



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ  
Εθνικόν και Καποδιστριακόν  
Πανεπιστήμιον Αθηνών  
— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

Τμήμα Φιλολογίας  
Σύλλογος Μεταπτυχικών Φοιτητών  
& Υποψήφιων Διδασκτόρων

# ΕΡΩΦΙΛΗ

περιοδική επιστημονική έκδοση



Τεύχος 5  
Δεκέμβριος 2024



**Ερωφίλη / τεύχος 5 / Δεκέμβριος 2024**

Επιστημονική επιτροπή – Blind peer reviewers

(για το παρόν τεύχος, κατ' αλφαβητική σειρά)

Αθηνά Μαρκοπούλου, Δρ. Νεοελληνικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ

Βαρβάρα Ρούσσου, Μέλος ΕΔΙΠ, Νεοελληνική Φιλολογία, ΑΣΚΤ

Βασίλης Λέτσιος, Αναπληρωτής Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας, Ιόνιο Πανεπιστήμιο

Δήμητρα Ραζάκη, Δρ. Νεοελληνικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ

Δημήτρης Αγγελάτος, Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας και Θεωρίας της Λογοτεχνίας, ΕΚΠΑ

Δημήτρης Τζιόβας, Ομότιμος Καθηγητής Νεοελληνικών Σπουδών, University of Birmingham

Ελένη Παπαργυρίου, Επίκουρη Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Πατρών

Έφη Πέτκου, Μέλος ΕΔΙΠ, Νεοελληνική Φιλολογία, ΑΠΘ

Ηλίας Κολοκούρης, Δρ. Νεοελληνικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ

Θάλεια Ιερωνυμάκη, Μέλος ΕΔΙΠ, Νεοελληνική Φιλολογία, Πανεπιστήμιο Πατρών

Θανάσης Αγάθος, Αναπληρωτής Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ

Κατερίνα Κωστίου, Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Πατρών

Λητώ Ιωακειμίδου, Επίκουρη Καθηγήτρια Συγκριτικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ

Μαρία Ρώτα, Επίκουρη Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ

Μαρίνα Αρετάκη, Μέλος ΕΔΙΠ, Νεοελληνική Φιλολογία, Πανεπιστήμιο Κρήτης

Ματίνα Παρασκευά, Δρ. Νεοελληνικής Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Πατρών

Νίκος Καγκελάρης, Μεταδιδακτορικός Ερευνητής Νεοελληνικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ

Ολυμπία Ταχοπούλου, Επίκουρη Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ

Παναγιώτης Βλαγκόπουλος, Καθηγητής Μουσικολογίας, Ιόνιο Πανεπιστήμιο

Παρασκευή Σημαντώνη, Δρ. Νεοελληνικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ

Πέγκυ Καρπούζου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Θεωρίας της Λογοτεχνίας, ΕΚΠΑ

Σοφία Ιακωβίδου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας, ΔΠΘ

Στυλιανή Χαχάλη, Δρ. ΕΚΠΑ & Πανεπιστημίου Potsdam

Συμεών Σταμπουλού, Θεωρητικός λογοτεχνίας-μεταφραστής

Χάρης Οταμπάσης, Μεταδιδακτορικός Ερευνητής, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Επιστημονικός Συνεργάτης-Ερευνητής Αρχείου Νίκου Εγγονόπουλου

Συντακτική Επιτροπή (για το παρόν τεύχος, κατ' αλφαβητική σειρά)

Χρύσα Ανωμερίτη, Υποψήφια Δρ. Νεοελληνικής Φιλολογίας

Αϊσέ Γιλμάζ-Μπουκουβάλα, Υποψήφια Δρ. Νεοελληνικής Φιλολογίας

Φωτεινή Παναγιωτάκη, Μεταπτυχιακή Φοιτήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας

Ευαγγελία Πρασίνου, Υποψήφια Δρ. Νεοελληνικής Φιλολογίας

Ειρήνη Ρωμανίδα, Μεταπτυχιακή Φοιτήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας

Νίκος Σγουρομάλλης, Υποψήφιος Δρ. Νεοελληνικής Φιλολογίας (Επικεφαλής της Συντακτικής Επιτροπής)

Βασιλική Χειράκη, Μεταπτυχιακή Φοιτήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας

\*

Τη φιλολογική επιμέλεια των κειμένων ανέλαβαν τα μέλη της Συντακτικής Επιτροπής.

Το εξώφυλλο του τεύχους σχεδίασε η Τζωρτζίνα Χολέβα

Ηλεκτρονική σελιδοποίηση: Αμβρόσιος Κυανός

Το επιστημονικό περιοδικό *Ερωφίλη* εκδίδεται από τον Σύλλογο Μεταπτυχιακών Φοιτητών & Υποψηφίων Διδασκτόρων του Τμήματος Φιλολογίας ΕΚΠΑ υπό την αιγίδα του Τμήματος Φιλολογίας ΕΚΠΑ.

© Σύλλογος Μεταπτυχιακών Φοιτητών & Υποψηφίων Διδασκτόρων του Τμήματος Φιλολογίας

ΕΚΠΑ, 2024.

ISSN: 2732-6748

## Σημείωμα της Συντακτικής Επιτροπής

Σε εποχές δύσκολες για τις ανθρωπιστικές επιστήμες με μη χρηματοδοτούμενα διδακτορικά, υλικοτεχνικές ελλείψεις, περιορισμένα ωράρια στις βιβλιοθήκες και αμφίβολες επαγγελματικές προοπτικές, η έκδοση ενός επιστημονικού περιοδικού με αντικείμενο τη Νεοελληνική Φιλολογία είναι ένα εγχείρημα με ευρεία σημασία: κατ' αρχάς, η έκδοση της *Ερωφίλης* έχει κάτι το αντιρρητικό, δρα σε πείσμα των καιρών αφού για να βρει τον δρόμο προς την έκδοση πρέπει να υπερβεί τις δεδομένες πραγματολογικές δυσκολίες· παράλληλα, διαπνέεται από μια επιθυμία *αισθητική* συνάμα όμως και *πολιτική*: αισθητική γιατί οι ίδιοι οι φοιτητές και οι φοιτήτριες, συνεχίζοντας το έργο των προκατόχων μας, συζητάμε και αποφασίζουμε για εξώφυλλα, οπισθόφυλλα, γραμματοσειρές, και γενικώς για ό,τι προϋποθέτει η αισθητική πλαισίωση ενός περιοδικού, ώστε το τελικό αποτέλεσμα να συναρμόζει περιεχόμενο και εμφάνιση. Πολιτική δε, διότι η *Ερωφίλη* είναι ένα ψηφιακό περιοδικό που κυκλοφορεί ελεύθερα στο διαδίκτυο, προσβάσιμο, συνεπώς, σε όλους και όλες, ανεξάρτητο —εκδίδεται με την αποκλειστική φροντίδα του Συλλόγου Μεταπτυχιακών Φοιτητών και Υποψηφίων Διδασκόντων του Τμήματος Φιλολογίας του ΕΚΠΑ—, και το οποίο αποζητά να χαράξει νέες ερμηνευτικές διαδρομές προσφέροντας τα εφόδια για να ξανασκεφτούμε με κριτικό βλέμμα τη Νεοελληνική Λογοτεχνία. Σημείο κλειδί στην όλη αυτή προσπάθεια η επιδίωξη της *συνομιλίας*. Η *Ερωφίλη* δεν εκδίδεται από έναν εκδότη, ούτε έχει αρχισυντάκτη —είναι ένα πολυσυλλεκτικό εγχείρημα που συνενώνει άτομα με ετερόκλητες αναφορές και γούστα και τα οποία μέσα από συλλογικές διαδικασίες προσπαθούν να φέρουν εις πέρας το απαιτητικό εγχείρημα που ανέλαβαν. Η επιδίωξη της *συνομιλίας* διαφαίνεται και σ' άλλα επίπεδα: στα ίδια τα κείμενα που συμπεριλαμβάνονται από το πρώτο μέχρι το πέμπτο τεύχος και τα οποία προϋποθέτουν την αντίληψη του λογοτεχνικού κειμένου ως μέρος μιας ευρύτερης *συνομιλίας*, τόσο με άλλα λογοτεχνικά κείμενα —σύγχρονα ή προγενέστερα— όσο και στον διάλογό τους με άλλες τέχνες.

Ως μέλη της φετινής Συντακτικής Επιτροπής, θέλουμε να ευχαριστήσουμε τους αξιολογητές και τις αξιολογήτριες του παρόντος τεύχους, οι οποίοι και οι οποίες ανταποκρίθηκαν στο κάλεσμά μας· αντίστοιχα, οφείλουμε ευχαριστίες στους συντάκτες και τις συντάκτριες που κατέθεσαν τα άρθρα τους για κρίση, τόσο σ' εκείνους που τελικά τα κείμενά τους δημοσιεύτηκαν, όσο και σ' εκείνες των οποίων οι προτάσεις απορρίφθηκαν. Αμφότεροι στηρίζουν το εκδοτικό μας εγχείρημα και ενισχύουν τον δημιουρ-

γικό διάλογο γύρω από το πεδίο της Νεοελληνικής Φιλολογίας. Κάνοντας έναν πρόχειρο απολογισμό της θητείας μας, πέρα από την επιμελητική φροντίδα των κειμένων και την επικοινωνία με τους συντάκτες και τις συντάκτριες, ασχοληθήκαμε με το Καταστατικό της *Ερωφίλης* προτείνοντας συγκεκριμένες τροποποιήσεις που μπορούν να συμβάλλουν στη βιωσιμότητα της ωραίας αυτής πρωτοβουλίας. Τέλος, παίρνοντας τη σκυτάλη από τη Συντακτική Επιτροπή του προηγούμενου τεύχους, η οποία πρότεινε καινούργιο εξώφυλλο, αποφασίσαμε να εμείνουμε στη συγκεκριμένη πρόταση διατηρώντας το εξώφυλλο, τροποποιώντας ωστόσο ορισμένες λεπτομέρειες ως προς το χρώμα του φόντου και τη μορφή της εικονιζόμενης φιγούρας.

## Πίνακας Περιεχομένων

ΦΩΤΕΙΝΗ ΓΚΟΤΖΑΜΠΑΣΟΠΟΥΛΟΥ   <i>Η παρουσία της τραγικής Κλυταιμνήστρας στην ποίηση του Σταύρου Βαβούρη</i> .....	8
ΑΘΑΝΑΣΙΑ ΜΑΛΑΜΑ   <i>Η αμφίσημη νύχτα ως μυσταγωγός και κοσμογονική δύναμη στον Αλαφροΐσκιωτο του Άγγελου Σικελιανού: Μια διερεύνηση των αρχαιοελληνικών και ρομαντικών πηγών</i> .....	36
ΠΗΓΗ ΜΑΥΡΟΓΕΩΡΓΗ   <i>Molly Bloom και Άννα Ρόζενταλ-Φέλντμαν: Η σκιαγράφηση δύο γυναικείων χαρακτήρων μέσω του εσωτερικού μονολόγου</i> .....	64
ΙΩΑΝΝΑ ΞΥΝΑΡΟΠΟΥΛΟΥ   <i>Ανάβαση προς το ιδεολογικό Purgatorium του λόγου: Μια προσέγγιση στις θεμελιακές επιρροές στην εργογραφία του Νίκου Καζαντζάκη</i> .....	90
ΜΠΕΤΗ ΡΟΥΤΣΗ   <i>Η επιρροή του Μελέαγρου του Γαδαρέως σε επιλεγμένα ποιήματα του Κ.Π. Καβάφη</i> .....	114



## Η παρουσία της τραγικής Κλυταιμνήστρας στην ποίηση του Σταύρου Βαβούρη

ΦΩΤΕΙΝΗ ΓΚΟΤΖΑΜΠΑΣΟΠΟΥΛΟΥ\*

**Περίληψη.** Υπάρχουν ελαφρυντικά στην εκδικητική και αιματηρή δράση της ηρωίδας Κλυταιμνήστρας, τα οποία και συνεπάγονται κατηγορηματική ετυμηγορία για τον Αγαμέμνονα; Η απάντηση είναι καταφατική και εντοπίζεται στην παρουσία της Κλυταιμνήστρας στην ποίηση του μεταπολεμικού ποιητή Σταύρου Βαβούρη.

Η πρώτη εκδοχή με εκτενή στοιχεία του Αισχύλου στην *Ορέστεια*, καθώς και οι μετέπειτα εμπλουτισμένες των Σοφοκλή (*Ηλέκτρα*) και Ευριπίδη (*Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, *Ηλέκτρα*) φωτίζουν αθέατες πτυχές της Κλυταιμνήστρας, ως μυθικού χαρακτήρα: είμαστε σε θέση να “ακούσουμε” τα βάσανα ενός γυναικείου κόσμου· σημαντικά για την εξαγωγή συμπερασμάτων κρίνονται και τα προγενέστερα έργα *Νόστοι* και *Κατάλογος των γυναικών* του Ησιόδου (23α, 176 MW), αλλά και η *Οδύσσεια* (γ, δ, λ). Αξιοσημείωτη και η εκδοχή του Πίνδαρου (*Πυθ.* 11.15-22), στην οποία περιγράφεται για πρώτη φορά το ζήτημα της θυσίας της Ιφιγένειας και η οργή της μητέρας.

Ο Βαβούρης προσέλαβε τα στοιχεία των αρχαίων τραγικών εκδοχών, κυρίως, γράφοντας τη συλλογή *Οι Ατρείδες της φωτιάς και της σιωπής*, στην οποία πρωταγωνιστούν γυναίκες της ιστορίας, γνωστές και άσημες, με κύριες τις Κλυταιμνήστρα και Ηλέκτρα. Με κεντρικό άξονα τα ποιήματα του Βαβούρη θα επιχειρήσουμε να εξετάσουμε τη μορφή της Κλυταιμνήστρας στην ιστορική εξέλιξή της (τόσο στην αρχαιότητα όσο και μέσα στη συλλογή), αναδεικνύοντας και συγκρίνοντας τα χαρακτηριστικά εκείνα τα οποία και αποτελούν πειστήρια της αθωότητάς της, όπως στοιχειοθετούνται εν συνόλω μέσα από τα αρχαία (κυρίως τα τραγικά) και τα σύγχρονα αυτά ποιήματα: η θυσία της Ιφιγένειας, ζητήματα Μοίρας και δικαιοσύνης, η ερωτική προδοσία του Αγαμέμνονα, αλλά και προηγούμενα εγκλήματα εις βάρος της οικογένειας της Κλυταιμνήστρας συνθέτουν το μωσαϊκό του ανουσιουργήματος.

**Λέξεις-κλειδιά:** Κλυταιμνήστρα, Βαβούρης, Τραγωδία, Πρόσληψη, Εκδίκηση

---

\* Η Φωτεινή Γκοτζαμπασοπούλου είναι Υποψήφια Διδάκτωρ Κλασικής Φιλολογίας στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

## Εισαγωγή

Παρατηρείται πως η Κλυταιμνήστρα στην πορεία του α.ε. μύθου από μια απλή συνένοχος στο έγκλημα δίχως συναισθηματικά κίνητρα (κυρίως στον Όμηρο) μετατρέπεται σε κύρια ένοχο με προσωπικά και ψυχολογικά ερείσματα (στον Αισχύλο και τον Ευριπίδη). Κατ' αναλογία, η ηρωίδα του Σταύρου Βαβούρη ακολουθεί τη δική της εξελικτική πορεία: η σιωπηρή της οδύνη στα πρώτα ποιήματα της συλλογής χρονολογικά μεταλλάσσεται σε κραυγαλέα οργή στα επόμενα. Ένα δεύτερο κοινό στοιχείο μεταξύ τραγικών και Βαβούρη είναι οι μακροσκελείς μονόλογοι της ηρωίδας.

Η πρόσληψη του μύθου των Ατρείδων (ιδίως όπως παρουσιάζεται στην τραγωδία) από τους *Ατρείδες της φωτιάς και της σιωπής*, η παρουσίαση του πώς εξελίσσεται η Κλυταιμνήστρα ως μορφή τόσο κατά την αρχαία περίοδο όσο και στους *Ατρείδες της φωτιάς και της σιωπής*, αλλά και η σύγκριση των εκτενών μονολόγων τραγικών και Βαβούρη συνιστούν τα ζητούμενα του παρόντος εγχειρήματος. Η πρόσληψη των α.ε. τραγικών διηγήσεων από τον Βαβούρη θα εξετασθεί μέσα από τις αιτίες (ως θεματικές-ενότητες και υποενότητες). Στόχος είναι να αποσαφηνιστούν τα αίτια που οδήγησαν την Κλυταιμνήστρα στο ανοσιούργημα, οι λόγοι για τους οποίους η βουβή ανοχή της “σπάει”, καθώς και η επίπτωση που έχει αυτή η “διάρρηξη” ανοχής και σιωπής στην ερμηνεία του χαρακτήρα του Αγαμέμνονα διαχρονικά. Έτσι, τα ποιήματα θα ερμηνευτούν σε ηθικό, έμφυλο, κοινωνιολογικό και πολιτικό επίπεδο.

Συνεπώς, τα ερευνητικά ερωτήματα που προκύπτουν είναι τα εξής: α) με ποιους τρόπους/στοιχεία εξελίσσεται η Κλυταιμνήστρα, ως μυθική φιγούρα (μονόλογοι, ανδρικά χαρακτηριστικά κ.ά.), στην πορεία του μύθου της στην α.ε. γραμματεία και ποια χαρακτηριστικά προστίθενται βαθμηδόν στον μύθο και εκείνη; β) Πώς συνδέεται η εξέλιξη της μορφής της με τις κοινωνικοπολιτικές αλλαγές στην αρχαία Αθήνα σε σχέση με τη γυναίκα; γ) Γιατί ο Βαβούρης επιλέγει τον συγκεκριμένο οίκο για τη συλλογή του και πώς προσλαμβάνει τα παραπάνω δεδομένα (επιλογή α.ε. λέξεων, στοιχείων πολλαπλών εκδοχών κ.ά.); δ) Έχει υποστηριχθεί πως στις ανωτέρω αφηγήσεις η ηρωίδα αποκτά φωνή και υπόσταση σε ένα μεταγενέστερο στάδιο του μύθου και της κοινωνίας. Πώς αιτιολογείται η “άνοδος” αυτή με βάση τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες των εκάστοτε εποχών και τι επιθυμούν να προβάλλουν οι ποιητές (πβ. 2<sup>ο</sup> ερευνητικό ερώτημα); ε) Καθαιρείται ο Αγαμέμνων ως βασιλέας στη συνείδηση κοινού και αναγνωστών διαχρονικά;

## Η ηρωίδα της αρχαίας ελληνικής γραμματείας

Στο άκουσμα του ονόματος της Κλυταιμνήστρας οι περισσότεροι είναι πιθανόν να σταθούν εμβρόντητοι και έπειτα να συνοφρυωθούν εκφράζοντας την απарέσκειά τους: ασφαλώς, ο μύθος της είναι πασίγνωστος αρχαιοτάτων χρόνων, ενώ το στυγερό έγκλημα, καθώς και η καταστροφή που προκλήθηκε από αυτό στον οίκο του Ατρείδη Αγαμέμνονα αδιαίρετα κομμάτια του ίδιου. Η πρώτη αναφορά στον μύθο εντοπίζεται —όπως είναι φυσικό—στον Όμηρο: ο ποιητής παρουσιάζει τον μύθο σε εκτενή αφήγηση στο γ, το δ και το λ της *Οδύσσειας*.<sup>1</sup> Στο γ και το δ, ως βασικός υπαίτιος της θανάτωσης του Αγαμέμνονα εμφανίζεται ο Αίγισθος. Η —εμφανιζόμενη ως μειωμένη— συμμετοχή της Κλυταιμνήστρας στο φόνο του Αγαμέμνονα όχι μόνο δεν αποκρύπτεται, αλλά διαγράφεται με τα μελανότερα χρώματα στη *Νέκυια* (λ), όπου ο Αγαμέμνων διεκτραγωδώντας το οικτρό του τέλος επιρρίπτει την ευθύνη στο “διαβολικό ζεύγος” (409-12, 423-349, πβλ. ω96-7), με τη θανάτωση της αιχμάλωτης βασιλοπούλας της Τροίας Κασσάνδρας να αποδίδεται αποκλειστικά στην Κλυταιμνήστρα (421-2).

Η “ήπια” αυτή στάση της ηρωίδας του γ και δ της *Οδύσσειας* υιοθετείται και από τους κατοπινούς αρχαίους ποιητές: ο ποιητής των *Νόστων* και ο Ησίοδος στον *Κατάλογο των γυναικών* (23α, 176 MW) συναινούν στην από κοινού διάπραξη του εγκλήματος εκ μέρους του ζεύγους, με τον Ησίοδο πιθανώς να παραδίδει την εκδίκηση του Ορέστη έναντι της μητέρας του και του Αίγισθου (23α: *πατροφονεύς* [πβλ. α299, γ197, 307: *πατροφονῆα*]).<sup>2</sup> Η αρχαία ελληνική λογοτεχνία του 5<sup>ου</sup> αι. π.Χ. είναι εκείνη που θα ανεβάσει την Κλυταιμνήστρα στο “βάθρο” των αδίστακτων γυναικών, οι οποίες προβαίνουν στο έγκλημα με αναληψία και θράσος.

Ο Πίνδαρος πρώτος —ενδεχομένως—είναι εκείνος ο οποίος συνδέει την προδοσία της Κλυταιμνήστρας με τον θάνατο της Ιφιγένειας και προσφέρει την πρωτοβουλία και τον έλεγχο της όλης κατάστασης στην ηρωίδα, αναθέτοντας στον Αίγισθο απλώς επικουρικό ρόλο (*Πυθ.* 11.15-22).<sup>3</sup> Ο Wright προσπαθώντας να εντοπίσει τους λόγους για τους οποίους ο αρχαίος ελληνικός κόσμος οδηγήθηκε στην καταστροφή διατυπώνει πως

<sup>1</sup> Ενδεικτικά, τα χωρία που κάνουν απλή αναφορά στον μύθο ή στα βασικά του πρόσωπα: α29-43, 298-300, 345-59, δ234-89, 512-37, ψ209-30 ω22, 191-202.

<sup>2</sup> Η έκδοση που χρησιμοποιώ για την παράθεση των χωρίων είναι του Thomas W. Allen, *Homeri Opera*, vol. III (OCT) (Oxford: Oxford University Press, 1976). Επίσης, αξιοποιώ τη μετάφραση των Νικολάου Καζαντζάκη – Ιωάννη Θ. Κακριδή, *Ομήρου Οδύσσεια* (Αθήνα: Ίδρυμα Μ. Τριανταφυλλίδη, 2015). Για την παρουσίαση του μύθου στις εικαστικές τέχνες και μάλιστα για την πρόμη αποκλειστική ενοχή της Κλυταιμνήστρας πάνω σε ένα στολίδι από στεατίτη (περίπου 700 π.Χ.) (NY 42.11.1), σε ανάγλυφη πλάκα στην Ολυμπία (αρχές 6<sup>ου</sup> αι. π.Χ.) κ.α. βλ. Timothy Gantz, *Early Greek Myth* (Baltimore/London: Johns Hopkins University Press, 1993), 68-71· σημαντικό, βεβαίως, κρίνεται και ο κρατήρας του 5<sup>ου</sup> αι. π.Χ. (περίπου 470-60 π.Χ.) που απεικονίζει τη σκηνή του εγκλήματος με πρωτεργάτρια την Κλυταιμνήστρα.

<sup>3</sup> *Πυθ.* 11.22-5: *πότερόν νιν ἄρ' Ἰφιγένει ἐπ' Εὐρίπῳ/σφαχθεῖσα τῆλε πάτρας ἔκνισεν βαρυπάλαμον ὄρσαι χόλον;/ἢ ἐτέρῳ λέχει δαμαζομένα/ἔννευχοι πάραγον κοῖται;* («ήταν που η Ιφιγένεια ήταν σφαγμένη στον Εὐρίπο μακριά από την πατρίδα της; [η αιτία εκείνη] που την προκάλεσε [την Κλυταιμνήστρα] να σηκώσει το βαρύ χέρι του

η χαμηλή εκτίμηση για την ιδιότητα της γυναίκας και η υποβάθμιση των γυναικών αποτέλεσε τη νοοτροπία που βρήκε την έκφρασή της στην αρχαία ελληνική γραμματεία και στην καθημερινή ζωή.<sup>4</sup>

Η τραγωδία λαμβάνει μάλιστα τα ηνία του εγχειρήματος αυτού.

Στον *Αγαμέμνονα* ο μύθος πλέον έχει εμπλουτιστεί με πληροφορίες, ενσωματώνοντας αρκετές της ομηρικής εκδοχής, κυρίως της *Νέκυιας*.<sup>5</sup> Ο 5<sup>ος</sup> αι. με τις σημαντικές μεταρρυθμίσεις του Εφιάλτη στην πολιτική σκηνή, που προώθησαν τον εκδημοκρατισμό της Αθήνας, αποτελεί τον αιώνα της πληρέστερης έκφρασης της δημοκρατίας, πράγμα που σαφώς επιδρά και στη λογοτεχνία.

Το σπουδαιότερο είναι ότι, στην περίοδο ανάμεσα στον Όμηρο και τους τραγικούς, η πόλη-κράτος με τους καθιερωμένους κώδικες συμπεριφοράς, είχε φθάσει στο ώριμο σημείο της εξέλιξής της. [...] Πολλές τραγωδίες δείχνουν γυναίκες εξεγερμένες εναντίον των κατεστημένων κοινωνικών κανόνων.<sup>6</sup>

Οι γυναικείες ηρωίδες, επομένως, μεταμορφώνονται σταδιακά στο πέρασμα των αιώνων και των λογοτεχνικών ειδών σε “αρσενικές” σε μία προσπάθεια “αρσενικής διαμαρτυρίας” (βλ. «Μια πιστά ανυποχώρητη γυναικεία ψυχή» στο παρόν άρθρο).<sup>7</sup>

Παρ’ όλα αυτά, τόσο η “επιμονή” του Ομήρου και των υπόλοιπων ποιητών της αρχαϊκής περιόδου να παρουσιάζουν ως δράστη τον Αίγισθο, στον οίκο το οποίου, μάλιστα, συντελέστηκε το έγκλημα,<sup>8</sup> όσο και οι μακροσκελείς μονόλογοι της Κλυταιμνήστρας στους τραγικούς μας αναγκάζουν ως στοιχεία να φωτίσουμε σταδιακά διαφορετικά σημεία της ιστορίας.

---

θυμού της; ή μήπως νικήθηκε από ένα άλλο κρεβάτι και παρασύρθηκε από τον βραδινό τους ύπνο;»). Ακολουθείται η έκδοση του John Edwin Sandys, *The Odes of Pindar* (LOEB) (MA/London: Harvard University Press, 1937) και η μετάφραση της Diane Arnson Svarlien, *Odes Pindar*, Perseus Digital Library. Οκτωβρίου 6, 2024.

<sup>4</sup> Frederick Adam Wright, *Feminism in Greek Literature: From Homer to Aristotle* (New York: Associated Faculty, 1969), 1 Για εξοικονόμηση χώρου παρατίθενται οι μεταφράσεις ξενόγλωσσων μελετών· γίνεται χρήση μεταφρασμένων εκδόσεων στην ελληνική ή, όπου εκλείπουν τέτοιες εκδόσεις, επιχειρώ προσωπικά τη μετάφραση.

<sup>5</sup> Η Κλυταιμνήστρα προσχεδιάζει τον θάνατο του Αγαμέμνονα (855-974), δολοφονεί εκείνον και την Κασσάνδρα (1343-1371) και έπειτα επιδεικνύει την επινίκια αγαλλίασή της, την οποία χαρακτηριστικά αιτιολογεί ως δίκαια αντεκδίκηση για τη θυσία της Ιφιγένειας (1412-24, 1431-7, 1523-30, 1555-9, πβ. 180-257), την παρουσία της Κασσάνδρας στο παλάτι (1438-47), καθώς και το κακό που προκάλεσε ο Ατρέας στον οίκο του Θυέστη (1500-4). Βέβαια, ανατροπή της όλης συνθήκης αποτελεί ο ισχυρισμός του Αιγίσθου πως το όλο εγχείρημα είναι δικής του σύλληψης (1577-611).

<sup>6</sup> Sarah B. Pomeroy, *Θεές, Πόρνες, Σύζυγοι και Δούλες* (Αθήνα: Καρδαμίτσα, 2008), 148.

<sup>7</sup> Alfred Adler, *Understanding Human Nature* (New York: Greenberg, 1930), 124-5.

<sup>8</sup> Η διάπραξη του φόνου του Αγαμέμνονα από τον Αίγισθο ενυπάρχει ως μοτίβο και σε άλλα έργα εκτός από την *Οδύσσεια* (α35-43, γ193-99, ε53-316, δ533-55, 491-6, 512-45): Νόστοι (*EGF53*), Πανσ. 2.16.6 κ.α.. Ο Σοφοκλής και ο Ευριπίδης αναφέρονται στην από κοινού δολοφονία του Αγαμέμνονα εκ μέρους του ζεύγους, με ένα σοβαρό προβάδισμα στην Κλυταιμνήστρα όσον αφορά την πρωτοβουλία και τον σχεδιασμό, ενώ είναι πιθανόν και ο Σηψίχορος να είχε παρουσιάσει τον συνεργατικό αυτό φόνο· Franco Montanari, “Klytaimnestra in the *Odyssey* and Aeschylus’ *Agamemnon*”, In *Theatre World Critical Perspectives on Greek Tragedy and Comedy*.

Το εγχείρημα των τραγικών ποιητών, από την άλλη πλευρά, ήταν να επανερμηνεύσουν τέτοιους μύθους [(με πάθη βασιλέων)] με σύγχρονη οπτική γωνία, να χρησιμοποιήσουν το κύρος του παρελθόντος, για να εξυψώσουν και να νομιμοποιήσουν το παρόν

και, μέσα σε μία δημοκρατική κοινωνία, όπου στο θέατρο «η πολυφωνική μορφή σύνθεσης της τραγωδίας επέτρεπε στους φανταστικούς εκπροσώπους ομάδων μειονοτήτων [όπως των γυναικών] να απευθυνθούν στο κοινό» με παρρησία, και όπου η ρητορική δραστηριότητα άκμαζε, τι καλύτερο από το να τεντώσουν το σχοινί των διαταραγμένων σχέσεων μεταξύ των δύο φύλων –ως συνήθους θεματικού άξονα της τραγωδίας, σύμφωνα με την Hall–<sup>9</sup> στόχος τους να αποκαλύψουν τις σχέσεις αυτές και να φανερώσουν τις περίπλοκες συνέπειές τους, όχι μόνο για τα εμπλεκόμενα πρόσωπα, αλλά και για την ευρύτερη κοινότητα, επανατοποθετώντας μάλιστα τη δράση από κάποιον δημόσιο χώρο «στον περιθωριακό, ακριβώς έξω από την είσοδο της ιδιωτικής κατοικίας, στο ίδιο ακριβώς απτό σημείο, όπου αφαιρείται το πέπλο από το πρόσωπο των οικογενειακών κρίσεων».<sup>10</sup> Μοιραία, η Κλυταιμνήστρα του 5<sup>ου</sup> αι. π.Χ. από απλή συνεργός στο έγκλημα δίχως συναισθηματικά κίνητρα, μετατρέπεται σε κύρια ένοχο με προσωπικά και ψυχολογικά ερεθίσματα.

## Η ηρώιδα του Βαβούρη

Ο Σταύρος Βαβούρης ανήκει στους ποιητές της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς και τα ποιήματά του χαρακτηρίζονται από έντονα βιωματικό και προσωπικό τόνο. Αποτελεί μια ποιητική μορφή των νεοελληνικών γραμμάτων που χαρακτηρίζεται από γνήσιο συναίσθημα, καθώς και ωμό και ασήκωτο πάθος, όπως προδίδει η εργογραφία εκείνου (βλ. ενδεικτικά τις συλλογές *Σημειώσεις για έναν άνθρωπο που πέθανε* [1956], *Ημέρες, νύχτες, πού' ναι τες;* [1987]).<sup>11</sup> Μάλιστα,

---

Edited by Andreas Fountoulakis and Andreas Markantonatos and Georgios Vasilaros (Berlin: DeGruyter, 2017), 131-2. Παράλληλα, τόσο ο Υγίνος στην τραγωδία του (*Fab.* 117) όσο και ο Απολλόδωρος στον *Επιτάφιο* του (6.23) αναφέρουν πως από κοινού προέβησαν στον φόνο επίσης της Κασσάνδρας. Την εκδοχή του Ομήρου για την δολοφονία του Αγαμέμνονα εκ μέρους της Κλυταιμνήστρας ακολουθεί ο Σενέκας, ο Τζετζες, ο Σέρβιος και άλλοι Βατικανοί μυθογράφοι· βλ. James George Frazer, *Apollodorus Library*, Perseus Digital Library, Οκτωβρίου 6, 2024, σχόλ. σε Απολλόδ. *Επίτ.* 6.23.

<sup>9</sup>Edith Hall, «Η κοινωνιολογία της αθηναϊκής τραγωδίας», In *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, επιμ. Patricia Elizabeth Easterling, μτφρ. Λίνα Ρόζη και Κώστα Βαλάκα, (Κρήτη: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2015), 145-6. Βλ., επίσης, Alessandra Abbattista, “The Vengeful Lioness in Greek Tragedy”, στο *Revenge and Gender in Classical, Medieval and Renaissance Literature*, επιμ. Lesel Dawson and Fiona McHardy (Edinburgh: Edinburgh University Press), 204, 208, 215.

<sup>10</sup>Hall, «Η κοινωνιολογία της αθηναϊκής τραγωδίας», 140, 154, 176. Επίσης, βλ. Montanari, “Klytaimnestra in the *Odyssey* and Aeschylus’ *Agamemnon*”, 136. Στο δ531, 535 και το λ411, 415, 419-20 της *Οδύσσειας* ο Αγαμέμνων δολοφονείται σε εορταστικό γεύμα, ενώ στον *Αγαμέμνονα* στο λουτρό του παλατιού του.

<sup>11</sup> Αντώνης Μελιδώνης, «Σταύρος Βαβούρης: Σε ρήματα ουδένος πειθόμενος...», *Βακχικόν*. Οκτωβρίου 6, 2024. Χρησιμοποιούνται οι εκδόσεις Σταύρος Βαβούρης, *Οι Ατρείδες της φωτιάς και της σιωπής* (Αθήνα: Διάττων, 1990) για τα ποιήματα *Εξ άλλου τι ν' απόγινε εκείνη η σκοτεινή πριγκίπισσα, η δεσποινίς Ηλέκτρα Ατρείδη I, II, III* και *Οι Άγγελοι, οι Εξάγγελοι και ο επίλογος της Κλυταιμνήστρας Ατρείδη - Τυνδάρεω* και Σταύρος Βαβούρης, *Πού*

σύμφωνα με τους μελετητές, η εκρηκτική του συμπεριφορά κάνει τον ποιητή να ακολουθήσει μια ξεχωριστή ατομική πορεία που τον κρατά μακριά από το λογοτεχνικό συνάφι της εποχής του.<sup>12</sup> Ο Βαβούρης αδιαφορεί για τις «ιδεολογικές κονταρομαχίες», όπως επισημαίνει η Αφεντουλίδου.<sup>13</sup> Γράφει, όπως παραδέχεται ο ίδιος, «πάντοτε παρορμητικά, εξωθημένος από “μία ακαριαία κίνηση, που τον ‘πήγαινε’, τον διακατείχε, τον παρέσυρε δίχως να έχει τον έλεγχο της”». <sup>14</sup> Όπως τονίζει ο Μελιδώνης, ο Βαβούρης κρατήθηκε στο περιθώριο γιατί ήταν ένας ποιητής βαθιά αντισυμβατικός και χρειαζόταν τη μοναξιά για να γυμνώσει το βίωμά του και να το δώσει με την ποίηση του.<sup>15</sup> Έτσι, κινούμενος σε έναν προσωπικό ποιητικό χώρο, στυφό και ζοφερό, στον οποίο «ανακοχλάζουν πάθη και προβάλλονται καίριες πτυχές της σύγχρονης προβληματικής», κατορθώνει να υπονομεύσει το ισχυρό, υποκριτικό και μικροαστικό κατεστημένο μέσα από τα ποιήματά του (λ.χ. *Η επιστροφή του Ασώτου: Ο Θάνατός μου/θα ‘ν’ η ανταρσία κι η αγανάκτηση/μιας πικροδάφνης που ‘ζησε/και σβήνει στη Σκιά [...]*).<sup>16</sup>

Ο εν λόγω ποιητής κρατά, όπως εξηγεί η Αφεντουλίδου,

τα νήματα του Καρυωτάκη και του Καβάφη και μεταμοσχεύει στο σώμα της ποίησής του αρχαιοελληνικούς μύθους, αλλά και ιστορικά προσωπεία μιλώντας για μισοκρυμμένα σκοτεινά μας πάθη, για τη μοναξιά και τη βασανιστική, σχεδόν σαδομαζοχιστική, αγωνία της ποίησης και της τέχνης.<sup>17</sup>

Όπως σημειώνει ο Τεχλεμετζής, «αρνείται να χτίσει βεβαιότητες και απόλυτες θέσεις», ως «πληγωμένος» ο οποίος τείνει να αναπαράγει διαρκώς την «πληγή».<sup>18</sup> Έτσι, βρίσκει πρόσφορο έδαφος προκειμένου να ξεδιπλώσει όλα αυτά τα πάθη και τα σκιρτήματά στον αρχαίο ελληνικό

---

πήγε, ως που πήγε αυτό το ποίημα 1940-1993 (Αθήνα: Ερμής, 1988) για όλα τα υπόλοιπα ποιήματα που παρατίθενται.

<sup>12</sup> Γιώργος Χ. Θεοχάρης, «Σταύρος Βαβούρης, ένας Ατρείδης στο Μεταξουργείο», *Πάροδος* 36 (Μάιος 2010): 4213. Η μοναξιά και η “αντισυμβατικότητα” του ήταν τα στοιχεία εκείνα που τον κράτησαν στο περιθώριο. Πβλ. τη συνέντευξη του Βαβούρη στον Δημήτρη Αγγελάτο, «Σταύρος Βαβούρης: Η κριτική δεν ήταν αμήχανη για τη δουλειά μου», *Περίπλους* 23 (1989): 171 και τον Ηλία Κεφαλά, «Ο Σταύρος Βαβούρης και η μυθολογία της βροχής», *Διάστιχο*. Οκτωβρίου 6, 2024 .

<sup>13</sup> Βάσω Οικονομοπούλου, «Πρόλογος», Σε *Σταύρος Βαβούρης, Επανακάμπτοντας στην κριτική από τη χαραυγή των ποιητικών σκιρτημάτων κι εβδομήντα οκτώ χρόνων μετά*, επιμέλεια από Βάσω Οικονομοπούλου (Θεσσαλονίκη: Ρώμη, 2022), 11, Άννα Αφεντουλίδου, «Ξηλώνοντας το ποιητικό πάθημα», Σε *Σταύρος Βαβούρης, Επανακάμπτοντας στην κριτική από τη χαραυγή των ποιητικών σκιρτημάτων κι εβδομήντα οκτώ χρόνων μετά*, επιμέλεια από Βάσω Οικονομοπούλου (Θεσσαλονίκη: Ρώμη, 2022), 22, Βασίλης Καλαμαράς, «Σταύρος Βαβούρης: Έλληνας ποιητής, από τους αξιοσημείωτους της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς.» σαν σήμερα.gr. Οκτωβρίου 6, 2024.

<sup>14</sup> Βαβούρης, *Πού πήγε, ως πού πήγε αυτό το ποίημα*, 10.

<sup>15</sup> Μελιδώνης (ηλεκτρ. πηγή).

<sup>16</sup> Τζώρτζοπούλου, «Σταύρος Βαβούρης. Ένας “άδοξος” ποιητής», *Πάροδος* 36 (Μάιος 2010): 4329· «πορευόταν “ασκεπής” ανάμεσα στα πλήθη των πολιορκητών [δηλαδή της μεταπολεμικής κοινωνίας]».

<sup>17</sup> Αφεντουλίδου, «Ξηλώνοντας το ποιητικό πάθημα», 22. Βλ. Οικονομοπούλου, «Πρόλογος», 11-12.

<sup>18</sup> Γρηγόρης Τεχλεμετζής, «Οι “διαλυτικές” ερωτήσεις», Σε *Σταύρος Βαβούρης, Επανακάμπτοντας στην κριτική από τη χαραυγή των ποιητικών σκιρτημάτων κι εβδομήντα οκτώ χρόνων μετά*, επιμέλεια από Βάσω Οικονομοπούλου (Θεσσαλονίκη: Ρώμη, 2022), 235-6. Φαίνεται πως ο Βαβούρης βιώνει την αποξένωση ψυχή τε και σώματι, καθώς εκτός του εκρηκτικού και μοναχικού του χαρακτήρα τον ταλάνιζε και μια εκ γενετής σοβαρή κινητική αναπηρία· Αφεντουλίδου, «Ξηλώνοντας το ποιητικό πάθημα», 21.

μύθο, δεδομένου του ότι ο ίδιος μεν διαθέτει μια εσωτερική τραγική προδιάθεση, δε έχει την τάση να ανάγει το ατομικό δράμα σε καθολικά ανθρώπινο (βλ. τη συλλογή *Ορφείας κατεχόμενος*[1971]) (για παραπάνω βλ. στο παρόν άρθρο «Μια πιστά ανυποχώρητη γυναικεία ψυχή»)<sup>19</sup> πολύ περισσότερο μελετά με συστηματικό ενδιαφέρον την ιστορία των Ατρείδων στη συλλογή *Οι Ατρείδες της φωτιάς και της σιωπής*(1950-1998).<sup>20</sup>

Μετράμε συνολικά τρεις εκδόσεις των ποιημάτων του. Η πρώτη είναι ιδιωτική, πραγματοποιείται το 1964 και περιλαμβάνει τα ποιήματα *Η Κλυταιμνήστρα στην Αυλίδα* (1950), *Ορέστης Ατρείδης* (1953), *Μονόλογος της Ηλέκτρας* (1958), *Παραίνηση για την Ηλέκτρα* (1960) και *Ιφιάνασσα, Χρυσόθεμη, Λαοδίκη*. Η δεύτερη γίνεται το 1990 από τις εκδόσεις *Διάπτων*, στην οποία προστίθενται τα εξής ποιήματα: *Εξ άλλου τι ν' απόγινε εκείνη η σκοτεινή πριγκίπισσα, η δεσποινίς Ηλέκτρα Ατρείδη I, II, III* (1990) και *Οι Άγγελοι, οι Εξάγγελοι κι ο επίλογος της Κλυταιμνήστρας Ατρείδη - Τυνδάρεω* (1990).<sup>21</sup> Αξίζει να σημειωθεί πως από την πρώτη έως την δεύτερη έκδοση μεσολάβησε μια συγκεντρωτική έκδοση των πρώτων ποιημάτων από τον *Ερμή* το 1977, όπου και εντοπίζονται μερικές λεκτικές διαφοροποιήσεις κ.ά. Τέλος, το 1998 ο ποιητής εκδίδει ακόμα τρία ποιήματά του από τις εκδόσεις *Ερμής*, τον *Αγαμέμνονα Ατρείδη* (1983), τον *Ύστατο μονόλογο της Ηλέκτρας* (1986), καθώς και στο *Σχόλιο για τους μετα-τραγικούς Ατρείδες* (1988).<sup>22</sup>

Φροντίζει, λοιπόν, προσεκτικά μέσα από τη συλλογή του να φωτίσει σκοτεινές πλευρές της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, ψυχογραφεί και αναζητά υπαίτιους.<sup>23</sup> Ως φιλόλογος (σπουδάζει στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών κατά τα έτη 1946-1952) και συνάμα συγγραφέας (από το 1944) γνωρίζει σε βάθος την αρχαία ελληνική μυθολογία στις πολλαπλές της εκδοχές, όντας σε θέση να επεξεργαστεί τον μύθο με τρόπο ξεχωριστό.

Στα ποιήματα της συλλογής εντοπίζεται σαρκασμός, ειρωνεία και απαρέσκεια εκ μέρους του ποιητή για ορισμένα μυθικά πρόσωπα (κυρίως για τους άρρενες) και ανεκτικότητα και συμπόνια για άλλα (ιδίως για τις γυναίκες).<sup>24</sup> Αρέσκεται στο να εναλλάσσει από ποίημα σε

<sup>19</sup> Βλ. Τζωρτζοπούλου, «Σταύρος Βαβούρης, Ένας “άδοξος” ποιητής», 4330-3· όπως πολύ εύστοχα θέτει η Τζωρτζοπούλου, «ο Βαβούρης ανατρέχει στο παρελθόν για να απεικονίσει το παρόν».

<sup>20</sup> Ο Χριστιανόπουλος αναφέρει πως ο αρχικός τίτλος της συλλογής *Οι Ατρείδες της φωτιάς και της σιωπής* ήταν *Σχέδια για τραγωδίες*. Ντίνος Χριστιανόπουλος, «Η ποίηση του Σταύρου Βαβούρη», *Διαγώνιος* 6 (Σεπτέμβριος – Δεκέμβριος 1973): 209. Επίσης, βλ. Βασίλης Λέτσιος, «Η αποκατάσταση της Κλυταιμνήστρας», *Πάροδος* 36 (Μάιος 2010): 4239, Στέλιος Θ. Μαφρέδας, «Οι διαδοχικές εκδόσεις της συλλογής του Σταύρου Βαβούρη, *Οι Ατρείδες της φωτιάς και της σιωπής*», *Πάροδος* 36 (Μάιος 2010): 4255-60.

<sup>21</sup> Τα ποιήματα *Εξ άλλου τι ν' απόγινε εκείνη η σκοτεινή πριγκίπισσα, η δεσποινίς Ηλέκτρα Ατρείδη I, II, III* αρχικά εκδίδονται στη συλλογή Σταύρος Βαβούρης, *Εξ άλλου μη ρωτάς* (Αθήνα: Ρόπτρον, 1988).

<sup>22</sup> Για τις διαδοχικές εκδόσεις της συλλογής βλ. Μαφρέδας, «Οι διαδοχικές εκδόσεις της συλλογής του Σταύρου Βαβούρη *Οι Ατρείδες της φωτιάς και της σιωπής*».

<sup>23</sup> Δήμητρα Μήττα, «Σταύρου Βαβούρη *Ποιήματα* ενός μείζονος ποιητή», *Πάροδος* 36 (Μάιος 2010): 4268.

<sup>24</sup> Μαφρέδας, «Οι διαδοχικές εκδόσεις της συλλογής του Σταύρου Βαβούρη *Οι Ατρείδες της φωτιάς και της σιωπής*», 4256, Χρυσούλα Σπυρέλη, «Το αφιερωμένο τεύχος του λογοτεχνικού περιοδικού *Πάροδος*», Σε *Σταύρος*

ποίημα τις οπτικές της δράσης, με κεντρικές ηρωίδες γυναίκες οι οποίες και έχουν το αποκλειστικό πλεονέκτημα να μιλούν σε α' ενικό, μάλιστα μέσα από μονολόγους: άλλοτε πρωταγωνιστούν οι σκέψεις της ταπεινωμένης —κατά τη “διακριτική” εκτίμησή της— Ηλέκτρας (*Μονόλογος της Ηλέκτρας, Ο ύστατος μονόλογος της Ηλέκτρας, Εξ άλλου τι ν' απόγινε εκείνη η σκοτεινή πριγκίπισσα, η δεσποινίς Ηλέκτρα Ατρείδη I, II, III*, ενώ άλλες φορές τα συναισθήματα άσημων ηρωίδων του μύθου (*Ιφιάνασσα, Χρυσόθεμη και Λαοδίκη*) στα οποία κανείς δεν έριξε ποτέ επαρκές φως.<sup>25</sup> Εκείνη, όμως, που υπερτερεί έναντι όλων είναι η Κλυταιμνήστρα: άλλοτε δυναμική, άλλοτε συναισθηματικά συντετριμμένη, πάντοτε όμως αδικημένη (*Η Κλυταιμνήστρα στην Αυλίδα, Οι Άγγελοι, οι Εξάγγελοι κι ο επίλογος της Κλυταιμνήστρας Ατρείδη-Τυνδάρεω*).<sup>26</sup>

Ο Βαβούρης συνειδητά επιλέγει να μην ασχοληθεί με την κατάτμηση ευθυνών ανάμεσα στο ζεύγος Αίγισθος και Κλυταιμνήστρα, αλλά να επικεντρωθεί στη δράση της ηρωίδας. Για εκείνον μικρή σημασία έχει η ελάσσων ή η μείζων συμμετοχή της στο έγκλημα. Διαλέγει να αναδείξει απλώς την ενοχή εκείνης, καθώς εσώτερος στόχος του συνιστά να καταδείξει πως η Κλυταιμνήστρα «θα 'χει μια λύπη που θ' αγγίζει τ' άστρα» (*Η Κλυταιμνήστρα στην Αυλίδα*), με στόχο να προτάξει τη φωνή της ίδιας και το δικαίωμά της να απολογηθεί.

Αξιοσημείωτο είναι πως ο ίδιος μνημονεύει πως αναζήτησε ελαφρυντικά για τη μοιχεία και όχι για τη δολοφονία του Αγαμέμνονα (βλ. ενδεικτικά την *Παραίνεση για την Ηλέκτρα* υπογραμμίζοντας πως ο Ορέστης και η Ηλέκτρα δεν ήταν ενδεδειγμένοι “δικαστές” για την ποινή της.<sup>27</sup> Η εν γένει αυτοαναφορικότητα της ποίησης του Βαβούρη, καθώς και η τάση του ποιητή να επιλέγει και να προσαρμόζει ένα αρχέτυπο, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, οδήγησαν ως δεδομένα τον Λέτσιο να διαπιστώσει πως ο Βαβούρης ταυτίζει στο σημείο αυτό τον εαυτό του με την Κλυταιμνήστρα και πως είναι ο ίδιος που απιστεί απέναντι σε παραδομένα αρχέτυπα με στόχο να τα κατανοήσει, να τα εξηγήσει και τέλος να τα ξεδιαλύνει.<sup>28</sup>

Αν και, λοιπόν, πιθανώς ο Βαβούρης στη συλλογή (ή σε ποιήματα αυτής) να αναβιώνει το δικό του τραύμα —εξ ου κι ο έντονα συγκινησιακός τόνος—, είναι ορατή η προσπάθειά εκείνου

---

Βαβούρης, *Επανακάμπτοντας στην κριτική από τη χαραυγή των ποιητικών σκιρτημάτων κι εβδομήντα οκτώ χρόνων μετά*, επιμέλεια από Βάσω Οικονομοπούλου (Θεσσαλονίκη: Ρώμη, 2022), 204-5.

<sup>25</sup> Ο Βαβούρης γράφει και ξαναγράφει τους *Ατρείδες της φωτιάς και της σιωπής*, και η συλλογή εκδίδεται με διορθώσεις ή και πρόσθετα ποιήματα βαθμιαία: 1964, 1977, 1990, 1993, 1998. Φαίνεται πως το άγριο δράμα του αρχαίου οίκου απασχολεί τον Βαβούρη από την εμφάνιση του στην ποίηση (το ποίημα *Η Κλυταιμνήστρα στην Αυλίδα* εμπεριέχεται στην πρώτη του συλλογή το 1952) έως και το τέλος αυτής (*Πού πήγε, ως πού πήγε αυτό το ποίημα 1940-1993* [1998]).

<sup>26</sup> Σχολιάζω πως «υπερτερεί έναντι όλων», καθώς το όνομα και η δράση της επανέρχεται σχεδόν σε όλα τα ποιήματα της συλλογής (εξάιρεση αποτελούν τα ποιήματα *Εξ άλλου τι ν' απόγινε εκείνη η σκοτεινή πριγκίπισσα, η δεσποινίς Ηλέκτρα Ατρείδη III* και *Ο ύστατος μονόλογος της Ηλέκτρας*).

<sup>27</sup> Βαβούρης, *Πού, ως πού πήγε αυτό το ποίημα*, 12.

<sup>28</sup> Λέτσιο, «Η αποκατάσταση της Κλυταιμνήστρας», 4239-40.

να “επανερμηνεύσει” τον αρχαίο μύθο, να ανατρέψει τα κακώς κείμενα της κοινωνίας διαχρονικά, αλλά και να αναπλάσει την ιστορία με σύγχρονους όρους και εργαλεία.<sup>29</sup> Δεν συντάσσεται με το μέρος της επώνυμης ιστορίας (δηλαδή με την τελική δικαίωση του Ορέστη, *Ορέστης Ατρείδης: Υπάρχουν, βλέπετε, αθωώσεις/που 'ναι, περίπου – σαν κατατομήσεις/σαν καταδίκες στην εσχάτη των ποινών*), αλλά αναζητά επίμονα υπαιτίους και “πρωταίτιους”, επιδεικνύει «διακριτική ανεκτικότητα», όπως σχολιάζει ο Μαφρέδας, απέναντι στην Κλυταιμνήστρα,<sup>30</sup> και καταπώς φαίνεται, συνάγεται το συμπέρασμα πως «ο βουβός πόνος της Κλυταιμνήστρας ως μάνας που χάνει το παιδί της θα δικαιολογούσε από μόνος του οποιαδήποτε πράξη εκδίκησης».<sup>31</sup>

Ακολουθώντας, λοιπόν, ως επί το πλείστον την “ορθολογιστική” σκέψη του Ευριπίδη, προβάλλει την εσώτερη δυστυχία μιας γυναίκας αδικημένης σε κάθε επίπεδο, χωρίς ωστόσο να την καθιστά άμοιρη ευθυνών. Η βαβουρική Κλυταιμνήστρα—όπως και η ευριπίδεια—έρχεται αντιμέτωπη με τις ευθύνες που τις αναλογούν, και συνάμα διεκδικεί τα ελαφρυντικά που της αξίζουν.

## Μια πιστά ανυποχώρητη γυναικεία ψυχή

### A. Το σιωπηρό πλήγμα: η θυσία της Ιφιγένειας

Η θυσία της Ιφιγένειας συνιστά την πρώτη και σπουδαιότερη αιτία ώστε η Κλυταιμνήστρα να προβεί στον φόνο του Ατρείδη συζύγου της. Αν και στον Όμηρο περιτεύει το στοιχείο της θυσίας, στον Πίνδαρο και τους τραγικούς, πόσο μάλλον για πρώτη φορά στον *Αγαμέμνονα*, εξάιρεται. Ήδη από την Πάροδο του αισχύλειου *Αγαμέμνονα*, οι ακροατές πληροφορούνται για τη θυσία της Ιφιγένειας, αλλά και για όσα προηγήθησαν αυτής, με την αφήγηση να καταλαμβάνει τους 127 στίχους από τους 217 της παρόδου (130-257).

Ο Αγαμέμνων υπάκουσε στις εντολές της θείας *Δίκης* και αποφάσισε να θυσιάσει την κόρη του (205-18). Η πράξη φαινομενικού σεβασμού απέναντι στις θεϊκές και “πολεμικές” επιταγές (212-3: *πῶς λιπόνανς γένωμαι /ζυμμαχίας άμαρτών*;, «μα πώς να γίνω λιποτάκτης και προδότης της συμμαχίας;») φαίνεται πως επικρίνεται από τον Χορό ο οποίος την εκλαμβάνει ως «*δυσσεβῆ, άναγνον, άνιέρον, παντότολμον*» (219-20: «[κι άνεμος] δυσσεβείας [του γύρισε το νου

<sup>29</sup> «[...] ο ποιητής δεν περιορίζεται μόνον στην εκδίπλωση του ατομικού του συναισθήματος, είτε αυτό ξεκινάει από το άλγος είτε εκπορεύεται από καταστάσεις ευφορίας, αλλά εκφράζει μια γενικότερη ευαισθησία [...]» Μαφρέδας, «Οι διαδοχικές εκδόσεις της συλλογής του Σταύρου Βαβούρη *Οι Ατρείδες της φωτιάς και της σιωπής*», 4260.

<sup>30</sup> Μαφρέδας, «Οι διαδοχικές εκδόσεις της συλλογής του Σταύρου Βαβούρη *Οι Ατρείδες της φωτιάς και της σιωπής*», 4257.

<sup>31</sup> Οικονομοπούλου, «Πρόλογος», 13.

του,] ούτε όσιο λογαριάζει πια, ούτε ιερό και τον νικά η αποκοτιά του λογισμού του.») και αποτέλεσμα *αίσχρομητιδος* (222: «αχρειότητα»). Μάλιστα, οι στίχοι 228-51 προβάλλουν τα οδυνηρά συναισθήματα της Ιφιγένειας την ώρα της θυσίας· η Ιφιγένεια «σα ρίφι» (232: *δίκαν χιμαίρας*) αποτέλεσε το μέσο ώστε να εξαγιστεί ο Αγαμέμνων προς την Αρτέμιδα.<sup>32</sup> Οι μάταιες και απέλπιδες προσπάθειές της να απαλλαγεί από τα δεσμά φαίνεται πως δεν συγκίνησαν εν τέλει τον πατέρα της.

Στον μακροσκελή και άκρως αποκαλυπτικό μονόλογό της στο πέμπτο επεισόδιο, η Κλυταιμνήστρα ως μάνα που δυστυχεί επικεντρώνει τον λόγο της στη θυσία της κόρης της, αναδεικνύοντας ταυτόχρονα και άλλες προβληματικές διαστάσεις της σχέσης της με τον Αγαμέμνονα (1372-1576), ενώ επιλέγει να μην κάνει αναφορά στον Αίγισθο παρά μόνο σε δύο στίχους (1436-7), γεγονός που φανερώνει πως στην ιεραρχία των ζητημάτων που πλήττουν την καρδιά της ο Αίγισθος δεν καταλαμβάνει παρά μία από τις τελευταίες θέσεις.

Ο Βαβούρης, απ' την άλλη, φροντίζει να αναβιώσει τις ζοφερές στιγμές της θυσίας, με σημείο αναφοράς τον πόνο της μάνας. Στο *Κλυταιμνήστρα στην Αυλίδα*, το οποίο και συνιστά το πρώτο ποίημα της συλλογής χρονολογικά, η ομώνυμη ηρωίδα μέσα από έναν σπαρακτικό μονόλογο αφηγείται την προσφορά της κόρης της στην Αρτέμιδα με καταγγελίες κατά παντός υπευθύνου: στηλιτεύει τόσο τους θεούς(έπειτα απ' το θρίαμβο της πληρωμένης νύκτας, [...] ό,τι ούτε ο θεός δεν μπόρεσε να φέρει δεξιά.) και τη Μοίρα (Έτσι, να εξευμενίσουνε τα βήματα της Μοίρας. [...] θα 'χουμε δει στο ματωμένο σου κεφάλι/τη λιμασμένη Μοίρα μου χορτάτη.) όσο και τους Αχαιούς, βασιλείς (Η θάλασσα θα 'χει δεχτεί/να πάρει τα καράβια στο ταξίδι τους) και ακολούθους (Οι ακόλουθοι δε θαν το δουν,/θα βουλιάζουνε τα μάτια τους στις τύψεις'), αφού κανείς τους δεν κατόρθωσε να αποτρέψει το θλιβερό εγχείρημα (πβ. *Οι Άγγελοι, οι Εξάγγελοι κι ο επίλογος της Κλυταιμνήστρας Ατρείδη-Τυνδάρεω: που τρέχουνε γοργοί στους τραγικούς/για τα παντρολογήματα—τάχα μου—του Αχιλλέα; [...] κι ήταν ο γάμος κι ο γαμπρός της Ιφιγένειας/του Κάλχαντα ο βωμός., Σχόλιο για τους μετα-τραγικούς Ατρείδες: των κοριτσιών που απήλασαν εις χουν/πριν αρχίσουνε να παίζουν τις γυναίκες.*)

Μάλιστα, με λεπτή ειρωνεία (*τάχα*) ο σύγχρονος ποιητής επισημαίνει στην *Κλυταιμνήστρα στην Αυλίδα* πως η διάσωση της Ιφιγένειας στη χώρα των Ταυρίων δεν είναι παρά μία πρόφαση με σκοπό την αποκατάσταση της δικαιοσύνης (*ότι ήσουν τάχα ιέρεια στους Τάυρους, [...] ότι*

---

<sup>32</sup> Για την παράθεση των στίχων χρησιμοποιήθηκε η έκδοση John Dewar Denniston και Denys Lionel Page, *Aeschylus Agamemnon* (OCT) (Oxford: Oxford University Press, 1986), ενώ για τη μετάφραση αυτών η έκδοση του Ιωάννη Ν. Γρυπάρη, *Αισχύλος «Αγαμέμνονας»* (ΚΕΓ, 2015).

είσαι τάχα ιέρεια στους Ταύρους).<sup>33</sup> Στόχος του, εμφανώς, δεν είναι να παραποιήσει την παράδοση του μύθου ή να υπερασπιστεί τη μία εκδοχή εις βάρος της άλλης, αλλά να δείξει πως με όποιο ενδεχόμενο αποτέλεσμα, τον θάνατο ή την τελική διάσωση, η Κλυταιμνήστρα ως μητέρα είναι καταδικασμένη να βιώσει ανείπωτο τρόμο και αγωνία,<sup>34</sup> όπως φαίνεται και στα τελευταία της λόγια στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* όπου κι εξασφαλίστηκε η σωτηρία της Ιφιγένειας (1616-8: *πῶς δ' οὐφῶ/παραμυθεῖσθαι τούσδε μάτην μύθους, / ὅς σου πένθους λυγροῦ παυσάιμην;* «Να ονομάσω σε πώς; Αλλά πάλι μπορώ να μην πω παρηγόριας πως κούφια είναι λόγια ὅλ' αυτά, το βαρύ για ν' αφήσω αυτό πένθος για σε;»<sup>35</sup>).

Ο Βαβούρης, στο πρώτο αυτό ποίημα της συλλογής, παρουσιάζει την Κλυταιμνήστρα να προτάσσει ως στοιχείο δυναμικής τη μητρότητα της, με τη βαβουρική ηρωίδα να προσιδιάζει πολύ περισσότερο στην ομηρική Κλυταιμνήστρα όσον αφορά τον χαρακτήρα της: αν και εκφράζει τραγικά τη δυστυχία της, διαφοροποιείται από την εκδικητική Κλυταιμνήστρα του Αισχύλου, όπως εύστοχα παρατηρεί ο Λέτσιος.<sup>36</sup>

Ο Βαβούρης επιτυγχάνει να εμπλέξει στοιχεία των διαφόρων εκδοχών του μύθου σε μία δική του αφήγηση “εγείροντας” μία Κλυταιμνήστρα, ως επί το πλείστον, ομηρικά “ταπεινή” ως προς το ήθος της και τραγικά συντετριμμένη και άκρως ζημιωμένη.<sup>37</sup> στόχος αυτής της

<sup>33</sup> Αξιοσημείωτη είναι η σύνδεση του Λέτσιου τόσο της *Κλυταιμνήστρας στην Αυλίδα* όσο και της *Ελένης* της συλλογής ...*Κύπρον ου με θέσπισεν* (1955) του Γιώργου Σεφέρη με την με το τραύμα του πολέμου· έχουν μόλις προηγηθεί ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος και ο Εμφύλιος, ενώ η Κύπρος διασχίζει κρισιμότερη δεκαετία· για περαιτέρω βλ. Λέτσιος, «Η αποκατάσταση της Κλυταιμνήστρας», 4245.

<sup>34</sup> Πρβλ. *Παραίνηση για την Ηλέκτρα: Είδαμε και πάθαμε —το ξέρετε καλά—/να στείλουμε την Ιφιγένεια κρυφά στους Ταύρους/για να μην αρχίσει πάλι η εποχή του αίματος/σ' αυτό το σπίτι, Εξ άλλου τι ν' απόγινε εκείνη η σκοτεινή πριγκίπισσα, η δεσποινίς Ηλέκτρα Ατρείδη III: Ούτε που πήρατ' είδηση, πως το ιερατείο/απ' το λιμάνι, κιόλας μάνι-μάνι/μέσα σχεδόν από τα χέρια σας/την είχε εξαποστείλει στη Βραυρώνα, Σχόλιο για τους μετα-τραγικούς Ατρείδες: Κι η Ιφιάνασσα – Ιφιγένεια λεν οι τραγικοί/πως τελείωσε εσιτάδα στη Βραυρώνα. Στα χωρία αυτά, ο ποιητής, αν και αποδέχεται την εκδοχή της *Ιφιγένειας εν Ταύροις*, δεν αναιρεί το βάσανο της μάνας (πβλ. *Παραίνηση για την Ηλέκτρα: Η Κλυταιμνήστρα/έχει γίνει ολόκληρη, μονάχα, μια κραυγή/που αν αφηνόταν θα 'σπαζε τον ουρανό κομμάτια/σαν από γυαλί*).*

<sup>35</sup> Χρησιμοποιήθηκαν για τα χωρία η έκδοση του James Diggle, *Euripides Fabulae vol. 3* (OCT) (Oxford: Oxford University Press, 1994) και για τη μετάφραση αυτών εκείνη του Θρασύβουλου Σταύρου, *Ευριπίδης, Η Ιφιγένεια στην Αυλίδα* (ΚΕΓ, 2012).

