

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ



ΤΜΗΜΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΚΑΙ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**ΤΟ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΟ ΜΟΤΙΒΟ ΣΤΗΝ ΠΟΙΗΣΗ
ΚΑΙ ΤΗΝ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ
ΡΙΤΣΟΥ**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΧΡΥΣΤΑΛΛΑ ΚΑΝΕΛΛΙΔΟΥ

2013



ΤΜΗΜΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΚΑΙ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**ΤΟ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΟ ΜΟΤΙΒΟ ΣΤΗΝ ΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ ΤΗΝ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ
ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΡΙΤΣΟΥ**

Χρυστάλλα Κανελλίδου

Διατριβή
η οποία υποβλήθηκε προς
απόκτηση διδακτορικού
τίτλου σπουδών στο
Πανεπιστήμιο Κύπρου

2013

Χρυστάλλα Κανελλίδου

ΣΕΛΙΔΑ ΕΓΚΥΡΟΤΗΤΑΣ

Υποψήφιος Διδάκτορας: Χρυστάλλα Κανελλίδου

Τίτλος Διατριβής: Το χριστιανικό μοτίβο στην ποίηση και την πεζογραφία του Γιάννη Ρίτσου

Η παρούσα Διδακτορική Διατριβή εκπονήθηκε στο πλαίσιο των σπουδών για απόκτηση Διδακτορικού Διπλώματος στο Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών και εγκρίθηκε στις 14 Ιανουαρίου 2013 από τα μέλη της Εξεταστικής Επιτροπής:

Ερευνητικός Σύμβουλος: Καθηγητής Μιχάλης Πιερής

(Ονοματεπώνυμο, βαθμίδα και υπογραφή)

Μέλος Επιτροπής: Μαρίνος Πουργούρης, Επίκουρος Καθηγητής

(Ονοματεπώνυμο, βαθμίδα και υπογραφή)

Μέλος Επιτροπής: Αλεξάνδρα Σαμουήλ, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια

(Ονοματεπώνυμο, βαθμίδα και υπογραφή)

Μέλος Επιτροπής: Ελισάβετ Τσιριμώκου, Καθηγήτρια

(Ονοματεπώνυμο, βαθμίδα και υπογραφή)

Μέλος Επιτροπής: Έλλη Φιλοκύπρου, Επίκουρη Καθηγήτρια

(Ονοματεπώνυμο, βαθμίδα και υπογραφή)

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Σε αυτή τη διατριβή διερευνάται η παρουσία του χριστιανικού μοτίβου στην ποίηση και την πεζογραφία του Γιάννη Ρίτσου. Την εξέταση των χριστιανικών μοτίβων ορίζουν δύο κατευθύνσεις: η εκ του σύνεγγυς εξέταση των κειμένων και η ιστορική έρευνα. Η πρώτη κατεύθυνση αφορά στη φιλολογική ερμηνεία των ποιητικών έργων μέσα από τη συνεξέτασή τους με χωρία από τα εκκλησιαστικά κείμενα. Η δεύτερη, αφορά στην έρευνα μνημειακών πηγών αλλά και σύγχρονων εντύπων με στόχο τον εντοπισμό συγκεκριμένων στοιχείων τα οποία διαφωτίζουν το υπό εξέταση έργο του Γιάννη Ρίτσου.

Η δομή της διατριβής έχει προκύψει μέσα από την εξέταση ουσιαστικά των δύο ερευνητικών πεδίων που καλύπτει η διατριβή, της ποίησης και πεζογραφίας του Ρίτσου και των εκκλησιαστικών κειμένων. Συγκεκριμένα η διατριβή, αρθρώνεται σε πέντε κεφάλαια τα οποία πλαισιώνουν η «Εισαγωγή» και τα «Συμπεράσματα».

Στην «Εισαγωγή», εντοπίζονται οι τρεις μεθοδολογικοί άξονες οι οποίοι καθόρισαν την πορεία αυτής της εργασίας και αφορούν στη φιλολογική ερμηνεία των κειμένων, στο θεωρητικό υπόβαθρο που πλαισίωσε αυτή την πορεία και στη μελέτη της εκκλησιαστικής αγιογραφίας. Επιπρόσθετα παρουσιάζεται η ερευνητική δραστηριότητα καθώς και τα κεφάλαια τα οποία δομούν τη διατριβή.

Τα κεφάλαια προκύπτουν αφενός από τον θεματικό καταμερισμό των χριστιανικών μοτίβων και αφετέρου, με βάση τη συσσώρευση χριστιανικών μοτίβων ενός εκκλησιαστικού κειμένου σε συγκεκριμένη ποιητική σύνθεση. Πιο συγκεκριμένα, στο πρώτο κεφάλαιο, συνεξετάζεται ο «Επιτάφιος» του Ρίτσου με τα *Εγκώμια* της Μεγάλης Παρασκευής. Προβάλλεται δια της ανάδειξης των κοινών μοτίβων, το γεγονός ότι ο «Επιτάφιος» συναρμόζεται σε μια παράδοση κειμένων, η οποία ανάγεται στην αρχαιότητα. Ταυτόχρονα, γίνεται ξεκάθαρο ότι τα δύο κείμενα διαθέτουν ένα κοινό στοιχείο που είναι ο ρόλος των συναισθημάτων της μάνας, το οποίο διαφοροποιεί τον «Επιτάφιο» από το δημοτικό θρηνητικό τραγούδι.

Στο δεύτερο και τρίτο κεφάλαιο, εξετάζεται η παρουσία του χριστιανικού μοτίβου που αφορά στην Παναγία και τον Χριστό αντίστοιχα, όπως εμφανίζεται σε ποιητικά ή πεζογραφικά χωρία. Στο δεύτερο κεφάλαιο αναδεικνύεται ο μεταμορφωτικός ρόλος που διαδραματίζει η μορφή της Παναγίας στο ποιητικό σύμπαν, αφού λειτουργεί ως πυλώνας μέσα από τον οποίο εισρέει στην ποίηση το ιερό και το θαύμα. Στο τρίτο κεφάλαιο, προβάλλεται ο ρόλος του χριστιανικού μοτίβου ως τρόπος δόμησης του αξιακού κώδικα

της ποίησης του Ρίτσου. Ταυτόχρονα, γίνεται αντιληπτή μια διάθεση οικειοποίησης της μορφής και του Λόγου του Χριστού στον βαθμό που αποζητά το ποιητικό κείμενο.

Στο επόμενο κεφάλαιο, επιχειρείται η συνανάγνωση του ποιήματος «Η Ωρα των ποιμένων» με την *Αποκάλυψη* του Ιωάννη. Πιστοποιείται η μεταμορφωτική επίδραση που ασκεί το εκκλησιαστικό κείμενο στο επώδυνα βιωμένο υλικό της ποίησης και η λειτουργία του ως τρόπου αντίληψης της ίδιας της ποιητικής σύνθεσης.

Στο τελευταίο κεφάλαιο, στο οποίο εξετάζεται η παρουσία του Πέτρου στο ποίημα «Φρυκτωρία», θεματοποιείται ο συνθετικός ρόλος που μπορεί να επιτελέσει το χριστιανικό μοτίβο και η δυνατότητά του, στα όρια της ποίησης, να συνυπάρχει με άλλες θέσεις. Κυρίως, αναδεικνύεται η μεταμορφωτική του λειτουργία και ο ρόλος του στο σμίξιμο των ανθρώπων.

Τέλος, στα «Συμπεράσματα», παρουσιάζεται η λειτουργία του χριστιανικού μοτίβου σε επίπεδο λέξης, μορφής και σημασίας στο κάθε κεφάλαιο ξεχωριστά. Τεκμαίρεται συνεπώς η δυναμική παρουσία του χριστιανικού μοτίβου στην ποίηση και την πεζογραφία του Γιάννη Ρίτσου.

RESUME

Cette thèse étudie la présence du motif chrétien dans la poésie et la prose de Giannis Ritsos. L'examen de ce motif est déterminé de deux façons. La première façon consiste en l'analyse des textes eux-mêmes, c'est-à-dire, en l'interprétation philologique des œuvres poétiques et en prose. La deuxième consiste en la recherche historique et plus précisément en la recherche des sources qui constituent les monuments et les écrits contemporains, qui éclairent l'œuvre de Ritsos.

La charpente de la thèse ressort de l'examen des deux champs de recherche de cette thèse que sont l'œuvre de Ritsos et les textes de l'Eglise Orthodoxe. Plus précisément, la thèse se compose de cinq chapitres précédés d'une «Introduction» et suivis de «Conclusions».

L'«Introduction» présente les trois axes méthodologiques de la thèse, qui déterminent son développement: l'interprétation philologique, le fondement théorique qui l'entoure et l'hagiographie de l'Eglise Orthodoxe. En plus, elle présente la façon dont la recherche a été menée et les chapitres qui constituent la charpente de la thèse.

Les chapitres ressortent d'une part de la répartition thématique des motifs chrétiens et d'autre part de la haute de motifs chrétiens, puisés dans des textes ecclésiastiques précis, dans certaines compositions poétiques de Ritsos. Plus précisément, le premier chapitre compare l'«Επιτάφιος» («Epitaphe») de Ritsos avec l'office funèbre du Vendredi saint. A travers la présentation des motifs communs aux deux textes nous nous apercevons que «Epitaphe» appartient à la tradition des textes funèbres et que l'élément du lyrisme est commun aux deux textes. Par contre cet élément se trouve en contradiction avec les chansons populaires grecques.

Le deuxième et le troisième chapitre examinent la présence des motifs chrétiens qui concernent la Sainte Vierge et le Christ dans certains extraits poétiques et en prose. Au deuxième chapitre se met en valeur la figure de la Sainte Vierge qui transfigure le monde de la poésie de Ritsos en y intégrant la sainteté et le miracle. Le troisième chapitre affirme que le motif chrétien joue un rôle dans la composition du code des valeurs de la poésie de Giannis Ritsos. En même temps, dans ces motifs, elles se fait sentir une disposition d'appropriation de la figure et de La Parole du Christ.

Le chapitre suivant, consiste en une lecture du poème «Η Ωρα των ποιμένων» («L'heure des bergers») à travers l'*Apocalypse* de Saint Jean. On constate l'influence

transfigurante du texte de Saint Jean sur la matière poétique vécue et sa fonction comme façon de compréhension de la composition poétique elle-même.

Le dernier chapitre présente la figure de Petros dans le poème «Φρυκτωρία» («Signaux de feu»). Ce chapitre démontre que le motif chrétien a une fonction synthétique et que, dans les poèmes de Ritsos, il a la capacité de co-exister avec d' autres thèses. Surtout, il met en valeur la fonction de métamorphose des motifs chrétiens et leur rôle essentiel dans le resserrement des liens entre les hommes.

Dans nos «Conclusions » nous récapitulons la fonction des motifs chrétiens dans chaque chapitre, en ce qui concerne les mots, les formes et les significations des poèmes. Il en ressort que le motif chrétien a une présence dynamique dans l' œuvre de Giannis Ritsos.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Οφείλω αισθήματα ευγνωμοσύνης απέναντι σε όσους συνέβαλαν, με τον ξεχωριστό του τρόπο ο καθένας, στην προσπάθεια να πάρει μορφή αυτή η διατριβή.

Για τον λόγο αυτό, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους καθηγητές του Τμήματος Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών οι οποίοι παρέχοντάς μου την Υποτροφία του Ιδρύματος Κώστα & Ελένης Ουράνη μου έδωσαν την ευκαιρία να δραστηριοποιηθώ ερευνητικά στην Αθήνα για ένα σημαντικό χρονικό διάστημα.

Θερμές ευχαριστίες οφείλω ως εκ τούτου προς το Ίδρυμα Κώστα & Ελένης Ουράνη της Ακαδημίας Αθηνών για την οικονομική στήριξη που μου προσέφερε. Ιδιαίτερως προς την Ιωάννα Στέφα η οποία υποστήριξε θερμά τις ερευνητικές μου προσπάθειες, αλλά και προς τον Ιάκωβο Καμπανέλλη, τότε πρόεδρο του Ιδρύματος, ο οποίος μου βεβαίωσε την αγάπη μου για την ποίηση.

Χρωστώ επίσης ένα μεγάλο ευχαριστώ προς την Αγγελική Κώττη και την Έρη Ρίτσου, αφού χάρις στην συγκατάθεσή τους είχα τη δυνατότητα πρόσβασης στο «Αρχείο Γιάννη Ρίτσου». Η Έρη Ρίτσου, κόρη του Γιάννη Ρίτσου, πάντοτε γενναιοδωρή απέναντί μου και ενθαρρυντική, μοιράστηκε μαζί μου αναμνήσεις από τον πατέρα της και σκέψεις για την ποίησή του. Την ευχαριστώ θερμά.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω προς τον υπεύθυνο του Τμήματος Περιοδικών της Βιβλιοθήκης της Βουλής Αθανάσιο Τσιρόπουλο για την προθυμία που υπέδειξε σε όλο το διάστημα της ερευνητικής μου δραστηριότητας στη Βιβλιοθήκη.

Ευχαριστώ θερμά τον Καθηγητή Μιχάλη Μερακλή, Πρόεδρο της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας ο οποίος μου παρείχε σημαντικό λαογραφικό υλικό και βιβλιογραφικές ενδείξεις οι οποίες υπήρξαν βασικές για τη συζήτηση συγκεκριμένων θεμάτων της διατριβής.

Ευχαριστίες οφείλω προς τον Καθηγητή Δημήτριο Τριανταφυλλόπουλο για τις σημαντικές υποδείξεις του σε θεματα που αφορούν στη βυζαντινή αγιογραφία.

Αισθήματα ευγνωμοσύνης οφείλω απέναντι στον Αρχιεπίσκοπο Αυστραλίας Στυλιανό Χαρκιανάκη, για την υποδοχή του στο μακρινό Σίδνευ και τις σκέψεις που μοιράστηκε μαζί μου για τον άνθρωπο και τον ποιητή Γιάννη Ρίτσο.

Ευχαριστώ επίσης θερμά την Αικατερίνη Μακρυνικόλα η οποία μου αποκάλυψε ένα τρόπο αντίληψης του Γιάννη Ρίτσου ως φίλου αλλά και έναν διαφορετικό τρόπο αντίληψης της ποίησής του.

Ευχαριστώ τον Καθηγητή Δημήτρη Τζιόβα για την αποστολή υλικού το οποίο υπό άλλες συνθήκες ήταν αδύνατο να αποκτήσω.

Οφείλω ευγνωμοσύνη προς την Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Paola Maria Minucci για τη συζήτηση που είχα μαζί της για συγκεκριμένα ζητήματα της διατριβής και την δυνατότητα που μου παρείχε να δραστηριοποιηθώ ερευνητικά στο Πανεπιστήμιο “La Sapienza” της Ρώμης.

Ευχαριστώ την Καθηγήτρια Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου για τις κατατοπιστικές της απόψεις για τα ζητήματα βυζαντινής αγιογραφίας και τον τρόπο συνάρτησής τους με την ποίηση.

Ευχαριστώ τον Λευτέρη Κούννα και τον Κώστα Βασιλείου για την ψηφιοποίηση των εικόνων οι οποίες εμφανίζονται στη διατριβή καθώς επίσης και τον κ. Χριστόπουλο υπεύθυνο του «Αρχείου Ριζοσπάστη» για την αποστολή φωτογραφικού υλικού.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω προς τα μέλη της Εξεταστικής Επιτροπής Επίκουρο Καθηγητή Μαρίνο Πουργούρη, την Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Αλεξάνδρα Σαμουήλ, την Καθηγήτρια Ελισάβετ Τσιριμώκου και την Επίκουρη καθηγήτρια Έλλη Φιλοκύπρου για τις εποικοδομητικές και πολύτιμες υποδείξεις τους.

Αισθήματα βαθύτατης ευγνωμοσύνης οφείλω προς τον επόπτη μου, καθηγητή Μιχάλη Πιερή γιατί δεν κουράστηκε ποτέ να μου δείχνει τον δρόμο και τον τρόπο να συνεχίσω. Κυρίως τον ευχαριστώ γιατί μου εμφύσησε την αγάπη του για την ποίηση και γιατί μου έδωσε το «ευ» της ζωής.

Τέλος θα ήθελα να απευθύνω τις ευχαριστίες μου προς την οικογένειά μου και την Δέσπω Ευθυμίου που με στήριξαν σε όλη αυτή την πορεία με ποικίλους τρόπους. Ιδιαίτερώς ευχαριστώ τους γονείς μου στους οποίους οφείλω το πιο ουσιαστικό κομμάτι της ύπαρξής μου.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

| | |
|---|-------------|
| ΠΕΡΙΛΗΨΗ..... | v |
| RESUME | vii |
| ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ | ix |
| ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ | xiii |
| Εισαγωγή | 1 |
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: Συνανάντηση «Επιταφίου» και <i>Εγκωμίων</i> της Μεγάλης Παρασκευής..... | 14 |
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: Μοτίβα που αφορούν στην Παναγία..... | 43 |
| 2.1. Παναγία - Πλατυτέρα..... | 43 |
| 2.2. Παναγία – Μητέρα Φύση..... | 46 |
| 2.3. Μοτίβο Παναγίας – ήλιου..... | 53 |
| 2.4. Μοτίβο της Καιόμενης Βάτου | 56 |
| 2.5. Το μοτίβο της Παναγίας – Μυρτιάς και Αμπέλου..... | 60 |
| 2.6. Παναγία ως σκεπή..... | 72 |
| 2.7. Η Παναγία ως ναός | 76 |
| 2.8. Μοτίβο της Παναγίας Παντάνασσας | 84 |
| 2.9. Η Παναγία σε σχέση με το Φεγγάρι | 90 |
| 2.10. Η Παναγία ως πηγή δακρύων | 96 |
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: Μοτίβα που αφορούν στον Χριστό | 100 |
| 3.1. Μοτίβο των ευαγγελικών περικοπών..... | 100 |
| 3.1.1. Μοτίβο της θεραπείας του παραλυτικού | 109 |
| 3.2. Μοτίβα από τη σκηνή της Γέννησης του Χριστού | 120 |
| 3.3. Το μοτίβο των Θεοφανείων | 133 |
| 3.4. Το μοτίβο του καλού ποιμένα..... | 140 |
| 3.5. Το μοτίβο του αμνού του Θεού..... | 155 |
| 3.6. Το μοτίβο της θείας Κοινωνίας..... | 167 |
| 3.6.1. «Επιτάφιος Θρήνος»..... | 168 |
| 3.6.2. «Αποχαιρετισμός» | 181 |
| 3.6.3. «Φαίδρα» | 201 |
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ:Μοτίβα από την <i>Αποκάλυψη</i> του Ιωάννη στο ποίημα «Η Ώρα των ποιμένων»..... | 223 |
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ: Η παρουσία του Πέτρου στη «Φρυκτωρία» του Γιάννη Ρίτσου..... | 261 |
| Συμπεράσματα..... | 313 |
| ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ | 324 |

| | |
|---|------------|
| ΕΥΡΕΤΗΡΙΑ | 336 |
| ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΣΥΛΛΟΓΩΝ, ΠΟΙΗΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΠΕΖΩΝ | 336 |
| ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΧΩΡΙΩΝ ΑΠΟ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ..... | 338 |
| ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΧΩΡΙΩΝ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΓΡΑΦΗΣ..... | 343 |
| ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΟΝΟΜΑΤΩΝ | 345 |
| ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ..... | 347 |

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

| | |
|---|----|
| Εικόνα 1: Φωτογραφία από το «Αρχείο Γιάννη Ρίτσου» - (Προσωπικό Αρχείο)..... | 13 |
| Εικόνα 2: Φωτογραφία της Μάνας (Ριζοσπάστης 11/5/1936: 3) (Αρχείο Ριζοσπάστη) | 16 |
| Εικόνα 3: Κεντρικό φύλλο τριπτύχου με παράσταση της ‘Pietà’. Τα τεχνοτροπικά στοιχεία προσγράφουν το τρίπτυχο σε εργαστήριο ικανού κρητικού καλλιτέχνη της περιόδου μετά την Άλωση. Διαστάσεις: 19 x 14 εκ. ΒΧΜ 1594 (Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου 2004: 210)..... | 17 |
| Εικόνα 4: Εικόνα με παράσταση της ‘Παναγίας στον τύπο προ του Σταυρού’. (1194) Μονεμβασιά. Κάτω Πόλη. Ναός Ελκόμενου Χριστού. 1695 Υπουργείο Πολιτισμού | 39 |
| Εικόνα 5: Ο εικονογραφικός τύπος της ‘Πλατυτέρας των Ουρανών’ (Στυλιανού 2007:160) | 44 |
| Εικόνα 6: ‘Η Ζωοδόχος Πηγή’, Εικόνα τέμπλου, 1865, Συλλογή του ναού των Ταξιαρχών, Αρεόπολη, Μάνη (Δίκτυο Μουσείων Μάνης 2005: 125-126) | 50 |
| Εικόνα 7: Φωτογραφία της Εικόνας της ‘Γέννησης του Χριστού’ από το τέμπλο του Ναού του Ελκόμενου στη Μονεμβασιά (Προσωπικό Αρχείο)..... | 53 |
| Εικόνα 8: Φωτογραφία από το τέμπλο του ναού του Χριστού του Ελκόμενου στη Μονεμβασιά (Προσωπικό Αρχείο) | 54 |
| Εικόνα 9: Εικονογραφικός τύπος της ‘Θεοτόκου ως Βάτου’ (Στυλιανού 2007:171) | 57 |
| Εικόνα 10: Εικονογραφικός τύπος της ‘Παναγίας της Μυρτιδιώτισσας’ | 61 |
| Εικόνα 11: Εικονογραφικός τύπος της ‘Ρίζας Ιεσσαί Άνωθεν οι Προφήται’ (Πεπονάκης 2001) | 64 |
| Εικόνα 12: Προοίμιο: ‘Παναγία ως ράβδος εκ της Ρίζης Ιεσσαί’ (Ασπρά - Βαρδαβάκη 1992: φ 1r) | 65 |
| Εικόνα 13: Εικόνα της ‘Παρουσίας του Θεού’ | 67 |
| Εικόνα 14: Εικονογραφικός τύπος της ‘Παναγίας ως Αγίας Σκέπης’ | 73 |
| Εικόνα 15: ‘Η Σταύρωση’, Η εικόνα μια από τις μεγαλύτερες γνωστές βυζαντινές εικόνες, ήταν τοποθετημένη αρχικά στον ναό του Ελκόμενου Μονεμβασίας. Το αριστουργηματικό αυτό έργο, που χρονολογείται τον 14 ^ο αι., αντικατοπτρίζει το υψηλό πνευματικό επίπεδο της τελευταίας περιόδου της παλαιολόγειας ζωγραφικής. Διαστάσεις: 168×139,7 εκ. ΒΜΧ 981 (Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου 2004: 146) | 77 |
| Εικόνα 16: Εκκλησία Εισοδίων της Θεοτόκου στο Μεσαίο Καρλόβασι της Σάμου (Φωτογραφία από το Google Earth) | 81 |
| Εικόνα 17: Εικονογραφικός τύπος της ‘Παναγίας Παντάνασσας’ (Στυλιανού 2007: 77) . | 84 |

| | |
|---|-----|
| Εικόνα 18: Προτομή της Παναγίας με τον Χριστό στον τρούλο του δυτικού υπερώου της Παναγίας της Οδηγήτριας στον Μυστρά (Ασπρά – Βαρδαβάκη και Εμμανουήλ 2005: 85) | 86 |
| Εικόνα 19: Εικόνα ‘Ελκόμενου Χριστού’. Αφιέρωμα του Ανδρέα Λικίνιου (1700)(φωτογρ.676 Υπουργείο Πολιτισμού, Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων) | 119 |
| Εικόνα 20: Η ‘Γέννηση του Χριστού’. Έργο της πρώιμης κρητικής ζωγραφικής, των αρχών του 15 ^{ου} αιώνα. Διακρίνεται για το ακριβές σχέδιο, την ισορροπημένη χρωματική κλίμακα και την άποψη τεχνική του. Διαστάσεις : 119 x 92,5 εκ. Λ 217/ΣΛ 216 (Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου 2004: 232-233) | 129 |
| Εικόνα 21: Η ‘Βάπτισις τους Χριστού’ (Αγιολόγιον 2002: 21) | 136 |
| Εικόνα 22: Ο ‘Καλός Ποιμήν’ (Ο Διδάσκαλος, Θαύματα Παραβολαί, Σειρά Γ’, Αθήνα (Αδελφότης Θεολόγων ‘Ο Σωτήρ’) αρ.100 σ.149 | 147 |
| Εικόνα 23: Ο Μοσχοφόρος (περί το 570 π.Χ.) ένα ανάθημα στη θεά, όπως αναγράφεται στη βάση του αγάλματος: «Ρόμβος ανέθεκεν ο Πάλο». Το σύμπλεγμα χαρακτηρίζεται από την ηρεμία και την τρυφερότητα του αναθέτη. (Μουσείο Ακρόπολης 2009:27) | 151 |
| Εικόνα 24: Θόλος με παράσταση του ‘Χριστού ως Αμνού’ της Εκκλησίας SS. Vincenzo e Anastasio στη Ρώμη (Προσωπικό Αρχείο) | 159 |
| Εικόνα 25: Εικονογραφική παράσταση του ‘Χριστού ως Αμνού’- ειδωλολατρική γελοιογραφία (Καλλίνικος 1921: μεταξύ 302-303) | 163 |
| Εικόνα 26: ‘Η θυσία του Μελχισεδέκ’. Η σπάνια για εικόνα σύνθεση απαντά πιο συχνά σε έργα μνημειακής ζωγραφικής, που πιθανότατα θα υπήρξαν και το πρότυπο του ζωγράφου. Τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά προσγράφουν το έργο στον 18 ^ο αιώνα. Διαστάσεις: 67 x 87 εκ. BXM 1584 (Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου 2004: 202) | 174 |
| Εικόνα 27: Μεταξωτό χρυσοκέντητο παραπέτασμα Ωραίας Πύλης. Φέρει παράσταση με τον ‘Χριστό Αμνό’ σε ποτήριο ανάμεσα σε αστεροειδή μοτίβα, τον ήλιο, τη σελήνη και εξαπτέρυγα. Χρονολογείται στον 18 ^ο αι. και προέρχεται από τα κειμήλια που μεταφέρθηκαν στην Ελλάδα μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή. Διαστάσεις 150x109 εκ. BXM 1708 (Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου 2004: 360-361) | 204 |
| Εικόνα 28: Βαμβακερό έντυπο αντιμήνσιο του 1725, με την παράσταση του ‘Μελισμού’. Προέρχεται από το ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στην Κίμωλο. Δωρεά Δ. Σακελλαρίου Αφεντάκη, ιερέα του ναού. Διαστάσεις: 65x61 εκ. BXM 1639 (Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου 2004: 365) | 205 |

| | |
|--|-----|
| Εικόνα 29: ‘The Crucified Christ’ with the Virgin Mary, Saints and Angels (The Mond Crucifixion)..... | 212 |
| Rafael about 1503 | 212 |
| 280.7X165.1cm (Complete Illustrated Catalogue on cd-rom, The National Gallery: NG3943) | 212 |
| Εικόνα 30: ‘Ο Παντοκράτορας’ – Αγία Κιουρά Λέρου | 309 |
| (http://4dim-iliou.att.sch.gr/afiervmata/agia-kioura/index.html)..... | 309 |
| Εικόνα 31: ‘Ο Χριστός στο Όρος των Ελαιών’ – Αγία Κιουρά Λέρου (http://4dim-iliou.att.sch.gr/afiervmata/agia-kioura/index.html) | 310 |

Εισαγωγή

Ο λόγος της ποίησης και της πεζογραφίας του Γιάννη Ρίτσου, αφομοιώνει τρόπους και λειτουργίες από το χριστιανικό μοτίβο, που επιχειρείται, στο μέτρο του δυνατού, να αποκαλυφθούν στο όριο αυτής της διατριβής. Ο όρος μοτίβο, χρησιμοποιείται εδώ, στην πιο ευρεία του έννοια η οποία αφορά σ' ένα αριθμό θεμάτων, θεματικών μονάδων και άλλων στοιχείων που χαρακτηρίζουν τη χριστιανική παράδοση. Υπ' αυτούς τους όρους, μέσα από τη μελέτη του έργου του Γιάννη Ρίτσου και την προσπάθεια σύλληψης της ιδιαίτερης λειτουργίας που επιτελούν τα χριστιανικά μοτίβα στην ποίησή του, αναδεικνύεται ένας τρόπος αντίληψης των ποιητικών κειμένων και καταβάλλεται μια προσπάθεια καταβύθισης στον πυρήνα της ποιητικής σκέψης.

Μέσα από την εξέταση του χριστιανικού μοτίβου στο ποιητικό έργο τεκμαίρεται η σχέση του ποιητή με τη δική του ποιητική υπόσταση, με τον άνθρωπο και τα πράγματα που τον περιβάλλουν. Η σχέση αυτή, είναι σχέση αρμονική, σχέση αγαπητική η οποία συνθέτει και οδηγεί σε ένα δημιουργικό ερωτικό σμίξιμο, το οποίο με τη σειρά του οδηγείται σε μια καινούρια σύνθεση. Χαρακτηριστικός είναι ο στίχος από το «Καπνισμένο Τσουκάλι»:

Εμείς τραγουδάμε για να σμίξουμε τον κόσμο.
(«Καπνισμένο Τσουκάλι» 1949 Β': 250)

Χάρis στη λειτουργία αυτής της σύνθεσης, τα πράγματα και τα πρόσωπα τα οποία είναι καθόλα υλικά και υπαρκτά στις φυσικές χοϊκές τους διαστάσεις, μεταμορφώνονται, υπόκεινται σε μια αλλαγή η οποία αίρει τη θνησιμότητά τους. Αυτή η μεταμόρφωση αγγίζει την ίδια την ποίηση ως πράξη και λόγο ανθρώπου, τα οποία, ως ποιητική δημιουργία, σφραγίζουν μια παρουσία η οποία σπάζει τα όρια του θνητού τους περιβλήματος και συμποσούται ως κάτι περισσότερο από υλικό που συναθροίζεται σε μια συγκεκριμένη ιστορική συγκυρία. Η ποίηση του Ρίτσου είναι ποίηση φτιαγμένη με χόμα, αλλά χόμα στο οποίο μεταγγίστηκε φως. Κι όσο προσδιορισμένο ιστορικά και γεωγραφικά είναι το πρώτο, τόσο απροσδιόριστο κι ανυπότακτο σε συντεταγμένες παραμένει το δεύτερο.

*

Η μεθοδολογία η οποία ακολουθήθηκε στην πορεία αυτής της εργασίας κινείται σε τρεις άξονες. Ο πρώτος άξονας μπορεί να εντοπιστεί στο πλαίσιο της αυστηρής φιλολογικής μεθόδου. Αυτό σημαίνει ότι μελετήθηκε το ποιητικό και πεζό κείμενο του Ρίτσου, στο σύνολό του, καθώς επίσης και εκκλησιαστικά κείμενα. Συγκεκριμένα μελετήθηκαν, τα Λειτουργικά Βιβλία (Τωμαδάκης 1993: 79), η *Αγία Γραφή* και η *Θεία Λειτουργία*, καθώς και το *Κυριακοδρόμιον*. Η ανάγνωση του έργου του Ρίτσου είχε ως αποτέλεσμα την αποδελτίωση και κατηγοριοποίηση κομβικών χωρίων στα οποία εντοπίστηκαν χριστιανικά μοτίβα τα οποία υπήρξαν επί της ουσίας η βασική κατευθυντήρια γραμμή για την πορεία της έρευνας. Στη συνέχεια, χωρία από εκκλησιαστικά κείμενα ανέδειξαν τα συγκεκριμένα μοτίβα και στοιχειοθέτησαν την παρουσία τους στο σώμα των ποιητικών και πεζογραφικών κειμένων. Αυτή η διατριβή αφορά ουσιαστικά στη συνεξέταση των ποιητικών χωρίων με τα αντίστοιχα χωρία που προέρχονται από την εκκλησιαστική παράδοση. Η πρόθεση γι' αυτή τη συνεξέταση είχε ως αποτέλεσμα την εκ του σύνεγγυς ανάλυση των κειμένων, δηλαδή στη φιλολογική τους ερμηνεία. Πρέπει ωστόσο να ειπωθεί ότι ο μεγάλος αριθμός των χριστιανικών μοτίβων οδήγησε αναγκαία σε επιλεκτική παρουσίασή τους.

Ο δεύτερος άξονας ο οποίος μπορεί να ορίσει την μεθοδολογία που ακολουθήθηκε στην πορεία αυτής της εργασίας εδράζεται αφενός στη σύμπλευση και αφετέρου στον διάλογο που αναπτύσσει το έργο με συγκεκριμένες θεωρητικές κατευθύνσεις. Η ανοιχτή σχέση της εργασίας αυτής, με τις θεωρητικές κατευθύνσεις, αφορά κυρίως στην προσπάθεια να αφηθεί το ποιητικό γεγονός να αναδείξει τις προτεραιότητές του. Ενδιαφέρουσα είναι η άποψη που εκφράζει ο Κόκορης στο άρθρο του «Χριστολογικά και θρησκευτικά στοιχεία στο έργο αριστερών ποιητών» για την πρόσληψη του έργου των Βάρναλη, Ρίτσου και Αναγνωστάκη:

Η αριστερή ταυτότητα της ύπαρξής τους ως πολιτών επηρέασε την πρόσληψη του έργου τους, σημαντικές πτυχές του οποίου αδυνατούν να ενταχθούν σε εκ των προτέρων διαμορφωμένες, μονοσήμαντες ερμηνείες.

(Κόκορης 2004: 116)

Είναι γεγονός ότι το ίδιο το ποιητικό κείμενο, δεν ακολουθεί τις επιταγές μιας συγκεκριμένης θεωρίας. Η ιδεολογική τοποθέτηση του ποιητή και η αγάπη του για τους συντρόφους του και το Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδος είναι γνωστή και δεδομένη.

Παρόλα αυτά, κι ενώ το αναμενόμενο θα ήταν μια ευρεία χρήση του διαλεκτικού υλισμού, όπως συμβαίνει με άλλους μεγάλους Έλληνες αριστερούς ποιητές όπως ο Βάρναλης, και ο Βρεττάκος, ακόμη και ο Σικελιανός και ο Καζαντζάκης σε μία φάση όμως της δημιουργικής τους ζωής, η μελέτη εκτενών ποιητικών συνθέσεων, φανερώνει ότι αυτή η μέθοδος για τον Γιάννη Ρίτσο, δεν αποτελεί πάντοτε προτεραιότητα. Ακόμα και στις περιπτώσεις στις οποίες θεματοποιείται αυτή η μέθοδος και γίνεται μέρος της μορφής αλλά και της σημασίας, όπως για παράδειγμα στη «Φρυκτωρία», ποίημα το οποίο εξετάζεται στο πέμπτο κεφάλαιο της διατριβής, αυτό συμβαίνει στο πλαίσιο μιας άλλης προοπτικής. Αυτή η προοπτική προκύπτει ως αποτέλεσμα της ποιητικής διαχείρισης του υλικού με το οποίο αποφασίζει ο ποιητής να δουλέψει για να δημιουργήσει το έργο του. Ο ίδιος ο ποιητής αναφέρει χαρακτηριστικά:

Είμαι υποχρεωμένος να σας βεβαιώσω ότι ποτέ το Κόμμα δεν παρενέβη στην ποίησή μου (...) μου έδωσε πολλά, αλλά δεν μου αφείρεσε τίποτα.

(*Ριζοσπάστης* 27/11/1987: 24)

Σ' αυτήν τη δήλωση του ποιητή εντοπίζεται η σχέση που διατηρεί με το Κομμουνιστικό Κόμμα καθώς και η διακριτή θέση που κατέχει απέναντι σ' αυτήν τη σχέση η ποίησή του. Ενδιαφέρουσα ως προς τον καλύτερο προσδιορισμό της σχέσης του ποιητή με τις κομματικές επιταγές οι οποίες αφορούν στην ποιητική δημιουργία, είναι η απάντηση που δίνει στον Γιάννη Διακογιάννη στη διάρκεια μιας συνέντευξης ο οποίος προσδίδει στον ποιητή, το χαρακτηριστικό «στρατευμένος». Παρατίθεται στη συνέχεια η απάντηση του ποιητή:

Θα μου επιτρέψετε να πω ότι οι όροι «στρατευμένος» και «στράτευση» δεν αντιστοιχούν σε μια καλλιτεχνική πραγματικότητα. Όταν γράφεις ερωτικά ποιήματα μπορούμε να πούμε ότι είσαι στρατευμένος στον έρωτα, ή σε θρησκευτικά ότι είσαι στρατευμένος στον Ιησού, ή στην Παναγία, στο Θεό; Αυτά είναι απαυγάσματα αισθημάτων. Δεν λέω «κάνω αυτό επειδή μου το 'πε η τάδε παράταξη ή το τάδε κόμμα». Δεν κατάλαβα ποτέ αυτό το πράγμα. Κάθε αληθινή ποίηση είναι προοδευτική. Ακόμα και στον απαισιόδοξο είναι τόσο το κάλλος της τέχνης, που σου δημιουργεί

ευφορία (...). Ποιο είναι εκείνο που θα περιόριζε ένα ποιητή; Δεν το καταλαβαίνω να λένε «στρατευμένη ποίηση».

(*Τα Νέα της Κυριακής* 2/12/1984: 17)

Ο Ρίτσος, δεν αποδέχεται τους όρους «στρατευμένος» και «στράτευση» θεωρώντας ότι δεν αντιστοιχούν σε μια καλλιτεχνική πραγματικότητα εντοπίζοντας θεματικές περιοχές της ποίησης, όπως ο έρωτας και η θρησκεία ως απαυγάσματα αισθημάτων. Συνεπώς, αυτό το οποίο αναδεικνύεται στην απάντηση του ποιητή, είναι η ελευθερία που βιώνει σε σχέση με την καλλιτεχνική δημιουργία, αλλά και το γεγονός ότι προκρίνει τα απαυγάσματα των αισθημάτων έναντι των κομματικών επιταγών. Αυτές οι απόψεις μπορούν να θεωρηθούν ως ένας από τους τρόπους που έγινε προσπάθεια να εξεταστεί και να ερμηνευτεί η ποίηση του Ρίτσου.

Στο σημείο αυτό, διαφαίνεται χρήσιμη προς την ίδια κατεύθυνση της ανάδειξης των θεωρητικών κατευθύνσεων που ακολουθήθηκαν, η παράθεση απόψεων και πάλι του ίδιου του ποιητή, οι οποίες αφορούν σε σκέψεις που οδηγούν στον εντοπισμό του οράματός του για την τέχνη, του οποίου δίνει μια συγκεκριμένη θεωρητική βάση. Η συγκεκριμένη θεώρηση, εμπνέεται ίσως από μια διάθεση διαλεκτικής αντίληψης των πραγμάτων η οποία ωστόσο αποκτά ένα ειδικό στίγμα στη σκέψη του ποιητή. Παραθέτω απόσπασμα από την πρώτη συνέντευξη που έδωσε ο ποιητής το 1945 στα *Ελεύθερα Γράμματα* :

Όλες οι μορφές βάζουν το λιθαράκι τους. Κι ο υπερρεαλισμός το ίδιο και πióτερο αυτός. (...) πλάτυνε την αισθητική μας μνήμη έτσι που να μπορεί να επικυρώνει και να βραβεύει καλλιτεχνικά την καινούρια τόλμη. (...) Κι ίσως ένας, λογικευμένος υπερρεαλισμός- όσο κι αν φαίνεται σχήμα οξύμωρο- νάναι ο συνθετικός ρεαλισμός που ονειρεύουμαι σαν αυριανή μας τέχνη. Να, σα ν' ακούω κιόλας, από μακριά κι από πολύ κοντά μας, σαν από γύρω και σαν από μέσα μας, το δυνατό πανανθρώπινο βήμα του καινούριου Ρωμιού ποιητή (...). Το καινούριο ελληνικό παναθρώπινο τραγούδι.

(*Ελεύθερα Γράμματα* 12/10/1945: 4)

Με διαλεκτικό τρόπο οδηγείται ο ποιητής στη διατύπωση του οράματός του που είναι ο «ρεαλισμός της σύνθεσης», όρος ο οποίος είναι δυνατό να λειτουργεί διαλεκτικά στην

εφαρμογή του. Ωστόσο, η θέση αυτή του ποιητή δεν προκύπτει βάσει ενός ιδεολογικού προσανατολισμού ή από όρους οι οποίοι φέρουν τέτοιες συνδηλώσεις.¹ Ο Ρίτσος μέσα από έναν «λογικευμένο υπερρεαλισμό» οραματίζεται το «καινούριο ελληνικό πανανθρώπινο τραγούδι». Τόσο πανανθρώπινο όσο και ελληνικό το καινούριο τραγούδι.

Ενδιαφέρουσα προς την ανάδειξη του θεωρητικού βάθρου του ποιητή και κυρίως του προσδιορισμού της συνθετικής του τάσης, είναι η άποψη που εκφράζει για τον αριθμό τρία. Το σχόλιό του εντοπίζεται σε επιστολή του προς τον Άρη Αλεξάνδρου, στον οποίο ασκεί κριτική για κάποιο μυθιστόρημά του:

Κ' είναι τάχα τυχαίο το ότι οι κύκλοι είναι τρεις όπως κ' οι αρχαίες ελληνικές Μοίρες κι όπως η Αγία Τριάδα της Ορθοδοξίας (Πατήρ, Υιός και Άγιον Πνεύμα) κι όπως ο αριθμός 3 – διαλεκτική κίνηση (1=θέση, 2=αντίθεση, 3=σύνθεση, που περιέχει θέση κι αντίθεση και συνεχίζεται επ' άπειρον), (πατέρας-μητέρα-παιδί ή γέννηση- έρωτας-θάνατος);
(*Δελτάρια Εξορίας* 2008: 311-312)

Στους τρεις κύκλους του Αλεξάνδρου κατά τον Ρίτσο συνέχονται αρμονικά και οι αρχαίες Μοίρες και η Αγία Τριάδα και η διαλεκτική κίνηση και η κίνηση της ζωής του ανθρώπου. Συνεπώς η διαλεκτική κίνηση συν-τίθεται με παρόμοιες κινήσεις και σχήματα, τα οποία αγγίζουν το βάθος της ανθρώπινης ιστορίας αλλά και της ανθρώπινης ιδιοσυστασίας.

Σε αυτή τη διευρυμένη αντίληψη της διαλεκτικής θα μπορούσε να ενταχθεί και η άποψη του Αρχιεπίσκοπου Αυστραλίας Στυλιανού για την ποίηση καθώς την ορίζει ως αποτέλεσμα της αντινομικής υφής του κόσμου. Μέσα από αυτή την οπτική διερευνά και αντιλαμβάνεται και την ποίηση του Ρίτσου. Προς αποσαφήνιση τούτων παραθέτω στη συνέχεια απόσπασμα από το άρθρο «Ο θηρευτής του μεγαλείου στο μικρό» (Χαρκιανάκης 1981: 142-162), στο οποίο αναπτύσσει αυτές τις απόψεις.

Η πιο αδιάσειστη μαρτυρία για το πόσο αυθεντικά ορθόδοξος χριστιανός ποιητής είναι, βρίσκεται στην ευαισθησία του απέναντι στην όλη δημιουργία που τη βλέπει και τη βιώνει διαρκώς κάτω από το πρίσμα της αντινομικής της υφής. (...) ο βυζαντινός χριστιανισμός βιώνει τον (ίδιο) κόσμο μέσα στον εσχατολογικό καιρό και στην αντινομική του ουσία, αποκαραδοκώντας μεσ' απ'

¹ Για τον τρόπο που εκδηλώνεται ο υπερρεαλισμός στην Ελλάδα βλ. Vitti 2004 : 122-123

τη φθορά και δια της φθοράς τη μεταμόρφωσή του, όπως όλα αυτά υπαγορεύονται από την «εκ του μηδενός» δημιουργία του κόσμου.

(Χαρκιανάκης 1981: 145-146)

Το άρθρο συνεχίζει εξηγώντας πώς ακριβώς προκύπτει η αντινομική ουσία του κόσμου μέσα από την «εκ του μηδενός» δημιουργία η οποία παρουσιάζει έναν Θεό ο οποίος δημιουργεί τον κόσμο ελεύθερα από το μηδέν, αποδεικνύοντας ότι τον αγαπά. Κι ενώ από τη μια υπάρχει η φθαρτότητα της ύλης, από την άλλη είναι δεδομένη η απόλυτη αγάπη του Θεού η οποία επιβεβαιώνει το ανόλεθρο του κόσμου, σύμφωνα με το άρθρο, για να καταλήξει τελικά στο σχήμα το οποίο γεννά την ποίηση και παρατίθεται στη συνέχεια.

Ανάμεσα λοιπόν σ' αυτά τα δύο ορόσημα του θανάτου και της αγάπης (του πόρου και της πενίας θα 'λεγε ο Πλάτωνας) γεννιέται ο έρωτας, η αντινομική υφή του κόσμου και της ζωής, και σ' αυτό το ιερό σταυρικό νεύρο βρίσκεται η μοναδική μήτρα της ποίησης.

(Χαρκιανάκης 1981: 146)

Ας σημειωθεί με βάση τα ανωτέρω ότι δεν είναι αναγκαίο να τηρηθεί μια στάση ή να δοθεί μια απάντηση στο ζήτημα αν ο Ρίτσος είναι χριστιανός ορθόδοξος χωρίς αυτό να σημαίνει είτε κατάφαση είτε άρνηση απέναντι στο ζήτημα αυτό. Αυτό το οποίο ωστόσο θα μπορούσε να εντοπιστεί με βάση τη μελέτη του χριστιανικού μοτίβου στο έργο του Ρίτσου, είναι πως αυτή η ποίηση όντως αντιμάχεται τη φθαρτότητα της ύλης και τείνει προς τη μεταμόρφωσή της σε μια ύλη ακατάλυτη και αθάνατη, η οποία μεταμορφωμένη οδηγεί σε μια νέα δημιουργία. Χάρης σ' αυτή τη μεταμόρφωση της φθοράς, εντάσσεται κατά τον Αρχιεπίσκοπο Στυλιανό η ποίηση του Ρίτσου στο πλαίσιο της αντινομικής υφής του κόσμου στην οποία εντοπίζεται θα μπορούσαμε να πούμε, μια διαλεκτική κίνηση του κόσμου. Το συγκεκριμένο διαλεκτικό σχήμα που προτείνεται είναι δυνατόν να αποτελέσει πρόταση θεωρητικής πλαισίωσης της ποίησης του Ρίτσου. Πρόκειται για το σχήμα: θάνατος-αγάπη=έρωτας (=μήτρα της ποίησης) το οποίο μπορεί να θεωρηθεί ως βασική κατεύθυνση της ποίησης του Ρίτσου, καθώς έχει καταδειχθεί η πραϋντική και δυναμική λειτουργία της προς τις πικρές αναμνήσεις και τα βιώματα αλλά και την κίνηση του χρόνου, τα οποία συνιστούν μορφές θανάτου. Η ίδια η ποίηση του Ρίτσου, στοιχειοθετεί την αντινομική υφή του κόσμου, ως μια προσπάθεια να κρατηθεί η ύλη έξω από τη φθορά της.

Ένας τρίτος άξονας ο οποίος καθόρισε τον τρόπο προσέγγισης του χριστιανικού μοτίβου, είναι η μελέτη της εκκλησιαστικής αιογραφίας, ενός υλικού, το οποίο ανήκει στην Ιστορία της Τέχνης. Θεωρήθηκε αναγκαίο αυτό το άνοιγμα, το οποίο όμως μπορεί να οριοθετηθεί στο πλαίσια που ορίζει η εξέταση των χριστιανικών μοτίβων. Ο Κόκορης συνοψίζει την παρουσία της ορθόδοξης τελετουργίας, υμνογραφίας και εικονογραφίας στο έργο του Ρίτσου «ως ειλικρινές και κατανυκτικό λαϊκό βίωμα (...) υπερβαίνοντας το θεωρητικό χάσμα μαρξισμού θρησκευτικότητας» (Κόκορης 2004:118-119). Συγκεκριμένα έχει μελετηθεί υλικό από την εκκλησιαστική αιογραφία με πρόθεση να εντοπιστούν δεδομένα τα οποία θα μπορούσαν να επιβεβαιώσουν την παρουσία συγκεκριμένων στοιχείων των χριστιανικών μοτίβων στον ποιητικό λόγο. Συνεπώς το υλικό της εκκλησιαστικής αιογραφίας σε ένα πρώτο στάδιο βεβαιώνει την παρουσία χριστιανικών μοτίβων στην ποίηση ενώ κατά δεύτερον, συμμετέχει σε αρκετές περιπτώσεις διαφωτιστικά στην ερμηνεία ποιητικών εικόνων. Κυρίως συμμετέχει στον εντοπισμό της σημασίας και της λειτουργικής παρουσίας του χριστιανικού μοτίβου στην ποίηση του Ρίτσου.

*

Σταθμός στην πορεία του ποιητή υπήρξαν σαφώς τα χρόνια, στο σύνολο οκτώ, που έζησε στην εξορία βιώνοντας τον εφιάλτη σε όλες του τις διαστάσεις. Έζησε ως εξόριστος στη Λήμνο, τη Μακρόνησο στον Άη Στράτη από το 1948-1952 και στη συνέχεια στη Γυάρο και τη Λέρο από το 1967-1968 και τέλος στη Σάμο σε κατ' οίκον περιορισμό (Κώττη 1996: 108-120 και Κακλαμανάκη 1999: 63-66). Στη Σάμο ο ποιητής βιώνει μια από τις πιο δύσκολες φάσεις της ζωής του δεδομένου τόσο του προσωπικού δράματος, τη διάγνωση καρκίνου, την ολοκληρωτική απομόνωση αλλά και τον θάνατο της αδελφής του Νίνας, όσο και ενός δράματος συλλογικού δεδομένης της πολιτικής ανελευθερίας και της διάσπασης της ελληνικής αριστεράς (*Δελτία Εξορίας* 2008: 87). Αυτό το οποίο ενδιαφέρει στο παρόν στάδιο είναι ο αντίκτυπος αυτής της βαριάς διάθεσης πένθους στο έργο του που για τον ίδιο λειτούργησε εξυγιαντικά. Ο τρόπος της επίδρασης της βαριάς αυτής ατμόσφαιρας στο έργο του ποιητή, γίνεται ανάγλυφος σε επιστολή που στέλνει ο ίδιος ευρισκόμενος στη Σάμο προς την Καίτη Δρόσου και τον Άρη Αλεξάνδρου ημερομηνίας 4/10/1971, απόσπασμα της οποίας παρατίθεται στη συνέχεια.

Κλείνεις τα μάτια. Και δεν κλείνουν τ' άτιμα. Βλέπεις προς τα μέσα, πιο βαθιά, πιο ξάστερα την ίδια ακόμη τη ματιά τους. Και

δοκιμάζεις να σου αρέσει αυτό. Σ' αρέσει, δε σ' αρέσει. Ωσπου μια μέρα να κλείνουν για πάντα, αφήνοντας πίσω τους την ποίηση (για πόσο κι αυτήν;) να μιλάει, να φαφλατίζει για μια εικονική ευτυχία κι αθανασία. Σκέψου να μιλάς έτσι, και να συνεχίζεις ωστόσο να γράφεις ποίηση- δεν είναι αυτό μια ακατανόητη κωμωδία; - ή μήπως τραγωδία. Ε, ναι, λοιπόν, συνεχίζω να γράφω και να σκίζω. (...) Λεκάνες ολόκληρες. Καλάθια ολόκληρα. Η γυναίκα μου έκλαιγε. Εγώ ένιωθα αλαφρωμένος. (...) Μερικά κράτησα. Από τριάντα έξι πλήρη μπλοκ με σύντομα ποιήματα, ξεκαθάρισα (με επιφυλάξεις πάλι) 5 συνολικά μπλοκ. Κ' έχω κι άλλα να σκίσω, κι άλλα να επεξεργαστώ. Ξαναδούλεψα τον «Τειρεσία», την «Περσεφόνη», τον «Αγαμέμνονα», την «Ωρα των ποιμένων», το «Ο τοίχος μέσα στον καθρέφτη», το «Θυρωρείο» (το τελευταίο που έγραψα φέτος στην Αθήνα). Τώρα ξαναδουλεύω τους «Δελφούς». Τι δουλειά, θε μου. Λόγια, λόγια, λόγια, ρυθμός, ανάσα, λαχάνιασμα, τρόμος, θάμβος, ενέργεια, ζωή. Εσείς τι μου κάνετε φίλοι μου; Γράψτε μου.

(*Δελτία Εξορίας* 2008: 275-278)

Αυτό που αντιλαμβάνεται ως θάνατο ο ποιητής είναι η ποίηση και μ' αυτήν την επίγνωση σκίζει ποιήματα, γεγονός το οποίο τον ανακουφίζει. Διασφαλίζει σε μερικά μόνο ποιήματα το εισιτήριο για την αθανασία και για άλλα υποβάλλει τον εαυτό του στο έργο της εκ νέου επεξεργασίας τους. Η πολύ κοντινή απόσταση με τον θάνατο, φαίνεται ότι έκανε πιο επιτακτικό το αίτημα της αθανασίας, η οποία για τον ποιητή, εκφράζεται ως μέριμνα για το έργο που αφήνει πίσω του. Συνεπώς ξαναδουλεύει τα έργα κάτω από την προοπτική και με στόχο την αθανασία τους, κι αυτό αποτελεί μια απόλυτα συνειδητή πράξη. Δεν ισχυρίζομαι ότι πριν από αυτή την περίοδο απουσίαζε από το έργο αυτή η προοπτική. Ωστόσο, εντοπίζω στην πράξη αυτή του ποιητή, τη συνειδητοποίησή του ότι το έργο του θα λειτουργεί και μετά το θάνατό του, και κυρίως την πρόθεσή του να το επεξεργαστεί, έτσι ώστε να αφήσει πίσω του ένα όσο το δυνατό τελειοποιημένο έργο. Για παράδειγμα, η μελέτη της «Ωρας των ποιμένων» στο τέταρτο κεφάλαιο, φανερώνει μian άλλου είδους ποιητική επεξεργασία, πιο εσωστρεφή, αλλά δεδηλωμένα και συνειδητά πιο εσωστρεφή. Το γεγονός ότι αυτό το έργο, όπως και τα υπόλοιπα, επιβίωσαν της καταστροφής και ξαναδουλεύτηκαν συνειδητά ως προοπτική της αθανασίας στοιχειοθετεί την άποψη ότι είναι έργα πιο απαιτητικά και ανθεκτικά στο χρόνο αλλά επίσης αποτελεί και μια ενδιαφέρουσα υπόθεση εργασίας. Εκ πρώτης όψεως φαίνεται ότι η συγκεκριμένη πράξη

του ποιητή, η οποία σημειωτέον αποτελεί τη δεύτερη φάση ξεκαθαρίσματος έργων μετά την καταστροφή χειρογράφων με το τέλος της πρώτης εξορίας (*Δελτάρια Εξορίας* 2008: 34) αλλάζει και ίσως ωριμάζει τη σχέση του ποιητή με τον ποιητικό του λόγο.

*

Πιο συγκεκριμένα ως προς τη δομή της, η διατριβή, αρθρώνεται σε πέντε κεφάλαια. Τα τρία κεφάλαια έχουν προκύψει δια του θεματικού καταμερισμού των μοτίβων, σε μοτίβα που αφορούν στην Παναγία, στον Χριστό και στον Απόστολο Πέτρο. Τα άλλα δύο κεφάλαια έχουν προκύψει με βάση το γεγονός ότι εντοπίστηκε σε συγκεκριμένες ποιητικές συνθέσεις πληθώρα χριστιανικών μοτίβων από συγκεκριμένα εκκλησιαστικά κείμενα. Το γεγονός αυτό δηλαδή οδήγησε στην αυτονόμηση σε ξεχωριστό κεφάλαιο της συνεξέτασης του «Επιταφίου» του Ρίτσου με τα *Εγκώμια* της Μεγάλης Παρασκευής και της συνεξέτασης του ποιήματος «Η Ώρα των ποιμένων» με την *Αποκάλυψη* του Ιωάννη, βιβλίο το οποίο ανήκει στο σώμα των βιβλίων της *Καινής Διαθήκης*.

Πιο αναλυτικά στο πρώτο κεφάλαιο διερευνάται η σχέση που αναπτύσσει ο «Επιτάφιος» του Γιάννη Ρίτσου, ένα ποιητικό κείμενο του 1936 με τα *Εγκώμια* τα οποία ψέλνονται στην ορθόδοξη Εκκλησία κάθε Μεγάλη Παρασκευή γύρω από τον στολισμένο Επιτάφιο του Χριστού. Στο κεφάλαιο, επιχειρείται ο εντοπισμός κοινών θεματικών μοτίβων στα δύο κείμενα, τα οποία καταδεικνύουν το βαθμό και τους τρόπους συνάφειάς τους. Ο «Επιτάφιος» θεωρείται ως κείμενο το οποίο συνεχίζει μια παράδοση μοτίβων και τρόπων έκφρασης του θρήνου τα οποία ανάγονται στην αρχαιότητα. Αναδεικνύεται ταυτόχρονα ο κεντρικός ρόλος των συναισθημάτων της μάνας και στα δύο κείμενα, γεγονός το οποίο δημιουργεί μια ισχυρή αντιστοιχία ανάμεσά τους.

Στο κεφάλαιο που ακολουθεί συγκεντρώνονται από ολόκληρο το έργο του Ρίτσου μοτίβα τα οποία αφορούν στην Παναγία και συσχετίζονται με αντίστοιχά τους τα οποία ανήκουν στην εκκλησιαστική υμνογραφική και αγιογραφική παράδοση και σε φράσεις της κυριακάτικης θείας Λειτουργίας. Αυτό το οποίο συζητείται σε αυτό το κεφάλαιο και υποστηρίζεται είναι ο μεταμορφωτικός ρόλος που διαδραματίζει η μορφή της Παναγίας μέσα από τα μοτίβα που απορρέουν από αυτήν, στο ποιητικό σύμπαν. Διαμέσου αυτής, ο υλικός κόσμος αποκτά μια διάσταση ιερότητας και ομορφιάς. Κυρίως, γίνεται η αιτία να εισχωρήσει το θαύμα στην ποίηση και να θεωρηθεί η ταπεινή χοϊκή ύλη στο μεγαλείο της,

αφού τα μοτίβα της Παναγίας λειτουργούν πολυεπίπεδα και δημιουργικά τόσο σε επίπεδο μορφής όσο και στο επίπεδο της σημασίας που παράγει το κείμενο.

Στο τρίτο κεφάλαιο εξετάζονται επτά από τα σαράντα οκτώ μοτίβα τα οποία αποδελτιώνονται, στα οποία εντοπίζονται συνάψεις με τη μορφή, τον λόγο και γενικότερα την παρουσία του Χριστού. Στο εν λόγω κεφάλαιο περιγράφεται η συμμετοχή των μοτίβων στη δόμηση του αξιακού κώδικα της ποίησης του Ρίτσου και της έκφρασης αυτών των αξιών οι οποίες είτε εκφράζουν πανανθρώπινα ιδανικά είτε προσωπικές κατακτήσεις. Επιπρόσθετα υποστηρίζεται ο ρόλος του μοτίβου στην επικαιροποίηση θεμάτων και άρα εντοπίζεται η λειτουργία του ως στοιχείου του σύγχρονου πολιτισμού. Αυτό το οποίο επιχειρείται τέλος, είναι να εξεταστεί ο ρόλος των χριστιανικών μοτίβων στη διαμόρφωση των υλικών καθημερινών πραγμάτων και πλασμάτων καθώς και της ίδιας της ποιητικής τους υπόστασης στα οποία προσδίδει μια αιθέρια κυριακάτικη διάσταση.

Στο επόμενο κεφάλαιο αναλύεται το ποίημα «Η Ώρα των ποιμένων», ένα ποίημα το οποίο ολοκληρώθηκε στη διάρκεια των ετών 1962–1971, με βάση τη συνανάγνωσή του με αποσπάσματα από την *Αποκάλυψη* του Ιωάννη. Η παρουσία της *Αποκάλυψης* είναι δεδηλωμένη στο ποίημα από την αρχή με παραπομπή στον εν παρενθέσει πρόλογο. Εντοπίζονται αποσπάσματα και εικόνες από την *Αποκάλυψη* σε όλη την έκταση του ποιήματος. Επιχειρείται συνεπώς να αξιολογηθεί και να γίνει αντιληπτός ο τρόπος που «Η Ώρα των ποιμένων» υποδέχεται το ξένο κείμενο και η λειτουργία που αυτό επιτελεί εντός του νέου κειμενικού περιβάλλοντος. Πιστοποιείται η πολυφασματική παρουσία των μοτίβων από την *Αποκάλυψη* εντός του ποιητικού κειμένου και το γεγονός ότι αυτή η παρουσία εισχωρεί στο βάθος του ποιητικού πυρήνα, δηλαδή σε ζητήματα που αφορούν στην ίδια την ποιητική δημιουργία, τη θέση του αναγνώστη απέναντί της καθώς και την α-χρονική της θέση. Υπογραμμίζεται τέλος η μεταμορφωτική επίδραση που ασκεί το μοτίβο της *Αποκάλυψης* στο επώδυνο βιωμένο υλικό της ποίησης με ένα τρόπο καθόλα ποιητικό ή συνθετικό αφού ξεπερνά και το βιωμένο υλικό και τον εμπνευσμένο προφητικό λόγο της *Αποκάλυψης*.

Ακολουθεί τέλος η εξέταση της μορφής και της λειτουργίας του Πέτρου στο ποίημα «Φρυκτωρία» (1978-1979), με βάση τις αντιστοιχίες που αναπτύσσει με μοτίβα από την παρουσία και το ρόλο που διαδραματίζει ο μαθητής του Χριστού και Απόστολος Πέτρος ανάμεσα στους μαθητές αλλά και για τη χριστιανική πίστη γενικότερα. Η έντονη παρουσία της διαλεκτικής στο ποίημα θεματοποιεί τη διάσταση του Πέτρου από αυτό που το ίδιο το ποίημα προτείνει ως διαλεκτικό, δηλαδή τη νέα δημιουργία, τη σύνθεση. Κυρίως, θεματοποιεί τη διάσταση του Πέτρου από την παρηγορητική λειτουργία που

επιτελεί η σύνθεση. Αναδεικνύεται η παρουσία του χριστιανικού μοτίβου στην προσπάθεια να σμιξούν οι άνθρωποι και εντοπίζεται η λειτουργία του στην κατάκτηση του κοινού τους στόχου ο οποίος διαθέτει εκφάνσεις ηθικής τάξεως. Διαπιστώνεται το γεγονός ότι ο Πέτρος μεταμορφώνεται μέσα από τις αντιστοιχίες που εντοπίζονται με τον ευαγγελικό λόγο και αναδεικνύεται η λειτουργία του ποιητικού λόγου με βάση τις αντιστοιχίες της με αυτόν. Υπογραμμίζεται συνεπώς, ο δομικός και στη συνέχεια μεταμορφωτικός ρόλος του χριστιανικού μοτίβου. Κυρίως γίνεται ορατή η δυναμική του συμμετοχή στη σύνθεση πραγμάτων η οποία αποτελεί όραμα του ποιητή, αλλά και στην ποιητική σύνθεση η οποία όντως ομοιάζει με νέους ασκούς οι οποίοι γεμίζουν με παλαιό κρασί.

Η διατριβή ολοκληρώνεται με την παρουσίαση των συμπερασμάτων που προκύπτουν από το κάθε κεφάλαιο ξεχωριστά, με βάση την παρουσία του χριστιανικού μοτίβου στο λεκτικό επίπεδο, το επίπεδο μορφής και σημασίας. Με βάση το γεγονός ότι τα συμπεράσματα οδηγούνται προς μια γενική εκτίμηση για τη χρήση του χριστιανικού μοτίβου πιστοποιείται η συνοχή και ενότητα αυτής της εργασίας. Εντοπίζεται συνεπώς η ιδιαίτερη λειτουργία του χριστιανικού μοτίβου στο ποιητικό σύμπαν, ο δυναμικός και μεταμορφωτικός του ρόλος.

*

Αναμφίβολα, γνωρίζουμε ότι κάθε τέτοιο εγχείρημα στον χώρο αυτής της επιστήμης δεν είναι δυνατό να καλύψει όλα τα ερωτήματα τα οποία θέτει το γνωστικό αντικείμενο ή τα οποία προκύπτουν στην πορεία της εργασίας, αλλά ούτε και είναι δυνατό να δώσει οριστικές απαντήσεις. Έχει καταβληθεί η μέγιστη προσπάθεια οι απόψεις που διατυπώνονται να συνοδεύονται με πειστικές μαρτυρίες και τεκμήρια έτσι ώστε να προκύπτει μια όσο το δυνατό ολοκληρωμένη ερμηνεία των υπό εξέταση κειμένων. Μπορεί ωστόσο να θεωρηθεί βέβαιο ότι υπάρχει πεδίο ανεξερεύνητο και ως προς την ποικιλία των χριστιανικών μοτίβων αλλά και ως προς την θέση και λειτουργία τους, τις ανταποκρίσεις που εκδηλώνουν στο ίδιο το ριτισκό σύμπαν αλλά και πέραν αυτού, σε παράλληλα ή διασταυρούμενα ποιητικά σύμπαντα. Η δυναμική παρουσία του χριστιανικού μοτίβου διατηρεί ανοιχτά ερωτήματα τα οποία είναι δυνατό να οδηγήσουν στην αναζήτηση νέων απαντήσεων.

*

Η στοιχειοθέτηση και τεκμηρίωση απόψεων και θέσεων καθώς και η αναζήτηση απαντήσεων στη διάρκεια της εκπόνησης της διατριβής υποστηρίχθηκε από ερευνητική δραστηριότητα, η οποία στο μεγαλύτερο μέρος της διεξήχθη στην Αθήνα (2008-2009), σε μια χρονική συγκυρία πολύ ευνοϊκή καθώς το 2009 ήταν έτος αφιερωμένο στα 100 χρόνια από τη γέννηση του ποιητή. Εντοπίστηκε συνεπώς ένας σημαντικός αριθμός άρθρων για τον ποιητή, συνεντεύξεών του, πρώτων εκδόσεων και μαρτυριών από τη ζωή του στη βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων- Τμήμα Περιοδικών (Λενορμαν). Στον ίδιο χώρο έγινε εφικτή η ανάγνωση όλων των φύλλων του *Ριζοσπάστη* από τη χρονιά 1936 μέχρι το 1990 γεγονός που έκανε αντιληπτό το ιδεολογικό πλαίσιο με το οποίο ήρθε σε επαφή ο ποιητής, τις σχέσεις που ανέπτυξε με το συγκεκριμένο κομματικό περιβάλλον και την ιδιαίτερα ένθερμη αποδοχή του κόσμου. Για τις ανάγκες που προέκυψαν για τη μελέτη του χριστιανικού μοτίβου υπήρξαν γόνιμες οι επισκέψεις μου στη Μονή Πετράκη, στην οποία στεγάζεται η βιβλιοθήκη της Ιεράς Συνόδου της Ελλάδας, όπως επίσης και οι επισκέψεις μου στη βιβλιοθήκη της Εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας στην οποία εντοπίστηκε υλικό το οποίο αφορά στη χριστιανική αρχαιολογία. Προς την κατεύθυνση αυτή η βιβλιοθήκη του Ιδρύματος Μακαρίου Γ΄ στην Αρχιεπισκοπή Κύπρου υπήρξε χώρος εντοπισμού πολύτιμου και σημαντικού για την ερευνά υλικού. Γόνιμη και άκρως ενδιαφέρουσα υπήρξε επίσης η επαφή μου με το «Αρχείο Γιάννη Ρίτσου» το οποίο στεγάζεται στο Μουσείο Μπενάκη, χάρις στην οποία μου δόθηκε η ευκαιρία να βιώσω κατά κάποιο τρόπο το περιβάλλον του ποιητικού εργαστηρίου, να δω από κοντά τα βυζαντινά καλλιγραφήματα του Ρίτσου, καθώς και τις βυζαντινές εικόνες που κοσμούσαν εξώφυλλα των μπλοκ με ποιήματα τα οποία προορίζονταν για το τυπογραφείο. Ιδιαίτερη μνεία θέλω να κάνω σε μια φωτογραφία η οποία βρέθηκε ανάμεσα σε άλλα και παρουσιάζει δύο ανοιχτά χειρόγραφα Ευαγγέλια, ένα ειλητάριο και άλλα δύο ανοιχτά χειρόγραφα βιβλία τα οποία συνοδεύονται από δύο βυζαντινές εικόνες.



Εικόνα 1: Φωτογραφία από το «Αρχείο Γιάννη Ρίτσου» - (Προσωπικό Αρχείο)

Τέλος πολύ σημαντική θεωρώ την επιτόπια έρευνα που διενήργησα στη γενέτειρα του ποιητή φωτογραφίζοντας τις βυζαντινές εικόνες από το τέμπλο του Ναού του Ελκόμενου Χριστού οι οποίες πολλές φορές παρέχουν αντιστοιχίες με ποιητικά χωρία. Αυτό το οποίο όμως κράτησα στη μνήμη μου ως πολυτιμότερο είναι το ιδιόμορφο τοπίο της Μονεμβασίας, το διάσπαρτο από βυζαντινές εκκλησίες, στο αέναο πάλεμά του με το υγρό στοιχείο, μα κυρίως το γαλάζιο του ουρανού που έσμιγε την πέτρα με τη θάλασσα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: Συνανάγνωση «Επιτάφιου» και *Εγκωμίων* της Μεγάλης Παρασκευής

Στο παρόν κεφάλαιο διερευνάται η σχέση που αναπτύσσει ο «Επιτάφιος» του Γιάννη Ρίτσου με τα *Εγκώμια* τα οποία αποτελούν μέρος της *Ακολουθίας του Όρθρου* του Αγίου και Μεγάλου Σαββάτου σύμφωνα με το *Τριώδιον*. Αυτό σημαίνει ότι τα *Εγκώμια* ψέλνονται στην ορθόδοξη Εκκλησία το βράδυ της Μεγάλης Παρασκευής χορωδιακά γύρω από τον Επιτάφιο του Χριστού (*Τριώδιον* 1994: 953-976), στο στόλισμα του οποίου λάμβανε μέρος και ο ποιητής στα παιδικά του χρόνια (Ρίτσου- Γλέζου Λούλα 1981: 65). Κατά τη διερεύνηση των μοτίβων θα εμφανίζονται και Τροπάρια τα οποία αν και δεν είναι μέρος των *Εγκωμίων*, αποτελούν μέρος της *Ακολουθίας του Όρθρου* του Μεγάλου Σαββάτου. Τα *Εγκώμια* αποτελούν διαφορετική ονομασία του *Επιτάφιου Θρήνου* σύμφωνα με το *Τριώδιο*, και συνιστούν ένα κείμενο η ύπαρξη του οποίου μαρτυρείται από τον 14^ο αιώνα και το οποίο συνετέθει στη διάρκεια μιας μακράς περιόδου από διάφορους συγγραφείς όπως υποστηρίζει ο Τωμαδάκης (Τωμαδάκης 1993:77-78).

Ο «Επιτάφιος» του Γιάννη Ρίτσου πρωτοδημοσιεύτηκε σε πρώτη φάση την Τρίτη 12 Μαΐου 1936 στην εφημερίδα *Ριζοσπάστης* με ημερομηνία 10 Μαΐου 1936 με τον τίτλο «Μοιρολόι» και την αφιέρωση «Στους ηρωικούς εργάτες της Θεσσαλονίκης». Η πρώτη αυτή μορφή του ποιήματος περιελάμβανε τρεις στροφές, μία δωδεκάστιχη και δύο δεκαεξάστιχες (Γ. Ρίτσος, *Ριζοσπάστης* 12/5/1936:2). Ο «Επιτάφιος» όταν εκδίδεται για πρώτη φορά αποτελείται από 14 μέρη τα οποία σύμφωνα με τη Μακρυνικόλα γράφτηκαν από τις 10 έως τις 12 Μαΐου. Η έκδοση αυτή κυκλοφόρησε στις 8 Ιουνίου 1936 αλλά η κυκλοφορία της απαγορεύτηκε λίγους μήνες αργότερα από τη δικτατορία του Μεταξά (Μακρυνικόλα 1993: Α 3). Η δεύτερη έκδοση έγινε τον Δεκέμβρη του 1956 και σ' αυτήν συμπληρώθηκε το έργο με άλλα έξι νέα ποιήματα τα οποία γράφτηκαν επίσης το 1936. Τελικά το 1961 ο «Επιτάφιος» συμπεριλαμβάνεται στον τόμο *Ποιήματα Α'* (Μακρυνικόλα 1993: Α19).

Ο Α. Hirst στο βιβλίο του *God and the Poetic Ego* αναφέρει πως ο «Επιτάφιος» αποτελεί την εξαίρεση ως προς τη χρήση της χριστιανικής γλώσσας στην προ του Β' Παγκοσμίου Πολέμου ποίηση του Ρίτσου, Ελύτη και Σεφέρη, χάρις στις απηχήσεις της λειτουργικής γλώσσας που περιέχει. Αυτό το εξηγεί με βάση τη συνάρτηση της λειτουργικής γλώσσας με το ελληνικό δημοτικό μοιρολόι το οποίο θεωρεί ως το βασικό υπόβαθρο του ποιήματος (Hirst 2004: 29). Υποστηρίζει δηλαδή ότι η σχέση του «Επιτάφιου» με τη λειτουργική γλώσσα προκύπτει δια μέσου του δημοτικού

μοιρολογιού. Η σχέση ανάμεσα στο ποίημα του Ρίτσου και τον εκκλησιαστικό *Επιτάφιο Θρήνο* εντοπίζεται από τη βιβλιογραφία και συγκεκριμένα από τον Γιώργο Βελουδή σε άρθρο του 1977 με θέμα «Το δημοτικό τραγούδι στην ποίηση του Ρίτσου» το οποίο δημοσιεύεται στον τόμο *Εισαγωγή στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου* καθώς και αρχικά στη μελέτη του *Προσεγγίσεις στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*. Στο κείμενο του Βελουδή εντοπίζεται η συνάφεια συγκεκριμένων στίχων με Τροπάρια των *Εγκωμίων* στο πλαίσιο της εξέτασης της σχέσης της ποίησης του Ρίτσου με το δημοτικό τραγούδι (Βελουδής 2009: 65-91 και Βελουδής 1984: 97-98).

Ο ίδιος ο ποιητής σε συνέντευξή του στον *Ανεξάρτητο Τύπο* στις 19 Νοεμβρίου 1960 με αφορμή τη μελοποίηση του «Επιταφίου» από τον Θεοδωράκη αφηγείται πώς έγραψε τον «Επιτάφιο»:

Εκείνες τις ημέρες είδα στις εφημερίδες τη φωτογραφία της μάνας με το αδικοσκοτωμένο της παιδί στην αγκαλιά και συγκλονίστηκα. Μνήμες από τα παιδικά μου χρόνια, η μάνα μου η Μανιάτισσα που ήταν εξοικειωμένη με το μοιρολόι, εικόνες βυζαντινές με τον Χριστό στα πόδια της Παναγίας, οι στίχοι του Βάρναλη, του Σικελιανού, το δημοτικό μας τραγούδι, όλα αυτά αναχωνεύτηκαν μέσα μου και ξέσπασε στην καρδιά μου το κύμα ενός πελώριου θρήνου, ενός πραγματικού επιταφίου.

Επί τρεις μέρες και τρεις νύχτες συνέχεια έγραφα, χωρίς φαί, χωρίς ύπνο. Κι όταν τελείωσα και τα είκοσι τραγούδια, λιποθύμησα. Είχα μεταγγίσει στους στίχους μου μαζί με την τελευταία σταγόνα του πόνου για τα θύματα της απρόκλητης επιθέσεως και την ύστατη ζωική ικμάδα μου. Ο «Επιτάφιος» αφιερωμένος στους νεκρούς της 9^{ης} Μαΐου 1936, ήταν για μένα πια, ένα ποιητικό γεγονός.

(*Ανεξάρτητος τύπος* 19/11/1960: 2)

Ο Ρίτσος περιγράφει το γεγονός το οποίο του ενέπνευσε τον «Επιτάφιο» και τον τρόπο με τον οποίο τον έγραψε καθηλωμένος για τρία συνεχόμενα μερόνυχτα. Καταλυτικής σημασίας ήταν η δημοσίευση στον *Ριζοσπάστη* της φωτογραφίας της μάνας η οποία θρηνεί πάνω από τον σκοτωμένο της γιο. Παρατίθεται στη συνέχεια η φωτογραφία.



Εικόνα 2: Φωτογραφία της Μάνας (Ριζοσπάστης 11/5/1936: 3) (Αρχείο Ριζοσπάστη)

Η φωτογραφία αυτή αναμοχλεύει τις μνήμες του ποιητή οι οποίες προέρχονται από το περιβάλλον της πατρικής του γης. «Αναχωνεύονται» μέσα του σκηνές της μάνας του η οποία ήταν εξοικειωμένη με τα μοιρολόγια, βυζαντινές εικόνες, σίχτοι από ποιήματα του Σικελιανού και του Βάρναλη. Ενδιαφέρουσα προς την κατεύθυνση της έρευνας του χριστιανικού μοτίβου στον «Επιτάφιο» αναδεικνύεται η παράθεση της βυζαντινής εικόνας της Αποκαθήλωσης του νεκρού σώματος του Χριστού η οποία υπογραμμίζει την άποψη του Ρίτσου περί συνάφειας της στάσης της μάνας του νεκρού στη φωτογραφία με τη στάση της Θεομήτορος. Ο εικονογραφικός αυτός τύπος, άγνωστος στη βυζαντινή εικονογραφία, η παράσταση της 'Pieta', εισήχθη στη θεματογραφία των ιταλοκρητικών εικόνων στα πρώτα χρόνια μετά την Άλωση (*Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου* 2004: 210).



Εικόνα 3: Κεντρικό φύλλο τριπτύχου με παράσταση της ‘Pietà’. Τα τεχνοτροπικά στοιχεία προσγράφουν το τρίπτυχο σε εργαστήριο ικανού κρητικού καλλιτέχνη της περιόδου μετά την Άλωση. Διαστάσεις: 19 x 14 εκ. ΒΧΜ 1594 (Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου 2004: 210)

Με βάση τη σύνδεση της φωτογραφίας της μάνας του νεκρού απεργού και της εικόνας της Pietà, της παράστασης του ‘Επιταφίου Θρήνου’, δημιουργείται η προοπτική της συνάρτησης της μάνας του «Επιταφίου» με την Παναγία η οποία ως μάνα θρηνεί για τον Χριστό. Η μάνα του «Επιταφίου» ως πολύπτυχα δομημένη μορφή μέσα από όλες τις μνήμες του ποιητή διαθέτει ως μία πτυχή της, τη μορφή της Παναγίας.² Το γεγονός αυτής της σύνδεσης οδηγεί και μέσα από τη βυζαντινή εκκλησιαστική αγιογραφία στη συνάρτηση του «Επιταφίου» με χριστιανικά μοτίβα όπως το θέμα του θρήνου της Θεομήτορος η οποία υποβασιάζει το νεκρό σώμα του Υιού της αλλά και στην περαιτέρω διερεύνηση των χριστιανικών μοτίβων τα οποία αναπτύσσονται στο ποίημα του Ρίτσου.

² Ο John Kittmer στο άρθρο του “The uses of Greek Orthodoxy in the early poetry of Yiannis Ritsos” θεωρεί ότι ο Ρίτσος προτείνει τη σχέση της μάνας με τον απεργό γιο της ως ένα διαφορετικό τρόπο, αναπαράστασης της σχέσης της Παναγίας με τον Χριστό (“Ritsos (...) , suggesting that the relationship between mother and worker is a reconfiguration of that between Virgin and Christ”) (Kittmer 2009, σ.191).

Είναι γεγονός ότι τόσο ο Antony Hirst όσο και ο Γιώργος Βελουδής διαπιστώνουν την παρουσία της λειτουργικής γλώσσας στον «Επιτάφιο» δεδομένης της σχέσης του με το δημοτικό τραγούδι. Σαφώς δεν είναι άνευ σημασίας η δήλωση του ίδιου του ποιητή η οποία αφορά στη μάνα του και στη σχέση της με το μανιάτικο μοιρολόι, αλλά ούτε και οι μορφικές, και θεματικές δομές τις οποίες αναπτύσσει ο «Επιτάφιος» δανειζόμενος από το δημοτικό τραγούδι τις οποίες περιγράφει στο άρθρο του ο Βελουδής (Βελουδής 2009: 65-91). Είναι σημαντικό να επισημανθεί ότι η σχέση του «Επιταφίου» με το χριστιανικό μοτίβο δεν είναι αναγκαίο να καθορίζεται αποκλειστικά και μόνον μέσα από τη σχέση του «Επιταφίου» με το δημοτικό τραγούδι. Ενδιαφέρουσα είναι η άποψη του Κόκορη ότι τα χριστολογικά και θρησκευτικά στοιχεία εντάσσονται στην νεότερη έκφραση του Ρίτσου «ως γόνιμες εκφάνσεις της λαϊκής παράδοσης» αλλά και «σαν πηγές της προσωπικής του ποιητικής» (Κόκορης 2004: 123).

Αναμφίβολα η παρουσία του δημοτικού τραγουδιού στο ποίημα δεν αποτελεί ανασταλτικό παράγοντα για την παρουσία του χριστιανικού μοτίβου και συγκεκριμένα του χριστιανικού μοτίβου όπως προκύπτει από τα *Εγκώμια* της Μεγάλης Παρασκευής. Το γεγονός αυτό, αποκτά έρεισμα πιο συγκεκριμένα, στη βάση δύο δεδομένων. Το πρώτο προκύπτει μέσα από την άποψη του Ερατωσθένη Καψωμένου ο οποίος θεωρεί τον λαϊκό πολιτισμό και τα συμβολικά αρχέτυπα ως εκφάνσεις της ελληνικής παράδοσης, τα οποία υπηρετούν από κοινού το κοινωνικό αίτημα (Καψωμένος 2008: 396).

Η επιλογή της φόρμας του μοιρολογιού οικειώνει, συντονίζει και εναρμονίζει, με τρόπο απόλυτα δραστικό, το επαναστατικό μήνυμα της κοινωνικής πρωτοπορίας με τα πιο βαθιά βιώματα της λαϊκής συνείδησης. Έτσι, προαιώνιοι καημοί και βάσανα της ρωμοσύνης, ερεθισμένα από την πλούσια και βαριά σε συναισθηματικό φορτίο εικονοπλασία του δημοτικού τραγουδιού και από τα συμβολικά αρχέτυπα που ανακαλεί ο *Επιτάφιος* (: Θάνατος-Ανάσταση του Χριστού/ της Φύσης/του Ανθρώπου), αναδύονται αβίαστα και μετασηματίζονται σε αίτημα κοινωνικής ανταρσίας. Έτσι ο *Επιτάφιος* θα σημαδέψει για τον ποιητή την αποφασιστική στροφή προς την ελληνική παράδοση και τις πολλαπλές εκφάνσεις της.

(Καψωμένος 2008: 396)

Ο Χριστός, η Φύση και ο Άνθρωπος αποτελούν τα συμβολικά αρχέτυπα που ανακαλεί ο «Επιτάφιος» και είναι αυτά τα οποία, σε συνάρτηση με τη βαριά συναισθηματικά φορτισμένη εικονοποιία του δημοτικού τραγουδιού, φέρνουν στην επιφάνεια τους προαιώνιους καημούς της ρωμοσύνης και τους μετασχηματίζουν, κατά τον Καψωμένο, σε κοινωνικό αίτημα. Συνεπώς ο Χριστός ως σύμβολο καθώς και η Παναγία ως φιγούρα η οποία διαθέτει άμεση συνάφεια με την εικόνα της μάνας στη φωτογραφία αλλά και στο ποίημα αποτελούν έναν από τους πυλώνες ο οποίος ευθύνεται για τη ροή στοιχείων προς την κατεύθυνση του ποιητικού προγράμματος το οποίο υπηρετεί το κοινωνικό αίτημα. Το σημαντικό είναι ότι αυτά τα σύμβολα διαθέτουν τέτοια δυναμική η οποία ευνοεί την παράλληλη παρουσία τους με τον λαϊκό πολιτισμό.

Το δεύτερο δεδομένο το οποίο στηρίζει την άποψη ότι η παρουσία του δημοτικού τραγουδιού δεν αποτελεί ανασταλτικό παράγοντα για την παρουσία του χριστιανικού μοτίβου είναι το γεγονός ότι ο *Επιτάφιος Θρήνος* αποδίδεται σε λαϊκότροπο τόνο και ύφος. Σε αυτή τη διαπίστωση καταλήγει η Margaret Alexiou στο βιβλίο της: *Ο τελετουργικός θρήνος στην ελληνική παράδοση*, αναφέροντας συγκεκριμένα :

Ωστόσο, ο λαϊκότροπος τόνος και το ύφος του *Επιταφίου* δηλώνουν ότι πολλές απλές αλλά θεμελιώδεις συμβολικές διαστάσεις του αρχαίου ελληνικού θρήνου για τον θνήσκοντα θεό δεν λησμονήθηκαν· αντίθετα, επιβίωσαν, επηρέασαν τη γλώσσα και την εικονοποιία των μεταγενέστερων λειτουργικών κειμένων και εντάχθηκαν στην *Ακολουθία της Μεγάλης Παρασκευής*.

(Alexiou 2002:133)

Η Alexiou υποστηρίζει την παρουσία θεμελιωδών συμβολικών διαστάσεων του αρχαίου ελληνικού θρήνου στον *Επιτάφιο Θρήνο* ο οποίος εντάσσεται στα λειτουργικά κείμενα της Εκκλησίας και στη συνέχεια υποστηρίζει την παρουσία στο δημοτικό τραγούδι στοιχείων από την αρχαιότητα.

Ελπίζω, ωστόσο, να δείξω ότι στα νεότερα δημοτικά τραγούδια διασώζονται πολλά στοιχεία αναμφισβήτητα αρχαία, που δεν απαντούν σε καμιά ενδιάμεση πηγή και αποδεικνύουν τη μακρά ιστορία των τραγουδιών αυτών. Η ύπαρξη, εξάλλου, κοινών θεματικών στοιχείων

μεταξύ των τραγουδιών και των βυζαντινών θρήνων υποδηλώνει ότι ανήκουν και αυτά στην ίδια παράδοση.

(Alexiou 2002: 135)

Συνεπώς, ο *Επιτάφιος Θρήνος* ως βυζαντινός θρήνος και το δημοτικό τραγούδι ανήκουν σύμφωνα με την Alexiou στην ίδια παραδοση, γεγονός το οποίο φανερώνει τη δυνατότητα και τη δυναμική της συνύπαρξης του δημοτικού τραγουδιού με τον *Επιτάφιο Θρήνο* σε ένα κοινό πλαίσιο. Συνεπώς είναι δυνατή η από κοινού συνδρομή τους σε ό,τι αφορά στα θεματικά μοτίβα, στην σύνθεση του «Επιταφίου» του Ρίτσου χωρίς όμως να αποκλείεται και η αυτονομημένη παρουσία τους.

Στη συνέχεια θα εξεταστούν τα θεματικά μοτίβα του «Επιταφίου» και η σχέση που αναπτύσσουν με τα *Εγκώμια*. Ο «Επιτάφιος» ως ποιητικό γεγονός από τον τίτλο του υπαγορεύει τη συνανάγνωσή του με τα *Εγκώμια* τα οποία ψέλνονται χορωδιακά, από άνδρες που στέκονται κοντά στον στολισμένο με άνθη Επιτάφιο κάθε Μεγάλη Παρασκευή και αποτελούν την επικήδεια ακολουθία στην ταφή του Χριστού. Ίσως να μην είναι φανερός ο βαθμός στον οποίο το λειτουργικό αυτό κείμενο αναχωνεύτηκε στην ποιητική μνήμη αλλά αυτό που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον είναι η συγγένεια των θεματικών μοτίβων των δύο κειμένων.

Μοτίβα που έχουν θέμα τον **θρήνο της Μάνας** έχουν εντοπιστεί στην πρώτη και τέταρτη ενότητα του «Επιταφίου». Συγκεκριμένα, ο στίχος :

πώς κλείσαν τα ματάκια σου και δε θωρείς που κλαίω

(«Επιτάφιος» 1936 Α': 163)

δίνει την εικόνα της μάνας που κλαίει, εικόνα που απαντάται και στους στίχους της δεύτερης και τρίτης στάσης των *Εγκωμίων* :

Σε τον του παντός γλυκασμόν η Μήτηρ καθορώσα, πόμα ποτιζόμενον
το πικρόν, δάκρυσι τας όψεις βρέχει πικρώς

(Στάσις Β', *Τριώδιον* 1994: 965)

Έκλαιε πικρώς, η πανάμωμος Μήτηρ σου Λόγε, ότε εν τω τάφω εώρακε,
σε τον άφατον και άναρχον Θεόν.

(Στάσις Β', *Τριώδιον* 1994: 969)

ανέκραζε η κόρη θερμώς δακρυρροούσα τα σπλάχνα κεντουμένη.

(Στάσις Γ', *Τριώδιον* 1994: 973)

Ο θρήνος της μάνας συνεχίζεται στον επόμενο στίχο του «Επιταφίου» με την έκφραση του παράπονου της ότι δεν εισακούεται από το παιδί της:

και δε σαλεύεις δε γροικάς τα που πικρά σου λέω.
(«Επιτάφιος» 1936 Α΄: 163)

Η εικόνα της μάνας που μιλά με σπαραγμό στο νεκρό παιδί της επανέρχεται και στα *Εγκώμια*:

Οίμοι ω Υιέ! Η Απείρανδρος θρηνεί και λέγει· ον ως Βασιλέα γαρ
ήλπιζον, κατάκριτον νυν βλέπω εν Σταυρώ.
(Στάσις Β΄, *Τριώδιον* 1994: 968)
Η δάμαλις τον μόσχον, εν Ξύλω κρεμασθέντα, ηλάλαζεν ορώσα.
(Στάσις Γ΄, *Τριώδιον* 1994: 973)
Ανέκραζεν η Κόρη, θερμώς δακρυρροούσα, τα σπλάχνα κεντουμένη.
(Στάσις Γ΄, *Τριώδιον* 1994: 973)

Το ρήμα *αλαλάζω* σημαίνει φωνάζω με κραυγές που προέρχονται από πόνο. Στην *Παρακλητική* σε *Σταυροθεοτοκία* παρουσιάζεται η Παναγία σε παρόμοια κατάσταση αλλά είναι ενδιαφέρουσα η συμβολή του επιρρήματος «πικρώς» στην σύνθεση της εικόνας πράγμα το οποίο δημιουργεί επιπλέον συνάφεια ανάμεσα στα δύο κειμενικά είδη. Παρατίθενται στη συνέχεια δύο *Σταυροθεοτοκία* από την *Παρακλητική*:

Η άμωμος Αμνάς Προφητών τε και Μαρτύρων η ωραιότης, ώσπερ
αμνόν σε αναρτώμενον επί ξύλου θεασαμένη, έκλαιε πικρώς και έλεγεν·
(*Παρακλητική* 1959: 110)
η δε Παρθένος, συν Μαθητή παρθένω, ηλάλαζε πικρώς.
(*Παρακλητική* 1959: 111)

Η Παναγία εμφανίζεται να μιλά και να φωνάζει ενώ βρίσκεται μπροστά από τη θυσία του γιού της όπως συμβαίνει και με τη μάνα του «Επιταφίου» η οποία εκφράζει το παράπονό της γιατί το παιδί της δεν ακούει αυτά που λέει. Οι δύο μάνες δεν φέρουν σιωπηλά το πάθος τους αλλά εκφράζονται «πικρά» μπροστά στο νεκρό τους παιδί.

Η μάνα του «Επιταφίου» μιλώντας στον γιο της περιγράφει τον πόνο της, ο οποίος εκδηλώνεται σωματικά. Αυτό συμβαίνει στην πρώτη και τέταρτη ενότητα του «Επιταφίου». Η σωματοποίηση του πόνου εκφράζεται ως ακολούθως :

Τώρα δε με παρηγοράς και δε μου βγάζεις άχνα
και δε μαντεύεις τις πληγές που τρώνε μου τα σπλάχνα.
(«Επιτάφιος» 1936 Α΄: 163)

Το μοτίβο των πληγών που τρώνε τα σπλάχνα, αντιστοιχεί στους εξής στίχους ενός ιδιόμελου της Μεγάλης Παρασκευής αλλά και σε τροπάρια των *Εγκωμίων*:

οδυρωμένη μητρώα σπλάχνα, ετέρωτο την καρδίαν πικρώς
(*Τριώδιον* 1994: 945)

Νυν σπαράττομαι τα σπλάχνα μητρικώς.
(Στάσις Α΄, *Τριώδιον* 1994: 961)

Τέτρωμαι δεινώς και σπαράττομαι τα σπλάχνα Λόγε, βλέπουσα την
άδικον σου σφαγήν· έλεγεν η Πάναγνος εν κλαυθμώ.
(Στάσις Β΄, *Τριώδιον* 1994: 965)

Ανέκραζε η Κόρη, θερμώς δακρυρροούσα, τα σπλάχνα κεντουμένη.
(Στάσις Γ΄, *Τριώδιον* 1994: 973)

Η Παναγία «τέτρωται», δηλαδή πληγώνεται και σπαράζει στα σπλάχνα «μητρικώς», και ανακράζει «τα σπλάχνα κεντουμένη» κατά ανάλογο τρόπο που ο Χριστός κεντήθηκε από τους στρατιώτες στην πλευρά Του για να διαπιστωθεί ότι είναι νεκρός (Ιωάν., ιθ΄34). Συνεπώς ο πόνος δεν είναι μόνο μια ψυχολογική κατάσταση αλλά εκδηλώνεται και σωματικά. Ως ανάπτυξη της σωματικής αναπαράστασης του πόνου μπορεί να θεωρηθεί και ο ακόλουθος στίχος :

πώς δε θωρείς που δέρνουμε και τρέμω σαν καλάμι;
(«Επιτάφιος» 1936 Α΄: 163)

ο οποίος παρουσιάζει τη μάνα να δέρνεται, να κτυπά τον εαυτό της εξαιτίας του μεγάλου της πόνου συνεχίζοντας να εκφράζει το παράπονό της το οποίο αυτή τη φορά συνίσταται στο ότι ο γιος της δεν τη βλέπει. Στο ίδιο ιδιόμελο με το προαναφερθέν της *Ακολουθίας της Μεγάλης Παρασκευής* υπάρχει επίσης αυτή η εικόνα :

διο και το στήθος τύπτουσα ανέκραζε γοερώς· Οίμοι θεϊόν Τέκνον!
(*Τριώδιον* 1994: 945)

όπου η Παναγία κτυπά το στήθος της εξαιτίας του βαθύτατου της πόνου ο οποίος την οδηγεί σε προσφωνήσεις προς το παιδί της.

Το θέμα του θρήνου συνεχίζει το ακόλουθο μοτίβο των λυτών μαλλιών στους στίχους που ακολουθούν στους οποίους εκφράζεται επίσης ο τρόπος με τον οποίο ο πόνος εκδηλώνεται σωματικά:

Στη στράτα εδώ καταμεσίς τ' άσπρα μαλλιά μου λύνω
και σου σκεπάζω της μορφής το μαραμένο κρίνο.
(«Επιτάφιος» 1936 Α': 163)

Αυτοί οι στίχοι αντιστοιχούν με τους ακόλουθους στίχους του ίδιου ιδιόμελου στους οποίους υπάρχει ακριβώς η ίδια εκδήλωση του πόνου της μάνας.

και στενάζουσα οδυνηρώς εκ βάθους ψυχής, παρειές συν θριζί
καταξάινουσα.
(Τριώδιον 1994: 945)

Το ρήμα καταξάινω έχει την έννοια του κόβω σε λωρίδες, ξύω εντελώς, γδέρνω (Lampe²⁰2007: λήμμα καταξάινω). Η εικόνα του ιδιόμελου δε συμπίπτει ακριβώς με την εικόνα στο ποίημα του Ρίτσου παρά θεωρείται κοινός παρονομαστής η συμμετοχή των μαλλιών στη σωματοποίηση του πόνου. Συναφής με αυτή την εικόνα του ύμνου μπορεί να θεωρηθεί ο ακόλουθος στίχος του ποιήματος στον οποίο παριστάνεται η μάνα να γδέρνει με τα νύχια της τα στήθη από τα οποία βύζαξε ο γιος της:

Δε μου μιλείς κι η δόλια εγώ τον κόρφο, δες, ανοίγω
και στα βυζιά που βύζαξες τα νύχια, γιε μου, μπήγω.
(«Επιτάφιος» 1936 Α': 163)

Ο τελευταίος στίχος που θεματοποιεί το θρήνο, ανήκει στην τέταρτη ενότητα του «Επιταφίου» και αναφέρεται επίσης στη σωματοποίηση του πόνου ο οποίος γίνεται κάτι το υλικό, αποκτά δηλαδή την υλική υπόσταση της φωτιάς:

Γιε μου, ποια μοίρα στόγραφε και ποια μου τόχε γράψει
τέτοιο καημό, τέτοια φωτιά στα στήθεια μου ν' ανάψει.
(«Επιτάφιος» 1936 Α': 166)

Τα στήθια και πάλι δέχονται τις συνέπειες του καημού της μάνας εκφράζοντάς τον σωματικά. Φλέγονται πραγματικά από τον καημό, δεδομένης της ταύτισης του καημού με τη φωτιά, μοτίβο το οποίο απαντάται σε *Σταυροθεοτοκίο της Παρακλητικής* :

Ορώσα σε σταυρούμενον, και θανατούμενον η Θεοτόκος, Οίμοι
εκραύγαζε· πώς τας οδύνας φέρεις γλυκύτατε Υιε; Βάλλει την καρδίαν
μου η λόγχη σου, φλέγει δε τα σπλάχνα μου το πάθος σου.
(*Παρακλητική* 1959: 448)

Η φωτιά γίνεται η υλική πραγματικότητα η οποία εκφράζει τον ψυχικό πόνο που κατατρύχει τη Μάνα και λειτουργεί στο σώμα της, το στήθος ή τα σπλάχνα καταλυτικά καθώς η φωτιά καίοντας τα στήθια μάλλον αγγίζει την καρδιά. Τα δύο αυτά σημεία ενέχουν τις ίδιες συνδηλώσεις καθώς θεωρούνται ζωτικής σημασίας για το ανθρώπινο σώμα και έδρα συναισθημάτων. Κατ' αυτό τον τρόπο εκφράζεται η κρισιμότητα της κατάστασης της μάνας της οποίας ο ψυχικός πόνος γίνεται στην κυριολεξία σωματικός.

Στην εικόνα του θρήνου της μάνας περιέχεται επίσης το μοτίβο της μάνας η οποία προτρέπει το σπλάχνο της να την παρηγορήσει. Στον «Επιτάφιο», το μοτίβο υπάρχει στους εξής στίχους :

Τώρα δε με παρηγοράς και δε μου βγάζεις άχνα
και δε μαντεύεις τις πληγές που τρώνε μου τα σπλάχνα;
(«Επιτάφιος» 1959 Α': 163)

Η μάνα ευελπιστεί στο άκουσμα έστω και της ανάσας του παιδιού της η οποία θα είναι παρήγορη. Στα *Εγκώμια* στη δεύτερη στάση, η Παναγία γίνεται πιο προτρεπτική προσπαθώντας να αποσπάσει ένα παρηγορητικό λόγο αξιοποιώντας προς αυτή την κατεύθυνση και την παρουσία του αγαπημένου μαθητή του Χριστού.

Ίδε Μαθητήν ον ηγάπησας και σην Μητέρα, Τέκνον, και φθογγήν δος
γλυκύτατον, έκραζε δακρύουσα η Αγνή.
(Στάσις Β', *Τριώδιον* 1994: 966)

Και στα δύο κειμενικά είδη η μάνα προσπαθεί να βρει παρηγοριά από το ίδιο το νεκρό της παιδί. Στον «Επιτάφιο» αυτή η αναζήτηση παρηγοριάς της μάνας εκδηλώνεται

περισσότερο ως παράπονο προς το παιδί της ενώ στα *Εγκώμια* αυτή η αναζήτηση μετατρέπεται σε παράκληση προς τον Υιό και Θεό της.

Η αναφορά στα μέλη του γιου καταλαμβάνει αρκετούς από τους στίχους της δεύτερης και της τρίτης ενότητας του «Επιταφίου» :

Με τα ματάκια σου έβλεπα της ζωής κάθε λουλούδι,
με τα χειλάκια σου έλεγα τ' αυγερινό τραγούδι.

Με τα χεράκια σου τα δυο τα χλιοχαϊδεμένα,
όλη τη γης αγκάλιαζα κι ολ' είτανε για μένα.

(«Επιτάφιος» 1936 Α': 164)

Στο τρίτο ποίημα του «Επιταφίου» γίνεται αναφορά, στα σγουρά μαλλιά, στο φρύδι γαϊτανόφρυδο και κοντυλογραμμένο, στα γλαρά μάτια, στο μοσκομύριστο χείλι, στα πλατιά στήθια και στα γερά μπούτια. Στο κείμενο των *Εγκωμίων* γίνεται αναφορά στα μάτια και στα χείλη χωρίς βέβαια καμιά διάθεση εξωραϊσμού ή πιο αισθησιακής απόδοσής τους παρά με ένα χαρακτηρισμό ο οποίος δείχνει ένα συναισθηματικό τρόπο προσέγγισης :

Όμμα το γλυκύ, κα τα χείλη σου πώς μύσω Λόγε; Πώς νεκροπρεπώς δε
κηδεύσω σε; Φρίττων ανεβόα ο Ιωσήφ.

(Στάσις Β', *Τριώδιον* 1994: 965)

Στους στίχους στη συνέχεια που ανήκουν επίσης στη δεύτερη στάση τα μέλη τα οποία εμφανίζονται είναι αυτά που έχουν υποστεί βάσανο, αυτά τα οποία είναι φορείς του πάθους:

Νύττη την πλευράν, και ηλούσαι Δέσποτα τας χείρας, πληγήν εκ
πλευράς σου ιώμενος, και την ακρασίαν, χειρών των Προπατόρων.

(Στάσις Β', *Τριώδιον* 1994: 969)

Ράπισμα χειρών, Χριστού δέδωκαν εν σιαγόνι, του χειρί τον άνθρωπον
πλάσαντος, και τας μύλας θλάσαντος του θηρός.

(Στάσις Β', *Τριώδιον* 1994: 969)

Τα μοτίβα που αφορούν στα μέλη του σώματος αποτελούν μοτίβα τα οποία είναι τυπικά στο μανιάτικο μοιρολόι. Ενδεικτικά αναφέρω ένα απόσπασμα από ένα λυρικό

μοιρολόι όπως ανθολογείται από τον Κυριάκο Κάσση στο τρίτομο έργο του για τα Μοιρολόγια της Μάνης.

Ε Γιάννη μου παλληκαρά,
με νιάτα και με λεβεντιά
πούχες του λύκου πάτημα
του λιονταριού περπάτημα
(...)
Κυπαρισσάκι μου αψηλό
πούχει στη ρίζα κρύο νερό
και στη γκορφή χρυσό σταυρό.
Άστρη φεγγάρι της νυχτός
και ήλιε μου της ημερός
ματάκια μου γλαρά-γλαρά
και φρυϊδία μου καμαρωτά
που στα ζγουρά ζου τα μαλλιά
τ' αηδόνια εκάνασι φουλιά.
(Κάσσης 1981: 27)

Οι χαρακτηρισμοί των μελών του Γιάννη προέρχονται από τη μεταφορική συνάφειά του, σε ότι αφορά τα σωματικά του χαρακτηριστικά, με στοιχεία της φύσης τα οποία προέρχονται συγκεκριμένα από το ζωικό και φυσικό κόσμο αλλά και από τα ουράνια σώματα που επενεργούν με το φως τους στη γη. Στον «Επιτάφιο» τα μέλη εξωραϊζονται εξιδανικεύονται και λαμβάνουν χαρακτηρισμούς οι οποίοι φανερώνουν τη σχέση και τον συναισθηματικό δεσμό της μάνας με το γιο της. Πολύ περισσότερο φανερώνουν ότι η μάνα προσλάμβανε τον κόσμο γύρω της δια μέσου των μελών του παιδιού της. Τα μέλη εμφανίζονται στα *Εγκώμια* ως έκφραση του πόνου και των συναισθημάτων, ως λυρική έκφραση όπως συμβαίνει και στον «Επιτάφιο».

Τα επόμενα μοτίβα που εξετάζονται αφορούν στο θέμα της **ταύτισης του νερού με τη ζωή που αναβλύζει από το παιδί**. Στον «Επιτάφιο» το μοτίβο αυτό επανέρχεται τέσσερεις φορές. Στην πρώτη ενότητα στους στίχους:

Πουλί μου εσύ που μούφερνες νεράκι στη παλάμη
(«Επιτάφιος» 1936 Α': 163)
Πώς μ' άφησες να σέρνουμαι και να πονώ μονάχη,

χωρίς γουλιά, σταλιά νερό και φως κι ανθό κι αστάχυ;

(«Επιτάφιος» 1936 Α': 164)

Ωχ! Δεν ακούστηκε ποτέ και δε μπορεί να γίνει

να καίγονται τα χείλια μου και ναμαι μπρος στην κρήνη

(«Επιτάφιος» 1936 Α': 169)

Πού πέταξε τ' αγόρι μου; Που πήγε που μ' αφήνει;

Χωρίς πουλάκι το κλουβί χωρίς νεράκι η κρήνη.

(«Επιτάφιος» 1936 Α': 170)

Το νεκρό παιδί είναι αυτό που έδινε νερό στη μάνα όσο ζούσε, και ως εκ τούτου της το στέρησε η απώλειά του. Ο γιος είναι ο ίδιος η κρήνη που πια στέρησε και το γεγονός αυτό έχει ως επακόλουθο να στεγνώσει η ζωή στα χείλη της μάνας.

Στα *Εγκώμια* δύο στροφές από την πρώτη στάση αναφέρονται στο υγρό στοιχείο και ταυτίζουν το νερό με τη ζωή την οποία ενσαρκώνει ο Υιός και είναι οι εξής :

Ως εκ κρήνης μιάς, τον διπλούν ποταμόν, της πλευράς σου προχεούσης
αρδόμενοι, την αθάνατον καρπούμεθα ζωήν.

(Στάσις Α', *Τριώδιον* 1994: 962)

Η επόμενη στροφή των *Εγκωμίων* στην οποία γίνεται αναφορά στο «ύδωρ» συνάδει με τους στίχους της δεύτερης ενότητας στους οποίους φαίνεται περισσότερο η εγκατάλειψη μέσα από την απορία του ύδατος.

Τις μοι δώσει ύδωρ, και δακρύων πηγάς, η Θεόνυμφος Παρθένος
εκραύγαζεν, ίνα κλαύσω τον γλυκύν μου Ιησούν;

(Στάσις Α', *Τριώδιον* 1994: 961)

Ο Ιησούς είναι Αυτός από την λογιθείσα πλευρά του οποίου ρέουν διπλοί ποταμοί οι οποίοι αρδεύουν τους ανθρώπους με αθάνατη ζωή. Αυτός ο στίχος εκφέρεται από το ποιητικό υποκείμενο και εκφράζει το ορθόδοξο δόγμα. Η επόμενη στροφή που θεματοποιεί τις πηγές των δακρύων αποτελεί λόγο τον οποίο εκφέρει η Θεοτόκος και εστιάζεται θεματικά στη μεγάλη της θλίψη. Η Παρθένος βρίσκεται σε απορία σχετικά με το ποιος θα της δώσει νερό και πηγές από δάκρυα για να κλάψει αφού από τη μια Αυτός που έχει σταυρωθεί είναι η πηγή του ύδατος όπως δηλώνουν οι προηγούμενοι στίχοι και από την άλλη ο μεγάλος της πόνος απαιτεί πολλά δάκρυα για να εκφραστεί. Οι στίχοι του «Επιταφίου» σαφώς θεματοποιούν το μεγάλο πόνο της μάνας αλλά φαίνεται ότι υπάρχει

μεγαλύτερη συνάφεια ανάμεσα στον λόγο του ποιητικού Υποκειμένου το οποίο εκφέρει χαρακτηρισμούς που αφορούν στην δογματική σημασία της θυσίας και τα λόγια της μάνας του «Επιταφίου». Το γεγονός αυτό στηρίζεται στον κοινό χαρακτηρισμό του Χριστού και του νεκρού απεργού ως κρήνης, ως πηγής ποταμών και νερών αλλά κυρίως ζωής παρόλο που η ζωή παίρνει διαφορετικές σημασίες στα δύο κειμενικά περιβάλλοντα.

Η χρονική στιγμή στην οποία πεθαίνουν τα δύο τέκνα συμπίπτει. Ο *Επιτάφιος Θρήνος* της Μεγάλης Παρασκευής δεν μπορεί να υπάρξει έξω από την ατμόσφαιρα που παρέχει η Άνοιξη στην ελληνική φύση. Ο νέος του «Επιταφίου» σκοτώνεται αυτή την εποχή και αυτό το γεγονός παρέχει ήδη εξ αρχής μια δυνατότητα σύνδεσης των δύο προσώπων. Στο σημείο αυτό μπορεί να γίνει λόγος για **το μοτίβο του νέου που θυσιάζεται άνοιξη**, την ώρα ακριβώς που η φύση ανανεούται, τείνει δηλαδή να του μοιάσει. Συνεπώς οι αναφορές στην έκτη ενότητα στους στίχους :

Μέρα Μαγιού μου μίσεψες, μέρα Μαγιού σε χάνω,
άνοιξη, γιε, που αγάπαγες κι ανέβαινες απάνω

Στο λιακωτό και κοίταζες και δίχως να χορταίνεις
άρμεγες με τα μάτια σου το φως της οικουμένης
(«Επιτάφιος» 1936 Α': 168)

οι οποίοι θεματοποιούν κάθε Άνοιξη που έζησε ο γιος και συνεκδοχικά προβάλλουν την ταύτιση του γιου με την άνοιξη, αφού αυτός έχει γαλουχηθεί με το φως της άνοιξης, και συνεπώς περιέχει στην ύπαρξή του ένα βασικό της συστατικό. Αυτή η εικόνα συμπληρώνεται μέσα από τους στίχους του δέκατου ποιήματος:

Και, νάσου, ένα ανοιξιάτικο πουρχόταν συγνεφάκι
στα γόνατά σου να τριφτεί σαν άσπρο προβατάκι.
(«Επιτάφιος» 1936 Α': 172)

Η εικόνα παραπέμπει σε στιγμές γαλήνης και αρμονίας της φύσης με τον άνθρωπο κατά τις οποίες ο γιος παίζει με ένα ανοιξιάτικο σύννεφο, γίνεται ένα μαζί του επιτείνοντας έτσι τη σύνδεσή του με αυτή. Χαρακτηριστικά της άνοιξης παίρνει ο γιος σε ένα ακόμη δίστιχο της έβδομης ενότητας:

Είσουν καλός κ' είσουν γλυκός κ' είχες τις χάρες όλες,

όλα τα χάρδια του αγεριού, του κήπου όλες τις βιόλες.

(«Επιτάφιος» 1936 Α': 169)

Η γλυκύτητα η οποία χαρακτηρίζει την άνοιξη και στα *Εγκώμια* όπως θα φανεί στη συνέχεια, το αγέρι το οποίο χαϊδεύει και ο κήπος με τις βιόλες τα οποία αποδίδονται στο νεκρό γιο αποτελούν χαρακτηριστικά της άνοιξης και συνεπώς υπογραμμίζουν την ταύτιση του γιου με την άνοιξη. Λαμβανομένου υπόψη και του δίστιχου «Μέρα Μαγιού...» θα μπορούσε να ειπωθεί ότι ο νέος εναρμονίζεται και συμπνέει με την ώρα εκείνη της φύσης κατά την οποία ολοκληρώνεται η ύπαρξή του και άρα φεύγει και ο ίδιος ως άνοιξη. Στα *Εγκώμια* της Μεγάλης Παρασκευής η ταύτιση του Χριστού με την άνοιξη γίνεται άμεσα:

Ω γλυκύ μου έαρ, γλυκύτετον μου Τέκνον, που έδω σου το κάλλος;

(Στάσις Γ', *Τριώδιον* 1994: 972)

Η Margaret Alexίου αναφέρει πως αυτοί οι στίχοι αντανakλούν μια ιδέα που πλησιάζει την αρχαία πίστη ότι ακόμα και η φύση συμμετέχει στον θρήνο για τον θνήσκοντα θεό και υποστηρίζει την ταύτιση της χαμένης άνοιξης και του θεού (Alexίου 2002: 132). Αυτό δηλώνει πως οι δύο αναφορές είναι πιθανόν να αποτελούν η μια το υπόβαθρο της άλλης αλλά από την άλλη να υπακούουν παράλληλα σε μια μακραίωνη παράδοση θεμάτων και μοτίβων. Είναι πιθανόν βεβαίως να ισχύουν και τα δύο ενδεχόμενα.

Μοτίβα που αφορούν το φως και τον ήλιο δημιουργούν παράλληλες εικόνες στα δύο κείμενα μέσα από την αντίθεση φως- σκοτάδι η οποία επιτείνει την απουσία του νέου. Παρατίθενται στίχοι από την έκτη και δέκατη έβδομη ενότητα του *Επιταφίου* οι οποίοι θεματοποιούν τα εν λόγω μοτίβα.

και τώρα εσβήστης κ' έσβησε το φέγγος κ' η φωτιά μας.

(«Επιτάφιος» 1936 Α': 168)

Βασίλεψες, αστέρι μου, βασίλεψε όλη η πλάση,

κι ο ήλιος κουβάρι ολόμαυρο, το φέγγος του έχει μάσει.

(«Επιτάφιος» 1936 Α': 179)

Πανομοιότυπη είναι η εικόνα που συντίθεται στα *Εγκώμια* και η θεματοποίηση της απώλειας του φωτός ως επακόλουθο της απώλειας του γιου. Ενδιαφέρουσα είναι η

παρουσία του ρήματος «έδν» το οποίο μπορεί να μεταφραστεί με ακρίβεια από το «βασίλεψες» το οποίο επαναλαμβάνεται και στο δεύτερο ημιστοίχιο κατά τρόπο που αντιστοιχεί νοηματικά και μορφικά με τη φράση «συνέδν σοι τω φως ηλίου». Η πλάση βασίλεψε κατά τον τρόπο που «συνέδν» με τον Χριστό το φως του ήλιου.

Έδνς Φωτουργέ, και συνέδν σοι το φως ηλίου· τρόμω δε η Κτίσις
συνέχεται, πάντων σε κηρύττουσα Ποιητήν.

(Στάσις Β', *Τριώδιον* 1994: 966)

Έδνς τη σαρκί, ο ανέσπερος εις γην φωσφόρος· και μη φέρων βλέπειν ο
ήλιος, εσκοτίσθη μεσημβρίας εν ακμή.

(Στάσις Β', *Τριώδιον* 1994: 967)

Συγκλονείται φόβω, πάσα Λόγε η γη, και Φωσφόρος τας ακτίνας
απέκρυσσε, του μεγίστου γη κρυβέντος σου φωτός.

(Στάσις Α', *Τριώδιον* 1994: 957)

Έφριξεν η γη, και ο ήλιος Σώτερ εκρύβη, σου του ανεσπέρου
φέγγους Χριστέ, δύναντος εν τάφω σωματικώς

(Στάσις Γ', *Τριώδιον* 1994: 963)

Η εικονοποιία του φωτός και του ήλιου καθώς και της απώλειάς τους, εμφανίζονται και στα δύο είδη κειμένων σχεδόν με μια αντιστοιχία και στο θεματικό αλλά και λεκτικό επίπεδο. Η Alexiou αναφέρει πως αυτή η χριστιανική εικονοποιία του φωτός και του σκότους βρίσκεται κοντά στα νεότερα μοιρολόγια στα οποία το φως υποδηλώνει τη θεϊκή σοφία αλλά και το σφρίγος και την ομορφιά της ζωής (Alexiou 2002: 131). Αυτό δηλώνει ότι το μοτίβο όπως εμφανίζεται στον «Επιτάφιο» είναι πιθανότερο να έλκει την προέλευσή του από τα μοιρολόγια και όχι από τα *Εγκώμια*. Το γεγονός αυτό όμως δεν υποβαθμίζει τη συνάφεια η οποία αποδεδειγμένα χαρακτηρίζει τα δύο κείμενα.

Στη δέκατη ενότητα του «Επιταφίου» η όψη του γιού ταυτίζεται με τον ίδιο τον ήλιο κι αυτό συμβαίνει μέσα από μια περιγραφική παρομοίωση η οποία συναρτά την κίνηση του ήλιου με το «διάνεμα» του ανέμου, με μια απαλή και ρυθμική κίμηση «μια φως, μια σκιά» που μοιάζει με λίκνισμα .

Κει πάνου που αχνοσβήνανε του σύθαμπου τα ρόδα
κι ανάμεσά τους βούλιαζε χρυσή του γήλιου η ρόδα,

Κι έτσι, πάει κ' έλα η όψη σου, μια φως, μια σκιά, καλέ μου,
με ίσκιωνε και με φώτιζε σα διάνεμα τ' ανέμου.
(«Επιτάφιος» 1936 Α': 172)

Παράλληλα με την ταύτιση του γιου με τον ήλιο η μάνα τονίζει και τη δική της ταύτιση με το φως, την ώρα της εμφάνισης του γιου. Το μοτίβο αφορά την ταύτιση του τέκνου με τον ήλιο και την προβολή αυτής της ταύτισης στον συναισθηματικό ακόμα και υλικό κόσμο της μητέρας. Παρόμοια στα *Εγκώμια* στην πρώτη στάση μιλά και η Μάνα του Χριστού:

Πότε ιδω Σώτερ, σε το άχρονον φως, την χαράν και ηδονήν της καρδιάς
μου; η Παρθένος ανεβόα γοερώς.
(Στάσις Α', *Τριώδιον* 1994: 962)

Στο δέκατο πέμπτο ποίημα του «Επιταφίου» παρατίθεται **το μοτίβο της προσφώνησης «φως μου»**, της μάνας προς το παιδί της :

Κ' είταν το παραθύρι μας η θύρα όλου του κόσμου
κ' έβγαζε στον παράδεισο που τ' άστρα ανθίζαν, φως μου.
(«Επιτάφιος» 1936 Α': 177)

Όμοια και στην πρώτη στάση των *Εγκωμίων* η Παναγία προσφωνεί τον Υιο της με τον ίδιο τρόπο:

Οίμοι φως του κόσμου, οίμοι φως το εμόν! Ιησού μου ποθεινότατε
έκραζε, η Παρθένος θρηνωδούσα γοερώς.
(Στάσις Α', *Τριώδιον* 1994: 961)

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η ύπαρξη του κόσμου και στα δύο κείμενα. Στον «Επιτάφιο» ο κόσμος είναι προέκταση του παραθυριού δια μέσου της παρουσίας του γιου και της ταύτισής του με το φως, με το ίδιο τρόπο που στα *Εγκώμια* ο κόσμος είναι η προέκταση του Χριστού ο οποίος θεωρείται ως η γενεσιουργός του αιτία, μόνο που αυτό δεν είναι κάτι που αφορά ή που το προσλαμβάνει μόνο η Παναγία ως μάνα του, αλλά αποτελεί την πανανθρώπινη δοσμένη αλήθεια της Γραφής. Συνεπώς με τον θάνατο των υιών οι οποίοι στα ξεχωριστά κειμενικά τους συμφραζόμενα εμφανίζονται ως φωτοδότες, χάνεται και ο κόσμος που τους περιβάλλει.

Ο «Επιτάφιος» εμπλουτίζεται με μια εικόνα η οποία παρουσιάζει το γιο ως **ένα τρόπο αναμόρφωσης του κόσμου**. Αποτελεί την αιτία της ωραίας, αισθησιακής αντίληψης της φύσης. Παρατίθενται στη συνέχεια στίχοι από την έκτη ενότητα :

Μα γιόκα μου κι αν μούδειχνες τ' αστέρια και τα πλάτια,
τάβλεπα εγώ πιο λαμπερά στα θαλασσιά σου μάτια.
(«Επιτάφιος» 1936 Α': 168)

Εδώ ο κόσμος μεταμορφώνεται στα μάτια του παιδιού και μέσα από αυτά τον προσλαμβάνει αναμορφωμένο η μάνα. Ο γιος που κρατά στα μάτια του τον κόσμο της μάνας, στα *Εγκώμια* εμφανίζεται διαφορετικά. Στην πρώτη στάση οι στίχοι :

Ο ωραίος κάλλει, παρά πάντας βροτούς, ως ανείδεως νεκρός
καταφαίνεται, ο την φύσιν ωραίσας του παντός,
(Στάσις Α', *Τριώδιον* 1994: 955)

φανερώνουν επίσης τον τρόπο που η φύση έχει μεταμορφωθεί από τον Χριστό. Ο κόσμος έχει δεκτεί μια επέμβαση η οποία δεν αφορά μόνο στον τρόπο που βλέπει η Μητέρα τον γιο της. Η επέμβαση που συντελείται δεν είναι παροδική ή περιορισμένη στο γίνεσθαι ενός υποκειμένου, αλλά ουσιαστική και ριζικά ανακαινιστική. Το μοτίβο σε αυτή την περίπτωση αφορά στην αναμόρφωση της φύσης από τον ωραιότερο των βροτών, Χριστό, ενώ στον «Επιτάφιο» συμβαίνει πολύ συγκεκριμένα και περιοριστικά μέσα στο βλέμμα του γιου όπως το προσλαμβάνει η μητέρα του. Η θυσία του παιδιού του «Επιταφίου» καταστρέφει τον κόσμο της μάνας κι αυτό θα ήταν ανεπανόρθωτο αν δεν μεσολαβούσαν οι χιλιάδες γιοι που παίρνουν στο τέλος το βλέμμα του γιου της και συνεχίζουν τον αγώνα του προσπαθώντας να αλλάξουν τον κόσμο με άλλους όρους πια. Στα *Εγκώμια* δεν γίνεται αναφορά στον κόσμο της μάνας του Χριστού όμως από τη θυσία Του αναβλύζουν οι ποταμοί της αιωνιότητας, οι οποίοι θα αναμορφώσουν τον κόσμο ολόκληρο. Παρόλα αυτά το συγκεκριμένο τροπάριο των *Εγκωμίων* θεματοποιεί πέραν του δογματικού μέρους μian αντίθεση η οποία αφορά στην αναμόρφωση και εξωραϊσμό της φύσης από τον ίδιο που «καταφαίνεται» τώρα ως «ανείδεος» (=άσχημος) νεκρός.

Στην ενδέκατη και δέκατη πέμπτη ενότητα ποίημα του «Επιταφίου» παρατίθενται εικόνες μέσα από τις οποίες φαίνεται ότι **ο γιος συνέχει στην ύπαρξή του στοιχεία της φύσης**. Στην ενδέκατη ενότητα αναφέρονται τα εξής :

Ένα κ' η γης και ο ουρανός, το φως, το χρώμα, η βιόλα
και τούτο το ένα είσouvα εσύ και πάλι εσύ 'σουν όλα.
(«Επιτάφιος» 1936 Α': 173)

Ο γιος αποτελεί μια ενότητα πραγμάτων. Η μάνα βλέπει στα στοιχεία της φύσης τον γιο της και αντίστροφα στον γιο της μπορεί να τα αναγνωρίσει. Στα *Εγκώμια* στην πρώτη στάση ο υιός αποκαλείται: «ο ζωής ταμίας», αυτός δηλ. που παρόμοια με το νέο του «Επιταφίου» συνέχει και διαφυλάσσει τη ζωή.

Στο δέκατο πέμπτο ποίημα γίνεται έκδηλη η λειτουργία της σωματικής ύπαρξης του γιου σε σχέση με τα κοσμικά στοιχεία που τον περιβάλλουν. Το σώμα του δεν κουβαλά απλώς τα στοιχεία της φύσης αλλά τελικά αυτός λειτουργεί δυναμικά προς αυτά και τα συναρμόζει στην ύπαρξή του, γίνεται κι αυτός ένας ταμίας ζωής αλλά συγκεκριμένης ζωής. Αυτής της μάνας.

Στο παραθύρι στέκοσouv κ' οι δυνατές σου οι πλάτες
φράζαν ακέρια τη μπασιά, τη θάλασσα, τις τράτες
(...)

Κι ως στέκοσouv και κοίταζες το λιόγερμα ν' ανάβει,
σαν τιμονιέρης φάνταζες κ' η κάμαρα καράβι.

Και μες το χλιο και γαλανό το απόβραδο –έγια-λέσα-
με αρμένιζες στη σιγαλιά του γαλαξία μέσα.
(«Επιτάφιος» 1936 Α': 177)

Τα στοιχεία της φύσης μεταμορφώνονται κι αυτή τη φορά δε γίνονται απλώς πιο λαμπερά στα μάτια της μάνας, τη συνεπάρουν και τη μεταφέρουν κάπου έξω από τον πραγματικό της κόσμο. Ο γιος φέρνει στην κάμαρα ολόκληρη τη θάλασσα κι αυτός φαντάζει τιμονιέρης. Ίσως το σημείο αυτό να είναι ένας τύπος συνάντησης των δύο κειμένων δεδομένου ότι ο Χριστός είναι ο πρεσβευτής ενός μακρινού παράδεισου και ο γιος πρεσβευτής ενός αναμορφωμένου εξωραϊσμένου κόσμου. Η διαφορά έγκειται στο

γεγονός ότι το ποίημα του Ρίτσου δεν είναι φορτισμένο με την προοπτική της αιωνιότητας και της μετά θάνατο σωτηρίας μέσα από την οποία είναι ειδωμένο το εκκλησιαστικό κείμενο.

Συναφές με τα προηγούμενα μοτίβα είναι **το μοτίβο του γιου ως πατέρα-δημιουργού του κόσμου**. Και σε αυτή την περίπτωση εξακολουθεί να υπάρχει διαφορετική λειτουργία του ίδιου μοτίβου, αφού στην περίπτωση του «Επιταφίου» αυτό το μοτίβο υπάρχει χάρις στην οπτική γωνία της μητέρας ενώ για τα *Εγκώμια*, το γεγονός αυτό συνιστά μια αδιαπραγμάτευτη αλήθεια. Αυτό το μοτίβο βρίσκεται στη δέκατη ενότητα του «Επιταφίου».

Κ' έτσι στητός μου φαίνοσυν του κόσμου όλου πατέρας
και πάλι τόσο ανάλαφρος σα φως και σαν αγέρας.
(«Επιτάφιος» 1936 Α': 172)

Ο γιος στα μάτια της μάνας του λαμβάνει αντικρουόμενες ιδιότητες. Ενώ το ανάστημά του τον κάνει να φαντάζει σαν πατέρας όλου του κόσμου στη συνέχεια της φαίνεται τόσο ελαφρός όσο το φως και ο αγέρας. Ο γιος διαθέτει τη μορφή του υπέρτατου όντος ενώ περιέχεται από μια ουσία που μοιάζει στο φως και τον αγέρα, μοιάζοντας σχεδόν με αιθέρια ουράνια ύπαρξη. Ένας θεός που τον έχει δημιουργήσει η μάνα του με υλικά που αυτή ξέρει όπως ο θεός, το φως και ο άνεμος. Παράλληλα στα *Εγκώμια* παρατίθενται στην πρώτη στάση οι εξής στίχοι:

Μέτρα γης ο στήσας, εν σμικρώ κατοικείς, Ιησού παμβασιλεύ τάφω
σήμερον, εκ μνημάτων τους θανέντας ανιστών.
(Στάσις Α', *Τριώδιον* 1994: 954)

Στους εν λόγω στίχους το μοτίβο του δημιουργού δίνεται επίσης μέσα από μια αντίθεση. Αυτός που έκτισε τη γη κατοικεί σήμερα σε ένα μικρό τάφο. Το μοτίβο του Υιού ως δημιουργού του κόσμου επαναλαμβάνεται στους στίχους της πρώτης στάσης και πάλι:

Ο χειρί σου πλάσας, τον Αδαμ εκ της γης, δι' αυτόν τη φύσει γέγονας
άνθρωπος, και εσταύρωσε βουλήματι τω σω».
(Στάσις Α', *Τριώδιον* 1994: 960)
«Γης ο καταρχάς, μόνω νεύματι πήξας τον γύρον, άπνους ως βροτός
καθυπέδη γην· φρίζον τω θεάματι Ουρανέ.»

(Στάσις Β', *Τριώδιον* 1994: 964)

«Γη σε πλαστουργέ, υπό κόλπους δεξαμένη τρώω, συσχεθείσα Σώτερ
τινάσσεται, αφυπνώσασα νεκρούς τω τιναγμώ.

(Στάσις Β', *Τριώδιον* 1994: 966)

Ο Δημιουργός του κόσμου «ως βροτός καθυπέδου γην» και η γη γίνεται η ανάδοχη του νεκρού σώματος Αυτού του οποίου την δημιούργησε. Η αντίθεση μέσα από την οποία συντίθεται το δίστιχο του «Επιταφίου» αφορά στον τρόπο που το μητρικό βλέμμα προσλαμβάνει την ύπαρξη του γιου. Στα *Εγκώμια* η αντίθεση ερείδεται στην αλήθεια και τα δόγματα της ορθόδοξης πίστης την οποία ο πιστός δέχεται αδιαπραγμάτευτα πράγμα απαραίτητο για να λειτουργήσει η αντίθεση. Ο υμνογράφος δίνοντας αυτές τις αντιθέσεις φανερώνει τον συγκλονισμό που υπέστη η λογική τάξη των πραγμάτων, συγκλονίζοντας κατά ανάλογο τρόπο την έλλογη σκέψη του ακροατή. Αυτός ο τρόπος παρουσίασης της θυσίας η οποία επικαλείται τη λογική τάξη των πραγμάτων απουσιάζει από τους στίχους του «Επιταφίου» που θεματοποιούν το μοτίβο του δημιουργού, ωστόσο εμφανίζεται σε άλλους στίχους για τους οποίους έχει ήδη γίνει αναφορά:

Ωχ δεν ακούστηκε ποτές και δε μπορεί να γίνει

Να καίγονται τα χεΐλη μου και ναμαι μπρος στην κρήνη.

(«Επιτάφιος» 1936 Α': 169)

Αυτό το οποίο μπορεί να υπογραμμιστεί ως αδιαμφισβήτη ομοιότητα των δύο κειμένων, είναι η αναφορά τους σε ένα Υποκείμενο που υπερέχει ως προς τα χαρακτηριστικά του τα φυσικά ανθρώπινα όντα.

Στους ακόλουθους στίχους του «Επιταφίου» γίνεται φανερή η εικόνα του θύτη.

Και χύμηξαν απάνω σου τα σμουλωχτά κοράκια

και σούπιαν το αίμα, γιόκα μου, σου κλείσαν τα χειλάκια.

(«Επιτάφιος» 1936 Α': 178)

Η θυσία προϋποθέτει το άτομο ή τα άτομα που υπήρξαν εκτελεστές της ποινής του θύματος. Το **μοτίβο του θύτη** στη θυσία του νέου του «Επιταφίου» υποστασιοποιείται συνεκδοχικά με την αναφορά στα σμουλωχτά κοράκια. Στα *Εγκώμια* ο θύτης παρουσιάζεται πολυπρόσωπος πράγμα που φαίνεται στους στίχους της πρώτης στάσης :

Φθονουργέ, φονουργέ, και αλάστορ λαέ, καν σινδόνας και αυτό το σουδάριον, αισχύνθητι, αναστάντος του Χριστού.

Δεύρο δη μιαρέ, φονευτά μαθητά, και τον τρόπο της κακίας σου δείξον μοι, δι' ον γέγονας προδότης του Χριστού.

(Στάσις Α', *Τριώδιον* 1994: 961)

Ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζονται οι θύτες και τα επίθετα τα οποία τους απευθύνονται δημιουργεί παράλληλες εικόνες στα δύο κείμενα: τα ύπουλα κοράκια που πίνουν αίμα αποτελούν το ανάλογο του «φθονουργού και φονουργού» λαού, καθώς και του προδότη «φονευτή» μαθητή. Οι εικόνες και στα δύο κείμενα οι οποίες παρουσιάζουν τους θύτες είναι αρκετά τολμηρές και βίαιες, και χαρακτηρίζουν τους θύτες αρκετά ωμά. Ο «Επιτάφιος» επιχειρεί τους χαρακτηρισμούς ωστόσο μέσα μεταφορικές εικόνες, ενώ στα *Εγκώμια* οι χαρακτηρισμοί είναι πιο άμεσα δοσμένοι και πιο συγκεκριμένοι και απευθύνονται σε αυτούς σε β' πληθυντικό πρόσωπο.

Η μάνα στο τέλος δεν μένει μόνη. Εικόνες από τη δέκατη όγδοη ενότητα του «Επιταφίου» την περιγράφουν να σμίγει με το πλήθος των νέων που φορούν την ίδια τραγιάσκα και τα ίδια ρούχα με το γιο της και να τους οδηγεί έχοντας πάρει τη φωνή του γιού της:

Και δες μ' ανασηκώνουνε χιλιάδες γιους ξανοίγω,
μα, γιόκα μου, απ' το πλάγι σου δε δύνουμαι να φύγω.

Όμοια ως εσένα μου μιλάν και με παρηγοράνε
και την τραγιάσκα σου έχουνε, τα ρούχα σου φοράνε.

(...)

Τώρα οι σημαίες σε ντύσανε. Παιδί μου, εσύ κοιμήσου,
και γω τραβάω στ' αδέλφια σου και παίρνω τη φωνή σου.

(«Επιτάφιος» 1936: 179)

Οι χιλιάδες των όμοιων με τον γιο της, της μιλούν όπως ο γιος της και την παρηγορούν για να κατορθώσει στο τέλος να πάρει κι εκείνη τη φωνή του γιου της συνεχίζοντας τον αγώνα του. Η αναφορά στην τραγιάσκα περιέχει πραγματολογικές και ιδεολογικές συνδηλώσεις όπως αναφέρει ο Πετρόπουλος στο βιβλίο του *Η τραγιάσκα*:

Η ταύτιση τραγιάσκα = προλετάριος προβλήθηκε, πολύ νωρίς, από τους κομμουνιστές. Στο δραματικό Κίνημα του '35, της Θεσσαλονίκης, όπου έδρασε η Έφιππη Χωροφυλακή με τις χαντζάρες της, την επομένη της αιματοχυσίας ανέλαβε την τάξη ο στρατός. Τότε το Εργατικό Κέντρο έστησε, στα σημεία που είχαν πετσοκόψει τους διαδηλωτές, κάτι πυραμίδες καμωμένες με τρία καδρονάκια. Και κάτω από όλες τις πυραμίδες έβαλαν από μια τραγιάσκα κι από ένα κουλούρι. Η συμβολική αυτής της χειρονομίας είναι εύληπτη: εδώ έπεσε ένας εργάτης μαχόμενος για το ψωμάκι του.

(Πετρόπουλος 2000: 202)

Παρά την μάλλον εκ παραδρομής αναφορά στο Κίνημα του '35 αντί του '36 τα όσα αναφέρει ο Πετρόπουλος αποτελούν την μαρτυρία του ως αυτόπτη μάρτυρα για τα γεγονότα που ακολούθησαν την αιματοχυσία και τις χειρονομίες των εργατών οι οποίες φανερώνουν την ιδεολογική του τοποθέτηση. Η αναφορά στον «Επιτάφιο» στην τραγιάσκα του νεκρού παλληκαριού απηχεί τον ιδεολογικό προσανατολισμό του νεκρού γιου καθώς και τον λόγο για τον οποίο τελικά θυσιάστηκε αφού με βάση την μαρτυρία του Πετρόπουλου η τραγιάσκα συνδέεται με το ψωμί του εργάτη. Αυτό το οποίο γεννά αισιοδοξία είναι το πλήθος των παιδιών, τα οποία είναι οι σύντροφοί του στον αγώνα για το ψωμάκι, με τις ίδιες τραγιάσκες και στολές και που αναλαμβάνουν τον ρόλο του παρηγορητή της μάνας, πράγμα το οποίο επαληθεύεται και από το πραγματολογικό δεδομένο. Αναλαμβάνουν τον ρόλο του γιού όπως ο Ιωάννης ως αγαπημένος μαθητής του Χριστού αναλαμβάνει αυτό τον ρόλο προς την Παναγία μετά από την υπόδειξη του ίδιου του Χριστού (Ιωάν., ιθ'26-27).

Το μοτίβο της παρηγορητικής συμβολής των αδελφών – συντρόφων εμφανίζεται με ανάλογο τρόπο στα *Εγκώμια* της Μεγάλης Παρασκευής στη δεύτερη στάση όπου το πλήθος των παρηγορητών δεν είναι οι σύντροφοι στον αγώνα αλλά η χορεία των μαθητών:

Πριν τον της Ραχήλ, υιόν έκλαυσεν άπας κατ' οίκον· νυν τον της Παρθένου εκόψατο, Μαθητών χορεία συν τη Μητρί.

(Στάσις Β', *Τριώδιον* 1994: 969)

Δίνεται έμφαση στο γεγονός ότι ο θρήνος αποκτά μια συλλογική διάσταση και δεν περιορίζεται στα όρια της υποκειμενικής πραγματικότητας της μάνας, πράγμα που αποτελεί κοινό τόπο και στα δύο παράλληλα αποσπάσματα.

Η Μάνα προσφωνεί το νεκρό παιδί της με επίθετα που δείχνουν τη μητρική της στοργή αλλά και το έντονο δέσιμό της με το παιδί της. Η μάνα του *Επιταφίου* στη πέμπτη και δέκατη ενότητα απευθύνεται στον γιο της με το επίθετο: «γλυκέ μου». Στα *Εγκώμια* αυτή η προσφώνηση επανέρχεται τρεις φορές στην πρώτη και τρίτη στάση στους εξής στίχους:

Ιησού γλυκύ μοι, και σωτήριον φως, τάφω πώς εν σκοτεινώ,
κατακέκρυσαι; ω αφάτου, και αρρήτου ανοχής;

(Στάσις Α', *Τριώδιον* 1994: 955)

Ω γλυκύ μου έαρ, γλυκύτατόν μου Τέκνον, που έδυ σου το
κάλλος;

(Στάσις Γ', *Τριώδιον* 1994: 972)

Ω φως των οφθαλμών μου, γλυκύτατον μου Τέκνον, πώς τάφω νυν
καλύπτει;

(Στάσις Γ', *Τριώδιον* 1994: 973)

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι η εικόνα της Παναγίας στο Τέμπλο του Ναού του Ελκομένου Χριστού στη Μονεμβασιά φέρει την επιγραφή: «Τέκνον εμόν γλυκύτατον ηγαπημένον Τέκνον», πράγμα που διασαφηνίζει ότι στην ποιητική συνείδηση είναι ανάγλυφες εκφράσεις οι οποίες διάφανα παραπέμπουν σε στίχους των *Εγκωμίων* αφού ο ναός του Ελκόμενου και η Μονεμβασιά γενικότερα αποτελούν ταμείο αναμνήσεων για τον ποιητή.



Εικόνα 4: Εικόνα με παράσταση της ‘Παναγίας στον τύπο προ του Σταυρού’. (1194) Μονεμβασιά. Κάτω Πόλη. Ναός Ελκόμενου Χριστού. 1695 Υπουργείο Πολιτισμού

Οι προσφωνήσεις στον «Επιτάφιο» εξακολουθούν στη δέκατη πέμπτη και δέκατη όγδοη ενότητα μέσα από την επιφωνηματική φράση «φως μου» και τη φράση «μάτια μου» οι οποίες αποτελούν μια ακόμη επαλήθευση της αντίληψης ότι η μάνα προσλαμβάνει τον κόσμο μέσα από το παιδί της. Στα *Εγκώμια* γίνονται οι εξής προσφωνήσεις: «Ω φως των οφθαλμών μου» στην τρίτη στάση και «Οίμοι φως του Κόσμου! Οίμοι φως το εμόν!» στην πρώτη στάση. Υπάρχει άμεση παραλληλία στον τρόπο που εμφανίζεται αυτό το μοτίβο στα δύο κείμενα με την αναφορά στο φως και την δυνατότητα της μάνας να βλέπει μόνο χάρις στο παιδί της. Από τα *Εγκώμια* απουσιάζει η προσφώνηση «μάτια μου» αφού σ’ αυτό το κείμενο προκρίνεται μια πιο άυλη πνευματική κατάσταση. Η λέξη φως στα *Εγκώμια* συναρτάται πρώτα με τον κόσμο ολόκληρο κι ακολούθως με τη μάνα.

Η Μάνα στον «Επιτάφιο» στο τέλος κατορθώνει να πάρει δύναμη, να παρηγορηθεί, από όλους όσους μοιάζουν στο γιο της, ή από όσους θέλουν να του μοιάσουν και κατ’ αυτό τον τρόπο ανακτά μέρος της ζωής. Στη τελευταία, την εικοστή ενότητα του «Επιταφίου» εμφανίζεται **το μοτίβο του παιδιού που δίνει ζωή με το θάνατό του:**

Ανάμεσά τους, γιόκα μου, θωρώ σε αναστημένο,-
το θώρι σου στο θώρι τους μυριοζωγραφισμένο.
(«Επιτάφιος» 1936 Α': 182)

Ο γιος, για τη μάνα, αναστήθηκε μέσα από το βλέμμα όλων όσων θέλουν να του μοιάσουν, μέσα από τη θωριά του πλήθους που έχει πάρει το βλέμμα του παιδιού και συνεπώς έχει αναμορφωθεί αναβαπτιστεί στη θυσία του γιου αυτής της μάνας και κινείται προς τον κοινό σκοπό. Στα *Εγκώμια*, στη δεύτερη στάση ο υμνογράφος αναφέρει:

Ὡσπερ πελεκάν, τετρωμένος την πλευράν σου Λόγε, σους θανέντας
παίδας εζώωσας, επιστάξας ζωτικούς αυτοίς κρουνοῦς.
(Στάσις Β', *Τριώδιον* 1994: 968)

Με τη θυσία του δηλαδή ο Χριστός έδωσε ζωή στα πεθαμένα παιδιά του - με την έννοια του ψυχικού και του σωματικού θανάτου. Δηλαδή, τους ανάστησε όλους με τον θάνατό του, έδωσε αιώνια ζωή, πηγές ζωτικές στο πλήθος των ανθρώπων που βρίσκονταν στην άγνοια και το σκοτάδι του προπατορικού αμαρτήματος. Συνεπώς η θυσία Του δικαιώνεται, αποκτά νόημα και ξεπερνά τα όρια του προσωπικού δράματος της μάνας, γίνεται μια υπόθεση που αφορά τον κόσμο ολόκληρο. Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι αποκτά ιστορική αλλά και αιώνια διάσταση. Η θυσία του Χριστού δεν αφορά μόνο την Παναγία ως Μητέρα του, και η θυσία του νεαρού δε μπορεί να κλειστεί στα όρια του δωματίου ενός σπιτιού αφού έτσι κι αλλιώς χωροταξικά εντοπίζεται στη μέση ενός κεντρικού σφύζοντος από απεργούς και αστυνομία δρόμου, στα όρια δηλαδή μιας κοινωνικής πράξης για την οποία τείνει να λειτουργήσει ως κατασταλτικό μέτρο. Συνεπώς η θυσία του νέου έχει κοινωνικές και ιστορικές διαστάσεις καθώς αφορά στο σύνολο των ανθρώπων της κοινωνίας της εποχής εκείνης αλλά και των επερχόμενων. Γεγονός είναι πάντως ότι η θυσία και των δύο δικαιώνεται χάρις στο ότι οδηγεί στην ανάσταση ενός πληθυσμού ατόμων.

Η μάνα του «Επιταφίου» στη δωδέκατη ενότητα παρακαλεί το παιδί της να πονέσει τη μάνα του και να αναστηθεί για λίγο. Η **παρακλήση για ανάσταση** γίνεται μέσα από την περιγραφή του συναισθηματικού κόσμου της μάνας. Αυτή η περιγραφή λειτουργεί ως τρόπος πειθούς του παιδιού ότι πρέπει να αναστηθεί για να ανατραπεί η δυσάρεστη κατάσταση στην οποία βρίσκεται η μητέρα του. Στον «Επιτάφιο» παρατίθενται οι εξής στροφές στη δωδέκατη ενότητα:

Γιε μου, αν πονάς την ορφανή που στέκει έξω απ' τη θύρα,
άνοιξε τα ματάκια σου και μια στιγμούλα τήρα
(...)

Και κάθεται και μύρεται στη ματωμένη ρούγα
με ξεγδαρμένη την καρδιά, σπασμένη τη φτερούγα.

Γιε μου, όλα κάνανε φτερά κι όλα μ' αφήκαν πίσω,
δεν έχω μάτι για να δω, στόμα για να μιλήσω.
(«Επιτάφιος» 1936 Α': 174)

Στα *Εγκωμία* στη τρίτη στάση παρόμοια παρουσιάζεται ο συναισθηματικός κόσμος της Παναγίας ως αιτία για να αναστηθεί ο Χριστός με τη διαφορά ότι το εκκλησιαστικό κείμενο θεωρεί την Παναγία ως μέσο, τρόπο για να επιτευχθεί το προσδοκώμενο.

