



ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ
ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΑΘΗΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΤΟΜΕΑΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΛΑΟΓΡΑΦΙΑΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΜΕ ΕΙΔΙΚΕΥΣΗ ΣΤΗ
ΛΑΟΓΡΑΦΙΑ

Διπλωματική εργασία

*Αρχαίοι και νέοι ελληνικοί μύθοι:
η περίπτωση του Ορέστη στον Γιάννη Ρίτσο*

Αγγελική Ζάμπα (Α.Μ. 980)

Τριμελής επιτροπή:

- 1) Καπλάνογλου Μαριάνθη, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια (επιβλέπουσα)
- 2) Αλεξιάδης Μηνάς, Ομότιμος Καθηγητής Λαογραφίας
- 3) Χρυσανθοπούλου Βασιλική, Επίκουρη Καθηγήτρια Κοινωνικής Λαογραφίας

Αθήνα, 2018

Στη γιαγιά Αγγελική...

*Η ιστορία με το πέρασμα του χρόνου διαστρεβλώνεται,
ενώ ο μύθος εξελίσσεται στο σημείο που γίνεται πραγματικότητα.*

Jean Cocteau

Πρόλογος

Η αρχαία ελληνική μυθολογία ανέκαθεν με γοήτευε ως παιδί. Αποτελούσε για μένα το όχημα για ένα συναρπαστικό ταξίδι στον μυθικό κόσμο, στις περιπέτειες διαφόρων μυθικών ηρώων, στους κινδύνους που είχαν να αντιμετωπίσουν και στις αναμετρήσεις τους τόσο με θεούς όσο και με μυθικά τέρατα. Αρχικά, λάτρευα να ακούω αφηγήσεις για τα ηρωικά κατορθώματα του Ηρακλή, του ήρωα των Αθηνών Θησέα και του Περσέα, την εκστρατεία του Ιάσωνα και των Αργοναυτών, του Ορφέα, του Δαίδαλου και του Ίκαρου. Το ενδιαφέρον μου για τον κόσμο της μυθολογίας ενισχύθηκε κατά τη διάρκεια των σχολικών μου χρόνων, πρώτα ως μαθήτρια της τρίτης δημοτικού όπου γνώρισα μέσα από τις σελίδες του σχολικού εγχειριδίου της Ιστορίας τους θεούς του Ολύμπου και τα κατορθώματά τους και εν συνεχεία ως μαθήτρια Γυμνασίου-Λυκείου όπου ήρθα σε επαφή με κείμενα απaráμιλλης αξίας, όπως αυτά της Οδύσσειας, της Ιλιάδας, της Ελένης του Ευριπίδη, της Αντιγόνης κ.λπ. Χρόνια αργότερα, ως μεταπτυχιακή φοιτήτρια Λαογραφίας είχα την ευκαιρία να μελετήσω σε επιστημονική πλέον βάση την έννοια του μύθου μέσω της θεωρίας των ειδών.

Από την άλλη, η σχέση μου με την ποίηση του Ρίτσου ήταν εκείνη του ένθερμου αναγνώστη. Ο Ρίτσος αποτελούσε έναν από τους αγαπημένους μου ποιητές κατά τη διάρκεια των σχολικών μου χρόνων, ίσως γιατί τον είχα συνδέσει στον νου μου με τις σχολικές γιορτές που τραγουδούσαμε πολλά από τα μελοποιημένα του ποιήματα και ίσως γιατί κυριαρχούσε στο μυαλό μου ο τίτλος του ποιητή της Ρωμιοσύνης. Αργότερα, κατά τη διάρκεια των προπτυχιακών μου σπουδών στο τμήμα Φιλολογίας γνώρισα τον Ρίτσο σε βάθος. Μελέτησα μεγάλο μέρος του έργου του και το ενδιαφέρον μου κέντρισε η ποιητική του συλλογή με τίτλο «Τέταρτη Διάσταση». Εκεί ο Ρίτσος στρέφεται στην αρχαία ελληνική μυθολογία και αντλεί από αυτή. Στους μονολόγους της «Τέταρτης Διάστασης», όπως διαπιστώνει ο Μ. Μερακλής¹, παρατηρείται μια εξαιρετική προτίμηση στην αρχαία ελληνική μυθολογία, αφού δώδεκα από αυτούς αντλούν το περιεχόμενό τους από κύκλο των Ατρείδων, των Λαβδακιδών και τον Τρωικό κύκλο. Ο μύθος βέβαια συνυφαίνεται με τις κοινωνικές και ιστορικές εμπειρίες του ποιητή, καθώς επίσης και με την τραγική οικογενειακή του ιστορία: οργανώνεται δε, μέσα σε μια ιδιότυπη συγχρονία.

¹ Μιχάλης Μερακλής, «Η Τέταρτη Διάσταση του Γιάννη Ρίτσου. Μια πρώτη προσέγγιση» στον τόμο *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Αθήνα 1981, σελ. 519.

Η επιλογή του θέματος της παρούσας μελέτης, εκτός από αναπόφευκτη για τους λόγους που προαναφέρθηκαν, αποτέλεσε για μένα μια πρόκληση. Μου δόθηκε η ευκαιρία να μελετήσω πιο συστηματικά πλέον το έργο του Ρίτσου και να αναδείξω στο μέτρο του δυνατού διάφορες πλευρές του ποιητικού του κόσμου και, σε συνδυασμό με τον κοινωνικό - πολιτικό του χαρακτήρα, το εύρος του. Παράλληλα, όμως, στράφηκα στην ελληνική και διεθνή βιβλιογραφία για τις σχέσεις Λαογραφίας και Λογοτεχνίας: ειδικότερα, στο έργο αναφοράς του Μ. Γ. Μερακλή για τη θέση του λαϊκού πολιτισμού στην αρχαία Αθήνα μέσα από το έργο των τριών μεγάλων τραγικών και στη λαογραφική θεωρία των αφηγηματικών ειδών (folkloristic theory of genres). Το θεωρητικό αυτό πλαίσιο με καθοδήγησε ώστε να εμβαθύνω στον μύθο ως αφηγηματικό είδος, στη διαδικασία αξιοποίησης λαογραφικών στοιχείων σε ένα λογοτεχνικό έργο και τελικά στο ίδιο το έργο του Ρίτσου.

Κλείνοντας τον σύντομο αυτόν πρόλογο, θα ήθελα να ευχαριστήσω από καρδιάς τον κύριο Μιχάλη Μερακλή που όχι μόνο με παρότρυνε να ασχοληθώ με το συγκεκριμένο θέμα, αλλά κυρίως για το συνεχές του ενδιαφέρον, τις οδηγίες του, τις επισημάνσεις του και την ενθάρρυνσή του. Επιπλέον, πολλές ευχαριστίες οφείλω και στην επιβλέπουσα καθηγήτριά μου, κυρία Μαριάνθη Καπλάνογλου, αλλά και στον κύριο Γεώργιο Θανόπουλο για τις υποδείξεις τους και τις καίριες παρατηρήσεις τους, καθώς και στους καθηγητές μέλη της τριμελούς μου επιτροπής, κύριο Μηνά Αλεξιάδη και κυρία Βασιλική Χρυσανθοπούλου. Ξεχωριστές ευχαριστίες οφείλω στην κυρία Έρη Σταυροπούλου, καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας για τη βοήθεια και καθοδήγησή της σε αρκετά σημεία της εργασίας μου και στον καθηγητή του τομέα Κλασικής Φιλολογίας, κύριο Χρήστο Φάκα για τις συμβουλές του, όπου κρίθηκε αναγκαίο. Τέλος, ένα μεγάλο ευχαριστώ οφείλω και στην οικογένειά μου για τη στήριξη που είχα καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών μου.

Άρτα, 15-07-2017

Αγγελική Ε. Ζάμπα

Περίληψη

Το ερώτημα των σχέσεων Λαογραφίας και Λογοτεχνίας έχει απασχολήσει από πολύ νωρίς τους ερευνητές όχι μόνο στην Ελλάδα, αλλά και διεθνώς. Στο πλαίσιο αυτού του θεωρητικού προβληματισμού μελετήθηκε η λογοτεχνική μετάπλαση του αρχαίου μύθου και ειδικότερα του μύθου των Ατρείδων στο έργο του Γιάννη Ρίτσου (ειδικότερα στο ποίημά του *Ορέστης* από την ποιητική συλλογή «Τέταρτη Διάσταση») και τα ερωτήματα που προκύπτουν από αυτήν τη λογοτεχνική μετάπλαση στα συγκεκριμένα κοινωνικά ακόμα και πολιτικά συμφραζόμενά της. Ιδιαίτερο βάρος δίνεται στο λαογραφικό υπόβαθρο των μυθικών μοτίβων και συμβόλων που ο Ρίτσος χρησιμοποιεί, δείχνοντας έτσι και τη βαθύτερη σχέση του όχι μόνο με τον αρχαίο μύθο αλλά και με τον λαϊκό πολιτισμό.

Αναλυτικότερα, στην εργασία μου ασχολήθηκα με τον ορισμό και τη συγκρότηση του μύθου ως αφηγηματικού είδους στο πλαίσιο της λαογραφικής θεωρίας και έρευνας (ξεκινώντας από τις προσεγγίσεις του Νικολάου Πολίτη και φθάνοντας έως τις αναλύσεις των Lauri Honko και Alan Dundes). Επιπλέον, με απασχόλησαν τα βασικά εννοιολογικά εργαλεία της Νεοελληνικής Φιλολογίας για τη μελέτη των λογοτεχνικών μύθων. Στη συνέχεια παρέθεσα τα βασικά χαρακτηριστικά του ελληνικού μύθου και εξέτασα τον τρόπο πρόσληψης του μύθου των Ατρείδων από τον Ρίτσο στην «Τέταρτη Διάσταση» και ειδικότερα στο ποίημα «Ορέστης». Είναι γνωστό πως με την «Τέταρτη Διάσταση» σηματοδοτείται, όχι μόνο η ωριμότερη ποιητική περίοδος του Γιάννη Ρίτσου, αλλά και η επίσημη εισαγωγή της αρχαιοελληνικής μυθολογίας στο έργο του. Μετά από μια σύντομη εισαγωγή στον μύθο των Ατρείδων, διερευνήθηκε ο τρόπος με τον οποίο ο ποιητής προσέλαβε τον μύθο μέσω του εντοπισμού ομοιοτήτων και διαφορών των θεμάτων και μοτίβων του ποιήματος με τα αρχαιοελληνικά πρότυπά του.

Στη συνέχεια, δόθηκαν συγκριτικά στοιχεία σχετικά με την επιλογή του μονολόγου, του χώρου, του χρόνου και των ηρωικών προσώπων του σύγχρονου έργου. Ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε στον χρόνο και το ιστορικό πλαίσιο, καθώς η επιστροφή στον αρχαίο μύθο έχει συγκεκριμένες ερμηνευτικές αφετηρίες, δεμένες με κοινωνικά, πολιτικά και ανθρώπινα προβλήματα της εποχής και της ιδεολογικής ταυτότητας του κάθε λογοτέχνη.

Μεθοδολογικά βασίστηκα στη βιβλιογραφική έρευνα και συγκριτική μελέτη των σχετικών αρχαίων και νέων ελληνικών μύθων που αναδεικνύουν τον πολιτισμικό

δυναμισμό και παρέχουν τη δυνατότητα ερμηνείας των ειδικότερων θεματικών στοιχείων.

Λέξεις κλειδιά

Λαογραφία, Λογοτεχνία, αρχαίος ελληνικός μύθος, μύθος Ατρείδων, σύμβολα, μοτίβα, Γιάννης Ρίτσος, Τέταρτη Διάσταση, Ορέστης.

Abstract

Ancient and modern myths: the case of Orestes in Yannis Ritsos

The question of the relationship between Laography and Literature has kept researchers engaged since very early times, not only in Greece but at an international level, as well. In the context of this theoretical reflection, literary transformation of the ancient myth was studied and more particularly the myth of Atreides in the work of Yannis Ritsos (especially in his poem *Orestes* from the poetic collection “Fourth Dimension”) and the questions that arise from this literary representation in its particular social and even political context. Particular emphasis is given to the folkloric background of the mythical motifs and symbols that Ritsos uses, thus showing his deepest relationship not only with the ancient myth but also with the popular culture.

More particularly, in my thesis I addressed the definition and composition of the myth as a narrative genre in the context of folk theory and research (starting from Nikolaos Politis’s approach and reaching the analysis of Lauri Honko and Alan Dundes). Moreover, I was interested in the basic conceptual tools of Modern Greek Literature for the study of literary myths. Afterwards, I cited the basic characteristics of the Greek myth and I looked into the way the myth of Atreides was perceived by Yannis Ritsos and more particularly in the poem *Orestes*. It is well known that the “Fourth Dimension” signifies, not only a more mature poetic period for Yannis Ritsos but is also the official introduction of ancient Greek mythology in his work. After a short introduction in the myth of Atreides, the way the poet perceives the myth through the identification of similarities and differences of poem’s motifs with their corresponding ancient Greek models was investigated.

Subsequently, comparative data was provided regarding the choice of monologue, space, time and heroic personae of the modern work. Special emphasis was put on the time and historical context, as the return to the ancient myth has particular interpretative starting points, linked with social, political and humane issues of the era and the ideological identity of every literature.

In terms of methodology, I relied on bibliographical and comparative studies of relevant ancient and modern Greek myths that bring out prominence to the cultural dynamism and permit interpretation of the characters.

Keywords

Laography, Literature, ancient Greek myth, myth of Atreides, symbols, motifs, Yannis Ritsos, Fourth Dimension, Orestes.

Περιεχόμενα

Πρόλογος	3
Περίληψη	5
Abstract	7
Περιεχόμενα.....	9
Εισαγωγή	12

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

ΛΑΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

1.1 Οι έρευνες της Ελληνικής Λαογραφίας για τις σχέσεις Λαογραφίας και Λογοτεχνίας	15
1.2 Οι σχέσεις λαογραφίας και φιλολογίας: επιστημολογικές απόψεις από τον διεθνή χώρο	19
1.3 Λαϊκός πολιτισμός και λογοτεχνία στην ιστορική διάρκεια και το στοιχείο της προφορικότητας	22

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

Ο ΑΡΧΑΙΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΜΥΘΟΣ: ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ, ΕΙΔΗ, ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΕΣ

2.1 Ορολογία, γενικά χαρακτηριστικά και θεματολογία	30
2.2 Διάκριση myth και fable. Κατηγορίες μύθων	33
2.3 Καταβολές των αρχαίων ελληνικών μύθων.....	36
2.4 Πηγές.....	38
2.5 Θεοί και ήρωες.....	40
2.6 Το μυθολογικό τοπίο.....	43
2.7 Η μελέτη και ερμηνεία του μύθου: 18 ^{ος} – 19 ^{ος} αιώνας.....	44

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

Η ΜΕΛΕΤΗ ΤΟΥ ΜΥΘΟΥ ΣΤΙΣ ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ: ΛΑΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑ

3.1 Η έννοια του μύθου: ορισμός, προέλευση και συγκρότηση του ως αφηγηματικού είδους	51
3.2 Ερμηνευτικές προσεγγίσεις του μύθου	53
3.3 Οι προσεγγίσεις των Lauri Honko και Alan Dundes: ο μύθος στο πλαίσιο της λαογραφικής θεωρίας των αφηγηματικών ειδών.....	63
3.4 Τα σύμβολα στον λαϊκό πολιτισμό	68

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

Η ΕΡΕΥΝΑ ΤΟΥ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΥ ΜΥΘΟΥ ΑΠΟ ΤΗ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ

4.1 Εννοιολογικά εργαλεία της Νεοελληνικής Φιλολογίας για τον μύθο: η έννοια του λογοτεχνικού μύθου.....	72
4.2 Ο μύθος στα νεοελληνικά γράμματα	76

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ

ΓΙΑΝΝΗΣ ΡΙΤΣΟΣ: Η ΖΩΗ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ

5.1 Γενικά εισαγωγικά	82
5.2 Η οικογένεια, τα παιδικά χρόνια στη Μονεμβασιά και η αρρώστια	83
5.3 Η δεκαετία 1930 – 1940	84
5.4 Κατοχή, Αντίσταση, Διώξεις	85
5.5 Η δικτατορία των Συνταγματαρχών, οι νέες διώξεις και το νέο έργο	86
5.6 Η μεταπολίτευση.....	88
5.7 Το έργο του	90

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ

Ο ΜΥΘΙΚΟΣ ΚΟΣΜΟΣ ΤΩΝ ΑΤΡΕΙΔΩΝ

6.1 Ο μύθος των Ατρείδων	92
6.2 Αισχύλος, Σοφοκλής, Ευριπίδης: το αρχαίο δράμα και ο μύθος των Ατρείδων ...	93
6.2.1 Η <i>Ορέστεια</i> του Αισχύλου.....	98
6.2.1.1 Αγαμέμνων.....	99
6.2.1.2 Χοηφόροι	100
6.2.1.3 Ευμενίδες	101
6.2.2 Η <i>Ηλέκτρα</i> του Σοφοκλή.....	102
6.2.3 Ο <i>Ορέστης</i> του Ευριπίδη	103

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΒΔΟΜΟ

Η ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗ ΜΕΤΑΠΛΑΣΗ ΤΟΥ ΜΥΘΟΥ ΤΩΝ ΑΤΡΕΙΔΩΝ ΣΤΗΝ «ΤΕΤΑΡΤΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ»

7.1 Εισαγωγή στην «Τέταρτη Διάσταση»	106
7.2 Η αξιοποίηση των μυθικών συμβόλων στο έργο του Γιάννη Ρίτσου και ειδικότερα στους μονολόγους της «Τέταρτης Διάστασης»	111

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΟΓΔΩΟ

ΛΑΟΓΡΑΦΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ ΚΑΙ ΜΟΤΙΒΑ ΣΤΟΝ ΟΡΕΣΤΗ ΚΑΙ Η ΣΥΜΒΟΛΙΚΗ ΤΟΥΣ ΔΙΑΣΤΑΣΗ

8.1 <i>Ορέστης</i> : Το ποίημα	123
8.2 Παρουσίαση λαογραφικών θεμάτων και μοτίβων	124
8.2.1 Ορέστης: ένας Homo Narrans.....	124
8.2.2 Η ξενιτιά.....	125
8.2.3 Ο κόσμος των πραγμάτων.....	127
8.2.4 Η αντίληψη του χώρου	133
8.2.5 Η «ανωνυμία» των μυθικών ηρώων	134
8.2.5.1 Η αντίθεση ανάμεσα στο καλό και στο κακό	135
8.2.6 Η υπόμνηση του θανάτου	135
8.2.7 Τα μαρμάρινα λιοντάρια.....	141
8.2.8 Η μοίρα	142
8.2.9 Η μαντική.....	144
8.2.10 Ο έρωτας	145
8.2.11 Η εκδίκηση.....	146
8.2.12 Ο σφετερισμός	147
8.2.13 Τα φυτά και τα βότανα	148
8.2.14 Οι αριθμοί	149
8.2.15 Ο κύκλος	150
8.2.16 Τα όνειρα	152
8.2.17 Η αγγελάδα	153
8.2.18 Ο ίσκιος.....	156
8.2.19 Η αναγνώριση	156

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΝΑΤΟ

Η ΔΙΑΚΕΙΜΕΝΙΚΗ ΑΝΑΓΝΩΣΗ ΤΟΥ ΜΥΘΟΥ ΤΟΥ ΟΡΕΣΤΗ

9.1 Τα πρόσωπα και οι συμβολισμοί τους	159
9.2 Ο Ρίτσος ως άλλος Ορέστης: η διαχρονικότητα του μύθου	164
9.3 Από τον Ορέστη των τραγικών στον Ορέστη του Ρίτσου: μια διακειμενική ανάγνωση	170
Συμπεράσματα.....	176
Βιβλιογραφία	180
Παράρτημα	193

Εισαγωγή

Θεματικός άξονας της παρούσας μελέτης αποτελεί η αρχαία ελληνική μυθολογία και η αξιοποίησή της στη σύγχρονη λογοτεχνική παράδοση. Συγκεκριμένα, εξετάζω τον μύθο του Ορέστη στη λογοτεχνική του διαδρομή μέσα στον χρόνο διερευνώντας αφενός πώς τον αξιοποίησαν οι τραγικοί ποιητές, για να φτάσουμε στη λογοτεχνική μετάπλασή του από τον Γιάννη Ρίτσο στο ομώνυμο ποίημά του. Ταυτόχρονα, με απασχολεί ο τρόπος με τον οποίο ο Ρίτσος εμπλουτίζει το συγκεκριμένο έργο με πλήθος λαογραφικών αναφορών, αναδεικνύοντας το λαϊκό πολιτισμικό υπόβαθρο των μυθικών συμβόλων που χρησιμοποιεί.

Θεωρητικά, η μελέτη τοποθετείται στο μεταίχμιο μεταξύ Λαογραφίας και Λογοτεχνίας, γι' αυτό και εξετάζει την προϋπάρχουσα ελληνική και διεθνή βιβλιογραφία για τις σχέσεις, τις συγκλίσεις και αποκλίσεις μεταξύ των δύο αυτών επιστημολογικών πεδίων. Μία βασική έννοια που διατρέχει το σύνολο της μελέτης μας είναι η έννοια του μύθου, με το ιστορικό και συμβολικό βάθος που μεταφέρει. Εξετάζω την έννοια αυτή στην ιστορική της διάρκεια, στις θεωρήσεις των συγγραφέων από τους αρχαίους χρόνους έως τον ευρωπαϊκό 18^ο και 19^ο αι. Επίσης, με απασχολούν οι σύγχρονες θεωρητικές μελέτες για τον μύθο ως είδος, από τη Λαογραφία, τη Φιλολογία (κυρίως τη Νεοελληνική) και την Κοινωνική Ανθρωπολογία. Το θεωρητικό αυτό πλαίσιο με οδηγεί στο ειδικότερο ζήτημα της λογοτεχνικής ανάπλασης ενός αρχαίου μύθου (των Ατρειδών) από έναν σύγχρονο έλληνα ποιητή, τον Γιάννη Ρίτσο στο ποίημα του «Ορέστης». Ο ποιητής χρησιμοποιεί με συμβολικό τρόπο διάφορα θέματα και μοτίβα και πάνω σε αυτά οικοδομεί τη βασική πλοκή του στιχουργήματός του. Προς αυτήν την κατεύθυνση θα προσπαθήσω να αποκρυπτογραφήσω το μυθικό αλλά και το λαογραφικό συμβολικό υπόβαθρο του ποιήματος σε συσχετισμό με τα προσωπικά βιώματα και τις αγωνίες του ποιητή στον ταραγμένο 20^ο αιώνα.

Μεθοδολογικά η εργασία βασίζεται σε βιβλιογραφική έρευνα και συγκριτική μελέτη των σχετικών αρχαίων και νέων ελληνικών μύθων τόσο με βάση ελληνόγλωσση όσο και ξενόγλωσση βιβλιογραφία, ενώ στις περιπτώσεις της δεύτερης η μετάφραση έγινε από τη γράφουσα. Η εξέταση του θέματος διαρθρώνεται σε δύο μέρη, καθένα από τα οποία απαρτίζεται από επιμέρους κεφάλαια.

Στο **πρώτο μέρος** η εργασία επικεντρώνεται στην έννοια του μύθου και των λογοτεχνικών μεταπλάσεών του:

Στο **πρώτο κεφάλαιο**, μελετάται η σχέση της Λαογραφίας και της Λογοτεχνίας, οι συγκλίσεις και οι αποκλίσεις τους. Στη συνέχεια, γίνεται αναφορά στον αρχαίο ελληνικό μύθο.

Στο **δεύτερο κεφάλαιο** περιγράφονται τα γενικά χαρακτηριστικά του αρχαιοελληνικού μύθου, αλλά και η θεματολογία του. Ιδιαίτερη μνεία γίνεται και στη διάκριση των εννοιολογικών όρων *myth* και *fable*. Στο ίδιο κεφάλαιο αναλύονται οι καταβολές των αρχαίων ελληνικών μύθων, ενώ κλείνοντας μας απασχόλησε η προεπιστημονική προσέγγιση του μύθου στην Ευρώπη κατά τους 18^ο και 19^ο αιώνες.

Στο **τρίτο κεφάλαιο** ασχολήθηκα με τον μύθο ως αντικείμενο μελέτης της Λαογραφίας, της Φιλολογίας, αλλά και άλλων συγγενών επιστημονικών κλάδων. Συγκεκριμένα, διατυπώθηκε ο ορισμός της έννοιας του μύθου, η προέλευσή του, αλλά και η συγκρότησή του ως αφηγηματικού είδους. Ακολουθούν οι προσεγγίσεις του όρου από τους Lauri Honko και Alan Dundes στο πλαίσιο της λαογραφικής θεωρίας των ειδών, ενώ στη συνέχεια γίνεται αναφορά στην παρουσία των συμβόλων στον λαϊκό πολιτισμό.

Το **τέταρτο κεφάλαιο** της παρούσας μελέτης είναι αφιερωμένο στον μύθο και τη Νεοελληνική Φιλολογία. Το κεφάλαιο αυτό πραγματεύεται την έννοια του λογοτεχνικού μύθου ως βασικού εννοιολογικού εργαλείου της Νεοελληνικής Φιλολογίας. Το κεφάλαιο κλείνει με μία συνοπτική ανάλυση της παρουσίας του μύθου στα νεοελληνικά γράμματα.

Στο **δεύτερο μέρος** στρέφομαι στον Γιάννη Ρίτσο και στον μυθικό κόσμο των Ατρείδων:

Στο **πέμπτο κεφάλαιο** παραθέτω ορισμένα βιο-εργογραφικά του ποιητή, ώστε μέσα από τις εμπειρίες και τα βιώματά του να φωτιστεί καλύτερα η ανάλυση του *Ορέστη*.

Στο **έκτο κεφάλαιο**, γίνεται αναφορά στο περιεχόμενο του μύθου του Ορέστη και κατόπιν, στο πώς αυτός προσεγγίστηκε από τους τρεις μεγάλους τραγικούς ποιητές. Για να καταστούν σαφείς οι συγκλίσεις και οι αποκλίσεις τους ακολουθούν υποκεφάλαια με το περιεχόμενο των τραγωδιών που πραγματεύονται τον ατρείδικό μύθο. Συγκεκριμένα, θα διαβάσουμε για την *Ορέστεια* του Αισχύλου, μια τριλογία που αποτελείται από τις τραγωδίες: *Αγαμέμνων*, *Χοηφόροι*, *Ευμενίδες*, την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή και τον *Ορέστη* του Ευριπίδη.

Στη συνέχεια (**έβδομο κεφάλαιο**) στρέφομαι και πάλι στον Γιάννη Ρίτσο και εξετάζω τη λογοτεχνική μετάπλαση του μύθου των Ατρείδων στο έργο του και πιο συγκεκριμένα στο ποίημα *Ορέστης*. Είναι γνωστό πως η «Τέταρτη Διάσταση», η ποιητική συλλογή στην οποία ανήκει ο «Ορέστης», αντλεί τη θεματολογία της από τον κόσμο της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας. Ο Ρίτσος, όμως, δε στέκεται στην απλή επανάληψή της, αλλά με ιδιαίτερα ευρηματικό τρόπο μεταπλάθει τους μύθους και τους ενσωματώνει στο σύγχρονο γίνεσθαι κάνοντάς τους εκφραστές της σύγχρονης του πραγματικότητας. Με τον τρόπο αυτό δε συμπλέκεται μόνο ο μύθος με την πραγματικότητα, αλλά και η Λαογραφία με τη Λογοτεχνία.

Για τον σκοπό αυτό, στο επόμενο **κεφάλαιο (όγδοο)** επιχειρείται μια λαογραφική προσέγγιση του έργου παρουσιάζοντας και αναλύοντας τα λαογραφικά θέματα και μοτίβα που ανιχνεύονται στο ποίημα, καθώς και τη συμβολική τους διάσταση.

Στο **τελευταίο κεφάλαιο (ένατο)** γίνεται προσπάθεια για μια διακειμενική ανάγνωσή του μύθου από τον Ορέστη των τραγικών στον Ορέστη του Ρίτσου.

Οι τελευταίες σελίδες της εργασίας καλύπτονται με τα συμπεράσματα, την παράθεση των βιβλιογραφικών πηγών και το παράρτημα, όπου παρατίθεται ολόκληρο το ποίημα *Ορέστης*.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

ΛΑΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Το θέμα της παρούσας εργασίας βρίσκεται στη σύγκλιση Λαογραφίας και Λογοτεχνίας. Για τον λόγο αυτό, στο παρόν κεφάλαιο επισημαίνεται η σχέση της Λαογραφίας με τη Λογοτεχνία. Αρχικά εξετάζονται οι θεωρητικές προσεγγίσεις για τη σύγκλιση των δύο αυτών επιστημολογικών πεδίων από τους Έλληνες λαογράφους, των οποίων οι αναφορές γίνονται συνήθως και στο ελληνικό λογοτεχνικό υλικό και στη συνέχεια παρατίθενται οι επιστημολογικές απόψεις από τον διεθνή χώρο με έμφαση στις απόψεις του Ρώσου λαογράφου Vladimir Propp και της Γερμανίδας λαογράφου Christine Shojaei Kawan. Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με αναφορά στις ανταλλαγές ανάμεσα στον λαϊκό πολιτισμό και τη λογοτεχνία στην ιστορική διάρκεια, με έμφαση στο στοιχείο της προφορικότητας.

1.1 Οι έρευνες της Ελληνικής Λαογραφίας για τις σχέσεις Λαογραφίας και Λογοτεχνίας

Ποιες είναι όμως οι σχέσεις Λαογραφίας και Λογοτεχνίας; Πού συγκλίνουν και πού αποκλίνουν; Πώς η μία καλύπτει την άλλη και πώς αλληλοεξαρτώνται και αλληλοσυμπληρώνονται;

Ο Νικόλαος Πολίτης, ιδρυτής της λαογραφικής επιστήμης στην Ελλάδα, συντάσσοντας «Κατάλογον συγγραφέων αναφερομένων εις την Μέσην και Νεωτέραν Ελληνικήν Ιστορίαν και Φιλολογίαν» στον Α' τόμο (1884) του «Δελτίου της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος», έγραψε για πρώτη φορά τον όρο «Ελληνικήν Λαογραφία»² με την έννοια της επιστήμης του λαϊκού πολιτισμού³, δηλαδή τις σπουδές που αφορούν στη γνώση του λαού.

² Νικόλαος Πολίτης, «Κατάλογος συγγραφέων αναφερομένων εις την Μέσην και Νεωτέραν Ελληνικήν Ιστορίαν και Φιλολογίαν (1883-1884)» στο *Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος*, τχ. 1, Αθήνα 1884, σελ. 750.

³ Η λέξη 'λαογραφία' χρησιμοποιούταν και στην αρχαία ελληνική γλώσσα, από τα τελευταία χρόνια της αλεξανδρινής περιόδου, με διαφορετική όμως σημασία. Σήμαινε τον κεφαλικό φόρο που κατέβαλε μεγάλο μέρος των κατοίκων της Αιγύπτου από το 14ο μέχρι το 50ο έτος της ηλικίας τους. Ο Ιώσηπος αποκαλεί λαογραφία την «καθ' εκάστην κεφαλὴν εἰσφορά», στους παπύρους αναγράφεται ως «επικεφάλιο». Από τον φόρο αυτό απαλλαγμένοι ήταν οι Ιουδαίοι. Η λαογραφία αναφέρεται επίσης στο χωρίο του απόκρυφου βιβλίου των Μακαβαίων όπου αναγράφονται οι διατάξεις του Πτολεμαίου Φιλοπάτορος, βασιλιά της Αιγύπτου, αφορούσες τους Ιουδαίους (τα 208 π.Χ.) «Λαογραφούμενοι» δε, αποκαλούνταν όσοι κατέβαλαν το φόρο αυτό, «επικεκριμένοι» όσοι απαλλάσσονταν από το φόρο ενώ υποχρεούνταν να υπηρετήσουν το στρατό. «Λαογράφοι» ονομάζονταν οι επιμελούμενοι της λαογραφίας, οι άρχοντες των διάφορων περιοχών.

Ο ίδιος, το 1909, δημοσιεύοντας στον Α' τόμο του περιοδικού «Λαογραφία» της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας μελέτη με τον ίδιο τίτλο, καθορίζει τα όρια της νέας επιστήμης ως εξής: «*Ἡ Λαογραφία ἐξετάζει τὰς κατὰ παράδοσιν διὰ λόγων, πράξεων ἢ ἐνεργειῶν ἐκδηλώσεις τοῦ ψυχικοῦ καὶ κοινωνικοῦ βίου τοῦ λαοῦ*»⁴. Ο ορισμός του Πολίτη διευρύνθηκε έπειτα από τον Στίλπωνα Κυριακίδη, ο οποίος πρότεινε αντί του «ψυχικού» την πλατύτερη έννοια «πνευματικός βίος» και πρόσθεσε στη λαογραφική έρευνα και τη μελέτη του παραδοσιακού «υλικού βίου» του λαού⁵.

Σύμφωνα με τον Νικόλαο Πολίτη⁶, η Λαογραφία εξετάζει τις εκδηλώσεις του ψυχικού και κοινωνικού βίου του λαού, μέσα από την προφορική παράδοσή του ή από τις πράξεις και τις ενέργειες της παράδοσής του. Με άλλα λόγια, εξετάζει α) τις εκδηλώσεις εκείνες του λαού των οποίων η πρώτη αρχή είναι άγνωστη και δεν έχει προέλθει από την επίδραση κάποιου ανθρώπου, β) τις εκδηλώσεις που δεν οφείλονται στην ανατροφή και τη μόρφωση του λαού, που είναι συνέχεια ή διαδοχή κάποιας προηγούμενης κοινωνικής κατάστασης, ή μεταβολή ή άλογη παραφθορά έλλογων εκδηλώσεων του βίου του λαού που ανήκουν στο παρελθόν και γ) τις εκδηλώσεις του λαού που δεν εκπορεύονται αμέσως από την παράδοση, αλλά έχουν αφομοιωθεί ή συνάφθηκαν στενά με τις εκδηλώσεις της παράδοσης.

Στο ίδιο προγραμματικό αυτό κείμενό του ο Πολίτης είχε δημοσιεύσει ένα διάγραμμα θεμάτων για την έρευνα και τη μελέτη της λαϊκής ζωής. Το διάγραμμα αυτό εφαρμόστηκε και στο Λαογραφικό Αρχείο (σήμερα «Κέντρο Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας» της Ακαδημίας Αθηνών) και είναι το εξής:

Α': «*Τα μνημεία του λόγου*»: άσματα, επωδές, αινίγματα, ευχές, παροιμίες, μύθοι, ευτράπελες διηγήσεις, παραμύθια, παραδόσεις, γλώσσα.

Β': «*Αι κατὰ παράδοσιν πράξεις ἢ ἐνέργειαι του λαοῦ*»: οίκος, τροφή, ενδυμασία, κοινωνική οργάνωση, παιδί, γαμήλια έθιμα, έθιμα κατά την τελευτή, βίοι (γεωργικός, ποιμενικός, ναυτικός κτλ.), δίκαιο, λατρεία, δημόδης φιλοσοφία, δημόδης ιατρική, μαντική, αστρολογία, μαγεία, μαγικές και δεισιδαίμονες συνήθειες, παιδιά και αθλητικά αγωνίσματα, χοροί, μουσική και όργανα, καλλιτεχνία.

⁴ Νικόλαος Πολίτης, «Λαογραφία», στο *Λαογραφία*, τχ. 1, Αθήνα 1909, σελ. 7.

⁵ Κατά τον Κυριακίδη, Ελληνική Λαογραφία, Μέρος Α': Μνημεία του Λόγου, Εν Αθήναις 1965², σελ. 16, ο όρος «ψυχικός βίος» είναι κάτι ευρύ και ασαφές και δεν αποκλείει τη μετατροπή της Λαογραφίας σε ένα είδος Ψυχολογίας. Εξάλλου, η έννοια «υλικός βίος», που περιλαμβάνει την κατοικία, τα έπιπλα και σκεύη, τις τροφές και τα ποτά, την ενδυμασία, τη λαϊκή βιοτεχνία, τα επαγγέλματα κ.α., είναι αναπόσπαστο τμήμα της λαογραφικής επιστήμης.

⁶ Νικόλαος Πολίτης, «Λαογραφία», ό.π., σελ. 7-17.

Από το διάγραμμα αυτό βλέπει κανείς τα πλατιά ενδιαφέροντα της επιστήμης της Λαογραφίας, τα οποία δεν περιορίζονται μόνο στα φιλολογικά κείμενα και στον εθνικό βίο, όπως στην αρχή⁷. Το δεύτερο σκέλος των ενδιαφερόντων της απλώθηκε τώρα και σε τεχνικά και επαγγελματικά θέματα, με εθνογραφική σπουδαιότητα και βιοτική προσοχή (σπίτι, τροφές, κοινωνική οργάνωση, καλλιτεχνία κτλ.).

Σύμφωνα με τον Μερακλή⁸ η πρώτη συνάντηση της Λαογραφίας με τη Λογοτεχνία έγινε με αφορμή την ανακάλυψη της γλώσσας του λαού, της δημοτικής γλώσσας, μέσα από τις λαογραφικές μελέτες του Νικολάου Πολίτη. Η λαϊκή γλώσσα, που καθιερωνόταν και ανανεωνόταν με τη στροφή της λογοτεχνίας προς αυτή, περιέγραφε και εξέφραζε έναν πολιτισμό στενά συνδεδεμένο με τις πηγές του αγροτικού χώρου. Αυτό ακριβώς αποτέλεσε και το αντικείμενο μελέτης της νέας επιστήμης, της Λαογραφίας.

«Η λαογραφία, με την καθολικότητα του κοιτάγματός της, με τη εξέταση του όλου λαϊκού πολιτισμού δεν κάνει παρά ό,τι και η λογοτεχνία, που υπάρχει για να αντιμετωπίζει, με τον τρόπο της τη ζωή, την ιστορία των ανθρώπων μέσα από τις καθημερινές ή επίσημες πράξεις τους και σκέψεις»⁹. Ενώ οι λαογραφικές πηγές καταγράφουν τις διάφορες όψεις του λαϊκού πολιτισμού, στα έντεχνα λογοτεχνικά κείμενα αναπαρίστανται αποσπασματικά όψεις της κοινωνικής ζωής και με αποσπασματικό τρόπο αποτυπώνεται η λαϊκή νοοτροπία και συμπεριφορά, καθώς υπόκεινται σε υποκειμενική και προσωπική αξιολόγηση και επιλογή¹⁰. Αυτό επιβεβαιώνει την άποψη του Μερακλή: «Η διαφορά βρίσκεται, συχνά, στις αναλογίες. Η λαογραφία δεν μπορεί παρά να τα λέει όλα. Η λογοτεχνία κάνει επιλογές, διαλέγει [...]. Η λαογραφία, κατά κάποιο τρόπο φωτογραφίζει απόψεις ζωής και η λογοτεχνία φιλοτεχνεί τις λήψεις αυτές σε ζωγραφικούς πίνακες. Κι αν λάβουμε υπόψη, ότι η φωτογραφία λογαριάζεται πια, καθεαυτή, ως ένα από τα καλλιτεχνικά εκφραστικά μέσα, επίσης, δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις, όπου η στενή συγγένεια λαογραφίας και λογοτεχνίας γίνεται ταύτιση. Έτσι, εξηγείται, γιατί οι λαογράφοι ενδιαφέρονται πάρα πολύ για την αποδελτίωση υλικού αποθησαυρισμένου στα έργα των λογοτεχνών – και

⁷ Δημήτριος Λουκάτος, *Εισαγωγή στην Ελληνική Λαογραφία*, Αθήνα 1992⁴, σελ. 68.

⁸ Βλ. Μιχάλης Μερακλής, «Λαογραφία και Λογοτεχνία», στο *Φιλολογικά*, τχ. 2, 1979–1980, Ιωάννινα, σελ. 3.

⁹ *Ο.π.*, σελ. 4.

¹⁰ Βλ. Μανόλης Σέργης, «Από τη λαϊκή στη λογοτεχνική αυτοβιογραφία: Η περίπτωση του “Γερνάω επιτυχώς”», του Γ. Σκαμπαρδώνη. Συμβολή στις σχέσεις της Λαογραφίας με τη Λογοτεχνία και την Ιστορία», Πρακτικά Συνεδρίου της Πανελλήνιας Ένωσης Φιλολόγων με θέμα «Λαογραφία και Ιστορία», στον τόμο *Σεμινάριο 29*, (επιμ. Χριστίνα Βέικου), Αθήνα 2003, σελ. 134.

όχι μόνο των παλαιών ηθογράφων. Γιατί και η λογοτεχνία και η λαογραφία εξελίχθησαν μέσα στο χρόνο, και μάλιστα εξελίχθησαν σε δρόμους παράλληλους, κρατώντας πάντα αμετάκλητη την εγγύτητα των θέσεών τους, η μια από την άλλη. Η πρώτη έγινε, από αποκλειστική επιστήμη μελέτης του αγροτικού βίου που ήταν, πολύ περιεκτικότερη, ώστε να ενδιαφέρεται για όλα τα στρώματα και τις κατηγορίες του πληθυσμού. Και η δεύτερη ολοένα πιο πολύ απομακρύνθηκε από τα αποκλειστικά πλαίσια της χωριάτικης ηθογραφίας»¹¹.

Ο Γεώργιος Θανόπουλος επισημαίνει ότι ο Ν. Πολίτης υπήρξε διαμεσολαβητής μεταξύ λαϊκής παράδοσης και λογοτεχνίας, των οποίων οι δεσμοί παρουσιάζονται πιο στενοί κατά την περίοδο (γενιά του 1880) που το ηθογραφικό ελληνικό διήγημα άκμαζε¹². Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει «με το όλο έργο των ποιητών και πεζογράφων από το οποίο η λαϊκή φιλολογία και η καθημερινή ζωή δεν έλειψε από τα θέματα και τους υπαινιγμούς τους, η Λαογραφία διεύρυνε τα ενδιαφέροντά της –από αγροτική, σε αστική, σε κοινωνική, κοινωνιολογική- και μπόρεσε να ανερευνήσει και να αξιοποιήσει στοιχεία της παράδοσης, που τα έκαναν μάλιστα γνωστά οι λογοτέχνες ορισμένες φορές πριν από τους λαογράφους»¹³. Έτσι, μετά τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο, οι λαογράφοι προσεγγίζουν και ερευνούν όχι μόνο με φιλολογικές, κοινωνικοϊστορικές, αλλά και ανθρωπολογικές αξιώσεις τον ευρύτερο χώρο της νεοελληνικής ποίησης και πεζογραφίας¹⁴. Παράλληλα, συλλέγουν και προβάλλουν ό,τι λαογραφικό υλικό προσφέρεται είτε ως βίωμα, είτε ως υπαινιγμός ή έμπνευση και μελετούν τις πηγές ανεύρεσής του ή επιρροής του και συγχρόνως τους (λογο)τεχνικούς τρόπους της παρουσιάσής τους¹⁵, αλλά και την έκφραση του παραδοσιακού στοιχείου στο λογοτεχνικό έργο.

Η σύγχρονη Λαογραφία εξετάζει τον ρόλο της λαϊκής παράδοσης στη σύνθεση, την ερμηνεία και τη λειτουργία ενός λογοτεχνικού έργου μέσα στην ανθρώπινη κοινότητα¹⁶. Από την άλλη, και η φιλολογία δεν περιορίζεται μόνο στο λεξιλόγιο ενός λογοτεχνικού έργου αλλά εξετάζει και το πώς και τι επιδιώκει ο συγγραφέας ή ο

¹¹ Μιχάλης Μερακλής, «Λαογραφία και Λογοτεχνία», ό.π., σελ. 5.

¹² Γεώργιος Θανόπουλος, «Συμβολή στη μελέτη των σχέσεων Λαογραφίας και Λογοτεχνίας», στο *Ελληνική λαϊκή ποίηση. Από το δημοτικό τραγούδι στη σύγχρονη έντυπη και ηλεκτρονική λαϊκή ποίηση*, Αθήνα 2014, σελ. 237-247.

¹³ Ο.π., σελ. 238.

¹⁴ Ο.π.

¹⁵ Βλ. Δημήτριος Λουκάτος, *Εισαγωγή στην Ελληνική Λαογραφία*, Αθήνα 1976, σελ. 289.

¹⁶ Μιχάλης Μερακλής, ό.π., σελ. 6-7.

ποιητής¹⁷. Έτσι, με τη φιλολογική αυτή διεύρυνση ο λαογράφος εμβαθύνει στο υλικό που του προσφέρει η λαογραφική παρατήρηση και η επιτόπια έρευνα και ο φιλόλογος διδάσκεται ότι όμοιες αντιστοιχίες με του λογοτεχνικού έργου υπάρχουν και μέσα στον λαϊκό βίο. Συνεπώς, έργο των λαογράφων είναι ο εντοπισμός μερών ενός λογοτεχνικού έργου με επιρροές από την παράδοση και η διερεύνηση του τρόπου έκφρασης του παραδοσιακού στοιχείου στο «έντεχνο» δημιούργημα με σκοπό την άντληση πληροφοριών για τον τρόπο ζωής και των αντιλήψεων των μελών μιας κοινότητας¹⁸. Με τον τρόπο αυτόν, όπως υπογραμμίζει ο Θανόπουλος, επιβεβαιώνεται η άποψη «ότι η παράδοση δεν είναι απολίθωμα του παρελθόντος, κάτι στατικό και ακινητοποιημένο αλλά κάτι δυναμικό που διαρκώς μεταπλάθεται και μετασχηματίζεται»¹⁹. Εξάλλου ένα από τα πιο συναρπαστικά θέματα του λαογράφου είναι να παρακολουθεί το πέρασμα θεμάτων της ζωής στον κύκλο, πρώτα, της λαογραφικής συλλογής και μελέτης, και, στη συνέχεια, της λογοτεχνικής μετάπλασης, κάτι που θα επιχειρηθεί και στην παρούσα μελέτη.

1.2 Οι σχέσεις λαογραφίας και φιλολογίας: επιστημολογικές απόψεις από τον διεθνή χώρο

Ο Ρώσος λαογράφος Vladimir Propp έχει ασχοληθεί εκτενώς με τις σχέσεις Λαογραφίας και Φιλολογίας. Όπως αναφέρει στην εργασία του «The Nature of Folklore»²⁰, ο λαϊκός πολιτισμός είναι προϊόν μιας ειδικής μορφής λεκτικής τέχνης (*verbal art*)²¹, όπως ακριβώς και η Λογοτεχνία. Για τον λόγο αυτό υπάρχει στενή σχέση ανάμεσα στην επιστήμη της Λαογραφίας και τη Λογοτεχνική Κριτική²². Παραθέτουμε ένα εκτενές απόσπασμα από το συγκεκριμένο άρθρο: «Η Φιλολογία και η Λαογραφία επικαλύπτονται εν μέρει στα ποιητικά είδη τους. Υπάρχουν είδη που αφορούν ειδικά τη Φιλολογία (για παράδειγμα, το μυθιστόρημα), αλλά και αντίστοιχα λαογραφικά (όπως τα ξόρκια), όμως, τόσο η Λαογραφία όσο και η Φιλολογία μπορούν να χαρακτηριστούν από αυτά, όπως στην περίπτωση των ποιητικών ειδών. Ως εκ τούτου, υπάρχει κάποια ομοιότητα στο αντικείμενο και τις μεθόδους που αυτές οι

¹⁷ Ο.π., σελ. 7.

¹⁸ Γεώργιος Θανόπουλος, ό.π., σελ 242.

¹⁹ Ο.π.

²⁰ Η παρούσα μελέτη περιλαμβάνεται στο εγχειρίδιο με τίτλο «Theory and History of Folklore».

²¹ Vladimir Propp, *Theory and History of Folklore*, Minneapolis 1984, σελ. 5.

²² Ο.π., σελ. 6.

επιστήμες χρησιμοποιούν. (...) Ένα από τα λογοτεχνικά καθήκοντα της Λαογραφίας είναι να ξεχωρίσει και να μελετήσει την κατηγορία κάθε είδους. (...) Πολύ σημαντικό, αλλά συνάμα δύσκολο, είναι να μελετηθεί η εσωτερική δομή των λεκτικών προϊόντων και η σύνθεσή τους (...) Κανόνες σχετικά με τη δομή του παραμυθιού, του αινίγματος, των τραγουδιών κτλ. δεν είναι ιδιαίτερα γνωστοί. Έχει αποδειχθεί ότι τα έργα της λαϊκής παράδοσης και της Λογοτεχνίας έχουν διαφορετικές μορφολογικές δομές και ότι η Λαογραφία έχει συγκεκριμένες δομές. Αυτή η διαφορά δεν μπορεί να εξηγηθεί, αλλά μπορεί να γίνει κατανοητή μέσω της λογοτεχνικής ανάλυσης»²³.

Ο λαϊκός πολιτισμός έχει ιδιαίτερους μηχανισμούς σε αυτό (παραλληλισμούς, επαναλήψεις κτλ.), ενώ οι μηχανισμοί της ποιητικής γλώσσας (παρομοιώσεις, μεταφορές κτλ.) αποκτούν διαφορετικό περιεχόμενο σε λαογραφικό ή λογοτεχνικό περιβάλλον. Σύμφωνα με τον Propp, αυτό είναι κάτι που μπορεί να προσδιοριστεί με τις λογοτεχνικές αναλύσεις και η μελέτη αυτή θα αποκαλύψει την απaráμιλλη καλλιτεχνική ομορφιά της λαϊκής παράδοσης. Έτσι, όχι μόνο υπάρχει μια στενή σχέση μεταξύ της Λαογραφίας και της Λογοτεχνίας, αλλά και ο λαϊκός πολιτισμός είναι ένα λογοτεχνικό φαινόμενο, όπως η Λογοτεχνία είναι μία λεκτική τέχνη²⁴.

Η σύνδεση των δύο αυτών κλάδων είναι τόσο στενή που η Λαογραφία και η Φιλολογία συχνά εξισώνονται. Οι μέθοδοι που χρησιμοποιεί η Φιλολογία έχουν επεκταθεί και στη Λαογραφία. Για να αποφευχθεί το σφάλμα εξίσωσης των δύο επιστημών, πρέπει να μελετηθεί όχι μόνο το πώς αυτές οι συγγενείς επιστήμες μοιάζουν, αλλά κυρίως σε τι διαφέρουν. Μια από τις πιο σημαντικές διαφορές, είναι ότι τα λογοτεχνικά έργα έχουν έναν συγγραφέα, σε αντίθεση με τα λαογραφικά.

Παραμύθια έχουν περάσει από γενιά σε γενιά μέσω της προφορικής παράδοσης, όπως επίσης και άλλα λαογραφικά είδη²⁵. Συχνά όμως αυτά καταγράφονται, διανθίζονται και αναπαριστούνται με εικόνες με αποτέλεσμα να μετατρέπονται σε κείμενα υψηλής λογοτεχνικότητας²⁶, κάνοντας τη σχέση των δύο επιστημών ιδιαίτερα στενή. Επιπλέον, είναι κοινός τόπος ότι στα λαογραφικά είδη δεν υπάρχει σωστή και λάθος εκδοχή, αλλά όλες οι παραλλαγές γίνονται δεκτές εφόσον έχουν καταγραφεί αρκετές φορές. Το ίδιο συμβαίνει και με την ποίηση στη Λογοτεχνία, όπου καθένας

²³ Ο.π.

²⁴ Ο.π.

²⁵ Αξίζει να αναφερθεί το πολύ σπουδαίο εγχειρίδιο του Vladimir Propp με τίτλο *Les Racines historiques du conte merveilleux*, στο οποίο ο Propp κάνει λόγο για τις ιστορικές ρίζες του μαγικού παραμυθιού.

²⁶ Βλ. Stith Thomson, «Folklore and Literature» στο *PMLA*, Vol.55, No.3 (Sep.1940), σελ. 869.

δίνει τη δική του ερμηνεία στο έργο²⁷. Σε αυτό βοηθά και η χρήση των συμβόλων, που χρησιμοποιούνται τόσο σε λαογραφικά όσο και λογοτεχνικά κείμενα και τα οποία κάθε αναγνώστης οφείλει να αποκωδικοποιήσει προκειμένου να συλλάβει το εκάστοτε νόημα.²⁸

«Από την άλλη, ωστόσο», όπως επισημαίνει η Γερμανίδα λαογράφος Christine Shojaei Kawan, «υπάρχει και μια προφορική αφηγηματική παράδοση ανεξάρτητη σε μεγάλο βαθμό από τη γραπτή, την οποία μελετά επιστήμη της Λαογραφίας. Η προφορική αυτή παράδοση υπόκειται σε κανόνες διαφορετικούς από τη γραπτή γι' αυτό και δεν μπορεί να μελετηθεί με τη μέθοδο της κλασικής κριτικής ανάλυσης. Τα λαϊκά αφηγηματικά είδη αναφέρονται σε μια δημιουργική διαδικασία όχι μεμονωμένη αλλά πολλαπλή (παραλλαγές). Αντίθετα με το τυπωμένο κείμενο, η προφορική παράδοση φαίνεται να λειτουργεί με διαφορετικούς, κυκλικούς τρόπους και διαθέτει αμέτρητες παραλλαγές με πολλές προφορικές αφηγήσεις να συνιστούν «εκτροπές» από τα «κανονικά» κείμενα. Επιπλέον, οι προφορικές παραλλαγές διαθέτουν πολύ περισσότερη ζωή και φαντασία από τις αντίστοιχες τυπωμένες και αρκετές φορές πραγματεύονται θέματα ιδιαίτερα ενοχλητικά ή απαγορευμένα μεταξύ των μορφωμένων τάξεων, ενώ υπάρχουν και πολλά κείμενα όχι αμιγή αλλά ημι-λογοτεχνικά ή ημι-προφορικά»²⁹.

Ένας ιστορικός της Λογοτεχνίας που ενδιαφέρεται για την προέλευση ενός έργου αναζητά τον συντάκτη του. Αντίθετα, ο λαογράφος με τη βοήθεια συγκριτικού υλικού ανακαλύπτει τις συνθήκες δημιουργίας του. Είναι γνωστό ότι η Λογοτεχνία μεταδίδεται μέσω της γραφής, ενώ ο λαϊκός πολιτισμός προφορικά από στόμα σε στόμα. Αν και η διάκριση μπορεί να θεωρηθεί καθαρά τεχνική³⁰, υπάρχει μια βαθύτερη διαφορά. Ένα λογοτεχνικό έργο, από τη στιγμή που δημιουργήθηκε, δεν αλλάζει. Υπάρχει όταν δύο παράγοντες είναι παρόντες: ο συγγραφέας (που το δημιούργησε) και ο αναγνώστης. Ο συνδετικός κρίκος μεταξύ των δύο είναι το βιβλίο. Ένα λογοτεχνικό έργο είναι αμετάβλητο, ενώ αυτό που αλλάζει είναι ο αναγνώστης³¹. Για παράδειγμα, ο Αριστοτέλης έχει διαβαστεί από αρχαίους Έλληνες, Άραβες, Ανθρωπιστές και όλους μας, αλλά καθένας τον αντιλαμβάνεται διαφορετικά.

²⁷ Βλ. Alan Dundes, «Folklore as a mirror of culture» στο *The meaning of Folklore. The Analytical Essays of Alan Dundes*, (Edited and Introduced by Simon J. Bronner), Utah State University Press Logan, Utah 2007, σελ. 58.

²⁸ *Ο.π.*, σελ. 63.

²⁹ Christine Shojaei Kawan, «Fairy Tale Typology and the 'New' Genealogical Method: A Reply to Willem de Blécourt» στο *Fabula*, vol. 52, Issue 3-4, January 2012, σελ. 297-301.

³⁰ Vladimir Propp, *Theory and History of Folklore*, Minneapolis 1984, σελ. 8.

³¹ *Ο.π.*

Ένα έργο μπορεί να γεμίσει τον αναγνώστη χαρά, λύπη, ευχαρίστηση ή μπορεί ο ίδιος ο αναγνώστης να εύχεται να μπορούσε να επέμβει στις τύχες των ηρώων. Όμως, δεν είναι σε θέση.

Από την άλλη πλευρά, ο λαϊκός πολιτισμός προϋποθέτει επίσης δύο παράγοντες: τον αφηγητή (performer) και τον ακροατή χωρίς κάποιο διαμεσολαβητικό στοιχείο³². Οι λαϊκοί αφηγητές δεν επαναλαμβάνουν τα κείμενα λέξη προς λέξη, αλλά επιφέρουν αλλαγές σε αυτά. Συνεπώς, δε συγκρίνονται με τους ποιητές που απαγγέλουν τα δικά τους έργα. Ακόμη κι αν οι αλλαγές αυτές στα λαογραφικά κείμενα είναι ασήμαντες ή λαμβάνουν χώρα με αργούς ρυθμούς, αυτό που είναι σημαντικό είναι το γεγονός της μεταβλητότητας των λαογραφικών κειμένων σε σχέση με τα λογοτεχνικά. *«Ένα λαογραφικό έργο υπάρχει σε συνεχή ροή και δεν μπορεί να μελετηθεί σε βάθος, αν καταγραφεί μόνο μία φορά. Θα πρέπει να καταγράφεται όσο το δυνατόν περισσότερες φορές. Κάθε καταγραφή ονομάζεται παραλλαγή και αυτές οι παραλλαγές διαφέρουν από μια έκδοση ενός έργου λογοτεχνίας, που γίνεται από ένα και το αυτό πρόσωπο»*³³. Τα λαογραφικά έργα διαρκώς μεταβάλλονται και αυτή η μεταβλητότητα αποτελεί βασικό τους χαρακτηριστικό.

Οι δεσμοί, επομένως, μεταξύ Λογοτεχνίας και Λαογραφίας είναι από τα πιο ενδιαφέροντα θέματα τόσο στην Ιστορία της Λογοτεχνίας όσο και της Λαογραφίας.

1.3 Λαϊκός πολιτισμός και λογοτεχνία στην ιστορική διάρκεια και το στοιχείο της προφορικότητας

Μπορεί κανείς να ισχυριστεί πως μέσα από τη λαϊκή λογοτεχνία δίνεται πληθωρικά ο λαϊκός πολιτισμός ενός τόπου, με τις παραδόσεις, τις εκδηλώσεις, τα ήθη, τα έθιμα και ακόμα τις παροιμίες του λαού μας. Λαογραφικά στοιχεία κυριαρχούν σε όλα σχεδόν τα είδη της λαϊκής λογοτεχνίας και δίνουν εκφραστικά την εικόνα κάθε εποχής και τόπου. Επιπλέον, η Λαογραφία αποτελεί αναπόσπαστο -και όχι παρεμβατικό- μέρος της Λογοτεχνίας και μπορεί να επηρεάσει τη γλώσσα, τη δομή και τη θεματολογία τόσο στην ποίηση όσο και στην πεζογραφία³⁴.

³² Ο.π.

³³ Ο.π.

³⁴ Ellis Davidson, «Folklore and Literature» στο *Folklore*, Vol.86, No.2, Summer 1975, σελ. 91.

Η προφορική παράδοση της λαϊκής λογοτεχνίας είχε ως αποτέλεσμα διαφορές μεταξύ των ειδών. Χαρακτηριστικό είναι το ευμετάβλητο της μορφής που αντικατοπτρίζεται στο πλήθος των καταγραφών με διάφορες αποκλίσεις. Οι αποκλίσεις αυτές δεν είναι σχεδόν ποτέ τόσο σημαντικές, ώστε να εξαφανίζεται ή να επηρεάζεται σοβαρά η κεντρική ιδέα ενός έργου. Σύμφωνα με τον Μερακλή, η τάση για μεταβολή και η τάση για σταθερότητα δίνει έναν δυναμισμό στη λαϊκή λογοτεχνία, η οποία ανανεώνεται όχι μόνο με νέες μορφές των δικών της ειδών, αλλά και με νέα είδη. «Μολονότι, όπως παρατηρεί ο Strobach, δεν μπόρεσε να αφομοιώσει τις σημαντικές προόδους που έγιναν στον τομέα της λογοτεχνίας, όπως είναι το μυθιστόρημα ή το εκτενές δραματικό έργο, η λαϊκή λογοτεχνία δέχτηκε εντούτοις στοιχεία λ.χ. από μοναστηριακές εντράπεζες διηγήσεις, από το χριστιανικό κήρυγμα, αφομοίωσε παιχνίδια με αινίγματα, στοιχεία από το αυλικό - ιπποτικό έπος κτλ.»³⁵.

Η λαϊκή λογοτεχνία υπάρχει λίγο-πολύ παντού στον κόσμο. Στο ανθρωπολογικό πεδίο, βλέπουμε και καταλαβαίνουμε αμέσως ότι η λογοτεχνία, πολιτισμικό στοιχείο συστατικό της ζωής αλλά και φυσική ανάγκη, λειτουργεί σε σχέση με διάφορες άλλες εκδηλώσεις της κοινωνικής ζωής, από τις οποίες η μύηση και η τελετουργία είναι οι πιο βασικές. «Από αυτές προκύπτουν πολιτισμικές μορφές, όπως η γιορτή, συνδέονται με πρακτικές δραστηριότητες, όπως το κυνήγι και η εργασία, και σχετίζονται με άλλες, όπως η μαγεία και η θρησκεία, με έναν κύκλο δηλαδή δραστηριοτήτων λειτουργικής σημασίας για την κοινότητα, που περιλαμβάνει διάφορες μορφές αυτού που ονομάζουμε τώρα λαϊκή λογοτεχνία και που κάποτε αποτελούσε μόνο ένα οργανικό στοιχείο της κοινωνικής ζωής: μύθοι, ιστορίες, ό,τι λέμε τώρα παραμύθια, επωδές, τραγούδια κ.λπ., ένα πλήθος μορφές που συνήθως τις βλέπουμε στη φυσική τους κατάσταση της συνεκδήλωσης, από την οποία έχουν, στα νεότερα χρόνια, προκύψει χωριστές μορφές, όπως, για παράδειγμα, έγινε με τα διάφορα δρώμενα και τις μορφές θεάτρου»³⁶.

Είναι γνωστό ότι από την αρχαία ελληνική λογοτεχνία μας σώζονται ελάχιστα γνήσια κείμενα, αφού η προφορικότητά της τα τραβούσε έξω από τη γραπτή παράδοση. Πληροφορίες για λαϊκά τραγούδια έχουμε από διάφορους συγγραφείς: Ηρόδοτο, Καλλίμαχο, Αρχίλοχο, Αισχύλο, Λόγγο. «Κείμενα λαϊκής λογοτεχνίας μπορούμε να θεωρήσουμε βασικούς μύθους, που θα έπρεπε όμως να ανασυρθούν από το πέλαγος της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας, της συγκροτημένης γενικά και

³⁵ Μιχάλης Μερακλής, *Τι είναι λαϊκή λογοτεχνία. Δοκίμια*, Αθήνα 1988, σελ. 11. Βλέπε και την εισαγωγή του Hermann Strobach στον συλλογικό τόμο *Deutsche Volksdichtung. Eine Einführung*. Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig 1979.

³⁶ Σωκράτης Σκαρτσής, *Εισαγωγή στη Λαϊκή Λογοτεχνία*, Αθήνα 2005, σελ. 36.

διατηρημένης από τους αρχαίους συγγραφείς»³⁷. Επειδή η μορφή και η γλώσσα των μύθων είναι πολύ ισχυρά, ώστε σώζονται και στις διασκευές ή διαμορφώσεις των συγγραφέων (αυτό, για παράδειγμα, συμβαίνει με τα ονόματα των ηρώων ή τις τριαδικές και άλλες δομές αλλά και με συγκεκριμένες γλωσσικές φόρμουλες), ίσως μπορούμε να θεωρήσουμε τους αρχαίους μύθους, όπως επιβιώνουν σε διάφορους συγγραφείς (π.χ. στη Βιβλιοθήκη του Απολλοδώρου), κείμενα για προσεκτική μελέτη που μπορεί να συνάγει τουλάχιστον μερικά γενικά συμπεράσματα για την αρχαία ελληνική μυθολογία³⁸.

Πολλές φορές αρχαία λαϊκά θέματα ενσωματώνονται ή προσαρμόζονται σε έργα έντεχνης λογοτεχνίας (π.χ. στην *Ειρήνη* του Αριστοφάνη). Η αρχαία ελληνική ποίηση, σε μεγάλο βαθμό το δράμα και η πεζογραφία στις αρχές της διαμορφώθηκαν ή επηρεάστηκαν από τη λαϊκή λογοτεχνία και τον λαϊκό πολιτισμό γενικότερα. Στον Όμηρο οι ομοιότητες με το λαϊκό τραγούδι και μάλιστα με το νεοελληνικό είναι πολλές και σχετίζονται με τη θεματολογία, την τεχνική και τη γλώσσα. Λαϊκοί μύθοι, λαϊκές δομές, λαϊκά μοτίβα και γλωσσικές φόρμουλες κυριαρχούν, ιδιαίτερα στην *Οδύσσεια*, που γίνεται κατανοητή η τάση που υπάρχει να θεωρείται ο Όμηρος πολύ κοντινός στα δημοτικά τραγούδια³⁹. Από άποψη περιεχομένου, εύκολα παρατηρεί κανείς ότι ολόκληρη η *Οδύσσεια* είναι μια σύνθεση μυητικών θεμάτων, ιδιαίτερα δοκιμασιών, με έντονα προβαλλόμενο το θέμα του νόστου⁴⁰.

Πάνω στο θέμα αυτό τοποθετείται και ο Σηφάκης⁴¹, ο οποίος σε ομιλία του παρουσίασε δύο παραδείγματα δημιουργικής σύγκλισης ανάμεσα στην προφορικότητα και στην εγγραμματοσύνη⁴² κάνοντας αναφορά στα έπη του Ομήρου και στον *Ερωτόκριτο*. Ως προς τα έπη του Ομήρου αναφέρει ότι ενώ αποτελούν το

³⁷ Ο.π, σελ. 44-45.

³⁸ Ο.π, σελ. 45.

³⁹ Ο.π, σελ. 47.

⁴⁰ «Το θέμα αυτό είναι μυητικό και με τις θρησκευτικές, μυθολογικές και ψυχολογικές απόψεις του αποτέλεσε βασικό θέμα της λαϊκής λογοτεχνίας. Όταν μάλιστα εκφράζεται και μέσα από αναγκαστικούς γεωγραφικούς και οικονομικούς όρους, όπως στην Ελλάδα, αρχαία και νέα, παίρνει εθνικό χαρακτήρα, που βοηθάει, κι αυτός, να συντηρηθεί το μυητικό θέμα, όπως έγινε, για παράδειγμα, στην Ελλάδα, που έχουμε ακόμα και διατήρηση απόφρων στίχων και τμημάτων στο δημοτικό τραγούδι». (Σωκράτης Σκαρτσής, ό.π., σελ. 114)

⁴¹ Ιωάννης Κωνσταντάκος, «Σχόλιο στην ομιλία του καθηγητή Γρηγόρη Σηφάκη με θέμα ‘‘Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη: Συνέργεια ή αντιπαλότητα;’’», Ελληνική Ανθρωπιστική Εταιρία, Δεκέμβριος 2008.

⁴² Για περισσότερα στοιχεία βλέπε το σημαντικό εγχειρίδιο του Walter Ong με τίτλο *Orality and Literacy*, (*Προφορικότητα και Εγγραμματοσύνη*, μτφρ. Κώστας Χατζηκυριάκου, επιμ. Θεόδωρος Παραδέλλης, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2005) που εκδόθηκε το 1982. Πρόκειται για ένα έργο που συνοψίζει τις βασικές του θέσεις για το πρόβλημα των διαφορών και των ιδιομορφιών του προφορικού και του εγγράμματος πολιτισμού, καθώς και των αλλαγών που επήλθαν στον τρόπο που αντιλαμβάνονται και βιώνουν τον κόσμο τα μέλη αυτών των πολιτισμών.

αποκορύφωμα σε μια μακραίωνη παράδοση προφορικής επικής σύνθεσης, διασώθηκαν για τις μεταγενέστερες εποχές χάρη στην καταγραφή τους με τη χρήση της γραφής. Ωστόσο, «διαφέρουν ριζικά από τα προφορικά έπη και δημοτικά άσματα των άλλων λαών και εποχών, διότι παρουσιάζουν ενότητα πλοκής, όντας οργανωμένα γύρω από μία σπουδαία πράξη, και συνακόλουθη περιπλοκότητα ποιητικού σχεδίου»⁴³. Από την άλλη, ο Ερωτόκριτος αποτέλεσε έργο ενός εγγράμματος ποιητή, «ο οποίος εκμεταλλεύτηκε συνειδητά στιχουργικές και λογοτυπικές τεχνικές του προφορικού δημοτικού τραγουδιού, και γι' αυτόν τον λόγο το ποίημά του κατόρθωσε να περάσει και στη λαϊκή παράδοση και να διαδίδεται προφορικά, ως τραγούδι»⁴⁴.

Σε σχόλιό του πάνω στην ομιλία αυτή, ο κλασικός φιλόλογος και ερευνητής του παραμυθιού στην αρχαιότητα, Ιωάννης Κωνσταντάκος⁴⁵ κάνει λόγο για μια ποιητική παράδοση που προσφέρει διαφωτιστικά παράλληλα για τα ομηρικά έπη και τη σύνθεσή τους, τόσο ως προς τη συνέργεια προφορικής τεχνικής και γραφής όσο και ως προς την οργάνωση της ποιητικής ύλης σε ενιαία πλοκή. Ως παράδειγμα φέρνει την επική ποίηση της αρχαίας Μεσοποταμίας, μιας περιοχής με κοινωνία πολύ διαφορετική από την αρχαία ελληνική όσον αφορά τη διάδοση και τη λειτουργία της εγγραμματοσύνης, μιας και η γραφή στη Μεσοποταμία έχει πολύ πιο μακραίωνη ιστορία από ό,τι στην ομηρική Ελλάδα. Επισημαίνει πως η κοινωνία της Μεσοποταμίας διέθετε ένα εξελιγμένο σύστημα γραφής. Ωστόσο, η διάδοση της εγγραμματοσύνης ήταν ιδιαίτερα περιορισμένη λόγω της περιπλοκότητας του συστήματος και της πολυετούς εκπαίδευσης που απαιτούσε η εκμάθησή του.

Ως πρώτα δείγματα μεσοποταμιακής επικής ποίησης ο Κωνσταντάκος αναφέρει κείμενα που εμφανίζονται στη σουμερική γλώσσα γύρω στα 2100-2000 π.Χ. Πρόκειται για έπη μικρής έκτασης που το καθένα «επικεντρώνεται σε ένα μόνο επεισόδιο αντλημένο από μια παρακαταθήκη ιστοριών γύρω από θρυλικούς βασιλιάδες του απώτερου παρελθόντος, που φαίνεται πως αποτελούσαν τη μυθική παράδοση των Σουμερίων»⁴⁶. Ο ίδιος αναφέρει ότι τα σωζόμενα έπη μπορούν να χωριστούν σε δύο 'κύκλους', ο ένας εκ των οποίων περιλαμβάνει τέσσερα έπη και πραγματεύεται μια μεγάλη εκστρατεία εναντίον μιας πλούσιας ξένης πόλης στη μακρινή Ανατολή

⁴³ Ο.π., σελ. 1.

⁴⁴ Ο.π.

⁴⁵ Ο.π.

⁴⁶ Ο.π., σελ. 2.

(ακριβώς όπως η *Ιλιάδα*), ενώ ο δεύτερος⁴⁷ αποτελείται από πέντε έπη και έχει για κεντρικό ήρωα έναν μεγάλο ήρωα-βασιλιά, ο οποίος επιτελεί πολλά κατορθώματα, ταξιδεύει σε μακρινά μέρη, έρχεται αντιμέτωπος με τέρατα και τα νικάει, γνωρίζει θρυλικούς ανθρώπους, έρχεται σε επαφή με νεκρούς του Κάτω Κόσμου και αποκτά μεγάλη σοφία (περίπου δηλαδή όπως η *Οδύσσεια*). Εντυπωσιακή είναι, σύμφωνα με τον Κωνσταντάκο, η αφθονία δεικτών προφορικότητας⁴⁸, καθώς ο αναγνώστης συναντά «πολλούς στίχους που επαναλαμβάνονται, αυτούσιοι ή παραλλαγμένοι, μόνοι ή σε ομάδες, ακόμη και ολόκληρες τυπικές σκηνές, που επαναλαμβάνονται στο ποίημα, με σχεδόν απαράλλαχτη φρασεολογία και μικρές μόνο προσαρμογές στα συμφραζόμενα της εκάστοτε περίπτωσης»⁴⁹. Η παρουσία τέτοιων δεικτών γεννά ένα ερώτημα: μήπως πίσω από αυτά τα έπη κρύβεται μια προφορική ποιητική παράδοση;

Για το δεύτερο παράδειγμα, τον *Ερωτόκριτο*, ένα λόγιο κείμενο που πέρασε στη λαϊκή προφορική παράδοση, ο Κωνσταντάκος στρέφεται στην ιστορία της διάδοσης των παραμυθιών και αναζητεί παράλληλα. «Φαίνεται ενίοτε ότι γραπτές, λογοτεχνικές διηγήσεις περνούν στη λαϊκή προφορική παράδοση, μετασχηματίζονται σε λαϊκά παραμύθια και αρχίζουν έτσι μια νέα ζωή στο στόμα των απλών ανθρώπων, μεταδιδόμενες προφορικά και γνωρίζοντας ευρεία διάδοση»⁵⁰, αναφέρει χαρακτηριστικά στην ίδια μελέτη. Συνεχίζοντας, επισημαίνει, ότι «αυτό δε συμβαίνει με οποιεσδήποτε διηγήσεις, αλλά με εκείνες που εκμεταλλεύονται χαρακτηριστικά μοτίβα και αφηγηματικά σχήματα των παραμυθιών, αντλούν δηλαδή και οι ίδιες υλικό από τη λαϊκή παράδοση –οπότε, σαν για να ξεπληρώσουν το χρέος τους προς τα λαϊκά αφηγηματικά κοιτάσματα που εκμεταλλεύτηκαν, επιστρέφουν τελικά και ενσωματώνονται και οι ίδιες σε αυτά»⁵¹. Ως παράδειγμα αναφέρει τη γνωστή σε όλους

⁴⁷ Πρόκειται για τον κύκλο των ποιημάτων για τον Γκιλγκαμές (ή Μπιλγκαμές, όπως είναι ο σουμερικός τύπος του ονόματος). «Τα σύντομα αυτά έπη, στη μορφή που σώζονται, γραμμένα σε πήλινες πινακίδες της πρώιμης 2^{ης} χιλιετίας π.Χ., είναι αναμφίβολα προϊόντα των μεσοποταμιακών σχολείων γραφής και του συστήματος εκπαίδευσής τους και αποτελούσαν μέρος της διδακτέας ύλης του curriculum που διδάσκονταν οι μαθητευόμενοι γραφείς». Ιωάννης Κωνσταντάκος, *ό.π.*, σελ. 3.

⁴⁸ Ο χαρακτηρισμός αυτός δόθηκε από τον Σηφάκη, όπως επισημαίνει ο Κωνσταντάκος στη μελέτη του.

⁴⁹ *Ο.π.*, σελ. 3. Και συμπληρώνει «Επισημαίνουμε αρκετούς λογότυπους (συνδυασμούς ονομάτων και επιθέτων ή ρηματικών φράσεων)· για κάποιους από αυτούς μπορούμε ακόμη και να ανιχνεύσουμε ένα ρεπερτόριο παραλλαγών, που ο ποιητής της χρησιμοποιεί σε διαφορετικά συμφραζόμενα. Και τέλος βρίσκουμε και παραγωγικές μήτρες για την αναλογική δημιουργία καινούργιων στίχων με βάση ένα κοινό υποκείμενο σχήμα. Με άλλα λόγια συναντούμε τους ίδιους δείκτες προφορικότητας που απαντούν και στα ομηρικά έπη».

⁵⁰ *Ο.π.*, σελ. 7.

⁵¹ *Ο.π.*

ιστορία του Αλαντίν⁵² με το μαγικό λυχνάρι, την οποία οι αδερφοί Grimm κατέγραψαν, χωρίς όμως να κατονομάσουν τον αφηγητή, σε ένα γερμανικό παραμύθι που μοιάζει εξαιρετικά με την ιστορία του Αλαντίν ως προς την αλληλουχία μοτίβων και επεισοδίων. Η διάδοση, όμως, του παραμυθιού αποδείχτηκε πολύ ευρύτερη μιας και μελετητές κατέγραψαν έναν τεράστιο αριθμό παραλλαγών του εν λόγω παραμυθιού σε διάφορα μέρη με αποτέλεσμα το λαϊκό αυτό παραμύθι να εξαπλωθεί από τη μια άκρη της Ευρώπης στην άλλη. Ως απόρροια των προαναφερθέντων, θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι *«ένα λογοτεχνικό κείμενο, που όμως εκμεταλλεύτηκε τρόπους και υλικό της λαϊκής παράδοσης, γίνεται εξαιρετικά δημοφιλές, διαβάζεται πολύ, και τελικά περνάει στην προφορική παράδοση, ακριβώς εξαιτίας των λαϊκότροπων στοιχείων του, τα οποία το καθιστούσαν οικείο για τους φορείς του προφορικού λαϊκού πολιτισμού»*⁵³.

Εκτός από όσα προαναφέρθηκαν, η λαογραφική έρευνα έχει δείξει πόσα πολλά έχουν αντλήσει λογοτέχνες από διαφορετικές εποχές από τον σύγχρονό τους λαϊκό πολιτισμό. Ένα τέτοιο έργο αναφοράς αποτελεί το βιβλίο του Μ. Γ. Μερακλή, «Τραγωδία και λαϊκός πολιτισμός στην αρχαία Αθήνα», στο οποίο εξετάζεται το πώς οι μεγάλοι τραγικοί μας ποιητές επεξεργάστηκαν και συχνά προεξέτειναν τα λαογραφικά στοιχεία που άντλησαν από την εποχή τους, ποιητικά και στοχαστικά - φιλοσοφικά. Όπως σημειώνει ο Μερακλής, οι τραγικοί μας ποιητές οφείλουν πολλά στον σύγχρονό τους λαϊκό πολιτισμό, γιατί *«πέρα από τις γνωστές βέβαια οφειλές (και ωφέλειες) σ' αυτόν (και από αυτόν), πέρα από την και θρησκευτικά ακόμα τότε ζώσα μυθολογία, άντλησαν από το σύνολο σχεδόν της καθημερινής ζωής στην Αθήνα»*⁵⁴. Μπορεί να λεχθεί ότι η αρχαία ελληνική γραμματεία αναπτύχθηκε χωρίς μεγάλη απόσταση από τη λαϊκή γλώσσα και λογοτεχνία, που η δύναμή της φαίνεται ακριβώς από το γεγονός ότι επιβίωσε σε μια ρημαγμένη από πολλές καταστροφές Ελλάδα⁵⁵. *«Το δράμα αναπτύσσεται με λαϊκούς μύθους αντλώντας από λαϊκά δρώμενα και από μια βιοσοφία αναγόμενη, τελικά, σε βαθύτατα θρησκευολογικά πολιτισμικά*

⁵² «Η ιστορία αυτή έγινε γνωστή στη Δύση ως μέρος της συλλογής των Χιλίων και μίας νυκτών στην πρώτη τους ευρωπαϊκή έκδοση, τη γαλλική μετάφραση του Antoine Galland (1704-1717), ωστόσο δεν περιλαμβάνεται ούτε στο χειρόγραφο της Bibliothèque Nationale στο οποίο βασίστηκε ο Galland σε κανένα από τα άλλα αραβικά χειρόγραφα των Νυχτών που είναι σε προγενέστερα του Galland». Ιωάννης Κωνσταντάκος, Ο.π.

⁵³ Ο.π., σελ. 8-9.

⁵⁴ Μιχάλης Μερακλής, *Τραγωδία και λαϊκός πολιτισμός στην αρχαία Αθήνα*, Θεσσαλονίκη 2017, σελ.9.

⁵⁵ Σωκράτης Σκαρτσής, ό.π., σελ. 49-50.

υποστρώματα. Ένα χαρακτηριστικό σχετικό παράδειγμα είναι η ύπαρξη και ο ρόλος των χορικών»⁵⁶, αναφέρει ο Σκαρτσής.

Σε μεταγενέστερες εποχές, μορφωμένοι συγγραφείς παραμυθιών του 16^{ου} και του 17^{ου} αιώνα, όχι μόνο εμπνεύστηκαν από τις προφορικές αφηγήσεις αλλά προσπαθούσαν στα κείμενά τους να αναπαραστήσουν φαντασιακά τις ευκαιρίες για προφορική αφήγηση σε συνθήκες μιας επινοημένης προφορικότητας (*fictive orality*)⁵⁷.

Ένα άλλο παράδειγμα δίνουν οι αδελφοί Grimm στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, οι οποίοι με την εργασία τους για τα παραμύθια αλλά και άλλες φιλολογικές τους εργασίες, έδειξαν πως αντιλαμβάνονταν τη φιλολογική επιστήμη ως συγκερασμό αρκετών διαφορετικών πεδίων μελέτης: η ίδια η λέξη Märchen, όπως χρησιμοποιείται στη συλλογή τους, δείχνει μια πλατιά ειδολογική αντίληψη του όρου⁵⁸. Επιπλέον, «αν και θεωρούσαν τα παραμύθια υπολείμματα μιας αρχαίας ποίησης, τόνισαν ταυτόχρονα την προέλευσή τους από μια προφορική αφηγηματική παράδοση, την οποία κληρονόμησαν»⁵⁹. Με αντίστοιχη ευρύτητα, ο Jacob Grimm «κατανόησε και τα άλλα αντικείμενα των ερευνών του, την ποίηση ως μη περιοριζόμενη στις γραπτές πηγές, τη φιλολογία ως μη περιοριζόμενη στη γραμματική και το λεξιλόγιο, τη λογοτεχνία ως μη περιοριζόμενη σε μία ειδική λογοτεχνική γλώσσα»⁶⁰. Επομένως για εκείνον, σε κάθε γνωστικό πεδίο η πηγή της γνώσης οφείλει να είναι όσο το δυνατό πιο διευρυμένη και να περιλαμβάνει όλες τις κοινωνικές τάξεις, τα μέσα διάδοσης και τις πολιτισμικές επιρροές αντί να βασίζεται σε στενά οριζόμενες έννοιες επικεντρωμένες στη γραπτή πνευματική παραγωγή μιας συγκεκριμένης κοινωνικής τάξης⁶¹.

Πρέπει ωστόσο να επισημανθεί ότι αυτές οι ιδέες για την αξία του λαϊκού πολιτισμού παρέμειναν στο περιθώριο της Γερμανικής φιλολογίας αλλά και των φιλολογικών επιστημών στην υπόλοιπη Ευρώπη του 19^{ου} αιώνα. Έτσι, ως ευρωπαϊκή λογοτεχνική παράδοση θεωρήθηκε η γραπτή και έντυπη λογοτεχνία, ενώ ως

⁵⁶ Σωκράτης Σκαρτσής, *ό.π.*, σελ. 48.

⁵⁷ Μαριάνθη Καπλάνογλου, «Τα παραμύθια, τα παιδιά και το σπίτι: τρεις λέξεις στη σκιά της ιστορίας», στον τόμο *Το παραμύθι από τους αδελφούς Grimm στην εποχή μας. Διάδοση και μελέτη* (επιμ. Μ. Μερακλής, Γ. Παπαντωνάκης, Χρ. Ζαφειρόπουλος, Μ. Καπλάνογλου, Γ. Κατσαδώρας), Αθήνα 2017, σελ. 47.

⁵⁸ *Ο.π.*

⁵⁹ *Ο.π.*

⁶⁰ *Ο.π.*, σελ. 46.

⁶¹ *Ο.π.* Βλ. και Sadhana Naithani, «A wild Philology», στο *Marvels and Tales*, volume 28, Issue 1, USA 2014, σελ. 47.

προφορικοί πολιτισμοί θεωρήθηκαν οι πολιτισμοί των αποικιοκρατικά κατακτημένων από τους Ευρωπαίους υπερπόντιων λαών⁶².

⁶² *Ο.π.*, σελ. 49.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

Ο ΑΡΧΑΙΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΜΥΘΟΣ: ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ, ΕΙΔΗ, ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΕΣ

Στο κεφάλαιο αυτό, θα παρουσιαστούν τα γενικά χαρακτηριστικά των αρχαίων ελληνικών μύθων. Λόγος θα γίνει και για τις καταβολές τους, τις πηγές από τις οποίες αντλούμε πληροφορίες γι' αυτούς, τον τρόπο με τον οποίο οι ήρωες των μύθων έπαιρναν το όνομά τους, καθώς και τα κυρίαρχα μέρη στα οποία διαδραματίζονταν. Επιπλέον, ιδιαίτερη έμφαση θα δοθεί και στα θέματα που απασχολούν τον αρχαιοελληνικό μύθο. Τέλος, θα δούμε πώς προσέγγισαν τον μύθο προεπιστημονικά οι διάφοροι λόγιοι του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα.

2.1 Ορολογία, γενικά χαρακτηριστικά και θεματολογία

Ο όρος μύθος έχει ελληνική προέλευση. Είναι όμως δύσκολο να ορίσουμε ικανοποιητικά τον μύθο, παρά τη μεγάλη προσοχή που έδωσαν οι μελετητές στο πρόβλημα του ορισμού του. Ότι ο μύθος είναι μια ιστορία φαίνεται από την ετυμολογία της λέξης: για τους πρώιμους Έλληνες ο μύθος ήταν «λόγος» ή «ιστορία», συνώνυμος των λέξεων λόγος και έπος⁶³.

Η λέξη άρχισε να χρησιμοποιείται με στενότερη έννοια μόνο όταν οι παραδοσιακές ιστορίες τέθηκαν υπό αμφισβήτηση⁶⁴. Ο Ηρόδοτος, γράφοντας στην περίοδο του σοφιστικού διαφωτισμού, ήταν ο πρώτος που χρησιμοποίησε τη λέξη *μύθος* με την έννοια της «απίθανης ιστορίας» (B 23, 1 και B 45, 1). Ο Θουκυδίδης διαχώρισε την ιστορία του, με την καινοφανή αξίωσή της για φιλαλήθεια, από το *μυθώδες*, που είναι η απλή αφήγηση ιστοριών (A 22, 4), ενώ ο Πλάτωνας διαφοροποίησε την καινούργια τέχνη της διαλεκτικής του με τη χρήση σαφέστερα καθορισμένων εννοιών, αντιδιαστέλλοντας την έννοια *λόγοι*, δηλαδή προτάσεις που αποδεικνύονται με τη βοήθεια της διαλεκτικής, προς την έννοια *μύθοι*, που για εκείνον συχνά ήταν ψευδείς⁶⁵.

Ο μύθος είναι ένα ιδιόμορφο είδος αφήγησης. Δεν ταυτίζεται με ένα συγκεκριμένο κείμενο ή λογοτεχνικό είδος. Για παράδειγμα, η ιστορία της δολοφονίας του Αγαμέμνονα και της εκδίκησης του Ορέστη λέγεται και στα τρία κύρια είδη της

⁶³ Fritz Graf, *Εισαγωγή στη μελέτη της ελληνικής μυθολογίας*, Ηράκλειο 2011, σελ. 2.

⁶⁴ *Ο.π.*

⁶⁵ *Ο.π.*

ελληνικής ποίησης: στο έπος (στην αρχή της Οδύσσειας), στη χορική λυρική ποίηση (στην *Ορέστεια* του Στησίχορου) και στα έργα και των τριών μεγάλων τραγικών. Ο μύθος δεν είναι ένα ιδιαίτερο ποιητικό κείμενο, αλλά υπερβαίνει το κείμενο⁶⁶: είναι το αντικείμενο, μια πλοκή αποκρυσταλλωμένη σε πολύ γενικές γραμμές με χαρακτήρες επίσης προσδιορισμένους, τους οποίους ο κάθε ποιητής είναι ελεύθερος να αλλάξει μόνο μέχρι κάποια όρια⁶⁷. Ενώ κάθε επιμέρους παραλλαγή, κάθε ποιητικό έργο έχει κι έναν δημιουργό, ο μύθος δεν έχει. Οι μύθοι μεταβιβάζονται από γενιά σε γενιά χωρίς κανείς να γνωρίζει ποιος τους δημιούργησε και αυτό ακριβώς υποδηλώνεται με τη φράση «παραδοσιακές ιστορίες».

Μια προφανής συνέπεια αυτού του ορισμού είναι ότι ένας μύθος μπορεί να μεταφραστεί από τη μια γλώσσα στην άλλη χωρίς απώλειες (ο Lévi-Strauss χρησιμοποίησε αυτό το στοιχείο για να αποδείξει ότι το μόνο που έχει σημασία είναι η δομή του μύθου)⁶⁸. Από αυτή την άποψη, κάθε σύντομη αφήγηση της πλοκής είναι δυνατόν να μεταφραστεί, αντίθετα με ένα λογοτεχνικό έργο, που ποτέ δεν είναι δυνατό να μεταφραστεί επαρκώς.

Η αιτία για τη διαρκή μεταβολή του μύθου, η κινητήρια δύναμη της παράδοσης (εκείνο που διασφαλίζει τη μεταβίβαση του μύθου από τη μια γενιά στην άλλη), είναι η πολιτιστική του σημασία⁶⁹. Ο μύθος δίνει έγκυρες πληροφορίες για την προέλευση του κόσμου, την κοινωνία και τους θεσμούς της, τους θεούς και τις σχέσεις τους με τους θνητούς, με λίγα λόγια για οτιδήποτε από το οποίο εξαρτάται η ανθρώπινη ύπαρξη. Αν οι συνθήκες αλλάξουν, πρέπει να αλλάξει και ο μύθος, για να μπορέσει να επιβιώσει⁷⁰. Η ικανότητά του να προσαρμόζεται στις μεταβαλλόμενες συνθήκες είναι το κριτήριο της ζωτικότητάς του⁷¹.

Η κρίση του ελληνικού μύθου παρουσιάστηκε τη στιγμή που η πολιτιστική συνάφεια της διήγησης του μύθου αμφισβητήθηκε από τους συνηγόρους του νέου ορθολογισμού, τη στιγμή που η ρευστή παράδοση, στην οποία οι μύθοι λέγονταν ξανά και ξανά και με κάθε επανάληψη προσαρμόζονταν στις συνθήκες του παρόντος, αντικαθίστατο σταδιακά από την ποιητική εκδοχή που συντασσόταν μια φορά και για

⁶⁶ Fritz Graf, *Εισαγωγή στη μελέτη της ελληνικής μυθολογίας*, Ηράκλειο 2011, σελ. 2.

⁶⁷ *Ο.π.*

⁶⁸ *Ο.π.*, σελ. 3.

⁶⁹ *Ο.π.*, σελ. 3.

