

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΟΜΕΑΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ «ΚΟΡΑΗΣ»

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Δημήτρης Πρόκος

Φανταστική Συμφωνία:
Η μουσική δομή της *Τέταρτης Διάστασης* του Γ. Ρίτσου

ΑΘΗΝΑ 2020

Τριμελής επιτροπή:

1. Δημήτρης Αγγελάτος (επιβλέπων καθηγητής)
2. Ευριπίδης Γαραντούδης
3. Θανάσης Αγάθος

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	2
Κεφάλαιο 1: Μέθοδος για μια διακαλλιτεχνική προσέγγιση της <i>Τέταρτης Διάστασης</i>	8
1.1. Συγκρισιμότητα και πεδία σύγκρισης	8
1.2. Μέθοδος για μια διακαλλιτεχνική προσέγγιση της <i>Τέταρτης Διάστασης</i>	10
1.2.1. Η έννοια της επανάληψης	11
1.2.2. Η έννοια της χροιάς	12
1.2.3. Η έννοια της μετάβασης	15
Κεφάλαιο 2: Η αφηγηρία της μουσικής δομής: <i>Η Σονάτα του Σεληνόφωτος</i> ως μουσικό ποίημα	17
2.1. Η χρήση της επανάληψης στη <i>Σονάτα του Σεληνόφωτος</i>	17
2.1.1. Η επανάληψη στο μακροσκοπικό επίπεδο	18
2.1.2. Η επανάληψη στο μικροσκοπικό επίπεδο	22
2.2. Η χρήση της χροιάς στη <i>Σονάτα του Σεληνόφωτος</i>	23
2.3. Η χρήση της μετάβασης στη <i>Σονάτα του Σεληνόφωτος</i>	26
2.4. Η <i>Τέταρτη Διάσταση</i> ως συνέχεια (<i>suite</i>) της <i>Σονάτας του Σεληνόφωτος</i>	27
Κεφάλαιο 3: Η εδραίωση της μουσικής δομής: ο πυρήνας των τριών πρώτων συνθέσεων	28
3.1. <i>Το Παράθυρο</i>	28

3.2. Χειμερινή Διαύγεια	35
3.3. Χρονικό	39
Κεφάλαιο 4: Η πολυπλοκότητα της μουσικής δομής: οι αρχαιότεμες συνθέσεις	44
4.1. Αγαμέμνων	44
4.2. Ορέστης	53
4.3. Το Νεκρό σπίτι	58
4.4. Η Επιστροφή της Ιφιγένειας	62
4.5. Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού	67
4.6. Χρυσόθεμις	69
4.7. Περσεφόνη	73
4.8. Ισμήνη	76
4.9. Αίας	80
4.10. Φιλοκτήτης	82
4.11. Η Ελένη	86
4.12. Φαίδρα	89
Κεφάλαιο 5: Μια εισαγωγή σε θέση επιλόγου	92
5.1. Όταν έρχεται ο ξένος	92
Συμπεράσματα	98
Βιβλιογραφία	102

Εισαγωγή

Τα ποιήματα που περιλαμβάνονται στον τόμο *Ποιήματα ΣΤ', Τέταρτη Διάσταση* του Γιάννη Ρίτσου αποτελούν συνθέσεις με ιδιότυπη μορφή και έχουν απασχολήσει, ως τώρα, έντονα τη φιλολογική έρευνα. Εντούτοις, οι προτάσεις που έχουν διατυπωθεί σχετικά με τη δομική οργάνωση των ποιημάτων φαίνονται, κατά την άποψή μας, μόνο εν μέρει διαφωτιστικές, ενώ πολλά, ιδιαιτέρως ενδιαφέροντα και ιδιόμορφα βασικά χαρακτηριστικά των συνθέσεων μένουν ελλιπώς μελετημένα. Η διαπίστωση αυτή, χρησίμευσε ως έναυσμα για τη δική μας μελέτη, στην οποία θα επιχειρήσουμε να προσεγγίσουμε ερευνητικά τα ζητήματα εκείνα που μένουν, ως επί το πλείστον, στο περιθώριο της υπάρχουσας σχετικής βιβλιογραφίας.

Όπως θα επιχειρήσουμε να δείξουμε, στο εσωτερικό κάθε ποιήματος ξεχωριστά αλλά και μεταξύ των ποιημάτων του τόμου αναπτύσσονται σύνθετες σχέσεις μουσικού τύπου, βασισμένες σε σημαίνουσες επαναλήψεις λέξεων, φράσεων και εννοιολογικών σχημάτων, οι οποίες, παρόλο που, ως ένα βαθμό, έχουν εντοπιστεί από την έρευνα, δεν έχουν γίνει αντικείμενο μιας αναλυτικής μελέτης. Σκοπός μας εδώ είναι ακριβώς να συνεισφέρουμε στην υπάρχουσα βιβλιογραφία γύρω από αυτό το θεμελιώδες έργο, προσφέροντας, παράλληλα, μια νέα ερμηνευτική οπτική με άξονα αναφοράς τις σύγχρονες διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις.

Αισθανόμαστε την ανάγκη, ήδη από την εισαγωγή, να τονίσουμε ότι η συνθεώρηση ποίησης και μουσικής (καλύτερα: η θεώρηση της ποίησης με τη βοήθεια των θεωρητικών και πρακτικών εργαλείων της μουσικής) που θα επιχειρηθεί στην πορεία της παρούσας διπλωματικής εργασίας, δεν πρόκειται σε κανένα βαθμό να απομακρυνθεί από τα στοιχεία που το ίδιο το έργο ως κείμενο προσκομίζει, καθώς έτσι θεωρούμε πως θα ματαιωνόταν η αμιγώς φιλολογική στόχευση της προσπάθειας αυτής. Η χρήση μουσικής ορολογίας είναι εξαιρετικά περιορισμένη και γίνεται μόνο όπου αξιολογείται ως απαραίτητη και ερευνητικά παραγωγική.

Όπως σημειώσαμε παραπάνω, σημαντικότερος είναι ο ρόλος της *επανάληψης* στο εσωτερικό κάθε σύνθεσης και στο σύνολο του τόμου. Η έννοια αυτή, ενώ δεν αποτελεί, φυσικά, προϊόν ή 'κτῆμα' της μουσικής θεωρίας και πρακτικής, έχει εμπλουτιστεί σημαντικά από αυτή, με αποτέλεσμα να μπορούμε πλέον να μιλάμε για

ένα συγκεκριμένο είδος επανάληψης, το οποίο συνδέεται με την τέχνη της μουσικής¹. Συγκεκριμένα, η επανάληψη φαίνεται να αναδεικνύεται, τρόπον τινά, σε ίδιον στοιχείο της μουσικής, καθώς στο πεδίο αυτό εντοπίζονται οι πιο πλούσιες μορφές της². Άλλωστε, γέννημα της επανάληψης είναι ένα από τα θεμελιακά συστατικά της μουσικής (και της ποίησης): ο ρυθμός. Αλλά τα παραπάνω υπάγονται, αναπόφευκτα και απόλυτα, στην επικράτεια του χρόνου, ανήκουν ολοκληρωτικά στην τέταρτη διάσταση του φυσικού κόσμου. Εκεί ανήκουν επίσης η λογοτεχνία και η μουσική, ως «τέχνες του χρόνου»³.

Η ερευνητική μας υπόθεση αφορμάται και, κατά την άποψή μας, αποκτά στέρεη θεμελίωση μέσα από ορισμένες τοποθετήσεις μελετητών⁴, σχετικά με την μουσική παιδεία και το ενδιαφέρον του ποιητή για τη μουσική τέχνη, γενικά, και την πιθανή ανίχνευση δομικών αντιστοιχιών, ειδικότερα, μεταξύ των δύο τεχνών (ποίηση και μουσική) στην *Τέταρτη Διάσταση*. Συγκεκριμένα, ο Γ. Δάλλας εντοπίζει στην *Τέταρτη Διάσταση*, περιοριζόμενος στα αρχαιόθεμα ποιήματα του τόμου, μια «κυκλικότητα που την υποστηρίζει και η υπόκρουση συμβολικών μοτίβων που επαναλαμβάνονται χαρακτηριστικά σε κάθε σύνθεμα. [...] Όλα τους κλιμακωτά και

¹ Η *γυμνή επανάληψη* σύμφωνα με τον Deleuze. Βλ.: G. Deleuze, *Διαφορά και Επανάληψη*, μτφ. Κ. Μπουρντάς, Αθήνα, Εκκρεμές, 2019, 24: «Ο χρόνος είναι επανάληψη και η επανάληψη είναι δύο ειδών: επανάληψη του ίδιου, η ίδια μουσική νότα επαναλαμβανόμενη πάλι και πάλι (γυμνή επανάληψη), και η επανάληψη της διαφοράς (μεταμφιεσμένη ή ενδεδυμένη επανάληψη). [...] Πίσω από κάθε γυμνή επανάληψη βρίσκεται η μεταμφιεσμένη».

² Όπως θα λέγαμε ότι η αφήγηση είναι ίδιον της τέχνης του λόγου, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν λειτουργεί και εκτός των ορίων της.

³ Βλ.: Δ. Αγγελάτος, «Τέχνες του χώρου και τέχνες του χρόνου: ένα σχήμα για μεθοδολογικούς όρους και όρια στις σύγχρονες διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις»: *Πρακτικά επιστημονικού συμποσίου «Τα όρια των ειδών στην τέχνη σήμερα» (31/3-1/4/2006)*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 2009, 15-23.

⁴ Βλ.: Ευαγγελία Σκαρσουλή, *Ζητήματα πρόσληψης της νεοελληνικής ποίησης μέσα από την επαφή της με τη μουσική. Το παράδειγμα του Γ. Ρίτσου: η μελοποίηση του «Επιτάφιου» και της «Ρωμοσύνης» από τον Μίκη Θεοδωράκη*, Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα, ΕΚΠΑ, 2012, 11: «Ο ποιητής υπήρξε γνώστης της μουσικής και της χοροκίνησης, έχοντας μελοποιήσει πολλά από τα ποιήματά του, μελοποιήσεις που δεν είδαν, όμως, ποτέ το φως της δημοσιότητας. Βλ. επίσης Γ. Βελουδής, *Προσεγγίσεις στο έργο του Γ. Ρίτσου*, Αθήνα, Κέδρος, 1984, 106: «Η μουσική παιδεία και η θητεία στην τέχνη του χορού του νέου Ρίτσου είναι βιογραφικά μαρτυρημένη» και Ν. Ροζάκος, *Στοιχεία για την ποίηση του Γ. Ρίτσου*, Αθήνα, 1976, 102: «Και τώρα η σχέση του ποιητή με τη μουσική και την επίδραση αυτής στο έργο του. [...] Στο Γύθειο υπήρχε αξιόλογη μουσική κίνηση με τον ιταλό δάσκαλο στη μουσική Μορέτι σαν μαέστρο στην τοπική φιλαρμονική. Ταχτικός μαθητής του ήταν ο Ρίτσος [...]. Στην ποίηση του Ρίτσου η επίδραση της εμπειρίας του με τη μουσική είναι αισθητή [...]». Βλ. και *Πρακτικά 15ου συμποσίου ποίησης, «Ποίηση και Μουσική»*, (Πάτρα 7-9/7/1995), Πάτρα, Αχαϊκές Εκδόσεις, 1997, 277 (τοποθέτηση του Γ. Βασιλακάκου στη συζήτηση): «ο Γιάννης Ρίτσος σε μια παλαιότερη συνέντευξή του είχε πει ότι οφείλει τα πάντα στη μουσική και το χορό και, βέβαια, και σε άλλες τέχνες».

επανερχόμενα σαν τα μουσικά μοτίβα σε μια συμφωνία, και σε μια περίπτωση σαν το ρεφρέν μιας κλασικής μπαλάντας [...]».⁵

Κρίνουμε σκόπιμο, μετά το πρώτο, εισαγωγικό κεφάλαιο, όπου θα παρουσιάσουμε τα βιβλιογραφικά και μεθοδολογικά μας εργαλεία, να ξεκινήσουμε την ανάλυσή μας από τη *Σονάτα του Σελινόφωτος* που είναι χρονολογικά η πρωιμότερη σύνθεση και αποτελεί πυρήνα και αφητηρία⁶ εν γένει του καλλιτεχνικού εγχειρήματος της *Τέταρτης Διάστασης*. Κατά την πραγμάτευση της *Σονάτας* ευελπιστούμε να γίνει κατανοητή η ερευνητική μας πρόταση και οι λόγοι για τους οποίους θεωρούμε δημιουργική και βάσιμη την επιχειρούμενη προσέγγιση. Στη συνέχεια, θα αναλύσουμε, με τη σειρά που τηρείται στην έκδοση⁷, όλες τις συνθέσεις του τόμου, σκιαγραφώντας τη μουσική ανάπτυξη της καθεμιάς ξεχωριστά και αναδεικνύοντας τις αξιοσημείωτες σχέσεις αλληλεπίδρασης που υφίστανται μεταξύ τους ως αυτοτελών μερών ενός ενιαίου έργου.

Το ότι η *Τέταρτη Διάσταση* αποτελεί ένα ολοκληρωμένο, αυτόνομο ποιητικό εγχείρημα και όχι απλώς τον έκτο τόμο των *Απάντων*⁸ του ποιητή, έχει επισημανθεί από την έρευνα⁹, θεωρούμε, ωστόσο, πως είναι σκόπιμο να παρατεθούν εδώ συνοπτικά τα στοιχεία που στηρίζουν την παραπάνω θέση.

5 Γ. Δάλλας, «Οπτικές του θέματος και της ποιητικής στα αρχαιότερα ποιήματα του Ρίτσου»: *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος*, επιμ. Αικατερίνη Μακρυνικόλα, Στράτης Μπουρνάζος. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη – Κέδρος, 2008, 53-62. Το παράθεμα: 58. Βλ. και: ό.π., 61: «[...] προσωπεία χρησιμοποιούνται απ' τους ήρωες ή αφηγητές, που είναι οι μεσάζοντες μιας γενικότερης περσόνας, δηλαδή του ποιητή των συνθεμάτων. Αυτός είναι ο συνθέτης και, κοντά σε αυτόν, ερμηνευτής του ο μπαγκετίστας της ορχήστρας, με σολίστ τον ήρωα ως φορέα του κυρίως ρόλου δίκην προσωπείου και με τα άλλα όργανα συνοδευτικά της συναυλίας, ιδιαίτερα τα πρώτα με τα επανερχόμενα συμβολικά μοτίβα». Αξίζει να προσθέσουμε εδώ και ένα ενδιαφέρον χωρίο από προσωπική επιστολή του ποιητή στην Χρύσα Προκοπάκη, όπου, αναφερόμενος στις αρχαιότεμες συνθέσεις του, ο ποιητής γράφει: «η διάσταση του μύθου, η προϋπάρχουσα μαγεία της απόστασης, η άξαφνη μουσική των αναχρονισμών, η ελευθερία κίνησης 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», *Νέα Εστία* τόμος 130, τεύχος 1547 (Χριστούγεννα 1991) σελ. 95. (Η υπογράμμιση είναι δική μας.).

6 Βλ. την σχετική τοποθέτηση του Κ. Τοπούζη: «[Η *Σονάτα*] αποτέλεσε μια αρχή· πάνω στη δομή της και το υλικό της κτίστηκε όλη σχεδόν η σειρά της «Τέταρτης Διάστασης» - ή πάντως από τη «Σονάτα» κυοφορήθηκαν αρκετές άλλες ή παράλληλες ή συμπληρωματικές συνθέσεις»: *Γ. Ρίτσος, πρώτες σημειώσεις για το έργο του*, Αθήνα, Κέδρος, 1979, 45. Βλ. επίσης την αναφορά του Γ. Δάλλα: «[...] πρώτος καταθέτης της καινούργιας τεχνικής του η εμβληματική *Σονάτα του Σελινόφωτος*»: ό.π., σελ. 53.

7 Χρησιμοποιείται εδώ η 29^η έκδοση: Αθήνα, Κέδρος, 2009.

8 Η ταξινομήση αυτή φαίνεται να εξυπηρετεί μάλλον μια εκδοτική λογική.

9 Βλ. για παράδειγμα: Χρύσα Λαμπρινού (Προκοπάκη), «Για την τριλογία του Γιάννη Ρίτσου», *Επιθεώρηση Τέχνης* 110 (2.1964) 160. Επίσης: Ρούλα Κακλαμανάκη, «Μνήμη και μνημοτεχνική στο έργο του Γιάννη Ρίτσου. Μια νύξη»: *Ο Ποιητής και ο Πολίτης Γιάννης Ρίτσος*, ό.π., 258. Βλ. και Κ. Κουκούλη: «Ο παλιωμένος χρόνος ή η μυρωδιά μιας διάρκειας. Ανιχνεύσεις στην *Τέταρτη Διάσταση* του Γ. Ρίτσου», *Θέματα Λογοτεχνίας* 62 (7/2020), 54-55 και Γ. Δάλλας: ό.π., 53.

Αρχικά, πρέπει να υπογραμμιστεί το γεγονός ότι τα περισσότερα ποιήματα του τόμου (12 από τα 16¹⁰ συνολικά), συνθεμένα μεταξύ 1957 και 1972 δημοσιεύονται για πρώτη φορά στις σελίδες αυτού, το 1972, και επομένως διαβάζονται αποκλειστικά ως μέρη του και όχι ως αυτοτελή έργα που εκ των υστέρων περιέχονται σ' ένα συγκεντρωτικό τόμο, ενώ πέντε πρωτοδημοσιεύονται αυτοτελώς: *Η Σονάτα του Σεληνόφωτος* (1956), *Το νεκρό σπίτι* (1962), *Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού* (1962), *Φιλοκτήτης* (1965) και *Ορέστης* (1966).

Ο δεύτερος, και ιδιαίτερα σημαντικός, παράγοντας που μας υποχρεώνει να αντιληφθούμε την *Τέταρτη Διάσταση* ως ενιαίο έργο αποτελούμενο από αυτόνομες ποιητικές συνθέσεις, είναι το γεγονός ότι στον τόμο δεν ακολουθείται η σειρά που υπαγορεύεται από τη χρονολογία της σύνθεσης κάθε ποιήματος, όπως συμβαίνει στους υπόλοιπους συγκεντρωτικούς τόμους, αλλά μια νέα σειρά υπαγορευμένη από καλλιτεχνικές παραμέτρους. Παραθέτουμε τη χρονολογική σειρά:

Η Σονάτα του Σεληνόφωτος (Ιούνιος 1956)

Χειμερινή Διαύγεια (Ιανουάριος 1957)

Χρονικό (Ιανουάριος 1957)

Όταν έρχεται ο Ξένος (Φεβρουάριος 1958)

Το Παράθυρο (Απρίλιος 1959)

Το νεκρό σπίτι (Σεπτέμβριος 1959)

Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού (Μάιος 1960)

Φιλοκτήτης (Μάιος 1963 – Οκτώβριος 1965)

Ορέστης (Ιούνιος 1962 – Ιούλιος 1966)

Αίας (Αύγουστος 1967 – Ιανουάριος 1969)

Χρυσόθεμις (Μάιος 1967 – Ιούλιος 1970)

Η Ελένη (Μάιος – Αύγουστος 1970)

Αγαμέμνων (Δεκέμβριος 1966 – Οκτώβριος 1970)

Περσεφόνη (Δεκέμβριος 1965 – Δεκέμβριος 1970)

Ισμήνη (Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 1966, Δεκέμβριος 1971)

Η επιστροφή της Ιφιγένειας (Νοέμβριος 1971 – Αύγουστος 1972)

Φαίδρα (Απρίλιος 1974 – Ιούλιος 1975)

¹⁰ Στις πρώτες πέντε εκδόσεις (1972-1977). Τα ποιήματα γίνονται 17 με τη *Φαίδρα* που ολοκληρώθηκε το 1975 και συμπεριλήφθηκε στην έκτη έκδοση του 1978.

Η σειρά που τηρείται στον τόμο οφείλεται κατά την άποψή μας, όπως θα υποστηρίξουμε στην παρούσα μελέτη, σε παραμέτρους που εξυπηρετούν την εδραίωση και την εκτύλιξη της μουσικής δομής της *Τέταρτης Διάστασης* ως συνόλου καθώς και κάθε σύνθεσης ξεχωριστά.

Κεφάλαιο 1

Μέθοδος για μια διακαλλιτεχνική προσέγγιση στην Τέταρτη Διάσταση

Το παρόν κεφάλαιο, κρίνουμε σκόπιμο να χωριστεί σε δύο διακριτά υποκεφάλαια, εκ των οποίων το πρώτο θα περιλαμβάνει μια συνοπτική παρουσίαση των θέσεων ορισμένων μελετητών και ποιητών, σχετικά με τις δυνατότητες γόνιμης σύγκρισης της ποιητικής με τη μουσική τέχνη και με τη χρησιμότητα των διακαλλιτεχνικών προσεγγίσεων στο πλαίσιο της φιλολογικής επιστημονικής έρευνας, γενικότερα. Στο δεύτερο υποκεφάλαιο, θα παρουσιάσουμε τη δική μας προσέγγιση και τα εξειδικευμένα μεθοδολογικά εργαλεία που θα μεταχειριστούμε στην πορεία της εργασίας αυτής.

1.1. Συγκρισιμότητα και πεδία σύγκρισης

Η σύγκριση καλλιτεχνικών έργων είναι, βέβαια, μια διαδικασία που, στο πλαίσιο της επιστημονικής έρευνας, οφείλει να θεμελιώνεται και να αιτιολογείται αναλυτικά, ώστε να καθίσταται σαφής η χρησιμότητα ή, συχνά, η αναγκαιότητά της. Πράγματι, στο παρελθόν της φιλολογικής έρευνας σημειώνονται περιπτώσεις εργασιών συγκριτικού περιεχομένου, τυπικά, οι οποίες, όμως, πολύ απέχουν από την γόνιμη συγκριτική διαδικασία που έχει ως στόχο την εξαγωγή συνθετικών συμπερασμάτων σχετικών με την ίδια την έννοια της καλλιτεχνικής σύνθεσης, μεταξύ άλλων. Ο Δ. Αγγελάτος αναφέρει χαρακτηριστικά ότι «το δίκτυο καλλιτεχνικών αντιστοιχιών είναι εφικτό να μελετηθεί επί της ουσίας, στην περίπτωση που η έρευνα για τη συνύφανση λογοτεχνίας και άλλων τεχνών δεν αγκυλωθεί στην, περισσότερο ή λιγότερο προβεβλημένη, λογοτεχνική θεματοποίηση της αντιστοιχίας κειμένου ή κειμένων, είδους ή ειδών, τρόπου ή τρόπων, ρεύματος ή ρευμάτων μιας εθνικής παράδοσης με κάποια μορφή τέχνης, [...] αλλά περάσει επαγωγικά ή παραγωγικά στη συνθεώρηση των ίδιων των παραμέτρων καλλιτεχνικής σύνθεσης των αντιστοιχούντων μεγεθών, στη συνθεώρηση δηλαδή του τρόπου άρθρωσης, λειτουργίας και απόβλεψης κειμενικών/λογοτεχνικών και εικαστικών/ζωγραφικών¹¹

11 Στην περίπτωση της δικής μας μελέτης, έχουμε να κάνουμε με μουσικές δομές. Για την έννοια της μουσικής δομής και μορφής, βλ.: Δ. Γιάννου, «Είδη και Γένη της μουσικής, μια περιήγηση σε όρους και αντιλήψεις για τη μουσική και τα μουσικά μορφώματα από τη σκοπιά του 20ου αιώνα»: *Τα όρια των ειδών στην τέχνη σήμερα*, ό.π., 25-51. Βλ.: ό.π., 26-27: «Η μορφή στη μουσική είναι

δομών, και αυτό βεβαίως σημαίνει ότι η συνθεώρηση δεν μπορεί να εξαντλείται στο ούτως ή άλλως παραπλανητικό επίπεδο της θεματικής [...].¹²

Με τη σειρά του, ο Β. Αθανασόπουλος προτείνει τον εξής απαραίτητο μεθοδολογικό περιορισμό για τη σύγκριση ποίησης και μουσικής, σχολιάζοντας ορισμένες θέσεις του T.S. Eliot¹³: «Από τις δύο απόψεις του Eliot σχετικά με τη “ρηματική μουσική” ή τη “μουσική στην ποίηση”», σημειώνει, «περισσότερο ενδιαφέρουσα είναι εκείνη που συνδέει τη μουσική με το νόημα. Η άποψη αυτή είναι περισσότερο γόνιμη και για τη σημασιολογική και αισθητική ανάλυση της ποίησης, αλλά και για τη διερεύνηση της σχέσης της ποίησης με τη μουσική, επειδή αναδεικνύει μια πιο ολοκληρωμένη συνάφεια του ποιητικού λόγου με το μουσικό ιδίωμα, αποκαλύπτοντας έτσι την ύπαρξη μιας θετικής συνθήκης για την ισότιμη συνεργασία ή μάλλον συλλειτούργησή τους».¹⁴

Η στενή σχέση της ποίησης με τη μουσική, ως καλλιτεχνικών μορφών, έχει υπογραμμιστεί από πολυάριθμους μελετητές (μουσικολόγους, θεωρητικούς της λογοτεχνίας, αλλά και μουσικούς και ποιητές). Συγκεκριμένα, ο Steven Paul Scher, σε μια ενδελεχή και ιδιαίτερα κατατοπιστική συνολική αντιμετώπιση του ζητήματος, αναφέρει την αναγνώριση των κοινών των δύο αυτών τεχνών ήδη από την παραδοσιακή ταξινόμηση των καλών τεχνών. «Η μουσική και η λογοτεχνία τοποθετούνται πολύ κοντά,» γράφει, «επειδή, ακριβώς, είναι αμφοτέρως τέχνες του ήχου, χρονικές και δυναμικές»¹⁵. Θεωρούμε πως πρόκειται για έναν επαρκή

ένα πολυεπίπεδο φαινόμενο. Ιδιαίτερη δυσκολία δε στην προσέγγισή του προκαλεί το γεγονός ότι, ενώ τα μορφικά στοιχεία στο *in actu* μουσικό γεγονός είναι πάντοτε συγκεκριμένα, η ίδια η έννοια της μορφής είναι εξόχως αφηρημένη. Η διαμεσολάβηση μεταξύ των συγκεκριμένων μουσικών γεγονότων και της αφηρημένης έννοιας της μορφής απαιτεί ένα σύνθετο εννοιολογικό σύστημα αναφοράς, επειδή για το μουσικό γεγονός καθαυτό είναι αδύνατη η δείξη. Σε μια περιγραφική θεώρηση μπορεί να διακρίνει κανείς τρία τουλάχιστον επίπεδα μορφικών φαινομένων, που συνυπάρχουν σε κάθε μουσικό μόρφωμα, σε κάθε μουσικό κομμάτι. Στο πρώτο, το ονομάζω εδώ *μικροσκοπικό επίπεδο*, ανήκουν τα ελάχιστα δομικά στοιχεία του μουσικού γεγονότος, δηλαδή οι μεμονωμένοι ήχοι με όλες τις παραμέτρους τους (τονικό ύψος, ένταση, χροιά, διάρκεια), συνδυαζόμενα ή μη συγχρονικά μεταξύ τους».

12 Δ. Αγγελάτος, *ό.π.*, 17.

13 Όπως είναι, πλέον, γνωστό, ο Eliot συνέθεσε τα ποιήματά του χρησιμοποιώντας συχνά μουσικούς τρόπους και έγραψε δοκίμια για την πρακτική του αυτή. Βλ. για παράδειγμα: T.S. Eliot, «The music of Poetry»: *Selected Prose*, (επιμ.: Frank Kermode), Νέα Υόρκη, Farrar, Strauss and Giroux, 1975, 107-114.

14 «Ρηματική μουσική και μουσική ανάγνωση της ποίησης: η ακαταμάχητη πρόκληση μιας αναντιστοιχίας»: *Πρακτικά 15ου συμποσίου ποίησης, «Ποίηση και Μουσική» (Πάτρα, 7-9/9/1995)*, Πάτρα, Αχαϊκές Εκδόσεις, 1997, 67-78. Το παράθεμα: *ό.π.*, 70.

15 Βλ. Steven Paul Scher, *Word and Music Studies 5 «Essays on Literature and Music (1967-2004)»*, (επιμ.: Walter Bernhart– Werner Wolf), Άμστερνταμ – Νέα Υόρκη, Rodopi, 2004. Το παράθεμα: *ό.π.*, 182. Βλ. επίσης σελ. 180-181: «The essential distinction between affinity in material and affinity in structure determines the nature and extent of systematic analogies between literature and music. Organized sound serves as basic material for both arts, a shared feature that immediately

αφετηριακό καθορισμό των βασικών ομοιοτήτων των τεχνών που μας απασχολούν, ενώ ιδιαίτερο ενδιαφέρον προκαλεί ο χαρακτηρισμός των τεχνών ως εξίσου «δυναμικών». Ο μελετητής, εξηγώντας την έννοια της «δυναμικής» τέχνης, συμπληρώνει: «Το γεγονός ότι και οι δύο τέχνες είναι από τη φύση τους δυναμικές τέχνες του χρόνου γίνεται ιδιαίτερα αισθητό όταν αναλογιστούμε τις αναλογίες που υπάρχουν στο επίπεδο της δομής τους. Καθώς, με έναν σχετικά αφηρημένο τρόπο, η προσληπτική κατανόηση των δύο τεχνών απαιτεί προσεκτική παρακολούθηση μιας ορισμένης πορείας που ολοκληρώνεται στο χρόνο, η μουσική και η λογοτεχνία είναι, εξίσου, δραστηριότητες προς ολοκλήρωση. Με όρους μουσικολογοτεχνικής κριτικής, η αποκωδικοποίηση σημαίνει την αναγνώριση και ερμηνεία συγκεκριμένων αντιστοιχούντων μορφικών σχεδίων και τεχνικών οργάνωσης στη λογοτεχνία που δημιουργούν την εντύπωση μιας συγκρίσιμης προοδευτικής εξέλιξης».

Οι ανάγνωση των δομικών αναλογιών (*affinities in structure*), στις οποίες αναφέρεται ο Scher, είναι για την μελέτη αυτή βασικό ερευνητικό ζητούμενο. Όπως θα επιχειρήσουμε να αποδείξουμε στη συνέχεια, η *Τέταρτη Διάσταση* του Γ. Ρίτσου αποτελεί εξαιρετικά πρόσφορο πεδίο για τη διερεύνηση του εν λόγω ζητήματος, καθώς ο ποιητής, κατά την άποψή μας, χειρίζεται τις συνθετικές δυνατότητες των αναλογιών αυτών σε όλη την έκταση του έργου και συνδυάζει τις λειτουργίες τους με ιδιαίτερη καλλιτεχνική επιτυχία.

1.2. Μέθοδος για μια διακαλλιτεχνική προσέγγιση της *Τέταρτης Διάστασης*

Ο Eliot, γράφοντας για τις πολυάριθμες δυνατότητες που προσφέρει στον ποιητή η γνώση και η χρήση της μουσικής λογικής, θέτει τα θεμέλια και για την συγκριτική φιλολογική προσέγγιση ποίησης και μουσικής, συνολικά, αναφέροντας βασικούς όρους, γύρω από τους οποίους θα κινηθεί και η δική μας ανάλυση. «Πιστεύω», γράφει, «πως η μουσική αφορά τον ποιητή κυρίως ως προς τις έννοιες του ρυθμού και της δομής. Νομίζω, επίσης, πως ένας ποιητής μπορεί να κινηθεί υπερβολικά κοντά στη μουσική αναλογία: το αποτέλεσμα θα φανεί μάλλον τεχνητό· αλλά γνωρίζω πως ένα ποίημα, ή μέρος ενός ποιήματος, εμφανίζεται συχνά πρώτα ως

suggests the idea of comparability. [...] Particular constituents superimposed on organized sound structures and patterns in both music and language likewise substantiate affinity in material: rhythm, stress, pitch (intonation) and timbre (tone color) are all applicable in literature more or less effectively, to create music-like textures». Η έννοια της χροιάς (*timbre*) θα μας απασχολήσει ιδιαίτερα στην πορεία της παρούσας μελέτης.

ρυθμός πριν φθάσει στην έκφρασή του με λέξεις, και πως αυτός ακριβώς ο ρυθμός μπορεί να δημιουργήσει την ποιητική ιδέα και την εικονοποιία· δεν πιστεύω πως είμαι ο μοναδικός που το αισθάνεται αυτό. Η χρήση επανερχόμενων θεμάτων συμβαίνει εξίσου φυσικά στη μουσική και στην ποίηση. Υπάρχουν δυνατότητες στην στιχουργική που αναλογούν με την αντίστοιχη μουσική διαδικασία της ανάπτυξης ενός θέματος από διαφορετικές ομάδες οργάνων· υπάρχουν δυνατότητες για νοηματικές μεταβάσεις σε ένα ποίημα συγκρίσιμες με τα διάφορα μέρη μιας συμφωνίας ή ενός κουαρτέτου· υπάρχει η δυνατότητα της αντιστικτικής διαχείρισης του θεματικού υλικού. [...]»¹⁶.

1.2.1. Η έννοια της επανάληψης

Όπως υπογραμμίζει ο Eliot στο παραπάνω απόσπασμα, η επανάληψη είναι εγγενές χαρακτηριστικό αμφοτέρων των υπό εξέταση τεχνών¹⁷. Η επανάληψη, όμως, ως πιθανό συστατικό ενός ποιητικού ή μουσικού έργου δεν λειτουργεί με πανομοιότυπο τρόπο, καθώς παρεμβάλλονται περιορισμοί που πηγάζουν από τις δομικές και αισθητικές ιδιαιτερότητες της κάθε μίας. Έτσι, στη μουσική η επανάληψη (από την επανάληψη μιας νότας ως την επανάληψη ολόκληρων μουσικών φράσεων) αποτελεί σχεδόν πάντοτε στοιχείο ενός έργου, ενώ για τους δέκτες/ακροατές είναι απόλυτα συνηθισμένη. Αντίθετα, η ποίηση δύναται να περιλάβει, χωρίς να επιβαρύνεται το αισθητικό αποτέλεσμα, μια ορισμένη ποσότητα επαναλήψεων, προσεκτικά δομημένη και μελετημένη από τον δημιουργό.

Σε κάθε περίπτωση, η επανάληψη αναδεικνύεται σε θεμελιακό χαρακτηριστικό της ποίησης, το οποίο μάλιστα τονίζει τις αποκλίσεις μεταξύ ποίησης και πεζογραφίας¹⁸, αποτελεί δηλαδή καθοριστική διαφορά των δύο αυτών τροπολογικών κατηγοριών¹⁹. Πιο συγκεκριμένα, η επανάληψη φαίνεται να διαρρηγνύει, αφενός, τη γραμμικότητα, του χρόνου, της αφήγησης και της ανάγνωσης (και τη λογική αλληλουχία που αυτή συνεπάγεται), αφετέρου, να προσφέρει ταυτόχρονα μια εναλλακτική λύση στη γραμμικότητα αυτή, αφού δημιουργεί μια

16 «The music of Poetry»: *Selected Prose of T.S. Eliot*, 113-114. Η μετάφραση είναι δική μας.

17 Η κοινή δυνατότητα των δύο τεχνών βασίζεται, φυσικά, στο γεγονός ότι πρόκειται για δύο «τέχνες του χρόνου».

18 Krystyna Mazur, *Poetry and Repetition. Walt Whitman, Wallace Stevens, John Ashbery*, Νέα Υόρκη–Λονδίνο, Routledge, 2005, xi.

19 Για τις τροπολογικές κατηγορίες και τη διάκριση τρόπων και ειδών, βλ. Δ. Αγγελάτος, *Η Φωνή της Μνήμης, δοκίμιο για τα λογοτεχνικά είδη*, Αθήνα, Λιβάνης, 1997.

άλλου τύπου δομική οργάνωση βασισμένη περισσότερο στην αποσπασματικότητα αλλά και την τάση του δέκτη να σχηματίζει, μέσω της μνήμης, προς τα πίσω, και της προσμονής, προς τα εμπρός, δομή και μορφή²⁰.

Η επανάληψη με την παραπάνω ιδιότητά της αποτελεί, όπως θα δείξουμε στη συνέχεια, το κύριο δομικό υλικό της *Τέταρτης Διάστασης* και συντελεί στην εδραίωση της μουσικής της δομής. Ο Γ. Ρίτσος μεταχειρίζεται την επανάληψη σε διάφορες μορφές της (επανάληψη αυτούσιων φράσεων ή λέξεων, επανάληψη εννοιολογικών σχημάτων, επανάληψη ποιητικού κλίματος από σύνθεση σε σύνθεση) και με τρόπο, όπως θα επιχειρήσουμε να δείξουμε στη συνέχεια, καλλιτεχνικά συνειδητό και επιτυχή.

1.2.2. Η έννοια της *χροιάς*

Η προσέγγισή μας εστιάζει, μεταξύ άλλων, σε αυτό που ο Eliot αναφέρει ως «ανάπτυξη ενός θέματος από διαφορετικές ομάδες οργάνων», πράγμα που, φυσικά, απαιτεί την επαναλαμβανόμενη εμφάνιση του ίδιου ή όμοιου θέματος και, επομένως, συνδέεται άρρηκτα με την επανάληψη, όντας, κατ' ουσίαν, προϊόν της. Η έννοια αυτή, που δεν είναι άλλη από την έννοια της μουσικής *χροιάς*, είναι, πιστεύουμε, βασική για την διερεύνηση και κατανόηση των συνθετικών τεχνικών που χρησιμοποιούνται στην *Τέταρτη Διάσταση*, με αφετηρία τη *Σονάτα του Σελινόφωτος*. Οφείλουμε, αρχικά, να ορίσουμε την παραπάνω έννοια, αφενός για την καλύτερη κατανόηση της ανάλυσης που θα ακολουθήσει, αφετέρου, επειδή η έννοια αυτή εμπεριέχει στοιχεία και λειτουργίες άλλων, σημαντικών για τη μελέτη μας, μουσικών ιδιοτήτων.

Η έννοια της μουσικής *χροιάς* (*timbre*) βασίζεται στην ύπαρξη των *αρμονικών*, των (θεωρητικά άπειρων) νοτών, δηλαδή, που ακούγονται κάθε φορά που παράγεται μια νότα από ένα μουσικό όργανο²¹. Οι νότες αυτές, και η έμφαση που

²⁰ Βλ.: Mazur, *ό.π.*, χ. Βλ. και την αντίστοιχη θέση του Kierkegaard από το έργο του, *Repetition* (Princeton University Press, 1983, 131), όπως παρατίθεται στη μελέτη του Mazur: «Η επανάληψη είναι μια καθοριστική έκφραση αυτού που για τους Έλληνες ήταν η *ανάμνηση*. Όπως εκείνοι θεωρούσαν ότι κάθε γνώση είναι προϊόν της ανάμνησης, η σύγχρονη φιλοσοφία θα διδάξει πως όλη η ζωή είναι μια επανάληψη. Η επανάληψη κι η ανάμνηση αποτελούν μια και την αυτή κίνηση, απλώς σε αντίθετες κατευθύνσεις, καθώς το αντικείμενο της ανάμνησης έχει υπάρξει, έχει επαναληφθεί προς τα πίσω, ενώ η επανάληψη καθεαυτή συμβαίνει ως ανάμνηση προς τα εμπρός»: Mazur, *ό.π.*, 4. (Η μετάφραση είναι δική μας.).

²¹ Βλ. Πολίνα Ταμπακάκη, *Η «μουσική ποιητική» του Γιώργου Σεφέρη*, Αθήνα, Δόμος, 2011, 131-138. Βλ., για παράδειγμα, το παρακάτω πολύ ενδιαφέρον και σχετικό με τη δική μας προσέγγιση,

δίνεται από κάθε όργανο σε μερικές από αυτές, δίνουν στα μουσικά όργανα τον χαρακτηριστικό τους ήχο και στον εξοικειωμένο ακροατή τη δυνατότητα να διακρίνει αμέσως ποιο όργανο παράγει τον κάθε ήχο σε ένα μουσικό κομμάτι, με αποτέλεσμα να είναι σε θέση να ερμηνεύει ορθότερα -έτσι τουλάχιστον πίστευαν οι περισσότεροι συνθέτες συμφωνικής μουσικής της εποχής του ρομαντισμού²²- τα νοήματα μιας σύνθεσης. Επιπλέον, η χροιά αποτελεί την χωρική και υλική διάσταση του μουσικού ήχου²³.

Όπως θα δούμε παρακάτω, για παράδειγμα, στη *Σονάτα του Σελινόφωτος* και σε όλη την έκταση της *Τέταρτης Διάστασης*, εκτός των βασικών νοηματικών/θεματικών αξόνων που έχουν αναλυθεί από τη φιλολογική κριτική, κυριαρχεί η υλικότητα, η επαναλαμβανόμενη αναφορά, δηλαδή, σε αισθητά υλικά της καθημερινής ζωής (μάρμαρο, γυαλί, ξύλο, τούβλο κ.ο.κ.), τα οποία οργανώνονται κλιμακωτά και συγκροτούν ποιητικές μορφές, που, κατά την άποψή μας, λειτουργούν, αναλογικά, ως οι διάφορες ομάδες οργάνων μιας ορχήστρας και δημιουργούν, ως εκ τούτου, αυτό που μπορούμε να ορίσουμε ως *ποιητική χροιά*. Όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο, τα κεντρικά ποιητικά θέματα της *Σονάτας*, και ακολούθως των υπόλοιπων συνθέσεων, αναπτύσσονται και εξελίσσονται, ως εκτενή

χωρίο: «Κατά τον ίδιο τρόπο που στη μουσική η θεμέλια νότα λειτουργεί ως βάση της σειράς των αρμονικών, έτσι και στην ποίηση, φαίνεται να πιστεύει ο μοντερνιστής Σεφέρης, το θεμελιώδες/βασικό νόημα λειτουργεί ως βάση των συνδηλώσεων των ποιητικών λέξεων -όχι ως κάτι που απορροφάται και εξαφανίζεται ουσιαστικά από τις συνδηλώσεις, αλλά αντίθετα ως κάτι που τις ενισχύει και ταυτόχρονα ενισχύεται από αυτές»: ό.π., 138. Βλ. και: Gilbert K. Hubbard, *T. S. Eliot's «Four Quartets», its relation to music and its dependence upon musical form and technique*, University of Ottawa, 67: «Harmony may have a special application to words in the sense of overtones and undertones of meaning».

- 22 Χαρακτηριστική περίπτωση αποτελεί ο Hector Berlioz. Βλ. για την έννοια της μουσικής χροιάς γενικά και τη διαχείρισή της από τον Berlioz: Su Lian Tan, *Berlioz: «Symphonie Fantastique»: An exploration of Musical Timbre*, Διδακτορική Διατριβή, Princeton University, 1997. Βλ. επίσης την *Πραγματεία περί Ενορχήστρωσης* που συνέγραψε ο ίδιος ο Berlioz (1844) και επιμελήθηκε, κριτικά, το 1904 ο Richard Strauss: *Treatise on Instrumentation* (1904), (επιμ.- εμπλουτισμός: Richard Strauss· μεφρ.: R. Front, Νέα Υόρκη, Edwin Kalmus, 1948.
- 23 Βλ.: Su Lian Tan, *Berlioz*, iii. «The *Symphonie Fantastique* owes much of its musical effect to the way it treats timbre in conjunction with its melodic and poetic sense. Berlioz's use of timbre takes several paths throughout the work. Specific timbral combinations are used as recognizable and repeating entities that occur only with specific musical material, like the *idée fixe*. These timbral combinations, working in conjunction with the dramatic and poetic ideas indicated by the literary program, recur throughout the entire symphony. Timbral relationships also undergo transformations like a musical development, often following the dramatic and poetic ideas in detail. Several of these combinations progress and develop simultaneously within the same movement. In addition, timbre is used to create illusions of three dimensional space, apparitions of Nature, extend ranges of musical instruments beyond what is actually possible, alter how harmony and rhythm are perceived, and create realism through timbral contrast. [...] This use of timbre, poetics and musical material has no precedent, and is one of the strongest reasons why this piece and composer remain in the standard repertoire of music today».

μουσικά θέματα και επιμέρους μουσικές φράσεις, με τη βοήθεια αυτής ακριβώς της λειτουργίας της ποιητικής *χροιάς*.

Αλλά και οι απλές επαναλήψεις λέξεων, φράσεων και εννοιολογικών σχημάτων, στις οποίες αναφερθήκαμε λίγο παραπάνω, μπορούν να ιδωθούν ως οργανωμένες στον άξονα της ποιητικής *χροιάς*. Καθώς η επανάληψη, όσο «γυμνή»²⁴ κι αν είναι, δίνει με κάθε εμφάνισή της μια νέα ερμηνευτική κατεύθυνση²⁵, η έννοια της *χροιάς* μας βοηθάει να αντιληφθούμε και, ειδικότερα, να καταγράψουμε πιο αναλυτικά τις διάφορες παραμέτρους προσαρμογής του νοήματος στα τροποποιημένα, κάθε φορά, κειμενικά δεδομένα.