<sup>36</sup> Λέτσιος, «Η αποκατάσταση της Κλυταιμνήστρας», 4242. Πολύ περισσότερο, «οι θνητές γυναίκες στο έπος, όσο ζωτικός και να είναι ο ρόλος τους, δεν είναι ισοδύναμες σε πυγμή με τις τραγικές ηρωίδες, ούτε η δύναμή τους είναι τόση ώστε να γεννά τις συγκρούσεις ανδρών-γυναϊκών που προβάλλει η τραγωδία με τρόπο διεισδυτικό και απαιτητικό»· Ρομερογ, *Θεές, Πόρνες, Σύζυγοι και Δούλες*, 144.

<sup>37</sup> Μάλιστα, αν και στη *Νέκυια* (λ) φαίνεται ενεργός ο ρόλος της Κλυταιμνήστρας, στην πραγματικότητα ελαχιστοποιείται η άμεση συνεισφορά της ακόμη και εδώ, καθώς στόχος του Ομήρου είναι να αντιπαραβάλει το ήθος της με εκείνο της απόλυτα πιστής —και υποταγμένης— Πηνελόπης και όχι κατ' ανάγκη να την περιγράψει ως μία απόλυτα ανάληγη γυναίκα (λ427: *ὡς οὐ καίνότερον καὶ κύντερον ἄλλο γυναικός*, «Πιο ανήμερο και πιο ξετσιπωτο δε βρίσκεται στον κόσμο απ' τη γυναίκα») (πβλ. ω194-202): μάλιστα, ο ποιητής δεν επιδιώκει να περιγράψει τη μητροκτονία, όπως εύληπτα σημειώνει ο Gantz· Gantz, *Early Greek Myth*, 667.

προσπάθειας, καθώς φαίνεται, να «απομυθοποιήσει», να κατεβάσει το θρυλικό αυτό πρόσωπο στο δικό μας ύψος και ήθος.<sup>38</sup>

## B. Ζητήματα Δικαιοσύνης–Μοίρας

«Η δικαιοσύνη έχει ορίσει για εκείνους που παθαίνουν να μαθαίνουν»(Αγ.250-1: *Δίκαδὲ τοῖς μὲν παθοῦ- / σιν μαθεῖν ἐπιρρέπει*).<sup>39</sup> Η δικαιοσύνη, εξάλλου, όπως υπογραμμίζει ο Hogan, δεν αποτελεί μια συνταγματική αρχή, αλλά μία αρχή η οποία επιβάλλει την τάξη των πραγμάτων που αρμόζει στη φύση και την κοινωνία.<sup>40</sup> Έτσι, όπως αναφέρει ο Fraenkel, η *Δίκη* ως έννοια σταθμίζει τα δεινά και τον πόνο που αυτά προκαλούν, με την ανακούφιση που έρχεται στο τέλος ως επιστέγασμα.<sup>41</sup>

Για την Κλυταιμνήστρα ο θάνατος του Αγαμέμνονα στο πέμπτο επεισόδιο αποτελεί έργο απονομής της δικαιοσύνης: *τῷδ' ἂν δικαίως ἦν, ὑπερδίκως μένουῖν* (1396: «δίκαια σ' αυτόν θα ταίριαζε και παρα δίκαια»), *νεκρὸς δὲ τῆσδε δεξιᾶς χερὸς/ἔργον δικαίας τέκτονος. τὰδ' ᾧδ' ἔχει* (1405-6: «άντρας δικός μου και νεκρός μ' αυτό το χέρι που με το δίκιο ό,τι έκαμε — και ξέρετέ το»). Στην “απολογία” της η συζυγοκτόνος επισημαίνει τέσσερις φορές πως η τιμωρία που επέβαλε στον σύζυγό της ήταν δίκαια (1396, 1406, 1432, 1444, 1449), και μάλιστα αναφέρεται σε εμπλοκή της Μοίρας σε αυτήν (1487-8, 1497, 1575-7, 1654 κ.ε.). Για εκείνη το μέγεθος της τιμωρίας θα πρέπει να είναι ανάλογο με εκείνο της μητρικής οδύνης που βίωσε τόσα χρόνια, και αφού ανήκε σε μία «εξ ολοκλήρου ανδρική κοινωνία» (“wholly masculine society”),<sup>42</sup> ο φόνος του άνδρα κρίνεται ως η πιο ταιριαστή ποινή και μέγιστη όλων.

Η Κλυταιμνήστρα είναι ένα τραγικό πρόσωπο με αριστοτελικούς όρους, καθώς

---

<sup>38</sup> Μαρία Πολίτου, «Στον αστερισμό της ποίησης του Σταύρου Βαβούρη», στο *Σταύρος Βαβούρης, Επανακάμπτοντας στην κριτική από τη χαρραγή των ποιητικών σκιρτημάτων κι εβδομήντα οκτώ χρόνων μετά*, επιμ. Βάσω Οικονομοπούλου (Θεσσαλονίκη: Ρώμη, 2022), 178.

<sup>39</sup> Υπάρχουν δύο απόψεις μελετητών: από την μία πλευρά, εκείνες οι οποίες παρουσιάζουν τον Αγαμέμνονα ως θύμα της κατάρας που κατατρέπει τον οίκο του Ατρέα (αρχής γενομένης από το έγκλημα του Τάνταλου), κι επομένως άμοιρο ευθυνών για τη θυσία της Ιφιγένειας, μιας και τα γεγονότα παρουσιάζονται ως διαδοχικοί συνδετικοί κρίκοι από την άλλη, είναι εκείνες οι οποίες κρίνουν τη θυσία ως αυτόβουλη πράξη του Αγαμέμνονα. Σύμφωνα με τον Hogan, ο Αισχύλος συμπεριλαμβάνει και τις δύο οπτικές. Παράλληλα, στους στ. 133-7 η εκδοχή του Χορού μετατοπίζει την οργή της θεάς στον οιώνό και καθιστά έτσι την ενοχή του Αγαμέμνονα περισσότερο διφορούμενη· James C.A. Hogan, *A commentary on the complete Greek tragedies* (Chicago: University of Chicago Press, 1985), 46, 248.

<sup>40</sup> Hogan, *A commentary on the complete Greek tragedies*, 48. Ο Hogan, επίσης, επισημαίνει πως η *δίκη* ως δικαστικός αγώνας συνιστά μια άμεση, προσωπική και ιστορική ανάγκη για δικαίωση.

<sup>41</sup> Eduard Fraenkel, *Aeschylus Agamemnon* (Oxford: Clarendon Press, 1950), στ. 250. Ο Fraenkel θεωρεί πως μόνο μέσω του πόνου μπορεί ο πάσχων να φθάσει στη σοφία.

<sup>42</sup> Humphrey Davy Findley Kitto, “The Athenian Woman”, στο *Sex and Difference in Ancient Greece and Rome*, επιμ. Mark Golden και Peter Toohey (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003), 44.

ενδίδοντας στο πάθος για εκδίκηση, αποδίδει την πράξη της (όχι για να έχει άλλοθι) και στον αναγκασμό της Μοίρας: δεν είναι μόνο που θέλει να εκδικηθεί, είναι γιατί τα φονικά του οίκου τα επιτάσσει Εκείνη [...]. Ίσως υπάρχει μέσα της κι ένας βαθύτερος διχασμός, ένα δίλημμα: αν, ενεργώντας έτσι, είναι ενεργούμενο του πάθους της ή της Μοίρας. Ίσως πράγματι είναι ένα πρόσωπο διχασμένο [...], [το οποίο] βλέπει την παντοδυναμία της Μοίρας, που αναθέρμινε αδιάκοπα το πάθος της (για εκδίκηση εν προκειμένω) και θέλει με το ίδιο της το πάθος να πάψει (κι αν όχι αυτή, οι άλλοι που θα έλθουν) να είναι ενεργούμενό της, να μπορέσει να γίνει αυτενεργό πρόσωπο. Ξέρει ότι αυτή έχει νικηθεί, έχει χάσει τη μάχη. Το εύχεται για τους μελλοντικούς διαδόχους του οίκου.<sup>43</sup>

Έτσι και στον Βαβούρη, η τραγική ηρωίδα κατονομάζει τη Μοίρα ως την κατευθυντήρια δύναμη των γεγονότων. Η Μοίρα αποκαθιστά την τάξη των πραγμάτων και την αλήθεια,<sup>44</sup> συγκεκριμένα μέσω της παρέμβαση της Κλυταιμνήστρας. Ο Αγαμέμνων, λοιπόν, «δίκαια έπαθε ό, τι έπαθε, προκαλώντας ο ίδιος τη μοίρα του, αφού η δικαιοσύνη αργά ή γρήγορα έπρεπε να απονεμηθεί», όπως φαίνεται μέσα από τους παρακάτω στίχους του *Αγαμέμνονα Ατρείδη*.<sup>45</sup>

*Όμως καλά να πάθει.  
Μέσα στα λουτρά «οις ενοςφίσθη»  
θα πρέπει να θυμήθηκε  
για μια στιγμή ακαριαία  
αργά και μάταια θα κατάλαβε,  
ότι ούτ' ένας βασιλιάς  
δεν έχει το δικαίωμα να πικραίνει,  
να εξευτελίζει αυτούς  
που χρόνια —πώς και πώς—τον περιμένανε  
γιατί τον αγαπήσανε πολύ [...]*

Ο Βαβούρης “αναζωπυρώνει” τις προαναφερθείσες προβληματικές πτυχές στη σχέση του βασιλικού ζεύγους στο ποίημα αυτό της τρίτης του κατά σειρά έκδοσης (*Αγαμέμνων Ατρείδης*): κι αν σε έναν γάμο —τόσο αρχαίο όσο και σύγχρονο— ευθύνη για τη διολίσθηση του έγγαμου βίου κατανέμεται και στις δύο πλευρές, εδώ φωτογραφίζεται ως κύριος υπαίτιος ο βασιλέας των Μυκηνών (βλ. «Γυναίκα σε μια πατριαρχική κοινωνία» στην παρούσα μελέτη).

Στις *Χοηφόρους* ο χρησμός που λαμβάνει ο Ορέστης από τον Απόλλωνα να εκτελέσει τη μητέρα του κρίνεται αναγκαίος και αυταπόδεικτος (269-304), ενώ ανανεώνεται και στις *Ευμενίδες* (614-21). Μέσα από την επιβεβαίωση αυτού, «ο Απόλλωνας, ο γιος του Δία, υποστηρίζει έναν νεότερο θεϊκό κόσμο, που είναι ο κόσμος του πατέρα [(657-673)]». <sup>46</sup> Μάλιστα, η σημασία

<sup>43</sup> Πρβλ. στ. 126-129, 234. Βλ. Μιχάλης Γ. Μερακλής, *Τραγωδία και λαϊκός πολιτισμός στην αρχαία Αθήνα* (Θεσσαλονίκη: Σταμούλη, 2017), 48-9.

<sup>44</sup> Λέτσιος, «Η αποκατάσταση της Κλυταιμνήστρας», 4242.

<sup>45</sup> Πολίτου, «Στον αστερισμό της ποίησης του Σταύρου Βαβούρη», 179.

<sup>46</sup> Albin Lesky, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας* (Θεσσαλονίκη: Δέσποινα Κυριακίδη, 2015), 371. Όπως σχολιάζει η Irigaray, «η πατριαρχία ανάγει τη μητέρα σε «ξένο για ξένο», σύμφωνα με τα λόγια του Απόλλωνα: *ή δ' άπερ ξένω ξένη/έσωσεν έρνος* (660-1: «κείνη σαν ξένη το φύτρο σώζει»): Luce Irigaray, *Sexes and Genealogies* (New York: Columbia University Press, 1987), 126. Μία σημαντική διαπίστωση που κάνει η Zeitlin είναι πως, ενώ στον *Αγαμέμνονα* η Κλυταιμνήστρα εμφανίζεται ως μία γυναίκα δυναμική, επαναστατική, αλλά

και η εγκυρότητα του νέου χρησμού επικυρώνεται από την τελική κρίση του Αρείου Πάγου (752-3), κρίση στην οποία —πρέπει να σημειωθεί πως—τον τελευταίο λόγο για την τελική έγκριση έχει το θείο, η Αθηνά (734-43), και την επιβάλλει σαν από ανάγκη να διατηρήσει ανέγγιχτες τις πατριαρχικές επιταγές. Ολόκληρη η ανδρική οικονομία δείχνει μια λήθη της ζωής, έλλειψη αναγνώρισης του χρέους προς τη μητέρα, τη μητρική καταγωγή και τις γυναίκες (βλ. την ενότητα «Γυναίκα σε μια πατριαρχική κοινωνία»<sup>47</sup>).

Ο σύγχρονος ποιητής όχι μόνο ακολουθεί, αλλά και προεκτείνει την τραγική εκδοχή στην πρώτη και την τρίτη έκδοση της συλλογής του: παρουσιάζει τον Ορέστη ως έναν παθητικό δράστη, ένα “πιόνι των θεών”. Υπήρξε αμέτοχος στη δράση έως και τη στιγμή της εκδίκησης, κι άρα ανυποψίαστος και ανίκανος να καταλάβει τα κίνητρα του φονικού. Αναπόδραστα, περιγράφεται ως αγνώμων κι επιπόλαιος: *Ορέστης Ατρείδης: έχετε απαλλαγεί λόγω συγχύσεως/«πλήρους» μάλιστα συγχύσεως/είν’ η διατύπωση του σχετικού εγγράφου./Σύγχυσις πλήρης.../Ίσως, δηλαδή λόγω βλακειάς./Όχι ίσως. Ακριβώς, Σχόλιο για τους μετα-τραγικούς Ατρείδες: Ο Ορέστης εκδικήθηκε πάλι τους δολοφόνους/(δεύτερο φονικό, θα του ’χε μείνει χούι/απ’ τη σφαγή του Αιγίσθου και της μάνας του).*<sup>48</sup> Με “παρεκκλίνοντα” από την τραγωδία τρόπο αντιμετωπίζεται και η Ηλέκτρα στα ποιήματα του Βαβούρη: υιοθετώντας τη μορφή της ομώνυμης ηρωίδας στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, αναπαριστά μια άκρως επηρμένη και εκδικητική πριγκίπισσα, η οποία αποκτά χαρακτηριστικά κολασμένης ηρωίδας. Μαίνεται εναντίον της Κλυταιμνήστρας, από την οποία ζητά επιτακτικά εκδίκηση, αλλά και έναντι όλων όσων αδικήσαν την ίδια: *Μονόλογος της Ηλέκτρας: πως ήταν δυνατό να πάρω σχήμα λαιμητόμου/πάνω από ενόχους αυχένες, [...] Η ιδέα ότι μπορούσα να διασχίσω αδιάφορη, [...] πλήθη λυσσαλέα και μαινόμενα εναντίον μου, [...] αφανίζοντας το φως του ηλίου/που τους είχε τόσο ανάμει και μεθύσει (πρβλ. Η Κλυταιμνήστρα στην Αυλίδα: θα ’ρθει να με λογχίσει η Ηλέκτρα, Οι Άγγελοι, οι Εξάγγελοι κι ο επίλογος της Κλυταιμνήστρας Ατρείδη-Τυνδάρεω: Δεν είχε πέραση εκεί, η μέγαιρα η Ηλέκτρα/να κόβει και να ράβει εν ονόματι/της τάξης των πραγμάτων).*

---

και φορέας νέων ιδεών, στις *Ευμενίδες* παρουσιάζεται ως σύμμαχος αρχαϊκών, πρωτόγονων και οπισθοδρομικών αντιλήψεων. Η αντιθετική παρουσίαση της στα δύο έργα κρίνεται αναγκαία, κατά τη γνώμη μου, για την —ολοκληρωτική— απόρριψη της Κλυταιμνήστρας στο τέλος της *Ορέστειας* (*Ευμενίδες*) και, ως εκ τούτου, για την αποκατάσταση της τάξης στον ανδροκρατούμενο κόσμο: Froma I. Zeitlin, “The dynamics of misogyny”, *Arethusa* 11, no ½ (Spring and Fall 1978): 151.

<sup>47</sup> Irigaray, *Sexes and Genealogies*, 7-21. Για κριτική στη μέθοδο που ακολουθεί η Irigaray, βλ. βλ. Brooke Holmes, *Gender: Antiquity and Its Legacy* (Oxford: Bloomsbury Publishing, 2015), 60-2. Αξιοσημείωτη καθίσταται η άποψη του Hogan, σύμφωνα με την οποία η ηθική δικαίωση για τον οίκο του Αγαμέμνονα, και κυρίως για τον ίδιο τον Αγαμέμνονα, επιβάλλει την αθώωση του Ορέστη, άποψη αρκετά συμβατή με τα πατριαρχικά κοινωνικά δεδομένα, κατά τη γνώμη μου: Hogan, *A commentary on the complete Greek tragedies*, 46. Πβ. Pomeroy, *Θεές, Πόρνες, Σύζυγοι και Δούλες*, 148-150.

<sup>48</sup> Πρόκειται για έναν άβουλο και ανεπαρκή Ορέστη στη σκιά των γυναικών του δράματος: Κώστας Σουέρεφ, «Η κομμένη διηγηματική ποίηση του Σταύρου Βαβούρη», *Πάροδος* 36 (Μάιος 2010): 4313.

Τα συναισθήματα της νεαρής ηρωίδας κατακλύζουν την ποίηση του Βαβούρη, καθώς περιγράφονται ή μνημονεύονται σχεδόν σε όλα τα ποιήματα της συλλογής. Αξίζει, ωστόσο, να προσέξουμε δύο πράγματα: το πρώτο αφορά τη σταδιακή αυτογνωσία, καθώς από ανένδοτη και “μονοφωνική” στα πρότερα χρονικά ποιήματα (*Μονόλογος της Ηλέκτρας, Παραίνεση για την Ηλέκτρα*) μεταλλάσσεται σε συγκαταβατική και ανοιχτή στον διάλογο στα επόμενα, συναισθανόμενη—έστω και σε αμελητέο βαθμό—τα βιώματα της μητέρας της (*Εξ άλλου τι ν’ απόγινε εκείνη η σκοτεινή πριγκίπισσα, η δεσποινίς Ηλέκτρα Ατρείδη I, II, Ο ύστατος μονόλογος της Ηλέκτρας*[όπου για πρώτη φορά και με έκπληξη δεν υπάρχει καμία αναφορά εκ μέρους της στο αδίκημα της μητέρας της]).

Περισσότερο αξιοσημείωτο, όμως, είναι το δεύτερο χαρακτηριστικό της ως μορφής: η επαναστατικότητα και η αμφισβήτηση των καθιερωμένων κοινωνικών αξιών αποδεικνύει περίτρανα ότι στις φλέβες της κυλά το αίμα της Κλυταιμνήστρας. Έτσι κι εκείνη οργίζεται, βασανίζεται και δυσανασχετεί με τη μοίρα της, μοίρα την οποία όρισαν άλλοι για λογαριασμό της (*Εξ άλλου τι ν’ απόγινε εκείνη η σκοτεινή πριγκίπισσα, η δεσποινίς Ηλέκτρα Ατρείδη III: αλλιώς τα υπολογίζαμε, αλλιώς τα ‘φερε η μοίρα*).

Κατά συνέπεια, ο Βαβούρης, σε μια προσπάθεια από την πλευρά του να αποκαταστήσει αναδρομικά το δίκαιο και την αξία της μητρότητας, κλείνει την *Κλυταιμνήστρα στην Αυλίδα* με τους εξής στίχους: *Εγώ/που κράτησα στα χέρια μου/το ματωμένο σου κεφάλι/μονάχα εγώ./μπορώ να ξέρω την αλήθεια*. Έτσι κι αλλιώς, όπως τεκμηριώνεται στο *Σχόλιο για τους μετα-τραγικούς Ατρείδες*, «Ποιος ξέρει τι ναι παραμύθια /πού τελειώνουνε και πού αρχίζει η Αλήθεια;» Η Κλυταιμνήστρα, χωρίς να δικαιώνεται για τα διαχρονικά εγκλήματά της (δόλος και φόνος),

ανάγεται σε Πιετά του αρχαίου κόσμου από τη στιγμή που κρατά στα χέρια της το “ματωμένο κεφάλι” ενός αθώου θύματος, της κόρης της, χωρίς βέβαια αυτή να χαρακτηρίζεται ούτε από το υπεράνθρωπο της Χριστιανικής Μαρίας του Ιησού ούτε από την αρετή της συγχώρεσης.<sup>49</sup>

Για τη μοιχεία, ωστόσο, υπάρχουν ελαφρυντικά και ο Βαβούρης φροντίζει να τα παρουσιάσει στην τρίτη έκδοση της συλλογής, αναδεικνύοντας ανεξερεύνητες πτυχές του μύθου και τονίζοντας τη χριστιανική ρήση «τον λίθον/πρώτος ο αναμάρτητος βαλέτω.», αναφερόμενος στη μοιχαλίδα σύζυγο (*Ο ύστατος μονόλογος της Ηλέκτρας*).<sup>50</sup>

<sup>49</sup> Μήττα, «Σταύρου Βαβούρη Ποιήματα ενός μείζονος ποιητή», 4268.

<sup>50</sup> Πρόκειται, όπως δηλώνει ο Βαβούρης, για μορφές «παράφορες και άγριες και ανεξιχνίαστες κατά βάθος, πολύ περισσότερο απ’ όσο φαντάζονται όσοι ασχολήθηκαν με το αρχαίο δράμα»: Πολίτου, «Στον αστερισμό της ποίησης του Σταύρου Βαβούρη», 178. Έτσι, για τη Μεσσαλίνα, όπως και για την Κλυταιμνήστρα, «η άπληστη, ερωτική επιθυμία, ήταν περισσότερο από ηδονή, τραγωδία που έκλεισε με την δίχως δίκη, δολοφονία της»: Βαβούρης, *Πού πήγε, ως πού πήγε αυτό το ποίημα*, 11-2.

## Γ. Γυναίκα σε μια πατριαρχική κοινωνία

### I. Ερωτική προδοσία: η παρουσία της Κασσάνδρας στις Μυκήνες

Στην ανάπτυξη του λόγου της, η Κλυταιμνήστρα του Αισχύλου θίγει ζητήματα που αφορούν τη θέση της γυναίκας στην κλασική—και όχι μόνο—κοινωνία. Στον στ. 1438 αποκαλεί τον άνδρα της «*γυναικὸς τῆσδε λυμαντήριον*» («ατιμαστής της γυναίκας του»), στίχος που παραπέμπει εμφανώς στο I111-5 της *Ιλιάδας*. Η Κλυταιμνήστρα έχει ήδη δυσφημιστεί μία φορά στη συνείδηση του ακροατηρίου και τώρα “ατιμάζεται” για δεύτερη με την παρουσία της Κασσάνδρας στο παλάτι. Αν και αποτελούσε μέρος εθμικού οι άνδρες να παίρνουν ως παλλακίδες τις γυναίκες των ηττημένων του πολέμου, ας μην ξεχνάμε πως στην τραγωδία οι ίδιοι οι τύποι της πλοκής, οι οποίοι διαμορφώθηκαν «από το συλλογικό νοητό κόσμο των Αθηναίων και συγχρόνως τον διαμόρφωναν», μαρτυρούν τους κοινωνικούς και συναισθηματικούς προβληματισμούς τους.<sup>51</sup>

Η γερή φιλολογική υπόσταση του Βαβούρη δεν θα μπορούσε εν γένει στα ποιήματά του να παραβλέψει την προδοσία του βασιλιά των Μυκηνών: ο Αγαμέμνων όχι μόνο θυσίασε την Ιφιγένεια, αλλά και πρόδωσε πολλαπλά τη σύζυγό του με τη Βρισηίδα, τη Χρυσηίδα και την Κασσάνδρα, γεγονός που δεν καθιστά καθόλου αμελητέα τη διάθεση της Κλυταιμνήστρας να τον εκδικηθεί μέσα από τη μοιχεία (επανερχόμενοι και στο προηγούμενό μας θέμα).<sup>52</sup> Ο Βαβούρης παραινεί την Ηλέκτρα στην *Παραίνεση* προς την ίδια:

*Απλῶς νομίζουμε  
Πως μια μοιχεία αρκεί στην οικογένεια  
Κι ἔπειτα μη βλέπετε σα Νέμεση  
μονάχα αὐτὰ που θέλετε να δείτε.  
Αν εἶχατε προσέξει τόσα χρόνια  
Σ' αὐτὰ που φλυαροῦν οἱ ἀπεσταλμένοι του Αἰγαμέμνονος  
Θα ἔχατε δει  
Πως τὰ θαλάσσωσε ο ἀρχιστράτηγος.  
Και βέβαια, δεσποινίς Ηλέκτρα, τὴν Βρισηίδα  
Τὴν Χρυσηίδα.  
Και τώρα, ἐν κατακλείδι,  
Τῆς Κασσάνδρας τὴν περίπτωση ἐννοῶ.*

---

<sup>51</sup> Βλ. Montanari, “Klytaimnestra in the Odyssey and Aeschylus’ *Agamemnon*”, 136. Για τη νομιμοποίηση της παλλακείας στην αρχαία Αθήνα, βλ. MacDowell, *Το δίκαιο στην Αθήνα των κλασικών χρόνων* (Αθήνα: Παπαδήμα), 141-3. Οι γυναίκες είναι σε θέση να εκφράσουν μέσα από τη δραματική αυτή «μετασχηματική» κοινωνική μηχανή (τραγωδία) τη δυσαρέσκεια και τις αντιρρήσεις τους· βλ. Hall, «Η κοινωνιολογία της αθηναϊκής τραγωδίας», 155.

<sup>52</sup> Βλ. Πολίτου, «Στον αστερισμό της ποίησης του Σταύρου Βαβούρη», 178-8.

Μάλιστα, ο Βαβούρης αναδεικνύει εμφατικά τα παθήματα της Κλυταιμνήστρας στον *Αγαμέμνονα Ατρείδη*:

ούτ' ένας βασιλιάς  
 δεν έχει το δικαίωμα να πικραίνει,  
 να εξευτελίζει αυτούς  
 που χρόνια —πώς και πώς— τον περιμένανε  
 γιατί τον αγαπήσανε πολύ  
 φέρνοντας παλλακίδα στο παλάτι του  
 χωρίς τη θέλησή της, συν τοις άλλοις  
 δούλα ταπεινωμένη την τρελή Κασσάνδρα  
 κόρη βασιλιά, όπως οι κόρες του  
 του Ίλου απόγονη  
 του Ίλου —υπογραμμίζω— του ήρωα  
 και πολυ-αγαπημένη ενός Θεού  
 του Φοίβου  
 του εκηβόλου Απόλλωνα.

Ο Αισχύλος θίγει επιδέξια στον στ. 1438 (*κεῖται, γυναικὸς τῆσδε λυμαντήριος*) τις αδικίες που έχει υποστεί η Κλυταιμνήστρα από τον Αγαμέμνονα και επιβεβαιώνει με ένταση τη βαθιά απέχθειά της για εκείνον στους στ. 1476-80 δίχως, ωστόσο, δεν χρωματίζει το έργο του με διάθεση υπέρ της, όπως προείπαμε:<sup>53</sup>

τὸν τριπάχυντον  
 δαίμονα γέννης τῆσδε κικλήσκων  
 ἐκ τοῦ γὰρ ἔρωσ αἵματολοιχὸς  
 νεῖρα τρέφεται· πρὶν καταλῆξαι  
 τὸ παλαιὸν ἄχος, νέος ἰχώρ

«και με δίκιο ονομάτισε  
 αυτής της γενιάς τον πολύθρεφτο Δαίμονα τώρα.  
 γιατί αλήθεια είν' αυτός που από μάνας κοιλιά  
 θρέφει τούτη τη λύσσα που γαίμα διψά  
 κι όπου πριν να τελειώσει η παλιά συμφορά, νέο απόστημα βγαίνει».

Εξάλλου, η *Ορέστεια* έχει στόχο να καταδείξει τον

<sup>53</sup> Η Κλυταιμνήστρα στον *Αγαμέμνονα* φαίνεται πως «αρχίζει να βλέπει» -χωρίς να νιώθει [βέβαια] μεταμέλεια ή να παύει να ισχυρίζεται ότι δίκαια έκαμε ό, τι έκαμε (1654-61) [...] και να δείχνει [μία ελαφρώς διαφοροποιημένη πτυχή του εαυτού της], [πρόκειται για] μία Κλυταιμνήστρα που δείχνει κουρασμένη, που τώρα μιλά σαν γυναίκα και δεν θέλει πια να αφήσει να χυθεί άλλο αίμα [...]» Lesky, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, 367. Όπως σημειώνει ο Μερakλής, η Κλυταιμνήστρα εδώ εύχεται από τα βάθη της ψυχής της να σταματήσει το ολέθριο έργο της Μοίρας (1574-6)· Μερakλής, *Τραγωδία και λαϊκός πολιτισμός στην αρχαία Αθήνα*, 48.

πολιτισμό ως απόλυτο προϊόν σύγκρουσης μεταξύ αντίπαλων δυνάμεων, όπου η ισορροπία αποκαταστάθηκε μέσω της ιεράρχησης των αξιών· έτσι, ανάμεσα στο δίπολο των Ολυμπίων και των χθονίων επικρατούν οι Ολύμπιοι (η τελική απόφαση της αθώωσης του Ορέστη ανήκει στην Αθηνά), σε εκείνο των Ελλήνων και των βαρβάρων υπερισχύουν οι Έλληνες και, τέλος, ανάμεσα στους άνδρες και τις γυναίκες, νικητές πανηγυρικά αναδεικνύονται οι άνδρες.<sup>54</sup> Συγκεκριμένα, όσον αφορά το αντιθετικό ζεύγος του άνδρα και της γυναίκας, καθιερώνεται ο δεσμευτικός χαρακτήρας του πατριαρχικού γάμου και επιβεβαιώνεται η απαραίτητη, φυσική και δίκαια υποτέλεια της συζύγου και η πατρογονική διαδοχή.<sup>55</sup>

Θεοί, Μοίρα και Άρειος Πάγος προστατεύουν την ανδροκρατούμενη κοινωνία, κάτι που δεν παραλείπει να παρουσιάσει ο Βαβούρης. Ο ίδιος παραδέχεται με καυστική και ειρωνική διάθεση πως «ύβρισε μια “δυναστεία” όπου η μοιχεία και η μητροκτονία ήταν ευλογημένες, προγεγραμμένες, και διατεταγμένες, από θεούς κακούργους ανήλεους, φθονερούς και εκδικητικούς όπως ο Απόλλων-Φοίβος κι η αδελφή του Άρτεμις».<sup>56</sup>

Θα περιμέναμε, ωστόσο, όπως σημειώνει ο Gantz, από τον Πίνδαρο και τον Αισχύλο να υπογραμμίσουν εκείνο ή εκείνα τα στοιχεία τα οποία δικαιολογούν την ακραία πράξη της Κλυταιμνήστρας,<sup>57</sup> προσδοκία η οποία διαψεύδεται. Η παράβλεψη αυτή αποκαθίσταται από τον Ευριπίδη. Αρκεί, σε αυτό το σημείο, να εστιάσουμε την προσοχή μας στην Κλυταιμνήστρα της *Ιφιγένειας εν Αυλίδι* και στον λόγο της, ο οποίος συγκεφαλαιώνει τη θέση των γυναικών στο σύμπαν της τραγωδίας. Το επιχείρημά της είναι ότι υπήρξε πάντοτε άμεμπτη σύζυγος (*IA* 1157-63):

οὐ σοι καταλλαχθεῖσα περὶ σέ καὶ δόμους  
συμμαρτηρήσεις ὡς ἄμεμπτος ἢ γυνή,  
ἐς τ' Ἀφροδίτην σωφρονοῦσα καὶ τὸσόν  
μέλαθρον αὐξουσ', ὥστεσ' εἰσιόντα τε  
χαίρειν θύραζε τ' ἐξιόντ' εὐδαιμονεῖν.  
σπάνιον δὲ θήρευμ' ἀνδρὶ τοιαύτην λαβεῖν  
δάμαρτα

«Φιλώθηκα μαζί σου, κι από τότε  
δε θ' αρνηθείς πως απεγάδιαστη ήμουν  
για σε και για το σπίτι σου γυναίκα·  
στα ερωτικά ηθική, καλή οικονόμα,  
έτσι, που, κι όταν μπαίνεις, χαρά να 'χεις,

<sup>54</sup> Zeitlin, “The dynamics of misogyny”, 149.

<sup>55</sup> Zeitlin, “The dynamics of misogyny”, 149 και 153. Βλ. Gantz, *Early Greek Myth*, 674.

<sup>56</sup> Τούτη είναι η απάντησή του σε όσους κατηγορήσαν τους «Ατρείδες» ως «ωχρούς» και «βλάσφημους»· Βαβούρης, *Πού πήγε, ως πού πήγε αυτό το ποίημα*, 11. Μάλιστα, το έργο του Βαβούρη έχει θεωρηθεί «μίγμα “οργής”, [...] δαιμονικής υπεροψίας και ανθρώπινης συντριβής», όπως εύληπτα περιγράφει ο Στεργιόπουλος, με τη δαιμονική υπεροψία να παραπέμπει έκδηλα ή άδηλα στη δύναμη του θείου· Οικονομοπούλου, «Πρόλογος», 11.

<sup>57</sup> Gantz, *Early Greek Myth*, 672.

κι έξω σα βγαίνεις, να είσαι ευτυχισμένος.  
Τέτοια γυναίκα σπάνιο ένας άντρας  
να την πετύχει»

Ο τραγωδός προσθέτει ένα ισχυρό στοιχείο υπέρ της συζυγοκτόνου και στον λόγο που απευθύνει στην κόρη της, Ηλέκτρα, στην ομώνυμη τραγωδία (Ηλ. 1030-8):<sup>58</sup>

*ἐπὶ τοῖσδε τοίνυν καίπερ ἠδίκημένη  
οὐκ ἠγριώμην οὐδ' ἂν ἔκτανον πόσιν.  
ἀλλ' ἦλθ' ἔχων μοι μαινάδ' ἔνθεον κόρην  
λέκτροις τ' ἐπεισέφρηκε, καὶ νύμφα δύο  
ἐν τοῖσιν αὐτοῖς δόμασιν κατεῖχ' ὄμοῦ.  
μῶρον μὲν οὖν γυναῖκες, οὐ κἄλλως λέγω·  
ὅταν δ' ὑπόντος τοῦδ' ἄμαρτάνη πόσις  
τᾶνδον παρώσας λέκτρα, μιμεῖσθαι θέλει  
γυνή τὸν ἄνδρα χᾶτερον κτᾶσθαι φίλον.*

«Παρόλο που μ' αδίκησαν, ωστόσο  
δεν μ' ἐπνιξε ο θυμός σουδέ τον άντρα  
θα σκότωνα. Όμως ήρθε φέρνοντάς μου  
τη θεοπαρμένη ξέφρενη παρθένα,  
στην κλίνη τη δικιά μου βάζοντάς την  
κι έτσι στους ίδιους μέναμε θαλάμους  
δύο νύφες. Οι γυναίκες βέβαια είναι  
άμυαλες, δεν τ' αρνιέμαι. Μα όταν  
πέφτει στο σφάλμα ο άντρας, τη δικιά του  
παραμερίζοντας γυναίκα, τότε  
να τονε μιμηθεί θέλει κι εκείνη  
και να βρει άλλη αγάπη.»

## II. Τα ύστερα του γυναικείου ψυχικού κόσμου

Καθόλου αμελητέα δεν κρίνονται τα υπόλοιπα επιχειρήματα της τραγικής ηρωίδας. Ήδη από τις αρχές του 5<sup>ου</sup> αι. ήταν πρόσφορο (σοφιστικό κίνημα, ανάπτυξη ρητορείας, φιλοσοφίας κ.ά.) για την ανάδειξη οικογενειακών και έμφυλων εντάσεων.<sup>59</sup>

<sup>58</sup> Για τους στίχους της τραγωδίας αξιοποιήθηκε η έκδοση του James Diggle, *Euripides Fabulae vol. 2* (OCT) (Oxford: Oxford University Press, 1981), ενώ για τη μετάφραση εκείνων του Τάσου Ρούσσου, *Ευριπίδης, «Ηλέκτρα»* (Ακαδημία Αθηνών, 1988).

<sup>59</sup> Αξιοσημείωτη είναι η ρητορική δεινότητα της Κλυταιμνήστρας ακόμη και στον *Αγαμέμνονα*: στ. 320-50, 503-37, πέμπτο επεισόδιο: βλ Michael Gagarin, *Aeschylean Drama* (Berkeley: University of California Press, *πατήρ δὲ πρέσβυς Τυνδάρεώς σ' ἔρρύσατο* 1976), 93-4, Zeitlin, "The dynamics of misogyny", 150, Foley, *Female Acts in Greek Tragedy*, 201, Helene Peete Foley, *Female Acts in Greek Tragedy* (Princeton: Princeton University Press, 2001), 201.

Οι γυναίκες του Σοφοκλή και του Αισχύλου έχουν μια ηρωική διάσταση που λίγα μπορεί να μας πει για τις γυναίκες της κλασικής Αθήνας. Οι γυναίκες του Ευριπίδη τοποθετούνται σε χαμηλότερο επίπεδο, στα μέτρα της αληθινής ζωής.<sup>60</sup>

Εκεί τοποθετεί και ο Βαβούρης τις δικές του ηρωίδες: «παρουσιάζει την Κλυταιμνήστρα, την Ηλέκτρα, την Ιφιγένεια ιδωμένες από μια άλλη σκοπιά, να αποκαθίστανται ή να καταδικάζονται, αν τις κατεβάσεις από το βάθρο της ιδανικής ηρωίδας».<sup>61</sup>

Ο Αισχύλος στους στ. 1438-47 και 1476-80 του *Αγαμέμνονα*, καθώς και στο τέλος των *Ευμενίδων*, και κατά συνέπεια ολόκληρης της τριλογίας, αφήνει επιδέξια αιχμές για τις κοινωνικές αιτίες που οδήγησαν την Κλυταιμνήστρα στο έγκλημα.<sup>62</sup> Τις αιχμές αυτές θα μεταπλάσσει και θα καταστήσει σε “υψηλά” επιχειρήματα της Κλυταιμνήστρας για το μίσος που τρέφει προς τον Ατρείδη Αγαμέμνονα ο Ευριπίδης στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* (1148-58), έργο το οποίο θα διδαχθεί το 405 π.Χ.:

πρῶτον μὲν, ἵνα σοι πρῶτα τοῦτ' ὄνειδίσω,  
ἔγημας ἄκουσάν με κάλαβεςβία,  
τὸν πρόσθεν ἄνδρα Τάνταλον κατακτανών·  
βρέφος τε τούμὸν σῶ προσούδισας πάλω,  
μαστῶν βιαίως τῶν ἐμῶν ἀποσπάσας.  
καὶ τῷ Διός σε παῖδ', ἐμῷ τε συγγόνω,  
ἵπποισι μαρμαίροντ' ἔπεστρατευσάτην·  
πατήρ δὲ πρέσβυς Τυνδάρεώς σ' ἔρρύσατο  
ικέτην γενόμενον, τὰμὰδ' ἔσχες αὖ λέχη.  
οὗ σοι καταλλαχθεῖσα περὶ σὲ καὶ δόμους  
συμμαρτυρήσεις ὡς ἄμεμπτος ἦ γυνή,

«Πρώτα —ναι, αυτό θα σου χτυπήσω πρώτα—  
του Τάνταλου φονιάς, του πρώτου μου άντρα,  
με το στανιό γυναίκα σου με πήρες·  
και το μωρό μου, αφού μέσ' απ' τον κόρφο  
μού τ' άρπαξες, το πέταξες με τ' άλλα  
λάφυρα που σου πέσανε στον κλήρο.  
Τα δυο μου αδέρφια, οι γιοι του Δία, ριχήκαν  
απάνω σου, λαμπροί στα κάτασπρα άτια·  
μα στον Τυνδάρεω πρόσπεσες ικέτης,  
σ' έσωσε αυτός, ο γέρος μου πατέρας,

<sup>60</sup> Pomeroy, *Θεές, Πόρνες, Σύζυγοι και Δούλες*, 164.

<sup>61</sup> Ανθούλα Δανιήλ, «Σταύρος Βαβούρης, κόντρα στη μοίρα», Σε *Σταύρος Βαβούρης, Επανακάμπτοντας στηνκριτική από τη χαρναγή των ποιητικών σκιρτημάτων κι εβδομήντα οκτώ χρόνων μετά*, επιμέλεια από Βάσω Οικονομοπούλου (Θεσσαλονίκη: Ρώμη, 2022), 61.

<sup>62</sup> Αξίζει να αποσαφηνιστούν οι νύξεις στους στ. 752-3 και 734-43 των *Ευμενίδων*: στην ισοψηφία για την τελική ετυμηγορία για το έγκλημα του Ορέστη «βρήκε την έκφρασή της η αδυναμία να λυθεί με την ανθρώπινη [κρίση] και εξυπνάδα», ενώ την τελική σωτηρία του Ορέστη, καθώς και «τη διάσπαση της αλυσίδας του εγκλήματος και του εξιλασμού, φέρνει [αποκλειστικά και] μόνο η εύνοια του θεού [χωρίς τη συμβολή κοινωνικών και νομικών παρεμβάσεων]» Lesky, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, 372.

και στο κρεβάτι μου έτσι ξαναμπήκες.  
 Φιλώθηκα μαζί σου, κι από τότε  
 δε θ' αρνηθείς πως απεγάδιαστη ήμουν  
 για σε και για το σπίτι σου γυναίκα»

Μέσα από τον λόγο της Κλυταιμνήστρας, ο Αγαμέμνων σκιαγραφείται ως ένας άγριος και ανελήτοξ άνδρας, ο οποίος πήρε με τη βία την Κλυταιμνήστρα για γυναίκα του, αφού πρώτα θανάτωσε τον πρώτο της άνδρα, Τάνταλο, καθώς και το παιδί αυτών. Η Κλυταιμνήστρα αποδείχθηκε έντιμη και υπεύθυνη ως προς τα συζυγικά της καθήκοντα –έως ότου σύνηψε σχέση με τον Αίγισθο–,<sup>63</sup> για αυτό και έχει την αξίωση να της αναγνωριστεί η σύνεση που επέδειξε και, ως εκ τούτου, να απαλλαγεί η Ιφιγένεια από τη επιβολή της θυσίας (πρβλ. Παυσ. 2.18.2, 2.22.3.). Έτσι και ο Βαβούρης στοιχειοθετεί τη μοιχεία ως ένα μόνο αναγκαίο κομμάτι από το μωσαϊκό της εκδίκησης στο ποίημα *Οι Άγγελοι, οι Εξάγγελοι κι ο επίλογος της Κλυταιμνήστρας Ατρείδη-Τυνδάρεω*:

*μ' όλο που μια πύρινη περόνη  
 ρώταγε μέσα μου βαθιά,  
 τα πηγαινέλα του Αίγισθου ολοένα και πυκνότερα  
 προετοιμάζαν αργά  
 μα σίγουρα τον όλεθρο και τον αφανισμό.*

Τόσο η Κλυταιμνήστρα του Αισχύλου και του Ευριπίδη όσο και του Βαβούρη θέτουν στο στόχαστρο και εκθέτουν το ζήτημα της οδύνης της μητέρας η οποία επιβάλλεται να είναι αμέτοχη στην τύχη του παιδιού της και να ατιμάζεται από τον άνδρα της δίχως ενστάσεις. Η ίδια προσβάλλει το “σπέρμα” της πατριαρχίας, θανατώνοντας τον ίδιο της τον σύζυγο, για αυτό και λογίζεται ως *μῖσος ὄβριμονάστοις* (Αγ. 1411: «βδέλυγμα αυτής της χώρας») και «τερατωδώς ανδρόγυνη, η οποία με την δράση της διασπά τον κοινωνικό ιστό».<sup>64</sup>

Ακολουθώντας τα χνάρια του Ευριπίδη, το ποιητικό υποκείμενο παραδέχεται στο ποίημα της πρώτης του έκδοσης *Παραίνηση για την Ηλέκτρα* πως «ε, δεν κατάπτε λίγα η Κλυταιμνήστρα», κάνοντάς μας να ανακαλέσουμε συνειρμικά στη μνήμη μας όλα τα προγενέστερα εγκλήματα του Αγαμέμνονα. Μάλιστα, λυρικά και στοχευμένα προσθέτει στα σφάλματα του

<sup>63</sup> Στο σημείο αυτό, και μέσα από μία συνδυαστική ανάγνωση των έργων του Ευριπίδη και του Αισχύλου, θα μπορούσαμε να πούμε πως με δικανικούς όρους αναγνωρίζεται στην Κλυταιμνήστρα το ελαφρυντικό του «πρότερου έντιμου βίου».

<sup>64</sup> Zeitlin, “The dynamics of misogyny”, 150. Όπως αναφέρει η Abbattista, «παρά τα ανδρικά της χαρακτηριστικά, η Κλυταιμνήστρα [είναι στην ουσία της μία φρικτά αδικημένη μητέρα και] η εκδίκησή της θεωρείται ως μια γυναικεία αντίδραση στην πατριαρχική καταπίεση και βία». Abbattista, “The Vengeful Lioness in Greek Tragedy”, 208. Ο σφετερισμός του θρόνου από μέρους της, ως ένα κατ’ εξοχήν ανδρικό στοιχείο, θεωρώ πως έγκειται ακριβώς στο πλαίσιο της αντίδρασης και της εκδίκησης έναντι του μυκηναίου βασιλέα. Για την άποψη πως κίνητρο της Κλυταιμνήστρας για τον φόνο είναι η ζήλεια για την εξουσία του Αγαμέμνονα, βλ. Reginald Pepys Winington-Ingram, “Clytemnestra and the Vote of Athena”, *JHS* 68 (1948): 130-47.

Αγαμέμνονα ακόμη ένα, εκείνο της πλήρης αδιαφορίας για τη “μοίρα” των τριών θηλυκών του τέκνων, Ιφιάνασσα, Χρυσοθέμιδος και Λαοδίκης στο ομώνυμο ποίημα:

*Εμείς: Η Ιφιάνασσα,  
η Χρυσόθεμη κι η Λαοδίκη Ατρείδη—  
Συγγνώμην: του Αγαμέμνονος  
του βασιλιά Αγαμέμνονος Ατρείδη.*

Μάλιστα, η κόρη του Τυνδάρεω στο έργο *Οι Άγγελοι, οι Εξάγγελοι κι ο επίλογος της Κλυταιμνήστρας Ατρείδη—Τυνδάρεω* (ποίημα της δεύτερης έκδοσης) καταφέρεται βίαια και απαξιωτικά ενάντια στους «άγγελους και τους εξάγγελους των Ατρείδων», τους τραγικούς (*Μονάχα στον Αισχύλο —που αίσχος του— / στον Σοφοκλή —του κερατά— / γιατί στον Ευριπίδη / κατέβηκε από μηχανής ολόκληρος θεός / να σώσει απ’ τον Ιάσωνα τη Μήδεια.*) και την Ηλέκτρα (*Δεν είχε πέραση εκεί, η μέγαιρα η Ηλέκτρα*). Κατά τη γνώμη μου, το ποίημα αυτό είναι το συμβατότερο από τους *Ατρείδες της φωτιάς και της σιωπής* με την κριτική της Μήττα για την ποίηση του Βαβούρη εν γένει:

ο Βαβούρης αναψηλαφεί τη μόνωση του ατόμου, το μάταιο της θυσίας, το αίσθημα της καταδίκης που συνοδεύει οποιονδήποτε δεν επιτρέπει τις καταστάσεις να περιπέσουν σε λήθη, την ευθύνη του πλήθους, την κοινωνική ευθύνη ενός χορού συμβιβασμένου με την εξουσία».

Η Κλυταιμνήστρα υπερασπίζεται σθεναρά τον εαυτό της στο ποίημα αυτό:

*Και «σουτ, εσύ» μου έλεγαν «σιγά».  
«Εσύ» στη σκιά, στο φόντο κάθε χώρου.  
«Σιγά. Αυτή είναι η τάξη των πραγμάτων».  
Του κερατά, του κόσμου η τάξη  
εκείνων που σκοτόναν και μαγείρευαν  
του Θυέστη τα παιδιά.  
«Σκύψε το κεφάλι, εσύ· σιγά».  
[...]  
περίμενα τους Άγγελους τουλάχιστον  
που δίνουνε και παίρνουνε  
σ’ όλες τις τραγωδίες  
και μονάχα στο τέλος της δικής μου  
ούτε σαν επίλογοι δε φάνηκαν.  
[...]  
Άστε τις στρεψοδικίες·  
ο κόσμος; Τράπουλα δική σας,  
μ’ όποιο παιγνίδι θέλατε την παίζατε.  
[...]  
Σιγά. Και σουτ, και σουτ, σιγά  
με χωνεμένο το μικρό του ζίφος  
βαθιά μες στην καρδιά.*

## Συμπέρασμα

Σταδιακά, λοιπόν, στην ιστορική διαδρομή του μύθου της Κλυταιμνήστρας προστίθενται στοιχεία που φέρνουν όλο και περισσότερο την ηρωίδα στο κέντρο του ενδιαφέροντος, τα οποία και της παρέχουν ισχύ, μεγαλύτερη ευθύνη, αλλά και σημαίνοντα ελαφρυντικά. Οι τραγικοί κατά τον 5ο αι. τοποθετούν το έγκλημα στο παλάτι του Ατρείδη και “ξεδιπλώνουν” χωρίς διασταγμό μέσα κυρίως από εκτενείς μονολόγους τις εσωτερικές δυστυχίες της Κλυταιμνήστρας, αλλά και την κακομεταχείριση των γυναικών από τους άνδρες. Κορωνίδα αυτών οι ευριπίδειοι μονόλογοι στην *Ηλέκτρα* και την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, όπου ο δραματουργός δεν διστάζει να αποκαλύψει και να υπερτονίσει τα προγενέστερα κακουργήματα του Αγαμέμνονα (ΙΑ 1147-1210).

Με ανάλογο σθένος και αισθαντικότητα, η “φιλόστοργη” μητέρα Κλυταιμνήστρα της *Κλυταιμνήστρας στην Αυλίδα* του Βαβούρη μετατρέπει τον βουβό της πόνο της σε εκκωφαντική οργή στην *Παραίνεση για την Ηλέκτρα* και κατόπιν σε άγρια αντίδραση στο έργο *Οι Άγγελοι, οι Εξάγγελοι κι ο επίλογος της Κλυταιμνήστρας Ατρείδη-Τυνδάρεω*, ενώ στον *Αγαμέμνονα Ατρείδη* ο ομώνυμος ήρωας “φωτογραφίζεται” απολύτως ένοχος και η κατάληξή του κρίνεται δίκαια. Ταυτόχρονα, η Ηλέκτρα από ανυποχώρητη ως προς την καταδίκη της μητέρας της στην πρώτη έκδοση της συλλογής (*Μονόλογος της Ηλέκτρας, Παραίνεση για την Ηλέκτρα*) μεταμορφώνεται σε μια συγκαταβατική και διαλλακτική μορφή στη δεύτερη και την τρίτη κατά σειρά έκδοση, που δείχνει να κατανοεί τα ψυχικά βάρη και τις πληγές που φέρει η Κλυταιμνήστρα (*Εξ άλλου τι ν’ απόγινε εκείνη η σκοτεινή πριγκίπισσα, η δεσποινίς Ηλέκτρα Ατρείδη I, II, III, Ο ύστατος μονόλογος της Ηλέκτρας*).

Κλείνοντας, αξίζει να σημειωθεί πως ο στόχος της ανάδειξης των γυναικείων συμφορών στην αρχαία ελληνική τραγωδία, προφανώς, δεν ήταν να νομιμοποιηθούν πολιτικά και κοινωνικά ελευθερίες για τη γυναίκα, αλλά να αναδειχθεί ο βαρύνουσας σημασίας λειτουργικός της ρόλος και κυρίως ο μητρικός. Παράλληλα, «αποδομείται» βαθμιαία η «τέλεια» εικόνα του άνδρα από τους τραγικούς (κυρίως από τον Ευριπίδη).<sup>65</sup> Ας σημειωθεί πως στην αθηναϊκή κοινωνία του 5ου αι., ο άνδρας που αδυνατεί να προασπίσει τα δικαιώματα και τις αξίες της οικογένειάς του και ο οποίος αποδεικνύεται «[...] κακός στις ιδιωτικές σχέσεις του, δεν θα μπορούσε ποτέ να θεωρηθεί αξιόπιστος στα δημόσια πράγματα» (Αισχίν. *Κατά Κτησ.* 78)· έτσι,

<sup>65</sup> «Ο Ευριπίδης δομεί με τέτοιο τρόπο αυτά τα έργα ώστε να μας αφήνει σε αμφιβολία κατά πόσον οι άνδρες για τους οποίους θυσιάστηκαν οι γυναίκες τους άξιζαν κάτι τέτοιο»: Ρομερογ, *Θεές, Πόρνες, Σύζυγοι και Δούλες*, 162. Μάλιστα, η “συναισθηματική” πραγματικότητα της οικιακής ζωής είναι εξίσου σημαντική και κρίσιμη με εκείνη της πολιτικής, ενώ η γυναικεία πειθώς είναι τόσο ισχυρή όσο η ανδρική δράση: Foley, *Female Acts in Greek Tragedy*, 227.

παρατηρείται αντανάκλαση των κοινωνικών συνθηκών στη λογοτεχνία. Παράλληλα, ο Βαβούρης δηλώνει πως «δεν πιστεύει στη μυθικότητα, τη θρυλικότητα των βασιλιάδων και των πριγκίπων. Γενικά στα “διαβόητα” ή “διάσημα” ιστορικά ή μυθολογικά πρόσωπα».<sup>66</sup> Έτσι, με ανάλογη δριμύτητα ο ποιητής αποκαθλώνει τον Αγαμέμνονα, και συνεπώς τραγικοί και Βαβούρης “συνεργάζονται” με σκοπό να καταστήσουν τον Αγαμέμνονα έναν έκπτωτο βασιλέα.

---

<sup>66</sup> Βαβούρης, *Πού πήγε, ώς πού πήγε αυτό το ποίημα*, 12.

## Βιβλιογραφία

### Πρωτογενής

- Allen, Thomas William. *Homeri Opera, vol. III*. Oxford: Oxford University Press, 1976.
- Βαβούρης, Σταύρος. *Πού πήγε, ως πού πήγε αυτό το ποίημα 1940-1993*. Αθήνα: Ερμής, 1998.
- Βαβούρης, Σταύρος. *Οι Ατρείδες της φωτιάς και της σιωπής*. Αθήνα: Διάπτων, 1990.
- Davies, Malcolm. *Epicorum Graecorum Fragmenta (EGF)*. California: Vandenhoeck & Ruprecht, 1988.
- Denniston, John Dewar and Page, Denys Lionel. *Aeschylus Agamemnon*. Oxford: Oxford University Press, 1986.
- Diggle, James. *Euripides Fabulae vol.2*. Oxford: Oxford University Press, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Euripides Fabulae vol.3*. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- Fraenkel, Eduard. *Aeschylus Agamemnon*. Oxford: Clarendon Press, 1950.
- Gagarin, Michael. *Aeschylean Drama*. Berkeley: University of California Press, 1976.
- Hogan, James C. *A commentary on the complete greek tragedies*. Chicago: [University of Chicago Press](#), 1985.
- Καζαντζάκης, Νικόλαος και Κακριδής Ιωάννης Θ. *Ομήρου Οδύσσεια*. Αθήνα: Ίδρυμα Μ. Τριανταφυλλίδη, 2015.
- McCrum, Michael και Woodhead Arthur Geoffrey. *Select Documents of the Principates of the Flavian Emperors (MW)*. Cambridge: University Press, 1961.
- Sandys, John Edwin. *The Odes of Pindar Including the Principal Fragments*. MA/London: Harvard University Press, 1937.

### Δευτερογενής

- Αγγελάτος, Δημήτρης. «Σταύρος Βαβούρης: Η κριτική δεν ήταν αμήχανη για τη δουλειά μου.» *Περίπλους* 23 (1989): 171.
- Αφεντουλίδου, Άννα. «Ξηλώνοντας το ποιητικό πάθημα: φιλο-λογικές σκέψεις για την ποίηση του Σταύρου Βαβούρη.» Σε *Σταύρος Βαβούρης, Επανακάμπτοντας στην κριτική από τη χαραυγή των ποιητικών σκιρτημάτων κι εβδομήντα οκτώ χρόνων μετά*, επιμέλεια από Βάσω Οικονομοπούλου, 21-36, Θεσσαλονίκη: Ρώμη, 2022.
- Abbattista, Alessandra. “The Vengeful Lioness in Greek Tragedy: A Posthumanist Perspective.” In *Revenge and Gender in Classical, Medieval and Renaissance Literature*, edited by Lesel Dawson and FionaMcHardy, 203-20. Edinburgh: [Edinburgh University Press](#), 2019.
- Adler, Alfred. *Understanding Human Nature*. New York: Greenberg, 1930.

- Gantz, Timothy. *Early Greek Myth*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press, 1993.
- Γρυπάρης, Ιωάννης Ν., «Αισχύλος, “Αγαμέμνονας”» [Ψηφίδες για την Ελληνική Γλώσσα. Οκτωβρίου 6, 2024](#).
- Δανιήλ, Ανθούλα. «Σταύρος Βαβούρης, κόντρα στη μοίρα.» Σε Βάσω Οικονομοπούλου, 57-62.
- Zeitlin, Froma I. “The dynamics of misogyny: myth and mythmaking in the *Oresteia*.” *Arethusa* 11, no ½ (Spring and Fall 1978): 149-84. (<https://www.jstor.org/stable/26308158>)
- Θεοχάρης, Γιώργος Χ. «[Σταύρος Βαβούρης, ένας Ατρείδης στο Μεταξουργείο](#).» *Πάροδος* 36 (Μάιος 2010): 4211-6.
- Hall, Edith. «Η κοινωνιολογία της αθηναϊκής τραγωδίας.» In *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, edited by Patricia Elizabeth Easterling. Translated by Λίνα Ρόζη και Κώστα Βαλάκα, 137-88, Κρήτη: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2015.
- Holmes, Brooke. *Gender: Antiquity and Its Legacy*. Oxford: Bloomsbury Publishing, 2015.
- Irigaray, Luce. *Sexes and Genealogies*. Translated by [Gillian Gill](#). New York: Columbia University Press, 1987.
- Καλαμαράς, Βασίλης. «Σταύρος Βαβούρης: Έλληνας ποιητής, από τους αξιοσημείωτους της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς.» [σαν σήμερα.gr](#). Οκτωβρίου 6, 2024. <https://www.sansimera.gr/biographies/719>.
- Κεφαλάς, Ηλίας. «Ο Σταύρος Βαβούρης και η μυθολογία της βροχής.» *Διάστιχο*. Οκτωβρίου 6, 2024. <https://diastixo.gr/epikaira/apopseis/10682-vavouris>
- Kitto, Humphrey Davy Findley . “The Athenian Woman.” In *Sex and Difference in Ancient Greece and Rome*, edited by Mark Golden and Peter Toohey, 44-56, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003.
- Lesky, Albin. *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*. Translated by Αγαπητό Τσοπανάκη. Θεσσαλονίκη: Δέσποινα Κυριακίδη, 2015.
- Λέτσιος, Βασίλης. «[Η αποκατάσταση της Κλυταιμνήστρας: αρχέτυπα ποιητικής στην ποίηση του Σταύρου Βαβούρη](#).» *Πάροδος* 36 (Μάιος 2010): 4239-48.
- Μαφρέδας, Στέλιος Θ. «Οι διαδοχικές εκδόσεις της συλλογής του Σταύρου Βαβούρη *Οι Ατρείδες της φωτιάς και της σιωπής*», *Πάροδος* 36 (Μάιος 2010): 4255-4260.
- Μελιδώνης, Αντώνης. «Σταύρος Βαβούρης: Σε ρήματα ουδενός πειθόμενος... » [Βακχικόν. Οκτωβρίου 6, 2024](#).
- Μερακλής, Μιχάλης Γ. *Τραγωδία και λαϊκός πολιτισμός στην αρχαία Αθήνα*. Θεσσαλονίκη: Σταμούλη, 2017.

- Μήττα, Δήμητρα. «[Σταύρου Βαβούρη Ποιήματα ενός μείζονος ποιητή που άφηνε τα ποιήματα να τον πηγαίνουν, καθώς αυτά πηγαίνουν.](#)» *Πάροδος* 36 (Μάιος 2010): 4261-72.
- Montanari, Franco. "Klytaimnestra in the Odyssey and Aeschylus' *Agamemnon*." In *Theatre World Critical Perspectives on Greek Tragedy and Comedy*, Edited by Andreas Fountoulakis and Andreas Markantonatos and Georgios Vasilaros, 131-46, Berlin: De Gruyter, 2017.
- Οικονομοπούλου, Βάσω. «Πρόλογος.» Σε Βάσω Οικονομοπούλου, 9-20.
- Πάτσης, Μιχάλης. «Σταύρος Βαβούρης – από τον εξπρεσιονισμό στην εκκοσμίκευση της ποίησης.» Σε Βάσω Οικονομοπούλου, 149-74.
- Πολίτου, Μαρία. «Στον αστερισμό της ποίησης του Σταύρου Βαβούρη: *Τι θέλει αυτό το ποίημα; Πού πάει, πού σε πάει;*» Σε Βάσω Οικονομοπούλου, 175-82.
- Ρούσσοι, Τ. «*Ευριπίδης, "Ηλέκτρα"*.» [Ψηφίδες για την Ελληνική Γλώσσα. Οκτωβρίου 6, 2024](#)
- Pomeroy, Sarah B. *Θεές, Πόρνες, Σύζυγοι και Δούλες*. Translated by Μάριο Μπλέτα. Αθήνα: Καρδαμίτσα, 2008.
- Σουέρεφ, Κώστας. «Η κομμένη διηγηματική ποίηση του Σταύρου Βαβούρη.» *Πάροδος* 36 (Μάιος 2010): 4309-15.
- Σπυρέλη, Χρυσούλα. «Το αφιερωματικό τεύχος του λογοτεχνικού περιοδικού *Πάροδος* στον Σταύρο Βαβούρη («Ακούγοντας τον ποιητή να διαβάξει»).» Σε Βάσω Οικονομοπούλου, 201-14.
- Σταύρου, Θρασύβουλος. «*Ευριπίδης, "Η Ιφιγένεια στην Αυλίδα"*.» [Ψηφίδες για την Ελληνική Γλώσσα. Οκτωβρίου 6, 2024.](#)
- Svarlien, Diane Arnson, "Odes, Pindar." [Perseus Digital Library. Οκτωβρίου 6, 2024.](#)
- Τεχλεμετζής, Γρηγόρης. «Οι "διαλυτικές" ερωτήσεις και ο διαρκής εκνευρισμός στα ποιήματα του Σταύρου Βαβούρη.» Σε Βάσω Οικονομοπούλου, 235-41.
- Τζωρτζοπούλου, Πόλυ. «Σταύρος Βαβούρης. Ένας "άδοξος" ποιητής», *Πάροδος* 36 (Μάιος 2010): 4329-4340.
- Foley, Helene Peet. *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton: [Princeton University Press](#), 2001.
- Frazer, James George. "Apollodorus, Library." [Perseus Digital Library. Οκτωβρίου 6, 2024.](#)
- Χριστιανόπουλος, Ντίνος. «Η ποίηση του Σταύρου Βαβούρη.» *Διαγώνιος* 6 (Σεπτέμβριος – Δεκέμβριος 1973): 209-10.
- Winnington-Ingram, Reginald Pepys. "Clytemnestra and the Vote of Athena." *JHS* 68 (1948): 130-47. (DOI: <https://doi.org/10.2307/626303>)

*Ερωσίλη* 5 (2024)

Wright, Frederick Adam. *Feminism in Greek Literature: From Homer to Aristotle*, New York: Associated Faculty, 1969.

**Η αμφίσημη νύχτα ως μυσταγωγός και κοσμογονική δύναμη  
στον *Αλαφροϊσκιωτο* του Άγγελου Σικελιανού:  
Μια διερεύνηση των αρχαιοελληνικών και ρομαντικών πηγών**

ΑΘΑΝΑΣΙΑ ΜΑΛΑΜΑ\*

**Περίληψη.** Το παρόν άρθρο αποσκοπεί στη διερεύνηση του ρόλου που διαδραματίζει η νύχτα στην πρώτη ποιητική σύνθεση του Άγγελου Σικελιανού (1884-1951), τον *Αλαφροϊσκιωτο*, σε σχέση με την αρχαιότητα, αλλά και τον ρομαντισμό, με έμφαση σε επιλεγμένα έργα. Σε αυτό το πλαίσιο, αναδεικνύεται η συνάφεια της νύχτας με το ζήτημα της ενότητας στο σικελιανικό έργο, ενώ προβάλλεται η συγγένεια με τη θέση της νύχτας σε αρχαίες κοσμογονίες, δεδομένης της αρχαιογνωσίας του ποιητή. Στην αρχαιότητα, η Νύχτα προβάλλεται ως θεότητα με διττή όψη, αμφίσημη και μυστηριώδης, ενώ συνδέεται όχι μόνο με το σκότος, αλλά και με το φως. Με ανάλογο τρόπο, ο Σικελιανός συνδέει τη νύχτα με το φως, χάρη στα αστέρια και τη σελήνη, αλλά και με το φως της ημέρας, γεγονός που εντάσσεται στην πρόθεσή του να γεφυρώσει τα αντίθετα, χωρίς να τα αναιρέσει, με απώτερο σκοπό την υλοποίηση του ενοποιητικού του οράματος. Το ενδιαφέρον του για τη ζοφερή, αλλά και αισιόδοξη πλευρά της νύχτας, η οποία προωθεί την αποκαλυπτική εμπειρία και την κατάκτηση της ενότητας, εγγίζει τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται η νύχτα στο έργο του Γερμανού ρομαντικού Novalis *Hymnen an die Nacht* (*Ύμνοι στη Νύχτα*, 1799/1800), όπου το σκότος συμπλέκεται με το φως και καθίσταται προϋπόθεση για τη βαθύτερη αντίληψη και την εσωτερική εμπειρία, δεδομένου του έντονου ενδιαφέροντος του γερμανικού ρομαντισμού για την αρχαιότητα, αλλά και του Σικελιανού για τον ρομαντισμό. Επομένως, η διττή νύχτα, με πρωταρχικό ρόλο στη βαθύτερη κατανόηση του κόσμου και του εαυτού, διερευνάται υπό το φως της αρχαιότητας και του έργου του Novalis.