⁷⁰ *Ο.π.*

⁷¹ *Ο.π.*

πάντα⁷². Όμως, η αντίληψη ότι ο μύθος περικλείει αλήθειες ξεπέρασε αυτή την κρίση. Οι ρήτορες συνέχιζαν να προσδιορίζουν τον μύθο ως «μια πλασματική ιστορία που επεξηγεί την αλήθεια» (Θέων, *Προγυμνάσματα* 3)⁷³, και οι αλληγορικοί προσπάθησαν, ως το τέλος της αρχαιότητας και πιο πέρα, να ανακαλύψουν κάτω από την επιφάνεια του μύθου φιλοσοφικές αλήθειες και αλήθειες σχετικά με το φυσικό σύμπαν, και να διατηρήσουν έτσι την πολιτιστική του συνάφεια⁷⁴. Ο μύθος θεωρείται έγκυρος μόνο από την κοινότητα στην παράδοση της οποίας έχει διαμορφωθεί, μια κοινότητα η οποία υπάρχει σε έναν συγκεκριμένο χρόνο και χώρο.

Η πολιτιστική συνάφεια του μύθου ποικίλλει ανάλογα με το κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο λέγεται ο μύθος. Ο Πλάτωνας έκανε διάκριση ανάμεσα στους «μείζονες» και στους «ελάσσονες» μύθους. Οι τελευταίοι λέγονται από τις μητέρες, τις γιαγιάδες και τις τροφούς, ενώ οι πρώτοι από τους ποιητές. Η διαφορά μεταξύ των δύο ειδών έγκειται στην περίπτωση της αφήγησης. Οι τροφοί και οι γιαγιάδες έλεγαν ιστορίες ιδιωτικά, οπότε παρουσιαζόταν η ευκαιρία και τις προσάρμοζαν ελεύθερα όπως ήθελαν, ενώ η πραγματικά σημαντική αφήγηση του μύθου γινόταν δημόσια και σε χρόνο καθορισμένο από το θρησκευτικό ημερολόγιο: έτσι, μόνο οι «μείζονες» μύθοι υπόκεινται σε συλλογικό έλεγχο⁷⁵.

Οι μύθοι τείνουν να μεταχειρίζονται ως κάτι το εξαιρετικό, ως ένα είδος που εμπεριέχει στον εαυτό του σοφία παρμένη από το παρελθόν⁷⁶. Ομολογουμένως, παρέχουν ένα μεγάλο απόθεμα τυπικών παραδειγμάτων. Μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν για να διευκρινίσουν ή να στηρίζουν τις πιο πολλές από τις καταστάσεις της κοινής εμπειρίας. Μπορούσαν επίσης να παραλλάσσουν και να προσαρμόζονται έτσι ώστε να παράγουν προφανείς καινοτομίες ή συγκινησιακά αποτελέσματα. Όμως, όλα αυτά είναι ανεπαίσθητα διαφορετικά από το είδος της οργανικής αλλαγής που τείνει να υφίσταται διαμέσου των μύθων σε μια προφορική κοινωνία⁷⁷. Κατά έναν τρόπο οι μύθοι έχουν ήδη παγιωθεί ως τη στιγμή που τους βλέπουμε πρώτη φορά στην ελληνική λογοτεχνία.

⁷² *Ο.π.*, σελ. 4.

⁷³ Ωστόσο οι θεωρητικοί της ρητορικής από τον Κικέρωνα (*Deinvention* I.27) ως τον Ισίδωρο της Σεβίλης (*Etymologiae* 1.44.5) προσδιόρισαν τον μύθο ως μια ιστορία που δεν ήταν ούτε αληθινή ούτε αληθοφανής.

⁷⁴ Fritz Graf, *Εισαγωγή στη μελέτη της ελληνικής μυθολογίας*, Ηράκλειο 2011, σελ. 4.

⁷⁵ Fritz Graf, *ό.π.*, σελ. 5.

⁷⁶ G.S.Kirk, *Η φύση των ελληνικών μύθων*, Ηράκλειο 2006, σελ. 96.

⁷⁷ *Ο.π.*, σελ. 96.

Οι ελληνικοί μύθοι, παρά το υψηλό επίπεδο οργάνωσής τους, αποκαλύπτουν ακόμη κάμποσες τοπικές διαφορές και αντιφάσεις και υπάρχουν συγχύσεις ακόμη και για αρχέγονα γεγονότα, όπως ο μεγάλος Κατακλυσμός ή η δημιουργία του πρώτου ανθρώπου⁷⁸.

2.2 Διάκριση myth και fable. Κατηγορίες μύθων

Στο σημείο αυτό πρέπει να διευκρινιστούν οι όροι myth και fable. Στη δική μας γλώσσα δε γίνεται λεκτική διάκριση ανάμεσα στα δύο είδη μύθων, καθώς στα ελληνικά και οι δύο όροι αποδίδονται ως μύθος.

Όταν λοιπόν κάνουμε λόγο *myth*, εννοούμε εκείνη την προϊστορική και προϊστοριογραφική δημιουργία, για την οποία δεν είναι γνωστή κάποια αρχή, θραύσματα της οποίας, και με καλλιτεχνική επεξεργασία, διασώζονται στην τέχνη. Ως *fables*, από την άλλη, θεωρούνται οι σύντομες και πλασματικές ιστορίες με σταθερή δομή, που έχουν ως πρωταγωνιστές ζώα (αλλά και ανθρώπους, θεούς και άψυχα αντικείμενα, π.χ. δέντρα) που περνούν παραδειγματικά μηνύματα σχολιάζοντας –συνήθως με προειδοποιητικό τρόπο- την πορεία δράσης που πρέπει να ακολουθηθεί. Αυτός ο ορισμός καλύπτει το μεγαλύτερο μέρος των ελληνικών μύθων αυτής της κατηγορίας⁷⁹. Σε αυτούς του μύθους (*fables*) οι ήρωες είναι συνήθως ζώα ή άψυχα αντικείμενα που συνομιλούν, ενώ τις περισσότερες φορές διασώζεται και το όνομα των “μυθοποιητών”⁸⁰.

Ο Ι. Κακριδής όταν αναφέρεται στον μύθο, χρησιμοποιεί τον όρο με τη σημασία του *myth*, που προαναφέρθηκε. Στην πεντάτομη εγκυκλοπαίδεια⁸¹ για την ελληνική μυθολογία χωρίζει τους μύθους σε πέντε κατηγορίες με γνώμονα το περιεχόμενό τους. Ο χωρισμός που προτείνει είναι ο εξής:

• Αιτιολογικοί μύθοι

Μέσα στον κόσμο που ζει ο άνθρωπος πλήθος φαινομένων, φυσικά αλλά και κοινωνικά, προκαλούν την περιέργειά του: οι κινήσεις των ουράνιων σωμάτων, οι καιρικές μεταβολές, το ιδιόμορφο σχήμα ενός βουνού ή βράχου, οι ιδιότητες των

⁷⁸ Ο.π., σελ. 97.

⁷⁹ Χρήστος Ζαφειρόπουλος, *Ethics in Aesop's fables: the Augustana collection*, Leiden-Boston-Köln 2001, σελ. 1.

⁸⁰ Τα πιο γνωστά ονόματα σε αυτόν τον χώρο είναι ο Αίσωπος, ο La Fontaine κ.ά.

⁸¹ Ιωάννης Κακριδής, *Ελληνική Μυθολογία*, τόμος 1^{ος}, Αθήνα 1986, σελ. 77-79.

ζώων και των φυτών, οι ονομασίες των λαών, οι χαρακτήρες των ανθρώπων, τα λατρευτικά έθιμα κ.λπ. απαιτούν έναν μύθο για να εξηγηθούν.

Οι αιτιολογικοί μύθοι που βρίσκουμε στους λαούς του κόσμου είναι αμέτρητοι και δίνουν εξηγήσεις για τη δημιουργία του ενός ή του άλλου φυσικού φαινομένου. Στους αιτιολογικούς μύθους δεν υπάρχει το προσωπικό βίωμα, αλλά η διήγηση αποπροσωποποιείται και ανάγεται σε μια γενική, απρόσωπη θεώρηση του αντικειμενικού κόσμου.

• **Θεογονικοί και κοσμογονικοί μύθοι**

Η ομάδα αυτή των μύθων ανήκει ουσιαστικά στους αιτιολογικούς. Τους εξετάζουμε όμως ιδιαίτερα γιατί εδώ δοκιμάζεται να εξηγηθεί ο κόσμος ως σύνολο. Το ερώτημα πώς έγινε η Πλάση και πώς οι θεοί που την κυβερνούν είναι για τον άνθρωπο τόσο ζωτικό και εναγώνιο, ώστε είναι φυσικό σε κάθε λαού τις παραδόσεις να περιμένουμε σχετικούς μύθους. Έχουν σωθεί θεογονικά και κοσμογονικά κείμενα από πολλούς λαούς με χαρακτηριστικό παράδειγμα για την αρχαία Ελλάδα τη Θεογονία του Ησιόδου.

• **Ιστορικοί μύθοι**

Ιστορικούς ονομάζουμε τους μύθους που αναφέρονται στην ανθρώπινη ιστορία: σε πολέμους και σε εκστρατείες μεγάλες, που έγιναν σε πολύ παλιά χρόνια. Εδώ ανήκει και η εκστρατεία των Αχαιών στην Τροία. Στους μύθους αυτούς πιθανόν λανθάνει κάποιος ιστορικός πυρήνας, όπως επίσης δεν αποκλείεται ορισμένοι από τους ήρωες που αναφέρονται εκεί να έζησαν πραγματικά, είτε με τα ονόματα που τους δίνει η παράδοση είτε με άλλα.

Υποδιαίρεση των ιστορικών μύθων αποτελούν οι *ιδρυτικοί*⁸², όσοι δηλαδή προορίζονται να κατονομάσουν τον ήρωα που ίδρυσε μια πόλη δίνοντάς της το όνομα της παλιάς του πατρίδας ή και το δικό του. Κάθε ελληνική πόλη είχε τον μυθικό της κτίστη, που τον λάτρευε ως ήρωα οικιστή. Κατά κανόνα οι οικιστές ήρωες πλάθονται εκ των υστέρων για να εξηγήσουν το όνομα της πόλης ή και για να έχουν οι κάτοικοι την ευκαιρία να περηφανεύονται πως ήταν ένας παλιός ονομαστός ήρωας που έχτισε την πολιτεία τους, χωρίς να αποκλείεται η δυνατότητα ο αποικισμός να είχε γίνει πραγματικά από την πατρίδα του οικιστή ήρωα.

⁸² Ο.π., σελ. 78.

- **Πολιτικοί μύθοι**

Και στην κατηγορία αυτή έχουμε να κάνουμε με μια παραφυάδα των ιστορικών μύθων χωρίς όμως τις περισσότερες φορές να κρύβεται κάποιος πραγματικός ιστορικός πυρήνας. Πρόκειται για μύθους που επινοούνται όχι από το λαό, αλλά από τους πολιτικούς για να εξυπηρετηθούν τα πολιτικά και τα πολεμικά τους σχέδια.

- **Ηρωικοί μύθοι**

Οι μύθοι που αναφέρονται στη ζωή και στα κατορθώματα των ατομικών ηρώων είναι οι πολυπληθέστεροι. Καθώς κάθε ελληνικός τόπος είχε τις δικές του ηρωικές μορφές και ήξερε να ιστορεί πολλά γι' αυτές, είναι φυσικό οι τοπικές αυτές ιστορίες, όταν συγκεντρώθηκαν και τακτοποιήθηκαν στην Ιωνία, να αποτελέσουν έναν θησαυρό από όπου οι επικοί μπορούσαν να αντλούν όσο υλικό ήθελαν είτε για να εξυμνήσουν τα μεγάλα έργα που έκαναν οι ήρωες ως άτομα είτε για να τους παρουσιάσουν να παίρνουν μέρος σε μια πανελλήνια εκστρατεία. Και οι μύθοι όμως, που εξακολουθούσαν να ζουν στον λαό δεν έπαψαν να τροφοδοτούν άμεσα την υστερότερη λυρική και δραματική ποίηση⁸³.

Για τον Λουκάτο ο μύθος (*fable*) αποτελεί μια αλληγορική διήγηση από τον κόσμο των ζώων ή των ανθρώπων που θέλει να διδάξει κάτι⁸⁴. Υποστηρίζει πως μύθους με βιοτικές αλληγορίες έχουν όλοι οι λαοί του κόσμου (*fabulae*), καθώς με αυτούς είχαν στόχο τη διδαχή και τον παραδειγματισμό της κοινωνίας⁸⁵. Ο ίδιος χωρίζει τους λαογραφικούς μύθους (*fables*) σε τρεις κατηγορίες: 1) Όσους παρουσιάζουν στην πλοκή τους μόνο ζώα, 2) όσους παρουσιάζουν ζώα και ανθρώπους και 3) όσους παρουσιάζουν μόνο ανθρώπους.

Πιο αναλυτικά, οι μύθοι της πρώτης κατηγορίας μοιάζουν με τους μύθους του Αισώπου και συχνά αποτελούν επανάληψη αυτών⁸⁶. Είναι γνωστό πως ο άνθρωπος είχε ένα ιδιαίτερο δέσιμο με τα ζώα, όπως σήμερα ένας γονιός με το παιδί του. Το κάθε ζώο αντιπροσώπευε όλο το είδος, ενώ αντίθετα οι ανθρώπινες κοινωνίες δεν είχαν ακόμη σχηματιστεί. Η σχέση του αυτή με τα ζώα είχε ως αποτέλεσμα ο άνθρωπος να γνωρίζει τα πάντα σχετικά με τον χαρακτήρα και τις ιδιοτυπίες τους και εύκολα θα μπορούσε να γράψει γι' αυτά διηγήματα, όπως γράφουν οι λογοτέχνες για

⁸³ Ο.π., σελ. 79.

⁸⁴ Δημήτριος Λουκάτος, *Εισαγωγή στην ελληνική Λαογραφία*, Αθήνα 1992⁴, σελ. 130.

⁸⁵ Ο.π..

⁸⁶ Ο.π.

τους ανθρώπους. Παράλληλα, ο μύθος γύρω από το ζώο αποτελούσε και εκδήλωση φόβου ή λατρείας (πρόκειται για αντιλήψεις σχετικά με το ιερό ζώο ή ζώο-πρόγονο - totem)⁸⁷. Οι πρώτοι μύθοι αυτής της κατηγορίας ήταν απλές λαϊκές αφηγήσεις, ενώ αργότερα με τη βοήθεια λογίων διασκευάστηκαν και απέκτησαν αφηγηματική πληρότητα⁸⁸. Ο Λουκάτος υποστηρίζει πως οι μύθοι αυτοί αποτελούν ένα ζωντανό κεφάλαιο της λαϊκής φιλολογίας και «ηθικής» και αξίζει να καταγράφονται ώστε να ανακαλύπτουμε τις παραδοσιακές και λογικές επιβιώσεις ή πρωτοβιώσεις των θεματικών πυρήνων τους (μοτίβων)⁸⁹.

Οι μύθοι της επόμενης κατηγορίας (μύθοι με ζώα και ανθρώπους) μοιάζουν με τους μύθους των ζώων κι έχουν επίσης Αισώπεια επιβιώματα⁹⁰. Τα ζώα παρουσιάζονται να κουβεντιάζουν ή να έρχονται σε σχέση με τους ανθρώπους⁹¹, ενώ οι τελευταίοι εκπροσωπούν την κοινωνία, ανάλογα με τις απαιτήσεις της ή τις αντιλήψεις του μυθοποιού.

Η τελευταία κατηγορία μύθων που προτείνει ο Λουκάτος (μύθοι μόνο με ανθρώπους) απαρτίζεται από πραγματικά διδακτικούς μύθους⁹². Όπως αναφέρει, οι μύθοι αυτοί χρησιμοποιούνται και από τον Αίσωπο και συνήθως καταλήγουν σε έναν λόγο που γίνεται παροιμία και έτσι ονομάζονται και παροιμιακές ιστορίες⁹³. Στην κατηγορία αυτή ο Λουκάτος εντάσσει και τις παραβολές του Ευαγγελίου, όπως και τα διδακτικά αφηγήματα⁹⁴ για τιμωρίες αδικιών (οι γέρανοι του Ιβύκου), για την αποκάλυψη ψέματος (ο ψεύτης βοσκός) κ.ά.⁹⁵.

2.3 Καταβολές των αρχαίων ελληνικών μύθων

Οι πρώτοι μύθοι για τους οποίους διαθέτουμε άμεσες μαρτυρίες εντοπίζονται σε κείμενα του Ομήρου και του Ησιόδου, τα οποία χρονολογούνται κατά κανόνα στον 8^ο/7^ο αι. π.Χ. Ωστόσο, οι μυθολογικές παραδόσεις στην Ελλάδα ανάγονται σε πολύ

⁸⁷ Ο.π., σελ. 131.

⁸⁸ Ο.π.

⁸⁹ Ο.π., σελ. 132.

⁹⁰ Ο.π.

⁹¹ Ο.π.

⁹² Ο.π., σελ. 133.

⁹³ Ο.π.

⁹⁴ Ο.π.

⁹⁵ Η κατάταξη μπορεί ακόμη να γίνει α) με βάση τις τρεις κατηγορίες (ζώα, ζώα και άνθρωποι, άνθρωποι), β) χωριστά για κάθε ζώο (π.χ. μύθοι της αλεπούς κλπ.), γ) με εννοιολογικό χωρισμό (π.χ. λαιμαργία, δειλία κλπ.)

πρωιμότερες εποχές⁹⁶. Πολλές όψεις του ύφους της ομηρικής και ησιόδειας ποίησης, ιδιαίτερα η χρήση επαναλαμβανόμενων «λογοτυπικών» φράσεων, υποβάλλουν την εντύπωση ότι μια μακρά παράδοση προφορικής κατά στίχον σύνθεσης λανθάνει πίσω από την ποίηση που κατέχουμε σήμερα⁹⁷. Επιπλέον, τα ποιήματα συχνά κάνουν σύντομες αναφορές σε μυθικά επεισόδια με τα οποία προφανώς το κοινό υποτίθεται ότι ήταν ήδη εξοικειωμένο⁹⁸. Το χρονικό βάθος των «καταβολών» της αρχαιοελληνικής μυθολογίας είναι ένα πρακτικά αναπάντητο ερώτημα. Αυτό που μπορεί να υποστηριχθεί με σιγουριά, είναι ότι οι μύθοι που έχουν σωθεί από την Ελλάδα της ιστορικής εποχής θα είχαν διαμορφωθεί σε ποικίλα προγενέστερα πολιτισμικά συμφραζόμενα⁹⁹.

Ένα τέτοιο πλαίσιο αποτελεί ο πολιτισμός του τέλους της δεύτερης προχριστιανικής χιλιετίας, τον οποίο οι σύγχρονοι αρχαιολόγοι αποκάλεσαν «μυκηναϊκό», υιοθετώντας την ονομασία μιας από τις εντυπωσιακότερες τοποθεσίες του πολιτισμού αυτού¹⁰⁰. Πολλά από τα μυκηναϊκά πληθυσμιακά κέντρα παίζουν πρωταγωνιστικό ρόλο στους αρχαιοελληνικούς μύθους. Αυτό το γεγονός υποδεικνύει μια περίοδο μυκηναϊκής επιρροής που διαμόρφωσε τις ιστορίες, ακόμη κι αν αυτό το επιχείρημα δεν μπορεί να αποδειχθεί, μιας και δεν υπάρχουν γραπτά μυκηναϊκά τεκμήρια. Μια άλλη επιρροή που διαμόρφωσε την εξέλιξη των αρχαιοελληνικών μύθων μπορεί να άσκησε ένας άλλος πολιτισμός της δεύτερης προχριστιανικής χιλιετίας, ο «μινωικός» πολιτισμός¹⁰¹. Και εδώ όμως η απουσία άμεσων μαρτυριών δε μας επιτρέπει να καταλήξουμε σε οριστικά συμπεράσματα σχετικά με τον πιθανό ρόλο που διαδραμάτισε η μινωική Κρήτη στην εξέλιξη των αρχαιοελληνικών μύθων. Όμως, είναι αδύνατο να μην επισημάνουμε την παρουσία του νησιού σε πολυάριθμα μυθολογικά επεισόδια: ο Μινώταυρος στον Λαβύρινθο, η ιστορία του Δαίδαλου και του Ίκαρου, ο χάλκινος γίγαντας Τάλως κ.ά.

Οι περιοχές στις οποίες οι επιστήμονες προσπάθησαν να εντοπίσουν τις πηγές της αρχαιοελληνικής μυθολογίας δεν περιορίζονται μόνο σε ό,τι θεωρούμε σήμερα «Ελλάδα». Ο Friedrich Max Müller ανέπτυξε μια προσέγγιση που συσχέτιζε τη

⁹⁶ Richard Buxton, *Οι ελληνικοί μύθοι: Ένας ολοκληρωμένος οδηγός*, Αθήνα 2005, σελ. 16.

⁹⁷ *Ο.π.*

⁹⁸ *Ο.π.*

⁹⁹ *Ο.π.*

¹⁰⁰ *Ο.π.*

¹⁰¹ *Ο.π.*

μυθολογία της αρχαίας Ελλάδας με ινδοευρωπαϊκές ρίζες της¹⁰², υποστηρίζοντας πως μερικοί μύθοι, που δεν του φαίνονταν ότι δίνουν νόημα στην αρχαιοελληνική μορφή τους, απέκτησαν σαφήνεια όταν έγινε η αναγωγή τους στην ινδοευρωπαϊκή. Η μέθοδος του Müller, όμως, δεν κατάφερε να κερδίσει μια διαχρονική αποδοχή.

Ευρύτερα αποδεκτή σε σχέση με την παραπάνω προσέγγιση εμφανίζεται εκείνη που τοποθετεί τους αρχαιοελληνικούς μύθους στο πλαίσιο μιας παράδοσης πολιτισμών της Εγγύς Ανατολής ή της Δυτικής Ασίας¹⁰³. Δύο σύγχρονοι επιστήμονες που άσκησαν τη μεγαλύτερη επίδραση στοιχειοθετώντας αυτή την υπόθεση είναι ο Γερμανός Walter Burkert και ο Βρετανός Martin West. Το έργο τους, έχει αναδείξει πειστικά τις μείζονες συνέχειες ανάμεσα στην αφήγηση ιστοριών από τους αρχαίους Έλληνες και τους ανατολικούς προδρόμους τους. Μεταξύ των πολυάριθμων σημαντικών παραλλήλων που εντοπίστηκαν συγκαταλέγονται εκείνα που αφορούν κοσμολογικές περιγραφές της ανατροπής, με ευνουχισμό ενός ύπατου θεού από κάποιον άλλον και κατορθώματα που αναφέρονται σε εξόντωση τεράτων από τον Ηρακλή¹⁰⁴. Σε ορισμένα γεωγραφικά διαμερίσματα, ιδιαίτερα στην κυρίως Ελλάδα, υπήρξαν αντιδράσεις σε αυτή την επιμονή σε παράλληλα από τη δυτική Ασία, λόγω του ότι μια τέτοια έμφαση μπορεί να αφήσει την αίσθηση ότι αμβλύνει την «ελληνική» ποιότητα των αρχαιοελληνικών μύθων.

Έχουν διατυπωθεί, όμως, και άλλες απόψεις σχετικά με τις καταβολές των αρχαιοελληνικών μύθων. Μια από αυτές είναι η άποψη του Martin Bernal, ο οποίος ισχυρίζεται ότι το κλειδί για την κατανόηση της αρχαίας Ελλάδας δε βρίσκεται στη δυτική Ασία, αλλά στην Αφρική¹⁰⁵, και συγκεκριμένα στην Αίγυπτο, ο πολιτισμός της οποίας, κατά την άποψή του, επηρέασε έντονα τον πολιτισμό της αρχαίας Ελλάδας.

2.4 Πηγές

Οι ελληνικοί μύθοι συνέχισαν να εξάπτουν τη φαντασία των μεταγενέστερων αιώνων λόγω του πλούτου και της δύναμης των εικαστικών παραστάσεων μέσω των οποίων οι αρχαίοι καλλιτέχνες απεικόνιζαν τις ιστορίες. Οι παραστάσεις αυτές, οι οποίες συνιστούν μία από τις δύο κύριες πηγές πληροφόρησης για την ελληνική μυθολογία,

¹⁰² Ο.π., σελ. 17.

¹⁰³ Ο.π.

¹⁰⁴ Ο.π.

¹⁰⁵ Ο.π., σελ. 19.

μπορούν να διακριθούν σε ορισμένους βασικούς τύπους: γλυπτά, τοιχογραφίες, ψηφιδωτά, αγγειογραφίες και νομίσματα¹⁰⁶. Από αυτούς τους τύπους η πλαστική απολαμβάνει σήμερα το μεγαλύτερο κύρος.

• *Ο μύθος στην αγγειογραφία*

Χάρη στις αγγειογραφίες τα τεκμήρια περί μύθων αυξάνονται θεαματικά. Ο όρος «αγγείο» χρησιμοποιείται συμβατικά από τους αρχαιολόγους για να δηλώσει ένα ευρύ φάσμα πήλινων δοχείων. Δοχεία αυτού του τύπου εμφανίζονταν σε ποικίλα κοινωνικά συμφραζόμενα, συμπεριλαμβανομένων ταφικών εθίμων, γαμήλιων τελετών, συμποσίων και τελετουργικών θυσιών, καθώς και σε όλες τις ανάγκες της οικιακής ζωής. Τα περισσότερα αγγεία δεν είχαν παραστάσεις, όμως έφερναν γραπτή διακόσμηση. Μερικές φορές μια σκηνή που αναπαρίσταται σε ένα αγγείο μπορεί να ταυτιστεί με ασφάλεια ως μυθολογική¹⁰⁷. Άλλοτε μπορεί να αντλείται από την «πραγματικότητα», ενώ άλλες φορές είναι δύσκολο να αποφανθούμε αν η ζωή αναπαρίσταται ως μύθος ή ο μύθος ως ζωή. Από το γεγονός αυτό συμπεραίνουμε τον κεντρικό ρόλο που οι ελληνικές μυθολογικές αφηγήσεις έπαιζαν στη φαντασιακή ζωή των αφηγητών. Σε κάθε περίπτωση, τα τεκμήρια της αγγειογραφίας μάς προσφέρουν ένα πλούσιο αμητό μυθολογικής αφήγησης.

• *Νομίσματα*

Ενώ τα αγγεία συχνά απεικονίζουν μια σκηνή που είναι στην ουσία το σύγχρονο απόσταγμα διάφορων επεισοδίων μιας μυθικής αφήγησης, ένα αρχαιοελληνικό νόμισμα¹⁰⁸ κατά κανόνα παρουσιάζει μια πολιτικό-θρησκευτική παράσταση που κατά κάποιον τρόπο συνοψίζει την ταυτότητα της κοινότητας που έκοψε το νόμισμα¹⁰⁹. Συχνά η παράσταση ανακαλεί τον ιδρυτικό μύθο της κοινότητας ή τη θεότητα που συνδέεται στενά με αυτή. Το πιο γνωστό παράδειγμα είναι η «γλαύκα της Αθηνάς», το πτηνό που συμβολίζει την πολιούχο θεά της Αθήνας. Ανάλογα παραδείγματα εντοπίζουμε σε όλο τον αρχαιοελληνικό κόσμο.

¹⁰⁶ *Ο.π.*, σελ. 22.

¹⁰⁷ *Ο.π.*, σελ. 24.

¹⁰⁸ Για περισσότερες πληροφορίες βλέπε στον τόμο *Money. Tangible symbols in ancient Greece*, edited by Nicholas Chr. Stampolidis, Dimitra Tsangari, Yorgos Tassoulas, Alpha Bank - Museum of Cycladic Art, Athens 2017 που δημιουργήθηκε με αφορμή την έκθεση που έλαβε χώρα στο Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης (2 Νοεμβρίου 2017-15 Απριλίου 2018) με τίτλο «Χρήμα. Σύμβολα απτά στην Αρχαία Ελλάδα».

¹⁰⁹ Richard Buxton, *Ο.π.*

- ***Κείμενα***

Οι εικόνες μπορούν να μας πουν πολλά. Συχνά όμως αποσιωπούν τότε ακριβώς που θέλουμε περισσότερα να μας μιλήσουν. Αρκεί κανείς να αναλογιστεί τις άπειρες, απογοητευτικές αμφισημίες που προέκυψαν από τις απόπειρες να ερμηνευθεί ο θρησκευτικός συμβολισμός των μινωικών και μυκηναϊκών παραστάσεων χωρίς τη βοήθεια συνοδών κειμένων. Αντίθετα, από την αρχαϊκή περίοδο του αρχαιοελληνικού πολιτισμού και εξής, έχουμε στη διάθεσή μας άφθονα κείμενα, που παρέχουν τη δεύτερη από τις δύο κύριες πηγές τεκμηρίωσης που διαθέτουμε για τους αρχαιοελληνικούς μύθους¹¹⁰. Κύρια πηγή μας για τη συγκέντρωση του μυθολογικού υλικού είναι οι αρχαίοι Έλληνες συγγραφείς από τον Όμηρο ως το τέλος του αρχαίου κόσμου. Και οι Ρωμαίοι ποιητές και πεζογράφοι μας βοηθούν συχνά να συμπληρώσουμε τις γνώσεις μας, καθώς και οι βυζαντινοί συγγραφείς μας διασώζουν μύθους, παρμένους από παλιές πόλεις, χαμένες για μας σήμερα.

Πολλές φορές είμαστε τυχεροί ώστε να έχουμε άμεση πρόσβαση σε αρχαία κείμενα. Ο χώρος όπου τα κείμενα είχαν αποτεθεί υπήρξε ο αποφασιστικός παράγοντας για τη διατήρησή τους, αφού μόνο σε πολύ ειδικές συνθήκες μπόρεσαν φθαρτά υλικά να επιβιώσουν από τις καταστροφές χιλιετιών που μας χωρίζουν από τους αρχαίους Έλληνες. Το κατεξοχήν παράδειγμα τέτοιων συνθηκών μάς το προσφέρουν οι πάπυροι. Με δεδομένη τη σημασία των μύθων στον αρχαιοελληνικό πολιτισμό, δεν προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι πολλά παπυρικά κείμενα παραδίδουν μυθολογικές αφηγήσεις ή αναφέρονται σε αυτές.

Όσο σημαντικά κι αν είναι τα κείμενα σε παπύρους, δε συγκρίνονται από άποψη ποσότητας με μια λιγότερο άμεση πηγή: τα χειρόγραφα που έχουν διασωθεί από πολύ μεταγενέστερες εποχές. Έτσι, σήμερα έχουμε στη διάθεσή μας εξαιρετικά και σχετικά άθικτα κείμενα ασύγκριτων μυθολογικών μαρτυριών.

2.5 Θεοί και ήρωες

Ονομασίες ηρώων

Με την ονομασία του κάθε ήρωα, τη γενεαλόγησή του και την εγκατάστασή του σε έναν ορισμένο τόπο, η μυθική παράδοση χάνει το φανταστικό της χρώμα και

¹¹⁰ Ο.π., σελ. 26.

κατορθώνει να κρατηθεί ως πραγματική ιστορία ως το τέλος του 5^{ου} αιώνα¹¹¹. Ο τύπος του παραμυθιού «Μια φορά κι έναν καιρό ήταν ένας βασιλιάς και μια βασίλισσα που είχαν δύο γιους...» έχει τώρα αντικατασταθεί από τον τύπο «Ο Πλεισθένης, ο γιος του Ατρέα, βασιλιάς στο Άργος και η Αερόπη, η κόρη του Κατρέα, είχαν δύο γιους, τον Αγαμέμνονα και τον Μενέλαο».

Οι ήρωες, που ο μύθος δεν ήξερε να διηγηθεί τίποτα γι' αυτούς και συχνά είχαν επινοηθεί μόνο για να συμπληρώσουν τα κενά των γενεαλογικών δέντρων, με το να πάρουν όνομα έπαυαν να είναι σκιές και αποκτούσαν κάποια οντότητα¹¹². Την ίδια τάση να πάρει ο μύθος χρώμα ιστορικό δείχνει κι ένας άλλος νεοτερισμός των Ιώνων αοιδών: από τις λαϊκές ιστορίες διαγράφεται, όσο είναι δυνατό, κάθε παραμυθένιο, μαγικό, αντίθετο με τη φυσική πραγματικότητα στοιχείο¹¹³. Για παράδειγμα, ο Όμηρος δεν αναφέρει ότι η Αθηνά γεννήθηκε από το κεφάλι του Δία, αλλά ακόμη κι αν στην Οδύσσεια δε λείπουν οι φανταστικοί λαοί, οι μάγισσες και τα τέρατα, ο ποιητής είναι προσεκτικός, ώστε τις πιο πολλές από τις ιστορίες αυτές, που ανήκαν στην παλιά παράδοση και δεν μπορούσε να τις αγνοήσει, να κοιτάζει να τις βάλει στο στόμα του ήρωα χωρίς να δείξει αν τις υιοθετεί κι ο ίδιος ή όχι¹¹⁴. Με τον τρόπο αυτό η μυθολογία πλησιάζει την ιστορία.

Από τα ονόματα των ηρώων πολλά είναι προελληνικά (Αχιλλεύς, Ατρεύς, Οδυσσεύς κτλ.), ενώ από τα ονόματα που είναι ελληνικής καταγωγής αρκετά είναι παρμένα από την πιο παλιά παράδοση (Οιδίπους, Διομήδης)¹¹⁵. Τα περισσότερα όμως είναι πλάσματα των επικών (Πάτροκλος, Πολυνείκης, Ετεοκλής κτλ.)¹¹⁶. Μερικά από αυτά είναι «εκφραστικά», δίνονται δηλαδή σε ένα μυθικό πρόσωπο, για να δηλώσουν ένα χαρακτηριστικό στοιχείο της ζωής του: Τηλέμαχος είναι ο νέος που ο πατέρας του, ο Οδυσσέας, πολεμάει μακριά από την πατρίδα του¹¹⁷.

Πλήθος και τάξη στον κόσμο των θεών και των ηρώων

Ένα ακόμη στοιχείο που χαρακτηρίζει τον ελληνικό μύθο είναι το πλήθος των θεών και των ηρώων του. Ο πολυθεϊσμός της ελληνικής θρησκείας είναι γνωστός. Οι

¹¹¹ Ιωάννης Κακριδής, *Ελληνική Μυθολογία*, τόμος 1^{ος}, Αθήνα 1986, σελ. 29.

¹¹² *Ο.π.*

¹¹³ *Ο.π.*, σελ. 30.

¹¹⁴ *Ο.π.*

¹¹⁵ *Ο.π.*

¹¹⁶ *Ο.π.*

¹¹⁷ *Ο.π.*

ήρωες όμως είναι ασύγκριτα περισσότεροι. Οι πηγές¹¹⁸ αναφέρουν περίπου έξι χιλιάδες μυθικά ονόματα. Στην πλημύρα αυτή είναι φυσικό το ίδιο όνομα να χρησιμοποιείται για περισσότερους ήρωες διαφόρων τόπων. Ένα όνομα, από τη στιγμή που δόθηκε σε ένα μυθικό πρόσωπο, παύει να χρησιμοποιείται για τους κοινούς ανθρώπους¹¹⁹. Κανείς δεν μπορεί να δώσει στα παιδιά του το όνομα Αχιλλέας ή Μενέλαος ή Ελένη ή Ιφιγένεια, με αποτέλεσμα ο ηρωικός κόσμος να γίνεται μια κλειστή οικογένεια με ιδιαίτερη ονοματολογία.

Το πιο σημαντικό είναι όμως πως στο πλήθος αυτό κυριαρχεί μια υποδειγματική τάξη. Η «Θεογονία» του Ησιόδου παρουσιάζει τους θεούς οργανωμένους σε ένα αυστηρό γενεαλογικό σύστημα. Το ίδιο ισχύει και για τους ήρωες. Στις μυθολογίες των άλλων λαών κάθε περιοχή έχει τις δικές της παραδόσεις και οι ήρωές της ζουν απομονωμένοι, ασυσχέτιστοι με τους ήρωες άλλων περιοχών, ατοποθέτητοι μέσα στον χρόνο και ανώνυμοι¹²⁰: «Μια φορά κι έναν καιρό ήταν ένας βασιλιάς...». Αντίθετα, οι Έλληνες ήρωες ήταν όχι μόνο επώνυμοι, αλλά και ενσωματωμένοι σε κάποιο γενεαλογικό δέντρο, ώστε και η χρονολογική τάξη να γίνεται αισθητή. Στην κορυφή κάθε μυθικής οικογένειας στέκει ένας θεός, που σε χρόνια παλιά είχε αγαπήσει μια θνητή βασιλοπούλα.

Η τάξη που βασιλεύει στον ηρωικό κόσμο είναι εντυπωσιακή. Όλα τα πρόσωπα είναι δεμένα μεταξύ τους διαχρονικά και συγχρονικά¹²¹: διαχρονικά, καθώς εντάσσονται διαδοχικά σε ένα γενεαλογικό δέντρο και συγχρονικά, καθώς ο μύθος τους παρουσιάζει να παίρνουν μέρος σε μια μεγάλη επιχείρηση. Με το να δίνονται σε έναν ήρωα γονείς, γυναίκα και παιδιά, ακόμη και πατρίδα ή λεπτομέρειες της ζωής του, η μορφή του προβάλλει μπροστά μας πιο ακέραιη. Αντιθέτως, ένα γυμνό όνομα θα απόμενε σαν άδεια σκιά.

Ανθρωπομορφισμός

Οι θεοί και οι ήρωες του ελληνικού μύθου είναι ανθρωπόμορφοι, ωραίοι, ζουν μέσα στο φως και καταφάσκουν τη ζωή έντονα¹²². Οι άνθρωποι φαντάζονταν τους ολύμπιους θεούς με σώμα ανθρώπινο και τεράστια δύναμη. Τους θεωρούσαν αθάνατους παρά το γεγονός ότι κάποτε γεννήθηκαν και αγέραςτους, χωρίς ωστόσο

¹¹⁸ Ο.π., σελ. 26.

¹¹⁹ Ο.π.

¹²⁰ Ο.π., σελ. 27.

¹²¹ Ο.π.

¹²² Ο.π., σελ. 31.

να ζουν απαλλαγμένοι από τις σωματικές και ψυχικές δοκιμασίες των θνητών. Οι ήρωες είναι επίσης ανθρωπόμορφοι, αλλά θνητοί. Ξεπερνούν όμως κατά πολύ τους ανθρώπους στη φυσική δύναμη και, όπως οι θεοί, μοιράζονται με τους ανθρώπους τις χαρές και τις πίκρες της ζωής και έχουν τα ίδια με εκείνους πάθη και ελαττώματα, έρωτες και μίση, ζήλιες και φιλοτιμίες.

Σχετικά με τις θεότητες των ποταμών οι άνθρωποι πίστευαν πως παρουσιάζονται με μορφή ταύρου ή και ως άνθρωποι με κέρατα. Η Ολυμπιακή θρησκεία δοκίμασε να τους εξανθρωπίσει, χωρίς απόλυτη επιτυχία. Όλοι οι θεοί και οι ήρωες ήταν όμορφοι, όχι γιατί οι Έλληνες ήταν όλοι όμορφοι. Αν προίκισαν τους θεούς και τους ήρωές τους με ομορφιά, είναι γιατί αυτό που δεν μπορούσαν να χαρούν πάντοτε στην πραγματικότητα το προέβαλαν στον ιδανικό κόσμο του μύθου.

2.6 Το μυθολογικό τοπίο

Η Ελλάδα ήταν και παραμένει μια χώρα με γυμνούς βράχους και άγρια βοσκοτόπια, απείθαρχα ρέματα που μετατρέπονται σε ορμητικούς χείμαρρους με τις χειμερινές βροχές, με απόκρημνα φαράγγια και ανεξερεύνητα σπήλαια, πηγές και ανθισμένα λιβάδια. Σε αυτόν τον φυσικό κόσμο οι αρχαίοι Έλληνες επέβαλαν τις δικές τους κατασκευές: ιερά, οικίες, χωριά, πόλεις. Το τοπίο ήταν ένα κράμα φύσης και πολιτισμού.

Οι Έλληνες μυθολόγοι επικαλούνταν αυτό το τοπίο ως ένα μέσο για να προσδώσουν μορφή και νόημα στις αφηγήσεις τους. Οι αφηγήσεις αυτές δεν αντανακλούσαν απλώς τις αντιλήψεις της καθημερινής ζωής: μάλλον προσαρμόζουν αυτές τις αντιλήψεις επιλέγοντας και υπογραμμίζοντας κάποιες όψεις, με τέτοιο τρόπο ώστε να αναπτυχθεί ένας σχετικά συνεπής συμβολισμός του ιερού χώρου¹²³. Σκηνικά στα οποία εκτυλίσσονται, κατά κύριο λόγο, οι μύθοι αποτελούν: ο Όλυμπος, διάφορες σπηλιές, υδάτινα περιβάλλοντα όπως ποτάμια, πηγές, θάλασσες, αλλά και μέρη όπως ο Κάτω Κόσμος, η Κρήτη και η Τροία.

¹²³ Richard Buxton, *Οι ελληνικοί μύθοι: Ένας ολοκληρωμένος οδηγός*, Αθήνα 2005, σελ. 180.

2.7 Η μελέτη και ερμηνεία του μύθου: 18^{ος} – 19^{ος} αιώνας

Η σύγχρονη αντίληψη για τον μύθο, όπως και ο ακαδημαϊκός όρος *μύθος*, ανάγεται στον Γερμανό φιλόλογο Christian Gottlob Heyne (1729-1812)¹²⁴. Ο Heyne έθεσε τα θεμέλια για τη μυθολογική έρευνα όχι μόνο στη Γερμανία, αλλά και αλλού. Προσέγγισε τον μύθο ως φιλόλογος, ως ερμηνευτής κειμένων και υπέθεσε ότι για να καταλάβει κανείς αυτά τα κείμενα πρέπει να καταλάβει τον μύθο. Για να διαχωρίσει τον εαυτό του από τους προγενέστερους και τους συγχρόνους του που χρησιμοποιούσαν το λατινικό *fabula* ή το γαλλικό *fable*, όρους που υπαινίσσονταν τη φαντασίωση και το παράλογο, ο ίδιος έπλασε τον όρο *mythus*¹²⁵.

Ο Heyne θεωρούσε πως ο μύθος γεννήθηκε τη στιγμή που ο άνθρωπος κυριευμένος από φόβο και δέος για κάποιο φυσικό φαινόμενο προσπάθησε να το ερμηνεύσει¹²⁶. Συνεπώς, για τον ίδιο ο μύθος δεν αποτελεί μια αλλόκοτη επινόηση του πρωτόγονου ανθρώπου. Επιπλέον, δε θεωρούσε τον μύθο μόνο ως τρόπο έκφρασης, αλλά αντιθέτως θεωρούσε πως είναι συνυφασμένος με τη θρησκευτική εξέλιξη του ανθρώπου¹²⁷. Την άποψή του αυτή τη στήριξε στο γεγονός ότι η εξέλιξη του μύθου ήταν παράλληλη με αυτή της τελετουργίας, μιας και η αντίδραση του ανθρώπου δε γέννησε μονάχα τον μύθο, αλλά και τη λατρεία άψυχων πραγμάτων¹²⁸.

Ο Heyne είχε την πεποίθηση ότι ο μύθος είναι συνυφασμένος με την περιοχή και το «έθνος», πεποίθηση που είχε και ο Gottfried Herder (1744-1803)¹²⁹. Η ιδέα ότι οι μύθοι είναι συνδεδεμένοι με συγκεκριμένους λαούς γοήτευσε τον Herder. Εκείνο όμως που τον διαφοροποιεί από τον Heyne είναι η άποψή του για τη σχέση ανάμεσα στον μύθο και τη γλώσσα. Ενώ ο Heyne υποστήριζε ότι η ποίηση γεννήθηκε μετά τον μύθο, ο Herder συμπύκνωσε τον μύθο, τη γλώσσα, την ποίηση και τη θρησκεία σε μια ενότητα¹³⁰. Πίστευε ότι αυτό που ανάγκασε τον πρώιμο άνθρωπο να εκστομίσει τις πρώτες του λέξεις ήταν η ανάγκη του να εκφράσει ένα θρησκευτικό συναίσθημα. Η μορφή αυτού του πρώτου λόγου ήταν ποιητική, ενώ το περιεχόμενό του ήταν μυθικό¹³¹. Ο μύθος δεν ήταν, όπως πίστευε ο Heyne, το αποτέλεσμα μιας προσπάθειας του πρώιμου ανθρώπου να ερμηνεύσει ένα περιβάλλον που ενέπνεε

¹²⁴ Fritz Graf, *Εισαγωγή στη μελέτη της ελληνικής μυθολογίας*, Ηράκλειο 2011, σελ. 11.

¹²⁵ *Ο.π.*, σελ. 12.

¹²⁶ *Ο.π.*, σελ. 12.

¹²⁷ *Ο.π.*, σελ. 13.

¹²⁸ *Ο.π.*

¹²⁹ *Ο.π.*, σελ. 14.

¹³⁰ *Ο.π.*, σελ. 15.

¹³¹ *Ο.π.*

φόβο ή έκπληξη, αλλά ήταν μια αυτόνομη αντίδραση της ανθρώπινης σκέψης στα ερεθίσματα του περιβάλλοντος: δεν ήταν αλληγορία, αλλά σύμβολο¹³².

Η νεότερη θεώρηση του μύθου δεν ξεκίνησε όμως με τον Heyne και τον Herder. Μέχρι το τέλος του 17^{ου} αιώνα η επικρατούσα προσέγγιση του μύθου ήταν η αλληγορική του ερμηνεία: υπήρχε η άποψη ότι οι μύθοι περιείχαν συγκαλυμμένες αλήθειες για τον ηθικό και φυσικό κόσμο¹³³. Εν τέλει, η αντίληψη ότι η ελληνική μυθολογία αποτελούσε συλλογή αλλόκοτων επινοημένων διηγήσεων χρησιμοποιούνταν από ορθολογιστές ως όπλο επίθεσης κατά της θρησκείας¹³⁴.

Με την αμφισβήτηση της αλληγορικής ερμηνείας του μύθου και την απόρριψη των αρχαίων μύθων ως αποκλίσεων από τη λογική, η επιστημονική μελέτη του μύθου έφτασε σε αδιέξοδο. Γόνιμο έδαφος για προσανατολισμό προσέφεραν οι απόψεις του Bernard Fontenelle (1657-1757). Ο Fontenelle επιβεβαίωσε την ορθολογιστική αντίληψη ότι ο μύθος είναι ανοησία στην πραγματεία του «Περί της προελεύσεως των μύθων» (*Del' originedes fables*)¹³⁵. Ο ίδιος πίστευε ότι οι ελληνικοί μύθοι δεν ήταν παρά «μια συλλογή από χίμαιρες, όνειρα και ανοησίες». Αντίθετα με άλλους συγχρόνους του, ο Fontenelle ερμήνευσε τον μύθο ιστορικά, ανακαλύπτοντας τις απαρχές του στην προϊστορική εποχή. Υποστήριξε ότι ο μύθος ήταν επινόηση των πρώτων ανθρώπινων όντων και ότι αντανάκλούσε την ιδιόμορφη διανοητική ιδιοσυστασία τους¹³⁶. Δύο αιώνες αργότερα, οι Andrew Lang και Lucien Lévy-Bruhl ενστερνίστηκαν την ίδια άποψη. Αξίζει να σημειωθεί ότι το ερμηνευτικό πρότυπο του Fontenelle χρησιμοποιείται ακόμα και σήμερα. Ο Fontenelle υπέθεσε ότι για να ερμηνεύσει κάποιος τον μύθο, πρέπει να ανακαλύψει την προέλευσή του, και για να ανακαλύψει την προέλευσή του, πρέπει να ανασυνθέσει τη νοοτροπία του προϊστορικού ανθρώπου¹³⁷.

Σημαντικοί καινοτόμοι υπήρξαν ο Nicolas Frèret στη Γαλλία, ο Vico στην Ιταλία και ο Hume στην Αγγλία. Ο Frèret στηρίχτηκε στους ώμους του Fontenelle, αλλά ασχολήθηκε κυρίως με την ερμηνεία επιμέρους μύθων¹³⁸. Από τους μύθους που μελέτησε μόνο λίγους κατάφερε να αναγάγει σε αντανάκλασεις ιστορικών δεδομένων, ενώ τους υπόλοιπους τους αποκαλούσε «συγκεχυμένη συλλογή από

¹³² Ο.π.

¹³³ Ο.π., σελ. 16.

¹³⁴ Ο.π.

¹³⁵ Ο.π., σελ. 17.

¹³⁶ Ο.π.

¹³⁷ Ο.π., σελ. 18.

¹³⁸ Ο.π., σελ. 19-20.

παράδοξα και παράλογα» και περιείχαν πέρα από ηθικές και φυσικές ερμηνείες για τον κόσμο, αποκυήματα της φαντασίας¹³⁹. Αυτή η αλλόκοτη μορφή καθιστούσε συχνά αδύνατη τη βέβαιη ερμηνεία των επιμέρους μύθων, ενώ κατά τον Frere η φαντασία ήταν μια από τις κύριες πηγές του μύθου¹⁴⁰.

Η επίδραση του Hume και του Vico έγινε ευρύτερα αισθητή από τον Freret. Σύμφωνα με τον Vico (1668-1744), ο μύθος ήταν η πρώτη έκφραση του ανθρώπου που είχε απομακρυνθεί από την αποκαλυπτόμενη θρησκεία¹⁴¹. Υποστήριξε ότι ο μύθος γεννήθηκε *«από τον φόβο του ανθρώπου για τον ίδιο τον εαυτό»*, μιας και δε δημιουργήθηκε για να εξηγήσει τη φύση, αλλά από την αφύπνιση του ανθρώπου, γεμάτου φόβο απέναντι στο θείο¹⁴².

Για τον David Hume (1711-76) ο μύθος, παρά το παράλογό του, ήταν η απαρχή της θρησκείας και έφερνε ίχνη των ψυχικών δυνάμεων που έκαναν δυνατό αυτό το μυθικό ξεκίνημα¹⁴³. Όπως και η θρησκεία, έτσι και ο μύθος γεννήθηκε ως μια φοβισμένη αντίδραση του ανθρώπου απέναντι στο περιβάλλον του. Η άποψη του Hume για τον μύθο είναι σημαντική κυρίως επειδή επιδοκιμάστηκε από τον Heyne και επειδή ο Hume μελέτησε τον μύθο όχι ως αυτοσκοπό, αλλά ως τρόπο κατανόησης της ανθρώπινης σκέψης¹⁴⁴. Οι τέσσερις τους (Fontenelle, Freret, Vico, Hume) προετοίμασαν τον δρόμο για τον Heyne και τον Herder.

Ο Herder θεώρησε την πρώτη γλωσσική έκφραση του μύθου ως πρωτόγονη ποίηση. Η αντίληψη αυτή αναπτύχθηκε περαιτέρω από τον Karl Philipp Moritz (1756-93)¹⁴⁵. Ο Moritz υποστήριξε ότι ο μύθος *«έχει τη φύση της ποίησης και της τέχνης»*· ο μύθος δεν είναι μια αισθητική δημιουργία χωρίς πολιτιστική συνάφεια, αλλά η συναρπαστική απάντηση της ανθρώπινης φαντασίας στη *«δύναμη που δημιουργεί τον κόσμο»*¹⁴⁶. Στο έργο του Moritz δεν υπάρχει αναφορά στον φόβο και την έκπληξη, τα οποία σύμφωνα με τη θεωρία του Heyne είχαν γεννήσει τον μύθο. Η υπόθεση του Moritz ότι ο μύθος γεννήθηκε ως ερμηνεία όχι των φυσικών φαινομένων, αλλά των δυνάμεων που τα προκαλούν, απέκλεισε αλληγορικές

¹³⁹ Ο.π.

¹⁴⁰ Ο.π.

¹⁴¹ Ο.π., σελ. 21.

¹⁴² Ο.π.

¹⁴³ Ο.π.

¹⁴⁴ Ο.π., σελ. 22.

¹⁴⁵ Ο.π.

¹⁴⁶ Ο.π.

ερμηνείες¹⁴⁷, μιας και αυτές καταστρέφουν τις αισθητικές εικόνες που αποτελούν την πεμπουσία του μύθου. Ο Moritz εισήγαγε μια δική του προσέγγιση μελέτης του μύθου εγκαταλείποντας την ανάλυση προς χάριν μιας καθαρά αισθητικής θεώρησης¹⁴⁸. Με τον τρόπο αυτό ο μύθος χειραφετήθηκε από τη θρησκεία στην ιστορική της διάσταση και μελετήθηκε σε σχέση με ένα διάχυτο θρησκευτικό αίσθημα¹⁴⁹.

Ο μεγαλύτερος μυθολόγος του 19^{ου} αιώνα ήταν ίσως ο κλασσικός φιλόλογος Karl Otfried Müller (1797-1840). Ο Müller ασχολήθηκε αποκλειστικά με τον ελληνικό μύθο, ο οποίος θεωρήθηκε ως ο κατεξοχήν μύθος, άποψη που επικράτησε ως το τέλος του αιώνα¹⁵⁰. Ο Müller καλλιέργησε το γόνιμο έδαφος που είχε δημιουργηθεί από τους επιστήμονες του 18^{ου} αιώνα. Όπως και οι προκάτοχοί του, πίστευε ότι ο μύθος είναι μια αναπόφευκτη μορφή έκφρασης που ανήκει σε μια πρώιμη, παιδική φάση της ανθρώπινης εξέλιξης¹⁵¹. Πίστευε ότι κάθε εποχή είχε την αξία της και ότι ο μύθος και η ποίηση δε γεννήθηκαν ταυτόχρονα, αλλά σε διαφορετικές εποχές. Επομένως, διαμόρφωσε μια καινούργια άποψη για τη σχέση ανάμεσα στον μύθο και την ιστορία. Θεωρούσε ότι το αίτιο του μύθου πρέπει μερικές φορές να αναζητηθεί στην ιστορία και υπογράμμιζε ότι κάθε ιστορική περίοδος δημιουργεί το δικό της είδος μύθου¹⁵². Ο Müller επεξεργάστηκε την κληρονομιά του Διαφωτισμού και του Ρομαντισμού σε μια σύνθεση που θα έδινε στην επιστημονική σκέψη του 19^{ου} αιώνα τον ιστορικό και επιστημονικό προσανατολισμό της¹⁵³. Το επίτευγμα αυτό, όμως, είχε τις αδυναμίες του, η μεγαλύτερη από τις οποίες ήταν η παραμέληση της σχέσης μύθου-γλώσσας, μιας και ο Müller θεωρούσε ότι πρόκειται για δυο διαφορετικές οντότητες¹⁵⁴.

Ανάμεσα σε εκείνους που μετέδωσαν τις ιδέες του Herder στον Karl Otfried Müller ίσως ο πιο σημαντικός ήταν ο Jacob Grimm (1785-1893), ο θεμελιωτής μαζί με τον αδελφό του Wilhelm, της γερμανικής φιλολογίας και εθνολογίας. Οι αδελφοί Grimm μελέτησαν τους γερμανικούς μύθους στην προσπάθειά τους να στηρίξουν την άποψη του Herder σύμφωνα με την οποία ο μύθος φέρει τα σημάδια του τόπου στον οποίο

¹⁴⁷ Ο.π., σελ. 23.

¹⁴⁸ Ο.π.

¹⁴⁹ Ο.π.

¹⁵⁰ Ο.π., σελ. 27.

¹⁵¹ Ο.π.

¹⁵² Ο.π., σελ. 28.

¹⁵³ Ο.π., σελ. 29.

¹⁵⁴ Ο.π.

δημιουργείται και του έθνους που τον δημιουργεί¹⁵⁵. Για την άποψη αυτή βρήκαν λιγότερα ερείσματα στους σκανδιναβικούς μύθους και περισσότερα στα γερμανικά παραμύθια και στα γερμανικά λαϊκά τραγούδια, για τα οποία πίστευαν ότι αντανakλούσαν μια αρχαία μυθολογία¹⁵⁶. Έτσι, οι αφηγήσεις της Γερμανίας απέκτησαν ίδια αξία με τους ελληνικούς μύθους. Τα κοινά χαρακτηριστικά των λαϊκών συνθέσεων δεν τα ερμήνευσαν ως αποτέλεσμα της επίδρασης του ενός μύθου ή τραγουδιού πάνω στο άλλο. Αντιθέτως, αναζήτησαν την προέλευσή τους σε μια πρωτομυθολογία, την οποία συσχέτισαν με γνωστούς κύκλους μύθων¹⁵⁷.

Η επόμενη γενιά των επιστημόνων συνέχισε σε αυτή την κατεύθυνση. Ο Adalbert Kuhn (1812-81) στο Βερολίνο και ο F. Max Müller (1823-1900) στην Οξφόρδη διατύπωσαν τα πιο ισχυρά επιχειρήματα για μια ινδοευρωπαϊκή πρωτομυθολογία που υπήρχε πριν από τη διάσπαση των Ινδοευρωπαίων σε ξεχωριστές φυλές και γλωσσικές ομάδες¹⁵⁸. Πίστευαν ότι οι μύθοι είχαν αποτυπωθεί σχεδόν τη στιγμή της δημιουργίας τους. Μάλιστα, θεώρησαν μερικούς ως ολοφάνερες αλληγορίες της φύσης και αναζήτησαν την ερμηνεία τους σε ένα φυσικό φαινόμενο: για τον Kuhn το φαινόμενο ήταν η θύελλα, ενώ για τον Müller η χαραυγή¹⁵⁹.

Με τον Kuhn και τον F. Max Müller η μυθολογική έρευνα ξαναγύρισε στην αλληγορία της φύσης. Ο ίδιος προσέφυγε στην αντίληψη ότι η σκέψη του πρώιμου ανθρώπου είχε ιδιόμορφη φύση και ότι οι πρώιμοι Ινδοευρωπαίοι δεν είχαν την ικανότητα της αφαίρεσης και επομένως ανέπτυξαν μια γλώσσα αισθησιακή και συγκεκριμένη¹⁶⁰. Για το λόγο αυτό θεωρούσε ότι ο μύθος ήταν το αποτέλεσμα μιας «ασθένειας της γλώσσας», οι παρανοήσεις της οποίας γέννησαν τους μύθους¹⁶¹.

Ο γερμανός λόγιος Wilhelm Mannhardt (1831-80) ασχολήθηκε επίσης με το ζήτημα των μύθων. Στράφηκε στη λαϊκή παράδοση, όπου θεώρησε ότι είχε τη ρίζα της καθεμία από τις διάφορες εθνικές μυθολογίες. Η συλλογή λαογραφικών στοιχείων σύντομα τον παρακίνησε να στρέψει την προσοχή του τόσο σε έθιμα και τελετές όσο και σε μύθους και παραμύθια¹⁶². Ο Mannhardt ήταν ο πρώτος που

¹⁵⁵ Ο.π.

¹⁵⁶ Ο.π.

¹⁵⁷ Ο.π., σελ. 30.

¹⁵⁸ Ο.π.

¹⁵⁹ Ο.π.

¹⁶⁰ Ο.π., σελ. 31.

¹⁶¹ Ο.π.

¹⁶² Ο.π.

ερμήνευσε ελληνικές τελετές με βάση τα αγροτικά έθιμα της βόρειας Ευρώπης και με τον τρόπο αυτό συνέδεσε τη μελέτη των μύθων με τη μελέτη των τελετών¹⁶³.

Ένας από τους συγχρόνους του Mannhardt, ο Hermann Usener (1834-1905) αναγνώρισε τη σημασία του λαϊκού πολιτισμού και των αγροτικών εθίμων. Ο Usener πίστευε ότι οι μύθοι και οι τελετές αντανakλούσαν τον κύκλο των εποχών, τον οδηγό που ακολουθούσε ο αγρότης όταν επιτελούσε τις διάφορες αγροτικές εργασίες¹⁶⁴. Η έμφαση που έδωσε ο Usener στο φως και τον ήλιο, στα οποία ανήγαγε πολλούς μύθους, δείχνει τη διαρκή επίδραση των φυσικών μυθολόγων¹⁶⁵.

Χρόνια αργότερα, ο Frazer (1854-1941) συνέθεσε ένα γενικό μοντέλο για την εξέλιξη, σύμφωνα με το οποίο ο τρόπος που ο άνθρωπος κατανόησε το φυσικό του περιβάλλον εξελίχθηκε σε τρία στάδια¹⁶⁶. Ο μύθος για τον Frazer είχε σημασία, καθώς προσέφερε μια ματιά σε ένα πρώιμο στάδιο της ανθρώπινης σκέψης¹⁶⁷, όπως είχε υποστηρίξει και ο Hume. Στο πρώτο στάδιο ο άνθρωπος απέδιδε τα φυσικά φαινόμενα στη δύναμη της μαγείας, στο δεύτερο στη θέληση των θεών και στο τρίτο άρχισε να αντιμετωπίζει τη φύση ως αντικείμενο μελέτης¹⁶⁸. Με άλλα λόγια, ο άνθρωπος ανυψώθηκε από την εποχή της μαγείας στην εποχή της θρησκείας και τελικά στην εποχή της επιστήμης.

Ο 19^{ος} αιώνας γέννησε μια ακόμη προσέγγιση του μύθου, που είχε τις ρίζες της στο ρομαντικό κίνημα. Το 1856, πριν αρχίσει ο τομέας της μυθολογίας να κατακλύζεται από ερμηνείες μύθων ως αντανakλάσεων φυσικών φαινομένων, ο Schelling διατύπωσε την άποψη ότι ο μύθος είναι η πρώτη μορφή της καλλιτεχνικής έκφρασης του ανθρώπου και ο απώτερος καλλιτεχνικός στόχος όπου το λογικό ενώνεται με το ιδεατό και το εγκόσμιο με το θεϊκό¹⁶⁹. Η ενασχόλησή του με τον Hegel τον ώθησε να αλλάξει γρήγορα άποψη και να θεωρεί τον μύθο ως μια ακούσια μορφή έκφρασης που δε συμφιλιώνει πλέον τη λογική με το ιδεατό. Επομένως, για τον Schelling ο μύθος είναι μια αναπόφευκτη μορφή με την οποία ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται το θείο¹⁷⁰.

¹⁶³ Ο.π., σελ. 32.

¹⁶⁴ Ο.π.

¹⁶⁵ Ο.π.

¹⁶⁶ Ο.π., σελ. 37.

¹⁶⁷ Ο.π.

¹⁶⁸ Ο.π.

¹⁶⁹ Ο.π., σελ. 38.

¹⁷⁰ Ο.π.

Πολλές θεωρίες προτάθηκαν για τον μύθο στη διάρκεια των αιώνων. Οι μυθολόγοι του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα έμειναν προσκολλημένοι στην αντίληψη ότι για να ερμηνεύσει κάποιος τον μύθο πρέπει να ανακαλύψει την προέλευσή του, η οποία, όπως πίστευαν, βρίσκεται στην παιδική ηλικία της ανθρωπότητας. Κατά συνέπεια, η ερμηνεία του μύθου φαινόταν πάντοτε να συνεπάγεται την ανασύνθεση της ζωής του πρώιμου ανθρώπου¹⁷¹.

¹⁷¹ Ό.π., σελ. 39.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

Η ΜΕΛΕΤΗ ΤΟΥ ΜΥΘΟΥ ΣΤΙΣ ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ: ΛΑΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑ

Στο κεφάλαιο αυτό θα επιχειρήσουμε να ορίσουμε τον μύθο στο πλαίσιο της λαογραφικής προσέγγισης και να δούμε πώς διακρίνεται ως αφηγηματικό είδος. Θα τεθούν ερωτήματα που απασχόλησαν τους ερευνητές, με βασικό τους λόγους που ώθησαν στη δημιουργία των μύθων, καθώς και ζητήματα κατάταξης, ανάλυσης και ερμηνείας. Ιδιαίτερη βαρύτητα θα δοθεί στη λαογραφική θεωρία των αφηγηματικών ειδών, ενώ στο τέλος θα γίνει αναφορά στην παρουσία των συμβόλων στον λαϊκό πολιτισμό.

3.1 Η έννοια του μύθου: ορισμός, προέλευση και συγκρότηση του ως αφηγηματικού είδους

Προσπαθώντας να δώσουμε έναν ορισμό στον μύθο μπορούμε να πούμε ότι είναι μια φανταστική, πλαστή διήγηση με στοιχεία συχνά συμβολικά ή αλληγορικά. Οι μύθοι όχι μόνο γοήτευσαν, αλλά και έβαλαν σε σκέψη τον άνθρωπο για την πραγματική φύση, την προέλευση και την πρόθεσή τους. Γενικά μπορούμε να πούμε ότι ο μύθος, ο οποίος μπορεί να περιέχει τόσο φανταστικά όσο και πραγματικά γεγονότα, προσπαθεί να ερμηνεύσει τη δημιουργία του κόσμου, να δείξει πώς πλάστηκε ο κόσμος, αλλά και ποιες δυνάμεις τον κυβερνούν.

Όπως απέδειξαν τα πράγματα, δεν είναι κι εύκολο εγχείρημα η διερεύνηση του μύθου, γιατί ενώ δε λείπει από μια σειρά επιστήμες, όπως την κλασική φιλολογία, την ανθρωπολογία, τη λαογραφία, την ιστορία των θρησκειών, τη γλωσσολογία, την ψυχολογία και την ιστορία της τέχνης, τελικά «ο μύθος είναι θέμα αυτοδύναμο»¹⁷².

Με βάση το λήμμα *myth* στην εγκυκλοπαίδεια Greenwood¹⁷³, όπως αναφέρει ο συντάκτης του, Ülo Valk, οι μύθοι αποτελούν ιστορίες γεγονότων των αρχαίων χρόνων, που συχνά αναφέρονται στη δημιουργία του κόσμου ή σε διάφορα φαινόμενα και πλάσματα. Συνηθισμένοι χαρακτήρες στους μύθους αποτελούν οι θεοί και οι θεές, οι ήρωες, οι δαίμονες, καθώς και οντότητες με υπεράνθρωπες ιδιότητες

¹⁷² K.K. Ruthven, *Ο μύθος*, (μτφ. Ιουλ. Πάλλη-Κ. Χατζηδήμου), Αθήνα 1976.

¹⁷³ Ülo Valk, *The Greenwood encyclopedia of folktales and fairy tales*, vol.2, Greenwood Press 2008, σελ. 652.

και δυνάμεις. Συχνά οι μύθοι θεωρούνται αληθείς και πιστεύονται στον πολιτισμό όπου ανήκουν. Ως ιερές αφηγήσεις συμπεριλαμβάνονται σε θρησκευτικούς κανόνες και διαδραματίζονται σε τελετές ως εξέχον είδος του λαϊκού πολιτισμού. Δεν εμφανίζονται ως μεμονωμένα κείμενα, αλλά τις περισσότερες φορές ανήκουν σε αναγνωρίσιμη μορφή κειμενικής παράδοσης, σε ένα σύνολο αλληλένδετων μύθων που αποκαλούνται «μυθολογία». Ο όρος αυτός αναφέρεται και σε μελέτες μύθων που συνδυάζουν θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις.

Σύμφωνα πάλι με τον Ülo Valk¹⁷⁴, οι μύθοι ενός πολιτισμού τείνουν να γίνονται αντιληπτοί ως θεμελιώδεις αλήθειες, σε αντίθεση με τους μύθους άλλων θρησκειών και εθνοτικών ομάδων που αναγνωρίζονται ως αναληθείς ποιητικές φαντασίες. Οι περισσότεροι Λαογράφοι μελέτησαν τους μύθους στο πλαίσιο μιας τριμερούς διαίρεσης των βασικών ειδών της λαϊκής λογοτεχνίας σε μύθο-θρύλο-παραμύθι. Ο William Bascom (1912-1981) τους συνέκρινε με τα παραμύθια και τους θρύλους και έδωσε προσοχή στις βασικές τους διαφορές. Σε αντίθεση με τα παραμύθια που θεωρούνται εξωπραγματικές αφηγήσεις, οι μύθοι θεωρούνται πιστευτοί. Αντίθετα, οι θρύλοι αναφέρονται σε συναντήσεις ανθρώπων με υπερφυσικές δυνάμεις που γίνονται πιστευτές. Τα μυθικά γεγονότα λαμβάνουν χώρα στο μακρινό παρελθόν και δεν εστιάζουν στην ανθρώπινη εμπειρία, όπως οι θρύλοι, αλλά στη ζωή των θεοτήτων. Αυτή η αντιθετική προσέγγιση στα τρία αυτά είδη δε σημαίνει ότι δε σχετίζονται μεταξύ τους. Πολλά μοτίβα παραμυθιών (πχ. η μάχη με τον δράκο) υπάρχουν και σε μύθους και επικές διηγήσεις. Επιπλέον, οι θρύλοι γενικά επιβεβαιώνουν την πραγματικότητα του μυθικού κόσμου και της δύναμης των θεών πάνω από μικρά υπερφυσικά όντα, όπως για παράδειγμα πνεύματα της φύσης και φαντάσματα.

Ο Μ. Γ. Μερακλής έχει επίσης ασχοληθεί με την τριμερή αυτή διαίρεση των ειδών της λαϊκής λογοτεχνίας: Όπως επισημαίνει¹⁷⁵, *«πλησιέστερα προς την έννοια του μύθου βρίσκεται, όσον αφορά τα είδη της λαϊκής λογοτεχνίας, η παράδοση· αυτό δηλώνουν και οι προτάσεις που έχουν γίνει για την κατάταξη των πολλών κατηγοριών της. Μια από τις επικρατέστερες είναι αυτή που διακρίνει τις ακόλουθες τέσσερις μεγάλες κατηγορίες: 1) αιτιολογικές και εσχατολογικές, 2) ιστορικές και πολιτισμικές,*

¹⁷⁴ Ο.π.

¹⁷⁵ Μιχάλης Μερακλής, «Μύθος και παραμύθι στη λαϊκή παράδοση και στη λογοτεχνική δημιουργία» στον τόμο *Μύθος: Εννοιολογικές και σημασιολογικές προσεγγίσεις. Οδυσσέας Ελύτης: Ανιχνεύσεις στο έργο του*, Μυτιλήνη 1998, σελ. 20.

3) μυθικές, για υπερφυσικά όντα και δυνάμεις, 4) θρησκευτικές παραδόσεις (για θεούς και για ήρωες)».

Σύμφωνα πάλι με τον Μερακλή, «ο μύθος εισχώρησε στο παραμύθι, όπου υπέστη και την εκκοσμίκευσή του, -κι αυτό ανεξάρτητα από το αν εξελίχθηκε από το άλλο ή αν γεννήθηκαν παράλληλα (πβ. Ομοιότητες που υπάρχουν ανάμεσα στον μύθο για τον Ηρακλή ή τον Περσέα και το παραμύθι για τον Δρακοντογιαννάκη ή το, δρακοντοκτόνο ήρωα ή ανάμεσα στον μύθο της Αταλάντης και το παραμύθι για την Πεντάμορφη κ.λπ), -είτε στην παράδοση, όπου πάντως διατηρήθηκε και ο χαρακτήρας του μυστηριακού *numinosum* (νεραΐδες-νηρηΐδες, μύθοι για τον ήλιο ή τη σελήνη, για τους νεκρούς και αντίστοιχες παραδόσεις)»¹⁷⁶.

Ο Alan Dundes¹⁷⁷ επεσήμανε ότι ο αριθμός των μύθων κάθε πολιτισμού είναι πεπερασμένος σε σχέση με την αφθονία άλλων αφηγηματικών ειδών πεζογραφίας, όπως τα παραμύθια και οι θρύλοι. Αν και περιορισμένοι σε αριθμό, οι μύθοι σχηματίζουν ένα θεμελιώδες είδος που εγκαθιδρύει απόψεις για τη σταθερότητα και λειτουργικότητα των κοινωνιών.

Οι λόγοι που μπορούν να προκαλέσουν τη γέννηση ενός μύθου είναι ποικίλοι, γιατί ποικίλα είναι και τα ενδιαφέροντα του ανθρώπου. Σε μια εποχή που οι άνθρωποι βρίσκονται στο προλογικό ακόμα στάδιο του πολιτισμού τους, η καταφυγή στον μύθο είναι ο μόνος τρόπος να εκφραστούν για να δώσουν απάντηση στα ερωτήματα που τους βασανίζουν ή για να συγκρατήσουν ό,τι οι ίδιοι είδαν, έζησαν και φαντάστηκαν και νομίζουν πως δεν αξίζει να πέσει στη λήθη.

3.2 Ερμηνευτικές προσεγγίσεις του μύθου

Ο τίτλος του κεφαλαίου υποβάλλει στον αναγνώστη τη σκέψη ότι η ερμηνεία των μύθων έφτασε πλέον στην εποχή μας, τη βαθμίδα της επιστήμης, αφήνοντας πίσω της το προεπιστημονικό στάδιο της ερμηνευτικής σκέψης. Η αλλαγή του 20^{ου} αιώνα συντελέστηκε στην καρδιά της επιστημονικής σκέψης της Δύσης: καταργήθηκε η συμβατική διαίρεση του κόσμου σε Υποκείμενο (*res cogitans*) και Αντικείμενο (*res extensa*)¹⁷⁸. Το πεδίο μελέτης δεν περιορίζεται πλέον στον ελληνικό μύθο. Επιπλέον,

¹⁷⁶ Ο.π., σελ. 21.

¹⁷⁷ Ülo Valk, *ό.π.*, σελ. 653.

¹⁷⁸ Ιωάννης Κακριδής, *Ελληνική Μυθολογία*, τόμος 1^{ος}, Αθήνα 1986, σελ. 284.

ο μύθος παύει να είναι αποκλειστικότητα των κλασικών φιλολόγων και δόθηκε ώθηση για νέες βάσεις και νέες θεωρίες.

• ***Η «σχολή του μύθου και της λατρευτικής πρακτικής»***

Ως τα τέλη του 19^{ου} αιώνα η «επιστήμη της μυθολογίας», πιστή στην αριστοτελική έννοια της ουσίας των πραγμάτων, προσπαθούσε να ανακαλύψει τι σημαίνουν οι μύθοι. Κάθε θεωρία έδινε τη δική της απάντηση και υποστήριζε πως είναι εφαρμόσιμη σε όλους τους μύθους. Η μεγάλη αλλαγή στην επιστήμη της μυθολογίας που σημειώνεται στις αρχές του 20^{ου} αιώνα είναι, ακριβώς, η εγκατάλειψη αυτών των θεωριών που αναζητούν τη μία και μόνο αλήθεια και η στροφή προς τα κοινωνικά συμφραζόμενα των μύθων¹⁷⁹. Με οδηγό τους τον Durkheim και τη δική του αντίληψη της κοινωνίας, οι μυθολόγοι αντιμετωπίζουν τώρα τους μύθους ως «κοινωνικά φαινόμενα»¹⁸⁰, που πρέπει να ερμηνευτούν με τους δικούς τους όρους.

Η πρώτη, χρονολογικά, σχολή ερμηνείας των μύθων που επηρεάστηκε από τα διδάγματα της κοινωνιολογίας του Durkheim είναι η λεγόμενη «Σχολή του Cambridge» ή, όπως είναι επίσης γνωστή, «Σχολή του μύθου και της λατρευτικής πρακτικής». Εκείνο που χαρακτηρίζει τους οπαδούς της σχολής αυτής είναι η προσπάθειά τους να αποδείξουν την προτεραιότητα των λατρευτικών πράξεων σε σχέση με τους μύθους¹⁸¹. Θεωρούν ότι η Πράξη δίνει το ερέθισμα για τη δημιουργία του μύθου και ότι αυτή προϋπάρχει, ενώ ο μύθος δημιουργείται εκ των υστέρων για να την αιτιολογήσει¹⁸².

Για να φτάσει όμως κανείς σε αυτή τη διαπίστωση, απαραίτητη προϋπόθεση είναι η άμεση εποπτεία της λειτουργίας του μύθου και της λατρευτικής πράξης μέσα σε μια συγκεκριμένη κοινωνία¹⁸³. Χρειάζεται, με άλλα λόγια, η επιτόπια έρευνα. Αυτή είναι, πραγματικά, που άλλαξε ριζικά τις αντιλήψεις για το πώς λειτουργούν τα κοινωνικά φαινόμενα στα οποία ανήκουν και οι μύθοι, μέσα στο κοινωνικό σύνολο¹⁸⁴.

¹⁷⁹ Ο.π., σελ. 286.

¹⁸⁰ Ο.π.

¹⁸¹ Ο.π.

¹⁸² Ο.π.

¹⁸³ Ο.π.

¹⁸⁴ Ο.π.

- ***Η «λειτουργική» ερμηνεία των μύθων***

Οι οπαδοί της «Σχολής του Cambridge», όπως άλλωστε και ο Durkheim, για την ερμηνεία των «δρωμένων» και των μύθων στις αρχαίες κοινωνίες χρησιμοποίησαν τα λεγόμενα «εθνολογικά παράλληλα»¹⁸⁵, δηλαδή πληροφορίες για ανάλογα φαινόμενα που παρατηρήθηκαν σε σύγχρονους πρωτογονικούς λαούς. Οι ίδιοι όμως δεν έκαναν επιτόπια έρευνα.

Ο πρώτος εθνολόγος που μίλησε για τον «Ρόλο του μύθου στη ζωή»¹⁸⁶ και είχε τις πληροφορίες του από πρώτο χέρι από την επιτόπια παρατήρηση της λειτουργίας των μύθων σε μια πρωτόγονη κοινωνία ήταν ο Bronislaw Malinowski, θεμελιωτής του Φονξιοναλισμού (Λειτουργισμού). Η εμπειρική παρατήρηση αποτελεί αναμφισβήτητα τον ακρογωνιαίο λίθο των κοινωνικών επιστημών. Ο Malinowski βρήκε ότι μέσα σε μια πρωτόγονη κοινωνία ο μύθος εκτελεί μια απαραίτητη λειτουργία αποτελώντας με τον τρόπο αυτό ζωτικό στοιχείο του ανθρώπινου πολιτισμού. Κατά τον Malinowski, οι μύθοι ενισχύουν τις δεδομένες πολιτισμικές πρακτικές, κωδικοποιούν τις πεποιθήσεις και αξίες της συγκεκριμένης κοινωνίας, νομιμοποιούν τους ισχύοντες κοινωνικούς θεσμούς, εξασφαλίζουν την ηθική τάξη και θεμελιώνουν ορισμένες συμπεριφορές¹⁸⁷.

Η άποψη αυτή του Malinowski ονομάστηκε «θεωρία του μύθου-καταστατικού χάρτη»¹⁸⁸ (the “charter” theory of myth) εφόσον δέχεται ότι σκοπός του μύθου είναι η διατήρηση της κοινωνικής συνοχής. Η λειτουργική ερμηνεία των μύθων ουσιαστικά στηρίζεται στο γεγονός ότι πίσω από κάθε μύθο βρίσκεται μια τελετουργία με την οποία ο πρωτόγονος άνθρωπος προσπαθούσε να ελέγξει τη φύση και τη βλάστηση με μαγικά μέσα. Σε όλους τους μύθους υπάρχει μια μορφή φθοράς και αναγέννησης που συνδέεται με τη βλάστηση και ενσαρκώνεται ποικιλοτρόπως. Έτσι οι μύθοι είναι αφηγηματικά συμπληρώματα αρχαίων τελετουργιών, οι οποίες χρονικά προηγούνται.

Οι συνεχιστές της θεωρίας του, οι νεοφονξιοναλιστές της «Σχολής του Manchester» που εξέτασαν συστηματικότερα το φαινόμενο της λειτουργίας, διέκριναν πέρα από τις «φανερές» και ορισμένες «κρυφές» λειτουργίες, που λειτουργούν δηλαδή στο επίπεδο του ασυνειδήτου. Στον τομέα των μύθων ο

¹⁸⁵ Ο.π.

¹⁸⁶ Ο.π., σελ. 287.

¹⁸⁷ Θεόδωρος Παραδέλλης, «Μύθος και κοινωνία: Θεωρητικές προσεγγίσεις» στον τόμο *Μύθος: Εννοιολογικές και σημασιολογικές προσεγγίσεις. Οδυσσέας Ελύτης: Ανιχνεύσεις στο έργο του*, Μυτιλήνη 1998, σελ. 10.

¹⁸⁸ Ιωάννης Κακριδής, *ό.π.*, σελ. 287.

Radcliffe-Brown πραγματοποίησε μια ανάλυση που προσπαθεί να δείξει τη σχέση ένα-προς-ένα μύθου και εθνογραφικής πραγματικότητας («άμεση κοινωνιολογική ανάλυση»)¹⁸⁹. Πίστευε πως οι μύθοι αντανακλούν τις πραγματικές συνθήκες της ζωής μιας κοινωνίας, έστω κι αν τα στοιχεία της πραγματικότητας δεν είναι πάντα εύκολα αναγνωρίσιμα μέσα στους μύθους.

• *Η ψυχαναλυτική ερμηνεία των μύθων*

Η πρώτη προσέγγιση Μυθολογίας-Ψυχολογίας οφείλεται στον Freud. Ο Freud πίστευε πως η μυθολογική σύλληψη του κόσμου, που έχει ενσωματωθεί κατά ένα μεγάλο μέρος της στις σύγχρονες θρησκείες, δεν είναι άλλο από μια προβολή του ψυχικού κόσμου του ανθρώπου σε μια υπερβατική πραγματικότητα¹⁹⁰. Η ψυχαναλυτική ερμηνεία των μύθων στηρίζεται στην εξοικείωσή τους με τα όνειρα. Ο Freud διατύπωσε την άποψη ότι η συμβολικότητα, που αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα των ονείρων, βρίσκεται επίσης στους μύθους, τα παραμύθια, τις παραδόσεις.

Η φροϋδική θεωρία ερμηνεύει τον μύθο βάσει της ερμηνείας των ονείρων. Όπως στα όνειρα υπάρχει εμφανές και λανθάνον περιεχόμενο, έτσι και οι μύθοι είναι η συνειδητή αναπαράσταση ασυνείδητων επιθυμιών που παραμένουν στο βάθος. Τα μέλη μιας ολόκληρης κοινωνίας επιχειρούν να συμφιλιωθούν με ασυνείδητες φαντασιώσεις και καταστάσεις που συνδέονται με απαγορευμένες κοινωνικά πράξεις, όπως η αιμομιξία, η ανθρωποκτονία, η αδελφική εχθρότητα κ.ά.

Παρά το γεγονός ότι ο Freud χρησιμοποιούσε συχνά τους μύθους, δεν ανέπτυξε ποτέ μια συνεκτική θεωρία για τον μύθο. Αυτό το έκανε ο μαθητής και συνάδελφός του, Karl Abraham. Ο Abraham υποστήριξε ότι αν τα όνειρα διατηρούν και πραγματώνουν την ανάμνηση των καταπιεσμένων επιθυμιών, τότε οι μύθοι είναι «κομμάτια της παιδικής εσωτερικής ζωής των ανθρώπων», επειδή περιέχουν «τις επιθυμίες της παιδικής εσωτερικής ηλικίας της ανθρωπότητας»¹⁹¹. Επιπλέον, προβάλλοντας τον μύθο του Προμηθέα απέδειξε ότι οι μύθοι και τα όνειρα έχουν τους ίδιους μορφολογικούς μηχανισμούς.

Η φροϋδική ερμηνεία δεν είναι ωστόσο η μόνη προσπάθεια ψυχαναλυτικής προσέγγισης των μύθων. Γύρω στα 1940 ο Karl Jung παρουσίασε τη δική του ψυχαναλυτική μέθοδο, η οποία δε στηρίζεται στην αναλογία μύθου-ονείρου, αλλά

¹⁸⁹ Ο.π., σελ. 288.

¹⁹⁰ Ο.π.

¹⁹¹ Fritz Graf, *Εισαγωγή στη μελέτη της ελληνικής μυθολογίας*, Ηράκλειο 2011, σελ. 45.

εξερευνά τη δομή του «συλλογικού ασυνειδήτου», από το οποίο υποτίθεται ότι πηγάζουν οι μύθοι¹⁹². Θεωρεί ότι τα αρχέτυπα δίνουν στον άνθρωπο το συναίσθημα της σύνδεσης με το παρελθόν και της συνέχειας με το μέλλον. Οι μύθοι, κατά τον Jung, είναι μια προσπάθεια ερμηνείας των αρχετύπων: τα αρχέτυπα μορφοποιούνται μέσω των εκάστοτε συμβόλων τους¹⁹³.

Ο Karl Kerényi είναι αυτός που επιχείρησε την εφαρμογή των απόψεων του Jung στον τομέα των μύθων. Ο Kerényi πιστεύει ότι δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι στην ελληνική μυθολογία αναφέρονται λεπτομέρειες για τη γέννηση και την παιδική ηλικία των θεών, όπως ο Απόλλωνας, ο Ερμής, ο Δίας. Οι θεοί αυτοί αποτελούν όψεις του αρχέτυπου του παιδιού το οποίο, κατά τον Jung, αντιπροσωπεύει την προσυνειδητή, παιδική όψη της συλλογικής ψυχής¹⁹⁴. Έτσι μόνο εξηγούνται κατά τη γνώμη του στοιχεία της αρχαίας ελληνικής θρησκείας, όπως λ.χ. η σύνδεση του Απόλλωνα με τους Δελφούς και το δελφίνι (από τη λέξη δελφύς = κοιλιά).

• *Οι πρόδρομοι του Lévi-Strauss – Η Γαλλική Κοινωνιολογική Σχολή*

Όπως είδαμε, στο πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα δύο κυρίως ήταν οι σημαντικές αλλαγές στην επιστήμη της μυθολογίας: 1) η ένταξη των μύθων στο κοινωνικό τους περιβάλλον και 2) η προσέγγιση της συμβολικότητάς τους μέσα από το πρίσμα της ψυχανάλυσης. Η πρώτη αλλαγή προέρχεται από τον τομέα των κοινωνικών επιστημών και συγκεκριμένα από τον κλάδο της Κοινωνικής Ανθρωπολογίας, ενώ η δεύτερη από την επιστήμη της Ψυχολογίας. Οι αλλαγές οφείλονται σε έναν νέο τρόπο ανάλυσης των μύθων, τη «δομική» ανάλυση, η οποία συνδέεται με το όνομα του Claude Lévi-Strauss.

Το έργο του αποτελεί καμπή και αφετηρία συνάμα. Ωστόσο, μια σειρά γάλλων κοινωνιολόγων, ανθρωπολόγων, ιστορικών και κλασικών φιλολόγων είχε προετοιμάσει τον δρόμο: Marcel Mauss, Marcel Granet, Louis Gernet και George Dumézil. Όλοι τους ξεκινούν από τη γενική παραδοχή ότι ένα σύνολο είναι σημαντικότερο από τα επιμέρους στοιχεία του και εφόσον όλοι ασχολούνται με κοινωνικά φαινόμενα, το σύνολο που τους ενδιαφέρει είναι η κοινωνία¹⁹⁵, την έννοια της οποίας παίρνουν από τον Durkheim.

¹⁹² Ιωάννης Κακριδής, *Ελληνική Μυθολογία*, τόμος 1^{ος}, Αθήνα 1986, σελ. 290.

¹⁹³ *Ο.π.*, σελ. 291.

¹⁹⁴ *Ο.π.*

¹⁹⁵ *Ο.π.*

Σύμφωνα με τον Mauss, οι μύθοι αποτελούν προϊόντα της κοινωνικής ζωής που εντάσσονται στον θεσμό της θρησκείας από όπου αντλούν και τον καταναγκαστικό τους χαρακτήρα¹⁹⁶. Ο ίδιος εμβάθυνε στο συμβολικό επίπεδο της λειτουργίας των μύθων και τους αντιμετώπισε ως σύστημα επικοινωνίας¹⁹⁷. Επιπλέον, ο Mauss άνοιξε τον δρόμο για μια καινούργια ερμηνεία των μύθων, που έχει ως σημείο αναφοράς της το ανθρώπινο μυαλό και τον τρόπο λειτουργίας του¹⁹⁸. Αυτή η ερμηνεία αναπτύχθηκε αργότερα και από τον Lévi-Strauss.

Ο Marcel Granet εφάρμοσε την ανθρωπολογική θεώρηση του Mauss στη μελέτη του πολιτισμού της αρχαίας Κίνας. Ιδιαίτερη βοήθεια του προσέφερε ο συσχετισμός που είχε κάνει ο Mauss μεταξύ των δύο συμβολικών συστημάτων: της γλώσσας και των μύθων.

Ο Louis Gernet έστρεψε το ενδιαφέρον του στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό. Τόνισε κι αυτός την αναλογία των μύθων με τη γλώσσα και δίδαξε ότι πρέπει κανείς να προσέχει όχι μόνο τα θέματα των μύθων, αλλά και το πώς συνδέονται μεταξύ τους¹⁹⁹. Πίστευε πως οι μύθοι χρησιμοποιούσαν κυρίως συγκεκριμένες εικόνες και όχι αφηρημένες και ότι ο συνδυασμός των μυθικών εικόνων υπακούει σε ορισμένους κανόνες που θέτει η κοινωνία.

• *Lucien Lévy-Bruhl*

Στον χώρο της Γαλλικής Κοινωνιολογικής Σχολής συγκαταλέγεται και ο Lucien Lévy-Bruhl. Διατύπωσε την άποψη ότι υπάρχουν δύο κόσμοι, οι οποίοι διακρίνονται αλλά δε χωρίζονται μεταξύ τους: ο αισθητός και ο υπερφυσικός. Κατά τον Lévy-Bruhl οι μύθοι αντανakλούν ή περιγράφουν τον υπερφυσικό κόσμο με σκοπό να τον κάνουν οικείο στους πρωτόγονους και να τους βοηθήσουν να «μεθέξουν»²⁰⁰ σε αυτόν. Σε αυτό ακριβώς το σημείο βρίσκεται και η διάστασή του με τον Durkheim και τη Γαλλική Κοινωνιολογική Σχολή: ο Lévy-Bruhl πιστεύει ότι οι μύθοι δεν πρέπει να θεωρούνται στοιχειώδεις μορφές θρησκείας²⁰¹.

¹⁹⁶ Ο.π., σελ. 292.

¹⁹⁷ Ο.π.

¹⁹⁸ Ο.π.

¹⁹⁹ Ο.π., σελ. 293.

²⁰⁰ Ο.π., σελ. 294.

²⁰¹ Ο.π.

- **George Dumézil**

Η συγκριτική μέθοδος του Max Müller και των άλλων μυθολόγων του 19^{ου} αιώνα είχε πέσει στη δυσμένεια των ιστορικών και των φιλολόγων λόγω υποκειμενικών κυρίως πορισμάτων. Ο Dumézil προσπάθησε να τη βγάλει από την αφάνεια και να της δώσει καινούργιο κύρος.

Η μέθοδός του, η οποία ονομάστηκε «Νέα συγκριτική μέθοδος» χρησιμοποιεί γλωσσικά και ιστορικά δεδομένα που εξετάζονται συγκριτικά. Η διαφορά του από τους οπαδούς της παλαιάς συγκριτικής μεθόδου είναι ότι ενώ αυτοί αρκούσαν στις μεμονωμένες συγκρίσεις και στις ερμηνείες επιμέρους φαινομένων, ο Dumézil αναζητά το συνεκτικό σχήμα της ινδοευρωπαϊκής ιδεολογίας²⁰². Κατέληξε σε ένα ερμηνευτικό σχήμα σύμφωνα με το οποίο η κοινωνία των ανθρώπων και αυτή των θεών διακρίνονται σε τρία μέρη που επιτελούν συμπληρωματικές μεταξύ τους λειτουργίες²⁰³. Η πρώτη λειτουργία είναι η εξουσία που ασκούν βασιλείς και ιερείς, η δεύτερη είναι η πολεμική λειτουργία που ασκείται από τους πολεμιστές και η τρίτη, η λειτουργία της παραγωγής που ασκεί ο πολύς λαός²⁰⁴.

