Στην πραγματικότητα λοιπόν πρόκειται για έναν διάλογο του οποίου αναγιγνώσκουμε μόνο την απάντηση. Γίνεται αντιληπτό πως η Ισμήνη δεν μιλά από την απεγνωσμένη της ανάγκη να εκφράσει τα όσα έπονται, παρά υποκινείται από ένα αμήχανο αίσθημα καθωσπρεπισμού.

Ο χρόνος μοιάζει να είναι σχεδόν σταματημένος· και αυτή του η βραδύτητα εντείνει στην Ισμήνη την επιστροφή των αναμνήσεων. Το σχεδόν γύψινο πρόσωπο της ηρώιδας δημιουργεί συνειρμικά την εντύπωση πως είναι νεκρή. Ο υλικός διάκοσμος του σπιτιού έχει ενδώσει στη φθορά και μια *τάφος σιωπής τριγυρίζει το σπίτι*. Η χωροχρονική συνθήκη συναινεί με το απαρνημένο παρόν και μέλλον. Η αφήγηση είναι ένα μωσαϊκό στιγμών του παρελθόντος.

Η Αντιγόνη, αναπόσπαστο κομμάτι αυτού του παρελθόντος, ζωντανεύει στην εξομολόγηση της Ισμήνης και το πορτρέτο της ζωγραφίζεται διαφορετικά από εκείνο της Σοφόκλειας ηρώιδας. Φοβισμένη, θυμωμένη, άκαμπτη και καταπιεσμένη από μια χριστιανικού τύπου ηθική. Όπως σχολιάζει ο Παντελής Πρεβελάκης, σε όλη της τη ζωή είχε φοβηθεί την αμαρτία.⁶⁸

*Ω, η αδελφή μου ρύθμιζε τα πάντα μ' ένα πρέπει ή δεν πρέπει,
λες κι ήταν πρόδρομος εκείνης της μελλοντικής θρησκείας
που χώρισε τον κόσμο στα δυο (στον εδώ και στον πέρα), που χώρισε
το ανθρώπινο σώμα στα δυο, πετώντας το απ' τη μέση και κάτω.*

Εδώ τίθεται παράλληλα το θέμα της μιαιρότητας του σώματος μέσα στη θρησκεία. Πολύ πιο πριν από την εμφάνιση του θρησκευτικού πουριτανισμού, το ήθος της Αντιγόνης καθορίζεται από τους νόμους των θεών. Η δύσκαμπτη ηθική της την

⁶⁸ Παντελής Πρεβελάκης, *Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος: Συνολική θεώρηση του έργου του*, Αθήνα, Κέδρος, 1983

καθιστά παράλληλα απρόσιτη ερωτικά και σεξουαλικά. Σε ένα ξέσπασμα της πραγματικής της επιθυμίας τρώει ψωμί μουλιασμένο σε πετμέζι με μια λαιμαργία που μαρτυρά όλο τον καταπιεσμένο της πόθο.

*Ποτέ δεν της το 'πα. Δεν έμαθε. Πολύ τη λυπόμουν.
Πεινούσε κι εκείνη (και το 'ξερε). Μπορεί και ν' αγαπούσε. Δεν το ανεχόταν
να σκύψει μπρος στην ίδια της επιθυμία, που δεν ήταν, βέβαια,
δικό της έργο, δική της εκλογή.*

Η πείνα εδώ παραλληλίζεται με κάθε έκφανση της πραγματικής επιθυμίας. Ο φόβος της αμαρτίας γίνεται η κινητήριος δύναμη της Αντιγόνης. Όλη η καταπίεση και η συστολή της κορυφώνονται στην υποσυνείδητη ορμή θανάτου. Η απωθημένη δυνατότητα ελεύθερων επιλογών στη ζωή εκδηλώνεται σε μια επιλογή τόπου, τρόπου και αιτίας θανάτου.

Αντιγόνη και Ισμήνη παύουν πια να συνυπάρχουν στο τραγικό Σοφόκλειο αντιθετικό ζεύγος. Για τον Ρίτσο βρίσκονται σε μια προκλητική παραλληλία. Η απωθημένη επιθυμία δεν αποτελεί χαρακτηριστικό μόνο της Αντιγόνης. Η Ισμήνη, μιλώντας για τους καταπιεσμένους πόθους της αδελφής της, υποσυνείδητα μιλά και για τη δική της καταπίεση. Η ερωτική επιθυμία, αναβεβλημένη, έχει τότε αντικείμενό της τον νεαρό αξιωματικό, τον πατέρα του τον κηπουρό, τον Αίμονα και πότε αόριστες ανδρικές φιγούρες όπως οι ιππείς ή οι καβαλάρηδες. Την ανάμνηση του κηπουρού συνοδεύει πάντα ένας συγκροτημένος σεβασμός.

*Να του πείτε
πως πάντα τον θυμούμαι· τίποτα δεν έχει αλλάξει εντός μου,
τίποτα, ναι*

[...]

*Ευχαριστήστε τον πατέρα σας εκ μέρους μου για τα όμορφα δώρα του.
Περαστικά του. Καλές ώρες περάσαμε στα κτήματα —
τα μόνα ωραία μας καλοκαίρια.*

Ο Αίμων από την άλλη μεριά, της γίνεται ποθητός μέσα από την ερωτική απόρριψη εκείνου από την αδελφή της.

*Ο Αίμων
φορούσε το δικό μου φόρεμα κι ήταν τόσο δικός μου [...]*

Η περιγραφή του είναι μονίμως ερωτική ακόμα και όταν αυτός είναι πλέον νεκρός. Το πτώμα του γίνεται σχεδόν αντικείμενο ηδονοβλεψίας, μια ηδονοβλεψία που επιστρέφει συχνά ανάμεσα στα θραύσματα των αναμνήσεων της ηρωίδας.

[...] Τα πόδια εκείνων που πατούσαν τα σταφύλια, κόκκινα, ολοκόκκινα, σάμπως βαμμένα με αίμα σε μια ψεύτικη μάχη που δεν της έλειπε ωστόσο μια ωραία αγριότητα. Κι έλεγα στη μητέρα: «θα πρέπει οι γυναίκες τους να τους γλείψουν τα πόδια μην πάει χαμένος τόσος μούστος». Κι η μητέρα γελούσε.

Για τον Ρίτσο οι δύο ηρωίδες έχουν ένα κοινό, την καταπιεσμένη επιθυμία η οποία εν τέλει αποτελεί κεντρικό πυρήνα του ποιήματος. Παρακολουθώντας την αντίθεση μεταξύ της αρχής της ηδονής και της αρχής της πραγματικότητας την οποία καταδεικνύει ο Φρόντ, μπορούμε να δούμε την Ισμήνη στην αφήγησή της να επιστρέφει εμμονικά στις περιγραφές των ανδρών που προαναφέρθηκαν αλλά και σε ηδονοβλεπτικές παιδικές αναμνήσεις. Η επιθυμία της για την απόκτηση της ηδονής μένει ανικανοποίητη μέσα στο ανέφικτο της ερωτικής πράξης η οποία δεν πραγματώνεται μέσα στη ζωή της στο όνομα μιας σκληρής θρησκευτικής ηθικής, που υπαγορεύεται από την *αρχή της πραγματικότητας*⁶⁹. Μένοντας αποθνημένη, αποκαλύπτεται στην εξομολόγηση χωρίς όμως να υπάρχει η παραδοχή της. Περισσότερο, υπονοείται μέσα από την περιγραφή της αδελφής της. Η Αντιγόνη είναι εκείνη που εκτίθεται. Στο πρόσωπό της η Ισμήνη ίσως να βλέπει ένα κομμάτι του εαυτού της χωρίς να το ομολογεί.

Ωστόσο το είδωλο της Αντιγόνης κατακρημνίζεται. Σε μια προσωπική ανάγνωση της ιστορίας, ίσως, ο ποιητής εμμέσως να βλέπει την πράξη της Αντιγόνης ως αποτέλεσμα των ανούσιων διαμαχών για της εξουσία, που ο ίδιος κατακρίνει. Όπως προαναφέρθηκε, σε ένα σημαντικό του μέρος, το ποίημα, αποδοκιμάζει τον πόλεμο, *τις επαναστάσεις και τις αντεπαναστάσεις*.

Η ίδια η Ισμήνη εκφράζει το φόβο της να *μην την καθίσουν μια μέρα στο θρόνο*.

Ασήκωτο βάρος, νομίζω,

⁶⁹ Σίγκμουντ Φρόντ, *Πέραν της αρχής της ηδονής*, Αθήνα, Επίκουρος, 2014

*να κυβερνάς και να προστάζεις. Και πάντα, στο τέλος, καθένας
κυβερνιέται απ' αυτό που κυβερνά· — χώρια η απέραντη κείνη υποψία
προς όλους και προς όλα, — ένας ίσκιος πουλιού να περάσει στην αίθουσα
τυχαία την ώρα του λιογέρματος, είναι ένα ταναγμένο μαχαίρι
καμωμένο από αθόρυβο μέταλλο. Για τούτο οι τύραννοι
γίνονται μέρα με τη μέρα όλο πιο τύραννοι. Όταν ο κόσμος
έχει το φόβο σου είτε την ανάγκη σου, ποτέ δεν ξέρει τί σου ετοιμάζει.*

Η διακυβέρνηση καθίσταται μια κατάρα που επιστρέφει σε αυτόν που την έχει. Η *περίβλεπτη* θέση της εξουσίας είναι για τον Ρίτσο, για εκείνους που φοβούνται τον εαυτό τους. Η κριτική γίνεται δριμεία. Τα υπονοούμενα για τον εμφύλιο, τη δικτατορία του 1967 και τα γεγονότα της Τσεχοσλοβακίας του 1968 επανέρχονται μέσα στο ποίημα ενώ συχνά παρεμβάλλονται μέσα στην αφήγηση χωρίς να ακολουθούν τη θεματική των στίχων.

*[...] άνοιγαν διάπλατα το στόμα,
φωνή, κραυγή δεν έβγαине — μια μαύρη τρύπα στον αέρα·
μπορεί και να φωνάζαν «ζήτω» ή «κάτω» — δεν ξεχώριζα τίποτα·*

Στα μάτια της Ισμήνης δεν υπάρχουν πλέον δύο πλευρές σε ένα πόλεμο. Όλοι κατατάσσονται στην ίδια κατηγορία.

*Πόλεμοι, επαναστάσεις, αντεπαναστάσεις (πόσες φορές ξανάγιναν τα ίδια), —
σωρός οι στάχτες στις πλατείες απ' τις φωτιές που ανάβαν
για τις μεγάλες γιορτές ή τους νεκρούς — ίδια στάχτη·
κάποτε καίγανε κι αυτούς που λίγο πριν τους ονομάζαν ήρωες.
Τα φύλλα της δάφνης είχαν χάσει εντελώς το νόημά τους.*

Η άλογη άσκηση βίας και κάθε μορφή πολέμου, μετά από τη συνεχή επιστροφή τους μέσα στην ιστορία, οδηγούν τον ποιητή στο πικρό συμπέρασμα πως νικητές και ηττημένοι, ήρωες πολέμου ή μη ανήκουν στην ίδια πλευρά. Η επιβράβευση και το δαφνοστεφάνωμα των δήθεν νικητών αποσπάται από το αλλοτινό νόημά του.

Η Ισμήνη ξετυλίγοντας το νήμα των αναμνήσεών της, ξεκινά με αναδρομές σε ειρηνικές εποχές για να καταλήξει στα δεινά και το ξεκλήρισμα της οικογένειας. Φτάνοντας στην περιγραφή της Αντιγόνης, μετά την ταφή του Πολυνείκη, σταματάει

την αφήγησή της. *Τι κατάλαβαν θεέ μου; Τι κέρδισαν; Τα άλλα τα ξέρετε.* Σα να είναι περιττό να φτάσει η αναδρομή της στην ιστορία που μας αφηγείται ο Σοφοκλής.

Η κορύφωση του ποιήματος συντελείται στον επίλογο με την πράξη αυτοχειρίας της Ισμήνης, που πυροδοτεί ποικίλους προβληματισμούς και ερωτήματα.

Φοράει ένα φόρεμα της αδελφής της, κλειστό, ριχτό, πτυχωτό, καστανόχρωμο. Βάζει μια ζώνη με φαρδιά πόρπη. Ανοίγει το συρτάρι του κομοδίνου. Κάτι παίρνει. Με τη ράχη γυρισμένη στο κηροπήγιο και στον καθρέφτη, πίνει με μικρές διακεκομμένες γουλιές το νερό, σα να παίρνει ασπιρίνες. Ξαπλώνει στο κρεβάτι ντυμένη και με τα σαντάλια της. Ακίνητη. Ήσυχη. Κλείνει τα μάτια. Χαμογελάει. Κοιμήθηκε; Απ' την πλαϊνή αίθουσα ακούγεται το ρολόι.

Η προσωπική επιλογή της αφαίρεσης της ζωής της, ενώ μάλιστα η ηρωίδα φορά το φόρεμα της αδελφής της, βρίσκεται σε συμφωνία με την άποψη πως για τον Ρίτσο οι δύο ηρωίδες βρίσκονται σε παραλληλία. Οι καταπιεσμένες επιθυμίες μιας ζωής, το απραγματοποίητο του έρωτα, η δυσφορία μέσα στο σύγχρονο πολιτισμό με τη θρησκευτικού τύπου ηθική οδηγούν την Ισμήνη στην αναβεβλημένη της αυτοχειρία. Σε λόγια του Μ. Γ. Μερακλή, *η ηρωίδα αναγνώρισε το άχαρο και το άσκοπο της σύνεσης και της φρονιμάδας που υποδύθηκε στη ζωή της.*⁷⁰ Η Ισμήνη και η Αντιγόνη του Γιάννη Ρίτσου αυτοκτονούν ουσιαστικά για τον ίδιο λόγο έχοντας ως μοναδική διαφοροποίηση τη χρονική απόσταση.

Ο προβληματισμός για την πράξη της Ισμήνης ξεκινά από την ανιστορική βάση του γεγονότος. Αν ο ποιητής τεκμηριώνει ως αιτία της αυτοχειρίας της Αντιγόνης την απωθημένη επιθυμία, το κάνει στη βάση του γεγονότος, πως η ηρωίδα πράγματι – στην μυθολογία και στην τραγωδία – αυτοκτόνησε. Η περίπτωση της Ισμήνης είναι διαφορετική. Η επιλογή του ποιητή να την οδηγήσει σε αυτή την πράξη και δη αιφνιδιαστικά (δεν χτίζεται μέσα στο ποίημα) δημιουργεί ερωτήματα τα οποία μένουν εν μέρει, αναπάντητα. Φυσικά αυτό συμβαίνει διότι το θέμα της αυτοχειρίας από μόνο του ήταν και παραμένει, στη φιλοσοφία και τον δημόσιο διάλογο, άλυτο.

Ο προβληματισμός πάνω σε αυτά τα ερωτήματα είναι διαχρονικός και συναντάται στη σκέψη πολλών φιλοσόφων, στοχαστών και καλλιτεχνών. Το Ντοστογιεφσκικό «έπος» των *Δαιμονισμένων* είναι ένα από τα έργα που παίρνουν θέση στον παγκόσμιο διάλογο για την αυτοχειρία. Οι αυτόχειρες ήρωες του ρωσικού μυθιστορήματος μας

⁷⁰ Μ.Γ. Μερακλής, «Η Τέταρτη διάσταση του Γιάννη Ρίτσου», στο Α.Μακρυνικόλα (επιμ.), *Αφιέρωμα στο Γιάννη Ρίτσο*, Αθήνα, Κέδρος, 1981

βοηθούν να επεκτείνουμε το συλλογισμό μας πάνω στην πράξη της Ισμήνης του Ρίτσου.