**Λέξεις-κλειδιά:** Άγγελος Σικελιανός, νύχτα, πρόσληψη της αρχαιότητας, Novalis, *Αλαφροϊσκιωτος*

---

\* Η Αθανασία Μάλαμα είναι Υποψήφια Διδάκτωρ Νεοελληνικής Φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου.

Στην πρώτη ποιητική του σύνθεση, τον *Αλαφροΐσκιωτο* (1909),<sup>1</sup> ο Σικελιανός αποτύπωσε με χαρακτήρα προγραμματικό τα κύρια ζητήματα που επρόκειτο να τον απασχολήσουν καθ' όλη τη διάρκεια της ποιητικής του πορείας,<sup>2</sup> όπου εντάσσεται το θέμα της νύχτας. Η πρόθεση βαθύτερης κατανόησης της φύσης χωρίς χρησιμοθηρικούς σκοπούς και η αντίληψη για τον ποιητή ως γνήσιο εκφραστή της ψυχής του κόσμου αποτελούν βασικές θέσεις του *Αλαφροΐσκιωτου* που αναδεικνύονται στο κατοπινό του έργο.<sup>3</sup> Η ενότητα αποτέλεσε ένα πρωταρχικό ζήτημα στη σκέψη του, συνδεδεμένο, μεταξύ άλλων, με τα ελευσίνια και ορφικά μυστήρια, αλλά και με την προσωκρατική φιλοσοφία.<sup>4</sup> Η ενότητα αυτή συνάπτεται έντονα με το φως, κυρίως του μεσημεριού,<sup>5</sup> το οποίο επιτρέπει και διευκολύνει τη μεταφυσική θέαση,<sup>6</sup> καθιστώντας διαφανή την αντικειμενική πραγματικότητα, με αποτέλεσμα να αποτυπώνεται μια πλατωνικού τύπου βαθύτερη πραγματικότητα της Ιδέας,<sup>7</sup> αλλά και η ηρακλείτεια ενότητα πίσω από τη φαινομενική

<sup>1</sup> Ο *Αλαφροΐσκιωτος* συντέθηκε το 1907, αλλά δημοσιεύτηκε το 1909· βλ. αναλυτικότερα Κώστας Στεργιόπουλος, επιμ., *Η ελληνική ποίηση: Ανθολογία, γραμματολογία. Η ανανεωμένη παράδοση*, τ. Γ' (Αθήνα: Σοκόλης, 2000), 84.

<sup>2</sup> Είναι χαρακτηριστική η ακόλουθη δήλωση του Σικελιανού στον «Πρόλογο» του *Λυρικού βίου*: «Ο “Αλαφροΐσκιωτος” λοιπόν, [...] είν' η αγνή προεικόνιση του αργότερα πολύ – καθώς θα ιδούμε προχωρώντας και στο τέλος του Προλόγου αυτού – “κατορθωμένου σώματός” μου»· βλ. Άγγελος Σικελιανός, «Πρόλογος» στο *Λυρικός βίος*, επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, 6η έκδ., τ. Α' (Αθήνα: Ίκαρος, 2008), 23-24. Για τον προγραμματικό χαρακτήρα των τεσσάρων πρώτων και των τριών τελευταίων ποιημάτων του *Αλαφροΐσκιωτου*, όπου ο ποιητής συνδέει τον εαυτό του με τον Όμηρο και τον Οδυσσέα, παρομοιάζοντας τη διαδικασία συγγραφής ενός ποιήματος με ταξίδι, βλ. David Ricks, *Η σκιά του Ομήρου: Δοκίμιο για τη νεοελληνική ποίηση (1821-1940)*, μτφρ. Αριστέα Παρίση (Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου - Μ. Καρδαμίτσα, 1993) [Κείμενα και Κριτική Νεοελληνικού Λόγου], 95-99. Εδώ αναδεικνύεται η πρόθεση του ποιητή να αναβιώσει την αίγλη των ομηρικών επών, αλλά και να δημιουργήσει τη δική του νέα ποίηση μέσω του επιδέξιου χειρισμού ομηρικών στοιχείων.

<sup>3</sup> Σικελιανός, «Πρόλογος», 18-26.

<sup>4</sup> Βλ. ενδεικτικά: Edmund Keeley και Philip Sherrard, μτφρ.-εισ., *Angelos Sikelianos: Selected poems*, 2η έκδ. (Limni, Envia: Denise Harvey, 1996), xvi. Για τη διαπλοκή της φυσικής με τη μεταφυσική και τον μύθο, βλ. Λύντια Στεφάνου, «Φυσική, μεταφυσική, μύθος στο Σικελιανό» στο *Πρακτικά δεκάτου έκτου συμποσίου ποίησης: Άγγελος Σικελιανός*, επιμ. Σωκράτης Α. Σκαρτσής (Πάτρα: Αχαϊκές Εκδόσεις, 1998), 42-54. Για το διονυσιακό πνεύμα της ενότητας, βλ. Τάκης Δημόπουλος, *Σικελιανός ο ορφικός* (Αθήνα: Ίκαρος, 1981), 11-18. Για τη σχέση της σικελιανικής ποίησης με τον ορφισμό, βλ. Θεόδωρος Ξύδης, *Άγγελος Σικελιανός*, 2η έκδ. (Αθήνα: Ίκαρος, 1979), 203-205. Για την ενότητα ως στόχο στον *Αλαφροΐσκιωτο*, βλ. Ρίτσα Φράγκου-Κικίλια, «Το Ιόνιο στην ποίηση του Άγγελου Σικελιανού» στο *Η Διεθνές Πανιώνιο Συνέδριο*, επιμ. Εταιρεία Κυθηραϊκών Μελετών, Κύθηρα, 21-25 Μαΐου 2006, Πρακτικά, τ. IV<sub>B</sub> (Αθήνα: Εταιρεία Κυθηραϊκών Μελετών, 2009), 496-497, 507-508 (σε σχέση με τον ορφισμό).

<sup>5</sup> Για το μεσημέρι σε σχέση με την επιφάνεια στον *Αλαφροΐσκιωτο*, βλ. Nektaria Klapaki, *Versions of the modern literary epiphany in twentieth-century Greek poetry: Cavafy, Sikelianos, Seferis, Embirikos* (Διδακτορική διατριβή, King's College, 2005), 141-144, 150-151.

<sup>6</sup> Για το οραματικό στοιχείο στην ποίηση του Σικελιανού, βλ. ενδεικτικά, Ερατοσθένης Γ. Κατωμένας, *Άγγελος Σικελιανός: Πανεπιστημιακές σημειώσεις* (Γιάννενα: [χ.ό.], 1982), 5.

<sup>7</sup> Για την επίδραση του Πλάτωνα στο έργο του Σικελιανού, βλ. Δημήτρης Καραθανάσης, «Η “Δελφική Ιδέα” του Άγγελου Σικελιανού: Απηχώντας την πλατωνική “Πολιτεία”», [Χάρτης, τχ. 40 \(Απρίλιος 2022\)](#), [Προσπελάστηκε, 20 Σεπτεμβρίου 2022]. Για την προσέγγιση της πλατωνικής θέασης του Αγαθού στο «Κατορθωμένο σώμα», ένα ποίημα που δημοσιεύτηκε πρώτη φορά στο *Αντίωρο* (1943) και ανακεφαλαιώνει όλα τα ποιήματα του Σικελιανού, βλ. Ρίτσα Φράγκου-Κικίλια, *Άγγελος Σικελιανός. Βαθμίδες μύησης*, 3η έκδ. (Αθήνα: Πατάκης, 2004) [Θεωρητικές Επιστήμες, Κριτική, Ερμηνεία, Ιστορία

πραγματικότητα.<sup>8</sup> Η εννοιακή θέαση του μεσημεριού, ωστόσο, δεν αναιρεί τη σημασία της νύχτας στο ποιητικό του σύμπαν, καθώς αναλαμβάνει έναν ρόλο προπαρασκευαστικό για την τελική επίτευξη της ενότητας, όπως πρόκειται να δειχθεί. Αποκορύφωμα αποτελεί η ρητή σύζευξη νύχτας και ημέρας, όταν πλέον το ποιητικό υποκείμενο έχει περάσει τη μυητική δοκιμασία και βιώνει μια αποκαλυπτική εμπειρία, η οποία αντικείται στη λογοκρατία και αφορά στη βαθύτερη γνώση της ίδιας της ανθρώπινης ύπαρξης,<sup>9</sup> αναλαμβάνοντας τον ρόλο του ποιητή-προφήτη ή μύστη, με το χρέος να μεταδώσει την πολύτιμη γνώση του για τον κόσμο.<sup>10</sup> Ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται η νύχτα στο συγκεκριμένο έργο του Σικελιανού ανακαλεί έντονα την αρχαιότητα, δεδομένου του ενδιαφέροντος του ποιητή για τη μελέτη της.

Πριν από την εξέταση του ρόλου της νύχτας στο εν λόγω έργο σε σχέση με την αρχαιότητα, κρίνεται ωφέλιμο να γίνει μικρή αναφορά στην αρχαιογνωσία του ποιητή. Ο Σικελιανός έχει δηλώσει σε ποικίλες συνεντεύξεις του, όπως και στα πεζά κείμενά του και τον «Πρόλογο» στον *Λυρικό βίο*, το ενδιαφέρον του για την αρχαιότητα, το οποίο συνάπτεται με το ενδιαφέρον του για τη σύλληψη της ενότητας.<sup>11</sup> Ο ποιητής

---

Λογοτεχνίας], 147, 156. Για την πλατωνική Ιδέα και τη σχέση της με την αντικειμενική πραγματικότητα, την οποία υπερβαίνει, αλλά δεν αναιρεί, βλ. Nicholas P. White, «Plato's metaphysical epistemology» στο *The Cambridge companion to Plato*, επιμ. Richard Kraut (Cambridge-New York: Cambridge University Press, 2006) [Cambridge Companions to Major Philosophers], 277-310· Jeff Mitscherling, *The image of a second sun: Plato on poetry, rhetoric, and the technē of mimēsis* (New York: Humanity Books, 2009), 269-276· Gilles Deleuze, *Logique du sens* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1969), 292-307.

<sup>8</sup> Κατά τον Ερατοσθένη Καψωμένο, ο Σικελιανός στοχεύει στην αποκάλυψη της βιολογικής αλήθειας· βλ. Καψωμένος, *Άγγελος Σικελιανός*, 8-9. Βλ. και υποσ. 40.

<sup>9</sup> Για αναφορές του ίδιου του Σικελιανού στον υπαρξισμό, βλ. Σικελιανός, «Πρόλογος», 26, 31, 37, 74. Για ρητές αναφορές του στον Henri Bergson, βλ. Άγγελος Σικελιανός, *Λυρικός βίος*, επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, 4η έκδ., τ. Ε' (Αθήνα: Ίκαρος, 2000), 197, 206, 207· Άγγελος Σικελιανός, *Πεζός λόγος (1929-1938)*, επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, τ. Γ' (Αθήνα: Ίκαρος, 1981), 164. Μάλιστα, έχουν βρεθεί βιβλία του Henri Bergson στη βιβλιοθήκη των Δελφών, βλ. Λία Παπαδάκη, *Τα ευρεθέντα της βιβλιοθήκης των Δελφών του Άγγελου και της Εύας Σικελιανού* (Αθήνα: [χ.ό.], 1995) [Ανάτυπο από τον τ. Η' της Εταιρείας Λευκαδικών Μελετών], 358. Επίσης, βλ. Δημήτριος Καραθανάσης, «Ο υπαρξισμός στη νεοελληνική λογοτεχνία: Η επίδραση του Søren Kierkegaard στο ποιητικό και δοκιμακό έργο του Άγγελου Σικελιανού» στο [Πρακτικά 9<sup>ου</sup> συνεδρίου Μεταπτυχιακών φοιτητών & Υποψηφίων Διδασκόντων: Νεοελληνική Φιλολογία](#), επιμ. Αγγελίνα Θεοδωράκη, Θανάσης Γαλανάκης και Πάνος Γιαελής (Αθήνα: Ε.Κ.Π.Α., 2018), 428-442 [Προσπελάστηκε, 24 Μαρτίου 2024].

<sup>10</sup> Για την επιρροή των Γάλλων μυστικών στον Σικελιανό, βλ. ενδεικτικά, Φράγκου-Κικίλια, *Βαθμίδες μύησης*, 123-146. Μάλιστα, έχει θεωρηθεί περισσότερο μυστικός παρά ρομαντικός, βλ. Στεργιόπουλος, *Η ελληνική ποίηση*, 87. Στο κείμενο «Η ζωή και το έργο του Πινδάρου» (1932) ο Σικελιανός προβάλλει την εικόνα του λυρικού ποιητή ως μύστη και προφήτη· βλ. Άγγελος Σικελιανός, *Πεζός λόγος: Δελφικά (1921-1951)*, επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, 2η έκδ., τ. Β' (Αθήνα: Ίκαρος, 2020), 387-400, 484 (χρονολόγηση).

<sup>11</sup> Για τον «Πρόλογο», βλ. Σικελιανός, *Λυρικός βίος*, 11-81. Ενδεικτικά, για τις αρχαιοελληνικές αναφορές στις συνεντεύξεις του, βλ. Άγγελος Σικελιανός, *Συνεντεύξεις και συνομιλίες*, επιμ. Κώστας Μπουρναζάκης (Ηράκλειο: Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, 2013), 21-27, 29-30, 105-107 κ.α. Για αρχαιοελληνικές αναφορές στα πεζά του κείμενα, βλ. ενδεικτικά, Άγγελος Σικελιανός, *Πεζός λόγος (1908-1928)*, επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, 2η έκδ., τ. Α' (Αθήνα: Ίκαρος, 2001), 12, 14-16, 23-24, 28, 41 κ.α. Για την επίδραση της αρχαιότητας στο έργο του Σικελιανού, βλ. ενδεικτικά, Αντρέας Κ. Φυλακτού, *Ο αρχαιοελληνικός μύθος στο Λυρικό βίο: Συμβολή στη μελέτη των πηγών και της ποιητικής του Άγγελου Σικελιανού*

μάλιστα προσπάθησε να υλοποιήσει το όραμά του διοργανώνοντας τις δελφικές εορτές.<sup>12</sup> Η σικελιανική ενότητα δεν συνεπάγεται την κατάργηση της διαφοράς και των αντιθέτων, εγχείρημα που θα οδηγούσε στον αυταρχισμό και τον δογματισμό, αλλά το αρμονικό συνταίριασμα των αντιθέτων.<sup>13</sup> Ο ίδιος έχει αποτυπώσει με εύγλωττο τρόπο αυτόν τον στόχο στον «Πρόλογο» του *Λυρικού βίου* ως το συναίσθημα που αποκόμισε όταν κολυμπούσε στα ανοιχτά της Λευκάδας και τον περιστοίχισε ένα κοπάδι δελφινιών. Επρόκειτο, όπως περιγράφει για ένα συναίσθημα δέους, θαυμασμού και φόβου μαζί, για «αβυσσαλέο ρίγος», μπροστά στη συνειδητοποίηση της δύναμης της φύσης, στο πλαίσιο της «ορφικής προέκτασης» του «μέσα στην ψυχή της Φύσης».<sup>14</sup> Αναφέρει χαρακτηριστικά: «από την πρώτη μαύρη έναστρη νύχτα οπού αντίκρυσα παιδί (και που έκτοτε η εικόνα της υπάρχει αναλλοίωτη και ολόκληρη βαθιά μου), η ιδέα της Φύσης δεν υπήρξε απόλυτα ποτέ για με ένα πλαίσιο ή περίλαμπρο ή μοιραίο της ανθρώπινης ζωής, αλλ' η αιώνια ωδινόμενη στο κέντρο των πλασμάτων όλων κοσμογονική αισθαντική Ψυχή».<sup>15</sup> Έτσι, τα αντίθετα είναι δυνατόν να συνυπάρχουν στη ζωή, χωρίς να αλληλοαναιρούνται. Με ανάλογο τρόπο, η νύχτα συνιστά μια περίπλοκη δύναμη στο σικελιανικό έργο, καθώς αντιμετωπίζεται ως εμπόδιο, αλλά και συνοδοιπόρος στην προσπάθεια κατάκτησης της ενότητας.

### Η νύχτα στην αρχαιότητα και στον *Αλαφροΐσκιωτο* του Σικελιανού

Στην αρχαιότητα ιδιαίτερη σημασία αποδόθηκε στη Νύχτα ως θεότητα ήδη στον Όμηρο. Όπως αφηγείται ο Ύπνος στην Ήρα, όταν κάποτε τον κυνηγούσε ο Δίας, βρέθηκε η Νύχτα να τον προστατέψει, ενώπιον της οποίας ο Δίας έδειξε σεβασμό (Ξ 258-261).<sup>16</sup>

---

(Λευκωσία: [χ.ό.], 1990)· Ελένη Λαδιά, *Ποιητές και αρχαία Ελλάδα (Σικελιανός-Σεφέρης-Παπαδίστας)* (Αθήνα: Οι Εκδόσεις των Φίλων, 1983), 11-71.

<sup>12</sup> Στεργιόπουλος, *Η ελληνική ποίηση*, 82-83. Για περαιτέρω εμβάθυνση σε αυτό το ζήτημα, βλ. Γιώργος Αλεξόπουλος, «[Άγγελος Σικελιανός] Ο τελευταίος ρομαντικός [sic] και οι χρήσεις του παρελθόντος», *Η Λέξη*, τχ. 126 (Μάρτιος - Απρίλιος 1995): 142-155, όπου παρουσιάζονται οι ομοιότητες της δελφικής προσπάθειας του Σικελιανού με το κίνημα του ρομαντισμού, κυρίως του αγγλικού και του γερμανικού, δηλαδή η έμφαση στο συναίσθημα, εκτός από τη λογική, καθώς και στη φύση, η σύνδεση πολιτικής και ηθικής και η άντληση έμπνευσης από αρχαιολογικά δεδομένα για τη διοργάνωση των δελφικών εορτών.

<sup>13</sup> Για τον ισχυρισμό πως ο Σικελιανός δεν υπήρξε δογματιστής ούτε σχετικιστής, βλ. Νικολέτα Ζαμπάκη, *Η βιοκοσμική συνείδηση του ποιητή: Φύση και σώμα στο έργο του Walt Whitman και του Άγγελου Σικελιανού. Ερμηνευτική και συγκριτολογική προσέγγιση* (Αθήνα: Σοκόλης, 2023), 147. Για την επιδίωξη σύλληψης του παγκόσμιου πνεύματος και της πλήρους ζωής, βλ. Στεργιόπουλος, *Η ελληνική ποίηση*, 86.

<sup>14</sup> Σικελιανός, «Πρόλογος», 25-26. Για έναν σχολιασμό, βλ. Λαδιά, *Ποιητές και αρχαία Ελλάδα*, 15-16.

<sup>15</sup> Σικελιανός, «Πρόλογος», 18.

<sup>16</sup> Όμηρος, *Ιλιάδα: Ραψωδίες Ν-Ω*, επιμ. Richard Janko, Mark W. Edwards και Nicholas Richardson, επιμ. ελλ. έκδ. Αντώνης Ρεγκάκος, μτφρ. Ρένα Χαμέτη, Μαρία Καίσαρ και Μαρία Νούσια, 2η έκδ., τ.

Στην ησιόδεια *Θεογονία* η Νύχτα είναι μία από τις πρωταρχικές δυνάμεις του κόσμου, ενώ από αυτήν και το Έρεβος προήλθαν ο Αιθέρας και η Ημέρα,<sup>17</sup> όπως και στην ορφική κοσμογονία.<sup>18</sup> Το σκότος σε αυτό το πλαίσιο αντιπροσωπεύει τη δύναμη που εγκιβωτίζει ζωή και προωθεί τη δημιουργία. Άλλωστε, έχουν διασωθεί ορφικοί ύμνοι στη Νύχτα και στα ουράνια σώματά της, τη σελήνη και τα άστρα. Αναφορικά με τους ορφικούς ύμνους, ξεχωρίζουν αυτοί προς τιμήν της Εκάτης,<sup>19</sup> της Νυκτός, των Άστρων και της Σελήνης. Στον ορφικό ύμνο προς τιμήν της Εκάτης, η θεά χαρακτηρίζεται «ουράνια[ν] χθονία[ν] τε και εινάλια[ν] [...]» («ουράνια και χθονία και θαλασσινή»),<sup>20</sup> υποδηλώνοντας την ενότητα. Η Νύχτα στον ορφικό ύμνο που είναι αφιερωμένος σε αυτήν χαρακτηρίζεται ήδη στον πρώτο στίχο «θεῶν γενέτειρα[ν] [...] ἤδὲ καὶ ἀνδρῶν»

---

Β' (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2018), 13· για έναν σχολιασμό, βλ. Όμηρος, *Ιλιάδα: Ραψωδίες Ν-Ω*, 233-234 (σχόλιο σε στ. 256-261). Πρόκειται για τους ακόλουθους στίχους: «[...] καὶ κέ μ' ἄϊστον ἀπ' αἰθέρος ἔμβαλε πόντω, / εἰ μὴ Νύξ δμῖταιρα θεῶν ἐσάωσε καὶ ἀνδρῶν / τὴν ἰκόμην φεύγων, ὁ δ' ἐπαύσατο χωόμενός περ./ ἄζετο γὰρ μὴ Νυκτὶ θοῆ ἀποθύμια ἔρδοι /». Απόδοση του χωρίου από τη γράφουσα: «και θα με έριχνε από τον ουρανό στο πέλαγος (κάνοντάς με) άφαντο, / εάν δεν με έσωζε η Νύχτα, δαμάστρια θεών και ανθρώπων· / της προσέπεσα ικέτης, καθώς προσπαθούσα να ξεφύγω, ενώ εκείνος σταμάτησε, αν και ήταν βέβαια οργισμένος. / Διότι φοβόταν, μήπως εξοργίσει τη γρήγορη Νύχτα /». Για τη σχέση του Σικελιανού με τον Όμηρο, με έμφαση στη σημασία της φύσης, βλ. ενδεικτικά, Renée Jacquin, «Άγγελος Σικελιανός: Η δική του “συνάντηση” με τον Όμηρο» στο *Με τον Όμηρο και την Οδύσεια στο Ιόνιο*, επιμ. Σπ. Δημουλίτσας, Δημ. Κονιδάρης και Ελ. Λάβδα, Β' Επιστημονική Συνάντηση, Κέρκυρα 13-15 Οκτωβρίου 1995 (Κέρκυρα: [χ.ό.], 1996), 119-122. Για τη θεωρία του Wilhelm Dörpfeld ότι η Λευκάδα είναι η ομηρική Ιθάκη, την οποία φαίνεται να ασπάζεται ο ποιητής στον *Αλαφροΐσκιωτο*, βλ. Michael Paschalis, «“I removed the mist that clouded your eyes”: Supernatural vision from Homer to Sikelianos» *Σύγκριση/Comparaison*, τχ. 21 (Ιανουάριος 2011): 80, [Προσπελάστηκε, 5 Μαΐου 2022]. Για την παρατήρηση ότι τα φωτεινά οράματα στη συγκεκριμένη σύνθεση πραγματοποιούνται μέσα στο σκοτάδι και κατά τη διάρκεια του ύπνου, όπως ακριβώς στα ομηρικά έπη, καθώς και τη διαπεραστική ματιά της Αθηνάς μέσα στο σκότος, όπως και του ποιητικού υποκειμένου, βλ. Michael Paschalis, «“I removed the mist that clouded your eyes”: Supernatural vision from Homer to Sikelianos», 81.

<sup>17</sup> Hesiod, *Theogony. Works and days*, μτφρ.-εισ.-σημ. M. L. West, 2η έκδ. (Oxford-New York: Oxford University Press, 1999), 6, 9.

<sup>18</sup> Για τη σημασία της νύχτας στον ορφισμό, βλ. Ευστάθιος Η. Λιακόπουλος, *Τα ορφικά μυστήρια και η αρχαία ελληνική μεταφυσική. (Εξωτερικά, εσωτερικά και μυστικά τελέσματα)* (Αθήνα: Έλλην, 1999), 310-325, όπου αποτυπώνεται ποικιλοτρόπως η άρρηκτη σύνδεση της νύχτας με την ημέρα. Για την ενότητα ως αντίληψη στον ορφισμό, την αναδημιουργία του κόσμου από τον Δία και τη δημιουργία της Σελήνης σε πρώιμο στάδιο, βλ. Oreste Salamone, *Le papyrus de Derveni de la formation du cosmos à la genèse des mots: Introduction, édition critique, traduction, notes et étude monographique des fragments du papyrus*, τ. 1 (Διδακτορική διατριβή, [Université d'Aix-Marseille](https://www.univ-marseille.fr/), 2016), 208-213, [Προσπελάστηκε, 15 Μαρτίου 2023].

<sup>19</sup> Για τη σχέση της Εκάτης με την Σελήνη, βλ. Μάρω Κ. Παπαθανασίου, *Ορφικά: Ορφισμός – Ορφείως ύμνοι* Κ. Σ. Χασάπη (Αθήνα: [χ.ό.], 2017), 128 (υποσ.). Η Εκάτη συνδέεται με τη Δήμητρα και την Άρτεμη, καθώς και με τη Σελήνη. Αρχικά, συνδέθηκε με την Άρτεμη ως θεά της άγριας φύσης και όχι της Σελήνης, αλλά αργότερα θεωρήθηκε θεά της Σελήνης, όπως υποδηλώνεται στον ομηρικό ύμνο στη Δήμητρα, όπου κρατά δάδες· βλ. Lewis Richard Farnell, *The cults of the Greek states*, 2η έκδ., τ. 2 (New York: Cambridge University Press, 2010) [Cambridge Library Collection], 501-519, όπου και ευρύτερες πληροφορίες για τη λατρεία της. Η θεά φαίνεται να είχε και μια ευμενή πλευρά, παράλληλα με τη χθονία, αφού έχει θεωρηθεί το άλλο πρόσωπο της Δήμητρας· βλ. Βασίλης Ηλιόπουλος, *Η κρυμμένη αρμονία του ελευσίνιου μύθου: Ερμηνεία και σχόλια στο ποιητικό μυθολόγημα «Ομηρικός Ύμνος στη Δήμητρα»* (Αθήνα: Έλλην, 2000), 71-79.

<sup>20</sup> Παπαθανασίου, *Ορφικά*, 128 (στ. 2). Η απόδοση ανήκει στη γράφουσα, όπως και όσες ακολουθούν από τους ορφικούς ύμνους.

(«γενάρχης των θεών και των ανθρώπων»), ενώ ο ύμνος καταλήγει με την ακόλουθη ευχή (στ. 14): «ἔλθοις εὐμενέουσα, φόβους δ' ἀπόπεμπε νυχθυγεῖς» («μακάρι να έρθεις ευμενής, τους φόβους τους νυχτερινούς να απομακρύνεις»). Η Νύχτα είναι αυτή που απομακρύνει το φως, οδηγώντας το κάτω από τη Γη, αλλά και η ίδια μεταβαίνει έπειτα στον Άδη (στ. 10-11), ενώ προσφωνείται ως «μάκαιρα» («μακάρια»), «πολυόλβιος» («τρισευτυχισμένη») και «πᾶσι ποθεινή» («σε όλους ποθητή») (στ. 12).<sup>21</sup> Είναι χαρακτηριστικό ότι η όψη της σκιαγραφείται ως διττή, συνδεδεμένη τόσο με τον θάνατο όσο και με τη ζωή. Στον ύμνο προς τιμήν των Ἄστρον, φαίνεται πως τα αστέρια υιοθετούν έναν αισιόδοξο ρόλο μέσα στο σκοτάδι της νύχτας (στ. 10-11): «αὐγάζοντες αἰεὶ νυκτὸς ζοφοειδέα πέπλον, / μαρμαρυγαῖς στίλβοντες, εὐφρονες ἐννύχοί τε»<sup>22</sup> («φωτίζοντας πάντοτε το ζοφερό πέπλο της νύχτας, / αστράφτοντας με τις ακτίνες, ευφρόσυνα τη νύχτα»). Η διττότητα της Σελήνης ως θεότητας αποκαλύπτεται στον αντίστοιχο ορφικό ύμνο, όπου απαντά η εξής προσφώνηση (στ. 6): «ἠλεκτρὶς, βαρύθυμε, καταυγᾶστέρα, [...]»<sup>23</sup> («ακτινοβολούσα, σκυθρωπή, ολόλαμπρη»). Έτσι, η Νύχτα αντιμετωπίζεται ως μυστηριακή θεότητα, ιερή, με αδιαμφισβήτητη δύναμη.

Με αντίστοιχο τρόπο, στον *Αλαφροῖσκιωτο* η νύχτα έχει μια διττή μυστηριώδη όψη, ενώ ο ρόλος της στην αρχαία κοσμογονία τροφοδοτεί τη σκέψη του ποιητή. Συγκεκριμένα, η κοσμογονική διάστασή της αποκαλύπτεται στο γεγονός ότι αποτελεί προϋπόθεση για τη διείσδυση στη βαθύτερη πραγματικότητα και την ενόραση της ενότητας. Έτσι, αποκτά μια οντολογική και αξιολογική προτεραιότητα στη σικελιανική σύνθεση, παραπλήσια με αυτή της αρχαιότητας, υπό την έννοια ότι απαιτείται η διέλευση της νύχτας και του σκότους για την έλευση της μέρας. Έτσι, η νύχτα δεν προοιωνίζεται πάντοτε κάτι αρνητικό, εφόσον αποτελεί προϋπόθεση για την αποκάλυψη, την ενόραση και την ενότητα,<sup>24</sup> λαμβάνοντας υπόψη ότι η σύνθεση του *Αλαφροῖσκιωτου* περιγράφει την κατάβαση του ποιητικού υποκειμένου στον Κάτω Κόσμο.<sup>25</sup> Στον *Αλαφροῖσκιωτο*, στο ποίημα «Η φωνή», το σκοτάδι αιφνιδιάζει το ποιητικό υποκείμενο, το οποίο δεν

<sup>21</sup> Παπαθανασίου, *Ορφικά*, 132.

<sup>22</sup> Παπαθανασίου, *Ορφικά*, 140.

<sup>23</sup> Παπαθανασίου, *Ορφικά*, 146.

<sup>24</sup> Για τη σύζευξη δημιουργίας και θανάτου και την αρχή «natura naturans perpetuam divinitatem», βλ. Αγορή Γκρέκου, *Η καθαρή ποίηση στην Ελλάδα: Από τον Σολωμό ως τον Σεφέρη: 1833-1933* (Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2000), 178.

<sup>25</sup> Για την κατάβαση στον Άδη, βλ. ενδεικτικά, Λαδιά, *Ποιητές και αρχαία Ελλάδα*, 19-21.

βλέπει πια τον ήλιο, ενώ οι πέντε αετοί έλαμψαν σαν άστρα και χάθηκαν.<sup>26</sup> Τότε, ακούστηκε μια φωνή, η οποία έδινε την εντύπωση ότι προερχόταν από το ίδιο το ποιητικό υποκείμενο και τον αιθέρα:

«Ποιός εἶν' ὁ ἀλαφροῖσκιωτος,  
 πὸν τὸ βαθὺ μυστήριον θεὸν νὰ δράζει  
 καὶ θὰ σαρκώσει ἀνάλαφρος  
 τὸ τάμα πὸν πλανιέται τρίςβαθα  
 κι ἀπάνω ἀπὸ τὴν πράξι;»<sup>27</sup>

Έπειτα, στην «Πρώτη Νίκη» σημειώνεται χαρακτηριστικά πως πάνω από το υποκείμενο «[...] ἀνάσαιναν / βαθιὰ τ' ἀστέρια» (στ. 364-365),<sup>28</sup> ενώ στην «Αλάφρωση» τονίζονται η ευωδιά της νύχτας και η ξεχωριστή λάμψη ενός αστεριού.<sup>29</sup> Η προετοιμασία του υποκειμένου μέσα στη νύχτα γνωρίζει το αποκορύφωμά της στη φράση «τὸ ἡμερινὸ φεγγάρι» (στ. 444),<sup>30</sup> όπου πλέον η μέρα και η νύχτα, η λάμψη του ήλιου και της σελήνης,<sup>31</sup> γεφυρώνονται. Στην «Αποκάλυψη» τα αστέρια χάνουν τη λάμψη τους και η όψη του φεγγαριού είναι παγωμένη,<sup>32</sup> ώσπου σημειώνεται:

Κ' ἔσκισα μὲ τὰ χέρια μου  
 τὸν πλανερὸν τριγύρω ἀγέρα,

<sup>26</sup> Σικελιανός, *Λυρικός βίος*, τ. Α', 97-98.

<sup>27</sup> Σικελιανός, *Λυρικός βίος*, 98. Πρόκειται για τους στ. 349-353. (Τα εισαγωγικά ανήκουν στον ποιητή).

<sup>28</sup> Σικελιανός, *Λυρικός βίος*, 98.

<sup>29</sup> Σικελιανός, *Λυρικός βίος*, 100-101. Πρόκειται αντίστοιχα για τους στ. 420-421 και 434-439. Για τη συχνή αναφορά στα αστέρια στον «Ύμνο του μεγάλου Νόστου» από το *Αφροδίτης Ουρανίας*, τα οποία σχετίζονται με την ορφική Νύχτα, βλ. Ξύδης, *Άγγελος Σικελιανός*, 200-202. Όπως σημειώνεται κατά την ερμηνεία αυτού του ποιήματος, κατά τους ορφικούς, η νύχτα είναι ευνοϊκή για τους ανθρώπους και με μαντείες τους γνωστοποιεί τις βουλές των θεών· βλ. Ξύδης, *Άγγελος Σικελιανός*, 202. Επιπλέον, ο *Αλαφροῖσκιωτος* έχει χαρακτηριστεί ως «αστρώος» έργο, του οποίου κάθε στίχος παρομοιάζεται με αστέρι που εξέπληξε τους ανθρώπους της εποχής· βλ. Ρίτσα Φράγκου-Κικίλια, *Πέντε μελετήματα για τον Άγγελο Σικελιανό*, 6η έκδ. (Αθήνα: Τρις, 1999) [Δοκίμιο – Κριτική, αρ. 4], 46. Ενδεικτικό της σημασίας των αστεριών και του ορφισμού στον *Αλαφροῖσκιωτο* είναι το ορφικό ρητό που παρατίθεται σχετικά στον «Πρόλογο» του *Λυρικού βίου*: «Παῖς εἰμὶ γᾶς καὶ οὐρανοῦ ἀστερόεντος· / αὐτὰρ γένος ἐμοὶ ἀθάνατον» (απόδοση της γράφουσας: «εἶμαι παιδί της γης και του έναστρου ουρανοῦ· ἀλλὰ η γενιά μου είναι ἀθάνατη»)· βλ. Σικελιανός, «Πρόλογος», 18-19. Για τον σχετικό σχολιασμό, βλ. Λαδιά, *Ποιητές και αρχαία Ελλάδα*, 15. Για τη γη και τα αστέρια ως προϋποθέσεις της αρμονίας στον *Αλαφροῖσκιωτο*, με αναφορά στη σημασία της νύχτας, βλ. Λαδιά, *Ποιητές και αρχαία Ελλάδα*, 23. Για τη σημασία των αστεριών και του φεγγαριού στον «Τύμβο», βλ. Λαδιά, *Ποιητές και αρχαία Ελλάδα*, 28-29.

<sup>30</sup> Σικελιανός, *Λυρικός βίος*, 101.

<sup>31</sup> Στην τραγωδία *Ο Δαίδαλος στην Κρήτη* (1943), η Πασιφάη είναι η Σελήνη, η Μεγάλη Μητέρα-Φύση, η οποία επιθυμεί μαζί με τις ιερείες της να συνενώσει τον Άδη με τον Διόνυσο και να επαναφέρει την αρμονία, ενώ ο Μίνωας, ο οποίος ταυτίζεται με τον Δία, τον ταύρο και τον Ήλιο, είναι ο τύραννος που τελικά, με τη σύμπραξη του Δαίδαλου ηττάται, ενώ η Πασιφάη, έχοντας επιτύχει τους στόχους της, πεθαίνει. Για αυτές τις παρατηρήσεις, βλ. Μαίρη Μικέ, «Η Πασιφάη του Σικελιανού: Η λαγνεία και η ιερότητα», *Χάρτης*, τχ. 40 (Απρίλιος 2022), <https://www.hartismag.gr/hartis-40/afierwma/i-pasifai-toi-sikelianou>, [Προσπελάστηκε, 20 Σεπτεμβρίου 2022].

<sup>32</sup> Σικελιανός, *Λυρικός βίος*, 114. Πρόκειται για τους στ. 794-806.

κ' ἔφεξε ὀμπρὸς στὰ μάτια μου,  
στὰ πέλαγα καὶ στὰ βουνά,  
ὁ ὄρθρος τῶν ἄστρον καὶ ἡ βαθιά,  
ἱερὴ τῆς πλάσης μέρα.  
Μιὰ λύρα, τοῦ ἡλίου,  
ἀκούγονταν  
στὸν τρίσβαθον αἰθέρα!<sup>33</sup>

Ἔτσι, καθίσταται ἐκδηλο ὅτι τα ἀστέρια ἀποκτοῦν σημαντικὸ ρόλο για την προετοιμασία της ἡμέρας. Μέσα στο ἀπειλητικὸ σκοτάδι της νύχτας το υποκειμένο ἀναζητὰ καὶ βρίσκει τη λάμψη, η οποία θα ἀποκορυφωθεῖ με την ἔλευση του φωτός της ἡμέρας. Ἀκολούθως, στην «Πίκρα» διακρίνεται η φράση «[...] μεσημεριανὸ / φεγγάρι [...]»,<sup>34</sup> η οποία ἀποκαλύπτει μια παρόμοια ἀντίληψη περὶ ἐνότητας. Εἶναι, ἐπίσης, χαρακτηριστικὸ ὅτι στον «Ἀσφοδελώνα» τα μάτια του υποκειμένου «ἤπιαν ἀπ' τοῦ μεσημεριοῦ / κι ἀπ' τῆς νυχτὸς τῆ στάλα».<sup>35</sup> Στον «Κεραμεικὸ» η Ἠγησὼ «[...] τρίσβαθα ἀνασαίνει, / ὡσάν τῆ μυστικὴ ὁμορφιά / ποὺ χύνουνε, ἀνασαίνοντας / μὲς στῆς χλωμάδας τους τὸ φῶς, / σὰν ἄστρο, οἱ πεθαμένοι», ἐνὼ δηλώνεται: «Ὁ Ἥλιος μπροστὰ μου ἀνέβηκε / καὶ μῶφεξε τὰ βλέφαρα / βαθιά, σὰ μιὰ πλημμύρα».<sup>36</sup> Επιπλέον, ἀξιοσημεῖωτοι εἶναι οἱ ἀκόλουθοι στίχοι:

Ὡς ἓνα κρίνο ἐχώριζα  
ψηλά, καὶ μὲς στὰ τρίσβαθα  
λάμψη εἶχε ὁ νοῦς μου πάρει,  
κ' ἔφεγγεν ὅπως στὸ γλαυκὸ  
τὸ ἡμερινὸ φεγγάρι.<sup>37</sup>

Ἄλλωστε, ο *Ἀλαφροῖσκιωτος* ολοκληρώνεται με τους ἐξῆς στίχους του υποκειμένου:

«[...] Κι ὡς στήσεις παντοδύναμα  
στὴ γῆ ἱερὴ τὰ χέρια,  
στὴ νίκη καὶ στὸ λύτρωμα,  
θὰ σοῦ χαλκέψω ἐγὼ φτερὰ  
κι ἀπὸ τὸν ἡλιο ἀσύντριφτα,  
γιὰ ν' ἀνεβεῖς, κι ἀγνάντια του  
νὰ ὑψώσεις τὴν ἀδάμαστη

<sup>33</sup> Σικελιανός, *Λυρικός βίος*, 115. Πρόκειται για τους στ. 807-815.

<sup>34</sup> Σικελιανός, *Λυρικός βίος*, 121. Πρόκειται για τους στ. 996-997.

<sup>35</sup> Σικελιανός, *Λυρικός βίος*, 150. Πρόκειται για τους στίχους του τρίτου μέρους, 514-515.

<sup>36</sup> Σικελιανός, *Λυρικός βίος*, 156. Πρόκειται για τους στ. 663-667, 673-675. Η ἐνορατικὴ ἐμπειρία που παρατηρεῖται σε αὐτὸ το ποίημα, ὅπως καὶ ἐν συνόλῳ στον *Ἀλαφροῖσκιωτο*, εἶναι συγκρίσιμη με ἀντίστοιχες στους *Ἰγνους στη Νύχτα*, ὅπως θα φανεῖ κατωτέρω, ὅπου η ἐνόραση ὁδηγεῖ ὄχι μόνον στην ἀνακάλυψη του εαυτοῦ, ἀλλὰ καὶ κοσμικῶν ἀληθειῶν.

<sup>37</sup> Σικελιανός, *Λυρικός βίος*, 151. Πρόκειται για τους στ. 531-535.

καρδιά μου μὲς στ' ἀστέρια!»<sup>38</sup>

Το ποιητικό υποκείμενο φαίνεται πως έχει κατακτήσει την ενότητα και την ανώτερη γνώση, εφόσον είναι σε θέση να πετάξει ψηλά προς τον ήλιο σαν άλλος Ίκαρος, χωρίς, ωστόσο, να διατρέχει τον κίνδυνο να βυθιστεί στο σκότος της φθοράς, αλλά διατηρώντας την ισορροπία μεταξύ του γήινου στοιχείου και της υπερβατικής επιθυμίας του.<sup>39</sup> Έτσι, η νύχτα αντιπροσωπεύει την ενιαία δύναμη, από την οποία εκπορεύεται η βαθύτερη πραγματικότητα και χάρη στην οποία επιτυγχάνεται η ενότητα στο σύμπαν, απηχώντας το αναξιμάνδρειο άπειρο και την ηρακλείτεια ενότητα.

Κατά τον Ηράκλειτο, ο οποίος μνημονεύεται συχνά από τον ποιητή στα έργα του,<sup>40</sup> μέσα στην αέναη μεταβολή του κόσμου και την πολλαπλότητα υφίσταται μια βαθύτερη δύναμη, η οποία συνέχει τα πάντα, δηλαδή ο Λόγος.<sup>41</sup> Κατ' αυτόν τον τρόπο, τα αντίθετα δεν αναιρούνται, αλλά συνυπάρχουν αρμονικά. Παράλληλα με το περίφημο ρητό «πάντα ῥεῖ»,<sup>42</sup> ο φιλόσοφος υποστήριξε την ενότητα με μεταφορικό τρόπο, ισχυριζόμενος πως παρά τη ροή των υδάτων του ποταμού, ο ίδιος θα εξακολουθεί να υπάρχει.<sup>43</sup>

<sup>38</sup> Σικελιανός, *Λυρικός βίος*, 169. (Τα εισαγωγικά ανήκουν στον ποιητή).

<sup>39</sup> Αυτή η ερμηνεία του μύθου του Ικάρου βασίζεται στις παρατηρήσεις του Paul Diel· βλ. Paul Diel, *Ο συμβολισμός στην ελληνική μυθολογία*, πρόλ. Gaston Bachelard, 6η έκδ. (Αθήνα: Χατζηνικολή, 2007), 44-57. Το ποίημα «Δαίδαλος» των *Ορφικών* αποτυπώνει εναργώς τον θαυμασμό του ποιητή για το εγχείρημα εξύψωσης του ανθρώπου προς το φως· βλ. Σικελιανός, *Λυρικός βίος*, τ. Ε', 36-39.

<sup>40</sup> Ενδεικτικά, σημειώνεται ότι κατά την αναγγελία διαλέξεων προς τιμήν προσωπικοτήτων που λειτούργησαν ως προδρομικές μορφές για τη Δελφική Ιδέα, περιέλαβε σε αυτές τον Πυθαγόρα, τον Ηράκλειτο, τον Εμπεδοκλή, τον Πίνδαρο, τον Αισχύλο, τον Πλάτωνα και τον Πλούταρχο, βλ. Παπαδάκη, *Τα ευρεθέντα*, 344-345. Στο κείμενο «Αύγουστος Ροντέν» (1918) υποστηρίζει ότι ο Πυθαγόρας χάρη στον ήχο και τον αριθμό, ο Ηράκλειτος στη φωτιά και ο Πλάτωνας στην Ιδέα αποτύπωσαν την αλληλεξάρτηση πνεύματος και ύλης· βλ. Σικελιανός, *Πεζός λόγος*, τ. Α', 53. Για την επίδραση της ηρακλείτειας ενότητας των αντιθέτων στη σκέψη του Σικελιανού, βλ. Μανώλης Μιλτ. Παπαδάκης, *Η κηδεία του Κωστή Παλαμά και ο Άγγελος Σικελιανός* (Αθήνα: Θαν. Γκόνης, 1981), 111.

<sup>41</sup> Για την έννοια του Λόγου στον Ηράκλειτο, βλ. W. K. C. Guthrie, «Ηράκλειτος» στο Ηράκλειτος, *Άπαντα*, πρόλ.-μτφρ. Τάσος Φάλκος-Αρβανιτάκης, επίμ. Θεόδωρος Μ. Χρηστίδης (Θεσσαλονίκη: Ζήτρος, 1999), 200-220, όπου υποστηρίζεται πως ο Λόγος συνδέεται με τη σκέψη, την ενόραση, αλλά και με την αισθητική πραγματικότητα, καθώς οι αισθήσεις, κυρίως η όραση, είναι πρωταρχικής σημασίας για την κατανόηση του Λόγου. Ο Λόγος είναι η βαθύτερη αλήθεια, αλλά και η ενότητα, η οποία βρίσκεται στον κόσμο, εξασφαλίζοντας την τάξη, αλλά και μέσα στο άτομο, όντας υπεύθυνη για την ευφύια του.

<sup>42</sup> Για το συγκεκριμένο ρητό, βλ. M. Jugie, L. Petit, and X. A. Siderides, *Oeuvres complètes de Georges (Gennadios) Scholarios*, τ. 7 ([Paris: Maison de la Bonne Presse, 1936](#)), 349-509 (Opus Aristotelicum Ph, 5. 179), [Προσπελάστηκε, 16 Σεπτεμβρίου 2023]. Για άλλες συναφείς θέσεις του Ηράκλειτου, βλ. Hermann Diels και Walther Kranz, *Οι Προσωκρατικοί: Οι μαρτυρίες και τα αποσπάσματα*, μτφρ. Βασίλης Α. Κύρκος και Δημοσθένης Γ. Γεωργοβασίλης, 2η έκδ., τ. Α' (Αθήνα: Παπαδήμας, 2007), 314, 325, 365.

<sup>43</sup> Diels και Kranz, *Οι Προσωκρατικοί*, 325, 358. Για τη συγκεκριμένη άποψη του Ηράκλειτου, βλ. επίσης, Μαρία Μιχαήλ-Δέδε, *Ηράκλειτος: Ο φιλόσοφος των αιώνων και η φιλοσοφία της συνεργασίας* (Αθήνα: Ιωλκός & Το Ελληνικό Βιβλίο, 1970-1971), 90. Έχει παρατηρηθεί πως η κυριαρχία φωτός και σκότους στον ομηρικό ύμνο στη Δήμητρα σε σχέση με την αρμονία και την αναγέννηση απηχείται στη φιλοσοφία του Ηρακλείτου, βλ. Ηλιόπουλος, *Η κρυμμένη αρμονία του ελευσίνιου μύθου*, 91-101.

Ενδεικτικό της πίστης του φιλοσόφου στην αρμονία είναι το ακόλουθο χωρίο: «οὐ ξυ-  
νιᾶσιν ὄκως διαφερόμενον ἔωυτῶ ὁμολογέει· παλίντροπος ἄρμονίη ὄκωσπερ τόξου καὶ  
λύρης» («δεν καταλαβαίνουν πως κάτι που έχει μέσα του αντίρροπες δυνάμεις συμφω-  
νεί με τον εαυτό του· αρμονία αμφίδρομη, όπως ακριβώς του τόξου και της λύρας»).<sup>44</sup>  
Επιπροσθέτως, ο Ηράκλειτος συνδέει ρητά τη μέρα με τη νύχτα, υποστηρίζοντας ότι ο  
θεός, μία από τις εκφάνσεις του Είναι, ταυτίζεται με τη μέρα και με τη νύχτα: «ὁ θεὸς  
ἡμέρη εὐφρόνη, χειμῶν θέρος, πόλεμος εἰρήνη, κόρος λιμός (τάναντία ἅπαντα· οὗτος  
ὁ νοῦς), ἀλλοιοῦται δὲ ὄκωσπερ <πῦρ>, ὅπoταν συμμιγῆ θυώμασιν, ὀνομάζεται καθ’  
ἡδονὴν ἐκάστου» («ο θεός είναι ημέρα νύχτα, χειμῶνας καλοκαίρι, πόλεμος ειρήνη,  
κορεσμός και πείνα (δηλ. ὅλες οἱ ἀντιθέσεις· αὐτό είναι τὸ νόημα) και παραλλάζει ὅπως  
ακριβώς τὸ πυρ, που, αν ἀνακατωθεὶ με ἀρώματα, παίρνει τὸ ὄνομα ἀνάλογα με τὴν  
ευχαρίστηση που προκαλεῖ τὸ κάθε ἀρώμα»).<sup>45</sup> Ὅλες οἱ εκφάνσεις του Είναι μεταβάλ-  
λονται ὅπως τὸ πυρ, με ἀποτέλεσμα να διαμορφώνεται μια ἀρμονία τῶν ἀντιθέτων, τὴν  
οποία ἀποτυπώνει ἡ ἔννοια του Λόγου.<sup>46</sup> Ἐπομένως, ἡ ἠρακλείτεια ἐνότητα προβάλλει  
τὴν εἰκόνα ἐνός συνεκτικῶς σύμπαντος, ὅπου ἐπικρατεῖ ἰσορροπία μεταξύ τῶν ἀντίθε-  
των δυνάμεων.

Ανάλογη είναι ἡ ἀναξιμάνδρεια<sup>47</sup> ἀντίληψη, ὅπως διαφαίνεται στη θεώρηση του  
«ἄπειρου». Εἰδικότερα, κατὰ τὸν Ἀναξίμανδρο, τὸ «ἄπειρον» εἶναι ἡ πρωταρχικὴ οὐ-  
σία ἀπὸ τὴν ὁποία προήλθαν τὰ πάντα. Τὸ «ἄπειρον» ἐσώκλειε τὶς ἀρχές ὄλων ὄσων  
υπάρχουν και διέθετε τὴ δύναμη ἐξισορρόπησης τῶν ἀντιθέτων. Ἐτσι, ἡ υπερίσχυση  
ἐνός στοιχείου εἶναι ἐκ τῶν πραγμάτων προσωρινή, καθὼς ἀκολουθεῖται ἀπὸ τὴν ἴση  
περίοδο υπερίσχυσης του ἀντιθέτου του.<sup>48</sup> Ἡ ἀναξιμάνδρεια ἐνότητα και ἐξισορρόπηση  
διαφωτίζει τὴν ἐνότητα, ὅπως ἀποτυπώνεται στο ἔργο του Σικελιανού.

<sup>44</sup> Diels και Kranz, *Οἱ Προσωκρατικοί*, 349, ὅπου και ἡ ἀπόδοση που παρατίθεται ἐδῶ.

<sup>45</sup> Diels και Kranz, *Οἱ Προσωκρατικοί*, 352, ὅπου και ἡ ἀπόδοση που παρατίθεται ἐδῶ.

<sup>46</sup> Για τὶς εκφάνσεις του Είναι και τὴ μεταβολὴ τους, βλ. Γεώργιος Ν. Μανιάτης, *Ἡ μεταβολὴ και ἡ ταυτότητα στη φιλοσοφία του Ηράκλειτου* (Αθήνα: Παπαζήσης, 2001), 180-184. Ἀναφορικά με τὴ σχέση ἐνότητας και Λόγου, βλ. ὑποσ. 41.

<sup>47</sup> Για ἀναφορές στον Ἀναξίμανδρο στα πεζὰ κείμενα του Σικελιανού, βλ. Σικελιανός, *Πεζὸς λόγος*, τ. Β΄, 205, 349· Ἀγγελος Σικελιανός, *Πεζὸς λόγος (1940-1944)*, ἐπιμ. Γ. Π. Σαββίδης, τ. Δ΄ (Αθήνα: Ἴκαρος, 1983), 23.

<sup>48</sup> Diels και Kranz, *Οἱ Προσωκρατικοί*, 192, 195-204, 211. Ἐπίσης, βλ. Θεόφιλος Βέικος, *Κοσμολογία και κοσμικὴ δικαιοσύνη στην ἀρχαία ἐλληνικὴ διάνοηση*, τ. Α΄ (Θεσσαλονίκη: [χ.ό.], 1969), 18-20, 88-111· Θεόφιλος Βέικος, *Οἱ Προσωκρατικοὶ φιλόσοφοι* (Θεσσαλονίκη: Ἐλληνικὸ Ἴδρυμα Ἐξυπηρετήσεως Πανεπιστημίων, 1972), 42-61. Τέλος, βλ. Μπέρτραντ Ράσσελ, *Ἱστορία τῆς δυτικῆς φιλοσοφίας: Οἱ Προσωκρατικοὶ και ἡ συνάρτησή τους με τὶς πολιτικὲς και κοινωνικὲς συνθήκες που διαμόρφωσαν ὡς τὴν ἐποχὴ μας τὶς βάσεις τῆς σύγχρονης φιλοσοφίας*, τ. Α΄ (Αθήνα: Ἀρσενίδης, [χ.χ.]) [Ἱστορία τῆς Δυτικῆς Φιλοσοφίας, ἀρ. 1], 67-68. Για τὴν πίστη σε ἀπρόσωπες δυνάμεις ὡς δημιουργοὺς του κόσμου, βλ. Walter Burkert, *Ἀρχαία ἐλληνικὴ θρησκεία: Ἀρχαϊκὴ και κλασσικὴ ἐποχὴ*, μτφρ. Νικ. Π. Μπεζαντάκος και Ἀφροδίτη Ἀβαγιανού, φιολ. ἐπιμ. Νικ. Π. Μπεζαντάκος, 2η ἐκδ. (Αθήνα: Ἰνστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα, 2015), 616-624.

## Η σύζευξη ημέρας και νύχτας στον Σικελιανό και ο γερμανικός ρομαντισμός

Το ενδιαφέρον του ποιητή για την ενότητα, όπως διαγράφεται κυρίως στην προσωκρατική σκέψη, μια ενότητα γεμάτη αντιθέσεις, συνδέεται με τις αναζητήσεις του ρομαντισμού, όπου η νύχτα υπηρετεί έναν ανάλογο ρόλο.<sup>49</sup> Παρομοίως, ο υπερρεαλισμός, όπως και άλλα πρωτοποριακά κινήματα κατά το πρώτο ήμισυ του 20<sup>ου</sup> αιώνα, στράφηκαν προς την προσωκρατική σκέψη, διότι επεδίωκαν να δια φωτίσουν σκοτεινές πλευρές του κόσμου και της ανθρώπινης ύπαρξης, αντιτιθέμενοι σε μια «απολλώνιου τύπου» ισορροπία και στη λογοκρατία.<sup>50</sup> Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Οδυσσεάς Ελύτης υποστήριξε στο δοκίμιο «Η μαγεία του Παπαδιαμάντη» πως η αθωότητα προϋποθέτει την άγνοια του μαύρου ή τη διέλευσή του μέχρι τέλους, ώσπου γίνεται αντιληπτή η ταύτισή του με το λευκό.<sup>51</sup> Επιπλέον, ο André Breton όρισε τον υπερρεαλισμό ως το

<sup>49</sup> Για τη νύχτα στη νεότερη εποχή, στην Αναγέννηση, στον ρομαντισμό και αργότερα, βλ. Erik Martiny, «*Nox consilium and the dark night of the soul: The nocturne*» στο *A companion to poetic genre*, επιμ. Erik Martiny (Chichester-Hoboken: Wiley-Blackwell, 2012) [Blackwell Companions to Literature and Culture], 390-401. Επίσης, για τη ρομαντική νύχτα, με έμφαση στη σχέση του ονείρου με την πραγματικότητα, κατ' επέκταση της νύχτας με τη μέρα, βλ. Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve: Essai sur le romantisme allemand et la poésie française* (Paris: Librairie José Corti, 1939), (κυρίως) 3-45 (θεωρίες περί της σχέσης του ονείρου με την εγρήγορση και περί της φύσης του ονείρου εν γένει στον 18<sup>ο</sup> αι.), 87-147 (περί της μεταφυσικής και συμβολικής διάστασης του ονείρου και περί του μύθου του ασυνειδήτου), 192-216 (για τη σημασία του ονείρου κατά τον Novalis, ο οποίος το συσχέτιζε με τη μεταφυσική αλήθεια και τόνιζε την ανάγκη ταύτισής του με την ανθρώπινη ζωή), [Προσπελάστηκε, 29 Μαρτίου 2024]. Σε αυτό το μελέτημα προσεγγίζεται ο τρόπος πραγμάτευσης της νύχτας σε έργα διάφορων ρομαντικών, όπως ο Jean-Paul και ο Ludwig Tieck, αλλά στο παρόν άρθρο επιλέχθηκε ο Novalis, τον οποίο γνώριζε και μελετούσε ο Σικελιανός, όπως θα φανεί κατωτέρω. Ευρύτερα, για την ενότητα στο πλαίσιο του γερμανικού ρομαντισμού, βλ. Στέφανος Ροζάνης, «Ρομαντισμός» στο *Εκπαιδευτική εγκυκλοπαίδεια: Παγκόσμια λογοτεχνία*, επιμ. Αλέξανδρος Αργυρίου, τ. 28 (Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1999), 336-337.

<sup>50</sup> Βλ. σχετικά: Δημήτριος Γιατρομανωλάκης, *Πολιτικές μυθογένεσης: Τέχνη και διάνοηση στην ευρωπαϊκή πρωτοπορία* (Αθήνα: Ίκαρος, 2020), 15-35, 68-92. Για τη σχέση του Σικελιανού με τον υπερρεαλισμό, βλ. Δημήτρης Αγγελάτος, «Ο Άγγελος Σικελιανός και το ρομαντικό πρίσμα αντίληψής του για τον υπερρεαλισμό» στο *Greek Research in Australia*, επιμ. E. Close, M. Tsianikas και G. Frazis, Proceedings of the Biennial International Conference of Greek Studies, Flinders University April 2003 (Adelaide: Flinders University Department of Languages – Modern Greek, 2005), 531-548, [Προσπελάστηκε, 8 Μαρτίου 2024]. Επίσης, ο Ερατοσθένης Καψωμένος υποστήριξε ότι ο Σικελιανός προσπάθησε να κατανοήσει την ουσία στη ζωή, προσεγγίζοντας τους υπερρεαλιστές: βλ. Καψωμένος, *Άγγελος Σικελιανός*, 6. Μάλιστα ήταν αντίθετος προς τη λογοκρατία, δεδομένου ότι επηρεάστηκε, μεταξύ άλλων, από τον υπερρεαλισμό, βλ. Καψωμένος, *Άγγελος Σικελιανός*, 10-12. Ωστόσο, θα πρέπει να διευκρινιστεί ότι το πρώτο υπερρεαλιστικό μανιφέστο δημοσιεύτηκε το 1924, δηλαδή ύστερα από τη δημοσίευση του *Αλαφροΐσκιωτου*: βλ. André Breton, *Μανιφέστα του σουρρεαλισμού*, εισ.-μτφρ.-σημ. Ελένη Μοσχονά (Αθήνα-Γιάννινα: Δωδώνη, 1983), 7.

<sup>51</sup> Οδυσσεάς Ελύτης, *Εν λευκό*, 6η έκδ. (Αθήνα: Ίκαρος, 1999), 64. Για τη σχέση του Ελύτη με τον υπερρεαλισμό, βλ. Ελένα Κουτριάνου, *Με άζονα το φως: Η διαμόρφωση και η κρυστάλλωση της ποιητικής του Οδυσσέα Ελύτη* (Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2002).

σημείο όπου η ζωή και ο θάνατος, το πραγματικό και το φανταστικό, δεν είναι αντίθετες έννοιες.<sup>52</sup> Έτσι και ο ρομαντισμός, ο οποίος προέκυψε ως αντίδραση στον Διαφωτισμό,<sup>53</sup> πρόβαλε τον ρόλο του ποιητή-προφήτη.<sup>54</sup> Αντιπροσωπευτικοί είναι οι *Ύμνοι στη Νύχτα* (1800) του Novalis, σε «μία μείξη ρυθμικής πρόζας και στίχου»,<sup>55</sup> ένα ιδιαίτερα σημαντικό έργο για τον γερμανικό ρομαντισμό, το οποίο στοχεύει στην απομάκρυνση από τον ατομικισμό και στην εμβάθυνση στην πρωταρχική νύχτα και στο μυστήριο του θανάτου.<sup>56</sup> Δεδομένου του ενδιαφέροντος του γερμανικού ρομαντισμού για την αρχαιότητα,<sup>57</sup> οι ύμνοι του Novalis προσφέρονται για σύγκριση με τη σικελιανική νύχτα, λαμβάνοντας υπόψη ότι έχουν βρεθεί έργα του Γερμανού ποιητή στη βιβλιοθήκη των Δελφών,<sup>58</sup> ενώ αναφορές σε αυτόν απαντούν στα πεζά κείμενα του ποιητή.<sup>59</sup>

---

<sup>52</sup> Breton, *Μανιφέστα*, 64.

<sup>53</sup> Για την εναντίωση του ρομαντισμού προς τον Διαφωτισμό, αν και υπήρχαν στοιχεία αντιορθολογιστικά στον τελευταίο, βλ. Isaiah Berlin, *Οι ρίζες του ρομαντισμού*, μτφρ. Γιάννης Παπαδημητρίου, 2η έκδ. (Αθήνα: Scripta, 2002) [Φιλοσοφία], 95-96. Για την αντίθεση αυτή, βλ. επίσης, Ροζάνης, «Ρομαντισμός», 334-335.

<sup>54</sup> Βλ. σχετικά: René Wellek, *A history of modern criticism: 1750-1950. The romantic age*, 3η έκδ., τ. 2 (London: Jonathan Cape, 1970), 74-82 (ιδίως 75-76, όπου επισημαίνεται ότι ο F. W. J. Schelling πίστευε στον ποιητή-οραματιστή)· για την άποψη του Novalis περί της σχέσης φιλοσοφίας και θρησκείας με την ποίηση και τον ποιητή που υπερβαίνει την ανθρώπινη ύπαρξη και αναλαμβάνει τον ρόλο του ιερέα, βλ. Wellek, *A history of modern criticism*, 82-88.

<sup>55</sup> Για τη μείξη πρόζας και στίχου, βλ. Bruce Haywood, *Novalis: The veil of imagery. A study of the poetic works of Friedrich von Hardenberg (1772-1801)* ([Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1959](#)) [Harvard Germanic Studies I], 52, [Προσπελάστηκε, 10 Μαρτίου 2023]. Εδώ διευκρινίζεται ότι το 1800 έγινε η πρώτη δημοσίευση του έργου, ενώ τα χειρόγραφα χρονολογούνται από το 1799. Αναφορικά με το ζήτημα της μετρικής μορφής του έργου, είναι διαφωτιστικές οι ακόλουθες παρατηρήσεις: «Στην πρώτη του έκδοχή, που μας παραδόθηκε χειρόγραφα, το έργο είναι χωρισμένο σε στίχους. Οι Γερμανοί φιλόλογοι μιλούν για *ελεύθερους ρυθμούς* στην παράδοση που εγκαινίασε ο Κλόπστοκ. [...] Στην πρώτη τους δημοσίευση στο περιοδικό *Athenaeum* των αδελφών Σλέγκελ (1800), οι *Ύμνοι* θα τυπωθούν σε νέα επεξεργασμένη μορφή: τη θέση των ελευθερωμένων στίχων καταλαμβάνει πλέον η πρόζα. Είναι αλήθεια ότι το πεζό ποίημα, το *roëme en prose*, οι γραμματολόγοι συνηθίζουν να το γενεαλογούν από τον Αλούσιο Μπερτράν και τον *Gaspard de la nuit* (1842). Όμως ο Νοβάλις – όπως άλλωστε και ο Σολωμός των ιταλικών σχεδιασμάτων – δικαιούται να θεωρηθεί πρόδρομος του. Εμφανής είναι η επιρροή του βιβλικού ύφους. Ιδίως στον πέμπτο *Ύμνο*, η ρυθμολογία συμπλησιάζει εκείνη του *verset*, του μακρόσυρτου στίχου-εδαφίου που θα γνωρίσει την τελειώσή του πολύ αργότερα, στα χέρια του Ουίτμαν και του Κλωντέλ». Novalis, *Ύμνοι στη Νύχτα*, εισ.-μτφρ. Κ. Κουτσογιάννης, επίμ. Λούντβιχ Τηκ (Αθήνα: Περισπωμένη, 2011), 19-20.