Ο Dumézil ξεκίνησε από τη βασική αρχή του Durkheim ότι τα πρόσωπα, τα γεγονότα και οι καταστάσεις που εμφανίζονται στους μύθους και τα έπη αποτελούν αντανάκλαση της κοινωνικής πραγματικότητας.

- **Η «δομική» λειτουργία των μύθων: Claude Lévi-Strauss**

Ο Claude Lévi-Strauss μας καλεί να αναθεωρήσουμε τη βαθιά ριζωμένη μέσα μας αντίληψη ότι τα σύμβολα είναι σταθερές ποσότητες που επιδέχονται μια μόνο ερμηνεία σε όποια συμφραζόμενα κι αν βρεθούν. Η αντίληψη αυτή είναι δικαιολογημένη, έως έναν βαθμό, όταν κινούμαστε στον χώρο του ευρωπαϊκού πολιτισμού, μιας και τα σύμβολα στην περιοχή μας αποτελούν κοινή κληρονομιά²⁰⁵.

«Οι μύθοι κατά τον Lévi-Strauss αποτελούν ένα σχετικά αυτόνομο πεδίο πολιτισμικής πρακτικής, μια συλλογική προφορική παράδοση, όπου οι μεμονωμένοι μύθοι εξηγούνται σε συνάρτηση με τους άλλους μύθους που παράγονται στον δεδομένο πολιτισμό και αυτοί σε συνάρτηση με τους μύθους των γειτονικών πολιτισμών κ.ο.κ. Κάθε μύθος δηλαδή καθορίζεται από άλλους μύθους και άλλες εκδοχές του. Κατά την αναπαραγωγή ή τον μετασχηματισμό τους οι μύθοι οργανώνουν εκ νέου τα στοιχεία που

²⁰² Ο.π., σελ. 295.

²⁰³ Ο.π.

²⁰⁴ Ο.π.

²⁰⁵ Ο.π., σελ. 297.

τους συγκροτούν σε συνάρτηση με τις αλλαγές του κοινωνικού, οικολογικού, οικονομικού ή όποιου περιβάλλοντος μέσα στο οποίο παράγονται»²⁰⁶.

Ονόμασε τα υποκείμενα της έρευνάς του «λαούς χωρίς γραφή»²⁰⁷ και μελετώντας κυρίως τους Ινδιάνους της Αμερικής, ο Lévi-Strauss θέλησε να διαπιστώσει πώς λειτουργεί το ανθρώπινο μυαλό²⁰⁸. Συγκεκριμένα, θέλησε να καταλάβει και να δείξει τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι αντιλαμβάνονται τα διάφορα φαινόμενα (φυσικά και κοινωνικά). Θεωρεί ότι αντικείμενο των μύθων αποτελούν τα ποικίλα προβλήματα της ζωής που οι άνθρωποι συλλαμβάνουν με τη μορφή αντιθέσεων: κοσμολογικών (γη-ουρανός), μεταφυσικών (ζωή-θάνατος) κτλ.²⁰⁹.

Σε ό,τι αφορά τη δομή των μυθικών σχηματισμών, ο ίδιος θέσπισε και χρησιμοποίησε τον όρο «μύθημα» (*mytheme*) στο έργο του. Κατά τα γλωσσολογικά «φώνημα» και «μόρφημα», το *μύθημα* είναι η ελάχιστη σημασιολογική μονάδα ενός μύθου, η οποία ενεργοποιείται αέναα σε κάθε νέα εκδοχή του²¹⁰.

Σύμφωνα με τον Lévi-Strauss, για τη σύλληψη της τεχνικής ενός μύθου και του τεράστιου δυναμικού των εναλλακτικών λύσεων που μπορεί να προσφέρει, θα πρέπει να προσεχθούν κάποιες αρχές. Αρχικά, ένας μύθος δεν πρέπει να ερμηνεύεται μεμονωμένα αλλά σε σχέση με όλες του τις παραλλαγές²¹¹. Υποστηρίζει πως όλες οι παραλλαγές πρέπει να λαμβάνονται υπόψη εξίσου και δε θα πρέπει να διακρίνονται σε καλύτερες ή χειρότερες ή μη αυθεντικές. Ο ίδιος ονόμασε το σύνολο των παραλλαγών «ομάδα μετασχηματισμών»²¹². Υποστήριξε πως μια τέτοιου είδους «ομάδα μετασχηματισμών» επίσης δεν πρέπει να ερμηνεύεται μεμονωμένα, αλλά σε σχέση τόσο με άλλες ομάδες μύθων όσο και με την εθνογραφία των κοινωνιών από τις οποίες προέρχονται οι ομάδες των μύθων²¹³. Τέλος, τόνισε πως ένας μύθος δεν πρέπει ποτέ να ερμηνεύεται σε ένα μόνο επίπεδο, μιας και κάθε μύθος συσχετίζει πολλά επίπεδα ερμηνείας²¹⁴.

²⁰⁶ Θεόδωρος Παραδέλλης, «Μύθος και κοινωνία: Θεωρητικές προσεγγίσεις» στον τόμο *Μύθος: Εννοιολογικές και σημασιολογικές προσεγγίσεις. Οδυσσέας Ελύτης: Ανιχνεύσεις στο έργο του*, Μυτιλήνη 1998, σελ. 13.

²⁰⁷ Ιωάννης Κακριδής, *ό.π.*, σελ. 297.

²⁰⁸ *Ο.π.*

²⁰⁹ *Ο.π.*

²¹⁰ Λητώ Ιωακειμίδου, *Ο λογοτεχνικός μύθος από τον γαλλικό συγκριτισμό στη νεοελληνική κριτική*, Αθήνα 2014, σελ. 17.

²¹¹ Ιωάννης Κακριδής, *ό.π.*, σελ. 297.

²¹² *Ο.π.* σελ. 298.

²¹³ *Ο.π.*

²¹⁴ *Ο.π.*

- **Η «Παρισινή Σχολή»**

Μια άλλη ερμηνεία των μύθων είναι η δομική τους ανάλυση που προτείνει η λεγόμενη Σχολή του Παρισιού. Η «Παρισινή Σχολή» αρχαιογνωσίας, όπως την ονόμασε ο ιστορικός A.D. Momigliano, εμφανίζεται στη δεκαετία του 1980 με κυριότερους εκπροσώπους της τον Jean-Pierre Vernant, τον Pierre Vidal-Naquet και τον Marcel Detienne. Και οι τρεις είναι βασικά στελέχη του «Κέντρου συγκριτικών ερευνών για τις αρχαίες κοινωνίες», το οποίο ανήκει στο Εθνικό Κέντρο Επιστημονικών Ερευνών της Γαλλίας.

Είναι, πράγματι, από τις λίγες περιπτώσεις που ο όρος «Σχολή» χρησιμοποιείται στην κυριολεξία. Τα μέλη της συνεργάζονται και εκδίδουν από κοινού βιβλία (ο Vernant με τον Vidal-Naquet το «Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα», ο Vernant με τον Detienne τα «Οι πανουργίες της νόησης. Η Μήτις των Ελλήνων» και «Η μαγειρική της θυσίας», προλογίζουν ο ένας τα βιβλία του άλλου (ο Vidal-Naquet το βιβλίο του Detienne «Οι κύριοι της αλήθειας στην αρχαϊκή Ελλάδα», ο Vernant το βιβλίο του Detienne «Οι κήποι του Αδώνιδος. Η μυθολογία των αρωματικών φυτών στην Ελλάδα») και προχωρούν την έρευνά τους στηριζόμενοι ο ένας στα πορίσματα του άλλου.

Όλοι τους χρησιμοποιούν τη δομική ανάλυση των μύθων, όχι όμως με τον ίδιο ακριβώς τρόπο. Ο δομισμός διακρίνει και στον μύθο, όπως στη γλώσσα, δύο επίπεδα: το ένα περιλαμβάνει την αφήγηση του μύθου και το άλλο αφορά στις σχέσεις των δομικών στοιχείων του μύθου. Είναι δυνατόν τα αφηγηματικά στοιχεία να αλλάζουν, αλλά η δομή και οι βασικές σχέσεις να παραμένουν αναλλοίωτες. Παράλληλα, το ολοκληρωμένο νόημα του μύθου γίνεται αντιληπτό από τη συνολική ανάγνωσή του.

Ο Jean-Pierre Vernant στο «Μύθος και σκέψη στην αρχαία Ελλάδα» ενσωματώνει μελέτες που έχουν ως υλικό τους τα κείμενα και τα μνημεία που ερευνούν οι ειδικοί, φιλόλογοι και ιστορικοί της αρχαιότητας. Όπως ο ίδιος αναφέρει «τα θρησκευτικά δεδομένα (μύθους, τελετουργίες, εικονιστικές παραστάσεις), τη φιλοσοφία, την επιστήμη, την τέχνη, τους κοινωνικούς θεσμούς, τα τεχνικά και οικονομικά φαινόμενα, όλα αυτά τα θεωρούμε πάντα σαν έργα που δημιούργησε ο άνθρωπος, αυτός ο αρχαίος Έλληνας, δημιουργός και συνάμα προϊόν του κοινωνικού και πολιτισμικού του πλαισίου, απ' όπου δεν μπορούμε να τον αποσπάσουμε»²¹⁵.

²¹⁵ Jean-Pierre Vernant, *Μύθος και σκέψη στην αρχαία Ελλάδα. Μελέτες ιστορικής ψυχολογίας*, (μτφρ. Στέλλα Γεωργούδη), Αθήνα 1989.

Ο Vidal-Naquet στο βιβλίο του «Ο μαύρος κυνηγός» συνδυάζει τη μελέτη των κοινωνικών πρακτικών με τη μελέτη αυτού που ονομάζει «φαντασιακό», δηλαδή «των παραστάσεων που συνοδεύουν και ακόμα που διεισδύουν στους θεσμούς και στις πρακτικές του πολιτικού και του κοινωνικού παιχνιδιού»²¹⁶. Ο υπότιτλος του βιβλίου του, *Μορφές σκέψης και μορφές κοινωνίας στον ελληνικό κόσμο*, δηλώνει καθαρά τη σύνδεση των δύο αυτών επιπέδων, του πραγματικού και του φαντασιακού. Αυτό που τον ενδιαφέρει στο βιβλίο αυτό είναι να γεφυρώσει τα δυο αυτά επίπεδα, γιατί πιστεύει ότι, από τη μια μεριά, η μελέτη των μύθων χωρισμένη από τη μελέτη των κοινωνικών πρακτικών μπορεί να καταντήσει ένα μαγευτικό πλην μάταιο παιχνίδι, αλλά και, από την άλλη, η ιστορία των θεσμών, η οικονομική και κοινωνική ιστορία, χωρίς τη μελέτη του φαντασιακού τους μέρους, της ιδεολογίας, που αποτελεί συστατικό τους στοιχείο, δεν μπορεί να δικαιωθεί²¹⁷.

Ο Detienne ασχολείται περισσότερο με τη μυθολογία και είναι πιο γνήσιος στρουκτουραλιστής σε σχέση με τους δύο προηγούμενους. Στο βιβλίο του «Οι κήποι του Αδώνιδος» εφαρμόζει αποτελεσματικά τη δομική ανάλυση των μύθων επικεντρώνοντας την έρευνά του (όπως και ο Lévi-Strauss) στις εμπειρικές κατηγορίες που οργανώνονται μέσα στους μύθους, με πολύπλοκους συνδυασμούς, σε σειρές αντιθέσεων, που με τη σειρά τους αρθρώνουν τον λόγο των μύθων²¹⁸. Στην εισαγωγή του έργου, ο Vernant αντιπαραβάλλει τη μέθοδο ερμηνείας των μύθων –και συγκεκριμένα του μύθου του Αδώνιδος– που χρησιμοποιεί ο Detienne προς τις «κλασικές», όπως τις ονομάζει «φρεΰξεριανού τύπου» ερμηνείες, δηλαδή τις ερμηνείες της παλαιάς συγκριτικής μεθόδου, η οποία στηρίζεται στη συγκέντρωση όσο το δυνατόν περισσότερων «παραλλήλων» μορφών του ίδιου θέματος από διάφορα μέρη του κόσμου και από διάφορες εποχές²¹⁹.

²¹⁶ Pierre Vidal-Naquet, *Ο μαύρος κυνηγός. Μορφές σκέψης και μορφές κοινωνίας στον ελληνικό κόσμο*, (μτφρ. Πέπη Ρηγοπούλου – Γιάγκος Ανδρεάδης), Αθήνα 1983.

²¹⁷ Ιωάννης Κακριδής, *ό.π.*, σελ. 300.

²¹⁸ *Ο.π.*

²¹⁹ *Ο.π.*

3.3 Οι προσεγγίσεις των Lauri Honko και Alan Dundes: ο μύθος στο πλαίσιο της λαογραφικής θεωρίας των αφηγηματικών ειδών

Ο Lauri Honko στο άρθρο του με τίτλο “The Problem of Defining Myth” ασχολείται εκτενώς με το σημασιολογικό εύρος της έννοιας του μύθου, καθώς και με σύγχρονες θεωρίες και ερμηνείες. Για τον Honko ο μύθος μπορεί να καλύψει ένα ευρύ πεδίο, δεδομένου ότι ο όρος σήμερα χρησιμοποιείται με διαφορετικούς τρόπους²²⁰ και μπορεί να περιλαμβάνει από κάτι απλό, φανταστικό κι αναληθές έως κάτι απόλυτα αληθινό και ιερό, η πραγματικότητα του οποίου υπερτερεί από ό,τι η συνηθισμένη ζωή μπορεί να προσφέρει²²¹. Ο τρόπος με τον οποίο ο όρος μύθος συνήθως χρησιμοποιείται, αποκαλύπτει, επίσης, ότι η λέξη είναι φορτισμένη με συναισθηματική χροιά. Αυτές οι αποχρώσεις παρεισφρέουν όχι μόνο στην καθομιλουμένη, αλλά και κάπως αναπάντεχα στην επιστημονική χρήση. Το ότι η έννοια του μύθου διακατέχεται από συναισθηματικές αποχρώσεις, μπορεί κανείς εύκολα να το δει αν σκεφτεί όρους όπως: προσευχή, Θεία Λειτουργία, τελετουργικό δράμα, μάγια. Οι όροι αυτοί χρησιμοποιούνται για διάφορα θρησκευτικά είδη, όμως φαίνεται να είναι πιο ουδέτεροι από τον μύθο²²². Όπως επισημαίνει ο Honko, οι προσπάθειες ορισμού του μύθου θα πρέπει να βασίζονται από τη μια στις παραδόσεις που είναι διαθέσιμες και αποκαλούνται μύθοι, και από την άλλη στο είδος της γλώσσας που οι μελετητές έχουν υιοθετήσει όταν συζητούν για τον μύθο²²³.

Ως ορισμό ο Honko διατυπώνει το εξής «*Μύθος είναι μια ιστορία θεών, μια θρησκευτική άποψη για την αρχή του κόσμου της δημιουργίας, των θεμελιωδών γεγονότων, παραδειγματικών πράξεων των θεών ως αποτέλεσμα των οποίων ο κόσμος, η φύση κι ο πολιτισμός δημιουργήθηκαν μαζί. Ένας μύθος εκφράζει και επιβεβαιώνει τις θρησκευτικές αξίες και τους κανόνες της κοινωνίας, παρέχει πρότυπα συμπεριφοράς προς μίμηση, μαρτυρεί την αποτελεσματικότητα του τελετουργικού και καθορίζει την ιερότητα της λατρείας. Το πραγματικό περιβάλλον του μύθου είναι να βρεθεί στις θρησκευτικές τελετές και τα τελετουργικά. Με τη μίμηση ιερών υποδειγμάτων ο κόσμος εμποδίζεται από το χάος. Η αναπαράσταση ενός δημιουργικού γεγονότος, για παράδειγμα, η επούλωση από έναν θεό στην αρχή του χρόνου, είναι κοινός στόχος του μύθου και της τελετουργίας. Με τον τρόπο αυτό, η εκδήλωση μεταφέρεται στο παρόν*

²²⁰ Lauri Honko, «The Problem of Defining Myth» στον τόμο *Sacred Narrative. Readings in the Theory of Myth* (ed. Alan Dundes), USA 1984, σελ. 41.

²²¹ Ο.π.

²²² Ο.π.

²²³ Ο.π., σελ. 42.

και το αποτέλεσμά της, δηλαδή η θεραπεία ενός άρρωστου ατόμου, μπορεί να επιτευχθεί ακόμη μια φορά εδώ και τώρα. Επιπλέον, έτσι, η παγκόσμια τάξη, που δημιουργήθηκε στην αρχέγονη εποχή και αντικατοπτρίζεται σε μύθους, διατηρεί την αξία της ως υπόδειγμα και πρότυπο για τους ανθρώπους του σήμερα. Τα γεγονότα που εξιστορούνται σε μύθους έχουν πραγματική ισχύ για ένα θρησκευτικό πρόσωπο. Για τον λόγο αυτό, η χρήση του όρου “μύθος” στην καθημερινή γλώσσα είναι από επιστημονική άποψη ανακριβής (στη συνηθισμένη γλώσσα του μύθου χρησιμοποιείται συχνά για κάτι αναληθές, ουτοπικό κ.λπ.). Σήμερα, έχουν γίνει προσπάθειες για να χαρακτηριστούν μη θρησκευτικές ιδέες, πολιτικές ιδέες κ.λπ. ως μύθοι »²²⁴.

Προκειμένου να αποσαφηνιστεί καλύτερα ο παραπάνω ορισμός του Honko, ο ίδιος σημειώνει ότι βασίστηκε σε 4 κριτήρια: τη μορφή, το περιεχόμενο, τη λειτουργία και το γενικό πλαίσιο (context)²²⁵. Σύμφωνα με τον Honko, ένας μύθος από άποψη μορφής είναι μια αφήγηση που παρέχει μια λεκτική περιγραφή του τι είναι γνωστό από ιερή προέλευση²²⁶. Υπάρχουν σύντομες νύξεις, αναφορές σε μύθους και μυθικά σύμβολα, που μπορούν να γίνουν κατανοητά μόνο αν θεωρηθεί υπόβαθρο κάποιο συγκεκριμένο αφηγηματικό περιεχόμενο. Μυθικά πρωτότυπα, υποδειγματικές φιγούρες και χαρακτήρες, καθώς και επαναλαμβανόμενες ηρωικές πράξεις μπορούν να εκφραστούν με τη μορφή αφήγησης, αναφέρει ο Honko²²⁷.

Ως προς το πρώτο κριτήριο, ο μύθος μπορεί να τεθεί υπό τη μορφή ενός τελετουργικού δράματος, μιας λειτουργικής απαγγελίας, οπότε μπορούν να χρησιμοποιηθούν τόσο τα προφορικά όσο και τα μη λεκτικά μέσα (κηρύγματα, ύμνοι, προσευχές, θρησκευτικοί χοροί), όπως επισημαίνει ο Honko²²⁸. Ομοίως, ο μύθος μπορεί να εκδηλωθεί στη θρησκευτική τέχνη (εικονίδια, συμβολικά σημεία). Εκτός από αυτές τις κωδικοποιημένες μορφές, ένας μύθος μπορεί να μεταδοθεί με την ομιλία, τη σκέψη, τα όνειρα και άλλους τρόπους συμπεριφοράς. Ένας θρησκευόμενος, για παράδειγμα, μπορεί κατά τη διάρκεια της εμπειρίας του να ταυτιστεί με μια μυθική φιγούρα. Ο μύθος μπορεί να κυριαρχήσει τελείως στη συμπεριφορά του, όμως δεν είναι αναγκαίο το προφορικό στοιχείο. Ο Honko αναφέρει ότι θα ήταν χρήσιμο να έχουμε έναν όρο για την ελάχιστη ποσότητα πληροφοριών που χρειάζεται το ανθρώπινο μυαλό για να δημιουργήσει μια

²²⁴ Ο.π., σελ. 49. Βλ. και Lauri Honko, *Uskontotieteen oppisanastoa*, Helsinki 1971, s.v. “myytti”.

²²⁵ Ο.π.

²²⁶ Ο.π.

²²⁷ Ο.π.

²²⁸ Ο.π., σελ. 50.

αναγνωρίσιμη έκδοση ενός μύθου ανεξάρτητα από τη μορφή ή το πλαίσιο που ο μύθος θα υιοθετούσε για την έκφρασή του²²⁹.

Οι μύθοι διαφέρουν πολύ, όσον αφορά το περιεχόμενό τους, τονίζει ο Honko²³⁰. Όμως, τους συνδέει το γεγονός ότι περιέχουν πληροφορίες για ποικίλα γεγονότα που αφορούν τη δημιουργία του κόσμου. Δεν είναι τυχαίο ότι οι κοσμογονικές περιγραφές καταλαμβάνουν μια κεντρική θέση στη μυθολογία. Η σημασία των μύθων της δημιουργίας καθίσταται σαφής μόλις γίνει μια προσπάθεια να απαριθμηθούν τα αμέτρητα παραδείγματα που δείχνουν πόσο εύκολα συνδέεται η προέλευση των ποικίλων φαινομένων με τη δημιουργία του κόσμου. Οι κοσμογονικοί μύθοι σε πολλές θρησκείες παρέχουν μια ειδική αρχή για ιστορίες που σχετίζονται με τον τρόπο με τον οποίο προέκυψε ο πολιτισμός.

Ως προς τη λειτουργία, οι μύθοι λειτουργούν ως παραδείγματα, ως μοντέλα. Με βάση όσα αναφέρει ο Honko²³¹, από τους μύθους είναι δυνατόν να αποκτήσουμε μια περισσότερο ή λιγότερο ομοιόμορφη εξήγηση του κόσμου στη βάση της οποίας βρίσκονται οι διαμορφωτικές δραστηριότητες των θεών, οι ήρωες της κουλτούρας κ.λπ. Η μυθική άποψη του κόσμου αντιμετωπίζεται ως κάτι στατικό: δεν υπάρχουν αλλαγές, δεν υπάρχουν εξελίξεις. Οι μύθοι έχουν βεβαίως πολλές ειδικές λειτουργίες, αλλά μπορούμε να γενικεύσουμε και να πούμε ότι προσφέρουν τόσο μια γνωστική βάση όσο και πρακτικά μοντέλα συμπεριφοράς. Από αυτή την άποψη οι μύθοι μπορούν να χαρακτηριστούν ως οντολογικοί: ενσωματώνονται, και ενσωματώνονται σε μια συνεκτική άποψη του κόσμου και περιγράφουν πολύ σημαντικές πτυχές της ζωής και του σύμπαντος.

Τέλος, ως προς το πλαίσιο (*context*) του μύθου αυτό είναι, σύμφωνα με τον Honko²³², τελετουργικό και αποτελεί ένα πρότυπο συμπεριφοράς που έχει πλέον παγιωθεί. Για τον λόγο αυτό, ο μύθος παρέχει το ιδεολογικό περιεχόμενο για μια ιερή μορφή συμπεριφοράς.

Δεδομένου ότι η αντίληψη που έχουμε για τον μύθο αναθεωρείται συνεχώς υπό το πρίσμα σύγχρονων μελετών, μια σύντομη ταξινόμηση των σημερινών θεωριών σχετικά με τον μύθο ή τις οπτικές από τις οποίες αυτός μελετάται, θα ήταν ιδιαίτερα

²²⁹ Ο.π.

²³⁰ Ο.π.

²³¹ Ο.π., σελ. 51.

²³² Ο.π.

χρήσιμη. Ο Honko δημιούργησε έναν κατάλογο δώδεκα θεωριών, που οι μελετητές χρησιμοποίησαν για την προσέγγιση του μύθου. Αυτές είναι²³³:

- Ο μύθος ως πηγή των γνωστικών κατηγοριών, μιας και ο μύθος αποτελεί για πολλούς μια εξήγηση για τα αινιγματικά φαινόμενα.
- Ο μύθος ως μορφή συμβολικής έκφρασης: ο μύθος τοποθετείται στο ίδιο επίπεδο με άλλες δημιουργικές δραστηριότητες, όπως ποίηση ή μουσική και έχει τους δικούς του νόμους, τη δική του πραγματικότητα, τις δικές του μορφές έκφρασης και μπορεί να θεωρηθεί ως προβολή του ανθρώπινου νου, ως συμβολική δομή του κόσμου.
- Ο μύθος ως προβολή του υποσυνείδητου, το οποίο ελέγχεται εν μέρει από την παράδοση, εν μέρει από στοιχειώδη γεγονότα της ζωής. Ο Freud προσέφερε την έννοια των ονείρων ως πρότυπα για τον μύθο.
- Ο μύθος ως παγκόσμια άποψη: Στους μύθους ο άνθρωπος αντιμετωπίζει θεμελιώδη προβλήματα κοινωνίας, πολιτισμού και φύσης. Οι μύθοι προσφέρουν ευκαιρίες επιλογής διαφόρων στοιχείων που ικανοποιούν τόσο τις ατομικές τάσεις όσο και τις κοινωνικές ανάγκες. Από αυτά τα στοιχεία είναι δυνατό να δημιουργηθεί ένας ατομικός, αλλά ταυτόχρονα παραδοσιακός τρόπος προβολής του κόσμου.
- Ο μύθος ως καταστατικό της συμπεριφοράς: Οι μύθοι υποστηρίζουν τα αποδεκτά πρότυπα συμπεριφοράς, τοποθετώντας τις σημερινές καταστάσεις σε μια ουσιαστική προοπτική σε σχέση με τα προηγούμενα του παρελθόντος. Παρέχουν μια έγκυρη αιτιολόγηση για τις υποχρεώσεις και τα προνόμια και δρουν ως βαλβίδες ασφαλείας επιτρέποντας στους ανθρώπους να εκδηλώνουν τα συναισθήματά τους χωρίς κοινωνικά αποδιοργανωτικά αποτελέσματα.
- Ο μύθος ως νομιμοποίηση των κοινωνικών θεσμών: μαζί με την τελετουργία δίνουν έκφραση στις κοινές θρησκευτικές αξίες και τους παγιδεύουν.
- Ο μύθος ως δείκτης κοινωνικής σημασίας: Οι μύθοι δε θεωρούνται τυχαία συλλογή ιστοριών, καθώς σε έναν πολιτισμό υπάρχει σαφής συσχέτιση μεταξύ της κατανομής των μυθικών θεμάτων και του τι θεωρείται κοινωνικά σχετικό σε αυτήν την κουλτούρα.
- Ο μύθος ως καθρέφτης του πολιτισμού, της κοινωνικής δομής κ.λπ.: Οι μύθοι θεωρούνται ότι αντικατοπτρίζουν ορισμένες πτυχές του πολιτισμού. Η

²³³ Ο.π., σελ. 46-48.

αντανάκλαση αυτή μπορεί να αποκαλύψει τιμές που διαφορετικά θα ήταν δύσκολο να εντοπιστούν.

- Ο μύθος ως αποτέλεσμα της ιστορικής κατάστασης: Δίνεται έμφαση στην ανασυγκρότηση εκείνων των γεγονότων που ήταν αποφασιστικής σημασίας για τη διαμόρφωση των μύθων. Οι μύθοι αξιολογούνται με βάση το ιστορικό τους υπόβαθρο και η μεταβολή τους σε σχέση με τις νέες ιστορικές εξελίξεις τοποθετούνται σε σχέση με την προέλευσή τους.
- Ο μύθος ως θρησκευτική επικοινωνία.
- Ο μύθος ως θρησκευτικό είδος.
- Ο μύθος ως μέσο για τη δομή.

Κάποια χρόνια μετά, στο δοκίμιο «Madness in Method»²³⁴, ο Alan Dundes εκφράζει την ανησυχία του ότι οι μύθοι, που ορίζονται ως «*ιερές αφηγήσεις που εξηγούν πώς ο κόσμος και η ανθρωπότητα ήρθαν στην παρούσα μορφή τους*» και που λέγονται ως αληθινές, μπερδεύτηκαν με τα αφηγήματα που χαρακτηρίζονται ως φανταστικά (*folktales*). Υποστηρίζει ότι οι μυθολόγοι, αντίθετα από τους λαογράφους, δεν αναφέρονται σε παραλλαγές και συγκρίσιμα είδη. Έτσι, τα σημερινά δοκίμια είναι σημαντικά όχι μόνο για τον ορισμό του μύθου και τις ερμηνευτικές προσεγγίσεις του, αλλά και για την περιγραφή της διάκρισης των ειδών από τους λαογράφους.

Η τριμερής διάκριση μεταξύ μύθου, λαϊκού παραμυθιού και θρύλου υπήρξε ιδιαίτερα χρήσιμη στη λαογραφική έρευνα. Για τους λαογράφους ένας μύθος είναι μια ιερή αφήγηση που εξηγεί πώς ο κόσμος και η ανθρωπότητα ήρθαν στην παρούσα μορφή τους. Αντίθετα, τα παραμύθια είναι αφηγήσεις που θεωρούνται φανταστικές και συνήθως ξεκινούν με τη φράση «Μια φορά κι έναν καιρό...».

Ο Alan Dundes επισημαίνει πως εάν εξετάσει κανείς πρόσφατες (1970-1990) μελέτες σχετικές με μύθους και λογοτεχνία, θα διαπιστώσει ότι οι περισσότερες από τις μισές δεν πραγματεύονται τον μύθο με τη λαογραφική έννοια. Τα περισσότερα από τα κείμενα αυτά αναφέρονται σε θέματα ή μοτίβα, τα οποία σίγουρα δεν είναι μύθοι. Χρησιμοποιεί ως παράδειγμα τον Οιδίποδα. Πολλοί μελετητές αποκαλούν την ιστορία του Οιδίποδα μύθο. Ωστόσο, η ιστορία αυτή δεν είναι μια ιερή αφήγηση που προσφέρει εξήγηση για το πώς ο κόσμος και η ανθρωπότητα δημιουργήθηκαν και

²³⁴ Alan Dundes, «Madness in Method. Plus a Plea for Projective Inversion in Myth» στον τόμο *The meaning of Folklore. The Analytical Essays of Alan Dundes*, (Edited and Introduced by Simon J. Bronner), Utah State University Press Logan, Utah 2007, σελ. 344-351.

απέκτησαν τη σημερινή τους μορφή. Ο Dundes υποστηρίζει πως πρόκειται για ένα συνηθισμένο παραμύθι, το οποίο σύμφωνα με τη διεθνή κατάταξη των Aarne-Thompson αντιστοιχεί στον παραμυθιακό τύπο (ATU)²³⁵ 931. Από αυτήν την άποψη, ιδιαίτερα πολύτιμο εργαλείο για τη μελέτη των μύθων αποτελεί το εξάτομο έργο του Αμερικανού λαογράφου Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature* (1932-36), όπου υποδεικνύονται διάφορες κατηγορίες μοτίβων (μυθολογικά μοτίβα, ζωικά κ.λπ.).

Συνοψίζοντας, παρατηρούμε, όπως επισημαίνει και ο Μ. Μερακλής, ότι «υπάρχει, λοιπόν, ο μύθος ως βίωμα, στην προϊστορία του· και υπάρχει ο μύθος μέσα από τις ερμηνείες του, ως ‘μυθολογία’». Βέβαια η πρόθεση κάθε θεωρητικού και ερμηνευτή του μύθου είναι να αποδώσει και να αναπαραστήσει την αρχική σημασία και λειτουργία του, να φανερώσει, εκ των υστέρων, ποιους σκοπούς εκπλήρωνε ο μύθος, όταν δεν ήταν ακόμη φιλολογία, επιστήμη και φιλοσοφία, αλλά μόνο ζωή. Το γεγονός όμως, ότι οι θεωρίες για τους μύθους αλληλοσυγκρούονται και αλληλοαναιρούνται, φανερώνει, μαθηματικά, πως οι ερμηνείες, έστω ένα μέρος από αυτές, έστω και εν μέρει καθεμιά, είναι ‘μύθοι’ των δημιουργών τους, στους οποίους αποφασιστικό ρόλο έχει παίζει η προσωπικότητα (μ’ όλα όσα, εσωτερικά και εξωτερικά, περιλαμβάνει η έννοια αυτή) καθενός τους»²³⁶. Έτσι, διευκολύνθηκε ο δρόμος για το πέρασμα σε ένα άλλο επίπεδο ζωής των μύθων: της ελεύθερης ερμηνείας, που θα την αξιοποιήσει η λογοτεχνική δημιουργία²³⁷.

3.4 Τα σύμβολα στον λαϊκό πολιτισμό

Είναι γνωστό πως ο λαϊκός πολιτισμός περιλαμβάνει πλήθος εικόνων που συμβολοποιούνται, και εννοούν άλλο από αυτό στο οποίο κυριολεκτούνται. Είναι, επομένως, ένας πολιτισμός συμβόλων. Θα πρέπει αρχικά να ορίσουμε τι είναι

²³⁵ «Η φινλανδική σχολή επινόησε τον όρο του παραμυθιακού τύπου, στον οποίο ανήκουν οι διηγήσεις εκείνες που παρουσιάζουν ορισμένες βασικές ομοιότητες. Τα καταγραμμένα αυτά κείμενα αποτελούν τις κατά τύπους παραλλαγές του κάθε παραμυθιού. Για κάθε παραμυθιακό τύπο υπάρχει ένας αρχέτυπος, δηλαδή μια πρωταρχική μορφή απ’ όπου κατάγονται όλες οι μεταγενέστερες μορφές του παραμυθιού. Επομένως, κάθε παραμύθι γεννήθηκε σε μια συγκεκριμένη περιοχή, απ’ όπου εξαπλώθηκε και σε άλλους τόπους, μεταβαλλόμενο στη μακρά διάρκεια ανάλογα με το νέο πολιτισμικό πλαίσιο στο οποίο γινόταν γνωστό κάθε φορά. [...] Ο διεθνής κατάλογος των λαϊκών παραμυθιών των Aarne και Thomson αποτέλεσε το πρότυπο για τη συγκρότηση εθνικών καταλόγων σε διάφορες χώρες, συμπεριλαμβανομένου και του καταλόγου των ελληνικών παραμυθιών του Γ.Μέγα». Μαριάνθη Καπλάνογλου, *Παραμύθι και αφήγηση στη Ελλάδα: μια παλιά τέχνη σε μια νέα εποχή. Το παράδειγμα των αφηγητών από τα νησιά του Αιγαίου και από τις προσφυγικές κοινότητες των μικρασιατών Ελλήνων*, Αθήνα 2002, σελ. 48.

²³⁶ Μιχάλης Μερακλής, «Η πολλαπλή ζωή του μύθου», *Έντεχνος λαϊκός λόγος*, Αθήνα 1993, σελ. 200.

²³⁷ Ο.π.

σύμβολο, μολονότι κανένας ορισμός από τη φύση του δεν μπορεί να καλύψει μια τόσο πλούσια έννοια.

Σύμφωνα με τον Μερακλή²³⁸ η λέξη «σύμβολο» είναι αρχαία ελληνική και χρησιμοποιούνταν πολύ από του Πυθαγόριους. «Ως σύμβολο μπορούμε να ορίσουμε αυτό που δεν δηλώνεται αμέσως, απευθείας, αλλά το ανακαλύπτουμε κάτω από μian εικόνα ή διατύπωση εν γένει, της οποίας η κυριολεκτική σημασία δεν είναι αυτή που προέχει εν προκειμένω». Συνεχίζει επισημαίνοντας ότι «το σύμβολο δεν το συναντούμε μόνο στον λόγο, αλλά και στην πράξη· π.χ. στο έθιμο». Την άποψη αυτή την στηρίζει παραπέμποντας στον Πλούταρχο (βίος Βρούτου, κεφ. 40), ο οποίος γράφει πως είναι «σύμβολον άγώνος φοινικοῦς χιτών». Το κόκκινο ένδυμα αποτελεί σύμβολο του αίματος που χάνεται στις μάχες ή σύμβολο ζωτικότητας και ορμής των πολεμιστών, μιας και το σύμβολο μπορεί να παραπέμπει σε περισσότερα από ένα νοήματα.

Ο Αλεξάκης²³⁹ στη μελέτη του αναφέρει ότι με βάση το κοινωνιολογικό λεξικό των Pratt-Fairchild κ.ά.: «Το σύμβολο ορίζεται ως αυτό που είναι στη θέση κάτι άλλου. Ειδικότερα, μια σχετικά συγκεκριμένη σαφής αναπαράσταση ενός γενικευμένου, διάχυτου και απροσδιόριστου αντικειμένου ή ομάδας αντικειμένων. Ένα μεγάλο μέρος των κοινωνικών διαδικασιών εκπληρώνονται με τη χρήση συμβόλων, όπως λέξεις, νομίσματα, πιστοποιητικά και εικόνες. Ένα αληθινό σύμβολο προκαλεί αντιδράσεις, παρόμοιες, αν όχι ακριβώς το ίδιο έντονες, που δημιουργεί το πρωτότυπο αντικείμενο».

Τα σύμβολα διακρίνονται σε κοινωνικά και συλλογικά. Με τον όρο κοινωνικό σύμβολο νοείται το σύμβολο που δεν είναι απλώς προσωπικό, αλλά έχει μια κοινή σημασία και μπορεί να μεταβιβάζει ένα μήνυμα: χειρονομίες, λέξεις, σημεία, επινοήσεις, ήρωες. Διακρίνεται όμως από τα συλλογικά σύμβολα, γιατί τα τελευταία είναι συλλογικές αναπαραστάσεις που εκφράζουν τη συλλογικότητα και πιο ειδικά την ιστορία και τις αξίες της ομάδας ως συνόλου²⁴⁰.

²³⁸ Μιχάλης Μερακλής, «Μοτίβα και σύμβολα στο λαϊκό παραμύθι», στον τόμο *Το παραμύθι από τους αδελφούς Grimm στην εποχή μας. Διάδοση και μελέτη*, (επιμ. Μ. Μερακλής, Γ. Παπαντωνάκης, Χρ. Ζαφειρόπουλος, Μ. Καπλάνογλου, Γ. Κατσαδώρας), Αθήνα 2017, σελ. 27.

²³⁹ Ελευθέριος Αλεξάκης, «Ανθρωπολογικές διαδρομές στο συμβολικό και το φαντασιακό: ρήξεις και συγκλίσεις», στον τόμο *Ανθρωπολογία και συμβολισμός στην Ελλάδα* (επιμ. Αλεξάκης Ε., Βραχιονίδου Μ., Οικονόμου Α.), Αθήνα 2008, σελ. 11. Βλέπε και Henry Pratt-Fairchild (επιμ.) and 100 Authorities, *Dictionary of Sociology and Related Sciences*, 1970.

²⁴⁰ Βλ. το οικείο λήμμα στο Henry Pratt-Fairchild (επιμ.) and 100 Authorities, *Dictionary of Sociology and Related Sciences*, 1970.

Τα σύμβολα διαθέτουν ορισμένες ιδιότητες που τα καθιστούν ιδιαίτερα αποτελεσματικά. Σύμφωνα με τον Cohen²⁴¹, αυτό συμβαίνει γιατί τα σύμβολα είναι ασαφή, με αποτέλεσμα μέρος της σημασίας τους να είναι υποκειμενικό. Αποτελούν επομένως το ιδανικό μέσο με το οποίο οι άνθρωποι μπορούν να μιλούν μια «κοινή γλώσσα», να συμπεριφέρονται με εμφανώς παρόμοιους τρόπους, να συμμετέχουν στις «ίδιες» τελετουργίες, να προσεύχονται στους «ίδιους» θεούς, να φορούν παρόμοια ρούχα, και ούτω καθεξής, χωρίς να υποτάσσονται στην τυραννία της ορθοδοξίας. Με τον τρόπο αυτό με ατομικότητα και η κοινωνικότητα συμβιβάζονται. Κατά τον Turner, το σύμβολο είναι «η μικρότερη μονάδα τελετουργίας που διατηρεί τις ιδιαίτερες ιδιότητες της τελετουργικής συμπεριφοράς»²⁴². Λίγο πιο κάτω ο ίδιος αναφέρει ότι «ένα σύμβολο είναι κάτι που θεωρείται κατά γενική αποδοχή σαν τυπικό αντιπροσωπευτικό ή κάτι που ανακαλεί στη μνήμη κάτι άλλο που διαθέτει ανάλογες ιδιότητες ή με συσχετισμό σε γεγονότα και σκέψεις»²⁴³.

Κατ' αναλογία η Sherry Ortner²⁴⁴ μιλάει για «σύμβολα κλειδιά» που τα χωρίζει σε «σύμβολα σύνοψης» (summarizing symbols) και «σύμβολα επεξεργασίας» (elaborating symbols). Τα σύμβολα σύνοψης θεωρούνται ότι συνοψίζουν, εκφράζουν και αναπαριστούν το σύστημα στους συμμετέχοντες. Εδώ ανήκουν τα «ιερά σύμβολα» (sacred symbols), με την ευρεία έννοια του όρου, όλα εκείνα δηλαδή τα στοιχεία που είναι αντικείμενα σεβασμού και/ή καταλύτες συναισθημάτων²⁴⁵. Από την άλλη, τα σύμβολα επεξεργασίας, βοηθούν στην ταξινόμηση της εμπειρίας παρέχοντας το όχημα για εξωτερίκευση σύνθετων και αδιαφοροποίητων αισθημάτων και ιδεών, ώστε να τα κάνουν κατανοητά σε κάποιον, αντιληπτά σε άλλους και μεταφράσιμα σε πειθαρχημένη δράση. Στα σύμβολα αυτά παρέχεται κεντρική θέση μέσα στον πολιτισμό με βάση την ιδιότητά τους να οργανώνουν την εμπειρία²⁴⁶.

Πώς όμως μπορούν να μελετηθούν τα σύμβολα αποτελεσματικά μέσα στον λαϊκό πολιτισμό; Ο Geertz²⁴⁷ ορίζει τον πολιτισμό ως ένα ιστορικά μεταβιβαζόμενο πρότυπο σημασιών, ενσωματωμένων στα σύμβολα, ένα σύστημα κληρονομημένων

²⁴¹ Antony Cohen, *The Symbolic Construction of Community*, Key Ideas, Routledge, London 1989, σελ. 21.

²⁴² Victor Turner, *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*, Cornell University Press, Ithaca-London 1967, σελ. 19.

²⁴³ Ο.π.

²⁴⁴ Sherry Ortner, «On key symbols», στο *American Anthropologist* 75/5, 1973, σελ. 1339-1340

²⁴⁵ Ο.π.

²⁴⁶ Ο.π.

²⁴⁷ Clifford Geertz, *The interpretation of Cultures. Selected Essays*, Basic Books, Inc. Publishers, New York 1973, σελ. 89, 93.

αντιλήψεων που εκφράζονται σε συμβολικές μορφές μέσω των οποίων οι άνθρωποι επικοινωνούν, διαιωνίζουν και αναπτύσσουν τη γνώση τους και τις στάσεις τους για τη ζωή. Ο ίδιος υποστηρίζει ότι τα πολιτισμικά πρότυπα είναι μοντέλα, δηλαδή σύνολα συμβόλων που οι σχέσεις τους διαμορφώνουν σχέσεις μεταξύ οντοτήτων. Τα σύμβολα είναι μοντέλα και για την πραγματικότητα, διότι παρέχουν σημασία, δηλαδή αντικειμενική μορφή κατανόησης στην κοινωνική και ψυχολογική πραγματικότητα, προσαρμοζόμενα σε αυτή και προσαρμόζοντας αυτή σε αυτά. Δομώντας, δηλαδή προσφέροντας σημασία στην πραγματικότητα, τα σύμβολα καθιστούν την πραγματικότητα κατανοητή και παρέχουν τις βασικές γραμμές και τις πηγές κινήτρων για κοινωνική δράση.

Στο πεδίο της Λαογραφίας η έννοια του αρχετύπου εισήλθε αρχικά από τον Frazer που χρησιμοποίησε τον όρο *pattern* και εν συνεχεία από τους Jung και Freud με μια διαφορετική εννοιολογική διάσταση, ως στοιχείο του συλλογικού ή ατομικού ασυνειδήτου που μπορεί να ενεργοποιηθεί ακόμη και στη λογοτεχνική γραφή²⁴⁸. Από εκεί ο όρος πέρασε στη λογοτεχνική κριτική, που ανιχνεύει στα έργα της παγκόσμιας λογοτεχνίας πανανθρώπινα θέματα και μοτίβα, με ιδιαίτερη συχνότητα στη λαϊκή λογοτεχνία και κυρίως στο παραμύθι. Όπως επισημαίνει ο Πούχγερ στη μελέτη του «*Η παράδοση σχηματίζεται από τη σύμπραξη και συνύπαρξη φαινομένων κάποιας χρονικής συνέχειας και φαινομένων με αρχετυπική δομή, τα οποία εμφανίζονται και εξαφανίζονται ανεξάρτητα από τη χρονική αλληλουχία φάσεων και εποχών, αλλά υπάρχουν (κάπως σαν τις πλατωνικές Ιδέες) πάντα ως δυνητική δυναμική της ενδεχόμενης παρουσίας μέσα στο συλλογικό υποσυνείδητο της κοινότητας*»²⁴⁹. Ορισμένα σύμβολα θα προσπαθήσουμε να ανιχνεύσουμε και να αποκρυπτογραφήσουμε στο προς μελέτη ποίημα.

²⁴⁸ Βάλτερ Πούχγερ, «Αρχετυπική δομή και χρονική συνέχεια. Εκδοχές της μακράς διάρκειας», στο *Δοκίμια Λαογραφικής Θεωρίας*, Αθήνα 2011, σελ. 84.

²⁴⁹ *Ο.π.*, σελ. 88-89.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

Η ΕΡΕΥΝΑ ΤΟΥ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΥ ΜΥΘΟΥ ΑΠΟ ΤΗ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ

Το κεφάλαιο αυτό, όπως υποδηλώνει και ο τίτλος του, είναι αφιερωμένο στη Νεοελληνική Φιλολογία και τη σχέση της με τον μύθο. Πρωτίστως, επιχειρήθηκε μια προσέγγιση στην έννοια του λογοτεχνικού μύθου, καθώς αποτελεί βασικό εννοιολογικό της εργαλείο. Στη συνέχεια, γίνεται αναφορά στην παρουσία του μύθου στα νεοελληνικά γράμματα και διερευνάται ο τρόπος με τον οποίο οι νεοέλληνες ποιητές 'διαχειρίστηκαν' τον αρχαιοελληνικό μύθο υπό την επίδραση ή στο πλαίσιο αντίστοιχων λογοτεχνικών ρευμάτων.

4.1 Εννοιολογικά εργαλεία της Νεοελληνικής Φιλολογίας για τον μύθο: η έννοια του λογοτεχνικού μύθου

«Οι σχέσεις μύθου και λογοτεχνίας καταγράφονται σε ένα μεγάλο μέρος της ιστορίας της λογοτεχνίας ως ένας από τους κυριότερους τρόπους αναπαραγωγής της λογοτεχνικής δημιουργίας. Είτε πρόκειται για αρχαία μυθική αφήγηση είτε για νεότερη, ο μύθος εισχωρεί στον χώρο της λογοτεχνίας γονιμοποιώντας όχι μόνο ένα γένος, αλλά μια κοινωνία και μια εποχή. Η αλυσίδα των κειμενικών παραλλαγών του συγκροτεί ένα σύνολο λογοτεχνημάτων που, αν και ανήκουν σε διαφορετικές εθνικές παραδόσεις, ενοποιούνται μέσα στην ιδιαιτερότητά τους, χάρη ακριβώς στην καταλυτική παρουσία της μυθικής αφήγησης. Το αποτέλεσμα είναι ότι βρισκόμαστε μπροστά σε μια νέα λογοτεχνική πραγματικότητα που αξίζει να μελετηθεί για να μας αποκαλύψει μερικά από τα μυστικά της αρτιότητας και της εμβέλειάς της σε ένα ή περισσότερα διαδοχικά κοινά αναγνωστών/ακροατών.

Ο λογοτεχνικός μύθος, αυτό το εννοιολόγημα που αποκρυσταλλώνει τη γόνιμη σχέση μύθου και λογοτεχνίας, ορίζει τη διαδικασία μετασχηματισμού της μυθικής αφήγησης σε λογοτεχνική μορφή και εντάσσεται στο δίκτυο της λογοτεχνικής επικοινωνίας. Αντικείμενο της παράδοσης, γίνεται υλικό της λογοτεχνικής παραγωγής, μα και κριτήριο πρόσληψης από την πλευρά του δέκτη. Ο πολύσημος χαρακτήρας του αντανakλά τη συνθετότητα της ίδιας της λογοτεχνικής δημιουργίας»²⁵⁰.

²⁵⁰ Ζαχαρίας Σιαφλέκης, *Η εύθραυστη αλήθεια. Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*, Αθήνα 1994, σελ. ιγ'.

Ο μύθος γίνεται αντικείμενο της φιλολογικής έρευνας, αφού έχει προηγηθεί μια πρακτική χρήσης και μετασχηματισμού του από τις νεότερες ευρωπαϊκές λογοτεχνίες. Ο μύθος αποτελεί κλειδί για την κατανόηση του πολιτισμικού παρελθόντος και κύτταρο αλληγορίας για την κριτική ερμηνεία του παρόντος²⁵¹. Η «ανακάλυψή» του, που ήρθε μαζί με την εκ νέου ανακάλυψη του αρχαίου πνεύματος στα χρόνια της Αναγέννησης, σηματοδότησε διαφορετικούς τρόπους ερμηνείας της ελληνορωμαϊκής πολιτιστικής κληρονομιάς²⁵². *«Λειτουργώντας ήδη μέσα στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία, ο μύθος, ως ενιαίο αφηγηματικό σύνολο, διατηρεί την αυτονομία του απέναντι στο λογοτεχνικό είδος με το οποίο εμπλέκεται, αλλά και τη δυνατότητά του να αποτελεί ερμηνευτικό σχήμα του κόσμου και μέσο κριτικής των κοινωνικοπολιτικών όρων του παρόντος.[...] Θα μπορούσε να ισχυριστεί κάποιος ότι, όσο πιο εύκολη ή φυσική φαίνεται η σχέση μύθου και λογοτεχνίας, τόσο πιο δύσκολη είναι ή γίνεται κάθε απόπειρα σφαιρικής αποτίμησης του φαινομένου του λογοτεχνικού μύθου. Κι αυτό γιατί οι δύο πραγματικότητες που ορίζονται, από τη μια πλευρά από τον μύθο και, από την άλλη, από τη λογοτεχνική αναπαράσταση του εξωτερικού κόσμου, βρίσκονται σε διαρκή ανταγωνισμό μεταξύ τους, κυρίως σε ό,τι αφορά την παραγωγή του μηνύματος. Έτσι, πάνω στην πλαστή αφήγηση της μυθικής ιστορίας έρχεται να αποτυπωθεί η απάτη της αναπαράστασης της πραγματικότητας, συνθέτοντας με τρόπο μοναδικό, αλλά ποτέ οριστικό, την εύθραυστη αλήθεια του δημιουργού»*²⁵³.

Όπως επισημαίνει ο Ζ. Σιαφλέκας²⁵⁴, ο μύθος λειτουργεί ως πρόκληση τόσο για τον συγγραφέα όσο και για τον αναγνώστη της λογοτεχνίας: στην κοινωνική εκδοχή του είναι ένα πολιτισμικό κείμενο με κοινωνικές και ηθικές προεκτάσεις, ενώ μέσα από τη λογοτεχνία ενσωματώνεται σε έναν κώδικα επικοινωνίας από τον οποίο παράγει διαρκώς νέες σημασίες. Αυτή η ιδιαιτερότητά του συνιστά και τη βασική δυσκολία προσέγγισης και ερμηνείας. Για τον λόγο αυτό, άλλοτε διαβάζεται ο μύθος ο ίδιος, δηλαδή η αφήγηση, κι άλλοτε μόνο οι σημασίες του.

Το γεγονός ότι ο μύθος κατανοήθηκε καλύτερα στη διάρκεια του αιώνα μας κι έγινε δυνατή η διάκριση των επιπέδων σημασίας που περικλείει μέσα από τη λογοτεχνική μορφή του, οφείλεται κατά κύριο λόγο στο ότι έγινε αντικείμενο ανάλυσης και ερμηνείας από τις κοινωνικές επιστήμες. Έτσι, ο μύθος χρησιμοποιείται

²⁵¹ Ο.π., σελ. ιζ'.

²⁵² Ο.π.

²⁵³ Ο.π., σελ. ιζ'-ιη'.

²⁵⁴ Ο.π., σελ. ιη'.

πολύ συχνά στη λογοτεχνική παραγωγή και η προσέγγιση και ερμηνεία του λογοτεχνικού μύθου έχει θεμελιωθεί.

«Ο μύθος μέσα στη λογοτεχνία είναι μια διαδικασία με διπλή όψη: από τη μια πλευρά αφορά τις σχέσεις του συγγραφέα με τη μυθική παράδοση κι από την άλλη, τις σχέσεις της κριτικής με το παραγόμενο προϊόν. Ο λογοτεχνικός μύθος, ως τελική κατάληξη της σχέσης συγγραφέα-μύθου, απασχολεί τη συγκριτική φιλολογία και ιδιαίτερα τη γαλλική σχολή. Οι ιδιαιτερότητες του φαινομένου και οι πολλαπλοί τρόποι προσέγγισής του τροφοδοτούν τη θεωρία της ερμηνείας του που βαθμιαία σχηματίζεται, στην αρχή με κριτήρια περισσότερο γραμματολογικά και στη συνέχεια με μια προβληματική εμπλουτισμένη από τις αναζητήσεις της Κοινωνιολογίας και των επιστημών του ανθρώπου. Αυτή η σταδιακή μετεξέλιξη της μυθολογίας σε θεωρία του λογοτεχνικού μύθου σηματοδότησε μια αναμφισβήτητη πρόοδο στη θεωρία της λογοτεχνίας γενικότερα, αν λάβουμε υπόψη ότι ο μύθος εισχωρεί σε όλα τα λογοτεχνικά γένη και είδη, δημιουργώντας μια νέα πλοκή και, αντίστοιχα, νέες σημασίες. Αναγνωρίζεται έτσι η δύναμη της αρχέγονης μυθικής αφήγησης και η ικανότητά της να προσαρμόζεται σε κάθε νέο πολιτισμικό περιβάλλον»²⁵⁵.

Θα πρέπει να επισημανθεί πως όταν αναφερόμαστε στις σχέσεις μύθου-λογοτεχνίας, εννοούμε σχεδόν πάντοτε τον αρχαίο μύθο και την εμφύτευσή του σε ένα λογοτεχνικό γένος και είδος. Μέσα στην έντεχνη λογοτεχνική παραγωγή υπάρχουν ποικίλα μοτίβα και θέματα της λαϊκής παράδοσης. «Τα κριτήρια πρόσληψης και αξιολόγησης του λογοτεχνικού μύθου στη νεοελληνική λογοτεχνία θεσπίζονται κυρίως από τη φιλολογία, και ιδιαίτερα την κλασική, εφόσον το προς μελέτη αντικείμενο είναι αρχαιότητα ο νεότερος κόσμος»²⁵⁶.

«Ο λογοτεχνικός μύθος αποτελεί ένα σύνολο κειμενικών, αλλά και εξωκειμενικών στοιχείων, η ανίχνευση και ερμηνεία των οποίων επιβάλλει τη χρήση μεθοδολογικών εργαλείων που η συγκριτική πρακτική υιοθέτησε και υιοθετεί κατά καιρούς: η αποτελεσματικότητά τους σε άλλους χώρους, όπως αυτός της θεωρίας της λογοτεχνίας, μπορεί να γίνει επωφελής και για τη συγκριτική έρευνα. Ταυτόχρονα, η υιοθέτηση και η χρήση εννοιών και εννοιολογημάτων που προέρχονται από τον χώρο της κοινωνιολογίας της λογοτεχνίας επιβάλλεται στο βαθμό που έχουμε να κρίνουμε ένα έργο όχι απλώς ως κείμενο αλλά ως ένα αισθητικό γεγονός»²⁵⁷.

²⁵⁵ Ο.π., σελ. κβ'.

²⁵⁶ Ο.π., σελ. κγ'.

²⁵⁷ Ο.π., σελ. 2.

Ολοκληρώνοντας την προσέγγιση του λογοτεχνικού μύθου, είναι χρήσιμο να υπογραμμιστούν ορισμένα στοιχεία που αφορούν τη δομή και τη λειτουργία του. Πριν από όλα, ας γίνει φανερό ότι, «όταν μιλάμε για μύθο, εννοούμε τη μυθική αφήγηση, η οποία περιλαμβάνει μια ιστορία αρθρούμενη, συνήθως γύρω από ένα πρόσωπο που υπερέβη το κοινό μέτρο των ανθρώπων. Είναι αυτή η αφήγηση που εμφυτεύεται στο συγκεκριμένο λογοτεχνικό γένος και είδος, αποκτώντας με τούτο τον τρόπο τη λογοτεχνική της ταυτότητα. Η αλυσίδα των παραλλαγών της μυθικής αφήγησης μέσα στη λογοτεχνία αποτελεί θεμελιώδες συστατικό του λογοτεχνικού μύθου. [...] Η μελέτη της δομής του λογοτεχνικού μύθου δανείζεται στοιχεία και μεθόδους των κοινωνικών επιστημών. Υπονοείται δηλαδή η προφορική διάσταση του φαινομένου, ο έντονα τελετουργικός χαρακτήρας του και άλλα στοιχεία που αφορούν την κοινωνική του όψη. Αντίθετα, ο λογοτεχνικός μύθος [...] είναι μια ατομική δημιουργία. Η μελέτη της δομής του δεν μπορεί παρά να καθορίζεται κι από αυτό το στοιχείο: η ατομικότητα στην παραγωγή του λογοτεχνικού μύθου οριοθετεί και την ερμηνευτική προσέγγισή του. [...]

Η γλώσσα του λογοτεχνικού μύθου είναι περίπλοκη. Αρχίζει και τελειώνει βέβαια μέσα στο κείμενο, αλλά οι παρεκβάσεις της είναι τόσες πολλές όσες και οι παραλλαγές του. [...] Ο λογοτεχνικός μύθος, ως δημιουργός της ιστορίας της λογοτεχνίας, συναντά την εμπειρία του αναγνώστη και τις ιδιαιτερότητες της εποχής κατά την οποία συντίθεται σε λογοτεχνική μορφή. Έτσι αναπαράγεται ο αέναος κύκλος των λογοτεχνικών μορφών, όπου ο μύθος αποτελεί το κυρίαρχο συστατικό. Οι ερμηνείες του και η κατανόησή του θα είναι πάντοτε θέμα εποχής, δημιουργού και αναγνωστών»²⁵⁸.

Τέλος, αξίζει να τονιστεί πως ο λογοτεχνικός μύθος έχει αναδειχθεί, μέσα από σημαντικά κείμενα σύγχρονων συγκριτολόγων, ως βασικός οδηγός στο ζήτημα της διακειμενικότητας, της ειδολογικής εξέλιξης και της πρόσληψης του λογοτεχνικού έργου²⁵⁹. Ένα παράδειγμα λογοτεχνικού μύθου θα δούμε στο τελευταίο κεφάλαιο του πονήματος, όπου θα γίνει εκτενής αναφορά στον μύθο του Ορέστη στο ομώνυμο έργο του Γιάννη Ρίτσου.

²⁵⁸ Ο.π., σελ. 101-103.

²⁵⁹ Λητώ Ιωακειμίδου, *Ο λογοτεχνικός μύθος από τον γαλλικό συγκριτισμό στη νεοελληνική κριτική. Ζητήματα θεωρίας και εφαρμογής*, Αθήνα 2014, σελ. 14.

4.2 Ο μύθος στα νεοελληνικά γράμματα

Στην ενότητα αυτή θα εισέλθουμε στο ευρύ και ανεξάντλητο πεδίο των σχέσεων μύθου και λογοτεχνίας, διερευνώντας τον τρόπο με τον οποίο οι νεοέλληνες ποιητές ‘διαχειρίστηκαν’ τον αρχαιοελληνικό μύθο υπό την επίδραση ή στο πλαίσιο αντίστοιχων λογοτεχνικών ρευμάτων. Η διερεύνηση αυτή θα μας βοηθήσει να βγάλουμε συμπεράσματα για τις σχέσεις που θέλησαν να καλλιεργήσουν με τα λογοτεχνικά ρεύματα της εποχής τους, και κυρίως με την παράδοση και το παρελθόν, αναδεικνύοντας τη διάζευξη «παράδοση-μοντερνισμός». Επιπλέον, θα βρεθούμε αντιμέτωποι με ζητήματα «μεθόδου» θέτοντας το ερώτημα: πώς ο κάθε λογοτέχνης συναιρεί διαφορετικά επίπεδα, όπως το μυθολογικό υπόβαθρο, την προσωπική μνήμη και τον σύγχρονο προβληματισμό, και, κατ’ επέκταση, πώς λειτουργεί ο μυθολογικός συντελεστής σε σχέση με τον ιστορικό συντελεστή και την ιδιωτική εμπειρία.

Η μυθική μέθοδος (*mythic method*) έγινε γνωστή με την *Οδύσσεια* του James Joyce και ο Eliot χαρακτήρισε το συγκεκριμένο έργο «ως την πιο σημαντική έκφραση που η σύγχρονη εποχή έχει βρει». Και αυτό γιατί η παράλληλη χρήση της ομηρικής *Οδύσσειας* από τον Joyce συνιστά μια νέα μέθοδο, τη «μυθική μέθοδο», που μπορεί, σύμφωνα με τον Eliot, να αποτελέσει τον θεμέλιο λίθο της σύγχρονης τέχνης. Ειδικότερα, σημειώνει: «Με τη χρησιμοποίηση του μύθου και πλέκοντας μια συνεχή παραλληλία ανάμεσα στη σύγχρονη εποχή και την αρχαιότητα, ο κ. Τζόνς ακολουθεί μια μέθοδο που πρέπει μετά από αυτόν να ακολουθήσουν κι άλλοι. Δεν θα γίνουν μιμητές περισσότερο από τον επιστήμονα εκείνο που χρησιμοποιεί τις ανακαλύψεις ενός Αϊνστάιν για να προχωρήσει στη δική του ανεξάρτητη, βαθύτερη έρευνα. Είναι απλώς ένας τρόπος για να ελέγξει κανείς, να δομήσει, να αποδώσει μορφή και αξία στο τεράστιο πανόραμα ματαιότητας και αναρχίας που είναι η σύγχρονη ιστορία»²⁶⁰.

Με βάση τα παραπάνω, ο Eliot θεωρεί τη «μυθική μέθοδο» ένα σημαντικό βήμα για τον μοντερνισμό, έναν οδηγό επιβίωσης του δημιουργού στο άναρχο σύμπαν του μοντέρνου κόσμου. Στο πλαίσιο αυτό, η χρήση του μύθου και η επέκτασή του στο παρόν προσφέρει στον καλλιτέχνη τον κώδικα εκείνο που καθιστά δυνατή και αποτελεσματική την επικοινωνία του με τους αποδέκτες της τέχνης του, δίνοντάς του τη δυνατότητα να επιβάλει μια τάξη στην αταξία της μοντέρνας εποχής. Η ανάκληση του παρελθόντος, που γίνεται με τη χρήση μυθικών και ιστορικών προσωπειών,

²⁶⁰ T.S. Eliot, «Οδυσσέας, τάξη και μύθος» (μτφρ. Π. Τσελέντη-Αποστολίδη), στο *Η λέξη*, τχ. 43, Μάρτιος-Απρίλιος 1985, σελ. 243.

συνιστά ένα καταφύγιο για όσους μοντερνιστές ποιητές αναγνώρισαν την αποσπασματική φύση της νεωτερικότητας.

Στην ελληνική περίπτωση, η ποιητική²⁶¹ γενιά του 1880, με κορυφαίο τον Κωστή Παλαμά, δέχεται τις επιδράσεις του γαλλικού παρνασσισμού και συμβολισμού, και συνεχίζει, παρά τη ρήξη της με τον ρομαντικό κλασικισμό, να αντλεί την έμπνευσή της από τους αρχαιοελληνικούς μύθους. Μάλιστα, σε ορισμένες περιπτώσεις οι μύθοι δεν έχουν πια μόνο διακοσμητικό ρόλο ή την αποδεικτική αξία της συνέχειας του ελληνισμού, αλλά αποτελούν δομικό στοιχείο του ποιήματος και συνδέονται με το προσωπικό όραμα των ποιητών, καθώς και με το εθνικό όραμα της Μεγάλης Ιδέας. Κάτω από το πρίσμα αυτό, ο Κωστής Παλαμάς αξιοποιεί την αλληγορική λειτουργία του μύθου και επιχειρεί τη μυθοποίηση της ίδιας της ποιητικής δημιουργίας²⁶².

Ο Νίκος Καζαντζάκης και ο Άγγελος Σικελιανός χρησιμοποίησαν τον αρχαιοελληνικό μύθο προκειμένου να τον μεταπλάσουν σε φορέα της δικής τους μυθοπλασίας και να διαμορφώσουν τον δικό τους «προσωπικό» μύθο του εκλεκτού πνευματικού ηγέτη. Ο μύθος αποτελεί αναπόσπαστο τμήμα της κοσμοθεωρίας τους με έκδηλες τις νιτσεϊκές επιδράσεις. Το κύριο έργο του Καζαντζάκη, -μια συνέχεια των 33.333 στίχων της *Οδύσσειας* του Ομήρου- *«γυρνά στη μορφή του Οδυσσέα για να τονίσει την αναγκαιότητα του αγώνα του σύγχρονου ανθρώπου ενάντια σ' ένα άγνωστο σύμπαν. Στον Καζαντζάκη ο Οδυσσέας γίνεται σύμβολο της προσπάθειας του ανθρώπου του εικοστού αιώνα να ξεπεράσει τον εγωκεντρισμό του, να κερδίσει τον αληθινό εαυτό του»*²⁶³. Από την άλλη, ο Κώστας Βάρναλης με γνώμονα την αριστερή του ιδεολογία, απομυθοποιεί αρχαίους και χριστιανικούς μύθους και δημιουργεί τη δική του αντιμυθολογία κυνηγώντας, όπως και οι δύο προηγούμενοι, τη χίμαιρα ενός πνευματικού «μεσσία»²⁶⁴.

Από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, οι νεότεροι νεοέλληνες ποιητές αρχίζουν να χρησιμοποιούν τον μύθο με τρόπο διαφορετικό σε σχέση με το παρελθόν, γεγονός που σχετίζεται με την τομή που σημειώνεται στα ελληνικά γράμματα τη δεκαετία του

²⁶¹ Στο κεφάλαιο αυτό αλλά και στην παρούσα μελέτη εν γένει περιοριζόμαστε στις αναφορές και την εμφάνιση του μύθου στο πεδίο της ποίησης κατ' αντιστοιχία του θέματος και της ποιητικής του Γιάννη Ρίτσου. Φυσικά εμφάνιση του μύθου έχουμε και στην πεζογραφία, αλλά και το θέατρο γεγονός όμως που δε θα διερευνηθεί και κατ' επέκταση δε θα απασχολήσει την παρούσα εργασία.

²⁶² Αντώνης Δεσποτίδης, «Μύθος», στο *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα 2008, σελ. 1518.

²⁶³ Κώστας Μυρσιάδης (μτφρ. Γ. Βαθής), «Το ελληνικό παρελθόν στην ποίηση του Ρίτσου», στα *Αιολικά Γράμματα*, τχ. 32-33, Μάρτης-Ιούνης 1996, σελ. 266.

²⁶⁴ Mario Vitti, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα 2003, σελ. 347.

1930²⁶⁵ και με το πέρασμα της νεοελληνικής ποίησης από την παράδοση στον μοντερνισμό. Γενικά, συνοψίζοντας τις διαφορές αναφορικά με τη χρήση και τη λειτουργία του μύθου στη νεοελληνική ποίηση, μπορούμε να πούμε ότι, ενώ στην παραδοσιακή ποίηση «ο μύθος χρησίμευε κυρίως σαν ένας τρόπος παρομοίωσης του παρόντος με το παρελθόν», στους νεότερους ποιητές «είναι ένα είδος μεταφοράς, που δίνει την αίσθηση ενός καίριου συνταυτισμού του παρόντος με το παρελθόν. [...] Στους παλαιότερους ποιητές ο μύθος αναπτύσσεται με αφηγηματική συνέπεια, καλύπτει ολόκληρη την επιφάνεια του ποιήματος, είναι το ίδιο το περιεχόμενο του ποιήματος· στους ποιητές της μυθικής μεθόδου η παρουσία του είναι διακριτική, υπαινικτική, και συνδυάζεται συχνά με αναχρονισμούς και με ιστορικά στοιχεία»²⁶⁶.

Η γενιά του 1930, με εξέχοντα τον Γιώργο Σεφέρη, στο πλαίσιο του μοντερνισμού 'χειρίστηκε' τον μύθο με τρόπο που φανέρωνε τη σαφή της πρόθεση να απεμπλακεί από την παράδοση της παλαιάς γενιάς. Διάφοροι ποιητές αξιοποίησαν σε νέες ποιητικές φόρμες την ελαιοτική «μυθική μέθοδο», προκειμένου να διαμορφώσουν μια νέα βαθύτερη συνείδηση του ελληνισμού και να εκφράσουν την προσωπική τους πολιτική και ποιητική ηθική. Συγκεκριμένα, η «μυθική μέθοδος» είναι μια αναγνωρίσιμη μέθοδος στο ποιητικό έργο των Κ.Π. Καβάφη, Γιώργου Σεφέρη και Γιάννη Ρίτσου. Η χρήση της όμως δεν γίνεται με ενιαίο τρόπο από τους τρεις ποιητές.

Πιο συγκεκριμένα, ο Κ.Π. Καβάφης εγκαινιάζει έναν δικό του τρόπο «χειρισμού» του μύθου, που τον διακρίνει σε σχέση με τους υπόλοιπους μοντερνιστές²⁶⁷. Η προσήλωση του Κ.Π. Καβάφη στον μύθο είναι χαρακτηριστικό της πρώιμης συμβολιστικής περιόδου της ποίησής του, και η προσέγγισή του γίνεται μέσω της «αναγνωστικής μεθόδου», μέσω δηλαδή της ανάγνωσης πηγών που προέρχονται από

²⁶⁵ Οι λογοτέχνες της γενιά του 1930 επηρεάστηκαν, μελέτησαν και ανταποκρίθηκαν στα προερχόμενα από τη Δύση λογοτεχνικά κινήματα. Αρνήθηκαν τις παραδοσιακές μορφές και προσπάθησαν να προσαρμόσουν τις καινούριες μορφές έκφρασης στην ελληνική γλώσσα και κοινωνία. Αντιμετώπιζαν με υπευθυνότητα τα πνευματικά ζητήματα και προσπαθούσαν να χαράξουν νέους δρόμους. Πρώτες εκδηλώσεις της γενιάς αποτελούν η έκδοση από τον Γεώργιο Θεοδοκά του άτυπου μανιφέστου της Γενιάς, του δοκιμίου «Ελεύθερο πνεύμα», οι πρώτες εκδόσεις υπερρεαλιστικών ποιημάτων από τον Νικήτα Ράντο και τον Θωδωρή Ντόρρο και η έκδοση από τον Σεφέρη της ποιητικής συλλογής «Στροφή», την οποία χαρακτήρισε ο Παλαμάς (ως κριτικός) «στροφή για την ελληνική λογοτεχνία». Η Γενιά του 1930 ανανέωσε την ελληνική ποίηση, επηρεάστηκε από τον μοντερνισμό, τον υπερρεαλισμό και τον συμβολισμό. Την περίοδο αυτή η ελληνική ποίηση συνδυάζεται ταυτόχρονα και δημιουργικά και με την ελληνική συλλογική μνήμη (από την αρχαιότητα έως σήμερα) και με τη δυτική λογοτεχνία και τις εκφραστικές αναζητήσεις της. Θεωρείται πως η εμφάνιση του Σεφέρη και ο υπερρεαλισμός έβγαλαν την ποίηση από την παραδοσιακή γραφή και οι ποιητές άρχισαν να χρησιμοποιούν ελεύθερο στίχο και μορφή, καθώς και λέξεις καθημερινού λεξιλογίου. Χαρακτηριστικό είναι ότι στα ποιήματά τους δεν υπάρχει λογική αλληλουχία, αλλά βασίζονται σε μια συνειρμική σύνδεση των νοημάτων.

²⁶⁶ Νάσος Βαγενάς, «Αντικειμενική συστοιχία και μυθική μέθοδος», στο *Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*, Αθήνα 1994, σελ. 61.

²⁶⁷ Νάσος Βαγενάς, «Ένας ιδιάζων ποιητής [Κ.Π. Καβάφης]», στην Εφημ. *Το Βήμα* της 4-5-2003.

την αρχαϊκή επική ποίηση και την αττική τραγωδία και κυρίως από τον Όμηρο και τον Αισχύλο²⁶⁸. Η ανάπτυξη του μυθικού υλικού στα ποιήματά του δεν γίνεται με τρόπο αποσπασματικό ή υπαινικτικό, αλλά καλύπτει ολόκληρη την επιφάνεια του ποιήματος, ενώ η διαφοροποίηση σε σχέση με το αρχαιοελληνικό πρότυπο γίνεται ενίοτε προκλητική, με ενδεικτική την περίπτωση της «Ιθάκης».

Στο έργο του Γιώργου Σεφέρη η «μυθική μέθοδος» προβάλλει ως μια αναγκαιότητα. Και αυτό γιατί μέσω της μεθόδου αυτής «*επιχειρεί να προσδώσει μια ενότητα, έστω πλασματική, σε έναν κόσμο από τον οποίο η ενότητα απουσίαζε*»²⁶⁹. Το *Μυθιστόρημα* αποτελεί ένα έργο-σταθμό αναφορικά με τη χρήση της μυθικής μεθόδου, καθώς σημειώνεται μια καίρια αλλαγή στον τρόπο με τον οποίο βλέπει ο Σεφέρης την ελληνική αρχαιότητα. Εκεί για πρώτη φορά ο ποιητής «*επιχειρεί [...] να χειριστεί έναν αδιάκοπο παραλληλισμό ανάμεσα στον σύγχρονο κόσμο και την αρχαιότητα*»²⁷⁰, με τρόπο που εξελίσσεται στο κατοπινό του έργο «*μυθοποιώντας [...] επίκαιρες ιστορικές εμπειρίες, και δίνοντας στα μυθολογικά του πρότυπα διάσταση ιστορίας*»²⁷¹. Παρά τις διαφορετικές θέσεις των μελετητών αναφορικά με την έκταση της μυθικής μεθόδου στο σεφερικό έργο²⁷², όλοι συνηγορούν στο ότι ο Γιώργος Σεφέρης δεν αντιγράφει πιστά το νόημα και τη λειτουργία των αρχαιολογικών του δανείων, αλλά και «*δεν ακολουθεί τη γνωστή καβαφική πρόκληση*»²⁷³. Ακολουθεί τη μέση οδό και προτιμά τη μέθοδο της παρασημίας, με την έννοια ότι, αποφεύγοντας την πιστή μεταφορά αλλά και την αντιστροφή του νοήματος και της λειτουργίας του αρχαιοελληνικού προτύπου, προσθέτει ή αφαιρεί κάποια στοιχεία προκειμένου να αποδώσει το νόημα που επιθυμεί. Στο *Ημερολόγιο Καταστρώματος Γ'* (1955) οικειοποιείται την «αναγνωστική» μέθοδο του Κ.Π. Καβάφη, καθώς οι υπαινιγμοί που αφορούν στον αρχαίο κόσμο γίνονται μέσω συγκεκριμένων έργων της αρχαίας ελληνικής γραμματείας.

Ο Γιάννης Ρίτσος χρησιμοποιεί, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, ευρέως τη «μυθική μέθοδο», ιδιαίτερα στους μονολόγους της «Τέταρτης Διάστασης»,

²⁶⁸ Βλ. Δημήτρης Μαρωνίτης, *Κ.Π. Καβάφης. Μελετήματα*, Αθήνα 2007, σελ. 41-42.

²⁶⁹ Αντώνης Δρακόπουλος, «Η σεφερική ποίηση στο άναρχο σύμπαν της νεωτερικότητας», στο *Το Δέντρο*, τχ. 179-180, Ιανουάριος-Μάρτιος 2011, σελ. 53.

²⁷⁰ Edmund Keeley (μτφρ. Σπ. Τσακνιάς), «Ο Σεφέρης και η “μυθική μέθοδος”», στο *Μύθος και φωνή στη σύγχρονη ελληνική ποίηση*, Αθήνα 1987, σελ. 121-126.

²⁷¹ Δημήτρης Μαρωνίτης, *Πίσω μπρος. Προτάσεις και υποθέσεις για τη νεοελληνική ποίηση και πεζογραφία*, Αθήνα 1986, σελ. 40.

²⁷² Νάσος Βαγενάς, «Σεφέρης, Βαλερύ, Έλιοτ», στο *Ο ποιητής και ο χορευτής. Μια εξέταση της ποιητικής και της ποίησης του Σεφέρη*, Αθήνα 1991⁶, σελ. 154.

²⁷³ Δημήτρης Μαρωνίτης, «Η αρχαιογνωσία του Σεφέρη: Ζητήματα μεθόδου», στο *Διαλέξεις*, Αθήνα 1992, σελ. 68.

ακολουθώντας κυρίως τον καβαφικό τρόπο και συνθέτοντας ποιήματα που αποτελούν «δείγματα ιδιόμορφα πολυσυλλεκτικού πρισματικού μοντερνισμού»²⁷⁴. Παρεκκλίνει από τη σεφερική «μυθική μέθοδο» που χρησιμοποιεί τον έμμεσο λόγο, καθώς, μέσω της μυθολογικής περσόνας που υιοθετεί, μιλά με άμεσο τρόπο «σαν να καταθέτει ως μάρτυρας σε λαϊκό δικαστήριο»²⁷⁵. Στο έργο του, «ο αρχαίος μύθος, που διαποτίζει όλη την έκταση του ποιήματος, χρησιμοποιείται ελεύθερα, δίχως την έγνοια να τηρηθούν κατά γράμμα οι αντιστοιχίες»²⁷⁶. Γενικά, ο ποιητής αντιστρέφει το βάρος του μύθου, δίνοντας πρωταγωνιστικό ρόλο στον αντιήρωα ή στο παραμερισμένο πρόσωπο. Με τον τρόπο αυτό παρουσιάζει με ήπια χαμηλή φωνή τις συμφορές και τους αγώνες της φυλής του, αλλά και προσδίδει οικουμενική διάσταση στην ποίησή του πετυχαίνοντας να γεφυρώσει το παρόν με το μέλλον, όπως θα δούμε αναλυτικά στο τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας.

Αμέσως μετά τον εμφύλιο πόλεμο ο μύθος χρησιμοποιείται για να εκφράσει την τραυματική μετεμφυλιακή εμπειρία και το εφιαλτικό κενό της (Τάκης Σινόπουλος, Μίλτος Σαχτούρης), ή για να δείξει τον δρόμο προς μια νέα τάξη πραγμάτων που ευαγγελίζεται την αναγέννηση (Τ.Κ. Παπατσώνης, Γιώργος Σεφέρης)²⁷⁷. Γενικά, παρατηρούμε μια συστηματικότερη χρήση του μύθου από τους ποιητές της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς σε σχέση με τις επόμενες ποιητικές γενιές, καθώς τα μυθικά προσωπεία γίνονται ο κατάλληλος φορέας της εμπειρίας τους, ιδιωτικής ή ιστορικής.

Κάνοντας μια γενική αποτίμηση, παρατηρούμε ότι ο μύθος έχει πολλαπλές λειτουργίες το διάστημα 1950-2000, στο πλαίσιο μιας ποίησης που δηλώνει ξεκάθαρα την απόστασή της από ποιητικούς μηχανισμούς που ανήκουν οριστικά στο παρελθόν. Ειδικότερα, το μέσο του μύθου χρησιμοποιείται για να εκφραστεί η τραυματική εμπειρία της βίωσης των πολιτικών γεγονότων του διαστήματος 1946-1974 (Γιάννης Ρίτσος, Νικηφόρος Βρεττάκος), καθώς και της κυπριακής τραγωδίας (Κυριάκος Χαραλαμπίδης). Επίσης, ο μύθος, είτε «επενδύει» τις αναζητήσεις υπαρξιακών ποιητών (Ζωή Καρέλλη), είτε αποκτά υπερρεαλιστικές εκφάνσεις και γίνεται το υπόβαθρο της κριτικής στη σύγχρονη αλλοτριωτική κατάσταση του ανθρώπου (Νάνος Βαλαωρίτης), είτε, τέλος, εκφράζει την παθητική βίωση των γεγονότων και

²⁷⁴ Γιάννης Δάλλας, «Οπτικές του θέματος και της ποιητικής στα αρχαιόθεμα ποιήματα του Ρίτσου», στο *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος*, Αθήνα 2008, σελ. 62.

²⁷⁵ Μιχάλης Πιερής, «Ρίτσος-Σεφέρης. Συγκρίσεις και αποκλίσεις στη “μυθική μέθοδο”», στο *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος*, Αθήνα 2008, σελ. 83-84.

²⁷⁶ Mario Vitti, *ό.π.*, σελ. 469.

²⁷⁷ Βλ. Roderick Beaton, *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία*, Αθήνα 1996, σελ. 242-244.

την αγωνία για έναν κόσμο που η μοίρα του διαφαίνεται προδιαγεγραμμένη (Σπύρος Τσακνιάς). Στο πλαίσιο αυτό αρχαίοι μύθοι, ευρύτερα γνωστοί, σχετίζονται έντεχνα με σύγχρονες καταστάσεις, πρόσωπα και συναισθήματα (Θανάσης Κωσταβάρας), τα μυθικά πρόσωπα γίνονται σύμβολα με συγχρονικές διαστάσεις (Σταύρος Βαβούρης), και τα μυθικά στερεότυπα ανασκευάζονται (Άθως Δημουλάς, Τίτος Πατρίκιος) ή, αποκτώντας έμφυλες διαστάσεις, εκφράζουν το πολυσύστημα της θηλυκής οντότητας (Κατερίνα Αγγελάκη-Ρουκ).

Έστερα από όλα τα παραπάνω γίνεται φανερή η έντονη παρουσία του μύθου στη νεοελληνική ποίηση και η καίρια θέση που κατέχει στα νεοελληνικά γράμματα. Ολοένα και περισσότεροι ποιητές άρχισαν να εντάσσουν στο έργο τους μυθολογικά στοιχεία και να εμπνέονται από την αρχαιότητα δίνοντάς της ποικίλες προεκτάσεις.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ

ΓΙΑΝΝΗΣ ΡΙΤΣΟΣ: Η ΖΩΗ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ

Στο κεφάλαιο αυτό γίνεται λόγος για τον ποιητή Γιάννη Ρίτσο και το έργο του. Αρχικά, αναφέρονται πληροφορίες σχετικές με τις ρίζες του, τη ζωή αλλά και τα παιδικά του χρόνια στη Μονεμβασιά Λακωνίας, τη δύσκολη περίοδο της αρρώστιας του, ενώ ιδιαίτερη μνεία γίνεται στη δεκαετία 1930-1940 που στιγματίζεται από τη σύνθεση του *Επιταφίου* και τη νοσηλεία του στο σανατόριο της Πάρνηθας. Αναφέρονται επίσης πληροφορίες για την εποχή της Κατοχής, της Αντίστασης αλλά και της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών κατά την οποία ο ποιητής, αν και εξορίστηκε, δε σταμάτησε ποτέ να συνθέτει. Χαρακτηριστικό είναι ότι την περίοδο αυτή γράφτηκαν οι λαμπρότερες ποιητικές του δημιουργίες, μέρος της οποίας αποτελεί και το ποίημα *Ορέστης* που εξετάζεται στην παρούσα μελέτη. Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με αναφορά στην περίοδο της Μεταπολίτευσης και τις συνεχείς βραβεύσεις που έλαβε ο Ρίτσος, ενώ στο τέλος γίνεται μια συνοπτική αποτίμηση του έργου του και μια σύντομη αναφορά των περιόδων που οι κριτικοί το διακρίνουν.

5.1 Γενικά εισαγωγικά

Ο Γιάννης Ρίτσος (14 Μαΐου 1909²⁷⁸ – 11 Νοεμβρίου 1990) ήταν ένας από τους σπουδαιότερους Έλληνες ποιητές με διεθνή φήμη και ακτινοβολία. Κατά τη διάρκεια της ζωής του έγραψε σχεδόν 200 ποιητικές συλλογές και ποιητικές συνθέσεις, πολλές από τις οποίες δε δημοσιεύτηκαν στον καιρό τους. Οι αυτοτελείς εκδόσεις μέχρι τον θάνατό του αριθμούσαν περί τις 90 ποιητικές συλλογές ή τόμους συλλογών, 4 θεατρικά έργα, 6 μυθιστορήματα και 1 βιβλίο με συλλογή μελετημάτων²⁷⁹. Επίσης, μετέφρασε 12 βιβλία, τα περισσότερα ποιητικά ή και ποιητικές ανθολογίες, με προλόγους που αργότερα συγκέντρωσε σε ειδική έκδοση με τον τίτλο «Μελετήματα», όπου βρίσκει κανείς σημαντικές σκέψεις και κρίσεις, αλλά και απόψεις πάνω στις τεχνικές της ποιητικής τέχνης²⁸⁰.

Ο ίδιος διάβασε πολύ και δούλεψε σκληρά. «Έμαθε μουσική, παίζοντας μαντολίνο που μπορούσε να το κουβαλάει μαζί του ακόμη και σε τόπους εξορίας, αλλά και πιάνο

²⁷⁸ «Ο ίδιος γιόρταζε την επέτειο της γέννησής του την Πρωτομαγιά, όπως θα ήταν με το παλιό ημερολόγιο και όπως του ταίριαζε να συμπίπτει με τις άλλες γιορτές, των λουλουδιών και της εργατικής τάξης». Ρούλα Κακλαμανάκη, *Γιάννης Ρίτσος, η ζωή και το έργο του*, Αθήνα 1999, σελ. 15.

²⁷⁹ Ρούλα Κακλαμανάκη, *Γιάννης Ρίτσος, η ζωή και το έργο του*, Αθήνα 1999, σελ. 9.

²⁸⁰ Ο.π.

που το είχε για τους κοντινούς του φίλους»²⁸¹. Επιπλέον, ασχολήθηκε και με τη ζωγραφική. Ζωγράφιζε όπου βρισκόταν, όπως άλλωστε έκανε και με το γράψιμο.

Το έργο του μεταφράστηκε σε πολλές γλώσσες. Πολλά από τα ποιητικά του έργα παραστάθηκαν θεατρικά, ενώ άλλα ποιήματά του μελοποιήθηκαν (τα περισσότερα από τον Μίκη Θεοδωράκη) και έγιναν μεγάλες μουσικές επιτυχίες. Και οι διακρίσεις, όμως, που έλαβε δεν ήταν λίγες παρά τις διώξεις και την επιφυλακτικότητα που υπήρξε απέναντί του από την επίσημη ελληνική πολιτεία και την κρατούσα διανοήση²⁸². Μεταξύ των σπουδαίων διακρίσεων που έλαβε ήταν το Κρατικό Βραβείο Ποίησης (που του απονεμήθηκε κατά το ήμισυ με τον Άρη Δικταίο) το 1956 για το έργο του «Η σονάτα του σεληνόφωτος» και το Βραβείο Λένιν το 1977.

5.2 Η οικογένεια, τα παιδικά χρόνια στη Μονεμβασιά και η αρρώστια

Ήταν το τέταρτο και τελευταίο παιδί της οικογένειας Ρίτσου. Ο πατέρας του, Ελευθέριος, γεννήθηκε το 1872 και είχε καταγωγή από την Κρήτη. Ο Ελευθέριος Ρίτσος ήταν κληρονόμος τεράστιας κτηματικής περιουσίας και βασιλόφρων. Είχε συναναστροφές με τον κλήρο και είχε ελλειπείς γνώσεις, καθώς τελείωσε μονάχα το δημοτικό. Η μητέρα του Ρίτσου ήταν η Ελευθερία Βουζαναρά, γεννημένη το 1879, κόρη πλουσίων εμπόρων από το Γύθειο. Οι δυο τους παντρεύτηκαν όταν ήταν ακόμα εκείνη 13 ετών και είχε συμφωνηθεί ότι θα συζούσαν οριστικά μόλις τελείωνε το γυμνάσιο. Η οικογένεια Ρίτσου απέκτησε τέσσερα παιδιά, τη Νίνα το 1898, τον Δημήτρη το 1899, τη Σταυρούλα (Λούλα) το 1908 και τον Γιάννη το 1909.

Τα παιδικά του χρόνια ήταν δύσκολα, αλλά και όμορφα κοντά στη φύση της λακωνικής γης που αγάπησε και τραγούδησε αργότερα²⁸³. Το σχολείο δεν το αγάπησε. Ήταν ανήσυχος και αγαπούσε την ελευθερία για να περιοριστεί σε ένα θρανίο και πολύ φιλόδοξος με τη μάθηση για να αρκεστεί στο αλφαβητάριο και στον χάρακα του δασκάλου, που συμβόλιζε την πρώτη επαφή με τον καταναγκασμό, τη στέρηση της ελευθερίας και τον περιορισμό της φαντασίας του²⁸⁴. Ο Ρίτσος από μικρή ηλικία φάνηκε να έχει κλίση στις τέχνες, καθώς γρήγορα άρχισε να ζωγραφίζει και να μαθαίνει πιάνο, ενώ, όπως ο ίδιος μαρτυρεί, έγραφε στίχους από την ηλικία των επτά

²⁸¹ Ο.π., σελ. 10.

²⁸² Ο.π., σελ. 11.

²⁸³ Ο.π., σελ. 17.

²⁸⁴ Ο.π.

ετών. Ουσιαστική δασκάλα στάθηκε η μητέρα του, που όπως μαρτυρεί η αδερφή του Λούλα²⁸⁵, πλούτιζε τη βιβλιοθήκη της με βιβλία της Αριστεράς με ακροατή τον ποιητή, πράγμα που ενοχλούσε τον πατέρα του.

Λίγα χρόνια μετά, κι ενώ ο Ρίτσος βρισκόταν στην ηλικία των δώδεκα ετών, βίωσε την απώλεια του αδελφού του, Μίμη αλλά και της μητέρας του. Έτσι, μετακόμισε με την αδερφή του, Λούλα στην Αθήνα, όπου πιάνει δουλειά ως δακτυλογράφος και αντιγραφέας συμβολαίων στην Εθνική Τράπεζα. Έως το 1926, τα πράγμα πήγαιναν καλά για τα δύο αδέρφια, ώσπου ένα πρωί η Λούλα είδε τον αδελφό της να κάνει αιμόπτυση²⁸⁶ στο λαβομάνο. Ο ιατρός της οικογένειας τον έστειλε στη Μονεμβασιά, όπου, όπως πίστευε, θα έβρισκε καλύτερη περιποίηση. Τελικά, μετά από τη δίμηνη παραμονή του στην Αθήνα, επέστρεψε στην πατρώα γη. Επιστρέφοντας ο Ρίτσος από τη Μονεμβασιά είχε έτοιμες δύο ποιητικές συλλογές: *Στο Παλιό μας Σπίτι* και το *Δάκρυα και Χαμόγελα*. Τον Ιανουάριο του 1927 η αιμόπτυση επανήλθε και ήταν βέβαιο πλέον ότι έπασχε κι αυτός από φυματίωση. Στις 22 Φεβρουαρίου 1927 εισήλθε στο νοσοκομείο Νοσοκομείο Σωτηρία, στο σανατόριο του οποίου θα γνωριστεί με την ποιήτρια Μαρία Πολυδούρη. Κατόπιν, τον μετέφεραν σε στρατιωτικό νοσοκομείο, για να καταλήξει στο Άσυλο Φυματικών Καψαλώνας, ένα ερειπωμένο και άθλιο κατάλυμα.