Ένας από τους ντοστογιεφκικούς αυτόχειρες είναι ο Κυρρίλοφ. Ο Κυρρίλοφ επιλέγει την αυτοχειρία ως πράξη επαναστατική για να αποδείξει την ανεξαρτησία του, να γίνει κύριος του εαυτού του, να σκοτώσει το φόβο και να καταστεί ο μόνος που εξουσιάζει τη ζωή του. Με την πρωτοβουλία του να αναλάβει μια πράξη του Θεού γίνεται (για τον ίδιο) ο ίδιος ο Θεός.⁷¹

Η μικρή Ματριόσσα, δεκατεσσάρων χρονών, ανταποκρίνεται στο κάλεσμα του Νικολάι Σταβρόγκιν και εκδηλώνει ερωτική συμπεριφορά. Η απόρριψη του Σταβρόγκιν την σοκάρει. Η ίδια αρρωσταίνει, πιστεύοντας πως «σκοτώσε το Θεό» και αυτοκτονεί.⁷²

Υποκινείται τελικά η αυτοκτονία από την ανεξαρτησία, ως πράξη επαναστατική ή υπαγορεύεται από τη βαθειά αίσθηση της αμαρτίας επιβεβλημένη από τη θρησκεία; Τολμώντας να παραλληλίσουμε τους ήρωες του Ντοστογιέφσκι με την ηρωίδα του Γιάννη Ρίτσου· μπορούμε να δούμε στοιχεία και των δύο –Κυρρίλοφ και Ματριόσσα– στην Ισμήνη;

Ως τελευταία απόγονος μιας ξεκληρισμένης οικογένειας η ηρωίδα έχει δει κάθε μέλος της οικογένειάς της να φεύγει με τραγικό τρόπο, χωρίς καμία εξουσία πάνω στις πράξεις του. Επιλογή της είναι να βάλει τέλος στη ζωή της ώστε να μη δει τον εαυτό της να γίνεται ένας από αυτούς. Ωστόσο αποτίει φόρο τιμής στην αδερφή της, φορώντας τα ρούχα της, και στον αδερφό της, φορώντας μια πόρπη για την οποία υπαινίσσεται πως ανήκε στη δική του συλλογή.

Από την άλλη πλευρά, σε όλο το ποίημα δηλώνεται η προσωπική ερωτική καταπίεση με τη συνεχή επιστροφή στο απραγματοποίητο του έρωτα και του σαρκικού πόθου που βλέπει σε όλες τις ανδρικές μορφές. Σαν άλλη Αντιγόνη (όπως τη γνωρίζουμε μέσα στο ποίημα) ή Ματριόσσα πεθαίνει καταπιεσμένη από αυτή την θρησκευτική ηθική.

Το θέμα της ηθικής όμως, μέσα στο ποίημα, έχει ακόμα μια προέκταση. Την ταυτότητα του φύλου. Η σκέψη αρχικά φαίνεται ακραία. Αναζητώντας όμως το νόημα του κειμένου μέσα στο κείμενο, χωρίς προκαταλήψεις, εντοπίζουμε σημεία

⁷¹ Φιόντορ Ντοστογιέφσκι, *Οι Δαιμονισμένοι*, Αθήνα, Ίνδικτος, 2008

⁷² Φιόντορ Ντοστογιέφσκι, *Οι Δαιμονισμένοι*, Αθήνα, Ίνδικτος, 2008

στα οποία τίθεται η συγκεκριμένη προβληματική. Παρατίθενται οι στίχοι, οι οποίοι δε βρίσκονται σε συνέχεια.

*Μια νύχτα, παίζοντας, αγόρια και κορίτσια, πάνω στο χορό, κάποιος
είχε την έμπνευση ν' αλλάζουμε ρούχα — να φορέσουν τ' αγόρια γυναικεία
κι εμείς αντρικά. Κι ήτανε μια παράξενη πληρότητα, μια αδέξια ελευθερία
μέσα σ' αυτή την αλλαγή, — σαν ξένοι στον εαυτό μας και ταυτόχρονα
σωστοί και ειλικρινείς. Μονάχα η αδελφή μου
έμεινε με τα μαύρα ρούχα της, στη γωνιά, πετρωμένη,
επιτιμητική κι αντιπαθητική. Κατεβήκαμε γρήγορα τις σκάλες,
βγήκαμε έξω στον κήπο, σκορπίσαμε. Τα κορίτσια,
ντυμένα αντρικά, ήταν πιο θαρρετά απ' τα αγόρια. Κι είχε φεγγάρι —
ένα μεγάλο φεγγάρι σαν ταψί*

[...]

*Η αδελφή μου θαρρείς και ντρεπόταν που ήταν γυναίκα. Ίσως αυτό
να 'ταν η δυστυχία της. Κι ίσως γι' αυτό να πέθανε. Καθένας μας ίσως
θα 'θελε να 'ναι κάτι άλλο απ' ό,τι είναι. Άλλος τ' αντέχει περισσότερο ή λιγότερο,
άλλος καθόλου. Η μοίρα, καθώς λένε, μας δίνει μες στον κύκλο του ακατόρθωτου
να τριγυρνάμε γύρω γύρω στο πηγάδι, όπου μέσα του μένει
κλεισμένο, σκοτεινό, αζεδιάλυτο το πρόσωπό μας.*

[...]

*Μια μέρα
μου 'πιασε το πηγούνι, μου σήκωσε το πρόσωπο. «Θα 'σουν πιο όμορφη — μου είπε—
αν ήσουν αγόρι». «Είμαι», του είπα. Γελάσαμε
κι οι δυο σαν συνένοχοι.*

Το φαινομενικά αθώο παιδικό παιχνίδι δίνει την ευκαιρία στα αγόρια να εξερευνήσουν τη θηλυκή και στα κορίτσια την αρσενική πλευρά του εαυτού τους. Το αποτέλεσμα είναι μια παράξενη πλην ειλικρινής πληρότητα. Αναλογιζόμενοι την εποχή, 1966-70, αντιλαμβανόμαστε την τολμηρότητα που έχουν αυτοί οι στίχοι του Ρίτσου. Η αναζήτηση σεξουαλικής ταυτότητας στην Ελλάδα εκείνης της εποχής είναι φυσικά ένα κοινωνικό ταμπού.

Ακόμα πιο προκλητικοί είναι οι στίχοι για την Αντιγόνη η οποία εμφανίζεται να ντρέπεται με τη γυναικεία της υπόσταση. Ο καθένας μας δε διαλέγει αυτό που είναι αλλά του το καθορίζει η μοίρα. Κάποιος το αντέχει και άλλος όχι. Η προσπάθεια αυτοσυντήρησης μέσα στον πολιτισμό υφιστάμενοι τη δυσαρέσκεια που προκαλεί η μη πραγμάτωση της αληθινής επιθυμίας είναι ακριβώς αυτό που εκφράζει ο Φρόντ με την *αρχή της πραγματικότητας*. Μέσα στους τολμηρούς στίχους διαφαίνεται αυτή η

ιδέα και αντηχεί η φωνή του ποιητή που δε σιωπά ούτε όταν πρόκειται για τα πιο σκανδαλώδη θέματα.

Τέλος, ο τυφλός μάντης Τειρεσίας έρχεται στο ποίημα για να επικυρώσει την άποψη για τα υπονοούμενα σε σχέση με το φύλο. Από το ρόλο του στην μυθολογία γνωρίζουμε πως ο Τειρεσίας δοκίμασε τον έρωτα του άνδρα, όταν μεταμορφώθηκε για επτά χρόνια σε γυναίκα.⁷³ Στην Ισμήνη, έρχεται να της πει πως θα ήταν ομορφότερη σαν αγόρι, ενώ εκείνη του απαντά «είμαι». Η χρήση του μάντη σε αυτή τη σκηνή καθώς και η ίδια η απάντηση της ηρωίδας, πως είναι αγόρι, διαλύουν κάθε αμφιβολία στον αναγνώστη για το θέμα που τίγεται από το Ρίτσο σε αυτό το σημείο.

Ενώ η ταυτότητα του φύλου δεν είναι κεντρικός άξονας του ποιήματος, είναι μια ριζοσπαστική πράξη, εκ μέρους του ποιητή, να θέτει υπό αμφισβήτηση την αυστηρή θρησκευτική ηθική που καταργεί το δικαίωμα ελεύθερων επιλογών σε σχέση με τη σεξουαλικότητα μέσα στην κοινωνία

Εν τέλει η ποιητική σύνθεση «Ισμήνη» καλεί τον αναγνώστη σε μια διαφορετική ανάγνωση του ιστορικού παρελθόντος. Ο Ρίτσο ως σύγχρονος άνθρωπος με προοδευτική σκέψη, αναπλάθει μια ηρωίδα της οποίας ο ψυχισμός αναλύεται σε όλες του τις αποχρώσεις. Με λεπτομερή στοιχεία, συντίθεται μια εξομολόγηση του παρελθόντος ειλικρινής και αποκαλυπτική. Η Ισμήνη δεν διστάζει να μιλήσει για τους απόκρυφους πόθους της αλλά και να τοποθετηθεί σε σχέση με την προσωπικότητα και την πράξη της αδελφής της Αντιγόνης. Επιθυμία, αυτοχειρία και ταυτότητα φύλου μπλέκονται με τους βασικούς θεματικούς άξονες της συλλογής όπως η φθορά και ο χρόνος, για να προκύψει ακόμα μια ξεχωριστή σύνθεση τόσο όμοια όσο και διαφορετική από τις υπόλοιπες που στέκονται δίπλα της.

Οι κοινωνικοί προβληματισμοί που αποδίδονται από τον ποιητή στην Ισμήνη είναι στην πραγματικότητα περισσότερο διαχρονικοί παρά σύγχρονοι. Έτσι, με την τοποθέτηση τους ανάμεσα στον ιστορικό-μυθικό χωροχρόνο και στον σύγχρονο, αναδεικνύονται ως πραγματικά τέτοιοι. Διαχρονικοί, αχρονικοί, αιώνιοι και άλυτοι όπως το ίδιο το αίνιγμα της ζωής.

⁷³ Καρλ Κερενύι, *Η μυθολογία των Ελλήνων*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2013, σ.348-349

«Η ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΤΗΣ ΙΦΙΓΕΝΕΙΑΣ»

«Η επιστροφή της Ιφιγένειας» γράφεται στη Σάμο και την Αθήνα από τον Νοέμβριο του 1971 έως το Δεκέμβριο του 1972. Τη χρονική περίοδο αυτή εκδίδονται πολλές από τις ποιητικές συνθέσεις του Ρίτσου ενώ ο κατ' οίκον περιορισμός και ο περιορισμός μετακίνησης στην Ελλάδα έχουν αρθεί.⁷⁴ Όπως έχει ήδη διαπιστωθεί, τα κοινωνικά συμβάντα αλλά και τα όσα συμβαίνουν στην προσωπική ζωή του ποιητή, αλληλεπιδρούν έντονα με την ποίησή του. Στην «Επιστροφή της Ιφιγένειας» εντοπίζεται ένας θυμός που έχει καταλαγιάσει και μια ώριμη αποτίμηση, από τον ποιητή, των γεγονότων – κοινωνικών, πολιτικών και προσωπικών – των τελευταίων χρόνων. Στο διάλογο με το μυθικό παρελθόν προστίθενται νέες προεκτάσεις και προκύπτουν νέες θεματικές.

Το ποίημα, όπως γίνεται αντιληπτό από τον τίτλο, διαφοροποιείται από τα υπόλοιπα –που αφορούν μυθικές μορφές- καθώς δεν τιτλοφορείται μονολεκτικά με ένα όνομα ενώ παρουσιάζει ομοιότητα σε δομή και θεματικές. «Η επιστροφή της Ιφιγένειας», εφιστά την προσοχή του αναγνώστη, δηλώνοντας ευθύς εξ αρχής πως το ποίημα αφορά μιαν *επιστροφή*. Σε ποια επιστροφή πράγματι αναφέρεται είναι κάτι που διαπιστώνεται μέσα στην αφήγηση.

Η Ιφιγένεια, κόρη του Αγαμέμνονα και της Κλυταιμνήστρας (ή κατά μια άλλη εκδοχή του μύθου, του Θησέα και της ωραίας Ελένης) καλείται στην Αυλίδα από τον πατέρα της για να νυμφευτεί τον Αχιλλέα. Στην πραγματικότητα το κίνητρο του Αγαμέμνονα είναι να θυσιάσει την κόρη στην Άρτεμη ώστε, σύμφωνα με το χρησμό του μάντη Κάλχα, να φυσήξει ούριος άνεμος με αποτέλεσμα τον επιτυχή απόπλου των καραβιών για την Τροία. Η θυσία επιτελείται αλλά στη θέση του νεαρού κοριτσιού τοποθετείται μια ελαφίνα. Η Ιφιγένεια, σωσμένη από τη θεά, γίνεται ιέρεια της στην Ταυρίδα. Εκεί, υποδέχεται τον αδελφό της Ορέστη και τον πιστό φίλο του Πυλάδη και δραπετεύουν πλέοντας μαζί με το ξόανο της Αθηνάς στο Άργος.⁷⁵

⁷⁴ Αγγελική Κώττη, *Γιάννης Ρίτσος, ένα σχέδιασμα βιογραφίας*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1996, σ.222

⁷⁵ Καρλ Κερένι, *Η μυθολογία των Ελλήνων*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 2013, σ.567-572
Ευριπίδης, *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, Αθήνα, Κάκτος, 1992

Αυτά μας αφηγείται ο Ευριπίδης στα έργα του «Ιφιγένεια εν Αυλίδι» και «Ιφιγένεια εν Ταύροις». Η ολοκληρωμένη εικόνα του μύθου, που στην πραγματικότητα εμπλέκει πολλά από τα οικογενειακά πρόσωπα, συντίθεται τόσο στα ομηρικά έπη όσο και στο έργο άλλων τραγωδών όπως στις «Χοηφόρους» του Αισχύλου, στην τριλογία της «Ορέστειας», και στα έργα «Αγαμέμνων», «Ηλέκτρα» (του Ευριπίδη και του Σοφοκλή) κ.α.

Η στιγμή στην οποία επιλέγει ο Ρίτσος να τοποθετήσει την ηρωίδα του είναι εκείνη της επιστροφής στο Άργος, τη γενέτειρά της, έπειτα από την ιδιόμορφη εξορία της στη χώρα των Ταύρων. Η κατάρα του οίκου των Ατρείδων έχει φτάσει στο τέλος της. Ο ποιητής έχει ήδη ασχοληθεί με άλλους ήρωες του οίκου. Η Ιφιγένεια όμως είναι το τελευταίο πρόσωπο που αναπλάθει από τους Ατρείδες. Το τέλος συμβολικά εντοπίζεται σε πολλά επίπεδα στο ποίημα ή σε σχέση με αυτό, στα εξωλογοτεχνικά του στοιχεία. Τελευταία μυθική μορφή των Ατρείδων που αναβιώνει ο ποιητής, έπειτα από το τέλος της κατάρας και ουσιαστικά τελευταίο ποίημα της συλλογής, εφόσον η Φαίδρα προστέθηκε αρκετά αργότερα, στην έκτη έκδοση. Το τέλος έρχεται και σαν θεματική μέσα στο ποίημα με την έννοια του θανάτου εφόσον ο υπαρξιακός τόνος διατρέχει την αφήγηση. Για τον ποιητή το 1970 έχει τελειώσει οριστικά η εποχή των εξοριών· μια εποχή που στιγμάτισε τόσο τον ίδιο όσο και την ποίησή του. Η θεματική της επιστροφής σηματοδοτεί ενδεχομένως για τον Ρίτσο την δύσκολη επαναφορά και προσαρμογή έπειτα από μια πολυτάραχη ζωή όπου πάλεψε με δαίμονες όπως η θανατηφόρα αρρώστια, η απώλεια, η εξορία κ.α.

