Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία

Μεταπτυχιακή Διατριβή

Μύθος και Αρχαιότητα στη μεσοπολεμική πεζογραφία του Κοσμά Πολίτη: *Λεμονοδάσος* (1930), *Εκάτη* (1933), *Eroica* (1938)

Μαρία Βηλαρά

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια

Βασιλική Δημουλά

Ιούνιος 2019

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία

Μεταπτυχιακή Διατριβή

Μύθος και Αρχαιότητα στη μεσοπολεμική πεζογραφία του Κοσμά Πολίτη: *Λεμονοδάσος* (1930), *Εκάτη* (1933), *Eroica* (1938)

Μαρία Βηλαρά

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια

Βασιλική Δημουλά

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών στην Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Ιούνιος 2019

Περίληψη

Η παρούσα διατριβή επικεντρώνεται στη συστηματική ιχνηλασία της αδιάλειπτης επίδρασης που ασκούν δεδομένες διαχρονικές μυθικές συλλήψεις στη διαμόρφωση της μυθιστορηματικής πλοκής από τον Κοσμά Πολίτη. Ο Πολίτης αξιοποιεί μία πλειάδα γνωστών κλασικών μύθων και προσώπων της ελληνικής αρχαιότητας που εμφανίζουν προσαρμοστικότητα και μεταπλαστική ευχέρεια στο παρόν. Ωστόσο, εκτός από τους μύθους, ποικίλα λογοτεχνικά και φιλοσοφικά κείμενα και ιδέες της ευρύτερης αρχαίας διανόησης ενσωματώνονται επίσης στο μυθιστορηματικό σύμπαν του *Λεμονοδάσους*, της *Εκάτης* και της *Eroica*, κάτι το οποίο φανερώνει την ιδεολογική εξέλιξη του Κοσμά Πολίτη. Οι φιλοσοφικές ανησυχίες που ανιχνεύονται στη γραφή του την καθιστούν ενίοτε υπαινικτική και ερμηνευτικά δυσπροσπέλαστη.

Οι ήρωες των μυθιστορημάτων του Πολίτη περνούν από διάφορα στάδια πνευματικής μύησης, δηλαδή διεύρυνσης της συνείδησής τους και συμβολικής ταύτισης με το θεϊκό στοιχείο. Επιπλέον, καθοριστική είναι η συμβολιστική εμφάνιση της σελήνης, που μοιάζει να ακολουθεί και να ορίζει, με τις εναλλασσόμενες φωτεινές φάσεις της, τη ζωή και την τύχη των μυθιστορηματικών χαρακτήρων.

Επίσης, εξετάζουμε ενδελεχώς, κατά πρώτον, την ιστορική ένταξη του Κοσμά Πολίτη στη μεσοπολεμική περίοδο και δη στη Γενιά του ’30, η οποία υιοθετεί τη χρήση της μυθικής μεθόδου και, κατά δεύτερον, την άμεση τελετουργική εξάρτηση του ψυχισμού και της ερωτικής συμπεριφοράς των ηρώων από τον πολυσύνθετο μυθολογικό ιστό των κειμένων, τις δοξασίες και τον απόηχο της λατρείας και της μαγικής επενέργειας αρχαίων χθόνιων θεοτήτων. Επιπροσθέτως, διερευνούμε την προέκταση και απορρόφηση των γυναικείων μυθικών μορφών και θεοτήτων στα τρία μεσοπολεμικά μυθιστορήματα του Κ. Πολίτη. Ιδιαιτέρως σημαντική είναι η πολυεπίπεδη έννοια της μυθοποίησης των γυναικών, ήτοι της υπαγωγής τους σε συγκεκριμένα μυθολογικά συμφραζόμενα, αφ’ ενός, και της εξιδανικευμένης ή και εφεκτικής θέασής τους από τους άρρενες, αφ’ ετέρου, με κεντρικό γνώμονα τους τέσσερις τύπους θηλυκότητας που έχουν οριστεί από τον Αλαίν Μπαντιού, αλλά και ενίοτε υπό το πρίσμα της ψυχαναλυτικής θεωρίας. Τέλος, εφόσον περιστρεφόμαστε στον διττό άξονα μύθου και αρχαιότητας, επιχειρούμε να συγκεντρώσουμε και να ερμηνεύσουμε χωρία από έργα εμβληματικών αρχαίων Ελλήνων συγγραφέων (Όμηρος, Πλάτων, Αισχύλος, Ευριπίδης), με τους οποίους συνδιαλέγεται ο Κοσμάς Πολίτης στα τρία υπό εξέταση μυθιστορήματά του. Κατ’ αυτόν τον τρόπο, καταδεικνύεται η “πολυφωνική” ιδεολογική ταυτότητα των έργων του Πολίτη, ο δημιουργικός αντίκτυπος του ιδιοφυούς και

αειθαλούς αρχαίου πνευματικού στίγματος στη νεοελληνική λογοτεχνία και η δόμηση της πλοκής ως παλίμψηστου επάνω στον “καμβά” της αρχαίας τραγωδίας, της αλχημικής θεωρίας, της πυθαγόρειας φιλοσοφίας, του γνωστικισμού, της πλατωνικής φιλοσοφίας, καθώς και της ομηρικής επικής ποίησης.

Summary

This dissertation focuses on the systematic consideration of the incessant influence of specific diachronic mythical narrations in the modulation of the fictional plot by Kosmas Politis. Politis utilizes a multitude of well-known classical myths and figures of the greek antiquity that display adaptability and transformability in the present. However, besides myths, there are various literary and philosophical texts and ideas of the wider ancient cerebration, which are also incorporated in the fictional universe of *Lemonodasos*, *Hekate* and *Eroica*. This fact shows the ideological evolution of Kosmas Politis. The philosophical concerns that are detected in his writing make it at times enigmatic and interpretably inaccessible.

The heroes of the Politis's novels pass through different upgrades of spiritual initiation, namely their consciousness is widening and they are symbolically identical with the divinity. Moreover, the symbolistic appearance of the moon, which seems to follow and to designate the life and the fate of the fictitious characters, with its alternating luminous sides, is decisive.

Furthermore, we examine in detail firstly the historical accession of Kosmas Politis in the interwar period, particularly in the 1930s' Generation, which adopts the use of the Mythical Method, and secondly the direct ritual dependence of the psyche and of the erotic behaviour of the heroes by the texts' complex mythological net, the superstitions and the reverberation of the worship and of the magical affect of ancient chthonic deities. In addition, we investigate the projection and the admission of the mythical mortal women and godesses in the three interwar novels written by Kosmas Politis. Especially, the women's integration into a concrete mythological context, on the one hand, and the idealized or even cautious viewpoint of them by males, on the other hand, centered on the four types of femininity, which are defined by Alain Badiou, and, sometimes, under the light of the psychoanalytic theory, is substantial. Finally, as we turn to the dual axis of myth and antiquity, we try to gather and interpret quotes of some emblematic ancient Greek writers' works (Homer, Plato, Aeschylus, Euripides) with whom Kosmas Politis gets into contact in his three examined novels. In this way, the "polyphonic" ideological identity of the Politis's texts, the creative impact of the genius and everlasting ancient spiritual stamp in the Modern Greek literature and the construction of the plot as palimpseston on the "canvas" of ancient tragedy, Alchemical theory, Pythagorean philosophy, Gnosticism, Platonic philosophy, and Homeric epic poetry, becomes obvious.

Ευχαριστίες

Όταν τον Ιούνιο του 2018 ξεκινούσα την εκπόνηση της Μεταπτυχιακής Διατριβής μου πάνω στο έργο του Κοσμά Πολίτη, ομολογώ πως δεν φανταζόμουν τις αντιξοότητες που θα συναντούσα στη συγκέντρωση του, ειδικού για το θέμα, βιβλιογραφικού υλικού. Ο όγκος των πηγών, που έπρεπε να σταχυολογηθούν και να μελετηθούν, ήταν μεγάλος και το γεγονός ότι κάποιες από αυτές, οι οποίες, στη συνέχεια, αποδείχτηκαν ιδιαιτέρως χρήσιμες, ήταν εξαιρετικά δυσεύρετες, όρθωνε εμπόδια στο εγχείρημά μου. Καταλυτική στην άρση αυτών των δυσκολιών υπήρξε η συμβολή ορισμένων ανθρώπων, στους οποίους αισθάνομαι την ανάγκη να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου.

Πρωτίστως, ευχαριστώ θερμά την επόπτριά μου κα. Βασιλική Δημουλά για την υποδειγματική καθοδήγησή της καθ' όλη τη διάρκεια της συγγραφής, αλλά και για την πρόθυμη υποστήριξή της σε προγενέστερο στάδιο, έως ότου καταλήξω στην επιλογή του θέματος της Διατριβής μου. Η κα. Δημουλά παρακολουθούσε συστηματικά την πορεία της έρευνάς μου και προέβαινε σε ουσιαστική κριτική ανατροφοδότηση του κειμένου μου, η οποία έδωσε σημαντική ώθηση στην επίταση των ερευνητικών μου προσπαθειών.

Θερμές ευχαριστίες οφείλω στην κα. Αγγέλα Καστρινάκη, Καθηγήτρια Νέας Ελληνικής Φιλολογίας και Κοσμήτορα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης, η οποία ανταποκρίθηκε με ιδιαίτερη προθυμία στην επικοινωνία μου μαζί της και, μολονότι δεν γνωριζόμασταν προσωπικά, μου εμπιστεύτηκε το μοναδικό αντίτυπο του *Λεμονοδάσους* που είχε στη διάθεσή της από την εξαντλημένη έκδοση των *Ελληνικών Γραμμάτων*, το οποίο περιείχε εκτενές επίμετρό της για το εν λόγω μυθιστόρημα. Το επίμετρο αυτό αποτέλεσε πολύτιμο μεθοδολογικό εργαλείο στην πραγμάτευση των θέσεών μου, καθώς και στην ακριβή τεκμηρίωση των υποσελίδιων παραπομπών.

Θα ήθελα, επίσης, να ευχαριστήσω εκ βαθέων τον κ. Peter Mackridge, Ομότιμο Καθηγητή Νέας Ελληνικής Φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, επιφανή μελετητή του Κοσμά Πολίτη και εκλεκτό φιλέλληνα, για την αμεσότητα της επικοινωνίας μας και τη διευκόλυνση που μου προσέφερε, αποστέλλοντάς μου ένα πολύ παλιό αγγλόφωνο άρθρο του, το οποίο, χωρίς τη βοήθειά του, πιθανώς δεν θα είχα καταφέρει να εντοπίσω.

Ένα μεγάλο ευχαριστώ χρωστώ στον πολυβραβευμένο λογοτέχνη κ. Κώστα Βαλέτα, διευθυντή-εκδότη και ιδιοκτήτη του περιοδικού *Αιολικά Γράμματα*, για την εγκάρδια υποδοχή στο γραφείο του και για την πρόσβαση που μου παρείχε στο αρχείο του περιοδικού, από όπου

προμηθεύτηκα το μοναδικό διαθέσιμο τεύχος χρονολογούμενο από το 1974, με αφιέρωμα στον Κοσμά Πολίτη, το οποίο αναζητούσα.

Ευχαριστίες αποδίδω στην κα. Διαμάντη Αναγνωστοπούλου, Καθηγήτρια Νεότερης και Σύγχρονης Λογοτεχνίας στο Τμήμα Επιστημών της Προσχολικής Αγωγής και του Εκπαιδευτικού Σχεδιασμού (ΤΕΠΑΕΣ) του Πανεπιστημίου Αιγαίου, για την ευγενική συνδρομή της, καθώς, ενώ είχα επικεντρωθεί στην ανεύρεση ενός μεμονωμένου άρθρου της, εκείνη έθεσε υπόψη μου ένα πληρέστερο συμπιληματικό εγχειρίδιο, αποτελούμενο από μια σειρά φιλολογικών μελετών της, το οποίο εμπεριείχε, σε εμπλουτισμένη και επαυξημένη μορφή, και το υπό αναζήτηση άρθρο.

Τέλος, ευχαριστώ ολόψυχα τη μητέρα μου για τις εποικοδομητικές συζητήσεις μας γύρω από τα αφορώντα το θέμα της εργασίας μου λογοτεχνικά ζητήματα, για την ερευνητική ενθάρρυνση, αλλά και για την ηθική συμπαράστασή της, η οποία δημιούργησε τις κατάλληλες προϋποθέσεις για την ολοκλήρωση συγγραφής της Διατριβής μου.

Στη μητέρα μου, Βιργινία, τη δική μου… Βίργκω

Περιεχόμενα

1 Εισαγωγή 1
2 Η νεοελληνική μυθιστοριογραφία στις συντεταγμένες της μυθολογίας: ο "μυθικός" Κοσμάς Πολίτης 6
2.1 Ο αρχαίος μύθος ως κληροδότημα στα σύγχρονα πολιτισμικά συστήματα σκέψης 6
2.2 Η γενιά του '30. Η ανάκαμψη του μυθιστορήματος και η χρήση της μυθικής μεθόδου 10
2.3 Η υπαγωγή των πρώτων έργων του Κοσμά Πολίτη στην ιστορική στιγμή του μεσοπολέμου 20
2.4 Τεκμήρια παραλλαγών του μύθου στο *Λεμονοδάσος*, στην *Εκάτη* και στην *Eroica* 28
2.4.1 Απόλλων και Πύθων 30
2.4.2 Δαναΐδες: Μυθικοί θηλυκοί εγκληματίες 32
2.4.3 Ο Ηρακλής στο σταυροδρόμι της Αρετής και της Κακίας 36
2.4.4 Η κρίση του Πάρη 40
2.4.5 Περιπτώσεις μετάπλασης του επικού μύθου της *Ιλιάδας* στην *Eroica* 43
3 Η γυναίκα του μύθου και ο "μύθος" της γυναίκας στον Κοσμά Πολίτη 46
3.1 Στον "αστερισμό" του θηλυκού: Μυθοποίηση και εξιδανίκευση 46
3.2 Το διϊστορικό και ιδεολογικό δίκτυο γυναικών στο *Λεμονοδάσος* 48
3.3 Η γυναίκα της φύσης-Βίργκω στο μυθικό περίγραμμα του χώρου 59
3.4 Μυθική διεύρυνση των γυναικείων χαρακτήρων στο *Λεμονοδάσος*: Επαναπροσδιορισμός και ερμηνεία 63
3.4.1 Στη σκιά της θεϊκής παρθενίας: Βίργκω και Άρτεμη 63
3.4.2 Σφίγγα – Δαναΐδες – Βίργκω: Ο εξωτισμός της γυναίκας στον αρχαίο και στον σύγχρονο κόσμο 66
3.4.3 Η Σειρήνα-Βίργκω 75
3.4.4 Στα "μητρικά" πλοκάμια Βίργκως και Μέδουσας 77
3.5 Η διάχυση του μυθολογικού υλικού στην *Εκάτη* 81
3.5.1 Οι σεληνιακές όψεις της θεάς Εκάτης 81
3.5.2 Από τα αρχαία Μυστήρια στον Κοσμά Πολίτη: Η μυθική συζυγία Εκάτης/Βαυβούς 89
3.5.3 Η Έρση του μύθου και του μυθιστορήματος 91
3.5.4 Παύλος – Έρση / Καρυωτάκης – Πολυδούρη: Στα μυθικά χνάρια του Ορφέα και της Ευρυδίκης 92
3.6 Η Μόνικα στη διαχρονία των "μυθικών" της συσχετισμών 97
4 Ο μεσοπολεμικός Κοσμάς Πολίτης στο μεταίχμιο μυθοπλασίας και φιλοσοφίας 103
4.1 Από τον μύθο σε άλλες σφαίρες της αρχαίας διανόησης 103
4.2 Αρχαίος μύθος και τραγωδία στο *Λεμονοδάσος* και στην *Εκάτη*: Η περίπτωση των *Ικέτιδων* και της *Ηλέκτρας* 107
4.3 Ο μύθος του Χρυσόμαλλου Δέρατος στο *Λεμονοδάσος* και οι αλχημικές του προεκβολές ως την *Εκάτη* 116
4.4 Ψήγματα της πυθαγόρειας θεωρίας στο *Λεμονοδάσος* 119
4.5 Υποφώσκουσες γνωστικιστικές αναφορές στο *Λεμονοδάσος* 122
4.6 Η αντήχηση του πλατωνικού *Συμποσίου* στην *Εκάτη* 125
4.7 Διακαλλιτεχνικότητα στην *Eroica* και ομηρικοί αντίλαλοι στην *Eroica* και στην *Εκάτη* 133
5 Επίλογος 156
Βιβλιογραφία 160

Κεφάλαιο 1

Εισαγωγή

Η μεσοπολεμική εργογραφία του Κοσμά Πολίτη συνιστά μεν μία αρκούντως χαρτογραφημένη, μέχρι στιγμής, λογοτεχνική περιοχή της νεότερης ελληνικής φιλολογίας, παραμένει όμως ανοικτή μία ερευνητική κατεύθυνση με αναθεωρητικό, αναστοχαστικό χαρακτήρα, η οποία χρήζει συστηματικότερης και μεθοδικότερης επισκόπησης. Η κατεύθυνση αυτή μπορεί να εκτιμηθεί ως ζητούμενο της φιλολογικής έρευνας και αφορά στη βιωματική και διανοητική πρόσληψη του τεράστιου όγκου της μυθολογικής και φιλοσοφικής παράδοσης της αρχαιότητας από έναν νεοέλληνα συγγραφέα με μοντερνιστική αισθητική και καλλιτεχνική αντίληψη.

Η ανά χείρας μελέτη θα εκκινηθεί από θεωρητικές αφετηρίες με τον ορισμό της αρχετυπικής έννοιας του μύθου. Ο μύθος είναι ένα καθολικό πνευματικό φαινόμενο, αφομοιωμένο από τη συλλογική συνείδηση, που υπόκειται σε διαρκή ανασχηματισμό. Κατά συνέπεια, οι μυθικές επινοήσεις δεν είναι απαρχαιωμένα ντοκουμέντα, αλλά διαχρονικά διανοητικά σχήματα, η επωφελής λειτουργία των οποίων δεν αδρανοποιείται, εφόσον παρουσιάζουν μεγάλη προσαρμοστικότητα σε οιαδήποτε ιστορική συνθήκη. Επειδή οι μύθοι είναι καταξιωμένες προφορικές διηγήσεις, αποταμιευμένες στο απώτερο παρελθόν, είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον να αποκρυσταλλωθεί ο βαθμός της συμπλοκής των μύθων με τα σύγχρονα συστήματα θεωρητικής σκέψης και πνευματικής έκφρασης. Επιπλέον, οι μύθοι, φορτισμένοι με διδακτικές σημειολογίες και ψυχολογικές σημασίες, παρέχουν αξιόπιστες αναλύσεις της ανθρώπινης συμπεριφοράς και εκλαμβάνονται αενάως ως παραδειγματικά μοντέλα, βάσει των οποίων κρίνονται οι πράξεις των ανθρώπων σε εκάστη εποχή.

Επίσης, οι αρχαιοελληνικοί μύθοι, παρά την τελετουργική τους φύση και παρά το ότι σηματοδοτούν το αντιστάθμισμα του ορθού λόγου, υπηρετούν τον έλλογο φιλοσοφικό κώδικα, σε ένα πρώιμο στάδιο, αφού φέρουν εντός τους τον “σπόρο” της γνώσης εκείνης που θα επωαστεί στη συνέχεια από τη φιλοσοφία και θα αναδειχθεί σε αντικείμενό της. Είναι ευρέως παραδεκτό ότι οι μύθοι εμπερικλείουν μεγάλες αλήθειες για τον άνθρωπο και τον κόσμο, καλυμμένες από το “πέπλο” της συνδηλωτικής γλώσσας. Τα σύμβολα που χρησιμοποιούνται στους μύθους, οι οποίοι καθίστανται δεκτικοί ποικίλων εννοιολογήσεων,

είναι πανάρχαια και "γεννήθηκαν" σε εποχές που ο άνθρωπος δεν είχε αναπτύξει ακόμη τη λογική.

Ας μην παραγνωρίζουμε, όμως, και το γεγονός ότι οι μύθοι στην αρχαιότητα είναι εν ταυτώ μυθικές αφηγήσεις και λογοτεχνικά έργα, διότι το μυθολογικό υλικό ανιχνεύεται στην επική ποίηση, αλλά και συγκροτεί την πλοκή τού, παγκοσμίας εμβέλειας, αρχαίου δράματος. Εν πολλοίς, οι μύθοι αποτελούν δημιουργίες μίας συμβολικής διαδικασίας παραγωγής νοήματος για το σύνολο της κοινωνίας.

Κατόπιν, θα παρουσιάσουμε τη λογοτεχνική φυσιογνωμία της γενιάς του '30, την εγκόλπωση του, σχεδόν μεσήλικα τότε, Κοσμά Πολίτη σε αυτήν και τη μοντερνιστική τάση της ελληνικότητας, που συνάπτεται με τη γενιά, ως μέσου συνδιαλλαγής και σύζευξης της αρχαίας ελληνικής παράδοσης και των σύγχρονων δυτικοευρωπαϊκών επιρροών. Παράλληλα, θα προβούμε σε μία συνοπτική χωροχρονική ανασκόπηση της νεωτεριστικής συγγραφικής τεχνικής της μυθικής μεθόδου, που ακολουθούν οι λογοτέχνες της γενιάς, καθώς και σε παράθεση των συγκλίσεων και των αποκλίσεων των σπουδαιότερων Ευρωπαίων και Ελλήνων εκπροσώπων της μεθόδου αυτής. Θα γίνει δε ιδιαίτερη μνεία της ποιητικής συλλογής *Μυθιστόρημα* (1935) του Γιώργου Σεφέρη, με την οποία ο ποιητής, υπό το κράτος της ελιοτικής επίδρασης, εισάγει για πρώτη φορά στην Ελλάδα τη μυθική μέθοδο, αναπαράγοντας, σε μορφολογικό και θεματολογικό επίπεδο, το έπος της *Οδύσσειας*.

Ακολούθως, θα αναδείξουμε την ιστορική ένταξη των τριών πρώτων μυθιστορημάτων του Κοσμά Πολίτη στο "όχημα" της μεσοπολεμικής κοινωνίας, η οποία, σε πρώτη φάση, χειμάζεται από τη Μικρασιατική Καταστροφή και, σε δεύτερη φάση, κλυδωνίζεται από τον ψυχρό, δικτατορικό "άνεμο" του καθεστώτος του Ιωάννη Μεταξά.

Κλείνοντας το πρώτο μέρος, θα επιχειρήσουμε να εντοπίσουμε και να ερμηνεύσουμε αντιπροσωπευτικές περιπτώσεις παραλλαγής διαδεδομένων, προαιώνιων μυθικών ιστοριών στο *Λεμονοδάσος* και στην *Εκάτη*. Επιπρόσθετα, θα προσπαθήσουμε να καταδείξουμε τη χρήση της ηρωικής εποποιΐας της *Ιλιάδας* ως μέσου παρώδησης του ερωτικού "ηρωισμού" των εφήβων της *Eroica* από τον Κ. Πολίτη, ο οποίος, με αυτόν τον τρόπο, αποσκοπούσε πιθανώς στη στηλίτευση των "ηρωικών" εθνικών εξάρσεων της μεταξικής νεολαίας.

Στο επόμενο συγγραφικό στάδιο πρόκειται να σκιαγραφήσουμε τους κομβικούς γυναικείους χαρακτήρες των υπό εξέταση μυθιστορημάτων, δηλαδή τη Βίργκω, τη Λήδα, την Έρση και τη Μόνικα, με άξονα τους τέσσερις τύπους θηλυκότητας που έχει ορίσει ο Αλαίν Μπαντιού, ήτοι την Οικόσιτη, τη Γόησσα, την Ερωτευμένη και την Αγία. Ιδιαιτέρως θα εστιάσουμε στην προβολή ορισμένων αρχαίων μυθικών θηλυκών μορφών, όπως είναι η Άρτεμη, η Σφίγγα, οι Σειρήνες, η Μέδουσα, η Λήδα, η Ωραία Ελένη, η Έρση, οι Δαναΐδες, πάνω στις ιδανικές και συμβολοποιημένες ηρωίδες του Κ. Πολίτη, οι οποίες λειτουργούν ως

αποσπασματικά αντικείμενα της υποκειμενικής θέασης και της μνημονικής ανάκλησης των ανδρών. Συν τοις άλλοις, θα επιδιώξουμε να συγκρίνουμε τους πρωταγωνιστές του *Λεμονοδάσους*, Παύλο και Βίργκω, με μυθικά ζεύγη, όπως ο Απόλλων και η Άρτεμη, ο Οιδίπους και η Σφίγγα, ο Περσέας και η Μέδουσα, λαμβάνοντας υπόψη το πολυδαίδαλο δίκτυο σημασιών των μυθικών συμβολισμών στη λογοτεχνική αφήγηση του 20ού αιώνα, καθώς και την συμβολική εξίσωση της Μητέρας, της Παρθένας και της Πόρνης.

Πρόθεσή μας, ακόμη, είναι, μελετώντας ως νεωτερικό παράλληλο τη Βίργκω του *Λεμονοδάσους*, να ιχνηλατήσουμε τη σχέση της Γυναίκας, από αρχαιοτάτων χρόνων, με τους φυσικούς χώρους και τη Μητέρα Γη, στηριζόμενοι σε διαφωτιστικές ψυχαναλυτικές και φιλοσοφικές προσεγγίσεις, ιδίως του Πυθαγόρα, του Γιουνγκ και του Συρέ.

Στη συνέχεια, θα επικεντρωθούμε στην αναπαράσταση της, παραγκωνισμένης από την ερμηνευτική της λογοτεχνίας, σεληνιακής θεάς Εκάτης, γύρω από την οποία δεν διαπλέκεται ένας συγκροτημένος αρχαίος μύθος, αλλά και στους ισχυρούς αρμούς σύνδεσής της με την τελετουργική μαγεία. Επιπλέον, θα διερευνήσουμε την ελάχιστα μελετημένη μυθική ταυτότητα της Βαυβούς, αφ' ενός ως μιας μορφής που παρέχει παραμυθία στον θρήνο της θεάς Δήμητρας για τον χαμό της κόρης της, Περσεφόνης, και αφ' ετέρου ως ενός τερατώδους μέλους της αλλόκοτης και αποκρουστικής συνοδείας της θεάς Εκάτης. Η Βαυβώ μνημονεύεται στην *Εκάτη* υπό τη μορφή μίας γηραιάς μοιρολογίστρας, η οποία είχε επίσης παρηγορητικό ρόλο για τους συγγενείς των νεκρών συμπολιτών της στην Πάρο. Η τριπλή όψη της πολυσχιδούς, αντιφατικής και μυστηριώδους χθόνιας θεάς Εκάτης αντικατοπτρίζεται στις τρεις αινιγματικές γυναικείες φιγούρες του ομώνυμου μυθιστορήματος, την Αθηνά, τη Λεία και την Έρση.

Θα επεξεργαστούμε τον αρχαίο μύθο της αυτόχειρος Έρσης, της κόρης του βασιλιά των Αθηνών, Κέκροπα, ως δομικού συστατικού της *Εκάτης*, διακρίνοντας τις κατασκευαστικές αναλογίες της μυθικής Έρσης με τη συνονόματή της μυθιστορηματική ηρωίδα, η οποία επίσης αυτοκτόνησε, λόγω της αποκάλυψης ενός σημαντικού μυστικού.

Εξίσου αναγκαία κρίνεται η απόπειρα μιας πρωτότυπης θεώρησης του ατελέσφορου έρωτα του Παύλου και της Έρσης, στην *Εκάτη*, υπό το φως της άδοξης ερωτικής σχέσης του διάσημου μεσοπολεμικού ποιητικού ζεύγους Καρυωτάκη – Πολυδούρη. Ως κοινός παρονομαστής και των δύο ζευγαριών θα λογιστεί η ιδιότυπη ομοιότητά τους, σε συμβολικό/υπερβατικό επίπεδο, με τους μυθικούς ήρωες Ορφέα και Ευρυδίκη.

Στο τρίτο και τελευταίο σκέλος της παρούσας μελέτης θα μας απασχολήσει η στροφή του Πολίτη από τον μύθο σε υψηλότερες και πιο εξελιγμένες βαθμίδες της αρχαίας πνευματικής δημιουργίας, επηρεασμένος τόσο από τους προηγούμενους από τη γενιά του '30 ομότεχνούς του, από τους οποίους δεν απέχει πολύ ηλικιακά, όσο και και από την

κοινωνικοπολιτική κατάσταση της εποχής, κατά την οποία συνθέτει τα τρία εξεταζόμενα μεσοπολεμικά μυθιστορήματά του.

Κατ' αρχάς, θα σχολιάσουμε χωρία των *Ικέτιδων* του Αισχύλου και της *Ηλέκτρας* του Ευριπίδη στο *Λεμονοδάσος* και στην *Εκάτη*, αντίστοιχα, εξ ων πιστοποιείται η κληροδότηση του μυθικού μητρώου στην τραγωδία. Επί παραδείγματι, τόσο στις *Ικέτιδες*, όσο και στο *Λεμονοδάσος* εμπεριέχεται ο μύθος των Δαναΐδων, τον οποίο θα εξετάσουμε μέσα από ένα διεισδυτικό ψυχολογικό φίλτρο, σχετικά με την άλλοτε ανασφαλή, άλλοτε απαξιωτική και άλλοτε επιφυλακτική στάση των γυναικών απέναντι στους άνδρες, και στα δύο έργα. Θα συζητηθεί ο διακειμενικός συσχετισμός της Καίτης με τις ικέτιδες Δαναΐδες, της Βίργκως με τις Θεραπαινίδες, της Έρσης με την Ηλέκτρα και του Καλάνη με τον Ορέστη.

Εν συνεχεία, με έναυσμα τον μύθο του Ιάσονα και του Χρυσόμαλλου Δέρατος που αναφέρεται στο *Λεμονοδάσος*, θα προσδιορίσουμε την ερμηνευτική προέκταση του μύθου αυτού της Αργοναυτικής εκστρατείας στη θεωρία των αλχημιστών. Οι αλχημιστές αποσκοπούν στη δημιουργία της Φιλοσοφικής Λίθου, η οποία θα προετοιμάσει το πολυπόθητο ελιξίριο της αθανασίας και θα μετατρέψει τα αγενή μέταλλα σε χρυσό ή ασήμι. Στην *Εκάτη* μπορούμε να παρατηρήσουμε επί του πρακτέου την απόπειρα του ιδιόρρυθμου γερο-αλχημιστή Βενιέρη, να επιτύχει τον τελικό υπέρτατο στόχο της αποκρυφιστικής αλχημικής τέχνης, δηλαδή την παραγωγή χρυσού. Το Μεγάλο Έργο της Αλχημείας τείνει στο Τέλεσμα, ήτοι την περαίωση της πνευματικής φώτισης και τη συμφιλίωση των αντίρροπων μεγεθών, όπως είναι ο Ήλιος–αρσενικό–χρυσάφι και η Σελήνη–θηλυκό–ασήμι, που εγγυάται τη συμπαντική αρμονία.

Επιπρόσθετα, θα επιχειρήσουμε την προβολή στοιχείων της πυθαγόρειας θεωρίας στη μυθιστορηματική αφήγηση του *Λεμονοδάσους*, καθώς εικάζουμε ότι ο Πολίτης ήταν γνώστης της φιλοσοφικής σημειολογίας του Πυθαγόρα. Παράλληλα, θα επισημάνουμε αποχρώσεις του φιλοσοφικού δόγματος του Γνωστικισμού στον μυθοπλαστικό ορίζοντα του *Λεμονοδάσους* με αναφορά σε συγκεκριμένες σκηνές όπου υφέρπει. Έτερη επιδίωξή μας είναι να καταδείξουμε τον διαλογικό/συμποσιακό και φιλοσοφικό χαρακτήρα της *Εκάτης*, ως της εξελιγμένης νεοελληνικής εκδοχής του έργου του Πλάτωνος *Συμπόσιον ἤ Περὶ Ἔρωτος Ἠθικός*.

Τελικός στόχος μας είναι να τεκμηριώσουμε, βάσει εκτενών κειμενικών παραδειγμάτων, το γεγονός πως η ομηρική *Ιλιάδα* οροσημαίνει τον επικό πυλώνα της θεματικής και ιδεολογικής σύστασης της *Eroica* και την κύρια αναγνωστική πηγή του Πολίτη για το έργο αυτό σε ό,τι αφορά την παρωδιακή μετεγγραφή των ιλιαδικών ηρώων πάνω στις αντι-ηρωικές μορφές των εφήβων του μυθιστορήματος. Επίσης, θα συνεξετάσουμε τις ομόλογες συμπεριφορές και δράσεις των πρωταγωνιστών και των δύο έργων, καθώς και τη χρήση

κοινών συμβόλων, φράσεων και μοτίβων. Συγχρόνως, θα αξιολογήσουμε τις λεπτές ομηρικές αντανακλάσεις στην *Εκάτη*, αποδίδοντας έμφαση στην απήχηση μιας ιλιαδικής φράσης στο εν λόγω μυθιστόρημα, διαμεσολαβημένης από το πλατωνικό *Συμπόσιον*.

Κεφάλαιο 2

Η νεοελληνική μυθιστοριογραφία στις συντεταγμένες της μυθολογίας: ο “μυθικός” Κοσμάς Πολίτης

2.1 Ο αρχαίος μύθος ως κληροδότημα στα σύγχρονα πολιτισμικά συστήματα σκέψης

Στη ρευστά οριοθετημένη ζώνη του λογοτεχνικού κανόνα συγκαταριθμώνται, ανά εποχή, κείμενα ποικίλων ειδολογικών κατηγοριοποιήσεων, των οποίων η θεματολογία, ενίοτε, αντλεί την έμπνευσή της από το αδιαφιλονίκητο λίκνο του μακραίωνου πολιτισμικού κώδικα, την ελληνική αρχαιότητα. Ο Τζιόβας πιστεύει ότι «περισσότερο από κάθε άλλη εποχή η αρχαιότητα προσφέρεται για την αρχετυπική θεώρηση του παρελθόντος, γιατί προϋποθέτει καταφυγή σε γνωστούς κλασικούς μύθους».[1] Ο διαπρεπής φιλόσοφος Northop Frye, εισηγητής της αρχετυπικής θεωρίας, διατείνεται ότι «ὁ μύθος ταυτίζεται μέ τό ἀρχέτυπο»,[2] γι’ αυτό «θεωρεῖ δεδομένη τήν ὑπόστασή του μέσα στή λογοτεχνία».[3] Στο διϊστορικό σύνταγμα των αρχετύπων του Frye οι αρχετυπικοί μύθοι των τεσσάρων φυσικών εποχών αντιστοιχίζονται με τα τέσσερα μεγάλα λογοτεχνικά είδη –τραγωδία, κωμωδία, σάτιρα, μυθιστορία– οπότε προβάλλονται ως τα μυθικά ανάλογα των λογοτεχνικών ειδών. Μάλιστα, «ἡ κριτική τῶν ἀρχετύπων πού ἐπιχειρεῖ ὁ Frye ἐννοεῖται ὡς θεωρία τῶν μύθων, ὡς ὀργάνωση δηλαδή ἑνός κοσμολογικοῦ συστήματος πού περικλείει ὅλη τήν ἀνθρώπινη δραστηριότητα κι ἑπομένως τή λογοτεχνική δημιουργία».[4] Αξιοσημείωτο είναι ότι «ὁ Μπαχτίν ξεκινᾶ τόν προβληματισμό του ἀπό τήν ἀριστοτελική σημασία τοῦ μύθου, τήν ὁποία ὅμως μετασχηματίζει σημαντικά γιά νά τήν ἐντάξει στό δικό του σύστημα ἑρμηνείας τῶν

[1] Τζιόβας (2007), 7.
[2] Σιαφλέκης (2005), 36.
[3] *Ό.π.*
[4] *Ό.π.*

κειμένων».[5] Εν τέλει, «ὁ Ρῶσος θεωρητικός ἐντάσσει τό μύθο μέσα στή διαδικασία παραγωγῆς καί πρόσληψης τοῦ λογοτεχνικοῦ κειμένου».[6]

Αναπαράγοντας τον ορισμό του Νίκου Γαβριήλ-Πεντζίκη «μύθος είναι η ανέκαθεν αλήθεια»,[7] διότι, ως αειθαλές όργανο αντίληψης των κοσμικών και των εξωλογικών διαστάσεων, «δικαιολογεί, καθιερώνει, επεξηγεί, αμφισβητεί αλλά και αποδεικνύει αλήθειες θεμελιώδεις για τη ζωή των ανθρώπων στις αρχαϊκές κοινωνίες»[8] εις το διηνεκές. Άλλωστε, στο δαιδαλώδες δίκτυο της πολυσήμαντης και πολυδυναμικής έννοιας του μύθου εμφιλοχωρεί η αντίληψη ότι ο μύθος εφευρίσκεται «κάθε φορά που ο κόσμος εμφανίζεται στον άνθρωπο με τη μορφή ερώτησης και απάντησης».[9] Από τη δική του οπτική γωνία, ο Buxton ορίζει τον ελληνικό μύθο ως «μια αφήγηση για τις πράξεις θεών και ηρώων και την αλληλοεξάρτησή τους με τους κοινούς ανθρώπους, η οποία διαδόθηκε και καθιερώθηκε ως παράδοση μέσα στον ελληνικό κόσμο και έχει συλλογική σημασία σε μια ιδιαίτερη κοινωνική ομάδα ή ομάδες».[10] Κατά τον Éliade, «ὁ μύθος, ἐπειδή ἀφηγεῖται μιά ἱερή ἱστορία πού ἀναφέρεται στίς πράξεις τῶν ὑπερφυσικῶν ὄντων καί στήν ἐκδήλωση τῶν ἱερῶν δυνάμεών τους, γίνεται τό πρότυπο ὅλων τῶν σημαντικῶν ἀνθρωπίνων δραστηριοτήτων».[11] Είναι επιστημονικώς αποδεδειγμένο ότι οι μύθοι μέσω των μηχανισμών της αδιάλειπτης πρόσληψής τους σε βάθος χρόνου, διοχετεύουν στις εξασκημένες διάνοιες την πεμπτουσία της λαϊκής τους σωφροσύνης χρησιμεύοντας, έτσι, «ως παραδειγματικά μοντέλα (exempla)»[12] πάνω στα οποία κρίνονται οι συγκαιρινές ανθρώπινες ενέργειες. Κεφαλαιώδης είναι η άποψη του Durand για την αέναη παρουσία των μύθων στη συλλογιστική του ανθρώπου, κάτι που πιστοποιεί πως δεν πρόκειται καθόλου «γιά ἀπαρχαιωμένα ντοκουμέντα καί αὐθαίρετες μυθοπλασίες».[13] Ο ως άνω κριτικός ισχυρίζεται πως «ὁ μύθος εἶναι σχεδόν ἀδύνατο νά ἐκλείψει, ἀφοῦ βρίσκεται σέ διαρκή ἀνασχηματισμό. Ἡ μυθική μορφή ἀποτελεῖ μιά ἐπένδυση τοῦ ἴδιου μυθικοῦ σχήματος σέ μιά διαφορετική συνείδηση καί σ' ἕνα διαφορετικό πολιτισμό».[14] Ομόγνωμος είναι και ο Diel για το ότι «οἱ *μυθικές ἀξίες* δέ χάνουν ποτέ τή ζωντάνια καί τή λειτουργικότητά τους».[15] Ανέκαθεν, ο μύθος συνιστούσε «ένα ζωντανό υλικό που μεταλλασσόταν διαρκώς στα χέρια των εκφραστών της κοινωνίας».[16] Εν

---

[5] Ό.π., 28.
[6] *Ό.π.*
[7] Ψύρρας (2012).
[8] Καρακάντζα (2004), 197.
[9] Ιωακειμίδου (2005), 201.
[10] Καρακάντζα (2004), 27-28.
[11] Σιαφλέκης (2005), κα΄-κβ΄.
[12] Καρακάντζα (2004), 47.
[13] Diel (2012), 18.
[14] Σιαφλέκης (2005), 37.
[15] Diel (2012), 6.
[16] Καρακάντζα (2004), 31.

πολλοίς, είναι «μιά κατευθυντήρια γραμμή ὕπαρξης, μιά μορφή πού ἀποβλέπει στό αὔριο, καί ὄχι ἕνας ἀπολιθωμένος θρύλος».[17]

Η αξεθώριαστη αίγλη των αρχαιοελληνικών μύθων «υπερβαίνει τα τοπικά και τα χρονικά τους όρια δημιουργώντας […] ένα μεταμυθικό υπερκείμενο που προκαλεί σε μια ακόμη διαλεκτική διαμάχη πολλές εκφράσεις της σύγχρονης πνευματικής ζωής».[18] Ο μύθος είναι αχειραγώγητος και δεν υποκύπτει σε οιαδήποτε πιθανή αγκύλωσή του σε ένα επιδερμικό αντιληπτικό φάσμα, προ(σ)καλώντας μας συνεχώς σε καινοτόμες σημασιοδοτήσεις και εξοβελίζοντας το ενδεχόμενο του κοντόθωρου εγκλεισμού του στο ανελαστικό περίγραμμα της μητρικής του κοιτίδας. Ο Burkert υποστηρίζει ότι ο μύθος ανθίσταται σε όλους τους εννοιολογικούς περιορισμούς και τις κοινωνικές διαστρωματώσεις. Το "βασίλειό" του είναι «πάντα μια προσωρινή τοποθεσία, ένας ανοιχτός χώρος, ένας νομαδικός τόπος. [….] Διαπερνά τα λογοτεχνικά είδη και την ερμηνευτική, ανατρέπει τους ρητορικούς διαχωρισμούς, ανοίγεται στη διαφορετικότητα των πολιτισμών. Εγγεγραμμένος στη μακρά διάρκεια, διαβάζεται διαμέσου της επικάλυψης των εικόνων του και του μωσαϊκού των μοτίβων του που βρίσκεται σε συνεχή αλλαγή, όπως ένα καλειδοσκόπιο προσφέρει στην όραση παλιές φαντασμαγορίες».[19]

Στην εποχή του Διαφωτισμού η επικρατούσα ιδέα ήταν ότι «οι απανταχού μυθολογίες είναι ένας ατελής λόγος που σηματοδοτεί ένα στάδιο στην εξελικτική πορεία της ανθρωπότητας από την κατάσταση της βαρβαρότητας σε αυτήν του πολιτισμού».[20] Αληθεύει, βέβαια, ότι «ο μύθος υπήρξε πάντα αντίθετος του λόγου»,[21] δηλαδή «ένα προ-λογικό στάδιο»[22] στο διάβα του ανθρώπινου πνεύματος, ωστόσο «καθώς ενηλικιωνόταν και ωρίμαζε, παραμέριζε τις σκοτεινές πλευρές της μυθικής εξήγησης με την έλλογη γνώση».[23]

Στο *Περὶ Ποιητικῆς* του Αριστοτέλη η λέξη μύθος σημαίνει «πλοκή, ἀφηγηματικὴ δομή, Fabula. Τὸ ἀντώνυμο καὶ τὸ ἀντίσταγμά του εἶναι ὁ *λόγος*. Ὁ "μύθος" εἶναι ἡ ἀφήγηση, τὸ διήγημα, ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὴν διαλεκτικὴ συζήτηση. […] Εἶναι ἐπίσης τὸ παράλογο ἤ τὸ διαισθητικὸ ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὸ συστηματικῶς φιλοσοφικό, εἶναι ἡ τραγωδία τοῦ Αἰσχύλου ἐν σχέσει πρὸς τὴν διαλεκτικὴ τοῦ Σωκράτη. […] Ἀπὸ ἱστορικὴ ἄποψη ὁ μύθος εἶναι ἀκολούθημα συγγενὲς τῆς τελετουργίας· εἶναι τὸ μέρος τῆς τελετουργίας ποὺ μιλιέται· ἡ ἱστορία ποὺ ἡ τελετουργία παριστᾶ».[24] Παρ' όλα αυτά, οι μύθοι στοιχειοθετούν εντελείς πνευματικές δημιουργίες, έστω και αν έλκουν την προέλευσή τους «πριν από την εμφάνιση

[17] Diel (2012), 9.
[18] Καρακάντζα (2004), 205.
[19] Burkert (1994), 86.
[20] Καρακάντζα (2004), 25.
[21] Ό.π., 37.
[22] *Ό.π.*
[23] *Ό.π.*
[24] Wellek & Warren (1955), 241.

της αναμφίβολα ανώτερης φιλοσοφίας και επιστήμης».[25] Για την θεωρία της λογοτεχνίας τα κυριότερα θέματα του μύθου είναι ίσως «ἡ εἰκόνα ἤ παράσταση, τὸ κοινωνικό, τὸ ὑπερφυσικὸ […] τὸ ἀρχέτυπο ἤ τὸ παγκόσμιο, ἡ συμβολικὴ ἀναπαράσταση […] τὸ προγραμματικὸ ἤ εσχατολογικό, τὸ μυστικιστικό».[26] Κατά τον Frazer, «στην εισαγωγή της έκδοσης της *Βιβλιοθήκης* του Απολλόδωρου […] οι μύθοι ερμηνεύουν […] τον φυσικό και κοινωνικό περίγυρο των ανθρώπων, αποτελώντας έτσι μια πρώιμη μορφή επιστήμης και φιλοσοφίας».[27] Επομένως, δεν θα ήταν αυθαίρετη η διαπίστωση ότι ο μύθος υπηρετεί τον λόγο και δη τον φιλοσοφικό λόγο.[28] Ιδιαίτερα οι ελληνικοί μύθοι κυοφορούν το "σπέρμα" της γνώσης εκείνης που θα παραλάβει η φιλοσοφία για να αναδείξει σε αντικείμενό της.

Τα πρώιμα δείγματα χρήσης του μυθολογικού υλικού ανιχνεύονται στην επική ποίηση, παρουσιάζοντας «έναν υψηλότατο βαθμό ορθολογικής επεξεργασίας και ιδεολογικής διαμόρφωσης».[29] Παράλληλα, οι αρχαίοι ελληνικοί μύθοι τροφοδοτούν τον πυρήνα της πλοκής των αρχαίων τραγωδιών, εφόσον «κάθε μύθος εἶναι ἕνα συμπυκνωμένο ἀνθρώπινο δράμα»[30] και γι' αυτό δύναται εύκολα να προεκταθεί σε «σύμβολο μιᾶς τωρινῆς δραματικῆς κατάστασης».[31] Από τη σκοπιά του Osborne, «ο ηρωικός κόσμος του παρελθόντος αξιοποιείται […] επειδή […] όπως […] κάθε πλασματικός κόσμος, μπορεί να ρίξει φως στις δομές του παρόντος».[32] Επί παραδείγματι, τα αριστουργηματικά και ιδιοφυούς συνθέσεως ομηρικά έπη, η *Ιλιάδα* και η *Οδύσσεια,* οροσημαίνουν «την επιτομή της πολιτισμικής γνώσης των αρχαίων Ελλήνων»,[33] η οποία μεταλαμπαδεύεται στους Νεοέλληνες. Σύμφωνα με την Καρακάντζα «η εμπνευσμένη σύλληψη του Ομήρου να εξιστορήσει μόνο τις τελευταίες σαράντα ημέρες ενός δεκάχρονου πολέμου, επικεντρώνοντας την αφήγηση όχι σε ολόκληρη την εκστρατεία ούτε […] στην πτώση της Τροίας αλλά στη *μήνιν* του Αχιλλέα δείχνει ότι βρισκόμαστε στην κορυφαία στιγμή της δημιουργίας της ηρωικής ποίησης και όχι σε κάποιο δοκιμαστικό της στάδιο».[34]

Επιπλέον, δεν θα πρέπει να παραγνωρίζουμε τον διττό ρόλο των μύθων της αρχαίας Ελλάδας ως εν ταυτώ μυθικά και λογοτεχνικά αφηγήματα. Ο απαρασάλευτος σύνδεσμος της λογοτεχνίας με τον μύθο συνδράμει στη διασφάλιση του ζωτικού της εκσυγχρονισμού. Ειδικά στη νεοελληνική γραμματεία «ο αρχαιοελληνικός μύθος αποτελεί μόνιμο αντικείμενο

---

[25] Καρακάντζα (2004), 17.
[26] Wellek & Warren (1955), 241-242.
[27] Καρακάντζα (2004), 80.
[28] Ό.π., 38.
[29] Ό.π., 32.
[30] Diel (2012), 6.
[31] *Ό.π.*
[32] Καρακάντζα (2004), 53.
[33] Ό.π., 69.
[34] Ό.π., 55.

δημιουργικής εκμετάλλευσης»[35] στον τομέα τόσο της πεζογραφίας όσο και της ποίησης, αφού «εγκαταλείπει το αρχικό πλαίσιο των συμφραζομένων του και μετασχηματίζεται σε λογοτεχνική μορφή».[36] Τέλος, λόγω της ιδιότητάς του να συναρτάται, σε συμβολικό επίπεδο, με τις εκάστοτε ιστορικές συνθήκες έχει τη δυνατότητα να ανταυγάζει πάνω στα κρύσταλλα του παρελθόντος τον επικαιρικό κοινωνικό μικρόκοσμο.

2.2 Η γενιά του ’30. Η ανάκαμψη του μυθιστορήματος και η χρήση της μυθικής μεθόδου

Ως γενιά του ’30 έχει καταξιωθεί ο κύκλος των πεπαιδευμένων[37] που εμφανίστηκαν στα ελληνικά γράμματα και συνέθεσαν τον κύριο όγκο του έργου τους κατά το διάστημα 1930-1940, αποτυπώνοντας ανεξίτηλο το στίγμα τους στη δεκαετία. Σύμφωνα με τον Vitti, τη γενιά του ’30 στελεχώνουν οι νέοι «που συνεργάστηκαν στο περιοδικό *Τα Νέα Γράμματα* […] στο ευρύτερο όμως νόημα […] θα περιλάβουμε στη γενιά όσους νέους ωρίμασαν ανάμεσα στο 1930 και το ’40».[38] Βεβαίως, «σ’ αυτή την ομάδα […] προσχωρούν και ληξιαρχικά λιγότερο νέοι, που όμως γίνονται δεκτοί, εφόσον συμμετέχουν στις ίδιες επιδιώξεις με τους νέους, και που οι νέοι δεν έχουν κανένα λόγο να τους αποκλείσουν».[39]

Από τη λήξη του Πρώτου Παγκοσμίου πολέμου ως την έναρξη του Δεύτερου παρεμβλήθηκαν δύο δεκαετίες με ετεροβαρές ιδεολογικό εκτόπισμα. Η γενιά του ’30 μνημονεύεται ως η εύρωστη «γενιά της κατάφασης»[40] και της αισιόδοξης ενατένισης του μέλλοντος, που εμφορείται από την ελπιδοφόρα διάθεση υπερκέρασης της μεταπολεμικής κηλίδας της ήττας, «σε αντίθεση με τη γενιά της “άρνησης” του ’20»[41] που, όντας η αμέσως «προηγούμενη λογοτεχνική παραγωγή, επικρίνεται ως αντανακλώσα την “ψυχολογία” των καταγωγίων».[42] Ο Μπασκόζος τονίζει επίσης πως ανακύπτουν διάφορα «προβλήματα φιλολογικής κατάταξης καθώς λογοτέχνες εντελώς διαφορετικών αντιλήψεων»[43] συνωστίζονται σε ένα αμφιλεγόμενης συγκρότησης ελλόγιμο σινάφι, παραδίνοντας στους αναγνώστες «λογοτεχνήματα διαφορετικών αισθητικών αναζητήσεων».[44]

---

[35] Ψύρρας (2012).
[36] *Ό.π.*
[37] Ο Escarpit «συμβουλεύει να προτιμήσουμε τον όρο “ομάδα”, (équipe, groupe)», χωρίς να αποφεύγεται και πάλι η ρευστότητα του ορισμού. Vitti (2012), 53.
[38] Ό.π., 51-52.
[39] Ό.π., 53.
[40] Μπασκόζος (1992), 15.
[41] *Ό.π.*
[42] *Ό.π.*
[43] Ό.π., 16.
[44] *Ό.π.*

Αρκετοί ειδήμονες από τον χώρο της κριτικής δεν συμμερίζονται την πεποίθηση ότι η γενιά του ’30 συνιστά ενοποιημένο και καθολικό καλλιτεχνικό φαινόμενο, ούτε αποδέχονται τον όρο “γενιά” ως γραμματολογικό εργαλείο, αφού οι λογοτέχνες αφ’ ενός δεν κυμαίνονταν στα ίδια χρονικά όρια συγγραφικής δραστηριοποίησης, στο σύνολό τους, και αφ’ ετέρου «συσκότιζαν με τη στάση τους ή και απέρριπταν ακόμη την πιθανότητα συμμετοχής τους σε μια λογοτεχνική ομάδα».[45]

Στο εύλογο ερώτημα που αναδύεται περί σύμπνοιας ή μη της γενιάς του ’30 η απόκριση του Γιώργου Θεοτοκά είναι σαφής. Η γενιά «κάθε άλλο παρά ενιαία είναι, αφού […] μέσα σε αυτήν υπάρχουν αγεφύρωτες αντιθέσεις στη φιλοσοφική τους σκέψη (ιδεαλισμός-υλισμός) και στην πολιτική τους δράση (κομμουνιστές, εθνικιστές, δημοκράτες)».[46] Εύστοχα, λοιπόν, διατυπώθηκε το συμπέρασμα ότι τα μέλη της συγκροτούν μια «συλλογικότητα ανομοιογενή με εύθραυστη συνοχή».[47]

Οι συγγραφείς της γενιάς αυτής ως επί το πλείστον παρουσίασαν αρχαιογνωστική συμπεριφορά και υπήρξαν ευεπίφοροι να ανασυνδέσουν τις “ψηφίδες” του σημαίνοντος κλασικού πολιτισμού, αναρριπίζοντας στα έργα τους το μεγαλείο της αρχαίας ελληνικής πολιτιστικής παρακαταθήκης. Αυτή η επιμελής και γενικευμένη απόπειρα πρόσληψης της ελληνικής αρχαιότητας αποσκοπούσε στην αναδιάρθρωση της πνευματικής ζωής της Ελλάδας χάρη στη δραστική αναμόχλευση της ιστορικής μνήμης. Ο Τζιόβας τεκμηριώνει ότι «το παρελθόν δεν κληροδοτείται ως κλειστό και δεδομένο όλον αλλά ως ανοιχτό θραύσμα, δίνοντας έτσι τη δυνατότητα της μνημονικής του σύνθεσης και ανακατασκευής».[48] Με βάση έναν εκ των τεσσάρων τρόπων σκόπευσης του παρελθόντος από τον ίδιο μελετητή, ήτοι τον αισθητικό ή μοντερνιστικό, «η αισθητικοποίηση του παρελθόντος σημαίνει ότι και το ίδιο χάνει την άκαμπτη στερεότητά του και νοείται ως κάτι που μπορεί να αναθεωρηθεί, να ανακαταταχθεί ή ακόμη και να απορριφθεί».[49]

---

[45] Δημάκου (2012), 59.
[46] Μπασκόζος (1992), 17.
[47] Δημάκου (2012), 61.
[48] Τζιόβας (2007), 8. «Με άλλα λόγια, το παρελθόν δεν υπάρχει αυτούσιο, δεν υφίσταται ως κάτι συμπαγές και δεδομένο, αλλά αλλάζει, μεταλλάσσεται και μετεξελίσσεται ανάλογα με τον τρόπο που το αντιλαμβανόμαστε εμείς, στο παρόν». Πλάντζος (2017), 118.
[49] Τζιόβας (2007), 6. Η αρχετυπικότητα ως «εκδοχή του αισθητικού-μοντερνιστικού σχήματος […] συνδυάζει τη σταθερότητα με την ανακύκληση […] γιατί η αρχετυπική προσέγγιση εξασφαλίζει μεν το προαιώνιο χωρίς να παγιδεύεται στη στατικότητα [….] Η αρχετυπικότητα μέσω του συνεχούς μετασχηματισμού του παρελθόντος, συνεπάγεται […] τη σχετικότητα του παρελθόντος και […] αποδίδει μεγαλύτερη προτεραιότητα στο παρόν. […] Η αρχετυπική αντίληψη του παρελθόντος […] προσπαθεί να συμβιβάσει τη διάσταση ιστορικού (παράδοση) και αισθητικού (νεοτερικότητα)». Ό.π., 7. Βλ. και Δημάκου (2012), 106: «Ο τρόπος που η γενιά του ’30 αντιμετώπισε το ζήτημα της ελληνικότητας προϋποθέτει την αισθητικοποίηση του παρελθόντος, δηλαδή την παρουσία του στο παρόν υφολογικά και αισθητικά […] Το παρελθόν εδώ λειτουργεί αρχετυπικά, όχι ως δεδομένο σύνολο, αλλά με δυνατότητα ανανέωσης και αναδημιουργίας του μέσω της καλλιτεχνικής αξιοποίησης».

Η αρχετυπική ροπή της γενιάς του ’30 συνάπτεται με την ελληνικότητα, έτσι ώστε να προωθηθούν «τα βαθύτερα και αναλλοίωτα από το χρόνο στοιχεία της ελληνικής ιδιοπροσωπίας»[50] που πηγάζουν από τη μυθολογική και ιστορική ελληνική μήτρα. Οι σύγχρονες εποχές, λοιπόν, δεν εμμένουν σε μία αδιάλλακτη και ακλόνητη εποπτεία των προδρομικών τους περιόδων, οπότε το παρελθόν καθίσταται εύπλαστο στα “καλούπια” του παρόντος. Οι λογοτεχνικοί εκπρόσωποι της γενιάς του ’30 «υπήρξαν οι εισηγητές του “μοντέρνου” στην Ελλάδα, αναπτύσσοντας […] ένα διάλογο ανάμεσα στην ελληνική παράδοση και την ευρωπαϊκή πρωτοπορία, που κατέληξε σε μια ολοκληρωμένη και καθολική νεωτεριστική “ελληνική” αισθητική σύλληψη».[51] Η έννοια της ελληνικότητας επέτρεψε στους δημιουργούς του ’30 να γεφυρώσουν τον μοντερνισμό τους με τη δημοτικιστική παράδοση των εθνικών αξιών.[52]

Αξίζει να σημειωθεί ότι έως τη δεύτερη μεσοπολεμική δεκαετία η σχέση του ελληνικού με τον ευρωπαϊκό πολιτισμό «ετίθετο σε γενικές γραμμές ως ζήτημα μιμητισμού, εξευρωπαϊσμού ή ξενηλασίας, ενώ η γενιά του ’30 […] προωθεί την ιδέα της πολιτισμικής αμοιβαιότητας».[53] Η ελληνικότητα, σε αυτή τη δεκαετία, δεν νοείται ως άγονος εθνοκεντρισμός ή ως στείρα ένταξη στοιχείων της εθνικής παράδοσης σε ένα κείμενο, αλλά λειτουργεί επιρρωματικά στην προσπάθεια του ελληνικού πολιτισμού να διεκδικήσει μία ισότιμη και αμφίδρομη επικοινωνία με την αναπτυγμένη Ευρώπη και να εισέλθει ξανά στη διεθνή πολιτισμική άμιλλα και ανταλλαγή, ως ένα σύγχρονο, πρωτότυπο και δυναμικό πολιτισμικό γίγνεσθαι.[54] Με άλλα λόγια, η ελληνικότητα που προβάλλει η γενιά του ’30 δεν συναρτάται με την ηθογραφική ομφαλοσκόπηση ή με τον μισοξενισμό της φανατικής πατριδολατρίας, αλλά με την ανάδειξη μιας ελληνικής αρχετυπικότητας, που, κατά την περίοδο αυτή, «είναι περισσότερο μυθολογική, ατμοσφαιρική […] και υφολογική».[55]

Ουσιώδης, για τους συγγραφείς της εποχής, είναι η επίτευξη μιας ισόρροπης πολιτισμικής ώσμωσης μεταξύ ευρωπαϊκότητας/νεωτερικότητας και ελληνικότητας/παράδοσης. Εν πολλοίς, προτάσσεται η διασταύρωση της ελληνικότητας με τις αλλότριες, οικουμενικές πολιτισμικές εστίες, δίχως όμως την διαστρέβλωση του εθνικού χαρακτήρα. Επομένως, η αρχετυπικότητα, παρέχοντας, κατά κάποιον τρόπο, μια εγγύηση γνησιότητας, οδηγεί σε μια ελληνικότητα που, χωρίς να είναι κοντόφθαλμα προσκολλημένη στα αξιακά είδωλα του παρελθόντος, υπόσχεται τη δημιουργική αναθεώρηση της παράδοσης. Υπό αυτούς τους όρους, η ελληνικότητα προσδιορίζεται «ως η αισθητική συνθήκη που

[50] Τζιόβας (2007), 8.
[51] Δημάκου (2012), 141.
[52] Ό.π., 104.
[53] Τζιόβας (2007), 9.
[54] *Ό.π.*
[55] Ό.π., 8.

επιτρέπει στο παρελθόν και στο παρόν να συνομιλούν, που συνδέει την αρχαϊκότητα του μύθου με την ιστορικότητα του παρόντος. [….] Η αρχετυπική θεώρηση του παρελθόντος, η απόσταξή του δηλαδή στα θεμελιώδη και τα ουσιώδη, εισάγει και το στοιχείο της σχετικότητας και της ζωντάνιας»,[56] συνεπώς το παρελθόν δεν είναι απόλυτο και τετελεσμένο, αλλά ένα εκ νέου μετρήσιμο μέγεθος.

Ένας από τους επιφανείς εκπροσώπους της γενιάς του ’30 είναι ο πεζογράφος στον οποίο εστιάζει η ανά χείρας έρευνα, ο Κοσμάς Πολίτης (1888-1974), που αναζητά στον αρχαίο κόσμο και ειδικότερα στην ευμεγέθη μυθική “δεξαμενή” της ελληνικής αρχαιότητας τον πολιτισμικό πυρήνα για τη διάπλαση της νεοελληνικής φυσιογνωμίας στα τρία μεσοπολεμικά του μυθιστορήματα. Με τα έργα αυτά, εγκαινίασε την είσοδό του στους κόλπους της λογοτεχνίας μας σε σχετικά όψιμη ηλικία, καθώς διακατεχόταν από «μιά διάθεση ἐπιστροφῆς […] πρός τήν φεύγουσαν νεότητα»,[57] μολονότι ένιωθε τον εαυτό του ερασιτέχνη συγγραφέα, όπως είχε δηλώσει σε συνέντευξη που παραχώρησε στον Γ.Π. Σαββίδη.[58]

Ο Κοσμάς Πολίτης βαθιά επηρεασμένος τόσο από τα ετερόκλητα πνευματικά ρεύματα της γενιάς του, όσο και από τις ανακολουθίες των μύθων, ενσωματώνει στα έργα του αντίζυγα σχήματα, στη μικροδομή, αλλά και στη μακροδομή τους. Ας μην λησμονούμε ότι και στην πραγματική ζωή του ο Κ. Πολίτης είχε εναλλάξει, σε διάφορες φάσεις της, τις ασύμβατες ταυτότητες του αστού και του αριστερού.[59] Στο *Λεμονοδάσος* και στην *Εκάτη* καταγράφεται ένα είδος αστικού ρεαλισμού —αν και δεν ελλείπουν συγχρόνως υπαρκτά φυσικά τοπία, όπως οι Δελφοί, ο Πόρος, ο Γαλατάς, η Αίγινα, η Πάρος, τη στιγμή που στην *Eroica* η δράση διεξάγεται σε μία πλασματική πόλη, με διακριτούς αστικούς και φυσικούς χώρους,[60] την Ελεμίνθα, που είναι ένα επινοημένο σύμπλοκο της Πάτρας, τόπου

---

[56] *Ό.π.*

[57] Mackridge (2015), 203.

[58] Ό.π., 208. Ο Καραντώνης αρνείται τον χαρακτηρισμό του ερασιτέχνη για τον Κοσμά Πολίτη, «γιατὶ ἄν καὶ ἐκδηλώθηκε σὲ ἡλικία ἀρκετὰ ὥριμη, δὲν ἔγραψε γιὰ νὰ χρωματίσει τὴν πλήξη του ἤ νὰ περάσει τὴν ὥρα του, ἀλλὰ γιατὶ σὲ μιὰ κρίσιμη στιγμὴ τῆς ζωῆς του, μιᾶς ζωῆς γνήσιας καὶ πολύχυμης, ἡ μετάβασή του στὴ λογοτεχνία ἦταν γι’ αὐτὸν μιὰ ἐσωτερικὴ ἀναγκαιότητα καὶ μιὰ παρόρμηση ἀκατανίκητη». (1990, 159).

[59] Σύμφωνα με τον Καραντώνη, ο Κ. Πολίτης «όσο κι αν μετασχηματίστηκε σε ένα είδος προλετάριου, έμεινε πάντα ένας προλετάριος με γάντια». (1974, 408). Η Αναγνωστάκη, ωστόσο, πρεσβεύει πως «το σύστημα των αστικών τρόπων και συνηθειών, μέσα στο οποίο έχει ανατραφεί και γαλουχηθεί κάποιος, δεν έχει καμία απολύτως σχέση με τις ιδεολογικές στροφές του μυαλού». (1993, 256).

[60] Ο Κ. Πολίτης «δὲ μοιάζει μὲ κανέναν Ἕλληνα πεζογράφο καὶ ὅμως εἶναι κατὰ βάθος Ἕλληνας […] γιατὶ ἔχει ἕνα ὁλότελα προσωπικὸ καὶ γνήσιο αἴσθημα τῆς ἑλληνικῆς φύσης». Καραντώνης (1990), 158-159. Ουσιαστικά «βρίσκει […] μιὰ διέξοδο πρὸς τὴν ἑλληνικὴ φύση, καὶ δὲ μπορεῖ κανεὶς παρὰ νὰ θαυμάσει ἀνεπιφύλαχτα τὸ ἀβίαστο καὶ τὸ σχεδὸν κατανυχτικὸ φυσιολατρικό του αἴσθημα, ποὺ τὸν ἀναπαύει γαληνὰ ὕστερ’ ἀπὸ κάθε δραματικὴ σύγκρουσή του μὲ τὴν πραγματικότητα τῆς ζωῆς». Ό.π., 162. Ο Κουμανταρέας κρίνει ότι το *Λεμονοδάσος* «περιέχει μερικά […] ατόφια χαρακτηριστικά της γενιάς των συγγραφέων του ’30, όπως είναι η αγάπη της φύσης με τις προπολεμικές ήρεμες περιγραφές του αθηναϊκού τοπίου και της θάλασσας. Όμως σε αντιπαράθεση με το Αιγαίο που μάγεψε τους ομότεχνούς του, στον Πολίτη κυριαρχεί σε όλη του τη δόξα ο Αργοσαρωνικός». (1985, 14).

μακρόχρονης διαμονής του συγγραφέα, και της ιδιαίτερης πατρίδας του, της Σμύρνης.[61] Όπως αναγράφει η Καρακάντζα, «κατά την ανάλυση των μύθων αποδεικνύεται ότι η σκέψη του ανθρώπου που μυθοπλάθει, εκφράζεται με διπολικές αντιθέσεις και προσπαθεί μέσω του μυθικού μοντέλου που επινοεί να εξομαλύνει αυτές τις αντιθέσεις».[62] Επίσης, ο Frye, στην αρχετυπική κριτική του, διακρίνει δύο ζεύγη αντίθετων στοιχείων: τραγωδία με κωμωδία και μυθιστορία με ειρωνεία, «ὅπου ἡ πρώτη θεωρεῖται ὑπέρμαχος τοῦ ἰδανικοῦ ἐνῶ ἡ δεύτερη ἀποθέωση τοῦ πραγματισμοῦ».[63]

Συνεχίζοντας με τις κριτικές αποτιμήσεις της γενιάς, ο Τ. Βουρνάς προσάπτει στους συγγραφείς «ότι "προβάλλουν ξένες αγωνίες και ανύπαρκτα για την Ελλάδα προβλήματα" και ότι "θέτουν τα πάντα υπό αμφισβήτηση", ενώ ο κοινωνικός τους προβληματισμός στέκεται μόνο στην περιγραφή της παρακμής του αστικού κόσμου».[64] Στον Κ. Πολίτη, ωστόσο, προβάλλεται η παραίτηση από τις κοινωνικές ανησυχίες, αφού στα μεσοπολεμικά μυθιστορήματά του δεν ανευρίσκονται σαφείς κοινωνικοπολιτικές αναφορές. Ενδεικτικά, στο *Λεμονοδάσος* δεν ασκείται εστιασμένη κριτική στην παθογένεια της κοινωνίας, παρά μόνο διαφαίνεται μια αόριστη καταγγελία για έναν κόσμο που τον διέπει το κυνήγι του χρήματος και της βραχείας ηδονής.[65] Ο συγγραφέας ενεργεί όχι ως κοινωνικός επαναστάτης, αλλά ως ένας ασυμβίβαστος φιλόσοφος που προοιωνίζεται την πνευματική ακμή και την ηθική ανέλιξη των προσώπων.

Ο Δ. Δημηρούλης αρνείται τον μοντερνισμό των συγγραφέων «που είναι ευπρεπής και μετρημένος»[66] και «του έχει αφαιρεθεί η ικμάδα, η επαναστατική ορμή και η βιαιότητα»,[67] με συνέπεια να πρόσκειται μάλλον σε έναν «εκμοντερνισμένο συντηρητισμό»[68] παρά στον «συντηρητικό μοντερνισμό».[69] Ο Α. Λιάκος επισημαίνει «τις αντινομίες του φιλελευθερισμού της γενιάς του '30»[70] και τον «αντικαπιταλιστικό και αντιϋλιστικό πολλές φορές πολιτικό τους λόγο που τους έφερνε κοντά […] με τους μαρξιστές […] και με τους συντηρητικούς ιδεοκράτες».[71] Οι ήρωες του Πολίτη, εν προκειμένω, δείχνουν ενίοτε να αμφιγνωμούν μεταξύ της θεωρίας της ύλης και της θετικής σκέψης, από τη μία, και της φιλοσοφικής, αφηρημένης θεώρησης της ζωής, από την άλλη. Αρκετοί από τους κριτικούς

---

[61] Σε συνέντευξή του στον Γ.Π. Σαββίδη, ο Κοσμάς Πολίτης δηλώνει τα εξής: «Ἡ *Ἐρόϊκα* εἶναι ἀσφαλῶς ἐπηρεασμένη ἀπό τόν διεθνισμό τῆς Σμύρνης. [….] Ζοῦσα τότε στήν Πάτρα, καί ἴσως γι' αὐτό νά δανείστηκα μερικά γραφικά ἀπό τόν περίγυρό μου». Mackridge (2015), 209.
[62] Καρακάντζα (2004), 152.
[63] Σιαφλέκης (2005), 36.
[64] Μπασκόζος (1992), 17.
[65] Μπιτσιάνη (2014), 48.
[66] Μπασκόζος (1992), 17.
[67] *Ό.π.*
[68] *Ό.π.*
[69] *Ό.π.*
[70] Ό.π., 18.
[71] Ό.π., 17.

υποστηρίζουν ότι ο χαρακτηρισμός "γενιά" είναι αδόκιμος, όπως ο Φ. Δημητρακόπουλος που προτείνει, αντ' αυτού, τον προσδιορισμό "πρωτοποριακή κίνηση του '30".[72] Την άποψη αυτή προσυπογράφει και η Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού που «κάνει λόγο για λογοτεχνικό κίνημα του '30».[73] Στον αντίποδα, ο Α. Αργυρίου υιοθετεί τον όρο "γενιά", «αρκεί να έχει εξαλειφτεί από αυτόν κάθε αισθητικός ή ιδεολογικός περιορισμός».[74]

Εξ όλων των παραπάνω συνάγουμε πως η γενιά του '30 στερείται ομόλογου φιλοσοφικού, πολιτικού και συγγραφικού προσανατολισμού. Ο αγώνας των συγγραφέων να επιφέρουν μία τομή στις μορφικές και σημασιολογικές δομές της λογοτεχνίας δεν συνεπάγεται και κοινούς στόχους στη λογοτεχνική δημιουργία. Δεν πρόκειται, δηλαδή, για μία λογοτεχνική "σχολή" με συγκεκριμένη ιδεολογία και αισθητικές αντιλήψεις. Τουναντίον, κατάδηλη είναι η εκφραστική και νοηματική πολυμέρεια των έργων σε συνδυασμό με την ενορχήστρωση πλείστων τεχνοτροπιών.

Η γενιά του '30 τήρησε μία κοινή συνισταμένη στην αναβίωση και εδραίωση του μυθιστορηματικού είδους, που επανέρχεται ενεργά στο λογοτεχνικό προσκήνιο. Όπως παραθέτει η Δημάκου «στο χώρο της πεζογραφίας η νεωτερικότητα εκφράστηκε με τη μετατόπιση του συγγραφικού ενδιαφέροντος από το διήγημα προς το μυθιστόρημα και το δοκίμιο».[75] Ο Β. Βαρίκας παραδέχεται ότι το μυθιστόρημα «αποτελεί σήμερα τον πιο ολοκληρωμένο τρόπο έκφρασης της εποχής μας. Το ευρύ και πολύμορφο της σύγχρονης ζωής, το πολυσύνθετο της προσωπικότητας, η συνεχής της ροή, με το αντιφατικό των εκδηλώσεων και της ψυχαγωγίας, η κίνηση των ομάδων, που της δημιουργεί μια ξεχωριστή ατομικότητα, μόνο στο μυθιστόρημα κατορθώνουν να εμφανιστούν σε όλο τους το βάθος».[76] Χαρακτηριστική είναι η εκτίμηση του Δ. Νικολαρεΐζη ότι η νέα πεζογραφία «φανέρωσε την απόφαση της επαφής της με τη διακεκαυμένη ζώνη της ελληνικής κοινωνίας, καθώς παρουσιάζεται στα μεγάλα αστικά κέντρα».[77] Το μυθιστόρημα, όπως ορθά συμπληρώνει η Αναγνωστοπούλου, «επιτυγχάνει τη γειτνίαση του ορατού με το όραμα, του ονείρου με την πραγματικότητα, της απόδρασης από τον κόσμο με την επιστροφή του σ' αυτόν, του μύθου με την επιστήμη, του χαμένου χρόνου με τον επαναποκτημένο χρόνο. Αναδεικνύει, τέλος, μέσα από την αφηγηματική οικονομία την αλήθεια του μύθου και την αυταπάτη του πραγματικού».[78]

---

[72] *Ό.π.*
[73] Δημάκου (2012), 61.
[74] Μπασκόζος (1992), 18.
[75] Δημάκου (2012), 80.
[76] Βαρίκας (1979), 65.
[77] Νικολαρεΐζης (1983), 186.
[78] Αναγνωστοπούλου (2016), 121.

Η δεσπόζουσα συγγραφική τεχνική της γενιάς του ’30, τόσο στον ποιητικό, όσο και στον πεζολογικό τομέα, είναι η μυθική μέθοδος.

Αποτιμώντας τους διαχρονικούς τρόπους πρόσληψης της αρχαιότητας, παρατηρούμε ότι υπόκεινται σε σημαντικές διαβαθμίσεις ανά τους αιώνες. Η εισχώρηση του μύθου στη λογοτεχνία ήταν βασικό χαρακτηριστικό πολλών λογοτεχνικών τεχνοτροπιών του 18ου και του 19ου αιώνα, όπως για παράδειγμα του παρνασσισμού. Ωστόσο, σε εκείνους τους καιρούς γίνονταν κοινότυπες μυθολογικές – ιστορικές αναφορές στην αρχαιότητα, με τον μύθο να λειτουργεί απλώς ως πηγή έμπνευσης, που άγγιζε τα όρια της διασκευής. Προχωρώντας στον 20ό αιώνα, οι ποιητές της γενιάς του ’30 υιοθέτησαν ένα νέο μοντέλο εννόησης του αρχαίου κόσμου, τη μυθική μέθοδο, οι προδιαγραφές της οποίας ορίστηκαν και διαμορφώθηκαν στον αγγλοσαξονικό χώρο, μετά την εμφάνιση του μοντερνισμού. Στο εξής, η εφαρμογή της μυθικής μεθόδου ως εργαλείου ανάγνωσης και ανάλυσης της ποιητικής γραφής θα διατρέξει όλον τον 20ό αιώνα. Στη γενιά του ’30, η φιλοσοφία της μυθικής μεθόδου «θα δώσει δύο διαφορετικές εκδοχές χρήσης του μύθου: η μία θα λειτουργήσει ως έκφραση νοσταλγικής επιστροφής στο μυθικό και η άλλη ως αντιστοίχιση με το παρόν».[79]

Ο Beaton στον ορισμό του για τη μυθική μέθοδο τη θεωρεί, γενικά, ως «έναν απ’ τους τρόπους με τους οποίους ο μύθος παρουσιάζεται σ’ ένα κείμενο»,[80] ήτοι έναν τύπο διακειμενικής δικτύωσης και συνδιαλλαγής έργων γραμμένων πάνω σ’ ένα χρονικό άνυσμα μεγάλης απόστασης. Στη μυθική μέθοδο, ο μύθος λειτουργεί ως μετατροπέας της ιστορίας σε λόγο, επομένως οι μύθοι «οι οποίοι ενσωματώνουν τέτοιες ανατροπές/μετατροπές»[81] ρυθμίζουν τη διαδοχή των γεγονότων της πλοκής.

Το μυθικό – ιστορικό γεγονός συμβάλλει δραστικά στο «να προεκταθούν οι σκέψεις και η συγκίνηση σε επίπεδο διαχρονικό»[82] ή ορισμένες φορές «στο να συνδεθεί […] με ένα γεγονός σύγχρονο».[83] Η κεντρική παράμετρος στην οποία βασίζεται η μυθική μέθοδος είναι η λεγόμενη «αντικειμενική συστοιχία ανάμεσα στο μύθο […] και σε στοιχεία του παρόντος»,[84] με σκοπό την οικουμενική διάδοση των μυθικών συμφραζομένων. Κατά συνέπεια, πραγματώνεται ένας χρονικός συνταυτισμός μεταξύ της νεωτερικής εποχής και των κλασικών χρόνων, με τους τελευταίους να μετουσιώνονται σε έναν διαυγή “καθρέφτη” που αντανακλά τις σημερινές συνθήκες.

---

[79] Ψύρρας (2012).
[80] Beaton (1985), 40.
[81] *Ό.π.*
[82] Κόκορης (2009), 297. Σύμφωνα με τον ορισμό του Πιερή, κατά τη μυθική μέθοδο «ο ποιητής χρησιμοποιεί το παρελθόν για να μιλήσει για το ιστορικό παρόν. Με την εφαρμογή της μεθόδου αυτής […] έχουμε τη “σύνθεση παρελθόντος και παρόντος, με τη μεσολάβηση του μύθου” ή “την ταύτιση στοιχείων του μύθου με τα στοιχεία της σύγχρονης πραγματικότητας”». (2008, 83).
[83] Κόκορης (2009), 297.
[84] Ψύρρας (2012).

Την μυθική μέθοδο εντόπισε για πρώτη φορά ο T.S. Eliot στον *Οδυσσέα* του James Joyce, κειμενικό παράλληλο του οποίου ήταν ο ομηρικός "μύθος" της *Οδύσσειας*. Στην ευσύνοπτη βιβλιοκριτική του για το έργο του Joyce, δημοσιευμένη στο περιοδικό *The Dial* τον Νοέμβριο του 1923,[85] ο Eliot εξαίρει τη μυθική μέθοδο ως τον θεμέλιο λίθο της σύγχρονης τέχνης, που παρέχει τη δυνατότητα στον δημιουργό να επιβάλει μια κανονιστική πειθαρχία στη ματαιότητα και στην αναρχία της μεταμυθικής μοντέρνας εποχής. Πιο συγκεκριμένα, η μυθική μέθοδος είναι το μέσο διευθέτησης των ασυνάρτητων δεδομένων του ποιήματος ή αλλιώς μία ταξινομική αρχή, η οποία, προστρέχοντας στη μυθολογία και στην αλυσιδωτή ενοποίηση του παρελθόντος με το παρόν, εξασφαλίζει την καλλιτεχνική οργάνωση του συγκεχυμένου μοντερνιστικού ποιητικού λόγου.[86]

Στον ελλαδικό χώρο η μυθική μέθοδος του Eliot, που αποτυπώθηκε κυρίως στο διασημότερο ποίημά του και πλοηγό της παγκόσμιας μοντέρνας ποίησης, την *Έρημη Χώρα* (1922), μετακενώθηκε μέσα από το έργο του μεταφραστή του, Γιώργου Σεφέρη, σε μία περίοδο που ο Έλληνας ποιητής είχε ήδη ψηλαφήσει τις διαδρομές του προσωπικού του λογοτεχνικού ύφους. Ο Σεφέρης, έπειτα από μία αξιόλογη ποιητική θητεία στον γαλλικό συμβολισμό, λαμβάνει την καλλιτεχνική σκυτάλη από τους πάτρονες του αγγλοσαξονικού νεωτερισμού, ήτοι τον Joyce, τον Eliot και τον Pound. Σαφώς πιο ισχυρή είναι η διασύνδεσή του με τις ποιητικές δημιουργίες του Eliot, η οποία επιτελείται κυρίως σε ό,τι αφορά τη μυθική μέθοδο, καθώς ως προσωπικότητες δεν έχουν τίποτε κοινό.

Η μυθική μέθοδος είναι εξίσου αναγνωρίσιμη στα έργα των Σεφέρη, Καβάφη και Ρίτσου, πλην όμως ο χειρισμός του μυθολογικού υλικού δεν είναι ενιαίος και από τους τρεις. Έχει διατυπωθεί, κατά καιρούς, η άποψη ότι η ποιητική του Σεφέρη διαθλάται μέσα από το καβαφικό πρίσμα. Εντούτοις, ο Αλεξανδρινός ποιητής βαδίζει σε συγγραφικούς δρόμους παράλληλους με εκείνους του Σεφέρη και του Eliot, ενώ υπήρξε πρωτεργάτης στην καθιέρωση της μυθικής μεθόδου, πολύ πριν συντεθεί ο *Οδυσσέας* του Joyce, ακόμη πρωτύτερα και από τον William Yeats. Το μυθολογικό δίχτυ εξαπλώνεται συνήθως σε ολόκληρη την επιφάνεια του καβαφικού ποιήματος. Η προσέγγιση της αρχαιότητας από τον Καβάφη πραγματοποιείται μέσω της αναγνωστικής μεθόδου, δηλαδή της ανάγνωσης πηγών που ανάγονται στον προλογοτεχνικό μύθο, έπειτα στον πιο κλασικό αρχαιοελληνικό μύθο – που αρθρώνεται ιδίως με τα έπη του Ομήρου και την Αττική Τραγωδία– και φθάνουν ως την ποιητική αναδόμηση της ρωμαϊκής, αλεξανδρινής και βυζαντινής ιστορίας.

---

[85] Τα πλήρη στοιχεία της δημοσιευμένης βιβλιοκριτικής του Eliot είναι: «Ulysses, Order, and Myth. A Review of Ulysses by James Joyce», *The Dial* (Ιούλ. – Δεκ. 1923), τόμ. 75, τχ. 5, σσ. 480-483.

[86] Κατά τον Eliot, η μυθική μέθοδος, ως υποκατάστατο της αφηγηματικής μεθόδου, είναι ένα σοβαρό βήμα «για να δώσει στο σύγχρονο κόσμο τη δυνατότητα για τέχνη, για την τάξη και τη δομή». (1985, 242-243). Ο Faulkner πιστεύει ότι «η χρήση του μύθου είναι ένας από τους τρόπους που επιτρέπει στο μοντερνιστή συγγραφέα να δίνει συνοχή στο έργο του». (1982, 41).

Ο Γιάννης Ρίτσος παρεκκλίνει επίσης από τη σεφερική μυθική μέθοδο, ακολουθώντας κατά κόρον την καβαφική γραμμή.[87] Οι κλασικίζουσες παραπομπές της μυθικής μεθόδου του Ρίτσου ευνοούν τη μετάθεση των νοημάτων, ώστε, σε ορισμένες περιπτώσεις, να παραχωρηθεί στο συγγραφικό υποκείμενο ένα είδος "κάλυψης" που θα το αποσυσχετίσει από τον επικίνδυνο, πολλάκις επιδιωκόμενο, λίβελλο ενός παρασιτικού εγχώριου πολιτικού καθεστώτος. Ούτως ειπείν, η αλληγορική υφή των μηνυμάτων εγγυάται την αποφυγή της λογοκρισίας και της αναχαίτισης της πνευματικής δημιουργίας. Το ποιητικό στόχαστρο «παύει να είναι στραμμένο στους προνομιούχους πρωταγωνιστές της μυθολογικής ιστορίας (δηλαδή στους μυθικούς ήρωες), και στρέφεται στους αντι-ήρωες (ή τους "μη-ήρωες", όπως το λέει σ' ένα του ποίημα ο Ρίτσος)».[88] Επί της ουσίας, στον Ρίτσο «η μυθική μέθοδος τίθεται, αλλά και ακυρώνεται: μπαίνουν τα θεμέλιά της, αλλά πριν αυτή ανορθωθεί, γκρεμίζεται».[89] Ο αρχαίος μύθος, διασκευασμένος με τις δύο αγαπημένες τεχνικές του ποιητή, τη μεταμφίεση και την αντιστροφή, καθίσταται μεστός από επίκαιρα μηνύματα και πλαισιώνει μια ποίηση «που επιχειρεί κάτι τιτάνιο: ένα γεφύρωμα ανάμεσα στο παρόν και το μέλλον, ανάμεσα στο πραγματικό και το φανταστικό, ανάμεσα στο άτομο και στην ομάδα, ανάμεσα στον άνθρωπο και τον κόσμο, ανάμεσα στη ζωή και στ' όνειρο, πάνω από κάθε δυσκολία και κάθε προσωπικό δράμα».[90]

Ο Γιώργος Σεφέρης συστήνει στο ελληνόφωνο αναγνωστικό κοινό την ελιοτική μυθική μέθοδο μέσω της ποιητικής συλλογής *Μυθιστόρημα*, η οποία γράφτηκε από τον Δεκέμβριο του 1933 έως τον Δεκέμβριο του 1934 και δημοσιεύτηκε το 1935. Το *Μυθιστόρημα* αποδείχτηκε όαση ποιητικής ανανέωσης για τη νέα ελληνική λογοτεχνία, «παρά το γεγονός ότι κυκλοφόρησε σ' ελάχιστα αντίτυπα, μόλις εκατόν πενήντα, και παρά το γεγονός ότι από την πρώτη στιγμή δεν υπήρξε βολικό ανάγνωσμα»,[91] δηλαδή εύπεπτο στιχούργημα επιφανειακής πνευματικής αφομοίωσης. Ο ίδιος ο ποιητής, σε σημείωμά του, ερμηνεύει τους όρους που συγκροτούν τον τίτλο: «"ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ. Είναι τα δυο του συνθετικά που μ' έκαναν να διαλέξω τον τίτλο αυτής της εργασίας· ΜΥΘΟΣ, γιατί χρησιμοποίησα αρκετά φανερά μια ορισμένη μυθολογία· ΙΣΤΟΡΙΑ […] γιατί προσπάθησα να εκφράσω, με κάποιον ειρμό, μια κατάσταση τόσο ανεξάρτητη από μένα, όσο και τα πρόσωπα ενός μυθιστορήματος"».[92] Ο Keeley πιστεύει ότι το *Μυθιστόρημα* είναι η αρτιότερη ποιητική

---

[87] Ο Γιώργος Σαββίδης, στη μελέτη *Μεταμορφώσεις του Ελπήνορα*, εξετάζει τον εναλλακτικό τρόπο προσοικείωσης του Οδυσσέα και των συντρόφων του, ιδιαιτέρως του Ελπήνορα, από τον Ρίτσο, κατά σαφέστατη αντιπαράθεση προς την ηγεμονική σεφερική νόρμα. Πιερής (2008), 85.
[88] Ό.π., 86.
[89] Κόκορης (2009), 299.
[90] Ζερβού (2009), 199.
[91] Vitti (2012), 152-153.
[92] Keeley (1996), 409.

συλλογή του Σεφέρη πριν από το *Ημερολόγιο Καταστρώματος Γ΄*, λόγω της συστηματοποιημένης προώθησης της πρωτοποριακής μυθικής μεθόδου.[93]

Η εγγύτατη επαφή του Σεφέρη με την ποίηση του Eliot, στα τέλη του 1931, φαίνεται πως επηρέασε τη σύσταση του *Μυθιστορήματος*, τόσο ως προς τη σκόπιμα αποσπασματική δομή των ποιημάτων, με τις συχνές μεταθέσεις του ποιητικού υποκειμένου και τις ξαφνικές και ανεξήγητες αλλαγές του σκηνικού, όσο και ως προς το νέο μεθοδολογικό όργανο, τον ελεύθερο στίχο.[94]

Ο Σεφέρης επιστρατεύει την ομηρική μυθολογία για να επιτύχει έναν αδιάπτωτο παραλληλισμό ανάμεσα στον αρχαίο και στον σύγχρονο κόσμο. Το *Μυθιστόρημα* υποδιαιρείται σε είκοσι τέσσερις ενότητες, που φέρουν ως τίτλους γράμματα της αλφαβήτου και εύλογα θυμίζουν τις 24 ραψωδίες της *Ιλιάδας* και της *Οδύσσειας*. Η θεματική των ολιγόστιχων ποιημάτων προσιδιάζει περισσότερο στην *Οδύσσεια*, διότι η εντύπωση που σχηματίζει ο αναγνώστης είναι ότι περιπλανιέται σε ένα επικό θαλασσινό ταξίδι στο παρελθόν, σε μια προσπάθεια συμβιβασμού της πολυετούς ιστορικής και πολιτιστικής παράδοσης της Ελλάδας με τις νεωτεριστικές τάσεις.