Οφείλουμε, ωστόσο, όποτε μεταχειριζόμαστε έναν όρο να στεκόμαστε κριτικά απέναντι στην πιθανότητα να μας παρασύρει στην παράβλεψη αναντιστοιχιών, και να λαμβάνουμε υπ' όψιν τις καθοριστικές διαφορές των καλλιτεχνικών μορφών. Όσον αφορά την έννοια της *χροιάς* που εισάγουμε εδώ, πρέπει να τονίσουμε ότι ως όρος της μουσικής είναι εξαιρετικά σαφής και οριοθετημένος, αφού βασίζεται σε συγκεκριμένες φυσικές ιδιότητες των μουσικών οργάνων (το συχνοτικό τους εύρος και την οργάνωση των παραγόμενων συχνοτήτων στην αντίστοιχη σειρά των αρμονικών, οδηγώντας στον ξεχωριστό ήχο κάθε οργάνου). Έτσι, στη μουσική μπορεί κανείς να πραγματευτεί ζητήματα *χροιάς* με μεγάλη ακρίβεια και επαληθευσιμότητα.

Μεταφέροντας τον όρο στο λογοτεχνικό πεδίο δεν μπορούμε, όπως είναι φυσικό, να επικαλεστούμε την παραπάνω θεμελιώδη ποιότητά του, καθώς πλέον δεν υπάρχουν συγκεκριμένα δεδομένα που να επαληθεύουν ή να διαψεύδουν τα σχετικά επιχειρήματα. Πρόκειται δηλαδή για έναν όρο που δεν φαίνεται να μπορεί να προσκομίσει απολύτως ασφαλείς αποδείξεις και συμπεράσματα.

Υπάρχει όμως μια σύνθετη αντιστοιχία που αναδεικνύεται μεταξύ ποίησης και μουσικής μέσω αυτού του είδους της συνειδητής μεταφοράς όρων απ' το ένα πεδίο στο άλλο. Όπως αναφέραμε παραπάνω, βασικό χαρακτηριστικό της μουσικής είναι η απόλυτη απουσία άμεσης *δείξης*²⁶ για οποιοδήποτε αναγνωρίσιμο συσχετισμό *σημαίνοντος* και *σημαινομένου*. Στη γλώσσα (*Langue*), συμβαίνει ακριβώς το

²⁴ Βλ. εδώ παραπάνω: ??

²⁵ Βλ.: Mazur, ό.π., χ: «Ακόμη και η επανεμφάνιση των ίδιων λέξεων στην ίδια σειρά ποτέ δεν έχει δυο φορές το ίδιο αποτέλεσμα. Με πολλούς τρόπους, τα ποιήματα μας αναγκάζουν να διαβάζουμε κάθε επανεμφάνιση διαφορετικά. Το γνωστό “nevermore” του E. A. Poe είναι ένα ισχυρότατο παράδειγμα της θαυμαστής δυνατότητας μιας λέξης να παραγάγει τεράστιο αριθμό νοημάτων».

²⁶ Βλ. εδώ παραπάνω: σελ. 7-8.

αντίθετο, καθώς η κάθε λέξη αντιστοιχεί σε μια σειρά από σημασίες, σε μεγάλο βαθμό προσδιορισμένες. Φαίνεται δηλαδή ότι το δεδομένο της ποίησης που πηγάζει απ' την πρώτη ύλη της, αυτό που είναι ο συγκεκριμένος και αναγνωρίσιμος ήχος του κάθε οργάνου στη μουσική, είναι ακριβώς η σε πρώτο επίπεδο αναγνωρίσιμη σημασιακή έκταση κάθε λέξης, η δυνατότητά της να παραπέμπει σ' έναν ορισμένο αριθμό νοημάτων. Η *ποιητική χροιά*, επομένως, αναφερόμενη πάντοτε σ' αυτό ακριβώς το δεδομένο, θα πρέπει να είναι αυστηρά μια *χροιά* του νοήματος.

1.2.3. Η έννοια της *μετάβασης* (*transition*)

Στη μουσική, η έννοια της *μετάβασης* προϋποθέτει την ύπαρξη διακριτών *μερών* (*movements*), συνόλων δηλαδή από μουσικές φράσεις, οργανωμένων σύμφωνα με τους κανόνες της αρμονίας και την εκάστοτε παραβίασή τους. Στην ποίηση, όπου δεν νοείται η θέσπιση ανάλογων κανόνων, η *μετάβαση* ορίζεται κατ' αντιστοιχία, με βάση την εναλλαγή ποιητικών θεμάτων και λεκτικών συνόλων. Μελετώντας τα *Τέσσερα Κουαρτέτα*²⁷ του Eliot, τα οποία θεωρούνται, συνολικά, ως κατ' εξοχήν «μουσικό ποίημα», ο Gilbert Hubbard παρατηρεί για τη χρήση της μουσικής μετάβασης από τον ποιητή:

«Στα *Τέσσερα Κουαρτέτα*, ο Eliot δημιουργεί θεμελιώδεις τονικές σχέσεις μεταξύ των μερών συσχετίζοντας τα μέρη του κάθε «Κουαρτέτου» με μια καθορισμένη τοπικότητα²⁸, που ορίζεται στους τίτλους. [...] Η σύνδεση κάθε «Κουαρτέτου» με έναν τόπο επιδρά επιβάλλοντας μια συγκεκριμένη ατμόσφαιρα, ιδιαίτερη για κάθε ποίημα, που ομαδοποιεί τα μέρη του με τρόπο ανάλογο με αυτόν της μουσικής οργάνωσης σε *κλειδιά* και *κλίμακες*. [...]

Ένταση δημιουργείται στην ποίηση περίπου όπως στη μουσική. Η άποψη του Eliot ήταν ότι “σε ένα ποίημα οποιουδήποτε μεγέθους πρέπει να υπάρχουν μεταβάσεις μεταξύ μερών μειωμένης και αυξημένης έντασης. Έτσι, εγκαθιδρύεται

²⁷ Είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον το γεγονός ότι, όπως στην περίπτωση της *Τέταρτης Διάστασης*, τα τέσσερα μέρη δημοσιεύτηκαν αρχικά ξεχωριστά, για να ενοποιηθούν αμέσως μετά την ολοκλήρωσή τους και να θεωρηθούν από εκείνο το σημείο και μετά ως αδιαμφισβήτητα ενιαίο έργο.

²⁸ Όπως θα υποστηρίξουμε παρακάτω, την ίδια λειτουργία επιτελεί στη *Σονάτα*, εκτός της αλλαγής τόπων, και η αλλαγή χρονικών επιπέδων. Ο Hubbard αναφέρεται και σε αυτήν την περίπτωση: «In terms of tonality, taking “actual time” as the tonic or main key, and “possible time” as the dominant or main related key, the first two phrases of sentence I would be in the tonic; the third would be in the dominant; and the fourth would modulate back from the dominant to the tonic ending with a perfect cadence»: Gilbert K. Hubbard, *T.S. Eliot's «Four Quartets»*, 43.

ένας ρυθμός του συναισθήματος, που βρίσκεται στον πυρήνα της μουσικής δομής του συνόλου”. Μεταξύ των μερών των «Κουαρτέτων» εντοπίζονται αλλαγές στο ρυθμό και στην ένταση που οφείλονται στην διαδοχική ανάπτυξη ιδιαίτερα “ποιητικών” μερών και άλλων με ύφος που πλησιάζει αυτό της πρόζας»²⁹.

Όπως θα δούμε, στις συνθέσεις που αποτελούν την *Τέταρτη Διάσταση* λαμβάνουν χώρα συνεχείς μεταβάσεις μουσικού τύπου, τόσο στην πορεία της κάθε σύνθεσης, όσο και στο σύνολο του τόμου. Στην πρώτη περίπτωση, στο εσωτερικό κάθε ποιήματος, οι μεταβάσεις αποτελούν συνήθως ξαφνικές και απρόκλητες παρεκβάσεις και παρενθέσεις με συγκεκριμένο περιεχόμενο, οι οποίες διαθέτουν μάλιστα μορφική και νοηματική αυτοτέλεια, στις περισσότερες περιπτώσεις. Στο σύνολο του τόμου, η μετάβαση πρέπει επίσης να οριστεί, όπως στα *Τέσσερα Κουαρτέτα*, συσχετιζόμενη και με την εναλλαγή σκηνικού και μυθολογικού υποβάθρου, μεταξύ άλλων.

29 Gilbert K. Hubbard, *T.S. Eliot's «Four Quartets»*. Για το ζήτημα της αναλογίας μουσικής και ποιητικής μετάβασης βλ. επίσης: Helen Gardner, *The art of T.S. Eliot*, Νέα Υόρκη, Everyman, 1959, 48-53: «One is constantly reminded of music by the treatment of images which recur with constant modifications, from their context, or from their combination with other recurring images, as a phrase recurs with modifications in music. These recurring images, like the basic symbols, are common, obvious and familiar, when we first meet them. As they recur, they alter, as a phrase does when we hear it on a different instrument, or in another key, or when it is blended and combined with another phrase, or in some way turned round, or inverted. In the same way as images and symbols recur, certain words are used again and again, their meaning deepened or expanded by each fresh use [...] Like the images and symbols just referred to, they are common words, words we take for granted. [...] Read in this way, with a mind set to recognize recurrences.» Εδώ, η μελετήτρια φαίνεται να θεωρεί ως μετάβαση και την ανάπτυξη θεμάτων «από διαφορετικές ομάδες οργάνων». Στη δική μας προσέγγιση, διαχωρίζουμε την έννοια της μετάβασης από την έννοια της ποιητικής χροιάς, την οποία ορίσαμε παραπάνω.

Κεφάλαιο 2

Η αφετηρία της μουσικής δομής: Η *Σονάτα του Σεληνόφωτος* ως μουσικό ποίημα (1. – 7/1956)³⁰

Ως εδώ, προσδιορίσαμε τις θεωρητικές βάσεις μιας διακαλλιτεχνικής προσέγγισης της ποίησης μέσα από το πρίσμα της μουσικής και, στο παρόν κεφάλαιο, θα προχωρήσουμε σε μια ενδελεχή ανάλυση της *Σονάτας του Σεληνόφωτος* ως μουσικού ποιήματος, με στόχο να παρουσιάσουμε, έτσι, τη μεθοδολογική μας προσέγγιση που θα εφαρμοστεί στη συνέχεια σε κάθε σύνθεση ξεχωριστά. Η ανάλυσή μας θα επικεντρωθεί στους όρους *επανάληψη*, *χροιά* και *μετάβαση*, όπως ορίστηκαν, συνοπτικά, παραπάνω.

2.1. Η χρήση της επανάληψης στη *Σονάτα του Σεληνόφωτος*

Θεμελιώδης για τον μουσικό χαρακτήρα της *Σονάτας του Σεληνόφωτος* κρίνεται η χρήση της επανάληψης, η οποία χρησιμοποιείται με πολλούς τρόπους. Αφενός, εντοπίζονται ορισμένες φράσεις, επανερχόμενες σε μεγάλα μέρη ή σε όλη την έκταση της σύνθεσης, ενώ, αφετέρου, και στο εσωτερικό των στροφικών ενοτήτων μπορούμε να ξεχωρίσουμε σημαίνουσες επαναλήψεις. Οι δύο αυτές βασικές χρήσεις της επανάληψης εξυπηρετούν, κατά την άποψή μας, διακριτούς ποιητικούς στόχους. Η πρώτη, φαίνεται να λειτουργεί ως στοιχείο του *μακροσκοπικού επιπέδου*³¹ της μουσικής δομής του ποιήματος, ως δομικό στοιχείο δηλαδή που αφορά στο σύνολο της σύνθεσης και συντελεί στην δημιουργία μιας, μουσικού χαρακτήρα, συνέχειας. Η δεύτερη, λειτουργεί ως στοιχείο του *μικροσκοπικού επιπέδου* και χρησιμεύει ως διακριτικό χαρακτηριστικό για κάθε στροφική ενότητα³² και της αποδίδει μια ποιητική αυτοτέλεια και την ιδιότητα της μουσικής ενότητας (*movement*)³³.

³⁰ Στην αρχή κάθε ανάλυσης θα δηλώνεται η χρονολογική σειρά και ο χρόνος συγγραφής της εξεταζόμενης σύνθεσης.

³¹ Βλ.: Δ. Γιάννου, ό. π.

³² Το ποίημα αποτελείται από 23 στροφικές ενότητες, μη συμπεριλαμβανομένων των πεζόμορφων χωρίων. Ορισμένες ενότητες ενώνονται για να σχηματίσουν μουσικές ενότητες (*movements*), όπως θα δούμε στη συνέχεια.

³³ Η διακριτότητα των μερών επιτρέπει, μεταξύ άλλων, και την αναφορά στην μουσική έννοια της *μετάβασης*, που θα επιχειρήσουμε παρακάτω στο παρόν κεφάλαιο.

2.2.1. Η επανάληψη στο μακροσκοπικό επίπεδο

Στη *Σονάτα* εντοπίζονται δύο βασικές επαναλαμβανόμενες φράσεις, των οποίων οι λειτουργίες είναι διακριτές αλλά, σταδιακά, συμπλέκονται. Πρόκειται, αφενός, για τη γνωστή φράση «*άφησέ με νάρθω μαζί σου*», που επανέρχεται, με μικρές παραλλαγές, δεκαέξι φορές, και, αφετέρου, για τη, λιγότερο συζητημένη από τη φιλολογική έρευνα, φράση «*τούτο το σπίτι*», η οποία επανέρχεται, πάλι με ορισμένες παραλλαγές, πέντε φορές. Εκτός των δύο αυτών κεντρικών επαναλήψεων, ανιχνεύονται ακόμη ορισμένα επανερχόμενα νοηματικά σχήματα.

Η φράση «*άφησέ με νάρθω μαζί σου*» ορίζεται ως εναρκτήρια του ποιήματος και φέρει μεγάλο μέρος από το νοηματικό/εννοιολογικό βάρος της σύνθεσης. Πρόκειται, φυσικά, για μια φράση που αποτυπώνει τη σχέση της ομιλούσας με τον ακροατή. Σκοπός μας εδώ, όμως, δεν είναι να αναλύσουμε ερμηνευτικά αυτήν ή άλλες κεντρικές ποιητικές φράσεις της σύνθεσης, αλλά να επικεντρωθούμε στη χρήση και τη λειτουργία της ίδιας της επαναληπτικότητάς τους.

Η φράση αυτή, τοποθετείται, συντακτικά απομονωμένη, στην αρχή και το τέλος της πρώτης, σύντομης, στροφικής ενότητας, η οποία εκθέτει, με αξιοσημείωτη πυκνότητα, το βασικό ποιητικό θέμα του ποιήματος. Στη συνέχεια, τοποθετείται πάλι στην αρχή και το τέλος της τρίτης στροφικής ενότητας, αλλά, αυτή τη φορά, αφομοιώνεται, συντακτικά, από αυτήν:

«Άφησέ με νάρθω μαζί σου / λίγο πιο κάτω, ως τη μάντρα του τουβλάδικου»

Έτσι, η επαναλαμβανόμενη φράση, το κυρίαρχο μουσικό θέμα, αναπτύσσεται ήδη από τις πρώτες στροφές με διαφορετικούς τρόπους και εμπλουτίζεται νοηματικά. Επιπλέον, ο τρόπος μεταχείρισης της φράσης αυτής στις πρώτες στροφές του ποιήματος προοικονομεί, κατά την άποψή μας, την επανεμφάνισή της στη συνέχεια, με τρόπο ανάλογο με αυτόν της αρχικής έκθεσης ενός δεσπόζοντος θέματος σε μια μουσική σύνθεση.

Έπειτα, η φράση επαναλαμβάνεται στο τέλος της τέταρτης και της πέμπτης στροφικής ενότητας. Πάλι, στην πρώτη περίπτωση, εμφανίζεται, ως ένα βαθμό, νοηματικά αποκομμένη από το ποιητικό περιβάλλον, ενώ, στη δεύτερη, λειτουργεί ως μέρος της ποιητικής εξέλιξης και προκαλεί την πρώτη εκφορά της δεύτερης επανερχόμενης φράσης:

(4^η) «*Το ξέρω. Το δοκίμασα. Δεν ωφελεί. / Άφησέ με νάρθω μαζί σου.*»

(5^η) «*Τούτο το σπίτι στοίχειωσε, με διώχνει -*»

Για πρώτη φορά, έτσι, τα δύο βασικά θέματα συμπλέκονται, καθώς η φράση «*τούτο το σπίτι στοίχειωσε*» χρησιμεύει, τρόπον τινά, ως αιτιολόγηση της παράκλησης «*άφησέ με νάρθω μαζί σου*».

Το σχήμα αυτό, το κλείσιμο, δηλαδή, μιας στροφικής ενότητας με το δεσπόζον θέμα («*άφησέ με*») και η έναρξη της επόμενης με το δευτερεύον («*τούτο το σπίτι*»), μπορεί να αντιμετωπιστεί και ως ενιαία μουσική φράση, καθώς επαναλαμβάνεται αυτούσιο τρεις φορές:

(10^η) «*Άφησέ με νάρθω μαζί σου*»

(11^η) «*Τούτο το σπίτι δε με σηκώνει πιά*»

(11^η) «*Όλο να προσέχεις, να προσέχεις, μην πέσουν, μην πέσεις.*

Δεν αντέχω. / Άφησέ με νάρθω μαζί σου.»

(12^η) «*Τούτο το σπίτι, παρ' όλους τους νεκρούς του, δεν εννοεί να πεθάνει.*»

(16^η) «*Άφησέ με νάρθω μαζί σου*»

(17^η) «*Τούτο το σπίτι με πνίγει.*»

Δημιουργείται, λοιπόν, κατά την άποψή μας, μέσω των επαναλήψεων αυτών, και άλλων που θα εξετάσουμε αμέσως παρακάτω, η αίσθηση της μουσικής δομής της *Σονάτας του Σελινόφωτος*. Η κατανόηση της δομής αυτής, στο εξωτερικό επίπεδο των επαναλήψεων, καθίσταται αναγκαία για την ανάλυση των βαθύτερων μουσικών χαρακτηριστικών του ποιήματος, που δεν είναι άλλα από τη χρήση της *χροιάς* (*timbre*) και της *μετάβασης* (*transition*), όπως θα υποστηρίξουμε στη συνέχεια του παρόντος κεφαλαίου.

Εκτός των επαναλαμβανόμενων φράσεων, στη *Σονάτα του Σελινόφωτος* εντοπίζονται επαναλήψεις λεκτικών/νοηματικών σχημάτων, που επιτελούν λειτουργίες όμοιες με τις παραπάνω, θεμελιώνοντας τη βασική μουσική δομή του ποιήματος.

Εντοπίζεται, αρχικά, επαναλαμβανόμενη αναφορά σε συγκεκριμένους τόπους, κοντινούς στο σπίτι όπου εκτυλίσσεται το βασικό επεισόδιο της εξομολόγησης:

- (3^η) «ως τη μάντρα του τουβλάδικου, / ως εκεί που στρίβει ο δρόμος»
- (4^η) «θα καθίσουμε λίγο στο πεζούλι, πάνω στο ύψωμα»
- (7^η) «στο σιλβωτήριο της γωνιάς»
«στ' αντικρυνό γιαπί»
- (8^η) «να την πάω δίπλα στο επιπλοποιείο»
- (9^η) «Θα σταθούμε λιγάκι στην κορφή της μαρμάρινης σκάλας του Άη-Νικόλα»
- (13^η) «Έξω, στο δρόμο μπορεί να μην ακούγονται τούτα τα βήματα»
- (15^η) «έξω απ' τα παράθυρα περνάει ο αρκουδιάρης με τη γριά βαρειά του
αρκούδα [...] σηκώνοντας σκόνη στο συνοικιακό δρόμο»
- (22^η) «Συχνά πετάγομαι στο φαρμακείο απέναντι»

Αυτού του είδους η επανάληψη, που, όπως φάνηκε, καλύπτει όλη την έκταση του ποιήματος, αφορά στην ποιητική ανάπτυξη του θέματος του χώρου στη *Σονάτα*, το οποίο εξελίσσεται και μέσω των δύο βασικών επανερχόμενων φράσεων που εξετάσαμε παραπάνω («άφησέ με νάρθω μαζί σου» και «τούτο το σπίτι»). Επομένως, διαπιστώνουμε, σταδιακά, όπως είχαμε υποθέσει προηγουμένως, ότι οι διάφορες χρήσεις της επανάληψης οργανώνονται συντεταγμένα και με στόχο την εδραίωση μιας συνολικής συνθετικής δομής μουσικού τύπου.

Ένα δεύτερο νοηματικό σχήμα που επανέρχεται με μουσικό τρόπο, είναι εκείνο που αποτελείται από τις διαδοχικές αναφορές στην *πτώση* (την οποία μπορούμε να συνδέσουμε με την έννοια της *υλικότητας*) και την *ανύψωση* (που συνδέεται με την έννοια της μεταφυσικής υπέρβασης³⁴). Το σχήμα αυτό αποκτά κεντρικό ρόλο και συνδέεται, όπως θα δούμε, με πολλά από τα ποιητικά/εννοιολογικά (π.χ. το θέμα της μεταφυσικής πίστης και της εγκόσμιας ζωής) και μουσικά (π.χ. την εδραίωση των ποιητικών χροιών που επιχειρείται) χαρακτηριστικά του ποιήματος. Παραθέτουμε εδώ τις σημαντικότερες, κατά την άποψή μας, εμφανίσεις του προαναφερθέντος νοηματικού σχήματος:

- (3^η) «η πολιτεία τιμεντένια κι αέρινη»
- (4^η) «να φανταστούμε κιόλας πως θα πετάζουμε»

34 Οι έννοιες αυτές θα μας απασχολήσουν και στο επόμενο υποκεφάλαιο, όπου θα εξετάσουμε τη χρήση της *χροιάς* στη *Σονάτα*.

«σαν το θόρυβο δυο δυνατών φτερών που ανοιγοκλείνουν, / κι όταν κλείνεσαι μέσα σ' αυτόν τον ήχο του πετάγματος [...] μέσα στα ρωμαλέα νεύρα του ύψους»

(6^η) «τα κάδρα ρίχνονται σα να βουτάνε στο κενό, / οι σουβάδες πέφτουν αθόρυβα / όπως πέφτει το καπέλο του πεθαμένου απ' την κρεμάστρα στο σκοτεινό διάδρομο / όπως πέφτει το μάλλινο τριμμένο γάντι της σιωπής απ' τα γόνατά της / ή όπως πέφτει μια λουρίδα φεγγάρι στην παλιά, ξεκοιλιασμένη πολυθρόνα»

(9^η) «θέ μου, τί μάτια πάναστρα, κι ανυψωνόμουν σε μιαν αποθέωση αρνημένων άστρων / γιατί, έτσι πολιορκημένη απ' έξω κι από μέσα, / άλλος δρόμος δε μούμενε παρά μονάχα προς τα πάνω ή προς τα κάτω.»

(11^η) «Δεν αντέχω να το σηκώνω στη ράχη μου. / πρέπει πάντα να προσέχεις, να προσέχεις³⁵, / να στεριώνεις τον τοίχο [...] »

(12^η) «σ' ετοιμόρροπα κρεββάτια / και ράφια»

(17^η) «Μάλιστα η κουζίνα / είναι σαν το βυθό της θάλασσας. [...] δεν μπορώ ν' ανέβω πάλι στην επιφάνεια [...] ο δίσκος μου πέφτει απ' τα χέρια άηχος, - σωριάζομαι / και βλέπω τις φουσαλίδες απ' την ανάσα μου ν' ανεβαίνουν, ν' ανεβαίνουν.»

(20^η) «κι όταν σηκώνω το φλιτζάνι απ' το τραπέζι / μένει από κάτω μια τρύπα σιωπή, βάζω αμέσως την παλάμη μου επάνω / να μην κοιτάζω μέσα, - αφήνω πάλι το φλιτζάνι στη θέση του· / και το φεγγάρι μια τρύπα στο κρανίο του κόσμου – μην κοιτάξεις μέσα, / είναι μια δύναμη μαγνητική που σε τραβάει – μην κοιτάξεις, μην κοιτάχτε, / ακούστε με που σάς μιλάω – θα πέσετε μέσα. Τούτος ο ίλιγγος / ωραίος, ανάλαφρος – θα πέσεις, - / ένα μαρμάρινο πηγάδι το φεγγάρι, / ίσκιои σαλεύουν και βουβά φτερά»

(21^η) «Βαθύ – βαθύ το πέσιμο, / βαθύ – βαθύ το ανέβασμα / το αέρινο άγαλμα κρουστό μες στ' ανοιχτά φτερά του»

(22^η) «Συχνά πετάγομαι στο φαρμακείο [...] / άλλοτε πάλι βαριέμαι»

Οι επαναλήψεις αυτές, και εκείνες που επισημάναμε παραπάνω, αποτελούν, κατά την άποψή μας, τα δομικά μέρη μιας ευρείας μουσικής δομής, στην οποία στηρίζεται η

35 Η επανάληψη του «να προσέχεις» αποτελεί και αυτόνομη επανερχόμενη μονάδα συνδεδεμένη με την έννοια της πτώσης. Για παράδειγμα, παρακάτω στο ποίημα (στροφές 20 και 21) διαβάζουμε: «Τούτος ο ίλιγγος / ωραίος, ανάλαφρος – θα πέσεις» «Ωραίος, ανάλαφρος / ο ίλιγγος τούτος, - πρόσεξε, θα πέσεις». Βλ.: Τέταρτη Διάσταση σελ. 62.

σύνθεση, και, επομένως, λειτουργούν αυτόνομα αλλά και σε συνδυασμό μεταξύ τους, όπως ακριβώς οι μουσικές φράσεις και τα θέματα ενός μουσικού κομματιού. Σε κάθε περίπτωση, κρίνουμε πως αυτή η ιδιότυπη, μουσική δομή της *Σονάτας του Σελινόφωτος*, που εδραιώνεται μέσω των επαναλήψεων και άλλων τεχνικών που θα εξετάσουμε αμέσως παρακάτω, μπορεί να θεωρηθεί ως το θεμέλιο της ποιητικής της αξίας.

2.2.2. Η επανάληψη στο μικροσκοπικό επίπεδο

Στο υποκεφάλαιο αυτό, θα αναφερθούμε, αφενός, σε λέξεις/ομάδες λέξεων που επαναλαμβάνονται εντός μιας στροφικής ενότητας, αφετέρου, σε λέξεις ή λεκτικά/νοηματικά σύνολα που συνδέουν διαδοχικές στροφικές ενότητες μεταξύ τους, μετατρέποντάς τις σε μεγαλύτερες ενότητες (*movements*).

Χαρακτηριστική περίπτωση σημαίνουσας επανάληψης εντός στροφικής ενότητας εντοπίζεται στην πρώτη στροφή του ποιήματος (: «*τί φεγγάρι απόψε! / Είναι καλό το φεγγάρι, - δε θα φαίνεται / που ασπρίσαν τα μαλλιά μου. Το φεγγάρι / θα κάνει πάλι χρυσά τα μαλλιά μου.*»), ενώ η επαναλαμβανόμενη μονάδα (το φεγγάρι) χρησιμεύει και ως σύνδεση με την επόμενη στροφή (: «*όταν έχει φεγγάρι*»).

Όσον αφορά στη σύνδεση στροφικών ενότητων μεταξύ τους μέσω επαναλήψεων, αξίζει να σημειώσουμε την περίπτωση των στροφών 6, 7, 8 που ενοποιούνται και αποτελούν, κατά την άποψή μας, ένα επεισόδιο, με χαρακτηριστικά σημεία του την αρχική αναφορά στην πολυθρόνα, την μετάβαση στο θέμα των μαντιλιών και την επιστροφή στην πολυθρόνα:

(6^η) «*ή όπως πέφτει μια λουρίδα φεγγάρι στην παλιά ξεκοιλιασμένη πολυθρόνα*
(7^η) «*κάποτε υπήρξε νέα κι αυτή [...] / λέω για την πολυθρόνα [...] / να ονειρεύεσαι ό, τι τύχει / -μιαν αμμουδιά στρωτή, νοτισμένη, στιλβωμένη [...] / πιο στιλβωμένη απ' τα παλιά λουστρίνια μου που κάθε μήνα τα δίνω στο στιλβωτήριο της γωνιάς, / ή ένα πανί ψαρόβαρκας που χάνεται στο βάθος λικνισμένο απ' την ίδια του ανάσα, / τριγωνικό πανί σα μαντίλι διπλωμένο λοξά μόνο στα δυο [...] / Πάντα μου είχα μανία με τα μαντίλια, [...] Μια απλή ιδιοτροπία τα μαντίλια.*»

(8^η) «*Τώρα τα διπλώνω στα τέσσερα, στα οχτώ, στα δεκάξη / ν' απασχολώ τα δάχτυλά μου. Και τώρα θυμήθηκα / πως έτσι μετρούσα τη μουσική σαν πήγαινα*

στο Ωδείο [...] / -8,16,32,64,- [...] / -32,64,- [...] [Λοιπόν, σού 'λεγα για την πολυθρόνα - / ξεκοιλιασμένη-».

Με τον ίδιο τρόπο, θεωρούμε πως σχηματίζεται ακόμη ένα επεισόδιο, αποτελούμενο από δύο στροφικές ενότητες (στροφές 17 και 18):

(17^η) «Τούτο το σπίτι με πνίγει. Μάλιστα η κουζίνα / είναι σαν το βυθό της θάλασσας [...] / φύκια κι όστρακα πιάνονται στα μαλλιά μου – δεν μπορώ να τα ξεκολλήσω ύστερα, / δεν μπορώ ν' ανέβω πάλι στην επιφάνεια-»

(18^η) «Κι αλήθεια δεν είναι λίγες οι φορές που ανακαλύπτω εκεί, στο βάθος του πνιγμού, / κοράλλια και μαργαριτάρια και θησαυρούς ναυαγισμένων πλοίων [...] / κοράλλια και μαργαριτάρια και ζαφείρια· / μονάχα που δεν ξέρω να τα δώσω – όχι, τα δίνω· / μονάχα που δεν ξέρω αν μπορούν να τα πάρουν – πάντως εγώ τα δίνω.»

2.3. Η χρήση της χροιάς στην Σονάτα του Σεληνόφωτος

Όπως αναφέραμε ήδη στο προηγούμενο κεφάλαιο, στη Σονάτα του Ρίτσου υπάρχουν ορισμένα ποιητικά θέματα που αναπτύσσονται με βάση αυτό που ορίσαμε ως *ποιητική χροιά*. Το κυριότερο εξ αυτών, με το οποίο θα ασχοληθούμε εδώ, είναι το δεσπόζον θέμα του σεληνόφωτος, που δεν απουσιάζει από κανένα σημείο της σύνθεσης και αναπτύσσεται ως κατ' εξοχήν μουσικό θέμα³⁶. Όπως θα επιχειρήσουμε να αποδείξουμε, το θέμα του σεληνόφωτος επανέρχεται διαδοχικά, πάντοτε στον κεντρικό θεματικό άξονα της σύνθεσης, που δεν φαίνεται να είναι άλλος από τη διάσταση μεταφυσικής και υλικού κόσμου. Έτσι, το σεληνόφως ως μουσικό θέμα αναπτύσσεται από τα μέλη μιας "ορχήστρας", αποτελούμενης από έννοιες κοντινότερες στη μια ή στην άλλη άκρη του κεντρικού θεματικού άξονα.

Αρχικά, στη δεύτερη στροφή, το θέμα αναπτύσσεται στην κατεύθυνση της μεταφυσικής:

36 «Από διαφορετικές ομάδες οργάνων», όπως θα έλεγε ο Eliot. Βλ. εδώ παραπάνω σελ. 10-11.

«Όταν έχει φεγγάρι μεγαλώνουν οι σκιές μες στο σπίτι, / αόρατα χέρια τραβούν τις κουρτίνες, / ένα δάχτυλο αγνό γράφει στη σκόνη του πιάνου / λησμονημένα λόγια»

Στη συνέχεια οι χροιές συνδυάζονται, στην τρίτη στροφή:

«η πολιτεία τιμεντένια κι αέρινη, ασβεστωμένη με φεγγαρόφωτο, / τόσο αδιάφορη κι άυλη / τόσο θετική σαν μεταφυσική».

Και, στην έβδομη στροφή, η υλική χροιά συνδέεται για πρώτη φορά με την υγρότητα:

«-μιαν αμμουδιά στρωτή, νοτισμένη, στιλβωμένη από φεγγάρι»

Η λευκότητα του σεληνόφωτος ρηματοποιείται στην όγδοη στροφή ως εξής:

«έλεγα να ρίζω ένα σεντόνι πάνω της, - φοβήθηκα / τ' άσπρο σεντόνι σε τέτοιο φεγγαρόφωτο»

Αυτές οι πρώτες, χαρακτηριστικές, αναφορές στο δεσπόζον θέμα του σεληνόφωτος έχουν ιδιαίτερη σημασία για την ανίχνευση αντίστοιχων αναφορών και για τον εντοπισμό του τρόπου με τον οποίο συμπλέκονται και εξελίσσονται αυτές κλιμακωτά. Καθώς, λοιπόν, εντοπίσαμε τις ποιητικές χροιές (αιθεριότητα – μεταφυσική, υλικότητα, υγρότητα, λευκότητα) που χρησιμοποιούνται για την ανάπτυξη του κυρίου θέματος, κρίνουμε σκόπιμο να συνεχίσουμε την παρουσίαση του τελευταίου ανά χροιά³⁷.

1. Αιθεριότητα – μεταφυσική.

(9^η) *«κι αυτή την πάλλευκη άχνα απ' το φεγγάρι πού 'ναι σα μια μεγάλη συνοδεία ασημένιων κύκνων - / και δε φοβάμαι αυτή την έκφραση, γιατί εγώ / πολλές ανοιξιάτικες νύχτες συνομίλησα άλλοτε με το Θεό που μου εμφανίστηκε / ντυμένος την αχλό και τη δόξα ενός τέτοιου σεληνόφωτος, / [...] έτσι λευκή*

37 Όπου εντοπίζεται συνδυασμός χροιών, θα ταξινομείται σύμφωνα με την κυρίαρχη, κατά τη γνώμη μας, χροιά, εκείνη δηλαδή που αφορά στον κεντρικό θεματικό άξονα ύλη – μεταφυσική.

κι απρόσιτη ν' ατμίζομαι μες στη λευκή μου φλόγα, στη λευκότητα του σεληνόφωτος»

(13^η) *«Εδώ, όσο σιγά κι αν περπατήσω μες στην άχνα της βραδιάς»*

2. Υλικότητα

(14^η) *«Τα χείλη του ποτηριού γυαλίζουν στο φεγγαρόφωτο / σαν κυκλικό ξυράφι»*

(20^η) *«και το φεγγάρι μια τρύπα στο κρανίο του κόσμου [...] / ένα μαρμάρينو πηγάδι το φεγγάρι»*

3. Υγρότητα

(19^η) *«Έχει υγρασία τα βράδια, και το φεγγάρι / δε σου φαίνεται, αλήθεια, πως επιτείνει την ψύχρα;»*

Καθώς, όπως γίνεται φανερό, οι διάφορες χροιές που χρησιμοποιούνται από τον ποιητή, εδραιώνονται από την αρχή του ποιήματος και εξελίσσονται κλιμακωτά, θεωρούμε πως η επαναφορά τους, μετά το σημείο της αρχικής εμφάνισής τους, που σημειώσαμε παραπάνω, γίνεται αντιληπτή και χωρίς την άμεση, ρητή αναφορά στο δεσπόζον αναπτυσσόμενο θέμα του σεληνόφωτος. Επομένως, στην τέταρτη στροφή, για παράδειγμα, έχουμε ταυτόχρονη εμφάνιση δύο χρωιών, της «εγκόσμιας-υλικής» και της «μεταφυσικής-αέριας» με τον ακόλουθο τρόπο:

«Θα καθήσουμε λίγο στο πεζούλι, πάνω στο ύψωμα, / κι όπως θα μας φυσάει ο ανοιξιάτικος αέρας / μπορεί να φανταστούμε κιόλας πως θα πετάξουμε, / γιατί, πολλές φορές, και τώρα ακόμη, ακούω το θόρυβο του φουσττανιού μου / σαν το θόρυβο δυο δυνατών φτερών που ανοιγοκλείνουν, / κι όταν κλείνεσαι μέσα σ' αυτόν τον ήχο του πετάγματος / νιώθεις κρουστό το λαιμό σου, τα πλευρά σου, τη σάρκα σου, / κι έτσι σφιγμένος μες στους μυώνες του γαλάζιου αγέρα, μέσα στα ρωμαλέα νεύρα του ύψους [...]».

Αντίστοιχα, στην ένατη στροφή, η αναφορά «στην κορφή της μαρμάρινης σκάλας», και στην δέκατη, η αναφορά «στίχους που, σε διαβεβαιώ, θα μείνουνε σα λαξευμένοι σε άμεμπτο μάρμαρο» αποτελεί επίσης ανάπτυξη του θέματος από την "ομάδα οργάνων" που χαρακτηρίζεται από την υλική χροιά.

Διαπιστώνουμε, δηλαδή, ότι η χρήση της ποιητικής χροιάς και η οργάνωση των θεμάτων σύμφωνα με αυτήν συμβαίνει, ακριβώς όπως στη μουσική, αφενός, άμεσα, με την ρηματική αναφορά στο αναπτυσσόμενο θέμα και την σαφή σύνδεση της χροιάς με αυτό, και, αφετέρου, έμμεσα, με την απλή επανάληψη της χροιάς του ήχου ή, στην περίπτωση της ποίησης, με την επαναφορά της χροιάς του νοήματος.

2.4. Η χρήση της μετάβασης (*transition*) στη Σονάτα του Σελινόφωτος

Ακόμη ένα στοιχείο βασικό για την κατανόηση της μουσικής δομής της Σονάτας είναι η χρήση των μουσικών μεταβάσεων. Όπως έχει ήδη επισημανθεί από την έρευνα, στο ποίημα υπάρχουν σημεία που χαρακτηρίζονται από το «συνειρμικό»³⁸ τους χαρακτήρα (το επεισόδιο της «γριάς αρκούδας», «το βάθος του πνιγμού»³⁹). Κατά την άποψή μας, τα επεισόδια αυτά χρησιμεύουν ως σαφείς νοηματικές μεταβάσεις, μουσικού τύπου, οι οποίες εμφανίζονται, ως ένα βαθμό, αυτοτελείς, ενώ, ταυτόχρονα, συχνά επανεμφανίζονται σε επόμενα σημεία της σύνθεσης.

Για παράδειγμα, οι στροφές 7 και 8 αποτελούν μια ενιαία εκτενή μετάβαση, στην οποία εξελίσσονται τα επεισόδια της πολυθρόνας και των μαντιλιών. Το τέλος της μετάβασης, όπως στη μουσική αναδεικνύεται από την αρμονική επιστροφή στην θεμέλια βαθμίδα μιας κλίμακας, στο ποίημα τονίζεται διπλά, με την εμφάνιση της βασικής επαναλαμβανόμενης φράσης («άφησέ με νάρθω μαζί σου») και με τον στίχο «Θα σταθούμε λιγάκι στην κορφή της μαρμάρινης σκάλας του Άη-Νικόλα», ο οποίος αναφέρεται ως παραλλαγή του πρώτου στίχου της τέταρτης στροφής («Θα καθήσουμε λίγο στο πεζούλι, πάνω στο ύψωμα»)⁴⁰. Στοιχεία των επεισοδίων εντοπίζονται αργότερα στο ποίημα, και, συγκεκριμένα, στην εικοστή («-η πολυθρόνα, λέω-») και την εικοστή-δεύτερη στροφή («με τα μαντίλια μου»).

Αντίστοιχα, η μετάβαση στις στροφές 17 και 18 («το βάθος του πνιγμού») ολοκληρώνεται και κλείνει στη στροφή 19, με την αναφορά στην «υγρασία τα βράδια» και την πλήρη επιστροφή με το στίχο «Άσε να σου κουμπώσω το πουκάμισο».

38 Βλ.: Δημ. 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, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 2007, 26.

39 *Τέταρτη Διάσταση*, σελ. 49-51.

40 Η σύνδεση της ένατης στροφής με τα προηγούμενα υπογραμμίζεται ξανά, με την αναφορά στις «πολλές ανοιξιάτικες νύχτες» (στην τέταρτη στροφή αναφέρεται «ο ανοιξιάτικος αγέρας», και στον πεζόμορφο πρόλογο το «ανοιξιάτικο βράδυ»).

Στη συνέχεια, στη στροφή 22, η νοηματική αίσθηση της παραπάνω μετάβασης επανέρχεται με το στίχο «μες στους τοίχους τον κούφιο θόρυβο που κάνουν οι σωλήνες του νερού».

2.5. Η Τέταρτη Διάσταση ως συνέχεια (*suite*) της Σονάτας του Σεληνόφωτος

Σύμφωνα με τον G. Genette, «κάθε έργο, κατά κανόνα τελειωμένο και δημοσιευμένο ως τελειωμένο από τον συγγραφέα του, επιζητεί παρ' όλα αυτά μια προέκταση και μια ολοκλήρωση».⁴¹ Πράγματι, ακολουθώντας τον εξαιρετικά ενδιαφέροντα συλλογισμό του γνωστού θεωρητικού, κάθε έργο της τέχνης του λόγου, που εκτίθεται στον αναγνώστη, ακόμα και τον υποθετικό αναγνώστη, γίνεται, αργά ή γρήγορα, με τον ένα ή με τον άλλον τρόπο, στοιχείο ενός άλλου έργου, μέσα στο οποίο επιζεί και συνεχίζεται, μέσω λιγότερο ή περισσότερο έκδηλων αναφορών, μιμήσεων,⁴² χαλκεύσεων, γελοιοποιήσεων κ.ό.κ. Αυτή η επιβίωση συμβαίνει, πάντα σύμφωνα με τον Genette, είτε μέσω της *συνέχισης* (*continuation*) που αποτελεί αλλόγραφη ολοκλήρωση, είτε μέσω της *συνέχειας* (*suite*)⁴³ που αποτελεί αυτόγραφη επέκταση.

Κατά την άποψή μας, η παραπάνω αντίληψη του Genette, μπορεί να αποβεί εξαιρετικά λειτουργική για την προσέγγιση του συντελεσμένου καλλιτεχνικού έργου στην *Τέταρτη Διάσταση* που έχει ως αφετηρία της τη *Σονάτα*. Πιο συγκεκριμένα, όπως θα φανεί από τα στοιχεία που ευελπιστούμε να αναδείξουμε στη συνέχεια, κάθε σύνθεση του τόμου αναφέρεται στις υπόλοιπες, με κάποιες από αυτές να αναπτύσσουν στενότερες *μεταδιακειμενικές* σχέσεις μεταξύ τους.

⁴¹ G. Genette, *Παλίμψηστα. Η Λογοτεχνία δευτέρου βαθμού*, μτφ. Β. Πατσογιάννης, εισαγ.-επιμ. Λίζυ Τσιριμώκου, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 2018, 251.

⁴² Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Genette συσχετίζει τη λογοτεχνία με τη μουσική ως προς το ζήτημα της μίμησης: «Είναι αδύνατον να μιμηθούμε άμεσα ένα κείμενο, μπορούμε να το μιμηθούμε μόνον έμμεσα, εφαρμόζοντας το ύφος του σε ένα άλλο κείμενο. [...] Η κατάσταση αυτή χαρακτηρίζει τη λογοτεχνία και τη μουσική, γιατί στις πλαστικές τέχνες η άμεση μίμηση ζει και βασιλεύει. [...] Μιμούμαι άμεσα, δηλαδή αντιγράφω (κοπιάρω) έναν πίνακα ή ένα γλυπτό, σημαίνει ότι προσπαθώ να το αναπαραγάγω όσο το δυνατόν πιστότερα με τα δικά μου μέσα, κι αυτό είναι μια άσκηση της οποίας η δυσκολία και η τεχνική αξία είναι προφανείς. Μιμούμαι άμεσα, δηλαδή κοπιάρω (ρεκοπιάρω) ένα ποίημα ή ένα μουσικό κομμάτι σημαίνει ότι κάνω μια καθαρά μηχανική ενέργεια. [...] Τούτη η αξιολογική διαφορά δηλώνει μια καθεστωτική διαφορά ανάμεσα σε αυτούς τους δύο τύπους τέχνης ή, αν θέλετε, την ιδιαιτερότητα του καθεστώτος που προσιδιάζει σε αυτόν τον τύπο έργων (λογοτεχνικών και μουσικών), τα οποία είναι κείμενα»: ό.π., 127-128.

⁴³ Τυχαίνει η γαλλική λέξη να παραπέμπει, κατά σύμπτωση, και στη μουσική μορφή της σουίτας.

Κεφάλαιο 3

Η εδραίωση της μουσικής δομής: ο πυρήνας των τριών πρώτων συνθέσεων

3.1. *Το Παράθυρο* (5. – 4/1959)

Σε αντίθεση με τη *Σονάτα του Σεληνόφωτος*, η οποία, όπως είδαμε, είναι οργανωμένη γύρω από ένα συγκεκριμένο δεσπόζον μουσικό θέμα και αποκτά την επιβλητική μουσική δομή της μέσω της επανάληψης των δύο κεντρικών φράσεων («άφησέ με να 'ρθω μαζί σου» και «τούτο το σπίτι»), *Το Παράθυρο*, όπως και σχεδόν όλες οι υπόλοιπες συνθέσεις του τόμου⁴⁴, δεν στηρίζονται σε μια τέτοιου τύπου φανερή, μπορούμε να πούμε, μουσική. Ο τρόπος με τον οποίο εδραιώνεται και εκτυλίσσεται η μουσική δομή του εξεταζόμενου εδώ ποιήματος μπορεί να χαρακτηριστεί κεκαλυμμένος, αφού στηρίζεται στην επανάληψη μικρότερων μονάδων⁴⁵ (κυρίως λέξεων και, σπανιότερα, σύντομων φράσεων και εννοιολογικών σχημάτων), η οποία όμως αποδεικνύεται εξαιρετικά ουσιαστική και, κατά την άποψή μας, αποτελεί ποιοτική εξέλιξη της μουσικού τύπου συνθετικής μεθόδου του ποιητή που μορφοποιείται στη *Σονάτα*.