5.3 Η δεκαετία 1930 – 1940

Τον Οκτώβριο του 1931 επιστρέφει στην Αθήνα με την εύθραυστη υγεία του σε ένα επίπεδο που να του επιτρέπει να εργαστεί και να αναλάβει κοινωνική δράση. Το 1934 γίνεται μέλος του Κομμουνιστικού Κόμματος Ελλάδος. Τον ίδιο χρόνο εκδόθηκε η πρώτη ποιητική συλλογή του με τίτλο *Τρακτέρ*, ενώ ξεκίνησε να δημοσιεύει στον *Ριζοσπάστη* τη στήλη «Γράμματα για το Μέτωπο». Στις 9 Μαΐου 1936 μια μεγάλη διαδήλωση καπνεργατών χτυπήθηκε από την αστυνομία με αποτέλεσμα θύματα, νεκρούς και τραυματίες, ανάμεσά τους και ο 25χρονος αυτοκινητιστής Τάσος Τούσης²⁸⁷. Ο *Ριζοσπάστης*, την επόμενη ημέρα, δημοσιεύει

²⁸⁵ Στο βιβλίο *Τα παιδικά χρόνια του αδελφού μου Γιάννη Ρίτσου*, Κέδρος, Αθήνα 1981, που αποτελεί αφήγησή της, την οποία κατέγραψε και επιμελήθηκε ο Μιχάλης Δημητρίου, σελ. 25. Βλ. και Ρούλα Κακλαμανάκη, *ό.π.*, σελ. 17-18.

²⁸⁶ *Ο.π.*, σελ. 21.

²⁸⁷ Ο Τάσος Τούσης έμεινε γνωστός στη Νεότερη Ελληνική Ιστορία ως ο πρώτος νεκρός στη διάρκεια της εργατικής διαδήλωσης του 1936 στη Θεσσαλονίκη, που έπεσε νεκρός από σφαίρες της αστυνομίας.

φωτογραφία, στην οποία αποτυπώνεται η μητέρα του Τάσου Τούση να σπαράζει πάνω από τη σορό του, μόνη στο μέσο της διασταύρωσης των οδών Βενιζέλου και Εγνατίας. Η φωτογραφία συγκλόνισε τον ποιητή και ταυτόχρονα τον ενέπνευσε: Ο Ρίτσος κλείστηκε στη σοφίτα του και έγραψε τα τρία πρώτα μέρη του *Επιταφίου*²⁸⁸. Ο *Ριζοσπάστης* στις 12 Μαΐου του 1936 τα δημοσίευσε υπό τον τίτλο *Μοιρολόι*, ενώ ολόκληρο το έργο εκδόθηκε σε 10.000 αντίτυπα, από τα οποία τα 250 που έμειναν απούλητα κάηκαν μαζί με άλλα όταν κηρύχθηκε η δικτατορία του Μεταξά²⁸⁹.

Τον επόμενο χρόνο ο πατέρας του και η αγαπημένη του αδελφή, Λούλα νοσηλεύονται στο Ψυχιατρείο, ενώ ο ίδιος για ακόμη μια φορά στο σανατόριο της Πάρνηθας. Τη χρονιά αυτή (1937) κυκλοφόρησε το *Τραγούδι της αδελφής μου*, για το οποίο ο Κωστής Παλαμάς γράφει τη φράση «*Να παραμερίσουμε για να περάσης*». Το 1938 κυκλοφόρησε η *Εαρινή Συμφωνία* και το 1940 εκδόθηκε *Το εμβατήριο του Ωκεανού*. Οι συνθήκες ζωής του καλυτερεύουν και ο ίδιος συμμετέχει στις παραστάσεις της Εθνικής Λυρικής Σκηνής ως χορευτής²⁹⁰.

5.4 Κατοχή, Αντίσταση, Διώξεις

Η κήρυξη του πολέμου και η γερμανική κατοχή δυσκολεύουν την κατάσταση. Ο Ρίτσος αν και άρρωστος και σωματικά ανήμπορος αρνείται να μείνει μακριά από τις γραμμές της Αντίστασης. Γίνεται μέλος του Εθνικού Απελευθερωτικού Μετώπου (ΕΑΜ) και προσφέρει τις υπηρεσίες του στο μορφωτικό τμήμα²⁹¹. Το γράψιμό του συνεχίζεται με υλικό κυρίως από μνήμες και καταστάσεις της εποχής, ενώ την ίδια περίοδο εκδίδονται η *Παλιά μαζούρκα σε ρυθμό βροχής* και η συλλογή *Δοκιμασία*.

Το 1944 η Κατοχή τελείωσε με την απελευθέρωση της Αθήνας και ακολουθούν τα Δεκεμβριανά. Ο ποιητής γνωρίζει τον Άρη Βελουχιώτη και ως συνεργάτης του Λαϊκού Θεάτρου Μακεδονίας γράφει και ανεβάζει μια θεατρική δοκιμή με τίτλο «*Η Αθήνα στ' άρματα*»²⁹². Μετά τη συμφωνία της Βάρκιζας, επιστρέφει στην Αθήνα και βλέπει το αρχείο του κατεστραμμένο. Η ανάγκη για βιοποριστική δουλειά τον οδηγεί στο περιοδικό «*Ελεύθερα Γράμματα*», ενώ την ίδια περίοδο εκδίδει το ποίημα *Ο σύντροφός μας Νίκος Ζαχαριάδης*.

²⁸⁸ Βλ. Ρούλα Κακλαμανάκη, *ό.π.*, σελ. 30-31.

²⁸⁹ *Ο.π.*, σελ. 30.

²⁹⁰ *Ο.π.*, σελ. 33.

²⁹¹ *Ο.π.*, σελ. 34.

²⁹² *Ο.π.*, σελ. 35-36.

Τον Ιούλιο του 1948 συλλαμβάνεται και οδηγείται στην εξορία²⁹³. Αρχικά στο Κοντοπούλι της Λήμνου και ύστερα στη Μακρόνησο. Ο ίδιος, όμως, δε σταματά να γράφει. Στη Λήμνο ολοκλήρωσε σημαντικά ποιητικά κείμενα, που περιλαμβάνονται στις συλλογές «Το καπνισμένο τσουκάλι» και στα δύο «Ημερολόγια Εξορίας» και κατάφερε να τα διαδώσει στέλνοντάς τα στην αδερφή του Νίνα. Τον Ιούλιο του 1950 αφήνεται ελεύθερος ως βαριά ασθενής για λίγες μόνο ημέρες. Συλλαμβάνεται, όμως, γρήγορα και οδηγείται ξανά στη Μακρόνησο και από εκεί στον Αϊ- Στράτη²⁹⁴. Εκεί τα πράγματα είναι καλύτερα, μιας και δεν υπάρχουν βασανιστήρια. Ο ποιητής πρωτοστατεί σε καλλιτεχνικές εκδηλώσεις και το «Γράμμα στο Ζολιό Κιουρί» καταφέρνει να φύγει στο εξωτερικό και να ξεσηκώσει μεγάλες προσωπικότητες που διαμαρτύρονται και ζητούν την απελευθέρωσή του, γεγονός που καθίσταται εφικτό τον Αύγουστο του 1952²⁹⁵.

Το 1953 κυκλοφορούν μεταφράσεις του ποιητή ποιημάτων του Ναζίμ Χικμέτ, ενώ το 1954 εκδίδεται η *Αγρυπνία*, που περιελάμβανε τη *Ρωμιοσύνη* και την *Κυρά των Αμπελιών*. Ενδιαφέρον έχει το γεγονός ότι η *Αγρυπνία* γράφτηκε στα χρόνια της εξορίας και τη μετέφερε, μαζί με έργα του ζωγραφικής, στον διπλό πάτο της βαλίτσας του, φεύγοντας από τον Αϊ-Στράτη. Στις 7 Δεκεμβρίου του 1954 παντρεύεται με τη Γαρυφαλιώ Γεωργιάδου ή Φαλίτσα, όπως συνήθιζε να την αποκαλεί ο ίδιος, και τον Αύγουστο του 1955 γεννιέται η μονάκριβη κόρη τους, Έρη Ρίτσου.

Ένα χρόνο μετά γνωρίζει τυχαία το ζεύγος Νίκο και Νανά Καλλιανέση, οι οποίοι είχαν δημιουργήσει ένα νέο εκδοτικό οίκο, τις εκδόσεις Κέδρος, που έμελε να γίνει το συγγραφικό «σπίτι» του ποιητή, αφού μέσω αυτού εξέδωσε πολύ σπουδαία έργα, όπως τη *Σονάτα του Σεληνόφωτος*. Η καλή περίοδος για τον Ρίτσο συνεχίζεται με πολλές εκδόσεις και διεθνή αναγνώριση μέχρι το 1967, όπου θα βιώσει για ακόμη μια φορά την εξορία με τη χούντα των Συνταγματαρχών.

5.5 Η δικτατορία των Συνταγματαρχών, οι νέες διώξεις και το νέο έργο

Στις 21 Απριλίου του 1967, με την κήρυξη του στρατιωτικού νόμου, τον συλλαμβάνουν και τον μεταφέρουν στον Ιππόδρομο, που είναι γεμάτος από

²⁹³ Ο.π., σελ. 36.

²⁹⁴ Ο.π., σελ. 47.

²⁹⁵ Ο.π., σελ. 48.

κρατούμενους²⁹⁶. Από εκεί τον στέλνουν στην εξορία στη Γυάρο και μετά στη Λέρο. Άλλο ένα δημιούργημα θα περιληφθεί στην *Τέταρτη Διάσταση*, ο μονόλογος *Αίας*, που τον ξεκίνησε αμέσως μετά την άφιξή του στο νησί. Ο Ρίτσος γράφει και ζωγραφίζει, όπως πάντα, ενώ αρχίζουν διαμαρτυρίες για τη σύλληψή του. Η Φαλίτσα, η γυναίκα του, ανησυχούσε για την υγεία του. Έτσι ταξιδεύει στη Λέρο, όπου αρχικά δεν της επέτρεψαν να τον δει. Όμως το επάγγελμά της την βοήθησε να τα καταφέρει, καθότι ιατρός. Με συνοδεία ενός συναδέλφου της και του στρατοπεδάρχη την οδήγησαν σε αυτόν, χωρίς όμως να τους επιτραπεί να ανταλλάξουν την παραμικρή κουβέντα την ώρα που τον εξέταζαν. Στις 16 Ιουνίου, ο ποιητής ξύπνησε με αιματουρία, ίλιγγο και πόνους στα νεφρά και τις 4 Αυγούστου μεταφέρθηκε στον *Άγιο Σάββα*, όπου επιβεβαιώθηκε πως έχει καρκίνο²⁹⁷. Στο νοσοκομείο χειρουργείται και επιστρέφει ξανά στη Λέρο.

Όταν η εξορία του τελείωσε, ταξίδεψε στη Σάμο, όπου είχε κατ' οίκον περιορισμό. Κρυφά, πήρε μαζί του ποιήματα και ακουαρέλες, τα οποία τα είχε κρύψει στον διπλό πάτο της βαλίτσας του. Στη Σάμο, ο ποιητής θα συνεχίσει να δημιουργεί. Εκεί ολοκληρώνει τη συλλογή *Κιγκλίδωμα*, η οποία αναφέρεται στο τρομοκρατικό κλίμα που επικρατούσε την εποχή εκείνη, τις *Επαναλήψεις* και το σημαδιακό *Ο Ηρακλής κι εμείς*. Παράλληλα, παρακολουθεί ελληνόφωνους σταθμούς του εξωτερικού. Στη Σάμο, ο ποιητής θα ζήσει την απόλυτη μοναξιά λόγω του περιορισμού του, θα νιώσει την κατάλυση της δημοκρατίας, μιας και όχι απλώς δεν του επέτρεπαν να κυκλοφορεί, αλλά ούτε και να αλληλογραφεί. Αν και αποκομμένος, οι τρεις συλλογές του *Πέτρες*, *Επαναλήψεις*, *Κιγκλίδωμα* γραμμένες σε τσιγαρόχαρτο θα βγουν κρυφά από την Ελλάδα, το 1969, με τη βοήθεια της Χρύσας Προκοπάκη²⁹⁸ με κατεύθυνση τη Γαλλία. Εκεί, έλαβε και ο Μίκης Θεοδωράκης τα *Λιανοτράγουδα*, τα οποία και μελοποίησε και κυκλοφόρησε αργότερα υπό τον τίτλο *18 Λιανοτράγουδα της πικρής πατρίδας*.

Το 1970 ένα ακόμα μεγάλο πλήγμα ήρθε για να βρει τον ποιητή: Πεθαίνει η αδελφή του, η Νίνα. Αυτό θα γίνει η αφορμή για να γράψει το ποίημα *Η Ελένη*. Τη

²⁹⁶ Ο.π., σελ. 63.

²⁹⁷ Ο.π., σελ. 69-70.

²⁹⁸ Οι συλλογές *Πέτρες*-*Επαναλήψεις*-*Κιγκλίδωμα* «κυκλοφορούν σε δίγλωσση έκδοση (ελληνικά και γαλλικά), στο Παρίσι το 1971, με τη φροντίδα της Χρύσας Προκοπάκη, στην οποία ο Ρίτσος είχε κατορθώσει, παρά τις απαγορεύσεις και τη στενή επιτήρηση, να στείλει τις τρεις αυτές συλλογές, το 1969, εκφράζοντας την επιθυμία του να μεταφραστούν στα γαλλικά και να εκδοθούν στα ελληνικά και στα γαλλικά». Την περίοδο αυτή πολλοί ποιητές και συγγραφείς, αντίθετοι στο καθεστώς της δικτατορίας, δε δημοσίευαν τα έργα τους αρνούμενοι τη λογοκρισία, αλλά και κάθε επίσημη δραστηριότητα, όσο διαρκούσε η κατάσταση του καθεστώτος. Ο.π., σελ 65-66.

χρονιά εκείνη ο Ρίτσος προσκλήθηκε ως τιμώμενο πρόσωπο στο Διεθνές Φεστιβάλ Ποίησης του Λονδίνου, μαζί με τον Πάμπλο Νερούδα. Ο Στυλιανός Παττακός τον κάλεσε στο γραφείο του ώστε να τον αποτρέψει να αναφερθεί αρνητικά για το καθεστώς· ο Ρίτσος αρνήθηκε, και έτσι το ταξίδι στην Αγγλία δεν έγινε ποτέ. Ο ποιητής κατευθύνθηκε στη Σάμο, όμως η υγεία του χειροτέρευε. Η αρρώστια είχε υποτροπιάσει και εισάγεται για ακόμη μια φορά στο χειρουργείο.

Το 1972 ο Ρίτσος γράφει το *Κωδωνοστάσιο* και την *Γκραγκάντα*, τα οποία θα περιέλθουν στη συλλογή *Γίγνεσθαι*. Και τα δύο ποιήματα, κυρίως το δεύτερο, είναι μια προσπάθεια από τον ποιητή να ξεφύγει από τα χαλεπά γεγονότα που ζούσε εκείνη την εποχή. Στην *Γκραγκάντα* ο Ρίτσος συνοψίζει θεματικά και μορφικά όλη του την ποιητική εμπειρία, σπάζοντας και ξεπερνώντας την κοινωνική πραγματικότητα.

Στις 17 Νοεμβρίου 1973, ο ποιητής θα ζήσει από κοντά τα γεγονότα της εξέγερσης του Πολυτεχνείου²⁹⁹. Την επόμενη μέρα θα αναχωρήσει με προορισμό τον Κάλαμο Αττικής, όπου θα συνθέσει το *Ημερολόγιο μιας Εβδομάδας*, στο οποίο αναλύει με τρόπο ποιητικό το χρονικό εκείνης της εξέγερσης. Η εξέγερση εκείνη ήταν η αρχή του τέλους για τη δικτατορία. Ακολουθώς, έπονται τα γεγονότα στην Κύπρο, με το πραξικόπημα του Νίκου Σαμψών. Μια νέα τραγωδία ακολουθεί, καθώς χιλιάδες άνθρωποι ξεριζώνονται από τα σπίτια τους, αγνοούνται, και πεθαίνουν. Ο Ρίτσος παρακολουθεί με ταραχή τα γεγονότα αυτά από τη Σάμο. Αμέσως, όπως κάθε φορά, αρχίζει και αποτυπώνει τις σκέψεις του στο χαρτί: επιστρέφει στον ομοιοκατάληκτο δεκαπεντασύλλαβο και συνθέτει το ποίημα *Ύμνος και Θρήνος για την Κύπρο*. Η συμφορά αυτή στην Κύπρο ήταν το εφελτήριο για την πτώση και της δικτατορίας και την αρχή της μεταπολίτευσης.

5.6 Η μεταπολίτευση

Τα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης θα γίνουν τα χρόνια της αναγνώρισης για τον ποιητή. Αρχίζουν οι βραβεύσεις και οι διακρίσεις. Αρχίζει και γίνεται γνωστός στο ευρύ κοινό, ακόμα και σε αυτούς που δε γνωρίζουν από ποίηση ή δεν ασχολούνται. Τα μέσα δημοσιεύουν άρθρα και φωτογραφίες του. Μετά από εξορίες, διώξεις και απομόνωση, η αγάπη του κόσμου εκφράζεται με πρωτόγνωρες εκδηλώσεις. Εκείνος αρχίζει και ταξιδεύει στο εξωτερικό, για να παραλάβει βραβεία που του δόθηκαν.

²⁹⁹ Για περισσότερες πληροφορίες βλέπε Ρούλα Κακλαμανάκη, *ό.π.*, σελ. 76-77.

Το 1977 θα κερδίσει την ύψιστη διάκριση των σοσιαλιστικών χωρών: το Βραβείο Λένιν για την Ειρήνη και τη Φιλία των Λαών, το οποίο και θα δεχτεί με πολύ μεγάλη συγκίνηση. Τη χρονιά αυτή γράφει *Το Τερατώδες Αριστούργημα* κλείνοντάς το με το ποίημα *Γίνεσθαι*. Ο υπότιτλος του έργου αυτού είναι «Απομνημονεύματα ενός ήσυχου ανθρώπου που δεν ήξερε τίποτα».

Τα ταξίδια και οι διακρίσεις θα συνεχιστούν και τα επόμενα χρόνια. Παρόλα αυτά, ο Ρίτσος, που είχε προταθεί πάνω από δύο φορές για το Βραβείο Νόμπελ, λέγεται ότι δεν το πήρε για πολιτικούς λόγους, καθώς, ως αναφέρεται, η Σουηδική Ακαδημία πολλές φορές εκπληρώνει πολιτικούς σκοπούς.

Το 1980 ήταν η χρονιά των Ολυμπιακών Αγώνων της Μόσχας. Ο Ρίτσος ταξιδεύει στη Σοβιετική Ένωση προσκεκλημένος για να τους παρακολουθήσει. Αργότερα θα ταξιδέψει στη Θεσσαλονίκη για τα Δημήτρια, όπου θα ανακηρυχθεί επίτιμος δημότης της πόλης. Την ίδια χρονιά πεθαίνει ο Στρατής Τσίρκας και ο Ρίτσος συνθέτει ένα ποίημα για εκείνον. Γενικότερα, ο Ρίτσος συνεχίζει και γράφει, ασταμάτητος, ποιήματα.

Το 1984 πεθαίνει ο Μάνος Κατράκης, επιστήθιος φίλος και συνεξόριστος του Ρίτσου. Το γεγονός τον βυθίζει στο πένθος. Κατόπιν, έπονται κι άλλοι θάνατοι φίλων του, όπως της Νανάς Καλλιανέση, του Τάσου Λειβαδίτη, του Τάσσου και του Γιάννη Τσαρούχη. Οι εξελίξεις αυτές θα του δημιουργήσουν ένα συναίσθημα μεγάλης ερήμωσης.

Οι διακρίσεις θα συνεχιστούν κι αυτή τη δεκαετία. Το 1987 ο δήμαρχος της Αθήνας του δίνει το Χρυσό Μετάλλιο Τιμής της Πόλης. Αργότερα ο Ρίτσος ταξιδεύει στην Κύπρο, όπου θα του δοθεί ο Μεγαλόσταυρος του Τάγματος του Αρχιεπισκόπου Μακάριου Γ'. Εκείνο το ταξίδι έμελλε να είναι και το τελευταίο του εκτός συνόρων. Στις 3 Σεπτεμβρίου ετοιμάζεται να εγκαταλείψει τη Σάμο. Θα την αποχαιρετήσει με το ποίημα του, *Το Τελευταίο Καλοκαίρι* (τρόπον τινά, προφητικό). Ο Γιάννης Ρίτσος πέθανε στην Αθήνα στις 11 Νοεμβρίου 1990 αφήνοντας πίσω του 50 ανέκδοτες συλλογές ποιημάτων. Η σορός του ενταφιάστηκε στη γενέτειρά του, τη Μονεμβασιά.

5.7 Το έργο του

Η μελετήτρια του έργου του Χρύσα Προκοπάκη αναφέρει ότι «αν κάποιος θα 'θελε να διαβάσει την ιστορία του αιώνα, θα την έβρισκε ακέρια στην ποίηση του Ρίτσου»³⁰⁰. Και αυτό, γιατί η ποίηση του Ρίτσου επηρεάστηκε τόσο από τα βιώματά του, όσο και από τις κοινωνικές αναταραχές της χώρας. Ο Ρίτσος έδωσε την πρώτη του παρουσία στα γράμματα το 1924 με το ψευδώνυμο «Ιδανικό Όραμα» στο περιοδικό *Η Διάπλασις των Παίδων*. Ποιητής με έντονη κοινωνική συνείδηση και συχνά άμεση αντίδραση στα ερεθίσματα του περιβάλλοντος, ο Ρίτσος μετουσίωσε τα επικαιρικά στοιχεία σε ποιητικά γεγονότα, αλλά, παράλληλα, κατέθεσε και τη μαρτυρία του από την αναζήτηση στα βάθη της ψυχής. Με πλούσια γλώσσα, με υποβλητικό λόγο και με χρησιμοποίηση εικόνων, μεταφορών και παρομοιώσεων -που άλλοτε λειτουργούν ως σύμβολα και άλλοτε διαμορφώνουν ένα ιδιότυπο ρεαλιστικό ποιητικό τοπίο-, με συνεχή και έντονη την παρουσία των πραγμάτων του περιβάλλοντος και της καθημερινής ζωής, αλλά και μυθικών προσώπων σε υπερρεαλιστικά ελεύθερες συνυπάρξεις με σύγχρονα τοπία, συνέθεσε έργα, μεγάλες συνθέσεις ή σύντομα ποιήματα, που προσεγγίζουν την ανθρώπινη μοίρα και εκφράζουν την ανθρώπινη πολυπλοκότητα.

Αξιοποιώντας τα βασικά ερμηνευτικά σχήματα που έχουν προταθεί ως τώρα από τους μελετητές του Γιάννη Ρίτσου, μπορούμε να διακρίνουμε τις εξής φάσεις στην εξέλιξη του έργου του³⁰¹:

- **1930-1936:** Η περίοδος αυτή αρχίζει με μερικά μικρά ποιήματα, που αντανακλούν το κλίμα μιας υπερώριμης νεορομαντικής-νεοσυμβολικής ποίησης. Χαρακτηρίζονται από αναζήτηση στροφικής ποικιλίας και ουσιαστικά τα χρόνια αυτά αποτελούν μια περίοδο προετοιμασίας και προεργασίας για τον ποιητή.
- **1937-1943:** Είναι η περίοδος της λυρικής έκρηξης, που καλλιεργείται ο ελεύθερος στίχος. Η εικονοπλαστική φαντασία συνδυάζει με τόλμη στοιχεία από τη φύση με τα προβλήματα της κοινωνικής ζωής. Εμφανίζεται η οικεία «καθημερινή» γλώσσα και ο εκτεταμένος στίχος, που θα χαρακτηρίσουν την ποίησή του.

³⁰⁰ Χρύσα Προκοπάκη, *Ανθολογία Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα 2000¹¹, σελ. 9.

³⁰¹ Ο Βελουδής διακρίνει πέντε φάσεις στο έργο του Ρίτσου, όπως και ο Κουλουφάκος. Οι διαφορές των δύο τελευταίων περιορίζονται κυρίως στα όρια της τελευταίας φάσης. Η Προκοπάκη, όμως, χωρίζει το έργο του Ρίτσου σε έξι φάσεις και αυτόν τον χωρισμό υιοθετούμε στην παρούσα μελέτη. Για περισσότερες πληροφορίες βλέπε αναλυτικά Γιώργος Βελουδής, «Εισαγωγή» στο *Γιάννη Ρίτσου, Επιτομή. Ιστορική ανθολόγηση του ποιητικού του έργου*, Αθήνα 1977, σελ. 12-22, όπως και Χρύσα Προκοπάκη, «Εισαγωγή» στο *Ανθολογία Γιάννη Ρίτσου* (επιλογή Χρύσα Προκοπάκη, επιμ. Χρύσα Προκοπάκη, Αικατερίνη Μακρυνικόλα), Αθήνα 2000¹¹, σελ. 12-23.

- **1944-1955:** Στην περίοδο αυτή ανήκουν τα ποιήματα των αγώνων και της εξορίας και καλύπτουν –σχεδόν αποκλειστικά– τα δύσκολα χρόνια. Θα λέγαμε ότι αποτελούν τα ποιήματα της πρώτης ωριμότητας του ποιητή. Αν και διαφέρουν μορφικά μεταξύ τους, τα συνδέει η θεματική συνάφεια και η μεταφορά της νωπής ιστορικής εμπειρίας.
- **1956-1966:** Είναι η περίοδος υψηλών συλλήψεων και ευρηματικών μορφικών τρόπων της *Τέταρτης Διάστασης*, που εγκαινιάζεται με τη *Σονάτα του Σεληνόφωτος*. Στα πολύστιχα αυτά έργα (δραματικοί μονόλογοι τα περισσότερα) ο Ρίτσος, μέσα από διαφορετικές περσόνες (σύγχρονες ή μυθολογικές), μιλά για τη μοναξιά, την ερωτική στέρηση, το γήρας του σώματος και των πραγμάτων, αναδεικνύει την αξία της απλής ζωής και απενοχοποιεί τον αντιήρωα. Οι αρχαιόθεμοι μονόλογοι αντλούν από τον κύκλο των Ατρείδων, των Λαβδακιδών και τον Τρωικό πόλεμο. Έτσι, ο μύθος συγχωνεύεται με τις σύγχρονες κοινωνικοϊστορικές εμπειρίες. Παράλληλα, τα χρόνια αυτά καλλιεργείται και το ολιγόστιχο ποίημα.
- **1967-1971:** Η γραφή του εδώ παρουσιάζει μια αλλαγή οπτικής και διάθεσης. Στο έργο του εισχωρεί ο σαρκασμός και η ειρωνεία, ενώ έκδηλη είναι και η παρουσία του παραλόγου. Το κύριο σώμα της παραγωγής αυτών των χρόνων διαποτίζεται από μια αίσθηση ματαιότητας και θανάτου.
- **1972-1983:** Χαρακτηριστικό της περιόδου αυτής είναι η μετα-υπερρεαλιστική, εξπρεσιονιστική γραφή, κράμα λόγιας και λαϊκής γλώσσας. Η λογική συνοχή και χρονική αλληλουχία καταστρατηγούνται. Πρόκειται για έναν κόσμο ρευστό, όπου άνθρωποι, ζώα, πράγματα συνδιαλέγονται απείθαρχα. Ανασύρονται μνήμες από την παιδική ηλικία ως την ωριμότητα, ενώ το αυτοβιογραφικό υλικό συμπλέκεται με την ιστορία. Με αμεσότητα και ελευθεροστομία αυτοσαρκάζεται και διασκεδάσει τις πικρίες και το τραγικό υπόβαθρο του βίου του³⁰².

³⁰² Χρύσα Προκοπάκη, *ό.π.*, σελ 21.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ

Ο ΜΥΘΙΚΟΣ ΚΟΣΜΟΣ ΤΩΝ ΑΤΡΕΙΔΩΝ

Στο παρόν κεφάλαιο θα ασχοληθούμε με τον μυθικό κόσμο των Ατρείδων. Μιας και θέμα της παρούσας μελέτης αποτελεί η αρχαία ελληνική μυθολογία και η ενσωμάτωση του μύθου των Ατρείδων στον *Ορέστη* του Γιάννη Ρίτσου, η αναφορά και η παρουσίαση του προαναφερθέντος μύθου κρίνεται σκόπιμη. Θα γνωρίσουμε πώς οι τρεις τραγικοί μας ποιητές διαχειρίστηκαν τον μύθο του Ορέστη και θα γίνουν φανερές οι συγκλίσεις και οι αποκλίσεις τους με την παράθεση και των τριών παραλλαγών του μύθου. Έτσι, θα μπορέσουμε πιο εύκολα να μεταβούμε στο επόμενο κεφάλαιο της παρούσας μελέτης και να δούμε τον τρόπο με τον οποίο ο Ρίτσος μετουσίωσε με τη σειρά του τον συγκεκριμένο μύθο.

6.1 Ο μύθος των Ατρείδων

Ο Αγαμέμνων και ο Μενέλαος ήταν γιοι του Ατρέα, ο οποίος διέπραξε φοβερό έγκλημα όταν, σε οικογενειακό καυγά, πρόσφερε στον ίδιο του τον αδελφό Θυέστη γεύμα μαγειρεμένο από κομμένα μέλη των παιδιών του. Η πράξη αυτή έφερε κατάρρα στον οίκο του Ατρέα και η μοίρα του Αγαμέμνονα κατά την επιστροφή του από την Τροία ήταν κατά ένα μέρος τιμωρία για το έγκλημα του πατέρα του. Κατά τη δεκάχρονη απουσία του Αγαμέμνονα από τις Μυκήνες, η εξουσία περιήλθε στα χέρια της γυναίκας του Κλυταιμνήστρας, την οποία βοηθούσε ο εραστής της Αίγισθος, ένα από τα παιδιά του Θυέστη που επέζησε.

Οι δυο εραστές είχαν αποφασίσει να δολοφονήσουν τον Αγαμέμνονα μόλις γύριζε. Για τον λόγο αυτό ο Αίγισθος είχε στήσει έναν φύλακα σε μια βίγλα ψηλά, με την υπόσχεση, αν τον ειδοποιούσε σύγκαιρα για το ερχομό του στόλου του ξαδέρφου του, να του χαρίσει δύο τάλαντα χρυσάφι. Έτσι, πήρε αμέσως είδηση πως ο Αγαμέμνονας έφτασε και, πριν του δώσει καιρό να μάθει τις σχέσεις της γυναίκας του μαζί του, αποφασίζει να του στήσει παγίδα. Κατεβαίνοντας στον γιαλό, τον καλωσορίζει, του λέει πόσο τάχα χαίρεται για την επιστροφή του, τον βεβαιώνει για την πίστη του και την αγάπη του και τον καλεί σε τραπέζι στο σπίτι του. Ανυποψίαστος εκείνος πηγαίνει μαζί με την Κασσάνδρα. Πάνω στη διασκέδαση, όμως, πέφτουν ξαφνικά πάνω τους άνθρωποι του Αίγισθου και αρχίζουν τη σφαγή κι ο Αγαμέμνονας πέφτει χτυπημένος από τον ξάδερφό του.

Στο μεταξύ, η Κλυταιμνήστρα, κρυμμένη ως την ώρα εκείνη στο σπίτι του εραστή της, φανερώνεται και χύνεται με το σπαθί πάνω στην Κασσάνδρα. Εκείνη ρίχνεται καταγής και αγκαλιάζει το κορμί του Αγαμέμνονα γυρεύοντας την προστασία του. Η Κλυταιμνήστρα σκοτώνει την κόρη του Πριάμου και φεύγει χωρίς να νοιαστεί να κλείσει το στόμα και τα μάτια του νεκρού άνδρα της. Το κορμί της Κασσάνδρας ρίχνεται γυμνό σε έναν χείμαρρο δίπλα στον τάφο του Αγαμέμνονα για να το φάνε τα άγρια θηρία.

6.2 Αισχύλος, Σοφοκλής, Ευριπίδης: το αρχαίο δράμα και ο μύθος των Ατρείδων

Αν και θέμα της παρούσας μελέτης αποτελεί η λογοτεχνική μετάπλαση του *Ορέστη* από τον Γιάννη Ρίτσο, μια παράλληλη έρευνα στον χώρο του αρχαίου δράματος, από τον οποίο ξεκίνησε η έμπνευση του σύγχρονου ποιητή κρίνεται σκόπιμη και αναγκαία. Η παρενθετική αναφορά στους τρεις μεγάλους τραγικούς μοιάζει αναπόφευκτη, όχι μόνο για το εγγενές ενδιαφέρον που παρουσιάζει, αλλά και γιατί έτσι θα γίνει ευκολότερη μια συγκριτική αντιπαράθεση.

Η αττική τραγωδία του 5^{ου} αιώνα, όπως και η αρχαϊκή επική ποίηση, άντλησε τα θέματά της σχεδόν αποκλειστικά από τον μύθο. Η τραγωδία, όπως αναφέρεται στο εγχειρίδιο του Fritz Graf με τίτλο «Εισαγωγή στη μελέτη της ελληνικής μυθολογίας»³⁰³, επηρεάστηκε από την πραγμάτευση του μύθου στην επική ποίηση. Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι ακόμη και αρχαίοι συγγραφείς αποκαλούσαν τον Όμηρο πατέρα της τραγωδίας, και για τον Αισχύλο αναφέρεται πως είπε ότι είχε εργαστεί με τα ψίχουλα από το τραπέζι του Ομήρου. Τα θέματα της τραγικής ποίησης είχαν ως πρώτη ύλη τον ηρωικό μύθο. «Περισσότερο από το ένα τέταρτο των τίτλων που σώζονται αναφέρονται σε μύθους σχετικά με τον Τρωικό Πόλεμο, ενώ από ένα δέκατο εκπροσωπούν οι μύθοι οι σχετικοί με τους βασιλικούς οίκους του Άργους και των Θηβών»³⁰⁴.

Κύρια πηγή για τους περισσότερους ποιητές αποτελούσε ο Στησίχορος³⁰⁵, ενώ οι τραγικοί δανείστηκαν στοιχεία από το έργο του, την *Ορέστεια*³⁰⁶. Όπως επισημαίνει ο

³⁰³ Fritz Graf, *Εισαγωγή στη μελέτη της ελληνικής μυθολογίας*, Ηράκλειο 2011, σελ. 177.

³⁰⁴ *Ο.π.*, σελ. 178.

³⁰⁵ «Ο Στησίχορος αποτελούσε πηγή για τους περισσότερους ποιητές. Μετά τον Όμηρο και τον Ησίοδο, οι ποιητές δεν συμφωνούν με κανέναν άλλο περισσότερο από ό,τι με αυτόν», παρατήρησε ένας αρχαίος ανώνυμος λόγιος (αποσπ. 217 PMG).

Fritz Graf «μια λεπτομέρεια του Στησίχορου, ότι η Ηλέκτρα αναγνωρίζει τον αδελφό της από τα μαλλιά που άφησε εκείνος στον τάφο του πατέρα του (αποσπ. 217 PMG), υιοθετήθηκε και από τους τρεις τραγικούς (Αισχύλος, Χοηφόροι 164-204· Σοφοκλής, Ηλέκτρα 51-53, 900-903· Ευριπίδης, Ηλέκτρα 508-31· η ηρωίδα του Ευριπίδη είναι η πρώτη που δεν δέχεται τον πλόκαμο των μαλλιών ως απόδειξη). Από τον Στησίχορο (αποσπ. 217 PMG) δανείστηκε ο Ευριπίδης και μια άλλη λεπτομέρεια, ότι ο Ορέστης χρησιμοποίησε το τόξο του Απόλλωνα για να υπερασπίσει τον εαυτό του απέναντι στις Ερινύες (Ορέστης 268-70). Την πιο σημαντική καινοτομία του Στησίχορου, τη διαταγή της μητροκτονίας από τον Απόλλωνα (αποσπ. 217 PMG), την οικειοποιήθηκαν και οι τρεις τραγικοί –αν και απαλύνθηκε στην παραλλαγή του Σοφοκλή (Αισχύλος, Χοηφόροι 900-903· Ευριπίδης, Ορέστης 76 και Ηλέκτρα 1245-46· Σοφοκλής, Ηλέκτρα 32-38)»³⁰⁷.

Η θέση του Ορέστη στις Χοηφόρες του Αισχύλου δεν ακολουθεί πιστά την πορεία του μύθου. Ο ίδιος δεν εμφανίζεται ως υποτακτικός της θέλησης του θεού: η θεϊκή επίδραση δε φαίνεται να είναι η βασική, δεν αποτελεί τη μόνη αιτιολόγηση για τη διάπραξη του πιο στυγερού εγκλήματος³⁰⁸. Απεναντίας, ολοκληρώνει την ανθρώπινη θέληση (έστω κι αν αρχικά εμφανίζεται σα γενεσιουργός αιτία) που υπακούει σε ξεκάθαρες και αναντίρρητες προτροπές και δρα σύμφωνα με τρόπους που η ίδια επιβάλλει. Με άλλα λόγια, «ο Ορέστης, είναι κάθε άλλο παρά το αντικείμενο που αποδεικνύει το έγκλημα, ένα 'νευρόσπαστο' που τα νήματά του κινεί κατά το κέφι της η θεότητα»³⁰⁹.

Το κίνητρο της δολοφονίας ήταν τριπλό:

³⁰⁶ Πρόκειται για ένα χορικό ποίημα, που συνετέθη γύρω στις αρχές του 6^{ου} αιώνα π.Χ. και από το οποίο έχουν διασωθεί μόνο μικρά αποσπάσματα. Σύμφωνα με τον Jebb (*Sophocles: The Plays and Fragments*, VI, Amsterdam 1962) το συγκεκριμένο ποίημα εξιστορούσε την πορεία του Ορέστη και θα πρέπει να είχε την εξής υπόθεση: Η Κλυταιμνήστρα σκότωσε τον σύζυγό της, αφού τον χτύπησε στο κεφάλι με τσεκούρι. Η τροφός- Λαοδάμεια έσωσε τον Ορέστη, που τότε ήταν μικρός και τον εμπιστεύτηκε στον πιστό κήρυκα του πατέρα του, Ταλθύβιο, ο οποίος τον οδήγησε στη Φωκίδα. Μετά από χρόνια η Κλυταιμνήστρα είδε ένα ανησυχητικό όνειρο και έστειλε την Ηλέκτρα, την οποία συνόδευε η τροφός με δώρα, στον τάφο του Αγαμέμνονα. Ο Ορέστης έφτασε εκεί μαζί με τον Ταλθύβιο και αναγνωρίστηκε από την αδελφή του. Η Κλυταιμνήστρα, αφού άκουσε την κραυγή του δολοφονημένου Αιγίσθου, έτρεξε σε βοήθεια κρατώντας ξίφος. Ένα δάκρυ της Ηλέκτρας έκανε τον Ορέστη να αντιληφθεί τον κίνδυνο, αλλά είχε ήδη προλάβει ο Ταλθύβιος, ο οποίος άρπαξε την Κλυταιμνήστρα από τα μαλλιά και την ακινητοποίησε για να σκοτώσει ο Ορέστης. Έπειτα εμφανίστηκαν οι Ερινύες στον Ορέστη και εκείνος υπερασπίστηκε τον εαυτό του με ένα τόξο και βέλη που του έδωσε ο Απόλλωνας.

Η υποτιθέμενη βεβαίως πλοκή του Στησιχορού είναι σχεδόν ίδια με την πλοκή των Χοηφόρων.

³⁰⁷ Fritz Graf, *ό.π.* Βλ. και K. von Fritz, «Die Orestessage bei den drei großen griechischen Tragikern», στο *Antike und modern Tragödie*, Βερολίνο 1962, σελ. 113-159.

³⁰⁸ Crescenzo Sangiglio, *Μύθος και ποίηση στον Πίτσο*, Αθήνα 1978, σελ. 52.

³⁰⁹ *Ο.π.*

είναι χρέος μου να εκτελέσω την εκδίκηση, γιατί πολλά συντρέχουν στον εν' αυτό σκοπό: και του θεού η προσταγή και του πατέρα το μεγάλο πένθος, κι έπειτα με πιέζει των κτημάτων μου η στέρηση· να μην αφήσω έτσι έναν λαό ενδοξότατο, που με γενναία απόφαση ξολόθρεψε την Τροία, να' ναι υπήκοος σε δυο γυναίκες· γιατί κι αυτός έχει ψυχή γυναίκας. Αν δεν το ξέρει θα το μάθει. (Αισχύλου, Χοηφόρες, στ. 298-305, Μτφ. Καλλιρρόη Ελεοπούλου, Εκδ. Πάπυρος, Αθήνα 1938).

Όπως επισημαίνει ο Sangiglio, το τριπλό αυτό κίνητρο «αποκαλύπτει μian 'αυτοκυριαρχία' που διαφορετικά δε θα μπορούσαμε ούτε να τη φανταστούμε, αν ο γιος του Αγαμέμνονα ήταν απλό εκτελεστικό όργανο για την πραγμάτωση ενός σχεδίου με υψηλή προέλευση. Η επέμβαση του θεού δεν παίζει καθοριστικό ρόλο: απλά και μόνο τοποθετείται στα γενικότερα πλαίσια της βίας που περιέχουν, δικαιολογούν κι ενισχύουν τα στενότερα όρια στα οποία κινείται ο Ορέστης και όπου μια αντικειμενική κατάσταση πραγμάτων, από μόνη της, μας προδιαθέτει για την ψυχολογική παραδοχή και για το δυναμικό ξέσπασμα του εγκλήματος. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η τελική απόφαση της θεότητας επικυρώνεται από την απόφαση του Ορέστη: η συγκεκριμενοποίηση της αφηρημένης, α-λογικής (για να μην πούμε αυθαίρετης) απόφασης της πρώτης, ανατίθεται στην υλική, λογική, και κατά κάποιον τρόπο δίκαιη επέμβαση του δεύτερου, έστω κι αν αυτός, τελικά, κινδυνεύει να συντριβεί ανεπανόρθωτα»³¹⁰. Αυτό μαρτυρείται από τη συγκλονιστική παρουσία των Ερινύων. Συνεπώς, το πρόβλημα που βασανίζει τον αισχύλειο ήρωα έχει καθαρά θεολογική προέλευση.

Από την άλλη πλευρά, στον Ευριπίδη η φύση του ίδιου προβλήματος γεννιέται από έναν ριζωμένο ανθρωπολογισμό, όπου ο αποκλεισμός των θεϊκών παρεμβάσεων σημαίνει ταυτόχρονα και αποκλεισμό της οποιασδήποτε ηθικής κάλυψης σε μια πράξη εκδίκησης («για το έγκλημα ετούτο/ πρέπει να ρίξω την ευθύνη στον Φοίβο» *Ηλέκτρα*, στ. 1296-1297). Ο Ορέστης εκτελεί τη σφαγή σαν να πρόκειται για «ξεκαθάρισμα λογαριασμών» με στενά οικογενειακό χαρακτήρα. Διστάζει, ταλαντεύεται και τελικά υποχωρεί στην πειθώ της αδελφής του. Κατά βάθος η εγκληματική πράξη του Ορέστη δύσκολα μπορούμε να πούμε ότι του ανήκει ολοκληρωτικά.

«Από ψυχολογική άποψη, λιγότερο πολύπλοκη από του Ορέστη, αλλά με πολύ περισσότερους δραματικούς κραδασμούς, είναι η μορφή της *Ηλέκτρας*. Τώρα πια, η 'κλασική' *Ηλέκτρα* είναι αυτή που έπλασε ο Σοφοκλής στην ομώνυμη τραγωδία: μια

³¹⁰ Ο.π.

γυναίκα, που μακριά από το πρότυπο της αριστοτελικής ηρωίδας [...], εμφανίζει και ζει μέχρι τις τελευταίες τους συνέπειες τις φάσεις μιας βασανιστικής βαθμιαίας αλλοίωσης που απλώνεται από την πιο τρυφερή παιδική αγάπη για τη μάνα μέχρι το πιο άγριο μίσος για τον εχθρό, πράγμα που δε θα γίνει στον Ευριπίδη, όπου η αδελφική αγάπη θα καταπατηθεί αποφασιστικά και θα εκμηδενιστεί έτσι ώστε η οργή και το άγχος της εκδίκησης θα ξεπεταχτούν ανεμπόδιστα κι απροκάλυπτα»³¹¹.

Ο Αισχύλος, γεννημένος το 525/4 π.Χ., μεγάλωσε στην περίοδο κατά την οποία η τυραννία των Πεισιστρατιδών αντικαταστάθηκε από τη δημοκρατία του Κλεισθένη, και έλαβε μέρος στις μάχες του Μαραθώνα και της Σαλαμίνας, που αποτέλεσαν στρατιωτικούς θριάμβους της νεαρής δημοκρατίας. *«Επομένως, η στάση του απέναντι στον μύθο ήταν αισιόδοξη: πίστευε ότι ο μύθος θα μπορούσε να συνεχίσει να είναι χρήσιμος με κάποιες τροποποιήσεις. Από αυτή την άποψη, ο Αισχύλος ήταν μοναδικός ανάμεσα στους τραγικούς»*³¹². Ο Αισχύλος θεωρείται ο πατέρας της τραγωδίας και για τη μοναδικότητα της ποίησής του, αλλά και για τις καινοτομίες που έφερε στη σκηνική παρουσίαση των έργων του. Η ποίησή του χαρακτηρίζεται από βαθιά θρησκευτικότητα, φαντασία, φιλοπατρία και φιλοσοφική σκέψη. Οι τραγικοί ήρωες του Αισχύλου εμφανίζονται σε άμεση σύνδεση με το θείο, το πάθημα γίνεται μάθημα. Όταν ο τραγικός ήρωας διαπράττει «ύβριν», τότε επέρχεται και η τιμωρία από τους θεούς. Ωστόσο, οι θεοί προστατεύουν κι όσους εκτελούν το καθήκον, όπως συμβαίνει στο έργο *Ευμενίδες*. Στα έργα του Αισχύλου, ο άνθρωπος είναι αυτεξούσιος. Κινείται, όμως, σε δρόμους που επιτάσσει η θεϊκή πρόνοια, ενώ ταυτόχρονα πάνω από τους θεούς υπάρχουν άλλες δυνάμεις, η Ανάγκη και η Μοίρα, στις οποίες υποτάσσονται και οι θεοί.

Και ο Σοφοκλής (497-406/5 π.Χ.) θέτει τους ήρωές του υπό τη θεϊκή επιρροή, όσο το κάνει και ο Αισχύλος με τον Αγαμέμνονα και τον Ορέστη. Στα έργα του Σοφοκλή, όμως, οι θεοί είναι αμείλικτοι και οι ήρωες καταδικασμένοι να αποτύχουν³¹³. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, ο Σοφοκλής παρουσιάζει του ήρωές του «οίους δει είναι», δηλαδή εξιδανικευμένους σύμφωνα με την ηθική και την αισθητική δεοντολογία. Δίπλα στον κεντρικό ήρωα τα δευτερεύοντα πρόσωπα τα διακρίνει η έλλειψη θάρρους, η ατολμία, η δειλία, ο φόβος, η αφέλεια. Έτσι, όμως, υπερτονίζονται η δύναμη, ο αποφασιστικότητα, η τόλμη, η υπερηφάνεια και το

³¹¹ Ό.π., σελ. 54.

³¹² Fritz Graf, *Εισαγωγή στη μελέτη της ελληνικής μυθολογίας*, Ηράκλειο 2011, σελ. 205.

³¹³ Ό.π.

μεγαλείο του κεντρικού ήρωα, που έχει τη δύναμη να εναντιωθεί στους νόμους εκτελώντας εκείνο που αυτός θεωρεί καθήκον του. Το θεϊκό στοιχείο είναι έντονο στο έργο του Σοφοκλή, καθώς οι θεοί συμβολίζουν την ηρεμία και τη δύναμη, ενώ οι ανθρώπινες πράξεις ακολουθούν τις θεϊκές επιταγές.

Ο Ευριπίδης, σε αντίθεση με τον Αισχύλο και τον Σοφοκλή, που ο μὲν παρουσίαζε τα πράγματα όπως ήταν στο παρελθόν, ο δε όπως θα έπρεπε να είναι στο μέλλον, παρουσιάζει τα γεγονότα της εποχής του. Οι ήρωές του είναι απλοί, καθημερινοί άνθρωποι που αγωνίζονται εναντίον της αδικίας. Έχουν τα δικά τους ανθρώπινα πάθη, αποφασίζουν μόνοι τους, ευθύνονται οι ίδιοι για τις πράξεις τους και συντρίβονται. Παρουσιάζονται από τον Ευριπίδη όπως ακριβώς είναι, χωρίς ίχνος εξιδανίκευσης ή υπερφυσικότητας. Αν και πολλοί τον κατηγόρησαν για αθεΐα και ασέβεια, ο ίδιος δε στράφηκε εναντίον της θρησκείας, αλλά εναντίον των λαϊκών αντιλήψεων των συγχρόνων του για τους θεούς. Η ποίησή του χαρακτηρίζεται από ρεαλισμό και το όλο πνεύμα είναι σαφώς νεωτεριστικό. Ο Ευριπίδης θεωρήθηκε παρά τις επικρίσεις ο τραγικότετος των ποιητών και ονομάστηκε «από σκηνής φιλόσοφος», καθώς αναλύει τα πολιτικά και ηθικά προβλήματα του καιρού του με φιλοσοφική διάθεση και ορθολογισμό. Μια από τις καινοτομίες του είναι η χρήση μακρών προλόγων που λειτουργούν σαν ένα είδος εισαγωγής και στη συνέχεια διαδραματίζονται τα γεγονότα.

Όπως ισχυρίζεται ο Graf «ο Ευριπίδης ήταν ίσως ο ποιητής που πάλεψε περισσότερο με τον μύθο και του οποίου η σχέση με τον μύθο έφερε σε πολύ μεγάλη αμηχανία τους μελετητές. Σε κανενός άλλου Αττικού τραγωδού τα έργα δεν κατεβαίνουν οι ήρωες τόσο στα δικά μας μέτρα. [...] Πολλές από τις τραγωδίες του τις έγραψε ως απάντηση στην ερμηνεία ενός προκατόχου του για τον ίδιο ή έναν παρόμοιο μύθο. [...] Ο Ευριπίδης αμφισβητεί τους μύθους για τους θεούς, αλλά όχι τους μύθους για τους ήρωες –η συχνότητα με την οποία τα έργα του καταλήγουν σε αιτιολογίες λατρείας ηρώων δείχνει ότι προσπαθεί να συνδέσει τους μύθους του, που αναφέρονται στο παρελθόν, με τη σύγχρονη εμπειρία»³¹⁴.

Επιπροσθέτως, ο Ευριπίδης τράβηξε τον ηρωικό μύθο μέχρι τα άκρα με το να παρουσιάζει τους ήρωες και τις ηρωίδες του όλο και περισσότερο όμοιους προς τους άντρες και τις γυναίκες της εποχής του. Σε αυτό το σημείο έφτασε η τραγωδία

³¹⁴ Ο.π., σελ. 206.

Ορέστης, η οποία γράφτηκε το 408 π.Χ.³¹⁵. Στον *Ορέστη*, όπως και στις εκδοχές του μύθου από τον Σησίχορο και τον Αισχύλο, εκείνος που οδηγεί τον Ορέστη στον φόνο της μητέρας του είναι ο Απόλλωνας. Όμως στο έργο του Ευριπίδη, για κάποιον άγνωστο λόγο, ο θεός αργεί να βοηθήσει τον Ορέστη. Ο ήρωας εγκαταλείπεται, όχι μόνο από όλους σχεδόν τους ανθρώπους, αλλά και από τους θεούς.

«Παράλληλα, οι ανθρώπινες προσωπικότητες στον Ορέστη δεν είναι περά για πέρα κακές. Είναι συγκινητικός ο τρόπος με τον οποίο συμπεριφέρονται μεταξύ τους ο αδελφός και η αδελφή. Αλλά δε διαφέρουν καθόλου από τους άλλους ανθρώπους, και το 408 π.Χ. ο Ευριπίδης δεν είχε αυταπάτες: όταν ο άνθρωπος βρίσκεται σε δύσκολη θέση, είναι ικανός να κάνει οτιδήποτε, και είναι απίθανο να βοηθήσει η πόλις τους καλούς ανθρώπους, επειδή και η ίδια κυριαρχείται από τον πόθο για εξουσία και καιροσκοπισμό. Ο Ορέστης, η Ηλέκτρα και ο Πυλάδης αντιπροσωπεύουν αυτές τις τόσο γνωστές σελίδες του Θουκυδίδη (Γ 82) στις οποίες ο ιστορικός σκιαγραφεί τη διαστρέβλωση των αξιών στη μακρά διάρκεια του Πελοποννησιακού πολέμου.

Επομένως, οι θεοί διαφεύγουν προς τα πάνω, σε έναν χώρο τελείως απροσπέλαστο από τη λογική, ενώ οι ήρωες προς τα κάτω, σε μια πολύ χονδροειδή ανθρωπότητα, από την οποία εκλείπει κάθε ίχνος υποδειγματικού μεγαλείου. Εδώ, η τραγική αναπαράσταση του μύθου φτάνει στο τέλος της»³¹⁶.

6.2.1 Η Ορέστεια του Αισχύλου

Η *Ορέστεια* είναι τριλογία από αρχαίες Ελληνικές τραγωδίες, γραμμένες από τον τραγικό ποιητή Αισχύλο, που παρουσιάστηκε για πρώτη φορά το 458 π.Χ. στη γιορτή των Διονυσίων. Είναι η μόνη αρχαία τριλογία του Αισχύλου που σώζεται ολόκληρη και αποτελείται από τις εξής τραγωδίες: *Αγαμέμνων*, *Χοηφόροι*, *Ευμενίδες*. Αντλεί το θέμα της από τον μύθο των Ατρειδών, απογόνων του Ατρέα, στους οποίους επί πολλές γενιές το ένα έγκλημα διαδέχεται το άλλο.

³¹⁵ Walter Burkert, «Die Absurdität der Gewalt und das Ende der Tragödie: Euripides' Orestes», στο *Antike und Adendland* 20, Berlin-New York 1974, σελ. 97-109.

³¹⁶ Fritz Graf, ό.π., σελ. 213.

6.2.1.1 Αγαμέμνων

Το έργο αρχίζει με τον μονόλογο ενός φρουρού που βρίσκεται ανεβασμένος στη στέγη του παλατιού των Μυκηνών και κρατά σκοπιά για να μηνύσει στη γυναίκα του βασιλιά Αγαμέμνονα, που βρίσκεται στην πανελλήνια εκστρατεία εναντίον της μικρασιατικής Τροίας, τη φωτεινή ένδειξη ότι κυριεύτηκε η Τροία. Εκεί που μονολογώντας ασκεί κριτική για την κακοδιοίκηση του παλατιού, κάνοντας υπαινιγμό στην ερωτική σχέση της βασίλισσας Κλυταιμνήστρας με τον ξάδελφο του άντρας της Αίγισθο, βλέπει φωτεινή σηματοδосία και γεμάτος χαρά φωνάζει να ακουστεί το μήνυμά του.

Στη συνέχεια ο χορός δίχως να ξέρει ακόμα ότι επιστρέφει νικηφόρος ο στρατός, αναφέρεται με θαυμασμό στα δύο αδέλφια, τον Αγαμέμνονα και τον Μενέλαο, αλλά υπενθυμίζει και την Ιφιγένεια έμμεσα. Αναφέρει ότι αγωνιά που αργούν δέκα χρόνια τώρα οι στρατιώτες μην τυχόν και πάλι ξεμείνουν από ανέμους τα καράβια και χρειαστεί ο θεός κάποια άλλη θυσία. Εν συνεχεία μιλά για τον Δία και αναφέρεται σε όσα οδήγησαν στη θυσία της Ιφιγένειας.

Οι γέροντες του χορού σιγουρεύονται ότι όντως επιστρέφει ο στρατός νικηφόρος. Η Κλυταιμνήστρα λέει ότι προσδοκά την επιστροφή του βασιλιά να λάμψει η χώρα και ο θρόνος του που τον φύλαγε η ίδια πιστά. Ο κήρυκας λέει ότι δε γνωρίζει τίποτα για την τύχη του Μενέλαου και ο χορός στενοχωριέται. Στη συνέχεια οι γέροντες αναρωτιούνται αν άξιζε η Ελένη και καταλήγει στο να υποδεχτούν όλοι με χαρά τον Αγαμέμνονα.

Ο Αγαμέμνονας μπαίνει στο έργο μιλώντας περήφανα για την εκδίκηση που πήρε και για την καταστροφή της Τροίας και θέλει να πάει στο παλάτι να ευχαριστήσει τους θεούς. Η Κλυταιμνήστρα μιλά για την αγάπη που νιώθει για τον άντρα της και λέει πως τόσα χρόνια ήταν φρικτό να κάθεται χωρίς άντρα. Μιλά για τις φήμες που οργίαζαν στην απουσία του Αγαμέμνονα και αφήνει να εννοηθεί ότι ο γιος του Ορέστης λείπει από την υποδοχή επειδή ήταν καλύτερα να μένει μακριά. Περιχαρής ζητάει από τις δούλες να τρέξουν να βοηθήσουν τον βασιλιά και να στολίσουν το δρόμο που θα πατήσει. Ο Αγαμέμνονας την χαιρετίζει ως κόρη της Λήδας και κυβερνήτρας των σπιτιών, αρνείται τις τιμές θεού κι εκείνη επιμένει, οπότε της κάνει τη χάρη να επιτρέψει στις δούλες να του βγάλουν τα παπούτσια και της ζητά να οδηγήσει στο παλάτι την Κασσάνδρα, την κόρη του Πρίαμου, που έχει μαζί του στο άρμα ως λάφυρο πολέμου. Η Κασσάνδρα με δισταγμούς κατεβαίνει από το άρμα και αρχίζει τον θρήνο που η μοίρα την έφερε στη γη των Ατρειδών, προλέγοντας τον

φόνο του Αγαμέμνονα από τα χέρια της γυναίκας του, αλλά και τον δικό της ευχόμενη όποιος εκδικηθεί για τον φόνο του Αγαμέμνονα να πάρει εκδίκηση και για τον δικό της.

Στο σημείο αυτό ακούγεται από το παλάτι η φωνή του Αγαμέμνονα, που τον σκοτώνουν, ενώ η Κλυταιμνήστρα βγαίνει από το παλάτι διακηρύσσοντας πως η ίδια τον σκότωσε και προσπαθεί να δικαιολογηθεί. Το έργο ολοκληρώνεται με την έξαλλη ικανοποίηση της Κλυταιμνήστρας για το γεγονός ότι σκότωσε εκείνον που είχε θυσιάσει την κόρη της και με την ανακούφιση του Αίγισθου που επιτέλους θα πάρει πίσω τον θρόνο τον οποίο πιστεύει ότι δικαιούται. Ο χορός όμως αφήνει να εννοηθεί ότι τίποτα δεν μένει ατιμώρητο και ότι οι θεοί μπορεί να στείλουν τον Ορέστη για να αποκαταστήσει την δικαιοσύνη.

6.2.1.2 Χοηφόροι

Ο Ορέστης επιστρέφει στο παλάτι., αφού προηγουμένως είχε βρεθεί στους Δελφούς για να ρωτήσει πώς να πάρει εκδίκηση για τον πατέρα του. Η απάντηση του Απόλλωνα ήταν να τιμωρήσει οπωσδήποτε τους φονιάδες. Πέρα όμως από τα λόγια του θεού ήταν κι άλλα που έσπρωχναν τον Ορέστη να προχωρήσει: η ανέχεια που τον βασάνιζε καθώς ζούσε σε ξένο σπίτι, καθώς και το πένθος για τον πατέρα του και η σκέψη πως στον θρόνο των Ατρειδών καθόταν μια γυναίκα φόνισσα κι ένας άντρας φονιάς.

Φτάνοντας ο Ορέστης με τον Πυλάδη κρυφά στο Άργος, προσκυνά τον τάφο του πατέρα του και του προσφέρει έναν πλόκαμο από τα μαλλιά του, ώστε να τιμήσει τη σκιά του, που αναγνώρισε η Ηλέκτρα καθώς πλησίασε να προσφέρει εξιλαστήρια θυσία εκ μέρους της μητέρας της. Η Κλυταιμνήστρα είχε δει κακό οίωνό στον ύπνο της, ότι τάχα είχε γεννήσει ένα φίδι που δάγκωσε το στήθος της και ρούφηξε το αίμα της. Μετά την αναγνώριση τα δυο αδέρφια παρακαλούν τον Δία και τις χθόνιες θεότητες να τους βοηθήσουν να πάρουν εκδίκηση. Σύμφωνα με το σχέδιο, ο Ορέστης και ο Πυλάδης παρουσιάστηκαν στις πύλες του παλατιού σαν ταξιδιώτες που ήρθαν για να ειδοποιήσουν την Κλυταιμνήστρα πως ο Ορέστης έχει πεθάνει και γύρευαν να μάθουν αν ήθελαν τη στάχτη του ή όχι. Ακούγοντας η βασίλισσα το θάνατο του γιου της, κρύβει τη χαρά που νιώθει και στέλνει τη δούλα της να ειδοποιήσει τον Αίγισθο. Εκείνος επιστρέφει μόνος στο παλάτι και πέφτει χτυπημένος από το σπαθί του

Ορέστη. Όταν έρχεται η σειρά της Κλυταιμνήστρας, ο Ορέστης κλονίζεται για μια στιγμή, καθώς εκείνη γυμνώνει το στήθος της και τον εξορκίζει στο γάλα που βύζαξε να λυπηθεί τη μητέρα του. Ο Πυλάδης υπενθυμίζει στον Ορέστη τη διαταγή του Απόλλωνα και η Κλυταιμνήστρα πέφτει νεκρή πλάι στον εραστή της. Έτσι ο Αγαμέμνονας βρίσκει την εκδίκησή του.

Ο χορός πανηγυρίζει, γιατί επιτέλους επιβάλλεται η Δικαιοσύνη. Αντίθετα, ο Ορέστης αρχίζει να νιώθει έναν διχασμό: είναι χαρούμενος και θλιμμένος γι' αυτό που έκανε και συγχρόνως νιώθει τα λογικά του να σαλεύουν. Φέροντας τα σημάδια του ικέτη (ένα κλαδί με μαλλί τυλιγμένο) ετοιμάζεται να καταφύγει στον ναό του Απόλλωνα, ενώ οι Ερινύες τον πλησιάζουν μαυροφόρες, ζωσμένες με φίδια.

6.2.1.3 Ευμενίδες

Ο Ορέστης έχει καταφύγει ικέτης στον ναό του Απόλλωνα στους Δελφούς μετά τον φόνο του Αίγισθου και της μητέρας του, Κλυταιμνήστρας. Η Πυθία, η ιέρεια του μαντείου των Δελφών μιλάει πρώτη και αναφέρεται στην ιστορία του ναού. Η μάντισσα αποσύρεται και ο Ορέστης ζητάει την προστασία του θεού. Ο Απόλλων του δίνει τη συμβουλή να φύγει όσο οι Ερινύες ακόμα κοιμούνται, ενώ ζητάει από τον Ερμή να συνοδέψει τον Ορέστη στο ταξίδι του για την Αθήνα. Ο Απόλλων, ο Ερμής και ο Ορέστης εξέρχονται του ναού του Απόλλωνος. Ο Απόλλων λέει στον Ορέστη, ότι στους εχθρούς του ποτέ δεν θα φανεί φίλος. Υποστηρίζει τον Ορέστη στην πρόθεσή του να εκδικηθεί τον πατέρα του. *«Διότι, εγώ σου είπα να σκοτώσεις την μητέρα σου»*, του λέει.

Μέσα στον ναό οι Ευμενίδες ακόμα κοιμούνται, ενώ η σκιά φάντασμα της Κλυταιμνήστρας κάνει την εμφάνισή της. Η Κλυταιμνήστρα κατηγορεί τις Ερινύες ότι μένουν αμέτοχες και ζητάει εκδίκηση επειδή αυτή μεν τιμωρήθηκε για την δολοφονία του Αγαμέμνονα, ο Ορέστης δε μένει ατιμώρητος για τη δολοφονία της μητρός του. Οι Ευμενίδες ξυπνούν και ρίχνουν τα βάρη στον Απόλλωνα. Αυτός, όμως, υπερασπίζεται τον Ορέστη και υποστηρίζει το δίκιο του. Δεν μπορεί όμως να τις καθησυχάσει και έτσι αυτές κυνηγούν να πιάσουν τον Ορέστη για να τον ξεσκίσουν. Ο Απόλλων τις πετάει έξω από τον ναό για να συνεχίσει τον κανγά στον δρόμο. Η έντονη συζήτηση περιστρέφεται γύρω από τους θεσμούς και τα θέματα του Δικαίου, του Άδικου, της Εκδίκησης, καθώς και του Γάμου.

Ο Ορέστης εν τω μεταξύ φθάνοντας στην Ακρόπολη ζητάει καταφύγιο στην θεά Αθηνά, η οποία προς στιγμήν δεν παρευρίσκεται, και της ζητάει να τον δικάσει. Οι Ερινύες τον καταδιώκουν ακόμα και εκεί. Ο Ορέστης αγκαλιάζοντας το άγαλμα της θεάς την παρακαλεί να τον συγχωρήσει και να τον απαλλάξει από την ενοχή του. Η Αθηνά αν και βρίσκεται πολύ μακριά (στην Τροία για να ακριβολογούμε) εισακούει την έκκληση του Ορέστη και παρουσιάζεται. Βάζει τις δυο πλευρές να πάρουν θέση για να αναπτύξουν τα επιχειρήματά τους. Μία από τις Ερινύες αναλαμβάνει την κατηγορία. Στη συνέχεια, ο Ορέστης διηγείται την ιστορία της ζωής του και την πράξη της μητροκτονίας, ενώ η Αθηνά αποφασίζει να γίνει ψηφοφορία, επειδή η υπόθεση είναι πολύ δύσκολη και ξεπερνάει τα ανθρώπινα όρια. Οι Ερινύες φοβούνται ότι ο Ορέστης θα αθωωθεί και απειλούν ότι σε τέτοια περίπτωση θα προκαλέσουν συμφορές στην γη της Αθήνας και ότι, ακόμα, θα ξεκινήσουν για εκδίκηση ασταμάτητο κύκλο φόνων γονέων από τα παιδιά τους. Η Αθηνά που είχε φύγει για λίγο επιστρέφει και διατάζει να διαλαλήσει ο κήρυκας σύναξη των Αθηναίων για να ενημερωθούν για τη θεσμοθέτηση του νέου δικαστηρίου. Εν τω μεταξύ έφτασε και ο Απόλλων. Η Αθηνά δίνει τελευταία την ψήφο της (υπέρ του Ορέστη) και έτσι ο Ορέστης αθώνεται λόγω ισοψηφίας.

Οι Ερινύες γίνονται έξω φρενών και γι' αυτό διαμαρτύρονται άγρια. Η Αθηνά προσπαθεί να καθησυχάσει την Ερινύα που είχε πάρει τον λόγο προηγουμένως τάζοντάς της τάματα και θυσίες εκ μέρους των πολιτών για να τις εξευμενίσει ώστε να μην επιφέρουν μίσος στην πολιτεία. Οι Ερινύες Ευμενίδες δέχονται και ηρεμούν.

6.2.2 Η Ηλέκτρα του Σοφοκλή

Το κεντρικό πρόσωπο εδώ είναι η Ηλέκτρα, που με τους θρήνους της κατηγορεί την Κλυταιμνήστρα και τον εραστή της. Η μητέρα της την κρατά κλεισμένη στο παλάτι και την κακομεταχειρίζεται, ενώ σε συνεργασία με τον Αίγισθο αποφασίζουν να την κλείσουν σε μια υπόγεια φυλακή.

Μια νύχτα η Κλυταιμνήστρα βλέπει ένα παράξενο όνειρο: ο Αγαμέμνωνας ανεβασμένος στον Επάνω Κόσμο, ήρθε κοντά της, άρπαξε το προγονικό σκήπτρο που κρατούσε τώρα ο Αίγισθος και το έμπηξε στο χώμα. Αμέσως ξεπετάχτηκε ένα φουντωμένο κλωνάρι που σκέπασε τη γη των Μυκηναίων. Για να αντιδράσει σε αυτό το προμήνυμα, η Κλυταιμνήστρα έστειλε τη Χρυσόθεμη με χοές στον τάφο του

πατέρα της. Ωστόσο, εκείνη πείθεται από την Ηλέκτρα να αντικαταστήσει τις προσφορές της μητέρας της με δυο βοστρύχους, έναν από τα δικά της μαλλιά κι έναν από της Ηλέκτρας για να έχουν τον νεκρό πατέρα τους με το μέρος τους.

Το ίδιο πρωί φτάνει κρυφά στις Μυκήνες ο Ορέστης με τον Πυλάδη και τον παιδαγωγό του για να ενημερώσουν την οικογένεια πως τάχα ο Ορέστης σκοτώθηκε στις αρματοδρομίες των δελφικών αγώνων και πως κουβαλούσαν τη στάχτη του για να ταφεί στην πατρική γη. Στο μεταξύ, η Χρυσόθεμις φτάνοντας στον τύμβο του πατέρα της, τον βρίσκει στεφανωμένο με λουλούδια, ραντισμένο με γάλα και έναν βόστρυχο. Τρέχοντας γυρίζει στην Ηλέκτρα για να της αναγγείλει χαρούμενη πως μάλλον ο Ορέστης επέστρεψε. Η Ηλέκτρα με όσα είχε ακούσει πριν τη διαψεύδει και δηλώνει πως θα εκδικηθεί τον χαμό του πατέρα τους σκοτώνοντας τον Αίγισθο.

Σε λίγο παρουσιάζεται ο Ορέστης κουβαλώντας την υδρία που κλείνει τάχα τη στάχτη του. Βλέποντας την Ηλέκτρα κακοντυμένη και κακοζωισμένη, ο νους του δε βάζει πως μπρος του στέκει η αδερφή του. Όταν όμως εκείνη αρχίζει το μοιρολόι δεν αργεί να καταλάβει. Μετά την αναγνώριση των αδερφών, ο Ορέστης μπαίνει στο παλάτι με τον Πυλάδη και σκοτώνει την Κλυταιμνήστρα. Ο Αίγισθος φτάνει και προστάζει να σηκώσουν το ρούχο που σκεπάζει το φέρετρο. Αντί όμως να δει το λείψανο του Ορέστη, όπως περίμενε, βλέπει το πτώμα της Κλυταιμνήστρας και καταλαβαίνει πως έφτασε και η δική του ώρα. Ο Ορέστης τον σφάζει στην αίθουσα δίπλα στην Κλυταιμνήστρα, στο ίδιο μέρος που είχε δολοφονηθεί ο Αγαμέμνονας.

6.2.3 Ο Ορέστης του Ευριπίδη

Ύστερα από τη δολοφονία του Αγαμέμνονα, ο Ορέστης παραδίδεται στον Στρόφιο στη Φωκίδα. Η Ηλέκτρα μένει στο παλάτι και όταν έρχεται η ώρα να παντρευτεί και τη ζητούν σε γάμο τα καλύτερα αρχοντόπουλα της Ελλάδας, ο Αίγισθος από το φόβο του, μήπως από τέτοιο γάμο γεννηθεί ο εκδικητής του Αγαμέμνονα, διώχνει κάθε υποψήφιο γαμπρό και κρατάει την κόρη κλεισμένη στο παλάτι. Στην αγωνία του μάλιστα, μήπως η Ηλέκτρα δεχτεί να ενωθεί κρυφά με κάποιο αρχοντόπουλο ώστε να αποκτήσει νόμιμο κληρονόμο του θρόνου, σχεδιάζει να τη σκοτώσει. Η Κλυταιμνήστρα ματαιώνει την απόφασή του και ο Αίγισθος ανάγκασε την Ηλέκτρα να παντρευτεί έναν χωρικό, ώστε ο γιος τους να μην έχει δικαιώματα στον θρόνο.

Η Ηλέκτρα περνά μια ζωή στερημένη σε μια φτωχική καλύβα με τον άντρα της. Ένα πρωί ο Ορέστης και ο Πυλάδης φτάνουν στο Άργος ύστερα από την παρότρυνση

του Απόλλωνα. Το πρώτο που κάνει είναι να επισκεφτεί τον τάφο του πατέρα του, να θυσιάσει και να του αφιερώσει έναν βόστρυχο από τα μαλλιά του και εν συνεχεία να βρει την αδερφή του, την Ηλέκτρα. Καθώς ο δρόμος που παίρνει τον φέρνει έξω από το φτωχόσπιτό της, τη βλέπει να γυρνά από τη βρύση με τη στάμνα γεμάτη νερό στο κεφάλι. Στην αρχή νομίζει πως είναι κάποια σκλάβα, όμως αργότερα την αναγνωρίζει και της παρουσιάζεται σαν κάποιος φίλος του Ορέστη σταλμένος τάχα από τον ίδιο για να μάθει πώς πορεύεται στη ζωή της κι εκείνη ιστορεί τα πάθη της ένα ένα προδίδοντας το μίσος που θρέφει για τη μητέρα της. Η Ηλέκτρα πληροφορείται πως κάποιος είχε θυσιάσει ένα μαύρο αρνί στον τάφο του Αγαμέμνονα κι είχε αφιερώσει έναν ξανθό βόστρυχο από τα μαλλιά του. Η ώρα του αναγνωρισμού πλησιάζει και ο Ορέστης προδίδεται από ένα παιδικό σημάδι στο φρύδι του. Το σχέδιο εκδίκησης είναι προ των πυλών. Ο επικηρυγμένος Ορέστης δεν μπορεί να μπει στην πόλη, όμως με έξυπνο σχέδιο τα καταφέρνουν. Ο Αίγισθος βρισκόταν σε εξοχικό του κτήμα και έκανε θυσίες στις Νύμφες. Εκεί βρέθηκε ο Ορέστης και ο Πυλάδης προσποιούμενοι τους ταξιδιώτες και ο Αίγισθος κάλεσε τους ξένους στη γιορτή. Οι ξένοι παίρνουν μέρος στη θυσία κι ο Ορέστης ζητά ένα κοφτερό μαχαίρι για να σφάξει το ζώο και εν τέλει σκοτώνει τον Αίγισθο. Η ταυτότητα του ξένου αποκαλύπτεται και ο Ορέστης δίνει το κεφάλι του Αίγισθου στην Ηλέκτρα για να το κάνει ό,τι θέλει. Όσο για την Κλυταιμνήστρα που δεν είχε συνοδέψει τον άντρα της στη γιορτή, η Ηλέκτρα βρήκε τρόπο να τη φέρει στο σπίτι της. Η Ηλέκτρα στέλνει τον Ορέστη να κρυφτεί στο σπίτι και υποδέχεται τη μάνα της με παγερή ευγένεια. Μόλις βλέπει τον Ορέστη με το σπαθί στο χέρι καταλαβαίνει πως έπεσε σε παγίδα. Αντιδρώντας γυμνώνει το στήθος της και εξορκίζει τα παιδιά της να μην τη σκοτώσουν κι ο Ορέστης βοηθούμενος από την Ηλέκτρα, βυθίζει το σπαθί στο κορμί της μητέρας του.

Αμέσως ακολουθεί ο μετανιωμός. Η συντριβή των δύο αδερφών μετά τον φόνο είναι απερίγραπτη. Δε μιλούν για τη δίκαιη εκδίκηση που πήραν, αλλά αναρωτιούνται σε ποια πόλη εκείνος θα καταφύγει, ποιος θα δεχτεί στο σπίτι του έναν μητροκτόνο και εκείνη σε ποιον χορό θα τολμήσει να πάει και ποιος άντρας θα δεχτεί να την κάνει γυναίκα του.

Μετά την κηδεία της Κλυταιμνήστρας οι Ερινύες βασανίζουν τον Ορέστη με απανωτούς παροξυσμούς μανίας. Κάθε φορά που έρχεται στα σύγκαλά του, πέφτει σε βαθύ ύπνο και μόλις ξυπνά κουκουλώνεται στα σκεπάσματά του και ξεσπά σε θρήνους, πνιγμένος από τύψεις για την ανόσια πράξη του. Δίπλα του στέκει άγρυπνη η Ηλέκτρα δίχως να μπορεί να τον βοηθήσει. Οι άρχοντες του τόπου έχουν

απομονώσει τα δυο αδέρφια και ετοιμάζονται να τους δικάσουν φρουρώντας τους μη δραπετεύσουν. Μια μόνο ελπίδα τους μένει: να τους προστατεύσει ο θεός τους, ο Μενέλαος, που επιστρέφει με την Ελένη. Ο Μενέλαος φτάνει στο Άργος και ο Ορέστης του ζητά βοήθεια. Εκείνος, όμως, προφασίζεται αδυναμία να αντισταθεί στους αγανακτισμένους Αργείους, μιας και στόχος του είναι η εξάπλωση της εξουσίας τους, και υπόσχεται να τους πείσει να φερθούν με επιείκεια στα δυο αδέρφια.

Την ώρα της δίκης ακούγονται διάφορες γνώμες, αλλά στο τέλος τα δυο αδέρφια κρίνονται ένοχα με μόνη άξια τιμωρία τον θάνατο. Χαμένος έτσι κι αλλιώς, ο Ορέστης δέχεται την πρόταση του Πυλάδη να εκδικηθούν τον Μενέλαο που τους είχε προδώσει. Το σχέδιο είναι απλό: να μπουν στο παλάτι και να σκοτώσουν την Ελένη κι αν εκείνη ξεφύγει, να βάλουν φωτιά στο παλάτι και να καούν όλοι μαζί. Το σχέδιο συμπληρώνεται από την Ηλέκτρα, που προτείνει να πιάσουν όμηρο την Ερμιόνη κι αφού σκοτώσουν την Ελένη, να απειλήσουν πως θα σφάζουν και την κόρη για να αναγκάσουν τον πατέρα της να πατήσει πόδι στους Αργείους, ώστε να τους αφήσουν ελεύθερους.

Πραγματικά, ο Ορέστης και ο φίλος του μπαίνουν στο παλάτι και βρίσκουν την Ελένη να γνέθει και της απαγγέλουν τη θανατική καταδίκη. Την τελευταία στιγμή, ο Απόλλωνας σώζει την Ελένη αρπάζοντάς τη στους αιθέρες. Ορέστης, Πυλάδης και Ηλέκτρα πιάνουν την Ερμιόνη και κρατώντας την κάτω από το σπαθί τους στη στέγη του παλατιού, εκβιάζουν τον Μενέλαο να τους σώσει. Τη λύση στο αδιέξοδο αυτό τη φέρνει ο Απόλλωνας την τελευταία στιγμή. Αναγγέλλει την αθανασία της Ελένης και προστάζει τον Ορέστη να μείνει εξόριστος έναν χρόνο και εν συνεχεία να πορευτεί στην Αθήνα, όπου ένα δικαστήριο θεών θα τον αθωώσει. Τέλος, ορίζει ο Ορέστης να παντρευτεί την Ερμιόνη και ο Πυλάδης την Ηλέκτρα. Με αυτόν τον τρόπο λύθηκε η κατάρα του οίκου του Ατρέα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΒΔΟΜΟ

Η ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗ ΜΕΤΑΠΛΑΣΗ ΤΟΥ ΜΥΘΟΥ ΤΩΝ ΑΤΡΕΙΔΩΝ ΣΤΗΝ «ΤΕΤΑΡΤΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ»

Μετά τις προσεγγίσεις του μύθου που προηγήθηκαν και την παρουσίαση του μύθου των Ατρείδων από τους τρεις τραγικούς ποιητές, θα δούμε τον τρόπο με τον οποίο ο Ρίτσος προσεγγίζει τον ατρείδικό μύθο στο έργο του *Ορέστης*. Στο κεφάλαιο αυτό θα παρουσιαστεί η ποιητική συλλογή «Τέταρτη Διάσταση» στην οποία εντάσσεται ο *Ορέστης* και θα γίνει αναφορά στην παρουσία του μύθου στο έργο του Γιάννη Ρίτσου.

7.1 Εισαγωγή στην «Τέταρτη Διάσταση»

Η ποιητική συλλογή «Τέταρτη Διάσταση» αποτελείται από δεκαεπτά πολύστιχες συνθέσεις, γραμμένες στο διάστημα 1956-1975³¹⁷. Ο Ρίτσος δημιούργησε τους δραματικούς μονολόγους, βασισμένους στους αρχαίους ελληνικούς μύθους και κυρίως στον μυθικό κύκλο του Οίκου των Ατρείδων και του Τρωικού Πολέμου, μονόλογοι που κατόπιν συγκεντρώθηκαν σε μια συλλογή με τον τίτλο «Τέταρτη Διάσταση», που αποτελεί τον έκτο τόμο των ποιημάτων του. Η συλλογή αυτή θεωρείται από τους μελετητές πολύ σημαντική, καθώς σηματοδοτεί την εισαγωγή του αρχαίου μύθου στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου, γεγονός που θα εξεταστεί σε επόμενη ενότητα.

Όπως αναφέρει ο Δημήτρης Πατίλας³¹⁸, τα ποιήματα της συλλογής μπορούν να χωριστούν σε δύο ενότητες. Στην πρώτη ανήκουν συνθέσεις που εκτυλίσσονται στο σύγχρονο περιβάλλον: «Η Σονάτα του Σεληνόφωτος» (1956), «Χειμερινή Διαύγεια» (1957), «Χρονικό» (1957), «Όταν έρχεται ο Ξένος» (1958), ενώ στη δεύτερη

³¹⁷ «Η περίοδος της ωριμότητας του Ρίτσου (1956-1966) χαρακτηρίζεται από έντονη καλλιτεχνική δραστηριότητα και είναι εξόχως παραγωγική (γύρω στις 35 ποιητικές συλλογές). Η ποσότητα αυτή είναι ενεξήγητη αν αναλογιστούμε ότι α) ο ποιητής δεν υφίσταται, πλέον, εξωτερικές δεσμεύσεις και περιορισμούς, και ταξιδεύει στα Βαλκάνια, στην Ανατολική Ευρώπη και στην Κούβα, γεγονός που διευρύνει τους ορίζοντές του, και β) η εσωτερική περιπέτειά του συνεχίζεται ως συνδυασμός, τώρα, προσωπικών αμφισβητήσεων και πολιτικών μεταβολών στους κόλπους του Κομμουνιστικού Κόμματος της Σοβιετικής Ένωσης και της Ελλάδας, τα κηρύγματα των οποίων είχε ενστερνιστεί ο Ρίτσος. Η έκταση της ποιητικής παραγωγής μπορεί να ερμηνευθεί και ως ένας τρόπος έκφρασης και εκτόνωσης ψυχοπνευματικών διεργασιών». Παναγιώτης Μαστροδημήτρης, «Η ποίηση του Γιάννη Ρίτσου: Μια ανασκόπηση», στο *Ελίτροχος*, τχ. 4-5, Χειμώνας 1994-1995, σελ. 192-193.

³¹⁸ Δημήτρης Πατίλας, *Το ποιητικό σύμπαν του Γιάννη Ρίτσου από την «Τέταρτη Διάσταση» ως το «Αργά πολύ αργά μέσα στη νύχτα»*. Οι πολύστιχες συνθέσεις της ωριμότητας, Διδακτορική Διατριβή, Ιωάννινα 2007, σελ. 87.

δραματικοί μονόλογοι στους οποίους βασικό ρόλο διαδραματίζουν πρόσωπα και θέματα της αρχαίας τραγωδίας. Οι τίτλοι δέκα εκ των μυθολογικών ποιημάτων παραπέμπουν ευθέως σε αρχαίους μύθους («Αγαμέμνων», «Ορέστης», «Η επιστροφή της Ιφιγένειας», «Χρυσόθεμις», «Περσεφόνη», «Ισμήνη», «Αίας», «Φιλοκτήτης», «Η Ελένη», «Φαίδρα»). «Το νεκρό σπίτι» και το «Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού» παραπέμπουν έμμεσα στον κύκλο των Ατρείδων, ενώ το «Χρονικό» περιέχει στοιχεία από τον μύθο του Πυθαγόρα. Από τα μυθολογικά ποιήματα, τα έξι αναφέρονται στον κύκλο των Ατρείδων («Το νεκρό σπίτι» (1959), «Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού» (1960), «Ορέστης» (1962-1966), «Αγαμέμνων» (1966-1970), «Χρυσόθεμις» (1967-1970), «Η επιστροφή της Ιφιγένειας» (1971-1972), ένα είναι εμπνευσμένο από τον κύκλο των Λαβδακιδών («Ισμήνη» 1966-1971), τέσσερα από τον τρωικό και τον τραγικό κύκλο («Φιλοκτήτης» (1963-1965), «Αίας» (1967-1969), «Η Ελένη» (1970), «Φαίδρα» (1974-1975) και η «Περσεφόνη» (1965-1970) εμπνευσμένη από τον σχετικό μύθο.

Ο τίτλος του έργου παραπέμπει τον αναγνώστη στην έννοια του χρόνου και σηματοδοτεί την πρόθεση του ποιητή να μελετήσει τον χρόνο ως σύμβολο. Όλο το έργο διαποτίζεται από την έννοια του χρόνου στην ιστορική και βιωματική εκδοχή του.

Αναφορικά με το θέμα αυτό ο Μιχάλης Μερakλής³¹⁹ επισημαίνει: «*Το πρόβλημα του χρόνου στην «Τέταρτη Διάσταση» διεκτραγωδεύεται σαν ένα κατ' εξοχήν υπαρξιακό ατομικό πρόβλημα, όχι ως πρόβλημα της ιστορίας, αλλά ο αναγνώστης δεν αφήνεται για πάντα, σε όλη την έκταση των ποιημάτων, αντιμέτωπος με την υπαρξιακή προβληματική. Υπάρχει άλλοτε πιο πολύ κι άλλοτε πιο λίγο η πολιτική διάσταση, υποβάλλεται η ιδέα ότι εικονογραφείται ένα μέρος του ιστορικού χρόνου.*»

Πολλοί μελετητές έχουν ασχοληθεί με την έννοια της «Τέταρτης Διάστασης» και διάφορες απόψεις ορισμών έχουν διατυπωθεί³²⁰. Όλοι τους όμως συγκλίνουν ότι

³¹⁹ Μιχάλης Μερakλής, «Η «Τέταρτη Διάσταση» του Γιάννη Ρίτσου. Μια πρώτη προσέγγιση», στον τόμο *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Αθήνα 1981, σελ. 517-544.

³²⁰ Ο Βίκτορ Σοκολιούκ θεωρεί ότι «οι ήρωες του Ρίτσου αποκτούν τη δυνατότητα να δουν τον κόσμο σε μια συγχρονική- διαχρονική Τέταρτη Διάσταση, (αφού) η Τέταρτη Διάσταση του Ρίτσου δεν είναι η γνώση των σημερινών μέσα από τα περασμένα, αλλά η ανακάλυψη εκείνου του στοιχείου που αδερφώνει και ενώνει όλες τις ιστορικές εποχές». (Βίκτορ Σοκολιούκ, «Ο μύθος στο έργο του Γιάννη Ρίτσου», στον τόμο *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Κέδρος, Αθήνα 1981, σελ. 394). Ο Κώστας Παπαγεωργίου διατυπώνει τον δικό του ορισμό λέγοντας ότι «Τέταρτη Διάσταση είναι η διάσταση που μπορούν να αποκτούν κάποτε τα πράγματα αποδεσμευμένα από τους περιορισμούς που τους επιβάλλουν οι καθοριστικές της ύλης τους διαστάσεις, κάτι που επιτυγχάνεται πάντα υπό ορισμένες προϋποθέσεις και πάντα σε επίπεδο υποκειμενικό, ποτέ αντικειμενικό, πάντα σε σχέση με ένα ορισμένο πρόσωπο». (Κώστας Παπαγεωργίου, «Προτάσεις επάνω στη Σονάτα του σεληνόφωτος του Γιάννη Ρίτσου», στον

τέταρτη διάσταση είναι η ίδια η ποίηση ως αχρονική πράξη, ως έξοδος από τον χρόνο. Με άλλα λόγια, η ποίηση λειτουργεί ως καταλύτης των συμβατικών διαστάσεων του χρόνου (παρόν, παρελθόν, μέλλον). Ο ίδιος ο Ρίτσος («Νύξεις», Δ, σελ. 207) εξάλλου γράφει *«Να συλλογιέσαι τη διάρκεια των λέξεων, να βγαίνεις έξω από τον χρόνο από την πύλη του ποιήματος»*, τονίζοντας μια από τις βασικές ιδιότητες των ποιητικών υποκειμένων.

Η περίοδος που γράφονται οι συνθέσεις της «Τέταρτης Διάστασης» πρέπει, σύμφωνα με τον Πατίλα³²¹ να χωρισθεί σε δύο φάσεις: η πρώτη από το 1956 ως το 1967, που επιβάλλεται η δικτατορία των συνταγματαρχών και η δεύτερη καλύπτει όλα τα χρόνια αυτής της επταετίας. *«Στην πρώτη φάση οι ανακατατάξεις που συντελούνται στο σοσιαλιστικό στρατόπεδο και στο αριστερό κίνημα είναι επόμενο να βρίσκουν ως έναν βαθμό την αντανάκλασή τους και στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου, ενός ποιητή που χαρακτηρίζεται από τις άμεσες ανταποκρίσεις στο επικαιρικό. Είναι μια φάση αμφισβητήσεων στο εσωτερικό του αριστερού κινήματος, που προκαλεί και ατομική συνειδησιακή κρίση. Έτσι δεν είναι τυχαίο που ανάμεσα στους προβληματισμούς, που ενσωματώνονται στις συνθέσεις της «Τέταρτης Διάστασης», συμπεριλαμβάνεται και ο προβληματισμός για την πορεία του κοινωνικού οράματος, αλλά και για το περιεχόμενο, σημασιακό και αξιοκρατικό της ποίησης. Στη δεύτερη περίοδο η επιβολή της δικτατορίας, η νέα εξορία του ποιητή, η διάσπαση του κομμουνιστικού κινήματος (1968) σηματοδίνουν το έργο του αυτής της περιόδου με εμφανή σήματα κυρίως στα ολιγόστιχα ποιήματα και μάλιστα στα μυθολογικά της συλλογής «Επαναλήψεις». Από την άποψη αυτή τα ποιήματα τόσο της «Τέταρτης Διάστασης», όσο και τα μυθολογικά των Επαναλήψεων είναι ενδεικτικά και του πολιτικού-ιδεολογικού κλίματος της περιόδου 1956-1975».*

Στους δραματικούς μονολόγους της «Τέταρτης Διάστασης» ο Ρίτσος χρησιμοποίησε με πρωτότυπο τρόπο διάσημους ήρωες από την ελληνική μυθολογία και λογοτεχνία, όπως ο Αγαμέμνονας, η Ελένη, ο Φιλοκτήτης, ο Ορέστης, ο Αίας, η

τόμο *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Κέδρος, Αθήνα 1981, σελ. 561). Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η άποψη του Δημήτρη Κουκουλομάτη, ο οποίος υποστηρίζει ότι *«Ο όρος «Διάσταση» ταυτίζεται με τον χρόνο, ενώ ο επιθετικός προσδιορισμός «τέταρτη» αφορά την τέταρτη και τελευταία διάσταση της έννοιας του χρόνου. Συγκεκριμένα, η πρώτη διάσταση είναι ο αντικειμενικός, ο μετρήσιμος χρόνος, επομένως ο ιστορικός, η δεύτερη ο υποκειμενικός, ο οποίος αναφέρεται που προσλαμβάνει για το κάθε υποκείμενο ο χρόνος, η τρίτη, η συνδυαστική σε σχέση με το έργο και την προσωπικότητα του ατόμου και η τέταρτη –που αφορά τον Ρίτσο– εκείνη που μεταφέρει τον χρόνο από το άχρονο, που είναι ο μύθος, στο έγχρονο που είναι η ιστορία».* (Δημήτρης Κουκουλομάτης, *Χρόνος και Καιρός στη Λογοτεχνία*, Έλλην, Αθήνα 1997, σελ. 145-157).