Ο ποιητής συνταυτίζει τις ναυτικές περιοδείες των Αργοναυτών, καθώς και του Οδυσσέα και των συντρόφων του, με τις αγωνιώδεις πλεύσεις των προσφύγων του Πόντου, της Μικράς Ασίας και του Ανατολικού Αιγαίου προς τη μοναδική σωτήρια οδό του εκπατρισμού, ύστερα από το εθνικό πλήγμα της Μικρασιατικής Καταστροφής.

Με το *Μυθιστόρημα* ο Σεφέρης τηρεί αποστάσεις από την εκφραστική περιοχή του αυστηρού υποκειμενισμού και κατορθώνει να συγκεράσει το ατομικό με το νεοελληνικό συλλογικό βίωμα. Στο επίκεντρο των ποιημάτων τίθεται η οδύνη για την αμετάκλητη αποκοπή των κυνηγημένων πολιτών από την παραδείσια γενέτειρα, όπου εδρεύουν οι συναισθηματικές και ψυχικές αφετηρίες τους. Ο αφηγητής μιλά σε πρώτο πληθυντικό πρόσωπο και, με την αποκαλυπτική δεινότητα του επιγραμματικού λόγου, αισθητοποιεί το "εμείς" μιας ομάδας νέων ταξιδευτών με άμεσους ομηρικούς προγόνους, που «καταλήγει να συμβολίζει την πιο πρόσφατη εκδήλωση του ελληνικού πνεύματος, εκείνη του "καημού της Ρωμιοσύνης"».[95]

Στην *Eroica* του Κοσμά Πολίτη, ο Λοΐζος διαβάζει, σκαλισμένη πάνω σε έναν κορμό, τη φράση "Quid…πλατανών…opacissimus",[96] η οποία συμπίπτει με τον υπότιτλο του ποιήματος ΙΕ΄ της σεφερικής συλλογής. Η αντίστιξη των ηρώων της *Ιλιάδας* με τους

---

[93] Ό.π., 407.
[94] Beaton (1996), 211.
[95] Keeley (1996), 410.
[96] Για το σχετικό απόσπασμα στην *Eroica*, βλ. Πολίτης (2015), 168. Η φράση, που σημαίνει "Τι γίνεται ο βαθίσκιος πλατανώνας;", απαντά και στις *Επιστολές* του Πλίνιου του Νεότερου, Ι, 3.

ευάλωτους, στις σκληρές απαιτήσεις της πραγματικότητας, εφήβους της *Eroica* είναι ανάλογη προς εκείνη των ηρώων της *Οδύσσειας* με τους απλούς, καθημερινούς βιοπαλαιστές του σεφερικού *Μυθιστορήματος*, που υποφέρουν, όντας τα θύματα της νέας ανακατάταξης της παγκόσμιας ισορροπίας δυνάμεων.

Ο Σεφέρης προβαίνει στην κατάτμηση της αρραγούς ενότητας του αρχαίου έπους, λαξεύοντας τα ποιητικά σπαράγματα του *Μυθιστορήματος*, τα μόνα δείγματα που μπορούσε πλέον να προσφέρει η διαλείπουσα και χασματική αντιηρωική ποίηση του μοντέρνου ανθρώπου.[97]

2.3 Η υπαγωγή των πρώτων έργων του Κοσμά Πολίτη στην ιστορική στιγμή του μεσοπολέμου

Το *Λεμονοδάσος*, η *Εκάτη* και η *Eroica* έχουν γραφτεί εντός της δεύτερης μεσοπολεμικής φάσης, στη διάρκεια των ετών 1930-1938, όμως η ψυχολογική προπαρασκευή τόσο του Κοσμά Πολίτη, όσο και των υπολοίπων ομότεχνών του είχε δρομολογηθεί ήδη από την προηγηθείσα, μαρτυρική για τον ελληνισμό, δεκαετία.

Η Μικρασιατική Καταστροφή «και όσα συμπαρομαρτούντα επέφερε σε οικονομικό, πολιτικό, ιδεολογικό και ηθικό επίπεδο στην αστική τάξη του μεσοπολέμου»[98] σηματοδότησε την καθοριστική ιστορική συγκυρία για την αποκρυστάλλωση των καλλιτεχνικών στόχων της γενιάς του ’30.

Αναντίρρητα, η ιστορική πανωλεθρία στη Μικρά Ασία είχε σημαδεύσει ανεπανόρθωτα τη μυθοπλαστική συνείδηση των συγγραφέων. Η κατάρρευση του ιδεολογικού ερείσματος της Μεγάλης Ιδέας, η γεωγραφική συρρίκνωση των ελλαδικών συνόρων και η αθρόα εισροή προσφύγων από τα πάλαι ποτέ εύπορα μικρασιατικά παράλια επέβαλαν την επίκληση στις ρίζες και την επάνοδο στα κατοχυρωμένα αξιακά κληροδοτήματα του ελληνικού έθους.[99]

Η πλειονότητα των συγγραφέων της γενιάς ανήκει στα αστικά στρώματα και παρά την πρόθεσή τους να χαρτογραφήσουν «με αντικειμενικότητα πτυχές της κοινωνίας τους, εκφράζουν ταυτόχρονα μια αναδίπλωση προς τον εαυτό τους, θίγοντας περισσότερο ζητήματα ψυχολογικά, ερωτικά, μεταφυσικά ή κοινωνικά, και λιγότερο πολιτικά ή

[97] Vitti (2012), 155.
[98] Αναγνωστοπούλου (2016), 120.
[99] «Τα πρώτα […] χρόνια μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή και ώς το τέλος της δεκαετίας του 1920, σημειώνεται μια σφοδρή, βίαιη συχνά αντιπαράθεση ανάμεσα στους “Αιωνιστές” […] δηλαδή στους υποστηρικτές της ιδέας για τη δημιουργία ενός Νεοελληνικού πολιτισμού που θα στηριζόταν στην ενδογενή παράδοση και […] στους “Συγχρονιζόμενους”, όπως αποκαλούνται την εποχή εκείνη όσοι μάχονται για μια οριστική ρήξη με το παρελθόν, ώστε να γίνει εφικτή η παραγωγή καλλιτεχνικών έργων με χαρακτήρα σύγχρονο ευρωπαϊκό». Δημάδης (1992), 22.

ιδεολογικά»,[100] κάτι που δύναται κανείς να διαγνώσει από την ενασχόλησή του με τη μεσοπολεμική εργογραφία του Κοσμά Πολίτη. Τα μυθιστορήματά του ξεχωρίζουν για την αστική τους θεματική, την ψυχογραφία, τη διερεύνηση της ελληνικής ταυτότητας μέσα από τη σχέση της με την αρχαιότητα και φυσικά για τη γόνιμη επαφή με την ευρωπαϊκή λογοτεχνία και τα επιτεύγματά της, ιδιαιτέρως με τις αφηγηματικές τεχνικές του μοντερνισμού.[101] Σκόπιμο θα ήταν να διευκρινίσουμε ότι, στην περίπτωση του Πολίτη, πρόκειται για έναν μετριασμένο μοντερνισμό που προσαρμόζεται σε μία περισσότερο συμβατική κοσμοαντίληψη. Ο Πολίτης ακολουθεί μοντερνιστικές αφηγηματικές τεχνικές, όπως το ότι δεν αφηγείται τα γεγονότα με χρονολογική σειρά, αλλά επιλέγει, στα έργα του, μια συνειρμική και μνημονική αφήγηση. Επιπροσθέτως, δεν χρησιμοποιεί τον μύθο με απόλυτη πιστότητα, αλλά τον εναρμονίζει στις περιστάσεις της εποχής του, καθιστώντας τον το κατάλληλο "προσωπείο" για να περιγράψει και ίσως να καυτηριάσει την περιρρέουσα κοινωνικοπολιτική ατμόσφαιρα του καιρού του, χωρίς όλα αυτά να σημαίνουν ότι ήταν μοντερνιστής. Ο Θεοτοκάς τονίζει ότι «το έργο τέχνης, ξεχείλισμα εσωτερικής ζωής, είναι το πιο ατομικιστικό φαινόμενο. Αλλά όσο βαθύτερα είναι ατομικιστικό τόσο βαθύτερα βυθίζεται μέσ' στη ζωή, τόσο περισσότερο πλησιάζει τον Άνθρωπο».[102] Στο ίδιο μήκος κύματος κινείται και η κριτική του Φώτου Πολίτη για το *Λεμονοδάσος*: «Στο "Λεμονοδάσος" δεν υπάρχει φιλολογία. Υπάρχει ζωή. Πληθώρα ζωής».[103] Σε γενικές γραμμές οι συγγραφείς αυτής της περιόδου επικεντρώνονται στην προβολή αισθαντικών ερωτικών ιστοριών και δεν πρωτοστατούν σε ακραίες κοινωνικές διαμάχες. Περιπλανώνται σε έναν ποιητικό, αρχετυπικό, αχρονικό ορίζοντα, νοσταλγώντας συχνά τη δική τους παρερχόμενη νιότη, σαν ένα είδος παλιννόστησης στον γενέθλιο χωροχρόνο.[104]

Στο σημείο αυτό, κρίσιμο είναι να επικαλεστούμε, εν συντομία, τη θεωρία του György Lukács για το μυθιστόρημα. Υπό την εγελιανή επιρροή, ο Ούγγρος στοχαστής θεωρεί ότι το μυθιστόρημα αποτελεί «ἐκπεσοῦσα μορφή τοῦ ἀρχετυπικοῦ ἑλληνικοῦ ἔπους»[105] και εντίθεται σε μία ιστορική κλίμακα αντιδιαμετρικά αντίθετη από την επική, καθώς είναι

---

[100] Αναγνωστοπούλου (2016), 120. Όσον αφορά τον Κ. Πολίτη, «πνευματικὲς καὶ καλλιτεχνικές του πηγὲς φαίνεται πὼς στάθηκαν ἡ ἀρχαία τραγωδία, ἡ μουσική, τὰ μεταφυσικὰ ἐξαγόμενα τῶν θετικῶν ἐπιστημῶν, ἡ ἐκλαϊκευμένη ἀστρονομία, ἡ φιλοσοφία τοῦ ἀπείρου, καὶ οἱ ἐντυπώσεις ποὺ δέχτηκε κατὰ καιροὺς ἀπὸ ἐρασιτεχνικὰ διαβάσματα λογοτεχνικῶν ἔργων τῆς ξένης καὶ τῆς δικῆς μας φιλολογίας». Καραντώνης (1990), 159. Στον Δεκαβάλλε, επίσης, διαβάζουμε: «Τὰ πετάγματα τῆς φαντασίας του ἔχουν γνώριμο χῶρο τους τὸν ἑλληνικὸ τόπο, τὸν κλασικὸ μύθο, τὸ ἀρχαῖο ἔπος, τοὺς τραγικούς, τὸν Πλάτωνα, τὴ βαθειὰ πνευματικὴ καὶ συγκινησιακὴ οἰκειότητα τοῦ συγγραφέα μὲ τὸ παρελθόν. Κι ἐδῶ τὸ παρελθόν, ὅπως καὶ σὲ ἄλλους νεοέλληνες συγγραφεῖς, δὲν εἶναι κάτι προσκτημένο, μὰ ζωντανὸ κομμάτι μιᾶς ἐσαεὶ ἐπικαιρότητας». (1974, 178).

[101] Νικολοπούλου (2004), 226-227.

[102] Θεοτοκάς (1979), 43. Ο Hegel φρονεί πως «το […] μυθιστόρημα, όπως το έπος, απαιτεί μια ολιστική προοπτική του κόσμου και της ζωής, της οποίας τα πολύμορφα υλικά και περιεχόμενα εμφανίζονται μέσα στο ατομικό γεγονός που αποτελεί το κέντρο του συνόλου». (1975, 1093).

[103] Mackridge (1985), 9.

[104] Αντωνέλλος (2009), 7.

[105] De Man (2005), 516.

αλλοτριωμένη από τον καπιταλισμό, έχει αποβάλει κάθε σταθερό σημείο αναφοράς και νοηματοδότησης και έχει αποσυντονίσει τον βηματισμό του ανθρώπου. Η απώλεια της αρμονικής ολότητας που διαμόρφωνε το κοσμοείδωλο του έπους, η μυθοποίηση της ατομικότητας, η άρση των βεβαιοτήτων και ο κατακερματισμός της πρότερης βιωμένης εμπειρίας αισθητοποιούν την υπερβατική ανεστιότητα, επομένως το μυθιστόρημα αποβαίνει ως «το έπος ενός κόσμου εγκαταλελειμμένου από τον Θεό».[106] Όλα τα σπουδαία και κομβικά μυθιστορήματα «κατατρύχονται από μια ενήλικη μελαγχολία, από έναν θρήνο για την απολεσθείσα Οικία της παιδικής ηλικίας».[107] Ο ερχομός του νέου είδους, του μυθιστορήματος, συμπίπτει με την αποδόμηση του κλασικού ιδεώδους, υποδαυλίζοντας την αμαρτωλή έκπτωση από τον "παράδεισο" της ελληνικής αρχαιότητας. Ο εκφυλισμός και η αποδιάρθρωση της κοινωνίας ωθεί πλέον το άτομο στον ριζικό διχασμό από αυτήν και στην απόσυρση στα μύχια του Είναι. Αναγκαστικά, υποβάλλει τον εαυτό του σε αδιάκοπη ενδοσκόπηση και αυτοαναίρεση, αγγίζοντας υψηλά επίπεδα αυτοσυνειδησίας.[108] Από την άλλη, ο ήρωας του ομηρικού έπους διέθετε ελάχιστη αυτογνωσία, ήτοι ελάχιστη γνώση της μοναδικότητας του εαυτού του, εφόσον πάντα δρούσε στα πλαίσια μιας αλληλέγγυας κοινότητας.

Κατά τη γνώμη μας, την ομοψυχία των ηρώων της *Ιλιάδας* επιθυμούν να ενστερνιστούν, δυστυχώς χωρίς επιτυχία, οι απείθαρχοι νεαροί της *Eroica*, προκειμένου να εξαλείψουν τη μάστιγα των νεόκοπων "συμπτωμάτων" του ατομοκεντρισμού και της αλλοτρίωσης. Ο κλονισμός της πίστης τους στο ιδανικό της ανδρείας και της αθανασίας, λόγω του χαμού του υπαρχηγού Αντρέα, και η τελική διάσπαση της ομάδας εξαιτίας της σταδιακής αυτονόμησης του Λοΐζου και του Αλέκου, που είχαν αναλάβει διαδοχικά την αρχηγία της, επικυρώνει την προσχώρηση του κειμένου σε έναν κόσμο αποκομμένο από τις αρχές του επιβλητικού επικού ηρωισμού, των υψηλών φρονημάτων και των συλλογικών θριάμβων. Ο επικός ήρωας αδυνατεί να απομονώσει τη ζωτικότητά του και να καλλιεργήσει την αυτοδιάθετη προσωπικότητά του. Το έπος δεν εξαρτάται από την ατομική προαίρεση, αλλά από τα υψιπετή επιτεύγματα ενός ανθρώπινου συνόλου, τα μέλη του οποίου στερεώνονται σε έναν αδιάρρηκτο ιστό. Αυτή η ισορροπημένη συνεργατικότητα του έπους δεν υφίσταται πια για

---

[106] Hale (2005), 349.
[107] Neubauer (1996), 543.
[108] Για να δώσουμε ένα παράδειγμα λογοτεχνικής θεωρίας, μία πολύ σημαντική ιδιαιτερότητα στην πρόσληψη του ντοστογιεφσκικού ήρωα είναι ότι «δεν βαραίνει τόσο το πώς εμφανίζεται στον κόσμο ο ήρωας […] όσο […] το πώς εμφανίζεται ο κόσμος στον ήρωα και το πώς φαντάζει ο ίδιος στον εαυτό του». Μπαχτίν (2000), 75. Εν πολλοίς, η αυτογνωσία είναι «*το κυρίαρχο καλλιτεχνικό στοιχείο* στη δόμηση του ήρωα. [….] Ο Ντοστογιέφσκι αναζητεί έναν ήρωα κατά βάση συνειδητοποιημένο, έναν ήρωα, ολόκληρη η ζωή του οποίου θα είναι συγκεντρωμένη καθαρά και μόνο στη λειτουργία της συνειδητοποίησης του εαυτού του και του κόσμου». Ό.π., 79.

τους ανήλικους πρωταγωνιστές του μυθιστορήματος του Πολίτη, γι' αυτό και είναι δύσκολο να την αντιπροσωπεύσουν και να την υπηρετήσουν.

Προσωπική μας αίσθηση είναι ότι η απουσία ισχυρών εσωτερικών αρμών σύνδεσης από τη "συμμορία" των εφήβων, των οποίων οι απομιμήσεις των άθλων περιχαρακώνονται στις ασφαλείς ατραπούς της παιδικής διασκέδασης, προεκτείνεται συνειρμικά στην ίδια τη γενιά του '30, η συμπόρευση της οποίας, όπως είδαμε, αμφισβητήθηκε ποικιλοτρόπως και ως έναν βαθμό δεν επιδιώχθηκε καν. Αν λάβουμε υπόψη την ιδιόρρυθμη ιδιοσυγκρασία του Κ. Πολίτη, αυτό θα μπορούσε να αποτελέσει ένα ειρωνικό (αυτο)σχόλιο για τη δική του γενιά. Είναι γνωστό, άλλωστε, ότι ο Πολίτης είναι ιδιαιτέρως δηκτικός με τον κοινωνικό του κύκλο και «δὲ διστάζει νὰ τὸν εἰρωνευτεῖ περιφρονητικὰ καὶ νὰ τὸν τσαλαπατήσει εὐγενικώτατα μὲ τὴ χαριτωμένη ἐπιδεξιότητα καὶ τὴν ἀμφίστομη σατυρικὴ κόψη ποὺ διακρίνει τὸ γράψιμό του καὶ τὴν ὁμιλία του».[109]

Την επαύριο της Μικρασιατικής Καταστροφής η ελληνική κοινωνία επιζητούσε απεγνωσμένα διέξοδο από την οικονομική, πολιτική και κοινωνική της κρίση, στην οποία συνέβαλε, εκτός των άλλων, και το αίσθημα μειονεξίας των Νεοελλήνων απέναντι στον Δυτικοευρωπαϊκό πολιτιστικό πατερναλισμό που έφερνε σε αντιπαράθεση τις αυθεντικές ελληνικές με τις επείσακτες ιδιότητες.[110] Το *Λεμονοδάσος* του Κοσμά Πολίτη και όλη η πεζογραφική του παραγωγή του μεσοπολέμου, με αποκορύφωση την *Eroica*, εξυπηρετεί το «αίτημα της ανανέωσης της νεοελληνικής πεζογραφίας και αποστασιοποιείται ριζικά από τη μικρασιατική πεζογραφία, όπως εκείνη έχει διαμορφωθεί στη δεκαετία του 1920».[111] Ο Πολίτης, εν πολλοίς, απέκλεισε «την προβολή της μικρασιατικής ταυτότητας [….] αξιοποίησε όμως τα στοιχεία που του είχε κληροδοτήσει ο πολιτιστικός ορίζοντας της

---

[109] Καραντώνης (1990), 166. Διερωτάται, ακόμη, ο ίδιος κριτικός: «Νὰ περιφρονεῖ κανεὶς καὶ νὰ εἰρωνεύεται ὅ,τι ξεχωριστὸ διακρίνει τὸ ὑποκείμενό του καὶ νὰ τὸ παρουσιάζει σὰν ἀντικείμενο μὲ γενικὸ ἐνδιαφέρο, εἶναι τάχα γνώρισμα ἑνὸς ποὺ διψᾶ νὰ πλησιάσει τὴν ὑπέρτατη ἀλήθεια του καὶ τὴν ἀδιάφθορη μορφὴ τῆς ζωῆς του ἤ ἐγωισμὸς καὶ αὐτοπεποίθηση, μεταπλασμένη σὲ κομψὴ αὐτοσάτυρα καὶ ἁπλὴ ἐπιδειχτικὴ πόζα, δίχως καμιὰ βαθύτερη σημασία;». Ό.π., 157-158. Και συνεχίζει: «Γιὰ τὸν Κοσμᾶ Πολίτη, ποὺ εἰρωνεύεται διακριτικὰ τὸ λογοτέχνη, τὸν ἐπαγγελματία λόγιο, καθὼς καὶ τὰ δικά του τὰ ἔργα, θὰ ἔπρεπε νὰ παραδεχτοῦμε καὶ τὰ δυό, γιατὶ ὁ Κοσμᾶς Πολίτης εἶναι φύση βαθύτατα ποιητικὴ καὶ μοναχὰ ἕνας γνήσιος καλλιτέχνης μπορεῖ νὰ συνταιριάζει ἁρμονικὰ τὸ ψυχικὸ μυστήριο καὶ τὸ σφοδρὸ πάθος μὲ τὴν πιὸ ἐπιτηδευμένη καὶ τὴν πιὸ παράτολμη κάποτε κοσμικὴ πόζα». Ό.π., 158.

[110] Δημάκου (2012), 100.

[111] Νικολοπούλου (2004), 226. «Ο Κοσμάς Πολίτης ανήκει ακόμη στους λίγους μεσοπολεμικούς πεζογράφους (μια άλλη περίπτωση είναι ο Γιάννης Μπεράτης), που εμφανίζουν μια ανανέωση τόσο στο επίπεδο της θεματικής όσο και των αφηγηματικών τεχνικών. Η μεταστροφή αυτή μπορεί ίσως να συσχετισθεί με τις προσωπικές και ιδεολογικές ανατροπές που επήλθαν κατά την περίοδο της Κατοχής. Ο θάνατος της κόρης του, η επαγγελματική και οικονομική του κατάπτωση κατά την Κατοχή με τη συνεπακόλουθη απώλεια της κοινωνικής του θέσης, η συμπάθειά του για τον ανθρώπινο πόνο και ο κλονισμός των αστικών αξιών στην κοινωνική αναστάτωση της Κατοχής, τον οδηγούν, όπως και άλλους αστούς διανοουμένους, να γίνει μέλος του ΚΚΕ το 1944, σε ηλικία 56 ετών». Ό.π., 229-230.

Σμύρνης, κυρίως την επικοινωνία με τα ευρωπαϊκά ρεύματα και την αρχαιομάθεια»,[112] προκειμένου να συνεισφέρει στην αναμόρφωση της πεζογραφικής παράδοσης.

Για την καταπολέμηση του τέλματος στο οποίο είχε υπεισέλθει η ελληνική πραγματικότητα, χρειώδης ήταν ο άμεσος επαναπροσδιορισμός της εθνικής μας οντότητας. Από τη σκοπιά τούτη, «ο ρόλος του Άγγελου Σικελιανού πρέπει να θεωρείται κατά την περίοδο από το 1925 ώς το 1935 καίριος».[113] Πράγματι, χάρη στην οικονομική και ηθική συνεισφορά της Αμερικανίδας συζύγου του, Εύας Πάλμερ, ο Σικελιανός υλοποίησε έναν μεγαλεπήβολο σχεδιασμό, τον οποίο παρόξυνε η μύησή του στη διδασκαλία των προσωκρατικών και των ορφικών φιλοσόφων μαζί με την αδιαπραγμάτευτη αγάπη του για τα πατροπαράδοτα ήθη. Το ζεύγος Σικελιανού επιμελήθηκε με ζήλο τη διοργάνωση των περίφημων Δελφικών Εορτών, που έλαβαν χώρα στο αρχαίο θέατρο των Δελφών το 1927 και το 1930. Οι Δελφικές Εορτές «υπαγορεύτηκαν από την εκδήλωση ενός ευρωπαϊκού και βορειοαμερικανικού ρεύματος "νεοαποκρυφισμού", κύρια επιδίωξη του οποίου ήταν η αναβίωση του θρησκευτικού περιεχομένου της αρχαιότητας».[114] Περιελάμβαναν δε, παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών, πιστή απομίμηση των Πυθίων –γνωστών αρχαίων επιχώριων αθλητικών αγωνισμάτων– ξεναγήσεις, διαλέξεις, χορευτικές επιδείξεις και μια πλειάδα άλλων λαμπρών δραστηριοτήτων.

Δεν είναι τυχαίο ότι ο Σικελιανός συνέλαβε τη μεγαλόπνοη Δελφική Ιδέα πέντε χρόνια μετά τον όλεθρο στη Μικρά Ασία, που παγίωσε το δυσμενές καθεστώς του αλυτρωτισμού στα εδάφη της. Ουσιαστικά, με τις Δελφικές Εορτές, ο ποιητής αποσκοπούσε στη γένεση μιας πνευματικής αμφικτυονίας, έτσι ώστε να αναβιώσει το κλέος του ελληνικού πολιτισμού και να μετατραπεί ξανά η Ελλάδα σε διεθνικό πόλο έλξης με "ορμητήριο" τον περιφανή χώρο των Δελφών.

Ο Σικελιανός αντιλαμβάνεται τον αρχαίο μύθο «ως πρώτη ύλη παραγωγής μιας νέας ιδεολογικής πρότασης για την ανάταση του έθνους»[115] και «ως μια ζωντανή, πάντοτε παρούσα δύναμη, που αποκαλύπτει πανανθρώπινες αλήθειες».[116] Από τους αρχαίους μύθους θα εκπορευτεί μια νέα "πίστη", η οποία θα εμπερικλείει «τη λατρεία της φύσης και της ζωής, τις πρωτογονικές μητριαρχικές θρησκείες»,[117] το αρχαίο ελληνικό πνεύμα και τη συνδιαλλαγή του με τη χριστιανική συμβολική.[118] Στη σκέψη του Σικελιανού ο Ορφισμός

---

[112] Ό.π., 228.
[113] Δημάδης (1992), 22.
[114] Αθανασοπούλου (Φεβρ. 2018), 68.
[115] Ψύρρας (2012).
[116] *Ό.π.*
[117] *Ό.π.*
[118] *Ό.π.*

συναρμόζεται με τον Χριστιανισμό για να παραγάγουν ενωμένοι τον «διαιώνιο παλμό του ψυχικού μας και δημιουργικού Διονυσιασμού».[119]

Συνεπώς, η τοποθέτηση της πλοκής του *Λεμονοδάσους* το 1929, δηλαδή στο ενδιάμεσο των δύο, ιστορικής σημασίας και παγκόσμιας ακτινοβολίας, Δελφικών Εορτών, καθώς και η προετοιμασία δύο μυθιστορηματικών ηρωίδων, της Βίργκως και της Καίτης, για τη συμμετοχή τους στις *Ικέτιδες* του Αισχύλου, που παραστάθηκαν στους Δελφούς το 1930, μετακενώνει την πανηγυρική ατμόσφαιρα του βαρυσήμαντου προγράμματος του Σικελιανού. Ο Δημάδης θεωρεί ότι μέσα σε αυτό το χρονοτοπικό εύρος «πρέπει να αντιμετωπιστεί το μυθιστορηματικό έργο που δίνουν έως την εγκαθίδρυση της μεταξικής δικτατορίας συγγραφείς όπως ο Γιώργος Θεοτοκάς, ο Θανάσης Πετσάλης-Διομήδης, ο Κοσμάς Πολίτης, ο Μ. Καραγάτσης».[120]

Στις απαρχές της αυταρχικής διακυβέρνησης του Ιωάννη Μεταξά πρωτοκυκλοφόρησε και εκδόθηκε η *Eroica* του Κοσμά Πολίτη. Σύμφωνα με τον Vitti «ο χαρακτήρας της ελληνικής πεζογραφίας άλλαξε απότομα από το 1936, ή έστω αμέσως μετά την επιβολή του στρατιωτικού καθεστώτος από τον Μεταξά».[121] Στα χρόνια της μεταξικής δικτατορίας οι φιλελεύθεροι διανοούμενοι συσπειρώνονται σε πιο μετριοπαθείς θέσεις, γεγονός που αντικατοπτρίζεται «στις θεωρητικές τους απόψεις […] και στη λογοτεχνική παραγωγή, μέσα από την ανάδειξη του διαλόγου μύθου – ιστορίας – παράδοσης».[122] Αυτή η υπαναχώρηση όμως, υπογραμμίζει ο Τζιόβας, «δεν θα πρέπει να μας οδηγήσει στο συμπέρασμα ότι οι πεζογράφοι υπακούουν αδιαμαρτύρητα στα κελεύσματα του καθεστώτος».[123] Οπωσδήποτε, πάντως, μολονότι είχε διαφανεί η πρόθεση για πειραματισμούς και για απόσχιση από τις ισχύουσες νόρμες, τελικά, μετά την έλευση της δικτατορίας, που αποτέλεσε τροχοπέδη για κάθε προοδευτική καλλιτεχνική εξαγγελία, καταργείται η ανακαινιστική προαίρεση των συγγραφέων και κυριαρχεί η οπισθοδρόμηση και ο συντηρητισμός. Ως επί το πλείστον οι πεζογράφοι του ’30, και λιγότερο οι ποιητές, ανασκευάζουν τις ρηξικέλευθες διακηρύξεις τους και δεν ανταποκρίνονται στα ριζοσπαστικά σαλπίσματα της εποχής τους, οπότε το ενδιαφέρον τους γύρω από τον μοντερνισμό αναπάντεχα ανακόπτεται. Κατά τη Δημάκου, «οι νέοι του ’30 που μέχρι τότε προωθούσαν τη μοντερνιστική ρήξη με το παρελθόν, ένιωθαν

---

[119] *Ό.π.*
[120] Δημάδης (1992), 23.
[121] Beaton (1996), 220.
[122] Δημάκου (2012), 121. Ο Vitti προσθέτει ότι «η 4η Αυγούστου, με την ανασταλτική της επίδραση στην ελεύθερη διαδικασία των πολιτισμικών φαινομένων, διακόπτει οριστικά το διάλογο ανάμεσα στα σοσιαλιστικά και τα φιλελεύθερα ρεύματα του αστισμού. […] Ο Θεοτοκάς […] πολύ αργότερα, το 1958, είδε το διάστημα που προηγείται της 4ης Αυγούστου […] σαν “ζύμωση”, χάρη στο “ζωντανό διάλογο” ανάμεσα στις αντίθετες τάσεις». (2012, 56).
[123] Δημάκου (2012), 120-121.

τώρα ότι προκειμένου να διεκδικήσουν πνευματική πρωτοκαθεδρία […] θα έπρεπε να πάρουν θέση στη συζήτηση»[124] σχετικά με αυτό.

Επιπλέον, η νέα ιστορική περίσταση υποχρέωσε τους συγγραφείς να αναμετρηθούν ακόμη πιο έντονα με το ζήτημα της ελληνικότητας, διότι το μεταξικό εθνικιστικό πρόγραμμα επέβαλλε την επαφή των Ελλήνων με τις προγενέστερες όψεις του πολιτισμικού τους συγκροτήματος. Ο Vitti γράφει ότι επί Μεταξά «οι Έλληνες πεζογράφοι προστρέχουν ολοένα συχνότερα στο παρελθόν· είτε προς την αμέριμνη εφηβική ηλικία, είτε στη γραφική και ρομαντική ζωή της πόλης τους όπως ήταν πολλά χρόνια πριν, είτε και στα δύο μαζί».[125] Η νοερή επαναφορά στη θαλπωρή του παρελθόντος, «αλλά ενός παρελθόντος ήδη ανεβασμένου στο στερέωμα του μύθου, μοιάζει να ενθαρρύνεται από την απώθηση των συγχρόνων συνθηκών διαβίωσης».[126]

Η νέα τροπή της πεζογραφίας πιθανώς οφειλόταν σε δύο αιτίες· αφ' ενός στην απροθυμία και αδυναμία των συγγραφέων να ευθυγραμμιστούν με τις επιταγές του δικτατορικού πολιτεύματος, με συνέπεια να επενδύσουν προληπτικά στην ασφαλή μανιέρα του μύθου για να αποτρέψουν τη λογοκρισία· αφ' ετέρου στη σταδιακή απομάκρυνση από τις βλέψεις του παρηκμασμένου πλέον επεκτατισμού της Μεγάλης Ιδέας.

Ομολογουμένως, ο Μεταξάς πέτυχε, σε μεγάλη κλίμακα, την καταστολή της άμεσης εξωτερίκευσης των πολιτικών φρονημάτων στη μεσοπολεμική λογοτεχνία. Οι συγγραφείς, στην πλειοψηφία τους, «ήταν φιλελεύθεροι, αστοί με ευρωπαϊκή παιδεία και όχι εθνικιστές. [….] Η παρουσία τους στον ελληνικό πνευματικό χώρο δεν είχε έκδηλες πολιτικές αποχρώσεις. Σταθερό χαρακτηριστικό τους υπήρξε, ωστόσο, η επιδίωξη μιας πνευματικής ελευθερίας απέναντι σε κάθε είδους δογματισμούς».[127] Όσον αφορά τον Κ. Πολίτη, η Αναγνωστάκη θεωρεί πως «σάν νά μήν ὑπῆρξε ἡ δικτατορία τοῦ Μεταξᾶ, τίποτα δέν ἄγγιξε τά γραπτά του. Σέ ἄλλον κόσμο ζοῦσαν οἱ ἥρωές του καί ἴσως κι ὁ ἴδιος τότε».[128] Οραματιζόταν δε, ένα μυθιστόρημα «όπου δεν συμβαίνει τίποτε».[129] Παρ' όλα αυτά, ακόμη

---

[124] Ό.π., 106. «Το παρελθόν […] που χαρακτηρίζεται από καταστάσεις έρωτα, ομορφιάς και ηρωισμού, συνιστά και τη μοναδική περίοδο αυθεντικής ζωής. [….] Αποτελεί, εν τέλει, ένα μέτρο βάσει του οποίου κρίνεται και αξιολογείται το παρόν. [….] Ανεξάρτητα από το αν το παρόν συνιστά μια κατάσταση που λειτουργεί αντιθετικά ως προς το παρελθόν ή αν το παρελθόν αναγνωρίζεται μέσα στο παρόν, η σύνδεσή τους είναι αδιαμφισβήτητη». Παπαρούση (1999), 94-95.

[125] Vitti (2012), 331.

[126] *Ο.π.*

[127] Δημάκου (2012), 143.

[128] Αναγνωστάκη (1995), 280. «Τὴ μεγάλη της δημοτικότητα ἡ "Ερόικα" τὴν κέρδισε στὰ χρόνια τοῦ πολέμου καὶ τῆς κατοχῆς. Ἦταν ὅ,τι χρειαζόταν ὁ ἀναγνώστης τῆς ἐποχῆς ἐκείνης: μιὰ φυγὴ ἀπὸ τὴν ἀσκήμια τῆς πραγματικότητας σ' ἕναν κόσμο διαφορετικό, πλεγμένο μὲ τ' ὄνειρο. Ὁ κόσμος της εἶναι μιὰ ἄνετη μικροαστικὴ τάξη μὲ τὴν εὐμάρεια καὶ τὴν καλοπέρασή της, ἀνάμικτη καὶ κοσμοπολιτικὴ […] καὶ μὲ τὴ σχετική της βέβαια κενότητα. Εἶναι ἕνας κόσμος ἄθικτος ἀκόμα ἀπὸ τὰ ζωτικὰ καὶ τὰ κοινωνικὰ προβλήματα καὶ ἐρωτήματα ποὺ θὰ φέρουν οἱ δύο παγκόσμιοι πόλεμοι. Ζεῖ τὴν τελευταία του μακαριότητα χωρὶς νὰ διαισθάνεται τὸ τέλος του, ποὺ δὲν θ' ἀργήσει ναρθεῖ». Δεκαβάλλες (1974), 181.

[129] Vitti (2012), 327.

και αν υποθέσουμε ότι μπορούν να γραφούν έργα «δίχως προβληματισμό και τα θέματά τους να υπακούουν σε μια απλή διάθεση νοσταλγίας ή διαμαρτυρίας ή άλλων αισθημάτων, εκείνο που δεν μπορεί να λείψει και που αποτελεί τη ραχοκοκαλιά κάθε κουβέντας είναι η ιδεολογία, ένα ερέθισμα διανοητικό που προχωρεί παράπλευρα με άλλα ερεθίσματα και που δεν είναι πάντοτε δηλωμένο και συνειδητό».[130] Αναπότρεπτα, επομένως, οι μυθιστορηματικοί ήρωες μετατρέπονται, συνήθως, σε κομιστές κοινωνικοπολιτικών ή φιλοσοφικών θέσεων, όπως ο Παύλος Καλάνης, στην *Εκάτη*, ο οποίος:

> λαχταρούσε να τον πάρει ο ύπνος, να κοιμηθεί βαθιά, να μην τον τυραννούνε οι συλλογές. Νά 'τανε χειρώναχτας, ένας εργάτης —αυτοί μονάχα έχουν το προνόμιο να πέφτουν μονοκόμματοι στον ύπνο, το μόνο προνόμιο που δεν θα τους αφαιρεθεί ποτέ. Μα δεν είναι παρά ένας κακόμοιρος ζητιάνος ανάμεσα σ' ένα πλήθος φτωχό που δεν έχει να του δώσει ούτ' ένα ψίχουλο απ' ό,τι αυτός ζητά.[131]

Ο ήρωας επιδεικνύει τις κοινωνικές του ευαισθησίες και ανησυχίες, προσδοκώντας να τεθεί σε ισχύ μια πανανθρώπινη δικαιοσύνη, και φιλοσοφώντας γύρω από τη διατράνωση του κομμουνισμού περί της υπερεθνικής, παγκόσμιας ισονομίας:

> Τα παλιά του ιδανικά ζούσαν ακόμη μέσα του: η διαφώτιση του ανθρώπου, η ανακούφιση του πόνου, το δίκιο του φτωχού —να λείψουν πια η εκμετάλλευση του ανθρώπινου μόχθου, η αναρχική ελευθερία του ατόμου, τα ύποπτα συνθήματα μιας ρομαντικής μεταφυσικής.[132]
>
> [Ο Καλάνης προς τον Πεντελίτη] Πρωτύτερα μου ζήτησες ν' ανακατευτώ στην πολιτική. Πώς θέλεις να μ' ενδιαφέρει μια μικρούτσικη γωνιά της Γης περισσότερο από την επίλοιπη σφαίρα; Ο κομμουνισμός προχώρησε ακόμη ένα βήμα: διεθνοποίηση. Διεθνοποίηση! Πατρίδα μας ολόκληρη η Γη —δηλαδή ένα σπειρί μέσα στο σύμπαν.[133]

Ενδεικτικός είναι και ο κάτωθι εσωτερικός μονόλογος του Παύλου Αποστόλου στο *Λεμονοδάσος*, ο οποίος με κατήφεια στοχάζεται τις ανισότητες που επικρατούν στην κλίμακα της κοινωνικής διαστρωμάτωσης:

> …Τί εἶναι τά κάρα καί οἱ σκιές; Ἡ λαχαναγορά! Ὥστε γυρίζοντας πίσω θά 'βγω στήν Ὁμόνοια. Τό πανωφόρι μου τό φορῶ. Ψηλαφῶ τό καπέλο μου. Μήπως εἶναι τό ψηλό; Ὄχι, φορῶ μαλακό καπέλο. Σηκώνω τό κολάρο νά κρύψω τήν ἄσπρη γραβάτα τοῦ φράκου.
> …Οἱ ἐργάτες πηγαίνουν κιόλα στή δουλειά. [….] Μιά ὁμάδα ἐργάτες μπαίνει στό σταθμό τοῦ ἠλεκτρικοῦ. Μπαίνω μαζί τους καί κατεβαίνω στό τραῖνο πού φεύγει γιά τόν Πειραιά. Τό βαγόνι ἀσφυκτικά γεμάτο. Κάτι μουρμουρίζουν πλάϊ μου;
> — Ἐμεῖς πᾶμε στή δουλειά κ' οἱ πλούσιοι γυρίζουν ἀπ' τό γλέντι.
> — Πρόσεξε μή λερώσεις τόν κύριο.
> Ἀπό τί σημάδι φαίνεται πώς ἐγώ γυρίζω ἀπό γλέντι;… Μά ἔχουν δίκιο, ἔχουν δίκιο. Τί ντροπή! Τί γυρεύω ἐδῶ; Τί ζητῶ ἀνάμεσα στούς θαρραλέους ἀνθρώπους πού ὁλημερίς

---

[130] *Ό.π.*
[131] Πολίτης (1990), 214.
[132] Ό.π., 243.
[133] Ό.π., 272.

παλεύουν γιά νά ζήσουν; Τί ντροπή νά περιφέρω ἔτσι τό ἀρρωστημένο μου μυαλό ἀνάμεσα στή δημιουργική ἐργασία τῶν ἄλλων! Εἶμ' ἕνας κηφήνας.[134]

2.4 Τεκμήρια παραλλαγών του μύθου στο *Λεμονοδάσος*, στην *Εκάτη* και στην *Eroica*

Η πρακτική των μυθικών ανατροπών αντανακλά την τάση των συγγραφέων της γενιάς του '30 να μην διανθίζουν επιφανειακά το έργο τους με τους αρχαίους μύθους, ως ένα τέχνασμα (δια)φυγής από την ειδεχθή πραγματικότητα και τη λογοκρισία της δεσποτικής κυβέρνησης, αλλά να πραγματεύονται εκ νέου τα μηνύματά τους, να τους επικαιροποιούν ή και να μετασχηματίζουν τις αναγνωρισμένες στη λαϊκή συνείδηση εκφάνσεις τους, καθιστώντας τους εσαεί λειτουργικούς, διαχρονικούς και διατοπικούς, εν πολλοίς υλικό για μια οιονεί ιδιωτική μυθολογία. Κατ' αυτόν τον τρόπο, γεφυρώνεται το ρήγμα «ανάμεσα σε μια στείρα επένδυση του αισθητού με μυθολογικά, "διακοσμητικά" στοιχεία και σε μια νέα, ζωοποιό, ξαναδουλεμένη, προσωπική μυθολογία, που εμπεριέχει την ουσία – και τη μετουσίωση – της τέχνης».[135] Η προσωπική μυθολογία «θα μπορούσε να οριστεί ως το σύνολο των μύθων εκείνων που είτε εκλαμβάνονται με μια εξατομικευμένη ερμηνεία, είτε δημιουργούνται εκ του μηδενός, από την ανάγκη των ηρώων να προσδώσουν ιερότητα στα δικά τους βιώματα ή […] και να τα αναγάγουν σε ιερές ιστορίες, ικανές να σχηματοποιήσουν τα ερωτήματά τους με τέτοιο τρόπο ώστε από τη μορφοποίηση να προκύπτει η απάντηση».[136]

Προαπαιτούμενο για την αναθεώρηση ενός μυθικού διακειμένου είναι η άρτια γνώση του περιεχομένου της πρωτότυπης πηγής και γενικά η εξοικείωση με την βάση των υπο-κειμένων (hypotexts), με όρους του Genette, έτσι ώστε να παραχθούν καινούρια υπερ-κείμενα (hypertexts).[137] Ο Genette στο έργο του *Palimpsestes* προτείνει την έννοια της υπερκειμενικότητας (hypertextualité), η οποία προσδιορίζει «κάθε σχέση πού συνδέει ένα κείμενο Β, τό […] ὑπερ-κείμενο, μ' ἕνα προηγούμενο κείμενο Α τό […] ὑπο-κείμενο, πού πάνω του ἐμφυτεύεται τό πρῶτο κατά τρόπο πού δέν ἔχει σχέση μέ σχόλιο. [….] Ἡ ὑπερκειμενικότητα προϋποθέτει βέβαια τό μετασχηματισμό καί τήν ἀπορρόφηση ἑνός κειμένου ἀπό ἕνα ἄλλο (ὅπως αὐτό ὁρίστηκε ἀπό τήν Kristeva) [….] Τό ὑπο-κείμενο συνδέεται μέ τό ὑπερ-κείμενό του σέ μιά κάθετη σχέση ἱστορικοῦ χαρακτήρα».[138] Η Μ.

---

[134] Πολίτης (2003), 131.
[135] Ιωακειμίδου (2004), 133.
[136] Ό.π., 144.
[137] Ο Σιαφλέκης τονίζει ότι «ἡ διακειμενική ἐργασία προϋποθέτει γιά τό συγγραφέα γνώση καταρχήν τοῦ χρησιμοποιούμενου ὑλικοῦ, δηλαδή τῶν κειμένων». (2005, 18).
[138] Ό.π., 40. Η Julia Kristeva εισήγαγε τον όρο "διακειμενικότητα", με σαφείς επιρροές από τη θεωρία της διαλογικότητας του M. Bakhtin, αρχικά προφορικώς, σε ένα Συνέδριο Λογοτεχνίας στο Chérisy της Γαλλίας, το 1966, και κατόπιν γραπτώς, στην πραγματεία της *Word, Dialogue and the Novel*, το 1967. Η διακειμενικότητα

Παπούλια αποκαλύπτει πως ο Κοσμάς Πολίτης διέθετε την απαραίτητη γνωσιακή υποδομή για τέτοιου είδους λογοτεχνικά εγχειρήματα, χάρη στην αυτοδίδακτη κλασική παιδεία του, καθώς «δεν είχε τελειώσει, παρά τη δεύτερη τάξη του Γυμνασίου [….]. Οι άπειρες γνώσεις του ήταν αποκτημένες εξωσχολικά. Διάβαζε αρχαίους συγγραφείς από το πρωτότυπο και απήγγελε χορικά, μεταφράζοντάς τα συγχρόνως»,[139] μαρτυρία που κοινοποιεί την αυτομόρφωση και τις δεξιότητές του στον χειρισμό γνωστικών αντικειμένων κλασικιστικής προελεύσεως.

Τα τρία μεσοπολεμικά μυθιστορήματα του Κ. Πολίτη ενδείκνυνται για την ανίχνευση της υιοθέτησης της μυθικής μεθόδου, διότι στο μέσον τους εντοπίζονται «αρχαίοι λογοτεχνικοί μύθοι, στην περιφέρεια κινείται ένα πλήθος αποσπασμάτων από αρχαία ποιητικά κείμενα, ενώ στο περιθώριο κυκλοφορούν και άλλοι μυθικοί λόγοι».[140] Ωστόσο, ο Πολίτης προβαίνει σε ορισμένους μετασχηματισμούς αρχαίων μύθων, με βάση τις δικές του προσλαμβάνουσες και τον προσωπικό του τρόπο αντίληψης της αρχαιότητας. Εντοπίζεται, εξάλλου, μία διαφορά ανάμεσα στα μυθιστορήματα του Πολίτη και σε αυτά άλλων συγχρόνων του Ελλήνων συγγραφέων, όπως του Θεοτοκά, του Τερζάκη, του Καραγάτση ή του Μυριβήλη, η οποία έγκειται στην έμφαση που δίδει ο Πολίτης στην υποκειμενική αφετηρία της αφήγησης, καθώς και σε έναν ατομικό προσανατολισμό, τον οποίο διακρίνει η εσωστρέφεια.[141]

είναι βασικό χαρακτηριστικό των προφορικών και γραπτών κειμένων και αφορά τη διαρκή γλωσσική, ιδεολογική και πολιτισμική αλληλεπίδραση μεταξύ τους. Διαμεσολαβητής αυτού του ενεργού διαλόγου των κειμένων, είναι ο συγγραφέας, με την βοήθεια του οποίου η γραφή (écriture) διοχετεύει τα στοιχεία ενός προϋπάρχοντος γλωσσικού και λογοτεχνικού συστήματος σε ένα δεδομένο κείμενο.

[139] Παπούλια (1999), 58. Στην *Εκάτη*, η Λεία φαντάζεται τον χορό «συνυφασμένο με την καθημερινή ζωή». Πολίτης (1990), 32. Αλλά και ο Παύλος Καλάνης εκφέρει τα εξής: «Πάντα με τραβούσε το αρχαίο δράμα, προπάντων τα χορικά [….] η ζωή θα καταντούσε υποφερτή αν την ακολουθούσαμε προσέχοντας τα βήματά μας έτσι με ρυθμό: στροφή, αντιστροφή». Ό.π., 285. Στη συνέχεια, ο Καλάνης αναπτύσσει μια ανατρεπτική πρόσληψη του Χορού του αρχαίου δράματος. Λέει χαρακτηριστικά: «Εγώ τον φαντάζομαι σαν ένα είδος μπαλέτο. Αν τα πρόσωπα του χορού είναι γεροντικά, θα μπορούσε να προστεθεί ένα μπαλέτο από κοπέλες. Να, στους *Πέρσες*, λόγου χάρη […] Κάτι παρόμοιο γίνεται στην Ινδοκίνα με τις μπαγιαντέρες […] Πολλοί θα φωνάξουν για βεβήλωση, ξεχνούνε όμως τη χορεύτρια του καμπαρέ – γιατί βέβαια τέτοια ήταν – που παίζει ο Πλάτων στο *Συμπόσιό* του». Ό.π., 285-286. Η τελευταία φράση του Παύλου περί ύπαρξης χορεύτριας στο πλατωνικό *Συμπόσιον*, ενδεχομένως υπονοεί μία παρεκτροπή από το εθιμοτυπικό τού εν λόγω αρχαίου συμποσίου. Το *Συμπόσιον* του Πλάτωνος ήταν αρκετά αντισυμβατικό, αφού το χαρακτήριζε η μέτρια οινοποσία και η απουσία συγχρωτισμού των συνομιλητών με γυναίκες που παρείχαν υπόπτου ποιότητος ψυχαγωγικές υπηρεσίες. Ο Ερυξίμαχος εισηγείται τα εξής, λίγο πριν την ανάπτυξη των φιλοσοφικών του σκέψεων: «τὴν μὲν ἄρτι εἰσελθοῦσαν αὐλητρίδα χαίρειν ἐᾶν, αὐλοῦσαν ἑαυτῇ ἤ ἄν βούληται ταῖς γυναιξί ταῖς ἔνδον, ἡμᾶς δὲ διὰ λόγων ἀλλήλοις συνεῖναι τὸ τήμερον». (176e). Συκουτρής (1949), 23. Κατά τον Συκουτρή, σύνηθες στα αρχαία συμπόσια, στα οποία συμμετείχε μια ανδροκρατική, αριστοκρατική ελίτ, ήταν να εμφανίζονται «διάφοροι καλλιτέχναι, γελωτοποιοὶ […] παράσιτοι, ἀκροβάται καὶ ταχυδακτυλουργοὶ […] ἰδιαιτέρως ὅμως γυναῖκες, αὐλητρίδες, ψάλτριαι […] καὶ ὀρχηστρίδες, αἱ ὁποῖαι προσέφεραν εἰς τοὺς συνδαιτυμόνας τὴν τέχνην των, καὶ συχνὰ ὄχι μόνον αὐτήν. Ἀλλ' ἤδη εἰς τὰς περισσότερον καλλιεργημένας τάξεις παρατηρεῖται ἡ προσπάθεια νὰ περιορισθῇ ἡ συμβολὴ τῶν ξένων αὐτῶν καὶ κατωτέρων κοινωνικῶς προσώπων εἰς τὸ ἐλάχιστον. Ἐθεωρεῖτο ἀνάξιον ἀνθρώπου ἐλευθέρου καὶ πολιτισμένου νὰ χρειάζεται τοιαῦτα ἄτομα διὰ νὰ διασκεδάσῃ, καὶ ὁ Πλάτων ῥητῶς καταδικάζει παρόμοια συμπόσια. Αἱ αὐλητρίδες ἀπεπέμποντο». Ό.π., 34*-35*.

[140] Καλλίνης (2001), 195.

[141] Ό.π., 131.

Στους κάτωθι μύθους, οι οποίοι απηχούνται στα μυθιστορήματα αυτά, εφαρμόζονται καινοφανείς μεταλλαγές στην πρωταρχική μυθοποιητική σύλληψη της ελληνικής αρχαιότητας.

2.4.1 Απόλλων και Πύθων

Στο *Λεμονοδάσος* διαβάζουμε:

> Ἀπό μιά σκισμάδα τοῦ βράχου ἀνάβλυζε ἡ ἱερή πηγή τῆς νύμφης Κασταλίας, ἐλεύθερη ἀπό τότε πού ὁ Πύθιος Ἀπόλλωνας τόξεψε τή σιχαμερή καί μιασμένη Δράκαινα.[142]

Στο ανωτέρω απόσπασμα του *Λεμονοδάσους* ο επαΐων αναγνώστης, που είναι σε θέση να υπομνηματίσει σωστά το κείμενο, συνειδητοποιεί ότι ο αφηγητής Παύλος Αποστόλου προβαίνει σε μία εσκεμμένη παραποίηση ή ακριβέστερα σε αντιστροφή της μυθικής αφήγησης προς όφελος του θεού Απόλλωνος, διατεινόμενος ότι η δράκαινα έφερε το μίασμα, αντί ο θεός-φονιάς.

Εξέχουσα θέση στη λατρεία του Απόλλωνος στους Δελφούς κατείχε ο μύθος του Πύθωνα, ενώ η κατατρόπωση του θηριώδους αυτού ερπετού συνιστά την πρώτη σπουδαία πράξη της θεϊκής ζωής του.[143] Όταν, λοιπόν, ο θεός Απόλλων έφτασε στους Δελφούς χρειάστηκε να αντιπαραταχθεί προς τις θεότητες που διαφέντευαν έως τότε το μέρος εκείνο, όπως ήταν η Γη, η Θέμις και η τιτανίδα Φοίβη.[144] Προέκυψε έτσι μια σφοδρή σύγκρουση μεταξύ των Ολύμπιων θεών και των Τιτάνων, που κατέληξε σε υπερίσχυση του δωδεκάθεου και σε ανακατανομή της εξουσίας στην περιοχή των Δελφών. Προκειμένου να θέσει υπό τον έλεγχό του τον ιερό χώρο, ο Απόλλων φόνευσε τον φοβερό δράκο,[145] ονόματι Δελφύνης, που

---

[142] Πολίτης (2003), 25.

[143] Decharme (1959), 121.

[144] «Ὁ Αἰσχύλος, ποὺ οἱ μαρτυρίες του εἶναι ἀξιόπιστες, ἐπειδὴ ἦταν γυιὸς ἑνὸς ἱερέα τῆς Ἐλευσίνος καὶ μύστης ὁ ἴδιος μᾶς πληροφορεῖ στὶς "Εὐμενίδες" του μὲ τὸ στόμα τῆς Πυθίας, ὅτι οἱ Δελφοὶ στὴν ἀρχὴ ἦσαν ἀφιερωμένοι στὴ Γαῖα, ἔπειτα στὴ Θέμιδα, ἔπειτα στὴ Φοίβη (τὴν μεσολαβήτρια σελήνη) καὶ τέλος στὸν Ἀπόλλωνα, τὸν ἡλιακὸ Θεό», ο οποίος εκτόξευσε το κύρος των Δελφών ως τα πέρατα της οικουμένης από τότε που αφιερώθηκε η περιοχή τους σ' εκείνον. Συρέ (χ.χ.), 248.

[145] Η συντριβή κάποιου δράκοντα από θεϊκή παρέμβαση είναι κοινή παράδοση σε όλες τις μυθολογίες της αριανής φυλής· στη δε χριστιανική μυθολογία ανάλογη είναι η δρακοντοκτονία από τον Άγιο Γεώργιο. Πρόκειται για μία συμβολική ηθική πάλη του ηλιακού θεού-λυτρωτή κατά του σκότους και των δαιμονικών δυνάμεων. Decharme (1959), 121. Η αποστολή του Αι-Γιώργη είναι η επανάληψη της αποστολής του Χριστού, δηλαδή καλείται να σκοτώσει τον δράκο και να ανοικοδομήσει, εν μέσω της ερήμου, την απολεσθείσα Εδέμ. Frye (1996), 193. «Ἡ μορφὴ τοῦ Ἀπόλλωνα ποὺ σκοτώνει τὸ φίδι […] ἀποτελεῖ τὸ σύμβολο τοῦ μυημένου ποὺ διεισδύει μὲ τὴ γνώση στὴ φύση, τὴν ὑποτάσσει μὲ τὴ θέλησί του καὶ ἀφοῦ σπάει τὸ μοιραῖο κύκλο τῆς σάρκας ἀνεβαίνει στὴν ἐκπληκτικὴ λαμπρότητα τοῦ πνεύματος, ἐνὼ σπαράζουν τὰ συντρίμμια τῆς ζωόδους οὐσίας τοῦ ἀνθρώπου. Γι' αυτὸ τὸ λόγο ἀκριβῶς θεωρεῖται ὁ Ἀπόλλωνας σὰν κύριος τῶν ἐξιλασμῶν, τῶν ἐξαγνισμῶν τῆς ψυχῆς καὶ τοῦ σώματος. Αὐτὸς ὁ ἴδιος βαμμένος μὲ τὸ αἷμα τοῦ θυσιασμένου ζώου ἐξαγνίσθηκε μὲ μιὰ αὐτοεξορία, ποὺ κράτησε ὀκτὼ χρόνια ἀνάμεσα στὶς σωτήριες πικροδάφνες τῆς κοιλάδος τῶν Τεμπῶν». Συρέ (χ.χ.), 250. Ομοίως, ο Αποστόλου και ο Καλάνης, στο τέλος, υποβάλλουν τον εαυτό τους σε μία φυγή από το οικείο περιβάλλον τους, για να διαλογιστούν, να εξιλεωθούν για τα γήινα πάθη τους και να θέσουν τον εαυτό τους στην υπηρεσία υψηλών ιδανικών.

φύλαγε την πηγή Κασταλία,[146] πλησίον του παλιού μαντείου και ο οποίος έδωσε στους Δελφούς την ονομασία τους.

Σε μεταγενέστερη εκδοχή του μύθου γίνεται αναφορά στον διαβόητο Πύθωνα των Δελφών, που ήταν φίδι, αλλά πιθανώς διαφορετικό τέρας από τον Δράκοντα Δελφύνη, και φρουρούσε το μαντείο όπου χρησμοδοτούσε αρχικά η Θέμις. Η μυθική παράδοση παρουσιάζει τον Πύθωνα ως απότοκο της ένωσης της Γαίας με τη λάσπη που άφησε πίσω του ο κατακλυσμός του Δία, από τον οποίο μόνοι επιβιώσαντες υπήρξαν ο Δευκαλίωνας και η Πύρρα, ενώ το φύλο του είναι διφορούμενο.[147] Η δράση του Πύθωνα ήταν καταστρεπτική για την εύφορη κοιλάδα της Κρίσσας και απαγορευτική για την πρόσβαση του Απόλλωνος στο μαντείο. Ο Απόλλων εχθρευόταν τον Πύθωνα, επειδή κατ' εντολήν της ζηλόφθονης Ήρας καταδίωκε τη μητέρα του, Λητώ, θνητή ερωμένη του Δία, για να τη θανατώσει, μετά τη γέννηση του ίδιου και της Άρτεμης.[148] Έτσι, τον τόξευσε με τις αλάθητες χρυσές σαΐτες του, που είχαν σφυρηλατηθεί από τον Ήφαιστο και τον εξόντωσε. Κατόπιν, έθαψε τα οστά του φιδιού σε λέβητα, που τον φύλαξε αργότερα μέσα στον ναό του και καθιέρωσε, προς τιμήν του, νεκρικούς αγώνες, τα Πύθια. Έκτοτε, λατρευόταν με την προσωνυμία Πύθιος Απόλλων, εξαιτίας του φόνου του Πύθωνα που είχε ως συνέπεια το σώμα του τέρατος να αρχίσει να σήπεται (πύθω, πύθομαι = σαπίζω), εξού και «Πύθων […] σημαίνει "ὁ σηπόμενος"».[149] Σύμφωνα με άλλες πηγές, ο χαρακτηρισμός Πύθιος προέκυψε μετά την εξουδετέρωση της Δράκαινας Δελφύνης από τον Απόλλωνα, η οποία πιθανώς ταυτίζεται με τον δράκοντα φύλακα του πρώτου μαντείου, είχε ταφεί εκεί και σάπιζε. Αρχικά, η δράκαινα αυτή ήταν ανώνυμη. Στον Ομηρικό Ύμνο στον Απόλλωνα συγχέεται με την Έχιδνα και αργότερα την ονόμασαν Δέλφυνα ή Δελφύνη (Καλλίμ. απ. 88· Απολλ. Ρ. 2.706).

Ο Απόλλων, έχοντας πλέον εξαλείψει κάθε εστία υπερφυσικού κινδύνου από την περιοχή, έθεσε τα θεμέλια ενός δικού του ναού και μαντείου για να προλέγει στους ανθρώπους τις βουλές του πατέρα του, Δία, στο σημείο όπου αντιμετώπισε θριαμβευτικά τον Πύθωνα, στους πρόποδες του Παρνασσού.[150] Ωστόσο, ο ξανθός Φοίβος εθεωρείτο μιαρός

---

[146] Η ιερή πηγή των Δελφών έλαβε το όνομά της από τη νύμφη Κασταλία, που πνίγηκε στα νερά της για να γλιτώσει από την ερωτική πολιορκία του Απόλλωνος.

[147] «"Τα φίδια ή οι δράκοντες είναι οι φρουροί του κατωφλίου, των ναών, των θησαυρών, φύλακες της εσωτερικής γνώσης και όλων των σεληνιακών θεοτήτων". Ερμαφρόδιτο, έμβλημα των αυτοδημιούργητων θεοτήτων, το φίδι αντιπροσωπεύει την παραγωγική δύναμη της γης. Το αρχέγονο, αδιαφοροποίητο χάος». Καστρινάκη (2010), 250-251.

[148] Decharme (1959), 121.

[149] Ό.π., 122. Επίσης, η ύπαρξη του Πύθωνα αιτιολογεί το παλαιό τοπωνύμιο των Δελφών, που ήταν Πυθώ. Ό.π., 123.

[150] Ό.π., 121. Στην «παράδοσι τῶν ὑπερβορείων ὑπάρχει τὸ ἀκτινοβόλο ἐσωτερικὸ βάθος τοῦ μύθου τοῦ Ἀπόλλωνα. [….] Ὁ ὑπερβόρειος Ἀπόλλωνας προσωποποιεῖ […] τὴν κάθοδο τοῦ οὐρανοῦ πάνω στὴ γῆ, τὴν ἐνσάρκωσι τῆς πνευματικῆς ὀμορφιᾶς μέσα στὸ αἷμα καὶ μέσα στὴ σάρκα, εἶναι τὸ ξεχείλισμα τῆς ὑπερβατικῆς ἀλήθειας μέσα στὴν ἔμπνευσι καὶ τὴ μαντεία». Συρέ (χ.χ.), 251.

μετά την εξολόθρευση του Πύθωνα και για να καθαρθεί κατέφυγε στην Κρήτη, στον ιερέα Καρμάνορα (Παυσ. 2.7.7, 10.7.2) ή, κατ' άλλους, στην κοιλάδα των Τεμπών.[151]

Υπό μία έννοια, ο Αποστόλου αφομοιώνει τη φωνή ή τη σκέψη του Απόλλωνος, εξισώνοντας τον εαυτό του με το ηλιακό/αρσενικό αξίωμα που αντιπροσωπεύει ο εν λόγω θεός. Στο κείμενο του *Λεμονοδάσους* από την έκδοση των *Ελληνικών Γραμμάτων*, το Επίμετρο της οποίας επιμελήθηκε η Καστρινάκη, επισημαίνεται το πάθος του Παύλου υπέρ του ήλιου, όταν ο ήρωας πλησιάζει το παράθυρο του ξενοδοχείου των Δελφών και κοιτάζει τον δρόμο:

> Οι πέτρες της ξερολιθιάς του αντικρινού μαντρότοιχου γυαλίζουνε στον πρώτο ανοιξιάτικο ήλιο. Τίποτα δεν θα του ξεφύγει, τίποτα…[152]

Συνεπώς, ο αφηγητής-Παύλος «είναι ένας ήρωας ηλιοχαρής· θα μπορούσαμε να τον χαρακτηρίσουμε μάλιστα "ηλιακό"»,[153] γι' αυτό τάσσεται με την έκπαγλη φωτεινότητα των Ολύμπιων θεών που υπερτέρησαν στους Δελφούς έναντι των υποχθόνιων Τιτάνων. Ο συγγραφέας δεν μοιάζει να συμφωνεί με την προτίμηση του ήρωά του, αφού δύο από τις γυναίκες του έργου, η Βίργκω και η Λήδα, αντιτίθενται στον τρόπο αναπαράστασης της Δρακοντοκτονίας στις Δελφικές Εορτές, κάτι που υπογειώνει τις πεποιθήσεις του συγγραφέα. Εκεί, ο Σικελιανός χαιρετίζει τον φόνο της δράκαινας ως ύψιστη συμβολική νίκη του θεού του Ήλιου απέναντι στους φορείς του ερέβους. Ο Πολίτης, όμως, ρέπει προς τη μεριά της δράκαινας, δηλαδή προς το σκοτεινό/θηλυκό στοιχείο και προς τους Τιτάνες, τους αρχέγονους δελφικούς κυρίαρχους —σημειωτέον ότι είχε βαφτίσει την κόρη του Φοίβη σαν την ομώνυμη τιτανίδα των Δελφών. Επιπλέον, η Γη, η μητέρα των Τιτάνων, παραμιλώντας, κατά τη διάρκεια του σεισμού στους Δελφούς, φανερώνει την αντιπάθειά της απέναντι στον ήλιο:

> Στά νιάτα μου φεγγοβολοῦσα, διασκέλιζα χαρούμενα τό δρόμο τοῦ ἀπείρου, ξένοιαστη, δίχως νά 'χω ἀνάγκη ἀπό τόν Ἥλιο νά μέ θερμάνει καί νά μέ φωτίσει.[154]

Ο συγγραφέας, επομένως, εγκαθιδρύει μία σχέση ειρωνείας και αποστασιοποίησης από τον αφηγητή του, προκρίνοντας την ιδεολογική του εγγύτητα με τις ηρωίδες του.

2.4.2 Δαναΐδες: Μυθικοί θηλυκοί εγκληματίες

Περιμετρικά του κειμένου του *Λεμονοδάσους* διακτινώνεται ο μύθος των Δαναΐδων, των πενήντα θυγατέρων του βασιλιά της Λιβύης, Δαναού, που δολοφόνησαν εν ψυχρώ τους συζύγους τους, τους Αιγύπτιους, στον ύπνο τους, την πρώτη νύχτα του γάμου.

---

[151] Decharme (1959), 123.
[152] Καστρινάκη (2010), 246.
[153] Ό.π., 247.
[154] Πολίτης (2003), 20.

Ο Παύλος Αποστόλου σε μια ονειρική του περιδιάβαση, "βιώνει" τον μυθικό τρόπο θανάτωσης των αρρένων από τις γυναίκες τους, αφού νιώθει έντρομος τη Βίργκω, ως σύγχρονη Δαναΐδα, να του μπήγει ένα μαχαιράκι στην καρδιά[155]:

> Κρατᾶ ἕνα μαχαιράκι μέ κόκκινη λαβή καί ἀσημιά στολίδια, γονατίζει πλάϊ μου καί σηκώνει τό μπράτσο. Ἀνάμεσ' ἀπό τά γαλανά μάτια τῆς μάσκας βλέπω νά γυαλίζει τό λεπίδι, νά κατεβαίνει πάνω στήν καρδιά μου. Κάνω νά φωνάξω, μά ἡ μάσκα πνίγει τή φωνή μου. Νιώθω τό λεπίδι νά μοῦ τρυπᾶ τά ροῦχα, νά σκίζει τό κολαριστό πουκάμισο, ἡ κρυάδα τοῦ ἀτσαλιοῦ ἀγγίζει τήν καρδιά μου. Τινάζομαι ὀρθός μ' ὅλη μου τή δύναμη…[156]

Είναι το μαχαιράκι εκείνο με την κόκκινη λαβή και τα ασημένια στολίδια που της είχε χαρίσει ο ίδιος, αγορασμένο από ένα παλαιοπωλείο της οδού Ερμού:

> Χαζεύω μπροστά στή βιτρίνα κάποιου παλαιοπωλείου τῆς ὁδοῦ Ἑρμοῦ. [….] Ἀνάμεσ' ἀπό τοῦτα κοίτετ' ἕνα μικρό στιλέτο, μοιάζει μέ μαχαιράκι πού κόβουν τά φύλλα. Ἡ λαβή του εἶναι ἀπό κόκκινο σμάλτο μ' ἀσημένια στολίδια καί ρίχνει κόκκινες ἀνταύγειες πάνω στό γυαλιστερό ἀτσάλι τῆς λεπίδας.[157]

Καθώς φαίνεται από το ανωτέρω απόσπασμα, αυτός "όπλισε" το χέρι της άθελά του, ενώ στον μύθο η απάνθρωπη και δυναστευτική συμπεριφορά των Αιγυπτίων ήταν η αιτία για τη δολοφονία τους. Στο μυθιστόρημα πρόκειται για έναν εικονικό θάνατο του Παύλου, την αυταπάτη του οποίου υποκίνησε η ερωτική απόρριψη της Βίργκως και το επιπόλαιο φλερτ της με αξιωματικούς του ναυτικού.

Κατά τη μυθική παράδοση, οι πενήντα κόρες του Δαναού, συνοδευόμενες από εκείνον, κατέφυγαν στο Άργος, όπου ζήτησαν προστασία από τον βασιλιά Πελασγό, για να αποφύγουν τον, απεχθή γι' αυτές, γάμο με τα ισάριθμα ξαδέλφια τους, τους γιους του Αιγύπτου, οι οποίοι τις καταδίωκαν. Όταν, όμως, οι Αιγύπτιοι εισέβαλαν με τον στρατό τους στο Άργος, ο Δαναός αναγκάστηκε να παντρέψει τις κόρες του μαζί τους. Μόλις ολοκληρώθηκε η γαμήλια τελετή και το γλεντοκόπι και απλώθηκε η νυχτερινή σιγή στην πολιτεία, οι Δαναΐδες διέπραξαν ένα προσχεδιασμένο στυγερό έγκλημα. Με τα στιλέτα που τους είχε προμηθεύσει ο πατέρας τους έσφαξαν τους συζύγους τους στον ύπνο τους.[158] Κατόπιν, τους αποκεφάλισαν και, σύμφωνα με τον Παυσανία (2.24.2), έθαψαν τα μεν σώματά τους στις όχθες της λίμνης Λέρνας, τα δε κεφάλια τους στην ακρόπολη του

---

[155] Η Αναγνωστοπούλου παρέχει μια εξήγηση που υπεισέρχεται στα άδυτα της ψυχανάλυσης και ισχυρίζεται ότι «ο φόβος που εμπνέει η γυναίκα και το άγχος του ευνουχισμού μοιάζουν να είναι υπαίτιοι των φαντασιώσεων αυτών». (2016, 142). Επίσης, βλ. Καρακάντζα (2004), 125: «Στο ανδρικό οιδιπόδειο σύμπλεγμα ο φόβος του νεαρού αγοριού είναι ότι, εξαιτίας της επιθυμίας του για τη μητέρα του, θα τιμωρηθεί από τον πατέρα του με *ευνουχισμό*, μια υπόθεση που βασίζεται στη σημασία που παίζει ο φαλλός στη σεξουαλική πράξη και στη διαπίστωση ότι δεν κατέχουν όλοι οι άνθρωποι αυτό το όργανο. Αυτό ονομάζεται *φόβος του ευνουχισμού* και είναι αυτός ο φόβος που σπρώχνει το παιδί να εγκαταλείψει τις οιδιπόδειες επιθυμίες του και να ειρηνεύσει με τον πατέρα του».

[156] Πολίτης (2003), 135-136.

[157] Ό.π., 94.

[158] Κουν (χ.χ.), 91-94.

Άργους.[159] Ουσιαστικά, οι Δαναΐδες προέβησαν σε έναν τιμωρητικό φόνο εξαιτίας της βίαιης στέρησης της παρθενίας τους.[160] Μονάχα η μικρότερη κόρη του Δαναού, η Υπερμήστρα, δεν πραγματοποίησε αυτή τη φρικτή ανομία, αλλά βοήθησε τον Λυγκέα να δραπετεύσει και να σωθεί,[161] είτε επειδή τον είχε ερωτευτεί, είτε επειδή εκείνος σεβάστηκε την αγνότητά της.[162]

Το επιμύθιο, το οποίο συνάγεται από την υπόθεση του μυθιστορήματος, είναι ότι «η κατάκτηση της γυναικείας παρθενίας ακολουθείται από τη θανατική καταδίκη του αρσενικού».[163] Αναμφισβήτητα, ο μύθος των Δαναΐδων «αποτελεί δομικό συστατικό του *Λεμονοδάσους*»,[164] εντούτοις άλλοτε μεταγράφεται με ακρίβεια στο μυθιστόρημα και άλλοτε η εφαρμογή του ανθίσταται στην παραδεδομένη μυθική αφήγηση.

Σύμφωνα με όσα διηγείται ο βαρκάρης στον Αποστόλου, ενόσω τον μεταφέρει από τον Πόρο αντίκρυ στον Γαλατά, όπου βρίσκεται το σπίτι της Βίργκως, ο πατέρας της Δροσινός σκοτώθηκε σε ατύχημα που προκάλεσε ο αρχικελευστής του πολεμικού ναυτικού για να τον εκδικηθεί, επειδή ατίμασε την κόρη του, Ανθούλα. Εδώ, για άλλη μια φορά επαναλαμβάνεται η μυθική νόρμα[165] και ο εραστής-κατακτητής της παρθενίας αφανίζεται από τον πατέρα της κοπέλας που διακόρευσε. Βέβαια, η προσομοίωση με τον μύθο δεν είναι απόλυτη, μιας και ο πατέρας της Ανθούλας στο *Λεμονοδάσος* είναι συγχρόνως ο ιθύνων νους και ο εκτελεστής της ποινής θανάτου του Δροσινού.

---

[159] Karakantza (2010), 17.

[160] Οι γιοι του Αιγύπτου είχαν βάναυσο χαρακτήρα, αφού παραβίαζαν τα δικαιώματα των Δαναΐδων και μεταχειρίζονταν βία για να ικανοποιήσουν τις απαιτήσεις τους. Οπωσδήποτε, δεν ασπάζονταν τις ελληνικές ηθικές αξίες, έδειχναν ασέβεια στους θεούς και είχαν αποποιηθεί την κοινή ελληνική καταγωγή που μοιράζονταν με τις Δαναΐδες, διαγράφοντας κάθε ίχνος του ελληνικού τους παρελθόντος. Επομένως, αν και θύματα, αυτοί, κατά βάση, φέρονται να εκπροσωπούν την κτηνώδη ετερότητα στον συγκεκριμένο μύθο. Ό.π., 16.

[161] Ο Κακριδής υποστηρίζει ότι ο φόνος του επιβήτορα ενδεχομένως ερμηνεύεται ως θυσία του σε κάποια θεά της γονιμότητας. Ο Λυγκέας εξαιρείται, επειδή δεν γονιμοποίησε την Υπερμήστρα, άρα δεν έφτασε η ώρα του να θυσιαστεί. Γκιόκα (2012), 65, υποσημ. 58.

[162] Γενικά, στα έργα του Κοσμά Πολίτη η παρθενία είναι η επιθυμητή κατάσταση της ιδεώδους συντρόφου, αντίληψη η οποία επιβιώνει από την ύστερη αρχαιότητα. Ο Φουκώ, αναφερόμενος στα λογοτεχνήματα εκείνης της εποχής, ορίζει την παρθενία ως «ένα ύφος ζωῆς, μιά ἀνώτερη μορφή ὕπαρξης πού ὁ ἥρωας διαλέγει ἀπό ἔγνοια γιά τόν ἴδιο τόν ἑαυτό του» και όχι απλώς ως «μιά ἀποχή πού προηγεῖται τῆς σεξουαλικῆς δραστηριότητας». (1993, 255).

[163] Καλλίνης (2001), 200.

[164] Ό.π., 199. «Είναι βέβαια ένας μύθος προσαρμοσμένος στη σύγχρονη ζωή […] με πρόσωπα που ζουν στον εικοστό αιώνα και διαφορετικά βιώνουν τις έννοιες του έρωτα, του θανάτου και της ζωής». Γκιόκα (2012), 66.

[165] «Η ομοιότητα […] παροντικών και παρελθοντικών περιστάσεων […] υπενθυμίζει ότι η πορεία ζωής των προσώπων είναι ατομική αλλά και επανάληψη μιας πορείας παρελθοντικής». Παπαρούση (1999), 94. Επίσης, η Ιωακειμίδου σημειώνει ότι «το σύνολο των αρχαίων ιστοριών και θρύλων που περικλείει τον ορίζοντα προσδοκιών του αναγνώστη και δημιουργεί ερωτήματα για την αλληγορική χροιά του κειμένου, αποτελεί κατ' εξοχήν χαρακτηριστικό της αμφίσημης απόδοσης της πραγματικότητας στο έργο του Κοσμά Πολίτη […] με αποτέλεσμα κάτι που προαναγγέλλεται ως μοναδικό […] να βαρύνεται από αυτή την επαναληπτικότητα». (2004, 137). Σύμφωνα και με την Παπαρούση «η ζωή δεν είναι τίποτε άλλο από παραλλαγές παρόμοιων καταστάσεων που επανέρχονται». (1999, 99). Στην *Εκάτη* προβάλλεται η ανατρεπτική ένσταση των έμβιων θηλυκών της φύσης να επαναλάβουν τη θυσία της μυθικής Άλκηστης για τη σωτηρία των αρσενικών: «Η Άλκηστη, τόση δα μικρή, σαν κατσαρίδα ορθή πάνω στα πισινά ποδάρια, περνά δίχως να σταματήσει. Ξοπίσω της ένα σωρό γυναίκες-έντομα [….] — Α, όχι – μου λέει μια λεπτή φωνούλα – δε θα θυσιαστούμε ακόμη μια φορά διά το χατίρι των αντρών». Πολίτης (1990), 280.

Επίσης, στην *Eroica,* «ὁ Ἀλέκος κερδίζει ἐκβιαστικὰ μιὰν ἱκανοποίηση, ἀπολαμβάνοντας βίαια τὴ Μόνικα· ὅμως πρὶν προφτάσει νὰ καλοσκεφτεῖ τὶ τοῦ συνέβηκε, μιὰ σφαῖρα ἀδέσποτη τὸν *τιμωρεῖ*, γιατὶ τόλμησε ν' ἁμαρτήσει καὶ νὰ ξεπεράσει τὰ ὅρια ποὺ δὲν τόλμησαν, ποὺ δὲν θέλησαν νὰ δρασκελίσουν ὁ Ἀποστόλου καὶ ὁ Καλάνης».[166] Βέβαια, εδώ, η μόνη εκτροπή από τον αρχαίο μύθο είναι ότι η "τιμωρία" του άνδρα επιβάλλεται όχι από τον πατέρα, αλλά από τον αδελφό της κυριευμένης παρθένας, τον Γκαετάνο, ο οποίος αναλαμβάνει τον ρόλο του σκοτεινού ιερουργού της Νέμεσης του αρχαίου δράματος, που πατάσσει την Άτη. Για τον Αλέκο δεν προορίζεται ένα αόρατο τραύμα, όπως συνέβη με την τελική θανάσιμη πτώση του Αποστόλου από το άλογο, αλλά η αιμάσσουσα πληγή της αυτόβουλα βιωμένης κατάκτησης του θηλυκού, που έχει αρχή και τέλος μέσα στη ζωή.[167]

Η ανατροπή του μύθου των Δαναΐδων ισχύει στην περίπτωση του Παύλου Αποστόλου, ο οποίος πεθαίνει στο τέλος, μολονότι αποτυγχάνει να κατακτήσει ερωτικά τόσο τη Βίργκω, όσο και τις άλλες αγνές κορασίδες που υπήρξαν επίδοξες ερωμένες του. Ο θάνατός του δεν συνιστά εκδικητική πράξη για την εκπλήρωση της επιθυμίας του, αλλά είναι μια εθελούσια έξοδος από τη ζωή «ως αποτέλεσμα της ακύρωσής της»[168] και της αντίστασης στον μυθικό ρου των πραγμάτων. Βέβαια, εκ μίας απόψεως, η ηθική υπαιτιότητα για τον θάνατό του ανήκει στη Βίργκω, η οποία δεν προσηλώνει το ερωτικό της ενδιαφέρον σ' εκείνον και, στο τέλος, παντρεύεται κάποιον άλλο.

Ο μύθος ανασκευάζεται επίσης ως προς το ότι ο Παύλος είναι εκείνος που εναντιώνεται στην ιδέα του γάμου και όχι η Βίργκω, η οποία μάλλον τον θεωρεί ως αναγκαίο και θεμιτό μέσο της κοινωνικής αποκατάστασης των ερωτευμένων. Ο Παύλος εγκολπώνεται τη ρομαντική συλλογιστική ότι ο γάμος διαβρώνει τον έρωτα και αποφασίζει να ξενιτευτεί, αφήνοντας τον έρωτά του ανεκπλήρωτο, αλλά αιωρούμενο στη σφαίρα του ιδανικού και απαλλαγμένο από την αλλοτρίωση της συμβατικής συζυγικής συμβίωσης.[169] Όταν

---

[166] Καραντώνης (1990), 182-183.
[167] Mackridge (2015), 220.
[168] Καλλίνης (2001), 200.
[169] «Η φυγή του Παύλου […] τις παραμονές του γάμου του με τη Βίργκω, εκφράζει, θα λέγαμε, την προσπάθειά του ν' αμυνθεί μπροστά στην τρομακτική δύναμη της μητρικής imago […] ν' αποφύγει την παγίδα αγάπης που του στήνει […] ν' αρνηθεί τη δύναμή της πάνω του και την εξάρτησή του απ' αυτή». Αναγνωστοπούλου (2016), 142. «Στο σημείο αυτό ο Παύλος υπαναχωρεί προς το "μοντέρνο", αφού η απόφασή του να μην παντρευτεί τη Βίργκω, για να μη φθαρεί ο έρωτάς τους, δεν συνιστά περίπτωση παραδοσιακής στάσης». Μπιτσιάνη (2014), 55. Τελικά, το *Λεμονοδάσος* δεν είναι ένα έργο που αναφέρεται στη δυσαρέσκεια «της νεότητας προς το παραδεδομένο, αλλά στην αντίδραση του ανήσυχου πνεύματος –που είναι το ανδρικό– προς τη ροπή της συνήθειας, της μετριότητας, του συμβιβασμού». Καστρινάκη (1995), 408. Η Σαντή σχολιάζει πως «ο Παύλος Αποστόλου […] αγαπά πέρα από κανόνες […] πέρα από τυπικές και νομικές διαδικασίες. Τα αισθήματα που τρέφει για τη Βίργκω είναι πολύ αληθινά και δυνατά, πολύ θεϊκά, θα έλεγε κανείς, για να οριοθετηθούν μέσα στο πλαίσιο μιας γαμήλιας τελετής [….] Για τον Παύλο ο γάμος σκοτώνει τον έρωτα, γι' αυτό και προσπαθεί να διαφυλάξει την αγάπη του από τη φθορά, τη ρουτίνα, τον εκφυλισμό και την απομυθοποίηση. Τον φοβίζει η ιδέα της απογοήτευσης, της απότομης προσγείωσης και αντιμετώπισης της πεζής πραγματικότητας. Προτιμά να μείνει για πάντα μακριά από την αγαπημένη του, διατηρώντας όμως ακέραια τα αισθήματα που αυτή του ενέπνευσε». (2002, 55).

πληροφορείται τον γάμο της Βίργκως με κάποιον ευκατάστατο άνδρα, εξωθείται στην αυτοχειρία, μιας που κάθε ενδόμυχη ελπίδα του για διατήρηση του αιώνιου ψυχικού τους συνδέσμου έχει πια εξανεμιστεί. Αντί να προξενήσει ο γάμος τον "θάνατο" του έρωτα, συμβαίνει τελικά το αντίστροφο, δηλαδή η μη τέλεση του γάμου συνεπάγεται για τον ήρωα τον "έρωτα" του θανάτου. Εν συνόψει, στο *Λεμονοδάσος* προβάλλεται η απαρέσκεια του γάμου και η μη κατάλυση της παρθενίας ως η θρυαλλίδα του θανάτου του άνδρα, ενώ αντίθετα στον αρχαίο μύθο, ο γάμος και η σπίλωση της αθωότητας των Δαναΐδων επεφύλαξε στους Αιγύπτιους τον τραγικό τους αποδεκατισμό. Οι διακυμάνσεις στη συνέπεια και στην απόκλιση στη χρήση του μύθου είναι πρόδηλες.

Επιπλέον, το γεγονός ότι η Βίργκω από τη μία οραματίζεται να την αποκαλούν δεσποινίδα στην πλάκα του μελλοντικού της τάφου,[170] χαρακτηρισμός των ανύμφευτων ή παρθένων γυναικών, και από την άλλη ελπίζει πως θα παντρευτεί και θα είναι πολύ ευτυχισμένη, την εξομοιώνει, τρόπον τινά, με την πονόψυχη Υπερμήστρα, εφόσον κι εκείνη αν και παντρεμένη, αρχικά παρέμεινε ερωτικά ανέγγιχτη, οπότε, κατά την ανάγνωση αυτή, αποσείεται από την Βίργκω η ενοχική ευθύνη για τον επικείμενο θάνατο του Παύλου:

> — Ένας τάφος μελλοντικός, μοῦ ἀποκρίνεται μέ σοβαρότητα πού μοιάζει λίγο κωμική. Σάν ἔρθει κάποτε ἡ ὥρα, θά γράψουν πάνω: *Ἐνθάδε κεῖται ἡ Βιργινία / ἑξηκοντοῦτις δεσποινίς…*
> — Γιατί τό λέτε αὐτό; Δέν ἔχετε σκοπό νά παντρευτεῖτε;
> — Ὄχι δά! Ἐλπίζω πώς θά παντρευτῶ καί πώς θά 'μαι πολύ εὐτυχισμένη.[171]

Συμπερασματικά, λαμβάνοντας υπόψη τη θεωρία του Μπαντιού περί των γυναικείων ταυτοτήτων στον σύγχρονο κόσμο, η κύρια λειτουργία του αρχαίου μύθου στο νεοελληνικό μυθιστόρημα του Πολίτη είναι να αποδώσει την αντίφαση ανάμεσα στις αρχετυπικές ποιότητες της Γόησσας Βίργκως-Δαναΐδας και της Αγίας Βίργκως-Υπερμήστρας, εφόσον η παρουσία της ηρωίδας είναι άλλοτε βλαπτική και άλλοτε επικουρική για τον πρωταγωνιστή.