<sup>56</sup> Κλάους Μπέτσεν, «Γερμανική λογοτεχνία» στο *Εκπαιδευτική εγκυκλοπαίδεια: Παγκόσμια λογοτεχνία*, επίμ. Αλέξανδρος Αργυρίου, τ. 28 (Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1999), 80. Αναφορικά με την άποψη του Novalis για τον ρομαντισμό, βλ. Ροζάνης, «Ρομαντισμός», 335.

<sup>57</sup> Gilbert Highet, *Η κλασική παράδοση: Ελληνικές και ρωμαϊκές επιδράσεις στη λογοτεχνία της Δύσης*, μτφρ. Τζένη Μαστοράκη, 2η έκδ. (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2000), 502-503 κ.εξ.

<sup>58</sup> Τα βιβλία του Novalis που έχουν βρεθεί είναι τα εξής: Novalis, *Henri d'Ofterdingen*, μτφρ. Georges Polti και Paul Morisse (Paris: Société du Mercure de France, 1908)· Novalis, *Journal intime suivi des Hymnes à la nuit et des Maximes inédits*, μτφρ. G.-S. Claretie και Joachim Chaigneau (Paris: Librairie Stock, 1927). Για αυτές τις πληροφορίες, βλ. Παπαδάκη, *Τα ευρεθέντα*, 384.

<sup>59</sup> Σικελιανός, «Πρόλογος», 43· Σικελιανός, *Πεζός λόγος*, τ. Δ', 53, 120 (όπου αναφορά στη μεταφυσική διάσταση της νύχτας κατά τον Novalis, ο οποίος τόνισε ότι η νύχτα δεν έχει περιορισμένη διάρκεια και κυριαρχία, σε αντίθεση με τη μέρα), 133 (όπου η αλληλεξάρτηση σκέψης και αίσθησης).

Αν και δεν μπορεί να εξακριβωθεί πότε ακριβώς άρχισε να μελετά τον γερμανικό ρομαντισμό ο ποιητής, πρόκειται για ένα κίνημα που τον επηρέασε σημαντικά από τα πρώτα στάδια της πορείας του, όπως υποδεικνύει το γεγονός ότι αναφέρεται στον Goethe ήδη στο κείμενο «Ομιλίες με τον Rodin» (1912).<sup>60</sup> Έτσι, η διττή νύχτα του Novalis παραπέμπει στην αρχαιότητα, ενώ ταυτόχρονα σχετίζεται με την πραγμάτευσή της στον *Αλαφροϊσκιωτο*, καθώς έχει επισημανθεί η σύζευξη φωτός και νύχτας στους *Ύμνους στη Νύχτα*, αλλά και η σχέση μεταξύ νύχτας και ενορατικής εμπειρίας. Αυτή η εμπειρία που βιώνεται με τη βοήθεια της νύχτας, συνιστά αποκάλυψη στο επίπεδο του εαυτού, αλλά και κοσμικών διαστάσεων.<sup>61</sup> Συγκεκριμένα, στον πρώτο ύμνο ο ποιητής αρχίζει να εγκωμιάζει τη νύχτα με τη φράση «Abwärts wend ich mich zu der heiligen, unaussprechlichen, geheimnisvollen Nacht»<sup>62</sup> («Προς τα κάτω στρέφομαι, προς την ιερή, άφατη, μυστηριώδη νύχτα»), αναγνωρίζοντας πως είναι ιερή και μυστηριώδης, ενώ προωθεί την ενορατική εμπειρία. Παρομοίως, η νύχτα φαίνεται να επιτρέπει την ενόραση στο ακόλουθο χωρίο: «Himmlicher, als jene blitzenden Sterne, dünken uns die unendlichen Augen, die die Nacht in uns geöffnet. Weiter sehn sie, als die blässesten jener zahllosen Heere – unbedürftig des Lichts durchschaun sie die Tiefen eines liebenden Gemüts – was einen höhern Raum mit unsäglicher Wollust füllt»<sup>63</sup> («Πιο ουράνια από εκείνα τα λαμπυρίζοντα άστρα, μας φαίνονται τα ατελείωτα μάτια, τα οποία η νύχτα έχει ανοίξει μέσα μας. Βλέπουν πιο μακριά από τους χλωμότερους εκείνων των αναρίθμητων στρατών – χωρίς την ανάγκη του φωτός καταλαβαίνουν τα βάθη

<sup>60</sup> Σικελιανός, *Πεζός λόγος*, τ. Α', 37-38· για το έτος δημοσίευσης, βλ. Σικελιανός, *Πεζός λόγος*, 197. Η άποψη του Goethe περί ταύτισης επιφάνειας και βάθους, ζήτημα συνδεδεμένο με τη σχέση αντικειμενικού και υποκειμενικού, απασχολεί τον Σικελιανό στο κείμενο «Συνέχεια της ομιλίας μου με τον Rodin και αισθητικά σημειώματα» (1912)· βλ. Σικελιανός, *Πεζός λόγος*, 41-42· για το έτος δημοσίευσης, βλ. Σικελιανός, *Πεζός λόγος*, 197. Επιπροσθέτως, αξίζει να σημειωθεί ότι έχει μελετηθεί η σχέση του Σικελιανού με τον Hölderlin, βλ. Αγγέλα Γιώτη, *Μεταπολεμικές δοκιμές πολιτικού λυρισμού: Συνομιλίες με τον Κάλο. Παλαμάς – Καρωτάκης, Σικελιανός – Σεφέρης, Ρίτσος – Λεοντάρης* (Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2021) [Αισθητικά Θέματα. Λογοτεχνία], 126-133. Η Νεκταρία Κλαπάκη έχει επισημάνει πως ήδη στον *Αλαφροϊσκιωτο* ο ποιητής παρουσιάζεται ως οραματιστής, ενώ υιοθετεί τη ρομαντική ποιητική για την επιφάνεια, με αποτέλεσμα η εμφάνιση του θείου να τοποθετείται μέσα στη φύση· βλ. Klapaki, «Modern literary epiphany», 140. Είναι εξαιρετικά πιθανό ο Σικελιανός να είχε διαβάσει τις μεταφράσεις των τεσσάρων *Ύμνων στη Νύχτα* που κυκλοφόρησαν στον *Νουμά* (τχ. 82-84, 86 [1904]: 10, 3, 2, 4),

<https://kosmopolis.library.upatras.gr/index.php/noumas/article/view/80758/79632/>  
<https://kosmopolis.library.upatras.gr/index.php/noumas/article/view/80769/79643/>  
<https://kosmopolis.lis.upatras.gr/index.php/noumas/article/view/80800/79674>

[Προσπελάστηκε, 15 Μαρτίου 2023]. Αλλωστε, ο Σικελιανός δημοσίευσε έργα του στο συγκεκριμένο έντυπο με το όνομά του ήδη από το *τχ. 6. (1903)*: 4, [Προσπελάστηκε, 15 Μαρτίου 2023].

<sup>61</sup> Για αυτήν τη σχέση μεταξύ αποκάλυψης του εαυτού και του κόσμου, βλ. Haywood, *Novalis*, 53.

<sup>62</sup> Akademie zur Wissenschaftlichen Erforschung und zur Pflege des Deutschtums, *Deutsche Gedichte*, τ. Α' (Berlin-München: Oldenbourg, 1936) [Heft 16], 8. Η μετάφραση του χωρίου, όπως και των επόμενων που προέρχονται από τον Novalis, ανήκει στη γράφουσα.

<sup>63</sup> Akademie zur Wissenschaftlichen Erforschung und zur Pflege des Deutschtums, *Deutsche Gedichte*, 9.

μιας ψυχής που αγαπά – έναν υψηλότερο χώρο γεμίζοντας με άφατη ευχαρίστηση)). Έχει επισημανθεί πως στους *Ύμνους στη νύχτα* ο Novalis προσπαθεί να προβάλλει τη σύνδεση της νύχτας όχι μόνο με τη θρησκεία, αλλά και με την ποίηση, μέσα από την περιγραφή εικόνων φωτιάς. Στον πρώτο ύμνο, φαίνεται πως η νύχτα ενεργοποιεί τον εσωτερικό εαυτό, σε αντίθεση με την ημέρα.<sup>64</sup> Η νύχτα εκπέμπει το δικό της φως χάρη στον ποιητή και μετατρέπεται σε κινητήρια δύναμη για τη βαθύτερη αντίληψη. Έτσι, ο ποιητής εσωτερικεύει τη δύναμη του φωτός και συνέχει το φως με τη νύχτα σε μια προσπάθεια υπέρβασης του θανάτου, η πορεία της οποίας σκιαγραφείται σε όλους τους *Ύμνους στη Νύχτα*. Σε αυτό το πλαίσιο, εντάσσεται η φράση «liebliche Sonne der Nacht»<sup>65</sup> («προσφιλή ήλιε της νύχτας»). Όπως έχει επισημανθεί: «Ο θάνατος [στους *Ύμνους στη Νύχτα*] αναγορεύεται σε πέρασμα σωτήριο προς την αιώνια ζωή».<sup>66</sup> Με άλλα λόγια, «ο θάνατος γίνεται ζωή».<sup>67</sup> Άλλωστε, κατά τον Novalis, μέσω της φαντασίας ο άνθρωπος δύναται να συνειδητοποιήσει ότι το φως, η μυστική αλήθεια και η αιωνιότητα βρίσκονται μέσα του.<sup>68</sup>

Η σημασία που αποδίδει ο Novalis στη νύχτα και το σκοτάδι ως μέσα υπέρβασης της πραγματικότητας συνδέεται με την πίστη του στην αξία του ονείρου και την αμφιταλάντευση μεταξύ μεταξύ γήινου και υπερβατικού, καθώς και με τη σχέση μεταξύ ατόμου και φύσης, στοιχεία που απαντούν ευρύτερα στον γερμανικό ρομαντισμό. Ο ποιητής στους *Ύμνους στη Νύχτα* περιγράφει την «πορεία [...] από το φως στο σκοτάδι, από τη γήινη διάσταση στην αιθέρια πνευματικότητα»,<sup>69</sup> απορρίπτοντας τον ορθολογισμό των επιστημών και τον Διαφωτισμό, προτάσσοντας τον στενό δεσμό μεταξύ ατόμου και φύσης, ο οποίος δέσποζε στο μακρινό παρελθόν. Σε αυτό το πλαίσιο, στον πέμπτο ύμνο περιγράφεται η προϊστορική περίοδος, κατά την οποία το πνεύμα ήταν

---

<sup>64</sup> Cornelia Zumbusch, *Romantische Thermodynamik: Dichtung, Natur und die Verwandlung der Kräfte 1770-1830* (Berlin-Boston: De Gruyter, 2023) [[Imaginarien der Kraft, τ. 5](#)], 252-255, [Προσπελάστηκε, 19 Μαρτίου 2024].

<sup>65</sup> Adrian Renner, «Dynamic perceptions: Forces of nature and powers of the senses in Schelling, Novalis and Günderröde» στο *Forces of nature: Dynamism and agency in German Romanticism*, επιμ. Adrian Renner και Frederike Middelhoff (Berlin-Boston: De Gruyter, 2022) [[Imaginarien der Kraft, τ. 4](#)], 113-116, <https://doi.org/10.1515/9783110783827>, [Προσπελάστηκε, 19 Μαρτίου 2024]. Για το κείμενο, βλ. Akademie, *Deutsche Gedichte*, 10. Γενικά, για την ερμηνεία του πρώτου ύμνου, με έμφαση στη σύζευξη μέρας και νύχτας, βλ. Haywood, *Novalis*, 54-57.

<sup>66</sup> Novalis, *Ύμνοι στη Νύχτα*, εισ.-μτφρ. Κ. Κουτσουρέλης, 21.

<sup>67</sup> Martin Travers, *Εισαγωγή στη νεότερη ευρωπαϊκή λογοτεχνία από τον ρομαντισμό ως το μεταμοντέρνο*, επιμ.-εισ. Τάκης Καγιαλής, μτφρ. Ιωάννα Ναούμ και Μαρία Παπαηλιάδη (Αθήνα: Βιβλιόραμα, 2005) [*Συμφραζόμενα. Θεωρία-Ιστορία-Κριτική*], 101.

<sup>68</sup> Ροζάνης, «Ρομαντισμός», 336-337.

<sup>69</sup> Travers, *Εισαγωγή*, 100.

παρόν μέσα στη φύση.<sup>70</sup> Ωστόσο, ο πέμπτος ύμνος προβάλλει την υπεροχή του χριστιανισμού έναντι της αρχαιότητας για την υλοποίηση του εν λόγω οράματος, με επίκεντρο τη μορφή του Χριστού, εφόσον η αρχαία θρησκεία του φωτός απέτυχε να ερμηνεύσει το μυστήριο του θανάτου, στο πλαίσιο της στενής σύνδεσης που πρόβαλε ο Novalis μεταξύ της νύχτας και του χριστιανισμού.<sup>71</sup> Έτσι, παρά την ενότητα μεταξύ ανθρώπου και φύσης κατά την αρχαιότητα, όπως υποδεικνύει το χωρίο «Flüsse, Bäume, Blumen und Tiere hatten menschlichen Sinn»<sup>72</sup> («Ποτάμια, δέντρα, άνθη και ζώα είχαν ανθρώπινη αίσθηση»), ο χριστιανισμός ανέδειξε τη γεφύρωση ζωής και θανάτου, όπως υποδηλώνεται στους στίχους «Im Tode ward das ew'ge Leben kund, / Du bist der Tod und machst uns erst gesund»<sup>73</sup> («Στον θάνατο έγινε γνωστή η αιώνια ζωή, / Εσύ είσαι ο Θάνατος και μας κάνεις υγιείς»), εφόσον το αρχαιοελληνικό όραμα «*Ein Gedanke nur war es, ein entsetzliches Traumbild*»<sup>74</sup> («ήταν μόνο μία σκέψη, ένα τρομερό όραμα»). Παρ' όλα αυτά, η σύζευξη φωτός και σκότους παραμένει, όπως και στον πρώτο ύμνο, εφόσον πρέπει να προηγηθεί η αναγνώριση της αξίας του φωτός για την επίτευξη της αποκάλυψης με την καθοριστική συμβολή της νύχτας.<sup>75</sup> Άλλωστε, με παρόμοιο τρόπο ο Σικελιανός συνδύασε χριστιανικά με αρχαιοελληνικά στοιχεία σε διάφορα έργα του, κυρίως στη *Μητέρα Θεού*, στο *Πάσχα των Ελλήνων* και στις *Συνειδήσεις*, στο πλαίσιο της αντίληψής του περί ενότητας.<sup>76</sup> Είναι χαρακτηριστικό ότι στον *Αλαφροϊσκιωτο* η αρχαιότητα συνδέεται έντονα με το φως, όπως στο ποίημα «Ψάπφα», αλλά αυτή η τελική ακτινοβολία του φωτός προϋποθέτει την αφομοίωση του σκότους, όπως έχει ήδη καταδειχθεί, σε ένα έργο που δεν συνδέει ρητά τον χριστιανισμό με τη

<sup>70</sup> Travers, *Εισαγωγή*, 101.

<sup>71</sup> Για τη σημασία του χριστιανισμού στους *Ύμνους στη Νύχτα*, βλ. Haywood, *Novalis*, 52-53, 61, 64-77. Συγκεκριμένα, για την ερμηνεία του πέμπτου ύμνου, βλ. Haywood, *Novalis*, 65-71. Για το χριστιανικό στοιχείο και τη σημασία του Μεσαίωνα στον γερμανικό ρομαντισμό, κατά κύριο λόγο στη σκέψη του Friedrich Schlegel και του Novalis, οι οποίοι ήγειραν με αυτήν τη στάση τους την αντίδραση μεταγενέστερων ρομαντικών, όπως του Heinrich Heine, βλ. Robert J. Richards, *The romantic conception of life: Science and philosophy in the age of Goethe* ([Chicago & London: The University of Chicago Press, 2002](https://www.press.uchicago.edu/ucpress/9780226700000.html)), 58-59, [Προσπελάστηκε, 10 Μαρτίου 2023].

<sup>72</sup> Novalis, *Hymnen an die Nacht*, Projekt Gutenberg, <https://www.projekt-gutenberg.org/novalis/hymnen/hymne5.html>, [Προσπελάστηκε, 30 Μαρτίου 2023].

<sup>73</sup> Novalis, *Hymnen an die Nacht*.

<sup>74</sup> Novalis, *Hymnen an die Nacht*.

<sup>75</sup> Haywood, *Novalis*, 65.

<sup>76</sup> E. N. Μόσχος, *Μύρο και δάκρυ: Δοκίμια και μελετήματα. Κωστής Παλαμάς. Ιωάννης Σκαλ [...]* (Αθήνα: Ίκαρος, 1988), 119-129. Για τη σύζευξη αρχαιότητας και χριστιανικού στοιχείου, ενδεικτικά, στον *Διθύραμβο του ρόδου* (1932), βλ. Βάλτερ Πούχνερ, «Ο Ορφείας στη νεοελληνική δραματουργία: Γεώργιος Σακελλάριος - Άγγελος Σικελιανός - Γιώργος Σκούρτης», *Σύγκριση/Comparison*, τχ. 11 (2000): 50-52, <https://doi.org/10.12681/comparison.10768>, [Προσπελάστηκε, 15 Οκτωβρίου 2022]. Το χριστιανικό στοιχείο στον *Αλαφροϊσκιωτο* δεν είναι δεσπόζον, όπως λόγου χάριν στο *Πάσχα των Ελλήνων*, αλλά υπάρχουν κάποιες αναφορές που παραπέμπουν στον χριστιανισμό· βλ. ενδεικτικά: Σικελιανός, *Λυρικός βίος*, τ. Α', 102-103.

νύχτα και την αρχαιοελληνική θρησκεία με το φως, σε αντίθεση με τους *Ύμνους στη Νύχτα*.<sup>77</sup> Η «πίστη στη νύχτα», που προβάλλει ο Novalis, είναι δυνατόν να οδηγήσει στην αναγέννηση αυτής της προϊστορικής περιόδου μέσα στη συνείδηση του ατόμου, όπως υποστηρίζεται στον τρίτο ύμνο.<sup>78</sup> Αντιπροσωπευτικό είναι το εξής χωρίο:

[...] du Nachtbegeisterung, Schlummer des Himmels kamst über mich – die Gegend hob sich sacht empor; Über der Gegend schwebte mein entbundner, neugeborner Geist. Zur Staubwolke wurde der Hügel – durch die Wolke sah ich die verklärten Züge der Geliebten. In ihren Augen ruhte die Ewigkeit – ich faßte ihre Hände, und die Tränen wurden ein funkelndes, unzerreißliches Band. Jahrtausende zogen abwärts in die Ferne, wie Ungewitter. An ihrem Halse weint ich dem neuen Leben entzückende Tränen. – Es war der erste, einzige Traum – und erst seitdem fühl ich ewigen, unwandelbaren Glauben an der Himmel der Nacht und sein Licht [...].<sup>79</sup>

([...] εσύ νυχτερινέ ενθουσιασμέ, γλυκέ ύπνε του ουρανού ήρθες πάνω μου – η περιοχή σηκώθηκε απαλά προς τα πάνω· πάνω στην περιοχή αιωρείτο το απελευθερωμένο, αναγεννημένο μου πνεύμα. Ο λόφος έγινε σύννεφο σκόνης – μέσα από το νέφος είδα τις έκθαμβες πορείες των αγαπημένων. Στα μάτια τους ησύχαζε η αιωνιότητα – έπιασα τα χέρια τους και τα δάκρυα έγιναν ένας λαμπρός, άθραυστος δεσμός. Χιλιετίες κινήθηκαν προς τα κάτω μακριά, όπως η καταιγίδα. Στον λαιμό τους έκλαψα τα ευχάριστα δάκρυα της νέας ζωής. – Αυτό ήταν το πρώτο, μοναδικό όνειρο – και πρώτα από τότε αισθάνομαι αιώνια, αμετάβλητη πίστη στον ουρανό της νύχτας και στο φως του [...]).

Όπως έχει επισημανθεί: «Ο Νοβάλις σκόπιμα δεν προσδιορίζει με σαφήνεια τον τελικό προορισμό του ταξιδιού: σκοπός του είναι να συνδυάσει το πνευματικό με το φυσικό, το γήινο με το υπερκόσμιο [...)], αυτό που είναι δυνατόν να αποκτηθεί με αυτό που θα είναι πάντοτε μια ανεκπλήρωτη επιθυμία (*Sehnsucht*). Στους ύμνους του παρατηρείται μια διαρκής αμφιταλάντευση μεταξύ αυτών των στοιχείων, στο πλαίσιο της επιδίωξης υπέρβασης της διάκρισης μεταξύ ονείρου και πραγματικότητας.<sup>80</sup>

Η διαπλοκή ποίησης και πραγματικότητας απασχόλησε έντονα τον γερμανικό ρομαντισμό, ζήτημα που σχετίζεται με την εδώ πραγματευόμενη ζεύξη μεταξύ μέρας και νύχτας, λαμβάνοντας υπόψη την επίδραση που άσκησαν στον Novalis ο Friedrich

---

<sup>77</sup> Για την «Ψάφα» σε σχέση με το φως, βλ. Παναγιώτης Αντωνόπουλος, «Άγγελου Σικελιανού “Ψάφα”: Το κυπαρίσσι και το ποτήρι», *Χάρτης*, τχ. 40 (Απρίλιος 2022), [Προσπελάστηκε, 20 Σεπτεμβρίου 2022]. Για το ποίημα «Ομηρος» του *Αλαφροΐσκιωτου*, όπου η νύχτα συμπλέκεται με το φως, βλ. Αθηνά Βογιατζόγλου, *Η γένεση των πατέρων: Ο Σικελιανός ως διάδοχος των εθνικών ποιητών* (Αθήνα: Καστανιώτης, 2005) [Νεοελληνική Γραμματολογία], 35-36, 39.

<sup>78</sup> Travers, *Εισαγωγή*, 101.

<sup>79</sup> Για το χωρίο, βλ. Akademie, *Deutsche Gedichte*, 12.

<sup>80</sup> Travers, *Εισαγωγή*, 101.

Schlegel και ο Schiller, σημαντικοί εκπρόσωποι της σχολής της Ιένας.<sup>81</sup> Ο Novalis και ο Fr. Schlegel, όπως και η Madame de Staël, συμφωνούν ότι ο ρομαντικός δημιουργός οφείλει να αποδίδει τον κόσμο ποιητικά και να αποκαλύπτει βαθύτερες αλήθειες. Μάλιστα, ο Novalis, επισημαίνοντας την ανάγκη για «ποιητικοποίηση του κόσμου και των πραγμάτων, των προφανειών και της καθημερινότητας», αναφέρεται ιδιαίτερα στην αξία της αλήθειας και στην προϋπόθεση παρουσίας των κοινών εμπειριών ως ξένων και αλλόκοτων για την επίτευξη του ρομαντικού και του άπειρου.<sup>82</sup> Επιπροσθέτως, κατά τον Friedrich Schelling, η φαντασία μεσολαβεί μεταξύ ιδεατού και πραγματικού, ώστε να αποκαλυφθεί στην ποίηση η μυστική αλήθεια του κόσμου. Μόνο μέσω της φαντασίας είναι δυνατόν να επιτευχθεί η υπέρβαση της αντίθεσης μεταξύ πνεύματος και ύλης και να αποκαλυφθεί η αιώνια και καθολική αλήθεια.<sup>83</sup> Κατά τον Immanuel Kant, η φαντασία συμβάλλει καθοριστικά στην ενιαία διαμόρφωση της εμπειρίας, αλλά και στον σχηματισμό μεταφορών, οι οποίες υποκρύπτουν βαθύτερα νοήματα, αλλά βασίζονται στην πραγματικότητα.<sup>84</sup> Η διείσδυση στην πραγματικότητα προϋποθέτει τη βαθύτερη κατανόηση της φύσης, όπως τόνισε χαρακτηριστικά ο Friedrich Schiller στο δοκίμιό του *Über naive und sentimentalische Dichtung (Περί αφελούς και συναισθηματικής ποίησης, 1800)*.<sup>85</sup> Οι ρομαντικοί σημείωσαν μια στροφή προς τη φύση, «η επαφή με την οποία, καθώς πίστευαν, θα αποκαθιστούσε την αίσθηση της αλληλεξάρτησης των έμβιων όντων και την αναγνώριση της οργανικής εξέλιξης της ζωής».<sup>86</sup> Ο Kant αναγνώρισε πως το ωραίο βρίσκεται στην ίδια τη φύση, ενώ το υπέροχο στον ανθρώπινο νου, εφόσον προκαλεί κυρίως το αίσθημα της υπεροχής του ατόμου έναντι της φύσης, παράλληλα με το αίσθημα της αδυναμίας, μια θέση που υποκρύπτει την πίστη στη δυναμική αλληλεπίδραση μεταξύ φύσης και ατόμου.<sup>87</sup> Το πνεύμα, κατά τον στοχαστή, μεσολαβεί μεταξύ φύσης και πολιτισμού, καθιστώντας εφικτή την μετάδοση

<sup>81</sup> Για τη σχέση του Novalis με τον κύκλο της Ιένας, βλ. Richards, *Romantic*, 25-30. Για τον κύκλο της Ιένας, βλ. Richards, *Romantic*, 45-59.

<sup>82</sup> Ροζάνης, «Ρομαντισμός», 335.

<sup>83</sup> Ροζάνης, «Ρομαντισμός», 336-337. Για αναφορές του Σικελιανού στον Schelling, βλ. Σικελιανός, *Πεζός λόγος*, τ. Γ', 138· Σικελιανός, *Πεζός λόγος*, τ. Ε', 272.

<sup>84</sup> Δήμητρα Σγουρούδη, *Η μεταφορά και η συμβολή της στη γλώσσα* (Αθήνα: Κριτική, 2003) [Γλώσσα – Θεωρία – Πράξη, αρ. 22], 342-345. Για αναφορές του Σικελιανού στον Kant, βλ. Σικελιανός, *Πεζός λόγος*, τ. Β', 341· Σικελιανός, *Πεζός λόγος*, τ. Γ', 122, 124, 157, 159.

<sup>85</sup> Friedrich Schiller, «On naive and sentimental poetry», μτφρ. William F. Wertz, [Schiller Institute](https://www.schillerinstitute.com/works/10-naive-and-sentimental-poetry), [Προσπελάστηκε, 10 Μαΐου 2022].

<sup>86</sup> Travers, *Εισαγωγή*, 84. Για περαιτέρω πληροφορίες, βλ. Travers, *Εισαγωγή*, 84-90.

<sup>87</sup> Για το υπέροχο στον Kant, βλ. Immanuel Kant, *Κριτική της κριτικής ικανότητας*, μτφρ.-εισ.-σχ. Χάρης Τασάκος (Αθήνα: Ροές, 2005) [Φιλοσοφική Βιβλιοθήκη], 125-128, 148-153. Περαιτέρω για το ζήτημα του ωραίου και του υπέροχου, βλ. Umberto Eco, «Η σκέψη του Καντ» στο *Η ιστορία της φιλοσοφίας*, επιμ. Umberto Eco και Riccardo Fedriga, μτφρ. Ελένη Τουλούπη, τ. Ε' (Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα & Το Βήμα, 2018), 260-263.

των διδαγμάτων της φύσης στην τέχνη.<sup>88</sup> Επιπροσθέτως, στην *Κριτική του καθαρού λόγου* ο Kant ανέδειξε τη σημασία της εμπειρικής πραγματικότητας για την κατάκτηση της γνώσης.<sup>89</sup> Επιπλέον, κατά τον Georg Hegel, το κλασικό ιδεώδες περικλείει τον φυσικό κόσμο, κινούμενο μεταξύ γενικότητας, μερικότητας και ατομικότητας, ενώ στο ρομαντικό ιδεώδες κυριαρχεί το πνεύμα και είναι αδύνατο να βρεθεί στον εξωτερικό κόσμο μια τέλεια πραγματικότητα, όπως η δική του.<sup>90</sup> Με αντίστοιχο τρόπο, ο Σικελιανός ταυτίζεται με τη φύση, υπακούοντας στην αρχή «*natura naturans perpetuam divinitatem*», υπερβαίνοντας χωροχρονικούς περιορισμούς και επιδιώκοντας τη βίωση του θανάτου και της ζωής, δηλαδή την ολόπλευρη κατανόηση του κόσμου στο έργο του.<sup>91</sup> Άλλωστε, το όνειρο διαδραματίζει σημαντικό ρόλο για την υπέρβαση της πραγματικότητας, όπως υποστηρίζει χαρακτηριστικά ο Σικελιανός: «Η δύναμη του “ονείρου” όσο βαθειά κι’ αν είναι μέσα μας χωμένη, μετουσιώθηκε στη δύναμη της *αγρυπνίας* μας, στο *ανώτατο αίτημά της*. Τόσο η μέρα όσο κ’ η νύχτα ανταποκρίνονται, υπακούουνε πια σ’ αυτό. *Όλα τα στρώματα του υποσυνείδητου καλούνται να το υπηρετήσουν*. [...]».<sup>92</sup> Η αληθινή ποίηση τελικά είναι αυτή που συνενώνει την ποίηση με την πράξη: «[...] το Πνεύμα στο οποίο υπακούει η γνήσια Ποίηση – καθώς τονίζει κάπου και ο Νοβάλις – δεν είν’ άλλο από την ίδια ενεργητικότητα της πιο υψηλής και πιο βαθιάς προσωπικής μας ζωής, ώστε να υπάρχει μια ταυτότης καταπληκτική ανάμεσα από μια πράξη ουσιαστική κι από ’να γνήσιο Ποίημα, και με τον τρόπο αυτό να πλησιάσω, έστω και για μια στιγμή σ’ αυτό το Σχόλιο, τις έννοιες της Ποίησης και της Πράξης [...]».<sup>93</sup>

Ολοκληρώνοντας τη συγγραφή του παρόντος άρθρου, έχει διαπιστωθεί ότι η διττή όψη της νύχτας στον *Αλαφροϊσκιωτο* σε σημαντικό βαθμό αντλεί από την αρχαιότητα και τον γερμανικό ρομαντισμό. Η αρχαιογνωσία του ποιητή και το ενδιαφέρον του για τον γερμανικό ρομαντισμό καθιστούν πρόσφορη τη σύγκριση της ποίησής του με τα εν λόγω συναφή έργα. Έτσι, εξάγεται το συμπέρασμα πως η νύχτα αντιπροσωπεύει μια

---

<sup>88</sup> *Η ιστορία της φιλοσοφίας*, 263.

<sup>89</sup> *Η ιστορία της φιλοσοφίας*, 238-254.

<sup>90</sup> Georg Hegel, *Αισθητική*, εισ.-μτφρ.-σχ. Σταμάτης Γιακουμής (Αθήνα: Νομική Βιβλιοθήκη, 2009), 323-345, 359-369. Για αναφορές του Σικελιανού στον Hegel, βλ. Σικελιανός, *Πεζός λόγος*, τ. Γ’, 15· Σικελιανός, *Πεζός λόγος*, τ. Ε’, 237.

<sup>91</sup> Χρήστος Αλεξίου, «“Κατεπόθη ο θάνατος εις νίκος”»: Η αντιμετώπιση του θανάτου στην ποίηση του Σικελιανού» στο *Πρακτικά Δεκάτου Έκτου Συμποσίου Ποίησης: Άγγελος Σικελιανός*, επιμ. Σωκράτης Λ. Σκαρτσής (Πάτρα: Αχαϊκές Εκδόσεις, 1998), 246-260 (για το παράθεμα, βλ. σ. 252).

<sup>92</sup> Σικελιανός, *Πεζός λόγος*, τ. Δ’, 132. Ο ποιητής υπογραμμίζει. Για τη σχέση του Σικελιανού με τον υπερρεαλισμό, βλ. Αγγελάτος, «Σικελιανός», 531-548.

<sup>93</sup> Σικελιανός, «Πρόλογος», 43-44.

μυστηριώδη κοσμογονική δύναμη, η οποία συνδέεται άρρηκτα με την ενορατική εμπειρία μέσα στη φύση και με την σύλληψη της ενότητας. Σκοτεινή και λαμπρή, διάφανη και αιγιματική, ζοφερή και ευμενής, η νύχτα ανάγεται σε σύμβολο όλου του κόσμου, τον οποίο περικλείει χάρη στη ζωοποιό δύναμή της.

## Βιβλιογραφία

### Πρωτογενής

- Akademie zur Wissenschaftlichen Erforschung und zur Pflege des Deutschtums. *Deutsche Gedichte*. Τ. Α'. Berlin-München: Oldenbourg, 1936 [Heft 16].
- Diels, Hermann, και Walther Kranz. *Οι Προσωκρατικοί: Οι μαρτυρίες και τα αποσπάσματα*. Μετάφραση Βασίλης Α. Κύρκος και Δημοσθένης Γ. Γεωργοβασίλης. 2η έκδ. Τ. Α'. Αθήνα: Παπαδήμας, 2007.
- Ελύτης, Οδυσσέας. *Εν λευκώ*. 6η έκδ. Αθήνα: Ίκαρος, 1999.
- Hesiod. *Theogony. Works and days*. Μετάφραση-Εισαγωγή-Σημειώσεις Μ. L. West. 2η έκδ. Oxford-New York: Oxford University Press, 1999.
- Hegel, Georg. *Αισθητική*. Εισαγωγή-Μετάφραση-Σχόλια Σταμάτης Γιακουμής. Αθήνα: Νομική Βιβλιοθήκη, 2009.
- Ηλιόπουλος, Βασίλης. *Η κρυμμένη αρμονία του ελευσίνιου μύθου: Ερμηνεία και σχόλια στο ποιητικό μυθολόγημα «Ομηρικός Ύμνος στη Δήμητρα»*. Αθήνα: Έλλην, 2000.
- Kant, Immanuel. *Κριτική της Κριτικής Ικανότητας*. Μετάφραση-Εισαγωγή-Σχόλια Χάρης Τασάκος. Αθήνα: Ροές, 2005 [Φιλοσοφική Βιβλιοθήκη].
- Novalis. *Hymnen an die Nacht*. Projekt Gutenberg. <https://www.projekt-gutenberg.org/novalis/hymnen/hymne5.html>, [Προσπελάστηκε, 30 Μαρτίου 2023].
- Novalis. «Οι Ύμνοι στη Νύχτα». *Ο Νουμάς*, τχ. 82-84, 86 (1904): 10, 3, 2, 4.  
<https://kosmopolis.library.upatras.gr/index.php/noumas/article/view/80758/79632> -  
<https://kosmopolis.library.upatras.gr/index.php/noumas/article/view/80769/79643> -  
<https://kosmopolis.lis.upatras.gr/index.php/noumas/article/view/80800/79674> -  
<https://kosmopolis.lis.upatras.gr/index.php/noumas/article/view/80824/79698>  
[Προσπελάστηκε, 15 Μαρτίου 2023].
- Novalis. *Ύμνοι στη Νύχτα*. Εισαγωγή-Μετάφραση Κ. Κουτσοурέλης. Επίμετρο Λούντβιχ Τηκ. Αθήνα: Περισπωμένη, 2011.
- Όμηρος. *Ιλιάδα: Ραψωδίες Ν-Ω*. Επιμέλεια Richard Janko, Mark W. Edwards και Nicholas Richardson. Επιμέλεια ελληνικής έκδοσης Αντώνης Ρεγκάκος. Μετάφραση Ρένα Χαμέτη, Μαρία Καίσαρ και Μαρία Νούσια. 2η έκδ. Τ. Β'. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2018.
- Παπαθανασίου, Μάρω Κ., επιμ. *Ορφικά: Ορφισμός – Ορφέως ύμνοι Κ. Σ. Χασάπη*. Αθήνα: [χ.ό.], 2017.

- Salamone, Oreste. *Le papyrus de Derveni de la formation du cosmos à la genèse des mots: Introduction, édition critique, traduction, notes et étude monographique des fragments du papyrus*. T. 1. Διδακτορική διατριβή, Université d'Aix-Marseille, 2016. <https://theses.fr/2016AIXM3078>, [Προσπελάστηκε, 15 Μαρτίου 2023].
- Schiller, Friedrich. «On naive and sentimental poetry». Μετάφραση William F. Wertz. Schiller Institute. [https://archive.schillerinstitute.com/transl/Schiller\\_essays/naive\\_sentimental-1.html](https://archive.schillerinstitute.com/transl/Schiller_essays/naive_sentimental-1.html), [Προσπελάστηκε, 10 Μαΐου 2022].
- Σικελιανός, Άγγελος. «Satirica». *Ο Νουμάς*, τχ. 6 (1903): 4. <https://kosmopolis.library.upatras.gr/index.php/noumas/article/view/79905/78780>, [Προσπελάστηκε, 15 Μαρτίου 2023].
- Σικελιανός, Άγγελος. *Πεζός λόγος (1929-1938)*. Επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης. Τ. Γ'. Αθήνα: Ίκαρος, 1981.
- Σικελιανός, Άγγελος. *Πεζός λόγος (1940-1944)*. Επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης. Τ. Δ'. Αθήνα: Ίκαρος, 1983.
- Σικελιανός, Άγγελος. *Λυρικός βίος*. Επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης. 4η έκδ. Τ. Ε'. Αθήνα: Ίκαρος, 2000.
- Σικελιανός, Άγγελος. *Πεζός λόγος (1908-1928)*. Επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης. 2η έκδ. Τ. Α'. Αθήνα: Ίκαρος, 2001.
- Σικελιανός, Άγγελος. *Λυρικός βίος*. Επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης. 6η έκδ. Τ. Α'. Αθήνα: Ίκαρος, 2008.
- Σικελιανός, Άγγελος. *Συνεντεύξεις και συνομιλίες*. Επιμέλεια Κώστας Μπουρναζάκης. Ηράκλειο: Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, 2013.
- Σικελιανός, Άγγελος. *Πεζός λόγος: Δελφικά (1921-1951)*. Επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης. 2η έκδ. Τ. Β'. Αθήνα: Ίκαρος, 2020.

### Δευτερογενής

- Αγγελάτος, Δημήτρης. «Ο Άγγελος Σικελιανός και το ρομαντικό πρίσμα αντίληψής του για τον υπερρεαλισμό». Στο *Greek Research in Australia*, επιμέλεια E. Close, M. Tsianikas και G. Frazis, Proceedings of the Biennial International Conference of Greek Studies, Flinders University April 2003, 531-548. [Adelaide: Flinders University Department of Languages - Modern Greek, 2005](https://www.flinders.edu.au/research/centres-and-institutes/modern-greek-studies/modern-greek-studies-research-publications). [Προσπελάστηκε, 8 Μαρτίου 2024].

- Αλεξίου, Χρήστος. «“Κατεπόθη ο θάνατος εις νίκος”»: Η αντιμετώπιση του θανάτου στην ποίηση του Σικελιανού». Στο *Πρακτικά δεκάτου έκτου συμποσίου ποίησης: Άγγελος Σικελιανός*, επιμέλεια Σωκράτης Λ. Σκαρτσής, 246-260. Πάτρα: Αχαϊκές Εκδόσεις, 1998.
- Αλεξόπουλος, Γιώργος. «[Άγγελος Σικελιανός] Ο τελευταίος ρομαντικός [sic] και οι χρήσεις του παρελθόντος». *Η Λέξη*, τχ. 126 (Μάρτιος - Απρίλιος 1995): 142-155.
- Αντωνόπουλος, Παναγιώτης. «Άγγελου Σικελιανού “Ψάπφα”»: Το κυπαρίσσι και το ποτήρι». *Χάρτης*, τχ. 40 (Απρίλιος 2022). <https://www.hartismag.gr/hartis-40/afierwma/aghgheloi-sikelianoy-psapfa-to-kiparissi-kai-to-potiri>, [Προσπελάστηκε, 20 Σεπτεμβρίου 2022].
- Béguin, Albert. *L'Âme romantique et le rêve: Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*. [Paris: Librairie José Corti, 1939](#). [Προσπελάστηκε, 29 Μαρτίου 2024].
- Βέικος, Θεόφιλος. *Κοσμολογία και κοσμική δικαιοσύνη στην αρχαία ελληνική διανόηση*. Τ. Α΄. Θεσσαλονίκη: [χ.ό.], 1969.
- Βέικος, Θεόφιλος. *Οι Προσωκρατικοί φιλόσοφοι*. Θεσσαλονίκη: Ελληνικό Ίδρυμα Εξυπηρέτησεως Πανεπιστημίων, 1972.
- Berlin, Isaiah. *Οι ρίζες του ρομαντισμού*. Μετάφραση Γιάννης Παπαδημητρίου. 2η έκδ. Αθήνα: Scripta, 2002 [Φιλοσοφία].
- Μπέτσεν, Κλάους. «Γερμανική λογοτεχνία». Στο *Εκπαιδευτική εγκυκλοπαίδεια: Παγκόσμια λογοτεχνία*, επιμέλεια Αλέξανδρος Αργυρίου, τ. 28, 72-86. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1999.
- Βογιατζόγλου, Αθηνά. *Η γένεση των πατέρων: Ο Σικελιανός ως διάδοχος των εθνικών ποιητών*. Αθήνα: Καστανιώτης, 2005 [Νεοελληνική Γραμματολογία].
- Breton, André. *Μανιφέστα του σουρρεαλισμού*. Εισαγωγή-Μετάφραση-Σημειώσεις Ελένη Μοσχονά. Αθήνα-Γιάννινα: Δωδώνη, 1983.
- Burkert, Walter. *Αρχαία ελληνική θρησκεία: Αρχαϊκή και κλασική εποχή*. Μετάφραση Νικ. Π. Μπεζαντάκος και Αφροδίτη Αβαγιανού. Φιλολογική επιμέλεια Νικ. Π. Μπεζαντάκος. 2η έκδ. Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα, 2015.
- Γιατρομανωλάκης, Δημήτριος. *Πολιτικές μυθογένεσης: Τέχνη και διανόηση στην ευρωπαϊκή πρωτοπορία*. Αθήνα: Ίκαρος, 2020.

- Γιώτη, Αγγέλα. *Μεταπολεμικές δοκιμές πολιτικού λυρισμού: Συνομιλίες με τον Κάλβο. Παλαμάς – Καρυωτάκης, Σικελιανός – Σεφέρης, Ρίτσος – Λεοντάρης*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2021 [Αισθητικά Θέματα. Λογοτεχνία].
- Γκρέκου, Αγορή. *Η καθαρή ποίηση στην Ελλάδα: Από τον Σολωμό ως τον Σεφέρη: 1833-1933*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2000.
- Deleuze, Gilles. *Logique du sens*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969.
- Δημόπουλος, Τάκης. *Σικελιανός ο ορφικός*. Αθήνα: Ίκαρος, 1981.
- Diel, Paul. *Ο συμβολισμός στην ελληνική μυθολογία*. Πρόλογος Gaston Bachelard. 6η έκδ. Αθήνα: Χατζηνικολή, 2007.
- Eco, Umberto. «Η σκέψη του Καντ». Στο *Η ιστορία της φιλοσοφίας*, επιμέλεια Umberto Eco και Riccardo Fedriga, μετάφραση Ελένη Τουλούπη, τ. Ε΄, 236-267. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα & Το Βήμα, 2018.
- Farnell, Lewis Richard. *The cults of the Greek states*. 2η έκδ. Τ. 2. New York: Cambridge University Press, 2010 [Cambridge Library Collection].
- Ζαμπάκη, Νικολέτα. *Η βιοκοσμική συνείδηση του ποιητή: Φύση και σώμα στο έργο του Walt Whitman και του Άγγελου Σικελιανού. Ερμηνευτική και συγκριτολογική προσέγγιση*. Αθήνα: Σοκόλη, 2023.
- Guthrie, W. K. C. «Ηράκλειτος». Στο *Ηράκλειτος, Άπαντα*, πρόλογος-μετάφραση Τάσος Φάλκος-Αρβανιτάκης, επίμετρο Θεόδωρος Μ. Χρηστίδης, 179-322. Θεσσαλονίκη: Ζήτρος, 1999.
- Haywood, Bruce. *Novalis: The veil of imagery: A study of the poetic works of Friedrich von Hardenberg (1772-1801)*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1959 [Harvard Germanic Studies I]. <https://doi.org/10.4159/harvard.9780674183742>, [Προσπελάστηκε, 10 Μαρτίου 2023].
- Highet, Gilbert. *Η κλασική παράδοση: Ελληνικές και ρωμαϊκές επιδράσεις στη λογοτεχνία της Δύσης*. Μετάφραση Τζένη Μαστοράκη. 2η έκδ. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2000.
- Jacquin, Renée. «Άγγελος Σικελιανός: Η δική του “συνάντηση” με τον Όμηρο». Στο *Με τον Όμηρο και την Οδύσσεια στο Ιόνιο*, επιμέλεια Σπ. Δημουλίτσας, Δημ. Κονιδάρης και Ελ. Λάβδα, Β΄ Επιστημονική Συνάντηση, Κέρκυρα 13-15 Οκτωβρίου 1995, 119-122. Κέρκυρα: [χ.ό.], 1996.

- Jugie, M., L. Petit, και X. A. Siderides. *Oeuvres complètes de Georges (Gennadios) Scholarios*. T. 7. Paris: Maison de la Bonne Presse, 1936. <http://stephanus.tlg.uci.edu/Iris/Cite?3195:016:117201>, [Προσπελάστηκε, 16 Σεπτεμβρίου 2023].
- Καραθανάσης, Δημήτριος. «Ο υπαρξισμός στη νεοελληνική λογοτεχνία: Η επίδραση του Søren Kierkegaard στο ποιητικό και δοκιμιακό έργο του Άγγελου Σικελιανού». Στο *Πρακτικά 9<sup>ου</sup> συνεδρίου Μεταπτυχιακών φοιτητών & Υποψηφίων Διδασκτόρων: Νεοελληνική Φιλολογία*, επιμέλεια Αγγελίνα Θεοδωράκη, Θανάσης Γαλανάκης και Πάνος Γιαλελής, 428-442. *Αθήνα: Ε.Κ.Π.Α., 2018*. [Προσπελάστηκε, 24 Μαρτίου 2024].
- Καραθανάσης, Δημήτρης. «Η “Δελφική Ιδέα” του Άγγελου Σικελιανού: Απηχώντας την πλατωνική “Πολιτεία”». *Χάρτης, τχ. 40 (Απρίλιος 2022)*. [Προσπελάστηκε, 20 Σεπτεμβρίου 2022].
- Καψωμένος, Ερατοσθένης Γ. *Άγγελος Σικελιανός: Πανεπιστημιακές σημειώσεις*. Γιάννενα: [χ.ό.], 1982.
- Keeley, Edmund, και Philip Sherrard, μτφρ.-εισ. *Angelos Sikelianos: Selected poems*. 2η έκδ. Limni, Evia: Denise Harvey, 1996.
- Klapaki, Nektaria. *Versions of the modern literary epiphany in twentieth-century Greek poetry: Cavafy, Sikelianos, Seferis, Embirikos*. Διδακτορική διατριβή, King's College, 2005.
- Κουτριάνου, Ελένα. *Με άξονα το φως: Η διαμόρφωση και η κρυστάλλωση της ποιητικής του Οδυσσέα Ελύτη*. Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2002.
- Λαδιά, Ελένη. *Ποιητές και αρχαία Ελλάδα (Σικελιανός-Σεφέρης-Παπαδίτσας)*. Αθήνα: Οι Εκδόσεις των Φίλων, 1983.
- Λιακόπουλος, Ευστάθιος Η. *Τα ορφικά μυστήρια και η αρχαία ελληνική μεταφυσική. (Εξωτερικά, εσωτερικά και μυστικά τελέσματα)*. Αθήνα: Έλλην, 1999.
- Μανιάτης, Γεώργιος Ν. *Η μεταβολή και η ταυτότητα στη φιλοσοφία του Ηράκλειτου*. Αθήνα: Παπαζήσης, 2001.
- Martiny, Erik. «*Nox consilium* and the dark night of the soul: The nocturne». Στο *A companion to poetic genre*, επιμέλεια Erik Martiny, 390-403. Chichester-Hoboken: Wiley-Blackwell, 2012 [Blackwell Companions to Literature and Culture].

- Μικέ, Μαίρη. «Η Πασιφάη του Σικελιανού: Η λαγνεία και η ιερότητα». *Χάρτης*, τχ. 40 (Απρίλιος 2022). <https://www.hartismag.gr/hartis-40/afierwma/i-pasifai-toi-sikelianoy>, [Προσπελάστηκε, 20 Σεπτεμβρίου 2022].
- Mitscherling, Jeff. *The image of a second sun: Plato on poetry, rhetoric, and the technē of mimēsis*. New York: Humanity Books, 2009.
- Μιχαήλ-Δέδε, Μαρία. *Ηράκλειτος: Ο φιλόσοφος των αιώνων και η φιλοσοφία της συνεργασίας*. Αθήνα: Ιωλκός & Το Ελληνικό Βιβλίο, 1970-1971.
- Μόσχος, Ε. Ν. *Μύρο και δάκρυ: Δοκίμια και μελετήματα. Κωστής Παλαμάς. Ιωάννης Σκαλ [...]*. Αθήνα: Ίκαρος, 1988.
- Ξύδης, Θεόδωρος. *Άγγελος Σικελιανός*. 2η έκδ. Αθήνα: Ίκαρος, 1979.
- Παπαδάκη, Λία. *Τα ευρεθέντα της βιβλιοθήκης των Δελφών του Άγγελου και της Εύας Σικελιανού*. Αθήνα: [χ.ό.], 1995 [Ανάτυπο από τον τ. Η' της Εταιρείας Λευκαδικών Μελετών].
- Παπαδάκης, Μανώλης Μιλτ. *Η κηδεία του Κωστή Παλαμά και ο Άγγελος Σικελιανός*. Αθήνα: Θαν. Γκόνης, 1981.
- Paschalis, Michael. «“I removed the mist that clouded your eyes”: Supernatural vision from Homer to Sikelianos». *Σύγκριση/Comparison*, τχ. 21 (Ιανουάριος 2011): 72-85. <https://doi.org/10.12681/comparison.86>, [Προσπελάστηκε, 5 Μαΐου 2022].
- Πούχγερ, Βάλτερ. «Ο Ορφέας στη νεοελληνική δραματουργία: Γεώργιος Σακελλάριος - Άγγελος Σικελιανός - Γιώργος Σκούρτης». *Σύγκριση/Comparison*, τχ. 11 (2000): 46-68. <https://doi.org/10.12681/comparison.10768>, [Προσπελάστηκε, 15 Οκτωβρίου 2022].
- Renner, Adrian. «Dynamic perceptions: Forces of nature and powers of the senses in Schelling, Novalis and Günderröde». Στο *Forces of nature: Dynamism and agency in German Romanticism*, επιμέλεια Adrian Renner και Frederike Middelhoff, 101-126. Berlin-Boston: De Gruyter, 2022 [Imaginarium der Kraft, τ. 4]. <https://doi.org/10.1515/9783110783827>, [Προσπελάστηκε, 19 Μαρτίου 2024].
- Richards, Robert J. *The romantic conception of life: Science and philosophy in the age of Goethe*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2002. <https://doi.org/10.7208/9780226712185>, [Προσπελάστηκε, 10 Μαρτίου 2023].

- Ricks, David. *Η σκιά του Ομήρου: Δοκίμιο για τη νεοελληνική ποίηση (1821-1940)*. Μετάφραση Αριστέα Παρίση. Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου-Μ. Καρδαμίτσα, 1993 [Κείμενα και Κριτική Νεοελληνικού Λόγου].
- Ροζάνης, Στέφανος. «Ρομαντισμός». Στο *Εκπαιδευτική εγκυκλοπαίδεια: Παγκόσμια λογοτεχνία*, επιμέλεια Αλέξανδρος Αργυρίου, τ. 28, 334-338. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1999.
- Ράσσελ, Μπέρτραντ. *Ιστορία της δυτικής φιλοσοφίας: Οι Προσωκρατικοί και η συνάρτησή τους με τις πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες που διαμόρφωσαν ως την εποχή μας τις βάσεις της σύγχρονης φιλοσοφίας*. Τ. Α'. Αθήνα: Αρσενίδης, [χ.χ.] [Ιστορία της Δυτικής Φιλοσοφίας, αρ. 1].
- Σγουρούδη, Δήμητρα. *Η μεταφορά και η συμβολή της στη γλώσσα*. Αθήνα: Κριτική, 2003 [Γλώσσα – Θεωρία – Πράξη, αρ. 22].
- Στεργιόπουλος, Κώστας, επιμ. *Η ελληνική ποίηση: Ανθολογία, γραμματολογία. Η ανανεωμένη παράδοση*. Τ. Γ'. Αθήνα: Σοκόλης, 2000.
- Στεφάνου, Λύντια. «Φυσική, μεταφυσική, μύθος στο Σικελιανό». Στο *Πρακτικά δεκάτου έκτου συμποσίου ποίησης: Άγγελος Σικελιανός*, επιμέλεια Σωκράτης Λ. Σκαρτσής, 42-54. Πάτρα: Αχαϊκές Εκδόσεις, 1998.
- Travers, Martin. *Εισαγωγή στη νεότερη ευρωπαϊκή λογοτεχνία από τον ρομαντισμό ως το μεταμοντέρνο*. Επιμέλεια-Εισαγωγή Τάκης Καγιαλής. Μετάφραση Ιωάννα Ναούμ και Μαρία Παπαηλιάδη. Αθήνα: Βιβλιόραμα, 2005 [Συμφραζόμενα. Θεωρία-Ιστορία-Κριτική].
- Φράγκου-Κικίλια, Ρίτσα. *Πέντε μελετήματα για τον Άγγελο Σικελιανό*. 6η έκδ. Αθήνα: Τρις, 1999 [Δοκίμιο – Κριτική, αρ. 4].
- Φράγκου-Κικίλια, Ρίτσα. *Άγγελος Σικελιανός: Βαθμίδες μύησης*. 3η έκδ. Αθήνα: Πατάκης, 2004 [Θεωρητικές Επιστήμες, Κριτική, Ερμηνεία, Ιστορία Λογοτεχνίας].
- Φράγκου-Κικίλια, Ρίτσα. «Το Ιόνιο στην ποίηση του Άγγελου Σικελιανού». Στο *Η' Διεθνές Πανιώνιο Συνέδριο*, επιμέλεια Εταιρεία Κυθηραϊκών Μελετών, Κύθηρα, 21-25 Μαΐου 2006, Πρακτικά, τόμος IV<sub>B</sub>, 493-514. Αθήνα: Εταιρεία Κυθηραϊκών Μελετών, 2009.
- Φυλακτού, Αντρέας Κ. *Ο αρχαιοελληνικός μύθος στο Λυρικό βίο: Συμβολή στη μελέτη των πηγών και της ποιητικής του Άγγελου Σικελιανού*. Λευκωσία: [χ.ό.], 1990.
- Wellek, René. *A history of modern criticism: 1750-1950. The romantic age*. 3η έκδ. Τ. 2. London: Jonathan Cape, 1970.

- White, Nicholas P. «Plato's metaphysical epistemology». Στο *The Cambridge companion to Plato*, επιμέλεια Richard Kraut, 277-310. Cambridge-New York: Cambridge University Press, 2006 [Cambridge Companions to Major Philosophers].
- Zumbusch, Cornelia. *Romantische Thermodynamik: Dichtung, Natur und die Verwandlung der Kräfte 1770-1830*. Berlin-Boston: De Gruyter, 2023 [Imaginarien der Kraft, τ. 5]. <https://doi.org/10.1515/9783111253206>, [Προσπελάστηκε, 19 Μαρτίου 2024].



**Molly Bloom και Άννα Ρόζενταλ-Φέλντμαν:**

**η σκιαγράφηση δύο γυναικείων χαρακτήρων μέσω του εσωτερικού μονολόγου**

ΠΗΓΗ ΜΑΥΡΟΓΕΩΡΓΗ\*

**Περίληψη.** Το παρόν άρθρο εξετάζει συγκριτικά τη χρήση του αυτόνομου εσωτερικού μονολόγου, αφηγηματικής τεχνικής την οποία αξιοποιεί ο μοντερνισμός για να προσεγγίσει τη ροή της συνείδησης των χαρακτήρων, για τη σκιαγράφηση της προσωπικότητας της Άννας Ρόζενταλ-Φέλντμαν στη *Λέσχη* του Στρατή Τσίρκα και της Molly Bloom στον *Ulysses* του James Joyce, δύο έργα που συνδέονται με σχέση επίδρασης. Στην κατεύθυνση αυτή, προσεγγίζει ζητήματα δομής, μορφής αλλά και περιεχομένου, ώστε να αναδειχθούν ομοιότητες αλλά και ουσιώδεις διαφοροποιήσεις, οι οποίες δεν επιβεβαιώνουν τους φόβους που διατυπώνει ο Τσίρκας περί μίμησης του Joyce. Αρχικά, επισημαίνεται η σημασία της τοποθέτησης των μονολόγων στο τελικό κεφάλαιο του *Ulysses* και σε τέσσερα διακριτά κεφάλαια στο εσωτερικό της *Λέσχης*. Στη συνέχεια μελετώνται οι μορφικές και αφηγηματολογικές επιλογές που εξυπηρετούν την απόδοση της συναισθηματικής φόρτισης και, στην περίπτωση της Άννας, του παραγμένου ψυχισμού. Αναδεικνύονται, επίσης, οι παρόμοιες συνθήκες υπό τις οποίες ο μονόλογος εκτυλίσσεται κατά τις βραδινές ώρες. Επισημαίνεται η κυριαρχία αρνητικών αισθημάτων και κρίσεων για τους άλλους λόγω αίσθησης ανωτερότητας του εαυτού ή προσπάθειας να πειστεί για αυτήν. Τέλος, μας απασχολεί ιδιαίτερα η γυναικεία σεξουαλικότητα που τίθεται στο επίκεντρο, στρεφόμενη εκτός γάμου και αναδεικνύοντας από τη μία πλευρά μία γυναίκα σεξουαλικά ενεργή και από την άλλη μία σεξουαλικά στερημένη με τάσεις ηδονοβλεψίας.

**Λέξεις-κλειδιά:** αυτόνομος εσωτερικός μονόλογος, ροή της συνείδησης, *Ulysses*, *Η Λέσχη*, σκιαγράφηση.

---

\* Η Πηγή Μαυρογεώργη είναι Μεταπτυχιακή Φοιτήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

## Εισαγωγή

Αντικείμενο του παρόντος άρθρου θα αποτελέσει η συγκριτική εξέταση της χρήσης του εσωτερικού μονολόγου για τη σκιαγράφηση του χαρακτήρα της Molly Bloom στον *Ulysses*<sup>1</sup> του James Joyce και της Άννας Ρόζενταλ-Φέλντμαν στη *Λέσχη*<sup>2</sup> του Στρατή Τσίρκα, δεδομένου ότι ο εσωτερικός μονόλογος αποτελεί τεχνική ενδοσκόπησης των χαρακτήρων που επιστρατεύει ο μοντερνισμός για να εισέλθει στα βάθη του ψυχισμού τους.<sup>3</sup>

Η τεχνική αυτή νοείται ως το είδος του ενδιάθετου, αναφερόμενου λόγου που αποδίδεται απευθείας στο ενδοκειμενικό πρόσωπο απαλλαγμένος από την παρουσία του αφηγητή.<sup>4</sup> Εκτός, βέβαια, από τον παρατιθέμενο –σε συμφραζόμενα γ' προσώπου– και τον αυτό- παρατιθέμενο –σε συμφραζόμενα α' προσώπου– η Dorrit Cohn συμπεριλαμβάνει στις τεχνικές απόδοσης της συνείδησης και τον αφηγημένο και τον αυτό-αφηγημένο μονόλογο, οι οποίοι αποτελούν μία ενδιάμεση κατηγορία ανάμεσα στον εσωτερικό μονόλογο και την αφήγηση.<sup>5</sup> Παράλληλα, μία ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα περίπτωση αποτελούν τα κείμενα –ή διακριτά τμήματα κειμένων– που καλύπτονται εξολοκλήρου από εσωτερικό μονόλογο, για τα οποία η Cohn προάγει τον όρο *αυτόνομος εσωτερικός μονόλογος*.<sup>6</sup>

Αναμφισβήτητα, ο εσωτερικός μονόλογος συνδέθηκε στενά με το κίνημα του μοντερνισμού αλλά και τον ίδιο τον James Joyce, με τον συγγραφέα να δίνει τον σωστότερο κατά τον Genette ορισμό του, χωρίς, ωστόσο, να χρησιμοποιεί τον όρο *interior monologue* που εν τέλει καθιερώθηκε.<sup>7</sup> Από την κίνηση αυτή δεν έμεινε ανεπηρέαστη και η νεοελληνική πεζογραφία, με τα πρώτα δείγματα να εμφανίζονται κατά τη δεκαετία του 1930.<sup>8</sup>

---

<sup>1</sup> James Joyce, *Ulysses* (London: Everyman's Library, 1992).

Για την ελληνική μετάφραση: Τζαίημς Τζόυς, *Οδυσσέας*, μτφρ.: Σωκράτης Καπάσκης, επιμ.: Ηλίας Χ. Δημητρακόπουλος (Αθήνα: Κέδρος, 1990).

<sup>2</sup> Στρατής Τσίρκα, *Η Λέσχη*, νέα έκδ. σχολιασμένη· 1<sup>η</sup>: 1961 (Αθήνα: Κέδρος, 2005).

<sup>3</sup> Εύη Βογιατζάκη, *Τα αισθητικά ρεύματα στην ευρωπαϊκή και τη νεοελληνική λογοτεχνία του 19<sup>ου</sup> και του 20<sup>ου</sup> αιώνα* (Αθήνα: Gutenberg, 2016), 255.

<sup>4</sup> Gérard Genette, *Σχήματα III. Ο λόγος της αφήγησης: δοκίμιο μεθοδολογίας και άλλα κείμενα*, ανατ.: 1<sup>η</sup>: 2007 (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2017), 243- 244.

<sup>5</sup> Dorrit Cohn, *Διαφανή πρόσωπα: αφηγηματικοί τρόποι για την παρουσίαση της συνείδησης στη μυθολογία*, μτφρ.: Δήμητρα Γ. Μπεχλικούδη (Αθήνα: Παπαζήσης, 2001), 33- 37.

<sup>6</sup> Cohn, 40.

<sup>7</sup> Genette, 244.

<sup>8</sup> Χαρακτηριστικά παραδείγματα Ελλήνων συγγραφέων της εποχής που έδωσαν εσωτερικό μονόλογο αποτελούν ο Πεντζίκης και η Αζιώτη, ενώ η άποψη ότι εισηγητής του στην Ελλάδα αποτέλεσε ο Ξεφλούδας έχει καταρριφθεί. Βλ. Maria Kakavoulia, "Interior Monologue: Recontextualizing a Modernist

Στο εμβληματικό μυθιστόρημα *Ulysses*, ο Joyce ανέπτυξε έναν τρόπο αφήγησης που φιλοδοξεί να παρουσιάσει στον αναγνώστη τη σκέψη όπως αυτή εμφανίζεται στο ανθρώπινο μυαλό. Με τα λόγια του ίδιου του συγγραφέα: «I try to give the unspoken, unacted thoughts of people in the way they occur».<sup>9</sup> Βέβαια, παρά την υιοθέτηση της ονομασίας *ροή της συνείδησης* για τον πρωτοποριακό αυτόν τρόπο αφήγησης, αμφισβητείται η δυνατότητά του να αναπαραστήσει με γλωσσικά μέσα την ψυχολογική ροή της συνείδησης καθώς αυτή δεν αποτελείται μόνο από λέξεις αλλά και από την αίσθηση, την αντίληψη και την εικόνα, τις οποίες η γλώσσα του λογοτέχνη μπορεί μόνο να μιμηθεί.<sup>10</sup>

Σε κάθε περίπτωση, ένας τρόπος αφήγησης που φιλοδοξεί να εισέλθει στο ανθρώπινο μυαλό παρέχει ιδιαίτερες δυνατότητες σκιαγράφησης. Στον *Ulysses*, ο Joyce τον εφάρμοσε για τη σκιαγράφηση των τριών κεντρικών χαρακτήρων, Stephen Dedalus, Leopold και Molly Bloom, ώστε να αναδείξει τις διαφορετικές τους προσωπικότητες.<sup>11</sup> Στην περίπτωση της Molly, σοπράνο συζύγου του Bloom που κατοικεί στο Δουβλίνο των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα, η σκέψη αποδίδεται με τη μορφή εσωτερικού μονολόγου που μπορεί να θεωρηθεί αυτόνομος, δεδομένου ότι καλύπτει εξολοκλήρου ένα διακριτό τμήμα του έργου, το τελευταίο κεφάλαιο, και στέκεται ξεχωριστά από το περιεχόμενό του «σαν ένα αυτόνομο, αυτο-γεννώμενο, αυτοσυντήρητο και αυτό-εσωκλεισμένο μυθιστορηματικό κείμενο».<sup>12</sup>

Την τεχνική του αυτόνομου εσωτερικού μονολόγου επιλέγει και ο Στρατής Τσίρκας για να αποδώσει τις σκέψεις της Άννας Ρόζενταλ-Φέλντμαν, κόρης εργοστασιάρχη της Κολωνίας και χήρας αρχιτέκτονα του Αμβούργου η οποία διατηρεί πανσιόν στην Ιερουσαλήμ κατά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Πρόκειται για μία επιλογή που κινείται στην κατεύθυνση της σκιαγράφησης μίας ιδιαίτερης προσωπικότητας, με χαρακτηριστική τη διαπίστωση του συγγραφέα ότι ο τόπος της φωνής στον μονόλογο της Άννας είναι δικαιολογημένος «από την ιδιοσυγκρασία και τον χαρακτήρα της».<sup>13</sup> Η

---

Practice in Greece”, in *Greek Modernism and Beyond: Essays in Honor of Peter Bien*, ed.: Dimitris Tziouvas (Lanham: Rowman and Littlefield publishers, 1997), 139-140.