Βασική μονάδα επαναλαμβανόμενη σε όλη την έκταση του ποιήματος είναι, όπως ίσως μοιάζει φυσικό, η διατύπωση το «παράθυρο» που τιτλοφορεί τη σύνθεση, αποτελεί το σκηνικό της («κάθομαι εδώ στο παράθυρο») και φέρει το μεγαλύτερο νοηματικό βάρος, αφού φαίνεται να διατηρεί μια συμβολική λειτουργία ως όριο μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού κόσμου, μεταξύ σκέψης και πράξης, μεταξύ επιθυμίας και υλοποίησης. Σ' αυτό το επίπεδο διακρίνουμε μια ομοιότητα με τους αντίστοιχους θεματικούς άξονες που αναδείχθηκαν στους στίχους της *Σονάτας*. Πράγματι, όπως έχει επισημανθεί από την έρευνα και όπως θα δούμε αναλύοντας μια-μια τις συνθέσεις της *Τέταρτης Διάστασης*, οι ομοιότητες αυτές είναι υπαρκτές σε όλη την έκταση του τόμου και αποτελούν μια από τις βασικές ενοποιητικές δυνάμεις που λειτουργούν στο εσωτερικό του.

⁴⁴ Εξαιρείται σίγουρα ο *Αίας* με το κλασικό του *ρεφρέν*. Βλ. εδώ παρακάτω: σελ. 77-81.

⁴⁵ Λόγω του μεγάλου αριθμού τους, είναι δύσκολο να επισημανθούν όλες οι επαναλαμβανόμενες μονάδες στο κυρίως σώμα του κειμένου. Θα τις παραθέτουμε ως υποσημειώσεις στο βαθμό που η ανάδειξή τους κρίνεται χρήσιμη για την επιχειρηματολογία μας. Στο κυρίως κείμενο, στόχος μας είναι να αποτυπωθεί, κατά το δυνατόν, η μουσική δομή των ποιημάτων.

Ήδη από την πρώτη στροφική ενότητα⁴⁶ η βασική επαναλαμβανόμενη μονάδα, το *θέμα*, που δεν είναι άλλο απ' το παράθυρο και τα εννοιολογικά του παράγωγα (το τζάμι, το γυαλί, αλλά και, μέσω μιας παρομοίωσης, η κορνιζαρισμένη φωτογραφία), εδραιώνεται και αναπτύσσεται μέσω της επανάληψης:

*«Κάθομαι εδώ **στο παράθυρο**· κοιτάω τους διαβάτες και κοιτάζομαι μέσα στα μάτια τους. Θαρρώ πως είμαι μια σιωπηλή φωτογραφία, μες στην παλιά κορνίζα της, κρεμασμένη έξω απ' το σπίτι, στο δυτικό τοίχο, **εγώ και το παράθυρό μου.**»*

*«η επίπεδη λάμψη απ' το **τζάμι της κορνίζας**, στιγμές-στιγμές, αντίκρυ στο λιόγερμα ή στο φεγγαρόφωτο, σκεπάζει ολόκληρο το πρόσωπο κι είμαι κρυμμένος [...]*

*«στην πλάτη μου ο νοτισμένος ή πυρωμένος τοίχος· στο στήθος μου το **ψυχρό τζάμι**· οι μικρές φλέβες των ματιών μου διακλαδωμένες μέσα στο **γυαλί**. Κι έτσι, πιεσμένος **ανάμεσα στον τοίχο και στο τζάμι**, δεν τολμώ να κινήσω το χέρι μου να φέρω την παλάμη μου στα φρύδια όταν αστράφτει ο ήλιος σαν αδυσόπητη δόξα· κι είμαι **αναγκασμένος να βλέπω, και να θέλω, και να μην κινούμαι**. Αν κάνω κάτι ν' αγγίζω, ο αγκώνας μου μπορεί **να σπάσει το τζάμι**, και να μείνει μια τρύπα στο πλευρό μου, ανοιχτή στη βροχή και στα βλέμματα».*

Εδώ συμβαίνει, όπως και στη *Σονάτα*, η αρχική και θεμελιώδης έκθεση μερικών από τα μουσικά θέματα του ποιήματος, τα οποία θα συναντήσουμε επανερχόμενα παρακάτω. Όπως βλέπουμε, αναπτύσσεται μια εννοιολογική αντίθεση μεταξύ του *τζαμιού* και του *τοίχου*, η οποία εγγράφεται στο θεματικό άξονα του ποιήματος και έχει προοικονομηθεί με την παρομοίωση της κορνίζας, με τη διαφάνεια (τζάμι, γυαλί, παράθυρο) μπροστά και την αδιαφάνεια (τοίχο) πίσω.

Το γυαλί και το παράθυρο πρέπει φυσικά να γίνουν αντιληπτά ως τα διαπερατά όρια μεταξύ του *έξω* και του *μέσα*. Οι τελευταίες αυτές γενικές έννοιες διαθέτουν στο πλαίσιο του ποιήματος πλούσιο αρμονικό υπόβαθρο⁴⁷ (για παράδειγμα, το υγρό στοιχείο, με τη διαφάνειά του, λειτουργεί ως νοηματική προέκτασή τους, αντικαθιστώντας τες συχνά στον παραδειγματικό άξονα) και

⁴⁶ Υπενθυμίζουμε ότι για να διευκολυνθεί πρακτικά η προσέγγισή μας εδώ, χωρίζουμε τα ποιήματα σε στροφικές ενότητες όπως αυτές προκύπτουν από τα τυπογραφικά κενά της έκδοσης. Το *Παράθυρο* αποτελείται από 26 στροφικές ενότητες.

⁴⁷ Βλ. εδώ παραπάνω την αντίληψή μας περί της αρμονίας του νοήματος: σελ. 7-10.

κατέχουν κεντρική θέση στη πορεία του έργου ως ακραία σημεία του θεματικού του άξονα. Αντίστοιχα, ο αδιαφανής τοίχος αντιπροσωπεύει την απομάκρυνση και αποκοπή των παραπάνω σημείων.

Η παραπάνω λειτουργία των επανερχόμενων εννοιολογικών σχημάτων εκτίθεται εναργώς στην αρχή και στο τέλος της δεύτερης στροφικής ενότητας:

«Αν κάνω πάλι να μιλήσω, ο αχνός της φωνής μου θαμπώνει (όπως τώρα) το τζάμι και πια δε βλέπω εκείνο που γι' αυτό θα 'θελα να μιλήσω».

«Δεν αντέχει κανένας αδιάκοπα κάτω απ' τον όγκο του νερού, σ' αυτά τα μυθικά, θαλάσσια δάση, σε κείνη την ασφουκτική διαφάνεια με την απέραντη, επικίνδυνη θέα».

Αμέσως μετά, με το πέρασμα στην τρίτη στροφική ενότητα, επανέρχεται η πρώτη παρομοίωση του παραθύρου και της φωτογραφίας, ενώ επαναλαμβάνεται ο «φόβος του σπασίματος» που έκλεισε την εναρκτήρια στροφή, ολοκληρώνοντας, στην τέταρτη στροφική ενότητα, μια αρχική αντιστικτική έκθεση του μουσικού θέματος:

(3^η) «Το ίδιο θαρρώ πως δεν αντέχουν κι οι φωτογραφίες πίσω απ' το τζάμι τους σ' όποια στάση, όσο ωραία, σ' όποια στιγμή της ζωής τους, σε μια σταματημένη ηλικία [...] τον θέλουν ολόκληρο το χρόνο τους [...] έστω κι αν διαψευστεί η νεότητά τους βγαίνοντας απ' το φέγγος του κρύσταλλου».

(4^η) «Μα πάλι, ο φόβος μοιάζει μεγαλύτερος απ' την επιθυμία τους ή ακριβώς ίσος· και τότε το χαμόγελό τους⁴⁸ είναι σαν ασημένιο ψάρι⁴⁹ κι αυτό, επιμηκυμένο και σταματημένο ανάμεσα σε δυο βράχια του βυθού – ή σαν ένα τεφρό πουλί μ' ακίνητα φτερά, ισοζυγισμένο στον αέρα [...] Και μένουν οι φωτογραφίες κλειστές εκεί, μ' όλη τους τη μετάνοια και την τύψη, και την εχθρότητα ακόμη, χωρίς να βγαίνουν απ' την κορνίζα τους, απ' την επιθυμία τους και το φόβο τους, κατάντικρυ στον απαιτητικό ουρανό και στην άμετρη θάλασσα».

⁴⁸ Στην τρίτη στροφική ενότητα έχουμε δει «το νικητήριο χαμόγελο στα χείλη τους».

⁴⁹ Στη δεύτερη στροφική ενότητα διαβάσαμε: «[...] και νιώθεις τα ψάρια, συμπίεσμένα απ' το νερό, ν' ανεβαίνουν στην επιφάνεια μ' ανοιχτά τα στόματά τους σα μικρά τρίγωνα για να πάρουν μια βαθύτατη ανάσα· το πρόσεζες; αυτές τις ώρες το πυκνό φέγγος του νερού είναι ραγισμένο από χιλιάδες ανοιγμένα στόματα μικρών ψαριών».

Οι πρώτες τέσσερις στροφικές ενότητες αποτελούν, κατά τη γνώμη μας, τη βασική έκθεση του θέματος, η οποία προκύπτει μέσω μιας σύνθετης αντίστιξης, χάρη στην ανάπτυξη της αρχικής παρομοίωσης «παράθυρο / φωτογραφία» και της επέκτασής της στο «έξω» με τις αντίστοιχες κλιμακωτές προεκτάσεις των παρομοιώσεων («χαμόγελο / ψάρι / πουλί» κ.εξ.). Στην πέμπτη στροφική ενότητα εντοπίζεται κάτι ως *αρμονική κατάληξη* (*cadence*)⁵⁰:

«Γι' αυτό διαλέγουμε συχνά ένα χώρο στενό που να μας προστατεύει απ' το ίδιο μας το απέραντο. Κι ίσως γι' αυτό κάθομαι εδώ, σε τούτο το παράθυρο, να βλέπω [...]»

Αξίζει να σημειωθεί ότι η χρήση της μουσικής αυτής τεχνικής είναι ιδιαίτερα συχνή στην *Τέταρτη Διάσταση* και συνδέεται, μεταξύ άλλων, με την παρουσία των μουσικών μεταβάσεων, για τις οποίες μιλήσαμε παραπάνω. Στο *Παράθυρο*, εντοπίζουμε ένα τέτοιο παράδειγμα αμέσως παρακάτω, καθώς οι στροφικές ενότητες 9 έως 12 αποτελούν μια μετάβαση (στο θέμα «των δυο ανθρώπων» με το «τεμαχισμένο σώμα»), η οποία κλείνει με μια αντίστοιχη αρμονική κατάληξη:

Η μετάβαση:

(9^η) «[...] καθένας από μας είναι δυο άνθρωποι με σκεπασμένα πρόσωπα, κι οι δυο μνησικάκοι, ασυνεννόητοι, και μόνο τούτη τη στιγμή συμφώνησαν να μεταφέρουν αυτό το κασόνι [...]»

(10^η) «Και το ξέρεις και συ, καθώς και κείνοι, παρ' όλη τους τη μυστικότητα, πως μέσα στο κασόνι κείται ένα τεμαχισμένο σώμα, ένα σώμα νεανικό, πολύ αγαπημένο· [...] Αυτό το κασόνι με το άμογο σχήμα, κανονικό τετράγωνο⁵¹, μοιάζει με κλεισμένη πόρτα⁵², μοιάζει με κείνες τις φωτογραφίες που λέγαμε μες στις κορνίζες τους, μοιάζει μ' αυτό το παράθυρο [...]»

⁵⁰ Στη μουσική, κατάληξη ονομάζεται η επιστροφή στη θεμέλια νότα, ή τη θεμέλια συγχορδία, ύστερα από μια μελωδική ή αρμονική ανάπτυξη. Βλ. σχετικά: T. Baker, *A Dictionary of Musical Terms*, Νέα Υόρκη, G. Schirmer, 1895, 33. Περιγράφεται μεταφορικά και ως *ανάπαυλα* (*repose*).

⁵¹ Διακρίνεται μια κρυπτική αναφορά στο παράθυρο. Βλ. 1^η στρ.: «είμαι κρυμμένος πίσω από 'να τετράγωνο φως».

⁵² Η πόρτα φαίνεται να βρίσκεται στη σειρά των αρμονικών που έχει ως βάση της (ως θεμέλια νότα) τον τοίχο.

(11^η) «Συχνά, έχω συναντήσει αυτό το σώμα, αυτό το πρόσωπο, τις νύχτες **μάλιστα που έχει φεγγάρι**⁵³, να περιδιαβάζει –κάπως ωχρό, μα πάντα νεανικό- στην προκυμαία [...]

(12^η) «Ακατανόητος άνθρωπος, με κάτι μάτια πελώρια κι ακατοίκητα στ' ωχρό του πρόσωπο [...] Δεν υπήρξε ποτέ, όπως νομίζουμε, τεμαχισμένος. Άνοιγε ήσυχα εκείνο το κασόνι σα ν' άνοιγε μια **πόρτα**, κι έβγαινε ακέριος **κάτω απ' το φεγγάρι** κι οι φλέβες του διαγράφονταν έντονα στα χέρια του κόκκινες, τόσο κόκκινες –**παράξενο, μέσα σε τέτοιο φεγγαρόφωτο- κάτω απ' το ωχρό**⁵⁴, **χριστιανικό του δέρμα**».

Η κατάληξη:

(12^η) «Αλήθεια, σκέφτομαι καμιά φορά πως μόνο το **τεμάχισμα** μπορεί να μας κρατήσει ακέριους –αρκεί να το ξέρουμε. Και πώς μπορεί να μην το ξέρουμε μια κι η γνώση μας είναι εκείνη που μας **τεμαχίζει** και μας επανασυνδέει μ' αυτά που **αρνηθήκαμε**».

Και η 13^η στροφική ενότητα σηματοδοτεί την πλήρη επιστροφή και, ταυτόχρονα, την έναρξη της επόμενης αρμονικής ανάπτυξης του θέματος του «τεμαχίσματος» που εκτέθηκε πρώτη φορά παραπάνω, από διαφορετική όμως "ομάδα οργάνων", με διαφορετική χροιά:

«Στον παρά πάνου δρόμο, **που σου' λεγα**⁵⁵, είναι όμορφα –τα πιο απίθανα **μαγαζιά του κόσμου- [...]** χασάπικα με μεγάλους **καθρέφτες** που ζαναδίνουν

⁵³ Η αναφορά στη Σονάτα είναι, κατά τη γνώμη μας, προφανής.

⁵⁴ Πρόκειται για εξαιρετικό παράδειγμα επανάληψης που λειτουργεί στο μικροσκοπικό επίπεδο, όπως πολλές που είδαμε παραπάνω, εξετάζοντας τη Σονάτα. Βλ. μερικές ακόμα αμέσως παρακάτω, στη 14^η στροφική ενότητα: (1^{ος} στίχος) «Παιδιά **ζυπόλυτα παίζουν καταμεσίς του δρόμου** [...]» (8^{ος} στίχος) «σα μικρές **σούστες από κάποιο παιδικό, ξεκοιλιασμένο παιχνίδι**». Και ο δρόμος επανέρχεται, με τονισμένη την επανάληψη, στη 17^η στροφική ενότητα: «Έχω δει πολλά **κορίτσια σ' αυτή τη στάση, ναι, σε κείνο εκεί το δρόμο**» και πάλι στη 18^η: «Αν ανέβεις λίγο πιο πάνω **από κείνο το δρόμο**», *Τέταρτη Διάσταση*, 14-16.

⁵⁵ Η απεύθυνση αυτή, που αναφέρεται στα προηγούμενα και, παράλληλα, αναδεικνύει την ειδολογική ταυτότητα των ποιημάτων, επανέρχεται, με μικρές παραλλαγές σε όλη την έκταση του τόμου. Βλ. για παράδειγμα στη Σονάτα: «*Λοιπόν, σου' λεγα για την πολυθρόνα*», *Τέταρτη Διάσταση*, 47. Για το είδος του δραματικού μονολόγου και τη χρήση του στην ποίησή μας, βλ. την εμπριθέστατη μελέτη της Κατερίνας Καρατάσου: *Λανθάνων Διάλογος. Ο Δραματικός Μονόλογος στη Νεοελληνική Ποίηση. 19^{ος} – 20^{ος} αιώνας*, Αθήνα, Gutenberg, 2014.

*πολλαπλασιασμένα⁵⁶ σε μια κόκκινη λιτανεία τα σφαγμένα αρνιά και τα βόδια·
μανάβικα και ψαράδικα σμίγοντας τις οσμές των ψαριών και των φρούτων»
«[...] πλοία ναυαγισμένα που τα' βγαλαν στον πλειστηριασμό αι τ' ανάσυραν
ύστερα, **κομμάτια-κομμάτια**, μεταξωτά ατελώνιστα από **διάφορες χώρες με
λογής-λογής σχέδια και χρώματα** [...] παράξενα κλουβιά θολωτά **σα
μισοτελειωμένες εκκλησίες**»*

Λίγο παρακάτω, κι αφού έχουν προηγηθεί επαναλαμβανόμενες αναφορές στο «δρόμο» (βλ. υποσημ. 55), ξεκινά, θεμελιωμένη ακριβώς στην επανάληψη αυτή, μια ακόμη μουσική μετάβαση στο θέμα του «εμπορίου», το οποίο πρέπει να τοποθετηθεί στην αρμονική σειρά του έξω, σύμφωνα με το σχήμα που σκιαγραφήσαμε παραπάνω:

*(20^η) «Σε κείνο το δρόμο είπα να πάω και γω κάποτε **να πουλήσω αυτό το παράθυρο και κείνο το μεγάλο κασόνι** [...] ν' αναμιχθώ κι εγώ σε αγοροπωλησίες [...] Μια υστεροβουλία ήταν μονάχα: η αναζήτηση μιας νέας δοκιμασίας που **πάλι θα την επόπτενα απ' αυτό το παράθυρο, το έστω και δίχως τζάμια**»*

(21^η) «Ποτέ δεν τα κατάφερα στο εμπόριο. Άλλωστε δεν έχω τίποτα που ν' αξίζει πληρωμή [...]»

Η μετάβαση αυτή ολοκληρώνεται σύντομα, με μια διπλή επιστροφή στο «παράθυρο» και τις «φωτογραφίες», τη θεμελιακή παρομοίωση:

*(21^η) «**Και τούτες οι παλιές φωτογραφίες** τίποτα δεν αξίζουν για τους άλλους, μ' όλο που οι κορνίζες τους τουλάχιστον είναι από ατόφιο χρυσάφι. Όμως εμένα μου χρειάζονται»*

*(22^η) «Κι ούτε είναι πεθαμένες- όχι. Όταν βραδιάζει [...] κι όλοι (ίσως κι εγώ) ζητούν να καταφύγουν μέσα σ' έναν άλλον⁵⁷, **αυτές κατεβαίνουν σιωπηλά απ'***

⁵⁶ Βλ. τη σύνδεση με τη Σονάτα: (14^η) «[...] αν κοιτάξεις σ' αυτόν ή στον άλλον καθρέφτη, πίσω απ' τη σκόνη και τις ραγισματιές, διακρίνεις **πιο θαμπό και πιο τεμαχισμένο το πρόσωπό σου**, το πρόσωπό σου που άλλο δε ζήτησες στη ζωή παρά να το κρατήσεις καθάριο κι **αδιαίρετο**»: ό.π., 49.

⁵⁷ Υπενθυμίζουμε το θέμα του «τεμαχίσματος» που αναπτύχθηκε παραπάνω. Στο σημείο αυτό πρέπει να σημειωθεί ότι το συγκεκριμένο θέμα με τις αρμονικές του προεκτάσεις, π.χ. την «ανάλυση» του ενός σε δύο ή περισσότερα μέρη, τη σχέση της μοναξιάς με τη συντροφιά, είναι πανταχού παρόν στην *Τέταρτη Διάσταση* και θα αναπτύσσεται συνεχώς με διαφορετικούς τρόπους. Εξάλλου, μας φαίνεται απολύτως συμβατό με τον ειδολογικό χαρακτήρα των ποιημάτων, πράγμα που

τις κορνίζες τους σα να κατεβαίνουν μια ταπεινή ξύλινη σκάλα [...] ταχτοποιούν τα λίγα μου βιβλία κι ακόμη τις σκέψεις μου με συγκρίσεις και εικόνες (παλιές και καινούργιες), με σεμνά επιχειρήματα και κάποτε με αρχαίες, ακλόνητες, βιωμένες αποδείξεις⁵⁸»

(23^η) «Γι' αυτό κιόλας κρατώ μ' ευγνωμοσύνη αυτό το παράθυρο. Δε μ' εμποδίζει καθόλου να βλέπω και να είμαι –το αντίθετο μάλιστα».

«Όσο για κείνο που σου' λεγα⁵⁹: 'πιεσμένος ανάμεσα στον τοίχο και στο τζάμι', ήταν μια υπερβολή της άνοιξης [...] Το παράθυρο είναι μια εξυπηρετική, τετράγωνη⁶⁰ γαλήνη και διαύγεια⁶¹».

Η ολοκλήρωση της αρμονικής αυτής εξέλιξης που, όπως είδαμε, ξεκινά στην αρχή του ποιήματος και το διατρέχει, υπογραμμίζεται από μια ανατροπή, αφού το τζάμι⁶² αντικαθίσταται στον παραδειγματικό άξονα από το εννοιολογικό του αντίθετο, τον τοίχο:

(24^η) «Όταν οι τοίχοι θαμπώνουν το απόβραδο, αυτό το παράθυρο φέγγει ακόμη σαν από μόνο του»

Συμπερασματικά, σημειώνεται ότι, κατά την άποψή μας, την οποία υποστηρίξαμε με κειμενικά στοιχεία παραπάνω, η σύνθεση του ποιήματος αποκτά οργανική δομική ενότητα μουσικού χαρακτήρα μέσω των επαναλήψεων και του τρόπου ανάπτυξης συγκεκριμένων θεμάτων που αναδείξαμε. Ωστόσο, τονίζουμε ότι τα σχετικά παραδείγματα είναι περισσότερα⁶³ από όσα συμπεριλάβαμε εδώ, καθώς ο στόχος της μελέτης μας είναι να προσφέρει μια ανάλογη πραγμάτευση για όλες τις,

υπογραμμίζουμε ως ιδιαίτερα ενδιαφέρον. Για την παραπάνω σχέση στο δραματικό μονόλογο, βλ.: Καρατάσου, ό.π. σελ. 35.

⁵⁸ Χωρίς να υποστηρίζουμε ότι πρόκειται για μελετημένη αναφορά του ποιητή στις αρχαιότεμες συνθέσεις που θα ακολουθήσουν, πρόκειται για ένα στίχο ο οποίος μπορεί, μεταξύ πολλών, να ανακληθεί από τον αναγνώστη στη συνέχεια, εδραιώνοντας περαιτέρω την αίσθηση της ενότητας του τόμου.

⁵⁹ Βλ. παραπάνω, υποσημείωση 53.

⁶⁰ Βλ. παραπάνω, υποσημείωση 49.

⁶¹ Βλ. παρακάτω την ανάλυση του *Χειμερινή Διαύγεια*, εδώ σελ. 35-39.

⁶² Βλ. παραπάνω: (2^η) «ο αχνός της φωνής μου θαμπώνει (όπως τώρα) το τζάμι»

⁶³ Σημειώνουμε, κλείνοντας την εξέταση του ποιήματος, επιγραμματικά, ορισμένα ακόμα: (19^η) «Μπορείς λοιπόν να κοιτάξεις αδίσταχτα απ' αυτό το παράθυρο ή και να βγεις στο δρόμο». (επίλογος) «Εκλείσαν το παράθυρο και βγήκαν στο δρόμο». (19^η) «Μια σιωπηλή αγιότητα μένει κάτω απ' τις πράξεις των ανθρώπων». (26^η) «μια κρυστάλλινη τάξη, αδιατάρακτη κι εύθραυστη ταυτόχρονα, σε μια βουβή αγιότητα –όπως λέγαμε», *Τέταρτη Διάσταση*, 16-18.

πολυάριθμες και πολυσέλιδες, συνθέσεις του τόμου και να σκιαγραφήσει, κατά το δυνατόν, τις μεταξύ τους σχέσεις.

3.2. Χειμερινή Διαύγεια (2. – 1/1957)

Αυτό που ευελπιστούμε να αναδείξουμε σχετικά με τη *Χειμερινή Διαύγεια*⁶⁴, το δεύτερο χρονολογικά ποίημα της *Τέταρτης Διάστασης*⁶⁵, είναι η αξιοσημείωτη, μουσικού χαρακτήρα σύμφωνα με τους μεθοδολογικούς όρους που έχουμε θέσει, σχέση συνέχειας⁶⁶ που συνδέει το παρόν ποίημα με την, προηγούμενη χρονολογικά, *Σονάτα του Σεληνόφωτος* και το, επόμενο ως προς το χρόνο της σύνθεσης αλλά προηγούμενο στον τόμο, *Παράθυρο*. Η σχέση αυτή είναι, κατά τη γνώμη μας, σημαίνουσα και μας επιτρέπει να προβούμε σε κάποιες πρώτες παρατηρήσεις γύρω απ' τον τρόπο με τον οποίο αναπτύχθηκε στην αρχή της, δεκαπέντε χρόνια πριν την έκδοση της *Τέταρτης Διάστασης*, η ιδιαίτερη συνθετική μέθοδος που συγκρότησε⁶⁷ αυτό το αξιοσημείωτο έργο.

Ήδη στην αρχή του ποιήματος λοιπόν, εντοπίζουμε αλλεπάλληλες αναφορές στη *Σονάτα* και στο *Παράθυρο*:

(1^η) «[...] η επαρχία **ασβεστωμένη φέγγοντας**⁶⁸ μες στο κενό, μες στην ασφυχτική διαφάνεια⁶⁹»

(2^η) «**Το σπίτι**⁷⁰ του συμβολαιογράφου με **τα μεγάλα του παράθυρα τα καθαρά του τζάμια, όλο ανοιγμένο προς τα έξω, μην έχοντας να κρατήσει τίποτα δικό**

⁶⁴ Η *Χειμερινή Διαύγεια* αποτελείται από 26 στροφικές ενότητες. Πρόκειται για ένα από τα δύο ποιήματα του τόμου που δεν διαθέτουν πεζόμορφο πρόλογο και επίλογο (το άλλο είναι το *Όταν έρχεται ο Ξένος*, που κλείνει το έργο, καίτοι γραμμένο δεκατέσσερα χρόνια πριν τη δημοσίευσή του, το 1958,).

⁶⁵ Γράφεται παράλληλα, ή σχεδόν παράλληλα, με το *Χρονικό*, που έπεται στον τόμο, το Γενάρη του 1957 στη Σάμο. Θα δούμε παρακάτω πιθανές ερμηνείες του δεδομένου αυτού.

⁶⁶ Για ορισμένα πρώτα σχόλια σχετικά με την *Τέταρτη Διάσταση* ως *συνέχεια* (suite) της *Σονάτας*, συγκεκριμένα, βλ. εδώ παραπάνω σελ. 27.

⁶⁷ Πράγματι, η άποψή μας είναι ότι η καλλιτεχνική αξία της *Τέταρτης Διάστασης* μπορεί να αποδοθεί σε μεγάλο βαθμό στη συνθετική αυτή επιλογή, η οποία υποστηρίζεται από το, εξαιρετικά σύνθετο και αποτελεσματικά εκτεθειμένο, φιλοσοφικό/εννοιολογικό της υπόβαθρο, το οποίο έχει αναδειχθεί από την υπάρχουσα βιβλιογραφία. Υποστηρίζουμε, πιο συγκεκριμένα, ότι στην *Τέταρτη Διάσταση* η δομή αποτελεί βασικό *σημαίνον*, όπως στη μουσική. Εκεί, ωστόσο, αποτελεί, κατά κάποιον τρόπο, το μοναδικό σημαίνον και για το λόγο αυτό αποτελεί μια ιδιαίτερα πολύπτυχη έννοια. Βλ. σχετικά Δ. Γιάννου, ό.π. σελ. 26-27. Το πλούσιο υπόβαθρο της έννοιας της μουσικής δομής προσπαθούμε να μεταχειριστούμε εδώ από τη σκοπιά της φιλολογίας.

⁶⁸ Βλ. *Η Σονάτα του Σεληνόφωτος*: (3^η) «η πολιτεία τσιμεντένια κι αέρινη, ασβεστωμένη με φεγγαρόφωτο». *Τέταρτη Διάσταση*, 45.

⁶⁹ Η διαφάνεια θα αποτελέσει μια απ' τις επανερχόμενες μονάδες της σύνθεσης, ενώ αναφέρεται, ταυτόχρονα, στο *Παράθυρο*.

του, ολόκληρο κερδισμένο απ' το χειμώνα, με τα ντουλάπια του, τις κρεμάστρες του, την κουζίνα του, [...] οι μανταρινόφλουδες να σιγοκαΐνε στο μαγκάλι θυμιατίζοντας παλιές εικόνες, παλιούς καιρούς, που χάσανε τη δύναμή τους και το χρώμα τους και λίγο-λίγο χάσανε το νόημά τους **κι αργότερα** τον πόνο και το βάρος τους **κι αργότερα** τη νοσταλγία τους».

Εκτός από το γεγονός ότι οι δυο πρώτες παραπάνω στροφικές ενότητες, αναλαμβάνουν να συνδέσουν το ποίημα, μέσω της ανάκλησης, με όσα προηγήθηκαν⁷¹, πρέπει εδώ να σημειωθεί ότι η *Χειμερινή Διαύγεια* παρουσιάζει μια απόκλιση ως προς το είδος του δραματικού μονολόγου⁷², η οποία δεν μπορεί να αγνοηθεί. Εδώ, ο λόγος δεν εκφέρεται απέναντι σ' έναν, δηλωμένο ή, έστω, υπονοούμενο ακροατή, όπως συμβαίνει στους υπόλοιπους δραματικούς μονολόγους του τόμου⁷³.

Αντίθετα, έχουμε ένα είδος εσωτερικού μονολόγου. Αυτή η διαφοροποίηση φαίνεται να λειτουργεί στο πλαίσιο της προοδευτικής διαμόρφωσης της συνθετικής μεθόδου που εφαρμόστηκε στην *Τέταρτη Διάσταση*, καθώς αυτά τα «μορφολογικά ανάλογα παρότι φαινομενικά άσχετα θεματικά»⁷⁴ ποιήματα εισάγουν ένα εναλλακτικό, υποδεσπόζον, ποιητικό κλίμα, απέναντι στο κυρίαρχο, δεσπόζον, κλίμα του δραματικού μονολόγου.

Είναι βέβαια σημαίνουσα η σειρά εμφάνισης των αποκλίσεων αυτών στον τόμο, καθώς μετά τον κανονικό δραματικό μονόλογο στο *Παράθυρο* ακολουθεί μια μετάβαση διάρκειας στην απόκλιση, με τη *Χειμερινή Διαύγεια* και το *Χρονικό*, στο οποίο αποτυπώνεται και η προαναγγελία της κατεύθυνσης που θα ακολουθηθεί στη

⁷⁰ Το σπίτι αποτελεί φυσικά επανερχόμενο μοτίβο στο σύνολο της ποίησης του Ρίτσου. Στην *Τέταρτη Διάσταση* αναφέρεται επανειλημμένως σε όλες τις συνθέσεις. Βλ. τη φράση «τούτο το σπίτι» στη *Σονάτα*, αλλά και αλλού. Για μια πραγμάτευση ορισμένων απ' τις «λέξεις-εργαλεία» της ποίησης του Ρίτσου βλ.: Γ. Βελουδής, *Γιάννης Ρίτσος – Προβλήματα Μελέτης του Έργου του*, Αθήνα, Κέδρος, 1982, 87-96.

⁷¹ Το διάστημα των δεκαέξι χρόνων σε συνδυασμό με τη μεγάλη διάδοση που γνώρισε η *Σονάτα*, μας επιτρέπουν να τη θεωρήσουμε, από αναγνωστική σκοπιά, ως «προηγούμενο», μαζί με το *Παράθυρο* που τοποθετείται πρώτο στο σώμα του τόμου.

⁷² Για τα ειδολογικά χαρακτηριστικά του δραματικού μονολόγου βλ.: Καρατάσου, ό.π.

⁷³ Εξαιρέσεις αποτελούν το *Χρονικό* και το *Όταν έρχεται ο Ξένος*. Σημειώνεται ότι οι τρεις αυτές συνθέσεις γράφονται η μια μετά την άλλη μεταξύ 01/1957 (*Χειμερινή Διαύγεια*, *Χρονικό*) και 02/1958 (*Όταν έρχεται ο Ξένος*). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η αυτό-σαρκαστικής διάθεσης ανάδειξη της απόκλισης στον πεζόμορφο επίλογο του *Χρονικού*, σελ. 41: «*Το ποίημα αυτό, που θα μπορούσαμε –χωρίς καθόλου να το ζημιώσουμε– να το πούμε και ηθογραφικό διήγημα, αναφέρεται, όπως είδαμε, σε κοινότητα πράγματα και πρόσωπα [...]*».

⁷⁴ Ο χαρακτηρισμός είναι του Γιάννη Δάλλα και αφορά ακριβώς στα τρία αυτά ποιήματα, καθώς και στο *Παράθυρο* (ό.π. σελ. 53). Κατά την άποψή μας, η γενική, θεματική και μορφολογική, συνάφεια δεν αμφισβητείται στο σύνολο του τόμου.

συνέχεια, καθώς τίθεται η συνθήκη για τη σύγκριση των χρονικών επιπέδων – αρχαιότητα/σήμερα– που θα εγκαθιδρυθεί ολοκληρωτικά από τον *Αγαμέμνονα* και μετά. Ακολουθεί, στον τόμο, η *Σονάτα του Σεληνόφωτος* που αντιπροσωπεύει, όπως είδαμε, την αναλυτικότερη και εναργέστερη έκθεση του θέματος, ενώ ο τόμος κλείνει με μια ανάκληση του, κατά τον Δάλλα, *υποδεσπόζοντος* ποιητικού κλίματος.

Επιστρέφοντας στην προσπάθεια ανάδειξης των στοιχείων που συνδέουν τη *Χειμερινή Διαύγεια* με τα προηγούμενα, πρέπει να σημειώσουμε ότι η σύνθεση έντονα δεμένη με τη *Σονάτα*, ξαναπιάνοντας (ή ξετυλίγοντας για πρώτη φορά, αν κανείς ξεκινά την ανάγνωση με τη σειρά που προτείνεται στον τόμο) το θεματικό νήμα της «έγνοιας για το σπίτι»⁷⁵. Στη *Χειμερινή Διαύγεια*, το θέμα αυτό αναπτύσσεται διεξοδικά και πάλι μέσω της επανάληψης:

(4^η) «*Εγνοίες για τα χαλιά, για τις κουβέρτες, για τα μάλλινα ρούχα – χρόνια και χρόνια, κάθε χρόνο, στο έμπα της άνοιξης, να τα μαζεύεις, να τα τινάζεις, να τα βουρτσίζεις, να τα καταχωινιάζεις στα μπαούλα*⁷⁶, *στις ντουλάπες*⁷⁷, *στρώμα-στρώμα με παλιές εφημερίδες, σα να θάβεις κάτι αγαπημένο για να το διαφυλάξεις [...]*».

(9^η) «*Τίποτα δεν μπορεί να κάνει όλος αυτός ο πλούτος –περιττός. Τίποτα δεν μπορεί να κρύψει. Κι έπρεπε πάλι να νοιαστείς για τα μάλλινα, να τα βγάζεις απ' τα μπαούλα, να τα τινάζεις [...]*».

(10^η) «*Χιονίζει η ναφθαλίνη στις ερημωμένες κάμαρες [...] παρ' όλες τις προφυλάξεις, ο χρόνος κι ο σκόρος κάμαν τη δουλειά τους – τα χαλιά ανοίγουν τόπους-τόπους, τα πανωφόρια τρύπησαν [...]*»

(11^η) «*Τον άλλο χρόνο πια δε νοιάζεσαι για ναφθαλίνη κι ακόμα λιγότερο τον παράλλο κι ο σκόρος βασιλεύει αόρατος μονάρχης στα παλιά δωμάτια, ηγεμόνας χωρίς ηγεμονία, -τι να φάει πια ο σκόρος απ' τα φαγωμένα;*»

⁷⁵ Υπενθυμίζουμε την ανάπτυξη του κεντρικού αυτού θέματος στη *Σονάτα*: (6^η) «*Τούτο το σπίτι στοιχειώσε [...] θέλω να πω έχει παλιώσει πολύ, τα καρφιά ξεκολλάνε, τα κάδρα ρίχνονται [...] οι σουβάδες πέφτουν*», (11^η) «*Τούτο το σπίτι δε με σηκώνει πια. Δεν αντέχω να το σηκώνω στη ράχη μου. Πρέπει πάντα να προσέχεις, να προσέχεις, να στεριώνεις [...]* να βάζεις τον ώμο σου κάτω απ' το δοκάρι που κρέμασε», (12^η) «*Επιμένει να ζει με τους νεκρούς του [...] και να νοικοκυρεύει ακόμη τους νεκρούς του σ' ετοιμόρροπα κρεβάτια και ράφια*» κ.α..

⁷⁶ Βλ. το κασόνι στο *Παράθυρο*.

⁷⁷ Βλ. παραπάνω στην πρώτη στροφική ενότητα.

Μετά την ενιαία αυτή εκτενή έκθεση του θέματος, εντοπίζεται μια επιστροφή στην κατεύθυνση του *Παραθύρου*, ξανά με επαναλαμβανόμενες αναφορές:

(12^η) «*τα πόδια σου αλαφρώνουν από μίαν αντίστροφη βαρύτητα και πορεύεσαι ελεύθερος στη νύχτα, δίχως ένα παράθυρο φωτισμένο να κρέμεται στο σκοτάδι σα φωσφορικό ρολόι που να προσδιορίζει το χρόνο σου, να προσανατολίζει την πορεία σου· πορεύεσαι [...] μην ψάχνοντας πια για κανένα παράθυρο κι όμως ανομολόγητα βέβαιος γι' αυτό το φωτισμένο παράθυρο που θα το διακρίνεις μ' όσο σκουμμένο κεφάλι, μ' όσο κλεισμένα τα μάτια σου [...]*».⁷⁸

Όπως φαίνεται, στο ποίημα εδραιώνεται μια μουσική δομή βασισμένη κυρίως σε «εξωτερικές» αναφορές, ενώ η μουσική συνέχεια εξασφαλίζεται μέσω της επαναληπτικότητας των αναφορών αυτών. Δεν λείπουν, ωστόσο, και οι απλές επαναλήψεις που υποστηρίζουν τα παραπάνω:

(18^η) «*Κι αυτό το σπίτι αλαφρωμένο [...] ανηφοράει κατά τον ουρανό, μες στην τρομαχτική, παγωμένη διαύγεια [...] σαν ένα γαλάζιο μπαλόκι κρατημένο μονάχα από 'να σπάγκο μέσα στη φούχτα ενός παιδιού. Το παιδί φώναζε [...] Φώναξε· η μάνα του έτρεξε [...]*»

(19^η) «*Το κάρο που πέρασε στο δρόμο –καθόλου δεν πήγαινε στον ουρανό [...] κι οι ρόδες είχαν, κάθε μια, τον ευδιάκριτο ίσκιο τους. Πρόσεξες τις ρόδες και τους ίσκιους τους – όχι μονάχα τους ίσκιους τους*».

(20^η) «*Οι ρόδες κι οι ίσκιοι τους καθόλου δεν ήταν τέσσερα ζευγάρια μηδενικά [...]*»

(22^η) «*Ένα παιδί έκλαψε, η μάνα του έσκυψε πάνω του, κι αυτός που πάσκιζε ν' αποθέσει στο χαρτί ένα προαιώνιο φορτίο κατάλαβε πάλι την αζήγητη χρησιμότητα του χρόνου, κατάλαβε πως δεν μπορεί να καταλάβει⁷⁹, κατάλαβε κείνο που λέμε διάρκεια –γιατί αυτός και μ' όλα τα χρόνια του και την πείρα και*

⁷⁸ Λίγο παρακάτω ακόμη μια ευθεία αναφορά στο πρώτο ποίημα του τόμου: (15^η) «μέσα σ' αυτό το σπίτι [...] μ' αυτές τις φωτογραφίες των προγόνων που κανείς πια δεν τις κοιτάζει». Και ξανά στο τέλος του ποιήματος: (23^η) «Κι όλες ετούτες οι φωτογραφίες των προγόνων σάλευαν τα ρουθούνια τους [...]. Υπενθυμίζουμε την εμφάνιση του αντικειμένου στη *Σονάτα, Τέταρτη Διάσταση*, σελ. 46: (7^η) «Κάποτε υπήρξε νέα κι αυτή – όχι η φωτογραφία που κοιτάς με τόση δυσπιστία- λέω για την πολυθρόνα [...]

⁷⁹ Βλ. *Το Παράθυρο*: (6^η) «Κι ούτε που πια καταλαβαίνω κι ούτε που προσπαθώ να καταλάβω». Βλ. τις ανάλογες επανερχόμενες δηλώσεις στη *Χρυσόθεμη*, την *Ισμήνη*, τη *Φαίδρα*. *Τέταρτη Διάσταση*, 161-188, 207-228, 295-315.

τα τραύματα τόσων πολέμων ήτανε τώρα το παιδί του παιδιού του, κι ένιωσε πως πεινάει [...]

(24^η) «[...] ακούστηκε ο σκύλος που γαύγιζε φρουρώντας από άορατους εχθρούς το σπίτι, **τούτο το σπίτι**⁸⁰ που κρατάει και μεγαλώνει ένα παιδί, **τούτο το σπίτι που ένα παιδί το κρατάει απ' το χέρι**, κι ένας στίχος παράταιρος, κι αυτός σα σκύλος, άνοιξε το στόμα του γαυγίζοντας την αιωνιότητα, φρουρώντας [...] φρουρώντας [...] φρουρώντας [...]

3.3. Χρονικό (3. – 1/1957)

Όπως αναφέραμε παραπάνω, το Χρονικό αποκτά ιδιαίτερη σημασία ως ποίημα εισαγωγικό στο ποιητικό κλίμα των αναχρονισμών και της σύγχυσης των χρονικών επιπέδων. Η απουσία του μονολογιστή⁸¹ φαίνεται να οδηγεί εδώ στην ανάδειξη του τόπου και την τοποθέτησή του στο επίκεντρο της εστίασης.⁸² Αυτός ο "απρόσωπος" χαρακτήρας της σύνθεσης δίνει τη δυνατότητα να εμπλουτιστούν οι αναφορές στο χρόνο, οι οποίες πια δεν περιορίζονται από τη φυσική υπόσταση του ομιλητή. Εκεί, δηλαδή, που στη Σονάτα ή στο Παράθυρο, για παράδειγμα, η αναφορά στο παρελθόν φτάνει, στο επίπεδο της άμεσης δείξης τουλάχιστον, μέχρι τα νεανικά και τα παιδικά χρόνια ή στους προγόνους, στο Χρονικό παρατηρούμε για πρώτη φορά αυτή την «άξαφνη μουσική των αναχρονισμών»,⁸³ που συνέθεσε ο ποιητής για τις αρχαιότεμες συνθέσεις της Τέταρτης Διάστασης. Παραθέτουμε μερικά παραδείγματα:

(2^η) «Ο αγέρας βασανίζει τα ράσα του παπά που τραβάει ολομόναχος στην παραλία να μεταλάβει τη θειά-Θοδωρούλα. **Η Ελένη πέθανε προχτές από καρκίνο της μήτρας με πολλές μεταστάσεις. Ο άντρας της ηλεκτρολόγος, ο Μενέλαος, το 'χε ρίξει από μήνες στο κρασί. Τη μέρα της κηδείας οι συγγενείς πλάκωσαν και κατάκλεψαν το σπίτι. Μάταια έψαχνε ο ηλεκτρολόγος να 'βρει τ' άσπρο της φουστάνι να τη θάψει νοικοκυρεμένα [...]**».

(3^η) «[...] έγινε και μια ποδοσφαιρική συνάντηση: το βράδυ τσακώθηκαν οι φίλαθλοι, σπάσανε το κεφάλι του διαιτητή κι η γιορτή τέλειωσε κακήν-κακώς,

⁸⁰ Αυτούσια η επαναλαμβανόμενη φράση της Σονάτας.

⁸¹ Στην απόκλιση που παρουσιάζει η σύνθεση ως προς τα χαρακτηριστικά του δραματικού μονολόγου, μιλήσαμε εδώ παραπάνω: σελ. 35.