Ανάστα Ζωοδότα, η σε τεκούσα Μήτηρ, δακρυροούσα λέγει.
Σπεύσον εξαναστήναι, την λύπην λύων Λόγε, της σε αγνώς Τεκούσης.
(Στάσις Γ', *Τριώδιον* 1994 : 974)

Η μάνα δηλαδή του ποιήματος στηρίζει την ικεσία της στην επίκληση των υικών συναισθημάτων, δια μέσου των οποίων θα αναστηθεί ο γιος, ενώ ο υμνογράφος θέτει τα συναισθήματα της Θεομήτορος, χωρίς η ίδια να τα προβάλλει, ως το επιχείρημα το οποίο στηρίζει την ικεσία του. Η Θεοτόκος λαμβάνει την περίοπτη θέση της στη χωρία των αγίων ως μεσίτρια ανάμεσα στους ανθρώπους και τον Υιό της, θέση στην οποία στηρίζεται η ορθόδοξη πίστη. Παρά το γεγονός αυτό δεν μπορεί να παραγνωρισθεί το γεγονός ότι το επιχείρημα το οποίο προβάλλεται αφορά στα συναισθήματα της Παναγίας και είναι αυτά τα ίδια συναισθήματα ψυχικής οδύνης τα οποία επικαλείται και η μάνα του «Επιταφίου» για να πείσει το γιο της να ανοίξει τα μάτια της έστω και για μια στιγμή. Την επιμονή των *Εγκωμίων*, του *Επιτάφιου Θρήνου*, στο συναίσθημα και την επεξεργασία των λυρικών στοιχείων του θρήνου η Alexίου την εντοπίζει και την προσδιορίζει ως τη διαφορά που παρουσιάζει ο *Επιτάφιος Θρήνος* με το δημοτικό τραγούδι στο οποίο υπερισχύει η αφήγηση των γεγονότων (Alexίου 2002: 133). Το χαρακτηριστικό αυτό των *Εγκωμίων* αποτελεί από την άλλη σημείο σύγκλισης τους με τον «Επιτάφιο» του Ρίτσου.

Το χριστιανικό μοτίβο λειτουργεί στον «Επιτάφιο» του Ρίτσου ως προς το θεματικό, μορφικό, λεκτικό και εικονοπλαστικό επίπεδο και σε αρκετές περιπτώσεις ο

νέος αποτελεί μια αντίστοιχη με τον Χριστό μορφή κάτω από την ιδιάζουσα ιστορική του και κοινωνική συγκυρία. Είναι σημαντικό ωστόσο να λεχθεί ότι και τα δύο κείμενα αν και διαφέρουν ως προς την ακριβή τους στόχευση και τη συγκυρία η οποία τα παράγει, ανοίγονται εξίσου προς το γίνεσθαι μιας πληθυσμιακής ομάδας δηλώνοντας ότι αυτή η θυσία έχει αλλάξει κάτι και συνεπώς μέσα από αυτό δικαιώνεται.

Η μάνα του «Επιταφίου» είναι η κεντρική μορφή του ποιήματος, αυτή που φέρει τον λόγο, το Υποκείμενο που αναλαμβάνει τη διατύπωση αλλά και τη δράση στο τέλος. Η μάνα αναλαμβάνει να συνεχίσει τον αγώνα του γιου της με την ίδια κοινωνική ευαισθησία που αγωνίστηκε ο γιος της. Στα *Εγκώμια* η Παναγία δεν είναι η μοναδική που εκφέρει λόγο αφού σε περιπτώσεις που ο θρήνος αφορμάται από τις δογματικές αλήθειες και τις εκφράζει, την αφήγηση την αναλαμβάνει ο τρίτοπρόσωπος αφηγητής. Η Παναγία είναι η Θεομήτωρ αλλά είναι και Μητέρα όλων των πιστών οι οποίοι ζητούν από αυτή να μεσιτεύσει για να συντελεστεί η Ανάσταση του Κυρίου. Είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι αυτό που προβάλλεται ως μεσιτεία είναι η ψυχική της οδύνη πράγμα το οποίο δημιουργεί μια σημαντική σύγκλιση ανάμεσα στα δύο κείμενα.

Το χριστιανικό μοτίβο στον «Επιτάφιο» του Ρίτσου υπηρετεί το κοινωνικό όραμα για το οποίο θυσιάζεται ο νέος αλλά κυρίως εκφράζει τα συναισθήματα και τον άφατο πόνο της μάνας που χάνει το παιδί της. Πολλές φορές τα χριστιανικά μοτίβα όπως εμφανίζονται στα δύο κείμενα μέσα από τις αναλογίες τους συναρμολογούνται σε μια αρχαία παράδοση μοτίβων και τρόπων έκφρασης του θρήνου, σε συμβολικά αρχέτυπα τα οποία ανάγονται στην αρχαιότητα. Παραμένει ωστόσο ένα ερώτημα που αφορά σε ποιο βαθμό τα *Εγκώμια* μπορούν να θεωρηθούν ως ο ενδιάμεσος σταθμός των συγκεκριμένων μοτίβων τα οποία καταλήγουν στο ποιητικό κείμενο. Γεγονός είναι πάντως πως ο πόνος της μάνας για τον θάνατο του παιδιού της μπορεί να εντοπιστεί σε όλες τις εποχές με την ίδια ένταση και βάθος. Διαφέρει ίσως ο τρόπος έκφρασής του και οι συνθήκες μέσα στις οποίες εκφράζεται. Ο θρήνος αγγίζοντας το μεδούλι της ψυχής γίνεται πανανθρώπινος και τότε αποκτά την σημασία του και τις πραγματικές του διαστάσεις συναρμολοζόμενος στην παράδοση που φτάνει μέχρι το μεδούλι της ανθρώπινης ιστορίας. Ο «Επιτάφιος» του Ρίτσου αποτελεί αναμφίβολα μέρος αυτής της παράδοσης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: Μοτίβα που αφορούν στην Παναγία

Η Παναγία αποτελεί μια μορφή η οποία επανέρχεται στην ποίηση του Ρίτσου μέσα από ποικίλους τρόπους και δια μέσου ποικίλων περιστάσεων. Τα μοτίβα θα εξεταστούν με βάση τα θέματα που παρουσιάζουν.

2.1. Παναγία - Πλατυτέρα

Στο ποίημα «Το Χορικό των σφουγγαράδων» η πανσέληνος καρφώνεται μεσούρανα σαν πλατυτέρα με αποτέλεσμα να τρίζει ο ουράνιος θόλος από μυστική ευτυχία είτε γιατί είναι παραμονή της δημιουργίας, είτε γιατί είναι παραμονή της τελικής κρίσης. Στη συνέχεια παραθέτω το εν λόγω ποιητικό απόσπασμα:

Β' Γέρος: Τότες καρφώνεται μεσούρανα η πανσέληνο σαν
πλατυτέρα
και τρίζει όλος ο θόλος ο χτισμένος με την άμμο των άστρων,
τρίζει ως τον πιο μικρό κόκκο της άμμου
τρίζει από μυστική ευτυχία σα 'ναι
παραμονή της δημιουργίας για παραμονή της στερνής κρίσης.
(«Το Χορικό των σφουγγαράδων» 1960 Δ': 346)

Η σελήνη παρομοιάζεται με «πλατυτέρα» και λαμβάνει τις ιδιότητές της, πράγμα το οποίο τη συναρτά με τον εικονογραφικό τύπο της 'Πλατυτέρας των Ουρανών' όπως αυτός εμφανίζεται στην ορθόδοξη Εκκλησία.



Εικόνα 5: Ο εικονογραφικός τύπος της 'Πλατυτέρας των Ουρανών' (Στυλιανού 2007:160)

Ως 'Πλατυτέρα', σύμφωνα με την *Θ.Η.Ε.*, εικονίζεται η Θεοτόκος στην κόγχη του Ιερού Βήματος των ορθόδοξων Ναών. Κάποιες φορές εικονίζεται όρθια ολόσωμη κρατώντας το Χριστό, άλλοτε κατά το άνω ήμισυ εκτείνοντας τα χέρια της και έχοντας μπροστά από το στήθος σε μετάλλιο τον Χριστό και κάποιες φορές παρίσταται ένθρονη με τον Χριστό στα γόνατα (*Θ.Η.Ε.*:λήμμα Μαρία 687). Ο Κ. Καλλίνικος ερμηνεύει την αγιογράφιση της 'Πλατυτέρας' σε συγκεκριμένα σημεία του ορθόδοξου Ναού κατά τον ακόλουθο τρόπο:

Η Πλατυτέρα, γενομένη «δοχείον του Αστέκτου και χωρίον του Απειρου» κατά την εκκλησιαστική μας υμνωδίαν, δικαιούται να κατέχη τον υψηλόν εκείνον τόπον, όπου προηγουμένως ο Χριστός επεγράφετο (...) καθό αγκαλοφορούσα τον Υιόν του Θεού, τη εις την πρώτην γραμμήν, πρώτη των εν ουρανοίς, και διατελεί ενδοξότερα ασυγκρίτως των Σεραφείμ. Αλλ' ουχί σπανίως, ως εν τη αψίδι της Νέας και πάλιν Εκκλησίας του Μακεδόνας, παρίσταται «τας αχράντους χείρας υπερ υμών εξαπλούσα» και είνε τότε μία προσωποποίησις της επί γης δεομένης Εκκλησίας (...).

(Καλλίνικος 1921: 343)

Συνεπώς ο χαρακτηρισμός της πανσέληνου ως πλατυτέρας δεδομένου ότι εγκαθίσταται στον ουράνιο θόλο και παραμονεύει τη δημιουργία ή τη στερνή κρίση παρέχει συνδηλώσεις με τη σημασία που παράγει ο εικονογραφικός τύπος της 'Παναγίας Πλατυτέρας', αυτής η οποία, ενδοξότερη των Σεραφείμ, είναι πρώτη «των εν τοις ουρανοίς». Για την Παναγία η αναδημιουργία του κόσμου έχει επέλθει, έχει συντελεστεί με τη γέννηση του Χριστού και απομένει η τελική κρίση. Η μορφή της δηλώνει την ανακαίνιση της δημιουργίας αφού η απεικόνισή της στην κόγχη του ιερού Βήματος, φανερώνει ότι εκείνη είναι η κλίμακα δια της οποίας κατέβηκε ο Θεός στη γη (Στυλιανού 2007:160).

Η πανσέληνος τρίζει από μυστική ευτυχία ανάμεσα στην άμμο των άστρων, επίσης ενδοξότερη «των εν ουρανοίς» παραμονεύοντας μια από τις δύο κοσμογονικές καταστάσεις. Η θέση της στο στερέωμα δηλώνει τη δόξα και την κυριότητά της έναντι της άμμου των άστρων και η ύπαρξή της γεννά μια αναμονή, μια υπόσχεση για την αρχή ή το τέλος. Η συνάρτηση της πανσέληνου με την Παναγία προβάλλει τις κυοφορούμενες και αλληλοδιαδεχόμενες καταστάσεις, ανάμεσα στη μέρα και τη νύχτα, τη γη και τον ουρανό, δεδομένου ότι η Παναγία ως Θεοτόκος κρατά στην αγκαλιά της επίσης Αυτόν που περικλείει την αρχή και το τέλος και αποτελεί ένα στοιχείο που συνέχει τα επίγεια με τα ουράνια.

Η εκκλησιαστική υμνογραφία και συγκεκριμένα οι θεομητορικοί ύμνοι στο *Θεοτοκάριον* εξαιρούν αυτήν την ιδιότητα της Παρθένου μέσα από ποικίλες παραστάσεις:

Ον ου χωρεί ουρανός εχώρησας, ως πλατυτέρα ουρανών, Θεοτόκε ο λογικός, ουρανός και έμψυχος του κατασκευάσαντος, τους ουρανούς τω βουλεύματι, μόνου Θεού ουρανού και της γης το εγκαλλώπισμα
(*Θεοτοκάριον* 2006: 26).

Σε αυτό το χωρίο προβάλλεται η Παναγία ως «πλατυτέρα ουρανών» αφού χώρεσε αυτόν που δεν χωρεί ο ίδιος ο ουρανός, Αυτόν, ο οποίος είναι ο κτίστης και την ίδια ώρα το κόσμημα του ουρανού και της γης.

Ακολουθεί η εικόνα της Παναγίας της οποίας η μήτρα αποδείχτηκε πλατυτέρα ουρανού, αν και η ίδια παραμένει Αειπάρθετος, αφού χώρεσε

τον Βασιλέα και ποιητήν του παντός, τον πάση αχώρητον, τη κτίσει υπάρχοντα, τη δυνάμει αυτού της Θεότητος.

(Θεοτοκάριον 2006: σ. 30)

Στο επόμενο χωρίο η Παναγία ονομάζεται «πλατυτέρα ουρανών» χάρις στο ότι κράτησε το Νέον Βρέφος στις αγκάλες της:

Νέον βρέφος Κόρη φέρουσα, αγκάλαις σου τον άναρχον, ως ούσα
πλατυτέρα ουρανών.

(Θεοτοκάριον 2006: 108)

Η Παναγία απαντάται επίσης και ως «πλατυτέρα νεφέλης»:

Χαίρε σκηνή πλατυτέρα νεφέλης, το χρυσαυγές δοχείον του υψίστου

(Θεοτοκάριον 2006: 122)

μια εικόνα η οποία εντοπίζεται ανάμεσα στο συγκεκριμένο γήινο χώρο: σκηνή- δοχείο και την αοριστία της νεφέλης και ενός επιθέτου που απογειώνει την εικόνα προς τον ουρανό φανερώνοντας ακριβώς την υπέρβαση της Θεοτόκου και τη δυνατότητά της να βρίσκεται πέρα απ' αυτά αλλά την ίδια ώρα να τα περιέχει.

Συνεπώς η πανσέληνος-πλατυτέρα διαλέγεται τόσο με την εκκλησιαστική αιογραφία όσο και την υμνογραφία και συντίθεται με στοιχεία τα οποία προκύπτουν από αυτόν τον διάλογο. Η πανσέληνος λαμβάνει εκφάνσεις της Παναγίας σε ό,τι αφορά τη μορφή της, οι οποίες λειτουργούν και στο επίπεδο της σημασίας, δεσμευτικά ωστόσο στα όρια του ποιήματος.

2.2. Παναγία – Μητέρα Φύση

Η Παναγία πολύ συχνά συναρτάται με τα στοιχεία της φύσης και συγκεκριμένα με το υγρό στοιχείο πράγμα το οποίο οδηγεί στο να λαμβάνει διαστάσεις μητέρας – φύσης. Στο ποίημα «Το Χορικό των σφουγγαράδων» η μορφή της Παναγίας φέρει χαρακτηριστικά από τον υδάτινο κόσμο:

Ο ΓΕΡΟΝΤΑΚΟΣ : ντιν ντιν σα να βόσκανε στα λιβάδια της

Παράδεισος του Θεού τα προβατάκια

ντιν, ντιν, σα να σκουντάνε με τις μύτες τους τα ψάρια τ'

αργυρό νερό στις Παναγιές τις λίμνες. Δεν ακούς;

(...)

Α΄ ΓΕΡΟΣ: Ακούει κι Αυτός – τραγούδι ανήκουστο κι ακούγεται
κάτου απ’ τη γης, πάνου απ’ τη γης, στον ουρανό, στη θά-
λασσα – καλό τραγούδι .

(«Το Χορικό των σφουγγαράδων» 1960 Δ΄: 328)

Ο θόρυβος που κάνουν με τις μύτες τους τα ψάρια είναι ίδιος με τον θόρυβο που κάνουν τα πρόβατα που βόσκουν στην Παράδεισο. Ο θόρυβος που κάνουν τα ψάρια σκουντώντας με τις μύτες τους το αργυρό νερό στις λίμνες της Παναγίας είναι μέρος αυτού του υπερκόσμιου – συμπαντικού τραγουδιού που μοιάζει με υπερκόσμιο και μιμείται τους απλούς θορύβους μιας καθημερινής μέρας στην Παράδεισο. Η Παναγία είναι πολύ οικεία μορφή και συναρτάται με κάτι ακόμα πιο οικείο: με τις λίμνες με ψάρια οι οποίες βέβαια της ανήκουν και βρίσκονται στην Παράδεισο.

Στην εκκλησιαστική υμνογραφία η Παναγία συνδέεται με τους ιχθύες στον «Ακάθιστο Ύμνο»:

Ρήτορας πολύφθογγους ως ιχθύας αφώνους, ορώμεν επί σοι, Θεοτόκε·
απορούσι γαρ λέγει το πώς και Παρθένος μένεις και τεκείν ισχυσας·
ημείς δε το Μυστήριον θαυμάζοντες, πιστώσ βοώμεν.

(«Ακάθιστος Ύμνος», *Ωρολόγιον το Μέγα* ⁸1983: 537)

Οι πολύφθογοι ρήτορες μετατρέπονται σε άφωνους ιχθύες στην παρουσία της Θεοτόκου. Οι ιχθύες στον «Ακάθιστο Ύμνο» παραμένουν άφωνοι ενώ στο κείμενο του Ρίτσου σκουντούν με τις μύτες τους το νερό της λίμνης της Παναγίας και αυτή είναι μια εικόνα η οποία χρησιμεύει στο να δώσει υπόσταση στο υπερκόσμιο τραγούδι που ακούγεται στο ποίημα. Στον «Ακάθιστο Ύμνο» οι ιχθύες μπροστά στην Παναγία είναι οι άφωνοι ρήτορες, ενώ στο «Χορικό των Σφουγγαράδων» τα ψάρια είναι η υπόσταση του «καλού τραγουδιού» κι ειδικότερα ανήκουν στις λίμνες της Παναγίας. Είναι πάντως άξιο προσοχής το γεγονός ότι και στις δύο περιπτώσεις η Παναγία βρίσκεται μπροστά σε μια εικόνα με ψάρια τα οποία αν και δεν είναι προορισμένα να φθέγγουν εντούτοις στην περίπτωση του χορικού προκαλούν την έκσταση, ενώ στον «Ακάθιστο Ύμνο» είναι προϊόντα της έκστασης την οποία προκαλεί η παρουσία της Θεοτόκου. Θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι υπάρχει μια αλυσίδα γεγονότων, τραγούδι-ψάρια-Παναγία-έκσταση, η οποία έστω και με τις όποιες ποιοτικές διαφοροποιήσεις της μπορεί να εντοπιστεί και στα δύο κείμενα με τον ίδιο τρόπο.

Στο ποίημα «Ευδιόμετρο» ο ποιητής αναφέρεται στην Εκκλησία της Παναγίας της Χρυσοφίτισσας η οποία βρίσκεται στη Μονεμβασιά. Η Μονεμβασιά αποτελεί σύμφωνα με τη μαρτυρία του ίδιου του ποιητή στο βιβλίο του Σγουράκη, χώρο που ξυπνά πολλές αναμνήσεις από την παιδική ηλικία αλλά και από τις παραδόσεις. Παραθέτω πρώτα το σχετικό απόσπασμα:

ΈΤΣΙ ΤΑ πράγματα έχουν μια μακριά ιστορία πιο μακριά απ' την ουρά
του κομήτη
πιο μακριά απ' το κερωμένο νήμα που οι γριές το τύλιγαν δώδεκα
βόλτες
γύρω στην εκκλησία της Παναγίας της Χρυσοφίτισσας που της εικό-
νας της το ξύλο
μοσκοβολάει βρεγμένο ακόμη από το απόκρυφο άγιο φρέαρ
και πια δε ξέρουμε άλλο απ' τη βαθιά αθωότητα κι απ' τη γραφή του
νερού στ' άσπρα χαλίκια
φωνές κι αναπνοές πουλιών ψαριών εντόμων
το μυστικό θησαύρισμα του φεγγαριού στις θαλασσοσπηλιές και το άφω-
νο θαύμα της πέτρας.
(«Ευδιόμετρο» 1980-81 Η': 163-164)

Θα ήταν ενδιαφέρουσα η παράθεση της διήγησης του ίδιου του ποιητή όπως την καταγράφει ο Σγουράκης στην κινηματογραφική αυτοβιογραφία του ποιητή, που αφορά στην εικόνα της Χρυσοφίτισσας και στο κτίσιμο της εκκλησίας:

Εδώ είναι η εκκλησιά η Χρυσοφίτισσα. Λένε ότι είχε έρθει από μόνη της η Παναγία, η εικόνα της Παναγίας της Χρυσοφίτισσας από τα Χρύσαφα και βρέθηκε μέσα σ' ένα φρέαρ που υπάρχει και λένε πως εκεί πέρα βρέθηκε και κάποιος Μονεμβασιώτης, είδε στον ύπνο του ότι η Παναγία των Χρυσάφων θέλει την εκκλησιά της εδώ στην Μονεμβασιά. Όταν το 'μαθαν στα Χρύσαφα είπαν ότι την εικόνα αυτή της Παναγίας της Χρυσοφίτισσας την έκλεψαν οι Μονεμβασιώτες. Ήρθαν την πήραν πίσω, αλλά η Παναγία, λένε, ξανάφυγε και ξαναγύρισε στο φρέαρ. Ξανά 'δε πάλι ένας άλλος Μονεμβασιώτης και τότε πια υποχώρησαν οι Χρυσοφιώτες και την άφησαν και κτίστηκε αυτή η εκκλησία.
(Σγουράκης 2008: 16)

Η διήγηση του Ρίτσου συνεχίζει με ιστορίες από τις μεγάλες γιορτές κατά τις οποίες παρήγγειλαν νήμα κερωμένο και έζωναν ολόκληρη την Εκκλησία, όπως επίσης και από τις νύχτες που είχε διαδοθεί ότι θα περάσει ο κομήτης και ξενυχτούσαν όλοι μέσα στην Εκκλησία της Χρυσοφίτισσας και όσοι δε χωρούσαν μέσα ξάπλωναν απέξω κι έκαναν προσευχές και δεήσεις (Σγουράκης 2008: 16-17). Αυτές οι στιγμές της αυτοβιογραφίας του Ρίτσου αποκαλύπτουν τις εικόνες που συνθέτουν αυτό το χωρίο από το «Ευδιόμετρο». Η παράδοση συνδέει την εικόνα της Παναγίας με ένα φρέαρ (πηγάδι) και πιο ειδικά περιγράφει την εικόνα της Παναγίας ως να είναι πρόσφατα αναδυόμενη από το πηγάδι, αφού ακόμα είναι βρεγμένη. Η υιοθέτηση αυτής της οπτικής απέναντι στην εικόνα, αποτελεί για τον ποιητή μια γνώση βαθιάς αθωότητας όσο βαθιά ριζωμένες και οι μνήμες του, αλλά επιπρόσθετα αποτελεί και αποκάλυψη ενός θαύματος. Όλα τα στοιχεία της παράδοσης τα οποία είναι μέρος των παιδικών αναμνήσεων του ποιητή γίνονται μέρος της γνώσης και της εμπειρίας του, γίνονται ο ίδιος ο τόπος, τα χαλίκια, το νερό και η πέτρα.

Είναι σημαντικό στο σημείο αυτό να υπογραμμιστεί το γεγονός ότι η Θεοτόκος παρομοιάζεται με πηγή στην εκκλησιαστική υμνογραφία έτσι ώστε να καταστεί σαφές ότι η εικόνα του ποιήματος την ίδια ώρα που ανασυνθέτει στιγμές της λαϊκής θρησκευτικής παράδοσης ανοίγει διάλογο με την εκκλησιαστική υμνογραφία και εικονογραφία. Παρατίθενται στη συνέχεια χωρία από το *Θεοτοκάριον* :

Χαίροις διαυγής πηγή και ακένωτε, εξ ης το φαιδρόν και καθαρώτατον και αείζων, υδωρ βλύσαν ποτίζει διψώντα λαόν, και δροσίζει τους φλογμώ των παραπτώσεων, πάλαι κρατουμένους Δέσποινα και εισάγει εις θείαν ανάψυξιν

(*Θεοτοκάριον* 2006: 42)

Ιάσεως πάσι δρόσον αποστάζεις αγνή, των ιαμάτων ως πηγή, και σωτηρίου κρήνη και Θεού ποταμός πεπληρωμένος υδάτων θείων, άυλων ψυχοτρόφων και ζωοποιών

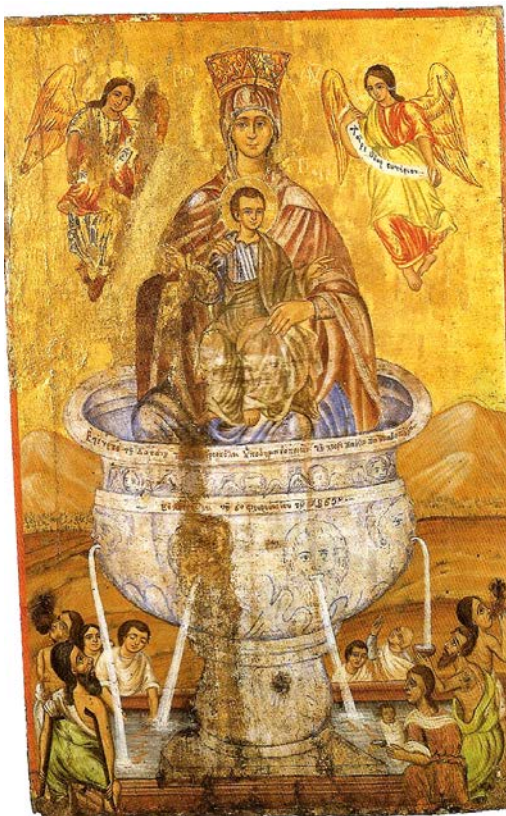
(*Θεοτοκάριον* 2006: 105)

Χαίροις των γηγενών η ελπίς, γη εκλεκτή και καθαρά και αμόλυντος, πηγή τε εσφραγισμένη, του Παρακλήτου σεμνή, συ υπάρχουν μόνη αιειάρθενε· Χαίροις η διαυγής και λαμπρά, πηγή εξ ης το καθαρόν και αθόλωτον προήλθεν ύδωρ ποτίζον, τους κρατουμένους φλογμώ, αμαρτίας Κόρη και κακώσεως· (...).

(*Θεοτοκάριον* 2006: 194)

Οι επαναλήψεις των επιθέτων: «διαυγής», «καθαράν», «καθαρότατον», «αμόλυντος», «αθόλωτος», καθώς και η αναφορά στην εσφραγισμένη πηγή παραπέμπουν στο επαναλαμβανόμενο θέμα των ύμνων που αφορά στην παρθενία της Θεοτόκου. Τα πιο πάνω επίθετα αντιστοιχούν νοηματικά με λέξεις και φράσεις του ποιήματος όπως το επίθετο «άσπρα» και «άγιο», το ουσιαστικό «αθωότητα», καθώς και τη φράση: «απόκρυφο άγιο φρέαρ» που αναφέρονται στο ποίημα του Ρίτσου και ανασυνθέτουν την ατμόσφαιρα έτσι όπως αναδύεται από την ανάμνηση των αθών παιδικών χρόνων.

Ο εικονογραφικός τύπος της 'Παναγίας της Ζωοδόχου Πηγής', όπως εκφράζεται στην ορθόδοξη αγιογραφία εμπλουτίζει το υπό εξέταση μοτίβο και πιο συγκεκριμένα την ποιητική εικόνα η οποία περιγράφει το ξύλο της εικόνας της Παναγίας να μοσκοβολάει ακόμη από το απόκρυφο άγιο φρέαρ.



Εικόνα 6: 'Η Ζωοδόχος Πηγή', Εικόνα τέμπλου, 1865, Συλλογή του ναού των Ταξιαρχών, Αρεόπολη, Μάνη (Δίκτυο Μουσείων Μάνης 2005: 125-126)

Σύμφωνα με την *Θ.Η.Ε.* αυτό το θέμα το οποίο προέρχεται από παλαιά ιαματική πηγή της Κωνσταντινούπολης και από εικόνες των ύμνων, παριστά τα τείχη της Κωνσταντινούπολης και μπροστά απ' αυτά μια δεξαμενή στον τύπο της κολυμβήθρας. Μέσα στην κολυμβήθρα εικονίζεται η Θεοτόκος βρεφοκρατούσα ενώ μέσα στη δεξαμενή υπάρχουν ψάρια (*Θ.Η.Ε.*: λήμμα Μαρία 703). Η Παναγία ευρισκόμενη μέσα σε μια κολυμβήθρα είναι η ίδια πηγή ακένωνη ιαματικού ύδατος όπως ακριβώς η εικόνα της

Χρυσ αφίτισσας μοσκοβολάει ακόμη βρεγμένη από το απόκρυφο άγιο φρέαρ το οποίο μάλλον αναβλύζει νερό αφού γράφει ακόμη πάνω στις πέτρες. Η κολυμβήθρα στην οποία βρίσκεται η Παναγία στην εικόνα εισάγει το θέμα της διαρκούς εξυγιάνσης και καθαρότητας θέμα το οποίο αναπτύσσεται στο υπό εξέταση χωρίο. Από τον εικονογραφικό τύπο συνεπώς προκύπτουν αντιστοιχίες με το ποιητικό χωρίο οι οποίες αφορούν στην καθαρότητα από το άγιο φρέαρ και στο διαρκές μυροβόλημα της εικόνας. Τα στοιχεία αυτά αν και προέρχονται άμεσα από τη λαϊκή παράδοση η οποία αντλεί από τη χριστιανική, φαίνεται ότι με συγκεκριμένους τρόπους διαλέγονται και με την ορθόδοξη εκκλησιαστική υμνογραφία και αιογραφία. Η λαϊκή παράδοση γίνεται ένας πυλώνας μέσα από τον οποίο περνά στην ποίηση το χριστιανικό μοτίβο χωρίς ωστόσο στο συγκεκριμένο σημείο να περιορίζεται η σχέση του χριστιανικού μοτίβου με το ποιητικό χωρίο στο όριο της παρουσίας της λαϊκής παράδοσης.

Μια ποιητική εικόνα που συναρτά την Παναγία με το φυσικό στοιχείο είναι η εικόνα στην οποία συνυπάρχει η μορφή της Παναγίας με την αγελάδα, ένα ζώο το οποίο ανήκει στο περιβάλλον μιας αγροτικά δομημένης κοινωνίας. Παρόλα αυτά υπάρχουν αναφορές στη δάμαλιν και στην εκκλησιαστική υμνογραφία η οποία συμβαίνει να παρουσιάζεται ως ένα ον το οποίο προσφέρεται για μια ποιητική μετάπλαση από τους υμνογράφους, οι οποίοι αναδεικνύουν μέσα από αυτή την εικόνα συγκεκριμένες ιδιότητες της Θεοτόκου αλλά και του Χριστού. Στο ποίημα: «Η Κυρά των Αμπελιών» συγκεντρώνει ενδιαφέρον η εξής εικόνα :

Κι έτσι γύρω απ' τον ύπνο μας σκόρπια τα βήματά σου
σαν τα κουδούνια των αρνιών ανάρια – ανάρια γύρω στο βοσκό της
Σπάρτης
κ' έτσι ελαφρύ το πέρασμά σου απ' των ξωμάχων τα όνειρα
όπως η Παναγία περνάει ανάμεσα στις κοιμισμένες αγελάδες
κι όπως το ελάφι ανάμεσα στις καλαμιές της όχτης.
(«Η κυρά των Αμπελιών» 1945 Β': 47-48)

Στο τρίτο μυθιστόρημα της εννιάλογίας *Εικονοστάσιο Ανωμόμων Αγίων* με τίτλο *Με το σκούνημα του ακώνια* υπάρχει τέτοια εικονοποιία της Παναγίας η οποία δημιουργεί επίσης μια αγροτική σκηνοθεσία :

(...)

κι έσκυψε πιο πολύ κι ακούμπησε τα χείλη της με κάποια λύπη στο νερό και τότε μέσα στο ρυάκι διέκρινα αγνά την Παναγία να ποτίζει τη μαύρη αγελάδα μέσα στις δύο της φούχτες.

(Με το σκούντημα του αγώνα 1986: 10-11)

Οι εκκλησιαστικοί ύμνοι δεν δημιουργούν ακριβώς αγροτικές σκηνές όμως παρομοιάζουν πολύ συχνά την Παναγία με δάμαλιν και επιπρόσθετα προβάλλουν μια ουράνια αγροτική σκηνοθεσία κάτι το οποίο οδηγεί τους ύμνους στην εκ διαμέτρου αντίθετη θέση στην οποία βρίσκονται τα χωρία του Ρίτσου στα οποία τα ουράνια και υπερκόσμια προσγειώνονται στην πραγματικότητα του υλικού μας κόσμου. Παρατίθεται στο σημείο αυτό χωρίο από το *Θεοτοκάριον*:

Η δάμαλις η θεία η τετοκία, μόσχον σιτευτόν εκλεκτόν, η αμνάς τον άρνα Χριστόν η τέξασα, προβάτοις τοις δεξιούς με συναρίθμησον, και μάνδρας ουρανών, και του Παράδεισου της χλόης με αξίωσον.

(*Θεοτοκάριον* 2006: 105)

Το αγροτικό περιβάλλον μεταφέρεται στους ουρανούς και έτσι τα γήινα συνάπτονται με τα ουράνια, πράγμα το οποίο καταδηλώνεται σε ένα άλλο χωρίο του *Θεοτοκαρίου*:

Χαίρε τον μόσχον η δάμαλις, η τεκούσα τον αμώμητον, και συνάψασα τοις γήινοις τα επουράνια.

(*Θεοτοκάριον* 2006: 261)

Η εικόνα της 'Γέννησης του Χριστού' και συγκεκριμένα αυτή που βρίσκεται στο τέμπλο του Ναού του Χριστού του Ελκόμενου παραπέμπει σε αγροτικές σκηνές με τα ζώα κοντά στον Χριστό, τη φάτνη, τους βοσκούς την ίδια ώρα που υπάρχουν οι συμβολισμοί στην ορθόδοξη αγιογραφία προσδίδοντας στο κάθε ταπεινό και γήινο μια ουράνια μεταφυσική υπόσταση.



Εικόνα 7: Φωτογραφία της Εικόνας της ‘Γέννησης του Χριστού’ από το τέμπλο του Ναού του Ελκόμενου στη Μονεμβασία (Προσωπικό Αρχείο)

Συνεπώς αυτό το οποίο γίνεται έκδηλο μέσα από την εξέταση μοτίβων της Παναγίας τα οποία εκφράζονται δια της συνάφειας τους με στοιχεία της φύσης, είναι η αντίστροφη πορεία που ακολουθούν οι συμβολισμοί στα δύο διαφορετικά κειμενικά περιβάλλοντα. Το συμπέρασμα αυτό εξάγεται καθώς στην εκκλησιαστική υμνογραφία η μορφή της Παναγίας ως ιερό σύμβολο τείνει προς τα πάνω, δηλαδή είναι ως οι ενέργειές της να επενεργούν στην ουράνια βασιλεία (από τη γη προς τον ουρανό). Η κατεύθυνση αυτή των ενεργειών της είναι όντως αντίστροφη ως προς τη φορά που ακολουθεί η ποίηση του Ρίτσου όπου το ουράνιο και το υπερκόσμιο προσγειώνονται σε κάθε ταπεινό γήινο πλάσμα, το οποίο αποκτά μια πτυχή εξαυλωμένη και καθαγιασμένη. Η Παναγία παραμένει ωστόσο ένα στοιχείο συνοχής και αρμονίας των δύο κόσμων τόσο για την εκκλησιαστική υμνογραφία όσο και για τα κείμενα του Ρίτσου.

2.3. Μοτίβο Παναγίας – ήλιου

Στο ποίημα «Η Κυρά των Αμπελιών» ανάμεσα στις πολλές εκφάνσεις που λαμβάνει η Κυρά, στο τέλος του ποιήματος παρομοιάζεται με τον Δέσποτα ο οποίος περνά

από την Ωραία Πύλη κρατώντας τα Άγια των Αγίων. Η εικόνα αυτή του Δέσποτα παραπέμπει στην εικόνα του Βημόθυρου της Εκκλησίας του Ελκόμενου Χριστού στην οποία ο Δεσπότης Χριστός κρατά στο αριστερό του χέρι το Άγιο Ποτήριο και με το δεξί ευλογεί. Αυτή η εικόνα παραπέμπει στη λειτουργική πράξη και συγκεκριμένα στην ώρα που τελείται η Μεγάλη Είσοδος κατά την οποία ο ιερέας ή ο αρχιερέας μπαίνει στο Ιερό με τα άχραντα μυστήρια στο χέρι από την Ωραία Πύλη (Καλλίνικος 1921: 416). Σε αυτές τις σκηνές βρίσκει το ανάλογό της η Κυρά των Αμπελιών:

Κι όπως περνάει απ' την Ωραία Πύλη ο Δέσποτας κρατώντας
τ' άγια των αγίων
έτσι περνάς κάτω απ' τη πύλη των σταυρών κρατώντας στ'
ανοιχτά σου χέρια τη φαρδιά σπάθα του Αγώνα
σα να κρατάς μια πλάκα φως με της Ειρήνης το δεκάλογο
σαν να κρατάς τον ήλιο το νιοβάφτιστο που στάζει απ' του ουρανού
τη κολυμβήθρα (...).
(«Η Κυρά των Αμπελιών» 1945-47 Β': 98)



Εικόνα 8: Φωτογραφία από το τέμπλο του ναού του Χριστού του Ελκόμενου στη Μονεμβασιά (Προσωπικό Αρχείο)

Σύμφωνα με τα δεδομένα του ποιήματος, όπως κρατά ο Δέσποτας τα Άγια των Αγίων, έτσι κρατά και η Κυρά των Αμπελιών τη φαρδιά σπάθα του αγώνα, σα να κρατά τον ήλιο το νιοβάφτιστο που στάζει απ' του ουρανού την κολυμβήθρα. Ο ήλιος είναι ένα στοιχείο το οποίο συναρτώμενο με τον Χριστό, εμφανίζεται σε αρκετές περιπτώσεις στους ύμνους της Θεοτόκου :

Ἦλιον γεννήσασα Χριστόν δικαιοσύνης Παρθένε τον άδυτον· (...).
(Θεοτοκάριον 2006: 11)

Η συγκεκριμένη θέση του ήλιου στην αγκαλιά της Κυράς των Αμπελιών όπως προκύπτει από τον ποιητικό λόγο μπορεί να αναγνωστεί παράλληλα με ένα χωρίο από την *Παρακλητική*:

Ως όρθρος τοις εν σκότει, και πεπλανημένοις δικαιοσύνης Παρθένε τον Ἦλιον, εν ταις αγκάλαις κρατούσα Χριστόν ανέτειλας.
(Παρακλητική 1959: 423)

Η Παρθένος κρατά στην αγκαλιά της τον Ἦλιο της δικαιοσύνης όπως η Κυρά των Αμπελιών κρατά τον ήλιο που μόλις έχει βγει απ' του ουρανού την κολυμβήθρα. Σύμφωνα με την *Θ.Η.Ε.* (*Θ.Η.Ε.*: λήμμα Μαρία 718) σε μερικά μέρη στην Ελλάδα υπάρχει η δοξασία ότι η Παναγία ανοίγει στον Ἦλιο την πύλη της ανατολής και η σύνδεσή της με τον ήλιο στην λαϊκή παράδοση υπογραμμίζεται από επωνυμίες που παρατίθενται στη *Μ.Ε.Ε.* (*Μ.Ε.Ε.*: λήμμα Παναγία 496) όπως «Ηλιοκαλή», «Ηλιόκαλλος» και «Ηλιόκαλης». Η παρομοίωση του ποιήματος προσδιορίζει τη φαρδιά σπάθα του Αγώνα ως κάτι που μόλις γεννιέται και ταυτόχρονα ως κάτι ιερό και αιώνιο. Οι τρεις αυτές ιδιότητες που προσδίδονται στον ήλιο της «Κυράς των Αμπελιών» φαίνεται να ανιχνεύονται και στον Ἦλιο της Δικαιοσύνης, ο οποίος αποτελεί ένα συμβολισμό του Χριστού, που κρατά στην αγκαλιά της η Θεοτόκος, ως κάτι το οποίο έχει ανατείλει που σίγουρα είναι ιερό και που συνέχει την αιωνιότητα. Ο ήλιος ως κοσμικό στοιχείο κουβαλά στην ύπαρξή του στοιχεία αιωνιότητας με τα οποία μπορεί να αναμετρηθεί μια εξίσου αιώνια κι άφθορη στο χρόνο μορφή. Τέτοια θα μπορούσε να ήταν μια αρχαία ελληνική θεότητα της μυθολογίας, με την οποία συνομιλεί η λαϊκή δοξασία η οποία θέλει την Παναγία κάθε πρωί να ανοίγει τις πύλες του Ἦλιου για να ανατείλει η καινούρια μέρα.

Αυτό το οποίο αξίζει να ειπωθεί συμπερασματικά είναι ότι και στην περίπτωση του ποιήματος και στην περίπτωση του ύμνου ο ήλιος εντάσσεται σε ένα περιβάλλον που τον

καθιστά ιερό σύμβολο. Στην περίπτωση του ύμνου της *Παρακλητικής* η συνάφεια προκύπτει χάρις στην άμεση σύνδεσή του με τον Χριστό. Στο ποίημα του Ρίτσου η σύνδεση γίνεται χάρις στο γεγονός ότι ο ήλιος καθαγιάζεται αναδυόμενος από μια κολυμβήθρα αλλά επίσης και εξαιτίας της συνάρτησής του, μέσω της παρομοίωσης, με τα Άγια των Αγίων, και την πλάκα φωτός με τον Δεκάλογο της Ειρήνης. Το κλίμα ιερότητας δεν παραπέμπει απευθείας στη σύνδεση του Ήλιου με τον Χριστό. Παρόλα ταύτα αυτή η σύνδεση η οποία υφέρπει, καταφέρνει να μπολιάσει το ποίημα με ένα αίσθημα ιεροσύνης και αγιότητας. Με τον συγκεκριμένο τρόπο που παρουσιάζεται είναι δυνατόν, ο ήλιος να συνιστά το ιερό σύμβολο της «φαρδιάς σπάθας του Αγώνα», την οποία καθαγιάζει και εντάσσει στα όρια μιας παράδοσης δίνοντάς της το δικό της στίγμα αλλά και το στίγμα του καιρού της μέσα από εικόνες που προέρχονται από τη χριστιανική λατρεία.

2.4. Μοτίβο της Καιόμενης Βάτου

Στο ποίημα «Ευδιόμετρο» παρουσιάζεται η θυσία της Ιφιγένειας παραλλαγμένη αφού τη θέση του ελαφιού που έβαλε στο βωμό η Θεά σύμφωνα με τον μύθο (*Ελληνική Μυθολογία* 1986: Ε' 27-28), παίρνει μια πεταλούδα η οποία τελικά θυσιάζεται και το αίμα της ρέει κάτω από τις πέτρες, ενώ πάνω στις πέτρες λάμπει το φως της φλεγόμενης βάτου το οποίο χαρακτηρίζεται ως αέναο. Όλο αυτό το σκηνικό στήνεται στη σκηνή των αηδονιών σε ένα αρχέγονο δάσος Ιώνιων ποιημάτων το οποίο προτίθεται η Αθηνά να εκδώσει.

ΚΑΙ ΤΟΤΕ η Αθηνά με τα μαλλιά της πάντοτε υψωμένα σε αρχαιο-
πρεπο κόσσο
κροτώντας με τα δυο της δάκτυλα τα 23 χρυσά της περιδέρια ειπε
το έργο μου εμένανε είναι να εκδώσω όλα τα αρχέγονα δάση των
Ιώνιων ποιημάτων
με τα βαθιά πουλιά τις πέρδικες τις πηγές τους πιθήκους τη χλόη τα
λιοντάρια τις αρκούδες
με το τριφύλλι στη σχισμή των κοριτσιών με τα μακρύχαιτα άλογα
με τους γυμνούς εραστές με τα φίδια
με το τεράστιο καμπαναριό πάνω απ' τις κορυφές των πλατά-
νων
μ' εκείνη την κρυφή Σκηνή των Αηδονιών όπου την πρώτη εαρινή
εσπέρα
το ρόλο της Ιφιγένειας υποδύεται όχι το ελάφι αλλά μια πεταλούδα

και το αίμα βαθύρροο κρύβεται κάτω απ' τις πέτρες ενώ πάνω τους
λάμπει το αέναο φέγγος
φέγγος της φλεγόμενης πάντοτε και μήποτε καιομένης βάτου.
(«Ευδιόμετρο» 1980-81 Η': 172)

Η «καιόμενη βάτος» αποτελεί την απόληξη αυτής της ποιητικής ενότητας την οποία εισάγει μια γυναίκα της οποίας το όνομα και η παρουσία παραπέμπουν σε αρχαία θεότητα και αυτή θα ενσαρκώσει την εκδότρια ενός ποιήματος με θέμα τη θυσία της Ιφιγένειας με τον ιδιάζοντα τρόπο που προκύπτει. Οι στίχοι του ποιήματος που συγκεντρώνουν το ενδιαφέρον σε ότι αφορά στα μοτίβα τους είναι οι τρεις τελευταίοι. Το αίμα που κρύβεται κάτω από τις πέτρες είναι το αίμα που προκαλεί η θυσία της πεταλούδας. Η «Φλεγόμενη Βάτος» της *Παλαιάς Διαθήκης* αναφέρεται στο όραμα που είδε ο Μωϋσής ότι ο βάτος έπαιρνε φωτιά χωρίς όμως να καίγεται (Εξοδος, γ' 1-6). Αυτή η σκηνή ανήκει στις προτυπώσεις της *Παλαιάς Διαθήκης* για τη Θεοτόκο η οποία αν και δέχτηκε μέσα της το φοβερό πυρ της θεότητας, κατά τρόπο θαυμαστό δεν κάηκε (Μάξιμος 1989: 58). Η 'Θεοτόκος ως Βάτος' αποτελεί εικονογραφικό τύπο της Θεοτόκου (Θ.Η.Ε.: λήμμα Μαρία 702) η οποία είναι βρεφοκρατούσα σε κυκλική δόξα και περιβάλλεται από τις φλόγες της βάτου.



Εικόνα 9: Εικονογραφικός τύπος της 'Θεοτόκου ως Βάτου' (Στυλιανού 2007:171)

Η καιόμενη βάτος ως προτύπωση της Θεοτόκου αποτελεί επίσης και ένα συχνά εμφανιζόμενο μοτίβο στην εκκλησιαστική υμνογραφία σύμφωνα με την οποία η Παναγία παρομοιάζεται με τη Βάτο. Στο *Θεοτοκάριον* απαντώνται πολύ συχνά ύμνοι με αυτές τις αναφορές. Αναφέρονται ενδεικτικά οι ακόλουθοι:

χαίρε βάτε πυρίφλεκτε, και μη καιόμενη, χαίρε στύλε πύρινε δι' ου
εισήχθημεν, πάντες εις κατάπαυσιν θείαν, χαίρε του ελέους η θύρα και
αμαρτανόντων η συγχώρησις

(Θεοτοκάριον 2006: 58)

Η βάτος εν Σινά προδιετύπου σου, Παρθένε παράδοξον το του τόκου
σου· συ γαρ το της θεότητος, δεξαμένη την μήτραν σου ουκ έφλεξας

(Θεοτοκάριον 2006: 65)

Σε βάτος ακατάφλεκτος προετύπου, την έμψυχον και έμπνουν και
ζώσαν βάτον, το πυρ γαρ της θεότητος συλλαβούσα, άφλεκτος έμεινας
Θεογεννήτρια δια του ασβέστου με πυρός εξάρπασον.

(Θεοτοκάριον 2006: 70)

Σύμφωνα με την υμνογραφία η Παναγία είναι η ίδια η βάτος η πυρίφλεκτος και η
βάτος, είναι η προτύπωση της έμψυχης και έμπνοης βάτου η οποία παρόλο που συνέλαβε
την ίδια τη φωτιά παρέμεινε άφλεκτη. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον δημιουργεί το γεγονός ότι το
μοτίβο της φλεγόμενης βάτου στο ποίημα εντάσσεται σε ένα αρχαιοελληνικό πλαίσιο με
έντονη τη συμμετοχή του φυσικού στοιχείου. Συγκεκριμένα το μοτίβο χρησιμοποιείται για
να χαρακτηρίσει το φως που λούζει τις πέτρες την ώρα της θυσίας μιας πεταλούδας κατά
την πρώτη εαρινή εσπέρα σε μια «κρυφή Σκηνή Αηδονιών». Ο χρόνος ανήκει στην πρώτη
εσπέρα της άνοιξης ενώ ο τόπος με βάση το επίθετο «κρυφή» εισάγει ένα στοιχείο
μυστηρίου και παραπέμπει κάπως σε μια ατμόσφαιρα ιεροτελεστιακή σε έναν χώρο που
παραμένει άβατος από το ανθρώπινο πόδι. Η περιγραφή στην *Παλαιά Διαθήκη* του χώρου
στον οποίο ο Μωϋσής οραματίστηκε τη φλεγόμενη βάτο παραπέμπει σε ένα τέτοιο
απροσπέλαστο τόπο:

ο δε είπε· μη εγγίσης ωδε. Λύσαι το υπόδημα εκ των ποδών σου· ο γαρ
τόπος, εν ω συ έστηκας, γη αγία εστί (...).

(Εξοδος, γ'5)

Ο τόπος στον οποίο είδε την καιόμενη βάτο ο Μωϋσής μετατρέπεται σε αγία γη για αυτό
ο Κύριος τον καλεί από τη βάτο να μη πλησιάσει καθόλου αλλά να λύσει τα υποδήματά
του για να συνεχίσει να βρίσκεται σε εκείνο το χώρο.

Τόσο ο χρόνος της θυσίας της πεταλούδας, όσο και ο χώρος στον οποίο
συντελείται αν και δεν έχουν κάποια άμεση αντιστοιχία με το θαύμα της φλεγόμενης
βάτου εντούτοις εισάγουν μια ατμόσφαιρα που κινείται προς το θαύμα ξεκινώντας από

ίχνη φωτός και ίχνη ύπαρξης όπως η πεταλούδα η οποία στη συνέχεια δυσανάλογα με την ύπαρξή της χύνει «βαθύρροο αίμα» το οποίο κρύβεται κάτω από τις πέτρες. Το πρώτο εαρινό φως παράλληλα γίνεται το αέναο φέγγος, το φέγγος της φλεγόμενης βάτου. Η δυσανάλογη τροπή των πραγμάτων συμβαίνει στα κρυφά (κρυφή Σκηνή, το αίμα κρύβεται) όπως ακριβώς ταιριάζει σε ένα θαύμα.

Ενδιαφέρον σε ό,τι αφορά στη δομή του στίχου: «το φέγγος της φλεγόμενης πάντοτε και μήποτε καιόμενης βάτου» παρουσιάζει το γεγονός ότι παρόμοια μορφή με βάση την παρουσία των δύο επιρρημάτων πάντοτε – μήποτε, απαντάται στις εκφωνήσεις της θείας Λειτουργίας :

μελίζεται και διαμελίζεται ο Αμνός του Θεού, ο μελιζόμενος, και μη
διαιρούμενος· ο πάντοτε εσθιόμενος και μηδέποτε δαπανώμενος.
(*Θεία Λειτουργία* ³1999: 91)

Υπάρχει μια άμεση δομική σχέση του στίχου με το κείμενο της θείας Λειτουργίας και διατηρείται στο στίχο η έντονη αντίθεση, η οποία παράγεται σε σχέση με αυτό που καθορίζει η λογική και η φύση ως εφικτό να συμβεί. Το γεγονός ότι πρυτανεύει το αφύσικο και παράλογο, οδηγεί στην παρουσία του θαύματος αλλά και στο θέμα της θυσίας, μέσα από το οποίο συνομιλεί το ποίημα “μυστικά” με την εκφώνηση της θείας Λειτουργίας. Η συγκεκριμένη σύνταξη στα εκκλησιαστικά χωρία δε συναντάται σε σχέση με τη προτύπωση της καιόμενης βάτου όμως στο ποιητικό κείμενο συναρμολογείται μαζί της και έχει ως αποτέλεσμα ένα χωρίο το οποίο έχει άμεση σχέση με το εκκλησιαστικό κείμενο. Η σύνταξη της συγκεκριμένης εκφώνησης της θείας Λειτουργίας εισάγει το θέμα της θυσίας του αμνού του Θεού η οποία βεβαίως γίνεται με τρόπο θαυμαστό και ακατάληπτο, θέμα το οποίο πραγματεύεται το υπό εξέταση ποιητικό μοτίβο με τη θυσία της πεταλούδας η οποία παίρνει τον ρόλο της Ιφιγένειας, αλλά στο τέλος καταλήγει να παραπέμπει στην Παναγία. Το αποτέλεσμα της θυσίας είναι το φως το οποίο σημασιοδοτείται με συγκεκριμένους τρόπους μέσα από τα εκκλησιαστικά κείμενα και τη χριστιανική παράδοση, χωρίς ωστόσο αυτό να λειτουργεί κατά τρόπο που να περιορίζεται θεματικά το ποίημα. Στην περίπτωση αυτή δηλαδή θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι το χριστιανικό μοτίβο αρδεύει έμμεσα κατ’ αρχάς με την παρουσία του ως εικόνας στο κείμενο, αλλά και άμεσα αφού υπάρχει άμεση δομική ανταπόκριση αλλά και ανταπόκριση στο επίπεδο της σημασίας, η οποία παράγεται και ως αποτέλεσμα αυτής της σχέσης.

2.5. Το μοτίβο της Παναγίας – Μυρτιάς και Αμπέλου

Η σύνδεση της Παναγίας με την ίδια τη φύση απαντά συχνά στα ποιήματα του Ρίτσου. Συγκεκριμένα στο παρόν σημείο της διατριβής γίνεται αναφορά στην παρουσία της Παναγίας ανάμεσα στις μυρτιές. Το γεγονός αυτό, δημιουργεί μια εικονοποιία που παραπέμπει στη χριστιανική παράδοση και σε μια επωνυμία της Παναγίας, αυτήν, της Μυρτιδιώτισσας. Το επίθετο αναφέρεται συγκεκριμένα σε μια εικόνα της Παναγίας η οποία σύμφωνα με το *Αγιολόγιον* της Εκκλησίας (*Αγιολόγιον* 2002: 319) βρέθηκε στην περιοχή «Μυρτιδία» των Κυθήρων τον 14^ο ή 16^ο αι. από ένα βοσκό. Στη θέση εκείνη που βρέθηκε η εικόνα και υπήρχαν πολλές μυρτιές έκτισε ένα μικρό εκκλησάκι και ένα κελί που στη συνέχεια επεκτάθηκαν σε Μονή η οποία λειτουργεί μέχρι σήμερα. Η Εκκλησία τιμά τη μνήμη της Μυρτιδιώτισσας κάθε χρόνο στις 24 Σεπτεμβρη. Εκτός από τα Κύθηρα η Πύλος αποτελεί τόπο ιδιαίτερης λατρείας της και τη θεωρεί πολιούχο της Άγιο.

Οι στίχοι στους οποίους συντίθεται η μορφή της Παναγίας ανάμεσα στα μύρτα και μοιάζουν να ζωντανεύουν την παράδοση για τον τρόπο ανεύρεσης της εικόνας της Παναγίας στα Κύθηρα, προέρχονται από τη «Ρωμοσύνη»:

Η Παναγιά πλαγιάζει στις μυρτιές με τη φαρδιά της φούστα
λεκιασμένα απ' τα σταφύλια.
(«Ρωμοσύνη» 1945-47 Β': 61)

Η εικόνα του ποιήματος θέτει την Παναγία στο φυσικό ελληνικό τοπίο και σε μια στάση που σίγουρα παραπέμπει στην Ελληνίδα αγρότισσα η οποία αναλώνεται κατά το ήμισυ της ημέρας στη θεραπεία της γης.

Η πιο πάνω παράδοση ανεύρεσης της εικόνας της Παναγίας ανάμεσα στα μύρτα έχει περάσει και στη βυζαντινή αιογραφία. Η 'Παναγία η Μυρτιδιώτισσα' απεικονίζεται σε προτομή κρατώντας τον Χριστό στο αριστερό της χέρι και εκτείνοντας το δεξί πάνω από το στήθος. Στη βάση της προτομής υπάρχει σειρά από μύρτα.



Εικόνα 10: Εικονογραφικός τύπος της ‘Παναγίας της Μυρτιδιώτισσας’

Στους στίχους της «Ρωμοσύνης» γίνεται αναφορά και στα σταφύλια που λεκιάζουν την ποδιά της Παναγίας. Η σύνδεση της Παναγίας με το αμπέλι αποτελεί κάτι που απαντά στο εκκλησιαστικό κείμενο αλλά και στην εκκλησιαστική εικονογραφία καθώς επίσης και στην ορθόδοξη ελληνική παράδοση.

Στην εκκλησιαστική υμνογραφία η Παναγία συναρτάται με το μοτίβο της αμπέλου στον «Ακάθιστο Ύμνο» :

Χαίρε, βλαστού αμαράντου κλήμα · χαίρε καρπού ακηράτου κτήμα
(«Ακάθιστος Ύμνος», *Ωρολόγιο το Μέγα* ⁸1983: 531)

όπου η Παναγία παρομοιάζεται με το βλαστό κλήματος που δε μαραίνεται. Στο *Θεοτοκάριον* απαντούνται οι εξής ύμνοι:

χαίρε η βλαστήσασα βότρυν τον πέπειρον
(*Θεοτοκάριον* 2006: 74)

χαίρε η άμπελος βότρυν της ζωής η βλαστήσασα, γλεύκος
εναποστάζοντα, και μέθην κακίας εξαίροντα, και της ευφροσύνης
ποτίζοντας τον οίνον τους πιστούς.

(*Θεοτοκάριον* 2006: 234)

Στους δύο αυτούς ύμνους η Θεοτόκος είναι η ίδια η άμπελος που βλαστά τους καρπούς – τα σταφύλια και σε ότι αφορά τον δεύτερον ύμνο η εικόνα αυτή του σταφυλιού εμπλουτίζεται και αναλύεται με βάση τις ιδιότητες του σταφυλιού, αυτού που εναποστάζει το νέο κρασί (=γλεύκος), εξαίρει την μέθην της κακίας και ποτίζει τους πιστούς με κρασί ευφροσύνης. Η ταύτιση της Θεοτόκου με την άμπελο συμβαίνει σε αρκετές περιπτώσεις εκκλησιαστικών κειμένων και ύμνων σύμφωνα με το βιβλίο *Η Θεοτόκος εν τη υμνογραφία* του Σωφρόνιου Ευστρατιάδη στο οποίο αποδελτιώνονται είκοσι δύο διαφορετικά υμνογραφικά χωρία στα οποία απαντάται αυτή η σύνδεση (Ευστρατιάδης 1930: λήμμα άμπελος). Στο σημείο αυτό θεωρείται χρήσιμη η παράθεση του θεοτοκίου της *Παρακλητικής* στο οποίο, η Θεοτόκος δεν ταυτίζεται απλώς μεταφορικά με την άμπελο, αλλά κατονομάζεται ως τέτοια:

Θεοτόκε, συ ει η άμπελος η αληθινή, η βλαστήσασα τον καρπόν της
ζωής.

(*Παρακλητική* 1959: 328)

Αυτή η αμεσότητα και ο απευθείας χαρακτηρισμός παραπέμπει στην ακόλουθη ευαγγελική περικοπή :

Εγώ ειμί η άμπελος η αληθινή, και ο πατήρ μου ο γεωργός εστί. Παν
κλήμα εν εν εμοί μη φέρον καρπόν, αίρει αυτό, και παν το καρπόν
φέρον, καθαίρει αυτό, ίνα πλείονα καρπόν φέρει.

(*Ιωαν.*, ιε'1-2)

Ο Χριστός αυτοπροσδιορίζεται ως άμπελος και επεκτείνει την παρομοίωση και προς τον γεωργό Πατέρα Του αλλά και προς τους ανθρώπους οι οποίοι ως πνευματικά κλήματα προέρχονται – απορρέουν από τον ίδιο. Το μοτίβο της αμπέλου φέρει σημάνσεις δια της εκκλησιαστικής παράδοσης συμβολικές και ανάλογες προς τη μορφή του Χριστού αλλά και της Παναγίας οι οποίοι αποτελούν ύψιστα πρόσωπα της χριστιανικής λατρείας. Αυτός είναι και ο λόγος που πολλές φορές η άμπελος τίθεται ως διακοσμητικό μοτίβο στα άμφια των ιερέων, στον ιματισμό αλλά και στα ξυλόγλυπτα αντικείμενα της εκκλησίας.

Η άμπελος εμφανίζεται αρκετές φορές στη γλώσσα της *Παλαιάς Διαθήκης* η οποία είναι συχνά αλληγορική. Η άμπελος αποτελεί μια αλληγορική εικόνα του λαού του Ισραήλ. Στο κείμενο του προφήτη Ιεζεκιήλ παρουσιάζεται η αλληγορική εικόνα του αετού που θα κατασπαράξει την άμπελο:

και εγένετο αετός έτερος μέγας, μεγαλοπτέρυγος, πολύς όνουξι, και ιδού η άμπελος αύτη η περιπλεγμένη προς αυτόν, και ρίζαι αυτής προς αυτόν, και τα κλήματα αυτής εξαπέστειλεν αυτό του ποτίσαι αυτήν συν τω βώλω της φυτείας αυτής,
(Ιεζ., ιζ'7)

και συνεχίζει :

ουκ επίστασθε τί ην ταύτα ; είπον· όταν έλθη βασιλεύς Βαβυλώνος επί Ιερουσαλήμ... (...).
(Ιεζ., ιζ'12)

Στο *Άσμα* του Σολομώντος όπου περιγράφεται σύμφωνα με την εισαγωγή του *Άσματος* και πάλι αλληγορικά ο στενός σύνδεσμος του Θεού προς το Ισραηλίτικο Έθνος προαναγγέλλοντας τον ιερό δεσμό του Νυμφίου Χριστού με την Εκκλησία μέσα από τους διαλόγους που αναπτύσσονται ανάμεσα στον Ποιμένα και τη Σουλαμίτιδα. Εκείνη χαρακτηρίζει τον νυμφίο της ως τον καλύτερο αμπελώνα:

αμπελών μου εμός ενώπιόν μου· οι χίλιοι Σαλωμών και οι διακόσιοι τοις τηρούσιν τον καρπόν αυτού (...).
(Άσμα, η'12)

Σύμφωνα με την αλληγορία του μύθου νυμφίος είναι ο Χριστός. Συνεπώς η άμπελος αποτελεί προτύπωση του Χριστού στην *Παλαιά Διαθήκη*.

Το μοτίβο της αμπέλου εμφανίζεται από πολύ νωρίς στα εκκλησιαστικά κείμενα υπηρετώντας έναν συμβολισμό ο οποίος είναι τόσο σθεναρός ώστε με το πέρασμα του χρόνου επαληθεύεται. Ο Χριστός ενώ στο *Άσμα* του Σολομώντος υπάρχει ως δεύτερη συσχετιζόμενη τάξη σημασίας (Abrams 2006: λήμμα αλληγορία) στην *Καινή Διαθήκη* ο ίδιος μεταθέτει την υπόστασή του από τη συσχετιζόμενη σημασία και ως πρώτη σημασία, όχι απλώς συσχετίζει την άμπελο μαζί του αλλά κατονομάζεται ως άμπελος. Συνεπώς

το σύμβολο αυτό λειτουργεί διαχρονικά και φτάνει με όλες του τις συνδηλώσεις στις μέρες μας.

Το μοτίβο της αμπέλου πέραν της διακοσμητικής του θέσης σε ποικίλα αντικείμενα και είδη τέχνης, εξέχουσα θέση κατέχει πλην της υμνογραφίας και στην αγιογραφία καθώς εμφανίζεται στις παραλλαγές των εικονογραφικών τύπων της Θεοτόκου 'Άνωθεν οι προφήται' και 'Η Ρίζα του Ιεσσαί'. Στον εικονογραφικό τύπο 'Άνωθεν οι προφήται' η Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα βρίσκεται ένθρονη στο κέντρο της σύνθεσης και σε μικρότερη κλίμακα εικονίζονται οι προφήτες κρατώντας στο χέρι ειλητάρια και στο άλλο τα σύμβολα των προεικονίσεων της Θεοτόκου στην *Παλαιά Διαθήκη*. Στον εικονογραφικό τύπο της 'Ρίζας του Ιεσσαί' ο δίκαιος Ιεσσαί παριστάνεται ξαπλωμένος και κοιμώμενος και από την πλάτη του αναπτύσσεται γενεαλογικό δέντρο στα κλαδιά του οποίου εικονίζονται οι προπάτορες του Χριστού (Θ.Η.Ε.:λήμμα Μαρία 702-703).



Εικόνα 11: Εικονογραφικός τύπος της 'Ρίζας Ιεσσαί Άνωθεν οι Προφήται' (Πεπονάκης 2001)

Στη Μοσχοβίτικη παραλλαγή που παρατίθεται συνδυάζεται ο τύπος του 'Άνωθεν οι Προφήται' με αυτόν της 'Ρίζας Ιεσσαί' και το ενδιαφέρον συγκεντρώνεται στο γεγονός ότι η ένθρονη Βρεφοκρατούσα Θεοτόκος είναι τοποθετημένη στον πολυκλαδή κορμό της αμπέλου και τα στηθάρια των προφητών περιβάλλονται από τις φορτωμένες με καρπούς κληματίδες. Στη ρίζα της αμπέλου εικονίζονται ο Άγιος Κοσμάς Επίσκοπος Μαΐουμά και

ο Άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός, οι δύο μεγάλοι ποιητές και συγγραφείς των Κανόνων των θεομητορικών εορτών (Πεπονάκης 2001).

Ο «Ακάθιστος» της Πανεπιστημιακής Βιβλιοθήκης του Princeton (κώδικας Garrett 13) περιλαμβάνει στο πρώτο του μέρος τους εικοσιτέσσερις οίκους του «Ακαθίστου Ύμνου» και το δεύτερο προοίμιο του τροπαρίου «Τη Υπερμάχῳ Στρατηγῶ», σε κείμενο το οποίο συνοδεύεται από εικοσιπέντε ολοσέλιδες μικρογραφίες που βρίσκονται στα rectos των ίδιων φύλλων. Η μικρογραφία του προοιμίου, η οποία παρατίθεται στη συνέχεια, παριστάνει το θέμα της Θεοτόκου ως ‘Ράβδου εκ της Ρίζης Ιεσσαί’. Επάνω στον κορμό της αμπέλου και στο σημείο που αυτός διχάζεται, δεσπόζει ένθρονη με τον Χριστό στους κόλπους της. Δύο βασιλείς, που αναφέρονται στους κατά σάρκα προγόνους της Παναγίας και δέκα προφήτες που συνδέονται με ορισμένες θεοφάνειες ως προεικονίσεις της Παναγίας, εικονίζονται σε ισάριθμα φυτικά πλαίσια. Από τη σκηνή απουσιάζει ο προπάτορας Ιεσσαί. Η παρουσία της αμπέλου στην παράσταση του Princeton μπορεί να ερμηνευθεί σύμφωνα με την Ασπρά-Βαρδαβάκη, από το γεγονός ότι η Παναγία προσφωνείται στην *Ακολουθία του Ακαθίστου* «άμπελος αληθινή» (*Ωρολόγιον το Μέγα* ⁸1983: 527). Η απουσία του Ιεσσαί καθώς και οι προεικονίσεις της ενσάρκωσης παραπέμπουν στο θέμα του ‘Ανωθεν οι Προφήται’ (Ασπρά- Βαρδαβάκη 1992:23-42).



Εικόνα 12: Προοίμιο: ‘Παναγία ως ράβδος εκ της Ρίζης Ιεσσαί’ (Ασπρά - Βαρδαβάκη 1992: φ 1r)

Στη συνείδηση του λαού η Παναγία συνδέεται με το αμπέλι σε ό,τι αφορά την επονομασία της, η οποία προκύπτει από τον τόπο στον οποίο τιμάται. Μια τέτοια περίπτωση είναι η Παναγιά των Αμπελιών στην Αραδίππου ένα χωριό της επαρχίας Λάρνακας. Το εκκλησάκι της Παναγίας των Αμπελιών, σύμφωνα με άρθρο του Κωνσταντινίδη στο περιοδικό *Η Αραδίππου άλλοτε και τώρα* πήρε το όνομά του από το χώρο στον οποίο κτίστηκε διότι παλαιότερα στον τόπο υπήρχαν αμπέλια (Κωνσταντινίδης 1965: 15-17). Μια άλλη περίπτωση είναι η Παναγιά η Αμπελακιώτισσα στη Ναυπακτία, στην οποία είναι αφιερωμένη ομώνυμη μονή. Η Παναγία πήρε αυτό το τοπωνύμιο γιατί η εικόνα έφτασε στην Κόζιτσα από τα Αμπελάκια της Θεσσαλίας κυνηγημένη από τον κατακτητή. Στη θέση που βρέθηκε η εικόνα κτίστηκε η Μονή. Πολύ αξιόλογο είναι το τέμπλο της εκκλησίας έργο του Κωνσταντίνου Ζωγράφου (1871-1874) στο οποίο κυριαρχεί η κληματαριά και τα σταφύλια (Λέκκος 1997: 242-244 και Καραγιάννη - Χαραλαμποπούλου 2004).

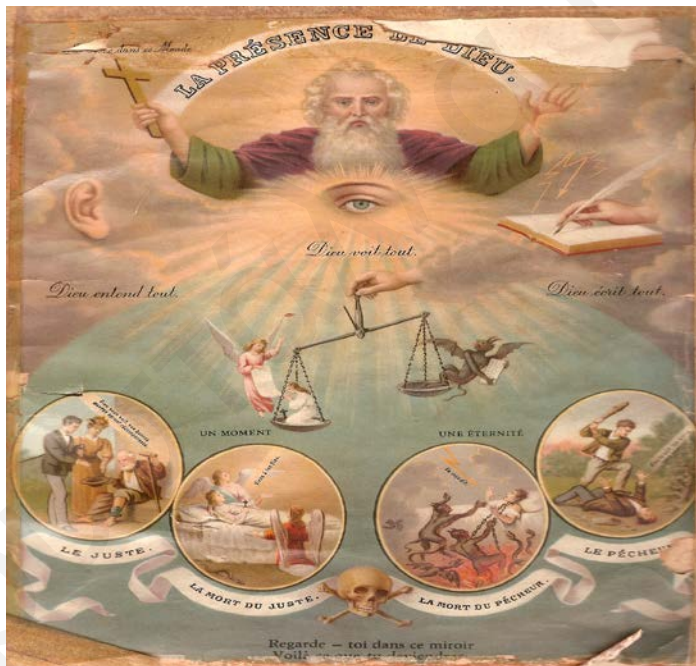
Οι Λουκόπουλος και Πετρόπουλος στο βιβλίο τους: *Η λαϊκή λατρεία των Φαράσων*, αναφέρουν ότι στα Φάρασα της Μικράς Ασίας καθώς και στα γειτονικά χωριά τους γιόρταζαν στις 15 Αυγούστου, ημέρα που τιμάται η Κοίμηση της Θεοτόκου, το Πάσκα του σταφυλιού. Έκοβαν τα τσαμπιά και τα πρόσφεραν στη Παναγία και μετά τη θεία Λειτουργία ξεχύνονταν όλοι στα αμπέλια, θυσίαζαν ζώα για την καλή σοδειά, έτρωγαν και έπιναν γλεντώντας ως τη νύχτα (Λουκόπουλος – Πετρόπουλος 1949:128-132).³

Στο πλαίσιο της διερεύνησης του μοτίβου του αμπελιού σε σχέση με την θεομητορική μορφή, φαίνεται επιβεβλημένη η εξέταση σε ένα βαθμό του ποιήματος «Κυρά των Αμπελιών» το οποίο ανήκει στη συλλογή *Αγρόπνια*. Η Κυρά των Αμπελιών δεν είναι μια μορφή η οποία συνδέεται άμεσα με ένα πρόσωπο υπαρκτό ή ιστορικά προσδιορισμένο. Ανάγεται σε σύμβολο και σηκώνει το βάρος όλων των εικόνων οι οποίες παρουσιάζονται και σχηματοποιούνται στο ποίημα ως δικές της εκφάνσεις. Το γεγονός αυτό καθιστά αδύνατη τη λήψη μιας τελεσιδικής απόφασης για την ταυτότητα της Κυράς των Αμπελιών. Θα μπορούσαν ωστόσο οι στίχοι του ποιήματος να αποτελέσουν ένα δείκτη για την ταυτότητα αυτής της μορφής η οποία συναιρεί τόσες διαφορετικές στιγμές της ζωής των απλών ανθρώπων:

³ Στο άρθρο του Νέαρχου Κληρίδη «Λείψανα ειδωλολατρίας στην Πάφο» γίνεται αναφορά για τη λατρεία του Άι Αμπέλη ο οποίος δεν εικονίζεται ως άγιος ούτε τιμάται από την Εκκλησία (Κληρίδης 1953: 69-72). Ως προς τις ειδωλολατρικές συνδηλώσεις του οίνου και της οινοποσία βλ. στην παρούσα μελέτη στο υποκεφάλαιο «3.6.1 “Επιτάφιος Θρήνος”», 171-172

Κι έτσι στητή και δυνατή καταμεσίς στον κόσμο
κρατώντας στο ζεβρί σου χέρι τη μεγάλη ζυγαριά και στο δεξί την
άγια σπάθα
είσαι η ομορφιά κ' η λεβεντιά κ' είσαι η Ελλάδα.
(«Η Κυρά των Αμπελιών» 1945-47 Β': 76)

Ο ποιητής στη Γ' ενότητα του ποιήματος αποφασίζει να δηλώσει μια ταυτότητα για αυτή την ποιητική μορφή παραθέτοντας ωστόσο ένα σύνταγμα λέξεων το οποίο θα μπορούσε να αποτελέσει τις επιλογές οι οποίες εμφανίζονται στον παραδειγματικό άξονα επιλογών, οι οποίες αφορούν στη μορφή - σύμβολο Κυρά των Αμπελιών. Διαδοχικά στο σύνταγμα οι έννοιες γίνονται όλο και πιο συγκεκριμένες, πιο προσδιορισμένες: ομορφιά - λεβεντιά - Ελλάδα. Ο τρόπος που παρουσιάζει εδώ την Κυρά των Αμπελιών ο ποιητής παραπέμπει σε εικόνες της χριστιανικής παράδοσης σύμφωνα με τις οποίες ο Θεός - Κριτής βρίσκεται μπροστά σε μια ζυγαριά να μετρά τις αμαρτίες και τα αγαθοεργήματα κάθε ψυχής. Συνεπώς η εικόνα αυτή της Κυράς συνομιλεί με την εικόνα της χριστιανικής εικονογραφίας η οποία ωστόσο δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως βυζαντινή αλλά ούτε και ως εκκλησιαστική.



Εικόνα 13: Εικόνα της 'Παρουσίας του Θεού'

Ο Πρεβελάκης στη μονογραφία του για το Ρίτσο αναφέρει τα εξής:

(...)

το εγκώμιο που απευθύνει ο ποιητής στην Κυρά των Αμπελιών φέρνει στο νου τους θεομητορικούς ύμνους, και μάλιστα ένα λαϊκό Κρητικό «Ακάθιστο» του ΙΕ΄ αιώνα που ξαναδημοσιεύτηκε από τον Μητσάκη. Ο Ρίτσος, δεν εμπνέεται κατευθείαν από τα θρησκευτικά κείμενα λόγια ή λαϊκά, όμως η έμπνευσή του βρήκε δίχως άλλο ένα έναυσμα στους «χαιρετισμούς» της Παναγίας.

(Πρεβελάκης ³1992:141)

Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι ο Πρεβελάκης ονομάζει «άσματα» τις 24 ενότητες που αποτελούν το ποίημα (Πρεβελάκης ³1992: 140).

Η Κυρά των Αμπελιών αποτελεί τη μήτρα ενός παραδείγματος συμβόλων και μορφών οι οποίες κατακλύζουν το ποιητικό κείμενο. Η μορφή της Παναγίας εμφανίζεται επτά φορές στο ποίημα λαμβάνοντας διαφορετικές ιδιότητες κάθε φορά.

1.Κυρά μελαχροινή που η αντηλιά σου χρύσωνε τα χέρια σαν της Παναγιάς το κόνισμα

(«Η Κυρά των Αμπελιών» 1945-47 Β΄: 73)

2.κι έτσι αλαφρύ στο το πέρασμά σου απ' των ξωμάχων τα όνειρα όπως η Παναγιά περνάει ανάμεσα στις κοιμισμένες αγελάδες

(«Η Κυρά των Αμπελιών» 1945-47 Β΄: 78)

3.Έτσι κ' οι τοίχοι του σπιτιού μας γίνηκαν σαν φλωροκαπνισμένα κονοστάσια – εδώ η Μαρία κι ο Ιωσήφ κι ο Γιος τους κι ο Άλλος ο Πατέρας

(«Η Κυρά των Αμπελιών» 1945-47 Β΄: 79)

4.τίποτε κρατώντας στην ποδιά σου ένα καράβι – μικροκάραβο πότε σαν Παναγιά Αγιοπελαγίτισσα ντυμένη μ' ένα δίχτυ

(«Η Κυρά των Αμπελιών» 1945-47 Β΄: 85)

5.κόβουν της Παναγιάς το χέρι σύρριζα και το πουλάνε στο παζάρι

(«Η Κυρά των Αμπελιών» 1945-47 Β΄: 90)

6.Κυρά (...) βάλε μες το ταγάρι σου της Παναγιάς το κόνισμα μαζί με μπαρουτόσκαγα

(«Η Κυρά των Αμπελιών» 1945-47 Β΄: 91)

7.-αχ του καημού λιβανιστήρι, η Άγια Πύλη βρόντηξε: «σώνουν τα σαραντάμερα της νηστείας και της πίκρας τα κόλλυβα σωθήκανε κ' η Παναγιά αρματώθη».

(«Η Κυρά των Αμπελιών» 1945-47 Β΄: 94)

Η Παναγία παίρνει διάφορες υποστάσεις και διαφορετικές θέσεις ως προς τη σχέση της με την Κυρά των Αμπελιών. Στο πρώτο, δεύτερο και τέταρτο χωρίο η σχέση των δύο μορφών τίθεται στο σχήμα μιας παρομοίωσης όπου η Κυρά συγκρίνεται με την Παναγία. Στην πρώτη περίπτωση συγκρίνεται με το εικόνισμά της ενώ στις δύο άλλες με την ίδια τη μορφή της Παναγίας η οποία γίνεται κομμάτι της ελληνικής φύσης. Η Παναγία η Αιγιοπελαγίτισσα δεν μαρτυρείται τουλάχιστο σε κάποιο επίσημο κατάλογο επωνυμιών της Παναγίας ωστόσο στον κατάλογο που δίνει η *M.E.E.* μαρτυρείται ως επωνυμία του νησιού Άνδρος η Παναγία η Θαλασσινή και από το νησί Μήλος η Παναγία η Θαλασσίτρα (*M. E. E.*: λήμμα Παναγία). Στο πέμπτο χωρίο δημιουργείται μια εικόνα που παραπέμπει σε μεταφορικά συμφραζόμενα και στην υπερβολή στην οποία καταφεύγει συνήθως η λαϊκή αφήγηση, ενώ στο τρίτο χωρίο γίνεται απλή αναφορά σε ένα εικόνισμα πιθανόν της 'Γέννησης' δεδομένου ότι είναι σ' αυτό το εικόνισμα που εμφανίζεται η μορφή του Ιωσήφ. Στα δύο τελευταία χωρία γίνεται αναφορά στη συμμετοχή της Παναγίας στους αγώνες του λαού. Πρώτα με τη συμβολική παρουσία της στο έκτο χωρίο, δια του εικονίσματος που κρατάει η Κυρά στο ταγάρι της μαζί με το μπαρούτι της και στο έβδομο με την ενσώματη παρουσία της ως αρματωμένης και αποφασισμένης για την ελευθερία του τόπου της. Οι τρεις αναφορές προς την Παναγία αφορούν στη συμβολική της παράσταση στην ορθόδοξη βυζαντινή εικονογραφία, την παράσταση της 'Γέννησης', ενώ οι υπόλοιπες θίγουν ποικίλες μορφές και τρόπους παρουσίας της Παναγίας στην καθημερινότητα του ελληνικού λαού. Όπως έχει αναφερθεί, σε τρεις περιπτώσεις η Κυρά παρομοιάζεται με την Παναγία, στο χωρίο τρία και πέντε γίνεται απλή αναφορά, στο έκτο χωρίο καλείται η Κυρά να δεχτεί το εικόνισμα της Παναγίας ως συνοδοιπόρο ενώ στο έβδομο χωρίο επιχειρείται έμμεσα η ταύτιση της Παναγίας με την Κυρά των Αμπελιών. Είναι χρήσιμο στο σημείο αυτό να αναφερθούν κάποιοι από τους στίχους της τελευταίας ενότητας του ποιήματος, παρά το ότι έχουν παρατεθεί σε εξέταση προηγούμενου στίχου:

Κι όπως περνάει απ' την Ωραία Πύλη ο Δέσποτας κρατώντας
τ' άγια των αγίων
έτσι περνάς κάτω από την πύλη των σταυρών κρατώντας στ'
ανοιχτά σου χέρια τη φαρδιά σπάθα του Αγώνα
σα να κρατάς μια πλάκα φως με της Ειρήνης το δεκάλογο
σα να κρατάς τον ήλιο το νιοβάφτιστο που στάζει απ' τ' ουρανού
την κολυμπήθρα (...).
(«Η Κυρά των Αμπελιών» 1945-47 Β': 98)

Η Κυρά των Αμπελιών αρματωμένη περνά κάτω απ’ τη Ωραία Πύλη όπως ακριβώς και ο Δέσποτας με τα άγια των αγίων. Συνδέεται συνεπώς η μορφή της Κυράς των Αμπελιών με τον Δέσποτα ενώ τα άρματά της παρομοιάζονται, με τα άγια των αγίων. Δεδομένης της αναφοράς ότι «η Παναγία αρματώθη» και της χωροθέτησης της Κυράς των Αμπελιών στην «πύλη των σταυρών» η οποία ταυτίζεται με την Ωραία Πύλη του Ιερού, μια πύλη η οποία θεωρείται άβατη πλην των ιερουργούντων στην εκκλησία,⁴ η μορφή της Κυράς μεταφέρεται σε ένα χώρο εξαιρετικά ιερό προσιτό μόνο στους άνδρες ιερείς και αρχιερείς και καθίσταται πανίερη όπως μοναδικά πανίερη και πανάγια είναι η Θεοτόκος σύμφωνα με την ορθόδοξη πίστη. Επιπρόσθετα η Κυρά των Αμπελιών στους τρεις τελευταίους στίχους του αποσπάσματος κρατά το δεκάλογο της Ειρήνης όπως θα κρατούσε τον ήλιο, κάτι το οποίο έχει συζητηθεί ως προς τη σχέση που αναπτύσσει η Παναγία με τον ήλιο στην εκκλησιαστική υμνογραφία και τη σύνδεση του ήλιου με τη μορφή του Χριστού. Αρκετά χωρία καταδεικνύουν αυτές τις σχέσεις και δίνουν χώρο στην υπόθεση ότι η Κυρά των Αμπελιών είναι μια μορφή η σύνθεση της οποίας έχει συντελεστεί και με τον τρόπο της Παναγίας.

Ο J.Kittmer στο άρθρο του “The uses of Greek Orthodoxy in the early poetry of Yannis Ritsos” (Kittmer 2009) επιχειρεί την παράλληλη ανάγνωση χωρίων από την «Κυρά των Αμπελιών» με χωρία από τον «Ακάθιστο Ύμνο» παραλληλίζοντας τη νικητήρια επέμβαση της «Υπερμάχου Στρατηγού» το 626 μ.Χ. στην Κωνσταντινούπολη με την νικητήρια επέμβαση της Κυράς στην μάχη με το ναζισμό. Ενδιαφέρουσα είναι επίσης η παρατήρησή του σε σχέση με ένα ποιητικό χωρίο στο οποίο θεματοποιείται το αίμα της Κυράς το οποίο λιπαίνει το αμπέλι που δίνει κρασί στο δισκοπότηρο (Kittmer 2009:200):

Να λέει με πόσον αίμα πότισες τα φυλλοκάρδια του αμπελιού να
δώσει το βαθύ κρασί του δισκοπότηρου.
(«Η Κυρά των Αμπελιών» 1945-47 Β': 98)

Το ποιητικό αυτό χωρίο αντιπαραβάλλεται με το εξής τροπάριο για το οποίο έχει ήδη γίνει λόγος στο παρόν κείμενο:

άμπελος αληθινή, τον βότρυν τον πέπειρον η γεωργήσασα, οίνον
στάζοντα (...).
(*Ωρολόγιον το Μέγα*⁸1983: 527)

⁴ Για τη λειτουργία του Ιερού Βήματος στο Χριστιανικό ναό βλ.: Καλλίνικός 1921: 132-138

Το εν λόγω χωρίο το οποίο εντοπίζεται από τον Kittmer με βάση τη γενική επισκόπηση του ποιήματος μπορεί να αναγνωστεί παράλληλα με ακόμη ένα τροπάριο του *Θεοτοκαρίου* το οποίο επίσης έχει αναφερθεί:

χαίρε η άμπελος βότρυν της ζωής η βλαστήσασα, γλεύκος
εναποστάζοντα, και μέθην κακίας εξαίροντα, και της ευφροσύνης,
ποτίζοντα τον οίνον τους πιστούς, Θεού λοχεύτριαν Δέσποινα,
καθομολογώντας σε.

(Θεοτοκάριον 2006: 234)

Αυτό το οποίο επαναλαμβάνεται και αποτελεί κοινό τόπο σημασίας για τα αντιπαραβαλλόμενα χωρία είναι το γεγονός ότι ο οίνος του σταφυλιού που γεωργεί η Παναγία και η Κυρά, ο οποίος στο ποίημα ονομάζεται «βαθύ κρασί», καταλήγει στο δυσκοπώτερο. Η συνανάγνωση αυτή, δημιουργεί συνδηλώσεις με την ευχαριστηριακή πράξη η οποία τελείται στη διάρκεια κάθε θείας Λειτουργίας. Με αυτό τον τρόπο δηλαδή θεματοποιείται η θυσία η οποία σε ό,τι αφορά στο ποίημα, είναι η θυσία της Κυράς, πράγμα το οποίο παρεκκλίνει από την ευχαριστηριακή πράξη κατά την οποία θυσιάζεται ο Χριστός. Αυτό το οποίο όμως θεματοποιεί αυτή η σχέση είναι το γεγονός ότι η θυσία της Κυράς κοινωνείται από όλους τους ανθρώπους, όπως η θεία Μετάληψη από το Άγιο Δυσκοπώτερο προορίζεται για όλο το εκκλησίασμα (Καλλίνικος 1921:455).

Η ταύτιση των δύο μορφών, της Κυράς και της Παναγίας, συμβαίνει στο επίπεδο της μεταφοράς, όταν δηλαδή η Κυρά των Αμπελιών ανάγεται σε ένα συμβολικό επίπεδο και όχι αυτό της κυριολεξίας. Όταν δηλαδή λαμβάνει ιδιότητες από μορφές και εικόνες της ελληνικής χριστιανικής παράδοσης. Δεν υπάρχει άμεση σύνδεση των δύο μορφών στο κυριολεκτικό επίπεδο. Συνεπώς αυτό που θα μπορούσε να λεχθεί και με βάση τη σύνδεση της Παναγίας με το αμπέλι είναι πως η Κυρά των Αμπελιών είναι μια μορφή που στήνεται μέσα από τις δοσμένες μορφές της παράδοσης και πιο συγκεκριμένα ότι η χριστιανική παράδοση έτσι όπως είναι καταγεγραμμένη στο κύτταρο του λαού, αρδεύει τις μορφές της ποίησης, τους δίνει τα σχήματα και τα μεγέθη. Τα σχήματα, στηρίζονται από τις βασικές γραμμές και τα δόγματα της χριστιανικής παράδοσης έτσι ώστε η Κυρά των Αμπελιών να διαθέτει τη μορφή μιας 'Πλατυτέρας των Ουρανών' ή τη δυναμική μιας Παναγίας Ελευθερώτρας. Διαθέτει επίσης και κάποιες εκφάνσεις από την ιερότητα και την υπόσταση αυτών των μορφών, χωρίς όμως είτε η μορφή είτε το περιεχόμενό της, να περιορίζονται στα όρια της ορθόδοξης χριστιανικής παράδοσης.

2.6. Παναγία ως σκεπή

Η Παναγία είναι το θείο εκείνο πρόσωπο που επικαλείται ο λαός κατά κόρον στην καθημερινότητά του ως μεσίτρια και ως προστάτιδα για τις δύσκολες στιγμές. Η Παναγία ως Αγία Σκέπη έχει εξυμνηθεί από τους Πατέρες της Εκκλησίας, από τους υμνογράφους αλλά και από την ορθόδοξη αγιογραφία με αποτέλεσμα να υπάρχει όπως αναφέρεται στη *Θ.Η.Ε.* εικονογραφικός τύπος της 'Παναγίας ως Αγίας Σκέπης' σύμφωνα με τον οποίο η Παναγία παρουσιάζεται κατ' ενωπίω εκτείνοντας ως σκέπην και προστασία των πιστών το μαφόριό της. Κάποιες φορές πάνω από τη Θεοτόκο εικονίζονται δύο άγγελοι οι οποίοι εκτείνουν το ένδυμα αυτό ή τη ζώνη της Θεοτόκου. Αυτά τα στοιχεία του εικονογραφικού τύπου οφείλονται στο γεγονός ότι το μαφόριο φυλάσσεται και τιμάται στον ναό της Παναγίας των Βλαχερνών στην Κωνσταντινούπολη (*Θ.Η.Ε.*: λήμμα Μαρία 690). Σύμφωνα με το Αγιολόγιο της Ορθόδοξου Εκκλησίας η εορτή της Αγίας Σκέπης συνδέεται με ένα όραμα που είδε ο Άγιος Ανδρέας ο δια Χριστόν Σαλός την 1^η Οκτωβρίου στην Εκκλησία των Βλαχερνών σύμφωνα με το οποίο η Παναγία σκέπαζε το λαό με το μαφόριό Της. Μετά το 1953, η *Ακολουθία της Αγίας Σκέπης* ψάλλεται την 28^η Οκτωβρίου εις ανάμνηση της βοήθειας της Παναγίας κατά τον ελληνο – ιταλικό πόλεμο (*Αγιολόγιον* 2002: 329).



Εικόνα 14: Εικονογραφικός τύπος της ‘Παναγίας ως Αγίας Σκέπης’

Στην ποίηση του Ρίτσου κατά τον ίδιο τρόπο η Παναγία εμφανίζεται ως σκεπή και προστασία. Στο ποίημα «Ο Μπάρμπα- Μήτσος» από τη συλλογή *Πέτρινος Χρόνος* υπάρχει μια τέτοια εικονοποιία.

Ο μπάρμπα – Μήτσος κοιμήθηκε.

Πάνου στα στουρναρένια του μουστάκια
περνάει το κλεφτοφάναρο της Παναγίας (...).

(«Ο Μπάρμπα – Μήτσος» 1949 Ε΄: 283)

Η Παναγία επιστατεύει τον ύπνο του μπάρμπα Μήτσου και παραφυλάγει. Στο ποίημα «Η Κυρά των Αμπελιών» η Κυρά προτρέπεται να πάρει στο ταγάρι της «της Παναγιάς το κόνισμα μαζί με μπαρουτόσκαγα» πράγμα που υπογραμμίζει την ανάγκη για την παρουσία της Παναγίας σε μια τόσο δύσκολη καμπή της ελληνικής ιστορίας. Συνεπώς η συμβολική έστω παρουσία της μορφής της Παναγίας, παρέχει μια ασφάλεια και μια θαλπωρή.

Στο ποίημα «Το Τραγούδι της αδελφής μου» ο ποιητής απευθύνεται στην αδελφή του χαρακτηρίζοντάς τη μεταφορικά και δίνοντάς της, τις ιδιότητες της Παναγίας σε ένα περιβάλλον αρκετά αντίξοο μέσα από το οποίο αναδεικνύεται ως προστασία και σκεπή.

Σπυρί- σπυρί σύναξες μέσα σου
τα δάκρυα των φτωχών, των ταπεινών.
Κι όταν γκρεμίστηκε το σπίτι μας
εσύ απέμεινες ορθή
-ίσκιος της Παναγίας –
για να μου δείξεις τ' άστρα
μες απ' τη τρύπια στέγη.
(«Το Τραγούδι της αδελφής μου» 1936-37 Α': 193)

Σε ένα σπίτι χωρίς σκεπή, η αδελφή βρίσκει τον τρόπο να σταθεί όπως ο ίσκιος της Παναγίας και να γίνει η ίδια σκέπη.

Στην εκκλησιαστική υμνογραφία η Παναγία παρουσιάζεται ως μητέρα όλων των Χριστιανών και συνεπώς ως η πλέον αρμόδια και ικανή για να μας «δείξει τ' άστρα κάτω απ' τη τρύπια στέγη». Προκύπτει μια ταύτιση της αδελφής του ποιητή με την Παναγία η οποία είναι μάνα του ποιητή εκ των πραγμάτων, δεδομένου του ρόλου που ανέλαβε να διαδραματίσει αφού η μητέρα του ποιητή πέθανε το 1921, δεκαπέντε χρόνια πριν από τη συγγραφή αυτού του ποιήματος και ενώ ο ποιητής, δωδεκαετής, βρισκόταν σε μια πολύ τρυφερή ηλικία («Χρονολογικός πίνακας Γιάννη Ρίτσου», Βελουδής 1977). Πρόκειται για την αδελφή του ποιητή Λούλα, στην οποία και είναι αφιερωμένο το ποίημα, η οποία τον Φεβρουάριο του 1937 εισήχθη στο Δημόσιο Ψυχιατρείο, πράγμα το οποίο συγκλόνησε τον ποιητή (Κώττη 1996: 79-80). Η ταύτιση δε συμβαίνει κατά τρόπο άμεσο αλλά μέσω της χρήσης της μεταφορικής γλώσσας κατά την οποία δε δηλώνεται η σύγκριση. Ωστόσο αυτό που θα έπρεπε να είναι συγκεκριμένο για να μπορεί να προσαρμοστεί στα νέα του δεδομένα, έχει γίνει ίσκιος. Από τη μορφή της Παναγίας δηλαδή, ο ποιητής κρατά τον ίσκιο της, έτσι ώστε ως μια άυλη παρουσία, όχι τόσο να ταυτίζεται με την αδελφή του, αλλά να συγγέεται με αυτήν. Ο ίσκιος είναι η προέκταση μιας μορφής, αυτό που της προσδίδει το άυλο εκτόπισμά της και το εύρος της στα πράγματα και στον κόσμο γύρω μας. Επομένως, μέσα από τη συγκεκριμένη τακτική του ποιητή αναδεικνύεται η αδελφή του ως ίδιος ίσκιος της Παναγίας.

Συνεπώς και με βάση τα προηγούμενα αποσπάσματα από τα ποιήματα του Ρίτσου για το συγκεκριμένο μοτίβο, είναι αναγκαία η παράθεση χωρίων της εκκλησιαστικής

υμνογραφίας τα οποία επικαλούνται την Παναγία ως σκεπή και προστασία των πιστών έτσι ώστε να διαπιστωθεί η σχέση ανάμεσα στην ποίηση και την υμνογραφία.. Είναι συχνή η εικονοποιία της Παναγίας με ανοιχτές τις φτερούγες που σκέπουν.

χαίρε, σκέπη του κόσμου, πλατυτέρα νεφέλης (...).

(«Ακάθιστος Ύμνος», *Ωρολόγιον το Μέγα* ⁸1983: 535)

Την ψυχήν μου φύλαξον ως κόρην οφθαλμού, εν τη σκεπή σου αγαθή των περύγων άχραντε (...).

(*Θεοτοκάριον* 2006:134)

Διεπέτασα, τας παναχράντους σου, και πανάγνους ωλένας, ως ιεράς περιστεράς πτέρυγας, υπό την σκέπην και σκιάν αυτών σκέπασον με Δέσποινα (...).

(*Θεοτοκάριον* 2006: 214)

Ο υμνογράφος επικαλείται τόσο τη σκέπη όσο και τη σκιά των φτερούγων, στοιχείο το οποίο μπορεί να βρει το αντίστοιχό του στη φράση «ίσκιος της Παναγίας», πράγμα το οποίο οδηγεί στην αντίληψη ότι ο ίσκιος λειτουργεί όντως ως προστασία και σκεπή. Με αυτό τον τρόπο επιβεβαιώνεται και υπογραμμίζεται η παρουσία της Παναγίας στο ποίημα, αφού βάσει των ύμνων μπορεί να θεωρείται παρούσα και μόνον δια του ίσκιου της.

Το επόμενο χωρίο το οποίο θα εξεταστεί με βάση αυτό το μοτίβο, ανήκει στο μυθιστόρημα *Λιγοστεύουν οι ερωτήσεις*:

δόξα τω Θεώ έγινε καλά με κάτι ασπιρίνες, κάτι εντριβές με οινόπνευμα, έπινε και το γάλα της ζεστό ζεστό, έβαλε το χρυσό χεράκι της η Παναγία, δόξα να 'χει τ' όνομα της Ελεούσας.

(*Λιγοστεύουν οι ερωτήσεις* 1986: 84)

Η αναφορά στο χέρι της Παναγίας ως πολύτιμου βοηθού και προστασίας είναι κάτι που απαντάται και στα εκκλησιαστικά κείμενα. Συγκεκριμένα στην *Ακολουθία του Εσπερινού* υπάρχει ο εξής ύμνος:

Πάντων προστατεύεις αγαθή, των καταφευγόντων εν πίστει τη κραταιά σου χειρί (...).

(*Εγκόλπιον αναγνώστου και ψάλτου* ⁷2009: 65)

Οι Χριστιανοί καταφεύγουν στο κραταιό χέρι της Παναγίας για να βρουν παρηγοριά.

Η έμφαση που δίνεται στο χέρι, στο απόσπασμα από το μυθιστόρημα οδηγεί συνεκδοχικά στη μορφή της Θεοτόκου και δη της ‘Παναγίας της Ελεούσας’ που φαίνεται πως ερμηνεύεται σ’ αυτό το απόσπασμα ως η Παναγία που παρέχει έλεος στους πιστούς αν και στην περιγραφή του εικονογραφικού τύπου της ‘Ελεούσας ή Γλυκοφιλούσας’ στην *Θ.Η.Ε.* αναφέρεται πως:

εις την πραγματικότητα όμως η Θεοτόκος δεν είναι η θωπεύουσα και γλυκοφιλούσα, αλλ’ η θωπευομένη και η γλυκοφιλουμένη υπό του μικρού Χριστού, τον οποίον φέρει φιλοστόργως πάντοτε.

(*Θ.Η.Ε.* : λήμμα Μαρία 688)

Το χέρι όπως και ο ίσκιος λειτουργούν με τρόπο προστατευτικό και ελεητικό απέναντι στους πιστούς. Απομονώνονται ως μέρη από το όλον, ως συνεκδοχή, αφού αυτά από μόνα τους αρκούν για να αποδώσουν το εύρος και την έκταση της μορφής. Το χέρι και ο ίσκιος της Θεοτόκου είναι ικανά να παρέχουν ολόκληρη τη δόξα της, βάσει της εκκλησιαστικής υμνογραφίας, αλλά και της λαϊκής παράδοσης. Είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι με τον ίδιο τρόπο που λειτουργούν τα δύο αυτά μέρη της Παναγίας στα δύο διαφορετικά περιβάλλοντα, λειτουργούν και στο ποίημα.

2.7. Η Παναγία ως ναός

Στο ποίημα «Πρωινό Άστρο. Μικρή Εγκυκλοπαίδεια Υποκοριστικών», η Παναγία των πιο μικρών ψαριών μπαίνει στην κάμαρα του νεογέννητου κοριτσιού με ένα φαρδύ φουστάνι θάλασσα.

Η Παναγία των μικρών ψαριών
μ’ ένα φαρδύ φουστάνι θάλασσα
φέγγει στην κάμαρά σου
περνάει αθόρυβα μπρος στο κρεβάτι σου
συγυρίζει στη γωνιά τα παιχνίδια σου (...).

(«Πρωινό Άστρο» 1955 Β’: 324)

Η εικόνα του ποιήματος δείχνει πως η Παναγία αυτή που είναι η Παναγιά των μικρών ψαριών μπαίνει στο δωμάτιο φορώντας ένα φουστάνι θάλασσα, φέρνοντας δηλαδή τη θάλασσα μέσα στο δωμάτιο. Ίσως πρόκειται για ένα μπλε φουστάνι, ίσως για την ίδια τη θάλασσα. Η Παναγία εικονογραφείται στη βυζαντινή αγιογραφία συνήθως με πορφυρό μαφόριο, αφού σύμφωνα με τις περιγραφές το μαφόριο της Θεοτόκου ήταν κόκκινο προς ένδειξη της παρθενίας της και μπλε στοιχάρι (φόρεμα) σύμφωνα με την αρχαία παράδοση των Ιουδαίων (Μάξιμος 1989:29-30). Σύμφωνα με τον ιερομόναχο Καλλίνικο στη μελέτη: *Ο χριστιανικός ναός και τα τελούμενα εν αυτώ*, ως κυρίαρχος βυζαντινός τύπος, θεωρείται αυτός που απεικονίζει και τα δύο μέρη της εσθήτας της Παναγίας με μπλέ χρώμα (Καλλίνικος 1921: 328-329). Στη βυζαντινή εικόνα της ‘Σταύρωσης’ η οποία βρισκόταν στην Εκκλησία του Χριστού του Ελκόμενου στη Μονεμβασιά μέχρι και τα χρόνια της αρχιερατίας του Μητροπολίτη Ιερόθεου (1971-1980) (Τσιριγώτης 2005: 382-387) και ανήκει στην παλαιολόγεια εποχή, η Παναγία βρίσκεται κάτω από τον σταυρό με υψωμένα τα χέρια και περίλυπα μάτια φορώντας μπλε στοιχάρι και μπλε μαφόριο. Η εικόνα αυτή ανήκει στις παιδικές μνήμες του ποιητή από τον τόπο καταγωγής του, τη Μονεμβασιά. Τώρα βρίσκεται στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών.



Εικόνα 15: ‘Η Σταύρωση’, Η εικόνα μια από τις μεγαλύτερες γνωστές βυζαντινές εικόνες, ήταν τοποθετημένη αρχικά στον ναό του Ελκόμενου Μονεμβασίας. Το αριστουργηματικό αυτό έργο, που χρονολογείται τον 14^ο αι., αντικατοπτρίζει το υψηλό πνευματικό επίπεδο της τελευταίας περιόδου της παλαιολόγεια ζωγραφικής. Διαστάσεις: 168×139,7 εκ. BMX 981 (Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου 2004: 146)

Στη βυζαντινή υμνογραφία, αρκετές φορές η Παναγία παρομοιάζεται με θάλασσα σύμφωνα με το λεξικό του Ευστρατιάδη: *Η Θεοτόκος εν τη Υμνογραφία*. Η λέξη «θάλασσα» αποδελτιώνεται σε δεκατρείς περιπτώσεις ως χαρακτηρισμός της Παναγίας (Ευστρατιάδης 1930: λήμμα θάλασσα). Μια αναφορά απαντά στο *Θεοτοκάριον* και αποδελτιώθηκε με βάση την εξέταση του μοτίβου της Παναγίας ως Μητέρας-Φύσης.

Γλυκεία συ θάλασσα αλλ' όμως αδιάβατος (...).
(*Θεοτοκάριον* 2006: 145)

Στον «Ακάθιστο Ύμνο» στον οίκο Λ απαντά επίσης η αναφορά:

Χαίρε θάλασσα ποντίσσα Φαραώ τον νοητόν (...).
(«Ακάθιστος Ύμνος», *Ωρολόγιον το Μέγα* ⁸1983: 535)

Πέραν της σύνδεσης της Παναγίας με τη θάλασσα στην ορθόδοξη χριστιανική υμνογραφία τα επωνύμια της Θεοτόκου που μαρτυρούνται σε διάφορες περιοχές της Ελλάδας, όπως έχει ήδη επισημανθεί στην ενότητα «Παναγία – Μητέρα φύση», δηλώνουν τη σύνδεση της Παναγίας με τη θάλασσα στη συνείδηση του ελληνικού λαού. Έτσι έχουν καταλογηθεί επωνύμια όπως Παναγία «Θαλασσινή», «Θαλασσίτρα», «Θαλασσιώτισσα» και «Θαλασσομάχισσα», (*M.E.E.* λήμμα: Παναγία) καθώς και «Χιλιαρμενίτισσα» σύμφωνα με τη *Θ.Η.Ε.* στην ομάδα επιθέτων εγκωμιαστικού τύπου.

Στο ποίημα, η εικόνα της Παναγίας με το φαρδύ φουστάνι θάλασσα που συγυρίζει στη γωνιά τα παιχνίδια θα μπορούσε να ειπωθεί ότι συμπληρώνεται από την εικονοποιία μιας άλλης στροφής.

Κ' η μητέρα σου σε βλέπει και σωπαίνει
κ' είναι μια μικρή οικουμένη.

Η έγνοια της ολόγυρά σου
βουβή θάλασσα
κ' η στοργή της στο γαλάζιο θόλο του ύπνου σου
βυσσινιά και χρυσαφιά παντάνασσα.
(«Πρωινό Άστρο» 1955 Β': 336)

Η μητέρα του κοριτσιού η οποία το βλέπει και σωπαίνει είναι η ίδια μια μικρή οικουμένη. Μέσα στην κάμαρα παίρνει τη θέση του κόσμου ολόκληρου. Στη συνέχεια η ύπαρξη της μάνας διαχέεται στον περιβάλλοντα χώρο, έτσι η έγνοια της γύρω από την κούνια γίνεται ίδια η θάλασσα και η στοργή της «στο γαλάζιο θόλο του ύπνου», δεδομένου του ότι ο γαλάζιος θόλος παραπέμπει στον ουράνιο θόλο, γίνεται ίδια «η βυσσινιά και χρυσαφιά παντάνασσα». Με αυτό τον τρόπο, ολόκληρη η οικουμένη χωρά στο δωμάτιο του κοριτσιού.

Τόσο στην πρώτη στροφή η οποία προαναφέρθηκε, όσο και στη δεύτερη, η Παναγία γίνεται μέρος του δωματίου. Στην πρώτη στροφή φέρνει τη θάλασσα στο δωμάτιο, συνεπώς το δωμάτιο ξεπερνά τις μικρές πραγματικές του διαστάσεις και γίνεται χώρος που χωράει μεγέθη αχώρητα, ιδιότητα την οποία διαθέτει και η Θεοτόκος σύμφωνα με το τροπάριο του «Ακαθίστου Ύμνου»:

Χαίρε Θεού αχωρήτου χώρα.

(«Ακάθιστος Ύμνος», *Ωρολόγιον το Μέγα* ⁸1983: 536)

Αυτή η ιδιότητα της Θεοτόκου εκφράζει το θαύμα της ενσάρκωσης του Θεού. Στη δεύτερη στροφή στην οποία η μάνα είναι η ίδια ο χώρος, παίρνει τις διαστάσεις μιας μικρής οικουμένης που διαχέεται στο δωμάτιο εξαιτίας της έγνοιας και της στοργής της, η οποία βρίσκεται στον θόλο του ύπνου της μικρής, ως «βυσσινιά και χρυσαφιά παντάνασσα». Το επίθετο «παντάνασσα» ουσιαστικοποιείται και επιλέγεται από τον παραδειγματικό άξονα, φέροντας τις σημασίες δύο ουσιαστικών τα οποία θα μπορούσε να χαρακτηρίζει. Το ένα ουσιαστικό θα μπορούσε να είναι ένα ουράνιο άστρο (ήλιος ή φεγγάρι), όπως προκύπτει από τα χρώματα που δίνει ο ποιητής στην παντάνασσα και τη θέση της στο γαλάζιο θόλο του ύπνου. Το δεύτερο ουσιαστικό θα μπορούσε να είναι η Παναγία η οποία διαθέτει κατ' αποκλειστικότητα το συγκεκριμένο προσωνύμιο. Δια της ουσιαστικοποίησης του επιθέτου «παντάνασσα» το οποίο κουβαλεί τις συγκεκριμένες συνδηλώσεις, προκύπτει η παρουσία της Παναγίας πάνω από την κούνια της μικρής με τον τρόπο ενός ουράνιου άστρου. Το σημαντικό βέβαια είναι πως όλη αυτή η εικόνα είναι ταυτισμένη με την έγνοια της μάνας η οποία είναι αυτή, η μικρή οικουμένη και συνέχει στη μορφή της τα κοσμικά στοιχεία. Συνεπώς η Παναγία γίνεται με όρους υλικούς, μέρος του κόσμου της Μάνας.

Παρουσιάζει ενδιαφέρον το γεγονός ότι μέχρι εκείνη τη στιγμή που μπαίνει η Παναγία στο δωμάτιο η θάλασσα παρέμενε έξω απ' αυτό:

Στα τζάμια του παράθυρου
δυο στενόμακροι ουρανοί
(...)

Ένα περιστεράκι
κρατώντας μες το ράμφος του
μια θαλασσιά κορδέλα θάλασσα.
(«Πρωινό Άστρο» 1955 Β': 314)

Η Παναγία των πιο μικρών ψαριών είναι αυτή, που βάζει για πρώτη φορά τις «κορδέλες θάλασσα» μέσα στο δωμάτιο.

Με βάση τις δύο υπό εξέταση στροφές του ποιήματος η παρουσία της Παναγιάς στο ποίημα «Πρωινό Άστρο» μπορεί να συνοψιστεί στα εξής δύο σχήματα. Για τη στροφή «Η Παναγιά των πιο μικρών ψαριών (...) τα παιχνίδια σου» το σχήμα έχει ως εξής :

(α) δωμάτιο → Παναγία → θάλασσα

όπου το δωμάτιο δια της Παναγιάς μετατρέπεται σε θάλασσα. Για τη στροφή « Κι η μητέρα σου σε βλέπει (...) χρυσαφιά παντάνασσα» το σχήμα ακολουθεί την εξής πορεία :

(β) Μάνα → (παντάνασσα + θάλασσα) → οικουμένη

όπου η μάνα γίνεται ολόκληρη μια μικρή οικουμένη δια της θάλασσας η οποία εισήχθη στο δωμάτιο με βάση το πρώτο σχήμα και επιπρόσθετα διά της παντάνασσας. Η Παναγία αποτελεί μέρος του υλικού κόσμου της Μάνας, γίνεται αυτή που χτίζει γύρω της τον κόσμο, ο ναός που την περιβάλλει δεδομένης της έγνοιας και της στοργής που την κατακλύζουν μπροστά στο νεογέννητο παιδί της.

Με βάση την εξέταση του ίδιου μοτίβου είναι ενδιαφέρουσα η αναφορά στο μυθιστόρημα *Σφραγισμένα μ' ένα χαμόγελο*, και συγκεκριμένα σε ένα χωρίο στο οποίο παρουσιάζεται μια εκκλησία της Παναγιάς με τους υλικά δομικούς της όρους, η οποία στέκει με το γαλάζιο τρούλλο της, τα δύο καμπαναριά και το μεγάλο ρολόι.

Και το πιο παράξενο: ανάμεσα βοριά και νοτιά η μεγάλη εκκλησία της Παναγιάς στέκει μνημείο ακινησίας με το γαλάζιο τρούλλο της, τα δυο καμπαναριά της, το μεγάλο ρολόι της σταματημένο στις 2 και 20' (ασφαλώς του μεσημεριού), ενώ λίγο πιο κει οι τρεις πανύψηλες φοινικιές ανεμοδέρνονται με πλατιές οργισμένες χειρονομίες, ολότελα

ανάρμοστες για ένα νησιώτικο καλοκαίρι, χαστουκίζοντας, ποιος ξέρει, ποιες μνήμες.

(Σφραγισμένα μ' ένα χαμόγελο 1986 : 7-8)

Η εκκλησία εντάσσεται στο περιβάλλον ενός νησιώτικου καλοκαιριού και δεδομένου ότι ο Ρίτσος περνούσε τα καλοκαίρια του στο Καρλόβασι Σάμου,⁵ φαίνεται ότι στο μυθοστόρημα αυτό γίνεται λόγος για την Εκκλησία των Εισοδίων της Θεοτόκου η οποία βρίσκεται στο Μεσαίο Καρλόβασι. Η περιγραφή της αρχιτεκτονικής της συγκεκριμένης εκκλησίας καθώς και το περιβάλλον μέσα στο οποίο εγκλείεται είναι κοινοί τόποι σε αρκετές από τις εκκλησίες του Καρλοβασιού.



Εικόνα 16: Εκκλησία Εισοδίων της Θεοτόκου στο Μεσαίο Καρλόβασι της Σάμου (Φωτογραφία από το Google Earth)

Η Παναγία ως έμψυχος ναός εμφανίζεται έντονα στη βυζαντινή υμνογραφία χωρίς ωστόσο αυτή η μεταφορική σύνδεση να περιορίζεται μόνο στον ναό αφού επεκτείνεται και σε άλλα κτίσματα. Με αυτή τη σκέψη έχουν αποδελτιωθεί χωρία όπως:

Χαίρε Θεού παναγίου ναέ πανάγιε

(Θεοτοκάριον 2006: 22)

Χαίρε το παλάτιον Θεού, Λόγου παναμώμητε, εν ω οίκησας εκαίνωσε
φθαρέντας άπαντας

(Θεοτοκάριον 2006: 28)

Χαίρε εστία κοινή, θείων ανθρωπίνων τε άμα, και αγγελικών Θεοτόκε,
δωρεών και μέγα οικητήριον

⁵ Για τη σχέση του Γιάννη Ρίτσου με τη Σάμο βλ. : Ρίτσου Έρη 2007: 307 - 313

(Θεοτοκάριον 2006:86)

χαίρε Θεού το ανάκτορο

(Θεοτοκάριον 2006: 103)

την έμψυχον πόλιν, Χριστού του βασιλέως υμνώ

(Θεοτοκάριον 2006: 105)

Χαίρε ναέ πανυπέρτιμε Κυρίου (...) χαίρε κόσμε πολυέραστε

(Θεοτοκάριον 2006: 137)

Ναόν Θεού σε ζώντα και έμψυχον, και λογικόν γινώσκων ενδιαίτημα

Πάναγνε (...).

(Θεοτοκάριον 2006: 218)

Στον παραδειγματικό άξονα της έννοιας που αφορά σε ένα γήινο κτίσμα, υπάρχουν οι εξής επιλογές: «ναός», «παλάτιον», «εστία», «οικητήριον», «ανάκτορο», «πόλις», «κόσμος», «ενδιαίτημα». Όλα τα ουσιαστικά που καταλογογραφούνται αποτελούν επιλογές που θα μπορούσαν να εκφράσουν μια ιδιότητα της Θεοτόκου, αυτήν που αφορά στο γεγονός ότι δέκτηκε τον ίδιο τον Θεό στο σώμα της. Η ιδιότητα που εξαίρουν αυτά τα ουσιαστικά έχει να κάνει με την ενανθρώπιση του Θεού και την καταξίωση του σώματος της πιο αγνής γυναίκας, σε κατοικητήριο του Θεού. Τα επίθετα που συνοδεύουν αυτά τα ουσιαστικά τονίζουν την καθαρότητα και την αγνότητα της Παναγίας καθώς και το ότι ήταν η γυναίκα, η πλέον άξια, για να αναλάβει αυτό το έργο.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η προσφώνηση: «Χαίρε κόσμε πολυέραστε» σε σχέση με το στίχο «Κι η μητέρα σου σε βλέπει και σωπαίνει κ' είναι μια μικρή οικουμένη» του «Πρωινού Άστρου». Και σε ό,τι αφορά το εκκλησιαστικό κείμενο, και σε ό,τι αφορά το ποιητικό, τα όρια ξεφεύγουν από τη στενότητα ενός ναού ή ενός δωματίου και μεταφέρονται στην ολότητα του περιβάλλοντος κόσμου με τρόπο που στο ποίημα έλκει τις υλικές τους υποστάσεις. Το γεγονός ότι η μάνα ταυτίζεται με την οικουμένη και η Παναγία με τον κόσμο, αυτό δίνει ακόμα ένα στοιχείο ταύτισης της μάνας με την Παναγία. Δεδομένης της παρουσίας στο ποίημα της «παντάνασσας» στον γαλάζιο θόλο του ύπνου, επιτείνεται ο λειτουργικός ρόλος της Παναγίας, έτσι όπως αυτός εξελίσσεται, και όπως δηλώνεται μέσα από το σχήμα: Μάνα →(παντάνασσα + θάλασσα)→ Οικουμένη.

Δηλαδή, παρόλο που μια νύξη για την ταύτιση της μάνας με την Παναγία δίνεται εξαρχής από τον ποιητή (μια Παναγία που μπαίνει στο δωμάτιο της μικρής συγυρίζοντας τα παιχνίδια) είναι σημαντικό το γεγονός ότι η ταύτιση δεν προκύπτει μόνο από εξωτερικά στοιχεία, με ένα τρόπο που κινείται στο επίπεδο των λεκτικών επιλογών, αλλά προκύπτει από το σημασιολογικό επίπεδο και τις σχέσεις που αναπτύσσουν οι έννοιες δεδομένου του σημασιολογικού τους φορτίου, το οποίο περνά μέσα από τη χριστιανική

παράδοση. Δεδομένης της παρουσίας χριστιανικών μοτίβων που αφορούν στην Παναγία, τα συστατικά των δύο εξισώσεων που οδηγούν, η πρώτη στην ταύτιση του δωματίου με τη θάλασσα, και η δεύτερη στην ταύτιση της μάνας με την οικουμένη, είναι γεγονός ότι ενέχουν στοιχεία από το χριστιανικό μοτίβο. Με αυτό τον τρόπο, το κείμενο αποκτά διαστάσεις που παρόλο που αγγίζουν τόσο μικρές στιγμές, όπως το συγκύρισμα των παιχνιδιών στη γωνία του δωματίου, ξεπερνούν όρια χρονικά και τοπικά και γίνονται πανανθρώπινες. Με βάση αυτά δεν είναι ανεδαφικό να υποστηριχτεί ότι η μάνα ταυτίζεται με την Παναγία και συνεπώς με κάθε μάνα.

Η μάνα του Χριστού, στους ύμνους του *Θεοτοκαρίου* τίθεται σε μια πιο περίπλοκη εξίσωση, αν σκεφτεί κανείς ότι στο απλό σχήμα :

(γ1) Παναγία → ενσάρκωση του Χριστού → ναός

προστίθεται το σχέδιο του Θεού, το οποίο έχει στόχο, τη σωτηρία των ανθρώπων:

(γ2) Θεός [Παναγία → ενσάρκωση του Χριστού → ναός] = Σωτηρία των ανθρώπων.

Συγκρίνοντας το σχήμα αυτό, με τα σχήματα α και β όπου στο α δια της Παναγίας το δωμάτιο γίνεται θάλασσα και στο β η μάνα γίνεται μια οικουμένη η οποία δομείται με χαρακτηριστικά της Παναγίας έτσι όπως προκύπτουν από τα χριστιανικά μοτίβα, παρατηρούμε μια συγγένεια του σχήματος α με το σχήμα γ2 ως προς το ότι η Παναγία γίνεται το μέσο ώστε να συντελεστεί ένα σχέδιο, το δωμάτιο να γίνει θάλασσα, και μια σχέση του β σχήματος με το γ1 όπου η Παναγία και η μάνα ταυτίζονται με τις υλικές χωρικές υποστάσεις όποιου μεγέθους κι αν είναι αυτές. Γίνονται οι ίδιες ο κόσμος.

Είναι σημαντικό να αναφερθεί εδώ η άποψη του Μαραγκόπουλου για το σπίτι στο Ρίτσο :

το σπίτι είναι η αρχετυπική μήτρα του κόσμου, η χώρα που χωράει τα πάντα, το κέντρο του κόσμου, αν όχι όλος ο κόσμος. Το σπίτι είναι ένα με τη φύση, σχεδόν ομαλή προέκταση των ανθρώπων που το κατοικούν, (...) το έσχατο οχυρό και σύμβολο της ανθρώπινης αξιοπρέπειας αλλά και της μοναξιάς.

(Μαραγκόπουλος 2008: 324)

Συνεπώς η εκκλησία του Καρλοβασίου μπορεί να θεωρηθεί ως φυσική προέκταση της ζωής των ανθρώπων του νησιού. Πέραν αυτού, το γεγονός ότι το δωμάτιο που κοιμάται το μικρό κορίτσι χωράει τη θάλασσα και μια μικρή οικουμένη με το γαλάζιο θόλο και τη χρυσή και βυssινιά παντάνασσα, καθιστά το δωμάτιο όντως μήτρα του κόσμου. Την ίδια ώρα, η εμπλοκή του χριστιανικού μοτίβου, στο δομικό υλικό του

κόσμου της μάνας, καθορίζει και να κατονομάζει αυτό τον κόσμο ο οποίος αποτελεί το ποιητικό σύμπαν του Ρίτσου.

2.8. Μοτίβο της Παναγίας Παντάνασσας

Το επίθετο «παντάνασσα» ανήκει στα εγκωμιαστικού τύπου επίθετα που απονέμονται στην Παναγία σύμφωνα με τη Θ.Η.Ε (Θ.Η.Ε.: λήμμα Μαρία 712), και αυτό συμβαίνει και στην ορθόδοξη υμνογραφία στους θεομητορικούς ύμνους αλλά και στην ορθόδοξη αγιογραφία δεδομένου ότι υπάρχει εικονογραφικός της 'Παντάνασσας'. Στην ποίηση του Ρίτσου, το επίθετο «παντάνασσα» αποδίδεται σε ποικίλα ουσιαστικά.



Εικόνα 17: Εικονογραφικός τύπος της 'Παναγίας Παντάνασσας' (Στυλιανού 2007: 77)

Το ποίημα «Κυκλική Δόξα» διαιρείται σε τρεις ενότητες και είναι γραμμένο το 1954 στον Μυστρά σύμφωνα με την χωροχρονική δήλωση στο τέλος του ποιήματος. Ο αφηγητής περιηγείται τον αρχαιολογικό χώρο του Μυστρά μαζί με τους συντρόφους του

από τον Άη – Στράτη, ανασημασιοδοτώντας τα ερείπια και μετατρέποντάς τα σε ζωντανή ύλη. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο γίνεται και η αναφορά στην Παντάνασσα :

Το ράσο του Παχώμιου το κόψαμε λουρίδες,
βάλαμε πένθος στο μανίκι μας,
μπαλώσαμε τις σκηνές του Άη – Στράτη –
η καλόγρια τόκανε σφουγγαρόπανο,
πλένει το προαύλιο της Παντάνασσας
μιλώντας με την Αυτοκράτειρα Θεοδώρα
(«Κυκλική Δόξα – 3. Η δίψα στον Μυστρά» 1954 Γ' : 74)

Η Παντάνασσα είναι το τελευταίο χρονικά μνημείο του Μυστρά. Χτίστηκε το 1428 και ανήκει στον μεικτό τύπο: τρίκλιτη βασιλική κάτω και σταυροειδής εγγεγραμμένος πεντάτρουλλος επάνω. Ο Μυστράς υπήρξε περίφημο πολιτικό και πνευματικό κέντρο της Ύστερης Βυζαντινής Περιόδου και στα χρόνια των Παλαιολόγων είχε ξεχωριστό ρόλο συγκεντρώνοντας την παιδεία και την πνευματική ζωή του Βυζαντίου προσελκύοντας πλήθος καλλιτεχνών και λογίων. Είναι γνωστή η δράση του Γεώργιου Πλήθωνος Γεμιστού ο οποίος ίδρυσε φιλοσοφική σχολή και επηρέασε με τη διδασκαλία του τη νεοελληνική σκέψη.⁶

Αναφορά στον Πλήθωνα, υπάρχει και στο ποίημα του Ρίτσου στη συνέχεια των προαναφερθέντων στίχων :

Διψούσαμε πάντα στη Παντάνασσα δουλεύοντας μες το λιοπύρι
σκαλίζοντας τους Νόμους, Πλήθων Γεμιστέ, πάνου στην πέτρα
(«Κυκλική Δόξα – 3. Η δίψα στο Μυστρά» 1954 Γ' : 74)

Το γεγονός ότι συμφύρεται ο Άης – Στράτης με τον Μυστρά, το ράσο του Παχώμιου με τα μπαλώματα στις σκηνές, η δουλειά στο λιοπύρι και το σκάλισμα στην πέτρα με τη ζωγραφική στις πέτρες οδηγεί σε ένα συσχετισμό του περιβάλλοντος του Μυστρά με το περιβάλλον της εξορίας του Ρίτσου (*Αντί* 1975:ανάμεσα 32-33).

Ωστόσο, για την ολοκλήρωση της αναφοράς στην Παντάνασσα του Μυστρά θα ήταν διαφωτιστική η παράθεση της περιγραφής του τρούλου του Δυτικού υπερώου της

⁶ Γενικά για τον Πλήθωνα βλ. πρόχειρα το λήμμα Μυστράς σε βασικά εγκυκλοπαιδικά έργα όπως *Πάπυρος Λαρούς Μπριτάννικα* και το λήμμα Γεώργιος Γεμιστός Πλήθων στη *Μ.Ε.Ε.*

Παντάνασσας, ο οποίος είναι αφιερωμένος στη Θεοτόκο όπως και ο αντίστοιχος τρούλος της Οδηγήτριας στον Μυστρά:

Στην Παντάνασσα η Παναγία, μια ωραία μορφή με κλασικά χαρακτηριστικά, βρίσκεται στον κατά μήκος άξονα με κατεύθυνση προς το ιερό. Παριστάνεται μέχρι τη μέση και έχει υψωμένα τα χέρια σε δέηση, όπως και στον τρούλο της Οδηγήτριας. Φοράει εσωτερικό χιτώνα, που το αρχικό βαθυγάλαζο χρώμα του έχει σήμερα αλλοιωθεί σε γκριζογάλαζο. Την ίδια αλλοίωση έχει υποστεί και ο βαθυγάλαζος κεκρύφαλος που διακρίνεται κάτω από το πορφυρό μαφόριο. Μπροστά στο στήθος της εικονίζεται ο μικρός Χριστός, επίσης μέχρι τη μέση. Φοράει χρυσοκίτρινο χιτώνα με γαλάζια φώτα και πορτοκαλί ιμάτιο-ευλογεί με το δεξί χέρι και κρατάει κλειστό ειλητήριο με το αριστερό. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου του δε σώζονται. Οι δύο μορφές περικλείονται σε δόξα φωτός.

(Ασπρά – Βαρδαβάκη και Εμμανουήλ 2005: 82)



Εικόνα 18: Προτομή της Παναγίας με τον Χριστό στον τρούλο του δυτικού υπερώου της Παναγίας της Οδηγήτριας στον Μυστρά (Ασπρά – Βαρδαβάκη και Εμμανουήλ 2005: 85)

Το θέμα της απεικόνισης της Θεοτόκου σε δευτερεύοντες τρούλους είναι ενδιαφέρον σε σχέση με την Παντάνασσα και τον τρόπο που αυτή εικονοποιείται στην ποίηση του Ρίτσου. Τέτοιες απεικονίσεις σύμφωνα με τους Ασπρά – Βαρδαβάκη και Εμμανουήλ είναι γνωστές από τη μεσοβυζαντινή περίοδο ωστόσο τα περισσότερα δείγματα ανήκουν στην παλαιολόγεια περίοδο. Η παρουσία της Θεοτόκου σ' αυτό το καίριο σημείο του ναού δικαιολογείται κατ' αρχήν από τον ρόλο της στην ενσάρκωση του Λόγου όμως αργότερα συνδέθηκε με την ιδιότητα της Θεοτόκου ως προστάτιδας της Κωνσταντινούπολης (Ασπρά-Βαρδαβάκη και Εμμανουήλ 2005: 84).

Στο ποίημα «Προσωπογραφίες μιας αρχαίας βροχής» η «παντάνασσα» συνδέεται με την υπομονή και παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον ο τρόπος με τον οποίο εικονοποιείται:

(...) σαν το μάτι
της παντάνασσας υπομονής μες το κύκλο του κόσμου
που ανοίγεται σαν τρύπα από φως μες το σκοτάδι –
αυτό το μάτι που σκίζει τη νύχτα
όπως ένα χαμόγελο σκίζει ένα πικραμένο στόμα.
(«Προσωπογραφίες μιας αρχαίας βροχής» 1949 Ε': 341)

Η υπομονή παίρνει χαρακτηριστικά «παντάνασσας» εγγραφόμενη μέσα στον «κύκλο του κόσμου» ο οποίος ανοίγεται σαν τρύπα από φως μες το σκοτάδι, με τον τρόπο δηλαδή που ένα ουράνιο σώμα μπορεί να υπάρχει ή κάτι που οπωσδήποτε βρίσκεται ψηλά σε ένα θόλο εγγραφόμενο σε κύκλο. Το επίθετο «παντάνασσα» (= πάντων άνασσα) είναι ένα επίθετο το οποίο αποδίδεται κατά αποκλειστικότητα στη Θεοτόκο και αναφέρεται αρκετές φορές σε ύμνους που την τιμούν:

Χαίρε θρόνε Θεού, Παντάνασσα Μαρία, χριστιανών η δόξα
(*Θεοτοκάριον* 2006: 69)

Χαίρε πασών Άνασσα των ανασσών Θεοτόκε, χαίρε υπερέχουσα, των
ουρανίων πασών Δυνάμεων
(*Θεοτοκάριον* 2006: 223)

Η σύνδεση συνεπώς του ουσιαστικού «υπομονή» με το συγκεκριμένο επίθετο αναμφίβολα καθορίζεται μέσα από τις συνδηλώσεις που αυτό παρέχει. Δεδομένης της τοποθέτησης της υπομονής σε ένα ύψος η ανάλυση της εικονοποιίας του Ρίτσου γίνεται αντιληπτή τόσο μέσα από τους ύμνους και τα χωρία προς την Παντάνασσα όσο και μέσα από την

αγιογραφική παράδοση και την τοποθέτηση της Θεοτόκου σε δευτερεύοντες τρούλλους της Μεσοβυζαντινής και Παλαιολόγειας περιόδου. Πολύ ενδιαφέρουσα είναι η εγγραφή της υπομονής «στον κύκλο του κόσμου» όπως συμβαίνει με την Παναγία στον τρούλλο του υπερώου της Παντάνασσας και της Οδηγήτριας του Μυστρά οι οποίες σύμφωνα με τις περιγραφές περικλείονται σε δόξα φωτός.

Παρόμοια καρφωμένη στον ουράνιο θόλο είναι η «παντάνασσα στοργή» της μάνας στο «Πρωινό άστρο» όπως έχει παρουσιαστεί στην ανάλυση του μοτίβου Παναγία – ναός. Σύμφωνα με την ανάλυση αυτού του χωρίου έχει διαπιστωθεί ότι η «παντάνασσα» του «Πρωινού Άστρου» συναρτάται άμεσα με την Παναγία. Στο επιλογικό σημείωμα του «Τειρεσία» η «παντάνασσα» είναι και πάλι καρφωμένη στο ουράνιο στερέωμα κι αυτή τη φορά με ξεκάθαρες χωροταξικές ενδείξεις:

(Ένα – ένα σβήνουν και τα παράθυρα. Μεγάλη, παντάνασσα
πανσέληνος μεσουραναί στο στερέωμα...)
(«Τειρεσίας» 1964-1967 Δ': 462)

Έτσι δηλώνεται το τέλος μιας μέρας με την εικονοποιία μιας πανσέληνου που εξουσιάζει το στερέωμα και όχι μόνο δεδομένης της εξουσίας και των ιδιοτήτων που διαθέτει ως ουράνιο άστρο, αλλά και χάρις στις ιδιότητες που της προσδίδει ο μάντης. Αυτές οι ιδιότητες επιδρούν καταλυτικά, με μαγικό τρόπο σε ολόκληρη την πολιτεία. Συνεπώς φαίνεται ότι το επίθετο μεταγγίζει κάτι από την ιερότητά του, στον περιβάλλοντα χώρο.

Τέλος στο ποίημα «Μακρινό νησί» το επίθετο «παντάνασσα» συνδέεται με το ουσιαστικό σκληρότητα μέσα σε μια πρόταση στην οποία προηγούνται κι άλλοι τέτοιοι συνδυασμοί οι οποίοι ξενίζουν, εξαιτίας των αντίθετων φορτίων που κουβαλούν :

(...)
Την παραδεχτήκαμε ακόμη –
ήσυχη μάνα σιωπηλή, αντροφόνα ματαιότητα, παρηγορήτρα φόνισσα,
παντάνασσα σκληρότητα.
(«Μακρινό νησί» 1957 Β': 417)

Δημιουργείται μια εικόνα που οδηγεί στο παράδοξο εξαιτίας των αντιθέσεων. Πρόκειται για μια πρόθεση προσωποποίησης της ματαιότητας και ακολούθως της σκληρότητας. Τα ουσιαστικά μάνα και φόνισσα προσδίδουν ανθρώπινες ιδιότητες στις δύο αρνητικά

σεσημασμένες έννοιες. Το παράδοξο έγκειται στη συνύπαρξη της μάνας και της φόνισσας και ακόμη της σύνδεσης μιας έννοιας τόσο θετικά φορτισμένης με κάτι τόσο αρνητικό: «παρηγορήτρα φόνισσα» και «παντάνασσα σκληρότητα».

Η σύνδεση της «παντάνασσας» με τη σκληρότητα μπορεί να φωτιστεί από χωρία των ύμνων που περιέχουν ένα φορτίο ισχύος σε περιπτώσεις βαρβαρικών επιδρομών κάτι το οποίο συνδέει το επίθετο «παντάνασσα» με την εικονογράφηση της Θεοτόκου σε δευτερεύοντες τρούλους με βάση την ιδιότητά της ως προστάτιδας της Κωνσταντινούπολης.

Μαρία Παντάνασσα, όλεσον αυτοχειρώς, των βαρβάρων τα θράση,
γνώτωσαν την ισχύν σου, φιλοπόλεμα έθνη, τω θείω σου νεύματι πάντας
αφάνισον.

(Θεοτοκάριον 2006:146)

Η Παντάνασσα ως προστάτιδα θα ολέσει, θα φανερώσει την ισχύ της, θα αφανίσει. Κατά μία έννοια είναι μια μάνα που γίνεται φόνισσα για χάρη των πνευματικών της τέκνων, με τρόπους που είναι βεβαίως ξένοι προς τη φύση και τους τρόπους του πολέμου.

Η σκληρότητα μπορεί να είναι μάνα για αυτούς που θέλουν να σβήσουν μεγάλες λύπες:

Μεγάλα πράγματα, ανύπαρχτα, μεγάλες λύπες πλάι στη θάλασσα

- δεν τις έσβηνε

η πιο μεγάλη ματαιότητα. Την επικαλεστήκαμε κι αυτήν

για γνώση και παρηγοριά. Την παραδεχτήκαμε ακόμη –

ήσυχη μάνα, σιωπηλή, αντροφόνα ματαιότητα, παρηγορήτρα φόνισσα,

παντάνασσα σκληρότητα. Δεν ξεχούσανε. Τίποτα.

(«Μακρινό νησί» 1957 Β': 417)

Ωστόσο ούτε η αντροφόνα ματαιότητα ούτε η σκληρότητα που εξουσιάζει τα πάντα φαίνεται πως ήταν αποδοτικές: «Δε ξεχούσανε τίποτα». Συνεπώς το παράδοξο των αντίθετα σεσημασμένων λέξεων αποκτά μια λογική υπόσταση. Ιδιαίτερα ενδιαφέρων παραμένει ο χαρακτηρισμός της σκληρότητας ως «παντάνασσας» ειδικότερα αν συνδεθεί με τον δυναμισμό και την αποφασιστικής σημασίας συμμετοχή της Παντάνασσας Παναγίας στις μάχες εναντίον των βαρβάρων, και επιπλέον με το γεγονός ότι ονομάζεται μάνα, την οποία επικαλέστηκαν. Ο υμνογράφος δηλαδή φορτίζει το συγκεκριμένο

εγκωμιαστικό επίθετο της Θεοτόκου αποδίδοντας στην «παντάνασσα» ιδιότητες «Υπέρμαχου Στρατηγού». Μέσα από αυτή την παράδοση θεωρούμενη η σκληρότητα, τείνει να λειτουργήσει καθαρτικά για τη μνήμη αφού συνδέεται με την «παντάνασσα». Συνεπώς και το ονοματικό σύνολο «παντάνασσα σκληρότητα», δεν αποτελεί πλέον ένα παράδοξο σχήμα, αφού η «παντάνασσα» διαθέτει αυτά τα στοιχεία μαχητικότητας τα οποία μεταδίδει στη σκληρότητα έτσι ώστε να καταφέρει να επικρατήσει. Δεν φανερώνεται καμιά άμεση σύνδεση του υμνογραφικού χωρίου με το ποίημα, ωστόσο προκύπτει μια χρήση του επιθέτου «παντάνασσα» από τον ποιητή στο τελευταίο απόσπασμα, η οποία διαφέρει από τις προηγούμενες και διαλέγεται με τη χρήση του επιθέτου από τον υμνογράφο στο παρατιθέμενο τροπάριο του *Θεοτοκαρίου*, δεδομένου του φονικού κλίματος που επικρατεί.

Με την εξέταση όλων των χωρίων που περιέχουν το επίθετο «παντάνασσα» προκύπτει το συμπέρασμα πως παρόλο που το επίθετο χάνει την αρχική μοναδική του σημασία ως εγκωμιαστικό της Θεοτόκου, εντούτοις, δεν παραλείπει να διατηρεί κάποια στοιχεία της πρωταρχικής του σημασίας τα οποία εμπλουτίζουν την ποιητική εικονοποιία. Εκτός βέβαια από την περίπτωση της Παντάνασσας η οποία αποτελεί πραγματολογική αναφορά ως μνημείο του υλικού μας πολιτισμού.

2.9. Η Παναγία σε σχέση με το Φεγγάρι

Έχει διερευνηθεί η σχέση της Παναγίας με ποικίλα στοιχεία της φύσης και κυρίως με το πιο λαμπρό ουράνιο σώμα, τον ήλιο. Στην ποίηση του Ρίτσου η Παναγία συμπληρώνει κάποιες φορές την ποιητική εικονοποιία της νύχτας. Συνδέεται με το φεγγάρι το οποίο παρόλο που δε διαθέτει τη λάμψη και τον δυναμισμό του ήλιου, υπογραμμίζει με το φως του τις διαφορετικές ανάγκες και συμπεριφορές της νύχτας. Τέτοιες εικόνες υπάρχουν στο ποίημα «Φεγγάρι» το οποίο ανήκει στη συλλογή *Πέτρινος Χρόνος* του 1949:

Δεν είναι τίποτα. Είναι ο άνεμος. Κοιμήσου.

Η αντίσταση του τεντωμένου σκοινιού.

Αντέχει το σκοινί – κι η απόφαση αντέχει.

Δε κόβεται στα δυο το δίκιο. Η Παναγιά του Φεγγαριού

τριγυρίζει ξυπόλυτη μέσα στ' αντίσκηνα.

(«Φεγγάρι» 1949 Ε΄: 281)

Το 1949 υπήρξε ένας χρόνος μαρτυρικός για τον Ρίτσο, αφού τον πέρασε ανάμεσα στα στρατόπεδα εξορίας της Λήμνου και της Μακρονήσου κάτω από αντίξοες συνθήκες διαβίωσης:

Ήταν σε ένα από τους δώδεκα κλωβούς, στον Αη – Γιώργη, σε ένα από τα μεγάλα αντίσκηνα με ορθοστάτες, σε καθένα από τα οποία έμεναν 20-22 άτομα.

(Κώττη 1996: 111)

Στο περιβάλλον της εξορίας τα στοιχεία της φύσης αποτελούν τους μοναδικούς δείκτες αρμονίας και φυσιολογικής ζωής. Ωστόσο στο τέλος του ποιήματος, ο ποιητής εξορίζει το φεγγάρι:

Ετούτα τα άρβυλα τα μπαλωμένα, τα χοντροκαμωμένα,
δεν είναι για τα πόδια σου, φεγγάρι.

(...)

Άντε, τραβήξου από το δρόμο τους βερέμικο φεγγάρι (...).

(«Φεγγάρι» 1949 Ε': 282)

Δεν ανέχεται παρηγοριά για αυτούς που ο ηρωισμός τους έχει ξεπεράσει πολλά μεγέθη, ούτε οίκτο ή παραμυθία:

(...)

μπάρμπα – φεγγάρι,

δεν κόβονται τούτα τα σκοινιά

παράτα το σουγιά σου – παράτα τον,

πήγαινε στ' άρρωστα παιδιά να πουλήσεις ασημένια σταυρουλάκια.

(«Φεγγάρι» 1949 Ε':282)

Πριν από όλα αυτά η «Παναγία του Φεγγαριού» τριγυρίζει στα αντίσκηνα ξυπόλητη, για να μη κάνει θόρυβο φαίνεται και ξυπνήσουν. Η παρουσία της υπογραμμίζει ίσως αυτήν την παρηγορητική διάθεση του φεγγαριού, την προστατευτική, καθώς επίσης και αυτή την όψη την προκλητική της ομορφιάς, που όμως απαιτεί να κοπούν τα σκοινιά που αντιστέκονται. Είναι πολύ ενδιαφέρον το γεγονός ότι στο ποίημα, η Παναγία εξαρτάται είτε ως προς την καταγωγή είτε ως προς την προέλευση από το φεγγάρι. Είναι

λες μια γυναίκα φεγγαρόσταλη και ως τέτοιο πλάσμα θα είναι μια παρουσία που θα συγκεντρώνει αρκετές ομορφιές μέσα σε ένα ένδυμα. Συγκεντρώνει ομορφιές ωστόσο οι οποίες αρμόζουν στην ιερότητα που ενοικεί σε ένα χώρο γεμάτο με τόση αρετή και τόσους μάρτυρες.

Η σύνδεση της Θεοτόκου με το φεγγάρι στα εκκλησιαστικά κείμενα αρχίζει αρκετά νωρίς, ήδη από την *Παλαιά Διαθήκη* μέσα από τις προτυπώσεις της Θεοτόκου από τους προφήτες. Η προτύπωση της Θεοτόκου ως «όρθρου φαινού», αυγής δηλαδή λαμπρής, σύμφωνα με τον Ιερομόναχο Μάξιμο (Μάξιμος 1989: 63), παραπέμπει στο *Άσμα* και στην ιστορία του Ποιμένος και της Σουλαμίτιδος μιας παρθένου η οποία είναι η προσωποποίηση του κάλλους. Το χωρίο από το οποίο προκύπτει αυτή η προτύπωση είναι το εξής:

τις αύτη η εκκύπτουσα ωσει όρθρος, καλή ως σελήνη, εκλεκτή ως ο ήλιος, θάμβος ως τεταγμένοι;
(*Άσμα*, στ' 10)

Η παρθένος στο πρόσωπο της οποίας ο Ιερομόναχος Μάξιμος βλέπει τη Θεοτόκο χαρακτηρίζεται ωραία ως σελήνη.

Στην επίσης συμβολική γλώσσα της *Αποκάλυψης* του Ιωάννη παρουσιάζεται στο κεφάλαιο ιβ' μια γυναικεία μορφή η οποία σύμφωνα με τον Μάξιμο «προεικόνιζε τη πανεύσπλαχνη Σκέπη μας» εννοώντας τη Θεοτόκο (Μάξιμος 1989: 190). Η εγκυμονούσα αυτή γυναίκα παρουσιάζεται ως:

γυνή περιβεβλημένη τον ήλιον, και η σελήνη υποκάτω των ποδών αυτής, και επί της κεφαλής αυτής στέφανος αστερών δώδεκα.
(*Απ. Ιωάν.*, ιβ'1)

Η γυναίκα είχε τριγύρω της τον ήλιο και κάτω από τα πόδια της είχε τη σελήνη και στο κεφάλι της υπήρχαν για στεφάνι 12 αστέρια συναιρώντας έτσι στην ύπαρξή της, όλα τα ουράνια σώματα. Δεν μπορεί να είναι βέβαιο ότι η μορφή αυτή είναι ή όχι η Παναγία. Αυτό το οποίο ωστόσο μπορεί να ειπωθεί είναι ότι η γυναικεία έγκυος παρουσία εγγραφόμενη στη βιβλική παράδοση παραπέμπει σε μια γυναικεία μορφή η οποία υπήρξε μοναδική ως προς το ρόλο που είχε για την εξέλιξη του ρου της ιστορίας.

Στους ύμνους της εκκλησίας η Παναγία παρομοιάζεται ευθέως με τη σελήνη:

Χαίρε αειπάρθενε, παμφαεστάτη σελήνη, η το φως λαμβάνουσα, εξ
ηλίου Πάναγνε του φωτίζοντος νοητός άπασαν δια σου την κτίσιν (...).

(Θεοτοκάριον 2006 : 245)

Σ' αυτό το χωρίο θεματοποιείται η Παρθένος ως μεσίτρια ανάμεσα στον Θεό και τους ανθρώπους αφού ταυτίζεται με τη σελήνη η οποία φωτίζει τον κόσμο παίρνοντας φως από τον ήλιο. Η Παναγία γίνεται αυτή που διαμεσολαβεί το φως.