<sup>9</sup> Frank Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses* (New York: Harrison Smith and Robert Haas, 1934), 94. Μτφρ. (της μελετήτριας): «Προσπαθώ να αποδώσω τις ανείπωτες, μη πραγματωμένες σκέψεις των ανθρώπων με τον τρόπο που προκύπτουν».

<sup>10</sup> Erwin R. Steinberg, *The Stream of Consciousness and Beyond in Ulysses* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1973), 60.

<sup>11</sup> Steinberg, 65.

<sup>12</sup> Cohn, 283.

<sup>13</sup> Στρατής Τσίρκας, *Τα ημερολόγια της τριλογίας «Ακυβέρνητες πολιτείες»* (1911-1980) (Αθήνα: Κέδρος, 1973), 67.

ιδιαίτερη αυτή προσωπικότητα είναι εμπνευσμένη από ένα πραγματικό πρόσωπο που έκανε μεγάλη εντύπωση στον Τσίρκα. Στα «Πορτραίτα προσώπων από τα Ιεροσόλυμα» που καταγράφει την αναφέρει τελευταία, με την αναφορά να συνοδεύεται από το σχόλιο «Τι να πρωτογράψω;».<sup>14</sup>

Αναμφισβήτητα, η επιλογή του Τσίρκα δεν είναι άσχετη με τα αναγνώσματά του. Το 1945 καταγράφει τις σκέψεις του σχετικά με τη συγγραφή μυθιστορήματος, δηλώνοντας γοητευμένος από τις «ψυχολογικές αναλύσεις» και τις «αναδρομές στο παρελθόν, που μπλέκονται με τα τωρινά γεγονότα».<sup>15</sup> Αναφέρει, μάλιστα, έργα μοντερνιστών συγγραφέων που τον εμπνέουν, όπως η Virginia Woolf αλλά και η Μέλπω Αξιώτη με τις *Δύσκολες νύχτες*.<sup>16</sup> «Με τραβούνε. Θα ήθελα να μπορούσα να δώσω κάτι τέτοιο», δηλώνει. Φαίνεται πως η τεχνική των μοντερνιστών έχει από νωρίς γοητεύσει τον συγγραφέα, ο οποίος στο μυθιστόρημα που οραματίζεται επιθυμεί να αποτυπώσει την ψυχική ζωή των ηρώων του.

Αλλά και μετά τη συγγραφή της *Λέσχης*, απαντώντας σε επιστολή του Παπαϊωάννου στην οποία ο γράφων του επισήμανε ότι δίνει «μεγάλη σημασία στο στυλ ξένων συγγραφέων»,<sup>17</sup> παραδέχεται ότι στα κεφάλαια της Άννας ακούει «τη φωνή του James Joyce»<sup>18</sup> στον *Ulysses*. Μάλιστα, κατηγορεί τον εαυτό του για «χλωμή μίμηση». Στην ίδια γραμμή, ανησυχεί αργότερα ότι θα θεωρήσουν πως «μοντερνίζ[ει] καθυστερημένος κατά 30 χρόνια από τους Ευρωπαίους».<sup>19</sup>

Από τα παραπάνω γίνεται εμφανές ότι τα δύο υπό εξέταση έργα συνδέονται με σχέση επίδρασης, με τον Τσίρκα να επηρεάζεται σημαντικά από τον μοντερνισμό ευρύτερα και τον Joyce ειδικότερα. Στο πλαίσιο αυτό, και οι δύο άνδρες συγγραφείς επιχειρούν μέσω του αυτόνομου εσωτερικού μονολόγου να εισέλθουν στο μυαλό δύο γυναικείων χαρακτήρων και να αποτυπώσουν με αμεσότητα τον τρόπο σκέψης τους. Αναμφισβήτητα, η ανάδυση του πρώτου φεμινιστικού κύματος (1848-1920) διαδραμά-

---

<sup>14</sup> Τσίρκας, 33.

<sup>15</sup> Τσίρκας, 14.

<sup>16</sup> Το εν λόγω μυθιστόρημα αντιμετωπίζεται από τη Μαρία Κακαβούλια ως ένα ιδιαίτερο δείγμα μνημονικού μονολόγου, ο οποίος αποτελεί παραλλαγή του αυτόνομου μονολόγου που επικεντρώνεται στο παρελθόν του μονολογούντος. Βλ. Maria Kakavouliia, *Interior Monologue and its Discursive Formation in Melro Axioti's Δύσκολες Νύχτες*, διδακτορική διατριβή, *Miscellanea Byzantina Monacensia* 35 (Munich: Institut für Byzantinistik und Neugriechische Philologie der Universität, 1992), 52-53, 62-64, 83.

<sup>17</sup> Μίλτος Πεχλιβάνος, *Από τη Λέσχη στις Ακυβέρνητες Πολιτείες: η στίξη της ανάγνωσης* (Αθήνα: Πόλις, 2008), 118.

<sup>18</sup> Πεχλιβάνος, 119.

<sup>19</sup> Πεχλιβάνος, 121.

τισε σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση του μοντερνισμού, με τις κοινωνικές και πολιτισμικές αλλαγές που επέφερε να στρέφουν τη μοντερνιστική γραφή προς έμφυλους προβληματισμούς χωρίς προηγούμενο. Απέναντι στην κίνηση αυτή η στάση των ανδρών μοντερνιστών υπήρξε αμφίθυμη, με μισογυνιστικές τάσεις να συνυπάρχουν με τον θαυμασμό απέναντι στη Νέα Γυναίκα.<sup>20</sup> Ταυτόχρονα, σημαντική υπήρξε η παρουσία των γυναικών συγγραφέων του μοντερνισμού.<sup>21</sup>

Στο παρόν άρθρο θα εξεταστούν ζητήματα δομής, μορφής και περιεχομένου, ώστε να αναδειχθούν ομοιότητες αλλά και ουσιώδεις διαφοροποιήσεις στη σκιαγράφιση της Άννας του Τσίρκα από αυτή της Molly του Joyce που τόσο τον επηρέασε. Συγκεκριμένα, θα μας απασχολήσει η θέση του μονολόγου εντός των δύο μυθιστορημάτων, οι μορφικές και αφηγηματολογικές επιλογές των δύο συγγραφέων, οι συνθήκες υπό τις οποίες ο μονόλογος εκτυλίσσεται, η κυριαρχία αρνητικών συναισθημάτων και κρίσεων στη σκέψη των δύο γυναικών, καθώς και η γυναικεία σεξουαλικότητα που τίθεται στο επίκεντρο αυτής.

### Η θέση του εσωτερικού μονολόγου εντός των δύο μυθιστορημάτων

Τα δύο μυθιστορήματα δεν στηρίζονται αποκλειστικά στον εσωτερικό μονόλογο, αλλά υιοθετούν διαφορετικές τεχνικές. Άλλωστε, σύμφωνα με τον Genette, το παράδειγμα της Molly αποδεικνύει ότι δεν είναι απαραίτητο ο μονόλογος να εκτείνεται σε όλο το έργο για να θεωρηθεί «άμεσος», αρκεί να παρουσιάζεται χωρίς τη διαμεσολάβηση της αφήγησης· στην περίπτωση αυτή τα συμφραζόμενα διατηρούν την αφηγηματική βαθμίδα.<sup>22</sup>

Και στα δύο έργα, τα κεφάλαια αρθρώνονται γύρω από τρεις κεντρικούς χαρακτήρες: πρόκειται για τον Stephen, τον Bloom και τη Molly από τη μία πλευρά και την Έμμη, τον Μάνο και την Άννα από την άλλη. Η εναλλαγή οπτικής γωνίας και αφηγηματικών τεχνικών επιτρέπει στους συγγραφείς να παρουσιάσουν την πραγματικότητα ως κάτι το ρευστό, καθώς η αποτύπωσή της εξαρτάται από τη διαμεσολάβηση της κάθε

<sup>20</sup> Marianne Dekoven, "Modernism and Gender", in *The Cambridge Companion to Modernism*, ed.: Michael Levenson (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 174.

<sup>21</sup> Βλ. ενδεικτικά: *The Gender of Modernism: a Critical Anthology*, ed.: Bonnie Kime Scott (Bloomington: Indiana University Press, 1990) και Gillian Hanscombe, Virginia L. Smyers, *Writing for their Lives: the Modernist Women 1910-1940* (Boston: Northeastern University Press, 1988).

<sup>22</sup> Genette, 245.

συνείδησης. Η αφηγηματική πυκνότητα της *Λέσχης* επιλέγεται συνειδητά από τον συγγραφέα της, ο οποίος την υπερασπίζεται ως πυκνή υποβολή καβαφικής τάξεως,<sup>23</sup> ενώ ο *Ulysses* αποτελεί παράδειγμα ταχείας εναλλαγής τεχνικών στο πλαίσιο των πειραματισμών του μοντερνιστικού μυθιστορήματος.<sup>24</sup>

Τα κεφάλαια που υιοθετούν την οπτική της Molly και της Άννας καλύπτονται εξολοκλήρου από εσωτερικό μονόλογο, ο οποίος προσεγγίζει την προαναφερθείσα ροή της συνείδησης. Αναμφισβήτητα, είναι δύσκολο ένας συγγραφέας να χρησιμοποιήσει αυτόν τον τρόπο αφήγησης από την αρχή του έργου του, δεδομένου ότι ο αναγνώστης θα δυσκολευτεί να τον παρακολουθήσει αν προηγουμένως δεν έχει προετοιμαστεί κατάλληλα, αν δηλαδή δεν έχει λάβει τις απαραίτητες πληροφορίες για τα πρόσωπα και το περιβάλλον τους.<sup>25</sup> Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι τα εν λόγω μυθιστορήματα δεν ξεκινούν με τη χρήση του.

Συγκεκριμένα, στα δύο πρώτα κεφάλαια του *Ulysses* τα οποία επικεντρώνονται στον Stephen κυριαρχεί η παντογνωστική αφήγηση και ο διάλογος, ενώ εισάγονται σταδιακά κομμάτια ροής της συνείδησης με αποκορύφωμα το τρίτο κεφάλαιο, χωρίς να μιλάμε εδώ για αυτόνομο εσωτερικό μονόλογο λόγω της ύπαρξης παρεμβάσεων του αφηγητή· αυτό συμβαίνει και στην περίπτωση του αντίστοιχου κεφαλαίου που καλύπτεται σχεδόν ολοκληρωτικά από τη ροή της συνείδησής του Bloom.<sup>26</sup> Οι περιπτώσεις αυτές μπορούν να θεωρηθούν παρατιθέμενοι μονόλογοι, χωρίς όμως την παρουσία των αναμενόμενων εισαγωγικών φράσεων ή γραφικών σημείων που θα τους ξεχώριζαν από το αφηγηματικό περιεχόμενο.<sup>27</sup>

Εξέχουσα σημασία αποδίδει ο ίδιος ο Joyce στο τελευταίο κεφάλαιο –στο οποίο οι σχολιαστές του έργου αποδίδουν την ονομασία «Penelope»– χαρακτηρίζοντάς το «the clou of the book».<sup>28</sup> Δεδομένης της θέσης του μονολόγου της Molly στο τελευταίο επεισόδιο του μακροσκελούς μυθιστορήματος, είναι εμφανές ότι ο αναγνώστης είχε έως τώρα την ευκαιρία να εξοικειωθεί με τον κόσμο μέσα στον οποίο αυτή ζει, ώστε να μπορεί να κατανοήσει τις αναφορές σε αυτόν. Με τον τρόπο αυτόν, ο συγγραφέας καταφέρνει ως έναν βαθμό να ξεπεράσει τη δυσκολία του να μετατρέψει κάποιον τόσο πολυδιάστατο όσο η ροή της συνείδησης σε λέξεις, με το να δημιουργεί έναν

---

<sup>23</sup> Πεχλιβάνος, 182, 184.

<sup>24</sup> Βλ. Trotter, 85.

<sup>25</sup> Steinberg, 28.

<sup>26</sup> Πρόκειται για το όγδοο κεφάλαιο («Laestrygonians»).

<sup>27</sup> Cohn, 94.

<sup>28</sup> James Joyce, *The Letters of James Joyce*, vol. 1, ed.: Stuart Gilbert (New York: Viking Press, 1957), 170. Μτφρ. (της μελετήτριας): «το αποκορύφωμα του βιβλίου».

πολυδιάστατο κόσμο στο μυαλό του αναγνώστη πριν προσπαθήσει να τη μιμηθεί.<sup>29</sup> Πριν την «Penelope», ωστόσο, βλέπουμε τη Molly αποκλειστικά μέσα από τα μάτια των άλλων.

Συγκεκριμένα, εμφανίζεται ήδη από το πρώτο σχετικό με τον Bloom κεφάλαιο, κατά το οποίο αυτός της προσφέρει πρωινό στο κρεβάτι, της πηγαίνει την αλληλογραφία της και υπόσχεται να της αγοράσει άλλο ένα αισθησιακό πεζογράφημα (89-92).<sup>30</sup> Ο ιδιαίτερα περιποιητικός σύζυγος υποψιάζεται, βέβαια, το πονηρό περιεχόμενο του γράμματός του υποψήφιου εραστή της Boylan, με τον οποίο προετοιμάζεται για μουσική περιοδεία. Εντός του κεφαλαίου ο αναγνώστης πληροφορείται, επίσης, για την ανατροφή της στο Γιβραλτάρ από στρατιωτικό πατέρα (83), τη δεκαπεντάχρονη κόρη αλλά και τον εκλιπόντα γιο των Bloom (93-94). Έχει παρατηρηθεί ότι μέσα από την οπτική του Bloom ρίχνουμε μόνο κάποιες ματιές στο σώμα της Molly, κατακεραματισμένο στα διάφορα σημεία του, τα οποία, μάλιστα, συχνά αντικαθίστανται από τα ανάλογα είδη ρουχισμού προς τα οποία ο σύζυγός της παρουσιάζει φετιχιστικές τάσεις.<sup>31</sup>

Στα κεφάλαια που ακολουθούν η Molly επανέρχεται στη σκέψη του Bloom, ο οποίος βασανίζεται από την επίγνωση της επερχόμενης απιστίας της που φαίνεται να ρίχνει τη σκιά της στο μυθιστόρημα. Παράλληλα, βλέπουμε και άλλους άνδρες να συζητούν για εκείνη με διάθεση κουτσομπολιού, απορώντας για παράδειγμα για την επιλογή του συγκεκριμένου συζύγου από μία γυναίκα με πολύ νεύρο μέσα της (140), σχολιάζοντας τη σεξουαλικότητά της αλλά και την ανατροφή της στο Γιβραλτάρ (319). Μέσα στη μέρα ο Bloom της αγοράζει το βιβλίο που υποσχέθηκε, ενθαρρύνοντας κατά κάποιον τρόπο τα σεξουαλικά της ένστικτα ή ακόμα και την τάση της να τον απατήσει (281-282).

Φτάνοντας στο προτελευταίο κεφάλαιο, τον βλέπουμε να επιστρέφει στο σπίτι και να ξαπλώνει στο κρεβάτι του, αισθανόμενος *το αποτύπωμα ενός ανθρώπινου σχήματος* (759) το οποίο γνωρίζει ότι ανήκει στον εραστή της γυναίκας του. Μάλιστα, παραθέτει νοητά μία ολόκληρη λίστα από υποτιθέμενους εραστές της (759-760), η οποία θα αποδειχθεί μάλλον αναληθής, καθώς εκτός του Boylan δεν προκύπτει ότι η Molly έχει ολοκληρωμένες σεξουαλικές σχέσεις με άλλον άνδρα μετά τον γάμο της.

<sup>29</sup> Steinberg, 34.

<sup>30</sup> Οι παραπομπές γίνονται στο: Τζόνς, *Οδυσσέας*, με αναφορά σελίδας εντός παρενθέσεως. Όπου κρίνεται απαραίτητο παρατίθενται και τμήματα του μεταφρασμένου και του πρωτότυπου κειμένου (Joyce, *Ulysses*) συνοδευόμενα από αριθμό σελίδας.

<sup>31</sup> Valérie Bénéjam, «Molly inside and outside “Penelope”», *European Joyce Studies*, ed.: Richard Brown, vol. 17 (Brill, 2006), 65.

Μετά από όλα αυτά, ο αναγνώστης έχει επιτέλους την ευκαιρία να προσεγγίσει την οπτική της ίδιας της Molly. Ουσιώδης φαίνεται ο παραλληλισμός με το επάγγελμα της σοπράνο, η οποία θα εμφανιστεί στη “σκηνή” στο τέλος του βιβλίου, αφού πρώτα έχει “διαφημιστεί” αρκετά.<sup>32</sup>

Στον Τσίρκα, ο εσωτερικός μονόλογος της Άννας συνυπάρχει με λιγότερο νεωτερικές τεχνικές όσον αφορά τους άλλους χαρακτήρες. Συγκεκριμένα, στην περίπτωση της Έμμης υιοθετείται η τριτοπρόσωπη ετεροδιηγητική αφήγηση, ενώ του Μάνου η πρωτοπρόσωπη ομοδιηγητική.<sup>33</sup> Σύμφωνα με την Άννα Τζούμα, ο λόγος του «κινείται στο μεταίχμιο της αυτοβιογραφίας (σε ιστορικό ενεστώτα ή αόριστο) και του μονολόγου (σε στιγμιαίο ενεστώτα)».<sup>34</sup> Ο μονόλογος αυτός, βέβαια, είναι αυτό-αφηγημένος, ενώ κυριαρχεί εδώ η λογική οργάνωση των ιδεών από τον ορθολογιστή αφηγητή.<sup>35</sup> Αντιθέτως, οι μονόλογοι της Άννας είναι αυτόνομοι και προσεγγίζουν τη ροή της συνείδησης.

Η οπτική της υιοθετείται σε τέσσερα διαφορετικά κεφάλαια, διάσπαρτα στο μυθιστόρημα,<sup>36</sup> σε αντίθεση με το μοναδικό αλλά ιδιαίτερα εκτενές κεφάλαιο που αφιερώνει ο Joyce στη Molly. Ούτε εδώ, βέβαια, βρίσκουμε την τεχνική αυτή πριν από το τρίτο κεφάλαιο, παρά την αρχική πρόθεση του Τσίρκα να την τοποθετήσει στο πρώτο, την οποία τελικά αναθεώρησε συνειδητοποιώντας ότι θα προκαλούσε «σκάνδαλο».<sup>37</sup> Η επιλογή αυτή επιτρέπει στην αφήγηση να προετοιμάσει τον αναγνώστη κατά τα δύο προηγούμενα κεφάλαια, θέτοντας το θεματικό πλαίσιο.

Συγκεκριμένα, από την πρώτη κιόλας σελίδα της *Λέσχης* ο Χανς αναφέρεται στην *πανσιόν της φράου Ρόζενταλ-Φέλντμαν* (9),<sup>38</sup> ενώ λίγο αργότερα εμφανίζεται και η ίδια, με μία παράγραφο να αφιερώνεται στην περιγραφή της ιδιαίτερης εξωτερικής της εμφάνισης, καταλήγοντας, μάλιστα, στον χαρακτηρισμό *στερημένη* (16). Από τον διάλογο που ακολουθεί αναδεικνύεται η ιδιοτροπία και η φλυαρία της, καθώς και η σημασία που αποδίδει στα έργα του εκλιπόντα συζύγου της (17).

---

<sup>32</sup> Bénéjam , 64.

<sup>33</sup> Για μία σχηματική παρουσίαση των φορέων εστίασης στις *Ακυβέρνητες Πολιτείες* βλ. Άννα Τζούμα, «Ακυβέρνητες πολιτείες: ανάγνωση πρώτη: από τη μορφολογία των σημαινόντων», *Παρουσία* 7 (1991): 281.

<sup>34</sup> Τζούμα , 288.

<sup>35</sup> Εξάιρεση αποτελεί η αφήγηση της ερωτικής επαφής με τη Ραπέσκου, όπου κυριαρχεί το ένστικτο και η λογική οργάνωση των σκέψεων εξασθενεί.

<sup>36</sup> Πρόκειται για το τρίτο, το όγδοο, το δωδέκατο και το δέκατο έκτο κεφάλαιο.

<sup>37</sup> Πεχλιβάνος, 149.

<sup>38</sup> Οι παραπομπές γίνονται στο: Τσίρκα, *Η Λέσχη*, με αναφορά σελίδας εντός παρενθέσεως.

Σε αντιστοιχία με όσα σημειώσαμε για τη Molly, έντονα αρνητική είναι η εικόνα της Άννας που μας μεταδίδουν οι άνδρες χαρακτήρες. Συγκεκριμένα, ο Χανς αναφέρεται στην εχθρική συμπεριφορά της απέναντι στους ενοίκους του κάτω ορόφου και στις οικονομικές της απαιτήσεις· ιδιαίτερα τονίζει την εβραϊκή καταγωγή της (21: *Μπλέξαμε πάλι με τους Εβραίους*), σημείο που θα πρέπει να συσχετίσουμε με τα προαναφερθέντα σχόλια των ανδρών του Δουβλίνου για τη Molly, μεγαλωμένη στο Γιβραλτάρ και σύζυγο Εβραίου. Επιπροσθέτως, ο Μάνος την αποκαλεί *γκιόσα* και σχολιάζει τη συνήθειά της να προσποιείται πως κοιμάται στο ράντζο κάτω από τη σκάλα ώστε να τον ακούσει να επιστρέφει το βράδυ (26). Η πληροφορία αυτή θα αποβεί κρίσιμη για την κατανόηση του εσωτερικού της μονολόγου στο τρίτο κεφάλαιο, καθώς αυτός λαμβάνει χώρα εκείνη ακριβώς την ώρα της ημέρας.

Γίνεται, λοιπόν, κατανοητό ότι ο αναγνώστης διαθέτει πληθώρα πληροφοριών για την προσωπικότητα, την καταγωγή, το παρελθόν και τις συνήθειες της Άννας πριν έρθει αντιμέτωπος με τον μονόλογό της, και εδώ από την οπτική των άλλων χαρακτήρων. Δεδομένης, βέβαια, της εμφάνισης του μονολόγου σε τέσσερις διαφορετικές χρονικές στιγμές της ιστορίας, υπάρχει η δυνατότητα να λαμβάνει τις απαραίτητες πληροφορίες για τις εξελίξεις κατά τα ενδιάμεσα κεφάλαια.

Συγκεκριμένα, από το τρίτο μέχρι το όγδοο κεφάλαιο έχει μεσολαβήσει η ερωτική επαφή του Μάνου με τη Ραπέσκου, αποτυπωμένη από την οπτική του πρώτου στο έκτο, όπου μας πληροφορεί και για την *υστερική κρίση της γκιόσας* (66): ακριβώς αυτά τα γεγονότα επανέρχονται στον δεύτερο εσωτερικό μονόλογο. Από το όγδοο έως το δωδέκατο μεσολαβούν οι εξελίξεις που οδηγούν στην αναχώρηση του Μάνου από την πανσιόν, η οποία εξιστορείται εντός του μονολόγου. Τέλος, από το δωδέκατο έως το δέκατο έκτο μεσολαβεί η εξέλιξη της σχέσης της Έμμης με τον Αδάμ που οδηγεί στη δολοφονία του, με τον μονόλογο να αφορά την προανάκριση.

Πρέπει, τέλος, να αναφερθεί ότι τα κεφάλαια της Άννας, όπως και αυτό της Molly, δεν χωρίζονται σε υποκεφάλαια, δεδομένης της επιδίωξης να αποτυπωθεί η αδιάκοπη ροή των σκέψεων. Εξαίρεση αποτελεί το όγδοο, το οποίο χωρίζεται σε δύο υποκεφάλαια: η επιλογή αυτή μπορεί να ερμηνευτεί με βάση το «σοβαρό συγκινησιακό σοκ»<sup>39</sup> που υπέστη λόγω της ρήξης στις σχέσεις της με τον Μάνο.

<sup>39</sup> Ντανιέλ Μπλο, *Χρονικές δομές στις Ακυβέρνητες Πολιτείες*, μτφρ.: Σεραφείμ Βελέντζας (Αθήνα: Κέδρος, 1980), 69.

## Μορφικές και αφηγηματολογικές επιλογές

Στην προσπάθεια απόδοσης της ροής της συνείδησης των δύο γυναικών, οι συγγραφείς προβαίνουν σε ενδιαφέρουσες μορφικές και αφηγηματολογικές επιλογές.

Κρίσιμη για τη δημιουργία της αίσθησης ενός αδιάκοπου ρυθμού ξετυλίγματος της σκέψης κρίνεται η ελλιπής στίξη. Ο ίδιος ο Joyce παρατηρεί ότι το τελικό κεφάλαιο του έργου του «turns like the huge earth ball slowly surely and evenly round and round spinning».<sup>40</sup> Πράγματι, το κεφάλαιο, χωρίς σημεία στίξης να ορίζουν περιόδους εκτός της τελικής τελείας, χαρακτηρίζεται από έναν ιδιαίτερο ρυθμό, μία αδιάκοπη ροή.

Ο Τσίρκας χρησιμοποιεί ιδιαίτερα την παρατακτική σύνδεση και την επανάληψη,<sup>41</sup> ενώ επιλέγει και την έλλειψη άλλων σημείων στίξης εκτός της τελείας· αυτή χρησιμοποιείται για να ορίσει περιόδους ακόμα και σε σημεία όπου θα χρειαζόταν ερωτηματικό ή θαυμαστικό (βλ. ενδεικτικά: 35: *Μήπως στο ίδιο συνέδριο ανταμώσατε και τον κύριο Μανέ.*, 37: *Ω φρίκη.*). Ο συγγραφέας διαφοροποιείται, βέβαια, από τον Joyce όσον αφορά τη συχνότητα χρήσης της, καθώς το δικό του κείμενο είναι χωρισμένο σε πολλές, συχνά σύντομες περιόδους, κάποιες από τις οποίες κόβονται βίαια διακόπτοντας τη συντακτική δομή (βλ. ενδεικτικά: 34: *Ω Άννα του φημισμένου οίκου των.*). Αισθητή είναι και η απουσία των εισαγωγικών στα σημεία όπου εντάσσεται ευθύς λόγος, κάποιες φορές με παρουσία λεκτικού ρήματος και άλλες όχι (βλ. ενδεικτικά: 34: *Να τον βγάζαμε στον διάδρομο είπες με πολύ τακτ. Αυτό αγαπητή μου δεν είναι δική μου δουλειά*), όπως και των κομμάτων (βλ. ενδεικτικά: 240: *Σακάκι παντελόνι δυο πουκάμισα πουλόβερ γάντια γραβάτα*).

Ακόμα και ο Παπαϊωάννου, προνομιακός αναγνώστης της *Λέσχης* την εποχή που γράφεται, εκπλήσσεται από την έλλειψη στίξης και αναρωτιέται αν θα διατηρηθεί και στο βιβλίο.<sup>42</sup> Αντίστοιχα, μετά τη δημοσίευση η κριτική επεσήμανε «τα εμπόδια που έθετε η αφηγηματική γραφή του Τσίρκα στον αναγνώστη της».<sup>43</sup> Ωστόσο, ο ίδιος ο συγγραφέας επέλεξε συνειδητά να απευθυνθεί σε αναγνώστες ικανούς για τα δύσκολα.<sup>44</sup> Αναμφίβολα, η ελλιπής στίξη ευνοεί ιδιαίτερα την απόδοση της συναισθημα-

---

<sup>40</sup> Joyce, *The Letters of James Joyce*, 170. Μτφρ. (της μελετήτριας): «γυρίζει σαν την τεράστια γήινη σφαίρα αργά σταθερά και ομαλά γύρω γύρω περιστρεφόμενη».

<sup>41</sup> Βλ. την επανερχόμενη απεύθυνση «ω Άννα» αλλά και τις «μπουρμπουλήθρες».

<sup>42</sup> Πεχλιβάνος, 118.

<sup>43</sup> Πεχλιβάνος, 146.

<sup>44</sup> Πεχλιβάνος, 149.

τικής φόρτισης και της χαοτικής σκέψης μίας γυναίκας που έχει την τάση να δραματοποιεί τα γεγονότα, με τον Τσίρκα να μιλά για «λυρική- μελοδραματική» τεχνοτροπία στα κεφάλαιά της.<sup>45</sup>

Για να ενισχύσει την εντύπωση της αδιάκοπης ροής, ο Joyce χρησιμοποιεί παρατακτικούς και υποτακτικούς συνδέσμους, αλλά και το επαναλαμβανόμενο *yes* –λέξη που ο ίδιος θεωρεί γυναικεία<sup>46</sup> στο οποίο προσδίδεται συνδετικός ρόλος, καθώς μπορεί να θεωρηθεί μέρος και των δύο προτάσεων τις οποίες χωρίζει (βλ. ενδεικτικά: 997- 998: *Id had to dring it into him for a month yes and then wed have a hospital nurse next thing on the carpet / 767: θα πέρναγε ένας ολόκληρος μήνας μέχρι να καταφέρω να τον πείσω ναι κι ύστερα θα 'χαμε μια νοσοκόμα πάνω στο χαλί*).

Υπό το πρίσμα αυτό η πρώτη λέξη του κεφαλαίου (997: *Yes because he never did a thing like that before / 767: Ναι γιατί δεν ζανάκανε ποτέ ένα τέτοιο πράγμα*) πρέπει να ερμηνευτεί ως συνδετική με μία προηγούμενη σκέψη της Molly –πιθανώς σχετική με την ενδεχόμενη απιστία του Bloom–, υποδεικνύοντας ότι η ροή της συνείδησής της έχει ήδη αρχίσει και το κεφάλαιο ξεκινά *in mediam mentem*.<sup>47</sup> Στον Τσίρκα η ένταξη του αναγνώστη στο μυαλό της Άννας είναι συγκριτικά ομαλότερη, καθώς δεν απαιτείται η υπόθεση κάποιας προηγούμενης σκέψης· χαρακτηριστικό κρίνεται το γεγονός ότι τα κεφάλαια ξεκινούν με απεύθυνση στον εαυτό (34), χαιρετισμό (163) ή περιγραφή (98, 240).

Όσον αφορά την παραγραφοποίηση, το κεφάλαιο του Joyce αποτελείται από οκτώ εξαιρετικά μεγάλες παραγράφους. Η σπανιότητα των αλλαγών παραγράφου ωθεί τον αναγνώστη να τις προσέξει ιδιαίτερα και να τις εκλάβει, στο πλαίσιο της ροής της συνείδησης, ως χρονικές στιγμές που κυλούν χωρίς λέξεις.<sup>48</sup> Αντιθέτως, οι παράγραφοι του Τσίρκα είναι πολύ περισσότερες, κάτι που δεν ευνοεί τόσο τη δημιουργία της αίσθησης αδιάκοπης συνέχειας. Φαίνεται, λοιπόν, ότι η εν λόγω μορφική επιλογή του Τσίρκα είναι πιο μετριοπαθής σε σχέση με του Joyce.

Μία άλλη σημαντική μορφική διαφοροποίηση εντοπίζεται στην επιλογή του γραμματικού προσώπου, με τον Τσίρκα, όμως, να είναι αυτήν τη φορά αυτός που κάνει την τολμηρότερη επιλογή. Ο μονόλογος της Molly αποδίδεται σε α' ενικό πρόσωπο, επιλογή μάλλον αναμενόμενη, η οποία, σε συνδυασμό με τις πολύ συχνές αναφορές στον

<sup>45</sup> Πεχλιβάνος, 181.

<sup>46</sup> Joyce, *The Letters of James Joyce*, ό.π., 170.

<sup>47</sup> Cohn, 287.

<sup>48</sup> Cohn, 286.

εαυτό, δίνει μία εντύπωση εγωκεντρισμού αλλά και μοναξιάς, αν λάβουμε υπόψη τις πολύ σπανιότερες αναφορές σε συλλογικότητες.<sup>49</sup> Στην περίπτωση του Τσίρκα, ιδιαίτερα ουσιώδης κρίνεται η επιλογή του β' ενικού προσώπου.<sup>50</sup> Πρόκειται για μία τολμηρή επιλογή, με χαρακτηριστικό ότι κατά τη συγγραφή του πρώτου σχετικού κεφαλαίου ο συγγραφέας δεν είναι σίγουρος αν πρέπει να τη διατηρήσει, φοβούμενος ότι ο αναγνώστης δεν θα μπορέσει να παρακολουθήσει τον μονόλογο και θα τον προσπεράσει ως υπερβολικά μπερδεμένο.<sup>51</sup> δηλώνει, πάντως, πως πρόσεξε να βάλει «κάτι από τον χαρακτήρα της: μεγαλοστομία, δραματοποίηση».

Ο Joyce μόνο περιστασιακά χρησιμοποιεί το εν λόγω πρόσωπο στον μονόλογο της Molly για σύντομες νουθεσίες προς τον εαυτό της,<sup>52</sup> ενώ η χρήση του στα αποσπάσματα που αφορούν τη ροή της συνείδησης των άλλων χαρακτήρων παρουσιάζει εμφανώς διαφορετικά αποτελέσματα στη σκιαγράφιση. Συγκεκριμένα, στην περίπτωση του Stephen έχει θεωρηθεί δείγμα αυτογνωσίας και αντικειμενικότητας απέναντι στον εαυτό.<sup>53</sup> Αντιθέτως, στην περίπτωση της Άννας δεν εκφράζει σε καμία περίπτωση αυτογνωσία, αλλά μάλλον μία αγωνιώδη προσπάθεια αυτοπροσδιορισμού. Στην κατεύθυνση αυτή κινούνται οι συναισθηματικά φορτισμένες απευθύνσεις στον εαυτό της και οι εκδηλώσεις υποστήριξης και συμπόνιας προς αυτόν (34: *Εσύ που είχες παραμάνες και καμαριέρες*, 99: *Ω Άννα ω αθώα ύπαρξη*, κ.α.).

Φαίνεται πως η Άννα, απομονωμένη από το κοινωνικό σύνολο και αδυνατώντας να επικοινωνήσει ουσιαστικά με κανέναν, προσπαθεί να βρει τη στήριξη και την αναγνώριση που έχει ανάγκη υιοθετώντας ταυτόχρονα τον ρόλο του πομπού και του δέκτη στο πλαίσιο ενός είδους εσωτερικού διαλόγου.<sup>54</sup> Όσον αφορά την τάση για ταύτιση του αναγνώστη με το μυθιστορηματικό πρόσωπο, η οποία γενικά ευνοείται από τον εσωτερικό μονόλογο, συνυπάρχει εδώ με μία τάση για αποστασιοποίηση: άλλωστε, και το ίδιο το Εγώ της Άννας παρουσιάζεται με τον τρόπο αυτόν διχασμένο, σαν η ίδια να βρίσκεται σε απόσταση από τον εαυτό της.<sup>55</sup>

---

<sup>49</sup> Steinberg, 166.

<sup>50</sup> Για τη χρήση του β' προσώπου βλ. ενδεικτικά: Monica Fludernik, "Second Person Narrative as a Test Case for Narratology: The Limits of Realism", *Style* 28 (1994): 445-479 και Jarmila Mildorf, "Second Person Narration in Literary and Conversational Storytelling", *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies* 4 (2012): 75-98.

<sup>51</sup> Τσίρκα, *Τα ημερολόγια της τριλογίας «Ακυβέρνητες πολιτείες»*, 38- 39.

<sup>52</sup> Cohn, 301.

<sup>53</sup> Steinberg, 165.

<sup>54</sup> Μαρίτα Παπαρούση, «Αφήγηση σε δεύτερο πρόσωπο. Μια ιδιαίτερη μορφή εσωτερικού μονολόγου: Η περίπτωση του μυθιστορήματος του Στρατή Τσίρκα *Η Λέσχη*», *Αριάδνη* 8 (1996): 162.

<sup>55</sup> Μπλο, 38.

Σύμφωνα με τη Μαρίτα Παπαρούση, ο μονόλογος σε β' πρόσωπο «προσφέρεται για την απόδοση του εσωτερικού λόγου ατόμων με διαταραγμένη προσωπικότητα».<sup>56</sup> Πράγματι, επιχειρείται εδώ η σκιαγράφηση μίας γυναίκας με διαταραγμένο ψυχισμό, «μυθομανία» και «ερωτομανία» κατά τα γραφόμενα του Τσίρκα σχετικά με το πρόσωπο που τον ενέπνευσε.<sup>57</sup>

Η διάσταση αυτή θα πρέπει να συνδεθεί και με τον σπουδαίο ρόλο που κατέχει η ιστορία στο μυθιστόρημα του Τσίρκα, ο οποίος με τις *Ακυβέρνητες Πολιτείες* του επιχειρεί μεταπολεμικά να αναπαραστήσει την τραυματική ιστορική συνθήκη του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου στη Μέση Ανατολή. Όντας Γερμανοεβραία από ισχυρή οικογένεια της Κολωνίας που έχασε την κοινωνική και οικονομική της ευμάρεια και αναγκάστηκε να εγκαταλείψει τη Γερμανία,<sup>58</sup> η Άννα είναι αναμενόμενο να διαθέτει ζητήματα ταυτότητας, σε συνδυασμό πάντα με την αποκάλυψη της απιστίας και των χρεών του συζύγου της, κάτι που ακυρώνει και την ιδιότητα της σεβαστής συζύγου. Πρόκειται, λοιπόν, για μία γυναίκα που στερήθηκε βίαια τα χαρακτηριστικά που θεωρούσε ότι απαρτίζουν την ταυτότητά της, καθώς οι κοινωνικοί δεσμοί με βάση τους οποίους τη νοσηματοδοτούσε κατέρρευσαν.

Η επιλογή, λοιπόν, του β' ενικού προσώπου ενδείκνυται για την αποτύπωση του τραυματισμένου, διαταραγμένου ψυχισμού που εμφανώς τη χαρακτηρίζει. Φυσικά, και ο τόνος του μονόλογου της Molly μπορεί να χαρακτηριστεί «συγκινησιακός» και «ταραγμένος».<sup>59</sup> Δεν πρόκειται όμως για μία γυναίκα με ροπή στην ψυχοπαθολογία, παρότι μοιράζεται ως έναν βαθμό το χαρακτηριστικό της ξενότητας με την Άννα και έχει βιώσει το τραύμα της απώλειας του μικρού γιου της. Η διαφοροποίηση αυτή σχετίζεται και με το γεγονός ότι, αντίθετα με το διαποτισμένο από το ιστορικό τραύμα μυθιστόρημα του Τσίρκα, το έργο του Joyce κατέστησε εμβληματική μία απολύτως συνηθισμένη από ιστορικής απόψεως μέρα (16 Ιουνίου 1904).

<sup>56</sup> Παπαρούση, 171.

<sup>57</sup> Τσίρκα, *Τα ημερολόγια της τριλογίας «Ακυβέρνητες πολιτείες»*, 33.

<sup>58</sup> Αναφορά γίνεται στην οργανωμένη επίθεση κατά των Εβραίων τη Νύχτα των Κρυστάλλων (1938), χωρίς βέβαια να πρόκειται εδώ για κάποια νηφάλια αποτίμηση της πολιτικής διάστασης των γεγονότων αλλά για την αποτύπωση της συνειρμικής σκέψης ενός ταραγμένου νου (36). Ύστερα από την εν λόγω επίθεση, πολλοί ήταν οι Εβραίοι που αναζήτησαν τρόπους διαφυγής στο εξωτερικό. Κάπως έτσι κατέληξε η Άννα να λειτουργεί πανσιόν στην Ιερουσαλήμ, όπου αναγκάζεται να υπηρετεί κάθε είδους ενοίκους, κάτι που έρχεται σε αντίθεση με το ένδοξο παρελθόν το οποίο διαρκώς αντιπαραβάλλει με το θλιβερό παρόν.

<sup>59</sup> Cohn, 292.

## Η ώρα του ύπνου: οι συνθήκες υπό τις οποίες εκτυλίσσεται ο εσωτερικός μονόλογος

Στο επεισόδιο «Penelope» η Molly βρίσκεται στο κρεβάτι της κατά τις πρώτες ώρες της νέας ημέρας, με την περίσταση κατά την οποία λαμβάνει χώρα η ροή της συνείδησης να σχετίζεται, φυσικά, με το περιεχόμενό της. Συγκεκριμένα, εξαιτίας του γεγονότος ότι είναι ξαπλωμένη σε ένα σκοτεινό δωμάτιο, μειώνονται οι αντιστάσεις της λογικής αλλά και η επίγνωση της παροντικής στιγμής, κάτι που ευνοεί την αναπόληση του άμεσου και αιώτερου παρελθόντος καθώς και τη φαντασίωση.

Υπάρχουν, βέβαια, και κάποια παροντικά, σωματικά κυρίως ζητήματα που την απασχολούν, τα οποία σχετίζονται άμεσα με την περίσταση. Συγκεκριμένα, νιώθει την ανάγκη να τεντωθεί στο κρεβάτι (784), ενοχλείται από το βάρος της κουβέρτας, το νυχτικό που φορά (787) αλλά και τα πόδια του συζύγου της (794), αερίζεται (794), ενώ ιδιαίτερα σημαντικό είναι το απόσπασμα κατά το οποίο αντιλαμβάνεται πως έρχεται η περίοδός της και σηκώνεται να ουρήσει (800-801), δεδομένου ότι πρόκειται για το σημείο κατά το οποίο αναλαμβάνει την πιο ενεργό δράση. Ούτε, όμως, στο σημείο αυτό δεν αναφέρονται σαφώς οι πράξεις της με τη μορφή υποκειμένου και ρήματος δράσης σε Ενεστώτα, αλλά αποτυπώνονται εμμέσως στις σκέψεις της.<sup>60</sup>

Στα αυτιά της φτάνουν περιορισμένοι ήχοι, όπως αυτός της καμπάνας με βάση τον οποίον προσδιορίζει την ώρα (804: *στάσου να οι καμπάνες του Άη Γιώργη στάσου τρία τέσσερα στάσου χτύπησε δύο, 814: χτύπησε και τέταρτο*)· τη δεύτερη φορά, μάλιστα, η επίγνωση της ώρας την ωθεί να προσπαθήσει να κοιμηθεί. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι ακούει τρεις φορές σφύριγμα τρένου· την πρώτη η σκέψη της ζέστης της μηχανής την οδηγεί συνειρμικά στον ζεστό καιρό και τελικά στα νεανικά της χρόνια στο Γιβραλτάρ (785), τη δεύτερη, ως τραγουδίστρια, στο τραγούδι *Love's old sweet song* μέσω του στίχου *Once in the dear dead days beyond recall* (1036: *Frseeeeeeeeeeeeeeeefrong that train again weeping tone once in the dear dead days beyond recall* / 793: *φρσιuuuuuuuuuuφρονκ αυτό το τραίνο πάλι σαν να κλαίει για τις αγαπημένες πεθαμένες μέρες που δε μπορούμε να τις ανακαλέσουμε*), ενώ την τρίτη συνδυάζεται με την ανάγκη της να αεριστεί (794).

Και οι σκέψεις της φράου Άννας μας παρουσιάζονται κατά τις βραδινές ώρες όταν εκείνη ξαπλώνει, σε διαφορετικά, όμως, βράδια. Στο πρώτο από τα σχετικά κεφάλαια

---

<sup>60</sup> Cohn, 294-295.

βρίσκεται ξαπλωμένη κάτω από τη σκάλα περιμένοντας τον Μάνο να επιστρέψει. Αντίστοιχα με όσα παρατηρήσαμε για τη Molly, η σκέψη της ταξιδεύει σε γεγονότα του πρόσφατου αλλά και απώτερου παρελθόντος, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν την απασχολεί και η παροντική στιγμή και τα, περιορισμένα λόγω των συνθηκών, ερεθίσματα που δέχεται.

Συγκεκριμένα, προσπαθεί να μην αποκοιμηθεί —χαρακτηριστική η επανάληψη του ρήματος *κοιμάσαι*—, ενώ ακούει και εκείνη κάποιους ήχους μέσα στη νύχτα που πυροδοτούν αντίστοιχες σκέψεις σχετικά με τους ενοίκους της πανσιόν (36: *Ταξί ανοίγουν είναι δύο. Άννα κοιμάσαι. Θ' αρχίσουν τα πώς κάτω απ' τη σκάλα*, 37: *Κλάματα είναι τ' αγοράκι*, 38: *Αρβυλα είναι ο φαντάρος της Σράμεκ*, 42: *Χτύπησε η καμπάνα της Μητρόπολης. [...] Η Βιεννέζα θέλει να πάει*)· ιδιαίτερα για τον ήχο της καμπάνας πρέπει να σημειωθεί η αντιστοιχία με τον μονόλογο της Molly.

Στο δεύτερο σχετικό κεφάλαιο έχει εισβάλει στο δωμάτιο της Ραπέσκου και ξαπλώνει στο κρεβάτι πίνοντας από το ποτό της, πληγωμένη από τα πρόσφατα γεγονότα. Στο παρόν του μονολόγου αυτό που την απασχολεί είναι το ποτό που πίνει, με τη δράση της να αποτυπώνεται με τη χρήση προστακτικής, προτρεπτικής προς τον εαυτό της (99: *Γιόμισέ το πάλι μη θα την ντραπείς*, 101: *Βάλε ακόμη ένα*)· χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι το εν λόγω κεφάλαιο κλείνει με τη διαπίστωση ότι της προκάλεσε νύστα.

Τα δύο επόμενα κεφάλαια διαφέρουν από τα πρώτα, τα οποία όπως είδαμε περιέχουν αρκετά συχνές αναφορές στο παρόν. Το δωδέκατο αναφέρεται σχεδόν αποκλειστικά στο παρελθόν, με εξαίρεση το τέλος του, όπου πληροφορούμαστε ότι η Άννα βρίσκεται και πάλι ξαπλωμένη μη μπορώντας αυτή τη φορά να κοιμηθεί (170).<sup>61</sup> Ακούει, και πάλι όπως και η Molly, σφύριγμα τρένου, αλλά και νυχτοπούλια, ενώ ιδιαίτερα επιδραστική κρίνεται η αντίθεση ανάμεσα στο *κρεβάτι του έρωτα* και το επίθετο *Μόνη*, ενισχυόμενη από τη χρήση της τελείας για την απομόνωση του τελευταίου (*Κι εσύ πλαγιάζεις πάλι στο κρεβάτι του έρωτα. Μόνη*). Το τελευταίο σχετικό κεφάλαιο είναι το μοναδικό που καταλαμβάνεται εξολοκλήρου από μία γραμμικά εξελισσόμενη ανάμνηση χωρίς καμία ανάληψη ή αναφορά στο παρόν· μπορούμε, ωστόσο, με βάση τα παραπάνω να υποθέσουμε ότι πρόκειται και πάλι για την ώρα του ύπνου.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να αναφέρουμε ότι τα εν λόγω βράδια τοποθετούνται μετά από δυσάρεστα για την Άννα γεγονότα που αφορούν κυρίως τον Μάνο και τη

<sup>61</sup> Εμφανής η αντίθεση με το πρώτο σχετικό κεφάλαιο κατά το οποίο πάσχιζε να διατηρηθεί ζύπνια για χάρη του Μάνου, του οποίου η αναχώρηση έχει μεσολαβήσει. Και στις δύο περιπτώσεις, πάντως, η Άννα αδυνατεί να απολαύσει τον ύπνο.

Ραπέσκου,<sup>62</sup> με τον εσωτερικό μονόλογο να λειτουργεί ως προσπάθεια επεξεργασίας τους από τον ταραγμένο ψυχισμό της, καθώς και υπεράσπισης και δικαιολόγησης του εαυτού. Αντιθέτως, η μέρα της Molly –παρά την υποψία απάτης του συζύγου της– έχει σημαδευτεί κυρίως από μία ευχάριστη σεξουαλική επαφή, ενώ οι αναμνήσεις της έχουν συχνά θετικό πρόσημο, με αποκορύφωμα τη νοσταλγία με την οποία θυμάται την πρόταση γάμου του Bloom αλλά και τα χρόνια στο Γιβραλτάρ στο τέλος του μονολόγου (815- 816).

Όπως έχει διαφανεί έως τώρα, ιδιαίτερα τονίζεται τις βραδινές ώρες και το ζήτημα της μοναξιάς της Άννας, η οποία πλαγιάζει πάντοτε μόνη. Στον Joyce η Molly πλαγιάζει δίπλα στον σύζυγό της, από τον οποίο όμως φαίνεται να αισθάνεται μία έλλειψη τρυφερότητας παρά τις περιποιήσεις που σημειώσαμε (809: *τόσο κρύος να μη με αγκαλιάζει ποτέ του*), κάτι που τη φέρνει αντιμέτωπη με ένα άλλο είδος μοναξιάς. Ενδιαφέρον στην κατεύθυνση αυτή παρουσιάζει και η λεπτομέρεια ότι ο Bloom ξαπλώνει με τα πόδια του στο ύψος του κεφαλιού της, στάση η οποία δεν ευνοεί την επαφή.

Στο τέλος του κεφαλαίου θα πρέπει να φανταστούμε τη Molly να παραδίδεται τελικά στον ύπνο όπως επιθυμούσε, κάτι που ο Joyce προσπάθησε να δηλώσει με την επιλογή της τελευταίας λέξης: πρόκειται για ένα ακόμα *Yes*, με κεφαλαίο το πρώτο γράμμα (1069: *and yes I said yes I will Yes.* / 816: *και ναι είπα ναι θέλω Ναι.*). Με δικά του λόγια «in order to convey the mumbling of a woman falling asleep, I wanted to finish with the faintest word that I could possibly discover».<sup>63</sup> Σε αντίθεση με την απότομη ένταξη του αναγνώστη στη ροή της συνείδησης στην αρχή του κεφαλαίου, η παράδοση στον ύπνο αποτελεί την ομαλότερη δυνατή κατάληξη. Όσον αφορά το τέλος των κεφαλαίων του Τσίρκα, δεν γίνεται κάποια αντίστοιχη προσπάθεια να καταστεί εμφανές ότι συμπίπτει με την παράδοση της Άννας στον ύπνο, αν και ο αναγνώστης μπορεί να το υποθέσει (42: *σπλαχνίσου την Άννα που παλεύει με τον ύπνο*, 105: *Και νύστα*).

---

<sup>62</sup> Πρόκειται για το επεισόδιο με τον καναπέ στο δωμάτιο της Ραπέσκου, την ερωτική επαφή των δύο εραστών, την αναχώρηση του Μάνου και τη δυσμενή για αυτόν κατάθεση της Άννας μετά τον φόνο του Αδάμ, για την οποία προσπαθεί να αυτοδικαιολογηθεί αναβιώνοντας τη σκηνή της προανάκρισης.

<sup>63</sup> Louis Gillet, *Claybook for James Joyce* (New York: Abelard- Schuman, 1958), 111. Μτφρ. (της μελετήτριας): «προκειμένου να αποδώσω το μουρμουρητό μιας γυναίκας που αποκοιμάται, ήθελα να τελειώσω με την πιο ήπια λέξη που θα μπορούσα να ανακαλύψω».

### Κυριαρχία αρνητικών αισθημάτων και κρίσεων για τους άλλους

Παρότι ο μονόλογος της Molly αρχίζει και τελειώνει με κατάφαση, στην πορεία του κυριαρχεί η άρνηση –άλλωστε, όλο το μυθιστόρημα έχει χαρακτηριστεί «μια σειρά από αρνήσεις». <sup>64</sup> Συγκεκριμένα, είναι γεμάτος με εκφράσεις αρνητικών αισθημάτων και αξιολογήσεων για τους άλλους. Η Άννα από τη μεριά της τους αντιμετωπίζει με αρνητική διάθεση, δυσπιστία, πικρία και σε κάποιες περιπτώσεις περιφρόνηση.

Παρά την ελλιπή μόρφωσή της, η Molly αναδεικνύεται αρκετά ισχυρογνώμων αλλά και οξυδερκής όσον αφορά την αντίληψή της για τους άλλους. Παρότι φαίνεται να απολαμβάνει την προσοχή των ανδρών, κατακρίνει τα ελαττώματά τους (767: *είναι τόσο αδύναμοι και κλαψιάρηδες όταν αρρωσταίνουν*, 774: *μερικοί άνδρες μπορούν να γίνουν φρικιαστικά ενοχλητικοί*, 788: *μήπως δεν είναι μαλάκες δεν καταλαβαίνουν ποτέ τι τους λες*, κ.α.), ακόμα και όταν πρόκειται για τον εραστή της (808: *δεν έχει τρόπους μήτε λεπτότητα*). Εξαιρεση αποτελεί ο Stephen, τον οποίο εξιδανικεύει (808: *είμαι βέβαιη πως είναι ξεχωριστός άνθρωπος, θα είναι υπέροχο αν το κάνω μ' έναν όμορφο νέο ποιητή*). Κάτι τέτοιο, βέβαια, εξηγείται από το γεγονός ότι δεν τον γνωρίζει ακόμη και η ενδεχόμενη ερωτική σχέση παραμένει κάτι επιθυμητό και ανεκπλήρωτο, στο επίπεδο της φαντασίωσης.

Όσον αφορά τον σύζυγό της, διαθέτει σοβαρά παράπονα για την οικονομική του αστάθεια, τις στερήσεις και τις συχνές μετακομίσεις που αυτή επιφέρει (804), την έλλειψη σεξουαλικής ικανοποίησης από εκείνον (770), αλλά και τις ερωτοτροπίες του με άλλες γυναίκες (768- 769, 772, κ.α.). Παρόλα αυτά, φαίνεται να αναγνωρίζει και θετικά του στοιχεία και να τον πριμοδοτεί έναντι άλλων ανδρών (767: *πάντως μου αρέσει που είναι ευγενικός στις ηλικιωμένες κυρίες*, 772: *ο Πόντλο έχει περισσότερο σπέρμα*, 774: *ο Πόντλο πάντως ό,τι άλλο κουσούρι και να 'χει πάντα σκουπίζει τα πόδια του*). Στο τέλος του μονολόγου κυριαρχούν τα θετικά σε σχέση με αυτόν συναισθήματα, τα οποία, όμως, δεν προκαλούνται από τη σκέψη του παρόντος ή του μέλλοντος αλλά από μία ευχάριστη ανάμνηση.

Στην περίπτωση της Άννας το κλίμα απέναντι στο ανδρικό φύλο είναι μάλλον εχθρικό, δεδομένου ότι όλοι οι άνδρες φαίνεται να την απογοητεύουν. Τρεις είναι οι εραστές ή επιθυμητοί εραστές που απασχολούν τη σκέψη της, προερχόμενοι από διαφορετικές περιόδους της ζωής της (νιάτα, έγγαμος βίος, παρόν).

<sup>64</sup> Peter Faulkner, *Μοντερνισμός*, μτφρ.: Ιουλιέττα Ράλλη, Καίτη Χατζηδήμου (Αθήνα: Ερμής, 1982), 90.

Ο νεανικός της έρωτας Έρρικ φαίνεται να επανέρχεται στη σκέψη της μετά την ερωτική απογοήτευση από τον Μάνο· ενδιαφέρον, μάλιστα, παρουσιάζει η συνειρμική ανάκληση της ανάμνησης από τη Γερμανία με συνδυαστικό κρίκο τον καιρό (98: *Ως φύσαγε λίγο. Φύσαγε πάνω στο λόφο ήτανε Μάης*), η οποία μας θυμίζει την αντίστοιχη μετάβαση στις μνήμες της Molly από το Γιβραλτάρ που επισημάναμε νωρίτερα. Η τρυφερή διάθεση που αποπνέει η επανειλημμένη αναφορά στα ξανθά του μαλλιά (98: *Τα ξανθά μαλλιά του Ερρίκου*, 170: *Έρρικ μαλλάκια μου ξανθά που τ' ανεμίζανε τα μαϊστράλια*) ανατρέπεται στο τελευταίο σχετικό κεφάλαιο με την αναφορά στον Έρρικ που όλοι λέγανε τι χρυσό παιδί και από τι μεγάλο σπίτι κι αυτός ο ύπουλος (242).

Όσον αφορά τον εκλιπόντα σύζυγό της, ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι, ενώ τον επαινεί και τον υπερασπίζεται μπροστά στους άλλους, μέσα της τον κατηγορεί σκληρά, με έμφαση στην απατηλή φύση του (35: *Μα τι ψεύτης Θεέ μου*, 170: *Φέλντμαν διπρόσωπε εραστή άκαρδε σύζυγε*).

Στο παρόν ενδιαφέρεται ερωτικά για τον νεαρό Μάνο· στην πορεία, ωστόσο, των κεφαλαίων, η θετική αντίληψή της για εκείνον μεταβάλλεται ραγδαία εξαιτίας της σχέσης του με τη Ραπέσκου και της αιφνίδιας αναχώρησής του (164: *Ποτέ ποτέ δεν φανταζόσουν πως θα σου φερόταν έτσι*). Καταλήγει, λοιπόν, να αποδίδει και σε αυτόν αντίστοιχους με τους προαναφερθέντες χαρακτηρισμούς (170: *άκαρδε αγάριστε ξένε*, 249: *δεν το χώνεψα να παινούν μπροστά μου έναν υποκριτή και αγάριστο*, 251: *έναν ψεύτη και αγάριστο*).

Ας εξετάσουμε τώρα τις αντιλήψεις που εκφράζονται για τις άλλες γυναίκες. Στην περίπτωση της Molly, παρότι διακηρύσσεται η ανωτερότητα του γυναικείου φύλου (810: *θα ήταν καλύτερα για τον κόσμο να κυβερνιόταν από γυναίκες*), η επικριτική διάθεση δεν περιορίζεται σε άνδρες. Ιδιαίτερα σκληρή γλώσσα χρησιμοποιείται απέναντι σε ερωτικές αντίζηλους (768: *θα είναι κάποια τσουλίτσα*, 769: *αυτή τη βρωμιέρα ξεδιάντροπη ψεύτρα*, κ.α.). Τέλος, οι απόψεις της για την ύπουλη συμπεριφορά των γυναικών (811: *μια γυναίκα έτοιμη να σου μπήξει το μαχαίρι*) εναρμονίζονται με το γεγονός ότι δε φαίνεται να έχει καμία έμπιστη φίλη.

Αντίστοιχα χαρακτηρίζει η Άννα την αντίζηλό της Ραπέσκου (35: *Τι ψεύτρα*, 98: *η στρίγκλα η ξαναμμένη*, 99: *Σκρόφα. Κλέφτρα*, 240: *Τι ψεύτρα τι αθεράπευτη ψεύτρα*) η οποία γίνεται συχνά κύριος στόχος των επικρίσεών της, ενώ αρνητική διάθεση αναπτύσσει και απέναντι στην πιθανή αντίζηλο Έμμη, παρά τον αρχικό σεβασμό προς την κοινωνική της θέση (101: *Σα δεν ντρέπεται, Είναι άξιες να φτάσουν ως εκεί δεν έχουν ιδέα από αξιοπρέπεια*). Έντονα υποτιμητική είναι η άποψή της για τη χωριάτιστα και

Πολωνοεβραία Ρόζα, όντας αστή και Γερμανοεβραία η ίδια, παρά το κοινό τραύμα του αντισημιτισμού (37: *Ω φρίκη*, 167: *την έχω άξια να κάνει έγκλημα*, 247: *Τι να της πεις αυτής της πλύστρας, η μέγαιρα, Η βρώμα*). Επιθυμεί, μάλιστα, να τη διώξει από την πανσιόν, ενώ διαμαρτύρεται όταν την αποκαλούν ομόθρησκή της (166: *δεν έχει Θεό*).<sup>65</sup>

Χαρακτηριστικό το γεγονός ότι οι δύο γυναίκες κάνουν επικριτικές σκέψεις και για τα ίδια τους τα παιδιά, αποδίδοντας, μάλιστα, τα αρνητικά χαρακτηριστικά στην κληρονομικότητα από τους πατέρες τους (798: *τέτοια πανούργα ήτανε κι αυτό βέβαια προέρχεται από το δικό του το σόι* / 101: *Μιζέρια. Ωμός και αδιάφορος σαν τον πατέρα του*).

Από τη συχνότητα της απόδοσης του χαρακτηρισμού *ψεύ[της]* και των συναφών, γίνεται κατανοητό ότι στην αντίληψη της Άννας για τους άλλους κυριαρχεί η αίσθηση του ψεύτικου και απατηλού. Χαρακτηριστική η διαπίστωσή της κατά την προανάκριση ότι: *όλα είναι μια παρεξήγηση. Νομίζουμε πως ξέρουμε κι όμως όλοι κάνουμε λάθος για όλους* (242), την οποία ακολουθεί παράθεση πλήθους παραδειγμάτων, η επανειλημμένη χρήση της λέξης *μπουρμπουλήθρες*, αλλά και το σπαρακτικό κλείσιμο *Ποιος σε κατάλαβε ποτέ. Άννα εσύ που κάνεις και βουβαίνονται τ' αηδόνια* (252).

Στην περίπτωση της Molly, όπως είδαμε, δεν απουσιάζουν οι αντίστοιχοι χαρακτηρισμοί, ωστόσο παρατηρείται συχνότερα ο χαρακτηρισμός *stupid / fool* (999: *of all the big stupoes, no fool like an old fool*, 1007: *actually too stupid* / 768: *από τους μεγαλύτερους ηλίθιους, δεν υπάρχει μεγαλύτερος βλάκας από το γερο-βλάκα*, 774: *τόσο ηλίθιος αλήθεια*, κ.α.) που επικεντρώνεται στην πνευματική κατωτερότητα των άλλων και όχι στην απατηλή τους φύση. Άλλωστε, η Molly φαίνεται να πιστεύει πραγματικά στην ανωτερότητά της απέναντί τους, κάτι για το οποίο δεν μας πείθει η ανασφαλής Άννα, η οποία παρουσιάζει τον εαυτό της σαν θύμα απάτης.

## Η γυναικεία σεξουαλικότητα στο επίκεντρο

Ο Henry James, μεταβατική μορφή από τον ρεαλισμό στον μοντερνισμό, κατέκρινε το συμβατικό μυθιστόρημα του 19<sup>ου</sup> αιώνα για το γεγονός ότι απέφευγε «τα επικίνδυνα θέματα, και ιδιαίτερα εκείνα που αναφέρονται στη σεξουαλική συμπεριφορά», ώστε να συμμορφωθεί με την επικρατούσα ηθική.<sup>66</sup> Ο μοντερνισμός του Joyce, βέβαια, καταπιάνεται με τα εν λόγω «επικίνδυνα θέματα» χωρίς να φοβάται να προκαλέσει.

<sup>65</sup> Από τα βέλη της Άννας δεν ξεφεύγουν ούτε οι υπόλοιποι ένοικοι, όπως η φροϋλάν Μπεμ (42: *Το βράδυ όπου χορός και πάρτυ*) και το ζεύγος των Άγγλων (165: *Γαϊδούρια*, 166: *τα γαϊδούρια*).

<sup>66</sup> Faulkner, *Μοντερνισμός*, 23.

Συγκεκριμένα, όταν η Molly παίρνει τον λόγο, και μάλιστα με έναν τόσο άμεσο τρόπο, έχει τη δυνατότητα να εκφράσει τη δική της οπτική για τα πράγματα και ιδιαίτερα για τη σεξουαλικότητά της. Πράγματι, οι αναφορές σε παρελθοντικές και φαντασιακές ερωτικές επαφές με διάφορους άνδρες αλλά και οι γενικότεροι προβληματισμοί σχετικά με τη γυναικεία σεξουαλικότητα καταλαμβάνουν ένα εξαιρετικά μεγάλο μέρος του μονολόγου, με το λεξιλόγιο να είναι αρκετά τολμηρό και τις περιγραφές γλαφυρές (771: *δεν ένοιωσα κανέναν να την έχει τόσο μεγάλη*, 772: *τον άφησα να χύσει μέσα μου*, 779: *καλύτερα να μου τη βάνει από πίσω*, κ.α.): ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι διάφορες φαντασιώσεις ανατρεπτικών ερωτικών επαφών (769: *ένα νέο αγόρι θα με γούσταρε [...] θα τον αποπλανούσα*, 770: *μ' έναν παπά*, 781: *θα ήθελα να δοκίμαζα κι ένα νέγρο*).