Το ύφος στο ποίημα είναι πικρό και η αφηγήτρια αναμετράται με το προσωπικό της παρελθόν που φαίνεται ακόμα να την πληγώνει. Η αναπόληση ξεκινά από τα παιδικά της χρόνια για να φτάσει στη θυσία, στην ιδιότυπη εξορία και τέλος στην επιστροφή στην πατρίδα. Τα συναισθήματα πυροδοτεί περισσότερο το ίδιο το γεγονός της επιστροφής, αφού με αφορμή αυτό ξεκίνησε η περιδιάβαση της ηρωίδας στα γεγονότα της ζωής της· μια περιδιάβαση που δεν είναι διόλου εύκολη, εφόσον έχει ως αποτέλεσμα την επιστροφή παρελθοντικών τραυμάτων. Ο μονόλογος ξεκινά με ένα περιγραφικό πρόλογο.

Ο δηλωμένος στον τίτλο χωροχρόνος είναι το Άργος, μετά την πολύχρονη απουσία της ηρωίδας, που επιστρέφει με τον αδελφό της Ορέστη και τον φίλο του Πυλάδη, ο οποίος τους εγκαταλείπει. Η πεζόμορφη εισαγωγή δίνει λεπτομέρειες του τόπου και

του χρόνου όπως ότι είναι άνοιξη, περασμένα μεσάνυχτα. Η περιγραφή του διακόσμου είναι λεπτομερής, εκτενής και κινείται από το υλικό περιβάλλον στον ψυχισμό των ηρώων, φτάνοντας σε μια ανάλυση των συναισθημάτων ανάμεσα στα δύο αδέλφια.

Μοιάζουν σα να 'χουν αδειάσει από λόγια, αισθήματα, αναμνήσεις· σα μετανιωμένοι για την προηγούμενη έξαρσή τους και προπάντων για την αναπότρεπτη κείνες τις ώρες υπερβολή στις χειρονομίες, στις εκφράσεις, στον τόνο της φωνής, που παραδίδει τον άνθρωπο ανεπιφύλακτο κι απροφύλακτο, σα να υπόσχεται με απόλυτη ειλικρίνεια κάτι πολύ μεγάλο που ποτέ δε θα μπορέσει να εκπληρώσει, να συνεχίσει, να επαναλάβει.

Η Ιφιγένεια θα εκφωνήσει το μονόλογο με βουβό ακροατή τον αδελφό της.

Βασικός θεματικός άξονας του ποιήματος είναι η επιστροφή, δηλωμένη ήδη στον τίτλο, στην εισαγωγή και έπειτα στους αρχικούς στίχους. Σε όλο το ποίημα είναι διάχυτο το αίσθημα της αποξένωσης από έναν τόπο όπου κάποτε ανήκε η ηρωίδα αλλά δεν ανήκει πια. Με αυτόν τον τρόπο προβάλλεται ο προβληματισμός του ποιητή αν πράγματι επιστρέφει ποτέ κανείς στον ίδιο τόπο από όπου ξεκίνησε. Αν χώρος και χρόνος συνυπάρχουν σε μια διάσταση, αυτό θα σήμαινε πως πραγματική επιστροφή δεν συντελείται ποτέ, διότι αυτό θα προϋπέθετε την αντίστροφη πορεία στον χρόνο. Ο χρόνος κυλά γραμμικά και η φθορά που επιτελείται μεταλλάσει τα πράγματα τόσο, ώστε πολλές φορές να μοιάζουν αγνώριστα και ξένα.⁷⁶ Έτσι τα δύο αδέλφια επιστρέφουν σε ένα ανοίκειο περιβάλλον, η λειτουργία του οποίου περιορίζεται στο να ανακαλεί συνειρμικά κάποιο άλλο σημείο σε ένα χρόνο παρελθοντικό. Την αρχική

⁷⁶ Ο προβληματισμός πάνω στο θέμα της επιστροφής συναντάται και σε άλλα σημεία της ποίησης του Ρίτσου. Ένα παράδειγμα αποτελεί το ποίημα *Ερмес Ι*. Στην τελευταία στροφή ανιχνεύεται η ανησυχία για την επιστροφή στον τόπο από όπου ξεκίνησε ο ποιητής.

*Τώρα
τα πόδια μας πηγαίνουν από μόνα τους, χωρίς να ξέρουν
αν, κάποτε, παρόλες τις Ερμές, βρουν την Αθήνα, —
πιθανόν μάλιστα κι η Αθήνα η ίδια να 'χει μετοικήσει.*

Ο νόστος εδώ είναι τέτοιος που δημιουργεί φόβο. Ο τόπος της επιστροφής ίσως να μην υπάρχει ή ίσως, όπως και στην «Επιστροφή της Ιφιγένειας» να μην είναι πια ο ίδιος. Αυτό είναι κάτι που με πίκρα έχει ήδη βιώσει ο ποιητής. Σε απόσπασμα από το «Ένα σχεδιάσμα βιογραφίας» διαβάζουμε τα εξής «Επιστρέφει με μερικές βαλίτσες στα χέρια [...] αλλά και με ελπίδα στην καρδιά. Σύντομα θα καταλάβει πως η Αθήνα δεν είναι η ανυπότακτη πολιτεία που άφησε. Όλα έχουν αλλάξει, ακόμα και ο πολεοδομικός ιστός.[...]».

Γιάννης Ρίτσος, *Ποιήματα Ι 1963-1972*, Αθήνα, Κέδρος, 1998, σ.92

συνειδητοποίηση της επιστροφής συνοδεύει αμηχανία, όπως επίσης εντοπίζει και ο Παντελής Πρεβελάκης, ως συνέπεια αποκοπής από τη συνέχεια του χρόνου.⁷⁷

*Επιστρέψαμε λέμε
κι ούτε γνωρίζουμε σχεδόν από πού και πού επιστρέψαμε. Ανάμεσα
σε δυο άγνωστα σημεία μετακινούμαστε. [...]*

*Ω, βέβαια, κάποια μέρα
οι προορισμοί τελειώνουν. Αποδεσμευόμαστε
μέσα στη νέα σκλαβιά, — δε μας εγκαταλείπει αυτή, караδοκεί, περιμένει
στην πύλη της εξόδου, πλάι στα ξερά χορτάρια, τις τσουνκνίδες, τ' αγκάθια
και τα ριγμένα κλειδιά.*

Οι στίχοι είναι αμφίσημοι. Ζωή και θάνατος συνιστούν τα δύο σημεία ανάμεσα στα οποία κινείται κάθε ύπαρξη, κάθε νέα σκλαβιά συμβολίζει τη μοιραία συνθήκη κάτω από την οποία ζούμε ίσως χωρίς να έχουμε επιλέξει. Έως ότου φτάνουμε στην πύλη της εξόδου, στο θάνατο. Οι υπαρξιακοί προβληματισμοί απλώνονται σε όλη την έκταση του ποιήματος. Η ζωή για την Ιφιγένεια είναι μια απέραντη αναμονή, ενώ στην πραγματικότητα δεν ξέρει κανείς τι περιμένει. Μόνος πορεύεται ο άνθρωπος ενώ προσπαθεί να ορίσει το αόριστο, να κατανοήσει το ακατανόητο, να εξηγήσει το ανεξήγητο. Ο θάνατος βρίσκεται ανάμεσά μας από τη στιγμή της σύλληψης, στην ερωτική κλίνη και πλάι στις πιο φυσικές λειτουργίες και συνήθειες όπως το φαγητό ή την κυριακάτικη βόλτα. Ένας θάνατος που δε γίνεται, από τους ανύποπτους ζωντανούς, αντιληπτός αλλά γινόταν από την Ιφιγένεια εφόσον με το προσωπείο του θανάτου έζησε από τη στιγμή της θυσίας μέχρι την επιστροφή της.

*Κείνα τα χρόνια, στην ξενιτιά, μ' ανακούφιζε κάπως να ξέρω
πως μ' έχουν εδώ για πεθαμένη· να 'χω απομείνει
μικρό αμετάβλητο κορίτσι, όπως την ώρα του θανάτου μου, ενώ μέσα μου
μεγάλωνα αλλιώςτικα, ελεύθερα, σε μιαν άχρονη σχεδόν ηλικία.
Ίσως η ωραία φήμη του θανάτου μου να με βοηθούσε ν' αντέξω
τη ζωή μου και τον αναπότρεπτό μας θάνατο. Εκείνη
η μυθική στιγμή μου ήταν μαζί κι η ελευθερία μου κι η σκλαβιά μου· ήταν το μέτρο
για κάθε μου κίνηση, πράξη και λέξη.*

Μέσα στην ξενιτειά η ηρωίδα αναζητούσε τον εαυτό της. Ανάμεσα σε προσωπεία, μεταφορικά και κυριολεκτικά, την τοποθετεί ο ποιητής που ίσως υπαινίσσεται πως ο

⁷⁷ Παντελής Πρεβελάκης, *Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος: συνολική θεώρηση του έργου του*, Αθήνα, Κέδρος, 1983, σ.470

κάθε άνθρωπος βρίσκεται ανάμεσα σε προσωπίδες αναζητώντας ή συνθέτοντας τον εαυτό του πίσω από αυτές. Όπως επισημαίνει ο Γιάννης Δάλλας, το πιο αντιπροσωπευτικό σημείο της χρήσης αυτών των προσωπείων ως σύμβολα στην ποίηση του Ρίτσου είναι το παρόν ποίημα⁷⁸. Η αναζήτηση ή σύνθεση του εαυτού είναι στην πραγματικότητα το πράττειν σύμφωνα με την πραγματική επιθυμία, τη συμμόρφωση με την επιθυμητή ελευθερία η οποία συχνά βρίσκεται μακριά από την επιβεβλημένη ηθική του σύγχρονου πολιτισμού. Ο Ρίτσος με την επισήμανση των προσωπείων σε σχέση με την Ιφιγένεια, είτε είναι η προσωπίδα ελαφίνας είτε το προσωπείο του θανάτου, κάνει ίσως έναν υπαινιγμό για την αδυναμία του ανθρώπου να πράξει το επιθυμητό χωρίς να κρύβεται ή να καταπιέζεται. Η ίδια η Ιφιγένεια μπορεί να υπηρετήσει αυτόν τον ρόλο διότι σύμφωνα με τον πρωτότυπο μύθο δεν είχε το δικαίωμα επιλογής ζωής εφόσον ακολούθησε την πατρική επιθυμία. Με βάση τη Φροϋδική θεωρία, η Ιφιγένεια προσκρούει βίαια στην *αρχή της πραγματικότητας*⁷⁹ και της συμμόρφωσης με την κοινωνική επιταγή, τη θυσία για το κοινό καλό. Η ελευθερία την οποία βιώνει η ηρωίδα του Ρίτσου πίσω από την προσωπίδα ή το θάνατο είναι η απωθημένη επιθυμία, η πραγματική, που δεν έζησε εξ αρχής, πριν να προοριστεί για θυσία.

Ανατρέχοντας σε μια παιδική ανάμνηση, η Ιφιγένεια αφηγείται πως η μητέρα της φόρεσε την προσωπίδα ελαφιού για τις απόκριες, η οποία *υποδόρια της σκέπασε και τη συνείδηση*⁸⁰ και βίωσε την πρωτόγνωρη ελευθερία κινήσεων. Ο Κώστας Χωρεάνθης επισημαίνει πως με αυτόν τον τρόπο επιτελείται η ταύτιση με το συμβολικό ζώο της θυσίας της⁸¹. Αυτή η μάσκα, ο καθρέφτης και το κλείσιμο των ματιών, με την εσωτερική όραση που θέτει σε λειτουργία, είναι όλα πράγματα που αφορούν την επίπονη, προσωπική αναζήτηση εαυτού στην Ιφιγένεια και στον κάθε άνθρωπο, την είσοδό τους στο σκοτεινό ασυνείδητο και τον εντοπισμό των πραγματικών επιθυμιών. Η διαδικασία αυτή συντελείται μέσα στη σιωπή. Η Έλλη

⁷⁸ Γιάννης Δάλλας, «Οπτικές του θέματος και της ποιητικής στα αρχαιόθεμα ποιήματα του Ρίτσου», στο Α.Μακρυνικόλα (επιμ.) Ο ποιητής και πολίτης Γιάννης Ρίτσος. Αθήνα, Κέδρος, 2009, σ.53-62

⁷⁹ Σίγκμουντ Φρόυντ, *Πέραν της αρχής της ηδονής*, Αθήνα, Επίκουρος, 2014

⁸⁰ Γιάννης Δάλλας, «Οπτικές του θέματος και της ποιητικής στα αρχαιόθεμα ποιήματα του Ρίτσου», στο Α.Μακρυνικόλα (επιμ.) Ο ποιητής και πολίτης Γιάννης Ρίτσος. Αθήνα, Κέδρος, 2009, σ.53-62

⁸¹ Κώστας Χωρεανθης, «Τα τραγικά προσωπεία ενός ποιητή», *Διαβάζω*, τχ 205, 1988, σ.76

Φιλοκύπρου παρατηρεί πως αυτή η σιωπή είναι στην ουσία η γλώσσα των ελαφιών που οικειοποιείται η Ιφιγένεια κάτω από την προσωπίδα της.⁸²

[...]τα σφαλούσαμε

σφιχτά, σφιχτά, με μιαν επίφαση ωστόσο χαλάρωσης· — τα μάτια μας, θε μου, που μας τα είχαν κιόλας σφαλιγμένα. Και πια δε μας έμενε παρά να κοιτάμε προς τα μέσα, όλο και πιο προς τα μέσα· να βλέπουμε πιο κάτω απ' το αναπάντητο, πιο κάτω απ' το φόβο και τον πόνο εκείνη τη γλυκιά, ενθαρρυντική ταπεινοσύνη, εκείνη την απεριόριστη, ήμερη ένδειά μας.

Στην αποτίμηση των πραγμάτων η ηρωίδα έχει καταλήξει πως στο βάθος κάθε ανθρώπου κατοικεί μια ήρεμη ταπεινότητα, τοποθετημένη κάτω από τον πόνο και το φόβο που προκύπτουν από τα γεγονότα της ζωής. Το μοιραίο και αναπόφευκτο αυτών των γεγονότων, όπως η δική της θυσία, είναι κάτι που συμβαίνει χωρίς να μπορεί να αλλάξει με την ανθρώπινη επέμβαση. Στην ευχέρεια του υποκειμένου μένει η αντίδραση απέναντι σε αυτά τα γεγονότα.

Η θυσία της Ιφιγένειας στην Αυλίδα, αποτελεί ένα μυθικό γεγονός που ακτινοβολεί αιώνια. Η ηρωίδα του Ευριπίδη πριν από το θάνατό της αποδέχεται τη μοίρα της και με περηφάνια δηλώνει πως νοιώθει τυχερή που πεθαίνει για τη χώρα της. Στη μητέρα της λέει πως τη γέννησε για το κοινό καλό και όχι μόνο για τον εαυτό της. Αυτή της η στάση ερμηνεύεται διαφορετικά από τον Ρίτσο. Δεν βρίσκεται σε αντίθεση, αλλά ούτε σε πλήρη συμφωνία, με την Ευρυπίδεια ηρωίδα.

«Τελειώνετε», είπα

προφέροντας καθαρά συλλαβή συλλαβή. «Δεν πειράζει μια κι είναι για τη χώρα μου· μια κι είναι να ξεκινήσουν τα καράβια μας, δεν πειράζει για μένα». Κι είδα στη ματιά τους το θαυμασμό και τη θλίψη· (έτσι τουλάχιστον ζήτησα να εκμεταλλευτώ το θάνατό μου — αν γίνεται). Τούτα τα λόγια χιλιάδες φορές τα 'δα γραμμένα στο μάρμαρο. Μου ανάβανε τα μάγουλα. Ευχήθηκα να 'χα πεθάνει τότε στ' αλήθεια, για να μην τα ξανακούσω. Ωστόσο και μέσα στη ντροπή μου ήταν και κάποια μυστική ευφροσύνη ίσως σαν την επιτυχία του ηθοποιού.