Το ποίημα «Φεγγάρι» αποτελεί τη μοναδική περίπτωση στην οποία η λέξη φεγγάρι γράφεται με κεφαλαίο γράμμα ίσως γιατί αποκτά μια ιδιαίτερη υπόσταση μέσα από τη σύνδεσή του με την Παναγία. Είναι ένα φεγγάρι, που φτιάχνει Παναγιές και τις στέλνει ξυπόλυτες ανάμεσα στα αντίσκηνα. Είναι ένα φεγγάρι δημιουργός και όχι μεσίτης όπως το παρουσιάζει ο εκκλησιαστικός ύμνος. Παρόλα αυτά, υπάρχει ίσως μια ταύτιση της Παναγίας με το φεγγάρι σ' αυτό το ποίημα του Ρίτσου, όπως συμβαίνει και στον θεομητορικό ύμνο, την οποία δηλώνει ο τρόπος που η Παναγία κινείται αθόρυβα με διάθεση να επιστατεύσει. Επιπρόσθετα, η ύλη με την οποία είναι φτιαγμένο αυτό το πλάσμα ανήκει ουσιαστικά στο φεγγάρι, αφού αυτό δηλώνεται ως προέλευση και καταγωγή του, δεδομένης της γενικής κτητικής που συνδέει τα δύο ονόματα: «Παναγία του Φεγγαριού».

Συνεπώς το στοιχείο που δίνει το *Άσμα* και αφορά στην εξωτερική ομορφιά της Παρθένου είναι ένα στοιχείο που μπορεί να εντοπιστεί και στην «Παναγία του Φεγγαριού», όπως επίσης μπορεί να εντοπιστεί και το στοιχείο της ενότητας των ουρανίων σωμάτων γύρω από τη γυναίκα της *Αποκάλυψης* το οποίο υπογραμμίζει μια χαμένη αρμονία. Το γεγονός ότι στο στρατόπεδο συγκέντρωσης πολιτικών κρατουμένων στο οποίο επιχειρείται να παραβιαστεί κάθε φυσική τάξη και κάθε ανθρώπινη λογική, κυριαρχεί έστω και στον ύπνο των κρατουμένων η μορφή του Φεγγαριού και της Παναγίας του, αυτό είναι ήδη κάτι που επισφραγίζει την παρουσία αρμονίας με τη φύση. Η ύπαρξη ενός τέτοιου πλάσματος υπογραμμίζει, δια της εις άτοπον απαγωγής, την απουσία αυτής της αρμονίας στο συγκεκριμένο χώρο. Ίσως αυτός να είναι και ένας λόγος για τον οποίο το φεγγάρι τελικά εξορίζεται στο τέλος από τον ποιητή.

Στην συλλογή *Πέτρινος Χρόνος* και στο ποίημα «Α.Β.Γ.» η Παναγία γίνεται ξανά μέρος της ποιητικής εικονοποιίας κι αυτή τη φορά ως «Παναγία της θάλασσας» :

(Κι η Παναγία του πόντου φλωροκαπνισμένη απ' το σούρουπο
να σεργιανάει ξυπόλυτη στην αμμουδιά
συγυρίζοντας τα σπίτια των πιο μικρών ψαριών

καρφώνοντας μ' ένα θαλασσινό σταυρό τη φεγγαρίσια της πλεξούδα).
(«Α.Β.Γ.» 1949 Ε': 300)

Η εικόνα της ξυπόλυτης Παναγιάς εμπλουτίζεται. Η Παναγιά του πόντου παίρνει τα χρώματα του σούρουπου στο περιβάλλον ενός ήλιου που πάει στη δύση του, καπνισμένη από τα μαλάματα, από τα χρώματα που δίνουν την τελευταία υποψία παρουσίας του ήλιου στο στερέωμα, και, προσπαθώντας να συγυρίσει τα σπιτάκια των ψαριών, καρφώνει με ένα θαλασσινό σταυρό τη φεγγαρίσια της πλεξούδα. Η εικόνα της νοικοκυροσύνης και της φροντίδας με τόση σπουδή που έκανε την Παναγιά να μαζέψει τη πλεξούδα της, η οποία μέσα στο ποίημα βρίσκεται σε παρένθεση, αντιτίθεται με την εικόνα της ζωής των κρατουμένων και με τα τρία τάγματα, το Α, το Β, και το Γ τα οποία έσπερναν το φόβο του θανάτου. Η εικόνα της Παναγιάς, που γυρνάει στο σούρουπο ξυπόλυτη, είναι μια παράλληλη εικόνα με αυτήν της Μακρονήσου στο ποίημα «Φεγγάρι». Αποτελεί μια προοπτική που απουσιάζει μαρτυρικά, κάτι, που μπορεί να υπάρχει στα πόδια τους, αλλά να μη μπορεί να τους αγγίξει. Ωστόσο προς το τέλος του ποιήματος «Α.Β.Γ.» ο ποιητής αναφέρει: «Απ' την αρχή μαθαίνουμε τη ζωή και το θάνατο Α.Β.Γ.» δηλώνοντας ότι μαθαίνοντας να συλλαβίζουν τα τάγματα Α.Β.Γ. -μέσα δηλαδή από την εμπειρία του θανάτου- αναγκαία άρχισαν να επαναπροσδιορίζουν τη σχέση τους με τη ζωή και τις πολύ μικρές χαρές της.

Η εικόνα της Παναγιάς που συγυρίζει τα σπιτάκια των ψαριών είναι ακριβώς μια πολύ ασήμαντη, αμελητέα λεπτομέρεια στο χάρτη της καθημερινότητας του ανθρώπου. Για την καθημερινότητα όμως του εξόριστου ίσως αυτή να είναι μια κορυφαία στιγμή, και κυρίως, υπάρχει χάρις στη δυνατότητα και την αναγκαιότητα να μαθαίνει από την αρχή τη ζωή. Η Παναγιά είναι κόρη της θάλασσας, ξυπόλυτη όπως όλα τα αιθέρια πλάσματα, κι έχει όλες τις χάρες και τα χρώματα του ουρανού, το χρυσό της νεφέλης και του φεγγαριού. Είναι ένα πλάσμα που για πλεξούδα έχει τις ακτίνες του φεγγαριού. Τονίζεται η ομορφιά της, όπως τονίζεται και η ομορφιά της Σουλαμίτιδος στο *Άσμα* με τη σύνδεσή της με τη σελήνη. Η παρουσία της Παναγιάς στο ποιητικό σύμπαν του «Α.Β.Γ.» έχει να κάνει με τη χαμένη ομορφιά που κινείται σε έναν κόσμο παράλληλο και αποκαλύπτεται στους εξόριστους ως πρώτη, βασική της ύλη.

Άλλα δύο χωρία στα οποία συνδέεται η Παναγιά με το φεγγάρι, ανήκουν σε χωρία που έχουν αναλυθεί ήδη υπό το πρίσμα άλλων μοτίβων. Η αναφορά στην πανσέληνο η οποία καρφώνεται μεσούρανα σαν «πλατυτέρα», ανήκει στο «Χορικό των Σφουγγαράδων». Το επίθετο «πλατυτέρα» αφορά τον εικονογραφικό τύπο της Θεοτόκου έτσι όπως εικονίζεται συνήθως στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης του ιερού, καθώς επίσης

είναι ένα επίθετο που απευθύνεται κατ' αποκλειστικότητα προς τη Θεοτόκο σε πλείστους ύμνους της Εκκλησίας. Στο ποίημα, το επίθετο προσδιορίζει την έκταση καθώς και τις ιδιότητες που διαθέτει η πανσέληνος ως στοιχείο κοσμογονίας και επιπλέον συνοχής και αρμονίας όπως συμβαίνει με την έγκυο Παρθένο που εμφανίζεται στην *Αποκάλυψη* με το φεγγάρι στα πόδια της:

Β' ΓΕΡΟΣ: Τότες καρφώνεται μεσούρανα η πανσέληνος σαν
Πλατυτέρα
και τρίζει όλος ο θόλος (...)
τρίζει από μυστική ευτυχία σα να ναι
παραμονή της δημιουργίας για παραμονή της στερνής κρίσης
(«Το χορικό των σφουγγαράδων» 1960 Δ': 346)

Είναι μια πανσέληνος που κυφορεί τη δημιουργία ή την κρίση, κάτι το οποίο κυφορεί και η γυναίκα της *Αποκάλυψης* η οποία αποτελεί ένα σημείο θεϊκό, και ο ακριβής ορισμός της χρονικότητάς της βρίσκεται ανάμεσα σε μια νέα δημιουργία και σε ένα οιονεί τέλος.

Το δεύτερο ποιητικό χωρίο για το οποίο έχει ήδη γίνει λόγος, στο οποίο εμφανίζεται το ίδιο μοτίβο, ανήκει στο ποίημα «Τειρεσίας» :

(...Οι φωτιές έχουν σβήσει. Ένα- ένα σβήνουν και τα παράθυρα.
Μεγάλη, παντάνασσα πανσέληνος μεσουρανει στο στερέωμα. Μήτε και
τα βαριά πουλιά φτεροκοπάνε πάνω απ' το θρονί του ορνιθοσκόπου...).

(«Τειρεσίας» 1964-71 Δ':462)

Το επίθετο «παντάνασσα» δηλώνει την ιδιότητά της Θεοτόκου ως «των πάντων Άνασσα, των ανασσών» (*Θεοτοκάριον* 2006: 223). Το φεγγάρι επικρατεί στο στερέωμα και φαίνεται ότι επικρατεί και των ιδιοτήτων του ορνιθοσκόπου αφού κανένα πουλί δεν φτεροκοπά πάνω από το θρονί του. Συνεπώς η πανσέληνος εξουσιάζει πλέον τις τύχες των ανθρώπων και το επίθετο που της δίνεται τονίζει αυτή της την ιδιότητα ως βασίλισσας των πάντων.

Στο εκκλησιαστικό κείμενο η ταύτιση της Θεοτόκου με τη σελήνη δε προκύπτει κάτω από όρους που τονίζουν αυτή την ιδιότητα της Παρθένου, συνεπώς η σύνδεση του επιθέτου «παντάνασσα» με την πανσέληνο είναι κάτι το οποίο συμβαίνει μόνο στο ποιητικό κείμενο στο οποίο, δεν υπάρχει καμιά προσωποποίηση της σελήνης και καμιά παρουσία της Παναγίας η οποία θα επέτρεπε την ταύτισή τους. Τα δύο επίθετα

«παντάνασσα» και «πλατυτέρα» κουβαλώντας το συγκεκριμένο φορτίο τους, έχουν ενταχθεί σε νέα περιβάλλοντα, ως το παλιό κρασί που έχει τεθεί σε νέους ασκούς.

2.10. Η Παναγία ως πηγή δακρύων

Στην ποίηση του Ρίτσου, οι καθημερινές μορφές καθαγιάζονται και οι άγιες μορφές γίνονται κομμάτι του ανθρώπου και της καθημερινότητάς του. Στο όγδοο μυθιστόρημα του *Εικονοστασίου Ανωνόμων Αγίων* με τίτλο *Λιγοστεύουν οι ερωτήσεις*, κατά τη διάρκεια του γάμου της Ευδοκίας με τον Μανωλιό η θεία Τριανταφυλλίτσα είδε κάτι πολύ θαυμαστό.

(...)

πέντε άνθρωποι όλο κι όλο, ο μπάμπας – Δημήτρης, πατέρας του Μανωλιού, ένας ζευγαλάτης απ' τα χτήματα, αγαθός γεροντάκος, κουμπάρος αυτός, ο γαμπρός κι η νύφη κλαμένη, κι η θεία-Τριανταφυλλίτσα, όλο το μαντίλι στα μάτια της «αχ, που σαι αφέντη, να δεις το αγγελούδι σου πώς έρεψε», κι ο Χριστός κι οι Άγιοι ήντουσαν λυπημένοι, κι είδε η θεία – Τριανταφυλλίτσα, «μα το Θεό» την Παναγία που 'κλαιγε, τρέχανε τα ματάκια της αληθινά δάκρυα.

(*Λιγοστεύουν οι ερωτήσεις* 1984: 73)

Η αντίληψη ότι δακρύζουν οι εικόνες είναι ευρέως διαδεδομένη στον ορθόδοξο κόσμο κυρίως σε ό,τι αφορά τις εικόνες της Παναγίας. Αυτό αποτελεί φαινόμενο που απασχολεί κατά καιρούς την επικαιρότητα. Η θεία Τριανταφυλλίτσα στο μυθιστόρημα ορκίζεται ότι είδε τα δάκρυα της Παναγίας νοιώθοντας και βιώνοντας το γεγονός ότι η Παναγία συμπάσχει με τον πόνο των ανθρώπων. Η παρουσία του όρκου δεν εξασφαλίζει ακριβώς την πιστότητα των όσων είδε, αλλά την πίστη της και κυρίως την επιθυμία της να έχει τη συμπάθεια της Παναγίας, και τη συμμετοχή της στη δική της αγωνία και θλίψη. Αναζητώντας δηλαδή συμπαράσταση από τον Θεό, παραμυθία, η θεία Τριανταφυλλίτσα δίνει στην εικόνα έμψυχες ιδιότητες. Θα πρέπει να τονιστεί ότι το πάθος της Τριανταφυλλίτσας προηγείται των δακρύων της Παναγίας.

Η απόδοση έμψυχων ιδιοτήτων στα εικονίσματα είναι κάτι που δεν είναι ξένο προς την ορθόδοξη παράδοση και πολλά περιστατικά από το Άγιο Όρος περιγράφουν αυτές τις ιδιότητες. Η εικόνα της 'Παναγίας της Παραμυθίας' στη Μονή Βατοπεδίου, σύμφωνα με

την παράδοση, άλλαξε από την αρχική έκφραση του προσώπου και τη στάση του σώματος του Χριστού και της Παναγίας. Αυτή η διαφοροποίηση έγινε όταν η Παναγία αφού εμποδίστηκε από τον Χριστό να ειδοποιήσει τους μοναχούς για την ύπαρξη πειρατών, έπιασε το χέρι του Χριστού και έστρεψε το κεφάλι για να ελευθερώσει τα χείλη της, ενημερώνοντας τελικά τους μοναχούς. Το εικόνισμα παρέμεινε σ' αυτή την τελευταία στάση. Επίσης η 'Παναγία η Εσφαγμένη' στην ίδια Μονή, πληγώθηκε από το μαχαίρι ενός δύστροπου ιεροδιάκονου του οποίου οι λογισμοί στράφηκαν εναντίον της Παναγίας. Από την πληγή ξεπετάχτηκε αίμα, ενώ το πρόσωπο της χλώμιασε (Μάξιμος 1989: 137-139).

Στους ύμνους της εκκλησίας, η Παναγία κατονομάζεται ως

Πηγή αειζώου νάματος

(*Θεοτοκάριον* 2006: 242)

Ύδατος ζώντος πηγή, το πικρόν και ανυπόστατον ύδωρ, των οδυνών και πόνων και παθών των του σώματος, το χειμάζον με δεινώς πράϋνον εύνασον στήσον ψύζον.

(*Θεοτοκάριον* 2006: 332)

Η επίκληση αυτή είναι αρκετά ενδιαφέρουσα αφού αυτός που είναι γεμάτος με το ανυπόστατο ύδωρ ζητά από την Παναγία που είναι η πηγή του ζώντος ύδατος ναπραΰνει, να ευνάσει, και να διατηρήσει ψυχρό το ύδωρ που τον κατέχει. Συνεπώς, το ύδωρ δεν αξίζει από μόνο του, αλλά μόνο όταν απορρέει από την πηγή του και μόνο τότε είναι το «ζων ύδωρ». Η ιδιότητα της Θεοτόκου να αναβλύζει «ζων ύδωρ» γιορτάζεται από την Εκκλησία σύμφωνα το *Αγιολόγιον* κάθε Παρασκευή της Διακαινησίμου προς ανάμνηση ενός θαύματος της Παναγίας (*Αγιολόγιον* 2002: 467). Το θαύμα συνέβηκε τον 5^ο αι μ.Χ. όταν ένας τυφλός βρήκε το φως του χάρις στα νερά μιας πηγής την οποία του υπέδειξε η Παναγία. Γύρω από την πηγή κτίστηκε ναός ο οποίος αναδείχτηκε σε Θεομητορικό Ιατρείο και ονομάστηκε ναός της Ζωοδόχου Πηγής εξού και ο εικονογραφικός τύπος της Θεοτόκου της 'Ζωοδόχου Πηγής' ο οποίος παρουσιάζεται πιο πάνω κατά την ανάλυση του μοτίβου: Παναγία –Μητέρα φύση.

Ενδιαφέρον χωρίο της υμνογραφίας που προέρχεται από το *Θεοτοκάριον* στο οποίο ο υμνογράφος παρακαλεί τη Θεοτόκο να του παρέχει στο κεφάλι ύδωρ για να μπορεί να έχει δάκρυα είναι το εξής:

Ύδωρ τη κεφαλή μου τις μοι δώσει πάναγνε; Ει μη συ των βλεφάρων,
αποκενώσης δάκρυα και δώης μοι κλαύσασθαι (...).
(*Θεοτοκάριον* 2006: 173)

Συνεπώς το ύδωρ που αναβλύζει η Θεοτόκος είναι καθαρτικό και για την ψυχή και για το σώμα.

Στην ποίηση του Ρίτσου υπάρχει αναφορά στο άγιο φρέαρ της Παναγίας της Χρυσοφίτισσας στο οποίο σύμφωνα με την παράδοση και τη διήγηση του Ρίτσου, στον Γιώργο Σγουράκη, η οποία έχει ήδη παρατεθεί, βρέθηκε με θαυμαστό τρόπο η εικόνα (Σγουράκης 2008: 16). Αυτή η παράδοση απηχείται σε στίχους του «Ευδιόμετρο»:

(...)
στην εκκλησιά της Παναγίας της Χρυσοφίτισσας που της εικό-
νας της το ξύλο
μοσκοβολάει βρεγμένο ακόμη από το απόκρυφο άγιο φρέαρ.
(«Ευδιόμετρο» 1980-81 Η':164)

Σ' αυτό το ποίημα η αναφορά στο φρέαρ αφορά σε πραγματολογικά δεδομένα τα οποία περιγράφουν και ανακαλούν την πιο αθώα περίοδο της ζωής του ποιητή, την παιδική του ηλικία στη γενέτειρά του.

Στο απόσπασμα του μυθιστορήματος, τα δάκρυα της θείας Τριανταφυλλίτσας προηγούνται των δακρύων της Παναγίας, όπως έχει αναφερθεί, ή αλλιώς, η Τριανταφυλλίτσα βλέπει την Παναγία να κλαίει μέσα από τα δικά της δάκρυα. Δεν επικαλείται τη βοήθεια της Παναγίας και δεν εντάσσεται πλήρως εντός του σημασιολογικού πλαισίου της υμνογραφικής παράδοσης, στην οποία τα δάκρυα είναι δάκρυα άφεσης των αμαρτιών και κάθαρσης και αποτελούν δώρα της Παναγίας προς τους αμαρτωλούς πιστούς της. Στην υμνογραφία, η Παναγία βρίσκεται στον θρόνο της ως Μήτηρ Θεού παρέχοντας παραμυθία στους πιστούς. Η θεία Τριανταφυλλίτσα έχει την Παναγία απέναντί της, λες και το εικόνισμα ζει, και συμπεριφέρεται όπως ακριβώς συμπεριφέρονται στα εικονίσματα της Παναγίας οι μοναχοί στο Άγιο Όρος νοιώθοντάς την, να συμπάσχει μαζί της και κατ' αυτόν τον τρόπο να την παρηγορεί. Τα δάκρυα της Παναγίας είναι μια δικαίωση για τα δικά της δάκρυα, είναι μια επισφράγιση της αλήθειας και της ειλικρίνειας των δικών της δακρύων για τη δική της «φεγγαροπαρμένη Ευδοκία» προμηνύοντας το άδοξο τέλος της κοπέλας.

Η ηρωίδα του Ρίτσου συμπορεύεται με την Παναγία και αισθάνεται ότι η θεομητορική μορφή υιοθετεί τη δική της προοπτική στα πράγματα. Η θεία Τριανταφυλλίτσα φτιάχνει την Παναγία στο μέτρο των δικών της αναγκών, χωρίς ωστόσο να αφαιρεί από αυτή τη μορφή τίποτα από την ιερότητά της και την υπόστασή της ως Θεομήτορας.

Συμπερασματικά ως προς την παρουσία μοτίβων της Παναγίας στην ποίηση και την πεζογραφία του Ρίτσου μπορεί να εντοπιστεί η ποικιλία με την οποία εμφανίζονται αλλά κυρίως το γεγονός ότι λειτουργούν σε πολλαπλά επίπεδα στα όρια των ποιητικών και πεζών συνθέσεων. Η Παναγία ως μορφή, αποκτά μια υλική υπόσταση και εντάσσεται στο πλαίσιο του φθαρτού κόσμου αλλά την ίδια ώρα κουβαλεί το φορτίο των πνευματικών της διαστάσεων. Με αυτό τον τρόπο η φθαρτή ποιητική ύλη μεταγγίζεται λειτουργίες που κάνουν το θαύμα να λειτουργεί.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: Μοτίβα που αφορούν στον Χριστό

Μέσα από το ποιητικό και πεζογραφικό έργο του Γιάννη Ρίτσου έχουν αποδελτιωθεί σαράντα οκτώ μοτίβα στα οποία εμφανίζεται η μορφή του Χριστού είτε μέσα από ρητή αναφορά στο όνομά του, είτε μέσα από υπαινικτικές αλλά σαφείς ενδείξεις.⁷ Όπως έχει δηλωθεί στην «Εισαγωγή», η οικονομία της μελέτης δεν επέτρεπε να εξεταστούν όλα τα αποδελτιωμένα μοτίβα και για αυτό έχει επιλεγεί ένας αριθμός από αυτά με βάση τα οποία θεωρώ ότι υποστηρίζεται επαρκώς η ανάλυση που επιχειρώ στο έργο του Ρίτσου.

3.1. Μοτίβο των ευαγγελικών περικοπών

Το ποίημα «Προτελευταία σκηνή» από τη συλλογή *Γενική Δοκιμή*, είναι γραμμένο το 1957, σε μια περίοδο που στην Ελλάδα σύμφωνα με τη Δεξιά επιτελέστηκε ένα «ελληνικό οικονομικό θαύμα». Ωστόσο το ΚΚΕ εξακολουθεί να είναι εκτός νόμου και εκατοντάδες πολιτικοί κρατούμενοι βρίσκονται εκτοπισμένοι σε ελληνικά νησιά. Αυτή την περίοδο η Δεξιά δημιούργησε τέτοιες συνθήκες ώστε να διατηρεί το μονοπώλιο της εξουσίας ενώ την ίδια ώρα μέσα από αυτή τη διαδικασία ο πολιτικός κόσμος χάνει τη δυνατότητα να αποφασίζει (Τσουκαλάς 1981:115-136). Στο ποίημα αυτό απηχείται αυτή η ιστορική πραγματικότητα με μια γλώσσα υπαινικτική, μέσα από μεταφορικά σχήματα όπως οι μετωνυμίες (π.χ. οι άδειες πανοπλίες ανηφόριζαν). Το απόσπασμα το οποίο παρουσιάζει ενδιαφέρον σε σχέση με το χριστιανικό μοτίβο είναι το εξής:

Κ' είπεν ο κύριος, ανασηκώνοντας την τραγιάσκα του,
τω καιρω ετούτω
το ψωμί –

Και πάλι οι παρεξηγήσεις δεν έλειψαν.

(«Προτελευταία Σκηνή» 1957 Γ': 188)

⁷ Στη μεγάλη βιβλιογραφία για τον Γιάννη Ρίτσο υπάρχουν ορισμένα μελετήματα που αφορούν στην παρουσία του Χριστού στην ποίηση και την πεζογραφία του, τα οποία μολονότι παρουσιάζουν ένα γενικότερο ενδιαφέρον για την παρουσία της μορφής του Χριστού εντούτοις η σκοπιά προσέγγισης του θέματος, διαφέρει από τη σκοπιά (αυτήν των μοτίβων) που εξετάζεται σ' αυτή τη μελέτη. Κρίνω απαραίτητο να αναφέρω εδώ το μελέτημα του Ιωάννιδη (Ιωαννίδης 2009), του Αυστραλίας Στυλιανού (Χαρκιανάκης 1981) το οποίο αναφέρεται γενικά στη σχέση της ποίησης του Ρίτσου με τον Χριστό και τον χριστιανισμό, καθώς επίσης του Αλεξίου (Αλεξίου 2009) και του Παπαντωνίου (Παπαντωνίου 1990). Αναφέρω επίσης τις αναφορές που γίνονται στην παρουσία του Χριστού στο έργο του Ρίτσου στο βιβλίο του Πρεβελάκη (Πρεβελάκης³ 1992) καθώς και στο βιβλίο της Amy Mims και συγκεκριμένα στη ψηφίδα, όπως ονομάζει τα κεφάλαιά της η Mims, με αριθμό 26: «Ο Ρίτσος και ο Θεός (Μια αναπάντεχη προσέγγιση προς τη θρησκεία)» (Mims).

Ο «κύριος» ο οποίος δεν κατονομάζεται, ανασηκώνοντας τη τραγιάσκα του, λέει: «τω καιρώ ετούτω», και παρά το ότι εκφέρει αυτή την έκφραση εντούτοις δεν λείπουν οι παρεξηγήσεις.

Η εν λόγω φράση συναιρεί μια αίσθηση οικειότητας και επισημότητας δεδομένης της σύνδεσής της με ακούσματα από τη θεία Λειτουργία και συγκεκριμένα από την εκφώνηση των ευαγγελικών περικοπών. Με μια εποπτική ανάγνωση του *Κυριακοδρόμιου* (*Κυριακοδρόμιον*¹¹1991) στο οποίο περιέχονται όλες οι ευαγγελικές περικοπές όπως διαβάζονται στις κυριακάτικες θείες Λειτουργίες μπορεί να διαπιστωθεί ότι συνήθως αρχίζει η εκφώνηση των Ευαγγελίων με τη φράση: «Τω καιρώ εκείνω», λιγότερο συχνά όταν πρόκειται να εκφωνηθεί παραβολή με τη φράση: «Είπεν ο Κύριος την παραβολήν ταύτην» και πιο σπάνια με τη φράση: «Και είπεν ο Κύριος». Άξιο προσοχής είναι το γεγονός ότι αυτές οι φράσεις που είναι τυπικές και λειτουργούν ως μια εισαγωγή για τους ακροατές και τους εντάσσουν στο κλίμα του Ευαγγελίου, απουσιάζουν εντελώς από τα αντίστοιχα χωρία όπως καταγράφονται και παραδίδονται στην *Καινή Διαθήκη*. Πρόκειται δηλαδή για μεταγενέστερες προσθήκες που εξυπηρετούν αποκλειστικά την εκφώνηση των Ευαγγελίων.

Το ποίημα όπως μαρτυρεί και ο τίτλος του «Προτελευταία Σκηνή» περιγράφει τη σκηνή ενός θεατρικού έργου το οποίο βρίσκεται σε εξέλιξη και στο οποίο συνυπάρχουν διάλογοι, μονόλογοι και αφηγηματικός τριτοπρόσωπος λόγος. Πολλές φορές ο λόγος του κειμένου διακόπτεται από προτάσεις που βρίσκονται σε παρένθεση και οι οποίες εκφράζουν τις μύχιες σκέψεις του αφηγητή. Οι ήρωες που εμφανίζονται παραμένουν άγνωστοι ως πρόσωπα και ονοματίζονται με βάση είτε το επάγγελμά τους π.χ. ο ηλεκτρολόγος ή με βάση την ιδιότητά τους π.χ. ο ξένος, δηλαδή, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι παρουσιάζονται μέσα από τους ρόλους που έχουν αναλάβει να παίξουν. Η μοναδική φορά που κατονομάζονται πρόσωπα από τον ποιητή είναι στην περίπτωση της Μαρίτσας που είναι η εταίρα και μιας φίλης της που ονομάζεται Ελένη. Τα υπόλοιπα πρόσωπα τα οποία στην πλειοψηφία τους είναι αρσενικά, δεν κατονομάζονται, πιθανόν γιατί αντιμετωπίζονται ως σύνολα και τύποι ανθρώπων οι οποίοι έχουν κοινή μοίρα και εκφράζουν παρόμοιες συμπεριφορές. Ωστόσο μια φορά γίνεται αναφορά σε ένα κατάλογο αντρικών ονομάτων πράγμα το οποίο δεν αναιρεί την πιο πάνω θέση γιατί και σε αυτή την περίπτωση πρόθεση δεν είναι να παρουσιαστούν τα άτομα αλλά η ομάδα στην οποία ανήκουν:

Ύστερα πέρασαν οι στρατιές την κεντρική πύλη-
Μια ατέλειωτη πομπή κοντάρια, δόρατα, πελέκια, ντουφέκια,
πήλινα προσωπεία πάνω από αμπέχωνα και μπότες –
δεν ξεχώριζες το Γιώργη, τον Παναγιώτη, τον Αγαμέμνονα , το
Φίλιππο, τον Αλέξανδρο,
το βασιλιά Λεοπόλδο, τον Κωνσταντίνο, τον Κυρ-Στάθη,-
τα άμφια, οι μίτρες, τα εξαπτέρυγα, οι πατριάρχες, τα εμβα-
τήρια.
(«Προτελευταία Σκηνή» 1957 Γ':179)

Τα ονόματα παρουσιάζονται ως κατάλογος στρατιωτών που επιστρατεύτηκαν. Αξίζει βέβαια να σημειωθεί ότι αρκετά συχνή είναι η χρήση αντωνυμιών οι οποίες γράφονται με κεφαλαία γράμματα, και αντισταθμίζουν το κενό που δημιουργεί η απουσία ονομάτων.

Στο χωρίο το οποίο απασχολεί την έρευνα για τη σχέση του με το χριστιανικό μοτίβο, εμφανίζεται για πρώτη φορά κάποιος «κύριος» ο οποίος προβαίνει σε μια δήλωση σχεδόν αποφθεγματική της οποίας η διατύπωση παραπέμπει στον εκφωνημένο λόγο του Ευαγγελίου. Είναι η μοναδική φορά κατά την οποία εμφανίζεται αυτός ο χαρακτήρας στο ποίημα και είναι σημαντικό το γεγονός ότι παρεμβαίνει για να μιλήσει. Η τραγιάσκα που φοράει φέρει συγκεκριμένες ιδεολογικές συνδηλώσεις και σύμφωνα με την μελέτη του Πετρόπουλου ταυτίστηκε με τους προλετάριους από τους ίδιους τους κουμουνιστές αφού ο ίδιος ο Λένιν και οι μπολσεβίκοι ηγέτες φορούσαν τραγιάσκα (Πετρόπουλος 2000: 202). Συνεπώς ο «κύριος» είναι λαϊκός αγωνιστής και ανήκει στις τάξεις του προλεταριάτου. Το ενδιαφέρον εντοπίζεται στο γεγονός ότι «ο κύριος» μιλά όπως θα μιλούσε ο Χριστός στους μαθητές Του.

Ο λόγος σε αυτό το ποίημα είναι μια πορεία προς τη σιωπή και τείνει προοδευτικά προς ένα λόγο ο οποίος απογυμνώνει τα σώματα εκθέτοντας τη γύμνια τους στο φως και διατυπώνοντας τις βασικές ανάγκες του ανθρώπου. Από την αρχή στο ποίημα παροτρύνεται κάποιος μέσα από έναν διάλογο «να μιλήσει τη φωνή του» δεδομένου ότι πια έχουν αποσυρθεί από το θέατρο οι πολιτικές δυνάμεις και κανείς δεν τον ακούει. Το θέατρο που ανεβαίνει και αποτελεί το κύριο μέρος του ποιήματος αποτελεί τις τελευταίες σκηνές ενός θεάτρου οι οποίες επαναλαμβάνονται μετά την αποχώρηση των πολιτικών δυνάμεων. Το γεγονός αυτό δηλώνει ότι οι τελευταίες σκηνές που παίχτηκαν από τις πολιτικές δυνάμεις αποτελούσαν ουσιαστικά την «προτελευταία σκηνή». Η τελευταία, οριστική πράξη, θα είναι το δημιούργημα του ποιητή, η ίδια η ποίησή του, η οποία αποτελεί μια προοδευτική μύηση στη σιωπή και το κενό που τελικά κυριαρχεί στη σκηνή

του θεάτρου τα οποία υποστασιοποιούνται μέσα από τον θάνατο των δύο εραστών και την τελική γέννησή τους ως αγάλματα. Η χορεύτρια και Αυτός που «άλλαζε το πηλήκιό του με το φεγγάρι» χαρακτήρες οι οποίοι εμφανίζονται για πρώτη φορά στο ποίημα, δολοφονούνται επί σκηνής από το πλήθος που τους αποκάλυψε και τους χειροκρότησε πολλές φορές. Ο ποιητής γράφει ουσιαστικά τη δική του εκδοχή για το τέλος του θεάτρου, ενός θεάτρου στο οποίο οι πολιτικοί νόμισαν ότι έπαιζαν την τελευταία πράξη, το οποίο συμποσούται σε δύο θανάτους και δύο γεννήσεις, στην απεραντοσύνη του άδειου και την οριστική επικράτηση της σιωπής, η οποία αποτελεί και την τελευταία λέξη του ποιήματος.⁸ Ο λόγος από την αρχή εκφράζει την αμηχανία του για την ύπαρξή του και αυτό γίνεται φανερό από την πολύ συχνά επαναλαμβανόμενη στο ποίημα ερώτηση : «Τι να πεις;» και προοδευτικά ακυρώνεται αφού τα αιτήματα δεν αρθρώνονται ως λόγος, γίνονται πράξεις ηχηρές.

Να κτυπάς το κουτάλι στο άδειο πιάτο

- καλό τύμπανο, το πιο καλό.

(«Προτελευταία Σκηνή» 1957 Γ':188)

Αυτή η δήλωση προηγείται ακριβώς του υπό εξέταση χωρίου, και εκφράζοντας το αίτημα μιας βασικής ανθρώπινης ανάγκης που είναι το φαί ταυτόχρονα δείχνει και έναν τρόπο διεκδίκησης. Ο ποιητής περιορίζει τους εκφωνημένους λόγους στα πολύ συγκεκριμένα αιτήματα των κοινωνικών αγώνων. Το ψωμί είναι ένα τέτοιο αίτημα και πολύ ενδιαφέρον για τη σύνδεση του ψωμιού και της τραγιάσκας με τους κοινωνικούς αγώνες είναι το περιστατικό που έζησε και περιγράφει ο Ηλίας Πετρόπουλος (Πετρόπουλος 2000: 202) και το οποίο έχει ήδη παρατεθεί στην παρούσα διατριβή στο κεφάλαιο «Συνανάγνωση «Επιταφίου» και *Εγκωμίων* της Μεγάλης Παρασκευής». Η συμβολική κίνηση των εργατών, να τοποθετήσουν την επομένη της αιματοχυσίας του Κινήματος του '36 μια τραγιάσκα κι ένα κουλούρι κάτω από τις πυραμίδες που έστησαν αποτελεί πράξη αντίστασης και αντίδρασης, και φανερώνει ακριβώς την απλότητα του αιτήματος το οποίο ωστόσο υπήρξε ο λόγος για τον οποίο θυσιάστηκαν οι εργαζόμενοι. Συνεπώς το «ψωμί» οδήγησε σε κοινωνικές επαναστάσεις, υπήρξε το βασικότερο αίτημα αυτών και παρά την καθοριστική σημασία του για την επιβίωση του ανθρώπου δεν αποτέλεσε κοινό κώδικα

⁸ Η Έλλη Φιλοκύπρου εξετάζοντας την παρουσία της σιωπής στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου στο βιβλίο της *Η αμείλικτη ευεργεσία*, εντάσσει τη συλλογή *Γενική Δοκιμή* (1956-59) σε μια φάση κατά την οποία ο ποιητικός λόγος επιχειρεί να μελετήσει τη σιωπή και να συμφιλιωθεί μαζί της: «Ο λόγος, χωρίς ακόμη να διερευνά το χώρο της, προσανατολίζεται προς αυτήν, χάνοντας έτσι τη σιγουριά και την αυταρέσκειά του» (Φιλοκύπρου 2004: 15).

επικοινωνίας ανάμεσα στη γλώσσα του λαού και της εξουσίας. Γι' αυτό ακόμη και στην περίπτωση που ο «κύριος» μιλά για κάτι τόσο ουσιώδες και αδιαμφισβήτητο πάλι οι παρεξηγήσεις δεν λείπουν. Δεν μπορεί δηλαδή ούτε αυτή, η πρώτη ανάγκη των ανθρώπων να τους ομοιοήσει. Ίσως αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο η σιωπή είναι η λύση που προτείνει ο ποιητής, αποτελεί τη δική του λύση στην ιστορία των δύο νέων και την οριστικά τελευταία σκηνή του θεάτρου στο οποίο κανονικά έπαιζαν οι πολιτικές δυνάμεις.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον στο υπό ανάλυση χωρίο παρουσιάζει η παραλλαγή του ευαγγελικού αναγνώσματος. Η φράση του Ευαγγελίου: «Τω καιρώ εκείνω» η οποία δηλώνει ότι ο ακροατής πρόκειται να ακούσει μια ιστορία η οποία ανήκει σε παρελθόντα χρόνο, στο ποιητικό χωρίο διαφοροποιείται ως προς την ανωνυμία η οποία χαρακτηρίζει τον καιρό και γίνεται: «τω καιρώ ετούτω». Αυτή η διαφοροποίηση δηλώνει πως η ιστορία αυτού του ποιήματος, αυτό το αίτημα αφορά σε αυτόν εδώ τον καιρό, αφορά στο παρόν το οποίο έχει ανάγκη αυτό το αγαθό και όχι ένα αόριστο παρελθόν. Αυτός ο οποίος εκφέρει ευθέως τον λόγο, ο «κύριος», δεν αγωνίστηκε σε κάποιο μακρινό παρελθόν και το αίτημά του δεν αφορά σε μια εποχή η οποία έχει παρέλθει, αντιθέτως είναι ένα αίτημα βαθιά ριζωμένο στο τώρα. Επιπρόσθετα, η εκπλήρωση του αιτήματος αυτού του λόγου δεν είναι κάτι το οποίο μετατίθεται στο μέλλον, ή σε μια διαρκή αιωνιότητα όπως συμβαίνει με τους λόγους του Κυρίου στο κείμενο της *Καινής Διαθήκης* οι οποίοι ανάγονται σε ένα αόριστο παρελθόν και προσδοκούν στη μέλλουσα αιώνια ζωή, αλλά αντιθέτως, το ψωμί αποτελεί ένα αίτημα το οποίο αφορά στο τώρα, στο σήμερα του κάματου που μεριμνά για τον επιούσιο άρτο.

Το γεγονός ωστόσο ότι αυτό το πρόσωπο, το οποίο ονομάζεται «κύριος» έστω και με μικρό το «κ», διαθέτει κάποια στοιχεία που φανερώνουν κάποια ομοιότητα με τον Χριστό, δημιουργεί μια σχέση ανάμεσα στις δύο μορφές η οποία θα μπορούσε να διαφωτίσει τη χρήση του χριστιανικού μοτίβου στην ποίηση του Ρίτσου. Αυτό συμβαίνει παρά το γεγονός ότι η λειτουργία του λόγου αυτού στο ποίημα έχει εντελώς διαφορετική απόβλεψη από τον διδακτικό λόγο του Χριστού στα κείμενα των περικοπών της *Καινής Διαθήκης*. Η δυναμική που διαθέτει αυτό το πρόσωπο στο ποίημα είναι ενδεικτική της συμπεριφοράς ενός προσώπου με χαρακτηριστικά σοφού, ενός ατόμου το οποίο μπορεί να απευθυνθεί σε πλήθη χωρίς όμως να είναι πολιτικός. Εξάλλου ο «κύριος» είναι ένα από τα λίγα πρόσωπα του ποιήματος που εκφωνούν λόγο, αν συνυπολογιστεί το γεγονός ότι το ποίημα αποτελεί πράξη θεάτρου, και εκφωνεί λόγο ο οποίος ακούγεται σε ένα ακροατήριο το οποίο μάλλον δεν τον προσλαμβάνει όπως θα έπρεπε. Αυτή η παρατήρηση προκύπτει με βάση το στίχο: «και πάλι οι παρεξηγήσεις δεν έλειψαν». Αυτό το πρόσωπο δεν

εμφανίζεται ξανά σε ολόκληρο το ποίημα αλλά καταφέρνει μέσα από τη μοναδική του αυτή παρέμβαση να δώσει το νόημα της σκηνής η οποία ουσιαστικά αποτελεί επαναδιατύπωση της προηγούμενης σκηνής εξαιτίας του ότι προβάλλεται η ανάγκη να επανατοποθετηθεί το βασικό ζητούμενο του έργου και συνεπώς της εποχής. Ο γλυκός γέρος επωμίζεται την ευθύνη της επαναδιατύπωσης των αναγκών της εποχής του εκφράζοντας στον λόγο του, τον πιο ουσιαστικό λόγο της εποχής του και παρά το γεγονός αυτό εντούτοις δεν τυγχάνει καθολικής αποδοχής.

Η εισαγωγή του λόγου του γέρου με μian έκφραση η οποία παραπέμπει στις ευαγγελικές περικοπές και το σχόλιο το οποίο ακολουθεί και αναφέρεται στις παρεξηγήσεις που ακολούθησαν τον λόγο δημιουργούν συσχετισμούς με ένα συγκεκριμένο τύπο λόγου, τις παραβολές, στις οποίες κατέφευγε συχνά ο Χριστός διδάσκοντας τα πλήθη. Όπως έχει αναφερθεί πιο πάνω, η φράση «Είπεν ο Κύριος την παραβολήν ταύτην» είναι τυπική του τρόπου που αρχίζει η εκφώνηση του Ευαγγελίου στη θεία Λειτουργία και μαζί με τις άλλες δύο φράσεις αποτελεί έναν άξονα παραδειγμάτων αρκετά τυποποιημένο. Συνεπώς αυτός ο άξονας μπορεί να υποστηρίξει μια πιθανότητα να υποκατασταθεί η μια φράση με την άλλη. Η υποκατάσταση για την οποία γίνεται λόγος δεν προτείνεται με στόχο μια κειμενική παρέμβαση αλλά ως υπόθεση υποβολής της έννοιας της παραβολής στο μυαλό του αναγνώστη δεδομένου του σχόλιου που ακολουθεί για τις παρεξηγήσεις οι οποίες προκλήθηκαν αν και δεν ήταν αναμενόμενο να συμβούν. Ο τρόπος της *διατύπωσης*⁹ ο οποίος προσομοιάζει με τον τρόπο της εκφώνησης των παραβολών υποβάλλει την παρουσία της παραβολής ως επαναλαμβανόμενης *εκφοράς* κυρίως, δεδομένου ότι δημιουργεί τις κατάλληλες συνθήκες για επικοινωνία και συνεννόηση μεταξύ των ανθρώπων. Αυτό μπορεί να ειπωθεί αφού ο Χριστός, όπως μπορεί να διαπιστωθεί μέσα από το κήρυγμά Του, εκφράζεται με παραβολές έχοντας συγκεκριμένη στόχευση. Η παραβολή, ως λόγος, προσαρμοζόταν, με βάση το σχόλιο του Ευαγγελιστή, στην ικανότητα του κάθε ακροατή ξεχωριστά να αντιλαμβάνεται τον λόγο του Χριστού :

Και τοιαύται παραβολαίς πολλάς ελάλει αυτοίς τον λόγον, καθώς ηδύναντο ακούειν, χωρίς δε παραβολής ουκ ελάλει αυτοίς τον λόγον· κατ' ιδίαν δε τοις μαθηταίς αυτού επέλυε πάντα.

(Μάρκ., δ'33-34)

⁹ Ο όρος *διατύπωση* και *εκφορά* ορίζεται κατά τον Αγγελάτο ως εξής: «Τα παραθέματα επιβάλλουν εξαρχής αυτήν τη διαπλοκή ως σχέση *ανταλλαγής* και αυτό σημαίνει ότι εκτός από τη διατύπωση (*enonce*) που αποτελεί, ας πούμε, το «αντικείμενο» *ανταλλαγής*, υπολογίζονται κατ' εξοχήν οι παράγοντες που ωθούν την πράξη της παράθεσης, τα «κίνητρα», δηλαδή η *εκφορά* (*enonciation*)». (Αγγελάτος 1993: 10)

Από τη μια η ουσία του λόγου του «κυρίου» που αφορά στο βασικό αίτημα όλων των ατόμων μιας κοινωνίας και από την άλλη ο τρόπος της διατύπωσης του αιτήματος δημιουργούν μια ιδανική θέση-αίτημα το οποίο μπορεί να οδηγήσει τους ανθρώπους σε επικοινωνία και συνεννόηση. Έχει διερευνηθεί η προοπτική για συνεννόηση των ανθρώπων που δημιουργεί ο τρόπος διατύπωσης του λόγου μέσα από το ευαγγελικό χωρίο. Θα ήταν ίσως αρκετά χρήσιμος από την άποψη της διερεύνησης της σημασίας του ψωμιού στο απόσπασμα, ο εντοπισμός της έννοιας του άρτου στην *Καινή Διαθήκη* όχι ως συμβολικού υλικού, ως άρτου ο οποίος μετέχει της θείας Ευχαριστίας, αλλά ως πρώτης βρώσιμης ανάγκης των ανθρώπων. Ένα πρώτο εδάφιο στο οποίο μαρτυρείται τέτοια χρήση προέρχεται από την προσευχή που διδάσκει ο Χριστός στους μαθητές Του.

ούτως ουν προσεύχεσθε υμείς· Πάτερ ημών ο εν τοις ουρανοίς·
αγιασθήτω το όνομά σου· (...) τον άρτον ημών τον επιουσιονδος ημίν
σήμερον· (...).

(Ματθ., στ'9, 11)

Ο ίδιος ο Χριστός προτρέπει τους πιστούς να προσεύχονται για τον επιούσιον άρτον και καθώς η προσευχή γεννά την προσδοκία της εκπλήρωσης αυτού του πόθου από τον Πατέρα που βρίσκεται στους ουρανούς μοιάζει ως ο ίδιος ο Χριστός να αναλαμβάνει το βάρος αυτής της ανάγκης των ανθρώπων. Ο Χριστός αναλαμβάνει τη μέριμνα των ανθρώπων για το ψωμί στο περιστατικό του πολλαπλασιασμού των άρτων καθώς με πέντε κρίθινα ψωμιά κατάφερε να ταΐσει τον όγκλο που τον ακολουθούσε.

έστι παιδάριον εν ώδε, ος έχει πέντε άρτους κριθίνους και δύο οψάρια·
αλλά ταύτα τί εστιν εις τοσούτους; είπε δε ο Ιησούς· ποιήσατε τους
ανθρώπους αναπεσείν· ήν δε χόρτος πολύς εν τω τόπω. ανέπεσον ουν οι
άνδρες τον αριθμόν ωσει πεντακισχίλιοι. Έλαβε δε τους άρτους ο Ιησούς
και ευχαριστήσας διέδωκε τοις μαθηταίς, οι δε μαθηταί τοις
ανακειμένοις· ομοίως και εκ των οψαρίων όσον ήθελον.

(Ιωαν., στ'9-11)

Το πλήθος του όγλου χορταίνει ως εκ θαύματος με πέντε ψωμιά και το ενδιαφέρον συγκεντρώνεται στο ότι ο Χριστός μεριμνά για τον επιούσιον άρτον όλου του συγκεντρωμένου πλήθους. Ο ίδιος στη συνέχεια του περιστατικού ονομάζει τον εαυτό του «άρτον της ζωής»:

είπε δε αυτοίς ο Ιησούς· εγώ ειμι ο άρτος της ζωής· ο ερχόμενος προς με ου μη πεινάση, και ο πιστεύων εις εμέ ου μη διψάση πώποτε.

(Ιωάν., στ'35)

Ίσως το περιστατικό του πολλαπλασιασμού των άρτων να λαμβάνει μεταφορικές διαστάσεις στο Ευαγγέλιο, ωστόσο προηγείται η κυριολεκτική σημασία του άρτου και συνυπάρχει, δίνει βαρύτερο νόημα στις πνευματικές συνδηλώσεις που παίρνει ο άρτος στο συγκεκριμένο εδάφιο ως «άρτος της ζωής».

Το γεγονός ότι υποβάλλεται ως *εκφορά* και ως *διατύπωση* ο τρόπος της παραβολής και εν γένει του Ευαγγελίου ως αναγνώσματος καθώς και ορισμένα από τα χαρακτηριστικά του «κυρίου», έστω και με το «κ» μικρό, ο οποίος εκφράζει ως σοφός γέρων με παρρησία το αίτημα της εποχής του με τον τρόπο του Κυρίου του Ευαγγελίου, καθώς και η κυριολεκτική σημασία του άρτου στο ευαγγελικό κείμενο δημιουργούν ένα πλέγμα σχέσεων του ποιητικού χωρίου με το ευαγγελικό σε επίπεδο μορφής και σημασίας. Ωστόσο, οι σχέσεις με το ευαγγελικό χωρίο αναπτύσσονται, στα όρια της έκφρασης, από τον «κύριο» ο οποίος στο ποίημα είναι ένα λαϊκός επαναστάτης, του κοινωνικού αγώνα και μιας εποχής που ταλανιζόταν από τη στέρηση αγαθών, και υλικών και πνευματικών, κυρίως για τους λαϊκούς επαναστάτες της αριστεράς. Συνεπώς αν και υπάρχουν στοιχεία που συνδέουν τον κύριο του ποιήματος και τον Κύριο του Ευαγγελίου δεν δίνουν κάποια δυνατότητα ταύτισης των δύο μορφών παρά μόνο τη δυνατότητα εντοπισμού στην ποιητική μορφή κάποιων στοιχείων του Χριστού τα οποία μπορούν να γίνουν πιο έντονα μέσα από τη θεώρηση που επιχειρεί ο Κορδάτος στο δίτομο έργο του *Ιησούς Χριστός και Χριστιανισμός* (Κορδάτος 1975). Είναι ενδιαφέρον να παρατεθεί απόσπασμα από το δέκατο τέταρτο κεφάλαιο του βιβλίου στο οποίο περιγράφεται το κίνημα που οργάνωνε ο Χριστός και συγκεκριμένα η οργάνωση της μέρας του ξεσηκωμού η οποία ορίστηκε να είναι το εβραϊκό Πάσχα, καθώς και οι στόχοι αυτού του κινήματος. Ο Κορδάτος αναλύοντας τα εδάφια από το Ευαγγέλιο του Λουκά (Λουκ., κβ'29-30) αναφέρει :

Από τούτη την περικοπή βγαίνει πως ο Ιησούς μίλησε καθαρά στους οπαδούς του για τη δική του βασιλεία. Παρουσιάστηκε δηλαδή σαν υποψήφιος για το βασιλικό αξίωμα. Τόνισε πως οι επαναστάτες θα έχουν την πρωτοκαθεδρία στο νέο βασίλειο και πως θα τρώνε και θα πίνουν γιατί θα είναι για αυτούς αιώνια στρωμένο και γεμάτο φαγητά το τραπέζι. Η βασιλεία λοιπόν του Θεού ήταν βασιλεία του Ιησού, και όπως

είπαμε σε τελευταία ανάλυση σημαίνει πολιτική και κοινωνική αλλαγή, που πρώτ' απ' όλα θα εξασφάλιζε φαγητό και ψωμί στους οπαδούς και συνεργάτες του, που οι πιο πολλοί ήταν προλετάριοι και φτωχολογία. (Κορδάτος 1975: Α' 316)

Ενδιαφέρον επίσης είναι το γεγονός ότι απόψεις του Κορδάτου για το Πάσχα δημοσιεύονται στην εφημερίδα *Ριζοσπάστης* η οποία προσπαθεί να συνενώσει τις φωνές όλων των προλετάρων ήδη από το 1946 πράγμα το οποίο δηλοί ότι οι απόψεις αυτές ήταν διαδεδομένες κυρίως ανάμεσα στους αναγνώστες του *Ριζοσπάστη* (Κορδάτος 1946).

Οι απόψεις αυτές οι οποίες δίνουν επαναστατικό και κοινωνικοπολιτικά προσανατολισμένο περιεχόμενο στη διδασκαλία και το Πάθος του Χριστού προωθούν περισσότερο μια σχέση ανάμεσα στον «κύριο» του ποιήματος και τον Χριστό ο οποίος σύμφωνα με τον Κορδάτο παλεύει ενάντια στην εξουσία της κοσμοκράτειρας Ρώμης και αυτός είναι ο λόγος, με βάση το έργο του, για τον οποίο διώκεται από τα όργανα της ρωμαϊκής εξουσίας (Κορδάτος 1975: Α' 354-355). Παρά το γεγονός ότι το υπό ανάλυση χωρίο φωτίζεται υπό το πρίσμα των απόψεων του Κορδάτου οι οποίες δίνουν ένα επιπρόσθετο έρεισμα στην υπόθεση περί αντιστοιχίας του ποιητικού χωρίου με το χριστιανικό μοτίβο, εντούτοις, δεν μπορεί με βεβαιότητα να υποστηριχθεί ότι το ποίημα αρδεύει το περιεχόμενό του άμεσα από το έργο του Κορδάτου. Κάτι τέτοιο θα ήταν αδύνατο δεδομένου ότι το ποίημα προηγείται χρονικά κατά πολύ της χριστολογικής μελέτης του Κορδάτου. Ωστόσο το δημοσιευμένο άρθρο του ίδιου συγγραφέα στον *Ριζοσπάστη* προδίδει την διακίνηση αυτών των ιδεών από πολύ νωρίς και πριν την έκδοση της μελέτης πράγμα το οποίο ίσως ευθύνεται για σχέσεις οι οποίες προκύπτουν έμμεσα χάρις στο ευρύτερο πλαίσιο που δημιουργεί η ιδεολογική σύμπλευση ατόμων τα οποία πρόσκεινται στον ίδιο πολιτικό χώρο. Αυτό που μπορεί να ειπωθεί με βεβαιότητα είναι η σχέση που αναπτύσσει αυτός ο «κύριος» που φοράει τραγιάσκα με το ψωμί κατά τον τρόπο ενός λαϊκού επαναστάτη όπως με βάση τον Κορδάτο, λαϊκός επαναστάτης είναι και ο Ιησούς ο οποίος αγωνίζεται για το ψωμί των προλετάρων.

Έχει προηγηθεί η εξέταση του υπό ανάλυση χωρίου ως προς τη σχέση του με το χριστιανικό μοτίβο. Με βάση αυτή την εξέταση μπορεί να υποστηριχθεί ότι υπάρχουν στοιχεία τα οποία αναμφίβολα δημιουργούν ένα διάλογο ανάμεσα στο ποιητικό χωρίο και το χριστιανικό μοτίβο όπως η μορφή του στίχου η οποία παραπέμπει στις εκφωνήσεις του Ευαγγελίου στη θεία Λειτουργία και η σημασία που παράγεται μέσα από την προσδοκία της συνεννόησης η οποία διαλέγεται με την παραβολή, τον τρόπο που επιλέγει ο Χριστός να διδάξει τα πλήθη. Η θεώρηση του Κορδάτου είναι γεγονός ότι δίνει έρεισμα στην

παρουσία του χριστιανικού μοτίβου ως προς το επίπεδο της σημασίας και συγκεκριμένα της ιδέας που εκφράζει κυρίως το κοινό αίτημα των ανθρώπων που είναι το ψωμί, και ταυτόχρονα καθιστά πιο ευκρινή τα αιτήματα των κοινωνικών αγώνων όπως εκφράστηκαν από τους λαϊκούς επαναστάτες. Το αίτημα το οποίο εκφράζει ο «κύριος» κατέχει καίρια και κεντρική θέση στο ποίημα όπως έχει παρατηρηθεί και σαφώς η θεώρησή του κάτω από το πρίσμα της κοινωνικής δικαιοσύνης και αγώνα φαίνεται εύστοχη. Την ίδια στιγμή φαίνεται ότι η φόρμα του ποιήματος προέρχεται κατευθείαν από τη λειτουργική πράξη δεδομένου ότι η φράση η οποία αντιπαρατίθεται και σηκώνει το βάρος της σύγκρισης με τον στίχο του ποιήματος εξυπηρετεί μόνο τους σκοπούς της ανάγνωσης του Ευαγγελίου. Συνεπώς σε αυτή τη μορφική σχέση με το χριστιανικό μοτίβο δεν φαίνεται να διαμεσολαβεί ο ιδεολογικός προσανατολισμός του ποιητή ή ο ιστορικός υλισμός που αναπτύσσει ο Κορδάτος. Το εν λόγω έργο αποτελεί ίσως μια γέφυρα ανάμεσα στην αριστερή ιδεολογία και την ορθόδοξη χριστιανική παράδοση και δια φωτίζει κατά ένα μέρος το χριστιανικό μοτίβο το οποίο ανιχνεύεται στην ποίηση του Ρίτσου, ωστόσο φαίνεται ότι η ποίηση του Ρίτσου αρδεύει κατευθείαν από τη χριστιανική παράδοση χωρίς αυτή να θεωρείται μέσα από τις αριστερές ιδεολογικές απόψεις. Με άλλα λόγια το χριστιανικό μοτίβο στον Ρίτσο υπάρχει και πέραν της ιδεολογικής μεσολάβησης και λειτουργεί ανάλογα με το περιβάλλον του κάθε ποιήματος. Ο σοφός «κύριος» του ποιήματος παρουσιάζει αντιστοιχίες με τον Κύριο του Ευαγγελίου δεδομένου ότι δανείζεται τη μορφή του λόγου του και τα κίνητρα που τον ωθούν σε αυτή την επιλογή.

3.1.1. Μοτίβο της θεραπείας του παραλυτικού

Στα όρια της εξέτασης του μοτίβου των ευαγγελικών περικοπών μπορεί να εξεταστεί ακόμη ένα ποιητικό χωρίο στο οποίο γίνεται συγκεκριμένη αναφορά σε ένα από τα θαύματα που έκανε ο Χριστός, στο θαύμα της θεραπείας του παραλυτικού. Η συγκεκριμένη περικοπή ανήκει σε αυτές που εκφωνούνται στην κυριακάτικη λειτουργία και με βάση το *Κυριακοδρόμιον*, η περικοπή εκφωνείται κάθε χρόνο την Στ΄ Κυριακή του Ματθαίου, (*Κυριακοδρόμιον*¹¹1991: 115) συνεπώς μπορεί να υποστηριχθεί ότι το εν λόγω θαύμα του Κυρίου και το συγκεκριμένο ευαγγελικό χωρίο ανήκει στα ακούσματα του λαού. Το ποίημα το οποίο θα εξεταστεί ανήκει στη συλλογή *Μικρή Είσοδος* στην οποία ανήκουν 39 ολιγόστιχα άτιτλα ποιήματα τα οποία δεν παρουσιάζονται αυτονομημένα σε ξεχωριστές σελίδες, αλλά ως το ένα να αποτελεί συνέχεια του άλλου. Τα κάθε ποίημα ξεχωριστά φέρει τον τόπο και την ημερομηνία της συγγραφής του. Τα ποιήματα έχουν

γραφεί στον Κάλαμο και την Αθήνα από τις 7 Μαΐου 1978 μέχρι τις 19 Μαΐου 1978 και δημοσιεύονται στον ΙΔ΄ τόμο των *Ποιημάτων*. Ο τίτλος της συλλογής *Μικρή Είσοδος* εντάσσεται στο πλαίσιο του χριστιανικού μοτίβου καθώς η “Μικρή Είσοδος” αποτελεί τμήμα της λειτουργικής πράξης και συγκεκριμένα είναι η στιγμή κατά την οποία ο ιερέας μπαίνει στο Ιερό Βήμα κρατώντας το Ευαγγέλιο, πράξη η οποία συμβολίζει σύμφωνα με τον Βούλγαρη, τον ερχομό του Υιού του Θεού και την Είσοδό Του στον κόσμο (Βούλγαρης 2007: 146-147). Αυτό που μπορεί να ειπωθεί στο σημείο αυτό είναι ότι η σύνδεση ανάμεσα στην *Μικρή Είσοδο* του ποιητή και αυτήν της θείας Λειτουργίας παρατηρείται στο επίπεδο της λέξης.

Το κάθε ένα από τα 39 ποιήματα της συλλογής, μπορεί να διαβαστεί ως ολοκληρωμένη σύνθεση χωρίς παρόλα αυτά ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζονται να αποκλείει την ανάγνωση των ποιημάτων σε μια συνέχεια, ως να αποτελούν τμήματα μιας ενιαίας σύνθεσης. Είναι γεγονός ότι δεν υπάρχει ένας νοηματικός ιστός που να συνδέει τα ποιήματα αυτά μεταξύ τους. Ωστόσο, κάποια από τα ποιήματα θεωρούμενα ως αυτοαναφορικά παρέχουν και καθορίζουν μια πρόταση ανάγνωσης υπερβαίνοντας το ζήτημα της ύπαρξης ή μη ενιαίας σύνθεσης:

Πώς το 'φτιαξες
αυτό τ' ωραίο ψηφιδωτό
μόνο μ' ελάχιστους τροχούς
από ρολόγια χαλασμένα
και μ' αποσιγάρα;
Αθήνα, 18.V.78

Κανένα συμπέρασμα δεν έβγαλε
καρποί τσιγάρα ποιήματα
αντιπερτασικά –
κάθεται χάμω
τρώει το χόμα
έφτιαξε μέσα του
με χόμα και σάλιο
το άγαλμά του
και το δικό σας
βάρυνε πολύ

πετάει.

Αθήνα, 19.V.78

(Μικρή Είσοδος 1978 ΙΔ':122-123)

Το διάστημα χωρίζει τα δύο ποιήματα τα οποία έχουν γραφεί δύο διαφορετικές διαδοχικές ημέρες. Ωστόσο τα δύο ποιήματα μαζί, παράγουν αυτοαναφορικό νόημα, πράγμα το οποίο σημαίνει ότι τα χαρακτηρίζει ενότητα. Το πρώτο ποίημα αποτελεί ένα ερώτημα το οποίο απευθύνεται σε β' πρόσωπο, σε κάποιον υποτιθέμενο ακροατή, σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο φτιάχτηκε «αυτό τ' ωραίο ψηφιδωτό» ενώ το δεύτερο μοιάζει να σχολιάζει την υποτιθέμενη απάντηση η οποία όμως αποσιωπάται στο ποίημα, πράγμα το οποίο γίνεται αντιληπτό από το ότι δεν μεσολαβεί στίχος που να αναφέρεται σε πρώτο πρόσωπο. Τα «ποιήματα» στο 2^ο ποίημα παρατίθενται ως ο τρίτος όρος στον συνταγματικό άξονα ενός στίχου στον οποίο συναρμολογούνται τρία ουσιαστικά που παρατίθενται το ένα δίπλα στο άλλο χωρίς καν να χωρίζονται με κόμματα. Φαίνεται ότι αυτά τα ουσιαστικά εξισώνονται ως προς τη συντακτική τους λειτουργία και συμπληρώνουν το ένα το άλλο σε ότι αφορά τη σημασία που παράγουν. Ο συνδυασμός των τριών ουσιαστικών θεματοποιεί την ανικανότητα του οιονεί ακροατή να οδηγηθεί σε κάποιο συμπέρασμα που πιθανότατα αφορά στη σύνθεση του ψηφιδωτού, όπως αυτή περιγράφεται στο προηγούμενο ποίημα. Συνεπώς η συζήτηση για τη συνέχεια ή μη που διακρίνει τα ποιήματα θα μπορούσε να βρει την απάντησή της στη φράση «αυτό τ' ωραίο ψηφιδωτό», πράγμα που σημαίνει ότι πρόκειται για μια δημιουργία που φτιάχεται με άχρηστα και πολύ διαφορετικά μεταξύ τους υλικά τα οποία όμως παράγουν ένα ωραίο αποτέλεσμα. Η απάντηση στο ερώτημα που τίθεται στο ποίημα λαμβάνεται τελικά μέσα από την ίδια την ερώτηση κι αυτό που το συνδέει με το επόμενο ποίημα είναι η αναφορά σε αντικείμενα το ίδιο ανόμοια όπως αυτά με τα οποία φτιάχεται το ψηφιδωτό. Η δημιουργία προκύπτει από το γεγονός ότι τα υλικά συμποσούνται.

Έναν ακόμα τρόπο σύνδεσης των δύο ποιημάτων αποτελεί και η αναφορά στο δεύτερο ποίημα, σε κάποιον που αναμφίβολα είναι δημιουργός.¹⁰ Τα «ποιήματα» σύμφωνα με το ποίημα, ανήκουν σε ένα ψηφιδωτό φτιαγμένο από έναν άνθρωπο που δημιουργεί με χρώμα και σάλιο το ομοίωμά του. Θεωρούμενοι οι συγκεκριμένοι στίχοι ως ποιητική μεταγλώσσα χάρις στην παρουσία ενός δημιουργού και στην παρουσία της δεικτικής αντωνυμίας αυτό, στο στίχο: «αυτό τ' ωραίο ψηφιδωτό», η οποία υποδεικνύει στον

¹⁰ Για άλλα συγγενικά με τον παράλυτο δημιουργό προσωπεία του ποιητή όπως ο ωχρός ταχυδακτυλουργός, ο σχοινοβάτης, ο γελωτοποιός βλέπε στο άρθρο της Φιλοκύπρου «Ο ποιητής ως σχοινοβάτης, γελωτοποιός σχεδόν ταχυδακτυλουργός» (Φιλοκύπρου 2009).

αναγνώστη ένα ψηφιδωτό το οποίο βρίσκεται μπροστά του, καθιστούν την ίδια την ποιητική συλλογή ένα ψηφιδωτό με διαφορετικές ψηφίδες. Επιπρόσθετα αυτός ο δημιουργός που φτιάχνει μέσα του το ομοίωμά του και το δικό μας, φτιάχνει με χρώμα και σάλιο, με την πρώτη ύλη που φτιάχτηκε ο άνθρωπος, σύμφωνα με την *Παλαιά Διαθήκη* (Γεν., β'7), και με την πρώτη ύλη που δημιουργείται ο λόγος, δηλαδή με λέξεις. Πρόκειται συνεπώς για μια εσωτερική δημιουργία, για ένα έργο που συμβαίνει μέσα του, όπως εσωτερική δημιουργία είναι και ένα ποίημα, το οποίο αποτελεί το ομοίωμά του και το δικό μας. Αν η δημιουργία αυτή είναι ένα ποίημα, πράγμα το οποίο είναι πιθανό, δεδομένων αυτών των υλικών που χρησιμοποιεί ο δημιουργός, τότε αυτός ο δημιουργός είναι ο ποιητής και το ποίημα αποτελεί το ομοίωμα το δικό του, αλλά και του κάθε ανθρώπου. Αυτό το ομοίωμα που είναι το ποίημα, δίνει τόσο βάρος στον ποιητή ώστε να πετάει. Αποτελεί συνεπώς τα φτερά του ποιητή.

Το τελευταίο από τα ποιήματα το οποίο αναφέρεται σε κάποιον ο οποίος προφανώς είναι παράλυτος αποτελεί το υπό εξέταση χωρίο και είναι το ακόλουθο:

Αυτό που πρόσφερε
αυτό που απώλεσες
αυτό που σου αρνήθηκαν
σου ανήκει.
Σήκωσε το κρεβάτι σου
βγάλε τα φτερά σου
περπάτα.
(*Μικρή Είσοδος* 1978 ΙΔ':124)

Το ποίημα γίνεται ακόμα πιο ενδιαφέρον αν διαβαστεί ως η τελευταία ψηφίδα μιας σύνθεσης αν και υπάρχει αρκετό ενδιαφέρον σ' αυτό θεωρούμενο και ως αυτόνομη μονάδα χάρις στις επιλογές που κάνει ο ποιητής ως προς τη *διατύπωση*. Συγκεκριμένα οι τρεις τελευταίοι στίχοι πλησιάζουν κατά πολύ τον λόγο των Ευαγγελίων πράγμα το οποίο ενδιαφέρει ως προς την ανάλυση των χριστιανικών μοτίβων και καθιστούν ξεκάθαρη τη παρουσία ενός παράλυτου ο οποίος εμφανίζεται ρητά στο 33^ο ποίημα. Η σύνδεση με το ευαγγελικό χωρίο αφορά στην περικοπή της θεραπείας του παράλυτου η οποία εκφωνείται στην κυριακάτικη θεία Λειτουργία κάθε «Κυριακή του Παράλυτου» σύμφωνα με το *Κυριακοδρόμιον* (*Κυριακοδρόμιον* ¹¹1991: 32). Η περικοπή παραδίδεται από τους Ευαγγελιστές Μάρκο και Ιωάννη, και στη θεία Λειτουργία εκφωνείται η περικοπή του Ιωάννη:

Τι ἐστὶν ευκοπώτερον, εἰπεῖν τῷ παράλυτικῷ, ἀφέωνται σοὺ αἱ ἀμαρτίαι,
ἢ εἰπεῖν, ἐγείρε καὶ ἄρον τὸν κράβαττόν σου καὶ περιπάτει;

(Μάρκ., β'9)

λέγει αὐτῷ ὁ Ἰησοῦς· ἐγείρε, ἄρον τὸν κράβαττόν σου καὶ περιπάτει. Καὶ
ευθέως ἐγένετο υγιῆς ὁ ἄνθρωπος, καὶ ἦρε τὸν κράβαττον αὐτοῦ καὶ
περιεπάτει. Ἦν δὲ σάββατον ἐν ἐκείνῃ τῇ ἡμέρᾳ.

(Ἰωάν., ε'8-9)

Το γεγονός ὅτι οἱ στίχοι τοῦ ποιήματος σχεδὸν ἐπαναλαμβάνουν τὴ διατύπωση τοῦ
ευαγγελικοῦ κειμένου ἀν καὶ ἡ *διατύπωση* ἐμπλουτίζεται μετὰ τὴν παρέμβαση τοῦ στίχου
«βγάλε τὰ φτερά σου» φανερῶνει μιὰ σχέση ἀνάμεσα στα κείμενα ἔστω στὸ ἐπίπεδο τῆς
διατύπωσης. Ὁ ποιητὴς ἀπευθύνει σὲ β' πρόσωπο τὸν λόγο καὶ πάλι, ὅπως συμβαίνει στὸ
αὐτοναφορικὸ ποίημα, σὲ κάποιον οἰονεὶ ἀκροατὴ ὁ ὁποῖός ἴσως εἶναι παράλυτος μετὰ
ἴδιο τρόπο μετὰ τὸν ὁποῖο ἀπευθύνεται στὸν παράλυτικὸ ὁ Χριστός. Ἡ ἀβεβαιότητα γιὰ τὸ ἀν
ὁ ἀκροατὴς καὶ δέκτης τοῦ λόγου εἶναι παράλυτος ἢ ὄχι προκύπτει ἀπὸ προηγούμενο
ποίημα τῆς συλλογῆς, ἀν θεωρηθεῖ ἡ συλλογὴ ὡς ἐνιαία σύνθεση, μετὰ βάση τοὺς
ἀκόλουθους στίχους:

Λιακάδα στὸ παράθυρο –

παράλυτος ἦταν

καὶ περπάτησε

(μήπως δὲν ἦταν;).

(*Μικρὴ Εἴσοδος* 1978 ἸΔ':121)

Συνεπῶς ὁ χαρακτηρισμὸς τοῦ παράλυτου ἀποδίδεται δύο φορές σὲ κάποιον στὰ ποιήματα
τῆς συλλογῆς καὶ ἀν καὶ δὲν ὑπάρχει σαφὴς νοηματικὴ σύνδεση ἀνάμεσά τους, οἱ δύο
αναφορὲς λειτουργοῦν υποστηρικτικὰ ἢ μιὰ στὴν ἄλλη. Αὐτὸ δὲ σημαίνει ὅτι
ἐπιβεβαιώνεται ἡ ὑπαρξὴ αὐτοῦ τοῦ χαρακτήρα καὶ ἡ καταφατικὴ ἀπάντηση στὸ ἐρώτημα
τῆς παρένθεσης. Ὡστόσο, ἐπιβεβαιώνεται κυρίως ἡ ἀναφορὰ στὸν παράλυτο, ὁ ὁποῖός, ἀν
καὶ ἐμφανίζεται στὸ τελευταῖο ποίημα, ὡς σημαῖνον ἀποσιωπάται. Μετὰ αὐτὸν τρόπο
δημιουργεῖται ἓνας συνδετικὸς ἰστός ἀνάμεσα στὰ ποιήματα μετὰ βάση τὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὰ
χαρακτηριστικὰ τοῦ παράλυτου ποῦ ἐξελίσσονται. Εἶναι σημαντικό τὸ γεγονός ὅτι στὰ
συνδετικὰ αὐτὰ στοιχεῖα μετέχει τὸ χριστιανικὸ μοτίβο.

Πέραν τούτου, στο επίπεδο της σημασίας είναι σημαντικό να τονιστεί η αβεβαιότητα που υπάρχει σε σχέση με την ύπαρξη της παραλυσίας. Σε ότι αφορά στον στίχο ο οποίος εμπλουτίζει την επαναλαμβανόμενη *διατύπωση* του Ευαγγελίου και αφορά στα φτερά τα οποία διατάζεται ο παράλυτος να βγάλει, συνιστά τη δεύτερη φορά κατά την οποία διατυπώνεται στη συλλογή η έννοια του πετάγματος ενός ανθρώπου. Στο αυτοαναφορικό ποίημα για το οποίο έχει γίνει αναφορά ο τελευταίος μονολεκτικός στίχος «πετάει», αναφέρεται στο πέταγμα του δημιουργού που συμβαίνει αφού τον έχει βαρύνει πολύ το «άγαλμά του και το δικό μας». Σε αυτό το ποίημα δημιουργείται μια εικόνα αντιφατική με τους όρους της λογικής γιατί ο δημιουργός πετάει τη στιγμή που γίνεται πιο βαρύν, αντίφαση η οποία αίρεται αν με βάση την ανάλυση, το βάρος αποδοθεί στο ομοίωμα και κατ' επέκταση στο ποίημα, το οποίο φαίνεται ότι παρά το βάρος του αναπτερώνει. Τα φτερά που καλεί ο αφηγητής στο τελευταίο ποίημα τον αποδέκτη να «βγάλει» θα τον βοηθήσουν να περπατήσει. Ενδιαφέρουσα είναι η δίσημη ανάγνωση του ρήματος βιάζω το οποίο μπορεί με βάση το *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας* να σημαίνει: αφαιρώ από το σώμα μου ή εκφύω, εμφανίζεται κάτι από μέσα μου (Μπαμπινιώτης 1998: λήμμα βιάζω). Συνεπώς υπάρχει από τη μια η πιθανότητα ο ακροατής να καλείται να αφαιρέσει από το σώμα του τα φτερά για να μπορέσει να περπατήσει και από την άλλη να καλείται να αποκτήσει φτερά για να μπορέσει να περπατήσει. Στην πρώτη περίπτωση θα αφαιρέσει ένα βάρος, όπως βάρος ονομάζεται το ομοίωμα-ποίημα το οποίο αναφέρεται στο προηγούμενο ποίημα, και με αυτό τον τρόπο θα αρθεί η αναπηρία. Στη δεύτερη περίπτωση θα περπατήσει και θα αρθεί η αναπηρία αν φυτρώσουν πάνω του φτερά κι αυτό πάλι μπορεί να συμβεί αν επωμισθεί ένα βάρος όπως το βάρος του ποιήματος. Σε αυτή τη δεύτερη περίπτωση το «περπάτα» αποκτά μια εντελώς μεταφορική -συμβολική σημασία αφού κυριολεκτικά δεν μπορεί να ευσταθεί καθόλου λόγω της διαφορετικής λειτουργίας που επιτελούν τα φτερά. Φαίνεται ότι και στις δύο περιπτώσεις ερμηνείας του ρήματος το αποτέλεσμα είναι το ίδιο μόνο που στη δεύτερη περίπτωση λειτουργεί περισσότερο μέσα από αντιστοιχίες το χριστιανικό μοτίβο δια του οποίου νοηματοδοτείται ευκρινέστερα το ποίημα. Επιπρόσθετα η εκδοχή της απέκδυσης των φτερών σημαίνει, με βάση την ανάλυση του αυτοαναφορικού ποιήματος που προηγήθηκε, την αποβολή της ίδιας της ποίησης πράγμα το οποίο δε φαίνεται να συνάδει με την ιδέα της εσωτερικής δημιουργίας η οποία αν και με το βάρος που προκαλεί αναπτερώνει.

Η αβεβαιότητα για την ύπαρξη ή μη της παραλυσίας μεταθέτει επίσης τη λειτουργία της γλώσσας από το κυριολεκτικό στο μεταφορικό επίπεδο, δεδομένης της μεταφορικής

έννοιας της έκκλησης «περπάτα» η οποία προφανώς δεν αφορά σε κυριολεκτικούς όρους έτσι όπως προκύπτει ως συνέχεια του στίχου «βγάλε τα φτερά σου». Η λειτουργία της γλώσσας του ποιήματος βρίσκεται σε αντιδιαστολή με τη γλώσσα του Ευαγγελίου η οποία λειτουργεί ως κυριολεξία δεδομένου ότι ο Χριστός διατάζει ένα για χρόνια παράλυτο άνθρωπο να περπατήσει. Ο παράλυτος της συλλογής ο οποίος είναι και δεν είναι σωματικά παράλυτος, είναι πάντως ακρωτηριασμένος ψυχικά, έχει τραυματιστεί γιατί κάποιος του στέρησε αυτά που πρόσφερε, αυτά που έχασε, αυτά που ζήτησε. Κάποιος τον έχει καθηλώσει στη στενότητα ενός χώρου χωρίς παρελθόν και μέλλον. Ίσως αυτοί οι στίχοι να αποτελούν μια αισιόδοξη προοπτική της “Μικρής Εισόδου” όχι βεβαίως του Υιού του Θεού στον κόσμο σύμφωνα με τον συμβολισμό της θείας Λειτουργίας, αλλά ενός ανθρώπου ο οποίος καλείται να αποβάλει τα χαρακτηριστικά της αναπηρίας του, να «βγάλει» φτερά και να κάνει την είσοδό του στον κόσμο, διεκδικώντας ό,τι έζησε και ό,τι δικαιωματικά του ανήκει να ζήσει. Είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι έστω στο επίπεδο της λέξης υπάρχει μια σύνδεση ανάμεσα στον τίτλο της συλλογής και το χριστιανικό μοτίβο και ότι αυτή η σύνδεση αποκτά νόημα μέσα από τη χρήση ενός δεύτερου χριστιανικού μοτίβου, αυτού της περικοπής. Η χρήση του ευαγγελικού χωρίου αφορά επίσης, τα μορφικά χαρακτηριστικά της φράσης, της δομής της πρότασης καθώς και της έγκλισης των ρημάτων αφού ως προς τη σημασία υπάρχει μια μετάθεση από το επίπεδο της κυριολεξίας στο επίπεδο της μεταφοράς και οι ιδιότητες της σωματικής παράλυσης μετατίθενται αναλόγως στο ψυχοπνευματικό κόσμο ενός ανθρώπου ο οποίος παραμένει εξίσου ανώνυμος όπως στο Ευαγγέλιο. Η μετάθεση αυτή συμβαίνει με τρόπο που υπαγορεύει η ίδια η συλλογή, ως ψηφιδωτό που παράγει μια ενιαία σύνθεση, όπως έχει εντοπιστεί με βάση την αυτοαναφορικότητα των δύο ποιημάτων. Δηλαδή, στην ίδια τη συλλογή γίνεται αναφορά για μια δημιουργία που συμβαίνει μέσα στον δημιουργό ο οποίος κατέχει την πρώτη ύλη, το χώμα και το σάλιο, έναν δημιουργό ο οποίος περιγράφεται από τον ίδιο τον δημιουργό της ποίησης, και μπορεί ο ίδιος να εννοηθεί ως ο ποιητής. Συνεπώς στον ίδιο το στίχο συνυπάρχει η κυριολεξία και η μεταφορά και εξαιτίας της αυτοαναφορικότητάς του, αυτή τη συνύπαρξη μπορεί να λειτουργήσει ως πρίσμα μέσα από το οποίο είναι δυνατό να θεωρηθεί ολόκληρη η συλλογή.

Στο σημείο αυτό μπορεί να γίνει λόγος για ακόμη μια αντιστοιχία ανάμεσα στο ευαγγελικό κείμενο και το ποίημα που αφορά στην αξίωση του ομιλούντος προσώπου, στην παραίνεσή του προς τον παράλυτο, να περπατήσει. Στην περίπτωση του Ευαγγελίου η παραίνεση γίνεται από τον Υιό του Θεού ένα πρόσωπο εξαιρετικό το οποίο έχει τη δυνατότητα να επιτελεί θαύματα στην πραγματικότητα, συνεπώς ο λόγος Του λειτουργεί

κυριολεκτικά. Στην αντίστοιχη περίπτωση του ποιήματος, ο ποιητής σαφώς δεν αξιώνει ένα αληθινό θαύμα, δεν μπορεί να ξεπεράσει τις φυσικές δυνατότητες του ανθρώπου και κατ' αυτό τον τρόπο ούτε ο λόγος του μπορεί να λειτουργήσει ως κυριολεκτικά εκφερόμενος λόγος. Ωστόσο η μεταφορική λειτουργία της γλώσσας παρέχει εξίσου το δικαίωμα στον ποιητή να αξιώνει το θαύμα μέσα από τις αντιστοιχίες που δημιουργούνται με το ευαγγελικό κείμενο, με όρους επίσης μεταφορικούς. Αυτό το οποίο συγκεντρώνει ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι αυτή η έκκληση για το «θαύμα» που ο ποιητής αναμένει να επισυμβεί γίνεται με τον τρόπο του Ευαγγελίου, δια μέσου του λόγου του Χριστού. Ο ποιητής οικειοποιείται τα λόγια του Χριστού πράγμα το οποίο σημαίνει ότι εκφράζονται τα δικά του νοήματα μέσα από παραδομένα έτοιμα σχήματα. Επιπρόσθετα, ο μεταφορικός του λόγος προκύπτει από το γεγονός ότι δημιουργεί αντιστοιχίες με τον κυριολεκτικό λόγο του Ευαγγελίου και αυτός ο λόγος που προκύπτει με τη σύγκριση φέρει το βάρος ενός λόγου που εκφέρεται από ένα τέτοιο εξέχον πρόσωπο. Συνεπώς, θα μπορούσε να λειτουργήσει μια ταύτιση ανάμεσα στα πρόσωπα που εκφέρουν τον ίδιο λόγο, ανάμεσα στον Χριστό και τον ποιητή, η οποία θα μπορούσε να διερευνηθεί ευκρινέστερα μέσα από την παρουσία τέτοιων στοιχείων ταύτισης σε ολόκληρη τη *Μικρή Είσοδο*.

Τέτοια στοιχεία μπορούν να εντοπιστούν σε δύο από τα ποιήματα της συλλογής όπου ο ποιητής παρουσιάζει χαρακτηριστικά που προβάλλουν μια σχέση με τον Εσταυρωμένο. Τα δύο αυτά ποιήματα περιβάλλουν τα δύο αυτοαναφορικά ποιήματα για τα οποία έχει ήδη γίνει λόγος, και το δεύτερο από αυτά ακολουθείται από το τελευταίο ποίημα το οποίο αποτελεί το υπό εξέταση χωρίο. Είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι ο ποιητής μεταφέρει τα λόγια κάποιου σε ευθύ λόγο («-είπε-») στο α' πρόσωπο ως γνώστης των λόγων του Άλλου και το ότι στο αυτοαναφορικό ποίημα που ακολουθεί, ο ποιητής ο οποίος έχει τον έλεγχο του ποιητικού λόγου, απευθύνεται σε κάποιον δημιουργό ως αυτός ο δημιουργός να είναι αυτός που «είπε». Δεν θα ήταν άτοπο να υποστηριχθεί ότι ο ποιητής ουσιαστικά αναφέρεται στον ίδιο τον εαυτό του, δεδομένης της αυτοαναφορικότητας των στίχων που ακολουθούν, και της παρουσίας στην κάθε περίπτωση ενός «Άλλου» ο οποίος είναι η αιτία της διατύπωσης των στίχων. Παρουσιάζονται στη συνέχεια τα δύο ποιήματα.

Προστάτης θάνατος – είπε –
εκδίκηση - είπε –
μου κλέψαν τα καρφιά
μου κάρφωσαν στον τοίχο
την πιο γυμνή φωτογραφία μου
πρόφτασα να μεταμφιέσω

τα γόνατά μου μόνο
και το στόμα μου.
(...)
Το καρφί κρυμμένο
πίσω απ' το κάδρο
κρατάει το κάδρο
στο κάδρο δεν υπάρχουν
διόλου καρφιά
μόνο
το γυμνό σώμα
φωτισμένο απ' τη λάμπα
κόκκινο
πάνω στην κόκκινη κουβέρτα
κόκκινο σώμα
στραμμένο προς τον τοίχο-
ίσως αυτό να κοιτάει
τα καρφιά.

(Μικρή Είσοδος 1978 ΙΔ':122-123)

Αυτός που είχε τα καρφιά τα δέχεται ο ίδιος ως εκδίκηση πάνω στην γυμνή του φωτογραφία την οποία κάποιος κάρφωσαν στον τοίχο. Στοιχείο σύνδεσης του ποιητή με τον Εσταυρωμένο αποτελούν τα καρφιά, το γυμνό σώμα της φωτογραφίας του και η πράξη του «καρφώματος» της φωτογραφίας στον τοίχο. Το γεγονός ότι το αντικείμενο της εκδίκησης και φορέας του “πάθους” είναι η φωτογραφία δεν μειώνει την ένταση της πράξης δεδομένου ότι αντίστοιχα στο αυτοαναφορικό ποίημα γίνεται λόγος για το άγαλμα του δημιουργού και όχι για τον ίδιο τον δημιουργό. Επιπρόσθετα το ρήμα «καρφώνω» διατηρεί μια τέτοια ένταση η οποία δεδομένης της αναφοράς στον θάνατο πιο πάνω αλλά της αναφοράς στο γυμνό σώμα είναι πιθανόν να παραπέμπει στη σταυρική θυσία του Χριστού η οποία φαίνεται απίθανο, να παραλληλίζεται με το άψυχο υλικό μιας φωτογραφίας. Στα Ευαγγέλια δεν γίνεται αναφορά ακριβώς στον τρόπο με τον οποίο σταυρώθηκε ο Χριστός ωστόσο η πληροφορία για τη χρήση των καρφιών λαμβάνεται από το ευαγγελικό χωρίο στο οποίο περιγράφεται η απιστία του Θωμά:

Θωμάς δε εις των δώδεκα, (...) είπεν αυτοίς· εάν μη ίδω εν ταις χερσίν αυτού τον τύπον των ήλων, και βάλω τον δάκτυλόν μου εις τον τύπον

των ήλων, και βάλω την χείρα μου εις την πλευράν αυτού, ου μη πιστεύσω.

(Ιωάν., κ'24, 25)

Τελικά ο ποιητής επιτυχώς, προλαβαίνει να μεταμφιέσει τα γόνατά του¹¹ και το στόμα του, τα οποία φαίνεται ότι παραμένουν άθικτα, μακριά από αυτή τη μανία της εκδίκησης.

Τα ίδια στοιχεία, τα καρφιά και το γυμνό σώμα, εμφανίζονται και στο δεύτερο ποίημα το οποίο ακολουθεί τα δύο αυτοαναφορικά επαναλαμβάνοντας την εικόνα της φωτογραφίας ενός γυμνού σώματος καρφωμένου στο τοίχο. Η εικόνα αυτή εμπλουτίζεται σε αυτό το ποίημα με ένα καινούριο στοιχείο, την κόκκινη κουβέρτα, η οποία στα συμφραζόμενα του θείου Πάθους όπως αυτά έχουν εντοπιστεί στα ποιήματα και με βάση το κόκκινο χρώμα του υφάσματος περισσότερο παραπέμπει στη σύνδεση του γυμνού σώματος «στραμμένου προς τον τοίχο» με τον Χριστό τον οποίο ενέδυσαν οι στρατιώτες με πορφύρα περιγελώντας Τον. Το γεγονός αυτό περιγράφεται στα Ευαγγέλια και αποτελεί έναν εικονογραφικό τύπο ο οποίος ποικίλει ως προς την ονομασία του.

και οι στρατιώται πλέξαντες στέφανον εξ ακανθών επέθηκαν αυτού τη κεφαλή, και ιμάτιον ποφυρούν περιέβαλον αυτόν και έλεγον· χαίρε ο βασιλεύς των Ιουδαίων· και εδίδουν αυτό ραπίσματα.

(Ιωάν., ιθ'2-3)

Μια από τις ονομασίες αυτού του εικονογραφικού τύπου είναι ο 'Ελκόμενος Χριστός', εικόνα του οποίου βρίσκεται στον ομώνυμο Ναό στο Κάστρο της Μονεμβασιάς, γενέθλιο τόπο του ποιητή.

¹¹Προς κατανόηση της αναφοράς στα γόνατα μπορεί να είναι διαφωτιστικός ο στίχος του Γ. Ρίτσου: « Πάνω στα γόνατα της ψυχής μου γράφω»: «Στον Πάμπλο Νερούντα», *Συντροφικά Τραγούδια* 1981:84



Εικόνα 19: Εικόνα ‘Ελκόμενου Χριστού’. Αφιέρωμα του Ανδρέα Λικίνιου (1700) (φωτογρ. 676 Υπουργείο Πολιτισμού, Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων)

Η σύνδεση του εικονογραφικού τύπου του ‘Ελκόμενου Χριστού’ γίνεται με βάση τα πιο πάνω αναφερθέντα δεδομένα του ποιήματος και την βιοματικότητα στη σχέση του Ρίτσου με την συγκεκριμένη εικόνα. Είναι ενδιαφέρον μέσα από την βιοματική σχέση, ότι στο ποίημα επιχειρείται η σωματοποίηση της φωτογραφίας αφού το ίδιο το γυμνό σώμα εμφανίζεται κόκκινο εξαιτίας του φωτισμού, και το γεγονός αυτό επιτείνει την παρουσία του κόκκινου στη σκηνή αλλά και το «πάθος» το οποίο εκπέμπει αυτό το χρώμα με βάση τα συγκεκριμένα συμφραζόμενα.

Η ενότητα η οποία παρουσιάζουν τα δύο ποιήματα είναι φανερή εξαιτίας της επανάληψης και εξέλιξης των συγκεκριμένων στοιχείων της εικονοποιίας στο δεύτερο ποίημα αν και παρεμβάλλονται τα δύο αυτοαναφορικά. Διαφορικό στοιχείο είναι η χρήση του γ’ ενικού προσώπου αντί του α’ προσώπου το οποίο απαντάται στο πρώτο ποίημα, πράγμα το οποίο δεν αναιρεί την ταύτιση του γ’ προσώπου με τον δημιουργό δεδομένου ότι η αλλαγή προκύπτει ήδη από το αμέσως προηγούμενο αυτοαναφορικό ποίημα στο

οποίο περιγράφεται η εσωτερική διεργασία της δημιουργίας. Με αυτούς τους όρους δεν αναιρείται ούτε η ταύτιση του ποιητή με τον Χριστό αφού φαίνεται ότι το κάδρο αφορά στη φωτογραφία του δημιουργού και ότι λειτουργούν στοιχεία του μοτίβου της σταύρωσης τα οποία διαπιστώνονται ευκρινέστερα με την εικόνα του 'Ελκόμενου Χριστού'. Επιπρόσθετα η αναφορά στο «γυμνό σώμα» και όχι στην «γυμνή φωτογραφία» της α' στροφής αποτελεί μια πιο σωματική παρουσία η οποία προκύπτει μετά από τα δύο αυτοαναφορικά ποιήματα. Φαίνεται ότι η φωτογραφία ζωντανεύει είτε μεταφορικά είτε κυριολεκτικά και ότι εισάγεται και ένα βιωματικό δεδομένο που αφορά στην παρουσία του 'Ελκόμενου Χριστού' στις μνήμες του ποιητή.

Δεδομένων των στοιχείων που δημιουργούν αντιστοιχίες ανάμεσα στο ποίημα και το μοτίβο του Εσταυρωμένου Χριστού και του 'Χριστού Ελκόμενου' καθώς και του τρόπου που ο ποιητής επιλέγει να προτρέψει κάποιον ο οποίος φαίνεται να είναι ψυχικά ακρωτηριασμένος να βγάλει φτερά και να περπατήσει φαίνεται να υπάρχει μια έστω έμμεση διάθεση ταύτισης ή τουλάχιστον οικειοποίησης της μορφής του Χριστού και του πάθους Του, του τρόπου που διατυπώνει λόγο καθώς, κατά ένα μέρος, και των κινήτρων που Τον ωθούν να διατυπώσει λόγο. Συνεπώς υπάρχει μια σχέση ανάμεσα στον ποιητή και τον Χριστό, σχέση εκπεφρασμένη εμμέσως στο παρόν ποίημα, η οποία ισχύει και σε άλλα ποιήματα σύμφωνα με μελετητές όπως ο Πρεβελάκης και ο Ιωαννίδης.¹² Σαφώς υπάρχει μια σχέση δυναμική με τον ευαγγελικό λόγο ο οποίος ως παλαιό κρασί τίθεται σε νέους ασκούς. Οι παραβολές και τα θαύματα του Χριστού, όπως εκφράζονται στα ευαγγελικά κείμενα, επιτελούν διαφορετικές λειτουργίες στο ποιητικό σύμπαν του Ρίτσου, άλλοτε επειδή εκφράζονται με πρόθεση να προβληθεί ένα συγκεκριμένο στοιχείο κι άλλοτε επειδή ο λόγος αν και γνωστός αλλάζει κατεύθυνση και τρόπο στη διατύπωση καταφέροντας να γίνεται ανοίκειος και γοητευτικός.

3.2. Μοτίβα από τη σκηνή της Γέννησης του Χριστού

Στο ποίημα «Άρης Βελουχιώτης» μέσα σε μια ατμόσφαιρα ηρωισμού και αυτοθυσίας παρεμβάλλεται μια σκηνή το ίδιο ηρωική και μαχητική η οποία παραπέμπει στη σκηνή της Γέννησης του Χριστού με βάση την παρουσία κάποιων τυπικών μοτίβων.

¹² Ο Πρεβελάκης αναφερόμενος στην πρώτη ποιητική συλλογή του Ρίτσου (*Τρακτέρ*, 1930-34) υποστηρίζει ότι ο ποιητής παρομοιάζει τον εαυτό του με τον Χριστό (Πρεβελάκης³ 1992: 17). Κατά παρόμοιο τρόπο εκφράζεται και ο Ιωαννίδης αναφέροντας σχέση ταύτισης του ποιητή με τον Χριστό στο «Τραγούδι της αδελφής μου» (Ιωαννίδης 2009:26-27).

Το ποίημα ανήκει στη συλλογή *Το Υστερόγραφο της Δόξας* και είναι γραμμένο το 1945 έτος κατά το οποίο ο Άρης Βελουχιώτης καταφεύγει στα βουνά και αυτοκτονεί για να αποφύγει τη σύλληψη, αφού αρνούμενος τη συμφωνία της Βάρκιζας αποκηρύχθηκε από το ΚΚΕ και το ΕΑΜ (Τσουκαλάς 1981: 81). Με βάση τον τίτλο της συλλογής, η οποία είναι ολόκληρη αφιερωμένη στον Άρη Βελουχιώτη, καθώς και τους στίχους στο τελευταίο μέρος του ποιήματος με την αναφορά στο μπρούτζινο κλινάρι:

Αντρείωθη η αντρεία στου άντρα το μπρούτζινο κλινάρι
το μπρούτζινο σπαθί του της τρυπάει τα σπλάχνα.
(«Άρης Βελουχιώτης» 1945 Ε': 155)

φαίνεται ότι το ποίημα είναι γραμμένο μετά το θάνατο του Άρη ως ύστατος φόρος τιμής στον αγωνιστή που πάλεψε μέχρι την τελευταία του στιγμή για τα ιδανικά του έστω κι αν πέθανε αποκηρυγμένος τελικά από το κόμμα στο οποίο ιδεολογικά ανήκε.

Το ποίημα είναι χωρισμένο σε δέκα ενότητες και το ενδιαφέρον για την παρούσα φάση της έρευνας συγκεντρώνει το πέμπτο μέρος το οποίο αποτελεί την κεντρική ενότητα σε ότι αφορά την έκταση του ποιήματος και στο οποίο μια εικόνα ηρωική, γεμάτη ήχους και μυρωδιές μάχης, στήνεται με στοιχεία τα οποία παραπέμπουν στο σκηνικό της Γέννησης του Χριστού έτσι όπως αυτό περιγράφεται από τους Ευαγγελιστές. Το χωρίο στο οποίο περιγράφεται αυτή η σκηνή και αποτελεί το υπό εξέταση χωρίο είναι το ακόλουθο :

ΜΑΥΡΙΛΙΟ Δομοκός Βελούχι και Παλιόκαστρο
πρώτο ταμπούρι πρώτο σάλπισμα πρώτη σημαία
κι αντιλαλούσαν τα ρουμάνια, οι λαγκαδιές: «Μαύρη 'ναι η νύχτα στα
βουνά»
την ώρα που Άγγελοι μπαρουτοκαπνισμένοι ροβολάγανε με φωτοσκάλες
απ' τα καταρράχια
κι η αστροφεγγιά τίναζε την ογρή την κίτρινη ποδιά της
και το κουδούνισμα του τράγου όλο μαλάκωνε μες στη νυχτιά σαν το
στραρένιο παξιμάδι στη βρυσούλα
και μέσα στα τσαρδιά οι τσοπάνοι κοιμισμένοι βλέπαν πίσω απ' τα μα-
τόκλαδά τους
χρυσά τα δέντρα, ολόχρυσα και τα βουνά, χρυσά και τ' άλογα πάνου απ'
τον ίσκιο τους,
ολόγιομους τους κάμπους φως και συλλογή σαν τα τοπία της Γέννησης
το πλίθινο μαντρί πελεκημένο μάλαμα τετράγωνα-τετράγωνα

τα κυπαρίσσια πέρα σκοτεινοί βιγλάτορες χαμένοι μες τη λάμψη
και να στις εκκλησιάς το χρυσό τρούλλο το ρωμείο πάλε φλάμπουρο
και να τα περιστέρια της Γραφής μ' ένα χρυσό ρουλό στο στόμα
χρυσή γραφή και λέει: «αντάρτες βγήκαν στα βουνά βγήκαν οι αρματο-
λοί κι οι κλέφτες».

(«Άρης Βελουχιώτης» 1945 Ε': 148-149)

Το λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται για να περιγράψει αυτή τη σκηνή καθώς και οι στίχοι που βρίσκονται σε εισαγωγικά παραπέμπουν έντονα στο δημοτικό τραγούδι και πιο συγκεκριμένα στα κλέφτικα δημοτικά τραγούδια τα οποία αναφέρονται στην ένδοξη ηρωική επανάσταση του 1821. Η αναφορά στους αρματολούς και τους κλέφτες παραπέμπει στην τακτική με την οποία κερδήθηκαν οι μάχες στον ανταρτοπόλεμο, μια τακτική η οποία ακολουθήθηκε από τους Έλληνες και στη διάρκεια αυτού του πολέμου, και συνεχίστηκε από μονάδες του ΕΛΑΣ οι οποίες δε συμμορφώθηκαν με την απόφαση της Βάρκιζας (Τσουκαλάς 1981: 80-81).

Πρώτες λέξεις του αποσπάσματος είναι ονόματα χωριών τα οποία αποτέλεσαν «πρώτο ταμπούρι», τόπο μαχών και στη συνέχεια ακολουθούν ακουστικές και οπτικές εικόνες οι οποίες αναπαριστούν την ιαχή και τη σκηνή της μάχης. Ακούγεται το πρώτο σάλπισμα την ώρα που Άγγελοι κατεβαίνουν μπαρουτοκαπνισμένοι με φωτόσκαλες από τις ψηλότερες κορυφές των βουνών, τα καταρράχια. Η μαύρη νύχτα αρχίζει να μεταμορφώνεται σε πυροτέχνημα με τόσους Αγγέλους και φωτόσκαλες και αυτό οδηγεί στο να μαλακώνει το κουδούνισμα του τράγου και οι τσοπάνοι μέσα στα τσαρδιά τους να βλέπουν όνειρα με χρυσά βουνά και δέντρα, με χρυσά άλογα και κάμπους γεμάτους φως και συλλογή, τέτοιους που σύμφωνα με το ποίημα θυμίζουν τα τοπία της Γέννησης.

Στο Ευαγγέλιο του Λουκά τώντι παρουσιάζεται πολύ παρόμοια το σκηνικό της πρώτης αναγγελίας του ευέλπιδος μηνύματος της Γέννησης του Χριστού στους βοσκούς οι οποίοι υπήρξαν οι πρώτοι μάρτυρες του θαυμαστού γεγονότος. Στο Ευαγγέλιο η στρατιά των αγγέλων εμφανίζεται στον ουρανό «εξαίφνης» μετά την αναγγελία του μηνύματος:

και είπεν αυτοίς ο άγγελος· μη φοβείσθε· ιδού γαρ ευαγγελίζομαι υμιν
χαραν μεγάλην, ήτις έσται παντί τω λαώ (...) και εξαίφνης εγένετο συν
τω αγγέλω πλήθος στρατιάς ουρανίου αινούντων τον Θεόν και
λεγόντων· δόξα εν υψίστοις Θεώ και επί γης ειρήνη, εν ανθρώποις
ευδοκία.

(Λουκ., β'10, 13-14)

Στο υπό ανάλυση ποιητικό απόσπασμα οι Άγγελοι κατεβαίνουν από τις πλαγιές ταυτόχρονα με το σάλπισμα και τον αντίλαλο των λαγκαδιών εξαιτίας του ότι πρόκειται για σκηνή και ιαχή μάχης και όχι μετά την αναγγελία του μηνύματος όπως συμβαίνει στο Ευαγγέλιο. Ενδιαφέρον ωστόσο συγκεντρώνουν οι ομοιότητες που εμφανίζουν τα δύο κείμενα και αφορούν στην κατεύθυνση της πορείας της «στρατιάς» η οποία είναι και στις δύο περιπτώσεις καθοδική, και στον χρόνο της κίνησης και παρουσίας των Αγγέλων οι οποίες συμβαίνουν κατά τη διάρκεια ή με αφορμή το πρώτο σάλπισμα, την πρώτη αγγελία του μηνύματος.

Στον εικονογραφικό τύπο της αναπαράστασης της 'Γέννησης του Χριστού' και συγκεκριμένα στην εικόνα του τέμπλου του Ναού του Ελκόμενου στην Μονεμβασιά, η οποία παρατίθεται στην παρούσα διατριβή στο κεφάλαιο «Μοτίβα που αφορούν στην Παναγία», οι άγγελοι παρουσιάζονται συνωθούμενοι στο «καταρράχι» της σπηλιάς της Γέννησης, στοιχείο το οποίο συνδέει την εικονοποιία της βυζαντινής αγιογραφίας και του ποιήματος. Οι άγγελοι κινούνται επίσης καθοδικά και ο πλησιέστερος άγγελος προς τους βοσκούς, τους αναγγέλλει το χαρμόσυνο μήνυμα, σύμφωνα με τη γραπτή παράδοση του Ευαγγελίου. Η παρουσία των αγγέλων στο εικόνισμα καταλαμβάνει ένα αρκετά μεγάλο ποσοστό χώρου, πράγμα το οποίο δείχνει τη μεγάλη συμμετοχή των ουράνιων μορφών στο γεγονός της έλευσης του Υιού του Θεού στη γη. Οι άγγελοι αποτελούν ομάδες ασώματων μορφών και στην *Καινή Διαθήκη* γράφονται με μικρό το πρώτο γράμμα. Αντιθέτως στο απόσπασμα του ποιήματος οι «Άγγελοι» είναι γραμμένοι με κεφαλαίο «Α» και επιπρόσθετα είναι άγγελοι «μπαρουτοκαπνισμένοι» παρόλο που ροβολάγανε με φωτόσκαλες από τα βουνά. Κάτι το οποίο επίσης τους διακρίνει από τους αγγέλους του Ευαγγελίου είναι το γεγονός ότι αυτοί δεν μεταφέρουν το χαρμόσυνο μήνυμα γιατί αυτό το έργο αναλαμβάνουν να το φέρουν εις πέρας τα ρουμάνια, τα οποία μεταφέρουν την ιαχή της μάχης, και στη συνέχεια τα περιστέρια της Γραφής με μια πιο δηλωτική ενέργεια κρατώντας ένα ρολό στο στόμα το οποίο ευαγγελίζεται την έξοδο των ανταρτών στα βουνά. Η αναφορά στη «Γραφή» είναι πιθανόν να σχετίζεται με την *Αγία Γραφή* δεδομένου του κεφαλαίου γράμματος και της παρουσίας των περιστεριών τα οποία ανάγουν την καταγωγή τους σε αυτή. Κυρίως αυτή η αναγωγή μπορεί να λειτουργήσει σε σχέση με την περιστέρα που έφερε στον Νώε το ευχάριστο μήνυμα ότι υποχώρησε το νερό από τη γη κρατώντας το φύλλο της ελιάς στο στόμα.

και ανέστρεψε προς αυτόν η περιστέρα το προς εσπέραν, και είχε φύλλον ελαίας κάρφος εν τω στόματι αυτής, και έγνω Νάε ότι κεκόπακε το ύδωρ από της γης.

(Γέν., η'11)

Αυτοί οι Άγγελοι, του Άρη Βελουχιώτη, δεν επιστρέφουν στον ουρανό όπως συμβαίνει με τους αγγέλους του Ευαγγελίου.

και εγένετο ως απήλθον απ'αυτών εις τον ουρανό οι άγγελοι (...).

(Λουκ., ιβ'15)

Συνεπώς δεν πρόκειται για μορφές οι οποίες εντάσσονται στο ποιητικό κείμενο ως έχουν στο συγκεκριμένο κειμενικό τους περιβάλλον και με τη συγκεκριμένη τους υπόσταση. Το ποιητικό κείμενο ακολουθεί τις εξωτερικές γραμμές της παρουσίας τους στο ευαγγελικό κείμενο, τα χαρακτηριστικά της κίνησής τους η οποία είναι ορμητική και αποφασιστική σύμφωνα με το ρήμα «ροβολάγανε», τον τρόπο με τον οποίο εμφανίζονται μέσα στο φως, στο πρώτο σάλπισμα του μηνύματος με μια αύρα μαγική και ονειρική παράλληλα. Αντιθέτως διασαλεύεται η αγγελική μορφή έτσι όπως την παραδίδει το Ευαγγέλιο ως προς το περιβάλλον στο οποίο εμφανίζονται οι Άγγελοι, το οποίο αν και ποιμενικό παραπέμπει σε συμφραζόμενα πολέμου και όχι ειρήνης καθώς και ως προς την ίδια την οσμή που αποπνέουν σύμφωνα με το χαρακτηρισμό «μπαρουτοκαπνισμένοι». Επιπρόσθετα, διαφορά ανάμεσα στους αγγέλους των δύο κειμένων προκύπτει εξαιτίας των διαφορετικών αιτιών που οδηγούν κάθε φορά στην εμφάνισή τους. Στο μεν Ευαγγέλιο αφορούν στην αναγγελία του γεγονότος της Γέννησης και τη δοξολογία του Θεού ενώ στο ποίημα αφορούν στη διεξαγωγή μιας μάχης κατά την οποία αυτοί οι άγγελοι κατονομάζονται από τα περιστέρια της «Γραφής» ως κλέφτες και αρματολοί. Αυτός ο χαρακτηρισμός, αν και με βάση τα ιστορικά συμφραζόμενα του ποιήματος θεωρείται άκαιρος, εντούτοις όπως έχει αναφερθεί προηγουμένως δημιουργεί συσχετισμούς χάρις στην ίδια τακτική πολέμου που ακολουθήθηκε στις δύο ιστορικές εθνικές περιόδους.

Η σύνδεση ωστόσο των «Αγγέλων» με τους αντάρτες γίνεται περισσότερο ορατή μέσα από τη μεταφορική εικόνα που ακολουθεί την αναφορά στα περιστέρια της «Γραφής» που φέρουν το μήνυμα.

και να στο μονοπάτι του βουνού που σέρνεται χρυσό ποτάμι.

(«Άρης Βελουχιώτης» 1945 Ε':149)

Η εικόνα αυτή αποκτά νόημα σε σχέση με την εικόνα που προηγείται στο απόσπασμα με τις στρατιές των Αγγέλων που κατεβαίνουν τα βουνά με χρυσόσκαλες. Ενώ το θέμα για το οποίο γίνεται λόγος είναι το ίδιο, *κατεύθυνση* δηλαδή των δύο μεταφορικών εικόνων είναι οι αντάρτες οι οποίοι δεν κατωνομάζονται, η δεύτερη μεταφορική εικόνα λειτουργεί εξαρτημένη από την πρώτη, από τη ρητή αναφορά στους Αγγέλους και τις φωτόσκαλες. Αυτό σημαίνει ότι το «χρυσό ποτάμι» αποτελεί *φορέα*, μεταφορικό όρο των ανταρτών διαμεσολαβημένα, έχοντας ως πρωτοβάθμια *κατεύθυνση* τους «Αγγέλους». Συνεπώς οι «Άγγελοι» στην πρώτη μεταφορική εικόνα λειτουργούν ως *φορέας* ενώ στη δεύτερη ως *κατεύθυνση*, ως θέμα για το οποίο γίνεται λόγος πράγμα το οποίο τους δίνει μια υπόσταση πιο υλικά προσδιορισμένη.¹³ Επιπρόσθετα αυτό που αλλάζει στη δεύτερη μεταφορική εικόνα είναι η ορμή με την οποία κατεβαίνουν οι «Άγγελοι» από το βουνό. Ενώ στην πρώτη περίπτωση χρησιμοποιούν φωτόσκαλες τώρα έχουν γίνει ποτάμι που σέρνεται από το μονοπάτι του βουνού. Ίσως η ορμή να οφείλεται στο γεγονός ότι πρόκειται για πραγματικούς αγγέλους αυτή τη φορά, αφού είναι αυτοί το θέμα της μεταφοράς ή ίσως ακόμη να οφείλεται και στο μήνυμα που δίνουν τα περιστέρια της γραφής τα οποία αποκαλύπτουν το γεγονός, το θέμα για το οποίο γίνεται λόγος στις προηγούμενες μεταφορικές εικόνες. Η παρουσία του χρυσού ποταμού στα βουνά από την άλλη επικυρώνει το μήνυμα που δίνουν τα περιστέρια της «Γραφής» πράγμα το οποίο δίνει ιδιότητες των ανταρτών στο ποτάμι και την *κατεύθυνσή* του η οποία είναι οι «Άγγελοι». Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι ανάμεσα στους αγγέλους και τους αντάρτες υπάρχουν σχέσεις αμφίδρομες από και προς αφού οι ιδιότητες των δύο μορφών αλληλοδιαχέονται η μία στην άλλη καθώς ιδιότητες των ανταρτών μεταφέρονται στους «αγγέλους» και ιδιότητες αυτών δίνονται στους αντάρτες. Πρόκειται για μεταφορές οι οποίες καθιστούν τις δύο οντότητες συγκοινωνούντα δοχεία.

Αυτή η σύνδεση αποτελεί μια διαπίστωση η οποία προκύπτει μέσα από την ανάλυση της παρουσίας των αγγέλων στο εν λόγω χωρίο, παρουσία η οποία επαναλαμβάνεται και στη συνέχεια του ποιήματος, προτείνοντας ξανά την θεματική των αγγέλων στον αναγνώστη εξαιτίας ενός συγκεκριμένου ποιητικού στόχου.

Δόξα εν υψίστοις να κι ο Παπαφλέσσας μ' ανασκουμπωμένα ράσα
(...)

¹³ Για τους όρους *κατεύθυνση* και *φορέας* βλ.: Abrams 2006: λήμμα μεταφορική γλώσσα

να κι ο ιερέας ο Άρης στην Ιερή Πύλη του Σύμπαντου
με το χρυσό βαγγέλιο: Λευτεριά για Θάνατος
κι άγγελιοι εδώ στη γης με τα ντουφέκια τους
κι άγγελιοι στα μπαλκόνια τ' ουρανού με τα κεριά τους
ένα ουρανόσ και γης μες στη γιορτή της λευτεριάς και του θανάτου.
(«Άρης Βελουχιώτης» 1945 Ε':154)

Οι άγγελοι της γης κρατούν τα ντουφέκια τους, ενώ την ίδια ώρα οι άγγελοι του ουρανού κρατούν τα κεριά τους συμμετέχοντας εξίσου σε αυτή τη γιορτή της λευτεριάς και του θανάτου συναιρώντας τους δύο κόσμους, τον εδώ και τον επέκεινα. Η ουσία στην οποία μετέχουν αυτοί οι «άγγελοι» και της γης και του ουρανού καθορίζεται από τη σχέση που προκύπτει από τους «Αγγέλους» και τους «αγγέλους» μια σχέση η οποία προσδιορίζεται ως σχέση συγκοινωνούντων δοχείων. Αυτό που διαχωρίζει και ξεχωρίζει αυτά τα όντα κατατάσσοντάς τα άλλα στον ουρανό και άλλα στη γη, δεν είναι η διαφορετικότητα της ουσίας τους, αλλά το γεγονός ότι αυτή η γιορτή στην οποία συμμετέχουν είναι γιορτή είτε λευτεριάς, πράγμα που προϋποθέτει το ντουφέκι, είτε γιορτή θανάτου, ενός θανάτου δυναμικού και ενεργού έστω και από τα μπαλκόνια του ουρανού. Αυτό το οποίο συγκεντρώνει αρκετό ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι οι μορφές των αγγέλων με το συγκεκριμένο νόημα που αποκτούν στο ποιητικό κείμενο, καταφέρνουν να ενώσουν τα επουράνια με τα επίγεια ακριβώς γιατί διαθέτουν τέτοια δυναμική και τέτοια υλική πνευματικότητα, ώστε καταφέρνουν να δημιουργήσουν αυτή την αίσθηση του συνεορτασμού των πάνω με τους κάτω, όπως συμβαίνει με την παρουσία των αγγέλων του Ευαγγελίου κατά το θαυμαστό γεγονός της Γέννησης. Βεβαίως στην περίπτωση του Ευαγγελίου είναι βέβαιο ότι οι άγγελοι είναι ουράνια πλάσματα και εκεί ανάγουν την καταγωγή τους, ενώ αντιθέτως οι άγγελοι του Άρη Βελουχιώτη στο ποίημα μετέχουν σίγουρα της ανθρώπινης ουσίας η οποία ούτε εξαυλώνεται ούτε αποπνευματικοποιείται.

Το γεγονός ότι το υπό ανάλυση χωρίο το οποίο καταλήγει σε τέτοια κοσμική ενότητα, αρχίζει με τον ύμνο τον οποίο έψελναν οι άγγελοι σύμφωνα με το Ευαγγέλιο άμα τη εμφανίσει τους εκείνο το μαγικό βράδυ, δοξολογώντας τον Θεό, αποτελεί μία ακόμα επιβεβαίωση της καθοριστικής και δυναμικής λειτουργίας του χριστιανικού μοτίβου στην ποίηση του Ρίτσου. Η κατάληξη σ' αυτή την ενότητα αποτελεί ένα θαυμαστό γεγονός για το οποίο ο ποιητής δοξολογεί με τον τρόπο του Ευαγγελίου, δίνοντάς του εξαρχής μια αλλόκοτη ιερότητα και τη λαμπρότητα που του αρμόζει.

Πέραν της διερεύνησης της παρουσίας των αγγέλων στο απόσπασμα το οποίο αναλύεται υπό το πρίσμα μοτίβων της Γέννησης, ενδιαφέρον συγκεντρώνει και η

συμμετοχή των βοσκών στη σκηνή, πράγμα το οποίο δημιουργεί επίσης σημείο σύγκλισης του ποιητικού χωρίου με το ευαγγελικό. Κατά την κάθοδο των «Αγγέλων» από τα καταρράχια, οι τσοπάνοι μέσα στα τσαρδιά τους, βλέπουν σε όνειρο αυτό που συμβαίνει στην πραγματικότητα κατά τη διάρκεια της νύχτας, με τη διαφορά ότι αυτοί το ονειρεύονται σε σχέση με τα τοπία της Γέννησης σύμφωνα με τη περιγραφή του ποιήματος. Αυτό που κυρίως ονειρεύονται και δημιουργεί τις αντιστοιχίες με βάση το ποίημα είναι το φως, το χρυσό χρώμα και τη λάμψη που καλύπτει τον περιβάλλοντα χώρο, πράγμα το οποίο μαρτυρείται και στο Ευαγγέλιο όπως θα διαπιστωθεί στη συνέχεια. Ενδιαφέρουσα είναι η συνέχεια που δίνει το ποίημα στον ύπνο των τσοπάνων στην αμέσως επόμενη ενότητα, στην οποία παρουσιάζονται και όταν ξυπνούν από τον ύπνο τους.

ΚΙ ΑΝΑΣΑΛΕΨΑΝ τα παιδιά μέσα στον ύπνο τους, γείραν απ' τ' άλλο
τους πλευρό οι τσοπάνοι
σα να τους ανασήκωνε το φως δυο πιθαμές πάνου απ' το χώμα
κι ως ξύπνααν βρίσκαν την αγκλίτσα τους νάχει πετάξει κόκκινα μπουμ-
πούκια (...).
(«Άρης Βελουχιώτης» 1945 Ε' : 149)

Μέσα από μια παρομοίωση οι τσοπάνοι πάλι εντάσσονται σε ένα θαυμαστό και μυστηριακό περιβάλλον γεμάτο φως.

Το νυχτερινό ποιμενικό τοπίο το οποίο εικονοποιείται στο ποίημα καθώς και η διάχυση του φωτός κατά την αναγγελία του μηνύματος αποτελούν στοιχεία τα οποία παραδίδει και ο Ευαγγελιστής ως εικόνες που περιγράφουν τη σκηνή της Γέννησης του Χριστού.

Και ποιμένες ήσαν εν χώρα τη αυτή αγραλούντες και φυλάσσοντες
φυλακάς της νυχτός επί την ποιμνην αυτών. Και ιδού άγγελος Κυρίου
επέστη αυτοίς και δόξα Κυρίου περιέλαμψεν αυτούς, και εφοβήθησαν
φόβον μέγαν.
(Λουκ., β' 8-9)

Το θαύμα της ενανθρώπισης του Θεού μεταμορφώνει το γήινο χώρο, σε ένα χώρο εκστατικό ο οποίος προκαλεί εξίσου τον θαυμασμό και τον φόβο. Οι βοσκοί περικυκλώθηκαν από λάμψη υπερφυσική και θεία καθώς άγρυπνοι φύλασσαν τα κοπάδια τους πράγμα το οποίο τους φόβισε. Αντίστοιχα στο ποίημα οι τσοπάνηδες μέσα στα

τσαρδιά τους ονειρεύονται στον ύπνο τους ένα περιβάλλον αλλόκοτα μεταμορφωμένο, το οποίο είναι πράγματι τέτοιο χάρις στην παρουσία των Αγγέλων και φαίνεται ότι αυτοί γίνονται η αιτία για τα «χρυσά δέντρα», τα «χρυσά βουνά», και τα «χρυσά άλογα» που βλέπουν πίσω από τα βλέφαρά τους οι τσοπάνοι. Το γεγονός αυτό φαίνεται να επιβεβαιώνεται από το θαύμα που βλέπουν αφού ξυπνήσουν στην αμέσως επόμενη ενότητα, ως ο κόσμος του ονείρου να προβάλλεται με κάποιο τρόπο στην ιστορική πραγματικότητα και αντίστροφα ως η πραγματικότητα να έχει τέτοια δυναμική που να μπορεί να ασκήσει την επιρροή της και στον κόσμο του ονείρου. Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι αυτοί οι Άγγελοι-αντάρτες δεν αγωνίζονται μόνο για την καθημερινότητα των ανθρώπων, για αυτό που ζουν αναγκαία, αλλά επίσης και για αυτό που ζουν ελεύθερα στα όνειρά τους κατορθώνοντας έτσι να αναμορφώσουν προς το καλύτερο την πραγματικότητα του περιβάλλοντος ιστορικού χώρου αλλά και της εσωτερικής ζωής των ανθρώπων. Στο ευαγγελικό χωρίο οι βοσκοί αντικρίζουν το θαύμα ξύπνιοι καθώς είναι ως ένα γεγονός το οποίο συμβαίνει στην πραγματικότητα. Επιπρόσθετα αιτία του θαύματος αυτού είναι ο ίδιος ο Θεός ο οποίος ενανθρωπίζεται και ο ρόλος των αγγέλων παραμένει διεκπεραιωτικός ως προς την αναγγελία του χαρμόσυνου γεγονότος. Ειδωμένο το θαύμα που αντίκρισαν οι βοσκοί μέσα από αυτό το πρίσμα, προκύπτει ένα ακόμα διαφοροποιό στοιχείο ανάμεσα στους Άγγελους-αντάρτες και τους αγγέλους της Γραφής αφού οι πρώτοι είναι οι ίδιοι γενεσιουργός αιτία του θαύματος που εκτυλίσσεται ενώ οι δεύτεροι και βεβαίως προγενέστεροι ευαγγελίζονται τη χαρά και το θαύμα, προσθέτοντας θαύμα με την παρουσία τους αφού μεταφέρουν κατά έναν τρόπο στον κόσμο των ανθρώπων, ένα σκηνικό που ανήκει στο επέκεινα.

Η αναφορά στα «τοπία της Γέννησης» γίνεται στο πλαίσιο της μεταφορικής λειτουργίας της γλώσσας, πράγμα το οποίο σημαίνει ότι τα «τοπία της Γέννησης» αποτελούν τον δεύτερο όρο ο οποίος αποτελεί ένα συγκριτικό μέγεθος για τους «ολόγιμους κάμπους φως και συλλογή». Η ατμόσφαιρα και το περιβάλλον που δημιουργείται από την παρουσία των Αγγέλων-ανταρτών στο ποίημα συγκρίνεται με τη σκηνή της Γέννησης με βάση δύο χαρακτηριστικά που εμφανίζει το τοπίο τα οποία είναι το άπλετο φως και η συλλογή. Ο ποιητής θέτει ο ίδιος τα πλαίσια και αυτής της σύγκρισης καθορίζοντας τα συγκεκριμένα στοιχεία που την ενεργοποιούν ένα από τα οποία, το φως, έχει ήδη αναγνωριστεί ως τέτοιο και έχει εντοπιστεί ο ιδιαίτερος χαρακτήρας της σύγκρισης, μέσα από την αντιπαραβολή της ποιητικής εικόνας με το ευαγγελικό χωρίο.

Το γεγονός ωστόσο ότι το ποίημα αναφέρεται σε «τοπία» της Γέννησης ίσως αυτό να αποτελεί μια ένδειξη για σύγκριση στοιχείων τα οποία προκύπτουν από την εικονογραφική παράδοση της σκηής της 'Γέννησης'. Σε ότι αφορά το στοιχείο του φωτός δεν θα μπορούσε να ειπωθεί ότι ο εικονογραφικός τύπος αναπαριστά τόσο την παρουσία του φωτός όσο το Κατά Λουκά Ευαγγέλιο, πέραν μιας κάθετης ακτίνας φωτός η οποία πέφτει από τον ουρανό ακριβώς πάνω από το θείο βρέφος, απεικονίζοντας πιθανόν το αστέρι που οδήγησε τους μάγους στο σπήλαιο. Το δεύτερο χαρακτηριστικό το οποίο προσδίδει στην εικόνα του ο ποιητής και αποτελεί στοιχείο σύγκρισης με τα «τοπία της Γέννησης» είναι η «συλλογή» πιθανότατα με την έννοια της περίσκεψης. Αν «συλλογή» ερμηνευτεί ως περίσκεψη, η σύγκριση θα μπορούσε να προκύπτει κάπως αφαιρετικά δια της μαρτυρίας του βιβλικού χωρίου, μέσα από τη σκηή του φόβου που προξενείται στους βοσκούς από το υπερφυσικό θέαμα, να προκύπτει δηλαδή από την έκφραση του συναισθήματος των βοσκών. Θα μπορούσε ωστόσο να αποτελεί στοιχείο το οποίο προκύπτει από τον εικονογραφικό τύπο της 'Γέννησης', δεδομένου ότι σε αυτή την εικονογραφική παράσταση διάφορα σύνολα ανθρώπων που εικονίζονται εκφράζουν στο πρόσωπό τους περίσκεψη με ποικίλους τρόπους. Στο σημείο αυτό θα ήταν χρήσιμη η παράθεση εικόνας της Γέννησης η οποία ανήκει στη συλλογή του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου.



Εικόνα 20: Η 'Γέννηση του Χριστού'. Έργο της πρώιμης κρητικής ζωγραφικής, των αρχών του 15^{ου} αιώνα. Διακρίνεται για το ακριβές σχέδιο, την ισορροπημένη χρωματική κλίμακα και την άψογη τεχνική του. Διαστάσεις : 119 x 92,5 εκ. Α 217/ΣΛ 216 (Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου 2004: 232-233)

Οι τρεις Μάγοι με τη στάση του σώματός τους, και στρέφοντας το κεφάλι προς τρεις διαφορετικές κατευθύνσεις εκφράζουν απορία το πιθανότερο για την πορεία που θα έπρεπε να ακολουθήσουν. Έντονη περίσκεψη φανερώνει και η μορφή του Αγίου στο κάτω μέρος της εικόνας ο οποίος μοιάζει να συνομιλεί με κάποιο ζητιάνο, έχοντας το χέρι ακουμπισμένο στο μάγουλο, ενώ ο βοσκός στον οποίο αναγγέλλεται η είδηση από τον άγγελο τείνει το χέρι του σε μια στάση ίσως απορίας. Συνεπώς αυτή η εικονογραφική παράσταση εκφράζει μια «συλλογή» η οποία θα μπορούσε να είναι η «συλλογή» την οποία αναφέρει ο ποιητής ως χαρακτηριστικό των τοπίων της Γέννησης. Το χαρακτηριστικό αυτό μπορεί να εντοπιστεί ως χαρακτηριστικό της ορθόδοξης χριστιανικής παράδοσης.

Ωστόσο παρά τις ομοιότητες που προκύπτουν μέσα από τη σύγκριση των δύο αυτών χαρακτηριστικών τα οποία αποτελούν κοινούς τόπους για τους κάμπους του ποιήματος και τα τοπία της Γέννησης όπως περιγράφονται στην αγιογραφία και τα Ευαγγέλια, δεν παύει από το να σημασιοδοτούνται εκ νέου στο νέο κειμενικό τους περιβάλλον. Αυτό σημαίνει ότι το «φως» και η «συλλογή» αποκτούν άλλες διαστάσεις οι οποίες σχετίζονται με την ιστορική στιγμή η οποία τα δημιουργεί εκ νέου όπως ακριβώς συμβαίνει και με τις επανασημασιοδοτημένες μορφές των Αγγέλων οι οποίες έλκουν αυτό το σκηνικό που βρήκει φωτός και συλλογής. Συνεπώς το φως και η συλλογή δεν αφορά σε μια κατάσταση που αγγίζει το υπερβατικό αλλά μια κατάσταση που όπως έχει αναφερθεί ξανά, αφορά σε μια υλική πνευματικότητα. Αυτό που είναι ενδιαφέρον σε σχέση με τη λειτουργία των χριστιανικών μοτίβων της Γέννησης είναι η μετοχή του σε επίπεδο δομών, εικονοποιίας, αλλά και σημασίας η οποία πολλές φορές επικουρεί το ποιητικό πρόγραμμα όπως συμβαίνει στην περίπτωση των αγγέλων «στα μπαλκόνια του ουρανού» οι οποίοι αν και ουράνια όντα εντούτοις μετέχουν στον αγώνα.

Αναφορά στη μέρα της γιορτής των Χριστουγέννων γίνεται στο «Ημερολόγιο Εξορίας, II» όπου η αναφορά φαίνεται ως μια απλή ημερολογιακή καταγραφή της 25^{ης} Δεκεμβρίου.

25 Δεκεμβρίου

Το παράθυρο φέρνει τον ουρανό
σε μικρά τετράγωνα.

Όλα βασανισμένα
σαν τις γριές που μαζεύουν ραδίκια.
Κι οι πέτρες.

Τέτοιον καιρό γεννήθηκε ο Χριστός;
(«Ημερολόγιο Εξορίας, II» 1948-1950 Ε':236)

Το «Ημερολόγιο Εξορίας, II» ανήκει στη συλλογή *Ημερολόγια Εξορίας* και είναι γραμμένο σύμφωνα με την αναφορά του ίδιου του ποιητή στο τέλος του ποιήματος, στο Κοντοπούλι της Λήμνου, το 1948-49 στο στρατόπεδο συγκέντρωσης πολιτικών κρατουμένων.

Η Ρούλα Κακλαμανάκη αναφέρει για αυτή τη περίοδο της ζωής του Ρίτσου στη βιογραφία που συντάσσει για αυτόν:

Τον Ιούλιο του 1948 τον συλλαμβάνουν και τον οδηγούν στην εξορία. Αρχικά στο Κοντοπούλι της Λήμνου και στη συνέχεια, το 1949, στη Μακρόνησο. Στον τόπο των φρικτών βασανιστηρίων, όπου δοκιμάστηκε σκληρά, όπου άντεξε και ωρίμασε πολλαπλώς. Εκεί φαίνονται τα πάντα χαμένα. Η ήττα, η συντριβή, ο εξευτελισμός, η βία μέχρι τελικής εξουθένωσης. (...) Στην Λήμνο είχαν κιάλας ολοκληρωθεί τα σημαντικά ποιητικά του κείμενα, που ήταν επίσης σημαντικότερα ντοκουμέντα, τα οποία περιλαμβάνονται στις συλλογές «Το καπνισμένο Τσουκάλι» και στα δύο «Ημερολόγια Εξορίας».

(Κακλαμανάκη 1999: 36-37)

Το τοπίο του στρατοπέδου συγκέντρωσης πολιτικών κρατουμένων απέχει πολύ από τις περιγραφές των «τοπίων της Γέννησης» τόσο του ποιητικού κειμένου όσο και του Ευαγγελίου. Τα *Ημερολόγια Εξορίας* αποτελούν μια αυτοβιογραφική ημερολογιακή καταγραφή των δύσκολων ημερών που πέρασε ο ποιητής στους τόπους εξορίας του, δοσμένη μέσα από την ποιητική γλώσσα. Η 25^η Δεκεμβρίου είναι η μέρα κατά την οποία σύμφωνα με το εορτολόγιο της Εκκλησίας εορτάζεται η ενανθρώπιση του Υιού του Θεού και αποτελεί μία από τις πλέον σημαντικές γιορτές του χριστιανισμού. Ο ποιητής στις τρεις στροφές που αφιερώνει για να καταγράψει τα πεπραγμένα αυτής της μέρας στο ημερολόγιό του, δεν αφήνει να νοηθεί καμία αίσθηση γιορτής. Το παράθυρο, μάλλον στενό, φέρνει τον ουρανό σε μικρά τετράγωνα στον χώρο του ποιητή. Όλα είναι βασανισμένα, ακόμα και οι πέτρες οι οποίες είναι τόσο βασανισμένες όσο και γριές που μαζεύουν ραδίκια. Η περιγραφή της μέρας και της ατμόσφαιρας που αναδίδει είναι πολύ απλή και λιτή και δε ξοδεύεται σε λεπτομέρειες δίνοντας το αίσθημα της ανελευθερίας με τη στενότητα του παραθύρου και της πολύ βασανισμένης ζωής μέσα από την εικόνα της

γριάς που αναγκάζεται να υποστεί τον σωματικό κόπο για να φάει. Ο ποιητής αναφέρει ότι από τις σκληρές και δύσκολες δοκιμασίες δεν εξαιρείται τίποτα αφού μέχρι και οι πέτρες βίωναν τη βασανισμένη και ανελεύθερη ζωή, θέλοντας να εκφράσει το μέγεθος της ανθρώπινης βαναυσότητας το οποίο βίωναν στο στρατόπεδο συγκέντρωσης.

Το ενδιαφέρον το οποίο συγκεντρώνει το χωρίο αυτό εντοπίζεται στο ότι ο ποιητής φαίνεται να περίμενε κάτι διαφορετικό από τη ρουτίνα των βασανιστηρίων των προηγούμενων ημερών. Το ημερολογιακό σημείωμα της 25^{ης} Δεκεμβρίου κλείνει με ένα ρητορικό ερώτημα το οποίο ως τέτοιο δεν αναζητά ουσιαστικά απάντηση αλλά αποτελεί μια έκφραση απορίας και ίσως έμμεσου παράπονου προς τον Χριστό. Ο ποιητής διερωτάται αν ο Χριστός γεννήθηκε τέτοιο καιρό όπως αυτό με τα στενά παράθυρα και τις βασανισμένες πέτρες. Εκφράζει έτσι τη δυσπιστία του απέναντι σ' αυτό το τόσο χαρμόσυνο και γεμάτο από φως γεγονός το οποίο ως τέτοιο περιγράφεται από το Ευαγγέλιο και αποδίδεται από τον ίδιο τον ποιητή στο ποίημα «Άρης Βελουχιώτης», καθώς δε αγγίζει καθόλου το τοπίο του πολιτικού στρατοπέδου, δεν το αλλάζει όπως θα ήταν αναμενόμενο. Φαίνεται ότι ακόμα και η μεγαλύτερη γιορτή δεν μπορεί να κάμψει τη σκληρότητα των ανθρώπων που είναι αποφασισμένοι να κάμψουν άλλους ανθρώπους. Αυτό το γεγονός ωστόσο εκφράζει ίσως την αντίληψη ότι ο Χριστός δεν αναμορφώνει όπως περίμενε ο ποιητής τον κόσμο και από αυτή του την απογοήτευση προδίδεται η προσδοκία ότι θα μπορούσαν τα πράγματα να αλλάξουν με τη Γέννηση του Χριστού. Η ελπίδα του ποιητή να βιώσει το χαρμόσυνο γεγονός έχει ακυρωθεί από τη βαναυσότητα των ανθρώπων η οποία αναιρεί την τάξη και την ομορφιά μιας τέτοιας μέρας. Ο ποιητής θεωρεί πως η Γέννηση του Χριστού αποτελεί ένα σημαντικό γεγονός και ίσως κάτι τέτοιο να του υπαγορεύουν οι αναμνήσεις του και οι εκδηλώσεις του κοινωνικού συνόλου κάθε τέτοια μέρα. Οι αναμνήσεις αυτές ή ακόμα και η δική του θρησκευτική πεποίθηση ίσως αποτελούν τους λόγους για τους οποίους του φαίνεται τόσο ξένος ο τρόπος που βιώνει τη μέρα της γιορτής και δεν τον αφήνουν να την προσπεράσει ως μια μέρα όπως οι άλλες.

Η δυσαρμονία του καιρού του ποιητή με το χαρμόσυνο γεγονός της Γέννησης του Χριστού έχει ως αποτέλεσμα μέσα από την αντιπαράθεσή τους στον τελευταίο στίχο – ερώτημα, να οξύνονται τα χαρακτηριστικά τους και να διευρύνονται οι μεταξύ τους διαφορές. Σε αυτή την περίπτωση η χρήση του χριστιανικού μοτίβου κινείται στο επίπεδο της λέξης αλλά και της σημασίας αφού εντοπίζεται ως άμεση αναφορά στη μορφή του Χριστού και των αξιών που πρεσβεύει καθώς και στη σχέση που Αυτή αναπτύσσει με τις ιστορικές συνθήκες του καιρού της. Το γεγονός αυτό ωστόσο δεν προβάλλεται ως αιτία της παρουσίας Του αλλά ως προσδοκία της αλλαγής μιας αβάστακτης κατάστασης και άρα

ως έκφραση έμμεσου παράπονου προς τον Χριστό ο οποίος παρά τα ευέλπιδα μηνύματα που πρεσβεύει εντούτοις δεν ανέδειξε το μεγαλείο της ημέρας και στον καιρό του ποιητή.

3.3. Το μοτίβο των Θεοφανείων

Το ποίημα «Οι Γερόντισσες κι η θάλασσα» είναι γραμμένο το 1958 στη Σάμο και ανασυνθέτει την εμπειρία της ζωής του ποιητή έτσι όπως είναι άρρηκτα δεμένη με τη θάλασσα, μια παρουσία η οποία δηλώνεται έντονα ως συνοδοιπόρος και ως γνώση, μέσα από τις φωνές επτά γεροντισσών οι οποίες είναι «μανάδες και γιαγιάδες θαλασσινών» σύμφωνα με το σημείωμα της εισαγωγής. Το ποίημα αναπτύσσεται στις πρώτες 41 σελίδες του Θ' τόμου των *Ποιημάτων* και είναι αφιερωμένο :

Στην ιερή μνήμη της μητέρας μου
Ελευθερίας Ελευθερίου Ρίτσου.
(«Οι Γερόντισσες κι η θάλασσα» 1958 Θ':7)

Το συγκεκριμένο ποίημα προσφέρεται για την εξέταση του μοτίβου των Θεοφανείων στην ποίηση του Ρίτσου μέσα από ένα συγκεκριμένο χωρίο στο οποίο υπάρχουν ενδείξεις της παρουσίας του εν λόγω χριστιανικού μοτίβου σε ότι αφορά στη βυζαντινή υμνογραφία και αγιογραφία. Το χωρίο το οποίο θα εξεταστεί ως προς την παρουσία αυτού του μοτίβου είναι το ακόλουθο:

ΟΛΕΣ ΜΑΖΙ: Και τότες, ξάφνου, ακούς να δένονται το 'να με τ' άλλο
κείνα τα σκονισμένα τα φτερά που απολησμονήθηκαν πίσω απ' τον
καθρέφτη
κι ακούς το φτερουγοπλατάγιασμα μες στον ασάλευτο αγέρα της κά-
μαρας
σάμπως να βγήκε από το κόνισμα ο ζουγραφιστός αρχάγγελος
τινάζοντας τις μουδιασμένες, γαλανές φτερούγες του·
ΤΕΤΑΡΤΗ: σάμπως το εν είδει, λέει, περιστεράς να κρατούσε στο ράμφος
του μια μικρή σκούπα αχτίνες
και να σάρωνε την πίκρια απ' τα χρόνια μας –
τότες

ΕΚΤΗ: ο στρογγυλός σοφράς του σπιτιού, βουλιαγμένος στο απόβραδο,

γινότανε η φαρδιά σφραγίδα της ειρήνης για το πρόσφορο του
κόσμου.

(«Οι Γερόντισσες κι η θάλασσα» 1958 Θ':46)

Εκεί που οι γερόντισσες ένιωθαν «δίχως πνιγμό πνιγμένες», ένα μεγάλο ψάρι παίρνει τη θέση της λάμπας και κρέμεται πάνω από το τραπέζι με αποτέλεσμα ξαφνικά να ακούσ να δένονται μεταξύ τους τα ξεχασμένα, σκονισμένα τους φτερά και το φτερούγισμά τους, να ακούγεται μέσα στη κάμαρα. Αυτά τα φτερά εμφανίστηκαν για πρώτη φορά στο ποίημα, στο σημείο που οι γυναίκες ανέβαιναν τη σκάλα του περβολιού, έτρεμαν μήπως τις πάρει κάποιο μάτι

(...)

εκεί ψηλά σαν παράξενο
πουλί κουρνιαγμένο

(«Οι Γερόντισσες κι η θάλασσα» 1958 Θ': 41)

και φοβόντουσαν μήπως κάποιος δει τα φτερά κάτω από τη φούστα τους. Αυτό σημαίνει ότι τα φτερά εμφανίστηκαν ακριβώς όταν οι γυναίκες ανέβηκαν τη σκάλα και εκεί, τόσο ψηλά που βρίσκονταν, ολόκληρη τους η ύπαρξη λαμβάνει τις ιδιότητες ενός πουλιού. Αυτό ίσως είναι και αποτέλεσμα της δυνατής επιθυμίας τους και της προσδοκίας να δουν,

ένα βουβό γαλάζιο που βουίζει από ησυχία.

(«Οι Γερόντισσες κι η θάλασσα» 1958 Θ': 41)

Συνεπώς οι γυναίκες δεν παρομοιάζονται απλώς με πουλιά αλλά αποκαλύπτουν μια κρυμμένη αμφίεση, έναν εαυτό που παρέμενε στη σκιά με ένα τρόπο που ξεπερνά τη μεταφορική γλώσσα και γίνεται κυριολεξία. Βέβαια όταν πια κατεβαίνουν από τη σκάλα αποβάλλουν τα φτερά, τα παίρνουν και τα καταχωνιάζουν και πάλι πίσω από τον καθρέφτη. Η επανεμφάνιση και επαναλειτουργία των φτερών των γεροντισσών στο απόσπασμα το οποίο αποτελεί και το αντικείμενο μελέτης στην παρούσα φάση της εργασίας, παρομοιάζεται με δύο εικόνες. Η πρώτη εικόνα με την οποία παρομοιάζονται τα φτερά που δένονται το ένα με το άλλο, είναι η εικόνα ενός αρχάγγελου ο οποίος βγαίνει από το εικόνισμά του τινάζοντας τις γαλάζιες φτερούγες του. Η δεύτερη παρομοίωση αποτελεί και ακουστική εικόνα δεδομένης της παρουσίας του εκκλησιαστικού ύμνου, αλλά και οπτική εικόνα αφού το περιστέρι του εκκλησιαστικού ύμνου εμφανίζεται με μια

σκούπα ακτίνες στο ράμφος του να σαρώνει τις πίκρες. Και οι δύο παρομοιώσεις εισάγονται με το «σάμπως» και αξιοποιούν στοιχεία από τη χριστιανική παράδοση. Το ενδιαφέρον ωστόσο για την εξέταση του μοτίβου των Θεοφανείων επικεντρώνεται στη δεύτερη παρομοίωση η οποία συντίθεται με οπτικό και ακουστικό υλικό δάνειο από την εκκλησιαστική εικονογραφία και υμνογραφία.

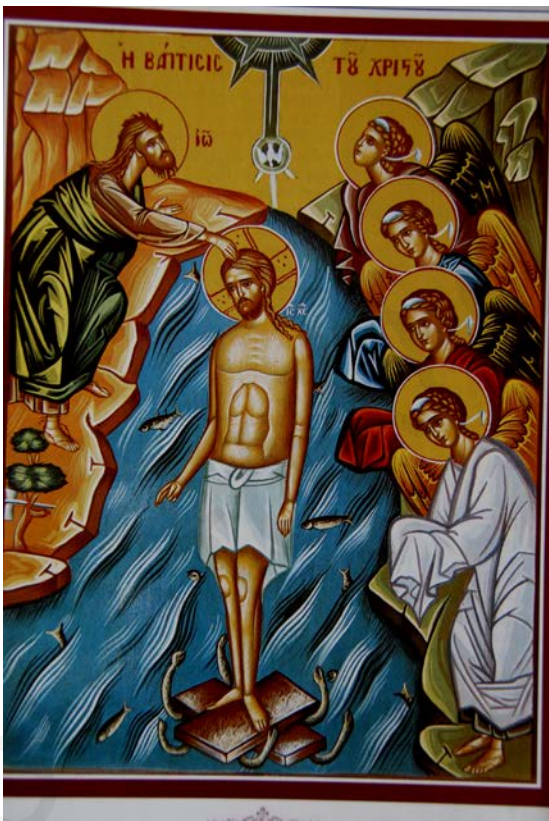
Η φράση «εν είδει περιστεράς» προέρχεται από το «Απολυτίκιον των Θεοφανείων» που ψέλνεται στην εκκλησία την ημέρα της γιορτής των Αγίων Θεοφανείων σύμφωνα με το *Μέγα Ωρολόγιο* στις 6 Ιανουαρίου (*Ωρολόγιο το Μέγα* ⁸1983: 291). Το Απολυτίκιον είναι το ακόλουθο:

Εν Ιορδάνη βαπτιζομένου σου Κύριε, η της Τριάδος εφανερώθη
προσκύνησις· του γαρ Γεννήτορος η φωνή προσεμαρτύρεισσι, αγαπητόν
σε Υιόν ονομάζουσα· και το Πνεύμα εν είδει περιστεράς, εβεβαίου του
λόγου το ασφαλές. Ο επιφανείς Χριστέ ο Θεός, και τον κόσμον φωτίσας
δόξα σοι.

(*Ωρολόγιον το Μέγα* ⁸1983: 291)

Με την αναφορά του Απολυτικίου των Θεοφανείων αποκαλύπτεται η ακουστική εικόνα η οποία συνθέτει κατά το ήμισυ την παρομοίωση. Στη φράση του ποιήματος η οποία αποτελεί δάνειο από το Απολυτίκιο, παρεμβάλλεται μια λέξη, μια πρόσθεση της τέταρτης γερόντισσας, τέτοια που κατορθώνει έστω και μονολεκτική, να εισάγει το θέμα του μύθου ή του παραμυθιού, κατά την προφορική του απόδοση. Αυτή η πρόσθεση εντοπίζεται στο ρήμα «λέει» του οποίου το υποκείμενο σε αυτές τις περιπτώσεις είναι ανώνυμο και αόριστο με την ιδιότητα να τονίζει την ύπαρξη ενός φυσικού προσώπου το οποίο ιστορεί τα δράματα του μύθου που πρόκειται να ακουστεί εξασφαλίζοντας του έτσι μια συνθήκη αληθοφάνειας. Ο «μύθος» τον οποίο αφηγείται η τέταρτη γερόντισσα συντίθεται μέσα από τη μεταφορά που ακολουθεί, δηλαδή με το περιστέρι που κρατούσε στο ράμφος του τη σκούπα από ακτίνες, και τη συμμετοχή της έκτης γριάς και την αναφορά της στις συνέπειες της δράσης του περιστεριού μέσα από μια επίσης μεταφορική εικόνα η οποία ολοκληρώνει και αυτή την ενότητα διαλόγων. Σύμφωνα με αυτό το «μύθο-παραμύθι» το «εν είδει περιστεράς», πιθανότατα οι γυναίκες με τα φτερά αυτού του πουλιού που κρύβουν κάτω από τις φούστες τους, κρατάνε στο ράμφος τους μια σκούπα από ακτίνες και διώχνουν τη πικρία από τα χρόνια των γερόντισσων πια γυναικών, και τότε, καταλήγει, συντελείται το θαύμα, η μεταμόρφωση και ο σοφράς του τραπεζιού γίνεται η φαρδιά σφραγίδα της ειρήνης, αυτή η οποία θα σφραγίσει το πρόσφορο του κόσμου.