Η κυριαρχία της εν λόγω θεματικής οδήγησε κάποιες φεμινίστριες στο να κατηγορήσουν τον Joyce ότι αναπαριστά τη γυναίκα συνδεδεμένη αποκλειστικά με το σώμα.<sup>67</sup> Ωστόσο, οι κατηγορίες περί ψευδούς αποτύπωσης και μισογυνισμού αγνοούν το γεγονός ότι ο συγγραφέας αμφισβητεί με το έργο του όχι μόνο τη δυνατότητα ρεαλιστικής αναπαράστασης του κόσμου —πόσο μάλλον του άλλου φύλου— αλλά και τις δυαδικές αντιθέσεις όπως αρσενικό / θηλυκό, λειτουργώντας ως πρόγονος της αποδόμησης.<sup>68</sup>

Ανέπτυξε, μάλιστα, και εξέφρασε αρκετά προοδευτικές απόψεις σχετικά με τη σεξουαλικότητα, απορρίπτοντας τον περιορισμό των σεξουαλικών σχέσεων εντός του θεσμού του γάμου, τη θρησκευτική προσέγγισή τους και την αποκλειστικά αναπαραγωγική στόχευσή τους.<sup>69</sup> Επιπροσθέτως, δεν αποδέχεται την αντίληψη περί “αδύναμου φύλου” και θαυμάζει τη σεξουαλική ενεργητικότητα σε μία γυναίκα.<sup>70</sup> Χαρακτηριστική είναι η αποστροφή που του προκαλείται απέναντι στο κοινωνικό σύστημα και την πατριαρχική οικογένεια όταν αντικρίζει το πρόσωπο της νεκρής μητέρας του, την οποία αντιμετωπίζει ως θύμα αυτών.<sup>71</sup>

---

<sup>67</sup> Karen Lawrence, “Joyce and Feminism”, in *The Cambridge Companion to James Joyce*, ed.: Derek Artridge (Cambridge, Cambridge University Press, 1990), 237.

<sup>68</sup> Lawrence, 240-242.

<sup>69</sup> Richard Brown, *James Joyce and Sexuality* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), 13-16.

<sup>70</sup> Brown, 108-109.

<sup>71</sup> James Joyce, “Letter to Nora Barnacle” (1904), in *The Gender of Modernism: a Critical Anthology*, 207: “I understood that I was looking on the face of a victim and I cursed the system which had made her a victim”. Μτφρ. (της μελετήτριας): «συνειδητοποίησα ότι κοιτούσα το πρόσωπο ενός θύματος και καταράστηκα το σύστημα που την είχε καταστήσει θύμα».

Στον *Ulysses*, ένα βιβλίο που εκδόθηκε από μία γυναίκα,<sup>72</sup> η Molly δεν ικανοποιείται ερωτικά εντός του γάμου της αλλά αναγκάζεται να υποκρίνεται *μέχρι που αυτός ικανοποιείται* (770) και στρέφει τη σεξουαλική της επιθυμία σε μία εξωσυζυγική σχέση που της προσφέρει ικανοποίηση (784: *έχυνα πέντε λεπτά περίπου*, 813: *η γυναίκα του γαμήθηκε ναι και μάλιστα γαμήθηκε πολύ καλά*), ενώ φαντασιώνεται και μία πιθανή σχέση με τον νεαρό Stephen. Ενδεικτική των προβληματισμών που τίθενται περί γάμου η απορία *γιατί να μην μπορείς να φιλήσεις έναν άντρα χωρίς να πας πρώτα να τον παντρευτείς* (770).

Εκτός από τον εραστή της Boylan, από το μυαλό της περνούν και διάφοροι άλλοι θαυμαστές με τους οποίους είχε κάποιο φλερτ, όπως ο τενόρος που τη φίλησε στην εκκλησία (775), ο υπολοχαγός που πέθανε στον πόλεμο (778), αλλά και ο άνδρας με τον οποίο έδωσε το πρώτο της φιλή (790). Στην εποχή του Joyce δεν ήταν τόσο αυτονόητο το δικαίωμα της γυναίκας στη σεξουαλική απόλαυση εκτός γάμου, με τη σεξουαλική συμπεριφορά της Molly να είναι μάλλον προκλητική για τα ήθη της, παρά το γεγονός ότι στον γάμο των Bloom και οι δύο σύζυγοι στρέφονται σε εξωσυζυγικά φλερτ και σχέσεις: κατά τη διάρκεια της ημέρας βλέπουμε τον Bloom να αλληλογραφεί κρυφά με μία γυναίκα, να αυτοϊκανοποιείται στη θέα μίας νεαρής, αλλά και να επισκέπτεται ένα πορνείο, ενώ υπήρξαν στο παρελθόν και οι ύποπτες σχέσεις του με την υπηρέτρια καθώς και με μία φίλη της συζύγου του (768- 769).

Εξίσου προκλητική για την εποχή υπήρξε και η απόρριψη της σκοπιμότητας της αναπαραγωγής εκ μέρους της Molly, η οποία θυμάται με δυσφορία την εμπειρία της γέννας και δεν επιθυμεί να γεννήσει άλλο παιδί (772). Δεν αποτελεί σε καμία περίπτωση πρότυπο μητέρας, καθώς προάγει τις δικές της ανάγκες και επικεντρώνεται στην προσωπική της απόλαυση.

Από την άλλη πλευρά, η Άννα είναι χήρα ενός άνδρα που αποκαλύφθηκε επίσης άπιστος και στρέφει το ενδιαφέρον της σε μία εκτός γάμου σχέση: σε αντίθεση με τη Molly, όμως, εκείνη επιθυμεί να αποκτήσει μία τέτοιου είδους σχέση χωρίς αποτέλεσμα. Άλλωστε, όλες οι αλληλεπιδράσεις της με επιθυμητούς άνδρες υπήρξαν απογοητευτικές, με χαρακτηριστική τη σπαρακτική αναφορά στους τρεις άνδρες που την πλήγωσαν σε συνεχόμενες προτάσεις (170). Στο πλαίσιο αυτό, στον δικό της μονόλογο δεν αναφέρεται καμία ερωτική επαφή στην οποία πρωταγωνιστεί η ίδια.

<sup>72</sup> Πρόκειται για τη Sylvia Beach, Αμερικανίδα που διατηρούσε στο Παρίσι το ιδιαίτερα επιδραστικό αγγλόφωνο βιβλιοπωλείο Shakespeare and Company.

Μιλήσαμε ήδη για τον χαρακτηρισμό *στερημένη* που της αποδίδεται και την ερωτομανία που σημειώνει ο Τσίρκας σχετικά με το πρόσωπο που τον ενέπνευσε. Τα χαρακτηριστικά αυτά επιβεβαιώνονται από τον μονόλογο, δεδομένου ότι παρουσιάζει τάσεις ηδονοβλεψίας, ιδιαίτερος γυναικών (35: *Κι έσκυψες να δεις από την κλειδαρότρυπα*, 37: *Θα τη δεις να γδύνεται*), ενώ την απασχολούν έντονα οι ερωτικές συνήθειες των άλλων, με το λεξιλόγιο, βέβαια, να μην φτάνει την τολμηρότητα του κειμένου του Joyce (38: *να της τρουμπάρουν όλη νύχτα τα σπλάχνα κι αυτή να κοιμάται*, 40: *γδύνεται και φοράει σουτιέν και κιλότα*, κ.α.). Αντιθέτως, η Molly απολαμβάνει να αποτελεί το αντικείμενο και όχι το υποκείμενο της ηδονοβλεψίας, με την τάση αυτή να συνδυάζεται με έναν έντονο αυτοερωτισμό (795: *με κρυφοκοίταζε με σβησμένα τα φώτα το καλοκαίρι κι εγώ τσίτσιδη χοροπηδώντας δώθε- κείθε ήμουνα ερωτευμένη εκείνο τον καιρό με τον εαυτό μου*).

Εμφανής είναι η τάση της Άννας να κατακρίνει, λόγω αισθημάτων μειονεξίας, τις σεξουαλικά ενεργές γυναίκες όπως η Ραπέσκου, η Έμμη, η Νάνσυ και η Σράμεκ, την οποία, μάλιστα, παραλληλίζει συνειρμικά με τη *φοράδα [την] απήδηχτη* που είχε δει να ζευγαρώνει (38). Ιδιαίτερα επικεντρώνεται στην αντιδιαστολή με τη Ραπέσκου, ερωτική της αντίζηλο —απέναντι στην οποία, βέβαια, δεν έχει καμία ελπίδα—, την οποία όπως είδαμε κατακρίνει ως *ζαναμμένη* (98). Στην πραγματικότητα θα ήθελε μάλλον να βρίσκεται στη θέση της, δεδομένης της σχέσης της με τον Μάνο και γενικότερα της έντονης σεξουαλικότητάς της. Από το γράμμα της Έμμης στο τέλος της *Λέσχης* πληροφορούμαστε ότι αυτή η επιθυμία ταύτισης φτάνει ως την ψυχοπαθολογία, με την Άννα να κλέβει την κομπινεζόν της Ραπέσκου και να αναπαριστά την επίσκεψή της στη σοφίτα του Μάνου (325).

Αντιθέτως, η Molly αποτελεί μία ιδιαίτερα γοητευτική γυναίκα που έχει αρκετές επιτυχίες και το γνωρίζει, δείχνοντας μεγάλη αυτοπεποίθηση (807: *σ' όλους αρέσω*). Στο πρόσωπό της ο Joyce παρουσιάζει μία γυναίκα δυναμική, με έντονη σεξουαλικότητα, αυτό που ο Richard Brown αποκαλεί «a new kind of fictional woman», με τον εν λόγω μελετητή να διακρίνει ένα είδος φεμινισμού στο έργο του Joyce.<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> Brown, 101.

## Συμπεράσματα

Εξετάσαμε, λοιπόν, τη σκιαγράφιση των δύο χαρακτήρων μέσω της τεχνικής του αυτόνομου εσωτερικού μονολόγου, ο οποίος παρουσιάζει με άμεσο τρόπο την οπτική τους για την πραγματικότητα, τους άλλους, αλλά και τον ίδιο τους τον εαυτό.

Όπως είδαμε, και οι δύο συγγραφείς προτιμούν να μην εντάξουν τον μονόλογο στην αρχή του έργου, με τις δύο γυναίκες να απασχολούν την αφήγηση κατά τα προηγηθέντα κεφάλαια, μέσα, όμως, από τα μάτια των άλλων και ιδιαίτερα των ανδρών. Αυτοί μας δίνουν μία μάλλον αρνητική εικόνα για τον χαρακτήρα τους που μας οδηγεί στη διαμόρφωση απόψεων που θα αναθεωρήσουμε ίσως κατά την ανάγνωση των μονολόγων, ιδιαίτερα στην περίπτωση της Molly. Σημαντική, ωστόσο, κρίνεται και η διαφοροποίηση του Τσίρκα από τον Joyce από την άποψη της ένταξης τεσσάρων διαφορετικών κεφαλαίων εντός του μυθιστορήματος, η οποία εναρμονίζεται με την ιδέα της συναισθηματικής επεξεργασίας των τραυματικών για την Άννα γεγονότων της κάθε μέρας.

Η ελλιπής στίξη, με πλήρη σχεδόν απουσία της στον Joyce και με χρήση αποκλειστικά τελειών στον Τσίρκα, ευνοεί ιδιαίτερα την απόδοση της συναισθηματικής φόρτισης και την παρουσίαση της σκέψης των συγκεκριμένων χαρακτήρων ως λιγότερο οργανωμένης και περισσότερο χαοτικής από αυτή των υπολοίπων. Ως ιδιαίτερα ουσιώδης για τη σκιαγράφιση του ταραγμένου ψυχισμού της Άννας αναδείχθηκε η επιλογή του β' ενικού προσώπου από τον Τσίρκα.

Αντίστοιχες είναι οι συνθήκες υπό τις οποίες εκτυλίσσονται οι μονόλογοι, με τις δύο γυναίκες να βρίσκονται ξαπλωμένες κατά τις βραδινές ώρες. Όπως επισημάναμε, η περίσταση αυτή επηρεάζει το περιεχόμενο των μονολόγων ευνοώντας την περισυλλογή και την επεξεργασία γεγονότων, αλλά και τα αντίστοιχα παροντικά ερεθίσματα, μεταξύ των οποίων, μάλιστα, εντοπίστηκαν και κοινά. Ενδιαφέρουσα και η σύνδεση με τη μοναξιά, απόλυτη στην περίπτωση της Άννας και εντός ενός γάμου στην περίπτωση της Molly.

Όσον αφορά τη συνεχή διατύπωση αρνητικών κρίσεων και απόδοση αντίστοιχων χαρακτηρισμών στους άνδρες αλλά και τις άλλες γυναίκες, διαφάνηκε ότι έχει διαφορετικά αποτελέσματα στη σκιαγράφιση. Ο Τσίρκας, δηλαδή, σκιαγραφεί μία γυναίκα τραυματισμένη και βαθιά απογοητευμένη από τους ανθρώπους, μία γυναίκα εντελώς μόνη που πασχίζει να πειστεί για την ανωτερότητά της, ενώ ο Joyce μία γυναίκα ισχυρογνώμονα και εγωκεντρική, αλλά και απολαυστικά ευθεία στις κρίσεις της.

Τέλος, και οι δύο συγγραφείς δίνουν μεγάλη έμφαση στη σεξουαλικότητα, αναδεικνύοντάς τη σε κυρίαρχο στοιχείο της σκέψης των γυναικών και μέσο διερεύνησης της προσωπικότητάς τους. Και στις δύο περιπτώσεις ο θεσμός του γάμου αποτυγχάνει, ενώ η γυναικεία σεξουαλικότητα στρέφεται σε σχέσεις εκτός αυτού. Παρόλα αυτά, μας παρουσιάζονται και από την άποψη αυτή δύο πολύ διαφορετικές γυναίκες, μία σεξουαλικά ενεργή που απολαμβάνει το ερωτικό ενδιαφέρον των ανδρών και μία σεξουαλικά στερημένη με τάσεις ηδονοβλεψίας.

Από τα παραπάνω γίνεται εμφανές ότι ο Τσίρκας εμπνέεται σε μεγάλο βαθμό από τον Joyce, προβαίνοντας, όμως, σε ουσιώδεις διαφοροποιήσεις σε επίπεδο δομής, μορφής και περιεχομένου, διαπίστωση που δεν επιβεβαιώνει τους φόβους του περί μίμησης. Αξιοποιεί, τελικά, την τεχνική του αυτόνομου εσωτερικού μονολόγου για να σκιαγραφήσει μία εξίσου πολυδιάστατη αλλά και πολύ διαφορετική προσωπικότητα από την αναμφισβήτητα εμβληματική Molly Bloom.

## Βιβλιογραφία

### Πρωτογενής

- Joyce, James. *Ulysses*. London: Everyman's Library, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Οδυσσέας*, μτφρ.: Σωκράτης Καψάσκης, επιμ.: Ηλίας Χ. Δημητρακόπουλος. Αθήνα: Κέδρος, 1990.
- \_\_\_\_\_. *The Letters of James Joyce*, vol. 1, ed.: Stuart Gilbert. New York: Viking Press, 1957.
- \_\_\_\_\_. "Letter to Nora Barnacle" (1904). In *The Gender of Modernism: a Critical Anthology*, ed.: Bonnie Kime Scott, 207-208. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- Τσίρκας, Στρατής. *Η Λέσχη*, νέα έκδ. σχολιασμένη· 1<sup>η</sup>: 1961. Αθήνα: Κέδρος, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Τα ημερολόγια της τριλογίας «Ακυβέρνητες πολιτείες» (1911-1980)*. Αθήνα: Κέδρος, 1973.

### Δευτερογενής

- Bénéjam, Valérie. «Molly Inside and Outside "Penelope"». In *European Joyce Studies*, ed.: Richard Brown, vol. 17, 63-74. Brill, 2006.
- Βογιατζάκη, Εύη. *Τα αισθητικά ρεύματα στην ευρωπαϊκή και τη νεοελληνική λογοτεχνία του 19<sup>ου</sup> και του 20<sup>ου</sup> αιώνα*. Αθήνα: Gutenberg, 2016.
- Brown, Richard. *James Joyce and Sexuality*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Budgen, Frank. *James Joyce and the Making of Ulysses*. New York: Harrison Smith and Robert Haas, 1934.
- Cohn, Dorrit. *Διαφανή πρόσωπα: αφηγηματικοί τρόποι για την παρουσίαση της συνείδησης στη μυθοπλασία*, μτφρ.: Δήμητρα Γ. Μπεχλικούδη. Αθήνα: Παπαζήσης, 2001.
- Dekoven, Marianne. "Modernism and Gender". In *The Cambridge Companion to Modernism*, ed.: Michael Levenson, 174-193. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Faulkner, Peter. *Μοντερνισμός*, μτφρ.: Ιουλιέττα Ράλλη, Καίτη Χατζηδήμου. Αθήνα: Ερμής, 1982.

- Fludernik, Monica. "Second Person Narrative as a Test Case for Narratology: The Limits of Realism". *Style* 28 (1994): 445-479.
- Genette, Gérard. *Σχήματα III. Ο λόγος της αφήγησης: δοκίμιο μεθοδολογίας και άλλα κείμενα*, ανατ.: 1<sup>η</sup>: 2007. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2017.
- Gillet, Louis. *Claybook for James Joyce*. New York: Abelard- Schuman, 1958.
- Hanscombe, Gillian, Smyers, Virginia L.. *Writing for their Lives: the Modernist Women 1910-1940*. Boston: Northeastern University Press, 1988.
- Kakavoulia, Maria. *Interior Monologue and its Discursive Formation in Melpo Axioti's Δύσκολες Νύχτες*. Διδακτορική διατριβή, *Miscellanea Byzantina Monacensia* 35. Munich: Institut für Byzantinistik und Neugriechische Philologie der Universität, 1992.
- \_\_\_\_\_. "Interior Monologue: Recontextualizing a Modernist Practice in Greece". In *Greek Modernism and Beyond: Essays in Honor of Peter Bien*, ed.: Dimitris Tziovas, 131-146. Lanham: Rowman and Littlefield publishers, 1997.
- Lawrence, Karen. "Joyce and Feminism". In *The Cambridge Companion to James Joyce*, ed.: Derek Arrtidge, 237- 258. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Mildorf, Jarmila. "Second Person Narration in Literary and Conversational Storytelling". *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies* 4 (2012): 75-98.
- Μπλο, Ντανιέλ. *Χρονικές δομές στις Ακυβέρνητες Πολιτείες*, μτφρ.: Σεραφείμ Βελέντζας. Αθήνα: Κέδρος, 1980.
- Παπαρούση, Μαρίτα. «Αφήγηση σε δεύτερο πρόσωπο. Μια ιδιαίτερη μορφή εσωτερικού μονολόγου: Η περίπτωση του μυθιστορήματος του Στρατή Τσίρκα *Η Λέσχη*». *Αριάδνη* 8 (1996): 157-172.
- Πεχλιβάνος, Μίλτος. *Από τη Λέσχη στις Ακυβέρνητες Πολιτείες: η στίξη της ανάγνωσης*. Αθήνα: Πόλις, 2008.
- Steinberg, Erwin R.. *The Stream of Consciousness and Beyond in Ulysses*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1973.
- Τζούμα, Άννα. «Ακυβέρνητες πολιτείες: ανάγνωση πρώτη: από τη μορφολογία των σημαινόντων». *Παρουσία* 7 (1991): 277-294.
- The Gender of Modernism: a Critical Anthology*, ed.: Bonnie Kime Scott. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- Trotter, Davit. "The Modernist Novel". In *The Cambridge Companion to Modernism*, ed.: Michael Levenson, 70-99. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

**Ανάβαση προς το ιδεολογικό Purgatorium του λόγου: μια προσέγγιση στις θεμελιακές επιρροές στην εργογραφία του Νίκου Καζαντζάκη**

ΙΩΑΝΝΑ ΞΥΝΑΡΟΠΟΥΛΟΥ\*

**Περίληψη.** Η παρούσα έρευνα στοχεύει στην ανάδειξη των θεμελιωδών επιρροών στην ιδεολογία και την εργογραφία του Νίκου Καζαντζάκη, οι οποίες συμβάλλουν στην ευχερέστερη κατανόηση της κοσμοθεωρίας του. Ο ίδιος, από νεαρή ήδη ηλικία, προβληματιζόταν και εμπνεόταν από το ζήτημα της πίστης: οι βίοι των Αγίων, όπως εξομολογείται στην *Αναφορά* του, τον ενέπνεαν με τις μαρτυρικές ιστορίες τους, η εσώκλειστη ελληνογαλλική σχολή της Νάξου, όπου φοίτησε, τον δασκάλεσαν καλά τα θρησκευτικά δόγματα, όμως η κατοπινή του εμβάθυνση στην επιστήμη, στην εξελικτική θεωρία του Δαρβίνου και στον Κοπέρνικο, του γεννούν το σπόρο της αμφιβολίας και της αναζήτησης. Η Χριστιανική του πίστη σταδιακά μειώνεται, όμως επανέρχεται τακτικά στο συγγραφικό του προσκήνιο ως «μια κύστη που την αφαιρείς, αλλά ξαναμεγαλώνει».<sup>1</sup>

Ο Καζαντζάκης δεν ήταν θρησκευόμενος με την παραδοσιακή έννοια του όρου και δεν υπηρετούσε τυφλά το χριστιανικό δόγμα, λόγω των πολλαπλών διαβασμάτων κι επιστημονικών ερευνών του· εντούτοις, ασπάστηκε μια ιδεολογία βαθιά μυστικιστική, που απέβλεπε πέραν των φαινομένων, σε μια ακατάλυτη συμπαντική ενότητα. Για τη μετάγγιση αυτής της ιδεολογίας, τα θρησκευτικά πρόσωπα στάθηκαν χρήσιμοι αρωγοί του, οι οποίοι αναδείκνυαν τη σημασία του αγώνα και του χρέους του ανθρώπου προς τη ζωή αλλά και προς τον θάνατο. Υπό το παραπάνω πρίσμα, ο Καζαντζάκης παραμένει ο αιρετικός της νεοελληνικής λογοτεχνίας, μνημένος στα θεοσοφικά και τεκτονικά διδάγματα, του οποίου η περίπτωση παρουσιάζει πολύπτυχο ενδιαφέρον. Η μελέτη αυτή συνιστά μια σύντομη αναφορά στις επιρροές που δέχτηκε ο Έλληνας συγγραφέας, δια φωτίζοντας τα σημεία εκείνα του βίου και της εργογραφίας του, που τον καθιστούν σημαντικό φορέα της νεοελληνικής λογοτεχνικής παράδοσης.

**Λέξεις-Κλειδιά:** επιδράσεις, Θεός, Χριστιανισμός, φιλοσοφικά ρεύματα, επιστημονισμός

---

\* Η Ιωάννα Ξυναροπούλου είναι Μεταπτυχιακή Φοιτήτρια στο πρόγραμμα «Λογοτεχνία, σκέψη και πολιτισμός στον ελληνορωμαϊκό κόσμο» του τμήματος Φιλολογίας στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

<sup>1</sup> Peter Bien, *Οκτώ κεφάλαια για τον Νίκο Καζαντζάκη*, (Αθήνα: Καστανιώτη-Πανεπιστήμιο Κρήτης, 2007), 106

## Εισαγωγή

Ο Καζαντζάκης γαλουχήθηκε σε ένα περιβάλλον αυστηρό και συντηρητικό, το οποίο επέδρασε βαθιά στον ψυχισμό του και διαμόρφωσε τη μετέπειτα ανάγκη να επεκτείνει τον στοχασμό του σε εξωγενή, ευρωπαϊκά και ανατολικά ιδεολογικά ρεύματα, τα οποία ασπάστηκε, δημιουργώντας ενίοτε έντονες αντιφάσεις ως προς την πρόσληψη του έργου και του στοχασμού του.

Η πατρική φιγούρα αποτιμάται ως εφιαλτήριο της ιδιοσυγκρασίας του Καζαντζάκη. Στην *Αναφορά* του, μάλιστα, αποτινείται πως ο θάνατος του πατέρα του λύτρωσε την ψυχή του, τον αποδέσμευσε εν μέρει από την αιώνια καταπίεση.<sup>1</sup> Ωστόσο, αυτό που αξίζει να τονιστεί, είναι η παραβολική γλώσσα του Καζαντζάκη, όπου κατά την *Αναφορά* του, έχοντας ως παράδειγμα την οιδιπόδεια τραγωδία, νοεί τον θάνατο του πατέρα ως την αφετηρία της δικής του κυριαρχίας και πνευματικής του διαιώνισης. Η πατρική φιγούρα εδώ αποτελεί όχι μονάχα ένα οικείο πρόσωπο του κύκλου του, από το οποίο εν πολλοίς καταπιέσθηκε, αλλά και ένα αλληγορικό σημείο, που σκόπιμα τοποθετεί στο έργο του για να αναδείξει το χρέος του δικού του αγώνα, ως ο απότοκος, ο υιός που μεταλαμβάνοντας από τον πατέρα, φέρει το καθήκον να τον ξεπεράσει.<sup>2</sup> Σταδιακά, ο στοχασμός του διαμορφώνεται επηρεασμένος από θρησκευτικά και κοινωνικοπολιτικά ρεύματα του ευρωπαϊκού αλλά και του διεθνούς χώρου. Επιπλέον, σημαντικό στοιχείο υπήρξε και η μεταστροφή του από τον αισθητισμό στον ρεαλισμό και τον νατουραλισμό, τα οποία συνδυάζει με το έντονο μεταφυσικό στοιχείο. Η παρούσα έρευνα, ως εκ τούτου, μελετά τις κομβικές επιδράσεις του Καζαντζάκη, ιδίως φιλοσοφικά και πνευματικά, οι οποίες συντέλεσαν στην ανάδειξη της ιδιότυπης συγγραφικής του κληρονομιάς, από τα πρώιμα έως τα όψιμα αποκρυσταλλώματα του στοχασμού του.<sup>3</sup>

## Φιλοσοφικές Επιδράσεις

Ήδη από τα νεανικά του χρόνια, ο Καζαντζάκης διέπεται από βαθιές θρησκευτικές αλλά και κοινωνικές ανησυχίες. Ως μαθητής, επιχείρησε μάλιστα να ιδρύσει μια Φιλική Εταιρεία με ορισμένους ακόμα συμμαθητές του, μια φιλόδοξη προσπάθεια κοινωνικής

---

<sup>1</sup> Νίκος Καζαντζάκης, *Αναφορά στον Γκρέκο*, (Λευκωσία: εκδόσεις Καζαντζάκη, 1982), 487.

<sup>2</sup> Νίκος Καζαντζάκης, *Ασκητική*, (Αθήνα: εκδόσεις Καζαντζάκη, 1965), 61-62.

<sup>3</sup> Βλ.: «Η αντίληψη του Καζαντζάκη για την αισθητική ελευθερία εξελίσσεται γραμμικά σε μιαν αδιάσπαστη συνέχεια που βγαίνει μέσα από προηγούμενες ιδέες, οι οποίες μεταμορφώνονται χωρίς να αποσύρονται»: το παράθεμα: Peter Bien, *Καζαντζάκης: Η πολιτική του Πνεύματος*, (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2001), 239.

ανύψωσης που με τα χρόνια εγκαταλείφθηκε, και οι συνοδοιπόροι του, σύμφωνα με το έργο του *Αναφορά στον Γκρέκο*, επέλεξαν τον πιο στρωτό κι ανώδυνο δρόμο της ευτυχίας, που προέβλεπε την αδιαφορία για υπαρξιακά και ευρύτερα ανθρωπιστικά ζητήματα. Αντίστοιχα, το 1907 εντάσσεται στην Τεκτονική Στοά, η οποία είχε σκοπό να μιμηθεί τα χνάρια των μεγάλων πολιτικών, όπως του Βενιζέλου. Ωστόσο, σύντομα την εγκατέλειψε κρίνοντας πως η αυστηρή πολιτική στράτευση δεν του ταίριαζε.

Ο Τεκτονισμός ήταν ένα φιλοσοφικό κίνημα, το οποίο εμφανίστηκε επίσημα ήδη από το 1717. Ακολουθώντας τα μεταφυσικά διδάγματα των μεσαιωνικών χρόνων, προέκυψε από τη συνένωση των τεσσάρων Στοών του Λονδίνου σε μία ενιαία, επονομαζόμενη ως Μεγάλη Στοά του Λονδίνου και Ουεστμίνστερ.<sup>4</sup> Ως φιλοσοφικό κίνημα, που έτυχε ευρείας διάδοσης ως τα τέλη του 18ου αιώνα, ο τεκτονισμός στηριζόταν σε αρχές προοδευτικής φιλανθρωπίας κηρύσσοντας την ανεξιθρησκεία και αποζητώντας την Αλήθεια μέσω της ελευθερίας της σκέψης, μυώντας τους προσήλυτους του μέσω τελετουργιών και μυστηριακών τελετών. Απαράβατες αρχές του ήταν η πίστη στον Θεό και στην αθανασία της ψυχής, επιδιώκοντας παράλληλα τη διεύρυνση της συνείδησης πέραν των κοσμικών φαινομένων. Οι βαθμίδες του ενείχαν τα ακόλουθα τρία στάδια μύησης: Μαθητής, Εταίρος και Διδάσκαλος, οι οποίοι και συνεδρίαζαν σε ειδικούς χώρους, τις λεγόμενες Στοές.

Εντούτοις, δεν είναι γνωστό κατά πόσο αυτή η μύηση στον τεκτονισμό από το 1907 είναι ολοκληρωτικά έγκυρη, όπως αναφέρεται στο βιβλίο της Έλλης Αλεξίου από τον φίλο του Παντελή Πρεβελάκη,<sup>5</sup> αλλά και σε επιστολές του Κυριάκου Μητσοτάκη, ο οποίος συγχρόνως προσθέτει: «δεν γνωρίζουμε τίποτε άλλο για την τεκτονική του σταδιοδρομία, αν ανέβηκε δηλαδή σε ανώτερα στάδια και παρακολούθησε τεκτονικές εργασίες για πολλά χρόνια».<sup>6</sup> Πάντως, σε επιστολές του Καζαντζάκη που σώζονται, διαφαίνεται το λογοτεχνικό του ψευδώνυμο *Πέτρος Ψηλορείτης*, εντός ενός ουροβόρου όφι, που ήταν σύμβολο τεκτονικής Θεοσοφίας με τη φράση «έν τὸ πᾶν».

Ο Καζαντζάκης, μολονότι απορρίφθηκε η πρώτη αίτησή του για μύηση σε τεκτονική στοά, το 1930, δεν πτοήθηκε και λίγο αργότερα, έγινε μέλος σε Γαλλική Τεκτονική Στοά, καθώς η δεύτερη είχε καταργήσει τη θρησκευτική πίστη ως προαπαιτούμενο για την ένταξη ενός στον Τεκτονισμό, που, ωστόσο, δεν αναγνωριζόταν στις υπόλοιπες

<sup>4</sup> Δημήτρης Τσινικόπουλος, «Η επίδραση του Ελευθεροτεκτονισμού και της Θεοσοφίας στο έργο του Νίκου Καζαντζάκη» *Ανίχνευσις*, τχ. 52 (2021): 52-57.

<sup>5</sup> Έλλη Αλεξίου, *Για να γίνει μεγάλος: Βιογραφία του Νίκου Καζαντζάκη*, (Αθήνα: Καστανιώτη, 2004), 85.

<sup>6</sup> Κυριάκος Μητσοτάκης, *Ο Καζαντζάκης μιλεί για τον Θεό*, (Αθήνα: Μίνωας, 1971), 53.

χώρες. Έτσι, η Ελλάδα, ουδέποτε θεώρησε τον Καζαντζάκη ως επίσημο μέλος του Τεκτονισμού.

Πώς, όμως, διαφαίνεται η σχέση του Καζαντζάκη με τον Τεκτονισμό στο έργο του; Πρωτίστως, από την πίστη στα διάφορα πρόσωπα που λαμβάνει ο Θεός ανάμεσα στους αιώνες και στις εποχές. Αυτός ο θρησκευτικός συγκρητισμός ήταν απόρροια της εν λόγω φιλοσοφικής σκέψης, μεταβαίνοντας από το Χριστό, στον Βούδα στον Αλλάχ, στον Διόνυσο, στον Γιαχβέ, στον Ρα και ούτω καθ' εξής. Όμως, αυτό που ξεχωρίζει είναι το ένα και ακατάλυτο πρόσωπο του Θεού πίσω από τα ποικίλα προσωπεία που ενδύεται ανά τους αιώνες.<sup>7</sup> Ακόμα, υπερασπίζεται την άποψη πως ο Θεός αποτελεί τμήμα του εσωτερικού του ανθρώπου, κατά το μπερζονική «*élan vital*»,<sup>8</sup> αλλά και κατά τη ζωτική ορμή του Ηράκλειτου, δηλαδή την καθολική ροή των πραγμάτων.<sup>9</sup>

Αυτές οι απόψεις διαφαίνονται ακόμα εντόνως στην *Ασκητική*, όπου το καλό και το κακό συγχωνεύονται σε μια ενότητα, καταλήγοντας παράλληλα πως «και το ένα τούτο, δεν υπάρχει».<sup>10</sup> Κεντρικός πυρήνας αυτής της θεωρίας αποτελεί, συνεπώς, η αρχή πως ο άνθρωπος μάχεται διά βίου να μετουσιώσει την ύλη σε Πνεύμα, να φτάσει να κατακτήσει την αιώνια Αλήθεια των πραγμάτων, αντίληψη η οποία ενσωματώνεται σε όλα τα καζαντζακικά κείμενα, με τους ήρωες συχνά να επικαλούνται τα δίπολα της κόλασης και του παραδείσου αλλά συνάμα, να οδηγούνται και στη διάψευση αυτών, μέσω του ατομικού τους αγώνα. Επηρεασμένος, παράλληλα, από τη θεοσοφία, ο Καζαντζάκης, υπό μια έννοια, απαρνιόταν την ύπαρξη μιας κόλασης —παρά την τακτική του αναφορά σε αυτήν— καθώς οι πρωταγωνιστές των έργων του λαμβάνουν τη μορφή ενός αγίου ή ήρωα, ενώ, κατά το πρότυπο της Θεοσοφίας, οι αρνητικοί χαρακτήρες αποτελούν μια διττή και εξιλεωτική όψη, όπως ο Ιούδας και ο Κάιν.

Σε στενή συνάφεια με τη Θεοσοφία, συνακόλουθα, ο Καζαντζάκης πίστευε στην ανάγκη αλλαγής των Ευαγγελίων, προτρέποντας την αναδιαμόρφωσή τους. Ο ίδιος,

---

<sup>7</sup> Βλ.: Καζαντζάκης, *Ασκητική*.

<sup>8</sup> «Στη νεότερη μορφή, ο βιταλισμός συνδέθηκε με τη “φυσική φιλοσοφία” του γερμανικού ιδεαλισμού των πρώτων δεκαετιών του 19ου αιώνα. Βιταλιστιστικές αντιλήψεις για τη θεότητα έχουμε, όμως, πολύ παλιότερα από τον Τζιορντάνο Μπρούνο ή τον μυστικιστή Γιάκομπ Μπέμε, όπου ο θεός είναι κυριολεκτικά πανταχού παρών, σε κάθε μώριο της οργανικής και ανόργανης ύλης. Προς μια τέτοια σύνδεση βιταλισμού και μυστικισμού κατευθυνόταν μάλλον ο Καζαντζάκης»: το παράθεμα: Αντώνης Γλυτζουρής, *Πόθοι αετού και φτερά πεταλούδας. Το πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη και οι ευρωπαϊκές πρωτοπορίες της εποχής του. Συμβολή στη μελέτη της Παρακμής στη νεοελληνική δραματολογία των αρχών του εικοστού αιώνα*, (Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2009, 353.

<sup>9</sup> Βρασίδης Καραλής, *Ο Νίκος Καζαντζάκης και το παλίμψηστο της ιστορίας: Δοκίμιο επί της οντοποίας και της καλλιτεχνικής δημιουργίας*, (Αθήνα: Κανάκη, 1994), 281.

<sup>10</sup> Καζαντζάκης, *Ασκητική*, 95.

δεινός μελετητής των Γραφών, είχε επισημάνει μεταξύ άλλων: «προσπαθώ να ξανα-σαρκώσω την ουσία του Χριστού, παραμερίζοντας τις σκουριές, τις ψευτιές και τις μικρότητες που τον φόρτωσαν και τον παραμόρφωσαν όλες οι εκκλησίες και όλοι οι ρασοφόροι της Χριστιανοσύνης».<sup>11</sup> Υπερασπιζόταν, ακόμα, την ευρέως αποδεκτή άποψη στους κύκλους των τεκτόνων και των θεοσοφιστών, πως ο Ιησούς είχε μαθητεύσει κοντά σε Εσσαίους, καθώς και πως στην πραγματικότητα ήταν άνθρωπος, που όμως ενείχε τον Θεό, όμοια με τους υπόλοιπους θνητούς. Καταλήγει στο πόρισμα της *Ασκητικής-Salvatore Dei*: πως ο Θεός είναι αυτός που πρέπει να σωθεί και χρήζει βοήθειας<sup>12</sup>, πως ο κάθε άνθρωπος είναι συνακόλουθα Θεάνθρωπος και πως χρέος του είναι να ακολουθήσει το πρότυπο του Χριστού και να φτάσει ως τη θέωση μέσω του διαρκούς αγώνα.<sup>13</sup>

Τι είναι, όμως, ο Ιησούς για τον Καζαντζάκη; Τίποτα περισσότερο ή λιγότερο από τον αιώνιο Ποιητή, τον μεγάλο κοινωνικό ριζοσπάστη που στο θεμέλιο του αγώνα του, έχει τις ίδιες ιδεολογίες με τον Καζαντζάκη ως συγγραφέα. Δεν είναι μονάχα το ανθρώπινο πάθος της ζωής και του θανάτου, η αιώνια αναγέννηση αυτού, η απλή μετουσίωση του θανάτου σε Ανάσταση και επαναδημιουργία, αλλά και το υψηλότερο κέλευσμα του ανθρώπου εν ζωή, προτού διαβεί τις πύλες του θανάτου. Ο Ιησούς ήταν αυτός που κίνησε τον τροχό της ιστορίας σε ένα νέο ρεύμα, επισύροντας μετά θάνατον ένα μεγάλο κύμα θρησκευτικού φανατισμού.

Μολονότι λοιπόν νέος ακόμη, η φιλομάθεια τον κυριεύε· από νωρίς ήρθε σε επαφή με τη γαλλική λογοτεχνία, διάβαζε Hugo, Mallarmé και Rousseau, μνήθηκε σε ιταλικά αναγνώσματα και σε πολλά, ακόμα, ελληνικά. Καθώς αυξάνονταν σε ποικιλία τα αναγνώσματά του, ο Καζαντζάκης ολοένα στρεφόταν προς τα μεγάλα έργα του δυτικού πολιτισμού. Δεν πρόκειται, ωστόσο, για απλή μίμηση αυτών, αλλά για δημιουργική αφομοίωσή τους. Το τέλος του 19ου αιώνα θα φέρει συνακόλουθα την πτώση του ρομαντισμού, καθώς νέα λογοτεχνικά ρεύματα έρχονται στο προσκήνιο από τη δύση, όπως ο νατουραλισμός, τον οποίο νωρίς επεξεργάζεται στα πρωτόλειά του.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> Καζαντζάκης, *Ο ασυμβίβαστος*, (Αθήνα: εκδ. Ελένης Καζαντζάκη, 1977), 591.

<sup>12</sup> «Χαράζει στην *Ασκητική* μια νέα ηθική. Ας είναι καλά ο Θεοφονιάς ο Νίτσε, γράφει στην Αναφορά στον Γκρέκο, που μου άνοιξε τα μάτια, τον ορίζοντα του νου, κι έμαθα να συνυπάρχω με το κακό, να παραχωρώ στην άρνηση το μερίδιο της ζωής που της ανήκει»: το παράθεμα: Γεώργιος Ε. Στεφανάκης, *Αναφορά στον Καζαντζάκη*, (Αθήνα: Καστανιώτη, 2007), 21-22.

<sup>13</sup> Νίκος Καζαντζάκης, *Ο Τελευταίος Πειρασμός*, (Λευκωσία: εκδόσεις Καζαντζάκη, 1984), 25.

<sup>14</sup> Ευάγγελος Αθανασόπουλος, *Το τέλος της μαθητείας του στον αισθητισμό*, Ημερίδα για τον Νίκο Καζαντζάκη, 27 Νοεμβρίου 2007, (Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, 2010), 143.

Ο 20ός αιώνας φέρει μαζί του ισχυρές ιδεολογικές επαναστάσεις: η απόρριψη του στυγνού ορθολογισμού και η σταδιακή υποχώρηση της θετικιστικής αυθεντίας, ευθυγραμμίζουν τον Καζαντζάκη με τις επιταγές της νέας εποχής. Η ήττα του πολέμου<sup>15</sup> αλλά και μετέπειτα, οι Βαλκανικοί πόλεμοι, η κατάρρευση του οράματος της Μεγαλης Ιδέας σε συνδυασμό με τις φιλελεύθερες βενιζελικές ιδέες, θα αποτελέσουν κομβικούς άξονες για την εξέλιξη της ιδεολογίας και του προσανατολισμού των έργων του Καζαντζάκη. Η Ελλάδα μετουσιώνεται με τη σειρά της σε μια ιδέα, σε ένα όραμα οικουμενικό, με τις αξίες και τα πιστεύω της να κατευθύνονται προς ένα μονοπάτι περισσότερο εξευρωπαϊσμένο, στο οποίο η καζαντζακική οπτική έμελλε να συνδράμει καθοριστικά.<sup>16</sup>

Το 1914, όταν επισκέπτεται για πρώτη φορά το Άγιον Όρος μαζί με τον Σικελιανό,<sup>17</sup> αποφασίζουν να ιδρύσουν μια νέα θρησκεία, που θα αποτελούσε ένα αμάλγαμα αρχαιοελληνικής, βουδιστικής και χριστιανικής πίστεως. Τα μεγαλεπήβολα αυτά οράματα εμφανίζονται στο πρωταρχικό στάδιο τους μέσα από τις αναφορές σε μεσσίες και πολιτικοκοινωνικούς αρχηγούς στα έργα του Καζαντζάκη, καθώς έβλεπε τον εαυτό του εφάμιλλο ενός Χριστού ή Βούδα, ακόμη και ενός Ομήρου ή ενός Lenin κατά την περίοδο του κομμουνισμού στη Ρωσία. Ο Σικελιανός, αντίστοιχα, επεδίωκε να αναβιώσει στη μνήμη των σύγχρονων Ελλήνων τις αρχέγονες ιερατικές μορφές, τα Δελφικά Μυστήρια και τους Ολύμπιους Θεούς, ανασταίνοντας με αυτόν τον τρόπο την αρχαιοελληνική, επί αιώνων ξεχασμένη αίγλη του αρχαιοελληνικού πανθέου.

Ο Εθνικός Διχασμός και οι δυσμενείς συνθήκες που επικρατούσαν στην Ελλάδα έπειτα από τη Μικρασιατική Καταστροφή, ωθούν τον Καζαντζάκη εκ νέου σε αναζητήσεις, μακριά από την Ελλάδα. Ο σπόρος των ιδεών αυτών οδηγεί σταδιακά στη γέννηση και τη μέστωση του Οδυσσειακού έπους του Καζαντζάκη, συντεθειμένου από τον συμβολικό αριθμό τρία, ήτοι, από 33.333 στίχους, το οποίο ο ίδιος θεωρούσε ως το κορυφαίο δημιούργημα και υψηλό σκοπό της ζωής του.<sup>18</sup>

Οι επιδράσεις του καζαντζακικού Οδυσσέα, δεν είναι μόνο ομηρικές, αλλά επηρεασμένες έντονα και από τη φιλοσοφία του Henri Bergson: ο Οδυσσέας, στο μεταίχμιο

---

<sup>15</sup> Καραλής, *Ο Νίκος Καζαντζάκης και το παλίμψηστο της ιστορίας*, 96.

<sup>16</sup> Νίκος Καζαντζάκης, *Άγιον Όρος Νοέμβρης-Δεκέμβρης 1914*, (Ηράκλειο: Μουσείο Νίκου Καζαντζάκη, 2020), 83.

<sup>17</sup> Πέτρος Χαρτοκόλλης, «Ο Καζαντζάκης στο Άγιον Όρος», *Νέα Εστία*, τχ. 1806, (2007), 1204.

<sup>18</sup> «[...] ο Καζαντζάκης επέμενε ότι η Οδύσειά του ήταν η «Κρανγή του ερχόμενου Ανθρώπου», εννοώντας μ' αυτό ότι ήλπιζε πως το έπος, σαν μια κοίτη ποταμού που περιμένει, θα προσφέρει μια νέα κατανόηση, στην οποία θα κυλούσε η πραγματικότητα όταν θα έφτανε η κατάλληλη στιγμή»· το παράθεμα: Peter Bien, *Οκτώ κεφάλαια για τον Νίκο Καζαντζάκη*, 54.

ενός κόσμου παρηκμασμένου, εγκαταλείπει την Ιθάκη, απαρνείται τη Δύση, για να ασπαστεί τα κομμουνιστικά πιστεύω των Ρώσων για να τα υπερβεί έπειτα κι αυτά.<sup>19</sup> Συνομιλεί με τον Lenin, τον Stalin και με πολλές ακόμα πολιτικές και πνευματικές μορφές, τις ιδέες των οποίων, αφού τις ασπαστεί, τις υπερβαίνει στρεφόμενος στον εαυτό του για την εύρεση της απόλυτης αλήθειας· εξελίσσεται μαζί με την ιστορία, χάρη στην ορμητική «élan vital» που τον σπρώχνει στον αγώνα, καταφέρνει μια ολιστική θεώρηση της συγχρονίας παντρεύοντας τον αρχαίο με το σύγχρονο κόσμο. Ο Οδυσσέας ξεκινάει εκπληρώνοντας, πρωτίστως, τις ανάγκες της σάρκας, μεταβαίνει στις πολεμικές αξίες της γενναιότητας και της ανδρείας και με το πέρας του έπους, ωθείται προς τον εξευγενισμό του πνεύματος, ώσπου καταλήγει στον Νου, που συνδέει όλες τις φάσεις σε μία και καθαυτή λειτουργία.<sup>20</sup>

Η συνολική ιδεολογία του Καζαντζάκη, ενσωματώνεται με τον καλύτερο δυνατό τρόπο στο έπος της Οδύσσειας,<sup>21</sup> αποκαλύπτοντας όλες τις ιδεολογικές παρυφές και τις στοχαστικές αναμετρήσεις μιας εσωτερικότητας, που αναδύεται έξωθεν. Ο ποιητής του επεδίωξε καλλιτεχνικά να οδηγήσει τον αναγνώστη σε μια πλήρη θέαση της Ολότητας μέσα από το εκτενέστατο αυτό έργο τέχνης· όμως, η μεμονωμένη οπτική του πολύπαθου Οδυσσέα, διαψεύδει αυτήν την πολύ φιλόδοξη οπτική, προσεγγίζοντας μια, κατά το μάλλον, ατομική ιδεολογία. Ο Οδυσσέας, γόνος μιας σύγχρονης του ποιητή εποχής, αναδεικνύει το κοσμογονικό του όραμα από την πολιτική και κοινωνική κινητοποίηση στις εσωτερικές αναζητήσεις, μέσω μιας δονκιχωτικής όψεως, μιας ουτοπίας που δίνει τη θέση της, με τη σειρά της, στο ολικό καζαντζακικό όραμα της εσωτερικής πάλης του ανθρώπου.

Τα αντιμαχόμενα στοιχεία, η ηθική, το καλό και το κακό, εν τέλει αποτελούν μια και καθαυτή ουσία που φανερώνει την ενότητα του σύμπαντος. Μεσσιανικές μορφές και εξέχοντες στοχαστές των καιρών και των ποικίλων εποχών ανέρχονται πάλι στο προσκήνιο: ο Χριστός, ο Βούδας, ο Μωυσής και ο Άγιος Φραγκίσκος της Ασίζης, ο Δάντης, ο Όμηρος και ο Πλάτων δεν αποτελούν στο καζαντζακικό όραμα παρά μορφές οικουμενικές, οι οποίες εκφράζουν την ιδεολογία του.

Την πτώση του δυτικού πολιτισμού ο Καζαντζάκης αποτυπώνει εναργώς, όχι μόνον στα ταξιδιωτικά του, αλλά και στα δοκιμιακά και παιδικά του συνθέματα: όπως

<sup>19</sup> Peter Bien, *Οκτώ κεφάλαια για τον Νίκο Καζαντζάκη*, 37.

<sup>20</sup> Peter Bien, *Οκτώ κεφάλαια για τον Νίκο Καζαντζάκη*, 39.

<sup>21</sup> Γιάννης Σμυρνωτάκης, *Η ποίηση του Καζαντζάκη και η «Οδύσσεια». Αναμνηστικό Λεύκωμα Νίκου Καζαντζάκη*, (Αθήνα: Δίφρος, 1961), 35.

ο υπαρξιακός φιλόσοφος Spengler,<sup>22</sup> του οποίου τα έργα είχε μελετήσει καλά ο Καζαντζάκης. Η παρακμή του δυτικού κόσμου, όπως διατυπώθηκε από τον Γερμανό διανοητή, στην καζαντζακική εργογραφία προσλαμβάνει τη μορφή ενός κόσμου που αποσυντίθεται και κατόπιν αναγεννιέται από τα σπαράγματα του, δίνοντας τη θέση του σε νέες εποχές και ιδεολογίες.<sup>23</sup>

Ο Καζαντζάκης αναγνώρισε τον μηδενισμό, αλλά είδε μέσω αυτού την εκδίπλωση της ελευθερίας και της αναγέννησης των αξιών και αυτές μετάγγισε στο έργο του.<sup>24</sup> Ο δυϊσμός τελικά καταργείται, διότι εκείνο που επιδιώκεται πάνω απ' όλα να εκφραστεί, είναι ο μονισμός και η πληρότητα μιας θεωρίας που δε χρήζει αντιφάσεων.<sup>25</sup>

Οι θρησκευτικές παρυφές του Καζαντζάκη μετασηματίζονται σε έναν σύνθετο μύθο. Η αλλοίωση της θρησκευτικής πίστης του από το δαρβινισμό τον οδήγησε στην απόρριψη των διδαχών της Παλαιάς Διαθήκης, πως ο Θεός έχτισε τον κόσμο σε έξι μέρες και την έβδομη ξεκουράστηκε. Αντ' αυτού, ασπάζεται τη θεωρία της εξέλιξης, όπου πολλά είδη έμβιων οργανισμών προκύπτουν μέσα από αυτήν την εξελικτική διαδικασία, και ο άνθρωπος δεν αποτελεί παρά μονάχα ένα εξ αυτών των ποικίλων ειδών.

Δεν εμμένει, ωστόσο, ούτε σε αυτήν την πιο επιστημολογική θεώρηση. Προσθέτει στην εξελικτική θεωρία το στοιχείο της πνευματικότητας, όπου στον ανθρώπινο βίο και στον κόσμο εν γένει, ενυπάρχει ένας απώτερος σκοπός, τον οποίο εμπερικλείει ο διαρκής του αγώνας. Τα θεμέλια της εν λόγω αποτίμησης, δημιουργήθηκαν ήδη από το 1908, όταν ο Καζαντζάκης σπούδαζε στο Παρίσι.<sup>26</sup> Καταλήγει στο πόρισμα πως

---

<sup>22</sup> Μαίρη Σταύρου, *Ο υπαρξιακός Καζαντζάκης*, (Αθήνα: Δρόμων, 2001), 63-64.

<sup>23</sup> «Προχωρούσε μόνος του, με ανυποχώρητο πείσμα, αγνοώντας τις ανατροπές στον λόγο της εποχής, περιφρονώντας τη γλώσσα, τη ρητορική, την αισθητική του μοντερνισμού, κρατώντας από την παράδοση πολλά γνωρίσματα που είχαν ανεπανόρθωτα παλιώσει: υπερασπιζόταν μια “ηρωική” θεώρηση της λογοτεχνίας και του συγγραφέα, έμφορτη από ιδεολογική έξαψη και μεταφυσική αγωνία»· το παράθεμα: Δημήτρης Δημηρούλης, «Ο Καζαντζάκης και η Γενιά του '30», στο: *Ο Καζαντζάκης στον 21ο αιώνα. Πρακτικά του Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου, «Νίκος Καζαντζάκης 2007, πενήντα χρόνια μετά»*, (Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2010), 88.

<sup>24</sup> «Ο άνθρωπος στον αγώνα του για την ελευθερία έχει να υπερνικήσει πολλά εμπόδια και μεγάλες αντιξοότητες. Το τελευταίο του εμπόδιο είναι να ελευθερωθεί από την ελευθερία, να λυτρωθεί από την λύτρωση»· το παράθεμα: Γεώργιος Κουμάκης, *Νίκος Καζαντζάκης: Θεμελιώδη προβλήματα της φιλοσοφίας του*, (Αθήνα: 1996), 23.

<sup>25</sup> «Η κεντρική προσπάθεια του Καζαντζάκη είναι η «αποκάλυψη» της ουσίας (Ψυχή, Πνεύμα) μέσα στα οριακά της «φαινόμενα», το «ξεγύμνωμα» του «ανθρώπου των ανθρώπων», όπως είχε πει χαρακτηριστικά ο πατριάρχης της μοντέρνας πολιτισμικής δυσαρέσκειας και αναζητητής του ακέραιου «φυσικού» ανθρώπου Ρουσό»· το παράθεμα: Κλεοπάτρα Λεονταρίδου, *Η νεορομαντική βιοθεωρία του Καζαντζάκη*, (Αθήνα: Θεμέλιο, 1981), 238.

<sup>26</sup> Αλεξίου, *Για να γίνει μεγάλος*, 55.

θνητά και αθάνατα όντα εργάζονται από κοινού για τη σωτηρία της ψυχής, μέσα από διαδοχικές κλίμακες, από τα χαμηλότερα στα υψηλότερα στρώματα ύλης και νόησης.<sup>27</sup>

Καθώς, όμως, η θρησκευτική πίστη δεν μπορεί να αποδοθεί με επιστημονικούς όρους, χρησιμοποίησε ένα παραβολικό σύστημα από μεσσιανικές μορφές για να κηρύξει το δικό του Πιστεύω. Είτε, λοιπόν, αναφερόμαστε στον Ιησού, τον Βούδα ή τον Οδυσσέα, η χριστιανική πίστη συναπαντά τη βιταλιστική ορμή, δημιουργώντας ένα κράμα ηρώων και αγίων ταυτόχρονα, πρότυπο το οποίο ενσαρκώνουν και όλοι σχεδόν οι πρωταγωνιστικοί ήρωες των τραγωδιών και των μυθιστορημάτων. Αντιστρατεύεται, συνεπώς, στο χριστιανικό δόγμα του Μεσσία, που κηρύττει πως ο Θεός είναι τέλειος, καθολικός και στατικός, αντιπροτείνοντας έναν Θεό διαρκώς εξελισσόμενο, μεταβαλλόμενο σύμφωνα με τη δαρβινική εξέλιξη, που ωθεί μαζί του και τα υπόλοιπα είδη στην επίτευξη της υπαρξιακής τελειότητας.<sup>28</sup>

Η βαθιά επιρροή του Nietzsche, ωστόσο, έστρεψε τον στοχασμό του από τη χριστιανική οικουμενικότητα του «εμείς» στο αγιοποιημένο καθήκον του «εγώ», γι' αυτό και ο Χριστός του Καζαντζάκη φέρει ένα εξατομικευμένο χρέος στον κάθε άνθρωπο, και δια μέσω αυτού του επιμερισμού, συνθέτει τον ενιαίο αγώνα της λύτρωσης.<sup>29</sup> Ασπάστηκε τη νιτσεϊκή αντίληψη πως η ελεημοσύνη και η υπομονή φέρουν συνακόλουθα και την παρακμή του ατόμου. Από εδώ πηγάζει και η δείξη των σφαλμάτων και της παρακμής των κληρικών, η προσποιητή ευγένεια και η αγάπη αυτών, που αποτελεί για τον Καζαντζάκη αντικείμενο αποστροφής και χλεύης.

Ο *Ακρίτας*, μάλιστα, που συνθέτει την περίοδο του Κυπριακού αγώνα, το 1955, αποτελεί πάλι μια βιταλιστική σύνθεση, εμπνευσμένη εντόνως από τους κοινωνικοαπελευθερωτικούς αγώνες της εποχής του, που με τόση θέρμη ασπάστηκε και θέλησε να συνδράμει με το δικό του τρόπο. Το έργο προετοιμαζόταν από το δημιουργό του ήδη από το 1939, όμως ανέμενε να μεστώσει πρώτα μέσα του, θέλοντας να αποτελέσει το «Κύκνειο άσμα» του, όπως γράφει σε μια επιστολή στον Πρεβελάκη.<sup>30</sup>

<sup>27</sup> «Θεός για τον Καζαντζάκη είναι ολόκληρη η εξελικτική διαδικασία, από την αγνή, άυλη ζωτική δύναμη ως τις διαδοχικές υλιστικές ενσαρκώσεις στα ορυκτά, στα φυτά, τα ζώα και τους ανθρώπους και ξανά πίσω στην αγνή άυλη ζωτική δύναμη, μετά την οποία ο κύκλος της εξέλιξης αρχίζει από την αρχή»· το παράθεμα: Bien, *Οκτώ κεφάλαια για τον Νίκο Καζαντζάκη*, 155.

<sup>28</sup> «Θεός για τον Καζαντζάκη είναι ολόκληρη η εξελικτική διαδικασία, από την αγνή, άυλη ζωτική δύναμη ως τις διαδοχικές υλιστικές ενσαρκώσεις στα ορυκτά, στα φυτά, τα ζώα και τους ανθρώπους και ξανά πίσω στην αγνή άυλη ζωτική δύναμη, μετά την οποία ο κύκλος της εξέλιξης αρχίζει από την αρχή»· το παράθεμα: Bien, *Οκτώ κεφάλαια για τον Νίκο Καζαντζάκη*, 155.

<sup>29</sup> Λεονταρίδου, *Η νεορομαντική βιοθεωρία του Καζαντζάκη*, 238.

<sup>30</sup> «Θα 'θελα —άραγε θα μπορέσω;— ο *Ακρίτας* να 'ναι πολύ διαφορετικός από την *Οδύσσεια*. Εδώ λέω ν' ανέβω στο πιο αψηλό πάτωμα, πέρα από τη σαρκική πραγματικότητα, εκεί όπου τα ζώα, τα δέντρα

Γερμανοί διανοητές, μεταξύ άλλων αξιοσημείωτων ευρωπαϊκών και διεθνών επιρροών, όπως, ο Novalis, ο Rilke και φυσικά ο ιδεολογικός του φάρος, Friedrich Nietzsche,<sup>31</sup> συντέλεσαν στην εδραίωση της ευρύτερης επιρροής του, δίχως όμως, να είναι εντελώς σχηματοποιημένη, ερήμην της παρουσίας του Johann Wolfgang von Goethe, ορίζοντας την αξία του ως λογοτέχνη πλέον διεθνούς πλαισίου, προτάσσοντας την Ελλάδα στο ιδεολογικό προσκήνιο της Δύσης. Δεν είναι άλλωστε, παράταιρο πως η ελληνολατρική προσέγγιση του μεγάλου Goethe αλλά και του Nietzsche στα έργα και στον στοχασμό τους, διέπνευσε τη θεωρητική αλλά και μεταφραστική εξέλιξη του ίδιου. Ο Nietzsche τον μυεί πρωτίστως στην ανύψωση του *Υπερανθρώπου*<sup>32</sup> ως επιτακτικό κέλευσμα του ζωτικού του αγώνα του βίου, ενώ ο Goethe, ορίζοντας τον καθολικό άνθρωπο ως κλασσική και αδιάσειστη πτυχή του έργου και της ιδεολογίας του, τον οδηγεί μοιραία στην επιταγή της εξομοίωσης του ανθρώπου με τον Θεό. Κατ' αυτόν τον τρόπο, εναρμονίζεται η ψυχή και το σώμα με την ελευθερία και την ένταση των ανθρώπινων επιθυμιών, ενώ η ηθικοπλαστική απελευθέρωση του ανθρώπου εναντιώνεται στο άκαμπτο χριστιανικό δόγμα. Έτσι, μέσα από την αταραξία και την εναρμόνιση των παθών του ανθρώπου, που, ξεσπώντας με σφοδρότητα, τον εγκαταλείπουν, ο άνθρωπος αποκτά την επίγνωση της ατελέσφορης ματαιότητάς τους

Έτσι, η ηθική ταλάντευση μεταξύ των παθών, των αισθήσεων του ανθρώπου, που κείται μεταξύ μεγάλων πειρασμών και διλημμάτων, είναι μια τακτική αλλά και μια θεώρηση φιλοσοφική που αντλεί ο Καζαντζάκης από την εργογραφία του Goethe. *Τα πάθη του νεαρού Βέρθερου*,<sup>33</sup> ενδεικτικά, σμιλεύουν τμηματικά τα πρωτόλειά του, το δράμα του *Ξημερώνει*, το έντονα αισθησιακό *Όφεις και Κρίνο*, *τις Σπασμένες Ψυχές*.<sup>34</sup> αλλά και αργότερα, εντάσσεται εμμέσως σε πτυχές των μυθιστορημάτων του, πρωτευόντων αλλά και στα δράματα, τα ταξιδιωτικά, την *Ασκητική* και την *Οδύσσειά* του, που αφομοιώνονται και αντικατοπτρίζουν, τώρα εναργέστερα, την καζαντζακική θεώρηση του κόσμου και του ανθρώπινου χρέους.

---

κι οι πηγές και τα παραμύθια μιλούν σαν άνθρωποι, κι οι άνθρωποι περπατούν στους δρόμους ή πολεμούν στην έρημο σαν παραμύθια. Θα εξαφανίσω τον καιρό και τον τόπο, θα παίξω ελεύτερος από τα δεσμά της λογικής, θα χορέψω χωρίς πόδια.» το παράθεμα: Παντελής Πρεβελάκης, *Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Παντελή Πρεβελάκη*, (Αθήνα: εκδόσεις Καζαντζάκη, 1984), 262.

<sup>31</sup> Νίκος Καζαντζάκης, *Ο Φρειδερίκος Νίτσε εν τη φιλοσοφία του Δικαίου και της Πολιτείας*, εισαγ.-επιμ. Στ. Πάτροκλος, (Αθήνα: εκδόσεις Καζαντζάκη, 2006), 29.

<sup>32</sup> Φρίντριχ Νίτσε, *Τάδε έφη Ζαρατούστρας*, μτφρ. Μ. Μενάλκας, (Αθήνα: Παρνασσός), 1970.

<sup>33</sup> Πετροπούλου, *Οι άγραφες σελίδες ενός μελλομένου Φάουστ*, *Εισαγωγή στο έργο του Καζαντζάκη*, 157.

<sup>34</sup> Θανάσης Αγάθος «Σπασμένες ψυχές»: το μαύρο πρόβατο της καζαντζακικής πεζογραφίας», στο: Έρη Σταυροπούλου, Θανάσης Αγάθος (επιμ.), *Νίκος Καζαντζάκης. Παραμορφώσεις, Παραλείψεις, Μυθοποιήσεις*, (Αθήνα: Γκοβόστης, 2011), 15-31.

Κάποτε μάλιστα, σε επιστολές του, ο Καζαντζάκης εξομολογείται την επιθυμία του να καταπιαστεί ολοκληρωτικά και άμεσα πλέον, με τον Φάουστ, να δημιουργήσει έναν δικό του αντίστοιχο οικουμενικών παθών χαρακτήρα, αρμόζων στο πνεύμα του Goethe: «Καλή στιγμή να βάλω μπρος τον Τρίτο Φάουστ, την Καταθύρα — τα ολόστερνα λόγια που λες πριν πεθάνεις [...] ο Τρίτος Φάουστ, ολότελα διαφορετικός από τον Φάουστ του Goethe, ολότελα αντιστραμμένοι οι ρόλοι, δύσκολο έργο πολύ, γιατί έχω να παλέψω με φοβερά προηγούμενα. Μα θα το προσπαθήσω να μη ντροπιαστώ».<sup>35</sup>

Όμως ο μύθος του *Φάουστ*, αλλά και η αρχαιοελληνική μυθολογία και η αγιολογία αναβιώνει πάλι έντονα μέσα από τα μυθιστορήματά του, ακόμη κι αν δεν πραγματώθηκε η ακριβής επιθυμία ανασύστασης ενός Φάουστ. Διότι, η μείζων μορφή αυτή του Γερμανού στοχαστή και λογοτέχνη, αποτύπωνε όλον τον ανθρώπινο αγώνα, την οδύνη της ζωής και τη δυσκολία της ανάβασης ενός ανήφορου, αλλά και του μέλλοντος ανθρώπου που πασχίζει να λυτρωθεί από τα δεσμά του Πειρασμού και του Πάθους. Πρόκειται για μια ιδέα άρσης του ατόμου από τα στενά όρια του εαυτού, μια διαδικασία αυτοπραγμάτωσης και τελικής ελευθέρωσης. Η τραγωδία του κατά Καζαντζάκη Φάουστ, θα επιτελούσε ακριβώς αυτή τη λειτουργία, με τον τελικό θάνατο του ήρωα του Goethe τελικά να πεθαίνει ως εξιλαστήριο θύμα, αντίστοιχο της χριστιανικής Σταύρωσης για τη σωτηρία του ανθρώπινου γένους.