³²¹ Δημήτρης Πατίλας, *ό.π.*, σελ. 89.

Περσεφόνη, ο Τειρεσίας, και άσημους, όπως η Χρυσόθεμις, η Ισμήνη και η Φαίδρα. Χρησιμοποίησε ακόμη και ανώνυμους ανθρώπους από την καθημερινή ζωή, όπως ο Φαροφύλακας, ο Τοιχοκολλητής, ο Τροχονόμος, ο Οδηγός του Ασανσέρ, ο Ξένος, η Γυναίκα με τα μαύρα, στη *Σονάτα του σεληνόφωτος*, και υπαρξιακά σύμβολα, όπως είναι το σπίτι, το παράθυρο, ο καθρέφτης, ο τοίχος, η σκάλα, η γέφυρα, ο φάρος κ.ά. Πρόκειται για αρχαιόμυθα ποιήματα που ανανεώνουν τον διάλογο της μοντερνιστικής ποίησης με την ελληνική αρχαιότητα, κυρίως επειδή επιτυγχάνουν να συγχωνεύσουν τον μύθο με τις σύγχρονες ιστορικοκοινωνικές εμπειρίες.

Όπως επισημαίνει ο Χρίστος Αλεξίου «στο καθένα από τα έργα αυτά, ο Ρίτσος, μέσα από διαφορετικά πρόσωπα ή προσωπεία, επώνυμα ή ανώνυμα, μυθολογικά ή σύγχρονα, και μέσα από διαφορετικά σύμβολα, αντικρίζει, ερευνά και σχολιάζει ταυτόχρονα, από τη σκοπιά του κι από τη σκοπιά του κόσμου, τον κόσμο και τον εαυτό του· και στο καθένα από τα πρόσωπα αυτά ή προσωπεία, ή σε καθένα από τα σύμβολα, μπορεί να βρίσκεται, σε κάποιες στιγμές του βίου του, ο ποιητής, ο καθένας μας και ο καθολικός και αιώνιος άνθρωπος. Οι μύθοι, τα πρόσωπα, τα προσωπεία και τα σύμβολα που χρησιμοποίησε στα έργα αυτά μαρτυρούν την τιτάνια βούληση του ποιητή να χωρέσει μέσα σ' αυτή την πολυσχιδή τέταρτη διάσταση της όρασής του το απέραντο, περίπλοκο και αντιφατικό πανόραμα του κόσμου, και να γνωρίσει, να κατανοήσει και να εναρμονίσει μέσα του, και μέσα μας, τον ακατανόητο αέναο κύκλο της ζωής, της φθοράς, του θανάτου και της αναγέννησης»³²².

Οι δραματικοί μονόλογοι της «Τέταρτης Διάστασης» έχουν τη δομή ενός θεατρικού έργου: εκκινούν με μια πεζόμορφη «σκηνική οδηγία» εν είδει προλόγου, συνεχίζονται με εξομολογητικό εκτενή μονόλογο του κεντρικού προσώπου, που αποτελείται από μακροσκελείς ελεύθερους στίχους, με υποτονικό κουβεντιαστό ύφος και πολλές παρεκβάσεις από το κύριο θέμα, εμπλουτίζονται με ένα βουβό πρόσωπο που επιτελεί τον ρόλο του ακροατή και απολήγουν σε έναν πεζόμορφο επίλογο. Μολονότι πολλά από τα ποιήματα έχουν παρασταθεί, δεν προορίζονταν για θεατρική παράσταση. Στον σκηνοθετικό πρόλογο, ο ποιητής ορίζει τον χρόνο, τον τόπο και τα πρόσωπα και υποβάλλει το κλίμα του ποιήματος. Το σκηνικό στις αρχαιόμυθες συνθέσεις, αν δεν είναι υπαίθριο, είναι κάποιο αρχοντικό, που πέρασε στη φθορά και στην ερήμωση, κάτι σαν τα μυκηναϊκά ανάκτορα. Οι παρενθετικοί επίλογοι

³²² Χρίστος Αλεξίου, «Μια απόπειρα ανάλυσης της Τέταρτης Διάστασης του Γιάννη Ρίτσου», στον τόμο *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος*, Αθήνα 2008, σελ. 152.

αντιστοιχούν προς την έξοδο και αποτελούν απαραίτητες προεκτάσεις των μονολόγων.

Ο πρόλογος και ο επίλογος προσφέρουν στον αναγνώστη λεπτομέρειες πιο συγκεκριμένες απ' ότι ο ίδιος ο μονόλογος, παρόλο που οι αναφορές στον χώρο δράσης είναι συχνά αόριστες και ασαφείς. Από την άλλη πλευρά, το μυθικό στοιχείο υποθάλλει τη διαλογική φύση αυτών των ποιημάτων, διότι, αν και έχουν τη μορφή δραματικού μονολόγου, είναι στην πραγματικότητα διαλογικά: μια διαπραγμάτευση με τον χρόνο και μια συνομιλία παρελθόντος και παρόντος με σκοπό να βρεθεί, εν μέσω αλλαγών, το αμετάβλητο στοιχείο, όπως λέει η Χρυσόθεμις στον ομώνυμο διάλογο³²³. Τα περισσότερα πρόσωπα είναι ανώνυμα και η ταυτότητά τους συνάγεται είτε από τον τίτλο είτε από τις σκηνικές οδηγίες. Διατηρώντας την ανωνυμία των πρωταγωνιστών, ο Ρίτσος τους τοποθετεί σε μια ζώνη λυκόφωτος, στο μεταίχμιο μεταξύ παρόντος και παρελθόντος, υποκειμενικότητας και αντικειμενικότητας, φωτός και σκότους³²⁴.

Ο ποιητής δημιουργεί ποιητικούς και όχι ρεαλιστικούς μονολόγους. Όπως αναφέρει ο Αθανασόπουλος³²⁵ *«το ρεαλιστικό στοιχείο που υπάρχει και στις παρενθετικές αφηγήσεις και στον μονόλογο του πρωταγωνιστικού προσώπου παρουσιάζει διαφοροποίηση από το ένα μέρος στο άλλο. Στον πρόλογο κυρίως υπάρχει ένας μεικτός χαρακτήρας ρεαλιστικού και ποιητικοποιημένου στοιχείου, στον μονόλογο ο βαθμός ποιητικοποίησης του ρεαλιστικού είναι πολύ μεγαλύτερος, ενώ στο τρίτο το επιλογικό μέρος περιστέλλεται πάρα πολύ η ποιητικοποίηση»*. Ο μονόλογος κινείται χωρίς χρονική ακολουθία αφορμώμενος από το επίπεδο του παρόντος προς ένα παρελθόν αόριστο, στο οποίο επιστρέφει το ομιλούν πρόσωπο και ανασύρει μνήμες και βιώματα, για να επανέλθει στο παρόν και να διατυπώσει κρίσεις με απολογιστική διάθεση. Έτσι, στη ροή του μονολόγου δημιουργούνται παρεκβάσεις, που αν και παρεκκλίνουν από τον κύριο αφηγηματικό κορμό, λειτουργούν οργανικά μέσα στην ατμόσφαιρα της ποιητικής μυθολογίας.

Από τους ήρωες απουσιάζει το βασικό θεατρικό στοιχείο, η δράση. *«Αντίθετα, αυτό που υπάρχει είναι η ενδοσκόπηση, η εξερεύνηση της ανθρώπινης συμπεριφοράς, η ανάμνηση πράξεων, γεγονότων και καταστάσεων του παρελθόντος, η ανάλυσή τους και*

³²³ Δημήτρης Πατίλας, *ό.π.*

³²⁴ Μιχάλης Μερακλής, «Η “Τέταρτη διάσταση” του Ρίτσου. Μια πρώτη προσέγγιση», στον τόμο *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Αθήνα 1981, σελ. 519.

³²⁵ Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Το ποιητικό τοπίο του ελληνικού 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα*, τόμος Β', Αθήνα 1995, σελ. 97.

ορισμένες φορές η έκθεση των μελλοντικών προθέσεών τους. Όλα αυτά βέβαια μετουσιωμένα σε ποίηση από το συναισθηματικό βάρος του λόγου και τη λυρική του ευαισθησία. Κατορθώνει εδώ ο ποιητής να ταιριάσει τον στοχασμό και την ανάλυση με έναν πηγαίο λυρισμό χάρη στις πάντοτε ζωντανές και πλούσιες εικόνες του, στη φόρτιση που δίνει στην, καθημερινή κατά τα άλλα και συνηθισμένη, λέξη και στη διάθεση υποβολής που διαπερνά όλα τα ποιήματα»³²⁶.

Η «Τέταρτη Διάσταση», ωστόσο, περιλαμβάνει και ορισμένα μη μυθολογικά ποιήματα, και επομένως είναι εύλογο κάποιος να διερωτάται ποιος είναι ο θεματικός σύνδεσμος που ενώνει τα ποιήματα αυτά μεταξύ τους, λαμβάνοντας υπόψη ότι το πρώτο ποίημα που γράφτηκε, *Η σονάτα του σεληνόφωτος*, χρονολογείται από τον Ιούνιο του 1956, ενώ το τελευταίο, η *Φαίδρα*, ολοκληρώθηκε τον Ιούλιο του 1975³²⁷. Εκτός του ότι σχεδόν όλα τα ποιήματα (δεκατέσσερα από τα δεκαεπτά) έχουν τη μορφή δραματικού μονολόγου, ο μύθος καθ'αυτός δε φαίνεται ότι αποτελεί ένα είδος συνεκτικού ιστού μεταξύ τους³²⁸.

Τα πρόσωπα της «Τέταρτης Διάστασης» έχουν περάσει από το καμίνι της δοκιμασίας, όπως και ο ποιητής. Όπως παραθέτει ο Μαστροδημήτρης, «η συνείδησή τους κυριαρχείται από τις μείζονες εναγόνιες μέριμνες του ανθρώπου: τον αδυσώπητο χρόνο και τη συνακόλουθη φθορά· τον έρωτα και τη μοναξιά· το δίλημμα ανάμεσα σε μια ζωή στο περιθώριο των γεγονότων και στο Χρέος “που έταζαν οι άλλοι για μας”· και την τραγική επίγνωση της απουσίας της νίκης»³²⁹. Όλα αυτά είναι κατά βάση θέματα που απασχολούν και προβληματίζουν τον Ρίτσο πρώτα ως άνθρωπο και εν συνεχεία ως ποιητή.

7.2 Η αξιοποίηση των μυθικών συμβόλων στο έργο του Γιάννη Ρίτσου και ειδικότερα στους μονολόγους της «Τέταρτης Διάστασης»

Αποτελεί κοινή παραδοχή της κριτικής πως στη συγγραφική μετάβαση προς τη δεκαετία του '60 σημειώνεται μια ουσιαστική τομή στην ποίηση και στην ποιητική του Ρίτσου. Ο ίδιος εγκαινιάζει στην ποίησή του την πεζή δραματική αφήγηση και την ενδοσκόπηση. Με άλλα λόγια, «στη δεκαετία του '60 μεθοδεύεται και

³²⁶ Στέφανος Διαλησιμιάς, *Εισαγωγή στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα 1984, σελ. 55.

³²⁷ Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι ορισμένα από τα ποιήματα αυτής της συλλογής ολοκληρώθηκαν σε πέντε χρόνια (*Ισμήνη*, *Περσεφόνη*) και άλλα σε τέσσερα χρόνια (*Ορέστης*, *Αγαμέμνων*).

³²⁸ Βλ. Μ. Jeffreys, «Reading in the Fourth Dimension», στο *Modern Greek Studies* 2, Australia and New Zealand 1994, σελ. 61-105.

³²⁹ Παναγιώτης Μαστροδημήτρης, «Η ποίηση του Γιάννη Ρίτσου: Μια ανασκόπηση», στο *Ελίτροχος*, τχ. 4-5, Χειμώνας 1994-1995, σελ. 194

ολοκληρώνεται η μεταστροφή της οπτικής του ποιητή από την εξωστρέφεια του Εγώ (εξωστρέφεια προς τη διάχυση του σύγχρονου ιστορικού πεδίου δράσης του) στην εσωστρέφεια ακόμα και του Εσύ, που αναδιπλώνεται από το βάθος του ιστορικού και μυθολογικού πίσω του χρόνου προς το δράμα, τώρα, της συνείδησης του ήρωα και του αφηγητή»³³⁰. Η εσωτερική αυτή τομή οριοθετείται με τα ποιητικά συνθέματα που εμπνεύστηκε και περιέλαβε ο ποιητής στη συγκεντρωτική επιτομή του με τίτλο «Τέταρτη Διάσταση».

Οι περισσότερες συνθέσεις της «Τέταρτης Διάστασης» αξιοποιούν τη μυθική μέθοδο, ώστε να διανοίξουν τη χρονική προοπτική, ταυτίζοντας το παρελθόν με το εκάστοτε παρόν³³¹. Σύμφωνα με τον Στέφανο Διαλησμά³³², με την «Τέταρτη Διάσταση» εγκαινιάζεται ουσιαστικά η αναδρομή του Ρίτσου στον ελληνικό μύθο. Είναι γνωστή η επίδοση που είχε ο αρχαίος μύθος στη σύγχρονη ευρωπαϊκή και ελληνική σκέψη και λογοτεχνία. Όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, ολοένα και περισσότεροι ποιητές εντάσσουν τον μύθο στα ποιήματά τους με σκοπό να προσδώσουν οικουμενική διάσταση στο έργο τους³³³. Ο Διαλησμάς αναφέρει ότι «ο Ρίτσος εκμεταλλεύεται ορισμένα αρχαιοελληνικά μυθικά πρότυπα και τη δυναμική που αυτά κρύβουν μέσα τους για τον σύγχρονο αναγνώστη και τα χρησιμοποιεί ως αφετηρία για το θέμα του. Στη συνέχεια όμως μεταπλάθει τον χαρακτήρα, τη συμπεριφορά, το πρόσωπο και την ηλικία του ήρωα σύμφωνα με την ποιητική του θέληση. Έτσι τα χαρακτηριστικά των ηρώων του ή μάλλον των αντιηρώων του, είναι ο στοχασμός, η αδράνεια και η υποτονικότητα, η κούραση, η μελαγχολία, η αμφιβολία, η μεγάλη ηλικία πολλές φορές [...]. Βασικό πρόβλημα που απασχολεί τους ήρωές του είναι η σύγκρουση του ατόμου με την κοινωνία, το κατά πόσο ο συμβιβασμός του ατόμου με τον προορισμό του στην κοινωνία, η σκοπιμότητα και η ορθότητα του οποίου αμφισβητούνται, και η συμμετοχή του στα κοινά είναι στοιχεία αναιρετικά της ελευθερίας του. Υπάρχει επίσης συνεχής αμφισβήτηση πράξεων και καταστάσεων του παρελθόντος και απογοήτευση και πικρία για την τωρινή κατάσταση»³³⁴.

Αντίθετα απ' ό,τι θα περίμενε κανείς, η χρήση του μύθου στις μεγάλες αυτές συνθέσεις είναι αποσπασματική. Όπως αναφέρει ο Βελουδής «η αποσπασματικότητα

³³⁰ Γιάννης Δάλλας, «Οπτικές του θέματος και της ποιητικής στα αρχαιόθεμα ποιήματα του Ρίτσου» στον τόμο *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος*, Αθήνα 2008, σελ. 53.

³³¹ Δημήτρης Κόκορης, *Μια φωτιά. Η ποίηση. Σχόλια στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα 2003, σελ. 75.

³³² Στέφανος Διαλησμάς, *ό.π.*, σελ. 55.

³³³ Για περισσότερες πληροφορίες βλέπε 4^ο κεφάλαιο της παρούσας μελέτης.

³³⁴ *Ο.π.*, σελ. 56.

αυτή χαρακτηρίζει, σ' αντίθεση με την αξιοποίηση του μύθου στο νεότερο και το σύγχρονο θέατρο, τη χρήση της "μυθικής μεθόδου" σ' ολόκληρη τη μοντέρνα ευρωπαϊκή ποίηση. Τα μυθολογικά στοιχεία, ένα μύθημα, ένα μοτίβο ή ένα απλό όνομα, φορτισμένα ακόμα με το αρχικό μυθικό τους "νόημα", αποσπώνται θεληματικά από τη μυθολογική "αφηγηματική" τους συνάφεια κ' ενοφθαλμίζονται στον ποιητικό κορμό μιας νέας "αφήγησης", που λειτουργεί μεν με τη "βοήθεια" του μύθου, αλλά ριζικά πέρα κ' έξω απ' αυτόν»³³⁵.

Στην χαρακτηριστικά αντιηρωική εποχή μας είναι γνωστό ότι τα πρότυπα ξεφτούν και κάποτε υπονομεύονται από τα γεγονότα. Γι' αυτό ακριβώς ο μύθος που είναι τόσο παλιός –άρα απρόσβλητος από τον χρόνο– άρα διαχρονικός, καταλήγει να έχει ιδιαίτερο βάρος σε μια εποχή με τόσο ρευστά και εύθραυστα είδωλα. Με βάση με τη σύγχρονη κοινωνιολογία «ο αρχαίος μύθος μπορεί να μας υποβάλει έμμεσα καθολικά μοντέλα συμπεριφοράς»³³⁶. Ο μύθος είναι ένα υλικό από τη φύση του κοινό για όλους, καθολικό, γιατί είναι στους πάντες γνωστό. Όταν ο ποιητής μιλάει για τις ιστορίες των Λαβδακιδών ή των Ατρείδων, έχει ένα πολύ καλό άλλοθι για να παρουσιάσει τη δικιά του ιστορία και της οικογένειάς του, πάντα με τη γνωστή τεχνική της μεταμφίεσης. Οι γνώριμοι του ποιητή έχουν μεταμφιεστεί σε αρχαϊκούς ήρωες, έτσι που να είναι το ίδιο γνώριμοι και μαζί το ίδιο μακρινοί για όλους μας και η προσωπική συναισθηματική εμπειρία παύει να παρουσιάζεται ως ατομική, αλλά γενικεύεται αφού καλύπτεται με τον μανδύα του μύθου.

Ο Έλληνας ποιητής έχει τονίσει ότι «τα ιδιαίτερα, τα ατομικά αισθήματα, δεν επιτρέπουν τη δυνατή φωνή. Γελοιοποιούνται μ' αυτήν»³³⁷. Ο μύθος μπορεί να εμποτιστεί διακριτικά από τα ατομικά συναισθήματα και με αυτόν τον τρόπο να δώσει κάποια μορφή, ένα απτό σχήμα στη συναισθηματική άβυσσο του ποιητή, ώστε να την κάνει προσιτή στην ευαισθησία του αναγνώστη. Έτσι μέσα από τον αρχαίο μύθο ο σύγχρονος άνθρωπος, ποιητής ή αναγνώστης, πετυχαίνει τη συναισθηματική του αποφόρτιση, τη λύτρωση, την επικοινωνία. Αυτή ακριβώς είναι και η ψυχολογική λειτουργία του μύθου στο πεδίο της λογοτεχνίας. Ένας ποιητής σαν τον Ρίτσο που έζησε όλες τις ταραγμένες εποχές της πατρίδας του, διώχτηκε, εξορίστηκε χωρίς ποτέ

³³⁵ Γιώργος Βελουδής, «Ο αρχαίος μύθος στον Ρίτσο», στον τόμο *Παράταιρα. Μελέτες-Κριτικές-Επιφυλλίδες*, Αθήνα-Γιάννενα 1995, σελ. 39.

³³⁶ Αλεξάνδρα Ζερβού, «Ο αρχαίος μύθος και η 'στρατευμένη' ποίηση του καιρού μας» στον τόμο *Εισαγωγή στην ποίηση του Ρίτσου* (επιμ. Δημήτρης Κόκορης), Ηράκλειο 2009, σελ. 188. Βλέπε και David Bidney, «Myth, Symbolism and Truth», στο *Myth and Literature: Contemporary Theory and Practice*, (ed. John Vickery), University of Nebraska Press, Lincoln 1966, σελ. 10.

³³⁷ Γιάννης Ρίτσος, «Σκέψεις για την ποίηση του Ελύαρ», *Μελετήματα*, Αθήνα 1980, σελ. 85.

να σταματήσει να γράφει, ένιωσε βαριά τη λογοκρισία του φασισμού και ίσως κάποτε και τη δέσμευση της πολιτικής του ένταξης. Για τον λόγο αυτό ο ποιητής μιλά με παραμύθια και παραβολές ώστε να επικοινωνήσει με τον λαό του, μιας και ο αρχαίος μύθος του προσφέρει μια γλώσσα δυνατή και ευλύγιστη.

Στο σημείο αυτό αξίζει να επισημανθεί μία ακόμη τεχνική διασκευής του μύθου από τον Ρίτσο: η αντιστροφή³³⁸. Συχνά μια τέχνη που επιλέγει να είναι λαϊκή προσπαθεί να ευνοήσει κάποια ταύτιση ανάμεσα στους ήρωές της και το κοινό το οποίο απευθύνεται. Έτσι ο Ρίτσος, όπως και πολλοί σύγχρονοί του, αντιστρέφει το βάρος του μύθου δίνοντας πρωταγωνιστικό ρόλο στον αντιήρωα ή το παραμερισμένο πρόσωπο. Τραγουδάει την Ισμήνη κι όχι την Αντιγόνη, τη Χρυσόθεμη κι όχι την Ηλέκτρα, ενώ όταν μιλάει για τους πρωταγωνιστές του αρχαίου μύθου, φθείρει³³⁹ τις εικόνες τους. Με το τρόπο αυτό οι γενναίες μεγαλειώδεις μορφές του μπορούν να ταυτιστούν με τους ταλαιπωρημένους ανθρώπους του καιρού μας.

Έτσι διασκευασμένος με τις δύο αγαπημένες τεχνικές του Ρίτσου, τη μεταμφίεση και την αντιστροφή, ο αρχαίος μύθος μεστός από επίκαιρα μηνύματα παρουσιάζεται σε μια ποίηση που επιχειρεί κάτι τιτάνιο: *«ένα γεφύρωμα ανάμεσα στο παρόν και το μέλλον, ανάμεσα στο πραγματικό και το φανταστικό, ανάμεσα στο άτομο και στην ομάδα, ανάμεσα στον άνθρωπο και τον κόσμο, ανάμεσα στη ζωή και στ' όνειρο, πάνω από κάθε δυσκολία και κάθε προσωπικό δράμα»*³⁴⁰. Άλλωστε κι ο ίδιος ο αρχαίος μύθος είναι ένα γεφύρωμα ανάμεσα στη σοφία και το παραμύθι κι ένα δίδαγμα για την τέχνη και τη ζωή.

Ένας ακόμη τρόπος στη μεταχείριση του μύθου από τον Ρίτσο είναι και ο αναχρονισμός. Ο ποιητής, δηλαδή, παρεμβάλλει είτε στον ποιητικό μονόλογο είτε στα πεζά κείμενα που τον πλαισιώνουν, αντικείμενα και καταστάσεις της σύγχρονης εποχής³⁴¹. *«Γενικά, ο αρχαίος μύθος υφαίνεται μέσα σε έναν σύγχρονο κόσμο και αυτό είναι που επιδιώκει ο ποιητής. Στόχος του είναι να μεταφέρει και στις μέρες μας τον μύθο με την οποιαδήποτε φόρτιση που διαθέτει, να του αποδώσει, μαζί με το*

³³⁸ Αλεξάνδρα Ζερβού, *ό.π.*, σελ. 193.

Η τεχνική αυτή θυμίζει το θέατρο του Μπέκετ και τη βρίσκουμε και σε έργα νεώτερων θεατρικών συγγραφέων, όπως στο «Ο Ρόζενγκραντς και ο Γκίλντενστερν είναι νεκροί» του Τομ Στόπαρντ, που διασκευάζει υπό την οπτική δύο ελασσόνων χαρακτήρων του αρχικού έργου, τον Άμλετ του Σαίξπηρ.

³³⁹ Η Ελένη είναι «γριά-εκατό-διακοσίων χρονών» κι ο Οδυσσέας όταν γυρίζει είναι ένας «άθλιος αιματόβρεχτος ασπρογένης». Βλέπε «Η απόγνωση της Πηνελόπης», Συλλογή «Επαναλήψεις».

³⁴⁰ Γιάννης Ρίτσος, «Περί Μαγιακόβσκη», *Μελετήματα*, Αθήνα 1980, σελ. 20.

³⁴¹ Στέφανος Διαλησιμιάς, *ό.π.*, σελ. 57.

υπεριστορικό και ένα συγκεκριμένο ιστορικό νόημα»³⁴². Όπως αναφέρει η Χρύσα Προκοπάκη στη μελέτη της με τίτλο *Η πορεία προς τη Γκραγκάντα ή οι περιπέτειες του οράματος* στη διαδικασία του αναχρονισμού «θα μπορούσε να διακρίνει κανείς όχι τόσο την πρόθεση του ‘εκσυγχρονισμού’, όσο δύο άλλες λειτουργίες: η μια τείνει, μέσα απ’ το ‘παράξενο’ και τις απότομες τομές να αποδραματοποιήσει τον μύθο, να κεντρίσει τον αναγνώστη για να αντιμετωπίσει κριτικά την όλη ‘αφήγηση’. [...] Η άλλη διαδικασία, εσωτερική αυτή, ανταποκρίνεται, σε μια ανάγκη αναχώνευσης του μύθου, της ιστορίας, του προσωπικού βιώματος και της κοινωνικής εμπειρίας, αναχώνευση που αντιστοιχεί σε μια διαχρονική οπτική»³⁴³.

Ο χώρος στα μυθολογικά ποιήματα είναι άχρονος όσο τουλάχιστον και ο μύθος. Αρχαία ανάκτορα και ερείπια συγχωνεύονται με παλιά αρχοντικά και, χάρη στους αναχρονισμούς, με στοιχεία άλλων εποχών αλλά και σύγχρονα. Είναι λοιπόν ένας χώρος ετερόκλητος, όπως στα όνειρα, εσωτερικευμένος αναφέρει χαρακτηριστικά η Προκοπάκη³⁴⁴. Συνεχίζει λέγοντας ότι «είναι κυρίως χώρος νοσταλγίας, μιας εξωραϊσμένης μνήμης, που έρχεται να αντιστρέψει ή να αποδώσει τραγικό μεγαλείο σ’ ένα βιωμένο προσωπικό δράμα. Αυτά σαν ψυχολογική διεργασία, και ανεξάρτητα από τη συνειδητή βούληση του καλλιτέχνη που μεταπλάθει όλα τούτα σε έργο με άλλες σημασιοδοτήσεις»³⁴⁵.

Ο ποιητής θα ασχοληθεί με τους αρχαίους μύθους λίγα χρόνια μετά την απελευθέρωσή του από την εξορία, όταν θα βρίσκεται στη μέση ηλικία κι έχει περάσει από λογής Συμπληγάδες (οικογενειακοί θάνατοι, αρρώστιες, στερήσεις, περιπέτειες και εξορίες). Τα τυραννικά βιώματα, στοιβαγμένα μέσα του, τον κυνηγούν και αναζητεί τρόπους να τα αποκαλύψει κρύβοντάς τα, μεταμφιέζοντάς τα. Τότε ανακαλύπτει στην ελληνική μυθολογία ένα διαθέσιμο πολύσημο υλικό για να εκφράσει ατομικές, συλλογικές, κοινωνικές και ιστορικές καταστάσεις, να διερευνήσει σχολαστικά πολιτικούς, κοινωνικούς και υπαρξιακούς προβληματισμούς και για να περάσει από το επίκαιρο τώρα στο διαχρονικό παρόν. Το έργο του αποτελεί έναυσμα για να δούμε πώς η πραγματική πολιτεία με την ιδανική πολιτεία στέκονται αντιμέτωπες, πώς το ουτοπικό δράμα περιέχει το ιστορικό δράμα στο σύνολό του, πώς το αρχέγονο παρελθόν σημαδεύει το παρόν και αντιστρόφως και

³⁴² Ο.π.

³⁴³ Χρύσα Προκοπάκη, *Η πορεία προς τη Γκραγκάντα ή οι περιπέτειες του οράματος*, Αθήνα 1981, σελ. 46.

³⁴⁴ Ο.π.

³⁴⁵ Ο.π.

πώς η έξοδος από τον κύκλο του δράματος παραπέμπει σε μια κοινωνία, που μπορεί να μην τη ζούμε αλλά νιώθουμε την ανάγκη να την προβάλουμε ως αίτημα για το μέλλον, ως μια μορφή κάθαρσης που την επιβάλλει η δική μας εποχή. Ως το τέλος της ζωής του, τον Ρίτσο τον απασχολούσε το χτίσιμο της ιδανικής πολιτείας, αυτής που θα αποσύρει από το σκοτεινό της πέπλο τη σκιά της καταπίεσης και του θανάτου. Ο Πήτερ Μπήαν παρατηρεί ότι «τα μυθολογικά ποιήματα του Ρίτσου είναι τόσο γερά δεμένα με τα προσωπικά του βιώματα και τις εμπειρίες του έθνους του – τις σύγχρονες, τις συγκεκριμένες-, ώστε δε διατρέχουν τον κίνδυνο να ξεκόψουν απ’ αυτές όταν ο άνεμος του αρχαίου μύθου φουσκώνει τα πανιά τους»³⁴⁶. Τα επίκαιρα γεγονότα εκείνης της περιόδου παίρνουν, όπως γράφει ο ίδιος για την ποίηση του Ηλία Έρεμπουργκ «μια τέτοια απόσταση σα να’ ναι βυθισμένα στο βάθος του χρόνου και ανακαλούνται απ’ την ποίηση μ’ όλη θαρρείς τη μαγική αοριστία του άχρονου και άχωρου, μ’ όλη την καθολικότητα την εφαρμόσιμη σε κάθε χρόνο και τόπο και ευαισθησία»³⁴⁷.

Σε ένα γράμμα του στη μελετήτρια του έργου του Χρύσα Προκοπάκη στα 1972, όπου σχολιάζει τα τρωτά της επικαιρικής ποίησης, συνοψίζει καίρια τα πλεονεκτήματα της μυθικής μεθόδου αναφερόμενος στα μυθολογικά ποιήματα της *Τέταρτης Διάστασης* «...η διάσταση του μύθου, η προϋπάρχουσα μαγεία της απόστασης, η άξια μουσική των αναχρονισμών, η ελεύθερη κίνηση της φαντασίας, η ευκολία της μεταμπίεσης και της ακραίας ομολογίας κάτω απ’ την προσωπίδα του άλλου, η στοχαστική κίνηση του λόγου απ’ το φιλτραρισμένο μέσω των εποχών αίσθημα και νόημα που δεν υπόκειται στην αναγκαιότητα της λαχανιασμένης στιγμής...»³⁴⁸.

Στις συνθέσεις της «Τέταρτης Διάστασης» ο Ρίτσος, όπως επισημαίνει ο Δημήτρης Τζιόβας, «εμφανίζεται ως μοντερνιστής με κάποια καθυστέρηση, όχι μόνο γιατί υιοθετεί τεχνικές που είχαν χρησιμοποιηθεί στο παρελθόν από τον Καβάφη και τον Σεφέρη, αλλά και γιατί διακατέχεται από μια καθαρά μοντερνιστική ιδεολογία: την υπέρβαση του χρόνου»³⁴⁹. Συνεχίζοντας ο Τζιόβας αναφέρει ότι «αυτή η επιλογή των

³⁴⁶ Μιχάλης Μερακλής, «Η “Τέταρτη Διάσταση” του Γιάννη Ρίτσου. Μια πρώτη προσέγγιση», στον τόμο *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Αθήνα 1981, σελ. 519. Βλέπε και Πήτερ Μπήαν, «Ο μύθος στα νεοελληνικά γράμματα και ο Φιλοκτήτης του Γιάννη Ρίτσου», *Γιάννης Ρίτσος. Μελέτες για το έργο του*, Αθήνα 1975, σελ. 63-74.

³⁴⁷ Γιάννης Ρίτσος, *Μελετήματα*, Αθήνα 1980, σελ. 56.

³⁴⁸ Γιάννης Ρίτσος, «Ένα γράμμα του, για την ποίησή του», *Αφιέρωμα στον ποιητή Γιάννη Ρίτσο*, στη *Νέα Εστία*, τχ. 1547, Χριστούγεννα 1991, σελ. 95.

³⁴⁹ Δημήτρης Τζιόβας, «Ο Ορέστης του Ρίτσου: η πολιτική του μύθου και η αναρχία της ρητορικής», *Από το λυρισμό στο μοντερνισμό. Πρόσληψη, ρητορική και ιστορία στη νεοελληνική ποίηση*, Αθήνα 2005, σελ. 259.

μύθων που σχετίζονται με τον Οίκο των Ατρειδών και τον Τρωικό Πόλεμο μπορεί να εξηγηθεί με δύο κυρίως τρόπους. Πρώτον, τα κυρίαρχα θέματα σε αυτόν τον μυθολογικό κύκλο είναι η εκδίκηση, ο χωρισμός και η σφαγή –θέματα τα οποία επίσης απαντούν στην πρόσφατη Ελληνική Ιστορία. Δεύτερον, ο δεκάχρονος Τρωικός Πόλεμος μπορεί να συγκριθεί με τις ταραχώδεις και βίαιες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα στην Ελλάδα και ιδιαιτέρως με τη δεκαετία του 1940, τη δεκαετία της Αντίστασης και του Εμφυλίου Πολέμου»³⁵⁰. Παρόλα αυτά, δε μας δίνονται αρκετές πληροφορίες για τις μυθικές υποθέσεις καθαυτές, αφού η αναφορά στον μύθο τείνει να περιοριστεί στον τίτλο, καθώς και στους προλόγους και στους επιλόγους, οι οποίοι παίρνουν τη μορφή σκηνοθετικών οδηγιών.

Η μυθολογική μέθοδος βοηθάει τον ποιητή να απαλύνει έντονα και ιδιαίτερα δυσάρεστα συναισθήματα όπως ο φόβος ή η φρίκη, πράγμα που η έλλογη σκέψη αδυνατεί να κάνει. Προς επίρρωση αυτών, ο Ρίτσος υιοθετεί αυτή τη μέθοδο για να παρουσιάσει με ήπια χαμηλή φωνή τις συμφορές και τους αγώνες της φυλής του. Όταν μιλάει για τον δεκάχρονο πόλεμο της Τροίας στα πολύστιχα ποιήματα της «Τέταρτη Διάσταση», άλλοτε εννοεί την περίοδο 1912-1922 κι άλλοτε το διάστημα 1940-1950, δηλαδή την Ελληνική Αντίσταση και τον Εμφύλιο.

Με βάση όσα αναφέρει ο Στέφανος Διαλησμάς³⁵¹, οι συνθέσεις αυτές λειτουργούν σε δύο επίπεδα. Το ένα αναφέρεται στην εποχή μας και η σημαντική του εξηγείται από τα όσα έζησε, είδε και έπραξε ο ποιητής από τη σκοπιά της πολιτικής και κοινωνικής του ένταξης. Πολλοί παραλληλίζουν τη μυθική δεκαετία του Τρωικού πολέμου με τα χρόνια 1936-1946 και 1946-1956. Η κρίση, οι ανακατατάξεις και οι διαφοροποιήσεις στον χώρο, που είναι ταγμένος ο Ρίτσος, του δημιουργούν ανάλογες συνειδησιακές αντιδράσεις. Κατ' επέκταση, σημαντικό ρόλο στη νέα αυτή φάση της ποιητικής του δημιουργίας διαδραματίζουν η ενδοσκόπηση και η εξέταση και η ανάλυση της ανθρώπινης συμπεριφοράς και προσωπικότητας.

«Ένα δεύτερο επίπεδο, διαχρονικό, είναι εκείνο που ορίζει την πανανθρώπινη αξία τους, αφού τα όσα έγιναν στον συγκεκριμένο τόπο και χρόνο είναι δυνατόν να επαναληφθούν, αφού πάντα θα υπάρχουν άνθρωποι που θα παλεύουν με τον θάνατο, την απογοήτευση, την ηθική φθορά, τη διάψευση των ελπίδων τους, τη χρεωκοπία των ιδανικών τους, το δίλημμα μόνωση ή συμμετοχή»³⁵².

³⁵⁰ Ο.π.

³⁵¹ Στέφανος Διαλησμάς, *ό.π.*, σελ. 57-58.

³⁵² Ο.π., σελ. 58.

Γιατί ο Ρίτσος αφιερώθηκε στα μυθολογικά κατά τη σκοτεινή αυτή περίοδο; Η απάντηση, κατά τον Παντελή Πρεβελάκη³⁵³, μπορεί να είναι η ακόλουθη: «*πρώτο, ο Ρίτσος δεν αφιερώθηκε σε αυτά αποκλειστικώς, η «επικαιρική» παραγωγή του δε μειώθηκε καθόλου, όπως είδαμε σε προηγούμενες σελίδες και θα δούμε στις επόμενες· δεύτερο, τα «μυθολογικά» του εξασφάλισαν ένα «άλλοθι» απέναντι στη λογοκρισία· τρίτο και σπουδαιότερο, το είδος αυτό του λόγου βγήκε από μια εσωτερική παρόρμηση. Τα μυθολογικά αποτέλεσαν μια διαφυγή από έναν καθημερινό εφιάλτη, που μπορούσε να οδηγήσει τον πολίτη- ποιητή στην αλλοφροσύνη. Η ποίηση αποδείχτηκε άλλη μια φορά μέσο εκτόνωσης και παράγοντας ψυχικής ισορροπίας*». Συμπεραίνουμε, λοιπόν, ότι η ενασχόληση του Ρίτσου με μυθολογικά θέματα κατά την περίοδο της δικτατορίας, εκτός του ότι αποτελούσε έναν τρόπο αντιμετώπισης της λογοκρισίας είχε απόρροια σε μια διάθεση φυγής και εκτόνωσης από την εφιαλτική πραγματικότητα.

Σύμφωνα με τον Γιάννη Δάλλα, οι άξονες δομής των αρχαιοθέμων ποιημάτων του Ρίτσου είναι δύο: η *ομοχρονία* στη θεματική και η *ηθοποιία* στην ποιητική³⁵⁴. Ο ίδιος θεωρεί ομοχρονία τη συνταύτιση του διαχρονικού και του συγχρονικού στα θέματα της «Τέταρτης Διάστασης» και, επομένως, τη συνύπαρξη του οικείου και του επίκαιρου στην επιφάνεια, και του απόξενου και παντοτινού στο βάθος της πλοκής τους³⁵⁵. Πιο συγκεκριμένα, όπως επισημαίνει, «δύο είναι τα ακραία όρια του χρόνου και του κόσμου των ηρώων του. Είναι ο χρόνος αφενός του παρελθόντος, του απώτερου εννοείται παρελθόντος, που προβάλλεται ως χρόνος μυθικός, και αφετέρου ο χρόνος του παρόντος, που αντιπροβάλλεται ως χρόνος κοσμικός. Και οι δυο χρόνοι είναι ισοδύναμοι και οι κόσμοι τους εκτίθενται ως ισότιμοι»³⁵⁶. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι ο ποιητής εκμεταλλεύεται τις σιωπές ή τα κενά του αρχαίου μύθου και επινοεί υποθετικές μυθοπλασίες. Φτάνει ακόμη και στην πλήρη εκτροπή από τον καμβά του αρχαίου μύθου, όπως λ.χ. στον *Ορέστη*, όπου αυθαίρετα ανατρέπεται απολύτως στη συνείδηση του ήρωα το χρέος της εκδίκησης των *Ευμενίδων* του Αισχύλου.

Από την άλλη, η ηθοποιία είναι η τεχνική του «υποκριτή» που υποδύεται άλλα πρόσωπα, μέσα από τα προσώπια των οποίων εκφράζεται και κάνει διαχρονικές και

³⁵³ Παντελής Πρεβελάκης, *Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος- Συνολική θεώρηση του έργου του*, Αθήνα 1992, σελ. 449.

³⁵⁴ Γιάννης Δάλλας, *ό.π.*, σελ. 56.

³⁵⁵ *Ο.π.*

³⁵⁶ *Ο.π.*, σελ. 57.

οικείες τις ιδέες και κοινόχρηστα τα συναισθήματά του. Ο Ρίτσος χρησιμοποιεί μάσκες και προσωπεία στα αρχαιόθεμα ποιήματα της «Τέταρτης Διάστασης» με ρόλο ύψιστης σημασίας.

Όλα τα ποιήματα της συλλογής, σύμφωνα με την ένδειξη των τίτλων τους, είναι ιστορίες από δύο πλασματικές πραγματικότητες: από τη μυθολογία και συγχρόνως τη λογοτεχνία. *«Οι ήρωές τους, είναι ήρωες του μύθου, ανακλημένοι πρώτιστα από την τραγωδία και δευτερευόντως, έμμεσα, από το έπος»*³⁵⁷. Σε όλη την έκταση των ποιημάτων κυριαρχεί η δραματικότητα και η εξομολόγηση, καθώς στις συνθέσεις αυτές τα ποιητικά τοπία είναι ρεαλιστικά και σύγχρονά του, αποσπασμένα από την προσωπική και οικογενειακή του εμπειρία και, προπάντων ύστερα από την Κατοχή και την Απελευθέρωση, αντλημένα από τη μεταπολεμική μας περιπέτεια, με τα πρόσωπα ως μέλη του κοινωνικού συνόλου στην υπηρεσία ενός συλλογικού οράματος. *«Στα αρχαιόθεμα συνθέματα του τόμου, οι υπάρξεις γίνονται περσόνες, ενώ η πραγματικότητα, με τα πεδία δράσης της ως σκηνικά, επινοείται ως πραγματικότητα φανταστική και σκηνοθετημένη. Μια πραγματικότητα αυθαίρετη, που σημαίνει αιρετή από τον ίδιο, συνεπώς προσωπική και εξ αυτού μοντέρνα και πρωτότυπη»*³⁵⁸.

Σύμφωνα με την Αλεξάνδρα Ζερβού³⁵⁹, η παρουσία του μύθου στην ποίηση του Ρίτσου σημειώνει τρεις διαφορετικές φάσεις. Στην πρώτη (1935-1959) έχει τη μορφή του ποικίλματος, του περίτεχνου στολιδιού που διαλέγει ο μαθητής του Παλαμά. Έτσι, για παράδειγμα στο ερωτικό ποίημα «Εαρινή Συμφωνία» (1937-38) ενσωματώνεται η μεταμόρφωση του Δία σε κύκνο και το σμίξιμό του με τη Λήδα. Την περίοδο 1959-1975 οι αρχαίοι μύθοι προσφέρουν τον καμβά για να συντεθούν τα πολύστιχα ποιήματα της «Τέταρτης Διάστασης», ενώ από το 1975 και μετά υπάρχει μια πολυσημία συμβόλων και οι μύθοι παρουσιάζονται εξαιρετικά πολυάριθμοι και με αποσπασματική μορφή διάσπαρτοι σε ολόκληρο το έργο.

Ο Γιάννης Ρίτσος, σε όλες τις αρχαιόθεμες συνθέσεις της Τέταρτης Διάστασης και ιδιαίτερα σ' αυτές όπου 'επεξεργάζεται' τον ατρείδικό μύθο, καταγράφει τις ουσιώδεις –αλλά και ενδεικτικές για την ποιητική του τέχνη- παραλλαγές του θέματος του προσωπείου, *«που τον βοηθά να ανασύρει τα σκοτεινά στρώματα του ασυνείδητου των προσώπων, με την καταβύθιση στο δικό του ασυνείδητο. [...] Κάθε απόκρυψη, άλλωστε (όπως και μερικές φορές κάποιες μεταμφιέσεις), κάτω από ένα*

³⁵⁷ Ο.π., σελ. 54.

³⁵⁸ Ο.π., σελ. 55.

³⁵⁹ Αλεξάνδρα Ζερβού, *ό.π.*, σελ. 183-199.

ορισμένο προσωπείο (ή με μιαν ασυνήθιστη στολή), στο χώρο της ποιητικής γραφής, μπορεί να οδηγήσει σε μια σειρά από σημαντικές αποκαλύψεις που σχετίζονται τόσο με το πρόσωπο που φέρει το προσωπείο ή μεταμφιέζεται, όσο και με το ίδιο το προσωπείο –καινούριο του πρόσωπο»³⁶⁰, παρατηρεί ο Παγουλάτος.

Δε θα ήταν υπερβολή να ισχυριστεί κανείς ότι αρχαϊκός μύθος προβάλλει αιώνια πρότυπα παίρνοντας μια καλυμμένη ηθικολογική χροιά. Κάτι αντίστοιχο εκφράζει και ο Ρίτσος μιλώντας για τον Μαγιακόφσκι³⁶¹, βρίσκοντας την ευκαιρία να διατυπώσει και το δικό του πιστεύω για την Τέχνη: «Το ιδεολογικό υπόβαθρο της Τέχνης το κοινωνικό και ηθικό, αν δεν είναι ο πρώτος λόγος της αξίας της, είναι ωστόσο ο τελικός... Όταν η τέχνη ξεπεράσει τα πρώτα στάδια της ατομικής εξομολόγησης και απολύτρωσης του καλλιτέχνη... γίνεται αναγκαστικά έκφραση της ανάγκης όλων των ανθρώπων για δικαιοσύνη, ελευθερία, ευτυχία... οπότε το αισθητικό συναντάται με το ηθικό και συχνά ταυτίζεται δυσδιάκριτα μ' αυτό»³⁶². Στις μέρες μας,

³⁶⁰ Ανδρέας Παγουλάτος, «Οι Ατρείδες στην Τέταρτη Διάσταση του Γιάννη Ρίτσου (προσωπεία, μεταμορφώσεις, σημαίνοντα ζώα, αντικείμενα και αινιγματικός λόγος)», στο *Οδός Πανός*, τχ. 146, Αθήνα 2009, σελ. 15.

³⁶¹ Ο Βλαντίμιρ Βλαντίμιροβιτς Μαγιακόφσκι (1893-1930), Ρώσος ποιητής και θεατρικός συγγραφέας, ήταν ένας από τους κατεξοχήν εκπροσώπους του Ρωσικού Φουτουρισμού στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Έχοντας ενταχθεί στο Ρωσικό Σοσιαλδημοκρατικό Εργατικό Κόμμα, ανέπτυξε προπαγανδιστική δράση στο χώρο των εργατών της Μόσχας, ενώ αρκετές φορές συνελήφθη και το 1909 πέρασε 11 μήνες στη φυλακή Μπουτίρκα. Την εποχή του εγκλεισμού του τη θεωρούσε ως αρχή της ποιητικής του δημιουργίας. Οι στίχοι που έγραψε πριν την αποφυλάκισή του κατασχέθηκαν. Το 1923 ίδρυσε τον ευρύτερο κύκλο των λογίων του ΛΕΦ (Αριστερό Μέτωπο Τέχνης). Έθεσε «εαυτόν» στην υπηρεσία της επανάστασης με το έργο του, με τους αισθητικούς προβληματισμούς τόσο του ίδιου όσο και του κύκλου του ΛΕΦ, σε σχέση με την κοινωνική σημασία της τέχνης θεωρητικά και με την αποτύπωσή της στη μορφή του καλλιτεχνικού δημιουργήματος (Альфонсов, 1984). Ήταν προκλητικός στις απόψεις, στο ντύσιμο και στον τρόπο ζωής. Η αξία του λογοτεχνικού και δραματικού έργου του οφείλεται ακριβώς στη σύνδεσή του με την επανάσταση: ήταν ο διθύραμβος για τους θριάμβους της, αλλά και η εναγώνια προφητεία για τους κινδύνους του μέλλοντός της (Кручених, 2006, Θ.Ι.Π., 2007). Ο Μαγιακόφσκι πρόσφερε στη σοβιετική κουλτούρα και σε ένα ακόμη επίπεδο, στη στοιχειοθέτηση και μιας «χρησιμοθηρικής» αντίληψης για τη λειτουργία της τέχνης, οπτική πάρα πολύ ωφέλιμη στα πρώτα βήματα του σοσιαλιστικού καθεστώτος: η τέχνη δεν ψυχαγωγεί και δεν διαπαιδαγωγεί μόνο αισθητικά και 2 ιδεολογικά τον λαό, αλλά και τον ενημερώνει σε ένα επίπεδο βιωματικό-εμπειρικό. Ο πολυπράγμων ποιητής, για παράδειγμα, σχεδίαζε, ως προπαγανδιστικό υλικό για το πρακτορείο ΡΟΣΤΑ (πρόδρομο του σοβιετικού πρακτορείου ΤΑΣ), αφίσες που, με πολύ εύγλωττο τρόπο, αναφέρονταν σε όλα τα τρέχοντα ζητήματα της σοβιετικής πολιτικής ζωής: από τις νίκες του Κόκκινου Στρατού κατά των Εθνοφρουρών, μέχρι την ανάγκη μαζικού εμβολιασμού του πληθυσμού (Альфонсов, 1984, Θ.Ι.Π., 2007). Τον Φεβρουάριο του 1930 έγινε μέλος της Ρωσικής Ένωσης Προλεταριανών Συγγραφέων, γεγονός που προκάλεσε την καταδίκη του από τους φίλους του. Η αποξένωση, το αρνητικό περιβάλλον και οι διαρκείς ερωτικές απογοητεύσεις έκαναν χειρότερη την ψυχολογική του κατάσταση. Το καθεστώς του απαγόρευσε την έξοδο από τη χώρα (Τριανταφυλλίδης, 2008, 17). Στις 14 Απριλίου έθεσε τέρμα στη σύντομη ζωή του με έναν πυροβολισμό. Ο ποιητής που οραματίστηκε και περιέγραψε όπως άλλος κανείς το φωτεινό μέλλον της ανθρωπότητας, αρνούμενος ωστόσο την ιστορική πείρα του παρελθόντος της, μοιρασμένος ανάμεσα στο διθύραμβο και στην κριτική για την πρώτη νικηφόρα «έφοδο στον ουρανό», συντρίφτηκε από το βάρος της εποχής και των οραμάτων του, τα οποία και ύμνησε μέχρι τέλους. (<http://utopia.duth.gr/~mdimasi/cv/cv42.pdf> ημερομηνία ανάκτησης 09/04/2018).

³⁶² Γιάννης Ρίτσος, «Περί Μαγιακόφσκη», *Μελετήματα*, Αθήνα 1980, σελ.25.

μάλιστα, αυτή η ηθικοδιδασκτική λειτουργία του μύθου έχει θεωρηθεί ως η γενεσιουργός αιτία του³⁶³.

Γιατί ένας σύγχρονος έλληνας συγγραφέας, σαν τον Ρίτσο, θέλησε να βασίσει τόσα πολλά ποιήματά του σε αρχαία πρότυπα, που κι αυτά, με τη σειρά τους, βασίζονται πάνω σε μεγάλα θέματα της ελληνικής μυθολογίας; Μήπως προσφεύγει στον μύθο για να αποφύγει τη λογοκρισία; Μήπως χρησιμοποιεί αρχαία θέματα γιατί αποστρέφεται το παρόν και θαυμάζει το παρελθόν; Μήπως χρειάζεται τον μύθο για να φτάσει σε κάποια βαθύτατα στρώματα ανθρώπινης εμπειρίας που δεν μπορεί να συλλάβει το λογικό; Μήπως για να κάνει την ατομική εμπειρία κοινή και την κοινή εμπειρία προσωπική; Όπως ισχυρίζεται ο Μπήαν «ο Ρίτσος χρησιμοποιεί τον μύθο, κυρίως σαν τον οικονομικότερο τρόπο για να μιλήσει για ολόκληρη την ελληνική εμπειρία. Πολλοί ισχυρίζονται πως ο μύθος είναι ανιστορικός και, ακόμα χειρότερα, πως αποφεύγει σκόπιμα την ιστορία. Ο Ρίτσος όμως μεταχειρίζεται τον μύθο ακριβώς γιατί θέλει να εξερευνήσει την ιστορία. Ξέρει πως ο κάθε μύθος έχει δείξει μεγάλη προσαρμοστικότητα μέσα στην ιστορία, παίρνοντας πολλές και διάφορες μορφές κι ωστόσο διατηρώντας πάντα αρκετά από τα βασικά χαρακτηριστικά του, ώστε να παραμείνει αναγνωρίσιμος και να μη διατρέχει τον κίνδυνο να εκληφθεί ως κάποιος άλλος μύθος εντελώς διαφορετικός. Όπως μας το θυμίζει ο Lévi-Strauss, ένας μύθος αποτελείται απ' όλες τις εκδοχές του. Ο Ρίτσος συνεπαρμένος από τη συνδυασμένη ευμεταβλησία και σταθερότητα του μύθου, θέλει ν' ανακαλύψει ποια μορφή θα πάρει ο αιώνιος μύθος στην Ελλάδα του εικοστού αιώνα. Θα μπορούσαμε να πούμε πως ο μύθος τον βοηθάει να παραμένει μέσα στην ελληνική παράδοση, ενώ ταυτόχρονα την ανανεώνει»³⁶⁴.

Εν κατακλείδι, θα λέγαμε ότι ο αρχαίος τραγικός μύθος γίνεται έντονο κέντρισμα της έμπνευσης του Ρίτσου, ενώ ο μύθος των Ατρείδων χρησιμοποιήθηκε για να εικονογραφήσει την ιστορία της πολυσπαραγμένης ρωμιοσύνης. «Τα μυθολογικά εξάλλου αυτά ποιήματα φαίνεται πως υποβάλλονται σε πολλαπλή επεξεργασία, κάτι που φανερώνει την προσπάθεια του ποιητή να συγκεράσει τον μύθο με την πραγματικότητα, που του προσφέρουν με αλλεπάλληλα κύματα ραγδαίων εξελίξεων επηρεάζοντας ανάλογα –και όχι σπάνια αναπόφευκτα αντιφατικά– τη διάθεσή του (Ιουλιανά,

³⁶³ Βλ. S. Langer, *Philosophy in a New Key*, New York 1948, σελ. 153, και M.I. Finley, *Early Greece: The Bronze and Archaic Ages*, London 1970, σελ. 130.

³⁶⁴ Πήτερ Μπήαν, *Αντίθεση και σύνθεση στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα 1980, σελ. 84-85.

δικτατορία, Τσεχοσλοβακία, αποχώρηση του “Γραφείου Εσωτερικού” κλπ.)»³⁶⁵, όπως άλλωστε επισημαίνει ο Μερακλής.

³⁶⁵ Μιχάλης Μερακλής, «Η “Τέταρτη Διάσταση” του Γιάννη Ρίτσου. Μια πρώτη προσέγγιση», στον τόμο *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Αθήνα 1981, σελ. 521.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΟΓΔΟΟ

ΛΑΟΓΡΑΦΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ ΚΑΙ ΜΟΤΙΒΑ ΣΤΟΝ *ΟΡΕΣΤΗ* ΚΑΙ Η ΣΥΜΒΟΛΙΚΗ ΤΟΥΣ ΔΙΑΣΤΑΣΗ

Στο κεφάλαιο αυτό επιχειρείται μια λαογραφική προσέγγιση του ποιήματος του Ρίτσου με την ανεύρεση των λαογραφικών θεμάτων και μοτίβων που το πλαισιώνουν. Λόγος, όμως, γίνεται και για τη συμβολική διάστασή τους. Αρχικά, αναφέρονται κάποιες εισαγωγικές πληροφορίες για το συγκεκριμένο ποίημα και εν συνεχεία με τη μορφή υποκεφαλαίων παρουσιάζονται και αναλύονται τα διάφορα λαογραφικά μοτίβα ομαδοποιημένα σε θεματικές κατηγορίες.

8.1 *Ορέστης*: Το ποίημα

Ο *Ορέστης*, είναι το πρώτο από τα εννιά μυθολογικά ποιήματα που έγραψε ο Ρίτσος στον τόμο «Τέταρτη Διάσταση». Όπως έχει επισημανθεί, το ποίημα ξεκίνησε να γράφεται από τον Γιάννη Ρίτσο το 1962 και ολοκληρώθηκε το 1966, οπότε πρωτοδημοσιεύτηκε. Η ποιητική σύνθεση *Ορέστης* ανήκει στον ευρύτερο ποιητικό κύκλο, που βασίζεται θεματολογικά στον γνωστό μύθο του οίκου των Ατρειδών³⁶⁶.

³⁶⁶ Οι ποιητικές συνθέσεις της Τέταρτης Διάστασης που πραγματεύονται τον ίδιο μύθο είναι: α) Το νεκρό σπίτι (1959), β) Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού (1960), γ) *Ορέστης* (1962-1966), δ) *Αγαμέμνων* (1966-1970), ε) *Χρυσόθεμις* (1967-1970), στ) *Η επιστροφή της Ιφιγένειας* (1971-1972). Βλ. σχετικά, Γιάννη Ρίτσου, *Επιτομή. Ιστορική ανθολόγηση του ποιητικού του έργου*. Επιλογή και φιλολογική επιμέλεια Γιώργος Βελουδής, Αθήνα 1977.

Οι νεότεροι τραγικοί, Σοφοκλής και Ευριπίδης, συναρτούν την πλοκή των έργων τους γύρω από ένα κεντρικό πρόσωπο, καθώς οι όροι του αυτοτελούς δράματος επιβάλλουν μεγαλύτερη δραματουργική πυκνότητα. Ο Ρίτσος φωτίζει κατ' ανάλογο τρόπο τον κοινόχρηστο μύθο μέσα από την οπτική συγκεκριμένου κάθε φορά αφηγητή που μιλά όχι μόνο για τον εαυτό του, αλλά και για τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας. Ο Ρίτσος "αφιερώνει" στην πολύπαθη οικογένεια των Ατρειδών έξι μονολόγους καθώς «δεν ξεμπερδεύει μια για πάντα με θέματα που τον ενδιαφέρουν, αλλά παρατακτικά, από νέα σκοπιά και ίσως διάθεση, επανεξετάζει το ποιητικό του υποκείμενο» Γιατρομανωλάκης Γιώργης, «Ιστορική επιφάνεια και βάθος. Μελέτη πάνω σε δύο συνθέσεις του Γιάννη Ρίτσου», στον τόμο *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Αθήνα 1981, σελ. 218. [Αντίστοιχη προτίμηση στον μύθο των Ατρειδών δείχνει ο Ευριπίδης. Ο Χουρμουζιάδης (Ευριπίδης, *Ορέστης*, μτφρ. Χουρμουζιάδης, σελ. 13) μιλά για "πραγματική ψύχωση" του τραγικού με τον Ορέστη, την Ηλέκτρα, την Ιφιγένεια την εν Αυλίδι και την εν Ταύροις αλλά και την Ανδρομάχη, την Εκάβη και τις Τρωάδες που σχετίζονται με τον οίκο των Ατρειδών.]

Ο *Myrsiades* χαρακτηρίζει τις συνθέσεις αυτές ως νέα Ορέστεια με το επιχείρημα ότι ο Ρίτσος επαναπροσδιορίζει το αρχαίο υλικό ως σημείο εκκίνησης και έμπνευσης για μια νέα σύνθεση. Βλ. στο Pilitsis G. - Pastras P. (1991), XXIII. Τα αρχαιόθεμα ποιήματα του Ρίτσου εντάσσονται στην περίοδο ποιητικής δημιουργίας - την οποία ο Κουλουφάκος ονομάζει «περίοδο εξοικείωσης με τη μοίρα» - όπου οι φορείς των αρχαίων μύθων «συμπεριφέρονται σα σημερινοί Έλληνες που οι περιπέτειες, τα πάθη, τα συναισθήματα και τα ερωτηματικά τους είναι τόσο αρχαία όσο και συγκαιρινά και που επιτρέπουν να επιχειρηθεί η εξοικείωση με τη μοίρα». Κουλουφάκος Κώστας, «Πέντε φάσεις στην ποιητική σταδιοδρομία του Γιάννη Ρίτσου», στο *Αντί*, τχ. 23, Ιούλιος 1975, σελ. 27.

Στο τέλος της εργασίας παρατίθεται ολόκληρο το ποίημα με βάση τη δωδέκατη έκδοση των ποιημάτων του Ρίτσου (βλ. *Ποιήματα. Τέταρτη Διάσταση 1956-1972*, Αθήνα 1982¹², Κέδρος, σελ. 73-89), ώστε να φωτιστεί καλύτερα η μελέτη. Για τις ανάγκες, όμως, της ανάλυσης παραθέτουμε κάποιες στροφές ή τμήματά τους, όπου κρίνεται σκόπιμο στην παρουσίαση που ακολουθεί.

8.2 Παρουσίαση λαογραφικών θεμάτων και μοτίβων

Όπως έχουμε δείξει, η φιλολογική έρευνα πρόσεξε ιδιαίτερα το πώς ο Ρίτσος αξιοποίησε στοιχεία του αρχαίου μύθου σε μια νέα σύνθεση. Ωστόσο, και στο πλαίσιο της μυθικής πλοκής, αλλά και ευρύτερα στο ποίημα μπορούμε να ανιχνεύσουμε ένα πλήθος στοιχείων του λαϊκού πολιτισμού (διαχρονικά αλλά και συγχρονικά), τα οποία ο Ρίτσος επεξεργάζεται εντάσσοντάς τα στο πλαίσιο ενός προσωπικού ποιητικού σύμπαντος.

Στη συνέχεια, επιχειρείται μια λεπτομερής παρουσίαση και ανάλυσή τους, κάτι που θα φωτίσει περαιτέρω το συμβολικό βάθος του ποιήματος και από τη σκοπιά της χρήσης αυτών των λαογραφικών στοιχείων.

8.2.1 Ορέστης: ένας Homo Narrans

Όπως όλα τα μυθολογικά ποιήματα της συλλογής, είναι ένας στοχαστικός λυρικός μονόλογος με μορφή δραματικού διαλόγου που στην πράξη δεν γίνεται, αλλά υπονοείται³⁶⁷ πως γίνεται ανάμεσα στον ήρωα και στο βουβό πρόσωπο που τον συνοδεύει και προς το οποίο μονολογώντας απευθύνεται. Ο Ρίτσος λοιπόν δεν αρκείται σε μια απλή περιγραφή αλλά αναπαριστά μια ολόκληρη αφηγηματική διαδικασία με την παρουσία ενός αφηγητή και ενός ακροατή. Ο Ορέστης είναι ο ίδιος ένας Homo Narrans που αφηγείται μια ιστορία σε κάποιον άλλο. Σύμφωνα με τον Kurt Ranke, αυτός ο Homo Narrans «δεν είναι τίποτ' άλλο παρά η συνισταμένη

Στο αρχέτυπο του μύθου των Ατρειδών προστρέχει και ο Faulkner για να αναπτύξει τα θέματα της ύβρεως, της θεοδικίας, της μοίρας, της αναπόδραστης φθοράς-ηθικής και σωματικής- στη γενεαλογία της saga, του οικογενειακού μύθου, με το σκοτεινό στίγμα της αυτοκαταστροφής.

³⁶⁷ Σχολιάζοντας τα πολύστιχα ποιήματα της Τέταρτης Διάστασης η Προκοπάκη, εκτιμά πως «αυτό που τα κάνει μονολόγους δεν είναι η χρησιμοποίηση του πρώτου ενικού προσώπου αλλά η ύπαρξη ενός φανταστικού υποκειμένου. Δεν πρόκειται βέβαια για θέατρο [...] το πρόσωπο είναι καθηλωμένο σ' ένα χώρο. Η δράση ανύπαρκτη. Μόνο η μνήμη το βγάζει έξω απ' αυτό το χώρο, το κάνει ν' αναπλάθει σκηνές και οράματα [...] Μέσα από ένα δαίδαλο συνειρμών, αναμνήσεων, παρεμβάσεων [...] παρακολουθούμε το ζετύλιγμα ενός ψυχικού κόσμου πολύπλοκου, πλούσιου, αντιφατικού [...]» Προκοπάκη, Χρύσα, «Ο κύκλος των μυθολογικών ποιημάτων του Γιάννη Ρίτσου», στα *Θεατρικά τετράδια*, τχ. 2, Ιανουάριος 1980, σελ. 8.

όλων των ανθρώπων που πλάθουν την αφήγηση ή την μεταδίδουν, ο εκπρόσωπος, θα λέγαμε, της ανθρωπότητας με τις επιθυμίες, τα όνειρα, τις αγωνίες και τις εκφράσεις της, που πλάστηκαν και διαμορφώθηκαν στους ανάλογους τύπους διηγήσεως. Αυτός ο Homo Narrans είναι πραγματικά ένα ανθρωπολογικό, όχι εθνολογικό ή υποκειμενικό πρόβλημα, όπως και οι μορφές της αφηγήσεώς του και οι συγκινησιακές στιγμές του πνεύματος και της ψυχής του είναι προβλήματα ανθρωπολογικά»³⁶⁸.

Το έργο αρχίζει με έναν σκηνοθετικό πρόλογο που τοποθετεί τον αναγνώστη στον χώρο και τον χρόνο και συγχρόνως γνωστοποιεί τους πρωταγωνιστές. Πρόκειται για δύο νέους «ως 20 χρονώ», όπως δηλώνει ο ποιητής, τον Ορέστη και τον φίλο του, πιθανόν τον Πυλάδη. Ο θεατρικός αυτός μονόλογος διαδραματίζεται στο χρονικό εκείνο σημείο που ο Ορέστης βρίσκεται στα Προπύλαια των Μυκηνών, αλλά δεν έχει διαπράξει ακόμα τους προδιαγεγραμμένους φόνους της Κλυταιμνήστρας και του εραστή της Αίγισθου. Τα δυο πρόσωπα μοιάζουν σα να προσπαθούν να θυμηθούν ή να αναγνωρίσουν κάτι, ενώ όλα τους φαίνονται οικεία, αλλά μικρότερα σε σχέση με τον τρόπο που τα φαντάζονταν στην ξενιτειά. Μια φευγαλέα αναφορά στα αυτοκίνητα και τα εκδρομικά λεωφορεία εισάγει έναν αναχρονισμό και έτσι ο αναγνώστης συνειδητοποιεί ότι ο χρόνος που εκτυλίσσεται η σκηνή είναι περισσότερο σύγχρονος παρά αρχαίος. Με τον τρόπο αυτό ο ποιητής δίνει στο έργο του διαχρονική χροιά.

8.2.2 Η ξενιτιά

Αμέσως μετά γίνεται αναφορά στην ξενιτιά («απ' όσο τα σκέφτονταν στην ξενιτιά, από άλλο χώρο κι από άλλο χρόνο»). Η έννοια της ξενιτιάς έχει απασχολήσει σε βάθος τον λαϊκό μας πολιτισμό. Χαρακτηριστικό είναι το πλήθος των δημοτικών τραγουδιών που αναφέρονται σε αυτήν. Η ξενιτιά μπορεί να χαρακτηριστεί ως «μια κατάσταση που δημιουργεί σύγχυση στα οικογενειακά πράγματα. Το κενό που αφήνει ο εκπατρισμός του ξενιτεμένου στην οικογένεια δεν οδηγεί στην εκκίνηση διεργασιών ανασχηματισμού της, αλλά διαιωνίζει μια ανώμαλη κατάσταση όπου ο εκλιπών αδυνατεί να επανενσωματωθεί είτε σε άλλη θέση όπως στον γάμο είτε ως μνήμη όπως

³⁶⁸ Kurt Ranke (μτφρ. Μιχάλης Μερακλής), «Πρόβλήματα κατηγοριών του λαϊκού πεζού λόγου», στο *Εντεχνος λαϊκός λόγος*, σελ. 340.

στον θάνατο»³⁶⁹. Οι συνθήκες διαβίωσης στην Ελλάδα, και στους παλαιότερους καιρούς, ήταν πολύ δύσκολες. Αυτό ανάγκασε τους ανθρώπους να ξενιτεύονται σε άλλα μέρη, κοντινά ή μακρινά, αναζητώντας μια καλύτερη τύχη. Οι περισσότεροι από αυτούς έφευγαν για οικονομικούς λόγους και επέστρεφαν πάλι στην πατρίδα για να φτιάξουν τη ζωή τους με τις οικογένειές τους. Αυτή η αναγκαστική αναχώρηση υπήρξε αφορμή να δημιουργηθούν τα τραγούδια της ξενιτιάς, τα οποία αποτυπώνουν καταστάσεις από τη ζωή των απλών ανθρώπων που εγκατέλειψαν την πατρίδα τους για μια καλύτερη ζωή.

Τα τραγούδια της ξενιτιάς³⁷⁰ φανερώνουν τα αισθήματα αγάπης που συνδέουν τον ξενιτεμένο με την οικογένεια και την πατρίδα του. Εκφράζουν τόσο τη νοσταλγία αυτού που έφυγε όσο και την πίκρα αυτού που έμεινε. Τα τραγούδια αυτά, από τα ωραιότερα της δημοτικής μας ποίησης, έγιναν από μανάδες, γυναίκες και αδελφές των ξενιτεμένων και χαρακτηρίζονται από τον πόνο του αποχωρισμού, τη συγκίνηση, τη νοσταλγία, την προσμονή αλλά και την λαχτάρα της επιστροφής. Αναφέρονται και στις τοπικές ομορφιές του τόπου μας που ο ξενιτεμένος αφήνει πίσω του και περιλαμβάνουν ευχές για την παραμονή στα ξένα μέρη, αλλά και ελπίδα για σύντομη επιστροφή. Διαθέτουν φαντασία, εκφραστικότητα, εντυπωσιακές εικόνες και έντονη παρουσία της προσμονής και της πίκρας. Γενικά, τα τραγούδια της ξενιτιάς φανερώνουν και την αποφασιστικότητα του Έλληνα να δημιουργήσει καλύτερες προϋποθέσεις για την προσωπική του ζωή και των δικών του και συχνά, παρά το πονεμένο περιεχόμενό τους, διαθέτουν μια ηρωική εγκαρτέρηση, δύναμη, ελπίδα και τρυφερότητα που τονώνει το αίσθημα της επικοινωνίας ανάμεσα σε εκείνους που φεύγουν και σε εκείνους που μένουν. Ας μην ξεχνάμε και μια άλλη διάσταση της ξενιτιάς στο δημοτικό τραγούδι που αποδεικνύεται ιδιαίτερα σημαντική και στο ποίημα που μελετάμε: η ξενιτιά ως μεταφορά του θανάτου.

³⁶⁹ Κωνσταντίνος Χατζηδάκης, *Χρόνος και χώρος στα δημοτικά τραγούδια*, Διδακτορική Διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Αθήνα 2000, σελ. 190.

³⁷⁰ Ενδεικτικά σημειώνουμε πως τους πρώτους ξενιτεμένους τους συναντάμε στην Ήπειρο, για να ακολουθήσει η Στερεά, η Ρούμελη όπως λέγεται, η Πελοπόννησος, η Μακεδονία και η Θράκη, που πρέπει να θεωρηθούν από τις πρώτες και βασικές περιοχές στις οποίες δημιουργήθηκαν τα περισσότερα τραγούδια της ξενιτιάς. Στα νησιά τα τραγούδια της ξενιτιάς συνδέονται με τους ναυτικούς κυρίως, που ταξιδεύανε σε όλες τις θάλασσες του κόσμου για μεγάλα χρονικά διαστήματα, προκειμένου να εξασφαλίσουν τα απαραίτητα για τις ανάγκες των οικογενειών τους. Πολλά από τα τραγούδια αυτά, δημιουργήθηκαν την περίοδο της Τουρκοκρατίας, στη διάρκεια της οποίας ξενιτεύονται αρκετοί Έλληνες. Ορισμένα από αυτά αναφέρονται στη στιγμή του αποχωρισμού όπου η λύπη όλων ήταν μεγάλη και έτσι πολλά είναι μελαγχολικά, συγκινητικά, σπαρακτικά, γεμάτα θλίψη.

Ως προς αυτό θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι η ξενιτιά εδώ υποδηλώνει την παραμονή του ποιητή στο σανατόριο ή τις συνεχείς νοσηλείες του στα νοσοκομεία λόγω των πολλών προβλημάτων υγείας που αντιμετώπισε τόσο ο εκείνος όσο και μέλη της οικογένειάς του. Θα μπορούσε, όμως, να ταυτίζεται και με την εξορία που ο ίδιος βίωσε αρκετές φορές κατά τη διάρκεια της ζωής του και στη οποία δε σταμάτησε ποτέ να δημιουργεί. Τον Ιούλιο του 1948 ο ίδιος συνελήφθη και οδηγήθηκε στην εξορία, αρχικά στη Λήμνο και εν συνεχεία στη Μακρόνησο. Στον τόπο των βασανιστηρίων ο ίδιος δοκιμάστηκε σκληρά, άντεξε και ωρίμασε πολλαπλώς. Λίγα χρόνια μετά συνελήφθη και πάλι και οδηγήθηκε αυτή τη φορά στη Γυάρο και τη Λέρο, όπου και έγραψε λαμπρές συνθέσεις μερικές από τις οποίες συμπεριλαμβάνονται στην ποιητική συλλογή της οποίας μέρος αποτελεί και ο *Ορέστης*. Η ποίηση του Γιάννη Ρίτσου επηρεάστηκε τόσο από τα βιώματά του, όσο και από τις κοινωνικές αναταραχές της χώρας. Ο Ρίτσος μέσα στα ποιήματά του έχει βιώματα που αντλήθηκαν από τον Εμφύλιο Πόλεμο, τις εξορίες που υπέστη και από κάθε κοινωνικό, μικρό ή μεγάλο, έναυσμα που το δόθηκε, όπως για παράδειγμα στο ποίημα *Ο Επιτάφιος*, για το οποίο έγινε ιδιαίτερη μνεία στο προηγούμενο κεφάλαιο.

8.2.3 Ο κόσμος των πραγμάτων

Η ενανθρώπιση των αντικειμένων

Ο Ρίτσος συνεχίζει τον πρόλογο του ποιήματος λέγοντας «*Ο χώρος ανασαίνει μες στην ησυχία, — μια βαθιά αναπνοή απ' τα στόματα των αρχαίων τάφων και των αναμνήσεων*». Η ενανθρώπιση των αντικειμένων είναι επίσης γνωστή από το παραμύθι και γενικά τον λαϊκό πολιτισμό. Η απόδοση ανθρώπινων συμπεριφορών και χαρακτηριστικών σε άβια όντα (γνωστή και ως αρχή της βιοφιλίας³⁷¹) αποτελεί ένα από τα κύρια συστατικά του λαϊκού παραμυθιού και συμβάλλει ουσιαστικά στη δημιουργία μιας υπερρεαλιστικής, μαγικής ατμόσφαιρας. Η υπέρβαση των ορίων ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη φαντασία συναντάται συχνά τόσο στα

³⁷¹ Ο όρος χρησιμοποιήθηκε από τον Erich Fromm στο βιβλίο του *Η καρδιά του ανθρώπου*. Η αρχή της βιοφιλίας βασίζεται στην πολύ παλιά κοσμολογική αντίληψη της «συμπάθειας» όλων, της ομοιότητας, της αναλογίας. Στην αρχή αυτή βασιζόταν και η διαδικασία της μυθοποίησης, δηλαδή της μετάθεσης από τα πραγματικά στο μυθικό, από το λογικό στο παράλογο και από την εμπειρία στο σύμβολο. (Μαριάνθη Καπλάνογλου, «Τα παραμύθια, τα παιδιά και το σπίτι: τρεις λέξεις στη σκιά της ιστορίας», στον τόμο *Το παραμύθι από τους αδελφούς Grimm στην εποχή μας. Διάδοση και μελέτη*, Αθήνα 2017, σελ. 52-53. Βλέπε και Μιχάλης Μερακλής, *Ελληνική Λαογραφία. Κοινωνική συγκρότηση. Ήθη και Έθιμα. Λαϊκή τέχνη*, Αθήνα 2004, σελ. 112-114).

παραμύθια και στα δημοτικά τραγούδια, όσο και στη μοντέρνα ποίηση³⁷². Σε όλα τα είδη της λαϊκής λογοτεχνίας, ο ανθρωπομορφισμός των ζώων, των φυτών και εν γένει των αντικειμένων είναι συνηθέστατο φαινόμενο, καθώς ο άνθρωπος εξισώνεται με τα έμβια όντα που τον περιβάλλουν, ακόμη και με τα άψυχα αντικείμενα. Σχετικά με αυτό η Χατζητάκη-Καψωμένου σημειώνει: «[...] Ο παραδοσιακός άνθρωπος δεν αντιλαμβάνεται τον εαυτό του ως ξεχωριστή οντότητα αποκομμένη από τα άλλα μέρη του όλου που συναπαρτίζουν τον κόσμο του. Η ουμανιστική, μετά-αναγεννησιακή άποψη ότι ο άνθρωπος αποτελεί αυθύπαρκτη οντότητα η οποία λειτουργεί λογικά απάνω στη φύση και όχι αναλογικά με αυτήν, άλλαξε τον τρόπο σκέψης μας. Ο άνθρωπος έχασε τη δυνατότητα να συλλαμβάνει το άτομό του και το κοινωνικό του σύστημα με όρους άλλων ειδών. Έτσι ενώ στις σύγχρονες κοινωνίες μαθαίνουμε κυρίως (...) να κάνουμε σαφείς διαχωρισμούς μεταξύ αντικειμένων που ανήκουν σε διαφορετικές κατηγορίες, ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά τη σχέση φύση – κοινωνία, στη λαϊκή λογοτεχνία επιχειρείται η υπέρβαση των αντιθέσεων και η τοποθέτηση του ανθρώπου σε μια ισότιμη κι όχι ανώτερη θέση [...]»³⁷³.

Ωστόσο εδώ δεν πρόκειται για ένα οποιοδήποτε αντικείμενο αλλά για έναν τάφο, δηλαδή μια έμμεση αναφορά στους νεκρούς. Επομένως αυτό το γνωστό λαϊκό αφηγηματικό θέμα παίρνει εδώ μια τραγική μεταφυσική χροιά. Όπως επισημαίνει και ο Μερακλής «η σχέση των ζωντανών με τους νεκρούς μπορεί να μην είναι πια αρχαϊκά νεκρολατρική, αλλά παραμένει εθιμικά-ψυχικά ριζωμένη σε ένα ικανό μέρος του σύγχρονου αγροτικού αλλά και του αστικού πληθυσμού· ο κύριος κρίκος της σύνδεσης αυτής είναι, και τώρα, ο τάφος»³⁷⁴, που εξυπηρετεί και την ψυχική επαφή των συγγενών με τους νεκρούς.

Το μαντίλι

Προς το τέλος του προλόγου ο Ρίτσος αναφέρει «ο ένας σκούπισε τον ιδρώτα του απ' το μέτωπό του με το μαντίλι του». Η χρήση του μαντιλιού είναι ένα ακόμη στοιχείο συνυφασμένο με τον λαϊκό πολιτισμό. Ξεκινώντας από την αρχαία Ελλάδα, το

³⁷² Ο Γιώργος Σεφέρης αναφέρει το παράδειγμα του δημοτικού τραγουδιού, όπου περιγράφονται τα εξής: η όμορφη κοπέλα μαλώνει με τον ήλιο για το ποιος από τους δύο είναι ομορφότερος, ο γενναίος κλέφτης γίνεται σύννεφο κι αντάρα, ο ξενιτεμένος παντρεύεται την κόρη της μάγισσας και λησμονεί τον τόπο του, τα καράβια παίρνουν τον βοριά τον δροσερό και φεύγουν... Με το παράδειγμα αυτό, ο Σεφέρης αποδεικνύει ότι το άλογο στοιχείο δεν είναι χαρακτηριστικό μόνο της μοντέρνας ποίησης.

Βλ. Γιώργος Σεφέρης, *Δοκίμες*, τόμ.1, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1974, σελ. 86-87.

³⁷³ Χρυσούλα Χατζητάκη-Καψωμένου, *Το νεοελληνικό λαϊκό παραμύθι*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών [Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη], Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2002, σελ. 13.

³⁷⁴ Μιχάλης Μερακλής, *Τραγωδία και λαϊκός πολιτισμός στην αρχαία Αθήνα*, Αθήνα 2017, σελ. 75.

σουβάριον ή σωδάριον, όπως αναφέρεται στη δωρική γλώσσα, είναι ένα κομμάτι υφάσματος που βοηθά στο σκούπισμα και το μάζεμα του ιδρώτα του χορευτή, του εργάτη ή σε περίπτωση ατυχήματος στο δέσιμο του τραύματος, αλλά και στο πιάσιμο μεταξύ των χορευτών. Συνεχίζοντας στην αρχαία Ελλάδα πάμε νοερά στα Ελευσίνια μυστήρια, όπου και εδώ το μαντίλι έχει πρωταρχικό ρόλο, αφού κρατώντας ένα κομμάτι μαντιλιού οι άνθρωποι ατένιζαν προς τον ουρανό και φώναζαν δυνατά «βροχή» και κατόπιν κοιτάζαν κάτω στη γη και φώναζαν «σύλληψη». Στην αισθητική χρήση του το μαντίλι έχει σημαντικό ρόλο. Επιπλέον, η ηθική σημασία του μαντιλιού συνδέεται με αρχαϊκά σύμβολα. Το μαντίλι ήταν το μέσο ανάμεσα σε ένα ζευγάρι αφού ο νέος δεν επιτρεπόταν να αγγίζει ούτε το χέρι της κοπέλας που τον ενδιέφερε. Στη λαϊκή πίστη των ανθρώπων και ιδίως στα έθιμα κάθε τόπου, το μαντίλι αποτελεί ένα πολύσημο λαογραφικό στοιχείο. Η τεχνική της ύφανσής του, το χρώμα, τα διακοσμητικά θέματα, η ποικιλική του, η κεντητική του τελειότητα, η καλλιτεχνική του έκφραση, όλα τείνουν να αναδείξουν την ψυχική σχέση που έχει το μαντίλι με τον άνθρωπο του λαού αυτού του τόπου. Συχνά συναντάται στις παραδόσεις και στις προλήψεις εμψυχωμένο με δύναμη και ιδιότητα μαγική. Μέσα στο πλαίσιο του λαϊκού μας πολιτισμού το μαντίλι γίνεται ένα σύμβολο με αισθητή υπόσταση και με πολύπλευρη λειτουργικότητα, που προσδιορίζει την κοινωνική συμπεριφορά και συνιστά ζωντανή εικόνα της ζωής του ανθρώπου που το φέρει, ενώ συχνά συνδέεται και με νεκρικά έθιμα³⁷⁵.

Για τον Ορέστη ίσως το μαντίλι να αποτελεί κράμα όλων αυτών. Από τη μια, ο Ορέστης σκουπίζει τον ιδρώτα του χρησιμοποιώντας ένα μαντίλι, όπως ακριβώς και οι χορευτές. Από την άλλη, όμως, το μαντίλι συνδέεται και με νεκρικά έθιμα, αφού σε πολλές περιοχές της χώρας μας τοποθετείται κατά τον τελευταίο ασπασμό πάνω στην κάσα ως κρίκος επικοινωνίας μεταξύ νεκρών και ζωντανών. Ο ποιητής με τη χρήση του μαντιλιού από τον Ορέστη πιθανόν να κάνει έμμεσο υπαινιγμό στον τελευταίο 'χορό' του ήρωα, γεγονός που ενισχύεται με τους τελευταίους στίχους του έργου, όπου ο Ορέστης υποχωρεί στην αναγκαιότητα ή μάλλον θυσιάζει σ' αυτή την

³⁷⁵ Στον Πεντάλοφο, στο Τρίγωνο του Έβρου, που οι κάτοικοί του προέρχονται από τα περίχωρα της Κωνσταντινούπολης, συγγενείς και φίλοι κατευδώνουν τον νεκρό μ' ένα μαντήλι πού τ' «απιθώνουν» μαζί με τον τελευταίο ασπασμό επάνω στη νεκρόκασα και έτσι απανωτά όπως θα είναι θα ταφούν μαζί του. Εδώ, το μαντήλι γίνεται κρίκος πού συνδέει το ζωντανό με τον νεκρό. Αυτή η νεκρώσιμη προσφορά κλείνει τρυφερότητα και αίσθημα. Δεν αφήνει το αγαπημένο πρόσωπο να φύγει από κοντά τους με μια ψυχρή τυπική τελετή. (<http://www.eidisis.gr/politistika/kostas-pinelis-to-mantili-sta-ethima-stin-laiki-pisti-kai-latreia-tis-thrakis.html> ημερομηνία ανάκτησης 03-01-2018)

απόλυτη ελευθερία του και ενεργεί σύμφωνα με τη μοίρα του αναγνωρίζοντας τον προορισμό του καταφάσκοντα³⁷⁶.

Οι χαρταετοί

Η τρίτη στροφή του ποιήματος ολοκληρώνεται με παρομοίωση των άστρων με χαρταετούς. Η εικόνα του χαρταετού παραπέμπει στο γνωστό λαϊκό έθιμο. Οι χαρταετοί ξεπροβάλλουν στον ουρανό *«αμέσως μετά το φτάσιμο της Αποκριάς, όταν οι μέρες της Προάνοιξης αρχίζουν να λούζονται στο φως της αλκυονίδικης γαλήνης»*³⁷⁷. Όπως αναφέρει ο Λουκάτος *«μπαίνοντας στο Τριώδι, οι ‘αετοί’ πολυστεύουνε στον ελληνικό ουρανό, τα χρώματά τους λάμπουνε στον ήλιο και συνερίζονται τα παρδαλά χρώματα των μεταμφιεσμένων της γης»*³⁷⁸.

Το θρόισμα των χαρταετών αποτελεί ίσως την παραστατικότερη εικόνα της αμέριμνης επαφής των ανθρώπων με τον ουρανό³⁷⁹. *«Η ελληνική Καθαρή Δευτέρα είναι το αποκορύφωμα της απασχόλησης αυτής μικρών και μεγάλων με τους χαρταετούς, μια μέρα που η κοινή έξοδος των ανθρώπων στα ‘Κούλουμα’ έκαμε τους μικρούς να παίρνουν όλοι μαζί τους το χαρτικό αυτό σύνεργο του υπαίθριου παιχνιδιού, να το χαίρονται ανταγωνιστικά και να το έχουν κάμει έθιμο πυκνό της Καθαρής Δευτέρας, εκεί που ήταν πρωτύτερα συνήθεια ελεύθερη της Άνοιξης και του Καλοκαιριού»*³⁸⁰.

Το γεγονός ότι το έθιμο πλέον γίνεται κάθε χρόνο την Καθαρά Δευτέρα κάθε άλλο παρά τυχαίο είναι. Η Καθαρά Δευτέρα είναι η πρώτη μέρα της Σαρακοστής, όπου οι χριστιανοί ξεκινούν τη σωματική και πνευματική τους κάθαρση μέσω της μεγάλης νηστείας του Πάσχα. Έτσι, με τη νηστεία καθαρίζουμε το σώμα και την ψυχή μας και με το πέταγμα του χαρταετού ερχόμαστε έστω και νοητά πιο κοντά στον Θεό. Εκτός όμως από τη θρησκευτική του διάσταση, ο χαρταετός στο παρελθόν είχε και άλλες χρήσεις μιας και χρησιμοποιούνταν για μετεωρολογικές προβλέψεις, για στρατιωτική κατασκοπεία, ακόμη και για μεταφορά αντικειμένων σε δυσπρόσιτες περιοχές.

Σύμφωνα με παλιές μαρτυρίες το παιχνίδι του χαρταετού αποτελούσε παλιότερα μια παιδική διασκέδαση της εξοχής, που δε σχετίζονταν με κάποια γιορτή.

³⁷⁶ «[...]. Πάμε τώρα. Αναγνωρίζω τη μοίρα μου. Πάμε.»

³⁷⁷ Δημήτριος Λουκάτος, *Πασχαλινά και της άνοιξης*, Αθήνα 1980, σελ. 17.

³⁷⁸ Ο.π.

³⁷⁹ Ο.π., σελ. 18.

³⁸⁰ Ο.π.

Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι τα «τσερκένια» των Σμυρνιών, οι «ουτσουρμάδες» των Κωνσταντινοπολιτών, τα «πουλία» των Ποντίων, τα «πετάκια» των Θρακιωτών, ο «αετός» των Ελλαδικών, όπως και οι «μύλοι», η «ψαλίδα», τα «άστρα» και το «φωτοστέφανο» και ο «φυσούνας» των Επτανησίων. Οι χαρταετοί αφήνονταν στον ουρανό όποτε οι άνθρωποι επιθυμούσαν, όπως συμβαίνει σήμερα σε αρκετές χώρες του εξωτερικού, κυρίως την εποχή της Άνοιξης³⁸¹.

Την παραπάνω χρήση φαίνεται να διατηρεί και ο ποιητής στον *Ορέστη*, γεγονός που ενισχύεται με τους τελευταίους στίχους της στροφής «σαλεύουν σαν αθώοι παιδικοί χαρταετοί τ' αναρίθμητα αστέρια/ με το χάρτινο αέριο θρόισμα της μεγάλης ουράς τους».

Ο καθρέφτης

Ένας ακόμη όρος που αποκτά συμβολική διάσταση στο ποίημα του Ρίτσου είναι ο καθρέφτης ως σύμβολο αντανάκλασης και αντικατοπτρισμού της πραγματικότητας. Ο Sangilio αναφέρει πως «στον καθρέφτη μπορούμε να διακρίνουμε αρκετά στοιχεία μιας ονειρικής 'διαφορετικότητας' που τη γνωρίζουμε παρακολουθώντας αναλυτικές μεταμορφώσεις εικόνων τις οποίες τοποθετούμε ανάμεσα σε μια χρονική επικαιρότητα και μια μεταχρονική απόσταση. [...] Ο καθρέφτης όμως είναι και μνήμη του χρόνου, 'αποθήκη' του αμνημόνευτου χρόνου. Περιέχει τον χρόνο που μετριέται μ' ένα μέτρο δίχως χρόνο. Στον καθρέφτη η χρονικότητα είναι χωρίς απόσταση: το είναι, το υπήρξε, το θα είναι, πλέκονται σε μια συνάντηση με κοσμική σημασία. [...] Μπορούμε να υποψιαστούμε ότι ο άνθρωπος στον 'άλλο εαυτό του' που διακρίνει πίσω από τον καθρέφτη, προσπαθεί να μαντέψει, τελειωτικά, την άυλη σκιά του θανάτου που τρέφει από την καταγωγή του, συγκεχυμένη, στη σάρκα του, που όμως, ξαφνικά, μες στον καθρέφτη, γίνεται αλήθεια, διάχυτη στο είδος του απείρου»³⁸². Σύμφωνα με τη Θωμαδάκη³⁸³ ο καθρέφτης έχει καθοριστική σημασία με τεράστια συγκέντρωση νοηματικών αποχρώσεων και αισθητικών εικόνων. Στον μονόλογο του *Ορέστη* αναφέρεται στην Κλυταιμνήστρα που διορθώνει τα μαλλιά της, εποπτεύοντας έτσι την ομορφιά της αιώνιας γυναίκας. «Ο καθρέφτης του Γιάννη Ρίτσου αποτελεί κειμενική εμμονή», αφού συναντάται σε πολλές από τις συνθέσεις του, «που

³⁸¹ Βλ. Δημήτριος Λουκάτος, *ό.π.*

³⁸² Κρεσέντσιο Σαντζίλιο, *Μύθος και ποίηση στον Ρίτσο*, (μτφρ. Θόδωρος Ιωαννίδης), Αθήνα 1978, σελ. 121-124.