⁸² Έλλη Φιλοκύπρου, *Η αμείλικτη ευεργεσία, Όψεις της σιωπής στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2004, σ.104

Η ηρωίδα εδώ, αποδεχόμενη το αναπόφευκτο της μοίρας, αποφασίζει να δείξει τόλμη χωρίς αυτό να σημαίνει πως επιθυμεί πράγματι το θάνατό της. Η αναφορά του ποιητή στην *επιτυχία του ηθοποιού* και η προσθήκη του παράγοντα της υπόκρισής αφαιρεί από τη δόξα της αλλοτινής, μυθικής, θυσίας και το κάνει, ίσως, εσκεμμένα. Η Ιφιγένεια του Ρίτσου είναι ανθρώπινη και ο ψυχισμός της έχει χιλιάδες πτυχές όπως κάθε άλλου ατόμου. Ο φόβος μπροστά στο θάνατο, ακόμα και αν αυτός έρχεται ως θυσία για τη χώρα, είναι στην ουσία του ό,τι πιο ανθρώπινο και ειλικρινές υπάρχει μέσα σε μια ψυχή.

Η βιωματική ταύτιση ανάμεσα στον Ρίτσο και την Ιφιγένεια είναι προφανής. Στη διάρκεια της φρικτής εξορίας του στη Μακρόνησο ο ποιητής κλήθηκε να υπογράψει δήλωση μετάνοιας για την ιδεολογία του και αντί αυτού αποφάσισε να πάρει το ρίσκο και να αρνηθεί.

«[...] Ήρθα μόνο να σας πω πως δε θα υπογράψω.

[...] πριν μπω εδώ σταμάτησα και κουβέντιασα με τη συνείδησή μου.

-Έκανες σε κανέναν κακό; τη ρώτησα. Μου είπε: Όχι. Αγαπάς όλον τον κόσμο; Μου απάντησε, ναι. Αγαπάς πολύ την Ελλάδα; Μου είπε: Απέραντα. Βλέπετε κύριοι αυτά τα πράγματα οι άνθρωποι τα ζουν δε τα υπογράφουν.»⁸³

Το τίμημα για αυτή του τη στάση θα μπορούσαν να είναι απάνθρωπα βασανιστήρια ή και θάνατος. Ως άλλη Ιφιγένεια όμως, στην πρόκληση της θυσίας για την πατρίδα, απάντησε ναι. Αυτό ποτέ δε σήμαινε ότι επιθυμούσε να πεθάνει. Αγαπούσε τη ζωή βαθιά και η αξία της για εκείνον δε θα μειωνόταν ούτε κάτω από τις πιο άθλιες συνθήκες. Στην πράξη της Ιφιγένειας ο Ρίτσος ίσως έβλεπε ένα κομμάτι του εαυτού του. Το ποίημα που προκύπτει είναι βαθιά εξομολογητικό, με περιγραφές και αποχρώσεις συναισθημάτων που είναι δύσκολο να πιστέψει κανείς ότι αποτελούν καθαρή μυθοπλασία. Τα αισθήματα που περιγράφονται και τα συμπεράσματα ζωής φαίνεται πως είναι βιωμένα. Η Ιφιγένεια του Ρίτσου δεν επιθυμούσε να πεθάνει αλλά εφόσον αυτό θα συνέβαινε θέλησε να κρατήσει αξιοπρεπή στάση απέναντι στο θάνατό της. Όμοια και ο ποιητής, θα θυσιαζόταν για την πατρίδα του χωρίς αυτό να σημαίνει πως εθελοντικά βάδιζε προς τον θάνατο. Αντιθέτως τον μαχόταν σε όλη τη διάρκεια της ζωής του.

⁸³ Αγγελική Κώττη, *Γιάννης Ρίτσος, ένα σχέδιασμα βιογραφίας*, Κέδρος, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα 1996, σ.114

Ενώ η αφήγηση αλλάζει από α' πληθυντικό πρόσωπο, σε β' πληθυντικό και σε α' ενικό, στην ουσία της αφορά μόνο την ηρωίδα και πίσω από εκείνη, τον ίδιο τον ποιητή. Ο χρόνος εναλλάσσεται από παροντικό σε παρελθοντικό σε όλη την έκταση του ποιήματος, μιλώντας για γεγονότα του παρελθόντος και συναισθήματα του παρόντος. Η αποτίμηση των πεπερασμένων εμπειριών έχει μέσα της την αναβίωση αισθημάτων που προκαλούν πόνο, παρά το χρονικό κενό που υπάρχει ανάμεσα σε αυτή την αναβίωση και τις ίδιες τις εμπειρίες. Παρόλα αυτά «Η επιστροφή της Ιφιγένειας» δεν είναι ένα απαισιόδοξο ποίημα στο σύνολό του. Μέσα σε αυτό υπογραμμίζεται η σημασία της επιστροφής στο «φως» έπειτα από κάθε «σκοτάδι» της ζωής.

Το στοιχείο του φωτός εμφανίζεται νωρίς μέσα στο μονόλογο και αφορά μια ανάμνηση, τους παπαγάλους της μητέρας.

*[...]οι δυο απ' τους τρεις παπαγάλους της μητέρας
που τίποτ' άλλο (θυμάσαι;) δεν τους είχε μάθει να λένε
πάρεξ τη λέξη «φως» · και πάλι «φως», κάθε εποχή, κάθε ώρα,
κι όταν ξυπνούσαν κάποτε τη νύχτα «φως» και «φως» και «φως»
κι ας ήταν σβησμένες οι λυχνίες κι ας μην είχε φεγγάρι,
ιδίως τότε που δεν είχε φεγγάρι.*

Το «φως» ηχούσε σα λέξη ακόμα και στις πιο σκοτεινές στιγμές του παρελθόντος, τις νύχτες χωρίς φεγγάρι. Στο τέλος του μονολόγου αυτή η ηχώ επιστρέφει αυτή τη φορά στο παρόν της ηρωίδας.

*Κι άκουσα πάλι
εκείνη τη φωνή: «φως», «φως», πιο μαλακή τώρα, πιο ελεητική, πιο θλιμμένη.
Δεν την ακούς κι εσύ πότε πότε, καλέ μου; Μην πεις όχι.
Προσπάθησε ακόμη. Όπως εσύ, το ίδιο καλά κι εγώ το γνωρίζω:
είναι που θέλουμε, παρόλα αυτά, να την ακούσουμε,
είναι που δεν ακούγεται, που δεν την ακούμε.
Κοίτα, ξημερώνει.
Αυτό δεν είναι φως; (κι ας μην ακούγεται). Κοίτα, πώς φέγγει
γαλήνιο το νερό μες στο ποτήρι. Φέγγει το ίδιο
στο πρόσωπό σου μια γλυκιά συγκατάνευση — τί όμορφο φέγγος.*

Ο ρόλος του φωτός στο ποίημα, πιθανώς, αφορά την δύσκολη αισιοδοξία που οφείλει στον εαυτό του κανείς στις πιο δύσκολες στιγμές της ζωής του. Το ξημέρωμα κάθε μέρας, το φως της ανατολής είναι η υπενθύμιση της ζωής που ως ύψιστο αγαθό υπερνικά το θάνατο. Δια στόματος της ευριπίδειας Ιφιγένειας *Κάλλιο πικρή ζωή, παρά καλή θανή*. Η ζωή έχει πάντοτε μέσα της το σπόρο της ελπίδας. Έτσι και ο Ρίτσος που

βίωσε το θάνατο σε όλες τις μορφές του δεν έπαψε να μάχεται για τη ζωή και τον άνθρωπο που είναι άρρηκτα δεμένος με τη θνητή του μοίρα.⁸⁴

Στον επίλογο υποφώσκει επίσης το στοιχείο της αισιοδοξίας. Σύμφωνα με τον Μ. Μερακλή, αυτή η διάθεση δεν εντοπίζεται με την πρώτη ματιά.⁸⁵ Η Ιφιγένεια φεύγει παίρνοντας μαζί την προσωπίδα της ελαφίνας και τα κλουβιά των παπαγάλων. Κομμάτια του παρελθόντος της, η προσωπίδα πίσω από την οποία γνώρισε τον εαυτό της και τα κλουβιά των παπαγάλων της μητέρας που γνώριζαν τη λέξη *φως*. Την προηγούμενη αμήχανη σιωπή γεμίζει το ζωογόνο κελάηδημα των πουλιών. Τα περασμένα μεσάνυχτα έχει διαδεχτεί ένα ηλιόλουστο κυριακάτικο πρωινό και η ηρωίδα αποχωρεί με μια άμαξα που σέρνουν λευκά άλογα. Η ασυνήθιστα έντονη ηλιοφάνεια, τα πουλιά με το τραγούδι τους και τα λευκά άλογα της άμαξας συνθέτουν μια εικόνα αισιόδοξη, ένα άνοιγμα προς μια νέα κατεύθυνση, μια νέα ζωή. Το ποίημα τελειώνει με ένα ξεκίνημα. Το τέλος σηματοδοτεί μια καινούρια αρχή. Φυσικά μέσα σε αυτή την αρχή και στην επόμενη νέα κατάσταση ενυπάρχουν τα θραύσματα μιας αλλοτινής ζωής τόσο δικής της –ή του ποιητή– όσο η νέα που έρχεται.⁸⁶

⁸⁴ Η αγάπη για τη ζωή, όπως προκύπτει μέσα στις κακουχίες, δεν αποτελεί στοιχείο μυθοπλασίας. Η τέχνη στην πραγματικότητα, ως μετουσίωση του συμβολικού θανάτου σε ζωή, είναι ένα στοιχείο στην ποίηση πολλών από τους πιο σπουδαίους καλλιτέχνες παγκοσμίως. Η παραλληλία στην οποία βρίσκονται οι μεγάλοι καλλιτέχνες με παρόμοια βιώματα μαρτυρά πώς πραγματικά εκτιμάται η ζωή όταν φτάνει κανείς στο κατώφλι του θανάτου. Η επιστολή του Ντοστογιέφσκι, ως πολιτικού κρατούμενου, απευθύνεται στον αδελφό του και τα συναισθήματα που ανιχνεύονται φαίνεται να είναι πολύ κοντά σε αυτά που ανιχνεύουμε στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου.

«Αδερφέ! Δεν αποθαρρύνομαι ούτε χάνω το ηθικό μου. Η ζωή είναι παντού ζωή, η ζωή είναι μέσα μας και όχι σε κάτι εξωτερικό. Πάντα δίπλα μου θα υπάρχουν άνθρωποι: να παραμείνεις άνθρωπος ανάμεσα στους ανθρώπους, να παραμείνεις άνθρωπος για πάντα σε όλες τις δυστυχίες, και να μην αποθαρρύνεσαι ούτε να χάσεις το ηθικό σου -ιδού που βρίσκεται η ζωή, ιδού η αποστολή της. Το συνειδητοποίησα. Η ιδέα αυτή μπήκε στη σάρκα και στο αίμα μου. Πράγματι! Το κεφάλι που δημιουργούσε και ζούσε την ανώτερη ζωή στην τέχνη, που κατανόησε και συνήθισε τις ανώτερες ανάγκες του πνεύματος- το κεφάλι αυτό τώρα χωρίστηκε από τους ώμους μου. Απέμειναν η μνήμη και οι μορφές που έχω δημιουργήσει και δεν έχω ακόμα ενσαρκώσει. Ναι, αυτές θα μου προκαλούν πόνο και πληγές! Όμως έχω ακόμα την καρδιά και τη σάρκα έχω το αίμα, που ξέρουν και να αγαπούν, και να υποφέρουν, και να θλίζονται, και να θυμούνται. Και αυτό, όπως και να το κάνουμε είναι ζωή!»

Φιοντορ Ντοστογιέσκι, *Εγώ, ο Φιόντορ Ντοστογιέφσκι, εκμυστηρεύσεις και στοχασμοί*, Αθήνα, PRINTA, 2011, σ.42

⁸⁵ Μιχάλης Μερακλής, «Η τέταρτη διάσταση του Γιάννη Ρίτσου», Α. Μακρυνικόλα (επιμ.) *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Αθήνα, Κέδρος, 1981

⁸⁶ Είναι άξιο αναφοράς πως για τον Γιάννη Ρίτσο η εποχή που ακολούθησε έπειτα από την τελευταία το εξορία και τον κατ'οίκον περιορισμό, ήταν γεμάτη προσωπική επιτυχία.

«ΦΑΙΔΡΑ»

Η «Φαίδρα» αποτελεί την τελευταία ποιητική σύνθεση της συλλογής *Τέταρτη διάσταση*. Γραμμένη στην Αθήνα και το Καρλόβασι από τον Απρίλιο του 1974 έως τον Ιούλιο του 1975, συμπεριλαμβάνεται στον τόμο στην έκτη του έκδοση.

Το ποίημα δεν γράφεται πριν ή κατά τη διάρκεια της στρατιωτικής δικτατορίας αλλά ακριβώς στο τέλος της και μέσα στον επόμενο χρόνο. Δομικά και μορφολογικά φέρει ομοιότητες με τα υπόλοιπα αρχαιόθεμα ποιήματα της συλλογής. Ο Παντελής Πρεβελάκης επισημαίνει πως τη Φαίδρα διακρίνει το κοινό γνώρισμα ανάμεσα στα υπόλοιπα μυθικά πρόσωπα, *της αίσθησης της ματαιότητας των πάντων και της απαισιοδοξίας με έναν λόγο taedium vitae, που δεν ανακουφίζεται από καμία προσδοκία*.⁸⁷ Ο ποιητής αντλεί την έμπνευσή του από τη μυθική ηρωίδα Φαίδρα, σύζυγο του βασιλιά Θησέα και μητριά του υιού του Ιππόλυτου.

Στην τραγωδία ο μύθος της Φαίδρας χρησιμοποιείται από τον Ευριπίδη στα έργα «Ιππόλυτος καλυπτόμενος» και «Ιππόλυτος Στεφανίας ή Στεφανηφόρος» και από τον Σοφοκλή στο έργο του «Φαίδρα». Από αυτά σώζεται το δεύτερο έργο του Ευριπίδη, ενώ τα στοιχεία για την ανασύνθεση των άλλων δύο είναι λιγοστά και αβέβαια⁸⁸. Ωστόσο ο πυρήνας της ιστορίας είναι κοινός για τα τρία έργα και αυτός αποτελεί το σημείο εκκίνησης του Ρίτσου για την αναβίωση της δικής του ηρωίδας «Φαίδρας».

Θύμα της Αφροδίτης η Φαίδρα κατελήφθη από ένοχον έρωτα δια τον Ιππόλυτον, υιόν του Θησέως και της αμαζόνος Αντιόπης.⁸⁹ Με αυτά τα λόγια ξεκινά ο Ζαν Ρισπέν να διηγείται την ιστορία της Φαίδρας, θέτοντας εξ αρχής το θέμα της *θυματοποίησής της*. Ο έρωτας αυτός, καταδικασμένος σε μονομέρεια, λήγει άδοξα με το θάνατο της ηρωίδας και του αντικειμένου του πόθου της, του Ιππόλυτου. Εκείνος πιστός στη θεά του κυνηγιού Άρτεμη και αφοσιωμένος στη λατρεία της *απέκρουε πάσαν κλήση της Αφροδίτης*.⁹⁰ Η απόρριψη του έρωτά της από τον Ιππόλυτο οδηγεί τη Φαίδρα σε πράξη εκδίκησης και έπειτα αυτοχειρίας.

⁸⁷ Παντελής Πρεβελάκης, *Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος: Συνολική θεώρηση του έργου του*, Αθήνα, Κέδρος, 1983, σ.543

⁸⁸ Ευριπίδης, *Ιππόλυτος*, Αθήνα, Κάκτος, 1993, σ.27

⁸⁹ Ζαν Ρισπέν, *Ελληνική μυθολογία*, Αθήνα, Βίβλος, 1953

⁹⁰ Ζαν Ρισπέν, *Ελληνική μυθολογία*, Αθήνα, Βίβλος, 1953

Ενώ κατά το μύθο η ηρωίδα πρώτα κατηγορεί τον Ιππόλυτο για απόπειρα βιασμού στον σύζυγό της Θησέα και έπειτα από το θάνατό του αυτοκτονεί από τύψεις, στο έργο του Ευριπίδη, εκείνη αυτοκτονεί αφήνοντας ένα γράμμα στο οποίο επιρρίπτει τις κατηγορίες της στον υιό. Ο Θησέας τον εξορίζει και τον καταριέται. Εκείνος επιστρέφει πληγωμένος θανάσιμα. Ο πατέρας μαθαίνει την αλήθεια από τη Θεά Άρτεμη, πριν το θάνατο του νέου συμφιλιώνονται και λήγει η τραγωδία.⁹¹

Στο έργο του Ρίτσου επικρατεί η εκδοχή του Ευριπίδη. Η ηρωίδα αφαιρεί τη ζωή της και αφήνει γράμμα στο σύζυγό της ώστε να ολοκληρωθεί η πράξη της εκδίκησης έπειτα από το θάνατό της. Ωστόσο αυτό θέμα του ποιήματος αποτελεί η ερωτική εξομολόγηση της Φαίδρας στον Ιππόλυτο, ένας μονόλογος προϊόν μυθοπλασίας του ποιητή.