Το γεγονός ότι ξυπνά ένας άλλος εαυτός των γεροντισσών βοηθά ώστε να συντελεστεί το θαύμα. Αυτό ενέχει αρκετό ενδιαφέρον δεδομένου ότι ο ποιητής οδηγεί τα πράγματα στο θαύμα δια μέσου του χριστιανικού μοτίβου και της δυναμικής λειτουργίας του. Το Απολυτίκιον των Θεοφανείων το οποίο έχει ήδη παρατεθεί αποκτά περισσότερο ενδιαφέρον αν συνεξεταστεί με τον βυζαντινό εικονογραφικό τύπο της ‘Βάπτισις του Χριστού’ κατά τον οποίο, η περιστέρα, με ανοιχτά τα φτερά της μοιάζει να κρατά στο ράμφος της μια δέσμη από ακτίνες οι οποίες έλκουν την προέλευσή τους από μια ημικυκλική σφαίρα η οποία στέκεται πάνω ακριβώς από το περιστέρι και τον Χριστό. Τα Άγια Θεοφάνεια αποτελούν μια από τις πιο μεγάλες γιορτές του χριστιανισμού και κατά αυτή τονίζεται η θεοφάνεια του Τριαδικού Θεού και αποτελεί μία από τις ελάχιστες παρουσίες του Αγίου Πνεύματος το οποίο συμβολοποιείται με την περιστέρα, πράγμα το οποίο απεικονίζει και ο εικονογραφικός τύπος της ‘Βάπτισις του Χριστού’ (Αγιολόγιον 2002: 29).



Εικόνα 21: Η ‘Βάπτισις τους Χριστού’ (Αγιολόγιον 2002: 21)

Στο ποίημα, το απόσπασμα στο οποίο αναφέρεται το «εν είδει περιστεράς» το οποίο αφορά σε αυτό που κρύβουν οι γυναίκες κάτω από τα φουστάνια τους, εμφανίζεται μετά το ποιητικό χωρίο κατά το οποίο ένα μεγάλο ψάρι γίνεται το ίδιο η λάμπα του δωματίου.

ΔΕΥΤΕΡΗ: (...)

-και τότε ένα μεγάλο ψάρι

μενεξεδένιο με μαλαματένιες ρίγες

παίρνει τη θέση της λάμπας μας, κρέμεται πάνω απ' το τραπέζι.

(«Οι Γερόντισσες κι η θάλασσα»1958 Θ': 45)

Αυτό που ελκύει το ενδιαφέρον είναι το χρώμα του ψαριού το οποίο παραπέμπει σε ένα ήλιο που βρίσκεται στη δύση του και η θέση που αυτό κατέχει στο δωμάτιο ακριβώς πάνω από το τραπέζι καταλαμβάνοντας τη θέση της λάμπας. Και τα δύο στοιχεία συμπίπτουν ως προς το ότι αυτό το ψάρι παίρνει τη θέση του φωτός στο κέντρο του δωματίου πράγμα το οποίο συνομιλεί με την περιστέρα η οποία εισάγει επίσης το στοιχείο της φωτοχυσίας. Ανάμεσα στο ψάρι φωτοδότη και το περιστέρι παρεμβάλλεται η εικόνα με τα φτερά που απολησμονημένα πίσω από τον καθρέφτη τινάζονται σαν να βγήκε από το εικόνισμα ο ζωγραφιστός αρχάγγελος. Ο λόγος ρέει από μεταφορά (ψάρι – λάμπα) σε μεταφορά (φτερά που δένονται) και ακολούθως στις δύο παρομοιώσεις όπου η δεύτερη ενέχει μια μεταφορά (το «εν είδει») η οποία ολοκληρώνει αυτή την ενότητα εικόνων για να την οδηγήσει στο τέλος στη δήλωση της κατάληξης των μεταφορικών εικόνων που είναι η ειρήνη του κόσμου η οποία επίσης δίνεται μέσα από μια μεταφορική εικόνα.

Οι εικόνες που γίνονται φορείς της ειρήνης είναι εικόνες οι οποίες συνομιλούν με το χριστιανικό μοτίβο. Έχει ήδη αποδειχθεί ο ρόλος της περιστέρας και του «εν είδει» στην χριστιανική υμνογραφία και εικονογραφία. Ξεκάθαρη ως προς τη σχέση της με το χριστιανικό μοτίβο είναι και η παρουσία του αρχάγγελου. Η εικόνα του ψαριού στη θέση της λάμπας ως φωτοδότη και ακριβώς ο συσχετισμός του με τον ήλιο δημιουργούν επίσης συσχετισμούς με το χριστιανικό μοτίβο και συγκεκριμένα με τη μορφή του Χριστού ο οποίος κηρύσσει στην *Καινή Διαθήκη*:

εγώ ειμι το φως του κόσμου.

(Ιωάν., η'12)

Πέραν τούτου με το σύμβολο του ψαριού παρίσταται ο Χριστός από τα μέσα του β' αιώνα σε τοιχογραφίες κατακομβών, σε σφραγίδες κτλ. Οι Χριστιανοί της Αλεξάνδρειας που αγαπούσαν την αλληγορίαν εφηύφραν ένα ακρόστιχο για να εκφράζουν την πίστη τους προς τον Υιόν του Θεού: Ι(ησούς) Χ(ριστός) Θ(εού) Υ(ιός) Σ(ωτήρ). Η διάδοση αυτής της ερμηνείας του Ιχθύος αναμφίβολα συνετέλεσε στην εκλαΐκευση του συμβόλου αυτού και

στο να γίνει αγαπητό στην Τέχνη των πρώτων χριστιανικών χρόνων (Σωτηρίου 1914: 63-65). Επιπρόσθετα η θέση του ψαριού και οι μαλαματένιες του ρίγες θα μπορούσαν να συνομιλούν και με τον αγιογραφικό τύπο της 'Βάπτισης του Χριστού' δεδομένου ότι υπάρχει ομοιότητα με το ημικύκλιο που στερεώνεται στο κέντρο της εικόνας πάνω από την περιστερά από το οποίο απορρέει και το φως το οποίο κρατά στο ράμφος της η περιστερά. Το ψάρι δηλαδή προσομοιάζει με το ημικύκλιο που δίνει φως στην εικόνα της βάπτισης πράγμα το οποίο δημιουργεί συσχετισμούς με το μοτίβο των Θεοφανείων και τον αγιογραφικό τύπο ο οποίος μπορεί να εντοπιστεί στη συνέχεια του ποιήματος.

Η ειρήνη του κόσμου δίδεται επίσης συμβολικά μέσα από την εικόνα του στρογγυλού σοφρά ο οποίος μεταφορικά παρουσιάζεται ως η στρογγυλή σφραγίδα της ειρήνης που θα σφραγίσει το πρόσφορο του κόσμου. Η εικόνα του σφραγισμένου πρόσφορου παραπέμπει κατευθείαν στη λαϊκή χριστιανική παράδοση και κυρίως στη σχέση των γυναικών με αυτήν αφού οι γυναίκες είναι αυτές που ζυμώνουν τα πρόσφορα και τα ετοιμάζουν για τις θείες Λειτουργίες σφραγίζοντάς τα. Στην προκειμένη περίπτωση το πρόσφορο δεν ανήκει στην εκκλησία αλλά στον κόσμο και η σφραγίδα είναι σφραγίδα της ειρήνης. Συντίθεται δηλαδή μια εικόνα της ειρήνης του κόσμου η οποία περνά μέσα από την εκκλησιαστική παράδοση και με τρόπο που αυτή είναι άρρηκτα δεμένη με τη μορφή της γυναίκας.

Το ποίημα καταλήγει στην ειρήνη δια μέσου του ψαριού που γίνεται φωτοδότης πράγμα το οποίο ξυπνά τα λησμονημένα φτερά του καθρέφτη με ένα τρόπο που μοιάζει να ζωντανεύει τον ζωγραφιστό αρχάγγελο από το εικόνισμα και με ένα τρόπο που κάνει το «εν είδει περιστεράς», να μοιάζει ότι σκουπίζει με ακτίνες την πίκρα από τα χρόνια των γερόντισσων αφηγητριών. Η πορεία δηλαδή περνά μέσα από το ψάρι και τα φτερά τα οποία παίρνουν τις ιδιότητες του αρχάγγελου και της περιστεράς. Αυτό το οποίο συγκεντρώνει ειδικό ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι ολόκληρη αυτή η αλυσίδα πραγμάτων η οποία καταλήγει σε μια αξία με ιδιαίτερο νόημα για την ποίηση του Ρίτσου, φτιάχνεται με μοτίβα χριστιανικά είτε λόγια είτε λαϊκά, είτε δηλωμένα άμεσα είτε έμμεσα.

Συνεπώς το μοτίβο των Θεοφανείων, για το οποίο γίνεται ειδικός λόγος, αποτελεί κρίκο μιας αλυσίδας και όχι μια μεμονωμένη μνεία η οποία εξαντλείται στο σημείο αναφοράς της σε μια λεκτική και μόνο σχέση με το κείμενο. Αυτή η άποψη ενισχύεται ακόμη περισσότερο με βάση τις αναφορές που προϋπάρχουν και προετοιμάζουν την παρουσία των φτερών και κυρίως του «εν είδει περιστεράς» σε αυτό το σημείο του κειμένου. Το «εν είδη περιστεράς» αποτελεί το *φορέα* της μεταφοράς η οποία έχει *κατεύθυνση* αυτά τα φτερά τα οποία ζωντανεύουν. Από το παράδειγμα των πουλιών

επιλέγεται το περιστέρι για να μοιάζουν σ' αυτό τα φτερά, δεδομένου του σημασιολογικού φορτίου που κουβαλά το περιστέρι ως σύμβολο της ειρήνης, και παράλληλα δεδομένης της συμπεριφοράς των γυναικών πάνω στη σκάλα οι οποίες με τα φτερά κάτω από τη φούστα ατενίζουν «ένα βουβό γαλάζιο που βουίζει από ησυχία». Επιπρόσθετα, αυτό το «εν είδει, περιστεράς» σκουπίζοντας με τις ακτίνες που κρατά την πικρία από τα χρόνια που πέρασαν από τις γερόντισσες, οδηγεί επιτέλους στο να μεταμορφωθεί ο σοφράς σε σφραγίδα της ειρήνης. Η επιλογή της περιστεράς από τη μια, και η μεταμόρφωση του σοφρά σε σφραγίδα της ειρήνης από την άλλη, ενισχύουν την άποψη ότι πέραν των ρητών μεταφορών υπάρχει και μια λανθάνουσα μεταφορά, της οποίας ο *φορέας* δηλώνεται υπαινικτικά. Ο *φορέας* αυτής της μεταφοράς προκύπτει μέσα από την διαπίστωση ότι η *κατεύθυνση* της ρητής μεταφορικής εικόνας, δηλαδή τα φτερά τα οποία μεταμορφώνουν το σοφρά, αποτελούν συνεκδοχή αφού περιγράφουν το μέρος, κάποια μεμονωμένα χαρακτηριστικά του όλου και αυτό το όλον συνίσταται στις γερόντισσες που κρύβουν τα φτερά κάτω από τα φουστάνια τους. Συνεπώς οι ίδιες οι γερόντισσες αποτελούν *φορέα* της λανθάνουσας μεταφοράς αφού αυτές ευθύνονται για τις νέες ιδιότητες που παίρνει ο σοφράς. Οι ίδιες αυτές παρομοιάζονται με το «εν είδει περιστεράς», μια παρομοίωση η οποία φτάνει στην κυριολεξία όπως έχει αναφερθεί. Αυτές μεταμορφωμένες πια, και ως *φορέας*, ως μεταφορικός δηλαδή όρος, κατορθώνουν να χαρακτηρίσουν, να μεταμορφώσουν ή να αναμορφώσουν τον σοφρά, καταφέρνουν να σφραγίσουν το πρόσφορο του κόσμου με την ειρήνη. Συνεπώς *κατεύθυνση* αυτής της μεταφοράς είναι η ειρήνη του κόσμου. Η αλυσιδωτή μεταφορική εικόνα θα μπορούσε σχηματικά να αναπαρασταθεί ως εξής:

Το εν είδη περιστεράς (φορέας) → σκονισμέμα φτερά (κατεύθυνση) → γερόντισσες (φορέας) → ειρήνη του κόσμου (κατεύθυνση)

Οι γερόντισσες «εν είδει περιστεράς» φέρουν μια αξία πανανθρώπινη, ειδικού βάρους για το ποιητικό σύμπαν του Ρίτσου, γίνονται οι ίδιες η ειρήνη, και τη φέρουν με τον τρόπο που αυτές κατέχουν, μέσα από στοιχεία της χριστιανικής παράδοσης, έτσι όπως μόνο αυτές ξέρουν να σφραγίζουν τα πρόσφορα της εκκλησίας με τη σφραγίδα του Χριστού. Ο ρόλος των γεροντισσών είναι εξαιρετικά σημαντικός αν συνυπολογιστεί επίσης και η αφιέρωση που κάνει ο ποιητής στην αρχή του ποιήματος στη μάνα του, και συνεπώς η οιονει παρουσία της μητρικής μορφής στο πρόσωπο των γερόντισσων γυναικών.

Η φράση «εν είδει περιστεράς» η οποία προέρχεται από το εκκλησιαστικό κείμενο και λειτουργεί διπλά ως όχημα μεταφορικού λόγου, παρομοιάζοντας τα φτερά που απολησμονήθηκαν πίσω από τον καθρέφτη και συνεκδοχικά παρομοιάζοντας τις ίδιες τις

γερόντισσες αρδεύεται και από την υμνογραφία και από την αγιογραφία της Εκκλησίας από το θέμα της γιορτής των Θεοφανείων. Η δάνεια αυτή διατύπωση από το *Μέγα Ωρολόγιον* καθώς και η περιγραφή της περιστεράς όπως αυτή εμφανίζεται στη βυζαντινή αγιογραφία λειτουργούν στο ποίημα ως πυλώνες δια μέσου των οποίων συντελείται η μεταμόρφωση των γεροντισσών στον άλλο τους εαυτό, σ' αυτόν που βλέπει το βουβό γαλάζιο και σφραγίζει με ειρήνη τον κόσμο. Αυτή η φράση, η οποία δίνεται στα πλαίσια μιας παρομοίωσης ενέχει τη δυναμική του χριστιανικού μοτίβου, αυτήν που ντύνει με τη μορφή της περιστεράς το Άγιον Πνεύμα, η οποία κάνει τους όρους της παρομοίωσης να ασφυκτιούν στα όρια της μεταφορικής γλώσσας. Οι γερόντισσες δεν μοιάζουν απλά με τη περιστέρα, παίρνουν το σχήμα της, τη μορφή της και λειτουργούν αναλόγως με βάση τις ιδιότητές που προκύπτουν από αυτήν ως συμβόλου της Ειρήνης. Η ίδια αυτή δυναμική λειτουργία παρασύρει και τα αντικείμενα του σπιτιού μεταμφιέζοντάς τα, κάνοντας το σοφρά σφραγίδα για το πρόσφορο του κόσμου. Αυτή η άλλη δύναμη που παρέχεται στις γερόντισσες μέσα από το μοτίβο των Θεοφανείων, τις εντάσσει στο περιβάλλον του μύθου, ο οποίος εκφερόμενος με βάση το ρήμα «λέει», διεκδικεί την αληθοφάνειά του, το μερίδιό του στην πραγματικότητα. Συνεπώς θα μπορούσε να ειπωθεί ότι το χριστιανικό μοτίβο με τη δυναμική παρουσία του, το σημασιολογικό φορτίο που κουβαλά υπηρετεί την ανάγκη για μεταμόρφωση και εν κατακλείδι υπηρετεί την υπέρτατη αξία της ειρήνης έτσι όπως αυτή εδράζεται στον πυρήνα της κοσμοθεωρίας του Γιάννη Ρίτσου.

3.4. Το μοτίβο του καλού ποιμένα

Η διερεύνηση του μοτίβου του καλού ποιμένα επιχειρείται μέσα από την εξέταση δύο ποιημάτων. Το πρώτο ποίημα από τα δύο ανήκει στη συλλογή *Δοκιμασία*, έχει τίτλο: «Ο λύχνος των φτωχών και ταπεινών», είναι γραμμένο το 1935 και αφιερωμένο στην μεγαλύτερη αδελφή του ποιητή Νίνα όταν πια η οικογένεια είχε ζήσει δύο οικογενειακές τραγωδίες με το θάνατο της μητέρας του και του αδελφού του Μίμη. Ο ποιητής προσπαθεί να βρει ένα λυχνάρι για να φωτίσει τις μέρες του και σε αρκετές περιπτώσεις ταυτίζεται με:

Εκείνο(ν) που κάθεται
πίσω από τ' άσπρο συγνεφάκι.

(«Ο Λύχνος των φτωχών και ταπεινών» 1935 Α': 318)

Ικανές ενδείξεις μπορούν να συγκεκριμενοποιήσουν το πρόσωπο το οποίο αντικαθίσταται με τη χρήση της δεικτικής αντωνυμίας η οποία επαναλαμβάνεται δεκαπέντε φορές στο ποίημα με κεφαλαίο το πρώτο γράμμα. Συγκεκριμένα, φαίνεται ότι η αντωνυμία αναφέρεται σε ένα πρόσωπο που διαθέτει τα χαρακτηριστικά του Χριστού, ερμηνεία η οποία προκύπτει με βάση τα σημασιολογικά συμφραζόμενα που περιβάλλουν τις αναφορές κάθε φορά.¹⁴ Η πρώτη αναφορά στο θέμα του καλού ποιμένα στον «Λύχνο των φτωχών και ταπεινών», έχει γίνει από την Προκοπάκη στο βιβλίο της *Η πορεία προς τη Γκραγκάντα ή οι περιπέτειες ενός οράματος*, η οποία ανάμεσα σε άλλα επισημαίνει και τα εξής:

Ο λύχνος των φτωχών και ταπεινών, είναι η επιστροφή σε μια κατευναστική φύση. Το ποίημα το διατρέχει ο μύθος του καλού ποιμένα και του σπορέα, ο ποιητής αναζητά μια μακαριότητα στην ένωση με τη συμπαντική αρμονία, τη δημιουργία, μια ταύτιση με το θείο.

(Προκοπάκη 1981: 19)

Το ποίημα αποτελεί ένα μονόλογο του ποιητή ο οποίος ωστόσο απευθύνεται σε β' πρόσωπο ενώ κάποιες φορές η αφήγηση ανοίγεται εκφράζοντας τις σκέψεις μιας ομάδας ανθρώπων εκφερόμενη στο εμείς ή στο εσείς. Το «εσύ» στο οποίο αναφέρεται ο ποιητής δεν καθορίζεται ακριβώς ούτε κατονομάζεται και κατ' αυτό τον τρόπο επιδέχεται αρκετές ερμηνείες οι οποίες μπορεί να σχετίζονται με τη Νίνα στην οποία είναι αφιερωμένο το ποίημα, με τον παππού:

Είσαι ο καλός παππούς
που κάθεται ήσυχα στο σκαμνί του κήπου,
(«Ο Λύχνος των φτωχών και ταπεινών» 1935 Α': 317)

¹⁴ Ο Χρίστος Αλεξίου στο άρθρο του «Ο Χριστός στην ποίηση και την πεζογραφία του Γιάννη Ρίτσου» θεωρεί ότι ο ποιητής ταυτίζεται με τον Χριστό στο εν λόγω ποίημα αναφέροντας τα εξής: «Στο ποίημα *Ο λύχνος των φτωχών και ταπεινών*, γραμμένο το 1936, ο αφηγητής πίσω από τον οποίο κρύβεται ο ποιητής, είναι ένας άλλος Χριστός, με τον οποίο αισθάνεται πως ήταν πάντα όμοιός κ' έγινε όμοιός Του», ένας μαθητής Του φωτισμένος απ' το φως Του». Ο Αλεξίου θεωρεί ότι ο Ρίτσος μέχρι το τέλος της ζωής του θαύμαζε τον Χριστό των φτωχών και ταπεινών και σχολιάζοντας το ποίημα «Επιλογικό» ολοκληρώνει με τον ακόλουθο τρόπο το άρθρο του: «Εκείνος που ανεβαίνει το λόφο στο πάγχρυσο λιόγερμα με το πορφυρό τετράγωνο μπάλωμα στο αριστερό μανίκι είναι ο Χριστός των φτωχών και ταπεινών που θαύμαζε όλη τη ζωή του και με τον οποίο ταυτίστηκε· και είναι αυτό προπάντων που ήθελε να μας δείξει φεύγοντας ο ίδιος απ' τη ζωή· και θεωρούσε πως γι' αυτό προπάντων, γι' αυτήν την ταύτισή του με τον Χριστό, θ' άξιζε να τον θυμάστε.». (Αλεξίου 2009: 134, 153)

είτε ακόμη και με τον ίδιο τον ποιητή ο οποίος δημιουργεί ένα προσωπείο δικό του στο οποίο απευθύνεται. Ενδιαφέρουσα είναι η άποψη του Ταϊφάκου ως προς αυτή την τοποθέτηση:

Όπως ο παππούς, έτσι κι ο εγγονός είναι ο *Καλός σπορεύς* που έχει, υποδεικνύοντας *άνωθεν*, την αποστολή να κηρύξει τις ιδέες του στον κόσμο κι έτσι να τον βελτιώσει. Στην τελευταία, λοιπόν, ενότητα εμφανίζεται εντονότερο το προσωπικό ύφος του ποιητή γράφοντας για πράγματα που τον αφορούν άμεσα (...).

(Ταϊφάκος 2011: 45)

Με βάση και την τελευταία παρατήρηση του Ταϊφάκου η οποία αποτελεί συμπερασματική δήλωση της εξέτασης του εν λόγω ποιήματος στο βιβλίο του, καθίσταται ενδιαφέρουσα η εξέταση των στίχων του ποιήματος οι οποίοι θεματοποιούν το μοτίβο του καλού ποιμένα, ως προς το ρόλο που αυτό αναλαμβάνει στο ποίημα σε συνάρτηση με τη σύζευξή του με τη χριστιανική παράδοση.

Αυτό ήταν το έργο της ημέρας σου.

Κι όταν το φως

δίπλωσε τη χρυσή σκηνή του να τη στήσει

λίγο πιο πίσω απ' το βουνό

ανηφόρισε κ' εσύ απ' το χωράφι

μ' ένα κάτασπρο αρνάκι στους ώμους

-ο καλός ποιμένας της βραδιάς.

(«Ο Λύχνος των φτωχών και ταπεινών» 1935 Α': 314)

Το μοτίβο αυτό επανέρχεται στο XI και XII μέρος του ποιήματος και αποτελεί στοιχείο το οποίο συγκρατεί νοηματικά τα δύο μέρη αφού αποτελεί κατάληξη του ενός και εισαγωγή του επόμενου.

Πρέπει να βγάλεις το ποίμνιο

απ' το μαντρί της σιωπής

να λουλουδίσει σκόρπιο στα πλάγια του βουνού

σαν ένας καταρράκτης από κρίνα.

XII

Κοιμήσου απόψε μες στο δάσος

καθώς βοσκός χωρίς κοπάδι και φλογέρα.

(«Ο Λύχνος των φτωχών και ταπεινών» 1935 Α': 321)

Το β' πρόσωπο συνδέεται με το άλλο «Εγώ» του ποιητή μέσα από φράσεις οι οποίες μπορούν να διαβαστούν μεταφορικά όπως «το μαντρί της σιωπής» και οι οποίες παραπέμπουν στη γλώσσα της πολιτικής και κοινωνικής στράτευσης καθώς σύμφωνα και με τη Φιλοκύπρου όταν ο ποιητής αναλαμβάνει να διακηρύξει ιδέες που αφορούν στην ιδεολογική του στράτευση, εμπιστεύεται τον λόγο έναντι της σιωπής (Φιλοκύπρου 2004: 9-10).¹⁵ Η σύζευξη του β' προσώπου με «Εκείνον», και οι λοιπές αναφορές που γίνονται οι οποίες εννοούν «Αυτόν», σε συνάρτηση με τη διατήρηση των αντωνυμιών που του απευθύνονται με κεφαλαίο το πρώτο γράμμα π.χ. «η πλάση Του», δίνει μια ένδειξη ότι ο καλός ποιμένας που χαρακτηρίζει το β' πρόσωπο συνδέεται και βιώνει τον χρόνο και τις πράξεις του σε σχέση με «Εκείνον». Αν και αυτό το κύριο πρόσωπο δεν κατονομάζεται, ωστόσο κάθε αναφορά που γίνεται σ' αυτό, αποτελεί την περιγραφή μιας θεότητας η οποία εντάσσεται στο πλαίσιο της ελληνικής χριστιανικής παράδοσης, αφού κάποιες φορές διαθέτει τα γνώριμα χαρακτηριστικά στοιχεία του Θεού-Πατέρα -στον οποίο μία φορά γίνεται αναφορά μέσα από τη δήλωση πίστης στην οποία προβαίνει ο ποιητής σε β' πληθυντικό πρόσωπο.

Συγκεκριμένα το μοτίβο του καλού Ποιμένα-Χριστού επανέρχεται στη γλώσσα των Ευαγγελίων, καθώς ο Χριστός αναφέρεται ως ποιμένας από τους Ευαγγελιστές, αλλά και καθώς ο ίδιος δίνει στον εαυτό Του αυτό το χαρακτηρισμό είτε ευθέως, είτε μέσα από τον αλληγορικό λόγο της παραβολής. Το Κατά Ιωάννην Ευαγγέλιο παραδίδει τους εξής λόγους του Χριστού:

Εγώ ειμί ο ποιμήν ο καλός. Ο ποιμήν ο καλός την ψυχήν αυτού τίθησιν
υπερ των προβάτων.

(Ιωάν., ι'11-12)

¹⁵ Η Προκοπάκη στην *Πορεία προς τη Γκραγκάντα*, θεωρεί ότι η πρόθεση αυτού του ποιήματος για «εξωκοσμική πλήρωση» αποτελεί το καταστάλαγμα μιας απογοήτευσης, μια ανάσα πριν από τη δικτατορία του Μεταξά. Σε ένα σημείο του ποιήματος, υποστηρίζει η ίδια, η πικρία γίνεται συγκεκριμένη και αφορά στον κοινωνικό χώρο: «Σ' έχουν ξεχάσει τα χθεσινά σου αδέρφια οι συνταξιδιώτες κ' οι συμπολεμιστές. Τώρα φορέσαν τα παράσημα χτυπούν τις λουτρινένιες μπότες ακούν τα βήματά τους και κοιμούνται» (Προκοπάκη 1981: 19). Είναι πιθανό ο ύπνος των χθεσινών αδερφιών να συνδέεται με το «μαντρί της σιωπής», με ένα μαντρί δηλαδή στο οποίο οι παλιοί συμπολεμιστές κοιμούνται. Η Φιλοκύπρου εξετάζοντας το εν λόγω απόσπασμα ταυτίζει τη σιωπή με το θάνατο και όπως αναφέρει η ίδια, ο ποιητής- Χριστός προτρέπει τον εαυτό του να βγάλει «το ποίμνιο από το μαντρί της σιωπής», εντάσσοντας το ποίημα σε μια φάση κατά την οποία ο λόγος αποπειράται να συμφιλιωθεί με τη σιωπή (Φιλοκύπρου 2004: 35).

ενώ στο Κατά Λουκάν Ευαγγέλιο ο ποιμήν αναφέρεται εμμέσως πλην σαφώς μέσα από χαρακτηριστικές σκηνές από την ποιμενική ζωή στο πλαίσιο ενός παραβολικού λόγου του Χριστού μέσα από τον οποίο επεξηγεί τη δική Του συμπεριφορά.

τις άνθρωπος εξ υμών έχων εκατόν πρόβατα, και απολέσας εν εξ αυτών, ου καταλείπει τα ενενήκοντα εννέα εν τη ερήμω και πορεύεται επί το απολωλός έως ου εύρη αυτό; Και ευρών επιτίθησιν επί τους ωμούς αυτού χαίρων.

(Λουκ., ιε' 4-5)

Αυτός ο αλληγορικός χαρακτηρισμός του Χριστού με ποιμένα αποτελεί ένα μοτίβο το οποίο εμφανίζεται τόσο στην εκκλησιαστική υμνογραφία όσο και στην αγιογραφία. Στους εκκλησιαστικούς ύμνους αυτός ο συμβολισμός επανέρχεται συναρτούμενος με άλλα θέματα της ορθόδοξης πίστης όπως η μετάνοια των χριστιανών, η σταυρική θυσία και οι δώδεκα μαθητές, χωρίς ωστόσο το εμπλουτισμένο θεματολογικά κείμενο να απομακρύνεται από τις διατυπώσεις και τη γλωσσική μήτρα του Ευαγγελίου. Πιο κάτω παρατίθενται ανθολογημένα χωρία με αναφορές στο μοτίβο του καλού ποιμένα:

Κύριε ημείς εσμέν λαός σου, και πρόβατα νομής σου· πλανηθέντας τη φθορά επίστρεψον ημάς· σκορπισθέντας ως ποιμήν, συνάγαγε ημάς· ελέησον την ποιμήνην σου, Φιλάνθρωπε σπλαχνίσθητι, πρεσβείας της Θεοτόκου μόνη αναμάρτητε.

(Τριώδιον 1994 :542)

Τοις συλλαβούσι σε παρανόμοις, ανεχόμενος, ούτως εβόας Κύριε· Ει και επατάξατε τον ποιμένα, και διεσκορπίσατε τα δώδεκα πρόβατα τους Μαθητάς μου, ηδυνάμην πλείους, η δώδεκα λεγεώνας παραστήσαι Αγγέλων·

(Τριώδιον 1994: 900)

Τω επί των ώμων, το πλανώμενον πρόβατον άραντι, και καθελόντι δια ξύλου, την αυτού αμαρτίαν, Χριστώ τω Θεώ βοήσωμεν·

(Παρακλητική 1959 :10)

Τον ποιμένα των προβάτων τον μέγαν και Κύριον, Ιουδαίοι δια ξύλου σταυρού εθανάτωσαν· αλλ' αυτός ως πρόβατα νεκρούς, εν Άδη τεθαμμένους, κράτους θανάτου ερρύσατο.

(Παρακλητική 1959:11)

Σε γαρ μητέρα πρόξενον ζωής ανέδειξεν, ο απάτωρ εκ σου ενανθρωπήσαι ευδοκήσας Θεός, ίνα την εαυτού αναπλάση εικόνα,

φθαρείσαν τοις πάθεσι, και το πλανηθέν ορειάλων ευρών, πρόβατον τοις ώμοις αναλαβών, τω Πατρί προσαγάγη· (...).

(Παρακλητική 1959: 178)

Ο Χριστός λαμβάνει αυτόν τον αλληγορικό χαρακτηρισμό και συμβολίζεται ως ποιμένας ήδη από την παιδική του ηλικία και συγκεκριμένα τέτοιες αναφορές μπορούν να εντοπιστούν στα *Απόκρυφα Ευαγγέλια της Καινής Διαθήκης* τα οποία όμως δεν εντάσσονται στο σώμα των εκκλησιαστικών λειτουργικών κειμένων. Η αναφορά με βάση την οποία προκύπτει αυτή η σύνδεση προέρχεται από το «Ευαγγέλιο της παιδικής ηλικίας του Ιησού Χριστού»:

Τότε ο Ιησούς φώναξε δυνατά, «Ελάτε εδώ προβατάκια στον ποιμένα σας» κι αμέσως πρόβαλαν τα αγόρια με τη μορφή προβάτων και ήρθαν και πηδούσαν τριγύρω του.

Όταν οι γυναίκες το είδαν αυτό έμειναν εμβρόντητες και φοβήθηκαν. Ύστερα άρχισαν να λατρεύουν τον Ιησού Χριστό και να τον παρακαλούν λέγοντας «Κύριε μας Ιησού, γιε της Μαρίας, είσαι στ' αλήθεια ο καλός ποιμένας του Ισραήλ! (...)

(«Το Ευαγγέλιο της παιδικής ηλικίας του Ιησού» *Απόκρυφα κείμενα Καινής Διαθήκης*: Α'17)

Στους εκκλησιαστικούς ύμνους Ποιμένες έχουν ονομαστεί και άλλοι Πατέρες της Εκκλησίας καθώς ο χαρακτηρισμός του Ποιμένα αποδίδεται στους Αρχιερείς κάθε εποχής κατά αναλογία προς τη μορφή του Χριστού με βάση τη θέση και το έργο που επιτελούν για τους πιστούς. Στην συνέχεια παρατίθενται ύμνοι στους οποίους εμπεριέχονται τέτοιοι χαρακτηρισμοί προς Ιεράρχες της Εκκλησίας:

Ως Θεού Ιεουργοί, και Ποιμένος του καλού, μιμηταί γεγονότες, εποιμάνατε αυτού, τα θρέμματα οσίως, Ιεράρχαι ευκλειείς.»

(Παρακλητική 1959:119)

«Ως πότε διέθρεψας, απορούσαν άρτου εν λιμώ την πόλιν σου ως καλός, Όσιε ποιμήν· ωσαύτως διάθρεψον, την ψυχήν μου άρτω νοητώ, Πάτερ Νικάλαε, σε προστάτην ευμοιρήσασαν.

(Παρακλητική 1959:276-277)

Οι Τρεις Ιεράρχες καλούνται στον εκκλησιαστικό ύμνο να γίνουν μιμηταί του «καλού Ποιμένος», και ο Πάτερ Νικόλαος παρομοιάζεται με καλό ποιμένα καθώς αυτός ο συμβολισμός αποδίδεται στον Χριστό και πολύ περισσότερο επειδή ο ίδιος ο Χριστός ονομάζει αλληγορικά τον εαυτό Του κατ' αυτό τον τρόπο. Συνεπώς οι Ιεράρχες δεν χαρακτηρίζονται ευθέως ως τέτοιοι, χάριν ίσως ταπείνωσης, αλλά είτε μεταφορικά μέσα από παρομοιώσεις, είτε κυριολεκτικά μέσα από την προτροπή του υμνογράφου να γίνουν μιμητές του καλού Ποιμένος. Το γεγονός ότι στο ποίημα το οποίο εξετάζεται ο ποιμένας αν και γράφεται με μικρό το πρώτο γράμμα και όχι με κεφαλαίο χαρακτηρίζεται ως «καλός ποιμένας» αποτελεί μια ένδειξη ότι ο ποιμένας του ποιήματος διαλέγεται με τον ποιμένα του Ευαγγελίου. Αυτό, έχει ως αποτέλεσμα να δημιουργούνται ικανές συνθήκες οι οποίες να επιτρέπουν μια σύνδεση ή ακόμα και μία ταύτιση ανάμεσα στο εσύ του ποιήματος το οποίο θα μπορούσε να αποτελεί το «άλλο Εγώ» του ποιητή, όπως έχει προηγουμένως υποστηριχθεί, και τον Χριστό του Ευαγγελίου.

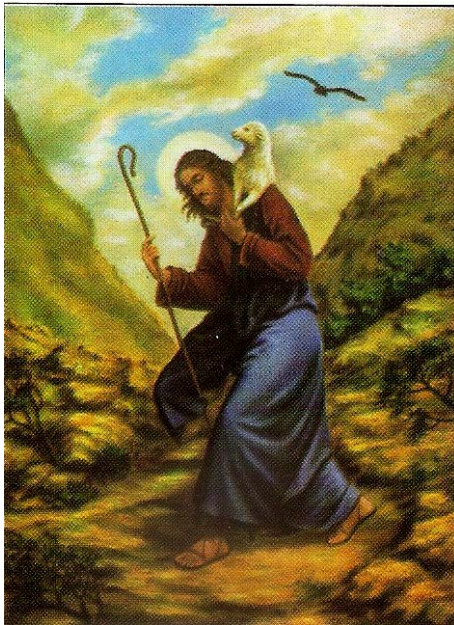
Η εικόνα του καλού Ποιμένος-Χριστού ο οποίος φέρει το απολωλός πρόβατο στους ώμους έχει περάσει και στην εκκλησιαστική εικονογραφία. Βεβαίως εμφανίστηκε στην Τέχνη από πολύ νωρίς, αφού ήδη από τον β' αι. μ.Χ. η οροφή του Κοιμητηρίου του Αγίου Καλλίστου στη Ρώμη κοσμεύεται με παράσταση του 'Καλού Ποιμένος', με βάση τη μελέτη του Γ. Σωτηρίου σχετικά με την παρουσία του Χριστού στην τέχνη (Σωτηρίου 1914: 76). Στη συνέχεια η εμφάνιση της παράστασης αυτής στους τάφους γενικεύτηκε ίσως εξαιτίας της ευχής προς τους κεκοιμημένους (Σωτηρίου 1914: 76), η οποία εξακολουθεί να έχει σήμερα λειτουργική χρήση και η οποία είναι η ακόλουθη:

το απολωλός πρόβατον εγώ ειμι ανακάλεσόν με Σωτήρ και σώσον με.
(*Μικρόν Ευχολόγιον* ¹⁷2007: 244)

Η απεικόνιση του 'Καλού Ποιμένα' διακρίνεται με βάση τον Σωτηρίου σε δύο τύπους: τον αρχαιότερο και τον νεότερο. Οι αρχαιότεροι καλοί Ποιμένες έχουν τα εξής συγκεκριμένα χαρακτηριστικά: στρέφουν δεξιά το κεφάλι, φορούν έξωμο χιτώνα και ποιμενικό σάκκο και τέλος με υψωμένα και τα δύο χέρια βαστάζουν το πρόβατο. Οι νεότεροι 'Καλοί Ποιμένες' παρουσιάζονται με πιο αυστηρή κατά μέτωπο στάση, με χειριδωτό χιτώνα και με το δεξί χέρι να κρατά τα τέσσερα πόδια του προβάτου μπροστά από το στήθος, ενώ το αριστερό εκτείνεται στα πλάγια και στηρίζεται στη ράβδο (Σωτηρίου 1914: 77).

Ένας πιο πρόσφατος εικονογραφημένος 'Καλός Ποιμένας' εικονίζει τον Χριστό να βαδίζει στους αγρούς με το απολωλός πρόβατο στους ώμους και την ποιμενική ράβδο στο

δεξί χέρι φορώντας ποδήρη μπλε χιτώνα και το πρόσωπό του να αποδίδει την αρμονία και τη γαλήνη της φύσης γύρω του. Η ίδια αυτή εικονοποιία εντοπίζεται στο υπό εξέταση χωρίο του ποιήματος «Ο Λύχνος των φτωχών και ταπεινών» στο οποίο με τον ίδιο τρόπο «ο καλός ποιμένας της βραδιάς» ανηφορίζει από το χωράφι «με ένα κατάσπρο αρνάκι στους ώμους» αφού πια ο ήλιος οδηγήθηκε στη δύση του. Το άρθρο «ο» το οποίο τίθεται μπροστά από το χαρακτηρισμό «καλός ποιμένας» δηλώνει από τη μια τη μοναδικότητα αυτού του καλού ποιμένα και από την άλλη το γεγονός ότι είναι υποδειγματικός σε σχέση με τους υπόλοιπους ποιμένες αφού αυτός επιστρέφει από τη βοσκή με ένα πρόβατο στους ώμους ίσως το αγαπημένο του, ίσως το πιο αδύνατο, φροντίζοντας για τα πρόβατά του ακόμη και την ώρα που θα μπορούσε να αναπαύεται.



Εικόνα 22: Ο 'Καλός Ποιμήν' (Ο Διδάσκαλος. Θαύματα Παραβολαί, Σειρά Γ', Αθήνα (Αδελφότης Θεολόγων 'Ο Σωτήρ') αρ.100 σ.149

Σύμφωνα με τη μελέτη του Σωτηρίου, τα λόγια του Χριστού και η αλληγορική του ταύτιση με τον καλό ποιμένα από την αρχή έκαναν μεγάλη εντύπωση στους πιστούς διότι ήταν λόγια παρηγορητικά ενώ δοκιμάζονταν εξαιτίας της πίστης τους και έδιναν ελπίδα στους Χριστιανούς που διώκονταν και θανατώνονταν (Σωτηρίου 1914: 73-74). Ο καλός Ποιμένας λειτουργεί ως η γλυκιά ελπίδα των Χριστιανών, ως ο λύχνος των φτωχών και ταπεινών, οι οποίοι στο ποίημα του Ρίτσου προβαίνουν από την αρχή σε μια δήλωση πίστης:

Είμαστε αγαθοί και ταπεινοί
πιστεύουμε στο Θεό
ζεσταινόμαστε στον ήλιο.
(«Ο Λύχνος των φτωχών και ταπεινών», 1935 Α':309)

Ο καλός ποιμένας του Ρίτσου είναι ένας από τους φτωχούς και ταπεινούς, μια μονάδα μέσα στο «εμείς» που ζεσταίνεται στον ήλιο ο οποίος ωστόσο συμπεριφέρεται όπως ο Χριστός ο οποίος κατά τη διάρκεια της παρουσίας του στη γη, και ήδη με τον τρόπο της έλευσής του, έδωσε σημεία μιας τέτοιας ζωής ανάμεσα σε φτωχούς και ταπεινούς. Το γεγονός ότι ο Χριστός έπασχε για τους διωκόμενους και ακριβώς ως καλός Ποιμήν για το απολωλός πρόβατο και εξακολουθεί να μεριμνά για όλους, εξαιρείται εύγλωττα από την εκκλησιαστική υμνογραφία δείγματα της οποίας παρουσιάζονται πιο πάνω. Συνεπώς ο ποιητής δανειζόμενος από τη χριστιανική παράδοση αυτό το μοτίβο, δεν ντύνει απλώς τα πρόσωπα του ποιήματός του με ιερότητα δίνοντάς τους περαιτέρω βαρύτητα ή προσθέτοντας στο ποιητικό Υποκείμενο ακόμη ένα προσωπίο, αλλά δίνει μία διέξοδο, μια ελπίδα, ένα λυχνάρι στα χέρια των ανθρώπων του κάματου, δίνει θάρρος ακόμη και για την ώρα του θανάτου τους, αφού την ίδια ώρα που αυτός ο βοσκός είναι «ο καλός ποιμένας» είναι και απολωλός πρόβατο στους ασφαλείς ώμους Εκείνου.

«Σούφερα -λες- ένα άσπρο πρόβατο
κ' εγώ είμαι το δικό σου πρόβατο» -
κ' οι δυο χαμογελάτε
καθώς πίνετε φασκόμηλο
κάτου απ' τα δέντρα των άστρων.
(«Ο Λύχνος των φτωχών και ταπεινών» 1935 Α': 312)

Ο βοσκός, ο οποίος εκδηλώνει την παρουσία του στο ποίημα μέσα από το β' πρόσωπο, παραδειγματίζεται από τον Ποιμένα – Χριστό, συμπνέει και συναισθάνεται μ' Αυτόν, χωρίς ωστόσο ο ίδιος να αξιώνει να βιώσει τη θεότητα, νοιώθοντας με αυτό τον τρόπο να ανήκει στην αρμονία της πλάσης, ως ένα κομμάτι δημιουργίας αναπόσπαστα δεμένο με τα υπόλοιπα πλάσματα. Γι αυτόν ακριβώς τον λόγο ο ποιητής τον βεβαιώνει με την πεποίθησή του, η οποία αποτελεί και την κατακλείδα των σκέψεών του, ότι:

Το έργο σου θα μείνει μες στο φως
γιατί μέσα στο φως και με το φως

έχτισες τις ημέρες σου.

(«Ο Λύχνος των φτωχών και ταπεινών» 1935 Α΄: 324)

Ο ποιητής απευθύνεται στον βοσκό ο οποίος αποτελεί ένα δικό του προσωπείο εκφράζοντας την ανάγκη του να ενωθεί με τη δημιουργία, να γίνει κομμάτι της αρμονίας, να γίνει ο ίδιος Ποιμένας και Σπορέας του λόγου που θα «βγάλει το ποίμνιο από το μαντρί της σιωπής», να ταυτιστεί ίσως με το θείο, σύμφωνα και με την Προκοπάκη, με όρους προσδιορισμένους με βάση τις βιοτικές του μέριμνες, την γήινη υλική του υπόσταση. Ταυτίζεται με τον Θεό, αλλά με τον Θεό που ενάνθρωπίστηκε και υπέστη το ανθρώπινο δράμα, χωρίς την ίδια ώρα να καταργεί το φως. Γιατί το φως αποτελεί τρόπο της ζωής του και ένδειξη της αξίας του στο μέλλον.

Το επόμενο ποίημα που θα εξεταστεί στα πλαίσια της ανάλυσης του μοτίβου του καλού ποιμένα προέρχεται από το ποίημα «Η Ώρα των ποιμένων» του οποίου η σύνθεση άρχισε τον Νοέμβριο του 1962, μετά το ταξίδι του Ρίτσου στη Ρουμανία, και ολοκληρώθηκε το 1971, εννέα χρόνια αργότερα (ΕΚΕΒΙ 2009: 28). Στο ποίημα αυτό είναι πολύ έντονη η παρουσία της *Αποκάλυψης* του Ευαγγελιστή Ιωάννη αφού ήδη από τον πρόλογο του ποιήματος στην παρένθεση υπάρχει ένα αυτούσιο χωρίο από την *Αποκάλυψη* το οποίο οικειοποιείται το κείμενο του Ρίτσου και το οποίο συνοδεύεται από τα ακριβή στοιχεία της παραπομπής του. Πρόκειται δηλαδή για μια συνειδητή χρήση του χριστιανικού κειμένου αλλά και της ακριβής παραπομπής σε αυτό παρόλο που η ακριβολογία του ποιητή δεν προσθέτει καθόλου στην κατανόηση των λόγων του αφηγητή.

Στο ποίημα υπάρχει γενικότερα μια εναλλαγή εικόνων και λόγων που δεν υπηρετούν και τόσο σχήματα της λογικής. Εξάλλου ο ίδιος ο ποιητής στο επιλογικό του σημείωμα τονίζει πως ο αφηγητής ένοιωσε την αποτυχία του να εντάξει στο νόημα της ιστορίας του και τους ακροατές του, τονίζοντας την ίδια ώρα εκείνες τις στιγμές της αφήγησης που ήταν τελικά άξιες προσοχής και ρίχνοντας φως στην περιπέτεια που έζησε ο αναγνώστης κατά την διάρκεια της επαφής του με το ποίημα.

Το χωρίο το οποίο θα εξεταστεί στο πλαίσιο της ανάλυσης του μοτίβου του καλού ποιμένα ανήκει στο σημείο εκείνο του ποιήματος κατά το οποίο περιγράφεται η «χρυσή ώρα των ποιμένων» όπως ονομάζει ο μάρμπα-Λάμπης τις 3 το απόγευμα, την ώρα κατά την οποία προβάλλει λίγο ο ήλιος, κάποιες βροχερές «ευγενικές μέρες της επαρχίας». Στη διάρκεια αυτής της ώρας της μέρας περιγράφεται το γυμνό άγαλμα του κήπου:

Έξω στον κήπο, το άγαλμα γυμνό αντιστέκονταν πάντα
στη συννεφιά, στη βροχή, στους ανέμους - όχι από πείσμα,

αλλά με μια ενθαρρυντική φυσικότητα.

Τούτη την ώρα

έπαιρνε ένα μικρό φωτοστέφανο, συμβιβαζόταν με το χρόνο και
τον κήπο,

έμοιαζε κάπως μ' έναν μάγο, τον Τέταρτο,

μπορούσε να κρατήσει ένα πρόβατο στους ώμους του, τόσο που
πια

δεν εξόργιζε το θείο Ιωάννη.

(«Η Ωρα των ποιμένων» 1962-71 Δ': 287)

Στο επιλογικό σημείωμα του ποιήματος δίδονται οι ακόλουθες επεξηγήσεις για το άγαλμα του κήπου:

Μα εκείνο που λιγότερο μπορούσαμε να παραδεχτούμε ήταν που ο Γιώργης εμφανιζόταν σα φίλος του αγάλματος και γιος του μπάρμπα – Λάμπη. Καθαρό επινόημα ή αυταρέσκεια – ίσως απ' την ταπεινή ανάγκη της ελπίδας. Ο μπάρμπα- Λάμπης, οπωσδήποτε, θάταν ανύπαντρος.

(«Η Ωρα των ποιμένων» 1962-71 Δ': 296)

Το γεγονός ότι προσωποποιείται το άγαλμα ως φίλος του Γιώργη, ούτε αυτό προσθέτει ή εξυπηρετεί καθόλου προς την κατεύθυνση της κατανόησης της λειτουργίας του αγάλματος στο ποίημα. Αντιθέτως, αυτή η πληροφορία θα μπορούσε να θεωρηθεί περιττή ως σημασιολογικό δεδομένο. Από την άλλη, αυτό που γίνεται ξεκάθαρο μέσα από αυτό το σχόλιο είναι πως οι ήρωες του ποιήματος δεν είναι καθόλου στατικοί χαρακτήρες αλλά εκδηλώνουν διαφορετικές όψεις και επιπρόσθετα ούτε και τα δρώμενα τίθενται σε ένα γραμμικό χρονικό άξονα ή υπακούουν σε σχήματα λογικά. Το γεγονός αυτού του συντονισμένου αποσυντονισμού παραπέμπει αρκετά στο προφητικό κείμενο της *Αποκάλυψης* του Ιωάννη. Αυτό το οποίο ωστόσο συγκεντρώνει το ενδιαφέρον ως προς την ανάλυση του μοτίβου του καλού ποιμένα, είναι το γεγονός ότι αυτό το άγαλμα που έπαιρνε εκείνη τη συγκεκριμένη ώρα, την «ώρα των ποιμένων», ένα μικρό φωτοστέφανο και μπορούσε να κρατήσει στους ώμους του ένα πρόβατο, εντάσσεται σε ένα κειμενικό σύμπαν το οποίο χωρίς αμφιβολία διαλέγεται με το συγκεκριμένο κείμενο της *Καινής Διαθήκης* και εισάγει από την αρχή τον αναγνώστη σε ένα κλίμα ιερότητας και μυστηρίου. Το γεγονός βεβαίως ότι πρόκειται για ένα άγαλμα το οποίο έστω και τη συγκεκριμένη ώρα, μπορούσε να φέρει στους ώμους του, τον αμνό, δημιουργεί μια εικόνα η οποία παραπέμπει περισσότερο στο άγαλμα του Μοσχοφόρου το οποίο χρονολογείται στα 570 π.Χ. και

βρίσκεται στη συλλογή του Αρχαιολογικού Μουσείου στην Ακρόπολη (Μουσείο Ακρόπολης 2009:27).



Εικόνα 23: Ο Μοσχοφόρος (περί το 570 π.Χ.) ένα ανάθημα στη θεά, όπως αναγράφεται στη βάση του αγάλματος: «Ρόμβος ανέθεκεν ο Πάλο». Το σύμπλεγμα χαρακτηρίζεται από την ηρεμία και την τρυφερότητα του αναθέτη. (Μουσείο Ακρόπολης 2009:27)

Παρά το γεγονός ωστόσο ότι πρόκειται για άγαλμα, ο ποιητής, πριν αυτό πάρει την οιονει μορφή του μοσχοφόρου, του προσθέτει ένα μικρό φωτοστέφανο πράγμα το οποίο δημιουργεί μια πολύ τολμηρή εικόνα ως προς την παράδοση της εκκλησίας σε σχέση με τα είδωλα. Ασφαλώς δεν φαίνεται καθόλου το φωτοστέφανο στο ποίημα να είναι προϊόν αγιότητας του αγάλματος συνεπώς αίρεται η συζήτηση για τη θέση και τους τρόπους της εκκλησιαστικής παράδοσης στο εν λόγω ζήτημα. Το φωτοστέφανο είναι το αποτέλεσμα της χρυσής ώρας των ποιμένων η οποία έχει τέτοια δυναμική που κατορθώνει να μεταποιήσει τα πράγματα, τους δίνει φως, τα μεταμορφώνει. Η εικόνα η οποία είναι αποτέλεσμα αυτής της συγκυρίας αναπόφευκτα οδηγεί σε συνειρμούς που οδηγούνται προς την ορθόδοξη παράδοση, δεδομένου ότι το φωτοστέφανο δημιουργεί πολύ συγκεκριμένες συνδηλώσεις. Συνεπώς αν και έχει εκτιμηθεί ως αδύνατη η περίπτωση το φωτοστέφανο να παράγεται χάρις στην αγιότητα του αγάλματος, το γεγονός ότι αυτό παράγεται εκείνη τη στιγμή ως υλική παρουσία στο ποίημα, έχει ως αποτέλεσμα να μην αίρεται η αγιότητα ή

η ιερότητα της στιγμής, αφού αυτή δίνει στο άγαλμα την προοπτική της μετατροπής του σε καλό ποιμένα μη εξοργίζοντας πια το θείο Ιωάννη.

Η εικόνα που παράγεται και οφείλεται στο φως, δηλαδή σε μια φυσική αναγκαιότητα, μπορεί να αναγνωστεί είτε ως μια ρηξικέλευθη πρόταση σύζευξης της αρχαιότητας με τη χριστιανική παράδοση – ένα άγαλμα με φωτοστέφανο-, είτε μπορεί να αναγνωστεί προς την κατεύθυνση που ωθεί το ίδιο το ποίημα, με βάση τους στίχους που περιβάλλουν αυτή την εικόνα, ως μια ύπαρξη που αντιστέκεται με μια «ενθαρρυντική φυσικότητα» και με τη βοήθεια του φωτοστέφανου συμβιβάζεται με το χώρο και το χρόνο. Φαίνεται συνεπώς ότι αυτό το άγαλμα δεν προτείνει τη σύζευξη του αρχαίου με τον καινό κόσμο, αλλά είναι ο ίδιος εκείνος αρχαίος κόσμος ο οποίος ντύνεται με το φως της «χρυσής ώρας των ποιμένων» και γίνεται ξανά κάτι οικείο όπως ένας καλός ποιμένας ή όπως θα μπορούσε να είναι ως Τέταρτος Μάγος συμπληρώνοντας τους υπόλοιπους τρεις της ευαγγελικής παράδοσης. Η επιλογή της αναπαράστασης του καλού ποιμένα προκύπτει αβίαστα μέσα από το ποιμενικό περιβάλλον του δειλινού το οποίο κάνει την εμφάνισή του στο ποίημα ήδη από τις πρώτες λέξεις και διαποτίζει τις υλικές και άυλες παρουσίες του κόσμου του ποιήματος. Επιπρόσθετα η έντονη παρουσία παραθεμάτων από την *Αποκάλυψη* του Ιωάννη στην οποία τονίζεται σύμφωνα με την *Θ.Η.Ε.*:

η σκέψις περί της παρουσίας και της τελικής δόξης του Χριστού εν τη
συντριβή των εχθρών του,
(*Θ.Η.Ε.*: λήμμα Χριστός Ιησούς 247)

καθιστά την παρουσία του καλού ποιμένα σχεδόν αναγκαία για την διατήρηση της αρμονίας της φύσης και την διατήρηση της γαλήνης του θείου Ιωάννη. Όταν ακολούθως το φως της ώρας αυτής σβήνει και το άγαλμα χάνει την προσαρμοστικότητά του, χάνονται και οι συνθήκες που παράγει.

Η παρουσία του καλού ποιμένα εκτός από το ότι υπηρετεί μια αναγκαιότητα, την ίδια στιγμή, αποτελεί και γέννημα αυτής της αναγκαιότητας η οποία εντοπίζεται σε εκείνη την συγκεκριμένη ώρα της αρμονίας, της νίκης του φωτός έναντι του «βασιλείου της νύχτας» όπως αναφέρει το ποίημα, και αυτή η νίκη αποτελεί ένα σημείο σύγκλισης ανάμεσα στο ποίημα του Ρίτσου και της *Αποκάλυψης* του Ιωάννη. Ο καλός ποιμένας αποτελεί την επιβράβευση και το προϊόν της καλύτερης ώρας της ημέρας, και αποτελεί στο ποίημα μια οιονεί παρουσία στη διάρκεια μιας μαγικής στιγμής η οποία είναι τέτοια στα μάτια κυρίως του μπάρμπα-Λάμπη. Έστω κι αν με βάση την ποιητική απόδοση του

μοσχοφόρου γίνεται αντιληπτή η προσαρμογή του και η λειτουργία του προς το χριστιανικότερο, κυρίως με την πρόσθεση του φωτοστέφανου η οποία συμβαίνει φυσικά σε σχέση με την «χρυσή» εκείνη ώρα, εντούτοις δεν μπορεί να υποστηριχθεί ότι η οιονεί παρουσία του καλού ποιμένα παραπέμπει σε μια οιονεί παρουσία του Χριστού. Δηλαδή, το άγαλμα δεν αποτελεί παρουσία του καλού Ποιμένα – Χριστού, παρά το ότι η παρουσία του ποιμένα με το πρόβατο στους ώμους αποτελεί μια δυνατότητα που στοιχειοθετείται σε συγκεκριμένες και ιδιαίτερες συνθήκες οι οποίες παραπέμπουν ή θυμίζουν τον καλό Ποιμένα του Ευαγγελίου δεδομένου ότι τονίζεται η προσαρμοστικότητα του αγάλματος στο χρόνο και τον κήπο. Συνεπώς, η οιονεί παρουσία του μοσχοφόρου, παραπέμπει στην οιονεί παρουσία του καλού Ποιμένα η οποία συντελείται μες το φως, εξαιτίας και χάρις στην πρώτη ύλη της δημιουργίας, και συγκροτείται μέσα από τις συγκεκριμένες συνθήκες που παράγει «Η Ωρα των ποιμένων».

Από το ποίημα «Το Χορικό των σφουγγαράδων» θα εξεταστεί ένα χωρίο στο οποίο ο ποιητής θεωρεί τους πιστούς προς τον Θεό ως ποιμνίο, κάνοντας χρήση ενός όρου ο οποίος απαντάται κυρίως στα εκκλησιαστικά κείμενα, και ο οποίος προκύπτει και παραπέμπει στη μορφή του Χριστού ως καλού Ποιμένα έτσι όπως αυτή περιγράφεται στο ευαγγελικό κείμενο. Το ποίημα είναι γραμμένο το 1960 και είναι αρκετά μακροσκελές αφού αναπτύσσεται σε 72 σελίδες. Αποτελεί το μοιρολόι των γερόντων, ένα τραγούδι που εγκωμιάζει τη γυναίκα, υμνεί τη θάλασσα και εξευμενίζει τον θάνατο. Αφορμή για αυτή τη λυρική έξαρση αποτελεί το εσπερινό μνημόσυνο «για τα εννιάμηνα του εικοσάχρονου παλληκαριού, του σφουγγαρά που πνίγηκε», σύμφωνα με το προλογικό σημείωμα του ποιήματος το οποίο ο Πρεβελάκης κατατάσσει δίπλα στις «Μεσολογγίτισσες» του Σολωμού (Πρεβελάκης ³1992: 290). Οι στίχοι οι οποίοι συγκεντρώνουν ενδιαφέρον σε σχέση με την εξέταση του μοτίβου του καλού ποιμένα είναι οι ακόλουθοι:

Γ' ΓΕΡΟΣ: Κι όταν θα φύγουμε μιαν ανοιξιιάτικη νύχτα σαν
ετούτη,
αυτά που πράξαμε και φτιάξαμε θάρθουν ξοπίσω μας
σα μια σειρά βαρκούλες μ' αναμμένα φώτα πίσω απ' το
τρανό καΐκι
για το μεγάλο πυροφάνι, αστράφτοντας μια λιτανεία μαλα-
ματένια

ΟΛΟΙ: Σαν το Θεό με τους αγίους του και το ποιμνιό του – αστρά-
φτοντας

Ο γέροντας στο «Χορικό των σφουγγαράδων» αναφερόμενος στο θάνατο του κάθε ανθρώπου, εκφράζει την πεποίθηση πως οι πράξεις ακολουθούν τον άνθρωπο και μετά το θάνατό του όπως μια σειρά βαρκούλες ακολουθεί ένα μεγάλο καΐκι που έβαλε πλώρη για το μεγάλο πυροφάνι. Αυτή η μεταφορική εικόνα εμπλουτίζεται με μια δεύτερη αντίστοιχη μεταφορά η οποία απευθύνεται στο ίδιο θέμα, δηλαδή, στις πράξεις που ακολουθούν τον άνθρωπο μετά το θάνατό του. Ο δεύτερος μεταφορικός όρος αυτής της αναφοράς είναι η εικόνα του Θεού με τους αγίους και το ποιμνίό του που κάνουν λιτανεία. Συνεπώς η μεταφορά συνίσταται στην *κατεύθυνσή* της, που είναι το θέμα για το οποίο γίνεται λόγος, και στους δύο *φορείς* της που είναι οι βαρκούλες που ακολουθούν το μεγάλο καΐκι για το πυροφάνι και το ποιμνίο με τους αγίους που ακολουθούν το Θεό για τη λιτανεία. Οι δύο *φορείς* της μεταφοράς διαθέτουν αντίστοιχες τυπικές διατάξεις τις οποίες δανείζουν στην *κατεύθυνση* της μεταφοράς. Δηλαδή η λιτανεία και το πυροφάνι επισυμβαίνουν πάντοτε με ένα τυπικό τρόπο, με μια τάξη από το ανώτερο προς το κατώτερο στοιχείο και αυτή η διάταξη δεν είναι κάτι που μπορεί κανείς να αλλάξει ή να διασπάσει γιατί τότε θα έχαναν την ουσία τους οι εκδηλώσεις αυτές. Δεδομένου ότι επιλέγονται δύο μεταφορικοί όροι για να εκφράσουν το ίδιο θέμα, αυτό, την ίδια στιγμή, θέτει τους δύο όρους στον ίδιο παραδειγματικό άξονα, πράγμα το οποίο δημιουργεί μεταξύ τους αντιστοιχίες με βάση τη συγκεκριμένη κοινή ιδιότητα που τους χαρακτηρίζει. Ως εκ τούτου η εικόνα που εκφράζει ο γέροντας ως πεποίθησή του δεν εμπλουτίζεται απλώς, αλλά επισφραγίζεται ως αξιόπιστη. Αυτό συμβαίνει γιατί οι δύο εκδηλώσεις που λειτουργούν ως μεταφορικοί όροι, η λιτανεία και το πυροφάνι, διέπονται από τάξη όπως αυτή προκύπτει από μια τυπική διάταξη γραπτή είτε άγραφη, η οποία τηρείται με θρησκευτική ευλάβεια. Συνεπώς αυτή ουσιαστικά η τυπικότητα είναι που μεταφέρεται ως ιδιότητα και στις πράξεις του κάθε ανθρώπου που τον ακολουθούν «όταν θα φύγει μια ανοιξιιάτικη νύχτα».

Ο Θεός θα μπορούσε να είναι το μεγάλο καΐκι και το πυροφάνι μια λιτανεία μαλαματένια, κι όπως αυτά ακολουθούνται από το ποιμνίο και από τις βαρκούλες έτσι κι ο άνθρωπος ακολουθείται από τις πράξεις του όταν πεθαίνει. Ο Θεός-ποιμένας λαμβάνει μέρος σε μια λιτανεία και με αυτή την ιδιότητά Του αποτελεί φορέα της μεταφοράς, σφραγίζοντας τα λόγια του γέρου σφουγγαρά, αν και θα μπορούσε ένα πρόσωπο της εκκλησιαστικής ιεραρχίας να αναλάβει αυτό τον ρόλο διεκπεραιώνοντας τις τυπικές διατάξεις μιας λιτανείας. Επιλέγεται ωστόσο ο Θεός-ποιμένας ίσως γιατί έτσι

αναδεικνύεται η διττότητα που χαρακτηρίζει την εικόνα του θέματος της μεταφοράς η οποία αποτελεί την πεποίθηση του γέροντα και ανήκει εξίσου στο εδώ και το επέκεινα αφού πρόκειται για μια υπερβατική εικόνα η οποία ωστόσο συνομιλεί με τον κόσμο που εξουσιάζουν οι άνθρωποι ενόσω είναι ζωντανοί. Ο Θεός ως ποιμένας αποτελεί μια μορφή η οποία δύναται από θέσεως να φέρει τον άνθρωπο που έχει πεθάνει και κουβαλά τις πράξεις του υπερθεματίζοντας ότι και αυτός και οι πράξεις του ανήκουν στην διάσταση του επέκεινα. Οι βαρκούλες που οδηγούνται πίσω από το καΐκι φαίνεται να κατοχυρώνουν την υλική αφετηρία του ανθρώπου και των πράξεών του στο εδώ, στον κόσμο της βιοπάλης των σφουγγαράδων. Συνεπώς, η απουσία του Θεού-πατέρα θα αφαιρούσε αυτή τη διττή διάσταση των ανθρώπων και των πράξεών τους, την παρουσία της προοπτικής του επέκεινα την οποία επανειλημμένα τονίζουν οι γέροντες.

Συνοψίζοντας θα μπορούσε να ειπωθεί ότι η αδιάσπαστη σχέση του καλού – ποιμένα με το ποίμνιό Του στα όρια αυτής της μεταφοράς, κατοχυρώνει επίσης την αδιάσπαστη σχέση του ανθρώπου με τις πράξεις του ακόμα και μετά τον θάνατό του. Το μοτίβο του καλού-ποιμένα εκτός από το ότι μπορεί να αποτελέσει την εικόνα του βοσκού που επιστρέφει γαλήνιος και σε πλήρη αρμονία με τη φύση που τον περιβάλλει, να τονίσει την ύπαρξη και τις ιδιαίτερες εκφάνσεις ενός αγάλματος μέσα στο φως της «χρυσής ώρας», μπορεί να εντοπιστεί στην ποίηση του Ρίτσου ως στοιχείο που αναδεικνύει τη σχέση του ανθρώπου με τις πράξεις του και στο εδώ και στο επέκεινα.

3.5. Το μοτίβο του αμνού του Θεού.

Το μοτίβο του αμνού του Θεού αποτελεί εξέλιξη του μοτίβου του καλού ποιμένα. Στην ποίηση του Ρίτσου γίνεται αναφορά στον αμνό σε δύο σημεία του ποιήματος «Το Χορικό των σφουγγαράδων» για το οποίο έχει ήδη γίνει λόγος με αφορμή την ανάλυση του μοτίβου του καλού ποιμένα. Το ενδιαφέρον συγκεντρώνει το γεγονός ότι ο αμνός και στις δύο περιπτώσεις συνδέεται κατά άμεσο τρόπο με τον Χριστό και συγκεκριμένα με τα πάθη Του. Το πρώτο χωρίο προέρχεται από τους πρώτους στίχους του ποιήματος:

Α΄ ΓΕΡΟΣ: Καλή βραδιά, - σαν Επιτάφιος είναι η πλάση που
άδειασεν απ' τ' άνθια κι απ' το σώμα Του,
γιατί το σώμα Του ανηφόρισε στον ουρανό κ' έμεινε αλαφρω-
μένος ο Επιτάφιος
στη σκοτεινή γωνιά της εκκλησίας να ευοδιάζει το ξύλο
του
λιωμένο λειμονάνθι και κερι κ' αίμα στεγνό και μύρτα

(...)

Β΄ ΓΕΡΟΣ: Θάμα, πώς στέκει ακόμα ορθό το ξύλο, πώς κρα-
τάει το σκήμα του,
έτσι αλαφρό πώς στέκει σαν αμνός στα τέσσερα πόδια του!

Ο ΓΕΡΟΝΤΑΣ: Μέσα του ανθίζει τώρα το παλιό ξύλο – γι'
αυτό στέκει.

ΟΛΟΙ: Μέσα του δένει τώρα απέθαντα λουλούδια – γι' αυτό
στέκει.

(«Το Χορικό των σφουγγαράδων» 1960 Δ΄: 325-326)

Το ποίημα, όπως έχει αναφερθεί, έχει ως θέμα το εννιάμηνο μνημόσυνο ενός νεαρού σφουγγαρά για τον οποίο μοιρολογούν οι απόμαχοι σφουγγαράδες μαζί με τον πατέρα του. Το μοιρολόι αρχίζει με την παρομοίωση της πλάσης με Επιτάφιο μετά τη Μεγάλη Παρασκευή που μένει «αλαφρωμένος» σε μια γωνιά της εκκλησίας γιατί κατά τον ίδιο τρόπο και η πλάση άδειασε αφού το σώμα Του ανηφόρισε στον ουρανό. Η ποιητική εικόνα στην κυριολεξία της περιγράφει αυτό που η Εκκλησία ονομάζει μετάσταση, δηλαδή την μεταφορά του σώματος του νεκρού με τρόπο θαυμαστό στους ουρανούς όπως συνέβη στην περίπτωση της Παναγίας (*Αγιολόγιον* 2002: 273). Το γεγονός ότι η αντωνυμία «Του» γράφεται με κεφαλαίο και στις δύο περιπτώσεις, δημιουργεί μια σύγχυση για το πρόσωπο το οποίο αντικαθιστά την αντωνυμία. Ο αναγνώστης έχει προετοιμαστεί από το εισαγωγικό σημείωμα ότι πρόκειται να ακουστούν τα λόγια των αντρών για το εικοσάχρονο παλληκάρι, αλλά παρόλα αυτά, το κεφαλαίο γράμμα της αντωνυμίας καθώς και η παρουσία της εικόνας του Επιτάφιου και δη του «αλαφρωμένου» Επιτάφιου στη γωνιά της Εκκλησίας παραπέμπουν στον Χριστό. Επιπρόσθετα ο τρόπος με τον οποίο επηρεάζεται η πλάση από τον θάνατο του νέου και αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο παρομοιάζεται με Επιτάφιο και στη συνέχεια η επεξήγηση η οποία αποκαλύπτει την αιτία, αίροντας τον μεταφορικό λόγο και εισάγοντας το θέμα της μετάστασης του σώματος του νεκρού,

δημιουργούν την αίσθηση ενός νέου του οποίου ο θάνατος ξεπερνά τη φυσική τάξη. Ο νέος του «Χορικού» είναι ένας νέος όπως ο Χριστός και ο θάνατός του είναι τέτοιος όπως το θάνατό Του, δεδομένων όλων των χριστιανικών συνδηλώσεων στους στίχους και των ακόλουθων στίχων του Ευαγγελίου:

ην δε ωσει ώρα έκτη και σκότος εγένετο εφ' όλην την γην έως ώρας ενάτης, του ηλίου εκλειπόντος.

(Λουκ., κγ'44)

Η σύνδεση του νεαρού σφουγγαρά με τον Χριστό είναι ένα θέμα το οποίο αναπτύσσεται και στην συνέχεια του ποιήματος, στο χωρίο το οποίο παρατίθεται πιο πάνω, μέσα από την παρομοίωση του άδειου από το σώμα Επιτάφιου με αμνό ο οποίος στέκει στα τέσσερα του πόδια. Ο Επιτάφιος προσωποποιείται, γίνεται αμνός, και μέσα από τις συνδηλώσεις που παρέχει η χριστιανική παράδοση θα πάρει τη δυναμική ενός νεκρού ο οποίος συγκρατεί στην ουσία του την προοπτική της ανάστασης, πράγμα το οποίο συμβαίνει με όρους στο τέλος του «Χορικού». Στο σημείο αυτό θα ήταν ενδιαφέρουσα η εξέταση της σύνδεσης του Χριστού με αμνό και δια μέσου αυτής, της εξέτασης της πολύπλευρης αντιστοιχίας ανάμεσα στον νεαρό σφουγγαρά και τον Χριστό. Στην εκκλησιαστική παράδοση η αλληγορική εικόνα του Χριστού ως αμνού εμφανίζεται από νωρίς δεδομένου ότι μαρτυρείται ήδη από το ευαγγελικό κείμενο. Συγκεκριμένα υπάρχει αναφορά στον Χριστόν ως αμνό του Θεού στο Κατά Ιωάννην Ευαγγέλιο:

Την επαύριον βλέπει ο Ιωάννης τον Ιησούν ερχόμενον προς αυτόν και λέγει· ίδε ο αμνός του Θεού ο αίρων την αμαρτίαν του κόσμου.(...) και εμβλέψας τω Ιησού περιπατούντι λέγει· ίδε ο αμνός του Θεού.

(Ιωάν., α'29, 36)

Αυτό το χωρίο έχει εμπνεύσει πλείστους ύμνους της εκκλησίας και μπορεί με βάση το χωρίο από τη μελέτη του Σωτηρίου το οποίο παρατίθεται στη συνέχεια να θεωρηθεί ως υπόβαθρο της συμβολικής εικονογραφικής παράστασης του Χριστού ως αμνού. Σημαινουσας σημασίας είναι το γεγονός ότι ο Χριστός στο Ευαγγέλιο καλείται «αμνός του Θεού» σε συνάρτηση με την αποστολή του να άρει την αμαρτία του κόσμου, δηλαδή, να απαλλάξει τον κόσμο από την αμαρτία. Στους εκκλησιαστικούς ύμνους αυτή η συνάρτηση γίνεται πιο άμεση και πιο συγκεκριμένη αφού ο Χριστός ως αμνός συνδέεται με τη σταυρική θυσία. Τέτοιοι ύμνοι στους οποίους αναφέρεται ο αμνός του Θεού, σε σχέση με

τα θεία Πάθη και τη θυσία του Χριστού είναι αρκετοί στο *Τριώδιον* το οποίο καλύπτει την περίοδο της προετοιμασίας για το Πάσχα.

Συ ει το Πάσχα ημών, ο τυθείς υπερ πάντων, ως αμνός και θυσία, και πταισμάτων ιλασμός· και σου τα θεία Πάθη, υπερυψούμεν Χριστέ, εις πάντας τους αιώνας.

(*Τριώδιον* 1994: 855-856)

Ιούδας ο προδότης δόλιος ων, δολίω φιλήματι παρέδωκε τον Σωτήρα Κύριον· τον Δεσπότην των απάντων, ως δούλον πέπρακε τοις παρανόμοις· ως πρόβατον επί σφαγήν, ούτως ηκολούθει, ο Αμνός ο του Θεού, ο Υιός ο του Πατρός, ο μόνος πολυέλαιος.

(*Τριώδιον* 1994: 884)

Ο Χριστός ονομάζεται από τον υμνωδό ως το «Πάσχα» των πιστών γιατί Αυτός θυσιάστηκε για όλους ως «αμνός και θυσία» για να καθαίρει το ανθρώπινο γένος από την αμαρτία και αυτό οδήγησε στο να εξυμνούνται τα θεία Πάθη εις τους αιώνες. Στους ύμνους που αφορούν στη θυσία του Χριστού και αναφέρονται στο συμβολισμό του Χριστού ως αμνού, μπορούν να εντοπιστούν ποικίλες διατυπώσεις, εκτός από τη διατύπωση «ο Αμνός του Θεού», οι οποίες εμπλουτίζουν λεκτικά αυτό το συμβολισμό όπως: «ο Αμνός ο άωμος» (*Παρακλητική* 1959:14), το «άκακον αρνίον» (*Παρακλητική* 1959: 54), καθώς και διατυπώσεις στις οποίες επιχειρείται σύνδεση αλληγορικών εικόνων του Χριστού οι οποίες φαίνονται αντιφατικές όπως για παράδειγμα: «τον Αμνόν και Ποιμένα» (*Παρακλητική* 1959:34). Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η έκφραση «εθελόθυτον Αμνόν» (*Παρακλητική* 1959: 378).

Στον εικονογραφικό τύπο του 'Χριστού ως Αμνού' υπάρχει επίσης σύνδεση ανάμεσα στον Χριστό- αμνό και τα θεία Πάθη σύμφωνα με την μελέτη του Κ. Καλλίνικου αφού για μεγάλο διάστημα εικονιζόταν ο αμνός ως εσταυρωμένος πάνω στο Σταυρό (Καλλίνικος 1921: 297). Στη μελέτη του Γ. Σωτηρίου αναφέρονται τα εξής κατά την περιγραφή αυτού συμβολισμού του Χριστού στην τέχνη:

Κατά τους πρώτους αιώνας το σύμβολον τούτο του αμνού ή προβάτου ελαμβάνετο προς δήλωσιν των πιστών (...)·από του Δ' όμως αιώνος παρίσταται και ο Χριστός ως «ο αμνός ο αίρων την αμαρτίαν του Κόσμου» (Ιων. α'.29), ή ως «το εσφαγμένον αρνίον» της Αποκαλύψεως (Αποκ. ε'.5)· επειδή δ' ετηρήθη και η συνήθεια να παριστώσιν ως πρόβατα τους πιστούς και ιδίως τους Αποστόλους, ους «ως πρόβατα εν

μέσω λύκων» (Ματθ., ι΄.16) εξέπεμψε προς το κήρυγμα ο Σωτήρ, ετίθετο προς διάκρισιν επί της κεφαλής του προβάτου, του εικονίζοντος τον Χριστόν, σταυρός, μονόγραμμα, φωτοστέφανος κ.λπ. (Σωτηρίου 1914: 69)

Σύμφωνα με την ίδια μελέτη μαρτυρούνται ποικίλες παραστάσεις του 'Χριστού ως Αμνού'. Συχνά παρίσταται πάνω σε βουνό από το οποίο εξορμούν οι τέσσερις ποταμοί του παραδείσου και πολλά πρόβατα και ελάφια σπεύδουν από παντού να σβήσουν τη δίψα τους στα νερά των πηγών. Σε άλλες περιπτώσεις ο 'Χριστός ως Αμνός' εικονίζεται με δώδεκα πρόβατα γύρω του τα οποία συμβολίζουν τους Αποστόλους και κάποιες φορές τελώντας θαύματα. Σύμφωνα με την ίδια μελέτη ο συμβολισμός αυτός του 'Χριστού ως Αμνού', φαίνεται ότι είχε δυτική προέλευση αφού το 692 μ.Χ. απαγορεύτηκε η εικονογράφηση του 'Χριστού ως Αμνού' από την Πανθέκτη Σύνοδο εν Τρούλλω (Σωτηρίου 1914: 69-73). Είναι γεγονός ότι αυτή η συμβολική παράσταση επιβιώνει στη Δύση. Συγκεκριμένα στην εκκλησία των Αγίων Vincenzo e Anastasio της Ρώμης υπάρχει η παράσταση του 'Χριστού ως Αμνού' στον θόλο της Εκκλησίας στη θέση που κατέχει για την βυζαντινή αγιογραφία από τον 9^{ον} αι. και εντεύθεν ο Χριστός ως 'Παντοκράτορας' (Καλλίνικος 1921: 339-340). Η εκκλησία των Αγίων Vincenzo και Anastasio είναι κτίσμα των ετών 1646-1650 και βρίσκεται στην πλατεία Fontana di Trevi.



Εικόνα 24: Θόλος με παράσταση του 'Χριστού ως Αμνού' της Εκκλησίας SS. Vincenzo e Anastasio στη Ρώμη (Προσωπικό Αρχείο)

Το υπό εξέταση ποιητικό χωρίο και συγκεκριμένα ο στίχος « πώς στέκει σαν αμνός στα τέσσερα πόδια του!» συναρτάται μορφικά με την εικονογραφική παράσταση του 'Χριστού ως Αμνού' σε περιπτώσεις που εικονίζεται όρθιος και στο πλάι ενώ θεματικά με την παράσταση του 'Αμνού' ως εσταυρωμένου αφού παραπέμπει στο θείον Πάθος. Δεδομένου ότι έχει ήδη γίνει αναφορά στο γεγονός ότι ο νεκρός σφουγγαράς διαθέτει χαρακτηριστικά τα οποία είναι αντίστοιχα με αυτά του Χριστού είναι αναγκαίο μετά και την παράθεση των χριστιανικών κειμένων, τα οποία επιβεβαιώνουν το συμβολισμό του Χριστού με αμνό, να γίνει φανερός ο τρόπος λειτουργίας του μοτίβου του Χριστού- Αμνού στο ποίημα.

Το γεγονός ότι το ξύλο παρομοιάζεται με αμνό στο στίχο «Θάμα, πώς στέκει ακόμα ορθό το ξύλο» καθιστά την παρουσία του μοτίβου του Χριστού-αμνού πιο σύνθετη στο ποίημα. Το ουσιαστικό «ξύλο» αποτελεί μετωνυμία για ολόκληρο τον Επιτάφιο ο οποίος είναι ο αλαφρωμένος Επιτάφιος μετά την μετάσταση του σώματος του νέου. Στους ύμνους της Εκκλησίας το «ξύλο» αποτελεί μετωνυμία για τον Σταυρό του Πάθους του Χριστού όπως μαρτυρείται σε αρκετές περιπτώσεις (π.χ. «Η άσπιλος Αμνάς, τον Αμνόν και Ποιμένα κρεμάμενον νεκρόν, επί ξύλου ορώσα» Παρακλητική 1959:34). Η μετωνυμική χρήση του ξύλου και η σύνδεσή του με αμνό συμβαίνει και στο ποίημα και στην εκκλησιαστική υμνογραφία και πρώιμη αγιογραφία καταλήγοντας στην εξής σχηματική αναπαράσταση:

«Χορικό των σφουγγαράδων»: ξύλο (= Επιτάφιος) → σαν αμνός

εκκλησιαστική υμνογ.+αγιογ.: ξύλο (= Σταυρός) → αμνός – Χριστός

Παρατηρείται συνεπώς ότι και στις δύο περιπτώσεις το «ξύλο» καταλήγει να συνδέεται με τον αμνό, τέτοιο που περικλείει μέσα του την προοπτική της ανάστασης. Αυτή είναι μια διαπίστωση την οποία μπορεί εύκολα να εξαγάγει κανείς για τον αμνό των εκκλησιαστικών ύμνων, αλλά και για τον αμνό του «Χορικού» δεδομένης της αναφοράς στα απέθαντα λουλούδια που δένει μέσα του ο Επιτάφιος- αμνός χάρις στο γεγονός ότι ανθίζει μέσα του το παλιό ξύλο. Σαφώς η έννοια της ανάστασης δεν μπορεί να αποτελεί προοπτική του ξύλου έστω κι αν πρόκειται για το παλιό ξύλο το οποίο βέβαια δεν προσδιορίζεται ως προς την παλαιότητά του. Αυτό σημαίνει πως παρά το ότι ο αμνός αποτελεί μια παρουσία μεταφορική στο ποίημα παρέχει έστω μέσα από την μεταφορική γλώσσα ιδιότητες στον Επιτάφιο οι οποίες συνάδουν με τις ιδιότητες οι οποίες του αποδίδονται μετά τη διαπίστωση ότι μοιάζει με αμνό κι αυτή είναι η ιδιότητα να φτιάχνει απέθαντα λουλούδια. Συνεπώς ο αμνός κατά αυτό τον τρόπο συνομιλεί με το μοτίβο του Χριστού- αμνού το οποίο παρουσιάζει το Χριστό ως αμνό πάνω στο ξύλο του Σταυρού από την άποψη ότι κυοφορεί μια ανάσταση.

Αυτό το οποίο υπολείπεται από το σχήμα του «Χορικού» έτσι ώστε να αντιστοιχεί ακριβώς με το σχήμα της εκκλησιαστικής υμνογραφίας και εικονογραφίας, είναι η αναφορά στο πρόσωπο για το οποίο γίνεται λόγος, το οποίο είναι η αιτία για την οποία όλα τα θαυμαστά συμβαίνουν. Η μη αναφορά στους υπό εξέταση στίχους στον νεαρό σφουγγαρά δεν μειώνει το βαθμό εμπλοκής του στα δρώμενα του «Χορικού» δεδομένου ότι ολόκληρο το ποίημα αποτελεί θρήνο για τον θάνατό του. Αναφορές στο πρόσωπό του γίνονται στους πρώτους στίχους του ποιήματος, όχι άμεσες, αλλά με αντικαταστάσεις μέσα από την παρουσία της κτητικής αντωνυμίας «Του» και οι οποίες έχουν σχολιαστεί ως προς την σύνδεσή τους με τη μορφή του Χριστού. Η μη δήλωση της παρουσίας του επικυρώνει την οριστική του απουσία από τη ζωή και ουσιαστικά αυτή την εικόνα της απουσίας συνθέτουν οι υπό ανάλυση στίχοι και τα χριστιανικά μοτίβα που εμφανίζονται, ως μια συνεχή και σιωπηλά δηλωμένη απουσία. Συνεπώς ο αμνός ο οποίος αποτελεί μέρος μιας παρομοίωσης δεν μπορεί παρά να παραπέμπει σε αυτή την μορφή του νέου η οποία δανείζεται ήδη από την αρχή χαρακτηριστικά της μορφής του Χριστού. Επιπρόσθετα ο θάνατος του νέου στοιχειοθετείται αναλόγως προς το Πάθος του Χριστού δεδομένης της παρουσίας του Επιτάφιου μέσα στην Εκκλησία και ακολούθως της αντιστοιχίας η οποία έχει αποδοθεί σχηματικά ανάμεσα στις εικόνες και τους τρόπους του ποιήματος και αυτά της εκκλησιαστικής υμνογραφίας και αγιογραφίας.

Συνοψίζοντας είναι σημαντικό να ειπωθεί ότι το μοτίβο του αμνού δανείζει εικόνες στο ποιητικό κείμενο οι οποίες λειτουργούν το ίδιο δυναμικά όπως και στο εκκλησιαστικό σε ότι αφορά στη σημασία που παράγει ο στίχος. Η ανάσταση αποτελεί ένα θέμα το οποίο κυφορείται στους υπό ανάλυση στίχους χάρις στην παρουσία του μοτίβου του αμνού και πραγματοποιείται στο τέλος του ποιήματος μέσα από τα μάτια του πατέρα του με τον τρόπο που επιλέγει η ποίηση να γίνει αυτό εφικτό.

Το δεύτερο ποιητικό χωρίο στο οποίο γίνεται αναφορά στο μοτίβο του Χριστού-αμνού ανήκει επίσης στο «Χορικό των σφουγγαράδων» και θεματοποιεί έντονα το θρήνο του πατέρα για τον γιο του:

Ο ΠΑΤΕΡΑΣ: Μήνες εννιά, το λόγο εντός μου τότε κράτησα, τι-
μόνι, και δε με κυβέρνησε'

(...)

κι όλο μακραίνει το κεντρί και με περνάει απ' την κορφή ως
τα νύχια

και σαν τη σούβλα με γυρίζει στη φωτιά και ζωντανό με ψήνει
πότε σε φλόγες αψηλές, πότε στα κάρβουνα, πότε στη χόβολη,

μαύρο, καρβουνιασμένο αρνί, που στόμα δε θα θρέψει,
κρασί δε θα συντροφέψει, δε θα γένει χορός και τραγούδι.

Ο ΓΕΡΟΝΤΑΚΟΣ: Άι, τον καψόμοιρο, - τ' αρνάκι της Λαμ-
πρής ξανθόχρυσο

με τα ποδάρια και τα χέρια σταυρωμένα στη σούβλα,
μικρός Χριστός σε πεσμένο σταυρό, ο αμνός του Κυρίου –
(...)

Ο ΓΕΡΟΝΤΑΚΟΣ: - το λαμπριάτικο αρνάκι,

Ο ΓΕΡΟΝΤΑΣ: καλόμοιρο, μες στη φωτιά μαθαίνει πώς πα-
γαίνει· πολλά στόματα το αθώο θα ευφράνει,
πολλή χαρά της Ανάστασης θα δώσει, το χρυσό κρασί θα
συδαλίσει,
πολύ γέλιο θα γένει και πολύς χορός, πολύ τραγούδι – μην
παραπονιέσαι –
έγινε κιάλας το τραγούδι, - τι άλλο θες;- στον πόνο και
στο χάρο αχάριστος μην είσαι.

(«Το Χορικό των σφουγγαράδων» 1960 Δ' : 337-338)

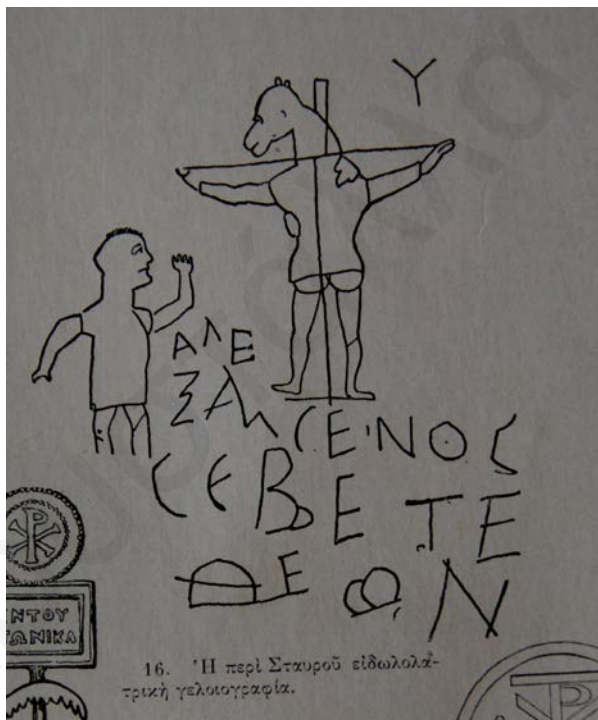
Σ' αυτό το χωρίο του ποιήματος, ο πατέρας του νεκρού σφουγγαρά, ομολογεί τον για εννιά μήνες ανομολόγητο πόνο του, ο οποίος τον ψήνει ζωντανό κάνοντάς τον να μοιάζει με καρβουνιασμένο αρνί το οποίο δεν προορίζεται για φαγοπότι. Οι γέροντες με αφορμή την εικόνα του καρβουνιασμένου αρνιού, κάνουν αναφορά στο αρνάκι της Λαμπρής, το οποίο λειτουργεί στο μεταφορικό λόγο και ως *φορέας* της μεταφορικής εικόνας του πατέρα, και ως *κατεύθυνση* της μεταφορικής εικόνας που ακολουθεί και της οποίας *φορέας* είναι ο μικρός Χριστός, ο αμνός του Κυρίου. Η δεύτερη μεταφορική εικόνα που προκύπτει με την λειτουργία του αρνιού ως *κατεύθυνσης*, και βρίσκεται ανάμεσα σε παύλες, μπορεί να θεωρηθεί και ως εξέλιξη της πρώτης δηλαδή ως μια ενιαία μεταφορική εικόνα η οποία έχει ως *φορέα* τον μικρό Χριστό ο οποίος βρίσκεται σε πεσμένο σταυρό και χαρακτηρίζεται ως ο αμνός του Κυρίου και *κατεύθυνση* τον πατέρα του νεαρού σφουγγαρά. Συνεπώς, ο πατέρας ο οποίος στην αρχή είναι καρβουνιασμένο αρνί μέσα από μεταφορικές εικόνες που διαδέχονται η μία την άλλη, με κομβικό σημείο το αρνάκι της Λαμπρής που είναι μια έννοια υλικά προσδιορισμένη η οποία όμως μπορεί να οδηγήσει σε συμβολισμούς, γίνεται τελικά ο αμνός του Κυρίου, γίνεται το λαμπριάτικο αρνάκι το οποίο θα θρέψει στόματα, θα γίνει χορός και τραγούδι, θα δώσει τη χαρά της Ανάστασης.

Στο σημείο αυτό είναι σημαντικό να τονιστεί εκ νέου αυτό που ήδη έχει επισημανθεί κατά την ανάλυση του προηγούμενου ποιητικού χωρίου από το «Χορικό», ότι στην εκκλησιαστική υμνογραφία και την πρώιμη χριστιανική εικονογραφία, ο συμβολισμός του 'Χριστού ως Αμνού' του Θεού, συνάδει με εικόνες από τα θεία Πάθη και συγκεκριμένα από τη σταύρωση. Χαρακτηριστικός είναι ο ακόλουθος ύμνος από την *Παρακλητική*:

Ὡσπερ αμνός αναρτηθῆς ἐπὶ Σταυροῦ, το σον Λόγε πρόβατον, εκζητῶν
το πλανηθέν, και ευρών συντάξας αυτό, απλανέσιν Ιησού· δόξα τω
κράτει σου.

(*Παρακλητική* 1959:322)

Χαρακτηριστικό δείγμα της σύνδεσης του αμνού του Θεού με τη σταυρική θυσία είναι και η εικονογραφική παράσταση στην οποία ο αμνός εικονίζεται ως Εσταυρωμένος, παράσταση η οποία μπορεί να γίνει αντιληπτή μέσα από μια ειδωλολατρική γελοιογραφία για τον σταυρό η οποία έχει εντοπιστεί στο βιβλίο του Κ. Καλλίνικου (Καλλίνικος 1921: μεταξύ 302-303).



Εικόνα 25: Εικονογραφική παράσταση του 'Χριστού ως Αμνού'- ειδωλολατρική γελοιογραφία (Καλλίνικος 1921: μεταξύ 302-303)

Η εικόνα του Χριστού ο οποίος αναρτάται στον σταυρό ως αμνός είναι αντίστοιχη της ποιητικής εικόνας κατά την οποία το ξανθόχρυσο αρνάκι « είναι σταυρωμένο στη σούβλα» με τα χέρια και τα πόδια, με τον τρόπο του Χριστού και συγκεκριμένα με τον τρόπο του Χριστού ως Αμνού του Κυρίου. Είναι αρκετά ενδιαφέρον το γεγονός ότι υπάρχει άμεση συνάφεια ανάμεσα στην εικόνα του 'Χριστού ως Αμνού' της γελοιογραφίας και την εικόνα του λαμπριάτικου αρνιού του ποιητικού χωρίου και κυρίως το γεγονός ότι στις δύο εικόνες επαναλαμβάνονται τα ίδια στοιχεία με αντίστροφη φορά. Στον ύμνο της *Παρακλητικής* το μοτίβο ακολουθεί την εξής πορεία: Χριστός = αμνός, ενώ στο ποίημα η πορεία έχει ως ακολούθως: λαμπριάτικο αρνάκι = Χριστός (= αμνός του Κυρίου). Συνεπώς το αρνάκι ταυτίζεται δια της μεταφοράς, με τον αμνό του Κυρίου.

Στο ποιητικό κείμενο η μεταφορική εικόνα αρχίζει με τον λόγο του πατέρα του νεαρού σφουγγαρά ο οποίος ομολογεί ότι νοιώθει τον εαυτό του σαν αρνί καρβουνιασμένο, εγκαινιάζοντας έτσι την αρχή μιας εικόνας που οδηγεί διαδοχικά στην ανάσταση. Η διαδοχή των εικόνων μπορεί να έχει την ακόλουθη σχηματική παράσταση:

Πατέρας →καρβουνιασμένο αρνί →λαμπριάτικο αρνάκι →Χριστός (αμνός του Κυρίου)

Ο πατέρας εγκυμονούσε για εννιά μήνες τον θρήνο που εξέφρασε όμως πια μοιάζει να έχει ελευθερωθεί από αυτόν, μοιάζει να τον έχει γεννήσει μετά από εννιά μήνες κυοφορία. Ο λόγος αφήνεται στο στόμα των γερόντων αλλάζοντας όχι ουσία, αλλά μορφή, αφού πια γίνεται κτήμα κοινό. Αυτή η γέννηση οδήγησε ουσιαστικά στην ανάσταση γιατί ανάσταση μπορεί να θεωρηθεί και η εξωτερίκευση του πόνου. Ο λόγος που αρθρώνει ο πατέρας, ο οποίος από θρήνος γίνεται τραγούδι, «Χορικό», αν και ο πατέρας ψηνόταν από τον πόνο, θα ευφράνει πολλά στόματα και θα δώσει τη χαρά της ανάστασης. Οι ποιητικές εικόνες οι οποίες αποτελούν την σχηματική παράσταση του πατέρα που καταλήγει να ταυτίζεται με τον αμνό του Κυρίου, μπορούν να θεωρηθούν και ως σχηματική παράσταση της εξέλιξης του θρήνου του πατέρα με την έννοια ότι ο λόγος κυοφορήθηκε, ωρίμασε, έγινε φορέας της ζωής αφού υπήρξε η γενεσιουργός αιτία του εν λόγω σχήματος που καταλήγει στην ανάσταση. Αυτή η αλυσίδα των εικόνων του αρνιού από προσωπικός λόγος γίνεται λόγος του συνόλου δια μέσου δύο πυλώνων, αφενός της λαογραφικής παράδοσης και του χριστιανικού μοτίβου αφετέρου. Είναι σημαντικό να επισημανθεί ότι στο ποίημα αυτό η μετατόπιση από το εγώ στο εμείς γίνεται μέσα από αυτούς τους πυλώνες.

Δεδομένου ότι έχει διεξοδικά διερευνηθεί η λειτουργία του χριστιανικού μοτίβου στην εξέλιξη του πατέρα σε αμνό, είναι αναγκαία η αναφορά στον δεύτερο πυλώνα ο οποίος έχει εντοπιστεί ως φορέας της εξέλιξης του λόγου του πατέρα. Σύμφωνα με τη

μελέτη του Γ. Μέγα *Ελληνικαί Εορταί και Έθιμα της Λαϊκής Λατρείας* ο αμνός είναι το κύριο φαγητό της γιορτής του Πάσχα ο οποίος ψήνεται είτε στη σούβλα είτε στο φούρνο. Σε πολλά μέρη ο νοικοκύρης αν είναι γνώστης εξετάζει τα σημάδια της ωμοπλάτης συνάγοντας μαντέματα για ότι πρόκειται να συμβεί, είτε στο σπίτι του, είτε στη σοδειά του, είτε ακόμη και στην πατρίδα του (Μέγας 1963: 172-173).

Συνεπώς το γεγονός ότι ο πατέρας ο οποίος πενθεί και για εννιά μήνες δεν εκφράζεται, μέσα από τις μεταφορές καταλήγει να ταυτίζεται με τον αμνό του Κυρίου, δεν είναι καθόλου τυχαίο. Αυτή η παρατήρηση ερείδεται στο γεγονός ότι ήδη στο προηγούμενο υπό εξέταση χωρίο του ποιήματος παρατηρήθηκε η σύνδεση της μορφής του νέου με το Χριστό και πάλι δια μέσου του ίδιου μοτίβου και στο γεγονός ότι στο τέλος του ποιήματος ο εικοσάχρονος σφουγγαράς τελικά ανασταίνεται. Η ανάστασή του δεν συμβαίνει μόνο μέσα από το μεταφορικό λόγο του ποιήματος αλλά γνωστοποιείται και επικυρώνεται και στον πεζό εν παρενθέσει επίλογο με τον εξής τρόπο:

Μπροστά – μπροστά στον κύκλο του χορού, πρωτοχορευταράς, έσερνε
το χορό πιασμένος απ' το μαύρο μαντίλι του Πατέρα του τ' όμορφο
παλληκάρι – ο νεκρός σφουγγαράς. Η μάνα του, έφερε τη στάμνα με το
κρασί, κ' η αρραβωνιαστικιά του το μεγάλο, ασημένιο δίσκο με τα
ποτήρια.

(«Το Χορικό των σφουγγαράδων» 1960 Δ' :397)

Ο Πατέρας είναι αυτός που ευθύνεται κυρίως για την ανάσταση του Νέου καθώς τον κουβαλούσε νεκρό για εννιά μήνες, λες και τον κυφορούσε σαν μάνα. Όταν πια ο πόνος ωριμάζει και ελευθερώνεται προς το σύνολο ο νέος γνωρίζει τη νεκρανάσταση και ο Πατέρας ελευθερώνεται οριστικά προς το φως, γίνεται από καρβουνιασμένο αρνί το ξανθόχρυσο αρνάκι της Λαμπρής ο μικρός Χριστός που θυσιάζεται σε πεσμένο σταυρό, ο αμνός του Κυρίου. Η κατάληξη του Πατέρα προς το φως συμβαίνει μετά τον ένατο γύρο του χορού όπου σωριάζεται στο πάτωμα και ο χορός συνεχίζει με μπροστάρη τον Νεκρό γύρω από τον Πατέρα. Η ανάσταση του νεκρού ο οποίος ωστόσο εξακολουθεί να ονομάζεται Νεκρός οδήγησε στην οριστική έξοδο του Πατέρα εξαιτίας της οποίας ο χορός συνεχίζει βουβός. Συνεπώς η επένεργεια του λόγου του επιβεβαιώνεται αφού η οριστική του έξοδος οδηγεί στη σιωπή.

Στους εκκλησιαστικούς ύμνους και τη πρώιμη χριστιανική αγιογραφία, το μοτίβου του Χριστού ως αμνού συνδέεται με τη σταύρωση, καθώς η λέξη αμνός με βάση το λεξικό

του Lampe περιέχει την έννοια του πάθους της ανθρώπινης φύσης του Χριστού (Lampe²⁰2007: λήμμα αμνός). Κατάληξη ασφαλώς του θείου Πάθους είναι η ανάσταση του Χριστού. Στο ποίημα οι αναφορές στο μοτίβο του αμνού συμβαίνουν σε συνάρτηση με εικόνες οι οποίες κυφορούν την προοπτική της ανάστασης όπως στην περίπτωση του ξύλου του Επιταφίου που φτιάχνει απέθαντα λουλούδια ή την ίδια την ανάσταση όπως συμβαίνει με τον πατέρα ο οποίος από καρβουνιασμένο αρνί γίνεται λαμπριάτικο αρνάκι ευφραίνοντας με τη χαρά της ανάστασης. Πέραν τούτων είναι αναγκαίο να αναφερθεί ότι η αναφορά στο μοτίβο του Χριστού ως αμνού φέρει στο ποίημα τις αναστάσιμες συνδηλώσεις της. Θα μπορούσε συνεπώς καταληκτικά να ειπωθεί ότι η σχέση που αναπτύσσει το ποίημα με το χριστιανικό μοτίβο αλλά και την ελληνική εθιμοτυπία είναι αυτή που προετοιμάζει από την αρχή ήδη του ποιήματος την ανάσταση του νεκρού σφουγγαρά και ότι ο λόγος της ποίησης είναι ουσιαστικά λόγος της ανάστασης όπως αυτή επισυμβαίνει χάρις στον λυτρωτικό λόγο του Πατέρα, ο οποίος ελευθερώνεται μετά από εννιά μήνες. Αν ληφθεί επίσης υπόψη η μετάσταση του νέου που επισυμβαίνει στην αρχή, η σύγχυση που προκαλεί το κεφαλαίο γράμμα της αντωνυμίας «Του» ανάμεσα στο πρόσωπο του Χριστού και του νεαρού σφουγγαρά, καθώς και οι εικόνες που την συνοδεύουν γίνεται φανερό ότι ο ποιητής μεθοδεύει την ανάσταση του σφουγγαρά μέσα από τον τρόπο και τα σχήματα που παρέχουν τα χριστιανικά μοτίβα. Παρόλα αυτά πρέπει να σημειωθεί ότι στο τέλος ο αναστημένος σφουγγαράς ονομάζεται «Νεκρός» με κεφαλαίο το πρώτο γράμμα. Το γεγονός αυτό δημιουργεί επιφυλάξεις σχετικές με τη φύση της ανάστασης η οποία αν και δηλώνεται δεν είναι βέβαιο αν συνέχει όρους που εξυπηρετούν μια σωματική ή μια πνευματική ανάσταση ή και τα δύο μαζί, δεδομένου ότι ο «Νεκρός» αν και ήταν ορατός εξακολουθεί να ονομάζεται νεκρός.

Το γεγονός πάντως ότι είναι αρκετό και μόνο να ειπωθεί ο πόνος για να δημιουργηθούν συνθήκες ανάστασης αποτελεί ένα ποιητικό αυτοσχόλιο για τη λειτουργία της ποίησης του Ρίτσου. Είναι σημαντικό ότι αυτό το αυτοσχόλιο δανείζεται μορφές και σχήματα του χριστιανικού μοτίβου. Ο Πατέρας εκφράζοντας τον πόνο του που γίνεται τραγούδι, σωριάζεται τελικά στο πάτωμα. Ίσως έχει επιτελέσει το καθήκον του ή ίσως η πραγματικότητα να τον ξεπερνά και να γίνεται ανυπόφορη. Ο ποιητής και ο Πατέρας βλέπουν τον «Νεκρό» να χορεύει. Η ανάσταση στα όρια του ποιητικού σύμπαντος το οποίο συντίθεται με υλικά αθανασίας, είναι δεδομένη, όχι όμως και η υπόσταση του σφουγγαρά η οποία αποτελεί μια καθόλα ποιητική μορφή εμπλουτισμένη βεβαίως από το χριστιανικό μοτίβο. Να σημειωθεί εξάλλου ότι ανάμεσα στον νεκρό σφουγγαρά και τον Χριστό, δεν υπάρχει ταύτιση αλλά σύγχυση. Κατά συνέπεια η ανάσταση του σφουγγαρά δεν ταυτίζεται

με την ανάσταση του Χριστού, μπορεί μόνο να διεκδικήσει χαρακτηριστικά της, παραμένοντας μια ανάσταση τέτοια που μόνο στα όρια του ποιητικού κειμένου μπορεί να υπάρξει.

3.6. Το μοτίβο της θείας Κοινωνίας

Έχει διερευνηθεί στο κεφάλαιο που αφορά στη σχέση που αναπτύσσουν χωρία της ποίησης και της πεζογραφίας του Ρίτσου με την Παναγία, το μοτίβο που προκύπτει με βάση την παρουσία της αμπέλου στο ποιητικό σύμπαν του Ρίτσου. Στο παρόν κεφάλαιο, στο πλαίσιο της διερεύνησης της σχέσης που αναπτύσσουν τα μοτίβα του Χριστού με το ποιητικό κείμενο, θα μελετηθεί το μοτίβο της θείας Κοινωνίας. Η θεία Κοινωνία ή θεία Ευχαριστία αποτελεί την κεντρική πράξη της θείας Λειτουργίας και είναι ένα θεοσύστατο Μυστήριο της Εκκλησίας, πράγμα το οποίο σημαίνει ότι το συνέστησε ο ίδιος ο Χριστός κατά τον Μυστικό Δείπνο (*Πάπυρος Λαρούς Μπριτάννικα*: λήμμα: Ευχαριστία, θεία). Η σύσταση του Μυστηρίου περιγράφεται από τον Ευαγγελιστή Ματθαίο με τον εξής τρόπο:

Εσθιόντων δε αυτών λαβών ο Ιησούς τον άρτον και ευχαριστήσας έκλασε και εδίδου τοις μαθηταίς και είπε· λάβετε φάγετε· τούτο εστί το σώμα μου· και λαβών το ποτήριον και ευχαριστήσας έδωκεν αυτοίς λέγων· πίετε εξ αυτού πάντες· τούτο γαρ εστι το αίμα μου το της καινής διαθήκης το περί πολλών εκχυνόμενον εις άφεσιν αμαρτιών. λέγω δε υμίν ότι ου μη πίνω απ' άρτι εκ τούτου του γεννήματος της αμπέλου έως της ημέρας εκείνης, όταν αυτό πίνω μεθ' υμών καινόν εν τη βασιλεία του πατρός μου.

(Ματθ., κστ'26-29)

Ο Χριστός αφού ευχαριστεί τους μαθητές του προσφέρει τον άρτον κατονομάζοντάς τον ως το σώμα του και τον οίνον ως το αίμα του, τονίζοντας ότι δε θα ξαναπιεί από αυτό το γέννημα της αμπέλου μέχρι τη μέρα που θα πίνει το καινόν γέννημα της αμπέλου μαζί με τους μαθητές Του, στη βασιλεία του Πατρός Του. Στο ποιητικό έργο του Ρίτσου έχουν αποδελτιωθεί επτά ποιητικά χωρία στα οποία γίνεται αναφορά στην πράξη της θείας Κοινωνίας και ένα χωρίο από την εννιαλογία *Εικονοστάσιο Ανωνύμων Αγίων* στο οποίο γίνεται αναφορά στο θέμα της ευχαριστίας.

3.6.1. «Επιτάφιος Θρήνος»

Στη συλλογή *Το Υστερόγραφο της Δόξας*, το ποίημα «Επιτάφιος Θρήνος» αποτελεί το θρήνο για τον θάνατο του Άρη Βελουχιώτη, αντάρτη του ΕΛΑΣ στον οποίο είναι αφιερωμένη ολόκληρη η συλλογή. Ο ποιητής είχε συναντήσει τον Βελουχιώτη στη Λαμία όταν μετά τις μάχες των Δεκεμβριανών, τον Ιανουάριο του 1945, φεύγει από την Αθήνα και κατευθύνεται προς την επαρχία (Κακλαμανάκη 1999: 35) πράγμα το οποίο φανερώνει ότι ο ποιητής είχε διαπιστώσει ο ίδιος το μέγεθος της μορφής του αντάρτη και ότι εμπράκτως ο Ρίτσος σμίγει στον αγώνα για τα κοινά ιδανικά. Το ποίημα ολοκληρώνεται σε 23 ολιγόστιχες στροφές – 14 από τις οποίες είναι μόλις τετράστιχες- και γράφτηκε σύμφωνα με την καταγραφή της Μακρυνικόλα τον Ιούλιο του 1945 στην Αθήνα ενώ δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά τον Οκτώβριο του 1975 στον τόμο *Τα Επικαιρικά* που είναι ο Ε΄ τόμος των Ποιημάτων από τις εκδόσεις Κέδρος (Μακρυνικόλα 1993: Α 178). Το 1945 είναι το έτος κατά το οποίο σκοτώθηκε ο Βελουχιώτης για να μη συλληφθεί αφού ήταν αποκηρυγμένος από το ΚΚΕ και το ΕΑΜ (Τσουκαλάς 1981: 81). Ο τίτλος του ποιήματος διαλέγεται με τον *Επιτάφιο* του 1936 το ποίημα που έγραψε ο Ρίτσος με αφορμή τη δολοφονία του Τάσου Τούση, και ταυτόχρονα παραπέμπει στην εκκλησιαστική υμνογραφία αφού σύμφωνα με τη παρατήρηση της Μ.Αλεξίου:

Σήμερα, π.χ. ο όρος *Επιτάφιος Θρήνος* χαρακτηρίζει το θρήνο για το θάνατο του Χριστού που τελείται κάθε Μεγάλη Παρασκευή.
(Alexiou 2002: 187).

Υπάρχει συνεπώς μια σύνδεση εξαιτίας του τίτλου του ποιητικού κειμένου ο οποίος παράγει πολύ συγκεκριμένες συνδηλώσεις, ανάμεσα στον αντάρτη Άρη Βελουχιώτη και τον Χριστό. Μέσα από αυτή τη συνάρτηση η οποία θεματοποιείται ήδη με τον τίτλο του ποιήματος, οι στίχοι, οι οποίοι θα εξεταστούν ως προς τη σχέση τους με το μοτίβο της θείας Ευχαριστίας, αναδεικνύουν τη συνάρτηση των δύο μορφών αποδίδοντας συγκεκριμένη διάσταση σε αυτή τη σύνδεση και συνιστούν μια αναφορά με σημαίνουσα λειτουργία.

Οι υπό εξέταση στίχοι είναι οι ακόλουθοι:

Σκίστε μανάδες τη ψυχή σας
(...)
ετούτος είναι ο Άρης Βελουχιώτης

πούτρωγε βόλια για ψωμί
μπαρούτι για προσφάγι
που εκέρνα το αίμα του κρασί
στα χείλια όλου του κόσμου.
(«Επιτάφιος Θρήνος» 1945 Ε΄ :157)

Στο ποίημα εξάιρεται η μορφή του Άρη Βελουχιώτη, πράγμα το οποίο αποτελεί κοινό τόπο για τα δημοτικά θρηνητικά τραγούδια, και του προσδίδεται μια ιδιότητα η οποία προκύπτει μέσα από τη μεταφορική χρήση της γλώσσας. Αυτή η ιδιότητα που του αποδίδει ο ποιητής, τον ταυτίζει έμμεσα με τον Χριστό ο οποίος κατά την ώρα του Μυστικού Δείπνου κερνά το σώμα του και το αίμα του στους μαθητές Του, σύμφωνα με το προαναφερθέν ευαγγελικό χωρίο του Ματθαίου. Αυτή η πράξη του Ιησού καταμαρτυρείται σχεδόν πανομοιότυπα από τα τρία Ευαγγέλια της *Καινής Διαθήκης*.¹⁶ Ο Χριστός ευχαριστώντας τους μαθητές Του, τους προσφέρει το κρασί ως δικό Του αίμα το οποίο θα χυθεί για την άφεση πολλών αμαρτιών. Ο Άρης Βελουχιώτης αντίθετα κερνούσε πριν από τη θυσία του το αίμα του ως κρασί στα χείλια όλου του κόσμου.

Αυτός ο τρόπος περιγραφής του ήρωα στους θρήνους είναι τυπικός στην παραδοσιακή προφορική ποίηση και σύμφωνα με την Αλεξίου αποτελεί την «τεχνική της έμμεσης αναφοράς» (Alexίου 2002: 298). Αυτό το στοιχείο της οικονομίας της γλώσσας επιτυγχάνει την έκφραση μιας ιδέας μέσω της χρήσης ενός συμβόλου και μορφικά εντοπίζεται σε στίχους στους οποίους συντάσσονται ομάδες ουσιαστικών τα οποία εισάγονται με ένα ρήμα. Αυτό που προκύπτει ως αποτέλεσμα είναι η μεταφορική ταύτιση, όπως υποστηρίζει η Αλεξίου, δηλαδή η μεταφορά συγκεκριμένων ιδιοτήτων των ουσιαστικών στο προσδιοριζόμενο αντικείμενο της αναφοράς (Alexίου 2002:298-299). Στους υπό εξέταση στίχους, εντοπίζονται τα μορφικά χαρακτηριστικά της «τεχνικής της έμμεσης αναφοράς» αφού ο στίχος αρχίζει με ένα ρήμα το «εκέρνα» και αναπτύσσεται και ολοκληρώνεται νοηματικά στον επόμενο στίχο, με ουσιαστικά τα οποία ως αντικείμενα (το αίμα, στα χείλια) προσδιορίζονται με άλλα ουσιαστικά τα οποία συμπληρώνουν το νόημά τους (κρασί, του κόσμου). Στο επίπεδο της σημασίας, αυτό το οποίο συμβαίνει είναι η μεταφορά ιδιοτήτων του Χριστού στον αντάρτη του ΕΑΜ. Η παρουσία του Χριστού ως συμβόλου προκύπτει έμμεσα, τόσο μέσα από την ιδιαιτερότητα των ιδιοτήτων οι οποίες κατά αποκλειστικότητα ή κατά κύριο λόγο ανήκουν στον Χριστό, όσο και μέσα από τις συνδηλώσεις του τίτλου του ποιήματος οι οποίες παραπέμπουν στον επιτάφιο θρήνο της

¹⁶ Μάρκ., ιδ΄ 22-25, Λουκ., κβ΄ 17-20, Ματθ., κστ΄ 26-29

Μεγάλης Παρασκευής στην Εκκλησία. Η ιδέα που συνεπώς συντίθεται σε αυτούς τους στίχους, είναι η ιδέα της μεταφορικής ταύτισης του Άρη Βελουχιώτη με τον Χριστό, και συγκεκριμένα με τον Χριστό ο οποίος μαζί με τους μαθητές Του γιορτάζει το Εβραϊκό Πάσχα κατά τον Μυστικό Δείπνο, εγκαινιάζοντας το μυστήριο της θείας Ευχαριστίας. Ο Άρης Βελουχιώτης, αντιστρέφει κάπως τις πράξεις του συμβόλου, προσφέροντας όχι κρασί ως αίμα, αλλά το αίμα του ως κρασί στα χείλια όλου του κόσμου, σε αντίθεση με τον Χριστό ο οποίος καλεί «πίετε εξ αυτού πάντες» εννοώντας ως ποτό το γέννημα της αμπέλου το οποίο λαμβάνει τη συμβολική διάσταση του αιματός Του.

Αυτό που προκύπτει ως πρώτη σημασία των στίχων με βάση τα πραγματολογικά στοιχεία είναι ότι στο σημείο αυτό του ποιήματος, ο ποιητής συνθέτει μια εικόνα η οποία αποτελεί μια μεταφορική - συμβολική εικόνα της προσφοράς του Άρη Βελουχιώτη στους αγώνες της Ελλάδας και της ιδεολογίας στην οποία στρατεύτηκε. Σε αυτούς τους αγώνες συμπαραστέκεται και ο Ρίτσος όντας επίσης μέλος του ΕΑΜ ως συνοδοιπόρος και ομοϊδεάτης, αποδεχόμενος το κάλεσμα της εποχής του (Κακλαμανάκη 1999: 34). Αυτό που δηλώνεται από τον ποιητή ως το ιδανικό για το οποίο αγωνίζεται ο Βελουχιώτης είναι η ελευθερία και συνοψίζεται στους ακόλουθους στίχους:

Εκείνος που πεθαίνει
»για τη Λευτεριά
»ποτές του δε βουλιάζει
»στη λησμονιά.
(«Επιτάφιος Θρήνος» 1945 Ε':160)

Με βάση αυτούς τους στίχους γίνεται φανερό ότι ο Άρης Βελουχιώτης καταφέρνει να υπάρξει έξω από την εποχή του αφού δεν θα βουλιάζει στη λησμονιά χάρις στο ότι υπηρέτησε το ιδανικό της ελευθερίας θυσιάζοντας την ίδια τη ζωή του. Επιπρόσθετα διαφαίνεται η επιτακτικότητα της ύψιστης θυσίας της ανθρώπινης ζωής για την απόκτηση του ιδανικού της ελευθερίας. Στην περίπτωση του Χριστού, κατά ανάλογο τρόπο η άρση της αμαρτίας του κόσμου απαιτούσε επίσης τη θυσία του Υιού του Θεού και για αυτό τον λόγο ο Χριστός οδηγείται στο σταυρικό θάνατο με βάση το κείμενο της *Καινής Διαθήκης*. Γίνεται ως εκ τούτου φανερό ότι και στις δύο περιπτώσεις η θυσία είναι η κατάληξη της πράξης των δύο μορφών, και της δωρεάς αιματος στην περίπτωση του Άρη Βελουχιώτη και της ευχαριστιακής πράξης του Ιησού.

Αυτό που φαίνεται ωστόσο να μην είναι κοινό ανάμεσα στους υπό ανάλυση στίχους και την έμμεση συμβολική αναφορά στη θεία Ευχαριστία είναι η ποιότητα της

δωρεάς αφού όπως έχει επισημανθεί και πιο πάνω ο Άρης Βελουχιώτης προσφέρει το αίμα του ως κρασί, ενώ ο Χριστός πράττει ακριβώς το αντίθετο, προσφέροντας το κρασί ως το αίμα Του σύμφωνα με την αναφορά της *Καινής Διαθήκης*. Δε φαίνεται άτοπο να υποστηριχθεί ότι η δωρεά του Άρη Βελουχιώτη με τον τρόπο τον οποίο αναφέρεται μπορεί να εκληφθεί ως μια πράξη με την κυριολεκτική της σημασία σύμφωνα με την οποία ο Βελουχιώτης προσφέρει όντως το αίμα του ως κρασί σε όλο τον κόσμο. Το ουσιαστικό «κρασί» με το οποίο προσδιορίζεται το «αίμα», το καθιστά μια έννοια φορτισμένη με νέα σημασία αφού δέχεται ιδιότητες του κρασιού και σημασιοδοτείται μέσα από αυτές, πράγμα το οποίο δημιουργεί μια απόκλιση από την κυριολεκτική έννοια της λέξης αίμα. Συνεπώς, για να γίνει εφικτός ο προσδιορισμός των εννοιών αίμα και κρασί σε αυτό το στίχο διαφαίνεται αναγκαίο να εντοπιστούν εκείνες οι ιδιότητες του κρασιού, οι οποίες μεταφέρονται και χαρακτηρίζουν το αίμα του Άρη Βελουχιώτη.

Οι ιδιότητες του κρασιού θα μπορούσαν να αναζητηθούν ανεξάρτητα από τη σύζευξη του κρασιού με το αίμα. Πέραν δηλαδή από το κρασί ως «το καινόν γέννημα της αμπέλου» σύμφωνα με το Ευαγγέλιο του Ματθαίου το οποίο αποτελεί συμβολισμό για το αίμα του Χριστού, ο οίνος διαθέτει χαρακτηριστικά τα οποία ανάγονται στην αρχαία ελληνική παράδοση και πιο συγκεκριμένα στη λατρεία του θεού Διόνυσου,¹⁷ στην μέθη και την ηδονή που προκαλεί η οινοποσία πράγμα το οποίο οδήγησε πολλούς ιερούς συγγραφείς στην καταδίκη της (Αναγνωστάκης 1995 : B1, 92).

Ειδικότερα όμως, στην περίπτωση που το αίμα διαθέτει την κυριολεκτική του σημασία και το κρασί αποτελεί ένα προσδιορισμό ο οποίος διαθέτει μεταφορική έννοια με βάση την οποία σημασιοδοτείται το αίμα, δημιουργείται μια σύζευξη των δύο όρων η οποία καθορίζεται από δύο άλλα στοιχεία. Το πρώτο στοιχείο είναι η ιδιαίτερη σημασία που παράγει ο τίτλος ο οποίος εισάγει στο κλίμα της Μεγάλης Παρασκευής και το δεύτερο συνίσταται σε συγκεκριμένες αναφορές στο ποίημα σε στίχους που ακολουθούν οι οποίοι παρουσιάζουν τον Άρη Βελουχιώτη ως Χριστό. Προς απόδειξη αυτού παρατίθενται οι ακόλουθοι στίχοι:

Ο Βελουχιώτης ο Άρης
κρέμεται σα ληστής
και κάτω οι Αλαμάνοι
κάτω οι ληστές
και κάτω τα τσακάλια

¹⁷ Σχετικά με τη λατρεία του θεού Διόνυσου βλ. *Ελληνική Μυθολογία*. 1986:Β' 200-204

της προδοσίας
χορεύουν και μεθάνε
με τ' άγιο το αίμα του.
(«Επιτάφιος Θρήνος» 1945 Ε΄ :158)

Η εικόνα του Άρη ο οποίος κρέμεται σα ληστής, σε συνδυασμό με την αναφορά στην προδοσία παράγει μια αντιστοιχία με τον επί ξύλου κρεμάμενο Χριστό ο οποίος προδομένος από τον μαθητή του «μετά ανόμων ελογίσθη» (Λουκ., κβ΄37). Κρίνεται σκόπιμο να υπογραμμιστεί ότι ο χορός και το μεθύσι λαμβάνουν αρνητική σημασία αφού είναι πράξεις οι οποίες αποδίδονται στους προδότες οι οποίοι μεθούν με το «άγιο αίμα» του Άρη. Το επίθετο «άγιο» που προσδιορίζει πλέον το αίμα του Άρη καθαγιάζει ολόκληρη τη μορφή του και παραπέμπει σε μια μορφή με ιδιότητες που ξεπερνούν την ανθρώπινη νόρμα όπως αυτήν του Χριστού, και ταυτόχρονα καθιστά τη μέθη ανόσια πράξη. Συνεπώς η δωρεά του Άρη δε αποσκοπούσε στο μεθύσι, δεδομένης της αναφοράς ότι αυτό το αίμα προορίζεται για τα χείλια του κόσμου, πράγμα το οποίο δηλώνει τη σχεδόν γευσιγνωστική επαφή του κόσμου με το αίμα- κρασί όπως συμβαίνει στη θεία Ευχαριστία.

Η σύζευξη του οίνου με το αίμα αποτελεί μια σύζευξη η οποία μαρτυρείται από πολύ νωρίς. Σύμφωνα με τον ανθολόγο Ηλία Αναγνωστάκη οι αρχαίοι λαοί της Μεσοποταμίας δήλωναν με την ίδια λέξη το αίμα και το κρασί και πιθανότατα αυτός ο συμβολισμός του οίνου με αίμα σύμφωνα με τον οποίο τελικά ο οίνος καταλήγει να είναι ο ίδιος το αίμα της αμπέλου, κληρονομήθηκε στους αρχαίους Έλληνες και τον Χριστιανισμό καθώς οι θυσίες και οι σπονδές προς τους θεούς συνδέουν το αίμα με τον οίνο (Αναγνωστάκης 1995:Β2, 92). Στη χριστιανική παράδοση το θέμα του οίνου ως αίματος εμπλουτίζεται από τους εκκλησιαστικούς συγγραφείς και υμνογράφους όπως επισημαίνει ο Αναγνωστάκης και συγκεκριμένα αυτό το θέμα χρησιμοποιείται από τον Ευστάθιο Θεσσαλονίκης στον κανόνα του για τον Άγιο Δημήτριο. Το απόσπασμα που παρατίθεται είναι χαρακτηριστικό της χρήσης αυτού του ζεύγους:

Βότρως ως πέπειρος αμπέλου νοητής
ληνώ καθείρξεως βία εντεθείς,
και λογχοφόροις συμπίεσθείς,
γλεύκος προρρέεις το θεοπρόσδεκτον,
αιμάτων αγίων αεί άσχετα εξαναβλυζόντων
εις καρδίας ήδυσμα ευφρόσυνον
τοις ψάλλουσιν· ο υπερύμνητος.

(Κανών εις τον Άγιον μεγαλομάρτυρα Δημήτριον, Ωδή Ζ΄, Αναγνωστάκης 1995:Β2, 92).

Ο Ευστάθιος Θεσσαλονίκης χρησιμοποιεί τη μεταφορά των ληνών για να περιγράψει το μαρτύριο του Αγίου Δημητρίου όπου μέσα σ' αυτές συνθλίβεται ο βότρυς- μάρτυς της αληθινής αμπέλου του Χριστού (Αναγνωστάκης 1995:Β2, 91-94). Είναι συνεπώς χρήσιμο να τονιστεί ότι μέσα από το υλικό που παρουσιάστηκε, ο οίνος συνδέεται με τη θυσία είτε την αιματηρή είτε την αναίμακτη και αυτή η σύζευξη βρίσκει επίσης μια εφαρμογή στο ζεύγος του βότρυ-μάρτυρα.

Η προσφορά άρτου και οίνου ως θυσίας και ευχαριστίας προς τον Θεό, εμφανίζεται στην *Αγία Γραφή* ήδη από το βιβλίο της *Γενέσεως* όταν ο ιερέας Μελχισεδέκ προσφέρει στον Θεό ευχαριστία για τη νίκη του Άβραμ επί των πέντε βασιλέων.

Και Μελχισεδέκ βασιλεύς Σαλήμ εξήνεγκεν άρτους και οίνον· ην δε ιερεύς του Θεού του υψίστου. και ηυλόγησε τον Άβραμ και είπεν· ευλογημένος Άβραμ τω Θεώ τω υψίστω, ος έκτισε τον ουρανόν και την γην.
(Γέν., ιδ΄18-19)

Ο Απόστολος Παύλος θεωρεί ότι ο ιερέας Μελχισεδέκ ομοιάζει με τον Υιό του Θεού για αυτό και ο τύπος της προσφοράς του η οποία είναι ευχαριστία προς τον Θεό εντάσσεται στο πλαίσιο μιας παράδοσης η οποία φορτίζεται με μυστηριακή σημασία έτσι όπως αυτή του προσδίδεται από τον Χριστό κατά τον Μυστικό Δείπνο. Ο Απόστολος Παύλος αναφέρεται με τον ακόλουθο τρόπο στον ιερέα Μελχισεδέκ:

απάτωρ, αμήτωρ, αγενεαλόγητος, μήτε αρχήν ημερών μήτε ζωής τέλος έχων, αφομοιωμένος δε τω Υιώ του Θεού, μένει ιερεύς εις το διηνεκές.
(Προς Εβραίους, ζ΄3)

Ενδιαφέρουσα προς αυτή την κατεύθυνση της έρευνας είναι η εικονογραφική παράσταση της 'Θυσίας Μελχισεδέκ' η οποία εκτίθεται στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο. Η εικόνα φέρει επιγραφή στο κέντρο με κόκκινα γράμματα η οποία αναφέρει τα ακόλουθα: «Η του Μελχισεδέκ θυσία» και ακολούθως : «Ο Μελχισεδέκ προσφέρον άρτον και οίνον και ευλογεί τον Αβραάμ».



Εικόνα 26: 'Η θυσία του Μελχισεδέκ'. Η σπάνια για εικόνα σύνθεση απαντά πιο συχνά σε έργα μνημειακής ζωγραφικής, που πιθανότατα θα υπήρξαν και το πρότυπο του ζωγράφου. Τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά προσγράφουν το έργο στον 18^ο αιώνα. Διαστάσεις: 67 x 87 εκ. ΒΧΜ 1584 (Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου 2004: 202)

Κατά το μυστήριο της θείας Ευχαριστίας το οποίο όπως έχει αναφερθεί αποτελεί την κεντρική πράξη της θείας Λειτουργίας ο άρτος και ο οίνος προσφέρονται ως αναίμακτη θυσία προς τον Κύριο και δια της επίκλησης του Αγίου Πνεύματος μεταβάλλονται όντως σε σώμα και αίμα Χριστού. Αυτή η διαπίστωση συνάγεται τόσο από το ίδιο το κείμενο της θείας Λειτουργίας όσο και από την εξήγηση που δίνει «περί του θείου ναού και των εν αυτώ» ο Συμεών Θεσσαλονίκης (Συμεών Θεσσαλονίκης ⁴1882). Συγκεκριμένα, ο ιερούργος στη διάρκεια της θείας Λειτουργίας προσφωνεί την ακόλουθη δέηση:

Ἐτι προσφέρω σοι την λογικὴν ταύτην και αναίμακτον λατρείαν και παρακαλούμεν σε και δεόμεθα και ικετεύομεν. Κατάπεμψον το Πνεῦμα σου το Ἅγιον εφ' ἡμᾶς, και ἐπὶ τα προκείμενα δῶρα ταῦτα. Και ποιήσον τον μεν Ἄρτον τούτον, τίμιον Σῶμα του Χριστού σου. (...) Το δε εν τω ποτηρίῳ τούτῳ, τίμιον Αἷμα του Χριστού σου. (...) Μεταβαλὼν τῷ Πνεύματί σου τῷ Ἁγίῳ.

(*Θεία Λειτουργία* ³1999: 84)

Στη συνέχεια δίνεται η εξήγηση της αναίμακτης λατρείας από τον Συμεών Θεσσαλονίκης:

Δια τούτο και το «ποίησον τον μεν άρτον τούτον τίμιον σώμα του Χριστού σου κτλ» ενεργούν δια των ιερέων είναι και ουχί τύπος, αλλ' αλήθεια είναι και σώμα και αίμα Χριστού τα ιερουργούμενα· διότι αυτός ο Χριστός είναι, ως προείρηται, ο δια του ιερέως ενεργών.

(Συμεών Θεσσαλονίκης ⁴1882: 333-334)

Συνεπώς οι πιστοί μετέχουν αληθώς και πραγματικά στο σώμα και το αίμα του Χριστού και όχι τυπικά. Το ζεύγος οίνος- αίμα όπως μετέχει στη λατρευτική πράξη, δεν είναι μια σχέση ταύτισης του ενός με το άλλο μέρος ούτε υποκατάστασης, αλλά είναι μία σχέση στην οποία μεταγγίζεται μυστηριακά η ουσία του ενός, του απόντος μέρους, στο άλλο. Συνεπώς η παρουσία του οίνου στο Άγιον Ποτήριον συνεπάγεται την ύπαρξη του αίματος του Χριστού.

Θεωρούμενοι οι στίχοι του ποιήματος από τα δεδομένα που προκύπτουν μέσα από τη λειτουργική πράξη επικυρώνουν τον κυριολεκτικό χαρακτήρα της δωρεάς του Άρη Βελουχιώτη. Το αίμα του Άρη στα χείλη του κόσμου μπορεί να θεωρηθεί ως αντίστοιχη δωρεά της θείας Κοινωνίας η οποία στ' αλήθεια περιέχει το αίμα του Χριστού χάρις στη μεταβολή του οίνου από το Άγιο Πνεύμα, δεδομένων και των αντιστοιχιών που εμφανίζει η μορφή του Άρη Βελουχιώτη με τον Χριστό στο ποίημα. Την ίδια στιγμή, η αναφορά στην λειτουργική πράξη αναδεικνύει εκείνες τις σχέσεις οι οποίες κάνουν την «έμμεση αναφορά» να λειτουργεί, δηλαδή, αναδεικνύει τις συγκεκριμένες ιδιότητες του ζεύγους οίνος-αίμα οι οποίες μεταφέρονται στον προσδιοριζόμενο στίχο «εκέρνα το αίμα του κρασί» και καθιστούν το αίμα όντως ον. Το γεγονός αυτό σε συνδυασμό με το ότι το κρασί δίνει τις ιδιότητές του στο αίμα ως οίνος μυστηρίου μεταβαλλόμενος σε αίμα, οίνος του «καινού γεννήματος» της ευχαριστιακής πράξης, αξίζει να σημειωθεί ότι είναι αποτέλεσμα της θυσίας του Βελουχιώτη. Η γενικότερη επισκόπηση της σχέσης που αναπτύσσει ο οίνος με το αίμα όπως για παράδειγμα η αναφορά στο ζεύγος βότρυς-μάρτυς εισάγει γενικότερα το θέμα της θυσίας το οποίο αποτελεί ένα βασικό δομικό στοιχείο ολόκληρου του ποιήματος δεδομένου ότι πρόκειται για επιτάφιο θρήνο όπως τιτλοφορείται. Καθίσταται συνεπώς φανερή η λειτουργική σχέση του ζεύγους κρασί-αίμα του ποιητικού κειμένου με αυτό της λειτουργικής πράξης και εν γένει της χριστιανικής λατρείας η οποία το εμπλουτίζει ανάλογα με μοτίβα της εκκλησιαστικής υμνογραφίας τα οποία επικυρώνουν αυτή τη σχέση.

Χρήσιμη προς τη διερεύνηση της σχέσης του μοτίβου της θείας Ευχαριστίας με τους στίχους που αφορούν στη δωρεά του Άρη προβάλλει και η εξέταση του στίχου ο οποίος ακολουθεί το ζεύγος αίμα-κρασί και ο οποίος αναφέρεται στον κόσμο ως δέκτη της δωρεάς του Βελουχιώτη. Ο στίχος για τον οποίο γίνεται λόγος είναι ο στίχος «στα χείλια όλου του κόσμου». Το αίμα το οποίο προσφέρεται ως κρασί, βρέχει τα χείλια όλου του κόσμου χωρίς να προσδιορίζονται καθόλου ιδεολογικές ή εθνικές ομάδες προφανώς γιατί η προσφορά έχει πανανθρώπινο χαρακτήρα και ο αγώνας διεξάγεται για ιδανικά, όπως η λευτεριά η οποία αναφέρεται στο ποίημα, τα οποία μπορούν να σμίξουν τους ανθρώπους, να τους καταστήσουν κοινωνούς αυτής της θυσίας η οποία σίγουρα κάτω από αυτά τα δεδομένα διαθέτει μια δυναμική η οποία ωθεί τη θυσία έξω από τα όρια του χρόνου. Είναι γεγονός πως τα χαρακτηριστικά αυτής της δωρεάς τα οποία συνοψίζονται ως εξής:

- 1.ο πανανθρώπινος χαρακτήρας της προσφοράς
- 2.ο αγώνας για πανανθρώπινα ιδανικά ως αιτία της θυσίας
- 3.η δυναμική της θυσίας έξω από τα στενά χρονικά της όρια

με βάση και την ανάλυση της σχέσης του οίνου με το αίμα, επιτείνουν τη σύνδεση που επιχειρήθηκε από την αρχή με τη θεία Ευχαριστία.

Για το πρώτο χαρακτηριστικό της προσφοράς του Άρη Βελουχιώτη το οποίο αφορά στον πανανθρώπινο χαρακτήρα της προσφοράς θα μπορούσε να ειπωθεί ότι αυτό αποτελεί εξίσου ίδιον της θείας Ευχαριστίας τόσο κατά τη σύστασή της από τον ίδιο τον Χριστό την ώρα του Μυστικού Δείπνου όσο και κατά την επανάληψή της κατά τη λειτουργική πράξη. Συγκεκριμένα ο Χριστός κατά την ώρα του Μυστικού Δείπνου εκφωνεί «πίετε εξ αυτού πάντες» (Ματθ., κστ'27). Η πρόσκληση αφορά όλους και αποτελεί μια δωρεά ζωής την οποία όποιος δεν αποδεχτεί θα έχει επιπτώσεις σύμφωνα με το Κατά Ιωάννην Ευαγγέλιο:

είπεν ουν αυτοίς ο Ιησούς· αμην αμην λέγω υμιν, εάν μη φάγητε την σάρκα του υιού του ανθρώπου και πίνητε αυτού το αίμα, ουκ έχετε ζωήν εν εαυτοίς.

(Ιωάν., στ'53)

Αυτή η προτροπή –κάλεσμα του Ιησού επαναλαμβάνεται σε κάθε θεία Λειτουργία μέσα από την ευχαριστιακή πράξη τη στιγμή που ο ιερέας εκφωνεί :

Μετά φόβου Θεού, πίστεως και αγάπης προσέλθετε.

(Θεία Λειτουργία³1999: 98)

Σύμφωνα με την ερμηνεία που δίνει ο Κ. Καλλίνικος όλος ο λαός οφείλει να απαντά έμπρακτα σε αυτή τη πρόσκληση και διαμηνύει ότι η συνεχής κοινωνία είναι ο ιδεώδης τρόπος να επιτευχθεί η εκκλησιαστική ευταξία και ότι η πράξη της Κοινωνίας χρειάζεται και κοινωνούντες (Καλλίνικος 1921: 455). Αυτή η ερμηνεία δηλοί τον όντως καθολικό χαρακτήρα της πρόσκλησης και μετοχής σ' αυτή τη δωρεά από τον ίδιο το Χριστό έτσι όπως ο ίδιος παραδίδει το μυστήριο κατά τον Μυστικό Δείπνο. Σαφώς η προσφορά του Βελουχιώτη δε θα μπορούσε να έχει τις προεκτάσεις που λαμβάνει αν δεν όριζε μετέχοντες σε αυτή. Το άνοιγμα της δωρεάς προς τον κόσμο ολόκληρο μεγιστοποιεί τη σημασία της ίδια της δωρεάς, προσδίδοντάς της ειδικό βάρος και ουσία τα οποία αρδεύει έστω και εμμέσως μέσα από τις αντιστοιχίες της με την ευχαριστιακή πράξη.

Το δεύτερο χαρακτηριστικό της θυσίας του Άρη αφορά στα αίτια της θυσίας του, τα οποία έχουν άμεση σχέση με την πανανθρώπινη μετοχή στη θυσία, καθώς εντοπίζονται στα πανανθρώπινα ιδανικά τα οποία υπηρετεί και έχουν τη δυναμική να ενώνουν τον κόσμο. Η ελευθερία για την οποία θυσιάζεται ο Βελουχιώτης, σύμφωνα με τον ποιητή, αποτελεί ένα ιδανικό το οποίο σμίγει τους ανθρώπους «μέσα στην Οικουμένη/μέσα στα Σύμπαντα» («Επιτάφιος Θρήνος» 1945 Ε':161), αφού είναι ένα πανανθρώπινο ιδανικό ικανό να διατηρήσει ζωντανή τη μνήμη ενός ανθρώπου ο οποίος θυσιάστηκε γι' αυτή. Ο Χριστός, κατά τη σύσταση του μυστηρίου της θείας Ευχαριστίας μαρτυρεί ότι θα θυσιαστεί «εις άφεςιν αμαρτιών» (Μαθ., κστ'28) ενώ ο Άγιος Ιωάννης στο Ευαγγέλιό του παραδίδοντας αυτή τη ρήση μέσα από πιο παραστατικό λόγο συναρτά άμεσα την κοινωνία του σώματος και του αίματος του Κυρίου με την αιώνια ζωή:

ο τρώγων μου την σάρκα και πίνων μου το αίμα έχει ζωήν αιώνιον, και
εγώ αναστήσω αυτόν εν τη εσχάτη ημέρα.
(Ιωάν., στ'54)

Η κοινωνία αποτελεί το μοναδικό δρόμο για τη συγχώρεση των αμαρτιών και την εξασφάλιση της αιώνιας ζωής σύμφωνα με τα Ευαγγέλια. Αυτό το οποίο είναι επίσης άξιο λόγου σε συνάρτηση με την ανάλυση του ποιητικού κειμένου είναι το γεγονός ότι οι πιστοί με την κοινή μετοχή τους στο Άγιον Ποτήριο σύμφωνα με την Α' Προς Κορινθίους Επιστολή του Αποστόλου Παύλου, αποτελούν μια ενότητα διότι κατά αυτό τον τρόπο συμμετέχουν κοινώς στον θάνατο του Χριστού:

Εγώ γαρ παρέλαβον από του Κυρίου ό και παρέδωκα υμίν, ότι ο Κύριος
Ιησούς εν τη νυκτί ή παρεδίδοτο έλαβεν άρτον και ευχαριστήσας

έκλασε και είπε· λάβετε, φάγετε· τούτο ἐστὶ τὸ σῶμα τὸ ὑπερ ὑμῶν κλάμενον· (...). Ὡστε, ἀδελφοί μου, συνερχόμενοι εἰς τὸ φαγεῖν ἀλλήλους ἐκδέχεσθε·(...).

(Α΄ Προς Κορινθ., ια΄ 23-24,33)¹⁸

Στην περίπτωση της θείας Ευχαριστίας υπάρχει μια σαφής ένωση των ανθρώπων και αυτή η ένωση καθίσταται δυνατή μόνο μέσα από τη μετάληψη του σώματος και του αίματος του Χριστού, η οποία γεννά την κοινή ελπίδα των Χριστιανών που είναι η αιώνια ζωή. Αναμφίβολα αυτό το ιδανικό μπορεί να συνενώσει τους ανθρώπους κυρίως στην περίπτωση που αποτελεί σκοπό της λατρευτικής πρακτικής του Χριστιανισμού και βασική αιτία της θυσίας του Υιού του Θεού. Η θυσία του Άρη σαφώς δεν τίθεται στο κέντρο της λατρευτικής πρακτικής της θρησκείας, αλλά στο κέντρο της έμπρακτης εφαρμογής μιας ιδεολογίας. Το γεγονός ότι αποτελεί την έμπρακτη εφαρμογή της ιδεολογίας φαίνεται από το ότι η δωρεά απευθύνεται προς «τα χείλια όλου του κόσμου», ενώνοντας τους ανθρώπους με το όραμα για το κοινό ιδανικό. Ο Άρης Βελουχιώτης κάνει πράξη αυτό που υπηρετεί ως ιδέα, αφού το όραμα της λευτεριάς γίνεται αγώνας για τη λευτεριά, και το μεταλαμπαδεύει ζωντανό, ως ρέον αίμα, σε όλο τον κόσμο. Η πράξη της θυσίας είναι αντίστοιχη στις δύο περιπτώσεις δεδομένου ότι ο ποιητής δημιουργεί το ποιητικό ανάλογο της θείας Ευχαριστίας αφού ο κόσμος όλος γευόμενος το αίμα του Άρη Βελουχιώτη, κοινωνεί το ύψιστο ιδανικό της ελευθερίας και επιπρόσθετα σμίγει χάρις σε αυτή την κοινή μετοχή.

Η εξέταση του τρίτου χαρακτηριστικού της προσφοράς του Άρη Βελουχιώτη προς τον κόσμο το οποίο αφορά στη δυναμική της θυσίας έξω από τα στενά χρονικά της όρια όπως αυτή καθορίστηκε από την ιστορική στιγμή του αγώνα απαιτεί και πάλι την αναφορά στην «Προς Κορινθίους Επιστολή» του Αποστόλου Παύλου. Παρόλα αυτά πριν οδηγηθεί η ανάλυση των στίχων στη σύγκριση με το ιερό κείμενο, είναι επιβεβλημένη η παρουσίαση του στίχου ως προς τις χρονικές του διαστάσεις. Το ρήμα «εκέρνα» το οποίο βρίσκεται σε χρόνο παρατατικό και καθορίζει το χρόνο στον οποίο διεξάγεται η πράξη της «κοινωνίας», φανερώνει διάρκεια στο παρελθόν, ένα παρελθόν το οποίο ορίζεται ως προς την τελειωτική θυσία της ζωής του Βελουχιώτη. Η μετοχή του κόσμου στο αίμα-κρασί του Άρη μοιάζει με πράξη η οποία έχει περατωθεί. Η αναφορά στη συνέχεια και συνακόλουθα με τη θυσία, στο αίμα, γίνεται με τρόπο που αυτό καθαγιάζεται και σίγουρα αποκτά συμβολικές διαστάσεις τις οποίες ήταν αναμενόμενο να έχει δεδομένων των ιδιοτήτων που παρουσίασε ως

¹⁸ Για την ερμηνεία της Α΄ Προς Κορινθίους Επιστολή, του Αποστόλου Παύλου, βλ. Θ.Η.Ε.: λήμμα Χριστός Ιησούς 235

«κοινωνία» του κόσμου. Οι σίχιο για τους οποίους γίνεται λόγος είναι οι ακόλουθοι και έχουν ήδη αναφερθεί σε προηγούμενο σημείο της ανάλυσης:

χορεύουν και μεθάνε
με τ' άγιο το αίμα του.
(« Επιτάφιος Θρήνος» 1945 Ε':158)

Συνεπώς η θυσία επισφραγίζει τη δωρεά του Άρη και καθιστά τους ήδη μετέχοντες εξαιρετικά προνομιούχους αφού μετείχαν μιας ουσίας η οποία καθαγιάστηκε και πέρασε οριστικά στην αιωνιότητα. Με αυτό τον τρόπο η «κοινωνία» του κόσμου χάνει τα στενά χρονικά της πλαίσια, αποκτά τις ιδιότητες της αιωνιότητας αφού την επισφράγισε ο θάνατος, ένας θάνατος που παρουσιάζεται αντίστοιχος με τον σταυρικό και που υπηρετεί το ύψιστο ιδανικό της ελευθερίας. Ένας επιπρόσθετος λόγος για τον οποίο διαρρηγνύονται τα χρονικά όρια αυτής της δωρεάς είναι ο χρόνος κατά τον οποίο διαπιστώνεται το γεγονός, ο οποίος ξεπερνά το παρόν στο οποίο συνέβαινε, πράγμα το οποίο σημαίνει ότι η δωρεά λειτουργεί και έξω από το παρόν της.