2.4.3 Ο Ηρακλής στο σταυροδρόμι της Αρετής και της Κακίας

Στο *Λεμονοδάσος*, ο Παύλος Αποστόλου ιππεύει το ξανθό "πύρινο" άλογό του, τον Σαρή[172] και δυσανασχετεί που εκείνο λοξοδρομεί, γοητευμένο από μια φοραδίτσα, οδεύοντας προς τον "σκολιό" δρόμο της ουσιαστικής περαίωσης του έρωτα:

---

[170] Ομοίως, ο ίδιος ο Κοσμάς Πολίτης, με το ιδιότυπο χιούμορ του, είχε σκιτσογραφήσει τον τάφο του, έτσι όπως τον φανταζόταν. Το εν λόγω τεκμήριο, μαζί με το αναγγελτήριο της κηδείας του, έχει κοινοποιηθεί από το αρχείο του ζεύγους Παπούλια. Βλ. Παπούλια (1999), 63.
[171] Πολίτης (2003), 72-73.
[172] «Σαρής […] σημαίνει –στα τούρκικα– κίτρινος, ξανθός, χρυσαφής. Αλλά τα χρυσά ή πύρινα άλογα εμφανίζονται μαζί με τους ηλιακούς θεούς· στην ελληνική μυθολογία σύρουν, όπως ξέρουμε, το άρμα του Απόλλωνα». Καστρινάκη (2010), 266. Βλ. και *Eroica*, όπου ο αφηγητής Παρασκευάς και ο Μεμάς συνδέουν στο όνειρό τους την κίνηση του Αλέκου που ανεβαίνει σε ένα κάρο, για να βρει τον Λοΐζο και να τον φέρει

> Ε, ΗΣΥΧΑ, Σαρή! Τί σ' ἔπιασε; Εἶχα ἐμπιστοσύνη σ' ἐσένα κι ἄφησα τά χαλινάρια χαλαρά. Μά ἐσύ καταχράστηκες τήν καλοσύνη μου — δέν πρέπει! [….] Γι' αὐτήν ἐκεῖ τή φοραδίτσα εἶναι ὅλα τοῦτα; [….] Ποῦ θές νά πᾶμε καί τραβᾶς τό χαλινάρι σου λοξά; [….] Ὄχι, Σαρή, τράβα ἴσια. [….] Καί μήν κοιτάζεις δεξιά-ζερβά. Τόν ἴσιο δρόμο πού ξέρομε. Δέ μᾶς χρειάζονται περιπέτειες. Ἐμπρός, Σαρή, τράβα τόν ἴσιο δρόμο, στό στάβλο, στό στάβλο… Ποῦ ὁδηγᾶ ὁ ἴσιος δρόμος; Εἶναι ὁ δρόμος τῆς ἀρετῆς; Ὄχι δά! Μάθαμε πώς αὐτός εἶναι ἀνώμαλος καί σκολιός. [….] Καθώς πηγαίνομε ἀνάλαφροι πάνω στόν ἴσιο δρόμο […] παρασερνόμαστε ἀσυνείδητα πρός κάποιο στάβλο, πρός τίς μικροσυνήθειες τῆς καθημερινῆς ζωῆς. Τί ξενοιασιά, τί ἀναπαυτικά πού εἶναι».[173]

Για τον μυθιστορηματικό ήρωα, ο έρωτας της ισόπεδης πορείας δεν υπόκειται σε συναισθηματικές διαβαθμίσεις ή σε δυσβάσταχτες κοινωνικές δεσμεύσεις. Περικλείει όλες τις αδιασάλευτες και αδάμαστες έξεις της καθημερινότητας, τις κοινές γυναίκες, τους εφήμερους έρωτες, τις υλικές απολαύσεις, τα ποταπά γήινα ένστικτα. Ο Καραντώνης αποφαίνεται τόσο για τον Αποστόλου, όσο και για τον Καλάνη της *Εκάτης*, μυθιστορηματικά αντίγραφα του ίδιου του Πολίτη,[174] ότι «εἶναι καὶ οἱ δυὸ εὔποροι ἀστοὶ καὶ ἡδονιστὲς ἀπροκάλυπτοι, μὴν ἀφήνοντας καμιὰ εὐκαιρία εὔκολης ἡδονῆς ποὺ νὰ μὴν τὴν ἐκμεταλλευτοῦνε».[175] Βέβαια, «συχνὰ ἡ ψυχή τους *αἴρεται* σὲ μιὰν ὑπέργεια καὶ ἀστροφώτιστη πραγματικότητα, μὰ τὸ σῶμα τους, σὰν ἕνα βαρὺ ἀπὸ ὕλη καὶ ἡδονισμένο αὐτόματο […] παρακεντᾶ τὸ λογισμὸ σὲ βέβηλες καὶ σχεδὸν ἔκφυλες ὀπτασίες, καὶ, τέλος, βαραίνοντας τὰ φτερὰ τῆς ψυχῆς, τὴν ἀλυσσοδένει στὴ σάρκα καὶ τὴν ξανακλείνει ἀσφυχτικὰ στὸ γήινο περίβλημά της».[176] Επίσης, ο Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, σε κριτική του για την *Eroica*, εκτιμά πως «σ' ὁλάκερο τό βιβλίο εἶναι αἰσθητή ἡ παρουσία τοῦ πεζογράφου, πού προβάλλει ἄμεσα τήν προσωπικότητά του κ' ἔχει πάντα τή διάθεση νά ὁλοκληρώσει τά ποικίλα παρουσιάσματα τῶν ἡρώων του μέ μιά λυρική περιγραφή, μ' ἕνα χαραχτηρισμό, μέ μιά ὑποβλητική ἀποσιώπηση».[177]

Ο Αποστόλου δεν προτίθεται να διαταράξει τη βολικά ρυθμισμένη ζωή του, όσο πεζή κι ανούσια κι αν είναι, και να απεκδυθεί την ηδυπάθειά του, "καλπάζοντας" γοργά προς την

πίσω, με αρχαία αρματοδρομία και φαντάζονται τον Αλέκο στη θέση του αρματηλάτη θεού Απόλλωνος: «Τήν νύχτα ἐκείνη πού κοιμηθήκαμε στό καφενεῖο μαζί μέ τό Μεμᾶ, ὀνειρευτήκαμε τήν περιπέτεια τοῦ κάρρου σάν μιά ἀρχαία ἁρματοδρομία. [….] Ἴσως αὐτό μᾶς ἔκανε νά φανταστοῦμε κάτι ἀκόμα πιό ἡρωικό: Βλέπαμε τόν Ἀλέκο νά πιλαλάει ἀλυχτώντας τ' ἄλογο ἔτσι πού μόλις ν' ἄγγιζε τή γῆ, σά νά πετάει μέσ' στό φεγγαρόφωτο. Ἕνας θεός Ἀπόλλωνας τοῦ φεγγαριοῦ, ὅπως ἐκεῖνος ὁδηγάει τό δίφρο του ἀπό τήν ὥρα πού προβάλλει ὁ ἥλιος». Πολίτης (2015), 163.

[173] Πολίτης (2003), 51-52.

[174] Οι σύγχρονοι της γενιάς του '30 περιγράφουν τον Κοσμά Πολίτη «ως έναν εστέτ, που παρουσίαζε τον εαυτό του ως ήρωα των μυθιστορημάτων του. Ήταν, άλλωστε, η τάση της εποχής η λογοτεχνία να ερμηνεύεται αυτοβιογραφικά». Νικολοπούλου (2004), 227-228. «Ὁ Καραντώνης πίστευε ἀκράδαντα ὅτι ὁ Πολίτης παρουσίαζε τέλεια τόν ἑαυτό του στά βιβλία του, ἀκόμα καί ἀπό ἐξωτερική ἄποψη, ὅτι "αὐτοπαρουσιαζόταν", μέ ἄλλα λόγια ὅτι αὐτοβιογραφόταν συνεχῶς». Αναγνωστάκη (1995), 288. Στο *Λεμονοδάσος* το αυτοβιογραφικό στοιχείο ενισχύεται από τον υπότιτλο της πρώτης έκδοσης του μυθιστορήματος "Ιστορία μιας ζωής". Στην πραγματικότητα, η "ιστορία ζωής" του Αποστόλου είναι η "ερωτική ιστορία" του. Μετά την απόφασή του να εγκαταλείψει τη Βίργκω για πάντα, το ημερολόγιό του και συνακόλουθα η ίδια του η ζωή φθάνουν στο τέρμα. Kallinis (1997), 58.

[175] Καραντώνης (1990), 166.

[176] *Ό.π.*

[177] Mackridge (2015), 225.

εκπλήρωση της βαθιάς, *άλογης* επιταγής και προς την εξύψωση του φαύλου εγκόσμιου πεπρωμένου του στην τελειότητα της σφαιρικότητας. Το πνεύμα του παραδίνεται στην πυρωμένη ζώνη όπου «ὁ μεγάλος δημιουργὸς ἀνακατεύει τὴν ψυχὴ καὶ τὸν κόσμο μέσα στὸ κύπελλο τῆς ζωῆς. Ὅταν πιοῦν ἀπὸ τὸ μεθυστικὸ αὐτὸ πιοτὸ ὅλα τὰ ὄντα ξεχνοῦν τὴ θεϊκὴ διαμονὴ καὶ κατεβαίνουν στὴ θλιβερὴ ἄβυσσο τῶν γεννήσεων».[178] Παρ' όλα αυτά, ο ήρωας, καθ' ομοίωσιν με τον συγγραφέα που τον έπλασε, «δὲν παύει νὰ ὀνειρεύεται δραματικὰ μιὰ λυτρωτικὴ σύνθεση τοῦ ἑαυτοῦ του, καὶ νὰ πιστεύει μυστικὰ καὶ διαισθητικὰ σὲ μιὰ ὑπέρτερη μορφὴ ἐρωτικῆς ζωῆς, ἀπόλυτης, ἀσυμβίβαστης, ἀποκλειστικῆς […] ποὺ καὶ μὲ ὅλη της τὴ σαρκικὴ καταγωγή, τοῦ ἐπιβάλλεται σὰ θεότητα καὶ τοῦ ὑπαγορεύει μιὰ θρησκεία».[179]

Η αλληγορική συνομιλία του ήρωα με το εξωανθρώπινο "αδελφάκι" του, τον Σαρή, αντικατοπτρίζει μια διαρκή διαπάλη ανάμεσα στον ανώτερο και τον κατώτερο εαυτό του. Το, κατά παράδοξο τρόπο, εχέφρον άλογο τού υποδεικνύει την οδό της Αρετής, στην οποία είχε βαδίσει ο μυθικός Ηρακλής, αλλά αυτός συνειδητά την αποστέργει,[180] κάτι που θα τον οδηγήσει στην αναπόδραστη καταστροφή, όπως συμβαίνει συνήθως με κάθε ρομαντικό ήρωα που απαρνείται τους ορθολογιστικούς συμβιβασμούς στην ερωτική διαδρομή.

Ο Decharme, στη *Μυθολογία* του, πρεσβεύει πως η φιλοσοφία καλλιέργησε μια σκόπιμη εξιδανίκευση του θρυλικού τύπου του Ηρακλή και «ἠλλοίωσεν […] τὸν χαρακτῆρα τοῦ μύθου του»[181] επί το ηθικότερον. Για να καταστεί ο ήρωας υπόδειγμα χρηστής διαγωγής, έπρεπε να έχει στρέψει με ελεύθερη βούληση τη ρότα του βίου του προς τη θαρραλέα εκτέλεση των δώδεκα άθλων και όχι αυτοί να του έχουν επιβληθεί, ως μέσα προσεχούς εξόντωσης, από μία έξωθεν τυραννική αρχή. Σε αυτή την ιδέα κατέληξαν οι πρώτοι φιλόσοφοι, οι οποίοι αναζήτησαν στη θαυμαστή ζωή του Ηρακλή την ύλη μιας ηθικής διδασκαλίας, όπως διατυπώνεται στην περίφημη *Απολογία* του Πρόδικου του Κείου, την οποία οφείλουμε στα *Απομνημονεύματα* του Ξενοφώντος.[182] Ο Ξενοφών αποδίδει «το περιεχόμενο της αφήγησης του Πρόδικου χωρίς ουσιώδεις παραμορφώσεις [….] Τούτο δεν

---

[178] Συρέ (χ.χ.), 204.
[179] Καραντώνης (1990), 167.
[180] «Ο Γιουνγκ βρίσκει μεγάλες ομοιότητες ανάμεσα στο άλογο και τον ιππέα, αφού οι μύθοι αποδίδουν στο άλογο ιδιότητες οι οποίες ανήκουν στο ασυνείδητο του ανθρώπου, όπως μαντική ικανότητα, ακοή, εύρεση δρόμου, προαναγγελία συμφορών, αλλά και σχετικές με σεξουαλικά θέματα». Γκιόκα (2016), 73. Και στα τρία μυθιστορήματα η ιππική ανάβαση παρομοιάζεται με την ερωτική ορμή. Η Αναγνωστοπούλου επισημαίνει ότι «ο θάνατος του Αλέκου από τον Γκαετάνο, που επέρχεται μετά το άλμα του στο μαντρότοιχο κι από κει στο περιβόλι της Μόνικας, επαναλαμβάνει το θανάσιμο άλμα του αλόγου με τον Παύλο στο *Λεμονοδάσος* και το άλμα της Έρσης από την Ακρόπολη στην *Εκάτη*». (2016, 152). Επιπλέον, στην *Eroica*, ο ατίθασος Λοΐζος επανειλημμένα "χλιμιντρίζει" σαν άλογο και βγάζει άναρθρες ιαχές, ενώ, σε μια πλατιά παρομοίωση, η σκηνοθεσία της στάσης του Λοΐζου ομοιάζει με εκείνη ενός εικαστικού έργου των ελληνιστικών χρόνων, που λέγεται «Κελητίζων παῖς» ή «jockey» και είναι ένα από τα εκθέματα του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου της Αθήνας. Γκιόκα (2016), 70. Τέλος, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε μία πιθανή συνάφεια του μοτίβου του αλόγου με τον Δούρειο Ίππο της *Ιλιάδας*, του μυθικού προτύπου της *Eroica*.
[181] Decharme (1959), 506.
[182] *Ό.π.*

αποκλείει πως ο Αθηναίος συγγραφέας έχει προσαρμόσει κατά τόπους το σοφιστικό μοντέλο στις δικές του ηθικές αντιλήψεις. Ιδίως η μεγάλη έμφαση στην ηθικολογία, τα διάπυρα κηρύγματα κατά των ηδονών και η έξαρση του ιδεώδους της σκληραγωγίας, ενδέχεται να οφείλονται σε μοραλιστικές προτιμήσεις του ίδιου του Ξενοφώντα».[183]

Ο σοφιστής Πρόδικος «υιοθετεί την ανθρωπομορφική τάση της λαϊκής μυθοποιΐας, η οποία αγαπάει να ενσαρκώνει τις ηθικές ποιότητες σε προσωποποιημένους ήρωες».[184] Διηγείται, λοιπόν, ότι ο Ηρακλής, μετά την ενηλικίωσή του, αποσύρθηκε σε ερημικό μέρος, όπου του τέθηκε το ηθικό δίλημμα της επιλογής του δρόμου της Αρετής ή της Κακίας. Το δίλημμα αυτό αφορά σε δύο αντικρουόμενες στάσεις ζωής, οι οποίες υποστασιοποιούνται ενώπιον του Ηρακλή, στο πρόσωπο δύο γυναικών ετεροειδούς όψης και περιβολής, που παρουσιάζονται στο σημείο τομής των δύο οδών. Η φανταχτερή και φτιασιδωμένη Κακία υποσχέθηκε στον Ηρακλή έναν τρυφηλό, ηδονικό και άνετο βίο, πλήρη κερδών και απολαύσεων «που θα τις νέμεται χωρίς κόπο».[185] Η Αρετή, που «είχε ωραία και επιβλητική εμφάνιση, καθαρό σώμα, μάτια χαμηλωμένα από ντροπαλοσύνη, σεμνό παρουσιαστικό, και φορούσε λευκά»,[186] τοποθέτησε την ευημερία και την υστεροφημία του στο τέρμα μιας εξαιρετικά επισφαλούς και κοπιώδους διαδρομής, βρίθουσας αγώνων και μόχθων.[187] Ο Ηρακλής έμεινε ανεπηρέαστος από την παρελκυστική σαγήνη της Κακίας και άρχισε να βαδίζει στο κακοτράχαλο, αλλά ευκλεές μονοπάτι που του χάραξε η Αρετή, καθιστώντας τόν εαυτό του άξιο της κατοπινής θέσης του στον Όλυμπο και ενός μεριδίου στην ουράνια και αΐδια θεϊκή ευδαιμονία.

Ο Πρόδικος επιλέγει τον Διογέννητο ημίθεο για αυτή την παραβολή της διαλεκτικής του καλού και του κακού, «επειδή […] κουβαλάει μέσα του […] και τις δύο επιλογές ζωής, τόσο για τους επίπονους άθλους της αρετής όσο και για τις ηδονιστικές εκτροπές της κακίας. [….] Ο Ηρακλής διαλέγει εντέλει σθεναρά την Αρετή και θα την διακονήσει με αφοσίωση, αλλά δεν θα αποφύγει τους ηδονικούς πειρασμούς της Κακίας. Η αρετή θα του εξασφαλίσει την αθανασία, αλλά η κακία θα τον οδηγήσει στον φυσικό του θάνατο».[188]

Ο Παύλος, κατά κύριο λόγο, συμπεριφέρεται ως ένας αντι-Ηρακλής, διότι, για εκείνον, η φοραδίτσα-Βίργκω είναι η υψηλή, αλλά απευκταία ενσάρκωση της "Αρετής". Έτσι, ο πρωταγωνιστής επαφίεται στη σιγουριά της ευθύγραμμης κατεύθυνσης που αντιστοιχίζεται με τον μυθικό προορισμό της Κακίας. Εντούτοις, αμφιρρέπει συχνά μεταξύ σώματος και πνεύματος, οπότε "συνοδοιπορεί" με τον Ηρακλή και στους δύο δρόμους.

---

[183] Κωνσταντάκος (2018), 5.
[184] Ό.π., 9-10.
[185] Ό.π., 5.
[186] *Ό.π.*
[187] Decharme (1959), 506.
[188] Κωνσταντάκος (2018), 9.

2.4.4 Η κρίση του Πάρη

Στην *Εκάτη* διαβάζουμε:

> Αφροδίτη, Αθηνά, Ήρα… [….] Και όμως με τη συντροφιά τους ένιωθε πάντα κάποια στενοχώρια, δεν μπόρεσε να γεννηθεί καμιά οικειότητα, όσο και αν κατάντησε η καθημερινή του απασχόληση τώρα που απελπίστηκε από τη δουλειά. Οι τρεις κυρίες ζούσανε μπροστά του, μιλούσανε για διάφορα θέματα […] μα ωστόσο μοιάζανε ασυμπλήρωτες εκείνη τη στιγμή, σα νά 'λειπε κάτι ουσιαστικό από τον εαυτό τους [….] Μια δυσαρμονία χτυπητή, τα λόγια και οι πράξεις τους βρισκόντανε σε διαφορετικό επίπεδο από το νου [….] Είχε μια ψυχρή προτίμηση για την Αθηνά […].[189]

Πίσω από τις τρεις γυναίκες που συναντά ο Παύλος Καλάνης στην Αίγινα, υποκρύπτονται οι συνονόματές τους Ολύμπιες θεές, οι οποίες είχαν εμπλακεί στη μυθική διεκδίκηση του μήλου της Έριδος.

Στον μεγάλο μυθικό εορτασμό των γάμων του Πηλέα και της Θέτιδας οι θεοί δεν είχαν καλέσει την Έριδα, τη θεά της διχόνοιας. Εκείνη, χολωμένη, πήρε ένα χρυσό μήλο από τον κήπο των Εσπερίδων, πρόσθεσε πάνω στη φλούδα του την επιγραφή "Στην ωραιότερη" και για να σπείρει την αντιπαλότητα στην ψυχή των θεών, το πέταξε ανάμεσά τους. Αμέσως, τρεις θεές άρχισαν να εποφθαλμιούν ανυποχώρητα το μήλο: η Ήρα, η Αθηνά και η Αφροδίτη. Επειδή φιλονεικούσαν έντονα και καμιά δεν παραχωρούσε το μήλο στην άλλη, ζήτησαν από τον Δία να αποφασίσει εκείνος ποια έχει δίκιο. Ο Δίας όμως αρνήθηκε και όρισε ως διαιτητή στη διαφορά τους τον Πάρη, γιο του βασιλιά της Τροίας Πριάμου, που έβοσκε τα κοπάδια του στις βουνοπλαγιές της Ίδας.[190] Ο Ερμής οδήγησε εκεί τις τρεις θεές και ανακοίνωσε στον Πάρη τη διαταγή του Δία που ήταν να αποδώσει εκείνος το χρυσό μήλο στη θεά που θεωρούσε πιο ευειδή. Οι τρεις θεές διεκδίκησαν την έγκρισή του τάζοντάς του διαλεχτές ανταμοιβές. Η Ήρα δεσμεύτηκε να του παραχωρήσει εξουσία, αναγορεύοντάς τον βασιλιά ολόκληρης της Ασίας, η Αθηνά υποσχέθηκε να τον προικίσει με σοφία και να του εξασφαλίσει δόξα και νίκη στους πολέμους και τέλος η Αφροδίτη ήταν διατεθειμένη να τον βοηθήσει να ενωθεί με την ομορφότερη από όλες τις θνητές, την Ελένη, την κόρη του Δία και της Λήδας. Ο Πάρης εντυπωσιάστηκε περισσότερο από την προσφορά της Αφροδίτης και υπέδειξε εκείνη ως την προτιμώμενη θεά, με συνέπεια να γίνει αυτουργός της αρπαγής της

---

[189] Πολίτης (1990), 50-51.

[190] «Τα καλλιστεία της Ίδης ήταν αγώνας εσωτερικός μέσα στην ψυχή ενός νεαρού, που αναρωτιόταν, σαν τον έφηβο Ηρακλή, σε τι να αφιερώσει τον βίο του. Στη βαθύτερη δομή του μύθου διακρίνεται ένας διαδεδομένος τύπος αλληγορικής διήγησης, που κυκλοφορούσε σε διάφορες παραλλαγές ανά την Εγγύς Ανατολή, από πανάρχαια χρόνια. Στις ιστορίες αυτού του τύπου πρωταγωνιστούν προσωποποιήσεις του καλού και του κακού, και το κεντρικό θέμα είναι η μεταξύ τους σύγκρουση, που εκτυλίσσεται ενώπιον κάποιου κριτή», ο οποίος πρέπει να αποφανθεί υπέρ της μίας ή της άλλης πρότασης. Κωνσταντάκος (2018), 6.

Ωραίας Ελένης και υπαίτιος για την πτώση της Τροίας, πραγματώνοντας την οδυνηρή μοίρα του.[191]

Η ομοιότητα με τον αρχαίο μύθο περιορίζεται στα ονόματα, στις ιδιότητες και στη διαπροσωπική σχέση των τριών γυναικών της Αίγινας.

Η Ήρα Ολυμπίου είναι η γυναίκα του πατέρα της Αθηνάς Ολυμπίου, οπότε η Αθηνά είναι προγονή της Ήρας. Το επίθετό τους παραπέμπει ευθέως στη μυθική ορεινή κατοικία των θεών, τον Όλυμπο. Το σχόλιο του αφηγητή για την Ήρα Ολυμπίου είναι πως «είχε κάποια μεγαλοπρέπεια η κορμοστασιά της».[192] Όσο για την Αθηνά, «αργότερα είχε προσέξει ο Παύλος πως τα μάτια της ήτανε γαλανά»,[193] ενώ γίνεται λόγος και για την ερωτική της αθωότητα και απειρία. Η τρίτη "θεϊκή" γυναικεία μορφή της αιγινίτικης συντροφιάς είναι η Αφροδίτη Μηλιώτη, «η πρώτη γυναίκα που ο Καλάνης βλέπει να αναδύεται από τα κύματα»,[194] σαν την Κυθέρεια θεά Αφροδίτη. Το επίθετο Μηλιώτη δημιουργεί έναν εύλογο συνειρμό με το περιβόητο αρχαίο άγαλμα της Αφροδίτης της Μήλου, σε μια διακαλλιτεχνική προσέγγιση της αναλογίας τους. Επίσης, ο μικρός γιος της Αφροδίτης Μηλιώτη λέγεται Έρης, όνομα ετυμολογικά συγγενές με το Έρως, δηλαδή με τον γιο της θεάς Αφροδίτης. Η δε περιγραφή του παιδιού θυμίζει τη γνώριμη απεικόνιση του θεού Έρωτα ως το τρυφερό βρέφος των ελληνιστικών χρόνων:

> Ένα ολόγυμνο αγοράκι ξεπρόβαλε πίσω από τα βράχια κι έτρεξε στην Αφροδίτη παραπατώντας μες στην άμμο […] στρουμπουλό και ηλιοκαμένο.[195]

Η αποβιώσασα μητέρα της Αθηνάς, η Φροσύνη, την οποία η ηρωίδα δεν είχε προλάβει να αντικρίσει εν ζωή, παραβάλλεται με τη μητέρα της θεάς Αθηνάς, τη Μήτιδα:

> Ξαφνικά, δίχως καμιά αφορμή, άρχισε να του μιλά για τη μητέρα της. [….] Δεν τη θυμότανε καθόλου. [….] Τη λέγανε Φροσύνη.[196]

Η Μήτις, της οποίας το όνομα σημαίνει σύνεση ή φρόνηση κατά λεκτική αντιστροφή της Φροσύνης, ήταν η πρώτη σύζυγος του Δία. Ένας χρησμός προμάντευε ότι η Μήτις θα γεννήσει πρώτα μία κόρη κι έπειτα έναν γιο που θα σφετεριστεί τον θρόνο του Δία, τερματίζοντας την παντοκρατορία του. Ο Δίας, ανήσυχος, κατάπιε τη Μήτιδα, ενόσω κυοφορούσε την Αθηνά, την οποία γέννησε ο ίδιος από το κεφάλι του, με τη βοήθεια του Ηφαίστου. Έτσι, ούτε η θεά Αθηνά ευτύχησε να γνωρίσει τη μητέρα της. Κληρονόμησε, ωστόσο, την ξακουστή δαημοσύνη της Μήτιδας και αναδείχτηκε στην ύψιστη θεά της

---

[191] Κουν (χ.χ.), 263-264.
[192] Πολίτης (1990), 50.
[193] *Ό.π.*
[194] Mackridge (1979), 90.
[195] Πολίτης (1990), 48.
[196] Ό.π., 52.

σοφίας. Αξιοσημείωτο είναι ότι, κατά παρετυμολογία, το όνομα Αθηνά αναλύεται ως Α(Η)-θεο-νόα, δηλαδή "η νόηση του Θεού" (Πλάτ. *Κρατύλος*, 407b). Τέλος, η στενή σχέση της μυθιστορηματικής Αθηνάς με τη θάλασσα, η οποία ακόμη και ως τρόπο θανάτου της επέλεξε τον θαλάσσιο πνιγμό, εξηγείται ίσως από το γεγονός ότι η μυθική μητέρα της θεάς ήταν κόρη δύο θαλάσσιων θεοτήτων, του Ωκεανού και της Τηθύος.

Οι τρεις Αιγινίτισσες παραλληλίζουν τον Καλάνη με τον νεαρό Πάρη της Τροίας, αλλά σε πιο ώριμη ηλικία —ας μην λησμονούμε ότι Παρασκευάς, με υποκοριστικό το Πάρης, ήταν το βαφτιστικό όνομα του Κοσμά Πολίτη. Ωστόσο, στη "νέα εκλογή" του Πάρη ο συγγραφέας τροποποιεί τον αρχαίο μύθο προσαρμόζοντάς τον στη μυθιστορηματική συνθήκη, αφού ο ήρωάς του προσωποληπτεί υπέρ της Αθηνάς, αντί της Αφροδίτης. Η εν λόγω παρέκκλιση από την πεπατημένη του μύθου υποδηλώνει ότι τη δεδομένη στιγμή της ζωής του ο Καλάνης έτεινε προς τον ορθό λόγο της επιστήμης, παρά στη ρηχή, ναρκισσιστική προσήλωση στο σωματικό κάλλος. Η επιλογή του αυτή μαρτυρεί την πρώτη σοβαρή του προσπάθεια να ανακαλύψει το αξιόλογο γυναικείο έρεισμα που, σύμφωνα με τον ιδιόρρυθμο αλχημιστή Βενιέρη, δεν θα αρκεστεί στην επιδίωξη της σαρκικής διέγερσης, αλλά θα δώσει την πολυπόθητη διανοητική ώθηση στο magnum opus της επιστημονικής του σταδιοδρομίας και θα εμφυτεύσει στο πνεύμα του τα "σπέρματα" των ιδεών που στη συνέχεια θα επωάσει εκείνος.

Επίσης, ένας συσχετισμός ανάμεσα στην Αίγινα, όπου διαδραματίζεται η αναβίωση του μύθου του Πάρη, και στην Τροία εντοπίζεται, κατά την άποψή μας, στον, υπολανθάνοντα στο κείμενο, μύθο των Μυρμιδόνων. Συγκεκριμένα, ο Καλάνης, πασχίζοντας να εγκύψει στους μηχανισμούς λειτουργίας και αλληλεπίδρασης του ζωικού βασιλείου, κατοπτεύει την εξάλειψη των φαινομενικά άτρωτων σκαθαριών και των πεταλούδων από τα μικροκαμωμένα μυρμήγκια, βαρύθυμος και προβληματισμένος για την αναπόφευκτη φθορά στην οποία είναι εξακολουθητικά καταδικασμένη η ύλη:

> Κοίταξε μες στο τούλι. Μια πάλη άνιση εδώ μέσα: τα μικροσκοπικά μερμήγκια ενάντια στα θωρακισμένα έντομα και στις μεγάλες πεταλούδες. Άνιση για ποιον; Το βουβό δράμα ξετυλίγεται ολοένα μπρος στα μάτια του. Ένα μερμήγκι κάνει να πιάσει το πόδι κάποιου εντόμου. Το σκαθάρι ξέφυγε, φτερουγίζει εδώ κι εκεί, πάει να πετάξει μα η λάμψη το τραβάει πίσω. [….] Το μερμήγκι του ξαναρπάζει το ποδάρι. [….] δυο άλλα μερμήγκια προφταίνουνε και το ακινητούν. [….] Ολόκληρος λόχος σκαρφαλώνει στη χρυσή του ράχη [….] Τα μερμήγκια ψαχουλεύουν τους αρμούς, τους ξεκλειδώνουν έναν ένα και γυμνώνουν το ζουζούνι από τον σκληρό του θώρακα που δεν στάθηκε ωστόσο δυνατός να προστατέψει τη μαλακιά ζωή που κλείνει μέσα του. Τώρα πια, κάθε μερμήγκι κρατάει στα σαγόνια του ένα κομμάτι πολτωμένη σάρκα [….] Πιο κει, άλλο μερμήγκι παραφυλάει απ' έξω. [….] Ξανάρχισε το μακελειό. Οι πεταλούδες πέφτουνε μια μια χορεύοντας γύρω στο φως. Τα μερμήγκια προσβάλλουνε με σιγουριά και ακρίβεια μηχανική δίχως να βρίσκουν

> αντίσταση, λες και οι πεταλούδες έχουν τη συνείδηση πως εκπληρώσαν τον προορισμό τους.[197]

Οι Μυρμιδόνες κατάγονταν από τον Αιακό, γιο του Δία και της Αίγινας. Η Ήρα, για να εκδικηθεί την απιστία του Δία, έστειλε στο νησί της Αίγινας τρία φίδια που διοχέτευσαν το δηλητήριό τους στις υδάτινες πηγές και έτσι όλοι οι κάτοικοι του νησιού εξοντώθηκαν. Ο μόνος που επέζησε ήταν ο Αιακός, ο οποίος ζήτησε τη βοήθεια του Δία για την επανεγκατάσταση ανθρώπων στο νησί. Ο Δίας ανταποκρίθηκε στο αίτημά του και μετέτρεψε τα μυρμήγκια που φώλιαζαν στον σάπιο κορμό ενός δέντρου, σε ανθρώπους, που, για τον λόγο αυτό, ονομάστηκαν Μυρμιδόνες. Ένας από τους γιους του Αιακού ήταν ο Πηλέας, ο πατέρας του Αχιλλέα, ο οποίος, αφού σκότωσε τον έναν αδελφό του, κατέφυγε, μαζί με μερικούς Μυρμιδόνες, στην περιοχή της Φθίας, όπου ίδρυσε το βασίλειο των Μυρμιδόνων. Η πανίσχυρη και αήττητη πολεμική φυλή των Μυρμιδόνων στελέχωσε με μεγάλη επιτυχία τον εκλεκτό στρατό του Αχιλλέα στον Τρωικό πόλεμο.

Η λυσσαλέα σύρραξη των μυρμηγκιών και των άλλων εντόμων στην *Εκάτη* μοιάζει με παρωδία του επικού Τρωικού πολέμου, κατά τον οποίο οι Μυρμιδόνες διακρίθηκαν για τις μαχητικές τους επιδόσεις, και παραπέμπει στην, σατιρίζουσα την *Ιλιάδα*, ψευδο-ομηρική *Βατραχομυομαχία*, με τη διαφορά, βέβαια, ότι στον Πολίτη ο τόνος της περιγραφόμενης σκηνής δεν είναι τόσο κωμικός, όσο φιλοσοφικός, με λεπτές αποχρώσεις ειρωνείας.

2.4.5 Περιπτώσεις μετάπλασης του επικού μύθου της *Ιλιάδας* στην *Eroica*

Στην *Eroica*, της οποίας η ιστορικότητα είναι απαράγραπτη, μιας και γράφεται στην περίοδο της δικτατορίας του Μεταξά, ο Πολίτης μεταβιβάζει στον αναγνώστη τα ιδεολογικά του προτάγματα χάρη στη μεσολάβηση πολυειδών μυθικών διακειμένων, των οποίων προεξάρχον είναι το ηρωικό έπος της *Ιλιάδας*, που διατρέχει την αφήγηση. Μολονότι τα πνευματικά υλικά του ομηρικού οικοδομήματος συντελούν στην κατασκευή ενός μοντέρνου λογοτεχνικού επιγόνου, η *Eroica* επιχειρεί συγχρόνως την ειρωνική αντιστροφή του μυθολογικού της προπάτορα, καθώς αναδιαμορφώνεται σε ερωτικό "έπος",[198] όπου η σεξουαλική αφύπνιση των εφήβων εκδηλώνεται με ψευδο-ηρωικές εξάρσεις, αισθητά αποκλίνουσες από τη γνήσια γενναιοψυχία του συλλογικού παρελθόντος. Εν τέλει, θα συμφωνήσουμε ότι «αυτή η υποψιασμένη χρήση της μυθικής μεθόδου είναι ένας από τους παράγοντες που καθιστούν τον

---

[197] Ό.π., 17.

[198] Το *Eroica* δεν προέρχεται «μόνο από το Έρως, αλλά από τα Έρως και Ήρως, άρα και Erotica». Καλλίνης (2001), 218. Σε ένα καίριο περιστατικό ανατροπής του ιλιαδικού μύθου, ο Λοΐζος-Αχιλλέας στα "άθλα" που διοργανώνει εις μνήμην του αποθανόντος Αντρέα-Πατρόκλου, αντί για στήσιμο εκατόμβης, θυσιάζει στην πυρά έναν γάτο: «Ἀλήθεια εἶναι πώς κάποιο ζωντανό πετάχτηκε τσουρουφλισμένο μέσ' ἀπό τήν πυρά [….] νιαουρίζοντας σά γάτα». Πολίτης (2015), 80.

Πολίτη έναν από τους λιγοστούς *χιουμορίστες* ανάμεσα στους μυθιστοριογράφους της Γενιάς του '30».[199]

Πίσω από την ανάπλαση του επικού κειμένου της αρχαιότητας υφέρπει μία διευρυμένη κοινωνική, ηθική και πολιτισμική κρίση στο παρόν της μυθιστορηματικής συγγραφής. Είναι δεδομένο ότι στους Έλληνες του καιρού εκείνου που εισέπρατταν την αντήχηση των παγκόσμιων αιματηρών συρράξεων, ο μεσοπόλεμος φάνταζε «μια εποχή άκρως αντιηρωική, και η αντίθεση ανάμεσα στους μεγάλους ήρωες της μυθολογίας και στα ακίνδυνα παιχνίδια των παιδιών στην *Eroica* τονίζει το χάσμα που χωρίζει την παρωχημένη ηρωική εποχή από την παρωδία ηρωισμού […] στην εποχή του αφηγητή, όπου μόνο παιδιά μπορούν να παίζουν τον ήρωα».[200]

Το γεγονός ότι το πρώτο κεφάλαιο της *Eroica* εκκινείται με την "ηρωική παρέλαση" των εφήβων, στο πλαίσιο προσομοίωσης πολεμικών εχθροπραξιών, μας παρέχει ίσως το δικαίωμα να εικάσουμε ότι τα νεανικά αυτά παίγνια «μπορεί να απηχούν τις παρελάσεις της ΕΟΝ και την προπαγάνδα ασκώντας σάτιρα στο κλίμα της εποχής».[201] Η αφηγηματική φωνή, λοιπόν, πιθανότατα στηλιτεύει σε υπολανθάνοντα τόνο τη στρατολόγηση της νεολαίας από τον Μεταξά για την υποτιθέμενη προάσπιση των εθνικών αξιών και συμφερόντων, προτάσσοντας χλευαστικά τον «αγώνα ως τη θυσία για την κατάκτηση του έρωτα».[202] Συνεπώς, «η μετάβαση από τον ηρωισμό (με την αρχαία έννοια της ανδρείας) στον ερωτικό ηρωισμό (με τη ρομαντική του διάσταση) αποτελεί τον άξονα κατά μήκος του οποίου συνδιαλέγονται ο αρχαίος και ο σύγχρονος κόσμος».[203]

Στην αποκαθήλωση του ηρωισμού με την αρχαιοελληνική του έννοια συμβάλλει και ο ίδιος ο τίτλος του μυθιστορήματος, ο οποίος «αποτελεί παραπομπή στη μουσική, καθώς και στην ηρωική εποποιΐα, την οποία παρωδεί ο συγγραφέας».[204] Και ο αντιφατικός υπότιτλος της *Εκάτης*, εξάλλου, "Σύγχρονη Ιστορία", υποδηλώνει «την απώλεια του νοήματος στο σύγχρονο κόσμο επικαλούμενο τη νοηματοδοτική δύναμη του αρχαιοελληνικού μυθικού λόγου».[205] Με βάση τη διάκριση του Genette, θα κατατάσσαμε τον τίτλο *Eroica* στους λεγόμενους «θεματικούς τίτλους, καθώς προσδιορίζει το έργο επιτελώντας ωστόσο

---

[199] Mackridge (1999), 72.
[200] Ό.π., 68.
[201] Κοκκινίδη (2011), 682. Σύμφωνα με τον Vitti, στην εποχή του Μεταξά εκτρέφεται ο μύθος των υγιών και ρωμαλέων νιάτων, που διαδραματίζουν καταλυτικό ρόλο στην εθνικολαϊκιστική άσκηση της εξουσίας από τον δυνάστη. (2012, 16).
[202] Καλλίνης (2001), 217.
[203] *Ό.π.*
[204] Mackridge (1999), 67.
[205] Καλλίνης (2001), 212.

παράλληλα λειτουργία αντίφρασης ή ειρωνείας»,[206] επειδή αντιβαίνει στο περιεχόμενό του, συνιστώντας υπαινιγμό για τα κίβδηλης τόλμης κατορθώματα της ομήγυρης των αγοριών.

Αντιπαραβάλλοντας τον τίτλο της *Eroica* με τον πανομοιότυπο τίτλο της Τρίτης Συμφωνίας του Beethoven, θα μπορούσαμε να ερμηνεύσουμε το έργο του Πολίτη ως υποφώσκουσα «πράξη αντίδρασης στο καθεστώς Μεταξά».[207] Ο Beethoven είχε ονομάσει αρχικά τη μουσική Συμφωνία του "Bonaparte", διότι «είχε εναποθέσει στον Μεγάλο Ναπολέοντα βάσιμες ελπίδες για τη διάδοση των ιδανικών της γαλλικής επανάστασης»,[208] αλλά «διέγραψε αυτό τον τίτλο όταν έμαθε ότι ο Ναπολέων είχε κηρύξει τον εαυτό του αυτοκράτορα».[209] Η απογοήτευση του σπουδαίου μουσικού για την απολυταρχική στροφή και τον χρεωκοπημένο ηρωισμό του μεγάλου ηγέτη εκφράστηκε μέσα από τον σαρκαστικό τίτλο *Eroica*, με τον οποίο σμίλεψε τελικά τη φήμη της Συμφωνίας του. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η αληθινή ζωή αντιφεγγίζεται πάνω στην κρυστάλλινη μουσική μελωδία, η οποία τρέπεται σε «πολιτικό μανιφέστο»,[210] καθώς προβαίνει στην «περήφανη αμφισβήτηση της δικτατορίας»,[211] στην «καθαρή υποστήριξη της ελευθερίας όλων των λαών»[212] και στην «επιβεβαίωση των δικαιωμάτων του ανθρώπου».[213] Πίσω από τον ταυτόσημο τίτλο του μυθιστορήματος του Πολίτη[214] δυνητικά εμφωλεύει μια ανάλογη αποστροφή για την ανελεύθερη δικτατορική πολιτική στη μεσοπολεμική Ελλάδα. Επειδή όμως αυτός είναι ο τίτλος που δόθηκε εξαρχής στο έργο, δεν υφίσταται καμία σαφής ένδειξη για μεταβολή οιασδήποτε πρότερης θετικής πολιτικής στάσης του Πολίτη απέναντι στον δικτάτορα.

Εν κατακλείδι, η απόφαση του Πολίτη να περιβάλει ένα κείμενο απόντων ηρώων με το ατόφιο ηρωικό επίχρισμα της *Ιλιάδας* συνιστά παρωδία της μυθικής μεθόδου, η οποία πιθανώς εξυπηρετεί την αλληγορική και υπαινικτική έκφραση των αντιδικτατορικών αισθημάτων του συγγραφέα.

---

[206] Γκιόκα (2014), 70.
[207] Κοκκινίδη (2011), 682.
[208] Γκιόκα (2014), 69.
[209] Mackridge (1999), 67.
[210] Γκιόκα (2014), 69.
[211] *Ό.π.*
[212] *Ό.π.*
[213] *Ό.π.*
[214] «Ἴσως […] ὁ τίτλος τοῦ βιβλίου πού παραπέμπει στήν ἡρωική συμφωνία τοῦ Μπετόβεν […] ἀφορᾶ […] τήν ἡρωική ἐποχή τῆς αἰώνιας ἐφηβείας τοῦ ἀνθρώπινου πνεύματος, ἀλλά καί τήν ἡρωική προσπάθεια τοῦ συγγραφέα νά συνθέσει ἕνα βιβλίο πού θά ἰσοδυναμοῦσε μέ μιά μουσική συμφωνία». Αναγνωστάκη (1995), 321.

Κεφάλαιο 3

Η γυναίκα του μύθου και ο "μύθος" της γυναίκας στον Κοσμά Πολίτη

3.1 Στον "αστερισμό" του θηλυκού: Μυθοποίηση και εξιδανίκευση

Περνώντας στην ενδοχώρα των τριών μεσοπολεμικών μυθιστορημάτων του Κοσμά Πολίτη διαπιστώνει κανείς τον εμπλουτισμό του μυθοπλαστικού χάρτη του με αρκετά γυναικεία πρόσωπα, υψηλού σημασιολογικού φορτίου. Για τη σύλληψη και τη σκιαγράφησή τους αξιοποιήθηκαν από τον συγγραφέα σχετικές μυθικές θηλυκές μορφές, τόσο θνητών γυναικών, όπως για παράδειγμα της Λήδας, της Ωραίας Ελένης, της Ευρυδίκης, της Έρσης, των Δαναΐδων, όσο και θεαινών/θεοτήτων, όπως της Ήρας, της Αθηνάς, της Αφροδίτης, της Άρτεμης, της Δήμητρας, της Περσεφόνης, της Μέδουσας, της Σφίγγας, των Σειρήνων. Οι μυθιστορηματικές ηρωίδες, λοιπόν, δομούνται πάνω στα πρότυπα μυθικών ηρωίδων και τρέπονται σε ένα είδος παλίμψηστου που «συγκεντρώνει περισσότερα στρώματα αισθητικής ομορφιάς, μέσα από ένα χωροχρονικό ταξίδι, με αφετηρία την ελληνική, συνήθως, μυθολογία».[215] Όλες αυτές οι αναπολήσεις των μυθικών γυναικείων προσώπων εξυπηρετούν την «επιστροφή αυτού που, επειδή είναι μυθικά χαμένο, δεν μπορεί να επιστρέψει παρά μόνο μέσα από μια νέα ανακάλυψη».[216]

Σύμφωνα και με τον Δεκαβάλλε, «μιὰ ὁλόκληρη πινακοθήκη γυναικῶν βρίσκεται μέσα στὸ ἔργο τοῦ Πολίτη»,[217] η διάπλαση της προσωπικότητας των οποίων, κατά κύριο λόγο, δεν ερείδεται στη βάση αναγνωρίσιμων, στον ρεαλιστικό κόσμο, γυναικείων τύπων. Ο ίδιος κριτικός επισημαίνει ότι «τὸ ἰδανικὸ τῆς ἀγάπης βρίσκει τὶς φευγαλέες σαρκώσεις του σὲ μιὰ γυναίκα κατὰ τὸ πλεῖστο. [….] Ἡ γυναίκα γίνεται […] ἡ κινητήρια δύναμη, ἡ μούσα, ἡ δοκιμασία τῆς ζωῆς καὶ τῆς ἐμορφιᾶς τῆς ζωῆς, ποὺ ἀνεβάζει τὸν ἄντρα στὸ ὄνειρο γιὰ νὰ τὸν περάσει ἀπὸ τὴν ἀθωότητα στὴν πείρα καὶ τὴν πραγματικότητα, ὀδυνηρὴ πάντα γιὰ τὸν

[215] Ιωακειμίδου (2004), 137.
[216] Αναγνωστοπούλου (2016), 261.
[217] Δεκαβάλλες (1974), 179.

ἰδανιστή, ποὺ γι' αὐτὸν τὸ πέρασμα γίνεται συχνὰ μοιραῖο. Ἀπογοήτευση, ἀπελπισία, ἀκόμα καὶ ὁ θάνατος εἶναι τὰ τιμήματά του».[218] Πράγματι και στα τρία βιβλία, οι άνδρες πρωταγωνιστές στο τέλος αποσύρονται ή πεθαίνουν ή και τα δύο, βαριά λαβωμένοι από το βόλι του αδιέξοδου έρωτα, κάτι που στοιχειοθετεί τη ρομαντική επίστρωση των ιστοριών.[219]

Αξιοσημείωτο είναι ότι στην αφήγηση δεν σχηματοποιείται μια ενιαία και ολοκληρωμένη περιγραφή των γυναικών. Αντιθέτως τα ιδανικοποιημένα χαρακτηριστικά τους διασπείρονται σε όλο το μήκος εκάστου μυθιστορήματος. Η αποσπασματική, ασυνεχής και επαναλαμβανόμενη έκθεση των θηλυκών ερωτικών αντικειμένων στερεί από τον αναγνώστη τη δυνατότητα να τις ατενίσει υπό ένα καθολικό πρίσμα και συμβάλλει στον εικονιστικό κατακερματισμό τής, ούτως ή άλλως, δυσπρόσιτης ιδανικής γυναίκας, που πολλάκις περιβάλλεται από τον μυθικό κλοιό. Ο Καραντώνης ενίσταται στον ισχυρισμό πως στα κείμενα του Πολίτη «οἱ ἰδεατὲς γυναῖκες παρουσιάζονται σὰν τύποι αὐθύπαρχτοι, σὰν ἐλεύθερες ὀντότητες. [….] Δὲν τὶς βλέπουμε τόσο, ὅσο τὶς νοιώθουμε, πὼς ὑπάρχουνε σὰ δυνάμεις ἀσύλληπτες, σὰν αἰθέρια πνεύματα, σὰν καθαρὲς αἰσθητικὲς ἐμφάνειες. [….] Καταλαβαίνουμε πὼς ὁ Κοσμᾶς Πολίτης […] δὲν παλεύει γιὰ νὰ καταχτήσει τὴ γυναῖκα σὰν ἕνα κόσμο ἐξωτερικὸ καὶ νὰ τὴν πλησιάσει ἔπειτα πρὸς τὸν ἑαυτό του, μὰ πολεμᾶ νὰ τὴν ἀπομακρύνει ἀπὸ τὸν ἑαυτό του, νὰ τὴν ἀποσπάσει ἀπὸ τὸ νεφέλωμα τῆς ψυχῆς του, νὰ τὴν πλάσει ἐλεύθερη, καὶ ὕστερα νὰ τὴν καταχτήσει».[220]

Η πλήρης ευωχία της άλωσης του νοητού τόπου «βρίσκεται πιὸ πέρα ἀπὸ τὶς δυνατότητες στὴ ζωή, εἶναι μιὰ τελειότητα πέρα ἀπὸ τὴν ὑλική μας πραγματικότητα […] εἶναι μιὰ ἔννοια Πλατωνική».[221] Όσο προσεγγίζει κάποιος το ιδανικό, τόσο αντιλαμβάνεται τη συντριβή του, διότι αυτόχρημα εκείνο απεκδύεται την ουτοπική του επένδυση, μιας και «στὴ φύση του τὸ ἰδανικὸ εἶναι ἀπροσπέλαστο καὶ ἀκατάκτητο».[222] Αναζητώντας το ιδανικό της αγάπης οι αρσενικοί ήρωες του Πολίτη «ὁ Παῦλος Ἀποστόλου, ὁ Παῦλος Καλάνης, ὁ Ἀλέκος […] θὰ φτάσουν ὁ καθένας τους σ' ἕνα θάνατο […] Δὲν ἔχομε βέβαια ἐδῶ τὸ φιλοσοφικὸ μακαρισμὸ τοῦ θανάτου ποὺ βρίσκομε στὸ "Φαίδωνα", ἡ πλατωνικὴ μολαταῦτα συσχέτιση τοῦ ἔρωτα μὲ τὸ θάνατο παραμένει. […] Ὁ Πλατωνισμὸς τοῦ Πολίτη εἶναι διαποτισμένος […] ἀπὸ μιὰν αἰσθησιακὴ ζεστασιὰ ποὺ δὲν καταντάει ποτὲ γυμνὸς καὶ φτωχὸς σεξουαλισμός».[223] Όταν επέρχεται η ερωτική ένωση με το λατρευτό θήλυ «συνδυάζει

---

[218] *Ό.π.*

[219] «Στο μοντερνιστικό *Λεμονοδάσος* το νεορομαντικό υλικό λειτουργεί ως υπόστρωμα που αναδεικνύει το δραματικό αδιέξοδο των ερωτικών σχέσεων. Στο τέλος, η Λήδα αποφασίζει να κλειστεί σε μοναστήρι, ο Παύλος πεθαίνει περίεργα με τρόπο που θυμίζει αυτοκτονία και η Βίργκω παντρεύεται κάποιον άγνωστο – όπως συμβαίνει με τις παντρεμένες ηρωίδες της ρομαντικής γραμματείας». Πασχάλης (2005), 177.

[220] Καραντώνης (1990), 171-172.

[221] Δεκαβάλλες (1974), 190.

[222] Ό.π., 191.

[223] *Ό.π.*

[…] τὸν ἄπειρο πόνο μὲ τὴν ἄπειρη εὐδαιμονία, καὶ μαζὶ καὶ τὴ λύτρωση. [….] Ξανὰ καὶ ξανὰ ὁ ἔρωτας τοῦ ἰδανικοῦ ἔρχεται στὸ ἔργο τοῦ Πολίτη νὰ δοκιμάσει τὴν τύχη του, ποὺ εἶναι πάντα ἡ ἴδια σὲ μιὰ ποικιλία παραλλαγῶν».[224]

Οι ποθούμενες γυναίκες στα μυθιστορήματα του Πολίτη, όπως η Βίργκω, η Έρση, η Μόνικα, είναι αντικείμενα της προσωπικής θέασης και της μνημονικής ανάκλησης των ανδρών, γεγονός που μαρτυρεί μια νοσταλγική διάθεση και μια λυρική ρέμβη από μέρους του συγγραφέα. Ούτως ειπείν, δεν αναπαρίστανται ως προϊόντα "καθαρής" όρασης, αλλά ως αισθηματικά ενύπνια ή ως φαντασιωτικές φιγούρες, τυλιγμένες στη γητευτική αχλύ του μύθου, του ίμερου και του ονείρου.[225] Η τεχνική αυτή της τμηματικής εποπτείας των γυναικών παρακινεί τον αναγνώστη να συμπληρώσει τα κενά της περιγραφής με τα δικά του βιώματα και ενθυμήσεις, μετουσιώνοντάς τον από παθητικό δέκτη σε ενεργό συμμέτοχο και συνδιαμορφωτή της δράσης.[226]

3.2 Το διϊστορικό και ιδεολογικό δίκτυο γυναικών στο *Λεμονοδάσος*

Η Βίργκω Δροσινού είναι μία ευγενική, κοινωνικά σύμμορφη και αξιοπρεπής θηλυκή παρουσία, η πιο κομβική από όλες στο *Λεμονοδάσος*. Αποδίδεται ως μια ιδανική παρθένος, μια «ανυποψίαστη σεξουαλικά κόρη»,[227] πλην όμως διόλου αφελής, αλλά προικισμένη με μια δυναμική και εύθυμη προσωπικότητα. Αποκρούει σθεναρά την επίμονη ερωτική πολιορκία του νεαρού αρχιτέκτονα Παύλου Αποστόλου, αλλά ενίοτε υποκύπτει σε βραχύβια φλερτ με

---

[224] *Ο.π.*

[225] Ο Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος σε μια μελέτη του για το έργο του Πολίτη, το 1943, χαρακτηρίζει τις γυναίκες μέσα στα μυθιστορήματα και τα διηγήματά του «ως πλάσματα που ασκούν διαβρωτική, ακατανίκητη γοητεία και στέκουν στο κέντρο ενός κύκλου ηδυπάθειας». (1980, 200). Επίσης, στον Καλλίνη διαβάζουμε ότι «οι γυναίκες ως μυθικές μορφές αναδύονται μέσα από τον ονειρικό κόσμο των ηρώων. Η εκπλήρωση της επιθυμίας περιορίζεται έτσι στο πλαίσιο της ονειρικής εμπειρίας. Για παράδειγμα, η Έρση υλοποιείται ως αγγελική μορφή στην ονειροφαντασία του Καλάνη. Η ποθητή, ιδανική γυναίκα ταυτίζεται με την ονειρική πραγματικότητα». (2001, 188). Βλ. επίσης Mackridge (2015), 221: Ο Αλ. Διαμαντόπουλος φρονεί πως «ὁ Πολίτης στήν *Eroica* δέν προχωρεῖ στό χτίσιμο τῆς ὀνειρικῆς του χώρας διαλέγοντας καί λειαίνοντας τούς λίθους του. Πολύ περισσότερο ἐνεργεῖ σάν αὐτόν τόν μυθικόν Ὀρφέα ποὔχτιζε τούς πύργους τοῦ ὀνείρου του φτάνοντας […] ὥς τή βαθύτατην ἐκείνη πραγματικότητα, ὥς τήν ἐνδότατην ἐκείνη ἁρμονία, ὅπου κάθε παράταιρο, κάθε ἀνυπόταχτο, κάθε ἀσύνταχτο ἀσήμαντο λιθάρι τοῦ ἑαυτοῦ μας παίρνει νόημα πλάϊ σ' ἄλλα, ὑπάκουο σέ μιά μαγική δύναμη, κι ἔρχεται νά ὑψώσει τό ἔργο πού δονεῖ βαθύτατα τήν ὕπαρξή μας».

[226] Ο Καλάνης της *Εκάτης* διατρανώνει τα εξής: «Κι εγώ θέλω τον άνθρωπο να ζει εντατικά, να ψάχνει ανήσυχος, νά 'ναι δημιουργός μέσα στον κόσμο κι όχι μονάχα θεατής». Πολίτης (1990), 23. Ανάλογες ιδέες έχει και ο θείος Ανδρόνικος στην *Eroica*, παραφράζοντας μία πρόταση από τον *Άμλετ* του Shakespeare: «Νά ζεῖ κανείς ἐντατικά, ἰδού ἡ εὐτυχία!». Πολίτης (2015), 172. Ο W. Iser αντιδιαστέλλει τον σύγχρονο αναγνώστη, ο οποίος υποδέχεται το έργο τη στιγμή της εμφάνισής του και το αξιολογεί εμπειρικά και ανειδίκευτα, με τον ιδανικό αναγνώστη, δηλαδή τον επαΐοντα, τον φιλόλογο ή τον κριτικό της λογοτεχνίας, που έχει την γνώση και την ικανότητα να παραλαμβάνει και να ανασυνθέτει το μήνυμα του συγγραφέα, καθώς και να κατονομάζει επακριβώς τη φύση και τη μορφή των διακειμένων, δίνοντας μία αξιόπιστη ερμηνεία στο κείμενο. Σιαφλέκης (2005), 20-21. Οι περισσότεροι συγγραφείς, μεταξύ των οποίων και ο Κοσμάς Πολίτης, απευθύνουν το έργο τους σε ευρυμαθείς και ενεργητικούς ιδανικούς ανα-γνώστες.

[227] Καστρινάκη (2010), 213.

το άλλο φύλο, συνδυάζοντας ένα κράμα συστολής και υποδόριου ερωτισμού. Ο αρχικός στόχος του γυναικοκατακτητή Παύλου είναι η σαρκική υποταγή της παρθένου, εντούτοις το ήθος, η περηφάνεια και η ποιοτική διαφορετικότητά της εν σχέσει με τον υπόλοιπο γυναικείο πληθυσμό[228] πυροδοτούν ασύνειδα τον θερμό ερωτικό σπινθήρα στην καρδιά του ήρωα.[229] Ως τότε, ο Παύλος ήταν ένας ρηχός θηρευτής της εφήμερης ηδονής, δέσμιος των φαύλων – κατά ένα λογοπαίγνιο του *φαύλος* με το *Παύλος*– σεξουαλικών ενστίκτων, παθών και αναγκών. Η υποδειγματική Βίργκω μεταστρέφει την, μέχρι πρότινος, οπτική του απέναντι στη ζωή, μεταρσιώνοντας το συμπιεσμένο από το γήινο βάρος σαρκίο του στην πλατιά, αιθέρια τάξη των εξευγενισμένων αισθημάτων. Κανένας από τους δύο δεν παραδέχεται αβασάνιστα τον έρωτά του. Μάλιστα, η γνωριμία τους, που έλαβε χώρα σε ένα ξενοδοχείο των Δελφών, συνοδεύτηκε από αμφίδρομα ειρωνικά σχόλια και από φαινομενική αμοιβαία αντιπάθεια. Ο Παύλος ασκούσε αρνητική κριτική στη Βίργκω που, λόγω της βελγικής, κατά το ήμισυ, καταγωγής της, επεδίωκε να ενημερωθεί για τη μακραίωνη ιστορία των Δελφών από έναν ευρωπαϊκό ταξιδιωτικό οδηγό, ενώ εκείνος, ως αυτόχθων, πίστευε πως η επιτομή της ελληνικής πολιτιστικής παράδοσης ήταν εγγενώς εγγεγραμμένη στο κυτταρικό του αποτύπωμα. Παρά την έλλειψη εμβριθούς πατριδογνωσίας και συγκίνησης για τα εθνικά μας μνημεία, η Βίργκω εξελίσσεται σε καταλυτικό σταθμό στη ζωή του Παύλου εξακτινώνοντας την ύπαρξή του, χάρη στην πηγαία αγάπη που τον πλημμύριζε για εκείνη, σε ανώτερες βαθμίδες του βίου.

Όπως αποφαίνεται ο Δεκαβάλλες «ἡ Βίργκω εἶναι τὸ παρθενικὸ κορίτσι τὸ δεμένο μὲ τὴ συμβατικότητα τῆς τάξης της, ποὺ θέλει τὴν ἀγάπη ἁγνὴ καὶ ἀναίμακτη εἴτε κατοχυρωμένη ἀπ' τὴν ἐκκλησία»,[230] άρα υπόκειται στον θηλυκό τύπο της Οικόσιτης, κατά την ορολογία του Μπαντιού, όπως θα δούμε στη συνέχεια.[231] Η κοπέλα «ἀνθίσταται στὸν Παῦλο, ποὺ θέλει τὴν ἀγάπη καθαρὴ κι αὐτός, ἀλλὰ πλέρια κι ἐλεύθερη ἀπὸ κοινωνικὲς συμβατικότητες».[232] Τα ψήγματα πουριτανισμού που ενσπείρονται στον ψυχισμό της κορασίδας θα επιτρέψουν

[228] «Εἶστε τόσο διαφορετική…». Πολίτης (2003), 24· «Εἶχα δίκιο πού σᾶς εἶπα πώς εἶστε τόσο διαφορετική ἀπό τίς ἄλλες». Ό.π., 75.

[229] Η Σαντή, αναφερόμενη στον Αποστόλου, ισχυρίζεται ότι «η αναζήτησή του είναι διπλή: από τη μια επιθυμεί μέσω της γυναίκας να ικανοποιήσει τις σαρκικές του επιθυμίες και από την άλλη ψάχνει για την αγνότητα και την παρθενία, στοιχεία που δεν συγκεντρώνονται στην οποιαδήποτε γυναίκα, αλλά στη μία και μοναδική Βίργκω». (2002, 55). Σταδιακά, γεννιέται μέσα του ο σεβασμός και η εκτίμηση γι' αυτή την ευπρεπή νεάνιδα. «Πρέπει νά καταχτήσω τήν ψυχή της πρῶτα», μονολογεί. Πολίτης (2003), 81. Νιώθει μεταμέλεια σε περίπτωση που έχει προσβάλει την αιδημοσύνη της. «Θέλω νά γονατίσω καί ν' ἀγκαλιάσω τά πόδια τῆς παρθένας», ομολογεί, θυμίζοντας ομηρικές σκηνές ικεσίας. Ό.π., 82. Παραθέτουμε ενδεικτικά παραδείγματα τέτοιων σκηνών: Όμ. *Ίλ.*, Α 500-502 | Όμ. *Όδ.*, ζ 141-147 και 310-312, η 141-142. Αρχαίο ικέτη θυμίζει και ο Καλάνης όταν, μια νύχτα που ήταν μαζί με τη Λεία, «έπεσε πρώτη φορά στα πόδια της, κάτω από τη φυλλωσιά, και της αγκάλιασε τα γόνατα». Πολίτης (1990), 120.

[230] Δεκαβάλλες (1974), 179.

[231] «Ο κύκλος των τύπων της θηλυκότητας, έτσι όπως έχει συγκροτηθεί από την κοινωνία των ανθρώπων εδώ και χιλιετίες, έχει τέσσερις πόλους που θα τους ονομάσω ως εξής: η Οικόσιτη, η Γόησσα, η Ερωτευμένη και η Αγία». Μπαντιού (2013), 50. Αυτό είναι το παραδοσιακό, διαχρονικό θηλυκό τετράγωνο.

[232] Δεκαβάλλες (1974), 179.

την ενεργοποίηση της σεξουαλικότητάς της μόνο εφόσον προηγηθεί η δικαίωση και η επισημοποίηση του ερωτικού δεσμού. Παρεκτός της Βίργκως, και άλλες γυναίκες του *Λεμονοδάσους* «φαίνεται ότι είναι φορείς του συμβιβασμού»[233] και ευθυγραμμίζονται με τις επιταγές του κοινωνικού κομφορμισμού. Επί παραδείγματι, «η μητέρα του Παύλου τού υπενθυμίζει διαρκώς το χρέος του να παντρευτεί τη Βίργκω»,[234] η δε «μητέρα της Βίργκως ενδιαφέρεται για την καλή αποκατάσταση της κόρης της».[235]

Το Βίργκω είναι δυτικότροπο υποκοριστικό του ονόματος Βιργινία και ο ίδιος ο Παύλος καταλαβαίνει ότι σηματοδοτεί ένα όνομα-σύμβολο, εφόσον πρόκειται για τη λατινική απόδοση της ονομασίας της Παρθένου Μαρίας (Virgo):

> — Βιργινία; μοῦ ξέφυγε εἰρωνικά δίχως νά τό θέλω.
> Γιά τό Θεό, εἶναι ὄνομα ἤ σύμβολο; Πῶς ὑπάρχουν τέτοιοι νουνοί![236]

Μια σημαντική μυθική διάσταση του έργου του Πολίτη είναι ότι αποδίδει στα ονόματα των ηρώων του, ως επί το πλείστον, συμβολικό και ειρωνικό χαρακτήρα ταυτόχρονα. Ειρωνικά είναι «επειδή ο αναγνώστης δεν τα αντιλαμβάνεται ως ονόματα δηλωτικά των προσώπων, αλλά ως συνδηλωτικά των ρόλων που επωμίζονται»[237] και των ιδιαίτερων γνωρισμάτων τους, κάτι το οποίο ήταν σύνηθες και για τους ήρωες της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας. Εξάλλου, η κατάσταση ή η δράση των προσώπων στο αφηγηματικό παρόν «είναι σε πλήρη συνάρτηση με τους παλιούς μύθους και τις δοξασίες».[238]

Το επίθετο Δροσινού λαμβάνει ποικίλες συνδηλώσεις. Κατ' αρχάς, διαπλέκει την ηρωίδα με τη Σελήνη, διότι η δροσιά σχετίζεται με το όνομα της Έρσης, η οποία ήταν κόρη της Σελήνης. Κατά συνέπεια, η Έρση υποστασιοποιεί το φυσικό φαινόμενο της δροσιάς.[239] Σύμφωνα με τον περίφημο Ομηρικό Ύμνο εις Σελήνην (XXXII) «ο γιος του Κρόνου (δηλαδή ο Δίας) συνδέθηκε ερωτικά με τη Σελήνη, η οποία γέννησε την Πανδία, μία από τις πιο όμορφες αθάνατες. Από τη συνεύρεσή της με τον κυρίαρχο του Ολύμπου λέγεται ότι απέκτησε και δύο άλλες κόρες, τη Νεμέα και την Έρση».[240] Υπό μία διαφορετική σκοπιά, η σελήνη υποδηλώνει την ερωτική αθωότητα που διέπει τη Βίργκω, επειδή, κατά τον Frye, το φεγγάρι είναι το πιο ψυχρό και το πιο λαγαρό από τα ουράνια σώματα στην κλίμακα των κοσμικών σφαιρών.

---

[233] Μπιτσιάνη (2014), 57.
[234] *Ο.π.*
[235] *Ο.π.*
[236] Πολίτης (2003), 17.
[237] Mackridge (2015), π΄.
[238] Αναγνωστοπούλου (2016), 146.
[239] «Το επίθετο της Βιργινίας είναι "Δροσινού". Στο πλαίσιο της αφήγησης παραπέμπει στο σημασιολογικό πεδίο της "δροσιάς", με την οποία συνδέεται συχνά το μικρό της όνομα και η εικόνα που διατηρεί γι' αυτήν ο Παύλος. Στην *Εκάτη* ο Πολίτης θα χρησιμοποιήσει για την πρωταγωνίστρια το λόγιο αντίστοιχο "Έρση" (< "ἕρση" = "δροσιά")». Πασχάλης (2005), 176.
[240] Αργυροπούλου-Παπαδοπούλου (2012).

Σε δεύτερο επίπεδο, η δροσιά εντάσσεται στο υγρό στοιχείο, που "νοτίζει" με την αύρα του ικανό αριθμό περιγραφών της Βίργκως. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή όπου η ηρωίδα, συνοδεία του Παύλου, πίνει νερό από την Κασταλία πηγή:

> Βύθισε τά χείλια της καί ἤπιε λαίμαργα. Στόν αὐχένα της, ἐκεῖ πού ἀρχίζουν τά μαλλιά, οἱ ὁλόδροσες σταγόνες τοῦ ἱδρώτα τρεμουλιάζουνε σέ μιά σειρά διάφανα μαργαριτάρια.[241]

Η Καστρινάκη, ακολουθώντας το νήμα που οδηγεί στην απώτερη σημασία του ονόματος της ωραίας και σοβαρής Βίργκως, συντείνει στο ότι «είναι κι εκείνη μια σύγχρονη Παρθένος Μαρία. [….] Όσο για το επώνυμό της, ένα από τα προσωνύμια που αποδίδονται στην Παναγία είναι και το "Δροσιανή". Η κοπέλα, λοιπόν, που στοιχειώνει το μυαλό του Παύλου και σχετίζεται με τη γη και τη σελήνη, υποβάλλει συνειρμικά και την Παναγία».[242] Στη θεϊκή οικονομία, εξάλλου, «οἱ ἄνθρωποι εἶναι θνητοὶ θεοὶ καὶ οἱ θεοὶ εἶναι ἀθάνατοι ἄνθρωποι».[243] Όλοι οι άνθρωποι είναι προικισμένοι εντός τους με ένα ένθεο δυναμικό και αντιστοίχως οι θεοί –ιδίως το αρχαιοελληνικό Δωδεκάθεο– διαθέτουν ανθρώπινες ιδιότητες και αδυναμίες. Συνεπώς, ένας θνητός ή μία θνητή, στη βάση του συγκερασμού των αντινομιών, δύναται να εξομοιωθεί με θεότητες που ανήκουν τόσο στο αρχαίο πάνθεον, όσο και συνακόλουθα στους κόλπους της χριστιανοσύνης.

Μία ίσως όχι ευρέως διαδεδομένη πληροφορία είναι πως ο Κοσμάς Πολίτης είχε εντρυφήσει στο δόγμα του βουδισμού, στο οποίο απαντά το δημοφιλές σύμβολο των αντιθέσεων, γιν και γιανγκ. «Η αριστερή σκοτεινή πλευρά γιν είναι η πλευρά του θηλυκού, του ψυχρού, του παθητικού, του υγρού, της σελήνης. Η δεξιά πλευρά γιανγκ είναι η πλευρά του αρσενικού, που χαρακτηρίζεται από φως, κίνηση, ξηρότητα, θερμότητα. Η κάθε πλευρά περιέχει μια κουκκίδα αντίθετου χρώματος»,[244] άρα στις αντιθετικές συνάψεις δεν υφίστανται απόλυτα μεγέθη, μιας και στο κάθε σκέλος συγχωνεύεται το αντίζυγό του, οπότε οι εκάστοτε δύο πόλοι βρίσκονται σε συμπληρωματική κατανομή. Βαρύνουσας σημασίας είναι η θεωρία του Γιουνγκ, διατυπωμένη στα 1917, η οποία στηρίζεται στην πεποίθηση ότι «μέσα σε κάθε άντρα ενυπάρχει μια γυναικεία μορφή που παρουσιάζεται στα όνειρά του, κι αυτή η γυναικεία μορφή […] μπορεί να πάρει τη μορφή του αρχετύπου […] Κατεξοχήν αρχέτυπο για τον χριστιανικό κόσμο αποτελεί η Παναγία: "Το ασυνείδητο συχνά προσωποποιείται από την anima, μια γυναικεία σιλουέτα. […] Έτσι αυτή είναι η μήτρα […] μια Θεοτόκος ή mater dei (μήτηρ Θεού), όπως νοούσαν τη Γη ως μητέρα του Θεού". Αυτά όλα μάς οδηγούν στη Μεγάλη Μητέρα των αρχαϊκών θρησκειών: Γη, Σελήνη, αρχετυπικό θηλυκό, πηγή κάθε ζωής […] η Μητέρα Θεά είναι αυτή που "ελέγχει τα ζωοδόχα ύδατα". [….] Ωστόσο, πάντα

[241] Πολίτης (2003), 26.
[242] Καστρινάκη (2010), 319.
[243] Συρέ (χ.χ.), 143.
[244] Καστρινάκη (2010), 314.

σύμφωνα με τον Γιουνγκ, και μέσα σε κάθε γυναίκα υπάρχει το αρχέτυπο/animus ενός άντρα».[245]

Με την εταστική ματιά του κριτικού της λογοτεχνίας, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι το *Λεμονοδάσος* ανταποκρίνεται, έως έναν βαθμό, στα ειδολογικά χαρακτηριστικά του ρομάντζου, που είναι μία από τις μορφές της μυθιστορίας. Η εισήγησή μας βασίζεται αποκλειστικά στην θεωρία των λογοτεχνικών ειδών και δη στην αρχετυπική κριτική του Frye, δίχως να προσλαμβάνουμε το κειμενικό αυτό είδος ως ένα ρηχό και φθηνό αισθηματικό ανάγνωσμα, εμποτισμένο με την ελαφρώς μειωτική χροιά του ρομαντισμού. Ο Frye, λοιπόν, αναφέρει ότι «ὁ ρομαντζογράφος δέ θέλει νά δημιουργήσει "ἀληθινούς ἀνθρώπους", ἀλλά τυποποιημένες φιγούρες πού διευρύνονται σέ ψυχολογικά ἀρχέτυπα. Στό ρομάντζο εἶναι πού βρίσκουμε τή libido, τήν anima καί τή σκιά τοῦ Jung στό πρόσωπο τοῦ ἥρωα [….] Γι' αὐτό τό ρομάντζο ἐκπέμπει τόσο συχνά μιά λάμψη ὑποκειμενικῆς ἔντασης, πού λείπει ἀπό τό μυθιστόρημα, καί γι' αὐτό πάντοτε ἕρπει στίς παρυφές του ὁ ἥσκιος τῆς ἀλληγορίας. Στό ρομάντζο ὁρισμένα στοιχεῖα τοῦ χαρακτήρα ἐλευθερώνονται, πράγμα πού τό καθιστᾶ […] πιό ἐπαναστατική φόρμα ἀπ' τό μυθιστόρημα. Ὁ μυθιστοριογράφος ἀσχολεῖται μέ τήν προσωπικότητα, μέ τά προσωπεία ἤ τίς κοινωνικές μάσκες τῶν χαρακτήρων. [….] Ὁ ρομαντζογράφος ἀσχολεῖται μέ τήν ἀτομικότητα, μέ χαρακτῆρες in vacuo, ὀνειρικούς κι ἐξιδανικευμένους, κι ὅσο συντηρητικός κι ἄν εἶναι, ἀπ' τίς σελίδες του ξεχύνεται διαρκῶς κάτι τό μηδενιστικό καί τό ἀχαλίνωτο».[246] Εν πολλοίς, «τό ρομάντζο […] εἶναι ἀνάμεσα στό μυθιστόρημα, πού μιλάει γι' ἀνθρώπους, καί τό μύθο, πού μιλάει γιά θεούς».[247]

Ο Παύλος μαγνητίζεται από τη διακριτική θηλυκότητα της Βίργκως, ενώ κι εκείνη συναιρεί ορισμένες "αρσενικές" ποιότητες, κάτι που προκύπτει από τη συνύπαρξη του "σεπτού" άσπρου και του "φλογερού" κόκκινου χρώματος. Η Αναγνωστάκη σημειώνει ότι «ὁ ἀκραῖος αἰσθησιασμός ἀλλά καί ἡ ἀκραία ἐξιδανίκευση τῆς γυναίκας συνυπάρχουν σ' ὅλα τά βιβλία τοῦ Πολίτη καί ἀποτελοῦν μιά ἀκόμα ἀπό τίς σταθερές του. [….] Στό *Λεμονοδάσος*, ἡ Βίργκω εἶναι τό ὄμορφο, ζουμερό καί παρθενικό κορίτσι πού προκαλεῖ συνάμα πόθο καί τρυφερότητα, πού ἐξεγείρει τρομερές ἐπιθυμίες τοῦ σώματος, ἀλλά καί ἀκραῖες ὀνειρικές φαντασιώσεις. [….] Ὁ ἔντονος αἰσθησιασμός καί τά παράφορα αἰσθήματα εἶναι οἱ δυό ἰσχυροί ἄξονες τοῦ *Λεμονοδάσους*».[248] Η Βίργκω εξεικονίζεται ως «λευκή κορμοστασιά»,[249] αλλά διαστίζεται και από συμβολικές κηλίδες κόκκινου, σε περιορισμένες επιφάνειες που την αφορούν, οι περισσότερες από τις οποίες υπόκεινται στη θέαση του Παύλου:

---

[245] Ό.π., 319-320.
[246] Frye (1996), 309.
[247] Ό.π., 311.
[248] Αναγνωστάκη (1995), 295.
[249] Πολίτης (2003), 66.

> Ναί, εἶχε κόκκινα χείλια. Κόκκινο φυσικό.[250]
>
> Ἔσφιξα τά δάχτυλά της, τά κόκκινα νεανικά της δάχτυλα.[251]
>
> Ξεχωρίζω τό κόκκινο χρῶμα τοῦ μαγιώ τῆς Βίργκως.[252]
>
> Ἀνάμεσ' ἀπό τοῦτα κοίτετ' ἕνα μικρό στιλέτο, μοιάζει μέ μαχαιράκι πού κόβουν τά φύλλα. Ἡ λαβή του εἶναι ἀπό κόκκινο σμάλτο [….] γνέφω τοῦ παλαιοπώλη πώς θέλω ν' ἀγοράσω τό μικρό μαχαίρι. [….] — Βίργκω, κάνε μου τή χάρη νά δεχτεῖς αὐτό τό coupe-papier. [….] Ἀνοίγει τό τσαντάκι της βιαστικά καί χώνει μέσα τό μαχαιράκι.[253]
>
> […] ἔδειξε μέ τό δάχτυλο ἕνα χρονικό σημαδεμένο μέ κόκκινο μολύβι: "Ἀγγέλλομεν μετά χαράς τούς γάμους τῆς Δίδος Βίργκως Δροσινοῦ […][254]

Η παρθένα Βίργκω, λοιπόν, «έχει πάνω της κάτι το αρσενικό, κάτι το βίαιο, ηλιακό και σεξουαλικό —ό,τι δηλαδή δηλώνει το κόκκινο χρώμα».[255] Όσο ο Παύλος αναμένει καρτερικά την επίσκεψη της Βίργκως στην γκαρσονιέρα του, προβληματίζεται για το αν έχει ανθοστολίσει με τον προσήκοντα τρόπο την κάμαρά του:

> Πάνω στό τραπεζάκι, μέσα στό κόκκινο βάζο, τά λευκά νυφικά τριαντάφυλλα ξεχωρίζουν μέσα στό σκιόφωτο. Σκύβω νά τά μυρίσω. Τί ἰδέα νά βάλω λευκά τριαντάφυλλα, λουλούδια δίχως εὐωδιά! […] Ἄν ἦταν κόκκινα τριαντάφυλλα, ἴσως ἡ μυρωδιά τους νά 'διωχνε τήν ἄλλη, τή μυρωδιά τοῦ λιβανιοῦ… Ὄχι, καλύτερα λευκά τριαντάφυλλα…[256]

Η επικράτηση των λευκών, έναντι των κόκκινων τριαντάφυλλων σχεδόν "εξαγνίζει" το δωμάτιο, που μοιάζει με άβατο ιερό και προεξοφλεί την αποτυχία συντέλεσης ερωτικής συνεύρεσης σε έναν χώρο που έχει διακοσμηθεί σαν "ναός". Το άσπρο διασταυρώνεται «με τη μυρωδιά του λιβανιού που προέρχεται από την παρακείμενη εκκλησία τής […] "Αγίας Σωτήρας"».[257] Την αγιότητα του άσπρου αντιμάχεται το κόκκινο που, για τον Παύλο, μεταφράζεται σε έκφραση της διάπυρης σεξουαλικής επιθυμίας. Σε μία έτερη ερμηνευτική προσέγγιση το λευκό και το κόκκινο ρόδο νοούνται ως χριστιανικά σύμβολα. Το μεν λευκό, είναι η ίδια η σεπτή μορφή της Θεομήτορος, η δε σημειολογία του κόκκινου είναι «η ευσπλαχνία και το μαρτύριο»,[258] επειδή «φύτρωσε μέσα από τις σταγόνες του αίματος του Χριστού πάνω στο Γολγοθά»,[259] αναλόγως προς τις ανεμώνες που, βάσει του μύθου, φύτρωσαν από «τό ἄλικο αἷμα τοῦ Ἄδωνι»,[260] του περικαλλή εραστή της θεάς Αφροδίτης, ο οποίος εκπροσωπεί μία από τις αρχαίες θεοποιημένες όψεις του θανάτου και της

---

[250] Ό.π., 17.
[251] Ό.π., 22.
[252] Ό.π., 88.
[253] Ό.π., 94.
[254] Ό.π., 150.
[255] Καστρινάκη (2010), 268.
[256] Πολίτης (2003), 115.
[257] Καστρινάκη (2010), 268. Το λιβάνι είναι «"το άρωμα που θεοποιεί", ένα μέσο για τη μεταφορά της ψυχής στον ουρανό». Ό.π., 270.
[258] Ό.π., 268.
[259] *Ό.π.*
[260] Πολίτης (2003), 60.

αναγέννησης. Ακόμη, ο Frye σημειώνει ότι «τὸ ἔμβλημα τοῦ Ἁι-Γιώργη εἶναι ἕνας κόκκινος σταυρός σέ λευκό φόντο, πού εἶναι κι ἡ σημαία πού φέρει ὁ Χριστός […] ὅταν ἐπιστρέφει θριαμβευτής ἀπό τόν κατατροπωμένο δράκο τῆς κολάσεως. Τό κόκκινο καί τό ἄσπρο συμβολίζουν τίς δύο πτυχές τοῦ ἀναστημένου του σώματος, τό σῶμα καί τό αἷμα, τόν ἄρτο καί τόν οἶνο [….] Ἡ σύνδεση τῆς μυστηριακῆς καί τῆς ἐρωτικῆς διάστασης τοῦ λευκοῦ καί τοῦ κόκκινου φαίνεται καθαρά στήν ἀλχημεία […] ὅπου μιά κρίσιμη φάση στήν παραγωγή τοῦ ἐλιξιρίου τῆς ἀθανασίας εἶναι γνωστή ὡς ἕνωση τοῦ ἐρυθροῦ βασιλιά καί τῆς λευκῆς βασίλισσας».[261]

Επιπλέον, τη Βίργκω χαρακτηρίζει το πράσινο χρώμα των ματιών της:

> Εἶν' ἕνα ὄμορφο καί καλοκαμωμένο κορίτσι μέ φωτερά πράσινα μάτια.[262]

Το πράσινο είναι αμφίσημο: «χρώμα της ζωής αλλά και του θανάτου, φανερώνει νιότη, ελπίδα, χαρά αλλά και το κακό, τον Σατανά, τον θάνατο».[263] Η Βίργκω είναι ένα νέο, χαρούμενο, αισιόδοξο πλάσμα που κατοικεί στο εύφορο και καταπράσινο Λεμονοδάσος και ο Παύλος ζει με την ελπίδα της απόκτησής της. Ακόμη, στα ιδανικά της, όπως λέει η ίδια, συγκαταλέγεται «ένα λευκό σπιτάκι μέ πράσινα παραθυρόφυλλα καταμεσῆς σ' ένα λιβάδι»,[264] γεγονός που τεκμηριώνει για άλλη μια φορά τον χαρακτηρισμό της ως Οικόσιτης δέσποινας, δηλαδή της γυναίκας που προορίζεται για τον γάμο, την τεκνοποιΐα και τη μέριμνα της οικογενειακής εστίας, εκπληρώνοντας τη βασική κοινωνική της αποστολή. Πεζοπορώντας μαζί με τον Παύλο στους Δελφούς, η Βίργκω ποδοπατά χωρίς οίκτο έναν πράσινο αγγουροφάγο. Ομοίως, στην *Εκάτη* η παρθένα Αθηνά πληγώνει ανενδοίαστα μία σαύρα, προκαλώντας τη βδελυγμία του Καλάνη για την άσπλαχνη πράξη της:

> Με μια βιτσιά πέταξε στον αέρα την ουρά μιας σαύρας που έτρεχε να χωθεί ανάμεσα στις πέτρες. — Σε σιχαίνομαι σήμερα, της κάνει ο Παύλος. Δεν τη λυπήθηκες;[265]

Το παράξενο επεισόδιο με την κονιορτοποίηση του αγγουροφάγου μάς μεταφέρει αυτομάτως στην εικόνα της Παρθένου «να συνθλίβει κάτω από το πόδι της ένα φίδι, τον πειρασμό».[266] Ίσως πρόθεση της Βίργκως, με αυτή την πράξη, ήταν να καταστείλει και να "συνθλίψει" την ίδια τη ροπή της προς τις πονηρές σκέψεις, τα ηθικά ολισθήματα και τη σαρκική αμαρτία.

*

Ο Παύλος Αποστόλου «πριν ακόμα συνειδητοποιήσει τον έρωτά του για τη Βίργκω […] φλέγεται από έντονες σωματικές επιθυμίες και πάθη σε σχέση με τη Λήδα, μια γυναίκα που

[261] Frye (1996), 193-194.
[262] Πολίτης (2003), 140.
[263] Καστρινάκη (2010), 269.
[264] Πολίτης (2003), 28.
[265] Πολίτης (1990), 183.
[266] Καστρινάκη (2010), 269, υποσημ. 20.

γνώριζε και ξανασυνάντησε στους Δελφούς, στην παρέα της Βίργκως. Η Λήδα, αν και μεγαλύτερή του σε ηλικία και όχι ιδιαίτερα όμορφη, αποτελεί γι' αυτόν μια πρόκληση, έναν στόχο που επιδιώκει να κατακτήσει».[267]

Επί της ουσίας, η Λήδα Περβάνη είναι η δευτεραγωνίστρια του βιβλίου, τριάντα δύο ετών, εντυπωσιακή και θελκτική, ωστόσο, κατά περιόδους, η συμπεριφορά της απωθεί τον Παύλο, προξενώντας του δυσφορία και απαρέσκεια. Πρόκειται για ένα άκρως εκκεντρικό, πληθωρικό άτομο με αποσιωπημένες καταβολές και με σαφή κλίση προς τη διερεύνηση του απείρου και τον μυστικισμό, διότι παρουσιάζεται προσηλυτισμένη σε αποκρυφιστικές ανατολίτικες δοξασίες:

> — Θά 'ρθετε αὔριο στή διάλεξη; μέ ρωτᾶ μέ ἄτονη φωνή. [….]
> — Ποιά διάλεξη;
> — Τή διάλεξη τοῦ maître Σαλχανατί. [….] Μᾶς φέρνει τό εὐαγγέλιο μιᾶς θρησκείας ἀπό τά βάθια τῆς ἀνατολῆς.[268]

Είναι παντρεμένη αρχικά με τον μεγαλέμπορο Αντρέα Κοτσωνίτη, αλλά χωρίζει και βυθίζεται σε έναν ωκεανό τολμηρών ερωτικών πειραματισμών και διεγερτικών διαστροφών:

> Ό,τι γυμνό φαινότανε, τά χέρια της, τό πρόσωπό της, ὁ λαιμός της, κάθε μόριο ἐπιδερμίδας, ἀπόπνεαν τήν ἡδυπάθεια. Ένα δέρμα πού ἔχει ἐμποτιστεῖ μέ πονηρές ἀπόπνοιες. Λένε πολλά γι' αὐτή.[269]
>
> Ἡ ἐπιδερμίδα της ἔχει πάρει κάποιο χρῶμα θερμό, ἐλαφριά κεραμιδί, σά νά καίγεται ἀπό τήν κρυφή φλόγα πού ἀντανακλᾶ στά πελώρια μάτια της [….] Κάθε κίνησή της εἶναι μοιραία.[270]

Δοκιμάζει, μάλιστα, μία περιστασιακή λεσβιακή φιλία με την ομοφυλόφιλη ξαδέλφη της Βίργκως, την Καίτη, την οποία ο Αποστόλου συγκρίνει με την αρχαία ποιήτρια Σαπφώ από τη Λέσβο, τόπο καταγωγής του πατέρα του Κοσμά Πολίτη:

> Ἄν πρόκειται νά διαλέξω ἀνάμεσα στίς δύο, σίγουρα ἡ συμπάθειά μου πηγαίνει στό ἀγοροκόριτσο μέ τό τραγικό προσωπεῖο. Ἔτσι θά ἦταν καί ἡ Σαπφώ ἕνα κάποιο βράδυ μέσα στή μοναξιά της, τήν ὥρα πού ἔγερνε ἡ σελήνη καί τρεμόσβηνε ἡ Πούλια.[271]

Στο απόγειο του ακατασίγαστου ερωτικού της ντελίριου, η Λήδα παρασύρει τον Παύλο ολομόναχο μέσα στο ιερό προαύλιο της Μονής Δαφνίου, καταργώντας κάθε δείγμα σεβασμού και δέους προς τον θείο χώρο.[272] Ακόρεστη και προκλητική «διεκδικεί τον έρωτα, την ηδονή, την ικανοποίηση όπου και όποτε εκείνη θέλει, χωρίς δισταγμούς και

---

[267] Σαντή (2002), 53.
[268] Πολίτης (2003), 37.
[269] *Ό.π.*
[270] Ό.π., 108.
[271] Ό.π., 37.
[272] «Σε αντίθεση με τα φωτεινά μάρμαρα των Δελφών και του "Παρθενώνα", το Δαφνί συμπυκνώνει μιαν άλλη εκδοχή του έρωτα, δηλαδή το σκοτεινό πάθος της Λήδας που έλκει τον Παύλο χωρίς να μπορεί να το "καταλάβει"». Πασχάλης (2005), 177.

αναστολές».[273] Οι ερωτικές ιδιορρυθμίες της Λήδας αξιώνουν να περιβάλλεται η σεξουαλική πράξη από μία εκστατική δίνη κατανυκτικής ευφορίας, γι' αυτό αποφεύγει τη συνουσία σε συμβατικά μέρη. Κατά συνέπεια, η Λήδα δεν είναι μια συνηθισμένη γυναίκα ελευθερίων ηθών σαν τη Γκάμπυ, λόγου χάρη, η οποία ανταμώνει πρόθυμα τον Παύλο στην γκαρσονιέρα του, αλλά μία αρχαιοπρεπής ιερόδουλη, αφιερωμένη στις χάρες της Αφροδίτης, έστω και αν το ιερόσυλο ερωτικό σχέδιό της διακόπτεται συγκυριακά, πριν ολοκληρωθεί:[274]

> Εἶναι καί ἡ Λήδα μιά ἱέρεια, μά οὔτε τῆς Σαπφῶς οὔτε τῆς Ἀφροδίτης ἀποκλειστικά. Ἱέρεια μιᾶς περίπλοκης καί μοιραίας θεότητας πού καίγεται ἀπό […] μιά φλόγα λάγνα πού τή σιγοψήνει.[275]

Η ιερή πορνεία στην αρχαιότητα δεν λογίζεται ως παραβατική ή αξιόμεμπτη δραστηριότητα, αλλά έχει τελετουργικές αποχρώσεις. Όπως πληροφορούμαστε από την Catherine Salles «η πρακτική της ιερής πορνείας επιβεβαιώνεται […] στη Μικρά Ασία, στην Περσία ή και στην Αίγυπτο, όπου αποτελεί μέρος της λατρείας σε ορισμένες θεότητες που αργότερα αφομοιώθηκαν από την Αφροδίτη».[276] Οι απώτατες σκοπιμότητες που εξυπηρετούσε η ιερή πορνεία δεν έχουν ανιχνευτεί επαρκώς, επειδή οι αρχαίοι Έλληνες, κυρίως, ιστορικοί και γεωγράφοι τη θεωρούσαν χυδαία και σκανδαλώδη. Ο Ηρόδοτος παραθέτει δύο διακριτές περιπτώσεις ιερής πορνείας. Αφ' ενός υπήρχαν τα νεαρά κορίτσια της Λυδίας, από όλο το φάσμα της κοινωνικής διαστρωμάτωσης, τα οποία επιδίδονταν σε σεξουαλικές περιπτύξεις επ' αμοιβή, μέχρι να νυμφευτούν, προκειμένου να εξασφαλίσουν τις απαραίτητες για την προίκα τους οικονομικές αποδοχές.[277] Αφ' ετέρου, «σε άλλους λαούς οι *ιερόδουλες* ή ιερές πόρνες ανήκουν στο διαρκή "κλήρο" της θεότητας και ασκούν όλη τους τη ζωή το επάγγελμά τους στον περίβολο του ναού της θεάς, στην οποία περιέρχονται τα χρηματικά ποσά που δίνουν οι "πιστοί". [….] Ο Ηρόδοτος […] αναφέρει το τέχνασμα των ιερόδουλων της βαβυλωνιακής θεότητας Μπελίτ - Ιστάρ […]: *"Να ποια είναι η πιο επονείδιστη συνήθεια των Βαβυλωνίων. Κάθε γυναίκα της χώρας πρέπει μια φορά στη ζωή της να σμίξει με έναν ξένο άντρα στο ιερό της Αφροδίτης"*».[278] Συμπερασματικά, τα λειτουργήματα της πόρνης και της

---

[273] Σαντή (2002), 53-54. Οι αποκλίνουσες σεξουαλικές ορμές της μυθιστορηματικής Λήδας ανακαλούν ένα είδος μυθικής κτηνοβασίας, την περιβόητη ένωση του, μετουσιωμένου σε Κύκνο, Δία με τη Λήδα της Σπάρτης. Ωστόσο, ο Απολλόδωρος παραδίδει ότι η Λήδα συνουσιάστηκε με τον θεϊκό κύκνο, όχι ως γυναίκα, αλλά υπό τη μορφή χήνας, γεγονός που αιτιολογεί την ωοτοκία της. Κατά μία εκδοχή, δηλαδή, η Λήδα γέννησε δύο αυγά· εκ του ενός εξήλθε η Ωραία Ελένη, εκ του ετέρου εκκολάφθησαν οι δίδυμοι λαμπροί Διόσκουροι, Κάστωρ και Πολυδεύκης. Decharme (1959), 597. Αναφορά στον μύθο του Κύκνου και της Λήδας γίνεται και στην *Eroica*: «Ὁ κύκνος στή λιμνούλα εἶν' ὁ Δίας πού καρτεράει μιά κοπέλα τήν ὥρα τοῦ λουτροῦ…». Πολίτης (2015), 126.