Ο Ρίτσος φαίνεται πως αντλεί έμπνευση από το σφοδρό πάθος της Φαίδρας, η ένταση του οποίου αντηχεί στα λόγια της: «Δεν είναι φλόγα αυτό που ανάβει το αίμα μου, είναι ολόκληρη η Αφροδίτη που σφιχταγκαλιάζει το θύμα της»⁹². Η καταστροφική δύναμη του έρωτά της, τη φέρνει σε μια κατάσταση εσωτερικής πάλης μεταξύ *τιμής και πόθου*.⁹³ Η ακρότητα των συναισθημάτων της και η αβάσταχτη ψυχική σύγκρουση, πιθανώς, γοητεύουν τον ποιητή ο οποίος γράφει ένα μονόλογο-εξομολόγηση στον οποίο η ηρωίδα εκφράζει όλον τον καταπιεσμένο της πόθο στο ερωτικό αντικείμενο. Δεν επιχειρείται η αλλαγή του ρου της ιστορίας, εφόσον και οι δύο ήρωες στο τέλος πεθαίνουν, όπως συνέβη τόσο στην ιστορία-μυθολογία όσο και στην τραγωδία.

Ο ποιητής επιχειρεί μονάχα μια προσθήκη. Η Φαίδρα σπάει τη σιωπή της και παύει την εσωτερίκευση των συναισθημάτων που λειτουργούν αργά, βασανιστικά και αυτοκαταστροφικά εναντίον του ίδιου του εαυτού της. Η αναβεβλημένη ερωτική εξομολόγηση εκφωνείται με τη μορφή *διαλογικού μονολόγου*⁹⁴ στον οποίο ο Ιππόλυτος, ως δεύτερο πρόσωπο, παραμένει σιωπηλός και αμέτοχος.

Πριν από την αρχή του ποιήματος ο Ρίτσος παραθέτει το στίχο του Ευριπίδη *...Είναι φυσικό άμα οι θεοί το θέλουν, οι θνητοί να σφάλλουν*. Διαπιστώνεται έτσι εξ αρχής πως οι δύο ποιητές βρίσκονται σε συμφωνία. Υπαίτια της κατάστασης της Φαίδρας είναι η θεά Αφροδίτη. Η πρώτη γίνεται αντικείμενο των θεϊκών βουλών και

⁹¹ Ευριπίδης, *Ιππόλυτος*, Αθήνα, Κάκτος, 1993

⁹² Ευριπίδης, *Ιππόλυτος*, Αθήνα, Κάκτος, 1993

⁹³ Ευριπίδης, *Ιππόλυτος*, Αθήνα, Κάκτος, 1993, σ.30

⁹⁴ Αριστόξενος Σκιαδάς, «Αγαμέμνων», στο Α.Μακρυνικόλα (επιμ.) Αθήνα, Κέδρος, 1981, σ.618

μέσον για το σωφρονισμό κάποιου άλλου θνητού. Τα βασανιστήριά της δεν αποτελούν συνέπεια της δικής της *ύβρεως* αλλά του Ιππόλυτου.

Η σκηνοθετική οδηγία που μας εισάγει στο ποίημα τοποθετεί την ηρώίδα στο χώρο και στο χρόνο. Το φυσικό περιβάλλον γύρω από τη Φαίδρα είναι γαλήνιο, το φως λευκό και διάχυτο. Είναι ένα ανοιξιάτικο απόγευμα όπου εκείνη με μιαν αόριστη ηρεμία λικνίζεται ρυθμικά και ελαφρά πάνω στην κουνιστή καρέκλα.⁹⁵ Την υποβόσκουσα ερωτική διάθεση προδίδει η κίνησή της να ψαύσει τις θηλές της. Με μια ηχητική εικόνα –οπλές αλόγων, αλυχτίσματα σκυλιών, νεανική κυριαρχική φωνή– το περιβάλλον διαταράσσεται και αλλάζει αιφνίδια. Τη λευκότητα διαδέχεται η πορφύρα στον υλικό διάκοσμο αλλά και στην ίδια την ηρώίδα. Χρώμα που παραπέμπει στο πάθος, τον έρωτα, τη σύγκρουση, την ένταση, την ντροπή, την ενοχή, την ύβριν. Τα χρώματα και οι εναλλαγές τους φαίνεται να αντιπροσωπεύουν το συναισθηματικό κόσμο της Φαίδρας. Ο νεαρός μπαίνει στο δωμάτιο και δίνεται η σύντομη περιγραφή του, ενώ το βλέμμα της επικεντρώνεται στα πόδια του. Η κατάτμηση του σώματος με την εκτενή περιγραφή των ποδιών έχει ηδονοβλεπτική χροιά. Η γυναίκα φαίνεται κυρίαρχος στη σκηνή αφού του υποδεικνύει πού να καθίσει και καπνίζει με προκλητικότητα. Η κυριαρχία της είναι φυσικά φαινομενική και εξωτερική εφόσον στον εσωτερικό κόσμο της δεσπόζει η ασφυξία του πάθους για εκείνον.

Η Φαίδρα επικρίνει την άρνηση του έρωτα από τη μεριά του Ιππόλυτου. Μνημονεύει τα λόγια του:

Η αγιότητα της στέρησης —

έτσι έλεγες· — δεν καλοθυμάμαι· (της στέρησης ή της άρνησης έλεγες;). Τί αστόχαστα λόγια —

η νίκη της θέλησης έλεγες — ποιά θέληση; ποιά νίκη; —

σκληρή, ασυγχώρητη — ένα βουνό κατασκότεινο στο λιόγερμα πέρα,

πιο σκοτεινό απ' το κρεβάτι του τυφλού.

Την αγιότητα πριν απ' την αμαρτία

δεν την πιστεύω· — ανημπόρια τη λέω, δειλία τη λέω· —

Ο νέος την απάρνησή του αυτή την θεωρεί άγια και ιερή. Με πικρή ειρωνεία εκείνη απαντά στην αλλοτινή του δήλωση, πως στην πραγματικότητα η απόρριψη της ερωτικής πράξης είναι αποτέλεσμα της δειλίας, προς αποφυγήν της σκληρής

⁹⁵ Το ελαφρό κούνημα ίσως να αναπαριστά την εικόνα της Φαίδρας στον Άδη έπειτα από το θάνατό της· εκεί, όπως αναφέρεται, κουνιόταν ρυθμικά σε μια κρεμαστή κούνια· με αυτόν τον τρόπο προοικονομείται και ο επικείμενος θάνατός της.

δοκιμασίας του έρωτα, που όπως γνωρίζουμε, έχει υποβληθεί η ίδια βιώνοντάς τον μαρτυρικά. Η αγιότητα ανήκει στους μάρτυρες και σε εκείνους που έχουν υποφέρει. Η ίδια εξαιρεί τον εαυτό της από τους αγίους διότι με την εξομολόγηση του έρωτά της μεταθέτει το βάρος και την ευθύνη και απαρνείται το ψεύδος που οδηγεί στον βαθύτερο ψυχικό πόνο. Με αυτόν τον τρόπο ίσως να αποκαλύπτεται και ένα από τα κίνητρα του ποιητή. Η Φαίδρα δεν είναι πλέον μάρτυρας γιατί λυτρώνεται δια της εξομολόγησης. Δεν αγιοποιείται. Παραμένει άνθρωπος υπομένοντας και βιώνοντας την εσωτερική σύγκρουση μεταξύ ηθικής συνείδησης και πραγματικής επιθυμίας. Βασικό συστατικό στοιχείο της βαθιά ανθρώπινης φύσης της, η επικείμενη εκδίκηση.

Όλες οι εκφάνσεις της πραγματικής επιθυμίας της ηρωίδας αποκαλύπτονται μέσα στο κείμενο. Εκείνη, ως λαβωμένη⁹⁶ από τον έρωτα, και κατ' επέκταση θύμα του νέου, μαρτυρά τη φαντασίωσή της για την πραγμάτωση της πληγής. Θα ήθελε να παραστήσει το θήραμα, να λαβωθεί στο κυνήγι από τον νέο για να αποτελέσει έτσι για μια φορά αντικείμενο της δικής του επιθυμίας. Θέλει να επιδιώξει τη σωματοποίηση του ψυχικού πόνου. Σα να δέχεται να προκαλέσει το ενδιαφέρον του προς εκείνη με κάθε τίμημα. Ο θάνατος άλλωστε για εκείνη είναι λιγότερο επώδυνος από την κατάσταση στην οποία βρίσκεται.

«Μόνη παρηγόρια

*(συνηθίζει να λέει η Τροφός μου) είναι να συλλογιόμαστε μέρα και νύχτα
το θάνατό μας». Μα πότε κι αυτός; Η πραϋντική βεβαιότητά του
ανήκει στο μέλλον μας, ενώ
η πλέον ελάχιστη στιγμή του παρόντος μας, στην όποια αξιώσή της
είναι πιο απόλυτη απ' το θάνατο.*

Η πράυνση του θανάτου ανήκει στο μέλλον ως τέλος του αβάσταχτου παρόντος. Οριστική λύση στο πρόβλημά της –τον μονόπλευρο έρωτα- και κατ' επέκταση ήδη αποφασισμένος. Η σχεδιασμένη εκδίκηση αφήνει το περιθώριο στη Φαίδρα να αποκαλύψει τον έρωτά της και όλες τις πτυχές του.

Ο έρωτας μέσα στο ποίημα παρουσιάζεται ως παιχνίδι εξουσίας. Στην Αθήνα, τον χώρο της Φαίδρας, η εξουσία ανήκε σε εκείνη. Η παραμονή στην Τροιζήνα, στο σπίτι του νέου, επιδεινώνει την δυσφορία της. Ο υλικός κόσμος του σπιτιού ταυτίζεται με τα άτομα. Ο χώρος σωματοποιείται. *Το σπίτι είναι σώμα*. Η άνεση εκείνου μέσα στο

⁹⁶ Ευριπίδης, *Ιππόλυτος*, Αθήνα, Κάκτος, 1992 σ.71

σπίτι του γίνεται για την ηρωίδα πνιγνή και περιοριστική, αφαιρώντας της κάθε προσωπικό χώρο, κάθε δυνατότητα να κρυφτεί, να μείνει αφανής.

Η κατηγορημένη δυνατότητα να κρυφτεί μέσα στο σκοτάδι ή το θόρυβο της μέρας στενεύουν το περιθώριο απόκρυψης των βαθύτερων αισθημάτων. Η ίδια κινείται ανάμεσα στην ηδονοβλεψία και τη φαντασίωση.

Σε κοιτούσα

*γονατιστόν να ψάχνεις κάτω απ' τα τραπέζια, κάτω απ' τα κρεβάτια, εκεί,
μπροστά στα πόδια μου, παραδομένον, να κοιτάω τις γραμμές του σώματός σου,
τις αλλαγές των σχημάτων του σε κάθε μετακίνηση
Γονάτιζα κι εγώ,
έτσι, πλάι πλάι, στα τέσσερα κι οι δυο μας, μπουσουλώνοντας σα βρέφη
αδέξια, εκστατικά μπροστά σε κάποιον άγνωστον, αναμενόμενο άθλο,
ή σαν πρωτόγονα ζώα που αναζητούν την τροφή τους σε μια ύπουλη λόχμη,
άγρια απ' την πείνα τους, με μια δεύτερη ισχυρότερη πείνα, —*

Αυτές οι δύο πτυχές της επιθυμίας της του αποκαλύπτονται μέσα από μικρές αναδρομές στο παρελθόν. Η ηρωίδα διηγείται τα γεγονότα από τη δική της προοπτική. Απλές καθημερινές στιγμές, βιωμένες διαφορετικά από εκείνη. Η προσεκτική εξέταση του κορμιού του με το βλέμμα της προεκτείνεται σε φαντασιωσικές σκέψεις οι οποίες έπειτα εκλαμβάνονται με τις υπόλοιπες αισθήσεις.

Άλλοτε πάλι

*πεσμένος κατάχαμα, μπουμπουτισμένος, να ψάχνεις κάτω απ' τις ντουλάπες,
βαθύς, ανήσυχος, διεισδυτικός σα να 'κανες έρωτα.
Κι ήμουν
εγώ το πάτωμα που πάνω του ριχνόσουν, και σ' ένιωθα εντός μου
ενώ, ταυτόχρονα, ορθή, παρατηρούσα την κάθε κίνησή σου
εγγράφοντάς την στην αφή μου και στη γεύση μου.*

Η Φαίδρα μέσα από τη συνειδητοποίηση της δυστυχίας της αποκτά μια πανεποπτική ιδιότητα. Δύναται να δει τα γεγονότα από ένα χώρο εξωτερικό, *βαθύ και υψηλό*. Έτσι καταργείται η προηγούμενη προσποίησης της και μπορεί πλέον να απεμπολήσει ο προσωπείο της.

Προσποίηση και προσωπείο, περιγράφονται μέσα στο ποίημα ως τα μέσα για να κρύψει ο άνθρωπος τα αισθήματα και τις επιθυμίες του. Για αυτά τα αισθήματα δεν ορίζεται όμως ο ίδιος υπεύθυνος. Το μοιραίο είναι αναπόφευκτο και κυρίαρχο. Όπως

η Φαίδρα, όπως ο Ιππόλυτος, κάθε άνθρωπος ζει πίσω από μάσκες με μια ακαθόριστη ενοχή η οποία τον σπρώχνει στην απόκρυψη του πραγματικού εαυτού.

*Τί φταίμε, αλήθεια, για όλα τούτα; Ποιός τα θέλησε έτσι;
Όχι, πάντως, εμείς. Ανυπόφορες, θέ μου, κι οι νύχτες κι οι μέρες. Το πρωί,
μόλις ξυπνήσουμε (πιο κουρασμένοι απ' όσο πριν απ' τον ύπνο) η πρώτη κίνησή μας,
πριν ακόμη πλυθούμε, πριν πιούμε τον καφέ μας, ν' απλώσουμε το χέρι
να πάρουμε απ' το κομοδίνο το στεγνό μας προσωπίο
να το εφαρμόσουμε σαν ένοχοι στο πρόσωπό μας
άλλοτε με αλευρόκολλα ή ψαρόκολλα, άλλοτε
με τη γλοιώδη εκείνη κόλλα που κολλούν τα πετσιά οι τσαγκαράδες.
Κι όλη μέρα
να νιώθεις την κόλλα να ξεραίνεται, να ξεκολλάει
κομμάτια κομμάτια απ' το δέρμα σου· να μη σε αγγίζει κατευθείαν
το φως, ο αέρας, το νερό, ένα χέρι ή το δικό σου χέρι· κι από πάνω
να 'χεις το φόβο μήπως ξεκολλήσει ολόκληρο το προσωπίο
από μια αθέλητη σύσπαση χαμόγελου· μην πέσει
μέσα στο πιάτο σου με το κοκκινιστό κοτόπουλο, ακριβώς την ώρα
που λες «καθόλου δεν πεινώ»· μη και φανεί
ολόγυμνη η άγρια σου πείνα, η αστείρευτη πείνα.*

Η πιο ειλικρινής στιγμή του κάθε ανθρώπου σύμφωνα με τη Φαίδρα ή τον ποιητή είναι ο θάνατος. Στον επερχόμενο θάνατο δεν υπάρχει ανάγκη απόκρυψης. Δεν υπάρχει η ανάγκη αισθητικοποίησης των πραγμάτων, των εσωτερικών ή των εξωτερικών. Το παιχνίδι της προσποίησης λαμβάνει τέλος. Εδώ ο ποιητής εκθέτοντας αυτή την άποψη παρεμβάλλει μια σκληρή αντιαισθητική εικόνα.