³⁸³ Μαρίκα Θωμαδάκη, «Ο ερωτικός λόγος στον κύκλο των Ατρειδών του Γιάννη Ρίτσου», στη *Νέα Εστία*, τχ. 1547, Χριστούγεννα 1991, σελ. 85.

παραπέμπει στην έννοια της έμμονης μεταφοράς η οποία αποκαλύπτει, σε τελευταία ανάλυση, τον προσωπικό μύθο του ποιητή»³⁸⁴.

Ο αργαλειός

Ο αργαλειός σχετίζεται με τη λαϊκή τέχνη, που αποτελεί το αποτέλεσμα των εκφράσεων και της δημιουργίας των απλών ανθρώπων στην κατασκευή αντικειμένων καθημερινής χρήσης, στα οποία οι δημιουργοί τους εμφύσησαν και μετέφεραν νοήματα και αξίες για τους ίδιους ή για τους άλλους. Ο ανώνυμος λαϊκός τεχνίτης μετέφερε στα αντικείμενα που δημιουργούσε τις αξίες, τα νοήματα και τις σημασίες των εμπνεύσεών του, ενώ οι δημιουργίες του σχετίζονταν με βιωματικές παραστάσεις.

Κατά αναλογία, ο ποιητής βλέπει το ποίημά του σαν υφαντό μέσω του οποίου προσπαθεί να εκφράσει την καθημερινότητα που βιώνει και τις αντιλήψεις της κοινωνίας όπου ζει. Για τον λόγο αυτό συχνές είναι οι αναφορές σε διάφορα σημεία του ποιήματος³⁸⁵ στην τέχνη του αργαλειού. Έτσι, ο ποιητής δανείζεται και χρησιμοποιεί λέξεις και φράσεις που παραπέμπουν στην λαϊκή αυτή τέχνη για να εκφράσει με τον δικό του ξεχωριστό τρόπο την κατάσταση που περιγράφει διατηρώντας -σαν τους λαϊκούς τεχνίτες- την ανωνυμία του μέσα από το προσωπείο του Ορέστη. Αξίζει να σημειωθεί ότι το κυρίαρχο ρήμα που χρησιμοποιεί είναι το «υφαίνω», που μας παραπέμπει στις Μοίρες και στον τρόπο που αυτές ύφαιναν το νήμα της ζωής, κάτι για το οποίο έγινε λόγος προηγουμένως.

Επιπλέον, ο Μερακλής αναφέρει ότι ο αργαλειός αποτελεί «σπαρακτικό σύμβολο της γυναικείας υπεραπασχόλησης που επέβαλλαν οι περιστάσεις. Η χαρά της δημιουργίας μεταβαλλόταν έτσι σε κατεργίτικη ανάγκη. Τραγούδησε τόσο πολύ τον καημό της η σκλαβωμένη στα πράγματα γυναίκα, που έγινε κάτι σαν παροιμία»³⁸⁶:

³⁸⁴ Ό.π., Βλέπε και Ch. Mauron, *Des Métaphores obsédantes au Mythe personnel*, Παρίσι 1983.

³⁸⁵ «[...] Πώς γίνεται μ' ελάχιστα νήματα

Κάποιων δικών μας στιγμών να μας υφαίνουν» (στροφή 6)

«τη δαχτυλήθρα ενός άστρου για ένα απέραντο εργόχειρο» (στροφή 17)

«ή τον ίσκιο του αργαλειού στην κλειστή κάμαρα, όταν θειαφίζουν τ' αμπέλια» (στροφή 20)

«και το μεγάλο εκείνο δίχτυ του λουτρού –ποιος το ύφανε;-

κόμπο, τον κόμπο, -δεν λύνεται- μαύρο, -δεν το ύφανε η μητέρα.» (στροφή 38)

³⁸⁶ Μιχάλης Μερακλής, *Ελληνική Λαογραφία. Κοινωνική συγκρότηση. Ήθη και Έθιμα. Λαϊκή τέχνη*, Αθήνα 2007, σελ. 118.

«Το κέντισμα είναι γλέντισμα κι η ρόκα είναι σεργιάνι, κι ο πικραμένος αργαλειός είναι σκλαβιά μεγάλη»³⁸⁷.

8.2.4 Η αντίληψη του χώρου

Ο χώρος

Ήδη από τον πρόλογο του έργου, όπως άλλωστε έχει επισημανθεί με αναφορές που προηγήθηκαν, γίνεται φανερό η παρουσία στοιχείων που συναντώνται και στη λαϊκή μας παράδοση, στοιχεία που Ρίτσος διατήρησε από το αρχαίο πρότυπό του. Χαρακτηριστικό είναι και το σκηνικό που τοποθετεί τα δρώντα πρόσωπα, το ανάκτορο των Μυκηνών παρά το γεγονός ότι το ποίημα αναφέρεται στον σύγχρονο κόσμο. Είναι γνωστό πως ο λαϊκός άνθρωπος αρέσκονταν σε ιστορίες (μύθους και παραμύθια) με βασιλιάδες και βασιλοπούλες και ο ποιητής βρίσκει σε αυτές γόνιμο έδαφος για να εκφράσει τα πιστεύω του. Η εικόνα μάλιστα του νυχτοφύλακα που κλειδώνει την πόρτα του πύργου με ένα μεγάλο κλειδί δημιουργεί στον αναγνώστη (παρα)μυθιακή ατμόσφαιρα.

Η φύση και ο αγροτικός χώρος

Στην 20^η στροφή του ποιήματος ο Ρίτσος φανερά επηρεασμένος από το δημοτικό τραγούδι γράφει:

*[...] κι ακούγονται οι φωνές των αγροτών κάτω στον κάμπο,
ενώ κάποιο σπουργίτι, καταμόναχο σ' όλο τον κόσμο,
τσιμπολογώντας στην αυλή μυγάκια, σπόρους, λίγα ψίχουλα,
επιχειρεί να συλλαβίσει την ελευθερία του. Τίποτα δεν είδε.*

Οι στίχοι αυτοί θυμίζουν στον αναγνώστη τους στίχους του εθνικού μας ποιητή, όταν αρκετά χρόνια πριν τον Ρίτσο έγραψε στους Ελεύθερους Πολιορκημένους:

*Άκρα του τάφου σιωπή στον κάμπο βασιλεύει·
λαλεί πουλί, παίρνει σπυρί, κι η μάνα το ζηλεύει.*

³⁸⁷ Πολίτου, *Παροιμίας*, τ. Β', λ. αργαλειός. Μια μεθοδική έκθεση των σχετικών με τον αργαλειό και την υφάντρα από τον Νικόλαο Δημητρίου βλ. στη *Λαογραφία*, 28 (1972), σελ. 114-125.

Ο Ρίτσος ονειρεύεται και προσδοκά την ελευθερία τόσο του ίδιου (οικογενειακά βάσανα, αρρώστιες, εξορία) όσο και του λαού του (κατοχή, εμφύλιος, δικτατορία), όπως χρόνια πριν απ' αυτόν ανέμενε και επιζητούσε ο Σολωμός μέσα από το έργο του.

8.2.5 Οι ήρωες

Η «ανωνυμία» των μυθικών ηρώων

Η ήσυχη καλοκαιρινή βραδιά³⁸⁸ στην οποία εκτυλίσσονται τα γεγονότα, ξαφνικά διακόπτεται από τον παράτονο θρήνο μιας γυναίκας. Η γυναίκα δεν κατονομάζεται, αλλά υποθέτουμε ότι πρόκειται για την Ηλέκτρα, την αδερφή του Ορέστη, που ακόμα θρηνεί τον θάνατο του πατέρα της, Αγαμέμνονα και επιζητά εκδίκηση. Εφόσον ο Ρίτσος διασκευάζει τον γνωστό μύθο των Ατρείδων και συγκεκριμένα τον μύθο του Ορέστη, θα μπορούσε να κατονομάσει και τους ήρωές του. Δεν το κάνει όμως και επιλέγει την ανωνυμία, ένα ακόμη χαρακτηριστικό του λαϊκού πολιτισμού και των φορέων του, δηλαδή του λαού. Η ανωνυμία των ηρώων συναντάται στα διάφορα είδη της λαϊκής λογοτεχνίας, όπου οι ήρωες είναι ανώνυμοι ή φέρουν τυποποιημένα ονόματα, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του παραμυθιού. Το γεγονός αυτό εξηγείται, σύμφωνα με τον Max Lüthi, καθώς «οι κεντρικές φιγούρες του δεν εκπροσωπούν απλώς ένα εγώ που ταυτίζεται με αυτές, αλλά αποτελούν στυλιζαρισμένα πορτρέτα του ανθρώπου γενικά»³⁸⁹. Μήπως αυτό επιδιώκει και ο Ρίτσος για τους δικούς του ήρωες; Ο ποιητής μέσω του *Ορέστη* παρουσιάζει μια καθολικότητα σαν κι αυτή που ενυπάρχει στα παραμύθια. Ο Μερακλής αναφέρει σχετικά με αυτό: «Το παραμύθι είναι ανθρωπολογικό είδος. Παρουσιάζει δηλαδή μια καθολικότητα, που υπερβαίνει τα εθνικά όρια, όπως επίσης υπερβαίνει και τα όρια των ειδών· όπως όλα τα προϊόντα της πολιτισμικής δραστηριότητας των λαϊκών στρωμάτων, και το παραμύθι αφορμάται από πρακτικές αφετηρίες, για να αφομοιώσει στη συνέχεια και τις άλλες ανάγκες –και την ικανοποίηση των αναγκών– των ομάδων εκείνων, στις οποίες ήταν

³⁸⁸ Η νύχτα είναι ο κατάλληλος δραματικός χρόνος για τα παιδιά του Αγαμέμνονα· το ψυχολογικό κλίμα του δράματος άλλωστε, είναι το σκότος. Επίσης η νύχτα απαντά σε πολλά παραμύθια και θρύλους ως χρόνος που εκτυλίσσονται δραματικές καταστάσεις, ενώ νύχτα αφηγούνται παραμύθια και στα παιδιά για να κοιμηθούν.

³⁸⁹ Max Lüthi (translated by Jon Erickson), *The Fairytale as art form and portrait of Man*, Bloomington 1987, σελ. 164.

ζωντανό και λειτουργικό»³⁹⁰. Σκοπός του λαϊκού δημιουργού ήταν μέσα από μύθους και παραμύθια να τέρψει το κοινό και να διδάξει αδιαφορώντας για την ταυτότητα των προσώπων, δίνοντας βάση στις πράξεις και τη συμπεριφορά τους. Χαρακτηριστικό είναι ότι οι ήρωες των παραμυθιών δεν κατονομάζονταν, αλλά αναφέρονταν αόριστα (ένας βασιλιάς, μια βασίλισσα, μια γριά, ένα παιδί κ.λπ.) έτσι ώστε καθένας να προσλάβει την αφήγηση με τον δικό του τρόπο και να διδαχθεί από τα παθήματα ή τα κατορθώματα των ηρώων της.

Η αντίθεση ανάμεσα στο καλό και στο κακό

Ο Ορέστης αναφέρεται στη συνέχεια στην πάλη ανάμεσα στο καλό και το κακό (*«Δυο έλξεις αντίρροπες μου φαίνεται ν' αντιστοιχούν στα δυο μας πόδια»*), στοιχείο που βρίσκεται σε πολλά είδη λαϊκής αφήγησης. Στο λαϊκό παραμύθι η αντίθεση ανάμεσα στο καλό και το κακό είναι κυρίαρχη. Ο Propp στους παραμυθιακούς ρόλους αναφέρει τον κακό και τον ήρωα. Ωστόσο, ο διαχωρισμός ανάμεσα στα δύο δεν είναι πάντα αυτονόητος. Στο παραμύθι το κακό μπορεί να μεταστραφεί σε καλό, μιας και οι ήρωες συχνά βρίσκονται σε δίλημμα μεταξύ μιας κακής πράξης που θα τους αποφέρει κέρδος και μιας καλής που θα αποδώσει δικαιοσύνη.

8.2.6 Η υπόμνηση του θανάτου

Ο θάνατος είναι ένα στοιχείο που κατέχει πρωταρχική θέση στη συμβολογία του Ρίτσου, μιας και ο ποιητής τον γνώρισε από κοντά αρκετές φορές. Σύμφωνα με τη Θωμαδάκη *«θα μπορούσε κανείς να διαγνώσει μέσα στο τρίγωνο Ζωή – Γνώση – Θάνατος»³⁹¹ έναν απόηχο από το προπατορικό αμάρτημα και τους διαρκείς αγώνες του ανθρώπου όχι μόνο για επιβίωση αλλά πάνω απ' όλα για διατήρηση της αρχικής οντότητάς του ως όντος εκλεκτού του Θεού. Η γνώση του Ορέστη εξωθεί στον θάνατο, ο οποίος εν τέλει εξαγνίζει τον ήρωα και τον οδηγεί κοντά στο θείο που αποτελεί υπέρβαση της πραγματικότητας και ανάταση του ανθρώπου. Μέσω του ανθρώπου η ζωή υψώνεται και δικαιώνεται η Δημιουργία και ο Δημιουργός»³⁹².*

Εκείνος που έρχεται αντιμέτωπος με τον θάνατο εδώ είναι ο ήρωας του ποιήματος, ο Ορέστης. Όπως έχει επισημάνει ο Μερακλής *«ο θάνατος των ηρώων συνοψίζει τα*

³⁹⁰ Μιχάλης Μερακλής, *Ελληνική Λαογραφία*, Οδυσσέας 2007, σελ. 319.

³⁹¹ *«Διαλέγω*

τη γνώση και την πράξη του θανάτου που τη ζωή ανεβάζει» (απόσπασμα από τον Ορέστη, σελ. 89)

³⁹² Μαρίκα Θωμαδάκη, *ό.π.*, σελ. 87.

*πάντα του βίου τους σε μιαν άλλη ζωή, ένδοξη και πανίσχυρη, που δεν είναι όμως κλεισμένη στον εαυτό της, αλλά η μαγική ακτινοβολία της ευεργετεί τους άλλους γύρω»*³⁹³.

Το μαύρο χρώμα

Η πρώτη στροφή του ποιήματος κλείνει με τον επιθετικό προσδιορισμό «μαύρο» που χρησιμοποιείται για την περιγραφή του δέρματος της Ηλέκτρας (*«ως τις ελάχιστες φρικιάσεις του μαύρου δέρματος της»*). Το σκοτεινό παρόν δίνεται μέσα από τη φράση αυτή, καθώς το μαύρο θεωρείται σύμβολο πένθους και συμφοράς. Η παρουσία του μαύρου χρώματος είναι φανερή και σε άλλα σημεία του ποιήματος: *σκοτεινό ποτάμι, νύχτα, μαύρη κοιλάδα, μαύρο αίμα, άλογα κατάμαυρα*. Στο σημείο αυτό, δε θα πρέπει να λησμονήσουμε την περίοδο που γράφτηκε το ποίημα, τα χρόνια της δικτατορίας, χρόνια που σημάδεψαν την πορεία της Ελλάδας γενικότερα και το συγγραφικό έργο του Ρίτσου ειδικότερα. Το τοπίο του έθνους είναι μαύρο από το χυμένο αίμα και τις ιστορικές περιπέτειες. Πρόκειται για «κοινό τόπο» στην ποίησή μας και τον συναντάμε στο δημοτικό τραγούδι³⁹⁴, στον Σολωμό³⁹⁵ και στον Ελύτη³⁹⁶. Επιπλέον, σε αρκετά παραμύθια τα δάση και οι σκιές είναι μαύρα, ενώ μαύρο είναι και το άγνωστο που καλείται καθένας να αντιμετωπίσει. Παράλληλα, η λαϊκή μας παράδοση διασώζει πως σε ορισμένα μέρη τις μέρες της Λαμπρής βάφουν μαύρα τα αυγά όταν έχουν πένθος,

Ο θρήνος

Η αντίθεση μεταξύ των διαπεραστικών κραυγών της Ηλέκτρας και της γαλήνης της νύχτας διατρέχει όλο το ποίημα, επιβάλλοντας τη σύγκριση του τυφλού μίσους και της εκδίκησης από τη μια πλευρά με τον ήρεμο στοχασμό και τη συμπόνια από την άλλη. Ωστόσο, οι δύο νέοι ανακτούν την ψυχραιμία τους και ο Ορέστης συνεχίζει τον μονόλογό του. Ο Ορέστης εκφράζει τη βαθιά του επιθυμία να μείνει *«πέρα απ' τα πάντα, μέσα στα πάντα»*, σε πλήρη συμφωνία με τον εαυτό του, μακριά από κάθε *«απαίτηση των άλλων»*. Επιθυμεί την αποδέσμευσή του από κάθε επιβαλλόμενη επιταγή και αρνείται την εξουσία των άλλων πάνω του. Θα λέγαμε πως επιθυμεί μια

³⁹³ Μιχάλης Μερκελής, *ό.π.*, σελ. 114.

³⁹⁴ «Μαύρη ζωή που κάνουμε», «Μια μαύρη πέτρα του γιαλού», «Μαύρο μου χελιδόνι» κ.ά.

³⁹⁵ «Δόξα 'χ' η μαύρη πέτρα του και το ξερό χορτάρι» (Σολωμός, Ελεύθεροι Πολιορκημένοι, σχέδιασμα Γ', Αποσπ. 1, 238, 1).

³⁹⁶ «Είναι από μαύρη πέτρα κι είναι απ' όνειρο» (Ελύτης, Το τρελοβάπορο)

ζωή ανέμελη και ξέγνοιαστη σαν κι αυτή που ζουν οι ήρωες των παραμυθιών. Χαρακτηριστική είναι η φράση «και ‘ζήσαν αυτοί καλά κι εμείς καλύτερα» με την οποία καταλήγουν τα περισσότερα παραμύθια.

*Άκου την, — η φωνή της τη σκεπάζει σα βαθύβουος θόλος
κι είναι ή ίδια κρεμασμένη μέσα στη φωνή της
σα γλωσσίδι καμπάνας, και χτυπιέται και χτυπάει την καμπάνα,
ενώ δεν είναι μήτε σκόλη μήτε ζόδι, μόνο ή άσπιλη ερημιά των βράχων
και κάτω η ταπεινή ησυχία του κάμπου, υπογραμμίζοντας
αυτή την αδικαίωτη παραφορά, πού γύρω της
σαλεύουν σαν αθώοι παιδικοί χαρταετοί τ’ αναρίθμητα αστέρια
με το χάρτινο αείροο θρόισμα της μεγάλης ουράς τους.*

Η εικόνα της γυναίκας που θρηνεί παραπέμπει τον αναγνώστη στα νεκρικά έθιμα³⁹⁷. «Αν στα νεκρικά έθιμα έχουμε, όπως και στα γαμήλια, κορυφώσεις της τελετουργίας, τούτο αυτόματα σημαίνει πως υπάρχει και εδώ έξαρση της θεαματικότητας»³⁹⁸, αναφέρει ο Μερακλής και συνεχίζει λέγοντας πως «ο Γάλλος περιηγητής Pitton de Tournefort (περιηγήθηκε την Ελλάδα στα τέλη του 17^{ου} και τις αρχές του 18^{ου} αι.) διαπίστωσε πως η κηδεία αποτελεί μεγάλο κοινωνικό γεγονός και λαϊκό θέαμα»³⁹⁹. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι τα κομψότερα και πλουσιότερα φορέματά τους οι Ελληνίδες τα φορούσαν στις κηδείες για να επιδείξουν τα θέλητρά τους. Και ο σπουδαίος περιηγητής του 16^{ου} αι. Pierre Belon έκανε σχετικές παρατηρήσεις: «Όταν πεθαίνει κάποιος, συγκεντρώνονται κι οι γυναίκες απ’ την αυγή κι αρχίζουν να ουρλιάζουν, να στηθοδέρνονται, να ξεσχίζουν τα μάγουλά τους με τα νύχια, να συρομαδιούνται, έτσι που σπαράζει η ψυχή σου να τις βλέπεις [...]. Στις γυναίκες δεν επιτρέπεται να αποκαλύπτουν το πρόσωπό τους έξω από το σπίτι. Γι’ αυτό οι όμορφες περιμένουν με λαχτάρα την ευκαιρία του μοιρολογιού για να δείξουν τα κάλλη τους. Σ’ αυτές τις περιπτώσεις το κορίτσι μπορεί να βγει από το

³⁹⁷ Στην αρχαία Ελλάδα το κλάμα για το νεκρό ξεκινούσε από τον γόο, αυτοσχέδια τραγούδια από τους στενούς συγγενείς εμπνευσμένα από την οδύνη, και καταλήγουμε στο θρήνο, μελοποιημένες συνθέσεις που ερμηνεύονταν από μισθωμένους επαγγελματίες. Δεν ήταν σπάνιο και το φαινόμενο του καταναγκαστικού θρήνου ειδικά στις κηδείες βασιλέων ή τυράννων, όπου πολλοί μαστιγώνονταν για να βγάλουν δυνατές σπαρακτικές κραυγές.

³⁹⁸ Μιχάλης Μερακλής, *Ελληνική Λαογραφία. Κοινωνική συγκρότηση. Ήθη και Έθιμα. Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα 2007, σελ. 193-194.

³⁹⁹ *Ο.π.*, σελ. 194.

σπίτι [...]. Για τους άντρες το μοιρολόι είναι μεγάλη ευχαρίστηση. Γιατί μπορούν να βλέπουν με την άνεσή τους τις γυναίκες και τις θυγατέρες των γειτόνων»⁴⁰⁰.

Οι υποχρεώσεις των ζωντανών προς τους νεκρούς είναι ξεκάθαρες. Το θυμίζει έντονα στον Οδυσσέα ο Ελπήνορας, ο σύντροφός του που τσακίστηκε μεθυσμένος στο παλάτι της Κίρκης. «*Μη φύγεις και μ' αφήσεις άκλαυτο κι άταφο*», του λέει, όταν τον συναντάει στην είσοδο του Κάτω Κόσμου. Έτσι κι εδώ, η Ηλέκτρα θρηνεί για τον χαμό του πατέρα της επιζητώντας συγχρόνως την εκδίκηση. Οι λαϊκές δοξασίες μαρτυρούν ότι οι νεκροί και ζουν και επικοινωνούν με τους θεούς. Ο Μερακλής⁴⁰¹ επισημαίνει ότι η λαϊκή πίστη ήθελε οι νεκροί να επικοινωνούν με τους ζωντανούς για συμβουλή και βοήθεια, όπως στην περίπτωση του Δαρείου, ή όταν βοηθούσαν απλώνοντας στους ζωντανούς την ευεργετική ενέργειά τους από τον τάφο τους, όπως συμβαίνει με τον Οιδίποδα στον Κολωνό. «*Παλαιότατος όσο και επίκαιρος τρόπος επικοινωνίας με τους νεκρούς είναι αυτός που τελετουργείται στους τάφους. Σ' αυτόν τον κύκλο ανήκουν και οι χοές [...]* που γίνονταν σε τάφους, γιατί οι τάφοι θεωρούνταν δίαυλοι επικοινωνίας με τους νεκρούς»⁴⁰², που θα μας απασχολήσει σε άλλο σημείο του ποιήματος.

Ωστόσο, ο θρήνος εδώ εμπεριέχει και το αίτημα της εκδίκησης. Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφερθεί ότι και τα μανιάτικα μοιρολόγια της Μέσα Μάνης του «γδικιωμού»⁴⁰³ ή «δικιωμού» συνδέονται με το σκληρό έθιμο της εκδίκησης, της αυτοδικίας που αποτελεί παγιοποιημένο χαρακτηριστικό της αιματοσυγγενικής και αρρενογονικής μανιάτικης πατριάς⁴⁰⁴.

⁴⁰⁰ Ο.π., σελ. 195. Βλέπε και Κυριάκος Σιμόπουλος, *Ξένοι περιηγητές στην Ελλάδα*, τ. Α', σελ. 381.

⁴⁰¹ Μιχάλης Μερακλής, *Τραγωδία και λαϊκός πολιτισμός στη αρχαία Αθήνα*, Θεσσαλονίκη 2017, σελ. 57.

⁴⁰² Ο.π., σελ. 58.

⁴⁰³ Ένα από τα γνωστότερα έθιμα της Μανιάτικης παράδοσης είναι ο Γδικιωμός. Όταν δύο οικογένειες αποφάσιζαν να ανοίξουν «όχτρητα» (έχθρα), λίγα πράγματα μπορούσαν να εμποδίσουν ή να αναβάλλουν τις συγκρούσεις. Ένα από αυτά ήταν το Ξεβγάριμα. Όταν κάποιος ήθελε να κυκλοφορήσει δημόσια, χωρίς τον κίνδυνο να τον σκοτώσει κάποιος από την αντίπαλη οικογένεια, τότε έπρεπε να συνοδεύεται από τον Ξεβγάρτη. Ο Ξεβγάρτης ήταν ένα άτομο από ισχυρή οικογένεια, ουδέτερη ως προς τον πόλεμο. Οι εχθροί δεν τολμούσαν να χτυπήσουν τον Ξεβγάρτη ή τον προστατευόμενό του, γιατί τότε η οικογένειά του θα συμμαχούσε με αυτή του προστατευόμενου και θα γινόντουσαν πιο ισχυροί. Για να είναι σεβαστός ο Ξεβγάρτης έπρεπε να είναι από αξιόλογο γένος, αλλιώς διέτρεχαν κίνδυνο και ο ίδιος και ο προστατευόμενός του. Ο Ξεβγάρτης δεν γινόταν να συνοδεύει κάθε μέρα το ίδιο πρόσωπο, αλλιώς θεωρούταν η πράξη του κοροϊδία προς τους εχθρούς και δεν δεχόντουσαν το Ξεβγάριμα. Πολλές φορές αν το σόι του Ξεβγάρτη ήταν ιδιαίτερος ισχυρός, το ρόλο μπορούσε να αναλάβει όχι μόνο ενήλικας άντρας αλλά και γυναίκα ή παιδί. Υπήρχαν και περιπτώσεις όπου κάποιος μπορούσε να περάσει μπροστά από τα σπίτια της αντίπαλης οικογένειας κρατώντας μόνο κάποιο προσωπικό αντικείμενο του Ξεβγάρτη (Μαγκούρα, κομπολόι, τσιμπούκι κ.ά.). (<https://maniatika.wordpress.com>, ημερομηνία ανάκτησης 1/12/2017).

⁴⁰⁴ Γεώργιος Θανόπουλος, *Ο Νίκος Γκάτσος και η ελληνική λαϊκή παράδοση*, Αρμός 2010, σελ. 165.

Οι σπονδές

Στη συνέχεια ο Ρίτσος κάνει αναφορά στο έθιμο των σπονδών. Οι σπονδές αποτελούν ένα σημαντικό μέρος των θυσιαστικών ιεροτελεστιών. Μπορούν επίσης να εμφανιστούν ως αυθύπαρκτα τελετουργικά, ενώ συνοδεύουν τις ιεροτελεστίες της καθημερινής ζωής. Ο Ησίοδος επικαλείται τις σπονδές του πρωινού και του δειλινού. Ο Όμηρος μιλάει για τις σπονδές πριν από την κατάκλιση. Με σπονδές επίσης αρχίζουν τα γεύματα, εξίλαστήρια χειρονομία που έχει την ίδια αξία με την προσφορά στους θεούς των πρώτων καρπών της γης. Παράλληλα, σηματοδοτούν την έναρξη ή την κατάληξη μιας καθημερινής πράξης, θέτοντας αυτή την πράξη υπό την προστασία των Θεών, τους οποίους επικαλούνται ως μάρτυρες ή συνεργούς. Μέσω των σπονδών ενισχύονται οι δεσμοί που ενώνουν τα μέλη μιας ομάδας μεταξύ τους, καθώς και οι δεσμοί που ενώνουν αυτή την ομάδα ανθρώπων με τους θεούς.

Η σπονδή συνίσταται στο να χυθεί ένα μέρος ενός υγρού πάνω σε ένα βωμό ή στο έδαφος ενόσω προφέρεται μια προσευχή. Τις πιο πολλές φορές γίνονται σπονδές νερωμένου κρασιού (αυτού δηλαδή που έπιναν καθημερινά), αλλά, σύμφωνα με άλλα τελετουργικά, γίνονταν επίσης σπονδές άκρατου οίνου, γάλακτος ή ακόμα ενός μείγματος κρασιού, νερού και μελιού. Ένα άλλο είδος ιεράς σπονδής είναι οι χοές, από το ρήμα χέειν, που σημαίνει «χύνω σε ποσότητα». Οι χοές απευθύνονται κυρίως στους νεκρούς. Το υγρό χύνεται από τα ειδικά τελετουργικά σκεύη στο χώμα ή πάνω σε έναν τύμβο. Με αυτόν τον τρόπο συνάπτεται ένας δεσμός ανάμεσα στους νεκρούς και στους ζωντανούς. Πολύ συχνά εξαιρείται ο οίνος από τις χοές, οπότε αποκαλούνται χοαί νηφάλιοι ή άοινοι. Αυτές είναι από καθαρό νερό (σαν τις χοές που κάνει η Ηλέκτρα πάνω στον τάφο του πατέρα της, του Αγαμέμνονα, στις Χοηφόρους του Αισχύλου) ή μπορεί ακόμα να είναι γάλα ή μέλι. Ο Ρίτσος χρησιμοποιεί ένα ακόμη στοιχείο από την παράδοση που θέλει τους ζωντανούς να κόβουν μια τούφα από τα μαλλιά τους και να την τοποθετούν πάνω από τον τάφο προσφέροντας με τον τρόπο αυτό θυσία στον νεκρό. Σε αυτό το εθιμοτυπικό παραπέμπει ο στίχος «*Τα μαλλιά μου δε θέλω να τα κόψω*».

Όπως αναφέρει ο Μερακλής «*Παραλλαγή χοών στα νεότερα χρόνια είναι π.χ. η τοποθέτηση στους τάφους ψωμιών και δοχείων με νερό, για να τρώνε και να πίνουν οι ψυχές. Από την Κρήτη δίνεται η πληροφορία ότι τοποθετούσαν λαγήνι με νερό (μόνο· κι αυτό έχει σημασία) επί σαράντα μέρες. Σύμφωνα με πολύ γνωστή δοξασία η ψυχή στο διάστημα αυτό περιφέρεται εκεί όπου ζούσε ο πεθαμένος, πίνει από το νερό, επιστρέφοντας το βράδυ στον τάφο. Σε ορισμένα μέρη έριχναν νερό μέσα από τρύπες*

ανοιγμένες γι' αυτό το λόγο (Πολίτης, *Λαογραφικά Σύμμεικτα*, 3, 337-8)»⁴⁰⁵. Το νερό και κυρίως τα υγρά συνδέονται με το γνωστό θέμα «της δίψας των νεκρών»⁴⁰⁶.

Το πηγάδι

Ένα ακόμη στοιχείο με πολλούς συμβολισμούς που συναντάται στο ποίημα του Ρίτσου είναι το πηγάδι⁴⁰⁷. Ο Ρίτσος αναφέρει πως στα πηγάδια «πνίγονται σταχτιά ποντίκια», ενώ στον πάτο τους βρίσκονται πεταμένες στάμνες από τα συμπόσια, «κόκκαλα ζώων, λύρες» και σοφοί διάλογοι. Όλα αυτά αποτελούν στοιχεία μιας άλλης εποχής που πλέον έχουν πεθάνει και ανακαλούνται από τη μνήμη του ποιητή αποτελώντας έναν συνδετικό κρίκο ανάμεσα στο ένδοξο παρελθόν και το ζοφερό παρόν.

Πανάρχαιες λαϊκές δοξασίες αναφέρουν πως τα πηγάδια⁴⁰⁸ ήταν περάσματα στον κάτω κόσμο. Από αυτά κατέβαιναν οι νεκροί ή ανακαλούνταν, στα μαντικά έθιμα του λαού. Ήταν οι σκοτεινοί δίοδοι που συνέδεαν τον επάνω και τον κάτω κόσμο, τα μέσα επικοινωνίας των ζωντανών και των νεκρών. Στο γνωστό στον ευρωπαϊκό χώρο λαϊκό παραμύθι για το καλό και το κακό κορίτσι (ATU 480), ένα νεαρό κορίτσι που της πέφτει το αδράχτι σε ένα πηγάδι και πέφτει μέσα για να το βρει, συναντά διάφορα μαγικά όντα που της δίνουν χαρίσματα και αφού παραμένει εκεί για κάποιο χρονικό διάστημα, επιστρέφει πεντάμορφη. Συνδέονται, λοιπόν, με τον θάνατο και το αδιέξοδο της ανθρώπινης ύπαρξης, αλλά και με μια μυητική διαδικασία, μια αναγέννηση, όπως συμβαίνει και εδώ.

Η σιωπή

Εκτός, όμως, από αντικείμενα στο έργο του Ρίτσου συμβολοποιούνται και αφηρημένες έννοιες. Όταν η απόγνωση των αισθημάτων προδίδει την αμετάκλητη απώλεια μιας ελευθερίας της ζωής και η λύση που προτείνεται και γίνεται δεκτή δεν μπορεί να είναι άλλο από έναν περιορισμό ή μάλλον μια εκμηδένιση της φωνής, το βασανιστικό αδιέξοδο είναι η σιωπή. Η σιωπή, που τόσο πολύ λαχταρά ο Ορέστης

⁴⁰⁵ Μιχάλης Μερακλής, *ό.π.*, σελ. 58.

⁴⁰⁶ Βλ. Μιχάλης Μερακλής, «Η δίψα, η λήθη και η ανάσταση των νεκρών», *Τιμητικός τόμος για τον Guy-Michel Saunier*, 2002, σελ. 109-121.

⁴⁰⁷ «Μες στα πηγάδια πέφτουνε και πνίγονται σταχτιά ποντίκια,
αργοσαλεύουν πηχτοί αστερισμοί· εκεί μέσα
πετούν απ' τα συμπόσια στάμνες, κύπελλα, καθρέφτες και καρέκλες,
κόκκαλα ζώων, λύρες και σοφούς διαλόγους. Τα πηγάδια ποτέ δε γεμίζουν».

⁴⁰⁸ Γεώργιος Θανόπουλος, *Ο Νίκος Γκάτσος και η ελληνική λαϊκή παράδοση*, Αθήνα 2010, σελ. 98.

και που διαταράσσεται από τις κραυγές της Ηλέκτρας, αποκτά «τη λειτουργία υποχρεωτικής οντολογικής ανάγκης, γίνεται ένας εσωτερικός δεσμός για μια διάθεση της ύπαρξης πέρ' απ' την κάθε πιθανή συμβατική συμπεριφορά, που θ' ανταποκρίνεται σε κατακερματισμένες παρορμήσεις της συνθετικής ενότητας του εγώ, μια και το τελευταίο μόνο με τη σιωπή πετυχαίνει τη μεγαλύτερη εξύψωση κι επέκταση της οργανικής του ενότητας»⁴⁰⁹.

Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι μέσα από μια σειρά θεμάτων με μυθικό και λαογραφικό υπόβαθρο γίνονται συμβολικές υπομνήσεις του θανάτου και των σχέσεων ζωντανών – νεκρών.

8.2.7 Τα μαρμάρινα λιοντάρια

Στην πέμπτη στροφή του ποιήματος ο Ρίτσος κάνει λόγο για «τα δυο μαρμάρινα λιοντάρια [...] που ξεκίνησαν απ' τα παιδικά μας χρόνια». Πρόκειται για μια ποιητική εικόνα που επανέρχεται στην ποίηση του Ρίτσου (π.χ. στο ποίημα *Οι γερόντοι* «... σαν πέτρινα λιοντάρια στη μασσιά της νύχτας...»). Η εικόνα παραπέμπει τον αναγνώστη σε διάφορα είδη λαϊκής αφήγησης αλλά και στο ίδιο το ιστορικό παρελθόν.

Το 541 π.Χ. (ή το 539 σύμφωνα με άλλες πηγές) στην περιοχή της Παλλήνης διεξήχθη η «επί Παλληνίδι μάχη» (σύμφωνα με τον ιστορικό Ηρόδοτο). Ο τύραννος Πεισίστρατος νίκησε τους Αθηναίους αντιπάλους του και εγκατέστησε την τυραννία στην Αθήνα. Το μαρμάρινο λιοντάρι είχε τοποθετηθεί σαν επιτάφιος λέων πάνω στον τάφο των νεκρών Αθηναίων της μάχης αυτής.

Το λιοντάρι είναι γνωστό στον αισώπειο μύθο, στον θρύλο και το παραμύθι και αποτελεί σύμβολο δύναμης και αυτοπεποίθησης. Επιπλέον, συναντάται στους άθλους του Ηρακλή, του σημαντικότερου ήρωα των αρχαίων Ελλήνων: η δορά του λιονταριού της Νεμέας έγινε ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά σύμβολα του ήρωα. Το λιοντάρι υποτίθεται ότι κοιμάται με τα μάτια ανοιχτά, γι' αυτό και απεικονίζει την επαγρύπνηση, την πνευματική προσοχή και τη δύναμη. Στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό το λιοντάρι συνδέθηκε με την ισχύ της εξουσίας από την ύστερη Εποχή του Χαλκού (1600-1100 π.Χ.), με παράδειγμα το γνωστό ανάγλυφο της «Πύλης των Λεόντων» στις Μυκήνες, που μνημονεύεται και στο συγκεκριμένο ποίημα.

⁴⁰⁹ Κρεσέντσιο Σαντζίλιο, *Μύθος και ποίηση στον Ρίτσο* (μτφρ. Θόδωρος Ιωαννίδης), Αθήνα 1978, σελ. 99.

Για τον Ρίτσο η παρουσία των δύο μαρμάρινων λιονταριών είναι διττή: επιθυμεί να δηλώσει τόσο τον τόπο που εκτυλίσσονται τα γεγονότα (Μυκήνες, Πύλη Λεόντων), όσο κι ένα αίσθημα αλλαγής. Τα δυο μαρμάρινα λιοντάρια τιθασεύτηκαν και *«κατακάθησαν πια συμβιβασμένα στις δυο επάνω γωνίες της εξώθυρας / με τρίχωμα νεκρό, με μάτια απόντα, -δεν τρομάζουν κανέναν...»*. Επομένως, δε συμβολίζουν πλέον τη δύναμη και την εξουσία, αλλά αποτελούν δείγματα συμβιβασμού και κοινωνικής καταπίεσης. Η ερμηνεία αυτή ενισχύεται αν λάβει κανείς υπόψη όχι μόνο τη χρονολογία συγγραφής του ποιήματος, αλλά και το κεντρικό του θέμα που δεν είναι άλλο από τη σύγκρουση του ατόμου με τον κοινωνικό περίγυρο, τη μοίρα που βαραίνει τον άνθρωπο και τον προορισμό που οι άλλοι όρισαν γι' αυτόν. Ενδεχομένως, όμως, με την παρουσία τους στο συγκεκριμένο σημείο του ποιήματος ο ποιητής να θέλει να ενισχύσει την εικόνα του θανάτου, μιας και μαρμάρινα λιοντάρια τοποθετούνταν σαν επιτάφιοι λέοντες πάνω σε τάφους νεκρών μάχης, όπως προαναφέρθηκε. Ο Ορέστης –και μέσω αυτού ο ίδιος ο ποιητής– ίσως θεωρεί τον εαυτό του ήρωα που έπεσε νεκρός σε άνιση μάχη.

8.2.8 Η μοίρα

Κυρίαρχη στη συνέχεια του ποιήματος εμφανίζεται η μοίρα, έννοια στενά συνδεδεμένη με τον λαϊκό μας πολιτισμό. Η λέξη "μοίρα" προέρχεται από το αρχαίο ρήμα *μείρομαι*, που σημαίνει μοιράζω. Κάπως έτσι ορίζεται το μερίδιο που αντιστοιχεί στον καθέναν μας από τη μοιρασιά του συνόλου. Οι Μοίρες είναι οντότητες της αρχαίας ελληνική μυθολογίας, που παριστάνονταν, συνήθως, ως τρεις γυναικείες μορφές που κλώθουν. Η κλωστή που κρατούν στα χέρια τους συμβολίζει την ανθρώπινη ζωή, δεικνύοντας έτσι το πόσο μικρή και αδύναμη μπορεί αυτή να είναι. Οι Αρχαίοι πίστευαν πως το νήμα της ζωής το έγνεθαν οι Μοίρες δυο φορές κατά τη διάρκειά της: μία κατά τη γέννηση και μία κατά το γάμο, γιατί ήταν δύο γεγονότα σημαντικά για την παραπέρα πορεία της.

Στον Ησίοδο οι Μοίρες είναι κόρες της Νύχτας ή του Δία και της Θέμιδας. Στα ομηρικά έπη παρουσιάζονται ως μία και μόνη: η «Αΐσα ή Μοίρα», η οποία είναι σύνθρονη του Δία και δίνει σε κάθε θνητό το μερίδιό του από τις χαρές και τις λύπες, ορίζοντας έτσι το πεπρωμένο του. Συχνά οι αρχαίοι Έλληνες τη Μοίρα, την Αΐσα, την Ειμαρμένη ή την Ανάγκη, την έβαζαν πάνω και από τους θεούς. Ο Πίνδαρος

πρόσθεσε στις τρεις Μοίρες την Τύχη, που θεωρεί μάλιστα ότι έχει μεγαλύτερο κύρος από τις άλλες αδελφές της. Αλλά την αρχική τριάδα ξανασυναντάμε και αργότερα στον Πλάτωνα που στο έργο του *Πολιτεία* τις ονομάζει κόρες της Ανάγκης και τις παρουσιάζει καθισμένες σε ένα θρόνο, η καθεμιά τους με χιτώνες λευκούς και στεφάνια στο κεφάλι τους να συνοδεύουν με τη φωνή τους την αρμονία που βασιλεύει στις ουράνιες σφαίρες.

Οι Μοίρες είναι επομένως οι δυνάμεις που ευθύνονται για τα καλά και τα κακά της ζωής του κάθε θνητού από τη γέννηση μέχρι το θάνατό του. Παίρνουν την δύναμή τους από τον Δία, ο οποίος για τον λόγο αυτό καλείται και «Μοιραγέτης». Στις Μοίρες υπακούουν μέχρι και οι θεοί, οι οποίοι έχουν όμως τη δύναμη να την αλλάζουν σε αντίθεση με τους θνητούς που ήταν καταδικασμένοι στο πεπρωμένο τους. Αξιοσημείωτο είναι ότι, ενώ «*η Μοίρα παρουσιάζεται σταθερά ως μια αναγκαία, που κανένας δεν την αμφισβητεί, δύναμη, αντίθετα οι θεοί επισύρουν την κριτική των ανθρώπων· κάτι που είναι ίσως δηλωτικό της υπέρτερης θέσης της Μοίρας και της Ανάγκης έναντι των θεών*»⁴¹⁰.

Στον *Ορέστη* το ζήτημα της Μοίρας είναι καθοριστικό, μετατρέποντας τον ήρωα σε κατεξοχήν τραγικό πρόσωπο. Θα σκοτώσει τη μητέρα του, όχι ενδίδοντας στην επιταγή της εκδίκησης, αλλά στον καταναγκασμό της Μοίρας. Βλέπει την παντοδυναμία της Μοίρας και θέλει να πάψει (κι αν όχι αυτός, οι άλλοι που θα έλθουν) να είναι ενεργούμενό της, να μπορέσει να γίνει αυτενεργό πρόσωπο. Τελικά επιλέγει να σκοτώσει τη μητέρα του και τον Αίγισθο και οδηγείται σε αυτή την απόφαση όχι από καθαρό μίσος, αλλά «*με γνώση τρομερή ακατόρθωτη απ' το πλήθος*». Επιλέγοντας, όπως επισημαίνει, τη γνώση και τη θανάτωση που εξυψώνει τη ζωή, δεν επιδοκιμάζει τις ενστικτώδεις συναισθηματικές αντιδράσεις που διαιωνίζουν την ιστορία σε μια ακολουθία θανάτων, αλλά την καλοσχεδιασμένη δράση.

Στον *Ορέστη* του Ρίτσου το κύριο θέμα είναι η μοίρα που βαραίνει τον άνθρωπο και ο προορισμός που οι άλλοι όρισαν γι' αυτόν. Όπως αναφέρει ο Τζιόβας στη μελέτη του, θέμα του ποιήματος είναι «*ο αγώνας ανάμεσα στον στοχασμό και στην πράξη, ανάμεσα στην ατομική ελευθερία και στην κοινωνική πίεση*»⁴¹¹. Εδώ ο Ορέστης

⁴¹⁰ Μιχάλης Μερακλής, *Τραγωδία και λαϊκός πολιτισμός στην αρχαία Αθήνα*, Αθήνα 2017, σελ. 50.

⁴¹¹ Δημήτρης Τζιόβας, «Ο Ορέστης του Ρίτσου: η πολιτική του μύθου και η αναρχία της ρητορικής», *Από το λυρισμό στο μοντερνισμό. Πρόσληψη, ρητορική και ιστορία στη νεοελληνική ποίηση*, Αθήνα 2005, σελ. 263.

προσπαθεί να ξεπεράσει τη μοίρα του, όμως αυτή η μοίρα είναι ένα είδος κοινωνικού καθήκοντος που έχει επιβληθεί από τους άλλους.

Προαναφέρθηκε, ότι αντίθετα με ό,τι συμβαίνει με τους θεούς, που τους κρίνουν οι τραγικοί ήρωες, η Μοίρα μένει στο απυρόβλητο σα μια καθοριστική δύναμη των πάντων. Όπως επισημαίνει ο Μερακλής⁴¹² το πράγμα έρχεται μάλλον από τον λαϊκό πολιτισμό και παρέμεινε έτσι, όπως αντικαθρεφτίζεται π.χ. στις λαϊκές παροιμίες: «Ο κόσμος από την αρχή έτσι εθεμελιώθη και περπατεί ο καθείς εκεί που η τύχη τότε σπρώχνει» και «Εγώ την τύχη μου την είδα από το παράθυρο».

8.2.9 Η μαντική

Κυρίαρχη στην ένατη στροφή του ποιήματος είναι η μαντεία, που δηλώνεται από τον πρώτο κιόλας στίχο («Όμως, πίσω απ' τα τόσα στρώματα της ταραχής και του φόβου, μαντεύω»). Από την αρχαιότητα είναι γνωστή η επιθυμία του ανθρώπου να γνωρίσει το μέλλον συνυφασμένη με μία εσωτερική του ανάγκη να προσεγγίσει την αιωνιότητα σπάζοντας το φράγμα του χρόνου, το τεκμήριο της πεπερασμένης ύπαρξής του. Η επιθυμία αυτή ήταν συνυφασμένη με την καθημερινότητα των αρχαίων Ελλήνων και αυτό το διαπιστώνουμε από τα πολυάριθμα μαντεία που εμφανίστηκαν κατά την αρχαιότητα στον ελληνικό χώρο, καθώς και από ιστορίες που καταμαρτυρούν την εμπιστοσύνη των ανθρώπων εκείνης της εποχής για τις προφητείες.

Ο Ευάγγελος Αυδίκος, προβληματιζόμενος σχετικά με το «αν ο λαϊκός πολιτισμός έχει θέση στο νέο κόσμο ή πρέπει να παρουσιαστεί στις μουσειακές συλλογές», παρατηρεί πως «οφείλουμε να υπογραμμίσουμε ότι υπάρχουν πλευρές του λαϊκού πολιτισμού, οι οποίες επιβιώνουν στο σύγχρονο κόσμο και ανταποκρίνονται στις ανάγκες του σύγχρονου ανθρώπου». Παραπέμπει στις «προλήψεις» και στην πίστη στην «τύχη», αλλά και στις ισχυρότατες «ανεξέλεγκτες δυνάμεις» που ο σύγχρονος

Πολλοί κριτικοί φαίνεται να συγκλίνουν σ' αυτή την ερμηνεία του ποιήματος, όπως για παράδειγμα ο Peter Bien στο *Αντίθεση και σύνθεση στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, (μτφρ. Γιάννης Κρητικός), Αθήνα 1980, καθώς και ο Παντελής Πρεβελάκης, *Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος. Συνολική θεώρηση του έργου του*, Αθήνα 1981. Αλλά και ο ίδιος ο Ορέστης έχει αντιληφθεί τον αγώνα του, όταν λέει:

*Δυο έλξεις αντίρροπες μου φαίνεται ν' αντιστοιχούν στα δυο μας πόδια,
κι η μια έλξη απομακρύνεται όλο πιο πολύ απ' την άλλη
φαρδαινώντας το διασκελισμό μας ως τον διαμελισμό· και το κεφάλι
είναι ένας κόμπος πού κρατάει ακόμη το κομμένο τούτο σώμα.*

⁴¹² Μιχάλης Μερακλής, *Τραγωδία και λαϊκός πολιτισμός στην αρχαία Αθήνα*, Θεσσαλονίκη 2017, σελ. 52.

ορθολογισμός δεν κατόρθωσε να εξαλείψει⁴¹³. Η πρόβλεψη του μέλλοντος παραμένει κυρίαρχη επιθυμία και σήμερα, έστω κι αν δεν έχει την καθολικότητα που είχε στην αρχαιότητα, ενταγμένη στο τότε επίσημο θρησκευτικό σύστημα.

Ο Μερακλής στη μελέτη του επισημαίνει ότι *«το αρχαίο δράμα, ποίηση βλαστημένη πάνω στο έδαφος της λαϊκής λατρείας και θρησκείας, είναι διαποτισμένο από τη μαντεία· δεν υπάρχει κανένα από τα παραδεδομένα έργα, στο οποίο να μη γίνεται αναφορά σε αυτή»*⁴¹⁴. Στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου ο Ορέστης ό,τι κάνει το κάνει ένεκα των μαντειών του ίδιου πλέον του θεού, του Απόλλωνα, στον ναό του οποίου καταφεύγει μετά τον φόνο της μητέρας του, καταδιωκόμενος από τις Ερινύες.

Συνεπώς, ο Ρίτσος δανείζεται το πανάρχαιο αυτό θέμα από τον λαϊκό μας πολιτισμό και το ενσωματώνει στο έργο του προσπαθώντας κι ελπίζοντας να μαντέψει τα μελλούμενα, όσα πρόκειται να συμβούν στον ίδιο αλλά και στον τόπο του. Το θέμα της μαντείας ενισχύεται και συμπληρώνεται και από τους επόμενους στίχους της στροφής, όπου γίνεται αναφορά στην τάξη των άστρων αφήνοντας υπαινιγμό για τη λαϊκή πρακτική της αστρολογίας, που γεννήθηκε από την *«ανάγκη να κερδηθεί το φυσικό περιβάλλον, για το καλό του ανθρώπου»*⁴¹⁵.

8.2.10 Ο έρωτας

Αρκετά αντικείμενα της καθημερινής ζωής επιφορτίζονται στον *Ορέστη* του Ρίτσου με ερωτικές συμβολικές διαστάσεις. *«Διάφορα απλά αντικείμενα αποκτούν, σε ανύποπτο χρόνο, μια ερωτική ιδιότητα, μια σημασία που σχηματίζει απέραντη αλυσίδα από κωδικοποιημένα σημεία / αντικείμενα, μέσα στα οποία κλιμακώνεται ο έρωτας σε όλες τις εννοιολογικές του αποχρώσεις»*⁴¹⁶, υπογραμμίζει η Θωμαδάκη. Ξεκινώντας από *«το λουρί του σανδάλου»* του Πυλάδη και φτάνοντας στον παραλληλισμό ανάμεσα στην *«ερωτική λέξη που μένει πάντα κλεισμένη στο στόμα μας, ανείπωτη, σαν ένα χαλίκι στο σανδάλι μας ή και καρφί»*, διαπιστώνουμε τη μεγάλη φόρτιση του λόγου του Ορέστη, σε σημεία δηλωτικά ερωτικού πάθους. *«Διαπιστώνουμε επίσης ότι τα αντικείμενα αυτά, κατά τη σκηνική παρουσίαση του λόγου, υψώνονται σε δρώντες*

⁴¹³ Μιχάλης Μερακλής, *Τραγωδία και λαϊκός πολιτισμός στην αρχαία Αθήνα*, Θεσσαλονίκη 2017, σελ. 230. Βλέπε και Ευάγγελος Αυδίκος, «Παγκοσμιοποίηση και λαϊκός πολιτισμός στον 20° αιώνα», στον τόμο *Θητεία*, σελ. 116.

⁴¹⁴ Ο.π.

⁴¹⁵ Μιχάλης Μερακλής, *Ελληνική Λαογραφία. Κοινωνική συγκρότηση. Ήθη και Έθιμα. Λαϊκή τέχνη*, Αθήνα 2007, σελ. 112.

⁴¹⁶ Ο.π., σελ. 86.

που πραγματώνουν το θεατρικό γίνεσθαι, στο επίπεδο της ισοτοπίας και της μετάλλαξής τους από αντικείμενα-λέξεις σε αντικείμενα-πράξεις»⁴¹⁷.

Υπάρχουν εντούτοις αντικείμενα που χωρίς να δηλώνονται ως καθαρά ερωτικά, υποδηλώνονται ως ενδεχομένως ερωτικά. Ο Ορέστης, μιλώντας για την Ηλέκτρα, για το δόσιμό της στον μοναδικό σκοπό της ζωής της να εκδικηθεί τον θάνατο του πατέρα της, επισημαίνει ότι αυτή «η γριά παιδίσκη» άφησε τη ζωή της να χαθεί, χωρίς να χαρεί τον έρωτα, παραμένοντας τυφλή μπροστά σε, εκ πρώτης όψεως, μικροπράγματα που θα μπορούσαν να δημιουργήσουν προοπτικές⁴¹⁸: «Δεν είδε ποτέ την ανεμόσκαλα, τη δίχως λόγο ακουμπισμένη σ' έναν τοίχο ψηλό και γυμνό, μια μέρα αργίας· δεν πρόσεξε αυτό το “δίχως λόγο”». Η ανεμόσκαλα μέσα στον λόγο του Ορέστη αποκτά «ερωτικά στοιχεία που παραπέμπουν σε σημασιολογικά ανοίγματα προς άγνωστες κρυφές και επικίνδυνες ίσως καταστάσεις. Το ίδιο περίπου συμβαίνει και με το “δίχως λόγο”. Η πράξη που δεν προέρχεται αναγκαστικά από διανοητικές διεργασίες, αλλά που είναι αυθαίρετα εστιασμένη σε ένα παράλογο ίσως τοποθετημένο αντικείμενο, δημιουργεί την αίσθηση του μη προγραμματισμένου, του αντικονφορμιστικού που μπορεί να οδηγήσει τον άνθρωπο σε ανεξέλεγκτο πάθος. Η ανεμόσκαλα συμβολίζει το αυθαίρετο, το “δίχως λόγο” που, παρ' όλα αυτά ορίζεται και κατευθύνεται από τον υπέρτατο Λόγο του βαθύτερου ανθρώπινου είναι»⁴¹⁹.

8.2.11 Η εκδίκηση

Η επιμονή της Ηλέκτρας του Ρίτσου να εκδικηθεί για τον θάνατο του πατέρα της τους δράστες φέρνει στο νου του αναγνώστη το στοιχείο της βεντέτας⁴²⁰. Η απόφαση για διάπραξη φόνου αντεκδίκησης διαμορφώνεται σε όσους έχουν γεννηθεί και ζουν σε μία κοινωνία όπου υπάρχει βεντέτα, έχουν γαλουχηθεί με τις αξίες της και ουσιαστικά την θεωρούν συστατικό στοιχείο της πολιτιστικής τους κληρονομιάς. Δεν είναι λοιπόν τυχαίο ότι η βεντέτα είναι στενά συνδεδεμένη στην Ελλάδα κυρίως με την Κρήτη και τη Μάνη, γιατί εκεί είναι κυρίαρχη η αντίληψη ότι αποτελεί ένα έθιμο,

⁴¹⁷ Ο.π.

⁴¹⁸ Ο.π.

⁴¹⁹ Ο.π.

⁴²⁰ Η Κρήτη και η Μάνη αποτελούν τις δύο κατ' εξοχήν περιοχές στις οποίες αναπτύχθηκε και ευδοκίμησε το έθιμο της βεντέτας ή «γδικιωμού». Ο Αριστοτέλης στα «Ηθικά Νικομάχεια» αναφέρει ως εισηγητή του «Δικαίου της Ανταπόδοσης» τον Ροδαμάνθου, αδελφό του Μίνωα. Στη μεσαιωνική περίοδο, στην Ευρώπη η βεντέτα αποτελούσε έναν σύνηθες τρόπο διευθέτησης των προσωπικών διαφορών. Επιπλέον, τα μεσαιωνικά ισλανδικά έπη saga εξιστορούν ένα πολιτισμό με βάση τον κώδικα της τιμής, στον οποίο η βεντέτα αποτελεί τον κύριο ρυθμιστή της ηθικής τάξης.

μία συνήθεια που κληρονομείται από γενιά σε γενιά. Η επίμονη τάση της Ηλέκτρας για εκδίκηση, που συναντάται στον αρχαίο μύθο, βλέπουμε ότι διατηρείται και στον σύγχρονο μύθο που μεταπλάθει ο Ρίτσος ως φυσικό επακόλουθο μιας παγιωμένης κοινωνικής ηθικής παρά το γεγονός ότι ο ίδιος, όπως θα δούμε στη συνέχεια, είναι αντίθετος με την αντίληψη αυτή.

Ο Αριστείδης Τσαντηρόπουλος αναφέρει ότι «στις κοινωνίες με βεντέτα ο αντεκδικητικός φόνος δεν έχει τη θέση τυχαίου και μεμονωμένου γεγονότος ούτε είναι ιδωμένος από το σύνολο της κοινωνίας με όρους ‘αποκλίνουσας συμπεριφοράς’. [...] Παρόλο που ο εκδικητής γνωρίζει τις καταστροφικές συνέπειες που θα έχει η φονική πράξη του για τον ίδιο και για τους συγγενείς του, αυτές υποχωρούν μπροστά στην κοινωνική αποδοχή ή επιδοκιμασία της εκπλήρωσης ενός χρέους»⁴²¹. Ο ίδιος επισημαίνει ότι οι κοινωνίες με βεντέτα παρουσιάζουν ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά, όπως την αντίληψη ότι η κοινωνική θέση του ατόμου δεν καθορίζεται μόνο από τον υλικό πλούτο που έχει στην κατοχή του, αλλά και από το συμβολικό κεφάλαιο που διαθέτει προσδιοριζόμενο με όρους «τιμής» και γοήτρου», ότι σε κοινωνίες με βεντέτα η κύρια μορφή συγγενειακής ομαδοποίησης είναι ευρύτερη από την πυρηνική οικογένεια και περιλαμβάνει το σύνολο των αρρενογονικά συνδεδεμένων ατόμων και ότι ο αντεκδικητικός φόνος έχει κίνητρα που προέρχονται περισσότερο από αντιλήψεις για το αίμα και τον συμβολισμό του στη συγκρότηση των συγγενειακών σχέσεων και λιγότερο από προθέσεις τιμωρίας και απόδοση δικαιοσύνης⁴²².

8.2.12 Ο σφετερισμός

Η κλοπή – Ο σφετερισμός

Ο Ορέστης στον μονόλογό του κάνει αναφορά στον σφετερισμό:

*Θέλω κι εγώ να δω του πατέρα το φόνο μες στην κατευναστική του θανάτου γενικότητα,
να τον ξεχάσω μες σ' ολόκληρο το θάνατο
πού περιμένει κι εμάς. Τούτη η νύχτα με δίδαξε
την αθωότητα όλων των σφετεριστών. Κι όλοι μας*

⁴²¹ Αριστείδης Τσαντηρόπουλος, *Η βεντέτα στην ορεινή κεντρική Κρήτη: “οικογενειακές” συγκρούσεις και κοινωνική οργάνωση*, Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Αιγαίου 2000, σελ. 46.

⁴²² Ο.π.

*σφετεριστές σε κάτι, — αυτοί των λαών, αυτοί των θρόνων,
εκείνοι του έρωτα ή και του θανάτου· η αδελφή μου
σφετερίστρια της μόνης μου ζωής· κι εγώ της δικής σου.*

Ο σφετερισμός συναντάται πολύ συχνά στην αρχαία ελληνική μυθολογία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν ο μύθος του Αιγίσθου και ο μύθος του Ιάσωνα. Σύμφωνα με τον πρώτο, ο Αίγισθος αποτελεί τον καρπό της ανοσιότερης αιμομιξίας και ήταν γιος του Θυέστη και της κόρης του Πελοπίας από τη Λαοδάμεια. Τον Θυέστη είχε εκδιώξει από τις Μυκήνες ο Ατρέας, μεγαλύτερος αδελφός του, αφού προηγουμένως του είχε προσφέρει σε γεύμα τα ίδια του τα παιδιά, επειδή είχε καταφέρει να σαηνέψει τη σύζυγό του Αερόπη με αποτέλεσμα να σφετεριστεί το θρόνο. Από την άλλη, και στον μύθο του Ιάσωνα γίνεται χρήση του σφετερισμού θρόνου από τον Πελία. Εκτός όμως από μύθους, η έννοια της κλοπής απαντά σε πολλές παροιμίες, με χαρακτηριστικότερες τις: «Φωνάζει ο κλέφτης για να φοβηθεί ο νοικοκύρης», «Ο ψεύτης κι ο κλέφτης τον πρώτο χρόνο χαίρονται», «Μια του κλέφτη, δυο του κλέφτη, τρεις και την κακή του μοίρα». Έτσι, άλλο ένα κομμάτι του λαϊκού μας πολιτισμού περνά στα χέρια του ποιητή, μεταπλάθεται και χρησιμοποιείται στον δικό του μύθο για να δηλώσει ενδεχομένως όσους με τη βία ανέλαβαν ηγετικά αξιώματα κλέβοντας τις ζωές των πολιτών την περίοδο της Δικτατορίας στην Ελλάδα.

8.2.13 Τα φυτά και τα βότανα

Η 28^η στροφή ξεκινά με αναφορά στα βότανα. Ο Ρίτσος στο ποίημά του κάνει αναφορά στη ρίγανη, το θυμάρι, την κάπαρη, την αρμπαρόριζα και το φασκόμηλο (βλ. 28^η· 51^η στροφή). Στους στίχους αυτούς ο ποιητής φαίνεται να επιζητά το άρωμά τους. Μεγαλωμένος πλάι στη φύση έχει σίγουρα διδαχτεί από αυτή και γνωρίζει πως αποτελεί το ‘φάρμακό’ του, μιας και βλέποντάς τη ηρεμούσε, ζωγράφιζε, έγραφε. Συνεπώς, τα βότανα, που αποτελούν ένα ακόμη κομμάτι της λαϊκής μας παράδοσης, χρησιμοποιούνται και από τον Ρίτσο στο έργο του.

Γνωρίζουμε ότι όλοι οι πολιτισμοί του κόσμου μέσα από τους μύθους και τις παραδόσεις τους αναφέρονται στις θεραπευτικές και ευεργετικές χρήσεις των φυτών.

Στην Ελλάδα από αρχαιοτάτων χρόνων τα φυτά και τα βότανα⁴²³ έπαιζαν καθοριστικό ρόλο στις διάφορες τελετουργίες, που σκοπό είχαν να διώξουν τη λύπη, να θεραπεύσουν τις ασθένειες και να ξεγελάσουν το θάνατο, ενώ συχνά χρησιμοποιούνταν και ως ερωτικά φίλτρα. Ίσως αυτόν τον σκοπό να έχει και η αναφορά του Ορέστη σε αυτά: να ψάχνει το φίλτρο που θα απομακρύνει τον επικείμενο θάνατό του.

Η παρουσία των βοτάνων στον λαϊκό πολιτισμό βρίσκεται όμως και στη λαϊκή λογοτεχνία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν παροιμίες και εκφράσεις όπως: «Βασιλικός κι αν μαραθεί, τη μυρωδιά την έχει», «Σε πήρα τριαντάφυλλο κι εσύ βγήκες τσουκνίδα», «κολοκύθια με τη ρίγανη» κι αινίγματα όπως: «Έχω το χρώμα της ελπίδας, πλέκω στεφάνια της πατρίδας. Μα ξεπεσμός, σωστή ζαλάδα, με βάζουν κάποτε στη φασουλάδα. Τι είναι; -η δάφνη» κ.ά.

8.2.14 Οι αριθμοί

Ο Ρίτσος στην 33^η στροφή κάνει χρήση των αριθμών 3, 7, 9, που δανείζεται πιθανώς από το δημοτικό τραγούδι. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι το 3 και τα πολλαπλάσιά του, καθώς και το 7 χρησιμοποιούνται συμβολικά στα λαϊκά είδη της αφήγησης, πρώτιστα στο παραμύθι και (διαφορετικά) στο τραγούδι. Το ίδιο ισχύει και στην περιοχή της θρησκείας, στις λατρευτικές και άλλες τελετουργίες, γεγονός που παρατηρείται και στο αρχαίο δράμα.

«Δίπλα στους αριθμούς ένα (ενότητα, άτομο, εγώ) και δύο (διαζευτικότητα, αμοιβαιότητα, ζεύγος) ο αριθμός τρία, γράφει ο Max Lüthi είναι ο πιο σημαντικός για τη σκέψη, το συναίσθημα, τη δράση του ανθρώπου. Ενώ στις διάφορες γλώσσες το δύο αναφέρεται σε μian ιδιαίτερη δυάδα, ο αριθμός τρία δηλώνει πιο γενικά τον πληθυντικό, είναι η μικρότερη γενικευμένη ομάδα»⁴²⁴. Όπως επισημαίνει και ο Μερακλής «ο Αριστοτέλης θεωρούσε ότι ο αριθμός τρία συμβόλιζε το όλο, φρονώντας ότι αυτό ανταποκρίνεται στην ίδια τη φύση. [...] Σε πλείστα όσα φυσικά, κοινωνικά, πολιτισμικά φαινόμενα υπάρχει ο αριθμός τρία: πατέρας-μητέρα-παιδιά, γέννηση-ύπαρξη-θάνατος, ουρανός-γη-κάτω κόσμος κ.ά.»⁴²⁵.

⁴²³ Για περισσότερες πληροφορίες, βλέπε Μαρία Μηλίγκου-Μαρκαντώνη, *Δένδρα, Φυτά, Άνθη στον λαϊκό πολιτισμό των Ελλήνων*, Αθήνα 2006.

⁴²⁴ Μιχάλης Μερακλής, *Τραγωδία και λαϊκός πολιτισμός στην αρχαία Αθήνα*, Αθήνα 2017, σελ. 270. Βλέπε και Max Lüthi (EM, 3, στ. 851-68).

⁴²⁵ Ο.π.

8.2.15 Ο κύκλος

Η έννοια του κύκλου

Στην 41^η στροφή ο ποιητής κάνει λόγο για τον άγνωστο κύκλο γύρω από τον οποίο διαρθρώνεται η ζωή του ανθρώπου. Ο κύκλος συνδέεται με την αντίληψη του χρόνου⁴²⁶ αλλά και της ανθρώπινης ζωής στον λαϊκό πολιτισμό. «Ο τροχός και ο κύκλος αποτελούν παλαιότατα σύμβολα για το ευμετάβολο των ανθρωπίνων και της τύχης των ανθρώπων»⁴²⁷. Στις κλασικές φιλοσοφικές αντιλήψεις του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη ο κύκλος ή η σφαίρα ερμηνεύονται ως εικόνα τελειότητας. Ο Φαίδων Κουκουλές στα *Παροιμιογραφικά* του στον Χρυσόστομο και στον Ευστάθιο Θεσσαλονίκης (Κουκουλές, 342-343 και 359-360) συγκεντρώνει πολλές αναφορές από τους Αρχαίους, Βυζαντινούς και Νεότερους χρόνους γύρω από την εικόνα του ανθρώπινου βίου ως τροχού. Λαογραφικές και ανθρωπολογικές μελέτες έχουν συχνά επισημάνει την παρουσία του κύκλου ως αποτροπαϊκού συμβόλου ή ως συμβόλου οριοθέτησης ενός ιερού χώρου στον λαϊκό πολιτισμό (περιφορά επιταφίου, συμβολική αροτρίωση, λιτανείες, μυστήριο του γάμου κτλ.). Όπως γράφει ο Charles Stewart, σύγχρονες εκφράσεις, όπως «κύκλος της ζωής», ενώ η ζωή δεν είναι κύκλος, αποτυπώνουν μάλλον μια ποθητή αναλογία ανάμεσα στην ανθρώπινη ζωή και τον κύκλο της ζωής στη φύση⁴²⁸.

Στις παροιμίες του Λιβισιού και της Μάκρης υπάρχει η παραλλαγή: «*Η κόσμους είνιν τσαρκουφιλλέκιν, κι αύχια τ' όποιους τουγ γυρίσει*», με τη μετάφραση: «*Ο κόσμος είναι τροχός, κι εύγε του όποιος τον γυρίσει*»⁴²⁹. Η εικόνα του τροχού είναι διαδομένη και στην εποχή μας από τις φράσεις «Γύρισε ο τροχός» ή «Έχει ο καιρός γυρίσματα» έως τα τηλεπαιχνίδια του τύπου «Ο τροχός της τύχης».

Ο προβληματισμός γύρω από θέματα της μοίρας ή της τύχης, όπως εκφράζεται στην παραπάνω παροιμία, απαντάται και αλλού στο κοζανίτικο υλικό, αλλά και ευρύτερα στις ελληνικές παροιμίες και τα παραμύθια. Όπως γράφει ο Γεώργιος

⁴²⁶ Για περισσότερες πληροφορίες βλέπε Βασίλης Νιτσιάκος, *Χτίζοντας το χώρο και τον χρόνο*, σελ. 120-124, 126-130, 137, Αθήνα 2003.

⁴²⁷ Γιώργος Καπλάνογλου - Μαριάνθη Καπλάνογλου, *Παροιμίες της Κοζάνης*, σελ. 201-202, Αθήνα 2012.

⁴²⁸ Stewart Charles, «Χρόνος, τελετουργία και τελεολογία», στο *Αρχαιολογία και Τέχνες* 76 (2000), σ. 29.

⁴²⁹ Καλλιόπη Μουσαίου-Μπουγιούκου, *Παροιμίες του Λιβισιού και της Μάκρης*, (εισαγωγή Δημ. Πετρόπουλου), Αθήνα 1961, σελ. 189-190.

Μέγας στο άρθρο του «Ο Λόγος παρηγορητικός περί δυστυχίας και ευτυχίας και τα παραμύθια της προς την τύχην οδοιπορίας», σε αυτά τα κείμενα *«δυνάμεθα να ίδωμεν κατά τρόπον απλούν και χωρίς συμβολισμούς την ελληνικήν στάσιν απέναντι των προβλημάτων της ανθρώπινης ζωής, των σχετικών με τη μοίραν, την τύχην και την αξίαν του ανθρώπου»*⁴³⁰. Αυτή η στάση πολύ απέχει από το να είναι μονοσήμαντη ή να εκφράζει μια μοιρολατρική θεώρηση της ζωής. Σε αυτήν την περίπτωση η έννοια της παροιμίας μπορεί να διασαφηνιστεί από το πλαίσιο της χρήσης της: Ποιος μιλάει, σε ποιον, πού, με ποιο σκοπό, για ποιο θέμα και μέσω τίνος διαύλου επικοινωνίας, όλα αυτά τα στοιχεία αλληλεπιδρούν και καθορίζουν τη σημασία της.

Ο λόγος του Ορέστη συνεχίζεται και οι εικόνες της αγροτικής ζωής είναι έντονες. Ο ποιητής χρησιμοποιεί μια εκτεταμένη παρομοίωση και με τον τρόπο αυτό συνδέει δύο στροφές: παρομοιάζει τον κύκλο της ζωής με έναν κύκλο που δημιουργείται γύρω από έναν πάσαλο που βρίσκεται στη μέση ενός αλωνιού και περιλαμβάνει άλογα, στάχια, λυχνιστές κι αγωγάτες. Οι εικόνες της αγροτικής ζωής είναι διάχυτες σε όλη την έκταση του ποιήματος και όχι μόνο στην παρούσα στροφή και αποτελούν πηγή έμπνευσης και καταφυγής του ποιητή, αφού αντλεί εικόνες από τη φύση και τις ενσωματώνει στο έργο του. *«Ο Ρίτσος σε ολόκληρη την ποίησή του, καθαγιάζει και μνημειώνει τον απλό ακάματο άνθρωπο, που εναρμονίζει τη ζωή του με τους ρυθμούς της φύσης και διοχετεύει τη ζωτικότητα του σε έργα των χεριών του, στον μόχθο των χεριών του, απολαμβάνοντας πάντοτε τις ώρες τηςσχόλης και μετέχοντας σε εθιμικές τελετουργίες που καθιέρωσαν οι αιώνες. [...] Σ' αυτό τον κόσμο η ζωή περιγράφεται συνήθως στις στοιχειώδεις βασικές εκδηλώσεις, της γέννησης, τού έρωτα και τού θανάτου. Η ενότητα τού χώρου και τού ανθρώπου υποβάλλει, επίσης, και την ενότητα τού χρόνου, ο οποίος παρουσιάζεται ως κυκλικός ρυθμός, ανάλογος με τη ρυθμική και αδιατάρακτη εναλλαγή των εποχών στη φύση»*⁴³¹.

Ας μην ξεχνάμε άλλωστε ότι ο Ρίτσος πέρασε τα παιδικά του χρόνια κοντά στη φύση. Ο ποιητής όσο ήταν παιδί επισκέπτονταν συχνά τα κτήματά τους στα χωριά γύρω από τη Μονεμβασιά, γεγονός που τον έφερνε *«πιο κοντά στη φύση, στα δέντρα, στα ζώα, στα έντομα, στο χώμα και στην πέτρα της λακωνικής γης που αγάπησε και*

⁴³⁰ Βλέπε Γεώργιος Μέγας, «Ο Λόγος παρηγορητικός περί δυστυχίας και ευτυχίας και τα παραμύθια της προς την τύχην οδοιπορίας», στο *Λαογραφία*, τχ. 15, Αθήνα 1953, σελ. 3-43.

⁴³¹ Τζίνα Καλογήρου, «Η γυναίκα και η μάνα στο έργο του Ρίτσου», στο τόμο *38ο Ποιητικό Βήμα σε έναν αντιποιητικό κόσμο. Γιάννης Ρίτσος 1909-2009 στους ποιητές αρμόζουν μόνο γενέθλια*, Αθήνα 2009, σελ. 17-18.

τραγουδῆσε αργότερα»⁴³². Συνεχώς ανέφερε «κάτι πράγματα για τη φύση και τους ανθρώπους, που απορούσες πού τα βλέπει όλα αυτά, πώς τα σκέφτεται» επισημαίνει η αδερφή του, Λούλα⁴³³. Όχι μόνο ως παιδί, αλλά και στη μετέπειτα πορεία του και παραμονή του τόσο στη Σάμο όσο και στα νησιά που ο ίδιος εξορίστηκε, η φύση γίνεται το καταφύγιο του και αποτυπώνεται στο ποιητικό του έργο, αλλά και στη ζωγραφική.

8.2.16 Τα όνειρα

Ο κόσμος των ονείρων

Οι κραυγές έσβησαν και η Ηλέκτρα πλέον βρίσκεται ανάμεσα στην πραγματικότητα και το όνειρο. Σε έναν ενδιαφέροντα τόμο για τη χρήση των ονείρων στην αρχαιοελληνική και ρωμαϊκή περίοδο⁴³⁴ σημειώνεται, ότι τα περισσότερα όνειρα που μαρτυρούνται από την αρχαιότητα «δεν τα ονειρεύτηκε ποτέ κανείς· απλώς υπηρετούν τις ανάγκες των φιλολογικών ειδών, στα οποία ανήκει το κείμενο κάθε φορά». Έτσι «στην ποίηση τα όνειρα ήταν ένα ακόμα στοιχείο που μπορούσε να αξιοποιηθεί για τη συνοχή της πλοκής του μύθου». Άξιο προσοχής είναι, ότι στην αρχαία τραγωδία τουλάχιστον, τις πιο πολλές φορές, τα όνειρα τα βλέπουν γυναίκες, όπως συμβαίνει και εδώ με την Ηλέκτρα. Τα όνειρα, η προέλευσή τους και η ερμηνεία τους, προκαλούσε ανέκαθεν το ενδιαφέρον των ανθρώπων. Στον ελληνικό χώρο ο Όμηρος ήδη αξιοποιεί ποιητικά το θέμα και αργότερα οι τραγικοί το εξυψώνουν σε σημαντικό μοτίβο της αττικής τραγωδίας. Και ο Ρίτσος, όμως, κάνει χρήση του ονείρου στο έργο του. Στο σημείο αυτό η Ηλέκτρα παρουσιάζεται σε μια ήρεμη μορφή που έρχεται σε αντίθεση με την εικόνα της στην αρχή του ποιήματος. Ενώ ως τώρα το ποίημα ήταν επιφορτισμένο με μια απαισιόδοξη χροιά, ξαφνικά σημειώνεται μια αλλαγή διάθεσης του ποιητή. Οι εικόνες μελαγχολίας και φρίκης δίνουν τη θέση τους στη γαλήνια εικόνα της Ηλέκτρας που πλέον κοιμάται ήρεμη και ονειρεύεται «μια αθώα περιοχή μ' άγρια ζώα, με ασβεστωμένα σπίτια, μ' ευωδιές ζεστού ψωμιού και με τριαντάφυλλα». Αν καταφύγει κανείς στον λαϊκό πολιτισμό και στη σημασία και ερμηνεία που έδιναν οι άνθρωποι στα όνειρα, όπως περιγράφονται στους διάφορους

⁴³² Ρούλα Κακλαμανάκη, *Γιάννης Ρίτσος: η ζωή και το έργο του*, Αθήνα 1999, σελ. 17.

⁴³³ Στο βιβλίο *Τα παιδικά χρόνια του αδελφού μου Γιάννη Ρίτσου*, που αποτελεί αφήγηση την οποία κατέγραψε και επιμελήθηκε ο Μιχάλης Δημητρίου, Αθήνα 1981, σελ. 28-29.

⁴³⁴ *Όψεις ενυπνίου*, επιμέλεια έκδοσης Δημήτρης Ι. Κυρτάτας, Πανεπιστημικές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο Κρήτης 1993.

ονειροκρίτες, θα καταλάβει τη συγκεκριμένη επιλογή του Ρίτσου. Ένα καθαρό κι ασβεστωμένο σπίτι σύμφωνα με τη λαϊκή ρύση αποτελεί οiwνό ευδαιμονίας, ενώ το ζεστό ψωμί δηλώνει αγάπη κι ευτυχία. Η εικόνα του ονείρου της Ηλέκτρας συμπληρώνεται με τα τριαντάφυλλα που αποτελούν σύμβολο αγάπης κι έρωτα.

8.2.17 Η αγελάδα

Οι στροφές 45-47 καταλαμβάνονται από την περιγραφή μιας αγελάδας. Σύμφωνα με την περιγραφή του Ρίτσου, η αγελάδα στέκεται ξεζεμένη και πίνει νερό από ένα ρυάκι. Οι εικόνες της περιγραφής, όμως, είναι αντιφατικές καθώς από τη μια η αγελάδα στέκει γαλήνια και μητρικά και από την άλλη είναι λαβωμένη και ζωσμένη με αίμα. Ο ποιητής αναφέρει ότι *«Ανάμεσα στα δυό της κέρατα κρατούσε/ το πιο βαρύ κομμάτι τ' ουρανού σαν ένα στέμμα»*, γεγονός που μας παραπέμπει στην αντίληψη των αρχαίων Αιγυπτίων που φαντάζονταν τον ουρανό σαν μια τεράστια αγελάδα που γεννά τον ήλιο με την μορφή μοσχარიού. Η μορφή της ουράνιας αγελάδας συναντάται και στα σκανδιναβικά παραμύθια⁴³⁵. Κάποιοι θρύλοι αναφέρουν πως η Γη στηρίζεται στα κέρατα βοδιού που στέκεται πάνω σε χελώνα ή ψάρι. Υπάρχει και αντίληψη για τον ήλιο σαν βόδι, μοσχάρι ή βουβάλι. Από την άλλη το φεγγάρι συχνά εμφανίζεται με την μορφή αγελάδας λόγω του γυναικείου του συμβολισμού και λόγω των 'κεράτων' της νέας Σελήνης. Η άποψη αυτή ενισχύεται στους στίχους της στροφής που ακολουθεί (*«Μια τέτοια αγελάδα/ σέρνω μαζί μου, μέσ στον ίσκιο μου – όχι δεμένη-/ μονάχη της με ακολουθεί· –είναι ο ίσκιος μου πάνω στο δρόμο/ όταν έχει φεγγάρι·»*). Κάποια διηγήματα άλλων πολιτισμών αναφέρουν πως μια φορά τον χρόνο, τον Μάρτιο, το φεγγάρι κατεβαίνει στη γη και όταν προσπαθεί να ξανανέβει στον ουρανό μουκανίζει σαν αγελάδα⁴³⁶. Το φεγγάρι λέγεται πως μουκανίζει και από την μοναξιά. Κάποιοι θεραπευτές πάλι διατείνονταν πως μπορούν να κατεβάσουν το φεγγάρι με την μορφή αγελάδας και αρμέγοντάς την να αποκτήσουν το θαυματουργό της γάλα, φάρμακο για κάθε αρρώστια. Σύμφωνα με μια βουλγάρικη παροιμία ακόμα κι αν δεν έχεις γη, δεν είσαι ολότελα φτωχός, αν έχεις βόδια. Με βάση τις παραδοσιακές αντιλήψεις διαφόρων λαών η αγελάδα έχει προτεραιότητα στο δρόμο ειδικά αν είναι εγκυμονούσα ή έχει μοσχαρακι και θεωρούνταν αμαρτία να την ζεύουν να οργώνει και να μεταφέρει φορτία. Στην Ινδία η αγελάδα θεωρείται ιερό

⁴³⁵ <http://bnr.bg/el/post/100471112/to-vodji-i-ageladja-kai-o-tauros-sti-laograia> (ημερομηνία ανάκτησης 04-02-2018)

⁴³⁶ Ο.π.

ζώο, είναι η μητέρα του πολιτισμού και το κρέας της δεν καταναλώνεται, αλλά προστατεύεται από τις αρχές. Ο θάνατός της θεωρείται αδίκημα, το γάλα της πουλιέται σε εξωφρενικές τιμές, ενώ δεν είναι λίγοι όσοι προσκυνούν και προσφέρουν θυσίες στο ζώο.

Στην ελληνική παράδοση η αγελάδα, όπως και άλλα γαλακτοφόρα ζώα, αποτελούν μητρικά σύμβολα. Η εκτενής παρουσία της αγελάδας στο ποίημα του Ρίτσου ενδέχεται να σχετίζεται με ένα αρχετυπικό μητρικό σύμβολο. Στη 'συμπαντική μυθολογία' του Ρίτσου, ο άνθρωπος 'συνομιλεί' με τη φύση, τα αντικείμενα, τα ζώα: «*χρησιμοποιεί (ο ποιητής), με αλληγορικό, συμβολικό ή μετωνυμικό τρόπο, μια πανίδα μεγάλης ποικιλίας [...] πλουτίζοντας τα ποιήματα με ασυνήθιστες, ονειρικές, εφιαλτικές ή και παράλογες εικόνες [...]*⁴³⁷». Αρχικά, «*έρχεται σαν θύμηση του Ορέστη κι ύστερα εμφανίζεται η ίδια, πολύ παράλογα, στον επίλογο, σαν μια επισφράγιση του συγγραφέα, ή μάλλον σα μια πρόκλησή του στους αναγνώστες: "Μην παραβλέψετε ή παρανοήσετε την αγελάδα αν θέλετε να καταλάβετε τι θέλω να πω"*»⁴³⁸, επισημαίνει σχετικά ο Μπήαν. Για να καταλάβουμε τι σημαίνει αγελάδα θα πρέπει να εξετάσουμε και τις βοηθητικές εικόνες που προηγούνται. Παρατηρούμε ότι οι περισσότερες από αυτές είναι δυαδικές και παράδοξες και εικάζουμε ότι ο Ρίτσος στο ποίημα αυτό ενδιαφέρεται για την ένωση αντιφατικών στοιχείων. Οι εικόνες αυτές με πιο σημαντική αυτή της αγελάδας, ζευγαρώνουν αντιθετικές ιδέες (ταραχή-σιγή, κίνηση-ακινησία, θάνατος-ζωή κ.λπ.) με απότοκο σε μια ατμόσφαιρα της σιγής «*των σπόρων και τω άστρων*», που συναντούμε για πρώτη φορά εκείνη την «*καρτερική αγελάδα*» να την ερμηνεύουμε ως σύμβολο που σπρώχνει τη γη να οικειώνεται με το γαληνιαίο άπειρο⁴³⁹. Όταν όμως την ξανασυναντούμε, καταλαβαίνουμε πως η αγελάδα περιέχει αντιθέσεις αρκετά αντιφατικές. Αυτή τη φορά το ζώο δεν αναμνησκάζει πια στο σεληνόφως. «*Ξεριζωμένη μόλις απ' τ' αλέτρι*», είναι «*λαβωμένη / στα πλευρά και στη ράχη, ραβδισμένη στο μέτωπο*». Επομένως, συμμετέχει τόσο στην ταραχώδη αδικία της ζωής όσο και στον ήσυχο, δημιουργικό ρυθμό της⁴⁴⁰ «*ίσως γνωρίζοντας την άρνηση και την υποταγή, / την αδιαλλαξία και την εχθρότητα μέσα στη συμφωνία*». Ο Μπήαν προσθέτει: «*το ένα μέρος της αντίθεσης είναι σαφέστατο· εικονίζει γενικά την*

⁴³⁷ Ανδρέας Παγουλάτος, «Οι Ατρείδες στην Τέταρτη Διάσταση του Γιάννη Ρίτσου (προσωπεία, μεταμορφώσεις, σημαίνοντα ζώα, αντικείμενα και αινιγματικός λόγος)», στο *Οδός Πανός*, τχ. 146, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 2009, σελ. 19.

⁴³⁸ Πήτερ Μπήαν, «Η αγελάδα του Ορέστη», στον τόμο *Εισαγωγή στην ποίηση του Ρίτσου. Επιλογή κριτικών κειμένων* (επιμ. Δημήτρης Κόκορης), Ηράκλειο 2009, σελ. 116.

⁴³⁹ *Ο.π.*, σελ. 117.

⁴⁴⁰ *Ο.π.*

πληγωμένη, ματωμένη πράξη και προεικονίζει συγκεκριμένα το ματωμένο σπαθί που ο Ορέστης θα μπήξει στους σφετεριστές. Ωστόσο το άλλο μέρος μας μπερδεύει. Σε όλες τις προηγούμενες παρομοιώσεις η αντίφαση ήταν ανάμεσα σε κάτι που είναι ατελές και κάτι που είναι τέλειο. Αυτή τη φορά, αντίθετα, ο άπειρος, επανερχόμενος ρυθμός της ζωής δεν είναι πια τέλειος· είναι η απέραντη πληγή του κόσμου. Φαίνεται τώρα πως το αιώνιο δε θεραπεύει την αδικία του επίγειου, αλλά την αυξάνει. Προχωρώντας όμως, μαθαίνουμε πως το αίμα της αγελάδας λίγο-λίγο έσβηνε μέσα στη μεγάλη αυτή πληγή σαν να περνούσε «ελευθερωμένο, ανώδυνο, / σε μιαν αόρατη φλέβα του κόσμου». Συμπεραίνουμε ότι ακόμα και στο μολυσμένο αυτό ρυάκι της αιώνια ρευστής ζωής, υπάρχει μια θεραπευτική ικανότητα που κατευνάζει τη συγκεκριμένη αδικία και καταπραΰνει τη συγκεκριμένη ταραχή»⁴⁴¹. Η αγελάδα ξέρει την παράλογη αλήθεια: «πως το αίμα μας δε χάνεται, πως τίποτα δε χάνεται, / τίποτα, τίποτα δε χάνεται μέσα σ' αυτό το μέγα τίποτα». Αυτή η σοφία αποτελεί τον καρπό της περισυλλογής του Ορέστη.

Όλα τα παραπάνω δεν αποτελούν τη μόνη ερμηνεία και προσέγγιση της αγελάδας. Σχετικά με αυτό ο Παγουλάτος αναφέρει ότι «η μυθική και πραγματική αυτή αγελάδα, όπως άλλωστε, και άλλα ονειρικά ή εφιαλτικά και συμβολικά ζώα από την ιδιαίτερη πανίδα του ποιητή, έχει κάτι από τις αγελάδες του Μαρκ Σαγκάλ, ζωγράφου που φαίνεται πως αγαπούσε ο Γιάννης Ρίτσος. Σ' ένα, μάλιστα, κείμενό του ο μεγάλος αυτός ζωγράφος μιλάει για ένα όνειρό του, όπου μια από τις αγελάδες, μέσα στο αίμα, που έσφαζε ο χασάπης παππούς του, αναλήφτηκε στον ουρανό, όπως και η αγελάδα του Ορέστη, που πάνω της ο Ρίτσος χτίζει μια έξοχη αλληγορία»⁴⁴². Η Καστρινάκη εκτιμά πως η αγελάδα –όπως και η Κλυταιμνήστρα- αποτελούν εκδοχές της Μεγάλης Μητέρας, «της Μητέρας Θεάς των προϊστορικών ανατολικών θρησκειών της Μητέρας Γης που μας γεννά και μας δέχεται στον θάνατο»⁴⁴³. Σύμβολο του πανανθρώπινου πόνου το άγρυπνο ζώο –«ανέγγιχτη και ήρεμη σαν ένας άγιος»- φέρει το βάρος και την έγνοια μιας θλίψης μεγάλης μα και μιας «γνώσης τρομερής» για την παγκόσμια Αλήθεια, «το μέγα τίποτα».

⁴⁴¹ Ο.π., σελ. 118.

⁴⁴² Ανδρέας Παγουλάτος, ό.π..

⁴⁴³ Αγγέλα Καστρινάκη, «Ο Ρίτσος, Η Ελένη και η Μεγάλη Μητέρα», στα *Θέματα Λογοτεχνίας*, τχ. 42, Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 2009, σελ. 184.