Έχοντας μια πιο ευκρινή εικόνα για τη σχέση της δωρεάς του Βελουχιώτη με το χρόνο, θα ήταν χρήσιμη στο σημείο αυτό, μια αντίστοιχη παρουσίαση της θείας Ευχαριστίας ως προς την έκταση του χρόνου που καταλαμβάνει. Διαφωτιστική προς την κατεύθυνση αυτή, είναι η επιστολή του Αποστόλου Παύλου όπως έχει αναφερθεί και συγκεκριμένα τα εξής εδάφια:

εγώ γαρ παρέλαβον από του Κυρίου ο και παρέδωκα υμιν, ότι ο Κύριος Ιησούς εν τη νυκτί ή παρεδίδοτο έλαβεν άρτον και ευχαριστήσας έκλασε και είπε· λάβετε, φάγετε· τούτο μου εστι το σώμα το υπερ υμών κλώμενον· τούτο ποιείται εις την εμήν ανάμνησιν. Ωσαύτως και το ποτήριον μετά το δειπνήσαι λέγων· τούτο το ποτήριον η καινή διαθήκη εστίν εν τω εμώ αίματι· τούτο πιείτε, οσάκις αν πίνητε, εις την εμήν ανάμνησιν.
(Α' Προς Κορινθ., ια'23-25)

Ο Ιησούς κατά τον Μυστικό Δείπνο τελεί το μυστήριο της θείας Ευχαριστίας και αφήνει ως ιερή παρακαταθήκη σύμφωνα με τον Απόστολο Παύλο την εντολή της τέλεσης αυτού του Μυστηρίου «εις την εμην ανάμνησιν» έτσι ώστε να παραμείνει ζωντανή η ανάμνηση του Ιησού και της θυσίας του. Ο χρόνος κατά τον οποίο τελείται το μυστήριο της θείας Ευχαριστίας είναι παρόμοια παρελθοντικός της θυσίας του Ιησού με τον χρόνο της δωρεάς

του Άρη προς τον κόσμο η οποία προηγείται της θυσίας. Συνεπώς ως προς αυτό το στοιχείο υπάρχει μια ισχυρή αντιστοιχία ανάμεσα στις δύο κοινωνίες. Η απόκλιση έγκειται στο γεγονός ότι ο ίδιος ο Χριστός παραγγέλλει την επανάληψη του μυστηρίου από τους πιστούς έτσι ώστε να παραμένει ζωντανή η μνήμη της θυσίας και ταυτόχρονα οι πιστοί να έχουν ένα τρόπο ομολογίας της πίστης τους στη σταυρική θυσία. Ο χρόνος της επανάληψης ορίζεται στην ίδια επιστολή του Αποστόλου Παύλου με τον ακόλουθο τρόπο:

οσάκις αν εσθήτε τον άρτον τούτον και το ποτήριον τούτο πίνετε, τον θάνατον του Κυρίου καταγγέλλετε, άχρις ου αν έλθη.
(Α΄ Προς Κορινθ., ια΄26)

πράγμα το οποίο σημαίνει ότι τέλος της επανάληψης ορίζεται η Δευτέρα Παρουσία του Χριστού, δηλαδή η συντέλεια των αιώνων. Παρά το ότι ο ποιητής αναφέρει πως όποιος πεθαίνει για την ελευθερία δεν κινδυνεύει να ξεχαστεί εντούτοις δεν δίνονται τέτοιες οδηγίες στον κόσμο προς ανάμνηση της θυσίας του Άρη Βελουχιώτη. Η απουσία ωστόσο της εντολής της επανάληψης δε στερεί από το ποίημα τον λειτουργικό του ρόλο ως φορέα της μνήμης του Άρη δεδομένης της δικαίωσης των αγώνων και της θυσίας του μέσα από το ποίημα, το οποίο τα μετατρέπει σε «κοινωνία» για τον κόσμο ολόκληρο. Το ποίημα όπως και ο λόγος της *Καινής Διαθήκης* αποτελούν κατά αντίστοιχο τρόπο, ζωντανά μνημεία των δύο εξαιρετικών μορφών πράγμα το οποίο συμβαίνει εξαιτίας της καταγραφής των γεγονότων και συγκεκριμένα στην περίπτωση του Άρη εξαιτίας της εισχώρησης των ιστορικών γεγονότων στον ποιητικό λόγο.

Καταληκτικά θα μπορούσε να ειπωθεί ότι ο στίχος «στα χείλια όλου του κόσμου» μπορεί να θεωρηθεί ως η ολοκλήρωση του «μυστηρίου της κοινωνίας» που επενεργεί ο Άρης Βελουχιώτης αφού εξ ορισμού η κοινωνία απαιτεί κοινωνούς. Με άλλα λόγια δε νοείται δωρεά αν δεν υπάρχει αποδέκτης και δεν μπορεί να υπάρξει ως τέτοια αν δεν υπάρχουν οι συνθήκες της αποδοχής της. Συνεπώς το γεγονός ότι ο κόσμος ολόκληρος θεωρείται αποδέκτης της δωρεάς, αυτό, την ολοκληρώνει και την τοποθετεί στο ύψος της δωρεάς του Χριστού ο οποίος καλεί «πίετε εξ αυτού πάντες» χωρίς όμως να γίνονται οι πάντες μέτοχοι. Στην περίπτωση της δωρεάς του Άρη θεωρείται μέτοχος όλος ο κόσμος, πράγμα το οποίο συνιστά επίσης μια απόκλιση ανάμεσα στις δύο «κοινωνίες» και επικυρώνει τον έμπρακτο, χωρίς όρους, πανανθρώπινο χαρακτήρα του αγώνα του Άρη Βελουχιώτη αλλά και της ποίησης του Γιάννη Ρίτσου.

Δεν θα μπορούσε σαφώς να υπάρχει απόλυτη ταύτιση της θείας Κοινωνίας με την «κοινωνία» την οποία ενεργεί ο Άρης Βελουχιώτης εξαιτίας κυρίως του μυστηριακού

χαρακτήρα της θείας Κοινωνίας αλλά και λόγω της δυνατότητας της επανάληψης της δωρεάς και της μετοχής μέσα από την τέλεση του μυστηρίου στο διηνεκές. Ωστόσο η παρουσία του μοτίβου της θείας Κοινωνίας και ο δυναμικός τρόπος με τον οποίο λειτουργεί στο κείμενο προβάλλουν αντιστοιχίες με χωρία της *Αγίας Γραφής* και με τις ιδιότητες της ίδιας της λατρευτικής πράξης, οι οποίες προσαρμόζονται και αναπτύσσουν αντιστοιχίες με το ποιητικό κείμενο, ανάγοντας τη μορφή του Βελουχιώτη στο ύψος της μορφής του Χριστού μέσα από τη θρησκευτική αλλά και από τη λαϊκή παράδοση. Η ανά τους αιώνες σύνδεση του αίματος με το κρασί και η καθιέρωση αυτής της σύνδεσης στην κεντρική λειτουργική πράξη της θείας Ευχαριστίας, επικυρώνει τη σύνδεση που επιχειρείται σε αυτό το στάδιο της έρευνας ανάμεσα στον ποιητικό στίχο και το χριστιανικό μοτίβο τα οποία επικυρώνουν τον πανανθρώπινο χαρακτήρα της δωρεάς του Άρη Βελουχιώτη και το ύψιστο ιδανικό το οποίο μεταλαμπαδεύει. Αυτά τα χαρακτηριστικά της δωρεάς διασφαλίζουν στα όρια της ποιητικής σύνθεσης, η οποία θα μπορούσε επίσης να αποτελεί μια δωρεά, τη διατήρηση της μνήμης της θυσίας του Άρη και έξω από τα όρια της ιστορικότητας της, πρόθεση, η οποία αποτελεί τη γενεσιουργό αιτία του ποιήματος.

3.6.2. «Αποχαιρετισμός»

Στο πλαίσιο της διερεύνησης των σχέσεων που αναπτύσσει το μοτίβο της θείας Ευχαριστίας με ποιητικά χωρία από το έργο του Γιάννη Ρίτσου προβάλλεται η ανάγκη ανάγνωσης και ανάλυσης ενός αποσπάσματος από το ποίημα «Αποχαιρετισμός» το οποίο παρουσιάζει κάποιες αντιστοιχίες με τον «Επιτάφιο Θρήνο», δεδομένου του τρόπου με τον οποίο αποδίδονται ποιητικά τα δύο ιστορικά πρόσωπα για τα οποία έχουν γραφτεί τα ποιήματα. Ο συσχετισμός του Άρη Βελουχιώτη και του Γρηγόρη Αυξεντίου με τη μορφή και τον λόγο του Χριστού προβάλλει τις μεταξύ τους συγκλίσεις τις οποίες αναδεικνύει το γεγονός ότι τόσο η μορφή όσο και η θυσία τους, η οποία προσφέρεται προς την ανθρωπότητα και τον κόσμο ολόκληρο, καθαγιαζονται δια μέσου του μοτίβου της θείας Ευχαριστίας. Ο «Αποχαιρετισμός» γράφτηκε τον Μάρτιο του 1957 και είναι αφιερωμένο στον «Ήρωα και Άγιο Γρηγόρη Αυξεντίου», έναν ήρωα της κυπριακής ελευθερίας, ο οποίος θυσιάστηκε στη διάρκεια του απελευθερωτικού αγώνα ενάντια στον αγγλικό ζυγό. Ο Ρίτσος σε συνέντευξη που έδωσε στον Γιώργο Σγουράκη και είναι δημοσιευμένη στην *Αυτοβιογραφία* του αναφέρεται στο ποίημα προσδίδοντάς του βιωματικό χαρακτήρα:

Από τη μια μεριά τα προσωπικά μου βιώματα μεταφερμένα σ' ένα άλλο πρόσωπο το οποίον πραγματικά ήταν ίσως πολύ πιο πέρα και πολύ πιο πάνω από μένα, στον Γρηγόρη Αυξεντίου που αντιμετώπισε μόνος, γιατί και εμένα με είχαν βάλει μόνο σ' ένα αντίσκηνο να αντιμετωπίσω όλους τους βόγκους, όλους τους θρήνους, όλες τις κραυγές των βασανιζόμενων. Κι επειδή κι αυτόν τον είχαν εγκαταλείψει οι σύντροφοί του, πήγαν και παραδόθηκαν, κι έμεινε μονάχος του μέσα στη σπηλιά του Μαχαιρά. Κι έτσι έδωσα πάρα πολλά κι από τον πόνο μου κι από το φόβο μου κι απ' την ανάγκη μου να μείνω όρθιος. Απ' την ανάγκη μου να μη γονατίσω.

(Σγουράκης 2008: 75)

Το ποίημα γράφτηκε σε είκοσι μέρες από τη μέρα της θυσίας του Γρηγόρη Αυξεντίου συμπέρασμα το οποίο μπορεί εύκολα να εξαχθεί με τη βοήθεια των περικειμενικών δεδομένων που παρέχει το ποίημα.¹⁹ Συγκεκριμένα σε μία σελίδα πριν την αρχή του ποιήματος βρίσκεται ακριβές αντίγραφο αθηναϊκής εφημερίδας της 5^{ης} Μαρτίου όπως αναφέρεται σε σχόλια πριν και μετά την παράθεση του άρθρου, στο οποίο περιγράφεται ακριβώς η μάχη που έδωσε ο Αυξεντίου αφού τον εντόπισαν οι Άγγλοι στη σπηλιά του Μαχαιρά, πριν παραδοθεί οριστικά στις φλόγες. Στο τέλος του ποιήματος, στην αυτοτελή 25^η έκδοση («Αποχαιρετισμός» 1990) αναγράφεται ο τόπος και η διάρκεια της συγγραφής του ποιήματος: «Αθήνα. 5 έως 25 Μαρτίου 1957». Σε συνδυασμό με τις αφιερώσεις που γίνονται «Σ' όλους τους Γνωστούς κι Άγνωστους Μάρτυρες Των Ελληνικών και Παγκόσμιων Αγώνων» η ημερομηνία ολοκλήρωσης του έργου είναι πιθανό να αποτελεί ένα συμβολικό ορόσημο, δηλώνοντας την ιστορική συνέχεια που διέπει την 5^η Μαρτίου 1957 και την 25^η Μαρτίου 1821.²⁰ Ο Ρίτσος εξωτερικεύει στον «Αποχαιρετισμό» με αφορμή τη θυσία του Αυξεντίου συναισθήματα από τις εξορίες τα οποία προηγήθηκαν μια επταετία από τη συγγραφή του ποιήματος. Είναι ξεκάθαρο ωστόσο όπως εξομολογείται ο ίδιος ότι το βάρος των συναισθημάτων του, το σηκώνει ένα άλλο πρόσωπο το οποίο εντοπίζει «ίσως πολύ πιο πέρα και πάνω» απ' αυτόν και ότι αυτό το πρόσωπο είναι ένα ιστορικό πρόσωπο, ένας Κύπριος 29 χρονών, το ίδιο εμπνευσμένος από το ιδανικό της ελευθερίας.

¹⁹ Για τη διάρκεια συγγραφής του ποιήματος και την «τυπογραφική του διεκπεραίωση» βλ. Βελουδής 1977: 421

²⁰ Ο Πιερής στο άρθρο του «Ρίτσος-Σεφέρης: Συγκλίσεις και Αποκλίσεις στη «Μυθική Μέθοδο»» με βάση την παρουσία των περικειμένων δεδομένων υποστηρίζει ότι ο Ρίτσος προκρίνει μια ποιητική μέθοδο η οποία «δεν αποφεύγει την άμεση διασταύρωση με την επικαιρική ιστορική ύλη» και η οποία αντιτίθεται προς το ποιητικό μοντέλο της μυθικής μεθόδου (Πιερής 2008:89-90).

Το χωρίο του ποιήματος το οποίο συγκεντρώνει το ενδιαφέρον προς την κατεύθυνση του μοτίβου της θείας Ευχαριστίας αποτελεί τη δήλωση του Ήρωα και Άγιου η οποία είναι λειτουργικά εγγεγραμμένη στο πλαίσιο της μεταφορικής χρήσης της γλώσσας. Οι στίχοι οι οποίοι θα αποτελέσουν αντικείμενο εξέτασης είναι οι ακόλουθοι:

Τούτη την ώρα δεν τρομάζω τα μικρά ή μεγάλα λόγια –
μπορώ να σκουπίσω τα μάτια μου στη σημαία μας,
μια και το ξέρω: στην απόλυτη στιγμή μου,
μες απ' το στόμιο του θανάτου οι συναγωνιστές μου,
θα παραλάβουν απ' τα χέρια μου φλεγόμενη
τη σημαία του ανένδοτου αγώνα, φλεγόμενη
σαν πύρινο άλογο ικανό να διασχίσει το άπειρο και το θάνατο,
σαν άσβηστη δάδα μέσα σ' όλες τις νύχτες των σκλάβων, φλεγό-
μενη η σημαία μας
σα μέγα αστραφτερό δισκοπότηρο για την Άγια Μετάληψη του
Κόσμου. Μπορώ λοιπόν να επαναλάβω:

«Λάβετε, φάγετε, τούτο εστί το σώμα μου και το αίμα μου
-το σώμα και το αίμα του Γρηγόρη Αυξεντίου,
ενός φτωχόπαιδου, 29 χρονώ, απ' το χωριό Λύση, οδηγού ταξί το
επάγγελμα,
πούμαθε στη Μεγάλη Σχολή του Αγώνα τόσα μόνο γράμματα
όσα να φτιάχνουν τη λέξη ε λ ε υ θ ε ρ ί α»
και που σήμερα ακριβώς, 2 του Μάρτη, μέρα Σάββατο- μην το ξε-
χάστε, σύντροφοι –
στις 2 η ώρα μετά τα μεσάνυχτα, και 3 πρώτα λεπτά,
γεννήθηκε ο μικρός Γρηγόρης ανάμεσα στα ματωμένα γόνατα της
πλάσης.
(«Αποχαιρετισμός» 1957 Γ':264)

Σε αυτό το χωρίο επαναλαμβάνονται σχεδόν αυτούσια τα λόγια του Ευαγγελίου:

λάβετε φάγετε· τούτο εστι το σώμα μου· (...) τούτο γαρ εστι το αίμα μου.
(Ματθ., κστ'26,28)

Στο ποίημα οι αντίστοιχοι στίχοι βρίσκονται σε εισαγωγικά πράγμα το οποίο δηλώνει την πράξη της παράθεσης και το γεγονός ότι εκφέρονται σε ευθύ λόγο από τον ίδιο τον ήρωα –

ποιητή. Παρόλα αυτά εντός των εισαγωγικών και μετά τη φράση «το σώμα μου και το αίμα μου» ακολουθεί παύλα η οποία εισάγει μια επεξήγηση προς την αντωνυμία «μου». Ενώ ο λόγος, στο σημείο αυτό, γίνεται τριτοπρόσωπος και δεν αποτελεί παράθεμα από το Ευαγγέλιο, αλλά επεξήγηση του παρατιθέμενου ευαγγελικού λόγου, εξακολουθεί να βρίσκεται στα εισαγωγικά, ως να μιλά ο ποιητής για τον ήρωα, δίδοντας λεπτομέρειες στα όρια του ευθέως λόγου του ήρωα, τις οποίες δεν μπορούσε να δώσει ο ήρωας για τον εαυτό του. Αυτό αποτελεί ένα στοιχείο το οποίο διαφοροποιεί τον «Αποχαιρετισμό» από τον «Επιτάφιο Θρήνο» αφού στο υπό ανάλυση ποίημα, ο ίδιος ο ήρωας, όπως ακριβώς πράττει και ο Χριστός πριν τη θυσία του, εκφέρει και οικειοποιείται τον λόγο του Ευαγγελίου. Η *διατύπωση* ταυτίζεται με την ευαγγελική ρήση αλλάζει όμως το Υποκείμενο που εκφέρει τον λόγο πράγμα το οποίο προκύπτει εξαιτίας της διαφοροποίησης της *εκφοράς*. Τα κίνητρα της παράθεσης της συγκεκριμένης φράσης, δεν μπορούν να αποδεσμευτούν εντελώς από την πρώτη τους *εκφορά*, δηλαδή δε μπορεί ο λόγος που παρατίθεται στο ποίημα να λειτουργήσει εντελώς ανεξάρτητα από τους παράγοντες που ώθησαν τον Χριστό να εκφέρει αυτό τον λόγο, αλλά αντίθετα η πρώτη αυτή *εκφορά* φαίνεται να επαναλαμβάνεται στα νέα αξιακά και συγκινησιακά συμφραζόμενα του «Αποχαιρετισμού» τα οποία θα γίνει μια προσπάθεια να παρουσιαστούν στη συνέχεια.

Ο λόγος διατυπώνεται από τα ίδια τα πρόσωπα, αφού παρά το ότι ιστορικά το ποίημα έπεται της θυσίας, ο ποιητής αναλαμβάνει να μιλήσει εξ ονόματος του ήρωα, συνεπώς μπορεί να ειπωθεί ότι η φωνή που ακούγεται στο ποίημα ανήκει στον Αυξεντίου. Οι δύο μορφές ανήκουν στην ίδια ηλικιακή ομάδα καθώς ο Αυξεντίου είναι 29 χρονών και ο Χριστός 33. Το σημαντικότερο στοιχείο που ενώνει τις δύο μορφές είναι το γεγονός ότι και οι δύο οδηγούνται εκούσια στη θυσία για διαφορετικούς βέβαια λόγους ο καθένας. Οι αιτίες που οδηγούν στη θυσία τους εντοπίζονται στις διαφορετικές ιστορικές συνθήκες στις οποίες ενεργεί το κάθε Υποκείμενο αλλά και στη διαφορετικότητα της αποστολής που είναι εντεταλμένος ο κάθε ένας να επιτελέσει. Με άλλα λόγια διαφέρει ο σκοπός για τον οποίο θυσιάζονται οι δύο μορφές, στα ιδιαίτερα ιστορικά συμφραζόμενα της εποχής τους. Ο Χριστός οδηγείται στο εκούσιο πάθος δίνοντας το αίμα του «το περί πολλών εκχυνόμενον εις άφεσιν αμαρτιών» (Ματθ., κστ'28). Ο Αυξεντίου όπως ο ίδιος εξηγεί θήτευσε στη «Μεγάλη Σχολή του Αγώνα» κι έμαθε μόνο τόσα όσα απαιτεί η γνώση της ελευθερίας και κατά συνέπεια οι πράξεις του υπηρετούν αυτή τη μοναδική του γνώση. Ο εντοπισμός του διαφορετικού σκοπού που υπηρετείται κάθε φορά μπορεί με περισσότερη ασφάλεια να οδηγήσει στο να γίνουν αντιληπτά τα κίνητρα τα οποία ωθούν στις δύο περιπτώσεις τα ομιλούντα Υποκείμενα να εκφέρουν τη συγκεκριμένη διατύπωση.

Η φράση για την οποία γίνεται λόγος και αποτελεί το αντικείμενο εκείνο που μεταφέρεται από το ένα κείμενο στο άλλο είναι μόνο ένα μέρος του λόγου του Χριστού ο οποίος εκτείνεται σε τρία εδάφια του Ευαγγελίου και ουσιαστικά αποτελεί την πρώτη σύσταση του μυστηρίου της θείας Ευχαριστίας το οποίο θεωρείται ως η κεντρική λειτουργική πράξη της Εκκλησίας και επαναλαμβάνεται κάθε Κυριακή από τον ιερούργουντα. Αξίζει να επισημανθεί ότι πριν ο Αυξεντίου εκφέρει τη φράση αυτή του Ευαγγελίου δηλώνει ότι πρόκειται περί επανάληψης «Μπορώ λοιπόν να επαναλάβω» και στη συνέχεια παρατίθεται η φράση του Ευαγγελίου η οποία επεξηγείται με βάση τα νέα δεδομένα του ποιήματος. Καθίσταται ξεκάθαρη η γνώση του ομιλούντος Υποκειμένου ότι επαναλαμβάνει τον λόγο ενός άλλου προσώπου έστω κι αν αυτό δεν κατονομάζεται. Το γεγονός της εν γνώσει επανάληψης, διαφοροποιεί την παρουσία του μοτίβου της θείας Ευχαριστίας στον «Αποχαιρετισμό» από την παρουσία του στον «Επιτάφιο Θρήνο», δεδομένης της ποιητικής φράσης που προηγείται του παραθέματος και ορίζει τη φράση «λάβετε φάγετε...» ως επανάληψη. Συνεπώς η σχέση του ήρωα Γρηγόρη Αυξεντίου με τον Χριστό είναι μια σχέση πιο ώριμη την οποία επιλέγει ο ίδιος ο ήρωας συνειδητά ορίζοντας την δική του ύπαρξη μέσα από αυτή. Στο σημείο αυτό αξίζει να επισημανθεί ότι το υπό ανάλυση ποιητικό χωρίο αποτελεί το σημείο κορύφωσης του ποιήματος, δηλαδή, την περιγραφή της ώρας της θυσίας, της εξόδου όπως την ονομάζει ο ποιητής πράγμα το οποίο δημιουργεί την ανάγκη προσεκτικής ανάγνωσης ολόκληρου του ποιήματος έτσι ώστε να καθοριστεί η θέση και η λειτουργία του εν λόγω αποσπάσματος στο ποίημα.

Πριν από τον οριστικό αποχαιρετισμό, ο Αυξεντίου αποχαιρετά άλλες οχτώ φορές σε ολόκληρο το ποίημα οι οποίες πυκνώνουν προς το τέλος του ποιήματος. Ολόκληρο το ποίημα το οποίο εκτείνεται σε 19 σελίδες αποτελεί μια πορεία προς την έξοδο της σπηλιάς της οποίας το στόμιο είναι ο ίδιος ο ήλιος. Η πορεία συνεπώς είναι μια πορεία προς τον ήλιο, η οποία επιχειρείται δια της εξόδου από τη σπηλιά. Προς διευκόλυνση της ανάγνωσης ολόκληρου του ποιήματος, το ποίημα έχει χωριστεί σε δεκαέξι μέρη τα οποία αποτελούν τα στάδια της σκέψης και της πράξης της θυσίας αφού όπως αναφέρεται στο ποίημα:

Τα πάντα είναι ανύπαρκτα πριν τα σκεφτείς και πριν τα πρά-
ξεις.

Όχι μονάχα να τα σκεφτείς, ή μονάχα να τα πράξεις,
μα να τα πράξεις και να τα σκεφτείς μαζί.

(«Αποχαιρετισμός» 1957 Γ':265)

Καταλογογραφούνται στη συνέχεια τα δεκαέξι μέρη του ποιήματος όπως έχουν χωριστεί με βάση την παρούσα ανάγνωση:

1. Περιγραφή του χώρου της σπηλιάς και προοπτική της θυσίας
2. Αναφορά στους λόγους που θα μπορούσαν να οδηγήσουν τον Αυξεντίου να εγκαταλείψει την απόφαση του θανάτου
3. Αναφορά στους λόγους που τελικά τον ώθησαν να παραμείνει στη σπηλιά – αποστροφή προς τους συντρόφους
4. Έκφραση του αισθήματος της εγκατάλειψης – έμμεση κριτική προς τους συντρόφους
5. Συνειδητοποίηση του επερχόμενου θανάτου
6. Συνειδητοποίηση της απερχόμενης ζωής
7. Αναφορά στην ωραιότερη στιγμή, τη γνώση του θανάτου ένα βήμα πριν το οριστικό τέλος
8. Η έξοδος
9. Η δήλωση της εν γνώσει επιλογής του θανάτου
10. Η επιλογή του ανάγεται σε γνώση του Άλλου
11. Η κατάκτηση της γνώσης του εαυτού του
12. Αυτοαναφορικό σχόλιο- δήλωση ποιητικής
13. Αποχαιρετισμός της μάνας – αναφορά στην αντίδραση του πατέρα του
14. Έκφραση της βεβαιότητας για την ορθότητα και αναγκαιότητα της απόφασης που πήρε η οποία είναι δρόμος προς την αρετή – η εντολή που αφήνει ως παρακαταθήκη
15. Αναδρομική αναφορά στο περιστατικό το οποίο στάθηκε αφορμή να ενταχθεί στον Αγώνα
16. Περιγραφή της παρουσία του Ήρωα και Άγιου Γρηγόρη Αυξεντίου στη σπηλιά και μπροστά στον ήλιο

Με βάση αυτό το διαχωρισμό θα μπορούσε να υποστηριχθεί η ύπαρξη μιας αδρομερούς δομής του ποιήματος κατά την οποία θα μπορούσαν τα επιμέρους να αποτελέσουν λειτουργικές θεματικές μονάδες ευρύτερων ομάδων αιτιατά δεμένων μεταξύ τους. Πρακτικά αυτό σημαίνει ότι το ποίημα αποτελείται από τρεις ενότητες και με βάση την οριστική έξοδο από το στόμιο της σπηλιάς χωρίζεται στις πριν και τις μετά την έξοδο ενότητες. Συνεπώς η Α' ενότητα αποτελείται από τα πρώτα επτά μέρη και ονομάζεται «Η προετοιμασία προς την Έξοδο», η Β' ενότητα αποτελείται μόνο από το 8^ο μέρος και ονομάζεται «Η πράξη της εξόδου» και η Γ' και τελευταία ενότητα αποτελείται από το 9^ο

μέχρι το 16^ο μέρος και μπορεί να ονομαστεί «Μετά την πράξη της εξόδου» αφού αποτελεί έναν απολογισμό της πράξης της εξόδου και των συνεπειών που επιφέρει στην ίδια τη ζωή, στον Άλλο και τέλος στον ίδιο τον ήρωα μέχρι την ώρα της κατάκτησης του ήλιου. Κατ' αυτό τον τρόπο η πράξη περιβάλλεται από τη σκέψη της εξόδου με αποτέλεσμα οι δύο καταστάσεις να συνυπάρχουν όπως διαμηνύει ο ήρωας-ποιητής σε στίχους που έχουν αναφερθεί πιο πάνω.

Η κατάκτηση του ήλιου αποτελεί ένα από τα ζητούμενα της θυσίας και επιχειρείται μέσα από δύο δρόμους οι οποίοι φαίνεται ότι διασταυρώνονται στο μέσο των τριών ενότητων δηλαδή στην ενότητα της πράξης της εξόδου. Ένας πρώτος δρόμος προκύπτει από τον δεκαεξαμελή διαχωρισμό του ποιήματος όπως αυτός έχει προκύψει με βάση το περιεχόμενό του. Αυτός ο διαχωρισμός συνιστά μια απόδειξη της ύπαρξης του πρώτου δρόμου προς τον ήλιο εξαιτίας της σταδιακής γνώσης του εκούσιου θανάτου, μιας γνώσης την οποία συγκροτούν εξίσου η σκέψη και η πράξη. Η έξοδος από τη σπηλιά γίνεται τελικά η είσοδος στο στόμιο του ήλιου γιατί ο Αυξεντίου αναζητά τις αιτίες που τον κράτησαν στη σπηλιά, τις αφορμές που θα μπορούσαν να τον διώξουν και το σημαντικότερο γιατί η ποίηση οδηγείται σε απαντήσεις και επαληθεύσεις οι οποίες δεν αφήνουν κανένα περιθώριο αμφισβήτησης δεδομένου ότι είναι σκέψεις και πράξεις διπλά βιωμένες από τον ήρωα και τον ποιητή. Οι απαντήσεις στα ζητήματα που θέτει το ποίημα μπορούν να εντοπιστούν κυρίως στην Γ' ενότητα και γενικότερα στα πολύ υψηλά ιδεώδη της αρετής και της αυτογνωσίας τα οποία συνθέτουν τον αξιακό κώδικα του «Αποχαιρετισμού». Συγκεκριμένα, θα μπορούσε να αναφερθεί ως απάντηση στα ζητήματα που θέτει ο Αυξεντίου τα σχετικά με τη γνώση του εαυτού του και της πράξης του, ένας στίχος της 15^{ης} ενότητας ο οποίος μοιάζει να αποτελεί το απόσταγμα της εμπειρίας και της γνώσης του ήρωα-ποιητή:

Κι έλεγα πάλι που ο άνθρωπος αρχίζει από την έγνοια του για το
ψωμί
κι όλο τραβάει πιο πέρα από τη σκλαβιά του,
από σκλαβιά σε σκλαβιά, από ξεσκλάβωμα σε ξεσκλάβωμα
(«Αποχαιρετισμός 1957 Γ': 271)

Η υπέρβαση κάθε σκλαβιάς, μιας σκλαβιάς που αναπτύσσεται σε ένα εύρος και βάθος, αποτελεί το κύριο ζητούμενο και την πορεία ενός ανθρώπου που καταλήγει στην έξοδο που βλέπει ολόγεια στον ήλιο.

Ένας δεύτερος δρόμος που οδηγεί στην έξοδο προς τον ήλιο περνά μέσα από αναφορές οι οποίες προδίδουν μια πιο σύνθετη σχέση του Αυξεντίου και της θυσίας του με τη μορφή του Χριστού και τη σταυρική Του θυσία. Πιο συγκεκριμένα υπάρχουν έξι αναφορές στο ποίημα στις οποίες φανερώνεται αυτή η σύνδεση και είναι οι ακόλουθες:

1. Και πρέπει να εξαντλήσω την προθεσμία μου. Ν' αφήσω και κάποια διαθήκη. Τι χρειάζεται;

Θα την κάψει κι αυτήν η φωτιά. Δε θα την κάψει.

(«Αποχαιρετισμός 1957 Γ':258)

2. Και σας βεβαιώνω τώρα με το αίμα μου:

ποτέ δεν είταν τόσο ευτυχισμένος ο Χριστός.

όσο την ώρα που το τελευταίο καρφί τον άφησε ακίνητο, χωρίς να τον σκοτώσει,

για να κοιτάξει κατάματα τον ουρανό τη θυσία του·

ποτέ ο Προμηθέας δεν αντίκρυσε τόσο γαλήνια κι ολόφωτα τον κόσμο

όσο την ώρα που το ράμφος του όρνεου βρήκε τα μάτια του,

ξέροντας, τότε μόνο, πώς είχε αξιωθεί να δώσει το φως και τη

φωτιά στον άνθρωπο,

κι ακόμα, ναι, ποτέ τόσο όμορφος δεν είταν ο μικρός Γρηγόρης

Αυξεντίου, 29 χρονώ...

(«Αποχαιρετισμός» 1957 Γ':262-263)

3. Λάβετε, φάγετε, τούτο εστί το σώμα μου και το αίμα μου

-το σώμα και το αίμα του Γρηγόρη Αυξεντίου

(«Αποχαιρετισμός 1957 Γ': 264)

4. Το ξέρω,

ως και κείνος που πήρε τα 5.000 αργύρια

θα πει κάποιο βραδάκι ένα ποτήρι στην υγεία μου σε μια ταβέρνα της Πάφος

(«Αποχαιρετισμός» 1957 Γ':269)

5. Με τούτη την αγάπη, λέω, πως μια μέρα, οι ξύλινοι σταυροί

θα μπουμπουκιάσουν τριαντάφυλλα – ναι, κι ό δικός μου ο σταυρός, ο καμένος, ο πέτρινος·

με τούτη, λέω, την αγάπη μια μέρα θα λυγίσουμε

κείνους που φέρνουν τ' άδικο και σπέρνουνε το μίσος. Τούτη είναι

η εντολή μου –²¹

(«Αποχαιρετισμός» 1957 Γ΄: 270)

6. Κ' έλεγα πάλι που ο άνθρωπος αρχίζει πάλι από την έγνοια του για το ψωμί

κι όλο τραβάει πιο πέρα απ' τη σκλαβιά του, (...)

ώσπου να κλάψει μια νύχτα από αγάπη για όλο τον κόσμο.

(«Αποχαιρετισμός» 1957 Γ΄: 271)

Με βάση τους αναφερόμενους στίχους οι οποίοι εμφανίζονται ως ένας οριζόντιος άξονας που τέμνει τις αναφορές στον Χριστό και τη θυσία του μπορεί να υποστηριχθεί ότι το τρίτο ποιητικό χωρίο το οποίο βέβαια αποτελεί το υπό ανάλυση χωρίο, με βάση τη σχέση του με το μοτίβο της θείας Ευχαριστίας, δεν αποτελεί μοναδική περίπτωση στην οποία γίνεται αναφορά στον λόγο του Ευαγγελίου, και μοναδικό τόπο ανάδειξης εκείνων των στοιχείων τα οποία οδηγούν στην απόδοση χαρακτηριστικών του Χριστού στον Γρηγόρη Αυξεντίου. Συγκεκριμένα, η πρόθεση του Αυξεντίου να αφήσει κάποια διαθήκη (1^ο χωρίο) σ' αυτές τις τελευταίες ώρες, τέτοια που να είναι βέβαιος ότι δε θα την κάψει η φωτιά, αποτελεί ένα στοιχείο σύνδεσης ανάμεσα στις δύο μορφές κυρίως αν θεωρηθεί ως διαθήκη η εντολή που αφήνει ο ήρωας τελικά (5^ο χωρίο) η οποία εξαντλείται στην εντολή της αγάπης η οποία εδραιώνεται και στερεώνεται στο σταυρό. Η τήρηση αυτής της εντολής θα είναι η αιτία να μπουμπουκιάσουν στους ξύλινους σταυρούς και στον πέτρινο δικό του, τριαντάφυλλα. Αντίστοιχα η εντολή της αγάπης είναι η καινή εντολή την οποία έδωσε ο Χριστός στους μαθητές Του κατά τον Μυστικό Δείπνο αφού έπλυνε τα πόδια τους, κατά τον Ευαγγελιστή Ιωάννη:

εντολήν καινήν δίδωμι υμίν ίνα αγαπάτε αλλήλους, καθώς ηγάπησα υμάς ίνα και υμείς αγαπάτε αλλήλους.

(Ιωάν., ιγ'34)

Και οι δύο άντρες αφήνουν την ίδια εντολή ως ιερή παρακαταθήκη η οποία δίδεται στη περίπτωση του Χριστού κατά τον Μυστικό Δείπνο στη διάρκεια του οποίου συνίσταται το μυστήριο της θείας Ευχαριστίας, το οποίο ο Χριστός ονομάζει ως «καινή διαθήκη»,

²¹ Μολονότι εκτός της ερευνητικής μου στόχευσης, μπορώ να σημειώσω την από πολλές απόψεις, “απάντηση” του Ρίτσου δια του ποιήματος αυτού, σε ορισμένα ποιήματα ή χωρία από τη συλλογή *Ημερολόγιο Καταστρώματος*, Γ΄ του Σεφέρη. Για παράδειγμα οι στίχοι «θα λυγίσουμε κείνους που φέρνουν τ' άδικο και σπέρνουνε το μίσος» διαλέγεται με το τέλος του ποιήματος «Σαλαμίνα της Κύπρος» και συγκεκριμένα με τους στίχους «τη γνώμη των δυνατών ποιός θα μπορέσει να τη γυρίσει; ποιός θα μπορέσει ν' ακουστεί;» (Σεφέρης 2000: 263-265), ενώ ο μαντοτοφόρος του Αυξεντίου («τούτη είναι η εντολή μου») υποκαθιστά εμπράκτως τον μυθικό «Μαντατοφόρο» του Σεφέρη.

(Λουκ., κβ'20) και του οποίου έπεται η σύλληψη και σταύρωση του Χριστού όπως παραδίδουν οι τέσσερεις Ευαγγελιστές. Στην περίπτωση του Αυξεντίου δίδεται στο πλαίσιο μιας πράξης θυσίας και ενός λόγου εξομολογητικού ο οποίος οδηγεί τον Ήρωα και Άγιο Γρηγόρη Αυξεντίου στη συμβολική καταφυγή στον λόγο του Ευαγγελίου. Η εντολή της αγάπης στον «Αποχαιρετισμό» δίδεται μετά από την «πράξη της εξόδου» η οποία αποκτά την ποιητική της υπόσταση μέσα από τα λόγια της θείας Ευχαριστίας και μόλις προτού ο ήρωας αποχαιρετήσει οριστικά και οδηγηθεί προς τον ήλιο, στο πλαίσιο δηλαδή της σκέψης και της πράξης της θυσίας. Στην περίπτωση του Ευαγγελίου η «καινή εντολή» δίδεται στα όρια της συμβολικής αναπαράστασης της θυσίας η οποία υποστασιοποιείται ακριβώς, μέσα από τον ίδιο τον λόγο του τρίτου χωρίου που αποδελτιώνεται πιο πάνω, και προετοίμασε και εξασφάλισε την διατήρηση της μνήμης της σταυρικής θυσίας και κυρίως του βαθύτερου νοήματός της εις τους αιώνες. Συνεπώς τα τρία ποιητικά χωρία, το πρώτο, το τρίτο και το πέμπτο, όπως εμφανίζονται στον πιο πάνω κατάλογο συνεργούν μεταξύ τους αφού αποτελούν σκηνές της ίδιας πράξης αν θεωρηθεί ως «πράξη» ο Μυστικός Δείπνος.

Η πράξη αυτή του Μυστικού Δείπνου μέσα από τον άξονα των αναφορών του Χριστού αποκτά ευρύτερες διαστάσεις δεδομένης της παρουσίας ακόμη μιας έκφανσης του θείου Πάθους η οποία ακολουθεί τον Μυστικό Δείπνο και εντοπίζεται στο έκτο ποιητικό χωρίο του καταλόγου. Το εν λόγω ποιητικό χωρίο, συνθέτει την εικόνα του ήρωα-άγιου, μόλις μια ανάσα πριν από το στόμιο που οδηγεί ολόγεια στον ήλιο, ο οποίος αφού έχει διέλθει επιτυχώς τις ποικίλες σκλαβιές που αναφέρει αγωνίζεται πια για το ξεσκλάβωμα του κόσμου. Αυτή του η τελευταία κατάκτηση, ο αγώνας δηλαδή για την ελευθερία του κόσμου, τον οδηγεί σε μια άλλη κατάκτηση, στη δυνατότητα «να κλάψει μια νύχτα από αγάπη για όλο τον κόσμο». Η σκηνή αυτή παρουσιάζει στοιχεία τα οποία τη συσχετίζουν με την προσευχή του Χριστού στο Όρος των Ελαιών, στον κήπο της Γεθσημανή η οποία επισυμβαίνει ακριβώς το ίδιο βράδυ ως συνέχεια του Μυστικού Δείπνου σύμφωνα με τις περιγραφές των Ευαγγελίων.²² Καθίσταται σαφές ότι οι δύο προσευχές συμπίπτουν ως προς την ώρα της ημέρας που συμβαίνουν αφού γίνεται αναφορά στη νύχτα και στο ποίημα, χωρίς βέβαια να παραβλέπεται το γεγονός ότι η θυσία του Αυξεντίου ολοκληρώθηκε δύο ώρες μετά τα μεσάνυχτα σύμφωνα με το ποίημα. Συνεπώς η αναφορά στη νύχτα αποτελεί και ένα στοιχείο πραγματολογικό το οποίο βέβαια συναινεί στον παραλληλισμό που επιχειρείται. Πέραν τούτου, το νόημα το οποίο παράγει ο στίχος αφορά στον άνθρωπο ο οποίος εν γνώσει του βιώνει την τελευταία νύχτα της ζωής

²² Για την προσευχή του Χριστού στον κήπο της Γεθσημανή βλ.: Μαρκ., ιδ'26-27 και Ματθ., κστ'30

του και πορεύεται μέσα από τη θυσία του προς το ξεσκλάβωμα του κόσμου. Σαφέστατα είναι ένας ήρωας- άγιος ο οποίος βρίσκει τη δύναμη να κλάψει για όλο τον κόσμο αφού η θυσία του τείνει αγαπητικά προς αυτόν και προσφέρεται στην ανθρωπότητα ως σώμα και αίμα. Κυρίως είναι αυτός ο οποίος πριν από τη θυσία του μένει μόνος με τον εαυτό του, χωρίς τους συντρόφους του, εξομολογείται, εκφράζει τους φόβους και τις αγωνίες του, τις τελευταίες εντολές του. Η τελετουργία που ακολουθεί το θείο Πάθος σύμφωνα με τις αναφορές των Ευαγγελίων κατά την ώρα της προσευχής του Χριστού στη Γεθσημανή συγκλίνει με τις εικόνες του χωρίου οι οποίες συνθέτουν την ώρα που ο ήρωας καταφέρνει να κλάψει από αγάπη για όλο τον κόσμο. Αυτή η θέση ερείδεται στο γεγονός ότι κατά παρόμοιο τρόπο ο Χριστός προσεύχεται τη νύχτα πριν παραδοθεί στους Εβραίους για να σταυρωθεί το μεσημέρι της επόμενης ημέρας.²³ Συνεπώς πρόκειται επίσης για τις τελευταίες του ώρες πριν από τη θυσία και κυρίως για την πρόθεσή του όντας μόνος να απευθυνθεί προς τον Πατέρα Του εκφράζοντας τον φόβο και την αγωνία Του γι' αυτό που ήξερε ότι επρόκειτο να ακολουθήσει. Στο Ευαγγέλιο του Λουκά καταγράφεται ο λόγος της προσευχής Του η οποία είναι ενδεικτική της γνώσης του επερχόμενου πάθους:

πάτερ, ει βούλει παρενεγκείν τούτο το ποτήριον απ' εμού· πλην μη το θέλημά μου, αλλά το σον γινέσθω. (...) και γενόμενος εν αγωνία εκτενέστερον προσήχετο. εγένετο δε ο ιδρώς αυτού ωσει θρόμβοι αίματος καταβαίνοντες επί την γην.

(Λουκ., κβ'42, 44)

Η συγκεκριμένη περιγραφή παρουσιάζει τον άνθρωπο ο οποίος οδηγείται στη θυσία εν γνώσει του και με επίγνωση του πικρού ποτηρίου που πρόκειται να γευτεί, και που αγωνιά τόσο ώστε ο ιδρώτας του να κατεβαίνει μέχρι τη γη, αλλά παρόλα αυτά, παραδίδεται στο θέλημα του πατέρα Του το οποίο αφορά στη σωτηρία του κόσμου.

Η σταυρική θυσία αναμορφώνει ολόκληρη την ανθρωπότητα και η ανάμνησή της εις τους αιώνες διασφαλίζεται με τη σύσταση του μυστηρίου της θείας Ευχαριστίας μέσα από την μετουσίωση του άρτου και του οίνου σε σώμα και αίμα Χριστού. Είναι γεγονός ότι στο Όρος των Ελαιών ο Χριστός δεν κλαίει για την αγάπη του κόσμου παρά αγωνιά και προσεύχεται προς τον Πατέρα Του. Ωστόσο κινητήριοις αιτία αυτής της πράξης όπως διαμηνύει ο ίδιος ο Χριστός κατά τον Μυστικό Δείπνο:

²³ Για τον ακριβή προσδιορισμό της ώρας της Σταύρωσης του Χριστού βλ. Λουκ., κβ'66, κγ'44

τούτον το ποτήριον η καινή διαθήκη εν τω αίματί μου, το υπερ υμών εκχυνόμενον.
(Λουκ., κβ'20)

Και οι δύο πράξεις θυσίας στα δύο διαφορετικά κειμενικά περιβάλλοντα συμβαίνουν για το καλό της ανθρωπότητας από ήρωες- αγίους οι οποίοι έχουν επίγνωση για το πού ακριβώς πορεύονται και πώς πρόκειται να πορευτούν. Οι ήρωες- άγιοι προχωρούν μόνοι τους χωρίς συντρόφους ή μαθητές και κυρίως έχουν παραδώσει πριν την οριστική τους έξοδο το σώμα και το αίμα τους ως δωρεά στην ανθρωπότητα μέσα από συμβολικές παραστάσεις οι οποίες ενέχουν τις ικανές ενδείξεις ότι θα αποκτήσουν ακριβές ιστορικό στίγμα. Τέλος είναι ήρωες – άγιοι οι οποίοι σύμφωνα με το 5^ο κατά σειρά καταλογογραφημένο ποιητικό χωρίο έχουν προδοθεί με αντάλλαγμα τα αργύρια των Εβραίων ή των Άγγλων. Αναφέρεται χαρακτηριστικά στο Ευαγγέλιο:

τι θέλετε μοι δούναι, και εγώ υμιν παραδώσω αυτόν; Οι δε έστησαν αυτό τριάκοντα αργύρια. και από τότε εξήτει ευκαιρίαν ίνα αυτόν παραδώ.
(Μαθ., κστ'15-16)

Ο Χριστός παραδίδεται στους Εβραίους από τον ίδιο του τον μαθητή αντί 30 αργυρίων και ο Αυξεντίου παραδίδεται για 5.000 στερλίνες τις οποίες ο ποιητής ονομάζει αργύρια επιτείνοντας τους συσχετισμούς ανάμεσα στις δύο ιστορικές μορφές και τονίζοντας το θέμα της προδοσίας.

Το τελευταίο ποιητικό χωρίο από τα χωρία που έχουν καταλογογραφηθεί, και το οποίο τελεί υπό εξέταση, είναι το δεύτερο κατά σειρά χωρίο και αποτελεί μια διαπίστωση του Γ. Αυξεντίου η οποία αφορά στη δυσκολία και την ομορφιά που βίωσε μπροστά στο θάνατό του. Ο Αυξεντίου βεβαιώνει με το ίδιο το αίμα του την ευτυχία που ένιωσε ο Χριστός πάνω στο σταυρό όταν κοίταξε «κατάματα τον ουρανό και τη θυσία του». Το εν λόγω απόσπασμα δεν συνδιαλέγεται με κάποιο εδάφιο της *Καινής Διαθήκης* αφού δεν υπάρχει τέτοια ανάλογη εικόνα στις *Γραφές* ή μια τέτοια απόδοση της συναισθηματικής κατάστασης του Χριστού ενώ βρίσκεται στο σταυρό. Παρόλα αυτά, το εν λόγω χωρίο, αποτελεί το μοναδικό χωρίο σε ολόκληρο το ποίημα στο οποίο κατονομάζεται ο Χριστός, με μια άμεση αναφορά στη μορφή του και στη σταυρική του θυσία, καθώς και στη σχέση που αναπτύσσει ο Αυξεντίου μαζί Του. Ο ποιητής δημιουργεί μια αντιστοιχία ανάμεσα στη θυσία του Αυξεντίου, του Χριστού και του Προμηθέα η οποία αφορά στην ευτυχία που

νοιώθει ένα εξέχον πρόσωπο που οδηγείται στη θυσία την ώρα που αντιλαμβάνεται ότι έχει κατακτήσει τον θάνατο, τη μικρή εκείνη στιγμή που βρίσκεται στο μεταίχμιο ζωής και θανάτου που του επιτρέπεται να δει τη θυσία του. Σχολιάζοντας την εκπνοή αυτής της στιγμής λίγους στίχους πιο πάνω ο ποιητής-ήρωας αναφέρει:

(...)

αφήστε με να κλάψω μες στην αναγνώριση
της ευτυχίας πως μπορώ να πεθάνω. Συχωρέστε με.
(«Αποχαιρετισμός» 1957 Γ':262)

Αυτή την αλήθεια ο Αυξεντίου την σφραγίζει με το αίμα του μη αφήνοντας περιθώρια αμφισβήτησής της αφού το αίμα του επιβεβαιώνει τη θυσία του και την καθιστά ανάλογη της θυσίας του Χριστού και του Προμηθέα. Το γεγονός αυτό παρέχει την ευχέρεια στον Αυξεντίου να μιλά εξ ονόματος των δύο αυτών μορφών και να θέτει τον εαυτό του εντός μιας τριάδας ανδρών που θυσίασαν τη ζωή τους για το καλό ολόκληρης της ανθρωπότητας. Όπως έχει αναφερθεί, αυτό το σχόλιο δια του στόματος του ποιητή-ήρωα για τον Χριστό δεν μπορεί να βρει το ανάλογό του στα εκκλησιαστικά κείμενα, δεδομένου ότι αποτελεί το απόσταγμα της αλήθειας του «Αποχαιρετισμού». Αυτή η αλήθεια αφορά στη γνώση της θυσίας, ένα βήμα πριν από το οριστικό τέλος και μόλις ένα βήμα από τη ζωή, χωρίς αυτή η θέση να θεωρείται μεταιχμιακή για το ίδιο το άτομο αφού έχει επίγνωση της κατάστασης στην οποία βρίσκεται και με αυτή την επίγνωση αντικρίζει και τη ζωή και το θάνατο. Αφορά στον ήρωα-άγιο που βλέπει τη θυσία του μπροστά στα μάτια του και μαζί με τον διαβαθμισμένο πόνο βιώνει ανάλογα και τη διαβαθμισμένη ευτυχία της επίγνωσης ότι θυσιάζεται. Ο ποιητής δημιουργεί μια αναλογία ανάμεσα στην ώρα της αλήθειας του Αυξεντίου με την ώρα της αλήθειας του Χριστού και του Προμηθέα. Κατ' αυτό τον τρόπο ανάγει τη θυσία του Αυξεντίου στην ύψιστη βαθμίδα της ανθρώπινης δωρεάς κατορθώνοντας να δημιουργήσει ταυτόχρονα αναλογίες ανάμεσα στη μορφή του Αυξεντίου και του Χριστού οι οποίες θα φανούν χρήσιμες κατά τη διερεύνηση της λειτουργίας που επιτελεί σε ολόκληρο το ποίημα το χωρίο το οποίο ανήκει στο 8^ο μέρος με βάση τον πρώτο διαχωρισμό του ποιήματος και αποτελεί το κύριο υπό εξέταση χωρίο του ποιήματος ως προς τη σχέση του με το μοτίβο της θείας Ευχαριστίας. Οι αναλογίες οι οποίες δημιουργούνται από τον ποιητή ανάμεσα στα δύο πρόσωπα και αφορούν στον τρόπο που θέτουν τον εαυτό τους απέναντι στη θυσία τους, παρά το ότι αποτελούν την ουσία και την ίδια την αλήθεια μιας θυσίας, εντούτοις φαίνεται να μη ταυτίζουν τις δύο μορφές. Αυτό εξάγεται ως παρατήρηση από το γεγονός ότι ο ήρωας- ποιητής μιλά για τον

Χριστό μέσα από τη δική του βιωμένη γνώση, κατανοώντας δια μέσου των δικών του σκέψεων και αισθημάτων αυτά του Χριστού, με πρόθεση όχι τόσο της δικής του αναγωγής σε ένα πρόσωπο λατρείας αλλά της ακριβούς απόδοσης της ύψιστης στιγμής της αλήθειας η οποία συνιστά την κορωνίδα της θυσίας ενός ανθρώπου.

Με την εξέταση και αυτού του ποιητικού χωρίου έχει ολοκληρωθεί η περιγραφή των έξι ποιητικών χωρίων τα οποία συνδέει η σχέση που αναπτύσσουν με το κείμενο της *Καινής Διαθήκης* και την ίδια τη μορφή του Χριστού. Ο κατάλογος αυτός ενέταξε το υπό ανάλυση ποιητικό χωρίο σε ένα σύνταγμα διακειμενικών αναφορών όπου οι πέντε από τις έξι αναφορές προέρχονται από το ίδιο κειμενικό περιβάλλον. Το γεγονός αυτό προσδίδει μια πιο σύνθετη σημασία σ' αυτές τις αναφορές τόσο στο σύνολό τους όσο και ξέχωρα στην κάθε μια δεδομένου ότι όλες οι αναφορές σχετίζονται με τις διάφορες φάσεις της ίδιας πράξης, αυτής του Μυστικού Δείπνου. Επιπρόσθετα, το υπό εξέταση χωρίο το οποίο συνδιαλέγεται με το κεντρικό δρώμενο της λειτουργικής πράξης, κατέχει την ίδια κεντρική θέση και στο ποίημα σε ότι αφορά τα ποσοτικά αλλά και τα ποιοτικά συνθετικά στοιχεία του ποιήματος. Σε ότι αφορά τα ποσοτικά στοιχεία είναι εμφανές ότι βρίσκεται στη μέση του ποιήματος ως προς την έκταση των στίχων του και επιπρόσθετα κατέχει κεντρική θέση στους καταλόγους οι οποίοι έχουν καταρτισθεί οι οποίοι χωρίζουν το ποίημα με βάση το περιεχόμενο και με βάση τις διακειμενικές αναφορές αφού το χωρίο αυτό αποτελεί την κεντρική πράξη της εξόδου. Τα ποιοτικά στοιχεία του ποιήματος αναδεικνύουν εξίσου το εν λόγω χωρίο ως κομβικό σε σχέση με τις θεματικές τις οποίες αναπτύσσει και τον τρόπο με τον οποίο συνδέονται μεταξύ τους διαδοχικά. Στο εν λόγω απόσπασμα επισυμβαίνουν γεγονότα όπως η Αγία Μετάληψη του κόσμου η οποία αποτελεί την ύψιστη δωρεά του Αυξεντίου και όπως η γέννηση του Αυξεντίου ακριβώς τη στιγμή της θυσίας του τα οποία αποτελούν την κορωνίδα της πράξης της εξόδου τόσο για τον ήρωα όσο και για την ανθρωπότητα που θα καρπωθεί το αγαθό της ελευθερίας, το οποίο απορρέει από αυτή και συνιστά τη μοναδική γνώση του ήρωα.

Έχει εμφανώς αποδειχτεί η σχέση του εξεταζόμενου χωρίου και συγκεκριμένα του λόγου του Αυξεντίου με τον λόγο του Χριστού όπως αυτός παραδίδεται από τις ευαγγελικές περικοπές, η οποία θα μπορούσε να θεωρηθεί και ως σχέση ταύτισης των δύο λόγων ως προς τη *διατύπωση* και μερικώς ως προς την *εκφορά* τους. Στο σημείο αυτό και αφού έχει καθοριστεί η ποσοτική και ποιοτική λειτουργία του χωρίου αυτού σε ολόκληρο το ποίημα διαφαίνεται χρήσιμη η εξέταση των επιμέρους στοιχείων ολόκληρου του 8^{ου} μέρους το οποίο έχει ονομαστεί «Η πράξη της Εξόδου» και η διερεύνηση της σχέσης τους με το μοτίβο της θείας Ευχαριστίας. Το 8^ο μέρος του ποιήματος αρχίζει με τον στίχο:

«Ποτέ δε θα μπορούσα να πιστέψω πως η στενότητα μιας σπηλιάς» και ολοκληρώνεται με τη σκηνή της γέννησης του μικρού Γρηγόρη στον στίχο: «γεννήθηκε ο μικρός Γρηγόρης ανάμεσα στα ματωμένα γόνατα της πλάσης».

Η «πράξη της Εξόδου» συγκροτείται από τρεις στροφές όπου η α΄ αποτελεί μια περιγραφή του χώρου της σπηλιάς με τις ιδιαίτερες διαστάσεις που παίρνει ως χώρος θυσίας, η β΄ στροφή αποτελεί περιγραφή του χρόνου της θυσίας, εκείνης της «απόλυτης στιγμής» κατά την οποία συμβαίνει, διαμεμβραίνεται μια σχεδόν μυσταγωγική επικοινωνία του Ήρωα και Άγιου με τους συναγωνιστές του, και τέλος η γ΄ στροφή η οποία αποτελεί την κορωνίδα και την παρουσία του υπό εξέταση μοτίβου και παραδίδει τον λόγο του ήρωα-ποιητή, ο οποίος συνιστά τη δωρεά του στον κόσμο. Ο λόγος αυτός στη συνέχεια επισφραγίζεται με την χωροχρονική αναφορά στο ολοκαύτωμα του Αυξεντίου και την έξοδο του η οποία αποκτά δίσσημη σημασία ως θάνατος και ως γέννηση συνάμα.

Με το τέλος της α΄ στροφής, ο ήρωας προβαίνει στον 3^ο αποχαιρετισμό του και τα δρώμενα στρέφονται από τον χώρο της δράσης στον χρόνο όπου προετοιμάζεται η έξοδο-γέννηση και η θεία Μετάληψη του κόσμου. Η περιγραφή της σπηλιάς προετοιμάζει την έξοδο-γέννηση του Αυξεντίου και καθορίζει ακριβώς τον μετά την έξοδο από τη σπηλιά χώρο. Ο ήρωας-ποιητής θεωρεί τη σπηλιά ως «πέτρινη σήραγγα που η έξοδός της είναι το στόμιο του ήλιου» ως η σπηλιά η ίδια να τον συνδέει με τον ήλιο και στη συνέχεια με τον κόσμο κάτι το οποίο εκφράζει ο ακόλουθος στίχος, ο οποίος συναιρεί αντιφάσεις: «από δω, κατευθείαν, θα περάσω νεκρός μες τον κόσμο». Η θυσία και η οριστική απώλεια της ζωής σημαίνει για τον ήρωα την οριστική ενότητα για τον κόσμο και τα κοσμολογικά στοιχεία, συνεπώς ο θάνατός του προκαλεί μια γέννηση η οποία περιγράφεται στη γ΄ στροφή κατά αναλογία με την περιγραφή του θανάτου. Η αντίφαση που υπάρχει στον στίχο ορίζεται με βάση τη συνάρτηση του ρήματος «περνώ» με το ουσιαστικό «νεκρός» κατά την οποία παραδόξως ο νεκρός συνδέεται με ένα ρήμα που φανερώνει κίνηση και επιπρόσθετα αυτή του η κίνηση σηματοδοτεί την ένωσή του με τον κόσμο, αυτόν ο οποίος είναι προέκταση του στόμιου του ήλιου και σίγουρα πολύ διαφορετικός από τον κόσμο των νεκρών της λαϊκής παράδοσης. Μέσα από την αντίφαση, δημιουργείται ένα περιβάλλον στο οποίο αίρεται η στατικότητα που επιφέρει ο θάνατος ο οποίος συνοψίζεται στη φυσική εξόντωση του ανθρώπου η οποία αποτελεί την πανανθρώπινη μοίρα, και καθίσταται παρόν ένας κόσμος αθανασίας. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο παραστατικός τρόπος με τον οποίο αναφέρεται η γέννηση με λεπτομέρειες για την ώρα της εξόδου του μικρού Γρηγόρη στην γ΄ στροφή η οποία συμπίπτει ακριβώς με την ώρα του θανάτου του, ως ο θάνατος να ταυτίζεται με τη γέννηση. Ουσιαστικά πρόκειται για την ίδια πράξη, το ίδιο γεγονός το

οποίο νοηματοδοτείται διττά χάρις στην υπέρβασή του, και χάρις στην έξοδο του Αυξεντίου από την κοινή πανανθρώπινη μοίρα, αφού ο Αυξεντίου εντέλλεται την ανάμνηση της γέννησής του και όχι του ολοκαυτώματος. Ο νεκρός που περνάει στον κόσμο σίγουρα δεν είναι ένας συνηθισμένος νεκρός. Είναι τέτοιος που κατορθώνει να συναιρεί αντιφάσεις και περισσότερο είναι τέτοιος που μπορεί να μιλήσει εξ ονόματος του Χριστού ή να επαναλάβει ακριβώς τα λόγια Του, επιτελώντας ένα δικό του μυστήριο το οποίο αποτελεί κατ' αναλογίαν με το μυστήριο της θείας Ευχαριστίας, την κεντρική «λειτουργική» πράξη της Ελευθερίας. Η α' στροφή κλείνει ακριβώς με την επίγνωση ότι η ελευθερία αποτελεί μια δυνατότητα και τούτο προκύπτει αφού έχει προηγηθεί η προοπτική της ενότητας του Γρηγόρη Αυξεντίου με τον κόσμο.

Η β' στροφή μεταθέτει τον λόγο από τον χώρο της θυσίας στον χρόνο, στην απόλυτη στιγμή κατά την οποία ο ήρωας επιχειρεί μέσα από τη σπηλιά μια τελευταία επικοινωνία με τους συναγωνιστές του. Ο Αυξεντίου δηλώνει έτοιμος να σκουπίσει τα μάτια του στη σημαία ίσως για να αφήσει το αποτύπωμα του σ' αυτήν, ίσως θέλοντας να εκφράσει την ανακούφισή του από την ανάκληση της στενοχώριας του η οποία είναι το απότοκο ενός οριστικού αποχαιρετισμού. Αυτή τη σημαία κατά την «απόλυτη στιγμή» του Αυξεντίου θα την παραλάβουν οι συναγωνιστές του μέσα από τα χέρια του φλεγόμενη. Η σημαία θα μεταφερθεί μέσα από το «στόμιο του θανάτου» και θα αποτελέσει το έμβλημα ενός ανένδοτου αγώνα. Ο ρόλος της και η προσφορά της, καθορίζεται μέσα από τρεις συμβολικές παραστάσεις οι οποίες ακολουθούν το σκηνικό της παράδοσης της σημαίας και τον ορισμό της ως σημαίας ανένδοτου αγώνα και εκφράζονται με το σχήμα της παρομοίωσης. Στην πρώτη παρομοίωση η φλεγόμενη σημαία συγκρίνεται με ένα «πύρινο άλογο ικανό να διασχίσει το άπειρο και το θάνατο», μια εικόνα η οποία θυμίζει τον πυρρό ίππο της *Αποκάλυψης* ο οποίος σκόρπισε το θάνατο στα πλήθη της γης (Απ. Ιωάν., στ'3). Η σύνδεση των δύο ίππων επιχειρείται με βάση το κοινό χρώμα τους και την ορμή με την οποία κινούνται αφού οι ιδιότητες των δύο ίππων δεν συνάδουν δεδομένης της ικανότητας του αλόγου του «Αποχαιρετισμού» να υπερβεί και το άπειρο και το θάνατο. Στην δεύτερη παρομοίωση η φλεγόμενη σημαία γίνεται «άσβηστη δάδα μέσα σ' όλες τις νύχτες των σκλάβων», γίνεται φως ανέσπερο που φωτίζει τους σκλαβωμένους ανθρώπους ενώ στην τρίτη παρομοίωση τη σύγκριση φέρει το «μέγα αστραφτερό δισκοπότηρο για την Άγια Μετάληψη του Κόσμου».

Το ενδιαφέρον συγκεντρώνει η τρίτη παρομοίωση ως προς τη σχέση της με το μοτίβο της θείας Μετάληψης το οποίο τελεί υπό ανάλυση και συνάμα ως προς το λειτουργικό της ρόλο στο ποίημα. Η φλεγόμενη σημαία παραδίδεται στους συναγωνιστές

μέσα από το στόμιο του θανάτου και είναι η σημαία η οποία αν και φλεγόμενη είναι βρεγμένη από τα δάκρυα του Αυξεντίου. Μπορεί επίσης να συγκριθεί, αφού διαθέτει τέτοιες ιδιότητες, με ένα άλογο το οποίο μπορεί να νικήσει το θάνατο και το άπειρο και επίσης με το ανέσπερο φως. Η σημαία κατακτά την υψηλότερή της στιγμή μέσα από τη σύγκρισή της με το άγιο δισκοπότηρο και την οικειοποίηση των ιδιοτήτων που απορρέουν από αυτό, επιτελώντας τελικά την ιερή πράξη της Άγιας Μετάληψης δεδομένου ότι το ιερό δισκοπότηρο είναι σκεύος το οποίο χρησιμοποιείται στη λειτουργική πράξη και αποτελεί το δοχείο του σώματος και του αίματος του Χριστού. Όπως και το άγιο δισκοπότηρο, η σημαία θα μεταδώσει τη δωρεά του ήρωα Γρηγόρη Αυξεντίου η οποία ταυτίζεται με τη δωρεά του Χριστού κατά τον Μυστικό Δείπνο ως προς τον τρόπο που αποκρυσταλλώνεται ως λόγος αλλά και ως προς τα κίνητρα τα οποία ωθούν προς την πραγμάτωσή της. Σύμφωνα με την ερμηνεία του Κ.Ν. Καλλίνικου ο υψηλός σκοπός που υπηρετεί το άγιο δισκοπότηρο είναι :

Η μετάγγις της θείας φύσεως εις την ανθρώπινη αδυναμιάν.
(Καλλίνικος 1921: 216-217)

Το δισκοπότηρο μεταγγίζει στον άνθρωπο την θείκη φύση, τον καθιστά κοινωνό του σώματος και του αίματος του Χριστού. Κατά τον ίδιο τρόπο η σημαία την οποία παραλαμβάνουν οι συναγωνιστές αποτελεί το δοχείο το οποίο συνέχει την ύπαρξη του Ήρωα και Άγιου Γρηγόρη Αυξεντίου και στη συνέχεια θα τη μεταγγίσει στον κόσμο ως Άγια Μετάληψη. Η τρίτη αυτή παρομοίωση δίνει τη δυνατότητα στον Αυξεντίου «να επαναλάβει» τον λόγο του Ευαγγελίου, αυτόν ο οποίος αποτελεί αντικείμενο μελέτης στο παρόν στάδιο της εργασίας και ο οποίος απεικονίζει την πράξη της σύστασης του μυστηρίου της θείας Ευχαριστίας εις ανάμνηση της σταυρικής θυσίας. Το γεγονός ότι ο ήρωας-ποιητής δηλώνει ότι πρόκειται περί επανάληψης φανερώνει ότι συνειδητά οικειοποιείται τον λόγο του Άλλου και ότι συναισθάνεται τη συμμετοχή του σε συνθήκες ανάλογες με τις συνθήκες στις οποίες εκφωνήθηκε και εκφωνείται ο λόγος αυτός.

Η διαπίστωση αυτή μπορεί να αποκτήσει έρεισμα στο ότι η επανάληψη του λόγου του Χριστού προκύπτει μετά τη συγκεκριμένη παρομοίωση, αλλά και στην προαναφερθείσα εικόνα της παράδοσης της σημαίας μέσα από το στόμιο του θανάτου στους συναγωνιστές του πράγμα το οποίο παραπέμπει στην παρουσία των δώδεκα μαθητών κατά τον Μυστικό Δείπνο. Ένα τρίτο στοιχείο το οποίο στηρίζει την πιο πάνω διαπίστωση είναι η έκκληση του Αυξεντίου αφού εκφωνεί τον λόγο της Άγιας Μετάληψης

προς τους συντρόφους του να μη ξεχνούν τη γέννησή του πράγμα το οποίο μπορεί να βρει το ανάλογο του στον λόγο του Χριστού όπως τον παραδίδει ο Απόστολος, καθώς ο ίδιος ο Χριστός διασφαλίζει την ανάμνηση της θυσίας του με τη σύσταση αυτού του μυστηρίου:

τουτο ποείτε, οσάκις αν πίνητε, εις την εμην ανάμνησιν.

(Α΄ Προς Κορινθ., ια΄25)

Επιπρόσθετα, το χωρίο για το οποίο έχει γίνει αναφορά στο πλαίσιο των χωρίων τα οποία σχετίζονται με ευαγγελικά χωρία και τη μορφή του Χριστού εν γένει, και αφορά στη συνάρτηση της θυσίας του Αυξεντίου με τη θυσία του Χριστού και του Προμηθέα, παρέχει μια δεδηλωμένη αντιστοιχία ανάμεσα στον Χριστό και τον Αυξεντίου η οποία, όπως έχει αναφερθεί, δεν αφορά σε σχέση ταύτισης των δύο αλλά στη δημιουργία αντιστοιχιών ανάμεσα στις δύο μορφές και τη θυσία τους. Τέλος, το γεγονός ότι δηλώνεται ότι πρόκειται για επανάληψη θα μπορούσε να παραπέμπει κατευθείαν στη λειτουργική πράξη της Εκκλησίας κατά την οποία ο λόγος αυτός καθώς και οι συνθήκες στις οποίες εκφωνήθηκε επαναλαμβάνονται σε κάθε ενέργεια του μυστηρίου της θείας Ευχαριστίας από τον ιερέα και συνεπώς η επανάληψη του λόγου μπορεί να συμβαίνει ως μια απλή επανάληψη του μυστηρίου της θείας Ευχαριστίας. Γεγονός είναι πως ο λόγος αυτός καθώς και οι ποιητικές εικόνες του χώρου και του χρόνου που τον προΐδεάζουν κατέχει κεντρική θέση σε κάθε προσπάθεια ανάλυσης του ποιήματος αφού αποτελεί το μέσο των μερών και κυρίως των βασικών ενοτήτων. Αποτελεί συνεπώς την κεντρική πράξη του ποιήματος, την κορύφωση της εξομολόγησης του Αυξεντίου και την έκφραση του ύψους της δωρεάς του προς την ανθρωπότητα.

Ο λόγος ο οποίος εκφωνεί ο Αυξεντίου, είναι λόγος πολλαπλά κατοικημένος πρώτα από τον ίδιο τον Χριστό, στη συνέχεια από τον Απόστολο Παύλο, και τέλος από τους ιερουργούντες, ενέχει το στοιχείο της μυστηριακής λειτουργικής πράξης με σαφείς αντιστοιχίες και ως προς τη θεοσύστατη πράξη κατά τον Μυστικό Δείπνο και ως συνέχεια της παρομοίωσης του μεγάλου δισκοπότηρου. Συνεπώς, τα λόγια του Αυξεντίου αποτελούν την ίδια την πράξη της Αγίας Μετάληψης του Κόσμου η οποία συμβαίνει γιατί η σημαία συγκρινόμενη με το άγιο δισκοπότηρο λαμβάνει και τις ιδιότητές του. Η Άγια Μετάληψη ίσως είναι μέρος της μεταφορικής εικόνας ωστόσο ο λόγος που την ακολουθεί αποτελεί αναμφίβολα εκφορά του ίδιου του Αυξεντίου πράγμα το οποίο συναινεί στην ενέργεια του μυστηρίου το οποίο συντελείται σε κάθε περίπτωση μέσα από εκφωνήσεις ανθρώπων που βρίσκονται στο θυσιαστήριο. Στο πλαίσιο της εξέτασης του λόγου του Αυξεντίου που είναι και λόγος του Χριστού, αξίζει να σημειωθεί το γεγονός ότι ο ήρωας-ποιητής προβαίνει σε

αναλυτική επεξήγηση της ταυτότητας του ομιλούντος υποκειμένου δηλαδή κατά κάποιον τρόπο του εαυτού του, πράγμα το οποίο μπορεί να θεωρηθεί κάτω από ποικίλες οπτικές. Κατ' αρχάς η δήλωση της ταυτότητας του ομιλούντος προσώπου το διαχωρίζει από τον Χριστό στον οποίο ουσιαστικά ανήκει η συγκεκριμένη διατύπωση, δεδομένης και της ύπαρξης στοιχείων τα οποία θα μπορούσαν να οδηγήσουν σε μια τέτοια σύγχυση. Αυτό σημαίνει πως ο Αυξεντίου καθορίζει με ακρίβεια σε ποιον ανήκει αυτό το σώμα και αυτό το αίμα αναφέροντας στοιχεία της ταυτότητάς του, και επιπρόσθετα ότι δεν επιχειρεί την ταύτισή του με τον Χριστό παρά τις αντιστοιχίες που προβάλλονται ανάμεσά τους όπως συμβαίνει και στο 2^ο χωρίο του καταλόγου ο οποίος καταρτίστηκε με βάση τις σχέσεις του ποιήματος με τον Χριστό. Πέραν τούτου, το γεγονός ότι ο Αυξεντίου κατά την «απόλυτη στιγμή» του δηλώνει την ταυτότητά του, φανερώνει ακριβώς την ευδωση μιας πορείας προς τη γνώση του Άλλου και του Εγώ ταυτόχρονα, αλλά και της ίδιας της θυσίας του. Αυτή η αυτογνωσία και ετερο-γνωσία, αποτελούν ένα από τα στοιχεία εκείνα τα οποία λειτουργούν ως στοιχεία δομής (αποτελούν το θέμα του 10^{ου} και 11^{ου} μέρους όπως εμφανίζονται στον κατάλογο) και στηρίζουν το ποίημα στην πορεία του προς το στόμιο που οδηγεί ολόγεια στον ήλιο η οποία ταυτίζεται με την πορεία προς την αρετή και εν κατακλείδι προς την αγάπη όλου του κόσμου. Η δήλωση της ταυτότητας του Αυξεντίου την ώρα εκείνη της θυσίας δημιουργεί άλλη μια αντιστοιχία του ολοκαυτώματος του Μαχαίρα με το θείον Πάθος. Συγκεκριμένα, όταν ο Πιλάτος παρέδωσε τον Χριστό για να σταυρωθεί σημείωσε πάνω στον σταυρό το όνομα του Χριστού έτσι όπως ο ίδιος το αντιλήφθηκε:

έγραψε δε και τίτλον ο Πιλάτος και έθηκεν επί του σταυρού· ην δε γεγραμμένον· Ιησούς ο Ναζωραίος ο βασιλεύς των Ιουδαίων.
(Ιωάν., ιθ'19)

Αναγράφεται συνεπώς η επωνυμία του Ιησού πάνω στο σταυρό κατά τη σταυρική θυσία, η οποία τον ξεχωρίζει ίσως από τους άλλους ληστές και τον αντιπροσωπεύει απέναντι στο πλήθος το οποίο γίνεται μάρτυρας εκείνης της ώρας.

Ο ποιητής-ήρωας εκτός από το να δηλώνει την ταυτότητα του Αυξεντίου στον «Αποχαιρετισμό», δηλώνει ταυτόχρονα και παράλληλα τη μοναδική του γνώση την οποία συνοψίζει στη λέξη «ελευθερία» την ώρα ακριβώς της ύψιστης θυσίας και της υπέρτατης δωρεάς που προτείνει προς τον κόσμο. Η γνώση του για την ελευθερία τον κατέστησε άξιο της Άγιας Μετάληψης του Κόσμου με το δικό του σώμα και αίμα, και συνεπώς με τίποτα

ιδεατό και αφανέρωτο, με υλικά της γης και του μόχθου που όμως αυτή η γνώση η οποία συνόψισε τη γνώση που παρείχε η Μεγάλη Σχολή του Αγώνα, τα εμπότισε με τον ήλιο, σχεδόν τα καθαγίασε. Ο Αυξεντίου παραδίδει το σώμα και το αίμα του μέσα στη σημαία από το «στόμιο του θανάτου που είναι ίδιο το στόμιο του ήλιου» και έτσι μεταλαμβάνει τον κόσμο. Η έξοδος του Ήρωα και Άγιου είναι σωματική έξοδος, τέτοια που αξιώνει να μείνει στη μνήμη των ανθρώπων ως γέννηση μέσα από τα «ματωμένα γόνατα της πλάσης». Η θυσία, όπως περιγράφεται, ως γέννηση από τη ματωμένη μάνα-πλάση, είναι μια πρώτη γνώση του φωτός και του ήλιου. Ο Αυξεντίου παραδίδεται στον Κόσμο ξαναγεννημένος, επιστρέφοντας σε μια φάση αθωότητας και καθαρότητας, έτοιμος να ενωθεί με τα κοσμικά στοιχεία. Η έξοδος είναι τελεσίδικη, πράγμα το οποίο αμβλύνει τις ενδείξεις για οποιαδήποτε δυνατότητα επανάληψης της πράξης της Αγίας Μετάληψης του Κόσμου και ως εκ τούτου παρατηρείται ως προς αυτό απόκλιση από τους λόγους του Ευαγγελίου οι οποίοι αφορούν σε αυτό το Μυστήριο το οποίο ορίζει ο Χριστός ως πράξη επαναλαμβανόμενη εις τους αιώνες. Η έκκληση προς τους συντρόφους να θυμούνται το γεγονός, συνιστά μια ανάλογη προσπάθεια του Αυξεντίου με την προσπάθεια του Χριστού να διατηρηθεί η ανάμνηση της θυσίας, η οποία όμως δεν αφορά στην ίδια την επανάληψη της θυσίας.

Η προοπτική της ελευθερίας αναμορφώνει τη σπηλιά σε ολόκληρη την πλάση, και τη σημαία του ανένδοτου αγώνα σε μέγα δυσκοπώτερο το οποίο υποδέχεται το σώμα και το αίμα του Αυξεντίου για την Άγια Μετάληψη του Κόσμου. Το γεγονός ότι ο Αυξεντίου εκφέρει έναν λόγο τον οποίο ουσιαστικά δανείζεται από τον λόγο του Χριστού, πράγμα το οποίο δηλώνεται στο ποίημα, φανερώνει μια εκούσια πρόθεση προβολής της μορφής του Χριστού στον Αυξεντίου και της σταυρικής θυσίας στο ολοκαύτωμα του Μαχαιρά. Παράλληλα, σε σχέση με τις υπόλοιπες πέντε αναφορές στο Ευαγγέλιο και τη μορφή του Χριστού στον «Αποχαιρετισμό» ο λόγος του Αυξεντίου αποκτά ένα ειδικό ηθικό και πνευματικό βάθος τέτοιο που τον οδηγεί στη δήλωση ταυτότητας και την καινή του γέννηση και σε σχέση με ολόκληρο το κείμενο, στην αγάπη για όλο τον κόσμο. Πέραν τούτων, η αναφορά στο σώμα και το αίμα δεν αποτελεί ένα δάνειο απλώς στο επίπεδο της *διατύπωσης*, αλλά και της *εκφοράς* η οποία όμως λειτουργεί, συναρμολογείται και αιτιολογείται στο νέο κειμενικό της περιβάλλον. Με άλλα λόγια η δάνεια διατύπωση δεν είναι απλώς μια επαναλαμβάνουσα *εκφορά*, είναι η *εκφορά* του ήρωα- ποιητή του οποίου ο λόγος μετέχει στον λόγο του Χριστού όσο και όπως μετέχει η μορφή του και η θυσία του με βάση την ανάλυση του ποιήματος στη μορφή και τη θυσία του Χριστού.

Συμπερασματικά μπορεί να ειπωθεί ότι «το σώμα και το αίμα», αν και ζεύγος πολλαπλά κατοικημένο, διατηρεί στο υπό ανάλυση κείμενο, την πρώτη κυριολεκτική του σημασία έξω από τη διαμεσολαβημένη του χρήση ως συμβολισμός του «οίνου και του άρτου», διατηρεί ολοζώντανη την ύστατη ζωική ικμάδα του Αυξεντίου ο οποίος «νεκρός πέρασε μες τον κόσμο», και έτσι ως ζωντανή ύλη, τον μεταλαμβάνει ο Κόσμος.

3.6.3. «Φαίδρα»

Το τρίτο και τελευταίο χωρίο το οποίο θα αναλυθεί ως προς τη διερεύνηση χαρακτηριστικών του μοτίβου της θείας Ευχαριστίας προέρχεται από έναν μονόλογο της συλλογής *Τέταρτη Διάσταση*, από τον κύκλο δηλαδή των αρχαιόθεμων ποιημάτων του Ρίτσου.²⁴ Η «Φαίδρα» για την οποία γίνεται αναφορά γράφτηκε στην Αθήνα και το Καρλόβασι από τον Απρίλιο του 1974 μέχρι τον Ιούλιο του 1975 και δημοσιεύεται για πρώτη φορά στην έκτη έκδοση της συλλογής *Τέταρτη Διάσταση* τον Ιούνιο του 1978 (Μακρυνικόλα 1993:Α 283). Το ποίημα είναι αφιερωμένο στον ζωγράφο Γιάννη Τσαρούχη και φέρει ως προμετωπίδα μια φράση από την τραγωδία του Ευριπίδη *Ιππόλυτος* η οποία είναι η εξής:

...Είναι φυσικό άμα οι θεοί το θέλουν οι θνητοί να σφάλουν.
(Ευριπίδης, «Ιππόλυτος»)

ανοίγοντας με αυτό τον τρόπο τον διάλογο με την τραγωδία αυτή ο οποίος αναπτύσσεται στον μονόλογο σε ό,τι αφορά στις θεματικές δομές και τα δραματικά στοιχεία. Ο «Ιππόλυτος» του Ευριπίδη ανέβηκε το 428 π.Χ. και παρουσιάζει κατά τον Lesky,

με γνήσια ευριπίδιο τρόπο μια ήρεμη εξέταση της πορείας των ανθρώπων προς την αμαρτία
(Lesky⁵2001: 520)

²⁴ Τα αρχαιόθεμα ποιήματα του Ρίτσου έχουν προκαλέσει το ενδιαφέρον της κριτικής (βλ. π.χ. Μαρωνίτης 2008: 45-52, Δάλλας 2008:53-62, Ζαμάρου 2008: 63-81, Πιερός 2008: 82-92, Γιατρομανωλάκης 2008: 93-105, Αλεξίου Χ. 2008: 149-177, Προκοπάκη 2009 α :49-65, Προκοπάκη 2009 β : 17-25, Σοκολιούκ 1981: 391-402, Μερακλής 1981: 517-544, Σαββίδης 2009: 163-168, Κόκορης 2009: 297-302, Μπήαν 1980:113-156, Τοπούζης 1979, κ.α.). Ωστόσο, δεν έχουν έως τώρα, όσο ξέρω, μελετηθεί από τη σκοπιά που επιχειρείται να εξεταστεί η «Φαίδρα» σε αυτή την εργασία.

θέση η οποία καθιστά τους στίχους της προμετωπίδας του ποιήματος, αποφασιστικής σημασίας ως προς την εξέταση αυτής της πορείας και η οποία επισημαίνει τον εντοπισμό και την επικαιροποίηση αυτού του κεντρικού θέματος της τραγωδίας στο ποίημα του Ρίτσου.

Ο δραματικός μονόλογος ανήκει στη Φαίδρα,²⁵ η οποία σύμφωνα με τον εν παρενθέσει πρόλογο είναι ίσως πάνω από σαράντα χρονών, και το σκηνικό τοποθετείται στην Τροιζήνα στη διάρκεια ενός ανοιξιάτικου απογεύματος. Η γυναίκα λικνίζεται πάνω σε μια κουνιστή πολυθρόνα και τη ρυθμική της κίνηση, διακόπτει η είσοδος του νέου ο οποίος γύρισε από το κυνήγι. Το προλογικό σημείωμα ολοκληρώνεται με την εικόνα της Φαίδρας να καπνίζει και έτσι, καπνίζοντας, αρχίζει τον μονόλογό της, ένα μονόλογο ο οποίος απευθύνεται σε β' πρόσωπο στον Ιππόλυτο ο οποίος είναι σκηνικά παρών, είναι ο αποδέκτης του λόγου της Φαίδρας αλλά παραμένει σιωπηλός μέχρι το τέλος. Το ποίημα συνιστά ένα διάλογο με τη σιωπή του Ιππόλυτου η οποία είναι δηλωτική της απόρριψης με την οποία κεραυνώνει τον λόγο της Φαίδρας. Το χωρίο το οποίο θα εξεταστεί, ως προς τη σχέση του με το μοτίβο της θείας Ευχαριστίας, απευθύνεται επίσης προς τον Ιππόλυτο και θεματοποιεί την αμαρτία, ένα θεματικό στοιχείο το οποίο εισάγεται στο ποίημα ήδη με την προμετωπίδα όπως έχει αναφερθεί:

Λοιπόν, όπως σου είπα

αυτή η κλεμμένη αλυσίδα κρέμεται απ' τα δάκτυλά μου
όταν βάζω τα πιάτα στο τραπέζι· χτυπάει στα μαχαίρια, στα πιρούνια
με ήχους μικρούς, προδοτικούς· κάποτε χώνεται
σ' ένα ποτήρι με κρασί – βρέχεται ακέριος ο σταυρός κι ο Εσταυ-
ρωμένος·
τραβώ το χέρι μου· κόκκινες στάλες
λεκιάζουν το τραπεζομάντιλο· βάζω τις φέτες το ψωμί πάνωθ' τους-
κόκκινες στάλες και πάνω στο ψωμί. Δεν ξέρω πια κατά πού να κοιτάξω.
Τα πρόσωπα, τα χέρια, τα μαλλιά, ο καθρέφτης, οι τοίχοι
κατάστικτοι με αίμα.
(«Φαίδρα» 1974-1975 Στ': 302)

²⁵ Ενδιαφέρουσα και διαφωτιστική είναι η ερμηνεία που δίνει η Προκοπάκη για τον «σιωπηλό ακροατή», το βουβό πρόσωπο στην *Τέταρτη Διάσταση* (Προκοπάκη 2009 α: 52-53). Πέραν τούτου για το δραματικό μονόλογο υπάρχει μια τεράστια βιβλιογραφία και αναφέρω ενδεικτικά το βιβλίο *Dramatic Monologue* του Alan Sinfield στο οποίο υπάρχει βιβλιογραφία για το θέμα (Sinfield 1977). Ο δραματικός μονόλογος έχει μελετηθεί με θετικά αποτελέσματα σε ποιητές όπως ο Σολωμός και ο Καβάφης. Αναφέρω ενδεικτικά για τον «Κρητικό» του Σολωμού: Σαββίδης 1994: 54-66, Αγγελάτος 2000: 95-102, Πιερός 2005:245-254, και για τον Καβάφη: Μπερλής 1983:249-354, Keely 1983: 355-362

Στην αρχαία ευριπίδεια τραγωδία, τον Ιππόλυτο, η τροφός υπόσχεται στη Φαίδρα βότανα που εξανεμίζουν την αγάπη και για να τα φτιάξει, την προτρέπει να πάρει κάτι απ' αυτόν που τη ξεμύαλισε σμίγοντάς το με κάτι δικό της.

Δει δ' εξ εκείνου δη τι του ποθουμένου
σημείον, ή πλόκον τιν' ή πέπλων άπο,
λαβείν, συνάψαι τ' εκ δυοίν μίαν χάριν.
(στ. 513-515, Euripides Ippolytos: 116)

Τελικά η τροφός δεν προλαμβαίνει να κατασκευάσει κανένα βότανο και η τραγωδία παίρνει μιαν άλλη τροπή. Ασφαλώς, η τροφός, πέραν της αναφοράς που η Φαίδρα κάνει σ' αυτήν, απουσιάζει από το ποίημα ως πρόσωπο, και μαζί απουσιάζει και η πρόθεση να εξανεμιστεί το πάθος της Φαίδρας. Αυτό που ίσως μεταφέρεται στο ποίημα, ως στοιχείο από την αρχαία τραγωδία, είναι η προτροπή για το σμίξιμο του «σημείου» της Φαίδρας και του Ιππόλυτου, το οποίο με τον τρόπο που συμβαίνει, προβάλλει αντιστοιχίες με το μοτίβο της θείας Ευχαριστίας. Η Φαίδρα θέλοντας να κουβαλεί συνέχεια μαζί της κάτι που ανήκε στον Ιππόλυτο, του κλέβει το σταυρουλάκι που λέγεται ότι του είχε χαρίσει η Θεά και το κρατά συνεχώς μαζί της συνοδεύοντας όλες τις καθημερινές πράξεις ρουτίνας, οι οποίες δηλώνουν την παρουσία του Ιππόλυτου μέσα από τους ήχους που εκπέμπει η αλυσίδα αγγίζοντας σε αντικείμενα καθημερινής χρήσης. Το ενδιαφέρον του συγκεκριμένου χωρίου εστιάζεται στην εικόνα κατά την οποία ο σταυρός χώνεται σε ένα ποτήρι με κρασί, βρέχεται ολόκληρος και στη συνέχεια αφού η Φαίδρα τραβήξει το χέρι της, ο σταυρός, στάζοντας ακόμη, λεκιάζει στην αρχή το τραπεζομάντιλο και το ψωμί με κόκκινες στάλες. Στη συνέχεια, σε μια έκρηξη του κόκκινου, παρουσιάζονται πρόσωπα τα οποία δε συγκεκριμενοποιούνται, αντικείμενα και τοίχοι κατάστικτοι με αίμα. Η εικόνα, ενώ στην αρχή δομείται με βάση την κυριολεκτική σημασία των λέξεων, ακολούθως συγγέει το πραγματικό με το φανταστικό ή με την πραγματικότητα της φαντασίας της Φαίδρας, αφού το κρασί καταλήγει να φαίνεται ως αίμα. Για την ακρίβεια, αυτή η μεταλλαγή συμβαίνει με ένα ενδιάμεσο στάδιο, με την αναφορά ενός κοινού χαρακτηριστικού των δύο υγρών που είναι το κόκκινο χρώμα τους. Ενδιαφέρουσα στο σημείο αυτό είναι η σύζευξη του οίνου με το αίμα μέσα από τη χριστιανική παράδοση και η οποία γίνεται αντικείμενο της έρευνας κατά την ανάλυση του ποιήματος «Επιτάφιος Θρήνος» το οποίο είναι αφιερωμένο στον Άρη Βελουχιώτη. Η μυστηριακή λειτουργική πράξη της θείας Ευχαριστίας επιτυγχάνει αυτή τη σύζευξη μέσα από την μετοχή του ενός υλικού στο άλλο και τη μετουσίωση του οίνου σε αίμα Χριστού. Στο ποίημα η μεταλλαγή του οίνου σε αίμα συμβαίνει σταδιακά

και ίσως αποτελεί ένα παιχνίδι του μυαλού ή της όρασης της Φαίδρας μέσα από την εστίαση στο χρώμα του κρασιού. Αυτή η υπόθεση προκύπτει μέσα από τη δήλωση της ίδιας της Φαίδρας στη συνέχεια των στίχων οι οποίοι έχουν ήδη αναφερθεί:

Ευτυχώς το αίμα είναι αόρατο· ησυχάζω· κανείς δεν το βλέπει· (...).
(«Φαίδρα» 1974-1975 Στ':303)

Θα ήταν διαφωτιστική στο σημείο αυτό μια πιο λεπτομερής καταγραφή της πορείας αυτής της μεταλλαγής η οποία, παρά τον εντοπισμό μιας κοινής ιδιότητας ανάμεσα στο ζεύγος οίνος-αίμα στο ποίημα, χρήζει περαιτέρω εξέτασης. Συγκεκριμένα η παρενθετική πρόταση: «βρέχεται ακέριος ο σταυρός κι ο Εσταυρωμένος», η οποία δίνει την εικόνα του σταυρού και επίσης του ίδιου του Εσταυρωμένου να βρέχεται ολόκληρος στο ποτήρι με το κρασί, παραπέμπει στην παράσταση του 'Χριστού Αμνού' ή στην παράσταση του 'Μελισμού' οι οποίες κοσμούν υφάσματα τα οποία έχουν λειτουργική χρήση. Παραδείγματα από τέτοιες παραστάσεις είναι οι ακόλουθες δύο οι οποίες εκτίθενται στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο.



Εικόνα 27: Μεταξωτό χρυσοκέντητο παραπέτασμα Ωραίας Πύλης. Φέρει παράσταση με τον 'Χριστό Αμνό' σε ποτήριο ανάμεσα σε αστεροειδή μοτίβα, τον ήλιο, τη σελήνη και εξαπτέρυγα. Χρονολογείται στον 18^ο αι. και προέρχεται από τα κειμήλια που μεταφέρθηκαν στην Ελλάδα μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή. Διαστάσεις 150x109 εκ. ΒΧΜ 1708 (Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου 2004: 360-361)



Εικόνα 28: Βαμβακερό έντυπο αντιμήνσιο του 1725, με την παράσταση του ‘Μελισμού’. Προέρχεται από το ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στην Κίμωλο. Δωρεά Δ. Σακελλαρίου Αφεντάκη, ιερέα του ναού. Διαστάσεις: 65x61 εκ. ΒΧΜ 1639 (Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου 2004: 365)

Στις δύο παραστάσεις ο Χριστός παρουσιάζεται με τον ίδιο τρόπο ευρισκόμενος εντός του Αγίου Ποτηρίου και ευλογώντας και με τα δύο του χέρια ενώ διαφέρουν τα μοτίβα και οι μορφές που περιγράφουν το ποτήριο. Η παράσταση αυτή παραπέμπει στην ενέργεια του μυστηρίου της θείας Ευχαριστίας και πιο συγκεκριμένα η παρουσία του ίδιου του Χριστού αποτελεί την απεικόνιση του σώματος του Χριστού στο Άγιο Ποτήριο και τη μετουσίωση του άρτου σε σώμα Χριστού. Σύμφωνα με τον Συμεών Θεσσαλονίκης ο μελισμός του θείου άρτου σε τέσσερα μέρη και η σταυροειδής τοποθέτησή του, αναπαριστά τον Ιησού Εσταυρωμένο ενώ στη συνέχεια η άνω μερίδα τίθεται στο Άγιο Ποτήριο και έτσι ενεργείται η ένωση των μυστηρίων (Συμεών Θεσσαλονίκης⁴1882: 336). Η παράσταση του ‘Μελισμού’ στο αντιμήνσιο αποτελεί την απεικόνιση του μελισμού του θείου άρτου η οποία συμβολίζει και συμβολοποιείται στην παράσταση με τον ίδιο τον Χριστό ως Εσταυρωμένο. Ο Εσταυρωμένος αναπαριστάται και κατά την ενέργεια της θείας Ευχαριστίας όπως αναφέρει ο Συμεών Θεσσαλονίκης, καθώς και στην παράσταση του Χριστού στο αντιμήνσιο και το παραπέτασμα όπου ο Χριστός έχει τα χέρια του ανοιχτά στο σχήμα του σταυρού. Συνεπώς ο στίχος του ποιήματος κινείται μεν στο επίπεδο της κυριολεξίας, δεδομένου ότι ένα σταυρουδάκι βρέχεται σε ένα ποτήρι με κρασί, ωστόσο η αναφορά στο σταυρό και Εσταυρωμένο μαζί, σε συνάρτηση με όλο το σημασιολογικό

φορτίο το οποίο επισύρουν συζεύξεις όπως η σταύρωση και το κρασί, ωθούν την ποιητική εικόνα στο πεδίο της μεταφορικής χρήσης της γλώσσας. Ωστόσο οι αντιστοιχίες ανάμεσα στην εικόνα του ποιήματος και την παράσταση του 'Χριστού Αμνού' και του 'Μελισμού', οι οποίες προβάλλουν μια άμεση σύνδεση με το ποίημα και σε κάποιο βαθμό και ομοιότητα πέραν των συμβολικών συνδηλώσεων, είναι δυνατόν να συγκρατήσουν το κυριολεκτικό και ίσως το υλικό νόημα των πραγμάτων, αυτού που κινείται στα όρια του αισθητού. Οι συνδηλώσεις της εικόνας του σταυρού και του Εσταυρωμένου δρουν με βάση την κυριολεκτική σημασία του στίχου καθώς προετοιμάζουν μια όχι μυστηριακή αλλά μυστηριώδη μεταλλαγή.

Η Φαίδρα, αφού βρεχτεί η αλυσίδα στο κρασί τραβάει το χέρι της από το ποτήρι με αποτέλεσμα ο ακόμα στάζων σταυρός να λεκιάζει το τραπεζομάντιλο με κόκκινες σταγόνες οι οποίες προφανώς προέρχονται από το ποτήρι με το κρασί. Η προσπάθεια της Φαίδρας να καλύψει τις κόκκινες σταγόνες με το ψωμί οδηγεί στη δημιουργία μιας άλλης εικόνας η οποία παραπέμπει επίσης σε χαρακτηριστικά στοιχεία του μοτίβου της θείας Ευχαριστίας. Η εικόνα που περιγράφεται στο ποίημα, είναι η εικόνα του ψωμιού το οποίο είναι κατάστικτο με στάλες κρασιού, εικόνα η οποία παραπέμπει στην αναίμακτη θυσία που ενεργείται σε κάθε θεία Λειτουργία εις ανάμνηση της σταυρικής θυσίας, δηλαδή στον άγιο άρτο και τον οίνο που μετουσιώνονται όπως έχει ήδη αναφερθεί μέσα στο Άγιο Ποτήριο σε σώμα και αίμα Χριστού. Αν και η εικόνα η οποία έχει αναφερθεί εξακολουθεί να μετέχει της κυριολεκτικής χρήσης της γλώσσας, εντούτοις αξίζει να υπογραμμιστεί η παρουσία πριν την εικόνα αυτή, της εικόνας του Εσταυρωμένου που παραπέμπει στην παράσταση του 'Μελισμού' του θείου άρτου και τη μετουσίωσή του σε σώμα του Χριστού. Στη συνέχεια της εικόνας του ψωμιού με τις κόκκινες στάλες, βρίσκεται η εικόνα με το αίμα διάχυτο σε αντικείμενα και πρόσωπα τα οποία δεν κατονομάζονται και η οποία είναι αισθητή μόνο για τη Φαίδρα. Συνεπώς μπορεί να υποστηριχθεί ότι υπάρχει μια σύνδεση των κυριολεκτικών και αισθητών αντικειμένων καθημερινής χρήσης με τη μυστηριακή πράξη ως προς τα δρώμενά της και όχι ως προς την ουσία της. Σε ότι αφορά τους στίχους που έπονται της εικόνας του ψωμιού του κατάστικτου με τις κόκκινες στάλες είναι ενδιαφέρουσα η διάχυση του κόκκινου στα άτομα και τον χώρο που τα περιβάλλει κι ακόμα περισσότερο ενδιαφέρον συγκεντρώνει το γεγονός ότι το κόκκινο ονοματίζεται ως άλλη ύλη, μεταλλάσσεται από χρώμα του κρασιού σε χρώμα του αίματος. Η αλλαγή αυτή επισυμβαίνει μέσα από τα μάτια της Φαίδρας αφού η ίδια δηλώνει: «Δεν ξέρω πια κατά που να κοιτάξω» και στη συνέχεια ξεκαθαρίζει το γεγονός ότι για τους υπόλοιπους το αίμα είναι αόρατο. Πέραν αυτού όμως η αλλαγή αυτή δομείται μέσα από τις συγκεκριμένες

αναφορές – και τις συνδηλώσεις τους- στο ποτήρι με το σταυρό και το κρασί και στο ψωμί το οποίο γίνεται ο ενδιάμεσος φορέας του κόκκινου μεταφέροντάς το από το ποτήρι σε ολόκληρο τον περιβάλλοντα χώρο.

Έχουν ήδη εντοπιστεί οι συνδηλώσεις των συγκεκριμένων εικόνων καθώς και οι σχέσεις τους με παραμέτρους της θείας Ευχαριστίας οι οποίες όπως έχει επισημανθεί συγκρατούν μια υλική αξία στα πράγματα η οποία όμως δεν μπορεί να ευθύνεται για αυτήν τη μεταλλαγή ή μετεξέλιξη αφού δεν συνιστά μετουσίωση ενός υλικού, καθώς το κρασί δεν μετουσιώνεται σε αίμα. Παρόλα αυτά, η έστω στο επίπεδο της δράσης και της εικόνας παρουσία της θείας Μετάληψης δεδομένου ότι το ζεύγος οίνος-αίμα, όπως έχει σε προηγούμενη φάση περιγραφεί, αποτελεί μία σχέση στην οποία η παρουσία του ενός μέρους εξασφαλίζει και την ύπαρξη του άλλου στα συμφραζόμενα της θείας Μετάληψης, μπορεί να αιτιολογήσει στο επίπεδο της εικόνας την εξέλιξη η οποία συμβαίνει. Η εξέλιξη αυτή, πραγματώνεται στη νοητική πραγματικότητα της Φαίδρας και συνεπώς νομιμοποιείται μέσα από τις συνειδητές ή ασυνειδητες διεργασίες του μυαλού της. Αυτό συνεπάγεται ότι η εικόνα του κατάστικτου περιβάλλοντος με αίμα, δεδομένης της αγωνίας και του τρόμου με την οποία την αντικρίζει η Φαίδρα δεν ανήκει στο πεδίο της μεταφοράς, αλλά με όρους αγγίζει όπως και οι προηγούμενες εικόνες την κυριολεκτική χρήση της γλώσσας. Οι όροι αυτοί μπορούν να αναζητηθούν στη νοητή πραγματικότητα της Φαίδρας δεδομένου ότι για τα δικά της μάτια το αίμα αποτελεί μια πραγματικότητα που την περιβάλλει. Οι στίχοι που έπονται αυτών των εικόνων υπογραμμίζουν αυτή τη διαπίστωση θεματοποιώντας τους διαφορετικούς τρόπους που βλέπει κανείς:

Ω, βέβαια,

καθένας βλέπει με τα δικά του μάτια·

άλλωστε το ίδιο κ' εγώ· (...).

(«Φαίδρα» 1974-75 Στ':303)

Αυτό σημαίνει ότι το αίμα πρέπει να εκληφθεί ως πραγματικότητα, ως αισθητό σημείο, όπως αισθητό σημείο είναι το κρασί και το ψωμί, αφού με αυτό τον τρόπο διεκδικεί την παρουσία του στο ποίημα.

Στο σημείο αυτό καθίσταται χρήσιμη η διερεύνηση των σχέσεων που αναπτύσσονται στο ποίημα ανάμεσα στο κρασί και το αίμα και των ιδιαίτερων εκφάνσεων που αυτή αναπτύσσει. Προς αυτή την κατεύθυνση είναι απαραίτητη η διερεύνηση της ουσίας και του περιεχομένου του συγκεκριμένου κρασιού στο οποίο βράχηκε ο σταυρός και ο Εσταυρωμένος, υπήρξε δηλαδή μαζί με το ποτήρι, το δοχείο του κλεμμένου σταυρού

και η ύλη που διέκοψε τους προδοτικούς ήχους των καθημερινών αντικειμένων. Αποτελεί εκείνο το κρασί επίσης το οποίο στα μάτια της Φαίδρας θα μεταλλαχθεί σε αίμα και θα τη γεμίσει ανησυχία. Παρά το ότι εμφανίζονται εικόνες οι οποίες είναι κοινές με το μοτίβο της θείας Ευχαριστίας εντούτοις, όπως έχει αναφερθεί, δεν μπορεί να υποστηριχθεί ότι ο οίνος μετουσιώνεται σε αίμα, αλλά ότι απλώς μεταλλάσσεται από τη μια εικόνα στην άλλη εξαιτίας των νοητικών διεργασιών της Φαίδρας και με βάση το κοινό χρώμα των δύο υλικών. Επομένως το εν λόγω χωρίο δεν μπορεί να διεκδικήσει ομοιότητες με τη θεία Ευχαριστία ως προς τη μυστηριακή και λειτουργική της θέση στη θεία Λειτουργία.

Το γεγονός ότι εισάγεται στους στίχους του χωρίου το θέμα της προδοσίας, το οποίο εντοπίζεται στους ήχους της αλυσίδας ακριβώς πριν από την αναφορά στο ποτήρι με το κρασί, οδηγεί, σε συνδυασμό με την εικόνα του σταυρού και του Εσταυρωμένου στο θέμα της θυσίας, σε αντιστοιχίες ανάμεσα στο εν λόγω ποιητικό χωρίο με σκηνές από τον Μυστικό Δείπνο της *Καινής Διαθήκης* και της προδοσίας του Χριστού από τον μαθητή Του. Το μοτίβο της θείας Ευχαριστίας, συμβάλλει στο να προσανατολιστεί η εξεταζόμενη ποιητική εικόνα στο θέμα της θυσίας και προβάλλεται ως αναγκαία στο σημείο αυτό η επανάληψη του εδαφίου του Μυστικού Δείπνου από την *Καινή Διαθήκη* στο οποίο ο Χριστός παρουσιάζει τον οίνο ως το αίμα Του και την οινοποίηση αυτή, ως την τελευταία πριν από τη σταυρική θυσία:

και λαβόν το ποτήριον και ευχαριστήσας έδωκεν αυτοίς λέγων· πίετε εξ αυτού πάντες· τούτο γαρ εστί το αίμα μου το της καινής διαθήκης το περί πολλών εκχυνόμενον εις άφεσιν αμαρτιών. λέγω δε υμιν ότι ου μη πλώ απ' άρτι εκ τούτου του γεννήματος της αμπέλου έως της ημέρας εκείνης, όταν αυτό πίνω μεθ' υμών καινόν εν τη βασιλεία του πατρός μου.

(Ματθ., κστ'27-29)

Με βάση το χωρίο του Ευαγγελίου, ο οίνος προμηνύει τη θυσία και κατ' επέκταση την προδοσία η οποία ήταν αναγκαία για να ακολουθήσει το θείον πάθος. Η μεταλλαγή του κρασιού, στο ποίημα, σε αίμα τρόπον τινά προδίδει μια εκκολαπτόμενη θυσία, και συνεπώς εισάγει το θέμα του θανάτου τον οποίο θα επιλέξει η Φαίδρα στο τέλος με βάση τον εν παρενθέσει επίλογο.

Η Φαίδρα ανάμεσα στην επιθυμία της να αμαρτήσει και τη θέληση του Ιπόλυτου να τηρήσει μια στάση αγιότητας, επιλέγει να κρεμαστεί, εκδικούμενη τον Ιπόλυτο αφήνοντας ένα ολέθριο για αυτόν σημείωμα. Συγκεκριμένα αναφέρονται τα εξής στον επίλογο όπου

προβάλλονται στοιχεία τα οποία υπογραμμίζουν το διάλογο της «Φαίδρας» του Ρίτσου με τον «Ιππόλυτο» του Ευριπίδη.

(Διαβάζει: «Ο γιος σου, ο γιος της Αντιόπης, δοκίμασε να με βιάσει». Κραυγή. Όχι θρήνος. Κατάρα. Η τρομερή προσταγή. (...) Έξω, στην αυλή, οι προβολείς των δύο αμαξιών – αυτού που μόλις ήρθε και του άλλου που ετοιμάστηκε αστραπιαία για την εξορία- ρίχνουν σταυρωτά τις σκιές των δύο αγαλμάτων, της Αφροδίτης και της Άρτεμης, πάνω στο σώμα της κρεμασμένης).

(«Η Φαίδρα» 1974-1975 Στ': 315)

Ακόμα και νεκρή η Φαίδρα βρίσκεται στο μέσο της έχθρας των δύο θεών της Άρτεμης και της Αφροδίτης οι οποίες πρεσβεύουν τις δύο εκ διαμέτρου αντίθετες καταστάσεις με τις οποίες βρίσκεται αντιμέτωπη η Φαίδρα αδιέξοδα και επίπονα ακόμη και ως νεκρή, έρμαιο των θεϊκών βουλήσεων. Συνεπώς, ο θάνατός της αναδεικνύει την ταλάντευση ανάμεσα στο δίπολο αγιότητα-αμαρτία που πρεσβεύουν οι δύο θεές, επαναδιατυπώνοντας ένα από τα προβλήματα που θέτει το ποίημα με όρους της αρχαίας τραγωδίας. Ενδιαφέρουσα στο σημείο αυτό είναι η παράθεση της άποψης της Χρύσας Προκοπάκη για το εν λόγω δίπολο:

Ήδη οι λέξεις «αμαρτία», με τη σημερινή της σημασία, και «αγιότητα» μας φέρνουν σ' έναν συγκεκριμένο πολιτισμό, όπως άλλωστε κι αυτό το σταυρουδάκι που φορούσε ο Ιππόλυτος κι εκείνη του το 'κλεψε και το φορά, μ' έναν μικρό εσταυρωμένο σκαμμένο ανάμεσα στα στήθη της. (...) Έτσι, η σύγκρουση επεκτείνεται και σ' ένα κοινωνικό-πολιτισμικό πεδίο, στη σύγκρουση σώματος-πνεύματος. Ο Ιππόλυτος είναι ένας ταγμένος στη θεά του, στην αγνότητα. Ας πούμε με τη σημερινή μας γλώσσα, είναι ο άκαμπτος, ο από πεποίθηση ανέραστος, που αρνείται την κατά φύσιν ζωήν. Ο περιλάλητος ιουδαιοχριστιανικός πολιτισμός μας με τις απαγορεύσεις του, το κοινωνικό *μη* αποδεσμεύει ενοχές. Η Φαίδρα υπακούει στο σώμα της, εκφράζει τη δική της αλήθεια, και σκανδαλίζει. Προπάντων όταν μια γυναίκα προφέρει τον τολμηρό λόγο εκτιθέμενη και λειτουργεί σύμφωνα με τη φύση της, σκανδαλίζει.

(Προκοπάκη 2009 β: 25)

Η ταλάντευση του λόγου της Φαίδρας ανάμεσα στον δικό της έρωτα και την αγνότητα του Ιππόλυτου θεματοποιεί το δίπολο αμαρτία-αγιότητα το οποίο εντάσσει το κείμενο σε μια σύγκρουση πολιτισμικού χαρακτήρα ανάμεσα στο σώμα και το πνεύμα.

Η Φαίδρα έχει επιλέξει το σώμα από τα δύο συγκρουόμενα στοιχεία και η έντονη παρουσία του κόκκινου στο ποίημα η οποία γίνεται αισθητή ήδη από τον εν παρενθέσει πρόλογο («Το δωμάτιο κατακόκκινο. Κι αυτή κατακόκκινη»). Άμα τη εμφανίσει του Ιππόλυτου στο χώρο, ο ποιητής επιχειρεί μια σύζευξη με το ίδιο το αίμα της Φαίδρας και τον ίδιο τον πόθο της για τον Ιππόλυτο. Καίριας σημασίας είναι η άποψη του Yves Saint Laurent για το κόκκινο χρώμα χάρις στον τρόπο που το συνδέει με τη Φαίδρα, το αίμα, τη ζωή και τον θάνατο:

Le rouge, c' est une couleur noble, une couleur de pierre précieuse dangereuse – il faut parfois jouer avec le danger. Rouge, c' est religieux, et c' est le sang, et c' est royal, c' est Phédre et une multitude d' héroïnes. Rouge feu, et rouge combat, le rouge est comme un combat entre la mort et la vie.²⁶

(Baby Yvonne 1983: 29)

Συνεπώς η Φαίδρα ως ηρωίδα ταυτίζεται στην παγκόσμια δραματική σκηνή με το κόκκινο αναδεικνύοντας αρκετές από τις ιδιότητες αυτού του χρώματος. Το κρασί αποτελεί επίσης μια έκφανση του κόκκινου δεδομένου ότι γίνεται κόκκινες στάλες έξω από το ποτήρι λεκιάζοντας το τραπεζομάντιλο οι οποίες στη συνέχεια διαχέονται σε ολόκληρο τον περιβάλλοντα χώρο. Αξίζει να επισημανθεί ότι ένα υλικό το οποίο «λεκιάζει» αποκτά αρνητική σήμανση ή προθέσεις που μάλλον δεν είναι αγνές, πολύ δε μάλλον που στη συνέχεια γίνεται προσπάθεια να κρυφτεί ο λεκές, μια προσπάθεια η οποία όχι απλώς αποτυγχάνει αλλά μυστηριωδώς φέρνει πολύ αντίθετα αποτελέσματα.

Το κρασί, ακόμη και σε εκκλησιαστικά κείμενα εισάγει θέματα τα οποία δεν μπορούν να θεωρηθούν ταυτόσημα της πνευματικής ζωής. Στην *Αποκάλυψη* του Ιωάννη κατά την περιγραφή της καταστροφής της Βαβυλώνας γίνεται χρήση του οίνου ως ενδεικτικού στοιχείου ακολασίας και φαυλότητας και άρα ως αιτίας για την καταστροφή της πόλης. Η εικόνα της διασποράς της αμαρτίας στα έθνη δίδεται παραστατικά μέσα από την εικόνα του ποτηρίου το οποίο κέρασε την καταστροφή και θα είναι το ίδιο που θα την

²⁶ Το κείμενο σε δική μου ελληνική μετάφραση: «Το κόκκινο, είναι ένα χρώμα αριστοκρατικό, το χρώμα των πολύτιμων λίθων, επικίνδυνο. Καμιά φορά, πρέπει, να παίζουμε με τον κίνδυνο. Το κόκκινο αποπνέει θρησκευτικότητα και είναι το αίμα, είναι βασιλικό, είναι η Φαίδρα και μια πλειάδα ηρωίδων. Το κόκκινο είναι φωτιά και μάχη. Μοιάζει με μάχη ανάμεσα στον θάνατο και τη ζωή.».

επιστρέψει στο διπλάσιο. Στο κείμενο της *Αποκάλυψης* η χρήση του οίνου γίνεται με βάση τις αρνητικές του συνδηλώσεις:

ότι εκ του οίνου του θυμού της πορνείας αυτής πέπωκαν πάντα τα έθνη, και οι βασιλείς της γης μετ' αυτής επόρνευσαν, και οι έμποροι της γης εκ της δυνάμεως του στρήνους αυτής επλούτησαν. (...) απόδοτε αυτή ως και αυτή απέδωκε, και διπλώσατε αυτή διπλά κατά τα έργα αυτής· εν τω ποτηρίω ω κέρασε, κέρασατε αυτή διπλούν.
(Απ. Ιωάν., ιη' 3,6)

Ο οίνος είναι «οίνος του θυμού της πορνείας» και είναι αυτός ο οποίος διέσυρε όλους του βασιλιάδες της γης και πλούτισε τους έμπορους. Βεβαίως το κείμενο της *Αποκάλυψης* προμηνύει καταστροφή για την πόλη που κέρασε τέτοιο ποτήρι και προτρέπει τους εχθρούς να της κέρασουν στο διπλάσιο το ποτήρι που κέρασε αυτή. Ο οίνος του θυμού της πορνείας θα επιστραφεί στην πόλη που τον κέρασε ως εκδίκηση από τους ίδιους τους εχθρούς της. Συνεπώς η συγκεκριμένη χρήση του οίνου παραπέμπει σε συνδηλώσεις ακολασίας οι οποίες μπορούν να αποβούν καταστροφικές τόσο από πνευματικής όσο και από υλικής άποψης.

Διαφοροποιημένη και προς μια πιο ήπια και ευχάριστη χρήση, είναι η χρήση του οίνου στους *Ψαλμούς* του Δαβίδ:

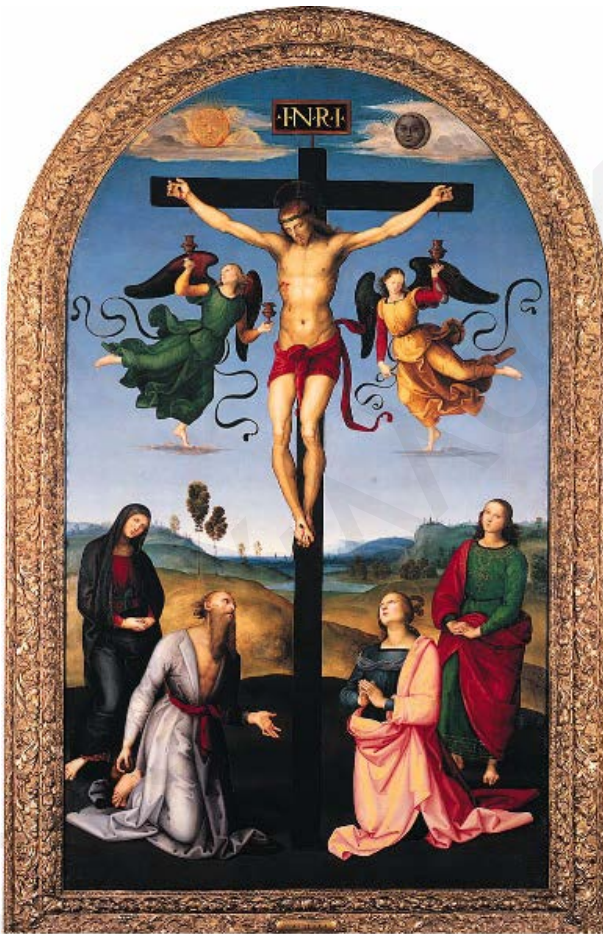
και οίνος ευφραίνει καρδίαν ανθρώπου του ιλαρύναι πρόσωπον εν ελαίω, και άρτος καρδίαν ανθρώπου στηρίζει
(Ψαλμοί, ργ' 15)

Ο οίνος στους *Ψαλμούς* αποτελεί βάλσαμο για την καρδιά του ανθρώπου, δηλαδή η οινοποσία καθορίζεται ως θετική πράξη η οποία δρα ευεργετικά στην σωματική υπόσταση του ανθρώπου, χωρίς οτιδήποτε μεμπτό να τη χαρακτηρίζει. Μια επιπρόσθετη αναφορά η οποία συγκεντρώνει ενδιαφέρον ως προς τη διερεύνηση των σημασιολογικών συνδηλώσεων του οίνου αποτελεί ένα τροπάριο από την *Παρακλητική* το οποίο περιγράφει με παραστατικό τρόπο την αλλαγή της ουσίας του οίνου μετά τη Σταύρωση του Χριστού. Η αλλαγή αυτή ακολουθεί κατά κάποιο τρόπο το διπολικό σχήμα αγιότητα - αμαρτία όπως αυτό που υπηρετεί η «Φαίδρα» του Ρίτσου. Το τροπάριο είναι το ακόλουθο:

Ότε εφήπλωσας εν ξύλω του σταυρού, καθάπερ άμπελος, Λόγε του Πατρός γλεύκος απέσταξας μυστικόν, παύων την μέθην της παραβάσεως, και πάντας ευφραίνων τους ειδότας σε Θεόν, και Κτίστην εκουσίως πάσχοντα, και σώζοντα τους ψάλλοντας· ο υπερύμνητους, των πατέρων υμών, Θεός ευλογητός ει.

(Παρακλητική 1959 :453)

Ο Χριστός ως άμπελος απλώθηκε στο ξύλο του σταυρού στάζοντας το μυστικό γλεύκος και ταυτόχρονα παύοντας την μέθην της παραβάσεως. Η εικόνα του γλεύκους που στάζει από τον Εσταυρωμένο παραπέμπει σε ένα πίνακα του Raffaello με τον Εσταυρωμένο Χριστό να στάζει αίμα και τους άγγελους να το μαζεύουν σε κρατήρες οι οποίοι προσομοιάζουν στο Άγιο Ποτήριο, και αποτελούν το αρχαιοελληνικό δοχείο στο οποίο γινόταν η ανάμιξη του οίνου με το νερό (Μπαμπινιώτης 1998: λήμμα κρατήρας).



Εικόνα 29: ‘The Crucified Christ’ with the Virgin Mary, Saints and Angels (The Mond Crucifixion)

Rafaël about 1503

280.7X165.1cm (Complete Illustrated Catalogue on cd-rom, The National Gallery: NG3943)

Το «καινό γέννημα της Αμπέλου» πάνω στο σταυρό καταργεί τη μέθη της παραβάσεως σύμφωνα με το τροπάριο, πράγμα το οποίο δηλοί τη δισημία του οίνου η οποία καθορίζεται με βάση το χρόνο της σύστασής του πριν ή μετά τη σταύρωση. Δια του εκούσιου πάθους του Χριστού ο κόσμος ανακαινίζεται και ο οίνος δεν αποτέλεσε την εξαίρεση αυτής της αλλαγής, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι αλλοιώνεται ως ύλη αφού η αλλαγή αφορά στη σημασία που προσδίδεται στον οίνο.

Ο οίνος αποτελεί ένα θέμα το οποίο επανέρχεται στους εκκλησιαστικούς συγγραφείς και συγκεκριμένα ένα τέτοιο παράδειγμα είναι ο Γρηγόριος ο Ναζιανζηνός, κατά τον οποίο όταν ο οίνος δεν ενέχει τη σημασία του γεννήματος των ουράνιων ληνών είναι καταδικαστέος και βάσει αυτού προκρίνεται η υδροποσία έναντι της οινοποσίας η οποία προκαλεί μέθη και κραιπάλη (Αναγνωστάκης 1995: Β1,21). Ο Ναζιανζηνός αναφέρεται στην οινοποσία σε γνωμικά δίστιχα στα οποία υπογραμμίζει την ιδιότητα του οίνου να κινεί τις ηδονές οι οποίες οδηγούν στην αμαρτία:

Ἵδωρ, ποτόν φέριστον, ευκρατοί φρένας·
θολοί δε τον νουν συλλαβούσα κραιπάλη.

Ουκ οίδεν οίνος σωφρονίζειν την φύσιν,
κινεί δε μάλλον ηδονάς παροξύνων.

(στ.31-34)

Οίνος πάθους έγερσις εκλελοιπότης·
ύλη γαρ εισρέουσα ρώννυσι φλόγα.

(στ. 105-106)

(Αναγνωστάκης 1995: Β1, 22)

Στα πρώτα δίστιχα, αντιδιαστέλλεται η υδροποσία με την οινοποσία εις βάρος της δεύτερης ενώ στο δεύτερο περιγράφεται το ζύπνημα των παθών από το κρασί με την εικόνα της ύλης που ως προσάναμμα δυναμώνει τη φωτιά. Ο Αναγνωστάκης ανθολογεί επίσης επιγράμματα ενός ανώνυμου συγγραφέα τα οποία αναφέρονται στον αργυρό κρατήρα του Δαλασσηνού και ανήκουν χρονικά στον 11^ο αιώνα. Ο ανθολόγος αναφέρει τα εξής σχολιάζοντας τον ρόλο του κρατήρα στα επιγράμματα:

Στα επιγράμματα της Ελληνικής Ανθολογίας το κύπελλο είναι η αφορμή για να υμνηθεί ο έρωτας, αλλά και μέσω του έρωτα το ίδιο το σκεύος.

Στα χριστιανικά επιγράμματα το ιερό ποτήριο ή ο κρατήρας, για να γίνει αναφορά στην αναίμακτη θυσία της Ευχαριστίας και στο θείο πάθος.
(Αναγνωστάκης 1995: Β1, 126)

Ο ίδιος κρατήρας, τέτοιος όπως ο κρατήρας στον πίνακα του Raffaello, που δέχεται τον οίνο αποκτά διαφορετική λειτουργία στα δύο διαφορετικά ήδη κειμένων και ασφαλώς το θέμα του έρωτα και της ηδονής εξορίζεται από τα χριστιανικά επιγράμματα. Ενδιαφέρον συγκεντρώνει το γεγονός ότι επιχειρείται η εξύμνηση του ίδιου του σκεύους του οίνου πράγμα το οποίο σύμφωνα με τον μελετητή είναι αφορμή για να υμνηθεί ο έρωτας. Συμβαίνει δε και το αντίστροφο αφού μέσω της εξύμνησης του έρωτα γίνεται αντικείμενο εγκωμίων και ο ίδιος ο κρατήρας. Στην ανθολογία παραδίδονται δύο επιγράμματα από τα οποία παρατίθεται το επίγραμμα αριθμός II:

Κρατήρ χαρίεις ηδονής γέμων όλος·
πάσι μεν ηδύς, Κωνσταντίνω δε πλέον
τω Δαλασσηνώ, γης κρατούντι της εώ.
(Αναγνωστάκης 1995: Β1, 127)

Στο επίγραμμα του Ανώνυμου ο κρατήρας παραπέμπει στην ηδονή και το γεγονός ότι εγκωμιάζεται γι' αυτή του την ιδιότητα το κατατάσσει ως μη χριστιανικό επίγραμμα αφού ο έπαινος της ηδονής δεν μπορεί να αποτελεί θέμα χριστιανικών και κυρίως εκκλησιαστικών κειμένων. Παρόλα αυτά είναι σημαντικό έστω να εντοπιστεί η περίπτωση θετικής σημασιодότησης του οίνου σε εξωχριστιανικά συμφραζόμενα, πράγμα το οποίο μπορεί να οδηγήσει με περισσότερη ευκρίνεια στον εντοπισμό της ιδιαίτερης λειτουργίας του οίνου στη «Φαίδρα». Συνοψίζοντας θα μπορούσε να ειπωθεί ότι ο οίνος σημασιοδοτείται θετικά, πέραν της θείας Ευχαριστίας, στους Ψαλμούς του Δαυΐδ στους οποίους λαμβάνει μια λειτουργία καθαρά σωματική και στο επίγραμμα του Ανώνυμου το οποίο όμως δεν εντάσσεται στην εκκλησιαστική υμνογραφία δεδομένου ότι θεματοποιεί την ηδονή.

Το χωρίο του ποιήματος το οποίο έχει τεθεί υπό διερεύνηση και στο οποίο εμφανίζεται το ποτήρι με το κρασί αποτελεί τη μοναδική αναφορά στο ποίημα στο θέμα του κρασιού αλλά όχι τη μοναδική αναφορά στο αίμα το οποίο επανέρχεται αρκετές φορές στο ποίημα. Το ποτήρι με το κρασί λειτουργεί ως δοχείο του Εσταυρωμένου και του σταυρού με τις συνδηλώσεις τις οποίες αυτό επισύρει και όπως έχουν αναφερθεί υπό το πρίσμα του χριστιανικού μοτίβου, χωρίς ωστόσο να εκδηλώνεται στο ποίημα οποιαδήποτε

προσπάθεια θετικής ή αρνητικής σήμανσης του κρασιού. Το ποτήρι με το κρασί ανήκει σε ένα σύνταγμα αντικειμένων καθημερινής χρήσης και το βάπτισμα του Εσταυρωμένου και του σταυρού στο ποτήρι παρουσιάζεται ως μια εξίσου καθημερινή και ασήμαντη πράξη η οποία όμως μέσα από τα μάτια της Φαίδρας μεταμορφώνει τον γύρω υλικό κόσμο σε ένα κόσμο κατάστικτο και λεκιασμένο από το αίμα. Η αρνητική και αγχωτική όψη που παίρνει ο κόσμος προσδίδει μια αρνητική διάθεση στην ποιητική εικόνα. Συγκεκριμένα, ένας Εσταυρωμένος τον οποίο η Φαίδρα οικειοποιείται αφού τον έχει κλέψει και που μέσα από τα μάτια της ουσιαστικά στάζει αίμα αποτελεί μια εικόνα φοβερή, τρομακτική που συνειρμικά παραπέμπει στον θάνατο δεδομένου και του συσχετισμού του με το θέμα της θυσίας όπως αυτό υποβάλλεται μέσα από την παρουσία συνδηλώσεων όπως η τελευταία οινοποσία του Χριστού σε προηγούμενο στάδιο της ανάλυσης αυτού του χωρίου. Η γενεσιουργός αιτία αυτού του χωρίου είναι η ίδια η Φαίδρα αφού η ίδια κρατά το σταυρουδάκι και το περιφέρει και η ίδια στη συνέχεια δημιουργεί με το μυαλό της τη συγκεκριμένη εικόνα αφήνοντας να γίνει αισθητή η ανησυχία της για ότι βλέπει. Είναι γεγονός ότι η Φαίδρα έχει άποψη για την αγιότητα και την αμαρτία και ότι συνειδητοποιημένα μέσα από την αμαρτωλή της πρόθεση εκφράζει τον προκλητικό της λόγο ο οποίος προσπαθεί να κάμψει την αγνότητα του νεαρού Ιππόλυτου.

Σε κάλεσα. Δεν ξέρω πώς ν' αρχίσω. Περιμένω να βραδιάσει,
να μεγαλώσουν στον κήπο οι σκιές, να μπουν στο σπίτι
οι σκιές των δέντρων και των αγαλμάτων, να μου κρύψουν το πρόσωπο,
τα χέρια,
να μου κρύψουν τα λόγια που, ασχημάτιστα ακόμη, διστάζουν· -αυτά
που δεν ξέρω
που τα φοβάμαι.
(«Φαίδρα» 1974-1975 Στ' :295)

Το πιο πάνω χωρίο αποτελεί τους πρώτους στίχους του μονολόγου κι εκφράζει τη δυσκολία της Φαίδρας να εκφράσει αυτά τα οποία σκέφτεται καθώς και τον φόβο της απέναντι στα δικά της ανείπωτα ακόμα λόγια τα οποία κυοφορούν την πρόθεσή της απέναντι στον Ιππόλυτο. Επιπρόσθετα δίνεται ένα στοιχείο σκηνοθεσίας το οποίο αφορά στον χρόνο του μονολόγου αλλά και στα χρώματα του χώρου. Η ώρα που επιλέγει η Φαίδρα να μιλήσει στον Ιππόλυτο είναι η ώρα που «περιμένει να βραδιάσει» δηλαδή σούρουπο, κάπου στο ενδιάμεσο μέρας και νύχτας. Ο λόγος της δεν μπορεί να εκτεθεί στο καθαρό φως της μέρας ούτε και η ίδια αφού αναζητεί σκιές για να κρυφτεί πίσω τους, για

να καταφέρει να σχηματίσει τα λόγια που φοβάται. Συνεπώς μια αβέβαια φωτισμένη ατμόσφαιρα θα της δώσει τον τρόπο να κρύψει και να φανερώσει αναλόγως. Ο λόγος της απευθύνεται διαρκώς προς τον Ιππόλυτο χωρίς ο ίδιος να παρεμβαίνει, ωστόσο κάποια λόγια του, τα μεταφέρει η Φαίδρα και τα σχολιάζει. Ειδικό ενδιαφέρον συγκεντρώνει ένα απόσπασμα από το ποίημα το οποίο θεματοποιεί το δίπολο αγιότητα-αμαρτία και τη σχέση που αυτό αναπτύσσει με το φως και το σκοτάδι:

Η αγιότητα της στέρησης –
έτσι έλεγες· δεν καλοθυμάμαι· (της στέρησης ή της άρνησης έλεγες;).

Τι αστόχαστα λόγια-
η νίκη της θέλησης έλεγες – ποια θέληση; ποια νίκη;-
σκληρή, ασυγχώρητη –ένα βουνό κατασκότεινο στο λιόγερα πέρα,
πιο σκοτεινό απ’ το κρεβάτι του τυφλού.

Την αγιότητα πριν απ’ την αμαρτία
δεν την πιστεύω· ανημπόρια τη λέω, δειλία τη λέω· -
(«Φαίδρα» 1974-1975 Στ’ :296)

Η Φαίδρα στηλιτεύει τα λόγια του Ιππόλυτου και ανατρέπει την άποψή του για την αγιότητα η οποία δεν ήταν απλώς άποψη αλλά στάση ζωής. Η νίκη της στέρησης θεωρείται σκληρή και ασυγχώρητη και για αυτό παρομοιάζεται με το πιο σκοτεινό κρεβάτι του τυφλού. Η τραγική ηρωίδα απορρίπτει κατά απόλυτο τρόπο τη στάση του Ιππόλυτου με τη δήλωσή της, βάσει της οποίας η αγιότητα αν δεν έπεται της αμαρτίας δεν μπορεί να θεωρηθεί ως τέτοια, αλλά ως δειλία και ως ανικανότητα. Τέτοιες αναφορές μπορούν με περισσότερη ευκολία να ειπωθούν στο ημίφως δεδομένης της αμαρτωλότητάς τους και κυρίως δεδομένης της ενσυνείδητης επιλογής της αμαρτίας έναντι της αγιότητας η οποία στερεί από τη Φαίδρα τον εραστή της.

Σε αυτή τη στέρηση εδράζεται η θεματική ολόκληρου του μονολόγου και φαίνεται ότι στα όρια αυτής της στέρησης εντάσσεται η κλοπή του μικρού σταυρού του Ιππόλυτου και η απόλυτη οικειοποίησή του, στην κυριολεξία ο ενστερνισμός του, ο οποίος από τη μια λειτουργεί ως υποκατάστατο του ίδιου του Ιππόλυτου και από την άλλη λειτουργεί ως πράξη απέλπιδας προσπάθειας κλοπής της αγνότητας και της αγιότητας που παρείχε ως δώρο η Θεά στον Ιππόλυτο. Η δεύτερη αυτή εκδοχή που αφορά στον τρόπο που λειτουργεί η κλοπή του μικρού σταυρού μπορεί να αποκτήσει ισχυρότερο έρεισμα μέσα από τη σκηνή κατά την οποία ο Ιππόλυτος συνειδητοποιώντας την απώλεια του σταυρού του αρχίζει να

τον ψάχνει, μαζί του ψάχνει η τροφός και η Φαίδρα, και αυτή η πράξη πραγματώνεται στην αντίληψη της Φαίδρας ως ερωτική επαφή με τον Ιππόλυτο. Για τη Φαίδρα, η οικειοποίηση του συμβόλου της αγιότητας η οποία συμβαίνει κατά τρόπο σωματικό – σαρκικό, είναι μια πράξη επιβολής της δικής της αμαρτωλής θέλησης και επιθυμίας πάνω στην «ανήμπορη, δειλή» κατά την άποψή της, θέληση του Ιππόλυτου.

Παραμένει ωστόσο ανοιχτή η συζήτηση σχετικά με την ιδιαίτερη λειτουργία του κρασιού στο απόσπασμα το οποίο διερευνάται ως προς τη σχέση του με το μοτίβο της θείας Ευχαριστίας. Όπως έχει ήδη αναφερθεί και με βάση την εικονοποιία του χωρίου, ο συσχετισμός με το εν λόγω μοτίβο αφορά κυρίως τα δρώμενα τα οποία τεκταίνονται και τα οποία προκρίνουν μια συνάφεια εξωτερική-μορφική η οποία ευνοεί την κυριολεκτική και υλική χρήση του κρασιού, το οποίο με όρους μεταλλάσσεται σε αίμα. Το ενδιαμέσο στάδιο της μεταλλαγής εστιάζει στο κόκκινο χρώμα του κρασιού το οποίο γίνεται η εστία της αλλαγής και επιπρόσθετα η λογική αιτία σύγχυσης των δύο υγρών. Το κρασί συνεπώς, μπορεί να αποτελεί μια εκδοχή του κόκκινου και κατά συνέπεια και μια εξωτερίκευση του αίματος, δεδομένου ότι το αίμα είναι συχνά εμφανιζόμενο στοιχείο στο ποίημα και αποτελεί έναν τρόπο μέσα από τον οποίο η Φαίδρα αντικρίζει τον κόσμο καθώς επίσης αποτελεί προϊόν της δικής της σωματικής και νοητικής υπόστασης, αφού αρκετές φορές στο ποίημα, το αίμα, το οποίο υπάρχει στον περιβάλλοντα χώρο, είναι προβολή του δικού της αίματος.

είμαι ολάκερη κόκκινη απ' το αίμα, μέσα κ' έξω,
απ' το αόρατο αίμα – η μυστική μου πορφύρα.
(«Φαίδρα» 1974-1975 Στ':303)

Μέσα από την άμεση συνάφεια του κρασιού με το μοτίβο της θείας Ευχαριστίας εισάγεται το θέμα της θυσίας και επιπρόσθετα νομιμοποιείται η σχέση ταύτισης των δύο υλικών στα πλαίσια μιας μακράς αλλά ζωντανής παράδοσης. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο μπορεί να υποστηριχθεί και η θέση ότι το κρασί αποτελεί στο ποίημα μια άλλη εκδοχή του αίματος της Φαίδρας. Έχοντας αυτή τη θέση ως δεδομένο η σκηνή αποκτά τη δυναμική της απόλυτης κορύφωσης της σαρκικής οικειοποίησης του Ιππόλυτου από τη Φαίδρα μέσα από τη βύθιση ενός αντικειμένου που ήταν κομμάτι δικό του στο ποτήρι με το κρασί το οποίο με όρους που παράγει το ποίημα αποτελεί την εξωτερίκευση και πραγματοποίηση των αισθημάτων της Φαίδρας αλλά και της σαρκικής της υπόστασης. Αρκετά ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι η κορυφαία αυτή στιγμή στο ποίημα συμβαίνει ως αποτέλεσμα μιας καθημερινής και ασήμαντης στιγμής ανάμεσα σε άλλες πράξεις το ίδιο ασήμαντες και

ταπεινές πράγμα το οποίο οδηγεί στην κατάκτηση της προοπτικής της επανάληψης. Επιπρόσθετα, η αίσθηση του καθημερινού και ασήμαντου των πράξεων δημιουργεί μια αντίθεση με την έκρηξη του κόκκινου που επισυμβαίνει στη συνέχεια σε ολόκληρο τον περιβάλλοντα χώρο η οποία καταλήγει να παρουσιάζει τη Φαίδρα κόκκινη εσωτερικά και εξωτερικά έτοιμη για κάποια ειδωλολατρική τελετουργία.

Μα λέω

πως κι αν ακόμη θα μπορούσες να μ' έβλεπες έτσι
θα νόμιζες πως είμαι ολόσωμη βαμμένη
κόκκινη , κατακόκκινη για κάποια ειδωλολατρική τελετουργία.
(«Φαίδρα» 1974-1975 Στ':303)

Η σκηνή της καθημερινότητας εκτοξεύεται σε ένα σκηνικό επίσημης τελετουργίας εφοδιασμένο με τις ανάλογες ενδυματολογικές επιλογές όπως η πορφύρα και η αλουργίδα. Παρά το ότι πρόκειται για ειδωλολατρική τελετή εντούτοις θα μπορούσε να υποστηριχθεί η σύνδεσή της με την εικόνα του ποτηριού με το κρασί η οποία εισάγει το θέμα της μεταλλαγής του κρασιού σε αίμα με βάση τις εξωτερικές συνδηλώσεις που δημιουργεί με τη θεία Ευχαριστία. Η μεταλλαγή του ενός υλικού με το άλλο προδιαθέτει μian ατμόσφαιρα μυστηρίου έστω και με την εξωτερική μορφική συνάφεια που τη συνδέει με το μυστήριο της θείας Ευχαριστίας η οποία φαίνεται ότι στη συνέχεια αποκτά δυναμική αφού εκδηλώνεται μέσα από την παρουσίαση της Φαίδρας ως ιέρειας ειδωλολατρικής τελετής. Η στιγμή της βύθισης του Εσταυρωμένου στο κρασί συνέχει μυστηριακά στοιχεία τέτοια που θα μπορούσαν να συγκροτήσουν μια ειδωλολατρική τελετή αλλά ίσως και πολύ περισσότερα απ' αυτήν. Η στιγμή αυτή του κειμένου, η οποία συνιστά πράξη της Φαίδρας αποτελεί μια κορυφαία στιγμή η οποία οδηγεί στα όριά του το δίπολο αγιότητα-αμαρτία και το ξεπερνά αφού καταφέρνει να συνθέσει μια εικόνα η οποία ως προς τη φόρμα πατά στην αγιοσύνη (θεία Ευχαριστία –τελετουργία) και ως προς τη θεματική αντλεί από την έκνομη επιθυμία. Η Φαίδρα είναι τόσο αγία όσο μπορεί να είναι αμαρτωλή, συνεπώς καταφέρνει να σαρκάσει αυτό το δίπολο, το οποίο αποτελεί τροχοπέδη στην επιθυμία της και απόφαση που επιβάλλεται εκ των άνω.

Τα παράλληλα χωρία τα οποία παρατίθενται εξυπηρετούν στην αποσαφήνιση των λειτουργιών του οίνου σε εκκλησιαστικά αλλά και μη εκκλησιαστικά κείμενα. Στα εκκλησιαστικά κείμενα προβάλλονται δύο ιδιότητες του οίνου σύμφωνα με τις οποίες ο οίνος είναι «οίνος πάθους έγερσις» ή το «καινόν γέννημα της αμπέλου». Θετικά σημασιοδοτείται ο πνευματικός οίνος, αυτός που προέρχεται από τους ουράνιους ληνούς

ενώ στην πιο αρνητική του έκφραση απαντά στην *Αποκάλυψη* του Ιωάννη κατά την οποία ονομάζεται ως «οίνος θυμού πορνείας» συμβολοποιώντας την αμαρτία και την καταστροφή σε μια πόλη. Ενδιαφέρουσα είναι η ιδιότητα που αποδίδεται στον οίνο στους *Ψαλμούς* του Δαβίδ όπου ο οίνος παρουσιάζει τις θετικές και ευεργετικές του ιδιότητες για το σώμα του ανθρώπου ως γέννημα που είναι της φύσης και όχι ως πνευματικό ποτό. Το τελευταίο χωρίο που παρατίθεται και το οποίο είναι επίγραμμα αναφέρεται στον κρατήρα του Δαλασσηνού με σκοπό να υμνηθεί ο έρωτας και για αυτό ο κρατήρας περιγράφεται ως κρατήρας γεμάτος ηδονές.

Στο σημείο αυτό και μετά τη συνοπτική εμφάνιση των παρατιθέμενων παράλληλων χωρίων θα ήταν καίριας σημασίας η αναζήτηση της θέσης του ποτηριού με το κρασί της Φαίδρας ως προς την αναφερθείσα κειμενική και ζωγραφική παράδοση. Το ποτήρι με το κρασί του ποιήματος αν και ανήκει σε ένα σύνταγμα αντικειμένων καθημερινής χρήσης δεν φαίνεται να προορίζεται για να το πιεί η Φαίδρα, παρά μόνο εισάγει τις προϋποθέσεις μιας ατμόσφαιρας μυστηρίου. Δεδομένου ότι, με βάση την ανάλυση η οποία έχει προηγηθεί, το κρασί εκφράζει την εξωτερική του αίματος της Φαίδρας μεταφορικά, θεματοποιώντας τον ίδιο τον πόθο της για τον Ιππόλυτο, καθιστά το ποτήρι δοχείο πόθου και συγκεκριμένα πόθου ο οποίος παλεύει να εκπληρωθεί. Συνεπώς αν και περιέχει το πάθος δε θα μπορούσε να ονομαστεί όπως ο κρατήρας του Δαλασσηνού «κρατήρ ηδονής γέμων» αφού δεν υπόσχεται ηδονές αλλά αποτελεί μια τυχαία εκβιαστική εκπλήρωση μιας αμαρτωλής επιθυμίας. Παρόλα ταύτα, δεδομένης της παρουσίας εκφάνσεων του έρωτα στα δύο ποτήρια, θα μπορούσε να εντοπιστεί μια ομοιότητα ανάμεσά τους. Το ποτήρι της Φαίδρας δεν ενέχει τη χαρά του συναισθήματος παρά την ιδιαίτερη εκείνη ιδιότητα η οποία οδηγεί στην έκρηξη του κόκκινου που στη συνέχεια καθιστά τη Φαίδρα ιέρεια μιας ειδωλολατρικής τελετουργίας έτοιμη να ενδώσει, να θυσιάσει σε κάποιο ιερό την αγιότητα του Ιππόλυτου, ή την ίδια. Το ποτήρι με κρασί της Φαίδρας ως δοχείο του αίματός της, εισάγει συνεπώς και το θέμα της θυσίας πράγμα το οποίο αναδεικνύει ομοιότητες με τους κρατήρες στον πίνακα του Raffaello οι οποίοι γέμουν με το αίμα του Εσταυρωμένου το οποίο είναι πιθανό στον κρατήρα να χύνεται ως οίνος με βάση την λειτουργική πράξη της θείας Ευχαριστίας. Φαίνεται, παρόλα αυτά, ότι οι ιδιότητες του κρασιού στο ποτήρι της Φαίδρας προσεγγίζουν τις ιδιότητες του «οίνου του θυμού της πορνείας» της *Αποκάλυψης* ο οποίος γίνεται αιτία υλικών καταστροφών και ακολασίας.