⁸² Αυτό υπογραμμίζεται από την επανάληψη του «εδώ», όπως θα δούμε αμέσως παρακάτω.

⁸³ Πρόκειται για χωρίο από προσωπική επιστολή του Ρίτσου στη Χρύσα Προκοπάκη, το οποίο παρατέθηκε στην εισαγωγή της παρούσας μελέτης. Βλ. εδώ: σελ. 5, υποσημείωση 5.

με πετροπόλεμο, χωρίς να μάθουμε ποιος νίκησε, ο **“Απόλλων”** ή ο **“Άρης”**, ο **“Πλούτος”** ή ο **“Χρόνος”** – ο τελευταίος πάντοτε νικούσε. Δε μάθαμε. Στο γήπεδο απλώθηκε μια βαρυσήμαντη σιωπή που οι περίοικοι κλείσαν καλά τις πόρτες και τα παράθυρα μην την ακούσουν».

(9^η) *«Η κόρη της Ευρυδίκης κληρονόμησε την τέχνη της γητείας απ’ τη μάνα της, κάτι κάνει με το καντήλι, με το λάδι, με τα μοσχοκάρφια [...]».*

(12^η) *«[...] στις κηδείες συχνάζουν περισσότεροι παρά στους γάμους. Πολλές ζηλέψανε το φόρεμα της Πηνελόπης. Η τελευταία της τουλάχιστον εμφάνιση έκανε κάποια εντύπωση, συζητήθηκε κι ο αργαλειός της [...]».*

(14^η-15^η) *«[...] μην είναι ο Ταμίας του «Πυθαγόρα» ζητώντας πάντα να εξοφλήσει όσα χρωστάει και του χρωστάνε (γιατί όλοι κάπου θα χρωστάμε) μόνος αυτός να εξοφλήσει τα χρέη όλων; | Ίσως καθόλου να μην είχε φύγει. Ίσως να γύρισε από κάποια αρχαϊκή πολιτεία της μεσημβρινής Ιταλίας, απ’ τον Κρότωνα, κι αργότερα, από κει, στο Μεταπόντιο –εξόριστος (όπως λέει ο ιστορικός και συνεχίζει:) επιμένοντας να καταγράψει πάντα σε αριθμούς τους φθόγγους που αντιστοιχούν στα μήκη μιας δονούμενης χορδής (ή της ψυχής) και, βασισμένος, πιο ύστερα, στον άρτιο και τον περιττό, στον διαιρετέο και τον αδιαίρετο, να στήσει αυτός [...] να στήσει ανάγλυφες, με αριθμό και με πράξη, τις υψηλές ιδέες [...] να εξοφλήσει (κι ας το ’ξερε ο ίδιος:) τ’ ανεξόφλητα».*

Πέρα απ’ την εισαγωγή της παραπάνω μεθόδου, η οποία συμβάλλει, αφενός, στην εδραίωση της μουσικής δομής του ποιήματος με τον επαναληπτικό της χαρακτήρα, αφετέρου προσοικονομεί τις αρχαιόθεμες συνθέσεις⁸⁴ που θα ακολουθήσουν τη Σονάτα του Σελινόφωτος, το Χρονικό περιλαμβάνει, όπως όλα τα ποιήματα του τόμου, έναν αριθμό στοιχείων σταθερά επανερχόμενων στο εσωτερικό στροφικών ενοτήτων ή σε όλη την έκταση του ποιήματος. Για παράδειγμα, το επίρρημα «εδώ» μαζί με τα αντίστοιχα και τα αντίθετά του («τούτος ο τόπος», «κει πέρα», «για κει», κ.α.) επαναλαμβάνονται ανάγοντας την τοπικότητα σε βασικό στοιχείο της μουσικής δομής:

⁸⁴ Οι οποίες, έτσι, εμπλουτίζονται μέσω της λειτουργίας της «ανάκλησης», έχουν δηλαδή, ήδη απ’ την πρώτη εμφάνισή τους, ένα «πρότυπο», αποτελούν, τρόπον τινά, αυτό που ο Deleuze ορίζει ως ενδεδυμένη επανάληψη.

(2^η) «**Εδώ**, πριν από χρόνια, είχε ακμάσει το εμπόριο⁸⁵ [...] **εδώ** το ζακουστό κρασί [...] **τούτος ο τόπος** [...]».

(3^η) «**Εδώ**, πριν κάμποσον καιρό⁸⁶».

(8^η) «**Με** τι ν' ασχοληθείς **εδώ**; **Η** βιβλιοθήκη ερημώθηκε [...]».

(9^η) «**Μα** όλα τούτα, **μοσχοκάρφια**, **τριαντάφυλλα**, **γητέματα**⁸⁷ [...] **δεν** μπόρεσαν να σταματήσουν την ατέλειωτη μετανάστευση, **για δω, ή για κει** [...]».

(12^η) «**Εδώ**, στις κηδείες συχνάζουν [...]».

Κρίνουμε επίσης σκόπιμο να αναφέρουμε μερικά παραδείγματα επαναλήψεων που λειτουργούν στο επίπεδο των στροφικών ενοτήτων:

(1^η) «**Σταχτής** χειμώνας. **Το σταχτί** δεσπόζει έξω και μέσα στο τοπίο. **Σταχτιά σπίτια**, οι δρόμοι, **τα βουνά σταχτιά**, τα λίγα δέντρα. [...] μες στη **σταχτιά ερημιά**, στην άφωνη βουή της θάλασσας [...]».

(9^η) «Στην αυλή της ανθίζουν ήσυχα **χειμερινά τριαντάφυλλα**, **κόκκινα**, **ανάρμοστα στο σταχτί του καιρού** [...] μόνο κάποιος έκανε μια στιγμή να πει: **τα τριαντάφυλλα** είναι σα **γόνατα κοκκινισμένα** απ' τις γονυκλισίες, **τα τριαντάφυλλα** είναι **γονατισμένα** απ' την ομορφιά τους [...] **Μα** όλα τούτα, **μοσχοκάρφια**, **τριαντάφυλλα**, **γητέματα** [...]».

(11^η) «Κάθε άνοιξη τινάζεται μες απ' τα ερείπια μια παράλογη βλάστηση **δίχως καθόλου μνήμη**, όλο προπέτεια. Εκεί ζευγαρώνουν άλλοι νέοι –κι αυτοί **δίχως μνήμη (τη μνήμη των άλλων** τι να την κάνουν;) –**άχρηστη- άχρηστη** ακόμα και στους ίδιους –**μια μνήμη που** ατόνησε [...]».

(12^η) «[...] συζητήθηκε ο **αργαλειός** της [...] **Κι** αυτός ο χτύπος **του αργαλειού**, **ωραίος**, **σπιτίσιος**, **ρυθμικός** [...] **αμετάφραστος**, μέσα σε μια πυκνή σιωπή, σχεδόν λατινική, **αμετάφραστη**».

(13^η) «[...] **κι η θάλασσα** ατέρμονη [...] **μια θάλασσα**, **μονάχα θάλασσα**, με την ευγένεια του εαυτού της, χωρίς σκοπό και νόημα **κι ενδιαφέρον**, με την ευγένεια της **επικής** της γύμνιας».

«Ένας **λιονταρίσιος** άνεμος τη **δυναστεύει** **αθόρυβος, αθόρυβος, αθόρυβος**».

⁸⁵ Βλ. τις αντίστοιχες αναφορές που εντοπίζονται στο *Παράθυρο, Τέταρτη Διάσταση*, 14-15

⁸⁶ Σημειώνουμε ότι το τοπικό επίρρημα ακολουθείται και στις δύο περιπτώσεις από όμοιο χρονικό προσδιορισμό, σχηματίζοντας έτσι μια μουσική φράση.

⁸⁷ Βλ. προηγουμένως στο ποίημα, την 9^η στροφική ενότητα, *Τέταρτη Διάσταση*, 37-38.

Πριν προχωρήσουμε στην εξέταση των αρχαιοθέμων συνθέσεων που ακολουθούν στις σελίδες του τόμου, κρίνουμε σκόπιμο να αναφερθούμε, συμπερασματικά, στη λειτουργία της μουσικής δομής που επιχειρούμε να σκιαγραφήσουμε, όπως αυτή εντοπίζεται στα τρία πρώτα ποιήματα που εξετάσαμε, αφήνοντας εκτός την αφετηριακή *Σονάτα* που αναλύθηκε πρώτη ως παράδειγμα και για την οποία εκθέσαμε τα συμπεράσματά μας παραπάνω.

Συμπεραίνουμε, αρχικά, ότι, ως εδώ, φαίνεται να επαληθεύεται από τα κειμενικά στοιχεία η υπόθεσή μας γύρω από τη συνειδητή και προσεκτικά οργανωμένη χρήση διαφόρων μορφών επανάληψης, η οποία ως αποτέλεσμα έχει την εδραίωση μιας μουσικής συνέχειας στο εσωτερικό των συνθέσεων και μεταξύ αυτών. Η δομική αυτή συνέχεια είναι ό,τι ακριβώς ονομάσαμε «μουσική δομή» των ποιημάτων και του τόμου συνολικά. Στο σημείο αυτό, θα θέλαμε να υπενθυμίσουμε τους λόγους για τους οποίους κρίνουμε απαραίτητο και ερευνητικά δημιουργικό το συσχετισμό της ποίησης με τη μουσική σ' αυτό το επίπεδο.

Πρώτον, θεωρούμε πως μια συνθετική μέθοδος που βασίζεται στην πολύπτυχη φύση της επανάληψης και την μεταχειρίζεται σε τέτοιο βαθμό, αδιαμφισβήτητα αναφέρεται, αμέσως ή εμμέσως, στην τέχνη της μουσικής, αφού αυτή αποτελεί το κατ' εξοχήν πεδίο ανάπτυξης και εφαρμογής τρόπων σύνθεσης με τα παραπάνω χαρακτηριστικά. Όπως στη μουσική αναμένουμε την επιστροφή ενός ακουσμένου θέματος, μιας *idée fixe*⁸⁸, ή ανακαλούμε το θέμα μέσω παραπομπών σε αυτό, έτσι στην *Τέταρτη Διάσταση* διαβάζουμε μια *ποίηση της επανάληψης*⁸⁹ στηριγμένη στην αναγνωστική μνήμη και την προσμονή.

Δεύτερον, ο συσχετισμός ποίησης και μουσικής στην *Τέταρτη Διάσταση* κρίνεται, κατά την άποψή μας, ιδιαίτερα χρήσιμος, καθώς μας δίνει τη δυνατότητα να εξετάσουμε τις συνθέσεις με βασικό γνώμονα την έκταση και τον συνεπώς απαιτούμενο χρόνο για την ανάγνωσή τους, τα βασικά τους δηλαδή χαρακτηριστικά ως προϊόντων μιας δυναμικής τέχνης του χρόνου όπως η λογοτεχνία. Συνδέουμε, δηλαδή, την ποίηση με τη μουσική ως *δραστηριότητες προς ολοκλήρωση* και αναδεικνύουμε τα ιδιαίτερα στοιχεία τους που ταιριάζουν με τη φύση τους αυτή,

⁸⁸ Για την έννοια αυτή και τη χρήση της από τον Berlioz στη *Φανταστική Συμφωνία*, βλ. Su Lian Tan, ό.π.

⁸⁹ Μια πλήρης θεωρητική πραγμάτευση πιθανών εκφάνσεων και ορισμών μιας τέτοιας ποίησης και μιας τέτοιας ποιητικής θα πρέπει να αποτελέσει το αντικείμενο μιας εκτενέστερης αυτοτελούς μελέτης.

πράγμα που θα ήταν πολύ δυσκολότερο αν περιοριζόμασταν στα ερευνητικά εργαλεία της φιλολογίας και μόνο. Για παράδειγμα, η έννοια της μετάβασης και η χρήση της μουσικής αυτής τεχνικής στην *Τέταρτη Διάσταση* δεν θα μπορούσε παρά ελλιπώς να οριστεί.

Κεφάλαιο 4

Η πολυπλοκότητα της μουσικής δομής: οι αρχαιοθέμες συνθέσεις

4.1. *Αγαμέμνων* (13. – 12/1966-10/1970)

Με τον *Αγαμέμνονα* ξεκινά η σειρά των δώδεκα αρχαιοθέμων συνθέσεων της *Τέταρτης Διάστασης*, οι οποίες έχουν αποτελέσει αντικείμενα πολυάριθμων μελετών, αναγνωριζόμενες ως κέντρο της συλλογής. Πράγματι, στα ποιήματα αυτά, κατά την άποψή μας, φτάνει η συνθετική μέθοδος του ποιητή στην τελειώσή της, παράγει, δηλαδή, τα αρτιότερα δείγματά της. Πρόκειται, εξάλλου, για ποιήματα που γράφτηκαν αρκετά χρόνια μετά τη *Σονάτα*, ενώ πολλά από αυτά δουλεύονταν παράλληλα, γεγονός το οποίο, κατά την άποψή μας, μπορεί να συσχετιστεί με την υπόθεση που διατυπώνουμε εδώ σχετικά με τις μεταξύ τους ουσιαστικές μουσικές σχέσεις. Στον *Αγαμέμνονα*, καθώς και στις υπόλοιπες συνθέσεις της ομάδας των αρχαιοθέμων συνθέσεων, επιτυγχάνεται η συγκρότηση μιας εξαιρετικά στερεής και πολύπλοκης μουσικής δομής, η οποία, ταυτόχρονα, παραμένει φανερή και αναλύσιμη.

Ήδη στον πεζόμορφο πρόλογο του ποιήματος, εντοπίζονται αναφορές στην, αμέσως προηγούμενη, *Σονάτα* και τη *Χειμερινή Διαύγεια*, ενώ έντονη είναι η παρουσία των γενικώς επανερχόμενων μοτίβων:

«*Ακόμη μια φορά, απ' την κορφή της μαρμάρινης σκάλας*⁹⁰, πού' ναι στρωμένη ολόκληρη με πορφυρούς τάπητες [...]»

«*Μες στην κρυστάλλινη χειμωνιάτικη λιακάδα ακούγονται τα τύμπανα στην πιο κάτω πλατεία [...]* οι φωνές των δούλων που ξεφορτώνουν τα λάφουρα απ' τ' αμάξια».

«*Το μεγάλο του κράνος με την αλογοουρά ακουμπάει στην κονσόλα*⁹¹, μπροστά στον καθρέφτη. *Ο καθρέφτης* αντανακλά το κράνος, έτσι σα να συντρόφεψαν δυο άδεια, παραμορφωμένα, μετάλλινα κρανία».

⁹⁰ Υπενθυμίζουμε ότι στον πεζόμορφο επίλογο της *Σονάτας*, στην προηγούμενη σελίδα, διαβάσαμε: «*Όταν θα φτάσει ακριβώς στον Αη-Νικόλα, πριν κατέβει τη μαρμάρινη σκάλα, θα γελάσει [...]*», *Τέταρτη Διάσταση*, σελ. 53.

Οι πρώτες στροφικές ενότητες, επίσης, αναπτύσσουν μεταξύ τους έντονους δεσμούς μέσω της επαναλαμβανόμενης διατύπωσης μιας επιθυμίας του μονολογιστή, με μια σύντομη μετάβαση στο σημαίνον θέμα του «μερμηγκιού» και επιστροφή:

(1^η) «Δώσε την προσταγή σου, σε ικετεύω, **να σωπάσουν**».

(2^η) «Κάνε τους **να σωπάσουν**. Κοίτα, ένα μερμήγκι κατεβαίνει τον τοίχο – τι σίγουρα και απλά που περπατάει σ’ αυτή την κάθετο, χωρίς καθόλου αλαζονεία πως τάχα επιτελεί έναν άθλο [...] το ζηλεύω»

(3^η) «Άσε το· μην το διώχνεις· [...] πήρε ένα ψίχουλο· το φορτίο του πιο μεγάλο απ’ το ίδιο· - κοίταξέ το, - έτσι πάντα το βάρος που σηκώνουμε όλοι μας πιο μεγάλο απ’ το μπόι μας».

(4^η) «**Δε λένε να σωπάσουν**».

Στην τέταρτη στροφική ενότητα εντοπίζεται ακόμη μια σύντομη μετάβαση, η οποία κλείνει με μερική επιστροφή, πριν κλείσει οριστικά αυτή η «πρώτη ενότητα» του ποιήματος, με την αναφορά στο λουτρό που διαστίζει, όπως προκύπτει από το μυθολογικό υπόβαθρο, την εξέλιξη του ποιήματος:

(4^η) «όπως τότε, μια νύχτα, καλοκαίρι, τινάχτηκα απ’ τον ύπνο – ένα σύρσιμο γλοιώδες σ’ όλο μου το σώμα· [...] στ’ αντίσκηνο, στο χώμα, στα σεντόνια, στην ασπίδα, **στο κράνος**, χιλιάδες γυμνοσάλιαγκοι· τους πατούσα ξυπόλυτος· βγήκα έξω – **είχε λίγο φεγγάρι**, γυμνοί στρατιώτες είχαν στήσει μάχη, γελώντας, χωρατεύοντας με κείνα τα ειδεχθή ερπετά – ειδεχθείς και κείνοι· οι φαλλοί τους σαλεύανε σα γυμνοσάλιαγκοι. Έπεσα στη θάλασσα· το νερό δε με ξέπλυne, στ’ αριστερό μου μάγουλο **σερνόταν το φεγγάρι, γλοιώδες και κείνο, κίτρινο, κίτρινο, παχύρευστο. Κι αυτές οι επευφημίες τώρα**»

(5^η) «**Ετοιμάσέ μου ένα ζεστό λουτρό, πολύ ζεστό· το ετοιμάσες κιόλας;**».

Είναι, κατά τη γνώμη μας, αξιοσημείωτη η συχνότητα με την οποία απαντώνται στο ποίημα τα στοιχεία εκείνα που αποτελούν τη μουσική δομή του,

⁹¹ Θα συναντήσουμε πολλές αναφορές στην κονσόλα αυτή, σε όλες τις συνθέσεις που σχετίζονται με τον οίκο των Ατρείδων. Γενικώς, όπως θα δούμε, τα ποιήματα με όμοιο μυθολογικό υπόβαθρο αποκτούν βαθύτερες μουσικές σχέσεις.

όπως έχουμε επιχειρήσει ως εδώ να την ορίσουμε. Κάθε στροφική ενότητα και κάθε «ομάδα» στροφικών ενότητων φαίνεται να οργανώνεται στην παραπάνω βάση:

(6^η) *«Τα λάφυρα όλα κρατήστε τα ή μοιράστε τα – τίποτα δε θέλω. [...] Τώρα μονάχα η μνήμη του έρωτα λειτουργεί ερωτικά».*

(7^η) *«Και, βέβαια, τη δική μας κλίνη σ' την παραχωρώ. Δε θα το 'θελα διόλου να γίνω μάρτυρας των αλλαγών του χρόνου [...]».*

(8^η) *«Μόνον εκείνο το σταχτοδοχείο [...] θα το 'θελα».*

(9^η) *«Τ' άλλα κρατήστε τα· και το βαρύ, αδαμαντοποίκιλο σκήπτρο – προπάντων αυτό – δε μού χρειάζεται· - ασήκωτο⁹². Σήμερα νιώθω το θυμό του Αχιλλέα».*

Όπως βλέπουμε, οι παραπάνω στροφικές ενότητες ομαδοποιούνται στο θέμα των λαφύρων, το οποίο κλείνει και οδηγεί αρμονικά στην άμεση μετάβαση στο επόμενο θέμα «του σκυλιού του Αχιλλέα» που αναπτύσσεται στις στροφές 9-12:

(9^η) *«[...] – όχι καθόλου αντιδικία μαζί μου – κούραση ήταν, μια κούραση προδρομική που εξίσωνε τη νίκη με την ήττα, τη ζωή με το θάνατο. Μονάχος του κάτω στ' ακρογιάλι, με συντροφιά το μαύρο σκυλί που προσκολλήθηκε σ' αυτόν ανεξήγητα μια νύχτα φθινοπωρινή με μεγάλο φεγγάρι (έτσι λέγαν)».*

(10^η) *«Μπορεί και να' χε ανάγκη απ' αυτή τη βουβή παρουσία που δε ρωτάει [...] κρεμώντας έξω την κόκκινη γλώσσα του σα να κρατούσε ανάμεσα στα δόντια του ένα κομμάτι ματωμένο απ' την ψυχή του κι ήθελε να το δώσει. [...] Ο Πάτροκλος ζήλευε».*

(11^η) *«κ' ίσως γι' αυτό να τον παρακινούσε να ξαναπάρει μέρος στη μάχη κ' ίσως γι' αυτό και να σκοτώθηκε [...] Κι εκείνο το σκυλί, όταν σκοτώθη ο Αχιλλέας, γυρνούσε μόνο στο ακρογιάλι⁹³[...]».*

(12^η) *«Μια μέρα, κάποιος του πέταξε ένα κόκκαλο [...] Σε λίγο το βρήκαν στον τάφο του Αχιλλέα, - και το κόκκαλο αφημένο πάνω σα μια μικρή σπονδή· κι έκλαιγε με μεγάλα δάκρυα [...] Ύστερα πήρε πάλι το κόκκαλο, κρύφτηκε πίσω απ' τις πέτρες [...]».*

⁹² Πρόκειται για αναφορά στο αντίστοιχο θέμα της μετάβασης του «μερμηγκιού» που εντοπίστηκε παραπάνω.

⁹³ Αμέσως παραπάνω, στην 9^η στροφική ενότητα, η ίδια φράση («μονάχος του κάτω στ' ακρογιάλι») με υποκείμενο τον Αχιλλέα. *Τέταρτη Διάσταση*, 59.

Η επιστροφή:

(13^η) «*Παράξενα πού' ναι τα μάτια σου· κ' η φωνή σου παράξενη [...]*».

Όπως βλέπουμε, η τεχνική της μουσικής μετάβασης στην *Τέταρτη Διάσταση* στηρίζεται ακριβώς σ' αυτή την απομάκρυνση απ' το περιβάλλον (τόπος, χρόνος κ.λπ.) του μονολόγου και την ακόλουθη επιστροφή σε αυτό. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, επιστρέφουμε στον πυρήνα της θεματικής του *Αγαμέμνονα* που αναπτύσσεται στις επόμενες στροφικές ενότητες:

(13^η) «*Όταν πάτησα πάνω στα πορφυρά χαλιά μου λύγισαν τα γόνατα. [...] κ' είδα μπρός μου τις δούλες να ξεδιπλώνουν κι άλλα κόκκινα χαλιά σα να 'σπρωχναν τους κόκκινους τροχούς της μοίρας⁹⁴. Ένα ρίγος⁹⁵ μου πέρασε τη ραχοκοκαλιά. Γι' αυτό σου ζήτησα να μου ετοιμάσεις ένα ζεστό λουτρό⁹⁶. **Κείνο το ρίγος – γυάλινο, γυάλινο⁹⁷, - ξέρεις, κανείς δε θέλει να πεθάνει, όσο και κουρασμένος***».

(14^η) «*Ετούτη η κούρασή μου είναι ο χώρος μου τώρα, είμαι εγώ*».

(15^η) «*Πώς αφήσαμε τις ώρες μας και χάθηκαν [...]*»

(16^η) «*Ωρες - ώρες μου φαίνεται πως είμαι ένας ήσυχος νεκρός που κοιτάζει εμένα τον ίδιο να υπάρχω⁹⁸. [...] μ' ένα απερίγραπτο, ψυχρό φεγγαρόφωτο κι έμοιαζαν όλα σα μαρμαρωμένα, καμωμένα από ασβέστη και φεγγάρι⁹⁹*».

(17^η) «*Παρατηρούσα ολόγυρα με την απάθεια του αθάνατου, που πια δε φοβάται το θάνατο κι ούτε τον νοιάζει η αθανασία του. **Ναι, σαν ένας ωραίος νεκρός [...]***».

⁹⁴ Βλ. παρακάτω τις επανερχόμενες αναφορές στη Λάχεση, στις στροφικές ενότητες 36, 37, 38. *Τέταρτη Διάσταση*, 66.

⁹⁵ Επανερχόμενο στις τελευταίες στροφικές ενότητες, *Τέταρτη Διάσταση*, 68.

⁹⁶ Η αναφορά στο λουτρό θέτει σε λειτουργία την αμφίδρομη κίνηση της ανάκλησης, προς τα πίσω, καθώς έχουν προηγηθεί στο ποίημα μερικές αντίστοιχες αναφορές, και της προσμονής, προς τα εμπρός, που επιβάλλεται από τη γνώση του *υπερκειμένου*.

⁹⁷ Εδώ εισάγεται για πρώτη φορά στη σύνθεση η έννοια αυτή που θα διαδραματίσει κεντρικό ρόλο απ' το σημείο αυτό και στο εξής ως δεσπόζουσα επανάληψη.

⁹⁸ Βλ.: *Το Παράθυρο*, *Τέταρτη Διάσταση*, 9-19.

⁹⁹ Οι παραπομπές στη *Σονάτα* είναι, κατά την άποψή μας, άμεσες. Βλ. και αμέσως παρακάτω: (17^η) «*μες στη νυχτερινή λευκότητα*», *Τέταρτη Διάσταση*, 61.

Και παρακάτω, παρατηρείται η ίδια κίνηση με μια εκτενή μετάβαση στο θέμα του πολέμου και την ανάλογη επιστροφή στο «χώρο» του μονολόγου:

(24^η) «Οι άλλοι πέσαν – σωστά παλληκάρια [...]»

(26^η) «Μακριά από μένα τέτοιοι ηρωισμοί [...]»

(28^η) «Ο θάνατος φαινόταν τόσο εύκολος. Θυμήθηκα τον σιωπηλό Φιλήμονα [...]»

(31^η) «Περνάν τα χρόνια. Φεύγουμε. Γερνάμε· - όχι εσύ. Ξέρεις, η Ελένη, σαν έπεσε η πόλη, ώρες ολόκληρες, καθόταν μπροστά **στο μεγάλο καθρέφτη** που έβαλε και της κουβάλησαν μες στο πλοίο – **παράξενος καθρέφτης** [...] Λοιπόν, η Ελένη»

(32^η) «φτιάχνει το πρόσωπό της τώρα στο πρότυπο της μνήμης της – κ' ίσως το πιο ωραίο [...]»

(33^η) «Ένα άλλο πρόσωπο πια – μπορεί το πιο δικό της – άλλο ωστόσο¹⁰⁰».

(34^η) «[...] η Ελένη κρατώντας το ποτήρι μπρος στα χείλη της, φώναζε: ‘ακούστε πώς ηχούν τα βραχιόλια μου· εγώ είμαι πεθαμένη¹⁰¹’ – κι απ’ τα δόντια της χύθηκε ένα κατάσπρω φέγγος, που αιφνίδια **όλα έγιναν μάρμαρο και κόκκαλο**. [...]»

(35^η) «**Όλα άσπρα, κατάσπρα** – και τα κατάρτια κ’ η θάλασσα· **ένας γλάρος¹⁰²**, [...] έπεσε άηχα [...] Η Ελένη τον πήρε στα χέρια της, τον κοίταζε αμίλητη, έβρεξε το μικρό της δάχτυλο στο αίμα του κι έγραψε στο τραπεζομάντιλο έναν άψογο κύκλο [...] Ξεχάσαμε. Έμεινε μόνο **μια γεύση λευκότητας κι εκείνος ο ανεξήγητος κύκλος**».

(40^η) «Σ’ ένα συμπόσιο, εκεί κάτω [...] όταν οι πάντες μεθυσμένοι (όχι τόσο από κρασί, όσο από θάνατο), έσπαζαν **τα ποτήρια τους¹⁰³** στα βράχια, μου φάνηκε σα να ‘δα **τα σπασμένα ποτήρια ακέρια πάλι κι αρράγιστα¹⁰⁴** να λάμπουν σε μιαν έξοχη σειρά [...] τελευταίο – τελευταίο έλαμπε **το μισό φεγγάρι** – **μια ασημένια κούπα, αχνίζοντας γαλήνια γεμάτη γάλα χλιαρό**. Και

¹⁰⁰ Το θέμα του «διπλού προσώπου» εξελίσσεται σταδιακά σε μοτίβο, καθώς αναπτύσσεται ποικιλοτρόπως στη συνέχεια (μέσω του ρόλου των «προσωπείων», για παράδειγμα) και έχει ήδη εμφανιστεί σε διάφορα σημεία των προηγούμενων συνθέσεων. Βλ. εδώ σελ. 33, το «τεμάχισμα» στο *Παράθυρο*,.

¹⁰¹ Βλ. εδώ παρακάτω σελ. 86-89 και *Η Ελένη, Τέταρτη Διάσταση*, 269-289.

¹⁰² Όπως στη *Σονάτα*, εδώ αναπτύσσεται το θέμα της λευκότητας με φανερή τη λειτουργία της χροιάς.

¹⁰³ Θα δούμε αμέσως παρακάτω την εξέλιξη του επανερχόμενου θέματος του «γυαλιού».

¹⁰⁴ Βλ. υποσημείωση 100, για το θέμα του «τεμαχίσματος».

τότε ο Ίων, ο εικοσάχρονος, πέταξε το χιτώνα του [...] “Υπάρχει το ασύντριφτο”, “υπάρχει το ασύντριφτο”, φώναζε. [...] Την άλλη μέρα ο Ίων σκοτώθηκε στη μάχη. [...] ».

Η επιστροφή:

(41^η) «Θαρρώ πως δε μ’ ακούς· - σα να βιάζεσαι. [...] Λες να ‘χει κρυνώσει το νερό που μου ετοίμασες; **Δε χρειάζεται να ‘ρθεις μαζί μου**¹⁰⁵·».

Πριν ολοκληρώσουμε την εξέταση του *Αγαμέμνονα*, θεωρούμε σημαντικό να αναφερθούμε σε ένα εννοιολογικό μοτίβο που αναπτύσσεται με βάση τη λειτουργία της χροιάς. Σημειώνουμε, επίσης, ότι, όπως έχει ήδη γίνει φανερό, λόγω της έκτασης των συνθέσεων και της πληθώρας παραδειγμάτων που αυτές προσφέρουν, δεν είναι εφικτό να παρουσιάζουμε αναλυτικά κάθε πτυχή της παραπάνω λειτουργίας, καθώς, μεταξύ άλλων, μια τέτοια ανάλυση, όπως την πραγματοποιήσαμε στη *Σονάτα*, αποβαίνει αναπόφευκτα εκτενής. Περιοριζόμαστε λοιπόν κυρίως στη σκιαγράφηση της μουσικής δομής των ποιημάτων και του τόμου εν γένει.

Το εννοιολογικό σχήμα που εμφανίζεται επανερχόμενο στον *Αγαμέμνονα*, εκκινώντας από την 13^η στροφική ενότητα που παρατέθηκε παραπάνω, σχετίζεται με το «γυαλί», το οποίο, όπως είδαμε στο *Παραθύρο*, αποκτά ορισμένο νοηματικό υπόβαθρο στον τόμο, μια εντοπίσιμη αρμονική σειρά. Όπως είπαμε ήδη λοιπόν,¹⁰⁶ το γυαλί στέκει ανάμεσα στο στερεό (τον τοίχο, το μάρμαρο, το κόκκαλο και άλλες αντίστοιχες επανεμφανιζόμενες έννοιες) και το άυλο (τους ίσκιους, τη σκόνη, τους νεκρούς, τη μνήμη, τον αέρα), καταλαμβάνοντας ιδιαίτερη θέση στο θεματικό άξονα του έργου. Αντίστοιχη θέση, στον ενδιάμεσο αυτό χώρο, έχει και το υγρό στοιχείο¹⁰⁷, με τα δύο να έρχονται συχνά σε άμεσο παραλληλισμό (γυάλινο=υγρό).

Στον *Αγαμέμνονα*, η θέση αυτή ορίζεται, πιο συγκεκριμένα, από τη στάση του «πολέμαρχου», ο οποίος μακριά πια απ’ τον ηρωισμό¹⁰⁸ και την εξουσία, αφήνεται στον ενδιάμεσο χώρο μεταξύ της πράξης και του θανάτου, τον ήρεμο χώρο της απλής ύπαρξης:

¹⁰⁵ Κατά την άποψή μας, η φράση αυτή ηχεί και ως αντιστροφή της επανερχόμενης φράσης της *Σονάτας του Σελινόφωτος* («άφησέ με να’ ρθω μαζί σου»).

¹⁰⁶ Βλ. εδώ την εξέταση του *Παραθύρου*: σελ. 28-35.

¹⁰⁷ Βλ. την ανάλυση της λειτουργίας της χροιάς στη *Σονάτα*, εδώ σελ. 23-26.

¹⁰⁸ Βλ. την 26^η στροφική ενότητα: «Μακριά από μένα τέτοιοι ηρωισμοί· - ένας άλλος, τώρα, **αθόρυβος κι άορατος μου νεύει**». *Τέταρτη Διάσταση*, 63.

(30^η) «*Αύριο κιόλας εγώ θ' αποσυρθώ στα χτήματα. Μη νοιάζεσαι. Ξέρω: όλα μπορεί να μας τα συγχωρήσουν κάποτε, όμως **να ξέρουν πως τους βλέπεις και πως βλέπεις τον εαυτό σου**, αυτό κανένας – ούτε εχθρός ούτε και φίλος – δεν το συγχωρεί. Κι ούτε μπορείς να κρυφτείς: Καταμεσίς στο μέτωπό σου είναι το τρίτο εκείνο μάτι που όσο κρυφό κι όσο κλειστό σε σημαδεύει με τη λάμψη της μοναξιάς και της μοναδικότητας – ύστατη υπεροψία και ταπεινοφροσύνη*».

Παραπάνω, έχει ήδη συνδεθεί η ηρεμία αυτή με τη «γυάλινη διαφάνεια», αλλά και με μια «απίστευτη όραση»¹⁰⁹ που περνά μέσα απ' τα πράγματα:

(20^η) «*Λίγο λίγο, γυμνώθηκαν¹¹⁰ όλα, γαλήνεψαν, έγιναν γυάλινα, οι τοίχοι, οι πόρτες, τα μαλλιά σου, τα χέρια σου – μια **εξάισια γυάλινη διαφάνεια – μήτε το χνώτο του θανάτου τη θολώνει¹¹¹**. διακρίνεις πίσω από το γυαλί **αδιαίρετο το τίποτα – κάτι επιτέλους ακέραιο – η πρώτη εκείνη ακεραιότητα, άτρωτη, σαν την ανυπαρξία***».

(21^η) «*Πριν βάλω το χέρι μου στο πόμολο της πόρτας, πριν ανοίξω, πριν μποω στην αίθουσα, έχω κιόλας δει τον καναπέ, τις καρέκλες, **και τον καθρέφτη που εικονίζει τον απέναντι τοίχο μ' ένα κάδρο κάποιας πανάρχαιης ναυμαχίας. Πριν μποω στο λουτρόνα βλέπω τα φύλλα της μυρτιάς να επιπλέουν στο νερό και τα **πρησμένα πρόσωπα των ατμών** ν' ανεβαίνουν στο ταβάνι, να συνωθούνται στο φεγγίτη. **Ακόμη ως και την ώρα του θανάτου μου διακρίνω περίπου*****».

(22^η) «***Συγχώρεσέ μου αυτή την όραση, προπάντων την ομολογία – είναι ένας τρόπος να με δείτε κι εσείς: να γίνουμε ισόπαλοι – όπως και είμαστε – όλοι μας άοπλοι δηλαδή. Μα, πάλι, αυτή την ώρα, αναρωτιέμαι τι τάχατε πάω να καρπωθώ, τι ν' αποφύγω, τι να κρύψω μ' αυτή μου την εξομολόγηση - **ποιο τάχατε νέο προσωπίο από άθραυστο γυαλί πάνω στο γυάλινο, το εύθραυστο πρόσωπό μου – ένα μεγάλο κούφιο προσωπίο, συνέχεια της μορφής μου [...]*****».

¹⁰⁹ Βλ.: «*Αγαμέμνων*», Τέταρτη Διάσταση, 66.

¹¹⁰ Σε πολλές περιπτώσεις η γύμνια επίσης συνδέεται με το χώρο αυτόν. Σε γενικές γραμμές και, λίγο ή πολύ, σε όλες τις συνθέσεις του τόμου, αναπτύσσεται μια αρμονία της διαφάνειας, μια προσπάθεια να οριστεί ποικιλοτρόπως αυτή η ήρεμη στάση, η ανοιχτή (διάφανη, γυάλινη, γυμνή) απέναντι στα πράγματα.

¹¹¹ Βλ. στο προηγούμενο κεφάλαιο την ανάλυση του ποιήματος «*Το Παράθυρο*», εδώ σελ. 28-35.

Παρακάτω, προς το τέλος του ποιήματος, το εννοιολογικό υπόβαθρο του γυάλινου διευρύνεται και, ταυτόχρονα, επέρχεται η σύνδεση με το υγρό στοιχείο που επισημάναμε παραπάνω:

(39^η) «Ακατανόητα όλα, απατηλά – κείνος ο Δούρειος Ίππος μπρος στα τείχη αμείλικτος· **με τα τεράστια γυάλινα μάτια του αντανακλώντας¹¹² τη θάλασσα** – ένα άλογο ξύλινο, με τα μάτια γαλάζια, ολοζώντανα. Θα νόμιζες πως η ίδια η θάλασσα κοιτούσε τον εαυτό της με τα μάτια του αλόγου, κοιτούσε ταυτόχρονα και τα σπλάχνα του αλόγου, θεοσκοτεινά, κούφια, με τους κλεισμένους, πάνοπλους πολεμιστές».

Και στις τελευταίες στροφικές ενότητες, με την οριστική λύση του μύθου να είναι πλέον πολύ κοντά, το επαναλαμβανόμενο εννοιολογικό σχήμα παραλλάσσεται, ως να διαλύεται σιγά-σιγά:

(42^η) «Το σώμα (όχι μονάχα η ψυχή) σα να 'χει χάσει την παλιά του εκείνη βεβαιότητα: κρουστό κι ολόρθο μες στην ίδια του τη χαρά να υπάρχει και να βλέπεται. **Τώρα μονάχα βλέπει** (δύσπιστο αυτό και γερασμένο) με μιαν άλλην όραση την έμπιστη κι αγέραστη ομορφιά του κόσμου, που πια δεν του ανήκει.»

(43^η) «**Τούτη την όραση, κανένας δεν τη συγχωρεί¹¹³** [...] **Τούτο το ρίγος – όχι γυάλινο τώρα** – εδώ στη ραχοκοκαλιά μου, - αλλιώτικο. Πριν λίγο ακόμη, όλα ήταν γυάλινα – πρόσωπα, σώματα, αντικείμενα, τοπία, εσύ, εγώ, τα παιδιά μας – γυάλινα, ακάλυπτα, στιλπνά – από σκληρό, διαυγές γυαλί. Παρατηρούσα μέσα τους μ' ενδιαφέρον, σχεδόν με αγαλλίαση – **σαν σ' ενυδρείο την κίνηση όμορφων, μικρών, παράξενων ψαριών** [...] Κι έτσι, αιφνίδια, σα να 'χει μαλακώσει το γυαλί – δεν παίρνει σχήμα, δεν έχει διαφάνεια, σα να μην είχε σχήμα και διαφάνεια ποτέ· **σωριάστηκε χάμου μαζί μ' εκείνα που περιείχε – μια μάζα θολή¹¹⁴** [...] Στο λουτρό, στο λουτρό,»

(44^η) «θα κρυώσει το νερό, θα 'χει κρυώσει. Πηγαίνω. **Εσύ μείνε· - δε χρειάζεται. Επιμένεις; - Έλα¹¹⁵**».

¹¹² Στο στίχο αυτόν εμφανίζεται και πάλι, ως υπονοούμενος, ο πανταχού παρών καθρέφτης.

¹¹³ Βλ. εδώ παραπάνω στην 30^η στροφική ενότητα την ίδια δήλωση. *Τέταρτη Διάσταση*, 64.

¹¹⁴ Στον πεζόμορφο επίλογο διαβάζουμε ότι και «τα ποτήρια έχουν θαμπώσει κάπως», σελ. 68.

¹¹⁵ Επισημαίνουμε και πάλι τη σύνδεση με την επαναλαμβανόμενη φράση της *Σονάτας του Σελιγνόφωτος*.

Βλέπουμε λοιπόν ότι το θέμα του γυαλιού αναπτύσσεται με διαφορετικούς τρόπους στον άξονα της χροιάς, φέροντας μεγάλο εννοιολογικό βάρος και διαδραματίζοντας σημαντικό ρόλο στην εδραίωση της μουσικής δομής του ποιήματος, ενώ, παράλληλα, μέσω της ανάπτυξης αυτής οδηγούμαστε αρμονικά στο μυθολογικό τέλος.

Πριν περάσουμε στον *Ορέστη*, κρίνουμε σκόπιμο να υπογραμμιστεί και ο ρόλος του πεζόμορφου επιλόγου του ποιήματος, με τον οποίο ολοκληρώνεται η μουσική κυκλικότητα της σύνθεσης. Πρόκειται για ένα εξαιρετικό παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο εδραιώνεται η μουσική δομή των συνθέσεων της *Τέταρτης Διάστασης*, μέσω της επανάληψης:

«Ανέγγιχτο στο τραπέζι το πρόγευμα¹¹⁶. Το κράνος πάντοτε εκεί, μπροστά στον καθρέφτη¹¹⁷ [...] Ένα μερμήγκι σεργιανάει πάλι¹¹⁸ στ' άσπρο τραπεζομάντιλο. Παρακολουθώντας το μερμήγκι, προσέχεις στο κέντρο του τραπεζιού ένα κυκλικό κέντημα – ένα στεφάνι κόκκινα λουλούδια¹¹⁹. Αζαφνα, ακούγεται έξω, απ' τη μαρμάρινη σκάλα, η φωνή της ξένης γυναίκας, σε καθάρια ελληνικά¹²⁰ [...] Δυνατά τύμπανα¹²¹ [...] Με τ' αριστερό του χέρι παίρνει το κράνος απ' την κονσόλα. Το φοράει ανάποδα. Η αλογοουρά στο πρόσωπό του. Σαν προσωπίο. [...] Κρεμάει στο καρφί του τοίχου μια ναυτική κουλούρα. «Λάχεσις», λέει¹²². Υστερα πλησιάζει τον καθρέφτη και διορθώνει τα μαλλιά της¹²³».

¹¹⁶ Βλ.: τον πρόλογο του ποιήματος: «Μπαίνουν στην αίθουσα όπου είναι στρωμένο το τραπέζι με το πρόγευμα», σελ. 57.

¹¹⁷ Βλ. τον πρόλογο του ποιήματος: «[...] μπροστά στον καθρέφτη», σελ. 57.

¹¹⁸ Βλ. τη σχετική μετάβαση στις πρώτες στροφικές ενότητες: «Κοίτα, ένα μερμήγκι [...]», σελ. 57-58.

¹¹⁹ Βλ. τον κύκλο με το αίμα του γλάρου που σχεδίασε η Ελένη (35^η στροφή), σελ. 66.

¹²⁰ Βλ. τον πρόλογο: «[...] φωνές ανεξήγητες, σε ξένη γλώσσα», σελ. 57.

¹²¹ Βλ. τον πρόλογο: «[...] ακούγονται τα τύμπανα πιο κάτω στην πλατεία», σελ. 57.

¹²² Βλ. τις στροφικές ενότητες 36 και 37 («Λάχεσις, λέει»), σελ. 66.

¹²³ Βλ. τον πρόλογο: «[...] μην της χαλάσει την ωραία χτενισιά», σελ. 57. Βλ. και παρακάτω στον *Ορέστη*, εδώ σελ.

Ορέστης (9. – 6/1962-7/1966)

Περνώντας από τον *Αγαμέμνονα* στον *Ορέστη* δεν μπορούμε παρά να τονίσουμε τον ευθύ συσχετισμό τους που προκύπτει ήδη από το μυθολογικό υποκείμενο και επεκτείνεται με επιπλέον σαφείς αναφορές. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο *Ορέστης* φαίνεται να «προκαλεί»¹²⁴, σύμφωνα με τα χρονολογικά στοιχεία, τη συγγραφή του προηγούμενου στον τόμο και στο μύθο, *Αγαμέμνονα*, καθώς η συγγραφή του πρώτου διαρκεί απ' τον Ιούνιο του 1962 ως τον Ιούλιο του 1966, του δε δεύτερου ξεκινά το Δεκέμβριο του ίδιου έτους και ολοκληρώνεται τον Οκτώβριο του 1970.

Εδώ, το ήσυχο, βουβό περιβάλλον δεσπόζει συνδέοντάς το ποίημα ήδη από την αρχή του με τα προηγούμενα. Οι επαναλαμβανόμενες αναφορές στην ησυχία φαίνεται να παραπέμπουν στον τελευταίο μονόλογο του *Αγαμέμνονα* και την επιθυμία που έχει λίγο πριν το τέλος του. Μετά τον πρώτο φόνο και λίγο πριν το δεύτερο, «ο χώρος ανασαίνει μες στην ησυχία – μια βαθιά αναπνοή απ' τα στόματα των αρχαίων τάφων και των αναμνήσεων». Επίσης, όπως ο *Αγαμέμνων* ζητούσε ξανά και ξανά απ' τη γυναίκα του να κάνει το πλήθος «να σωπάσει», ο *Ορέστης* ζητά απ' το σύντροφό του να «ακούσει», ενώ ταυτόχρονα θέλει να ξεφύγει απ' τη φωνή της γυναίκας. Αυτή η επιθυμία προκαλεί και την εντολή («*Πάμε*») για την τέλεση του φόνου:

(1^η) «*Άκου*, - δεν έπαψε ακόμη, δεν κουράστηκε. *Ανυπόφορη* [...]»