Μία από τις πρωταρχικές έννοιες των καζαντζακικών έργων αποτελεί η αγωνία μετουσίωσης της ύλης σε πνεύμα· γι' αυτό και οι πρώιμες επιρροές του συγγραφέα από τον Αισθητισμό γρήγορα εγκαταλείπονται από τον ίδιο. Χρέος του ανθρώπου δεν είναι να πασχίζει για το Κάλλος, μήτε την Ηθική, αλλά για την απελευθέρωσή του από τα στεγανά όρια του εαυτού και της κοινωνίας. Έτσι, στρέφοντας την προσοχή του εσωτερικά θα καταφέρει να φτάσει στην πλήρη αυτοσυνειδησία. Όπως χαρακτηριστικά γράφει στο Πιστεύω του: «Τρέμω. Είσαι συ ο Θεός μου; Το σώμα σου είναι γιομάτο μνήμη. Σαν ένας χρόνια φυλακισμένος ξόμπλιασες με αλλόκοτα δέντρα και μαλλιαρούς δράκους, μ' αιματερές περιπέτειες, με κραυγές και χρονολογίες τα μπράτσα σου και το στήθος. [...] Πιάνεσαι από τα δέντρα, από τα ζώα, πατάς τον άνθρωπο, φωνάζεις. Ανηφορίζεις τον ατέλειωτο μαύρο γκρεμό του θανάτου και τρέμεις».<sup>36</sup>

Η μετουσίωση ως έννοια στον Καζαντζάκη ενέχει ακόμη τη χριστιανική της διάσταση, ήτοι της νηστείας που έπεται η μετάληψη, η Θεία Κοινωνία, της ιεροποίησης

<sup>35</sup> Πρεβελάκης, *Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Παντελή Πρεβελάκη*, 567.

<sup>36</sup> D. A. Dombrowski, *Ο Καζαντζάκης και ο Θεός: Μετουσίωση, στο Εισαγωγή στο έργο του Καζαντζάκη*, 657.

της ύλης μέσω της αποχής από αυτήν.<sup>37</sup> Από εδώ πηγάζουν και οι μείζονες θεματικές αντιλήψεις του συγγραφέα: το θέμα του έρωτος, οι ποικίλες εκφάνσεις αυτού, οι χαρακτηριστές των έργων του ως παραβολικά σημάδια και αναβαθμοί μετουσίωσης, με τους βασικούς ήρωες να αποτελούν τους εγγύτερους προς το πνεύμα και τους δευτερεύοντες τους εγγύτερους προς την ύλη. Η ύλη συνάδει με τη φάση της προ-μετουσίωσης ή της υλικής ακόμα πορείας αυτών, ώστε να μεγεθύνεται η τελική μετουσίωση των κεντρικών προσώπων. Η Γυναίκα ως κεντρικός πειρασμός,<sup>38</sup> που ξεστρατίζει τον άνθρωπο από την επίτευξη της μετουσίωσης,<sup>39</sup> είναι παραδειγματικός αλλά κομβικός άξονας του καζαντζακικού έργου, και δεν περιορίζεται απαραίτητα μόνο στον Χριστιανισμό, καθώς έχουμε, για παράδειγμα, τη μετουσίωση του Οδυσσέα. Υπό το πρίσμα αυτής της διαδικασίας, ο άνθρωπος οφείλει να αποδεχθεί τη ζώδη πλευρά του, δίχως να αρνείται καμιά του πλευρά, καθώς η βασική του, η χοϊκή, συνάδει με τα αρχαϊκά στάδια της εξέλιξής του. Ο άνθρωπος θα μπορούσε να συσχετιστεί εδώ με τον μύθο της νυχτερίδας.<sup>40</sup>

Υπό το φως, λοιπόν, ενός Χριστού, που σταυρώνεται για να αναστηθεί, φαίνεται να τελείται μια μετουσίωση βαθιά πνευματική της σαρκός σε πνεύμα, αλλά και εμμέσως, ενός αρχαιοελληνικού, παγανιστικού Διονύσου που τεμαχίζεται κι ανασταίνεται από τους βακχικούς θιάσους του και γίνεται η σάρκα πνεύμα και κομμάτι της θέωσης των πιστών του. Κι ενώ πολλοί τον κατηγόρησαν για αθεΐα, χαρακτηριστικό που η σύζυγός του, η Ελένη Σαμίου δεν αρνείτο, ο Καζαντζάκης υποστήριξε ακόμη πως: «ο Θεός είναι μαζί μας γιατί είμαστε μαζί του· δουλειά, γέλιο, βραδινές κουβέντες μπροστά από τη θάλασσα, ουρανός από πάνω, η γης στα πόδια μας, η εφήμερη στιγμή θα πάρει την αληθινή ουσία της, την αιωνιότητα».<sup>41</sup>

Ο δυϊκός στοχασμός που διαφαίνεται από τα έργα του, προσεγγίζει έντονα τις επιρροές του μανιχαϊσμού ως φιλοσοφικού κινήματος. Η φιλοσοφία αυτή χαρακτηρίζει τα

---

<sup>37</sup> D. A. Dombrowski, *Ο Καζαντζάκης και ο Θεός: Μετουσίωση, στο Εισαγωγή στο έργο του Καζαντζάκη*, 665.

<sup>38</sup> Αγγέλα Καστρινάκη, «Ο Νίκος Καζαντζάκης και ο αισθητισμός», στο: *Εισαγωγή στο έργο του Καζαντζάκη*, Roderick Beaton (επιμ.), *Επιλογή κριτικών κειμένων*, (Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2011), 17.

<sup>39</sup> Βαγγέλης Αθανασόπουλος, «Το τέλος της μαθητείας του στον αισθητισμό», στο: *Ημερίδα για τον Νίκο Καζαντζάκη*, 27 Νοεμβρίου 2007, (Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, 2010), 143.

<sup>40</sup> «Κανένα ζώο δεν ξέρω πιο σιχαμερό από το ποντίκι μήτε το πουλί πιο σιχαμερό από η νυχτερίδα· κανένα οικοδόμημα από κρέας, τρίχες και κόκαλα πιο σιχαμερό από το κορμί του ανθρώπου· μα πώς όλη ετούτη η κοπριά μετουσιώνεται και θεώνεται όταν σφηνωθεί μέσα της ο σπόρος της φτερούγας, ο Θεός»· το παράθεμα: Καζαντζάκης, *Αναφορά στον Γκρέκο*, 574.

<sup>41</sup> Καζαντζάκης, *Ο ασυμβίβαστος*, 478.

άκρα δίπολα του στοχασμού και των ηρώων του Καζαντζάκη, ήτοι, την αντίθεση μεταξύ φωτός και σκοταδιού, της σαρκός και του πνεύματος, του καλού και του κακού. Αυτή η φιλοσοφική-θρησκευτική προσέγγιση του μανιχαϊσμού, οδηγεί σε έναν ασκητικό τρόπο ζωής, ο οποίος πρακτικά σήμαινε την απομάκρυνση από τις τυπικές συμβάσεις της ζωής: τον έγγαμο βίο, τις ανερυθρίαστες εντριβές στις ηδονές, την τεκνογονία και τον πνευματικό εφησυχασμό.

Επομένως, τίποτα στον κόσμο δεν αποτελεί απότοκο μιας ενιαίας, τέλειας και μεγαλοδύναμης ύπαρξης, αλλά ο κόσμος νοείται ως ένας στίβος, εντός του οποίου τα όντα δρουν, παλεύουν και εξελίσσονται, ώστε να φέρουν σε πέρας την ιερή αποστολή την ανάβασης του ανθρώπινου γένους.<sup>42</sup> Ασφαλώς, γι' αυτή του τη θεολογική προσέγγιση ο Καζαντζάκης επικρίθηκε βαρύτερα από το εκκλησιαστικό κατεστημένο, θεωρούμενος ως ένας αιρετικός άξιος αφορισμού. Εντούτοις, πληθώρα θρησκευτικών χριστιανικών παραμέτρων ενυπάρχουν και τροφοδοτούν τα καζαντζακικά κείμενα, τις οποίες, βέβαια, η Ελληνορθόδοξη Εκκλησία αγνοεί.<sup>43</sup>

### Ιδεολογικός αναβρασμός και η ανάταση του Πνεύματος

Μια μεγάλη, κεντρομόλος βούληση, συναρτώμενη με τις νέο-δαρβινικές και μπερξονικές απηχήσεις ενός στοχασμού που στρέφεται γύρω από τις έννοιες Θεός, Ελευθερία και Αλλαγή, συνθέτει ολόκληρο το οικοδόμημα της ανθρώπινης ύπαρξης για τον Καζαντζάκη. Ο υλισμός αποσύρεται από το προσκήνιο, μια ασκητική ταπείνωση και μια ιερή τιμωρία επιβάλλονται άνωθεν στον άνθρωπο, όπου το σώμα είναι το ζώο και η ψυχή ο ασκούμενος θεός του μέλλοντος· μια αντίδραση στον υπέρμετρο ορθολογισμό, θέτοντας ως πρωταρχική παράμετρο, την αρχή της Ελευθερίας.

Η άποψη των Στωικών πως η ελεύθερη βούληση αποτελεί αυτοσκοπό για να προσεγγίσει ο άνθρωπος την ελευθερία, καθώς και η άποψη πως ο άνθρωπος διαθέτει φύσει την ικανότητα για αρετή, την οποία πρέπει να εξασκήσει,<sup>44</sup> αποτελούν τη βάση για τον ανθρώπινο αγώνα στο έργο του Καζαντζάκη. Σύμφωνα και με τους Στωικούς: «ο Θεός άρετην μὲν οὐ δίδωσι ἀνθρώποις, ἀλλὰ τὸ καλὸν αὐθαίρετον ἔστιν». Η αρετή μα και η ελευθερία συνακόλουθα, δεν είναι δοσμένες εκ γενετής στον άνθρωπο, αλλά εκ

<sup>42</sup> «-Ποιος είναι ο σωστός δρόμος; Λέει η ιντιάνικη σοφία -Ο δρόμος του Θεού. -Ποιος είναι ο δρόμος του Θεού; -Ο ανήφορος»· το παράθεμα: Ελ. Ν. Καζαντζάκη, *Ο ασυμβίβαστος*, 548.

<sup>43</sup> Γιώργος Φτέρης, *Ένα πνευματικό ζήτημα: Εκκλησία και Λογοτεχνία, Βήμα*, 16/5/54.

<sup>44</sup> Καραλής, *Ο Καζαντζάκης και το παλίμψηστο της ιστορίας*, 272.

παραδρομής, με συνεπή αγώνα και βαρύνον αίσθημα του χρέους, χάρη στα οποία, μπορούν, κατά τον Καζαντζάκη πλέον, να επιτευχθούν.<sup>45</sup>

Με την αρχαιομάθεια του Καζαντζάκη, αλλά και την αρχαιολατρική του φύση,<sup>46</sup> οι επιδράσεις από αρχαίους συγγραφείς υπήρξαν αλλού πρόδηλες και αλλού λανθάνουσες στο έργο του. Βάσει του ηρακλείτειου συστήματος, ο Θεός νοείται ως *immanens*, ήτοι, ενυπάρχων σε κάθε ον ξεχωριστά, με την ουσία του να εκτείνεται ως ύψιστη ζωτική αρχή, ως ουσία ψυχοκριτική εντός της ψυχής των όντων, αλλά και του πνεύματος, ως Ον πνευματοκρατικό.

Οι διαρκείς συγκρούσεις που διέπουν όλα τα καζαντζακικά κείμενα, αποκτούν μια τελική ισορροπία που προσιδιάζει στην ελευθερία, δίχως, ωστόσο, να φτάνει στα όρια του μηδενισμού. Έτσι, επιτυγχάνεται τελικά η εσωτερική αυτοσυνειδησία του συγγραφέα που ενδύεται το προσωπείο των ηρώων του για να διοχετεύσει τους προβληματισμούς και τα βιώματά του. Δεν αμφισβητείται, όμως, η ανωτερότητα του Θεού ως οντότητας, αλλά η σύμπραξη της Θείας Πρόνοιας στα ανθρώπινα πράγματα και στα εγκόσμια.<sup>47</sup> Απώτερος σκοπός του ανθρώπου, είναι να πραγματώσει ο ίδιος την ουράνια βασιλεία, την ιδανική πραγματικότητα του κόσμου — πράγμα σχεδόν αδύνατον: «Όποιος σκύβει στο ζυγό του Θεού είναι λεύτερος, όποιος σκύβει στο ζυγό του ανθρώπου είναι σκλάβος, λευτεριά, λευτεριά, παιδιά μου».<sup>48</sup>

Όμοια με τον ορισμό της Ελευθερίας του Erich Fromm,<sup>49</sup> που διέκρινε την ελευθερία σε αρνητική και θετική αντίστοιχα —ελευθερία *από* και ελευθερία *για να*— η ελευθερία υιοθετούσε το πρόσημο της απαλλαγής από κάθε λογής τυραννική εξουσία, δόγμα και εξωγενή πίεση. Μόνο με αυτόν τον τρόπο, ο άνθρωπος δύναται να επανενωθεί με τον κόσμο και τον εαυτό του, να κατακτήσει την ύψιστη έννοια της θέωσης, με γνώμονα πάντα την αγάπη. Και μολονότι αυτού του είδους η ελευθερία παρέμενε ανέ-

---

<sup>45</sup> Καραλής, *Ο Νίκος Καζαντζάκης και το παλίμνηστο της ιστορίας*, 275.

<sup>46</sup> «[...] Ο Μπερξόν νομίζω πως θεωρεί μορφή της χριστιανικής τελεολογίας τη «δημιουργό εξέλιξη» που αναγκαστικά υπόκειται στη θεία βούληση. [...] Νους συνδέεται έτσι με τον χώρο και το ένστικτο· με το χρόνο, τη διάρκεια, την εξέλιξη, το γίνεσθαι»· το παράθεμα: Δ. Ν. Πουλιόπουλος, *Ο Νίκος Καζαντζάκης και τα Παγκόσμια ιδεολογικά ρεύματα*, τόμος Β1, Αθήνα: Παπαζήση, 1975, 52: «[...] Ο Μπερξόν νομίζω πως θεωρεί μορφή της χριστιανικής τελεολογίας τη «δημιουργό εξέλιξη» που αναγκαστικά υπόκειται στη θεία βούληση. [...] Νους συνδέεται έτσι με τον χώρο και το ένστικτο· με το χρόνο, τη διάρκεια, την εξέλιξη, το γίνεσθαι».

<sup>47</sup> Καζαντζάκης, *Ο ασυμβίβαστος*, 548.

<sup>48</sup> Νίκος Καζαντζάκης, *Αδερφοφάδες*, (Αθήνα: εκδόσεις Καζαντζάκη, 2009), 102.

<sup>49</sup> Erich Fromm, *Escape from freedom*, (New York: A Holt Paperback Henry Holt and Company New York, 1994), 76.

καθεν για τον Fromm ένα ίνδαλμα ουτοπικό, ο Καζαντζάκης κατόρθωσε να το ασπαστεί, ασπαζόμενος την έννοια της λύτρωσης, όπως ο ίδιος δήλωνε, *απαλλαγμένος από κάθε εσωτερικό και εξωτερικό φραγμό*.

Ο επιγραμματικός, μεταθανάτιος λόγος του, όπως κοσμεί τον τάφο του δηλώνει, συνακόλουθα, την επίτευξη της ηθικής και πνευματικής ελευθερίας, την υπέρβαση του θυμικού και της ηθικής αναγκαιότητας, την επίτευξη της αυτοσυνειδησίας του. Όμοια με την πλατωνική αντίληψη, ο Καζαντζάκης ασπαζόταν την ψυχή ως μια ενιαία ύπαρξη που, όμως, *ενέχει τμήματα που τη συναποτελούν, όπως το θυμικόν και το λογιστικόν τμήμα, που παρά το γεγονός ότι αντιμάχονται το ένα το άλλο, εν τέλει η ισορροπία των ανταγωνιστικών μερών δύναται να επιτευχθεί με τον έλεγχό της, δεδομένου ότι για τον Καζαντζάκη η ύλη με το πνεύμα ταυτίζονται*.

Όπως μάλιστα διατείνεται και στην τριλογία του *Προμηθέας*,<sup>50</sup> κατά αντιστοιχία με την αισχυλική προμηθεϊκή τραγωδία, ο άνθρωπος, με τη βοήθεια των θεών και των υπερανθρώπινων πλασμάτων, έγινε αληθινά άνθρωπος. Σε άμεση αναλογία με τον Χριστό, ο Προμηθέας πάσχει για χάρη των ανθρώπων, της ανθρώπινης εξέλιξης και επιβίωσης, γι' αυτό και ο κάθε άνθρωπος φέρει εντός του, λιγότερο ή περισσότερο, την αγωνία να οδηγήσει τον Άνθρωπο ένα σκαλί εγγύτερα στην τελειώσή του, στην Υπεράνθρωπη —κατά τον Nietzsche— υπόστασή του. Έτσι, διαπιστώνεται η τέλεια συγχώνευση της αρχαιοελληνικής τραγωδίας στο πλαίσιο της καζαντζακικής εργογραφίας: άλλοτε λαμβάνοντας τη σύγκρουση δίπολων απολλώνιου και διονυσιακού χαρακτήρα, επιτυγχάνοντας μια ιδανική ισομέρεια των δύο πλευρών. Αποδίδεται, έτσι, ο μηδενισμός αλλά και η νιτσεική αντίληψη περί τραγωδίας,<sup>51</sup> του οποίου το σχετικό έργο *Η γέννηση της Τραγωδίας*, μετέφρασε και εξέδωσε ο ίδιος, από τον εκδοτικό οίκο Γεωργ. Φέξη στην Αθήνα, το 1912.

Επιστρέφοντας πάλι στις διδαχές του Πλάτωνα, παρατηρείται αντιστοιχία αναβαθμών κατάκτησης της Ελευθερίας στο καζαντζακικό έργο, ανάλογων με τους αναβαθμούς κατάκτησης του πλατωνικού Αγαθού, από το οποίο, ενδεχομένως, να μην υπάρχει και μεγάλη απόκλιση.<sup>52</sup> Στον μεγάλο στίβο που ορίζει η κάθαρση του ανθρώπου, ο

<sup>50</sup> Ν. Καζαντζάκης, *Θέατρο Α'. Τραγωδίες με αρχαία θέματα*, (Αθήνα: εκδόσεις Καζαντζάκη, 1955).

<sup>51</sup> Φρίντριχ Νίτσε, *Η Γέννηση της Τραγωδίας*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, (Θεσσαλονίκη: Βάνιας, 2008), 102.

<sup>52</sup> Πλάτων, *Φαίδων*, 108b-c: Ο Καζαντζάκης φαίνεται να ενσωματώνει στη θεωρία του την πλατωνική θεωρία περί ψυχής, υποστηρίζοντας πως στο εσωτερικό της ψυχής εδράζονται πολλές αντινομίες.

φόβος εξορίζεται και μετουσιώνεται σε γενναιότητα και πνευματική πίστη: «λυτρώθηκα από το νου και την καρδιά, ανέβηκα πιο πάνω, είμαι λεύτερος».<sup>53</sup> Ελεύθερος ορίζεται, λοιπόν, εκείνος που αποδεσμεύεται από το πάθος του θυμικού, τα άμετρα δόγματα της διάνοιας, κατορθώνοντας να θέσει τα δύο αυτά στοιχεία σε αρμονία και νομοτελειακή σύμπνοια με το σύμπαν και το υψηλότερο πνευματικό αγώνα, στον οποίο ο Άνθρωπος οφείλει να στρατεύεται.

Όμοια και στον πλατωνικό διάλογο *Νόμοι*, ο Πλάτων διατυπώνει πως αγαθός είναι εκείνος που διαθέτει αυτοκυριαρχία, ενώ κακός, αντίθετα, εκείνος που δεν δύναται να αυτεξουσιαστεί και να δαμάσει τα πάθη του,<sup>54</sup> αντίληψη που φαίνεται να αναβιώνει μέσα στα καζαντζακικά κείμενα, υπό τη μορφή της σαρκός και του πνεύματος αντίστοιχα, όπου οι αδύναμες ψυχές, όπως δηλώνεται, δεν μπορούν να αντισταθούν καιρό πολύ στη σάρκα.<sup>55</sup> Σε αυτό το πλαίσιο, η ελπίδα ταυτίζεται με τον αόρατο φόβο και συνεπώς εξορίζεται από το δρόμο προς την κατάκτηση του Αγαθού, εν προκειμένω, της ελευθερίας.

Η ουσία του Θεού, όπως διατυπώνεται και στην *Ασκητική*, είναι ο αγώνας για ελευθερία.<sup>56</sup> Ο Θεός ορίζεται ως πανταχού παρών, ο αιώνιος Αόρατος, και Άναρχος, δημιουργός του σύμπαντος και του ανθρώπου, ασύλληπτος από τον ανθρώπινο νου, αλλά και αποτελούμενος από αντιφατικά στοιχεία, τα οποία, εν τέλει, εξισορροπούνται. Ο Άνθρωπος δεν είναι παρά στρεβλό ομοίωμα του Θεού, η δημιουργική θεία Πνοή, ενυπάρχει μέσα του και τον ωθεί να αποζητά την ελευθερία με κάθε τρόπο. Αυτή την εσωτερική δύναμη οφείλει να ακολουθήσει για να εκπληρώσει το χρέος του. Η αξιολογική αυτή ιεραρχία, από τα φυτά, στα ζώα και τελικά στον άνθρωπο, αποτελεί και το βαθύτερο κέλευσμα της θεϊκής δημιουργίας, συγκλίνοντας με τη διονυσιακή κατάφαση της ζωής.

Ο Καζαντζάκης φαίνεται να μελέτησε εμβριθώς αρχαίους συγγραφείς και φιλοσόφους, με χαρακτηριστικότερους τον Πλάτωνα αλλά και τον Όμηρο. Όπως ο Πλάτων διέβαινε τους αναβαθμούς του Κάλλους και της πορείας προς το Αγαθό, ο Καζαντζάκης επεδίωκε τη θέαση την Αλήθειας, κατά μια πλατωνική αντιστοιχία. Η χρήση του Μύθου στον Πλάτωνα για την προσέγγιση της Αλήθειας, παρουσιάζει, μεγάλη αναλογία με το μυθιστορηματικό και παραβολικό προσωπείο του Καζαντζάκη, όταν πλέον

---

<sup>53</sup> Καζαντζάκης, *Ασκητική*, 26.

<sup>54</sup> Πλάτων, *Νόμοι*, 730e.

<sup>55</sup> Καζαντζάκης, *Ο τελευταίος Πειρασμός*, 26.

<sup>56</sup> Καζαντζάκης, *Ασκητική*, 89.

επιχειρεί να μεταγγίσει τα ιδεολογικά του κατασταλάγματα δια μέσου της τέχνης και δη της πεζογραφίας, αλλά και της ποίησης.

Το βασικό ιδεολογικό θεμέλιο, το οποίο μπορούμε να αποκομίσουμε κυρίως από την εργογραφία του Καζαντζάκη, είναι η ύπαρξη του Θεού που διαγράφει μια εξελικτική πορεία μαζί με την ανθρωπότητα.<sup>57</sup> Σε αυτό το πλαίσιο οικοδομείται και η οντολογική αντίληψη που απαρτίζει την καζαντζακική θρησκευτική θεώρηση της ενιαίας σύστασης του σύμπαντος, μέσα από την αντιπαλότητα των διττών χαρακτηριστικών που το συναποτελούν.<sup>58</sup> Αυτή η κοσμική Ολότητα, περιβαλλόμενη από μηδενισμό και μια νιχιλιστική οπτική, είναι κι εκείνη κομμάτι της εξελικτικής πορείας, αενάως αναπτυσσόμενη και εξελισσόμενη.

Έτσι, το καλό και το κακό που απαρτίζουν το χριστιανικό δόγμα και ηθική, εδώ αντικαθίστανται από το «ζῶον» και τον «ἄνθρωπον» αντίστοιχα, καθώς το άτομο δύναται να μεταβεί από μια πρωταρχική, πρωτόγονη κατάσταση, σε μια ιερότερη, ανώτερη μορφή αυτής.<sup>59</sup>

Ο άνθρωπος, υπό μια άλλη έννοια, θα μπορούσε να υιοθετήσει την προσωνομία που του αποδίδεται στην *Ασκητική*, ως Διγενής, διττής φύσεως και συνάμα αέναος πολέμαρχος, καθώς η ανθρωπολογία του συγγραφέα απέβλεπε στην ηθικοπνευματική ανύψωση της ανθρωπότητας. Η συνείδηση του Πνεύματος, επομένως, εκφράζεται μέσα από την εξέλιξη προς ένα μελλούμενο άνθρωπο, υπερβατικό και ηρωικό. Πρόκειται για μια εξελικτική πορεία που έχει ως βασικό στοιχείο την αισιοδοξία έναντι του μηδενιστικού πεσιμισμού, όπου η Ζωή διαρκώς εξελίσσεται και οδηγείται σε μια νέα πρόοδο, όπως ορίστηκε και με τον μπερζονικό βιταλισμό.<sup>60</sup>

Αυτή η συνολική κοσμοθεώρηση που αντιτίθεται στον εμπειρισμό, αποτελεί μια ανάδειξη της ισχύος του προοδευτικού δρόμου, η οποία συνίσταται στη συνείδησή του στον εσωτερικό Θεό, που εδρεύει στην ανθρώπινη Ψυχή και φανερώνεται μέσα από τη συλλογική δυναμική προσπάθεια: «Δεν είμαι ένας! Δεν είμαι ένας! Το όραμα τούτο

<sup>57</sup> «Η ταύτιση Θεού και ανθρώπου, που ο χαρακτηρισμός της δόθηκε σε μια πρώτη φάση, με την παρουσία μιας *imago Dei* (ενός ειδώλου του Θεού) μέσα στην ψυχή, χρειάζεται μια διεύρυνση του τέτοιου χαρακτηρισμού της στο φως της διαφοράς ανάμεσα στον Θεό και στον άνθρωπο»: το παράθεμα: Hatem Jad, *Νίκος Καζαντζάκης: Μάσκα και Χάος*, μτφρ. Α. Δήμου, (Αθήνα: Κέδρος, 1984), 104.

<sup>58</sup> Χ. Δ. Γουνελάς, *Η πραγματικότητα στον Νίκο Καζαντζάκη: Από τον Πλάτωνα στον Νίτσε*, 77.

<sup>59</sup> Καζαντζάκης, *Ασκητική*, 9-10.

<sup>60</sup> «Ο Καζαντζάκης, αισθανόμενος την ανάγκη να βασίσει τη θρησκευτικότητά του στην επιστημονική αλήθεια, τη θεωρία δηλαδή της εξέλιξης κατά τον Δαρβίνο, επεκτείνει την εξελικτική διαδικασία πέρα από τον κόσμο που ξέρουμε, στον ίδιο το Θεό- την ίδια τη φύση της ύπαρξης του (είναι)»: το παράθεμα: Bien, *Οκτώ κεφάλαια για τον Νίκο Καζαντζάκη*, 163.

κάθε στιγμή να σε καίει». <sup>61</sup> Το συνεχές της ιστορίας, κατά τον συγγραφέα, οι χρονικές βαθμίδες, παρελθόν, παρόν και μέλλον, συναποτελούν μια ευρύτερη, κοσμική πηγή η οποία έχει ως δεξαμενή αλλά και κοίτη αυτής τον Θεό, το αιώνιο και ακάθαρτο στοιχείο. Η μεταφυσική του Καζαντζάκη, συνίσταται ακριβώς στην άρση των οντολογικών χασμάτων και των ατόμων ως ξεχωριστές υπάρξεις, διαβλέποντας την ευρύτερη θεώρηση των κοσμικών σχεδίων.

Το Εγώ ολοκληρώνεται μέσα στο Όλον, ως τμήμα του κόσμου, της φύσεως, του πολιτισμού, της κοινωνίας αλλά και της εποχής που εντάσσεται, με κάθε συνεπαγόμενο παρελθόντος και μέλλοντος, μέσα από τον συνεχή αγώνα: «αψηλή ισορρόπηση ανάμεσα στους δύο γκρεμούς: στο γκρεμό του ανθρώπου, στο γκρεμό του Θεού». <sup>62</sup>

Βαθύτατα όμως επηρεασμένος υπήρξε ο Καζαντζάκης από τα συναξάρια των αγίων, που διάβαζε ήδη από νεαρή ηλικία: οι παραβολικές, ηρωικές πράξεις των μαρτύρων, που οδηγούνται στην αυτοθυσία και το μαρτύριο, υπήρξαν σημαίνοντες πόλοι στα κατοπινά, οψιμότερα έργα του, και εν μέρει έμμεσες πτυχές των πρώιμων έργων του. Μεταξύ αυτών, ξεχωρίζει το συναξάρι του Άγιου Ιωάννη του Καλυβίτη, <sup>63</sup> το οποίο αποτελεί και κομβικό πνευματικό σταθμό για τον ίδιο, που φαίνεται να επηρεάζει ακόμα και τον ίδιο το βίο του: απομακρυσμένος από τα πάτρια εδάφη, αναζητάει πλέον στην ξενιτιά την πνευματική αλήθεια, φτωχός και αποκηρυγμένος, μια παραβολή, θα μπορούσαμε να κρίνουμε, του ίδιου του βίου του Καζαντζάκη. Το ίδιο, ενδεχομένως, να συμβαίνει και με την παραβολή του άσωτου υιού.

Ο ελληνισμός για τον Καζαντζάκη είναι κάτι που χρήζει άμεσης σύμπνοιας με τα δεδομένα του εξωτερικού, ιδίως μετά τη Μικρασιατική καταστροφή και την πληγή της χώρας από τα κυβερνητικά της λάθη. Όταν ταξίδευε στην Πελοπόννησο, ο ίδιος τόνιζε την έντονη ψυχοσωματική σύνδεση μεταξύ του ελληνικού τοπίου και την ψυχή των Ελλήνων, τη βαθύτερη σύνδεση που ενυπάρχει, μάλιστα, από την αρχαία Ελλάδα μεταξύ ψυχής και τοπίου, ολόκληρη η τέχνη των αρχαίων Ελλήνων έχει τα θεμέλιά της στην αρμονική ισορροπία νόησης και φυσικού κάλλους, της ωραιότητας της φύσεως.

Παράλληλα, το φυσικό τοπίο καθίσταται μήτρα της καλλιτεχνικής εμπνεύσεως, της τέχνης γενικότερα, για αυτό και ο Καζαντζάκης προτιμούσε καλύτερα την ησυχία και

---

<sup>61</sup> Καζαντζάκης, *Ασκητική*, 57.

<sup>62</sup> Καζαντζάκης, *Τραγωδίες με διάφορα θέματα*: Βούδας, Αθήνα: εκδόσεις Καζαντζάκη, 1964, 463.

<sup>63</sup> Παναγιώτης Υφαντής, *Ηρώας συνάμα κι άγιος, Το ανθρωπολογικό ιδεώδες του Νίκου Καζαντζάκη και ο Φραγκίσκος της Ασίτζης, Η μέθη της Δύσης και η νήπις του Αγίου Όρους*, (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2007).

την ευγενική πραότητα των επαρχιών και των μικρών πόλεων έναντι του αστικού τρόπου ζωής.<sup>64</sup> Αυτό είναι και το πλαίσιο μέσα στο οποίο αντιπαρατίθεται εντονότερα η αίγλη και το φυσικό κάλλος του αρχαιοελληνικού πολιτισμού και τοπίου, το οποίο αποτελεί εκφραστή της ισορροπίας και της κοσμικής αρμονίας: έναντι του σύγχρονου μεγαλοαστικού και πολυάνθρωπου τοπίου. Έτσι, ο ίδιος υιοθετεί το πρόσωπο του εξορισμένου από την πατρίδα του Νεοέλληνα, που οικτίρει το τωρινό παρόν της Ελλάδος, μα επανέρχεται ενίοτε στο προσκήνιο για την αναστηλώσει, αντί να μένει απαθής των εξελίξεών της.

Ο οντολογικός προσδιορισμός της συγγραφικής του παραγωγής, ωστόσο, επιτείνεται από το 1930 κι ύστερα, όπου ταξιδεύει ανά τον κόσμο και αποκομίζει τα μείζονα ιδεολογικά του κατασταλάγματα. Έκτοτε, ο Καζαντζάκης αρχίζει να εδραιώνεται περισσότερο ως συγγραφέας στον ελληνικό χώρο, ενώ τα μυθιστορήματα της κατοπινής περιόδου ξεκινούν να διαδραματίζουν σημαίνοντα ρόλο στην ελληνική λογοτεχνική παραγωγή. Το λεγόμενο «Πνεύμα της εποχής» αντικατοπτρίζεται διαυγώς πλέον μέσα και από τα καζαντζακικά κείμενα: «Αυτό που οι άνθρωποι ονομάζουν συχνά μ' επιπόλαιη βιάση 'Πνεύμα της εποχής', είναι, αληθινά, σαν ένα δαιμόνιο, σαν κάτι ανώτερο από τον άνθρωπο που καβαλικεύει, υποζύγιό του, μιαν εποχή ή μια ράτσα και τη βιάζει να εχτελέσει έργα ανώτερά της, πέρα από κάθε λογική πρόβλεψη ή κάθε άμεση ανάγκη. Όλοι, στις μεγάλες τούτες στιγμές, καλοί ή κακοί, εχτροί ή φίλοι, θέλοντας και μη, συνεργάζονται μαζί, νογώντας και βοηθώντας το ρυθμό είτε αντιδρώντας κι αναγκάζοντας έτσι τη σύρρυθμη δράση να οργανωθεί και να πληθύνει».<sup>65</sup>

## Συμπεράσματα

Πίσω από τα φαινόμενα, ο Καζαντζάκης επεδίωκε να ανακαλύψει την ουσία, αυτό που αποτελούσε και το έσχατο άκρο της τέχνης του, καθώς και ολόκληρης της εργογραφίας του. Οι επιρροές που αναλύθηκαν, συνεπώς, αποτέλεσαν ορισμένες από τις βασικότερες πτυχές της φιλοσοφίας του, οι οποίες συντελούν στην ευρύτερη και πιο μεστή κατανόηση του έργου του. Γι' αυτό το σκοπό, η ιδεολογία και το έργο του παρουσιάζουν αναβαθμούς, από τον αισθητισμό ως τη μεταφυσική, οι οποίοι παρουσιάζονται να διαρθρώνονται κλιμακωτά, από τα πρώιμα ως τα οψιμότερα συνθέματά του. Κατ' αυτόν

<sup>64</sup> Καζαντζάκης, *Αναφορά στον Γκρέκο*, 175.

<sup>65</sup> Καζαντζάκης, *Ταξιδεύοντας Ισπανία*, 56-57.

τον τρόπο, κατόρθωσε να συλλάβει και να διαμορφώσει, μέσω των ποικίλων αναγνώσεών του, αλλά και των κοινωνικοπολιτικών γεγονότων της εποχής του, μια ιδιότυπη, ατομική κοσμοθεωρία η οποία διέπει συνολικά το έργο του. Η κοσμοαντίληψή του, επομένως, ενέχοντας μεταφυσικές απολήξεις, εξετάζει με καλλιτεχνικό και όχι επιστημονικό τρόπο, την επίδραση του νεοδαρβινισμού και του μετα-χριστιανισμού ως αντιλήψεις, συνδυαστικά με τη θεωρία της ζωτικής ορμής του Bergson, υιοθετώντας, έτσι, έναν διανοητικισμό εξελικτικό και διαρκώς μετασχηματιζόμενο.

Η τέχνη, κατ' αυτόν τον τρόπο, αποτέλεσε για τον Καζαντζάκη το ισχυρότερο μέσο αυτοσυνειδησίας και ιδεολογικής έκφρασης, το οποίο διευκόλυνε τη μετάγχιση φιλοσοφικών διδαγμάτων και αλληγορικών μορφών. Οι πολύπτυχες επιρροές του, από τον Τεκτονισμό, τον Χριστιανισμό, τους Γερμανούς συγγραφείς και φιλοσόφους, ως την αρχαιοελληνική γραμματεία, τον ώθησαν να σμιλεύσει τη δική του ανθρωπογεωγραφία, συνενώνοντας ταυτόχρονα δυτικές και ανατολικές επιδράσεις. Συνέδεσε, έτσι, την ατομική ιδιοσυγκρασία και υπαρξιακή αγωνία με το ευρύτερο υπερκειμενικό κοσμικό πλαίσιο αναζήτησης του καθατού Όντος, συνθέτοντας έτσι, μια ιδιάζουσα αλχημεία μεταφυσικής και μυθιστορίας.

## Βιβλιογραφία

### Πρωτογενής

- Αλεξίου, Έλλη. *Για να γίνει μεγάλος: Βιογραφία του Νίκου Καζαντζάκη*, Αθήνα: Καστανιώτη, 8η έκδοση, 2004.
- Καζαντζάκη, Ν. Ελένη. *Ο ασυμβίβαστος*, Αθήνα: εκδόσεις Ελένης Καζαντζάκη, 1983.
- Καζαντζάκης, Νίκος. *Άγιον Όρος, Νοέμβρης-Δεκέμβρης 1914*, επιμέλεια Ντουνιά Χριστίνα-Βασιλειάδη Παρασκευή, Ηράκλειο: Μουσείο Νίκου Καζαντζάκη, 2η έκδοση, 2020.
- Καζαντζάκης, Νίκος. *Αδερφοφάδες*, Αθήνα: εκδόσεις Καζαντζάκη, 2009.
- Καζαντζάκης, Νίκος. *Αναφορά στον Γκρέκο*, Λευκωσία: εκδόσεις Καζαντζάκη, 1982.
- Καζαντζάκης, Νίκος. *Ασκητική*, Αθήνα: εκδόσεις Καζαντζάκη, 1965.
- Καζαντζάκης, Νίκος. *Ο τελευταίος Πειρασμός*, Λευκωσία: εκδόσεις Καζαντζάκη, 1984.
- Καζαντζάκης, Νίκος. *Ο Φρειδερίκος Νίτσε εν τη φιλοσοφία του Δικαίου και της Πολιτείας*, 3η έκδοση, Εισαγωγή-Επιμέλεια Σταύρος Πάτροκλος, Αθήνα: εκδόσεις Καζαντζάκη, 2006.
- Καζαντζάκης, Νίκος. *Ταξιδεύοντας Ισπανία*, Αθήνα: εκδόσεις Καζαντζάκη, 2009.
- Καζαντζάκης, Νίκος. *Τραγωδίες με αρχαία θέματα*, επιμέλεια Πάτροκλος Σταύρου, Αθήνα: εκδόσεις Καζαντζάκη, 1955.
- Καζαντζάκης, Νίκος. *Τραγωδίες με διάφορα θέματα: Βούδας*, Αθήνα: εκδόσεις Καζαντζάκη, 1964.
- Νίτσε, Φρίντριχ. *Η Γέννηση της Τραγωδίας*, μετάφραση Σαρίκας Ζήσης, Θεσσαλονίκη: ΒΑΝΙΑΣ, 2008.
- Νίτσε, Φρίντριχ. *Τάδε ἔφη Ζαρατούστρας*, λογοτεχνική μετάφραση, Μουσαίου Μεναλκά, Αθήνα: Παρνασσός, 1970.
- Πλάτων. *Νόμοι*, μετάφραση: Πετρίδου Χρηστ. Λυδία, πρόλογος: Τερέζης Αθ. Χρήστος, Αθήνα: Ζήτρος, 2017.
- Πλάτων. *Φαίδων*, μετάφραση-επιμέλεια: Πετράκης Ε. Ιωάννης, Αθήνα: ΕΣΤΙΑ, 2014.
- Πρεβελάκης, Παντελής. *Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Παντελή Πρεβελάκη*, Αθήνα: εκδόσεις Καζαντζάκη, 1984.

### Δευτερογενής

- Bien, Peter. *Οκτώ κεφάλαια για τον Νίκο Καζαντζάκη*, επιμέλεια Σ.Ν. Φιλίππιδης, Αθήνα: Καστανιώτη, Πανεπιστήμιο Κρήτης, 2007.

- Bien, Peter. *Καζαντζάκης: Η Πολιτική του Πνεύματος*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2001.
- Erich, Fromm, *Escape from Freedom*. New York: A Holt Paperback Henry Holt and Company New York, 1994.
- Αγάθος, Θανάσης. *Σπασμένες Ψυχές, Το «μαύρο πρόβατο» της καζαντζακικής πεζογραφίας*, Σταυροπούλου Έρη, Αγάθος Θανάσης, Νίκος Καζαντζάκης: Παραμορφώσεις, παραλείψεις και μυθοποιήσεις, Αθήνα: Γκοβόστη, 2011.
- Αθανασόπουλος, Ευάγγελος. *Το τέλος της μαθητείας του στον αισθητισμό*, Ημερίδα για τον Νίκο Καζαντζάκη, 27 Νοεμβρίου 2007, Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, 2010.
- Γλυτζουρή Αντώνης. *Πόθοι αετού και φτερά πεταλούδας*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2009.
- Γουνελάς, Χαράλαμπος-Δημήτρης. Η πραγματικότητα στον Νίκο Καζαντζάκη: Από τον
- Πλάτωνα στον Νίτσε, *Φιλολόγος*, τ.χ. 131, 2008, 73-82.
- Δημηρούλης, Δημήτρης. *Ο Καζαντζάκης και η Γενιά του '30*, Ο Καζαντζάκης στον 21ο αιώνα: Πρακτικά του διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου «Νίκος Καζαντζάκης 2007, πενήντα χρόνια μετά, επιμέλεια Φιλίππιδης Ν. Σ., Αθήνα: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2010.
- Εισαγωγή στο έργο του Καζαντζάκη*, Επιλογή κριτικών κειμένων, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2011.
- Καραλής, Βρασίδης. *Ο Νίκος Καζαντζάκης και το παλίμψηστο της ιστορίας: Δοκίμιο επί της οντοποίας και της καλλιτεχνικής δημιουργίας*, Αθήνα: Κανάκη, 1994.
- Καστρινάκη, Αγγέλα. *Ο Νίκος Καζαντζάκης και ο αισθητισμός*, Εισαγωγή στο έργο του Καζαντζάκη, επιμέλεια Beaton Roderick, Επιλογή κριτικών κειμένων, Αθήνα: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2011.
- Κουμάκης, Χ. Γεώργιος. *Νίκος Καζαντζάκης: Θεμελιώδη προβλήματα στη φιλοσοφία του*, 3η έκδοση, Αθήνα: 1996.
- Λεονταρίδου, Κλεοπάτρα. *Η νεορομαντική βιοθεωρία του Καζαντζάκη*, Αθήνα: Θεμέλειο, 1981.
- Μητσοτάκης, Κυριάκος. *Ο Καζαντζάκης μιλεί για τον Θεό*, Αθήνα: Μίνωας, 1971.
- Πουλιόπουλος, Δ. Νίκος. *Ο Νίκος Καζαντζάκης και τα Παγκόσμια ιδεολογικά ρεύματα*, τόμος Β1, Αθήνα: Παπαζήση, 1975.
- Σμυρνωτάκης, Γιάννης. *Η ποίηση του Καζαντζάκη και η «Οδύσσεια»*, Αναμνηστικό Λεύκωμα Νίκου Καζαντζάκη, επιμέλεια Χάρης Μάνος, Αθήνα: Δίφρος, 1961.

- Σταύρου, Π. Μαίρη. *Ο υπαρξιακός Καζαντζάκης*, Αθήνα: Δρόμων, 2001.
- Στεφανάκης, Εμμ. Γεώργιος. *Αναφορά στον Καζαντζάκη*, Αθήνα: Καστανιώτη, 2007.
- Τσινικόπουλος, Δημήτρης. Η επίδραση του Ελευθεροτεκτονισμού και της Θεοσοφίας στο έργο του Νίκου Καζαντζάκη, *Ανίχνευσις*, τχ. 52 (2021) 52-57.
- Υφαντής, Αρ. Παναγιώτης. *Ηρωας συνάμα κι άγιος: Το ανθρωπολογικό ιδεώδες του Νίκου Καζαντζάκη και ο Φραγκίσκος της Ασιζής*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2007.
- Φτέρης Γεώργιος, *Ένα πνευματικό ζήτημα: Εκκλησία και Λογοτεχνία*, ΒΗΜΑ, Αθήνα: 16/5/54.
- Χαρτοκόλλης, Πέτρος. Ο Καζαντζάκης στο Άγιον Όρος, Αθήνα, *Νέα Εστία*, Αφιέρωμα στον Νίκο Καζαντζάκη, τ. 162, τχ. 1806 (2007)
- Χάτεμ, Τζαντ. *Νίκος Καζαντζάκης: Μάσκα και Χάος*, μετάφραση Αλέξης Γ. Δήμου, επιμέλεια Μιλτιάδης Κρητικός, Αθήνα: Κέδρος, 1984.



## Η επιρροή του Μελέαγρου του Γαδαρέως σε επιλεγμένα ποιήματα του Κ.Π. Καβάφη

ΜΠΕΤΗ ΡΟΥΤΣΗ\*

**Περίληψη.** Ο Κωνσταντίνος Καβάφης (1863-1933) και ο Μελέαγρος από τα Γάδαρα της Κοίλης Συρίας (1ος αι. π.Χ.) εξετάζονται στο παρόν άρθρο σε επιλεγμένα ποιήματά τους, τα οποία συγκλίνουν μεταξύ τους σε κοινούς εκφραστικούς τρόπους, στο ύφος και τη θεματική. Ο Καβάφης φαίνεται να έχει εμπνευστεί από το ελληνιστικό περιβάλλον, τον λιτό στίχο και το ερωτικό περιεχόμενο των στίχων του Μελέαγρου και να γράφει ποίηση, μεταξύ άλλων, με ερωτικούς αποδέκτες άνδρες, όπως και ο προκάτοχός του. Ωστόσο, εντοπίζονται και διαφορές, όπως η στάση των ποιητών απέναντι στον έρωτα, δηλαδή, ο βαθμός της αμεσότητας της ερωτικής εμπειρίας και της εμπλοκής του εκάστου ποιητή καθώς και ο σκοπός της ποιητικής δημιουργίας καθαυτής. Ο Καβάφης γράφει ποίηση με ομοερωτικό περιεχόμενο λαμβάνοντας υπόψιν τους κοινωνικούς περιορισμούς της εποχής του και περιγράφει το κάλλος του ανδρικού σώματος αποδίδοντάς του μια διάσταση ιδεατή. Ο Μελέαγρος γράφει ποίηση που δεν υπόκειται σε κοινωνικούς φραγμούς και μετέχει στην ερωτική εμπειρία ως περίπτωση ιδιωτική και συγκεκριμένη. Παρόλα αυτά, και οι δυο ποιητές υμνούν το ανδρικό σώμα, το οποίο είναι όμορφο, αγαλμάτινης όψης, και συμμετρικά τέλειο, σαν να επρόκειτο για πράξη λατρείας μιας ιδανικής μορφής ή ενός γλυπτού. Λάτρεις του κάλλους και του αισθησιασμού που εκείνο αποπνέει, οι ποιητές εκφράζουν με τρόπο γλαφυρό την εικόνα που αποτυπώνεται στον αναγνώστη και τον ταξιδεύουν στον κόσμο της ηδονής. Ο Καβάφης κυρίως μέσω της αναπόλησης, και ο Μελέαγρος ως άμεσος κοινωνός μιας εμπειρίας που είτε βιώνει εκείνη τη στιγμή είτε πρόσφατα ο ίδιος έχει βιώσει.

**Λέξεις κλειδιά:** Καβάφης, Μελέαγρος, έρωτας, εραστές, αισθησιασμός.

---

\* Η Μπέτη Ρούτση είναι Υποψήφια Διδάκτωρ Κλασικής Φιλολογίας του τμήματος Φιλολογίας στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

## Εισαγωγή

Γνωρίζουμε πως ο Καβάφης είχε μελετήσει σε βάθος την αρχαία και ελληνιστική ιστορία και πως ο ίδιος αυτο-προσδιοριζόταν ως «ιστορικός» ποιητής.<sup>1</sup> Εν προκειμένω, ωστόσο, θα εξεταστούν, κυρίως, εκείνα τα ποιήματα του Καβάφη που έχουν θέμα αισθησιακό-ηδονικό και υμνούν τον έρωτα προς νεαρούς άνδρες<sup>2</sup> σε αντιπαράβολή με επιλεγμένα ποιήματα του Μελεάγρου από τα Γάδαρα της Κοίλης Συρίας, ο οποίος υπήρξε γνωστός ερωτικός επιγραμματοποιός της ελληνιστικής εποχής και έζησε κατά τον 1ο αι. π.Χ. Ο Μελεάγρος ήταν ο πρώτος ανθολόγος που σταχυολόγησε τα ποιήματα που ανήκαν στους προκατόχους του και, μαζί με δικά του επιγράμματα, δημοσίευσε μια ανθολογία ποιημάτων περίπου το 70 π.Χ., τον λεγόμενο *Στέφανο*. Ονομάστηκε *Στέφανος* γιατί στο προοίμιό του<sup>3</sup> κατονομάζει τους ποιητές που περιλαμβάνει στη συλλογή του με ένα λουλούδι. Μεγάλο μέρος του περιεχομένου της συλλογής του Μελεάγρου επιμελήθηκε ο Βυζαντινός λόγιος Κωνσταντίνος Κεφαλάς στις αρχές του δέκατου αιώνα, ο οποίος διέκρινε τα εν λόγω ποιήματα σε αναθηματικά, επιδεικτικά και επιτύμβια και τα τοποθέτησε σε μια επιτομή που αποτέλεσε βάση για την *Παλατινή ή Ελληνική Ανθολογία*.<sup>4</sup>

Στο δωδέκατο βιβλίο της *Παλατινής ή Ελληνικής Ανθολογίας* απαντούν μεταξύ άλλων, επιγράμματα του Μελεάγρου που ξεχωρίζουν για τη δύναμη των λυρικών εικόνων, τον ύμνο στον έρωτα, την ηδονή και το κρασί. Στόχος του παρόντος άρθρου είναι να εξετάσει τα κοινά χαρακτηριστικά που εντοπίζονται στην τεχνοτροπία των δύο ποιητών και τα οποία συγκλίνουν ως προς τη δημιουργία της εικόνας, την έκφραση του συναισθήματος και την αισθησιακή εντύπωση που προκαλείται στον αναγνώστη, καθώς και ορισμένες αποκλίσεις μεταξύ αυτών των χαρακτηριστικών, όπως η λειτουργία της μνήμης/αναπόλησης στην ποίηση του Καβάφη σε αντίθεση με την αμεσότητα της

---

<sup>1</sup> Βλ.: *Αλεξανδρινή Τέχνη Α'*, αρ. 6 (Μάιος 1927) 39-40 και Γιώργος Πάνου Σαββίδης, *Οι καβαφικές εκδόσεις*, (Αθήνα: Ίκαρος, 1966), 209-210. Βλ. επίσης Ζήσιμος Λορεντζάτος, *Μικρά αναλυτικά στον Καβάφη*, (Αθήνα: Ίκαρος, 1977), 21-23. Γνωρίζουμε σήμερα πως υπάρχουν 154 «αναγνωρισμένα» ποιήματα από τον ίδιο τον ποιητή, 27 «αποκηρυγμένα» και 75 «κρυμμένα» που βρέθηκαν στις σημειώσεις του, καθώς και 30 ατελή. Βλ. επίσης: Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, (Αθήνα: ΜΠΕΤ: 2001), 230.

<sup>2</sup> Εκ των οποίων ένα ανήκει στα κρυμμένα ποιήματα και τα υπόλοιπα στα αναγνωρισμένα του.

<sup>3</sup> Βλ.: *Anthologia Palatina 4.1*.

<sup>4</sup> Ανδρέας Λεντάκης, *500 Ποιήματα από την Παλατινή Ανθολογία*. (Αθήνα: Gutenberg), 2019:32-33 και Alan Cameron, “The Garlands of Meleager and Philip”, *Greek Roman and Byzantine Studies* 9, 1968:325. [Η κατάταξη των ποιημάτων του Μελεάγρου σε κατηγορίες έχει προβληματίσει αρκετά τους μελετητές. Το υλικό της *Παλατινής Ανθολογίας* συγκεντρώθηκε από τον Κωνσταντίνο Κεφαλά ο οποίος αποδεδειγμένα σεβάστηκε και υιοθέτησε τον χωρισμό των ποιημάτων κατά τα πρότυπα του *Κύκλου* του Αγαθία και του *Στεφάνου* του Φιλίππου].

περιγραφής της ερωτικής εμπειρίας στην ποίηση του Μελεάγρου, καθώς και συγκεκριμένες υφολογικές διαφορές. Τα κοινά εκφραστικά μέσα αντλούν από σχήματα λόγου, όπως παρομοιώσεις και μεταφορές, αμεσότητα - αποστροφή προς το ερωτικό αντικείμενο και το αισθητικό «σμίλευμα» της εικόνας, όπως ακριβώς ένας γλύπτης σμιλεύει το έργο τέχνης του. Όραση και αφή συνδυάζονται στον λόγο και αποτελούν σμίλη της ερωτικής επιθυμίας. Η γλυπτική αποτελεί «πρώτη ύλη» ως θέμα σε επιλεγμένα ποιήματα και από τους δύο ποιητές.<sup>5</sup> Η εν λόγω τέχνη εξετάζεται επίσης στο παρόν άρθρο ως μια παράμετρος, όχι μόνο για την αισθητική αξία που προσδίδει στην ποίηση, αλλά και για τη μεταλογοτεχνική διάσταση που αναδύεται μέσω αυτής στη σχέση μεταξύ ποιητή και ποίησης.

### **Κοινά χαρακτηριστικά και αποκλίσεις στην ποίηση του Καβάφη και του Μελεάγρου**

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, το «σμίλευμα» της εικόνας με τα κατάλληλα εκφραστικά μέσα αποτελεί κοινό χαρακτηριστικό και των δύο ποιητών. Σύμφωνα με την Gutzwiller,<sup>6</sup> το ενδιαφέρον του Καβάφη για την εικόνα («visual imagery») οφείλεται, εν μέρει, στη μελέτη των επιγραμμάτων της *Παλατινής ή Ελληνικής Ανθολογίας*.<sup>7</sup> Στα εν λόγω επιγράμματα, και ιδιαίτερα του δωδέκατου βιβλίου, κυριαρχούν τα ερωτικά επιγράμματα των Μελεάγρου, Στράτωνα, Ασκληπιάδη και Διοσκουρίδη, μεταξύ άλλων.<sup>8</sup> Στα επιλεγμένα επιγράμματα του Μελεάγρου, πρωτίστως θα μελετηθεί ως κεντρικός εκφραστικός τρόπος η στάση του ποιητή, ο οποίος στέκεται παρατηρητής μπροστά από το αντικείμενο του πόθου, σαν να ατενίζει ένα έργο τέχνης, προκαλώντας συναισθήματα θαυμασμού, απορίας ή ηδονή στους αναγνώστες, μεταξύ άλλων.<sup>9</sup> Η εντύπωση που αποτυπώνεται στον νου του αναγνώστη από το ερωτικό αντικείμενο του

<sup>5</sup> Βλ.: Joseph Lawrence Watson, “Bodies Out of Time: Sculpting Queer Poetics and Queering Classical Sculpture in the Poetry of C. P. Cavafy,” *International Journal of the Classical Tradition* (2022): 190–213. Επίσης, Liana Giannakopoulou, “Moulded by Eros with Skill and Experience: Sculpture of the Male Body in Cavafy,” *Dialogos: Hellenic Studies Review* 7 (2000): 78–97. Βλ. το κεφάλαιο «Γλυπτική» στο: Κατερίνα Κωστίου, *ως όνομα ψιλόν. Η συγκρότηση και η λειτουργία του προσώπου στην ποίηση του Κ.Π. Καβάφη* (Αθήνα: Νεφέλη, 2022), 208–237.

<sup>6</sup> Βλ.: Kathryn Gutzwiller, “Visual Aesthetics in Meleager and Cavafy,” *Classical and Modern Literature* 23, (2003): 67–87.

<sup>7</sup> Gutzwiller, “Visual Aesthetics in Meleager and Cavafy”, 67-68.

<sup>8</sup> Βλ. Γιώργος Ιωάννου «Ο Κ.Π. Καβάφης και το δωδέκατο βιβλίο της Παλατινής Ανθολογίας», στο: *Διαβάζω*, τεύχος 78, Εκδόσεις Ίκαρος, 1983. Όλα τα πρωτότυπα ποιήματα του Μελεάγρου αντλήθηκαν από την ηλεκτρονική βάση Perseus Digital Library. ed. R. Gregory <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/help/copyright.jsp>, βιβλίο 12, [πρόσβαση τον Απρίλιο του 2024].

<sup>9</sup> Simon Goldhill, “The Naive and Knowing Eye: Ecphrasis and the Culture of Viewing”, in *The Hellenistic World in Art and Text in Ancient Greek Culture*, ed. Simon Goldhill and Robin Osborne, 197-

πόθου είναι το κλειδί της ποιητικής έκφρασης του Μελέαγρου. Ο Καβάφης φαίνεται να χρησιμοποιεί κοινούς λογοτεχνικούς τύπους με τον Μελέαγρο ως προς τη στάση του παρατηρητή για να εκφράσει την ερωτική επιθυμία, ενώ την εν λόγω σχέση ανάμεσα σε παρατηρητή και σε «παρατηρούμενο» έχουν εντοπίσει και οι μελετητές.<sup>10</sup> Επιπλέον, το κάλλος και η αναπαράσταση του γυμνού ανδρικού σώματος εξυμνούνται και από τους δύο ποιητές. Στον Καβάφη, αν και η εν λόγω αναπαράσταση είναι άρτια, φαίνεται να συνδέεται με το στοιχείο του κοινωνικού περιθωρίου και το πολιτιστικά υποδεέστερο, αναλογιζόμενοι τις συμβάσεις της εποχής του. Παρόλα αυτά, η ερωτική επιλογή έχει τη δυναμική να γίνει σύμβολο πληρότητας και αυτο-ολοκλήρωσης, τα σώματα που περιγράφει είναι αγνά, ιδεατά, τέλεια και συμμετρικά, με την υπαρξιακή πραγματικότητα του ποιητή να ανάγεται σε ένα είδος ανανεωμένης αρρενωπότητας, διαφορετικής από τις ετεροφυλοφιλικές συμπεριφορές που έχουν καταγραφεί στην ποίηση.<sup>11</sup>

Οι ομοιότητες στα έργα των δύο ποιητών, συνεχίζει η Gutzwiller,<sup>12</sup> οφείλονται επίσης στην ελληνική καταγωγή του Μελέαγρου, ο οποίος έζησε στον αποκεντρωμένο ελληνιστικό κόσμο της Ανατολής, στον σύντομο επιγραμματικό στίχο που κληροδότησε ο Μελέαγρος στον Καβάφη, και στο ομοερωτικό περιεχόμενο των ποιημάτων τους, όπως αναφέρθηκε παραπάνω. Το ελληνιστικό παρελθόν που διακοσμεί τις λεπτομέρειες του χωροχρόνου και τίθεται στην υπηρεσία της ερωτικής επιθυμίας, διαποτίζει το ύφος του Καβάφη και το φέρνει πλησιέστερα στην έκφραση του Μελέαγρου.

Ωστόσο, εντοπίζονται και αποκλίσεις, με πρώτη την ευρύτερη διάσταση της αναπαράστασης του ανδρικού σώματος ως συμβόλου στην ποίηση του Καβάφη, σε σχέση με την κυριολεκτική αναπαράσταση του σώματος ως αντικειμένου του πόθου από τον Μελέαγρο. Όπως επισημαίνει ο Karalis,<sup>13</sup> δεδομένων των κοινωνικών συμβάσεων καθοριζόμενων κυρίως από τις πεποιθήσεις της αστικής τάξης της Αιγύπτου του 19<sup>ου</sup>

---

213. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. Βλ.: Kathryn Gutzwiller, *Art's Echo: The Tradition of Hellenistic Ecphrastic Epigram*, in *Hellenistic Epigrams, Hellenistica Groningana* 6, ed. M. A. Harder, R. Regtuit and G. Wakker, Leuven, (2002): 85-112.

<sup>10</sup> Vrasidas Karalis, “C.P. Cavafy and the Poetics of the Innocent Form”, *Modern Greek Studies* 11, 2003: 159. Αν και η Αίγυπτος δεν απαγόρευσε νομικά την ομοφυλοφιλία κατά τη διάρκεια της ζωής του Καβάφη, οι άτυπες τιμωρίες ήταν πιθανές και τακτικές. Βλ.: Sarah Ekdawi, “Cavafy’s Mythical Ephebes”, in *Ancient Myth in Modern Greek Poetry: Essays in Memory of C.A. Trypanis*, ed. P. Mackridge, London, (1996): 33-44.

<sup>11</sup> Karalis, “C.P. Cavafy and the Poetics of the Innocent Form”, 159.

<sup>12</sup> Peter Jeffreys, “Aesthetic to the Point of Affliction: Cavafy and English Aestheticism”, in *Journal of Modern Greek Studies*, 24.1, (2006) :57-89.

<sup>13</sup> Βλ.: Karalis, “C.P. Cavafy and the Poetics of the Innocent Form”, 153. Ο μελετητής υποστηρίζει πως ο Καβάφης μεγάλωσε σε ένα ετερογενές πολιτισμικό υπόβαθρο και επομένως, η θεσμική, ηθική και πολιτική ρευστότητα ήταν η κυρίαρχη πραγματικότητα κατά τη διαδικασία ωρίμανσής του...Συνεχίζει

αίωνα, ο Καβάφης εξυμνεί άνδρες που ανάγονται κυρίως στην εμπειρία του παρελθόντος, και λαμβάνουν μια ιδεατή-συμβολική αξία. Το γυμνό ανδρικό σώμα δεν είναι απλώς η ανάμνηση μιας εμπειρίας αλλά το κοινωνικό σώμα εκτός πλαισίου υποταγής και κυριαρχίας. Μέσα από τις αντιπροσωπευτικές ποιητικές στρατηγικές του Καβάφη, το κοινωνικά και πολιτιστικά περιθωριοποιημένο δύναται να αποδεσμευτεί από τις συμβάσεις και να αντιληφθεί τον εαυτό του ως σύμβολο πληρότητας και αυτο-ολοκλήρωσης.<sup>14</sup>

Την ίδια άποψη σχετικά με την οικουμενικότητα που ενσαρκώνουν τα ανδρικά σώματα στην ποίηση του Καβάφη και τη συμβολική τους διάσταση ενστερνίζεται η Anagnostou-Laoutides.<sup>15</sup> Όπως τα ανδρικά σώματα αποτυπώνουν ένα είδος υπέρτατης εμπειρίας («peak experience»), και ανάγονται σε σύμβολα που ξεπερνούν τα σωματικά όρια, έτσι και η ποίηση του Καβάφη επιχειρεί να ξεπεράσει τα όρια του χρόνου, του πολιτισμού, της θρησκείας και της γλώσσας.<sup>16</sup>

Εκτός την εν λόγω οικουμενική διάσταση της ποίησης του Καβάφη, θα προσθέταμε πως ο ποιητής διαφοροποιείται από τον Μελέαγρο ως προς το γεγονός ότι στην πλειονότητα των περιπτώσεων δεν είναι κοινωνός μιας πρόσφατης εμπειρίας και ούτε απευθύνεται σε ερωτικούς παραλήπτες του δικού του παρόντος. Η ερωτική εμπειρία προσλαμβάνεται με τις αισθήσεις, κυρίως μέσω της μνήμης. Αυτό συμβαίνει διότι, όπως παράλληλα προσθέτει ο Karalis,<sup>17</sup> η ομοφυλοφιλία στα ποιήματα του Καβάφη αποτελεί έκφραση της ανάγκης για εσωτερική αυτοπραγμάτωση, εκτός από αισθησιακή ανάμνηση, παρόλο που οι ερωτικές εμπειρίες είναι φευγαλέες και προσωρινές.<sup>18</sup> Εν τούτοις, συνεχίζει ο Karalis, η πραγματοποίηση αυτής της ανάγκης λαμβάνει χώρα σε δεδομένους κοινωνικούς σχηματισμούς και χωρικά πλαίσια που καθιστούν την αναπαράσταση σύμβολο βιωμένης εμπειρίας, και για αυτόν τον λόγο τα ποιήματα του Καβάφη χαρτογραφούν την περιοχή της ομοφυλοφιλικής εμπειρίας με τους δικούς τους

---

αναφέροντας πως η σταδιακή διαφοροποίησή του δεν οφειλόταν σε καμία καταστολή ή πραγματική καταπίεση, αλλά στη δική του ανάγκη να δημιουργήσει ένα μέσο για την ανάδειξη της εσωτερικής πολυπλοκότητας του εαυτού του μέσα στο περιβάλλον μιας ανώτερης, αστικής τάξης που αγωνιζόταν για τη δική της νομιμότητα για την πολιτική και οικονομική εκμετάλλευση της Αιγύπτου.

<sup>14</sup> Karalis, “C.P. Cavafy and the Poetics of the Innocent Form”, 153.

<sup>15</sup> Eva Anagnostou-Laoutides, “Marching in the Name of Pleasure: Cavafy's Sexual Aesthetics in View of his Models”, *A Journal for Greek Letters* 20, 2021:152-177.

<sup>16</sup> Anagnostou-Laoutides, “Marching in the Name of Pleasure”, 156.

<sup>17</sup> Karalis, “C.P. Cavafy and the Poetics of the Innocent Form”, 153.

<sup>18</sup> Karalis, “C.P. Cavafy and the Poetics of the Innocent Form”, 158.