Όπως έχει αναφερθεί η βύθιση του σταυρού στο ποτήρι αποτελεί την πιο σαρκική οικείωση του Ιππόλυτου από τη Φαίδρα αλλά ταυτόχρονα η ίδια σκηνή, με τον τρόπο τον οποίο εξελίσσεται και μέσα από τις συνδηλώσεις που παράγει, εισάγει και το θέμα της

θυσίας, του θανάτου εν γένει, το οποίο επισφραγίζεται στο τέλος του μονολόγου με την αυτοκτονία της Φαίδρας. Αυτό που συνάγεται μέσα από τις προαναφερθείσες διαπιστώσεις είναι η συνύπαρξη στο ίδιο ποτήριο του έρωτα και του θανάτου, ενός έρωτα παράνομου και για αυτό ανυποχώρητου και ενός θανάτου ο οποίος είναι θάνατος που είναι προϊόν επιλογής και ο οποίος επισφραγίζει την επιθυμία της Φαίδρας. Το αποτέλεσμα αυτής της συνύπαρξης μπορεί να το συνοψίσει η εξόντωση παρά η ηδονή, αφού η Φαίδρα, επιλέγοντας τη φυσική της εξόντωση, καταφέρνει να εκδικηθεί τον Ιππόλυτο ο οποίος καταδικάζεται να φύγει για την εξορία, καταδίκη η οποία στα ποιητικά συμφραζόμενα του Ρίτσου είναι συνώνυμη κάθε εξόντωσης. Ωστόσο η πάλη της Φαίδρας ανάμεσα στον έρωτα και τον θάνατο είναι άνιση γιατί αυτό το οποίο πραγματικά εξοντώνεται στο ποίημα είναι η ανθρώπινη βούληση, αφού οι δύο Θεές είναι αυτές που αποφασίζουν να εγκλωβίσουν τους ήρωες σε δίπολα που οδηγούν σε οριστικές λύσεις. Η Άρτεμις και η Αφροδίτη στον πεζό επίλογο του ποιήματος, ρίχνουν σταυρωτά τις σκιές τους στο σώμα της κρεμασμένης δηλώνοντας σε ποιους ουσιαστικά ανήκει η τελευταία λέξη. Έτσι η «Φαίδρα» κλείνει με την ίδια θεματική την οποία εισάγει η προμετωπίδα του ποιήματος που είναι παρμένη από τον «Ιππόλυτο» του Ευριπίδη. Τα σφάλματα και τα αδιέξοδα των ανθρώπων ανήκουν στα παιχνίδια των θεών. Ο Εσταυρωμένος του Ιππόλυτου ο οποίος είναι κειμήλιο της θεάς Άρτεμις αιχμαλωτίζεται από τη θεά του έρωτα σε ένα ποτήρι με κρασί, γίνεται το λάφυρο του πάθους της Φαίδρας η οποία δεν παραλείπει να προκρίνει την αμαρτωλή της θέληση που είναι η δική της προίκα από τους Θεούς έναντι της αγιότητας που πρεσβεύει ο Ιππόλυτος το σύμβολο της οποίας η Φαίδρα καταφέρνει να κλέψει και να εμβαπτίσει σε καινά ολέθρια αυτή τη φορά νάματα.

Μέσα από την ανάλυση η οποία έχει προηγηθεί, παρουσιάστηκε η ιδιομορφία του μοτίβου της θείας Ευχαριστίας μέσα από τις ιδιαίτερες εκφάνσεις που εκδηλώνει στη «Φαίδρα». Η ιδιαιτερότητα του μοτίβου σε αυτό το κείμενο έγκειται στην απουσία της μυστηριακής μετουσίωσης του οίνου σε αίμα και της μεταλλαγής των υλικών μέσα από τη νοητή πραγματικότητα της Φαίδρας με βάση το κοινό κόκκινο τους χρώμα το οποίο πρεσβεύει τον πόθο και την κατάληξη της Φαίδρας. Βασικό χαρακτηριστικό του μοτίβου όπως εκδηλώνεται στη «Φαίδρα» είναι η υλική παρουσία των πραγμάτων καθώς το κρασί εξακολουθεί να υφίσταται ως κρασί και το αίμα παρά το ότι είναι προϊόν της μεταλλαγής διαθέτει την καθόλα υλική σύσταση του αίματος και ως τέτοιο υλικό αντανakλάται πίσω στο ποτήρι με το κρασί. Στο δοχείο αυτό, επισυμβαίνει η βύθιση του Εσταυρωμένου, μια πράξη ένωσης, οικείωσης έστω και τυχαίας, η οποία αν και τηρεί μια τυπολογία στην εικονοποιία που προσομοιάζει στη θεία Ευχαριστία και τον μελισμό, εντούτοις στις

εσωτερικές της λειτουργίες δεν ακολουθεί τις λειτουργίες του χριστιανικού μοτίβου της θείας Ευχαριστίας. Η «ένωση των μυστηρίων» στο Άγιο Ποτήριο κατά τον Συμεών Θεσσαλονίκης (Συμεών Θεσσαλονίκης ⁴1882:336), στο καθημερινό ποτήρι της Φαίδρας λαμβάνει το σχήμα μιας οιονεί σαρκικής ένωσης εν αγνοία του Ιππόλυτου, μιας προσπάθειας επιβολής της αμαρτίας στην αγιότητα. Το ενδιαφέρον είναι ότι αυτή η προσπάθεια γίνεται με τον τρόπο που παρέχει η χριστιανική παράδοση μέσα από τις εικόνες και τις τυπικές της λειτουργικές εκδηλώσεις πράγμα που γίνεται πιο ευκρινές με την συμβολοποίηση της αγιότητας που πρεσβεύει η Θεά Άρτεμις με τον Εσταυρωμένο και τον σταυρό. Φαίνεται ότι οι δύο χρόνοι, παρελθόν και παρόν, κινούνται παράλληλα στη Φαίδρα με ένα τρόπο που οδηγεί σε μια «αιωνιότητα στην οποία αναλογεί η μοίρα», σύμφωνα με το άρθρο του Σοκολιούκ (Σοκολιούκ 1981: 393). Η Φαίδρα ανάμεσα στην αμαρτία και την αγιότητα, συναιρεί σε ένα ποτήρι τη θυσία και τον πόθο της, ταλαντεύεται ανάμεσα στον θάνατο και την ανάστασή της. Το μοτίβο της θείας Ευχαριστίας λειτουργεί προς τις ποικίλες κατευθύνσεις στις οποίες οδηγείται η συγκεκριμένη εικόνα, ενεργοποιεί τα σύγχρονα κύτταρα του ελληνικού πολιτισμού εκφράζονται τα αρχέγονα, δημιουργεί ένα συνονθύλευμα αξιακών κωδίκων οι οποίοι οδηγούν τη «Φαίδρα» στην αιωνιότητά της και την ίδια την ποίηση του Ρίτσου σε ένα αντίστοιχα διαρκές παρόν δεσμευμένο στην υλική του υπόσταση και πάντα υποσχόμενο την «Τέταρτη Διάσταση».

Έχει διερευνηθεί μέσα από τρία ποιήματα η ιδιαίτερη λειτουργία του μοτίβου της θείας Ευχαριστίας το οποίο ακολουθεί από τον «Επιτάφιο Θρήνο» και τον «Αποχαιρετισμό» μέχρι τη «Φαίδρα» μια πορεία η οποία πλησιάζει μεν τη χριστιανική παράδοση σε ό,τι αφορά κυρίως τις φόρμες, απομακρύνεται ωστόσο από την ορθόδοξη χρήση του μοτίβου ως του κεντρικού μυστηρίου της λειτουργικής πράξης. Είναι γεγονός ότι ο Άρης Βελουχιώτης και ο Γρηγόρης Αυξεντίου αφού συντίθενται με τις φόρμες αυτού του μοτίβου, αξιώνουν μια θέση εξέχουσα στην παγκόσμια ιστορία του ανθρώπου ανάλογη με αυτήν του Χριστού, έστω και αν η συμμετοχή τους στην ευχαριστηριακή πράξη συμβαίνει με τους δικούς τους πιο υλικά προσδιορισμένους όρους. Η Φαίδρα από την άλλη, ως τραγική ηρώιδα εκφράζει μέσα από αυτό το μοτίβο την αδυναμία της μπροστά στα αδιέξοδα που θέτουν οι Θεοί, την ταυτόχρονη μετοχή της στον έρωτα και τον θάνατό της αλλά και τη δύναμη που έχει η απέλπιδα θέση στην οποία βρίσκεται διαχεόμενη με τον τρόπο που παρέχει αυτό το μοτίβο προς τον έξω κόσμο. Συνεπώς από το μοτίβο της θείας Ευχαριστίας αποσιωπούνται κάποιες ιδιότητες οι οποίες απορρέουν από τη λειτουργική ευχαριστιακή του χρήση, διαφοροποιούνται ή εμπλουτίζονται με

αποτέλεσμα να δημιουργούνται νέες εκδοχές αυτού του μοτίβου, οι οποίες είναι λειτουργικές για την κοσμοθεωρία της ποίησης του Γιάννη Ρίτσου.

Χρυστάλλα Κανελλίδου

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ:Μοτίβα από την *Αποκάλυψη* του Ιωάννη στο ποίημα «Η Ώρα των ποιμένων»

Στο ποίημα «Η Ώρα των ποιμένων» για το οποίο έχει ήδη γίνει λόγος στην παρούσα εργασία στο υποκεφάλαιο «Το μοτίβο του καλού ποιμένα», είναι ίσως η μοναδική περίπτωση σε ολόκληρο το ποιητικό έργο του Ρίτσου στην οποία υπάρχει ακριβής παραπομπή σε παράθεμα από κάποιο άλλο κείμενο. Το φαινόμενο αυτό απαντά στο προλογικό σημείωμα του ποιήματος το οποίο βρίσκεται σε παρενθέσεις. Στον πρόλογο παρουσιάζεται ένα πρόσωπο το οποίο πρόκειται να αρχίσει να μιλάει καθώς και μια ομάδα ανθρώπων οι οποίοι θα αποτελέσουν το ακροατήριο ενός ομιλητή. Περιγράφεται επίσης και το κλίμα που επικρατεί ανάμεσά τους. Το ποίημα ολοκληρώνεται με ένα επιλογικό σημείωμα το οποίο βρίσκεται επίσης σε παρενθέσεις και το οποίο ενημερώνει σχετικά με την ταυτότητα του ομιλητή:

θα 'πρεπε ναταν ο μπαρμπα-Λάμπης και κρυβόταν μέσα στο εμείς για να εξαφανιστεί ή να κυκλώσει τον εαυτό του απέξω, να τον δει με τα δικά μας μάτια.

(«Η Ώρα των ποιμένων» 1962-1971 Δ' : 295-296)

με τα μάτια δηλαδή των ακροατών του οι οποίοι σύμφωνα και πάλι με τον επίλογο δεν κατάλαβαν τίποτα από τα λόγια του ομιλητή.

Είναι ωστόσο ξεκάθαρο πως το κείμενο που βρίσκεται μετά από το εν παρενθέσει προλογικό σημείωμα, δηλαδή το μεγαλύτερο μέρος του ποιήματος, αποτελεί την αφήγηση του ομιλητή τον οποίο ο ποιητής παρουσιάζει στην αρχή του σημειώματός του, και ο οποίος δηλώνει την απόστασή του, και ακριβέστερα τη θέση του απέναντι στην αφήγησή του:

Στρεφόταν προς το παρελθόν κ' ήθελε να επιδείχνει μια μνήμη που δεν είχε. Είταν κάπου δυο μήνες που δεν τον είχαμε δει. Έλειπε. Το βράδι αυτό, πριν αρχίσει να μας μιλάει (...).

(«Η Ώρα των ποιμένων» 1962-1971 Δ' : 283)

Με αυτά τα δεδομένα φαίνεται επιτρεπτό, να γίνεται αναφορά σε αφηγητή, ο οποίος εννοείται ως η φωνή εκείνη που αφηγείται την ιστορία της βροχής και την ώρα των ποιμένων, και σε ποιητή, ο οποίος εννοείται ως το εγώ του ποιήματος, εκείνος ο οποίος

ελέγχει το ποίημά του έστω κι αν επιλέγει να κρύβεται στο «εμείς». Το γεγονός ότι ο ποιητής ελέγχει τη δημιουργία του ήδη από την αρχή φαίνεται από το ότι στο προλογικό σημείωμα παίρνει τη θέση του ομιλητή και ταυτόχρονα αυτοχαρακτηρίζεται ως συνέννοχος με τον ομιλητή για λόγους που ούτε ο ίδιος ξέρει.

Αρκετά ενδιαφέρουσα είναι η σύσταση του ακροατηρίου με το οποίο ταυτίζεται το εμείς του αφηγητή αλλά και το εμείς του ποιητή πράγμα το οποίο καθιστά και τους τρεις αυτούς όρους του ποιήματος μέλη μιας ομάδας, τα οποία γνωρίζονταν πολύ καλά μεταξύ τους, αν και με τον αφηγητή έκαναν καιρό να συναντηθούν και ίσως αυτός να είναι ο λόγος ο οποίος τους γεμίζει σύγχυση και αμηχανία. Το πρόβλημα της έλλειψης συνεννόησης φαίνεται να εντοπίζεται στο ότι ο αφηγητής σύμφωνα με το προλογικό σημείωμα

ήθελε να επιδείχνει μια μνήμη που δεν είχε.
(«Η Ωρα των ποιμένων» 1962-1971 Δ': 283)

Η σύγχυση την οποία προεξαγγέλλει ο ποιητής από την αρχή, δεν αίρεται ποτέ και αυτό φαίνεται από το γεγονός ότι αυτή η αίσθηση αμηχανίας των ακροατών επαναλαμβάνεται ως δήλωση του ποιητή στο επιλογικό σημείωμα. Φαίνεται επίσης από το γεγονός ότι την αίσθηση αμηχανίας και ασυνεννοησίας την εντοπίζουν και την προσλαμβάνουν και οι αναγνώστες ως οιονεί ακροατές του αφηγητή, στην διάρκεια ανάγνωσης ολόκληρου του ποιήματος. Συνεπώς, πρόκειται για μίαν ασυνεννοησία η οποία δεν θεματοποιείται απλώς, αλλά γίνεται αντιληπτή και αναγνωρίσιμη από τον αναγνώστη και κατασκευάζεται με συγκεκριμένους τρόπους.

Κατά την αφήγηση του ποιήματος, εκτυλίσσονται σκηνές από την επαρχία οι οποίες αφορούν κατά βάση την ποιμενική ζωή σύμφωνα και με ό,τι εξαγγέλλει ο τίτλος του ποιήματος και αποτελούν το συνδεδετικό ιστό της αφήγησης, παρόλες τις παρεκβάσεις οι οποίες διακόπτουν και αναιρούν τη νοηματική συνοχή. Το στοιχείο που λειτουργεί ως συνδεδετικός ιστός του ποιήματος είναι η βροχή, την παρουσία της οποίας δηλώνει από την αρχή ο αφηγητής:

Είταν ωραία εκεί στην επαρχία – μια βαθειά λησμοσύνη. Είχαν
αρχίσει

ατέλειωτες βροχές (...).

(«Η Ωρα των ποιμένων» 1962-1971 Δ': 283)

Ο αφηγητής στη συνέχεια περιγράφει την πρώτη παύση της κατά τις τρεις το απόγευμα που προβαίνει ο ήλιος κι αυτή η ώρα κατά τον μπάρμπα-Λάμπη συνιστά «τη χρυσή ώρα των ποιμένων». Ο ήλιος κρύβεται αμέσως μετά την παρουσία του αγάλματος του κήπου και η βροχή αρχίζει πάλι και συνεχίζεται μέχρι τις τελευταίες στροφές του ποιήματος οι οποίες αποτελούν τον επίλογο της ζωής μιας μέρας στην επαρχία.

Έτσι περνούσαν οι ώρες ώσπου βράδιαζε. Η βροχή σταματούσε.

Ο ήλιος έλαμπε μια τελευταία φορά, βαθύς, ματωμένος.

(«Η Ώρα των ποιμένων» 1962-1971 Δ': 294)

Ήταν η ώρα που ο Γιώργης, ο γιος του μπάρμπα-Λάμπη επισκεπτόταν τον θείο-Ιωάννη και τα παιδιά. Με τη δύση του ήλιου και την αναχώρηση του Γιώργη παύει και το ενδιαφέρον για τη βροχή και καθίσταται πλέον αδιάφορη η παρουσία της.

Ας έβρεχε τώρα όσο ήθελε όλη νύχτα. Το άγαλμα του κήπου
έλαμπε στο σκοτάδι ολόγυμνο – φίλος του Γιώργη και δικός μας-
όχι

ντυμένο με χιλιάδες μάτια – ολόγυμνο, απροφύλακτο.

(«Η Ώρα των ποιμένων» 1962-1971 Δ':295)

Το στοιχείο αυτό, φανερώνει πως η βροχή συνδέεται με τους τρόπους εμφάνισης του αγάλματος στον κήπο, το οποίο, όπως έχει προαναφερθεί, κατά την «ώρα των ποιμένων» εξαιτίας της ηλιακής ακτινοβολίας

συμβιβαζόταν με το χρόνο και τον κήπο

(«Η Ώρα των ποιμένων» 1962-1971 Δ': 287)

και έπαιρνε τη μορφή του καλού ποιμένα. Αυτή η μορφή που έπαιρνε το άγαλμα έπαυε την οργή του θείου Ιωάννη, μέχρι που ο ήλιος ξανακρυβόταν και ο θείος-Ιωάννης οργιζόταν και πάλι. Τα συναισθήματά του, εξαρτιόνταν δηλαδή, από την εμφάνιση ή μη του ήλιου, αλλά και από τις μορφές που άλλαζε το άγαλμα χάρις στην ηλιοφάνεια.

Η γραμμική περιγραφή της εναλλαγής της βροχής με τον ήλιο και των επαρχιώτικων εικόνων που επέφεραν αυτές οι μεταστροφές, διακόπτονται και εμπλουτίζονται με παρεκβάσεις οι οποίες αφορούν σε πρόσωπα των οποίων οι μεταξύ τους σχέσεις δεν είναι ομολογημένες. Μόνο στο επιλογικό σημείωμα ο ποιητής εικάζει τις

σχέσεις μεταξύ των προσώπων. Επιπρόσθετα, η αφήγηση για κάθε πρόσωπο δεν προσκολλάται σε νόμους της απλής καθημερινής λογικής ούτε και τείνει να παράγει μια σημασία για τον καθένα η οποία θα προκύπτει από το σύνολο του ποιητικού έργου. Αντιθέτως ομολογημένη πρόθεση είναι με βάση τον επίλογο

να προσέξουμε τον μπάρμπα –Λάμπη και τις πιθανές εκδοχές και εφαρμογές του.

(«Η Ώρα των ποιμένων» 1962-1971 Δ':296)

Συνεπώς, στόχος δεν είναι η δημιουργία ενός άρτιου χαρακτήρα, αλλά η έμφαση στις ποικίλες εκδοχές που αυτός μπορεί να έχει κάτω από ποικίλες συνθήκες και σε σχέση με διαφορετικά πρόσωπα. Αυτό επίσης που αφορά τον ποιητή είναι που ο μπάρμπα – Λάμπης κατάφερε :

Να προσέξουμε αυτόν τον ίδιο, απρόσωπα, παρ' όλη την προτίμησή μας, στο Γιώργη, που ήταν και δική του προτίμηση –το τέκνο του- και που μας την επέβαλε κι αυτήν με τόση πονηριά.

(«Η Ώρα των ποιμένων» 1962-1971 Δ' : 296)

Ο ποιητής ομολογεί πως το πρόσωπο που τελικά ελκύει την προσοχή των ακροατών, είναι αυτό που έχει επιλέξει με πονηριά ο αφηγητής γι' αυτούς και το σημαντικό είναι ότι το προσέχουν με τον τρόπο που ο ίδιος θέλει, δηλαδή, απρόσωπα.

Αυτή η επιθυμία του ομιλητή να δημιουργήσει ένα πρόσωπο-απρόσωπο και χαμένο στις εκδοχές του φαίνεται να αποτελεί έναν τρόπο ποιητικής ο οποίος ομολογείται στο ποίημα, αφού οι ακροατές του μπάρμπα-Λάμπη αποτελούν τους οιονεί αναγνώστες του ποιήματος και ο μπάρμπα –Λάμπης ο οποίος αποτελεί μια εκδοχή του αφηγητή, αποτελεί έναν οιονεί ποιητή αφού μέσα από τη διήγησή του, προκύπτει το ποίημα. Ωστόσο στο ποίημα περιλαμβάνονται και τα σημειώματα της αρχής και του τέλους που βρίσκονται στις παρενθέσεις και σε αυτά υπάρχει ένας ποιητής ο οποίος περιγράφει τις συνθήκες μέσα στις οποίες εξελίχθηκε η αφήγηση και ομολογεί την παρουσία του ανάμεσα στους ακροατές του ομιλητή, δηλώνοντας επίσης και τη συνενοχή του για το γεγονός και μόνο ότι ανήκε στο ακροατήριο του ομιλητή – μπάρμπα-Λάμπη. Ο ποιητής ελέγχει το ποίημά του, αφού, όπως έχει προαναφερθεί, όσο είναι κρυμμένος ο αφηγητής στο «εμείς» τόσο είναι κρυμμένος και ο ποιητής. Το γεγονός ότι το εμείς του αφηγητή και

του ποιητή συμπίπτουν σε αυτά τα παιδιά στα οποία αναφέρεται ο ποιητής στο επιλογικό του σημείωμα και από τα οποία για πρώτη φορά αποστασιοποιείται,

Κ' εκείνο το «εμείς» του, που ταυτιζόταν κάθε τόσο με τα παιδιά.

(«Η Ώρα των ποιμένων» 1962-1971 Δ' : 295)

καθιστά τον ποιητή αυτήκοο μάρτυρα και φορέα της αφήγησης και στη συνέχεια μεταφορέα της προς τον αναγνώστη. Συνεπώς ο ποιητής μπορεί να θεωρηθεί και ως φορέας εστίασης της αφήγησης καθοδηγούμενος δήθεν από τον αφηγητή ο οποίος σύμφωνα με τον ποιητή:

πέτυχε ακριβώς αυτό που ήθελε: να προσέξουμε τις πιθανές εκδοχές κι εφαρμογές του.

(«Η Ώρα των ποιμένων» 1962-1971 Δ' : 296)

Στο σημείο αυτό γίνονται αντιληπτές οι δυνατότητες που είχε ο ποιητής να είναι σε θέση να γνωρίζει τις επιθυμίες του αφηγητή του. Ένας τέτοιος αφηγητής, του οποίου οι επιθυμίες είναι γνωστές στον ποιητή, περιορίζεται στο να διηγηθεί μια ιστορία και ουσιαστικά καθοδηγείται από τον ποιητή ο οποίος στο τέλος, απλώς, αποκαλύπτει τις συγγραφικές του προθέσεις ως επιθυμίες του αφηγητή. Ο αφηγητής με αυτό τον τρόπο μπορεί να είναι μια εκδοχή του ποιητή και ο θείος Ιωάννης μια εκδοχή του αφηγητή και κατ' επέκταση του ποιητή.

Είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι ο αφηγητής, αποτελεί μια εκδοχή του ποιητή καθώς και το ότι τα σχόλια στις παρενθέσεις που αναφέρονται στο «εμείς», στο οποίο κρύβονται και οι δύο, μπορούν να είναι σχόλια είτε του ενός, είτε του άλλου, αφού ανήκουν σε ένα κοινό «εμείς». Στο σημείο αυτό είναι σημαντικό να διευκρινιστεί το πλέγμα σχέσεων, ανάμεσα στα πρόσωπα του ποιήματος και τις πιθανές εκδοχές τους, συμπεριλαμβανομένου και του ποιητή όπως εντοπίζονται στο ποίημα:

αφηγητής =μπάρμπα-Λάμπης

εμείς του ποιητή= ακροατήριο που διάλεξε ο αφηγητής

εμείς του αφηγητή = «τα παιδιά», «τα δικά μας μάτια» όπως αναφέρει ο ποιητής στο επιλογικό σημείωμα

ποιητής= αφηγητής (μπάρμπα –Λάμπης)

εμείς= ποιητής+ αφηγητής (= μπάμπα –Λάμπης), τα παιδιά

Οι αναφορές συνεπώς στην *Αποκάλυψη* του Ιωάννη συνιστούν μια πράξη την οποία οικειοποιείται ο ποιητής παρόλο που εκφέρονται από τον αφηγητή, αφού ο ποιητής είναι αυτός που αναλαμβάνει την ευθύνη της γραφής του και εκφράζεται μέσα από τον αφηγητή.

Το πρώτο χωρίο το οποίο παρατίθεται στο ποίημα από την *Αποκάλυψη*, βρίσκεται ήδη στο προλογικό σημείωμα και αποτελεί άμεση πηγή του ποιητή δεδομένου ότι δηλώνεται ακριβώς η παραπομπή του παραθέματος.

Το βράδι αυτό, πριν αρχίσει να μας μιλάει, απάγγειλε σιγά, καθαρά, χωρίς καθόλου στόμφο, μια περικοπή από την *Αποκάλυψη*: «Άξιος είσαι να λάβεις το βιβλίο, και να ανοίξης τας σφραγίδας αυτού, διότι εσφάγης, και ηγόρασας ημάς εις τον Θεόν δια του αίματός σου, εκ πάσης φυλής και γλώσσης και λαού και έθνους...», και πρόσθεσε: «Κεφάλαιον ε΄, εδάφιον 9», μ' αυτή την ανάγκη τυπικής ακριβολογίας που νοιώθουν όλοι όσοι περιπέσανε σε πλήρη σύγχυση και ασάφεια.

(«Η Ώρα των ποιμένων» 1962-1971 Δ΄ : 283)

Ο λόγος αυτός αναγιγνώσκεται από τον αφηγητή και απευθύνεται στους ακροατές του και σαφώς πρόκειται για μια παράθεση με ακριβή παραπομπή η οποία απέχει από το αρχαϊζόν κείμενο της *Καινής Διαθήκης* όμως όχι τόσο ώστε να αποτελεί μια μετάφραση στη δημοτική γλώσσα. Η γλώσσα προσομοιάζει περισσότερο στη «μεταγραφή» που ο Σεφέρης προτείνει για την *Αποκάλυψη* του Ιωάννη, χωρίς ωστόσο να αποτελεί πιστή αντιγραφή της. Αναμφίβολα το χωρίο της *Αποκάλυψης* που παραθέτει ο Ρίτσος στο ποίημά του, παρουσιάζει περισσότερο κοινά με το σεφερικό κείμενο και το κείμενο της *Καινής Διαθήκης* παρά με την ερμηνευτική απόδοση που παραδίδουν οι σύγχρονες εκδόσεις της *Καινής Διαθήκης*. Παρατίθεται στο σημείο αυτό το εδάφιο 9 του κεφαλαίου ε΄ από την *Καινή Διαθήκη* στην οποία περιλαμβάνεται η *Αποκάλυψη* παράλληλα με το κείμενο της απόδοσης της *Αποκάλυψης* του Ιωάννη από τον Σεφέρη:

άξιος ει λαβειν το βιβλίον και ανοίξαι τας σφραγίδας αυτού, ότι εσφάγης και ηγόρασας τω Θεώ ημάς εν τω αίματί σου εκ πάσης φυλής και γλώσσης και λαού και έθνους.

(Απ. Ιωαν., ε΄ 9)

Άξιος είσαι να λάβεις το βιβλίο και ν' ανοίξεις τις σφραγίδες του, γιατί σφάκτηκες και εξαγόρασες με το αίμα σου, για χάρη του Θεού, ανθρώπους από κάθε φυλή και γλώσσα και λαό και έθνος.
(Σεφέρης ¹1966: 57)

Ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι και ο Ελύτης μεταφράζοντας την *Αποκάλυψη* παραμένει όσο πιο πιστός στους τρόπους του αρχαίου κειμένου ονομάζοντας τη μετάφρασή του: «μορφή στα Νέα Ελληνικά» (Ελύτης 1985).

Δεν φαίνεται καθόλου τυχαία η παράθεση του συγκεκριμένου χωρίου της *Αποκάλυψης* στην αρχή του ποιήματος αφού πρόκειται για την αναζήτηση του άξιου εκείνου ο οποίος θα μπορεί να πάρει το βιβλίο από το δεξί χέρι του Θεού και θα ανοίξει τις σφραγίδες του. Τέτοιο ον στην *Αποκάλυψη* αναδεικνύεται το εσφαγμένο αρνίον το οποίο ανοίγει τις επτά σφραγίδες του βιβλίου και έτσι αποκαλύπτεται το μέλλον των οπαδών του και του κόσμου. Το κείμενο της *Αποκάλυψης* βρίθει συμβολικών και χριστολογικών εικόνων οι οποίες σύμφωνα με όσα μαρτυρεί η *Θ.Η.Ε.* (*Θ.Η.Ε.*: λήμμα Χριστός Ιησούς 247), έχουν αναπτυχθεί από τη συνείδηση της αντίθεσης του λαού του Θεού προς τους ειδωλολάτρες, οι οποίοι την εποχή κατά την οποία γράφτηκε η *Αποκάλυψη*, καταπίεζαν και εξεδίωκαν τους Χριστιανούς.

Στο ποίημα δηλώνεται ότι ο αφηγητής έχει διαλέξει το ακροατήριό του, αυτούς που θεωρεί άξιους να ακούσουν ό,τι έχει να πει κάποια πράγματα αν και το ακροατήριό του βρίσκεται σε αμηχανία:

Νόμιζε πως μας έκανε τιμή; Μήπως την αξίζαμε; Μήπως θάταν δυνατόν να τη δεχτούμε;
(«Η Ωρα των ποιμένων» 1962-1971 Δ' : 283)

Αν ο ομιλητής προγραμματίζει να πει τα «μυστικά» του, να πει δηλαδή πράγματα τα οποία έχει καλά φυλαγμένα και σφραγισμένα μέσα του για καιρό και αποτελούν ένα πολύ σημαντικό του κομμάτι, είναι αναμενόμενο να επιλέγει το ακροατήριό του ανάμεσα σε ανθρώπους που θα κατανοήσουν τα λεγόμενά του και είναι αναμενόμενο επίσης να αφήσει στη διάθεσή τους τις σφραγίδες του βιβλίου. Το γεγονός ωστόσο ότι ο λόγος του αφηγητή αποτελεί και λόγο του ποιητή, αφού το ένα πρόσωπο αποτελεί εκδοχή του άλλου, οδηγεί στην άποψη ότι το ποίημα που προκύπτει αποτελεί μια λυτρωτική πράξη και για τον ποιητή, η οποία όμως για να λειτουργήσει ως τέτοια έχει την ανάγκη ακροατηρίου και αναγνωστών, απαιτεί ένα «εμείς» για να αντέξει το βάρος του λόγου ο οποίος μπορεί να

αντιπαρατεθεί με το βάρος του προφητικού αλλά και ριζωμένου στη συγκεκριμένη κατάσταση του διωγμού, λόγου της *Αποκάλυψης*.

Το ποίημα του Ρίτσου γράφεται από το 1962 μέχρι το 1971, σχεδόν στα όρια μιας δεκαετίας η οποία σημαδεύτηκε από αγώνες στον πολιτικό στίβο και κυρίως από τη συνταγματική εκτροπή του 1965 με την πτώση της κυβέρνησης Παπανδρέου και την επιβολή της δικτατορίας των συνταγματαρχών στις 21 Απριλίου 1967 (ΕΚΕΒΙ 2009: 28-30). Ο Ρίτσος ξαναβιώνει τις δυσχέρειες της εξορίας και του αποκλεισμού καθώς από την πρώτη μέρα της επιβολής της δικτατορίας συλλαμβάνεται και μεταφέρεται στον Ιππόδρομο κι από κει στη Γυάρο και μετά στη Λέρο. Στην εξορία οι συνθήκες διαβίωσης ήταν σκληρές, όμως οι περισσότεροι από τους κρατούμενους είχαν την πείρα των προηγούμενων εξοριών όπως και ο Ρίτσος και οργάνωσαν τη ζωή τους με ένα τρόπο που να μπορεί όσο ήταν δυνατό να προστατευτεί η υγεία τους (Κακλαμανάκη 1999: 64-65).

Στο ποίημα γίνεται αναφορά σε μάρτυρες που βρίσκονταν μακριά, ντυμένοι με σάκκους και πέτρες, τότε που ο μπάρμπα – Λάμπης σώπαινε ακούγοντας τα μικρά και μεγάλα βάσανα αυτού του «εμείς» στο οποίο κρύβεται ο αφηγητής και τώρα αποτελεί το ακροατήριό του. Η αναφορά αν και υπαινικτική φαίνεται να αφορά εξόριστους πολιτικούς κρατούμενους οι οποίοι βρίσκονταν πιο μακριά και από εκεί που προφήτευαν οι μάρτυρες. Η Πάτμος αποτελεί έναν τέτοιο χώρο, στον οποίο προφήτεψαν μάρτυρες και είναι ο τόπος στον οποίο ο Ευαγγελιστής Ιωάννης όταν εξορίστηκε το 95 μ.Χ. από τον Δομετιανό έλαβε τις αποκαλύψεις και οραματίστηκε τον θρίαμβο του εσφαγμένου αρνίου γράφοντας έτσι το κείμενο της *Αποκάλυψης* (*Καινή Διαθήκη*: 890). Επίσης ενδιαφέρουσα είναι και η γεωγραφική θέση του νησιού νοτιοδυτικά του οποίου βρίσκεται η Λέρος, ο τελευταίος τόπος εξορίας του ποιητή, άρα πιο μακριά και από τον τόπο που προφήτεψε ο Ιωάννης, ως μάρτυρας κι αυτός της πίστης του. Παρατίθενται οι υπό αναφορά στίχοι καθώς και αυτοί που προηγούνται από αυτούς. Το εν λόγω ποιητικό απόσπασμα περιέχει την έκτη κατά σειρά παράθεση στο ποίημα, χωρίου από την *Αποκάλυψη* του Ιωάννη:

Ως κι απ' του θείου-Ιωάννη την οργή κάτι αντλούσε –
ίσως εκείνον τον άγγελο με το δρεπάνι που τρυγούσε τ' αμπέλι.
Κ' έρριχνε τα σταφύλια στο μεγάλο ληνό του θυμού του Θεού.

«Και επατήθη

ο ληνός έξω της πόλεως, και εξήλθεν αίμα
εκ του ληνού έως των χαλινών των ίππων
εις διάστημα χιλίων εξακοσίων σταδίων».

Τόσο μακριά

κι ακόμη πιο πέρα, ως εκεί που προφήτευαν οι μάρτυρες
χίλιες διακόσιες εξήντα τόσες μέρες, ντυμένοι με σάκκους-
κ'είταν αυτοί οι δυο ελιές κ' οι δυο λυχνίες. Κ' οι μάρτυρες οι άλλοι
ακόμη πιο μακριά – έξη χιλιάδες εκατόν ογδόντα μέρες
και τετραπλάσιες νύχτες, δηλαδή
κάπου δεκαεφτά στρογγυλά χρόνια, ντυμένοι με πέτρες.
(«Η Ωρα των ποιμένων» 1962-1971 Δ' : 293)

Το εδάφιο που αποτελεί παράθεμα από την *Αποκάλυψη* του Ιωάννη είναι το εδάφιο 20 του κεφαλαίου ιδ', και αποτελεί μια σχεδόν αυτολεξεί παράθεση του κειμένου της *Καινής Διαθήκης* με μικρές αλλαγές στους λεκτικούς τύπους, για παράδειγμα το «άχρι» γίνεται στο ποίημα «μέχρι», και μικρές διαφοροποιήσεις στη σύνταξη με επιλογές που απομακρύνονται από τη σύνταξη του αρχαϊζοντος κειμένου.

Είναι σημαντικό στο σημείο αυτό, να αναφερθεί το καταληκτήριο συμπέρασμα με το οποίο κλείνει η αναφορά στην *Αποκάλυψη* στην *Θ.Η.Ε.*:

Επειδή το ιερόν τούτο κείμενον συνδέεται στενότερα προς την συγκεκριμένη κατάσταση την δι' ους εγράφη, κατά την εποχήν της συγγραφής του, είναι όμως συγχρόνως και βιβλίον προφητικόν, έγινεν ενωρίς εν τη Εκκλησία συνειδητή η δυσχέρεια της κατανοήσεώς του. Αυτός είναι ο λόγος δια τον οποίον μόνον απόπειραι προς ερμηνείαν του βιβλίου τούτου είναι δυναταί.
(*Θ.Η.Ε.*: λήμμα Χριστός Ιησούς 250)

Συνεπώς οποιαδήποτε ερμηνεία της *Αποκάλυψης* δεν μπορεί να θεωρηθεί κλειστή και τελεσίδικη. Αυτή η δυσχέρεια στην κατανόηση του κειμένου, σχολιάζεται και από τον Σεφέρη στο προλόγισμα της μεταγραφής της *Αποκάλυψης* μέσα από το πρίσμα περισσότερο της γλώσσας του βιβλικού κειμένου και όχι της προσδοκώμενης αλήθειας του θείου Λόγου, λαμβανομένων ωστόσο υπόψη των συνθηκών που δημιούργησαν αυτό το έργο:

Με την πίεση μιας τέτοιας εμπνοής, είναι φυσικό να μην είναι ο λόγος του προφήτη λόγος στιλπνός με υπολογισμένον ειρμό, είναι ακατάστατος, σπασμωδικός, αινιγματικός· εκφράζεται με τα δυσκολονόητα σύμβολα που βλέπει στα οράματά του. Και οι αριθμοί ακόμη είναι συμβολικοί. Αλλά τα σύμβολα δεν είναι η ουσία που θέλει

να μεταδώσει ο προφήτης, σκοπός του είναι να μεταδώσει το μήνυμα του Θεού· τα σύμβολα είναι αλληγορίες, τα ιδεογράμματα, αν μπορώ να πω, αυτού του μηνύματος. Και δε θα ήταν σωστό αν σταματούσαμε μόνο σ' αυτά και αφηνόμασταν στη λογοκρατική ροπή να ερευνήσουμε τη φυσικότητά τους ή την πειθώ τους.

(Σεφέρης ¹1966: 11)

Αυτό επομένως που καθίσταται σαφές, από τα δύο αμέσως προηγούμενα χωρία που παρατίθενται είναι ότι οποιαδήποτε ερμηνεία δοθεί στην *Αποκάλυψη* θα αποτελεί μόνο εικασία, και το ότι ο λόγος αυτού του κειμένου δεν είναι λογοκρατούμενος, αλλά ακατάστατος αφού εκφράζεται από σύμβολα τα οποία στην ουσία τους δεν έχουν νόημα παρά θέλουν να μεταδώσουν το μήνυμα του Θεού.

Ένα κείμενο όπως «*Η Ώρα των ποιμένων*», το οποίο αντλεί κατά κόρον παραθέματα από την *Αποκάλυψη*, και το οποίο φανερώνει θεματικές όπως η σύγχυση και δομικά στοιχεία όπως οι συνεχείς παρεκβάσεις, οδηγεί σε μια ερμηνευτική προσέγγιση η οποία αγγίζει την ερμηνευτική προσέγγιση που προτείνει τόσο η *Θ.Η.Ε.* όσο και ο Σεφέρης για το κείμενο της *Αποκάλυψης* του Ιωάννη. Στην *Θ.Η.Ε.* γίνεται λόγος για «*απόπειρες ερμηνείας*» οι οποίες αφορούν την κατανόηση του μηνύματος του Θεού προς τους Χριστιανούς όπως το παραδίδει ο Άγιος Ιωάννης, ενώ στο απόσπασμα από τον πρόλογο της απόδοσης του Σεφέρη, στο κέντρο του ενδιαφέροντος βρίσκονται τα χαρακτηριστικά του κειμένου και της γραφής του Ιωάννη.

Το χωρίο το οποίο παρατίθεται στο ποιητικό απόσπασμα που προηγείται, προέρχεται από το κεφάλαιο ιδ', και περιγράφει το Αρνίον μαζί με τους εκλεκτούς του και εν τέλει το θερισμό και τον τρυγητό των εθνών με δρέπανον οξύ εξαιτίας του οποίου οι αμαρτωλοί σαν σταφύλια πέφτουν

εις την ληνόν του θυμού του Θεού την μεγάλην.

(Απ. Ιωάν., ιδ'19)

Στο ποίημα του Ρίτσου δεν γίνεται διαχωρισμός του θέρους από τον τρύγο αλλά ο ποιητής αντλεί από τις εικόνες της οργής του Θεού για να περιγράψει τον τρύγο που υπέστησαν «*οι μάρτυρες οι άλλοι*» ντυμένοι με πέτρες. Πέραν της ελεύθερης απόδοσης και ένταξης με έμμεσο τρόπο του εδαφίου ιδ' 19 της *Αποκάλυψης*, παρατίθεται σε εισαγωγικά ολόκληρο το εδάφιο ιδ' 20 ως άμεση πια παραπομπή:

και επατήθη η ληνός έξω της πόλεως, και εξήλθεν αίμα εκ της ληνού
άχρι των χαλινών των ίππων από σταδίων χιλίων εξακοσίων.

(Απ. Ιωάν., ιδ'20)

Αυτή η παράθεση έχει ως αποτέλεσμα να οριστικοποιείται ο διάλογος που αναπτύσσουν τα δύο κείμενα, το ποιητικό και το προφητικό μεταξύ τους. Η παράθεση συνεπώς αποτελεί μια πράξη αιτιολογημένη η οποία εκφράζει την επιθυμία του ποιητή, ο οποίος λειτουργεί και ως αναγνώστης (Αγγελάτος 1993: 13) και στην προκειμένη περίπτωση και ως ακροατής.

Το ζητούμενο εξακολουθεί να είναι η ερμηνεία αυτής της παράθεσης και κατ' επέκταση η διερεύνηση της λειτουργίας του συγκεκριμένου παραθέματος στα νέα ιστορικά και συγκινησιακά – αξιακά του συμφραζόμενα (Αγγελάτος 1993: 11). Όπως έχει ήδη αναφερθεί, η διατύπωση του παραθέματος το οποίο βρίσκεται σε εισαγωγικά θεωρείται, πλην των ελάχιστων επιλογών που προέκριναν τους νεοελληνικούς τύπους, πιστή αντιγραφή ή κατά λέξιν ανάγνωση. Το παράθεμα ωστόσο δεν περιορίζεται στο κείμενο που βρίσκεται εντός των εισαγωγικών αλλά επενεργεί πριν και μετά από αυτό αρχίζοντας με την αναφορά στην οργή του θείου-Ιωάννη και τελειώνοντας με την αναφορά στα χρόνια των μαρτύρων που είναι ντυμένοι με πέτρες. Το χωρίο που προηγείται της ακριβούς παράθεσης αποτελεί μια ελεύθερη απόδοση και χωρίς εισαγωγικά παράθεση του εδαφίου που προηγείται αυτού που παρατίθεται σε εισαγωγικά στο κείμενο της *Αποκάλυψης*. Το χωρίο που ακολουθεί της ακριβούς παράθεσης είναι αμφίβολο αν μπορεί να θεωρηθεί παράθεμα αφού η διατύπωσή του απέχει από του να είναι ένα κείμενο που επαναλαμβάνεται σε ένα άλλο κείμενο, αποτελεί δηλαδή, πρωτότυπη γραφή. Ωστόσο μπορεί να ενταχθεί στο σημασιολογικό πλέγμα που εισάγουν στο κείμενο τα εδάφια ιδ' 19-20 και ια' 3-4 της *Αποκάλυψης* καθώς προεκτείνει και συμπληρώνει τα νοήματα των εν λόγω εδαφίων. Ουσιαστικά με το ακριβές παράθεμα δίνονται στοιχεία για τον τόπο που πατήθηκε ο ληνός του Θεού, τα οποία ο ποιητής, επαναλαμβάνοντάς τα ακριβώς στη συνέχεια στο ποιητικό του κείμενο, τα εντάσσει στα δικά του ιστορικά και αξιακά συμφραζόμενα.

Με την αναφορά στο εν λόγω απόσπασμα στους μάρτυρες τους ντυμένους με σάκκους που παρομοιάζονται με δυο ελιές και δυο λυχνίες, εισάγεται μια ακόμη διατύπωση και ένας συμβολισμός από την *Αποκάλυψη* και συγκεκριμένα από το κεφάλαιο ια' όπως έχει αναφερθεί το οποίο πια αρχίζει να φανερώνει τη δύναμη του καλού και την επικράτηση της δικαιοσύνης του Θεού. Οι δύο μάρτυρες θα πάρουν εξουσία από τον Θεό για να κηρύξουν στη γη, θα θανατωθούν και μετά από τρεις ημέρες και ήμισυ θα

αναστηθούν σκορπώντας φόβο στους αμετανόητους. Τα συγκεκριμένα εδάφια τα οποία φανερώνουν τη σχέση της συγκεκριμένης διατύπωσης με το προφητικό κείμενο είναι τα εξής:

και δώσω τοις δυσί μάρτυρσί μου, και προφητεύσουσιν ημέρας χιλίας
διακοσίας εξήκοντα, περιβεβλημένοι σάκκου. Ούτοι εισίν αι δύο ελαίαι
και αι δύο λυχνίαι αι ενώπιον του Κυρίου της γης εστώσαι.
(Απ. Ιωάν., ια' 3-4)

Οι μάρτυρες του ποιήματος δεν είναι δύο. Στην αρχή είναι οι μάρτυρες χωρίς να προσδιορίζεται ο αριθμός τους, κι ακολούθως προστίθενται και οι μάρτυρες «οι άλλοι». Είναι ωστόσο βέβαιο πως είναι αυτοί οι δυο ελίες και οι δυο λυχνίες που στέκονται ενώπιον του Κυρίου της γης και πως αυτοί ανήκουν στην πλευρά, στην όψη της αλήθειας και της δικαιοσύνης. Εξάλλου, στη συνέχεια του ποιήματος ο αφηγητής αναφέρεται σε κέρδη που έμειναν ανεκμετάλλευτα και χάθηκαν. Ίσως, αναφέρεται σε όσα κέρδισαν αυτοί οι ακροατές όλα εκείνα τα χρόνια στις εξορίες και συνεχίζει δίνοντας ένα παράδειγμα το οποίο επίσης αποτελεί παράθεμα από την *Αποκάλυψη*.

Εκείνο π.χ. το «κλειδίον
του φρέατος της αβύσσου» που το κρατούσε τώρα ο μπάρμπα-
Λάμπης.
(«Η Ωρα των ποιμένων» 1962-1971 Δ': 293)

Το «κλειδίον του φρέατος της αβύσσου» αποτελεί φράση από το εδάφιο κ'1 της *Αποκάλυψης* και σύμφωνα με το προφητικό κείμενο είναι το κλειδί με το οποίο ο άγγελος θα φυλακίσει το θηρίο στην άβυσσο σημαίνοντας την επικράτηση του αρνίου. Είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι το «κλειδίον» αυτό λίγο πριν από το τέλος του ποιήματος βρίσκεται αν και αδιάφορα στα χέρια του μπάρμπα-Λάμπη και κυοφορείται εν δυνάμει η λειτουργία που αυτό επιτελεί στην *Αποκάλυψη*.

Η διατύπωση αυτού του χωρίου που ακολουθεί της ακριβούς παράθεσης αν και δεν αποτελεί πιστή αντιγραφή εντούτοις ακολουθεί τους τρόπους του κειμένου της *Αποκάλυψης* έτσι όπως αυτοί περιγράφονται στο «προλόγισμα» της *Αποκάλυψης* στην απόδοση του Σεφέρη. Οι αριθμοί είναι συμβολικοί και η γλώσσα αινιγματική αφού δεν συνάγεται εύκολα κάποιο λογικό συμπέρασμα. Ωστόσο οι κώδικες οι οποίοι αναπτύσσει

το κείμενο οι οποίοι περνούν μέσα από τα ιστορικά συμφραζόμενα της εποχής και τα συγκινησιακά βιώματα του ποιητή επιτρέπουν ώστε κάποιοι υπαινιγμοί να έχουν συγκεκριμένη πραγματολογική υπόσταση. Μέσα από αυτούς τους όρους το «τόσο μακριά» του ποιήματος ερμηνεύτηκε ως ο τελευταίος τόπος εξορίας του ποιητή ο οποίος ήταν η Λέρος η οποία όντως βρίσκεται λίγο πιο πέρα από εκεί που προφήτευαν οι μάρτυρες και συγκεκριμένα ο Άγιος Ιωάννης, ο οποίος εξορίστηκε και προφήτεψε στη Πάτμο. Με αυτό τον τρόπο ο υπολογισμός των ημερών και των χρόνων αποτελεί τα χρόνια εξορίας τα οποία συνοψίζονται σύμφωνα με το ποίημα σε δεκαεφτά. Οι αριθμοί ωστόσο σε ό,τι αφορά την πραγματολογική τους υπόσταση δεν μπορούν να γίνουν αποδεκτοί αν και ως προς τη διατύπωσή τους, ως προς το σημαίνον δηλαδή, υπάρχει ένας τρόπος σύνδεσής τους με την πραγματικότητα αφού τα χρόνια εξορίας του Ρίτσου συνολικά είναι περίπου εφτά (Ιούλιος 1948-Αύγουστος 1952 κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου και Απρίλιο 1967 – Οκτώβρη 1968 κατά την επταετία της δικτατορίας των συνταγματαρχών) («Χρονολογικός πίνακας Γιάννη Ρίτσου», Βελουδής 1977 και Κακλαμανάκη 1999:63-71). Ο συνωστισμός τόσων αριθμητικών σε ένα εξάστιχο ποιητικό χωρίο δηλώνει επίσης μια ομοιότητα στον τρόπο της διατύπωσης του χωρίου με το κείμενο της *Αποκάλυψης* στο οποίο γίνεται κατά κόρον χρήση αριθμών οι οποίοι ανάγονται σε σύμβολα κάτι το οποίο συμβαίνει με αρκετή διαφοροποίηση στο ποιητικό κείμενο.

Θα μπορούσε εύκολα κάποιος να διαπιστώσει την παρουσία των αριθμών σε ολόκληρο το ποιητικό κείμενο πράγμα το οποίο φανερώνει ότι υπάρχει συνάφεια στον τρόπο της διατύπωσης των δύο κειμένων όπως επίσης υπάρχει συνάφεια και στον τρόπο με τον οποίο γίνεται χρήση των αριθμών. Παρόλα αυτά, σε ό,τι αφορά το κείμενο της *Αποκάλυψης*, οι αριθμοί αποτελούν θρησκευτικά σύμβολα και δεν μπορεί κανένας να τα διαπραγματευτεί ως μεγέθη, πράγμα το οποίο δεν μπορεί να υποστηριχθεί για το ποιητικό κείμενο. Τόσο τα χρόνια τα οποία μετρά ο ποιητής όσο και η απόσταση ανταποκρίνονται έστω σε κάποιο πραγματολογικό δεδομένο το οποίο φροντίζει ο ποιητής να δώσει με υπαινιγμό, και η αντικατάστασή τους κατά την οικειοποίηση του κειμένου από τον αναγνώστη με ακριβή πραγματολογικά δεδομένα, με αριθμούς που ανταποκρίνονται με ακρίβεια σε αυτές τις μετρήσεις, αποτελεί ένα ενδεχόμενο. Παρά το γεγονός ότι ο αριθμός δεκαεπτά δεν ανταποκρίνεται σε πραγματολογικά δεδομένα, τουλάχιστον σε ό,τι μπορεί να εξακριβωθεί από τα δημόσια δεδηλωμένα στοιχεία, εντούτοις πρέπει να σημειωθεί ότι έξι χιλιάδες εκατόν ογδόντα μέρες αντιστοιχούν όντως σε δεκαεφτά χρόνια ($6180 \div 365 = 16,931$). Ενώ ο ποιητής αφενός επιδεικνύει μαθηματική ακρίβεια, αφετέρου, παρεμβάλλει

ένα δεδομένο το οποίο καθόλου δεν δικαιολογείται λογικά, απαριθμώντας ως τετραπλάσιες τις νύχτες. Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι οι αριθμοί παρουσιάζονται με «μια τυπική ακριβολογία» μ' αυτήν «που νοιώθουν όλοι όσοι περιπέσανε σε πλήρη σύγχυση και ασάφεια», σύμφωνα με το προλογικό σημείωμα. Ο ποιητής, φαίνεται να αφήνει τους αριθμούς και να αφήνεται σ' αυτούς, έτσι ώστε να εκφράζουν τη δυσκολία και το αδιέξοδο εκείνης της εποχής. Δεν είναι τυχαίο που τα χρόνια είναι «δεκαεφτά στρογγυλά χρόνια» πράγμα που δείχνει πως δεν έδωσαν καμιά διέξοδο, και δεν υπέστησαν καμιά έκπτωση έτσι όπως οι μάρτυρες τα κουβαλούσαν στις πλάτες τους. Συνεπώς οι αριθμοί αποτελούν συμβολικές παραστάσεις όχι τέτοιες που δεν μπορεί κανένας να διαπραγματευτεί, γεμάτες σημάνσεις και αναφορές αλλά ως τέτοιες που ο καθένας μπορεί να τους προσθέσει ή να τους αφαιρέσει ανάλογα με τον βαθμό στον οποίο ο καθένας μετέχει ή μετείχε σε αυτό το μαρτύριο, ανάλογα με τις διαθέσεις του και τον βαθμό στον οποίο ο καθένας ένιωθε τις πέτρες να τον βαραίνουν. Οι αριθμοί του Ρίτσου μοιάζουν κενοί, ικανοί να κατοικηθούν από τον καθένα και στον βαθμό στον οποίο αυτός μετέχει στα δρώμενα μιας εποχής, αν και στις μεταξύ τους σχέσεις είναι ακριβείς.

Η χρήση συνεπώς των αριθμών στο ποιητικό κείμενο συνάδει με τη χρήση των αριθμών στην *Αποκάλυψη* ως προς την αυθαιρεσία με την οποία επιβάλλονται στα κειμενικά τους συμφραζόμενα, έστω και συγκεκαλυμμένα, μέσα από τη μαθηματική ακρίβεια που επιδεικνύουν. Το γεγονός αυτό αποτελεί “προειδοποίηση” του ποιητή ήδη από το προλογικό σημείωμα. Το ποιητικό κείμενο δεν επιβάλλει τους δικούς του κανόνες στον αναγνώστη πράγμα το οποίο συμβαίνει στο προφητικό κείμενο το οποίο υπόσχεται βαριές τιμωρίες σε όποιον αφαιρέσει ή προσθέσει στους λόγους της προφητείας. Απεναντίας, ο ποιητής υποσκάπτει ο ίδιος την ακρίβεια και την καθαρότητα των λόγων του αφηγητή του. Εξάλλου, ο ομιλητής, που ίσως είναι ο μάρμαρα-Λάμπης, ίσως ο ποιητής, μιλά σε ανθρώπους που γνωρίζουν, που έχουν μετρήσει από μόνοι τους και τις αποστάσεις και τον χρόνο.

Το ενδιαφέρον σ' αυτό το απόσπασμα έγκειται επίσης στο γεγονός ότι παράγεται χάρις στο γεγονός ότι ο ομιλητής εμπνέεται την αφήγησή του από την οργή του θείου Ιωάννη. Στη αρχή του υπό ανάλυση χωρίου, αναφέρεται πως :

Ως κι απ' του θείου Ιωάννη την οργή κάτι αντλούσε.

(«Η Ωρα των ποιμένων» 1962-1971 Δ' : 293)

και στη συνέχεια παρατίθενται εικόνες *Αποκάλυψης* καθώς και το αυτούσιο παράθεμα το οποίο έχει ήδη αναφερθεί. Το κείμενο και οι σκηνές της *Αποκάλυψης* ανακαλούν στη διάρκεια της αφήγησης τα μαρτύρια των συντρόφων, αυτών που ήταν ντυμένοι με πέτρες. Αυτή είναι μια επισήμανση την οποία το ίδιο το ποιητικό κείμενο υπογραμμίζει εμπράκτως αφού κατ' αρχάς συνδέει τις συνθήκες των δύο γεγονότων έστω κι αν το ένα, η *Αποκάλυψη*, είναι μόνο κειμενικό γεγονός και ακολούθως συνδέει τον λόγο των δύο κειμένων σε σημείο που το ποίημα να διαβάζεται ως μια άλλη *Αποκάλυψη* με τη διαφορά ότι το ποίημα του Ρίτσου αφορά σε ένα ιστορικά σεσημασμένο τοπίο.

Στο πέμπτο κατά σειρά απόσπασμα του ποιήματος στο οποίο γίνεται αναφορά στην *Αποκάλυψη* θεματοποιείται η παρουσία των αριθμών στο κείμενο της *Αποκάλυψης* και καταγράφεται από τον ποιητή η δική του οπτική απέναντι στους αριθμούς και τον τρόπο που αυτοί λειτουργούν στο προφητικό κείμενο. Το υπό αναφορά χωρίο βρίσκεται στο μέσο περίπου του ποιήματος και εν μέσω βροχής.

Μεγάλες ώρες διεσταλμένες παρ' όλη την αυτοσυγκέντρωσή τους.

Τι να κανε τώρα

κείνο το ξύλινο πρόβατο μες στη βροχή; Μην είταν

εκείνο το ίδιο το Αρνίον του θείου-Ιωάννη

το «ιστάμενον ως εσφαγμένον»;

Όμως αυτό δεν είχε

μήτε εφτά κέρατα, μήτε εφτά μάτια –φτωχό, ξύλινο πρόβατο,

δυστυχισμένο, κουρεμένο, βελάζοντας

μονάχα μια φορά. Πώς να τα συνδυάσεις;

Ατελείωτα ασυμπλήρωτα. Και οι αριθμοί βαδίζοντας με τη δική

τους ανεξαρτησία

μες στο κενό· –εφτά άστρα, εφτά λυχνίες,

εφτά σφραγίδες, εικοσιτέσσερεις πρεσβύτεροι,

κ' εκείνα τα τέσσερα ζώα γύρω στο θρόνο «γέμοντα οφθαλμών»,

έτσι είπε.

(«Η Ωρα των ποιμένων» 1962-1971 Δ' :290)

Στο συγκεκριμένο απόσπασμα γίνεται αναφορά στο ξύλινο πρόβατο το οποίο αποσπάστηκε από το ξύλινο ποίμνιο που μαζεύοταν κάτω από τη γαλαρία στο τέλος της παράστασης. Ο ποιητής επιχειρεί να το παραλληλίσει με το αρνίον το «ιστάμενον ως

εσφαγμένον» της *Αποκάλυψης* και στη συνέχεια αναίρει τον λόγο του, ελλείψει των χαρακτηριστικών που δίνει στο αρνίον η *Αποκάλυψη*.

Και είδον εν μέσω του θρόνου και των τεσσάρων ζώων και εν μέσω πρεσβυτέρων αρνίον εστηκός ως εσφαγμένον, έχον κέρατα επτά και οφθαλμούς επτά, α εισί τα επτά πνεύματα του Θεού αποστελλόμενα εις πάσαν την γην.

(Απ. Ιωάν., ε'6)

Ουσιαστικά ο ποιητής επιχειρεί να τονίσει την αδυναμία να συνδυαστούν μεταξύ τους τα αρνία δεδομένου ότι είναι και τα δύο ατελείωτα κι ασυμπλήρωτα. Η εμμονή του ωστόσο στη σύγκριση αποτελεί την αφορμή της εμφάνισης του εσφαγμένου αρνίου στο ποίημα και ακολούθως του ποιητικού σχολίου που αφορά στη λειτουργία των αριθμών. Ο αριθμός επτά είναι ένας αρκετά συχνά εμφανιζόμενος αριθμός στο προφητικό κείμενο χαρακτηρίζοντας ποικίλα ουσιαστικά και μερικά από αυτά παρουσιάζονται στο προφητικό κείμενο. Πιο κάτω δίνεται ένας κατάλογος ζευγών έτσι όπως έχει καταλογογραφηθεί από τα δύο κείμενα στον οποίο το πρώτο ονοματικό σύνολο προέρχεται από το ποίημα :

επτά άστρα – επτά αστέρας (Απ. Ιωάν., γ'1)

επτά λυχνίες – επτά λυχνίας χρυσάς (Απ. Ιωάν., α'12)

επτά σφραγίδες – σφραγίσιν επτά (Απ. Ιωάν., ε'1)

Ο ποιητής υποστηρίζει ότι οι αριθμοί αυτοί βαδίζουν με τη δική τους ανεξαρτησία, ίσως έξω από τις συμβατότητες της ανθρώπινης λογικής κατακτώντας τη δική τους συνέπεια και φτιάχνοντας το δικό τους πλέγμα σχέσεων κινούμενοι ουσιαστικά στο κενό. Το κενό στο οποίο αναφέρεται το ποίημα δεν διευκρινίζεται καθόλου ως προς τη χωροταξική του τοποθέτηση αν και δεδομένου ότι το ζητούμενο είναι η λειτουργία των αριθμών θα μπορούσε να ταυτιστεί με το μηδέν ή με το άπειρο. Είναι χρήσιμο ωστόσο να αναφερθεί ότι το προφητικό κείμενο, αν και επίσης καταστρατηγεί τους νόμους της λογικής αιτιολογεί τους συγκεκριμένους αριθμούς που αναφέρει δίνοντάς τους μια θρησκευτική συμβολική παρουσία, σχεδόν ιερή:

και εκ του θρόνου εκπορεύονται αστραπαί και φωναί και βρονταί· και επτά λαμπάδες πυρός καιόμεναι ενώπιον του θρόνου, αι εισί τα επτά πνεύματα του Θεού·(...).

(Απ. Ιωάν., δ'5)

Η αντιστοιχία των λαμπάδων με τα πνεύματα του Θεού επαναλαμβάνεται ως συσχετισμός των εφτά λαμπάδων με τα επτά πνεύματα του Θεού και βεβαίως ο αριθμός εφτά είναι φορτισμένος με τον συσχετισμό με τα επτά πνεύματα του Θεού σε ολόκληρο το κείμενο. Μέσα από την αυθαιρεσία τους οι αριθμοί στο κείμενο της *Αποκάλυψης* λειτουργούν αρκετά πειστικά ως θρησκευτικά σύμβολα πράγμα το οποίο δεν φαίνεται να συμβαίνει και στο ποιητικό κείμενο. Αντιθέτως υπονομεύεται κάτι τέτοιο, αν ληφθεί υπόψη το γεγονός ότι το «εσφαγμένον αρνίον» με τα τόσα κέρατα θεωρείται ασυμπλήρωτο.

Πέραν αυτού είναι σημαντικό να υπολογιστεί και η οπτική που υιοθετεί ο μπάρμπα-Λάμπης όπως δίνεται στη συνέχεια στους αμέσως επόμενους στίχους :

Κι ο μπάρμπα –Λάμπης: «αυτό μάλιστα», τόπε μες απ' τα
δόντια του·
κ' είδαμε κάτω απ' τη βρεγμένη πατατούκα του να λάμπουν
σ' όλο το σώμα του αμέτρητα μάτια, διατεταγμένα ωραία
(οργανωμένα πιθανόν απ' τον ίδιον), ενώ
πάσχιζε τάχατε ν' ανάψει το τσιγάρο του με το τσακμάκι
σκορπώντας στην τραπεζαρία κάτι πονηρά, πεντάχτινα αστέρια.

Τότε

όλα γίνονταν διάφανα· διακρίνονταν ως μέσα. Κάθε προσπάθεια
να κρυφτείς ή να κρύψεις είταν άχρηστη. Αφηνόμαστε
χωρίς αντίσταση μέσα σ' αυτή τη διαφάνεια,
αλλά και χωρίς ήττα, απέναντι στα χίλια μάτια
του μπάρμπα –Λάμπη. Και, παράξενο,
δεν ήταν τίποτα να κρύψουμε. Κ' η μόνη αξία
είταν αυτή η διαφάνεια.

(«Η Ωρα των ποιμένων» 1962-1971 Δ' :290 -291)

Όπως δηλώνεται με το «αυτό μάλιστα» το μόνο που μπορεί να αφομοιωθεί από τον μπάρμπα –Λάμπη από όσα είπε πιθανότατα ο θείος - Ιωάννης ήταν τα τέσσερα ζώα της *Αποκάλυψης* τα «γέμοντα οφθαλμών» (Απ. Ιωάν., δ'6). Αυτή την εικόνα την οικειοποιείται ο μπάρμπα-Λάμπης και ταυτίζεται κιόλας μαζί της βγάζοντας σε όλο το σώμα οργανωμένα αμέτρητα μάτια που οδηγούσαν και τον ίδιο αλλά και το ακροατήριό του στη διαφάνεια η οποία ανάγεται στη μόνη αξία που τους απέμεινε. Το γεγονός ότι απομονώνει μόνο την εικόνα των ζώων από τις υπόλοιπες για να διαγνώσει στη διατύπωσή της, τη μοναδική εναπομείνασα αξία, φανερώνει πως η φράση «αυτό μάλιστα»

που εκφωνεί ο μπάρμπα – Λάμπης υπονομεύει όλα τα υπόλοιπα παρατασσόμενα ονοματικά σύνολα που εκθέτει. Δεν είναι βέβαια ξεκάθαρο αν υπονομεύονται τα ίδια τα ονοματικά σύνολα ή ο αυθαίρετος τρόπος που παρατάσσονται στην πρόταση και επιπρόσθετα δεν μπορεί να θεωρηθεί δεδομένη η υπονόμηση της λειτουργίας των αριθμών για όλο το υπόλοιπο κείμενο από τη στιγμή που ακόμα και το υπό αναφορά χωρίο στο οποίο ο ποιητής θεματοποιεί το ασυμπλήρωτο και τη κενότητα των αριθμών γίνεται ακριβώς με τον τρόπο που το ποίημα με βάση το περιεχόμενό του υπονομεύει. Σημαντικό είναι επίσης πως μέσα από την παράθεση τόσων αριθμών, την παρουσία των οποίων επικρίνει, αλιεύει τη μια και μόνη αξία της στιγμής εκείνης: τη διαφάνεια.

Στο δεύτερο κατά σειρά απόσπασμα του ποιήματος στο οποίο εμφανίζεται παράθεμα από την *Αποκάλυψη* επιχειρείται από τον ποιητή και πάλι μια σύγκριση ανάμεσα στο άλογο της «Ωρας των ποιμένων» και στα άλογα της *Αποκάλυψης* όπως συνέβη και στο απόσπασμα για το οποίο έγινε αμέσως πριν αναφορά, ανάμεσα στο αρνίο και το ξύλινο πρόβατο. Το άλογο του ποιήματος εμφανίζεται στην καρδιά του ποιήματος και στην διάρκεια της καλής ώρας της ημέρας, όταν παύει η βροχή κατά τις τρεις το απόγευμα κατά τη «χρυσή ώρα των ποιμένων».

Μέσα σ' αυτό το ολόφωτο άνοιγμα, ακουγόταν κάτω στα χωρά-
φια το χρεμέτισμα

ενός αλόγου, απίθανα υγιές κι ερωτικό, σχεδόν απαράδεκτο.

Καμμιά σχέση δεν είχε τούτο δω, με τ' άλογα του θείου- Ιωάννη,

εκείνα τ' άγρια, τα παράξενα. «Ο λευκός ίππος, -έλεγε-

ο κόκκινος ίππος κι ο μέλας κι ο ωχρός.» Κι αυτό το «ωχρός»

δεν ταίριαζε καθόλου στα χείλη του θείου –Ιωάννη –

όχι χρυσός ή κίτρινος, μα ωχρός. Και μάλλον

θάταν φαιός (γι' αυτό τουλάχιστον είμασταν βέβαιοι) –

«και ο καθήμενος επάνω αυτού ωνομάζετο θάνατος».

(«Η Ωρα των ποιμένων» 1962-1971 Δ' : 286-287)

Τα άλογα του θείου-Ιωάννη, ο οποίος προφανώς έχει σχέση με τον Ευαγγελιστή Ιωάννη παρόλο που ο αφηγητής στο επιλογικό σημείωμα δηλώνει άγνοια για τη σύνδεσή αυτή, θεματοποιώντας την, και επιτείνοντας έτσι τα στοιχεία που συνδέουν τα δύο πρόσωπα, είναι άγρια και παράξενα και ακριβώς τέσσερα. Τα άλογα εμφανίζονται στην *Αποκάλυψη* στο κεφάλαιο στ' με τη σειρά την οποία αναφέρει το ποίημα αφού ανοίγονται από το αρνίον ξεχωριστά για το καθένα οι αντίστοιχες τέσσερις πρώτες σφραγίδες του βιβλίου.

Τα άλογα της *Αποκάλυψης* με βάση και τους χρωματισμούς, σε συνάρτηση με τη συμβολική παρουσία των αναβατών τους, οδηγούν βαθμίδων τον κόσμο στην ημέρα της «μεγάλης οργής του Θεού». Το τελευταίο άλογο ήταν ωχρό και το ίππευε ο πιο φοβερός καβαλάρης και για αυτό άλλωστε με βάση τις διαθέσεις των χρωμάτων δεν μπορούσε να είναι ούτε κίτρινος, ούτε χρυσός, αλλά μάλλον θα ήταν φαιός σύμφωνα με τον ποιητή. Μετά από το σχόλιο για το χρώμα του τέταρτου ίππου του θείου-Ιωάννη ακολουθεί σε εισαγωγικά ένα σχεδόν αυτολεξεί παράθεμα από το προφητικό κείμενο το οποίο περιγράφει τον καβαλάρη που ιππεύει τον φαιό ίππο και προέρχεται από το εξής εδάφιο της *Αποκάλυψης*:

και είδον, και ιδού ίππος χλωρός, και ο καθήμενος επάνω αυτού, όνομα αυτό ο θάνατος, και ο άδης ηκολούθει μετ' αυτού· και εδόθη αυτό εξουσία επί το τέταρτον της γης, αποκτείνει εν ρομφαία και εν λημώ και εν θανάτω και υπό των θηρίων της γης.

(Απ. Ιωάν., στ' 8)

Η παρουσία του συγκεκριμένου ιππέα στο ποίημα έρχεται σε έντονη αντίθεση με το ερωτικό χρεμέτισμα του αλόγου που εξουσιάζει στο φως του ήλιου, τα χωράφια, κατά την «ώρα των ποιμένων». Ο ποιητής προεξαγγέλλει την αντίθεση ανάμεσα στο άλογο του ποιήματος και στα άλογα του προφητικού κειμένου τα οποία διαδοχικά προετοιμάζουν για την έλευση του θανάτου. Η παρουσία του ερωτικού αλόγου κατά την ώρα των ποιμένων, φαίνεται αρκετά αρμονική με το περιβάλλον του ποιήματος που προηγείται αφού δίνεται η αίσθηση μιας μικρής άνοιξης στο μέσο μιας χειμερινής μέρας. Αμέσως μετά που ο αναγνώστης παίρνει αυτή την αίσθηση, γίνεται λόγος για τα άλογα της *Αποκάλυψης* τα οποία συνθέτουν μερικές από τις πιο φοβερές εικόνες ολόκληρου του προφητικού κειμένου.

Σαφέστατα επιτυγχάνεται η δημιουργία μιας αντίθεσης ανάμεσα στους δύο όρους που συγκρίνονται, δημιουργείται ωστόσο κάποιος προβληματισμός σχετικά με τους λόγους που ωθούν στην παράθεση αυτής της εικόνας από την *Αποκάλυψη*. Είναι γεγονός πως το ερωτικό υγιές άλογο του ποιήματος κατορθώνει παρόλη τη μοναξιά του, να αντισταθμίσει την αλυσίδα των τεσσάρων άγριων αλόγων της προφητείας και έτσι οι δύο όροι της σύγκρισης είναι ισοδύναμοι. Ωστόσο η παρουσία του β' όρου σύγκρισης, των τεσσάρων αλόγων της *Αποκάλυψης*, φαίνεται να αποκτά νόημα μέσα από την πρόθεση που δηλώνει ο ποιητής να περιγράψει τη γενικότερη αίσθηση που άφησε η χρυσή ώρα των ποιμένων, καθώς πριν τη μετάβαση στην περιγραφή των τεσσάρων αλόγων, ο ποιητής

σχολιάζει την εικόνα του δικού του αλόγου με τη φράση «σχεδόν απαράδεκτο». Το χρεμέτισμα του αλόγου του ποιητή καταντά σχεδόν απαράδεκτο καθώς το άλογο χρεμετίζει στην ανοιχτοσύνη ενός κάμπου, λουσμένο στο φως, κι ακούγεται απίθανα υγιές κι ερωτικό μαζί. Το χρεμέτισμα αυτού του αλόγου είναι ένα ερωτικό κάλεσμα κι όχι κάλεσμα θανάτου όπως αυτό που ακούγεται από τα άλογα του θείου Ιωάννη κι ίσως γι' αυτό κυρίως να καθίσταται απαράδεκτο, σχεδόν σκανδαλώδες. Ο τρόπος ωστόσο που εισάγεται η εικόνα των τεσσάρων αλόγων φανερώνει ίσως την προτίμηση του ποιητή για το δικό του άλογο το οποίο όπως αναφέρει «καμιά σχέση δεν είχε τούτο δω, με τα άλογα του θείου Ιωάννη εκείνα τ' άγρια τα παράξενα». Ένα πρώτο στοιχείο που φέρει το βάρος της δυσαρμονίας που προκαλεί η ύπαρξη αυτής της παράθεσης στο συγκεκριμένο σημείο, είναι πως ο ποιητής αυτό που προσπαθεί να κάνει είναι να καταγράψει και να περιγράψει την ωραιότερη ώρα της ημέρας, πράγμα που πράττει στη συνέχεια καταλήγοντας να περιγράψει το γυμνό άγαλμα του κήπου. Παρόλα αυτά αναφέρει σκηνές από την *Αποκάλυψη* που οδηγούν τον αναγνώστη αμέσως μετά στην περιγραφή της γάτας που κοιμόταν στο κρεβάτι της νεκρής. Προκαλεί όντως σύγχυση το γεγονός ότι το ερωτικό κάλεσμα του αλόγου χαρακτηρίζεται ως απαράδεκτο. Θα μπορούσε να υποστηριχθεί συμπερασματικά ότι, με βάση τη σύγχυση που προκαλεί το ποίημα, δεν είναι φανερό ποιος από τους δύο όρους της σύγκρισης είναι προτιμητέος.

Είναι βέβαιο πως για τη Μαρία που ήταν η νεκρή δεν θα ήταν καθόλου ευπρόσδεκτο το ερωτικό χρεμέτισμα και ούτε βεβαίως για τους μάρτυρες που με βάση τη σειρά του ποιήματος έπονται φορτωμένοι πέτρες και αποτελούν το οιονεί ακροατήριο του ομιλητή. Η συγκεκριμένη εικόνα ωστόσο, καθώς και το παράθεμα, μπορούν να διεκδικήσουν την ύπαρξή τους στο πλαίσιο που θέτει από την αρχή ο αφηγητής του ποιήματος στον εν παρενθέσει πρόλογο στον οποίο, με βάση το εδάφιο 9 του κεφαλαίου ε' το οποίο παρατίθεται σχεδόν αυτολεξεί, γίνεται λόγος για τον άξιο εκείνο που «θα λάβει το βιβλίο και θα ανοίξει τας σφραγίδας αυτού». Το χωρίο αυτό συνδέεται με την περιγραφή των τεσσάρων ίπων της *Αποκάλυψης* καθώς και με απόσπασμα του εδαφίου που παρατίθεται στο επιλογικό σημείωμα, αφού η εμφάνιση των τεσσάρων ίπων στην *Αποκάλυψη*, έχει άμεση σχέση με το άνοιγμα των σφραγίδων του βιβλίου. Κάθε ίπος εμφανίζεται μετά το άνοιγμα μιας σφραγίδας με τη σειρά την οποία αναφέρονται στο ποίημα. Αυτό σημαίνει ότι κάποιος που ήταν άξιος κατόρθωσε να ανοίξει τις σφραγίδες του βιβλίου, του οποίου ωστόσο εκρεμεί η ταυτότητα του συγγραφέα αφού μπορεί να πρόκειται για το βιβλίο του θείου Ιωάννη, αλλά θα μπορούσε να πρόκειται επίσης για το

βιβλίο που γράφεται στο παρόν της αφήγησης του ποιήματος από τον μάρμπα-Λάμπη, την «Ώρα των ποιμένων».

Το πρόσωπο το οποίο μπορεί να συγκεντρώσει χαρακτηριστικά ενός άξιου να λάβει το βιβλίο και να ανοίξει τις σφραγίδες του είναι αυτό του μάρμπα-Λάμπη ο οποίος «κρατούσε το κλειδίον του φρέατος της αβύσσου». Ο μάρμπα-Λάμπης συναιρεί και αποτελείται από ποικίλες μορφές προσώπων. Πέραν αυτού, και παρά το ότι απαραίτητη προϋπόθεση για να εμφανιστούν οι ίπποι είναι το άνοιγμα των σφραγίδων, δεν είναι δεσμευτικό να έχουν ανοίξει οι σφραγίδες παρουσία κάποιου άξιου στο ποιητικό σύμπαν, δεδομένου ότι αυτό είναι κάτι που λειτούργησε στην *Αποκάλυψη*, άρα μπορεί ως τετελεσμένο γεγονός να λειτουργήσει στο ποίημα χωρίς την ανάγκη μεσολαβήσεων. Ακόμα και στην περίπτωση που παρακάμπτεται αυτή η προϋπόθεση, η παρουσία των τεσσάρων διαδοχικά εμφανιζόμενων ίππων επισύρει μαζί της, τη φοβερή εκείνη ώρα κατά την οποία ανοίγουν οι σφραγίδες του βιβλίου. Δεδομένου ότι το υπό ανάλυση χωρίο βρίσκεται στο μέρος αυτό του κειμένου στο οποίο σταματά η βροχή και προβαίνει ο ήλιος και κατά τον μάρμπα-Λάμπη αυτή είναι η χρυσή ώρα των ποιμένων η οποία κατέχει κεντρική θέση στο ποίημα, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι είναι καίρια και αρκετά λειτουργική η παρουσία των τεσσάρων ίππων της *Αποκάλυψης*. Η φοβερή αυτή ώρα, η οποία στην *Αποκάλυψη* στοιχίζει τη ζωή στο ένα τέταρτο του πληθυσμού της γης, προσδίδει στην ώρα των ποιμένων ένα δυναμισμό αντίστοιχο αλλά εκ διαμέτρου αντίθετο, δεδομένου ότι η αναφορά σ' αυτή την ώρα γίνεται εν αντιθέσει με την ώρα των ποιμένων. Το άλογο που χρεμετίζει υγιές κι ερωτικό ως απότοκο της ώρας των ποιμένων, στέκεται μόνο του απέναντι στους τέσσερεις ίππους του Ιωάννη ο οποίος σιγά-σιγά, όταν πια το γυμνό άγαλμα του κήπου παίρνει ένα γυμνό φωτοστέφανο, παύει την οργή του.

Συνεπώς αυτή η ώρα μοιάζει με όαση στην τόση οργή που κυριεύει, είναι το αντίπαλον δέος του θανάτου αφού ακόμη και η Μαρία σηκώνεται τακτοποιώντας τα κουταλάκια του γλυκού. Φαίνεται πως και οι δύο όροι της σύγκρισης απαιτούνται για να οδηγηθεί το ποίημα στο άγαλμα του κήπου και στην ηρεμία του θείου Ιωάννη. Το ερωτικό χρεμέτισμα παραμένει «σχεδόν απαράδεκτο» αν θεωρηθεί πως η ώρα των ποιμένων ήταν η μοναδική ώρα της ημέρας που πρόβαινε ο ήλιος καθαρός, αστραφτερός με αργυρές λάμπεις και οτιδήποτε συνέβαινε κατά τη διάρκειά της φαινόταν ακόμα πιο όμορφο και ακόμα πιο ανάρμοστο με ότι συνέβαινε όλες τις υπόλοιπες ώρες της οργής και της κατήφειας. Η παρουσία του ερωτικού αλόγου, μοιάζει να αποκτά νόημα δια του σχήματος της εις άτοπον απαγωγής, αφού φαίνεται τόσο ξένο με ό,τι ακολουθεί, αλλά παρόλα αυτά

τόσο λειτουργικά δεμένο με τη χρυσή ώρα των ποιμένων όπως ο μπάριμπα –Λάμπης την κατονομάζει, ως άξιος κλειδοκράτορας του «φρέατος της αβύσσου».

Μετά την παρουσία του αγάλματος του κήπου κατά την ώρα των ποιμένων ξαναρχίζει η βροχή πράγμα το οποίο προκαλεί και πάλι την οργή του θείου - Ιωάννη. Ο θεός-Ιωάννης, ο οποίος πιθανότατα είναι ο συγγραφέας της *Αποκάλυψης*, επιστρέφει στην κακή του διάθεση, αυτήν που τον διακατέχει κατά τη διάρκεια της βροχής. Με βάση το απόσπασμα που θα εξεταστεί στο σημείο αυτό, ο θεός- Ιωάννης περισσότερο θύμωνε όταν έβγαινε ο ήλιος γιατί αυτός του στερούσε τη δυναμική των επιχειρημάτων του, τα ακύρωνε. Δημιουργείται στο σημείο αυτό ένα ερώτημα σχετικό με τη φύση των επιχειρημάτων του τα οποία δεν αντέχουν την ύπαρξη του ήλιου. Ένα τέτοιο επιχείρημα παρατίθεται στο εν λόγω απόσπασμα και αποτελεί δάνεια διατύπωση από το κείμενο της *Αποκάλυψης*. Το απόσπασμα για το οποίο γίνεται λόγος είναι το ακόλουθο:

Ο θεός-Ιωάννης βημάτιζε ατελείωτα πάνω στις βελουδένιες του
παντόφλες,
πάντα οργισμένος, με τον καιρό, με τη βροχή, με τη λάσπη,
και πιότερο ακόμη όταν έβγαινε ο ήλιος
σα να έχανε τα επιχειρήματά του. «Η πρώτη Ουαί -έλεγε –
κι η δεύτερη κ' η τρίτη Ουαί». Κι αλλοίμονο τι να καταλάβεις;
Τα γυαλιά του
κάθονταν πάνω στα φρύδια του σα δυο κομμάτια πάγος
πάνω σε δυο απόκρημνα όρη μικρογραφημένα
στην πρώτη σελίδα ενός χοντρού βιβλίου που ποτέ δεν το διαβά-
σαμε ως το τέλος.
(«Η Ωρα των ποιμένων» 1962-1971 Δ' : 288)

Ο αφηγητής περιγράφει τη συμπεριφορά του θείου - Ιωάννη ανάλογα με τις διαθέσεις του καιρού διακόπτοντας ωστόσο την αφήγηση της ιστορίας των ποιμένων. Αυτό το χωρίο αποτελεί μια αφηγηματική παρέκβαση, μια παρένθεση, η οποία σχολιάζει επίσης τις δυνατότητες των επιχειρημάτων του θείου-Ιωάννη σε σχέση με τον καιρό καθώς και το περιεχόμενο των επιχειρημάτων του. Δεδομένου ότι το ένα επιχείρημα που παρατίθεται αποτελεί διατύπωση της *Αποκάλυψης*, φαίνεται ότι το υπό αναφορά χωρίο σχολιάζει το ίδιο το κείμενο της *Αποκάλυψης*.

Η διατύπωση, δάνειο από την *Αποκάλυψη*, αποτελεί μια δηλωμένη σε εισαγωγικά παράθεση η οποία εντάσσεται στην επιχειρηματολογία του θείου - Ιωάννη ο οποίος είναι

ένα πρόσωπο της αφήγησης του μπάριμα –Λάμπη. Τα χωρία της *Αποκάλυψης* στα οποία ανήκει αυτή η διατύπωση είναι τα ακόλουθα:

Η ουαί η μια απήλθεν· ιδού έρχονται έτι δύο ουαί μετά ταύτα,

(Απ. Ιωάν., θ'12)

Η ουαί η δευτέρα απήλθεν· η ουαί η τρίτη ιδού έρχεται ταχύ.

(Απ. Ιωάν., ια'14)

Σύμφωνα με το *Ταμείον της Αγίας Γραφής* του Bruder (Bruder 1978: λήμμα ουαί) στην *Καινή Διαθήκη* η λέξη «ουαί» εμφανίζεται σαράντα φορές όμως μόνο στα συγκεκριμένα χωρία της *Αποκάλυψης* έχει χρήση υποκειμένου στην πρόταση αφού στις υπόλοιπες περιπτώσεις η λέξη αυτή αποτελεί απλώς επιφώνημα πόνου και θυμού. Σύμφωνα με το πατερικό λεξικό του Lampe στο οποίο παραδίδονται οι δύο αυτές χρήσεις της λέξης «ουαί» η χρήση της λέξης ως υποκειμένου δεν έχει μια σαφή σημασία όπως διαθέτει τέτοια ως επιφώνημα (Lampe²⁰2007: λήμμα ουαί). Είναι νόμιμο να υποστηριχθεί ότι στην περίπτωση που θεωρείται ως υποκείμενο ουσιαστικοποιείται η σημασία του με βάση τη σημασία του επιφωνήματος. Η απόδοση της *Αποκάλυψης* στη Νέα Ελληνική από τον Κολλιτσάρα δίνει σ' αυτή τη χρήση της λέξης τη σημασία της πληγής. Έτσι το εδάφιο Απ. Ιωάν., ια'14 που έχει παρατεθεί αποδίδεται ως ακολούθως:

Η ουαί, δηλαδή η πληγή η δευτέρα επέρασε. Η πληγή η τρίτη έρχεται σύντομα.

(*Καινή Διαθήκη*²³2009: 920)

Ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι ο Σεφέρης στη μετάφραση της *Αποκάλυψης* τη συγκεκριμένη σημασία δε τη μεταφράζει, αλλά την αφήνει ως έχει :

Πέρασε το δεύτερο ουαί· γρήγορα έρχεται το τρίτο.

(Σεφέρης¹1966: 95)

ενώ ο Ελύτης το ίδιο χωρίο το μεταφράζει ουσιαστικοποιώντας το επιφώνημα που αντιστοιχεί στη νεοελληνική απόδοση του «ουαί»:

Να ποιο το αλίμονο το δεύτερο. Πέρασε κι αυτό. Ταχιά φτάνουμε στο τρίτο.

(Ελύτης 1985: 67)

Ο Ρίτσος στο απόσπασμα του ποιήματος παραθέτει το εν λόγω χωρίο επιλέγοντας μια διατύπωση πολύ κοντά στη διατύπωση του αρχαίου κειμένου παραλείποντας το ρήμα της πρότασης με αποτέλεσμα η πρόταση να γίνεται ακόμη πιο δυσνόητη αφενός και αφετέρου το κείμενο να προβάλλει την επαφή με την *Αποκάλυψη* του Ιωάννη ως απαραίτητη για την ανάγνωση της «Ωρας των ποιμένων». Πέραν αυτού τα σχόλια τα οποία γίνονται από τον ποιητή και τα οποία αφορούν στην ανάγνωση της *Αποκάλυψης* αποκαλύπτουν μια επιπρόσθετη λειτουργία για το ποίημα, η οποία αγγίζει τα όρια της κριτικής αφού το ίδιο το ποίημα μπορεί να λειτουργήσει και ως μια πρόταση ανάγνωσης του κειμένου του Ιωάννη, οδηγώντας το ποίημα στα όρια της ποιητικής λειτουργίας του. Συνεπώς το αρκετά δυσνόητο επιχείρημα που παρατίθεται στα εισαγωγικά σ' αυτό το απόσπασμα δίνει χώρο στα σχόλια του ποιητή και την απόγνωση του «αλλοίμονο, τι να καταλάβεις» για την αδυναμία του να εντοπίσει το νόημα των επιχειρημάτων και την αποτυχία του να οδηγηθεί μέχρι το τέλος αυτού του βιβλίου. Το υπό ανάλυση χωρίο ακολουθούν οι εξής στίχοι :

Και πώς να φτάσεις ως το τέλος; Κι άλλωστε τι θα σήμαινε
το τέλος;

(«Η Ωρα των ποιμένων» 1962-1971 Δ' :288)

Ξεκαθαρίζει συνεπώς ότι το βιβλίο αυτό του θείου -Ιωάννη δε διαβάστηκε ως το τέλος όχι εξαιτίας της απροθυμίας των αναγνωστών αλλά εξαιτίας της δυσκολίας του. Η αδυναμία ωστόσο του αναγνώστη να οδηγηθεί ως το τέλος δεν ανάγει το τέλος ως σκοπό της ανάγνωσης, όπως θα περίμενε κανείς να συμβεί σε κάποιο αναγνώστη που κοπιάζει πάνω σε ένα κείμενο· αλλά αντίθετα ακυρώνει το τέλος προκρίνοντας φαίνεται την κοπιαστική αναζήτηση κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης.

Η ίδια η δήλωση για το τι θα σήμαινε το τέλος δημιουργεί ερωτήματα σχετικά με τις έννοιες που παίρνει αυτό το τέλος και την αδυναμία να οδηγηθεί σε αυτό. Μια πρώτη εικασία έχει ήδη αναφερθεί σχετικά με το τέλος και αφορά στο τέλος του βιβλίου, δηλαδή στην τελευταία του σελίδα δεδομένου ότι πρόκειται και για ένα χοντρό βιβλίο. Συνεπώς σε αυτή την περίπτωση θεωρείται δεδομένη η αδυναμία του αναγνώστη να οδηγήσει την ανάγνωση του στο τέλος του βιβλίου. Η ακύρωση της σημασίας του τέλους ωστόσο από

τον ποιητή φανερώνει ταυτόχρονα μια προθυμία παράτασης της ανάγνωσης στο διηνεκές, πράγμα που καθιστά αρκετά πιθανό το να οδηγηθεί η ανάγνωση στην τελευταία σελίδα και του πιο χοντρού βιβλίου. Αυτή η προθυμία της διαρκούς ανάγνωσης μεταθέτει το τέλος του κειμένου από την τελευταία σελίδα του βιβλίου στην τελευταία ανάγνωση του κειμένου από τον αναγνώστη. Με αυτούς του όρους το τέλος κατέχει μια δεύτερη διευρυμένη σημασία που αφορά ίσως σε μια τελεσίδικη απόφαση του αναγνώστη σε σχέση με τις έννοιες και τις σημασίες του κειμένου της *Αποκάλυψης*.

Στο σημείο αυτό είναι αρκετά διαφωτιστικό να αναφερθεί το τέλος του βιβλίου της *Αποκάλυψης* το οποίο φαίνεται να μη βρίσκει τόσο σύμφωνο τον ποιητή αν γίνει δεκτή η εικασία ότι το τέλος αφορά στην τελική έκβαση της ανάγνωσης. Αν ωστόσο υιοθετηθεί η άποψη της πρώτης εικασίας κατά την οποία το τέλος που αναφέρεται στο ποίημα αποτελεί το τέλος του βιβλίου, την τελευταία σελίδα, τότε αυτό σημαίνει πως το τέλος του βιβλίου δεν είναι κάτι το οποίο υιοθετείται από τον ποιητή για λόγους που αφορούν είτε το πρακτικό μέρος της ανάγνωσης είτε τη σημασία που παράγει αυτό το τέλος. Παραθέτω απόσπασμα από το τέλος του βιβλίου της *Αποκάλυψης*:

Μαρτυρώ εγώ παντί τω ακούοντι τους λόγους της προφητείας του βιβλίου τούτου, εάν τις επιθή επί ταύτα, επιθήσει ο Θεός επ'αυτόν τας πληγάς τας γεγραμμένας εν τω βιβλίω τούτω και εάν τις αφελή από των λόγων του βιβλίου της προφητείας ταύτης, αφελεί ο Θεός το μέρος αυτού από του ξύλου της ζωής και εκ της πόλεως της αγίας, των γεγραμμένων εν τω βιβλίω τούτω.

(Απ. Ιωάν., κβ' 18-19)

Ο ίδιος ο συγγραφέας στο τελευταίο κεφάλαιο το βιβλίου του φροντίζει να διαβεβαιώσει τον ακροατή της *Αποκάλυψης* ότι σε περίπτωση που προσθέσει ή αφαιρέσει κάτι από τα λόγια της προφητείας θα έχει πολύ βαριές συνέπειες. Αν και η δήλωση του Αγίου Ιωάννη δεν αφήνει κανένα περιθώριο αμφισβήτησης των λόγων της *Αποκάλυψης* η θέση η οποία διατυπώνεται στην *Θ.Η.Ε.* κατά την αναφορά της στο βιβλίο της *Αποκάλυψης* δίνει περιθώρια αναγνώσεων και ερμηνειών με δεδομένη τη δυσκολία του κειμένου.

έγινεν ενωρίς εν τη Εκκλησία συνειδητή η δυσχέρεια της κατανοήσεώς του. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίον μόνον απόπειραι προς ερμηνείαν του βιβλίου τούτου είναι δυναταί.

(*Θ.Η.Ε.*: λήμμα Χριστός Ιησούς 250)

Ένα βιβλίο συνεπώς που δεν έχει γίνει κατανοητό δε μπορεί να διεκδικήσει μια τελεσίδικη ανάγνωση ούτε και μια τελειωτική άποψη για τα νοήματα και τις σημασίες του. Αυτό φανερώνει παράλληλα και την αδυναμία των αναγνωστών να οδηγηθούν στο τέλος του βιβλίου, να κατανοήσουν δηλαδή αυτές τις προτάσεις που αναιρούν κάθε δικαίωμα πρόσθεσης ή αφαίρεσης στους λόγους του Ευαγγελιστή αφού δεν γίνεται φανερό το νόημα των λόγων που οφείλει να κρατηθεί ως έχει. Ο Ευαγγελιστής αυτό που δηλώνει ως αμετάθετο και ιερό είναι ο λόγος του βιβλίου της προφητείας δεδομένου ότι αυτό το βιβλίο στο προοίμιό του χαρακτηρίζεται ως εξής:

Αποκάλυψις Ιησού Χριστού, ην έδωκεν αυτώ ο Θεός, δείξει τοις δούλοις αυτού α δει γενέσθαι εν τάχει, και εσήμανεν αποστείλας δια του αγγέλου αυτού τω δούλω αυτού Ιωάννη, ος εμαρτύρησε τον λόγο του Θεού και την μαρτυρίαν Ιησού Χριστού, όσα είδε.

(Απ. Ιωάν., α'1-2)

Η *Αποκάλυψη* δόθηκε από τον Θεό δια του αγγέλου του στον Ιωάννη ο οποίος φανέρωσε στους ανθρώπους τον λόγο του Θεού. Συνεπώς ο λόγος της *Αποκάλυψης* είναι ιερός αφού προέρχεται από το θείον και γι' αυτό ο συγγραφέας προειδοποιεί για κυρώσεις εάν υπάρξουν επεμβάσεις σ' αυτόν.

Με βάση το γεγονός ότι ο λόγος παράγεται από το θείον και μέσω του αγγέλου αποστέλλεται στον άνθρωπο, το ζήτημα της ερμηνείας του κειμένου αποτελεί όντως ένα ζήτημα ανοιχτό και δυσεπίλυτο πράγμα το οποίο μπορεί να γίνει κατανοητό στο πλαίσιο της άποψης ότι η σκέψη του Θεού παραμένει αδιερεύνητη. Ο συλλογισμός αυτός παράγεται μέσα από την ανάγνωση του ίδιου του κειμένου της *Αποκάλυψης*, αποτελεί ωστόσο και θέση των θεολόγων της Εκκλησίας όπως αυτή διατυπώνεται στη *Θ.Η.Ε.*. Στο ποίημα του Ρίτσου διατυπώνεται μια παρόμοια άποψη σε σχέση με τις αναγνώσεις του βιβλίου αυτού δεδομένου ότι προκρίνεται μια διηνεκής ανάγνωση αδύνατη να οδηγηθεί στην τελευταία σελίδα του χοντρού βιβλίου. Η άποψη του ποιήματος για τις αναγνώσεις της *Αποκάλυψης* μπορεί να τεθεί παράλληλα προς τη θεολογική θέση για την ερμηνεία της *Αποκάλυψης* για την οποία μόνο απόπειρες μπορούν να γίνουν αφού οι δύο πράξεις της ανάγνωσης και της ερμηνείας σχετίζονται άμεσα χωρίς βέβαια να ταυτίζονται. Αυτό που παραμένει στον αντίποδα αυτών των θέσεων και της ποιητικής και της θεολογικής είναι η διατύπωση του ίδιου του κειμένου της *Αποκάλυψης* σύμφωνα με την οποία κανένας δε μπορεί να προσθέσει ή να αφαιρέσει στον λόγο της προφητείας. Ο λόγος θεωρείται θείος

και για αυτό ιερός και ικανός να καθιερωθεί ως πληρότητα και οντότητα που απορρέει από τον Θεό. Η αντίθεση ανάμεσα στις δύο θέσεις υφίσταται σε ό,τι αφορά το νόημα των λόγων της προφητείας. Αντιθέτως, σε ό,τι αφορά τον λόγο ως διατύπωση η θεολογική άποψη και ακόμη περισσότερο ο ποιητής εξαίρουν τους τρόπους και τη μορφή με την οποία αυτός παράγεται.

Η διατύπωση ωστόσο που βρίσκεται στο τέλος της *Αποκάλυψης* ίσως είναι ακόμη ένας λόγος για τον οποίο ο ποιητής δεν επιθυμεί να φτάσει ποτέ στο τέλος του βιβλίου ακυρώνοντας το νόημά του αφού του στερεί τη δυνατότητα να προσθέτει και να αφαιρεί. Αυτή η υπόθεση καθιστά το νόημα των στίχων του ποιήματος κυριολεκτικό καθώς πρόκειται στην πραγματικότητα για το τέλος του βιβλίου της *Αποκάλυψης* όμως τίποτα δε μπορεί να είναι δεσμευτικό για την τελεσίδικη επιλογή αυτής της ανάλυσης αφού οι στίχοι δεν προσδιορίζουν ακριβώς το νόημά τους. Συνεπώς ούτε το ίδιο το ποίημα όπως φαίνεται να συμβαίνει με την *Αποκάλυψη* δε μπορεί να θεωρηθεί μονοσήμαντο και κλειστό στις πολλαπλές αναγνώσεις.

Στη συνέχεια του ποιήματος γίνεται αναφορά στη μυστική συνέλευση των αγγειοπλαστών η οποία λαμβάνει χώρα κάτω στο υπόγειο και στην οποία γίνεται μια συζήτηση για τη στρογγυλάδα των σταμνιών και του τόνου και τονίζεται το γεγονός ότι:

Δεν ανέφεραν διόλου
χρονολογίες, ονόματα.
(«*Η Ώρα των ποιμένων*» 1962-1971 Δ' : 288)

Σε αντίθεση μ' αυτούς στο δεύτερο πάτωμα ο θείος Ιωάννης αναφέρεται σε τέτοια.

Αντίθετα ο θείος Ιωάννης, στο δεύτερο πάτωμα, επέμενε
σε προσδιορισμούς του χρόνου (ίσως εμπιστευόμενος
στο αόριστο των αριθμών) και πάλι θύμωνε:

«Ουαί ουαί,

τρία χρόνια και ήμισυ, πέντε μήνες και ήμισυ
εφτά εβδομάδες και ήμισυ».

Σ' αυτό το «ήμισυ»

σταματούσε ο θείος Ιωάννης με έμφαση· - ίσως νάθελε
να εντοπίσει σε μια παύση τον αόρατο εχθρό του· κι ίσως ακόμη
να πει για το μισό της τελειότητας –ατελειώτο, ατέλειωτο.

(«*Η Ώρα των ποιμένων*» 1962-1971 Δ' :288-289)

Σύμφωνα με τον ποιητή ο θεός-Ιωάννης επιμένει σε προσδιορισμούς του χρόνου, δίνοντας έμφαση στο ήμισυ, στο μισό εκείνο στο οποίο σταματούσε τη διήγησή του είτε για να εντοπίσει τον αόρατο εχθρό του, είτε για να υπογραμμίσει το ατελείωτο – ανολοκλήρωτο της τελειότητας και το ατελεύτητό της. Ο ποιητής σε παρένθεση σχολιάζει πως ο Ιωάννης αναφέρεται σε αριθμούς εμπιστευόμενος ίσως την αοριστία που κρύβουν μέσα τους οι αριθμοί. Δεδομένου ότι υπογραμμίζεται η σχέση των αριθμών με την αδυναμία να αγγίξει κανείς την τελειότητα θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι το συγκεκριμένο απόσπασμα αφού έπεται αμέσως του προηγούμενου χωρίου, αναπτύσσει ακόμη μια πτυχή του ανολοκλήρωτου και ατελεύτητου σε σχέση με τις αναγνώσεις που μπορεί να δεχτεί ένα κείμενο. Χρήση των αριθμών γίνεται αρκετές φορές στο ποιητικό κείμενο, ωστόσο εξάίρεται και αναλύεται διεξοδικά στην παρούσα μελέτη το χωρίο που ακολουθεί στο ποίημα το παρόν υπό ανάλυση χωρίο και αναφέρεται πιο συγκεκριμένα στην λειτουργία των αριθμών μέσα από την περιγραφή του Αρνίου και κυρίως μέσα από το στίχο

Ατελείωτα, ασυμπλήρωτα. Και οι αριθμοί βαδίζοντας με τη δική
τους ανεξαρτησία
μες το κενό· (...).
(«Η Ωρα των ποιμένων» 1962-1971 Δ' : 290)

Οι αριθμοί προσθέτουν στη σύγχυση και υπογραμμίζουν την αδυναμία να οδηγηθεί κανείς στο τέλειο. Ωστόσο λαμβάνουν μέρος σημαντικά στην παραγωγή του ποιητικού λόγου, πράγμα το οποίο έχει ήδη διαπιστωθεί. Επιπρόσθετα, ανάμεσα στους τόσους αριθμούς παρεμβάλλεται το «ήμισυ» το οποίο αποτελεί μια παρηγοριά, μια παύση απέναντι στη μάχη με τον αόρατο εχθρό που θα μπορούσε να είναι ο πανδαμάτωρ χρόνος ο οποίος αποτελεί επίσης ένα λόγο διαρκούς αλλοίωσης της τελειότητας. Οι ακροατές του μπάριμπα –Λάμπη βρίσκουν μια παρηγοριά σ' αυτό το ήμισυ:

Και τούτο το «ήμισυ» μας έδινε κάποια παρηγοριά κ' ένα όπλο
μάλιστα
αντίκρυ στην οργή του θείου-Ιωάννη· κάποτε μιαν ευφορία
κ' εκείνη την ακέρια αίσθηση του αιώνια ασυμπλήρωτου.
(«Η Ωρα των ποιμένων» 1962-1971 Δ' : 289)

Στην *Αποκάλυψη* γίνεται αναφορά στο «ήμισυ» στο σημείο κατά το οποίο σκοτώνονται οι δύο μάρτυρες του Κυρίου οι οποίοι ως «αι δύο ελαίαι και αι δύο λυχνίαι» για σαράντα δύο μήνες, δηλαδή για τρία και ήμισυ χρόνια, θα κηρύσσουν τη μαρτυρία τους. Τα πτώματα των δύο μαρτύρων θα εκτεθούν στην πλατεία που σταυρώθηκε ο Κύριος:

και βλέπουσιν εκ των λαών και φυλών και γλωσσών και εθνών το πτώμα αυτών ημέρας τρεις και ήμισυ

(Απ. Ιωάν., ια'9)

και μετά τας τρεις ημέρας και ήμισυ, πνεύμα ζωής εκ του Θεού εισήλθεν εις αυτούς και έστησαν επί τους πόδας αυτών, και φόβος μέγας επέπεσεν επί τους θεωρούντας αυτούς.

(Απ. Ιωάν., ια'11)

Ίσως το «ήμισυ» του θείου Ιωάννη να το εισπράττουν οι ακροατές του μάρμπα-Λάμπη ως την ύστατη ελπίδα για την αποτροπή μιας κατάστασης και πολύ περισσότερο να το εισπράττουν ως επισφράγιση της αίσθησης της πλησμονής από την αιώνια δίψα. Το ολόκληρο θα ήταν η καταστρατήγηση της ελευθερίας και της δυνατότητας της διαρκούς προσπάθειας. Αυτή η άποψη δεν προκύπτει από την ανάγνωση του κειμένου της *Αποκάλυψης* αλλά συμπληρώνει και επιστεγάζει το απόσπασμα του ποιήματος που αναφέρεται στις πληγές και στα χρόνια που αυτές θα διαρκέσουν αλλάζοντας εντελώς την αίσθηση που αφήνει ο τόπος του προφητικού κειμένου και δίνοντας ένα όπλο στους ακροατές απέναντι στον θυμό του θείου -Ιωάννη. Η διασπορά τόσο φόβου με τις «ουαί» ανάμεσα στους ανθρώπους δικαιολογείται στο ποιητικό κείμενο μέσα από το θυμό του θείου-Ιωάννη ο οποίος συνδέεται με τις διαθέσεις του καιρού σε αρκετά σημεία της «Ωρας των ποιμένων», πράγμα το οποίο από την αρχή έχει εντοπιστεί.

Εκείνο το οποίο επιχειρείται στο εν παρενθέσει επιλογικό σημείωμα είναι κατ'αρχάς ο ίδιος ο ποιητής να επαναβεβαιώσει τη κυριότητά του ως φορέα εστίασης και γνώσης των κρυφών και φανερών σκέψεων των ηρώων του. Επιπρόσθετα, ο ποιητής μιλά εκ μέρους της ομάδας ως ιστορικό πρόσωπο το οποίο ανήκει στο «εμείς» του ποιήματος, το οποίο ταυτίζεται και με το «εμείς» του ομιλητή. Από την άλλη, σύμφωνα με τον ποιητή τελικά, αυτός ο ομιλών «θα πρεπε να ήταν ο μάρμπα-Λάμπης» ο οποίος ήταν το κύριο πρόσωπο, ο ήρωας της αφήγησης. Είναι αυτός ο οποίος κρατά το κλειδί του φρέατος της αβύσσου, κι αυτός ο οποίος φάνηκε άξιος να λάβει το βιβλίο με αποτέλεσμα

να κάνουν την εμφάνισή τους οι τέσσερις ίπποι της *Αποκάλυψης* και κυρίως να λάβει χώρο αυτή η αφήγηση και κατ'επέκταση το ποίημα.

Ο μπάρμπα-Λάμπης όταν πια ολοκληρώθηκε η αφήγησή του,

έπαιξε ακόμη τα δώδεκα κλειδιά του με μια άλλη ευγνωμοσύνη .

Και τώρα

ο κρότος των κλειδιών του ακουγόταν αλλιώς, κάπως χαρούμενος,
σαν τα κουδούνια των προβάτων που έβοσκαν μακριά, πίσω απ'

τη νύχτα,

σ'ένα μεγάλο πράσινο, προϊστορικό ή μελλοντικό τοπίο.

(«*Η Ώρα των ποιμένων*» 1962-1971 Δ' :295)

Με αυτούς τους στίχους κλείνει το ποίημα πράγμα που δείχνει ότι ο ποιητής έχει τον τελευταίο λόγο στο ποίημά του και ότι στο τέλος όλα έληξαν καλώς κάτι το οποίο φαίνεται από το γεγονός ότι ο μπάρμπα-Λάμπης παίζει τα κλειδιά του με μια άλλη ευγνωμοσύνη κι ο ήχος των κλειδιών ακούγεται χαρούμενος. Φαίνεται πως τα κλειδιά επετέλεσαν το καθήκον τους, έπραξαν αυτό το οποίο ορίστηκαν να πράξουν. Το καθήκον επιτελείται ωστόσο διαμεσολαβημένα με το σημασιολογικό φορτίο το οποίο κατοικεί στο σημαίνον «κλειδιά» με βάση το γεγονός ότι ήδη από την εισαγωγή στην «*Ώρα των Ποιμένων*» με την παράθεση του συγκεκριμένου χωρίου από την *Αποκάλυψη* του Ιωάννη, ο αναγνώστης κατευθύνεται σε μια ανάγνωση σε σχέση με την *Αποκάλυψη*. Η «άλλη» ευγνωμοσύνη του μπάρμπα-Λάμπη ίσως να αποτελεί μια επαναδιαπραγμάτευση στη σχέση του με το κλειδί του φρέατος της αβύσσου το οποίο όταν αναφέρεται για πρώτη φορά στο ποίημα εντάσσεται σε ένα κλίμα μελαγχολίας και απογοήτευσης. Η αναφορά βρίσκεται αμέσως μετά την παράθεση των εδαφίων *Απ. Ιωάν., ια' 3-4* και *Απ. Ιωάν., ιδ'20* τα οποία αφορούν με βάση τη σειρά τους «στην ληνό» του Θεού τη μεγάλη και στους μάρτυρες οι οποίοι ήταν ντυμένοι με πέτρες. Αυτές οι αναφορές σχολιάζονται από τον ποιητή στους στίχους που ακολουθούν ως εξής:

Α, πόσα πράγματα που αφήσαμε να πάνε χαμένα· (...)

Δε φτάναν

κι οι ώρες·

δε έφτανε η ζωή. Χαθήκαν. Χαθήκαν. Εκείνο π.χ. το «κλειδίον
του φρέατος της αβύσσου» που το κρατούσε τώρα ο μπάρμπα-

Λάμπης μαζί με τα κλειδιά του εξοχικού της αποθήκης και των δωματίων

του ακατοίκητου πάνω πατώματος, και τάπαιζε στα δάκτυλά του
κάνοντας τον αδιάφορο-σίγουρος πάντα
πώς εμείς ούτε ακούμε ούτε βλέπουμε.
(«Η Ώρα των ποιμένων» 1962-1971 Δ' : 293)

Μέσα σε όλα που άφησαν οι μάρτυρες να πάνε χαμένα ήταν κι εκείνο το «κλειδί του φρέατος της αβύσσου» του οποίου η ύπαρξη συμφύρθηκε σε ένα ορμαθό κλειδιών τα οποία δεν είχαν καμιά σχέση με τη λειτουργία του κλειδιού του φρέατος. Κάτοχος του κλειδιού είναι ο μπάρμπα-Λάμπης κι αυτό είναι εις γνώση του «εμείς», με άλλα λόγια το ακροατήριου το οποίο έχει την επίγνωση ότι αυτό το κλειδί το έχασε μαζί με άλλα σημαντικά. Το γεγονός ότι το ακροατήριο έχασε αυτό το τόσο σημαντικό κλειδί και ο μπάρμπα-Λάμπης σχεδόν το ξέχασε ανάμεσα σε άλλα ελάσσονος σημασίας κλειδιά, υπογραμμίζει εκείνη την «άλλη ευγνωμοσύνη» του μπάρμπα-Λάμπη ή ίσως την άλλη ευγνωμοσύνη την οποία οι μάρτυρες ή αλλιώς οι εξόριστοι, ή αλλιώς τα παιδιά, αποφασίζουν να δουν στα μάτια του μπάρμπα-Λάμπη, αφού επιτέλους η αφήγηση – ποίημα είναι πια γεγονός. Με την πραγματοποίηση της αφήγησης – ποιήματος οι πρώην εξόριστοι ξαναβρήκαν το κλειδί του φρέατος με το οποίο φυλάκισαν το θειό και ο μπάρμπα-Λάμπης το ξαναθυμάται, ανανεώνει μαζί του το δεσμό με τον οποίο τον συνδέει και το περιγράφει πια ως μέρος του συνόλου ενός ορμαθού ο οποίος αποτελείται από ένα συγκεκριμένο αριθμό κλειδιών. Στο ποίημα δεν υπάρχει ξεκάθαρη αναφορά σε σχέση με αυτή την πράξη του μπάρμπα –Λάμπη. Ωστόσο δεν θα ήταν καθόλου παρακινδυνευμένη μια τέτοια εικασία δεδομένου ότι ο κάτοχος είναι ο ίδιος και στις δύο περιπτώσεις και είναι λογικό τα κλειδιά τα οποία του ανήκουν στη μια περίπτωση να του ανήκουν και στην άλλη. Αυτή η εικασία αποκτά έρεισμα και χάρις στην ύπαρξη του επιρρήματος «ακόμη» το οποίο δηλώνει μια πράξη η οποία συνεχίζεται εξακολουθητικά στο παρόν, αφού συνεχίζει μια ενέργεια η οποία έχει από ώρα αρχίσει. Η ανάκληση και αφήγηση της εμπειρίας των εξόριστων δίνει νόημα στη μεταστροφή της ψυχικής διάθεσης του μπάρμπα –Λάμπη. Αυτή η άλλη ευγνωμοσύνη με την οποία παίζει τα κλειδιά του, η διαφορετική δηλαδή προσέγγιση που υιοθετεί, είναι προϊόν της «άλλης» λειτουργίας πλέον των κλειδιών. Την ίδια στιγμή αυτή η ευγνωμοσύνη αποτελεί το κύκνειο άσμα της «Ώρας των Ποιμένων», και μιας «ευγενικής μέρας της επαρχίας», καθώς και μιας αυγής βροχερής νύχτας στη διάρκεια της οποίας το άγαλμα του κήπου, θα έλαμπε «ολόγυμνο, απροφύλακτο». Αυτή η «ευγενική μέρα» κλείνει με την παραίτηση του θείου Ιωάννη από την εκδίκησή του.

Όλα αυτά τα γεγονότα αποτελούν τον επίλογο της «Ωρας των Ποιμένων» και σημασιοδοτούν την «άλλη ευγνωμοσύνη» με την οποία ο μπάρμπα –Λάμπης και ενδεχομένως οι ακροατές του, κι ανάμεσά τους ο ποιητής, αντικρύζουν τα δώδεκα κλειδιά του μπάρμπα-Λάμπη. Ο κρότος των κλειδιών γίνεται χαρούμενο κουδούνισμα προβάτων τα οποία «έβοςκαν μακριά πίσω από τη νύχτα, σε ένα μεγάλο, πράσινο, προϊστορικό ή μελλοντικό τοπίο». Η εικόνα με την οποία καταλήγει το ποίημα εντάσσεται στον άξονα των παραθεμάτων τα οποία είναι παρμένα από το Κ2²⁷ (το κείμενο της *Αποκάλυψης*) και αυτός ο άξονας ολοκληρώνεται στο σημείο ακριβώς που ολοκληρώνεται και το Κ2. Ο άξονας παραθεμάτων από το Κ2 τηρεί σε αρκετές περιπτώσεις την ακολουθία του ίδιου του κειμένου. Η σειρά με την οποία εμφανίζονται τα παραθέματα του Κ2 στην «Ωρα των Ποιμένων» έχει ως εξής: Απ. Ιωάν., ε'9, Απ. Ιωάν., στ'8, Απ. Ιωάν., θ'12, Απ. Ιωάν., ια'14, Απ. Ιωάν., ια'9, Απ. Ιωάν., ια'11, Απ. Ιωάν., ε'6, Απ. Ιωάν., δ'5-6, Απ. Ιωάν., ιδ'19, Απ. Ιωάν., ια'3-4, Απ. Ιωάν., κ'1. Γίνεται αντιληπτό ότι η σειρά σπάζει στο μέσο της αλυσίδας ενώ τα πρώτα και τα τελευταία παραθέματα διατηρούν την ακολουθία με βάση την τάξη του Κ2. Η έστω απορυθμισμένη στο μέσο διάταξη προσδίδει μια εσωτερική τάξη στο ποίημα του Γιάννη Ρίτσου και ποιητικούς τρόπους οι οποίοι αναπτύσσουν και δομικές σχέσεις ανάμεσα στα δύο κείμενα. Στο σημείο αυτό θα ήταν χρήσιμη η παράθεση του πρώτου και του τελευταίου παραθέματος κατά τη σειρά της εμφάνισής τους στο ποίημα.

άξιος ει λαβείν το βιβλίον και ανοίξαι τας σφραγίδας αυτού , ότι
εσφάγης και ηγόρασας τω Θεώ ημάς εν τω αίματί σου εκ πάσης φυλής
και γλώσσης και λαού και έθνους.

(Απ. Ιωάν., ε'9)

Και είδον άγγελον καταβαίνοντα εκ του ουρανού, έχοντα την κλειν της
αβύσσου και άλυσιν μεγάλην επί την χείραν αυτού.

(Απ. Ιωάν., κ'1)

Στο κειμενικό περιβάλλον του Κ1 το πρώτο παράθεμα αποτελεί την αρχή ουσιαστικά του αποκαλυπτικού λόγου αφού προετοιμάζει το άνοιγμα των σφραγίδων του βιβλίου, ενώ το τελευταίο αποτελεί τον επίλογο της πολυτάραχης περιπέτειας που υπόκειται η ανθρωπότητα με βάση την *Αποκάλυψη* ο οποίος συνίσταται στην αιχμαλωσία του δράκοντα στην άβυσσο από τον άγγελο ο οποίος κρατά το κλειδί της αβύσσου και το τελικό θρίαμβο του αρνίου. Πρόκειται δηλαδή για δύο εδάφια καίριας σημασίας για την

²⁷ Για τις παραθεματικές πρακτικές βλ.: Αγγελάτος 1993: 15

εξέλιξη της πλοκής του κειμένου που παραδίδει ο Ιωάννης ο Θεολόγος. Τοποθετημένα κατ' αυτό τον τρόπο στο ποίημα τα παραθέματα, και επικουρούμενα από την τάξη με την οποία σε γενικές γραμμές ακολουθούν τα υπόλοιπα παραθέματα, αναπτύσσουν σχέσεις με το νέο τους κειμενικό περιβάλλον οι οποίες ξεπερνούν το μορφοσυντακτικό επίπεδο και οδηγούνται στο επίπεδο της δομής ολόκληρου του έργου και της σημασίας η οποία παράγεται. Κατά την πράξη της παράθεσης δεν επικαιροποιούνται απλώς τα παρατιθέμενα χωρία αλλά ολόκληρο το ιερό κείμενο και το περιβάλλον μέσα στο οποίο δημιουργήθηκε καθώς και το ίδιο το ιερό πρόσωπο το οποίο υπήρξε συγγραφέας του κειμένου και φορέας των Αποκαλύψεων του Θεού, σε ένα νέο, καινό, ποιητικό σύμπαν. Επιπρόσθετα, η ύπαρξη του θείου Ιωάννη -του οποίου η σχέση με τον Ιωάννη τον Θεολόγο καταδηλώνεται στο επιλογικό εν παρενθέσει σημείωμα- στο ποιητικό σύμπαν ως ήρωα της αφήγησης δραματοποιεί τις σχέσεις που δηλώνονται ανάμεσα στα κείμενα, δίνει υπόσταση και όγκους σε ένα πρόσωπο που συγκεντρώνει τόση ιερότητα και παραμένει κατ' αυτό τον τρόπο απροσέγγιστο με χαρακτηριστικά τα οποία το καθλώνουν στην καθημερινότητα μιας απλής μέρας στην επαρχία. Η ποιητική φαντασία φιλοξενεί τον δημιουργό του κειμένου της *Αποκάλυψης*, ενός κειμένου με πολύ υψηλές αξιώσεις, προσγειώνοντάς το στα όρια ενός ποιητικού κειμένου και ρυθμίζοντας τις συναισθηματικές του εξάρσεις με βάση τις διαθέσεις του καιρού. Ο ποιητής αφήνει τον θείο-Ιωάννη να περιφέρεται στο ποίημα ως ένα από τα κύρια πρόσωπα της αφήγησης, καθώς

βημάτιζε ατελείωτα πάνω στις βελουδένιες του παντόφλες
(«Η Ωρα των ποιμένων» 1962-1971 Δ' : 288)

και καθόλου χειραγωγούμενο από έναν ποιητή που ξέρει τα πάντα ως προς την αφήγησή του. Τον αφήνει συνεπώς να δρα αυτόνομα και αυτεξούσια.

Οι σημασίες φαίνεται πως ξεδιπλώνουν σχέσεις σε πολλαπλά επίπεδα ανάμεσα στα δύο κείμενα, όπως φαίνεται και μέσα από μια υποβόσκουσα δήλωση σχέσης ανάμεσα στους δύο δημιουργούς κατά την οποία ο γηραιότερος θα μπορούσε να αποτελεί ένα εν δυνάμει προσωπίο του ποιητή Γιάννη Ρίτσου. Αυτή η διαπίστωση συνάγεται και μέσα από τη συνολική ανάλυση της σχέσης των δύο κειμένων και την ανάπτυξη των επιμέρους σχέσεων που αναπτύσσουν στα διάφορα επίπεδα και τρόπους δημιουργίας όπως π.χ. στην αναφορά

τόσο μακριά κι ακόμη πιο πέρα, ως εκεί που προφήτευαν οι μάρτυρες.
(«Η Ώρα των ποιμένων» 1962-1971 Δ' : 293)

όπου συμφύρεται ο τόπος εξορίας του ποιητή με τον τόπο εξορίας του Ιωάννη του Θεολόγου.

Αυτό που διαφοροποιεί τα δύο κείμενα είναι τα κίνητρα της παράθεσης δηλαδή τα δύο κείμενα διαφοροποιούνται ως προς την εκφορά τους (Αγγελάτος 1993: 10). Πιο συγκεκριμένα, το κείμενο Κ2 επικαιροποιείται στα ποιητικά συμφραζόμενα του Κ1 μεταφέροντας την ορμή και τη δυναμική του σε νέο σύστημα. Αυτό σημαίνει ότι το κείμενο της *Αποκάλυψης*, επανανοηματοδοτείται με βάση το παρελθόν και τα βιώματα του ποιητή στους τόπους εξορίας κατά τη διάρκεια του εμφύλιου πολέμου καθώς και από τη ζώσα υπενθύμιση των εμπειριών αυτών από τη δικτατορία των Συνταγματαρχών, με δεδομένο ότι το ποίημα συντίθεται στα όρια σχεδόν μιας δεκαετίας (1962 – 1971). Έχει υποστηριχθεί προηγουμένως ότι το ίδιο το ποίημα οδηγείται στα όρια της ποιητικής του λειτουργίας με βάση την ανάλυση των στίχων :

Και πώς να φτάσεις ως το τέλος; Και τι θα σήμαινε το τέλος;
(«Η Ώρα των ποιμένων» 1962-1971 Δ' : 288)

αφού λειτουργεί και ως πρόταση ανάγνωσης του ίδιου του κειμένου της *Αποκάλυψης* πράγμα το οποίο υποβάλλει και ο άξονας παραθεμάτων ο οποίος εντοπίζεται δυναμικά και ποσοτικά και ποιοτικά στο Κ1. Συνεπώς το γεγονός ότι υπάρχει μια κρίση για το ίδιο το κείμενο Κ2 αυτό σημαίνει πως το ποιητικό κείμενο συνδιαλέγεται με αυτό όχι μόνο σε σχέση με τη διατύπωση εξυπηρετώντας το ποιητικό πρόγραμμα, αλλά ότι η συγκριτική ανάγνωση των δύο κειμένων προϋποθέτει τη γνώση του Κ2 στην ολότητά του, την ίδια ώρα που μετέχει στο ποιητικό σύμπαν με βάση την ειδολογική του κατάταξη. Η «Ώρα των Ποιμένων» με βάση τις δομές σημασίας που παράγει υποβάλλει κατά κάποιο τρόπο την παρουσία της στον άξονα κειμένων που συνιστούν την ειδολογική κατηγορία των προφητικών κειμένων. Αυτή η παρατήρηση σχηματίζει μια εικόνα για το επίπεδο των σχέσεων των δύο κειμένων στο επίπεδο της εκφοράς. Θα μπορούσε δηλαδή να αναζητηθεί στο κίνητρο της συγγραφής του ποιήματος μια πρόθεση για συγγραφή ενός ειδολογικά προσανατολισμένου κειμένου, αυτού της προφητείας έστω κι αν ο ίδιος ο ποιητής δίνει ιδιάζοντα χαρακτηριστικά σε αυτό το ποίημα.

Τα ιδιάζοντα χαρακτηριστικά του ποιητικού κειμένου συνιστούν τη διαφοροποίηση των δύο κειμένων η οποία ωστόσο ακουμπά στις αποδεδειγμένα υπαρκτές σχέσεις τους. Αυτές οι σχέσεις έλξης και απώθησης, οι οποίες στοιχειοθετούνται είτε ως υιοθέτηση δομών, είτε ως αναμέτρηση μαζί τους, εντοπίζονται στον τελευταίο στίχο του ποιήματος ο οποίος αναφέρεται ως επιστέγασμα των πιο πάνω αναφερθέντων. Οι στίχοι ακολουθούν την εικόνα της βροχής που παύει πια όπως παύει και η οργή του θείου Ιωάννη και την εικόνα του μπάρμπα – Λάμπη ο οποίος έπαιζε με τα κλειδιά του, και περιγράφουν τον ήχο των κλειδιών:

Και τώρα

ο κρότος των κλειδιών του ακούγονταν αλλιώς, κάπως χαρούμενος,
σαν τα κουδούνια των προβάτων που έβοσκαν μακριά, πίσω απ’
τη νύχτα,
σ’ ένα μεγάλο, πράσινο, προϊστορικό ή μελλοντικό τοπίο.

(«Η Ώρα των ποιμένων» 1962-1971 Δ’: 295)

Η κατάληξη του ποιήματος αφήνει τον χρόνο μετέωρο ανάμεσα στο παρελθόν και το μέλλον και αναποφάσιστο για το πού τελικά είναι τοποθετημένα τα πρόβατα που βόσκουν πίσω από τη νύχτα. Φαίνεται ωστόσο ότι το προϊστορικό και το μελλοντικό τοπίο, συναρμολογούνται, συνυπάρχουν αφού το διαζευκτικό «ή» κρατά ίσες αποστάσεις μεταξύ τους, πράγμα που ίσως αποτελεί μια διέξοδο σχετικά με τον χρόνο ολόκληρου του ποιήματος στον οποίο σκηνές *Αποκάλυψης* λειτουργούν με τρόπο αναφορικό για την παρελθούσα εμπειρία του ποιητή, η οποία θα μπορούσε με βάση τη χρονική έκταση της γραφής του ποιήματος, να είναι και σύγχρονή του. Ο συγκεκριμένος στίχος ωστόσο αναφέρεται μάλλον ως κατακλείδα όλης αυτής της εμπειρίας, η οποία θα μπορούσε να ανήκει σε ένα απώτερο μέλλον όπως αυτό της *Αποκάλυψης* του Ιωάννη. Συνεπώς σε αυτό το στίχο συνυπάρχει με αυτό τον τρόπο το προϊστορικό τοπίο και το μελλοντικό, αυτό που θα ταίριαζε σε ένα προφητικό κείμενο και έτσι στο ίδιο κείμενο οι χρόνοι συμφύρονται ίσως όχι μόνο εξαιτίας της παρουσίας της *Αποκάλυψης* δια της διατύπωσης αλλά εν μέρει και δια της εκφοράς. Η συνύπαρξη αυτή θα μπορούσε να οφείλεται και στην αγωνία του ποιητή για ένα παρελθόν το οποίο θα μπορούσε να επαναλαμβάνεται. Αυτή είναι πιθανότατα μια αγωνία που οφείλεται στις βιωματικές εμπειρίες του ποιητή και συγκεκριμένα στο γεγονός ότι επαναλαμβάνεται το σχήμα της εξορίας. Παρόλα αυτά είναι χρήσιμο να αναφερθεί πως κατά την ανάγνωση του ποιητικού κειμένου καθίσταται σαφές ότι το ποίημα αποτελεί την αφήγηση του μπάρμπα-Λάμπη και άρα πρόκειται για

μια περασμένη εμπειρία. Η παράλληλη αμφισβήτηση ωστόσο της μνήμης του μπάρμπα-Λάμπη από την αρχή – αρχή του εν παρενθέσει προλόγου προϋδεάζουν το κτίσιμο ενός κειμένου το οποίο δε στηρίζεται μόνο στην προηγούμενη εμπειρία του αφηγητή του. Πρόκειται για μια μείξη ιστορικού και προφητικού λόγου η οποία αν και απομακρύνει την αποκλειστική πρόσδεση της «Ωρας των Ποιμένων» στον άξονα της παράδοσης των προφητικών κειμένων, καταδηλώνει ένα γόνιμο διάλογο με το αποκαλυπτικό κείμενο και μια πρόθεση, η οποία δε δηλώνεται εντούτοις ξεκάθαρα, να ταυτιστεί για λίγο μαζί του.

Η «Ωρα των Ποιμένων» θα μπορούσε να διαβαστεί ως μια «άλλη» *Αποκάλυψη* ή ως επαλήθευσή της ή ως μια ανάγνωση της *Αποκάλυψης* ή ακόμη ως αποκάλυψη που αφορά τόσο το παρελθόν όσο και το μέλλον. Αποτελεί ένα κείμενο πραγματικά «γέμον οφθαλμών» αφού κοιτάζει προς κάθε κατεύθυνση. Πέραν αυτών των υποθέσεων οι οποίες εμφανίζουν τις επιμέρους διαφοροποιήσεις τους, αυτό το οποίο μπορεί να ειπωθεί με βεβαιότητα είναι ότι, οι βιωμένες εμπειρίες από τους τόπους εξορίας του ποιητή, αποτελούν μια κοινή βάση στην οποία εδράζονται αυτές οι υποθέσεις. Φαίνεται ότι, οι βιωμένες εμπειρίες, στο παρόν τους είχαν βιωθεί ως σκηνές που επαληθεύουν το κείμενο της *Αποκάλυψης* το οποίο προσγειώνουν σε κάποιο ιστορικό χρόνο χωρίς ωστόσο ποτέ να μένει ο ποιητής περιορισμένος στο κλειστό όριο του χρόνου μιας περασμένης βιωμένης εμπειρίας. Άλλωστε η λέξη παρόν δεν αναφέρεται ανάμεσα στο προϊστορικό και το μελλοντικό τοπίο.

Πέραν των προβληματισμών που εγείρει η επιλογή της λέξης «προϊστορικό» σε σχέση με την ειδολογική κατάταξη του κειμένου, επισύρονται προβληματισμοί οι οποίοι αφορούν στην κυριολεκτική σημασία της λέξης αφού τα βιώματα του ποιητή δεν ανάγονται σε λίγα μόνο χρόνια πριν από την έναρξη γραφής του ποιήματος. Αυτή η διαπίστωση οδηγεί σε υποθέσεις που αφορούν στη θέση του ποιητή απέναντι σε αυτό το τοπίο το οποίο βρίσκεται πίσω από το νύχτα και αποτελεί τον τόπο δράσης των προβάτων των οποίων η παρουσία είναι εξαιρετικά σημαντική στο ποίημα αφού ολόκληρο το ποίημα αποτελεί την «Ώρα των Ποιμένων». Συνεπώς ο τόπος στο οποίο αναφέρεται ο ποιητής στην κατακλείδα του ποιήματος, θα μπορούσε να είναι ο τόπος στον οποίο οριοθετείται ολόκληρο το ποίημα. Η επιλογή της λέξης «προϊστορία» θα μπορούσε να διαθέτει σημάνσεις τέτοιες που να οδηγούν τον χρόνο του ποιήματος σε εποχές πριν από την έναρξη χρήσης της γραφής και συνεπώς σε εποχές στις οποίες απουσίαζε μια ανώτερη μορφή πολιτισμού. Με αυτό ως παρατήρηση θα μπορούσε να συναχθεί το συμπέρασμα ότι το βιοματικό υλικό του ποιητή αποκτά μια θέση σε αυτή την περίοδο χάρις στο γεγονός ότι η βαναυσότητα και η αγριότητα που το χαρακτηρίζουν δε θα μπορούσε να

ανήκει σε μια περίοδο κατά την οποία πρυτανεύει ο πολιτισμός. Το τοπίο θα μπορούσε να είναι και μελλοντικό όπως μελλοντικό είναι το τοπίο με την έννοια του σκηνικού χώρου στον οποίο στήνεται η *Αποκάλυψη*. Με αυτό ως δεδομένο το βιοματικό υλικό του Ρίτσου παραδίδεται σε ένα ακαθόριστο μέλλον αμετάκλητα μετατιθέμενο και ακαθόριστο εξαιτίας της πολυσημίας η οποία του προσδίδεται στο ποιητικό σύμπαν και εξαιτίας της βιαιότητας που εμπεριέχει η οποία προοιωνίζει το τέλος της ανθρωπότητας.

Η επιλογή συνεπώς του ενός εκ των δύο χρονικών στιγμών για να καθορίσουν το σκηνικό της «Ωρας των ποιμένων» θα ακύρωνε τη δυναμική του βιοματικού υλικού, το οποίο οδηγείται εκτός του ιστορικού του χρόνου και παράγει μια δική του χρονικότητα η οποία παρέχει στην επιμέρους βιωμένη στιγμή μια δυναμική η οποία παλινδρομεί ανάμεσα στο παρελθόν και το μέλλον. Με αυτό τον τρόπο το βίωμα αποκτά ένα παρόν που δεν φθίνει στον άξονα του ιστορικού χρόνου, αλλά συγκρατεί τα στοιχεία του αμείωτα και οιονεί σημερινά. Τα στοιχεία αυτά επαναλειτουργούν με κάθε ανάγνωση του ποιήματος και συνεπώς το ποίημα συνιστά ένα δυναμικό αδιάλειπτο παρόν. Παρόν της αφήγησης του ποιήματος αποτελεί η αφήγηση του μάρμπα –Λάμπη η οποία αποτελεί την «αφορμή» συγγραφής του ποιήματος και την αιτία της «άλλης ευγνωμοσύνης» η οποία τον διακατέχει στο τέλος της αφήγησής του. Το γεγονός ότι ο μάρμπα-Λάμπης μπορεί να λειτουργήσει ως persona του ποιητή μπορεί να οδηγήσει σε μια αντιστοιχία ανάμεσα στην αφήγηση και τη γραφή η οποία λειτουργεί το ίδιο για τον ποιητή.

Η πράξη της γραφής αποτελεί ένα γεγονός, ένα βίωμα που είναι εξακολουθητικά παρόν και μπορεί να λειτουργήσει λυτρωτικά για τον ίδιο τον ποιητή αφού αναλαμβάνει να εγκολπώσει τα πιο βάρβαρα βιώματα του ποιητή και να προσδώσει σε αυτά μια καινή υπόσταση. Το ποίημα αποτελεί τον τόπο του ποιητή, την καινή Ιερουσαλήμ που εμφανίζεται στο τέλος της *Αποκάλυψης*.

και την πόλιν την αγίαν Ιερουσαλήμ καινήν είδον καταβαίνουσιν εκ του ουρανού από του Θεού, ητοιμασμένην ως νύμφην κεκοσμημένην τω ανδρί αυτής.

(Απ. Ιωαν., κα'2)

Η γραφή αποτελεί το μοναδικό αντιστάθμισμα στη βαρβαρότητα των ανθρώπων και ο μοναδικός λόγος να πληροί ευγνωμοσύνης ο ποιητής αφού το ποίημα είναι πια γεγονός. Η Ρούλα Κακλαμανάκη περιγράφοντας τις συνθήκες ζωής του ποιητή στο Τάγμα Β γνωστό ως ΒΕΤΟ στη Μακρόνησο μετά την άρνησή του να υπογράψει τη δήλωση μετανοίας αναφέρει :

Έτσι έμεινε «Αμετανόητος» και συνέχισε τη ζωή του εκεί, ανάμεσα στους άλλους, να ζωγραφίζει τα πρόσωπά τους, που δεν τα έσκιζαν πάντα οι φρουροί, γιατί δεν ήταν περιγραφές βασανιστηρίων και άλλων καταπιεστικών καταστάσεων, αλλά και για να παίρνει δύναμη και για να αντιμετωπίζει το αδιέξοδο της φρίκης. Για να βρίσκει το αντίδοτο του εξευτελισμού. Ζωγράφιζε και έγραφε. Έγραφε συνεχώς. Αλλά και συνομιλούσε με τους συντρόφους. Τους ενθάρρυνε.

(Κακλαμανάκη 1999: 44-45)

Ο Ρίτσος τιθασεύει το βιωμένο του υλικό και το γεγονός ότι η «Ωρα των Ποιμένων» διαπερνάται από ένα λεπτό ιστό βιωμένων καταστάσεων δεν οδηγεί στο να κυριαρχήσουν αυτές ή να κυριεύσουν το ποίημα. Αντιθέτως τα βιώματα μετά/πάρá/μορφώνονται ανάλογα με τις διαθέσεις τους όρους και την τάξη που επιβάλλει το ποιητικό σύμπαν. Στο σημείο αυτό φαίνεται χρήσιμη η παράθεση της παρατήρησης του Gerard Pierrat η οποία αφορά στην απουσία συγκεκριμένων αναφορών στο έργο του Ρίτσου.

έτσι, θα χρειαστούνε, χωρίς άλλο, κάμποσα χρόνια για να «ξεαναβρούμε» τον Ρίτσο, για να καταλάβουμε πώς πρότρεξε της ευαισθησίας μας και πώς δεν έκανε τίποτε άλλο, με τη μακριά ονειρική του αφήγηση – απ' την οποία μας παραδίδει μια σειρά στιγμιότυπα – απ' το να παραδώσει και να μεταμορφώσει την πραγματικότητα του καιρού του και του τόπου του για να μας την κάνει πιο αισθητή και ταυτόχρονα πιο υποφερτή. Εξ άλλου, με την αντίληψή του για μια παραμορφωτική ποιητική λειτουργία, ανοίγει μια προοπτική που καλεί την ενεργό παρέμβαση του αναγνώστη.

(Pierrat 1975: 34)

Συμπερασματικά θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι το ποίημα «Η Ωρα των Ποιμένων» θα μπορούσε να διαβαστεί ως μια άλλη *Αποκάλυψη*, ως η «άλλη» *Αποκάλυψη* του Γιάννη Ρίτσου και κυρίως ότι μπορεί να υπάρξει, να λειτουργήσει με κάθε της ανάγνωση – η οποία δεν μπορεί να είναι τελεσίδικη – διεγείροντας την ευγνωμοσύνη του μάρτυρα –Λάμπη ο οποίος θα μπορούσε να είναι και ο ποιητής κρατώντας έτσι ζωντανό ένα κομμάτι μνήμης που μετουσιώθηκε σε ένα υπέροχο έργο ανθρώπου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ: Η παρουσία του Πέτρου στη «Φρυκτωρία» του Γιάννη Ρίτσου

Στο παρόν κεφάλαιο διερευνάται η σχέση που αναπτύσσει η μορφή του Πέτρου ως συντρόφου, όπως αυτή παρουσιάζεται στο ποίημα «Φρυκτωρία», με το ευαγγελικό κείμενο και την εκκλησιαστική εικονογραφία. Εξετάζεται δηλαδή η μορφή του Πέτρου ως συντρόφου σε σχέση με τον Απόστολο Πέτρο ο οποίος ήταν ένας από του δώδεκα μαθητές του Χριστού.

Στο ποίημα «Φρυκτωρία» γίνεται αναφορά στον Πέτρο πέντε φορές σε τέσσερις διαφορετικές στροφές, ανάμεσα σε μια πλειάδα αρσενικών και θηλυκών ονομάτων, ομαδοποιημένων τύπων ανθρώπων και εργαζομένων. Το ποίημα γράφτηκε το 1978-79 στην Αθήνα, τον Κάλαμο, τη Θεσσαλονίκη και το Καρλόβασι σύμφωνα με την χωροχρονική αναφορά στο τέλος του ποιήματος με βάση τη δημοσίευσή του στον Η' τόμο των *Ποιημάτων* του Ρίτσου. Η πρώτη δημοσίευση της «Φρυκτωρίας» έγινε σύμφωνα με τον κατάλογο της Μακρυνικόλα τον Νοέμβριο του 1984 στα *Επινίκια* (Μακρυνικόλα 1993: Α 466).

Με βάση την ερμηνεία στο *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας* του Μπαμπινιώτη (Μπαμπινιώτης 1998: λήμμα φρυκτωρία) φρυκτωρία κατά την αρχαιότητα ήταν η μετάδοση σημάτων με πυρσούς κατά τη νύχτα σε μακρινές αποστάσεις. Συνεπώς ο τίτλος υποβάλλει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά στο ποίημα τα οποία το εντάσσουν με κάποιο τρόπο στο σημασιολογικό περιβάλλον της συγκεκριμένης εκδήλωσης. Οι επαναλαμβανόμενες αναφορές στο ποίημα σε θεματικά μοτίβα και ονόματα της αρχαιότητας και επιπρόσθετος η αναφορά στην πρόβα ενός αρχαίοθεμου θεατρικού έργου, το οποίο αναφέρεται στην άλωση της Τροίας, οδηγούν την έρευνα στον εντοπισμό κειμένων τα οποία συνομιλούν με το ποίημα. Το θέμα της φρυκτωρίας εντοπίζεται στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου και η λειτουργία της αφορά στη μετάδοση του καλού μηνύματος της άλωσης της Τροίας από τους Αχαιούς. Συγκεκριμένα αυτό το συμβάν περιγράφεται από την Κλυταιμνήστρα σε ένα μακρύ λόγο ο οποίος εντοπίζεται στο πρώτο επεισόδιο του *Αγαμέμνονα*.

Ήφαιστος, Ίδης λαμπρόν εκπέμπων σέλας.
φρυκτός δε φρυκτόν δευρ' απ' αγγάρου πυρός
έπεμπεν· Ίδη μεν προς Έρμαιον λέπας
Λήμνου· μέγαν δε πανόν εκ νήσου τρίτον

Αθώιον αίπος Ζηνός εξεδέξατο·
υπερτελής τε πόντον ώστε νοτίσαι
ισχύς πορευτού λαμπάδος προς ηδονήν
πεύκη, το χρυσοφεγγές ως τις ήλιος
σέλας παραγγείλασα Μακίστου σκοπαίς.
ο δ' ούτι μέλλων ουδ' αφρασμόνως ύπνωι
νικώμενος παρήκεν αγγέλου μέρος,
εκάς δε φρυκτού φως επ' Ευρίπου ροάς
Μεσσαπίου φύλαξι σημαίνει μολόν.
οι δ' αντέλαμψαν και παρήγγειλαν πρόσω,
γραίας ερείκης θωμόν άπαντες πυρί.
σθένουσα λαμπάς δ' ουδέπω μαυρουμένη
υπερθορούσα πεδίον Ασωπού δίκην
φαιδράς σελήνης προς Κιθαιρώνος λέπας
ήγειρεν άλλην εκδοχήν πομπού πυρός.
φάος δε τηλέπομπον ουκ ηναίνετο
φρουρά, πλέον καίουσα των ειρημένων·
λίμνην δ' υπέρ γοργώπιν έσκηψεν φάος
όρος τ' επ' αιγίπλαγκτον εξικνούμενον
ώτρυνε θεσμόν μη χαρίζεσθαι πυρός.
πέμπουσι δ' ανδαίοντες αφθόνωι μένει
φλογός μέγαν πώγωνα, και Σαρωνικού
πορθμού κάτοπτον πρων' υπερβάλλει πρόσω
φλέγουσα· είτ' έσκηψεν είτ' αφίκετο
Αραχναίον αίπος, αστυγείτονας σκοπάς·
κάπειτ' Ατρείδών ες τόδε σκήπτει στέγος
φάος τόδ' ουκ άπαππον Ιδαίου πυρός.
τοιοίδε τοι μοι λαμπαδηφόρων νόμοι,
άλλος παρ' άλλου διαδοχαίς πληρούμενοι·
νικάι δ' ο πρώτος και τελευταίος δραμών.
τέκμαρ τοιούτον σύμβολόν τε σοι λέγω
ανδρός παραγγείλαντος εκ Τροίας εμοί.
(στ.281-316, Aeschylus Agamemnon : 108-110)

Ο λόγος αυτός της Κλυταιμνήστρας περιγράφει την πορεία της φλόγας από την Ίδα στις στέγες των Ατρείδών, η οποία φέρνει από την Τροία το σύνθημα και τα σημάδια του Αγαμέμνονα. Στον λόγο αυτό, γίνεται αναφορά και σε λαμπαδηφόρους «τοιοίδε τοι μοι

λαμπαδηφόρων νόμοι», οι οποίοι παίρνουν και παραδίνουν το μήνυμα «διαδοχαίς πληρούμενοι», καθώς και στο γεγονός ότι η φωτιά συνδουλίζεται από ανθρώπους οι οποίοι φαίνεται να αναλαμβάνουν αυτό το έργο «ώτρυνε θεσμόν μη χαρίζεσθαι πυρός». Το απόσπασμα από την τραγωδία δίνει φως σε αρκετά από τα χωρία του ποιήματος κυρίως στην τελευταία ενότητα στην οποία διενεργείται μια φρυκτωρία προσαρμοσμένη στο περιεχόμενο και τους τρόπους του ποιητικού έργου.

Ο εντοπισμός του αποσπάσματος της φρυκτωρίας από τον *Αγαμέμνονα* συνιστά μια πρόταση ανάγνωσης ολόκληρου του ποιήματος γεγονός το οποίο ορίζει ο τίτλος του ποιήματος και ερείδεται στη διαδοχική παρουσία πληθώρας ανθρώπων και πραγμάτων που προέρχονται από ποικίλα χρονικά επίπεδα, η οποία δηλώνει μια συνέχεια και μια συνοχή στην πορεία της μετάδοσης του καλού μηνύματος. Παρόλα αυτά το παρόν κεφάλαιο περιορίζεται στην εξέταση της σχέσης που αναπτύσσει ο Πέτρος με την φρυκτωρία η οποία διενεργείται με υλικούς όρους ως τελευταία σκηνή και κορυφή της «Φρυκτωρίας». Η ανάγνωση ολόκληρου του ποιήματος υπό το φως της φρυκτωρίας θα μπορούσε να συμβεί μέσα από τη συστηματική μελέτη των κειμένων από τα οποία αντλεί το ποίημα και αφορούν και σε άλλες αρχαίες τραγωδίες όπως οι *Πέρσες* του Αισχύλου και ολόκληρη η τριλογία *Ορέστεια* μέρος της οποίας είναι ο *Αγαμέμνονας*.

Πρόσωπα ποικίλων εποχών εμβαπτίζονται στο όραμα του ποιητή στο οποίο τελικά οδηγεί η αλυσίδα των προσώπων και των πραγμάτων και το οποίο ουσιαστικά συγκροτείται από το δέσιμο των ανθρώπων μπροστά στη φωτιά η οποία γίνεται ο ήλιος. Εντοπίζεται μια αναφορά βαρύνουσας σημασίας στους τελευταίους στίχους του παρατιθέμενου αποσπάσματος από τον *Αγαμέμνονα* σε σχέση με το ποίημα, σύμφωνα με τους οποίους αποδίδεται κατά τον ίδιο τρόπο τιμή σε αυτόν που τρέχει πρώτος καθώς και στον τελευταίο. Οι εν λόγω στίχοι εισάγουν το θέμα της ισότιμης προσφοράς των ανθρώπων κατά τη μετάδοση του μηνύματος, πράγμα το οποίο συναρτάται με το ποίημα ως προς το ότι θεματοποιείται σ' αυτό η ανάγκη για καθολική συμμετοχή των ανθρώπων προκειμένου να ανάψει ο ήλιος. Παρά το γεγονός αυτό δεν αίρεται η συμβολή του πρώτου φρυκτωρού, του ποδηγέτη αυτής της προσπάθειας η οποία επίσης θεματοποιείται στο ποίημα και ως τέτοιος ορίζεται ο Πέτρος μέσα από τρόπους που θα εξεταστούν στη συνέχεια. Ο Πέτρος ονοματίζεται πρώτος από τα δώδεκα πρόσωπα τα οποία κατονομάζονται και συγκεκριμενοποιούνται ως υπάρξεις στην τελευταία ενότητα του ποιήματος η οποία μέσα από αναλογίες με το απόσπασμα της *Αισχύλεια* τραγωδίας συνθέτει την φρυκτωρία του ποιήματος.