*Η νύχτα απλώνεται σαν μια καθολική αυτοκτονία· παραδίνει
γυμνά τα σώματα σ' ένα τεράστιο μαρμάρινο νεκροτομείο. Οι νεκροί
δε νοιάζονται πια να κρυφτούν· — αυτός με το πρησμένο σάπιο πέος·
αυτός με την κρεατοελιά στη μύτη· οι δυο γυναίκες
με πλαδαρές χοντρές κοιλιές, με κρεμασμένα στήθια· ένας νέος
με όρχεις κομμένους· μια σειρά από γέρους φαλακρούς, σταφιδιασμένους,
μ' ανοιχτά, φαφούτικα στόματα σε μορφασμό απληστίας· κι από πάνω
ένα μεγάλο φεγγάρι αχνιστό σα βρασμένη πατάτα
μόλις ξεφλουδισμένη απ' τα όλο κόμπους κοκαλιάρικα χέρια
της τελευταίας γριάς. Α, η αδάμαστη ετούτη
η άσκημη πείνα ως και μπροστά στο θάνατό μας ακόμα.*

Στους στίχους υπογραμμίζεται η άποψη πως οι έννοιες της ωραιοποίησης και της προσποίησης παύουν να υφίστανται μπροστά στην απολυτότητα του θανάτου. Το εξωτερικό ξεγύμνωμα ακολουθεί και το εσωτερικό. Για τη Φαίδρα έτσι προκύπτει η

αποκαλυπτική εξομολόγηση των εσώψυχων αισθημάτων. Μπροστά στο θάνατο παύει να έχει σημασία η απόκρυψη. Έχοντας σχεδιάσει την αυτοχειρία της αποκτά μια δύναμη και με ένα τρόπο υποκειμενοποιείται. *Σκίζει το προσωπείο και το πετάει μπροστά στα πόδια του Ιππόλυτου.* Όπως επισημαίνει ο Παντελής Πρεβελάκης, δεν ανέχεται την προσποίηση.⁹⁷

Ο φόβος για το επερχόμενο τέλος έχει επισκιαστεί από τη δύναμη που αντλείται μέσω της εξομολόγησης. Η ηρωίδα μέσα στη συνέχεια της αφήγησης αποκτά μια ισχύ που αυξάνεται κλιμακωτά. Ανατρέχοντας στο παρελθόν και μαρτυρώντας τις φτηνές πράξεις της όπως την κλοπή ενός μικρού σταυρού του νέου, την ηδονοβλεψία και τις φαντασιώσεις της στέκει απέναντί του ξεγυμνωμένη και λυτρωμένη. Η εξομολόγηση επιδρά σε εκείνη σχεδόν σαν ψυχαναλυτική συνεδρία. Η ειλικρίνεια απέναντι στον άλλον είναι ουσιαστικά ειλικρίνεια απέναντι στον ίδιο της τον εαυτό.

Στο τέλος, στην κορύφωση του μονολόγου της, μπορεί πλέον να του μιλήσει υποτιμητικά.

Φύγε, λοιπόν. Τί μου στέκεις εκεί απολιθωμένος; Έμπα στο λουτρό σου, έμπα να ξεπλυθείς απ' τ' ανόσια μου λόγια, απ' τ' ανόσια μου μάτια, απ' τα κόκκινα, λασπωμένα μου μάτια.

Ίσως και μέσα

ν' αφαιρέσεις για λίγο και συ το προσωπείο σου, τη γυάλινη σου πανοπλία, την παγωμένην αγιοσύνη σου, τη φονική σου δειλία. Φεύγα σου λέω. Δεν αντέχω την ύβρη της σιωπής σου. Την εκδίκηση την έχω ετοιμάσει. Θα δεις. Κρίμα — δε θα μπορέσεις για πολύ να τη θυμάσαι. Τί πάθαν απόψε τα βατράχια; φωνές, φωνές, φωνές, — τί πάνε να πουν; και σε ποιόν; Τί πάνε να κρύψουν; ποιά μέθη; ποιόν πόνο; ποιάν αλήθεια; Τί όμορφη, αδέκαστη νύχτα — αδέκαστη, αδέκαστη, αδέκαστη — τί όμορφη νύχτα—

Γίνεται εμφανές πως η ηρωίδα έχει πάψει να ελπίζει σε ανταπόκριση στον έρωτά της πριν εκφωνήσει αυτόν τον μονόλογο. Ο αποφασισμένος της θάνατος της δίνει τη δύναμη να εξομολογηθεί, μια δύναμη όμως που κλιμακώνεται όσο αυτή η εξομολόγηση προχωράει. Το απολεσθέν προσωπείο εντέλει δεν την ξεγυμνώνει μονάχα απέναντι στον νέο αλλά και απέναντι στον εαυτό της. Με αυτογνωσία και ειλικρίνεια τώρα τον διώχνει μέσα στην ήρεμη αποδοχή του πεπρωμένου της. Μπορεί να στερείται της δυνατότητας επέμβασης στη μοίρα αλλά εξυψώνεται μέσω της στάσης που κρατάει απέναντι στο προδιαγεγραμμένο.

⁹⁷ Παντελής Πρεβελάκης, *Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος: συνολική θεώρηση του έργου του*, Αθήνα, Κέδρος, 1983, σ.549

Ο πεζόμορφος επίλογος δίνει την περιγραφή του περιβάλλοντος μέσα στο οποίο λαμβάνει χώρα η αυτοκτονία και ανακοινώνεται η καταδίκη στον Ιππόλυτο. Η σιωπή και οι ήχοι εναλλάσσονται. Η εικόνα οικοδομείται μέσα από περιγραφές των ήχων και των εναλλαγών του φωτός. Η τελευταία «σκηνή» του ποιήματος είναι οι σκιές των αγαλμάτων της Αφροδίτης και της Άρτεμης που πέφτουν πάνω στο σώμα της κρεμασμένης. Μέσα από αυτόν τον συμβολισμό περιγράφει ο Ρίτσος την διαμάχη των δύο θεαινών, η οποία είχε ως θύμα της την αθώα Φαίδρα.

Η ηρωίδα του ποιήματος βρίσκεται σε παραλληλία προς την ευριπίδεια ηρωίδα. Η σημαντική διαφορά έγκειται στο ότι η τραγική-μυθική Φαίδρα αφαίρεσε τη ζωή της κρατώντας ανομολόγητα τα αισθήματά της. Το εγχείρημα της Φαίδρας του Ρίτσου στην πραγματικότητα είναι σχεδόν πέραν των ανθρωπίνων ικανοτήτων. Ο Άλντο Καροτενούτο μελετά τον έρωτα υπό το πρίσμα της ψυχανάλυσης φτάνοντας στο εξής συμπέρασμα: «Ο έρωτας από τη φύση του ανήκει στη σφαίρα του άρρητου και όπως όλα όσα έχουν σχέση με την ψυχή, με την πιο βαθειά και απόκρυφη διάσταση της ανθρώπινης ύπαρξης, είναι σχεδόν ένα μυστήριο, τον συνοδεύει η σιωπή. Το να υπερπηδήσουμε το φράγμα του ανέκφραστου, να αποδώσουμε μορφή και σώμα στο άρρητο είναι ένα παράτολμο εγχείρημα γεμάτο δέος που μόνο οι ποιητές και οι καλλιτέχνες αποτολμούν.»⁹⁸

Η τόλμη της Φαίδρας να ομολογήσει το άρρητο πράγματι την εξυψώνει. Από παθητικό υποκείμενο που υπομένει τη μοίρα της αδιαμαρτύρητα, γίνεται ενεργητικό υποκείμενο όταν αποκαλύπτει με πάσα ειλικρίνεια τη βαθύτερη αλήθεια στο αντικείμενο του πόθου της. Ο φόβος καταργείται και το θάρρος υπερισχύει. Με τη συνειδητοποίηση της θεϊκής ευθύνης δεν αποποιείται τη δική της ευθύνη, πληρώνει το τίμημα για τα «παράνομα» αισθήματά της με την αφαίρεση της ζωής της. Η αυτοχειρία εδώ δε μπορεί να ιδωθεί ως πράξη δειλίας αφού το απώτερο κίνητρό της είναι η εκδίκηση. Ακόμα, η δειλία αποκλείεται σαν χαρακτηριστικό της ηρωίδας του Ρίτσου εφόσον εκείνη αυτοκτονεί έχοντας πρώτα κάνει μια βαθειά εξομολόγηση όλων των αισθημάτων της, χωρίς, ελλείψει τόλμης, να πεθάνει αποκρύπτοντάς τα.

Η «Φαίδρα» είναι εν τέλει ένα ποίημα για τον θηλυκό έρωτα και την πραγματική επιθυμία. Ουσιαστικά ο Ρίτσος κλήθηκε να εισδύσει στο θηλυκό ψυχισμό και να ανιχνεύσει τις εκφάνσεις του σε κατάσταση μιας ακραίας, εσωτερικής διαμάχης. Σε σχέση με την επιθυμία και κατ' επέκταση την επιδίωξη της ηδονής, η

⁹⁸ Άλντο Καροτενούτο, *Έρωτας και πάθος*, Αθήνα, Ίταμος, 2002, σ.13

Φαίδρα βιώνει το σφοδρό πάθος που δε συμμορφώνεται με τις κοινωνικές επιταγές εφόσον ο Ιππόλυτος είναι ο θετός υιός της. Η *αρχή της πραγματικότητας*⁹⁹ αντικαθιστά την *αρχή της ηδονής* και η ηρωίδα καθηλώνεται σε μια σιωπή που την κατατρώει. Δηλώνοντας ρητά το πάθος της, τοποθετείται πέραν της αρχής της πραγματικότητας στην επιδίωξή της για συμμόρφωση με την πραγματική επιθυμία χωρίς ωστόσο να έχει αυτό το γεγονός αίσιο τέλος αφού συνεπάγεται το θάνατό της.

Ο Ρίτσος επικεντρώνεται στις συναισθηματικές διακυμάνσεις της Φαίδρας. Οικοδομώντας σαφώς πάνω σε κατεργασμένο υλικό, την ήδη υπάρχουσα μυθική ηρωίδα, καλείται όμως να δημιουργήσει σε έναν κενό χώρο ακατέργαστο, την εξομολόγηση εκείνης στον Ιππόλυτο. Αυτόν τον χώρο τον γεμίζει με χιλιάδες ψυχικές αποχρώσεις. Η Φαίδρα του Ρίτσου είναι στην πραγματικότητα η ολοκληρωμένη μορφή της Φαίδρας του Ευριπίδη.

Ο Ρίτσος όμως εκτός από την ολοκληρωμένη εικόνα της Φαίδρας που συνθέτει, φορά και ο ίδιος το προσωπείο της. Ποιά μοιρασμένα αισθήματα θα μπορούσε να έχει ο ποιητής με την ηρωίδα; Ο έρωτας είναι ένα θέμα για το οποίο μπορούν να μιλήσουν πολλοί ποιητές. Ο έρωτας όμως για τον οποίο μας μιλά η Φαίδρα είναι καταδικασμένος, ένοχος και απαγορευμένος. Ο ποιητής με την αμφιφυλόφιλη σεξουαλική του ταυτότητα πιθανώς έχει βιώσει και ο ίδιος τη σκληρότητα της κοινωνικής απαγόρευσης. Με την ηρωίδα που συνθέτει ίσως επινοεί έναν τρόπο να εκφορτίσει τα προσωπικά του συναισθήματα και να μιλήσει για τη βιαιότητα με την οποία η κοινωνία μπορεί να επέμβει στις πιο ιδιωτικές πτυχές του εαυτού.

⁹⁹ Σίγκμουντ Φρόυντ, *Πέραν της αρχής της ηδονής*, Αθήνα, Επίκουρος, 2014

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η ποίηση του Ρίτσου ανοίγει στον αναγνώστη ή και στον ερευνητή ολόκληρους κόσμους. Η προοπτική που επιλέχθηκε στην παρούσα μελέτη αφορά τη γυναίκα: τον γυναικείο ψυχισμό και τον γυναικείο λόγο, έτσι όπως αυτός προβάλλεται και εκφέρεται από τις μυθικές ηρωίδες της Τέταρτης διάστασης.

Ο Ρίτσος κατορθώνει να αναβιώσει τις μυθικές ηρωίδες, προσφέροντάς τους τη δυνατότητα του λόγου, καθώς τις βάζει να απευθύνονται η καθεμιά σε ένα βουβό πρόσωπο. Οι ηρωίδες των οποίων οι ιστορίες είναι γνωστές από την ελληνική παράδοση μιλούν και απευθύνονται σε ένα βουβό πρόσωπο. Ο λόγος τους θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ένας λόγος αναβεβλημένος· ένας λόγος που δεν εκφωνήθηκε σύμφωνα με την ιστορική-μυθική-τραγική παράδοση.

Ο ποιητής προβαίνει σε μια σκιαγράφηση των προσωπικοτήτων λεπτομερή, δημιουργώντας μια αφήγηση μέσα από αναδρομές στο παρελθόν και αναμνήσεις. Ο εξομολογητικός λόγος καθίσταται ένας χώρος μυθοπλασίας, πολιτικών και κοινωνικών υπαινιγμών, έκφρασης προβληματισμών σε σχέση με το νόημα της ζωής, έκφρασης συναισθημάτων και σχολιασμού πάνω στην ιστορία και τη σύγχρονη πραγματικότητα.

Η προφανής σύνδεση των χαρακτήρων με τους αντίστοιχους μυθικούς αποτελεί ίσως μια προτροπή του ποιητή για παράλληλη ανάγνωση των δικών του κειμένων με εκείνων των αρχαίων ποιητών. Η εκ του σύνεγγυς ανάγνωση των μονολόγων στη βάση της γνώσης του πρωτότυπου μύθου και του περιεχομένου των αντίστοιχων τραγωδιών θεμελιώνει νέα νοήματα που δε θα προέκυπταν από την αντιμετώπιση των μονολόγων ως αυτοτελών κειμένων.

Οι χαρακτήρες των γυναικών χτίζονται πάνω είτε στην αντίθεση είτε στην παραλληλία με τα αντίστοιχα αρχέτυπα που αποτέλεσαν την πηγή έμπνευσης για τη σύλληψή τους. Μέσω αυτού του ανοιχτού διαλόγου, ανοίγονται βαθύτερα επίπεδα ερμηνείας. Ως παράδειγμα μπορεί να χρησιμεύσει Η Ελένη. Η παρουσίασή της ως υπέργηρης, καθηλωμένης στο χρόνο, αλλοιωμένης από τη φθορά του, αποκτά νέο νόημα όταν ληφθεί υπόψη η αιώνια ακτινοβολία της ως συμβόλου ομορφιάς.

Μέσα από τη μελέτη των έξι μονολόγων, προκύπτει ως κίνητρο του ποιητή η απόπειρα εξιλέωσης των μορφών. Μια προσπάθεια αποκατάστασης της ιστορικής

αδικίας. Ο Ρίτσος, θερμός υποστηρικτής του κοινωνικού δικαίου χρησιμοποιεί την ποίησή του για να το υποστηρίξει και να το επιδιώκει. Σε αυτό το σημείο του έργου του προσκαλεί τον αναγνώστη σε μια ανατρεπτική ανάγνωση και πρόσληψη της ιστορίας και του μύθου, από τα συμβατικά τους όρια.