[274] Η Λήδα είναι «μιὰ Κίρκη, ἡ ὥριμη παντρεμένη γυναίκα ποὺ ἔντεχνα συνδυάζει στὸν ἔρωτά της τὴ λαγνεία μὲ τὸ ψυχρὸ διανοητικὸ ὑπολογισμό. Θέλει ν' ἀγαπηθεῖ μέσα σ' ἕνα ξωκκλήσι εἴτε ἀνάμεσα σὲ ἀρχαῖα ἐρείπια». Δεκαβάλλες (1974), 179.

[275] Πολίτης (2003), 19-20.

[276] Salles (1998), 33.

[277] Ό.π., 34.

[278] Ό.π., 34-35.

ιέρειας συνάπτονταν στενά μεταξύ τους, αφού οι επαγγελματίες ιερόδουλες τάσσονταν δια βίου στην υπηρεσία της θεάς και προάγονταν σε εταίρες.[279]

Σύμφωνα με μία ψυχολογική προσέγγιση, που ταιριάζει στα δεδομένα του μυθιστορήματος, «η εικόνα της πόρνης προκύπτει από το διχασμό […] της μητρικής μορφής και της ερωτικής μορφής που αντιπροσωπεύει η πόρνη. […] Η πόρνη είναι ένα μητρικό υποκατάστατο και διατηρεί όλα του τα χαρακτηριστικά: τη σαγήνη, την πρώτη γνωριμία με την ερωτική επιθυμία, την παντοδυναμία και την αδυναμία, το φόβο και την ανοίκεια παραδοξότητα, το μυστήριο και τελικά την προδοσία».[280] Ο Παύλος «συνειδητοποιεί πόσο επιφανειακά, σαρκικά και πρόσκαιρα είναι τα αισθήματα που τρέφει για τη Λήδα»,[281] όταν ανακαλύπτει τον γνήσιο, ιδεόπλαστο έρωτα που του εμπνέει η Βίργκω. Μέσα του μάλλον απεχθάνεται τη Λήδα, που έχει «ἕνα μυαλό κάπως ἀρρωστημένο»[282] από φυσικού της, μα καταφεύγει σ' αυτήν οσάκις τον απογοητεύει η απόμακρη στάση της Βίργκως απέναντί του. Τότε η Λήδα τού παρέχει αφειδώς ένα απάγγειο για τη χειμαζόμενη από έρωτα ψυχή του.[283] Η πόρνη-Λήδα, λοιπόν, συχνά υποκαθιστά την Αγία Μητέρα-Βίργκω, καλύπτοντας το συναισθηματικό κενό του ήρωα, πλην όμως τον προδίδει, όταν αρραβωνιάζεται τον άσημο και ειδεχθή ποιητή Άντη Παλμύρα.[284] Στο τέλος του βιβλίου, η Λήδα, μεταμελούμενη για τον πρότερο άσωτο βίο της, μεταστρέφεται από ιερή εταίρα της Αφροδίτης σε μοναχή, έτοιμη να αφοσιωθεί στον "ιερό έρωτα" για τον Χριστό.[285] Ο Παύλος ξεχωρίζει ότι «ἔχει στό

---

[279] Ο Bataille, στο βιβλίο του *Ο ερωτισμός*, γράφει πως «οι πόρνες σε επαφή με το ιερό, σε τόπους καθαγιασμένους, είχαν έναν ιερό χαρακτήρα, ανάλογο με των ιερέων». Καλλίνης (2003), 134.

[280] Αναγνωστοπούλου (2016), 158. «Ο υποβιβασμός της γυναίκας σε πόρνη, αντί να διευκολύνει την ερωτική πράξη, πνίγει στην πραγματικότητα κάθε ουσιαστική προσέγγιση, αφού καθιστά τη γυναίκα απρόσιτη, μια μάνα γοητευτική, επιθυμητή, αλλά και επίφοβη, απαγορευμένη και προδοτική». Ό.π., 214.

[281] Σαντή (2002), 54.

[282] Πολίτης (2003), 125.

[283] «Την εκτός μόδας αγνή παρθενικότητα της Βίργκως ανταγωνίζεται στην προτίμηση του Παύλου η ηδονική αισθησιακότητα της τολμηρής ερωτικά Λήδας». Καλλίνης (2001), 232. Με άλλα λόγια, «ανάμεσα στη σαγήνη της αισθησιακής γυναίκας που μοιάζει με πόρνη και στην ακαμψία της μητρικής εικόνας, παρεισφρέει η παρθένα Βίργκω, η οποία είναι όμορφη αλλά "σκληρή", αινιγματική σαν την αισθησιακή γυναικεία μορφή και συγκρατημένη σαν τη μητέρα». Αναγνωστοπούλου (2016), 140.

[284] Η αρνητική εικόνα που σχηματίζει εξαρχής ο Αποστόλου για τον Παλμύρα είναι μη αναστρέψιμη, όπως δηλώνεται από όλες τις αναφορές του σ' εκείνον: «Ἕνα μοῦτρο λιγδερό καί χαλκοπράσινο». Πολίτης (2003), 55· «Καθώς πιάνω τό χέρι τοῦ Παλμύρα, μοῦ φαίνεται σά ν' ἄγγιξα ἕνα γυμνό σαλίγκαρο». Ό.π., 59· «Τή φαντάζομαι ζευγαρωμένη μ' ἕνα πλάσμα πού νά τῆς ταιριάζει, μ' ἕνα ὄν σιχαμερό, κάτι σά λιγδερό ἐρπετό». Ό.π., 64. «Παλμύρα είναι η "Πόλη των Φοινίκων" [….] Palm […] σημαίνει […] κλάδος φοίνικα, τα βάγια, σύμβολο αθανασίας. [….] Ο φοίνικας συμβολίζει παγκοσμίως την ανάσταση και την αθανασία. Στην αλχημεία είναι η ολοκλήρωση του magnum opus». Καστρινάκη (2010), 264, υποσημ. 8. Ο γλοιώδης ποιητής Άντης Παλμύρας, λοιπόν, είναι ένας αντι-φοίνικας ή αντι-αθάνατος, μη ένδοξος, που ποτέ «δεν πρόκειται να επιτύχει την προβλεπόμενη από το επώνυμό του αθανασία», αφού είναι προορισμένος για τη λήθη και τη φθορά. Ό.π., 264. Θα λέγαμε ότι ο Πολίτης, αν και είναι ο ποιητικότερος πεζογράφος της γενιάς του '30 ή μάλλον ένας από τους λίγους ποιητές του πεζού λόγου, κατά τη διατύπωση του Στέλιου Ξεφλούδα (1985, 23), προωθεί, ειρωνικώ τω τρόπω, την υποβάθμιση της ποίησης και της φαντασίας, προσφεύγοντας και κατευθύνοντας την εύνοιά του, όπως ο Πλάτων, στα μεθοδολογικά εργαλεία του ορθού λόγου και της φιλοσοφίας. Πρβλ. και τον Καλάνη: «Τά 'πνιξε όλα η στρίγκλα αισθηματικότητα και με κατάντησε να γίνω ένας χαμένος ποιητής από δημιουργός που ήμουν». Πολίτης (1990), 282.

[285] Στον βουδισμό η γυναίκα αντιμετωπίστηκε με δυσπιστία, η Βεδδική θρησκεία όμως την είχε δοξάσει και «ὁ Χριστὸς τὴν ἀνύψωσε μέσα του δίδοντάς της τὴν ἀποστολή τῆς ἀγάπης καὶ τῆς μαντικῆς ἱκανότητος». Συρέ

παρουσιαστικό της κάτι τό μοναστικό»,[286] ενώ συνήθως από τον λαιμό της κρέμεται ένα κοκκάλινο μενταγιόν με τον Εσταυρωμένο. Η παραίτησή της από τα εγκόσμια συνιστά μία εκούσια απόπειρα χειραγώγησης των υλικών απαιτήσεων, η οποία πραγματοποιείται στον Γνωστικισμό είτε με την ελευθεριότητα (λιμπερτινισμό) και την εξάντληση των ηδονών είτε με τον ασκητισμό.[287]

Μολονότι η ερωτόληπτη Λήδα δίδει την εντύπωση ότι κινείται στον αντίποδα της Βίργκως, κάτι τέτοιο δεν είναι ακριβές, διότι η προσωπικότητα αμφοτέρων είναι πολυσχιδής και αντιφατική. Εκ πρώτης όψεως, το ερωτικό ποιόν τους διαφέρει, μοιράζονται όμως κάποιες κοινές σταθερές, όπως η αποφυγή του ερωτικού σμιξίματος με τον Παύλο στο διαμέρισμά του και η αποφατική ετυμηγορία τους για τον τρόπο διεξαγωγής των Δελφικών Εορτών, που συγκλίνει με την οπτική του συγγραφέα, τη "φωνή" του οποίου οικειοποιούνται:

> [Λήδα] — Ἤσαστε πρίν ἀπό δύο χρόνια στίς Δελφικές ἑορτές; Ὁμολογῶ πώς ἔμεινα κάπως ψυχρή. Ἔλειπε τό πνεῦμα τῆς Πυθίας.[288]
>
> [Βίργκω] — Ὅσο δέν ξαναζωντανεύει κι ὁλόκληρη ἡ ἀρχαία ζωή, νά τή ζήσομε ὅλοι ἐμεῖς καθώς πού ζοῦμε τώρα τήν καθημερινή ζωή μας, θά 'ναι μονάχα μιά σκηνοθεσία.[289]

Βέβαια η εύχαρις Βίργκω αποστρέφεται το μοναστήρι, τις ζοφερές καταστάσεις και τις μυστικιστικές ιερές "συνωμοσίες" που προκρίνει η οριακή Λήδα:

> — Καλά κάνατε καί πήγατε στό μοναστήρι μονάχος. Δέ θά ἐρχόμουνα ποτέ μαζί σας. [….] Σιχαίνομαι κεῖνο τό μέρος, τό μισῶ. Ἐσᾶς, πάντα σᾶς χρειάζεται κάποιος διάκοσμος γιά νά καταλάβετε τή φύση. Θέλετε ἤ ἐρείπια, ὅπως στούς Δελφούς, ἤ τάφους.[290]

Επομένως, οι Δελφοί και το μοναστήρι για τη Λήδα είναι γοητευτικοί τόποι του πάθους, ενώ για τη Βίργκω είναι απωθητικοί και νοσηροί τόποι παρακμής.[291]

Ένα άλλο αδιόρατο σημείο τομής ανάμεσα στη Λήδα και τη Βίργκω εντοπίζεται στο όνομά τους. Το όνομα Λήδα «προερχόμενο από το φρυγικό Λάδα, σημαίνει γυναίκα, κάτι που παραπέμπει πιθανώς σε μια πρώτη θηλυκή ύπαρξη του κόσμου, στη Μητέρα Γη».[292] Επιπρόσθετα, η μυθική Λήδα, η βασίλισσα της Σπάρτης, ήταν η μητέρα της Ελένης, η οποία δύναται, όπως και η Βίργκω, να συνδεθεί με το φεγγάρι, αφού η Ελένη (παρ)ετυμολογείται

(χ.χ.), 403. Το βιβλικό alter ego της μετανοημένης Λήδας είναι η Μαρία Μαγδαληνή «ποὺ ἀπὸ μέσα της ὁ Ἰησοῦς εἶχε βγάλει ἑπτὰ δαιμόνια» και τελικά «ἔγινε ἡ πιὸ πιστὴ ἀπὸ τὶς μαθήτριές του, ἡ μεγαλύτερη θαυμάστριά του, ἡ μυημένη τῆς καρδιᾶς». *Ό.π.*

[286] Πολίτης (2003), 53.

[287] Καστρινάκη (2010), 304. Ωστόσο, «η απόλυτη αγνότητα προβλέπεται μονάχα για τους εκλεκτούς. Δεν συνιστάται για το σύνολο της κοινωνίας (η οποία θα έβαινε έτσι προς την εξαφάνιση)». Ό.π., 390.

[288] Πολίτης (2003), 19.

[289] Ό.π., 28.

[290] Ό.π., 73.

[291] Καλλίνης (2003), 127.

[292] Καστρινάκη (2010), 263.

από τη Σελήνη.[293] Έτσι, κατά τη γνώμη μας, η Λήδα-μητέρα της Ελένης/Σελήνης και η Βίργκω-Σελήνη συνδιαλέγονται στο συμβολικό επίπεδο μητέρας – κόρης και κατ' επέκταση έμπειρης/ώριμης – άπειρης/αμέστωτης. Και στην *Εκάτη*, εξάλλου, το πλέγμα των σχέσεων της Λείας και της Έρσης συγκρατεί ένας βιολογικός μητρικός κρίκος.

3.3 Η γυναίκα της φύσης-Βίργκω στο μυθικό περίγραμμα του χώρου

Στο *Λεμονοδάσος* το ερωτικό σκίρτημα των πρωταγωνιστών συντελείται σε φυσικούς χώρους με μυθικό πρόσημο, οι οποίοι ξεπροβάλλουν στις αράδες του και δεν είναι άλλοι από τους πολυθρύλητους Δελφούς και το ομώνυμο δάσος.

Βάσει της αντίληψης του D.W. Meinig «κάθε τοπίο συντίθεται όχι μόνο από ό,τι βρίσκεται μπροστά στα μάτια μας, αλλά και από ό,τι βρίσκεται μέσα στα κεφάλια μας».[294] Τόσο τα έμψυχα θηλυκά όσο και η χωροθεσία στον Κοσμά Πολίτη είναι αποκυήματα ενορατικής, διανοητικής κατασκευής, όπως φανερώνει ο συλλογισμός του Αποστόλου:

> Ἡ σκέψη μου θά ξεπεράσει κατά πολύ τήν ὅρασή μου. Ἀπό κάθε μάρμαρο θά πλάσω μιά φανταστική ἱστορία, τήν πιό ἀληθινή πού στάθηκε ποτέ.[295]

Η πρόσληψη των ιστορικών Δελφών και του Λεμονοδάσους από το πρωταγωνιστικό δίδυμο συνοψίζεται σε ένα αντιθετικό χιαστό σχήμα: Ο Παύλος "βλέπει" τους Δελφούς ως ακρογωνιαίο λίθο της αρχαίας λατρείας και της προαιώνιας ιερής μυσταγωγίας, αντιτιθέμενος στον αφορισμό της αλλοφερμένης Βίργκως, που αισθάνεται φρίκη στη θέα των διαμελισμένων αναθημάτων και του παγερού διαπεραστικού βλέμματος του φιλοτεχνημένου Ηνίοχου. Συνεπώς, το αντικείμενο-έκθεμα αποτραβιέται από την σταθερή του θέση και αναδιπλώνεται στο «αινιγματικό περιβάλλον μιας ιδιαίτερης σκηνοθεσίας»,[296] διότι «δεν γίνεται ορατό ούτε περιγράφεται στο σύνολό του»,[297] έχοντας αντικατασταθεί «από τη νέα του θέση στην προσλαμβάνουσα συνείδηση».[298] Αντιστρόφως, η εφεκτική αντιμετώπιση του πυκνόφυλλου και άδηλου Λεμονοδάσους από τον Παύλο, προσκρούει στον αυθόρμητο

---

[293] Ό.π., υποσημ. 5. Η σχέση Λήδας – Σελήνης προβάλλει και μέσα από την προσωπική μουσική σύνθεση της Λήδας, την οποία εκτελεί στο πιάνο και είναι «κάτι σάν κόασμα βατράχων μέσα σ' ἕνα τέλμα, ἕνα κόασμα πού δυναμώνει, δυναμώνει, δυναμώνει, ξεσπάει σ' ἕνα γέλιο σατανικό στό τέλος, πάνω σέ νότες σουβλερές. Ἔπειτα γίνουνται πιό σιγανές, σέρνουνται ὕπουλες, ἀκολουθᾶ μιά προσευχή —σάν τέτοια ἔμοιαζε νά 'ναι μιά κολασμένη προσευχή». Πολίτης (2003), 127. «Ο βάτραχος […] θεωρείται σεληνιακό ζώο. Στον χριστιανισμό […] είναι σύμβολο διφορούμενο: καταρχάς συνιστά διαβολική εκδήλωση, αλλά σε απεικονίσεις όπου φέρει τον σταυρό συμβολίζει την αναγέννηση και την ανάσταση». Καστρινάκη (2010), 266.
[294] Καλλίνης (2003), 125.
[295] Πολίτης (2003), 12.
[296] Πάτσιου (2018), 198.
[297] *Ό.π.*
[298] *Ό.π.*

ενθουσιασμό της χαριτωμένης "δασικής νύμφης"-Βίργκως για τις φυσικές καλλονές του ευωδιαστού τόπου διαμονής της.

Οι Δελφοί ξεχωρίζουν ιδιαίτερα για τον κλασικιστικό προσδιορισμό τους. Πρόκειται για την φωτοπερίχυτη μυθική περιοχή της αρχικής συνάθροισης των ηρώων του Πολίτη, εκεί όπου δεσπόζει «ὁ ναός τοῦ Ἀπόλλωνα, τῆς Πυθίας καί τῶν ἀμφίσημων χρησμῶν πού προμαντεύουν τό μέλλον»,[299] καθώς «ἕνας βαθὺς δεσμὸς εἶχε ἑνώσει στὴν ἀρχαιότητα τὴ μαντεία μὲ τὴν ἡλιακὴ λατρεία»[300] του ξανθού Ολύμπιου θεού. Για τον αρχαιολάγνο Αποστόλου «οι Δελφοί είναι ο τόπος της συλλογικής μνήμης, το παρελθόν ως παρόν, η ευκαιρία να βιώσει το παρελθόν ως μια επιστροφή. [….] Πολλές φορές θεωρείται ότι αυτή είναι η θέση του παράδεισου, καθώς κι ότι ο χώρος αυτός ή κι ο παράδεισος, δεν είναι άλλος απ' τον τόπο προέλευσης της ομάδας».[301] Είναι, εν πολλοίς, ο τόπος της "συλλογικής μυθολογίας" ή οι "υπώρειες" μιας αρχαίας μητρόπολης, όπου καταλείπει ευλαβικά τα προσκυνηματικά χνάρια του ο σύγχρονος διαβάτης.

Κατά ένα μεγάλο ποσοστό, η καλλιτεχνική γραφίδα του Κοσμά Πολίτη αναμιγνύει τα χρώματα της θηλυκής παλέτας του πάνω στον καμβά της "ευρύστερνης" φύσης. Ο συγγραφέας «ἀπὸ αἰσθητικὴ ἄποψη βλέπει τὴ γυναῖκα καὶ τὴ φύση ἰδεαλιστικά, δηλαδὴ ὄχι σὰν ἀνεξάρτητες μεταξύ τους εἰκόνες κάλλους, ἀλλὰ σὰ δυὸ μορφικά διαφορετικὲς ἐκφράσεις τῆς ἀπόλυτης ὀμορφιᾶς, ποὺ ἡ ἀρχή της εἶναι μέσα μας».[302] Ο Συρέ υπογραμμίζει τη στοχαστική ρήση του Πυθαγόρα και άλλων αρχαίων μυστών, ότι «πρέπει νὰ ἀποδίδουμε μεγάλη τιμὴ στὴ γυναῖκα ἐπὶ τῆς γῆς καὶ στὸν οὐρανό»,[303] γιατί «αὐτὴ μᾶς γνωρίζει τὴ μεγάλη γυναίκα, τὴ Φύσι».[304] Η γυναίκα κατέχει περίοπτη θέση στην Πυθαγόρεια Φιλοσοφία. Στη Σχολή του Πυθαγόρα, στον Κρότωνα της Ιταλίας, φοιτούσαν αρκετές γυναίκες, για τις οποίες η Αναγνωστάκη πιστεύει πως ήταν οι πρώτες φοιτήτριες που γνωρίζει η Ιστορία.[305] Επιπλέον, ο Πυθαγόρας «ἵδρυσε ἕνα χωριστὸ τμῆμα γιὰ τὶς γυναῖκες στὴ σχολή του»,[306] θέλοντας να εξάρει τη δύναμη με την οποία η γυναίκα προσωποποιεί τη φύση, αλλά και «τὶς θαυμάσιες ἐπιτεύξεις τὶς γήϊνες καὶ τὶς θεϊκές».[307] Θα έλεγε κανείς ότι «ὁ ἄνθρωπος […] κουρασμένος, ἐπειδὴ δὲ βρίσκει τὸ θεὸ οὔτε στὴ γῆ, οὔτε στὴ θρησκεία […] τὸν ζητᾶ

---

[299] Αναγνωστάκη (1995), 292. Βλ. και Συρέ (χ.χ.), 248: Οι Δελφοί «εἶναι ὁ ἱερώτερος χῶρος τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδος. Ἐκεῖ ἔδινε τοὺς χρησμοὺς ἡ Πυθία. Ἐκεῖ συνεδρίαζαν οἱ ἀμφικτίονες». Στα ελλαδικά εδάφη, όλοι οι ναοί του Δία και του Απόλλωνος και προπάντων ο ναός των Δελφών ήταν «ναοὶ τῆς Δωρικῆς ἀρσενικῆς λατρείας». Ό.π., 171. Επειδή όμως «ὅλος ὁ Ἑλληνικὸς πολιτισμὸς ἦταν Ἰωνικός, ἡ Ἐπιστήμη καὶ ἡ Δωρικὴ τάξι σκεπάστηκαν […] μὲ τὸν πολιτισμὸ αὐτό». *Ό.π.*
[300] Ό.π., 251.
[301] Καλλίνης (2003), 127.
[302] Καραντώνης (1990), 176.
[303] Συρέ (χ.χ.), 281.
[304] *Ό.π.*
[305] Αναγνωστάκη (1995), 308.
[306] Συρέ (χ.χ.), 319.
[307] *Ό.π.*

ἀπελπισμένα στὴ γυναῖκα».[308] Τούτη η αποθέωση του θηλυκού «δημιουργεῖ τόν τύπο τῆς Αἰώνιας Γυναίκας πού ἔχει γίνει πιά […] πρότυπο στά βιβλία τοῦ Πολίτη».[309]

Η Αναγνωστάκη παρατηρεί επίσης ότι «στά τρία πρῶτα βιβλία του ὁ Πολίτης διαγράφει τρεῖς μαγικούς χώρους. Τό *Λεμονοδάσος* εἶναι ἕνα μαγεμένο δάσος ὅπου στήνονται οἱ παγίδες τοῦ ἔρωτα».[310] Από τις συναρπαστικές διηγήσεις που ακούει ο Αποστόλου «ήδη έχει σχηματιστεί η μυθική και μαγική υπόσταση του άγνωστου χώρου στο μυαλό του. [….] Το Λεμονοδάσος τόπος πολύσημος· μυθοποιούμενος και/ή απομυθοποιούμενος, τρομακτικός και/ή ακίνδυνος "κυκλώνει" […] τον ήρωα».[311] Πριν το επισκεφτεί, οι εικασίες του φιλτράρονται μέσα από τον μεγεθυντικό φακό της φαντασίας του, εν εναμονή ενός αγριευτικού, ναρκοθετημένου σκηνικού:

> Προσπαθῶ νά σχηματίσω κάποια ἰδέα γιά τό δάσος αὐτό. Τό φαντάζομαι πυκνό, μέ δέντρα τεράστια, ὑπερφυσικά, πού δέν ἀφήνουν τίς ἀχτίδες τοῦ ἥλιου νά περάσουν, οὔτε καί νά ξανεμιστοῦν οἱ μυρωδιές, πού ἔτσι μένουν βαρειές, φαρμακερές κάτω ἀπό τίς φυλλωσιές. Κάτι τό μυθικό, τό ἀπόκοσμο.[312]

Την ανακούφιση που νιώθει, όταν αντικρίζει την ήπια φυσική ομορφιά του δάσους, διαδέχεται ξανά η αμφιβολία, μπροστά στη σιβυλλική προτροπή της Βίργκως να μην ξεθαρρεύει, αλλά να τηρεί τις επιφυλάξεις του για τους κινδύνους που μπορεί αυτό να εγκυμονεί:

> — Τό δάσος σας τό φανταζόμουν ἄγριο καί πνιχτερό. Σήμερα μοῦ φάνηκε σάν παιχνιδάκι. [….] — Ὤ, μήν τό ἐμπιστεύεστε. Πρίν ἀπό ἕνα μήνα, τότε πού ἦταν κατάφορτο μέ ἀνθό, ζαλιζόταν κανένας ἀπό τή μυρωδιά. Τώρα πιά ἔδεσε ὁ καρπός, μιά ζωή πλέρια…[313]

Αν θεωρήσουμε ότι ο ανθός συμβολίζει την παρθενία και ο καρπός τη μητρότητα, τότε «πραγματικά, δεν πρέπει να εμπιστευόμαστε κάτι που δηλώνει αγνότητα και αναπαραγωγή ταυτόχρονα. Ο κίνδυνος ελλοχεύει: ενδέχεται να συμβεί το μοιραίο και να υπάρξει η Πτώση».[314] Όλα αυτά τα δεδομένα χτίζουν σιγά-σιγά τον δαιμονικό μύθο του παροδηγητικού δάσους «(ἤ τοῦ ἔρωτα) πού μέ τά ἐλκυστικά δολώματά του παρασύρει μέ τή μαγγανεία του τούς ἀνθρώπους, ὑποτάσσει τή μοίρα τους»[315] και λυμαίνεται την ευτυχία τους.

Ο Καλλίνης ενστερνίζεται την άποψη της Λίνας Θωμά ότι «το δάσος ανθρωποποιείται […] αποκτώντας ένα σύνολο θηλυκών ιδιοτήτων».[316] Η Καστρινάκη αναφέρει ακόμη πως το

---

[308] Ό.π., 320.
[309] Αναγνωστάκη (1995), 308.
[310] Ό.π., 292.
[311] Καλλίνης (2003), 124-125.
[312] Πολίτης (2003), 45.
[313] Ό.π., 82.
[314] Καστρινάκη (2010), 273.
[315] Αναγνωστάκη (1995), 293-294.
[316] Καλλίνης (2003), 131.

συμβολοποιημένο δάσος είναι «ο τόπος της Μητέρας Γης»,[317] ή αλλιώς «η περιοχή […] της θηλυκής αρχής».[318]

Η Βίργκω κάνει λόγο για το "δικό" της δάσος «"καθορίζοντας μια μετωνυμική, αλλά και μεταφορική σχέση, ανάμεσα στην ίδια και το τοπίο". Είναι σώμα λοιπόν, γυναικείο σώμα».[319] Ο Παύλος «βρίσκεται σε διχασμό ανάμεσα στη Βίργκω και την έλξη της για το Λεμονοδάσος και στη Λήδα και την προτίμησή της για τους ναούς που είναι φορτισμένοι με ανθρώπινο πάθος».[320] Τελικά, το δάσος εξισώνεται με το ιδεαλιστικό αμάλγαμα γυναικείων χαρισμάτων, τη Βίργκω, εξαιτίας «"της παρθενικότητας της βλάστησής του και της περιοδικής ανανέωσης της βλάστησης". Όντας μέρος της άγριας φύσης σημαίνει μια πρωτόγονη σεξουαλικότητα που απειλεί με τραγωδία κείνους που θα εμπλακούν σ' αυτήν».[321] Ο Παύλος φαντασιώνεται την είσοδό του στο ανέγνωρο, περίφρακτο μονοπάτι του αμόλυντου, καθοσιωμένου γυναικείου κορμιού, ήτοι στην ανείδωτη "γη της επαγγελίας", «ως θυσία, ως φόνο. "Ο εραστής", γράφει ο G. Bataille, "εξαρθρώνει την ερώμενη γυναίκα, όπως ο αιμοσταγής θυσιαστής τον άνθρωπο ή το ζώο που σφαγιάζει"».[322]

Το δάσος, λόγω της σκιώδους υφής του και της προέκτασης των ριζών του στις αφανείς "φλέβες" του γήινου φλοιού, αποτελεί, κατά τον Γιουνγκ, συμβολισμό του ασυνείδητου, αλλά, θα προσθέταμε, και της πατρογονικής αφετηρίας ή και της ανεξιχνίαστης, δυσερμήνευτης γυναικείας φύσης, που ακροβατεί μεταξύ της λυσιτελούς και της ολέθριας επίδρασης. Η περιήγηση στις δασώδεις εκτάσεις ισοδυναμεί με τη θαρραλέα κατάδυση στις ορμέμφυτες γωνιές του ανθρώπινου θυμικού, εκεί όπου «το σκοτάδι σχετίζεται με τον χώρο της εσωτερικότητας, της συγκέντρωσης, του διαλογισμού, της ενατένισης του θείου».[323] Από τον Συρέ μαθαίνουμε ότι οι λατρείες των σεληνιακών θεοτήτων «ἐπικρατούσαν μέσα στὰ δάση καὶ τὶς βαθειὲς κοιλάδες. Εἶχαν θηλυκὲς ἱέρειες καὶ ἱεροτελεστίες τῆς ἡδονῆς».[324] Ως *locus communis* της λογοτεχνικής παραγωγής «το δάσος έχει παραβληθεί […] με ναό […] με στόμα που καταβροχθίζει»[325] ή έχει ιδωθεί ως «κάτι που γεννά ταυτόχρονα άγχος και γαλήνη, καταπίεση και συμπάθεια».[326]

Αξιοπρόσεκτη είναι και η εναλλακτική εικονοποιΐα του δάσους ως ήμερου κήπου, υπό την έννοια ότι το γυναικείο σώμα αναδίδει τα αρώματα και τους χυμούς του σε ένα παθητικό και ευφρόσυνο κλίμα ασφαλούς συντυχίας. Παρ' όλα αυτά, ούτε ο κήπος διαφεύγει τους

[317] Καστρινάκη (2010), 272.
[318] Ό.π., 271.
[319] Καλλίνης (2003), 131.
[320] Καλλίνης (2001), 225.
[321] Καλλίνης (2003), 132.
[322] *Ό.π.*
[323] Καστρινάκη (2010), 307.
[324] Συρέ (χ.χ.), 199.
[325] Καστρινάκη (2010), 272.
[326] *Ό.π.*

επαπειλούμενους κινδύνους, εφόσον «είναι ένας τόπος κλειστός και απαγορευμένος»[327] και η λαθραία επέλαση του άνδρα σε αυτόν αναπόφευκτα ενέχει κάποιο τίμημα υλικό ή ηθικό.

Ο Ποριώτης λαμνοκόπος, που μεταφέρει τον Παύλο από το νησί στην αντικρινή όχθη του Γαλατά, όπου διαμένει η Βίργκω, προσιδιάζει στον Χάροντα ή στον Ερμή, οι οποίοι, στα αρχαία χρόνια, ήταν οι πλοηγοί των ψυχών των πεθαμένων. Η Βίργκω ονειρεύεται μια βαρκάδα με τον Παύλο στη θέση του αρχαίου ψυχοπομπού:

> — Θέλω νά πᾶμε […] στό Λεμονόδασο, ἕνα βράδυ, μοναχοί, δίχως βαρκάρη. Θά μπορέσεις νά τραβήξεις μόνος σου κουπί; Θά γίνω τόσο ἀνάλαφρη γιά σένα, μιά ψυχή. [….] Θά μεταφέρεις […] μιά ψυχή ἀφοσιωμένη.[328]

Η θαλάσσια διαδρομή που μεσολαβεί ανάμεσα σε δύο στεριές αναλογεί στη μετάσταση των νεκρών από τις ξέφωτες πεδιάδες της ζωής στα επισφαλή και ερεβώδη "δάση" του Άδη ή, κατά την περισσότερο αισιόδοξη πρόγνωση, στην ανυψωτική απεραντοσύνη του Πνεύματος.[329]

3.4 Μυθική διεύρυνση των γυναικείων χαρακτήρων στο *Λεμονοδάσος*: Επαναπροσδιορισμός και ερμηνεία

3.4.1 Στη σκιά της θεϊκής παρθενίας: Βίργκω και Άρτεμη

Οι μυθικές αντανακλάσεις της σεληνιακής Ολύμπιας θεάς Άρτεμης στο λογοτεχνικό σκαρίφημα του μυθιστορηματικού χαρακτήρα της Βίργκως είναι δεκτικές πολυεπίπεδου σχολιασμού. Η εκθειαζόμενη μορφή της ηρωίδας ουσιαστικά μεταβάλλεται σε ένα νεωτερικό εκμαγείο που σφυρηλατείται πάνω στη συγκεκριμένη μυθολογική μήτρα.

Η θεά Άρτεμη, με το αειθαλές νεανικό, αγέρωχο παρουσιαστικό, εφοδιασμένη πάντοτε με τόξο, φαρέτρα και κυνηγετικό κοντάρι, κινάει χαρούμενη και περήφανη για την ευθύβολη στόχευση των ζωικών θηραμάτων της στα σκιερά δάση ή στους ηλιόλουστους κάμπους. Στη θεά αυτή ήταν αφιερωμένα τα δάση και τα λιβάδια, τα σύμβολα της υπερούσιας γυναικείας φύσης, «τῶν ὁποίων τὰ ἐαρινὰ ἄνθη ἦσαν τὸ ἔμβλημα τῆς καθαρότητος τῶν παρθενικῶν

[327] Καλλίνης (2003), 132. Πρβλ. στην *Eroica* τον θάνατο του Αλέκου έπειτα από την παράνομη σεξουαλική του ένωση με τη Μόνικα, στο περιβόλι του σπιτιού της.
[328] Πολίτης (2003), 97.
[329] Αντίστοιχη ήταν η μυθική νυχτερινή εξόρμηση του Λέανδρου που διέσχιζε κολυμπώντας τα νερά του Ελλησπόντου, για να έλθει σε επαφή με την αγαπημένη του Ηρώ, η οποία ήταν κλεισμένη σε πύργο. Συν τοις άλλοις, «τα πλοία […] και οι βάρκες […] επιφορτίζονται […] με μια συμβολική λειτουργία: μεταφέρουν τον ήλιο και τη σελήνη πάνω απ' τις θάλασσες». Καστρινάκη (2010), 280.

ψυχῶν».[330] Ακόμη, ευαρεστείτο «ν' ἀναπαύεται […] στὶς δροσερὲς σπηλιὲς ποὺ τὶς σκεπάζει ἡ πρασινάδα, μακρυὰ ἀπ' τὰ μάτια τῶν ἀνθρώπων».[331]

Ενίοτε, η Άρτεμη λατρευόταν ως θεότητα της υγρής κτίσης, κάτι που επιτείνει τη μορφολογική συμμετρία της με τη θεσπέσια νεάνιδα του *Λεμονοδάσους*. Ο Decharme παραδίδει ότι η Άρτεμη «ὑπὸ τὴν ἐπωνυμίαν *Ποταμία*, τιμᾶται πλησίον τῶν πηγῶν, τῶν ποταμῶν καὶ τῶν λιμνῶν, ὅπου κατοπτρίζεται ἡ παρθενική της ὄψις καὶ ὅπου, ἔλεγον, ἤρχετο νὰ λουσθῇ μετὰ τῶν Νυμφῶν, ἵνα χορεύσωσι κατόπιν εἰς τὰ φαλακρὰ μέρη τῶν δασῶν ἤ ἐπὶ τῶν ἀνθισμένων λειμώνων».[332]

Η Άρτεμη ουδέποτε γνώρισε τις χαρές του υμεναίου ή τους ρύπους του έρωτα, καθώς είχε δεσμευτεί με ιερό όρκο για την αέναη τήρηση της αγνότητάς της.[333] Επειδή λοιπόν ήταν η θεϊκή προστάτιδα και το υπέρτατο πρότυπο της παρθενίας, απαγορευόταν ρητώς να γίνει το γυμνό της σώμα αντικείμενο απρόσκοπτης οπτικής θωπείας και ερωτικής πλάνης των θνητών ανδρών. Ξακουστή είναι η παραδειγματική απηνής τιμωρία που επέβαλε η Άρτεμη στον κυνηγό Ακταίωνα μεταμορφώνοντάς τον σε ελάφι που έγινε βορά των σκυλιών του, γιατί είχε την αναιδή τόλμη να υψώσει το βλέμμα του πάνω της και να τη θαυμάσει την ώρα που λουζόταν.[334] Ο συγγραφέας εφαρμόζει στα βιβλία του το ανωτέρω διδακτικό επιμύθιο, σύμφωνα με το οποίο αν ένας άνδρας στοχεύσει ερωτικά την καρδιά μιας παρθένας και καταχραστεί την αγνεία της, τότε αυτή, σαν τη θεϊκή προκάτοχό της, θα δειχθεί σε ανοικτίρμονα Γόησσα, καταδικάζοντάς τον σε ένα άδοξο τέλος που συνεπάγεται είτε τον φυσικό θάνατο, είτε την ψυχική αποτελμάτωση. Για τον Κοσμά Πολίτη, «η παρθενία είναι θετική ιδιότητα, κι αν με τη "γύμνια" εννοούμε ακριβώς την άρση της, τότε ο συγγραφέας μας τάσσεται εναντίον της. Ενάντια στη γύμνια παίρνει θέση άλλωστε και όσον αφορά τα αρχαία αγάλματα και τη ζωή των κλασικών Ελλήνων».[335]

Ο Μπαντιού αποφαίνεται ότι «το σύμβολο της παρθενίας είναι θεμελιώδες στις παραδοσιακές κοινωνίες»,[336] όπως ήταν, για παράδειγμα, η ομηρική. Το ίδιο πρόσημο όμως έφερε και η ελληνική κοινωνία του '30, ήτοι η ρεαλιστική περιρρέουσα ατμόσφαιρα, η οποία

---

[330] Decharme (1959), 150.
[331] Κουν (χ.χ.), 32.
[332] Decharme (1959), 151.
[333] Η επιμελής και συνετή φύλαξη της παρθενίας είναι το κομβικό σημείο τομής της Βίργκως, της θεάς Άρτεμης και της θεάς Αθηνάς. Ενδεικτική η σκέψη του Αποστόλου: «Ἔχω μπροστά μου τήν πρωτόγονη παρθένα, τήν ἀειπάρθενη Ἀθηνᾶ πού δέν τήν ἄγγιξε ὁ ἔρωτας, οὔτε ὁ θεϊκός οὔτ' ὁ ἀνθρώπινος». Πολίτης (2003), 74. Στο κείμενο *Καταστερισμοί* (1, σ. 50R) του Ερατοσθένη, αποδίδεται λεσβιακή προδιάθεση στην Άρτεμη και στις συντρόφισσές της στο κυνήγι, ενώ και η Αθηνά παρουσιάζεται, γενικά, ως ανδροπρεπής κοπέλα, αν όχι λεσβία. Ντεβερέ (2006), 96.
[334] Μια απήχηση του αρχαίου μύθου του Ακταίωνα και της Άρτεμης στη βυζαντινή παράδοση απαντά στην *Εκάτη*: «Και όμως […] ο κυνηγός είδε την άγια Θεοκτίστη ολόγυμνη. Του φώναξε: Στάσου, μην έρθεις πιο κοντά, είμαι γυμνή και ντρέπομαι…». Πολίτης (1990), 209.
[335] Καστρινάκη (2010), 256.
[336] Μπαντιού (2013), 48.

οιστρηλατούσε τον Πολίτη, με την επαρχιωτική, κοντόθωρη και παρωχημένη νοοτροπία της, που ανατέμνει κάτω από το "μικροσκόπιό" της τη σύσταση της ηθικής συνείδησης των ηρώων. Σε μια τέτοια κοινωνία η παρθενία μιας κοπέλας αποτελεί την επίζηλη απόδειξη της εγκράτειας, της εντιμότητας και της υπόληψής της, διότι διασφαλίζει «μέσω του σώματος της κόρης, ότι αυτή δεν έχει ακόμη συναντήσει τη σεξουαλική μεσολάβηση του άντρα και, συνεπώς, ότι δεν είναι ακόμη γυναίκα».[337] Στη συγκαιρινή εποχή, βέβαια, αυτή η ιδεοληπτική θέση έχει πλέον εξασθενήσει, δηλαδή ο άνδρας και ο γάμος δεν διαδραματίζουν πια κανονιστικό ρόλο στον διαχωρισμό κόρης και γυναίκας.[338] Οι πρωταγωνιστές του Κοσμά Πολίτη, αν και έμπειροι ερωτικά και ευένδοτοι σε τρυφηλές απολαύσεις, διακρίνονται παράλληλα για τη σεμνοτυφία τους, αφού το κριτήριο για την επιλογή της ιδεώδους συμβίας είναι η ερωτική ακεραιότητα του σώματός της, ως εθιμικό κατάλοιπο μίας στέρεης προδρομικής κοινωνικής νόρμας. Η έρευνα του Μαρτίνε έχει εξακριβώσει ότι στους ομηρικούς χρόνους «η παρθενία στις ανύπαντρες κοπέλες καθώς και η καλή τους φήμη είναι μια […] από τις αρετές που πρέπει να διαθέτει η Ελληνίδα. [….] Η προγαμιαία σεξουαλική σχέση μιας παρθένου απορρίπτεται […] στον ελληνικό κόσμο, και μάλιστα μερικές φορές τιμωρείται με αποκήρυξη».[339]

Μια επιπρόσθετη συνήθεια της θεάς Άρτεμης είναι να επισκέπτεται την ευκλεή πόλη των Δελφών, συνοδευόμενη από τις Νύμφες, μόλις καταπονηθεί από την έντονη δραστηριότητα του κυνηγιού, προκειμένου να απολαύσει τους χαλαρωτικούς ήχους της θεϊκής χρυσής λύρας του αδελφού της, Απόλλωνος. Το καθιερωμένο αυτό θεϊκό συναπάντημα στους Δελφούς παραβάλλεται με τη γνωριμία του Ηλιακού Παύλου και της Σεληνιακής Βίργκως στον ίδιο περίβλεπτο τόπο, οπότε οι ήρωές μας εγγράφονται πάνω στο μυθικό αδελφικό δίδυμο του Απόλλωνος και της Άρτεμης. Φρονούμε ότι, κατά πάσα πιθανότητα, η συστοιχία αυτή εξηγεί την εμμονική εστίαση της Βίργκως στην άδολη φιλία, που όχι απλώς στερείται ερωτικών δονήσεων, αλλά τείνει κιόλας να εξισωθεί με την εξ αίματος συγγένεια, η οποία καθιστά ατελέσφορη τη σεξουαλική συσσωμάτωση.[340] Κατά τα

---

[337] *Ό.π.*

[338] Ό.π., 47.

[339] Μαρτίνες (2000), 21-22. «Η εικόνα της γυναίκας που απεικονίζει η ποίηση δεν είναι ένας απλός λογοτεχνικός μύθος που ανήκει εξολοκλήρου στον φανταστικό κόσμο αλλά αντανακλά κατά κάποιο τρόπο στους κανόνες και τις συμβάσεις που δέχεται η κοινότητα ως προς αυτό που πρέπει να είναι η γυναίκα και ως προς τη συμπεριφορά που πρέπει να έχει». Ό.π., 37.

[340] Εξαίρεση αποτελούν οι συλλήψεις της αλχημείας που περιλαμβάνουν την ένωση αρσενικού και θηλυκού ανεξαρτήτως συγγένειας, στα πλαίσια της αέναης επανάληψης της κοσμογονίας. «Η Βίργκω […] φαίνεται να εκπροσωπεί μητέρα και ερωμένη αδιακρίτως – σε ένα σύστημα σκέψης που προηγείται (κατά πολύ) του φροϋδικού». Καστρινάκη (2010), 371. Επίσης, ο Ίακχος και η Περσεφόνη ήταν μυθικοί σύζυγοι ή/και αδέλφια, γόνοι της Δηούς και του Δία, ενώ ανάλογη σύνδεση, συνάμα συζυγική και αδελφική, είχαν η Ίσιδα και ο Όσιρις στην Αίγυπτο. Ας θυμηθούμε και το κρίσιμο "παραμιλητό" της Γης, στην αρχή του *Λεμονοδάσους*, όπου η Μητέρα Γη είχε αναφερθεί στον γάμο της με τον γιο της, τον Ουρανό. «Η σύζευξη αυτή […] αποτελεί την

λεγόμενα της Σαντή «ο μεν Παύλος ανακαλύπτει στη Βίργκω την αγνότητα και παρθενία που στην ουσία αναζητά, η δε Βίργκω αποκτά έναν καλό φίλο»,[341] με τον οποίο επιδιώκει μια αγαστή πνευματική "στιχομυθία".

Πέρα από ορισμένες παροδικές ομοερωτικές περιπτύξεις με τη λεσβία Καίτη, η Βίργκω ενδόμυχα είναι ερωτευμένη με τον Παύλο. Παρά ταύτα, κρίνεται ανεπαρκής στην ανάληψη του ρόλου της ερωμένης, της σεξουαλικής συντρόφου ενός άντρα, κατ' αρχάς διότι η ιδιοσυγκρασία της, αλλά ενδεχομένως και η ανατροφή της ανεγείρουν κάποιο ηθικό κώλυμα και κατά δεύτερον εξαιτίας του φόβου της διάψευσης ενός έρωτα που δεν θα αίρεται στο ύψος των προσδοκιών της.[342]

3.4.2 Σφίγγα – Δαναΐδες – Βίργκω: Ο εξωτισμός της γυναίκας στον αρχαίο και στον σύγχρονο κόσμο

Ο Παύλος και η Βίργκω είναι δύο δευτερογενή μυθοπλαστικά αποκρυσταλλώματα που εκπορεύονται από το μυθολογικό μοντέλο του Οιδίποδα και της Σφίγγας, το οποίο εμβάλλει στον Θηβαϊκό Κύκλο.

Ένας δυσοίωνος χρησμός επικρεμόταν σαν δαμόκλειος σπάθη πάνω από τη γενιά του Οιδίποδα, τους Λαβδακίδες. Η χαλεπή προφητεία του μαντείου έλεγε πως ο Οιδίπους, που ήταν ακόμη βρέφος, στο μέλλον θα φονεύσει τον πατέρα του και θα παντρευτεί τη μητέρα του. Τότε, ο πατέρας του, ο Λάιος, βασιλιάς της Θήβας, διέταξε «νά τόν ἐγκαταλείψουν ἔκθετο σ' ἕνα βουνό καί νά τόν ἀφήσουν ἐκεῖ ὥσπου νά πεθάνει».[343] Προηγουμένως, όμως, πρόσταξε να του κόψουν τους τένοντες των ποδιών, των συμβόλων της ψυχής, με τραγική συνέπεια, για τον Οιδίποδα, τόσο τη χωλότητα όσο και «τή μείωση τοῦ ψυχικοῦ του

πρώτη "ιερογαμία", και κατέχει βαρύνουσα θέση στο σύστημα των Γνωστικών: Σημαίνει την επανένωση του πλατωνικού ανδρογύνου, την επίτευξη της πληρότητας». *Ό.π.*

[341] Σαντή (2002), 54. Όσες φορές η Βίργκω λέει στον Παύλο ότι τον αγαπά «διευκρινίζει ότι τον αγαπά μόνο σα φίλο και του προτείνει να μείνουν φίλοι για πάντα». *Ό.π.* Παραθέτουμε: «Θά 'θελα τόσο πολύ νά μείνουμε καλοί φίλοι… [….] Σά φίλο, σ' ἀγαπῶ τόσο πολύ». Πολίτης (2003), 95· «Ἄς μείνομε φίλοι γιά πάντα». Ό.π., 101. Ακόμη, το αιγόκλημα που κοσμεί την οικία της Βίργκως υποδηλώνει, μέσα στο φυσικό κύκλωμα των εποχών, τον δεσμό της αγνής αγάπης, όπως είναι η αδελφική αγάπη. Παραθέτουμε: «Πιό μέσα ἕνα σπίτι ἁπλό, βαμμένο τριανταφυλλί, μέ πράσινα παραθυρόφυλλα. Τό ἰσκιάζει τό αἰγόκλημα πού σκαρφαλώνει στήν κληματαριά. [….] ξεχύνει τό ξινό ἄρωμά του». Ό.π., 45· «Τό αἰγόκλημα μ' ὅλο πού ἔχει χάσει τή δροσιά του, μυρίζει ἀκόμη δυνατά». Ό.π., 95· «μόνο τό σπίτι ἀπομένει σκοτεινό καί μαδημένο τό αἰγόκλημα». Ό.π., 133. Διακρίνεται η φθίνουσα πορεία των εποχών και της ζωής από το "καλοκαίρι" της "γέννησης" του έρωτα στον βαρύ "χειμώνα" του "θανάτου" του. Στοιχεία της φύσης, όπως το αιγόκλημα, που μαραίνεται σιγά-σιγά, όσο προχωρούμε στον φυσικό τερματισμό της καλοκαιρίας και στο άδοξο τέλος της σχέσης, αναλαμβάνουν παραμυθητικό ρόλο για τον ήρωα. Ομοίως, η αποσύνθεση των υλικών μνημείων οδηγεί τον Παύλο στη συνειδητοποίηση «πως ό,τι βλέπει και αγαπά στο παρόν, στο μέλλον θα έχει συντριβεί […] και αντιλαμβάνεται την σταδιακή αποξένωσή του από τη Βίργκω με όρους ερείπωσης». Κοκκινίδη (2011), 671· π.χ. «φεύγω καί τήν ἀφήνω μέσα στά ἐρείπια». Πολίτης (2003), 118· «τά ἐρείπια κάποιου ὀνείρου». Ό.π., 132. Επίσης, στο γράμμα του χωρισμού που γράφει στη Βίργκω «παρομοιάζει τη σχέση τους με μια μαρμάρινη στήλη καθώς και με ένα υλικό οικοδόμημα συμβολίζοντας έτσι την επακόλουθη φθορά της στην πάροδο του χρόνου». Κοκκινίδη (2011), 671.

[342] Σαντή (2002), 54.

[343] Diel (2012), 153.

πλούτου»[344] και την «ψυχική παραμόρφωση […] πού θά διαρκέσει σ' όλη τή ζωή του».[345] Ο Λάιος, δηλαδή, ευθύνεται κυρίως για την "αναπηρία" και την αλλοίωση των ικανοτήτων της ψυχής του γιου του, εξαιτίας της γονεϊκής απόρριψης και της ελαττωματικής ανατροφής εκείνου, έξωθεν του πατρικού οίκου.

Μεγαλώνοντας ο Οιδίπους, ο οποίος είχε υιοθετηθεί από έναν βοσκό, εκτός από τα λαβωμένα πόδια του, "κουβαλούσε" επίσης μια τρωθείσα ψυχή, "διογκωμένη" από την έπαρση, την ηδονοθηρία, τη ματαιοδοξία, τον αριβισμό και γερά αγκυλωμένη στις υλικές τέρψεις και απολαβές, καθ' ομοίωσιν προς τον ματεριαλιστή ήρωα Παύλο Αποστόλου, που παραμελούσε συστηματικά την ενδότατη ουσία της ζωής. Το κίνητρο, εξάλλου, για να τολμήσει ο Οιδίπους να αναμετρηθεί με τη δολερή Σφίγγα ήταν η πλουσιοπάροχη υποσχόμενη βασιλική αμοιβή.

Ο Decharme υποστηρίζει την ενδιαφέρουσα άποψη πως τα πρησμένα πόδια του Οιδίποδα συνυποδηλώνουν τον διευρυμένο ηλιακό δίσκο, ψευδεπίγραφη οπτική εντύπωση που δημιουργείται μέχρι να ανυψωθεί στον ουρανό από τη βάση του ορίζοντα. Έτσι, ο Οιδίπους εισέρχεται, σαν τον Αποστόλου, στην πολυμελή οικογένεια των ηλιακών ηρώων.[346] Ο επαναστατημένος Οιδίπους θα αντιμετωπίσει τη θηριομορφική αναπαράσταση της Τρομερής Μητέρας, τη Σφίγγα, που είναι το σύμβολο της διαστρεμμένης ροπής του γήινου πατέρα-βασιλέα για κυριαρχία[347] και κατ' επέκταση της κοινωνικής αποτελμάτωσης, λόγω της ανικανότητας του άρχοντα, με μοναδικό "όπλο" την οξυδέρκεια της διάνοιάς του. Ο νέος καλλιεργεί την αλαζονική πεποίθηση πως δύναται να απαλλάξει την "έρημη χώρα" του από το φρικαλέο τέρας, αλλά και την απατηλή φιλοδοξία για έναν κορυφαίο ηρωικό άθλο. Η απόβλεψη του νεαρού οιηματία και αυτοαναγορευόμενου σωτήρα ήταν να αποδεσμεύσει τη Θήβα από την τυραννική εξουσία του Λάιου, να αναχαιτίσει την αναρχία και να "ιάσει" το "τραυματισμένο" σώμα της πόλεως.[348] Αν ανατρέξουμε ξανά στον Frye, βάσει της θεωρίας του οποίου το *Λεμονοδάσος* θα συνιστούσε, αρχετυπικά, ρομάντζο, διδασκόμαστε ότι «ἡ κεντρική μορφή τοῦ ρομάντζου εἶναι διαλεκτική: τά πάντα ἐπικεντρώνονται στή σύγκρουση τοῦ ἥρωα καί τοῦ ἐχθροῦ του. […] Ὁ ἥρωας τοῦ ρομάντζου ἔχει ἀναλογίες μέ τό μυθικό Μεσσία ἤ λυτρωτή, πού προέρχεται ἀπό ἕναν κόσμο ἀνώτερο, κι ὁ ἐχθρός του ἔχει ἀναλογίες

---

[344] *Ό.π.*
[345] *Ό.π.*
[346] Decharme (1959), 535. Στην τεκμηρίωση της ηλιακής φύσης του Οιδίποδα συνηγορεί και η ερμηνεία του ονόματος της μητέρας του Ιοκάστης, που σημαίνει την λάμπουσα, αυτήν που έχει ιώδεις χρωματισμούς, εν πολλοίς την αυγή, που προηγείται του ηλίου και τον "γεννά". *Ό.π.*
[347] Diel (2012), 158.
[348] «Ὁ Οἰδίποδας κολακεύεται νά πιστεύει μέ τή φαντασία του πώς εἶναι ἕνας ἥρωας […] προορισμένος νά ἐκτελέσει τά ἀνώτερα πνευματικά ἐπιτεύγματα: πιστεύει πώς ἀποστολή του εἶναι νά ἀπελευθερώσει τή χώρα, σύμβολο τοῦ κόσμου ὁλόκληρου». Ό.π., 156.

μέ τίς δαιμονικές δυνάμεις ένός κόσμου κατώτερου».[349] Παρόμοια αυταπάτη με τον Οιδίποδα τρέφει ο Παύλος Αποστόλου, ο οποίος, ως ένας σύγχρονος "Απόστολος Παύλος", προγραμματίζει να ταξιδέψει σε αλαργινά κλίματα, για να απαγκιστρωθεί από τους επιλήψιμους χαμερπείς πειρασμούς και να θέσει τον εαυτό του στην υπηρεσία του κοινωνικού συνόλου, συνεπικουρώντας στην περιστολή του ανθρώπινου άλγους που προκαλεί η "πληγή" της αμάθειας.[350] Παρ' όλα αυτά, «η δραστηριότητά του, όσο μπορούμε να την υποθέσουμε, έχει σχέση μάλλον με κοσμολογικά φαινόμενα παρά με κοινωνικά[351]:

> Ποθῶ νά ζήσω μιά ζωή ἁπλή, ἀφοσιωμένη στό καλό καί στήν ἐργασία, μακριά ἀπό κάθε ποταπή ἐπιθυμία.[352]
>
> Ὅσο γιά μένα, ξεχειλίζουν μέσα μου ἐλπίδες καί ὄνειρα. Ένα καλύτερο μέλλον τόσο γιά τόν ἑαυτό μου ὅσο καί γιά τήν ἀνθρωπότητα…[353]
>
> Θά φροντίσω αὔριο γιά τά διαβατήρια καί μεθαύριο δρόμο. Τέλειωσ' ἕνα μεγάλο κεφάλαιο τῆς ζωῆς μου. [….] Ὄχι ἕνα κεφάλαιο· ἕνα ὁλόκληρο βιβλίο. Τώρα θ' ἀνοίξω καινούριο βιβλίο μέ ἄσπιλες λευκές σελίδες πού θά γεμίσουν μέ τά ἰδανικά μιᾶς ἀνώτερης ζωῆς, μέ τήν ξαλάφρωση τοῦ ἀνθρώπινου πόνου. [….] Ναί, ἴσως ὁ μεγαλύτερος πόνος τοῦ ἀνθρώπου νά 'ναι ὁ πόνος γιά τήν ἄγνοια ὅπου βρίσκεται μές στό πυκνό μυστήριο πού τόν τυλίγει. Κάποιος ἔγραψε πώς δέν ὑπάρχουν μυστήρια, ὑπάρχει ἄγνοια.[354]

Ο φονικός θρίαμβος του συμπλεγματικού Οιδίποδα επί του διερχόμενου Λάιου που του έκλεισε τον δρόμο με την άμαξά του και του φέρθηκε προσβλητικά «σά νά 'ταν ἕνα ἐνοχλητικό πρόσκομμα»,[355] κάτι το οποίο δεν ανέχτηκε, συνιστά την «παρωδία ένός ἡρωικοῦ

---

[349] Frye (1996), 186.

[350] Ο Αποστόλου βούλεται να "θυσιάσει" την κοινή ανθρώπινη ζωή του για χάρη της ανθρωπότητας, με αποτέλεσμα μια οιονεί ταύτιση με τον Ιησού ή και με τον Προμηθέα, τον στασιαστή έναντι της θεϊκής αυθεντίας του Δία-πνεύματος, που βασανίστηκε αγόγγυστα από εκείνον, επειδή χάρισε στους ανθρώπους το θείο πυρ στην ωφελιμιστική και αποπνευματοποιημένη του μορφή. Επίσης και ο Καλάνης, κατά τη διάρκεια της ολιγόμηνης αυτοεξορίας του σε ερημική τοποθεσία, εξομοιώνεται με τον Προμηθέα ή/και με τον Ιησού: «Το αμαρτωλό αύριο το φορτώθηκα εγώ και το παίρνω μαζί μου πάνω στο βράχο μου του λυτρωμού…». Πολίτης (1990), 274. Στη συνέχεια, συγκρίνει πάλι τον εαυτό του με τον "παιδεμένο Προμηθέα", καθώς του δημιουργείται η εντύπωση ότι τα κύματα της θάλασσας λαμβάνουν τη μορφή των Ωκεανίδων που είχαν τρέξει να συμπαρασταθούν στον τιμωρημένο τιτάνα. Ο Καλάνης, ωστόσο, διαφοροποιείται από εκείνον, αφού έχει αμφιβολίες για τον σκοπό της επίσκεψής τους και σκέφτεται πως ίσως οι προθέσεις τους να είναι περιπαικτικές ή εκδικητικές. Για το σχετικό απόσπασμα βλ. ό.π., 276-277. Ακόμη, στον Επίλογο της *Εκάτης* διαβάζουμε ότι ο ήρωας απομονώθηκε «κοντά στον Καύκασο», δηλαδή στον τόπο του μαρτυρίου του αρχαίου μύστη Προμηθέα, του ευεργέτη των ανθρώπων. Ό.π., 307. Στο φιλοσοφικό δόγμα του Γνωστικισμού, εξάλλου, ο Προμηθέας και ο Ιησούς είναι δύο τυπικοί ήρωες που αντιτίθενται στον κακό Θεό. Ο μεν Προμηθέας εκφράζει την αντίσταση και την εξέγερση απέναντι σε μια δεσποτική θεότητα, τον Δία, ο δε Ιησούς εναντιώνεται στον Γιαχβέ, τον αυταρχικό Θεό της Παλαιάς Διαθήκης, που ενθέτει το κακό στον κόσμο. Καστρινάκη (2010), 252-253. Πρβλ. τον Καλάνη ως έναν νέο "Μεσσία" στα εξής χωρία: «Ο γερο-Βενιέρης [….] έβαλε το χέρι του στον ώμο του Παύλου: — Νεαρέ μου φίλε, άκουσα τις ιδέες σας πρωτύτερα. Είναι η βάση για μια καινούρια θρησκεία…». Πολίτης (1990), 37· «Δε σκέφτομαι μονάχα τον εαυτό μου. Κλείνω μέσα μου ολόκληρη την ανθρωπότητα. [….] Είμ' έτοιμος να ζήσω, να μοχθήσω, να υποφέρω για την ευτυχία τους. Κι αν με χτυπήσουν πάλι, θα τους πω: για σας δουλεύω». Ό.π., 282-283.

[351] Καστρινάκη (2010), 389.

[352] Πολίτης (2003), 59.

[353] Ό.π., 104.

[354] Ό.π., 137.

[355] Diel (2012), 156.

ἀγώνα».[356] Ο Οιδίπους είναι ένας έκπτωτος ήρωας, αφού, σκοτώνοντας καθ' οδόν τον Λάιο, του οποίου η ταυτότητα δεν ήταν εμφανής, ανοίγει την "κερκόπορτα" των συμφορών του και δίδει το έναυσμα για την εξύφανση του τραγικού ιστού της μοίρας του.

Αν ο Οιδίπους ταυτίζεται με τον Ήλιο και το Φως, που είναι το τέκνο της Νύχτας, τότε ο μισητός Λάιος ενσαρκώνει συμβολικά το εχθρικό και επικίνδυνο βραδινό σκοτάδι, διότι στη διάρκεια της βασιλείας του κλιμακώνονταν οι δολοπλοκίες και σάρωνε η ακολασία. Η διένεξη Οιδίποδα – Λάιου οροσημαίνει την αρχετυπική αντιπαλότητα του φωτός με το σκοτάδι. Ο Οιδίπους θανατώνει τον γεννήτορά του, όπως το φως εξαλείφει τις μελανές σκιές του σκοταδιού.[357]

Όσον αφορά τη Σφίγγα, είναι προϊόν ελληνικής επινόησης, που ομοιώματά της κοσμούσαν κατά κόρον τους αιγυπτιακούς ναούς και οφείλει την προέλευσή της σε ένα δαιμονικό μυθολογικό γένος. Στη *Θεογονία* μνημονεύεται ως τέκνο του Όρθρου και της Χίμαιρας, ενώ στον Απολλόδωρο ως γέννημα του Τυφώνα και της Έχιδνας. Το απαίσιο υβριδικό σώμα της συσσωρεύει όλα τα χαρακτηριστικά των μυθικών της συγγενών. Έχει κληρονομήσει κεφάλι και στήθος γυναίκας από την Έχιδνα, φτερούγες από τις Άρπυιες, σώμα λέοντος από τη Χίμαιρα και ουρά φιδιού από τον Τυφώνα.[358]

Στην κλασική της απεικόνιση είναι ιστάμενη πάνω στο όρος των νεφών που δεν είναι άλλο από τον άξονα στήριξης του κόσμου. Το όρος της αιμοβόρας Σφίγγας αποδίδεται συνήθως ως βράχος ή κολόνα, που κατευθύνει τον συνειρμό μας στην τοποθεσία Κολόνα στον Πόρο, συνεπές σημείο συνάντησης του Παύλου και της Βίργκως,[359] αλλά και στο Κολων-άκι, όπου κατοικούσε η Λήδα, ηρωίδα ήσσονος σπουδαιότητος συγκριτικά με τη Βίργκω. Η Σφίγγα, μολονότι έχει φτερά, δεν μπορεί να κινηθεί ή να αναταθεί στα ουράνια πνευματικά ύψη, διότι ελκύεται από την αλλοτριωτική βαρύτητα του μιαρού χοϊκού πυρήνα.

Η Σφίγγα μιλούσε μια γλώσσα ακατάληπτη για την ανθρώπινη νόηση, γι' αυτό είναι σύμφυτη με την υποβολή αινιγμάτων, δηλαδή ερμητικών λόγων ή δυσεπίλυτων ασκήσεων με κρυπτογραφημένα σημαινόμενα. Ο Πίνδαρος γράφει ότι «ἡ γλῶσσα τῆς Σφιγγὸς εἶναι τὸ "βροντῆς αἴσιον φθέγμα"».[360] Ούτως ειπείν, ο λύτης του αινίγματος, εν προκειμένω ο

---

[356] Ό.π., 157.

[357] Decharme (1959), 535.

[358] Ό.π., 536. Η Σφίγγα τοποθετείτο ως φύλακας των νεκρών στους τάφους, είχε ασυγκράτητη σεξουαλικότητα και στο δημώδες λεξιλόγιο της ύστερης αρχαιότητας χρησιμοποιείτο για να δηλώσει την πόρνη. Αθανασίου (2016).

[359] «Θά σᾶς περιμένω ἐδῶ, στήν Κολόνα». Πολίτης (2003), 48· «Θ' ἀνταμώσομε στίς ἑφτά στήν Κολόνα γιά τό Λεμονόδασο». Ό.π., 76· «…Τό βράδυ, στήν Κολόνα». Ό.π., 88· «Τό ἐπόμενο Σάββατο μέ περιμένει στήν Κολόνα». Ό.π., 98.

[360] Decharme (1959), 536. Γενικά, το αίνιγμα είναι μια μυστικιστική εκφραστική μέθοδος, η οποία, στην πραγματικότητα, μας μυεί στη γνώση και τη σοφία. Σκαρτσής (1994), 58. Στον Πολίτη, ο μύθος της Σφίγγας υφέρπει σε δύο σημεία: «Θά εἶναι οἱ κυρίες τῆς παρέας. Ἴσως κάποια […] αἰνιγματική σά Σφίγγα, πού προσφέρει τό κορμί της ἐνῶ κρατάει ζηλότυπα τό ἄλυτο αἴνιγμα τῆς σκέψης της καί τῆς καρδιᾶς της…». (2003, 15)· «Στή μέση τοῦ στενοῦ, φυλάει μιά Σφίγγα ξαπλωμένη. Θ' ἀρκοῦσε λίγο ν' ἅπλωνε τό πόδι γιά νά μᾶς

Οιδίπους, υπερσκελίζει τα ανθρώπινα μέτρα και ανάγεται σε μια χαρισματική, ενορατική, παντογνωστική ηλιακή θεότητα που διαλύει με τις αιχμηρές αχτίδες της το θολό νέφος της ισχνής ανθρώπινης αντίληψης.[361]

Η Σφίγγα είναι η φοβερή "θηλυκή" ενέδρα που σκαρώνει η ειμαρμένη στον Οιδίποδα, μιας και το αίνιγμά της φαινομενικά απευθύνεται σε κάθε ανθρώπινο ον, αλλά ουσιαστικά, επειδή αφορά το πόδι, είναι προσαρμοσμένο πάνω σ' εκείνον. Στο αίνιγμα αυτό, όπου τίθεται το ζήτημα της ανθρώπινης κατάστασης και το πρόβλημα «του ενσώματου ανθρώπινου χρόνου»,[362] η Σφίγγα περιγράφει τον άνθρωπο ως "ζώο", δηλαδή ως πρωτοβάθμια και ατελή έμβια ύπαρξη, με ευτελή μορφή και ταπεινά ένστικτα. Η λύση του αινίγματος της Σφίγγας σηματοδοτεί την "πύρρειο" νίκη του αρσενικού έναντι των θηλυκών δαιμονικών δυνάμεων. Ο Οιδίπους αποκαθιστά την ταυτότητά του και την καταθέτει ενώπιον της πόλεως, αποκαλύπτοντας την δεινή αλήθεια για την καταγωγή, καθώς και για τα υλικά και ηθικά ανομήματά του. Στην τελευταία πράξη του δράματος προχωρεί στον έσχατο αυτόκλητο "τραυματισμό" της όρασής του, επειδή η πρότερη παρασκηνιακή αλήθεια τώρα είναι εκτυφλωτικά προβεβλημένη.[363]

Ο Οιδίπους δεν είναι ένας κοινός θνητός, αλλά «ένας ιερός βασιλιάς που αντιπροσωπεύει την κοσμική τάξη επί γης· κάθε κλονισμός της δικής του κατάστασης αντανακλά την πιθανότητα κατάρρευσης αυτής της τάξης»,[364] οπότε εγείρονται προβληματισμοί σχετικά με τα πνευματικά εφόδια που διαθέτει η ανθρώπινη κοινωνία, ώστε «να συγκρατεί και να αποτρέπει το επαπειλούμενο χάος».[365] Σε περιόδους μεγάλων κοινωνικών κρίσεων, σαν αυτή που μάστιζε την πόλη του Λάιου, οικοδομείται γύρω από το πρόσωπο και τη δράση του μυθικού ήρωα «ένα σύστημα αναπαράστασης και

ἐμποδίσει νά περάσομε, ζητώντας μας νά λύσομε γιά δεύτερη φορά τό αἴνιγμα τῆς ζωῆς. Τήν ἐξορκίζω μέ τά λόγια τοῦ Οἰδίποδα: *Κακόπτερε Μοῦσα θανόντων, / φωνῆς ἡμετέρης σόν τέλος ἀμπλακίης…*». Ό.π., 79. Με τα λόγια αυτά ο Οιδίπους ετοιμάζεται να δώσει την γνωστή απάντησή του στο αίνιγμα της Σφίγγας: «ο άνθρωπος». Οι στίχοι για την ακρίβεια έχουν ως εξής: *Κλῦθι καὶ οὐκ ἐθέλουσα, κακόπτερε Μοῦσα θανόντων, / φωνῆς ἡμετέρης σὸν τέλος ἀμπλακίης…* Για τη νεοελληνική απόδοση βλ. Καστρινάκη (2010), 325, υποσημ. 39: «Άκουσε τα λόγια μου κι ας μην το θέλεις, Μούσα των νεκρών με τα απαίσια φτερά, [και με αυτά τα λόγια] το τέλος της ανομίας σου. [….] Το αίνιγμα και η λύση του έχουν διασωθεί από αρχαίο σχολιαστή και παρατίθενται συνήθως στις φιλολογικές εκδόσεις του *Οιδίποδα τυράννου*». Πρβλ. και την άποψη του Παύλου για την Έρση στην *Εκάτη*: «Μα η σκέψη της απόμενε στο βάθος του εαυτού της, ένα *μυστικό* ή ένα *αίνιγμα* που θά 'πρεπε ο άλλος να λύσει μοναχός του». Πολίτης (1990), 206. (Η έμφαση δική μου).

[361] Οι κάτοχοι των αινιγμάτων ήταν υπερφυσικά όντα και η διαλεύκανση του αινίγματος είχε θαυματουργική επενέργεια επί του δαίμονος. Ο δαίμων κάμπτεται, ανισχυροποιείται και κατακρημνίζεται από το βάθρο του, πτοημένος από το εξελιγμένο μυαλό του λύτη, άρα το μαγικό στοιχείο αποδομείται, όταν κοινολογηθεί. Ο Δ.Σ. Λουκάτος και ο Στ. Κυριακίδης διατείνονται ότι: «τα αινίγματα ήταν κάποτε θεολογικά και κοσμοθεωρητικά κείμενα, που έκρυβαν σοφές έννοιες προορισμένες για τους λίγους [….] ώστε να μην πλησιάζεται το θείο με οικειότητα». Σκαρτσής (1994), 23-24.

[362] Αθανασίου (2016).

[363] *Ό.π.*

[364] Καρακάντζα (2004), 176.

[365] *Ό.π.*

καταδίωξης».[366] Ο Οιδίπους, βεβαρημένος από τα οικογενειακά κρίματα, καθώς και οι Αιγύπτιοι, στον μύθο των Δαναΐδων, είναι αποδιοπομπαίοι από τα όρια της κοινότητας, στην προσπάθειά της να απεμπολήσει τη βία και να επαναφέρει την ευρρυθμία στο εσωτερικό της, μιας και οι αρχαίοι ελληνικοί μύθοι είναι απολύτως συναρμοσμένοι με την κοινωνική τάξη. Ομοίως και ο Πολίτης αποδίδει τα σύγχρονα προσωπεία των απόλιδων, (αυτο)εξόριστων μυθικών χαρακτήρων στον Αποστόλου, τον Καλάνη και τον ταραχοποιό Λοΐζο, οι οποίοι θυματοποιούνται και αποχωρούν οικειοθελώς από τις εστίες τους, με φόντο κάποια ερωτική ή οικογενειακή ανισορροπία. Ο Δεκαβάλλες χαρακτηρίζει τον Λοΐζο «παιδὶ τῆς δράσης […] ποὺ ἐπιζητεῖ τὴν πρόκληση […] καὶ τὸν κίνδυνο. [….] Γρήγορα ἀνακαλύπτομε πὼς ἡ δράση γι' αὐτὸν εἶναι βαθύτερη ἀνάγκη, ἀνάγκη φυγῆς ἀπὸ τὴ μοναξιά τοῦ πικραμένου ἑαυτοῦ του, τὴ θλιβερὴ πραγματικότητα τῆς ζωῆς του».[367] Ο γιος – εραστής Λοΐζος, όπως και ο Οιδίπους, στερήθηκε τη γονεϊκή και ιδιαίτερα τη μητρική προσοχή και τρυφερότητα, γι' αυτό την αποζήτησε στην ερωτική διαθεσιμότητα μιας θεατρίνας ενός περιοδεύοντος θιάσου, για την οποία τα αγόρια της παρέας –ο Μεμάς και ο Παρασκευάς– έλεγαν πως έμοιαζε στην όψη της μητέρας του:

> Νά, τοῦ ἐξήγησε ὁ Λοΐζος: ὅπως τόν ἄγγιξε ἡ ματιά της μιά στιγμή μέσα στό δάσος, ἔνιωσε τό κορμί του σά βασανισμένο, καθώς κάποιες φορές τυχαίνει καί τό μυαλό μας τυραννιέται γιά νά θυμηθεῖ κάτι λησμονημένο ἀπό χρόνια — ἔτσι κι ἐκεῖνον τόν βασάνιζε κάποιο λησμονημένο χάδι… Τόν ρώτησε μονάχα: — Μ' ἀγαπᾶς, ἀγόρι μου;… Ἐκεῖνος ἔχωσε τό πρόσωπό του στό μποά τῆς θεατρίνας. — Ματάκια μου, τοῦ λέει, θά κοιμηθεῖς μαζί μου ἀπόψε… Ὁ Ἀλέκος ἔκανε νά ρωτήσει: — Λές νἆναι ὅπως τότε πού κοιμόσουν ἀγκαλιά μέ τή μητέρα σου, μέ τήν κυρία ἐκείνη;[368]

Η πεισιθάνατη ψυχοδομή του αντιδραστικού και επιθετικού Λοΐζου και η αποχώρησή του από το "κάδρο" της ιστορίας τον εμποδίζουν «να πραγματώσει το μυθολογικό ιδανικό»,[369] αφού τον απομακρύνουν από το κύριο μυθικό του παράλληλο, τον ιλιαδικό Αχιλλέα, «για τον οποίο ο θάνατος είναι το προκαθορισμένο από τη Μοίρα τέλος».[370]

Η Βίργκω θα μπορούσε να θεωρηθεί ως η μυθιστορηματική αντικαταστάτρια της Γόησσας-Σφίγγας, αφού, από τη μία, ευθύνεται για την ανάνηψη της διάνοιας του Παύλου και τη διαπλάτυνση των εγκεφαλικών του οριζόντων,[371] μα, από την άλλη, τα αλληλοαποκλειόμενα συναισθήματά της υποδαυλίζουν τις αυτοκαταστροφικές του τάσεις. Ο Παύλος, από την "Κολόνα" της Σφίγγας-Βίργκως καταλήγει στον "Κολωνό" του τυφλωμένου

---

[366] Ό.π., 105.
[367] Δεκαβάλλες (1974), 181-182.
[368] Πολίτης (2015), 168.
[369] Καλλίνης (2001), 215-216.
[370] Ό.π., 216.
[371] Ο Παύλος μόλις γνωρίζει τη Βίργκω, θυμάται μια βεντάλια που τάχα είχε φέρει από το Παρίσι και την είχε παραπεταμένη σ' ένα συρτάρι. «Ως σύμβολο […] η βεντάλια παραπέμπει στο "πνεύμα", καθότι έχει σχέση με τον αέρα. [….] Ο ήρωάς μας […] μέσα στον υλισμό του έχει λησμονήσει ίσως […] το πνευματικό στοιχείο μέσα του. [….] Η κοπέλα είναι εκείνη που θα τον οδηγήσει, όντως, προς το πνεύμα». Καστρινάκη (2010), 267.

και απόλιδος Οιδίποδα, καθώς, αποκαρδιωμένος, "αποδρά" από την Ελλάδα –και, εν τέλει, από τη ζωή– γυρεύοντας κι αυτός ένα μέρος οικειοθελούς εξορίας και ατέρμονης αυτοανάλυσης. Επιπλέον, η πορεία του Παύλου από τον –αρχαίο– Κεραμεικό προς το –μεσαιωνικό– Δαφνί «παραλληλίζεται συμβολικά με το δράμα του "τυφλού οδοιπόρου" […] που πορεύεται προς τον Κολωνό· […] η *είσοδος* στο Δαφνί απεικονίζεται έμμεσα ως κάθοδος στον Άδη».[372] Τη στιγμή που ο Παύλος με τη Λήδα διασχίζουν την περιοχή του Κολωνού για να καταλήξουν στη Μονή Δαφνίου περνάει αστραπιαία από τον νου του Παύλου ο εξής αρχαίος στίχος από το Α΄ Στάσιμο του *Οἰδίποδα ἐπὶ Κολωνῷ* (401 π.Χ.) του Σοφοκλή: «…*Ἔνθ' ἁ λίγεια μινύρεται ἀηδών*».[373] Ο ήρωας απολαμβάνει με ευφάνταστο τρόπο τις τελευταίες φωτεινές και αισιόδοξες εικόνες μερικών αρχαίων περιοχών της Αττικής, λίγο πριν δρασκελίσει το κατώφλι της Μονής και κατέβει «στό σκοτάδι τοῦ μεσαίωνα».[374]

Η Βίργκω ζωογονεί τη δισυπόστατη θηλυκόμορφη τερατότητα, διότι, όπως η Σφίγγα συμπυκνώνει τη μορφή και τις ιδιαιτερότητες του ανθρώπου και του ζώου, έτσι και η Βίργκω έχει διττή καταγωγή από την Ελλάδα και την Εσπερία, ηγεμονική έδρα της επιζήμιας και ανησυχαστικής ξενότητας.[375] Ωστόσο, η Βίργκω, κατ' εξαίρεση, είναι μια συνετή παρθένα, που δεν κατακλύζεται από αχαλίνωτο παρορμητισμό, ο οποίος προσάπτεται στους αλλόδημους βαρβαρικούς πολιτισμούς.

Σύμφωνα με την Κοκκινίδη «η αμφιθυμία με την οποία ο Παύλος αντικρίζει τη Βίργκω, που εκτός από ελληνική έχει και βελγική καταγωγή, είναι ενδεικτική της σχέσης του με την Ευρώπη».[376] Πράγματι, οι εντυπώσεις του Παύλου από τις πρωτόπειρες σεξουαλικές του συναναστροφές στο Παρίσι ήταν ανάμικτες, αλλά, κατά το μάλλον ή ήττον, δύσθυμες και απογοητευτικές:

> Ὁ πατέρας μοῦ σύστησε νά περιποιηθῶ τόν ἑαυτό μου, γιατί θά γευματίζαμε μέ δυό κυρίες. Μετά τό γεῦμα […] καταλήξαμε στό καμπαρέ. Καί οἱ δυό κυρίες εἶχαν μαλλιά ξανθά καί μαῦρα φρύδια. Πρόσεξα τά μάτια τους. Τῆς μιᾶς ἤτανε γαλανά, πνιγμένα σέ μιά ρέμβη, τῆς ἄλλης μαῦρα ζωηρά. [….] Κατά τίς δυό τό πρωί, ὁ πατέρας μέ παρακάλεσε νά συνοδέψω τή μιά κυρία στό σπίτι της. Κοιτάζω τή γαλανομάτα, μιά ἱκεσία μέσα στά μάτια μου. Μά εἶδα πώς σηκώθηκε ἡ ἄλλη… Κατά τό μεσημέρι ξαναβρέθηκα στό δρόμο — λίγο περήφανος καί λίγο μελαγχολικός. Γιά μέρες δέν ἔπαψα νά συλλογίζομαι τήν ἄλλη, ἐκείνη πού εἶχε μάτια γαλανά πνιγμένα σέ μιά ρέμβη…[377]

---

[372] Πασχάλης (2005), 177.
[373] Πολίτης (2003), 60. Οι στίχοι για την ακρίβεια έχουν ως εξής: *ἔνθ' / ἁ λίγεια μινύρεται / θαμίζουσα μάλιστ' ἀη- / δὼν χλωραῖς ὑπὸ βάσσαις* (670-673)· μτφρ. Δ.Ν. Μαρωνίτη: όπου μελωδικά το αηδόνι κελαηδεί, φωλιάζοντας σε καταπράσινες βαθιές κοιλάδες.
[374] Πολίτης (2003), 60.
[375] «Η Σφίγγα υπενθυμίζει ότι το τέρας δεν υπάρχει "εκεί έξω", αλλά *μέσα* στην αστάθεια της διασωματικής, διϋποκειμενικής σχέσης μεταξύ όμοιου και Άλλου [….] Είναι το κατ' εξοχήν πρόσωπο της ετερότητας, ο εμβληματικός δαίμων· "δαίμων" ως *διανομέας*, αυτός/-ή που μοιράζει και κατανέμει (τη μοίρα) ταυτόχρονα όμως –σύμφωνα με το ομηρικό "δαίομαι"– αυτός/-ή που διαμελίζει και καταβροχθίζει». Αθανασίου (2016).
[376] Κοκκινίδη (2011), 677.
[377] Πολίτης (2003), 49-50.

Είναι πασιφανές πως ο Παύλος θα προτιμούσε να συνοδεύσει τη γαλανομάτα, κάτι που δεν συνέβη, αφού η άλλη φέρθηκε πιο αποφασιστικά και τον ακολούθησε. Κατά την εύστοχη υπόδειξη της Καστρινάκη, που αφορμάται από την ορολογία του πλατωνικού *Συμποσίου* για τον έρωτα, σηκώθηκε «η Πάνδημη μάλλον, έναντι της Ουρανίας, που επρόκειτο με κόπο να αναζητήσει. Ο συγγραφέας μάς έχει δώσει σήμα από την αρχή για τη σημασία του γαλανού· πρόκειται για τον ουρανό "που είναι καταγάλανος από τα μάτια των αγγέλων"».[378]

Επιπλέον, ο Παύλος και η Λήδα προσδίδουν στη Βίργκω το επίθετο "βάρβαρη", επειδή εκλαμβάνει την ηθική μόλυνση της πηγής Κασταλίας από τις Ερινύες ως κυριολεκτική, μη κατανοώντας την υπαινικτική χροιά του μύθου.[379] Ακόμη, «στερείται ανθρωπιάς η πρότασή της να ρισκάρει ο Παύλος την υγεία του πίνοντας νερό που η ίδια θεωρεί μολυσμένο. Οι έννοιες του ξένου, του απολίτιστου και του μη ανθρώπινου τις οποίες ενέχει το επίθετο εμφανίζονται στις περιπτώσεις που η Βίργκω χαρακτηρίζεται βάρβαρη»:[380]

> — […] Πιεῖτε ἀπό τήν Κασταλία γιά νά δροσιστεῖτε […]
> — Χθές εἴπατε πώς εἶναι μολυσμένη.
> — Ἀνοησίες! Κάθεστε καί πιστεύετε τά παραμύθια! Ἐλᾶτε, πιεῖτε!
> — Ὄχι, ἐπιμένει καί κουνάει τό κεφάλι της ἀρνητικά. Πιεῖτε πρῶτος ἐσεῖς.
> Δέν κρατήθηκα νά μή γελάσω μ' αὐτή τή βάρβαρη καχυποψία.[381]
>
> [Λήδα] — Τί βάρβαρη πού εἶναι ἡ ἐξαδέλφη σου, Καίτη!
> [Παύλος] Πραγματικά, ἔχει κάτι τό βάρβαρο.[382]
>
> […] κι ἀκούω πάλι τό παράξενο καί βάρβαρο ὄνομά σου, Βίργκω! Βίργκω! Βίργκω!...[383]

Η αλλοεθνής Βίργκω διεγείρει τον σκεπτικισμό, την αμηχανία και τα ξενοφοβικά αισθήματα των γηγενών, όντας ένας πόλος ετερότητας που αγνοεί τις ιστορικές και πολιτισμικές συνθήκες του ελληνικού παρελθόντος και δεν διστάζει από έλλειψη ενδιαφέροντος και συμπόνοιας προς τον Έλληνα, να τον βλάψει ή να τον θέσει σε κίνδυνο.[384]

Μολαταύτα, η ευρωπαϊκή ταυτότητα της Βίργκως είναι συνάμα κεντρικό στοιχείο της έξοχης γοητείας της. Μετά τον χωρισμό, ο Παύλος μετανάστευσε στη μακρινή Σουμάτρα,

---

[378] Καστρινάκη (2010), 377-378.
[379] Κοκκινίδη (2011), 678.
[380] *Ο.π.*
[381] Πολίτης (2003), 25-26.
[382] Ό.π., 38.
[383] Ό.π., 97-98.
[384] Ομοίως, η Μόνικα, στην *Eroica*, υφίσταται τον χλευασμό των αγοριών για την ξενική προφορά της, γεγονός που τη θίγει και τη νευριάζει. Ίσως δεν είναι τυχαίο ότι ερωτεύεται τον Λοΐζο «που έχει ξενική καταγωγή και συγκεκριμένα από την Ιταλία, όπως και αυτή, νοιώθει μόνος του και τελικά επιλέγει και αυτός τη φυγή από την Ελλάδα. [….] Η αδυναμία της να γίνει αποδεκτή και να ενσωματωθεί στην ελληνική κοινωνία δείχνει την ασυμβατότητα της Ελλάδας με εκπροσώπους διαφορετικών ιδεών, θρησκειών και πολιτισμών». Κοκκινίδη (2011), 681.

όπου παντρεύτηκε μια *άλλη* υποδεέστερη Βίργκω, καλλιτέχνιδα στο καφέ σαντάν,[385] αυστριακής καταγωγής[386] και παραπλήσιας εμφάνισης με την πρώτη.

Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι και οι Δαναΐδες αποτελούν μία τυπική μυθολογική ένδειξη εξωτικών ηρωίδων, διότι τόσο εκείνες όσο και οι γιοι του Αιγύπτου είχαν σκουρόχρωμο δέρμα και δεν ήταν αμιγώς ελληνικής καταγωγής. Η μελαμψή απόχρωση της επιδερμίδας των Δαναΐδων δεν συνιστά εκείνη την εποχή αφορμή για ρατσιστική αντιμετώπιση ή φυλετική προκατάληψη, αλλά οπωσδήποτε συναρτάται αλληγορικά με την πιο "μελανή", συνωμοτική και αποτροπιαστική πράξη τους, τη μαζική σφαγή των συζύγων τους, των Αιγυπτίων.[387]

Οι Δαναΐδες αμφιταλαντεύονται ανάμεσα στο προηγμένο αστικό και στο πριμιτιβιστικό φυσικό περιβάλλον. Η σκαιή "κατάληψη" του άσπιλου κορμιού τους από τους Αιγύπτιους, το οποίο παραβάλλεται με το ευτρεπισμένο "σώμα" της πόλεως, κατέστησε αναγκαίο τον ενταφιασμό των καρατομημένων πτωμάτων των βιαστών στις όχθες της λίμνης Λέρνας, δηλαδή σε έναν ερημικό, υποβλητικό χώρο, όπου εξοστρακίζονταν τα ηθικά μιάσματα από τα οποία ήθελε να απαλλαγεί η κοινότητα, για να ανακτήσει την τάξη και την ηρεμία της.[388] Οι

---

[385] Χάρη σε ένα λογοπαίγνιο, το καφέ σαντάν, ένα είδος καμπαρέ, θα μπορούσε να μετονομαστεί σε καφέ σα[ν]τάν (σατάν), παραπέμποντας στη διαβολική έννοια του σαρκικού πειρασμού, τον οποίο προσπαθεί να αποτινάξει από τη σκέψη του ο Παύλος, την πρώτη μέρα που ξυπνά στους Δελφούς. Οι στίχοι που "εισβάλλουν" στο μυαλό του προέρχονται από το ποίημα "Au Lecteur" της διάσημης συλλογής του Ch. Baudelaire *Les fleurs du mal* (1857): «Sur l'oreiller du mal c'est *Satan* Trismegiste […]». Πολίτης (2003), 12. (Η έμφαση δική μου). Η Αναγνωστάκη πιστεύει ότι με το επίθετο "Τρισμέγιστος" ο Πολίτης «δίνει από την αρχή κιόλας του έργου διάφορα σημάδια-υπαινιγμούς για τις πεποιθήσεις του. [….] "Τρισμέγιστος" είναι κανονικά ο Ερμής, ο σεληνιακός θεός των Αιγυπτίων Θωθ, εμπνευστής όλων των τεχνών και των επιστημών […] "μεγάλος μύστης", μάγος και αλχημιστής, ενώ σε αυτόν αποδίδονται μια σειρά από απόκρυφα συγγράμματα του 2ου μ.Χ. αιώνα, με στοιχεία μέσου Πλατωνισμού και Γνωστικισμού. Ο Ερμής Τρισμέγιστος είναι ουσιαστικά το σήμα κατατεθέν κάθε αποκρυφιστή». Καστρινάκη (2010), 236-237. Ακόμη, σύμφωνα με τον Συρέ, «ὁ Ἑρμῆς σὰν ἄνθρωπος εἶναι ὁ πρῶτος καὶ ὁ μεγαλύτερος μυητὴς τῆς Αἰγύπτου. Σὰν τάξι εἶναι ὁ θεματοφύλακας τῶν ἀπόκρυφων παραδόσεων. [….] Οἱ Ἕλληνες μαθητὲς τῶν Αἰγυπτίων τοῦ ἔδωσαν τὸν τίτλο Ἑρμῆς – Τρισμέγιστος ἤ τρεῖς φορὲς μεγάλος, γιατὶ τὸν θεωροῦσαν σὰν βασιλιά, σὰν νομοθέτη καὶ σὰν ἱερέα». (χ.χ., 117).

[386] Σημειωτέον ότι και η σύζυγος του Κοσμά Πολίτη, Κλάρα Κρέσπι, ήταν Αυστροουγγαρέζα.

[387] Το μοτίβο της φονικής επίθεσης του θηλυκού εναντίον του αρσενικού στη φύση, με υπόρρητη επίδραση από τον μύθο των Δαναΐδων, επανέρχεται στην *Εκάτη*, αποδεικνύοντας ότι δεν περιορίζεται στα έμψυχα ανθρώπινα υποκείμενα, αλλά αποκεντρώνεται και διαχέεται πέρα από αυτά, αποκτώντας κοσμική επενέργεια: «Τα ζουζούνια […] σίγουρα θα τ' αποκεφαλίσουνε τα θηλυκά με μια δαγκωματιά στο τέλος της πρώτης και μοναδικής νύχτας του γάμου. Η τραγωδία όλων των αρσενικών». Πολίτης (1990), 20· «Την άνοιξη, ο βάτραχος σκαρφαλώνει πάνω στη βατραχίνα κι αυτή δώσ' του και κάνει βόλτες μέσα στο νερό. Από πάνω ο άλλος τη δουλειά του […] Σα νιώσει πια η βατραχίνα πως ψόφησε ο βάτραχος, τον ξετινάζει από τη ράχη της κι αυτός πάει καλιά του με την αφράτη του κοιλίτσα στον αέρα». Ό.π., 77· «Δε χωρεί αμφιβολία, ψόφησε ο βάτραχος» (για τον άντρα της Λείας). Ό.π., 106.

[388] Karakantza (2010), 18. Οι Δαναΐδες, ερχόμενες από τη Λιβύη, έφεραν στο Άργος την τελετουργία των Θεσμοφορίων, την οποία δίδαξαν στις γυναίκες του τοπικού πληθυσμού των Πελασγών. Κατόπιν, το τελετουργικό εξαπλώθηκε σε όλες τις ελληνικές πόλεις. Τα Θεσμοφόρια ήταν μία αποκλειστικά γυναικεία εορτή προς τιμήν της θεάς Δήμητρας, όπου συμμετείχαν μόνο παντρεμένες γυναίκες, επιχειρώντας μία συμβολική εισχώρηση στον Κάτω Κόσμο, ο οποίος εμπλέκεται με τα ζητήματα του θανάτου, της σήψης, του άφατου και του απαγορευμένου. Πιθανολογούμε ότι στα Θεσμοφόρια οι γυναίκες επιδίωκαν τη συμβολική μυθική πρόσβαση στο απόκεντρο θανατερό περιβάλλον της Λέρνας, όπου οι Δαναΐδες είχαν θάψει τα σώματα των φονευθέντων συζύγων τους. Η πλασματική επαφή των γυναικών με την υπόγεια περιοχή της θλίψης και του μαρασμού και η συνεισφορά τους στην αποκατάσταση της ομαλότητας στην κοινότητα τούς χάριζε μια δυναμική και προνομιακή θέση μέσα σε αυτήν. Ό.π., 19-20. «Στον μύθο των Δαναΐδων η ετερότητα

ήρωες του *Λεμονοδάσους* επίσης δραστηριοποιούνται εναλλάξ στο άστυ της Αθήνας και στα εξοχικά, περιφερειακά θέρετρα του Πόρου, του μυστηριώδους δάσους του Γαλατά και των, αρχαιοδιφικού ενδιαφέροντος, Δελφών.

Καταφανής, τέλος, καθίσταται η συνάφεια των Δαναΐδων με τον υδάτινο μακρόκοσμο. Ο Decharme αναλύει ετυμολογικά το όνομά τους σε Δα-ναϊ(α)-δες, όπου το *δα* ή *ζα* λειτουργεί ως επιτατικό μόριο.[389] Συνεπώς, συνταυτίζονται με τις Ναϊάδες, τις Νύμφες των πηγών. Η Καστρινάκη σημειώνει ότι «οι Δαναΐδες […] σχετίζονται με πηγές […] άρα με τη Μητέρα Γη»,[390] όπως συμβαίνει και με τη Βίργκω. Ο Πολίτης γράφει στο *Λεμονοδάσος* για τη Βίργκω ότι «ἡ ὁμιλία της κυλάει σάν καθαρό νεράκι»[391] και ότι «[…] βγαίνει ὁλόδροση ἀπό τό τένις».[392]

Η Karakantza εκφέρει τη γνώμη ότι η σχέση των Δαναΐδων με το νερό επιδέχεται διπλή ερμηνεία. Ως γνωστόν, οι εν λόγω μυθικές φόνισσες είχαν υποστεί το αιώνιο και παροιμιώδες μαρτύριο του μάταιου μόχθου, καλούμενες να γεμίσουν με ύδωρ έναν διάτρητο πίθο. Πέραν τούτου, είχαν συμβάλει και στη σωτήρια επαναφορά του νερού στην πόλη του Άργους. Συγκεκριμένα, μία από αυτές, η Αμυμώνη έπεισε τον Ποσειδώνα να υπερχειλίσει ξανά τις κρήνες της πόλεως που είχαν στερέψει, ενώ παράλληλα αυτός της υπέδειξε και τις πηγές της Λέρνας, με αντάλλαγμα την παρθενία της. Έτσι, χάρη στην εθελούσια θυσία της αγνότητας της Αμυμώνης, επήλθε το αναβάπτισμα της αστικής ζωής του Άργους που κινδύνευε με εξαφάνιση, λόγω της παρατεταμένης λειψυδρίας.[393] Συμπερασματικά, παρατηρούμε ότι, στην προκειμένη περίπτωση, κοινός τόπος ανάμεσα στις Δαναΐδες και στη Βίργκω είναι το στοιχείο του νερού.

3.4.3 Η Σειρήνα-Βίργκω

Το ηδύφωνο άσμα της Βίργκως, με το οποίο η ηρωίδα παρέσχε παραμυθία στον Παύλο, γαληνεύοντας την ανταριασμένη ψυχή του εξαιτίας της αποτυχίας βράβευσης μιας μακέτας του σε έναν διαγωνισμό αρχιτεκτονικής, συντονίζεται στον νου του με τη φαντασιακή παράσταση της μυθικής μελωδίας των Σειρήνων:

> Εἶμαι λυπημένος γιά τήν ἀποτυχία μου στό διαγωνισμό. [….] …Ὁ ἄγνωστος μαχητής θά σκιρτοῦσε μέσα στό ἀποτυχημένο ἡρῶο, θά λησμονοῦσε τ' ὄνειρο τῆς χαμένης του ζωῆς […] καί μιά παθητική ἁρμονία, μιά θερμή φωνή, νά συνεπαίρνει τήν παιδιάτικη ψυχή του

προσδιορίζεται από το σκοτεινό βασίλειο του διαβόλου. [….] Το μακρύ ταξίδι των εξωτικών παρθένων τελειώνει στην καρδιά της ελληνικής *πόλεως* και το σκοτάδι διαλύεται μέσα στην οικογενειακή ζωή και την αστική οργάνωση». Ό.π., 21.

[389] Decharme (1959), 582.

[390] Καστρινάκη (2010), 290, υποσημ. 68.

[391] Πολίτης (2003), 48.

[392] Ό.π., 104.

[393] Karakantza (2010), 19.

> πάνω στά δυνατά φτερά της καί νά τή φέρνει στήν αἰωνιότητα. Τό ἁπλό καί πρωτόγονο τραγούδι […] βάζει μέσα μου μιά ψυχή μικροῦ παιδιοῦ πού πεθαίνει, παιδιοῦ πού πέθανε καί ὀνειρεύεται. Τό τραγούδι της μοῦ κοίμισε τόν πόνο γιά τήν ἀποτυχία.[394]

Αυτές οι επίβουλες πλασματικές υβριδικές θεότητες έμοιαζαν αρκετά στη Σφίγγα και στις Άρπυιες, διότι είχαν μεν γυναικείο κεφάλι, σώμα δε και φτερά πτηνού. Ήταν θαλάσσιοι δαίμονες της ελληνικής μυθολογίας και άκρως συνυφασμένες με τις Μούσες λόγω του ανυπέρβλητου γοήτρου της μουσικής τους. Παρά την καλλιτεχνική τους έφεση, οι Σειρήνες αυτονομήθηκαν από την επιρροή των Μουσών, μεταμορφώθηκαν σε αδυσώπητα κακοποιά πνεύματα και εγκαταστάθηκαν σε απόκρημνες ακρογιαλιές και σκοπέλους. Την υποχθόνια και θανατηφόρα φυσιογνωμία τους επιβεβαιώνει μία παραλλαγή του μύθου της Περσεφόνης. Οι Σειρήνες επιδίδονταν σε παιδιές μαζί με τη θεϊκή παρθένα στα λιβάδια του Αχελώου, ως την αποφράδα στιγμή που άνοιξε η γη, στο σημείο από όπου εκείνη είχε κόψει τον εξαίρετο νάρκισσο, και την υφάρπαξε ο Πλούτωνας, εκφυλίζοντας τη μακαριότητα του πνεύματός της μέσα στα ασφυκτικά έγκατα των αισθήσεων. Μετά την απαγωγή της Κόρης, οι Σειρήνες τριγυρνούσαν σε ξηρά και θάλασσα για να τη βρουν, ώσπου αφίχθησαν για μόνιμη παραμονή, στις ακτές της Σικελίας.[395]

Ίδιον των Σειρήνων είναι η παραπλάνηση και ο αποπροσανατολισμός των ανθρώπων εξαιτίας της λεπτότητας και της χάρης της εξωτερικής τους εμφάνισης, εν αντιθέσει προς άλλα θηριώδη στην όψη μυθολογικά θαλασσινά τέρατα σαν τη Σκύλλα και τη Χάρυβδη. Με το αρμονικό τραγούδι τους οι πανούργες Σειρήνες προσείλκυαν τους ανυποψίαστους ναυτικούς που πλησίαζαν με το καράβι τους το νησί τους, άμβλυναν τις αντιστάσεις τους με τις μαυλιστικές υποσχέσεις και την υποκριτική τους πραότητα και όταν εκείνοι έκαναν απόβαση στα βράχια τους, τους επιτίθεντο λυσσαλέα και τους κατασπάραζαν.

Το "απλό και πρωτόγονο" τραγούδι της Σειρήνας-Βίργκως συνεισφέρει στην ψυχική αποσυμπίεση του Παύλου και απαλύνει, με την αβρότητά του, τον ακανθώδη πόνο της ήττας του στον διαγωνισμό, πλην όμως εκείνη δεν παύει να αποτελεί για τον ήρωα ένα απόρθητο θηλυκό "οχυρό".

Ίσως η μεταγενέστερη φράση του Παύλου: «Σιχαίνομαι τίς πρωτόγονες μελωδίες»[396] να δηλώνει την πρόθεση τήρησης αμυντικής στάσης απέναντι στο χιμαιρικό είδωλο της αξιέραστης παρθένου και την άρνησή του να "θυσιαστεί" στον βωμό της αμείλικτης γυναικείας σαγήνης. Αν ανατρέξουμε ξανά στο βιβλίο, θα δούμε ότι ο ήρωας, μετά το πρώτο του ξύπνημα στους Δελφούς, «παίρνει το λουτρό του στο χωρίς πολλές ανέσεις ξενοδοχείο

---

[394] Πολίτης (2003), 98.
[395] Decharme (1959), 326. Στην *Ελένη* του Ευριπίδη, η άπελπις ηρωίδα ετοιμάζεται να αυτοκτονήσει και επικαλείται τις Σειρήνες ως θεότητες του Κάτω Κόσμου. Γι' αυτό είναι συχνή η απεικόνιση των Σειρήνων πάνω σε τάφους, όπως συνέβαινε και με τη Σφίγγα. Ό.π., 326-327.
[396] Πολίτης (2003), 108.

του. Μήνας Μάρτιος, και ακόμα το κρύο είναι τσουχτερό. Ο Παύλος πλένεται προφανώς μέσα σε λεκάνη στο κέντρο του δωματίου, ρίχνοντας πάνω του νερό από μια κανάτα»[397]:

> Μπρρρ… Ἔκλεισα τό τζάμι. [….] Ὁ ξενοδόχος εἶπε πώς μπορῶ νά κάνω τήν ψυχρολουσία μου μές στό δωμάτιο, φτάνει νά μήν τρέξουν τά νερά στό κάτω πάτωμα. [….] Τί ρίγος!... Τό νερό ἦταν ἀλήθεια παγωμένο.[398]

Η σκηνή αυτή «αποκτά, για όσους γνωρίζουν την τελετουργία των θυσιών στους Δελφούς, ένα εντελώς εντυπωσιακό δεύτερο νόημα. Όταν ήθελαν να ζητήσουν χρησμό στο μαντείο, έραιναν με κρύο νερό ένα κατσίκι. Αν το ζώο ριγούσε, τότε η μέρα θεωρείτο κατάλληλη για θυσία. Ο Παύλος, εν αγνοία του, επιτελεί την προετοιμασία της θυσίας· και αφού ρίγησε, σημαίνει πως το μέλλον τού επιφυλάσσει τον ρόλο του θύματος».[399]

Πράγματι, δεν κατορθώνει να απεμπλακεί από το "αλιευτικό" δίχτυ της "Σειρήνας"-Βίργκως, αφού τα θαλασσινά ταξίδια του στη μαγική ακτή του Λεμονοδάσους, με πυξίδα τα φτερά του έρωτα, θα συνεχιστούν ακατάπαυστα μέχρι την ολοκληρωτική υποταγή και τον αφανισμό του.

3.4.4 Στα "μητρικά" πλοκάμια Βίργκως και Μέδουσας

Ο αμετάκλητος τερματισμός της ερωτικής του προσμονής ωθεί τον Παύλο, όπως έχουμε εξηγήσει, να οραματιστεί τον λυτρωτικό ξενιτεμό και την τελεσίδικη αποκοπή του από τις παντός είδους υλικές και συναισθηματικές εξαρτήσεις και παραφορές, προς όφελος της αλτρουιστικής επιστημονικής έρευνας. Σε μια φαντασίωσή του αυτοπαραβάλλεται με έναν μυθικό ηλιακό ήρωα και πάλι, τον Περσέα:

> Φτάνω σέ μιά μεγάλη θάλασσα, πατάω πάνω στό νερό πού 'ναι πηχτό σάν αἷμα. Στή μέση ἀπό τή θάλασσα στέκεται καρφωμένο κάποιο θεόρατο καράβι [….] Στό κατάστρωμα, συμμετρικά ἀραδιασμένα πεθαμένα κορμιά [….] Ἐπιθεωρῶ μέ προσοχή τά πρόσωπά τους, σταματῶ μπροστά σ' ἕνα κορμί, τά μαλλιά του εἶναι μαῦρα καί τά μάτια του γαλανά. Βγάζω τό σπαθί μου, τοῦ κόβω τό κεφάλι καί τό περνῶ πάνω ἀπ' τό δικό μου σά νά 'τανε μάσκα 'πό χαρτόνι. Ἔτσι μασκαρεμένος πηγαίνω στή δεξίωση τῆς Βίργκως.[400]

---

[397] Καστρινάκη (2010), 240.

[398] Πολίτης (2003), 13. Βλ. και σελ. 105: «…Μπρρρ — τό μελτεμάκι τοῦ Αὐγούστου εἶναι ψυχρό, μετά τή δύση τοῦ ἥλιου, πάνω στό κατάστρωμα. [….] Τό ξεροβόρι φυσᾶ, κάθε τόσο ξεκολλάει κι ἀπό 'να ἄστρο. Δέν εἶναι νά κάθεται κανένας ἐδῶ πάνω, θά παγώσει».

[399] Καστρινάκη (2010), 240.

[400] Πολίτης (2003), 135. Επίσης, στην *Εκάτη* σωρεύονται διάφοροι αστερισμοί που έχουν λάβει μυθικά ονόματα· π.χ. Κηφέας, Κασσιόπη, Αντρομέδα, Αρκτούρος, Περσέας: «Ένας ήρωας, ο γαλανός Περσέας, υψώνει το κεφάλι της Μέδουσας κρατώντας το απ' τα φιδίσια του μαλλιά». Πολίτης (1990), 33.

Η ως άνω περιγραφόμενη ονειρική σκηνή απηχεί τον φόνο ενός φρικιαστικού και αλλόκοτου μυθικού στοιχείου, της Μέδουσας, από τον Περσέα,[401] χάρη στον ακαταμάχητο θεϊκό εξοπλισμό που είχε προμηθευτεί.

Η θνητή Μέδουσα και οι αθάνατες αδελφές της, Σθενώ και Ευρυάλη, ήταν οι τρεις τρομακτικές Γοργόνες που ζούσαν στα πέρατα της οικουμένης, σε μια καταθλιπτική χώρα, την οποία διαφέντευαν η θεά Νύχτα και ο θεός Θάνατος. Ο Κουν μάς πληροφορεί ότι είχαν «πελώρια χάλκινα χέρια, μ' ἀτσάλινα μυτερὰ νύχια. Τὰ μαλλιὰ τους ἦταν ὁλοζώντανα φίδια φαρμακερά, ποὺ στριφογύριζαν σφυρίζοντας. Μὲ τὰ κοφτερὰ σὰν κάμες δόντια, τὰ κατακόκκινα σὰν αἷμα χείλια καὶ μὲ μάτια ποὺ σπίθιζαν μανιασμένα»[402] εξέπεμπαν τόση μοχθηρία και μίσος που όποιος τους έριχνε έστω και μια ματιά, πέτρωνε.

Ο μύθος της Μέδουσας προσπόρισε δαψιλές υλικό στις διεισδυτικές ερμηνείες της ψυχανάλυσης αναφορικά με τις συγγενικές σχέσεις και τη σεξουαλική συμπεριφορά. Το 1922 ο Φρόυντ συσχέτισε χαρακτηριστικά την αισχρή κεφαλή της Μέδουσας με το μητρικό αιδοίο, η "θέα" του οποίου "απολιθώνει" και "ευνουχίζει" τον νεαρό εραστή, δηλαδή τον αποτρέπει από την ερωτική διεκδίκηση, λόγω της ανάδυσης της απωθημένης ενοχής της αιμομειξίας.[403] Επομένως, «η μητέρα, μέσα από τις τρεις, ψυχαναλυτικά, μορφές της –την τροφό, τη σαγηνεύτρα και τον θάνατο–, αναδεικνύεται ως τόπος απαγόρευσης ή/και εξιδανίκευσης»,[404] γεγονός που αποκαλύπτει «την αναντικατάστατη, γοητευτική και δελεαστική παντοδυναμία της».[405] Σύμφωνα με την Αναγνωστοπούλου, «η *imago* της αρχετυπικής μητέρας αποδεικνύεται για τον ήρωα […] ματαιωτική, καταβροχθιστική, φαλλική. Η γυναίκα, με το πρόσωπο της Βίργκως, στήνει την παγίδα στον άντρα-Παύλο […] τον αφήνει "άδειο" και τελικά τον οδηγεί στο θάνατο».[406] Η ίδια μελετήτρια αναφέρει ότι «η συνάφεια ανάμεσα στη γυναίκα-μητέρα-πόρνη και τη γυναίκα-κόρη-παρθένα είναι ότι, ενώ η πρώτη έχει φαλλό, είναι δηλαδή μια φαλλική φαντασιωτικά γυναίκα, η δεύτερη, μη έχοντας εισέλθει στη σεξουαλική πράξη […] είναι φαλλός. Ο φαλλός εδώ δεν είναι τίποτε άλλο παρά το σημαίνον

---

[401] Κατά μία άλλη εκδοχή, τη Μέδουσα είχε εξολοθρεύσει η ίδια η θεά Αθηνά, κοσμώντας με το δυσειδές κεφάλι της την αιγίδα της. Εν συνεχεία, επικράτησε η άποψη ότι η Μέδουσα απορροφήθηκε από το ευμενές και σεβάσμιο θεϊκό περίγραμμα της Αθηνάς και λατρεύτηκε, μέσω αυτής, με πιο ήπια μορφή. Μάλιστα, στις τελετουργίες τής αρχαίας προ-ολυμπιακής θρησκείας πιθανόν χρησιμοποιούσαν ειδικές μάσκες, όπως αυτή που αναφέρει ο ήρωάς μας στο *Λεμονοδάσος*, οι οποίες σκορπούσαν πανικό και δέος σε όσους τις κοίταζαν. Το θέμα της αήττητης αθωότητας ή παρθενίας συνδέεται με την εικονοποιΐα της κεφαλής της διαστροφικής Γοργόνας, καρφωμένης στην ασπίδα της θεάς Αθηνάς. Frye (1996), 201.

[402] Κουν (χ.χ.), 96.

[403] Ο Ντεβερέ επιχειρεί μία συγκριτική εξέταση ανάμεσα στο αιδοίο και στο κεφάλι (στόμα) της Μέδουσας. «Οι κυνόδοντες του οδοντωτού αιδοίου θα ήταν […] όμοιοι με εκείνους που δείχνει το ανοιχτό στόμα της Γοργόνας. [….] Στο ετρουσκικό ανάγλυφο, η Γοργόνα που αναπαρίσταται είναι ασφαλώς μια δαιμονική φαλλική γυναίκα με αιδοίο (μετατοπισμένο στο στόμα) οδοντωτό και […] φαλλικό (βγαλμένη γλώσσα). Είναι το πρότυπο της φαντασιωτικής "κακής μητέρας", της κακιάς μάγισσας της λαϊκής παράδοσης». (2006, 67-68).

[404] Αναγνωστοπούλου (2016), 159.

[405] *Ό.π.*

[406] Ό.π., 143.

της επιθυμίας. Η γυναίκα λοιπόν που "ινδαλματοποιείται" δεν είναι πραγματική γυναίκα αλλά καθαρά φαντασματική […] "ένα ον του σημαίνοντος"».[407] Επίσης και η Μόνικα, στην *Eroica*, «το κορίτσι που γίνεται γυναίκα-Μέδουσα –είναι άλλωστε χαρακτηριστική η συχνή αναφορά στα μάτια της–, λειτουργεί καταλυτικά και μοιραία για όλη την παρέα των αγοριών».[408]

Στον Κοσμά Πολίτη, οι επίδοξες ερωμένες εξιδανικεύονται με τέτοια ένταση, ώστε μεταγγίζεται μέσα τους η ενάρετη "πνοή" της μητέρας και η ερωτική ενόρμηση μεταπίπτει σε ενόρμηση θανάτου.[409] Ο Αποστόλου μέσα από αυτή τη σχέση – μη σχέση με την αγνή Βίργκω «επιθυμεί να ξαναβρεί το αρχετυπικό Ένα με τη μητέρα».[410] Η μητέρα, λοιπόν, ως ευκρινές απείκασμα του ματαιωμένου πρωταρχικού πόθου και της πρωταρχικής απώθησης, εκφράζει την αδυνατότητα του έρωτα. Δεδομένου ότι υπάρχουν αρκετά αρχετυπικά ζεύγη που η σχέση τους είναι, με την ευρύτερη έννοια, "ερωτική", αλλά με μια παράλληλη παλινδρόμηση στο ζευγάρι μητέρα – γιος, ενδεχομένως ο ήρωας ευελπιστούσε υποσυνείδητα στην άμωμη επανένωση με το είδωλο της μητέρας, στο πρόσωπο της Βίργκως.

Η μυθική νίκη του Περσέα τού προσδίδει μεσσιανικές διαστάσεις και συμβολίζει την υπερνίκηση της ματαιοδοξίας του, ήτοι της τάσης αποποίησης κάθε ενοχής. Ο Περσέας δραπετεύει από τη χώρα των Γοργόνων ιππεύοντας τον φτερωτό Πήγασο, το "όχημα" της εξιδανικευμένης φαντασίας, που εκτινάσσεται από τον ακρωτηριασμένο κορμό της Μέδουσας, για να περιέλθει όχι σε μία στιγμιαία σωματική εξύψωση, αλλά σε μία συνεχή πνευματική ανάταση, χάρη στην τιθάσευση των αισθησιαρχικών παθών του. Ο Παύλος ονειρεύεται πως, ως άλλος Περσέας, θα κατατροπώσει τη Μέδουσα, άρα θα αποφύγει την ψυχική "απολίθωση" που προκαλούν στον άντρα τα αφοπλιστικά γυναικεία θέλγητρα. Στην πραγματικότητα, όμως, η θύμηση της Βίργκως "πετρώνει" στη σκέψη του, γι' αυτό μετά την είδηση του γάμου της διαγράφει την τελευταία ιππική του ρότα έξω από την καθοδική καμπύλη της ανώφελης ζωής του.[411]

Τελικά, η Μέδουσα και η Βίργκω συναντώνται στο πεδίο του "απολιθωτικού" και θανάσιμου γυναικείου μαγνητισμού και εκεί δυναμιτίζουν και "κρυσταλλώνουν" την ερωτική ορμή του αρσενικού, στυλώνοντας το ανυπέρβλητο εμπόδιο της "μητρικής" τους αντανάκλασης.

---

[407] Ό.π., 147.
[408] Ό.π., 150.
[409] Ό.π., 140.
[410] Ό.π., 141.
[411] Ο Καραντώνης παρομοιάζει τον ασυγκράτητο Παύλο Αποστόλου με έναν πρωτόπειρο αρματοδρόμο μέσα στον στίβο. «Δὲν τὸν ἐνδιαφέρει ἂν θὰ τρέξει καλά· θέλει, ὅμως, ὁπωσδήποτε νὰ φτάσει στὸ τέρμα, περνώντας μέσα ἀπὸ τὸ συνονθύλευμα καὶ τὴ μανία τῶν ἄλλων ἁρμάτων, γιατὶ ἐκεῖ, στὸ τέρμα, διακρίνει κάτι σὰν ὑπόσχεση εὐτυχίας. [….] Ὅμως, λίγο πρὶν φτάσει, ἀναποδογυρίζεται τὸ ἅρμα του μέσα σὲ βρόντους χαλασμοῦ· ὁ ἴδιος ἔκοψε ἀπότομα τὸ δρόμο του, γιατὶ φοβήθηκε μήπως θὰ τὸν διαψεύσει τὸ τέρμα. Καταποντίζεται μέσα στὴν ἄβυσσο τοῦ καημοῦ καὶ τοῦ ἀνικανοποίητου». (1990, 182).

Η επίδραση της Μέδουσας σε βάρος της ευδοκίμησης των ερωτικών σχέσεων είναι ευδιάκριτη και σε ό,τι αφορά τη Βίργκω. Οι Ορφικοί προσφωνούσαν τη Σελήνη, το κυριότερο σύμβολο της ηρωίδας, "Γοργόνος Κεφαλή", διότι οι τρεις Γοργόνες ταυτίζονταν, όπως και η Εκάτη, με τις τρεις όψεις της Σελήνης. Ακόμη, η Γοργώ λέγεται πως είχε δόντια κάπρου, τα οποία έχουν το σχήμα του μισοφέγγαρου. Σε μια παραλλαγή του μύθου, οι Γοργόνες ήταν πανέμορφες κοπέλες που ζούσαν στη Λιβύη. Κάποια νύχτα, η Μέδουσα πλάγιασε με τον Ποσειδώνα μπροστά σε έναν από τους ναούς της Αθηνάς. Η θεά οργίστηκε με την ασέβεια αυτή και μεταμόρφωσε τη Μέδουσα στο γνωστό τέρας. Αντίστοιχα, ο Νους προσλαμβάνει την ολοκληρωμένη ερωτική συνεύρεση σαν μια εφιαλτική συνθήκη. Εν πολλοίς, η Μέδουσα είναι η οικτρή προσωποποίηση του αρχέγονου τρόμου του ερωτικά αμύητου, δηλαδή του παρθένου, για τη σεξουαλική επαφή και όσο πιο κραταιή είναι η φοβία αυτή, τόσο οι δυνατότητες του έρωτα ελαττώνονται ως τον βαθμό της ολοτελούς εκμηδένισης.

Ο Μπαντιού ισχυρίζεται ότι «ένας γυναικείος χαρακτήρας ενδέχεται να έχει εμπλακεί στο διχασμό δύο τύπων»[412] θηλυκότητας, επειδή οι πόλοι του θηλυκού τετραγώνου του είναι αλληλένδετοι μεταξύ τους, οπότε «γυναίκα σημαίνει πάντοτε την εμφάνιση της δυαδικότητας».[413]

Στον χαρακτήρα της ιδεώδους Βίργκως παρατηρούνται πολλές αντινομικές πραγματώσεις, με αποτέλεσμα να εγκολπώνεται όλες τις εκφάνσεις της θηλυκότητας. Όπως είδαμε, μπορεί να χαρακτηριστεί Οικόσιτη, ήτοι μητέρα της εστίας, η οποία, κατά τον Μπαντιού, νοείται «μόνο αν διπλασιαστεί με τη γόησσα, της οποίας η κατώτερη μορφή είναι η πόρνη».[414] Η Βίργκω είναι εφάμιλλη προς τις μυθικές βλαπτικές Γόησσες, ισοσταθμίζοντας τα γνωρίσματα της ανέγγιχτης, ιερής μητρικής ποιότητας, καθώς χορηγεί εμψύχωση ή σωτηρία στον άντρα με την ευνοϊκή και στοργική της μεσολάβηση, ιδίως ως Αγία-Υπερμήστρα, και συγχρόνως της λάγνας, αλλά αδιάλλακτης και τραχείας μορφής της γόησσας-πόρνης. Εξού και το ότι θα λεχθεί «πως ο άντρας δεν μπορεί να έχει σχέση με τις γυναίκες παρά μόνο υπό το δυαδικό σχήμα της Μαμάς και της Πόρνης»,[415] διότι «όπως η μητέρα εισάγει το παιδί στη ζωή, η πόρνη εισάγει τον άντρα στη σεξουαλική ζωή».[416] Ωστόσο, η μυστηριακή γόησσα «δεν μπορεί να είναι τέτοια παρά μόνο αν ζευγαρωθεί με τη

[412] Μπαντιού (2013), 51.
[413] Ό.π., 52.
[414] Ό.π., 51.
[415] *Ό.π.*
[416] Αναγνωστοπούλου (2016), 285.

θέρμη της ερωτευμένης»,[417] έστω και αν στην περίπτωση της Βίργκως η ερωτική φλόγα είναι κεκαλυμμένη πίσω από το πρόσχημα της φιλίας.

Η ερωτευμένη καθεαυτή συμπαραβάλλεται, τέλος, και με τη μετανοημένη Λήδα που, ουσιαστικά, «βρίσκεται στην παρυφή του υψηλού […] και αν δίνεται και λησμονεί τον εαυτό της[418] αυτό ενδεχομένως το κάνει και για να βυθιστεί στον Θεό, σύμφωνα με αυτό που θα μπορούσε να ονομαστεί "ανοδική παρθενία"».[419]

3.5 Η διάχυση του μυθολογικού υλικού στην *Εκάτη*

3.5.1 Οι σεληνιακές όψεις της θεάς Εκάτης

Οι μελετητές του Πολίτη γνωμοδοτούν ότι «μύθος της Εκάτης δεν υπάρχει με την έννοια της τραγικής ή επικής μυθοποίησης»,[420] συνεπώς η υπερβατική της οντότητα υπακούει περισσότερο στο «καθεστώς του μοτίβου και της αλληγορίας, παρά του ενιαίου μύθου – αφήγησης».[421] Σποραδικές εμφανίσεις της θεάς Εκάτης υπάρχουν σε αρχαία λογοτεχνικά κείμενα. Αυτή η έλλειψη μυθολογικής συνεκτικότητας φαντάζει απολύτως δικαιολογημένη, μιας και είναι πρωτεϊκή και πολυδιάστατη θεότητα.

Ο μύθος της θεάς Εκάτης δεν συνιστά τον πυλώνα για τη δόμηση του μυθιστορήματος. Ο συγγραφέας τον επιλέγει κατά βάση εξαιτίας «των χαρακτηριστικών της πολυπροσωπίας, της θηλυκότητας και των αντιθετικών μεταξύ τους λειτουργιών»[422] που αποδίδονται στη θεά. Στο ομώνυμο μυθιστόρημα προβάλλεται εμφαντικά η διάθλαση των αποσπασματικών και πολυσχιδών γυναικείων ταυτοτήτων μέσα από τα μαγικά κάτοπτρα αυτής της περιθωριακής θηλυκής μυθικής φιγούρας. Σύμφωνα με την Ιωακειμίδου, η βασική μυθολογική μορφή της Εκάτης είναι «"διάσπαρτη" από την αρχή ως το τέλος και αντανακλάται σε πρόσωπα, τοπία και σύμβολα»,[423] ενώ εξίσου διάχυτες σε όλο το εύρος της αφηγηματικής ροής είναι και οι περιγραφές των γυναικών στα βιβλία του Πολίτη. Ο Mackridge πιστεύει ότι η Εκάτη, για τον Πολίτη, «είναι η αποθέωση της γυναίκας: αμφιταλαντευόμενη, γεμάτη υποσχέσεις, αλλά εντελώς αδύνατο να κατανοηθεί πλήρως ή να κατακτηθεί από τον άνδρα».[424]

Σε γενικές γραμμές, «η Εκάτη συμβολίζεται με το φεγγάρι, κυνηγά συνοδεία σκύλων, εξευμενίζεται με προσφορές σε τρίστρατα, είναι μια επικίνδυνη, θανατηφόρος μάγισσα και

---

[417] Μπαντιού (2013), 51.
[418] «Ἐπειδὴ ἀγαπῶ σημαίνει ξεχνῶ τὸν ἑαυτό μου, ἡ γυναῖκα ποὺ ξεχνᾶ τὸν ἑαυτό της καὶ βυθίζεται στὸν ἔρωτά της εἶναι ὑπέρτατη». Συρέ (χ.χ.), 319.
[419] Μπαντιού (2013), 51.
[420] Καλλίνης (2001), 202.
[421] Ιωακειμίδου (2005), 189.
[422] Καλλίνης (2001), 207.
[423] Ιωακειμίδου (2005), 200.
[424] Mackridge (1979), 78.

κυρίως είναι τρισυπόστατη, ακόμα και τριπρόσωπη ή τρικέφαλη (κατά την τριάδα Κόρη-Δήμητρα-Εκάτη ή Άρτεμις-Δήμητρα-Σελήνη)».[425] Το τρισυπόστατο της θεάς διευθετεί «τη μορφή του μυθιστορήματος, αφού η αφήγηση της ιστορίας οργανώνεται σε τρία μέρη»,[426] το κάθε ένα από τα οποία «αφορά […] μία από τις τρεις ηρωίδες, το πρώτο τη Λεία, το δεύτερο την Αθηνά και το τρίτο την Έρση».[427] Σε επίπεδο διακειμενικής επισκόπησης των τίτλων, θα μπορούσαμε να εξετάσουμε παραβολικά με το μυθιστόρημα τα τρία μέρη της *Θείας Κωμωδίας* (1320) του Δάντη, η οποία βρίθει από αστρονομικές αναφορές. Το πρώτο μέρος, το οποίο τιτλοφορείται ως "Κόλαση", δυνητικά ανταποκρίνεται στη Λεία, της οποίας το οικογενειακό όνομα ανάγεται στη βυζαντινή αριστοκρατία, άρα σε μία χρονικότητα μεσαιωνική, σκοταδιστική και εξοβελιστέα. Το δεύτερο μέρος, το "Καθαρτήριο" αντιστοιχίζεται με την Αθηνά, λόγω της αγνότητάς της έναντι της Λείας και της Έρσης, που δεν είναι παρθένες, και το τρίτο μέρος, ο "Παράδεισος" ταιριάζει στην Έρση, τη σημαντικότερη από τις τρεις γυναίκες, που συμμετέχει στον θίασο μιας αρχαίας τραγωδίας και κομίζει την έννοια του ιδανικού στη ζωή του Καλάνη.[428]

Στη θεά Εκάτη, ως τη μεταφυσική ενέργεια που ελέγχει τη σελήνη, αναφέρεται, για πρώτη φορά, ο μεθυσμένος αλχημιστής Βενιέρης,[429] στον δρόμο από την Κηφισιά προς το σπίτι του στην Αθήνα, όταν ακούει γαβγίσματα σκύλων:

> Πάνω από το διάσελο, ανάμεσα Πεντέλη και Υμηττό, πρόβαλε η σελήνη οκνηρή και αργοπορημένη. Κάτι σκυλιά γαβγίζανε μακριά. [….] Την εξορκίζω [….] Δεν την είδατε που ξεπρόβαλε αγριεμένη και κοκκινωπή; Η Σελήνη, η τρισυπόστατη Εκάτη, ο φύλακας του κώνου του Ερέβους… Ακούτε; Τα μιαρά πνεύματα της συνοδείας της γαβγίζουν.[430]

---

[425] Ιωακειμίδου (2005), 190-191. Βλ. και Καλλίνης (2001), 202: «Έχοντας σύμβολό της δύο δάδες και συνοδούς της σκυλιά, η θεότητα αυτή που έφερνε υλική ευημερία, αλλά κι έστελνε φαντάσματα κυριεύοντας με φόβο τις ψυχές των θνητών, ταυτιζόταν άλλοτε με την Άρτεμη, άλλοτε με την Περσεφόνη κι άλλοτε με τη Σελήνη».
[426] Ό.π., 207.
[427] Ό.π., υποσημ. 66. Βλ. και Συρέ (χ.χ.), 199: «Τὸ Αἰώνιο – Θῆλυ ζῆ καὶ δονεῖται μὲ τριπλῆ μορφὴ μέσα στὴ φύσι, μέσα στὴν ἀνθρωπότητα καὶ στὸν οὐρανό». Επίσης, βλ. Δεκαβάλλες (1974), 180: «Ὁ τίτλος τοῦ μυθιστορήματος, "Ἑκάτη", ὑπαινίσσεται τὸ τριαδικὸ τῆς θηλυκότητας στὴν πλοκή του. Ἡ ζοφερὴ Ἑκάτη τοῦ μύθου ἦταν θεὰ τῆς γονιμότητας, καὶ εἶχε […] δοσοληψίες μὲ τὸν κάτω κόσμο. Ἦταν ἀκόμα προστάτισσα σὲ σταυροδρόμια, καὶ τὰ τριπλά της ἀγάλματα ἀντιστοιχοῦν στὶς τρεῖς γυναῖκες στὴ ζωὴ τοῦ Παύλου».
[428] «Ἡ Ἔρση δὲν ἔχει σχεδὸν τίποτα τὸ ὑλικό. Κυμαίνεται σὰν αἰσθητὸ πνεῦμα, σὰν ἀνάμνηση ἀρχαίας χορεύτριας καὶ σὰν ἀγγελικὴ μορφὴ ἀνάμεσα ὀνείρου καὶ πραγματικότητας». Καραντώνης (1990), 173.
[429] Ο γέρος αλχημιστής Βενιέρης προβαίνει σε συχνά παραληρήματα «που βρίθουν αναφορών σε μύστες της αρχαιότητας […] Δεν παύει εξάλλου το πρόσωπο αυτό να είναι οργανικά συνδεδεμένο με τον κόσμο των αρχαίων μύθων, καθώς δηλώνει συνειδητά ότι φέρει στο επώνυμό του το ίδιο το όνομα της Αφροδίτης». Ιωακειμίδου (2005), 202. Βλ. Πολίτης (1990), 78: «Σας πληροφορώ πως το όνομα Βενιέρης είναι το λατινικό venere. Προέρχεται από το Venus, την Αφροδίτη…». Ο Βενιέρης θα μπορούσε ίσως να προσομοιαστεί με τον αλκοολικό αφέντη του *Μαύρου Γάτου* (1843) του Πόε, ο οποίος (γάτος) ονομάζεται Πλούτωνας, σαν τον μυθικό άρχοντα των νεκρών. Ο *Μαύρος Γάτος* θυμίζει το κέντρο διασκέδασης "Άσπρος Γάτος" στο *Λεμονοδάσος*. Ο Πολίτης είχε μεταφράσει και προλογίσει το συγκεκριμένο έργο του Πόε. Μάλιστα, λέγεται ότι την περίοδο που ο Πόε έγραφε τον *Μαύρο Γάτο και άλλες ιστορίες τρόμου*, η σύζυγός του, η Βιργινία (Virginia Eliza Clemm Poe), όνομα που αξιοποίησε ο Πολίτης τόσο από αυτή, όσο και από άλλες πηγές, όπως είναι το *Paul et Virginie* του Bernardin de Saint-Pierre, υπέφερε από φυματίωση. Τα παραπάνω καταδεικνύουν τις "πολύχρωμες" και πολυεπίπεδες διακειμενικές ίνες που συνέχουν όλο το έργο του Πολίτη, το πρωτότυπο και το μεταφραστικό.
[430] Πολίτης (1990), 39-40.

Αργότερα, στην Πάρο, ο Βενιέρης χαρακτηρίζει την Εκάτη ως φύλακα των πυλών του Άδη και παραθέτει σχετικό απόσπασμα από την *Ελένη* του Ευριπίδη (στ. 569):

> Η Βαβώ είναι μια εκδήλωση της Εκάτης, ναι, της θεάς που φυλάγει την είσοδο του Άδη, με άλλα λόγια της Σελήνης. Σήκωσε τα χέρια του ψηλά και ψαλμώδησε με το αρχαίο μέτρο: *Ὦ φωσφόρ' Ἑκάτη, πέμπε φάσματ' εὐμενῆ…*[431]

Η Εκάτη προσδιορίζει με την παρουσία της το σκοτάδι και τα άγνωστα μυστήρια της νύχτας, ενώ κυβερνά τη ζοφώδη παραφυάδα του φωτός, τη σκιά. Επίσης, η θεά «ως φωσφόρος […] φανερώνει το διάστημα: είναι ο ήλιος του μεσονυκτίου που διαχέει φως διαστέλλοντας τον χώρο για να κάνει εφικτή την κίνηση μέσα σ' αυτό, μεταξύ των τεσσάρων κατευθύνσεων».[432]

Στην *Εκάτη* ενυπάρχει η ονειρική διήγηση της μυθικής ιστορίας μιας κοπέλας στον αρχαίο θαλασσοπόρο Πυθέα τον Μασσαλιώτη, ο οποίος της αποκάλυψε, στο τέλος, ότι ο νεκρός άντρας της ήταν ο ίδιος και ότι εκείνη δεν ήταν γραφτό να ανέβει ως την παραμυθένια Θούλη, όπου λάμβανε χώρα ένα παράξενο ουράνιο φαινόμενο, "ὁ φλογερὸς ὁ Ἥλιος τῶν Μεσονυχτίων, ποὺ συγκρατεῖ στὴν ἀγκαλιά του ὅλα τὰ πλήθη τῶν Ἀστερισμών τοῦ Στερεώματος", όπως γράφει ο Τάκης Παπατσώνης στο ποίημά του «Beata Beatrix».[433] Αν και δεν τεκμηριώνεται συγκεκριμένα, εικάζουμε ότι η αναφορά του Κοσμά Πολίτη στην αρχαία Θούλη μαρτυρεί την επαφή του με τη διάσημη μυθιστορία του Αντωνίου Διογένη *Των υπέρ Θούλην απίστων λόγοι κδ΄*,[434] περίληψη της οποίας έχει διασωθεί στη *Μυριόβιβλο* του Φωτίου.

Στην *Εκάτη* διαβάζουμε:

> Ένα ζευγάρι νιόνυφο ξεκίνησε με το καράβι για τη χώρα που τη βλέπει ο ήλιος του μεσονυχτιού. […] Κάποιο λυκόφωτο στέκεται κρεμασμένο στο διάστημα. […] — Μια τέτοια ώρα θα δείτε τον ήλιο του μεσονυχτιού, τους λέει ο καπετάνιος. […] Το καράβι το κατάπιε η θάλασσα. Οι νιόνυφοι πιάστηκαν από μια σανίδα και τ' αγριεμένα κύματα τους ρίξαν μισοπεθαμένους σε μιαν ερημική ακρογιαλιά. […] της λέει με μάτια που γυαλίζανε από τον πυρετό: […] — Αγάπη μου […] μείνε μαζί μου. Ο ήλιος του μεσονυχτιού θα φανεί όπου νά 'ναι. […] Μα εκείνη άρχισε να γελά. — Είσαι τρελός […] κι έφυγε μονάχη κατά τον καπνό. Το άλλο πρωί γύρισε στο ίδιο μέρος μ' έναν ξένο άντρα. Βρήκε τον δικό της άντρα πεθαμένο, με τα μάτια ορθάνοιχτα, καρφωμένα στον ορίζοντα. […] Αυτός την κράτησε μαζί του. […] Άκουσε τώρα και τη δική μου ιστορία. […] Είμαι ο αρχαίος

---

[431] Ό.π., 64.

[432] Ιωαννίδης (2017), 10.

[433] «Το "Beata Beatrix", γραμμένο το 1920 και πρωτοδημοσιευμένο το 1922 στην ανθολογία *Οι νέοι*, που επιμελήθηκε ο Τέλλος Άγρας, είναι το γνωστότερο ποίημα του Τάκη Παπατσώνη. Πρόσφατα αρκετοί μελετητές (Αργυρίου, Βαγενάς, Ελευθεράκης και Ρούσσου) ανέδειξαν τη σημασία του ποιήματος, θεωρώντας το προδρομικό για τον ελληνικό ποιητικό μοντερνισμό […] Εύστοχα […] έκαναν λόγο για "πρώτο φανέρωμα" ή "πρωθύστερο – προδρομικό" ποίημα, επειδή το 1920 δεν υπήρχε ακόμα ούτε ο ελληνικός ούτε ουσιαστικά και ο ευρωπαϊκός ποιητικός μοντερνισμός». Γαραντούδης (2017).

[434] Δεν γνωρίζουμε αν πρόκειται για σύμπτωση ή για συνειδητή επιλογή του Κ. Πολίτη να αξιοποιεί διακειμενικώς έργα χωρισμένα σε 24 μέρη, κατά το πρότυπο της *Ιλιάδας* και της *Οδύσσειας*, όπως είναι η ανωτέρω μυθιστορία του Αντωνίου Διογένη ή το *Μυθιστόρημα* του Γιώργου Σεφέρη.

> Πυθέας ο Μασσαλιώτης. Ο θαλασσοπόρος. [….] Εγώ είμαι ο άντρας σου που πέθανε. [….] δε στάθηκες άξια ν' αντικρίσεις τον ήλιο του μεσονυχτιού.[435]

Τα ονόματα και οι ιδιότητες της θεάς Εκάτης[436] μεταλλάσσονται σε διαφορετικές εποχές και τόπους, κατά τον ίδιο τρόπο που η σελήνη μεταβάλλει με σταθερό ρυθμό τη φωτοσκίαση της επιφάνειάς της, δίχως να χάνει την ομοιογένειά της.

Ο ανώνυμος σχολιαστής στα *Ειδύλλια* του Θεόκριτου διασώζει έναν ελάχιστα γνώριμο μύθο για μία παρθένα κόρη του Δία και της Ήρας, ονόματι Άγγελος, την οποία ανέτρεφαν οι νύμφες κατ' εντολήν του Δία. Μία μέρα έκλεψε μύρο από τη μητέρα της, την Ήρα, για να το προσφέρει στην Ευρώπη. Η Ήρα εξοργίστηκε από το ανάγωγο φέρσιμο του κοριτσιού και το κυνήγησε, αναγκάζοντάς το να ζητήσει καταφύγιο πρώτα στο σπίτι μιας λεχώνας και κατόπιν να προφυλαχτεί πίσω από την ακολουθία ενός νεκρού που μεταφερόταν στην τελευταία του κατοικία. Ο Δίας ανέθεσε στους Κάβειρους να την αποκαθάρουν και εκείνοι την οδήγησαν στη λίμνη Αχερουσία, όπου μυήθηκε στα απόρρητα μυστικά περί της γέννησης και του θανάτου. Τότε έλαβε το επίθετο *καταχθόνια* και της δόθηκε το όνομα Εκάτη.[437]

Μολονότι ο Ιουλιανός αποκαλεί παρθένα την Εκάτη, σε επιστολή του προς τον νεοπλατωνικό Ευστάθιο, ο Αρνόβιος την παρουσιάζει ως μητέρα του Ιανού, του διφυούς θεού των θυρών.[438]

Ένας άλλος μύθος αφηγείται πως η Εκάτη ήταν κόρη του Δία και της Φεραίας, θυγατέρας του Αιόλου, που, όταν γεννήθηκε, εγκαταλείφθηκε σε ένα σταυροδρόμι, γι' αυτό οι οδοί που συγκλίνουν σε ένα μοναδικό σημείο είναι οι ιεροί χώροι της λατρείας της.[439]

Αντιθέτως, στην επιστημονική μαρτυρία του Decharme, η Εκάτη συμπεριλαμβάνεται στις θρησκείες των βαρβαρικών πληθυσμών του Βορρά, οι οποίες υπερπληρούνται ύποπτου μυστικισμού και φανατικού ενθουσιασμού. Στη γλώσσα των Θρακών, ονομαζόταν Βένδις και ήταν μία πένθιμη θεά που λατρευόταν στο εσωτερικό των σπηλαίων. Η αλλότρια αυτή θεότητα δεν κατείχε σαφή θέση στο πρόγραμμα της δημώδους ελληνικής θρησκείας, υιοθετήθηκε όμως από το δόγμα των Ορφικών.[440]

---

[435] Πολίτης (1990), 132-135.

[436] Το όνομα Εκάτη υπόκειται σε αρκετές ετυμολογικές αναλύσεις. Μερικές από αυτές είναι το *έκάς*, που σημαίνει "απομακρυσμένη", το *έκάτερος*, που δηλώνει εκείνη που μετέχει συνδυαστικά του Άνω και του Κάτω Κόσμου και, μετ' αμφιβολίας, το *ἕκατον*, ήτοι «το σύνολο των δυνάμεων από εκατό νεκρούς που περιπλανώνται άταφοι στις σκιές του κόσμου». Ιωαννίδης (2017), 52, υποσημ. 5. Κατά τον Decharme, Εκάτη είναι το θηλυκό του *ἕκατος*, αρχαίου επιθέτου του Απόλλωνα. (1959, 154).

[437] Ιωαννίδης (2017), 26.

[438] Ό.π., 59, υποσημ. 18. Ο Απολλώνιος ο Ρόδιος, στα *Αργοναυτικά* του, ορίζει τη νυκτιπόλο Εκάτη για μητέρα της φρικτής Σκύλλας. Ό.π., 81. Γενικότερα, «δεν υπάρχει κάτι το ερωτικό στην Εκάτη, ο έρωτας όμως είναι μια διαδρομή […] προς ένωση, γεγονός που αποτελεί την ουσία κάθε σεξουαλικής μαγείας». Ό.π., 84.

[439] Ό.π., 26. «Η Εκάτη είναι η θεά που ενοικεί πέρα από τα όρια της ευθείας οδού, που ορίζονται ανάμεσα σε δύο γραμμικά σημεία της πραγματικότητας. Είναι παρούσα στο σημείο συνάντησης με την κάθετη διαδρομή μεταξύ του ανθρώπινου και του θεϊκού». Ό.π., 124.

[440] Decharme (1959), 154.

Ο Βακχυλίδης θεωρεί ότι η Εκάτη ήταν θυγατέρα «της "δᾳδοφόρου μεγαλοκόλπου Νυκτός"»,[441] κάτι που προσομοιάζει με τις εξιστορήσεις του Ησιόδου, ο οποίος λέει πως πατέρας της ήταν ο τιτάνας Πέρσης, «θεός της καταστροφής που συνδέεται με τον Σείριο στον αστερισμό του Μεγάλου Κυνός»[442] και μητέρα της η Αστερίη, «θεά του νυχτερινού ουρανού και των προφητικών ονείρων».[443]

Το εκλεκτό ζώο για θυσία προς τιμήν της Εκάτης ήταν ο σκύλος, «ὁ κατὰ τῆς σελήνης ὑλακτῶν»[444] και η διαδικασία αυτή αποκαλείτο περισκυλακισμός. Στο μυθιστόρημα, η Λεία, μία από τις ενσαρκώσεις της Εκάτης, αρέσκεται να καταγίνεται με το κυνήγι και έχει έναν σκύλο, τον Κίχο, με άκρως ανεπτυγμένη διαίσθηση και οξείες προσλαμβάνουσες των ερεθισμάτων. Γενικά, τα σκυλιά που αλυχτούν τη νύχτα είναι ένα από τα leitmotiv του έργου. Ενδεικτικά, παραθέτουμε για τον Κίχο:

> Ένα μακρόστενο λαγωνικό στεκότανε πλάι της κοιτάζοντάς τη με το μουσούδι ανασηκωμένο. [….] Τον φωνάζω Κίχο για συντομία, τον έβγαλα Δον Κιχώτο γιατί τα βάζει με τους ανεμόμυλους και τους γαβγίζει…[445]
>
> Ένιωσε και τότε κάτι σαν κόμπιασμα μες στην καρδιά του — όπως και την ώρα που στεκόταν κάτω από τη φυλλωσιά της αγριοφιστικιάς και γάβγισε ο Κίχος.[446]
>
> Το γάβγισμα του Κίχου τρυπάνιζε τη σιωπή: σταματούσε μια στιγμή, γρύλιζε μουντά κι έπειτα ξανάρχιζε παραταμένο, επίμονο, εχθρικό, σα νά 'θελε ν' ανοίξει μια πληγή μέσα στη νύχτα.[447]

Τα τρία πρόσωπα της Εκάτης, μαζί με ένα τέταρτο κρυφό, η Μάγισσα, η Συνοδοιπόρος και ο Σωτήρας, θεωρητικά ενορχηστρώνονται με τις (τέσσερις) γυναικείες ταξινομίες του Μπαντιού.

Η ενασχόληση της αρχαίας θεάς με τη μαγεία είναι ριζωμένη στον νου «των μελών πολλών νεοπαγανιστικών ομάδων ανά τον κόσμο που εργάζονται λατρευτικά με την Εκάτη».[448] Μάλιστα, στο τέλος της τρίτης πράξης του *Μακμπέθ* του Shakespeare, η Εκάτη αυτοσυστήνεται ως κυρά της γητείας και των μαγισσών.[449] Προϊόντος του χρόνου, μετατοπίστηκε από το πολυθεϊστικό τείχος και έγινε συνώνυμη της μαγγανείας και του διαβολισμού. Ακολούθως, εκτοπίστηκε από τον χριστιανισμό στα όρια της ειδωλολατρίας και

---

[441] *Ό.π.*
[442] Ιωαννίδης (2017), 27.
[443] *Ό.π.*
[444] Decharme (1959), 155. Τη σχέση της Εκάτης με τις μεταμορφώσεις ανθρώπων σε σκύλο κοινολογεί ο Καλλίμαχος ο Κυρηναίος στη διήγησή του που θέλει την Άρτεμη να αλλάζει σε σκύλο τη γυναίκα του Εφέσου, επειδή εκείνη της αρνήθηκε τη φιλοξενία. Όταν αργότερα συνειδητοποίησε το λάθος της απέναντι στη θεά, επανήλθε στην προτεραία της κατάσταση. Η αισχύνη της ήταν τόσο δυσβάσταχτη, ώστε κρεμάστηκε, σύντομα όμως επέστρεψε στη ζωή και τότε μετονομάστηκε σε *Εκάτη απαγχομένη*. Ιωαννίδης (2017), 53, υποσημ. 6.
[445] Πολίτης (1990), 79.
[446] Ό.π., 105.
[447] Ό.π., 215-216.
[448] Ιωαννίδης (2017), 16.
[449] Ό.π., 17.

εξέπεσε από τον θεϊκό της θώκο σαν τον Πάνα ή σαν τον Σατανά της *Θείας Κωμωδίας* που έφερε κι αυτός τρία κεφάλια.[450]

Η *συμπαθητική* Εκάτη ήταν η εράσμια συνοδοιπόρος της θεάς Δήμητρας στην περιδιάβαση για την ανεύρεση της εξαφανισμένης Περσεφόνης και την επάνοδό της στη γη και στον Όλυμπο. Το αγωνιώδες "ταξίδι" της Δήμητρας με επίκουρό της την Εκάτη ήταν το ανυπόμονο "βάδισμα" προς τη σωτηρία, δηλαδή προς την συνένωση του ατόμου με την ψυχή του που είχε χαθεί εξαιτίας της οκνηρίας και της φιλαυτίας, τις οποίες συμβολίζει ο πόθος της συγκομιδής του μεθυστικού λουλουδιού, του νάρκισσου. Η μεταιχμιακή Εκάτη, λοιπόν, καθορίζει τον τρόπο «της επαφής μεταξύ των απομακρυσμένων σημείων της κοσμικής Δήμητρας και της Περσεφόνης του Άδη».[451] Εν ολίγοις, η Εκάτη «αποτελεί το ενδιάμεσο μεταξύ του θνητού και του θεϊκού»,[452] έχει δηλαδή παρεμφερή ψυχοπομπικό ρόλο με τον Ερμή, με τη διαφορά ότι ο Ερμής ηγείται του τρίπτυχου Όλυμπος (Ουρανός)–Γη (Ζωή)–Κάτω Κόσμος (Θάνατος), ενώ το αντίστροφο ισχύει για την Εκάτη που αναβιβάζεται σε Σώτειρα.

Οι Έλληνες μύστες ονόμαζαν την αχανή άβυσσο Φρέαρ της Εκάτης. Κατά τους Ορφικούς και τους Πυθαγόρειους εκεί στροβιλίζονταν οι ψυχές που πάσχιζαν να φτάσουν μέχρι τον "κύκλο της Σελήνης".[453] Στη Σελήνη «ἀπέδωσαν τὴν ἱκανότητα μαγνητισμοῦ τῆς ψυχῆς ποὺ προορίζεται γιὰ τὴ γῆϊνη ἐνσάρκωσι. Ἡ Σελήνη ἀκόμη εἶχε τὴν ἱκανότητα ν' ἀπομαγνητίζη τὶς ψυχές, ποὺ προορίζονται γιὰ τὸν οὐρανό».[454] Η ψυχή έπρεπε να περάσει από μία μεταβατική φάση εξαγνισμού για να απεκκρίνει τις ακαθαρσίες της γης, πριν διαγράψει την αστρική τροχιά της.

Στο μυθιστόρημα, η σελήνη τροποποιεί με τις εναλλασσόμενες φωτεινές φάσεις της τα συναισθήματα των ηρώων και επιτηρεί την πορεία τους σε κρίσιμα σημεία της πλοκής. Εν ταυτώ, «η χρονική διάσταση του φεγγαριού επιτρέπει τον κατακερματισμό της αφήγησης σε επεισόδια, ενώ η […] ανθρωποποίησή του μετατρέπεται […] σε ανησυχητικό πόλο έλξης παλιών ιστοριών και μορφών και σε παράγοντα επιτάχυνσης της δράσης».[455]

---

[450] Ό.π., 18-19.
[451] Ό.π., 39.
[452] Ό.π., 41.
[453] Συρέ (χ.χ.), 299.
[454] *Ό.π.*
[455] Ιωακειμίδου (2005), 203. «Έχουν να πουν ότι το φεγγάρι επηρεάζει το νευρικό μας σύστημα, τα αισθήματα και τις ορμές μας, σε άλλους λιγότερο, σε άλλους περισσότερο. Αυτό, αν είν' αλήθεια, αποτελεί άλλη μιαν απόδειξη ότι δεν είμαστε απόλυτα υπεύθυνοι για τις πράξεις μας: ένα ελαφρυντικό […] για τους ποιητές, είπε κάποιος. [….] Κάτι σχετικό έχει πει κι ένας μεγάλος Ιταλός ποιητής: Natura così mi dispone — έτσι με προδιαθέτει η φύση». Μερακλής (1977), 45-47.

Το φεγγάρι σκεπάζει με το φως του την ουράνια κλίνη, όσο ο Καλάνης περπατά μαζί με την Ήρα, την Αθηνά και την Αφροδίτη στην παραλία της Αίγινας.[456] Μετά τη συνεύρεση της Αθηνάς με τον Καλάνη διευρύνεται το φωτοστέφανο της σελήνης, όπως παρατηρεί ο ιδιοκτήτης της ταβέρνας, εφόσον και ο ήρωας έχει επεκτείνει πλέον το φάσμα των ερωτικών του δραστηριοτήτων και της μεταφυσικής του εμπειρίας:

> Ο κάπελας μιλούσε στην παρέα του: — Ο γκιώνης έσκουζε μέσα στο κυπαρίσσι, θ' αλλάξει ο καιρός. Μεγάλωσε και το στεφάνι τρόγυρα στο φεγγάρι.[457]

Η παγερή σελήνη θλίβει τη Λεία στη διαδρομή προς το Σούνιο, ακριβώς πριν κοιμηθεί για πρώτη φορά με τον Καλάνη:

> Αυτό το κρύο φεγγάρι ανασκαλεύει μέσα μου ένα σωρό μαυρίλες και χίλια δυο ερωτήματα.[458]

Όταν ο Καλάνης συναντά τη Λεία και την Έρση στο βιβλιοπωλείο, διακρίνει μια τρύπα, σε σχήμα μισοφέγγαρου, στην κάλτσα της Έρσης, κάτι που υποδηλώνει τη διαρρηγμένη παρθενία της:

> — Φαίνεται πως σας εκδικήθηκε το πονηρό πνεύμα κάποιου βιβλίου και σας ξήλωσε λίγο την κάλτσα, της λέει σιγανά. [….]
> — Το ξέρω πως η κάλτσα μου έχει μια τρύπα.[459]

Στην *Εκάτη* εφαρμόζεται η ίδια συμβολική εξίσωση σχετικά με τη μητέρα, την παρθένα και την πόρνη, που αναλύσαμε στο *Λεμονοδάσος*. Ο πρωταγωνιστής Παύλος Καλάνης[460] είναι ένας θετικός επιστήμονας, ο οποίος ζει σε ένα οικογενειακό περιβάλλον ανελαστικό και ασύμβατο προς το υψηλό πνευματικό του όραμα, που είναι η «ἐπιστημονικὴ σύλληψη τῆς παγκόσμιας ἀλήθειας».[461] Ευάριθμες γυναίκες παρελαύνουν από τη ζωή του κι εκείνος, στην

---

[456] «Στα *Κορινθιακά* του Παυσανία, είναι γραμμένο από τον μεγάλο περιηγητή πως στην Αίγινα λάτρευαν την Εκάτη με μυστήρια που κανείς δεν αποκάλυψε ποτέ, πέρα από το ότι τελούνταν μια φορά τον χρόνο και πως στο ιερό φυλασσόταν μονοπρόσωπο ξόανο της θεάς. Το έργο αυτό φημολογούταν πως ήταν του Μύρωνα, ενώ οι μυστικές τελετουργίες αποδίδονταν στον Ορφέα της Θράκης». Ιωαννίδης (2017), 119.
[457] Πολίτης (1990), 187.
[458] Ό.π., 111.
[459] Ό.π., 171. Πρβλ. την παρθένα Αθηνά, της οποίας τις βρεγμένες κάλτσες αφαιρεί ο Παύλος λίγο πριν τη σεξουαλική πράξη: «Γονάτισε χάμω, της έβγαλε τα γοβάκια και τράβηξε τις κάλτσες». Ό.π., 185. Πρβλ. και το ξήλωμα του πόντου από την κάλτσα της Μόνικας, την οποία σπεύδει να διορθώσει ο Αλέκος, ως προσήμανση για το ξεπαρθένεμα της ηρωίδας από εκείνον: «Μονάχα πού ἡ κάλτσα τῆς μικρῆς τρίφτηκε σ' ἕνα κλαρί κι ἔφυγε κάποιος πόντος [….] Μέ προθυμία ὁ Ἀλέκος σάλιωσε τό δάχτυλό του, κι ἔπειτα […] τό ἀκούμπησε στήν κάλτσα, καταμεσῆς τῆς γάμπας, ἐκεῖ πού εἶχε σταματήσει τό κακό». Πολίτης (2015), 8-9.
[460] Δεν γνωρίζουμε αν η επιλογή του επιθέτου "Καλάνης" ήταν τυχαία, έχουμε όμως βάσιμες ενδείξεις πως ίσως δεν ήταν, αφού για άλλη μια φορά πρόκειται για ένα όνομα με συμβολικό αντίκρισμα και σύστοιχο με την ιδιοσυστασία του ήρωα. Το "Καλάνης", λοιπόν, στη χαβανέζικη διάλεκτο, είναι όνομα ανδρικό και γυναικείο και σημαίνει: οι Ουρανοί (*ka* = οι, *lani* = Ουρανοί), η κορυφή του ουράνιου θόλου όπου ηγεμονεύουν ο ήλιος, το φεγγάρι, τα αστέρια και οι πλανήτες, η κατοικία του Θεού και των αγγέλων, ο παράδεισος. Κατά τη νουμερολογία, όσοι ονομάζονται έτσι, επιθυμούν, στο εσωτερικό της ψυχής τους, να μυήσουν τους άλλους στον κόσμο της πνευματικής φώτισης και να κοινωνήσουν τις ισχυρές πεποιθήσεις τους πάνω σε πνευματικά ζητήματα.
[461] Καραντώνης (1990), 169.

αρχή, νομίζει πως η Λεία, «η οποία τοποθετείται ανάμεσα στην έκλυση του ενθουσιασμού και στη μητρική τρυφερότητα»,[462] είναι ο "τροχός" που θα θέσει σε παραγωγική κίνηση τα διανοητικά του γρανάζια. Ο ερωτικός τους δεσμός λειτουργεί ευεργετικά για τον ήρωα, προωθώντας τις επιστημονικές του θεωρίες, που προηγουμένως είχαν βαλτώσει. Λέει χαρακτηριστικά στη Λεία:

> Θυμόσαστε στην Κηφισιά. Εσείς γίνατε η αφορμή, μου δώσατε μια ώθηση. Από τότε, βλέπω πιο καθαρά μπροστά μου το σκοπό. Δεν πειράζει πως σας τα λέω έτσι, απλά, όπως τα νιώθω…[463]

Στη συνέχεια, όμως, «ο συμβιβασμός δεν μπορεί να επιτευχθεί, διότι η Λεία νιώθει εγκατάλειψη»[464] και τηρεί μια απεγνωσμένη στάση μητρικής προσκόλλησης και κτήσης απέναντί του. Τότε, η "Αγία", ωφέλιμη και αναγεννητική σύντροφος εκπίπτει σε Γόησσα που "τίκτει" «το φόβο του εκ νέου εγκλεισμού του μέσα στη μητρική αγκαλιά και αγάπη»,[465] οπότε προλειαίνεται το έδαφος για την αναπλήρωσή της από τον τρίτο συντελεστή τής συμβολικής εξίσωσης, την Έρση. Από αρχαιοτάτων χρόνων, φαίνεται πως εξάπτει το ενδιαφέρον των αντρών η ιδέα της ερωτοτροπίας με μια μητέρα και με την κόρη της. Ο Καλάνης έδειχνε τις ερωτικές του διαθέσεις τόσο απέναντι στη Λεία, όσο και απέναντι στην Έρση:

> — Κράτα με πιο σφιχτά, ψιθύρισε η Λεία. Κατεβήκανε προς το εξοχικό ξενοδοχείο [….] Μισόγυμνη, καθότανε στην άκρη του ψηλού κρεβατιού, με τις γάμπες κρεμασμένες έξω δίχως τα πόδια της ν' αγγίζουνε το πάτωμα. [….] Το χρυσό μενταγιόν πάνω στο στέρνο της έμοιαζε ίδιο τάμα. [….] — Η φωτογραφία της κόρης μου, του λέει ξανακλείνοντας το μενταγιόν. [….] Ώστε είναι μητέρα η γυναίκα τούτη που εξάντλησε μαζί του κάθε φαντασία και κάθε τόλμη του έρωτα. [….] Ένα χαμόγελο πίκραινε το πρόσωπο της Λείας μπρος στο ανέκφραστο συναίσθημα του Παύλου. Της αγκάλιασε τα πόδια: — Είσαι τόσο νέα, η πιο αξιολάτρευτη γυναίκα που υπάρχει. [….] Του πήρε το κεφάλι μέσα στα δυο της χέρια και τον κοίταξε κατάματα. — Σ' αγαπώ, του λέει. Καταλαβαίνεις πόσο σ' αγαπώ.[466]
>
> Η καρδιά του Παύλου ανέβηκε στα χείλια. — Έρση, δεν υπάρχει στον κόσμο άλλη γυναίκα σαν κι εσένα.[467]
>
> [Ο Καλάνης προς τη Λεία] — Ξέρεις τί 'ναι για μένα η Έρση; Ξέρεις τί 'ναι για μένα; [….] Μια πηγή που από κείνη αρχίζουν και σ' αυτή ξαναγυρίζουν όλα, ό,τι συμβαίνει ανάμεσα είναι διαβατικό και πρόσκαιρο.[468]

Το γεγονός αυτό θυμίζει την αντίστοιχη μυθική περίπτωση μητέρας – κόρης, δηλαδή τη Δηώ-Δήμητρα και την Περσεφόνη που και οι δύο πολιορκούνταν ερωτικά από τον Δία. Η Περσεφόνη ευχόταν να παραμείνει παρθένα παντοτινά, κατά το πρότυπο της Αθηνάς ή της

---

[462] Αναγνωστοπούλου (2016), 144.
[463] Πολίτης (1990), 90.
[464] Αναγνωστοπούλου (2016), 145.
[465] *Ό.π.*
[466] Πολίτης (1990), 112-114.
[467] Ό.π., 210.
[468] Ό.π., 237.

Αρτέμιδος, αλλά ο πατέρας της, ο Δίας, τη βίασε κάποτε, ενώ πρωτίστως είχε βιάσει και τη μητέρα του, τη Δηώ-Δήμητρα, με επακόλουθο τη γέννηση της Περσεφόνης.[469]

Επομένως, το ερωτικό σύμπλεγμα Δία, Δήμητρας και Περσεφόνης αντιστοιχεί στη σύγχρονη εποχή με την τριγωνική ερωτική σχέση Παύλου, Λείας και Έρσης.

Ο Καλάνης είναι ηλεκτρομηχανικός, αστροφυσικός και θεωρητικός της ύλης και εκτιμά ότι από την αέναη πνευματική ανέλιξη και την ευσυνείδητη χειρωνακτική εργασία απορρέει μία δημιουργία εφάμιλλη του Magnum Opus της κοσμογονίας. Η ολοκλήρωση του μεγάλου έργου απαιτεί έναν επίλεκτο θεατή, έναν αποδέκτη που θα προσλάβει ουσιαστικά το μήνυμα του Πομπού και ο θεατής αυτός για τον Καλάνη είναι η Έρση.[470] Ο ήρωας, εν πολλοίς, «βρίσκεται διαρκώς τεταμένος πάνω στη διαχωριστική γραμμή μεταξύ γνώσης (επιστήμης) και μύθου, παραγνωρίζοντας τη δυνατότητα μιας γόνιμης ζεύξης αυτών των δύο».[471] Τελικά, αιχμαλωτίζεται στον προσωπικό "μύθο" του Δημιουργού που ο ίδιος έχει επινοήσει για τον εαυτό του, όσο κι αν οι πλατωνικές του επιρροές υπαγορεύουν τον παραγκωνισμό του μύθου χάριν του ορθού λόγου.

Προς το τέλος του βιβλίου, ο Καλάνης «ἀφήνει νά ἐννοηθεῖ ὅτι ἡ Ἔρση ἦταν μιά μικρή Βακχίδα πού […] τοῦ τήν ἔστειλε ἡ κακιά Ἑκάτη γιά νά τόν δοκιμάσει, ποντάροντας στή λαγνεία του»[472] και διερωτάται:

> Μην είσαι η γόησσα του υλικού κόσμου που μας πλανεύει τις αισθήσεις;[473]

3.5.2 Από τα αρχαία Μυστήρια στον Κοσμά Πολίτη: Η μυθική συζυγία Εκάτης/Βαυβούς

Οι ήρωες της *Εκάτης* συναντούν στα στενοσόκακα της Πάρου την παραδοσιακή μορφή της κυρας-Βαυβούς. Ένα από τα πρόσωπα με τα οποία ταυτίζεται η Βαυβώ στην ελληνική και την ξένη μυθολογία είναι η Ιάμβη, η γυναίκα που στον Ομηρικό Ύμνο στη Δήμητρα τέρπει τη θεά με κωμικές χειρονομίες:[474]

---

[469] Ντεβερέ (2006), 97.

[470] «Μοιράζοντας τὸν καιρό του στοὺς ἀλγεβρικοὺς ὑπολογισμοὺς τῶν ἀστρόκοσμων καὶ στὸ ἄκοπο κυνήγημα τοῦ ποδογύρου, ἀνακαλύπτει μονομιᾶς τὴ βαθύτερη ἀξία τῆς ζωῆς στὸ πρόσωπο τῆς Ἔρσης». Καραντώνης (1990), 169.

[471] Καλλίνης (2001), 198.

[472] Αναγνωστάκη (1995), 307. Οι Βακχίδες έχουν την ονομασία αυτή στη γη, όπου συγκεντρώνονται στην κοιλάδα της Εκάτης, ενώ στα Τάρταρα λέγονται Ερινύες. Συρέ (χ.χ.), 216.

[473] Πολίτης (1990), 264.

[474] Ντεβερέ (2006), 46. Από τον Ησύχιο πληροφορούμαστε ότι η Βαυβώ ήταν τροφός της Δήμητρας και πιθανώς η σκλάβα της. Όσο για την Ιάμβη, ο Νίκανδρος την αποκαλεί σκλάβα από τη Θράκη. Στο αρχαίο σχόλιο στον στίχο 940 του *Ορέστη* του Ευριπίδη, η Ιάμβη φέρεται ως δούλη της Μετάνειρας, οικοδέσποινας της Δήμητρας στο παλάτι της Ελευσίνας. Ο ρόλος της σκλάβας, άλλωστε, είναι αρμόζων σε μια γυναίκα που αντιδρά με προπετή τρόπο στην άρνηση της μελαγχολικής θεάς να δεχθεί την τροφή και το κρασί που της σερβίρει. Η προκλητική σεξουαλικά στάση της Ιάμβης/Βαυβούς, που επεδείκνυε, χάριν αστεϊσμού, στη Δήμητρα το *χαίνον* αιδοίο της, ταιριάζει καλύτερα σε σκλάβα που καταγόταν από μια βάρβαρη χώρα (Θράκη),

> Καμιά δεκαριά μάγκες ξεπροβάλανε χοροπηδώντας γύρω από μια ξεμαλλιασμένη γριούλα. — Η Βάβω, η Βάβω! Χόρεψε, κυρα-Βαβώ! Η γριά προχωρούσε αργά λυγίζοντας τα γόνατα σ' ένα ρυθμό δικό της, κάνοντας με τα χέρια της νοήματα δεξιά ζερβά. Οι γυναικούλες σταυροκοπηθήκανε. [….] — Είναι η παρηγορήτρα, εξήγησε ο δικολάβος. Έχει για επάγγελμα να πηγαίνει στις κηδείες και να διασκεδάζει τους συγγενείς με τ' αστεία της. Έθιμο του τόπου, βλέπετε. Από τον καιρό που η Δήμητρα, ψάχνοντας την κόρη της, έφτασε ώς εδώ και τα χείλια της χαμογελάσανε πρώτη φορά με τ' αστεία κάποιας Παριανής.[475]

Η Ιάμβη αντλεί το όνομά της από έναν πόδα της αρχαίας ελληνικής μετρικής, τον ίαμβο, που ορίζεται από την αλληλουχία μιας βραχείας και μιας μακράς συλλαβής. Επίσης, «το […] "ιαμβίζειν" αναφέρεται στη συνήθεια να ενοχλείς κάποιον με σκωπτικούς στίχους. Κατά τον Wilamowitz, όμως, το έθιμο τούτο δεν συνδεόταν με την ελευσίνια λατρεία αλλά με τα Θεσμοφόρια […] και με άλλες γυναικείες λατρείες».[476] Ο Ντεβερέ καταλήγει στο ότι η επαλληλία «βραχείας και μακράς συλλαβής θυμίζει, σε οπτικό επίπεδο, ελαφρά χωλότητα καθώς το σώμα ανεβαίνει και κατεβαίνει σαν λούδιο. Στα όνειρα παρόμοιο βάδισμα συμβολίζει συχνά τη συνουσία».[477] Ο τραυματισμός στο πόδι και η χωλότητα είναι σταθερά χαρακτηριστικά των ερωτικά μοιραίων γυναικών στον Κοσμά Πολίτη και υποδηλώνουν τα εξωτερικά και συνάμα τα εσωτερικά τους ψεγάδια. Το ελάττωμά τους αυτό παραλληλίζεται με τη χωλότητα του υπερόπτη διαβόλου, ως κατάλοιπο της εξ ουρανού πτώσης του, αφού κι εκείνες καταρρίπτουν στο τέλος τις υψηλές προσδοκίες των αντρών, συμπαρασύροντάς τους σε μια ψυχική "καταβαράθρωση". Στην *Eroica*, πλην της Μόνικας, κουτσαίνει ελαφρά και ο Αλέκος, ο οποίος είχε χτυπήσει στο γόνατο, πέφτοντας από το κάρο, τη νύχτα που ακολούθησε κρυφά τον φυγά Λοΐζο για να τον πείσει να επιστρέψει:

> [Λεία] Εκείνη έκανε μια κίνηση να τραβηχτεί σα να πονούσε. […] Δεν είναι τίποτα, του λέει. Πριν από χρόνια είχα χτυπήσει κάτω από το πόδι. Έκρυψε το βλαμμένο πόδι της πίσω από τ' άλλο […][478]
>
> [Μόνικα] Σέ κάθε διασκελιά τό ἕνα πόδι στραβοκάνιαζε ἀνεπαίσθητα.[479]
>
> Σά νά κούτσαινε λίγο ἡ Μόνικα. […] Ὄχι, δέν κούτσαινε ἡ Μόνικα. Μόνο τό ἕνα πόδι στραβοκανιάζει πρός τά μέσα τήν τελευταία στιγμή, σάν ἀκουμπάει χάμω.[480]
>
> Δυό ποδαράκια διπλοπήγαιναν ἀράδα, τό ἕνα ὁλόϊσο, τό ἄλλο στραβοκάνιαζε λιγάκι πρός τά μέσα.[481]

παρά στην Ελληνίδα βασίλισσα της Ελευσίνας. Εξάλλου, ίδιον των βάρβαρων δούλων ήταν η μεγάλη σεξουαλική ακράτεια, η θρασύτητα στις πράξεις και η υπερβολική χυδαιότητα στο λεξιλόγιο. Ό.π., 69.

[475] Πολίτης (1990), 63-64.

[476] Ντεβερέ (2006), 46. Συνήθης στις απόκρυφες γυναικείες τελετές ήταν η προβολή του αιδοίου, καθώς και διάφορες λεσβιακές δραστηριότητες. Ό.π., 76.

[477] Ό.π., 47. Ο ίδιος μελετητής εννοεί το γυναικείο πόδι ως φαλλικό σύμβολο και συναρτά την Ιάμβη (= αυτή που προχωρεί κουτσαίνοντας) και τη σεξουαλικότητά της με την υπέρμετρη σεξουαλικότητα των χωλών συζύγων των Αμαζόνων. Ό.π., 111-112.

[478] Πολίτης (1990), 113.

[479] Πολίτης (2015), 12.

[480] Ό.π., 65.

> Ἀπό τό γόνατο τοῦ Ἀλέκου ἔσταζε λίγο αἷμα [….] Μισοκουτσαίνοντας, μισοχαμογελώντας, μπῆκε στό χάνι.[482]

> Ὁ Ἀλέκος […] ἔφυγε τρέχοντας κουτσά μέσ' στά χωράφια.[483]

Ο Βενιέρης, όντας επιρρεπής στα μεταφυσικά ερεθίσματα, αντιλαμβάνεται την τρομακτική πολυπροσωπία της Βαυβούς,[484] αφού πίσω από τη συμπαθητική γρια-Βαυβώ της Πάρου αναγνωρίζει τη φοβερή θεά Εκάτη της μυθολογίας και την ξορκίζει με λέξεις των Εβραίων μυστικιστών:

> Θα την ξέρετε, βέβαια, τη γρια-Βαβώ, κύριε Βενιέρη, εσείς που έρχεστε συχνά στην Πάρο. — Αδωναΐ… Αδωναΐ…, την ξόρκισε ο γέρος ζαρώνοντας πλάι στον Παύλο. Μη μ' αφήνετε μονάχο.[485]

Συνεπώς, διαπιστώνουμε τον διπλό ρόλο που οι μυθιστορηματικοί ήρωες αποδίδουν στη Βαυβώ, αντιμετωπίζοντάς την άλλοτε ως θετική μορφή που παρέχει παραμυθία και άλλοτε ως αρνητική και απειλητική, που προξενεί φόβο και δέος.

3.5.3 Η Έρση του μύθου και του μυθιστορήματος

Στην *Εκάτη* διαβάζουμε:

> Έρση…; Έρση…; Τράβηξε τον τέταρτο τόμο της Εγκυκλοπαίδειας, έψαξε τη λέξη *Έρση* και διάβασε: "Κόρη του Κέκροπα και της Αγραύλου. Έπεσε από την Ακρόπολη σαν θυσία για ένα ιδανικό που δε διασαφηνίζεται από το μύθο. Οι αρχαιολόγοι διαφωνούν στην ερμηνεία".[486]

Ο αρχαίος μύθος της Έρσης διεκδικεί δομικό διάλογο με το μυθιστόρημα. Το βασικό θέμα του μύθου είναι η παράκαμψη της θεϊκής εντολής και η γνωστοποίηση ενός μυστικού.

Ο μυθικός βασιλιάς της Αθήνας Κέκροπας και η Άγραυλος είχαν αποκτήσει τρεις κόρες, την Άγραυλο, την Πάνδροσο και την Έρση. Η θεά Αθηνά τούς έδωσε να φυλάξουν ένα κιβώτιο με την αυστηρή προσταγή να μην το ανοίξουν. Εκείνες όμως βασανίζονταν από ανεξέλεγκτη περιέργεια και παρακούοντας το θεϊκό κέλευσμα, το άνοιξαν. Αυτοστιγμή, η τρέλα συσκότισε το μυαλό τους και με απώλεια συνείδησης άρχισαν να τρέχουν, ώσπου

---

[481] Ό.π., 114.
[482] Ό.π., 165-166.
[483] Ό.π., 169.
[484] Στην αρχαιότητα, η Βαυβώ ήταν μέλος της δαιμονικής συντροφιάς της Εκάτης. Ο Wilamowitz απορρίπτει την πιθανότητα ετυμολογικής συσχέτισης της Βαυβούς με την ονοματοποιΐα του γαβγίσματος. Ντεβερέ (2006), 66, 68. Αν και οι μελετητές ερίζουν για τη συνδήλωση του ονόματος (Βαυβώ < bau-bau = γαβ-γαβ), οι περισσότεροι φιλόλογοι το ετυμολογούν από τον βαυβώνα, που σημαίνει τεχνητός φαλλός (*ὄλισβος*) ή αλλιώς βουβώνα, που δηλώνει το αιδοίο ή την περιοχή γύρω από τα γεννητικά όργανα. Ό.π., 64. Επίσης, ο Guthrie διευκρινίζει ότι και η Ιάμβη «ήταν ένα είδος τέρατος ("bogey"), που έβλαπτε τα παιδιά ή ήταν ικανό να τα φοβίζει και ότι, αργότερα, συνδυάσθηκε ή ταυτίστηκε με την Εκάτη, της οποίας η ακολουθία από δράκαινες έκανε κακό στα παιδιά. Ορισμένες δράκαινες βιάζουν ακόμη και τους άνδρες, υποβάλλοντάς τους κατά προτίμηση σε αντίστροφη συνουσία (Σειρήνες, Σφίγγα)». Ό.π., 111.
[485] Πολίτης (1990), 64.
[486] Ό.π., 131.

έπεσαν από τα τείχη της Ακρόπολης και σκοτώθηκαν. Μέσα στο κιβώτιο η Αθηνά είχε κρύψει τον μικρό Εριχθόνιο, τον καρπό του ανολοκλήρωτου έρωτα του Ήφαιστου για εκείνη.[487]

Τα μυθιστορηματικά ανάλογα του μύθου, οι τρεις πρωταγωνίστριες της *Εκάτης*, βίωσαν η καθεμιά τους έναν έρωτα ρευστό, με προεξοφλημένη την ανεπιτυχή έκβαση, που «η αποκάλυψη της ατέλειάς του τρελαίνει και οδηγεί στον θάνατο»[488] και ακριβέστερα στην αυτοχειρία.

Η Αναγνωστοπούλου συνομολογεί στο ότι η περιπέτεια της μυθικής Έρσης «σημασιοδοτεί και προοικονομεί την αφηγηματική ιστορία της μυθιστορηματικής συνονόματής της».[489] Το φινάλε της ευριπίδειας *Ηλέκτρας* στην οποία η Έρση ήταν μέλος του τραγικού Χορού, με τον Καλάνη και τον Πεντελίτη στις θέσεις του κοινού, «προσημαίνει την κάθαρση στο επίπεδο της ιστορίας· μετά την παράσταση η Έρση αποκαλύπτει στον Καλάνη πως δεν είναι παρθένα».[490] Ο Παύλος, γεμάτος απέχθεια, επειδή είχε επενδύσει σε ένα "νοθευμένο" ιδανικό, τη διώχνει κι εκείνη μην αντέχοντας το όνειδος της αποκάλυψης και την απαξίωση του αγαπημένου, "γκρεμίζεται" από τον βράχο της Ακρόπολης. Η Ερωτευμένη Έρση αυτοκτονεί γιατί αμαύρωσε την έννοια της παρθενίας, που την ανείλκυε στο ύψος του μητρικού ιδεότυπου, όταν συνευρέθηκε ερωτικά με τον Γιάννη Πεντελίτη, τον φίλο του Παύλου. Με ψυχαναλυτικούς όρους, αυτή η διπλή προδοσία σε βάρος του Παύλου ανακυκλώνει «τη διπλή προδοσία της μητέρας· από τη μια την αιμομεικτική απαγόρευση και από την άλλη την προδοσία»[491] που κάνει στον "γιο" (Παύλο) με τον "πατέρα" (Γιάννη).

3.5.4 Παύλος – Έρση / Καρυωτάκης – Πολυδούρη: Στα μυθικά χνάρια του Ορφέα και της Ευρυδίκης

Μολονότι σε καιρούς ειρωνικής –ή και αυτο-ειρωνικής– έξαρσης ο Πολίτης αποδοκίμαζε την ποίηση του Κώστα Καρυωτάκη, δεν αποκλείεται να είχε συλλάβει την ιδέα της ερωτικής περιπέτειας του Παύλου και της Έρσης με αφορμή τον δεσμό του ποιητή με την ομότεχνή του Μαρία Πολυδούρη, ο οποίος δεν τελεσφόρησε. Στη μεσοπολεμική Ελλάδα, ο έρωτας της Πολυδούρη για τον Καρυωτάκη «η αυτοκτονία του αλλά και ο δικός της πρόωρος θάνατος δημιούργησαν μια ολόκληρη "μυθολογία" και τροφοδότησαν μια σειρά από μελοδραματικά δημοσιεύματα που άγγιζαν την υπερβολή».[492]

---

[487] Καλλίνης (2001), 208.
[488] Ό.π., 210.
[489] Αναγνωστοπούλου (2016), 146.
[490] Καλλίνης (2001), 206.
[491] Αναγνωστοπούλου (2016), 146.
[492] Τσούπρου (2014).