Δεδομένης της λειτουργίας της φρυκτωρίας στο τέλος του ποιήματος υποβάλλεται η ύπαρξη σημάτων και πυρσών καθώς και προσώπων τα οποία ενδέχεται να λάβουν και να μεταλαμπαδεύσουν τα σήματα, έτσι ώστε να μεταδοθεί το μήνυμα το οποίο κουβαλά η φωτιά. Το πλήθος των ανθρώπων που εμφανίζεται είτε επώνυμα είτε ανώνυμα με βάση ομάδες επαγγελμάτων ή ανθρώπινες ιδιότητες, είναι ένα πλήθος το οποίο προέρχεται από τρία διαφορετικά πολιτισμικά περιβάλλοντα. Συγκεκριμένα, αναφέρονται ονόματα τα οποία έλκουν την καταγωγή τους από την αρχαιότητα και αποτελούν χαρακτήρες της αρχαίας τραγωδίας όπως η Ηλέκτρα, ο Ορέστης, η Χρυσόθεμις, ο αγγελιαφόρος και ο γέρο-μάντης. Εμφανίζονται επίσης ονόματα και χαρακτήρες οι οποίοι ανάγουν την προέλευσή τους στο κειμενικό περιβάλλον των εκκλησιαστικών κειμένων όπως η Μάρθα και η Μαρία, ο Πέτρος, ο Νώε με τα περιστέρια καθώς και οι τρεις ληστές. Τέλος, υπάρχει μια πληθώρα ονομάτων και τύπων ανθρώπων τα οποία φαίνεται να προέρχονται από τη σύγχρονη ιστορική και κοινωνική πραγματικότητα του ποιητή. Παρά το γεγονός ότι τα πρόσωπα ανάγουν την καταγωγή τους σε διαφορετικά ιστορικά περιβάλλοντα, τα οποία κατά κάποιο τρόπο καθιστούν παρούσα στο ποίημα την συνέχεια της ελληνικής ιστορίας (αρχαιότητα-βυζάντιο- σύγχρονη Ελλάδα), εντούτοις οι πράξεις των προσώπων δεν αντιστοιχούν στα πραγματολογικά δεδομένα της εποχής στην οποία ανάγονται. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της Ευρυδίκης, της Δάφνης και της Χρυσήδας οι οποίες εμφανίζονται να κλείνουν τις μεταξωτές τους ομπρέλες περιμένοντας να επιστρέψει ο Ορέστης, στο περιβάλλον ενός σύγχρονου σπιτιού.

ΚΙ ΑΚΟΥΓΕΣ πλάι, στο διάδρομο, τις τρεις γυναίκες
που κλείναι τις μεταξωτές ομπρέλες τους με μικρά γέλια,
βρεγμένα γέλια απ' τη βροχή σα μικρές χαρτονένιες κοσμηματοθήκες,
Δάφνη, Ευρυδίκη, Χρυσήδα,
Δάφνη, Ευρυδίκη, Χρυσήδα,
κι οι λάμπες της τραπεζαρίας ήταν κρεμαστές, χρυσοβαμμένες
και καθεμιά τους είχε επιπλέον εφτά λευκά σπαρματσέτα²⁸
και το μεγάλο σκυλί του νεκρού οικοδεσπότη κοιτούσε με αυστηρότητα
πάνω απ' τη σκάλα
κι απ' τις κουζίνες έβγαιναν οι ατμοί με μακριές, γκριζές, ψεύτικες

²⁸Το σπαρματσέτο, ένα κεριό που γινόταν από κρυσταλλοποιημένο λάδι κήτους, έγινε διαθέσιμο σε μεγάλες ποσότητες. Spermaceti είναι λίπος που προέρχεται από τη φάλαινα. Από το 1750 χρησιμοποιήθηκε για να παρέχει τα πολύ ακριβά κεριά.
<http://users.sch.gr/kassetas/zzzzzzzzCandleHistory.htm>

γενειάδες
κι όπου να 'ταν θα επέστρεφε ο Ορέστης.
(«Φρυκτωρία» 1978-1979 Η':82)

Το μετάξι, το χαρτί, οι λάμπες καθώς η τραπεζαρία και τα σπαρματσέτα παραπέμπουν σε πράγματα τα οποία δεν αντιστοιχούν στον οικιακό εξοπλισμό ενός αρχαίου ανακτόρου όπως προδιαθέτει η παρουσία των συγκεκριμένων προσώπων. Συμβαίνει συνεπώς χαρακτήρες οι οποίοι παραπέμπουν σε άλλες εποχές να επικαιροποιούνται σε νέα συμφραζόμενα κουβαλώντας παράλληλα και το δικό τους φορτίο, το οποίο σε ένα βαθμό νοηματοδοτεί το καινούριο πλαίσιο της «Φρυκτωρίας» στο οποίο εντάσσονται με πιθανό προορισμό τους, τη φρυκτωρία στο τέλος του ποιήματος.

Η μορφή του Πέτρου επανέρχεται στο ποίημα πέντε φορές σε τέσσερις διαφορετικές στροφές όπως έχει αναφερθεί. Η Προκοπάκη εξετάζοντας τα πρόσωπα και τα ονόματα που γενικότερα εμφανίζονται στην ποίηση του Ρίτσου αναφέρεται στον Πέτρο ως εξής:

Τέτοια πρόσωπα είναι ακόμα ο Πέτρος, αγαπημένος ήρωας του Ρίτσου απ' τα παλιά του ποιήματα. Είναι ο στέριος, ο θετικός κομμουνιστής («και επί ταύτη τη πέτρα οικοδομήσω μου την εκκλησίαν»). Μεσ στη δικτατορία η απουσία του Πέτρου ισοδυναμεί με την απουσία της ζωής, και της ποίησης (...).
(Προκοπάκη 1981: 78)

Εντοπίζεται συνεπώς η συνάφεια του ονόματος και του προσώπου του Πέτρου με την ιδιότητα που το ευαγγελικό χωρίο προσδίδει στον Απόστολο Πέτρο.²⁹ Στη συνέχεια και στο πλαίσιο αυτής της αντιστοιχίας η οποία προτείνεται και από την Προκοπάκη εντοπίζονται εκτενέστερα αντιστοιχίες του Πέτρου της «Φρυκτωρίας» με στοιχεία από τις αναφορές του Ευαγγελίου στον Απόστολο Πέτρο ο οποίος ήταν ένας από τους δώδεκα μαθητές του Χριστού χάρις κατ' αρχάς στη συνωνυμία των δύο προσώπων:

Των δε δώδεκα αποστόλων τα ονόματα εισί ταύτα: πρώτος Σίμων ο λεγόμενος Πέτρος και Ανδρέας ο αδελφός αυτού (...).
(Ματθ., ι'2)

²⁹ Για μια διαφορετική άποψη ως προς τη σχέση του Πέτρου με τις ιδιότητες που προσδίδει το ευαγγελικό χωρίο στον Απόστολο Πέτρο βλ.: Mims : 246

Προς απόδειξη της αντιστοιχίας ανάμεσα στις δύο μορφές είναι χρήσιμη η αναφορά του ποιητικού χωρίου το οποίο αποτελεί ένα από τα υπό εξέταση χωρία του ποιήματος ως προς τη σχέση του Πέτρου με τον Απόστολο Πέτρο.

ΟΜΩΣ ο Πέτρος κοίταζε κανονικά σα να βαθμολογούσε τα συμβάντα,
απαριθμούσε τα παράθυρα, τους ορόφους, τις πράξεις,
τόνιζε την αντίθεσή τους: - επέμενε σ' αυτό. Κι η Άλκηστις χαμη-
λόφωνα λέει στην Ελένη:
αυτός ο Πέτρος, παιδί μου, σωστή πέτρα, τίποτα δε καταλαβαίνει
απ' το βαθύ σύρριζο λιώσιμο ενός πράγματος μες στο άλλο· δεν κατα-
λαβαίνει
ετούτον τον ευτυχισμένο αφανισμό που 'ναι μαζί
θάνατος δυνατός, θάνατος ήσυχος κι απρόσμενη γέννα.
Άσε να τότε σφίξω μες στα σκέλια μου και τότε τα λέμε·
και στο λουτρό να χάσκουν όλη νύχτα οι λασπωμένες του αρβύλες.
(«Φρυκτωρία» 1978-1979 Η':81)

Παρόλο που η σύνδεση του Πέτρου με την πέτρα μπορεί εύκολα να γίνει κατανοητή, εντούτοις θα ήταν χρήσιμη η παρουσίαση της ετυμολογίας του ονόματος όπως αυτή παραδίδεται στο νεοελληνικό λεξικό. Το όνομα Πέτρος προέρχεται από το αρχαίο ουσιαστικό «πέτρος» που σημαίνει λίθος, πέτρα (Μπαμπινιώτης 1998: λήμμα Πέτρος). Στο λήμμα του λεξικού κατά την ετυμολογία του ονόματος παρατίθεται το ευαγγελικό χωρίο στο οποίο αναφέρεται το όνομα αυτό. Σύμφωνα με το Ευαγγέλιο το όνομα Πέτρος αποτελεί την ελληνική απόδοση του αραμαϊκού Κηφάς το οποίο σημαίνει ακριβώς πέτρα, βράχος, στο οποίο ο Σίμωνας μετονομάστηκε από τον Χριστό. Είναι σημαντικό δηλαδή να αναφερθεί ότι το όνομα Πέτρος εμφανίζεται για πρώτη φορά στο ευαγγελικό κείμενο και ότι προκύπτει από το ουσιαστικό πέτρα χάρις στη μετάφραση του αραμαϊκού ονόματος Κηφάς από τον Ευαγγελιστή. Στη συνέχεια παρατίθεται το ευαγγελικό χωρίο για το οποίο γίνεται λόγος:

συ ει Σίμων ο υιός Ιωνά, συ κληθήση Κηφάς, ο ερμηνεύεται Πέτρος.
(Ιωάν., α'43)

Θα ήταν σημαντικό στο σημείο αυτό να εντοπιστούν όσο αυτό μπορεί να είναι εφικτό, τα κίνητρα τα οποία ωθούν τον Χριστό να μετονομάσει τον Σίμονα σε Πέτρο και οι ιδιότητες που τελικά λαμβάνει ο Απόστολος μέσα από αυτή την μετονομασία. Προς

διερεύνηση των εν λόγω ζητουμένων διαφαίνεται χρήσιμη η αναφορά στα ευαγγελικά χωρία μέσα από τα οποία αναδεικνύεται ο ρόλος που διαδραματίζει ο Πέτρος ως Απόστολος της Εκκλησίας. Ο Χριστός, στον λόγο που του απευθύνει τον προικοδοτεί με δύο ιδιότητες καθώς ήταν ο πρώτος από τους μαθητές που ομολόγησε την πίστη του προς τον Χριστό αναγνωρίζοντάς τον ως Υιό του Θεού.

αποκριθείς δε Σίμων Πέτρος εἶπε· συ εἶ ο Χριστός ο Υἱός του Θεοῦ του ζώντος, και ἀποκριθείς ὁ Ἰησοῦς εἶπεν αὐτῷ· μακάριος εἶ, Σίμων Βαριωνά, ὅτι σὰρξ και αἷμα οὐκ ἀπεκάλυψέ σοι, ἀλλ' ὁ πατήρ μου ὁ ἐν τοῖς οὐρανοῖς. Καγὼ δε σοι λέγω ὅτι συ εἶ Πέτρος και ἐπὶ ταύτη τῆ πέτρα οἰκοδομήσω μου τὴν ἐκκλησίαν, και πύλαι ἄδου οὐ κατισχύσουσιν αὐτῆς. Και δώσω τας κλεις τῆς βασιλείας τῶν οὐρανῶν, και ὁ ἐάν δήσῃς ἐπὶ τῆς γῆς, ἔσται δεδεμένον ἐν τοῖς οὐρανοῖς.

(Ματθ., ἰστ' 17-19)

Στο παρατιθέμενο ευαγγελικό χωρίο αποδίδονται στον Απόστολο Πέτρο τρία χαρακτηριστικά. Το πρώτο προκύπτει από την ομολογία πίστεως στην οποία προβαίνει απέναντι στον Διδάσκαλό του και αφορά ακριβώς στη δύναμη της ομολογίας του. Πάνω σ' αυτό το χαρακτηριστικό εδράζεται το δεύτερο που του αποδίδεται από τον Χριστό ως θεμέλιου της Εκκλησίας, ως πέτρας πάνω στην οποία θα κτιστεί η Εκκλησία. Τέλος ο Χριστός του παραχωρεί «τας κλεις της βασιλείας των ουρανών» καθιστώντας τον κλειδοκράτορα του Ουρανού και μέτρον καθαρότητας και αγιότητας για τους πιστούς επίσης χάρις στην ομολογία πίστεως την οποία ενεργεί. Συνεπώς, η δύναμη της ομολογίας του, τον καθιστά θεμέλιον της Εκκλησίας, μέτρον αγιότητας και κλειδοκράτορα της Παραδείσου.

Η πέτρα στο ευαγγελικό κείμενο λαμβάνει σύμφωνα με το *Patristic Greek Lexicon* τη σημασία του θεμέλιου της Εκκλησίας καθώς και της ομολογίας της πίστης του Πέτρου δια του Αγίου Πνεύματος. Σε άλλα εκκλησιαστικά κείμενα η πέτρα λαμβάνει επίσης τη σημασία – συμβολισμό του ίδιου του Αποστόλου Πέτρου καθώς και του Χριστού, αλλά και γενικότερα της πίστης (Lampe ²⁰2007: λήμμα πέτρα). Το μοτίβο της πέτρας η οποία αποτελεί θεμέλιο και σύμβολο της πίστης επανέρχεται σε αρκετούς ύμνους της Εκκλησίας χωρίς αυτό να σημαίνει ότι οι ύμνοι αναφέρονται στον Απόστολο Πέτρο. Τέτοιοι ύμνοι έχουν εντοπιστεί στην *Παρακλητική* και απευθύνονται ως παράκληση είτε προς τους

Αποστόλους, είτε προς τον Χριστό, είτε προς την Αγία Τριάδα για τη στερέωση της πίστης των Χριστιανών. Ακολουθώς παρατίθενται δύο τροπάρια:

Στερέωσον της Πίστεως εν τη πέτρα, και πλάτυνον αγάπης σου τω πέλαγει, καρδίαν και διάνοιαν των σων δούλων, Μονάς τρισήλιε· συ γαρ Θεός ημών, εφ' όπερ ελπίζοντες, μη αισχυνθείημεν.

(Παρακλητική 1959: 67)

Λίθοι εκλεκτοί του τεθέντος, εις κεφαλήν γωνίας λίθου, επωκοδομήσατε πάντων, πιστών καρδιάς πέτρα της Πίστεως, του δυσμενούς Απόστολοι, οικοδομάς καταστρεψάμενοι.

(Παρακλητική 1959: 217)

Στο πρώτο τροπάριο ο υμνογράφος επικαλείται την «τρισήλιο Μονάδα» η οποία είναι η Αγία Τριάδα να στερεώσει την Πίστη των δούλων του Θεού στην πέτρα, ενώ στο δεύτερο τροπάριο η επίκληση απευθύνεται στους Αποστόλους οι οποίοι ονομάζονται και οι ίδιοι «λίθοι εκλεκτοί» και καλούνται να οικοδομήσουν τις καρδιές των πιστών πάνω στην πέτρα της πίστεως. Αυτό συνεπώς που μπορεί να προκύψει ως συμπέρασμα είτε παρουσία του Πέτρου, είτε άνευ αυτής είναι το δέσιμο της έννοιας της πίστης με τη στερεότητα της πέτρας. Επιπλέον, αυτή η σύνδεση ως ένα βαθμό είναι απόρροια του ευαγγελικού χωρίου το οποίο έχει παρατεθεί και κατά το οποίο ο Σίμωνας μετονομάζεται σε Πέτρο χάρις στην ομολογία της πίστης του στον Χριστό.

Με πέτρα στα εκκλησιαστικά κείμενα όπως έχει αναφερθεί με βάση τις πληροφορίες που παρέχει το λεξικό πατερικών κειμένων, συμβολίζεται και ο ίδιος ο Χριστός. Θα ήταν χρήσιμη η παράθεση τέτοιων ύμνων οι οποίοι θα φανέρωναν αυτή τη σημασία της πέτρας. Συγκεκριμένα σε μια καταβασία η οποία ψέλνεται την Κυριακή των Βαΐων στην εκκλησία κατονομάζεται ο Χριστός ως πέτρα στερεά την οποία θήλασε ο Ισραηλίτης λαός.

Νάουσαν ακρότομον προστάγματι σω στερεάν εθήλασε πέτραν Ισραηλίτης λαός· η δε πέτρα συ, Χριστέ, υπάρχεις και ζωή, εν η εστερεώθη η Εκκλησία κράζουσα· Ωσαννά, ευλογημένος ει, ο ερχόμενος.

(Εγκόλπιον αναγνώστου και ψάλτου ⁷2009:231)

Αυτή η καταβάσια παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον χάρις στην αρκετά προωθημένη εικονοποιία της η οποία διαρρηγνύει εντελώς τη φυσική υπόσταση της πέτρας δίνοντάς της ρευστό περιεχόμενο, ουσιαστικά παρέχοντάς της υπερφυσική υπόσταση πράγμα που προκύπτει μέσα από την ταύτιση του Χριστού με αυτήν. Η πέτρα συνεπώς συνεχίζει ιδιότητες, οι οποίες δεν παρεκκλίνουν από τον λόγο του Ευαγγελίου. Πέραν των ύμνων και οι συμβολισμοί των λειτουργικών αντικειμένων παραπέμπουν με πιο υλικά καθορισμένους τρόπους στον συμβολισμό του Χριστού με πέτρα. Ο Συμεών Θεσσαλονίκης στα *Άπαντα* εξηγά τον λόγο για τον οποίο η Αγία Τράπεζα η οποία βρίσκεται πάντα εντός του ιερού βήματος του ναού είναι πέτρινη.

Από λίθου δε είναι το θυσιαστήριον, επειδή εικονίζει τον Χριστόν, ος τις και πέτρα είναι, ως θεμέλιον υμών, και κεφαλή γωνίας, και λίθος ακρογωνιαίος(...).

(Συμεών Θεσσαλονίκης⁴1882 : 318)

Ο Χριστός συνεπώς «εικονίζεται» με πέτρα καθώς είναι το θεμέλιο των Χριστιανών, η κεφαλή γωνίας και ο ακρογωνιαίος λίθος.

Ο Ρίτσος σε συνομιλία του με τον Γιώργο Λιάνη, ομολογεί την αγάπη του προς το όνομα Πέτρος, εξηγώντας και τους λόγους. Στη συνέχεια παρατίθεται το συγκεκριμένο απόσπασμα από τη συνομιλία:

Κι ίσως ακόμη η ιδιαίτερη αγάπη με την οποία χρησιμοποίησά το όνομα Πέτρος στην ποίησή μου προέρχεται ακριβώς απ' αυτή την αίσθηση του στέρεου, του σκληρού, του ανυποχώρητου που έχει η ίδια η πέτρα.

(*Ο Ταχυδρόμος* 1974: 68)

Ο Πέτρος της «Φрукτωρίας» χαρακτηρίζεται από την Άλκηστη «σωστή πέτρα» στο ποιητικό απόσπασμα που έχει ήδη παρατεθεί. Η Άλκηστις καταλήγει να χαρακτηρίσει κατ' αυτό τον τρόπο τον Πέτρο, σύμφωνα με το ποιητικό χωρίο, εξαιτίας της εμμονής του Πέτρου να κοιτάζει «κανονικά σα να βαθμολογούσε τα συμβάντα» τονίζοντας τις αντιθέσεις ανάμεσα στα πράγματα και τις πράξεις που διαμείβονταν γύρω του. Το γεγονός ότι η Άλκηστις εκφράζει τη δυσαρέσκειά της απέναντι στον τρόπο που κοιτάζει ο Πέτρος δηλώνει την αντίθεση του τρόπου που ενδεχομένως η ίδια ή κάποιος άλλος αντικρίζει τον κόσμο, απαγκιστρωμένη από την ανάγκη απαρίθμησης αντικειμένων και πράξεων και

εντοπισμού αντιθέσεων ανάμεσά τους. Προς επαλήθευση αυτής της υπόθεσης μπορεί να επιστρατευτεί η μορφή του ξενοδόχου, μιας μορφής η οποία βρίσκεται μερικούς στίχους προηγουμένως από το απόσπασμα το οποίο εξετάζεται. Ο ξενοδόχος του πανδοχείου του λόφου κοιτάζει από τα τζάμια με την επιθυμία «να ξεχωρίσει τη μεγάλη αρκούδα». Παρά το γεγονός ότι αποδίδονται σ' αυτήν τα χαρακτηριστικά ενός μεγάλου ζώου εντούτοις το ότι ο ξενοδόχος την ψάχνει από τα τζάμια την ώρα που «είχαν ανάψει τα φώτα», συνεπώς βράδυ, καθώς και η παρουσία του επιθέτου «μεγάλη» δημιουργούν συνδηλώσεις της «μεγάλης αρκούδας» με τον αστερισμό της «μεγάλης άρκτου». Αυτή η διαπίστωση μπορεί να βρει έρεισμα στα χαρακτηριστικά και τις ιδιότητες που λαμβάνει η αρκούδα στην συνέχεια του ποιήματος τα οποία προσδιορίζουν την εμφάνιση της «μεγάλης αρκούδας».

(...)

ο ξενοδόχος κοιτούσε απ' τα τζάμια να ξεχωρίσει τη μεγάλη αρκούδα
αυτήν που περπατούσε με βαριά βήματα γύρω στις εγκαταλειμμένες
παιδικές κατασκηνώσεις.

ΚΙ ΗΤΑΝ αυτό το μυστήριο που ανάσαινε αθόρυβα ως μέσα στα βαθύ-
τερα ντουλάπια,
μέσα στο σταύλο, στο σιτοβολώνα, στο εργαστήρι της μονόφθαλμης
ράφτρας,
αυτό που ανακάτευε μαλακά, σα να τα 'σμιγε, βελόνες, δόκανα, καρ-
φιά και κομμάτια βελούδο,
το τρύπιο μπρίκι, το άλογο, το λυχνοστάτη, τους νεκρούς, τα παιδιά
που κοιμόνταν,
μαλακά, μαλακά, πραϋντικά, κι αφηρημένα κάπως,
αυτό που μας παρηγορούσε για όλα τ' ανεξήγητα τριγύρω μας κι
ανάμεσά μας.

(«Φρυκτωρία» 1978-1979 Η': 80-81)

Αυτή η μεγάλη αρκούδα, ήταν το μυστήριο που ανακάτευε αθόρυβα, που ανακάτευε μαλακά κι αφηρημένα κάπως, αυτό που παρηγορούσε για όλα τα ανεξήγητα. Το «εμείς» του ποιήματος βρίσκει παρηγοριά στη θεά της «μεγάλης αρκούδας» η οποία εκλαμβάνεται ως το μυστήριο, ως δηλαδή το ανεξήγητο που μπορεί να παρηγορεί για όλα τα ανεξήγητα που συμβαίνουν. Συνεπώς, το κοίταγμα προς αυτό δεν μπορεί να είναι «κανονικό», με την έννοια του εξεταστικού και παρατηρητικού κοιτάγματος του Πέτρου που τονίζει διαρκώς τις αντιθέσεις των αντικειμένων. Αυτό το κοίταγμα δίνει ανάσα στο μυστήριο, σύμφωνα

με το ποίημα, ανακατεύει τα πράγματα μαλακά κι αφηρημένα, παρηγορεί προσκομίζοντας μια φερέλιδα προοπτική του κόσμου. Το γεγονός ότι αυτός ο τρόπος θέασης του κόσμου βρίσκεται σε αντίθεση με το κοίταγμα του Πέτρου, επιβεβαιώνεται από τον τρόπο που εισάγεται η μορφή του Πέτρου στη συνέχεια του ποιήματος στο υπό ανάλυση χωρίο. Την εικόνα του Πέτρου εισάγει ο αντιθετικός σύνδεσμος «όμως» πράγμα το οποίο εισάγει και θεματοποιεί την αντίθεση ανάμεσα στο κοίταγμα του Πέτρου και αυτό του ξενοδόχου. Ως εκ τούτου, ο Πέτρος δεν είναι σε θέση να ακούσει το μυστήριο να ανασαίνει ή να ανακατεύει μαλακά ή ακόμη να παρηγορεί. Ο Πέτρος δηλαδή, απέχει από πράγματα που ξεπερνούν τον αισθητό, υλικό κόσμο και τους νόμους της λογικής και μπορεί μόνο να απαριθμεί τα παράθυρα, τους ορόφους και τις πράξεις καθώς και να εντοπίζει τις αντιθέσεις τους.

Αυτή η συμπεριφορά του Πέτρου, φαίνεται να αποδοκιμάζεται από την Άλκηστη η οποία βάσει αυτής, τον χαρακτηρίζει ως πέτρα. Δεδομένης της αντίδρασης της Άλκηστης και του αντιθετικού συνδέσμου ο οποίος ξεχωρίζει τον Πέτρο από τις πραϋντικές εικόνες, η πέτρα λαμβάνει αρνητική σήμανση, κατά τον ίδιο τρόπο που αντιμετωπίζεται και ο Πέτρος. Η πέτρα για την Άλκηστη συγκροτεί συγκεκριμένα χαρακτηριστικά του Πέτρου. Αυτά τα χαρακτηριστικά προκύπτουν από το γεγονός ότι ο Πέτρος παρουσιάζεται ως ένας άνθρωπος αυστηρά προσηλωμένος στις ιδεολογικές ή άλλες αρχές του, άκαμπος και απρόθυμος να διαφοροποιήσει στο ελάχιστο τη συμπεριφορά του η οποία έχει αποκρυσταλλώσει νοοτροπίες, κατασκευασμένες μέσα από συγκεκριμένες πεποιθήσεις τις οποίες προφανώς επιθυμεί να περιφρουρήσει. Οι αρχές οι οποίες υπηρετεί, είναι δυνατό να εντοπιστούν κατ' αρχάς στον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται να κοιτάζει τα πράγματα, τονίζοντας τις αντιθέσεις τους και ακολούθως στην αδυναμία του, σύμφωνα με την Άλκηστη, να καταλάβει «το βαθύ σύρριζο λιώσιμο του ενός πράγματος μες στο άλλο» καθώς και στην αδυναμία του να καταλάβει αυτόν τον «ευτυχισμένο αφανισμό που 'ναι μαζί θάνατος δυνατός, θάνατος ήσυχος κι απρόσμενη γέννα». Αυτές οι συνισταμένες αντίληψης του κόσμου, οι οποίες είναι δηλωτικές είτε πόρου είτε στέρησης, στοιχειοθετούν την κοσμοθεωρία του Πέτρου και αποκαλύπτουν τον λόγο για τον οποίο χαρακτηρίζεται από την Άλκηστη «σωστή πέτρα».

Στο ποιητικό κείμενο είναι δυνατό να αποδελτιωθούν χωρία τα οποία καθορίζουν τη στάση του αφηγητή ποιητή απέναντι στην «αντίθεση» και δηλώνουν τον τρόπο με τον οποίο εκλαμβάνει αυτό τον όρο ο οποίος αποτελεί μια από τις βασικές έννοιες του διαλεκτικού υλισμού. Στο σημείο αυτό διαφαίνεται αναγκαία μια έστω ακροθιγής αναφορά στον διαλεκτικό υλισμό ο οποίος αποτελεί μία από τις μεθόδους που εφάρμοσε

η μαρξιστική σκέψη. Προς αυτή την κατεύθυνση της μαρξιστικής θεωρίας οδηγεί το ίδιο το ποίημα δεδομένης της αναφοράς ήδη από τους πρώτους στίχους της «Φρυκτωρίας» σε αυτήν.

Κι άλλο πράσι-
νο – του λέω –
κι άλλοι χωρούν απ' αυτές τις διαβάσεις
κι άλλες διαβάσεις κι άλλοι προβολείς διασχίζουν τη νύχτα:
δεν είναι επίπεδη η γεωγραφία ούτε η μαρξιστική θεωρία:
(«Φρυκτωρία» 1978-1979 Η': 56)

Με βάση το βιβλίο *Θεωρίες Λογοτεχνίας του Εικοστού αιώνα* των Fokkema και Ibsch ο διαλεκτικός υλισμός θεωρεί ότι η εξέλιξη του κόσμου είναι διαλεκτική και ότι περιγράφει μια εξελικτική διαδικασία από ένα κατώτερο προς ένα ανώτερο στάδιο (Fokkema-Ibsch 2007:41). Ο όρος μπορεί να γίνει πιο κατανοητός μέσα από τον εντοπισμό της αρχικής σημασίας της «διαλεκτικής» η οποία προέρχεται από το ελληνικό ρήμα «διαλέγομαι».

Μια δήλωση (θέση) και η αντίθεσή της (αντίθεση) μπορούν να οδηγήσουν σ' ένα ορισμένο συμπέρασμα (σύνθεση).
(Fokkema-Ibsch 2007: 141)

Αυτό το σχήμα της θέσης-αντίθεσης-σύνθεσης στο κείμενο του Βέικου «Η διαλεκτική στην Ιστορία της Δυτικής Φιλοσοφίας» μπορεί να εντοπιστεί και ως θέση-άρνηση-άρνηση της άρνησης (*Πάπυρος Λαρούς Μπριτάννικα* 1986 :λήμμα διαλεκτική). Ο Άνταμ Σαφ στο βιβλίο του *Φιλοσοφία του ανθρώπου* (Σαφ 1971) συζητώντας τη σχέση του μαρξισμού με τον υπαρξισμό εξετάζει ανάμεσα στα άλλα τις μεθόδους τις οποίες χρησιμοποιεί και στις οποίες βασίζεται το μαρξιστικό σύστημα. Δίδεται στη συνέχεια ένα ενδεικτικό χωρίο των απόψεων του Σαφ:

Το μαρξιστικό σύστημα είναι από τη φύση του «ανοιχτό». Θεμέλιο του έχει την ανάγκη της αδιάκοπης αναθεώρησης των επί μέρους θέσεών του, υπό το φως των νέων γεγονότων και ανακαλύψεων, της συνεχούς δημιουργικής ανάπτυξης της θεωρίας του. Ο μαρξισμός είναι πάντα έτοιμος να αφομοιώνει νέα δεδομένα, νέες ανακαλύψεις, νέες επιτεύξεις της θεωρητικής σκέψης, γενικεύοντάς τες και – εν ανάγκη – στο φως αυτών των γενικεύσεων, να τροποποιεί προγενέστερες θέσεις του. Μ'

αυτό το πνεύμα μιλούσε ο Ένγκελς, εν ονόματι του εαυτού του και εν ονόματι του μεγάλου του φίλου, όταν έλεγε ότι η θεωρία τους δεν είναι δόγμα, αλλά οδηγός για δράση, μεθοδολογία.

(Σαφ 1971:23)

Με τον τρόπο που ορίζεται στο δοκίμιο του Σαφ το μαρξιστικό σύστημα σκέψης, απέχει από το να θεωρείται ως μια σκέψη μονοδιάστατη η οποία εξαντλείται στην απαρίθμηση και τον εντοπισμό των αντιθέσεων πράγμα στο οποίο επιδίδεται ο Πέτρος με σχεδόν θρησκευτική ευλάβεια.

Θα ήταν διαφωτιστική στο σημείο αυτό η παρουσίαση των ποιητικών χωρίων της «Φρυκτωρίας» στα οποία θεματοποιείται η αντίθεση. Στα εν λόγω χωρία εμφανίζονται στοιχεία τα οποία φανερώνουν τη σχέση των ποιητικών χωρίων με τον διαλεκτικό υλισμό, και συγκεκριμένα με το σχήμα θέση-αντίθεση-σύνθεση, και κατά συνέπεια με τη μαρξιστική θεωρία. Στη συνέχεια παρατίθενται τα έξι χωρία:

1.Οι ρώγες του στήθους σου ανάβουν και σβήνουν πάνω απ' τα φτωχά
ξενοδοχεία.

Τ' αληθινά πράγματα προετοιμάζουν τη γέννηση.

Μια σάρκινη κολόνα ανακρατάει ψηλά τη ζωή σαν αέτωμα.

Συνέχεια είναι οι σημαίες της Επανάστασης.

Μετά οι λεπτολόγοι καθρέφτες – χρειαζόμενοι κι αυτοί –

κι αμέτρητα αντίγραφα γυμνών αγαλμάτων σ' αίθουσες θανάτου.

(«Φρυκτωρία» 1978-1979 Η': 59)

2.(παράξενο που το κρεμμύδι φυτρώνει άμα σαπίσει)

(«Φρυκτωρία» 1978-1979 Η': 62)

3.Στο μέσα δωμάτιο ήταν η άρρωστη με τα πολλά φουστάνια σωρια-
σμένα στο πάτωμα χάμου·

τα παπούτσια της γύρω στην πήλινη λεκάνη·

απ' την αυλή ακουγόταν το κακάρισμα της μοναδικής κότας.

Γινόταν έτσι μια παράξενη ανταλλαγή ανάμεσα στο μαύρο και στο
άσπρο.

(«Φρυκτωρία» 1978-1979 Η': 65)

4.ΚΙ ΑΥΤΟΣ χαμογελώντας: Μήνυμα καλό – τους λέει.

Θάνατος είναι για σας και για μένα.

(Εσφιξε το σκοινί στη μέση του). Πριν το κακό τελειώσει,

έρχεται η γέννα. Εκεί που αποπατείς, παιδί μου,

βγαίνει κρινάκι, αγεροκάθεται η άσπρη πεταλούδα,

κάθεται η μέλισσα, πίνει τη λουλουδόσκονη, φτιάχνει το μέλι,
τρέφεται το μωρό, τρώει κι ο νεκρός, τρώει κι ο γέρο-φαφούτης.

(«Φρυκτωρία» 1978-1979 Η':77)

5.ΑΡΑΓΕ τούτο το άσπρο είναι το σβήσιμο της νύχτας ή μη και θάνατος
είναι;

Στάλες από κερί έχουν στα μαύρα πέτα τους οι πεθαμένοι.

(«Φρυκτωρία» 1978-1979 Η': 78)

6.ΚΙ ΗΤΑΝ αυτό το μυστήριο (...)

αυτό που ανακάτεψε μαλακά, σα να τα σμιγε, βελόνες, δόκανα καρ-
φιά και κομμάτια βελούδο,

(...)

μαλακά, μαλακά, πραϊντικά, κι αφηρημένα κάπως, (...).

(«Φρυκτωρία» 1978-1979 Η': 80-81)

Το χωρίο το οποίο αναφέρεται στη σχέση του Πέτρου με την αντίθεση κι αποτελεί το υπό εξέταση χωρίο σε σχέση με το μοτίβο της πέτρας, μπορεί να θεωρηθεί ως το έβδομο κατά σειρά εμφάνισης χωρίο στα πλαίσια της αποδελτίωσης των ποιητικών χωρίων που αναπτύσσουν μια σχέση με την αντίθεση. Το γεγονός ότι έχει ήδη εντοπιστεί μια αντίθεση του υπό αναφορά χωρίου με το αμέσως προηγούμενο, η οποία εκτός από το ότι εκδηλώνεται στη θεματική μπορεί να θεωρηθεί και ως αντίθεση που εκφράζεται μέσα από τη δομή του ποιήματος, φανερώνει μια παρουσία σε επίπεδο μορφής, του σχήματος του διαλεκτικού υλισμού. Μια θέση που είναι το μαλακό ανακάτεμα, ακολουθεί μια αντίθεση που είναι ο αυστηρός καταμερισμός των πάντων και η οποία εισάγεται αντιθετικά με τον σύνδεσμο όμως. Αυτό το οποίο αναμένεται βάσει του σχήματος είναι η παρουσία μιας σύνθεσης στη συνέχεια η οποία θεματικά εκφράζεται μέσα από το λόγο της Άλκηστης για την απρόσμενη γέννα στην οποία οδηγεί ο αφανισμός. Συνεπώς αυτό το οποίο μπορεί να ειπωθεί είναι ότι το σχήμα της διαλεκτικής βρίσκει εφαρμογές στο κειμενικό σύμπαν οι οποίες αφορούν τόσο στη θεματική όσο και στη δομική του σύσταση. Το γεγονός αυτό δηλώνει την ιδεολογική- θεωρητική σύμπλευση του αφηγητή-ποιητή, αυτού δηλαδή που ελέγχει την αφήγηση του ποιήματος, με τον Πέτρο του οποίου ο τρόπος αντίληψης των πραγμάτων αφορμάται επίσης από το σχήμα της διαλεκτικής με μια εμμονή ωστόσο στο κεντρικό σημείο του σχήματος που είναι η αντίθεση. Η αντίθεση την οποία υιοθετεί ο Πέτρος ως τρόπο, πραγματώνεται στα όρια ενός αγώνα ο οποίος ορίζεται με όρους υλικούς, δεδομένης της παρουσίας των λασπωμένων του αρβύλων. Ο τρόπος που επιλέγει όμως ο Πέτρος, αναχαιτίζει την εξέλιξη της πορεία των πραγμάτων και την ολοκλήρωση της κίνησής τους, προς τη σύνθεση ή την άρνηση της άρνησης πράγμα το οποίο ο

αφηγητής – ποιητής επιχειρεί να αποκαταστήσει. Φαίνεται ότι αυτή η προσπάθεια του αφηγητή επιτυγχάνεται δεδομένου του τρόπου με τον οποίο συνθέτει την ένστασή του απέναντι στην μονοδιάστατη αντίληψη του Πέτρου και δεδομένων των αναφορών στο ποίημα οι οποίες θεματοποιούν την αντίθεση και την εντάσσουν στο σχήμα της διαλεκτικής. Οι εν λόγω αναφορές έχουν αποδελτιωθεί και στη συνέχεια θα εξεταστεί ακριβώς η σχέση τους με αυτό το σχήμα καθώς και ο τρόπος που λειτουργούν στο ποίημα.

Από τα έξι ποιητικά χωρία τα οποία έχουν εντοπιστεί, στα τρία από αυτά (2^ο, 3^ο, 4^ο) μπορούν να επισημανθούν ξεκάθαρα τα αντιθετικά ζεύγη, ενώ στα υπόλοιπα η αντίθεση εντοπίζεται στην πορεία της διερεύνησης των εικόνων του χωρίου. Πιο συγκεκριμένα στο πρώτο χωρίο, στο οποίο γίνεται αναφορά στα αληθινά πράγματα τα οποία προετοιμάζουν τη γέννηση, δίνεται μέσα από εικόνες οι οποίες καθορίζονται ως διαδοχικές, μια σειρά πραγμάτων η οποία επαληθεύει και συμπληρώνει τη δήλωση που προηγείται περί γέννησης. Η δήλωση προκύπτει μετά από την αναφορά στις ρώγες του στήθους που «ανάβουν και σβήνουν πάνω απ' τα φτωχά ξενοδοχεία». Η υποδήλωση του σαρκικού έρωτα σε αυτό το στίχο είναι αυτή που δίνει έρεισμα στην αναφορά για τη γέννηση, αφού έτσι προκύπτει ως φυσική κατάληξη, ως αποτέλεσμα για το οποίο ευθύνεται η φύση των πραγμάτων. Ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι ορίζονται ως αληθινά τα πράγματα των οποίων η φύση οδηγεί στη γέννηση. Η εικόνα του σώματος το οποίο κρατά ψηλά τη ζωή σαν αέτωμα είναι επίσης κάτι αληθινό δεδομένου ότι το σώμα ως σάρκα που μπορεί να στέκει είναι αυτό που ορίζει τη ζωή κι είναι επίσης αυτό που μπορεί να προετοιμάσει τη γέννηση. Συνέχεια αυτού του σώματος μπορούν να είναι οι σημαίες της Επανάστασης, καθώς αυτή η σάρκινη κολόνα ορίζεται ως πράγμα αληθινό όταν ανακρατάει ψηλά τις σημαίες της επανάστασης. Οι σημαίες της επανάστασης μπορούν όπως και η ίδια η ζωή να οδηγήσουν σε μια γέννηση, γιατί είναι αυτές ο ίδιος ο παλμός μιας νέας ζωής. Η εικονοποιία του χωρίου ολοκληρώνεται με την παρουσία των καθρεφτών και των αντιγράφων των αγαλμάτων στις αίθουσες του θανάτου. Η διαδοχή των εικόνων οδηγείται από τη ζωή στο θάνατο, δηλαδή δομείται βάσει ενός αντιθετικού ζεύγους το οποίο όμως εντάσσεται εντός του πλαισίου που προτάσσεται με τη δήλωση ότι τα αληθινά πράγματα οδηγούν στη γέννηση. Οι αίθουσες του θανάτου γεμάτες καθρέφτες κι αντίγραφα αγαλμάτων καθορίζουν την αντίθεση των προηγούμενων εικόνων της γέννησης, αφού προσγειώνουν τα πράγματα από τη γέννηση στην απλή αντανάκλαση κι αντιγραφή. Αίθουσες θανάτου είναι αίθουσες που στερούνται αληθινών πραγμάτων. Το αντιθετικό σχήμα ορίζει ως αντίθεση του θανάτου τη γέννηση κι αυτήν ως μέτρο αντίληψης των αληθινών πραγμάτων. Στο σχήμα του διαλεκτικού υλισμού με τον τρόπο

που παρουσιάζονται οι εικόνες, η γέννηση μπορεί να οριστεί και ως η σύνθεση που προκύπτει από τον σαρκικό έρωτα, άρα τη μείξη ενός αντιθετικού ζεύγους. Στη συνέχεια αποτελεί τον θετικό πόλο στο αντιθετικό σχήμα που αναπτύσσεται κυοφορώντας δίχως άλλο την συνθετική της υπόσταση.

Το δεύτερο ποιητικό χωρίο αποτελεί μια πρόταση η οποία εντάσσεται σε παρένθεση και δίνει την εικόνα του σάπιου κρεμμυδιού το οποίο φυτρώνει, εικόνα η οποία στο ποίημα βρίσκει το αντίστοιχό της στην εικόνα των ξεχτένιστων γυναικών που παραπονιούνται για πράγματα που τους συμβαίνουν, ανίκανες να θυμηθούν πώς είναι ένα ψάρι. Φαίνεται μέσα από αυτήν την αντιστοιχία των γυναικών με το σάπιο που φυτρώνει ότι επιτέλους οι γυναίκες ξύπνησαν κι αποφάσισαν να διεκδικήσουν πράγματα που δικαιωματικά τους ανήκουν. Η αντίθεση σε αυτό το στίχο έγκειται στις διαφορετικές καταστάσεις τις οποίες αλλάζει το κρεμμύδι. Συγκεκριμένα από την κατάσταση σήψης στην οποία βρίσκεται το κρεμμύδι, μεταβάλλεται σε ένα κρεμμύδι που φυτρώνει, που γεννά νέο βλαστό και κατά συνέπεια συνιστά μια αλήθεια αφού οδηγεί σε μια γέννηση σύμφωνα με τη δήλωση του στίχου στο πρώτο χωρίο. Κατ' αυτό τον τρόπο μια θέση και η αντίθεσή της έχουν ως αποτέλεσμα τη δημιουργία, σύμφωνα με το σχήμα του διαλεκτικού υλισμού.

Η αντίθεση στο τρίτο χωρίο οδηγεί επίσης σε μια γέννα, η οποία προκύπτει μετά το κακάρισμα μιας κότας, την εικόνα της οποίας διαδέχεται η εικόνα της άρρωστης στο δωμάτιο με τα πολλά φορέματα σωριασμένα γύρω της. Αυτές οι δύο εικόνες, ορίζονται από το ίδιο το ποίημα ως αντιθετικές, ως ανταλλαγή του άσπρου με το μαύρο και δεδομένης της αντιστοιχίας των εικόνων με το αντιθετικό ζεύγος, με το άσπρο φαίνεται να αντιστοιχεί το κακάρισμα της κότας το οποίο προοιωνίζει τη γέννηση ενός αυγού, το οποίο εμφανίζεται στη συνέχεια του ποιήματος. Συνεπώς, ως αντίθεση του μαύρου και αντιστοίχως της αρρώστιας ορίζεται το κακάρισμα της κότας το οποίο οδηγεί εν τέλει στη γέννηση του αυγού. Αυτή η διαδοχή των εικόνων μπορεί να θεωρηθεί υπό το πρίσμα του τριμερούς σχήματος της διαλεκτικής αφού από την «παράξενη ανταλλαγή ανάμεσα στο μαύρο και το άσπρο» ο στίχος οδηγείται στην παρουσία ενός αυγού.

Στο επόμενο ποιητικό χωρίο το οποίο αποδελτιώνεται με βάση τη συνάφειά του με το θέμα της αντίθεσης, αναφέρεται ο χρησμός του ορنيθομάντη ο οποίος φέρνει το μήνυμα του θανάτου «για σας και για μένα» χαρακτηρίζοντάς το ως καλό μήνυμα και συμπληρώνοντας στη συνέχεια ότι «πριν το κακό τελειώσει, έρχεται η γέννα». Ο θάνατος «για σας και για μένα», ταυτίζεται με το καλό μήνυμα το οποίο ενδεχομένως ταυτίζεται με τη γέννα αφού η γέννα είναι η αντίθεση στο κακό. Συνεπώς και σε αυτό το χωρίο είναι

παρούσα η έννοια της γέννησης κατ' αντιστοιχία με τη γέννηση του νέου βλαστού από το σάπιο κρεμμύδι. Με άλλα λόγια, το σάπιο, γίνεται φορέας ζωής. Στο εν λόγω απόσπασμα η γέννηση αποτελεί την αντίθεση στο κακό αναιρώντας το, αυτό το οποίο αποτελεί μια θέση η οποία κατονομάζεται ως τέτοια και στη συνέχεια συγκεκριμενοποιείται και πραγματώνεται στη φράση «εκεί που αποπατείς». Αντίθεση σ' αυτή τη φράση αποτελεί η εικόνα του κρίνου στο οποίο αγεροκάθεται η πεταλούδα και ακολούθως η εικόνα της μέλισσας που πίνει τη λουλουδόσκονη για να φτιάξει μέλι να ταΐσει τα παιδιά, τους νεκρούς και τους γέρους. Συνεπώς η φράση η οποία αποτελεί τη θέση και στη συνέχεια προσδιορίζεται μέσα από την αντίθεσή της, την οποία ορίζει η εικόνα της πεταλούδας και της μέλισσας που φτιάχνει μέλι, είναι το καλό νέο που φέρνει ο ορنيθομάντης γιατί όπως κάθε κακό κουβαλά μέσα της την προοπτική της γέννας. Ο θάνατος κατ' ανάλογο τρόπο θεωρείται ως καλό μήνυμα από τον ορنيθομάντη δεδομένου ότι κυοφορεί τη γέννα, και ότι συναρμόζεται στο διαλεκτικό σχήμα της θέσης- αντίθεσης – σύνθεσης αναιρώντας τον εαυτό του.

Στο πέμπτο κατά σειρά χωρίο, ακολουθεί το παράδοξο της συνάρτησης του άσπρου με το θάνατο. Στους υπό εξέταση στίχους θεματοποιείται αυτή η συνάρτηση μέσα από τον συσχετισμό ανάμεσα στη στάλα του κεριού που ενδεχομένως είναι άσπρη με το μαύρο πέτο των πεθαμένων. Ο άσπρος λεκές από το κεριό στο πέτο αποτελεί μια σήμανση του θανάτου ο οποίος θεματοποιείται στη συνέχεια του ποιητικού αποσπάσματος, μέσα από εικόνες που καταλήγουν στο βράδυ του Επιταφίου και στο θάνατο του αλόγου του μπάρμπα-Στάθη. Το λευκό θεματοποιείται και στις επόμενες στροφές ενσαρκώνοντας τα περιστέρια που έβγαλαν από τα μανίκια τους οι δύο ταχυδακτυλουργοί παρόλο που δεν αναφέρεται ότι πρόκειται για λευκά περιστέρια πλην όμως παρουσιάζονται αυτά τα περιστέρια να ποζάρουν «ορθομέτωπα σε φιλειρηνιστές ζωγράφους», πράγμα το οποίο δεν αφήνει αμφιβολία για το λευκό τους χρώμα. Το σμήνος αυτών των περιστεριών που βγαίνει από τα μανίκια των ταχυδακτυλουργών παρουσιάζεται να σκορπίζει προς τις διάφορες κατευθύνσεις της πόλης αφήνοντας την Ελλάδα να στέκεται αμίλητη μέσα από τα αγάλματά της «ακούγοντας τα ντέφια των τσιγγάνων». Το γεγονός του διασκορπισμού αυτού του σμήνους και κατά συνέπεια του λευκού, συμβαίνει να ταυτίζεται με κάτι καλό, το οποίο συνίσταται στις ειρηνικές στιγμές της πόλης οι οποίες βρίσκονται στον αντίποδα των αναμνήσεων του «εμείς» του ποιήματος οι οποίες ξεδιπλώνονται στη συνέχεια. Οι εν λόγω αναμνήσεις αφορούν στα χρόνια που σκάλιζαν στην πέτρα «κάτι ισχνούς αγίους και λαμπρά παλικάρια» και είναι προφανώς τα χρόνια τα οποία βίωσε ο ποιητής ως εξόριστος στα στρατόπεδα πολιτικών κρατουμένων, στη διάρκεια των οποίων ζωγράφιζε στις πέτρες

διάφορες μορφές οι οποίες παραπέμπουν σε μορφές αγίων και παλικαριών.³⁰ Το άσπρο το οποίο ενσαρκώνουν τα περιστέρια των ειρηνικών στιγμών υπογραμμίζει την απουσία του από τα «χρόνια και χρόνια που είχαμε ζήσει σε λαγούμια» και τις συνακόλουθες αναφορές στα καταχθόνια ζωντανά που δέσποζαν εκείνα τα χρόνια τα οποία συναιρούν την ακριβώς αντίθετη σημασία από αυτήν που διαθέτουν τα περιστέρια.

Θα μπορούσε τελικά να ειπωθεί ότι το άσπρο όπως υποστασιοποιείται μέσα από την εικόνα των περιστεριών δεν μπορεί να ταυτιστεί με την έννοια του θανάτου. Πέραν όμως αυτού, σε περιόδους κατά τις οποίες οι νεκροί ξεχνιούνται κι αφήνονται να ανάβουν μόνοι τους τα κεριά τους, το άσπρο περιορίζεται και κυριαρχείται από την αντίθεσή του, τον θάνατο, όπως η παρουσία των περιστεριών εξουδετερώνεται από την παρουσία τόσων καταχθόνιων τρωκτικών. Πρόκειται συνεπώς για την επικράτηση της αντίθεσης του άσπρου και της περιοριστικής παρουσίας του στο λεκέ του πέτου των νεκρών, εξαιτίας του ότι αυτοί ξεχάστηκαν κι ανάβουν μόνοι τους τις δικές του λαμπάδες στις σκοτεινές τους στοές. Ίσως οι νεκροί που ξεχάστηκαν να είναι ίδιοι με αυτούς που ξεχάστηκαν στις εξορίες και ζούσαν επίσης σε λαγούμια και υπόγεια καταφύγια «σκάβοντας μυστικά με το κουτάλι του συσσίτιου ν' ανοίξουν μια σήραγγα κάτω απ' την πόλη». Αυτοί οι νεκροί όπως είχαν οι πρώτοι επίγνωση των λαμπάδων που τους άναβαν οι ζωντανοί, είχαν την επίγνωση της πόλης με τα περιστέρια την οποία νοιώθουν από μακριά σκάβοντας μια σήραγγα κάτω από αυτή με μέσα πενιχρά. Ο συσχετισμός, τελικά, του άσπρου με το θάνατο διανύει μια πορεία η οποία περνά μέσα από την απουσία του άσπρου ή την παρουσία του σε μια ζωή που κινείται παράλληλα και σε αντίθεση με τη ζωή που βιώνουν οι νεκροί, αυτοί οι «νεκροί» που έχουν επίγνωση της απορίας τους. Η διαπίστωση αυτή δηλοί την παρουσία ενός ακόμη αντιθετικού ζεύγους σε αυτό το σημείο του ποιήματος το οποίο είναι το ζεύγος πόρος και στέρηση, μέσα από το οποίο συνειδητοποιείται το άσπρο, καθώς η στέρησή του είναι αυτή που οδηγεί στην ανάγκη μετοχής σε αυτό. Την απορία του άσπρου φαίνεται κυρίως να δηλώνει το ποίημα ως αποτέλεσμα συγκεκριμένων συνθηκών. Η διαπίστωση αυτή αποκτά έρεισμα στο γεγονός ότι το άσπρο σε προηγούμενο στίχο αποτελεί αυτό το οποίο κοιτάζουν κατάματα οι ψευτότυφλοι μάντηδες που γνωρίζουν πολλά, εικόνα η οποία παραπέμπει σε μάτια τα οποία δεν μπορούν να δουν το φως. Συνεπώς ο συσχετισμός του άσπρου με το θάνατο δεν υπαινίσσεται δύο έννοιες οι οποίες εξομοιώνονται αλλά έννοιες οι οποίες συσχετίζονται αναγκαία εξαιτίας της

³⁰ Οι ζωγραφισμένες πέτρες του Ρίτσου έχουν φωτογραφηθεί από το φακό του Πλάτωνα Μάξιμου και παρουσιάζονται στο λεύκωμα *Γιάννης Ρίτσος. Εικαστικά με το φακό του Πλάτωνα Μάξιμου* από τις εκδόσεις του Μουσείου Μπενάκη. Στο λεύκωμα παρουσιάζεται η σχέση του Ρίτσου με τη ζωγραφική στις πέτρες στη διάρκεια της εξορίας του (*Γιάννης Ρίτσος* 2002).

στέρησης των συνθηκών που παράγουν το άσπρο. Το χωνευτήρι των δύο αντιθετικών εννοιών είναι οι ίδιοι οι νεκροί οι οποίοι κινούνται με την επίγνωση της στέρησής τους η οποία όμως επίγνωση συνιστά και τον πόρο τους, τους οδηγεί προς τη δημιουργία, στο σκάλισμα στην πέτρα των ισχνών αγίων και των λαμπρών παλικαριών, ανάμνηση η οποία αίρει το θάνατό τους.

Το τελευταίο χωρίο το οποίο εξετάζεται με βάση την παρουσία της αντίθεσης είναι το χωρίο στο οποίο έχει ήδη γίνει αναφορά ως προς την αντιθετική σχέση που αναπτύσσει με το ποιητικό χωρίο που αφορά στο μοτίβο του Πέτρου και της πέτρας. Στο έκτο χωρίο γίνεται λόγος για το μυστήριο το οποίο προκύπτει χάρις στην παρουσία της μεγάλης αρκούδας και το οποίο ανακατεύει μαλακά σα να σμίγει ποικίλα αντικείμενα αλλά και ομάδες ανθρώπων όπως οι νεκροί και τα παιδιά που κοιμούνται, με τρόπο πραϋντικό κι αφηρημένο. Το μυστήριο που ανακατεύει και σμίγει είναι η παρηγοριά για όλα τα ανεξήγητα «τριγύρω μας κι ανάμεσά μας» και στο ποίημα παράγεται ως σημασία μέσα από μια σειρά πραγμάτων τα οποία καταλήγουν να το προσδιορίζουν ως μυστήριο. Με άλλα λόγια το μυστήριο του χωρίου αυτού κουβαλά ως έννοια ένα υλικά προσδιορισμένο υπόβαθρο, αυτό της «μεγάλης αρκούδας» η οποία εκτός από το ότι θα μπορούσε να νοείται στην κυριολεξία της ως το ζωντανό πλάσμα, όπως έχει ειπωθεί πιο πάνω, διαθέτει συνδηλώσεις τέτοιες οι οποίες παραπέμπουν στον αστερισμό της μεγάλης άρκτου. Ο αστερισμός αποτελεί αναμφίβολα μια υλική πραγματικότητα η οποία όμως δεν προσλαμβάνεται από το ανθρώπινο μάτι περιοριστικά ως τέτοια. Συνεπώς τα αστέρια αποτελούν μεν μια υλική πραγματικότητα προσδιορισμένη δε με ένα τρόπο υπερβατικό ο οποίος ξεπερνά τον εμπειρικό αισθητό κόσμο των ανθρώπων. Αυτή η ιδιόμορφη σύσταση των αστεριών μπορεί να τροφοδοτήσει τον υπερβατικό κόσμο του μυστηρίου το οποίο χάρις στο ότι συνέχει και υλικά και υπερβατικά στοιχεία είναι σε θέση να μεριμνά για «πράγματα που βρίσκονται τριγύρω μας κι ανάμεσά μας», για πράγματα συνεπώς που εντοπίζονται στον εμπειρικό κόσμο. Το μυστήριο αποτελεί δηλαδή, ένα αμάλγαμα ή διαφορετικά μια σύνθεση αντίθετων μεταξύ τους εννοιών πράγμα το οποίο το εντάσσει εντός του πλαισίου του διαλεκτικού σχήματος και του επιτρέπει, συντηρώντας τη διττή του υπόσταση, να επεμβαίνει παρηγορητικά σε όλα τα ανεξήγητα πράγματα που συμβαίνουν ανάμεσα στους ανθρώπους.

Αν και αυτά που συμβαίνουν ανήκουν στην υλική σφαίρα εντούτοις δεν μπορεί να δοθεί λύση μόνο με υλικά προσδιορισμένους όρους. Για αυτό τον λόγο θεωρούνται ανεξήγητα και χρήζουν μιας υπερβατικής αφηρημένης αντιμετώπισης. Συνεπώς το ποίημα οδηγείται στη μείξη πραγμάτων αλλά και στη μείξη διαφορετικών κόσμων καθώς το

μυστήριο δίνει νόημα και κυρίως δίνει χώρο στο ανακάτεμα πραγμάτων μεταξύ τους ανόμοιων αφού προέρχονται τόσο από τον υλικό κόσμο, όσο και από τον κόσμο του ονείρου, αλλά και των νεκρών. Σμίγουν οι βελόνες και το τρύπιο μπρίκι, με τους νεκρούς και τα παιδιά που κοιμούνται, δηλαδή τρεις διαφορετικές σφαίρες υποστάσεων, αντίθετες αλλά και συμπληρωματικές μεταξύ τους, τέτοιες που επίσης μπορούν να ενταχθούν στο σχήμα της διαλεκτικής. Ο κόσμος του ονείρου μπορεί να θεωρηθεί ως η σύνθεση του εδώ με το επέκεινα. Το μυστήριο, το οποίο παράγεται με όρους διαλεκτικούς καθώς και το όνειρο το οποίο είναι αποτέλεσμα μιας τέτοιας μείξης των κόσμων καθιστούν εφικτή την παρηγοριά των ανθρώπων, για όλα τα ανεξήγητα που συμβαίνουν τριγύρω τους κι ανάμεσά τους. Το σχήμα δηλαδή του διαλεκτικού υλισμού αποκτά αυτή την παρηγορητική διάσταση στο ποίημα, αποτελεί παραμυθία για τους ανθρώπους στο πανδοχείο και απέναντι από αυτό αλλά και για τον ξενοδόχο. Το συγκεκριμένο χαρακτηριστικό το οποίο εκδηλώνεται στο ποιητικό κείμενο είναι σύνηθες χαρακτηριστικό κειμένων της Εκκλησίας τα οποία τις πλείστες φορές παρέχουν δια του προσώπου της Θεοτόκου τέτοια παραμυθία.³¹ Αυτή η διάσταση που λαμβάνει η μείξη των πραγμάτων η οποία γίνεται μαλακά κι αφηρημένα συνεπώς χωρίς συγκεκριμένη υλική στόχευση (Fokkema-Ibsch 2007:151), αποτελεί τον ιδιάζον τρόπο με τον οποίο η ποιητική ιδιοσυγκρασία προσλαμβάνει ή χειρίζεται τον διαλεκτικό υλισμό και τις επιταγές της μαρξιστικής θεωρίας.

Σε όλα τα ποιητικά χωρία τα οποία έχουν σχολιαστεί υπό το πρίσμα των αντιθετικών σχέσεων, οι οποίες εκτός από στοιχείο θεματικής συνιστούν επίσης και στοιχείο δομής, έχουν εντοπιστεί αντιθετικά ζεύγη. Στα τρία από τα έξι χωρία τα αντιθετικά ζεύγη δηλώνονται ξεκάθαρα ως εναλλαγή του άσπρου με το μαύρο, ως διείσδυση της γέννας στο κακό και της νέας φύτρας του κρεμμυδιού στο σάπιο κρεμμύδι. Στα υπόλοιπα τρία ποιητικά χωρία τα αντιθετικά ζεύγη εντοπίζονται πιο συγκαλυμμένα από τις ποιητικές εικόνες αλλά φέρουν στοιχεία αντίθεσης τα οποία αντλούν από τη θεματική του χωρίου. Εξυπηρετούν συνεπώς την παραγωγή νοήματος κι αποτελούν στοιχεία της θεματικής καθώς βασικές έννοιες είναι η γέννηση η οποία προκύπτει από τα αληθινά πράγματα, οι νεκροί οι οποίοι συνέχουν τις αντίθετες καταστάσεις και τέλος το μυστήριο το οποίο επιχειρεί το σμίξιμο των αλλογενών πραγμάτων, αυτή η «μεγάλη αρκούδα» που είναι μαζί ύλη και υπέρβαση της ύλης, αλλά προπάντων παρηγοριά. Γεγονός είναι πως όλα τα χωρία που έχουν εντοπιστεί με βάση την παρουσία των

³¹ Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι ο ακόλουθος ύμνος ο οποίος ψέλνεται στην *Ακολουθία του Απόδειπνου*: «Ελπίς μου γλυκυτάτη και αναψυχή μου, και της ψυχής μου χαρά, Παναγία μου· χαράς εκείνης δείξον με μέτοχον, Πάναγνε. Αμήν» (*Θείον Προσευχητάριον* 2005:122).

αντιθέσεων περιορίζονται στην αναφορά του αντιθετικού ζεύγους στις περιπτώσεις όπου η αντίθεση, δηλαδή το δεύτερο μέρος του ζεύγους είναι η γέννα ή ταυτίζεται με αυτήν. Δηλαδή (2^ο) σαπιο κρεμμύδι vs νέος βλαστός, (3^ο) κακό vs καλό= γέννα, (4^ο) κακό vs γέννα. Στις υπόλοιπες περιπτώσεις δίνεται η πορεία η οποία οδηγεί σε μια κατάσταση η οποία προετοιμάζει μια γέννα, το σμίξιμο ή το ανακάτεμα τα οποία θεωρούνται ως παρήγορα και λυτρωτικά. Επιπρόσθετα, άξιο λόγου είναι το γεγονός ότι και στα έξι ποιητικά χωρία τα αντιθετικά ζεύγη τα οποία αποτελούν άξονες της θεματικής μπορούν να εντοπιστούν στα πολύ βασικά αντιθετικά ζεύγη όπως η ζωή και ο θάνατος, η γέννηση και ο θάνατος, το άσπρο με το μαύρο και το καλό με το κακό τα οποία αποκτούν μεταξύ τους σχέσεις υποκατάστασης, αφού η θετική έννοια του ζεύγους, δηλαδή το άσπρο, το καλό, η γέννα συμβαίνει να υποκαθίσταται με μια από τις υπόλοιπες θετικές έννοιες. Η παρουσία αυστηρά αντιθετικών ζευγών έχει ως αποτέλεσμα τη θεώρηση της αντίθεσης ως βασικής θεματικής αλλά και δομής στο ποίημα η οποία λειτουργεί με τον τρόπο που το ίδιο το ποίημα αποφασίζει. Οι αντιθέσεις εξυπηρετούν το ποιητικό πρόγραμμα το οποίο κινείται προς την κατεύθυνση της σύνθεσης πραγμάτων και μέσα από αυτή την πορεία πραγματώνεται το ποίημα, πορεία η οποία παρηγορεί, αίρει αδιέξοδα όπως ο θάνατος, μαθαίνει στον κόσμο τα πράγματα από την όμορφη πλευρά τους και τελικά καταλήγει στο άναμμα του ήλιου. Συνεπώς η σύνθεση η οποία αποτελεί βασική θεματική στο ποίημα προκύπτει δια της διαλεκτικής η οποία είναι αξίωμα της μαρξιστικής θεωρίας χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι εξαντλεί τα όριά της στα όρια αυτής της μεθόδου.

Στο χωρίο στο οποίο αναφέρεται το μοτίβο του Πέτρου και της πέτρας και μπορεί να θεωρηθεί ως το έβδομο χωρίο που αποδελτιώνεται με βάση τη θεματική της αντίθεσης, η αντίθεση αποτελεί βασικό στοιχείο θεματικής δεδομένου ότι καταγράφεται ως ο τρόπος που κοιτάζει και εξετάζει τα πράγματα και τα συμβάντα γύρω από αυτόν. Στα πλαίσια της εξέτασης της παρουσίας του Πέτρου στο έβδομο κατά σειρά χωρίο στο οποίο εμφανίζεται, θα ήταν χρήσιμη στο σημείο αυτό, η παράθεση του ποιητικού χωρίου που βρίσκεται ανάμεσα στο έκτο και το έβδομο χωρίο με βάση τον αριθμό των χωρίων στον κατάλογο που καταρτίστηκε πιο πάνω. Σκοπός αυτής της παράθεσης είναι να γίνει φανερή η ανάγκη της παρουσίας του μυστηρίου που παρηγορεί για τα ανεξήγητα αφού καταγράφει κάποια από τα ανεξήγητα «τριγύρω μας κι ανάμεσά μας» και να δηλωθεί ποια είναι αυτά τα πράγματα τα οποία ο Πέτρος κοιτάζει εξεταστικά πράγμα στο οποίο αντιτίθεται ο ίδιος ο αφηγητής-ποιητής.

Η ΜΑΝΑ με το μαύρο της τσεμπέρι μες το αχούρι,

το άγαλμα αυτό με το κομμένο χέρι, ίσως κρατούσε ένα βρέφος,
το ζυμάρι φουσκώνει στη σκάφη,
νυχτες και νύχτες με δυσανάγνωστα άστρα,
το ποίημα δεν ξέρει πώς να τελειώσει
συμπέρασμα; - είπαμε·- συμπέρασμα κανένα·
θάνατοι αγωνιστών στα ξερά χόρτα, πριν απ' τη νίκη.
(«Φρυκτωρία» 1978-1979 Η': 81)

Το γεγονός ότι υπάρχει μια σχέση αντίθεσης ανάμεσα στα δύο διαδοχικά χωρία η οποία όπως έχει ήδη επισημανθεί εντοπίζεται και σε επίπεδο δομής αφού η εικόνα του Πέτρου εισάγεται με τον αντιθετικό σύνδεσμο «όμως», φανερώνει την αντίθεση και του ίδιου του αφηγητή-ποιητή στον τρόπο που κοιτάζει ο Πέτρος, δεδομένου του τρόπου που τον παρουσιάζει. Επιπρόσθετα η αντίθεση του αφηγητή γίνεται έκδηλη από το γεγονός ότι θέτει το εαυτό του εντός του συνόλου των ανθρώπων που βρίσκουν παρηγοριά από το μυστήριο καθώς η αναφορά σε αυτούς τους ανθρώπους γίνεται μέσα από το ά πρόσωπο πληθυντικού. Αυτό σημαίνει ότι απέναντι στον Πέτρο βρίσκεται το «εμείς» του ποιήματος του οποίου μετέχει και ο αφηγητής- ποιητής και στον αντίποδα του τρόπου που κοιτάζει βρίσκεται ο τρόπος με τον οποίο κοιτάζει ο ξενοδόχος ψάχνοντας για τη «μεγάλη αρκούδα». Ως αντίθεση προς τον Πέτρο προσδιορίζεται επίσης και η μορφή της μάνας η οποία μαυροφορεί, και της οποίας τη μορφή συμπληρώνει η εικόνα ενός αγάλματος με κομμένο χέρι που ίσως κρατούσε ένα βρέφος, το ζυμάρι που φουσκώνει στη σκάφη και ίσως περιμένει δύο χέρια να το πλάσουν, οι νύχτες με αστέρια που δεν μπορεί κανείς να διαβάσει, το ποίημα που δεν ξέρει πώς να τελειώσει και τέλος οι θάνατοι των αγωνιστών πριν από τη νίκη. Όλες αυτές οι εικόνες οι οποίες είναι εικόνες ματαιώσης και αδυναμίας πλήρωσης μιας προσδοκίας, εκτός από το ότι δεν οδηγούν σε κανένα συμπέρασμα, όπως δηλώνει και το ποίημα, είναι δυνατό αφού δεν οδηγούν σε κανένα συμπέρασμα, να φωτογραφίζουν τα «ανεξήγητα» που συμβαίνουν και για τα οποία παρηγορεί το μυστήριο. Φαίνεται ότι σε αυτά τα ανεξήγητα ο Πέτρος βρίσκει τη δύναμη να εστιάζει «κανονικά σε να βαθμολογεί» και ότι εξαιτίας του τρόπου με τον οποίο κοιτάζει τα συγκεκριμένα συμβάντα παρουσιάζεται ως αντιτιθέμενο στοιχείο με το «εμείς» του ποιήματος. Αυτό το οποίο ψάχνει και έχει ανάγκη το «εμείς» είναι η παραμυθία την οποία ο Πέτρος δεν μοιάζει να υποψιάζεται μέσα στην αυστηρή προσήλωσή του στον αγώνα του. Προκρίνεται συνεπώς από τον αφηγητή η μείξη και το μαλακό ανακάτεμα των πραγμάτων από τη στεγνή τους απαρίθμηση και τον εντοπισμό των μεταξύ τους αντιθέσεων στο πλαίσιο μιας διαλεκτικής η οποία υπηρετεί τις μύχιες ανάγκες του ανθρώπου.

Το γεγονός δηλαδή ότι ο Πέτρος τονίζει τις αντιθέσεις ανάμεσα στα πράγματα ενώ το μυστήριο τα οδηγεί σε ένα μαλακό και πραϋντικό σμίξιμο, τονίζει την αντίθεση ανάμεσα στα δύο χωρία, ανάμεσα στον Πέτρο και το μυστήριο. Ο Πέτρος επιμένει σε μια αυστηρή κανονιστική θέαση των πραγμάτων με μια πρόθεση ίσως να τηρήσει αρχές, τις αρχές του αγώνα του ο οποίος στοιχειοθετείται με υλικά μέσα στα πλαίσια της μαρξιστικής θεωρίας, δεδομένου ότι απαριθμεί πράγματα του υλικού κόσμου και τονίζει τις αντιθέσεις του οδηγώντας τα πράγματα πιθανόν σε συγκρούσεις. Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι ο Πέτρος είναι οπαδός της «επίπεδης» μαρξιστικής θεωρίας, αυτής που στην αρχή του ποιήματος, ο αφηγητής –ποιητής φαίνεται να μην εγκρίνει ως στάση και ως τακτική. Το γεγονός ότι ο αφηγητής δεν εγκρίνει την «επίπεδη» αντίληψη της μαρξιστικής θεωρίας, φαίνεται από το ίδιο το χωρίο στο οποίο αναφέρεται σ' αυτήν διαμηνύοντας ότι δεν είναι επίπεδη η μαρξιστική θεωρία. Επιπρόσθετα αυτή του η στάση εκφράζεται και μέσα από την ανάλυση των έξι χωρίων στα οποία θεματοποιείται η αντίθεση ως μέσο που οδηγεί στη σύνθεση, στη γέννα, ως τρόπο μείξης, υπέρβασης του θανάτου και παρηγοριάς. Η στάση του Πέτρου συνάδει με την άποψη του Άνταμ Σαφ ο οποίος στο βιβλίο του *Φιλοσοφία του ανθρώπου*, αναφέρεται στον σοσιαλιστικό ανθρωπισμό με τον ακόλουθο τρόπο:

Ο σοσιαλιστικός ανθρωπισμός απορρίπτει τις απόλυτες αξίες και τους απόλυτους κανόνες, γιατί είναι ψεύτικοι και δεν οδηγούν στο σκοπό. Αντίθετα, φράζουν το δρόμο προς αυτόν, αφού οι καταστάσεις της πραγματικής ζωής είναι καταστάσεις συγκρούσεων (...). Όποιος αγαπάει τους ανθρώπους πρέπει να μισεί τους αντιπάλους της προκοπής τους.
(Σαφ 1971: 129)

Από το συγκεκριμένο απόσπασμα συνάγεται το συμπέρασμα ότι για τον οπαδό του σοσιαλιστικού ανθρωπισμού ο οποίος «εκφράζει το ουσιαστικό περιεχόμενο του σύγχρονου κομμουνιστικού κινήματος» (Σαφ 1971: 123) η απόλυτη αγάπη δεν υπάρχει, παρά μόνο στη σχέση σύγκρουσης με την αντίθεσή της. Συνεπώς η μοναδική πραγματικότητα που αποδέχεται ο σοσιαλιστικός ανθρωπισμός συνίσταται στις συγκρούσεις οι οποίες εκφράζονται ως Επανάσταση, ως αγώνας προσδιορισμένος με υλικά μέσα, ως διαρκή αντίθεση με τα πράγματα και τα συμβάντα και ως εκ τούτου αγώνας τέτοιος ο οποίος απαιτεί την «κανονική θέαση» και βαθμολόγηση των συμβάντων.

Οι θέσεις αυτές που αναπτύσσονται στη συλλογή δοκιμίων του Σαφ θα μπορούσαν να αποτελούν το θεωρητικό υπόβαθρο του Πέτρου ο οποίος πράττει κατά ανάλογο τρόπο εντοπίζοντας αντιθέσεις ανάμεσα στα πράγματα. Παρά το ότι ο αφηγητής-ποιητής με βάση τις αναφορές στο ποίημα και τα συγκεκριμένα χωρία που αποδελτιώθηκαν ως προς τη σχέση τους με την διαλεκτική βρίσκεται εντός του πλαισίου της μαρξιστικής μεθόδου, εντούτοις αντιμετωπίζει τον Πέτρο με διάθεση επικριτική για τη στάση του. Το γεγονός αυτό δηλούται μέσα από τα λόγια που απευθύνει η Άλκηστις προς την Ελένη τα οποία αν και ακολουθούν μετά την άνω και κάτω τελεία δεν εντάσσονται σε εισαγωγικά όπως θα έπρεπε για να κλείνουν τον αυτολεξεί λόγο της Άλκηστις. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα η Άλκηστις να χάνει την αποκλειστική κηδεμονία των λόγων της αφού ο λόγος μένει εκτεθειμένος στον λόγο του αφηγητή-ποιητή. Θεωρείται χρήσιμη στο παρόν στάδιο η εκ νέου παράθεση του λόγου της Άλκηστις μέσα από τον οποίο ελέγχει τη στάση του Πέτρου:

(...)

αυτός ο Πέτρος, παιδί μου, σωστή πέτρα, τίποτα δεν καταλαβαίνει
απ' το βαθύ σύρριζο λιώσιμο ενός πράγματος μες στο άλλο· δεν κατα-
λαβαίνει

ετούτον τον ευτυχισμένο αφανισμό που 'ναι μαζί

θάνατος δυνατός, θάνατος ήσυχος κι απρόσμενη γέννα.

Άσε να τονε σφίξω μες στα σκέλια μου και τότε τα λέμε·

και στο λουτρό να χάσκουν όλη νύχτα οι λασπωμένες του αρβύλες.

(«Φρυκτωρία» 1979-1978 Η': 81)

Το γεγονός ότι η Άλκηστις σχολιάζει μαζί με την Ελένη και ενδεχομένως και με τον αφηγητή-ποιητή τη στάση του Πέτρου καταδεικνύει την ύπαρξη σχέσεων ανάμεσα στα τέσσερα αυτά πρόσωπα. Οι σχέσεις αυτές φαίνεται ότι μάλλον ξεπερνούν το επίπεδο μιας φιλικής διαπροσωπικής σχέσης δεδομένου ότι το περιεχόμενο του λόγου, δηλαδή της θεματικής που αναπτύσσουν οι στίχοι, αφορά στη στάση των τεσσάρων ανθρώπων απέναντι στα πράγματα και τα συμβάντα ξεπερνώντας τα όρια του ατομικού μικρόκοσμου. Με αυτό τον τρόπο τα τέσσερα πρόσωπα αποκτούν υπόσταση και ορίζονται εντός του ευρύτερου κοινωνικού πλαισίου και της εξέλιξης που αυτό υφίσταται στην πορεία του χρόνου. Η κοινή στάση των τεσσάρων αυτών προσώπων απέναντι στον κόσμο καταδεικνύει την κοινή τους θεωρητική και ιδεολογική βάση η οποία εδράζεται στην μαρξιστική θεωρία αλλά και στην πολιτική της πραγμάτωση όπως την εκφράζει το

κουμμουνιστικό κίνημα. Συνεπώς η κοινή τους στάση και η κοινή τους κατεύθυνση τους χρήζει συναγωνιστές και συνοδοιπόρους στην «Επανάσταση», αυτήν που συνιστά σε ποιητικό χωρίο που έχει προηγηθεί μια γέννηση και φαίνεται πως στο πλαίσιο αυτών των σχέσεων προκύπτει ο τρόπος με τον οποίος ο Πέτρος αντικρίζει τα πράγματα και τα συμβάντα γύρω του.

Στον πρώτο στίχο της δήλωσης της Άλκηστης για τον Πέτρο περιλαμβάνεται ο χαρακτηρισμός του Πέτρου ως πέτρας, χαρακτηρισμός ο οποίος αποκτά το ειδικό του βάρος στους στίχους που ακολουθούν. Ο Πέτρος χαρακτηρίζεται ως πέτρα και στη συνέχεια σύμφωνα με το ποιητικό χωρίο, εντοπίζεται η αδυναμία του να καταλάβει «το βαθύ σύρριζο λιώσιμο (του) ενός πράγματος μες το άλλο» όπως το αλλεπάλληλο λιώσιμο των φύλλων του κρεμμυδιού μέχρι τη φύτρα, ή το λιώσιμο του κεριού στα πέτα των πεθαμένων πράγμα που σημαίνει θάνατο. Αυτή η σήψη του ενός πράγματος μέσα στο άλλο είναι σύμφωνα με το ποίημα, ένας «ευτυχισμένος αφανισμός» που είναι μαζί τρία πράγματα: δυνατός θάνατος, ήσυχος θάνατος και τέλος απρόσμενη γέννα. Κατ' αυτό τον τρόπο η σήψη εγκυμονεί τη φύτρα, το κακό έχει μέσα του τη γέννα σύμφωνα με το λόγο του ορνιθομάντη, και ο θάνατος ακυρώνεται με το άσπρο της μνημοσύνης. Η διατύπωση της συγκεκριμένης άποψης από την Άλκηστη βρίσκεται συνεπώς σε συμφωνία με τη μορφή και το περιεχόμενο των έξι χωρίων τα οποία έχουν αποδελτιωθεί και εξεταστεί με βάση τη μετοχή τους στο θέμα της αντίθεσης, και το βαθμό στον οποίο εφαρμόζεται σ' αυτά το σχήμα της διαλεκτικής. Τα χωρία στο σύνολό τους εμμένουν στο θέμα της γέννησης, δηλαδή στο τρίτο μέρος του σχήματος θέση- αντίθεση-σύνθεση ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις όπως στο τρίτο χωρίο της άρρωστης και της γέννησης του αυγού το τριμερές σχήμα γίνεται στοιχείο δομής και η γέννηση προκύπτει και δομικά ως η τρίτη θέση. Μέσα από αυτή την διαπίστωση, αποκτά μεγαλύτερη βαρύτητα η άποψη ότι ο λόγος της Άλκηστης δεν είναι ξεκάθαρα λόγος δικός της αλλά συμφύρεται με τον λόγο του αφηγητή, πράγμα το οποίο σημαίνει ότι θα μπορούσε ο αφηγητής να εκφέρει επίσης αυτούς τους στίχους δεδομένης και της θεματικής τους συνάφειας με τα προηγούμενα έξι χωρία τα οποία πραγματεύονται τα εν λόγω ζητήματα. Με βάση αυτή τη συνάφεια, το εν λόγω χωρίο μπορεί να συναρμοστεί στον κατάλογο των έξι χωρίων τα οποία αναλύονται ως προς τη σχέση τους με την αντίθεση αφού αυτό που τελικά αντιπροτείνεται και αντιπαραβάλλεται με τις απόψεις του Πέτρου δεν εξαντλείται στην αντίθεση αλλά προχωρεί στην σύνθεση την οποία εκφράζει η απρόσμενη γέννα. Η επαναφορά της θεματικής της «γέννας» αποτελεί ένα στοιχείο κοινό ανάμεσα στο υπό ανάλυση χωρίο και

τα υπόλοιπα έξι χωρία αλλά και ένα στοιχείο επανάληψης στο ποίημα το οποίο εκδηλώνεται μέσα από ποικιλία εικόνων.

Θα ήταν χρήσιμη στο σημείο αυτό μια ανακεφαλαίωση των αναφορών στη γέννα που γίνονται στο ποίημα η οποία αφορά είτε σε εικόνες που παραπέμπουν στην γέννηση είτε σε αποφθεγματικές αναφορές. Η πρώτη αναφορά συνοψίζεται στο στίχο «Τ' αληθινά πράγματα προετοιμάζουν τη γέννηση» και η δεύτερη στην εικόνα ενός σάπιου κρεμμυδιού που γεννά ένα νέο βλαστό. Ακολουθεί το χωρίο στο οποίο αντιπαραβάλλεται η αρρώστια με το κακάρισμα της κότας από το οποίο προκύπτει ένα αυγό και η αναγέννηση των νεκρών χάρις στο μνημόσυνό τους. Στο πέμπτο χωρίο η γέννα αναφέρεται ως αποφθεγματική ρήση του ορνιθομάντη: «Πριν το κακό τελειώσει έρχεται η γέννα» και στο έκτο αν και δεν υπάρχει σαφής αναφορά υπάρχει το μαλακό σμίξιμο και το ανακάτεμα πραγμάτων το οποίο δημιουργεί την προσδοκία για κάτι καινούριο. Στο τελευταίο χωρίο, στον λόγο της Άλκηστης η γέννα προκύπτει ως αποτέλεσμα δύο θανάτων, ως αποτέλεσμα του λιώσιμου του ενός πράγματος μες το άλλο. Αυτή η γενική διατύπωση εξειδικεύεται και δραματοποιείται από την Άλκηστη μέσα από την αποκάλυψη της πρόθεσής της να σφίξει στα σκέλια της τον Πέτρο πράγμα που δηλώνει σωματική επαφή και προφανώς ερωτικό σμίξιμο. Αυτό το σμίξιμο, η πρόθεσή της να λιώσει τον Πέτρο στα σκέλια της αποτελεί αντίθεση απέναντι στη στάση του Πέτρου, αποτελεί την σύνθλιψη της πέτρας μέσα από την οποία χαρακτηρίζεται ο ίδιος ο Πέτρος, έναν διαφορετικό τρόπο να παλεύουν τα αντίθετα που καταλήγει στην συνάντησή τους.

Πέραν του ότι αυτοί οι στίχοι αποτελούν μια σωματική καταδήλωση της μείξης και προοιωνίζουν μια γέννα στην κυριολεκτική της σημασία, συγκεντρώνουν ενδιαφέρον εξαιτίας του ότι ο λόγος της Άλκηστης και του αφηγητή-ποιητή συμφύρονται δεδομένης της απουσίας εισαγωγικών. Το γεγονός αυτό αφήνει ανοιχτό το ενδεχόμενο ο αφηγητής ποιητής να εκφράζει και την δική του πρόθεση να σφίξει τον Πέτρο στα σκέλια του πράγμα το οποίο θα σήμαινε το ερωτικό σμίξιμό του με τον Πέτρο. Αυτό το ενδεχόμενο θα αποτελούσε τον ιδανικότερο τρόπο ανακατέματος του ήρωα ο οποίος τονίζει μόνο τις αντιθέσεις ανάμεσα στα πράγματα και τον αφηγητή-ποιητή ο οποίος ξεπερνά τις αντιθέσεις μέσα από το σμίξιμο και το ανακάτεμά τους. Η προοπτική της σωματικής ένωσης των δύο ομόφυλων ατόμων υπηρετεί το ποιητικό πρόγραμμα και την υιοθέτηση της διαλεκτικής μεθόδου από τον αφηγητή- ποιητή.³² Το ερωτικό σμίξιμο είναι αυτό το

³² Στο άρθρο του Πιερή « Από τη σκηνοθεσία της γύμνωσης στη βίωση της αποκάλυψης» περιγράφεται μέσα από το αφηγηματικό έργο *Αριόστος ο Προσεκτικός αφηγείται στιγμές του βίου του και του ύπνου του* (1982) και μέσα από την ποιητική συλλογή *Ιταλικό Τρίπτυχο* η πορεία του ποιητή προς την «τολμηρή απογύμνωση και αποκάλυψη του Ιδιωτικού του προσώπου» καθώς και η αίσθηση του ανδρικού σώματος και

οποίο θα αφήσει τις λασπωμένες αρβύλες άδειες για μια ολόκληρη νύχτα διακόπτοντας τον διαρκή, συγκρουσιακού χαρακτήρα εντοπισμό των αντιθέσεων. Εν κατακλείδι θα μπορούσε να ειπωθεί ότι ακόμη και ο Πέτρος, αυτός που μοιάζει «σωστή πέτρα» θα λύγιζε μπροστά στην αλήθεια που έχει να του προσφέρει ο έρωτας και θα άφηνε τις λασπωμένες του αρβύλες να περιμένουν άδειες μέχρι το πρωί.

Ο χαρακτηρισμός «πέτρα», με βάση τον συγκεκριμένο τρόπο θεώρησης των στίχων οι οποίοι αποτελούν το συμφυρμό των λόγων της Άλκηστης και του αφηγητή-ποιητή, προκύπτει εξαιτίας της ακαμψίας που χαρακτηρίζει τον τρόπο που αποφασίζει ο Πέτρος να θεωρεί τον κόσμο. Η εμμονή για την ανάδειξη της αντίθεσης ως τρόπου θεώρησης του κόσμου, εγγράφεται στους τρόπους που παρέχει η μαρξιστική μέθοδος και πιο συγκεκριμένα στην πολιτική και κοινωνική της έκφραση την οποία εκπροσωπούν τα κομμουνιστικά κινήματα σύμφωνα με τις απόψεις του Ανταμ Σαφ όπως διατυπώνονται στη συλλογή δοκιμίων του (Σαφ 1971: 123). Η Άλκηστις και ο αφηγητής προτείνουν έναν τρόπο αντίθεσης ο οποίος όμως ξεπερνά τον εαυτό του και φτάνει στη σύνθεση, στο σμίξιμο, τη γέννα, σε όλα όσα τεχνηέντως παρουσιάζονται στο ποίημα μέσα από τη σχέση που αναπτύσσουν με την αντίθεση ξεπερνώντας την κάθε φορά. Η Άλκηστις και ο αφηγητής μοιάζουν να προσπαθούν να αλλάξουν τον Πέτρο, να του μάθουν για τη «μεγάλη αρκούδα» να τον μαλακώσουν, επικρίνοντας τον κάπως για τη στάση του. Σε όποιο βαθμό κι αν συμβαίνει να τον επικρίνουν, το βέβαιο είναι πως η στάση τους απέναντι στον Πέτρο, δεν είναι μια στάση απαξίωσης ή ακύρωσής του. Πρόκειται περισσότερο για επιβεβλημένη εκ των πραγμάτων αποδοχή του Πέτρου, αποδοχή όχι με την έννοια ενός ακούσιου αναγκασμού, αλλά μιας εκούσιας συνύπαρξης με κάποιον ο οποίος είναι ταγμένος στον κοινωνικό αγώνα και υπηρετεί τα κοινά ιδανικά μιας «Επανάστασης».

Ο Πέτρος εμφανίζεται άλλες τρεις φορές στην «Φρυκτωρία». Η πρώτη του εμφάνιση συμβαίνει στην αρχή του ποιήματος ενώ οι άλλες δύο ακολουθούν το υπό ανάλυση απόσπασμα. Στο παρόν σημείο παρατίθεται η πρώτη αναφορά του ποιήματος στον Πέτρο:

ΤΟΤΕ ΕΙΔΑ το προφίλ της Ουρανίας στη νοτισμένη τζαμαρία.

Δεν έπρεπε βέβαια να τ' ομολογήσω. Ίσως μόνο οι νεκροί

της «μεικτής ομορφιάς των αγοριών τα οποία αποτελούν κυρίαρχο αποκαλυπτικό θέμα της συλλογής» (Πιερός 2004: 702-705). Η άποψη αυτή του Πιερού δίνει έρεισμα στην προοπτική της επιθυμίας του αφηγητή-ποιητή να σμίξει σωματικά με τον Πέτρο πράγμα το οποίο αποτελεί ένα θετικό λόγο, μια λύση, απέναντι στην αυστηρότητα του Πέτρου.

να δίνουν ιδιαίτερη βαρύτητα στο λόγο. Αλίμονο – είπε ο Πέτρος-
αν τους ξεχνούσαμε κι αυτούς: - τι θα γινόταν το μέλλον; Όχι όμως
να τους μεταχειριζόμαστε
σα φόβητρο, σα φράγμα ή σα χρυσό προσωπίο.
(«Φрукτωρία» 1978-1979 Η': 60)

Στους συγκεκριμένους στίχους, ο αφηγητής-ποιητής βλέπει το πρόσωπο της Ουρανίας, η οποία μάλλον ανήκει στον κόσμο των νεκρών, και όταν ομολογεί αυτό που είδε, ο Πέτρος σπεύδει να υπογραμμίσει τη σημασία της μνήμης των νεκρών για τη συνέχιση της πορείας του μέλλοντος. Οι στίχοι οι οποίοι ακολουθούν την απορία του Πέτρου μοιάζουν να εκφέρονται από τον αφηγητή. Ωστόσο, η εμμονή στη χρήση του ά προσώπου πληθυντικού το οποίο χρησιμοποιεί στη δήλωσή του ο Πέτρος, καθώς και η απουσία σημείων στίξης τα οποία θα διέκριναν τον λόγο του αφηγητή από τον λόγο του ήρωα, αφήνουν ανοιχτό το ενδεχόμενο αυτός ο λόγος να εκφέρεται από τον Πέτρο ως συνέχεια της απορίας του για το μέλλον. Ο λόγος αυτός σχολιάζει τον τρόπο με τον οποίο είναι θεμιτό το μνημόσυνο των νεκρών, χωρίς να γίνεται εκμετάλλευσή τους, είτε θετική, είτε αρνητική. Ο Πέτρος συνεπώς τάσσεται υπέρ του μνημόσυνου των νεκρών νοιώθοντας ότι έτσι διασφαλίζεται το μέλλον ενώ οι στίχοι που ακολουθούν λειτουργούν διευκρινιστικά σε σχέση με τον τρόπο που πρέπει να γίνεται το μνημόσυνο. Η διευκρίνιση αφορά στις προθέσεις που μπορεί να οδηγούν σε τέτοια μνημόσυνα ιδιαίτερα προσώπων τα οποία υπηρετούν συγκεκριμένους στόχους, τόσο συγκεκριμένους όπως οι στόχοι που θέτει για παράδειγμα μια κομματική παράταξη. Η θέση του Πέτρου ακολουθείται από έναν λόγο ο οποίος λειτουργεί συμπληρωματικά ή αντιθετικά, αν θεωρηθεί ότι εκφέρεται κατ' αποκλειστικότητα από τον αφηγητή. Συνεπώς ο λόγος του ολοκληρώνεται νοηματικά μέσα από έναν λόγο ο οποίος μέμφεται συμπεριφορές οι οποίες προσβάλλουν τη μνήμη των νεκρών αφήνοντάς την εκτεθειμένη στους ιδιοτελείς στόχους ατόμων τα οποία τους «μεταχειρίζονται» είτε για να προκαλέσουν φόβο, είτε για να κρυφτούν πίσω από αυτούς, είτε για να κερδίσουν τις εντυπώσεις.

Πέραν τούτου το γεγονός ότι ο Πέτρος αναφέρεται στη μνήμη των νεκρών μέσα από τη μέριμνά του για το «μέλλον», φανερώνει μια προσέγγιση η οποία ξεπερνά την έγνοια για το προσωπικό συμφέρον και ανοίγεται προς το συλλογικό. Ο Πέτρος αναδεικνύεται ως άτομο με συνείδηση ευθύνης απέναντι στο μέλλον, στρατευμένος σε ένα αγώνα για το καλύτερο μέλλον, ο οποίος είτε κοινωνικός είτε πολιτικός είναι οπωσδήποτε υλικός αφού τον προσδιορίζουν οι «λασπωμένες αρβύλες». Σ' αυτό τον αγώνα που διεξάγει ο Πέτρος θεωρεί ότι και οι νεκροί μπορούν να βοηθήσουν. Τους συντάσσει κι

αυτούς στον αγώνα, γίνονται κι αυτοί φορείς του μέλλοντος, συστρατεύονται στον αγώνα μέσα από την πρόθεσή του να αποκαταστήσει τη μνήμη τους. Συνεπώς με βάση το υπό ανάλυση χωρίο, ο Πέτρος, μπορεί να χαρακτηριστεί ως ένα άτομο προσηλωμένο στον αγώνα που διεξάγει επιστρατεύοντας προς αυτό τον σκοπό και τη μνήμη των νεκρών. Αν και ο αγώνας ο οποίος διεξάγει επιβάλλει προσήλωση σε ένα στόχο, δηλαδή θεωρεί ότι οι νεκροί είναι παρόντες με σκοπό τη σωτηρία του μέλλοντος, εντούτοις οι στίχοι οι οποίοι διευκρινίζουν τον τρόπο του μνημόσυνου δεν αφήνουν περιθώρια για κατάχρηση της μνήμης τους. Με βάση αυτή τη στάση του Πέτρου, συνάγεται το συμπέρασμα ότι η αυστηρότητα με την οποία αντιμετωπίζει τον κόσμο εντάσσεται σε ένα πλαίσιο ηθικά στέρεο.

Το επόμενο χωρίο το οποίο θα σχολιαστεί ως προς την παρουσία του Πέτρου σ' αυτό αποτελεί την αμέσως επόμενη στροφή της στροφής στην οποία εμφανίζεται το μοτίβο του Πέτρου ως πέτρας και για το οποίο έχει ήδη γίνει λόγος. Οι στίχοι οι οποίοι θα αναλυθούν είναι οι εξής:

Η ΜΑΡΘΑ είχε καθίσει κατάχαμα· κρατούσε ανάμεσα στα γόνατά της
το μπρούτζινο χαβάνι·
κάτι κοπάνιζε – ίσως μοσχοκάρυδο ή κανέλα. Η σκιά του χεριού της
έπεφτε τρίγωνη στο πάτωμα – ένα τρίγωνο
που ανοιγοκλείνει μ' επιθετικότητα. Ακόμη κι ο ήχος
αντιδικούσε με κάτι – πιθανόν με την Άλκηστη ή τον Πέτρο, παρ'
ότι
αυτό το μεταλλικό καμπάνισμα σου θύμιζε παλιές παραμονές Χριστου-
γέννων,
μια μυρωδιά καμένης ζάχαρης, ανθόνερο, κοπανισμένο καρύδι.
(«Φрукτωρία» 1978-1979 Η': 81-82)

Στο σκηνικό των τριών προσώπων, της Άλκηστης, της Ελένης και του Πέτρου, προστίθεται και η Μάρθα η οποία καθισμένη κατάχαμα επιδίδεται στο κοπάνισμα μοσχοκάρυδου ή κανέλας σε μια πράξη νοσταλγική της καθημερινής λάτρας η οποία παραπέμπει σε εικόνες από παλιές παραμονές Χριστουγέννων. Το γεγονός ότι πρόκειται για την προέκταση του ίδιου σκηνικού φανερώνεται από την αντιπαλότητα που εκδηλώνει το μπρούτζινο χαβάνι «με την Άλκηστη ή τον Πέτρο». Η αντιπαράθεση αυτή του κοπανίσματος της κανέλας ή του μοσχοκάρυδου με κάποιο από τα δύο πρόσωπα δηλώνει μια συνάφεια των τριών αυτών προσώπων ο συγχρωτισμός των οποίων δημιουργεί ένα νέο

σύμπλεγμα ανθρώπων οι οποίοι φαίνεται να βρίσκονται στον ίδιο χώρο. Η παρουσία και των δύο, του Πέτρου και της Άλκηστης, στον ίδιο χώρο δεν μπορεί να θεωρηθεί βέβαιη, αλλά παρόλα αυτά, ο ήχος μοιάζει να προσκρούσει σε κάποιον με όρους κυριολεκτικούς, ότι δηλαδή η αντιδικία του γίνεται αντιληπτή στο χώρο εξαιτίας της έντονα ηχητικής εικόνας. Πέραν τούτου το αποτέλεσμα το οποίο παράγει η ηχητική εικόνα, δεν ανήκει στον χώρο της κυριολεξίας ή της ύλης αφού ο ήχος αποκτά χαρακτηριστικά τα οποία του προσδίδουν μια μεταφορική διάσταση επιφορτίζοντάς τον με μια πρόθεση να αντιδικήσει με ένα από τα δύο πρόσωπα ή και με τα δύο.

Η πρόθεση του ήχου μαρτυρά μια λογική διεργασία η οποία επαναδιατυπώνει το θέμα της αντίθεσης με έναν τρόπο που αγγίζει τα όρια της ποιητικής μεταγλώσσας με την έννοια ότι οι στίχοι του εν λόγω ποιητικού χωρίου σχολιάζουν την αντιδικία η οποία επισυμβαίνει στους στίχους οι οποίοι φέρουν το μοτίβο του Πέτρου και της πέτρας. Το γεγονός ότι ο ήχος του κοπανίσματος αντιδικεί είτε με την Άλκηστη είτε με τον Πέτρο χωρίς να μπορεί να προκρίνει τον έναν από τους δύο, μοιάζει με αυτό τον τρόπο, να απορρίπτει και ταυτόχρονα να αποδέχεται και τους δύο. Θα μπορούσε συνεπώς να ειπωθεί ότι ο λόγος της Άλκηστης που είναι και λόγος του αφηγητή –ποιητή και ο οποίος εμμένει στην σύνθεση των πραγμάτων μένει μετέωρος. Η αντιδικία μοιάζει περισσότερο με προσπάθεια εντοπισμού των αντιθέσεων πράγμα το οποίο δηλώνει πως πέραν του διαλεκτικού σχήματος το οποίο παράγεται με βάση τη στάση του Πέτρου απέναντι στα πράγματα και την απάντηση της Άλκηστης η οποία προτείνει έναν τρόπο υπέρβασης της αντίθεσης, τα πρόσωπα δεν παύουν από το να αποτελούν μέρος μιας αντιδικίας. Συνεπώς ο ήχος αυτός, ζυγίζεται ανάμεσα σε δύο τινά τα οποία μεταξύ τους ορίζονται με σχέσεις αντίθεσης τα οποία μαζί ως ζεύγος αντιθέσεων, αντιτίθενται με τον ήχο ο οποίος θύμιζε παλιές παραμονές Χριστουγέννων.

Αυτό σημαίνει ότι ένα νέο αντιθετικό σχήμα, το οποίο εδράζεται στο προηγούμενο, γεννά αυτόν τον καινούριο διάλογο, άρα το πρωτότερο διαλεκτικό σχήμα που οδηγείται στη σύνθεση εξελίσσεται ως νέα θέση. Φαίνεται ότι ο αφηγητής δεδομένης της εμπλοκής του στο πρώτο διαλεκτικό σχήμα, τηρεί μια απόσταση από το σκηνικό το οποίο στήνει και τη λύση την οποία προτείνει, ειρωνευόμενος κατά κάποιο τρόπο τους χαρακτήρες τους οποίους έχει ο ίδιος συνθέσει, προτείνοντας μια νέα αντίθεση ως τρόπο θέασης της προηγούμενης. Αυτό το οποίο θα μπορούσε να διαπιστωθεί είναι η προσήλωση του ποιητή στο σχήμα της διαλεκτικής και κυρίως στην σύνθεση η οποία αποτελεί το τρίτο μέρος της δομής του σχήματος και αυτό μέσα από το οποίο μπορεί να προέλθει ένας καινούριος διάλογος. Στο υπό εξέταση απόσπασμα ο ήχος ο οποίος θύμιζε παλιές παραμονές

Χριστουγέννων, δηλαδή η ανάμνηση που ξυπνά αυτός ο ήχος και οι μυρωδιές από το κοπάνισμα των μπαχαρικών, είναι αυτό το οποίο προκύπτει ως σύνθεση στην αντιδικία που δημιουργεί ο ήχος με την Άλκηστη και τον Πέτρο. Το γεγονός αυτό δηλοί την λειτουργική παρουσία του ήχου στο απόσπασμα αφού πέραν του ότι αποτελεί την αντίθεση προς το ζεύγος ενεργοποιεί τη μνήμη, σε συνάρτηση με τα αρώματα που διαχέονται από το μπρούτζινο χαβάνι, μέσα από την ανάμνηση εικόνων από παραμονές Χριστουγέννων.

Ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι η αντίθεση η οποία παράγει ο ήχος με το ζεύγος δηλώνεται ως πιθανότητα ενώ η ανάμνηση των εικόνων της παραμονής των Χριστουγέννων παρουσιάζεται ως κάτι βέβαιο, κάτι που σίγουρα έχει πραγματοποιηθεί. Η αντιδικία συνεπώς, η οποία είναι αποτέλεσμα του μεταφορικού λόγου, δεν μπορεί να προσδιοριστεί με ακρίβεια ως ένα συμβάν, παρά αποτελεί μια αίσθηση, μια εντύπωση την οποία μπορεί να προσλάβει κάποιος χωρίς όμως να μπορεί να ορίσει συγκεκριμένα. Η απροσδιόριστη από την μια παρουσία της αντιδικίας, η κάπως αφηρημένη, και η με υλικούς όρους προσδιοριζόμενη ανάμνηση από την άλλη δημιουργούν ένα ανακάτεμα ως προς τον τρόπο που συντίθεται το ποιητικό σύμπαν· με όρους που προσδιορίζει η ύλη από τη μια και όρους αφηρημένους, συναισθηματικούς από την άλλη. Φαίνεται ότι θεματοποιείται αυτή η διχαστασία στο ποίημα η οποία εκτιθέμενη κατά αυτό τον τρόπο μείζης, μοιάζει να γεφυρώνεται. Αυτή η μείζη μπορεί να αποδοθεί σχηματικά ως εξής:

συναισθηματικά προσδιορισμένη αντίθεση - υλικά προσδιορισμένο συναίσθημα

Αυτό το ανακάτεμα της ποιητικής ύλης, του υλικού με το αφηρημένο και ιδιαίτερα του αφηρημένου με την αντίθεση, δεδομένης της παρουσίας του σχήματος του διαλεκτικού υλισμού στα επτά χωρία τα οποία έχουν σχολιαστεί, δεν υπονομεύει την παρουσία του σχήματος αλλά αντίθετα το εντάσσει στο πλαίσιο της προβληματικής ενός διευρυμένου ποιητικού σχεδίου. Ως εκ τούτου το ανακάτεμα αποτελεί τη νέα θέση την οποία παράγει το ποιητικό κείμενο, αφού στον στίχο προκύπτει η σύνθεση της ποιητικής ύλης. Ο Πέτρος και η Άλκηστη αποτελούν αντιτιθέμενα μέρη τα οποία εντάσσονται εκ νέου στο πλαίσιο ενός διαλόγου οι αντιθέσεις του οποίου αίρονται στο χωνευτήρι της ποιητικής σύνθεσης.

Το τελευταίο ποιητικό χωρίο στο οποίο γίνεται αναφορά στον Πέτρο βρίσκεται προς το τέλος του ποιήματος στο σημείο όπου ο αφηγητής-ποιητής σμίγει με το όνειρό του και με όλους τους ανθρώπους με σκοπό να ανάψουν τον ήλιο για να γίνει ορατός από όλους κι από παντού. Πρόκειται για τη σκηνή στην οποία εκτυλίσσεται η φρυκτωρία. Παρατίθεται στη συνέχεια το εν λόγω χωρίο:

Και δίδαξα στο τζιτζίκι ένα τραγούδι πέρα απ' το ξερό πετσί του.
Γυμνός, στις χειρότερες νύχτες, τοιχοκολλούσα μεγάλα προγράμματα
του φιλμ Ο ΛΑΟΣ σ' όλο το μέλλον·
κι όπου περίσσευαν οι δυσκολίες ψιθύριζα σ ύ ν τ ρ ο φ ε και προχωρού-
σα·
κι έλεγα πάλι σ ύ ν τ ρ ο φ ε για να θυμίζω στον καθένα τον κόσμο.

ΚΑΙ ΠΗΡΑ μπράτσο το μεγαλύτερο όνειρο, μ' ένα στίχο πάντα στα
χείλη·
και δεν επέτρεψα στη Σιωπή να μας κάνει τη σπουδαία κυρία που
κρατάει τα πολύτιμα μυστικά της·
κι ήταν μαζί κι ο Πέτρος, που του 'χα μάθει επιτέλους να χαμογελάει
μέσα στη θετική αυστηρότητά του·
κι ήταν μαζί και τα παιδιά μας με τα κόκκινα πουλόβερ.
(«Φρυκτωρία» 1978-1979 Η': 91)

Ο αφηγητής-ποιητής μιλάει σε πρώτο πρόσωπο αναλαμβάνοντας ο ίδιος την ευθύνη της εκφοράς του ποιητικού λόγου. Το ομιλούν υποκείμενο, δηλαδή ο αφηγητής, συνιστά ένα πρόσωπο το οποίο μπόρεσε να διδάξει στο τζιτζίκι ένα τραγούδι και που διατηρεί πάντα ένα στίχο στα χείλη του αποτρέποντας έτσι την επικράτηση της σιωπής. Πρόκειται συνεπώς για κάποιον ποιητή. Το ποίημα ολόκληρο θα μπορούσε να θεωρηθεί ως η αναίρεση της σιωπής, ως οι στίχοι στο στόμα του ποιητή.³³ Αυτοί, οι οποίοι εκφέρονται από το εγώ της αφήγησης, στο οποίο συνυπάρχει ο αφηγητής και ο ποιητής και στη συνέχεια εκφωνούνται από τον ίδιο τον ποιητή ο οποίος συνιστά μια υλική παρουσία. Μέσα από αυτές τις αυτοαναφορικές ποιητικές δηλώσεις διαφαίνεται μια ταύτιση του προσώπου το οποίο εκφωνεί τους στίχους με το Υποκείμενο το οποίο αναλαμβάνει την αφήγησή τους. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα το ποίημα να θεωρείται ως γραπτή διατύπωση η οποία προορίζεται να εκφωνηθεί μεγαλοφώνως από τον ίδιο τον δημιουργό του. Αυτή η ιδιαίτερη λειτουργία του κειμένου περιγράφεται στο υπό εξέταση χωρίο και ουσιαστικά εισάγει την τελευταία σκηνή του ποιήματος στην οποία συμβαίνει το σμίξιμο των ανθρώπων, το σμίξιμο του κόσμου και του ήλιου που είναι ο ίδιος ο σύντροφος. Ο

³³ Η Φιλοκύπρου εντάσσει την παρουσία της σιωπής στο συγκεκριμένο απόσπασμα, σε ένα πλαίσιο κατά το οποίο ο λόγος, ο πραγματικά απελευθερωτικός, σταματά να είναι θριαμβικός και αναγνωρίζει την ήττα στην αναμέτρησή του με τη σιωπή. Είναι χαρακτηριστικό το ακόλουθο απόσπασμα: « (...) έχοντας απορροφήσει τη μοναξιά του και έχοντας αναγνωρίσει τις αδελφιότητες του, ο ποιητικός λόγος κατορθώνει να περιγράψει το ακατόρθωτο και, ακόμη περισσότερο, να το οικειοποιηθεί («πήρα μπράτσο»), οικειοποιούμενος ταυτοχρόνως τη σιωπή και συρρικνώνοντάς την: η παλιά απειλή έχει μεταβληθεί σε ένα σπουδαιοφανές πρόσωπο που το εξουσιάζει ο λόγος.» (Φιλοκύπρου 2004: 31).

αφηγητής- ποιητής προβαίνει σε μια σειρά από ενέργειες στην παρούσα φάση η οποία καταλήγει στο να καταστεί θεατή από όλους όσους βγήκαν από το καύκαλό τους η μόνη φωτιά που βρισκόταν στους λόφους και αυτή ήταν τελικά ο ήλιος. Η εμφάνιση του ήλιου στο τέλος προκύπτει και χάρις στην υλική παρουσία του αφηγητή -ποιητή, δηλαδή χάρις και στην σύνθεση του ποιήματος και στην εκφώνησή του, δεδομένης και της παρουσίας του Ρίτσου στην πορεία όπως μαρτυρά ο στίχος του ποιήματος:

κι η Μάρθα κι η Μαρία είπαν δεν έχουμε καιρό,
αφήστε για την ώρα το φεγγάρι ν' ακουμπήσει το χλωμό του μέτωπο
στον ώμο της Κυρίας με τας Καμελίας,
εμείς θα πάμε με το Ρίτσο στα εργατικά συνδικάτα.
(«Φρυκτωρία» 1978-1979 Η': 91)

Ο Ρίτσος συμπαρασύρει σ' αυτή την πορεία κι άλλους όπως η Μάρθα και η Μαρία. Στους στίχους οι οποίοι προηγούνται του παρατιθέμενου υπό εξέταση χωρίου, ο αφηγητής-ποιητής εκθέτει την ποιητική του μέθοδο, αυτήν η οποία αφορά στην ποιητική δημιουργία. Στη συνέχεια στους στίχους οι οποίοι έχουν παρατεθεί, αναφέρει μια σειρά από ενέργειες οι οποίες τον θέτουν εκτός του ποιητικού εργαστηρίου, όπως η τοιχοκόλληση προγραμμάτων και που κυρίως του δίνουν τις ιδιότητες ενός ποιητή αγωνιστή με υλικούς όρους, ο οποίος όμως εξακολουθεί πρώτιστα να είναι ποιητής.

Ανάμεσα στον κόσμο που συμπορεύεται σε αυτή την πορεία προς τον ήλιο, στον οποίο ενδεχομένως σμίγουν όλα τα πρόσωπα τα οποία εμφανίζονται από την αρχή της «Φρυκτωρίας» με τις διαφορετικές τους καταβολές και ιδιότητες, εμφανίζεται και ο Πέτρος. Γίνεται ιδιαίτερη μνεία σ' αυτόν πρώτα και πριν από τους υπόλοιπους οι οποίοι ακολουθούν και εμφανίζονται στην επόμενη στροφή μαζί με τη Μάρθα, τη Μαρία και το Ρίτσο. Ο Πέτρος μπορεί να υπολογιστεί ως ο πρώτος από τους δώδεκα επώνυμους ή ανώνυμους χαρακτήρες οι οποίοι επιλέγονται και εμφανίζονται στην τελευταία αυτή σκηνή του ποιήματος ως ξεχωριστές αναφορές. Οι δώδεκα αυτοί χαρακτήρες αναφέρονται με τα εξής ονόματα και ιδιότητες: Πέτρος, Ναυσικά, Αλέκος, Βαγγέλης, Ελένη, Βλάσης, ο καρβουνιάρης, οι δύο πιλότοι, η Μάρθα και η Μαρία και τέλος ο Ρίτσος. Πέραν από αυτές τις ξεχωριστές αναφορές κατά άτομο υπάρχει ένα πλήθος ανθρώπων το οποίο αναφέρεται απρόσωπα και αόριστα είτε ομαδοποιημένα είτε κατά μονάδες όπως τα παιδιά με τα κόκκινα πουλόβερ, οι άλλοι από την Κοκκινιά, την Κρήτη, και μετά αυτός που κουβαλούσε μian εκκλησιά με τις ολόσωμες αγιογραφίες των Κομμουνιστών Μαρτύρων, άλλος που κρατούσε τη Μονεμβασιά και άλλοι ακόμα.

Συνεπώς σε αυτή τη συνάθροιση στην οποία λαμβάνουν μέρος πολλοί επώνυμα και ανώνυμα, πρώτος εμφανίζεται ο Πέτρος αφού μπαίνει μπροστά από τους υπόλοιπους έντεκα ανθρώπους οι οποίοι καταγράφονται ως ξεχωριστές παρουσίες και σμίγει μαζί τους σε αυτή την παλλαϊκή συγκέντρωση. Την ίδια ώρα όμως που ο Πέτρος σμίγει με την δωδεκάδα αυτών των ανθρώπων και μπαίνει μπροστάρης της ομάδας εμφανίζεται στο ποίημα αποσπασμένα στη στροφή η οποία προηγείται της παρουσίας των υπολοίπων.

Ο αριθμός των ατόμων τα οποία εμφανίζονται μέσα από προσωπικές οριστικοποιημένες αναφορές δημιουργεί συνδηλώσεις με την χριστιανική παράδοση και συγκεκριμένα με τον αριθμό των μαθητών του Χριστού οι οποίοι ήταν δώδεκα. Επιπρόσθετα προκύπτει ομοιότητα ανάμεσα στους στίχους του ποιήματος και της παράδοσης του Ευαγγελίου ως προς τη σειρά με την οποία ο Χριστός επιλέγει και ονομάζει τους μαθητές του αφού πρώτος των μαθητών καλείται ο Πέτρος. Στο Ευαγγέλιο του Λουκά παραδίδεται το χωρίο με τις εν λόγω αναφορές :

και ότε εγένετο ημέρα, προσεφώνησε τους μαθητάς αυτού, και εκλεξάμενος απ' αυτών δώδεκα, ους και αποστόλους ωνόμασε, Σίμωνα, ον και ωνόμασε Πέτρον, και Ανδρέαν τον αδελφό αυτού (...).

(Λουκ., στ. 13-14)

Από όλους τους μαθητές που είχε ο Χριστός επιλέγει τους συγκεκριμένους δώδεκα για να τους ονομάσει Απόστολους και πρώτον από τους Δώδεκα επιλέγει τον Σίμωνα τον οποίο μετονομάζει σε Πέτρο. Ο Απόστολος Πέτρος θεωρείται ως ο κορυφαίος των Αποστόλων, σύμφωνα με το *Αγιολόγιον* της Εκκλησίας, (*Αγιολόγιον* 2002: 218) και όπως έχει ήδη αναφερθεί, ο Πέτρος, πρώτος των μαθητών ομολόγησε την πίστη του προς τον Χριστό ως Υιό του Θεού, πράγμα το οποίο οδήγησε στην επιλογή του νέου του ονόματος από τον Χριστό (Ματθ., ιστ' 16-18). Ο αφηγητής-ποιητής κατά τον ίδιο τρόπο επιλέγει από το ανώνυμο πλήθος το οποίο σμίγει σε αυτή την πορεία τους συγκεκριμένους δώδεκα ως μπροστάρηδες για να τους ονοματίσει και να τους αναφέρει κατ' ιδίαν αρχίζοντας την αναφορά του από τον Πέτρο, κατ' αναλογία με την ευαγγελική παράδοση. Ο Πέτρος κατά συνέπεια με βάση την σειρά με την οποία εμφανίζεται σε αυτή την πορεία διαθέτει μια ξεχωριστή θέση ανάμεσα στους δώδεκα χάρις στο προβάδισμα που του δίνεται από τον ίδιο τον αφηγητή- ποιητή πράγμα το οποίο δημιουργεί την εντύπωση ενός σημαντικού προσώπου για λόγους οι οποίοι θα γίνουν πιο ευκρινείς στη συνέχεια.

Περνώ στην πέμπτη και τελευταία αναφορά που γίνεται στην «Φрукτωρία» για τον Πέτρο όμως στο σημείο αυτό θεωρώ χρήσιμη την επιγραμματική ανασκόπηση των

αναφορών που προηγήθηκαν, η οποία θα λειτουργήσει διευκρινιστικά τόσο για την τελευταία αυτή αναφορά όσο και για την συγκρότηση μιας πιο ολοκληρωμένης άποψης για την προσωπικότητα του Πέτρου όπως αυτή συγκροτείται στη «Φρυκτωρία». Αρχής γενομένης από την πρώτη αναφορά ο Πέτρος παρουσιάζεται ως ο προασπιστής της μνήμης των νεκρών μέσα από την προοπτική του αγώνα για το μέλλον, με συνείδηση ευθύνης και αισθήματα πίστης σε αυτό τον αγώνα. Το επόμενο χωρίο στο οποίο παρουσιάζεται ο Πέτρος, αφορά στη συσχέτισή του με το μοτίβο της πέτρας, η οποία προσδιορίζεται από τον τρόπο που ο Πέτρος παρατηρεί με μια αυστηρότητα, βαθμολογώντας τα συμβάντα και εντοπίζοντας τις αντιθέσεις. Η Άλκηστις, και μ' αυτήν και ο αφηγητής-ποιητής, είναι αυτή η οποία αντιδρά απέναντι στη στάση του Πέτρου χαρακτηρίζοντάς τον ως πέτρα αλλά και αυτή η οποία εντοπίζει την αδυναμία του να ξεπεράσει τις αντιθέσεις και να αντιληφθεί το σμίξιμο, τη γέννηση καινούριων πραγμάτων από τα παλιά. Εντοπίζεται συνεπώς η αδυναμία του Πέτρου να οδηγήσει τα πράγματα στη σύνθεσή τους. Στη συνέχεια αυτού του χωρίου γίνεται και πάλι αναφορά στον Πέτρο και στην Άλκηστη, σε μια ποιητική στροφή η οποία χαρακτηρίζεται από μεταγλωσσικά σχόλια δεδομένου ότι ο αφηγητής σχολιάζει την αντίθεση που προηγείται ανάμεσα στον Πέτρο και την Άλκηστη επαναπροσδιορίζοντάς την σε ένα νέο διάλογο με τον ήχο του κοπανίσματος και τις χριστουγεννιάτικες αναμνήσεις που ανασύρει. Το τελευταίο χωρίο στο οποίο αναφέρεται ο Πέτρος ανήκει στην τελευταία σκηνή του ποιήματος και αποτελεί το ποιητικό χωρίο στο οποίο έχουν εντοπιστεί σχέσεις με το ευαγγελικό κείμενο και συγκεκριμένα με τον αριθμό των μαθητών του Χριστού και με την πρωτοκαθεδρία του Πέτρου ανάμεσα στους Αποστόλους.

Ο αφηγητής-ποιητής εναγκαλίζεται τον Πέτρο στο σημείο αυτό επιχειρώντας το σμίξιμό του στην πορεία, την μεταστροφή του από την αντίθεση στη σύνθεση. Την ίδια ώρα που κάνει ξεχωριστή μνεία στον Πέτρο εκφράζει την ευχαρίστησή του που «επιτέλους» τον έμαθε «να χαμογελάει μέσα στη θετική αυστηρότητά του». Αυτή η δήλωση του αφηγητή-ποιητή «επιτέλους» λυτρώνει τον Πέτρο από την παρατεταμένη αυστηρότητά του και διασκεδάει την αντιδικία η οποία υπήρξε μεταξύ τους. Παράλληλα ο προαναφερθείς στίχος δηλώνει πως αυτή η αυστηρότητα δεν εξοβελίζεται καθ' ολοκληρίαν, αλλά αναμειγνύεται με το χαμόγελο και κατ' αυτό τον τρόπο βρίσκει χώρο και λόγο ύπαρξης. Μόλις στην τελευταία αναφορά που γίνεται στη «Φρυκτωρία» στον Πέτρο αποκαλύπτεται το συγκεκριμένο χαρακτηριστικό του, η αυστηρότητα, το οποίο αποτελεί ένα στοιχείο της ιδιοσυγκρασίας του που μπορεί να φωτίσει τις προηγούμενες αναφορές. Γίνεται πια φανερός ο λόγος για τον οποίο ο αφηγητής-ποιητής αντιμετωπίζει

τον Πέτρο με διάθεση να τον επικρίνει. Η αυστηρότητά του ωστόσο, χαρακτηρίζεται ως «θετική». Αξίζει να σημειωθεί ότι δεν προσδίδεται στον Πέτρο, μέσα από το επίθετο, μια ιδιότητα η οποία προκύπτει υπό τις περιστάσεις του συγκεκριμένου στίχου, αλλά το επίθετο, φανερώνει μια ιδιότητα στην αυστηρότητα του Πέτρου ως μόνιμου ίδιου της προσωπικότητάς του, ιδιότητα η οποία προσδίδεται στον Πέτρο και από την Προκοπάκη αφού τον ονομάζει ως «στέριο και θετικό κομμουνιστή» (Προκοπάκη 1981: 78). Το επίθετο «θετικός» προσδίδει στην αυστηρότητα ένα θετικό πρόσημο αλλά και ένα ρεαλισμό και μια σταθερότητα πράγμα το οποίο γίνεται φανερό αν εντοπιστεί η χρήση του επιθέτου γενικότερα στο ποίημα. Το επίθετο υπάρχει ακόμη μια φορά στο ποίημα και χρησιμοποιείται σε αντίστιξη με την αφαίρεση και την εκτροπή. Η αναφορά γίνεται στους ακόλουθους στίχους:

Ωστόσο

μια λύση εντελώς θετική φαινόταν ακατόρθωτη. Γι' αυτό
καραδοκούσαν κι άλλες αφαιρέσεις κι εκτροπές, κι ακόμη τα φλούδια
απ' τα σπασμένα αυγά στον τσιμεντένιο νεροχύτη' (...).
(«Φρυκτωρία» 1978-1979 Η': 90)

Αυτή η θετική όψη της αυστηρότητας του Πέτρου γνωστοποιείται αφενός εκ των υστέρων άρα δεν μπορεί να φωτίσει την ανάλυση των προηγούμενων χωρίων στα οποία αναφέρεται ο Πέτρος, αλλά αφετέρου γίνεται γνωστή την κρίσιμη ώρα της συνάντησης και συμμετοχής του πλήθους των ανθρώπων στην πορεία. Αυτός ο οποίος βαθμολογεί τον κόσμο, που μετρά αντιθέσεις, και υπολογίζει ακόμη και τους νεκρούς στην υπηρεσία των αγώνων δεν θα μπορούσε να απουσιάζει από την ωραιότερη στιγμή του ποιήματος και του κόσμου. Ωστόσο, θα μπορούσε να απουσιάζει, δεδομένης της απορίας που βιώνει ως προς το χαμόγελο, το σμίξιμο και το ανακάτεμα, ως προς το μυστήριο που πραΰνει και συναιρεί τα αφηρημένα και τέλος εξαιτίας της έκφρασης της αντίθεσης του αφηγητή-ποιητή απέναντι στη στάση του Πέτρου. Σε περίπτωση όμως που ο Πέτρος θεωρούνταν ως αποκλεισμένος από αυτή την πορεία, ο ίδιος ο αφηγητής-ποιητής θα ακύρωνε τον εαυτό του δεδομένου ότι το ποίημα θεματοποιεί το θέμα της σύνθεσης και δομείται πολλές φορές ως υπέρβαση των αντιθέσεων. Η υπέρβαση της αντίθεσης του αφηγητή-ποιητή με τον Πέτρο αίρεται μέσα από την εκμάθηση του χαμόγελου στον Πέτρο και του εντοπισμού του στοιχείου της θετικότητας στην αυστηρότητα που τον χαρακτηρίζει. Αυτό σημαίνει ότι ο ποιητής ξεπερνά την αντίθεσή του με τον Πέτρο αφού τον δέχεται πρώτο σ' αυτή την πορεία και κυρίως πρώτο από τους δώδεκα που ξεχωρίζει. Επιπρόσθετα η απουσία

του Πέτρου θα ακύρωνε σ' αυτό το σμίξιμο που ετοιμάζεται την παρουσία ενός ατόμου το οποίο παρέμενε πάντα πιστό, «σωστή πέτρα», στα ιδανικά τα οποία υπηρετούσε και στον αγώνα τον οποίο διεξήγαγε. Δεδομένης της λειτουργικής θέσης που κατέχει η σύνθεση στο ποίημα σε θεματικό και δομικό επίπεδο καθώς επίσης και της προσήλωσης του Πέτρου στα ιδανικά του, ο Πέτρος δεν θα μπορούσε να είναι απών από την πορεία αυτή η οποία ολοκληρώνει την «Φρυκτωρία». Καθίσταται συνεπώς απαραίτητη η παρουσία του, δεδομένου ότι αυτό που είναι σημαντικό στη συγκεκριμένη φάση του ποιήματος είναι το σμίξιμο των ανθρώπων. Επιπρόσθετα η παρουσία του θεωρείται απαραίτητη προκειμένου να αποκατασταθεί η σχέση ανάμεσα στον Πέτρο και τον αφηγητή- ποιητή ο οποίος σε ολόκληρο το υπόλοιπο ποίημα τον μέμφεται.

Η αντιδικία ανάμεσά τους η οποία θα μπορούσε να δημιουργήσει σχίσμα μεταξύ τους δεν καθιστά την παρουσία του Πέτρου αυτονόητη. Συνεπώς σε αυτό το σμίξιμο «ήταν μαζί κι ο Πέτρος», επισημαίνεται ιδιαιτέρως η παρουσία του, κατά τον ίδιο τρόπο που επισημαίνεται η παρουσία του κορυφαίου των Αποστόλων από τον άγγελο της Ανάστασης. Η ιδιαίτερη αναφορά στον Απόστολο Πέτρο επισφραγίζει την παρουσία του ανάμεσα στους Δώδεκα, πράγμα το οποίο δεν ήταν επίσης αυτονόητο, δεδομένης της τριπλής προδοσίας στην οποία υπέπεσε ο Πέτρος προς τον Διδάσκαλό του. Ο άγγελος κάνει ιδιαίτερη μνεία στον Πέτρο ξεχωρίζοντάς τον από τους υπόλοιπους έντεκα Αποστόλους :

Ιησούν ζητείτε τον Ναζαρηνόν τον εσταυρωμένον· ηγέρθη, ουκ εστιν ὧδε· ἴδε ο τόπος ὅπου ἔθηκαν αὐτόν. Ἀλλ' ὑπάγετε εἰπατε τοῖς μαθηταῖς αὐτοῦ καὶ τῷ Πέτρῳ ὅτι προάγει ὑμας εἰς τὴν Γαλιλαίαν· ἐκεῖ αὐτόν ὄψεσθε, καθὼς εἶπεν ὑμῖν.

(Μάρκ.,ιστ'6-7)

Ο άγγελος εμφανίζεται στις γυναίκες οι οποίες φέρουν μύρα για να αλείψουν το σώμα του Χριστού αναγγέλλοντας το ευχάριστο γεγονός και τον τόπο συνάντησης με τον Χριστό, επιφορτίζοντάς τις με το έργο της διάδοσης του καλού μηνύματος στους μαθητές Του και στον Πέτρο. Η παραγγελία είναι πολύ συγκεκριμένη και κυρίως θεόπεμπτη. Κατά αυτό τον τρόπο δηλώνεται η πρόθεση του Κυρίου, ο Πέτρος να εξακολουθεί να θεωρείται ως ένας από τους Απόστολους. Το μήνυμα της Ανάστασης και η παραγγελία της συνάντησης αφορούν και στον Πέτρο, όπως η πορεία προς τον σύντροφο-ήλιο αφορά στον Πέτρο της «Φρυκτωρίας», αυτόν που αγωνίζεται από την αρχή για το μέλλον, και παρά την εμμονή του για εντοπισμό των αντιθέσεων. Η ιδιαίτερη μνεία που γίνεται στα δύο κείμενα προς

τον Πέτρο, τον διαφορετικό Πέτρο κάθε φορά, έχει ως αποτέλεσμα την κατά κάποιο τρόπο αποκατάσταση της θέσης του σε μια ομάδα ανθρώπων στην οποία ανήκε και από την οποία για κάποιους λόγους κινδύνευε να απομονωθεί. Επιπρόσθετα η μορφή του και στις δύο περιπτώσεις αφορά σε ένα πρόσωπο που ηγείται και κατέχει τα βασικά συστατικά της πίστης την οποία υπηρετεί. Αυτή η αντιστοιχία ανάμεσα στον Πέτρο της «Φρυκτωρίας» και τον Πέτρο του Ευαγγελίου συμβαίνει μέσα από αναλογίες οι οποίες προκύπτουν ανάμεσα στα δύο πρόσωπα και σε καμία περίπτωση δεν μπορούν να οδηγήσουν σε σχέσεις ταύτισης. Αυτό που θα μπορούσε να ειπωθεί είναι ότι ο αυστηρός Πέτρος της «Φρυκτωρίας» διαθέτει στοιχεία τα οποία κατά ανάλογο τρόπο διαθέτει ο Απόστολος Πέτρος με βάση τον τρόπο με τον οποίο η μορφή του αποδίδεται στο Ευαγγέλιο. Επιπλέον αυτά τα στοιχεία στο ποίημα εμφανίζονται μέσα από τις συγκεκριμένες διατυπώσεις του Ευαγγελίου οι οποίες επανασημασιοδοτούνται στο νέο τους κειμενικό περιβάλλον.

Ο Πέτρος στη «Φρυκτωρία» με βάση αυτό το τελευταίο απόσπασμα στο οποίο εμφανίζεται, μαθαίνει επιτέλους, κάτι πέραν των αντιθέσεων. Συνεπώς η παρουσία του μπορεί να εκληφθεί ως επιβράβευση για τη νέα του γνώση η οποία συνοψίζεται στο χαμόγελο το οποίο συνοδεύει πια τη «θετική αυστηρότητά του». Ο Πέτρος της «Φρυκτωρίας», παρόλη την προσήλωσή του στον αγώνα και το γεγονός ότι επιτέλους μαθαίνει κάτι το οποίο ξεπερνά τις αντιθέσεις κι οδηγείται στη σύνθεση, πράγμα το οποίο αποτελεί βασικό στόχο της διαλεκτικής, εντούτοις δεν προσφωνείται από τον Ρίτσο ως σύντροφος Πέτρος. Αξίζει δε να σημειωθεί ότι κανένα πρόσωπο στο ποίημα, είτε επώνυμο είτε ανώνυμο, δεν προσφωνείται με αυτόν τον διακριτικό χαρακτηρισμό. Το γεγονός αυτό, αναπτύσσει μια προβληματική δεδομένης της έντονης παρουσίας του ουσιαστικού «σύντροφος», στην τελευταία αυτή σκηνή της «Φρυκτωρίας». Συγκεκριμένα η λέξη «σύντροφος», αναφέρεται εννέα φορές στις τελευταίες δύο σελίδες οι οποίες συνιστούν την τελευταία σκηνή του ποιήματος και άλλη μία στο υπόλοιπο ποίημα. Αυτό που συμβαίνει είναι ότι σε καμία από τις δέκα αυτές περιπτώσεις, η λέξη σύντροφος δεν αποτελεί χαρακτηρισμό προσώπου και δεν προσδιορίζει ένα συγκεκριμένο σύμβολο. Αντί αυτού, χρησιμοποιείται ως γενική έννοια η οποία προσδιορίζει τον σύντροφο ως αξία, ιδανικό και ως δύναμης και πλούτου αυτού του κόσμου. Στις τελευταίες δύο στροφές του ποιήματος επαναλαμβάνεται η λέξη «σύντροφος» από το πλήθος το οποίο σμίγει και ενώνεται με τον ήλιο και τον κόσμο:

φώναζαν σ ύ ν τ ρ ο φ ε, σ ύ ν τ ρ ο φ ε, σ ύ ν τ ρ ο φ ε, κι ανηφορίζαν με
σημαίες

κι ήτανε σύντροφος ο ήλιος, σύντροφος ο κόσμος
κι η μόνη φωτιά πάνω στους λόφους ήταν ο ήλιος,
φωτιά καλομήνυτη συδαιλισμένη από ροζιάρικα, ακατανίκητα χέρια.

ΚΙ ΟΛΟΙ τη βλέπαν τη μεγάλη φωτιά, τη ζωογόνο, και της γνέφαν
 με κόκκινα μαντίλια,
όλοι κι από παντού, (...)
κι αυτό το βεβαίωνα με την υπογραφή του ο σύντροφός μας.
(«Φρυκτωρία» 1978-1979 Η': 92)

Η έννοια του συντρόφου δεν υποστασιοποιείται σε κάποιο συγκεκριμένο άτομο και ιδιαίτερα στις περιπτώσεις στις οποίες αποτελεί κλητική προσφώνηση ακούγεται περισσότερο ως σύνθημα ή προσευχή παρά ως έκκληση σε κάποια υλικά προσδιορισμένη ύπαρξη. Η τελευταία αναφορά στον σύντροφο η οποία συμπίπτει και με το τέλος του ποιήματος, αποτυπώνει μια ιδιότητα του συντρόφου, ο οποίος πια γίνεται «σύντροφός μας», η οποία συνίσταται στην ικανότητά του να βεβαιώνει με την υπογραφή του ότι τη φωτιά την «καλομήνυτη» τη βλέπαν όλοι κι από παντού. Η παρουσία του συντρόφου μας μετά από όλες τις εκκλήσεις προς αυτόν, βεβαιώνει την παρουσία του καλού μηνύματος της φρυκτωρίας η οποία επισυμβαίνει στο ποίημα και η οποία ως τελικό προορισμό της έχει τον ίδιο τον ήλιο. Ο ίδιος ο ήλιος αποτελεί την κατάληξη της σκυταλοδρομίας της «καλομήνυτης φωτιάς» κι αυτό επιβεβαιώνεται με την υπογραφή του «δικού μας συντρόφου». Συνεπώς «ο σύντροφός μας», βεβαιώνει την ύπαρξη του ήλιου και του κόσμου καθώς αυτά τα δύο στοιχεία έχουν ντυθεί την έννοια του συντρόφου, έχουν συστρατευτεί σ' αυτή την πορεία στην οποία συμμετέχουν οι εργάτες της φωτιάς. Κατ' αυτό τον τρόπο, ο κόσμος και κυρίως ο ήλιος από τη μια και η έννοια του συντρόφου από την άλλη, αποκτούν μια αμφίδρομη σχέση.

Ο Πέτρος είναι ο πρώτος από τους δώδεκα χαρακτήρες ο οποίος αναφέρεται προσωπικά και εξατομικευμένα. Είναι αυτός ο οποίος συστράτευσε στον αγώνα ακόμη και τους νεκρούς οι οποίοι εμφανίζονται να ακολουθούν τους εργάτες στο τελευταίο αυτό απόσπασμα, σ' αυτή την πορεία της οποίας στόχευση είναι να γίνει ορατός ο ήλιος:

κι αυτοί κάτω απ' το χόμα που κρατούσαν της καμπάνας το σκοινί
 στα σταυρωμένα τους χέρια.
(«Φρυκτωρία» 1978-1979 Η' : 92)

Ο ήλιος ο οποίος είναι ο τελευταίος σταθμός της φρυκτωρίας, έχει ανάψει από «ροζιάρικα, ακατανίκητα χέρια», άρα, χέρια του κάματου και των αγώνων τα οποία ανήκουν σ' αυτούς που γνέφουν στον ήλιο με «κόκκινα μαντήλια». Η φρυκτωρία, με βάση τη λειτουργία της στην αρχαία τραγωδία, κομίζει ένα μήνυμα μέσα από τη λαμπαδηφορία, αποτελεί ένα «σύμβολον», μια απόδειξη και ένδειξη (proof and token) σύμφωνα με τη μετάφραση του αρχαίου κειμένου, για το πάρσιμο της Τροίας που στέλνει ο Αγαμέμνωνας από την πόλη (Aeschylus 1950: 110-111). Στη «Φρυκτωρία», ο ήλιος, δηλαδή η ίδια η παρουσία του, είναι η απόδειξη της νίκης, είναι το καλό μήνυμα, αποτελεί το «σύμβολο» της νίκης. Κατά τον ίδιο τρόπο, ως «σύμβολο» του καλού μηνύματος λειτουργούν και τα «ροζιάρικα, ακατανίκητα χέρια» που συδαιλίζουν τη φωτιά και συνεπώς υπογράφουν την παρουσία του ήλιου. Αυτός που υπογράφει εν τέλει είναι ο «σύντροφός μας» ο οποίος αποτελεί εκδοχή και των δύο υποστάσεων του καλού μηνύματος, της παρουσίας του ήλιου και των ακατανίκητων χεριών που συδαιλίζουν τη φωτιά. Συνεπώς, αυτός, που αποτελεί το «σύμβολο» της νίκης, συνιστά την κατάληξη της φρυκτωρίας, το τέλος της σκυταλοδρομίας του φωτός, αλλά και την κατάληξη της «Φρυκτωρίας» αφού αποτελεί την τελευταία λέξη του ποιήματος. Αν ο σύντροφος με τα χέρια του υπογράφει το καλό μήνυμα, τότε αυτός, γίνεται η βεβαιότητα που μπορεί να ακουμπήσει πάνω της ο κόσμος, μια απόλυτη αξία, η ένδειξη και η απόδειξη της φλόγας που ανάβει.

Στην πορεία προς αυτή τη βεβαιότητα, πρώτον ο αφηγητής, συνέταξε τον Πέτρο, κι ακολούθως τους υπόλοιπους έντεκα με τελευταίο τον Ρίτσο. Οι δώδεκα αυτοί άνθρωποι, είναι εντεταλμένοι να οδηγήσουν την πορεία προς τον ήλιο, και επιφορτίζονται με το σκοπό αυτής της πορείας, και ατομικά ο καθένας αλλά και ως σύνολο, πράγμα το οποίο φανερώνει η παρατακτική σύνδεση των προσώπων, η οποία τα συναρμόζει σε μια αλυσίδα. Ο Πέτρος, ως «σωστή πέτρα», απόλυτα προσηλωμένος στον αγώνα, με τις πάντοτε λασπωμένες αρβύλες του, δεν θα μπορούσε να απουσιάζει από αυτή την πορεία, η οποία έχει ανάγκη από την σταθερότητά του και την πίστη του στις ιδεολογικές του αρχές. Πρώτος αυτός, γίνεται εντολοδόχος αυτού του αγώνα, που αναλαμβάνει να θυμηθεί τον κόσμο μέσα από την επίκληση του αφηγητή-ποιητή προς τον σύντροφο, και που κυρίως θα κρατήσει πρώτος τη δάδα σ' αυτή τη λαμπαδηφορία, μεταδίδοντας το «σύμβολο» της νίκης. Γίνεται ο πρώτος απόστολος του καλού μηνύματος του συντρόφου που είναι ο ήλιος και τα ροζιάρικα ακατανίκητα χέρια. Συνεπώς η παρουσία των δώδεκα προσώπων τα οποία αν και επιδίδονται το καθένα σε κάτι διαφορετικό συνδέονται κατά παράταξη όπως έχει επισημανθεί, φανερώνει την παρουσία μιας ομάδας ανθρώπων. Επιπλέον αυτό το οποίο υποστηρίζει την παρουσία συνεκτικού ιστού ανάμεσα στα δώδεκα αυτά πρόσωπα

είναι το γεγονός ότι κινούνται προς ένα κοινό στόχο, ένα κοινό τόπο, που είναι ο ήλιος και ο σύντροφος ο οποίος υπογράφει την παρουσία του ήλιου. Μαζί με αυτούς τους δώδεκα ανθρώπους, συντάσσονται και τα παιδιά με τα κόκκινα πουλόβερ.

Ο αριθμός δώδεκα ο οποίος προσδιορίζει την ομάδα των ατόμων που αναφέρονται προσωπικά, δημιουργεί συνδηλώσεις με τον αριθμό των Αποστόλων – μαθητών του Χριστού, όπως έχει αναφερθεί. Το γεγονός ότι κλήθηκαν «Απόστολοι», αφού έγινε η επιλογή των Δώδεκα, με βάση το προαναφερθέν χωρίο του Λουκά (Λουκ., στ' 13), από το πλήθος των μαθητών, φανερώνει ότι αυτοί ξεχωρίζουν ως προεξάρχοντες των υπολοίπων, και κυρίως ότι επιφορτίζονται με το αποστολικό έργο, δηλαδή τη διάδοση του κηρύγματος του Χριστού. Αυτό το αποδεικνύουν οι παρακάτω στίχοι:

Και ανεβαίνει εις το όρος, και προσκαλείται ους ήθελεν αυτός, και απήλθον προς αυτόν. Και εποίησε δώδεκα, ίνα ωσι μετ' αυτού και ίνα αποστέλλη αυτούς κηρύσσειν.

(Μάρκ., γ' 13-14)

Ο Χριστός επιλέγει δώδεκα μαθητές, για να τους αποστέλλει να κηρύσσουν. Ο αφηγητής-ποιητής, επιλέγει δώδεκα άτομα, τα οποία εκκινούν πρώτα σε αυτή τη φρυκτωρία, είναι αυτοί οι πρώτοι νικητές που κατορθώνουν να μεταδώσουν το μήνυμα, το φως, το οποίο εν τέλει καταλήγει να ζωντανεύει τον ήλιο. Είναι συνεπώς δυνατό, να εντοπιστεί ένα κοινό στοιχείο, ανάμεσα στους δώδεκα Απόστολους του Ευαγγελίου και στους δώδεκα της «Φρυκτωρίας», το οποίο αφορά στην ύπαρξη ενός μηνύματος το οποίο μπορεί να είναι είτε το «σύμβολο», είτε το κήρυγμα, το οποίο πρόκειται να μεταδοθεί. Στο Ευαγγέλιο, τη μετάδοση την αναλαμβάνουν οι Δώδεκα, ενώ στη «Φρυκτωρία» οι δώδεκα πρώτοι φρυκτωροί, γίνονται αυτοί οι οποίοι πρώτοι με τα ροζιασμένα χέρια τους συδαιλίζουν τη φωτιά, είναι αυτοί που μπορούν να θεωρηθούν ως ο τρόπος της μετάδοσής της. Οι δώδεκα φρυκτωροί έχουν αναλάβει μιαν αποστολή, δεδομένου ότι χωρίς την παρουσία τους δεν άρχεται η σκυταλοδρομία του φωτός η οποία τελικά οδηγείται στο άναμμα του ήλιου.

Το σύνθημα για την αφετηρία της φρυκτωρίας το δίδει ο αφηγητής-ποιητής «λέγοντας», δηλαδή, διατυπώνοντας αλλά και εκφωνώντας τη λέξη «σύντροφε». Με αυτό τον τρόπο θυμίζει στον καθένα τον κόσμο πράγμα που σημαίνει ότι ο κόσμος ολόκληρος αποκτά υπόσταση μέσα από τη λέξη «σύντροφε». Το γεγονός αυτό επαληθεύεται μέσα από τον τρόπο που ολοκληρώνεται η φρυκτωρία αλλά και η «Φρυκτωρία», καθώς αυτή τη φορά «ο σύντροφός μας» είναι αυτός που βεβαιώνει με την υπογραφή του για την

παρουσία του ήλιου και κυρίως το γεγονός ότι είναι ορατός από «όλους κι από παντού». Συνεπώς, η φρυκτωρία η οποία εκτυλίσσεται στο ποίημα αρχίζει και τελειώνει με την δήλωση παρουσίας του συντρόφου ο οποίος εισάγει το κοσμικό στοιχείο, το επικυρώνει και κυρίως διασφαλίζει το σμίξιμο των ανθρώπων μέσα και κάτω από αυτό. Οι αμφίδρομες σχέσεις που αναπτύσσουν οι έννοιες του ήλιου και του συντρόφου φανερώνουν την ύψιστη σημασία την οποία λαμβάνει ο «σύντροφος» ως έννοια, ως ενέργεια και ως παρουσία, ύψιστη με την κυριολεκτική έννοια καθώς εκτοξεύεται στο ουράνιο στερέωμα και εξαπλώνεται σε ολόκληρο τον κόσμο. Από την άλλη, το γεγονός ότι ο «σύντροφός μας» βεβαιώνει τον ήλιο, αυτός δηλαδή που πια έχει γίνει δικός μας, που βρίσκεται δίπλα μας κι ανάμεσά μας, δηλώνει πως η έννοια του συντρόφου από γενικό σύνθημα αφετηρίας της πορείας, έχει εξίσου «πορευτεί» και ωριμάσει. Συνεπώς ο σύντροφος ολοκληρώνεται ως ύπαρξη καθορισμένη, ανήκουσα στην γήινη καθημερινότητά μας, γεμάτη από τον άνθρωπο που βρίσκεται δίπλα μας. Κατ' αυτό τον τρόπο ο υλικός κόσμος εμπλουτίζεται με την παρουσία του, η οποία διασφαλίζει και την παρουσία του ήλιου αυτού που είναι ύλη ανεξάντλητη και ζωογόνος.

Η παρουσία του συντρόφου η οποία οδηγεί στον ήλιο διασφαλίζεται μέσα από τη σκυταλοδρομία του φωτός, τη φρυκτωρία, η οποία λειτουργεί συνθετικά για τους ανθρώπους. Αυτό σημαίνει ότι η φρυκτωρία διενεργείται χάρις στο ότι σμίγουν οι άνθρωποι, συναρμόζονται μεταξύ τους ως κρίκοι μιας αλυσίδας της οποίας το βάρος ελκύει ο Πέτρος και στη συνέχεια οι υπόλοιποι έντεκα χαρακτήρες που αναφέρονται κατά παράταξη μαζί και «τα παιδιά μας με τα κόκκινα πουλόβερ». Οι άνθρωποι σμίγουν μεταξύ τους με όρους υλικούς, πράγμα το οποίο σημαίνει ότι συναντιούνται ως πρόσωπα σε τόπο και χρόνο, συνιστώσες οι οποίες ωστόσο δεν καθορίζονται με ακριβείς τοπικούς και χρονικούς προσδιορισμούς. Η κοινή πορεία των ανθρώπων καθορίζεται τοπικά και χρονικά από τον προορισμό τους που είναι ο ήλιος ο οποίος καθορίζει τον τόπο ως το «παντού» από το οποίο μπορούν όλοι να τον δουν και τον χρόνο ως το προϊόν αυτής της πορείας προς τον ήλιο και της κορύφωσής της που είναι η ώρα της παρουσίας του ήλιου. Ο τρόπος που αυτή η πορεία καθορίζεται τοπικά και χρονικά δεν ανταποκρίνεται σε ένα αυστηρά καθορισμένο τοποχρόνο με δεδηλωμένες ιστορικές συντεταγμένες, πράγμα, το οποίο οδηγεί τον υλικό κόσμο της «Φρυκτωρίας» προς ένα «κάπως αφηρημένο» ανακάτεμα.