Στον ψυχισμό κάθε ηρωίδας ο Ρίτσος εντοπίζει μια απωθημένη επιθυμία, η οποία προσέκρουσε στη συντηρητική κοινωνική ηθική της εποχής της – και όχι μόνο. Δίνοντας το λόγο στις ηρωίδες και επιτρέποντάς τους να αποκαλύψουν ψυχικές πτυχές που σχετίζονται με τις ασυνείδητες, απραγματοποίητες, επιθυμίες τους, μας προτρέπει τους ίδιους, ως αναγνώστες και ερμηνευτές να δούμε την ιστορία μέσα από τη δική του προοπτική.

Στη συνέχεια, με τη λήξη του μονολόγου και τη λύση του δράματος, οι ηρωίδες επανατοποθετούνται στον μύθο, εξυψωμένες και δικαιωμένες. Η πρόσκρουση όμως της επιθυμίας στην πραγματικότητα παρουσιάζει και ένα δεύτερο επίπεδο, το οποίο αφορά τη ζωή του ποιητή τη χρονική στιγμή της συγγραφής των έργων.

Όπως έχει δείξει ο Φρόντ, ο πολιτισμός βασίζεται στη μόνιμη καθυπόταξη των ενστίκτων του ανθρώπου. Αξιοποιώντας τη θεωρία του Φρόντ, ο Χέρμπερτ Μαρκούζε οδηγείται στο συμπέρασμα πως η εντεινόμενη πολιτιστική πρόοδος είναι άρρηκτα δεμένη με την εντεινόμενη προσωπική ανελευθερία. Μέσα στο κοινωνικοπολιτικό σύστημα, ο άνθρωπος βρίσκεται κάτω από την μόνιμη εγκράτεια, τον περιορισμό και την καταπίεση. «Η ικανοποίηση δεν μπορεί να υπάρξει ως αυτοσκοπός». Η αρχή της ηδονής αντικαθίσταται έτσι από την αρχή της πραγματικότητας. «Η πολιτιστική ελευθερία εμφανίζεται στο φως της ανελευθερίας και η πολιτιστική πρόοδος στο φως του περιορισμού. Αυτό δεν σημαίνει άρνηση του πολιτισμού: Η ανελευθερία και ο περιορισμός είναι τα αντίτιμά του.»¹⁰⁰

Την εποχή που συντίθεται η *Τέταρτη διάσταση*, ο Ρίτσος διανύει μια χρονική περίοδο σφοδρών απογοητεύσεων και τραυματικών εμπειριών. Η δικτατορία του 1967 τον εξορίζει σε νέους τόπους, η αρρώστια του σώματος τον καταρρακώνει, ενώ το μεγάλο όραμα του κομμουνισμού, το 1968, κλονίζεται. Το αίσθημα της απογοήτευσης και της αμφισβήτησης διαπερνά όλα τα ποιήματα. Επανέρχεται ξανά και ξανά το ερώτημα αναφορικά με τη ματαιότητα του αγώνα, της όποιας πάλης για εξουσία, για τις συνέπειες των επαναστάσεων.

¹⁰⁰ Χέρμπερτ Μαρκούζε, *Έρωτας και πολιτισμός*, Αθήνα, Κάλβος, 1981

*Έτσι γίνεται πάντοτε. Δεν ξέρουμε πια πώς να φερθούμε,
πώς να μιλήσουμε, σε ποιόν, και τί να πούμε. Μένουμε μόνοι
με αφανείς δυσκολίες, σε αφανείς πολέμους, χωρίς νίκη ούτε ήττα,
με πλήθος αφανείς εχθρούς ή, μάλλον, εχθρότητες. Ωστόσο
και με πολλούς συμμάχους —αφανείς κι αυτούς— καθώς η σελήνη
του παλιού κήπου, καθώς το χρυσόψαρο ή ακόμη κι η γάτα.*

(«Χρυσόθεμις»)

*Πώς ήταν δίχως νόημα όλα,
δίχως σκοπό και διάρκεια και ουσία — πλούτη, πόλεμοι, δόξες και φθόνοι,
κοσμήματα και η ίδια η ομορφιά μου.
Τί ανόητοι θρύλοι,
κύκνοι και Τροίες και έρωτες κι ανδραγαθίες..*

(«Η Ελένη»)

*Ασήκωτο βάρος, νομίζω,
να κυβερνάς και να προστάξεις. Και πάντα, στο τέλος, καθένας
κυβερνιέται απ' αυτό που κυβερνά· — χώρια η απέραντη κείνη υποψία
προς όλους και προς όλα, — ένας ίσκιος πουλιού να περάσει στην αίθουσα
τυχαία την ώρα του λιογέρματος, είναι ένα τιναγμένο μαχαίρι
καμωμένο από αθόρυβο μέταλλο. Για τούτο οι τύραννοι
γίνονται μέρα με τη μέρα όλο πιο τύραννοι. Όταν ο κόσμος
έχει το φόβο σου είτε την ανάγκη σου, ποτέ δεν ξέρει τί σου ετοιμάζει.*

(«Ισμήνη»)

*Εκείνοι φύγαν στη θορυβώδη δόξα τους, μες στο αίμα,
ντυμένοι τις μεγάλες στολές τους, με τα μεγάλα κράνη τους
επάνω σε λόφους λουλουδιών, τα σπαθιά τους στο μάρμαρο,
ένα γάντι στη σκάλα, μπροστά στο περιστύλιο, εκεί,
δεν το μετακινεί ο αέρας· —*

(«Η επιστροφή τη Ιφιγένειας»)

*Ο ίδιος σπάγγος,
τα ίδια κομμένα κεφάλια στο δίσκο, τα ίδια καρφιά, κι η μαύρη ομπρέλα
πάνω στη σκάλα απ' όπου γκρεμιστήκαν τα πέντε παιδιά. Έξω στο δρόμο
πολίτες συνωστίζονται, φωνάζουν, τρέχουν, κρατάνε σημαίες,
στρατιώτες προβαίνουν στις γωνίες, πυροβολούν. Κι εγώ στο παράθυρο*

*να βλέπω το κόκκινο ποτάμι πλάι στο πεζοδρόμιο και να 'μαι πολύ πικραμένη
όχι και τόσο για τους σκοτωμένους όσο για κείνη την ομπρέλα πάνω απ' τη σκάλα*

*και για κείνα τα πέντε παιδιά, τα δικά μου,
φανταστικά παιδιά, πιο δικά μου απ' αυτά που έχω γεννήσει.*

(«Φαίδρα»)

Εξετάζοντας το θέμα της προσωπικής επιθυμίας σε κάθε επιμέρους κείμενο και συνυπολογίζοντας τη χρονική περίοδο της σύνθεσης των ποιημάτων, με όλο το κόστος που συνεπάγονταν γεγονότα και καταστάσεις, προσωπικές και δημόσιες, ελληνικές και διεθνείς, στη ζωή του ποιητή, μπορούμε να δούμε τον Ρίτσο να αντιδρά απέναντι σε κάθε μορφής καταπίεση. Καταπίεση ιδιωτική-προσωπική και καταπίεση συλλογική.

Επιστρέφοντας στον Μαρκούζε: «Η ανθρώπινη ελευθερία δεν είναι μόνο ένα ιδιωτικό ζήτημα - άλλα δεν είναι τίποτα απολύτως, αν δεν είναι και ιδιωτικό ζήτημα. Όταν η ιδιωτική σφαίρα δεν πρέπει πια να υποστηρίζεται ξέχωρα από τη δημόσια ύπαρξη και ενάντια σε αυτήν, η ελευθερία του ατόμου και εκείνη του συνόλου ίσως μπορούν να συμφιλιωθούν από μια «γενική θέληση» πού θα παίρνει τη μορφή θεσμών οι όποιοι θα κατευθύνονται προς τις ατομικές ανάγκες. Οι απαρνήσεις και καθυστερήσεις, πού θα απαιτούνται από τη γενική θέληση, δεν πρέπει να είναι σκοτεινές και απάνθρωπες ούτε ο λόγος τους πρέπει να είναι αυταρχικός. Εντούτοις, ή ερώτηση παραμένει: Πώς μπορεί ο πολιτισμός ελεύθερα να δημιουργήσει ελευθερία, όταν η ανελευθερία έχει γίνει μέρος του διανοητικού μηχανισμού; Κι αν δεν μπορεί, ποιος έχει το δικαίωμα να καθορίσει και να εφαρμόσει τα αντικειμενικά κριτήρια;»

Η απωθημένη επιθυμία του ανθρώπου γίνεται *sine qua non* προϋπόθεση ύπαρξης πολιτισμού. Παράλληλα, ο Ρίτσος βιώνει κατ' επανάληψη μία ακόμη – βίαιη – στέρηση της ελευθερίας· στέρηση η οποία επιβάλλεται από το καθεστώς. Η συνύπαρξη μέσα στο ποίημα ενός κατηγορώ απέναντι στην επανάσταση και της αποκλεισμένης προσωπικής επιθυμίας απορρέει από τα προσωπικά βιώματα του ποιητή και τον τοποθετεί σε κριτική στάση απέναντι στους καταπιεστικούς καθεστωτικούς μηχανισμούς. Το μήνυμα ανάγεται σε θεμελιώδες και διαχρονικό επειδή ακριβώς αναδύεται μέσω της χρήσης του ιστορικού μυθικού παραδείγματος

Στην διερώτηση γιατί γίνεται η γυναίκα φορέας ενός τέτοιου μηνύματος, η απάντηση ίσως είναι πως επειδή η γυναίκα πράγματι αποτελεί το πρώτο θύμα κάθε πολέμου, αλλά και τον καταπιεσμένο Άλλο της κάθε κοινωνίας. Ο πόλεμος δεν

υπήρξε ποτέ γυναικεία απόφαση. Η επιδίωξη ενός πολέμου είναι συνήθως υπόθεση μεταξύ ανδρών. Η γυναίκα βιώνει την πιθανή απώλεια του συζύγου, του γιου, του πατέρα, κάποτε βιάζεται, κάποτε προσφυγοποιείται, και, πάντως, επωμίζεται την ευθύνη της οικογένειας. Ο θεσμός του πολέμου όμως δεν είναι το μόνο μέσω καταπίεσης των γυναικών από τις αρχαίες έως τις σύγχρονες κοινωνίες του δυτικού πολιτισμού, ο άνθρωπος έχει αποτύχει να πατάξει τη σχέση ανισότητας μεταξύ των δύο φύλων.

Στο κατεξοχήν καταπιεσμένο ον μέσα στην κοινωνία αρμόζει λοιπόν να μιλήσει για την καθεστωτική καταπίεση και για τον πόλεμο καταδικάζοντάς τα. Αφού ο άνδρας με την επιλογή του πολέμου, αλλά και με το κυνήγι της εξουσίας, συνεχώς αποτυγχάνει –αποτυχία που αποδεικνύεται μέσω των συνεπειών των πράξεών του- το λόγο παίρνει η γυναίκα, μάρτυρας χιλιάδων χρόνων. Οι κατηγορίες κατά των ανδρών – αυτών που δημιουργούν τον πόλεμο, αυτών που παίζουν διαρκώς το παιχνίδι της εξουσίας στο ιδιωτικό και στο δημόσιο επίπεδο – αρθρώνονται από τις γυναίκες: τα κατ' εξοχήν βουβά πρόσωπα της Ιστορίας. Ο Ρίτσος φορά τα προσωπεία τους για να τους επιτρέψει να μιλήσουν. Και, ταυτοχρόνως, μιλά και ο ίδιος μέσα από τα προσωπεία τους· μιλά για τις καταπίεσεις που ο ίδιος έχει υποστεί ή εξακολουθεί να υφίσταται, τόσο στον ιδιωτικό όσο και στον δημόσιο βίο του.

Οι γυναίκες του μύθου αναδύονται με μια νέα δυναμική. Ο ποιητής υπογραμμίζει την ισχυρή πλευρά του χαρακτήρα τους. Οι ίδιες ανατρέχουν στο σκληρό παρελθόν και το συζητούν. Αυτή η διαδικασία απαιτεί μεγάλη ψυχική αντοχή όπως εκείνη της εσωτερικής όρασης και της επαφής με τον εαυτό αλλά και της ήσυχης αποτίμησης των γεγονότων της ιστορίας. Οι ηρωίδες στους μονολόγους παρουσιάζονται ψύχραιμες, ρεαλιστικές και ρεαλίστριες. Παραδέχονται τα λάθη, τα πάθη και τα συναισθήματά τους, παύουν να εθελotuφλούν, και το παρήγορο ψέμα δεν έχει θέση στο λόγο τους.

Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά δεν τους τα προσδίδει ο ποιητής ως νέα. Τα εντοπίζει σε εκείνες, τα αναγνωρίζει και τα υπογραμμίζει. Ταυτίζεται με τη γυναίκα, θεωρώντας την κατάλληλη για να προβάλει τους δικούς του προβληματισμούς για τη ζωή, τον άνθρωπο, τον κόσμο και την κοινωνία. Βαρύνουσα σημασία έχει η διαχείριση της ενοχής. Οι γυναίκες του Ρίτσου κοιτούν κατάματα τον εαυτό τους, αποδέχονται τις πράξεις τους και, έτσι, μπορούν να δουν και τον αναγνώστη, αλλά και τον κόσμο γύρω τους. Υπογραμμίζουν την αδικία και τη ματαιότητα, κρίνουν και καταδεικνύουν, προτρέπουν και συγχωρούν. Ο Ρίτσος μιλά για πράγματα τα οποία

αναγνωρίζει, με σεβασμό, ότι πρέπει να ειπωθούν μέσα από τις γυναίκες. Για τον ποιητή, η Ιστορία μπορεί και πρέπει να σχολιαστεί από τις σιωπηλές παρατηρήτριές της. Από εκείνες που δεν φέρουν ευθύνες για τις αποφάσεις, η γνώμη των οποίων δεν συνυπολογίστηκε ποτέ σε σχέση με τα κοινωνικοπολιτικά δρώμενα.

Η πεισματική επανάληψη μέσα στην ιστορία των συγκρούσεων για την εξουσία, τη δόξα και τα εθνικά συμφέροντα τα καθιστά πρόσφορο έδαφος για διαχρονικούς, αιώνιους προβληματισμούς. Ο μύθος και το ιστορικό παρελθόν γίνονται το μέσο και το όχημα ώστε να αναδειχθεί ότι οι εν λόγω προβληματισμοί αφορούν όλες τις εποχές: παρελθοντικές, παροντικές, μελλοντικές. Επιπλέον, ο μυθικός ήρωες, όπως επισημαίνει ο Πήτερ Μπήαν¹⁰¹, *κατοικούν μέσα στην καρδιά του απάιδευτου λαού*. Η μυθική γλώσσα είναι για τους Έλληνες ένας κοινός κώδικας. Μέσω αυτού του κώδικα ο Ρίτσος επιλέγει να εκφωνήσει το λόγο της αφύπνισης, διότι πράγματι πρόκειται περί λόγου αφύπνισης αν λάβει κανείς υπόψη τον βαθειά επικριτικό του χαρακτήρα.

Οι ατομικοί υπαρξιακοί προβληματισμοί, οι οποίοι προβάλλονται σε άρρηκτο συνδυασμό με τους κοινωνικοπολιτικούς, συναρτώνται άμεσα με τα γεγονότα της προσωπικής ζωής του ποιητή. Ο υπαρξιακός τόνος διατρέχει την αφήγηση και συνήθως έρχεται ως απόρροια της μνήμης. Η αναδρομή στο παρελθόν πυροδοτεί τα συναισθήματα, συνήθως πικρά, και φέρνει στην επιφάνεια τη διερώτηση σχετικά με το νόημα της ζωής και τον θάνατο. Όλα αυτά όμως δεν μπορούν να ιδωθούν ανεξάρτητα από την απογοήτευση του ποιητή σε σχέση με το κοινωνικοπολιτικό γίνεσθαι. Η αναζήτηση του νοήματος της ζωής τον απασχολεί έπειτα από την απογοήτευσή του— από την απομάγευση του κοινωνικού και ανθρωπιστικού του οράματος.