Στο τελευταίο μέρος της *Εκάτης*, η ποιήτρια γίνεται «ενδοκειμενικό πρόσωπο με αναφορές στις τελευταίες στιγμές της ζωής της»,[493] ενώ «ο αποτυχημένος έρωτάς της βρίσκει την οργανική του θέση στο έργο και μαζί του […] η εποχή του καρυωτακισμού».[494] Στην έγκριτη φιλολογική έκδοση των ποιημάτων της Μαρίας Πολυδούρη, που έχει επιμεληθεί η Χριστίνα Ντουνιά, σημειώνεται ότι στην *Εκάτη* διενεργείται μία εξαιρετικά ενδιαφέρουσα δημιουργική πρόσληψη και συνάμα η πιο εγκωμιαστική παρουσίαση του ποιητικού της έργου, από πλευράς του συγγραφέα Κοσμά Πολίτη.[495] Η επιμελήτρια εντοπίζει «"διάσπαρτα βιογραφικά στοιχεία" της ποιήτριας ενδεδυμένα "στη μορφή της Έρσης και στη σχέση της […] με τον κεντρικό ήρωα […] και με δευτερεύοντα πρόσωπα του έργου"».[496] Η Πολυδούρη θα ταυτιστεί με την Έρση, διότι και οι δύο ζουν με την ευοίωνη προοπτική ότι η αγάπη τους προς τον κατάλληλο "παραλήπτη" του άλλου φύλου είναι ικανή να ανασκευάσει τους επιτιμητικούς, γι' αυτές, ψιθύρους του δημόσιου χώρου και να τις "εξαγνίσει" για τη χειραφετημένη και αντιστρατευόμενη τα ήθη της εποχής κοσμοαντίληψή τους.

Στο πεζογραφικό γίγνεσθαι, η Έρση και ο Παύλος μεταφέρουν μια ανανεωμένη οπτική του μεσοπολεμικού αστικού "μύθου", ο οποίος περιέβαλε το περιπαθές ποιητικό ζεύγος. Η δραματική και αδόκητη κατακλείδα της ρομαντικής ιστορίας των ποιητών, που επήλθε με την αυτοκτονία του Καρυωτάκη, προεξαγγέλλει ότι ο αυτοπροαίρετος θάνατος της Έρσης, αυτή τη φορά, θα αποβεί η αιτία του χωρισμού και για τους μυθιστορηματικούς ερωτευμένους. Ο Καλάνης στοχάζεται τα εξής για τον ποιητή Καρυωτάκη:

> — Πέθανε πριν από κείνη (σσ. την Πολυδούρη). Μια μείωση που δε θά 'θελα να πάθω.[497]

Διεξάγοντας έναν ενδοκειμενικό διάλογο με τα έργα του Πολίτη, επιστρέφουμε στο *Λεμονοδάσος*, όπου ο Σπάθης αφηγείται την ιστορία του τελευταίου Φράγκου δούκα της Αθήνας, του Γκυ, και της δούκισσας Μαώ. Αβίαστα δύναται κανείς να αφουγκραστεί τον καρυωτακικό απόηχο πίσω από τον άωρο θάνατο του νεαρού δούκα, λόγω καταχρήσεων, πριν προλάβει να νυμφευτεί με την, παιδίσκη σχεδόν, Μαώ.

Εν συνεχεία, θα επιχειρήσουμε να αποδείξουμε ότι ο αρχαίος μύθος του Ορφέα και της Ευρυδίκης θεμελιώνει τον κοινό λογοτεχνικό τόπο της εξάρθρωσης ενός υπέργειου έρωτα ή και του γάμου, προς όφελος ενός "γάμου ψυχών" που διακτινίζεται στα νυφικά δώματα της αιωνιότητας. Στο *Λεμονοδάσος*, λόγου χάρη, οι γάμοι του Παύλου και της Βίργκως με αμφιβόλου ποιότητος άτομα δεν αλλοιώνουν τον ιδεαλιστικό επουράνιο έρωτά τους, όπως

---

[493] Γκιόκα (2012), 108.
[494] Ξούριας (1992), 57.
[495] Τσούπρου (2014), υποσημ. 8.
[496] *Ο.π.* Βλ. και Γκιόκα (2012), 86: Η εικόνα της Πολυδούρη «μπορεί να διαβαστεί ως άλλη μια αντανάκλαση της Έρσης».
[497] Πολίτης (1990), 256.

στο ελληνιστικό ιπποτικό μυθιστόρημα η σωματική μοιχεία δεν ερμηνεύεται ως αθέτηση των όρκων της πνευματικής συζυγικής αποκλειστικότητας.

Ο Ορφέας λογίζεται ως ο πατέρας της ελληνικής ποίησης, ενώ ο ιστορικός Ελλάνικος τον θεωρούσε πρόγονο του Ομήρου. Κατέστη ιδρυτής μίας πανάρχαιης μυστηριώδους λατρείας, που δρούσε παραπλεύρως της λαϊκής θρησκείας επιδιώκοντας δογματική και ηθική μεταρρύθμιση και δεν ήταν άλλη από τη θεολογική αίρεση των Ορφικών.[498] Οι μυθογράφοι παραδίδουν ότι ήταν γιος του ποτάμιου θεού της Θράκης Οιάγρου και της Μούσας Καλλιόπης εξού προήλθε το εξαίσιο μουσικό του ταλέντο και η θαυμαστή δύναμη της λύρας του.

Ο Ορφέας υπήρξε θιασώτης του θείου κιθαριστή Απόλλωνα, και αναδείχτηκε σε ηλιακό θεό. Κατά τον Συρέ, όταν ο ήρωας παλιννόστησε στη Θράκη, έπειτα από την εικοσαετή μύησή του στην Αίγυπτο, είχε λάβει πια το όνομα "Ορφέας" ή "Άρφα", δηλαδή "αυτός που θεραπεύει με το φως".[499] Η αταλάντευτη πίστη του Ορφέα στον Απόλλωνα συνοδευόταν από τη συνειδητή περιφρόνηση του θεού Διονύσου, γι' αυτό η επικρατέστερη, για τον θάνατό του, παράδοση υποστηρίζει ότι τον διαμέλισαν οι Βακχίδες, οι μαινάδες του Διονύσου στη Θράκη, για να τον εκδικηθούν, και κατόπιν εκσφενδόνισαν το κεφάλι και τη λύρα του στη θάλασσα του θρακικού πελάγους. Τα αφρισμένα κύματα ξέβρασαν τη λύρα, σύμβολο της απολλώνειας αρμονίας, στα παράλια της Λέσβου και από τότε στο νησί αντηχούσαν θεσπέσια άσματα.[500]

Στην ορφική αντίληψη ο Διόνυσος και ο Απόλλων είναι οι δύο όψεις της ίδιας θεότητας. Ο Διόνυσος «ἀντιπροσώπευε τὴν ἐσωτερικὴ ἀλήθεια, τὸ βάθος τῶν πραγμάτων, ποὺ εἶναι γνωστὸ μόνο στοὺς μυημένους. Μέσα του εἶχε τὰ μυστήρια τῆς ζωῆς […] τὶς σχέσεις τῆς ψυχῆς καὶ τοῦ σώματος, τοῦ οὐρανοῦ καὶ τῆς γῆς. Ὁ Ἀπόλλωνας ἐνσάρκωσε τὴν ἴδια ἀλήθεια στὴν ἐπίγεια ζωὴ καὶ στὴν κοινωνικὴ τάξι. Ἦταν ὁ μύστης τῆς ποιήσεως, τῆς Ἰατρικῆς καὶ τῶν νόμων. [….] Μὲ μιὰ λέξι ὁ Διόνυσος ἐσήμαινε γιὰ τὸ μύστη τὸ Θεῖο πνεῦμα, ποὺ ἐξελίσεται μέσα στὸ σύμπαν καὶ ὁ Ἀπόλλωνας ἐσήμαινε τὴν ἐκδήλωσί του μέσα στὸ γήϊνο ἄνθρωπο».[501]

---

[498] Decharme (1959), 565.
[499] Συρέ (χ.χ.), 201.
[500] Κουν (χ.χ.), 209-210.
[501] Συρέ (χ.χ.), 249. Ο Nietzsche πρεσβεύει πως «η ελληνική τραγωδία προέκυψε από τον ευτυχή συνδυασμό του απολλώνιου με το διονυσιακό πνεύμα. Το απολλώνιο πνεύμα είναι το πνεύμα του μέτρου, της σοφής αταραξίας, των ολύμπιων θεών, του ήλιου, της χαράς, της εξατομίκευσης. [….] Το διονυσιακό πνεύμα, αντίθετα, είναι το πνεύμα της μέθης, της έκστασης και της λήθης του εαυτού, το πνεύμα της συμμαχίας του ανθρώπου με τον άνθρωπο και της συμφιλίωσης με τη φύση. Είναι το πνεύμα της μουσικής. Με τον Διόνυσο "ξανοίγεται ο δρόμος προς τις γενεσιουργές αιτίες του Όντος, προς τα μυστικότερα τρίσβαθα των πραγμάτων"· η μουσική παριστάνει "το μεταφυσικό στοιχείο του κόσμου"». Καστρινάκη (2010), 331. Πρβλ. στην *Eroica* το φάντασμα του θείου Ανδρόνικου που συμβουλεύει τον Αλέκο σε κρίσιμες ώρες και «τὸν παροτρύνει σὲ δράση, στὴν πλέρια ἀπόλαυση τῆς ζωῆς ἔναντι σ' ὁποιοδήποτε τίμημα. Εἶναι τὸ διονυσιακὸ στοιχεῖο μέσα στὸν ἀπολλώνειο Ἀλέκο». Δεκαβάλλες (1974), 182-183.

Από τη σκοπιά του Diel, ο μύθος αποδίδει στον Ορφέα τη μεταρρύθμιση των Ελευσίνιων Μυστηρίων και την επιπρόσθεση της λατρείας του Διονύσου στο αρχαίο τελετουργικό. Σε ολόκληρη την ιστορία του ο Ορφέας εμφανίζεται μετέωρος «ἀνάμεσα στίς ὑψηλές σφαῖρες τοῦ πνεύματος καί τίς σφαῖρες τῆς διαστροφῆς, ἀνάμεσα στόν Ἀπόλλωνα καί τόν Διόνυσο».[502]

Ο Ορφέας ήταν παντρεμένος με τη νύμφη Ευρυδίκη, την οποία υπεραγαπούσε. Η Ευρυδίκη «εἶναι ἡ ἀνώτερη ὄψη τοῦ Ὀρφέα, ἡ ἀπολλωνιακή του δύναμη συγκέντρωσης. Ὁ θάνατος τῆς Εὐρυδίκης συμβολίζει τήν ἐξαφάνιση τῆς ὕψιστης δύναμης: δηλαδή τό θάνατο τῆς ψυχῆς τοῦ Ὀρφέα, τήν ἀποπνευματοποίησή του»,[503] όπως ο εκφυλισμός της αξίας της Έρσης και ο θάνατός της συνεπάγονται για τον Καλάνη την αποσάθρωση και τη διάψευση του ιδανικού του.

Η Ευρυδίκη αντίκειται στον διονυσιακό πολλαπλασιασμό των ακόρεστων πόθων για τις γυναίκες, οι οποίοι χαρακτηρίζουν τον Ορφέα. Ο Πλούτωνας θέτει όρο στον ήρωα, για να γυρίσει στη γη η Ευρυδίκη, να μην αποστρέψει όπισθεν το βλέμμα του πριν διαβεί το κατώφλι του θανατερού βασιλείου, γιατί αυτό θα ισοδυναμούσε με αναλογισμό του αμαρτωλού παρελθόντος του και θα τον έκρινε ανάξιο της εύνοιας του θεού. Λίγο πριν τον τερματισμό του ανοδικού ταξιδιού της Ευρυδίκης, ο Ορφέας ξεστρατίζει από τον στόχο της σωτηρίας της γυναίκας/ψυχής του, υποκύπτει στη νοσταλγία της "θέασης" των διαστρεμμένων υποσχέσεων του υποσυνείδητου, κοιτάζει πίσω του και ευθύς τιμωρείται για την αθέτηση της συμφωνίας του με τον θεό.[504] Η σκιά της Ευρυδίκης αιχμαλωτίζεται αμετάκλητα στην καταθλιπτική αποβάθρα του εξαϋλωμένου πλήθους και ο Ορφέας, σαν τον μεταγενέστερο Ιησού, «γίνεται τό θύμα τῆς ἐχθρικῆς διαστροφῆς τοῦ κόσμου».[505] Μόνο μετά θάνατον, πλέον, ο ήρωας θα μπορέσει να καρπωθεί την κοντινή αίσθηση της Ευρυδίκης.

Ο Ορφέας, «ο Εαυτός της ψυχολογικής ανατομίας»,[506] είχε οριστεί ως το αρμόδιο πρόσωπο που θα διοχετεύσει τα μυστικά της Εκάτης στη νόηση των ανθρώπων, διότι φθάνει κι ο ίδιος στις εσχατιές της ύπαρξης, διογκώνει τα περατά σύνορα και «εισέρχεται στην αγεωγράφητη χώρα – το άτοπο της ψυχής, όντας σκοτεινός […] (από το *όρφνεος* […] καθώς *όρφνη* είναι η *νύχτα*) για να συναντήσει τη σκοτεινή μήτρα δηλαδή τη μητέρα των άφατων οδών που το βάδισμά τους μπορεί να οδηγήσει […] στην κατακρήμνιση»,[507] ήτοι «την

[502] Diel (2012), 139.
[503] Ό.π., 140.
[504] «Ο Ορφέας δεν είναι ο μοναδικός μουσουργός που η μοίρα του σχετίζεται με τον θάνατο και την τιμωρία ως αποτέλεσμα παράβασης μιας θεϊκής εντολής». Ιωαννίδης (2017), 120.
[505] Diel (2012), 144.
[506] Ιωαννίδης (2017), 131.
[507] Ό.π., 123-124.

επαναφορά της Ευρυδίκης/ψυχής στη σκιώδη κατάστασή της όταν ο Ορφέας/σώμα αποτυγχάνει».[508]

Κανένα από τα τρία ζευγάρια, το μυθικό, το μυθιστορηματικό και το ποιητικό, δεν ένιωσε τη γήινη μακαριότητα της συντροφικότητας που θα υποσχόταν την ανά(σ)ταση της ψυχής του. Η αυτοκτονία του πεσσιμιστή Καρυωτάκη οφειλόταν στην απόγνωσή του εξαιτίας τόσο της πολλοστής υπαλληλικής μετάθεσής του στην Πρέβεζα, όσο και του σεξουαλικώς μεταδιδόμενου νοσήματος της σύφιλης από το οποίο είχε προσβληθεί μετά από συστηματικό και άπληστο συγχρωτισμό με κοινές γυναίκες. Από την άλλη, η Έρση, συντετριμμένη, αυτοκτονεί, λόγω της αποπομπής της από τον Παύλο μετά την παραδοχή της μη παρθενίας της. Η αποκάλυψη του πάσχοντος ή μειονεκτικού σώματος, που έχει μολυνθεί από την ερωτική κατά(χρησή) του, "καταδικάζει" τον ποιητή και την ηρωίδα σε απώλεια του λογικού ελέγχου και σε απονενοημένα διαβήματα.

Ο Καρυωτάκης και η Έρση, ως συνεχιστές του μύθου του Ορφέα, δεν κατόρθωσαν να αποσπάσουν την ψυχή τους από τον φαιό λαβύρινθο των ατομικών παθών και να ενταχθούν στο δίκτυο της εύτακτης συζυγικής ζωής. Ορφέας, Καρυωτάκης και Έρση έρχονται αντιμέτωποι με την μνεία ή με τις απτές συνέπειες των παρελθοντικών επίμεμπτων συνηθειών τους στο παρόν και αφήνουν την ψυχή τους να θυσιαστεί στη σκιά του θανάτου, μιας και ουδείς από αυτούς δεν αποδείχτηκε το αναμενόμενο εκλεκτό ταίρι για τον αυθεντικό έρωτα των συντρόφων τους.

[508] Ό.π., 124.

3.6 Η Μόνικα στη διαχρονία των "μυθικών" της συσχετισμών

Στον στοχασμό του Mackridge, οι γυναίκες «παίζουν σημαντικό ρόλο στην *Eroica* όχι ως χαρακτήρες αλλά ως σύμβολα»,[509] διότι είναι μακρινά, εξιδανικευμένα πλάσματα· είναι το κάτι άλλο, το ονειρεμένο, το άφθαστο και το άφθαρτο».[510]

Η κεφαλαιώδης γυναικεία μορφή του έργου, η οποία, όπως και η Βίργκω, συγκεντρώνει ιδιότητες από όλα τα υποδείγματα των θηλυκών χαρακτήρων του Μπαντιού, είναι η Μόνικα, η Οικόσιτη, ενάρετη, καλοαναθρεμμένη κόρη του Ιταλού προξένου, που «ἡ ἄγουρη ἀγγελικὴ ἐμορφιά της, χωρὶς πρόθεσή της, θ' ἀγγίξει μὲ πόνο τὶς καρδιὲς ἤ τουλάχιστο τὶς αἰσθήσεις εἴτε τὴ φαντασία τῶν ἀγοριῶν στὸ ἐρωτικό τους ξύπνημα».[511] Ο Απ. Σαχίνης παρατηρεί ότι «στήν *Eroica* ἡ ἀρχική συγγενική ἰδέα τῆς μαγικῆς ἀπόδοσης τῆς παιδικῆς καί τῆς ἐφηβικῆς ἡλικίας παίρνει τό δρόμο τοῦ μυθικοῦ, τοῦ φανταστικοῦ καί τοῦ περίτεχνου, μεταμορφώνεται δηλαδή σέ μιά ὁλότελα διαφορετική, μορφική καί οὐσιαστική, πραγμάτωση».[512] Η Μόνικα περιγράφεται μέσα από την υποκειμενική οπτική γωνία του ενήλικα αφηγητή Παρασκευά που, ως έφηβος, ήταν ερωτευμένος μαζί της, άρα περιβάλλεται από μία ονειρική, μυθική αύρα και απέχει αρκετά από τη σκιαγράφηση μιας αληθινής ανθρώπινης ύπαρξης.

Η ηρωίδα άλλοτε παριστάνεται ως ένα κορίτσι στη μεταβατική φάση της ήβης και άλλοτε ως ώριμη γυναίκα. Στην αρχή «φαίνεται μικρή και δειλή, αλλά και κάπως αγορίστικη».[513]

Στην *Eroica* διαβάζουμε:

> Ἐκείνη, ἔχωσε τό μουτράκι της μέσα στόν ἀνθό. Τά μάτια της, μεγάλα καί κάπως παραξενεμένα, ρεμβάσανε ἀνάμεσα στά φύλλα τοῦ κλωνιοῦ — μιά παιδιάτικη ρέμβη […][514]
>
> […] ἕνα κορμάκι δίχως στρογγυλάδες, ἀγορίστικο, ἀδελφικό, παρόμοιο μέ τά κορμιά πού κράταγε σάν πάλαιβε μέ τ' ἄλλα τά παιδιά.[515]

Το μοντέλο της γυναίκας-παιδιού χρησιμοποιείται κυρίως στην ποίηση των υπερρεαλιστών και αφορά όχι ακριβώς μια γυναίκα, αλλά «μια κατάσταση της θηλυκότητας ως αξίας που πρόκειται να αναδυθεί στο μέλλον».[516] Γύρω από τη γυναίκα-παιδί εκδιπλώνεται ένας "μύθος" που την καθιστά ελλείπον αντικείμενο επιθυμίας στην ολότητά του. Η γυναίκα-παιδί

---

[509] Mackridge (2015), μδ΄.
[510] *Ό.π.*
[511] Δεκαβάλλες (1974), 182.
[512] Mackridge (2015), 227.
[513] Ό.π., λε΄.
[514] Πολίτης (2015), 10.
[515] Ό.π., 193.
[516] Αναγνωστοπούλου (2016), 259.

«ως φορέας της ταραχής και του θαυμάσιου μέσα στην πραγματικότητα, προσφέρει όψεις αυτής της πραγματικότητας που ο άντρας ποτέ δε θα μπορούσε να σκεφτεί από μόνος του. Είναι μια γυναίκα που μέσα της έχουν παραμείνει άθικτες η αναρχία της παιδικότητας, η αθωότητα, η "πολύμορφη διαστροφή" σύμφωνα με τον ορισμό του Φρόυντ, η εγγενής μαγεία».[517]

Στην αρχή του βιβλίου, η είσοδος της Μόνικας προμηνύεται από την περιγραφή μιας ντελικάτης οπτασίας, πάνω στην οποία «ὁ συγγραφέας ἐπιδιώκει νά προβληθοῦν χαρακτηριστικά τῆς Παρθένου».[518] Ο Mackridge διαπιστώνει πως τούτο το αγγελόμορφο πλάσμα παρουσιάζεται στον τυποποιημένο διάκοσμο που, ως η θεοποιημένη αγάπη, συνοδεύει τη Μόνικα, ενώ έκδηλες είναι οι ομοιότητές του με τη θεά Αφροδίτη, το "γλυκό παιδάκι" της οποίας είναι ο θείος Έρως, αλλά και με τις εικόνες της Θεοτόκου:[519]

> […] κάποια μορφή σά νά στεκότανε ἐκεῖ, ψηλόλιγνη, ξανθομαλλοῦσα, δυό μάτια ὁλοκάθαρα κυττάζαν μέ ἀγάπη (τί ἰδέα!). Καί τό μακρόστενο, τό σιταρί της χέρι, παρθένο ἀπό στολίδια — ποιό νᾶταν τό σημάδι πού τὄδειχνε γυναίκας καί ὄχι κοριτσιοῦ; [….] Καί ἦταν σά νά κράταγε στήν ἀγκαλιά ἕνα γλυκό παιδάκι [….] — Ναί, ἔτσι θά γίνει, παρθένα ὀνειρεμένη.[520]

Μολονότι η διάφανη σιλουέτα δεν κατονομάζεται ρητά σε αυτό το συγκεχυμένο αφηγηματικό κρεσέντο, υποβάλλεται στον αναγνώστη η εντύπωση ότι η "ονειρεμένη παρθένα" είναι η μοναδική Μόνικα (Unica), η εκλεπτυσμένη φαντασίωση των αγοριών, η οποία «μπορεί να γίνει ή φίλη ή ερωμένη».[521]

Στην *Eroica* αφθονούν οι μονομερείς ανεκπλήρωτοι νεανικοί έρωτες, που δεν τυγχάνουν συναισθηματικής ανταπόκρισης. Ο φιλομαθής και ρομαντικός Αλέκος ερωτεύεται τη Μόνικα, μα εκείνη είναι πλατωνικά ερωτευμένη με τον φίλο του, τον ανυπότακτο, τυχοδιωκτικό Λοΐζο, που δεν δείχνει κάποιο ερωτικό ενδιαφέρον για εκείνη. Μονομερή έρωτα για τον Αλέκο έτρεφε η Πολυξένη, η «τραγανὴ ἀνιψιὰ τοῦ μπαρμπα-Λούκη, τοῦ φαναρτζῆ ποὺ εἶχε φτιάξει τὶς περικεφαλαῖες τῶν παιδιῶν, καὶ εἶχαν τὰ παιδιὰ τὸ μαγαζί του ἕνα εἶδος στέκι τους καὶ ἀποκούμπι γιὰ τὰ συνεργά τους».[522] Έπειτα από την αποχώρηση του Λοΐζου, η Μόνικα πραγματοποιεί κοινές εξόδους με το αποδιοπομπαίο Παπακοκάκι, τον γιο

---

[517] Ό.π., 264.
[518] Καστρινάκη (Νοέμ. 2010), 693-694.
[519] Mackridge (2015), με΄. Βλ. και Πολίτης (2015), 161: «κι ἔδειξε τή Μόνικα [….] Τό χέρι της ἀργοπερνοῦσε πάνω στή φυλλωσιά [….] ὅπως τῆς Παναγιᾶς τό χέρι στό εἰκόνισμα». Η Αναγνωστοπούλου εντοπίζει τη σύζευξη ειδωλολατρίας και χριστιανισμού στον γαλλικό και στον ελληνικό υπερρεαλισμό, ψήγματα του οποίου απαντούν στους συγγραφείς της γενιάς του '30. Η μελετήτρια εστιάζει στην έννοια της μητέρας ως μια οδό σωτηρίας «που συνδέεται […] και με τις δύο παραδόσεις, την παγανιστική και τη χριστιανική. Ο Ιησούς ταυτίζεται με τον Αδάμ και τον Πάνα» και «η γυναίκα με τα χαρακτηριστικά της Παναγίας ταυτίζεται με την Αφροδίτη, τη θεά του έρωτα, ή τη Σαπφώ, την ποιήτρια του έρωτα». (2016, 283).
[520] Πολίτης (2015), 4-5.
[521] Mackridge (2015), μστ΄.
[522] Δετζώρτζης (1998), 23.

του ιατρού Χ. Παπακωστόπουλου που οι έφηβοι θεωρούν υπεύθυνο για τη χορήγηση του θανατηφόρου ληγμένου ορρού στον Αντρέα. Για τον Αλέκο, η παρέα της Μόνικας με τον άχαρο Παπακοκό σηματοδοτεί τον ξεπεσμό του ιδανικού του, κατά το ζεύγμα εξιδανίκευσης και ματαίωσης. Ο Αλέκος, αφού βάλει φωτιά στο σπίτι του γιατρού για λόγους ερωτικής εκδίκησης και ως αντίποινα για τον θάνατο του Αντρέα «θὰ βρεθεῖ μέσα στ' ὀνειρικὸ περιβόλι τῆς Μόνικας, ἕναν ἐπίγειο παράδεισο, πανδαισία τῆς ἐμορφιᾶς στὴ φύση»[523] και «θὰ ξεθυμάνει ἐρωτικὰ πάνω της, μεταστρέφοντας τὴν πράξη τοῦ ἔρωτα σὲ πράξη μίσους […] συντρίβοντας ἔτσι τὸ ἰδανικό του».[524] Ο φόνος του Αλέκου αμέσως μετά, από την "τυφλή" βολή του Γκαετάνο,[525] ανήμερα της 25ης Μαρτίου, εμπεριέχει ίσως τη σημειολογία ενός ανεστραμμένου Ευαγγελισμού, όπου «ἀντί γιά τήν καλή εἴδηση τῆς σωτηρίας προέκυψε ἡ κακή εἴδηση τῆς πτώσης»,[526] δηλαδή της επανάληψης του προπατορικού αμαρτήματος, όχι με την έννοια της ανυπακοής στις θεϊκές απαγορεύσεις, αλλά της σεξουαλικής ολοκλήρωσης. Επομένως, από τη μία, η Μόνικα, εκτός από μια μικρή Παναγία είναι και μια μικρή διαβόλισσα/γόησσα, εν πολλοίς μια βιβλική Εύα «ποῦχει μέσα της τόν καρπό τῆς γνώσης, τοῦ πόθου καί τοῦ θανάτου»,[527] όπως γράφει ο Αλ. Διαμαντόπουλος. Και συνεχίζει: «Μορφή δυαδική πού ἡ μιά ζωή της δέ θ' ἀφήσει ποτέ τόν Ἀλέκο νά κάνει δική του τήν ἄλλη χωρίς νά καταστραφεῖ».[528] Από την άλλη, «ὁ Ἀλέκος ἐκτός ἀπό Ἀδάμ εἶναι […] καί Χριστός, ἕνας θνήσκων θεός»,[529] το αγαθό εξιλαστήριο θύμα, μέσω του οποίου παραγράφονται οι αμαρτίες όλου του κόσμου, καθώς, σύμφωνα με την Καστρινάκη, «η θυματοποίηση του αθώου προσφέρει ένα σύστοιχο του Θείου Πάθους».[530] Τελικά, η Μόνικα γίνεται «ὑποκατάστατο τῆς αἰώνιας γυναίκας»[531] και ακούσια «ἐπωμίζεται ἕναν ἀφύσικα μοιραῖο ρόλο στό θάνατο τοῦ Ἀλέκου».[532]

Γενικά, στην *Eroica*, ο Κοσμάς Πολίτης «τείνει νά μή διαχωρίζει συμβολικά τά φύλα. Σατανάς δέν εἶναι ἡ γυναίκα, ἀλλά ἡ ροπή μέσα μας. [….] Ὁ Ἀλέκος ἔχει θηλυκά

---

[523] Δεκαβάλλες (1974), 183. «Το περιβόλι στη λογοτεχνία αποτελεί συχνά σύμβολο του παραδείσου [….] καθώς ο αφηγητής προσπαθεί να ξαναζωντανέψει μια μυθική παιδική αθωότητα πριν από το προπατορικό αμάρτημα». Mackridge (2015), νβ΄. Βλ. και Αναγνωστοπούλου (2016), 152: «Ο τόπος όπου συντελούνται […] ο έρωτας […] και ο θάνατος, το περιβόλι […] της Μόνικας, είναι η μετωνυμία του χαμένου μητρικού παραδείσου». Επίσης βλ. Αναγνωστάκη (1995), 321: «Τό μυστικό περιβόλι εἶναι τό σύμβολο τῆς κατασκευῆς τοῦ βιβλίου. Τό ἔργο τέχνης πού ἐπιχείρησε νά φτιάξει ὁ συγγραφέας γιά νά σαγηνεύσει τό δικό του κοινό».
[524] Δεκαβάλλες (1974), 184.
[525] Ο Γκαετάνο είναι «παιδὶ ἀκόμα, πρόσωπο ἀλλόκοτο, ποὺ βαραίνουν ἀπάνω του ὅλα τὰ συμπλέγματα περὶ ἁμαρτιῶν καὶ Κολάσεως τῶν πιστῶν καθολικῶν, καὶ ποὺ φέρνει, ἀθέλητα, τὸ μοιραῖο τέλος τῆς ἱστορίας». Δετζώρτζης (1998), 23.
[526] Καστρινάκη (Νοέμ. 2010), 698.
[527] Mackridge (2015), 219.
[528] *Ό.π.*
[529] Καστρινάκη (Νοέμ. 2010), 702.
[530] Καστρινάκη (2010), 313.
[531] Αναγνωστάκη (1995), 319.
[532] *Ό.π.* «Η μοιραία γυναίκα, αυτή που σκοτώνει με την ομορφιά της είναι η άλλη όψη της αιώνιας γυναίκας». Mackridge (2015), μστ΄.

χαρακτηριστικά […] ἐνῶ ἡ Μόνικα ἀρσενικά».[533] Στον κώδικα αξιών της αρχαίας φιλοσοφικής διδασκαλίας και των πρωτόγονων θεολόγων, «ἡ ἀρσενικὴ δυάδα καὶ ἡ θηλυκὴ προέρχονταν ἀπὸ τὴν πρωταρχικὴ μονάδα».[534] Επομένως, το αιώνιο άρρεν και το αιώνιο θήλυ οδηγούνται σε μία γαλήνια σύμπλευση στον βαθύκολπο ωκεανό του Σύμπαντος. Εξάλλου, η Εύα δεν είναι σύζυγος μόνο του Αδάμ, αλλά και του Θεού, καθώς συνίσταται από τα τρία τέταρτα της ουσίας του. Μάλιστα, «τὸ ὄνομα τοῦ αἰώνιου ΙΕΒΕ, ποὺ κακῶς ἔχει μεταφραστῆ σὲ Ἰεχωβᾶ καὶ Ἰαβὲ ἀποτελεῖται ἀπὸ τὸ πρόσφυμα Γιὼτ καὶ ἀπὸ τὸ ὄνομα τῆς Εὔας».[535] Το δίπολο Αδάμ – Εύα ή Ανήρ – Γυναίκα εγγράφει συνεκδοχικά «τὸν ἐν ἐνεργείᾳ μέσα στὸ σύμπαν Θεὸ καὶ τὸ ἀνθρώπινο εἶδος τυποποιημένο [….] Ὁ Θεὸς ποὺ δημιούργησε τὸν ἄνθρωπο κατ’ εἰκόνα του τὸν δημιούργησε ἀρσενικὸν καὶ θηλυκόν».[536]

Επειδή οι έφηβοι «ονειρεύονται τη γυναικεία θαλπωρή, το χάδι, την αιώνια γυναίκα που θα έρθει να υποκαταστήσει τη μητέρα τους»,[537] θα λέγαμε ότι η Μόνικα «ως ενσάρκωση της αιώνιας γυναίκας, κρατά το ρόλο που πριν από αυτήν είχε […] η μητέρα του Λοΐζου»,[538] η οποία “λάμπει” δια της απουσίας της στο έργο, αφού είχε εγκαταλείψει τον γιο της πριν την έναρξη του αφηγηματικού χρόνου. Φεύγοντας, άφησε πίσω της «τὴν αἴγλη μιᾶς ὀνειρικῆς μνήμης καὶ τὸν πόνο στὴν καρδιὰ τοῦ ἀγοριοῦ»,[539] και χαράχτηκε εντός του «μάνα μαζὶ καὶ ἐρωμένη»,[540] ασκώντας του μια ακατανίκητη γοητεία με τραυματικό αντίκτυπο στην κοινωνικοποίησή του και στον σχηματισμό του σεξουαλικού του προφίλ. Κατά τον Αλ. Διαμαντόπουλο, ο Λοΐζος «θά περάσει μπροστά μας ἐραστής μιᾶς μητρικῆς ἀνάμνησης ὑπέροχης, ὀνειρεμένης […] κλειστός καί ἀποτραβηγμένος στόν ἑαυτό του, στή δύναμη καί τήν ὀμορφιά του, λάτρης τῆς ὀμορφιᾶς πού σμίγει μέ τήν ἀνδρεία».[541] Η έλλειψη της οικογενειακής υποστήριξης και στοργής συνιστά, επίσης, την αιτία για τις απελπισμένες επαφές του Λοΐζου με τον ομοφυλόφιλο κύριο Κλήμη, τις οποίες με δυσφορία υποψιάζονταν οι φίλοι του:

> Ὅσο γιά τήν καινούργια του φιλία μέ τόν κύριο Κλήμη — πού τήν ὑποπτευόμαστε καί μᾶς πονοῦσε — τότε γελάσαμε μ’ αὐτό πού εἶπε ὁ Κλεόβουλος. Μέ τόν καιρό ἀποκτήσαμε κι ἐμεῖς τήν πείρα πώς ἡ ἀγνότητα δέν ταιριάζει μέσα στήν τόση ἀπελπισία.

---

[533] Καστρινάκη (Νοέμ. 2010), 697.
[534] Συρέ (χ.χ.), 150.
[535] Ό.π., 169. Στο κείμενο της Γενέσεως και στην Εβραιοχριστιανική πραγματικότητα, η Εύα (Χεβά = η Αιώνια Γυναίκα), η περίεργη, ένοχη και θελκτική γυναίκα του Αδάμ, συγγενεύει με την αρχαία αιγυπτιακή γήινη και ουράνια Ίσιδα, τη μητέρα των θεών. *Ό.π.*
[536] Ό.π., 175.
[537] Mackridge (2015), λα΄-λβ΄.
[538] Παπαρούση (1999), 99.
[539] Δεκαβάλλες (1974), 182.
[540] *Ό.π.*
[541] Mackridge (2015), 218.

> Πῶς νά ξαναβαστάξει ὁ Λοΐζος ἕναν τέτοιο πόνο; Δέν ἀποκλείεται: ἴσως ἀρκοῦταν ν' ἁμαρταίνει τώρα δίχως ὀμορφιά.[542]

Βάσει της περιγραφής του Κλήμη, στις πρώτες σελίδες του έργου, κρίνουμε πως η συναναστροφή του με τα νεαρά αγόρια θυμίζει την αρχαία παιδεραστία, δηλαδή την εξιδανικευμένη και ποιοτική σχέση μαθητείας μεταξύ του ενήλικου Αθηναίου πολίτη (εραστή) και του υποδεέστερου κοινωνικά εφήβου (ερώμενου), η οποία είχε παιδαγωγικό χαρακτήρα και επουδενί δεν στόχευε στην ατιμωτική εκθήλυνση του αρσενικού:

> Οἱ ἄλλοι φώναζαν: — Κύριε Κλήμη! Ἔ, ἔ, κύριε Κλήμη! — κι ἔδειχναν κάποιον κύριο πού πήγαινε σκυφτός πλάϊ σ' ἕνα ξυπόλητο μπακαλοπαίδι. Ὅλο τοῦ ἔλεγε, μιλοῦσε ἀκατάπαυτα δίχως νά τό κυττάζει, λίγο πιό πίσω, σάν νά μήν ἤθελε νά δείξει πώς πάει μαζί. Τ' αὐτιά του λόξευαν πρός τά πάνω, ἄγγιζαν τό καπέλο, τά χαρακτηριστικά του ὅλα πήγαιναν λοξά, τά χείλια, τό πηγοῦνι, ἀκόμα καί τά μάγουλα — μαβιά, πουντραρισμένα. Θά ἦταν ἑξηντάρης. Τό μπακαλόπουλο — δεκάξη μέ δεκαεφτά χρονῶν — δέ βιάζουταν στό δρόμο του. Τόν ἄκουγε νά λέει ἄν κι ἔκανε πώς δέν προσέχει [….] Μᾶς εἶχε συχνά μιλήσει ὁ Ἀντρέας γιά τόν κύριο Κλήμη. [….] Εἶναι φιλόσοφος, μᾶς εἶχε πεῖ. Νά δεῖτε πόσα ξέρει![543]

Ο Δεκαβάλλες αποκαλεί τη Μόνικα «μικρὴ ὡραία Ἑλένη, ἐπικίνδυνη ὄχι στὸ χαρακτήρα της μὰ στὴν ὕπαρξή της, σύμβολο τῆς ἀπλησίαστης ἐμορφιᾶς, τῆς πνευματικῆς ἴσως».[544] Με άλλα λόγια, αυτή η ξενομερίτισσα γόησσα τρέπεται στον λαχταριστό μα απαγορευμένο "καρπό", που όποιος τον γευτεί, θα δεινοπαθήσει, καταβάλλοντας αλγεινό αντίτιμο για την αγνόηση των άγραφων νόμων του επέκεινα. Στην *Eroica* ο έρωτας και ο θάνατος είναι αξεδιάλυτα συνυφασμένοι και εφορμούν ομού στη ζωή των ηρώων διαπερνώντας την άτρωτη ασπίδα της παιδικότητας. Ο θάνατος είναι η επιβληθείσα ποινή για τον πόθο της ομορφιάς και της κατάκτησής της από μία απότομα ενηλικιωμένη συνείδηση. Ανάλογο ήταν το τίμημα της καθόδου της Περσεφόνης στον Άδη, αφότου θαύμασε και έκοψε τον εύοσμο νάρκισσο, το διεφθαρμένο άνθος της γνώσης που την κατήχησε στη δοκιμή της γήινης ηδονής και της οδύνης. Στην αρχαία νοοτροπία, άλλωστε, ο έρωτας και η επιθυμία εν δυνάμει αποδεσμεύονται από τα σεξουαλικά στερεότυπα για να εγκατασταθούν σε οιοδήποτε εξωρραϊσμένο περιβάλλον. Η αμέριμνη ψυχή της Περσεφόνης ήταν ένας ελαφρός ατμός που περιφερόταν στους αιθέρες, αλλά αιφνιδίως ολίσθησε σε χαμηλότερες, βαρύτερες εστίες και συμπαρατάχθηκε με τις ψυχές που είχαν αυξημένη ζωτική ενέργεια. Οι ψυχές αυτές, πυκνωμένες πια από τον γήινο ελκυσμό, «σκλαβωμένες ὅλο καὶ περισσότερο ἀπὸ τὴν ὕλη, μεθυσμένες ὅλο καὶ πιὸ πολὺ ἀπ' τὴ ζωή, πέφτουν σὰν πύρινη βροχὴ μὲ τὴν ἀνατριχίλλα τῆς

[542] Πολίτης (2015), 156.
[543] Ό.π., 39-40.
[544] Δεκαβάλλες (1974), 182.

ἡδονῆς μέσα ἀπὸ τὶς περιοχὲς τοῦ Πόνου, τοῦ Ἔρωτα καὶ τοῦ Θανάτου»[545] και λησμονούν την ουράνια ζωή τους.

Ο "θάνατος" της Περσεφόνης κάθε χειμώνα και η αναζωογόνησή της κάθε άνοιξη οριοθετεί την αλληλοδιαδοχή των εποχών του έτους και ανατροφοδοτεί τον δακτύλιο της ανθρώπινης ευτυχίας και δυστυχίας.[546] Σε μια ερμηνευτική προσέγγιση της *Eroica* με σημείο αναφοράς τον μύθο της Περσεφόνης, μας οδηγεί το γεγονός ότι ο συγγραφέας εκμεταλλεύεται στο έπακρο το εποχιακό μεταίχμιο. Ο ερχομός της άνοιξης συμπίπτει με τη γνωριμία της Μόνικας, που εμφυσεί την πρώιμη ερωτική ριπή στους εφήβους, και με τον θάνατο του Αντρέα.[547] Επειδή όμως η εναλλαγή των εποχών δημιουργεί την ιδέα της αέναης επιστροφής, ο θάνατος ισούται με τη μετάβαση σε κάποιο στάδιο της, πολυπόθητης για τους νεαρούς αντι-ήρωες, αθανασίας. Η άνοιξη, λοιπόν, ως συνώνυμο της θεϊκής και της φυσικής αναγέννησης, συντελεί στην καθυπόταξη του θανάτου και στη νομοτελειακή όδευση της νεότητας προς το δικαιωματικά σφριγηλό της μέλλον.

[545] Συρέ (χ.χ.), 140.
[546] Η Καστρινάκη σημειώνει πως το ενδοκειμενικής επανάληψης σύμβολο του μενεξέ στα βιβλία του Πολίτη έχει μια ιδιάζουσα εννοιολογική φόρτιση και στην *Eroica*, μιας που ο κήπος της Μόνικας ήταν κατάσπαρτος από μενεξέδες. Ο μενεξές φύεται στην αρχή της άνοιξης, αλλά επειδή έχει σύντομη διάρκεια ζωής και σκούρο χρώμα συσχετίστηκε ήδη από την αρχαιότητα «μέ τό θάνατο, μέ τήν Περσεφόνη καί τόν θνήσκοντα θεό, τόν Ἄττη». (Νοέμ. 2010, 693).
[547] Παπαρούση (1999), 101.

Κεφάλαιο 4

Ο μεσοπολεμικός Κοσμάς Πολίτης στο μεταίχμιο μυθοπλασίας και φιλοσοφίας

4.1 Από τον μύθο σε άλλες σφαίρες της αρχαίας διανόησης

Ο Κοσμάς Πολίτης, μολονότι κατατάσσεται στη μυθοπλαστική ζώνη της γενιάς του ’30, είναι εκ προθέσεως ανένταχτος σε πατροπαράδοτα λογοτεχνικά καλούπια και, πολλές φορές, αναιρεί τις πεποιθήσεις του. Η γοητεία του έργου του πηγάζει, σε μεγάλο βαθμό, από τη ζεύξη περίεργων αντιθετικών σχημάτων, που ξεκινούν από την αντινομία του κοσμικού και του πολιτισμένου με το πρωτόγονο και το αυθόρμητο. Τα έργα του Πολίτη αναμιγνύουν υλικά ποικίλων αναγνωστικών προελεύσεων και φέρουν μια μυστηριακή, μυθική αύρα,[548] υπό την έννοια της αναγωγής στην προαιώνια υπερλογική παράδοση της ανθρώπινης φύσης.

Η καθυστερημένη εμφάνιση του Κοσμά Πολίτη στα ελληνικά γράμματα σε ηλικία 42 ετών, τον είχε μεν προσαρτήσει στη γενιά του ’30, ωστόσο, δεδομένης της γέννησής του το 1888, η πνευματική του διαμόρφωση είχε συντελεστεί στην προηγούμενη, από τη γενιά του ’30, χρονική περίοδο. Ήταν δε σύγχρονος με συγγραφείς προσανατολισμένους στην ιδεολογική κατεύθυνση του μυστικισμού,[549] όπως ο Άγγελος Σικελιανός (1884-1951), από τον οποίο τον χώριζαν μόλις τέσσερα χρόνια, και ο Νίκος Καζαντζάκης (1883-1957), από τον οποίο απείχε ηλικιακά πέντε χρόνια.

---

[548] Η Αναγνωστάκη, αναφερόμενη στη σύνθεση του *Λεμονοδάσους*, παραθέτει τα εξής: «Ὁ Πολίτης ἀντί νά γράψει ἕνα κοινωνικό μυθιστόρημα, προτίμησε νά γράψει ἕνα παραμύθι. [….] Γιατί ὄχι; Τά μυθιστορήματα δέν εἶναι τά σύγχρονα παραμύθια; Θά γράψει λοιπόν ἕνα μυθιστόρημα πού θά μοιάζει λίγο καί σάν παραμύθι [….] Ἴσως ἤθελε νά προσφέρει παραμυθία καί ὄνειρα· ἴσως πίστευε ὅτι ἡ ἀποστολή τῆς τέχνης εἶναι παρηγορητική. [….] Ἀφοῦ λοιπόν ἐπιλέγει ὡς βάση τῆς δημιουργίας τό παραμύθι (τό διαιώνιο μύθο), εἶναι φυσικό νά καλλιεργεῖ μιά μαγική ἀτμόσφαιρα καί νά κινεῖται μέσα σ’ αὐτή». (1995, 291-292).

[549] «Πιάνοντας το νήμα από τον μυστικιστή Σολωμό […] ο Παλαμάς […] ο Παύλος Νιρβάνας […] ο Νικόλαος Επισκοπόπουλος […] ο νιτσεϊστής Γιάννης Καμπύσης, ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης […] ο Χρηστομάνος, ο Ροδοκανάκης, ο Σικελιανός, ο Καζαντζάκης […] και πολλοί ακόμα […] δοκίμασαν να φέρουν στην Ελλάδα μια νέα τέχνη, μια τέχνη της “ψυχής”. Η “κατάθεση ψυχής” έγινε το βασικό αίτημα στη λογοτεχνία, παραμερίζοντας για ένα διάστημα τη ρεαλιστική απεικόνιση της κοινωνίας και την ηθογραφία. Η έλξη προς το μη κανονικό […] η ανάδειξη της υπερευαισθησίας, ακόμα και της αρρώστιας, σε προϋπόθεση της δημιουργίας, η “μέθη” στο περιεχόμενο αλλά και στη μορφή των κειμένων […] συγκροτούν τον πυρήνα του νέου ρεύματος, που επιθυμεί να συστήσει μια “Θρησκεία του Ωραίου”». Καστρινάκη (2010), 336-337.

Η Καστρινάκη επισημαίνει ότι πολλά από τα διακείμενα που χρησιμοποιεί ο Πολίτης «συστήνουν ένα πλέγμα μυστικιστικών αναφορών».[550] Σχετικά με τη διακειμενική αξιοποίηση του αρχαίου δράματος από τον Πολίτη «ο Αισχύλος έχει τη μερίδα του λέοντος […] για λόγους συγκυριακούς: βρίσκεται, την εποχή εκείνη, στην επικαιρότητα με τις Δελφικές Εορτές των Σικελιανών»,[551] στις οποίες παραστάθηκαν οι αισχύλειες *Ικέτιδες*, που εδράζονται θεματολογικά στον μύθο των Δαναΐδων. Οι Δελφικές Εορτές αποτέλεσαν ένα μεγαλειώδες εγχείρημα του Σικελιανού, απώτερος στόχος του οποίου ήταν η επαναφορά των παγανιστικών και μυστηριακών θρησκευτικών πρακτικών της αρχαιότητας. Βέβαια, η έμμεση κριτική που φαίνεται να ασκεί ο Πολίτης, μέσω δύο ηρωίδων του, της Βίργκως και της Λήδας, στον τρόπο τέλεσης των Δελφικών Εορτών, υποδηλώνει, ενδεχομένως, ένα είδος απόκλισής του από τον τρόπο με τον οποίο ο Σικελιανός εκφράζει τις μυστικιστικές του ανησυχίες.

Παρ' όλο που ο Κοσμάς Πολίτης είχε ισχυριστεί, σε συνέντευξή του το 1963, πως δεν έθετε στο βάθρο της εκτίμησής του την πρόζα του Καζαντζάκη, εντούτοις φρονούμε πως είναι κοινή η, γνωστικιστικής επίδρασης, αποστροφή των δύο συγγραφέων προς την άνοιξη, η οποία ευθύνεται για την αυξημένη ροή ερωτικής ενέργειας στα σώματα των ανθρώπων, καθιστώντας τους έρμαια των ταπεινών υλικών απολαύσεων, μέσα στο σκηνικό της γήινης φύσης, που έπλασε μια μοχθηρή θεϊκή δύναμη, διαχωρισμένη από τον καλό Θεό του Σύμπαντος. Σε καζαντζακικό κείμενο του 1922, ανέκδοτο τότε, υπό τον τίτλο *Συμπόσιον*, η άνοιξη αναφέρεται ως "ο μέγας Πειρασμός" και ακολουθεί η ιστορία ενός καλόγερου που παρασύρθηκε κάποια άνοιξη από τη γυναίκα-σατανά. Στο *Λεμονοδάσος* απαντά μια παρόμοια περίπτωση, με τη διαφορά ότι το ανοιξιάτικο ξελόγιασμα του καλόγερου του Πόρου και της νεαρής Αργείας ήταν αμοιβαίο.[552]

Η ανθισμένη φύση κατά την εποχή της άνοιξης αποτελεί πειρασμό και στο Σχεδίασμα Β΄ των *Ελεύθερων Πολιορκημένων* (1851) του Σολωμού, τον οποίο ο Πολίτης θαύμαζε εκ βάθους καρδίας, μολονότι δεν χάριζε εύκολα τη συμπάθειά του στους Έλληνες ομοτέχνους του.[553] Ο Σολωμός, στο εν λόγω ποίημα, μεταφέρει στον αναγνώστη την ένταση του ζωτικού παλμού της φύσης, που μεταγγίζεται στην ψυχή των αγωνιστών. Η ψυχή τους, αν και είναι ταγμένη στο χρέος της θυσίας στον βωμό της πατρίδας, κινδυνεύει να υποκύψει στη σαγηνευτική ομορφιά της ζωής και να λησμονήσει την αποστολή της:

---

[550] Ό.π., 289.
[551] *Ό.π.*
[552] Ό.π., 301-302.
[553] Ό.π., 302. «Σύμφωνα με τη μαρτυρία του Α. Καραντώνη, "Κοσμάς Πολίτης", *Νέα Εστία* 95 (1974), σ. 409: "Μα ό,τι περισσότερο από όλα τον συγκινούσε ήταν το ιταλόγλωσσο σονέτο του Σολωμού (παραλλαγή της "Ωδής για πρώτη λειτουργία") μεταφρασμένο από τον Γ. Καλοσγούρο – και προπαντός οι τελευταίοι έξι στίχοι του που κάνουν λόγο για τη θεία γέννηση του Σύμπαντος […] Και σχολίαζε με συγκίνηση: <Να, αυτό είναι ποίηση, να δημιουργεί κανείς τον κόσμο>"». Ό.π., υποσημ. 95.

Ὁ Ἀπρίλης μὲ τὸν Ἔρωτα χορεύουν καὶ γελοῦνε,
κι' ὅσ' ἄνθια βγαίνουν καὶ καρποὶ τόσ' ἄρματα σὲ κλειοῦνε.

[…]

Μάγεμα ἡ φύσις κι' ὄνειρο στὴν ὀμορφιὰ καὶ χάρι,
ἡ μαύρη πέτρα ὁλόχρυση καὶ τὸ ξερὸ χορτάρι·
μὲ χίλιες βρύσες χύνεται, μὲ χίλιες γλῶσσες κραίνει·
Ὅποιος πεθάνῃ σήμερα χίλιες φορὲς πεθαίνει.

[…]

Τρέμ' ἡ ψυχὴ καὶ ξαστοχᾷ γλυκὰ τὸν ἑαυτό της.[554]

Γύρω στο 1930, ο μυστικισμός, η μεταφυσική πίστη και οι θεολατρικές τάσεις παρουσιάζουν κάμψη, σε σχέση με τις αρχές του αιώνα, τόσο ανάμεσα στους διανοούμενους, όσο και στην κοινωνία. Οι μείζονες εκπρόσωποι της γενιάς αυτής, όπως ο Γ. Σεφέρης, ο Γ. Θεοτοκάς και ο Μ. Καραγάτσης, φαίνεται πως κλίνουν με αρκετή αποφασιστικότητα προς τον ορθό λόγο.[555] Ωστόσο, στη γενιά του '30 υπάρχουν και συγγραφείς όπως ο Άγγελος Τερζάκης, που δείχνουν να είναι ακόμη επιρρεπείς στον μυστικισμό. Ως προς αυτό το ιδεολογικό χαρακτηριστικό του, ο Τερζάκης εμφανίζει κάποιες ομοιότητες με τον Πολίτη.[556] Για παράδειγμα, τόσο στην *Παρακμή των Σκληρών* (1933) του Τερζάκη, όσο και στο *Λεμονοδάσος* «υπάρχει μια έλξη της νύχτας […] ενώ μια βασική εμπειρία του ήρωα συμβαίνει σε σκοτεινό βυζαντινό εκκλησάκι. Στις διαφορές μέσα στην ομοιότητα μπορούμε να συγκαταλέξουμε το γεγονός ότι ο Τερζάκης έχει εφεύρει ένα ισχυρό εξωτερικό εμπόδιο για να αποφευχθεί το ερωτικό σμίξιμο των δύο ηρώων, την αδελφική συγγένεια: οι ήρωες είναι ετεροθαλή αδέλφια».[557] Στο *Λεμονοδάσος*, ομοίως, δεν υφίσταται ερωτική συνεύρεση του Παύλου και της Λήδας στη Μονή Δαφνίου, όχι όμως λόγω συγγενικού δεσμού.

Στη συνέχεια, θα προβούμε στην παρουσίαση μερικών εκφάνσεων από το ευρύτερο πνευματικό φάσμα της αρχαιότητας, που απαντούν στα μεσοπολεμικά μυθιστορήματα του Πολίτη, πρωτίστως βάσει της χρονολογικής σειράς συγγραφής των βιβλίων, αλλά και με τρόπο που να καταδεικνύεται η ιδεολογική εξέλιξη του συγγραφέα, προϊόντος του χρόνου, λαμβάνοντας υπόψη, επίσης, τις ιστορικο-πολιτικές συνθήκες μέσα στις οποίες συντέθηκαν τα έργα.

Στο *Λεμονοδάσος* (1930), ο Πολίτης αξιοποιεί, όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, αρκετούς συγκεκριμένους αρχαίους μύθους, ίσως λόγω της ιδεολογικής του συνάφειας με την προ του '30 γενιά, που τείνει στον μυστικισμό, ο οποίος απέβλεπε στην αναβίωση του

[554] Τωμαδάκης (1969), 178.
[555] Καστρινάκη (2010), 340-341.
[556] «Επισημαίνοντας […] την ιδιομορφία της πεζογραφίας του Κ. Πολίτη ο Roderick Beaton τονίζει ότι ο Κ. Πολίτης κάνει πράξη τις αντιρεαλιστικές προθέσεις των Γ. Θεοτοκά και Ά. Τερζάκη επιχειρώντας "να παρουσιάσει και εσωτερικές πνευματικές διεργασίες που υπερβαίνουν την εμπειρία της 'πραγματικότητας' [….] Από αυτή την άποψη ο Πολίτης αποτελεί μια ξεχωριστή περίπτωση, που ανήκει και στο μη ρεαλιστικό στρατόπεδο"». Καλλίνης (2001), 128-129.
[557] Καστρινάκη (2010), 343-344, υποσημ. 25.

αρχαίου ελληνικού ιδεώδους. Ο μύθος των Δαναΐδων που τροφοδοτεί την πλοκή της αισχύλειας τραγωδίας *Ικέτιδες* είναι κομβικής σημασίας στο *Λεμονοδάσος*, συν του ότι η τραγωδία αυτή είχε παρασταθεί, όπως ήδη αναφέρθηκε, στις μυστικιστικές Δελφικές Εορτές, που τελέστηκαν το 1927 και το 1930, αντίστοιχα. Στην *Εκάτη* (1933), ο τραγικός μύθος του Ορέστη και της Ηλέκτρας, που παρουσιάζει ορισμένες ομοιότητες με την ιστορία του Παύλου Καλάνη και της Έρσης, δεν έχει την ίδια σπουδαιότητα για το σύνολο του μυθιστορήματος, εφόσον η αναφορά στην παράσταση της ευριπίδειας *Ηλέκτρας* στο Ηρώδειο γίνεται λίγο πριν το φινάλε του έργου.

Μια μικρή συσχέτιση με τον τελικό αλχημικό στόχο της παραγωγής χρυσού ξεκινά ίσως με αφορμή τη μνεία στον μύθο του Χρυσόμαλλου Δέρατος στο *Λεμονοδάσος*, ωστόσο αργότερα, στην *Εκάτη*, παρατηρείται μία γενικότερη απήχηση της αλχημικής τέχνης μέσω της επιδίωξης του αλχημιστή Βενιέρη να ολοκληρώσει, στην ηλεκτρική εγκατάσταση της Πάρου, το έργο της χρυσοποιΐας.

Μεταβαίνοντας από το *Λεμονοδάσος* στην *Εκάτη*, ο Πολίτης περιστέλλει αισθητά την ένθεση μεμονωμένων αρχαίων μύθων στο κείμενο, αναδεικνύοντας σταδιακά τη φιλοσοφία ως μέσο για την περισσότερο αφαιρετική σύλληψη ενός "μυθικού" και εσχατολογικού χωροχρόνου. Η φιλοσοφική ενασχόληση του συγγραφέα εκκινείται, σε μικρή κλίμακα, από το *Λεμονοδάσος*, όπου η πυθαγόρεια θεωρία των κυάμων υπολανθάνει στην εμβόλιμη διήγηση του Ιντερμέτζου, αρχίζει να αναπτύσσεται περαιτέρω, στο ίδιο έργο, με την, εν δυνάμει, γνωστικιστική ερμηνευτική προσέγγιση ορισμένων σκηνών και αποκτά μείζονα και προσκηνιακό ρόλο στην *Εκάτη*, όπου κυριαρχούν οι φιλοσοφικές συζητήσεις των ηρώων, με εμφανή επίδραση από το πλατωνικό *Συμπόσιον*.

Τέλος, η *Eroica* (1938) συνιστά την πρόθεση του Πολίτη, όπως και άλλων συγγραφέων της γενιάς του '30, να γράψει ένα αντι-ηρωικό μυθιστόρημα, φορτισμένος, προφανώς, από το γενικευμένο κλίμα παρακμής της εποχής, εξαιτίας της Μικρασιατικής Καταστροφής, της κατάπτωσης των παραδοσιακών αξιών και της δικτατορικής επιβολής του Μεταξά. Προς τον σκοπό αυτό, επιλέγει το ηρωικό έπος της *Ιλιάδας* του Ομήρου, ως τον προσωπικό του υπαινικτικό τρόπο για να παρωδήσει τον ερωτικό "ηρωισμό" των εφήβων της *Eroica* και μέσω αυτής της παρώδησης να στηλιτεύσει υπόρρητα την περιρρέουσα ατμόσφαιρα της εποχής του.

4.2 Αρχαίος μύθος και τραγωδία στο *Λεμονοδάσος* και στην *Εκάτη*: Η περίπτωση των *Ικέτιδων* και της *Ηλέκτρας*

Ο Κοσμάς Πολίτης ενίοτε χαλυβδώνει τον κορμό της μυθοπλασίας του συνδιαλεγόμενος με την αρχαία ελληνική ποίηση. Στα βιβλία του βρίθουν οι ενθέσεις αποσπασμάτων, μεταξύ άλλων, από τον αρχαίο δραματικό λόγο, με το εύρος των αναφορών του να εκτείνεται από τα πρώιμα έργα του Αισχύλου (*Ικέτιδες*) έως τα ύστερα έργα του Ευριπίδη (*Ηλέκτρα*). Ο Κοσμάς Πολίτης, εξάλλου, υπήρξε θιασώτης της συγγραφικής, αλλά εξίσου και της μεταφραστικής, ενασχόλησης με την αρχαία τραγωδία, στη συγκαιρινή πρόσληψή της, αποσκοπώντας στη μεταλαμπάδευση των καθολικών μηνυμάτων της.

Στο *Λεμονοδάσος* η λεσβία Καίτη προσπαθεί να προσηλυτίσει τη Βίργκω στη γυναικεία ομοφυλοφιλία, πηγαίνοντας στον Πόρο για να της διδάξει τα χορικά της ανδροφοβικής τραγωδίας του Αισχύλου *Ικέτιδες*, η οποία επρόκειτο να παρασταθεί στους Δελφούς τον προσεχή χρόνο. Ωστόσο, οι *Ικέτιδες* πράγματι θα ανέβαιναν στις δεύτερες Δελφικές Εορτές το 1930, δηλαδή την επόμενη χρονιά από τη σύνθεση του *Λεμονοδάσους*. Στο σημείο αυτό, υπερσκελίζεται η μυθοπλαστική συνθήκη, εφόσον δύο φανταστικές ηρωίδες προλειαίνουν το έδαφος για την παρουσία τους σε ένα θεατρικό γεγονός που θα συνέβαινε στον αναπαριστώντα/πραγματικό χρονότοπο του συγγραφέα και των αναγνωστών. Η Γκιόκα εικάζει ότι το 1929, έτος συγγραφής του *Λεμονοδάσους*, θα είχαν δρομολογηθεί στην πραγματικότητα, στους Δελφούς, οι διαδικασίες για τη διδασκαλία των *Ικέτιδων* άρα, δεδομένου ότι τα μυθιστορηματικά πρόσωπα, η Καίτη και η Βίργκω, προετοιμάζονταν να λάβουν μέρος στην παράσταση, διαφαίνεται η εισχώρηση της επικαιρότητας στη μυθοπλασία και ο δημιουργικός συμφυρμός ζωής και τέχνης.[558]

Οι *Ικέτιδες* είναι η πρώτη και η μοναδική σωζόμενη τραγωδία της τριλογίας του Αισχύλου *Ἱκέτιδες – Αἰγύπτιοι – Δαναΐδες*, της οποίας έπεται το επίσης μη διασωθέν σατυρικό δράμα *Ἀμυμώνη*. Η τιτλοφόρηση των έργων μαρτυρεί αναφανδόν ότι ο κεντρομόλος πυρήνας της δράσης τους συγκροτείται από τον, πολυσυζητημένο στην παρούσα μελέτη, αρχαίο μύθο των Δαναΐδων.

Στο εν λόγω δράμα «ο χορός είναι πρωταγωνιστής […] αποδίδοντας μεγάλη ζωντάνια και δυναμική στον χαρακτήρα των *Ικέτιδων*».[559] Τον Χορό συναπαρτίζει το περιδεές πλήθος των νεαρών παρθένων που έχουν ορμητικά συνωστιστεί γύρω από τον βωμό της πόλεως του

[558] Γκιόκα (2012), 65-66.
[559] Ό.π., 64.

Άργους και απευθύνουν στον βασιλιά Πελασγό την αγωνιώδη έκκληση να περισώσει την παρθενία τους από τη διωκτική μανία των Αιγυπτίων που ήθελαν να τις παντρευτούν.

Η αντιδραστική στάση των Δαναΐδων απέναντι στον γάμο επιβεβαιώνει την αντίληψη της κλασικής αρχαιότητας ότι η παρθενία των κοριτσιών είναι δηλωτική τόσο αγνότητας, όσο και αγριότητας.[560] Οι κοπέλες που εξετίθεντο σε κοινή θέα, μετέχοντας σε τελετουργίες, αντιμετωπίζονταν ως ατίθασα ζώα που έπρεπε να δαμαστούν, κάτι το οποίο ισχύει και για τη Βίργκω, την "επίγονο" των αρχαίων παρθένων, που αρχικά δέχτηκε να παίξει δημοσίως πάνω στη θεατρική σκηνή. Εν ολίγοις, η σεξουαλική μύηση περιγράφεται ως τιθάσευση ενός θηρίου, δηλαδή ο άντρας για να καταστήσει γυναίκα την κόρη χρειάζεται πρωτίστως να "εξημερώσει" την "άγρια" κατάσταση της παρθενίας της.[561]

Εύλογα ανακύπτει ένας προβληματισμός σχετικά με την πεισματική υπεράσπιση της αγαμίας από τις Δαναΐδες σε μία αρχαϊκή κοινωνία, όπου ο θεσμός του γάμου είναι θεμελιωμένος και απολύτως προβλεπόμενος από το άγραφο εθιμικό της δίκαιο. Η κοινωνική αποστολή της γυναίκας περιελάμβανε την ανάληψη του συζυγικού και μητρικού ρόλου και τον ετεροπροσδιορισμό του εαυτού της από τον άνδρα της, με συνέπεια την απρόσκοπτη εξέλιξη των βιολογικών της ρυθμών. Κατά τη διάρκεια της άγαμης περιόδου της ζωής της, η γυναίκα νοείται ως η κόρη που ανήκει στον πατέρα της, οπότε επαναπαύεται στην ανορθόδοξη επιμήκυνση της θωρακισμένης φάσης της παιδικότητας. Οι αισχύλειες *Ικέτιδες*, λοιπόν, καταυγάζουν ένα ψυχικό φαινόμενο, σύμφωνα με το οποίο «κάποιες διαδικασίες που συνοδεύουν την ωρίμανση των νεότερων μελών της οικογένειας δεν ολοκληρώνονται, αλλά αντίθετα παραπέμπουν σε προεφηβικές καταστάσεις».[562] Ορισμένες φορές, η συναισθηματική και πρακτική απαγκίστρωση από την οικογενειακή εστία δεν αποτελεί ρεαλιστική προοπτική, η οποία θα επιτρέψει την αυτονόμηση του ατόμου και την προσκόλλησή του στον ερωτικό του σύντροφο, οπότε ευνοείται η εμφάνιση ψυχοπαθολογικών διαταραχών που ναρκοθετούν την ομαλή διάπλαση του ψυχολογικού του υποβάθρου.

Προκειμένου να αντιληφθούμε την παράδοξη αντίταξη των Δαναΐδων στον γάμο και στη σεξουαλική ολοκλήρωση που θα επακολουθούσε, σκόπιμο είναι να καταφύγουμε στην εξέταση του πλέγματος των συγγενικών τους δεσμών. Κατ' αρχάς, ο βιολογικός πατέρας των πενήντα κορασίδων, ο Δαναός, διαδραματίζει έναν αρκετά υποτονικό ρόλο στο έργο, όντας απλώς ο υποκινητής του φόνου των Αιγυπτίων, ενώ παράλληλα αυτή η γήινη πατρική

[560] Καρακάντζα (2004), 189.
[561] Παρ' όλα αυτά, η Καρακάντζα παρατηρεί ότι ακόμη και εντός του γάμου, όπου είναι πλέον θεσμικά κατοχυρωμένη η σεξουαλική συνύπαρξη των δύο φύλων, η κόρη συχνά πανικοβάλλεται, σκεπτόμενη την πιθανότητα να της ασκηθεί σεξουαλική βία, ίσως επειδή αυτή η συμπεριφορά είναι πολιτισμικά αναμενόμενη από τους άνδρες, και συνακόλουθα να υποστεί κάποια ανήκεστο σωματική βλάβη. Ό.π., 195.
[562] Ό.π., 138.

φιγούρα υποκαθίσταται, σε φαντασιακό/θεϊκό επίπεδο, από τον Δία. Το έτερο πατρικό υποκατάστατο, ο Πελασγός, συστήνεται επίσης ως μια παθητική, ετερόβουλη και ποδηγετούμενη προσωπικότητα, αφού ζητά τη συγκατάθεση των υπηκόων του για να προσδώσει άσυλο στις κατατρεγμένες Δαναΐδες.[563] Αυτές, για να τον πείσουν να τις βοηθήσει, εκφωνούν ένα λογύδριο, στο οποίο εξαίρουν την παντοδυναμία του Αργείου άνακτα ως ομόλογη με εκείνη του Δία, κάτι που καταδεικνύει την απόλυτη εξάρτηση και τον θαυμασμό τους προς τον "πατέρα" – προστάτη.

Ο μύθος δεν κατονομάζει τη φυσική μητέρα των Δαναΐδων, επομένως ως μητρική μορφή εκλαμβάνεται η μακρινή πρόγονός τους, η Αργεία Ιώ, η οποία ήταν κάποτε ερωμένη του Δία–πατέρα. Ο γιος των φαντασιακών γονέων των Δαναΐδων, του Δία και της Ιούς, και γενάρχης του οικογενειακού τους κλάδου, ονομάζεται Έπαφος και είναι ένα σχεδόν παρθενογεννημένο τέκνο, διότι η Ιώ γονιμοποιήθηκε από την πνοή του Δία και από την απλή επαφή του χεριού του πάνω στο σώμα της. Κατά συνέπεια, «ο Έπαφος θα μπορούσε να είναι παιδί των ίδιων των Δαναΐδων, καθώς αρνούνται […] να παραιτηθούν από την κατάσταση της παρθενίας τους».[564] Εάν, όμως, το παιδί της "μητέρας" τους θεωρηθεί και δικό τους παιδί, τότε, βάσει της φροϋδικής ερμηνείας του μύθου, «ανεπαίσθητα καταλαμβάνουν τη θέση της μητέρας τους ως αντικείμενο πόθου του πατέρα».[565]

Από το μυθικό αιμομικτικό κάδρο απουσιάζει η Υπερμήστρα, η οποία, εκτός από το ότι είναι η εξαιρούμενη μη-φόνισσα Δαναΐδα, συμβολίζει συγχρόνως και την κόρη που έχει φυσιολογικά αποποιηθεί τη γονεϊκή κηδεμονία, μετατοπίζοντας την ερωτική λατρεία της από τον πατέρα στον σύζυγο.

Η διακειμενική λειτουργία των *Ικέτιδων* επιτελείται στο επεισόδιο του *Λεμονοδάσους* όπου η Καίτη και η Βίργκω κάνουν πρόβα στην παραλία απαγγέλλοντας μερικούς μεταφρασμένους στίχους από το έργο.[566] Μολονότι το όνομα της Καίτης μοιάζει να μην έχει κάποια συμβολική προέκταση, οπωσδήποτε του αποδίδεται μια επιπλέον σημασία, χάρη στο ηχητικό παίγνιο με τις Ι-*κέτι*-δες, τον ρόλο των οποίων ερμηνεύει.

---

[563] «Το δίλημμα και η απόφαση του βασιλιά είναι σαφώς ένας σημαντικός δραματικός παράγοντας, και η προσφυγή στο λαό προσθέτει στο έργο μια πολιτική διάσταση, η οποία, χωρίς αμφιβολία, διατηρούνταν και στη συνέχεια της τριλογίας. […] Ούτε […] τη στιγμή της βασανιστικής του απόφασης ο Πελασγός δεν αποκτά προτεραιότητα στη σκηνή σε σχέση με τις Δαναΐδες. Είναι δικό τους το δράμα και παραμένει δική τους η τριλογία». Easterling & Knox (2013), 381.

[564] Καρακάντζα (2004), 139.

[565] Ό.π., 140. «Η επί μακρόν διατήρηση της παρθενίας –σ' έναν κόσμο όπου οι κόρες παντρεύονταν συνήθως πολύ μικρές– δείχνει μια οιδιπόδεια εμμονή». Ό.π., 122. «Ολόκληρη η τριλογία μοιάζει να εστιάζεται στις σχέσεις ανδρών και γυναικών και στη θέση του γάμου μέσα στη δομή της κοινωνίας». Easterling & Knox (2013), 381.

[566] Ο Πολίτης παραθέτει επιλεγμένους στίχους των *Ικέτιδων* σε μετάφραση του Ι.Ν. Γρυπάρη, η οποία πρωτοκυκλοφόρησε από το Βιβλιοπωλείον της Εστίας το 1930, την ίδια χρονιά με την πρώτη έκδοση του *Λεμονοδάσους*.

Οι Δαναΐδες, ως ικέτιδες, παρακαλούν τη θεά Άρτεμη να τις συνδράμει, ώστε να μην "σκλαβωθούν" μέσα στον αναγκαστικό ανεπιθύμητο γάμο και να αποφύγουν τα απαίσια "αντρικά αγκαλιάσματα", αντί των οποίων προτιμούν την ασφυκτική μέγγενη του θανάτου:

…Σπέρμα τόσο σεβαστῆς
μητέρας, νά ξεφύγω ἄς δώσει
τ' ἀντρίκια τ' ἀγκαλιάσματα
κι ἀπ' τό ζυγό τοῦ γάμου ἄς μέ γλυτώσει.[567]

[Πάροδος, στ. 141-143]

…σπέρμα σεμνᾶς μέγα ματρός, εὐνὰς
ἀνδρῶν, ἓ ἕ,
ἄγαμον ἀδάματον ἐκφυγεῖν.

Στήν τυραννία τήν ἀντρική
σκλάβα νά πέσω ἄς μήν τό σώσω,
κάτω ἀπό τ' ἄστρα τ' οὐρανοῦ
προκρίνω ἀτέλειωτο φευγιό,
φτάνει ἀπ' τούς γάμους πού μισῶ
μιά νά γλυτώσω.[568]

[Α΄ Επεισόδιο, στ. 392-395 — Συνομιλία Πελασγού και Δαναΐδων]

μή τί ποτ᾽ οὖν γενοίμαν ὑποχείριος
κράτεσιν ἀρσένων. ὕπαστρον δέ τοι
μῆχαρ ὁρίζομαι γάμου δύσφρονος
φυγᾷ·

Θάνατο κάλλιο νά 'βρω
μέ βρόχια στό λαιμό, παρά
μισητός ἄντρας τό κορμί
ν' ἀγγίξει αὐτό μου…[569]

[Γ΄ Στάσιμο, στ. 789-790]

βρόχου τυχεῖν † ἐν σαργάναις †,
πρὶν ἄνδρ᾽ ἀπευκτὸν τῷδε χριμφθῆναι χροΐ·

Εἴθε ἡ Ἀρτέμιδα ἡ ἁγνή νά ρίξει βλέμμα
σ' αὐτό ἀπάνω τό κοπάδι
μηδ' ἐρθεῖ ποτέ ὁ γάμος νά μᾶς βάλει
κάτω ἀπ' τό ζυγό τῆς Κυθερείας…[570]

[Ἔξοδος, στ. 1030-1032]

ἐπίδοι δ᾽ Ἄρτεμις ἁγνὰ
στόλον οἰκτιζομένα, μηδ᾽ ὑπ᾽ ἀνάγκας
γάμος ἔλθοι Κυθερείας…

Αντιθέτως, η Βίργκω υποδύεται τις θεραπαινίδες των Δαναΐδων, που εγκωμιάζουν και «τιμούν τη θεά Αφροδίτη, η οποία μαζί με την Ήρα, τη θεά του γάμου, κυβερνά κοντά στο θρόνο του ύψιστου θεού»[571]:

Δέν ξεχνᾶ ὅμως ὁ εὐσεβής δικός μου ὕμνος
καί τήν Κύπριδα· γιατ' ἔχει πλάϊ στό Δία
δύναμη τήν πιό μεγάλη, σάν τήν Ἥρα,
καί κάθε τιμή τῆς πρέπει
τῆς πολύγνωμης γιά τά ἔργα
τ' ἅγια καί τά σεβαστά της.
Καί τῆς παραστέκουν δίπλα, συνεργάτες
τῆς μητέρας των, ὁ Πόθος,
καί πού τίποτα κανείς δέν τῆς ἀρνιέται
ἡ Πειθώ ἡ παντογητεύτρα.
Μά ἔχει μέρος κι ἡ Ἁρμονία ἀπό τόν κλῆρο
τῆς μεγάλης Ἀφροδίτης,
καί τό σμάρι τῶν Ἐρώτων μέ τά κρυφά
γλυκοψιθυρίσματά των.[572]

[Ἔξοδος, στ. 1034-1042]

— Κύπριδος ‹δ'› οὐκ ἀμελεῖ θεσμὸς ὅδ᾽ εὔφρων.
δύναται γὰρ Διὸς ἄγχιστα σὺν Ἥρᾳ·
τίεται δ᾽ αἰολόμητις
θεὸς ἔργοις ἐπὶ σεμνοῖς.
— μετάκοινοι δὲ φίλᾳ ματρὶ πάρεισιν
Πόθος ‹ᾧ› τ᾽ οὐδὲν ἄπαρνον
τελέθει θέλκτορι Πειθοῖ.
— δέδοται δ᾽ Ἁρμονίᾳ μοῖρ᾽ Ἀφροδίτας
ψεδυρὰ τρίβοι τ᾽ ἐρώτων.

[567] Πολίτης (2003), 89.
[568] *Ό.π.*
[569] Ό.π., 90.
[570] *Ό.π.*
[571] Γκιόκα (2012), 64.

Η διανομή των ρόλων από τον συγγραφέα, που κινεί αοράτως τα σκηνοθετικά νήματα, έχει μελετηθεί ώστε να είναι πλήρως προσαρμοσμένη στον χαρακτήρα των μυθιστορηματικών ηρωίδων.

Η Βίργκω διακατέχεται μεν από συστολή και είναι συντηρητική και διστακτική ως προς την κάμψη των αντιστάσεών της στο ισχυρό φύλο, πλην όμως δεν αποτάσσεται, μετά βδελυγμίας, τον ετερόφυλο έρωτα, όπως η Καίτη, ούτε συμμερίζεται τις εχθρικές και απαξιωτικές εξάρσεις της Καίτης έναντι του ανδρικού γένους. Για τον λόγο αυτό, η Βίργκω, τελικά, παραιτείται από τις πρόβες της τραγωδίας και αποσύρει τη συμμετοχή της.

Η ετεροδοξία των δύο γυναικών αποδίδεται ευρηματικά μέσα από την καλλιτεχνική εκδοχή της αντιπαράθεσης των φωνών των περίτρομων ανυποχώρητων παρθένων και των ψύχραιμων υποστηρικτριών του θεϊκού μεγαλείου της Αφροδίτης και του Έρωτος.

*

Η μυθιστορηματική πλοκή της *Εκάτης* στηρίζεται, προς το τέλος της, στις διακειμενικές παραστάδες του κρίσιμου τραγικού λόγου της *Ηλέκτρας* του Ευριπίδη.

Ο Καλάνης έσπευσε να επιστρέψει στην Αθήνα από την ερημική τοποθεσία όπου είχε απομονωθεί, όταν πληροφορήθηκε από τον Τύπο ότι επίκειται παράσταση της ως άνω αρχαίας τραγωδίας στο θέατρο Ηρώδου Αττικού, στον Χορό της οποίας θα συμμετείχε μία νέα σπουδαία καλλιτέχνις[573]:

> Το απομεσήμερο ξάπλωσα στο κρεβάτι άκεφος και πήρα στο χέρι την εφημερίδα —ο αγωγιάτης μου φέρνει τώρα ταχτικά μια δυο εφημερίδες. [….] Στα "Κοινωνικά" διάβασα πως ετοιμάζεται μια παράσταση της *Ηλέκτρας* στο θέατρο του Ηρώδη και πως στα χορικά θα πάρει μέρος μια καινούρια καλλιτέχνιδα του χορού. Δεν έλεγε τ' όνομά της.[574]

Ο ήρωάς μας υπέθεσε πως η ανώνυμη χορεύτρια ήταν η Έρση, επειδή η Λεία τού είχε εκμυστηρευτεί τις έμφυτες ικανότητες, τις γνώσεις και την αγάπη της κόρης της για την όρχηση:

> Έμαθε από τη Λεία πως η Έρση άρχισε να πηγαίνει σε μια σχολή ρυθμικής γυμναστικής. — Όχι για να μάθει, πρόσθεσε η Λεία. — Τότε γιατί; — Αν την έβλεπες να χορεύει θα το καταλάβαινες, του αποκρίθηκε.[575]

Επιπρόσθετα, ο αναγνώστης βεβαιώνεται για την ευστάθεια τούτης της υπόθεσης όταν, στον Επίλογο, ο Γιάννης Πεντελίτης διηγείται στον ανακριτή τα διατρέξαντα, επισημαίνοντας πως

---

[572] Πολίτης (2003), 91.

[573] «Ο χορός του δράματος, ο οποίος λίγη σημασία έχει για την υπόθεσή του, απαρτίζεται από γειτόνισσες της Ηλέκτρας. [….] Μιλώντας ο Κίττο για τα χορικά στα τελευταία έργα του Ευριπίδη, υποστηρίζει ότι σπάνια μπορούν να συμβάλουν στο δράμα με τον παλιό τρόπο, αλλά μπορούν να μας τέρψουν ή να μας εκπλήξουν λυρικά, όπως αυτό συμβαίνει με την συναρπαστική αφήγηση και τη ζωντανή περιγραφή των χορικών της *Ηλέκτρας*». Γκιόκα (2012), 69.

[574] Πολίτης (1990), 281.

[575] Ό.π., 171.

κάποια μέρα που η Έρση τον είχε επισκεφθεί στο σπίτι του, σηκώθηκε βιαστική για να προλάβει το μάθημα του χορού:

> Σα χτύπησε το ρολόγι εφτά, σηκώθηκε βιαστική. "Το μάθημα του χορού", μου λέει. [….] "Πρέπει να γυμναστώ για το φθινόπωρο", —το φθινόπωρο, καταλαβαίνετε; —το φθινόπωρο που δόθηκε η παράσταση…[576]

Η Γκιόκα, εύστοχα, σημειώνει ότι, χάρη στην εγκυτίωση του παράλληλου κειμένου της *Ηλέκτρας* στην *Εκάτη*, «συναιρούνται δύο πολύ συχνά θεματικά μοτίβα του έργου του Κοσμά Πολίτη, όπως είναι η επίσκεψη σε αρχαιολογικούς χώρους […] και η αναφορά στο αρχαίο δράμα και τη σκηνική του παρουσίαση»,[577] καθώς μερικοί στίχοι της τραγωδίας παρατίθενται, ενδιαμέσως της αφήγησης, από έναν ήρωα της ιστορίας –όχι τον Παύλο– που μεταφέρει σε πρώτο πρόσωπο τα λόγια του συν-θεατή τού Καλάνη, Γιάννη Πεντελίτη, ενόσω ξεδιπλώνεται η ροή της παράστασης.

Ο Πολίτης, σκοπίμως προφανώς, στην *Εκάτη* συμπορεύεται με την ευριπίδεια και όχι με τη σοφόκλεια *Ηλέκτρα*, εφόσον στη γραφή του Ευριπίδη διακρίνει τις δοκούς της λογοτεχνικής υποστύλωσης του μυθιστορηματικού του οικοδομήματος. Εντοπίζουμε, λοιπόν, ορισμένες αναλογίες μεταξύ του Ορέστη, από την *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη, και του Καλάνη, από την *Εκάτη*.

Στο επίκεντρο της ευριπίδειας τραγωδίας τίθεται η προβληματική της μητροκτονίας, δηλαδή του ανταποδοτικού φόνου της Κλυταιμνήστρας και του Αιγίσθου από τα παιδιά της πρώτης, Ορέστη και Ηλέκτρα, τα οποία θέλησαν να λάβουν εκδίκηση για τον άδικο χαμό του πατέρα τους, Αγαμέμνονα, από το χέρι της μητέρας τους και του εραστή της. Ο Ορέστης, επειδή συνεχώς καταπιέζεται υποσυνείδητα από μία "μητρική" μορφή, είτε από την ίδια του τη μητέρα, είτε από θηλυκά μνησίκακα πνεύματα, είτε από την αδελφή του, την Ηλέκτρα, που ζητά να τον κατευθύνει, επιχειρεί να καταπολεμήσει το πρόβλημα της οιδιπόδειας εμμονής και να λύσει τον ανταγωνισμό του με τη μητέρα του, καταλήγοντας στην ακραιφνή απόρριψή της, ήτοι στη δολοφονία της, έχοντας παράλληλα δεδηλωμένη την αφοσίωσή του προς τον πατέρα του.[578]

Σύμφωνα με την Ιωακειμίδου, και ο Καλάνης αντιπαλεύει, εν αγνοία του, το μυθολογικά προσδιορισμένο πεπρωμένο του Οιδίποδα, αφού, χωρίς να διαπράττει αιμομικτική πράξη, ερωτεύεται όμως την κόρη της ερωμένης του, παρακάμπτοντας μια ισχυρή ηθική προκατάληψη.[579] Ο έρωτας του Παύλου για την Έρση, που τον οδήγησε στην εγκατάλειψη της μητέρας της, Λείας, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ένα είδος συμβολικής εκδικητικής

---

[576] Ό.π., 299.
[577] Γκιόκα (2012), 68.
[578] Καρακάντζα (2004), 132.
[579] Ιωακειμίδου (2005), 198.

μητροκτονίας της μητέρας-ερωμένης από τον γιο-εραστή, λόγω της φορτικής οιδιπόδειας εξάρτησής της από εκείνον, αλλά με αντιστροφή των ρόλων, διότι, εν τέλει, πεθαίνει η κόρη αντί για τη μάνα. Βέβαια και η Λεία, μετά τον χωρισμό της από τον Παύλο, υποφέρει από μαρασμό, ο οποίος σωματοποιείται, λαμβάνοντας τη συμπτωματολογία της ατονίας και της κατάπτωσης:

> Η πόρτα του σαλονιού έτριξε. Η Λεία στεκότανε στο άνοιγμα κρατώντας το πορτόφυλλο με το ένα χέρι, χλωμή, με μάτια διασταλμένα. [….] — Τι έχεις, μητέρα; φώναξε η Έρση και τινάχτηκε ορθή. Τα χείλια και ο λαιμός της Λείας είχανε μια σύσπαση, σα να κατάπινε με κόπο. — Δεν είναι τίποτα, ψιθύρισε. Δεν αισθάνομαι πολύ καλά. Ίσως η διαφορά της θερμοκρασίας, κάνει κρύο έξω. Καλύτερα να πλαγιάσω.[580]
>
> [Παύλος] — Πώς είσαι; Αύριο θα σε περιμένω.
> [Λεία] — Νιώθω ακόμα εξαντλημένη, του λέει ανασηκώνοντας τα μάτια.[581]
>
> Έρχομαι από της μητέρας. Κι εκείνη λιώνει μέρα με τη μέρα. Ο Παύλος ανασκίρτησε. — Είναι μια μομφή για μένα; — Όχι, ξέρω πως δεν μπορούσε να γίνει διαφορετικά.[582]

Ένα ακόμη σημείο τομής ανάμεσα στον Ορέστη και τον Παύλο συνιστά το γεγονός ότι και οι δύο ψέγουν τον εαυτό τους και τους τύπτει η συνείδησή τους για τον θάνατο της Κλυταιμνήστρας και της Έρσης, αντίστοιχα. Στην Έξοδο της αρχαίας τραγωδίας, οι Διόσκουροι έρχονται να ξαλαφρώσουν το ενοχικό ψυχικό φορτίο του νεαρού μητροκτόνου με μία φράση που ενσφηνώνεται και στην *Εκάτη*: «σὺ δ’ οὐχὶ δρᾷς, Φοῖβος τε Φοῖβος» (στ. 1244-1245).[583] Τα δίδυμα θεϊκά αδέλφια εννοούν πως η σφαγή της Κλυταιμνήστρας ήταν η αναμενόμενη και δίκαιη τίση για τα ανοσιουργήματά της, η οποία υπαγόταν στο απαράβατο εσχατολογικό κέλευσμα του θεού Απόλλωνος. Κατ’ αυτόν τον τρόπο, οι Διόσκουροι αποκαθιστούν τη διασαλευμένη ηθική τάξη, ωστόσο δεν κατορθώνουν, ούτε εκείνοι, αλλά ούτε και η αθωωτική κρίση για τον Ορέστη από τον Άρειο Πάγο, με συνήγορο τον ίδιο τον θεό Απόλλωνα, να εξαλείψουν την πικρή οδύνη του ήρωα, που εφεξής καταδιώκεται νυχθημερόν από τις Ερινύες.[584] Συνειδητοποιούμε, επομένως, πως ο Ευριπίδης μετασκεύασε

---

[580] Πολίτης (1990), 160-161.
[581] Ό.π., 162.
[582] Ό.π., 213-214.
[583] Ό.π., 291. Η Ιωακειμίδου διαπιστώνει πως η φράση αυτή έχει έντονα υπαινικτικό χαρακτήρα και πως θα μπορούσε να ιδωθεί ως «ένα ειρωνικό μότο-πρόκληση για τον πρωταγωνιστή, με την απλή αντικατάσταση του ηλιακού συμβόλου από το αντίστοιχό του νυχτερινό–σεληνιακό, που κυριαρχεί στο έργο». (2005, 203). Η καταληκτική σκηνή, όπου ο Γιάννης αφαιρεί με κόπο τη μάσκα της Κορυφαίας και αποκαλύπτεται το πρόσωπο της νεκρής Έρσης, με φόντο την πανσέληνο, πίσω από τον Υμηττό, “να αγναντεύει πικρόχολα τον κόσμο”, είναι η σύστοιχη Έξοδος της νεότερης “τραγωδίας” της *Εκάτης*. Βλέπουμε, λοιπόν, ότι «η ενσωμάτωση του αρχαίου τραγικού λόγου στην πλοκή ενός σύγχρονου έργου επιφέρει την αριστοτελική κάθαρση και στο έργο αυτό». Γκιόκα (2012), 73.
[584] Μία επιμέρους διαφοροποίηση της ηρωίδας του Σοφοκλή έγκειται στη φανατική προμελέτη του σχεδίου της μητροκτονίας και στην απουσία μεταμέλειας στο φινάλε του έργου. Συνεπώς, η σοφόκλεια *Ηλέκτρα* «αποτελεί ένα φοβερό παράδειγμα της ανθρώπινης ικανότητας για αυτοκαταστροφή με σκοπό τη διατήρηση της ηθικής ακεραιότητας. Στον Ευριπίδη η φρίκη μετριάζεται κάπως από το δισταγμό του Ορέστη πριν από τη διάπραξη του φόνου και από τις τύψεις του αδελφού και της αδελφής μετά την πράξη. Στον Σοφοκλή δεν υπάρχει καμιά αναποφασιστικότητα: η Ηλέκτρα από σκηνής φωνάζει στον αθέατο Ορέστη, καθώς εκείνος σκοτώνει τη μητέρα

«τη δική του *Ηλέκτρα* σε μια ανελέητη σπουδή πάνω στη διαβρωτική επίδραση της εκτέλεσης ενός εγκλήματος».[585]

Ο Παύλος, ομοίως, νιώθει υπαίτιος για την αυτοκτονία της Έρσης, στην οποία πιστεύει ότι την εξώθησε με την άτεγκτη στάση του και την άσπλαχνη εκδίωξή της από το πλάι του, μετά τη γνωστοποίηση του αμαρτωλού μυστικού της. Κάτω από την αφόρητη ψυχολογική πίεση της ενοχής, αποφασίζει να προσκομίσει ενώπιον του ανακριτή μία επιστολή στην οποία εξιστορεί όλα τα σχετικά περιστατικά και ως κατακλείδα καταθέτει την ομολογία του:

> Στις αρχές του Νοέμβρη του 1928 έλαβα ένα πολυσέλιδο έγγραφο: "Προς τον κύριον ανακριτήν κτλ. κτλ. —αποστολεύς: Παύλος Καλάνης". Καμιά εικοσαριά σελίδες, ένα είδος αυτοκατηγορητήριο που τέλειωνε με τις ακόλουθες φράσεις: "Τώρα που μάθατε όχι μόνο τα γεγονότα, μα πριν απ' όλα τις σκέψεις μου και τις γενικές ιδέες μου, δεν επιτρέπεται ν' αμφιβάλλετε πως προμελετημένα την έσπρωξα στην αυτοκτονία και πως εγώ είμαι ο ηθικός αυτουργός. Θεώρησα καθήκον μου να τα θυσιάσω όλα για το γενικό καλό —και πριν απ' όλα την ίδια μου την ψυχή. Μένω στη διάθεσή σας". Μαζί με το γράμμα ήταν καρφιτσωμένες και μερικές σελίδες απ' το ημερολόγιό του.[586]

Εντούτοις, όπως συνέβη και με τον αρχαίο τραγικό ήρωα, η ετυμηγορία της ανθρώπινης δικαιοσύνης για τον Καλάνη είναι απαλλακτική. Μάλιστα, δεν στοιχειοθετείται καν κατηγορία, διότι, κατόπιν αυτοψίας, το πόρισμα της αστυνομίας για τον θάνατο της Έρσης τον είχε χαρακτηρίσει σαν "τυχαίο δυστύχημα". Έτσι, ο ανακριτής έκρινε πως δεν υφίσταται κάποιο ποινικά κολάσιμο αδίκημα:

> Δεν είχα καμιά θετική βάση και ομολογώ πως βρήκα τα λόγια του Καλάνη κάπως ασυνάρτητα. Σημείωσα, λοιπόν, πάνω στο έγγραφο, "αρχείο", και τό 'στειλα να μουχλιάσει στο χρονοντούλαπο. Δε χωρούσε καμιά ενέργεια.[587]

Η απομάκρυνση του Καλάνη και του Ορέστη από τον οικείο τόπο τους δις, σηματοδοτεί άλλον έναν κρίκο στη διακειμενική αλυσίδα που τους ενώνει.