(3^η) «*Άκου την*, - η φωνή της τη σκεπάζει σα βαθύβουος θόλος [...]».

(4^η) «*Ας μακρύνουμε λίγο από δω, να μη μας φτάνει η φωνή της* [...]».

(11^η) «*Ωστόσο, αυτή η γυναίκα δε λέει να σωπάσει. Άκουσέ την*.»

(19^η) «[...] *ανυπόφορη. Άκου την*, σχεδόν *μικρόλογη*».

¹²⁴ Η χρονολογική σειρά των συνθέσεων που αφορούν τον οίκο των Ατρείδων είναι η ακόλουθη: 1. *Το Νεκρό Σπίτι* (9/1959), 2. *Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού* (5/1960), 3. *Ορέστης* (6/1962-7/1966), 4. *Χρυσόθεμις* (5/1967-7/1970), 5. *Αγαμέμνων* (12/1966-10/1970), 6. *Η επιστροφή της Ιφιγένειας* (11/1971-8/1972). Στην *Τέταρτη Διάσταση* τοποθετούνται σε σειρά, χωρίς παρεμβολές διαφορετικών θεματικά ποιημάτων, ως εξής: *Αγαμέμνων*, *Ορέστης*, *Το Νεκρό Σπίτι*, *Η επιστροφή της Ιφιγένειας*, *Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού*, *Χρυσόθεμις*. Το γεγονός ότι πολλές απ' τις συνθέσεις δουλεύονται παράλληλα ή η μια αμέσως μετά την άλλη, ενισχύει την υπόθεσή μας για μια καλλιτεχνικά συνειδητή μεταξύ τους σύνδεση βασισμένη στα μουσικά στοιχεία που αναδεικνύουμε στην παρούσα μελέτη.

(22^η) «*Δε θέλω πια να την ακούω. Δεν το ανέχομαι. [...] Δώσ' μου το χέρι σου. Πάμε*¹²⁵».

(29^η) «*Πάμε πιο κάτω· δεν μπορώ να την ακούω [...]*».

(33^η) «*Άκου· σταμάτησε*».

(35^η) «*Επιτέλους, σταμάτησε*».

(45^η) «*Σώπασε πια η δυστυχισμένη*».

Οι φωνές της γυναίκας, που φαίνεται να μην είναι άλλη από την Ηλέκτρα, αναπτύσσονται αντιστικτικά προς τη γενική ησυχία που, όπως είπαμε, διατρέχει το ποίημα. Πιο συγκεκριμένα, αξίζει να δούμε πώς οι αναφορές στις φωνές της Ηλέκτρας οδηγούν σε μουσικές μεταβάσεις που ολοκληρώνονται σταθερά με την αρμονική επιστροφή στην ησυχία και ό, τι παραπέμπει σ' αυτήν¹²⁶:

(1^η) «*Άκου [...] 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*¹²⁷».

(3^η) «*Άκου την [...] χτυπιέται και χτυπάει την καμπάνα, ενώ δεν είναι μήτε σκόλη μήτε ξόδι, μόνο η άσπιλη ερημιά των βράχων και κάτω η ταπεινή ησυχία του κάμπου, υπογραμμίζοντας αυτή την αδικαίωτη παραφορά [...]*»

(4^η) «*Ας μακρύνουμε λίγο [...] Τι όμορφη νύχτα*».

(11^η – 12^η) «*Άκουσέ την. Πώς δεν ακούει την ίδια τη φωνή της; [...] 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*¹²⁸».

(20^η) «*Συντηρεί την οργή της με την ένταση της ίδιας της φωνής της – (αν θα την έχανε κι αυτήν τι θα της έμενε;) [...] Ποτέ της δεν άκουσε κι αυτή το νύχτιο χόρτο να θροϊίζει μυστικά απ' το πέρασμα ενός ευλύγιστου, αόρατου ζώου μπροστά στα παράθυρα [...]*».

¹²⁵ Επανέρχεται στις τελευταίες στροφικές ενότητες κι επαναλαμβάνεται.

¹²⁶ Για παράδειγμα, οι αναφορές στα παιδικά χρόνια και στην ίδια την Κλυταιμνήστρα φαίνονται να αποτελούν μέρος της σειράς των αρμονικών που θεμελιώνεται στην ησυχία αυτή.

¹²⁷ Πρόκειται για επανερχόμενη αναφορά. Βλ.: *Το Παράθυρο, Αγαμέμνων*, σελ. 9-19 και 57-69.

¹²⁸ Βλ.: *Αγαμέμνων, Τέταρτη Διάσταση*, 57, 68-69.

(22^η – 23^η) «Δε θέλω πια να την ακούω. [...] Πάμε. | Μεγάλες νύχτες, θερινές, απόλυτες, δικές μας, ανάμικτες αστέρια, ιδρωμένες μασκάλες, σπασμένα ποτήρια¹²⁹, ένα έντομο βομβίζει ευγενικά στ' αυτί της ησυχίας».

(29^η – 30^η) «Πάμε πιο κάτω· δεν μπορώ να την ακούω [...] Τι σιωπηλά που αλλάζουν οι εποχές. Νυχτώνει απέραντα».

(33^η – 34^η - 35^η) «Άκου· σταμάτησε. Μεγάλη ηρεμία, ακατόρθωτη [...] Επιτέλους, σταμάτησε· - ησυχία – μια απολύτρωση. Είναι όμορφα».

Αξίζει να σημειωθεί ότι η δεσπόζουσα ησυχία συνδέεται σε πολλές περιπτώσεις με το υγρό στοιχείο, του οποίου το εννοιολογικό βάρος και ο ρόλος του στην *Τέταρτη Διάσταση* έχουν επισημανθεί παραπάνω. Μερικά ενδεικτικά παραδείγματα:

(4^η) «Ας μακρύνουμε λίγο από δω, να μη μας φτάνει η φωνή [...] Τι όμορφη νύχτα – κάτι δικό μας, που μακραίνει, αποσπασμένο από μας, και το ακούμε σα σκοτεινό ποτάμι να πορεύεται κατά τη θάλασσα, φέγγοντας πότε-πότε¹³⁰».

(11^η -12^η) «Άκουσέ την. [...] όλοι οι αντίλαλοι τη διαψεύδουν [...] απ' το υδραγωγείο [...] Ακόμη και τ' ανθοδοχεία [...] σ' ένα φέγγος διπλό, από ανταύγεια σ' ανταύγεια, υδάτινο [...] υδάτινο φέγγος [...] σεντόνια δροσερά θερμασμένα απ' το χνώτο μιας νύχτας θερινής».

(27^η – 28^η) «Τι όμορφη νύχτα – Μια νοτισμένη μυρωδιά [...] συγχέω τα αρώματα· κάποτε, το αίμα μυρίζει αρμύρα πόντου, και το σπέρμα δάσος· - μια εκούσια μετατόπιση ίσως».

(29^η) «δεν μπορώ να την ακούω· οι γόοι της χτυπούν τα νεύρα μου [...] όπως χτυπούσαν τα κουπιά τους επιπλέοντες σκοτωμένους που τους φώτιζαν πότε-πότε οι πυρσοί των караβιών, οι διάττοντες του Αυγούστου κι άστραφταν όλοι, νέοι κι ερωτικοί, απίστευτα αθάνατοι, σ' έναν υδάτινο θάνατο που δρόσιζε την πλάτη τους [...]».

(38^η) «Μ' αρέσει αυτή η νωπή ησυχία».

¹²⁹ Για το επεισόδιο των σπασμένων ποτηριών στον Αγαμέμνονα, βλ. εδώ: σελ. 47-48.

¹³⁰ Σημειώνουμε και πάλι τη σύνδεση που γίνεται σε όλη την έκταση του τόμου μεταξύ υγρού και αιθέριου στοιχείου, διαφάνειας, καθρεφτίσματος, φέγγους και πολλών ακόμη εννοιών που ανήκουν στον «ενδιάμεσο χώρο» που εντοπίσαμε παραπάνω. Βλ. εδώ: σελ. 48. Επισημαίνεται πάλι εδώ η αντίθεση των παραπάνω προς τα υπόλοιπα «στερεά» πράγματα. Στην 45^η στροφική ενότητα, για παράδειγμα, η Ηλέκτρα είναι «εντειχισμένη στη στενή δικαιοσύνη της». Βλ.: *Το Παράθυρο*, 9-19.

(40^η – 41^η) «Μικρά βατράχια πηδάνε μαλακά κι αμίλητα στα νωπά χόρτα.
Ήσυχία. Μες στα πηγάδια πέφτουνε και πνίγονται σταχτιά ποντίκια [...]».

Αυτού του είδους οι συνδέσεις αναδεικνύονται, κατά την άποψή μας, σε βασικό θέμα του συνόλου των ποιημάτων της *Τέταρτης Διάστασης*, το οποίο αναπτύσσεται σε κάθε σύνθεση αντίστοιχα με τα ιδιαίτερα εννοιολογικά χαρακτηριστικά της κάθε μιας, από διάφορες "ομάδες οργάνων", διάφορες χροιές που εμπλουτίζουν το νοηματικό υπόβαθρο του βασικού θεματικού πυρήνα του έργου. Επιπλέον, οι συνδέσεις αυτές "επιβιώνουν", όπως είναι φυσικό σε μια δραστηριότητα που εκτυλίσσεται στο χρόνο όπως η ανάγνωση, περνώντας από σύνθεση σε σύνθεση και διευρύνοντας σταθερά, με τρόπο μουσικό, τον εννοιολογικό τους ορίζοντα.

Με τον ίδιο τρόπο εδραιώνεται και εξελίσσεται σταθερά ο μουσικός χαρακτήρας της δομής των ποιητικών συνθέσεων και της συναρμογής τους στον τόμο. Επιπλέον, αυτό συμβαίνει μέσα απ' τις συνεχείς αναφορές μεταξύ προηγούμενων και επόμενων,¹³¹ τις οποίες σχολιάζουμε, όχι ασφαλώς εξαντλητικά (είναι παρούσες σε κάθε ποίημα με μεγάλη συχνότητα), καθώς η αναλυτική παρουσίαση κάθε μίας θα τεμάχιζε την επιχειρηματολογία μας. Επισημαίνουμε μερικές ακόμη στον *Ορέστη*:

(6^η - 7^η) «Πώς γίνεται οι άλλοι να ορίζουν λίγο-λίγο τη μοίρα μας [...] πώς γίνεται μ' ελάχιστα νήματα κάποιων δικών μας στιγμών να μας υφαίνουν ολόκληρο το χρόνο μας [...] Και πώς γίνεται να το αποδέχεται η δική μας μοίρα, ν' αποσύρεται και να κοιτάει σαν ξένη εμάς τους ίδιους και την ξένη μοίρα μας [...]».¹³²

(7^η – 8^η) «[...] όχι δίβουλοι και μοιρασμένοι. [...] Δυο έλξεις αντίρροπες μου φαίνεται ν' αντιστοιχούν στα δυο μας πόδια, κ' η μια έλξη απομακρύνεται όλο και πιο πολύ απ' την άλλη φαρδαινώντας το διασκελισμό μας ως τον

¹³¹ Συχνές είναι και οι ρητές αναφορές στα επόμενα. Για παράδειγμα, στον πεζόμορφο πρόλογο του *Ορέστη* το παλάτι είναι «κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού» (*Τέταρτη Διάσταση*, σελ. 73). Υπενθυμίζουμε ότι το *Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού* ολοκληρώθηκε δύο χρόνια πριν την έναρξη της συγγραφής του *Ορέστη*.

¹³² Βλ.: *Αγαμέμνων*: (15^η) «Πώς αφήσαμε τις ώρες μας και χάθηκαν, πασχίζοντας ανόητα να εξασφαλίσουμε μια θέση στην αντίληψη των άλλων. Ούτε ένα δικό μας δευτερόλεπτο, μέσα σε τόσα μεγάλα καλοκαίρια [...] Ώρες-ώρες μου φαίνεται πως είμαι ένας ήσυχος νεκρός που κοιτάζει εμένα τον ίδιο [...]», *Τέταρτη Διάσταση*, σελ. 61.

διαμελισμό· και το κεφάλι είναι ένας κόμπος που κρατάει ακόμα το κομμένο
τούτο σώμα [...]»¹³³

(14^η) «[...] πάλλευκα δέντρα που φωσφορίζουνε στο φεγγαρόφωτο, ως το τέλος
του χρόνου»¹³⁴

(35^η) «[...] η σελήνη, μικρή, μονήρης πυρκαϊά [...] δοξαστική σχεδόν – της μη
αναμονής, της μη ελπίδας, της αποδεγμένης ματαιότητας, ως πέρα στην απτόητη
ερημιά, ως την άκρη του δρόμου»¹³⁵

(36^η) «Όταν βγαίνει η σελήνη,¹³⁶ χαμηλώνουν τα σπίτια στην πεδιάδα κάτω [...] τ'
ασβεστωμένα δέντρα φέγγουνε στη βάση τους»

(38^η) «Όλα ρευστά, γλυστερά, ευτυχισμένα.¹³⁷ Μεγάλες υδρίες μες στους
λουτήρες¹³⁸ [...] μια γυναίκα γλύστρησε κι έπεσε, γλύστρησε το φεγγάρι¹³⁹ απ' το
φεγγίτη, όλα γλυστρούν απ' το σαπούνι – δε μπορείς να τα κρατήσεις ούτε
μπορείς να κρατηθείς.¹⁴⁰ αυτό το γλύστρημα είναι ο επανερχόμενος ρυθμός της
ζωής».

Το τέλος του ποιήματος σημαδεύεται από μια ακόμη μουσική μετάβαση στο
θέμα της αγελάδας, την οποία, ωστόσο, δεν θα παραθέσουμε, καθώς θεωρούμε πως
αποτελεί περίπτωση όμοια με πολλές που έχουμε ήδη αναλύσει. Υπογραμμίζουμε
μόνο το γεγονός ότι αποκτά στέρεη μουσική δομή μέσα από συγκεκριμένες
επαναλήψεις λέξεων και φράσεων που της δίνουν το χαρακτήρα του επεισοδίου (46^η
στρ. «Και τώρα θυμήθηκα [...] θυμάσαι;», 50^η «Και τώρα θυμήθηκα», 51^η
«θυμάσαι;»¹⁴¹), ενώ μετά την επιστροφή στο βασικό θέμα εντοπίζεται, στον επίλογο,
εκ νέου αναφορά στην τελευταία αυτή παρέκβαση,¹⁴² η οποία ομαδοποιεί τις
τελευταίες στροφικές ενότητες σ' ένα ενιαίο κλείσιμο.

¹³³ Βλ.: Το Παράθυρο: (9^η – 10^η) «[...] καθένας από μας είναι δυο άνθρωποι με σκεπασμένα πρόσωπα,
κ' οι δυο μνησικάκοι [...] μεταφέρουν αυτό το κασόνι [...] μέσα στο κασόνι κείτεται ένα τεμαχισμένο
σώμα [...] κ' είναι το ένα το σώμα το δικό τους [...]», *Τέταρτη Διάσταση*, σελ. 12-13.

¹³⁴ *Η Σονάτα του Σελινόφωτος*, *Τέταρτη Διάσταση*, 47.

¹³⁵ Ο.π. σελ. 45.

¹³⁶ Ο.π.: «Όταν έχει φεγγάρι μεγαλώνουν οι σκιές μες στο σπίτι [...]», σελ. 45.

¹³⁷ Βλ. *Αγαμέμνων*, το επεισόδιο με τους «γυμνοσάλιαγκους», *Τέταρτη Διάσταση*, 57-58.

¹³⁸ Η αναφορά παραπέμπει στο λουτρό του Αγαμέμνονα.

¹³⁹ *Η Σονάτα του Σελινόφωτος*, *Τέταρτη Διάσταση*, 48-49, 51-52.

¹⁴⁰ *Η Σονάτα του Σελινόφωτος*: «Όλο να προσέχεις, να προσέχεις· μην πέσουν, μην πέσεις», 49.

¹⁴¹ Όπως θα δούμε, οι λέξεις και φράσεις αυτές θα αποτελέσουν επαναλαμβανόμενες μονάδες στα
ποιήματα που ακολουθούν.

¹⁴² «Τότε, καταμεσής στην πύλη των λέοντων, στάθηκε μια μεγάλη αγελάδα [...]», *Τέταρτη Διάσταση*, 89.

Πριν ξεκινήσουμε την ίδια την ανάλυση της μουσικής δομής του ποιήματος, πρέπει να σημειώσουμε ότι πρόκειται για το πρώτο, χρονολογικά (γραμμένο το Σεπτέμβριο του 1959), αρχαιότεμο σύνθεμα της *Τέταρτης Διάστασης*. Όπως θα επιχειρήσουμε να δείξουμε αμέσως παρακάτω, το γεγονός αυτό συντέλεσε ώστε να είναι το ποίημα βασισμένο σε μια μουσική γραμμή πιο φανερή από εκείνην του *Ορέστη* και του *Αγαμέμνονα*, καθώς και των άλλων όψιμων συνθέσεων του τόμου. Πιο συγκεκριμένα, φαίνεται πως οι επαναλήψεις δεσπόζουν σε όλα τα επίπεδα, απ' αυτό του στίχου και της στροφικής ενότητας ως το σύνολο του ποιήματος, συγκροτώντας, ουσιαστικά, τον πυρήνα της ανάπτυξής του, όπως είδαμε στη *Σονάτα του Σεληνόφωτος*.

Η σύνδεση του ποιήματος με την αφετηριακή *Σονάτα*, μέσω αναφορών σε αυτή, είναι άμεση και υπογραμμίζεται ήδη απ' την αρχή του:

(1^η) «[...] μέσα σε **τούτο το απέραντο σπίτι** [...] Δεν ξέρουμε πώς να βολέψουμε **τούτο το σπίτι**¹⁴³, πώς να **βουλευτούμε**· [...] είναι κι ο χώρος των νεκρών μας εδώ – δεν μπορείς να τους πουλήσεις – κι άλλωστε ποιος τους παίρνει τους νεκρούς; Μα πάλι να τους κουβαλάμε απ' το 'να σπίτι στ' άλλο, απ' τη μια συνοικία στην άλλη [...] **βουλευτήκαν εδώ άλλος στον ίσκιο της κουρτίνας, άλλος κάτω απ' το τραπέζι, άλλος πίσω απ' τη ντουλάπα ή πίσω απ' τα τζάμια της βιβλιοθήκης, άλλος μες στο γυαλί** [...] **άλλος χαμογελώντας διακριτικά**¹⁴⁴ πίσω απ' τους δυο λεπτούς, σταυρωμένους ίσκιους¹⁴⁵ [...]»

Εδώ, εντοπίζεται η χρήση της απλής επανάληψης στο μικροσκοπικό επίπεδο, με τον τρόπο της *Σονάτας*: επανάληψη η οποία στα υπόλοιπα ποιήματα που αναλύσαμε ως

¹⁴³ Αυτούσια η δευτερεύουσα επανερχόμενη φράση της *Σονάτας* επαναλαμβάνεται κι εδώ. Επανέρχεται προς το τέλος του ποιήματος, στην 36^η στροφική ενότητα, *Τέταρτη Διάσταση*, 104.

¹⁴⁴ Διακρίνουμε μια αναφορά στις φωτογραφίες των προγόνων, όπως αυτές εμφανίζονται στα πρώτα ποιήματα του τόμου. Βλ.: «*Το Παράθυρο*» και «*Χειμερινή Διαύγεια*», *Τέταρτη Διάσταση*, σελ. 9-19 και 23-29.

¹⁴⁵ Οι αναφορές στη *Σονάτα* επανέρχονται παρακάτω. Ένα παράδειγμα: (41^η) «(συχνά, απ' το παράθυρο, τις νύχτες, είδα τα φορέματα να περπατούν μοναχά τους κάτω απ' τα δέντρα ανεμίζοντας ανάλαφρα σαν ίσκιοι φεγγαρόφωτου, και πίσω απ' το λευκόν αχνό τους, πίσω απ' την ωχρή τους κόμανση, να διακρίνεται η κρήνη στεγνή [...])», σελ. 105.

τώρα, εμφανίστηκε τροποποιημένη ή καλυμμένη, λειτουργώντας κυρίως στο εννοιολογικό επίπεδο. Η απλή επανάληψη στο *Νεκρό Σπίτι* είναι δεσπόζουσα σε διάφορες μορφές, όπως φαίνεται στα παρακάτω παραδείγματα:

A. (μεταξύ στροφικών ενοτήτων)

(14^η) «οι στρατιώτες τα βράδια τραγουδούσαν στην κουζίνα»

(16^η) «Λοιπόν οι στρατιώτες τραγουδούσαν»

(17^η) «[...] και πάλι τραγουδούσαν, τραγουδούσαν».

(23^η) «ούτε άκουγαν ούτε έβλεπαν ούτε ένιωθαν, αντρείοι κι αδιάφοροι, μεθυσμένοι από θάνατο¹⁴⁶, βουλιαγμένοι μες στο ίδιο το τραγούδι τους – ένα τραγούδι καθόλου ηρωικό¹⁴⁷».

(24^η) «[...] αυτό το ξαναμαθημένο τραγούδι».

και: (12^η) «μόνο σαν έφτασαν εκεί στην άκρη της μαρμάρινης σκάλας¹⁴⁸ [...] ξεσκέπασαν το πρόσωπό τους, εξέτασαν προσεχτικά τη σκάλα για να μην πέσουν, μ' όλο που τα πόδια τους είχαν αποστηθίσει ένα-ένα τα σκαλιά και **την ήξεραν** σ' όλο της το μάκρος, με όλες της τις παύσεις σαν ένα ποίημα γραμμένο στην πίσω σελίδα του ημερολογίου, ή σαν τραγούδι απ' αυτά που **τραγουδάνε οι στρατιώτες** [...] και τους το 'μαθαν οι λίγοι στρατιώτες γυρίζοντας κάποτε απ' το μέτωπο».

(23^η – 24^η) «και τώρα, γυρνώντας απ' το μέτωπο, το μάθαιναν στις νεότερες γυναίκες. Λοιπόν **τούτη τη σκάλα** την ξέραν οι δούλες καλά, όπως αυτό το ξαναμαθημένο τραγούδι, μ' όλες τις διακοπές, τα διαστήματα, τα μέτρα [...] ο σκονισμένος αγγελιαφόρος έπεφτε λαχανιάζοντας σ' αυτή τη σκάλα και φιλούσε το μάρμαρο [...]».

(27^η) «Κι ο αγγελιαφόρος ανάγγελνε την υπέρλαμπρη νίκη».

(36^η) «Την ήξεραν λοιπόν καλά τούτη τη σκάλα οι δούλες, τόσα και τόσα χρόνια σε **τούτο το σπίτι**».

B. (εντός στροφικών ενοτήτων)

¹⁴⁶ Βλ. ακριβώς την ίδια διατύπωση στον *Αγαμέμνονα*: (40^η) «οι πάντες μεθυσμένοι (όχι τόσο από κρασί, όσο από θάνατο): *Τέταρτη Διάσταση*, 67.

¹⁴⁷ Βλ. και πάλι *Αγαμέμνων*: 63.

¹⁴⁸ Η αναφορά είναι διπλή, στον *Αγαμέμνονα*, κυρίως, και στη *Σονάτα*, δευτερευόντως: *Τέταρτη Διάσταση*, 57 και 52-53 αντίστοιχα.

(24^η) «κουβαλούσαν τα ταπιιά [...] ή τις μεγάλες στάμνες [...] ή τα φαρδιά
ψωμιά [...] ή αγκαλιές τα ρόδα [...] ή τα σεμνά ελαιόκλωνα»

(26^η) «κ' οι δούλοι [...] κ' οι δούλες [...] κ' η μάνα μας [...] κ' η τροφός πλάι
της [...] κ' οι μικρότερες κόρες ασάλευτες στα παράθυρα¹⁴⁹ [...] κ' ένα
κλωνάκι αφάνα [...] κ' οι τριήρεις [...] κ' οι κωπηλάτες [...]

(29^η) «μέσα σ' αυτή την πλήρη έλλειψη προφύλαξης μέσα σ' αυτή τη θανάσιμη
αδυναμία μέσα σ' αυτή την ανίσκιωτη διαφάνεια¹⁵⁰»

Σε μια αξιοσημείωτη περίπτωση, στο τέλος του ποιήματος, οι επίμονες επαναλήψεις οδηγούν κλιμακωτά σε μια ρυθμική έξαρση ως ρητή θεματοποίηση της μουσικής που βρίσκεται σε κίνηση στο εσωτερικό του:

(50^η) «Αν πάλι δε φύγετε [...] θα ξεκαρφώσω μια πόρτα να σας δείξω το
οπλοστάσιο του πατέρα, να σας δείξω κ' εκείνην την ασπίδα [...] να σας δείξω
τις δαχτυλιές του αίματος και τη βρύση του αίματος [...] απ' τ' άλλο μέρος
έμεινε ανοιχτό το στόμιο βουβό, βαθύ και σκοτεινό σαν άγνωστο λάθος».

(51^η) «Κι ο αποσπερίτης –τον προσέξατε μήπως;- μαλακός ο αποσπερίτης, σα
γομολάστιχα - όλο τρίβεται στο ίδιο σημείο σαν για να σβήσει ένα δικό μας
λάθος –ποιο λάθος;- κι ακούγεται ήχος ανεπαίσθητος καθώς περνοδιαβαίνει η
γομολάστιχα πάνω απ' το λάθος – και το λάθος δε σβήνει· [...] κι ούτε έχει
σημασία που το λάθος δε σβήνει· φτάνει η κίνηση του άστρου ευγενική κ'
επίμονη κι αέναη σαν πρώτο και ύστατο νόημα – ρυθμός· ουράνια **ενέργεια και
πρακτική μαζί**, σαν του αργαλειού και του στίχου – **πάει-έλα, πάει-έλα**, το
άστρο ανάμεσα στα κυπαρίσσια [...] μια κρύβοντας μια δείχνοντας το λάθος
μας – όχι δικό μας, λάθος του κόσμου, λάθος ριζικό – εμείς τι φταίξαμε; - λάθος
της γέννησης ή του θανάτου – **προσέξατε;**».

(52^η) «είναι όμορφα τα βράδια του φθινοπώρου¹⁵¹ - συμφιλιωτικά – σβήνοντας
με μιαν ήμερη, καθολική ενοχή, την ενοχή του καθενός μας¹⁵² κι εδραιώνοντας
μια μυστική φιλία ανάμεσά μας, **μια φιλία ρυθμού – ναι, ναι, ακριβώς, μια**

¹⁴⁹ Στο ποίημα εντοπίζονται αρκετές αναφορές και στο «Παράθυρο», *Τέταρτη Διάσταση*, 9-19.

¹⁵⁰ Βλ. όσα έχουμε αναφέρει παραπάνω (κυρίως σελ. 35-39) για το εννοιολογικό υπόβαθρο της λέξης στην *Τέταρτη Διάσταση*. Βλ. και στο ποίημα παρακάτω: (43^η) «μόνο εκείνη η εξάισια αίσθηση, τόσο λεπταίσθητη, που μας χορήγησε ο θάνατος, να βλέπουμε το θάνατο **ως το διάφανο βάθος του**»: σελ. 106.

¹⁵¹ Βλ. και παρακάτω «Περσεφόνη»: σελ. 73-76.

¹⁵² Βλ. τα συλλογικά χρέη στο «Χρονικό»: σελ. 41.

ρυθμική φιλία, ρυθμική – αυτό είναι – πάει-έλα, πάει-έλα, γέννηση-θάνατος, έρωτας-όνειρο, πράξη-σιωπή – είναι μια έξοδος, σας λέω, στο πίσω μέρος, το πολύ σκοτεινό, κατ'ευθείαν στον ουρανό».

(53^η) «φυσάει από κει το αεράκι, στεγνώνει ο ιδρώτας – μια ανάσα θέ μου, μια άνεση τέλος, κι ακούγονται ολοκάθαρα οι κουβέντες [...] και το φλάουτο απ'τα' ανοιχτό παράθυρο του φοιτητή –μουσικού ερασιτέχνη- μια μουσική τελοσπάντων που ανεβαίνει κι ενώνεται, μ' όλην αυτή την εξαίσια, τη μάταιη, οργανωμένη μουσική των άστρων [...]».

Σε άλλη μια περίπτωση, λίγο παραπάνω (στρ. 27 – 32), οι αναφορές στον «αφέντη» οδηγούν σε επαναλήψεις που φτάνουν την υπερβολή, γύρω απ' το θέμα του γυαλιού, το οποίο συναντήσαμε επανερχόμενο στον *Αγαμέμνονα* που προηγήθηκε:

(27^η) «έβλεπε τώρα ο αφέντης ως μέσα στα σπλάχνα των τοπίων, των πραγμάτων, των ανθρώπων, σα να 'ταν όλα από διάφανο γυαλί¹⁵³ [...]»

(28^η) «Όλοι άκουγαν [...] σα να 'χαν γίνει κιόλας γυάλινοι κι όλοι τους έβλεπαν, κι έβλεπαν οι ίδιοι τον εαυτό τους με το γυμνό σκελετό τους μέσα στο γυαλί, κι αυτόν γυάλινο [...]»

(30^η) «ένιωσαν ζάφνου πραϋμένοι, διαλυμένοι μέσα στην απεραντοσύνη της διαφάνειας, απέραντοι κι εκείνοι, σαν αναμάρτητοι μέσα στη γενική αμαρτία¹⁵⁴ [...]»

(31^η) «'ας έρθει ο αφέντης – είπε η αφέντισσα η μάνα μας. Καλώς να ορίσει. Κι αυτός γυάλινος. Γυάλινος. Γυάλινος. Νάτο, -κι εμείς αυτό το μάτι το ξέρουμε¹⁵⁵- το 'χουμε, να, κι εμείς καταμεσής στο κούτελο [...]»

(32^η) «Καλώς να ορίσει ο γυάλινος αφέντης με το γυάλινο ζίφος του στη γυάλινη συμβία του, στα γυάλινα τέκνα του, στους γυάλινους υπηκόους του, σέρνοντας πίσω του κοπάδια γυάλινους νεκρούς, γυάλινα λάφυρα, γυάλινες σκλάβες, γυάλινα τρόπαια. Ας χτυπήσουν λοιπόν οι καμπάνες [...] για τη γυάλινη νίκη μας [...]»

¹⁵³ Βλ. *«Αγαμέμνων»*, σελ. 62, 67-28.

¹⁵⁴ Βλ. πάλι το *«Χρονικό»*, σελ. 41.

¹⁵⁵ Βλ. *«Αγαμέμνων»*: (30^η) *«Καταμεσής στο μέτωπό σου είναι το τρίτο εκείνο μάτι [...]*», σελ. 64-65.

(33^η) «*Ας χτυπήσουνε λοιπόν οι καμπάνες [...] Κι εσείς, δούλες, τι στέκεστε! Ετοιμάστε τα γυάλινα φαγιά, τα γυάλινα κρασιά, τα γυάλινα φρούτα· έρχεται ο γυάλινος αφέντης μας. Έρχεται*».

Τα παραδείγματα από το κείμενο είναι πολλά για να τα παραθέσουμε όλα ή ακόμα και τα περισσότερα. Αυτό που θεωρούμε ότι γίνεται φανερό από όσα παραθέσαμε και μόνο, είναι η λειτουργία μιας συνθετικής μεθόδου μουσικού χαρακτήρα και η σταδιακή εδραίωση, μέσω του σύνθετου πλέγματος επαναλήψεων όπως επιχειρήσαμε να παρουσιάσουμε, μιας καθαρά μουσικής δομής, βασισμένης στην αναγνωστική ανάκληση και προσμονή.

Στο σύνολο της σύνθεσης, τέλος, εντοπίζονται ορισμένες σταθερά επανερχόμενες λέξεις και φράσεις. Για παράδειγμα, το «*Όλα μας παρατήσαν*» της 7^{ης} στροφικής ενότητας, επανέρχεται αυτούσιο στην 10^η, με απάντηση («*τους παρατήσαμε κι εμείς*»), και στην 11^η, ενώ παραλλάσσεται για να επανεμφανιστεί στην 36^η και την 37^η ως «*όλα μας άφησαν*» και να προκαλέσει, την τελευταία φορά, ξανά την απάντηση («*Τα παρατήσαμε όλα κι εμείς*»).

4.3. Η Επιστροφή της Ιφιγένειας (16. – 11/1971-8/1972)

Ξεκινώντας την εξέταση της *Επιστροφής της Ιφιγένειας* πρέπει να υπενθυμίσουμε τη μεγάλη χρονική απόσταση που χωρίζει τη συγγραφή της (11/1971-8/1972) από τη συγγραφή του προηγούμενου της *Νεκρού Σπιτιού* (9/1959). Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, στις πρώιμες συνθέσεις της *Τέταρτης Διάστασης* εμφανίζεται συνήθως εκδηλωμένος ο μουσικός χαρακτήρας, ενώ, με την πάροδο των ετών και τη συνεχή επεξεργασία και δοκιμή της νέας συνθετικής μεθόδου που εφαρμόζεται στον τόμο, η μουσική δομή γίνεται ισχυρότερη, εντοπίζεται όμως περισσότερο στο βάθος των συνθέσεων, βασισμένη στο εννοιολογικό υπόβαθρο και σ' ένα συνθετότερο πλέγμα αναφορών και επαναλήψεων¹⁵⁶.

Για παράδειγμα, επιδιώκεται ο συσχετισμός του ποιήματος με τα προηγούμενα, αφενός, με βάση το κοινό μυθολογικό υπόβαθρο, αφετέρου, μέσω

¹⁵⁶ Υπενθυμίζουμε, επίσης, ότι από το 1962 (έναρξη της συγγραφής του *Ορέστη*) και μετά οι συνθέσεις δουλεύονται κατά κανόνα παράλληλα (βλ. τη χρονολογική σειρά που παραθέσαμε εδώ στην εισαγωγή: σελ. 5-6), πράγμα που ενισχύει την υπόθεσή μας για μια όλο και περισσότερο μελετημένη συγκρότηση σχέσεων αναφοράς και αλληλεπίδρασης μεταξύ τους.

αναφορών σε ήδη χρησιμοποιημένα εννοιολογικά σχήματα. Στον πεζόμορφο πρόλογο του ποιήματος, υπογραμμίζεται η σχέση αυτή μέσα από παραπομπές στο οικογενειακό περιβάλλον και στο σπίτι:

«Μεγάλο δωμάτιο, στριμωγμένο απ' τα πολλά, παλιά έπιπλα¹⁵⁷».

«Φαίνεται πως οι δυο αδελφές τους θα λείπουν στα κτήματα [...]»

«Οι υπόλοιποι λείπουν στους θολωτούς τάφους¹⁵⁸»

«Ίσως γι' αυτό να βιάστηκε να φύγει κι ο πιστός σύντροφος του αδελφού της [...] Δεν την άντεχε αυτή τη μοναχική ενοχή, παρ' ότι γνώριζαν κι οι τρεις τους τη βαθύτερη γενική συνενοχή¹⁵⁹».

Στην *Επιστροφή της Ιφιγένειας*, όπως και στις περισσότερες συνθέσεις του τόμου, είναι εξαιρετικά συχνή η επανάληψη λέξεων και φράσεων. Οι επανερχόμενες μονάδες, εδώ, ωστόσο, είναι περισσότερες σε σχέση με άλλες περιπτώσεις, ενώ, ταυτόχρονα, περιορίζεται ο αριθμός των επαναλήψεων, με αποτέλεσμα να προκύπτει μια μουσική συνέχεια μέσω συγκεκριμένων συνδέσεων στο εσωτερικό του ποιήματος. Μερικά παραδείγματα:

(1^η) «Λοιπόν; Αυτό ήταν; Αυτά ήταν;».

(9^η) «Πες μου λοιπόν γιατί όλ' αυτά; - τι ήταν; Τι είναι;».

(4^η) «[...] κινδυνεύει κάθε στιγμή το αόρατο να 'ναι ορατό, και το κάθε "θυμάμαι" στην ήσυχη διακοπή του να σημαίνει "δεν είμαι"»

(5^η) «"Δεν είμαι", λέμε, "δεν είμαστε"»

(7^η) «[...] μυστική ευφροσύνη του αμοιβαίου σεβασμού ανάμεσα σ' εμάς (ποιους εμάς;) και (σε ποιόν;)».

(29^η) «κ' η μεταμφίεση άδεια από κάθε σημασία, - ούτε κι εμάς τους ίδιους δεν ελευθερώνει απέναντι σε ποιους; Απέναντι σε ποιόν καθρέφτη;».

¹⁵⁷ Σε αντίθεση με το «Νεκρό σπίτι», όπου τα ίδια έπιπλα έχουν κλειστεί «στο κάτω πάτωμα», *Τέταρτη Διάσταση*, σελ. 93.

¹⁵⁸ Βλ. στον *Ορέστη*: (4^η) «[...] ας σταθούμε πιο κάτω· όχι στους τάφους των προγόνων· όχι σπονδές απόψε», ό.π. σελ. 74.

¹⁵⁹ Βλ. το θέμα στο «Χρονικό», εδώ σελ. 39-44.

(10^η) «[...] μ' είχαν μεταμφιέσει – δεν ήξερα σε τι – πιθανόν σε άγγελο ή ελάφι ή πεταλούδα – δεν ήξερα».

(14^η) «Θυμάμαι πως πλησίαζαν τότε οι απόκριες. Η μητέρα σκέφτηκε να με ντύσει ελάφι».

(10^η) «Κι εμείς – να μας εδώ [...] Να μας εδώ [...]».

(12^η) «Κι εμείς, για ν' αποφύγουμε το βλέμμα τους, στυλώναμε το βλέμμα κάτω στα χέρια μας [...] σφαλώνοντας τα μάτια, κάνοντας ακόμη και τους αρρώστους [...] τα σφαλούσαμε [...] τα μάτια μας που μας τα είχαν κιόλας σφαλιγμένα».

(13^η) «Κείνο το καλοκαίρι είχα αρρωστήσει στ' αλήθεια [...]».

(15^η) «Αυτή η καλή προσωπίδα¹⁶⁰ μου αφαιρούσε σχεδόν την ευθύνη της όποιας κίνησής μου. Δεν ήμουν πια εγώ· ήμουν ο άλλος· και κάτω απ' τον άλλον, ή μέσα στον άλλον, ήμουν ακέρια εγώ, μόνον εγώ¹⁶¹».

(17^η) «Ναι, έναν τεράστιο θόρυβο [...]»

(23^η) «Ω, ναι· - κανείς δεν είναι που να μην περιμένει [...]»

(31^η) «Ω, ναι, πολύ σ' αγαπούσε η μητέρα [...]».

(20^η) «Τι περιμένουμε, λοιπόν, μέσα σ' αυτή την ερήμωση; Τι περιμένουμε ακόμη; [...] περιμένουμε ακόμη πίσω απ' την πόρτα, πίσω απ' τα ρούχα μας, πίσω απ' το θάνατό μας, πίσω απ' τα μάτια μας [...]».

(27^η) «Όλα, λοιπόν, γι' αυτή την ερήμωση;».

Πέρα απ' τις επιμέρους επαναλήψεις αυτού του είδους, υπάρχει και μια σημαίνουσα επανάληψη που διατρέχει το κείμενο, επανερχόμενη λίγες φορές, με μεγάλη, ωστόσο, ένταση και πυκνότητα στο εσωτερικό της:

(5^η) «[...] οι δυο απ' τους τρεις παπαγάλους της μητέρας που τίποτ' άλλο (θυμάσαι;) δεν τους είχε μάθει να λένε πάρεξ τη λέξη "φως"· και πάλι "φως", κάθε εποχή, κάθε ώρα, κι όταν ζυπνούσαν κάποτε τη νύχτα "φως" και "φως"»

¹⁶⁰ Πρόκειται για ένα θέμα που εμφανίζεται επανερχόμενο από τον «Αγαμέμνονα» και μετά.

¹⁶¹ Επανέρχεται εδώ το θέμα του «τεμαχίσματος», όπως το είδαμε παραπάνω (στο «Παράθυρο», τη «Χειμερινή Διαύγεια», τη «Σονάτα του Σεληνόφωτος», τον «Αγαμέμνονα», τον «Ορέστη»: Τέταρτη Διάσταση, 9-19, 23-29, 45-53, 57-69, 73-89) και όπως επανέρχεται στη συνέχεια.

και ‘φως’ κι ας ήταν σβησμένες οι λυχνίες κι ας μην είχε φεγγάρι, ιδίως τότε που δεν είχε φεγγάρι¹⁶²».

(32^η) «Χτες τη νύχτα άκουσα πάλι πίσω απ’ τους τοίχους εκείνη τη λέξη: ‘φως’, ‘φώς’, ‘φως’, τυπικά μιλημένη πάλι και πάλι [...]».

(33^η) «Στάθηκα ν’ ακούσω καλύτερα. [...] η πολιτεία κοιμόταν. Ελάχιστα φωτισμένα παράθυρα. Δεν είχε φεγγάρι. Και πάλι ‘φως’· - μια παύση· ‘φως’· - άλλη παύση. Το ‘νιωσα: σε κάτι αποκρινόταν μέσα μου, πιο μέσα απ’ τη μνήμη. [...] ‘φως’, ‘φως’, πιο δυνατή και πιο διάχυτη τώρα».

(34^η) «Μπορεί και να κοιμόμουν – δεν ξέρω. [...] άκουσα πάλι εκείνη τη φωνή: ‘φως’, ‘φως’, πιο μαλακή τώρα [...]».

(35^η) «Δεν την ακούς κι εσύ πότε – πότε καλέ μου; Μην πεις όχι. Προσπάθησε ακόμη. Όπως κι εσύ καλά κι εγώ το γνωρίζω: είναι που θέλουμε, παρ’ όλ’ αυτά, να την ακούσουμε, είναι που δεν ακούγεται, που δεν την ακούμε [...] Κοίτα, ξημερώνει¹⁶³. Αυτό δεν είναι φως; (κι ας μην ακούγεται)¹⁶⁴».

Εκτός των απλών επαναλήψεων, των περιορισμένων, δηλαδή, στο επίπεδο της λέξης και της φράσης, που είδαμε παραπάνω, στο ποίημα λειτουργεί, όπως στα περισσότερα συνθέματα της *Τέταρτης Διάστασης*, και η επανάληψη στο εννοιολογικό επίπεδο. Συγκεκριμένα, δεν λείπει ούτε από εδώ η μουσική ανάπτυξη του θέματος της «διαφάνειας» μέσω επανερχόμενων αναφορών, για το οποίο κάναμε λόγο ήδη παραπάνω. Στην *Επιστροφή της Ιφιγένειας*, προσδιορίζεται περαιτέρω το αρμονικό υπόβαθρο του θέματος, το οποίο συσχετίζεται εδώ ρητά με την απόσταση¹⁶⁵ και την απομάκρυνση, ενώ φαίνεται να συνδυάζεται, πλέον, με ένα άλλο επανερχόμενο θέμα, αυτό της «διάλυσης» ή του «τεμαχίσματος»:

(6^η) «Πόσο έχουν ξεμακρύνει τα πράγματα (ή μήπως εμείς;). Γεγονότα, αποστάσεις παρεμβαίνουν ανάμεσα στο χέρι και στο άγγιγμα, ανάμεσα στο μάτι και σε κείνο που βλέπει το μάτι [...] μαζί με την αίσθηση της απομάκρυνσης, σου μένει κάτι απ’ την ελευθερία του απέραντου κι ανύπαρκτου, κάτι απ’ την

¹⁶² Σημειώνουμε τη συνεχή επαναφορά του δεσπόζοντος θέματος της *Σονάτας*.

¹⁶³ Βλ. *Ορέστης*: (52^η) «Κοίτα που ξημερώνει. Να, κι ο πρώτος πετεινός λαλεί στο φράχτη», σελ. 88.

¹⁶⁴ Και στον πεζόμορφο επίλογο «το φώς λάμπει περισσότερο απ’ όσο πρέπει», σελ. 133.

¹⁶⁵ Και στο «Παράθυρο» (βλ. εδώ σελ. 28-35) και στον «Αγαμέμνονα» (εδώ σελ. 44-53) γίνεται αυτή η εννοιολογική σύνδεση, ωστόσο εδώ φαίνεται, κατά την άποψή μας, αμεσότερη.

ησυχία της μαλακότητας που πάνω της δε στεριώνει πια το μαχαίρι κ' η πληγή του [...]

(7^η) «Μέσα σ' αυτήν ακριβώς τη διάλυση αισθανόμαστε την ώρα που βραδιάζει κείνη τη μυστική ευφροσύνη [...] Τι αργά, τι ωραία που μαθαίνεται ο νόμος της απώλειας (της μόνιμης και νόμιμης απώλειας) κι ο άλλος της επιστροφής, πιο βαθύς (της μη απώλειας). Τα σπίτια δεν έχουν τοίχους· στέκονται στον αέρα, - σκέτος αέρας· δεν είναι γυάλινα καν (έτσι που το 'λεγε κάποτε ο πατέρας μας στην αρρώστια του)¹⁶⁶. Χωρίς να μπει στα σπίτια, βλέπεις τους ανθρώπους [...] όλα διάφανα από μέσα κι απ' έξω, στο περίβλημα και στο περιεχόμενό τους».