Όπως γνωρίζουμε, ο εκπεσμός του οίκου των Ρίτσων σε συνδυασμό με το θάνατο πολλών από τα αγαπημένα πρόσωπα του ποιητή και τις αρρώστιες, σωματικές και ψυχικές, υπήρξαν γεγονότα τραυματικά που άφησαν το στίγμα τους στην ψυχή του και κατ' επέκταση στην ποίησή του. Η παρηγοριά βρέθηκε στο κοινωνικοπολιτικό όραμα και στη νέα οικογένεια από συναγωνιστές και φίλους που τάχθηκαν σε έναν κοινό σκοπό. Η διάψευση του οράματος και η συνειδητοποίηση ότι ο αγώνας υπήρξε άκαρπος πιθανώς υπήρξε συμβολικά η επανάληψη του πρώτου εκπεσμού και των πρώτων θανάτων.

¹⁰¹ Πήτερ Μπήαν, «Ο μύθος στα Ελληνικά γράμματα και ο Φιλοκτήτης του Γιάννη Ρίτσου», στο (επιμ.), *Γιάννης Ρίτσος: Μελέτες για το έργο του*, Αθήνα, Διογένης, 1975, σ.63-74

Η απώλεια προσώπων και πραγμάτων που είχαν αξία στη ζωή του ποιητή πιθανώς τον οδηγούν στο να αναρωτηθεί εν τέλει αν αξίζει να ζει κανείς και ποιος θα πρέπει να είναι ο σκοπός στη ζωή του. Πού εντοπίζεται το νόημα, αν αυτό υπάρχει. Για αυτόν τον λόγο οι ηρωίδες του εκφράζουν μια πίκρα και κάποιον μισοσβησμένο θυμό.

Το πλαίσιο μέσα στο οποίο τοποθετούνται οι ίδιες αποτελεί ένα επιπλέον κλειδί για την προσέγγιση του κόσμου τους. Ο υλικός διάκοσμος, τα χρώματα, οι ήχοι, η σιωπή και το φως ρυθμίζονται συχνά σε σχέση με τα συναισθήματα των γυναικών. Στα ποιήματα «Χρυσόθεμις», «Η Ελένη», «Ισμήνη» και «Η επιστροφή της Ιφιγένειας» τα υλικά στοιχεία του περιβάλλοντος χώρου έχουν ενδώσει στη φθορά του χρόνου και την εγκατάλειψη. Στα ποιήματα «Περσεφόνη» και «Φαίδρα», που αφορούν κυρίως τον έρωτα, ο χώρος συντίθεται μυστηριακός και σκοτεινός όπως η ψυχική κατάσταση των ηρωίδων.

Επιπλέον συστατικό του πλαισίου που συναντάμε σε όλα τα υπό εξέταση ποιήματα είναι η φύση. Η ομορφιά και η αρμονία της φύσης έρχεται συνήθως σε αντίθεση με την σκληρότητα των πολέμων, το μάταιο της εξουσίας και το ακριβό τους τίμημα. Το θέμα αυτό σχολιάζει και ο Ερατοσθένης Καψωμένος. Στην ποίηση του *Ρίτσου*, γράφει «Η σχέση του ανθρώπου και της φύσης εμφανίζεται ως σχέση οργανικής ενότητας.» Ο ίδιος επισημαίνει πως «[...]ο άνθρωπος, τα πράγματα και τα στοιχεία της φύσης συμπεριφέρονται στην ποίησή του σαν μέλη ενός ομοιογενούς σύμπαντος, σε μια σχέση στενής οικειότητας και αλληλεγγύης.»¹⁰²

Για τον ποιητή η γυναίκα είναι εναρμονισμένη με τη φύση· είναι η φωνή του ενστίκτου και η φωνή της ψυχής που έχουμε απολέσει από τη ζωή μας στο όνομα μιας λογικής απομακρυσμένης από το βαθύτερο είναι μας. Ευαίσθητη και δυνατή, η γυναίκα προκρίνεται έναντι του άνδρα, προκειμένου να μιλήσει και να καταδείξει τους σημαντικότερους κοινωνικούς προβληματισμούς και τα πιο εσωτερικά υπαρξιακά αισθήματα. Ο ποιητής φορά το προσωπείο των γυναικών ως προσωπείο γενναιότητας. Πίσω από εκείνες τις αιώνιες ηρωίδες φαίνεται πως αποκτά τη δύναμη να μιλήσει για πολλά ενώ παράλληλα να τις δικαιώσει.

Η θέση που προσδίδει στις γυναίκες ο ποιητής είναι η θέση εκείνος πιστεύει πως πρέπει να έχουν μέσα στην κοινωνία. Τα πράγματα για τα οποία τις κάνει να μιλούν είναι ίσως τα πράγματα για τα οποία πιστεύει πως θα πρέπει να έχουν λόγο στην

¹⁰² Ερατοσθένης Καψωμένος, «Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος και το νεοελληνικό πολιτισμικό πρότυπο», *Θέματα παιδείας* 37-38 (2009) , σ.225-232

πραγματικότητα. Έτσι η ποιητική του Ρίτσου παίρνει ακόμα μια φορά τις διαστάσεις της κοινωνικής διεκδίκησης. Επιβεβαιώνεται ως ποίηση της αξιοπρέπειας του ανθρώπου και της ισότητας: μια ποίηση κριτική και βαθιά επαναστατική. Ο Ρίτσος δείχνει επιπλέον τη διττότητα του ανθρώπου: τη θηλυκή και την αρσενική πλευρά που ο καθένας έχει μέσα του. Η επικοινωνία των δύο αυτών πλευρών αντικατοπτρίζει και την επικοινωνία που πρέπει να έχουν τα δύο φύλα στην κοινωνία για να υπάρχει αρμονία. Γυναίκα και άνδρας δεν είναι όντα αντίθετα, αλλά αλληλοσυμπληρούμενα. Όπως είναι κάθε ζεύγος «αντιθέτων».

Η γυναίκα για τον Ρίτσο αναγνωρίζεται και προβάλλεται ως δυνατότητα της νέας ζωής. Είναι η μήτρα και η μάνα. Είναι η Ελλάδα, η Ρωμιοσύνη, η γη και η φύση. Στα ποιήματα που εξετάστηκαν στην παρούσα εργασία (τα οποία δεν αποτελούν, βέβαια, παρά ένα μικρό μέρος του έργου του) διακρίνεται αυτή η βασική ιδέα, η οποία τροφοδοτεί ολόκληρη την ποίησή του. Στους μονολόγους της *Τέταρτης διάστασης*, ο χρόνος και ο λόγος ανήκει στις γυναίκες: καταπιεσμένες, ένοχες ή ενοχικές, ηττημένες, παρεξηγημένες. Οι γυναίκες αυτές δεν απευθύνονται μονάχα στα βουβά πρόσωπα που τις ακούν, αλλά στους σύγχρονους αναγνώστες, καλώντας τους σε μια αναθεώρηση του εαυτού, του Άλλου, της ανθρώπινης ύπαρξης, του ανθρώπινου προορισμού.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αλτουσέρ Λουί, *Θέσεις*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1999

Αλεξανδρόπουλος Μήτσος, «Για λίγο καλοκαίρι. Η Χρυσόθεμις του Γιάννη Ρίτσου και ένα γράμμα για εμάς», στο Κ. Κουλουφάκος (επιμ.), *Γιάννης Ρίτσος μελέτες για το έργο του*, Αθήνα, Διογένης, 1975

Αλεξανδρόπουλος Μήτσος, «Η άλλη διάσταση», στο Α. Μακρυνικόλα (επιμ.), *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Αθήνα, Κέδρος, 1981

Αλεξίου Χρίστος, «Μια απόπειρα ανάλυσης της Τέταρτης διάστασης», στο Α. Μακρυνικόλα (επιμ.), *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Αθήνα, Κέδρος, 1981

Βασιλικός Βασίλης, «Κάθε δρόμος γεννιέται με το βήμα», στο Α. Μακρυνικόλα (επιμ.), *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Αθήνα, Κέδρος, 1981

Γκρίτση-Μιλλιέξ Τατιάνα, «Η Ελένη του Γιάννη Ρίτσου», στο Α. Μακρυνικόλα (επιμ.), *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Αθήνα, Κέδρος, 1981

Γιατρομανωλάκης Γιώργος, «Αρχαιογνωστικές αναγνώσεις του Ρίτσου και του Σεφέρη», στο Α. Μακρυνικόλα (επιμ.), *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος*, Αθήνα, Κέδρος, 2009

Δάλλας Γιάννης, «Οπτικές του θεάματος και της ποιητικής στα αρχαιόθεμα ποιήματα του Ρίτσου», στο Α. Μακρυνικόλα (επιμ.), *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος*, Αθήνα, Κέδρος, 2008

Ευριπίδης, *Ελένη*, Αθήνα, Κάκτος, 1992

Ευριπίδης, *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, Αθήνα, Κάκτος, 1992

Ευριπίδης, *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, Αθήνα, Κάκτος, 1992

Ευριπίδης, *Ιππόλυτος*, Αθήνα, Κάκτος, 1993

Κακλαμανάκη Ρούλα, *Γιάννης Ρίτσος: η ζωή και το έργο του*, Αθήνα, Πατάκης, 1999

Κακλαμανάκη Ρούλα, «Ο Γιάννης Ρίτσος και η γυναίκα στην ποίησή του», *Θέματα παιδείας 37-38* (2009)

Κακρίδης Ι. Θ., *Ελληνική μυθολογία, Εισαγωγή στο μύθο*, Εκδοτική Αθηνών, 1986

Καψωμένος Ερατοσθένης, «Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος και το νεοελληνικό πολιτισμικό πρότυπο», *Θέματα παιδείας 37-38* (2009)

Καροτενούτο Άλντο, *Έρως και πάθος*, Αθήνα, Ίταμος, 2002

Κερέντι Καρλ, *Η μυθολογία των Ελλήνων*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα, 2013

Κεντρωτής Γιώργος, «Η Ελένη και το τρίτο ρόδο», στο Δ. Κόκκορης (επιμ.), *Εισαγωγή στην ποίηση του Ρίτσου*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2009

Κόκκορης Δημήτρης, *Μια φωτιά η ποίηση*, Αθήνα, Σόκολης, 2003

Κώττη Αγγελική, *Γιάννης Ρίτσος: Ένα σχεδιάσμα βιογραφίας*, Αθήνα, Ελληνικά γράμματα, 2009

Κωτόπουλος Τριαντάφυλλος και Καρασαββίδου Ελένη, «Η ποίηση του Ρίτσου και τα ρέοντα σύνορα της θυληκότητας» στο Μ. Ροσέτο, Μ. Τσιανίκας, Γ. Κουβάλης και Μ. Παλακτσόγλου (επιμ.), *Greek research in Australia: Proceedings of the eighth Biennale International Conference of Greek studies*, Adelaide, Flinders University department of languages- Modern Greek, 2009, σ.539-551

Μαρκούζε Χέρμπερτ, *Έρωτ και πολιτισμός*, Αθήνα, Κάλβος, 1981

Μαρκόπουλος Γιώργος, «Η Τέταρτη διάσταση του Γιάννη Ρίτσου και μερικές από τις συνισταμένες της», στο Α. Μακρυνικόλα (επιμ.), *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Αθήνα, Κέδρος, 1981

Μερακλής Μιχάλης, «Η "Τέταρτη διάσταση" του Γιάννη Ρίτσου, Απόπειρα πρώτη», στο Α. Μακρυνικόλα (επιμ.), *Αφιέρωμα στο Γιάννη Ρίτσο*, Αθήνα, Κέδρος, 1981.

Μερακλής Μιχάλης, «Η καθολική ποίηση του Γιάννη Ρίτσου» *Θέματα παιδείας* 37-38 (2009) σ.210-217

Μοσκόφ Κωστής, «Πάθος και κάθαρση στον Γιάννη Ρίτσο», στο Α. Μακρυνικόλα (επιμ.) *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Αθήνα, Κέδρος, 1981

Μπήαν Πήτερ, «Ο μύθος στα Ελληνικά γράμματα και ο Φιλοκτήτης του Γιάννη Ρίτσου», στο Κ. Κουλουφάκος (επιμ.), *Γιάννης Ρίτσος: Μελέτες για το έργο του*, Αθήνα, Διογένης, 1975

Ντοστογιέφσκι Φιόντορ, *Οι Δαιμονισμένοι*, Αθήνα, Ίνδικτος, 2008

Ντοστογιέσκι Φιόντορ, *Εγώ, ο Φιόντορ Ντοστογιέφσκι, εκμυστηρεύσεις και στοχασμοί*, Αθήνα, PRINTA, 2011

Όμηρος, *Ομηρικοί ύμνοι : στη Δήμητρα: στον Απόλλωνα*, Αθήνα, Ροδακίον, 2005.

Όμηρος, *Ιλιάδα*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ινστιτούτο Νεοελληνικών σπουδών Θεσσαλονίκη, 2015

Όμηρος, *Οδύσσεια*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ινστιτούτο Νεοελληνικών σπουδών, Θεσσαλονίκη, 2015

Πρεβελάκης Παντελής, *Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος: Συνολική θεώρηση του έργου του*, Αθήνα, Κέδρος, 1983

- Ρισπέν Ζαν, *Ελληνική μυθολογία τόμος Α*, Βίβλος, 1953
- Ρισπέν Ζαν, *Ελληνική μυθολογία τόμος Β*, Βίβλος, 1953
- Ρίτσος Γιάννης, *Τέταρτη διάσταση*, Αθήνα, Κέδρος, 1972
- Ρίτσος Γιάννης, *Ποιήματα τόμος Ι*, Αθήνα, Κέδρος, 1998
- Ρίτσος Γιάννης, *Μονόχορδα*, Αθήνα, Κέδρος, 1980
- Σαμαρά Ζωή, *Προοπτικές του κειμένου*, Θεσσαλονίκη, Κώδικας, 1987
- Σαντζιλίο Κρεσέντζιο, *Μύθος και ποίηση στον Ρίτσο*, Αθήνα, Κέδρος, 1978
- Σκιαδάς Αριστόξενος, «Ο «Αγαμέμνων» του Γιάννη Ρίτσου», στο Α. Μακρυνικόλα (επιμ.), *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Αθήνα Κέδρος, 1981
- Σοκολιούκ Βίκτωρ, «Ο μύθος στο έργο του Γιάννη Ρίτσου», στο Α. Μακρυνικόλα (επιμ.), *Αφιέρωμα στο Γιάννη Ρίτσο*, Αθήνα, Κέδρος, 1981
- Σοφοκλής, *Ηλέκτρα*, Αθήνα, Κάκτος, 1992
- Σοφοκλής, *Αντιγόνη*, Αθήνα, Γκόννη, 2015
- Σοφοκλής, *Οιδίπους επί Κολωνώ*, Κάκτος, 1993
- Τζούμα Άννα, *Η διπλή ανάγνωση του κειμένου, για μια κοινωνιοσημειωτική της αφήγησης*, Αθήνα, Επικαιρότητα, 1991
- Φιλοκύπρου Έλλη, *Η αμείλικτη ευεργεσία: όψεις της σιωπής στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2004
- Φρόντ Σίγκμουντ, *Λογοτεχνία και ψυχανάλυση*, Αθήνα, Επίκουρος, 1994
- Φρόντ Σίγκμουντ, *Πέραν της αρχής της ηδονής*, Αθήνα, Επίκουρος, 2014
- Χώκινγκ Στήβεν, *Το χρονικό του χρόνου*, Αθήνα, Κάτοπτρο, 1998
- Delcroix Maurice, *Εισαγωγή στις σπουδές της λογοτεχνίας: μέθοδοι του κειμένου*, Αθήνα, Gutenberg, 2000
- Graham Allen, *Intertextuality*, New York, Routledge, 2000
- Hawthorn Jeremy, *Ξεκλειδώνοντας το κείμενο, Μια εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*. Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2006
- Holquist Michael, *Διαλογικότητα: Ο Μπαχτίν και ο κόσμος του*, Αθήνα, Gutenberg, 2014

Jung, C. G. Carl Gustav, *Η επιστήμη της μυθολογίας*, Αθήνα, Ιάμβλιχος, 1989