8.2.18 Ο ίσκιος

Στην 48^η στροφή ο Ορέστης αναφέρει:

*Αυτό το τίποτα είναι η οικεία απεραντοσύνη μας. Μάταιο λοιπόν
ετούτο το λαχάνιασμα, η αδημονία, ή δόξα. Μια τέτοια αγελάδα
σέρνω μαζί μου, μες στον ίσκιο μου — όχι δεμένη·
μονάχη της με ακολουθεί· — είναι ο ίσκιος μου πάνω στο δρόμο
όταν έχει φεγγάρι· είναι ο ίσκιος μου
πάνω σε μια κλεισμένη πόρτα· και, πάντα, το ξέρεις:
ο ίσκιος είναι μαλακός, ασώματος· κι οι σκιές των δυο κεράτων
μπορεί και να 'ναι δυο αιχμηρές φτερούγες και μπορεί να πετάξεις
κι ίσως μπορείς να περάσεις αλλιώς την κατάκλειστη πόρτα.*

Στον λαϊκό πολιτισμό υπάρχουν αρκετές εκφράσεις για τη σκιά, με πιο χαρακτηριστικές τις: «Έχει γίνει σκιά από την πείνα» υπονοώντας τον πολύ αδύνατο, «Έγινε σκιά του» για να δηλωθεί ο υπέρμετρος προστατευτισμός, «Φοβάται τη σκιά του» ως ένδειξη υπερβολικού φόβου. Χαρακτηριστική είναι και η παροιμία «Κάθε δέντρο με τον ίσκιο του», μιας και κάθε άνθρωπος είναι διαφορετικός από τους άλλους, με τα δικά του προτερήματα, τη δική του προσωπικότητα και χαρακτήρα. Η σκιά όμως απαντάται και στη λαϊκή τέχνη με το γνωστό θέατρο των σκιών, όπου φιγούρες χρησιμοποιούνται για τη δημιουργία σκιών πάνω σε μια ημιδιαφανή επιφάνεια.

8.2.19 Η αναγνώριση

Ο μονόλογος του Ορέστη φτάνει προς το τέλος του και ο ίδιος κάνει λόγο για τη σκηνή και τη στιγμή της αναγνώρισης. Πρόκειται για ένα μοτίβο γνωστό από το δημοτικό τραγούδι που στηρίζεται σε τρεις προϋποθέσεις: α) δύο πρόσωπα, μετά από πολύχρονο χωρισμό, ανταμώνουν και πάλι, χωρίς το ένα να αναγνωρίζει το άλλο, β) όταν το ένα από τα δύο πρόσωπα θα αποκαλύψει την ταυτότητά του, το άλλο θα εξακολουθήσει να δυσπιστεί και θα ζητήσει αποδείξεις, τα λεγόμενα σημάδια και γ) τα σημάδια θα κλιμακωθούν ανάλογα με το βαθμό πειστικότητας. Το πιο πειστικό είναι το τελευταίο, πάνω στο οποίο και στηρίζεται η αμοιβαία αναγνώριση μεταξύ των δύο προσώπων. Το θέμα της αναγνώρισης το συναντάμε πρώτα στην

ομηρική *Οδύσσεια*. Συγκεκριμένα, στην *Οδύσσεια* έχουμε πέντε αναγνωρίσεις: την αναγνώριση του Οδυσσέα από τον Τηλέμαχο (π 180 κ.εξ.), απ' την Ευρύκλεια (τ 466 κ.εξ.), από τον Εύμαιο και τους δύο βοσκούς του (φ 187 κ.εξ.) απ' την Πηνελόπη (ψ 110 κ.εξ.) και απ' το Λαέρτη (ω 316 κ.εξ.). Μία από τις πιο έντεχνες αναγνωρίσεις είναι αυτή που περιέχεται στην τραγωδία του Ευριπίδη *Ιφιγένεια η εν Ταύροις*. Στην ουσία, πρόκειται για διπλή αναγνώριση: αναγνωρίζει πρώτα ο Ορέστης την Ιφιγένεια και μετά η Ιφιγένεια τον Ορέστη.

Ωστόσο, στον Ρίτσο το ίδιο θέμα αποκτά μια τραγική χροιά, καθώς το σημάδι της αναγνώρισης είναι η ίδια η τέφρα του. Ο Ορέστης σε αντίθεση με άλλους ήρωες δεν καλείται να αναγνωρίσει κάποιο πρόσωπο, αλλά τον ίδιο του τον θάνατο. Ο ήρωας μετά από σκληρή πάλη με τις απαρχαιωμένες και άγονες αντιλήψεις της εκδίκησης, χωρίς να μετατραπεί σε τυφλό όργανο εκδίκησης, θα δεχτεί την υποταγή σε σκοπό ξένο προς την προσωπική του βιοθεωρία, αφού προηγουμένως συντριβεί ανάμεσα στον εξαναγκασμό μιας σκληρής απόφασης και στα ανθρωπιστικά αισθήματά του, πέρα από την προσωπική του ανάγκη, ανταποκρινόμενος σε μια γενικότερη ανάγκη, στο όνομα της αποκατάστασης μιας διασαλευθείσας τάξης, διαλέγοντας την πράξη που στηρίζει τα ομαδικά έργα, αυτά που προωθούν την ιστορία «για ν' ανασάνει (αν γίνεται) τούτος ο τόπος». Σε αυτούς τους τελευταίους στίχους⁴⁴⁴ ο Ορέστης εκφράζει την τελευταία επιθυμία του, που δεν είναι άλλη από το να νιώσει ελεύθερος για τελευταία φορά κάνοντας μια πράξη που επιθυμεί ο ίδιος κι όχι που του επιβάλλεται. Η εικόνα αυτή μας φέρνει στον νου τη λαϊκή πίστη σύμφωνα με την οποία οι νεκροί πριν αναχωρήσουν για τον Κάτω Κόσμο διατυπώνουν μια επιθυμία, η οποία γίνεται σεβαστή από τα μέλη της οικογένειάς τους.

Εν κατακλείδι, θα λέγαμε πως το συγκεκριμένο ποίημα εμπεριέχει πολλά στοιχεία του αρχαίου μύθου αλλά και του λαϊκού πολιτισμού. Ο ποιητής έχει αφομοιώσει σε μεγάλο βαθμό τα πρωταρχικά σύμβολα που ο λαϊκός άνθρωπος χρησιμοποίησε για να εκφράσει τον κόσμο. Πρόκειται για ένα ποίημα στο οποίο ο Ρίτσος ακουμπά πάνω σε προϋπάρχοντα σύμβολα και ενσωματώνοντάς τα στην προσωπική του φωνή

⁴⁴⁴ Άσε, μια τελευταία φορά, να σου φιλήσω το χαμόγελό σου,
όσο έχω ακόμη χείλη. Πάμε τώρα. Αναγνωρίζω τη μοίρα μου. Πάμε.

επιβεβαιώνει πως στη λυρική θεώρησή του σημείο αναφοράς είναι και το λαϊκό στοιχείο.

Έκδηλη, όμως, είναι και η παρουσία της μνήμης σε αυτά. «*Η μνήμη-ανάμνηση μπορεί να προέλθει είτε από την ίδια την εμπειρία του υποκειμένου, είτε από τη γνώση της ιστορίας ή της ιστορίας της λογοτεχνίας και να μετασχηματιστεί σε λογοτεχνική μνήμη, θέτοντας μιας σειρά ζητημάτων που άπτονται ευρύτερα της λογοτεχνικής δημιουργίας*»⁴⁴⁵. Η λογοτεχνία εξάλλου είναι ένας χώρος αναγνώρισης τόσο της μνήμης-ανάμνησης και των προϊόντων της όσο και των ίδιων των λογοτεχνικών μορφών που σχηματίζονται χάρη σε αυτά⁴⁴⁶. Η ανάμνηση είναι μια λειτουργία που έχει άμεση σχέση με την ταυτότητα του γράφοντος υποκειμένου, καθώς το υλικό της μνήμης είναι πάντοτε προσωπικό. Αυτό συμβαίνει και με τον Ρίτσο στον *Ορέστη*, μιας και «*το λογοτεχνικό παρόν λειτουργεί ως ένας χώρος μετασχηματισμού του παρελθόντος αλλά και μετασχηματισμού του υποκειμένου της γραφής*»⁴⁴⁷. Γενικά, θα λέγαμε ότι ο μύθος του Ορέστη δημιουργεί ένα συγκεκριμένο πλέγμα αναμνήσεων στον ποιητή, αφού συνδέεται με την πολιτισμική και την προσωπική του μνήμη, δημιουργώντας γύρω του έναν στρόβιλο ονειροπολήσεων, που μετατρέπονται σε ποικιλόμορφες ονειροπολήσεις για τη γλώσσα, τις συλλαβές της, την ετυμολογία των λέξεων, τις συνδηλώσεις τους, με αποτέλεσμα ο αρχικά αναγνωρίσιμος μύθος να γίνεται ένα αδιαμόρφωτο νεφέλωμα, από όπου αντλείται η μνήμη, αλλά μέσα από νέες σχέσεις σημαινόντων και σημαινομένων. Έτσι, η μνήμη, η οποία αντλείται κυρίως από τους αρχαίους ελληνικούς μύθους, την αρχετυπική τους μεταφορά στην «Τέταρτη Διάσταση», γονιμοποιείται μέσα από βιώματα και προσεγγίσεις υπαρκτών καταστάσεων που προκαλούν καλλιτεχνική συγκίνηση και δημιουργική ένταση⁴⁴⁸.

⁴⁴⁵ Ζαχαρίας Σιαφλέκης, *Γραφές της μνήμης. Σύγκριση-Αναπαράσταση-Θεωρία*, (εισαγωγή-επιμέλεια Ζ. Σιαφλέκης), Αθήνα 2011, σελ. 13.

⁴⁴⁶ *Ο.π.*

⁴⁴⁷ *Ο.π.*, σελ. 17.

⁴⁴⁸ Ρούλα Κακλαμανάκη, «Μνήμη και μνημοτεχνική στο έργο του Γιάννη Ρίτσου», στον τόμο *Διεθνές συνέδριο. Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος. Οι εισηγήσεις*, επιμ. Αικατερίνη Μακρυνικόλα, Στρατής Μπουρνάζος, Αθήνα 2008, σελ. 257.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΝΑΤΟ

Η ΔΙΑΚΕΙΜΕΝΙΚΗ ΑΝΑΓΝΩΣΗ ΤΟΥ ΜΥΘΟΥ ΤΟΥ ΟΡΕΣΤΗ

Στο κεφάλαιο αυτό, που αποτελεί και το τελευταίο της παρούσας μελέτης, επιχειρείται μια διακειμενική ανάγνωση του μύθου του Ορέστη μέσα από τα αρχαία του πρότυπα. Για να καταστεί αυτό εφικτό, αρχικά, παρουσιάζονται τα πρόσωπα του έργου και αποκρυπτογραφούνται οι συμβολισμοί τους. Στη συνέχεια γίνεται αναφορά στη διαχρονικότητα του συγκεκριμένου μύθου με τον Ρίτσο να αναδύεται ως άλλος Ορέστης, ώστε να γίνει ομαλή η μετάβαση στη διακειμενική ανάγνωση του έργου.

9.1 Τα πρόσωπα και οι συμβολισμοί τους

Αυτό που παρατηρεί ο αναγνώστης στην ποίηση του Ρίτσου γενικότερα, αλλά και στον *Ορέστη* ειδικότερα είναι μια τάση του ποιητή για δημιουργία συμβόλων. Επομένως, η έρευνα στο εσωτερικό της ποίησης του Ρίτσου δε θα ήταν ολοκληρωμένη, αν παραλείπαμε να διεισδύσουμε στο βάθος της για να μελετήσουμε μερικές θεμελιακές καταστάσεις που συνεπάγονται τον σχηματισμό συμβολικών πυρήνων. Στόχος στο υποκεφάλαιο αυτό είναι η παρουσίαση και η ανάλυση όψεων της μυθολογίας του Ρίτσου, ικανών να μας αποκαλύψουν τα συνθετικά τους στρώματα και να μας ξεσκεπάσουν την εσωτερική δομή τους, σε σχέση με την πιο αληθινή νοηματική τους σύσταση.

Είναι γνωστό, όπως αναφέρει ο Sangilio, ότι *«η ποίηση προχωράει ακολουθώντας μια γραμμή της οποίας τα ξεχωριστά ενδιάμεσα σημάδια επαναλαμβάνουν με ακρίβεια τις ‘τυπικές εποχές’ της γήινης εμπειρίας του δημιουργού, έτσι καθώς συγκεντρώνονται με τη θύελλα της υπαρξιακής περιπέτειας, ή με άλλα λόγια, εκείνες τις φάσεις της ζωής που αργότερα, εξιδανικευμένες, γίνονται κριτήρια παγκόσμιας αξίας και μεταμορφώνονται αποχτώντας μια σταθερή όψη που δεν επιδέχεται αποδείξεις του εναντίον, ακριβώς επειδή έχει υψωθεί σε καθαρή έννοια, σε ουσιαστική ρίζα σχέσεων. Με τον τρόπο αυτό αρχίζουν να σχηματίζονται τα ‘σημεία συγκέντρωσης’ της ποιητικής δημιουργίας γύρω απ’ την οποία κυκλοφορούν τα πιο ποικίλα ρεύματα της σκέψης που διασταυρούμενα καθορίζουν την τελική στέρεη δομή του ποιητικού corpus, και μεταφράζουν τις υποκειμενικές και αντικειμενικές ‘παραλλαγές’ της μοίρας του ίδιου του ποιητή. Έτσι, λοιπόν, σχηματίζονται τα σύμβολα-ιδέες και τα σύμβολα-πράγματα που αποτελούν τον τρόπο αίσθησης του ποιητή, επηρεάζοντας την κατοπινή του εξέλιξη*

και, αυτόματα, του χαρίζουν, ιδιαίτερα γνωρίσματα και χαρακτηριστικά σαν αφηρημένα αρχέτυπα τα οποία, μέσω της αισθητικής πραγματικότητας που έχει ζήσει και της πνευματικής γνώσης που έχει αφομοιώσει, καθορίζουν με στοιχεία μονιμότητας και αλήθειας την αξία και το μέγεθος της εμπειρίας που προσλαμβάνεται σαν θεμέλιο»⁴⁴⁹.

Τα πρόσωπα του έργου, το γένος και ο οίκος των Ατρείδων, αλλά και πρόσωπα της καθημερινότητας αποκτούν διαστάσεις συμβόλων καθ' όλη την έκταση του ποιήματος και φορτίζονται συναισθηματικά από τον ποιητή.

Ας ξεκινήσουμε την προσέγγιση από τον πρωταγωνιστή του έργου που δίνει και το όνομά του στο ποίημα. Ο Ορέστης συστήνεται στον αναγνώστη ως αιώνιο σύμβολο και οικουμενικό θύμα της μοίρας. Η εκδίκηση του Ορέστη αποτελεί σύμβολο μιας επαναστατικής πράξης, ενώ ο μύθος του Ορέστη είναι ένας αρχέτυπος πυκνός 'λόγος', μια οιονεί ταυτότητα που δραματοποιεί τη σύγκρουση ανάμεσα στην ελεύθερη βούληση και τον προκαθορισμό, στο αυτεξούσιο και την ανάγκη, υπό την έννοια του περιορισμού και του καταναγκασμού. Ο ίδιος ο Ορέστης είναι η προσωποποίηση της σύγκρουσης του ατόμου με τον κοινωνικό περίγυρο και αντιπροσωπεύει όλους εκείνους που σθεναρά αντιστέκονται σε οποιαδήποτε παραίτηση της ζωής. «Σε μεταφορικό επίπεδο ίσως δούμε τον Ορέστη να εκφράζει τον διχασμό του ποιητή ανάμεσα στα επικαιρικά του ποιήματα, τα άμεσα αγωνιστικά που αποτυπώνουν νωπή την ιστορία, το δέσιμο του ποιητή με το αριστερό κίνημα και τη δοξολόγηση των σοσιαλιστικών ιδανικών και αφ' ετέρου στα ποιήματα ενδοστρεφούς στοχασμού, που δείχνουν κάποια απόσταση από το ιστορικό γεγονός διηθίζοντάς το μέσα από μια συνολική εξ' αποστάσεως πλέον κοσμοθεώρηση»⁴⁵⁰, επισημαίνει ο Πατίλας στη διδακτορική του διατριβή.

Από το εισαγωγικό κιόλας σημείωμα του ποιήματος ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται την παρουσία δύο προσώπων, του Ορέστη και του βουβού και συνάμα αφοσιωμένου φίλου του που ακούει στοργικά τις σκέψεις του, του Πυλάδη. Ο Πυλάδης αποτελεί σύμβολο πίστης και αφοσίωσης, καθώς είναι το πρόσωπο που ο πρωταγωνιστής εμπιστεύεται και ανοίγει την καρδιά του, μοιράζεται τις σκέψεις, τους προβληματισμούς και τα θέλω του. Είναι όμως άραγε μόνο αυτό; Η Μαρίκα Θωμαδάκη στη μελέτη της επισημαίνει ότι «ολόκληρος ο μονόλογος του Ορέστη, που

⁴⁴⁹ Κρεσέντσιο Σαντζίλιο, *Μύθος και ποίηση στον Ρίτσο* (μτφρ. Θόδωρος Ιωαννίδης), Αθήνα 1978, σελ. 98-99.

⁴⁵⁰ Δημήτρης Πατίλας, *Το ποιητικό σύμπαν του Γιάννη Ρίτσου από την Τέταρτη Διάσταση ως το Αργά Πολύ Αργά Μέσα στη Νύχτα. Οι πολύστιχες συνθέσεις της ωριμότητας*, Διδακτορική διατριβή, Ιωάννινα 2007, σελ. 197.

στην ουσία, είναι διάλογος ανάμεσα σε Ορέστη και Πυλάδη, κυριαρχείται από την ερωτική σχέση ανάμεσα στα δύο αγόρια. Ο ερωτισμός είναι διάχυτος σε όλο το φάσμα του θεατρικού λόγου του Ορέστη: «Όλα είναι έρωτας - μαγεία και θάμπος». Πρόκειται για κατ' εξοχήν ερωτικό λόγο ο οποίος έχει αφετηρία την ποιητική δημιουργία εικόνων με σπάνια γλαφυρότητα και έναν λυρισμό που τονίζει την τραγικότητα των καταστάσεων»⁴⁵¹. Ο Ορέστης αναιρεί στον λόγο του την έννοια της εκδίκησης και επαναλαμβάνει τις εκφράσεις «μόνο οι δυο μας», «οι δυο μας», σαν να θέλει να τονίσει τη μοναδικότητα της σχέσης τους σε αντίθεση με τις χυδαίες σχέσεις των «άλλων»⁴⁵². Οι ήρωες επιθυμούν να παραμείνουν ελεύθεροι, ανεξάρτητοι και ταυτόχρονα εξαρτημένοι, απόλυτα ανεξάρτητοι ως προς τους άλλους και απόλυτα εξαρτημένοι ο ένας από τον άλλο. «Ο Ρίτσος βλέπει στη σχέση αυτή την απόλυτη αγνότητα του νέου, αλλά υποψιασμένου ανθρώπου, ο οποίος αρνείται να υποκύψει στην ήττα που επιβάλλει ο δυικός αριθμός. Ο ερωτικός λόγος του Ορέστη δεν έχει καμία ασχήμια. Όλα είναι όμορφα και ιδανικά. Τα δυο αγόρια θέλουν να ζήσουν τον έρωτά τους πέρα από τα χρονικά όρια που καθορίζει η ώρα μηδέν της εισόδου του Ορέστη στο παλάτι»⁴⁵³, αναφέρει η Θωμαδάκη. Όλα αυτά πιθανόν να είναι έμμεσοι υπαινιγμοί για την ερωτική ζωή του ποιητή, με τον Πυλάδη να αποτελεί το σύμβολο του ιδανικού συντρόφου. Καταλαβαίνουμε ότι ζώντας ο Ρίτσος σε μια περίεργη εποχή και ταγμένος στην αριστερή ιδεολογία, η χρήση προσωπείων για αναφορά σε ιδιαίτερα θέματα σαν κι αυτό ήταν επιβεβλημένη. Εξάλλου, ο ίδιος ο Ρίτσος («Μονόχορδα») έχει διατυπώσει ότι «Καλό προσωπείο, σε δύσκολους καιρούς, ο μύθος».

Η Ηλέκτρα, από την πλευρά της, ενσαρκώνει την αδιαλλαξία, όπως ακριβώς η κοινωνική Επανάσταση, υπογραμμίζει ο Πρεβελάκης⁴⁵⁴. Ο «οξύς και σκληρός» θρήνος της ακούγεται παράτονος μέσα στην ελληνική νύχτα, την «τόσο ζεστή, τόσο γαλήνια», όπως και τα θέλω του ποιητή μέσα στην κοινωνία. Πώς θα' θελε ο Ορέστης (και ο Ρίτσος) να μείνει με την «ωραία χαρά της αδιαφορίας, της ανεξιθρησκίας, πέρα απ' τα πάντα», δίχως «να τους μετράει η όποια αναμονή κι απαίτηση των άλλων»! Για τον Ρίτσο η Ηλέκτρα αποτελεί την προσωποποίηση της άρνησης και της παραίτησης και η παρομοίωσή της με «γριά παιδίσκη» είναι χαρακτηριστική. Είναι ένα πρόσωπο

⁴⁵¹ Μαρίκα Θωμαδάκη, «Ο ερωτικός λόγος στον κύκλο των Ατρειδών του Γιάννη Ρίτσου», στη *Νέα Εστία*, τχ. 1547, Χριστούγεννα 1991, σελ. 82.

⁴⁵² *Ο.π.*, σελ. 83.

⁴⁵³ *Ο.π.*, σελ. 83.

⁴⁵⁴ Παντελής Πρεβελάκης, *Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος. Συνολική θεώρηση του έργου του*, Αθήνα 1983, σελ. 359.

που αρνείται πεισματικά να δεχτεί την προσαρμογή στις νέες συνθήκες και στέκεται αρνητικά σε καθετί νέο. Επιπλέον, σύμφωνα με τον Μηλιώνη⁴⁵⁵, η Ηλέκτρα προβάλλει την επιθυμία εκείνων που καθοδηγούν τη ζωή του. Καλεί διαρκώς τον Ορέστη να εκδικηθεί, κινώντας με τη θέλησή της το δικό του χέρι, χέρι που συνδέει το μακρινό χθες με το αγωνιώδες 'σήμερα' της μετεμφυλιακής Ελλάδας. Εκλαμβάνει την επιμονή της στην τήρηση του χρέους ως «ένα τοπίο μιας αιώνια στρυφνής αυστηρότητας, σχεδόν μικρόλογης», που είναι «τα ρούχα της πεισματικά γεροντικά, ριχτά, ξεπερασμένα, γερασμένα», που, «συντηρεί την οργή της με την ένταση της ίδιας της φωνής της -(αν θα την έχανε κι αυτήν τι θα της έμενε;)- θαρρώ πως φοβάται την εκπλήρωση της τιμωρίας, μη και δεν της μείνει τίποτα». Η φωνή της, όπως επισημαίνει και πάλι ο Μηλιώνης, έχει τη σκληρότητα του καθήκοντος, την απολυτότητα της ιδέας. Από την άλλη πλευρά, αν αναλογιστεί κανείς την παρουσία και χρήση αυτοβιογραφικών στοιχείων στο έργο του Ρίτσου, θα μπορούσε να συσχετίσει την Ηλέκτρα με την αδελφή του ποιητή, τη Λούλα, η οποία έπασχε από κάποια διανοητική διαταραχή.

Η Κλυταιμνήστρα συμβολίζει τον παλαιό πολιτισμό και την εντόπια παράδοση με βάση τον Πρεβελάκη⁴⁵⁶. Το γεγονός ότι η ίδια εξακολουθεί να «ανανεώνεται γνωρίζοντας τη νεότητα που χάνει», ενδεχομένως υποδηλώνει τον σύγχρονο πολιτισμό που διαρκώς ανανεώνεται, εξελίσσεται και χάνει πολλά από τα στοιχεία του παρελθόντος. Ο Ορέστης (και κατ' επέκταση ο Ρίτσος) παρά την παραδοχή των ανθρωπιστικών αξιών, παραμένει ένας παλαιός και αναλλοίωτος οπαδός της «ανίδεης πίστης, που μυστικά μεγαλουργεί», σκοτώνει στην Κλυταιμνήστρα γιατί το θέλουν τα πράγματα, οι άλλοι, το παρελθόν, η πίστη των άλλων «πως έτσι πρέπει να γίνει». Παράλληλα, σε ένα αυτοβιογραφικό επίπεδο ο αναγνώστης υποψιάζεται την πιθανή ταύτιση της Κλυταιμνήστρας με τη μητέρα του ποιητή, η οποία παρουσιάζεται σαν μια νέα κι εντυπωσιακή γυναίκα, γεμάτη κατανόηση και συμπόνια. Εξάλλου, «η μητέρα σε όλο το έργο του Ρίτσου είναι παρούσα, τρυφερή κι άγια μικρογραφία της ίδιας της δημιουργίας, μα εδώ στον Ορέστη, το πρόσωπο της μητέρας παίρνει μια τέταρτη, ακόμη διάσταση, όχι μόνο γιατί σε λίγο θα πεθάνει απ' τα χέρια του γιου της, μα γιατί κοιτάζοντάς τη απ' το φωτισμένο παράθυρο ύστερα από τόσα χρόνια απουσίας, βλέπει σε εκείνη όσα παλιότερα του διέφυγαν μέσα στον καθημερινό

⁴⁵⁵ Νίκος Μηλιώνης, «Ο Ορέστης του Γιάννη Ρίτσου και η αμφισβήτηση του χρέους», στο *Δέντρο*, τχ. 169-170, Άνοιξη-Καλοκαίρι 2009, σελ. 110.

⁴⁵⁶ Παντελής Πρεβελάκης, *ό.π.*, σελ. 361.

συγχρωτισμό, και πάνω απ' όλα το ανεξιχνίαστο της ανθρώπινης ψυχής ακόμα κι όταν είναι η ίδια η μητέρα που τον γέννησε»⁴⁵⁷. Αν και ο Ρίτσος δεν της 'αφιερώνει' κανένα ιδιαίτερο έργο του, είναι διαρκώς παρούσα στους Ατρείδες της Τέταρτης Διάστασης και στους (μονο-)λόγους των παιδιών της, κυρίως για το δραματικό της τέλος.

Οι Ατρείδες και οι περιπέτειές τους, όπως ισχυρίζεται η Προκοπάκη, «θέτουν προβλήματα τωρινά: δίψα της εξουσίας, εχθρότητες, ανθρωποθυσίες, ματαιοδοξίες, συγκρούσεις. Οι σχέσεις αίματος που βρίσκονται στη βάση της τραγικής σύγκρουσης, ανακαλούν εμφύλιες έριδες, συγκλονισμούς στο εσωτερικό του αριστερού κινήματος, πρόσφατες ελληνικές και ξένες εμπειρίες»⁴⁵⁸. Το γένος των Ατρειδών κρύβει μέσα του την έννοια της παρακμής μιας οικογένειας που μεσουρανούσε και μιας κοινωνίας βυθισμένης στα πλούτη και τη δόξα και θα μπορούσε κανείς να το παραλληλίσει με την κοινωνία του Ρίτσου και τον ξεπεσμό της, καθώς επίσης και με το ίδιο του το σπίτι και τις οικογενειακές συμφορές που χτύπησαν την πόρτα του. Έτσι, το γένος των Ατρειδών εξισώνεται με το γένος του Ρίτσου και τα ανάκτορα των Μυκηνών, όπου τοποθετείται η δράση του ποιήματος, με τον οίκο του ποιητή. Επιπλέον, τα ερειπωμένα πλέον ανάκτορα μπορεί να αποτελούν σύμβολο της φθοράς του χρόνου, αφού κατοικούνται από ελάχιστα πρόσωπα, εξουθενωμένα, κυριαρχημένα από τον θάνατο. Απ' την άλλη, θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι οι συγκρούσεις εντός του ατρείδικού οίκου ισοδυναμούν με τις συγκρούσεις του ίδιου του ποιητή με την κοινωνία. Με την έννοια αυτή ο οίκος ταυτίζεται με τον λαό. Επιπλέον, οι αρχαίοι τάφοι που αναφέρονται στο εισαγωγικό σημείωμα πολύ πιθανόν να συμβολίζουν τις αναμνήσεις που ο ίδιος έθαψε μέσα του προκειμένου να συνεχίσει τη ζωή του.

Στο ποίημα ο Ορέστης έχει την ανάγκη να ζήσει τη «δική του ζωή». Στον νου του έρχεται κάτι που του έχει αφηγηθεί ένας Αθηναίος στρατιώτης («στρατιώτης= στρατευμένος»). Την ώρα που η νυχτερινή μάχη έβραζε κάτω στο ακρογιάλι, αυτός κρυμμένος στα καμένα θαμνά κοιτούσε, στο φως του φεγγαριού, την «ταλαντευόμενη σκιά της ήβης του πάνω στο μηρό του, σε μια αβέβαιη στύση, πασκίζοντας να υπάρξει», προσπαθώντας να μετατοπισθεί «απ' το πεδίο του θανάτου, στην ελπίδα ενός αμφίβολου αυτεξούσιου». Μήπως στρατιώτης είναι ο ίδιος ο Ρίτσος; Σύμφωνα με τον Πατίλα «ενδεχομένως το τραγικό δίλημμα του Ορέστη, υπακοή στο χρέος ή μη, αντικαθρεφτίζει το βασανιστικό δίλημμα του ίδιου του ποιητή την εποχή εκείνη, τη

⁴⁵⁷ Τάσος Λειβαδίτης, «Γιάννη Ρίτσου: “Ορέστης”», στον τόμο *Γιάννης Ρίτσος. Μελέτες για το έργο του*, Αθήνα 1975, σελ. 237.

⁴⁵⁸ Χρύσα Προκοπάκη, *Η πορεία προς τη Γκραγκάντα ή οι περιπέτειες του οράματος*, Αθήνα 1981, σελ. 11.

γνωστή πολιτική στράτευση ή αστρατευσία; Αποχώρηση και αφοσίωση στην ποίηση ή στράτευση και υπόταξη της ποίησής του σε σκοπούς επικαιρικούς (αγωνιστική ποίηση); Πίσω από αυτή τη διαμαρτυρία του Ορέστη, που τον ετοιμάζουν οι άλλοι για το φονικό, μπορεί να δούμε τον ίδιο τον ποιητή στρατευμένο στις τάξεις του κόμματος, ενώ μοίρα δική του είναι η ελευθερία της ποίησης. Επομένως σε μεταφορικό επίπεδο ο φόνος της μητέρας, πηγής της ζωής του, ταυτίζεται με τον φόνο της ίδιας του της ποιητικής υπόστασης, την απώλεια του προσώπου του στο όνομα της στράτευσης σε μια αδιέξοδη τελικά επιταγή εκδίκησης, όσο κι αν η υποταγή αυτή θα γίνει εν ονόματι μιας διασαλευθείσας τάξης, για κάθαρση. Ο πειθαναγκασμός του για ανταπόκριση στο καιρικό ισοδυναμεί με θάνατο της ευαισθησίας του, των βαθύτερων ποιητικών αναγκών του»⁴⁵⁹.

Εν κατακλείδι θα λέγαμε πως ο Ρίτσος πάνω στον καμβά του μύθου παρουσιάζει μέσα από σύμβολα τα βάσανα τα δικά του και του λαού του. Σε όλη την έκταση του ποιήματος έχει την ευκαιρία να θέσει το θέμα της επίδρασης του κοινωνικού περιβάλλοντος στις ζωές των ανθρώπων, αλλά ταυτόχρονα και στην τέχνη. Αν ο ποιητής δεν είχε περάσει μέσα από τον πόνο και τον αγώνα, θα μπορούσε να δημιουργήσει; Τελικά το έργο του είναι ένα είδος αντίστασης σε αυτόν ακριβώς τον διωγμό. Γενικά με το προπέτασμα του μυθολογικού καμβά ο ποιητής έχει τη δυνατότητα να ασκήσει την κριτική του, να μην ωραιοποιήσει τίποτα, ακόμα ίσως και να επιχειρήσει κάποτε κάποια ενδοκομματική κριτική. Ύστερα από όλα τα παραπάνω γίνεται φανερό πως πρόκειται για ένα ποίημα αρκετά σύνθετο που επιδέχεται πολλαπλές αναγνώσεις και ποικίλα επίπεδα ερμηνείας.

9.2 Ο Ρίτσος ως άλλος Ορέστης: η διαχρονικότητα του μύθου

Ο Γιάννης Ρίτσος είναι ένας από τους σημαντικότερους ποιητές της γενιάς του 1930, της γενιάς που το έργο της συνδέθηκε με τη διάδοση του μοντερνισμού στην ελληνική ποίηση, και γενικότερα ένας από τους αξιολογότερους ποιητές της νεότερης ελληνικής ποίησης. Το ογκωδέστατο ποιητικό του έργο συνδέθηκε, τόσο από τον ίδιο όσο και από την κριτική, με την ένταξη, ήδη από τα νεανικά του χρόνια, στο Κομμουνιστικό Κόμμα και με τη μετέπειτα σταθερή προσήλωσή του στην αριστερή ιδεολογία. Ωστόσο, ο Ρίτσος έμεινε σταθερά προσηλωμένος στην υπηρεσία της

⁴⁵⁹ Δημήτρης Πατίλας, *ό.π.*, σελ. 197-198.

ποίησης ως τέχνης που συναρτάται με την ιδεολογία, αλλά συνάμα διατηρεί την αυτονομία της.

«Η γενιά του Ρίτσου έζησε την εποχή κατά την οποία η Ευρώπη, και μέσω αυτής και η Ελλάδα, πραγματοποιούσε το άλμα του μοντερνισμού, βάζοντας σε δοκιμασία τις υπερρεαλιστικές τάσεις και αξιοποιώντας τις ποιητικές εμπειρίες των αιώνων, σε μια προσπάθεια να σώσει τη λογοτεχνία και την πνευματικότητά της με φυγή προς την αρχαία κλασική σκέψη και τον αρχαίο μύθο»⁴⁶⁰, γράφει η Ρούλα Κακλαμανάκη.

Όπως αναφέρει ο Θόδωρος Γραμματάς «οι συγγραφείς στο τέλος του 20^{ου} αιώνα συνειδητοποιούν ίσως πιο πολύ το τέλος του χρόνου και τα αδιέξοδα του πολιτισμού, την εκκοσμίκευση αλλά και τη διαχρονικότητα του μύθου που εμπεριέχονται σ' αυτόν, επιχειρώντας δι' αυτού να δώσουν απαντήσεις όχι μόνο ατομικές, αλλά καθολικές, όχι περιπτωσιακές αλλά γενικευμένες. Κατ' αυτό τον τρόπο ο θεατρικός μύθος στα έργα τους αναδειχνεται σε μέσο αναζήτησης και επικοινωνίας που ξαναγυρνά στο παρελθόν για να εκφράσει το παρόν, που εμβαπτίζεται στο αχρονικό για να δηλώσει το χρονούμενο, υποδηλώνοντας ίσως, ως πρωτοπορία, το δρόμο που θ' ακολουθήσει το θέατρο του μέλλοντος»⁴⁶¹.

Ο Ρίτσος χρησιμοποιεί τον μύθο του Ορέστη για να αναδείξει το δίλημμα ενός στρατευμένου συγγραφέα, ο οποίος στο τέλος πρέπει να επιλέξει εάν θα διεκδικήσει την ανεξαρτησία του ή θα υποκύψει στην πίεση του παρελθόντος, του περιβάλλοντος ή της ιδεολογίας του. Επιλέγει το δεύτερο ενώ αγωνίζεται για το πρώτο και έτσι μπορεί να διαπιστώσει κανείς πόσο καίριο είναι το τέλος αυτού καθώς και άλλων ποιημάτων στην ίδια συλλογή. Δεν είναι σύμπτωση ότι όλα σχεδόν τα ποιήματα στην «Τέταρτη Διάσταση» έχουν, όπως επισημαίνει ο Μερακλής, «happy-end»⁴⁶².

Στον *Ορέστη* τίθεται με τον πιο ρητό τρόπο η ατομική, υπαρξιακή και κοινωνική έννοια της ελευθερίας μέσα από το δίπολο ελευθερία-αναγκαιότητα, όπως γράφει σε σχετικό της άρθρο η Χρύσα Προκοπάκη⁴⁶³ και το αίτημα του ανθρώπου να ζήσει ανεξάρτητος, αρνούμενος την υποταγή του σε καταναγκασμούς σε ένα άτεγκτο και δογματικά μονολιθικό σύστημα σκέψης, που απειλεί να εκμηδενίσει τις προσωπικές

⁴⁶⁰ Ρούλα Κακλαμανάκη, «Μνήμη και μνημοτεχνική στο έργο του Γιάννη Ρίτσου», στον τόμο *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος*, Αθήνα 2008, σελ. 261.

⁴⁶¹ Θόδωρος Γραμματάς, «Ο θεατρικός μύθος στο τέλος του 20^{ου} αιώνα», στον τόμο *Μύθος: Εννοιολογικές και σημασιολογικές προσεγγίσεις. Οδυσσέας Ελύτης: Ανιχνεύσεις στο έργο του*, Μυτιλήνη 1998, σελ. 29.

⁴⁶² Δημήτρης Τζιόβας, *ό.π.*. Βλέπε και Μιχάλης Μερακλής, «Η Τέταρτη διάσταση του Γιάννη Ρίτσου. Μια πρώτη προσέγγιση», στον τόμο *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Αθήνα 1981, σελ. 517-543.

⁴⁶³ Χρύσα Προκοπάκη, «Ελευθερία και αναγκαιότητα», στο *Συνέχεια*, τχ. 1, Μάρτιος 1973, σελ. 22.

του ευαισθησίες. Μέσω του Ορέστη, που αποτελεί και το alter ego του, ο ποιητής εκφράζει την αξίωσή του για προσωπική ελευθερία και προσωπική επιλογή και ταυτόχρονα την αναγκαιότητα υπηρετήσης του συλλογικού, επενδύοντας τον αρχετυπικό μύθο του έργου με τη σύγχρονη και προσωπική προβληματική. Στη θετική έκβαση της δοκιμασίας και στη λύση της σύγκρουσης υπέρ του συλλογικού και ενάντια στην ατομική διάθεση αντανακλάται η πολιτική ιδεολογία του ίδιου του Ρίτσου, η οποία προκρίνει τη δράση αντί της αδράνειας. Όπως επισημαίνει ο Δημήτρης Πατίλας στη διδακτορική του διατριβή, «η υποταγή στη ιστορική σκοπιμότητα φαίνεται εδώ να πραγματοποιείται μετά από μαρτυρική οδύνη και πλήθος αμφιβολιών, που δηλώνονται και στην παρενθετική φράση “αν γίνεται”. Έχουμε αντί της φυγής την παρουσία του προσώπου, την ενσάρκωση του ρόλου με την αυθεντική βούληση του ήρωα, που γίνεται εκλογή και πράξη σε μια καίρια στιγμή μετά από οδυνηρή περισυλλογή»⁴⁶⁴.

Ο ποιητής ταυτίζεται σχεδόν με τον μυθικό ήρωα και με ένα δυναμικό παιχνίδι «υπόκρισης και ειλικρίνειας»⁴⁶⁵, υποδύεται τον ‘μυθικό’ του ρόλο. Ολόκληρος ο μονόλογος του Ορέστη, «μοναχικός διαλογισμός ολόκληρης ζωής που καταλήγει σε μια μελέτη θανάτου»⁴⁶⁶, αποτελεί τον λόγο-εξομολόγηση του ήρωα προς τον σιωπηλό ακροατή «που έμενε πάντα στοργικά βουβός και αφοσιωμένος σαν Πυλάδης»⁴⁶⁷, στον οποίο εκτίθενται χωρίς καμιά επιφυλακτικότητα οι αμφισβητήσεις του για την αποτρόπαιη πράξη που εξαναγκάζεται να πραγματοποιήσει. «Αυτές οι αμφισβητήσεις του Ορέστη», σύμφωνα με τη Νατάσα Ζαχαροπούλου⁴⁶⁸, «είναι ακριβώς ο κεντρικός ιστός του έργου», ενώ «ο κεντρικός πυρήνας της αμφισβήτησης χτίζεται από το σημείο που ο Ορέστης συνειδητοποιεί τον ρόλο του».

Ο Παντελής Πρεβελάκης ισχυρίζεται πως «ο Ορέστης είναι ο Ρίτσος, και πως το ποίημα –συνειδητά ή ανεπίγνωστα- εκφράζει το βασικό δίλημμα του ποιητή: Πολιτική δράση ή ποιητική δημιουργία; Στράτευση ή αυτονομία;»⁴⁶⁹. Τα πρόσωπα που κινούνται γύρω από τον Ορέστη (Ηλέκτρα, Κλυταιμνήστρα, Πυλάδης) εκφράζουν

⁴⁶⁴ Δημήτρης Πατίλας, *ό.π.*, σελ. 196.

⁴⁶⁵ Από τον τίτλο της μελέτης «Υπόκριση και ειλικρίνεια στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου» της Ε. Φιλοκύπρου (Βλ. βιβλιογραφία).

⁴⁶⁶ Παντελής Πρεβελάκης, *Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος. Συνολική θεώρηση του έργου του*, Αθήνα 1992, σελ. 280.

⁴⁶⁷ Γιάννης Ρίτσος, *Ποιήματα. Τέταρτη διάσταση 1956-1972*, Αθήνα 1982, σελ. 73.

⁴⁶⁸ Νατάσα Ζαχαροπούλου, «Ένα σχόλιο στον Ορέστη του Γιάννη Ρίτσου», στο *Ομπρέλα*, τχ. 31, Δεκέμβριος 1995, σελ. 20-22.

⁴⁶⁹ Παντελής Πρεβελάκης, *Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος. Συνολική θεώρηση του έργου του*, Αθήνα 1983, σελ. 358.

καταστάσεις που υπηρετούν το βασικό θέμα. Ο Ρίτσος συχνά συμφύρει τον μύθο με αυτοβιογραφικά στοιχεία στην ποίησή του και παρομοιάζει την τραγική μοίρα του Οίκου των Ατρείδων με την παλιά αριστοκρατική οικογένειά του, άποψη που συμμερίζεται και ο Βελουδής⁴⁷⁰ στο έργο του. Ο ποιητής γνωρίζει καλά ότι ο πιο πειστικός τρόπος να μιλήσεις για τον εαυτό σου είναι να βάλεις κάποιον άλλο να μιλήσει για σένα. Επιπλέον, η παρουσία του στοργικού σιωπηλού φίλου (η εμφάνιση βουβών προσώπων αποτελεί δραματουργικό τέχνασμα και των αρχαίων τραγικών), προσδίδει αληθοφάνεια στην εκ βαθέων ιερή εκμυστήρευση, που πρωτίστως απευθύνεται «εις εαυτόν»⁴⁷¹.

Αν και ο ποιητής δεν πλάθει ήρωες αλλά μορφοποιεί καταστάσεις και συμπεριφορές, το ότι δανείζεται μια ‘ξένη’ φωνή του ανοίγει χώρους απροσπέλαστους. *«Φιλτραρισμένος ο λόγος μέσα από την ψυχολογία του φανταστικού ήρωα, παίρνει κάτι από αυτόν. Ο ποιητής αναγνωρίζεται πίσω από το προσωπείο του κι ωστόσο δεν είναι πια ο ίδιος· έχει εμπλουτιστεί τόσο από αυτό, που μπορούμε να διακρίνουμε κάποτε μιαν αντίστροφη ταύτιση: το άλλο πρόσωπο να υποβάλλει τη δική του αλήθεια και τη λύση του. Έτσι αναπηδούν μορφές που ξεπερνούν την πρόθεση της κρυπτικής ομιλίας και δεν αποτυπώνουν απλώς έναν προσωπικό διχασμό. Λέω μορφές και στάσεις, όχι χαρακτήρες –κάτι ανάμεσα σε πραγματικά και ποιητικά όντα, πλασμένα με λογισμό και μ’ όνειρο. Σ’ αυτό το πλαίσιο τα προβλήματα που τίγονται, οι εξομολογήσεις, οι αποκαλύψεις δίνουν μια λυτρωτική αίσθηση. Η κριτική πάλι, ‘προστατευμένη’ από χιλιάδες άλλοθι αλλά και προσανατολισμένη σε μιαν ευρύτερη αντίληψη της ζωής και των πραγμάτων, αποκτά μιαν άλλη παρρησία και δραστικότητα»*⁴⁷², υπογραμμίζει η Προκοπάκη.

Σε αυτοβιογραφικό επίπεδο⁴⁷³ ο Ρίτσος μέσω του *Ορέστη* εκφράζει τις αναμνήσεις του από τα παιδικά του χρόνια, τη ζωή της πλούσιας οικογένειάς του, χτυπημένης

⁴⁷⁰ Γιώργος Βελουδής, «Αυτοβιογραφία, μύθος και ιστορία στο έργο του Γ. Ρίτσου», στον τόμο *70 χρόνια του Ρίτσου*, Αθήνα 1979, σελ. 27.

⁴⁷¹ «Εκτός από τη σκιά του Πυλάδη, ο μονόλογος διαθέτει ως αποδέκτη τον ίδιο τον εαυτό του. Θεοί, τάφοι, ήρωες είναι προκλητικά απόντες. Απούσες και οι Ευμενίδες» Λεάνδρος Πολενάκης, «Αγαμέμνων, Ορέστης, χωρίς Ευμενίδες», στο *Διαβάζω*, τχ. 205, Αθήνα 1988, σελ. 131.

⁴⁷² Χρύσα Προκοπάκη, *Η πορεία προς τη Γκραγκάντα ή οι περιπέτειες του οράματος*, Αθήνα 1981, σελ. 38.

⁴⁷³ Η Άντα Κατσίκη-Γκιβάλου γράφει σχετικά με αυτό: «το αυτοβιογραφικό στοιχείο στο έργο του Ρίτσου α) αποτελεί ένα είδος εξομολόγησης, που συνοδεύεται από ψυχική λύτρωση του ποιητή, μετατρέπεται όμως και σε καλλιτεχνικό δημιούργημα. β) Συνδέεται άμεσα με το ιστορικό παρόν και συνενώνει στοχαστικά το προσωπικό βίωμα με το κοινωνικό γίνεσθαι. γ) Καθώς συνδυάζεται με τον μυθικό αναχρονισμό, αναδύεται συνθετικά, συνδέεται με το ευρύτερο ιστορικό στοιχείο και αποκτά, μέσα από τη χρονική απόσταση του μύθου, διάρκεια». Άντα Κατσίκη-Γκιβάλου, «Ο μύθος και η

από βαριά μοίρα (οικονομική χρεωκοπία, αρρώστιες, τρέλα, θάνατοι) γεγονός που ευνοεί τη συνειρμική συσχέτιση με τον οίκο των Ατρείδων, την ακμή και παρακμή των Μυκηνών, καθώς και ένα πλήθος βιωμάτων του ποιητή από τις περιπέτειες της ζωής του λόγω της αριστερής ιδεολογικοπολιτικής του ένταξης. Ο μύθος λοιπόν εδώ παρέχει ένα καλό άλλοθι για να εκφραστεί πλαγίως αυτό το βιοματικό υλικό, με τη μετατόπιση των γεγονότων σε ένα μακρινό παρελθόν και την απόδοσή τους σε κάποιον άλλον, να αντικειμενικοποιηθεί και στην περίπτωση μάλιστα των προσωπικών βιωμάτων να αποκτήσει μια καθολικότητα, που δεν την εξασφαλίζει η υποκειμενική φωνή. Ο Κώστας Μυρσιάδης αναφέρει σχετικά με αυτό: *«Το σμίξιμο του παρελθόντος με το παρόν υπηρετεί την ανάγκη του Ρίτσου να υποστασιώσει και να αντικειμενικοποιήσει ένα υλικό τόσο προσωπικό, πολύ συναισθηματικό και τόσο πολύ κοντινό στην ίδια την εμπειρία και οδύνη του ποιητή που δεν μπορεί να παρουσιασθεί στη γυμνή του μορφή. Το προσωπείο του κλασικού ήρωα και η πλαισίωση του παρόντος με το παρελθόν είναι αναγκαία για την αποξένωση των γεγονότων και τη μετατόπισή τους σε κάποιον άλλο»*⁴⁷⁴.

Ο *Ορέστης* του Ρίτσου είναι ένα σύνθετο ποίημα. Ο Ρίτσος χρειάστηκε κάποια χρόνια για να το ολοκληρώσει και αυτό μάλλον δείχνει έναν αγώνα με το υλικό του καθώς και με την πολιτική και καλλιτεχνική του συνείδηση. Αυτό γίνεται φανερό με τη χρήση του οξύμωρου⁴⁷⁵ σχήματος που ο ίδιος χρησιμοποιεί καθ' όλη την έκταση του ποιήματος και πιθανώς αντικατοπτρίζει την πολιτική αστάθεια αυτής της περιόδου. Εδώ ο δεκαετής τρωικός πόλεμος, οι αλληπάλληλες αντεκδικήσεις στον Οίκο των Ατρείδων και η εμφύλια διαμάχη των παιδιών του Οιδίποδα, γίνονται το άλλοθι υπαινικτική αναφορά σε πρόσφατες κοινωνικές συγκρούσεις και κυρίως αντικατοπτρίζουν τη δεκαετία 1940-50 και τη στρατιωτική δικτατορία 1967-1974, αλλά και το πλαίσιο για έκφραση διαχρονικά επαναλαμβανόμενων προβλημάτων. Σύμφωνα με τον Πατίλα *«εδώ τίθενται μέσα στην προοπτική του μυθικού υποβάθρου και προβλήματα του αριστερού κινήματος και του σοσιαλισμού στο πλαίσιο μιας υπαινικτικής αλλά αρκετά εύλωτης κριτικής εκ των ένδον: ιδιοτέλειες, αμφίβολα κίνητρα, αντεκδικήσεις, φιλοδοξίες. Είναι ωστόσο φανερό η πρόθεση του ποιητή για μια σπουδή γενικότερη της ιστορίας πέρα από τα συγκεκριμένα γεγονότα που αποτελούν*

πραγματικότητα στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου», στο *Ελίτροχος*, τχ. 4-5, Χειμώνας 1994-1995, σελ. 138.

⁴⁷⁴ Βλ. Κώστας Μυρσιάδης (μτφρ. Γ. Βαθής) «Το ελληνικό παρελθόν στην ποίηση του Ρίτσου», στα *Αιολικά Γράμματα*, τχ. 32-33, Μάρτης-Ιουνής 1996, σελ. 266-288.

⁴⁷⁵ *κίνηση ακίνητη* (σελ. 82), *αριθμός αναρίθμητος* (σελ. 83), *ανάλαφρο βάρος* (σελ. 85), *βουβή κραυγή* (σελ. 85), είναι κάποια παραδείγματα οξύμωρου σχήματος.

αφορμήσεις στοχασμού και ποιητικής μετουσίωσης με ζητούμενο την καθολικότητα και τη διαχρονικότητα»⁴⁷⁶. Έτσι, «ο μύθος στα μυθολογικά ποιήματα του Ρίτσου δεν αποτελεί μόνο ένα σημαντικό μέσο οργάνωσης της αφήγησης, όχι μόνο μορφή που εκφράζει κάποιες αιώνιες ουσίες, αλλά και έναν αρκετά αποτελεσματικό τρόπο τυπικής γενίκευσης του ιστορικού και κοινωνικού υλικού»⁴⁷⁷, παρατηρεί ο Βίκτορ Σοκολιούκ.

Εκτός από το αυτοβιογραφικό επίπεδο⁴⁷⁸ και το επίπεδο του αντικατοπτρισμού σύγχρονων κοινωνικοπολιτικών γεγονότων και προβλημάτων, σε ένα τρίτο επίπεδο, αυτό της διαχρονικής τάξης ο *Ορέστης* αντιπροσωπεύει υπαρξιακά και οντολογικά προβλήματα, όπως είναι η πάλη με τον χρόνο και η φθορά του, η διάψευση των ελπίδων και των ιδανικών, η ελευθερία και η κοινωνική αναγκαιότητα, η αίσθηση μιας γενικής ματαιότητας κ.λπ. Ακόμη, μέσω αυτού του έργου ο Ρίτσος αναπολεί απλές στιγμές και πράγματα της καθημερινής ζωής, τη στιγμή μάλιστα που απωθούνται η δόξα, η τύρβη της εξουσίας και οι ηρωισμοί που φαντάζουν από το ύψος μιας άλλης πικρής εποπτείας άσκοποι.

Ευνόητο είναι πως όλα αυτά τα επίπεδα συντελούν στην επεξεργασία ενός νέου λογοτεχνικού μύθου που, ενώ διατηρεί ορισμένα από τα δεδομένα του αρχαίου μύθου, οι σημασιολογικές του συνιστώσες εμπλουτίζονται με ιδιότητες, λειτουργίες και αλήθειες του ίδιου του ποιητή. Οι αρχετυπικές μυθικές οντότητες αποτελούν προσωπεία, τα οποία καλούνται να ενσαρκώσουν δικές του στάσεις, συγκινήσεις και οράματα. Αξίζει να προστεθεί ότι «οι αρχετυπικές αυτές μορφές παρουσιάζονται σε μια προοπτική απομυθοποίησης και αφηρωισμού, γδύνονται από την αρχαιότητά τους, γίνονται οικείοι άνθρωποι του κοντινού μας περιβάλλοντος»⁴⁷⁹. Όπως χαρακτηριστικά έχει επισημάνει ο Καψωμένος «πρόκειται για μια ανορθόδοξη ανάγνωση του μύθου που μας αποκαλύπτει έναν αντισυμβατικό Ρίτσο, που βρίσκεται κοντά στο αντιηρωικό πνεύμα των σημερινών καιρών»⁴⁸⁰.

⁴⁷⁶ Δημήτρης Πατίλας, «Αρχαιοελληνικά μυθολογικά θέματα στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου», *Μύθος: Εννοιολογικές και σημασιολογικές προσεγγίσεις. Οδυσσέας Ελύτης: Ανιχνεύσεις στο έργο του Μυτιλήνη* 1998, σελ. 45.

⁴⁷⁷ Ο.π. Βλέπε και Βίκτορ Σοκολιούκ, «Η λειτουργία του μυθολογικού στοιχείου στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου», στα *Αιολικά Γράμματα*, τχ. 11-12, Νοέμβρης-Δεκέμβρης 1996, σελ. 436.

⁴⁷⁸ Η διάκριση αυτή των επιπέδων προτείνεται από τον Δημήτρη Πατίλα στη μελέτη του με τίτλο «Αρχαιοελληνικά μυθολογικά θέματα στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου», *ό.π.*, σελ. 44-46.

⁴⁷⁹ Ο.π., σελ. 46.

⁴⁸⁰ Ο.π. Βλέπε και Ερατοσθένης Καψωμένος, «Η τελευταία προ ανθρώπου εκατονταετία», Εφημ. *ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΗΣ* της 31-5-1992.

9.3 Από τον Ορέστη των τραγικών στον Ορέστη του Ρίτσου: μια διακειμενική ανάγνωση

Ο μύθος ορίζεται ως το «*σύνολο των παραλλαγών του*», υποστηρίζει ο Lévi-Strauss, σημειώνοντας παράλληλα πως «*όλες οι εκδοχές ανήκουν στον μύθο*» που διαθέτει μια «*αμετάλλακτη δομή*»⁴⁸¹. Ο Ρίτσος προτείνει τη δική του εκδοχή στα μέτρα της σύγχρονης σκέψης και του προσωπικού του οράματος, απαθανατίζοντας με το έργο του μεγάλες στιγμές της ιστορίας του τόπου.

Φανερά επηρεασμένος από τα τραγικά πρότυπα ο Ρίτσος μεταπλάθει τον μύθο των Ατρείδων, άλλοτε προσθέτοντας κι άλλοτε αφαιρώντας στοιχεία από τα αντίστοιχα έργα του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη. Θα έλεγε κανείς πως ο Ρίτσος με τη δική του παραλλαγή έφερε τον συγκεκριμένο μύθο στα μέτρα και τα σταθμά της κοινωνίας μας, όπως αντίστοιχα και οι Αρχαίοι Τραγικοί που επιστράτευαν τον μύθο για τον σχολιασμό της σύγχρονης τους κοινωνικής πραγματικότητας. Είναι άλλωστε γνωστό πως μέσω της κοινής μνήμης και γνώσης οι τραγικοί ποιητές κοινωνούσαν τα μηνύματά τους στο αθηναϊκό κοινό⁴⁸².

Ένα αναπόσπαστο κομμάτι των αρχαίων τραγωδιών αποτελούν οι πρόλογοι, οι οποίοι λειτουργούσαν ενημερωτικά για τους θεατές. Εφόσον όλοι ήταν γνώστες του μύθου, εκτός του ότι τοποθετούσαν τους θεατές χρονικά στην πλοκή του έργου, διατύπωναν και τη στάση του ποιητή, ώστε οι θεατές να συμπορευτούν με την εκάστοτε διαχείριση του μύθου και να συμπάσχουν. Ακριβώς το ίδιο κάνει και ο Ρίτσος στο έργο του με τον πρόλογο που χρησιμοποιεί φανερά επηρεασμένος από τους μακρόσυρτους προλόγους που χρησιμοποιούσε ο Ευριπίδης στις τραγωδίες του ως εισαγωγή. Συγκεκριμένα ο Ρίτσος αρχίζει τον μονόλογο με την επιστροφή του Ορέστη και του Πυλάδη στο Άργος, όπως συμβαίνει και στις *Χοηφόρες* του Αισχύλου.

Ο Χρίστος Αλεξίου επισημαίνει ότι «ο “Ορέστης” του Αισχύλου και του Σοφοκλή σκοτώνει τη μάνα του και τον εραστή της για να εκδικηθεί τον σκοτωμό του πατέρα του. Αναθρεμμένος από παιδί με τη μητροκτονία ως σκοπό της ζωής του, εκτελεί χωρίς αμφιβολίες και αναστολές μια αποστολή που του επιβάλλεται από τον Απόλλωνα και από το εθιμικό που απαιτεί εκδίκηση για το αίμα με άλλο αίμα. Αυτή είναι η μοίρα του

⁴⁸¹ Ζαχαρίας Σιαφλέκης, *ό.π.*, σελ. κβ'.

⁴⁸² Βλ. Charles Fuqua, «Studies in the Use of Myth in Sophocles’ “Philoctetes” and the “Orestes” of Euripides», στο *Traditio*, Vol. 32, Cambridge University Press 1976, σελ. 29-95. Στη σελίδα 31 του άρθρου σημειώνεται ότι «Ο ελληνικός μύθος συνιστούσε μια συνεχώς εναλλασσόμενη μορφή σκέψης, ανάλυσης και ανταπόκρισης, με την οποία οι Έλληνες απευθύνονταν στον κόσμο για τον εαυτό τους».

και την αποδέχεται χωρίς αντίρρηση»⁴⁸³. Από την άλλη «ο “Ορέστης” του Ρίτσου σκοτώνει τη μάνα του και τον εραστή της, αλλά δεν το κάνει για να εκδικηθεί ή γιατί αυτό ορίζεται απ’ τη μοίρα του. Στην πράξη του θανάτου φτάνει ύστερα από μια οδυνηρή συνειδησιακή σύγκρουση, που την ξεπερνάει γιατί κινείται από μια βαθύτερη αίσθηση κοινωνικού χρέους που υπερβαίνει, χωρίς να καταργεί, την υπαρξιακή του αίσθηση και αντίληψη για τη ζωή και τον κόσμο»⁴⁸⁴. Η σύγκρουση αυτή, που έχει ως κέντρο της την ελευθερία του ατόμου να ορίσει τη μοίρα του και εκφράζει τα βαθύτερα υπαρξιακά και κοινωνικά διλήμματα και προβλήματα του σημερινού ανθρώπου, αποτελεί το διαχρονικό περιεχόμενο του δραματικού μονολόγου, που σύμφωνα πάλι με τον Αλεξίου, «παίρνει συγκλονιστικό νόημα, όταν διαβαστεί μέσα στα πλαίσια της ατομικής ιστορίας του ποιητή, της εθνικής και της παγκόσμιας Ιστορίας του καιρού του και της καθολικής Ιστορίας του ανθρώπου που, από τα αρχαιότερα χρόνια ως σήμερα, αντιμετωπίζει το τραγικό δίλημμα του μυθικού Ορέστη»⁴⁸⁵.

Για να καταλάβουμε τον Ορέστη του Ρίτσου, είναι απαραίτητο να δούμε πώς παρουσιάζονται οι μορφές της Ηλέκτρας και της Κλυταιμνήστρας στα αρχαία πρότυπα και πώς παρουσιάζονται από τον Ρίτσο. Την επισήμανση αυτή κάνει και ο Αλεξίου στη μελέτη του⁴⁸⁶.

«Ο χαρακτήρας της Ηλέκτρας», γράφει ο George Thomson, «όπως τον δίνει ο Αισχύλος, περιέχει το σπέρμα όλων των στοιχείων που αναπτύσσει ο Σοφοκλής. Στην αρχή των Χορηφών είναι ένα αθώο κορίτσι που ακόμα δεν έχει μπλεχθεί στα δίχτυα της κληρονομικής κατάρας. Λαχταράει, βέβαια, για τον γυρισμό του Ορέστη, μα τον καρτερεί να έρθει σαν αδερφός, όχι σαν εκδικητής. Οι Χοηφόρες τον πείθουν να τον θεωρήσει εκδικητή. Αργότερα, όμως, η διάθεσή της αλλάζει. Το μοιρολόι που κάνουν τα δυο παιδιά μπροστά στον τάφο του πατέρα τους μεταβάλλεται σιγά-σιγά, με υποκινητή τον Χορό, σε μια άγρια επίκληση εκδίκησης, όπου η Ηλέκτρα κραυγάζει πως θα γίνει κι αυτή λύκαινα σαν τη μάνα της. Στο τέλος του μοιρολογιού καταλαβαίνουμε

⁴⁸³ Χρίστος Αλεξίου, «Ο Ορέστης του Γιάννη Ρίτσου», στον τόμο Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ, (επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης), Αθήνα 2007, σελ. 77.

⁴⁸⁴ Ο.π.

⁴⁸⁵ Χρίστος Αλεξίου, «Ο “Ορέστης” του Γιάννη Ρίτσου», εφημ. Ριζοσπάστης της 03/05/2009, σελ. 22.

⁴⁸⁶ Χρίστος Αλεξίου, «Ο Ορέστης του Γιάννη Ρίτσου», στον τόμο Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ, (επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης), Αθήνα 2007, σελ. 80.

πως απαντώντας στην επίκληση των παιδιών, το πνεύμα του πατέρα σηκώνεται απ' τον τάφο και μπαίνει στις ψυχές τους. *Η κατάρα ζει*»⁴⁸⁷.

«Αναθρεμμένος από νήπιο με τη μητροκτονία σα σκοπό της ζωής του, ο Ορέστης (του Σοφοκλή) δέχεται δίχως αντίρρηση την αποστολή του αυτή. Η Ηλέκτρα, αν και έχει κι αυτή τον ίδιο σκοπό, βρίσκεται σε μια θέση εντελώς διαφορετική. Ενώ του Ορέστη η διαγωγή επιβάλλεται σ' αυτόν από περιστάσεις εξωτερικές, η διαγωγή της Ηλέκτρας εξαρτιέται απ' τη δική της εσωτερική εκλογή, που την κρατάει επίμονα παρά τις κάθε λογής εξωτερικές δυσχέρειες. Διαδοχικά μελαγχολική και προκλητική, κατηγορώντας αδιάκοπα τους φονιάδες του πατέρα της, στηρίζοντας όλες τις ελπίδες της στον γυρισμό του Ορέστη, ζει σα σκλάβα μέσα στη βρωμιά, πιστεύοντας πως με κανέναν άλλο τρόπο δεν μπορεί να μείνει πιστή στη μνήμη του πατέρα της. Με τύψεις παραδέχεται πως η συμπεριφορά της είναι ανάξιά της, και βασανίζεται στη σκέψη πως η φιλοτιμία της την έχει μπερδέψει σε μια τέτοια κατάσταση όπου η ίδια η φιλοτιμία της κατάντησε αδύνατη. Έτσι βρίσκεται σε αδιέξοδο. Όταν η αδερφή της, η Χρυσόθεμη, την ικετεύει να φρονιμέψει, αυτή απαντάει πως δεν μπορεί να φρονιμέψει δίχως να προδώσει τον πατέρα της. Η Χρυσόθεμη ακολουθάει δρόμο αντίθετο από την Ηλέκτρα. Όπως λέει η ίδια, υποχωρεί στους αφεντάδες για να ζει ελεύτερη. Η μια χαίρεται μια λεύτερη ζωή γιατί έχει πνεύμα σκλάβου. Η άλλη ζει σα σκλάβα γιατί αρνιέται να υποταχτεί»⁴⁸⁸. «... στο τέλος του δράματος (η Ηλέκτρα) στέκεται αμίλητη. [...] Απ' όλες τις τραγωδίες που διασώθηκαν αυτή είναι η πιο ανελέητη. Ο τυφλωμένος Οιδίποδας κλαίει, κλαίνε και τα παιδιά του, κλαίμε κι εμείς, κι αυτά τα κλάματα μας φέρνουν κάποια παρηγοριά. Μα της Ηλέκτρας δεν της επιτρέπεται μήτε να κλάψει. Έχουν εκπληρωθεί όλες οι ελπίδες της, με αποτέλεσμα η απελπισία της να είναι απόλυτη»⁴⁸⁹.

Η Ηλέκτρα του Ρίτσου, όπως παρουσιάζεται μέσα από τον μονόλογο του Ορέστη, κατέχεται από το ακατασίγαστο πάθος της εκδίκησης. Μοναδικός σκοπός της ζωής της είναι να εκδικηθεί για τον χαμό του πατέρα της. Ο Ρίτσος την περιγράφει γερασμένη παρά το νεαρό της ηλικίας της και τυφλωμένη από την επιθυμία της εκδίκησης. Απέναντι σε αυτή τη μορφή, ο Ορέστης περιγράφει τη μητέρα τους, την Κλυταιμνήστρα όμορφη και αγέραστη, έχοντας διάθεση ανατρεπτική των μυθικών στερεοτύπων, αφού εδώ η Κλυταιμνήστρα εκπροσωπεί την ομορφιά της ζωής. «Αυτή

⁴⁸⁷ Ό.π.. Βλέπε και George Thomson, «Η Ηλέκτρα του Σοφοκλή. Απ' όλες τις τραγωδίες η πιο ανελέητη», στον τόμο George Thomson, *Το αειθαλές δέντρο. Διαλέξεις και άρθρα για τον ελληνικό πολιτισμό*, (Εισαγωγή-Επιμέλεια Χρίστος Αλεξίου), Αθήνα 1999, σελ. 129.

⁴⁸⁸ Ό.π., σελ. 131.

⁴⁸⁹ Ό.π., σελ. 134.

η Κλυταιμνήστρα, που ο ποιητής, μέσα απ' τον μονόλογο του Ορέστη, σκιαγραφεί με ειρωνεία, αλλά και με κάποια συμπάθεια για το δικό της δράμα, ανακαλώντας μνήμες θαυμασμού, αλλά και τρόμου από την παιδική του ηλικία, δε φαίνεται να παραπέμπει άμεσα στην Κλυταιμνήστρα του Αισχύλου και του Σοφοκλή. Στην Ορέστεια, του Αισχύλου, η Κλυταιμνήστρα είναι μια συνωμότρια που σκοτώνει με δόλο τον βασιλιά άντρα της, γιατί θυσίασε την κόρη τους στις πολεμικές φιλοδοξίες του στον πόλεμο της Τροίας, αλλά και γιατί, στο διάστημα της απουσίας του, έγινε ερωμένη του αδελφού του, με τον οποίο μοιράζεται την κλίνη και την εξουσία. Είναι μια σκληρή, αδίσταχτη βασίλισσα που συνδυάζει τη δύναμη του άντρα με την ακατανίκητη γοητεία, την πονηριά και τη φιλοποψία της γυναίκας. Τα χαρακτηριστικά αυτά διατηρεί και η Ηλέκτρα του Σοφοκλή. Παραπέμπει, όμως, έμμεσα, γιατί η εικόνα της, όπως τη δίνει ο ποιητής, εκφράζει, ως σύμβολο, χαρακτηριστικά γνωρίσματα της αντιφατικής, επιφανειακά πολιτισμένης, στοχαστικής και στοργικής, αλλά ουσιαστικά υποκριτικής, εγωκεντρικής και περιφρονητικής για τον άλλο καπιταλιστικής δημοκρατίας στον εικοστό αιώνα, όπως εκφράζει, ως σύμβολο, χαρακτηριστικά και καταστάσεις της δουλοχτητικής αθηναϊκής δημοκρατίας η Κλυταιμνήστρα του Αισχύλου και του Σοφοκλή»⁴⁹⁰.

Διαβάζοντας τα τραγικά πρότυπα και τον Ορέστη του Ρίτσου, ο αναγνώστης παρατηρεί ότι η μητροκτονία υπαγορεύεται από τον Απόλλωνα, καθώς επίσης και ότι η Ηλέκτρα αναγνωρίζει τον αδερφό της από τα μαλλιά που υπάρχουν πάνω στο μνήμα του Αγαμέμνονα. Τα στοιχεία αυτά γίνονται δεκτά τόσο από τους τρεις τραγικούς όσο και από τον Ρίτσο, με εξαίρεση την ηρωίδα του Ευριπίδη που δεν δέχεται ως απόδειξη μόνο τον πλόκαμο των μαλλιών. Επιπλέον, παρατηρούμε ότι ο Ορέστης του Ευριπίδη χρησιμοποιεί το τόξο του Απόλλωνα για να υπερασπίσει τον εαυτό του απέναντι στις Ερινύες και πως το πρόβλημα που βασανίζει τον αισχύλειο ήρωα έχει καθαρά θεολογική προέλευση. Παράλληλα, στο έργο του Αισχύλου οι άνθρωποι προστατεύονται από τους θεούς όταν κάνουν το καθήκον τους, γεγονός που δε συναντάται στις δύο άλλες παραλλαγές του μύθου, ούτε όμως και στο έργο του Ρίτσου. Ένα σημαντικό στοιχείο που ο Ρίτσος αντλεί από τον Σοφοκλή είναι το γεγονός ότι ο δεύτερος χρησιμοποιεί στο έργο του δευτερεύοντα πρόσωπα, άτολμα με σκοπό την υπερτόνιση του κεντρικού ήρωα.

⁴⁹⁰ Χρίστος Αλεξίου, ό.π., σελ. 81-82.

Είναι γνωστό πως ο Ευριπίδης επανέρχεται συχνά μέσω του έργου του στον τρωικό πόλεμο. Κάτι αντίστοιχο κάνει και ο Ρίτσος, ο οποίος χρησιμοποιώντας πρόσωπα και καταστάσεις της αρχαιότητας εκφράζει καταστάσεις της εποχής του. Στον Ευριπίδη ο Ορέστης εκτελεί τη σφαγή σαν ξεκαθάρισμα λογαριασμών. Όμως, η εγκληματική πράξη δύσκολα του ανήκει ολοκληρωτικά, καθώς υπαγορεύεται από την πίεση της Ηλέκτρας. Ο ευριπίδειος ήρωας παρουσιάζεται με ωμότητα⁴⁹¹, σαν μαφιόζος με μια τελείως αντιηρωική εικόνα. Το γεγονός αυτό δικαιολογείται λόγω της εποχής που γράφτηκε το έργο, μιας εποχής που σημαδεύτηκε από τον εμφύλιο πόλεμο μεταξύ Αθήνας-Σπάρτης. Την εποχή εκείνη οι πολίτες είχαν χάσει την πατρίδα τους, τη ζωή τους, αλλά και την περιουσία τους. Οι συγκρούσεις των κοινωνικών τάξεων ήταν έντονες, ενώ η δεσπόζουσα τάξη άρχιζε σταδιακά να χάνει τον έλεγχο. Όλα αυτά παρεισέφρησαν στο έργο του Ευριπίδη, μιας και αποτελεί κοινό τόπο το γεγονός ότι η επικαιρότητα αποτελούσε πόλο έλξης των αρχαίων (και όχι μόνο) ποιητών, οι οποίοι μέσω του έργου τους ήθελαν να δώσουν φωνή σε καθετί που απασχολούσε την πόλη, το κράτος. Με άλλα λόγια, το ίδιο κάνει και ο Ρίτσος στο έργο του. Στα χρόνια του Ευριπίδη η τραγωδία παρακμάζει ως απότοκο της παρακμής της πόλης⁴⁹², ενώ ο ίδιος κατηγορήθηκε ότι την οδήγησε σε αυτή την παρακμή⁴⁹³. Ο Ευριπίδης σε αντίθεση με τους προκατόχους του, τον Αισχύλο και τον Σοφοκλή, από τους οποίους και διαφοροποιείται, παρουσιάζει τα γεγονότα της εποχής του. Είναι ένας νεωτεριστής ποιητής που στο έργο του αναλύει πολιτικά και ηθικά προβλήματα του καιρού του με φιλοσοφική διάθεση και εξαίρει τους ανθρώπους που αγωνίζονται κατά της αδικίας. Στο Ρίτσο ταιριάζει η σύγκρουση μέσα στον οίκο, δηλαδή στον λαό, όπως ακριβώς και τον Ευριπίδη.

Συμπεραίνουμε πως ο *Ορέστης* του Ρίτσου παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με τον *Ορέστη* του Ευριπίδη. Είναι φανερό πως ο Ρίτσος εμπνεύστηκε από την εποχή του και έγινε ο ίδιος η εποχή του. Ο *Ορέστης* είναι ένα βαθυστόχαστο ποίημα με πολλαπλά ερωτήματα και μηνύματα κοινωνικά, ιστορικά, πολιτικά, υπαρξιακά και συνειδησιακά. Αποτυπώνοντας τα σύγχρονα προβλήματα (δίψα εξουσίας, εχθρότητες, εμφύλιες συγκρούσεις, πολιτικά ρήγματα) ανακαλούνται στη μνήμη του αναγνώστη οι περιπέτειες των Ατρείδων.

⁴⁹¹ Βλ. Walter Burkert, «Die Absurdität der Gewalt und das Ende der Tragödie: Euripides' Orestes», στο *Antike und Abendland*, vol. 20, Berlin-New York 1974, σελ. 105-108.

⁴⁹² *Ο.π.*, σελ. 97-109.

⁴⁹³ Froma I. Zeitlin, «The Closet of Masks: Role-Playing and Myth-Making in Orestes of Euripides», (ed. Judith Mossman), Oxford 2003, σελ. 338.

Από όλα τα παραπάνω καταλαβαίνουμε ότι ο μύθος των Ατρείδων παραμένει ενεργός πολλούς αιώνες μετά. Γιατί οι Ατρείδες; Ο Gilbert Murray επικαλούμενος τον ατρείδικό μύθο αναφέρει: «*Προσπάθεια του δράματος είναι να μας κάνει να αισθανθούμε τι σημαίνει να κυριεύσεις μια πόλη, να θυσιάσεις μια κόρη, να μισείς έναν σύζυγο, ώστε να σκοτώσεις ή να αισθάνεσαι πως άγεσαι σε πράξη τόσο φοβερή, όπως είναι ο φόνος της μάνας. [...] Το αποτέλεσμα εδώ είναι, και ήταν, να διεισδύσουμε στην έσχατη σημασία αυτών των αποτρόπαιων και απίστευτων ταραχών του κόσμου της ζωής*»⁴⁹⁴. Η ιστορική βασιλική οικογένεια ‘θυσιάζεται’ για χάρη του μύθου προκειμένου να προκαλέσει προβληματισμούς και, μέσω της παραστατικής μεταγραφής, να οδηγήσει τον αναγνώστη στην κάθαρση.

Πώς όμως εξηγείται η επικράτηση αυτών των θεμάτων; «*Μια απάντηση είναι ότι η τραγωδία προσπάθησε να ισχυροποιήσει τους ηθικούς κανόνες της πόλεως δραματοποιώντας τις καταστρεπτικές συνέπειες της παράβασης αυτών των κανόνων. Μια άλλη απάντηση είναι ότι το ακροατήριο ενδιαφερόταν πάρα πολύ για τέτοια οικογενειακά θέματα: για να υποστηρίξουν αυτό το εγχείρημα οι μελετητές, έχουν παραθέσει από δικανικούς λόγους πραγματικές περιπτώσεις τέτοιων προβλημάτων σε αθηναϊκές οικογένειες. Και οι δύο απαντήσεις είναι σωστές. Όμως είναι εξίσου σημαντικό το γεγονός ότι για τους Έλληνες τέτοια οικογενειακά εγκλήματα δεν είναι απαραίτητο να αποδίδονται –ή να αποδίδονται αποκλειστικά– στην ανθρώπινη ανεπάρκεια και διαφθορά· μπορεί να υποδηλώνουν επίσης τη δράση των θεών. Πουθενά αλλού δε βιώνει κάποιος τον ανθρώπινο πόνο από πιο κοντά, πουθενά αλλού δε νιώθει κάποιος πιο έντονα την ανάγκη να εξηγήσει αυτόν τον πόνο, παρά μέσα στην οικογένεια –από τη στιγμή που η οικογένεια γίνεται, όπως στην Αθήνα, η κεντρική μονάδα κοινωνικών σχέσεων*»⁴⁹⁵.

Οι αλλαγές που έχει υποστεί ο μύθος των Ατρείδων στα διάφορα λογοτεχνικά είδη και στο πέρασμα των αιώνων είναι πολλές και αποδεικνύουν ότι ο μύθος παραμένει ζωντανός στη σκέψη των συγγραφέων που καταπιάνονται με το εγχείρημα της δικής τους οπτικής, είτε συμπληρώνοντας, είτε ανατρέποντας τον αρχικό μύθο επιβεβαιώνοντας την άποψη ότι «*η αλλαγή, με τη μορφή της δημιουργικής παρερμηνείας, κρατάει τον μύθο ζωντανό*»⁴⁹⁶.

⁴⁹⁴ Gilbert Murray, *Αισχύλος. Ο δημιουργός της Τραγωδίας*, (μτφρ. Βασίλειος Μανδηλαράς), Αθήνα 1993, σελ. 152.

⁴⁹⁵ Fritz Graf, *Εισαγωγή στη μελέτη της ελληνικής μυθολογίας*, Ηράκλειο 2011, σελ. 193-194.

⁴⁹⁶ Kenneth Ruthven, *Ο μύθος*, (μτφρ. Ιουλιέττα Ράλλη & Καίτη Χατζηδήμου), Αθήνα 1977, σελ. 77.

Συμπεράσματα

Η ανάλυση που προηγήθηκε μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι στον *Ορέστη*, όπως και γενικότερα στην «Τέταρτη Διάσταση» επιχειρείται μια βαθιά τομή σε θεμελιακά υπαρξιακά προβλήματα και μια στοχαστική προσέγγιση σε περίπλοκες καταστάσεις και διαχρονικούς προβληματισμούς.

Η γόνιμη αξιοποίηση του αρχαιοελληνικού αρχετυπικού μυθολογικού υλικού και ενός πλήθους στοιχείων του λαϊκού πολιτισμού συντελεί ώστε ο Ρίτσος να κρυπτογραφήσει σε ποιητικό ύφος αυτοβιογραφικά και ιστορικά στοιχεία, αλλά και στοχασμούς γύρω από υπαρξιακά ζητήματα, παραμένοντας στο εσωτερικό της παράδοσης και ταυτόχρονα ανανεώνοντάς τη. Αυτό το κάνει μέσω της εικονοποιητικής δύναμης των μύθων, τη διερεύνηση των άγνωστων πτυχών τους, αλλά και την αξιοποίηση, ανάμειξη, ανασηματοδότηση και προσαρμογή πολιτισμικών στοιχείων διαφορετικών εποχών, πολλά από τα οποία έχουν ένα λαϊκό πολιτισμικό υπόβαθρο και συμβολισμό. Χαρακτηριστικό είναι το πλήθος των λαογραφικών θεμάτων και μοτίβων που ανιχνεύθηκαν στο ποίημα, αλλά και η συμβολική τους διάσταση.

Ο μύθος και ο λαϊκός πολιτισμός γίνονται τα μέσα που βοηθούν τον Ρίτσο τόσο να αποπροσωποποιήσει τα βιώματά του, αποκρύπτοντας την ταυτότητά του, όσο και να εκφράσει τις απόψεις του για την κοινή μοίρα των ανθρώπων. Η ποίησή του θα λέγαμε ότι «είναι ένα γεφύρωμα ανάμεσα στο παρόν και το μέλλον»⁴⁹⁷. Αυτό το γεφύρωμα ο ποιητής το κατορθώνει χρησιμοποιώντας τον αρχαίο μύθο, ένα εύπλαστο υλικό του παρελθόντος που μπορεί να ζυμωθεί με τα γεγονότα του παρόντος και αποκτά διαχρονική ισχύ για το μέλλον. Αυτός ο χαρακτήρας του μύθου δίνει στον σύγχρονο ποιητή την αίσθηση ότι το έργο του θα αντισταθεί στη λήθη και θα αντέξει στον χρόνο. Με τον τρόπο αυτό τα πολιτικά δρώμενα του νεοελληνικού χώρου αποκτούν καθολική διάσταση, τα γεγονότα γίνονται μύθος και η ιστορία μυθοποιείται.

Επιπλέον, ο ρόλος των μυθικών προσώπων διασκευάζεται, καθώς τα πρόσωπα αυτά χρησιμοποιούνται ως σύμβολα της τραγικής αίσθησης της ζωής και της ανθρώπινης μοίρας. Με άλλα λόγια, «τα μυθικά πρόσωπα και θέματα δεν αναπαράγουν απλώς χρονικά ένα πολιτιστικό παρελθόν, αλλά μεταπλάθονται και

⁴⁹⁷ Γιάννης Ρίτσος, «Περί Μαγιακόβσκη», *Μελετήματα*, Αθήνα 1980, σελ. 20.

εξυπηρετούν τα σύγχρονα ιστορικά γεγονότα»⁴⁹⁸. Συγκεκριμένα, στον *Ορέστη* τίθεται με θερμό τρόπο το αίτημα του ανθρώπου να ζήσει ελεύθερος, αρνούμενος την υποταγή σε εξαναγκασμούς που εκμηδενίζουν τις προσωπικές του ευαισθησίες. Με πνεύμα υπευθυνότητας ο Ρίτσος υπό το προσωπείο του αρχαίου μύθου άσκησε έμμεσα κριτική στον ιδεολογικό του χώρο με σκοπό τη βελτίωση της πορείας του κοινωνικού οράματος, που παρά τις ρωγμές που έχει υποστεί, εξακολουθεί να διατηρεί την αξία του στην προοπτική αλλαγής του κόσμου. Εξάλλου, ο Ρίτσος υπήρξε ο ποιητής που εξέφρασε τα ιδανικά μιας γενιάς, η οποία αγωνίστηκε για την εθνική, πολιτική και ατομική ελευθερία και για την κοινωνική δικαιοσύνη. Θα μπορούσε κανείς να του προσδώσει τον χαρακτηρισμό που ο Παλαμάς διατύπωσε για τον εαυτό του, ότι είναι «ο ποιητής του καιρού και του γένους του». Η προσωπική, μάλιστα, συμμετοχή του στα κοινωνικά δρώμενα, προσδίδει πολλές φορές στο έργο του και το στοιχείο της προσωπικής μαρτυρίας.

Ένα ακόμη στοιχείο που παρατηρείται στην «Τέταρτη Διάσταση» γενικότερα, αλλά και στον *Ορέστη* ειδικότερα είναι «η διάσταση ανάμεσα στην αναρχία της μορφής και στην τάξη του μύθου. Ο μύθος δε φαίνεται να επιβάλλει την τάξη στην ιστορία αλλά στην ποιητική έκφραση, αντιπροσωπεύοντας εδώ το καθήκον, τη στράτευση και τη φωνή του παρελθόντος, εναντίον των οποίων ο ποιητής προσπαθεί να εξεγερθεί.»⁴⁹⁹. Ο Τζιόβας θεωρεί ότι «ο μύθος πλαισιώνει και περιορίζει την αναρχία της μορφής, αφού οι δραματικοί μονόλογοι είναι παραληρηματικοί και ασυνάρτητοι, και επομένως το πλαίσιο του μύθου μας βοηθά να συνάγουμε κάποιο νόημα γι' αυτούς»⁵⁰⁰.

Η ποίηση του Ρίτσου είναι ποίηση που συμπορεύεται με την ιστορία, αλλά και ποίηση που κάποτε αποστασιοποιείται. Γενικότερα στο έργο του Ρίτσου είναι εμφανής μια ταλάντευση ανάμεσα στην πίστη και την αμφιβολία, ανάμεσα στη μοναξιά και τη συντροφικότητα, ανάμεσα στη σιωπή και το ποίημα. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Μερακλής «η ποίηση του Ρίτσου είναι καθολική. Περιλαμβάνει όλες τις πλευρές της εξωτερικής ζωής και όλες τις πτυχές της καθημερινής ζωής. Και είναι μεγάλο λάθος (και μεγάλη αδικία) να θεωρείται μονοσήμαντα ποίηση του εμείς, κι όχι και του εγώ, ποίηση της αισιοδοξίας, κι όχι και της απαισιοδοξίας, ποίηση της απεριόριστης πίστης, κι όχι και του περιοριστικού

⁴⁹⁸ Άντα Κατσίκη-Γκιβάλου, «Ο μύθος και η πραγματικότητα στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου», στο *Ελίτροχος*, τχ. 4-5, Χειμώνας 1994-1995, σελ. 132.

⁴⁹⁹ Δημήτρης Τζιόβας, *ό.π.*, σελ. 271.

⁵⁰⁰ *Ο.π.*, σελ. 272.

σκεπτικισμού»⁵⁰¹. Σύμφωνα πάλι με τον Πρεβελάκη «ο Ορέστης υπήρξε ένας Αμλέτος πριν απ' τον Αμλέτο. Και ο Ρίτσος ένας Αμλέτος μετά τον Αμλέτο. Το ποίημα “Ορέστης” έχει για τον Ρίτσο τη σημασία εκείνης της παράστασης με τους πλανόδιους ηθοποιούς που ο σαιξπηρικός Αμλέτος οργανώνει μέσα στο παλάτι (“θέατρον ἐν θεάτρῳ”) για να δει ζωντανεμένο το δίλημμά του»⁵⁰².

Καταλαβαίνουμε ότι σε μια ποίηση από τη στιγμή που παίρνει τέτοιες διαστάσεις είναι δύσκολο να πιστεύει κανείς ότι μπορεί να δώσει μια πλήρη ερμηνεία ή μια τετελεσμένη εξήγηση του έργου. Όσο κι αν εγκύψουμε, πάντοτε κάτι θα μας διαφεύγει. Αυτό που επιχειρήθηκε στο παρόν πόνημα είναι μια μικρή μόνο προσέγγιση της ποίησης του Ρίτσου μέσα από το ποίημά του *Ορέστης* με σκοπό τη διερεύνηση της σχέσης του ποιητή με τον αρχαίο μύθο και τον λαϊκό πολιτισμό. Ο ποιητής, φανερά επηρεασμένος από τα αρχαία πρότυπα και το έργο των τραγικών μας ποιητών, προσλαμβάνει τον ατρείδικό μύθο, τον μεταπλάθει λογοτεχνικά όχι μόνο προσθέτοντας αλλά και αφαιρώντας στοιχεία και τον αξιοποιεί στην ποίησή του για να εκφράσει τους καημούς της εποχής του, και παράλληλα να δώσει στο έργο του και διαχρονική ισχύ. Γιατί, όπως ο Ρίτσος έχει υπογραμμίσει, «η ποίηση, στο βαθμό που είναι ποίηση, μας λέει πάντα πολύ περισσότερα και πολύ καλύτερα από όσα εμείς μπορούμε να πούμε γι' αυτή»⁵⁰³.

Εν κατακλείδι, η ποίηση του Γιάννη Ρίτσου, όπως την προσδιόρισε ο ίδιος «επικυρώνει τη σημασία του ανθρώπου, προτρέπει στη δράση, θυμίζει το χρέος, αδελφώνει στην προσπάθεια για την πιο πέρα ανάπτυξη του ανθρώπου. Χωρίς να αποφεύγει καμιά δυσκολία και προ παντός μια εύκολη αισιοδοξία που εγκυμονεί πολλές διαψεύσεις και απογοητεύσεις, ψάχνει, ανατέμνει, βαθαίνει, να χαράζει έναν ουσιαστικό δρόμο συνάντησης των ανθρώπων, να εδραιώσει μια ψυχική βάση ανθρώπινης φιλίας μέσα στο θάρρος της γυμνής ειλικρίνειας, φωτίζοντας και ξεκαθαρίζοντας τους πιο σκοτεινούς χώρους της μοναξιάς μας, της φιλοδοξίας μας, της φθοράς μας, της αδυναμίας μας τολμά να δει βαθιά όλη την ανθρώπινη δυστυχία και ταπείνωση και να εξαγάγει την ελπίδα μέσα απ' όλο τον πόνο (που δεν τον αγνόησε) και να υποστηρίξει το φως μέσα σ' όλο το σκοτάδι που το 'ψαξε κοιτώντας θαρρετά,

⁵⁰¹ Μιχάλης Μερακλής, «Γιάννης Ρίτσος: η αλήθεια σε δυο επίπεδα», στον τομο *Πρακτικά Δεκάτου Τέταρτου Συμποσίου Ποίησης*, Πανεπιστήμιο Πατρών, 1-3 Ιουλίου 1994, (επιμ. Σ. Λ. Σκαρτσής), Πάτρα 1996, σελ. 150.

⁵⁰² Παντελής Πρεβελάκης, *Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος. Συνολική θεώρηση του έργου του*, Αθήνα 1983, σελ. 365.

⁵⁰³ Γιάννης Ρίτσος, Σαν εισαγωγή στις «Μαρτυρίες», *Μελετήματα*, Αθήνα 1980, σελ. 97.

βαθιά και κατάματα. Κι είναι μια τέχνη όχι υπεράνθρωπη, μα συνανθρώπινη, που δείχνει τι μπορεί να πετύχει ο άνθρωπος με τη θέληση και την αλληλεγγύη και δοξάζει τον ανθρώπινο μόχθο»⁵⁰⁴.

⁵⁰⁴ Γιάννης Ρίτσος, «Ανέκδοτη επιστολή του Γιάννη Ρίτσου στον Πέτρο Ανταίο», στο *Διαβάζω*, τχ. 412, Νοέμβριος 2000, σελ. 39-40.