(8^η) «Αχνός τα πέτρινα λιοντάρια της πύλης· αν τα φουσήξεις μετατοπίζονται, φεύγουν· κ' η πύλη δεν πέφτει γιατί καθόλου πύλη δεν υπάρχει να μπει και να βγει [...], μονάχα τα βρεγμένα ρούχα¹⁶⁷ [...]

(12^η) «Και πια δε μας έμενε παρά να κοιτάμε προς τα μέσα¹⁶⁸, όλο και πιο προς τα μέσα· να βλέπουμε πιο κάτω απ' το αναπάντητο [...]

(14^η) «[...] ένιωσα βουλιαγμένη σ' ένα σκοτεινό βυθό¹⁶⁹, απ' όπου ωστόσο μπορούσα να βλέπω φωτεινότερα [...]

(25^η) «[...] βάζεις τον ίδιο δίσκο στο γραμμόφωνο· [...] ρυθμίζεις όπως – όπως το σώμα σου παράλληλα στους ήχους, - γιατί η μουσική πάντα ευκολύνει την αναμονή, γεμίζει κάπως την απόσταση ανάμεσα σε δυο ανεπαίσθητα στίγματα, σμίγει σε μια πρόσκαιρη ενότητα εκείνα κι εκείνο¹⁷⁰, διαλύει το χρόνο αφήνοντας ορατή τη συνέχεια μέσα σε μια διαύγεια που σου επιτρέπει να βλέπεις πάλι σ' έναν ήσυχο βυθό, αμετακίνητα χρώματα από πέτρες, υδάτινα δάση και το χαμένο κλειδί της κασετίνας».

Όπως γίνεται φανερό, τα θέματα που αναπτύχθηκαν πρώτα στη *Σονάτα του Σελινόφωτος* και εμπλουτίστηκαν με τις συνθέσεις που, χρονολογικά, την ακολούθησαν (*Το Παράθυρο*, *Χρονικό*, *Χειμερινή Διαύγεια*, *Το Νεκρό Σπίτι*),

¹⁶⁶ Αξιοσημείωτη η ευθεία αναφορά στον *Αγαμέμνονα* και την εκεί χρησιμοποιημένη χροιά του «γυάλινου» που την είδαμε να εξαντλείται στο *Νεκρό σπίτι*.

¹⁶⁷ Επανερχεται εδώ η χροιά του αιθέριου («αχνός») και του υγρού στην ανάπτυξη του θέματος, όπως στη *Σονάτα του Σελινόφωτος*, *Τέταρτη Διάσταση*, 45-53.

¹⁶⁸ Βλ. στη *Σονάτα*: (9^η) «[...] άλλος δρόμος δε μου 'μενε παρά μονάχα προς τα πάνω ή προς τα κάτω», *Τέταρτη Διάσταση*, 47-48.

¹⁶⁹ Βλ. την κουζίνα που είναι «σαν το βυθό της θάλασσας» στη *Σονάτα*, σελ. 50.

¹⁷⁰ Αραιογραφημένο στο κείμενο.

επανερχονται σταθερά σε όλες ανεξαιρέτως τις μεταγενέστερες συνθέσεις, έχοντας πλέον αποκτήσει αξιοσημείωτη νοηματική καθαρότητα, η οποία, κατά τη δική μας άποψη, οφείλεται ακριβώς στο μουσικό χαρακτήρα της επαναληπτικότητάς τους, στο γεγονός δηλαδή ότι εδραιώνονται σταδιακά ως συγκεκριμένες και εντοπίσιμες οντότητες μέσα στις επίμονες επανεμφανίσεις τους.

4.5. Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού (7. – 5/1960)

Όπως πολλές από τις συνθέσεις που έχουμε ήδη εξετάσει, το *Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού* ξεκινά με επίμονες επαναλήψεις που μας εισάγουν¹⁷¹ στη μουσική του δομή:

(1^η – 5^η) «*Νένα, μη σβήσεις ακόμη το φως*¹⁷² [...] *Σαν σβήνει το φως, δεν έχω πια που να μείνω, χάνω τον ορισμένο χώρο, τον σχεδόν δικό μου. Νιώθω τότε την κυριαρχία του πελώριου βουνού πάνω στη μοίρα μας: αυτό το βουνό όρθιο μπροστά στο παράθυρο, κλείνοντας το παράθυρο, κολλημένο στο σπίτι – δεν αφήνει το σπίτι ν' ανασάνει [...] Μ' ένα κομμάτι βράχο, φραγμένο το παράθυρο. Από παιδί το φοβόμουν. Τ' απογεύματα έπεφτε ο ίσκιος του νωρίς, βούλιαζε ολόκληρο στο σπίτι· μόνο το υδραγωγείο*¹⁷³, *σκαμμένο μέσα στο βουνό, είχε μια κάποια ανεξαρτησία [...] αψηφώντας το βουνό και τον ίσκιο του βουνού. Στα παιδικά μου χρόνια [...] άκουγα το πελώριο πέλμα του βουνού να σηκώνεται για να πατήσει μες στην κάμαρα, και τότε αυτό το υδραγωγείο σκεφτόμουν για να πάρω κουράγιο [...] και μια μικρή αντιφεγγιά στο ασημένιο καντηλέρι ήταν σαν ένα χέρι λιγνό που 'χε επιζήσει απ' τον ίσκιο του βουνού, ένα χέρι που κρατούσε κι εμένα στην επιφάνεια [...] Απ' την άλλη μεριά του σπιτιού ήταν ο μέγας κάμπος ανοιχτός, (λέω: ήταν, σα να μην είναι πια το σπίτι μας, σα να μην είμαστε*¹⁷⁴) *όμως κι εκεί σκοτείνιαζε [...] κ' ήταν αόριστη η έκταση [...] Με τρώμαζε κι αυτό, ίσως πιότερο κι απ' το βουνό [...]*».

¹⁷¹ Βλ. το «παράθυρο» στην ομώνυμη σύνθεση (*Τέταρτη Διάσταση*, 9-19), το «φεγγάρι» στη *Σονάτα* (ό.π. 45-53.), τις προσταγές («να σωπάσουν») του Αγαμέμνονα (ό.π. 57-69) και το αντίθετο «άκου» του Ορέστη (ό.π. σελ. 73-89)..

¹⁷² Βλ. αμέσως παραπάνω στην *Επιστροφή της Ιφιγένειας*, εδώ σελ. 62-67.

¹⁷³ Βλ. στον *Ορέστη* την αναφορά στο ίδιο υδραγωγείο: (11^η) «*οι αντίλαλοι απ' τις στοές, [...] απ' το υδραγωγείο*», σελ. 76.

¹⁷⁴ Βλ. *Η Επιστροφή της Ιφιγένειας*: (5^η) «*Δεν είμαι, λέμε, δεν είμαστε [...]*», σελ. 118.

Μετά την πρώτη αυτή εδραίωση της επανάληψης επέρχεται μια «παύση», όπου το βουνό δεν αναφέρεται καθόλου, καθώς περνάμε στο δεσπόζον θέμα της «μνήμης» που, αν και είναι φυσικά παρόν σε όλες τις συνθέσεις, ρηματοποιείται εδώ άμεσα:

(7^η) «Δεν ξέρω¹⁷⁵, απόψε νιώθω την ανάγκη να μιλήσω, - τώρα που τίποτα πια δε σημαίνει να μιλήσω ή όχι. Τούτο το απόγευμα ήτανε τόσο μακρινό κι αδιάφορο που σου άφηνε μια κάποια ελευθερία. **Θυμάσαι** κείνα τ' απογεύματα; Είχαν μια γκριζα εχθρότητα [...] άκουγα τους ίσκιους να πέφτουν από τις γερμένες στέγες στάλα-στάλα, μια αόρατη, άηχη βροχή [...] Τι να μιλήσω [...] ούτε έχω διάθεση να σκέφτομαι ωφέλειες και χρέη¹⁷⁶».

(8^η) «Κάτι τέτοια ποτέ δε μ' απασχόλησαν – πολύ λιγότερο τώρα – μα ίσως και να τα σκέφτηκα – **δε θυμάμαι, δεν ξέρω** [...]».

Μετά την πρώτη ανάπτυξή του, επανέρχεται σ' ένα στιγμιαίο συνδυασμό το αρχικό θέμα του βουνού:

(9^η) «Νένα, πώς απομείναμε [...] εσύ μονάχα **να θυμάσαι** κι εγώ να σκέφτομαι και **να ξεχνάω** [...] Πώς έχουμε ζήσει; **Και τούτο το βουνό πώς τ' αντέξαμε;**».

(11^η) «Τότε το μόνο που σου **θύμιζε** πως είσαι ζωντανός ήταν ο ιδρώς στο μέτωπό σου [...]»

(14^η) «[...] **να τους θυμίσει**, την ώρα ακριβώς [...] την ώρα ακριβώς [...] την ώρα ακριβώς [...] **να τους θυμίσει** πως κι αυτοί θα γεράσουν, **να τους θυμίσει** [...]».

(19^η) «Μαλάκωσε πολύ η μητέρα, (κ' ήταν σκληρή¹⁷⁷, - **θυμάσαι;**)».

(20^η) «[...] ή μήπως δεν έφυγαν καθόλου; - **δε θυμάμαι. Μήπως θυμάσαι εσύ;**».

(23^η) «Ήταν αστείοι, **(θυμάσαι;)**¹⁷⁸

(34^η) «**Θυμάσαι**, αλήθεια, τον παλιό κιθαρωδό; Τα δάχτυλά του [...]»

(35^η) «Τα δάχτυλα πάλι του νέου ιπποκόμου – **τον θυμάσαι;**»

¹⁷⁵ Επανέρχεται αυτούσιο στις στροφικές ενότητες: 13, 22, 24 και ως «δε θέλω να ξέρω» στην 44^η. *Τέταρτη Διάσταση*: 141, 146, 147, 155-156.

¹⁷⁶ Βλ.: «Χρονικό», σελ. 33-41.

¹⁷⁷ Στην επόμενη στροφική ενότητα επίσης: «**Ίσως να φταίει και τούτο το βουνό. Ήταν σκληρή η μητέρα.**».

¹⁷⁸ Είναι πολύ ενδιαφέρουσα εδώ η χρήση της παρένθεσης, καθώς δεν είναι απαραίτητη. Αυτό υποδεικνύει το γεγονός ότι η ομιλούσα δεν εξέφερε μάλλον ποτέ την ερώτηση.

Στο τέλος του ποιήματος συναντάται μια «κατάληξη»:

(46^η) «*Νένα, που πας; Κι εσύ μ' αφήνεις; Τι άκαμπτη που έγινες; Θυμήθηκες λοιπόν [...]*».

Παρακάτω, το αρχικό θέμα («το βουνό» και «ο ίσκιος του βουνού») χρησιμοποιείται για να υπογραμμίσει την εμφάνιση ενός από τα επανερχόμενα θέματα του συνόλου του τόμου, που δεν είναι άλλο απ' τη σημαίνουσα «διαφάνεια»:

(29^η – 30^η) «*[...] αυτά που αρνηθήκαμε κι αυτά που θα δίναμε μας προσφέρονται ακέρια κι ενωμένα σ' έναν ασύλληπτο, ουδέτερο χώρο κενό και πλήρη, ανεξερεύνητο, ανεξέλεγκτο, ωστόσο υπαρκτό κι **απέραντα διάφανο**. **Μα πάλι ο ίσκιος του βουνού** ήταν παρών **μέσα σ' αυτή τη διαφάνεια** σαν ένας κώνος ανάστροφος, κούφιος, σκαμμένος προς τα μέσα κι εγώ ήμουν μέσα σ' αυτόν, ενώ από πάνω μου έστεκε πάντοτε ο πέτρινος κώνος **του βουνού [...]**».*

Η κυριαρχία της απλής επανάληψης που προκύπτει από τα παραπάνω παραθέματα, ενισχύει την υπόθεσή μας σχετικά με τη «φανερή μουσική» των πρώιμων συνθέσεων¹⁷⁹ της *Τέταρτης Διάστασης*. Ολόκληρο το τέλος του ποιήματος διατρέχεται και αυτό από τη συγκεκριμένη χρήση της επανάληψης:

(38^η) «***Μη σηκώνεσαι, νένα. Κάτσε πιο μέσα στο σκαμνί***¹⁸⁰».

(41^η) «***κρατήσου λίγο ακόμα, κρατήσου, μη φύγεις, κρατήσου καλά απ' τα κάγκελα [...]** κρατήσου απ' τα μαχαιροπίρουνα [...]* **κρατήσου απ' τα λουκέτα – μη φύγεις νωρίτερα από μένα, γιατί όσο κι αν αλλιώς μοιραστήκαμε τους ίσκιους και τους ήχους των πραγμάτων, το ύφος της αντηλιάς και του παράθυρου**¹⁸¹ στα τζάμια της βιβλιοθήκης ή τα βιβλία [...] ή το τρίχωμα **απ' τον ίσκιο του βουνού**¹⁸² [...]

(42^η) «*Γι' αυτό σου λέω, **μη φύγεις πριν από μένα**. [...]* **Μη φύγεις**».

¹⁷⁹ Το ποίημα είναι γραμμένο το Μάιο του 1960.

¹⁸⁰ Βλ. στην «*Επιστροφή της Ιφιγένειας*» (σελ. 116) τον ακροατή Ορέστη που κάθεται «κιόλας στην άκρη της καρέκλας», σα να θέλει να φύγει, ενώ η αδελφή του τον διαβεβαιώνει πως «δε θα κρατήσει ο ένας τον άλλον».

¹⁸¹ Βλ.: «*Το Παράθυρο*». *Τέταρτη Διάσταση*, 9-19.

¹⁸² Ξανά εδώ το αρχικό θέμα επανέρχεται για να υπογραμμίσει την εισαγωγή μιας νέας επανάληψης.

(46^η) «*Νένα, πού πάς; [...] Στάσου, νένα. Στάσου. Στάσου.*».

Και στον πεζόμορφο επίλογο:

«*Η Άλλη φώναζε ακόμη μια φορά ‘στάσου’ [...]*».

Πριν προχωρήσουμε, πρέπει να υπενθυμίσουμε ότι η μεγάλη έκταση των ποιημάτων και η πληθώρα στοιχείων που προσκομίζουν στην επιχειρηματολογία μας, δεν μας επιτρέπουν να παρουσιάσουμε ενδελεχώς κάθε πτυχή της μουσικής τους δομής. Στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης, περιοριζόμαστε στην ανάδειξη ορισμένων, για κάθε σύνθεμα, χαρακτηριστικών, προσπαθώντας να καταστήσουμε αντιληπτό τον ιδιαίτερο μουσικό τρόπο της σύνθεσής τους και το ρόλο τους στην εδραίωση της μουσικού τύπου ενότητας του συνόλου του τόμου.

4.6. *Χρυσόθεμις*

(11. – 5/1967-7/1970)

Όπως προκύπτει, μεταξύ άλλων, απ’ το μυθολογικό υπο-κείμενο¹⁸³, η *Χρυσόθεμις* αναπτύσσει ήδη απ’ την αρχή μια άμεση και σχεδόν αντιθετική σχέση σύνδεσης με το ποίημα που προηγήθηκε¹⁸⁴. Ένα ενδεικτικό παράδειγμα είναι το γεγονός ότι ο «ίσκιος του βουνού» δεν είναι πια απειλή, δεν προκαλεί το αίσθημα της καταπίεσης που είδαμε προηγουμένως (1^η: «*τούτο το τραχύ βουνό από πάνω μου ήταν μια συντροφιά – μια προστασία σχεδόν, - ντυνόμουν τον ίσκιο του*»), αλλά προσφέρει την επιθυμητή «αφάνεια» (2^η «*Λοιπόν, μες από την αφάνειά μου, χαιρόμουν να βλέπω και ν’ ακούω. Μπορούσα να ονειρεύομαι ελεύθερα. Ήταν όμορφα, αλήθεια – σα να ‘ζησα έξω απ’ την ιστορία, σ’ έναν δικό μου ανέγγιχτο, απόλυτο χώρο*¹⁸⁵, *προφυλαγμένη και παρούσα ωστόσο*».)

Η βαθιά σχέση, αντίθεσης ως ένα βαθμό, που υφίσταται μεταξύ των δύο συνθέσεων, υπογραμμίζεται από το γεγονός ότι το θέμα της μνήμης που ρηματοποιήθηκε στο *Κάτω απ’ τον ίσκιο του βουνού*, με τις επαναλαμβανόμενες ερωτήσεις της ομιλούσας στην τροφό («*θυμάσαι;*»), εδώ επιβιώνει, με τη διαφορά της μετατροπής της ερώτησης σε πρωτοπρόσωπη δήλωση («*θυμάμαι*»):

¹⁸³ Κυρίως σε ό, τι αφορά τη σχέση της με την Ηλέκτρα του *Κάτω απ’ τον ίσκιο του βουνού*.

¹⁸⁴ Υπενθυμίζουμε τους χρόνους συγγραφής: το *Κάτω απ’ τον ίσκιο του βουνού* γράφεται το Μάιο του 1960, η *Χρυσόθεμις* μεταξύ Μαΐου 1967 και Ιουλίου του 1970.

¹⁸⁵ Βλ.: *Κάτω απ’ τον ίσκιο του βουνού*: (1^η) «*Σαν σβήνει το φως δεν έχω πια πού να μείνω, χάνω τον ορισμένο χώρο, τον σχεδόν δικό μου*», *Τέταρτη Διάσταση*, 137.

(14^η) «Εκείνο τον παλιό καιρό, μια μέρα, κάτω στον κήπο, - **θυμάμαι** – η μουσική των τζιτζικιών, όπως απόψε περίπου [...] **Θυμάμαι** τις ψάθινες πολυθρόνες [...]».

(19^η) «Με τα χρόνια, όλοι το ξέχασαν. **Εγώ το θυμόμουν**».

(38^η) «**Θυμάμαι** στην κηδεία της μητέρας [...]»

(49^η) «**Αυτό το θυμάμαι καλά**. Όσο για τ' άλλα, των μεγάλων, ποτέ μου δεν κατάλαβα τίποτα¹⁸⁶».

(50^η) «Έφυγαν όλοι¹⁸⁷. Τώρα κάθομαι εδώ και κοιτάω¹⁸⁸ και ξεχνάω **και θυμάμαι**».

(51^η) «**Θυμάμαι** κάποιο απόγευμα [...]».

(63^η) «**Θυμάμαι** εκείνη τη μεγάλη νύχτα – την παραμονή του φόνου¹⁸⁹ [...]».

(66^η) «Μονάχα, κάποτε, **θυμάμαι**, η αδελφή μου, περασμένα μεσάνυχτα, στάθηκε για ώρα μπροστά στον καθρέφτη και χτενιζόταν με πολλή προσοχή. Μάζεψε πάνω τα μαλλιά της και φόρεσε ένα κράνος του πατέρα¹⁹⁰».

(74^η) « "Η αίσθηση του ωραίου" - **θυμάμαι** πού 'λεγε ο παιδαγωγός μας – "συνυφαίνεται πάντα με την έννοια του μάταιου" ».

Έτσι, το ποίημα ανακαλεί το βασικό επανερχόμενο θέμα του προηγούμενου, λειτουργώντας ως απάντηση σ' αυτό. Εκτός απ' τα θέματα του *Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού*, το *Χρυσόθεμις* εγκολπώνει άμεσες αναφορές σε δύο ακόμα αμέσως προηγούμενες συνθέσεις (*Το Νεκρό Σπίτι* και *Η Επιστροφή της Ιφιγένειας*) που ανήκουν στο ίδιο ακριβώς μυθολογικό πλαίσιο. Το *Επιστροφή της Ιφιγένειας* ανακαλεί η επαναφορά της επίμονης κατάφασης («Ω, ναι»: 20^η, 31^η, 35^η, 74^η, 85^η), ενώ από το *Νεκρό Σπίτι*, επιβιώνει επανερχόμενο το θέμα της «εγκατάλειψης»:

(1^η) «Πώς έγινε και με θυμήθηκαν; Εμένα κανένας ποτέ δε με θυμάται. Κανένας ποτέ δε με πρόσεξε».

(6^η) «Έφυγαν. Τίποτα δεν έχει μείνει».

¹⁸⁶ Βλ. την αναφορά μας στην επανερχόμενη αυτή δήλωση, εδώ παραπάνω: σελ. 38.

¹⁸⁷ Βλ.: *Το Νεκρό Σπίτι* («όλα μας παράτησαν», «τους παρατήσαμε κι εμείς»), σελ. 96-97. Βλ. και εδώ παρακάτω: (65^η) «τους τα παραχωρήσαμε λοιπόν κι εμείς», σελ. 181.

¹⁸⁸ Βλ.: *Το Παράθυρο*, σελ. 9.

¹⁸⁹ Πρόκειται φυσικά για τη νύχτα, κατά την οποία διαδραματίζεται και ο *Ορέστης*, που προηγείται στον τόμο.

¹⁹⁰ Βλ. *Αγαμέμνων*, σελ. 57-69.

(40^η) «Μετά το γεύμα, ο αδελφός μας έφυγε [...] Ξαφνικά τα δωμάτια μεγάλωσαν απέραντα».

(50^η) «Έφυγαν όλοι. Τώρα κάθομαι εδώ [...]».

(65^η) «τίποτα δε μπορούσες να φυλάξεις. Τους τα παραχωρήσαμε λοιπόν κι εμείς».

Τέλος, η επανάληψη «λύνεται» στο επανερχόμενο θέμα του τεμαχίσματος και της διάρκειας:

(68^η) «Όλα αποσύρθηκαν με τον καιρό σαν τα ποντίκια, σαν τους αυλοκόλακες, τους υπηρέτες ή τα κύματα πιότερο. Μόνο μια μυρωδιά από αλάτι έχει μείνει, η μυρωδιά μιας διάρκειας, μαζί μ' εμάς, χωρίς εμάς – τι σημαίνει; [...]»

(77^η) «Έφυγαν όλα. Απόμεινε μονάχα αυτή η απέραντη ησυχία. Θαυμάζω: ήμουνά τάχα εγώ; - πόσα πρόσωπα – όλα ξένα, όλα δικά μου, αγαπημένα – το δικό μου το πρόσωπο. Κ' η αίσθηση τούτη η εξαισία, κάποιες ώρες, πως τίποτα δε χάθηκε· - δε χάνεται τίποτα – Ακούτε,¹⁹¹».

Πέρα απ' τη λειτουργία αυτή της επανάληψης σε όλη την έκταση της σύνθεσης, εντοπίζεται επίσης η έτερη μορφή της επανάληψης που έχουμε υποδείξει, που δεν είναι άλλη απ' την απλή επανάληψη στο εσωτερικό των στροφικών ενοτήτων. Ένα παράδειγμα:

(18^η – 20^η) «[...] Κάποτε η μητέρα τράβηξε στ' όνομά μου ένα λαχνό. Μου 'πεσε τότε ένα μεγάλο κινέζικο βάζο· - βρίσκεται ακόμη σ' εκείνο το δωμάτιο των αχρήστων¹⁹². **“Παράξενο”**, είπε η μητέρα, ‘να ‘χει τύχη τούτο το παιδί. **Παράξενο”**, είπε πάλι. **“Παράξενο· παράξενο”**. Κι εγώ χαμογελούσα. [...] Ω, ναι, στάθηκα πάντα τυχερή· **παράξενο**. Ούτε η ίδια δεν ήθελα να το πιστέψω. **Παραξενεύομαι ακόμη και τώρα**».

¹⁹¹ Η ερώτηση αυτή, που μάλλον ευθέως αναφέρεται στον ήχο των τζιτζικιών του ποιήματος ή στις κλειδαριές αμέσως παρακάτω, δεν μπορεί παρά να μας θυμίσει το τέλος της Σονάτας: «Ακούτε; Το ραδιόφωνο συνεχίζει», *Τέταρτη Διάσταση*, σελ. 53. Ανακαλούμε επίσης το επανερχόμενο «άκου» του *Ορέστη*, ό.π. σελ. 73, 76, 80, 83.

¹⁹² Το δωμάτιο αυτό γίνεται αντικείμενο ανάπτυξης παρακάτω, με πολλές παραπομπές στα προηγούμενα (*Αγαμέμνων*, *Το Νεκρό Σπίτι*, *Η Επιστροφή της Ιφιγένειας*): (32^η) «Μέσα σε μια μεγάλη κάμαρα, ακατοίκητη, κρεμόταν από χρόνια, ένας παλιός καθρέφτης με χρυσή κορνίζα. Στην κάμαρα εκείνη δεν έμπαινε κανείς. Πετούσαν ανάκατα εκεί μέσα ό, τι άχρηστο και παλιωμένο [...] πορτραίτα πατρογονικά [...] ανθοδοχεία [...] μεγάλες προσωπίδες [...] κεφάλια ελαφιών [...] πολύχρωμα πουλιά [...] πανοπλίες, κονσόλες [...]», *Τέταρτη Διάσταση*, 171.

Τέτοιου είδους επαναλήψεις, όπως έχουμε σημειώσει παραπάνω, φαίνεται πως ομαδοποιούν τις στροφικές ενότητες σε επιμέρους επεισόδια, άμεσα συνδεδεμένα με τη χρήση των μουσικών μεταβάσεων. Για παράδειγμα, αμέσως μετά το χωρίο που παρατέθηκε παραπάνω, το οποίο αποκτά την αυτοτέλεια του επεισοδίου, δίνεται η δυνατότητα για μια ξαφνική μετάβαση σ' ένα άλλο ξεχωριστό επεισόδιο:

(21^η – 22^η) «Κείνα τα χρόνια, πολλές φορές, σεργιανώντας μονάχη στον κήπο, μού 'χε τύχει¹⁹³ να 'ρχεται αθόρυβα πίσω απ' τη ράχη μου η σελήνη, και ξάφνου να μου σκεπάζει με τις δυο παλάμες της τα μάτια. "ποιος είμαι;", ρωτούσε. "Δεν ξέρω, δεν ξέρω", αποκρινόμουν για να με ξαναρωτήσει. Εκείνη δε ρωτούσε πια. Χαλάρωνε τα δάχτυλά της. Έστρεφα πίσω. Οι δυο μας, πρόσωπο με πρόσωπο. Το δροσερό μάγουλό της πάνω στο μάγουλό μου· κι όλο το χαμόγελό της – της το άρπαζα κι έτρεχα· με κυνηγούσε ολόγυρα στο συντριβάνι. Κάποια νύχτα μ' έπιασε επ' αυτοφώρω η μητέρα: "Με ποιόν κουβεντιάζεις;". "Κυνηγούσα τη γάτα μη φάει τα χρυσόψαρα", αποκρίθηκα. "Ανόητη", είπε η μητέρα: "δεν εννοείς να μεγαλώσεις"¹⁹⁴ [...]

Τα δύο παραπάνω επεισόδια, εκ των οποίων, όπως είδαμε, το ένα ορίζεται απ' την απλή επανάληψη και το άλλο από την τεχνική της μουσικής μετάβασης, λειτουργούν συνδυαζόμενα και κλείνουν σε μια ενιαία αρμονική κατάληξη, όπου ανακαλούνται και πάλι οι αμέσως προηγούμενες συνθέσεις:

(23^η) «Έτσι γίνεται πάντοτε. Δεν ξέρουμε πια πώς να φερθούμε, πώς να μιλήσουμε, σε ποιόν, και τι να πούμε. Μένουμε μόνοι με αφανείς δυσκολίες, σε αφανείς πολέμους, χωρίς νίκη ούτε ήττα, με πλήθος αφανείς εχθρούς ή, μάλλον, εχθρότητες. Ωστόσο και με πολλούς συμμάχους¹⁹⁵ – αφανείς κι αυτούς – καθώς η σελήνη του παλιού κήπου [...]

¹⁹³ Όπως της έτυχε το «μεγάλο κινέζικο βάζο» αμέσως παραπάνω, *Τέταρτη Διάσταση*, 166.

¹⁹⁴ Βλ. παρακάτω: (27^η) «Εκείνο το "δεν εννοείς να μεγαλώσεις", είχε πάψει από καιρό να με πικραίνει – το 'νωθα μάλιστα, έτσι κάπως σαν προνόμιό μου – η άλλη μου όραση [...]

¹⁹⁵ Βλ. παρακάτω την επαναφορά: (26^η) «Είχα κι εγώ τους μυστικούς συμμάχους μου, – σας το 'πα – ως κι ένα δεύτερο φτερό μέσα στα μάτια της μητέρας», *Τέταρτη Διάσταση*, 168-169. Βλ. ακόμα παρακάτω: (64^η) «Μας άφησε κι αυτή μ' ένα πελέκι στο πλευρό σα δεύτερο φτερό της», ό.π. 181. Όπως έχουμε τονίσει, το πλέγμα των επαναλήψεων είναι εξαιρετικά σύνθετο και πολύπτυχο για να αναλυθεί ικανοποιητικά για κάθε σύνθεμα. Περιοριζόμαστε στην ανάδειξη των βασικών λειτουργιών του και τον κεντρικό του ρόλο στη συγκρότηση της συνέχειας της *Τέταρτης Διάστασης*.

Συμπερασματικά, μπορούμε να πούμε πως το *Χρυσόθεμις*, το εκτενέστερο απ' τα εκτενή ποιήματα της *Τέταρτης Διάστασης*, λαμβάνει εξαιρετικά σημαντική θέση μέσα στον τόμο, καθώς αντιπροσωπεύει πρακτικά αυτή την «παύση», την απόσταση από τα πράγματα (τον ηρωισμό, το δράμα), στην οποία γίνεται τόσο συχνά λόγος μέσα στο έργο.

4.7. *Περσεφόνη* (14. – 12/1965-12/1970)

Με το *Χρυσόθεμις* κλείνει ο κύκλος των ποιημάτων που έχουν ως θέμα τον οίκο των Ατρειδών και σηματοδοτείται μια «παύση», όπως είδαμε αμέσως παραπάνω, στην εξέλιξη της μουσικής συνέχειας της *Τέταρτης Διάστασης*. Περνώντας στην επόμενη *Περσεφόνη*, τονίζεται η ακόλουθη «επανεκκίνηση» μέσω της αλλαγής της τοπικότητας, αλλά και της χρονικότητας, των οποίων το βάρος φέρει η ομιλούσα. Αυτό υπογραμμίζεται από τις επαναλαμβανόμενες αναφορές, αντιστικτικής φύσεως, στους αντιπαραβαλλόμενους χώρους:

(1^η) «[...] ήμουν καλά **εκεί πέρα**. Συνήθισα. **Εδώ δεν αντέχω**: είναι πολύ το φως¹⁹⁶ - μ' αρρωσταίνει - απογυμνωτικό, απροσπέλαστο: όλα τα δείχνει και τα κρύβει¹⁹⁷».

(4^η) «**Κει πέρα**, κανείς δεν πέφτει στο νερό: [...]»

(16^η) «**Εκεί** τα σπίτια είναι υπόγεια, τα ποτάμια υπόγεια, ο ουρανός υπόγειος».

(18^η) «**Εδώ** σε καταδιώκει μια μυρωδιά [...] **Εδώ**, τα μεσημέρια, πηγμένα μες στο φως, μοιάζουν με νεκρή λουτρόπολη».

(19^η) «**Κει πέρα** τίποτα δεν ταραάζει τη σιωπή».

(22^η) «**Δω πέρα**, ένα σωρό φωνές κι ανταύγειες [...]».

(24^η – 25^η) «**Δεν αντέχω εδώ πέρα**. Τούτο το φως το αναστάσιμο, θάνατος».

(32^η) «**Δεν αντέχω εδώ πέρα**. Τούτο το φως¹⁹⁸ με τρυπάει με χιλιάδες βελόνες [...] Δεν το αντέχω».

¹⁹⁶ Βλ. παραπάνω *Η Επιστροφή της Ιφιγένειας*, εδώ σελ. 62-67.

¹⁹⁷ Επανέρχεται εδώ το θέμα της διαφάνειας, όπως το είδαμε κυρίως στο *Παράθυρο* (εδώ σελ. 28-35), στη *Χειμερινή Διαύγεια* (εδώ σελ. 35-39) αλλά και στον *Αγαμέμνονα* (εδώ σελ. 44-53)..

¹⁹⁸ Η ενιαία μουσική φράση που σχηματίζεται εδώ μας θυμίζει έντονα την αντίστοιχη της *Σονάτας του Σελιγνόφωτος*: «*Άφησέ με να 'ρθω μαζί σου. Τούτο το σπίτι [...]*». Βλ. εδώ σελ. 18-22.

Ταυτόχρονα, το θέμα της μνήμης παραμένει ρηματοποιημένο ανακαλώντας τα προηγούμενα¹⁹⁹:

(5^η) «[...] θαρρώ είχε κρυώσει απ' το μεγάλο φως [...]· - **θυμάμαι** [...]».

(11^η) «Ο υπηρέτης εκείνος ήταν φτιαγμένος σαν από σκοτάδι. **Θυμάσαι;**».

(14^η) «**Θυμάμαι** αυτή την αυστηρή, εσωτερική πυκνότητα [...]».

(18^η) «**Θυμάσαι** εκείνο το άγαλμα [...]»

(22^η) «**θυμάσαι;** - καυτερά απογεύματα, το μάρμαρο ζεστό [...]».

Οι επαναλήψεις στο εσωτερικό στροφικών ενοτήτων είναι επίσης παρούσες στο *Περσεφόνη*, όπως στο σύνολο των ποιημάτων της *Τέταρτης Διάστασης*. Πιο συγκεκριμένα, και όπως έχουμε ήδη τονίσει, εμφανίζονται συχνότερα εντός επεισοδίων που συγκροτούνται στο πλαίσιο μουσικών μεταβάσεων. Για παράδειγμα, εδώ, στο επεισόδιο του «σκύλου»:

(19^η) «Την ώρα που ονειρεύομαι, νιώθω άξαφνα **η ανάσα του** ν' αχνίζει κάτω απ' το πηγούνι μου [...]».

(20^η) «αισθάνομαι άξαφνα γυμνή, **καρφωμένη** στον τοίχο [...] ή στο μετάλλινο καθρέφτη της εισόδου, προπάντων εκεί, στον καθρέφτη, διπλά **καρφωμένη**, διπλά ορατή [...] σε μια συμπτυκνωμένη διαφάνεια, από μέσα κι απ' έξω φωτισμένη απ' τους δυο προβολείς της **ανάσας του** [...] “**Διώχτον· διώχτον**”, του φώναζα καμιά φορά, **καθλωμένη** εκεί [...] Κι άλλωστε **από ποιόν και για ποιόν με φυλάει;** Για τον αφέντη του τάχα; Για μένα; [...] **Από ποιόν και για ποιόν με φυλάει;**»

(21^η) «**Δε θέλω να τον διώξει**. Είναι μια συντροφιά κι αυτός· διαρκώς παραμονεύει, υποχρεώνοντάς με να παραμονεύω τον εαυτό μου, να τον βρίσκω».

Όπως είδαμε και σε προηγούμενες συνθέσεις του τόμου²⁰⁰, οι πυκνές εσωτερικές επαναλήψεις συχνά χρησιμεύουν ως οδηγοί του ποιήματος προς την ολοκλήρωσή του. Έτσι και εδώ, φτάνοντας προς το τέλος, οι επανερχόμενες φράσεις

¹⁹⁹ Υπενθυμίζουμε τις σχετικές επαναλήψεις του θέματος στη *Χρυσόθεμη*. *Τέταρτη Διάσταση*, 161-188.

²⁰⁰ Βλ. *Χειμερινή Διαύγεια, Αγαμέμνων, Ορέστης, Το Νεκρό Σπίτι, Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού, Χρυσόθεμης*. Ό.π., 23-29, 57-69, 73-89, 93-111, 137-157, 161-188.

αλλά και η επαναφορά του θέματος της διαύγειας προκαλούν την εκφορά μιας επαναλαμβανόμενης παράκλησης, η οποία ορίζει το κλείσιμο της σύνθεσης:

(24^η – 25^η) «Δεν αντέχω εδώ πέρα. Τούτο το φως το αναστάσιμο, θάνατος.

Τράβηξε τις κουρτίνες».

(30^η – 31^η) «Είναι όμορφα με το φθινόπωρο. Ανασαίνω²⁰¹. Ο ήλιος χάνει τη δεσποτεία του, την τρομερή έπαρσή του. Τα πάντα ημερεύουν· τα πάντα επιστρέφουν στον εαυτό τους, τόσο που λέω μην είναι ο θάνατος ο πιο αληθινός εαυτός μας. Το άστρο της εσπέρας ανατέλλει πολύ πιο ψηλά, κρυστάλλινο, διάφανο· μαρμαίρει [...] αχτινοβολώντας πολύ κοντά, σαν κολλημένο στο τζάμι του παράθυρου και ταυτόχρονα απέραντα μακριά²⁰², - μια λευκή λάμψη, ένα δάκρυ διυλισμένο, όλο διαύγεια, ανεξαρτησία κι ευφρόσυνη ματαιότητα – μια σιωπηλή, βαθειά βεβαιότητα του τέλους και του πάντα. Τότε είναι η ώρα να επιστρέψω κοντά του, σχεδόν λυτρωμένη, ή μάλλον για να λυτρωθώ μες στον ίσκιο του²⁰³. **Τράβηξε τις κουρτίνες».**

(32^η) «**Κλείσε, λοιπόν, τις κουρτίνες.** Δεν αντέχω εδώ πέρα. Τούτο το φως με τρυπάει [...] **Τράβηξέ τε, σου λέω, τις κουρτίνες».**

4.8. Ισμήνη

(15. - 9-12/1966, 12/1971)

Περνώντας στην εξέταση της *Ισμήνης*, πρέπει αρχικά να σημειώσουμε ότι γράφεται παράλληλα²⁰⁴ με την *Περσεφόνη* που προηγήθηκε στον τόμο, πράγμα που φαίνεται να ευνοεί τις μεταξύ τους υφιστάμενες σχέσεις, οι οποίες εντοπίζονται, κατά κύριο λόγο, στο βάθος των συνθέσεων και έχουν να κάνουν με επανερχόμενα εννοιολογικά σχήματα και αναφορές. Δεν λείπει, ωστόσο, μια άμεση αναφορά, με την έναρξη της σύνθεσης:

(1^η) «**Εδώ πέρα ο χρόνος είναι αργός· τίποτα πια δεν έρχεται ή δε φεύγει [...]**»

²⁰¹ Βλ. παραπάνω (26^η) «Δεν μπορείς ν' ανασάνεις». *Τέταρτη Διάσταση*, 201-202.

²⁰² Βλ.: *Το Παράθυρο και Η Επιστροφή της Ιφιγένειας*. Ό.π. 9-19 και 115-133.

²⁰³ Βλ.: *Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού*. Ό.π. 137-157.

²⁰⁴ Η *Ισμήνη* γράφεται σε δύο φάσεις, από το Σεπτέμβριο ως το Δεκέμβριο του 1966 και μετά το Δεκέμβριο του 1971, και η *Περσεφόνη* για πέντε χρόνια από το Δεκέμβριο του 1965 ως τον ίδιο μήνα του 1970.

Έτσι, μεταφέρεται απ' το προηγούμενο ποίημα η εδραιωμένη αντίθεση που, όπως είδαμε, αφορά στην αντιστικτική παρουσίαση τοπικότητων και χρονικοτήτων.

Πάνω σ' αυτή τη βάση, εξελίσσεται η άμεση θεματοποίηση του χρόνου που συμβαίνει για πρώτη φορά²⁰⁵ στην *Ισμήνη*:

(2^η) «*Τα μεγάλα ρολόγια στους τοίχους σταμάτησαν – κανείς δεν τα κουρντίζει· κι αν κάποτε στέκομαι μπροστά τους, δεν είναι για να δω την ώρα, μα το ίδιο μου το πρόσωπο, καθρεφτισμένο στο γυαλί τους, περίεργα άσπρο, γύψινο, απαθές, σαν έξω απ' το χρόνο, ενώ στο σκοτεινό τους βάθος οι σταματημένοι δείχτες, πίσω ακριβώς απ' το είδωλό μου, είναι ένα ασάλευτο νυστέρι [...]*».

Αυτό που έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον στο παραπάνω χωρίο είναι το γεγονός ότι η θεματοποίηση του χρόνου αναπτύσσεται βασιζόμενη στο νοηματικό υπόβαθρο ενός από τα κύρια επανερχόμενα μοτίβα της *Τέταρτης Διάστασης*, που δεν είναι άλλο απ' τον καθρέφτη. Πιο συγκεκριμένα, στο σημείο αυτό διακρίνεται μια αξιοσημείωτη αρμονική «συνήχηση» μέσω μιας ανατροπής, καθώς ο χρόνος περνά από το εννοιολογικό επίπεδο, στο οποίο κυρίως τον συναντήσαμε ως τώρα, στο επίπεδο της άμεσης δείξης (ρολόι) και ο καθρέφτης μοιάζει να διανύει την αντίθετη πορεία και να γίνεται έννοια. Αυτό, φυσικά, καθίσταται δυνατό χάρη στην επίμονη μουσική ανάπτυξη και διαμόρφωση των επαναλαμβανόμενων μοτίβων και εννοιών στις προηγούμενες συνθέσεις.

Αμέσως παρακάτω, ο συνδυασμός επεκτείνεται για να συμπεριλάβει ακόμη ένα επαναλαμβανόμενο εννοιολογικό σχήμα, αυτό της «απόστασης»:

(3^η) «*Αυτή η αργή αυστηρότητα πολλαπλασιάζει την απόσταση από μένα σε μένα, απ' τη μια κίνηση στην άλλη, απ' τη μια θύμηση στην άλλη. Ένας ολόκληρος μήνας θα χρειαστεί να περάσεις απ' το 'να δωμάτιο στο άλλο*».

Όπως έχουμε τονίσει και παραπάνω, το θέμα αυτό της «απόστασης», καθώς και η επανερχόμενη διαφάνεια, συνδέονται με το αέριο στοιχείο στον άξονα της ποιητικής χροιάς:

²⁰⁵ Ο χρόνος είναι βέβαια παρών σε όλα ανεξαιρέτως τα ποιήματα του τόμου, όπως έχει αναδειχθεί απ' την υπάρχουσα βιβλιογραφία. Εδώ, ωστόσο, όπως θα δούμε, συμβαίνει η ποιητική του «υλοποίηση».

(3^η) «Μια **αόριστη ομίχλη** στέκεται ανάμεσα στα πάντα. Πολλές φορές, τα χειμωνιάτικα πρωινά, κάθομαι εδώ, πίσω απ' τα τζάμια²⁰⁶ και κοιτάω φιλικά την απόσταση· τυχαίνει κάποιος να περνάει καμιά φορά **ατμισμένος**, μια απρόσωπη, άσαρκη κηλίδα – κι ούτε επιχειρείς να την προσδιορίσεις ούτε σε νοιάζει πού θα πάει – **εδώ ή εκεί – το ίδιο κάνει** [...]».

Παρακάτω, το θέμα εξελίσσεται για να ξαναπαιάσει το νήμα της «πτώσης» και της «πτήσης», όπως αυτό αναπτύχθηκε στη *Σονάτα του Σεληνόφωτος*²⁰⁷. Η «πτήση»:

(4^η) «Αν βγάλω τούτα τα βραχιόλια, αν λύσω τη νύχτα τα μαλλιά μου, αν λύσω τα κορδόνια απ' τα σαντάλια μου, προπάντων αν βγάλω τούτα τα βαριά περιδέραια, που μου κρατούν το λαιμό σα χαλκάδες, **θαρρώ πως θα φύγω προς τα πάνω, θα εξαερωθώ**. [...] Με στερεώνουν κατά κάποιο τρόπο, παρ' ότι μ' ενοχλούν συχνά· - τα φορώ και στον ύπνο μου, σα να 'μαι ένα σκυλί²⁰⁸ που εγώ η ίδια το 'χω δέσει μπρος σε μια πεσμένη πόρτα».

Και η «πτώση» που συνοδεύεται από τη «λύση» του μετεωρισμού²⁰⁹:

(6^η – 7^η) «Κ' είναι μια ωραία ασχολία να παρακολουθείς αυτή **την αθόρυβη κατάρρευση σ' ένα κενό τόσο βαθύ** (χωρίς βάση και τέλος) που σου γεννάει μιαν αίσθηση απεραντοσύνης, κάτι σαν τις μεγάλες έννοιες που ονοματίζουμε περήφανα: ελευθερία, αθανασία, αιωνιότητα και διάφορες άλλες. **Όχι, λοιπόν, κατάρρευση** – μια κι όλα αυτά δεν έχουν από πού και πού να πέσουν· - **ένας αδέσμευτος μετεωρισμός, περίπου κάτι φτερωτό**, σαν τα πουλιά, π.χ., που ανεβοκατεβαίνουν ή και ακινητούν μες στα φτερά τους· θα 'λεγα **μια ακίνητη πτήση** μέσα στην απόλυτη, ευγενική ματαιότητα, μια ύστατη ισορροπία – η ύστατη ελαφρότητα όλης της ύλης – άρα και του θανάτου».

²⁰⁶ Βλ. *Το Παράθυρο. Τέταρτη Διάσταση*, 9-19.

²⁰⁷ Βλ. για παράδειγμα «βαθύ-βαθύ το πέσιμο, βαθύ-βαθύ το ανέβασμα», ό.π., 51. Βλ. και εδώ: σελ. 20-21.