Ο Καλάνης, αρχικά, είχε αποσυρθεί εκούσια σε κάποιο απόμερο νησί, διεκδικώντας, σε ατομικό επίπεδο, την αταραξία, την ανεξαρτησία και την αποκοπή από τις έγνοιες και τις στενοχώριες της ζωής:

τους, "χτύπα αν μπορείς δύο φορές!" (1415)». Easterling & Knox (2013), 413. Επιπλέον, στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, η ηρωίδα είναι το κεντρικό πρόσωπο του έργου, ενώ στην ευριπίδεια *Ηλέκτρα* και ο Ορέστης διαδραματίζει σημαντικό ρόλο, χωρίς να εκτοπίζεται στη σκιά της αδελφής του ως μια δευτερεύουσα μορφή ή ως ένα χειραγωγούμενο πρόσωπο. Το αρχαίο έργο θεματοποιεί ευκρινώς την τραγωδία *και* των δύο αδελφών που, ύστερα από την εναγή πράξη τους, υποχρεώνονται να διαχωρίσουν τις ζωές τους. Υπό την ίδια οπτική, στην *Εκάτη* ο τίτλος αφορά μεν στην αρχαία θηλυκή θεότητα, που οι τρεις όψεις της επιμερίζονται στις φυσιογνωμίες της Αθηνάς, της Λείας και της Έρσης, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι η ανδρική φιγούρα του Καλάνη είναι επουσιώδης, εφόσον κρατά εξ ημισείας τον πρωταγωνιστικό ρόλο δίπλα στην Έρση, στη μοντέρνα ερωτική μεταγραφή της αρχαίας οικογενειακής τραγωδίας.

[585] Γκαστή (χ.χ.), 34.

[586] Πολίτης (1990), 300.

[587] Ό.π., 301.

> Του ανάγγειλε την απόφασή του να φύγει κάπου μακριά, ίσως σ' ένα νησί, αύριο πρωί πρωί, τα ξημερώματα. Με λίγα λόγια του εξήγησε την ανάγκη που ένιωθε να ζήσει με τον εαυτό του, αποκλειστικά με τον εαυτό του.[588]
>
> — Θέλεις ίσως να ξεκουραστείς;
> — Ποθώ τη γαλήνη, όχι την ανάπαψη, διαμαρτυρήθηκε. Θέλω ν' απομονωθώ με τη σκέψη μου, να ζήσω ανεξάρτητα.[589]

Ομολόγως, ο Ορέστης, έπειτα από την εξόντωση του Αγαμέμνονα, είχε προληπτικά φυγαδευτεί από τον γερο-παιδαγωγό του πατέρα του, μακριά από τις Μυκήνες, στο παλάτι του βασιλιά της Φωκίδας, Στρόφιου. Για παρόμοιους λόγους ασφαλείας απέναντι στο φονικό μένος του Αιγίσθου και της Κλυταιμνήστρας, η Ηλέκτρα σύναψε λευκό γάμο με τον παιδαγωγό, που ήταν ένας φτωχός γεωργός, αλλά ευγενικής καταγωγής, όπως υπογραμμίζει ο ίδιος, και για ένα χρονικό διάστημα ζούσε μαζί του στα περίχωρα. Ο γάμος αυτός δεν συνεπάχθηκε τη διάρρηξη της παρθενίας της Ηλέκτρας, την οποία, εν αντιθέσει με την Έρση, διατήρησε η τραγική ηρωίδα, έως ότου παντρεύτηκε κανονικά τον αδελφικό φίλο του Ορέστη, τον Πυλάδη.

Ο Ορέστης επέστρεψε κάποτε στη γενέτειρά του, προκειμένου να αφανίσει τους στυγνούς εκτελεστές του πατέρα του, δηλαδή τη μητέρα του και τον πατριό του, διογκώνοντας, έτσι, το μέγεθος της βασιλικής συμφοράς. Ο Καλάνης, επίσης, γύρισε εκτάκτως στην Αθήνα για να γίνει κοινωνός της παράστασης του εν λόγω αρχαίου –αλλά και του δικού του– δράματος, επειδή σε αυτό έπαιζε και η μοιραία γυναίκα της ζωής του, η Έρση.

Μετά τον βίαιο θάνατο των γυναικών, οι δύο ήρωες ξαναφεύγουν. Ο χαροκαμένος Καλάνης, αυτή τη φορά, αφού χωρίσει από τη σύζυγό του, την Άννα, πηγαίνει στη Γεωργία, σε μια περιοχή πλησίον του Καυκάσου, για να αφιερώσει τον υπόλοιπο βίο του στη βελτίωση του μέλλοντος της ανθρωπότητας. Ουσιαστικά, επιβάλλει τιμωρητικά στον εαυτό του τη "θυσία" του μισεμού για το ηθικό του ατόπημα που ο ίδιος θεωρεί ότι εξελίχθηκε σε κακούργημα. Ο Πεντελίτης φανερώνει στον ανακριτή τα εξής για την τύχη του Παύλου:

> — Μια βδομάδα μετά το… —μετά το τέλος της Έρσης, έφυγε για τη Ρωσία, εκεί που σκοτώθηκαν πια τα ψεύτικα ιδανικά. Εγκαταστάθηκε στη Γεωργία.
> — Με την οικογένειά του;
> — Πώς το φανταστήκατε! Τα παράτησε όλα για να δημιουργήσει το ανώτερο μέλλον της ανθρωπότητας, καθώς συνήθιζε να λέει.[590]

Επίσης, ούτε ο Ορέστης δύναται να παλιννοστήσει στην πατρογονική γη, μετά τη διπλή δολοφονία της Κλυταιμνήστρας και του Αιγίσθου, δηλαδή έπειτα από μια αυτοδικία που, παρά τη θεϊκή επιταγή της, καθιστούσε τον δράστη ένα διωκόμενο από την κοινότητα

[588] Ό.π., 267.
[589] Ό.π., 268.
[590] Ό.π., 306.

μίασμα, άρα ενείχε το σκληρό αντίτιμο της εξορίας. Άλλωστε, το όνομα του Ορέστη θα μπορούσε να ετυμολογηθεί από τη λέξη "ορεσίβιος" και να λάβει την ερμηνεία τού κατ' εξακολούθηση εξορίστου, σαν τον μοναχικό, ανέστιο και αδιάκοπα περιπλανώμενο Παύλο Καλάνη.

4.3 Ο μύθος του Χρυσόμαλλου Δέρατος στο *Λεμονοδάσος* και οι αλχημικές του προεκβολές ως την *Εκάτη*

Κατά τη διάρκεια της δεύτερης εξόρμησής του στον Πόρο, ο Παύλος Αποστόλου ενδίδει νοερά σε μία χρονοτοπική ψευδαίσθηση στοχαζόμενος τον μυθικό Ιάσονα και παραλληλίζοντας την Αργοναυτική εκστρατεία στην Κολχίδα, για την απόσπαση του Χρυσόμαλλου Δέρατος, με τους δικούς του "ηρωικούς" διασκελισμούς προς τη σεξουαλική κυρίευση του πολύτιμου παρθενικού κορμιού της Βίργκως:

> Χάνω τό αἴσθημα τοῦ χρόνου —φαντάζομαι νά κυβερνῶ τή γρήγορη τριήρη τοῦ Ἰάσονα στό θριαμβευτικό ταξίδι της πρός τήν Κολχίδα.— Κάποιο καστανόχρυσο δέρας θά 'ναι τό ζηλεμένο ἔπαθλο.[591]

Εντούτοις, ο ύψιστος σκοπός του ταξιδιού των Αργοναυτών δεν ήταν η παραλαβή ενός υλικού, μαλαματένιου τρόπαιου, αλλά «ἡ κατάκτηση τῆς δύναμης τοῦ πνεύματος […] καί τῆς ἁγνότητας τῆς ψυχῆς»,[592] αφού «τό χρυσό χρῶμα εἶναι ἀντιπροσωπευτικό τῆς πνευματοποίησης, ἐνῶ τό δέρας, ὁ κριός πού εἰκονίζει τήν ἁγνότητα, εἶναι σύμβολο ἐξιδανίκευσης».[593] Αρκετοί από τους ήρωες που συμμετείχαν σε αυτή τη δυσχερή μυθική αποστολή, όπως ο Ορφέας, ο Ηρακλής και ο Θησέας, βασανίζονταν από τον πειρασμό είτε της άσκησης μιας απολυταρχικής και αναξιοκρατικής διακυβέρνησης, είτε της επιλογής του ακόλαστου, ανορθολογικού βίου. Αυτός ο κοινός κίνδυνος που απειλούσε τον καθένα τους, αλλά και συμβολικά ολόκληρη την ανθρωπότητα, ήταν συνάμα ο συνδετικός τους αρμός στον αγώνα τους για απολύτρωση. Το όνομα του πλοίου της επιχείρησης, εξάλλου, η Αργώ, σημαίνει "λευκό καράβι" και εφόσον το λευκό είναι το χρώμα της αγνότητας, το καράβι αυτό θα έπρεπε να τους κατευθύνει προς τον εσωτερικό προορισμό της ψυχικής τους κάθαρσης και της συνειδησιακής τους ανακούφισης.

---

[591] Πολίτης (2003), 65. Ο ήρωας είναι ένας φιλήδονος υλιστής που, μέχρι να ανακαλύψει την ψυχική υπεροχή της εκλεκτής Βίργκως, δηλώνει για τις παρθενικές γυναίκες: «Τό μόνο πού ἐπιθυμῶ, εἶναι νά τίς δαμάσω», αναφερόμενος, φυσικά, στη σωματική ερωτική υποταγή τους. Ό.π., 51.

[592] Diel (2012), 175.

[593] *Ό.π.* Ο Diel συνεχίζει λέγοντας ότι «στό χριστιανικό μύθο, ἡ ἁγνότητα στόν ἀνώτατο βαθμό της, ἡ καλωσύνη, ἡ ἀγάπη πού ἐκτείνεται σέ ὅλους τούς ἀνθρώπους, ἀντικειμενοποιεῖται καί συμβολίζεται ἀπό τόν ἀμνό πού ἔχει τήν ἴδια ἔννοια μέ τόν κριό». *Ό.π.*

Η αμφίσημη αξιολόγηση του χρυσού αιτιολογεί τη δυνάμει θέασή του είτε ως ηλιακό "χρώμα" της βαθύνοιας και της πνευματικής διαύγειας, είτε ως "χρήμα", δηλαδή διαστρεμμένο σύμβολο της έξαρσης των ρηχών ανθρώπινων πόθων για την οικειοποίηση αναλώσιμων επίγειων θησαυρών.

Μια ιδιάζουσα ερμηνεία της εκστρατείας για το χρυσόμαλλο δέρας έχει προταθεί από τους αλχημιστές, ήδη από τον 5ο αιώνα μ.Χ., οι οποίοι την εννόησαν ως «μια περιγραφή διαφόρων σταδίων αλχημικής διαδικασίας».[594] Σταθερή απόβλεψη των αλχημιστών, ανά την οικουμένη, είναι η μεταστοιχείωση της ύλης. Από το χάος της ανάμιξης και της διαπάλης των ανεπεξέργαστων υλικών στοιχείων προκύπτουν δύο ακραία φαινόμενα της οντολογικής συνθήκης, η διάσπαση και η ανασύστασή τους σε κάτι τέλειο, πολύτιμο και εξαγνισμένο. Εν πολλοίς, οι αλχημιστές επιθυμούν να διεγείρουν την εξελικτική ενέργεια που λανθάνει σε κάθε υλικό σώμα, έτσι ώστε να το μεταφέρουν πλησίον της άμορφης Πρωταρχικής Ύλης (Prima Materia) και, κλιμακώνοντας τους αλχημικούς αναβαθμούς, να επιτύχουν την έσχατη τελείωσή του, ήτοι τη μετουσίωσή του σε χρυσό. Προχωρώντας, λοιπόν, σε διαδοχικές χημικές επεμβάσεις, με τη χρήση ειδικού εργαστηριακού εξοπλισμού, επεδίωκαν να πραγματώσουν το Μεγάλο Έργο (Magnum Opus), δηλαδή να τεχνουργήσουν τη θεραπευτική Φιλοσοφική Λίθο, με την οποία παραβάλλεται το ανεκτίμητο Χρυσόμαλλο Δέρας. Η Φιλοσοφική Λίθος συνεισφέρει, επίσης, στην προετοιμασία του ελιξιρίου της αθανασίας και έχει τη δυνατότητα να μεταλλάσσει τα μη ευγενή μέταλλα σε χρυσό ή ασήμι.[595] Ο χρυσός και ο άργυρος συνυφαίνονται με τα δύο μεγάλα Αστέρια, τον Ήλιο και τη Σελήνη, αντίστοιχα, συνδηλώνοντας έτσι την περαίωση της "φώτισης" του πνεύματος και την εξύψωσή του στις παρυφές του χρηστού θεϊκού φάσματος. Άλλωστε, σύμφωνα με τα ηθικά κριτήρια της εσωτερικής διδασκαλίας «τὸ πνεῦμα εἶναι ἡ μόνη πραγματικότητα. Ἡ ὕλη εἶναι ἡ κατώτερη, ἡ ἐφήμερη, ἡ μεταβλητὴ ἔκφρασί της, ὁ δυναμισμός της στὸ χῶρο καὶ τὸ χρόνο».[596]

---

[594] Καστρινάκη (2010), 281. Ξεχωριστή σημειολογία έχει το γεγονός πως «την εποχή που γράφει ο Κοσμάς Πολίτης το *Λεμονοδάσος*, στην Ευρώπη γνωρίζει ανανεωμένη δόξα ένας αντίστοιχος με το χρυσόμαλλο δέρας μύθος, εκείνος του Γκράαλ: ο βασιλιάς αρρωσταίνει, η χώρα ερημώνει, ένας ιππότης καλείται να σώσει τον τόπο». Ό.π., 282. Το Γκράαλ είναι το Άγιο Δισκοπότηρο, όμως οι εννοιολογήσεις της λέξης ποικίλουν, αφού ταυτίζεται με το πλατύ και ευρύχωρο πιάτο ή δίσκο, με το κέρας της αφθονίας, με λίθο ή με την Ιερά Σινδόνη. Κατά τον μύθο, ο Ιησούς μεταχειρίστηκε το Γκράαλ στον Μυστικό Δείπνο, ενώ εκεί συλλέχθηκε ο ιδρώτας και το αίμα του, την ώρα που τον αποκαθήλωνε ο Ιωσήφ από τον Σταυρό. Η Αγγλίδα ακαδημαϊκός Jessie Weston υποστηρίζει, εφαρμόζοντας τη θεωρία του J.G. Frazer, ότι ο μύθος της αναζήτησης του ιερού και σωτήριου αντικειμένου, του Γκράαλ, «ανήκει στις τελετουργίες ετήσιας αναγέννησης της φύσης, με τον βασιλιά-θεό που πεθαίνει και ανασταίνεται, όπως στην ανατολική παράδοση ο Άττης και ο Άδωνης. [….] Κατά τη γνώμη της, η ιστορία του Γκράαλ έχει […] Γνωστική προέλευση. Η υπόθεση της Αγγλίδας συγγραφέως έγινε ευρέως γνωστή, και ήδη το 1922 την χρησιμοποίησε ο Έλιοτ στην *Έρημη Χώρα*». Ό.π., 282-283.

[595] «Ἡ Ἀλχημεία ἤ ἡ μεταστοιχείωσι τῶν μετάλλων, ἀποσύνθεσι καὶ ἀνασύνθεσι τῆς ὕλης ἀπὸ τὸν παγκόσμιο παράγοντα, εἶναι ἡ τέχνη ποὺ ἐφαρμόζεται, σύμφωνα μὲ ὅσα λέει ὁ Ὀλυμπιόδωρος, στὴν ἀρχαία Αἴγυπτο καὶ ὀνομάζεται Χρυσοποιΐα καὶ ἀργυροποιΐα». Συρέ (χ.χ.), 16. Βλ. και Καστρινάκη (2010), 281: «Πρόκειται για […] μια φιλόδοξη επιδίωξη […] μια απόπειρα μετατροπής της φύσης, των μετάλλων που νοούνται […] ως όντα έμβια και ιερά».

[596] Συρέ (χ.χ.), 16.

Σε προηγούμενους αιώνες, η αλχημεία έχαιρε εγνωσμένου επιστημονικού κύρους και δεν αντιμετωπιζόταν ως κλάδος της μαγγανείας που επιδίδεται σε ύποπτες και διαβολικές δραστηριότητες. Ιδιαιτέρως χρήσιμες αποδείχτηκαν οι απόκρυφες αλχημικές γνώσεις στην ιατρική για την παρασκευή φαρμακευτικών ελιξιρίων,[597] με σκοπό την παράταση του προσδόκιμου του βίου, ενώ εξίσου βαρύνουσα κρίθηκε η συμβολή της αλχημείας στην εξερεύνηση της φύσης και των νόμων της.[598]

Μια περιεκτική έκθεση της μεθοδολογίας και της στοχοθεσίας της περιπλοκότατης αλχημικής τέχνης γίνεται στην *Εκάτη*, καθόσον ένα από τα κεντρικά πρόσωπα της ιστορίας, ο αλχημιστής Βενιέρης, προσπαθεί να παραγάγει χρυσό, συνεπικουρούμενος από τον Καλάνη, ο οποίος είχε επωμιστεί την ευθύνη της οργάνωσης της απαιτούμενης ηλεκτρικής εγκατάστασης στην Πάρο:

> Νεαρέ μου φίλε, πρόκειται για το Μεγάλο Έργο, το έργο της Χρυσοποιίας. Θέλω να επιτύχω το προζύμι που θα χρησιμέψει για να ζυμωθούν τα μέταλλα. Στο δέντρο της μεταλλικής χλωρίδας, τα διάφορα μέταλλα είναι καρποί ανομοιόμορφα ωριμασμένοι. Με το προζύμι αυτό επιταχύνεται η ωρίμαση των ατελών μετάλλων κι έτσι μεταβάλλουνται σε τέλεια. Θα καταλήξουνε, στη θηλυκή σειρά, στη Σελήνη, δηλαδή στο ασήμι, και στην αρσενική σειρά, στον Ήλιο, στο χρυσάφι. [….] Φίλε μου, τελικός σκοπός της χρυσοποιίας είναι το παγκόσμιο Τέλεσμα, σε τούτο τείνει το Μεγάλο Έργο. Το φυσικό χρυσάφι είναι φως στερεοποιημένο, το ηθικό χρυσάφι δίνει την ψυχική δύναμη. Και τέλος η Αλήθεια-Φως δεν είναι άλλο παρά το πνευματικό χρυσάφι…[599]
>
> [Ο Παύλος] Στην Πάρο, στρώθηκε αμέσως στη δουλειά. Μια διοχέτευση για τόσο εντατικό ρεύμα χρειαζότανε πραγματικά μεγάλη προσοχή. Ο κύριος Βενιέρης παράτησε τη φλυαρία και καταγινότανε με υπολογισμούς και προετοιμασίες για τη μελλοντική χρυσοποιία, αδιάφορος για ό,τι άλλο.[600]
>
> […] η σύνδεση με τον αλχημικό κλίβανο είχε τελειώσει, από χτες κιόλα φύγανε οι τεχνίτες της ντόπιας ηλεκτρικής εταιρείας που βοηθούσανε τον Παύλο.[601]

Ομοίως προς την περίπτωση του πλατωνικού ανδρογύνου, όπως θα εξηγήσουμε στη συνέχεια, στην αποκρυφιστική/αλχημική παράδοση η τέλεια συμμετρική διάταξη των αντίρροπων φυσικών μεγεθών, όπως του αρσενικού (Ήλιος/χρυσάφι) και του θηλυκού (Σελήνη/ασήμι), συνιστά το αλχημικό Τέλεσμα. Ούτως ειπείν, το Τέλεσμα είναι η άρση του ανταγωνισμού και η συμφιλίωση των αντιθέτων, άρα η πλήρωση της μέγιστης υπαρξιακής

---

[597] Χάρη στις αδιαφανείς αλχημικές διεργασίες δημιουργούνται σκευάσματα με ευεργετικές και τονωτικές ιδιότητες, όπως η περίφημη μπενεντικτίνα του *Λεμονοδάσους*. Για την αναφορά στην μπενεντικτίνα βλ. Πολίτης (2003), 77. Μπενεντικτίνα ή μπενεντικτίνη είναι η εμπορική ονομασία ενός ηδύποτου, κίτρινου χρώματος, που παρασκεύασε, γύρω στο 1510, ο Βενετσιάνος βενεδικτίνος μοναχός Dom Bernardo Vincelli στο Fécamp της Νορμανδίας, ανακατεύοντας μεταξύ τους 27 βότανα και μπαχαρικά από τις τέσσερις γωνιές του πλανήτη. Η, έως σήμερα, μυστική συνταγή του λικέρ, που αποκαλείτο "σκεύασμα του Σατανά", προβλέπει την εμβροχή διαφόρων φυτών μέσα σε αλκοόλη, κατόπιν την απόσταξη και, τέλος, την προσθήκη σιροπιού από ζάχαρη. Το αποτέλεσμα της απόσταξης αυτής εκλήφθηκε ως θεόσταλτο ελιξίριο. Κωνσταντινίδης (2014).
[598] Ξούριας (2012), 79.
[599] Πολίτης (1990), 150-151.
[600] Ό.π., 201.
[601] Ό.π., 205.

ανάγκης των όντων, που διασφαλίζει την ευδοκίμηση της ψυχικής τους εξισορρόπησης, την αποπεράτωση των ημιτελών δημιουργικών τους σχεδιασμάτων και τη συμπαντική αρμονία. Ο Παύλος, πίνοντας στην ταβέρνα στην Πλάκα μαζί με τον Γιάννη, βυθίζεται στον ρεμβασμό υπό το σεληνόφως και, νοσταλγώντας την Έρση, μονολογεί:

> Σήμανε η δική μου ώρα της απεραντοσύνης σου, όλα χωνεύουνε στη φωτερή αχλή των άδηλων ματιών σου —και είτε η σάρκα, είτε η ψυχή, και είτε ακόμη το μυαλό, δεν έχουν άλλη δύναμη ν' αντιληφτούν παρά τη μοναξιά της απεραντοσύνης σου. Γνώρισα την αλήθεια έχοντας την καρδιά μου στραμμένη προς εσένα, έτσι ακέρια και δίχως υπολογισμό, αδιαφορώντας για το τέλος, απεριόριστο ιδανικό που έχει τόσο μεγαλύτερη αξία όσο το νιώθω πιο ακατόρθωτο. [….] Δεν ήσουν απλό επεισόδιο στη ζωή μου, είσαι *το Τέλεσμα*.[602]

4.4 Ψήγματα της πυθαγόρειας θεωρίας στο *Λεμονοδάσος*

Το Ιντερμέτζο του *Λεμονοδάσους* είναι μια εμβόλιμη αλληγορική «ιστορία για μικρά παιδιά που δε γράφτηκε από τον Παύλο Αποστόλου»,[603] όπως τιτλοφορείται από τον συγγραφέα, ο οποίος διηγείται μια δική του παιδική εμπειρία, προορισμένη, δήθεν, για ανάγνωση από τη δεκάχρονη κόρη του Κνούλη (Φοίβη):

> *Θά 'ναι ὥς δεκαπέντε χρόνια πού στήν ἴδια τούτη θέση παρουσίασα μιάν ἱστορία γιά μικρά παιδιά, κάτι πού συνέβηκε σ' ἐμένα τόν ἴδιο, τό μακρινό καιρό πού ἤμουν κι ἐγώ ἕνα παιδάκι. Πρόκειται γιά μιά ὑπόθεση λειχουδιᾶς· ξετρελαινόμουν τότε γιά τά φρέσκα ὠμά κουκιά. Τά γοῦστα ὅμως ἀλλάζουν… Μέ δυό λόγια: ἔσπασε ἡ γαβάθα πού εἶχε μέσα τά κουκιά, μέ πῆραν εἴδηση στό σπίτι (μ' ὅλο πού παρακαλοῦσα νά 'ρθει ἡ συντέλεια τοῦ κόσμου, νά γίνει ἕνας σεισμός νά τό γκρεμίσει) καί ἀκολούθησε, ὅπως ἦταν φυσικό, ἡ τιμωρία μου. Καί τό χειρότερο, ἀρρώστησα μέ τύφο, ἐξ αἰτίας τῶν κουκιῶν, κοιλιακό τύφο, καθώς ἄκουγα νά λένε… Ὡστόσο, μετά πού ἔγινα καλά, δέ μοῦ γούσταραν καθόλου πιά τά φρέσκα ὠμά κουκιά. Μιά ἱστορία δίχως οὐσία γιά τούς μεγάλους — γιά τοῦτο δέν τά ἐξιστορῶ μέ τό νί καί μέ τό σίγμα. Κι ἔπειτα, καθώς τό δήλωσα πρίν ἀπό δεκαπέντε χρόνια —τότε πού παρουσίασα τήν ἱστορία μου ἀκέρια— τήν ἔγραψα προπάντων γιά νά τή διαβάσει κ' ἡ κορούλα μου πού μόλις ἤτανε δέκα χρονῶ. Μά τώρα πᾶνε περισσότερο ἀπό δυό χρόνια πού μᾶς ἔφυγε ἡ Κνούλη.*[604]

Η χωροταξία της παραπάνω ιστορίας δεν είναι διόλου συγκυριακή, καθώς χαράζει μια τομή στη ροή του βιβλίου και μάλιστα στην πιο κρίσιμη φάση του, στο σημείο, δηλαδή, όπου διακυβεύεται το μέλλον του ερωτικού ειδυλλίου του Παύλου και της Βίργκως. Σε ένα πρώιμο στάδιο αποκωδικοποίησης των γραφομένων του Πολίτη, το συμπέρασμα που συνάγει η Αναγνωστάκη από την ακατάσχετη λαχτάρα του, ως παιδί, για τη βρώση των ωμών κουκιών, με αποτέλεσμα να νοσήσει από κοιλιακό τύφο και να τα αποστραφεί, είναι το εξής: «ό,τι βαθιά ἐπιθυμεῖς, μήν προσπαθήσεις νά τό ἀποκτήσεις καί νά τό χορτάσεις, γιατί θά τό χάσεις

---

[602] Ό.π., 273 (Η έμφαση δική μου).
[603] Πολίτης (2003), 114.
[604] *Ό.π.*

καί θά τό σιχαθεῖς».[605] Συνεπώς, η παραπλανητικά αφελής αφήγηση προοιωνίζει, με κρυπτικό τρόπο, την επικείμενη δυσμενή έκβαση της ερωτικής σχέσης, με την άρνηση του γάμου και την εγκατάλειψη της Βίργκως από τον Παύλο, εξαιτίας του φόβου της αποδόμησης του έρωτά τους σε περίπτωση προσαρμογής του στον ανιαρό ζυγό της καθημερινότητας.

Σε δεύτερο επίπεδο, η διεισδυτική επισκόπηση της βραχυλογικής αυτής παραβολής αποδεικνύει πως, παρά τον σκόπιμο ερμηνευτικό αποπροσανατολισμό που επιχειρεί ο Πολίτης με τον παιγνιώδη συγγραφικό του τόνο, απευθύνεται σε εξαιρετικά καταρτισμένο, και όχι ανήλικο, ακροατήριο, το οποίο έχει την ικανότητα να συνδυάσει, δυνητικά, το, εκ πρώτης όψεως, νοηματικώς "ανάλαφρο" κείμενο με την κοσμολογική φιλοσοφία του αρχαίου Μεγάλου Μύστη Πυθαγόρα.

Στη διαπίστωση αυτή καταλήγουμε λόγω της βούλησης του συγγραφέα να εντάξει στην παρεμβαλλόμενη ιστορία του ένα παράξενο και σπάνιο έδεσμα, τα κουκιά, τα οποία «συνιστούν μία […] από τις απαγορεύσεις των πυθαγορείων φιλοσόφων: "κυάμων απέχεσθαι"».[606] Η αποτροπή της κατανάλωσης κυάμων απαντά σε διάφορες μυστικιστικές δοξασίες, οι πιο δημοφιλείς από τις οποίες υποστήριζαν πως οι κύαμοι είναι επιβλαβείς για την υγεία και πως μοιάζουν με τα απόκρυφα μέρη, άρα, μεταφορικώς, υποδεικνυόταν η αποχή από τη σεξουαλικότητα και η σταδιακή άμβλυνση της εξάρτησης από το "όπιο" των αισθήσεων.

Επιπλέον, θεμελιώδης είναι η συγγένεια του κυάμου με το κεφάλι, αφού το να τρώει κανείς κουκιά ισοδυναμεί, βάσει μιας μεταφυσικής θεώρησης, με το να τρώει το κεφάλι των γονιών του.[607] Στη θεματική της ορφικο-πυθαγόρειας παράδοσης υπάρχει συνάφεια, σε παγκόσμιο επίπεδο, ανάμεσα στον κύαμο, στο αιδοίο και στο παιδικό κεφάλι.[608]

---

[605] Αναγνωστάκη (1995), 297.

[606] Καστρινάκη (2010), 235. Η καλλιέργεια του κυάμου είχε επινοηθεί από τον ήρωα Κυαμίτη, ο οποίος διατηρούσε στενούς δεσμούς με την ελευσίνια λατρεία. Ντεβερέ (2006), 43. «Σύμφωνα με τον Ησύχιο, ο ήρωας αυτός του οποίου το όνομα θυμίζει τον κύαμο, αποκαλείτο επίσης Πάγκος. Ο Delatte, ακολουθώντας τους συνειρμούς του Σαλμάσιου, πιστεύει ότι το όνομα Πάγκος πρέπει να διορθωθεί σε Ίακχος». Ό.π., 44.

[607] Ό.π., 41.

[608] Αυτή η παράδοξη διασύνδεση αποκαλύπτεται από ένα μαγικό έθιμο, το οποίο παραδίδει ο Διόδωρος ο Ερετριεύς. Εάν, κατά την περίοδο της άνθισης, θάψουμε ένα τμήμα από το άνθος του κυάμου που μαυρίζει, καθώς μαραίνεται, μέσα σε ένα πήλινο δοχείο σκεπασμένο, μετά από 90 μέρες περίπου θα βρούμε, αντί για τον κύαμο, ένα πράγμα που μοιάζει με αιδοίο. Αν το παρατηρήσουμε όμως προσεκτικότερα, θα δούμε ότι στο αιδοίο φυτρώνει κάτι σαν κεφάλι παιδιού. Επίσης, ο Αριστοτέλης συγκρίνει τον κύαμο με τα γεννητικά όργανα, ενώ, κατά τον Ιωάννη τον Λυδό (*Περί μηνών* 4.4.2), τα κουκιά έχουν αφροδισιακές ιδιότητες και συνδέονται με την έμμηνο ρύση, άρα, κατ' επέκταση, με τη γυναικεία γονιμότητα. Ό.π., 42. Εντούτοις, η αντιμετώπιση του κυάμου είναι δίσημη, διότι συσχετίζεται και με τη σεξουαλική στειρότητα. Ο Γαληνός (τόμ. 12, σ. 50Κ) αναφέρει ότι ένα έμπλαστρο από κουκιά πάνω στο εφηβαίο του αγοριού καθυστερεί την ήβη. Ο Αρτεμίδωρος διατείνεται ότι αν κάποιος δει στο όνειρό του οπωροκηπευτικά, συμπεριλαμβανομένων και των κυάμων, αυτό σημαίνει έκτρωση, δηλαδή μια ακραία κατάσταση αναστολής της κύησης. Ό.π., 41. Τέλος, τα κουκιά φέρουν πένθιμη σημασιοδότηση, επειδή συναρτώνται με το λύθρον, ήτοι με το ακάθαρτο αίμα που ρέει από ένα τραύμα και, εν συνεχεία, με τη μετάβαση από την αιμόφυρτη πληγή στον θάνατο. Σημαντική είναι η σχετική διαβεβαίωση του Ουάρρωνος πως τα κουκιά συνάπτονταν με τους Λεμούρους. Τα ρωμαϊκά αυτά φαντάσματα είναι ανάλογα προς τα θηλυκά ελληνικά που συνόδευαν τη χθόνια θεά Εκάτη. Πολλά δε από αυτά ήταν εξοικειωμένα με τη μαγική τέχνη σχεδόν στον ίδιο βαθμό με τη Βαυβώ. Ό.π., 43.

Η πιθανότερη ερμηνεία της πυθαγόρειας απαγόρευσης, για το κείμενό μας τουλάχιστον, είναι εκείνη της σεξουαλικής εγκράτειας.[609] Η ακόρεστη βουλιμία του συγγραφέα για την κατανάλωση των κουκιών, που το σχήμα τους μοιάζει με αυτό των γυναικείων γεννητικών οργάνων, παραβάλλεται με την σεξουαλική εξάρτηση του Αποστόλου, από την οποία δεν μπορούσε να αποκοπεί, δίχως να γνωρίζει ότι θα φτάσει μελλοντικά στα όρια του θανάτου, μετά το πρώτο ατύχημα με το άλογο, και όταν συνέλθει, θα έχει απαλλαγεί από το πάθος του,[610] μεταστρέφοντας την προσοχή του στην παροχή προσοδοφόρων, για την ανθρωπότητα, επιστημονικών υπηρεσιών:

> Τίς προηγούμενες τελευταῖες σελίδες τίς ἔγραψα μονάχα τώρα —μερικές βδομάδες μετά τό πέσιμο— καί μέ τέτοιο τρόπο πού νά σχηματίσω, ζωντανός ἀκόμα, τήν ἰδέα τοῦ θανάτου μου.[611]
>
> Σήμερα οἱ ἐφημερίδες δίνουν καινούργιες λεπτομέρειες γιά τήν ἐπιστημονική ἀποστολή στίς Ἀνατολικές Ἰνδίες. Πρόκειται νά παρακολουθήσει τήν ὁλική ἔκλειψη τοῦ ἥλιου, μέ σκοπό τήν ἐξακρίβωση τῆς ἀπόκλισης μιᾶς ἀστρικῆς ἀχτίδας καθώς περνάει πλάϊ του.[612]
>
> Τώρα, Βίργκω, μέ τραβοῦνε ἄλλα ἰδανικά, μακριά ἀπό πάθη καί ἀγωνίες. Ἡ φαντασία μου θά λουφάξει κάτω ἀπό τό βάρος τῆς μελέτης, ἔτσι πού ν' ἀδυνατεῖ νά φτερουγίσει κι ἀκόμα ὅταν θά κοιμοῦμαι καί δέ θά τήν προσέχω: οὔτε στά ὄνειρά μου.[613]

Ο Πυθαγόρας διέσχισε όλο τον αρχαίο κόσμο, περνώντας από την Αφρική, την Ασία, τη Μέμφιδα και τη Βαβυλώνα, αλλά στο τέλος επέστρεψε στην Ελλάδα για να διδάξει στους Δελφούς, ιστορική λεπτομέρεια βάσει της οποίας εικάζουμε ότι δεν ήταν τυχαία η εκκίνηση του *Λεμονοδάσους* από τον συγκεκριμένο τόπο. Ανάμεσα στις δελφικές ιέρειες του Απόλλωνος, που συνάντησε εκεί ο Πυθαγόρας, ήταν και η νεαρή Θεόκλεια, η περιγραφή της οποίας θυμίζει έντονα τη μορφή της μυθιστορηματικής Βίργκως. Ο Συρέ μάς καλεί να φανταστούμε τη Θεόκλεια «σὰν μιὰ ἀπὸ τὶς κοπέλλες, ποὺ ἔχουν μιὰ ἐνστικτώδη ἀποστροφὴ σὲ ὅ,τι ἑλκύει τὶς ἄλλες. Ἡ Δήμητρα δὲν ἀρέσει σ' αὐτὲς καθόλου καὶ φοβοῦνται τὴν Ἀφροδίτη, ἐπειδὴ ἡ βαρειὰ γήϊνη ἀτμόσφαιρα τὶς ἀνησυχεῖ καὶ ὁ φυσικὸς ἔρωτας ποὺ ἀόριστα ἀρχίζει νὰ προβάλλη τοὺς φαίνεται σὰν ἕνας βιασμὸς τῆς ψυχῆς, σὰν μία συντριβὴ

---

[609] Παρόμοια ιστορία με τα κουκιά του Ιντερμέτζου διηγείται και ο Αλέξης Ζορμπάς, αλλά με κεράσια εκείνος: «Ἐγώ, εἶπε, ὅταν λαχταρῶ ἕνα πράμα, ξέρεις τί κάνω; Τρώγω, τρώγω, ὅσο νὰ τὸ μπουχτίσω, νὰ γλιτώσω, νὰ μὴν τὸ συλλογιέμαι πιά. Ἢ νὰ τὸ συλλογιέμαι μὲ ἀναγούλα. Μιὰ φορά, ὅταν ἤμουν παιδί, γιὰ νὰ δεῖς, εἶχα μανία μὲ τὰ κεράσια. […] Μέρα νύχτα κεράσια συλλογίζουμουν, τὰ σάλια μου ἔτρεχαν, μαρτύριο! Ὅπου μιά μέρα θύμωσα, ντράπηκα, ξέρω κι ἐγώ; Εἶδα πὼς τὰ κεράσια μ' ἔκαναν ὅ,τι ἤθελαν, μὲ ρεζίλευαν. Τί σκαρφίζουμαι λοιπόν; Σηκώνουμαι τὴ νύχτα σιγὰ σιγά, ψάχνω τὶς τσέπες τοῦ πατέρα μου, βρίσκω ἕνα ἀσημένιο μετζίτι, τὸ κλέφτω. Πρωὶ πρωὶ σηκώνουμαι, πάω σ' ἕνα περιβόλι, ἀγοράζω ἕνα καλάθι κεράσια. Καθίζω σ' ἕνα λάκκο, ἀρχίζω καὶ τρώγω. Ἔφαγα, ἔφαγα, πρήστηκα, μ' ἔπιασε τὸ στομάχι μου, ἔκαμα ἐμετό. Ἔκαμα ἐμετό, ἀφεντικό, κι ἀπὸ τότε γλίτωσα ἀπὸ τὰ κεράσια· μήτε νὰ τὰ ξαναδῶ στὰ μάτια μου. Γίνηκα λεύτερος ἄνθρωπος. Ἔβλεπα πιὰ τὰ κεράσια κι ἔλεγα: Δὲ σᾶς ἔχω ἀνάγκη!». Καζαντζάκης (1973), 235. «Ακολουθεί η διευκρίνιση ότι το ίδιο μπορεί να πετύχει ο Ζορμπάς και με τις γυναίκες». Καστρινάκη (2010), 301, υποσημ. 92.

[610] Η Σταυρούλα Τσούπρου έχει χαρακτηρίσει το Ιντερμέτζο ως ανα-προδρομική αφήγηση. Ό.π., 236, υποσημ. 27.

[611] Πολίτης (2003), 140.

[612] Ό.π., 142.

[613] Ό.π., 146.

τῆς ἄθικτης καὶ παρθενικῆς τους ὑπάρξεως».[614] Επίσης, η Θεόκλεια «ἦταν […] πολὺ ψυχρὴ καὶ ἀσυγκίνητη μπροστὰ στὶς εἰδωλολατρικὲς ἤ λαϊκὲς προλήψεις τῆς λατρείας»[615] και δεν ένιωθε «συγκίνησι μπροστὰ στὰ ἀγάλματα».[616] Όλα τούτα εξυφαίνουν το πορτραίτο της ανέραστης Βίργκως, η οποία δεν ενέκρινε τον τρόπο τέλεσης των Δελφικών Εορτών, αντιπαθούσε τα αρχαία ερείπια και τα κοιμητήρια και έστεκε με τρόμο μπροστά στο απαθές βλέμμα του Ηνίοχου, το οποίο αντικατόπτριζε την "εσωτερική" ζωή του. Οι εντοπισθείσες ομοιότητες της Θεόκλειας και της Βίργκως νομιμοποιούν ίσως την ερευνητική υπόθεση της Αναγνωστάκη περί της γνώσης απλουστευτικών θεοσοφικών έργων, όπως οι *Μεγάλοι Μύστες* του Εδουάρδου Συρέ, από τον Κοσμά Πολίτη.[617]

Το ιδανικό της Πυθαγόρειας ζωής δεν είχε τίποτα το ασκητικό και ο γάμος εθεωρείτο ιερός. Ο Πυθαγόρας «πίστευε στὶς ἀρετὲς τῆς μυημένης γυναίκας, δυσπιστοῦσε ὅμως πολὺ γιὰ τὴ φυσικὴ γυναῖκα»[618], που διέθετε σκοτεινή, ακατέργαστη και άλογη δύναμη.

Ο Πυθαγόρας, αν και στο μεγαλύτερο μέρος της ζωής του, είχε απαρνηθεί τις γυναίκες για να αφοσιωθεί απερίσπαστος στις επιστημονικές μελέτες του, κάποτε υπέκυψε στον σφοδρό, αλλά αγνό, πνευματικό έρωτα μιας νεαρής κοπέλας, της Θεανώς, η οποία παρακολουθούσε με ενθουσιασμό τις παραδόσεις του, και την παντρεύτηκε. Ο αρχαίος φιλόσοφος, λοιπόν, κατόρθωσε να υλοποιήσει μια σπουδαία, πλην όμως ανέφικτη, επιδίωξη για τον ήρωα του Πολίτη, Παύλο Καλάνη· να βρει, δηλαδή, μέσα σε μία παρθένο, που ήταν ωριμασμένη από το πάθος του ψυχικού έρωτα, την ιδανική παντοτινή σύντροφο της ψυχής του και εν ταυτώ την ολοκλήρωση του έργου του.

4.5 Υποφώσκουσες γνωστικιστικές αναφορές στο *Λεμονοδάσος*

Η αποκρυφιστική φιλοσοφική τάση του Γνωστικισμού ασχολείται με το πρόβλημα της δεσποτικής παρουσίας του κακού στον κόσμο, διαφοροποιώντας τις καλοπροαίρετες και μεγαλόψυχες από τις κακοήθεις και φθονερές θεϊκές δυνάμεις.[619] Κατά την πεποίθηση των Γνωστικών «δεν είναι ο Θεός που δημιούργησε τον κόσμο, αλλά κάποια δύναμη που

[614] Συρέ (χ.χ.), 260.
[615] *Ο.π.*
[616] *Ο.π.*
[617] «Στήν παμπάλαιη ἀποκρυφιστική παράδοση ἀνήκει κι ὁ Πολίτης καί δέν γνωρίζω ἀπό ποῦ ἀντλεῖ τό φῶς του, ἀλλά ὑποπτεύομαι ἀπό βιβλία ὅπως *Οἱ Μεγάλοι Μύστες* τοῦ Ἐδουάρδου Συρέ». Αναγνωστάκη (1995), 299.
[618] Συρέ (χ.χ.), 274.
[619] «Το ρεύμα του Γνωστικισμού ασκούσε επιθετική κριτική στην κλασική ελληνική αντίληψη για τον κόσμο ως εύτακτο όλον, αντιτάσσοντας στην τάξη και στον ορθολογισμό μια αναρχική ανατρεπτικότητα. Γνωστικά […] τα αποδιδόμενα στον Ερμή Τρισμέγιστο συγγράμματα του 2ου μ.Χ. αιώνα, Γνωστικός και ο Μάνης (από όπου και η σημερινή κοινή έννοια του μανιχαϊσμού, λόγω του απόλυτου διαχωρισμού καλού και κακού, πνεύματος και ύλης, φωτός και σκότους στη θεωρία του) […] και άλλοι πολλοί». Καστρινάκη (2010), 253.

προέκυψε από Αυτόν, και η οποία αποξενώθηκε στην πορεία και στράφηκε εναντίον Του. Ο καλός Θεός παραμένει άγνωστος, μακρινός, ξένος προς τον υλικό κόσμο»,[620] ιστάμενος άνωθεν ενός πλατωνικού, κατά μία έννοια, συμπαντικού ιδεότοπου. Ο Παύλος στο *Λεμονοδάσος*, κοιτάζει την εικόνα του Παντοκράτορα στη Μονή Δαφνίου και τοποθετείται: «Δέν μπορῶ νά προσωποποιήσω ἔτσι τό Θεό μου συνοφρυωμένο κι ἐκδικητικό».[621] Στη φράση του ήρωα του Πολίτη, κατά την εκτίμησή μας, ανιχνεύεται η κριτική που ασκείται από τους Γνωστικούς στον μοχθηρό Θεό της Παλαιάς Διαθήκης, ο οποίος είναι σαφώς αποκομμένος από τον δικό τους μειλίχιο και φιλεύσπλαχνο Θεό, που νοείται ως ένα μακρινό, Ανώτατο Ον, στερούμενο παντοδυναμίας, καθώς έχει χάσει την επαφή του με τη χαμηλή, παρασιτική γήινη σφαίρα.[622] Ένα από τα κεντρικά δόγματα της Γνωστικής φιλοσοφίας πρεσβεύει πως ο κόσμος μας κυβερνάται από πολλές, ενδιάμεσες Ουρανού και Γης, στρατιές φαύλων αρχόντων. Η σημασιοδότηση του δόγματος αυτού φαίνεται να μετακενώνεται στον αναγνώστη του *Λεμονοδάσους* από τον ναυτικό Αργύρη «που μεταφέρει τα λόγια κάποιου άλλου ναύτη, αράπη, του Μπακασούλα, σε μια πλατωνική σχεδόν αλυσίδα μεταβίβασης του λόγου»[623]:

> Εμείς Μανταγκασκάρ… έχει πρόβατα πολλά, αφεντικό έχει πρόβατα πολλά. Απάνω αφεντικό, άρχοντας μεγάλος… Αφεντικό ξέρει πρόβατο;… Πρόβατο ξέρει αφεντικό;… Ανάμεσα πρόβατο κι αφεντικό, τσομπάνος… μεγάλος τσομπάνος… μικρός τσομπάνος. Έχει και σκύλος. Τσακάλι φάει πρόβατο… τι φταίει αφεντικό; Τίποτα… Φταίει σκύλος. Τσομπάνης δέρνει πρόβατο… τι ξέρει αφεντικό; Τίποτα… Το ίδιο άντρωπος και Τεός… άρχοντας μεγάλος.[624]

Οι βίαιες και δυναστικές φατρίες, που τυραννούν και εκφυλίζουν τον κόσμο με την ελεεινή τους δράση, έχουν ενδυθεί, προφανώς, τη συμβολιστική περιβολή των τσομπάνηδων, των σκύλων και των τσακαλιών, στη λαϊκή γλώσσα ενός μελαμψού άνδρα, καταγόμενου από πρωτόγονη φυλή, που βρέθηκε στο καράβι εξαιτίας μιας σατανικής συμπτώσεως.

Μια ακραία εκδοχή του Γνωστικισμού είναι ο αρνησίκοσμος Γνωστικισμός[625] που εχθρεύεται την ποταπή ύλη και οποιαδήποτε ενέργεια μπορεί να την πολλαπλασιάσει.

---

[620] Ό.π., 252.
[621] Πολίτης (2003), 56.
[622] Καστρινάκη (2010), 379.
[623] *Ό.π.*
[624] Ό.π., 379-380 (Το εν λόγω απόσπασμα του *Λεμονοδάσους* προέρχεται από την έκδοση των *Ελληνικών Γραμμάτων*, το Επίμετρο της οποίας επιμελήθηκε η Αγγέλα Καστρινάκη).
[625] Η πυρηνική αξία του Γνωστικού μοντέλου είναι ότι «η ζωή δεν αξίζει, καθότι συνιστά φθορά μέσα στην ύλη. Αυτό που έχει νόημα είναι η "σωτηρία"». Ό.π., 372. Πρβλ. το *Λεμονοδάσος*: «Μιά γοητεία λουλουδιῶν, ἐφήμερη καί λίγο μελαγχολική, καρτερική θαρρεῖς — γιατί τό ξέρουν καί τά ἴδια πώς γρήγορα θά μαραθοῦν». Πολίτης (2003), 22· «Όλα τά ὅμορφα πράματα εἶναι προορισμένα κάποια μέρα νά χαθοῦν». Ό.π., 102. Επίσης πρβλ. την *Εκάτη*: «Όσο για το παρόν, αυτό υπάρχει μονάχα μέσα στο ανέκφραστο πολλοστημόριο της περαστικής στιγμής που χάνεται με αστρονομική ταχύτητα, μουντή και ατσαλένια, φέρνοντας τη φθορά σ' ό,τι αγγίζει…». Πολίτης (1990), 14· «Δεν καταστρέφω τη ζωή, της λέει. Θέλω ίσια ίσια ν' αποτρέψω την καταστροφή από τη ζωή, να σταματήσω τη φθορά». Ό.π., 90.

Στο *Λεμονοδάσος* ο Παύλος επισκέπτεται, ένα μεσημέρι, το μοναστήρι της Ζωοδόχου Πηγής στον Πόρο και πληροφορείται από τον καλόγερο τον άωρο θάνατο μιας εικοσάχρονης κοπέλας, της Αργείας,[626] η οποία "συνομιλούσε" καθημερινά με τον νεαρό άλλοτε μοναχό, με συνέπεια το συμβούλιο να τον καθαιρέσει από ηγούμενο.

Η Αργεία του Κοσμά Πολίτη, την οποία πιθανόν εμπνεύστηκε από το υπαρκτό πρόσωπο της Αρτσία Τσέκολι,[627] πέθανε φθισική, επειδή «δέν τή σήκωσε ἡ ἄνοιξη».[628] Ο συγγραφέας, στο μυθιστόρημα αυτό, ουσιαστικά «αντιμάχεται τη φύση. Γιατί "φύση" είναι το όργιο της σεξουαλικότητας, το ζωώδες σμίξιμο»[629] πάνω στο σαθρό υλικό οικοδόμημα του Κατώτερου Δημιουργού, στο οποίο εκδηλώνονται τα χαμερπή ένστικτα των ανθρώπινων πλασμάτων. Ο Αποστόλου εκφράζει τη βαθιά απέχθειά του ειδικότερα για τη φύση την εποχή της άνοιξης, η οποία αυξάνει τη σεξουαλική ενέργεια και πυροδοτεί το αδιάντροπο φέρσιμο ανδρών και γυναικών:

> Τήν ἄνοιξη δέν τή νιώθω τόσο ἀπό τήν ἀλλαγή πού γίνεται μέσα στή φύση ὅσο ἀπό κάποια παράδοξη μεταβολή πού διακρίνω στούς ὁμοίους μου. Οἱ ἄντρες ἔχουν μάτια βαριά καί ἀναδίνουν μιάν ὀσμή σάν τράγου. Μοῦ κάνει κακό νά βλέπω τίς γυναῖκες νά περνοῦνε πλάϊ τους προκλητικές, δίχως τόν παραμικρότερο ἀποτροπιασμό. Σέ κάθε ἄντρα ὑποπτεύομαι κι ἀπό ἕνα συναγωνιστή, ἕνα κατώτερο ἀνταγωνιστή πού ἐκμεταλλεύεται τήν ἐποχή ἐτούτη.[630]
>
> Τό ἅπαντο εἶναι ἐπιθυμία. Μιά ἐπιθυμία πού δυναμώνει ἀσυγκράτητα καί πού στό τέλος ἐκφυλίζεται καί πάει. […] Παράδειγμα ἡ φύση, τώρα τήν ἄνοιξη πού ὀργιάζει. Δέ βλέπω ἄλλο παρά ἕνα πελώριο συνεργεῖο ἐπιμιξίας κι ἀναπαραγωγῆς πού λειτουργεῖ μέ ἀκρίβεια θά 'λεγα μηχανική.[631]

---

[626] Σύμφωνα με την Καστρινάκη, από το όνομα της κόρης προκύπτει μια ενδιαφέρουσα αναγωγή προς τη μυθική αρχαιότητα, διότι «Αργεία ονομαζόταν και η μυθική γυναίκα του Πολυνείκη, που βοήθησε την Αντιγόνη στην ταφή του. Ο μύθος λέει πως οι θεοί, προκειμένου να την προστατέψουν, τη μεταμόρφωσαν σε κρήνη. Είναι δηλαδή και αυτή, κατά κάποιον τρόπο, μια πηγή, μια "ζωοδόχος πηγή"». (2010, 318).

[627] Στο μοναστήρι του Πόρου, αριστερά του τέμπλου, ευρίσκεται, στην πραγματικότητα, μια εικόνα που παριστάνει την Παναγία Βρεφοκρατούσα με σκήπτρο. Την εικόνα αυτή χάρισε στο μοναστήρι ο Ιταλός ιατρός και ζωγράφος Ραφαέλο Τσέκολι, ως δείγμα ευχαριστίας για την περίθαλψη της κόρης του, ονόματι Αρτσία, που έπασχε από φυματίωση, πέθανε τελικά το 1849 και τάφηκε στον περίβολο της μονής. Ο ζωγράφος πατέρας είχε προσδώσει τα χαρακτηριστικά της άτυχης νέας στο πρόσωπο της Παναγίας και του Χριστού. Ο συγγραφέας ενσωματώνει στο κείμενο τις ιστορικές πληροφορίες, παραλείποντας όμως την αληθινή χρονολογία θανάτου της κοπέλας έτσι ώστε να επικαιροποιήσει την αφήγησή του: «Μέ φέρνει στήν πλάγια πρόσοψη τῆς ἐκκλησιᾶς. Μιά χαμηλή μαρμαρένια στήλη δίχως περιττά στολίδια. Τούτη μιλᾶ ἰταλικά: AD / ARGIA CECCOLI / ANGELO IN FORME UMANE / VISSUTA MENO DI XX ANNI / CHE VIOLENTA TISI RAPIVA / NEL MONASTERO DI CALAVRIA… [….] Πέθανε πολύ νέα. Ἔλα μέσα νά σοῦ δείξω την εἰκόνα της, μοῦ λέει ὁ καλόγερος [….] Πάνω ἀπ' τόν ἀριστερό χορό μοῦ δείχνει τό εἰκόνισμα τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς. — Τή ζωγράφισε ὁ ἴδιος ὁ πατέρας της, μοῦ λέει. Μέσ' ἀπό τόν ἱερό κάλυκα προβάλ' ἡ μορφή τῆς Παρθένου. [….] — Δέν ξέρω ἄν εἶδες, ἐκεῖ πίσω, ἕνα σπιτάκι πού μοιάζει μέ ξωκλήσι. Ἐκεῖ καθότανε μέ τόν πατέρα της, τό ζωγράφο. Ἦρθαν ἀπό τήν Ἰταλία…». Πολίτης (2003), 70-71. Σημειώνουμε ότι, από αρχαιοτάτων χρόνων, ο Πόρος αποτελείται από δύο νησιά, τη Σφαιρία και την Καλαυρία (= Καλή Αύρα). Η αρχαία ονομασία του Πόρου ήταν Καλαυρία, εξού και το τοπωνύμιο "CALAVRIA" που διαβάζουμε στην ιταλική επιγραφή της μαρμάρινης στήλης.

[628] Πολίτης (2003), 71.

[629] Καστρινάκη (2010), 255.

[630] Πολίτης (2003), 36.

[631] Ό.π., 84.

Στον Κοσμά Πολίτη, λοιπόν, «η άνοιξη είναι […] απειλητική […] και η φύση "ακόλαστη"· χρειάζεται εξημέρωση, εξευγενισμό, ίσως και αναίρεση».[632] Εν πολλοίς, η άνοιξη είναι η "αμαρτωλή" εποχή που υποστέλλει τη "σημαία" του πνευματικού αγώνα και καλεί τα άτομα της απαπαραγωγικής ηλικίας να βιώσουν την επαίσχυντη πρόσκαιρη ευχαρίστηση της σεξουαλικής συνεύρεσης, με συνέπεια τη γέννηση των "καρπών" της μαζικής ερωτικής "ανθοφορίας".

4.6 Η αντήχηση του πλατωνικού *Συμποσίου* στην *Εκάτη*

Η *Εκάτη* του Κοσμά Πολίτη, ως επί το πλείστον, υπήρξε δέκτης αρνητικών κριτικών αποτιμήσεων, οι οποίες προδιέγραψαν την εξακολουθητική αμηχανία των μελετητών και περιέστειλαν την ερευνητική και ερμηνευτική ενασχόληση με το έργο. Βασική αιτία της κριτικής ήταν οι μακροσκελείς φιλοσοφικές συνδιαλέξεις, η έλλειψη μυθιστορηματικότητας και η υποτονική πλοκή, που επέφεραν σύγχυση στην ειδολογική της ταυτότητα. Ενδεικτική είναι η σχετική εκτίμηση της Αλεξάνδρας Αλαφούζου ότι «μία από τις καλλιτεχνικές ελλείψεις του έργου είναι η ανεπάρκεια της δράσης. Την αντικατασταίνουν οι ατελείωτες συζητήσεις και οι συλλογισμοί, επίσης και η διαρκής μετακίνηση του ήρωα από το 'να μέρος της Ελλάδας στο άλλο, δίχως καμιά εσωτερική αναγκαιότητα».[633] «Τα πρόσωπα», κατά τον Άλκη Θρύλο, «χωρίς κανέναν λόγο διακόπτουν τους ερωτικούς τους διαλόγους για να αναπτύξουν ιδέες και θεωρίες επιστημονικές, καλλιτεχνικές, βιομηχανικές, φιλοσοφικές».[634] Εν συνόψει, οι κριτικοί καταλόγισαν στον συγγραφέα την κατασκευαστική δυσκαμψία και το τραχύ, κενόδοξο περίγραμμα των ηρώων, λόγω της μυωπικής εστίασής τους στην προσωπική τους διανοητική ωφέλεια και ψυχική ανάταση, μέσα από τη συνομιλιακή τους διεπίδραση. Στο στόχαστρο της κριτικής τίθεται η στυφή και φορμαλιστική ρητορική επιδειξιομανία των πρωταγωνιστών, αφού εκθέτουν φορτικώς και με μειωμένη αληθοφάνεια στον αναγνώστη τις αναρίθμητες γνώσεις τους. Με την παντελώς αφοριστική κριτική της, η Αναγνωστάκη κατακεραυνώνει τον συγγραφέα, θεωρώντας πως γράφει ατέχνως την *Εκάτη*, φλογισμένος από "ιδεοληπτικό πυρετό", που είχε ως παρενέργεια το "μεγαλομανές παραλήρημά" του: «Βρίσκω πώς ἡ *Ἑκάτη* εἶναι ἕνα παραφουσκωμένο ἀσκί ἰδεῶν πού παριστάνει τό μυθιστόρημα. Ένα ἄσαρκο βιβλίο. Ό,τι χειρότερο ἔχει γράψει ὁ Πολίτης. Ἔχει ὅλα τά ἐλαττώματα ἑνός πρωτόλειου καί τίποτε ἀπό τά προτερήματά του. [….] Μεγαλοστομία, ρητορεία, ἔπαρση, ἐπιτήδευση, ἐκζήτηση τοῦ ὕφους, ἀφύσικοι σχοινοτενεῖς διάλογοι,

[632] Καστρινάκη (2010), 255.
[633] Αλαφούζου (Απρ. 1934), 154.
[634] Θρύλος (Ιαν. 1934), 29.

μακρηγορίες περί παντός ἐπιστητοῦ».[635] Για τους κριτικούς, λοιπόν, η *Εκάτη* παραπαίει, φαινομενικώς, στη ρευστή μεθόριο της μυθιστορηματικής φόρμας και του φιλοσοφικού συγγράμματος.

Ωστόσο, ο ίδιος ο Κοσμάς Πολίτης, σε επιστολή του προς τον Αλκιβιάδη Γιαννόπουλο, στις 28 Νοεμβρίου 1934, είχε δηλώσει ρητώς πως η *Εκάτη* «δεν είναι μυθιστόρημα, μάλλον φιλοσοφική dissertation που της έδωσα το σχήμα του μυθιστορήματος για να την κάνω πιο ευκολοχώνευτη».[636] Συνεπώς, η *Εκάτη* είναι, εκ προθέσεως, «ένα φιλοσοφικό έργο μυθιστορηματικής μορφής»[637] που αναλώνεται στη συμπιληματική καταγραφή στοχασμών κυρίως «πάνω στον πλατωνικό προβληματισμό περί έρωτος».[638] Επί της ουσίας, η *Εκάτη* αποτίει φόρο τιμής, αλλά και οφείλει την κειμενική της μορφολογία στον ονομαστό φιλοσοφικό διάλογο του Πλάτωνος *Συμπόσιον ἤ Περὶ Ἔρωτος Ἠθικός*. Ο Πολίτης αναδεικνύει την *Εκάτη* και το *Συμπόσιον* σε "αδελφοποιτά" κείμενα, ενώ και ο ίδιος καταξιώνεται σε έναν σύγχρονο πλατωνιστή, εφόσον η *Εκάτη* έχει γραφεί όντας σε γόνιμη διαλεκτική συνύπαρξη με την πλατωνική φιλοσοφία, αλλά και με τα αρχαία συμπόσια των πεπαιδευμένων αριστοκρατών, που είχαν θεσμοθετηθεί σε «κέντρα ανταλλαγής ιδεών και πνευματικών ζυμώσεων».[639] Στο μυθιστόρημα, δηλαδή, οι ήρωες διερευνούν φιλοσοφικώς περίπλοκα, διαχρονικά ή τρέχοντα, επιστημονικά, μυστικιστικά και κοινωνικά ζητήματα, αναζητώντας την αληθινή και ουσιαστική εξήγησή τους, τόσο σε απλές συνομιλίες τους, όσο και σε λογόδειπνα, καθώς συντρώγουν και συμπίνουν, όπως στην κοσμική κατοικία της Κηφισιάς, στο ταπεινό ταβερνάκι στην Πάρο ή στο λαϊκό καπηλειό στην Πλάκα:

> Γύρω στο τραπέζι καμιά δεκαριά καλεσμένοι. Από δω, από την ανοιχτή βεράντα του εξοχικού σπιτιού των Καρλάτου, στην κάτω Κηφισιά, τα μεγάλα ξενοδοχεία του Κεφαλαριού, μακριά, στο βάθος, ξεχωρίζανε κατάφωτα […] Ο καθηγητής έριξε μια ματιά στην κυρία που είχε μιλήσει και της χαμογέλασε μισοκλείνοντας τα μάτια δίχως ν' αποκριθεί. [….] — Έχω τόσες απορίες, εξακολούθησ' εκείνη. Πείτε μου, κύριε Λανίδη, αναπαράγουν τα ορυκτά; [….] — Θα πρέπει να εγγραφείτε στο Πανεπιστήμιο, να παρακολουθείτε τα μαθήματά μου, της αστειεύτηκε ο καθηγητής.[640]
>
> [Στην Πάρο] Ένας ψηλός φίκος ίσκιαζε την είσοδο. Μέσα, κάτω από το χαμηλό θόλο, το ξεθύμασμα του μούστου αρκούσε για να μεθύσεις [….] Τοποθέτησε σκαμνιά γύρω σ' ένα τραπεζάκι. [….] Ο κύριος Βενιέρης ρούφηξε το κρασί του ώς τον πάτο. [….] — Κύριε αρχαιοδίφη, διαβάσατε τον Ορφικό ύμνο; Είναι η παλιά διαθήκη του αποκρυφισμού. [….] — Γιατί παρατήσατε την επιστήμη σας κι επιδοθήκατε στον αποκρυφισμό; [….] — Φίλε μου, η επιστήμη δεν προχωρεί πιο πέρ' από το αισθητό. [….] Σκεφτήκατε ποτέ πως η

[635] Αναγνωστάκη (1995), 306.
[636] Καλλίνης (2010), 214.
[637] Καλλίνης (2014), 849.
[638] *Ό.π.*
[639] Γκιόκα (2012), 35. Στην κοινωνική ζωή του Πολίτη κατείχαν περίοπτη θέση οι φιλολογικές συγκεντρώσεις, αφού, σύμφωνα με μαρτυρία του Mackridge, «κατά τα τελευταία χρόνια της διαμονής του στη Σμύρνη φαίνεται ότι στο σπίτι του μαζεύονταν κάθε βδομάδα μια ομάδα νέων λογοτεχνών για να διαβάζουν ποίηση και να συζητούν». (1985, 8).
[640] Πολίτης (1990), 30.

> επιστήμη δεν κάνει τίποτ' άλλο παρά ν' ανακαλύπτει αλήθειες που υπήρχανε από πάντα; […] Τώρα τελευταία, κάποιος Αϊνστάιν διατύπωσε τη δήθεν καινούρια θεωρία πως ο πυρήνας της δημιουργίας βρίσκεται στο κέντρο του Γαλαξία. Φαντάζεσθε πως λέει τίποτα καινούριο; Απλή αντιγραφή… [….] Γέμισε πάλι το ποτήρι του. Από το μαγεριό της ταβέρνας ερχόταν η γαργαλιστική μυρωδιά και το τσιτσίρισμα της μαρίδας μέσα στο τηγάνι.[641]
>
> [Στην Πλάκα] Στην οδό Νικοδήμου, λίγο πριν από κει που αρχίζει ο κατήφορος, μια ταβέρνα έμενε ανοιχτή. — Ας πιούμε το κατευόδιο, πρότεινε ο Γιάννης [….] Καθίσανε σ' ένα τραπεζάκι έξω στο πεζοδρόμιο. [….] Με την πρώτη μισή, λύθηκε η γλώσσα του Γιάννη: — Όσο το συλλογιέμαι, αυτό που μ' εμποδίζει να δεχτώ αδιαμαρτύρητα τον κομμουνισμό είναι το αίσθημα του νεόφτωχου ανάμεσα στους πατροπαράδοτα φτωχούς. Θα νιώθω στενοχωρεμένος και αδέξιος, παρείσαχτος εκεί μέσα. [….] — Μην είσαι δα τόσο εγωιστής! του κάνει ο Παύλος με ειρωνεία. Θυσιάσου για μια ιδέα! [….] Ζητήσανε κι άλλο κρασί. [….] — Για μένα, ξανάρχισε ο Παύλος, το ζήτημα παρουσιάζεται διαφορετικά: θεωρώ τον κομμουνισμό σα μια εσώτερη επιθυμία του ανθρώπου να παρατήσει τον ατομισμό και να γυρίσει πίσω στην πολυσύνθετη μονάδα της ολότητας.[642]

Ακολούθως, θα εξετάσουμε χωρία από την *Εκάτη* και το *Συμπόσιον*, η αντιπαραβολή των οποίων καταδεικνύει την εγκόλπωση των ιδεών του αρχαίου φιλοσοφικού κειμένου στο σύγχρονο μυθιστόρημα. Οι πρωταγωνιστές, ωστόσο, όπως είδαμε, φιλοσοφούν γενικότερα με βάση τη διαλογική νόρμα, ακόμη και όταν δεν διεξέρχονται ερμηνευτικές παραμέτρους των ζητημάτων που τους απασχολούν, παρμένες από την πλατωνική συλλογιστική.

Πριν από την έναρξη του Πρώτου Μέρους της *Εκάτης* υπάρχει μία παρακειμενική επιγραφή:

> *Γελάτε πως είμαι τάχα μεθυσμένος; Δεν πάτε να γελάτε όσο θέλετε! Εγώ, ξέρω καλά πως λέω την αλήθεια. Μιλάτε λοιπόν καθαρά να μπω ή να μη μπω; Θα πιείτε μαζί μου ναι ή όχι;*
>
> ΠΛΑΤΩΝΑ *ΣΥΜΠΟΣΙΟ*

Πρόκειται για ένα αυτούσιο παράθεμα από το πλατωνικό *Συμπόσιον*, μεταφρασμένο πιθανώς από τον ίδιο τον Κοσμά Πολίτη:

> ἆρα καταγελάσεσθέ μου ὡς μεθύοντος; ἐγὼ δέ, κἂν ὑμεῖς γελᾶτε, ὅμως εὖ οἶδ' ὅτι ἀληθῆ λέγω. ἀλλά μοι λέγετε αὐτόθεν· ἐπὶ ῥητοῖς, εἰσίω ἢ μή; συμπίεσθε ἢ οὔ; (212e - 213a)[643]

Οι παραπάνω φράσεις ειπώθηκαν από τον γνωστό Αθηναίο τυχοδιώκτη και προδότη, Αλκιβιάδη,[644] ο οποίος εισέβαλε σε κατάσταση μέθης στον χώρο του συμποσίου, αμέσως

---

[641] Ό.π., 64-65.
[642] Ό.π., 271-272.
[643] Συκουτρής (1949), 189.
[644] Ο Πολίτης έχει δώσει το όνομα αυτό σε δύο ήρωές του. Αλκιβιάδης ονομάζεται ο πατέρας του Παύλου Αποστόλου στο *Λεμονοδάσος*, ενώ στην *Εκάτη* Άλκης λέγεται ο γιος του Παύλου Καλάνη. Ο Συρέ καταγράφει τα εξής για την ιδιοσυγκρασία του αρχαίου Αλκιβιάδη: «Ὁ Ἀλκιβιάδης εἶχε διαδεχθῆ τὸν Περικλῆ στὴν εὔνοια τοῦ πλήθους. Αὐτὸς ὁ τύπος τῆς χρυσῆς νεολαίας τῶν Ἀθηνῶν εἶχε γίνει ὁ ἄνθρωπος τῆς ἡμέρας. Τολμηρὸς πολιτικός, τυχοδιώκτης, γεμάτος γοητεία ὡδηγοῦσε γελώντας τὴν πατρίδα του στὴν καταστροφή. Ὁ Πλάτωνας τὸν εἶχε ἐπισημάνει καλά, γιατὶ ἀργότερα ἔδωσε τὴν περιγραφή του σὰν πραγματικὸς δάσκαλος καὶ ψυχολόγος. Συγκρίνει τὴν ἔξαλλη ἐπιθυμία τοῦ Ἀλκιβιάδη νὰ ἐξουσιάση, μὲ ἕνα κηφῆνα φτερωτὸ μεγάλο, "ποὺ βομβοῦν γύρω του τὰ πάθη στεφανωμένα ἀπὸ ἄνθη, ἀρωματισμένα, μεθυσμένα ἀπ' τὸ κρασὶ καὶ ἀπ' ὅλες τὶς ξέφρενες ἀπολαύσεις, ποὺ ἀκολουθοῦν πίσω του, ἔτσι ποὺ νὰ τὸν τρέφουν, νὰ τὸν ὁπλίζουν περισσότερο μὲ τὸ ξῖφος τῆς

μετά το τέλος του λόγου της Διοτίμας, και ζήτησε από τους συνδαιτυμόνες να τον δεχτούν στη σύναξή τους ή τουλάχιστον να του επιτρέψουν να στεφανώσει τον ποιητή Αγάθωνα για τη νίκη του. Η αξίωση ενός μη νηφάλιου και αφερέγγυου ατόμου να ενταχθεί στη χορεία των εκλεκτών φιλοσοφούντων, που επιδίδονταν σε ήπιο φαγοπότι, καθιστά τη σκηνή αυτή ένα από τα ευτράπελα επεισόδια που είχαν συμβεί στο *Συμπόσιον*. Ο Αλκιβιάδης, σε αυτό το στιγμιότυπο του *Συμποσίου*, θα μπορούσε να παραβληθεί με τον, σχεδόν πάντα, μεθυσμένο, γραφικό αλχημιστή Βενιέρη των "συμποσίων" της *Εκάτης*, τις απόψεις του οποίου, λόγω της μέθης του, μερικές φορές, αμφισβητεί ο Καλάνης.

Πίσω από την παράθεση του πλατωνικού εδαφίου υφέρπουν δυνητικά κάποιες αυτοαναφορικές νύξεις, καθώς ενδέχεται ο εξωκειμενικός συγγραφέας Κοσμάς Πολίτης, ως ένας "Αλκιβιάδης" της νεοελληνικής λογοτεχνίας, να απευθύνει το αίτημα της συμπερίληψής του στους εξέχοντες φιλολογικούς κύκλους και «στο χώρο του φιλοσοφικού στοχασμού παρ' όλη τη φαινομενική έλλειψη σοβαρότητας που τον χαρακτηρίζει».[645]

Στη βραδινή συγκέντρωση στο σπίτι της Κηφισιάς, ο Βενιέρης αναπτύσσει την πλατωνική θεωρία για το πρωτογονικό αντρόγυνο, την οποία έχει εμπλουτίσει με τις αρχές του μεγάλου αποκρυφιστή/καββαλιστή Ελιφάς Λεβύ:

> Όταν σας ανάφερα πως μέσα στο πρωταρχικό πλάσμα, στο αντρογύναικο, συνυπάρχανε το αρσενικό και το θηλυκό, εννοούσα όχι μονάχα όσο αφορά την αισθητική σφαίρα, δηλαδή τα γεννητικά όργανα, μα και τη διανοητική, τον εγκέφαλο. Λοιπόν, καθώς το Νάχας χώρισε το πρωταρχικό πλάσμα στα δυο, σ' αυτά που λέμε αρσενικό και θηλυκό, ο ενεργητικός πόλος της αισθητικής σφαίρας απόμεινε στον άντρα και ο παθητικός βέβαια στη γυναίκα. Ο άντρας είναι ο πομπός από το σπέρμα, η γυναίκα ο δέχτης που το κυοφορεί. [….] Και όμως, της επιστήμης, της έχει κάτι διαφύγει: αυτό που αφορά τη διανοητική σφαίρα. Εδώ συμβαίνει το αντίθετο, ο ενεργητικός πόλος βρίσκεται στον εγκέφαλο της γυναίκας. [….] Όπως δεν μπορεί μια γυναίκα να τεκνοποιήσει δίχως την ώθηση, ας πούμε, του άντρα, το ίδιο κι ένας άντρας μένει στείρος από ιδέες δίχως τη διανοητική ώθηση της γυναίκας.[646]

Η απεικόνιση της αρχέγονης ανθρώπινης φύσης αντανακλά την ουσία του λόγου του κωμικού ποιητή Αριστοφάνη στο πλατωνικό *Συμπόσιον* (189c-193e).[647] Σύμφωνα με τον Αριστοφάνη, τα φύλα των ανθρώπων στην αρχή ήταν τρία· ένα αρσενικό, ένα θηλυκό και ένα ερμαφρόδιτο ή αρσενικοθήλυκο (189d-e).[648] Το αρσενικό ήταν γέννημα του ήλιου, το θηλυκό της γης και το ανάμικτο της σελήνης, η οποία μετέχει και των δύο, είναι, δηλαδή, εν ταυτώ αστέρι και γη (190a-b).[649] Δεδομένου, λοιπόν, ότι η σελήνη και το φως της έχουν δυναμική παρουσία σε όλο το μυθιστόρημα, «ο τίτλος του παραπέμπει εμμέσως, εκτός της θεάς Εκάτης

φιλοδοξίας. Τότε αὐτὸς ὁ τύραννος τῆς ψυχῆς συνοδευόμενος ἀπὸ τὴν παραφροσύνη κινεῖται μὲ μανία…"». (χ.χ., 335).

[645] Καλλίνης (2014), 849-850.

[646] Πολίτης (1990), 42.

[647] Συκουτρής (1949), 79-97.

[648] Ό.π., 79-81.

[649] Ό.π., 81.

και στη μυθική τέλεια ένωση άνδρα και γυναίκας».[650] Τα τερατόμορφα και σφαιροειδή αρσενικοθήλυκα όντα, με τα διπλά πρόσωπα και τα διπλά γεννητικά όργανα είχαν τεράστια δύναμη και, αλαζονικώς φερόμενα, προσπάθησαν να ανατρέψουν το θεϊκό status quo. Τότε, ο Δίας, προκειμένου να τα σωφρονίσει, συγκάλεσε εκτάκτως συμβούλιο των θεών και αποφασίστηκε να τα διχοτομήσει με χειρουργική ακρίβεια από πάνω ως κάτω, ούτως ώστε να αποβάλουν την αυθάδειά τους και να γίνουν ασθενέστερα, αλλά και αριθμητικώς περισσότερα.

Ο Βενιέρης, στο σημείο αυτό, παραλλάσσει την αριστοφανική πληροφορία, επηρεασμένος από την αποκρυφιστική κοσμοθεωρία, και διατείνεται ότι η επήρεια του Νάχας, του αξιώματος της διαίρεσης, ευθύνεται για την κατάτμηση του ενιαίου ανθρώπινου όντος:

> Αυτό είναι το φίδι της γραφής, η αιτία του χωρισμού του πρωταρχικού αντρογύναικου. Στο αντρογύναικο, το ακέραιο πρωταρχικό πλάσμα, συνυπάρχανε το θετικό και το αρνητικό, το αρσενικό και το θηλυκό, με άλλα λόγια η ιδιότητα της αναπαραγωγής.[651]

> Οι αστρονόμοι [….] δεν αντιλαμβάνουνται πως το υλικό σύμπαν είναι η υλική εκδήλωση από το αρχέτυπο σύμπαν, το πνευματικό. Μας κυβερνά το προπατορικό αμάρτημα, το Νάχας, το αξίωμα του χωρισμού, σας το εξήγησα νομίζω… [….] Η πιο πλατιά έννοια του Νάχας είναι η αντίθεση του ατομικού εγώ με το συνολικό εγώ.[652]

Από τη στιγμή της απόσχισης του διττού εαυτού μας, ο καθένας μας συγκροτεί ένα ημίτομον ανθρώπου που περιφέρεται με την παθιασμένη προσδοκία να ξαναβρεί το συμπλήρωμά του. Ο Αριστοφάνης λέγει πως «τοῦ ὅλου […] τῇ ἐπιθυμίᾳ καὶ διώξει ἔρως ὄνομα» (192e),[653] δηλαδή ο πόθος και η ορμή του ανθρώπου για τη συνένωσή του με το απολεσθέν του ήμισυ και την ολοκλήρωσή του έχει το όνομα έρως. Ο Βενιέρης συντάσσεται υπέρ αυτής της αρχαίας φιλοσοφικής θέσης προσυπογράφοντας και ο ίδιος πως «η ανθρώπινη φύση, για να φτάσει στην τέλεια μάθηση, δεν μπορεί νά ’βρει καλύτερο συνεργό από τον έρωτα…».[654] Έτσι, ο δεσμός του άνδρα και της γυναίκας, που υποκινείται από το πανίσχυρο ερωτικό συναίσθημα, συνιστά την εκ νέου συνένωση των δύο ημίσεων ενός από τα αρχικά αρσενικοθήλυκα όντα. Η ερωτική σύζευξη προϋποτίθεται τόσο για την τεκνοποιΐα της γυναίκας, χάρη στη φυσική μεσολάβηση του ανδρικού οργανισμού, όσο και για την ευγονία των επιστημονικών επιτευγμάτων του άρρενος, χάρη στην υποστηρικτική γυναικεία διάνοια. Η γυναίκα “γονιμοποιεί” το ανδρικό πνεύμα, προκειμένου αυτό να “γεννήσει” την αιώνια και ακατάλυτη επιστημονική αλήθεια, που θα εξασφαλίσει και στον “γονέα” της την εύφημη αφθαρσία της ύπαρξής του. Σε μια συζήτηση του Παύλου με τον Βενιέρη στη, φωτισμένη με

[650] Καλλίνης (2014), 845.
[651] Πολίτης (1990), 40.
[652] Ό.π., 66.
[653] Συκουτρής (1949), 93.
[654] Πολίτης (1990), 43.

κεριά, βιβλιοθήκη-κρεβατοκάμαρα του τελευταίου στην Πάρο, ο γερο-αλχημιστής επανέλαβε στον ήρωα ότι η καθυστέρηση του επιστημονικού του έργου, αναφορικά με τη Χημική ενότητα του Σύμπαντος, οφείλεται στην απουσία του θετικού πόλου της διανόησης, ήτοι του γυναικείου εγκεφάλου:

> — Τι γίνεται, λοιπόν, το έργο σας;
> Του ομολόγησε πως δεν προχώρησε πολύ. Τώρα καλοκαίρι με τη ζέστη…
> — Προφάσεις εν αμαρτίαις. Θυμηθείτε τι σας έλεγα. Φίλε μου, είναι σα να προσπαθείτε να παραγάγετε ηλεκτρικό ρεύμα μόνο με τον αρνητικό πόλο. Δεν είναι δυνατόν! Σας λείπει ο θετικός πόλος της διανοητικής σφαίρας, ο πομπός για το σπέρμα των ιδεών. [….] Σταματήσατε από έλλειψη του θετικού γυναικείου πόλου.[655]

Συνεπώς, ο έρωτας εκθειάζεται ως το αδιαπραγμάτευτο πρωτογενές συστατικό της επιστημονικής δημιουργίας και προόδου· όχι όμως ο έρωτας για το ωραίο καθεαυτό, μα για την κυοφορία σημαντικών πραγμάτων μέσα σε αξιόλογες, επομένως "όμορφες", μήτρες. «Θα μπορούσε», λοιπόν, γράφει ο Καλλίνης, «να διαβάσει κανείς την *Εκάτη* ως οδυνηρή αναζήτηση της ομορφιάς ως "τόπου" όπου θα συντελεστεί ο τοκετός της επιστημονικής αλήθειας».[656] Παραθέτουμε τη θεωρία του Βενιέρη σε ευθεία επαλληλία με το αρχαίο κείμενο:

> Ανακατώνω τον έρωτα με την επιστήμη; Και τι άλλο είναι η επιστήμη παρά ένας πόθος τοκετού; Ο έρωτας της αθανασίας του εαυτού μας με το μέσο της διαιώνισης των ιδεών μας; Ο τοκετός αυτός πρέπει να γίνει μέσα στο επιθυμητό, επομένως μέσα στο ωραίο. Το άσκημο, ανεπιθύμητο καθώς είναι, δε γεννά ποτέ.[657]
>
> Κι έπειτα, νεαρέ μου φίλε, θυμηθείτε τι λέει ο αρχαίος φιλόσοφος: έρωτας, δεν είναι έρωτας του ωραίου, η επιθυμία ν' αποχτήσομε το ωραίο, αλλά το αίσθημα που μας σπρώχνει να δημιουργήσομε, να γεννήσομε κάτι μέσα στην ομορφιά.[658]
>
> ἔστιν γάρ, ὦ Σώκρατες, ἔφη, οὐ τοῦ καλοῦ ὁ ἔρως, ὡς σὺ οἴει.
> — Ἀλλά τί μήν;
> — Τῆς γεννήσεως καὶ τοῦ τόκου ἐν τῷ καλῷ (206e).[659]
> ……
> Τι σημαίνει ποίηση στην πιο πλατιά της έννοια; Η αιτία που προάγει κάτι από την ανυπαρξία στο να υπάρχει. […] Μέσα στο ωραίο γεννιέται και η μάθηση, η γνώση.[660]
>
> ποίησίς ἐστί τι πολύ. ἡ γὰρ τῷ ἐκ τοῦ μὴ ὄντος εἰς τὸ ὄν ἰόντι ὁτῳοῦν αἰτία πᾶσά ἐστι ποίησις […] (205b).[661]

Ο Παύλος Καλάνης δεν είναι ο τυπικός γυναικοκατακτητής, αλλά ο εραστής όλων των ωραίων σωμάτων, μέχρι που αντικρίζει την υπέρτατη ομορφιά της Έρσης και ελπίζει πως η γυναίκα αυτή θα ενσπείρει στον νου του το γονίδιο για την εξαγωγή των επιστημονικών του

---

[655] Ό.π., 78.
[656] Καλλίνης (2014), 846.
[657] Πολίτης (1990), 78.
[658] Ό.π., 42.
[659] Συκουτρής (1949), 159.
[660] Πολίτης (1990), 42-43.
[661] Συκουτρής (1949), 151.

παραγώγων, επιτυγχάνοντας για τους δυο τους τη συνάρθρωση της διαμελισμένης ανδρόγυνης μονάδας.