Βιβλιογραφία

Α. Βασικές πηγές

Ελληνόγλωσσες

- ❖ Αθανασόπουλος, Βαγγέλης, *Το ποιητικό τοπίο του ελληνικού 19^{ου} και 20^{ού} αιώνα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1995.
- ❖ Αισχύλος, *Αγαμέμνων* (μτφρ. Μαυρόπουλος Θεόδωρος), Ζήτηρος, Αθήνα 2007.
- ❖ Αισχύλος, *Χοηφόροι* (μτφρ. Καλλιρρόη Ελεοπούλου), Πάπυρος, Αθήνα 1938.
- ❖ Αισχύλος, *Χοηφόροι* (μτφρ. Ρούσος Τάσος, Εισαγωγή-σχόλια: φιλολογική ομάδα Κάκτου), Κάκτος, Αθήνα 1992.
- ❖ Αισχύλος, *Ευμενίδες* (μτφρ. Μαυρόπουλος Θεόδωρος), Ζήτηρος, Αθήνα 2007.
- ❖ Βελουδής, Γιώργος, *Γιάννη Ρίτσου, Επιτομή. Ιστορική ανθολόγηση του ποιητικού του έργου*, Κέδρος, Αθήνα 1977.
- ❖ Διαλησμάς, Στέφανος, *Εισαγωγή στην ποίηση του Ρίτσου*, Επικαιρότητα, Αθήνα 1984².
- ❖ Ευριπίδης, *Ηλέκτρα* (μτφρ. Ν. Χουρμουζιάδης), Στιγμή, Αθήνα 2009.
- ❖ Ευριπίδης, *Ορέστης* (μτφρ. Ν. Χουρμουζιάδης), Στιγμή, Αθήνα 2009.
- ❖ Θανόπουλος, Γεώργιος, *Ο Νίκος Γκάτσος και η ελληνική λαϊκή παράδοση*, Αρμός, Αθήνα 2010.
- ❖ Ιωακειμίδου, Λητώ, *Ο λογοτεχνικός μύθος από τον γαλλικό συγκριτισμό στη νεοελληνική κριτική. Ζητήματα θεωρίας και εφαρμογής*, Σοκόλης, Αθήνα 2014.
- ❖ Κακλαμανάκη, Ρούλα, *Γιάννης Ρίτσος, η ζωή και το έργο του*, Πατάκης, Αθήνα 1999.
- ❖ Κακριδής, Ιωάννης, *Ελληνική Μυθολογία. Τόμοι 1-5*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1986.
- ❖ Καπλάνογλου, Μαριάνθη, *Παραμύθι και αφήγηση στην Ελλάδα: μια παλιά τέχνη σε μια νέα εποχή. Το παράδειγμα των αφηγητών από τα νησιά του Αιγαίου και από τις προσφυγικές κοινότητες των μικρασιατών Ελλήνων*, Πατάκης, Αθήνα 2002⁸.
- ❖ Καπλάνογλου, Γιώργος, Καπλάνογλου, Μαριάνθη, *Παροιμίες της Κοζάνης. Θέματα – Χρήσεις – Ερμηνείες*, Αθήνα 2012.
- ❖ Κόκορης, Δημήτρης, *Μια φωτιά, η Ποίηση, Σχόλια στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*, Σόκολη, Αθήνα 2003.

- ❖ Κουκουλομάτης, Δημήτρης, *Χρόνος και καιρός στη Λογοτεχνία*, Έλλην, Αθήνα 1997.
- ❖ Κυριακίδης, Στίλπων, *Ελληνική Λαογραφία, Μέρος Α΄: Μνημεία του Λόγου*, Ακαδημία Αθηνών, Δημοσιεύματα του Λαογραφικού Αρχείου, αρ. 8, Εν Αθήναις 1965².
- ❖ Κυρτάτας, Δημήτρης (επιμ.), *Όψεις ενυπνίου*, Πανεπιστημικές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο Κρήτης 1993.
- ❖ Λουκάτος, Δημήτριος, *Πασχαλινά και της άνοιξης*, Φιλιππότης, Αθήνα 1980.
- ❖ Λουκάτος, Δημήτριος, *Εισαγωγή στην Ελληνική Λαογραφία*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1992⁴.
- ❖ Μακρυνικόλα, Αικατερίνη, *Βιβλιογραφία Γιάννη Ρίτσου: 1924-1989*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 1993.
- ❖ Μαρωνίτης, Δημήτρης, *Πίσω μπρος. Προτάσεις και υποθέσεις για τη νεοελληνική ποίηση και πεζογραφία*, Στιγμή, Αθήνα 1986.
- ❖ Μαρωνίτης, Δημήτρης, *Κ.Π. Καβάφης. Μελετήματα*, Πατάκης, Αθήνα 2007.
- ❖ Μερακλής, Μιχάλης, *Τι είναι η λαϊκή λογοτεχνία. Δοκίμια*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1988.
- ❖ Μερακλής, Μιχάλης, *Ελληνική Λαογραφία. Κοινωνική Συγκρότηση, Ήθη και Έθιμα, Λαϊκή Τέχνη*, Καρδαμίτσας, Αθήνα 2007.
- ❖ Μερακλής, Μιχάλης, *Τραγωδία και λαϊκός πολιτισμός στην αρχαία Αθήνα*, Σταμούλης, Θεσσαλονίκη 2017.
- ❖ Μηλίγκου-Μαρκαντώνη, Μαρία, *Δένδρα, Φυτά, Άνθη στον λαϊκό πολιτισμό των νεώτερων Ελλήνων*, Αθήνα 2006.
- ❖ Μουσαίου-Μπουγιούκου, Καλλιόπη, *Παροιμίες του Λιβισιού και της Μάκρης*, (εισαγωγή Δημ. Πετρόπουλου), Εκδόσεις του Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών, (Διεύθυνσης Μέλπως Μερλιέ), Αθήνα 1961.
- ❖ Μπήαν, Πήτερ, (μτφρ. Γιάννης Κρητικός *Αντίθεση και σύνθεση στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, Επιμέλεια Αικατερίνη Μακρυνικόλα), Κέδρος, Αθήνα 1980.
- ❖ Νιτσιάκος, Βασίλης, *Χτίζοντας το χώρο και το χρόνο*, Οδυσσέας, Αθήνα 2003.
- ❖ Πατίλας, Δημήτρης, *Το ποιητικό σύμπαν του Γιάννη Ρίτσου από την «Τέταρτη Διάσταση» ως το «Αργά πολύ αργά μέσα στη νύχτα». Οι πολύστιχες συνθέσεις της ωριμότητας*, Διδακτορική Διατριβή, Ιωάννινα 2007.
- ❖ Πολίτης, Νικόλαος, *Μελέται περί του βίου και της γλώσσης του ελληνικού λαού: Παραοιμιαί*, τόμ. Α΄-Δ΄, Βιβλιοθήκη Μαρασλή, Αθήνα 1899-1902.

- ❖ Πρεβελάκης, Παντελής, *Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος- Συνολική θεώρηση του έργου του*, Κέδρος, Αθήνα 1983.
- ❖ Πρεβελάκης, Παντελής, *Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος- Συνολική θεώρηση του έργου του*, Εστία, Αθήνα 1992.
- ❖ Προκοπάκη, Χρύσα, *Η πορεία προς τη Γκραγκάντα ή οι περιπέτειες του οράματος*, Κέδρος, Αθήνα 1981.
- ❖ Προκοπάκη, Χρύσα, *Ανθολογία Γιάννη Ρίτσου*, (επιλογή Χρύσα Προκοπάκη, επιμ. Χρύσα Προκοπάκη, Αικατερίνη Μακρυνικόλα), Κέδρος, Αθήνα 2000¹¹.
- ❖ Ρίτσου-Γλέζου, Λούλα (καταγραφή της αφήγησης και επιμέλεια Μιχάλης Δημητρίου), *Τα παιδικά χρόνια του αδερφού μου Γιάννη Ρίτσου*, Κέδρος, Αθήνα 1981.
- ❖ Ρίτσος, Γιάννης, *Μελετήματα*, Κέδρος, Αθήνα 1980.
- ❖ Ρίτσος, Γιάννης, *Ποιήματα. Τέταρτη Διάσταση, 1956-1972*, τόμος ΣΤ', Κέδρος, Αθήνα 1982¹².
- ❖ Σεφέρης, Γιώργος, *Δοκιμές*, τόμ.1, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1974.
- ❖ Σιαφλέκης, Ζαχαρίας, *Η Εύθραυστη Αλήθεια. Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*, Gutenberg, Αθήνα 2005.
- ❖ Σιμόπουλος, Κυριάκος, *Ξένοι περιηγητές στην Ελλάδα*, τ. Α', Πιρόγα, Αθήνα 2007.
- ❖ Σκαρτσής, Σωκράτης, *Εισαγωγή στη Λαϊκή Λογοτεχνία*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005.
- ❖ Σοφοκλής, *Ηλέκτρα* (μτφρ. Μαυρόπουλος Θεόδωρος), Ζήτηρος, Αθήνα 2008.
- ❖ Τσαντηρόπουλος, Αριστείδης, *Η βεντέτα στην ορεινή κεντρική Κρήτη: "οικογενειακές" συγκρούσεις και κοινωνική οργάνωση*, Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Αιγαίου 2000.
- ❖ Χατζηδάκης, Κωνσταντίνος, *Χρόνος και χώρος στα δημοτικά τραγούδια*, Διδακτορική Διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Αθήνα 2000.
- ❖ Χατζητάκη-Καψωμένου, Χρυσούλα, *Το νεοελληνικό λαϊκό παραμύθι*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών - Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, Θεσσαλονίκη 2002.

Ξενόγλωσσες

- ❖ Beaton, Roderick, *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία*, Νεφέλη, Αθήνα 1996.
- ❖ Burn, Lucilla, *Μύθοι των Ελλήνων*, Παπαδήμας, Αθήνα 1996.
- ❖ Buxton, Richard, (μτφρ. Τυφλόπουλος Τάσος), *Οι ελληνικού μύθοι: ένας ολοκληρωμένος οδηγός*, Πατάκης, Αθήνα 2005.
- ❖ Cohen, Antony, *The Symbolic Construction of Community*, Key Ideas, Routledge, London 1989.
- ❖ Dundes, Alan, *The meaning of Folklore. The Analytical Essays of Alan Dundes*, Edited and Introduced by Simon J. Bronner, Utah State University Press Logan, Utah 2007.
- ❖ Finley, M.I, *Early Greece: The Bronze and Archaic Ages*, Chatto and Windus, London 1970.
- ❖ Graf, Fritz, (μτφρ. Λέλλου Αγγελική), *Εισαγωγή στη μελέτη της ελληνικής μυθολογίας*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011.
- ❖ Geertz, Clifford, *The interpretation of Cultures. Selected Essays*, Basic Books, Inc. Publishers, New York 1973.
- ❖ Jebb, Richard Claverhouse, *Sophocles: The Plays and Fragments. Part VI: The Electra*, University Press, Cambridge (=Amsterdam 1962).
- ❖ Kirk, G.S., (μτφρ. Κατσαλάκη Γεωργία, Ψυχογιός Κωστής), *Η φύση των ελληνικών μύθων*, Βικέλαια Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο 2006.
- ❖ Langer, Susanne, *Philosophy in a new key*, New American Library, New York 1948.
- ❖ Murray, Gilbert, (μτφρ. Βασίλειος Μανδηλαράς), *Αισχύλος. Ο δημιουργός της Τραγωδίας*, Καρδαμίτσας, Αθήνα 1993.
- ❖ Ong, Walter, (μτφρ. Κώστας Χατζηκυριάκου, επιμ. Θεόδωρος Παραδέλλης), *Προφορικότητα και Εγγραμματοσύνη*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2005.
- ❖ Propp, Vladimir, (μτφρ. Lise Gruel-Apert), *Les Racines historiques du conte merveilleux*, NRF, Gallimard, Paris 1983.
- ❖ Propp, Vladimir, (translated by Ariadna Y. Martin and Richard P. Martin and several others Edited, with an Introduction and Notes, by Anatoly Liberman), *Theory and History of Folklore*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1984.

- ❖ Ruthven, Kenneth, (μτφρ. Ιουλιέττα Πάλλη & Καίτη Χατζηδήμου), *Ο μύθος*, Ερμής, Αθήνα 1988.
- ❖ Sangilio, Crescenio, (μτφρ. Ιωαννίδης Θόδωρος), *Μύθος και ποίηση στον Ρίτσο*, Κέδρος, Αθήνα 1978.
- ❖ Stampolidis, Nicholas, Tsangari, Dimitra, Tassoulas, Yorgos (editors), *Money. Tangible symbols in ancient Greece*, Alpha Bank – Museum of Cycladic Art, Athens 2017.
- ❖ Thomson, George, (μτφρ. Αγλαΐα Κάσδαγλη, Θεανώ Μιχαηλίδου, Ιωακείμ-Κίμων Κολυβάς, Έρη Σταυροπούλου), *Το αειθαλές δέντρο. Διαλέξεις και άρθρα για τον ελληνικό πολιτισμό*, (Εισαγωγή-Επιμέλεια Χρίστος Αλεξίου), Κέδρος, Αθήνα 1999.
- ❖ Turner, Victor, *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*, Cornell University Press, Ithaca-London 1967.
- ❖ Valk Ülo, *The Greenwood encyclopedia of folktales and fairy tales*, volume 2: G-P, (Edited by Donald Haase), λ. Myth, Mythological Approaches, Greenwood Press, Westport, Connecticut, London 2008.
- ❖ Vernant, Jean-Pierre, (μτφρ. Στέλλα Γεωργούδη), *Μύθος και σκέψη στην αρχαία Ελλάδα*, Δαίδαλος (Ζαχαρόπουλος Ι.), Αθήνα 1989.
- ❖ Vernant, Jean-Pierre, Vidal, Pierre-Naquet, (μτφρ. Στέλλα Γεωργούδη, Α' τόμος και Αριάδνη Τάττη, Β' τόμος), *Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*, Δαίδαλος (Ζαχαρόπουλος Ι.), Αθήνα 1988, 1989.
- ❖ Vidal, Pierre-Naquet, (μτφρ. Πέπη Ρηγοπούλου, Γιάγκος Ανδρεάδης), *Ο μαύρος κυνηγός. Μορφές σκέψης και μορφές κοινωνίας στον ελληνικό κόσμο*, Λιβάνης, Αθήνα 1983.
- ❖ Vitti, Mario, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Οδυσσέας, Αθήνα 2003.
- ❖ Zafiropoulos, Christos, *Ethics in Aesop's fables: the Augustana collection*, Brill, Leiden-Boston-Köln 2001.

B. Μελέτες – Άρθρα

Ελληνόγλωσσα

- ❖ Αλεξάκης, Ελευθέριος, «Ανθρωπολογικές διαδρομές στο συμβολικό και το φαντασιακό: ρήξεις και συγκλίσεις», στον τόμο *Ανθρωπολογία και συμβολισμός στην Ελλάδα* (επιμ. Αλεξάκης Ε., Βραχιονίδου Μ., Οικονόμου Α.), Ελληνική Εταιρεία Εθνολογίας, Αθήνα 2008, σελ. 11-41.
- ❖ Αλεξίου, Χρίστος, «Ο Ορέστης του Γιάννη Ρίτσου», στον τόμο *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ*, (επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης), Ergo, Αθήνα 2007, σελ. 73-93.
- ❖ Αλεξίου, Χρήστος, «Μια απόπειρα ανάλυσης της Τέταρτης Διάστασης του Γιάννη Ρίτσου», στον τόμο *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος. Οι εισηγήσεις. Διεθνές Συνέδριο*, (επιμ. Αικατερίνη Μακρυνικόλα, Στρατής Μπουρνάζος), Μουσείο Μπενάκη - Κέδρος, Αθήνα 2008, σελ. 149-177.
- ❖ Αλεξίου, Χρίστος, «Ο “Ορέστης” του Γιάννη Ρίτσου», *εφημερίδα Ριζοσπάστης* της 03/05/2009, σελ. 22 (<http://www.rizospastis.gr/story.do?id=5062359>).
- ❖ Αυδίκος, Ευάγγελος, «Παγκοσμιοποίηση και λαϊκός πολιτισμός στον 21^ο αι.», στον τόμο *Θητεία. Τιμητικό Αφιέρωμα στον καθηγητή Μ. Γ. Μερακλή*, (επιμ. Μηνάς Αλεξιάδης), ΕΚΠΑ – Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Αθήνα 2002, σελ. 111-123.
- ❖ Βαγενάς, Νάσος, «Σεφέρης, Βαλερύ, Έλιοτ», στο *Ο ποιητής και ο χορευτής. Μια εξέταση της ποιητικής και της ποίησης του Σεφέρη*, Κέρδος, Αθήνα 1991⁶, σελ. 147-155.
- ❖ Βαγενάς, Νάσος, «Αντικειμενική συστοιχία και μυθική μέθοδος», στο *Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*, Στιγμή, Αθήνα 1994, σελ. 55-61.
- ❖ Βαγενάς, Νάσος, «Ένας ιδιάζων ποιητής [Κ.Π. Καβάφης]», στην Εφημ. *Το Βήμα* της 4-5-2003.
- ❖ Βελουδής, Γιώργος, «Αυτοβιογραφία, μύθος και ιστορία στο έργο του Γ. Ρίτσου», στον τόμο *70 χρόνια του Ρίτσου*, Εταιρεία Ελλήνων Λογοτεχνών, Αθήνα 1979, σελ. 17-41.
- ❖ Βελουδής, Γιώργος, «Ο αρχαίο μύθος στον Ρίτσο», στον τόμο *Παράταιρα. Μελέτες- Κριτικές- Επιφυλλίδες*, Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννενα 1995, σελ. 30-43.

- ❖ Γιατρομανωλάκης, Γιώργης, «Ιστορική επιφάνεια και βάθος. Μελέτη πάνω σε δύο συνθέσεις του Γιάννη Ρίτσου», στον τόμο *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Κέδρος, Αθήνα 1981, σελ. 195-229.
- ❖ Γραμματάς, Θόδωρος, «Ο θεατρικός μύθος στο τέλος του 20^{ου} αιώνα», στον τόμο *Μύθος: εννοιολογικές και σημασιολογικές προσεγγίσεις στο έργο του. Οδυσσέας Ελύτης: Ανιχνεύσεις στο έργο του*, Φιλολογική Βιβλιοθήκη Συνδέσμου Φιλολόγων Ν. Λέσβου, Μυτιλήνη 1998, σελ. 29-31.
- ❖ Δάλλας, Γιάννης, «Οπτικές του θέματος και της ποιητικής στα αρχαιόθεμα ποιήματα του Ρίτσου», στον τόμο *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος. Οι εισηγήσεις. Διεθνές Συνέδριο*, (επιμ. Αικατερίνη Μακρυνικόλα, Στρατής Μπουρνάζος), Μουσείο Μπενάκη - Κέδρος, Αθήνα 2008, σελ. 53-62.
- ❖ Δεσποτίδης, Αντώνης, «Μύθος», στο *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Πατάκης, Αθήνα 2008, σελ. 1516-1519.
- ❖ Δρακόπουλος, Αντώνης, «Η σεφερική ποίηση στο άναρχο σύμπαν της νεωτερικότητας», *Αφιέρωμα: Γιώργος Σεφέρης*, στο *Το Δέντρο*, τχ. 179-180, Ιανουάριος-Μάρτιος 2011, σελ. 51-55.
- ❖ Ζαχαροπούλου, Νατάσα, «Ένα σχόλιο στον *Ορέστη* του Γιάννη Ρίτσου», *Αφιέρωμα. Εικοσιπέντε κείμενα για τον Γιάννη Ρίτσο*, στο *Ομπρέλα*, τχ. 31, Δεκέμβριος 1995, σελ. 20-22.
- ❖ Ζερβού, Αλεξάνδρα, «Ο αρχαίος μύθος και η ‘στρατευμένη’ ποίηση του καιρού μας –Με αναφορές στο έργο του Γιάννη Ρίτσου-», στον τόμο *Εισαγωγή στην ποίηση του Ρίτσου. Επιλογή κριτικών κειμένων* (επιμ. Δημήτρης Κόκορης), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2009, σελ. 183-199.
- ❖ Θανόπουλος, Γεώργιος, «Συμβολή στη μελέτη των σχέσεων Λαογραφίας και Λογοτεχνίας», στο *Ελληνική λαϊκή ποίηση. Από το δημοτικό τραγούδι στη σύγχρονη έντυπη και ηλεκτρονική λαϊκή ποίηση*, Ηρόδοτος, Αθήνα 2014, σελ. 237-247.
- ❖ Θωμαδάκη, Μαρίκα, «Ο ερωτικός λόγος στον κύκλο των Ατρείδων του Γιάννη Ρίτσου», *Αφιέρωμα στον ποιητή Γιάννη Ρίτσο (1909-1990)*, στη *Νέα Εστία*, τχ. 1547, Χριστούγεννα 1991, σελ. 80-89.
- ❖ Κακλαμανάκη, Ρούλα, «Μνήμη και μνημοτεχνική στο έργο του Γιάννη Ρίτσου», στον τόμο *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος. Οι εισηγήσεις. Διεθνές Συνέδριο*, (επιμ. Αικατερίνη Μακρυνικόλα, Στρατής Μπουρνάζος), Μουσείο Μπενάκη - Κέδρος, Αθήνα 2008, σελ. 255-266.

- ❖ Καλογήρου, Τζίνα, «Η γυναίκα και η μάννα στο έργο του Ρίτσου», στο τόμο 38^ο *Ποιητικό Βήμα σε έναν αντιποιητικό κόσμο. Γιάννης Ρίτσος 1909-2009 στους ποιητές αρμόζουν μόνο γενέθλια*, Στοά του βιβλίου, Αθήνα 2009, σελ. 17-20.
- ❖ Καπλάνογλου, Μαριάνθη, «Τα παραμύθια, τα παιδιά και το σπίτι: τρεις λέξεις στη σκιά της ιστορίας», στον τόμο *Το παραμύθι από τους αδελφούς Grimm στην εποχή μας. Διάδοση και μελέτη* (επιμ. Μ. Μερακλής, Γ. Παπαντωνάκης, Χρ. Ζαφειρόπουλος, Μ. Καπλάνογλου, Γ. Κατσαδώρας), Gutenberg, Αθήνα 2017, σελ. 45-57.
- ❖ Καστρινάκη, Αγγέλα, «Ο Ρίτσος, Η Ελένη και η Μεγάλη Μητέρα», *Αφιέρωμα Γιάννης Ρίτσος*, στα *Θέματα Λογοτεχνίας*, τχ. 42, Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 2009, σελ. 178-188.
- ❖ Κατσίκη-Γκιβάλου, Άντα, «Ο μύθος και η πραγματικότητα στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου», *Αφιέρωμα: Γιάννης Ρίτσος*, στο *Ελίτροχος*, τχ. 4-5, Χειμώνας 1994-1995, σελ. 121-143.
- ❖ Καψωμένος, Ερατοσθένης, «Η τελευταία προ ανθρώπου εκατονταετία», *Εφημ. Ριζοσπάστης* της 31-5-1992.
- ❖ Κουλουφάκος, Κώστας, «Πέντε φάσεις στην ποιητική σταδιοδρομία του Γιάννη Ρίτσου», *Γιάννης Ρίτσος. 40 χρόνια παρουσία*, στο *Αντί* τχ. 23, Ιούλιος 1975, σελ. 26-27.
- ❖ Κωνσταντάκος, Ιωάννης, «Σχόλιο στην ομιλία του καθηγητή Γρηγόρη Σηφάκη με θέμα ‘Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη: Συνέργεια ή αντιπαλότητα;’», *Ελληνική Ανθρωπιστική Εταιρία*, Δεκέμβριος 2008.
- ❖ Λειβαδίτης, Τάσος, «Γιάννη Ρίτσου: “Ορέστης”», στον τόμο *Γιάννης Ρίτσος. Μελέτες για το έργο του*, Διογένης, Αθήνα 1975, σελ. 233-240.
- ❖ Μαρωνίτης, Δημήτρης, «Η αρχαιογνωσία του Σεφέρη: Ζητήματα μεθόδου», στο *Διαλέξεις*, Στιγμή, Αθήνα 1992, σελ. 65-76.
- ❖ Μαστροδημήτρης, Παναγιώτης, «Η ποίηση του Γιάννη Ρίτσου: Μια ανασκόπηση», *Αφιέρωμα: Γιάννης Ρίτσος*, στο *Ελίτροχος*, τχ. 4-5, Χειμώνας 1994-1995, σελ. 181-200.
- ❖ Μέγας, Γεώργιος, «Ο Λόγος παρηγορητικός περί δυστυχίας και ευτυχίας και τα παραμύθια της προς την τύχην οδοιπορίας», στο *Λαογραφία*, τχ. 15, Αθήνα 1953, σελ. 3-43.
- ❖ Μερακλής, Μιχάλης, «Λαογραφία και Λογοτεχνία», στο *Φιλολογικά*, τχ. 2, Φθινόπωρο 1979-Χειμώνας 1980, Ιωάννινα, σελ. 3-14.

- ❖ Μερακλής, Μιχάλης, «Η “Τέταρτη διάσταση” του Γιάννη Ρίτσου. Μια πρώτη προσέγγιση», στον τόμο *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Κέδρος, Αθήνα 1981, σελ. 517-544.
- ❖ Μερακλής, Μιχάλης, «Η πολλαπλή ζωή του μύθου», *Έντεχνος λαϊκός λόγος*, Καρδαμίτσας, Αθήνα 1993, σελ. 191-206.
- ❖ Μερακλής, Μιχάλης, «Γιάννης Ρίτσος: η αλήθεια σε δυο επίπεδα», στον τόμο *Πρακτικά Δεκάτου Τέταρτου Συμποσίου Ποίησης*, Πανεπιστήμιο Πατρών, 1-3 Ιουλίου 1994, (επιμ. Σ. Λ. Σκαρτσής), Αχαϊκές εκδόσεις, Πάτρα 1996, σελ. 144-156.
- ❖ Μερακλής, Μιχάλης, «Μύθος και παραμύθι στη λαϊκή παράδοση και στη λογοτεχνική δημιουργία», στον τόμο *Μύθος: εννοιολογικές και σημασιολογικές προσεγγίσεις στο έργο του. Οδυσσέας Ελύτης: Ανιχνεύσεις στο έργο του*, Φιλολογική Βιβλιοθήκη Συνδέσμου Φιλολόγων Ν. Λέσβου, Μυτιλήνη 1998, σελ. 19-27.
- ❖ Μερακλής, Μιχάλης, «Η δίψα, η λήθη και η ανάσταση των νεκρών», *Τιμητικός τόμος για τον Guy-Michel Saunier*, 2002, σελ. 109-121.
- ❖ Μερακλής, Μιχάλης, «Μοτίβα και σύμβολα στο λαϊκό παραμύθι», στον τόμο *Το παραμύθι από τους αδελφούς Grimm στην εποχή μας. Διάδοση και μελέτη*, (επιμ. Μ. Μερακλής, Γ. Παπαντωνάκης, Χρ. Ζαφειρόπουλος, Μ. Καπλάνογλου, Γ. Κατσαδώρας), Gutenberg, Αθήνα 2017, σελ. 21-31.
- ❖ Μηλιώνης, Νίκος, «Ο Ορέστης του Γιάννη Ρίτσου και η αμφισβήτηση του χρέους», *Γιάννης Ρίτσος. Αναγνώσεις, προσεγγίσεις, επανεκτιμήσεις. 40 συγγραφείς γράφουν για τον Γιάννη Ρίτσο*, στο *Δέντρο*, τχ. 169-170, Άνοιξη-Καλοκαίρι 2009, σελ. 107-110.
- ❖ Μπήαν, Πήτερ, (μτφρ. Νινέτα Μακρυνικόλα, Σπύρος Τσακνιάς), «Ο μύθος στα νεοελληνικά γράμματα και ο Φιλοκτήτης του Γιάννη Ρίτσου», στον τόμο *Γιάννης Ρίτσος. Μελέτες για το έργο του*, Διογένης, Αθήνα 1975, σελ. 63-74
- ❖ Μπήαν, Πήτερ, «Η αγελάδα του Ορέστη», στον τόμο *Εισαγωγή στην ποίηση του Ρίτσου. Επιλογή κριτικών κειμένων* (επιμ. Δημήτρης Κόκορης), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2009, σελ. 115-120.
- ❖ Μυρσιάδης, Κώστας (μτφρ. Γ. Βαθής), «Το ελληνικό παρελθόν στην ποίηση του Ρίτσου», *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο για τα σαράντα χρόνια του “Επιτάφιου” και τα πενήντάχρονα του έργου του*, στα *Αιολικά Γράμματα*, τχ. 32-33, Μάρτιος-Ιούνιος 1996, σελ. 266-288.

- ❖ Παγουλάτος, Ανδρέας, «Οι Ατρείδες στην Τέταρτη Διάσταση του Γιάννη Ρίτσου (προσωπεία, μεταμορφώσεις, σημαίνοντα ζώα, αντικείμενα και αινιγματικός λόγος)», *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο. 100 χρόνια από τη γέννησή του*, στο *Οδός Πανός*, τχ. 146, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 2009, σελ. 14 -19.
- ❖ Παπαγεωργίου, Κώστας, «Προτάσεις επάνω στη Σονάτα του σεληνόφωτος του Γιάννη Ρίτσου», στον τόμο *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Κέδρος, Αθήνα 1981, σελ. 561-581.
- ❖ Παραδέλλης, Θεόδωρος, «Μύθος και κοινωνία: θεωρητικές προσεγγίσεις», στον τόμο *Μύθος: εννοιολογικές και σημασιολογικές προσεγγίσεις στο έργο του Οδυσσέας Ελύτη: Ανιχνεύσεις στο έργο του*, Φιλολογική Βιβλιοθήκη Συνδέσμου Φιλολόγων Ν. Λέσβου, Μυτιλήνη 1998, σελ. 7-16.
- ❖ Πατίλας, Δημήτρης, «Αρχαιοελληνικά μυθολογικά θέματα στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου», στον τόμο *Μύθος: εννοιολογικές και σημασιολογικές προσεγγίσεις στο έργο του Οδυσσέας Ελύτη: Ανιχνεύσεις στο έργο του*, Φιλολογική Βιβλιοθήκη Συνδέσμου Φιλολόγων Ν. Λέσβου, Μυτιλήνη 1998, σελ. 33-52.
- ❖ Πιερής, Μιχάλης, «Ρίτσος-Σεφέρης. Συγκλίσεις και αποκλίσεις στη “μυθική μέθοδο”», στο *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος. Οι εισηγήσεις. Διεθνές Συνέδριο*, (επιμ. Αικατερίνη Μακρυνικόλα, Στρατής Μπουρνάζος), Μουσείο Μπενάκη - Κέδρος, Αθήνα 2008, σελ. 82-92.
- ❖ Πολενάκης, Λέανδρος, «Αγαμέμνων, Ορέστης, χωρίς Ευμενίδες», *Γιάννης Ρίτσος*, στο *Διαβάζω*, τχ. 205, Δεκέμβριος 1988, σελ. 128-131.
- ❖ Πολίτης, Νικόλαος, «Κατάλογος συγγραφέων αναφερομένων εις την Μέσης και Νεωτέραν Ελληνικήν Ιστορίαν και Φιλολογίαν 1883», στο *Δελτίο της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος*, τόμος 1^{ος}, Αθήνα 1883, σελ. 169-180.
- ❖ Πολίτης, Νικόλαος, «Λαογραφία», στο *Λαογραφία*, τχ. 1, Αθήνα 1909, σελ. 3-18.
- ❖ Πούχνερ, Βάλτερ, «Αρχετυπική δομή και χρονική συνέχεια. Εκδοχές της μακράς διάρκειας», στο *Δοκίμια Λαογραφικής Θεωρίας*, Gutenberg, Αθήνα 2011, σελ. 83-107.
- ❖ Προκοπάκη, Χρύσα, «Ελευθερία και αναγκαιότητα», *Γιάννης Ρίτσος: Πολυκριτική*, στο *Συνέχεια*, τχ. 1, Μάρτιος 1973, σελ. 22-25.
- ❖ Προκοπάκη, Χρύσα, «Ο κύκλος των μυθολογικών ποιημάτων του Γιάννη Ρίτσου», *Ποίηση / Θέατρο. Γιάννης Ρίτσος*, στα *Θεατρικά τετράδια*, τχ. 2, Ιανουάριος 1980, σελ. 8.

- ❖ Ρίτσος, Γιάννης, «Ένα γράμμα του, για την ποίησή του», *Αφιέρωμα στον ποιητή Γιάννη Ρίτσο (1909-1990)*, στη *Νέα Εστία*, τχ. 1547, Χριστούγεννα 1991, σελ. 94-97.
- ❖ Ρίτσος, Γιάννης, «Ανέκδοτη επιστολή του Γιάννη Ρίτσου στον Πέτρο Ανταίο», *Μορφές του υπερρεαλισμού*, στο *Διαβάζω*, τχ. 412, Νοέμβριος 2000, σελ. 36-43.
- ❖ Σέργης, Μανόλης, «Από τη λαϊκή στη λογοτεχνική αυτοβιογραφία: Η περίπτωση του “Γερνάω επιτυχώς” του Γ. Σκαμπαρδώνη. Συμβολή στις σχέσεις της Λαογραφίας με τη Λογοτεχνία και την Ιστορία», Πρακτικά Συνεδρίου της Πανελλήνιας Ένωσης Φιλολόγων με θέμα «Λαογραφία και Ιστορία», στον τόμο *Σεμινάριο 29*, (επιμ. Χριστίνα Βέικου), Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σελ. 128-144.
- ❖ Σιαφλέκης, Ζαχαρίας, «Εισαγωγή», στον τόμο *Γραφές της μνήμης. Σύγκριση-Αναπαράσταση-Θεωρία*, (εισαγωγή-επιμέλεια Ζ. Σιαφλέκης), Gutenberg, Αθήνα 2011, σελ. 13-33.
- ❖ Σοκολιούκ, Βίκτορ, «Ο μύθος στο έργο του Γιάννη Ρίτσου», στον τόμο *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Κέδρος, Αθήνα 1981, σελ. 391-402.
- ❖ Σοκολιούκ, Βίκτορ, «Η λειτουργία του μυθολογικού στοιχείου στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου», στα *Αιολικά Γράμματα*, τχ. 11-12, Νοέμβρης-Δεκέμβρης 1996, σελ. 429-437.
- ❖ Τζιόβας, Δημήτρης, «Ο Ορέστης του Ρίτσου: η πολιτική του μύθου και η αναρχία της ρητορικής», *Από το λυρισμό στο μοντερνισμό. Πρόσληψη, ρητορική και ιστορία στη νεοελληνική ποίηση*, Νεφέλη, Αθήνα 2005, σελ. 257-279.
- ❖ Φιλοκύπρου, Έλλη, «Υπόκριση και ειλικρίνεια στην ποίηση του Ρίτσου», στον τόμο *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος. Οι εισηγήσεις. Διεθνές Συνέδριο*, (επιμ. Αικατερίνη Μακρυνικόλα, Στρατής Μπουρνάζος), Μουσείο Μπενάκη - Κέδρος, Αθήνα 2008, σελ. 275-304.

Ξενόγλωσσα

- ❖ Bidney, David, «Myth, Symbolism and Truth», στο *Myth and Literature: Contemporary Theory and Practice*, (ed. John Vickery), University of Nebraska Press, Lincoln 1966, σελ. 3-14.
- ❖ Burkert, Walter, «Die Absurdität der Gewalt und das Ende der Tragödie: Euripides' Orestes», στο *Antike und Adendland 20*, Walter de Gruyter, Berlin-New York 1974, σελ. 97-109.
- ❖ Charles, Stewart, «Χρόνος, τελετουργία και τελεολογία», στο *Αρχαιολογία και Τέχνες* 76 (2000), σελ. 26-34.
- ❖ Davidson, H. R. Ellis, «Folklore and Literature», στο *Folklore*, Vol.86, No.2 (Summer, 1975), σελ.73-93.
- ❖ Dundes, Alan, «Madness in Method. Plus a Plea for Projective Inversion in Myth», στον τόμο *The meaning of Folklore. The Analytical Essays of Alan Dundes*, (Edited and Introduced by Simon J. Bronner), Utah State University Press Logan, Utah 2007, σελ. 344-351.
- ❖ Eliot, T.S, «Οδυσσέας, τάξη και μύθος» (μτφρ. Π. Τσελέντη-Αποστολίδη), *T.S. Eliot Αφιέρωμα*, στο *Η λέξη*, τχ. 43, Μάρτιος-Απρίλιος 1985, σελ. 240-243.
- ❖ Fuqua, Charles, «Studies in the Use of Myth in Sophocles', "Philoctetes" and the "Orestes" of Euripides», στο *Traditio*, Vol. 32, Cambridge University Press 1976, σελ. 29-95.
- ❖ Honko, Lauri, «The Problem of Defining Myth», στον τόμο *Sacred Narrative. Readings in the Theory of Myth* (ed. Alan Dundes), USA 1984, σελ. 41-52.
- ❖ Jeffreys, M., «Reading in the Fourth Dimension», στο *Modern Greek Studies* 2, Australia and New Zealand 1994, σελ. 61-105.
- ❖ Keeley, Edmund, (μτφρ. Σπ. Τσακνιάς), «Ο Σεφέρης και η “μυθική μέθοδος”», στο *Μύθος και φωνή στη σύγχρονη ελληνική ποίηση*, Στιγμή, Αθήνα 1987, σελ. 113-146.
- ❖ Kurt von Fritz, «Die Orestessage bei den drei großen griechischen Tragikern», στο *Antike und modern Tragödie*, Βερολίνο 1962, σελ. 113-159.
- ❖ Lüthi, Max (translated by Jon Erickson), *The Fairytale as art form and portrait of Man*, Indiana University Press, Bloomington 1987.
- ❖ Naithani, Sadhana, «A wild Philology», στο *Marvels and Tales*, vol. 28, Issue 1, Wayne State University Press, USA 2014, σελ. 38-53.

- ❖ Ortner, Sherry, «On key symbols», στο *American Anthropologist* 75/5, 1973, σελ. 1338-1346.
- ❖ Ranke, Kurt (μτφρ. Μιχάλης Μερακλής), «Προβλήματα κατηγοριών του λαϊκού πεζού λόγου», στο *Έντεχνος λαϊκός λόγος*, Καρδαμίτσας 2007², σελ. 327-341.
- ❖ Shojaei Kawan, Christine, «Fairy Tale Typology and the “New” Genealogical Method: A Reply to Willem de Blécourt», στο *Fabula*, vol. 52, Issue 3-4, (January 2012), De Gruyter, σελ. 297-301.
- ❖ Thompson Stith, «Folklore and Literature», στο *PMLA*, vol.55, No.3 (Sep., 1940), σελ. 866-874.
- ❖ Zeitlin, Froma, «The Closet of Masks: Role-Playing and Myth-Making in Orestes of Euripides», *Oxford Readings in Classical Studies. Euripides*, (ed. Judith Mossman), Oxford 2003, σελ. 309-341.

Γ. Διαδίκτυο

- ❖ <https://maniatika.wordpress.com> (ημερομηνία ανάκτησης 1/12/2017).
- ❖ <http://www.eidisis.gr/politistika/kostas-pinelis-to-mantili-sta-ethima-stin-laiki-pisti-kai-latreia-tis-thrakis.html> (ημερομηνία ανάκτησης 03-01-2018).
- ❖ <http://bnr.bg/el/post/100471112/to-vodji-i-ageladja-kai-o-tauros-sti-laograia> (ημερομηνία ανάκτησης 04-02-2018).
- ❖ <http://utopia.duth.gr/~mdimasi/cv/cv42.pdf> (ημερομηνία ανάκτησης 09/04/2018).

Παράρτημα

(Δυο νέοι, ως 20 χρονώ, σταμάτησαν στα προπύλαια με μιαν έκφραση σα να προσπαθούσαν κάτι να θυμηθούν, κάτι ν' αναγνωρίσουν, ενώ τους ήταν όλα αφάνταστα γνωστά και συγκινητικά, μόνο που κάπως μικρότερα —πολύ μικρότερα— απ' όσο τα σκέφτονταν στην ξενιτιά, από άλλο χώρο κι από άλλο χρόνο, —πολύ μικρότερα και τα τείχη κι οι τεράστιες πέτρες κι η πύλη των λεόντων και το παλάτι κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού. Καλοκαίρι πια. Νυχτώνει. Τα ιδιωτικά αυτοκίνητα και τα μεγάλα εκδρομικά λεωφορεία έχουν φύγει. Ο χώρος ανασαίνει μες στην ησυχία, — μια βαθιά αναπνοή απ' τα στόματα των αρχαίων τάφων και των αναμνήσεων. Ένα κομμάτι εφημερίδα σάλεψε στα καμένα χόρτα, φυσημένο από αόριστη πνοή. Ακούγεται το βήμα του νυχτοφύλακα και το μεγάλο κλειδί πού κλειδώνει τη μέσα πόρτα του πύργου. Τότε, σα ν' απελευθερώθηκαν μες στη ζεστή δροσιά της νύχτας, οι γρύλλοι χτυπήσαν τα μικρά ταμπούρλα τους. Κάπου, πίσω απ' το βουνό, έρπει μια αμφίβολη λάμψη — ίσως είναι το φεγγάρι. Και την ίδια ακριβώς στιγμή ακούστηκε απ' την πέτρινη σκάλα, οξύς, σκληρός, παράτονος, ο θρήνος μιας γυναίκας. Οι δυο νέοι δεν κοιτάχτηκαν. Δέθηκαν με το κάτω τείχος σα δυο μεγάλες σκιές. Σε λίγο ο ένας σκούπισε τον ιδρώτα του απ' το μέτωπό του με το μαντίλι του, έδειξε προς τα εκεί με χαλαρωμένο δάχτυλο και μίλησε στον άλλον, πού έμενε πάντα στοργικά βουβός και αφοσιωμένος σαν Πυλάδης):

[1]⁵⁰⁵ Άκου, — δεν έπαψε ακόμη, δεν κουράστηκε. Ανυπόφορη,
μέσα σ' αυτή τη νύχτα την ελληνική — τόσο ζεστή, τόσο γαλήνια,
τόσο ανεξάρτητη από μας κι αδιάφορη, επιτρέποντάς μας
μιαν άνεση — να 'μαστε μέσα της, να την κοιτάμε απ' τα μέσα
κι από μακριά ταυτόχρονα· να βλέπουμε τη νύχτα
γυμνή ως τις ελάχιστες φωνές των γρύλλων της,
ως τις ελάχιστες φρικιόσεις του μαύρου δέρματος της.

[2] Πώς να γινότανε να μέναμε ανεξάρτητοι κι εμείς, με την ωραία
χαρά της αδιαφορίας, της ανεξιθρησκίας, πέρα απ' τα πάντα,
μέσα στα πάντα, μέσα μας — μόνοι, ενωμένοι, αδέσμευτοι,
δίχως συγκρίσεις, ανταγωνισμούς, ελέγχους, δίχως
να μας μετράει η οποία αναμονή κι απαίτηση των άλλων. Έτσι μόνο

⁵⁰⁵ Η αρίθμηση των στροφών έγινε από τη γράφουσα για λόγους διευκόλυνσης στην ανάλυση του ποιήματος που προηγήθηκε.

να βλέπω το λουρί του σκανδάλου σου, που μου χωρίζει
το μεγάλο σου δάχτυλο, το άμεπτο, προς μια δική μου θέση,
προς ένα χώρο μυστικό, δικό μου, πλάι στις ροδοδάφνες,
και τ' ασημένια φύλλα της νύχτας να πέφτουν στον ώμο σου
κι ο ήχος της κρίνης να περνάει ανεπαίσθητα κάτω απ' τα νύχια μας.

[3] Άκου την, — η φωνή της τη σκεπάζει σα βαθύβουος θόλος
κι είναι ή ίδια κρεμασμένη μέσα στη φωνή της
σα γλωσσίδι καμπάνας, και χτυπιέται και χτυπάει την καμπάνα,
ενώ δεν είναι μήτε σκόλη μήτε ξόδι, μόνο ή άσπιλη ερημιά των βράχων
και κάτω η ταπεινή ησυχία του κάμπου, υπογραμμίζοντας
αυτή την αδικαίωτη παραφορά, πού γύρω της
σαλεύουν σαν αθώοι παιδικοί χαρταετοί τ' αναρίθμητα αστέρια
με το χάρτινο αείροο θρόισμα της μεγάλης ουράς τους.

[4] Ας μακρύνουμε λίγο από δω, να μη μας φτάνει ή φωνή της γυναίκας·
ας σταθούμε πιο κάτω· — όχι στους τάφους των προγόνων·
όχι σπονδές απόψε. Τα μαλλιά μου
δε θέλω να τα κόψω, — εδώ πάνω
συχνά σεργιάνισε το χέρι σου. Τί όμορφη νύχτα —
κάτι δικό μας, πού μακραίνει, αποσπασμένο από μας, και το ακούμε
σα σκοτεινό ποτάμι να πορεύεται κατά τη θάλασσα,
φέγγοντας πότε πότε κάτω απ' τα κλαδιά, στο σπίθισμα των άστρων,
μέσα σε τούτο το δυναστικό, το ανήλεο καλοκαίρι,
με αδιόρατες παύσεις, στιγμιαίες, με τυχαία σκιρτήματα (ίσως κάποιος
να ρίχνει πέτρες στο ποτάμι) — αυτή ή μικρή αναπήδηση
κι αστράφτουν χαμηλά τα τζάμια των αμπελουργών. Παράξενο,

[5] μια ολόκληρη ζωή με ετοίμαζαν κι ετοιμαζόμουνα γι' αυτό. Και τώρα,
μπροστά στην πύλη αυτή, νιώθω ολότελα ανέτοιμος· —
τα δυο μαρμάρινα λιοντάρια —τάδες;— τιθασεύτηκαν,
αυτά, που ξεκίνησαν απ' τα παιδικά μας χρόνια τόσο ανένδοτα,
άγρια σχεδόν, με τη χαίτη ορθωμένη για ένα παράτολμο πήδημα,
κατακάθισαν πια συμβιβασμένα στις δυο επάνω γωνίες της εξώθυρας

με τρίχωμα νεκρό, με μάτια απόντα, —δεν τρομάζουν κανένα,— με μίαν έκφραση
σκυλιών τιμωρημένων, κι ούτε μάλιστα θλιμμένων,
πιστών, τυφλών σκυλιών, χωρίς μνησικακία,
γλείφοντας πότε πότε με τη γλώσσα τους το χλιαρό πέλμα της νύχτας.

[6] Ανέτοιμος, ναι· — δεν το μπορώ· μου λείπει η αναλογία
εκείνη η απαραίτητη με το τοπίο, την ώρα, με τα πράγματα
και με τα γεγονότα· —όχι λιγοψυχία,— ανέτοιμος
μπροστά στο κατώφλι της πράξης, ολότελα ξένος
μπροστά στον προορισμό πού οι άλλοι μου έταξαν. Πώς γίνεται
οι άλλοι να ορίζουν λίγο λίγο τη μοίρα μας, να μας την επιβάλλουν
κι εμείς να το δεχόμαστε; Πώς γίνεται μ' ελάχιστα νήματα
κάποιων δικών μας στιγμών να μας υφαίνουν
ολόκληρο το χρόνο μας, τραχύ και σκοτεινόν, ριγμένον
σαν καλύπτρα απ' το κεφάλι ως τα πόδια μας, σκεπάζοντας
ολόκληρο το πρόσωπο μας και τα χέρια μας, όπου αποθέσανε
ένα άγνωστο μαχαίρι —ολότελα άγνωστο— και να φωτίζει
με τη σκληρή του λάμψη ένα τοπίο, όχι δικό μας,—
αυτό το γνωρίζω: όχι δικό μας. Και πώς γίνεται

[7] να το αποδέχεται ή δική μας μοίρα, ν' αποσύρεται
και να κοιτάει σαν ξένη εμάς τους ίδιους και την ξένη μοίρα μας,
μουγκή, αυστηρή, παραιτημένη, αμέτοχη,
ούτε με το ύφος καν μιας μεγαλοψυχίας ή στωικότητας,
χωρίς τουλάχιστο να εξαφανίζεται, χωρίς να πεθαίνει,
να μείνουμε έρμαιο έστω μιας αλλότριας μοίρας,
άλλα μιας μόνον — όχι δίδουλοι και μοιρασμένοι. Νά την, που μένει
εκεί, σαν νυσταγμένη· — το 'να της μάτι κλειστό και τ' άλλο διεσταλμένο,
αφήνοντας μας να τη βλέπουμε που μας παρατηρεί και διακρίνει
το αιώνιο μας ταλάντευμα, χωρίς επιδοκιμασία ή αποδοκιμασία.

[8] Δυο έλξεις αντίρροπες μου φαίνεται ν' αντιστοιχούν στα δυο μας πόδια,
κι η μια έλξη απομακρύνεται όλο πιο πολύ απ' την άλλη
φαρδαινοντας το διασκελισμό μας ως τον διαμελισμό· και το κεφάλι

είναι ένας κόμπος που κρατάει ακόμη το κομμένο τούτο σώμα,
ενώ, θαρρώ, τα πόδια είναι πλασμένα να μετακινούνται
ένα ένα μόνο του, σ' ένα ρυθμό και τα δυο, σε μια κατεύθυνση,
στον κόμπος κάτω, δίπλα στα τσαμπιά των σταφυλιών, ως τον ορίζοντα πέρα που
ροδίζει,
μεταφέροντας ακέριο το σώμα μας· — ή μήπως
γι' αυτόν τον μέγα, τρομερό διασκελισμό πλαστήκαμε
πάνω απ' τον άγνωστο γκρεμό, πάνω απ' τους τάφους και τον τάφο μας; Δεν ξέρω.

[9] Όμως, πίσω απ' τα τόσα στρώματα της ταραχής και του φόβου, μαντεύω
ν' απλώνεται η απέραντη σιγή, — μια δικαιοσύνη,
μια ισορροπία αυθύπαρκτη που μας περιλαμβάνει
στην τάξη των σπόρων και των άστρων. Πρόσεξες; — το μεσημέρι,
καθώς ερχόμασταν εδώ, η σκιά ενός σύννεφου σερνότανε στον κόμπος,
σκεπάζοντας τα σταροχώρα, τ' αμπέλια, τους ελαιώνες,
τ' άλογα, τα πουλιά, τα φύλλα, — ένα διάφανο ιχνογράφημα
από 'να μακρινό τοπίο του απείρου, πάνω εδώ στο χώμα·
κι ο αγρότης που πορεύονταν στην άκρη της πεδιάδας
ήταν σα να κρατούσε περασμένην κάτω απ' την αριστερή μασκάλη του
όλη τη σκιά του σύννεφου σαν πελώριο μανδύα
μεγαλόπρεπον κι όμως απλόν σαν την προβιά του.

[10] Έτσι οικειώνεται η γης με το άπειρο, παίρνοντας κάτι
από γαλάζιο κι από αόριστο· και το άπειρο πάλι
κάτι απ' τη γη, καστανό και ζεστό, κάτι από φύλλα,
κάτι από στάμνες και ρίζες, κάτι απ' τα μάτια
εκείνης της καρτερικής γελάδας (τη θυμάσαι;)
κι απ' τα στέρεα πόδια του γεωργού που χάνονταν στο βάθος.

[11] Ωστόσο αυτή ή γυναίκα δε λέει να σωπάσει. Άκουσε την.
Πώς δεν ακούει την ίδια τη φωνή της; Πώς μπορεί να μένει
κλεισμένη ασφυχτικά σε μια στιγμή παρωχημένου χρόνου,
παρωχημένων αισθημάτων; Πώς μπορεί, και με τί,
ν' ανανεώνει αυτό το πάθος της εκδίκησης και τη φωνή του πάθους

όταν όλοι οι αντίλαλοι τη διαψεύδουν, τη χλευάζουν μάλιστα· οι αντίλαλοι
απ' τις στοές, απ' τις κολόνες, απ' τις σκάλες, απ' τα έπιπλα,
απ' τα πιθάρια του κήπου, απ' τις σπηλιές της Ζάρας, απ' το υδραγωγείο,
απ' τους στάβλους των αλόγων χαμηλά, απ' τις σκοπιές των φρουρών πάνω στους
λόφους,
απ' τις πτυχές των γυναικείων αγαλμάτων στο προαύλιο
κι απ' τους ευγενικούς φαλλούς των πέτρινων δρομέων και δισκοβόλων;

[12] Ακόμη και τ' ανθοδοχεία του σπιτιού λες κι αντιτάσσουν στους ολολυγμούς της
μια κίνηση επιείκειας λίγων ευαίσθητων τριαντάφυλλων
με χάρη τοποθετημένων απ' το χέρι της μητέρας
εκεί, στη σκαλιστή κονσόλα, μπροστά στο μεγάλο, πατρογονικό καθρέφτη,
σ' ένα φέγγος διπλό, από ανταύγεια σ' ανταύγεια, υδάτινο, — το αναθυμάμαι
από τα παιδικά μου χρόνια — αυτό μου μένει ασκίαστο—
υδάτινο φέγγος, λεπταίσθητο, ουδέτερο — μια αοριστία—
το άχρονο, το αναμάρτητο, — κάτι απαλό κι εξαίσιο
όπως το χνούδι στο λαιμό των κοριτσιών είτε στα χείλη των έφηβων,
όπως η μυρωδιά ενός σώματος φρεσκοπλυμένου στα σεντόνια
τα δροσερά θερμασμένα απ' το χνότο μιας νύχτας θερινής, γεμάτης άστρα.

[13] Τίποτα εκείνη δεν καταλαβαίνει· μήτε τους αντίλαλους
που μυκτηρίζουν την ανάρμοστη φωνή της. Φοβούμαι· δε δύναμαι
ν' αποκριθώ στο κάλεσμα της — τόσο υπέρογκο και τόσο αστείο συνάμα—
σ' αυτά τα στομφώδη της λόγια, παλιωμένα, σάμπως ξεθαμμένα
από σεντούκια «καλών εποχών» (έτσι πού λένε οι γέροντες),
σαν μεγάλες σημαίες, ασιδέρωτες, που μέσα στις ραφές τους
έχει εισδύσει ή ναφθαλίνη, ή διάψευση, ή σιωπή, — τόσο πιο γερασμένες
όσο καθόλου δεν υποψιάζονται τα γηρατειά τους, κι επιμένουν
να πλαταγίζουν μ' αρχαιοπρεπες χειρονομίες πάνω από ανύποπτους διαβάτες
πολυάσχολους ή απανδημένους, πάνω από ασφαλοστρωμένους δρόμους
σεμνούς, παρ' όλο τους το πλάτος και το μέγεθος, με τις κομψές βιτρίνες τους
όλο γραβάτες, κρύσταλλα, μαγιό, καπέλα, τσάντες, βούρτσες,
που αντιστοιχούν καλύτερα στις ανάγκες της ώρας μας
άρα και στην αιώνια ανάγκη της ζωής που μας προστάζει.

[14] *Κι αυτή επιμένει να ετοιμάζει υδρομέλι και τροφές για πεθαμένους
που πια δε διψούν και δεν πεινούν κι ούτε έχουν στόμα
κι ούτε ονειρεύονται αποκαταστάσεις ή εκδικήσεις. Όλο επικαλείται
το αλάθητό τους (— ποιο αλάθητο τάχα;) ίσως για να γλιτώσει
απ' την ευθύνη μιας δικής της εκλογής κι απόφασης —
όταν τα δόντια των νεκρών, ολόγυμνα, σκόρπια στο χώμα,
είναι η λευκή σπορά σε μίαν απέραντη μαύρη κοιλάδα
βλασταίνοντας τα μόνα αλάθητα, αόρατα, πάλλευκα δέντρα
που φωσφορίζουνε στο φεγγαρόφωτο, ώς το τέλος του χρόνου.*

[15] *Α, πώς τ' αντέχει το στόμα της τα λόγια ετούτα,
ανασυρμένα, ναι, από σεντούκια παλιά (όπως εκείνα
τα στολισμένα με μεγάλα καρφιά), ανασυρμένα
ανάμεσα από τα παλιά καπέλα της μητέρας, περασμένης μόδας,
που πια δεν τα φορεί η μητέρα — δεν τα καταδέχεται. Την είδες
το απόγευμα στον κήπο; — τί όμορφη που 'ναι ακόμη — δε γέρασε διόλου,
ίσως γιατί εποπτεύει το χρόνο και τον πράττει
κάθε στιγμή, — θέλω να πω ανανεώνεται
γνωρίζοντας τη νεότητα που χάνει — ίσως γι' αυτό την παίρνει πίσω.*

[16] *Κι η φωνή της μητέρας, πόσο σύγχρονη, καθημερινή, σωστή, —
μπορεί να προφέρει φυσικά τα πιο μεγάλα λόγια
ή και τα πιο μικρά, στην πιο μεγάλη σημασία τους, όπως:
«μια πεταλούδα μπήκε απ' το παράθυρο»,
ή: «ο κόσμος είναι ανυπόφορα υπέροχος»,
ή: «θα χρειαζόταν πιότερο λουλάκι στις λινές πετσέτες»,
ή: «μου διαφεύγει μια νότα από αυτήν την ευωδιά της νύχτας», και γελάει,
ίσως για να προλάβει κάποιον πού μπορούσε να γελάσει —*

[17] *Αυτή η βαθιά της κατανόηση κι η τρυφερή επιείκεια
για όλους και για όλα (σχεδόν μια περιφρόνηση) — τη θαύμαζα πάντα και την τρόμαζα
με την ενσυνείδητη, υψηλή περηφάνια της,
αναμιγνύοντας το μικρό, πονηρό, πολυδιάστατο γέλιο της,*

με το μικρό κρότο του σπίρτου και τη φλόγα του σπίρτου, καθώς άναβε
την κρεμαστή λάμπα της τραπεζαρίας, κι ήταν εκεί, φωτισμένη απ' τα κάτω,
μ' εντοπισμένο πιο ισχυρό το φωτισμό στο εύγραμμο πηγούνι της
και στα λεπτά, παλλόμενα ρουθούνια της, που για λίγο
σταματούσαν ν' ανασαίνουν και στένευαν
σαν για να μείνει κοντά μας, να σταθεί, ν' ακινητήσει
μη διαλυθεί σα μια στήλη γαλάζιος καπνός στις πνοές της νύχτας,
μην την πάρουν τα δέντρα με τα μακριά κλαδιά τους, μη φορέσει
τη δαχτυλήθρα ενός άστρου για ένα απέραντο εργόχειρο —

[18] Έτσι έβρισκε πάντα η μητέρα την πιο ακριβή της κίνηση και στάση
ακριβώς τη στιγμή της απουσίας της, — πάντα φοβόμουν
μήπως χαθεί απ' τα μάτια μας, μήπως αναληφθεί καλύτερα, — όταν έσκυβε
να δέσει το σανδάλι της που άφηνε απ' έξω τα υπέροχα,
βαμμένα, κυκλαμένα νύχια της ή όταν διόρθωνε
τα μαλλιά της μπροστά στο μεγάλο καθρέφτη
με μια κίνηση της παλάμης της τόσο χαριτωμένη, νεανική κι ανάλαφρη
σα να μετακινούσε τρία τέσσερα αστέρια στο μέτωπο του κόσμου,
σα να 'βαζε να φιληθούν δυο μαργαρίτες πλάι στην κρήνη
ή σα να κοίταζε με τόλμη στοργική δυο σκυλιά
να κάνουν έρωτα καταμεσής του σκονισμένου δρόμου
σ' ένα καυτό, θερινό μεσημέρι. Τόσο απλή και πειστική ήταν η μητέρα
και δυνατή μαζί, επιβλητική κι ανεξερεύνητη.

[19] Ίσως αυτό δεν της συγχώρεσε ποτέ η αδελφή μου — την αιώνια της νεότητα —
αυτή η γριά παιδίσκη, συνετή από αντίθεση, δοσμένη στην άρνηση
της ομορφιάς και της χαράς — ασκητική, αποκρουστική στη σωφροσύνη της,
μόνη κι ασύνδετη. Ακόμη και τα ρούχα της
πεισματικά γεροντικά, ριχτά, ξεπεσμένα, γερασμένα,
και το κορδόνι της μέσης της άτονο, φθαρμένο,
σα φλέβα χωρίς αίμα γύρω στην κοιλιά της (και το σφίγγει ωστόσο)
σαν το κορδόνι μιας πεσμένης κουρτίνας που πια μήτε ανοίγει μήτε κλείνει
δείχνοντας έτσι λοξά ένα τοπίο μιας αιώνια στρυφνής αυστηρότητας
με κοφτά βράχια και δέντρα πελώρια, γυμνά, διακλαδωμένα

πάνω σε στερεότυπα, πομπώδη σύννεφα· κι εκεί, στο βάθος
η αδιόρατη παρουσία ενός χαμένου προβάτου,
ένα έμψυχο στίγμα λευκό, ένας κόκκος τρυφερότητας —δε φαίνεται—
κι η ίδια ή αδελφή μου ένας κάθετος βράχος
περικλεισμένος στη σκληρότητα του· — ανυπόφορη. Άκου την,—
σχεδόν μικρόλογη· — παρατηρεί τη μητέρα και διαρκώς εξεγείρεται
όταν βάζει ένα λουλούδι στα μαλλιά της ή στον κόρφο της,
όταν περνάει το διάδρομο μ' εκείνα τα επιτυχημένα μουσικά βήματα της,
όταν γέρνει, με μιαν άνεση περίλυπη, κάπως λοξά το κεφάλι της
στάζοντας έναν ήχο πολυσήμαντο απ' το μακρύ σκουλαρίκι της στον ώμο της
που τον ακούει μόνο αυτή, — το γλυκό της προνόμιο. Κι η άλλη εξοργίζεται.

[20] Συντηρεί την οργή της με την ένταση της ίδιας της φωνής της —
(αν θα την έχανε κι αυτήν τί θα της έμενε;) — θαρρώ πώς φοβάται την εκπλήρωση
της τιμωρίας, μη και δεν της μείνει τίποτα. Ποτέ της
δεν άκουσε κι αυτή το νύχτιο χόρτο να θροΐζει μυστικά απ' το πέρασμα
ενός ευλύγιστου, αόρατου ζώου μπροστά στα παράθυρα, την ώρα του δείπνου·
δεν είδε ποτέ την ανεμόσκαλα, τη δίχως λόγο ακουμπισμένη
σ' έναν τοίχο ψηλό και γυμνό, μια μέρα αργίας· δεν πρόσεξε
αυτό το «δίχως λόγο»· δε διέκρινε
τη φούντα ενός καλαμποκιού να ζύνει το πέλμα ενός μικρότατου σύννεφου,
ή το σχήμα της στάμνας μπρος στον έναστρο ουρανό, ή ένα δρεπάνι
παρατημένο μόνο του, πλάι στην πηγή, ένα μεσημέρι,
ή τον ίσκιο του αργαλειού στην κλειστή κάμαρα, όταν θειαφίζουν τ' αμπέλια
κι ακούγονται οι φωνές των αγροτών κάτω στον κάμπο,
ενώ κάποιο σπουργίτι, καταμόναχο σ' όλο τον κόσμο,
τσιμπολογώντας στην αυλή μυγάκια, σπόρους, λίγα ψίχουλα,
επιχειρεί να συλλαβίσει την ελευθερία του. Τίποτα δεν είδε.

[21] Θεότυφλη, φυλακισμένη στην τυφλότητά της. Μα πώς γίνεται
να ζει μια ζωή μονάχα απ' την αντίθεση της σε μιαν άλλη,
μονάχα απ' το μίσος για μιαν άλλη, κι όχι απ' την αγάπη
της δικής της ζωής, χωρίς μια θέση δική της; Και τί θέλουν;

*Τί θέλουν από μένα; «Εκδίκηση. Εκδίκηση», φωνάζουν.
Ας την πράξουν λοιπόν μοναχοί τους, μια κι η εκδίκηση τους τρέφει.*

[22] *Δε θέλω πια να την ακούω. Δεν το ανέχομαι. Κανένας
δεν έχει δικαίωμα να εξουσιάζει τα μάτια μου, το στόμα μου, τα χέρια μου,
τούτα τα πόδια μου που πατάνε τη γης. Δώσ' μου το χέρι σου. Πάμε.*

[23] *Μεγάλες νύχτες, θερινές, απόλυτες, δικές μας,
ανάμεικτες αστέρια, ιδρωμένες μασκάλες, σπασμένα ποτήρια, —
ένα έντομο βομβίζει ευγενικά στ' αυτί της ησυχίας,
οι ξεσταμένες σαύρες μπρος στα πόδια νεανικών αγαλμάτων,
οι γυμνοσάλιαγκοι στα παγκάκια, των κήπων ή και μέσα στο κλειστό σιδηρουργείο
σεργιανώντας επάνω στο πελώριο αμόνι, αφήνοντας
στο μαύρο σίδερο λευκές γραμμές από σπέρμα και σάλιο.*

[24] *Να εγκαταλείπαμε ξανά τη γη των Μυκηνών· — πώς μυρίζει το χώμα δω πέρα
σκουριά χαλκού και μαύρο αίμα. Η Αττική πιο ανάλαφρη. Δεν είναι; Νιώθω
πως τώρα, αυτή την ορισμένην ώρα, είναι η ώρα
της τελικής μου παραίτησης. Δε θέλω
να 'μαι το θέμα τους, ο υπάλληλός τους, τ' όργανό τους, μήτε ο αρχηγός τους.*

[25] *Έχω κι εγώ μια δική μου ζωή και πρέπει να τη ζήσω. Όχι εκδίκηση· —
τί θα μπορούσε ν' αφαιρέσει απ' το θάνατο, ένας θάνατος ακόμη
και μάλιστα βίαιος; — στη ζωή τί να προσθέσει; Πέρασαν τα χρόνια.
Δε νιώθω μίσος πια· — ξέχασα μήπως; κουράστηκα; Δεν ξέρω.
Κάποια συμπάθεια μάλιστα μ' αγγίζει για τη φόνισσα· — μεγάλους γκρεμούς
αναμέτρησε,
μεγάλη γνώση μεγάλωσε τα μάτια της μες στο σκοτάδι
και βλέπει, — βλέπει το ανεξάντλητο, το ανέφικτο και το αμετάβλητο. Με βλέπει.*

[26] *Θέλω κι εγώ να δω του πατέρα το φόνο μες στην κατευναστική του θανάτου
γενικότητα,
να τον ξεχάσω μες σ' ολόκληρο το θάνατο
πού περιμένει κι εμάς. Τούτη η νύχτα με δίδαξε*

την αθωότητα όλων των σφετεριστών. Κι όλοι μας
σφετεριστές σε κάτι, — αυτοί των λαών, αυτοί των θρόνων,
εκείνοι του έρωτα ή και του θανάτου· η αδελφή μου
σφετερίστρια της μόνης μου ζωής· κι εγώ της δικής σου.

[27] Καλέ μου, εσύ, με πόση υπομονή μοιράζεσαι
ξένες, ανόητες υποθέσεις. Ωστόσο το χέρι μου
είναι δικό σου παρ' το· σφετερίσου το κι εσύ· — δικό σου,
γι' αυτό και δικό μου· παρ' το· σφίξε το· το περιμένεις
ελεύθερο από τιμωρίες, αντεκδικήσεις, αναμνήσεις,
ελεύθερο· — το ίδιο κι εγώ το θέλω,
για να μου ανήκει ολότελα, κι έτσι μονάχα
να σου το δώσω ολότελα. Συχώρεσέ μου
τούτη τη μυστική μοναξιά και μοιρασιά —την ξέρεις—
που με χωρίζει στα δυο. Τί όμορφη νύχτα —

[28] Μια νοτισμένη μυρωδιά από ρίγανη, θυμάρι, κάπαρη, —
ή μήπως αρμπαρόριζα; — συγχέω τα αρώματα· κάποτε,
το αίμα μυρίζει αρμύρα πόντου, και το σπέρμα δάσος· —
μια εκούσια μετατόπιση ίσως, — τη γυρεύω απόψε,
όπως εκείνος ο στρατιώτης που μας έλεγε μια νύχτα στην Αθήνα:
αντιλαλούσε τ' ακρογιάλι απ' τις κλαγγές κι απ' τους βόγγους,
κι αυτός κρυμμένος στα καμένα θάμνα, πάνω απ' τ' ακρογιάλι,
κοιτούσε στο φεγγάρι την ταλαντευόμενη σκιά της ήβης του πάνω στο μηρό του
σε μιαν αβέβαιη στύση, πασκίζοντας να υπάρξει, δοκιμάζοντας
τη θέληση του επάνω στο ίδιο του το σώμα, για μια μετατόπιση
απ' το πεδίο του θανάτου, στην ελπίδα ενός αμφίβολου αυτεξούσιου.

[29] Πάμε πιο κάτω· δεν μπορώ να την ακούω· οι γόοι της
χτυπούν τα νεύρα μου και τα όνειρα μου, όπως χτυπούσαν
εκείνα τα κουπιά τους επιπλέοντες σκοτωμένους —
που τους φωτίζουν πότε πότε οι πυρσοί των караβιών, οι διάττοντες του Αυγούστου
κι άστραφταν όλοι, νέοι κι ερωτικοί, απίστευτα αθάνατοι,
σ έναν υδάτινο θάνατο πού δρόσιζε την πλάτη τους, τα σφυρά τους, τα σκέλη τους.

[30] *Τί σιωπηλά που αλλάζουν οι εποχές. Νυχτώνει απέραντα.
Μια ψάθινη καρέκλα μένει μόνη, ξεχασμένη κάτω απ' τα δέντρα,
μες στη λεπτή υγρασία και στους αχνούς που αναδίνει το χώμα.*

Δεν είναι θλίψη· μήτε αναμονή σχεδόν· τίποτα.

*Μια κίνηση ακίνητη απλώνεται στο χτες και στο αύριο
Η χελώνα είναι μια πέτρα στα χόρτα· σε λίγο σαλεύει —
ήρεμο απρόοπτο, κρυφή συνενοχή, ευτυχία.*

[31] *Ένα μικρό στίγμα κενού μένει μες στο χαμόγελο σου· —μήπως
γι' αυτά που σου λέω ή που πρόκειται να πω κι ακόμη δεν τα ξέρω,
ακόμη δεν τα βρήκα στο ρυθμό του λόγου πού βαδίζει
πριν απ' τη σκέψη μου —πολύ πιο πριν,— μου αποκαλύπτει
τον ίδιο μου ρυθμό και τον εαυτό μου. Όπως τότε στο στίβο,
που φτάναν κάθιδροι οι δρομείς, και πρόσεξα κάποιον
που 'χε δεμένο γύρω στον αστράγαλό του ένα κομμάτι σπάγγο,
εντελώς αναίτια και τυχαία. Κι ήταν αυτό ακριβώς. Τίποτ' άλλο.*

[32] *Θυσίες, λέει, και ηρωισμοί, — ποιά η αλλαγή; Χρόνια και χρόνια. Ίσως να 'ρθαμε
για τούτες τις μικρές ανακαλύψεις του μεγάλου θαύματος
που πια δεν έχει μικρό και μεγάλο μήτε φόνο κι αμάρτημα.*

[33] *Όλα ένας έρωτας — μαγεία και θάμβος, (όπως έλεγε κάποτε η μητέρα),
όταν πλατιά, σαρκώδη, δροσερά, τα φύλλα της νύχτας
εγγίζονε τα μέτωπα μας κι ο καρπός που πέφτει
είναι ένα μήνυμα ορισμένο κι αμετάδοτο
όπως ο κύκλος, το τρίγωνο ή ο ρόμβος. Συλλογιέμαι
ένα πριόνι που σκουριάζει σ' ένα εγκαταλελειμμένο ξυλουργείο,
κι οι αριθμοί των σπιτιών μετακινούνται πέρα στον ορίζοντα —
3, 7, 9, — ο αριθμός ο αναρίθμητος. Άκου· σταμάτησε.*

[34] *Μεγάλη ηρεμία, ακατόρθωτη· — θαρρώ χιλιάδες άλογα κατάμαυρα
ανηφορίζουν σκοτεινά προς τον Τρητό, ενώ απ' τ' άλλο μέρος
κατηφορίζει ένα χρυσό ποτάμι προς τον κάμπο
με τις νεκρές πηγές, τους ακατοίκητους στρατώνες και τους στάβλους*

που αχνίζουν τ' άχυρα τους από μίαν αρχαία θερμότητα χαμένων ζώων,
και τα σκυλιά, με τις ουρές χαμηλωμένες, χάνονται
σα μελανά σημάδια στ' άργυρο βάθος της νύχτας.

[35] Επιτέλους, σταμάτησε· —ησυχία· — μια απολύτρωση. Είναι όμορφα.

Κοίτα οι σκιές των φυγαλέων εντόμων πάνω στον τοίχο
αφήνουν ένα σταγονίδιο υγρασίας ή ένα μικρό κουδουνάκι
που ηχεί λίγο αργότερα. Πέρα, μια λάμψη —
μια παρατεταμένη υπόνοια, πορφυρή — η σελήνη,
μικρή, μονήρης πυρκαϊά πίσω απ' τα δέντρα, τα φουγάρα των σπιτιών και τους
ανεμοδείχτες,
καίγοντας τα μεγάλα αγκάθια και τις χτεσινές εφημερίδες,
αφήνοντας αυτή τη συγκατάνευση —δοξαστική σχεδόν—
της μη αναμονής, της μη ελπίδας, της αποδεγμένης ματαιότητας,
ώς πέρα στην απτόητη ερημιά, ως την άκρη του δρόμου
με το φασματικό, μενεξεδένιο πέρασμα μιας γάτας.

[36] Όταν βγαίνει η σελήνη, χαμηλώνουν τα σπίτια στην πεδιάδα κάτω,
τα καλαμπόκια τρίζουν απ' τ' αγιάζι ή απ' το νόμο της αύξησης,
τ' ασβεστωμένα δέντρα φέγγουνε στη βάση τους σα θερισμένες κολόνες
σ' έναν πόλεμο αθόρυβο, ενώ οι ταμπέλες των μικρομάγαζων
κρέμονται σαν χρησμοί επαληθευμένοι πάνω απ' τις κλεισμένες πόρτες.
Οι αγρότες θα κοιμήθηκαν με τα μεγάλα χέρια τους πάνω στην κοιλιά τους
και τα πουλιά με τα μικρά τους χέρια ελαφρά γαντζωμένα απ' τα κλαδιά μες στον ύπνο
τους

σα να μην προσπαθούν να κρατηθούν, σα να μην είναι τίποτα η προσπάθεια,
σα να μην έγινε τίποτα, σα να μην πρόκειται τίποτα να γίνει —
ανάλαφρα ανάλαφρα, σα να 'χει εισδύσει ο ουρανός στα φτερά τους,
σαν κάποιος να περνάει το στενόμακρο διάδρομο μ' ένα λύχνο στο χέρι
κι είναι όλα τα παράθυρα ανοιχτά κι έξω στο ύπαιθρο ακούγονται
τα ζώα ν' αναμνησκάζουν γαληνιαία σαν μέσα στην αιωνιότητα.

[37] Μ' αρέσει αυτή ή νωπή ησυχία. Κάπου εδώ κοντά, σ' ένα χαγιάτι,
μια νέα γυναίκα θα χτενίζει τα μακριά μαλλιά της

και πλάι της θ' ανασαίνουν τ' απλωμένα εσώρουχα στο φεγγαρόφωτο.
Όλα ρευστά, γλιστερά, ευτυχισμένα. Μεγάλες υδρίες μες στους λουτήρες
θαρρώ πως χύνουνε νερό στων κοριτσιών τους αυχένες και τα στήθη,
γλιστράνε τα μικρά, αρωματικά σαπούνια στα πλακάκια,
οι φυσαλίδες διασχίζουν τους θορύβους των νερών και των γέλιων,
μια γυναίκα γλίστρησε κι έπεσε,
γλίστρησε το φεγγάρι απ' το φεγγίτη,
όλα γλιστρούν απ' το σαπούνι — δεν μπορείς να τα κρατήσεις
ούτε μπορείς να κρατηθείς· — αυτό το γλίστρημα
είναι ο επανερχόμενος ρυθμός της ζωής· οι γυναίκες γελάνε
τραντάζοντας λευκούς, πανάλαφρους πυργίσκους σαπουνάδας
επάνω στο δασάκι του εφηβαίου τους. Έτσι να 'ναι η ευτυχία;

[38] Η νύχτα ετούτη της παραμονής, μου αφήνει ένα άνοιγμα προς τα έξω
και προς τα μέσα. Δε διακρίνω ξάστερα. Ίσως να 'ναι
μεγάλα προσωπεία βαραθρωμένα, μετάλλινες πόρπες·
και τα σανδάλια των νεκρών σκεβρώνουν απ' την υγρασία,
κινούνται μόνα τους, σα να βαδίζουν δίχως πόδια — δε βαδίζουν·
και το μεγάλο εκείνο δίχτυ του λουτρού —ποιός το ύφανε;—
κόμπο, τον κόμπο, — δε λύνεται — μαύρο, — δεν το ύφανε η μητέρα.

[39] Απέραντος ίσκιος απλώνεται πάνω απ' τις αψίδες·
μια πέτρα ξεκολλάει και πέφτει στη χαράδρα —όμως κανένας δεν περπάτησε—
ύστερα τίποτε· και πάλι ένα κλαδί που σπάει
απ' τ' ανάλαφρο βάρος τ' ουρανού. Μικρά βατράχια
πηδάνε μαλακά κι αμίλητα στα νωπά χόρτα. Ησυχία.

[40] Μες στα πηγάδια πέφτουνε και πνίγονται σταχτιά ποντίκια,
αργοσαλεύουν πηχτοί αστερισμοί· εκεί μέσα
πετούν απ' τα συμπόσια στάμνες, κύπελλα, καθρέφτες και καρέκλες,
κόκαλα ζώων, λύρες και σοφούς διάλογους. Τα πηγάδια ποτέ δε γεμίζουν.

[41] Κάτι σα δάχτυλα φωτιάς και δροσιάς περνούν διαδοχικά στο στήθος μας,
γράφοντας κύκλους ανιχνευτικούς γύρω στις ρώγες,

κι ανεμιζόμαστε κι εμείς, κύκλο τον κύκλο, γύρω σ' ένα κέντρο
άγνωστο, αόριστο, κι ωστόσο ορισμένο· — κύκλοι ατέλειωτοι
γύρω από μια βουβή κραυγή, γύρω από μια μαχαιριά· και το μαχαίρι
είναι θαρρώ μπηγμένο στην καρδιά μας, κάνοντας κέντρο την καρδιά μας
όπως ο πάσσαλος στη μέση τ' αλωνιού πάνω, στο λόφο,

[42] και γύρω τ' άλογα, τα στάχνα, οι λιχνιστές, οι αγωγιάτες
κι οι θερίστριες πλάι στις θημωνιές, με το κεφάλι του φεγγαριού στον ώμο τους,
ακούγοντας το χρεμέτισμα των αλόγων ως τα πέρατα του ύπνου τους,
ακούγοντας το κατούρημα τον ταύρων στις λυγαριές και τα βάτα,
τα χίλια πόδια της σαρανταποδαρούσας πάνω στο λαγήνι,
το σύρσιμο του ήμερου φιδιού στον ελαιώνα
και το τρίξιμο της ζεσταμένης πέτρας που δροσίζεται και σφίγγει.

[43] Μια λέξη ερωτική μένει πάντα κλεισμένη στο στόμα μας, ανείπωτη,
σαν ένα χαλίκι στο σανδάλι μας ή και καρφί· βαριέσαι
να σταθείς, να το βγάλεις, να λύνεις τα κορδόνια σου,
ν' αργοπορείς· — σ' έχει κυριεύσει ο μυστικός ρυθμός της πορείας
πιότερο απ' την ενόχληση του χαλικιού, πιότερο
απ' την επίμονη υπενθύμιση της κούρασής σου,
της αναβλητικότητάς σου· κι είναι ακόμη
κάποια μικρή, αγκαθωτή αναγάλλια κι αναπόληση
που τούτο το χαλίκι το κρατάς από ακρογιάλι αγαπημένο,
από σεργιάνι ευχάριστο με ωραίους διαλογισμούς, με υδάτινες εικόνες,
όταν ακούγονταν απ' το παραθαλάσσιο καπηλειό οι κουβέντες των καπνέμπορων
μαζί με το τραγούδι των θαλασσινών και το τραγούδι της θάλασσας
μακριά, μακριά, χαμένο, κοντινό, ξένο, δικό μας.

[44] Σώπασε πια η δυστυχισμένη. Μέσα στη σιωπή της σα ν' ακούω το δίκιο της, —
τόσο απροσπάτευτη μες στην οργή της, τόσο αδικημένη,
με τα πικρά μαλλιά της πεσμένα στους ώμους της σαν εντάφια χορτάρια,
εντειχισμένη στη στενή δικαιοσύνη της. Μπορεί να κοιμήθηκε,
μπορεί και να ονειρεύεται μια αθώα περιοχή μ' αγαθά ζώα,
με ασβεστωμένα σπίτια, μ' ευωδιές ζεστού ψωμιού και με τριαντάφυλλα.

[45] *Και τώρα θυμήθηκα —δεν ξέρω γιατί— την αγελάδα εκείνη
που 'χαμε δει, βραδάκι, σ' έναν κάμπο της Αττικής — θυμάσαι;
Στεκόταν, ξεζεμένη μόλις απ' τ' αλέτρι, και κοιτούσε πέρα,
αχνίζοντας, με δυο μικρούς αχνούς απ' τα ρουθούνια της,
το πορφυρό, μενεξελί, χρυσό ηλιοβασίλεμα, βουβή, λαβωμένη
στα πλευρά και στη ράχη, ραβδισμένη στο μέτωπο,
ίσως γνωρίζοντας την άρνηση και την υποταγή,
την αδιαλλαξία και την εχθρότητα μέσα στη συμφωνία.*

[46] *Ανάμεσα στα δυο της κέρατα κρατούσε
το πιο βαρύ κομμάτι τ' ουρανού σαν ένα στέμμα. Σε λίγο
χαμήλωσε το μέτωπο κι ήπιε νερό απ' το ρυάκι
γλείφοντας με τη ματωμένη γλώσσα της, την άλλη εκείνη
δροσερή γλώσσα του νερένιου ειδώλου της, σα να 'γλειφε
φαρδιά, γαλήνια, μητρικά, αναπότρεπτα,
απ' τα έξω, τη μέσα της πληγή, σα να 'γλειφε
τη σιωπηλή, μεγάλη, στρογγυλή πληγή του κόσμου· —ίσως και να ξεδίψασε—
ίσως μονάχα το δικό μας αίμα να μας ξεδιψάει — ποιός ξέρει;*

[47] *Ύστερα σήκωσε απ' το νερό το κεφάλι της, μην αγγίζοντας τίποτα,
ανέγγιχτη η ίδια και ήρεμη σαν ένας άγιος,
και μόνο ανάμεσα στα πόδια της, σα ριζωμένα στο ποτάμι,
έμενε και μετασχηματιζόταν μια μικρή λίμνη απ' το αίμα των χειλιών της,
μια λίμνη κόκκινη, στο σχήμα ενός χάρτη,
που λίγο λίγο πλάταινε και διαλυόταν· έσβηνε
σα να περνούσε το αίμα της μακριά, ελευθερωμένο, ανώδυνο,
σε μιαν αόρατη φλέβα του κόσμου· κι ήταν γαλήνια
γι' αυτό ακριβώς· σα να 'χε μάθει
πως το αίμα μας δε χάνεται, πως τίποτα δε χάνεται,
τίποτα, τίποτα δε χάνεται μέσα σ' αυτό το μέγα τίποτα
το απαρηγόρητο και το άσπλαχνο, το ασύγκριτο,
τόσο γλυκό, τόσο παρηγορητικό, τόσο τίποτα.*

[48] *Αυτό το τίποτα είναι η οικεία απεραντοσύνη μας. Μάταιο λοιπόν*

ετούτο το λαχάνιασμα, η αδημονία, ή δόξα. Μια τέτοια αγελάδα
σέρνω μαζί μου, μες στον ίσκιο μου — όχι δεμένη·
μονάχη της με ακολουθεί· — είναι ο ίσκιος μου πάνω στο δρόμο
όταν έχει φεγγάρι· είναι ο ίσκιος μου
πάνω σε μια κλεισμένη πόρτα· και, πάντα, το ξέρεις·
ο ίσκιος είναι μαλακός, ασώματος· κι οι σκιές των δυο κεράτων
μπορεί και να 'ναι δυο αιχμηρές φτερούγες και μπορεί να πετάξεις
κι ίσως μπορείς να περάσεις αλλιώς την κατάκλειστη πόρτα.

[49] Και τώρα θυμήθηκα (αν κι αυτό δεν έχει σημασία) τα μάτια
της αγελάδας, — σκοτεινά, τυφλά, παμμέγιστα, καμπύλα,
σα δυο λοφίσκοι από σκοτάδι ή από μαύρο γυαλί· πάνω τους
καθρεφτιζόταν ανεπαίσθητα κάποιο καμπαναριό κι οι κάργες
που κάθονταν πάνω στο σταυρό· και τότε κάποιος φώναζε
και φύγαν τα πουλιά απ' τα μάτια της γελάδας. Θαρρώ πως η αγελάδα
ήταν το σύμβολο κάποιας αρχαίας θρησκείας. Μακριά από μένα
τέτοιες ιδέες και τέτοιες αφαιρέσεις. Μια κοινή αγελάδα
για το γάλα των χωρικών και για το αλέτρι, μ' όλη τη σοφία
της εργασίας, της καρτερίας, της χρησιμότητας. Κι όμως,

[50] την τελευταία στιγμή, λίγο προτού γυρίσουν στο χωριό τα ζώα —θυμάσαι;—
άφησε ένα σπαραχτικό μουγκανητό προς τον ορίζοντα,
τόσο που σκόρπισαν τριγύρω τα κλαδιά, τα χελιδόνια, τα σπουργίτια,
τ' άλογα κι οι κατσίκες και οι αγρότες,
αφήνοντας την μόνη μέσα σ' έναν κύκλο ολόγυμνο,
απ' όπου ανέβαινε όλο πιο ψηλά στο διάστημα
η σπείρα των αστερισμών, ώσπου η γελάδα αναλήφθηκε· όχι, όχι,
θαρρώ πως την ξεχώρισε το μάτι μου μες στο κοπάδι
ν' ανηφορίζει το θαμνώδες μονοπάτι, σιωπηλή, πειθήνια,
προς το χωριό, την ώρα που άναβαν οι λύχνοι στις αυλές, πίσω απ' τα δέντρα.

[51] Κοίτα που ξημερώνει. Νά, κι ο πρώτος πετεινός λαλεί στο φράχτη.
Ξύπνησε ο κηπουρός· κάποιο δεντράκι θα στεριώνει στον κήπο. Οικείος θόρυβος
απ' τα εργαλεία της δουλείας —πριόνια, αζίνες—

και το βρυσάκι της αυλής· κάποιος πλένεται· μυρίζει το χώμα·
κοχλάζει το νερό στα μπρίκια· οι πράες κολόνες του καπνού πάνω απ' τις στέγες·
μια ζεστή μυρωδιά από φασκόμηλο. Επιβιώσαμε λοιπόν κι αυτής της νύχτας.

[52] *Ας σηκώσουμε τώρα αυτή τη λήκυθο με την υποτιθέμενη τέφρα μου· —*

η σκηνή της αναγνώρισης θ' αρχίσει σε λίγο.

*Όλοι θα βρουν σ' εμένα εκείνον που περίμεναν,
θα βρουν τον δίκαιον, σύμφωνα με τη νομοθεσία τους,
και μόνο εσύ κι εγώ θα ξέρουμε πως μες σ' αυτή τη λήκυθο
κρατάω, στ' αλήθεια, την αληθινή μου τέφρα· — μόνο οι δυο μας.*

[53] *Κι όταν οι άλλοι θα θριαμβεύουν με την πράξη μου, οι δυο μας*

θα κλαίμε πάνω απ' το λαμπρό, ματωμένο σπαθί, τ' άξιο της δόξας,

θα κλαίμε αυτή την τέφρα, τον νεκρόν αυτόν, που ένας άλλος

πήρε τη θέση του, καλύπτοντας ακέραιο το γδαρμένο πρόσωπό του

μ' ένα χρυσό, χρηστό, σεβάσμιο προσωπίο,

ίσως και χρήσιμο με το χοντροκομμένο σχήμα του

*για συμβουλή, παράδειγμα, μέθη του λαού, φόβο του τύραννου, άσκηση
που συνεχίζει, αργά, βαριά, την ιστορία με αλληπάλληλους θανάτους και θριάμβους,*

όχι με γνώση τρομερή (ακατόρθωτη απ' το πλήθος)

αλλά με πράξη δύσκολη, κι εύκολη πίστη,

την άκαμπτη, την αναγκαία, δυστυχισμένη πίστη,

χίλιες φορές διαψευσμένη κι άλλες τόσες κρατημένη

με νύχια και με δόντια απ' την ψυχή του άνθρωπου· — ανίδεη πίστη

που μυστικά μεγαλουργεί, μερμήγκι το μερμήγκι, μέσα στο σκοτάδι.

[54] *Κι αυτήν διαλέγω ο άπιστος εγώ (δε με διαλέγουν οι άλλοι),*

γνωρίζοντας όμως εγώ. Διαλέγω

τη γνώση και την πράξη του θανάτου πού τη ζωή ανεβάζει. Πάμε τώρα —

όχι για τον πατέρα μου, όχι για την αδελφή μου (θα 'πρεπε ίσως

κι αυτός κι αυτή να λείψουν κάποτε), όχι

για την εκδίκηση, όχι για το μίσος —διόλου μίσος—

μήτε και για την τιμωρία (ποιός και ποιόν να τιμωρήσει;)

μα ίσως για τη συμπλήρωση ορισμένου χρόνου, για να μείνει ελεύθερος ο χρόνος,

*ίσως για κάποια νίκη ανώφελη πάνω στον πρώτο μας και τελευταίο μας φόβο,
ίσως για κάποιο «ναι», που φέγγει αόριστο κι αδιάβλητο πέρα από σένα κι από μένα,
για ν' ανασάνει (αν γίνεται) τούτος ό τόπος. Κοίτα τί όμορφα πού ζημερώνει.*

[55] *Έχει λίγη υγρασία τα πρωινά στην Αργολίδα. Η λήκυθος
παγωμένη σχεδόν, με κάτι δροσοστάλες
σα να την έρανε, όπως λένε, η ροδοδάκτυλος αυγή με τα δάκρυα της,
κρατώντας την ανάμεσα στα γόνατα της. Πάμε. Η ώρα η ορισμένη
έφτασε πια. Γιατί χαμογελάς; Συγκατανεύεις;
Ήταν αυτό που γνώριζες ακόμη και δεν το 'πες;
Αυτό το δίκαιο τέλος —ναι;— μετά από την πιο δίκαιη μάχη;*

[56] *Άσε, μια τελευταία φορά, να σου φιλήσω το χαμόγελό σου,
όσο έχω ακόμη χείλη. Πάμε τώρα. Αναγνωρίζω τη μοίρα μου. Πάμε.*

*(Προχώρησαν προς την πύλη. Οι φρουροί παραμέρισαν σα να τους περίμεναν. Ο γερο-
θυρωρός άνοιξε τη μεγάλη πόρτα, κρατώντας πάντα ταπεινά σκυμμένο το κεφάλι του σα
να τους καλωσόριζε. Σε λίγο ακούστηκε το πηχτό βογγητό ενός άντρα, κι ύστερα μια
ξαφνιασμένη, οδυνηρή γυναικεία κραυγή. Μεγάλη ησυχία και πάλι. Μόνο, στον κάμπο
κάτω, οι αραιές ντουφεκιές των κυνηγών και τ' αναρίθμητα τιτιβίσματα από αόρατα
σπουργίτια, σπίνους, κορυδαλλούς, μελισσοουργούς, κοτσύφια. Τα χελιδόνια
στριφογυρίζουν επίμονα στη βορεινή γωνιά του ανακτόρου. Οι φρουροί έβγαλαν
ατάραχοι τα πηλήκια τους και σκούπισαν τον από μέσα πέτσινο γύρο με το μανίκι τους.
Τότε, καταμεσής στην πύλη των λεόντων, στάθηκε μια μεγάλη αγελάδα, κοιτώντας
κατάματα τον πρωινό ουρανό, με τα πελώρια, κατάμαυρα, ασάλευτα μάτια της).*

ΒΟΥΚΟΥΡΕΣΤΙ, ΑΘΗΝΑ, ΣΑΜΟΣ, ΜΥΚΗΝΕΣ, Ιούνιος 1962–Ιούλιος 1966