²⁰⁸ Βλ.: *Περσεφόνη*, ό.π., 191-203.

²⁰⁹ Στη *Σονάτα* το ίδιο συμβαίνει, κατά την άποψή μας, με το στίχο «τ' αέρινο άγαλμα κρουστό μες τ' ανοιχτά φτερά του», ό.π., 51-52.

Επιστρέφοντας στην αρχική μας διαπίστωση σχετικά με την «υλοποίηση» του χρόνου στην *Ισμήνη*, αξίζει να σημειώσουμε ότι ολόκληρος ο πεζόμορφος επίλογος του ποιήματος αποτελεί ένα εξαιρετικό παράδειγμα για τον ορισμό της λογοτεχνίας ως τέχνης του χρόνου:

«Μπαίνει στο διαμέρισμά της ενώ ακούγονται ακόμη τα βήματα του νεαρού αξιωματικού στη σκάλα. [...] Έρχεται η Τροφός. [...] ‘Δε θα σε χρειαστώ. Μπορείς να πλαγιάσεις. Α, ναι, φέρε μου ένα ποτήρι νερό. **Και να κουρντίσεις εκείνο το εκκρεμές** στην αίθουσα. Το ξεχάσαμε [...] ‘. [...] Ακούγεται τώρα και το ρολόι από δίπλα. **9. 9 και τέταρτο. 10. 10 και μισή.** Μπροστά στον καθρέφτη. [...] **11.** Βγάζει τα περιδέραια. [...] **11 και τέταρτο.** Παίρνει το κηροπήγιο στ’ αριστερό της χέρι. Πλησιάζει στον καθρέφτη. [...] **11 και μισή.** Αρχίζει να βάφεται. [...] **12.** Εφτά χτυπήματα σιγανά στην πόρτα. Σιωπή. Και πάλι εφτά χτυπήματα, πιο δυνατά. Σιωπή. Και πάλι τα χτυπήματα. Ύστερα τίποτα. Μεγάλη σιωπή. [...] Απ’ την παινή αίθουσα ακούγεται το ρολόι».

Το παράδειγμα αυτό της άμεσης ρηματοποίησης του χρόνου στην *Ισμήνη* μας ωθεί να επανεξετάσουμε τις προηγούμενες συνθέσεις σε συνάφεια με το εν λόγω ζήτημα. Ένα πρώτο συμπέρασμα είναι ότι όλες ανεξαιρέτως οι συνθέσεις συνοδεύονται από συγκεκριμένο χρονικό προσδιορισμό²¹⁰. Πιο σημαντικό, ωστόσο, φαίνεται, κατά την άποψή μας, το γεγονός ότι σε πολλές περιπτώσεις υπάρχουν στοιχεία χρονικότητας παράλληλα με την εξέλιξη της σύνθεσης. Για παράδειγμα, στην αφηγηριακή *Σονάτα*, ο μονόλογος συνοδεύεται χαμηλόφωνα από το πρώτο μέρος της «Σονάτας» του Μπετόβεν. Στον *Αγαμέμνονα*, η παράλληλη χρονικότητα δηλώνεται από το ζεστό λουτρό που είναι ήδη έτοιμο στην αρχή του ποιήματος,²¹¹

²¹⁰ Το *Παράθυρο* τοποθετείται σ’ ένα «γαλήνιο ανοιξιάτικο απόγευμα» (*Τέταρτη Διάσταση*, 9). Η *Χειμερινή Διαύγεια* σ’ ένα «κυριακάτικο πρωινό του χειμώνα» (ό.π., 23). Το *Χρονικό* εκτυλίσσεται ένα «χειμωνιάτικο μεσημέρι ως αργά τη νύχτα» (ό.π. 33). Η *Σονάτα του Σεληνόφωτος* ένα «ανοιξιάτικο βράδυ» (ό.π. 45). Ο *Αγαμέμνων* με «χειμερινή λιακάδα» (ό.π. 57). Στον *Ορέστη* είναι «καλοκαίρι» και «νυχτώνει» (ό.π. 73). Στο *Νεκρό Σπίτι* είναι «βράδυ» (ό.π. 93). Στην *Επιστροφή της Ιφιγένειας* είναι «περασμένα μεσάνυχτα» και «άνοιξη» (ό.π. 115). Στο *Κάτω απ’ τον ίσκιο του βουνού* «φθινοπωριάτικο βράδυ» (ό.π. 137). Στη *Χρυσόθεμη* είναι «απομεσήμερο» και «τέλη καλοκαιριού» (ό.π. 161). Στην *Περσεφόνη* είναι «καλοκαίρι» (ό.π. 191). Στον *Αίαντα* «έχει ξημερώσει απ’ ώρα» (ό.π. 231). Στο *Φιλοκτήτη* είναι «καλοκαιριάτικο απόγευμα» (ό.π. 247). Στην *Ελένη* «πλησιάζει το καλοκαίρι» και στο τέλος «είχε πια σκοτεινιάσει» (ό.π. 271, 288). Η *Φαίδρα* εκτυλίσσεται ένα «ανοιξιάτικο απόγευμα» (ό.π. 295). Στο *Όταν έρχεται ο ξένος* (ό.π. 319) δεν υπάρχει πεζόμορφος πρόλογος, αλλά προσδιορίζεται ο χρόνος της έλευσης του ξένου («την ώρα που μέναμε κλεισμένοι [...] ήρθε εκείνος»)

²¹¹ Βλ. *Αγαμέμνων*: (5^η) «το ετοίμασες κιόλας;», ό.π., 58.

και σταδιακά, με την πορεία του προς το τέλος, κρυώνει²¹². Στον *Ορέστη*, αντίστοιχα, νυχτώνει, στην αρχή, και ύστερα ξημερώνει, ενώ το ίδιο συμβαίνει και στην *Επιστροφή της Ιφιγένειας*. Από τα στοιχεία αυτά, κρίνεται θεμιτό να συμπεράνουμε ότι η *Τέταρτη Διάσταση* διατρέχεται από την αίσθηση της «υλοποιημένης» χρονικότητας, η οποία υπογραμμίζεται από και υπογραμμίζει τον, επίσης εγγεγραμμένο στο χρόνο, μουσικό χαρακτήρα της.

4.9. Αίας (10. – 8/1967-1/1969)

Στον *Αίαντα* γίνεται, για άλλη μια φορά, φανερή η μουσική της *Τέταρτης Διάστασης*. Όπως θα δούμε, στο ποίημα ενεργοποιούνται όλες οι επιμέρους μουσικές λειτουργίες που έχουμε, ως εδώ, υποδείξει, με σημαντικότερη αυτή της επανάληψης στις διάφορες μορφές της. Αρχικά, στη σύνθεση υπάρχει, όπως στη *Σονάτα*, φράση επαναλαμβανόμενη αυτούσια στην εξέλιξη του κειμένου²¹³ και η οποία «προκαλεί» την εκφορά συνοδευτικών λέξεων και φράσεων:

(1^η) *«Γυναίκα, τι κοιτάς; Κλείσε τις πόρτες, κλείσε τα παράθυρα, μαντάλωσε τη μάντρα, βούλωσε τις χαραγματιές [...] μπαίνουν μεγάλες μύγες [...] Κοίτα, στον τοίχο, μια μαύρη μύγα, μαύρη, μαύρη, μεγαλώνει, μαυρίζει τη μέρα, μαύρον αγέρα ρουθουνίζει [...] σκότωσέ την, δεν μπορώ να τη βλέπω. Τι πέτρωσες έτσι; Ε, λοιπόν, κοίταξέ με»*

(2^η) *«Εγώ είμαι ο δυνατός, ο αδάμαστος [...]»*

(4^η) *«Τι κοιτάζεις έτσι; Κλείσε τις πόρτες, κλείσε τα παράθυρα, μαντάλωσε τη μάντρα. Κ' η μαύρη μύγα, νάτη [...]»*

(5^η) *«Ε, να, λοιπόν, ο δυνατός εγώ, ο αδάμαστος· κοιτάχτε με».*

Στο σημείο αυτό, ξεκινά μια σύνθετη μουσική μετάβαση στο θέμα «των εχθρών» που υποστηρίζεται απ' την επανερχόμενη φράση, συνδυασμένη με τη γνωστή χροιά του «σεληνόφωτος»:

²¹² Βλ. ό.π.: (41^η) «λες να 'χει κρυώσει το νερό που μου ετοιμάσες;» και (44^η) «θα κρυώσει το νερό, θα 'χει κρυώσει». *Τέταρτη Διάσταση*, 67, 68.

²¹³ Είναι η φράση την οποία ο Γ. Δάλλας αποκάλεσε «ρεφρέν κλασικής μπαλάντας». Βλ.: «Οπτικές του θέματος και της ποιητικής στα αρχαιοθέμα ποιήματα του Ρίτσου»: *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος*, επιμ. Αικατερίνη Μακρυνικόλα, Στράτης Μπουρνάζος, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη – Κέδρος), 58.

(5^η – 11^η) «κ' οι εχθροί μου να με περιγελάνε, να κρυφογελάνε. Χτες, όλη τη νύχτα, παραμόνευαν, κυκλόφερναν το σπίτι· με βλέπαν [...] Ένα **άσπρο φεγγάρι**, άσπρο σαν το χασέ, τεράστιο, ανέβαινε απ' την Ίδη· μια **άσπρη πάχνη** μου σκέπασε τα μάτια· ξεχάστηκα – τι ήταν; - **ένα άσπρο μαντίλι** όπως παιδιά που παίζαμε τυφλόμυγα στη Σαλαμίνα, δίχως να καταλαβαίνεις **ποιος κι από πού σε φωνάζει** μ' αλλαγμένη φωνή [...] **Το φεγγάρι είχε ασβεστώσει το δρόμο**· έλαμπε ολάκερος ο δρόμος [...] **Κλείσε τις πόρτες, κλείσε τα παράθυρα, μαντάλωσε τη μάντρα**. Όλα τα σπίτια κλειδωμένα. [...] **Το τεράστιο φεγγάρι κύκλους – κύκλους** άνοιγε ξεροπήγαδα να πέσω μέσα. [...] Τότε μου κλείσαν όλα τα περάσματα· [...] Και ζάφνου, άκουσα από χιλιάδες μυστικές γωνιές να μου φωνάζουν φρικτό τ' όνομά μου²¹⁴ άλλοι μακριά με γυναικείες φωνές κι άλλοι κοντά μου με φωνή βροντώδη μιμούμενοι την ίδια τη φωνή μου «ο Αίας, ο Αίας, ο Αίας», με μian ανόητη κομπορρημοσύνη «ο Αίας, ο Αίας», τόσο που μίσησα για πάντα τ' όνομά μου [...] **Κλείσε τις πόρτες, κλείσε τα παράθυρα, μαντάλωσε τη μάντρα. Γυναίκα, τι κοιτάς μ' αυτό το βλέμμα; Η μύγα – σκότωσέ τη**. [...] Όλη τη νύχτα με παραμόνευες κι εσύ πίσω απ' την πόρτα [...] Οι εχθροί μου είχαν καρφώσει τα βέλη [...] Άλλος μου κάρφωσε τα δόντια στο μηρό – λυσσασμένο σκυλί – παμπόνηροι Ατρείδες – κι ο Τεύκρος να λείπει στα βουνά. Φώναζα: Τεύκρο, Τεύκρο²¹⁵. [...] **Κλείσε τις πόρτες, κλείσε τα παράθυρα, μαντάλωσε τη μάντρα**».

Η μετάβαση κλείνει αρμονικά, όπως έχουμε δει πολλές φορές στα προηγούμενα:

(12^η) «Έφυγε τούτη η νύχτα. Αλάφρωσα. Μη φοβάσαι γυναίκα. [...] Τι μικροί, θέ μου, τι μικροί που 'μαστε μπροστά στον απέραντο κόσμο που ζυπνάει, μπρος στο γαλήνιο, αθάνατο φως».

Ενδιαφέρον είναι, κατά τη γνώμη μας, το γεγονός ότι μετά την κατάληξη αυτή, η επαναλαμβανόμενη φράση αργεί να επανεμφανιστεί, καθώς ο μονολογιστής παραμένει «ήρεμος» και αναπτύσσεται το επανερχόμενο θέμα της διάρκειας. Στη συνέχεια όμως, η επαναφορά του θέματος της μνήμης και η ακόλουθη ένταση που προκαλεί, επιφέρουν την επανεμφάνιση του «ρεφρέν»:

²¹⁴ Όπως παραπάνω στην τυφλόμυγα, *Τέταρτη Διάσταση*, 233.

²¹⁵ Βλ. στο τέλος του ποιήματος: «*Αλήθεια, πούναι ο Τεύκρος; Τεύκρο, Τεύκρο*». *Ο.π.*, 242.

(24^η – 25^η) «*Ας γελούν όσο θέλουν οι Ατρείδες με τις τυφλές ‘‘ανδραγαθίες’’ μου [...] μια μέρα θα με θυμηθούνε. Ας μη με θυμηθούνε [...] Κλείσε τις πόρτες, κλείσε τα παράθυρα, μαντάλωσε τη μάντρα.*»

Αξίζει επίσης να σταθούμε στην 27^η και την 28^η στροφική ενότητα, όπου η θεματοποίηση της ακοής συνοδεύεται από μια αξιοσημείωτη νύξη στον σολωμικό *Λάμπρο*²¹⁶ και την τελευταία εμφάνιση της επαναλαμβανόμενης φράσης, πριν τη «λύση» της σύνθεσης:

(26^η - 27^η – 28^η) «*Άκου, - γελάνε πάλι στην αυλή. [...] Αχ, και να στήνεις όλην ώρα τ’ αυτί μη και περάσει κάποιος μη και κλωστήσει κατά λάθος την ασπίδα²¹⁷, κι ο ήχος του μετάλλου, πλάι στ’ αυτί σου γκλαν – γκλαν, κλαγγή μεγάλη· το αίμα σου μεμιάς θ’ αδειάσει· μες στις φλέβες θα τρέχει μόνο η τρομερή κλαγγή, σημαίνοντας²¹⁸ ατέλειωτα βαθιά σου γκλαν, γκλαν, κάνοντας έτσι απ’ όλους ακουστή τη συστροφή σου [...] αυτόν τον ήχο τον ακούω, με κυριεύει σαν προδοσία του ίδιου του εαυτού μου από τον ίδιο τον εαυτό μου [...] ποιο θάρρος όταν μας κυβερνάει πιο μέσα η ξένη μας ζωή κι ο ξένος θάνατός μας; [...] Καμία νίκη ούτε ήττα δεν είναι δική μας. Κλείσε τις πόρτες, κλείσε τα παράθυρα, μαντάλωσε τη μάντρα. Αχ, τίποτε δικό μας· [...] Και τούτη η μύγα βουίζει, βουίζει – σκότωσέ τη. Ένα ξένο ποδάρι χτύπησε πάλι την πεσμένη ασπίδα. Ακούς; Γκλαν, γκλαν, - η ασπίδα – γκλαν, γκλαν· [...]*».

Τέλος, η σύνθεση «λύνεται» μέσω της επαναφοράς του θέματος της μνήμης, στην 29^η στροφική ενότητα («*Θέλω να θυμηθώ κάτι καλό – μια μέρα λιόλουστη στη Σαλαμίνα [...]*»), η οποία παρεμποδίζεται («*Θέλω. Δεν μπορώ. Κόβεται η θύμηση στη μέση*») και τελικά, μετά την επικράτηση της διάρκειας του θανάτου (30^η: «*Μόνο έναν*

²¹⁶ Βλ. Διονυσίου Σολωμού, *Άπαντα, τόμος πρώτος: Τα Ποιήματα* (Θ’ έκδοση), επιμέλεια – σημειώσεις Λ. Πολίτη, Αθήνα, Ίκαρος, 2006, 179: «*Γκλαν .γκλαν τα σήμαντρα [...]*»). Βλ. και τα οξυδερκή σχόλια της Παναγιώτας Χαραλάμπους, ό.π., 291-292.

²¹⁷ Βλ. παραπάνω: (17^η) «*Δεν τα θυμούνται τάχα οι Ατρείδες· αυτοί μονάχα για τα λάφυρα και τα έπαθλα νοιάζονται [...]* – *ως πότε; Μια μέρα κι εκείνοι θα σταθούν γυμνοί μπροστά στη νύχτα [...]* σε τίποτα δε θα τους χρησιμέψει πια η κλεμμένη ασπίδα, όσο ωραία και μεγάλη», *Τέταρτη Διάσταση*, 237. Η διατύπωση αυτή, και το σύνολο των αναφορών του Αίαντα στους Ατρείδες, ανακαλεί κι εμπλουτίζει το περιεχόμενο των σχετικών ποιημάτων του τόμου.

²¹⁸ Βλ. εδώ τα σήμαντρα του *Λάμπρου*: υποσημ. 216.

άντρα θέλω σαν ίσος με ίσο να τα πούμε· πού 'ναι τος; Μονάχα ο θάνατός μας είναι του καθενός μας ο ίσος»), αναπτύσσεται στην 32^η:

«Τότε θυμήθηκα τη Σαλαμίνα – κάτι ωχρά πρωινά με ομίχλη και ψιχάλα [...] Στο σπίτι, βρήκα τη μητέρα [...]».

Η ανάπτυξη του θέματος της μνήμης οδηγεί εδώ στην αντιστροφή του «ρεφρέν» και το κλείσιμο του ποιήματος με την «απόδοση» του μονολογιστή στο δεσπόμενο θέμα της διάρκειας:

(34^η – 35^η) «**Άνοιξε τα παράθυρα, άνοιξε την πόρτα, ξεμαντάλωσε τη μάντρα. Δεν είναι τίποτα. Θα βγω για λίγο να πλυθώ στο ποτάμι. [...]** Πάω να πλυθώ, να πλύνω το σπαθί μου· **ίσως και βρω έναν άντρα να τα πούμε. Τι όμορφη μέρα, - ω φέγγος του ήλιου, ποτάμι χρυσό [...]**».

4.10. Φιλοκτήτης (8. – 5/1963-10/1965)

Το επανερχόμενο θέμα της μνήμης, που αναπτύσσεται σε όλα τα ποιήματα του τόμου και αποβαίνει δεσπόμενο κυρίως από το *Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού* κι έπειτα, βρίσκει ξανά στο *Φιλοκτήτη* χώρο εξέλιξης. Αυτή τη φορά, το θέμα αναπτύσσεται συνδυασμένο, στον άξονα της χροιάς, με τον, επίσης επανερχόμενο, ίσκιο, αλλά και με το πανταχού παρόν φεγγάρι:

(10^η – 12^η) «**Θυμάμαι** όταν ήμουν παιδί· - απ' τους ξενώνες του σπιτιού μας μ' έφταναν οι ωραίες, αρρενωπές φωνές²¹⁹ των ξένων, λίγο πριν τον ύπνο, την ώρα που θα γδύνονταν· - και, βέβαια, κείνη την ώρα θα ξεχνούσαν σχέδια πολεμικά κι αγώνες και φιλοδοξίες, σάρκιοι μες στη γύμνια τους, ερωτικοί κι αθώοι [...] Εγώ τ' άκουγα τότε απ' το διάδρομο, καθώς, κρυφά, περιεργαζόμουνα τα στίλβοντα σπαθιά και τις ασπίδες τους²²⁰ ακουμπισμένες στον τοίχο, αντανακλώντας μυστικά το φεγγαρόφωτο πού 'πεφτε απ' την τζαμόπορτα [...] άκουγα μόνο τις φωνές των ξένων σα να περνούσαν

²¹⁹ Βλ. την αντιστροφή του ρόλου των φωνών σε σχέση με τον αμέσως προηγούμενο *Αίαντα*.

²²⁰ Βλ. πάλι τον *Αίαντα*, ό.π., 231-243.

διαδοχικές στοές – μια στο σκοτάδι και μια στο φως²²¹ - [...] κάποτε μάλιστα τρόμαξα από ‘ναν **ίσκιο μεγάλο** [...] **Έτσι μεγάλος ήταν κι ο ίσκιος του πατέρα· σκίαζε ολόκληρο το σπίτι**, έκλεινε πόρτες και παράθυρα από πάνω ως κάτω [...] αυτό με τρόμαξε ιδιαίτερα²²²».

(15^η) «Κι η μητέρα, **ένας ίσκιος κι αυτή, διάφανος ίσκιος**, ανάλαφρος και μακρινός – μια τρυφερότητα παρούσα μέσα στη διαρκή απουσία της. Οι άντρες [...] βλέπαν [...] το δυτικό παράθυρο [...] μετέωρο, μόνο του, κι εκεί, μέσα στη σκοτεινή κορνίζα του²²³, η μητέρα [...]».

(16^η) «Στο πρόσωπό της, **ο ίσκιος του σκοινοῦ** διακρινόταν αδιόρατα [...]

(17^η – 19^η) «[...] έδινε εντολή στις υπηρέτριες να μαδήσουν τα πουλιά για το δείπνο στην πίσω αυλή, εκεί που κιόλας **η σκιά του βουνού** έπεφτε σα λιωμένο, σπιθόβολο σίδερο [...] Επάνω στους ευκάλυπτους, χιλιάδες πουλιά ξελαρυγγιάζονταν [...] ενώ κάτω τους οι υπηρέτριες μαδούσαν τ’ άλλα πουλιά. Κι ερχόταν το βράδυ ήρεμο, αργό, τελεσίδικο [...]

(20^η) «Ένα άλλο βράδυ – **θυμάμαι** – [...]

(21^η) «**Θυμάμαι ακόμα** κάποιο μεσημέρι: καθώς έπινε νερό κάτω απ’ τα δέντρα, πρόσεξα πάλι τα χέρια της – **πιο διάφανα απ’ το ποτήρι** που κρατούσε· **η σκιά του ποτηριού²²⁴** της έπεσε πάνω στο χορτάρι [...]

(44^η) «**Θυμάμαι μια νύχτα, που πλέαμε με πανσέληνο. Το φεγγαρόφωτο** απόθετε μια εντάφια, χρυσή προσωπίδα [...]

Όπως φαίνεται στα παραπάνω παραθέματα, η ανάπτυξη του θέματος της μνήμης στο *Φιλοκτήτη* συμβαίνει με τον τρόπο της «σύνθετης» μουσικής που συνδέσαμε με τα ωριμότερα ποιήματα της *Τέταρτης Διάστασης*.

Πιο συγκεκριμένα, μπορεί να υποστηριχθεί πως ο *Φιλοκτήτης* και ο *Ορέστης*, που γράφονται παράλληλα²²⁵, αποτελούν τις πρώτες εφαρμογές της ξαναδουλεμένης μουσικοσυνθετικής μεθόδου του Ρίτσου, την οποία ο ποιητής είχε δοκιμάσει, αρχικά, στη *Σονάτα* (1956) και ύστερα, σε μια τροποποιημένη μορφή της, στο *Νεκρό Σπίτι* και το *Κάτω απ’ τον ίσκιο του βουνού* (που εκδίδονται χωριστά το 1962). Τα υπόλοιπα

²²¹ Βλ.: *Περσεφόνη, Τέταρτη Διάσταση*, 191-203.

²²² Βλ. τον ίσκιο στο *Κάτω απ’ τον ίσκιο του βουνού* και στη *Χρυσόθεμη*, ό.π., 137-157 και 161-188.

²²³ Βλ. τη δεσπόζουσα παρομοίωση στο *Παράθυρο*, ό.π. 9-19.

²²⁴ Βλ. τη σύνδεση του ποτηριού με το φεγγάρι στη *Χρυσόθεμη*: (78^η) «πάντα το φεγγάρι μας δίνει την εντύπωση του ποτηριού», ό.π. 185.

²²⁵ Ο πρώτος απ’ το Μάιο του 1963 ως τον Οκτώβριο του 1965, ο δεύτερος από τον Ιούνιο του 1962 ως τον Ιούλιο του 1966.

ποιήματα που γράφτηκαν πριν το 1962 αλλά δεν εκδόθηκαν πριν τη συμπερίληψή τους στην *Τέταρτη Διάσταση* (*Το Παράθυρο, Χρονικό, Όταν έρχεται ο ξένος, Χειμερινή Διαύγεια*), μπορούμε να θεωρήσουμε ότι αποτέλεσαν ενδιάμεσες δοκιμές της νέας αυτής τεχνικής, η οποία ολοκληρώνει την ανάπτυξή της με το *Φιλοκτήτη* και τον *Ορέστη* που –πράγμα πολύ ενδιαφέρον– εκδόθηκαν επίσης αυτοτελώς, το 1965 και το 1966 αντίστοιχα. Στη συνέχεια, και με τη σταδιακή ολοκλήρωση των νέων συνθέσεων και την επεξεργασία των παλιών, η *Τέταρτη Διάσταση* συγκροτήθηκε ως ενιαίο έργο, στη βάση μιας δομημένης συνέχειας μουσικού τύπου, την οποία επιχειρούμε να αναδείξουμε στο πλαίσιο της παρούσας διπλωματικής εργασίας.

Επιστρέφοντας λοιπόν στην ανάλυση του *Φιλοκτήτη*, αξίζει να σημειώσουμε ότι εδώ υλοποιείται, αποκτά δηλαδή στο ποίημα χειροπιαστό ρόλο, ένα μοτίβο επανερχόμενο σε όλες τις αρχαιότεμες συνθέσεις του τόμου, που δεν είναι άλλο απ' το προσωπίο²²⁶. Αρχικά, το θέμα εισάγεται μέσω της εδραιωμένης χροιάς του σεληνόφωτος και της λευκότητάς του:

(31^η) «[...] τίναζαν απ' τα παράθυρα **απίθανα κατάσπρα σεντόνια**. **Λαμποκοπούσαν μετόπες ναών κ' οι πάνω κερκίδες των σταδίων**²²⁷. **Τούτη η λαμπρότητα [...]** οι χρυσές προσωπίδες με τα κενά, ερευνητικά τους μάτια. Μια στιγμιαία σιωπή· το ίδιο αόριστο νόημα [...].»

(44^η) «**Το φεγγαρόφωτο απόθετε μια εντάφια, χρυσή προσωπίδα** σ' όλα τα πρόσωπα· οι στρατιώτες, μια στιγμή, στάθηκαν και κοιτάχτηκαν σα να μη γνώριζε ο ένας τον άλλον ή σα να γνωρίζονταν για πρώτη τους φορά· και μεμιάς, όλοι στράφηκαν και **κοίταξαν ψηλά το φεγγάρι**, ακίνητοι όλοι, πάνω στο αεικίνητο πέλαγος, σιωπηλοί, μαγεμένοι, σαν πεθαμένοι κιόλας κι αθάνατοι».

Ύστερα, η προσοχή περνά, μέσω προσεγμένων επαναλήψεων, στον ακροατή *Φιλοκτήτη*, καθώς οδεύουμε προς το τέλος:

(46^η) «**Ίσως κι εσύ μια τέτοια νύχτα**, μέσα στις αντίρροπες φωνές των **συμπολεμιστών σου**, ν' άκουσες ολοκάθαρα την απουσία της δικής σου φωνής –

²²⁶ Βλ. τα προσωπία στον *Αγαμέμνονα* (*Τέταρτη Διάσταση*, 57-69), τον *Ορέστη* (ό.π. 73-89), την *Επιστροφή της Ιφιγένειας* (ό.π., 115-133), τη *Χρυσόθεμη* (ό.π., 161-188), την *Ισμήνη* (ό.π. 207-228) και κυρίως, παρακάτω, στη *Φαίδρα* (*Τέταρτη Διάσταση*, 295-315).

²²⁷ Υπενθυμίζουμε τη σύνδεση του μαρμάρου με το φεγγάρι σε πολλές περιπτώσεις, και κυρίως στη *Σονάτα*. Βλ. εδώ παραπάνω: σελ. 23-26.

όπως εγώ, τότε με την πανσέληνο· [...] κι έμεινα εκεί [...] ν' ακούω με τρομερή διαύγεια τις φωνές των άλλων, και ταυτόχρονα ν' ακούω τη σιωπή μου. Από κει πάνω αγνάντευα για δεύτερη φορά τη λάμψη των όπλων σου. Κι εννόησα».

(47^η) «**Ίσως κι εσύ, μια ανάλογη στιγμή,** σεβάσμιε φίλε, θ' αποφασίσεις ν' αποσυρθείς. Τότε, θαρρώ, αφέθηκες να σε δαγκώσει το φίδι του βωμού. Γνώριζες, άλλωστε, πως μόνον τα όπλα μας χρειάζονται, κι όχι τους ίδιους εμάς (όπως είπες)».

(48^η) «**Ίσως θα πούνε** πως η νίκη είναι μονάχα δική μου [...] εσύ θα κρατήσεις την ύστατη νίκη, και τη μόνη (όπως είπες), τη γνώση αυτή τη μελιχρή και τρομερή: πως δεν υπάρχει καμιά νίκη²²⁸».

(49^η) «[...] **να πούνε:** 'πέθανε' [...] ώσπου να γίνεις (όπως έγινες) η μεγάλη σιωπή της ύπαρξής σου».

(50^η) «Ένα δόρυ παλιό [...] με τη χάλκινη αιχμή του **γραμμένη στο φεγγάρι** [...] σα δάχτυλο ανεξίθρησκο επάνω σε μια λύρα – στην αιώνια λύρα, **που είπες**».

Το τέλος του ποιήματος είναι οργανωμένο με βάση, αφενός, την προαναφερθείσα «υλοποίηση» του θέματος του προσωπείου, το οποίο απολήγει αντίθετο του δεσπόζοντος, στον τόμο, θέματος της διαφάνειας, και, αφετέρου, την επανάληψη φράσεων που οδηγεί στο κλείσιμο, όπως έχουμε δει σε πολλές ακόμα περιπτώσεις²²⁹:

(56^η) «**Το προσωπείο της δράσης,** που σου 'χω φέρει κρυφά μες στο γυλιό μου, **θα καλύψει το διάφανο, μακρινό πρόσωπό σου. Φόρεσέ το. Πάμε.**».

(57^η) «Όταν θα φτάσουμε στην Τροία, το ξύλινο άλογο, **που σου 'λεγα,** θα 'ναι έτοιμο πια. Εκεί μέσα θα κρυφτώ μαζί με τα όπλα σου. Αυτό θα 'ναι **το προσωπείο το δικό μου, και των όπλων σου άλλωστε** [...] **Ας πηγαίνουμε**».

(58^η) «**Έλα να δεις ό, τι πρόβλεψες. Να δεις [...]**».

(59^η) «**Έλα·** σε χρειαζόμαστε [...]».

²²⁸ Βλ.: *Αγαμέμνων, Ορέστης, Αίας* (ό.π., 57-69, 73-89 και 231-243).

²²⁹ Βλ.: *Χειμερινή Διαύγεια, Χρονικό, Αγαμέμνων, Ορέστης, Το Νεκρό Σπίτι, Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού, Χρυσόθεμις, Περσεφόνη και, παρακάτω, Φαίδρα*. Ό.π., 23-29, 33-41, 57-69, 73-89, 93-111, 137-157, 161-188, 191-203 και 295-315.

(62^η) «[...] **μείνε κοντά μας. [...] Ιδού το προσωπείο που σου έφερα. Φόρεσέ το. Πηγαίνουμε**».

Η ανάπτυξη του θέματος ολοκληρώνεται στον επίλογο:

«Ο ήρεμος γενειοφόρος, **πήρε το προσωπείο και το ακούμπησε χάμω. Δεν το φόρεσε. Το πρόσωπό του λίγο – λίγο μεταμορφώνεται. Γίνεται πιο νέο, πιο θετικό, πιο παρόν. Σα ν' αντιγράφει το προσωπείο [...]**».

Στο τέλος του ποιήματος, επίσης, κυριαρχούν οι επαναλαμβανόμενες αναφορές στην Ελένη (59^η: «μαζί με την Ελένη, γερασμένη κατά δέκα χρόνια, με αλλοιωμένη προφορά, με παραστάσεις άλλες μες στα μάτια της [...]

», 61^η: «Πώς θα το αντέξουμε το βλέμμα της Ελένης, πίσω απ' τα σκοτεινά, σπιθίζοντα πέπλα της [...]

»), οι οποίες χρησιμεύουν σαν αρμονικό «πέραςμα» στο, γραμμένο ύστερα από πέντε χρόνια, ποίημα που έπεται στον τόμο.

4.11. Η Ελένη (12. – 5-8/1970)

Η σύνδεση με τον προηγούμενο *Φιλοκτήτη* υπογραμμίζεται από την αντίστοιχη αναφορά στα μάτια της Ελένης στο τέλος του πεζόμορφου προλόγου («*Μόνο τα μάτια της – ακόμη πιο μεγάλα, αυταρχικά, διεισδυτικά, άδεια*»). Όπως έχουμε ήδη σημειώσει σε πολλές περιπτώσεις, τέτοιου είδους σχέσεις συνέχειας συνδέουν τις περισσότερες συνθέσεις του τόμου μεταξύ τους, σύμφωνα με τη σειρά στην οποία τοποθετούνται στη συλλογή, και συντελούν στην ανάδειξη της μουσικής δομής της *Τέταρτης Διάστασης*.

Στην *Ελένη*, εντοπίζονται οι βασικές μουσικού χαρακτήρα λειτουργίες που έχουμε ξεχωρίσει ως εδώ. Αρχικά, υπάρχει επανερχόμενη φράση («μείνε») με τις παραλλαγές της, η οποία συχνά συνδυάζεται με μια απάντηση («*κανένας δεν έρχεται*» ή «*έφυγαν όλοι*»), σχηματίζοντας ένα εκτενέστερο ενιαίο σχήμα:

(1^η) «**Κάτσε λίγο. Κανένας πια δεν έρχεται. Κοντεύω να ξεχάσω τα λόγια**».

(4^η) «**Μη θυμώνεις. Μείνε λιγάκι ακόμα**».

(24^η) «**Μη φύγεις. Μείνε λίγο ακόμα. Έχω τόσον καιρό να μιλήσω. Κανείς δεν έρχεται πια να με δει. Βιάστηκαν όλοι να φύγουν**».

(37^η) «**Μείνε λιγάκι ακόμη. Βράδιασε**».

(42^η) «**Μείνε ακόμη [...]**».

(47^η) «**Έφωγαν ένας – ένας οι παλιοί μας γνώριμοι**».

Πριν το τέλος, η επανερχόμενη φράση αντιστρέφεται:

(50^η) «**Μπορείς να φύγεις τώρα**. Νύχτωσε. Νυστάζω [...] Χάνω και τους νεκρούς μου τώρα. Τους έχασα. Πάνε».

Ενδιαφέρον είναι και ο τρόπος με τον οποίο αναπτύσσεται στο ποίημα το επανερχόμενο, σε όλη την έκταση του τόμου, θέμα της μνήμης. Ήδη απ' την πρώτη στροφική ενότητα, η μνήμη και η λήθη συνδέονται με την ίδια την πράξη του λόγου και, παρακάτω, με τα ονόματα και τα γεγονότα, όπως και σε προηγούμενες συνθέσεις. Ωστόσο, στην *Ελένη* φαίνεται να υπερισχύει η λήθη, όχι όπως στην *Ηλέκτρα* του *Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού*, αλλά μ' έναν σημαίνοντα τρόπο, εμπλουτισμένο από την ανάπτυξη του εννοιολογικού υποβάθρου (ή: της σειράς των αρμονικών) που έχει συντελεστεί στα προηγούμενα. Η ανάπτυξη του θέματος γίνεται πάντοτε μέσω της επανάληψης:

(1^η) «**Κοντεύω να ξεχάσω τα λόγια**. Κι ούτε χρειάζονται».

(6^η) «**Λίγο – λίγο τα πράγματα χάσαν τη σημασία τους**, άδειασαν· άλλωστε μήπως είχαν ποτέ τους καμιά σημασία; - χαλαρωμένα, κούφια».

(8^η) «**Καμιά, λοιπόν, σημασία** [...] το ίδιο κ' οι λέξεις, παρ' ότι μ' αυτές ονοματίζουμε²³⁰ [...] τ' αέρινα, που λέμε, τα αιώνια· [...] διαφορούμενες πάντα [...] τι θλιβερή ιστορία, δίνοντας όνομα σε μια σκιά [...]

(9^η) «**Τώρα ξεχνώ τα πιο γνωστά μου ονόματα** ή τα συγγέω μεταξύ τους – Πάρις, Μενέλαος, Αχιλλέας [...] **ήχοι, μόνον ήχοι** χωρίς παράσταση, χωρίς το είδωλό τους γραμμένο σ' ένα τζάμι, σ' έναν μετάλλινο καθρέφτη ή στα ρηγά, στ' ακρογιάλι, **όπως τότε** [...]

(11^η) «**Οι λέξεις τώρα** δε μού 'ρχονται από μόνες τους· τις ψάχνω, σα να μεταφράζω [...]

(12^η) «**Όχι πια λέξεις και ονόματα· κάτι ήχους μονάχα** ξεχωρίζω».

(27^η) «**Κοιτούσα κατάματα το κάθε τι, με μια απερίγραπτη, απαθή καθαρότητα**²³¹, σάμπως να 'ταν τα μάτια μου ανεξάρτητα από μένα· κοιτούσα

²³⁰ Βλ. παραπάνω την 6^η στροφική ενότητα της *Ισμήνης*, *Τέταρτη Διάσταση*, 209.

²³¹ Εδώ και πάλι επανέρχεται το θέμα της διαύγειας. Βλ. εδώ παραπάνω την ανάλυση του *Παραθύρου* και της *Χειμερινής Διαύγειας*, 28-39.

τα μάτια μου τα ίδια να στέκουν ένα μέτρο μακριά απ' το πρόσωπό μου²³², σαν τα τζάμια ενός απόμακρου παράθυρου²³³, που πίσωθ' του κάποιος άλλος κάθεται και παρατηρεί ό, τι γίνεται σ' έναν άγνωστο δρόμο²³⁴ με κλειστά καφεενεία, φωτογραφεία²³⁵, αρωματοπωλεία [...]

(28^η) «Στιγμές – στιγμές, το άρωμα αυτό το νιώθω ακόμη – δηλαδή **το θυμάμαι** – παράξενο δεν είναι; - αυτά που λέμε συνήθως μεγάλα, διαλύονται, σβήνουν – ο φόνος του Αγαμέμνονα, η σφαγή της Κλυταιμνήστρας (μού 'χαν στείλει απ' τις Μυκήνες ένα ωραίο της περιδέριαιο, φτιαγμένο από μικρές, χρυσές προσωπίδες [...]) **Ξεχνιούνται [...]** **θυμάμαι [...]**».

(32^η) «Τα άλλα, σα να μην ήταν τίποτα – χάθηκαν. Άργος, Αθήνα, Σπάρτη [...]) **σκιές ονομάτων**: τα μιλάω· ηχούν σαν βουλιαγμένα μες στο ασυντέλεστο».

Όπως γίνεται φανερό, η μνήμη και η λήθη²³⁶ εδώ διατηρούν μια απο-νοηματοδοτική λειτουργία ή, καλύτερα, μια ιδιότητα απόσυρσης των πραγμάτων από το πεδίο της πραγματικότητας. Έτσι, συνδυάζεται με την εδραιωμένη χροιά του «άυλου» (αέρας, ομίχλη, αχνός, ίσκιος κ.ο.κ.) για να παραπέμψει στον ενδιάμεσο χώρο μεταξύ της πραγματικότητας και της ανυπαρξίας που αποτελεί, ουσιαστικά, το «περιβάλλον» της *Τέταρτης Διάστασης* και για τον οποίο κάναμε λόγο παραπάνω²³⁷.

Είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον το γεγονός ότι, λίγο αργότερα στη σύνθεση, συναντάμε μια σκηνή που περιγράφει, κατά τη δική μας άποψη, ακριβώς αυτό το δεσπόζον «περιβάλλον», και προκύπτει από την προηγούμενη ανάπτυξη του θέματος μνήμης και λήθης:

(39^η – 41^η) «**Όχι πως δε θυμάμαι πια – θυμάμαι ακόμα**: μονάχα που οι αναμνήσεις δεν είναι πια συγκινημένες – δε μας συγκινούν – απρόσωπες, γαλήνιες, καθαρές [...]) **Μόνον μια κρατάει ακόμη έναν αγέρα γύρω της, ανασαίνει²³⁸**. Κείνο το δείλι, **τριγυρισμένη** απ' τις ατέλειωτες κραυγές των πληγωμένων [...]) **ανέβηκα μόνη** στα ψηλά τείχη και σεργιάνισα, μόνη,

²³² Βλ. την επέκταση του θέματος της διαύγειας στην απόσταση (πχ. Στην *Επιστροφή της Ιφιγένειας*, εδώ σελ. 62-67).

²³³ Βλ.: *Το Παράθυρο*, *Τέταρτη Διάσταση*, 9-19.

²³⁴ Βλ. συγκεκριμένα το δρόμο στο *Παράθυρο*, ό.π.

²³⁵ Και την παρομοίωση του παραθύρου με την κορνίζα και πάλι στο *Παράθυρο*, ό.π.

²³⁶ Αξίζει να σημειωθεί ότι οι, φαινομενικά αντίθετες, έννοιες αυτές σχεδόν ταυτίζονται εδώ, αλλά και αμέσως παρακάτω.

²³⁷ Βλ. μεταξύ άλλων την πραγμάτευση του *Αγαμέμνονα*, εδώ: σελ. 44-53.

²³⁸ Υπενθυμίζουμε το ρόλο του αιθέριου στοιχείου στη σκιαγράφηση του «ενδιάμεσου» αυτού χώρου.

ολομόναχη, **ανάμεσα** σε Τρώες και Αχαιούς, **νιώθοντας τον αγέρα** να κολλάει επάνω μου τα λεπτά πέπλα μου, να ψαύει τις θηλές μου²³⁹, να κρατάει το σώμα μου ακέριο, **ντυμένο κι ολόγυμνο** [...] έτσι ωραία, ανέγγιχτη, δοκιμασμένη, την ώρα που μονομαχούσαν οι δυο αντεραστές μου [...] Μπορούσαν **κι απ' τις δυο πλευρές να με τοξεύσουν**. Έδινα στόχο [...] Τα χέρια τους τρέμαν απ' το θάμβος της ομορφιάς και της αθανασίας μου – (ίσως τώρα μπορώ να προσθέσω: δεν τον φοβόμουν το θάνατο, γιατί τον ένιωθα πολύ μακριά μου). Τότε πέταξα απ' τα μαλλιά μου κι απ' τα στήθη μου τα δυο λουλούδια· το τρίτο το κρατούσα στο στόμα μου [...] **είχα υψωθεί στα νύχια των ποδιών, κι αναλήφθηκα αφήνοντας να πέσει απ' τα χείλη μου το τρίτο λουλούδι. Αυτό μου μένει ακόμη** [...] Οι γλύπτες, σ' αυτή τη στάση ακριβώς (όσο θυμόμουν), δοκίμασαν να φτιάξουν τα τελευταία αγάλματά μου·».

Έτσι, η σφιχτή μουσική δομή του ποιήματος που εδραιώνεται μέσω των επανερχόμενων φράσεων και θεμάτων, καθώς και πολλών ακόμη εσωτερικών επαναλήψεων²⁴⁰, εναρμονίζεται με τη γενική μουσική συνέχεια της *Τέταρτης Διάστασης* ως έργου ενιαίου.

Ακόμα, στο τέλος του ποιήματος, η παραπάνω σκηνή ανακαλείται, αυτή τη φορά οδηγώντας στο κλείσιμο της σύνθεσης και, μάλλον, στο θάνατο της Ελένης, τη μοιραία ολοκλήρωση, δηλαδή, αυτής της ταλάντευσης στον ενδιάμεσο χώρο:

(53^η) « . . . Κι εκείνη η σκηνή, πάνω στα τείχη της Τροίας, - **αναλήφθηκα τάχα στ' αλήθεια** αφήνοντας να πέσει απ' τα χείλη μου; Καμιά φορά **δοκιμάζω και τώρα**, εδώ πλαγιασμένη στο κρεβάτι, ν' ανοίξω τα χέρια, να πατήσω στις μύτες των ποδιών – **να πατήσω στον αέρα**, - το τρίτο λουλούδι - ».

(Επίλογος) «Σώπασε. Έγειρε το κεφάλι πίσω. Ίσως κοιμήθηκε».

4.12. Φαίδρα (17. – 4/1974-7/1975)

Το ποίημα ξεκινά με απλές εσωτερικές επαναλήψεις (1^η: «Σε κάλεσα [...] Σε κάλεσα», 1^η – 2^η: «έλεγες [...] έλεγες [...] όπως σου αρέσει να λες», 2^η: «δεν έφερες [...] δεν έφερες», 2^η – 4^η: «Τι κυνηγάς [...] τι κυνηγάς, αλήθεια;», 4^η: «βαθυγάλαζο

²³⁹ Βλ. παρακάτω στον πεζόμορφο πρόλογο της *Φαίδρας*, *Τέταρτη Διάσταση*, 295.

²⁴⁰ Βλ. για παράδειγμα τις επίμονες αναφορές στις δούλες, ό.π., 275, 277, 280, 284, 287.

[...] βαθυγάλαζο [...] Βαθυγάλαζο, ναι [...] Λοιπόν, ένα φτερό βαθυγάλαζο [...]» και άλλες), οι οποίες, κατά την άποψή μας, προοικονομούν τη μουσική δομή του ποιήματος και ενεργοποιούν τους μηχανισμούς της ανάκλησης και της προσμονής στο επίπεδο της αναγνωστικής πρακτικής, όπως έχουμε ήδη δει σε πολλές περιπτώσεις στο πλαίσιο της ανά χειράς μελέτης.