Κατά τον ίδιο τρόπο ο σκοπός ο οποίος σμίγει τους ανθρώπους δεν μπορεί να προσδιοριστεί μόνο μέσα από τις υλικές του συνισταμένες. Ο ήλιος τον οποίο όλοι θέλουν να δουν κι από παντού, αποτελεί μεν μια μάζα ύλης, ωστόσο ενέχει σημασίες οι οποίες τον

καθορίζουν ως αφηρημένη υπόσταση. Τέτοια σημασία είναι η σημασία του συντρόφου η οποία του αποδίδεται καθώς επίσης και ο χαρακτηρισμός της ως «μεγάλης φωτιάς ζωογόνου» ο οποίος εμπλουτίζει τη σημασία αυτού του φωτεινού αστέρα με ηθική αξία. Ο ήλιος είναι συνεπώς ο σύντροφος, η «καλομήνυτη φωτιά», η «ζωογόνος φωτιά», μια έννοια ευρύχωρη, που χωράει την αλυσίδα των ανθρώπων και τα πράγματα που κουβαλούν. Γίνεται κι αυτός μια εκδοχή της «μεγάλης αρκούδας» ανακατεύοντας πράγματα υλικά προσδιορισμένα τα οποία χάρις στο ανακάτεμά τους συγκροτούν ένα μυστήριο. Συνεπώς ο ήλιος αναδύεται ως μία νεοτευχθήσα έννοια, τέτοια που δημιουργείται στο κειμενικό σύμπαν της «Φρυκτωρίας» η οποία θέτει μέσα από τη διαλεκτική το πλαίσιο μιας νέας δημιουργίας. Επιπλέον θεωρείται ως νεοτευχθείσα έννοια υπό τις περιστάσεις της φρυκτωρίας την οποία διενεργούν ως πρωτεργάτες οι δώδεκα με προεξάρχοντα τον Πέτρο.

Η πορεία προς τον ήλιο και δη προς τη δημιουργία του ήλιου της φρυκτωρίας, αρχίζει με σύνθημα τον «σύντροφο» και μπροστάρη τον Πέτρο ο οποίος συνέχει συνδηλώσεις με τη μορφή του Απόστολου και μαθητή του Χριστού Πέτρου, οι οποίες έχουν ήδη εντοπιστεί. Ο Πέτρος ανάβει με τη δάδα του τις δάδες των υπολοίπων και όλοι μαζί συδαιλίζουν την καλομήνυτη φωτιά, τον ήλιο, με τα ακατανίκητα χέρια τους. Είναι ο πρώτος αυτός που συναντά ο αφηγητής-ποιητής στην προσπάθειά του να σμίξει τους ανθρώπους και να τους συναρμόσει στην ανθρώπινη αλυσίδα της φρυκτωρίας, αυτή η σωστή πέτρα που έμαθε να χαμογελά και που με τη σειρά του συναντά τους επόμενους της φρυκτωρίας. Σμίγει τη φλόγα του που αποτελεί το «σύμβολον» του καλού μηνύματος με τη φλόγα των υπόλοιπων κι όλοι μαζί δημιουργούν τον ήλιο, γνέφουν στον ήλιο με τα κόκκινα τους μαντήλια, τον χαιρετούν ως σύντροφο δικό τους, ως μήνυμα που οι ίδιοι μεταλαμπάδευσαν, ως κήρυγμα για τις επόμενες γενιές. Το γεγονός αυτό, δηλαδή, πως ανάμεσα στο πλήθος των ανθρώπων που σμίγει, και ο Πέτρος μπορεί να θεωρηθεί ως ο «σύντροφός μας», αυτός ο οποίος βεβαιώνει με την υπογραφή του την παρουσία του ήλιου και που συνδράμει ως πρώτος Απόστολος του καλού μηνύματος. Ο Πέτρος λογίζεται Απόστολος του ήλιου και του συντρόφου αφού οι δύο αυτές έννοιες λειτουργούν αμφίδρομα η μία προς την άλλη, και είναι οι σηματοροί αυτής της πορείας αλλά και ο απώτερος στόχος της. Ο στόχος μπορεί να κατακτηθεί αντικειμενικά αφού επιστρατευτεί και ως μέσον στην υποκειμενική του μορφή. Αυτό σημαίνει ότι πρώτιστο ιδανικό και προϋπόθεση είναι η ίδια η πορεία, το σμίξιμο των ανθρώπων και είναι αυτό που οδηγεί μυστηριακά στην ένωση, τη σύνθεση των ποικίλων ψηφίδων. Συνεπώς η φρυκτωρία αποτελεί το ιδανικό, την ύψιστη αξία, την κορύφωση της «Φρυκτωρίας».

Αναμφίβολα ο Πέτρος, αν και μετέχει στην ουσία του συντρόφου και του ήλιου, δεν μπορεί ο ίδιος να αποτελεί το ιδανικό πράγμα το οποίο ισχύει και για τα υπόλοιπα πρόσωπα που σμίγουν στην πορεία. «Σύντροφός μας», θεωρείται κανείς κάτω από συγκεκριμένες προϋποθέσεις οι οποίες σχετίζονται με την παρουσία του ήλιου πράγμα το οποίο σημαίνει ότι ο Πέτρος και οι λοιποί άνθρωποι που σμίγουν οδηγούν και οδηγούνται στον άλλο, στο ανακάτεμα και το σμίξιμό τους με τον ήλιο. Η αποστολή η οποία αναλαμβάνει ο Πέτρος αφορά σε αυτό το σμίξιμο που ταυτόχρονα είναι και σύνθεση και υπέρβαση. Αποτελεί σύνθεση με βάση τον διαλεκτικό υλισμό, δηλαδή πάντρεμα ανθρώπων και πραγμάτων τα οποία ενέχουν αντιθέσεις. Το σμίξιμο αυτό μπορεί επίσης να θεωρηθεί και ως υπέρβαση δεδομένου ότι το σμίξιμο με τον ήλιο έστω κι αν συμβαίνει μέσα από υλικά προσδιορισμένο τρόπο, και παρά το ότι και ο ήλιος προσδιορίζεται ως ύλη, ως «φωτιά πάνω στους λόφους», αποτελεί μια αφηρημένη ιδέα κυρίως σε ότι αφορά τη σχέση της με την έννοια του συντρόφου η οποία σχέση λειτουργεί μέσα από αφαιρέσεις.

Το σμίξιμο με τον ήλιο, το οποίο συνιστά και την αποστολή του Πέτρου, δημιουργεί περαιτέρω συνδηλώσεις με το χριστιανικό μοτίβο δεδομένου ότι ο Πέτρος τίθεται επικεφαλής μιας δωδεκάδας ατόμων με κοινή αποστολή. Οι Απόστολοι του Ευαγγελίου αναλαμβάνουν να κηρύξουν τον Λόγο του Θεού σε όλα τα έθνη, να μαρτυρήσουν για την παρουσία του «φωτός» στον κόσμο σύμφωνα με την ευαγγελική μαρτυρία του Ιωάννη.

Εγένετο άνθρωπος απεσταλμένος παρά Θεού, όνομα αυτό Ιωάννης· ούτος ήλθεν εις μαρτυρίαν ίνα μαρτυρήση περί του φωτός, ίνα πάντες πιστεύσωσιν δι' αυτού. Ουκ ην εκείνος το φως, αλλ' ίνα μαρτυρήσει περί του φωτός. Ην το φως το αληθινό, ο φωτίζει πάντα άνθρωπον ερχόμενον εις τον κόσμον.

(Ιωάν., α'6-9)

Ο Ευαγγελιστής Ιωάννης παρουσιάζει τον εαυτό του στους μελλοντικούς αναγνώστες του, ως τον άνθρωπο ο οποίος θα μαρτυρήσει «περί του φωτός» τονίζοντας ότι δεν είναι ο ίδιος το φως αλλά ο Χριστός, για να πιστέψουν όλοι σ' Αυτόν ο οποίος ήταν το φως το αληθινό που φωτίζει κάθε άνθρωπο που έρχεται στον κόσμο. Κατά ανάλογο τρόπο ο Πέτρος συντάσσεται σε μια πορεία της οποίας απώτερος στόχος είναι να δουν όλοι οι άνθρωποι τον ήλιο, ενώ αποστολή του είναι η μετάδοση του «συμβόλου» της έλευσής του, χωρίς ο ίδιος να ταυτίζεται είτε με τον ήλιο είτε με τον «σύντροφό μας». Στόχος της

μεταλαμπάδευσης του «συμβόλου» του ήλιου και του συντρόφου είναι η συνάντηση όλων με αυτά. Ο Πέτρος αν και δεν αποτελεί την απόλυτη εικόνα του «σύντροφού μας», εντούτοις όπως έχει αναφερθεί, μετέχει στην ουσία του συντρόφου δεδομένου ότι ευθύνεται στο μερίδιο που του αναλογεί για την παρουσία του ήλιου, μπορεί να βεβαιώσει δηλαδή με την υπογραφή του τον ήλιο. Αποτελεί συνεπώς έναν από τους συντρόφους μας, δεδομένου ότι βρίσκεται σε μια πορεία που θα τον καθορίσει ως τέτοιο καθώς ο ίδιος συνιστά έναν από τους λόγους για τους οποίους ολοκληρώνεται αυτή η πορεία και επιπλέον μία από τις προϋποθέσεις τις οποίες απαιτεί αυτή η ολοκλήρωση.

Το γεγονός αυτό είναι ικανό να οδηγήσει σε μια αντιστοιχία ανάμεσα στον Πέτρο και τον Ευαγγελιστή Ιωάννη καθώς ο Ιωάννης με τον λόγο του Ευαγγελίου διαμηνύει ότι αυτό το οποίο θέλει να αφήσει ως μαρτυρία είναι την παρουσία του Λόγου, που είναι το αληθινό φως, ανάμεσα στους ανθρώπους. Κατά τον ίδιο τρόπο ο Πέτρος μετέχοντας στην ουσία του «σύντροφού μας» βεβαιώνει με την υπογραφή του για την παρουσία του ήλιου και για το γεγονός ότι έγινε ορατός από όλους και από παντού. Το ευαγγελικό χωρίο επικυρώνει την παρουσία των στοιχείων τα οποία μαρτυρούν αντιστοιχίες ανάμεσα στις προθέσεις του Ευαγγελιστή Ιωάννη και του τρόπου που λειτουργεί η παρουσία του Πέτρου στο ποίημα:

Και ο Λόγος σαρκς εγένετο και εσκήνωσεν εν ημιν, και εθεασάμεθα την δόξαν αυτού, δόξαν ως μονογενούς παρά πατρός, πλήρης χάριτος και αληθείας.

(Ιωάν., α'14)

Το Ευαγγέλιο του Ιωάννη κατά αυτόν τον τρόπο επιβεβαιώνει την παρουσία του Λόγου, δηλαδή του Χριστού, ανάμεσα στους ανθρώπους και το γεγονός ότι είδαν, «εθεασάμεθα», αυτήν τη δόξα. Αυτό το ευαγγελικό χωρίο αντιστοιχεί με αναλογίες στην τελευταία στροφή του ποιήματος.

Αυτός ο συσχετισμός μπορεί να γίνει πιο έντονος, αν συνυπολογιστεί το γεγονός ότι ο Λόγος, δηλαδή ο Χριστός, παρομοιάζεται ή κάποιες φορές ταυτίζεται με τον ήλιο. Συγκεκριμένα, ως ήλιος εμφανίζεται ο Χριστός στους μαθητές του κατά την Μεταμόρφωσή του στο Όρος Θαβώρ, πράγμα το οποίο δημιουργεί αντιστοιχίες με το ποίημα σύμφωνα με το οποίο ο ήλιος εμφανίζεται σε όλους όσοι έλαβαν μέρος στη φρυκτωρία και μετέδωσαν τη φλόγα ως «σύμβολο» της έλευσής του. Αυτός ο τρόπος παρουσίας του Χριστού, μαρτυρείται στο Ευαγγέλιο του Ματθαίου:

Και μεθ' ημέρας εξ παραλαμβάνει ο Ιησούς τον Πέτρον και Ιάκωβον και Ιωάννην τον αδελφόν αυτού και αναφέρει αυτούς εις όρος υψηλόν κατ' ιδίαν· και μετεμορφώθη έμπροσθεν αυτών, και έλαμψε το πρόσωπον αυτού ως ο ήλιος, τα δε ιμάτια αυτού εγένετο λευκά ως το φως.
(Μαθ., ιζ' 1-2)

Οι μαθητές βλέπουν μπροστά τους μεταμορφωμένο τον Χριστό και το πρόσωπό του να λάμπει όπως ο ήλιος κατά παρόμοιο τρόπο που οι άνθρωποι οι οποίοι σμίγουν στη φρυκτωρία και θεωρούνται Απόστολοι του καλού μηνύματος βλέπουν τον ήλιο και του γνέφουν με τα μαντήλια τους. Ο Απόστολος Πέτρος «παραλαμβάνεται» και πάλι πρώτος από τον Διδάσκαλό του, για να παρευρεθεί στο θαυμαστό γεγονός της Μεταμόρφωσης. Ο Χριστός, παρομοιάζεται με τον ήλιο και ταυτίζεται σε ύμνους με μία συγκεκριμένη ιδιότητα αυτού του υπέρλαμπρου αστέρα, τη δικαιοσύνη. Τέτοιες αναφορές εντοπίζονται στα απολυτικά του Γενέθλιου της Θεοτόκου και της Γέννησης του Χριστού. Παρατίθεται στη συνέχεια το «Απολυτίκιον της Θεοτόκου»:

Η Γέννησις σου Θεοτόκε, χαράν εμήνυσε πάση τη οικουμένη· εκ σου γαρ ανέτειλεν ο Ήλιος της δικαιοσύνης, Χριστός ο Θεός ημών· και λύσας την κατάραν, έδωκεν την ευλογίαν· και καταργήσας τον θάνατον, εδωρήσατο ημιν ζωήν την αιώνιον.
(*Ωρολόγιον το Μέγα* ⁸1983: 205)

Ο Χριστός ταυτίζεται με τον Ήλιο της δικαιοσύνης ο οποίος ανατέλλει με την γέννηση της Θεοτόκου, λαμβάνοντας έτσι οικουμενική διάσταση, αλλά και χαρακτηριστικά τα οποία αφορούν στις ιδιότητές Του. Ο ήλιος, πράγμα το οποίο συμβαίνει και στο ποίημα, οικειοποιείται ιδιότητες ηθικής τάξεως. Πρόκειται συνεπώς για ένα υλικό αγώνα ο οποίος δεν έχει μια αποκλειστικά υλική στόχευση και του οποίου το αποτέλεσμα επικυρώνεται από τον «σύντροφό μας» ο οποίος έμαθε «επιτέλους να χαμογελάει» και ο οποίος προσομοιάζει στον ήλιο.

Στο σημείο αυτό και στο πλαίσιο της διερεύνηση της σχέσης που αναπτύσσει το χριστιανικό μοτίβο με τη μορφή του Πέτρου στη «Φρυκτωρία», θα ήταν διαφωτιστική η διερεύνηση ενός στίχου ο οποίος παρατίθεται στη συνέχεια και οποίος σφραγίζει αυτό το σμίξιμο των δύο κόσμων. Ο εν λόγω στίχος, ανήκει στις τελευταίες στροφές του ποιήματος και περιγράφει το σμίξιμο των ανθρώπων, στη φρυκτωρία που επενεργεί ο αφηγητής-ποιητής. Ο στίχος για τον οποίο γίνεται λόγος είναι ο ακόλουθος:

κι άλλος μιαν εκκλησιά με τις ολόσωμες αγιογραφίες των Κομμουνιστών Μαρτύρων (...).
(«Φρυκτωρία» 1978-1979 Η': 92)

Ο στίχος αυτός συναιρεί δύο στοιχεία τα οποία μοιάζουν εξ ορισμού αντίθετα και ασυμβίβαστα, τον κομμουνισμό και το χριστιανισμό. Οι κομμουνιστές αγωνιστές οι οποίοι θυσιάσαν τη ζωή τους για τα ιδανικά τους, παρουσιάζονται με τον τρόπο που εικονίζονται οι μάρτυρες του Χριστιανισμού, μέσα σε μια εκκλησία ως ολόσωμες αγιογραφίες. Αναμφίβολα ο συγκεκριμένος στίχος μπορεί να βρει έρεισμα στο πλαίσιο της μείξης και του ανακατέματος που προτείνεται στη «Φρυκτωρία» ως ποιητικό πρόγραμμα απορρέον από τη διαλεκτική μέθοδο. Παρόλα αυτά ο στίχος ενέχει στοιχεία τα οποία αντιστοιχούν σε πραγματολογικά δεδομένα. Σε εικόνα δηλαδή με υλική και πραγματική υπόσταση.

Συγκεκριμένα, ο στίχος παραπέμπει στο εκκλησάκι της Αγίας Κιουράς το οποίο βρίσκεται χίλια περίπου μέτρα από το στρατόπεδο πολιτικών κρατουμένων στο Παρθένι της Λέρου. Το εκκλησάκι αγιογραφήθηκε στα χρόνια 1969-70 από τρεις ζωγράφους, τον Αντώνη Καραγιάννη, τον Τάκη Τζανετέα και τον Κυριάκο Τσακίρη (<http://www2.rizospastis.gr/story.do?id=403888&publDate=23/8/2000>). Ο Καραγιάννης αναφέρεται στο εκκλησάκι αυτό των εξόριστων με τον ακόλουθο τρόπο με την ευκαιρία εκδήλωσης τιμής και μνήμης των εξόριστων στη Λέρο το καλοκαίρι του 2000 :

Εκεί όπου (...) συναντιούνται η παράδοση με τους αγώνες του λαού μας.
Εκεί όπου ο «Μυστικός Δείπνος» είναι ο η τραπεζαρία των εξόριστων
και ο Αϊ- Γιάννης ο Βαφτιστής» είναι ο Χωροφύλακας, ο «Χριστός»
είναι ο νεότερος εξόριστος Σταμάτης Κυλάκος. Εκεί όπου οι άγιοι δεν
έχουν φωτοστέφανο.
(<http://www2.rizospastis.gr/story.do?id=403888&publDate=23/8/2000>)

Ο Ρίτσος έζησε ως εξόριστος στο Παρθένι της Λέρου από τις 30 Ιουνίου/1 Ιουλίου 1967 μέχρι τις 30 Οκτωβρίου 1968, ημερομηνία κατά την οποία μεταίχεται στη Σάμο αφού η ποινή του μετατρέπεται λόγω της ασθένειάς του σε κατ' οίκον περιορισμό (Κώττη 1996: 148-166). Αν και ο ποιητής φαίνεται να αποχώρησε από το Παρθένι πριν αρχίσει η αγιογράφηση, εντούτοις, το γεγονός αυτό δηλοί τον τρόπο με τον οποίο οι κομμουνιστές εξόριστοι βρίσκουν μία έξοδο από τον τόπο εξορίας τους, εντάσσοντας τα μαρτύριά τους στο πλαίσιο της ελληνικής-χριστιανικής παράδοσης, μαρτύρια στα οποία υποβάλλονταν

εξαιτίας του ιδεολογικού τους προσανατολισμού. Βρίσκουν έναν τρόπο να εκφράσουν τη βαναυσότητα που ζουν ο οποίος είναι πλήρως εναρμονισμένος με την παράδοση του τόπου τους, η οποία τους δίνει μια λύση η οποία αν μη τι άλλο έχει διάρκεια όσο και η διάρκεια της καλλιτεχνικής εργασίας. Δεν αποκλείεται βεβαίως το ενδεχόμενο, αυτό τους το εγχείρημα, να τους έδινε δύναμη και ελπίδα για το καλύτερο. Αυτή την άποψη τη στηρίζει το δεδομένο ότι αγιογραφώντας ουσιαστικά τις δικές τους μορφές αναγνώριζαν έτσι τον εαυτό τους στα όρια μιας παράδοσης η οποία εγκαινιάζει ένα νέο κόσμο στον οποίο μετά το μαρτύριο και τη σταύρωση ακολουθεί η ανάσταση και η λύτρωση.

Ενδιαφέρουσα στο σημείο αυτό προβάλλει η άποψη του Έρνστ Φίσερ για τη σχέση του Χριστιανισμού και του Κομμουνισμού:

Ως «ιδεολογίες» είναι πράγματι ασυμβίβαστες ο χριστιανισμός και ο κομμουνισμός. Για το μαρξιστή τα δόγματα λ.χ. του καθολικισμού είναι τόσο απαράδεχτα, όσο απαράδεχτες για τον καθολικό οι αθεϊστικές αντιλήψεις του μαρξισμού. Κι ωστόσο: αν, εγώ που δεν είμαι καθόλου θρήσκος άνθρωπος, είχα τη δύναμη να «καταργήσω» τη θρησκεία, δε θα το έκανα, γιατί εκατομμύρια και εκατομμύρια άνθρωποι θα έχαναν το τελευταίο ίχνος ελπίδας, το τελευταίο ηθικό έρεισμα και θα έμεναν ανυπεράσπιστα έρμαιοι του απο- ανθρωπισμού.

(Φίσερ:68)

Σύμφωνα με τις απόψεις του Φίσερ και στα όρια του ανθρωπισμού του καθώς και της ανάγκης για διατήρηση της ελπίδας των ανθρώπων δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μεμπτή ακόμη και από κάποιο κομμουνιστή η έξοδος των πολιτικών κρατουμένων από το στρατόπεδο προς την Αγία Κιουρά. Πολύ περισσότερο, αυτή η πράξη αποκτά νόημα θεωρούμενη στα όρια της μαρξιστικής διαλεκτικής η οποία ορίζεται στο ποίημα ως θεματικός και δομικός άξονας. Η μαρξιστική διαλεκτική μπορεί να γίνει ανάδοχος της συγκεκριμένης συνάντησης, καθώς προσκομίζει τα απαραίτητα εργαλεία στο ποίημα για τη μείξη και το μαλακό ανακάτεμα, στο πλαίσιο βεβαίως που αυτό καθορίζει. Την παρατήρηση αυτή τη στηρίζουν τα αυτοαναφορικά σχόλια του κειμένου αλλά και ο τρόπος με τον οποίο η διαλεκτική αναπτύσσεται μέσα από ποικίλες εικόνες ως θεματική στο ποίημα. Οι μάρτυρες κομμουνιστές αγιογραφούν ουσιαστικά τους εαυτούς τους, ντυμένους τα σχήματα της χριστιανικής παράδοσης, πράγμα το οποίο δηλοί την εκούσια οικειοποίηση αυτής της παράδοσης και αναγωγής του μαρτυρίου τους σε μια μυστηριακή σφαίρα, αυτήν της «μεγάλης αρκούδας» με σκοπό να το ξεθωριάσουν, να του αλλάξουν

ίσως λειτουργία. Το αποτέλεσμα του εγχειρήματος είναι οι αγιογραφημένες μορφές «κομμουνιστών Μαρτύρων» όπως τις αναφέρει το ποίημα, δηλαδή μορφές αγίων οι οποίοι παριστάνουν μορφές κομμουνιστών-αγίων, οι οποίοι μαρτυρούν για τις ιδεολογικές τους αρχές. Είναι άγιοι χωρίς φωτοστέφανο όπως αναφέρει ο ζωγράφος Καραγιάννης, άγιοι της καθημερινότητας και βαναυσότητας του στρατοπέδου της εξορίας. Τελικά όμως αυτοί οι άγιοι της καθημερινότητας εικονίζονται με φωτοστέφανο οικειοποιούμενοι την αγιοσύνη ενός χριστιανού μάρτυρα. Από την άλλη προσδίδεται στη μορφή του μάρτυρα μια σύγχρονη εκδοχή η οποία μετέχει της ιστορικής πραγματικότητας της εποχής των εξόριστων.

Στο σημείο αυτό, θα ήταν διαφωτιστική η παράθεση δύο εικόνων από την εκκλησία της Αγίας Κιουράς στις οποίες φαίνεται η πρόθεση για βυζαντινή αγιογράφιση του μαρτυρίου των πολιτικών κρατουμένων.



Εικόνα 30: 'Ο Παντοκράτορας' – Αγία Κιουρά Λέρου

(<http://4dim-iliou.att.sch.gr/afiervmata/agia-kioura/index.html>)

Σε αυτήν την αγιογραφία απεικονίζεται ο 'Παντοκράτορας', πιθανότατα στον θόλο της εκκλησίας ενδεδυμένος τα βυζαντινά Του ιμάτια στην τυπική στάση η οποία συνηθίζεται να αποδίδεται ο συγκεκριμένος βυζαντινός αγιογραφικός τύπος. Παρόλα αυτά η έκφραση του προσώπου αυτού του 'Παντοκράτορα' φαίνεται να αποκλίνει από την τυπική έκφραση του 'Παντοκράτορα' σε άλλες αγιογραφίες πράγμα το οποίο μοιάζει να Του αποδίδει μια συναισθηματική κατάσταση θλίψης.



Εικόνα 31: 'Ο Χριστός στο Όρος των Ελαιών' – Αγία Κιουρά Λέρου (<http://4dim-iliou.att.sch.gr/afiervmata/agia-kioura/index.html>)

Στην δεύτερη τοιχογραφία, εικονίζεται ο Χριστός στο Όρος των Ελαιών κατά την ώρα της προσευχής Του προς τον Πατέρα Του πριν από τη σύλληψη και το θείον Πάθος. Η μορφή του προσευχόμενου περιβάλλεται από επιγραφές οι οποίες καθορίζουν την ταυτότητά Του και το περιεχόμενο της προσευχής. Ο εικονιζόμενος «Υἱός του Θεού» όπως αναγράφεται στην εικόνα, δεν διαθέτει φωτοστέφανο και ούτε ως προς τα χαρακτηριστικά Του ομοιάζει με τον 'Παντοκράτορα' του οποίου η μορφή είναι τυπικά βυζαντινή. Αντιθέτως ο προσευχόμενος αποδίδεται μέσα από πιο ρεαλιστικά στοιχεία, αν και το σχήμα και το μέγεθος των ματιών και των δακτύλων παραπέμπουν στην βυζαντινή αγιογραφία, και κατά συνέπεια η μορφή αυτή παραπέμπει σε μια μορφή η οποία αποπνευματοποιείται. Δεδομένης της συνύπαρξης ρεαλιστικών και βυζαντινών στοιχείων είναι δυνατό «το ποτήριον τούτο» να σημαίνει «το ποτήριον» των ημερών του ζωγράφου και να παραπέμπει στο μαρτύριο των πολιτικών κρατουμένων. Κατά συνέπεια το πάθος των πολιτικών εξόριστων προβάλλεται δια της εικαστικής έκφρασης στο θείον Πάθος. Ο λόγος

του Ευαγγελίου συνιστά λόγο διπλά εκφερόμενο τόσο από τον Υιό του Θεού, όσο και από τους εξόριστους.

Ο υπό ανάλυση στίχος είναι δυνατό να παραπέμπει στο εν λόγω πραγματολογικό δεδομένο, δηλαδή στις αγιογραφίες της Αγίας Κιουράς, αλλά παρόλα αυτά, ο συσχετισμός των δύο πολιτιστικών γεγονότων συγκεντρώνει εξίσου το ενδιαφέρον και πέραν της ύπαρξης του ενός ως προϋπόθεσης του άλλου. Η άποψη αυτή, βασίζεται στη διαπίστωση ότι τόσο ο στίχος όσο και οι αγιογραφίες συντίθενται με βάση την ίδια μέριμνα της ένταξης του καινού σε αυτό που αποτελεί παράδοση, στο παλαιό, το οποίο είναι δοκιμασμένο και εγγεγραμμένο ήδη στην κοινωνική και ηθική νόρμα. Επιπρόσθετα είναι πιθανό να δίδεται σε αυτή τη μείξη μια πραϊντική διάθεση, να υπάρχει δηλαδή μια στόχευση παραμυθίας τέτοια που προσφέρει η «μεγάλη αρκούδα», η οποία μπορεί να υπάρξει μέσα από τα δοσμένα σχήματα της χριστιανικής παράδοσης. Ο συγχρωτισμός των δύο φαινομενικά ανόμοιων θέσεων παράγει μια σύνθεση κατά την οποία όμως συγκερατείται η ουσία των θέσεων που την παράγουν.

Αυτό το ανακάτεμα και η ώσμωση στοιχείων τα οποία αλληλεπιδρούν, δεν διαφέρει από τον τρόπο που συντίθεται η έννοια του ήλιου σε σχέση με την έννοια του «σύντροφού μας». Η εν λόγω αλληλεπίδραση και τελικά μείξη των εννοιών αποτελεί την κατάληξη της «Φρυκτωρίας», την κορυφαία στιγμή της ολοκλήρωσής της όπου η μία έννοια μπορεί να κουβαλά την άλλη ως κατάκτησή της καθώς συνυπάρχουν τελικά και οι δύο έννοιες στο κάθε σημαίνον. Αυτές οι συνθέσεις ορίζονται με βάση τον τρόπο που συμβαίνουν στο συγκεκριμένο ποιητικό περιβάλλον και τελικά ορίζουν τον εαυτό τους ως το ιδανικό το οποίο πρέπει να κατακτηθεί και να επικρατήσει, το οποίο συνέχει όμοια, την ύλη και το μυστήριο.

Συνοψίζοντας τις αντιστοιχίες του ποιήματος «Φρυκτωρία» με τα χριστιανικά μοτίβα και συγκεκριμένα με μοτίβα τα οποία προκύπτουν από το ευαγγελικό κείμενο θα μπορούσε να γίνει λόγος για τη δυναμική παρουσία του χριστιανικού μοτίβου στο ποίημα. Η θέση αυτή στηρίζεται κυρίως στο γεγονός ότι το χριστιανικό μοτίβο διεισδύει στο ποιητικό κείμενο μεταφέροντας τα θεματικά και δομικά του χαρακτηριστικά όπως συμβαίνει για παράδειγμα στη σχέση του Πέτρου με την πέτρα η οποία περνά μέσα από τη σχέση του Πέτρου με τον Απόστολο Πέτρο ή όπως συμβαίνει με την δωδεκάδα των προσώπων τα οποία εκκινούν αυτήν τη φρυκτωρία, τα οποία εντάσσονται λειτουργικά στον καινό λόγο της ποίησης του Ρίτσου. Αυτό σημαίνει ότι την ίδια ώρα που το χριστιανικό μοτίβο εμφανίζεται στο ποίημα συγκερατώντας τον θεματικό του πυρήνα, επανασημασιοδοτείται στο νέο του κειμενικό περιβάλλον και αναπτύσσει λειτουργίες οι

οποίες αντιστοιχούν στις απαιτήσεις του κειμένου το οποίο υποδέχεται αυτό το υλικό. Ο Απόστολος Πέτρος προσδίδει χαρακτηριστικά τα οποία προσδιορίζουν τον Πέτρο της «Φρυκτωρίας» καθιστώντας τον Απόστολο του ήλιου και του συντρόφου. Συνεπώς το χριστιανικό μοτίβο ακολουθεί τις επιταγές της «Φρυκτωρίας», υπηρετώντας τις δομές τις οποίες αναπτύσσει το ποιητικό πρόγραμμα οι οποίες σε μεγάλο βαθμό ακολουθούν τη γραμμή του διαλεκτικού υλισμού όπως αυτός καθορίζεται στο πλαίσιο του ποιητικού κειμένου. Η παρουσία του χριστιανικού μοτίβου θα μπορούσε με αυτούς του όρους, να θεωρηθεί ως μια βεβαίωση της παρουσίας της διαλεκτικής μεθόδου, ως υπογραφή της «πραϋντικής και κάπως αφηρημένης μείξης» που επιχειρεί η «Φρυκτωρία» μέσα από μια υλικά προσδιορισμένη φρυκτωρία στην τελευταία σκηνή του ποιήματος η οποία όμως οδηγείται προς έναν αμφίβολο υλικό ήλιο.

Συμπεράσματα

Στο πλαίσιο της διερεύνησης της λειτουργίας του χριστιανικού μοτίβου στην ποιήση και σε μικρότερο βαθμό στην πεζογραφία του Γιάννη Ρίτσου, έχουν εξεταστεί δέκα χριστιανικά μοτίβα τα οποία αφορούν στη θεομητορική μορφή και επτά μοτίβα τα οποία αφορούν στην παρουσία του Χριστού. Επιπρόσθετα έχει διερευνηθεί το μοτίβο του Πέτρου ως μαθητή του Χριστού ως προς τη σχέση που αναπτύσσει με τον Πέτρο, ο οποίος εμφανίζεται στη «Φρυκτωρία». Θεωρήθηκε επίσης ουσιώδους σημασίας η εξέταση χριστιανικών μοτίβων στα ποιήματα «Επιτάφιος» και «Η Ώρα των ποιμένων» σε ξεχωριστά κεφάλαια καθώς τα δύο αυτά κείμενα υποβάλλουν ή επιζητούν τη συνανάγνωσή τους με συγκεκριμένα κείμενα της εκκλησιαστικής γραμματείας. Τα δύο αυτά έργα, είτε άμεσα δεδηλωμένα όπως στην περίπτωση της «Ώρας των ποιμένων», είτε μέσα από τα θέματα που αναπτύσσουν όπως στην περίπτωση του «Επιταφίου», διαλέγονται με το χριστιανικό μοτίβο και το αναδεικνύουν ως βασικό συστατικό στοιχείο της ποιητικής δημιουργίας.

Στο κεφάλαιο το οποίο αφορά στη συνανάγνωση του «Επιταφίου» με τα *Εγκώμια* της Μεγάλης Παρασκευής, έχουν εντοπιστεί δεκατέσσερα θεματικά μοτίβα, τα οποία είναι κοινά στα δύο κείμενα. Είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι πέραν της θεματικής σύγκλισης των μοτίβων η οποία δημιουργεί μια συγγενή εικονοποιία ανάμεσα στα δύο κείμενα, σε αρκετές περιπτώσεις, όπως στα μοτίβα του θρήνου της μάνας η οποία δηλώνει τον πόνο της μέσα από την σωματική του έκφραση, καθώς και στα μοτίβα της αναφοράς στα μέλη του γιου, υπάρχουν ομοιότητες και στο λεκτικό επίπεδο. Στον «Επιτάφιο» εμφανίζονται λέξεις οι οποίες εντοπίζονται και στα *Εγκώμια*. Αναμφίβολα, ειδικό βάρος φέρει η προσφώνηση «γλυκέ μου», η οποία φέρνει στο φως την παρουσία στο ποίημα, βιωμάτων του ποιητή από τη γενέτειρά του, τη Μονεμβασιά, καθώς ο αντίστοιχος στίχος των *Εγκωμίων*, αναγράφεται στην εικόνα της Παναγίας του Ναού του Ελκόμενου. Έχει διαπιστωθεί μέσα από τη συνεξέταση των κειμένων η συνάφεια και αρκετές φορές η ομοιότητα των εικόνων που δομούν τα συγκεκριμένα μοτίβα.

Αυτό το οποίο ωστόσο αποτελεί διαφοροποιό στοιχείο ανάμεσά τους, είναι η ιδιαίτερη σημασία που παράγεται κάθε φορά στα δύο κείμενα. Αυτή η άποψη εξάγεται ως συμπέρασμα βάσει της διαφορετικής κατεύθυνσης στην οποία οδηγούνται οι εικόνες στα δύο κείμενα και της διαφορετικής αιτίας που τα παράγει. Αυτή η παρατήρηση αφορά στο συγκεκριμένο ιστορικό και πολιτιστικό πλαίσιο και την διαφορετική επικαιρική συγκυρία που παράγει τα δύο κείμενα. Ειδικότερα είναι σημαντικό να τονιστεί το γεγονός ότι στα

Εγκώμια κάποια από τα θεματικά μοτίβα, όπως το μοτίβο που ταυτίζει τον νέο με το νερό που αναβλύζει από την πηγή, εκφράζουν δόγματα της ορθόδοξης πίστης. Στην περίπτωση του «Επιταφίου», αυτό το οποίο αποτελεί την αιτία, αλλά και την απόβλεψη αυτής της εικονοποιίας είναι η μορφή της μάνας η οποία θρηνεί για τον γιο της. Συνεπώς, ενώ ο Υιός στα *Εγκώμια* είναι ο Δημιουργός του κόσμου, στον «Επιτάφιο», ο γιος είναι δημιουργός του κόσμου της μάνας. Κι ενώ στα *Εγκώμια*, ο Χριστός, κατά τον ίδιο τρόπο που είναι φως για τα μάτια της μητέρας Του, είναι και φως για τον κόσμο ολόκληρο, στον «Επιτάφιο», ο γιος προσφωνείται «φως μου», γιατί είναι αυτός που έδινε φως στα μάτια της μάνας του και μόνον, καθώς και τη δυνατότητά της να προσλαμβάνει τις εικόνες του κόσμου γύρω της.

Αυτό το οποίο στο επίπεδο της σημασίας είναι κοινό στα δύο κείμενα, όπως προκύπτει από τη συνεξέταση των μοτίβων, είναι το γεγονός ότι η παράκληση για Ανάσταση γίνεται δια της επίκλησης των συναιθημάτων της μάνας. Η μάνα του «Επιταφίου» καλεί τον γιο της, να ανοίξει τα ματάκια του αν την πονά, και ο υμνωδός των *Εγκωμίων* παρακαλεί τον Χριστό να αναστηθεί προβάλλοντας ως επιχείρημά του, την λύπη της Θεοτόκου. Το γεγονός αυτό, αν και ερμηνεύεται διαφορετικά στα συμφραζόμενα των δύο κειμένων, έχει ως αποτέλεσμα να προβάλλεται η επεξεργασία των λυρικών στοιχείων του θλιβερού γεγονότος, πράγμα το οποίο αποτελεί, κοινό τόπο για τα δύο κείμενα και κοινό τους σημείο απόκλισης από το δημοτικό τραγούδι. Επιπρόσθετα, είναι χρήσιμο να τονιστεί, ότι και στα δύο κείμενα ο πόνος της μάνας, κατέχοντας την κεντρική θέση της θεματικής, γίνεται κοινό δράμα για ένα πλήθος ανθρώπων. Στην περίπτωση του «Επιταφίου» αφορά σε ολόκληρη την κοινωνία που αγωνίζεται για τον ίδιο με τον γιο σκοπό, και στην περίπτωση των *Εγκωμίων*, αφορά στο σύνολο των ανθρώπων. Αυτό το οποίο, εν κατακλείδι, αποτελεί τον συνεκτικό ιστό των δύο κειμένων, είναι ο πόνος της μάνας ο οποίος αγγίζει το μεδούλι της ανθρώπινης ύπαρξης. Ως σημαντικότερο όλων, αναδεικνύεται το γεγονός, ότι στον «Επιτάφιο» μεταγγίζεται τώνοντι, η αλήθεια της ψυχής της μάνας, μέσα από μοτίβα που ανήκουν στην παράδοση, τα οποία με τον τρόπο που εισχωρούν στην ποίηση, καθιστούν τη συγκεκριμένη αλήθεια ψηλαφητή στον παρόν. Τα *Εγκώμια* από την δική τους πλευρά, μέσα από τον διάλογο που αναπτύσσουν με τον «Επιτάφιο», λειτουργούν κατ' αυτόν τον τρόπο, μεταφέροντας στο ποίημα χαρακτηριστικά που το συναρμόζουν σε μια παράδοση κειμένων, η οποία του παρέχει τη δυναμική να επενεργεί έξω από το ιστορικό του πλαίσιο.

Το κεφάλαιο που ακολουθεί αφορά στην εξέταση χριστιανικών μοτίβων που σχετίζονται με την Παναγία και στον εντοπισμό της ιδιαίτερης λειτουργίας που αυτά

αναπτύσσουν στην ποίηση και την πεζογραφία του Ρίτσου. Είναι δηλωτικές της παρουσίας τέτοιων μοτίβων, οι αντιστοιχίες που υπάρχουν στο λεκτικό επίπεδο ανάμεσα στην ποίηση και την εκκλησιαστική παράδοση, οι οποίες συνοψίζονται σε αναφορές επιθέτων όπως «παντάνασσα», «πλατυτέρα», «καιόμενη βάτος». Σε κάποια ποιητικά χωρία, τα επίθετα της Παναγίας εμφανίζονται ανεξάρτητα από το ουσιαστικό το οποίο αναμένεται να χαρακτηρίσουν. Χρησιμοποιείται δηλαδή το επίθετο «παντάνασσα», όχι ως χαρακτηρισμός ή ιδιότητα της Παναγίας, αλλά ως επίθετο που χαρακτηρίζει τη σκληρότητα ή την πανσέληνο. Συμβαίνει σε τέτοιες περιπτώσεις το επίθετο να είναι εντελώς αποκομμένο από το συνοδευτικό ουσιαστικό του και τα σημασιολογικά του συμφραζόμενα, χωρίς ωστόσο να παύει, χάρις στην ισχυρή σύνδεσή του με την Παναγία, να κουβαλά μέρος του φορτίου που προσδίδει σε αυτήν τη μορφή. Αυτό το οποίο συμβαίνει ωστόσο, είναι ότι τα επίθετα αυτά σημασιοδοτούνται εκ νέου, στα νέα κειμενικά τους συμφραζόμενα. Σε περιπτώσεις όπως η περίπτωση της παρουσίας της «πλατυτέρας – πανσέληνου» στο «Χορικό των σφουγγαράδων» και το «Πρωινό άστρο», παρά την απουσία του ουσιαστικού το οποίο αναμένεται, το ποιητικό χωρίο αναπτύσσει αντιστοιχίες με τον εικονογραφικό τύπο της Παναγίας Πλατυτέρας, πράγμα το οποίο οδηγεί σε άμεση συνάρτηση των δύο ουσιαστικών, της Παναγίας και της πανσέληνου, καθώς δηλώνονται παρόντα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά και ιδιότητές της.

Σημαίνουσας σημασίας είναι οι αντιστοιχίες που προκύπτουν ανάμεσα στο ποιητικό κείμενο και την εκκλησιαστική υμνογραφία και αγιογραφία με βάση τις δομές και την εικονοποιία τους. Στο ποίημα «Πρωινό άστρο», ο κόσμος της μάνας δομείται δια της παντάνασσας και εν τέλει η ίδια η μάνα γίνεται ο κόσμος, η οικουμένη. Το χριστιανικό μοτίβο λαμβάνει μέρος τόσο στη δόμηση του υλικού κόσμου που περιβάλλει τη μάνα, όσο και στη σύνθεση της ίδιας της μάνας πράγμα το οποίο έχει ιδιαίτερη βαρύτητα ως προς τον εντοπισμό του θεματικού πυρήνα του ποιήματος. Πέραν της συμμετοχής του χριστιανικού μοτίβου στην εικονοποιία, σημαντική διαφαίνεται και η συμμετοχή του στη δόμή του στίχου. Τέτοια λειτουργία του χριστιανικού μοτίβου αναδεικνύεται στο ποίημα «Ευδιόμετρο», στίχος του οποίου δομείται στη βάση μιας εκφώνησης από τη θεία Λειτουργία. Η παρουσία της εκφώνησης αυτής, δημιουργεί αντιστοιχίες πέραν της δομής και στο επίπεδο της σημασίας, αφού δίνει ένα βάθος στο θέμα της θυσίας το οποίο εισάγεται μέσα από υπαινιγμούς σε ένα περιβάλλον μυστηριακό στο οποίο τη σύνθεση επίσης λαμβάνει μέρος ένα χριστιανικό μοτίβο το οποίο αφορά στην Παναγία ως «φλεγόμενη βάτο».

Στο συγκεκριμένο κεφάλαιο, γίνεται εμφανής ο τρόπος με τον οποίο παράγεται σημασία στην ποίηση του Ρίτσου, χάρις στη συνάφειά της με μοτίβα που αφορούν στην Παναγία. Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι έννοιες οι οποίες κατέχουν κεντρική θέση στο ριτσικό σύμπαν αρδεύουν το ειδικό ποιητικό τους βάρος και από την πηγή της εκκλησιαστικής υμνογραφίας, αγιογραφίας και παράδοσης γενικότερα. Στο «Χορικό των σφουγγαράδων», η Παναγία τοποθετείται στο ανάμεσο των δύο κόσμων, του δικού της παραδείσιου και του κόσμου της ύλης των ανθρώπων. Αποτελεί συνδυαστικό στοιχείο, κλίμακα ανάμεσά τους, και συνεπώς ένα στοιχείο αρμονίας. Είναι αυτή η μορφή η οποία στο «Α.Β.Γ.» υπογραμμίζει τη χαμένη αρμονία και την αποκαθιστά στον μαρτυρικά βιωμένο τόπο των στρατοπέδων των πολιτικών εξορίστων. Αποτελεί το αντίπαλον δέος της ασχήμιας και συνεπώς μια όψη, ένα κομμάτι αυτού που η ποίηση του Ρίτσου καθορίζει ως ομορφιά. Είναι επίσης η μορφή από την οποία πηγάζει και η οποία συνέχει την αθωότητα των αναμνήσεων της παιδικής ηλικίας οι οποίες εντοπίζονται στο «Ευδιόμετρο». Επιπρόσθετα, οι αγώνες του έθνους συμβολοποιούνται και αποκτούν εκφάνσεις της αγιότητας μέσα από τον διάλογο τον οποίο αναπτύσσουν στην «Κυρά των Αμπελιών» με μοτίβα της Παναγίας. Σε αυτό το ποίημα, συγκροτείται και επανασηματοδοτείται η έννοια της Ειρήνης, επίσης μέσα από τους τρόπους της χριστιανικής παράδοσης, τους οποίους φέρει επί της ουσίας της η Κυρά των Αμπελιών ως μία έκφραση της πολυσχιδούς οντότητάς της. Τα μοτίβα της Παναγίας γίνονται ο πυλώνας δια του οποίου εισρέουν στην ποίηση του Ρίτσου σημασίες οι οποίες καθιστούν παρόντα το ιερό και το θαύμα. Στα μοτίβα της Παναγίας-Σκέπης και της Παναγίας ως πηγής δακρύων, το εκκλησιαστικό μοτίβο συναρμόζεται με τις λαϊκές δοξασίες και παραδόσεις.

Αυτό το οποίο μπορεί να εντοπιστεί ως ιδιάζον χαρακτηριστικό των μοτίβων της Παναγίας όπως παρουσιάζονται στην ποίηση του Ρίτσου είναι η αντίθετη κατεύθυνσή τους σε σχέση με την κατεύθυνση των εκκλησιαστικών ύμνων και την χριστιανικής παράδοσης εν γένει. Αυτό σημαίνει ότι ενώ η υμνογραφία ανάγει τον άνθρωπο σε μια σφαίρα πνευματική, αυτήν της ουράνιας δόξας, στο σύμπαν της ποίησης του Ρίτσου, ακόμη και οι μορφές οι οποίες προέρχονται από εκείνο το περιβάλλον, καθηλώνονται στην επίγεια πραγματικότητα του υλικού κόσμου, στο καθημερινό και ενίοτε μαρτυρικό παρόν. Η Παναγία σκέφτεται όπως η θεία Τριανταφυλλίτσα, είναι παρούσα στους αγώνες του έθνους με τα άρματά της, γίνεται κομμάτι του υλικού κόσμου και έχει λίμνες στην Παράδεισο. Ωστόσο, αυτό το οποίο παρουσιάζει αρκετό ενδιαφέρον είναι το γεγονός πως αυτή η μορφή που εκφράζεται με υλικούς όρους δεν αποσυνδέεται από την ουσία της,

έστω κι αν εντάσσεται σε ένα εντελώς καινό, βάσει της παράδοσης που κουβαλεί, περιβάλλον. Οι πνευματικές διαστάσεις της Παναγίας είναι αυτές που στα πλείστα μοτίβα που έχουν εξεταστεί, δίνουν ένα μεγαλείο στον υλικό κόσμο της ποίησης του Ρίτσου, μια διάσταση αγιότητας και έναν τρόπο να λειτουργεί το θαύμα.

Στο κεφάλαιο στο οποίο αναλύεται η παρουσία των χριστιανικών μοτίβων και ο διάλογος που αναπτύσσουν με τη μορφή, την παρουσία και τον λόγο του Χριστού, στην ποίηση του Ρίτσου, διαπιστώνεται η λειτουργία αυτών των μοτίβων τόσο στο επίπεδο της λέξης, της μορφής και κυρίως της σημασίας που παράγεται μέσα από συγκεκριμένες ανταποκρίσεις των ποιητικών κειμένων. Σε λεκτικό επίπεδο, το χριστιανικό μοτίβο που αφορά στον Χριστό, αναπτύσσει δεδηλωμένα σχέσεις με την ποίηση του Ρίτσου καθώς φράσεις από εδάφια της *Καινής Διαθήκης* ή από εκκλησιαστικούς ύμνους εντάσσονται σχεδόν αυτολεξεί στο ποιητικό κείμενο. Αυτό συμβαίνει στη συλλογή *Μικρή Είσοδος*, στο οποίο εντάσσεται το εδάφιο από το κεφάλαιο της θεραπείας του παραλυτικού, στο ποίημα «Άρης Βελουχιώτης» στο οποίο απηχείται ο ύμνος των αγγέλων κατά τη γέννηση του Χριστού και στο ποίημα «Οι Γερόντισσες κι η θάλασσα» στο οποίο ενσωματώνεται μια φράση από το «Απολυτίκιον των Θεοφανείων». Ένταξη ολόκληρης φράσης από το ευαγγελικό κείμενο στην ποίηση εντοπίζουμε επίσης στον «Αποχαιρετισμό» στον οποίο δηλώνεται ότι πρόκειται περί συνειδητής παράθεσης ξένου κειμένου και το οποίο αφορά στον λόγο του Χριστού κατά τη σύσταση του Μυστηρίου της θείας Ευχαριστίας. Ένα τελευταίο ποίημα στο οποίο εισχωρεί φράση η οποία προέρχεται από την εκκλησιαστική παράδοση είναι το ποίημα «Προτελευταία σκηνή», στο οποίο όμως εντάσσεται φράση από τη λειτουργική πράξη, πράγμα το οποίο προϋποθέτει την άμεση ακουστική επαφή του ποιητή με αυτήν και συνεπώς υπογραμμίζει την ιδίαν επαφή του ποιητή με την ορθόδοξη χριστιανική λατρεία. Πρόκειται για τη φράση «τω καιρώ ετούτω» η οποία ωστόσο λειτουργεί και επανασηματοδοτείται με βάση τα δεδομένα του καιρού της.

Σε ό,τι αφορά στην εικονοποιία των στίχων και τον τρόπο της δόμησης των στίχων ή και ολόκληρων των ποιημάτων είναι ενδιαφέρουσες οι αντιστοιχίες που προκύπτουν με βάση την εξέταση των χριστιανικών μοτίβων που αφορούν στην παρουσία του Χριστού. Η εκκλησιαστική εικονογραφία παρέχει στοιχεία τα οποία μπορούν να αναπτύξουν διάλογο με την εικονοποιία των ποιητικών κειμένων. Έχουν εντοπιστεί συνάφειες ανάμεσα στην εικόνα του 'Χριστού του Ελκόμενου' και τη συλλογή *Μικρή Είσοδος* οι οποίες αφορούν στον τρόπο που παρουσιάζεται ο Χριστός στην εν λόγω εικόνα, η οποία ανάγεται ως ανάμνηση στη βιωμένη εμπειρία του ποιητή στη γενέτειρά του. Παρόμοια είναι η περίπτωση της εικόνας της 'Γέννησης' και των τοπίων που περιγράφονται στο ποίημα

«Άρης Βελουχιώτης» στο οποίο αποτυπώνονται πέραν της εικονοποιίας, μέσα σε μια ανάλογη με τη βυζαντινή εικόνα ατμόσφαιρα, συναισθήματα τα οποία μπορούν να εντοπιστούν και στις μορφές των εικονιζόμενων προσώπων. Αντιστοιχία με τη βυζαντινή αγιογραφία προκύπτει ανάμεσα στο ποίημα «Οι Γερόντισσες κι η θάλασσα», δεδομένου του τρόπου που προβάλλεται η παράσταση της ‘Βάπτισις’ και του «εν είδη περιστεράς» στο ποίημα και κυρίως δεδομένου του τρόπου που θαυμαστά οι Γερόντισσες παίρνουν το σχήμα της περιστεράς. Αντιστοιχίες έχουν εντοπιστεί επίσης ανάμεσα στη «Φαίδρα» και την παράσταση του ‘Μελισμού’ και του ‘Χριστού Αμνού’, οι οποίες κινούνται στο επίπεδο της εικονοποιίας και φέρουν μια εντελώς άλλη λειτουργία στο επίπεδο της σημασίας.

Στο επίπεδο της δομής του στίχου ή και ολόκληρης της ποιητικής σύνθεσης έχουν επίσης εντοπιστεί συσχετισμοί ανάμεσα στην ποίηση και τα χριστιανικά μοτίβα. Στο ποίημα «Το Χορικό των σφουγγαράδων» εμφανίζεται σε ένα ποιητικό χωρίο μια διάταξη πραγμάτων, ανάλογη με την τυπική διάταξη μιας λιτανείας η οποία επίσης προϋποθέτει την άμεση επαφή του ποιητή με τη λειτουργική πράξη. Ακολούθως, οι αντιστοιχίες με το χριστιανικό μοτίβο που προκύπτουν στο ποίημα «Άρης Βελουχιώτης» αφορούν στον τρόπο που φτιάχνονται οι Άγγελοι του Άρη, οι οποίοι μετέχουν μιας υλικής πνευματικότητας, χάρις στην παρουσία τέτοιων μοτίβων. Στον «Αποχαιρετισμό» η παρουσία των εδαφίων που δηλώνουν τη σύσταση της κεντρικής λειτουργικής πράξης από τον Χριστό δηλώνουν την κορυφαία πράξη θυσίας του ήρωα και την κεντρική πράξη του ποιήματος, καθώς σε ό,τι αφορά στη δομή του, ο «Αποχαιρετισμός» βασίζεται σε αυτό το χωρίο, αφού συντίθεται με βάση αυτό ως κέντρο των ποσοτικών του χαρακτηριστικών αλλά και της θεματικής του. Τέλος, στη «Φαίδρα» το κρασί, ως στοιχείο που προκύπτει από το χριστιανικό μοτίβο της θείας Ευχαριστίας εξαιτίας των συνδηλώσεων που παρέχει το ποίημα, γίνεται στοιχείο που δομεί και περιβάλλει τον κόσμο της Φαίδρας.

Στο επίπεδο της σημασίας το χριστιανικό μοτίβο που αφορά στον Χριστό, λειτουργεί με τρόπο ώστε πολλές φορές συμμετέχει στον πυρήνα του ποιητικού γίνεσθαι, αφού δια μέσου αυτού, εκφράζονται βασικοί πυλώνες του ριτισικού σύμπαντος στο μέτρο ασφαλώς που το ποιητικό γεγονός επιτρέπει και αποζητά. Εντοπίζονται συνεπώς στα ποιήματα μοτίβα και λόγος οι οποίοι αναπτύσσουν τέτοιες λειτουργίες, όπως τα μοτίβα και ο λόγος της παραβολής που προβάλλουν έναν τρόπο συνεννόησης και μια κοινή γλώσσα ανάμεσα στους ανθρώπους για να εκφραστεί το πιο καίριο αίτημα των ανθρώπων, το ψωμί. Πέραν τούτου, η ενσωμάτωση του λόγου των ευαγγελικών περικοπών δίνει έναν τρόπο για να λειτουργήσει στην ποίηση το θαύμα, έστω στο μέτρο και το επίπεδο που το

ποίημα επιτρέπει ή επιδιώκει να συμβεί. Στην περίπτωση των μοτίβων που αφορούν στη Γέννηση του Χριστού οι αντιστοιχίες με το ποιητικό κείμενο δημιουργούν ένα κλίμα αρμονίας και ενότητας ανάμεσα στον Ουρανό και τη γη, η οποία υπηρετεί τη γιορτή της Λευτεριάς. Η Λευτεριά συνεπώς παράγεται μέσα από στοιχεία αυτού του μοτίβου όπως παράγεται και η Ειρήνη την οποία φέρουν ως δικό τους σχήμα οι Γερόντισσες, μέσα από το χριστιανικό μοτίβο, αφού με τις Γερόντισσες «εν είδη περιστεράς» σφραγίζεται το πρόσφορο της Ειρήνης. Εν συνεχεία, το μοτίβο του Καλού Ποιμένα, στο ιδιαίτερο περιβάλλον της ριτισικής ποίησης αναδεικνύει έναν τρόπο και προσκομίζει μια απόδειξη αρμονίας και γαλήνης ανάμεσα στη φύση και τον άνθρωπο, συμβολοποιώντας τη νίκη του φωτός έναντι του σκότους. Επιπρόσθετα το εν λόγω μοτίβο, θεματοποιεί την αθανασία της πράξης του ανθρώπου, αυτής της έννοιας η οποία κατέχει χάρις στην αποφασιστική μετοχή της στον υλικό μας κόσμο, κεντρική θέση στον πυρήνα της ποίησης του Ρίτσου. Μέσα από το μοτίβο του αμνού στη συνέχεια διαπιστώνεται ότι μεθοδεύεται στο «Χορικό των σφουγγαράδων» η Ανάσταση του νεκρού παλληκαριού, μια ανάσταση-γεγονός στα όρια και με τους όρους που θέτει η δεδομένη ποιητική σύνθεση. Τέλος, το μοτίβο της θείας Κοινωνίας, εισάγει το θέμα της θυσίας, και συγκεκριμένα της θυσίας με σώμα και αίμα η οποία υπηρετεί έναν σκοπό, που στην περίπτωση της ποίησης είναι η Ελευθερία, η οποία καταγράφεται ως η υπέρτατη στιγμή του ανθρώπου, ήρωα και αγίου που θυσιάζεται. Το χριστιανικό μοτίβο υπηρετεί και πάλι το ιδανικό της Ελευθερίας την οποία συναρτά με την κεντρική λειτουργική πράξη η οποία θεωρείται ως ιδρυτική πράξη της χριστιανικής λατρείας, προσδίδοντάς της ένα ύψος δυσθεώρατο και μια ουσία ακατάλυτη. Άκρως ενδιαφέρουσα είναι επίσης η χρήση του μοτίβου της θείας Κοινωνίας προς την κατεύθυνση της θεματοποίησης του δίπολου αγιότητα-αμαρτία και της προσπάθειας επιβολής του δεύτερου όρου στον πρώτο. Το μοτίβο της θείας Ευχαριστίας εντάσσεται στη «Φαίδρα» με ένα ανανεωτικό τρόπο αλλά στο πλαίσιο ενός διαλόγου του παραδεδομένου με το καινό.

Στο κεφάλαιο συνεπώς που αφορά στα μοτίβα του Χριστού, έχει εντοπιστεί ο λειτουργικός δημιουργικός ρόλος των μοτίβων, τόσο στο επίπεδο της λέξης, της δομής και εικονοποιίας όσο και της σημασίας. Υπάρχει μια διάθεση οικειοποίησης της μορφής του Χριστού και του Λόγου Του η οποία εντάσσεται στο ποιητικό πρόγραμμα και υπηρετεί τον αξιακό κώδικα τον οποίο παράγει η ποίηση του Ρίτσου.

Το επόμενο κεφάλαιο αφορά στη συνανάγνωση του ποιήματος «Η Ωρα των ποιμένων» και της *Αποκάλυψης* του Ιωάννη, ενός κειμένου το οποίο ανήκει στο σώμα των κειμένων της *Καινής Διαθήκης*. Στο εν λόγω ποίημα ήδη από τον εν παρενθέσει πρόλογο

εντοπίζεται ίσως η μοναδική αυτολεξεί παράθεση η οποία συνοδεύεται με ακριβή παραπομπή από το κείμενο της *Αποκάλυψης*. Εκτός από το εδάφιο το οποίο παρατίθεται αυτολεξεί, άλλα δέκα εδάφια από την *Αποκάλυψη*, ενσωματώνονται στο κείμενο της «Ωρας των Ποιμένων». Το γεγονός αυτό έχει ως αποτέλεσμα να θεωρείται ως αναγκαία η επαφή με το ίδιο το κείμενο της *Αποκάλυψης*, προκειμένου να ολοκληρωθεί η πράξη της ανάγνωσης του ποιήματος. Αυτό το οποίο εντοπίζεται ως άκρως ενδιαφέρον είναι πως λέξεις ή φράσεις της *Αποκάλυψης* οι οποίες εισχωρούν στο ποιητικό κείμενο όπως το «γέμοντα οφθαλμών», αλλάζουν λειτουργία και αποτελούν δηλώσεις ποιητικής. Κατ' αυτό τον τρόπο, «Η Ωρα των ποιμένων» αποτελεί ένα κείμενο γεμάτο μάτια τα οποία βλέπουν και προς το παρελθόν και προς το μέλλον.

Η δομή του ποιητικού κειμένου, ανταποκρίνεται σε ένα βαθμό στη δομή της *Αποκάλυψης* καθώς τα έντεκα χωρία που εντάσσονται στο ποιητικό κείμενο, ιδιαίτερα τα χωρία της αρχής και του τέλους, αντιστοιχούν σε εδάφια της αρχής και του τέλους της *Αποκάλυψης*. Προκύπτει συνεπώς μια δομική συνάφεια των δύο κειμένων στο επίπεδο της σύνθεσης ολόκληρου του ποιήματος. Επιπλέον, αυτό το οποίο συναρμόζει τα δύο κείμενα ως προς τη δομή τους είναι το γεγονός ότι το ξένο σώμα κειμένων που εντάσσεται στην αφήγηση του μάρμπα – Λάμπη, λειτουργεί ως παρέκβαση η οποία διακόπτει τη ροή της αφήγησης. Αυτό το οποίο στην *Αποκάλυψη* προκύπτει ως ερμηνεία, δηλαδή η «δυσχέρεια της κατανόησης» βάσει της *Θ.Η.Ε.*, στην «Ωρα των ποιμένων» αποτελεί δομή. Η *Αποκάλυψη* ως λόγος δυσνόητος, γίνεται βασικό στοιχείο κατασκευής του κειμένου, με τρόπο που προκαλεί σύγχυση στον αναγνώστη. Το σημαντικότερο δε, είναι το γεγονός ότι αυτή η σύγχυση που προκύπτει και μέσα από την παρουσία χωρίων της *Αποκάλυψης* θεματοποιείται. Δηλαδή, γίνεται δομή η οποία παράγει σημασία.

Αυτό το οποίο συμβαίνει στην «Ωρα των ποιμένων» το οποίο υπογραμμίζει την ανάγκη επαφής με την *Αποκάλυψη* για να ξεκλειδωθούν σημασίες, είναι πως υπάρχουν έννοιες- φράσεις στο ποίημα, όπως «το κλειδίον του φρέατος της αβύσσου», οι οποίες δεν μπορούν να γίνουν κατανοητές παρά μόνον αν ο αναγνώστης ανατρέξει στη σημασία που τους αποδίδει η *Αποκάλυψη*. Αυτό σημαίνει ότι σημασίες της *Αποκάλυψης*, κυφορούνται στο ποιητικό κείμενο και λειτουργούν αν και κάτω από νέες κειμενικές συνθήκες, με βάση την πρώτη τους διατύπωση και εκφορά. Συνεπώς ένας τρόπος παραγωγής σημασίας στο ποιητικό κείμενο, είναι η μεταφορά ως έχει της σημασίας της φράσης ή της λέξης από την *Αποκάλυψη*. Ένας άλλος τρόπος παραγωγής σημασίας στο ποίημα δια μέσου της *Αποκάλυψης* είναι η εισροή εννοιών και τρόπων έκφρασης στο ποίημα, όπως οι αριθμοί ή ολόκληρα χωρία, τα οποία όμως αλλάζουν λειτουργία και σημασία εξαιτίας της

προσαρμογής τους στις θεματικές δομές, τις οποίες παράγει το ποίημα. Για παράδειγμα, ενώ το «ήμισι» στην *Αποκάλυψη* είναι απειλητικό, στο ποίημα λαμβάνει ρόλο παρηγορητικό. Επίσης, ενώ οι μάρτυρες στους οποίους αναφέρεται η *Αποκάλυψη* είναι δύο, μάρτυρες στο ποιητικό κείμενο, αν και εντός της παράθεσης, θεωρούνται όσοι έζησαν ως πολιτικοί εξόριστοι στα στρατόπεδα πολιτικών κρατουμένων. Τα χωρία της *Αποκάλυψης* δηλαδή, εντάσσονται σε νέα συγκινησιακά, αξιακά συμφραζόμενα, πράγμα που σημαίνει ότι διαφοροποιείται και η σημασία τους.

Πέραν της οικειοποίησης σημασιών της *Αποκάλυψης* από το ποίημα ή της προσαρμογής τους στα νέα ιστορικά και αξιακά συμφραζόμενα, τα οποία παράγει και τα οποία παράγουν το ποίημα, υπάρχει μια περίπτωση η οποία όμως κατέχει κεντρική θέση στο ποίημα και λειτουργεί κατευναστικά για όλες τις ώρες της οργής, η οποία συνιστά την ώρα των ποιμένων. Αυτή η ώρα, παράγεται στο ποίημα σε αντίθεση με το παρατιθέμενο χωρίο της *Αποκάλυψης*, το οποίο θεματοποιεί την ώρα του θανάτου. Το ξένο κείμενο, λειτουργεί σε αντίθεση με το ποιητικό κείμενο κατορθώνοντας ωστόσο να μεταγγίσει τον δυναμισμό του στο ποίημα, δεδομένου του τρόπου που σχολιάζει ο αφηγητής το άλογό του σε σχέση με τα άλογα του θείου Ιωάννη. Το γεγονός αυτό οδηγεί στην παραγωγή μιας σημασίας η οποία αποτελεί το αντίπαλον δέος του θανάτου. Το ίδιο το ποίημα, μέσα από τον τρόπο που διαχειρίζεται τις σημασίες της *Αποκάλυψης*, βρίσκει τον τρόπο να αντιλαμβάνεται και τον εαυτό του ως σημασία, καθώς δηλώνεται η αδυναμία του αφηγητή να φτάσει μέχρι το τέλος του βιβλίου του θείου Ιωάννη το οποίο όμως οικειοποιείται ως σημασία. Μέσα από τον διάλογο των δύο κειμένων, αναδεικνύονται σχέσεις που αφορούν τόσο τους δημιουργούς, τις συνθήκες παραγωγής, το ίδιο το κειμενικό σύμπαν και τους τρόπους που αναπτύσσει. Η «Ωρα των ποιμένων», προτείνεται ως μια από τις σημασίες της *Αποκάλυψης*, αποτελεί μια νέα *Αποκάλυψη* η οποία έχει επικαιροποιηθεί και επανατοποθετηθεί σε καίριας σημασίας ζητήματα όπως ο έρωτας, ο θάνατος, η βιωμένη εμπειρία και ο εξευτελισμός του ανθρώπου, το φως και το σκοτάδι καθώς και το θέμα της ποιητικής δημιουργίας. Συγκρατείται το κλίμα του κειμένου της *Αποκάλυψης*, η ιερότητα και ο δυναμισμός τα οποία λειτουργούν αναμορφωτικά, σε αντίθεση ουσιαστικά με το υλικό που τα παράγει.

Η «Ωρα των ποιμένων» γίνεται η κολυμβύθρα στην οποία μπορεί να χωρέσει ολόκληρη η *Αποκάλυψη*, επαναδιαπραγματεύοντας τη σχέση της με τον κόσμο και τη λειτουργία την οποία επιτελεί. Ο χρόνος καταλύεται με βάση τις σχέσεις που παράγει το κείμενο, γίνεται παρελθοντικός και την ίδια ώρα μελλοντικός, καταλύοντας μαζί, τις μνήμες και τα βιώματα από τις εξορίες. Σε λεκτικό, δομικό και σημασιολογικό επίπεδο, το

ποίημα αντλεί από την *Αποκάλυψη* με τρόπο που κάνει το παρατιθέμενο κείμενο να επαναλειτουργεί αποτελώντας τον δημιουργικό λόγο του ποιητή.

Στο τελευταίο κεφάλαιο που αφορά στη διερεύνηση μοτίβων που αφορούν στον Πέτρο ως μαθητή του Χριστού μέσα από το ποίημα «Φρυκτωρία», έχουν εντοπιστεί σχέσεις στο λεκτικό επίπεδο οι οποίες περιορίζονται σε δύο αναφορές. Η πρώτη αφορά στη σύνδεση του Πέτρου με την πέτρα, σύνδεση η οποία μαρτυρείται και στο ευαγγελικό κείμενο μέσα από τον λόγο του Χριστού προς τον Πέτρο και η δεύτερη αφορά στη φράση «και τω Πέτρω» η οποία υπογραμμίζει τη θέση του Αποστόλου Πέτρου ανάμεσα στους Δώδεκα. Η πρώτη λεκτική αντιστοιχία επιδρά αποφασιστικά στον τρόπο που συντίθεται η μορφή του Πέτρου στο ποίημα. Δηλαδή, ο Πέτρος της «Φρυκτωρίας» κατασκευάζεται με βάση τα χαρακτηριστικά που του προσδίδει αυτή η σύνδεση. Αυτό το οποίο συγκεντρώνει ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι αυτά τα χαρακτηριστικά που λαμβάνει ο Πέτρος αλλάζουν λειτουργία. Συνεπώς, δεν ονομάζεται Πέτρος γιατί θεωρείται ως ο βράχος της χριστιανικής πίστης, αλλά γιατί θεωρείται ως ο αμετακίνητος βράχος της μαρξιστικής ιδεολογίας. Το χριστιανικό μοτίβο στη «Φρυκτωρία», λαμβάνει μέρος στην κατασκευή του Πέτρου, φτιάχνει δηλαδή τις δομές της παρουσίας του αλλά αλλάζει εντελώς λειτουργία. Σε σημασιολογικό επίπεδο δηλαδή τα στοιχεία τα οποία εντάσσονται στο κείμενο προερχόμενα από τη χριστιανική παράδοση, διαφοροποιούνται από το περιβάλλον στο οποίο ανήκουν. Κατά τον ίδιο τρόπο αλλάζει και η σημασία των δώδεκα που εκκινούν τη φρυκτωρία με σκοπό να δουν τον ήλιο. Παρόλα αυτά, το γεγονός ότι ο ήλιος προς τον οποίο πορεύονται αποτελεί μια ηθική αξία, δημιουργεί κάποιες σημασιολογικές αντιστοιχίες με τους δώδεκα μαθητές του Χριστού. Οι δώδεκα της «Φρυκτωρίας» μετέχουν στην ουσία του ήλιου με τρόπο υλικό αλλά και πνευματικό, πράγμα που δηλώνει την εισροή σημασίας από το χριστιανικό μοτίβο προς τη «Φρυκτωρία». Η απόληξη της πορείας την οποία τελικά βεβαιώνει ο ποιητής κατά αντίστοιχο τρόπο με τον Ευαγγελιστή Ιωάννη, δεν περιορίζεται σε μια υλιστική παρουσία αλλά αναδεικνύεται και ως πνευματική οντότητα και ως τέτοια διαλέγεται στο επίπεδο της σημασίας με το χριστιανικό μοτίβο.

Η έντονη θεματοποίηση στο ποίημα του διαλεκτικού υλισμού, συμβαίνει μέσα από τον τρόπο που η «Φρυκτωρία» καθορίζει, πράγμα το οποίο έχει ως αποτέλεσμα να φορτίζεται η διαλεκτική με λειτουργίες οι οποίες ανήκουν και ανιχνεύονται στο χριστιανικό μοτίβο. Η σύνθεση που προκύπτει δια της διαλεκτικής, οδηγεί στην παρηγοριά, την παραμυθία, στοιχείο το οποίο είναι καινούριο προς τις λειτουργίες της διαλεκτικής και προκύπτει στην ποίηση του Ρίτσου μέσα από το χριστιανικό μοτίβο, το

οποίο κατ' αυτό τον τρόπο εμπλουτίζει τη λειτουργία της διαλεκτικής. Τέλος, η αναφορά στις αγιογραφίες της Αγίας Κιουράς, αναδεικνύει την παρουσία του χριστιανικού μοτίβου ως λυτρωτική και εξιλεωτική από τη βάσανο των μαρτυριών της εξορίας και το ίδιο το συναρμόζουν από βιωματικής πλευράς σε ένα σχήμα διαλεκτικό. Το χριστιανικό μοτίβο εντοπίζεται τελικά στην ποίηση του Ρίτσου, ως μια θέση η οποία μπορεί να συνυπάρξει με άλλες θέσεις και να οδηγήσει στη σύνθεση. Συγκεκριμένα παρέχει τα στοιχεία και τη δυναμική τα οποία μπορούν να οδηγήσουν σε μια σύνθεση η οποία έχει λειτουργικό ρόλο εντός ενός ποιητικού γεγονότος.

Αυτό το οποίο μπορεί συμπερασματικά να αναφερθεί είναι ότι το χριστιανικό μοτίβο, εμφανίζεται μέσα από μια ποικιλία ως προς τους τρόπους ένταξης και ενσωμάτωσής του, στο ποιητικό κείμενο. Σε κάποιες περιπτώσεις εντάσσεται στο ποιητικό κείμενο μεταφέροντας μαζί του τη σημασία της πρώτης εκφοράς του, ενώ τις περισσότερες φορές προσαρμόζεται στα νέα κειμενικά, αξιακά και ιστορικά δεδομένα του ριτσικού σύμπαντος. Έχουν επίσης εντοπιστεί περιπτώσεις κατά τις οποίες το χριστιανικό μοτίβο συναρμόζεται σε ένα δίπολο σχέσεων ή σε ένα αντιθετικό σχήμα στα οποία αποτελεί τον έναν από τους δύο όρους που οδηγούν τα πράγματα στη σύνθεσή τους. Ακόμη όμως και σε αυτή την περίπτωση, αυτό το οποίο πρέπει να τονιστεί είναι ότι συμμετέχει, τόσο στη σύνθεση των σχημάτων όσο και στην ποιητική σύνθεση, συγκρατώντας την ουσία του, το πνευματικό του περιεχόμενο. Το χριστιανικό μοτίβο, και εν γένει η χριστιανική παράδοση, μεταγγίζουν στην ποίηση του Ρίτσου στοιχεία αθανασίας, καθιστώντας την ύλη της ποίησης ως ουσία ακατάλυτη, η οποία λειτουργεί έξω από τον καιρό της και η οποία συνθέτει την ομορφιά αυτού του κόσμου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. ΚΕΙΜΕΝΑ*

Α. Ποιήματα

- Α': Ρίτσος Γ., *Ποιήματα 1930-1942*, Α', Αθήνα (Κέδρος) ²³2001
- Β': Ρίτσος Γ., *Ποιήματα 1941-1958*, Β', Αθήνα (Κέδρος) ²⁰2002
- Γ': Ρίτσος Γ., *Ποιήματα 1939-1960*, Γ', Αθήνα (Κέδρος) ²⁰2004
- Δ': Ρίτσος Γ., *Ποιήματα 1938-1971*, Δ', Αθήνα (Κέδρος) ¹²2002
- Ε': Ρίτσος Γ., *Ποιήματα. Τα Επικαιρικά 1945-1969*, Ε', Αθήνα (Κέδρος) ¹²1987
- Στ': Ρίτσος Γ., *Ποιήματα. Τέταρτη Διάσταση 1956-1972*, Στ', Αθήνα (Κέδρος) ²²2005
- Ζ': Ρίτσος Γ., *Ποιήματα. Γίνεσθαι 1970-1977*, Ζ', Αθήνα (Κέδρος) ¹⁴2004
- Η': Ρίτσος Γ., *Ποιήματα. Επινίκια 1977-1983*, Η', Αθήνα (Κέδρος) ²1999
- Θ': Ρίτσος Γ., *Ποιήματα 1958-1967*, Θ', Αθήνα (Κέδρος) 1989
- Ι': Ρίτσος Γ., *Ποιήματα 1963-1972*, Ι', Αθήνα (Κέδρος) ²1998
- ΙΑ': Ρίτσος Γ., *Ποιήματα 1972-1974*, επιμ. Αικατερίνη Μακρυνικόλα, ΙΑ', Αθήνα (Κέδρος) ²1993
- ΙΒ': Ρίτσος Γ., *Ποιήματα 1975-1976*, επιμ. Αικατερίνη Μακρυνικόλα, ΙΒ', Αθήνα (Κέδρος) 1997
- ΙΓ': Ρίτσος Γ., *Ποιήματα 1976-1977*, επιμ. Αικατερίνη Μακρυνικόλα, ΙΓ', Αθήνα (Κέδρος) 1999
- ΙΔ': Ρίτσος Γ., *Ποιήματα 1977-1979*, επιμ. Αικατερίνη Μακρυνικόλα, ΙΔ', Αθήνα (Κέδρος) 2007

1936

Ριζοσπάστης 12/5/1936: Ρίτσος Γ., «Μοιρολόι», *Ριζοσπάστης* 12/5/1936, 2

1981

Συντροφικά Τραγούδια 1981: Ρίτσος Γ., *Συντροφικά Τραγούδια*, Αθήνα (Σύγχρονη Εποχή) 1981

* Καταγράφονται όλα τα έργα του Ρίτσου από τα οποία έχει αποδελτιωθεί υλικό που αφορά στην έρευνά μου.

1990

«Αποχαιρετισμός» 1990: Ρίτσος Γ., *Αποχαιρετισμός. Οι τελευταίες ώρες του Γρηγόρη Αυξεντίου μες τη φλεγόμενη σπηλιά*, Αθήνα (Κέδρος) ²⁵1990

1991

Αργά, πολύ αργά μέσα στη νύχτα 1991: Ρίτσος Γ., *Αργά, πολύ αργά μέσα στη νύχτα*, Αθήνα (Κέδρος) ⁸1991

Β. Πεζά

Εικονοστάσιο Αωνόμων Αγίων*

Αριόστος ο Προσεκτικός αφηγείται στιγμές του βίου του και του ύπνου του: Ρίτσος Γ., *Αριόστος ο Προσεκτικός αφηγείται στιγμές του βίου του και του ύπνου του*, Αθήνα (Κέδρος) ³1986

Τι παράξενα πράγματα: Ρίτσος Γ., *Τι παράξενα πράγματα. Μυθιστόρημα (;)*, Αθήνα (Κέδρος) ⁴1986

Με το σκούνημα του αγκώνα: Ρίτσος Γ., *Με το σκούνημα του αγκώνα. Μυθιστόρημα*, Αθήνα (Κέδρος) ³1986

Ίσως να 'ναι κι έτσι: Ρίτσος Γ., *Ίσως να 'ναι κι έτσι. Μυθιστόρημα*, Αθήνα (Κέδρος) 1984

Ο γέροντας με τους χαρταϊτούς: Ρίτσος Γ., *Ο γέροντας με τους χαρταϊτούς. Μυθιστόρημα*, Αθήνα (Κέδρος) ³1986

Όχι μονάχα για σένα: Ρίτσος Γ., *Όχι μονάχα για σένα. Μυθιστόρημα*, Αθήνα (Κέδρος) 1986

Σφραγισμένα μ' ένα χαμόγελο: Ρίτσος Γ., *Σφραγισμένα μ' ένα χαμόγελο. Μυθιστόρημα*, Αθήνα (Κέδρος) ²1986

Λιγοστεύουν οι ερωτήσεις: Ρίτσος Γ., *Λιγοστεύουν οι ερωτήσεις. Μυθιστόρημα*, Αθήνα (Κέδρος) ²1986

Ο Αριόστος αρνείται να γίνει Άγιος: Ρίτσος Γ., *Ο Αριόστος αρνείται να γίνει Άγιος*, Αθήνα (Κέδρος) ²1987

Γ. Αλληλογραφία

Δελτάρια Εξορίας 2008: Ρίτσος Γ., *Τροχιές σε διασταύρωση. Επιστολικά Δελτάρια της εξορίας και γράμματα στην Καίτη Δρόσου και τον Άρη Αλεξάνδρου*, φιλολογική επιμέλεια Λίζυ Τσιριμώκου, Αθήνα (Άγρα) 2008

* Γενικός τίτλος που δίνει ο ποιητής στα εννιά μυθιστορήματα που γράφει.

Δ. Συνεντεύξεις

Ανεξάρτητος τύπος 19/11/1960: «Ο ποιητής Ρίτσος αφηγείται πώς έγραψε τον «Επιτάφιο». Μια συνέντευξις με τον διαπρεπή ποιητή», *Ανεξάρτητος Τύπος* 19/11/1960, 2

Ελεύθερα Γράμματα 12/10/1945: «Οι πνευματικοί μας άνθρωποι εμπρός στα μεταπολεμικά προβλήματα», *Ελεύθερα Γράμματα*, 23 (12/10/1945) 3-4

Ο Ταχυδρόμος 1974: «Οι ωραίες μορφές κρατούν το βάρος της ανθρώπινης δυστυχίας. Γ. Ρίτσος. Συνομιλία στην Σάμο με τον Γιώργο Λιάνη», *Ο Ταχυδρόμος*, τχ. 1063 (22/8/1974) 70-71

Ριζοσπάστης 27/11/1987: Ρίτσος Γ., «Το κόμμα μου έδωσε πολλά – δεν μου αφαίρεσε τίποτα», *Ριζοσπάστης* 27/11/1987, 24

Τα Νέα της Κυριακής 2/12/1984: «Δώστε ζωή στον άνθρωπο κι όχι θάνατο. Ο ποιητής της Ρωμοσύνης Γιάννης Ρίτσος μιλάει για την Ειρήνη, την Ελλάδα και την ποίηση», *Τα Νέα της Κυριακής* 2/12/1984, 17

*

Ε. Εκκλησιαστικά-Λειτουργικά βιβλία

Αγία Γραφή

Κολιτσάρας Ι.Θ. (επιμ.), *Η Παλαιά Διαθήκη*, Α', Αθήνα (Αδελφότης Θεολόγων η Ζωή)³1982

_____, *Η Παλαιά Διαθήκη*, Β', Αθήνα (Αδελφότης Θεολόγων η Ζωή)²1978

_____, *Η Παλαιά Διαθήκη*, Γ', Αθήνα (Αδελφότης Θεολόγων η Ζωή)²1979

_____, *Η Παλαιά Διαθήκη*, Δ', Αθήνα (Αδελφότης Θεολόγων η Ζωή)²1981

_____, *Η Παλαιά Διαθήκη*, Ε', Αθήνα (Αδελφότης Θεολόγων η Ζωή)²1981

_____, *Η Καινή Διαθήκη*, Αθήνα (Αδελφότης Θεολόγων η «Ζωή»)³³2009

Αγιολόγιον 2002: Επίσκοπος Γαλακτίων Γκαμίλης, *Εικονογραφημένο Αγιολόγιο της Ορθοδόξου Εκκλησίας*, επιμ. Αντώνιος Μάρκου και Κέντρο Αγιολογικών Μελετών 'Όσιος Συμεών ο Μεταφραστής', Οινόη Αττικής (Ιερό Ησυχαστήριο Αγίας Ειρήνης Χρυσοβαλάντου) 2002

Εγκόλπιον αναγνώστου και ψάλτου ⁷2009: *Εγκόλπιον αναγνώστου και ψάλτου*, Αθήνα (Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος) ⁷2009

Θεία Λειτουργία ³1999: Ι.Χρυσοστόμου, *Θεία Λειτουργία μετά των ακολουθιών του εσπερινού και του Όρθρου*, επιμ. Μαθαίου Επισκόπου, Αθήνα (Μεγάλος Συναξαριστής της Ορθοδόξου Εκκλησίας) ³1999

Θείον Προσευχητάριον: Επίσκοπος Γαλακτίων Γκαμίλης (επιμ.), *Θείον Προσευχητάριον*, Αθήνα ⁴2005

Θεοτοκάριον 2006: Νικόδημου του Αγιορείτου, *Θεοτοκάριον*, Θεσσαλονίκη (Εκδόσεις Βασ. Ρηγόπουλου) 2006

Κυριακοδρόμιον ¹¹1991: Αρχιεπίσκοπου Ατραχανίου και Σταυρουπόλεως Νικηφόρου Θεοτόκη, *Κυριακοδρόμιον*, Α΄, Αθήνα (Εκδ. Ματθαίος Λάγγης) ¹¹1991

Μικρόν Ευχολόγιον ¹⁷2007: Επίσκοπος Φαναρίου Αγαθάγγελος, *Μικρόν Ευχολόγιον*, Αθήνα (Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος) ¹⁷2007

Παρακλητική 1959: *Παρακλητική*, Αθήνα (Φως) 1959

Τριώδιον 1994: *Τριώδιον κατανυκτικόν περιέχον άπασαν την ανήκουσαν αυτώ Ακολουθίαν της Αγίας και Μεγάλης Τεσσαρακοστής*, Αθήνα (Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος) 1994

Ωρολόγιον το Μέγα ⁸1983: *Ωρολόγιον το Μέγα*, χ.τ. (Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος) ⁸1983

*

Ελύτης 1985: Ιωάννης, *Αποκάλυψη*, μορφή στα Νέα Ελληνικά Οδ. Ελύτης, Ύψιλον/βιβλία (Αθήνα) 1985

Σεφέρης ¹1966: Ιωάννης, *Αποκάλυψη*, μεταγραφή Γ. Σεφέρη, Ίκαρος (Αθήνα) 1991 (ά έκδ. 1966)

ΣΤ. Απόκρυφα Κείμενα Καινής Διαθήκης

«Το Ευαγγέλιο της παιδικής ηλικίας του Ιησού» *Απόκρυφα κείμενα Καινής Διαθήκης: Απόκρυφα κείμενα Καινής Διαθήκης*, μτφ. Δημήτρης Κουτσούκης, Α΄, Αθήνα (Πύρινος Κόσμος) χ.χ.

2. ΜΕΛΕΤΕΣ ΚΑΙ ΑΡΘΡΑ

A. Αφιέρωματα (περιοδικά, Πρακτικά συνεδρίων, ειδικοί τόμοι)

Αντί : *Αντί*, περίοδος β', τχ. 22 (5/7/1975) 23-49: Γιάννης Ρίτσος- 40 χρόνια παρουσία

Διεθνές Συνέδριο. Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος: Διεθνές Συνέδριο. Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος, επιμ. Αικατερίνη Μακρυνικόλα, Στράτης Μπουρνάζος, Αθήνα (Μουσείο Μπενάκη – Κέδρος) 2008

Διακειμενικά: Διακειμενικά, 13 (Έκδοση Εργαστηρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας Α.Π.Θ.) 2009: Γιάννης Ρίτσος, ποιητής της λογοσύνης του λαού

Εισαγωγή στην ποίηση του Ρίτσου: Εισαγωγή στην ποίηση του Ρίτσου, επιλογή και επιμέλεια Δημήτρης Κόκορης, Ηράκλειο (Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης) 2009

ΕΚΕΒΙ 2009: *Γιάννης Ρίτσος-2009 Εκατό χρόνια από τη γέννησή του*, επιμ. Προκοπάκη Χ., Μακρυνικόλα Αικ., Γιατρομανωλάκης Γ., Αθήνα (ΕΚΕΒΙ) 2009

Η Λέξη: Η Λέξη, τχ 182 (Οκτώβριος- Δεκέμβριος 2004): Γιάννης Ρίτσος

Θέματα Λογοτεχνίας: Θέματα Λογοτεχνίας, τχ. 42 Σεπτέμβριος – Δεκέμβριος 2009: Αφιέρωμα Γιάννης Ρίτσος

Το Δέντρο: Το Δέντρο, τχ 169-170 (Άνοιξη- Καλοκαίρι 2009): Γιάννης Ρίτσος

Λόγος και Μουσική 2009: Λόγος και Μουσική. Γιάννης Ρίτσος, Αθήνα (Μουσείο Μπενάκη) 2009

Κέδρος: *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Αθήνα (Κέδρος) 1981

B. Βιβλιογραφία, Βιογραφία, Χρονολόγια Γιάννη Ρίτσου

Μακρυνικόλα 1993: Μακρυνικόλα Αικ., *Βιβλιογραφία Γιάννη Ρίτσου 1924-1989*, Αθήνα (Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας) 1993

*

Κακλαμανάκη 1999: Κακλαμανάκη Ρ., *Γιάννης Ρίτσος .Η ζωή και το έργο του*, Αθήνα (Πατάκης) 1999

Κώττη 1996: Κώττη Α, *Γιάννης Ρίτσος. Ένα σχεδιάσμα βιογραφίας*, Αθήνα (Ελληνικά Γράμματα) 1996

Ρίτσου- Γλέζου Λούλα 1981: Ρίτσου- Γλέζου Λ., *Τα παιδικά χρόνια του αδελφού μου Γιάννη Ρίτσου*, καταγραφή της αφήγησης και επιμέλεια Μιχάλης Δημητρίου, Αθήνα (Κέδρος) 1981

Σγουράκης 2008: Σγουράκης Γιώργος και Ηρώ, *Γιάννης Ρίτσος. Αυτοβιογραφία. Ντοκουμέντα της ζωής και του έργου του*, Αθήνα (Αρχείο Κρήτης) 2008

*

«Χρονολογικός πίνακας Γιάννη Ρίτσου», Βελουδής 1977: Ρίτσος Γ., *Επιτομή. Ιστορική ανθολόγηση του ποιητικού του έργου*, επιλογή και επιμέλεια Γιώργος Βελουδής, Αθήνα (Κέδρος) 1977

Γ. Μελέτες και άρθρα

- Αγγελάτος 2000: Αγγελάτος Δ., «“Μύρης· Αλεξάνδρεια του 340 μ.Χ” Ερμηνευτική πρόταση για την (καβαφική) διπλότητα του έρωτα», *Η ποίηση του κράματος. Μοντερνισμός και διαπολιτισμικότητα στο έργο του Καβάφη*, επιμ. Μιχάλης Πιερής, Ηράκλειο (Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης) 2000, 95-101
- Αγγελάτος 1993: Αγγελάτος Δ., *Λογόδειπνον*, Αθήνα (Σμίλη) 1993
- Αναγνωστάκης 1995: Αναγνωστάκης Η., *Οίνος ο βυζαντινός*, Β1', Β'2, Αθήνα (Ίδρυμα Φανή Μπουτάρη) 1995
- Αλεξίου 2008: Αλεξίου Χ., «Μια απόπειρα ανάλυσης της *Τέταρτης Διάστασης* του Γιάννη Ρίτσου», *Διεθνές Συνέδριο. Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος*: 149-177
- Αλεξίου 2009: Αλεξίου Χ., «Ο Χριστός στην ποίηση και την πεζογραφία του Γιάννη Ρίτσου», *Θέματα Λογοτεχνίας*: 125-154
- Ασπρά – Βαρδαβάκη και Εμμανουήλ 2005: Ασπρά – Βαρδαβάκη Μ. – Εμμανουήλ Μ., *Η Μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά. Οι τοιχογραφίες του 15^{ου} αι*, Αθήνα (Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος) 2005
- Ασπρά- Βαρδαβάκη 1992: Ασπρά – Βαρδαβάκη Μαρία, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου στον κώδικα Garrett 13, Princeton*, Αθήνα (Εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία) 1992
- Aeschylus Agamemnon: Aeschylus, *Agamemnon*, ed. Eduard Fraenkel, I , Oxford (Clarendon Press) 1950
- Alexiou 2002: Alexiou Μ., *Ο τελετουργικός θρήνος στην ελληνική παράδοση*, επιμ.- μτφ. Γιατρομανωλάκης Δ. και Ρόιλος Π., Αθήνα (ΜΙΕΤ) 2002
- Βελουδής 2009: «Το Δημοτικό Τραγούδι στην ποίηση του Ρίτσου», *Εισαγωγή στην ποίηση του Ρίτσου*: 65-91
- Βελουδής 1984: Βελουδής Γ., *Προσεγγίσεις στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα (Κέδρος) 1984
- Βελουδής 1977: Ρίτσος Γ., *Επιτομή. Ιστορική ανθολόγηση του ποιητικού του έργου*, επιλογή και επιμέλεια Γιώργος Βελουδής, Αθήνα (Κέδρος) 1977
- Βούλγαρης 2007: Βούλγαρης Ν., *Κατήχησις Ιερά, Κατουνάκια Άγιον Όρος* (Ιερόν Ησυχαστήριον Άξιον Εστί) 2007 (α' εκδ.1651)
- Baby Yvonne 1983: Baby Yvonne, “ Yves Saint Laurent au Metropolitan de New York. Portrait de l' artiste”, *Le monde* 8 Decembre 1983, 29
- Γιατρομανωλάκης 2008: Γιατρομανωλάκης Γ., «Αρχαιόγνωστικές αναγνώσεις του Γιάννη Ρίτσου και του Γιώργου Σεφέρη», *Διεθνές Συνέδριο. Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος*: 93-105

- Δάλλας 2008: Δάλλας Γ., «Θέμα και ποιητική στα αρχαιόθεμα ποιήματα του Ρίτσου», *Διεθνές Συνέδριο. Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος*: 53-62
- Euripides Ippolytos: Euripides, *Ippolytos*, ed. W.S. Barrett, Oxford (Clarendon Press) 1992 (α' εκδ. 1964)
- Ζαμάρου 2008: Ζαμάρου Ρ., «Το εργαστήριο του Ήφαιστου: Ιλιαδικές σκηνές και ιλιαδικοί ήρωες στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου», *Διεθνές Συνέδριο. Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος*: 63-81
- Fokkema-Ibsch 2007: Fokkema D. – Ibsch E., *Θεωρίες Λογοτεχνίας του Εικοστού αιώνα*, μτφ. Γιάννης Παρίσης, επιμ. Ερατωσθένης Καψωμένος, Αθήνα (Εκδόσεις Πατάκη) 2007
- Hirst 2004: Hirst A., *God and the Poetic Ego*, Oxford (Peter Lang) 2004
- Ιωαννίδης 2009: Ιωαννίδης Θ. Α., «Ο Χριστός στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου», *Διακειμενικά*: 25-38
- Καλλίνικος 1921: Καλλίνικος Κ.Ν., *Ο Χριστιανικός Ναός και τα τελούμενα εν αυτώ*, Αλεξάνδρεια (Πατριαρχικό Τυπογραφείο) 1921
- Καραγιάννη-Χαραλαμποπούλου 2004: Καραγιάννη – Χαραλαμποπούλου Ε., «Μοναστήρι Παναγία Αμπελακιώτισσα», *Παρέμβαση* (Απρίλης 2004) στη σελίδα: www.parembasis.gr/2004/04_02_08.htm
- Κάσσης 1981: Κάσσης Γ., *Μοιρολόγια της Μέσα Μάνης του 20^{ου} αιώνα*, Γ', Αθήνα 1981
- Καψωμένος 2008: Καψωμένος Ε., «Παράδοση και πρωτοπορία στην ποίηση και την ποιητική του Γιάννη Ρίτσου», *Διεθνές Συνέδριο. Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος*: 395-414
- Κληρίδης 1953: Κληρίδης Ν., «Λείψανα ειδωλολατρίας στην Πάφο», *Κυπριακαί Σπουδαί*, ΙΖ', Λευκωσία (Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών) 1954, 69-72
- Κόκορης 2009: Κόκορης Δ., «Ο αφοπλισμός της μυθικής μεθόδου: “Ο Ηρακλής και εμείς”», *Εισαγωγή στην ποίηση του Ρίτσου*: 297-302
- Κόκορης 2004: Κόκορης Δ., «Χριστολογικά και θρησκευτικά στοιχεία στο έργο αριστερών ποιητών: Βάρναλης, Ρίτσος, Αναγνωστάκης», *Δια-Κείμενα*, τχ. 6 (Εκδοση Εργαστηρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας Α.Π.Θ.) 2004, 115-124
- Κορδάτος 1975: Κορδάτος Γ., *Ιησούς Χριστός και Χριστιανισμός. Γένεση και επικράτηση του Χριστιανισμού, Α'-Β'*, Αθήνα (Μπουκουμάνη) 1975
- Κορδάτος 1946: Κορδάτος Γ., «Το ιστορικό της γιορτής του Πάσχα», *Ριζοσπάστης* 21/4/1946, 2
- Κωνσταντινίδης 1965: Κωνσταντινίδης Ι., *Η Αραδίππου άλλοτε και τώρα*, Λευκωσία 1965, 15-17

- Kittmer 2009: Kittmer J., «The uses of Greek Orthodoxy in the early poetry of Yannis Ritsos», *Byzantine and Modern Greek Studies*, Vol.33 N0 2, 2009,180-203
- Keely 1983: Keely E., «Καβάφης και Browning», *Πρακτικά Τρίτου Συμποσίου Ποίησης. Αφιέρωμα στον Κ.Π. Καβάφη*, Αθήνα (Εκδόσεις «Γνώση») 1984, 355-362
- Λέκκος 1997: Λέκκος Π. Ε., *Τα μοναστήρια του Ελληνισμού. Ιστορία Παράδοση – τέχνη*, Α΄, Πειραιάς (Ιχνηλάτης) 1997, 242-244
- Λουκόπουλος – Πετρόπουλος 1949: Λουκόπουλος Δ., Πετρόπουλος Δ., *Η λαϊκή λατρεία των Φαράσων*, Αθήνα (Institut Francais d' Athenes) 1949
- Lesky ⁵2001: Lesky A., *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, μτφ. Αγαπητού Τσοπανάκη, χ.τ. (Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη) ⁵2001
- Μάξιμος 1989: Μάξιμος Ιερ., *Η Μητέρα των Χριστιανών*, Άγιον Όρος 1989
- Μαραγκόπουλος 2008: Μαραγκόπουλος Α., «Το παραβατικό σπίτι του Γιάννη Ρίτσου», *Διεθνές Συνέδριο. Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος*: 320-331
- Μαρωνίτης 2008: Μαρωνίτης Δ., «Ο Φιλοκτήτης του Γιάννη Ρίτσου: Πρόσωπα και προσωπεία», *Διεθνές Συνέδριο. Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος*: 45-52
- Μέγας 1963: Μέγας Γ., *Ελληνικά Έορταί και Έθιμα της Λαϊκής Λατρείας*, Αθήνα 1963
- Μερακλής 1981: Μερακλής Μ.Γ., «Η “Τέταρτη διάσταση” του Γιάννη Ρίτσου. Μια πρώτη προσέγγιση», *Κέδρος* : 517-544
- Μπερλής 1983: Μπερλής Α., «Ο “Επίσκοπος” του Robert Browning», *Πρακτικά Τρίτου Συμποσίου Ποίησης. Αφιέρωμα στον Κ.Π. Καβάφη*, Αθήνα (Εκδόσεις «Γνώση») 1984, 349-354
- Μπήαν 1980: Μπήαν Π., *Μελέτες για τον Γιάννη Ρίτσο. Αντίθεση και σύνθεση στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, μτφ. Γιάννης Κρητικός, Αθήνα (Κέδρος) 1980
- Mims: Mims A., *Ο Ρίτσος του Εικονοστασίου*, Αθήνα, χ.χ.
- Παπαντωνίου 1990: Παπαντωνίου Σ., «Το θρησκευτικό στοιχείο στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου», *Πίστη και Νεοελληνική Λογοτεχνία. Η αναζήτηση του Θεού στη Λογοτεχνία μας*, Λευκωσία 1990, 72-75
- Πεπονάκης 2001: Πεπονάκης Σ., «Άνωθεν οι Προφήται», *Παρέμβαση*, (Αύγουστος 2001) στη σελίδα: www.parembasis.gr
- Πετρόπουλος 2000: Πετρόπουλος Η., *Η τραγιάσκα. Μεταμαρξιστική μελέτη περί των ανδρικών πύλων, και εν μέρει των γυναικείων τοιούτων, της Νεοτέρας Ελλάδος* (Αθήνα) (Εκδόσεις Πατάκη) 2000
- Πιερής 2008: Πιερής Μ., «Ρίτσος- Σεφέρης: Συγκλίσεις και αποκλίσεις στη “Μυθική Μέθοδο” », *Διεθνές Συνέδριο. Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος*: 82-92

- Πιερής 2005: Πιερής Μ., «Λαϊκότροπες καταβολές του αφηγητή του “Κρητικού” », *Ο λόγος της παρουσίας. Τιμητικός τόμος για τον Παν. Μουλλά*, Αθήνα (Εκδόσεις Σοκόλη) 2005, 245-254
- Πιερής 2004: Πιερής Μ., «Από τη σκηνοθεσία της γύμνωσης στη βίωση της αποκάλυψης», *Η Λέξη*: 702-705
- Πρεβελάκης³1992: Πρεβελάκης Π., *Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος*, Αθήνα (Εστία)³ 1992
- Προκοπάκη 2009 α: Προκοπάκη Χ., « Η Αλεπού ο Πελαργός και ο Μυθοπλάστης. Ακόμη μια πρόταση για τη “Σονάτα του σεληνόφωτος”», *Λόγος και Μουσική* 2009: 49-65
- Προκοπάκη 2009 β: Προκοπάκη Χ., «Η πορφύρα της Φαίδρας», *Λόγος και Μουσική* 2009:17-25
- Προκοπάκη 1981: Προκοπάκη Χ., *Η πορεία προς τη Γκραγκάντα ή οι περιπέτειες του οράματος*, Αθήνα (Κέδρος) 1981
- Pierrat 1975: Pierrat G., «Γιάννης Ρίτσος: μια νέα φωνή στην Ευρώπη», *Αντί*: 32-35
- Ριζοσπάστης 11/5/1936: «Η χθεσινή άγρια σφαγή του λαού της Θεσσαλονίκης. 30 σκοτωμένοι. Υπάρχουν φήμες για 100. Κάτω η μοναρχική κυβέρνηση του δολοφόνου του εργαζόμενου λαού Μεταξά. Εμπρός για την πανελλαδική παλλαϊκή απεργία διαμαρτυρίας και αλληλεγγύης.», *Ριζοσπάστης* 10/5/1936, 1-3
- Ρίτσου Έρη 2007: Ρίτσου Έ., «Ο Γιάννης Ρίτσος στο Καρλόβασι», *Καρλόβασι Σάμου. Ένα νησιώτικο, εμπορικό και βιομηχανικό κέντρο στο Ανατολικό Αιγαίο. Πρακτικά Συνεδρίου*, Αθήνα (Δήμος Καρλοβασίων) 2007, 307 – 313
- Σαββίδης 2009: Σαββίδης Γ.Π., «Μεταμορφώσεις του Ελπίνορα», *Εισαγωγή στην ποίηση του Ρίτσου*: 163- 168
- Σαββίδης 1994: Σαββίδης Γ. Π., «Δύο αφανή προβλήματα δομής του “Σολωμού”», *Τράπεζα Πνευματική*, Αθήνα (Πορεία) 1994, 54-66
- Σαφ 1971: Σαφ Α., *Φιλοσοφία του ανθρώπου*, χ.τ. (Ηριδανός) 1971
- Σοκολιούκ 1981: Σοκολιούκ Β., «Ο μύθος στο έργο του Γιάννη Ρίτσου», Κέδρος: 391-402
- Στυλιανού 2007: Στυλιανού Μ., *Θεοτόκος. Μητέρα και Παρθένο το άφραστον θαύμα*, Λευκωσία (Εκδ. Στυλιανού) 2007
- Συμεών Θεσσαλονίκης⁴1882: Συμεών Αρχιεπίσκοπος Θεσσαλονίκης, *Τα Άπαντα*, Θεσσαλονίκη (Βασ. Ρηγόπουλος)⁴1882 (αν.1993)
- Σωτηρίου 1914: Σωτηρίου Α.Γ., *Ο Χριστός εν τη Τέχνη*, Αθήνα (Βιβλιοπωλείον Τζάκα) 1914
- Sinfield 1977: Sinfield A., *Dramatic Monologue*, London (Methuen& Co Ltd) 1977

- Ταϊφάκος 2011: Ταϊφάκος Ι., *Οι νεκροί πια δε μας πονούν. Μαρτυρίες για τη ζωή και την ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα (Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κύπρου – Gutenberg) 2011
- Τοπούζης 1979: Τοπούζης Κ., *Γιάννης Ρίτσος. Πρώτες σημειώσεις στο έργο του*, Αθήνα (Κέδρος) 1979
- Τσιριγώτης 2005: Τσιριγώτης Θ., *Ο Αυτοκράτωρ Ανδρόνικος Β΄ Παλαιολόγος και η Μονεμβασιά, Βασιλική και Ιερά Καστροπολιτεία*, Αθήνα (Έλυτρον) 2005, 382-387
- Τσουκαλάς 1981: Τσουκαλάς Κ., *Η ελληνική τραγωδία. Από την απελευθέρωση ως τους συνταγματάρχες*, Αθήνα (Νέα Σύνορα – Α.Α. Λιβάνη) 1981
- Τωμαδάκης 1993: Τωμαδάκης Ν., *Η Βυζαντινή υμνογραφία και ποίησις ήτοι εισαγωγή εις την Βυζαντινήν Φιλολογίαν*, Β΄, Θεσσαλονίκη (Εκδόσεις Πουρνάρα) 1993
- Φιλοκύπρου 2009: Φιλοκύπρου Ε., «Ο ποιητής ως σχοινοβάτης, γελωτοποιός σχεδόν ταχυδακτυλουργός», *Το Δέντρο*: 139-145
- Φιλοκύπρου 2004: Φιλοκύπρου Ε., *Η αμείλικτη ενεργεσία. Όψεις της σιωπής στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα (Βιβλιόραμα) 2004
- Φίσερ: Φίσερ Ε., *Τέχνη και ανθρωπισμός. Συμβολή σε μια πρωτοποριακή αισθητική*, χ.τ. (Ηριδανός) χ.χ.
- Vitti 2004 : Vitti M., *Η “Γενιά του Τριάντα” ιδεολογία και μορφή*, Αθήνα (Ερμής) ²2004
- Χαρκιανάκης 1981: Αυστραλίας Στυλιανός Χαρκιανάκης, «Ο θηρευτής του μεγαλείου στο μικρό», Κέδρος: 142-162

Δ. Συλλογές Μουσείων και Σειρές Εικόνων

- Γιάννης Ρίτσος* 2002: *Γιάννης Ρίτσος. Εικαστικά με τον φακό του Πλάτωνα Μάξιμου*, Αθήνα (Μουσείο Μπενάκη) 2002
- Δίκτυο Μουσείων Μάνης* 2005: *Δίκτυο Μουσείων Μάνης. Ιστορίες θρησκευτικής πίστης στη Μάνη*, χ.τ (Υπουργείο Πολιτισμού) 2005
- Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου* 2004: *Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου*, Αθήνα (Υπουργείο Πολιτισμού- Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο) 2004
- Μουσείο Ακρόπολης* 2009: *Μουσείο Ακρόπολης. Οι θησαυροί*, Αθήνα (Το Βήμα- ειδική έκδοση) 21 Ιουνίου 2009
- Ο Καλός Ποιμήν: ‘Ο Καλός Ποιμήν’, *Ο Διδάσκαλος. Θαύματα Παραβολαί*, Σειρά Γ΄, Αθήνα (Αδελφότης Θεολόγων ‘ο Σωτήρ’) αρ.100

Ε. Λεξικά-Εγκυκλοπαίδειες

Abrams 2006: Abrams M. H., *Λεξικό Λογοτεχνικών όρων*, μτφ. Δεληβοριά Γ. και Χατζηιωάννου Σ., Αθήνα (Πατάκης) 2006

Bruder 1978: C. H. Bruder, *Ταμείον της Αγίας Γραφής. Καινή Διαθήκη*, επιμ. Ιωάννου Διώτη, Αθήνα (Ωφέλιμον Βιβλίον) 1978

Ελληνική Μυθολογία 1986 : Κακριδής Ι Θ.(επιμ.), *Ελληνική Μυθολογία*, Β', Ε', Αθήνα (Εκδοτική Αθηνών) χ.χ.

Ευστρατιάδης 1930: Ευστρατιάδης Σ., *Αγιορείτικη Βιβλιοθήκη. Η Θεοτόκος εν τη υμνογραφία* 6, Παρίσι (εκδ. Ευστρατιάδη) 1930

Θ.Η.Ε: Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαίδεια, Αθήνα (Εκδ. Λ. Μαρτίνος) 1968

Lampe ²⁰2007: Lampe G.W.H., *A Patristic Greek Lexicon*, Oxford (Oxford at the Clarendon Press) ²⁰2007 (ά εκδ. 1961)

Μ.Ε.Ε.: Δρανδάκης Π., *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, χ.τ. (Φοίνιξ) χ.χ.(β' έκδοση)

Μπαμπινιώτης 1998: Μπαμπινιώτη Γ., *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Αθήνα (Κέντρο Λεξικολογίας Ε.Π.Ε.) 1998

Πάπυρος Λαρούς Μπριτάννικα 1986: *Πάπυρος Λαρούς Μπριτάννικα*, Μαρούσι Αττικής (Πάπυρος) 1981

ΣΤ. Ψηφιακά Αρχεία

Complete Illustrated Catalogue on cd-rom, The National Gallery: NG3943

Ζ. Διαδικτυακοί τόποι

www.parembasis.gr

Google Earth

<http://users.sch.gr/kassetas/zzzzzzzzCandleHistory.htm>

<http://www2.rizospastis.gr/story.do?id=403888&publDate=23/8/2000>

<http://4dim-iliou.att.sch.gr/afiervmata/agia-kioura/index.html>

ΕΥΡΕΤΗΡΙΑ

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΣΥΛΛΟΓΩΝ, ΠΟΙΗΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΠΕΖΩΝ

Αγρόπνια, σ.66

- «Η Κυρά των Αμπελιών», σ.51, 53-56, 66-72, 317
- «Ρωμοσύνη», σ.60-66

«Αποχαιρετισμός», σ.182-202, 222, 318, 319

Γενική Δοκιμή, σ.100

- «Προτελευταία Σκηγή» σ.100-109, 318

«Δελφοί», σ.8

Δοκιμασία, σ.140

- «Ο λύχνος των φτωχών και ταπεινών» σ.140-149

Εικονοστάσιο Ανωρύμων Αγίων, σ.96, 168

- *Λιγαστεύουν οι Ερωτήσεις*, σ.75-76, 96-99
- *Με το σκούνημα του αγκώνα*, σ.51, 52
- *Ο Αριόστος ο Προσεκτικός αφηγείται στιγμές του βίου του και του ύπνου του*, σ.287
- *Σφραγισμένα μ' ένα χαμόγελο*, σ.80-81, 83-84

Επινίκια, σ.262

- «Φрукτωρία», σ. vi, viii, 3, 10-11, 262-313, 314, 323-324

«Επιτάφιος», σ. v, vii, 9, 14-42, 314-315

«Ευδιόμετρο» σ. 48-51, 56-59, 98, 316, 317

Η Αρχιτεκτονική των δέντρων

- «Προσωπογραφίες μιας αρχαίας βροχής», σ.87-88

Ημερολόγια Εξορίας, σ.131

- «Ημερολόγιο Εξορίας, ΙΙ» σ.130-133

«Η Ώρα των ποιμένων», σ.vi, vii, 8, 9, 10, 149-153, 224-261, 314, 320-322

Θυρωρείο, σ.8

Ιταλικό Τρίπτυχο, σ.287

«Καπνισμένο Τσουκάλι», σ.1

Μικρή Είσοδος, σ.109-120, 318

Ο τοίχος μέσα στον καθρέφτη, σ.8

«Οι Γερόντισσες κι η θάλασσα», σ.133-140, 318, 319

Πέτρινος Χρόνος, σ. 73, 90, 93

- «Α.Β.Γ.», σ.93-94, 317
- «Μπάρμπα Μήτσος», σ.73
- «Φεγγάρι», σ.90-93

Προσχέδια

- «Κυκλική Δόξα-3.Η δίψα στον Μυστρά» σ.84-86

«Πρωινό Άστρο», σ.76-80, 82-84, 316

Συντροφικά Τραγούδια, σ.118

- «Στον Πάμπλο Νερούδα», σ.118

«Τειρεσίας», σ.8, 88, 95

Τέταρτη Διάσταση, σ.202

- «Αγαμέμνων», σ.8
- «Περσεφόνη», σ.8
- «Φαίδρα», σ.202-223, 319, 320

«Το Τραγούδι της αδελφής μου», σ. 74, 76, 120

Το Υστερόγραφο της Δόξας, σ.121,168

- «Άρης Βελουχιώτης», σ.120-130, 319

- «Επιτάφιος Θρήνος», σ.168-182, 222

«Το Χορικό των σφουγγαράδων», σ.43-47, 94-95, 153-155, 156-167, 316, 317, 319, 320

«Τρακτέρ», σ.120

Υδρία

«Μακρινό νησί», σ.88-90

Χρυστάλλα Κανελλίδου

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΧΩΡΙΩΝ ΑΠΟ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ

Εγκόλπιον Αναγνώστου και Ψάλτου

Εγκόλπιον Αναγνώστου και Ψάλτου, σ.75

- *Ακολουθία του Εσπερινού*
Κυριακών Μ. Τεσσαρακοστής: 65

Εγκόλπιον Αναγνώστου και Ψάλτου, σ.269

- *Καταβασία της Κυριακής των*
Βαΐων, Ωδή γ': 231

Θεία Λειτουργία Ιωάννου του ***Χρυσοστόμου, σ.2***

Θεία Λειτουργία,σ.59

- *Ευχαριστηριακή ευχή:91*

Θεία Λειτουργία, σ.175

- *Ευχή της μεταβολής των*
Τιμίων Δώρων δια της
επικλήσεως του Αγίου
Πνεύματος: 84

Θεία Λειτουργία, σ.177

- *Ευχαριστηριακή ευχή: 98*

Θείον Προσευχητάριον

Θείον Προσευχητάριον, σ.281

- *Ακολουθία του Αποδείπνου:*
122

Θεοτοκάριον

Θεοτοκάριον, σ.45

- *Ήχος πρώτος,Τη Τρίτη Εσπέρας*
Κανών εις την Υπεραγίαν
Θεοτόκον, Ωδή ζ':26
- *Ήχος πρώτος, Τη Τετάρτη*
Εσπέρας, Κανών εις τη Υπεραγίαν
Θεοτόκον, Ωδή γ': 30

Θεοτοκάριον, σ.46

- *Ήχος Τρίτος, Τη Τρίτη Εσπέρας*
Κανών εις την Υπεραγίαν

Θεοτόκον, Ποίημα Ιωάννου
Ευχαϊτών, Ωδή θ': 108

- *Ήχος Τρίτος,Τη Παρασκευή*
Εσπέρας Κανών εις την Υπεραγίαν
Θεοτόκον, Ποίημα Αγίου Ιωάννου
Δαμασκηνού, Ωδή ε': 122

Θεοτοκάριον, σ.49

- *Ήχος πρώτος, Τη Παρασκευή*
Εσπέρας, Κανών εις την Υπεραγίαν
Θεοτόκον, Ποίημα Ιωάννου του
Δαμασκηνού, Ωδή στ': 42
- *Ήχος τρίτος,Τη Τρίτη Εσπέρας*
Κανών εις την Υπεραγίαν
Θεοτόκον, Ποίημα Ιωάννου
Ευχαϊτών, Ωδή δ': 105
- *Ήχος πλάγιος πρ., Τη Τετάρτη*
Εσπέρας Κανών εις την Υπεραγίαν
Θεοτόκον, Ποίημα Μητροφάνους
Σμύρνης, Προσόμοια: 194

Θεοτοκάριον, σ.52

- *Ήχος τρίτος, Τη Τρίτη Εσπέρας*
Κανών, Ποίημα Ιωάννου Ευχαϊτών,
Ωδή ε': 105
- *Ήχος βαρύς, Τη Δευτέρα Εσπέρας*
Κανών εις την Υπεραγίαν
Θεοτόκον, Ποίημα Κλήμεντος,
Προσόμοια: 261

Θεοτοκάριον,σ.55

- *Ήχος πρώτος, Τη Κυριακή*
Εσπέρας, Κανών εις την Υπεραγίαν
Θεοτόκον, Ποίημα Ανδρέου
Κρήτης, Ωδή α': 11

Θεοτοκάριον,σ.58

- *Ήχος δεύτερος, Τη Κυριακή*
Εσπέρας, Κανών εις την Υπεραγίαν
Θεοτόκον, Ποίημα Ιωάννου
Ευχαϊτών, Προσόμοια: 58
- *Ήχος δεύτερος, Τη Τρίτη Εσπέρας,*
Κανών εις την Υπεραγίαν

Θεοτόκον, Ποίημα Θέκλης
μοναχής, Ωδή γ': 65

- Ἦχος δεύτερος, Τη Τετάρτη
Εσπέρας, Κανών εις την Υπεραγίαν
Θεοτόκον, Ποίημα του
Νικομηδείας Γεωργίου, Ωδή γ': 70

Θεοτοκάριον, σ.61

- Ἦχος δεύτερος, Τη Τετάρτη
Εσπέρας, Κανών εις την Υπεραγίαν
Θεοτόκον, Ποίημα του
Νικομηδείας Γεωργίου,
Προσόμοια: 74

Θεοτοκάριον, σ.62

- Ἦχος πλ. δεύτερος, Τη Τετάρτη
Εσπέρας, Κανών εις την Υπεραγίαν
Θεοτόκον, Ποίημα του οσίου
Νικολάου του Κατασκευηνού,
Προσόμοια: 234

Θεοτοκάριον, σ.71

- Ἦχος πλ. δεύτερος, Τη Τετάρτη
Εσπέρας, Κανών εις την Υπεραγίαν
Θεοτόκον, Ποίημα του οσίου
Νικολάου του Κατασκευηνού,
Προσόμοια: 234

Θεοτοκάριον, σ.75

- Ἦχος τέταρτος, Τη Κυριακή
Εσπέρας, Κανών εις την Υπεραγίαν
Θεοτόκον, Ποίημα Ιωάννου
Ευχαϊτών, Ωδή ε': 134
- Ἦχος πλ. δεύτερος, Τη Κυριακή
Εσπέρας, Κανών εις την Υπεραγίαν
Θεοτόκον, Ποίημα Ιωάννου
Ευχαϊτών, Ωδή δ': 214

Θεοτοκάριον, σ.78

- Ἦχος τέταρτος, Τη Τρίτη Εσπέρας,
Κανών εις την Υπεραγίαν
Θεοτόκον, Ποίημα του αγίου
Θεοφάνους του Νικαίας του
Γραπτού, Ωδή ε': 145

Θεοτοκάριον, σ.81

- Ἦχος πρώτος, Τη Δευτέρα
Εσπέρας, Κανών εις την Υπεραγίαν
Θεοτόκον, Ποίημα αγίου Ιωσήφ
του υμνογράφου, Προσόμοια: 22
- Ἦχος πρώτος, Τη Δευτέρα
Εσπέρας, Κανών εις την Υπεραγίαν
Θεοτόκον, Ποίημα αγίου Ιωσήφ
του υμνογράφου, Προσόμοια: 28
- Ἦχος δεύτερος, Τη Παρασκευή
Εσπέρας, Κανών εις την Υπεραγίαν
Θεοτόκον, Ποίημα του αγίου
Αθανασίου, Προσόμοια: 86

Θεοτοκάριον, σ.82

- Ἦχος τρίτος, Τη Δευτέρα Εσπέρας,
Κανών εις την Υπεραγίαν
Θεοτόκον, Ποίημα του αγιωτάτου
Φωτίου, Προσόμοια: 103
- Ἦχος τρίτος, Τη Τρίτη Εσπέρας,
Κανών εις την Υπεραγίαν
Θεοτόκον, Ποίημα Ιωάννου
Ευχαϊτών, Ωδή ε': 105
- Ἦχος τέταρτος, Τη Κυριακή
Εσπέρας, Κανών εις την Υπεραγίαν
Θεοτόκον, Ποίημα Ιωάννου
Ευχαϊτών, Προσόμοια: 137
- Ἦχος πλ. δεύτερος, Τη Κυριακή
Εσπέρας, Κανών εις την Υπεραγίαν
Θεοτόκον, Ποίημα Ιωάννου
Ευχαϊτών, Ωδή θ': 218

Θεοτοκάριον, σ.87

- Ἦχος δεύτερος, Τη Τρίτη Εσπέρας
Κανών εις την Υπεραγίαν
Θεοτόκον, Ποίημα Θέκλης
μοναχής, Προσόμοια: 69
- Ἦχος πλ. δεύτερος, Τη Δευτέρα
Εσπέρας, Κανών εις την Υπεραγίαν
Θεοτόκον, Ποίημα του αγίου
Ανδρέου Κρήτης, Προσόμοια: 223

Θεοτοκάριον, σ.89

- Ἦχος τέταρτος, Τη Τρίτη Εσπέρας,
Κανών εις την Υπεραγίαν
Θεοτόκον, Ποίημα του αγίου
Θεοφάνους του Νικαίας του
Γραπτού, Ωδή στ' κάθισμα: 146

Θεοτοκάριον, σ.93

- Ἦχος πλ. δεύτερος, Τη Παρασκευή Εσπέρας, Κανών εις την Υπεραγίαν Θεοτόκον, Ποίημα Ιωάννου του Δαμασκηνού, Προσόμοια: 245

Θεοτοκάριον, σ.95

- Ἦχος πλ. δεύτερος, Τη Δευτέρα Εσπέρας, Κανών εις την Υπεραγίαν Θεοτόκον, Ποίημα του αγίου Ανδρέου Κρήτης, Προσόμοια: 223

Θεοτοκάριον, σ.97

- Τη Παρασκευή Εσπέρας, Κανών εις την Υπεραγίαν Θεοτόκον, Ωδή στ': 242
- Κανών έτερος Παρακλητικός προς την Υπεραγίαν Θεοτόκον, Ωδή στ': 332

Θεοτοκάριον, σ.98

- Ἦχος πλ. Πρώτος, Τη Κυριακή Εσπέρας Κανών εις την Υπεραγίαν Θεοτόκον, Ωδή α': 173

Κυριακοδρόμιον, σ.2, 101, 109, 112

Μικρόν Ευχολόγιον

Μικρόν Ευχολόγιον, σ.146

- *Ακολουθία εις κεκοιμημένους:* 244

Παρακλητική

Παρακλητική, σ.21

- Ἦχος δεύτερος, Παρασκευή πρωϊ, Ωδή η', Σταυροθεοτοκίον: 110
- Ἦχος δεύτερος, Παρασκευή πρωϊ, Ωδή θ', Σταυροθεοτοκίον: 111

Παρακλητική, σ.24

- Ἦχος πλ. τέταρτος, Πέμπτη Εσπέρας, Εν τω Εσπερινώ, Σταυροθεοτοκίον: 448

Παρακλητική, σ.55

- Ἦχος πλ. τέταρτος, Δευτέρα πρωϊ, Ωδή θ', Θεοτοκίον: 423

Παρακλητική, σ.62

- Ἦχος πλ. δεύτερος, Πέμπτη πρωϊ, Εν τω Εσπερινώ, Ωδή θ', Θεοτοκίον: 328

Παρακλητική, σ.144

- Ἦχος πρώτος, Κυριακή πρωϊ, Ωδή γ', Άλλος: 10
- Ἦχος πρώτος, Κυριακή πρωϊ, Ωδή ε', Τροπάρια: 11

Παρακλητική, σ.145

- Ἦχος τέταρτος, Κυριακή πρωϊ, Εν τω Μεγάλω Εσπερινώ, Θεοτοκίον: 178
- Ἦχος δεύτερος, Σάββατο πρωϊ, Ωδή θ', Τροπάρια: 119
- Ἦχος πλ. πρώτος, Πέμπτη Εσπέρας, Ωδή θ', Του Αγίου: 276-277

Παρακλητική, σ.158

- Ἦχος πρώτος, Κυριακή πρωϊ, Ωδή θ', Τροπάρια: 14
- Ἦχος πρώτος, Τετάρτη πρωϊ, Εν τω Ὁρθρω, Σταυροθεοτοκίον: 34
- Ἦχος πρώτος, Παρασκευή Εσπέρας, Σταυροθεοτοκίον: 54
- Ἦχος βαρύς, Τετάρτη πρωϊ, Ωδή γ', Σταυροθεοτοκίον: 378

Παρακλητική, σ.160

- Ἦχος πρώτος, Τετάρτη Πρωϊ, Εν τω Ὁρθρω, Σταυροθεοτοκίον: 34

Παρακλητική, σ.163

- Ἦχος πλ. δεύτερος, Τετάρτη Πρωϊ, Εν τω Ὁρθρω, Τροπάρια: 322

Παρακλητική, σ.213

- Ήχος πλ. τέταρτος, Παρασκευή Πρωϊ, Ωδή ζ', Τροπάριο: 453

Παρακλητική, σ.269

- Ήχος δεύτερος, Κυριακή Πρωϊ, Ωδή γ': 67
- Ήχος τέταρτος, Πέμπτη Πρωϊ, Ωδή θ', Τροπάριο: 217

Τριώδιον

- *Εγκώμια*, σ.ν, vii, 9, 14-42, 313-314

Τριώδιον, σ.20

- *Εγκώμια*, Στάσις Β' No 21: 965
- *Εγκώμια*, Στάσις Β' No 53: 969
- *Εγκώμια*, Στάσις Γ' No 29: 973

Τριώδιον, σ. 21

- *Εγκώμια*, Στάσις Β' No 48: 968
- *Εγκώμια*, Στάσις Γ' No 27: 973
- *Εγκώμια*, Στάσις Γ' No 29: 973

Τριώδιον, σ.22

- Εσπερινός Αγίας Παρασκευής Στιχηρά Ιδιόμελα: 945
- *Εγκώμια*, Στάσις Α' No 67 : 961
- *Εγκώμια*, Στάσις Β' No 22: 965
- *Εγκώμια*, Στάσις Γ' No 29: 973
- Εσπερινός Αγίας Παρασκευής Στιχηρά Ιδιόμελα: 945

Τριώδιον, σ. 23

- Εσπερινός Αγίας Παρασκευής Στιχηρά ιδιόμελα: 945, σ.24

Τριώδιον, σ.24

- *Εγκώμια*, Στάσις Β' No 32: 966

Τριώδιον, σ.25

- *Εγκώμια*, Στάσις Β' No 23: 965
- *Εγκώμια*, Στάσις Β' No 57: 969
- *Εγκώμια*, Στάσις Β' No 59: 969

Τριώδιον, σ.27

- *Εγκώμια*, Στάσις Α' No 72: 962
- *Εγκώμια*, Στάσις Α' No 68: 961

Τριώδιον, σ.29

- *Εγκώμια*, Στάσις Γ' No 17: 972

Τριώδιον, σ.30

- *Εγκώμια*, Στάσις Β' No 30: 966
- *Εγκώμια*, Στάσις Β' No 35: 967
- *Εγκώμια*, Στάσις Α' No 26: 957
- *Εγκώμια*, Στάσις Γ' No 3: 963

Τριώδιον, σ.31

- *Εγκώμια*, Στάσις Α' No 70: 962
- *Εγκώμια*, Στάσις Α' No 61: 961

Τριώδιον, σ.32

- *Εγκώμια*, Στάσις Α' No 9: 955

Τριώδιον, σ.34

- *Εγκώμια*, Στάσις Α' No 4: 954
- *Εγκώμια*, Στάσις Α' No 59: 960
- *Εγκώμια*, Στάσις Β' No 8: 964

Τριώδιον, σ.35

- *Εγκώμια*, Στάσις Β' No 28: 966

Τριώδιον, σ.36

- *Εγκώμια*, Στάσις Α' No 62-63: 961

Τριώδιον, σ.37

- *Εγκώμια*, Στάσις Β' No 58 : 969

Τριώδιον, σ.38

- *Εγκώμια*, Στάσις Α' No 11: 955
- *Εγκώμια*, Στάσις Γ' No 17: 972
- *Εγκώμια*, Στάσις Γ' No 30 : 973

Τριώδιον, σ.40

- *Εγκώμια*, Στάσις Β' No 44: 968

Τριώδιον, σ.41

- *Εγκώμια*, Στάσις Γ' No 37-38: 974

Τριώδιον, σ.144

- *Όρθρος* τη Πέμπτη της Δ΄ Εβδομάδος, Θεοτοκίον: 542
- *Ακολουθία των Αγίων και Αχράντων Παθών τη Αγία Πέμπτη Εσπέρας, Αντίφωνον: 900*

Τριώδιον, σ.158

- *Απόδειπνον* τη Αγία και Μεγάλη Τρίτη, Ωδή η΄.Ο Ειμός: 855-856
- *Όρθρος* Μεγάλης Πέμπτης, Εις τους Αίνους: 884

Ωρολόγιον το Μέγα

Ωρολόγιον το Μέγα, σ.65, 70

- *Ακολουθία του Ακαθίστου* Ωδή ζ, Τροπάριον: 527

Ωρολόγιον το Μέγα, σ.148

- *Μην* Ιανουάριος, 6. Τα άγια Θεοφάνεια του Κυρίου και Θεού και Σωτήρος ημών Ιησού Χριστού, Απολυτίκιον: 291

Ωρολόγιον το Μέγα, σ.319

- *Μην* Σεπτέμβριος, 8. Το γενέθλιον της Υπεραγίας Δεσποίνης ημών Θεοτόκου και αειπαρθένου Μαρίας, Απολυτίκιον: 205

Ωρολόγιον το Μέγα, «Ακάθιστος Ύμνος»

Ωρολόγιον το Μέγα, σ.47

- «Ακάθιστος Ύμνος», οίκος 17: 537

Ωρολόγιον το Μέγα, σ.61

- «Ακάθιστος Ύμνος», οίκος 5: 531

Ωρολόγιον το Μέγα, σ.75

- «Ακάθιστος Ύμνος», οίκος 11: 535

Ωρολόγιον το Μέγα, σ.78

- «Ακάθιστος Ύμνος», οίκος 11: 535

Ωρολόγιον το Μέγα, σ.79

- «Ακάθιστος Ύμνος», οίκος 15: 536

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΧΩΡΙΩΝ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΓΡΑΦΗΣ

Αγίας Γραφή, σ.2

Καινή Διαθήκη, σ.9, 63, 101, 104, 106, 123, 137, 145, 150, 167, 169, 170, 171, 180, 189, 192, 194, 208, 228, 230, 231, 245, 259, 317, 319

Αποκάλυψη του Ιωάννη, σ. vi, vii, 10, 92, 150, 152, 219, 224-261, 319, 320, 321, 322

- Απ. Ιωάν., α'1-2, σ.248
- Απ. Ιωάν., α'12, σ.238
- Απ. Ιωάν., γ'1, σ.238
- Απ. Ιωάν., δ'5, σ.238
- Απ. Ιωάν., δ'6, σ.239
- Απ. Ιωάν., δ'5-6, σ.254
- Απ. Ιωάν., ε'1, σ.238
- Απ. Ιωάν., ε'6, σ.238, 254
- Απ. Ιωάν., ε'9, σ.228, 254
- Απ. Ιωάν., στ'3, σ.196
- Απ. Ιωάν., στ'8, σ.241, 254
- Απ. Ιωάν., θ'12, σ.245, 254
- Απ. Ιωάν., ια'3-4, σ.233, 234, 252, 254
- Απ. Ιωάν. ια'9, σ.251, 254
- Απ. Ιωάν., ια'11, σ.251, 254
- Απ. Ιωάν., ια'14, σ.245, 254
- Απ. Ιωάν., ιβ'1, σ.92
- Απ. Ιωάν., ιδ'19 σ.232, 254
- Απ. Ιωάν., ιδ'19-20, σ.233
- Απ. Ιωάν., ιδ'20, σ.232, 231
- Απ. Ιωάν., ιη'3,6, σ.211
- Απ. Ιωάν., κ'1, σ.234
- Απ. Ιωάν., κα'2, σ.259
- Απ. Ιωάν., κβ'18-19, σ.247

Επιστολή προς Εβραίους

- Προς Εβραίους ζ'3, σ.173

Επιστολή προς Κορινθίους Α'

- Α' Προς Κορινθ., ια'23-25 σ.179

- Α' Προς Κορινθ., ια'23-24,33 σ.177-178
- Α' Προς Κορινθ., ια'25, σ.198
- Α' Προς Κορινθ. ια'26 σ.180

Κατά Ιωάννην Ευαγγέλιον

- Ιωάν., α'6-9, σ.304
- Ιωάν., α'14, σ.305
- Ιωάν., α'29,36 σ.157
- Ιωάν., α'43, σ.266
- Ιωάν., ε'8-9 σ.133
- Ιωάν., στ'9-11, σ.106
- Ιωάν., στ'35 σ.107
- Ιωάν., στ'53 σ.176
- Ιωάν., στ'54, σ.177
- Ιωάν., η'12 σ.137
- Ιωάν., ι'11-12 σ.143
- Ιωάν., ιγ'34 σ.189
- Ιωάν., ιε'1-2 σ.62
- Ιωάν., ιθ'2-3 σ.118
- Ιωάν., ιθ'19, σ.119
- Ιωάν., ιθ'26-27 σ.37
- Ιωάν., ιθ'34 σ.22
- Ιωάν., κ'24,25 σ.116-117

Κατά Λουκάν Ευαγγέλιον

- Λουκ., β'8-9, σ.127
- Λουκ., στ'13, σ.301
- Λουκ., στ'13-14, σ.294
- Λουκ., ιε'4-5, σ.144
- Λουκ., κβ'17-20, σ.169
- Λουκ., κβ'20 σ.190, 192
- Λουκ., κβ'66, σ.191
- Λουκ., κβ'29-30, σ.107
- Λουκ., κβ'37, σ.172
- Λουκ., κβ'42,44 σ.191
- Λουκ., κγ'44, σ.157, 191

Κατά Μάρκον Ευαγγέλιον

- Μάρκ., β'9, σ.113
- Μαρκ., γ'13-14, σ.301
- Μάρκ., δ'33-34, σ.105

- Μάρκ., ιδ'22-25, σ.169
- Μάρκ., ιδ'26-27, σ.190
- Μάρκ., ιστ'6-7, σ. 297
- Μάρκ., κστ'30, σ.190

Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιον

- Ματθ., στ'9,11, σ.106
- Ματθ., ι'2, σ.265
- Ματθ., ιστ'16-18, σ.294
- Ματθ., ιστ'17-19, σ.267
- Ματθ., ιζ'1-2, σ.306
- Ματθ., κστ'15-16, σ.169
- Ματθ., κστ'26,28, σ.183
- Ματθ., κστ'26-29, σ.167, 169
- Ματθ., κστ'27 σ.176
- Ματθ., κστ'27-29, σ.208
- Ματθ., κστ'28, σ.177, 184

Παλαιά Διαθήκη, σ.57, 58, 63, 64, 92, 112

Άσμα, σ. 63, 93, 94

Άσμα, στ'10, σ.92

Άσμα, η'12, σ.63

Γέν.,β'7, σ.112

Γεν.,ιδ'18-19, σ.173

Έξοδος, γ'5, σ.58

Έξοδος, γ'1-6, σ.57

Ιεζ., ιζ'7, 12, σ.63

Ψαλμοί, ργ'15, σ.211

Ψαλμοί, σ.211, 214, 219

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΟΝΟΜΑΤΩΝ

- Αγγελάτος Δημήτρης, σ.105, 202, 233, 254, 256
Άγιος Ανδρέας ο δια Χριστόν Σαλός, σ.72
Άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός, σ. 65
Αισχύλος (Aeschylus), σ.261, 262, 263, 300
Αλεξάνδρου Άρης, σ.5, 7
Αλεξίου Χρίστος, σ.100, 141, 201
Αμπατζοπούλου Φραγκίσκη, σ.χ
Αναγνωστάκης Ηλίας, σ.171, 172, 173, 213, 214
Ανεξάρτητος Τύπος (εφ.), σ.15
Αντί (περ.), σ. 85
Αυστραλίας Στυλιανός Χαρκιανάκης, σ.ix, 5, 6, 100
Ασπρά- Βαρδαβάκη Μαρία, σ.65, 86, 87
Abrams M.H., σ.63, 125
Alexiou Margaret, σ. 19, 20, 29, 30, 41, 168, 169
Βάρναλης Κώστας, σ.2, 3, 15, 16
Βασιλείου Κώστας, σ.χ
Βελουδής Γιώργος, σ.15, 18, 74, 182, 235
Βούλγαρης Ν., σ.110
Βρεττάκος Νικηφόρος, σ.3
Baby Yvonne, σ.210
Bruder C.H., σ.245
Γιατρομανωλάκης Γιώργης, σ.201
Γρηγόριος Ναζιανζηνός, σ.213
Δαλασσηνός, σ.214
Δάλλας Γιάννης, σ.201
Διακογιάννης Γιάννης, σ.3
Δομετιανός, σ.230
Δρόσου Καίτη, σ.7
Ελεύθερα Γράμματα (περ.), σ.4
Ελύτης Οδυσσέας, σ.14, 229, 245, 246
Εμμανουήλ Μελίτα, σ.86
Ένγκελς, σ.273
Ερνστ Φίσερ, σ.308
Ευθυμίου Δέσπω, σ.χ
Ευαγγελιστής Ιωάννης (Άγιος ή Θεολογος), σ. 37, 177, 189, 230, 232, 235, 255, 304, 305
Ευριπίδης, σ.201, 203, 209, 220
Ευστάθιος Θεσσαλονίκης, σ.173
Ευστρατιάδης Σοφρόνιος, σ.62, 78
Ζαμάρου Ρένα, σ.201
Fokkema Douwe, σ.272, 280
Ζωγράφος Κωνσταντίνος, σ.66
Η Αραδίππου άλλοτε και τώρα (περ.), σ. 66
Θεοδωράκης Μίκης, σ.15
Hirst Antony, σ.14, 18
Ιωαννίδης Θ. Α., σ.120
Ibsch Elroud, σ.272, 280
Καζαντζάκης Νίκος, σ.3
Κακλαμανάκη Ρούλα, σ.7, 131, 168, 170, 230, 235, 259, 260
Καλλίνικος Κ.Ν., σ. 44, 54, 70, 71, 77, 158, 159, 163, 177, 197
Καμπανέλλης Ιάκωβος, σ.ix
Καραγιάννης Αντώνης, σ. 307, 309
Καραγιάννη Χαραλαμποπούλου Ευγενία, σ.66
Καβάφης Κωνσταντίνος, σ. 202
Κάσσης Κυριάκος, σ.26
Καψωμένος Ερατωσθένης, σ.18, 19
Κέδρος, σ. 168
Κληρίδης Νέαρχος, σ.66
Νίνα Κοκκώνη (αδελφή του ποιητή), σ.21, 154
Κοκκώνη Νίνα (αδελφή του ποιητή), σ.7, 140, 141
Κόκορης Δημήτρης, σ. 2, 7, 18, 201
Κολλιτσάρας Ιωάννης, σ.245
Κορδάτος Γιάννης, σ.107, 108, 109
Κούννας Λευτέρης, σ.χ
Κοσμάς Επίσκοπος Μαΐουμά, σ.64
Κυλάκος Σταμάτης, σ.307
Κωνσταντινίδης Ι., σ.66
Κώττη Αγγελική, σ.ix, 7, 74, 91, 307
Keely Edmund, σ.202
Kittmer John, σ. 70, 71
Λέκκος Ευάγγελος, σ.66
Λένιν, σ.102
Λιάνης Γιώργος, σ.269
Λουκόπουλος Δ., σ.66
Lampe G.W.H., σ.23, 166, 245, 267
Lesky Albin, σ.201
Μακρυνικόλα Αικατερίνη, σ. ix, 14, 168, 201, 261
Μάξιμος Ιερομόναχος, σ.57, 92, 97

Μαραγκόπουλος Άρης, σ.83
 Μαρωνίτης Δημήτρης, σ.201
 Μέγας Γ.,σ.165
 Μερακλής Μ.Γ., σ.ιx, 201
 Μεταξάς, σ.14
 μητέρα του Γιάννη Ρίτσου, σ.15, 74, 133, 140
 Μητροπολίτης Ιερόθεος, σ.77
 Μητσάκης Κ., σ.68
 Μίμης Ρίτσος, σ.140
 Μπαμπινιώτης Γιώργος,σ.114, 212, 261, 266
 Μπερλής Άρης, σ.202
 Μπήαν Πήτερ, σ.201
 Μωϋσής, σ.57, 58
 Mims Amy, σ.100, 265
 Minucci Paola Maria, σ.x
Ο Ταχυδρόμος (περ.), σ.269
 Παπανδρέου Γεώργιος, σ.230
 Παπαντωνίου Στέλιος, σ. 100
 Πεπονάκης Σ., σ. xiii, 64, 65
 Πετρόπουλος Δ., σ.66
 Πετρόπουλος Ηλίας, σ.36, 37, 102, 103
 Πιεράς Μιχάλης, σ. x, 182, 201, 202, 286, 287
 Πλάτωνας, σ.6
 Πλάτωνας Μάξιμος, σ.278
 Πλήθωνας Γεώργιος Γεμιστός, σ.85
 Πουργούρης Μαρίνος, σ.x
 Πρεβελάκης Παντελής, σ. 67, 68, 100, 120, 153
 Προκοπάκη Χρύσα, σ. 141, 143, 149, 201, 202, 209, 265, 296
 Pierrat Gerard, σ.260
Ριζοσπάστης (εφ.), σ. x, 3, 12, 14, 15, 16, 108
 Ρίτσου Έρη, σ.ιx, 81
 Ρίτσου-Γλέζου Λούλα, σ. 28, 87
 Raffaello, σ. 212, 214, 219
 Σαββίδης Γ.Π., σ.201, 202
 Σαμουήλ Αλεξάνδρα, σ.x
 Σαφ Άνταμ, σ.272, 273, 283, 284, 287
 Σγουράκης Γιώργος, σ. 48, 49, 98, 181, 182
 Σεφέρης Γιώργος, σ. 14, 182, 189, 228, 229, 231, 232, 234, 245
 Σικελιανός Άγγελος, σ.3, 15, 16
 Σοκολιούκ Βίκτορ, σ. 201, 221
 Σολομών, σ.63
 Σολωμός Διονύσιος, σ. 202, 153
 Στυλιανού Μάριος, σ. xiii, 44, 45, 57, 84
 Συμεών Θεσσαλονίκης, σ.174, 175, 205, 221, 269
 Σωτηρίου Γεώργιος, σ.138, 146, 147, 157, 158, 159
 Sinfield Alan, σ.202
Τα Νέα της Κυριακής (εφ.), σ.3-4
 Ταϊφάκος Ιωάννης, σ.142
 Τζαντεάς Τάκης, σ.307
 Τζιόβας Δημήτρης, σ.x
 Τοπούζης Κώστας, σ.201
 Τούσης Τάσος, σ.168
 Τριανταφυλλόπουλος Δημήτριος, σ.ιx
 Τσακίρη Κυριάκος, σ.307
 Τσαρούχης Γιάννης, σ.201
 Τσιριγώτης Θ., σ.77
 Τσιριμώκου Ελισάβετ, σ.x
 Τσιρόπουλος Αθανάσιος, σ.ιx
 Τσουκαλάς Κώστας σ.100, 121, 122, 168
 Τωμαδάκης Νικόλαος, σ.2, 14
 Φιλοκύπρου Έλλη, σ. x, 103, 111, 143, 292
 Vitti Mario, σ.5
 Χριστόπουλος, σ.x
 Yves Saint Laurent, σ.210

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ

- ‘Άνωθεν οι Προφήται’, σ. xiii, 64, 65
‘Βάπτισις του Χριστού’, σ. xiv, 136, 138, 318
‘Ελκόμενος Χριστός’, σ. xiv, 118, 119, 120, 317
‘Επιτάφιος Θρήνος’, σ. 17
‘Η Γέννηση του Χριστού’, σ. xiii, xiv, 52, 53, 69, 123, 129, 317
‘Η Θυσία του Μελχισεδέκ’, σ. xiv, 173, 174
‘Η Ρίζα του Ιεσσαί’, σ. xiii, 64
‘Η Σταύρωση’, σ. xiii, xv, 77, 212
‘Θεοτόκος ως Βάτος’, σ. xiii, 57
‘Καλός Ποιμένας’, σ. xiv, 146, 147
‘Μελισμός’, σ. xiv, 204, 205, 206, 318
‘Ο Παντοκράτορας’, σ. xv, 159, 309, 310
‘Ο Χριστός στο Όρος των Ελαιών’, σ. xv, 310
‘Παναγία Ελεούσα ή Γλυκοφιλούσα’, σ. 76
‘Παναγία η Αγία Σκέπη’, σ. xiii, 72, 73
‘Παναγία η Εσφαγμένη’, σ. 97
‘Παναγία η Ζωοδόχος Πηγή’, σ. xiii, 50, 97
‘Παναγία Μυρτιδιώτισσα’, σ. xiii, 60, 61
‘Παναγία Παντάνασσα’, σ. xiii, 84
‘Παναγία Παραμυθία’, σ. 96
‘Παναγία στον τύπο προ του Σταυρού’, σ. xiii, 39
‘Παρουσία του Θεού’, σ. xiii, 67
‘Πλατυτέρα των Ουρανών’, σ. xiii, 44, 45, 71
‘Pieta’, σ. xiii, 16, 17
‘Χριστός Αμνός’, σ. xiv, 204, 318
‘Χριστός ως Αμνός’, σ. xiv, 158, 159, 163