ξεχωριστούς όρους, αντίθετα με την κοινή βιωμένη εμπειρία της κυρίαρχης μορφής του έρωτα μεταξύ αρσενικού και θηλυκού.<sup>19</sup>

Η επόμενη διαφορά έγκειται ως προς την απήχηση των ομοερωτικών ποιημάτων των δύο ποιητών. Ο Καβάφης γράφει ομοερωτική ποίηση λαμβάνοντας υπ' όψιν τους κοινωνικούς περιορισμούς της εποχής του.<sup>20</sup> Αντιθέτως, ο Μελέαγρος δεν περιορίζεται από κοινωνικές συμβάσεις και περιγράφει τον έρωτα με γλώσσα έντονα λυρική και παραστατική. Ο αρχαίος ποιητής έζησε σε μια εποχή ανεκτικότητας απέναντι στις ερωτικές συμπεριφορές, λίγο πριν τη δύση της ελληνιστικής εποχής, στο κατώφλι της ανόδου της επόμενης μεγάλης δύναμης, εκείνης της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας που επρόκειτο να προασπίσει αυστηρότερα ήθη.<sup>21</sup> Η γλώσσα του Μελεάγρου είναι πιο τολμηρή, κυριαρχεί η αμεσότητα, ο έντονος λυρισμός, και ο έπαινος προς τη φύση, η ομορφιά της οποίας συνοδεύει τον ποιητικό χώρο και διευκολύνει την ερωτική έκφραση.

Άλλη μια απόκλιση εντοπίζεται στο ύφος των δυο ποιητών. Όπως παρατηρεί η Anagnostou-Laoutides,<sup>22</sup> ο Καβάφης επεξεργάζεται μεν τα θέματα της *militia amoris*<sup>23</sup> («θητεία στον έρωτα») και *servitium amoris*<sup>24</sup> («υποδούλωση στον έρωτα») γνωστά από τη ρωμαϊκή ελεγεία και ιδιαίτερα όπως εμφανίζονται στον Προπέρτιο,<sup>25</sup> ωστόσο τα θέτει στην υπηρεσία της ηδονής και όχι της υποδούλωσης και άνευ όρων παράδοσης στην ακατανίκητη ερωτική επιθυμία, όπως πράττει ο Μελέαγρος. Ο Μελέαγρος γράφει για τον έρωτα και κατονομάζει τους ερωτικούς πρωταγωνιστές του με σαφή αυτοαναφορικότητα. Ο Καβάφης, με έναν υπαινικτικότερο τρόπο καταφέρνει να σταθεί-με ορισμένες εξαιρέσεις-εκτός της επίδρασης των δεινών που επιφέρει ο έρωτας, κοινωνός της ηδονής και ταυτόχρονα θαυμαστής της.

<sup>19</sup> Karalis, “C.P. Cavafy and the Poetics of the Innocent Form”, 153-154.

<sup>20</sup> Karalis, “C.P. Cavafy and the Poetics of the Innocent Form”, 153-154.

<sup>21</sup> Χαρίλαος Μιχαλόπουλος, & Ανδρέας Μιχαλόπουλος, «Θητεία στον έρωτα (*militia amoris*)», στο: Μιχαλόπουλος, Χ., & Μιχαλόπουλος, Α. *Ρωμαϊκή ερωτική ελεγεία* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο], Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. (2015) :91-105.

<sup>22</sup> Anagnostou-Laoutides, “Marching in the Name of Pleasure”, 152-177, Βλ. επίσης Joan Booth, ‘All in the Mind: Sickness in Catullus 76’, *The Passions in Roman Thought and Literature*, ed. S. M. Braund and C. Gill, Cambridge, 1997:150-168.

<sup>23</sup> Βλ.: Monica Gale, “Propertius 2.7: Militia Amoris and the Ironies of Elegy”, *Journal of Roman Studies*, 87, (1997): 77 - 91.

<sup>24</sup> Χαρίλαος Μιχαλόπουλος, & Ανδρέας Μιχαλόπουλος, Α. «Υποδούλωση στον έρωτα» (*servitium amoris*), στο: Μιχαλόπουλος, Χ., & Μιχαλόπουλος, Α. *Ρωμαϊκή ερωτική ελεγεία* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο], Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, (2015): 106-124.

<sup>25</sup> *Eleg.* 3.24, 3.25.

## Συγκριτική ανάλυση επιλεγμένων ποιημάτων Μελέαγρου-Καβάφη

Ο Καβάφης αναφέρεται ευθέως στον Μελέαγρο σε δύο από τα ποιήματά του. Πρώτα στο παρακάτω απόσπασμα του ποιήματος *Συμεών*,<sup>26</sup> στο οποίο ένας νεαρός από την Αντιόχεια σχολιάζει έναν νέο ποιητή της Συρίας που θεωρείται καλύτερος από τον Λιβάνιο, αλλά όχι καλύτερος από τον Μελέαγρο:

Τα ξέρω, ναι, τα νέα ποιήματά του·  
ενθουσιάσθηκεν η Βηρυτός μ' αυτά.  
Μιαν άλλη μέρα θα τα μελετήσω.  
Σήμερα δεν μπορώ γιατί' είμαι κάπως ταραγμένος.  
Απ' τον Λιβάνιο πιο ελληνομαθής είναι βεβαίως.  
Όμως καλύτερος κι απ' τον Μελέαγρο; Δεν πιστεύω.

Το επόμενο ποίημα στο οποίο αναφέρεται ο Μελέαγρος είναι οι *Νέοι της Σιδώνας* 400 μ.Χ.<sup>27</sup> Γράφει ο Καβάφης:

Ο ηθοποιός που έφεραν για να τους διασκεδάσει  
απήγγειλε και μερικά επιγράμματα εκλεκτά.  
Η αίθουσα άνοιγε στον κήπο επάνω·  
κι είχε μιαν ελαφρά ευωδία ανθέων  
που ενώνονταν με τα μυρωδικά  
των πέντε αρωματισμένων Σιδωνίων νέων.  
Διαβάσθηκαν Μελέαγρος, και Κριναγόρας, και Ριανός...

Το ποίημα συνεχίζεται με τον επιτάφιο του Αισχύλου και το έργο του. Ο Ριανός απαντά στο δωδέκατο βιβλίο της *Παλατινής Ανθολογίας* (12.58, 12.93, 12.121), με επιγράμματα ομοερωτικού περιεχομένου. Ο Κριναγόρας ως αρχαιότερος ποιητής της αυγούστειας εποχής εκπροσωπεί τη ρωμαϊκή κυριαρχία και την επιρροή της στην ελληνιστική ποίηση. Η επιλογή δεν πρέπει να είναι τυχαία. Ο ποιητής δεν καταγράφει κάποια διαφορά μεταξύ μειζόνων και ελασσόνων ποιητών, αλλά ενδεχομένως επιθυμεί να δείξει πως οι ποιητές είναι εξίσου σημαντικοί με τον Αισχύλο. Επιπλέον το κοινό σημείο και στα δύο ποιήματα είναι ότι οι ήρωες θαυμάζουν τον Μελέαγρο, μεταξύ άλλων. Η φωνή του Καβάφη όπως καταγράφεται μέσα από τους ήρωες δείχνει ενδιαφέρον για

---

<sup>26</sup> Κ. Π. Καβάφης, *Κρυμμένα Ποιήματα 1877;-1923* (Φιλολογική Επιμέλεια: Γ. Π. Σαββίδης), Ίκαρος (1993): 104-105.

<sup>27</sup> Κ.Π. Καβάφης, *Άπαντα ποιητικά*, (Ανέκδοτα- Αποκηρυγμένα – Ποιήματα), Ύψιλον, (2004): 121.

τον Μελέαγρο, ακριβώς για το πολυπολιτισμικό περιβάλλον στο οποίο αμφότεροι έζησαν και έγραψαν ποίηση. Κεντρικό θέμα του δεύτερου ποιήματος αποτελεί η αισθησιακή ατμόσφαιρα των αρωματισμένων νέων σε έναν κήπο. Στην ποίηση του Μελεάγρου η ίδια ερωτική ατμόσφαιρα με άνθη και αρώματα απαντά στο επίγραμμα 12.256 και συγκεκριμένα εντοπίζεται στον στίχο 12:

ἦ τὸ μυρόπνουν ἄλσος ἔχει παίδων Κύπριδος ἀνθοφόρον.  
πάγκαρπὸν σοι, Κύπρι, καθήρμοσε, χειρὶ τρυγῆσας  
παίδων ἄνθος, Ἔρωσ ψυχαπάτην στέφανον.  
ἐν μὲν γὰρ κρίνον ἠδὺ κατέπλεξεν Διόδωρον,  
ἐν δ' Ἀσκληπιάδην, τὸ γλυκὺ λευκόιον.  
ναὶ μὴν Ἡράκλειτον ἐπέπλεκεν, ὡς ἀπ' ἀκάνθης  
εἰς ῥόδον, οἰνάνθη δ' ὥς τις ἔθαλλε Δίων  
χρυσάνθη δὲ κόμαισι κρόκον Θήρωνα συνῆψεν  
ἐν δ' ἔβαλ' ἐρπύλλου κλωνίον Οὐλιάδην,  
ἄβροκόμην δὲ Μυῖσκον, ἀειθαλὲς ἔρνος ἐλαίης  
ἡμερτοὺς δ' Ἀρέτου κλῶνας ἀπεδρέπετο.  
ὀλβίστη νήσων ἱερὰ Τύρος, ἦ τὸ μυρόπνουν  
ἄλσος ἔχει παίδων Κύπριδος ἀνθοφόρον.  
A.P. 12.256).<sup>28</sup>

Οι Διόδωρος, Ασκληπιάδης, Ηράκλειτος, Δίων, Θήρωνα, Ουλιάδης, Μυῖσκος και Αρέτης, είναι οι νέοι-αγαπημένοι του Μελεάγρου που παρομοιάζονται με ένα ξεχωριστό λουλούδι ο καθένας μέσα στο άλσος της Αφροδίτης. Η ερωτική επιθυμία γεννάται στο πρόσωπο των εξιδανικευμένων νέων καθώς ο ποιητής τους βλέπει μπροστά του, παρομοιάζοντάς τους με ένα άνθος από το στεφάνι που έπλεξε ο Έρωτας για την Αφροδίτη. Ο Καβάφης χρησιμοποιεί τον κήπο επάνω και την *έλαφρά εὐωδία ἀνθέων* που ενώνεται με τα μυρωδικά τῶν πέντε αρωματισμένων Σιδωνίων νέων. Η αίσθηση της οσμής πυροδοτεί τη φαντασία και η χαρακτηριστική επανάληψη των αρωμάτων εντείνει την ερωτική-μεθυστική ατμόσφαιρα του ειδυλλιακού τοπίου και την εικόνα της νεότητας και της ομορφιάς. Παρόλο που ο Μελεάγρος μιλά με εξωστρέφεια για τον ερωτικό του πόθο για τους άνδρες, στην ποίηση του Καβάφη διακρίνεται μεγαλύτερη απόσταση

---

<sup>28</sup> «Ο Έρωτας έπλεξε για εσένα πλούσιο στεφάνι που τις ψυχές παγιδεύει, ω Κύπρι, μαζεύοντας με τα χέρια του ένα άνθος για κάθε νεαρό άνδρα. Σε ωραίο κρίνο, τον Διόδωρο, και σε γλυκιά λευκή βιολέτα, τον Ασκληπιάδη έπλεξε. Ρόδο που από τα αγκάθια γεννάται ο Ηράκλειτος και ο Δίων από την θαλλερή Έπλεξε και τον Θήρωνα, επίσης, με τον κρόκο της χρυσαφένιας κόμης του, και τον Ουλιάδη με κλωνάρι ερπύλλου, και από τον Μυῖσκο με τα απαλά μαλλιά, το αέναο πράσινο κλαδί της ελιάς μαζί με τα όμορφα κλωνάρια του Αρέτη. Η πιο όμορφη νήσος είσαι εσύ, ιερή Τύρος, με το μυρόπνοο άλσος της Κύπριδος όπου ανθούν οι νεαροί» Για τις μεταφράσεις των ποιημάτων του Μελεάγρου βλ.: Δήμητρα Παπαπανάγου & Μπέττυ Ρούτση. *Μελεάγρος ο Γαδαρεύς. Επιγράμματα Ερωτικά*. (Αθήνα, Historical Quest, 2024).

από το ερωτικό αντικείμενο του πόθου. Ωστόσο, παρατηρεί ο Kalogeris<sup>29</sup> τα σώματα που περιγράφονται στον Καβάφη έχουν την κεχριμπαρένια-αλαβάστρινη αίσθηση των Αλεξανδρινών νέων, σαν να έχουν βγει απευθείας από την *Ελληνική Ανθολογία*. Η αναπόληση ενός παλιού έρωτα, και οι εξιδανικευμένοι νέοι μέσα από το ελληνοιστικό περιβάλλον ή το μακρινό ιστορικό παρελθόν δείχνουν την εγκράτεια του ποιητή για να εκφράσει ευθέως τον έρωτά του προς ένα υπαρκτό πρόσωπο *ονομαστί*.<sup>30</sup> Παρόλα αυτά, η απόσταση στον χρόνο στο ποίημα του Καβάφη δημιουργεί ένα εντονότερο κλίμα αναπόλησης και αναβίωσης μιας παλαιότερης εποχής κατά την οποία ο ομοερωτικός έρωτας δε γνώριζε συμβάσεις. Οι εικόνες γίνονται πιο παραστατικές και το στοιχείο της φαντασίας τίθεται στην υπηρεσία της αισθησιακής εικόνας με τον αναγνώστη να γίνεται θεατής σε ένα έργο που ζωντανεύει μπροστά στα μάτια του.

Σε αντιδιαστολή με τις κοινωνικές συμβάσεις που αναφέρθηκαν παραπάνω, στο ποίημα του Καβάφη *Επήγα*<sup>31</sup> διαβάζουμε μια τολμηρή ομολογία:

Δεν εδεδεσμεύθηκα. Τελείως αφέθηκα κ' επήγα.  
 Στες απολαύσεις, που μισό πραγματικές,  
 μισό γυρνάμενες μες στο μυαλό μου ήσαν,  
 επήγα μες στην φωτισμένη νύχτα.  
 Κ' ήπια από δυνατά κρασιά, καθώς  
 που πίνουν οι ανδρείοι της ηδονής.

Στο επίγραμμα 49, στο δωδέκατο βιβλίο της *Παλατινής Ανθολογίας* συναντάμε την προτροπή του Μελεάγρου προς κάποιον εραστή ώστε να πει το δυνατό κρασί:

Ζωροπότει, δύσερως, καί σοῦ φλόγα τὰν φιλόπαιδα  
 κοιμάσει λάθας δωροδότας Βρόμιος<sup>32</sup>:  
 ζωροπότει, καί πλήρες ἀφυσσάμενος σκύφος οἴνας,  
 ἔκκρουσον στυγεράν ἐκ καρδίας ὀδύναν<sup>33</sup>. A.P.12.49

Κοινό χαρακτηριστικό της συμπεριφοράς των πρωταγωνιστών στα δυο ποιήματα είναι η μεθυστική ατμόσφαιρα και η παράδοση του εαυτού τους στην επιθυμία τους ενώ το

<sup>29</sup> George Kalogeris, [“The Sensuous Archaism of C.P. Cavafy”](#). *The critical Flame*, τεύχος 3ο, (2009): 213-225.

<sup>30</sup> Kalogeris, [“The Sensuous Archaism of C.P. Cavafy”](#), 213-225.

<sup>31</sup> Καβάφης, *Άπαντα ποιητικά*, 64.

<sup>32</sup> Όνομα του θεού Διονύσου, όπως και το «Βάκχος». Ο Διόνυσος ήταν θεός του κρασιού και του γλεντιού.

<sup>33</sup> «Πιες το κρασί το δυνατό, δύστυχε εραστή,  
 και ο Βάκχος, που τη λήθη φέρνει, θα αποκοιμίσει τον πόθο σου  
 για τον νέο. Πιες, και γυρνώντας το ποτήρι,  
 όλη η τρομερή πίκρα από την καρδιά σου θα φύγει».

κρασί συνοδεύει την εμπειρία που ξυπνά τον πόθο. Στον ποίημα του Καβάφη, ωστόσο, το κρασί συνοδεύει το στοιχείο της τόλμης (*ανδρείοι της ηδονής*). Μέσα σε ένα σκηνικό απολαύσεων που ξετυλίγεται ανάμεσα σε πραγματικότητα και φαντασία, ο Καβάφης τολμά μέσα σε *νύχτα φωτισμένη* να δοκιμάσει τα δυνατά κρασιά της ηδονής, και, απελευθερωμένος από τις συμβάσεις, να βιώσει την πληρότητα της εμπειρίας. Το ίδιο αισθησιακό σκηνικό στήνει μπροστά στους αναγνώστες του ο Μελέαγρος, όμως αντί για την τόλμη, το κρασί λειτουργεί ώστε να φέρνει τη λήθη και τη σίγαση του πόθου για τον ερωτικό αποδέκτη. Εν τούτοις, το κυριότερο σημείο της τόλμης περιγράφει το ρήμα *ζωροποτέω*, το οποίο είναι το κοινό στοιχείο που απαντά και στα δυο ποιήματα, σημαίνοντας το να πίνει κανείς το δυνατό, ανόθευτο κρασί, ενώ στην αρχαιότητα το κρασί συνήθως ανακατευόταν με νερό για να είναι ελαφρύτερο. Αντίστοιχα, ο Καβάφης έχει γευτεί δυνατά κρασιά, δείγμα έντασης του συναισθήματος και ανδρείας μπροστά στην εμπειρία του έρωτα. Ο ερωτισμός του Καβάφη εκφράζεται με περηφάνεια και δεν έχει περιλαμβάνει την αίσθηση του οίκτου που αποτυπώνεται στην προσφώνηση «Δύστυχε εραστή» του Μελεάγρου.

Παρόμοιο θέμα κρασιού και γλεντιού, αυτή τη φορά συνδεδεμένο με την ερωτική απογοήτευση απαντά στο ποίημα του Καβάφη «Μέσα στα καπηλειά».<sup>34</sup> Γράφει ο ποιητής:

Μέσα στα καπηλειά και τα χαμαιτυπεία  
της Βηρυτού κυλιέμαι. Δεν ήθελα να μένω  
στην Αλεξάνδρεια εγώ. Μ' άφησεν ο Ταμίδης·  
κι επήγε με του Επάρχου τον υιό για ν' αποκτήσει  
μια έπαυλι στον Νείλο, ένα μέγαρον στην πόλιν.  
Δεν έκανε να μένω στην Αλεξάνδρεια εγώ.—  
Μέσα στα καπηλειά και τα χαμαιτυπεία  
της Βηρυτού κυλιέμαι. Μεσ σ' ευτελή κραιπάλη  
διάγω ποταπώς. Το μόνο που με σώζει  
σαν εμορφιά διαρκής, σαν άρωμα που επάνω  
στην σάρκα μου έχει μείνει, είναι που είχα δυο χρόνια  
δικό μου τον Ταμίδη, τον πιο εξαίσιο νέο,  
δικό μου όχι για σπίτι ή για έπαυλι στον Νείλο.

Στο επίγραμμα 12.85 του Μελεάγρου, ο ποιητής επίσης παρασυρμένος από τη μέθη και την ερωτική μανία ζητά καταφύγιο τον Ξένιο Έρωτα για να γλιτώσει από τη «φλόγα» που τον καίει μέσα του (στ. 7-8). Κοινό σημείο που πυροδοτεί το ερωτικό

---

<sup>34</sup> Καβάφης, *Απαντα ποιητικά*, 157.

παραλήρημα σε α' πρόσωπο και από τους δυο ποιητές είναι η εγκατάλειψη και η ερωτική απογοήτευση που βιώνει το ποιητικό υποκείμενο του ποιήματος του Καβάφη από έναν νεαρό, του οποίου έχει απομείνει απλώς η ανάμνηση, και επίσης η απογοήτευση που βιώνει ο Μελέαγρος από τη θέαση ενός νεαρού, γεγονός το οποίο τον κάνει να παρασύρεται από τη δίνη του έρωτα και του κρασιού πιθανόν για να ξεχάσει το βλέμμα του. Το στοιχείο της Ανατολής απαντά επίσης στο ποίημα του Καβάφη, ενώ το άρωμα που έχει απομείνει στη σάρκα του ποιητή κάνει την ατμόσφαιρα πιο αισθησιακή. Το στοιχείο της αναπόλησης του Ταμίδα εκφράζεται με μια δυο παρομοιώσεις *σάν έμορφιά διαρκής, σάν άρωμα πού έπάνω στήν σάρκα μου έχει μείνει*.

Ωστόσο, εντοπίζονται και διαφορές. Ο Καβάφης μεταφέρει την ερωτική εμπειρία στο παρελθόν και την επαναφέρει στον νου του μόνο μέσω της μνήμης. Η αυθεντικότητα του προσωπικού βιώματος εκφράζεται μέσω της ανάμνησης, μιας διαδικασίας εσωτερικής, όπως είναι και η φαντασία. Ο Μελέαγρος περιγράφει μια εμπειρία του παρόντος με πλήρη εξωστρέφεια και κάνει επίκληση στους οινοπότες να τον δεχτούν, όχι επειδή μέθυσε από κρασί αλλά από τη φωτιά του πάθους που του άναψε ο νεαρός μόλις τον αντίκρισε. Εν τούτοις, αν και η εμπειρία που το ποιητικό υποκείμενο του Καβάφη είναι πιο μακρινή στον χρόνο, καθώς για δύο έτη είχε κοντά του τον Ταμίδα, η επίδραση του χωρισμού τους διαρκεί μέχρι το παρόν, κατά συνέπεια, εκείνος «κυλιέται» μεθυσμένος στα καπηλεία και τα χαμαιτυπεία για να τον ξεχάσει. Ο Μελέαγρος επίσης ζητά καταφύγιο στους οινοπότες αν και η εμπειρία του δεν ήταν διαρκής αλλά στιγμιαία, ωστόσο εξίσου δυνατή και για αυτό ζητά τη σωτηρία του λίγο πριν την (συναισθηματική) καταστροφή. Γράφει ο Μελέαγρος:

Οινοπόται δέξασθε τὸν ἐκ πελάγευς, ἅμα πόντον  
καὶ κλῶπας προφυγόντ', ἐν χθονὶ δ' ὀλλύμενον.  
ἄρτι γὰρ ἐκ νηὸς με μόνον πόδα θέντ' ἐπὶ γαῖαν  
ἀγρεύσας ἔλκει τῆδ' ὁ βίαιος Ἔρωσ,  
ἐνθάδ' ὅπου τὸν παῖδα διαστείχοντ' ἐνόησα:  
αὐτομάτοις δ' ἄκων ποσσὶ ταχὺς φέρομαι.  
κωμάζω δ' οὐκ οἶνον ὑπὸ φρένα, πῦρ δὲ γεμισθεῖς.  
ἀλλὰ φίλοι, ξεῖνοι, βαιὸν ἐπαρκέσατε,  
ἀρκέσατ', ὧ ξεῖνοι, κάμῃ Ξενίου πρὸς Ἔρωτος  
δέξασθ' ὀλλύμενον τὸν φιλίας ἰκέτην.<sup>35</sup> *A.P.* 12.85

<sup>35</sup> «Οινοπότες, δεχτείτε με, εμένα που ξέφυγα από το πέλαγος και τους ληστές, αλλά στη γη χάνομαι. Διότι μόλις από το πλοίο πάτησα το πόδι μου στη γη, ο βίαιος Έρωσ με έπιασε και με τράβηξε εδώ, εδώ όπου είδα τον νεαρό να περνά τη θύρα. Και παρόλο που δεν το επιθυμώ, τα πόδια μου με παρασέρνουν γρήγορα καθώς από μόνα τους κινούνται. Έρχομαι σαν τον γλεντζέ,

Εκτός από το μοτίβο της αναπόλησης που πυροδοτεί την ερωτική επιθυμία, υπάρχει η αισθησιακή εντύπωση που πυροδοτείται άμεσα στο ποιητικό παρόν, όπως στο ποίημα «Εν τη οδώ»<sup>36</sup> του Καβάφη στο οποίο κεντρικό θέμα είναι η *άνομη ηδονή* που νιώθει ο ποιητής ενώ βλέπει την περιπλάνηση ενός νεαρού. Αντίστοιχα, στο επίγραμμα 12.127 του Μελέαγρου ο ποιητής αντίκρισε έναν νεαρό να περπατά, ο οποίος αμέσως του γεννά τη φλόγα του πάθους. Και στα δυο ποιήματα, η αίσθηση της όρασης πυροδοτεί τη φαντασία των ποιητών και αποτελεί μοχλό ερωτικής έκφρασης.

Το συμπαθητικό του πρόσωπο, κομμάτι ωχρο·  
τα καστανά του μάτια, σαν κομένα·  
είκοσι πέντ' ετών, πλην μοιάζει μάλλον είκοσι·  
με κάτι καλλιτεχνικό στο ντύσιμό του  
— τίποτε χρώμα της κραβάτας, σχήμα του κολλάρου —  
ασκόπως περπατεί μες στην οδό,  
ακόμη σαν υπνωτισμένος απ' την άνομη ηδονή,  
από την πολύ άνομη ηδονή που απέκτησε.

Στον Μελέαγρο διαβάζουμε:

Εινόδιον στείχοντα μεσαμβρινὸν εἶδον Ἄλεξι,  
ἄρτι κόμαν καρπῶν κειρομένου θέρεος.  
διπλαῖ δ' ἀκτῖνές με κατέφλεγον: αἰ μὲν Ἔρωτος,  
παιδὸς ἀπ' ὀφθαλμῶν, αἰ δὲ παρ' ἡελίου.  
ἀλλ' ἄς μὲν νύξ αὔθις ἐκοίμισεν ἄς δ' ἐν ὄνειροις  
εἶδωλον μορφῆς μᾶλλον ἀνεφλόγισεν.  
λυσίπονος δ' ἑτέροις ἐπ' ἔμοι πόνον ὕπνος ἔτευξεν  
ἔμπνουν πῦρ ψυχῆ κάλλος ἀπεικόνισας.<sup>37</sup> A.P. 12.127

Κοινό χαρακτηριστικό των δύο ποιημάτων είναι η περιπλάνηση των νέων, μέσα από την εικόνα του ανώνυμου νεαρού και του Ἄλεξι, αντίστοιχα (*ασκόπως περπατεί μες*

---

αλλά γεμάτος φωτιά και όχι κρασί μέσα μου. Όμως, αγαπητοί μου ξένοι, βοηθήστε με λίγο, ω ξένοι, και για χάρη του Ξενίου Έρωτα δεχτείτε με, εμένα της φιλίας τον ικέτη, λίγο πριν την καταστροφή».

<sup>36</sup> Καβάφης, *Άπαντα ποιητικά*, 83.

<sup>37</sup> «Είδα τον Ἄλεξι να περπατά στον δρόμο το καταμεσήμερο, καθώς το καλοκαίρι απέμενε γυμνό από τους καρπούς του. Διπλές ακτίνες με έκαψαν: του έρωτα για τον νέο και εκείνες του ήλιου. Εκείνες του ήλιου κρύφτηκαν τη νύχτα, αλλά οι ακτίνες του έρωτα άναψαν περισσότερο στα όνειρά μου από τη μορφή της ομορφιάς. Γι' αυτό και η νύχτα που άλλους απαλλάσσει από τον μόχθο, σε έμενα έφερε πόνο, ζωγραφίζοντας στην ψυχή μου μια ομορφιά παρόμοια με ζωντανή φλόγα».

στην οδό - Είνόδιον στείχοντα). Ο Καβάφης περιγράφει με περισσότερες λεπτομέρειες την εξωτερική εμφάνιση του εικοσιπεντάχρονου νεαρού που περπατάει μες την οδό, το πρόσωπο, τα μάτια, την ηλικία, το ντύσιμο και το ύφος του. Ο Μελέαγρος περιγράφει στοιχεία της φύσης, δίνει το στίγμα του καλοκαιριού και της ζέστης για να περιγράψει μεταφορικά τον έρωτα που φλέγεται μέσα του για τον νεαρό Άλεξι, αφήνοντας όμως την ομορφιά του νεαρού να αναπτυχθεί στη φαντασία του εκάστοτε αναγνώστη. Το μόνο που υπαινίσσεται ο Μελέαγρος είναι πως τέτοια ήταν η εντύπωση της ομορφιάς που αντίκρισε που το είδωλο του νεαρού εμφανίζεται ακόμη και τη νύχτα στον ύπνο του. Με μια παραστατική μεταφορά ο Μελέαγρος δηλώνει πως παρόλο που ο ήλιος δεν καίει πλέον, η φλόγα του πάθους από τη μορφή του νεαρού κάνει την ψυχή του να φλέγεται ακόμη και στα όνειρά του. Το πάθος διαπερνά τις αισθήσεις του, η διάρκεια και η ένταση του οποίου εκφράζεται μέσα από ζεύγη αντιθέσεων όπως μέρα και νύχτα, πραγματικότητα και είδωλο, ενώ με ένα σχήμα κύκλου βασισμένο στην αίσθηση της όρασης ο Μελέαγρος κλείνει το ποίημά του (*είδον Άλεξιν... άπεικονίσας*).

Ο Καβάφης φαντάζεται πως ο νέος απήλαυσε την *άνομη ηδονή*, φράση που επαναλαμβάνει δυο φορές, μια φορά στον προ τελευταίο και μια στον τελευταίο στίχο. Πραγματικότητα και φαντασία, συνθέτουν την περιγραφή του ερωτικού αποδέκτη και στα δύο ποιήματα, με τη διαφορά ότι ο Μελέαγρος επηρεάζεται συναισθηματικά από την εντύπωση που του προκαλεί ο νέος, ενώ ο Καβάφης στέκεται παρατηρητής μέχρι το τέλος, χωρίς να μας δίνει πληροφορίες για την προσωπική του συναισθηματική εμπλοκή.

Το όνειρο και η αναπόληση του νεαρού ανδρικού σώματος εμφανίζεται εκ νέου σε έτερο ποίημα του Μελεάγρου, όπως και στο ποίημα «Μακρυά»<sup>38</sup> του Καβάφη, στο οποίο κυριαρχεί η ερωτική αναπόληση, μέσα από την ανάμνηση που του άφησε ένας νεαρός στο μακρινό παρελθόν:

Θα θελα αυτήν την μνήμη να την πω...  
Μα έτσι εσβύσθη πια... σαν τίποτε δεν απομένει —  
γιατί μακρυά, στα πρώτα εφηβικά μου χρόνια κείται.

Δέρμα σαν καμωμένο από ιασεμί...  
Εκείνη του Αυγούστου — Αύγουστος ήταν; — η βραδυά...  
Μόλις θυμούμαι πια τα μάτια· ήσαν, θαρρώ, μαβιά...  
Α ναι, μαβιά· ένα σαπφείρινο μαβί.

<sup>38</sup> Καβάφης, *Άπαντα ποιητικά*, 63.

Στο επίγραμμα 12.56 του Μελέαγρου διαβάζουμε:

ἦδὺ τί μοι διὰ νυκτὸς ἐνύπνιον ἄβρὰ γελῶντος  
ὀκτωκαιδεκέτους παιδὸς ἔτ' ἐν χλαμύδι  
ἦγαγ' Ἔρωσ ὑπὸ χλαῖναν ἐγὼ δ' ἀπαλῶ περι χρωτὶ  
στέρνα βαλὼν κενεὰς ἐλπίδας ἐδρεπόμαν.  
καὶ μ' ἔτι νῦν θάλπει μνήμης πόθος· ὄμμασι δ' ὕπνον  
ἀγρευτὴν πτηνοῦ φάσματος αἰὲν ἔχω.  
ὦ δύσερος ψυχῆ, παῦσαι ποτε καὶ δι' ὄνειρων  
εἰδώλοισι κάλλευσ κωφὰ χλαιομένη.<sup>39</sup> A.P. 12.125

Οι ίδιες κενές ελπίδες που άφησε ο συγκεκριμένος νεαρός στον Μελέαγρο αποτυπώνονται στο επίγραμμα 12.125. Κοινό χαρακτηριστικό και των δύο ποιημάτων είναι η λέξη *μνήμη* και η ματαιότητα αυτής (*εσβύσθη πια...σαν τίποτε δεν απομένει - κενεὰς ἐλπίδας*) που καθιστά την αναπόληση των δύο ποιητών ακόμη πιο λυπητερή και μελαγχολική. Ο Καβάφης ψηλαφεί με τη μνήμη του το δέρμα του νεαρού εστιάζοντας στην αίσθηση της αφής, ενώ ο Μελέαγρος αναφέρει την αγκαλιά του νεαρού που επίσης αποτελεί εικόνα σχετική με την αίσθηση της αφής. Τη δυσκολία του Καβάφη να ανακαλέσει στη μνήμη του το ερωτικό αντικείμενο του πόθου μαρτυρούν η χρήση των αποσιωπητικών και ο ελλειπτικός τρόπος γραφής. Χαρακτηριστικό το στοιχείο της εντύπωσης μέσα από την όψη/όραση που ολοκληρώνει και τα δύο ποιήματα. Ο Καβάφης εστιάζει στο χρώμα των ματιών του νεαρού που ολοκληρώνει το ποίημα, ενώ ο Μελέαγρος βλέπει με τα μάτια του το είδωλο του νεαρού ακόμη και στον ύπνο του. Η μνήμη όμως ακόμη «καίει» τον Μελέαγρο (*καὶ μ' ἔτι νῦν θάλπει μνήμης πόθος*) διότι ο ίδιος ονειρεύτηκε τον νεαρό το προηγούμενο μόλις βράδυ, ενώ, αντιθέτως, η μορφή του νεαρού που περιγράφει ο Καβάφης είναι ξεθωριασμένη από τον χρόνο που μεσολάβησε ώστε να αποτελέσει ανάμνηση (*Μόλις θυμούμαι πια τα μάτια*). Ο Μελέαγρος ολοκληρώνει το ποίημά του με μια απαισιόδοξη προτροπή προς τον εαυτό του, ώστε η ψυχή του να πάψει να κυνηγά τα μάτια είδωλα ακόμη και στον ύπνο του (*παῦσαι ποτε ... κωφὰ χλαιομένη*), υπονοώντας ενδεχομένως ότι ούτε και κατά την ημέρα οι ερωτικές του προσπάθειες δεν βρίσκουν ανταπόκριση.

---

<sup>39</sup> «Χτες βράδυ ονειρεύτηκα πως ο Έρωσ έφερε στην κλίνη μου μια χαμογελαστή μορφή ενός δεκαοκτάχρονου νεαρού, που ακόμη χλαμύδα φορούσε. Τον πήρα στην αγκαλιά μου, παρόλο που οι ελπίδες μου ήταν κενές. Ακόμη εκείνη η μνήμη με καίει, κυνηγώ εκείνο το φτερωτό είδωλο στον ύπνο μου. Αχ, ψυχή, βασανισμένη από τον έρωτα, πάψε ακόμη και στα όνειρα όμορφα είδωλα μάτια να κυνηγάς».

Ακολουθούν τα ποιήματα που σχετίζονται με τη γλυπτική τέχνη, η οποία θα εξεταστεί σε συνάρτηση με το «σμίλευμα» της ερωτικής έκφρασης. Στον Καβάφη το ανδρικό κάλλος και η ηδονή ως πηγή έμπνευσης περιγράφονται σε συνάρτηση με την τέχνη σε αρκετά ερωτικά του ποιήματα.<sup>40</sup> Στο απόσπασμα του ποιήματος του Καβάφη *Η συνοδεία του Διονύσου*<sup>41</sup> διαβάζουμε:

Ο Δάμων ο τεχνίτης (άλλον πιο ικανό  
στην Πελοπόννησο δεν έχει) εις παριανό  
μάμαρο επεξεργάζεται την συνοδεία  
του Διονύσου. Ο θεός με θεσπεσία  
δόξαν εμπρός, με δύναμι στο βάδισμά του.  
Ο Ακρατος πίσω. Στο πλάγι του Ακράτου  
η Μέθη χύνει στους Σατύρους το κρασί  
από αμφορέα που τον στέφουνε κισσοί.  
Κοντά των ο Ηδύοινοσ ο μαλθακός,  
τα μάτια του μισοκλειστά, υπνωτικός.  
Και παρακάτω έρχοντ' οι τραγουδισταί  
Μόλπος κι Ηδυμελής, κι ο Κώμος που ποτέ  
να σβήσει δεν αφήνει της πορείας την σεπτή  
λαμπάδα που βαστά· και, σεμνοτάτη, η Τελετή.—

Και ακολούθως, στο ποίημα 12.56 του Μελεάγρου διαβάζουμε:

είκονα μὲν Παρίην ζωογλύφος ἄνυσ' Ἔρωτος  
Πραξιτέλης, Κύπριδος παῖδα τυπωσάμενος,  
νῦν δ' ὁ θεῶν κάλλιστος Ἔρωσ ἔμψυχον ἄγαλμα,  
αὐτὸν ἀπεικονίσας, ἔπλασε Πραξιτέλην:  
ὄφρ' ὁ μὲν ἐν θνατοῖς, ὁ δ' ἐν αἰθέρι φίλτρα βραβεύη,  
γῆς θ' ἅμα καὶ μακάρων σκηῖτροφορώσι Πόθοι,  
ὀλβίστη Μερόπων ἱερὰ πόλις, ἃ θεόπαιδα  
καινὸν Ἔρωτα νέων θρέψεν ὑφαγεμόνα.<sup>42</sup> A.P. 12.56

<sup>40</sup> Κωστίου, *ως ὄνομα ψιλόν...*, 86.

<sup>41</sup> Κ.Π. Καβάφης, *Ἄπαντα ποιητικά*, 40.

<sup>42</sup> (Ο Πραξιτέλης, ο γλύπτης, έφτιαξε ένα άγαλμα του Έρωτα από παριανό μάρμαρο, πλάθοντας τον γιο της Κύπριδος. Μα τώρα ο Έρωσ, ο ωραιότερος από όλους τους θεούς, έχει φτιάξει ένα ζωντανό άγαλμα, τον Πραξιτέλη, απεικονίζοντας τον εαυτό του, ώστε οι Πόθοι ποτίζοντας με ερωτικά φίλτρα τους θνητούς και τους θεούς, να κατέχουν της γης και των αθανάτων τα σκήπτρα. Μακάρια η ιερή πόλη των Μερόπων, που ανέθρεψε έναν νέον Έρωτα, γιο θεού, ηγεμόνα των νεαρών ανδρών)

Στα παραπάνω επιγράμματα, ο Δάμων και ο Πραξιτέλης, αντίστοιχα, χρησιμοποιούν παριανό μάρμαρο για να σμιλέψουν το έργο τους. Ο Δάμων αντιστοιχεί σε φανταστικό πρόσωπο, ενώ ο Πραξιτέλης σε πραγματικό γλύπτη της αρχαιότητας.<sup>43</sup> Σαν πραγματικό έργο τέχνης ο Καβάφης παρουσιάζει «τη συνοδεία του θεού Διονύσου», με χαρακτηριστικές λεπτομέρειες όπως αρμόζει σε παρέλαση διονυσιακού θιάσου, υιοθετώντας ένα αφηγηματικό προσώπειο σε γ' πρόσωπο.<sup>44</sup> Ο λαμπερός θεός Διόνυσος οδηγεί την παρέλαση και πίσω του ακολουθούν οι πρωταγωνιστές, ο Άκρατος, η Μέθη που ρίχνει κρασί στους Σατύρους, ο Ηδύοινος, μεθυσμένος με μάτια *υπνωτικά* και πιο πίσω ακόμη οι τραγουδιστές Μόλπος, Ηδυμελής και Κώμος. Τα ονόματα είναι ενδεικτικά της λειτουργίας που επιτελεί ο καθένας σε ένα γλέντι όπως αυτό που περιγράφεται: άκρατη επιθυμία, κρασί, μέθη, σάτυροι, αμφορείς στολισμένοι με κισσούς, τραγούδι και χορός. Χαρακτηριστική είναι η ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία και οι διασκελισμοί σε συνδυασμό με λέξεις που αντανακλούν την παραστατικότητα που φανερώνει τη μαστοριά του τεχνίτη (*με δύναμι στο βάδισμά του... ή Μέθη χύνει στους Σατύρους τὸ κρασί... Καὶ παρακάτω ἔρχοντ' οἱ τραγουδισταὶ... λαμπάδα ποῦ βαστ...*).<sup>45</sup> Στο επίγραμμα του Μελέαγρου η τέχνη της γλυπτικής λειτουργεί ώστε ο γλύπτης Πραξιτέλης να αναπαραστήσει τον θεό Έρωτα. Ωστόσο ο ίδιος ο Έρωτας έχει πλάσει τον ομώνυμο Πραξιτέλη, τον νεαρό αγαπημένο του ποιητή με τρόπο ώστε να μοιάζει με αληθινό άγαλμα. Ο Μελέαγρος αντιστρέφει τον ρόλο των πρωταγωνιστών και δίνει την ιδιότητα του γλύπτη στον Έρωτα για να δείξει πόσο καλά σμιλεμένα είναι η ομορφιά του νεαρού, που παραδόξως ονομάζεται Πραξιτέλης, αλλά δεν είναι ο αρχαίος δημιουργός, μα πλέον, το δημιούργημα. Στον Μελέαγρο δεν χρησιμοποιείται η ομοιοκαταληξία, ενώ οι λέξεις και οι φράσεις αποτυπώνουν περισσότερο το οπτικό αποτέλεσμα παρά την κίνηση και την επεξεργασία του υλικού μέσω της γλυπτικής τέχνης, όπως στην περίπτωση του Δάμωνα. (*εἰκόνα μὲν Παρίην ζωογλύφος ἄνυς' Ἔρωτος... παῖδα τυπωσάμενος... αὐτὸν ἀπεικονί-σας, ἔπλασε Πραξιτέλην*).

Από κοινού στα δύο ποιήματα η τέχνη της γλυπτικής και της απεικόνισης σε μάρμαρο σχετίζεται με την τέχνη της ποιητικής έκφρασης. Η αναφορά της γλυπτικής τέχνης μέσα από την ποίηση με τρόπο μεταλογοτεχνικό θα μπορούσε να συνδέεται με

<sup>43</sup> Αθηναίος γλύπτης του 4ου αι. π.Χ.

<sup>44</sup> Κωστίου, *ως ὄνομα ψιλόν* ..., 211.

<sup>45</sup> Κωστίου, *ως ὄνομα ψιλόν* ..., 212.

την ικανότητα του ποιητή να πλάθει τα ερωτικά αντικείμενα χρησιμοποιώντας τη φαντασία και αποτυπώνοντάς την μέσα από τις λέξεις σαν άλλος γλύπτης.<sup>46</sup> Σύμφωνα με τον Watson,<sup>47</sup> ο Καβάφης, σαν αντίστροφος Πυγμαλίων, μετατρέπει τους αγαπημένους του σε γλυπτά και διαιώνίζει τα σώματα, όχι μόνο στις λέξεις που γράφει, αλλά και στον τρόπο που τις γράφει. Ο Watson διατείνεται, επίσης, πως κατά κάποιον τρόπο ο Καβάφης μεταμορφώνει τις μορφές σε κάτι που εκτείνεται πέρα από αυτές και εμπειρεύεται μέσα τους. Η εν λόγω διαπίστωση θα μπορούσε να συσχετιστεί με την άποψη του Karalis<sup>48</sup> πως τα ανδρικά σώματα στην ποίηση του Καβάφη αποκτούν μια διάσταση ιδεατή και συμβολική, με το όραμα ενός γυμνού άνδρα να αποτελεί υπέρτατη εμπειρία («peak experience») που οδηγεί τον ποιητή να βιώσει ευφορία, ολότητα και ολοκλήρωση, πέρα από τις κοινωνικές συμβάσεις που τον περιορίζουν. Τέτοιες εμπειρίες εδραιώνουν την ενότητα του ποιητικού υποκειμένου του Καβάφη και κάνουν την ποιητική του περιγραφή πιο άμεση και ολοκληρωμένη.

Μελέτη της Giannakopoulou<sup>49</sup> υπογραμμίζει μια συγκεκριμένη μεταλογοτεχνική σχέση ανάμεσα στον ποιητή και το έργο του, και υποστηρίζει πως το θέμα της γλυπτικής δεν είναι τυχαίο στον Καβάφη. Ο ποιητής συνήθιζε να «σμιλεύει» το έργο του και να το επεξεργάζεται ξανά και ξανά ώσπου να πάρει μορφή, αφήνοντάς το να «ξεκουρασθεί» και να γίνει πιο συμπαγές όπως και το ίδιο το γλυπτό. Ύστερα το λειαίνει και το λεπταίνει, χαρακτηριστικά μικραίνοντάς το σε έκταση στίχων ώσπου να λάβει το τελικό αισθητικό αποτέλεσμα. Η τέχνη της γλυπτικής, συνεχίζει η Giannakopoulou,<sup>50</sup> δεν αποτελεί απλά σημείο αναφοράς για την τέχνη της συγγραφής. Περιγράφει επίσης την ατμόσφαιρα της ίδιας της ποίησης και τη συμπεριφορά του δημιουργού απέναντι στην τέχνη της ποίησης. Σχετική αναφορά στον τρόπο επιμέλειας και ποιητικής δημιουργίας του Μελέαγρου κάνει ο Cameron.<sup>51</sup> Ο ίδιος επισημαίνει πως ο Μελέαγρος φαίνεται να κατηγοριοποίησε στην ανθολογία του, τον *Στέφανο*, ποιήματα δικά του καθώς και των προκατόχων του χρησιμοποιώντας μία διπλή τακτική που έκανε το έργο του να μοιάζει ένα πλέγμα ποιημάτων.<sup>52</sup> Η δομή του *Στεφάνου*, δηλαδή, βασιζόταν στην προσεκτική επιλογή ποιημάτων και τακτική εναλλαγή μεταξύ μειζόνων ποιητών με έργα ελασσόνων ποιητών με ταυτόχρονες θεματικές και λεκτικές συνδέσεις μεταξύ

<sup>46</sup> Gutzwiller, “Visual Aesthetics in Cavafy and Meleager”, 72-74.

<sup>47</sup> Επίσης, βλ. Watson, “Bodies out of Time”, 195.

<sup>48</sup> Karalis, “C.P. Cavafy and the Poetics”, 159.

<sup>49</sup> Giannakopoulou, “Moulded by Eros”, 78-79.

<sup>50</sup> Giannakopoulou, “Moulded by Eros”, 80.

<sup>51</sup> Cameron, “The Garlands of Meleager and Philip”, 325-327.

<sup>52</sup> Cameron, “The Garlands of Meleager and Philip”, 325-327.

τους. Κατά αυτόν τον τρόπο, και οι δύο ποιητές, Καβάφης και Μελέαγρος, παρουσιάζουν κοινά χαρακτηριστικά ως προς την επιμέλεια, τη συστηματικότητα της εργασίας, την ωρίμανση και το τελικό αποτέλεσμα της τέχνης τους. Αξίζει να αναφερθεί στη συνάφεια αυτή, πως στην ποίηση του Καβάφη αλλά και του Μελεάγρου, όχι μόνο η τέχνη της γλυπτικής, αλλά και η μνήμη «σμιλεύει» με τρόπο μεταφορικό την ποιητική έκφραση μέσω των αναμνήσεων που ζωντανεύουν τις αισθήσεις. Η εν λόγω «σμίλη» είναι το υλικό της ερωτικής έκφρασης αλλά και της ίδιας της ποιητικής δημιουργίας.

Η γλυπτική και η ποίηση αναφέρονται από κοινού στο ποίημα «Έτσι πολύ ατένισα»,<sup>53</sup> όπου η θέαση (ατένισα) του αγαλματένιου σώματος συσχετίζεται με την τέχνη της ποίησης που «πλάθει» τις αγαπημένες μορφές.<sup>54</sup> Το μοτίβο του παρατηρητή, της αισθησιακής αναπόλησης και της γλυπτικής απαντούν από κοινού στο εν λόγω ποίημα.

Διαβάζουμε στον Καβάφη:

Την εμορφιά έτσι πολύ ατένισα,  
που πλήρης είναι αυτής η όρασίς μου.  
Γραμμές του σώματος. Κόκκινα χείλη. Μέλη ηδονικά.  
Μαλλιά σαν από αγάλματα ελληνικά παρμένα·  
πάντα έμορφα, κι αχτένιστα σαν είναι,  
και πέφτουν, λίγο, επάνω στ' άσπρα μέτωπα.  
Πρόσωπα της αγάπης, όπως τα 'θελεν  
η ποίησίς μου... μες στες νύχτες της νεότητός μου,  
μες στες νύχτες μου, κρυφά συναντημένα...

Αντιστοίχως, στο επόμενο ποίημα, η ανδρική ομορφιά, όπως και στο ποίημα *Έτσι πολύ ατένισα*, ακολουθεί τα πρότυπα των αγαλμάτων της ελληνιστικής εποχής, μιας εποχής ανεκτικότερης ως προς την ερωτική έκφραση, και ιδιαίτερα της τεχνικής του γλύπτη Λυσίππου, με τις λεπτεπίλεπτες γραμμές, τα συμμετρικά μέλη και τον αισθησιασμό που αποπνέει η ατημέλητη κόμη.<sup>55</sup> Ο ποιητής νιώθει πληρότητα από την ομορφιά που ατένισε κατά τη νεανική του ηλικία, όπως ο ίδιος δηλώνει στο πρώτο δίστιχο. Η ομορφιά στους δυο πρώτους στίχους παραμένει αφηρημένη, ελεύθερη ως προς τη φαντασία του αναγνώστη. Η μορφή του ποιήματος μαρτυρά ένα κενό πριν τον στίχο 3, μετά από τον οποίο ξεκινά η περιγραφή των όμορφων σωμάτων. Τα αποσιωπητικά είναι χαρακτηριστικά της υποβλητικής ατμόσφαιρας του ποιήματος, ενώ η επανάληψη *νύχτες... νύχτες* και η λέξη *κρυφά*, αποτελούν στοιχεία «λαθραίας» ερωτικής αναπόλησης

<sup>53</sup> Κ.Π. Καβάφης, *Άπαντα ποιητικά*, 94.

<sup>54</sup> Giannakopoulou, "Moulded by Eros", 86.

<sup>55</sup> Giannakopoulou, "Moulded by Eros", 92.

όπως εκφράζονται στον προτελευταίο και τελευταίο στίχο του ποιήματος. Στο ποίημα «Στου Καφενείου την Είσοδο»<sup>56</sup> ο Καβάφης αναφέρεται εκ νέου στην τέχνη της γλυπτικής, η οποία έχει την ικανότητα να πλάθει την ομορφιά:

Στου Καφενείου την Είσοδο  
Την προσοχή μου κάτι που είπαν πλάγι μου  
διεύθυνε στου καφενείου την είσοδο.  
Κ' είδα τ' ωραίο σώμα που έμοιαζε  
σαν απ' την άκρα πείρα του να τόκαμεν ο Έρωτος —  
πλάττοντας τα συμμετρικά του μέλη με χαρά·

υψώνοντας γλυπτό το ανάστημα·  
πλάττοντας με συγκίνησι το πρόσωπο  
κι αφίνοντας απ' των χεριών του το άγγιγμα  
ένα αίσθημα στο μέτωπο, στα μάτια, και στα χείλη.

Στην γλυπτική αναφέρεται και ο Μελέαγρος στο παρακάτω επίγραμμα:

Πραξιτέλης ὁ πάλαι ζωογλύφος ἄβρον ἄγαλμα  
ἄψυχον, μορφᾶς κωφὸν ἔτευξε τύπον,  
πέτρον ἐνειδοφορῶν: ὁ δὲ νῦν, ἔμψυχα μαγεύων,  
τὸν τριπανοῦργον Ἔρωτ' ἔπλασεν ἐν κραδίᾳ.  
ἢ τάχα τοῦνομ' ἔχει ταῦτὸν μόνον, ἔργα δὲ κρέσδω,  
οὐ λίθον, ἀλλὰ φρενῶν πνεῦμα μεταρρυθμίσας.  
ἴλαος πλάσσοι τὸν ἐμὸν τρόπον, ὄφρα τυπώσας  
ἐντὸς ἐμῆν ψυχὴν ναὸν Ἔρωτος ἔχη.<sup>57</sup> A.P. 12.57

Όπως και στο επίγραμμα 12.56, έτσι και στο 12.47 ο Μελέαγρος αναφέρεται στην αισθητική του σώματος και της ομορφιάς του νεαρού άνδρα, ο οποίος παρομοιάζεται με έμψυχο άγαλμα. Η αναφορά στον Έρωτα ως δημιουργό της ομορφιάς του Πραξιτέλη συμβολίζει την τελειότητα της εικόνας και της όψης του νεαρού. Το ίδιο και στο ποίημα του Καβάφη, στο οποίο ο ποιητής σε α' πρόσωπο περιγράφει την εντύπωση που του

<sup>56</sup> Κ.Π. Καβάφης, *Άπαντα ποιητικά*, 71.

<sup>57</sup> «Ο Πραξιτέλης, ο αρχαίος γλύπτης, έφτιαξε ένα άγαλμα χαριτωμένο αλλά άψυχο, μια κούφια μορφή ομορφιάς, δίνοντας μορφή στην πέτρα. Όμως ο σημερινός Πραξιτέλης, μαγεύοντας τα έμψυχα όντα, έπλασε στην ψυχή μου τον τριπανούργο Έρωτα. Τυχαία, πράγματι, το όνομά του είναι το ίδιο, αλλά τα έργα του είναι σπουδαιότερα, αφού δεν έχει μεταμορφώσει τον λίθο, αλλά το πνεύμα του νου. Ευχάριστα ας μεταπλάσει και τον χαρακτήρα μου ώστε μόλις τοποθετήσει μέσα του την ψυχή μου τον ναό του Έρωτα να χτίσει».

άφησε ένας νεαρός στην είσοδο του καφενείου.<sup>58</sup> Ο Έρωσ είναι ο «γλύπτης» του έξοχου νεαρού, ο οποίος έχει ωραίο σώμα, μέλη συμμετρικά και γλυπτό ανάστημα, ενώ το πρόσωπό του εκφράζει πραγματική συγκίνηση. Ο Μελέαγρος στο επίγραμμα 12.56 θέτει τον Έρωτα δημιουργό της απaráμιλλης ομορφιάς του Πραξιτέλη, όμως στο αμέσως επόμενο επίγραμμα 12.57, θέτει τον όμορφο νεαρό Πραξιτέλη δημιουργό της συγκίνησης που αφήνει ο Έρωτας στην ψυχή του. Ο Καβάφης υμνεί την υπέρτατη ομορφιά του νεαρού που φτάνει στο καφενείο και τον αφήνει έκθαμβο χάρη στην *άκρα πείρα* του Έρωτα που τον δημιούργησε. Με τρόπο αριστοτεχνικό, οι δύο ποιητές προσωποποιούν τον Έρωτα παρομοιάζοντάς τον με γλύπτη, ενώ αντίστοιχα δίνουν στην τέχνη της γλυπτικής την ιδιότητα να γεννήσει τον έρωτα ή να ζωντανέψει το αντικείμενο του πόθου τους μπροστά στα μάτια τους. Κατά συνέπεια, η εικόνα ζωντανεύει μπροστά στα μάτια του αναγνώστη, αφού οι ποιητές εξωτερικεύουν κατά αυτόν τον τρόπο μια εμπειρία ιδιωτική, εσωτερική, που συλλαμβάνεται με τις αισθήσεις αλλά περιγράφεται με την τελειότητα που αναπαριστά ένα έργο τέχνης. Όλα τα συγκεκριμένα στοιχεία ενσωματωμένα στην τέχνη του λόγου, πλάθουν με τη σειρά τους ένα αισθησιακό σκηνικό «σμιλεύοντας», την εικόνα του ερωτικού αντικειμένου στη φαντασία του αναγνώστη. Χαρακτηριστική η επανάληψη του ρήματος *πλάθω έπλασεν... πλάσσοι* στο ποίημα του Μελεάγρου (στ. 4 και 7) όπως και στο ποίημα του Καβάφη (*πλάττοντας*, στ. 5 και 7).

Ενώ στο επίγραμμα 12.56 του Μελεάγρου ο Έρωσ είναι ο γλύπτης που πλάθει τον όμορφο νεαρό Πραξιτέλη, στο επίγραμμα 12.57 ο Πραξιτέλης ο νεαρός πλάθει στην ψυχή του ποιητή τη μορφή του Έρωτα. Το ποίημα θυμίζει το επίγραμμα 12.85, όταν ο Μελέαγρος αντίκρισε έναν νεαρό και του δημιούργησε επιθυμία για μέθη και για αυτόν τον λόγο προσέτρεξε στους οινοπότες (*ένθάδ' όπου τὸν παῖδα διαστείχοντ' ἐνόησα*), ενώ κοινό στοιχείο αποτελεί το περιβάλλον του οινοποτείου-καφενείου. Ο Καβάφης επίσης παρομοιάζει τον Έρωτα με γλύπτη και το σωματικό κάλλος που διεγείρει τη φαντασία και τον αισθησιασμό που ανάγεται σε κάλλος της Τέχνης και της τελειότητας της μορφής. Η αμεσότητα του λόγου και η συνδήλωση βοηθούν τον ποιητή να πλάσει την εικόνα. Ο δραματοποιημένος Έρωτας-γλύπτης πλάθει τα συναισθήματα της χαράς και της συγκίνησης που μεταφέρει στο αφηγηματικό προσώπειο. Ξεκινώντας από τα μέλη και το ανάστημα, ο Έρωσ με ιδιαίτερη τέχνη πλάθει τα χαρακτηριστικά του προσώπου, καταλήγοντας στο ερωτικό κέντρο των χειλιών.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Βλ. επίσης: επίγραμμα A.P. 12.85 του Μελεάγρου για το ίδιο θέμα της άμεσης εντύπωσης που αφήνει ο νεαρός στον ποιητή.

<sup>59</sup> Κ. Κωστίου, *ως όνομα ψιλόν...*, 116.

## Συμπεράσματα

Κοινοί τόποι και αποκλίσεις ως προς την ποιητική έκφραση μεταξύ επιλεγμένων ποιημάτων του Μελέαγρου και του Καβάφη με θέμα την ομοερωτική εμπειρία μελετήθηκαν στο παρόν άρθρο. Ο Καβάφης με περισσότερη εγκράτεια και ο Μελέαγρος με συναισθηματική παρόρμηση «σμιλεύουν» την αίσθηση της ηδονής μέσα από την εξύμνηση του κάλλους του ανδρικού σώματος. Ιδιαίτερη αναφορά έγινε στην τέχνη της γλυπτικής που τίθεται στην υπηρεσία του έρωτα αλλά και, με μεταλογοτεχνικό τρόπο, της ίδιας της ποίησης ώστε οι στίχοι να πλάσουν το ιδανικό, άρτιο σώμα που αποθεώνεται από τους ποιητές. Στα ποιήματα του Καβάφη η μνήμη αποτελεί μοχλό έκφρασης που προσδίδει στην ερωτική εμπειρία την αίσθηση της άπιαστης αναπόλησης. Στην ποίηση του Μελέαγρου, η αίσθηση της ηδονής δεν πυροδοτείται τόσο από τη μνήμη, όσο από την άμεση, πρόσφατη εντύπωση που αφήνει το ερωτικό αντικείμενο του πόθου στον ποιητή. Ωστόσο, ένα ακόμη κοινό χαρακτηριστικό που εντοπίζεται και στους δυο ποιητές είναι η μη επίτευξη της ολοκληρωμένης εμπειρίας, καθώς αμφότεροι ταυτίζονται ως προς την απόσταση που τους χωρίζει από τον εκάστοτε εραστή/ερωτικό αποδέκτη. Αυτή ακριβώς η απόσταση του ανολοκλήρωτου έρωτα αφήνει ενίοτε στους αναγνώστες μια αίσθηση μελαγχολίας. Εν τούτοις, είναι αυτή ακριβώς η «άπιαστη» εμπειρία που δίνει το έναυσμα της ποιητικής δημιουργίας.

## Βιβλιογραφία

### Πρωτογενής

Αλεξανδρινή Τέχνη (Αλεξάνδρεια), τεύχος Α'6 (Μάιος 1927): 39–40.

Καβάφης, Κ.Π. *Άπαντα ποιητικά: Ανέκδοτα - Αποκηρυγμένα - Ποιήματα*. Αθήνα: Ύψιλον, 2004.

Καβάφης, Κ.Π. *Κρυμμένα Ποιήματα 1877–1923*. Επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης. Αθήνα: Ίκαρος, 1993.

Σαββίδης, Γιώργος Πάνου. *Οι καβαφικές εκδόσεις*. Αθήνα, 1966.

### Δευτερογενής

Anagnostou-Laoutides, Eva, “Marching in the Name of Pleasure: Cavafy's Sexual Aesthetics in View of his Models”, *A Journal for Greek Letters* 20, (2021):152-177.

Booth, Joan, “All in the Mind: Sickness in Catullus 76”, in *The Passions in Roman Thought and Literature*, ed. S. M. Braund and C. Gill, 150-168. Cambridge, 1997.

Cameron, Alan, “The Garlands of Meleager and Philip”. *Greek Roman and Byzantine Studies*, 9, (1968): 323-349.

Ekdawi Sarah, “Cavafy’s Mythical Ephebes”, in *Ancient Myth in Modern Greek Poetry: Essays in Memory of C.A. Trypanis*. London, (1996):33-44.

Gale, Monica, “Propertius 2.7: Militia Amoris and the Ironies of Elegy”, in *Journal of Roman Studies*, 87, (1997): 77 - 91.

Giannakopoulou, Liana, “Moulded by Eros with Skill and Experience. Sculpture of the Male body”, in *Dialogos. Hellenic Studies Review Vol. 7*, (2000): 78-79.

Goldhill, Simon, “The Naive and Knowing Eye: Ecphrasis and the Culture of Viewing”, in *Hellenistic World in Art and Text in Ancient Greek Culture*, ed. Simon Goldhill και Robin Osborne, 197-223, Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Gutzwiller, Kathryn, “Visual Aesthetics in Meleager and Cavafy”, in *Classical and Modern Literature*. 23(2), (2003):67-87.

Gutzwiller, Kathryn, “Art's Echo: The Tradition of Hellenistic Ecphrastic Epigram“, in *Hellenistic Epigrams Hellenistica Groningana 5*, ed. M. A. Harder, R. F. Regtuit and G. C. Wakker, 85-112. Leuven. 2002.

Jeffreys, Peter, “Aesthetic to the Point of Affliction”: Cavafy and English Aestheticism”, in *Journal of Modern Greek Studies*, 24,1, (2006): 57-89.

- Ιωάννου, Γιώργος, «Ο Κ.Π. Καβάφης και το δωδέκατο βιβλίο της Παλατινής Ανθολογίας», στο: *Διαβάζω*, τεύχος 78, Εκδόσεις Ίκαρος, 1983.
- Karalis, Vrasidas, “C.P. Cavafy and the Poetics of the Innocent Form”, *Modern Greek Studies 11*, (2003):153-159.
- Kalogeris, George, “The Sensuous Archaism of C.P. Cavafy. *The Critical Flame 3* (Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 2009): 213-225.
- Κωστίου, Κατερίνα ... *ως όνομα ψιλόν. Η συγκρότηση και η λειτουργία του προσωπείου στην ποίηση του Κ.Π. Καβάφη*, Νεφέλη, (2022): 208-237.
- Λεντάκης, Ανδρέας, *500 Ποιήματα από την Παλατινή Ανθολογία*. Αθήνα, Gutenberg, (2019): 32-33.
- Λορεντζάτος, Ζήσιμος, *Μικρά αναλυτικά στον Καβάφη*, Αθήνα, Ίκαρος, 1977:21-23.
- Μιχαλόπουλος, Χαρίλαος, & Μιχαλόπουλος, Ανδρέας, «Θητεία στον έρωτα (*militia amoris*)». στο: Μιχαλόπουλος, Χ., & Μιχαλόπουλος, Α., *Ρωμαϊκή ερωτική ελεγεία Κάλλιπος*, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, (2015):91-105.
- Μιχαλόπουλος, Χαρίλαος, & Μιχαλόπουλος, Ανδρέας, «Υποδούλωση στον έρωτα (*servitium amoris*)» στο: Μιχαλόπουλος, Χ., & Μιχαλόπουλος, Α., *Ρωμαϊκή ερωτική ελεγεία*. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, (2015):106-124.
- Papanikolaou, Dimitris - Papargyriou, Eleni, “Cavafy Pop: Popular Reception, Cultural Productivity and the Many Lives of Poems”. *Journal of Greek Media and Culture, 1* (2), (2015) 183-190. [Perseus Digital Library. Ed. Gregory R.](#) [Προσπελάστηκε τον Φεβρουάριο-Απρίλιο 2024].
- Παπαπανάγου Δήμητρα & Ρούτση Μπέττυ. *Μελέαγρος. Επιγράμματα Ερωτικά*. Αθήνα, Historical Quest. 2024.
- Πολίτης, Λίνος, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Μ.Ι.Ε.Τ. Αθήνα εκδ. 11η, 2001:230.
- Watson, Joseph Lawrence, “Bodies out of Time: Sculpting Queer Poetics and Queering Classical Sculpture in the Poetry of C. P. Cavafy”. *International Journal of the Classical Tradition*, (2022):190-213.