Όσον αφορά τα επανερχόμενα θέματα, η *Φαίδρα* συνεχίζει την ανάπτυξη του θέματος της διαφάνειας, το οποίο είδαμε να δεσπόζει και στην προηγούμενη *Ελένη*²⁴¹, και μάλιστα με βάση όμοιους συνδυασμούς στο επίπεδο της χροιάς:

(1^η) «Περιμένω να βραδιάσει, να μεγαλώσουν στον κήπο **οι σκιές**²⁴², να μπουν στο σπίτι, **οι σκιές** των δέντρων και των αγαλμάτων, να μου κρύψουν το πρόσωπο²⁴³, τα χέρια, τα λόγια [...] παρ' όλο που μένω μες στο σπίτι, παρ' όλο που κρατώ κλειστά τα μάτια για να συγκεντρωθώ – το αισθάνομαι: **δεν επαρκώ στον εαυτό μου**· μες απ' τα βλέφαρά μου **σα να 'ναι γυάλινα**, βλέπω έξω [...] λέω, μάλλον, πως τα έξω εισδύουν εντός μας [...]

(2^η) «[...] **έναν ίσκιο μονάχα** να κρυφτούμε».

Λίγο παρακάτω, το θέμα εμπλουτίζεται απ' την υπόκρουση ενός άλλου σταθερά επανερχόμενου μοτίβου, που δεν είναι άλλο από το σπίτι:

(7^η) «**Τούτο το σπίτι**²⁴⁴ είναι γεμάτο απ' τον ίσκιο σου. **Το σπίτι είναι σώμα**, - το αγγίζω, με αγγίζει, κολλάει απάνω μου, **τις νύχτες ιδίως** [...]

(8^η) «**Δεν έχω πια πού να κρυφτώ. Κλείνω σφιχτά τα μάτια και φέγγω ολόκληρη και βλέπομαι** [...] **Το σπίτι είναι σώμα**».

(16^η – 17^η) «Ξεχώριζα και το δικό μας **σπίτι** – τη μαρμάρινη σκάλα φωτισμένη [...] **εγώ δεν είμαι κει μέσα, εγώ δεν είμαι κει μέσα** – ζανάλεγα· έχω φύγει, έχω ξεφύγει **απ' το κλειστό κι απ' το θνητό**. Φανταζόμουν το βλέμμα σας [...] **Κι ακριβώς τη στιγμή που 'νιωθα να φαρδαινούν τα πλευρά μου αδέσμευτα στη βαθύτερη ανάσα** ένας κόμπος με σταματούσε [...] κ' η γνώση πως θα γυρίσω

²⁴¹ Υποθέτουμε ότι το γεγονός αυτό συντέλεσε στην τοποθέτηση της *Φαίδρας* στη θέση αυτή, στη στ' έκδοση της *Τέταρτης Διάστασης* το 1978.

²⁴² Βλ.: *Η Σονάτα του Σελινόφωτος*: (2^η) «Όταν έχει φεγγάρι μεγαλώνουν οι σκιές μες στο σπίτι», *Τέταρτη Διάσταση*, 45.

²⁴³ Εδώ προαναγγέλλεται η ανάπτυξη του επανερχόμενου θέματος του προσώπου.

²⁴⁴ Εμφανίζεται και πάλι εδώ η επαναλαμβανόμενη φράση της *Σονάτας*, όπως και στο *Νεκρό Σπίτι* (βλ. εδώ σελ. 58-62).

πίσω· κ' ήμουν κιόλας κει μέσα, εδώ μέσα στη θέση μου κάτω απ' τη λάμπα [...] κοιτάζοντας [...] πάνω απ' τους ώμους σας κι απ' την αδιάφορη ματιά σας έξω απ' το παράθυρο, προς τη διάφανη νύχτα όπου είχα δραπετεύσει για λίγο».

Σταδιακά, η πρόοδος της μουσικής ανάπτυξης οδηγεί στην επαναφορά ενός άλλου επανερχόμενου θέματος (το προσωπείο), το οποίο είδαμε να αναπτύσσεται σε όλες τις αρχαιότεμες συνθέσεις και κυρίως στο *Φιλοκτήτη*:

(18^η – 27^η) «Θέ μου, δεν την αντέχω αυτή την προσποίηση. Νιώθω κάθε χειρονομία μου ν' αφήνει στο ταβάνι, στο πάτωμα, στον τοίχο, έναν ίσκιό τεράστιο· ο ίσκιος πολλαπλασιάζεται, απλώνει, μεγεθύνεται απ' τη μια στιγμή στην άλλη, καθρεφτίζοντας όλες τις μυστικές, ενδόμυχες κινήσεις μου [...] Δεν ξέρω πια πού να μείνω, έτσι πολιορκημένη απ' τους ίσκιους μου²⁴⁵, πιο φανερή τώρα [...] περίβλεπτη [...] να βλέπω τις διαρκείς μεταμορφώσεις των ίσκιων μου. [...] Όλη μέρα περιμένω τη νύχτα²⁴⁶ μήπως οι ίσκιόι μου αφομοιωθούν απ' το σκοτάδι για να μπορέσω να πιάνω λιγότερο χώρο [...] Δεν τα καταφέρνω. Οι σκιές μου δεν απορροφούνται απ' το σκοτάδι· αντίθετα μάλιστα κυριεύουν όλη τη νύχτα. Και τότε διευρύνομαι μαζί τους κι εγώ [...] βυθισμένη [...] ολόλευκη [...] σαν πνιγμένη γυναίκα [...] φωτισμένη απ' το φεγγάρι [...] Και να ξανά να περιμένω πώς και πώς τη μέρα [...] να ξεχωρίσουν οι σκιές μια-μια οι σκιές μου για να μοιραστώ τις σκιές μου, να μην είμαι μόνη με μόνη²⁴⁷. Δεν τις αντέχω αυτές τις νύχτες της άνοιξης. Οι ατμοί ανεβαίνουν [...] τα σεντόνια μουσκεμένα από νερά χλιαρά [...] να στάζουν [...] πήζουν, κρυσταλλώνουν [...] σε βαθιά σπήλαια μέσα μας – περιέργα γυάλινα δάση, γυάλινα αγάλματα πουλιών [...] γυάλινα ερωτικά συμπλέγματα σε μιαν υπόγειο, πυρετική υγρασία [...] Ανυπόφορες, θέ μου, κ' οι νύχτες κ' οι μέρες. Το πρωί [...] η πρώτη κίνησή μας [...] ν' απλώσουμε το χέρι να πάρουμε απ' το κομοδίνο το στεγνό μας προσωπείο [...]».

²⁴⁵ Βλ. το «πολιορκημένη απ' έξω κι από μέσα» της Γυναίκας με τα Μαύρα στη *Σονάτα, Τέταρτη Διάσταση*, 48.

²⁴⁶ Βλ.: *Περσεφόνη*, ό.π. 191-203.

²⁴⁷ Βλ.: *Χρυσόθεμις*: «μόνοι με μόνους», ό.π. 179.

Υπενθυμίζοντας το γεγονός ότι η *Φαίδρα* γράφεται μετά την έκδοση της *Τέταρτης Διάστασης*²⁴⁸, πρέπει να σημειωθεί ότι εδώ συνδυάζονται αρμονικά πολλές από τις χροιές (γυαλί, ίσκιος, αχνός, υγρασία κ.ο.κ.) που έχουν χρησιμοποιηθεί και εδραιωθεί στην πορεία του τόμου. Στη συνέχεια, το θέμα του προσωπίου αναπτύσσεται μέσω της επανάληψης:

(28^η – 32^η) «[...] να 'χεις το φόβο μήπως **ξεκολλήσει ολόκληρο το προσωπίο** από μια αθέλητη σύσπαση χαμόγελου [...] **Αυτό το ξεκόλλημα της μάσκας** το νιώθουμε πάντα όχι τόσο απ' τα έξω όσο απ' τα μέσα [...] Βράδιασε πια. Σκοτεινίασε. Δε βλέπω τη μορφή σου. Καλύτερα. **Δε βλέπω την προσωπίδα** σου. [...] Καλύτερα έτσι. [...] Δεν είναι κείνη η σπλαχνιά της άχρονης αστροφεγγιάς – την ζέχασα. Μπορεί και κείνη να 'ταν **μια προσωπίδα**. [...] το αίμα μας πιο πύρινο, πιο κόκκινο²⁴⁹ ν' ανεβαίνει να πορφυρώνει **όχι μόνο το πρόσωπο μα και το προσωπίο** διανοίγοντας οπές στο μέταλλο, ώσπου το πρόσωπό μας αιμόφυρτο **να βγει μες απ' το προσωπίο** [...] να υπάρξει μια στιγμή **πάνω απ' το προσωπίο** του [...] Έχω δει πρόσωπα νεκρών [...] να **επικάθονται επάνω στην ψυχρή τους χρυσή προσωπίδα** [...] Όχι, όχι. Εγώ ομολόγησα. Το άγιο, το ταπεινό το ψεύδος δεν το κράτησα. **Το προσωπίο το 'σκισα και το πέταξα** μπροστά στα πόδια σου· δεν το διατρύπησα, δεν το υπερκάλυψα με το πρόσωπό μου».

Η αξιοσημείωτη πυκνότητα και έντασης ανάπτυξη του θέματος κλείνει με την επανεμφάνιση μιας φράσης που διατυπώθηκε όμοια στη 2^η στροφική ενότητα:

²⁴⁸ Απο τον Απρίλιο του 1974 ως τον Ιούλιο του 1975. Αξίζει επίσης να σημειώσουμε ορισμένες άμεσες παραπομπές στις υπόλοιπες συνθέσεις του τόμου, οι οποίες πρέπει εδώ να υπογραμμιστούν καθώς η *Φαίδρα* αποτελεί μεταγενέστερη προσθήκη στον τόμο και, επομένως, μπορούμε με σχετική ασφάλεια να υποθέσουμε ότι πρόκειται για συνειδητές επιλογές: (34η) «*απ' το πάνω μέρος του προαστίου ακούγεται ο ήχος ενός φλάουτου - η ίδια άγνωστη φράση· κι άξαφνα σβήνει· και την ξέρεις*», ό.π. σελ. 310. Βλ. στο *Νεκρό σπίτι* (53^η): «*και το φλάουτο απ' τ' ανοιχτό παράθυρο του φοιτητή – μουσικού ερασιτέχνη [...]*», ό.π. 110. Η αναφορά στην «ίδια φράση» θεωρούμε πως υπογραμμίζει το συσχετισμό με τα προηγούμενα, ενώ επίσης παραπέμπει στη γνωστή φράση της *Σονάτας*. Παρακάτω, (35η) «*Ο κηπουρός είναι νεκρός*» (ό.π., 310), όπως ακριβώς στον πεζόμορφο επίλογο της *Χρυσόθεμης*: «*Κάποιο πρωινό, στα πέτρινα σκαλιά κείνου του τάφου, βρήκαν νεκρό το γερο-κηπουρό*» (ό.π., 187-188).

²⁴⁹ Βλ. και παραπάνω: (12^η) «*είμαι ολάκερη κόκκινη απ' το αίμα, μέσα κι έξω [...]*». *Τέταρτη Διάσταση*, 303.

(32^η) «[...] τώρα θα 'θελα να σ' το ζαναπό: την αγιότητα²⁵⁰ πριν την αμαρτία δεν την πιστεύω».

Το ποίημα φτάνει στο τέλος του με τη συνήθη, όπως έχουμε διαπιστώσει²⁵¹, τεχνική των κλιμακούμενων επαναλήψεων, ενώ παράλληλα ανακαλείται η επανερχόμενη φράση της προηγούμενης *Ελένης* («μείνε ακόμα») με την αντιστροφή της («μπορείς να πηγαίνεις»):

(42^η) «**Τι απόμεινες έτσι σαν πετρωμένος**²⁵² [...] **Πήγαινε τώρα** να πλύνεις τον ιδρώτα [...] **Πήγαινε**. Ω ναι, κι απόψε, όπως πάντα, πολύ θα το 'θελα να σε οδηγήσω εγώ στο λουτρό²⁵³»

(45^η) «**Μπορείς να πηγαίνεις**».

(46^η) «**Άκου στη λίμνη τα βατράχια** – τρελάθηκαν [...] Ίσως μια μέρα **να το μάθεις** και συ [...] **Δεν το 'χεις μάθει**. Λοιπόν, **θα σου το μάθω** εγώ».

(47^η) «**Φύγε, λοιπόν. Τι μου στέκεις εκεί απολιθωμένος; Έμπα στο λουτρό σου, έμπα** [...] Ίσως κει μέσα ν' αφαιρέσεις για λίγο και συ **το προσωπείο σου, τη γυάλινή σου πανοπλία**, την παγωμένην αγιοσύνη σου [...] **Φεύγα, σου λέω. Δεν αντέχω** [...] **Τι πάθαν απόψε τα βατράχια; Φωνές, φωνές, φωνές** [...] **Τι όμορφη, αδέκαστη νύχτα - αδέκαστη, αδέκαστη, αδέκαστη** – τι όμορφη νύχτα».

Επίσης, στον πεζόμορφο επίλογο ολοκληρώνεται η «κυκλική κίνηση»²⁵⁴ του ποιήματος, καθώς «οι προβολείς των δύο αμαξιών ρίχνουν σταυρωτά τις σκιές», τις οποίες στην πρώτη στροφική ενότητα περιμένει η ομιλούσα να «μεγαλώσουν, να μπουν στο σπίτι», «πάνω στο σώμα της κρεμασμένης».

Συμπερασματικά, διαπιστώνουμε ότι το ποίημα, που γράφεται με τον τρόπο (à la manière) της *Τέταρτης Διάστασης* μετά την έκδοσή της, διατηρεί και εξελίσσει όλα τα μουσικά χαρακτηριστικά που έχουμε ήδη εντοπίσει στις υπόλοιπες συνθέσεις του τόμου. Επιπλέον, η επιλογή της εκ των υστέρων συμπερίληψης της *Φαίδρας* στον τόμο φανερώνει, κατά την άποψή μας, την αντίληψη του ποιητή γύρω απ' τον

²⁵⁰ Παραπάνω, η αγιότητα έχει συνδυαστεί με το θέμα του προσωπείου: (30^η) «*αγιότητα πες την, αγνότητα πες την – προσωπίδα*».

²⁵¹ Βλ. παραπάνω: σελ. 85 (υποσημ. 229).

²⁵² Βλ. και στον *Αϊάντα*: (1^η) «*Τι πέτρωσες έτσι;*», *Τέταρτη Διάσταση*, 231.

²⁵³ Ανακαλείται ίσως εδώ και το λουτρό του Αγαμέμνονα, ό.π. 57-69.

²⁵⁴ Βλ. τη διατύπωση της Χρύσας Προκοπάκη, ό.π., σελ. 161.

ιδιαίτερο και συγκεκριμένο χαρακτήρα της *Τέταρτης Διάστασης* ως ενιαίου έργου, προϊόντος μιας μουσικής ποιητικής.

Κεφάλαιο 5: Μια εισαγωγή σε θέση επιλόγου

5.1. Όταν έρχεται ο ξένος (4. – 2/1958)

Το τελευταίο ποίημα του τόμου αποτελεί, κατά την άποψή μας, εξαιρετικό παράδειγμα ενδεικτικό της μουσικής συνέχειας και ενότητας που χαρακτηρίζει την *Τέταρτη Διάσταση*. Γραμμένο το 1958, το *Όταν έρχεται ο ξένος* είναι ένα από τα ποιήματα στα οποία λειτουργεί κυρίως αυτό που ονομάσαμε παραπάνω «φανερή μουσική», η οποία βασίζεται στις απλές επαναλήψεις, και για το λόγο αυτό μπορούμε να το χαρακτηρίσουμε ως έργο πρωτόλειο, συγκριτικά με τα συνθετότερα ποιήματα του τόμου. Μερικά παραδείγματα:

(1^η) «[...] στη μεγάλη κάμαρα με τους σκεπασμένους καθρέφτες²⁵⁵, ήρθε Εκείνος, **ακάλεστος, ξένος – τι ζητούσε;** [...] δεν είχαμε εμείς να δώσουμε **τίποτα – ξένος, ακάλεστος, αμέτοχος** στη λύπη μας [...] **Τι ήθελε;**»

(2^η) «Κι αν έχουμε δε θέλουμε να δώσουμε τίποτα. **Ας μας αφήσουν** επιτέλους [...] να μας αφήσουν [...] **Να φύγει, είπαμε, ξένος, ακάλεστος, ύπουλος** [...]

(3^η) «**Τι ζητούσε;**»

(4^η) «[...] έλεγε [...] μπορούμε να τα δώσουμε, - έτσι έλεγε – **ακάλεστος, ξένος, απαράδεχτος** [...]

(6^η) «[...] έλεγε [...]

(7^η) «**Αρκεί να σπάσουμε** [...] έλεγε [...] **Αρκεί να θυμηθούμε** [...]

(9^η) «**Αργότερα** θα σμίγαν από μέσα [...] Σαν θυμηθούμε, **είπε**, ποτέ δεν έχει περάσει η ώρα αυτού που θυμόμαστε. Τα φραγκόσυκα [...] θυμίζουν τις αναβολές μας, θυμίζουν ένα “**αργότερα**” σαν συνέχεια [...]

(10^η) «**Δεν είναι λοιπόν απουσία** το άνοιγμα του παράθυρου [...] **Δεν είναι απουσία** [...]

Όπως είδαμε και σε άλλες περιπτώσεις²⁵⁶, οι επαναλήψεις αυτές εντοπίζονται σε μεγαλύτερη πυκνότητα στις πρώτες στροφικές ενότητες, χρησιμεύοντας στην

²⁵⁵ Βλ. και στην *Ισμήνη*: (33^η) «Σκεπάσαμε και τους καθρέφτες», *Τέταρτη Διάσταση*, 218-219.

²⁵⁶ Βλ. *Το Παράθυρο, Χειμερινή Διαύγεια, Η Σονάτα του Σελινόφωτος, Αγαμέμνων, Ορέστης, Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού, Αίας*. Ό.π., 9-19, 23-29, 45-53, 57-69, 73-89, 137-157, 231-243.

εδραίωση της μουσικής δομής του ποιήματος και ενεργοποιώντας, στο επίπεδο της αναγνωστικής πρακτικής, τις λειτουργίες της προσμονής και της ανάκλησης.

Στο *Όταν έρχεται ο ξένος* αναγνωρίζουμε μια από τις πρώτες δοκιμές της νέας μουσικοσυνθετικής μεθόδου που εφαρμόστηκε αρχικά στη *Σονάτα του Σελινόφωτος*. Ιδιαίτερα ενδιαφέρον μας φαίνεται το γεγονός ότι η δοκιμή αυτή, όπως και *Το Παράθυρο*, η *Χειμερινή Διαύγεια* και το *Χρονικό*, δεν αξιολογήθηκε ως επαρκής για αυτοτελή έκδοση, αλλά θεωρήθηκε κατάλληλη να αποτελέσει μέρος ενός μεγαλύτερου συνθετικού έργου, όπως η *Τέταρτη Διάσταση*, συμβάλλοντας στη διαμόρφωση του συγκεκριμένου ποιητικού της τρόπου. Αυτό ενισχύει την υπόθεσή μας σχετικά με τη μουσική συνέχεια και ενότητα του τόμου, αφού αναδεικνύει το κριτήριο της δομής και το ρόλο του στην επιλογή και την ταξινόμηση των ποιημάτων.

Επίσης, στο ποίημα προαναγγέλλονται, σύμφωνα με τη χρονολογία της συγγραφής του, και συνοψίζονται, σύμφωνα με τη θέση του στον τόμο, πολλά από τα δεσπύζοντα επανερχόμενα θέματα που έχουμε εντοπίσει και αναλύσει στην παρούσα μελέτη. Πιο συγκεκριμένα, στο *Όταν έρχεται ο ξένος* η ανάπτυξη των θεμάτων γίνεται με μεγάλη ενάργεια, πράγμα που οδηγεί, λόγω της θέσης του ποιήματος στον τόμο, σε μια "εξήγηση" όσων προηγήθηκαν. Η σχετική "ανωριμότητα" του έργου, δηλαδή, και η ακόλουθη σαφήνειά του, αποκτούν καινούργια αξία ως στοιχεία της μουσικής δομής της *Τέταρτης Διάστασης*. Ας δούμε για παράδειγμα την ανάπτυξη του θέματος της μνήμης στο ποίημα:

(2^η) *«μια μετρημένη λήθη, να ξεθαρρευτούμε, να επεκτείνουμε τη μνήμη προς τα πέρα ή προς τα πάνω».*

(4^η) *«τα λόγια του σα μια σειρά σταμνιά [...] θυμίζοντας το δροσερό νερό [...] – θυμίζανε [...] την ώρα που βραδιάζει [...] διάφορα μέταλλα, διάφοροι ήχοι, διάφορη απόσταση, πιστοποιώντας την απεραντοσύνη σε κάθε κατεύθυνση μπροστά ή πίσω, απ' το 'να ή τ' άλλο πλάι, πάνω ή κάτω».*

(5^η) *«Η στιγμή δεν ήταν πια ένα κλείσιμο μα το κέντρο μιας έκτασης μ' άπειρη περιφέρεια».*

(7^η) *«Αρκεί να σπάσουμε την πολιορκία της στιγμής [...] Αρκεί να θυμηθούμε».*

(9^η) *«Σαν θυμηθούμε, είπε, ποτέ δεν έχει περάσει η ώρα αυτού που θυμόμαστε [...]».*

(10^η) «όλα πορεύονται κάπως κυκλικά, επιστρέφουν σ' ένα πιο πάνω επίπεδο, τα ξανασυναντούμε²⁵⁷ [...]».

(14^η – 15^η) «**θυμόσατε;** [...] Ύστερα πλάτυνε ο χρόνος κ' η βουή κ' η γνώση σε μιαν επιστροφή απ' το μακριά, **εδώ στον ενωμένο χρόνο**, όπου κάθε νύχτα τα **βατράχια** υπάρχουν μες στον κάμπο κι ο κάμπος μέσα στα **βατράχια**²⁵⁸. **θυμηθείτε** τις αρχαίες φωνές τους²⁵⁹ [...]».

(16^η) «Όλα δικά μας, πιο δικά μας **με τη μνήμη μας** [...]».

Η ανάπτυξη του θέματος καταλήγει σ' έναν ορισμό της *Τέταρτης Διάστασης*:

(28^η) «είναι σαν μια έξοδος απ' το χρόνο, σαν καθήλωση του χρόνου, σαν κατάργησή του απ' την ταχύτητα της σκέψης και της μνήμης και του ονείρου [...] είναι η ένωση του άντρα και της γυναίκας, της σιωπής και της φωνής, της ζωής και της ποίησης [...]».

(34^η) «Όλα δικά μας, - είπε ο Ξένος. - Όλα του κόσμου τούτου - και τους νεκρούς μας τους κουβαλάμε μέσα μας χωρίς ο χώρος να στενεύει, χωρίς να βαραίνουμε - συνεχίζουμε τη ζωή τους απ' τις βαθιές στοές και τις έρημες ρίζες, τη δική τους ζωή, τη δική μας ακέρια μες στον ήλιο. Τότε ακριβώς είναι που γίνεται **μια μεγάλη ησυχία, μια μεγάλη διαφάνεια** [...] Σας έλεγα, λοιπόν, πως δεν υπάρχει ο θάνατος, - τέλειωσε ο Ξένος ήμερα, απλά [...]».

Όπως γίνεται φανερό, το θέμα αναπτύσσεται συγκεκριμένα, ουσιαστικά, τις ποικίλες εκφάνσεις του και παρουσιάζοντας, στην ολότητά του σχεδόν, το αρμονικό του υπόβαθρο (βλ. τη σειρά των αρμονικών). Έτσι, και σύμφωνα με όσα είπαμε αμέσως παραπάνω, το *Όταν έρχεται ο ξένος* αντιπροσωπεύει και υλοποιεί την ίδια την εξέχουσα θέση της σημαίνουσας, άρα μουσικής, δομής στην *Τέταρτη Διάσταση*.

²⁵⁷ Σημειώνουμε εδώ τη ρηματοποίηση της ίδιας της μουσικής δομής του ποιήματος και του τόμου.

²⁵⁸ Υπενθυμίζουμε την εμφάνιση των βατράχων στο τέλος της *Φαίδρας*.

²⁵⁹ Αντηχούν ίσως τώρα στη δική μας μνήμη οι φωνές των μονολογιστών από τις αρχαιότεμες συνθέσεις.

Συμπεράσματα

Στην παρούσα μελέτη, επιχειρήσαμε να δείξουμε, αφενός, ότι τα ποιήματα που συγκροτούν την *Τέταρτη Διάσταση* του Γιάννη Ρίτσου αποτελούν «μουσικά ποιήματα», είναι δηλαδή προϊόντα μιας συνθετικής μεθόδου συνδεδεμένης με την τέχνη της μουσικής,, αφετέρου, ότι ολόκληρο το έργο διαθέτει μια «μουσική δομή», καθώς στο εσωτερικό του αναπτύσσονται και λειτουργούν σύνθετες σχέσεις μουσικού τύπου. Πιο συγκεκριμένα, στόχος μας ήταν να αναδείξουμε τα επιμέρους στοιχεία των ποιημάτων και του συνόλου του τόμου, τα οποία που παραπέμπουν στο συσχετισμό των δύο τεχνών και καθιστούν θεμιτή και ερευνητικά παραγωγική τη συνθεώρησή τους στο πλαίσιο μιας φιλολογικής επιστημονικής εργασίας.

Οφείλουμε να δηλώσουμε και πάλι εδώ τους λόγους, για τους οποίους συνδέσαμε τις δύο τέχνες στο πλαίσιο της *Τέταρτης Διάστασης* για να αναδείξουμε τη «μουσική δομή» της, από τη στιγμή που δεν ενδιαφερθήκαμε σε κανένα βαθμό για εξωτερικά χαρακτηριστικά της ηχητικής διάστασης της ποίησης και την κοινώς θεωρούμενη *μουσικότητα*. Όπως προαναγγείλαμε στην εισαγωγή, αυτό συνέβη επειδή, κατά την άποψή μας, το πλέον πρόσφορο και διερευνήσιμο κομμάτι της αδιαμφισβήτητης σχέσης μεταξύ των δύο τεχνών συνδέεται όχι τόσο με το μέσο (medium) της καθεμιάς (ήχος, γλώσσα), όσο με την κοινή ταυτότητά τους ως κειμένων, με την ιδιότητά τους, δηλαδή, να αρχίζουν και να τελειώνουν σε καθορισμένα σημεία στο χρόνο.

Σύμφωνα με τη θέση μας αυτή, αντλήσαμε και εκμεταλλευτήκαμε τα θεωρητικά εργαλεία της μουσικολογίας που αφορούν στην ανάλυση της μουσικής ως τέχνης του χρόνου, και των οποίων τα αντίστοιχα λείπουν, σε γενικές γραμμές, απ' τον επιστημονικό φιλολογικό λόγο. Έτσι, προχωρήσαμε σε μια θεώρηση της ποίησης ως δραστηριότητας προς ολοκλήρωση, εστιάζοντας στα «μουσικά» χαρακτηριστικά της, χωρίς όμως να απομακρυνθούμε απ' την αποκλειστικά κειμενική αφορμή και στόχευση της εργασίας αυτής. Αντίθετα, για την παρουσίαση των θέσεών μας, επιλέξαμε πάντοτε να "ακούσουμε" αποκλειστικά το κείμενο, παραθέτοντας τα απαραίτητα χωρία, τα οποία πολλές φορές χρειάστηκε να είναι εκτενή· οι δικές μας θέσεις είναι το αποτέλεσμα αυτής της προσεκτικής "ακρόασης".

Ο πυρήνας των συμπερασμάτων μας σχετίζεται με το ρόλο της επανάληψης ως θεμελιώδους και, παραδόξως, ερευνητικά αναξιοποίητου δομικού στοιχείου της ποίησης και της λογοτεχνίας γενικότερα, το οποίο είναι άμεσα συνδεδεμένο με την

τέχνη της μουσικής. Στην αναλυτική πραγμάτευση και τον ορισμό μιας διαφαινόμενης γενικής *ποιητικής της επανάληψης*, θα πρέπει να αφιερωθεί μια αυτοτελής, εκτενέστερη μελέτη, η οποία θα αξιοποιήσει τα μεθοδολογικά και θεωρητικά εφόδια της φιλοσοφίας της επανάληψης, της μουσικολογίας και της θεωρίας της λογοτεχνίας. Στο πλαίσιο της ανά χειράς διπλωματικής εργασίας, επιχειρήσαμε μόνο να αναδείξουμε, σ' ένα πρώτο επίπεδο, τον ιδιαίτερο ρόλο της επανάληψης στην *Τέταρτη Διάσταση*.

Όπως είδαμε, η χρήση της επανάληψης στις συνθέσεις του τόμου αποδεικνύεται δεσπόζουσα κι επιτελεί πλήθος λειτουργιών σχετικών με την ιδιαίτερη δομική τους οργάνωση και την αναγνωστική στάση που αυτές προτείνουν. Ειδικότερα, διαπιστώσαμε ότι η επανάληψη, στις διάφορες μορφές της, διαρρηγνύει τη γραμμικότητα του χρόνου και της αφήγησης, αποτελώντας βασικό χαρακτηριστικό του ποιητικού λόγου, ενώ, παράλληλα, συντελεί στη συγκρότηση μιας ιδιαίτερης δομής μουσικού τύπου, βασισμένης στις λειτουργίες της προσμονής και της ανάκλησης.

Εξετάζοντας τη χρήση της επανάληψης στην *Τέταρτη Διάσταση*, εντοπίσαμε ορισμένες επιμέρους εκφάνσεις της, με βάση, αφενός, το είδος των επαναλαμβανόμενων μονάδων (λέξη, φράση, εννοιολογικό σχήμα), αφετέρου, την πυκνότητα και την ένταση των επαναλήψεων. Αρχικά, ορίσαμε την *απλή (ή: γυμνή) επανάληψη* ως την επανερχόμενη εμφάνιση λέξεων και αυτούσιων φράσεων, σε μικρά ή μεγαλύτερα κομμάτια μιας σύνθεσης. Η απλή επανάληψη λέξεων, όπως είδαμε, στην *Τέταρτη Διάσταση* συχνά συναντάται στο εσωτερικό στροφικών ενοτήτων, είτε στην αρχή των ποιημάτων, συμβάλλοντας στην εδραίωση του ποιητικού κλίματος και της μουσικής δομής τους, είτε στο τέλος τους, ολοκληρώνοντας μια κλιμάκωση. Η απλή επανάληψη φράσεων, από την άλλη, συνήθως διατρέχει όλη την έκταση μιας σύνθεσης χρησιμεύοντας σαν «ρεφρέν».

Η πιο σύνθετη μορφή της επανάληψης, την οποία θα μπορούσαμε να ονομάσουμε *ενδεδυμένη επανάληψη* κατά τον σχετικό ορισμό του G. Deleuze, είναι αυτή που σχετίζεται με την επανερχόμενη εμφάνιση εννοιολογικών σχημάτων, δηλαδή την επανάληψη αναφορών σε συγκεκριμένα νοήματα και θέματα εν γένει. Επειδή στο συγκεκριμένο πεδίο ελλοχεύει ο κίνδυνος αυθαίρετων ή ανυπόστατων συνδέσεων και συμπερασμάτων, κρίναμε απαραίτητο να περιορίσουμε τις παρατηρήσεις μας στις περιπτώσεις εκείνες που χαρακτηρίζονται από τη μέγιστη δυνατή σαφήνεια, όπου δηλαδή εντοπίσαμε άμεσες αναφορές σε θέματα και

εννοιολογικά σχήματα. Συνοψίζοντάς τα εδώ, πρέπει να αναφερθούμε σε τρία δεσπύζοντα επανερχόμενα θέματα: μνήμη, διαφάνεια, προσωπείο. Θεωρούμε πως σ' αυτά αποτυπώνεται, σχηματικά, το θεματικό και φιλοσοφικό υπόβαθρο της *Τέταρτης Διάστασης* και, μέσω των επανεμφανίσεών τους, η μουσική της δομή.

Όπως τονίσαμε σε πολλά σημεία της παρούσας μελέτης, κάθε ένα από τα παραπάνω επανερχόμενα θέματα, αλλά και κάθε λέξη στη λογοτεχνία, μπορεί να θεωρηθεί με μουσικούς όρους ως *βάση* μιας *σειράς αρμονικών*, μιας σειράς από αναρίθμητα παράλληλα νοήματα, τα οποία μπορεί να είναι μεταδιακειμενικής ή άλλης προέλευσης, και τα οποία συναποτελούν, έχοντας όμως δευτερεύοντα ρόλο, το ποιητικό νόημα του συμβολικού θέματος, την ξεχωριστή ποιότητα του "ήχου" του. Το φαινόμενο αυτό, το οποίο συνδέσαμε με τη λειτουργία της *ποιητικής χροιάς*, γίνεται ιδιαίτερα αισθητό στην *Τέταρτη Διάσταση* και βασίζεται, μεταξύ άλλων, στις βασικές λειτουργίες της επανάληψης που περιγράψαμε παραπάνω. Ελπίζουμε, όπως και στην περίπτωση της *ενδεδυμένης επανάληψης*, πως αποφύγαμε τον κίνδυνο της αυθαιρεσίας που είναι αναπόφευκτα παρών, λόγω της φύσης των προτεινόμενων όρων.

Μια ακόμη πτυχή της μουσικής δομής της *Τέταρτης Διάστασης* ερευνήσαμε εντοπίζοντας στο εσωτερικό των συνθέσεων *μεταβάσεις* μουσικού τύπου, τις οποίες ορίσαμε ως ξαφνικές και, συνήθως, απρόκλητες μεταβολές στον άξονα του χώρου ή του χρόνου, ως επί το πλείστον, οι οποίες έχουν έκταση κυμαινόμενη μεταξύ της μιας και των τεσσάρων στροφικών ενοτήτων περίπου. Οι μεταβάσεις αυτές αποτελούν καθαρά δομικό στοιχείο των ποιημάτων που εξετάσαμε και, για το λόγο αυτό, θεωρούμε πως διαδραματίζουν εξαιρετικά σημαντικό ρόλο στη συγκρότηση της μουσικής δομής τους, καθώς εισάγουν και αναπτύσσουν μια θεμελιώδη διαφορά, μεταξύ ενός βασικού ποιητικού περιβάλλοντος, το οποίο είναι ανάλογο της *τονικής*²⁶⁰ στη μουσική, και ενός ή πολλών «παραλλαγών» ή «τροποποιήσεών» του, που αντιστοιχούν στις διάφορες βαθμίδες της κλίμακας.

Με βάση τα παραπάνω εργαλεία, προχωρήσαμε, στο πλαίσιο της εργασίας αυτής, σε μια αναλυτική πραγμάτευση του συνόλου των συνθέσεων της *Τέταρτης Διάστασης*, αναδεικνύοντας το μουσικό τους χαρακτήρα και τη μουσική δομή του συνόλου του τόμου. Στην πορεία της διαδικασίας αυτής, διαπιστώσαμε, μεταξύ άλλων, ότι υφίστανται ορισμένες διαφορές στην εφαρμογή της μουσικοσυνθετικής

²⁶⁰ Βλ.: T. Baker, ό.π. σελ. 203.

μεθόδου που εντοπίσαμε σε κάθε σύνθεση και ότι οι διαφορές αυτές σχετίζονται, κυρίως με το χρόνο συγγραφής των ποιημάτων.

Απ' τη μια μεριά, ορίσαμε μια *φανερή μουσική*, βασισμένη κυρίως στην *απλή (γυμνή) επανάληψη* και τη *μετάβαση*, η οποία εντοπίζεται, κατά κύριο λόγο, στις πρώιμες συνθέσεις του τόμου, όσες δηλαδή προηγούνται της έναρξης της συγγραφής του *Ορέστη* (6/1962) και του *Φιλοκτήτη* (5/1963). Στις συνθέσεις αυτές, τα μουσικά στοιχεία λειτουργούν στην επιφάνεια, με άμεσες αναφορές και συχνή θεματοποίηση της ίδιας της μουσικής λειτουργίας τους. Ο τρόπος αυτός δεσπόζει, αλλά δεν περιορίζεται στις πρώτες, χρονολογικά, συνθέσεις, καθώς ανακαλείται συχνά σε άλλες ώριμες (π.χ. στον *Αίαντα*).

Από την άλλη, εντοπίσαμε μια σύνθετη *κρυφή μουσική* στις εννέα αρχαιότεμες συνθέσεις που ακολουθούν τη συγγραφή του *Ορέστη* και του *Φιλοκτήτη* που αποτελούν σημείο καμπής για την εξέλιξη της νέας τεχνικής του ποιητή. Από εκεί και πέρα, θεωρούμε πως εφαρμόζεται μια ποιητική μέθοδος, η οποία στηρίζεται σε πολύπλοκες σχέσεις όχι μόνο στο εσωτερικό, αλλά και μεταξύ των ποιημάτων, και συγκροτεί τον ενιαίο χαρακτήρα της *Τέταρτης Διάστασης* και τη μουσική της δομή. Η τεχνική αυτή, επίσης, βασίζεται σε μια περισσότερο μελετημένη χρήση της χροιάς στην ανάπτυξη των επανερχόμενων θεμάτων.

Η ερευνητική προσέγγιση που πραγματοποιήθηκε στην παρούσα διπλωματική εργασία δεν εξαντλείται στα όρια αυτής και, σε καμία περίπτωση, δεν αφορά μόνο στην πραγμάτευση της *Τέταρτης Διάστασης* ή της ποίησης του Γ. Ρίτσου γενικότερα. Πρόκειται, κατά την άποψή μας, για μια εμπεριστατωμένη ερευνητική πρόταση για τη συνθεώρηση λογοτεχνίας και μουσικής στο πλαίσιο της επιστημονικής φιλολογικής έρευνας. Το έργο που επιλέχθηκε (ή μάλλον: προσφέρθηκε) προς ανάλυση αποτελεί την αφορμή και την πρώτη ύλη για την αρχική θεμελίωση και διατύπωση της παραπάνω πρότασης, την οποία ευελπιστούμε να επεκτείνουμε δημιουργικά στο μέλλον, αναζητώντας ό, τι κάνει την ποίηση να *είναι* μουσική, να *είναι* ως *Φανταστική Συμφωνία*.

Βιβλιογραφία

A. Κείμενα – Πηγές

- Γ. Ρίτσος, *Ποιήματα ΣΤ': Τέταρτη Διάσταση (1956-1972)*, 29η έκδοση, Αθήνα, Κέδρος, 2009.

B. Μελέτες

- Δημ. Αγγελάτος, «Διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις στη συγκριτική φιλολογία», *Σύγκριση/Comparaison* 15 (2004), σσ. 45-54.
- _____, «Τέχνες του χώρου και τέχνες του χρόνου: ένα σχήμα για μεθοδολογικούς όρους και όρια στις σύγχρονες διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις»: *Πρακτικά επιστημονικού συνεδρίου «Τα όρια των ειδών στην Τέχνη σήμερα» (31/3 – 1/4/2006)*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 2009. σσ. 15-23.
- _____, *Λογοτεχνία και Ζωγραφική: προς μια ερμηνεία της διακαλλιτεχνικής (ανα)παράστασης*, Αθήνα, Gutenberg, 2017.
- Β. Αθανασόπουλος, «Ρηματική μουσική και μουσική ανάγνωση της ποίησης: Η ακαταμάχητη πρόκληση μιας αναντιστοιχίας»: *Πρακτικά 15ου Συμποσίου Ποίησης, «Ποίηση και Μουσική» (Πάτρα, 7-9/7/1995)*, Πάτρα, Αχαϊκές Εκδόσεις, 1997. σσ. 67-78.
- Γ. Βελουδής, *Προσεγγίσεις στο έργο του Γ. Ρίτσου*, Αθήνα, Κέδρος, 1984.
- _____, *Γ. Ρίτσος, προβλήματα μελέτης του έργου του*, Αθήνα, Κέδρος, 1983.
- _____, «Η Λογοτεχνία και οι άλλες τέχνες»: *Γραμματολογία, Θεωρία Λογοτεχνίας*, Αθήνα, Δωδώνη, 1994.
- T. Baker, *A Dictionary of Musical Terms*, New York, G. Schirmer, 1904.
- P. Bien, *Αντίθεση και σύνθεση στην ποίηση του Γ. Ρίτσου*, Αθήνα, Κέδρος, 1980.
- Δημ. Γιάννου, «Είδη και Γένη της Μουσικής, μια περιήγηση σε όρους και αντιλήψεις για τη μουσική και τα μουσικά μορφήματα από τη σκοπιά του 20ου αιώνα»: *Πρακτικά επιστημονικού συνεδρίου «Τα όρια των ειδών στην*

- Τέχνη σήμερα» (31/3 – 1/4/2006)*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 2009. σσ. 25-51.
- Γ. Δάλλας, «Θέμα και ποιητική στα αρχαιότεμα ποιήματα του Ρίτσου»: *Ο Ποιητής και ο Πολίτης Γ. Ρίτσος*, επιμ. Αικ. Μακρυνικόλα, Στράτης Μπουρνάζος, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη – Κέδρος, 2008. σσ. 53-62.
 - G. Deleuze, *Διαφορά και Επανάληψη*, μτφ. Κώστας Μπουντάς, Αθήνα, Εκκρεμές, 2019.
 - K. Drake, *The Beethoven Sonatas and the Creative Experience*, Indianapolis, Indiana University Press, 1994.
 - G. Genette, *Παλίμψηστα: Η Λογοτεχνία δευτέρου βαθμού*, μτφ. Β. Πατσογιάννης, εισαγ. – επιμ. Λίζυ Τσιριμώκου, Αθήνα, MIET, 2018.
 - R. Hatten, *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation and Interpretation. Advances in Semiotics*, Indianapolis, Indiana University Press, 1994.
 - G. Hubbard, *T.S. Eliot's "Four Quartets", its relation to music and its dependence upon musical form and techniques*, University of Ottawa, 1962.
 - T. Jones, *Beethoven: the "Moonlight" and other Sonatas, Op. 27 and Op. 31*, Cambridge University Press, 1999.
 - Fr. Kermode (ed.), *Selected Prose of T.S. Eliot*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1975.
 - Λίτσα Λεμπέση, *Η Μουσική και οι Ήχοι στην ποίηση του Γ. Ρίτσου*, Αθήνα, Μανδραγόρας, 2013.
 - Krystyna Mazur, *Poetry and Repetition: Walt Whitman, Wallace Stevens, John Ashbery*, New York & London, Routledge, 2005.
 - Α. Μπενάτσης, «Ποιητικοί μετασχηματισμοί μουσικών θεμάτων»: *Πρακτικά επιστημονικού συνεδρίου «Τα όρια των ειδών στην Τέχνη σήμερα» (31/3 – 1/4/2006)*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 2009. σσ. 99-109.
 - R. Nicolosi, *T.S. Eliot and Music: an introduction*, Oxford University Press, 1980.
 - Μαριάννα Ξυνή, *Τα προλογικά και επιλογικά περιεχόμενα στην «Τέταρτη Διάσταση» του Γιάννη Ρίτσου: μια μορφική και ερμηνευτική προσέγγιση*, Μεταπτυχιακή Διατριβή, Πανεπιστήμιο Πατρών, Πάτρα, 2016.

- Δημ. 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, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 2007.
- Χρύσα Προκοπάκη, *Η πορεία προς τη Γκραγκάντα ή οι περιπέτειες του οράματος*, Αθήνα, Κέδρος, 1981.
- Ν. Ροζάκος, *Στοχασμοί για την ποίηση του Γ. Ρίτσου*, Αθήνα, 1976.
- C. Sangilio, *Μύθος και ποίηση στον Ρίτσο*, Αθήνα, Κέδρος, 1978.
- Ευαγγελία Σκαρσουλή, *Ζητήματα πρόσληψης της νεοελληνικής ποίησης μέσα από την επαφή της με τη μουσική. Το παράδειγμα του Γ. Ρίτσου: η μελοποίηση του «Επιτάφιου» και της «Ρωμοσύνης» από τον Μίκη Θεοδωράκη*, Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα, ΕΚΠΑ, 2012.
- L. Stein, *Structure and Style: The analysis of musical forms*, Miami, Summy-Brichard, 1979.
- S.L. Tan, *Hector Berlioz "Symphonie Fantastique", Op. 14: An exploration of Musical Timbre*, Διδακτορική Διατριβή, Princeton, 1997.
- Ι. Ταϊφάκος, *Οι νεκροί πιά δε μας πονούν: μαρτυρίες για τη ζωή και την ποίηση του Γ. Ρίτσου*, Αθήνα, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κύπρου/Gutenberg, 2011.
- Πολίνα Ταμπακάκη, *Η «μουσική ποιητική» του Γ. Σεφέρη*, Αθήνα, Δόμος, 2011.
- Κ. Τοπούζης, *Γ. Ρίτσος, πρώτες σημειώσεις για το έργο του*, Αθήνα, Κέδρος, 1979.
- *Word and Music Studies 5 «Essays on Literature and Music (1967-2004) by Steven Paul Scher (2004), ed. Walter Bernhart, Werner Wolf, Amsterdam – New York, Rodopi, 2004.*