Εν τέλει, ο ήρωας θα δεξιωθεί τη διδασκαλία περί των αναβαθμών του έρωτος[662] από τη Διοτίμα, μετά την ανάγνωση του μεταφρασμένου σχετικού αποσπάσματος (210e-211c)[663] από ένα αντίτυπο του πλατωνικού *Συμποσίου*, που του είχε δανείσει ο Βενιέρης:

> Ορθός κάτω από το φως, το άνοιξε στην τύχη και διάβασε: "…Η ομορφιά δε θα παρουσιαστεί σαν ωραίο πρόσωπο ή σαν ωραία χέρια ή κάτι άλλο σωματικό, ούτε σα λόγος ούτε σαν επιστήμη ούτε σα να βρίσκεται σε κάτι ορισμένο, σε κάτι ζωντανό, είτε στη γη εδώ κάτω, είτε στον ουρανό, είτε όπου αλλού κι αν είναι. Θα παρουσιαστεί αυτή καθαυτή, με φύση αναλλοίωτη αιώνια. Όλα τ' άλλα ωραία πράματα θα μετέχουνε σ' αυτή με τέτοιο τρόπο, που ενώ αυτά γεννιούνται και αφανίζουνται, ούτε θα μεγαλώνει εκείνη ούτε θα λιγοστεύει ούτε τίποτ' άλλο θα παθαίνει… Νά ο σωστός δρόμος, είτε προχωρήσει κανένας μοναχός του είτε οδηγηθεί από άλλον: ν' αρχίσει από χαμηλά με τελικό σκοπό την ομορφιά εκείνη και ν' ανεβαίνει, ολοένα, όπως σε βαθμίδες, από το ένα κορμί στα δυο κι από τα δυο κορμιά σ' όλα τα όμορφα κορμιά, κι από τα όμορφα κορμιά στα ωραία έργα, κι από τα ωραία έργα στην ομορφιά της μάθησης, ωσότου, από μάθηση σε μάθηση να καταλήξει στη μάθηση εκείνη που δεν είν' άλλο παρά του ίδιου του ωραίου η μάθηση, κι έτσι στο τέλος να γνωρίσει το απόλυτα ωραίο. Η στιγμή που αξίζει να τη ζήσει κανένας αφάνταστα περισσότερο από κάθε άλλη, είναι τότε που θ' αντικρίσει την ατόφια ομορφιά… Τότε, μονάχα τότε, σ' αυτόν που βλέπει το ωραίο με το μέσο τούτο που το κάνει ορατό, θα του δοθεί να γεννήσει όχι είδωλα, όχι εικόνες αρετής —αφού δεν έρχεται σ' επαφή με εικόνες— αλλά πραγματική αρετή μια και αγγίζει μονάχα το πραγματικό. Σ' αυτόν που γέννησε κι έθρεψε την πραγματική αρετή, σ' αυτόν αξίζει νά 'ναι ο αγαπημένος της θεότητας και σ' αυτόν επιφυλάσσεται, περισσότερο από κάθε άλλο άνθρωπο, η αθανασία.[664]

Η ερωτική διαδρομή είναι μακρά, επίπονη και, όπως λέγει η σοφή μάντισσα από τη Μαντίνεια, έχει μια ιδιότυπη κλιμάκωση· αρχικά κάποιος αγαπά ένα ωραίο σώμα, κατόπιν ανεβαίνει, μεταχειριζόμενος βαθμίδες, στα δύο σώματα και από τα δύο προχωρά προς όλα τα ωραία σώματα. Έπειτα, αναζητά την ομορφιά των ανθρώπινων πρακτικών δραστηριοτήτων, από εκεί ανεβαίνει στην ομορφιά των διανοητικών προσπαθειών και καταλήγει στον ύψιστο αναβαθμό, δηλαδή στη μελέτη της ιδέας του απόλυτου, υπεραισθητού και αθάνατου κάλλους, το οποίο υποσκελίζει το σωματικό, διότι δεν θα καταβληθεί, ούτε θα αλλοιωθεί, ούτε θα εξαφανιστεί ποτέ.[665]

---

[662] Ο Συκουτρής σημειώνει πως η ανακεφαλαίωση των αναβαθμών παρομοιάζεται με έναν ορειβάτη, «ὁ ὁποῖος, ἀπὸ τὴν κορυφὴν ποὺ ἔφθασεν, ἀφήνει νὰ παρελάσουν εἰς τὴν ἀναπόλησίν του ὅλα τὰ στάδια καὶ ὅλοι οἱ σταθμοὶ τῆς μακρᾶς καὶ κοπιώδους πορείας του. Καὶ ἡ ἔκφρασις λαμβάνει τὸ ρητορικὸν σχῆμα τῆς κλίμακος, ὅπως λέγεται, εἰς πλήρη ἀντιστοιχίαν πρὸς τὸ περιεχόμενον». Ό.π., 180-181, υποσημ. 5.

[663] Ό.π., 179-183.

[664] Πολίτης (1990), 80-81.

[665] «Έρωτας της ομορφιάς δεν είναι απλώς αγάπη της σωματικής ομορφιάς, αλλά επίσης κι εκείνης της ψυχής, κι οι εραστές προσπαθούν να τελειοποιήσουν τον αγαπημένο τους. Μερικοί, οι φιλόσοφοι, βλέπουν ότι υπάρχει κοινός συντελεστής σε καθετί που αποκαλούμε ωραίο και σιγά σιγά έρχονται να ατενίζουν την ίδια την Ομορφιά, "αγνή, καθαρή, αμόλυντη, αμίαντη από την ανθρώπινη σάρκα και τις αποχρώσεις κι όλες τις άλλες θνητές ανοησίες, αλλά την ίδια την απλή θεϊκή Ομορφιά" (211e)». Easterling & Knox (2013), 646.

Ο Παύλος αναλογίζεται με απελπισία τη δυσάρεστη πραγματικότητα στην οποία ζει, όταν επαιτεί την αγάπη της Έρσης, εξομοιώνοντας τον εαυτό του με τη μορφή του Έρωτος, την αναπαράσταση του οποίου αρύεται από το *Συμπόσιον*:

> — Ένας κακόμοιρος αλήτης, ξιπόλητος και πεινασμένος, χτυπάει την πόρτα και μιλάει απ' έξω: *ἰδοῦ, ἕστηκα ἐπὶ τὴν θύραν καὶ κρούω…*[666]

Την αναλυτική *ἔκφρασιν* του Έρωτος διαβάζει, σε μετάφραση, η Λεία, από το φιλοσοφικό κείμενο (203c-e)[667]:

> "…Είναι κάθε άλλο παρά όμορφος και τρυφερός, όπως το φαντάζεται ο κόσμος — το ενάντιο: είναι σκληρός, απότομος, ξιπόλητος και αλήτης. Ξαπλώνει καταγής δίχως να στρώσει, κοιμάται στο ύπαιθρο, στα κατώφλια των σπιτιών και μες στους πέντε δρόμους, με παντοτινή του συντροφιά την στέρηση. Και όμως έχει το νου του πάντα στα όμορφα και στα καλά, είναι παλικαράς και ατρόμητος και ορμητικός και πρώτος στο κυνήγι. Επινοητικός, πάντα του κάτι μηχανεύεται, περνάει με φιλοσοφία όλη του τη ζωή, τρομερός μάγος και γόητας και σοφιστής. Ούτε αθάνατος είναι, ούτε θνητός. Την ίδια μέρα του τυχαίνει μια νά 'ναι σφριγηλός και ακμαίος, μια να πεθαίνει και να ξαναζεί σε λίγο. Τέτοιος είναι ο έρωτας. Και ό,τι μαζώνει του ξεφεύγει πάντα, και ούτε φτωχαίνει ποτέ ο έρωτας, ούτε πλουτίζει…"[668]

Η περιγραφή αυτή γίνεται από τη Διοτίμα, η οποία ισχυρίζεται πως ο Έρως δεν είναι μήτε θεός μήτε θνητός, αλλά "μέγας δαίμων" που διαμεσολαβεί και γεμίζει το κενό ανάμεσα στον θεϊκό και τον ανθρώπινο κόσμο, ώστε να διατηρεί το σύμπαν την εσωτερική του συνοχή. Οι ιδιότητες του Έρωτος, στο παρόν χωρίο, είναι μη αναμενόμενες και αντιφάσκουσες, μιας και, φερόμενος ως γιος του Πόρου και της Πενίας,[669] ενδημεί στο μέσον των ακραίων συνθηκών. Κλυδωνίζεται, δηλαδή, μεταξύ των θετικών και των αρνητικών καταστάσεων της ζωής, παρέχοντας διαδοχικά άλλοτε χαρά και άλλοτε πόνο στους ανθρώπους, σε απροσδιόριστο χρόνο.

Ανάλογη με τα λεγόμενα του *Συμποσίου* είναι και η γνώμη που σχηματίζει ο αστυνομικός για τον έρωτα, ο οποίος, αφού αφηγηθεί στον Γιάννη Πεντελίτη την τραυματική ερωτική του εμπειρία, καταλήγει:

---

[666] Πολίτης (1990), 265. Η πλαγιογραφημένη φράση είναι ένας στίχος από την Αγία Γραφή (Καινή Διαθήκη, *Αποκάλυψις Ιωάννου* 3,20,1), όπου ο Χριστός υπόσχεται τη σωτηρία σε όσους τον φιλοξενήσουν στο σπίτι τους. Ο Συκουτρής αναφέρει ότι ο Πλατωνισμός και ο Χριστιανισμός «παρ' ὅλην τὴν διαφορὰν μεταξύ των, κατὰ βάθος πρὸς τὸ ἴδιον τέρμα ὁδηγοῦν, καὶ ἡ κλῖμαξ τῆς ἀναβάσεως διὰ τοῦ Ἔρωτος καὶ τῆς Ἀγάπης ἡ συγκατάβασις: τὴν λύτρωσιν καὶ τὴν ἀθανασίαν τῆς ἀνθρωπίνης ψυχῆς. Ὁδὸς ἄνω κάτω μίη». (1949, 246*).

[667] Ό.π., 143-145.

[668] Πολίτης (1990), 93.

[669] «Στο *Λεμονοδάσος* η σχέση με τον Πλάτωνα και το *Συμπόσιο* είναι πολύ πιο χαλαρή και πιο υπαινικτική». Καστρινάκη (2010), 264. «Το σύγχρονο όνομα του νησιού, ο "Πόρος" […] κουβαλά δύο τουλάχιστον πολύ ενδιαφέροντα […] φορτία. Το πρώτο σχετίζεται με αυτή καθαυτή τη σημασία της λέξης: "πέρασμα". [….] Πόρος έπειτα, είναι το όνομα του πατέρα του Έρωτα στο πλατωνικό *Συμπόσιο* και σημαίνει εκείνον που βρίσκει τα μέσα για την υπέρβαση μιας δυσκολίας. Ο θεός Πόρος έσμιξε με τη θνητή Πενία, για να προκύψει ο μεγάλος δαίμων, ο Έρως». Ό.π., 277. Για την περιεκτική εξιστόρηση της γέννησης του Έρωτος πρβλ. το *Συμπόσιον* (203b-c). Συκουτρής (1949), 141.

> Τέτοιος είναι ο έρωτας. Μα είναι και διαφορετικός. Όπως να τον σκεφτείς, ποτέ δεν είναι ο ίδιος και κανένας δεν μπορεί να βάλει έναν κανόνα. Καθώς είδατε, κάνει και αστεία ο έρωτας.[670]

Η γνωριμία του Παύλου με την Έρση τού είχε δώσει αρχικά το έναυσμα να μετασχηματίσει το πλατωνικό μοντέλο των αναβαθμών, υλοποιώντας την ιδέα της υπερβατικής ομορφιάς, την οποία εισάγει η Διοτίμα, με την προβολή της πάνω στο υπαρκτό σώμα της Έρσης:

> Μερικά βήματα και θα συντελεστεί ο κύκλος της ζωής, η ολοκλήρωση. Δικό του πλάσμα, τη γέννησε ο πόθος του, την έπλασε η θέλησή του.[671]

> Έσφιξε την Έρση μέσα στην αγκαλιά του. — Είναι δική μου, δικό μου δημιούργημα. Την έπλασα με τα όνειρά μου, με τις κρυφές λαχτάρες που είχα ώς τώρα παραμερίσει από τη ζωή, ό,τι αγνό απόμενε δειλό και κουρνιασμένο στα βάθια της ψυχής μου. Την είχα μέσα στο είναι μου από πάντα ωσότου γίνηκε το απόσταγμα και η έννοια της ύπαρξης. Το κάθε τι που καθρεφτίζεται στα φωτερά της μάτια παίρνει για μένα ένα νόημα κρυφό, μια επικοινωνία με την ουσία του κόσμου.[672]

Παρ' όλα αυτά, ο ήρωας διακατέχεται από τη βασανιστική αμφιβολία περί της ορθότητος ή μη της σωματοποίησης της ιδεαλιστικής ομορφιάς και αγωνιά μήπως η ατέλεια του γήινου περιβάλλοντος έχει τυλίξει την Έρση στη διαβρωτική αύρα της, μετατρέποντάς την σε μία κίβδηλη οπτασία:

> Ο κύριος Βενιέρης επιμένει πως δεν υπάρχει πια τίποτα το αγνό, πως όλα τα ιδανικά νοθεύτηκαν. [….] Εγώ μετατοπίζω αλλού το ζήτημα. Μόνο οι αφαιρεμένες έννοιες μένουνε αγνές. Ό,τι εκδηλώνεται υλικά, τρίβεται από τη ζωή και χάνει την αγνότητά του.[673]

> Μήπως η ψυχή μου κυλάει στα κύματα της φαντασίας το είδωλο του πόθου της;… Μην κατάντησα να φτιάσω ένα ίνδαλμα με την ίδια μου τη σάρκα, να του δώσω ζωή με το αίμα μου και μια ψυχή από τα όνειρά μου; Είμαι λοιπόν μονάχα ένας τυφλός δημιουργός που έπλασα έναν κατώτερο άγγελο και τα τεχνάσματα της φαντασίας μού παρατείνουν την ψευδαίσθηση;[674]

4.7 Διακαλλιτεχνικότητα στην *Eroica* και ομηρικοί αντίλαλοι στην *Eroica* και στην *Εκάτη*

Έχει ήδη συζητηθεί στη μελέτη μας, έως έναν βαθμό, το διαδεδομένο εξαγόμενο των φιλολογικών ερευνών ότι η *Eroica* του Κοσμά Πολίτη λογίζεται ως μία νεωτερική μυθοπλαστική επανεγγραφή πάνω στο ευκλεές προδρομικό επικό αφήγημα της ομηρικής *Ιλιάδας* ή, πιο σωστά, πάνω στο σύνολο του τρωικού μύθου. Στη θεώρηση του Αλ.

[670] Πολίτης (1990), 130.
[671] Ό.π., 215.
[672] Ό.π., 230-231.
[673] Ό.π., 211.
[674] Ό.π., 264.

Διαμαντόπουλου ότι η *Eroica* είναι η «ἐποποιΐα τοῦ πρώτου ἐφηβικοῦ ὀνείρου»[675] συμβάλλουν καταλυτικά οι μυθικοί τύποι του έπους της *Ιλιάδας*, οι οποίοι οροθετούν «τὰ ἀπόντα ἀλλὰ καθοριστικὰ πρότυπα τῶν βασικῶν ἡρώων τοῦ μυθιστορήματος».[676] Ο σκυθρωπός Λοΐζος λαμβάνει αρχικά τη θέση του Αχιλλέα, ο αδικοχαμένος Αντρέας τη θέση του προσφιλούς συντρόφου του Αχιλλέα, που πεθαίνει, του Πατρόκλου και ο κομψευόμενος ερωτικός αντίζηλος του Λοΐζου και του Αλέκου, που πολιορκεί τη Μόνικα-Ωραία Ελένη, ο Πιερ Παπακωστόπουλος (Παπακοκός) τη θέση του ερωτύλου Τρώα πρίγκιπα Πάρη.

Ακόμη, τα άλλα μέλη της παρέας, που υπολείπονται του βεληνεκούς των ηγετών της, ο Σταύρος, ο Κλεόβουλος, ο Μιχάλης, ο Αντώνης, ο Μεμάς Κρονίδης, ο Λάιος, θυμίζουν τους δευτεραγωνιστές της *Ιλιάδας*, όπως είναι ο Αγαμέμνων, ο Μενέλαος, ο Οδυσσέας, ο Αίας, ο Διομήδης, κάτι στο οποίο συντελούν και τα αρχαιότροπα ονόματα ορισμένων εξ αυτών. Τούτα τα αγόρια λειτουργούν ως ο "τραγικός χορός", της ιστορίας,[677] ο οποίος, με τη μονοδιάστατη και ουδέτερη χαρακτηρολογικά απόδοσή του, υπερτονίζει το εκρηκτικό ταμπεραμέντο του Λοΐζου και το μαχητικό σθένος του Αλέκου.

Ο Πολίτης, εξομολογούμενος, σε συνεντεύξεις του, την αυτοαναφορική χροιά που έχει προσδώσει στην *Eroica*, εμπλουτίζοντάς την με τα, επεξεργασμένα λογοτεχνικώς, αληθινά βιώματα και θύμησες από τα παιδικά του χρόνια στη Σμύρνη, επικυρώνει ότι «θα μπορούσε κανείς να γνωρίσει τους ήρωες της *Ιλιάδας* στην *Eroica*, σαν σε μικρογραφία».[678] Ο Μικρασιάτης συγγραφέας μας ήταν γαλουχημένος με τις διαχρονικές και εκλεπτυσμένες πολιτισμικές αξίες που είχαν εδραιωθεί στην ιδιαίτερη πατρίδα του από την ομηρική εποχή. Αναμοχλεύει, λοιπόν, γεγονότα από τη δική του περίοδο της νιότης, αλλά και των τότε συνομηλίκων του: «Εμάς, τα παιδιά της Μικρασίας, τα παιχνίδια μας στην Αιολία είχαν έναν

---

[675] Mackridge (2015), 216. Βλ. και την κρίση του Απ. Σαχίνη: «Ἡ *Eroica* εἶναι ἡ τεχνικά καί ἁπαλά λεπτουργημένη ἱστορία μιᾶς ὁμάδας παιδιῶν, πού γράφεται μέ ὑλικά ὀνειρικά καί παραμυθένια καί, παράλληλα, ἡ εἰκόνα μιᾶς ἑλληνικῆς ἐπαρχιακῆς πολιτείας, πού βυθίζεται καί μισοχάνεται στίς περιοχές τοῦ μυθικοῦ καί τοῦ φανταστικοῦ καί ζεῖ ἔξω ἀπό τά ὅρια τοῦ ἁπτοῦ καί τοῦ γνώριμου». Ό.π., 227.

[676] Καλλίνης (1994-1995), 237. Βλ. και Αναγνωστάκη (1995), 318: «Οἱ ἥρωες τῆς *Eroica* εἶναι σκιές μυθικές καί ὄχι γνώριμα πρόσωπα παιδιῶν». Επίσης, βλ. Mackridge (2015), μ΄: «Οι μυθικές μορφές που στέκονται σαν σκιές πίσω από ορισμένα από τα πρόσωπα της *Eroica*, τους δίνουν μια παραμυθένια, ιδανική διάσταση, σχεδόν αρχετυπική».

[677] Τα παιδιά γύρω από τον αρχηγό «*ὅπως ὁ ἀρχαῖος χορός*, μοιράζουνε διαδοχικὰ τὴ φιλία, τὸν θαυμασμό τους καὶ τὴν κρυφὴ ἀγάπη τους, πρὸς τὸν Λοΐζο, τὴ Μόνικα καὶ τὴν ἀνάμνηση τοῦ Ἀντρέα. [….] Ὁ παιδόκοσμος αὐτός […] ζεῖ, αἰσθάνεται, παίζει, ἐκδηλώνεται, ὀνειρεύεται, παραλογίζεται, συντάσσεται […] κάτω ἀπὸ τὴν ἐαρινὴ ἀκτινοβολία τῆς λεπτοκαμωμένης Μόνικας καὶ τοῦ ἀσύγκριτου σὲ ὅλα Λοΐζου, τοῦ μικροσκοπικοῦ Ἀχιλλέα τῆς συντροφιᾶς, ποὺ ἡ μυστικὴ παρουσία τοῦ πεθαμένου ὡραίου ἀγοριοῦ συνέχει τὴν ὕπαρξή του πρὸς μιὰ πλατωνικὴ ἔκσταση ὡραιολατρείας καὶ ἡρωολατρείας». Καραντώνης (1990), 186 (Η έμφαση δική μου). Σύμφωνα με τον Ι.Μ. Παναγιωτόπουλο, «ἡ *Eroica* παρουσιάζεται, καθώς πραγματικά εἶναι: μιά στοχαστική καί γεμάτη τρυφερή εὐαισθησία καί λυρική διάθεση ἐπισκόπηση τῶν ἀνθρώπινων, *ἕνα κομμάτι τραγικοῦ βίου*, πού διατηρεῖ ἴσαμε τήν τελευταία του σελίδα τόν καθολικό, τόν πανανθρώπινο χαρακτήρα του. [….] Γιατί τό βιβλίο αὐτό στό βάθος δέν εἶναι παρά *μιά τραγωδία συμβόλων*, πού […] μαρτυροῦν θαυμαστή δεξιοτεχνία ἀπό μέρος τοῦ πεζογράφου, ξεσηκωμένα καθώς εἶναι τά περισσότερα, καί μ' ὅλες τίς παλινωδίες καί μ' ὅλες τίς ἀποσιωπήσεις καί τίς προεχτάσεις τους, στό φεγγερό κατεβατό ἑνός μαρμάρινου ἀνάγλυφου». Mackridge (2015), 223-224 (Η έμφαση δική μου).

[678] Ό.π., 207.

αρχαϊκό χαρακτήρα. [….] Σε μας, στην Αιολία και στην Ιωνία, οι ομηρικές αναμνήσεις είχαν διατηρήσει όλη την αξία τους. Στις Απόκριες ντυνόμαστε αρχαίοι Έλληνες. Στη Σμύρνη το παρθεναγωγείο ονομαζόταν "Ομηρικόν"».[679] Η ανωτέρω αποκαλυπτική μαρτυρία αιτιολογεί το γεγονός ότι «ἡ πρώτη κατάσταση μέ τήν ὁποία παίρνομε ἐπαφή, μόλις μπαίνομε στόν κόσμο τῆς *Eroica* εἶναι ἡ ἀτμοσφαῖρα τοῦ ἀρχαίου ἑλληνικοῦ γυμνασίου»,[680] βάσει της παρατήρησης του Αλ. Διαμαντόπουλου. Για του λόγου το αληθές, στην *Eroica* διαβάζουμε:

> Τά μεσημέρια καί στίς τέσσερις ἤ πέντε τό ἀπόγεμα, ξάφνιζαν οἱ φωνές καί τά κατρακυλίσματα πάνω στή σκάλα τοῦ γυμνάσιου. Στήν πρόσοψη, πάνω ἀπό τήν πόρτα, ἔλαμπε χαραγμένο στό μάρμαρο ἕνα ρητό: ΕΝ ΟΙΔΑ ΟΤΙ ΟΥΔΕΝ ΟΙΔΑ.[681]

Στον τόπο και στον τρόπο ανατροφής του Κοσμά Πολίτη, που κοσμούνταν αβίαστα από αρχαίο χρώμα, οφείλεται η επόμενη παραδοχή του: «Καθένα από τα παιδιά μου —χωρίς αυτό να ήταν προμελετημένο— είναι διαποτισμένο, στη γλώσσα και τις χειρονομίες του, με αναμνήσεις επικές».[682] Πιο συγκεκριμένα, αναφορικά με την επινόηση της μυθιστορηματικής περσόνας του Αντρέα, ο συγγραφέας γνωστοποιεί τα εξής: «Τον Αντρέα, τον ήρωα του βιβλίου μου, αυτόν που πεθαίνει από τέτανο και σχεδόν δεν τον βλέπει ο αναγνώστης, δεν τον γνώρισα. Όταν άρχισα το γυμνάσιο οι καθηγητές κι οι συμμαθητές μου μιλούσαν πότε πότε για έναν πεθαμένο μαθητή που τους άφησε μια εκθαμβωτική ανάμνηση· […] τον φανταζόμουνα να μοιάζει με τον πρόωρα χαμένο Πάτροκλο».[683]

Ο Πολίτης διαχειρίζεται τα δήθεν θαρραλέα ξεθυμάσματα των, ευμετάβλητης ψυχοσύνθεσης, εφήβων του με χιούμορ και νοσταλγία, ανατρέχοντας «στην ηρωική "χρυσή εποχή" του σύγχρονου ανθρώπου»,[684] ενώ ταυτόχρονα, «μέσω του μυθικού παραδείγματος, η μυθική αναδρομή του μυθιστορήματος αναφέρεται στον ελληνικό πολιτισμό αλλά και στο σύνολο της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας».[685]

Η επαναδιαπραγμάτευση, η αμφισβήτηση και η μετάπτωση της ιδέας του ηρωισμού και της αθανασίας[686] επέρχεται έπειτα από τον τραυματισμό του Αντρέα, κατά την εκτέλεση ενός ψευδο-ηρωικού άθλου, και λίγο πριν την αποβίωσή του, ήδη στις πρώτες σελίδες του μυθιστορήματος, εξαιτίας της χορήγησης ληγμένου αντιτετανικού ορρού. Ο Λοΐζος, πιο ανήσυχος από όλους για την τύχη του στενού του φίλου, «αντιλαμβάνεται τον ηρωισμό σαν επώδυνη εσωτερική αναζήτηση απορρίπτοντας τον αρχαΐζοντα ορισμό του ηρωισμού που

---

[679] Ό.π., 206.
[680] Ό.π., 217.
[681] Πολίτης (2015), 21.
[682] Mackridge (2015), 208.
[683] Ό.π., 207.
[684] Beaton (1996), 226.
[685] *Ό.π.*
[686] Ως προσήμανση για τον θάνατο του Αντρέα και την ανασκευή του εφηβικού ηρωικού οράματος, διαβάζουμε το εξής απόσπασμα: «Ὅς κι οἱ ἀθάνατοι πιτσιλισμένοι λάσπες καί στ' ἀγκάθια τους κρεμότανε καπνιές!». Πολίτης (2015), 12.

επιχειρεί να δώσει ο Κλεόβουλος»,[687] αναλογιζόμενος το ξακουστό αρχαίο επίγραμμα του Σιμωνίδη του Κείου για τους πεσόντες Σπαρτιάτες στη μάχη των Θερμοπυλών, το 480 π.Χ.· *Ὦ ξεῖν, ἀγγέλειν Λακεδαιμονίοις ὅτι τῇδε κείμεθα τοῖς κείνων ῥήμασι πειθόμενοι*:

> Τό "ρήμασι" ἐκεῖνο…, ἔλεγε ὁ Κλεόβουλος. Ὁ Ἀντώνης τόν σταμάτησε. Ἄλλο ζήτημα τό πρακτικό ἀποτέλεσμα, τούς λέει. Ἔτσι δέν εἶναι; Μά ὅσο γιά ἥρωας, βέβαια ὄχι! Δίχως τό "ρήμασι" ἐκεῖνο μπορεῖ καί νά σηκώνουταν νά φύγει. Τί εἶναι ἡρωισμός; Τήν ἀπόφαση πού πῆρες μοναχός σου, νά τήν κρατήσεις ὥς τό τέλος ὅ,τι κι ἄν συμβεῖ. Κι ἄν πάει στραβά, νά μήν τό μετανοιώσεις. [….] — Πρέπει ν' ἀκούσεις, γυρίζει κι ὁ Κλεόβουλος καί λέει στό Λοΐζο. Ξέρεις γιά ποιόν μιλοῦμε; — Ναί… — Λοιπόν, τό "ρήμασι" ἐκεῖνο; — Τί ρήμασι ξερήμασι! — Πῶς! Ξέρεις γιά τί μιλοῦμε; τόν ξαναρωτάει. — Ναί, λέει πάλι. Ἀλήθεια, ἡ ἰδέα νά στολιστοῦν καί νά χτενίσουν τά μαλλιά τους πρίν ἀπό τή μάχη…[688]

Οι έφηβοι ανταλλάσσουν απόψεις με αφορμή το επίγραμμα και καταλήγουν στο ότι ο πολεμιστής που θυσιάζει τη ζωή του υπακούοντας στις προσταγές της πατρίδας και όχι λόγω δικής του αυθόρμητης βούλησης, δεν μπορεί να συγκατατάσσεται στους ήρωες. Ο Πολίτης παραδίδει ένα επεξηγηματικό αυτοσχόλιο για το ανωτέρω χωρίο: «Οι μικροί ήρωές μου, στην *Eroica*, όταν συζητούν για το επίγραμμα των Θερμοπυλών, σκανδαλίζονται. Ένας ηρωισμός "επί παραγγελία", λένε, χάνει όλη του την αξία… Πρέπει να ενεργήσεις χωρίς ιδιοτέλεια. Μα το ουσιαστικό σε όλα αυτά, συμπεραίνουν, είναι ότι οι Έλληνες πλύνονταν και χτενίζονταν πριν από τη μάχη. Η ωραιολατρεία έμενε πολύ ζωντανή σε μας, όπως κι η γοητεία της ανδρείας, της τόλμης, της ανιδιοτέλειας του παιχνιδιού».[689]

Η *Eroica* συνιστά ένα τυπικό Bildungsroman, στο οποίο ο τερματισμός της παιδικής ανεμελιάς είναι η συνέπεια της πρώτης οδυνηρής "συμπλοκής" των μεταιχμιακών εφήβων με τις δυσβάσταχτες έγνοιες της ενηλικίωσης. Οι σωματικές πληγές του Αντρέα μεταφράζονται σε βαρύ πλήγμα του υποτιθέμενου ακατάβλητου ηρωισμού, που αποδεικνύεται τρωτός και κάλπικος, καταλείποντας μια πικρή επίγευση ήττας και ματαιότητας στα χείλη των αγοριών. Η ασφαλής κάλυψή τους πίσω από τα πλασματικά μυθικά ηρωικά προσωπεία θα καταρριφθεί ολότελα την ώρα του θανάτου του Αντρέα που δεν εντάσσεται, δυστυχώς, στο πλαίσιο της ακίνδυνης υπόδυσης ενός ρόλου μέσα στο παιδικό παιχνίδι.

*

Η απουσία της παρουσίας του Αντρέα αναστρέφεται σε κυρίαρχη παρουσία της απουσίας του, αφού «παρίσταται μέσα στό δρᾶμα μέ μόνο τό θάνατό του, ἥρωας ἀπαλλαγμένος ἀπό κάθε ἀνθρώπινη, περιττή ἐκδήλωση, σάν ὑπέρτατη μορφή δράσης. Καί τέτοια ἡ παρουσία

---

[687] Κοκκινίδη (2011), 673. Η επιλογή του ονόματος του Κλεόβουλου καταντά «ειρωνική καθώς το όνομά του σημαίνει αυτόν που επιθυμεί το κλέος, δηλαδή την ηρωική δόξα. Όμως δεν την αποκτά ποτέ». *Ό.π.*

[688] Πολίτης (2015), 25.

[689] Mackridge (2015), 207. Βλ. και Καρακάντζα (2004), 131: Ο ναρκισσισμός του Έλληνα άνδρα μπορεί να καταστεί παθογενής, όταν «εκδηλώνεται […] στην υπέρμετρη ενασχόλησή του με το σώμα, στη λατρεία του γυμνού ανδρικού σώματος, καθώς επίσης και στην καλλιέργεια του ανταγωνισμού, επειδή η αλαζονική επίδειξη είναι σημαντικότερη από την αγάπη· εάν ο έφηβος δεν είναι ήρωας ή αθλητής, τότε δεν είναι τίποτα».

του ἐκτείνεται πέρα ἀπ' τό θάνατο, καθηλωμένη ἀπ' αὐτόν μέσα στό θρύλο, πρός τό μέλλον».[690]

Η εξεικόνιση του Αντρέα «συγκεντρώνει τα χαρακτηριστικά της μυθοποιημένης κλασικής ομορφιάς των αρχαίων αθλητών».[691] Ο παλιός δάσκαλος της γυμναστικής παρομοιάζει το σώμα του εφήβου με εκείνο ενός αρχαίου αγάλματος, ήτοι ενός αγλαού *μνημείου*, δεδομένου ότι και η υπόσταση του Αντρέα διαμορφώνεται, ως επί το πλείστον, από τα τεκμήρια της *μνήμης* των συντρόφων του:

> Ἡ *ἁρμονία* χυνότανε στό κορμί του καί κάλυπτε τούς *μυῶνες* μ' ἕναν διάφανο πέπλο, ἔτσι πού ἡ δύναμή τους ἐκδηλωνότανε σέ γραμμική ἀπαλότητα καί ρυθμική εὐκινησία. Θά ἔλεγα σέ μιά μεστή, δυναμική νωχέλεια, κάτι *σάν τρόπος δωρικός*. Πρό πάντων τίς στιγμές τῆς μαρμάρινης ἐκείνης ἠρεμίας ὅταν, *μέ τό βάρος τοῦ κορμιοῦ του ζυγισμένο πάνω στό δεξί του πόδι*, ἄφηνε *τή ρεμβή ματιά του νά περιπλανιέται — πάντα κάπως ἀλαργινή*.[692]

Κατά την άποψή μας, η περιγραφή του Αντρέα στηρίζεται σε ένα καλλιτεχνικό υπόδειγμα, το περιώνυμο αρχαίο χάλκινο γλυπτό "Δορυφόρος" του Πολύκλειτου από το Άργος, το οποίο δεν έχει διασωθεί, αλλά το γνωρίζουμε από ένα καλοσυντηρημένο ρωμαϊκό αντίγραφό του, που προέρχεται από το θέατρο της Πομπηίας και θησαυρίζεται στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Νάπολης. Όντας εκπληκτικό δείγμα της ώριμης κλασικής γλυπτικής, χρονολογείται γύρω στο 450 π.Χ. Ο Πολύκλειτος κρίθηκε, για την Αργεία τέχνη, εφάμιλλος του εξαίρετου γλύπτη Φειδία της Αττικής και είχε εξειδικευτεί στην κατασκευή αδριάντων ολυμπιονικών, αποτυπώνοντας στα αγάλματά του τη στιγμή της ραστώνης μετά τους αθλητικούς αγώνες. Όσον αφορά την ταύτιση του Αντρέα με τον ιλιαδικό Πάτροκλο, κατά σύμπτωση και ο πατέρας του Πολύκλειτου ονομαζόταν Πάτροκλος ή Πατροκλής.

Ο "Δορυφόρος" είναι η αγαλμάτινη εκδοχή ενός γεροδεμένου, αγένειου νεαρού άνδρα, στην εκπνοή της εφηβείας, ο οποίος βαστά βαρύ δόρυ στηριγμένο στον αριστερό του ώμο.[693] Τόσο σε αυτό, όσο και στα υπόλοιπα γλυπτά του Πολύκλειτου ξεχωρίζουν οι φαρδείς ώμοι, ενώ τονισμένο και ευδιάκριτο είναι και το σχέδιο των μυών, που έχουν ορθογώνιο σχήμα. Χάρη στους ακριβείς μαθηματικούς υπολογισμούς του Αργείου χαλκοπλάστη διαρθρώνεται ένα τρισδιάστατο, ανθρώπινο ανδρικό σώμα, λεπτουργημένο με άρτια, δωρική συμμετρία στην όρθια στάση του. Το ιδανικό του κάλλος συνδυάζεται με το νηφάλιο, σεμνό και σοβαρό του πρόσωπο, ενώ το βλέμμα του απομακρύνεται από τον θεατή. Γενικότερα, η έκφραση της εμπρόσθιας όψης του αγάλματος αντανακλά την ψυχική του αρετή, δηλαδή την επιτέλεση

---

[690] Mackridge (2015), 218. (Άποψη του Αλ. Διαμαντόπουλου).
[691] Πάτσιου (2018), 201.
[692] Πολίτης (2015), 4 (Η έμφαση δική μου).
[693] Η ρώμη και η αρμονία των εφηβικών κορμιών στην *Eroica* επιτονίζονται στις φιλικές αναμετρήσεις τους, που ήταν αφιερωμένες στον αποβιώσαντα Αντρέα: «Όλοι νιώθαμε μιά ἔφεση σωματική γιά τήν ἀθανασία, νά ἐπιδείξομε τή δύναμή μας σάν πρόκληση, σά μιάν ἐκδίκηση γι' αὐτό πού εἶχε γίνει. [….] Οἱ γραμμές, τό σφρίγος, τά κορμιά, σήμαιναν κάτι σταθερό κι αἰώνιο: τήν ἀγαλμάτινη ἁρμονία τῶν θεῶν πού θριαμβεύουν δίχως κόπο πάνω ἀπό ἀνθρώπινες κακομοιριές». Ό.π., 74-75.

του ανθρωπιστικού ιδεώδους του "καλοῦ κἀγαθοῦ" πολίτη της κλασικής εποχής, που ήταν "μύθων τε ῥητήρ ἔργων τε πρηκτήρ".

Ο Πολύκλειτος είχε αναπτύξει τη νεωτερική αισθητική θεωρία του σε ένα απολεσθέν, σήμερα, σύγγραμμά του, δημιουργώντας παράλληλα ένα άγαλμα, για να την εφαρμόσει στην πράξη. Τόσο το σύγγραμμα, όσο και το άγαλμα, φέρουν το όνομα *Κανών*. Εντούτοις, καμία αρχαία πηγή δεν αποδεικνύει ότι ο "Δορυφόρος" ήταν ο *Κανών*, δηλαδή το γλυπτό που συνόδευε την πραγματεία του Πολύκλειτου. Επομένως, ενδέχεται «ο *Κανόνας* να μην ήταν ούτε θεός, ούτε ήρωας, ούτε αθλητής, ούτε πολεμιστής, αλλά απλώς μια ιδανική ανθρώπινη μορφή: μία "απεικόνιση" της πραγματείας, στην οποία μπορούμε να επαληθεύσουμε το σύστημα των αναλογιών που διακηρύσσεται από τον καλλιτέχνη».[694]

Στο κείμενό του ο Πολύκλειτος ασχολείτο συστηματικώς με την επιτηδευμένη αναπαράσταση των τέλειων αναλογιών του ανθρώπινου σώματος και των μελών του, χάρη στην εφεύρεση ενός ρηξικέλευθου μοτίβου στήριξης του κορμού, ήτοι του κανόνα της ζύγισης, που ενισχύει τον χιασμό των κινήσεων. Πιο αναλυτικά, το βάρος του σώματος του γλυπτού στηρίζεται στο δεξί σκέλος, με το αντίστοιχο χέρι να πέφτει άτονο προς τα κάτω, ενώ το αριστερό σκέλος είναι άνευρο και το χέρι της ίδιας μεριάς κρατά με δύναμη το δόρυ. Ισοσταθμίζοντας, λοιπόν, τις αντίρροπες δυνάμεις, ο τεχνίτης επιτυγχάνει ένα απολύτως συμμετρικό, αρμονικό και όμορφο οπτικό αποτέλεσμα.[695] Επιπλέον, «το άνετο σκέλος είναι έντονα λυγισμένο στο γόνατο και η κνήμη πηγαίνει προς τα πίσω και πλάγια, ενώ το πόδι πατάει στο έδαφος, μόνο με τις άκρες των δαχτύλων. Η στάση αυτή κάνει τη λεκάνη να κλίνει προς την πλευρά του άνετου σκέλους, ενώ οι ώμοι έχουν αντίθετη κλίση. Με τον τρόπο αυτό, το άγαλμα έχει ισορροπημένη δομή, αλλά δείχνει ταυτόχρονα κινημένο. Μπορεί δηλαδή ο θεατής, ανάλογα με την οπτική γωνία από την οποία βλέπει το έργο, να θεωρήσει ότι ο νέος στέκεται χαλαρά ή περπατάει αργά».[696] Εν πολλοίς, ο φιλόμουσος οφθαλμός αντιλαμβάνεται το στιγμιότυπο της κίνησης του ανδρός το συγκεκριμένο δευτερόλεπτο που τον συνέλαβε ο "φακός" της γλυπτικής δημιουργίας.

---

[694] Pucci (2018), 219-220.

[695] Ο Πυθαγόρας «δίνει οντολογική βάση στην ομορφιά: η ομορφιά είναι σύμφυτη στην τάξη, η τάξη προκύπτει από τη σωστή αναλογία ανάμεσα στα μέρη, η αναλογία από το μέτρο και το μέτρο από τον ρυθμό». Ό.π., 212. Στα βιβλία του Πολίτη η επιδίωξη της αρμονίας, της συμμετρίας και της εξισορρόπησης των αντιθέτων είναι υψίστης σημασίας: «Νιώθω νά μέ κυριεύει τό ἀρχαῖο πνεῦμα τῆς σαφήνειας πού ἀγαπᾶ τίς εὐθεῖες γραμμές δίχως ν' ἀφήνει τίποτα συγκεχυμένο». Πολίτης (2003), 9· «[…] ἀλήθεια, εἶχε κανείς μας τότε τό προαίσθημα πώς πιά ποτέ δέ θ' ἀνταμώναμε ὅλοι μαζί μέσα στή σπάνια ἐκείνη ἁρμονία;». Πολίτης (2015), 24.

[696] Βουτυράς & Γουλάκη-Βουτυρά (2012).

Ο "Δορυφόρος" του Πολύκλειτου (αντίγραφο του πρωτότυπου έργου). Φωτογραφία: Ιστορία Ελληνικού Έθνους, Εκδοτική Αθηνών. Πηγή: Αργολική Αρχειακή Βιβλιοθήκη Ιστορίας και Πολιτισμού

*

Ο αφηγητής της *Eroica* παρεκκλίνει από την ευθύγραμμη ροή της αφήγησής του «πηγαίνοντας τον αναγνώστη πρώτα 20 χρόνια πίσω, κι ύστερα μερικούς μήνες μπροστά, έπειτα σ' έναν εντελώς ακαθόριστο χρόνο, πάλι σχεδόν στο παρόν και τελικά "λίγα χρόνια" πίσω»,[697] στήνοντας ένα υποβλητικό λογοτεχνικό σκηνικό. Ωστόσο και στην *Ιλιάδα* η αφήγηση ξεκινά *in medias res*, από ένα μεμονωμένο συμβάν του δέκατου χρόνου του Τρωικού πολέμου, που δεν ήταν άλλο από την *μῆνιν* του Αχιλλέα, εναντίον του Αγαμέμνονα, εξαιτίας της οποίας απείχε από τα πεδία των μαχών.[698] Ο Πολίτης υπαινίσσεται πολλαπλώς ένα επικό παράλληλο του συνδέσμου του Λοΐζου και του Αντρέα, ήτοι τη στέρεη ανδρική φιλία ανάμεσα στον Αχιλλέα και τον Πάτροκλο.

---

[697] Mackridge (2015), οθ΄.

[698] Οι Αχαιοί ήλπιζαν και ανέμεναν με αγωνία πως ο μέγας στρατηλάτης τους, ο Αχιλλέας θα επέστρεφε κάποτε στο πολεμικό πεδίο για να διοικήσει τα ανερμάτιστα ελληνικά στίφη και να επαναφέρει νικηφόρα αποτελέσματα. Ανάλογη προσδοκία έτρεφαν και οι έφηβοι της *Eroica* για την επάνοδο του αρχηγού τους, Λοΐζου: «[…] ὥς ὅτου νά γυρίσει ὁ Λοΐζος — δέν ἀπελπιζόμαστε ὁλότελα, κάποτε θά θυμότανε πώς εἶναι ἀρχηγός. Ὅσοι τόν ἀποκήρυξαν ἐνδόμυχα ἤ φανερά, τώρα περίμεναν τόν ἐρχομό του σάν λύτρωση ἀπ' τή θολούρα». Πολίτης (2015), 177.

Ο Λοΐζος επεδίωκε να καταλαγιάσει τον παράτολμο ορμητισμό και τον ανεξάντλητο ενθουσιασμό του Αντρέα, στη διάρκεια των παιχνιδιών τους:

> Ἀπό τήν ἄλλη ἄκρη χειρονομοῦσε ὁ Ἀντρέας. Ὁ ἀρχηγός τοῦ φώναξε *νά γυρίσει πίσω*. Τόν κύτταζε μέ κάποιο καμάρι […] καθώς ροβόλαε πρός τά ἐδῶ, ἀνάλαφρος κι ἀερικός.[699]

Και ο Αχιλλέας όμως, είχε δώσει στον Πάτροκλο τη συνετή συμβουλή να μην ξιπαστεί, συνεπαρμένος από την οχλαγοή των όπλων, και υπερβεί τα όριά του στη μάχη, στην οποία θα έμπαινε, με την αρματωσιά του Αχιλλέα, για να εμψυχώσει τους Αχαιούς και να εκδιώξει τους Τρώες από τα καράβια τους, αλλά να οπισθοχωρήσει μόλις ολοκληρώσει την αποστολή του:

πείθεο δ᾽ ὥς τοι ἐγὼ μύθου τέλος ἐν φρεσὶ θείω […] ἐκ νηῶν ἐλάσας *ἰέναι πάλιν*· εἰ δέ κεν αὖ τοι δώῃ κῦδος ἀρέσθαι ἐρίγδουπος πόσις Ἥρης, μὴ σύ γ᾽ ἄνευθεν ἐμεῖο λιλαίεσθαι πολεμίζειν Τρωσὶ φιλοπτολέμοισιν· ἀτιμότερον δέ με θήσεις· μὴ δ᾽ ἐπαγαλλόμενος πολέμῳ καὶ δηϊοτῆτι Τρῶας ἐναιρόμενος προτὶ Ἴλιον ἡγεμονεύειν, μή τις ἀπ᾽ Οὐλύμποιο θεῶν αἰειγενετάων ἐμβήῃ· μάλα τούς γε φιλεῖ ἑκάεργος Ἀπόλλων· ἀλλὰ *πάλιν τρωπᾶσθαι*, ἐπὴν φάος ἐν νήεσσι θήῃς […] **(Π 83 και 87-96)**[700]	Μα ό,τι θα πω, ως την άκρα βάλε το στο νου κι απάκουσέ μου […] Μόλις τους διώξεις από τ᾽ άρμενα, *γύρνα τα πίσω*, κι άλλη / ο άντρας της Ήρας ο βαρύβροντος αν σου χαρίζει δόξα, / μη θες τους Τρώες τους πολεμόχαρους να πολεμάς μονάχος, / δίχως εμένα· τι τη δόξα μου θα λιγοστέψεις έτσι. / Και μη μεθύσεις απ᾽ τον πόλεμο κι απ᾽ τη σφαγή, κι ανοίξεις / δρόμο μπροστά, τους Τρώες σκοτώνοντας, κατά της Τροίας το κάστρο, / μην τύχει και κανείς αθάνατος, απ᾽ τους θεούς του Ολύμπου, / στη μέση μπει· τι αυτούς ο Απόλλωνας τους έχει στην καρδιά του. / Μόλις γλιτώσεις τα πλεούμενα, μεμιάς *να γύρεις πίσω* […]

Ο Αντρέας, από υπερβάλλοντα ζήλο, κυνήγησε μόνος του το Παπακοκάκι, που ήταν η *persona non grata* της γειτονιάς, μα γλίστρησε και τραυματίστηκε, με συνέπεια ο γιατρός, στο φαρμακείο του Ιπποκένταυρου, να του κάνει, προληπτικώς, μία αντιτετανική ένεση, η οποία απέβη θανατηφόρα, διότι ο ορρός ήταν χαλασμένος:

> — Λοιπόν, φάνηκε στή γωνιά τό Παπακοκάκι. Μόλις τόν εἶδε ὁ Ἀντρέας χυμάει καταπάνω του. Ἐκεῖνος τὄβαλε στά πόδια. Τρέχει νά τόν προφτάσει κι ἀντί νά στρίψει ἀπό τό γεφύρι πηδάει γραμμή πάνω ἀπό τό ρέμα… — Βρέ τό θηρίο! Πήδησε; — Βέβαια τό πήδησε, μά νά γλύστρησε κι ἔπεσε μέ τά μούτρα. Δέ χτύπησε ἀλλοῦ, μονάχα ἔσκισε τό χείλι του πάνω στήν πέτρα. [….] Στήν ἄλλη ἄκρη ὁ γιατρός ἐξέταζε τή σύριγγα πλάϊ στό παράθυρο. [….] — Ποῦ τόν βρῆκες; ρώτησε δίπλα του τόν φαρμακοποιό. [….] Τόν βρήκα παραπεταμένο σ᾽ ἕνα συρτάρι σήμερα το πρωΐ.[701]

Αντίστοιχα, ο απερίσκεπτος Πάτροκλος παράκουσε τις ορμήνιες του Αχιλλέα και προχώρησε υπέρ το δέον στην κατά μέτωπον επίθεση στον Έκτορα που κι αυτός, στην αρχή, μαζί με τους άλλους Τρώες, νόμισε ότι στέκεται μπροστά του ο Αχιλλέας. Ο θεός Απόλλων, όμως, που,

---

[699] Ό.π., 3 (Η έμφαση δική μου).
[700] Καζαντζάκης & Κακριδής (χ.χ.), 258 (Η έμφαση δική μου).
[701] Πολίτης (2015), 14.

αθέατος, προστάτευε το βασιλόπουλο της Τροίας, έριψε την περικεφαλαία από το κεφάλι του Πατρόκλου κι αυτή κυλίστηκε κάτω, μέσα στον κουρνιαχτό και στο αίμα.[702] Έτσι, ο Έκτορας αναγνώρισε τον Πάτροκλο πίσω από την πανοπλία του βασιλιά των Μυρμιδόνων και στη συνέχεια τον σκότωσε. Επομένως, τόσο ο θάνατος του Αντρέα, όσο και του Πατρόκλου αποδίδονται εν μέρει σε κάποιο δικό τους σφάλμα και εν μέρει στην παρέμβαση κάποιας ανώτερης, ρυθμιστικής και εχθρικής, ως προς τους δύο ήρωες, δύναμης, όπως του θνητού επιστήμονα (ιατρού) και του θεού:

Τρῶες δ᾽ ὡς εἴδοντο Μενοιτίου ἄλκιμον υἱὸν αὐτὸν καὶ θεράποντα σὺν ἔντεσι μαρμαίροντας, πᾶσιν ὀρίνθη θυμός, ἐκίνηθεν δὲ φάλαγγες ἐλπόμενοι παρὰ ναῦφι ποδώκεα Πηλεΐωνα μηνιθμὸν μὲν ἀπορρῖψαι, φιλότητα δ᾽ ἑλέσθαι· **(Π 278-282)**[703]	Κι οι Τρώες, ως ξέκριναν τον Πάτροκλο τον αντρειωμένο ομπρός τους, / αυτόν και τον αμαξολάτη του, να λάμπουν στ᾽ άρματα τους, / όλοι τρομάρα εντός τους ένιωσαν, ξεστέλιωσαν οι λόχοι, / τι ο γαύρος Αχιλλέας φοβήθηκαν πως δίπλα στα καράβια / την όχτρητα έδιωξε από πάνω του κι έκαμε αγάπη πάλε·
τοῦ δ᾽ ἀπὸ μὲν κρατὸς κυνέην βάλε Φοῖβος Ἀπόλλων· ἣ δὲ κυλινδομένη καναχὴν ἔχε ποσσὶν ὑφ᾽ ἵππων αὐλῶπις τρυφάλεια, μιάνθησαν δὲ ἔθειραι αἵματι καὶ κονίῃσι· **(Π 793-796)**[704]	Κι ο Φοίβος τότε απ᾽ το κεφάλι του πετάει το κράνος χάμω, / που κουδουνίζοντας ανάμεσα στα πόδια των αλόγων / κατρακυλούσε, και μολεύουνταν η φούντα του στη σκόνη / και στο αίμα μέσα·

Κατόπιν, ο Έκτορας φόρεσε στο κεφάλι του τη σκονισμένη και ματωμένη περικεφαλαία, κάτι που συνιστά εσωτερική πρόληψη και για τον δικό του χαμό, δια χειρός του Αχιλλέα, που θα λάβει χώρα εντός του αφηγηματικού χρόνου του έπους, στη ραψωδία Χ (*Ἕκτορος ἀναίρεσις*).

Η περικεφαλαία αποτελεί, εν γένει, ένα άκρως προβεβλημένο τμήμα του οπλισμού του Έκτορα, το οποίο μνημονεύεται χαρακτηριστικά στις στιγμές της πολεμικής του μανίας:

Ἕκτωρ δ᾽ ἡγεῖτο βροτολοιγῷ ἶσος Ἄρηϊ Πριαμίδης· πρόσθεν δ᾽ ἔχεν ἀσπίδα πάντοσ᾽ ἐΐσην ῥινοῖσιν πυκινήν, πολλὸς δ᾽ ἐπελήλατο χαλκός· *ἀμφὶ δέ οἱ κροτάφοισι φαεινὴ σείετο πήληξ.* **(Ν 802-805)**[705]	Κι άνοιγε δρόμο ο μέγας Έχτορας, σαν Άρης ξαγριεμένος, / ο γιος του Πρίαμου, τ᾽ ολοστρόγγυλο σκουτάρι ομπρός κρατώντας, / που έξω χαλκός χοντρός το σκέπαζε, πυκνά δερμάτια μέσα. / *Κι άστραφτε γύρα στα μελίγγια του σεινάμενο το κράνος.*

Η στερεοτυπική προσφώνησή του είναι "κορυθαίολος Ἕκτωρ", ενώ ο Όμηρος τον αποκαλεί και "Ἕκτορα χαλκοκορυστὴν" (Π 654),[706] δηλαδή "Έκτορα χαλκοκράνη".

Στην *Eroica*, η περικεφαλαία είναι ένα πολύσημο, ακροβολισμένο σε όλο το βιβλίο, σύμβολο, το οποίο συνδέεται «με τους αληθινούς πυροσβέστες, αλλά και με τους αρχαίους

[702] Πρβλ. τη σκηνή όπου ο Αλέκος τραυματίστηκε θανάσιμα από τη φονική βολή του Γκαετάνο, «ἔγειρε μέ τά μοῦτρα πάνω στά κλωνιά» και «ἡ περικεφαλαία κατρακύλησε στό δρόμο». Ό.π., 195.
[703] Καζαντζάκης & Κακριδής (χ.χ.), 262.
[704] Ό.π., 275.
[705] Ό.π., 222 (Η έμφαση δική μου).
[706] Ό.π., 271.

ήρωες και με το μοτίβο της μεταμφίεσης».[707] Οι έφηβοι αρέσκονται να μεταβάλλονται εξωτερικά σε επικούς πολεμιστές, ενδυόμενοι τις χρυσαφιές τενεκεδένιες περικεφαλαίες τους, ήτοι ένα "ηρωικό" υποβοήθημα, φτιαγμένο από ευτελή υλικά, προκειμένου να νιώθουν και να δείχνουν γενναίοι και αήττητοι. Ο Mackridge σημειώνει ότι «η χρήση του υλικού από την Ιλιάδα περιέχει βέβαια μια δόση παρωδίας όχι τόσο γιατί υποτιμά το κείμενο στο οποίο παραπέμπει, όσο γιατί τονίζει το πόσο ασήμαντα είναι τα κατορθώματα των παιδιών σε σύγκριση με εκείνα των ομηρικών ηρώων».[708]

Οι έφηβοι εγκαταλείπουν ή βγάζουν τα κράνη τους, όταν αισθάνονται «ότι οι αντιλήψεις τους για τον ηρωισμό έχουν κλονιστεί από τη γνωριμία τους με τη Μόνικα και τον τραυματισμό του Αντρέα»[709]:

> [Ο μασκαρεμένος Αλέκος στον χορό των Μοντεκούκουλι] Τήν ἀκούμπησε [σσ. την περικεφαλαία] πάνω στήν κονσόλα καί φόρεσ' ἕνα τρικαντό ἀπό λεπτό χαρτί πού βρῆκε διπλωμένο μέσα στή δική του τράκα.[710]

Λίγο πριν την πρώτη συνάντηση του Λοΐζου και του Αλέκου με το μελλοντικό αντικείμενο του πόθου, τη Μόνικα, η περικεφαλαία του Λοΐζου «σωριάστηκε στό περιβόλι χάμω, ἀπό τήν ἄλλη μεριά [….] γυάλιζε καταγῆς, δυό βήματα πιό πέρα»[711] και ξεχάστηκε εκεί:

> Νά! ξεχάσανε τήν περικεφαλαία τοῦ Λοΐζου μέσα στό περιβόλι.[712]

Η Μόνικα ζητούσε συνεχώς από τον Αλέκο να αποχωριστεί την περικεφαλαία του, εν είδει leitmotiv,[713] ακόμη και λίγα λεπτά προτού αυτός φονευθεί, ενεργώντας ίσως ως η ξελογιάστρα γυναίκα που θέλει να απεκδυθεί ο άνδρας-ήρωας το όργανο της προφύλαξής του από τους κινδύνους και να μείνει εκτεθειμένος έμπροσθεν του εκτυφλωτικού μαγνητισμού της.

Όταν τα παιδιά μαθαίνουν ότι λαβώθηκε ο Αντρέας, ενόσω εκείνα φλυαρούσαν με τη Μόνικα, «πέταξαν περικεφαλαία καί ψευτομπαλτάδες κι ἁρπάξαν τά σκουφιά τους».[714] Συνεπώς, κάθε φορά που η ζωή χτυπά αιφνιδιαστικά το ρόπτρο της συνείδησής τους, υποχρεώνονται να φερθούν με ωριμότητα και να ξυπνήσουν από τον μακάριο λήθαργο της αγωνιστικής μυθικής τους παραίσθησης. Τότε μονάχα συναισθάνονται ότι ο, κατ' επίφαση, ευφρόσυνος ηρωισμός τους είναι υπερεκτιμημένος και εύκολα "τεμαχίζεται" από τις

---

[707] Mackridge (2015), μ΄.
[708] Mackridge (1999), 71.
[709] Mackridge (2015), μα΄.
[710] Πολίτης (2015), 52.
[711] Ό.π., 6.
[712] Ό.π., 17.
[713] Γιατί δέ βγάζεις ἐπί τέλους τήν περικεφαλαία σου; τοῦ φώναξε πετώντας τό κλωνί». Ό.π., 11· «Βγάλε τήν περικεφαλαία σου, εἶπε ἡ Μόνικα». Ό.π., 52· «Μά βγάλε πιά τήν περικεφαλαία…». Ό.π., 194.
[714] Ό.π., 13.

κοφτερές λάμες της πεζής πραγματικότητας των μεγάλων, στην ψυχολογική πίεση της οποίας καλούνται να αντεπεξέλθουν.

Ομολόγως στην *Ιλιάδα*, ο σκληροτράχηλος Έκτορας αναγκάζεται να αποβάλει την περικεφαλαία για να αγκαλιάσει τον μικρό γιο του, τον Αστυάνακτα, επειδή αυτή αναστατώνει και τρομοκρατεί το βρέφος:

Ὣς εἰπὼν οὖ παιδὸς ὀρέξατο φαίδιμος Ἕκτωρ·
ἂψ δ᾽ ὃ πάϊς πρὸς κόλπον ἐϋζώνοιο τιθήνης
ἐκλίνθη ἰάχων πατρὸς φίλου ὄψιν ἀτυχθεὶς
ταρβήσας χαλκόν τε ἰδὲ λόφον ἱππιοχαίτην,
δεινὸν ἀπ᾽ ἀκροτάτης κόρυθος νεύοντα νοήσας.
Ἐκ δ᾽ ἐγέλασσε πατήρ τε φίλος καὶ πότνια μήτηρ·
αὐτίκ᾽ ἀπὸ κρατὸς κόρυθ᾽ εἵλετο φαίδιμος Ἕκτωρ,
καὶ τὴν μὲν κατέθηκεν ἐπὶ χθονὶ παμφανόωσαν·
(Ζ 466-473)[715]

Αυτά είπε ο ξακουσμένος Έχτορας, κι ανοιεί στο γιο τα χέρια· / μα το παιδί στης ομορφόζωστης τον κόρφο εκρύφτη βάγιας / με δυνατές φωνές, τι ετρόμαξε τον κύρη του θωρώντας, / απ᾽ το χαλκό που τον εσκέπαζε σκιαγμένο κι απ᾽ τη φούντα / την αλογίσια, που άγρια σάλευε κατάκορφα στο κράνος. / Με την καρδιά τους τότε γέλασαν ο κύρης του κι η μάνα, / κι ευτύς ο ξακουσμένος Έχτορας απ᾽ το κεφάλι βγάζει / το κράνος, και στη γη το απίθωσε λαμποκοπώντας όλο.

Η αφαίρεση της περικεφαλαίας του Έκτορα συνδηλώνει ότι ο ήρωας αποπέμπει, προσωρινώς, το ογκώδες πολεμικό κέλυφος και τη μεγαλειώδη αμυντική του εξάρτυση για να εναρμονιστεί, ένεκα του γιου του, με τις αντι-ηρωικές συνθήκες της αυθεντικής, κοινής και ειρηνικής ανθρώπινης ζωής, πέρα από στρατηγικά αξιώματα και αυστηρά παραγγέλματα, και να εξομοιωθεί με κάθε τρυφερό γονιό που περιβάλλει και ανατρέφει με στοργή το παιδί του.

Επίσης, η εμφάνιση των κανονικών πυροσβεστών, που τρέχουν να σβήσουν τη μεγάλη πυρκαγιά που έβαλε ο Αλέκος στο σπίτι του γιατρού –η οποία αντιστοιχίζεται με την πυρπόληση της Τροίας– επιτείνει τη διαφορά ανάμεσα στις μικρές και ελεγχόμενες πύρινες εστίες που άναβαν και έσβηναν οι νεαροί "πυροσβέστες" και στη σοβαρή περίπτωση του οικιακού εμπρησμού, όπου απαιτείται η επείγουσα παρέμβαση έμπειρων ενήλικων επαγγελματιών. Ο Πολίτης, για άλλη μια φορά, αποκαλύπτει τις αυτοβιογραφικές πηγές της έμπνευσής του: «Φυσικά οι Έλληνες πυροσβέστες της Σμύρνης με την αρχαία περικεφαλαία τους είχαν μεγάλο γόητρο για μας. Οι πυρκαγιές εκεί ήταν συχνότατες, κι έριχναν μια κανονιά από το κάστρο απάνω για το συναγερμό. Το πάθος μας, η αγάπη για τον κίνδυνο, η επιθυμία να κάνουμε κατάπληξη, κι η χαρά της συντροφιάς ώθησαν την παρέα μας να δημιουργήσει μια εμπρηστική συμμορία — αλλά ταυτόχρονα αναλαμβάναμε να σβήσουμε τις φωτιές που είχαμε ανάψει. Εμείς, καμιά δεκαριά παιδιά, τρομοκρατούσαμε τη Σμύρνη. Εφοδιασμένοι με μια χειραντλία με πάνινο σωλήνα, φορώντας τενεκεδένιες περικεφαλαίες κι οπλισμένοι με μπαλτάδες, αποτελούσαμε μια ομάδα που, τις αργίες, έκανε θραύση με νερό και φωτιά».[716]

[715] Καζαντζάκης & Κακριδής (χ.χ.), 108.
[716] Mackridge (2015), 207.

Ο Δεκαβάλλες πιστεύει ότι οι φωτιές της *Eroica* «ποὺ ἀναστατώνουν κάθε λίγο τοὺς μεγάλους, δίνουν στὴν ἱστορία τὸν ἡρωϊκό της χῶρο, τὴν ἡρωική της περιοχὴ δράσης μὲ ἐπικὲς προεκτάσεις. Ἡ φωτιά ἐξ ἄλλου φαίνεται νὰ εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ κεντρικὰ πολύ – σύμβολα τῆς πλοκῆς, σύμβολο τῆς νεανικῆς φλόγας, τῆς ὁρμῆς ποὺ φέρνει στὴν ἡρωικὴ δράση καὶ τὸν ἔρωτα».[717] Ας θυμηθούμε ότι στο ξεψύχισμα του Αλέκου, μετά το πέρας της ερωτικής πράξης, «ὁ Πολίτης θὰ φέρει τὸν Ἀρχάγγελο Μιχαὴλ δίπλα του γιατί, θὰ λέγαμε, ἡ φωτιὰ τῆς τουφεκιᾶς καὶ ὁ θάνατος τὸν ἔχουν ἐξιλεώσει».[718]

Ακόμη, η φωτιά που θα ανάψει αργότερα ο Λοΐζος για να λιώσει μέσα σ' αυτήν η περικεφαλαία του πεθαμένου Αντρέα, μας οδηγεί συνειρμικά στη νεκρική πυρά που άναψε ο Αχιλλέας για να αποτεφρώσει το κουφάρι του Πατρόκλου. Πλην αυτής, όμως, και οι υπόλοιπες αντιδράσεις του Λοΐζου, που είχε λυγίσει από τον πόνο της απώλειας, ανακυκλώνουν τις προτυπικές ομηρικές σκηνές.

Ο Λοΐζος προαναγγέλλει τη διεξαγωγή αθλητικών αγωνισμάτων, εις μνήμην του Αντρέα, τα οποία προσομοιάζουν με τα άθλα, ήτοι τους επιτάφιους συναγωνισμούς των Αχαιών στρατιωτών, που διοργάνωσε ο Αχιλλέας προς τιμήν του θανόντος Πατρόκλου, στο Ψ της *Ιλιάδας*[719]:

> Τό βράδυ τῆς Τετάρτης […] ὁ Σταῦρος χτύπησε μιά – μιά τίς πόρτες κι ἔφερε τά νέα. Εἶδε τόν ἀρχηγό. Παραγγέλνει σέ ὅλους […] νά μαζευτοῦμε στό κάτω μέρος τοῦ Ψωμάλωνου, πίσω ἀπ' τόν ἐμπορικό σταθμό. *Θά κάνομε ἀγῶνες*. Στίς τρεῖς ἡ ὥρα νά βρισκόμαστε στή θέση μας, θά ἔρθουν καί ὁ τάδε καί ὁ τάδε. — Μά πῶς, αὐτοί δέν εἶναι τῆς παρέας. — Τούς κάλεσε ὁ Λοΐζος ἐπειδή ὁ ἕνας εἶναι δυνατός στό πήδημα κι ὁ ἄλλος στό λιθάρι.[720]

αὐτὰρ Ἀχιλλεὺς αὐτοῦ λαὸν ἔρυκε καὶ *ἵζανεν εὐρὺν ἀγῶνα* **(Ψ 257-258)**[721]	Τότε ο Αχιλλέας τ' ασκέρι λέει να μη φύγει, μον' καθίζοντας ν' ανοίξει τόπο γύρα. / *Και στήνει αγώνες*

Η άρνηση του Λοΐζου και του Αχιλλέα να λάβουν μέρος ως μάχιμοι αθλητές στους αγώνες, εξαιτίας της υπέρμετρης συναισθηματικής εμπλοκής τους στην υπόθεση, αποτελεί άλλη μια μελαγχολική αναλογία ανάμεσά τους. Ο Αχιλλέας, μάλιστα, ισχυρίζεται πως τα ωκύποδα θεϊκά άτια του δεν θα μπορούσαν να παραβγούν στην αρματοδρομία με τα άλογα των άλλων,

---

[717] Δεκαβάλλες (1974), 181.
[718] Ό.π., 184.
[719] «Οἱ ἀγῶνες ποὺ ὀργανώνει ὁ Λοΐζος, *παρὰ θῖνα πολυφλοίσβιο θαλάσσης*, μὲ τοὺς φίλους του, γιὰ νὰ τιμήσει τὴ μνήμη τοῦ Ἀντρέα, τί συγκινητικὴ ἀνάμνηση τῶν ἀγώνων ποὺ πρόσταξε ὁ Ἀχιλλέας ὕστερ' ἀπὸ τὸν χαμὸ τοῦ Πατρόκλου! [….] Ἂν γυρέψει κανεὶς νὰ πιστοποιήσει τὴν ἐπενέργεια κάποιας παράδοσης […] στὴν τέχνη τοῦ Πολίτη, θὰ παρατηρήσει πὼς ἡ ἀρχαία ποίηση τοῦ ἔχει στοιχειώσει τὴ φαντασία». Καραντώνης (1990), 186-187. «Οἱ φυσικὲς ὧρες στὴν "Eroica" ἔχουνε κάποια ἀνεπίστρεπτη λαμπρότητα καὶ νομίζει κανεὶς πὼς ἡ ἄνοιξη ἐκείνη, ποὺ πέθανε ὁ φίλος τοῦ Λοΐζου καὶ γίνανε ἀγῶνες στὴν ἀκρογιαλιά, ἤτανε γιὰ τοὺς ἀνθρώπους μιὰ ξεχωριστὴ εὔνοια τῆς Δήμητρας». Ό.π., 184.
[720] Πολίτης (2015), 72 (Η έμφαση δική μου).
[721] Καζαντζάκης & Κακριδής (χ.χ.), 372 (Η έμφαση δική μου).

συμπάσχοντας με τον αναβάτη τους και μαραζωμένα καθώς ήταν από την έλλειψη του καλόγνωμου Πατρόκλου που επιμελώς τα φρόντιζε:

> Δέν πῆρε μέρος στούς ἀγῶνες ὁ Λοΐζος. [….] καθόταν σέ μιά πέτρα κι ἔβλεπε. [….] Στήν πέτρα του ὁ Λοΐζος καθόταν ἀποτραβηγμένος, ἀμίλητος, κυττάζοντας στό χῶμα τή σκιά πού πλήθαινε. Δέν θά σήκωνε ποτέ, ποτέ, τό μάτι του ἀπό τή γῆ. Οὔτε τό νοῦ του.[722]

εἰ μὲν νῦν ἐπὶ ἄλλῳ ἀεθλεύοιμεν Ἀχαιοὶ
ἦ τ᾽ ἂν ἐγὼ τὰ πρῶτα λαβὼν κλισίην δὲ φεροίμην.
ἴστε γὰρ ὅσσον ἐμοὶ ἀρετῇ περιβάλλετον ἵπποι·
ἀθάνατοί τε γάρ εἰσι, Ποσειδάων δὲ πόρ᾽ αὐτοὺς
πατρὶ ἐμῷ Πηλῆϊ, ὃ δ᾽ αὖτ᾽ ἐμοὶ ἐγγυάλιξεν.
ἀλλ᾽ ἤτοι μὲν ἐγὼ μενέω καὶ μώνυχες ἵπποι·
τοίου γὰρ κλέος ἐσθλὸν ἀπώλεσαν ἡνιόχοιο
ἠπίου, ὅς σφωϊν μάλα πολλάκις ὑγρὸν ἔλαιον
χαιτάων κατέχευε λοέσσας ὕδατι λευκῷ.
τὸν τώ γ᾽ ἑσταότες πενθείετον, οὔδεϊ δέ σφι
χαῖται ἐρηρέδαται, τὼ δ᾽ ἕστατον ἀχνυμένω κῆρ.
(Ψ 274-284)[723]

Αν τον αγώνα τώρα εστήναμε γι᾽ άλλου νεκρού τη μνήμη, / σίγουρα εγώ το πρώτο θα ’παιρνα να φέρω στο καλύβι· / τι ειν’ τα δικά μου, το κατέχετε, τα πιο γοργόποδα άτια, / τι αθάνατα είναι, στον πατέρα μου του Ποσειδώνα δώρο, / κι εκείνος πάλε εμένα τα ’δωκε, να τα κρατώ δικά μου. / Μα τώρα εγώ με τα μονόνυχα φαριά μου δε θα τρέξω· / τι τέτοιο αμαξολάτη εχάσανε, στον κόσμο ξακουσμένο, / που με νερό καθάριο ως τα ’λουζε, γεμάτος καλοσύνη / με λάδι άκρατο τους περέχυνε κάθε φορά τις χήτες. / Τώρα τον κλαίνε αμετασάλευτα, κι οι χήτες τους στο χώμα / κάτω ακουμπούν και δε σαλεύουνε, τέτοιο καημό που νιώθουν.

Ο γοερός θρήνος του Λοΐζου που πέφτει χάμω συντετριμμένος και λασπώνεται, δεν διαφέρει από τον οδυρμό του Αχιλλέα που, πνιγμένος μέσα στο θαμπό νέφος του πένθους του, αναδεύει τις στάχτες και πασπαλίζει μ’ αυτές τα μαλλιά του:

> [Ο Λοΐζος] — σπάραξε μιά φωνή καί πάλι ξανακύλησε στό χῶμα.[724]

[…] τὸν δ᾽ ἄχεος νεφέλη ἐκάλυψε μέλαινα·
ἀμφοτέρῃσι δὲ χερσὶν ἑλὼν κόνιν αἰθαλόεσσαν
χεύατο κὰκ κεφαλῆς, χαρίεν δ᾽ ἤσχυνε πρόσωπον·
νεκταρέῳ δὲ χιτῶνι μέλαιν᾽ ἀμφίζανε τέφρη.
αὐτὸς δ᾽ ἐν κονίῃσι μέγας μεγαλωστὶ τανυσθεὶς
κεῖτο, φίλῃσι δὲ χερσὶ κόμην ἤσχυνε δαΐζων.
(Σ 22-27)[725]

[…] κι εκείνον τον περίζωσε σα μαύρο γνέφι ο πόνος· / και διπλοπάλαμα αθαλόσκονη φουχτώνοντας τη ρίχνει / πα στο κεφάλι, και την όψη του μολεύει την πανώρια· / κι η στάχτη απά στο μοσκομύριστο του κάθουνταν χιτώνα· / κι αυτός μακρύς φαρδύς ξαπλώθηκε και κοίτουνταν στη σκόνη, / και με τα χέρια του ανασκάλευε μαδώντας τα μαλλιά του.

Όσο οι αγώνες ήταν εν εξελίξει, ο Λοΐζος «πῆγε ἀργά ὥς τήν ἀκρογιαλιά ὅπου ἀπλώνουταν τό κύμα καί βούτηξε τά χέρια του στή θάλασσα»,[726] όπως είχε κάνει κι ο Αχιλλέας, γυρεύοντας την παρηγοριά της μητέρας του, της θαλάσσιας θεότητας Θέτιδας, όταν ένιωσε αδικημένος στη διανομή των λαφύρων από τον Αγαμέμνονα και δέχτηκε την ιταμή απειλή

[722] Πολίτης (2015), 76-77.
[723] Καζαντζάκης & Κακριδής (χ.χ.), 372.
[724] Πολίτης (2015), 81.
[725] Καζαντζάκης & Κακριδής (χ.χ.), 297.
[726] Πολίτης (2015), 75.

του βασιλιά των Μυκηνών ότι θα αποσπάσει για λογαριασμό του, από τη σκηνή του Αχιλλέα, την πεντάμορφη αιχμάλωτη Βρισηίδα:

θῖν᾽ ἔφ᾽ ἁλὸς πολιῆς, ὀρόων ἐπ᾽ ἀπείρονα πόντον·
πολλὰ δὲ μητρὶ φίλῃ ἠρήσατο χεῖρας ὀρεγνύς·
«Μῆτερ, ἐπεί μ᾽ ἔτεκές γε μινυνθάδιόν περ ἐόντα,
τιμήν πέρ μοι ὄφελλεν Ὀλύμπιος ἐγγυαλίξαι
Ζεὺς ὑψιβρεμέτης· νῦν δ᾽ οὐδέ με τυτθὸν ἔτισεν·
ἦ γάρ μ᾽ Ἀτρεΐδης εὐρὺ κρείων Ἀγαμέμνων
ἠτίμησεν· ἑλὼν γὰρ ἔχει γέρας αὐτὸς ἀπούρας.»
Ὣς φάτο δάκρυ χέων, τοῦ δ᾽ ἔκλυε πότνια μήτηρ
ἡμένη ἐν βένθεσσιν ἁλὸς παρὰ πατρὶ γέροντι·
καρπαλίμως δ᾽ ἀνέδυ πολιῆς ἁλὸς ἠΰτ᾽ ὀμίχλη,
καί ῥα πάροιθ᾽ αὐτοῖο καθέζετο δάκρυ χέοντος,
χειρί τέ μιν κατέρεξεν ἔπος τ᾽ ἔφατ᾽ ἔκ τ᾽ ὀνόμαζε·
«*Τέκνον, τί κλαίεις;* τί δέ σε φρένας ἵκετο πένθος;
(Α 350-362)[727]

μπρος στον ψαρή γιαλό, το απέραντο το πέλαγο θωρώντας, / κι απλώνοντας τα χέρια ευκήθηκε στην ακριβή του μάνα: / «Μάνα μου, τόσο αφού με γέννησες λιγόχρονο, και να 'ταν / ο Ολύμπιος Δίας τιμή να μου 'δινεν, ο αψηλοβροντολάλος! / Μ᾽ αυτός ουδέ μια στάλα μου 'δειξε τιμή την ώρα ετούτη· / τι ο πρωταφέντης Αγαμέμνονας, ο μέγας γιος του Ατρέα, / δε με σεβάστη, μόνο μου άρπαζε το αρχοντομοίρι ατός του.» / Είπε θρηνώντας, και τον άκουσεν η σεβαστή του η μάνα, / που πλάι στο γέρο κύρη εκάθουνταν, στα βάθη του πελάγου, / κι απ᾽ το ψαρί το κύμα επρόβαλε με βιάση, σαν αντάρα, / και στον υιό της που 'κλαιεν έτρεξε και κάθισε μπροστά του, / και με το χέρι της τον χάιδεψε κι έτσι μιλάει και κρένει: / «*Τι κλαις, παιδί μου;* ποιος σου τάραξε καημός τα σπλάχνα τώρα;

Με τις ίδιες παραμυθητικές φράσεις έρχεται η Θέτιδα να κατευνάσει τον σπαραγμό του γιου της, όταν εκείνος κατεβαίνει ξανά στον κυματόβρεχτο γιαλό, οιμώζοντας για τον φίλο του και η διαπεραστική ηχώ των μυθικών της λόγων στοχεύει συγχρόνως στον μετριασμό της θλίψης του Λοΐζου:

> Εἶπαν πώς κάποιο κόκκινο ἀστέρι στάθηκε πάνω ἀπ' τόν καπνό καί πώς ἡ θάλασσα ψιθύριζε φιλώντας τή στερνά: — *Τί ἔχεις γιέ μου καί βογγᾶς;...*[728]

τῷ δὲ βαρὺ στενάχοντι παρίστατο πότνια μήτηρ,
ὀξὺ δὲ κωκύσασα κάρη λάβε παιδὸς ἑοῖο,
καί ῥ᾽ ὀλοφυρομένη ἔπεα πτερόεντα προσηύδα·
τέκνον τί κλαίεις; τί δέ σε φρένας ἵκετο πένθος;
(Σ 70-73)[729]

κι ως εβογγούσε κείνος, σίμωσεν η σεβαστή του η μάνα· / σέρνει φωνή μεγάλη, εφούχτωσε την κεφαλή του γιου της, / και μες στα κλάματα ανεμάρπαστα του συντυχαίνει λόγια: / «*Τι κλαις, παιδί μου;* Ποιος σου ετάραξε καημός τα σπλάχνα τώρα;

Ο Λοΐζος δεν θα μπορούσε να περιμένει παρόμοια συμπαράσταση από τη δική του αδιάφορη μητέρα, η οποία, όντας το άκρον άωτον της πονόψυχης Θέτιδας, τον είχε εγκαταλείψει αρκετά χρόνια πριν, με αποτέλεσμα η μορφή της να χαραχτεί στο μυαλό των παιδιών με ακαθόριστες και μελανές αποχρώσεις. Την ταύτιζαν δε, με την Ωραία Ελένη, την οποία κατέκριναν οι γέροντες της Τροίας, καθώς αγνάντευαν τις συρράξεις από τα τείχη, για τα βάσανα και τις ταλαιπωρίες που, για χάρη της, υπέμεναν οι Τρώες κι οι Αργίτες:

[727] Καζαντζάκης & Κακριδής (χ.χ.), 14-15 (Η έμφαση δική μου).
[728] Πολίτης (2015), 81 (Η έμφαση δική μου).
[729] Καζαντζάκης & Κακριδής (χ.χ.), 298 (Η έμφαση δική μου).

> [Για τη μητέρα του Λοΐζου] Πάντα της ἦταν ἀκατάδεχτη κι ἐκκεντρική. [….] Μιά γυναίκα νευρική, τό παιδί μεγάλωνε κι ἐκείνη ὅλο ταξίδια […] ὥς ὅτου ἐξαφανίστηκε μιά καί καλή, πᾶν τώρα ὀχτώ χρόνια. (Γιά μᾶς, ἔμεινε πάντα στήν παιδιάτικη ἐνθύμησή μας ἡ κυρία ἐκείνη: νταντέλλες, μεταξωτά θροΐσματα, κορδέλλες ν' ἀνεμίζουν, χάδια πού λαχταρούσαμε καί ἴσως νᾶταν μητρικά…).[730]

> Θυμόμαστε ἀόριστα κάποια κυρία, τήν κυρία ἐκείνη — τίποτα περισσότερο, τίποτα θετικό. Τήν κυρία ἐκείνη. Κάποια κυρία διαφορετική — σέ τί; — Ἀδύνατο νά ὁρίσομε […] Ἀργότερα — πολύ ἀργότερα — μᾶς βίασαν οἱ αἰσθήσεις νά δώσομε στή φαντασία κάποια μορφή […] Τότε μονάχα νιώσαμε […] τά λόγια τῶν γερόντων στό διάβα τῆς Ἑλένης: — *Ἀξίζει νά βασανιζόμαστε γιά μιά τέτοια γυναίκα*… Καί τόν Ἕχτορα πού ἔβριζε τόν ἀδελφό του πάνω στίς ἐπάλξεις: — Ὀμορφονιέ, γυναικολυσσασμένε!...[731]

τοῖοι ἄρα Τρώων ἡγήτορες ἦντ᾽ ἐπὶ πύργῳ.
Οἳ δ᾽ ὡς οὖν εἴδονθ᾽ Ἑλένην ἐπὶ πύργον ἰοῦσαν,
ἦκα πρὸς ἀλλήλους ἔπεα πτερόεντ᾽ ἀγόρευον·
οὐ νέμεσις Τρῶας καὶ ἐϋκνήμιδας Ἀχαιοὺς
τοιῇδ᾽ ἀμφὶ γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν·
(Γ 153-157)[732]

Τέτοιοι μαθές των Τρωών κι οι πρόβουλοι στον πύργο απά εκαθόνταν. / Κι ως είδαν την Ελένη αντίκρυ τους στον πύργο εκεί να φτάνει, / λόγια ανεμάρπαστα σιγόφωνα σταύρωναν μεταξύ τους: / «*Δεν είναι κρίμα αν βασανίζουνται για μια γυναίκα τέτοια* / μαζί κι οι Αργίτες οι λιοντόκαρδοι κι οι Τρώες καιρούς και χρόνια·

Τη νύχτα που ο Λοΐζος αποφασίζει να αλαργέψει οριστικά μαζί με το καραβάνι των θεατρίνων, αφήνοντας ακέφαλη την ομάδα, ο Αλέκος, με τόλμη, «εἴτε ἀπὸ ἀγάπη στὸ Λοΐζο εἴτε γιὰ νὰ συγκινήσει τὴ Μόνικα, θὰ πηδήσει πάνω σ' ἕνα κάρο νὰ πάει νὰ τὸν φέρει πίσω»[733]:

> [Αλέκος] — Μήν κάνεις ἔτσι, Μόνικα. Θά πάω νά τόν βρῶ. […] Ναί, θά πάω νά τόν φέρω πίσω.[734]

Κι εδώ, πάλι ο συγγραφέας μάς στέλνει πίσω στην *Ιλιάδα*, στο σημείο όπου ο Πάτροκλος εκφράζει στον Αχιλλέα το παράπονό του για την αδιάλλακτη και απόμακρη στάση του προς τους Αχαιούς πολεμιστές που αφανίζονται, όσο εκείνος αρνείται να επιστρέψει για να τους διευθύνει:

αἰναρέτη· τί σευ ἄλλος ὀνήσεται ὀψίγονός περ
αἴ κε μὴ Ἀργείοισιν ἀεικέα λοιγὸν ἀμύνῃς;
νηλεές, οὐκ ἄρα σοί γε πατὴρ ἦν ἱππότα Πηλεύς,
οὐδὲ Θέτις μήτηρ· γλαυκὴ δέ σε τίκτε θάλασσα
πέτραι τ᾽ ἠλίβατοι, ὅτι τοι νόος ἐστὶν ἀπηνής.
(Π 31-35)[735]

Κακέ αντρειωμένε! Ποιος κι αργότερα θα ιδεί καλό από σένα, / αν τώρα απ᾽ το χαμό τον άδικο δε σώσεις τους Αργίτες; / Άσπλαχνε εσύ, τον αλογόχαρο Πηλέα δεν είχες κύρη / κι ουδέ τη Θέτη μάνα· η θάλασσα σ᾽ έχει γεννήσει εσένα / η αστραφτερή κι οι βράχοι οι απόγκρεμοι· τόσο σκληρή η ψυχή σου!

---

[730] Πολίτης (2015), 127.
[731] Ό.π., 31-32 (Η έμφαση δική μου). Σχετικά με την τελευταία προσφώνηση του Πάρη από τον Έκτορα, στην *Ιλιάδα* διαβάζουμε: *Δύσπαρι εἶδος ἄριστε γυναιμανὲς ἠπεροπευτὰ* (Γ 39)· μτφρ.: Πάρη, Κακόπαρη, πανέμορφε και γυναικά και πλάνε. Καζαντζάκης & Κακριδής (χ.χ.), 48.
[732] Ό.π., 51 (Η έμφαση δική μου).
[733] Δεκαβάλλες (1974), 183.
[734] Πολίτης (2015), 149.
[735] Καζαντζάκης & Κακριδής (χ.χ.), 256.

Μετά την άκαρπη προσπάθειά του να μεταπείσει τον Λοΐζο, ο Αλέκος «διατεινόταν τώρα πώς ὁ Λοΐζος τόν ἔχρισε ἀρχηγό τή νύχτα τῆς Δευκάλειας»,[736] ενώ το ίδιο είχε κάνει κι ο Αχιλλέας, όταν έστειλε αντ' αυτού τον Πάτροκλο να συντονίσει τους μαχόμενους Έλληνες:

τύνη δ᾽ ὤμοιιν μὲν ἐμὰ κλυτὰ τεύχεα δῦθι, ἄρχε δὲ Μυρμιδόνεσσι φιλοπτολέμοισι μάχεσθαι **(Π 64-65)**[737]	Μα τώρα εσύ τα πολυδόξαστα για φόρεσε άρματά μου, / κι έμπα στη μάχη, στους πολέμαρχους τους Μυρμιδόνες πρώτος

Πράγματι, η διαδοχή του Λοΐζου από τον Αλέκο, στην αρχηγία, προοικονομείται στο όνειρο του Παρασκευά και του Μεμά, οι οποίοι φαντάζονταν τον Αλέκο να δένει «τό Λοΐζο χεροπόδαρα καί νά τόν σέρνει πίσω ἀπό τό κάρρο, *τρεῖς φορές* τριγύρω στό καστέλλο τῆς Δευκάλειας».[738] Ο Αλέκος, λοιπόν, έχει αντικαταστήσει τον Λοΐζο στο υποσυνείδητο των αγοριών, εφόσον μπαίνει εκείνος στη θέση του Αχιλλέα που είχε σύρει τρεις φορές τον νεκρό Έκτορα γύρω από τον τάφο του Πατρόκλου:

ἀλλ᾽ ὅ γ᾽ ἐπεὶ ζεύξειεν ὑφ᾽ ἅρμασιν ὠκέας ἵππους, Ἕκτορα δ᾽ ἕλκεσθαι δησάσκετο δίφρου ὄπισθεν, *τρὶς* δ᾽ ἐρύσας περὶ σῆμα Μενοιτιάδαο θανόντος **(Ω 14-16)**[739]	Τότε μεμιάς στο αμάξι του έζευε τα γρήγορα άλογά του, / τον Έχτορα ξοπίσω δένοντας, στη γη να βωλοσούρνει. / Και *τρεις φορές* το γύρο ως του 'κανε στου Πάτροκλου το μνήμα

Ο Κοσμάς Πολίτης έχει αρκούντως αξιοποιήσει συμβολικά τον ομηρικό νόμο της θεματικής τριαδικότητας. Στην *Eroica*, ο Αλέκος φωνάζει στον Γκαετάνο να μην σβήσει και τα τρία κεριά, γιατί πιστεύει ότι αυτό θα φέρει γρουσουζιά.[740] Η δε Πολυξένη αναφωνεί: «Όλα τά καλά πράματα εἶναι τρία, ἔτσι δέ λένε;».[741] Συγκριτικά, στο Χ της *Ιλιάδας*, ο Έκτορας τρέχει τρεις φορές τον γύρο των τειχών της Τροίας για να γλιτώσει από το θανατηφόρο χτύπημα του Αχιλλέα και στο Ω τρεις γυναίκες, η Ανδρομάχη, η Εκάβη και η Ελένη θρηνωδούν πάνω από το πτώμα του Έκτορα. Στο Σ η περιφέρεια της ασπίδας του Αχιλλέα έχει τρεις διακοσμητικές ζώνες, ενώ η πρώτη πανοπλία του είχε αλλάξει τρεις κατόχους, αφού τη φόρεσαν διαδοχικά ο ίδιος ο Αχιλλέας, ο Πάτροκλος και ο Έκτορας. Επιπλέον, η αφήγηση της *Ιλιάδας* καλύπτει 51 ημέρες του Τρωικού πολέμου, όπως και τα γεγονότα της *Eroica* εκτυλίσσονται μέσα σε ενάμιση μήνα, επομένως η αφηγηματική έκταση των δύο κειμένων είναι περίπου ταυτόσημη. Το 51 είναι πολλαπλάσιο του αριθμού 3 (τρία) με το 17, αλλά και στο παλαιοπωλείο του *Λεμονοδάσους* ο Παύλος Αποστόλου βλέπει ότι οι δείκτες του ρολογιού δείχνουν 3 και 17΄:

[736] Πολίτης (2015), 181.
[737] Καζαντζάκης & Κακριδής (χ.χ.), 257.
[738] Πολίτης (2015), 163 (Η έμφαση δική μου).
[739] Καζαντζάκης & Κακριδής (χ.χ.), 388 (Η έμφαση δική μου).
[740] Για το σχετικό απόσπασμα βλ. Πολίτης (2015), 60.
[741] Ό.π., 86.

> Χαζεύω μπροστά στή βιτρίνα κάποιου παλαιοπωλείου τῆς ὁδοῦ Ἑρμοῦ. Καταμεσῆς, δυό μαρμάρινες νύμφες κρατοῦν ἕνα ρολόι μουσικό πού ἔχει σταματήσει ἀκριβῶς στίς 3 καί 17΄.[742]

Ένα άλλο ομηρικό μοτίβο που εισάγεται εντέχνως στην *Eroica* είναι αυτό των άστοχων ερωτημάτων. Τα παιδιά αναζητούν την αιτία για την οποία έψελνε στην εκκλησία ο Λοΐζος και οδηγούνται αρχικά στην εσφαλμένη υπόθεση ότι τελούσε το σαρανταήμερο μνημόσυνο του Αντρέα. Την απορρίπτουν λόγω της ημερολογιακής ανακολουθίας και εν καιρώ σιγουρεύονται, κρυφακούγοντας συζητήσεις τρίτων, πως ισχύει κάτι που είχαν ψυχανεμιστεί, δηλαδή ότι η ασυνήθης εξωτερίκευση της ευσέβειας του Λοΐζου αφορούσε στη μητέρα του:

> — Εὕρηκα! ἔκανε ξαφνικά ὁ Μεμᾶς. Ξέρετε γιατί ἔψελνε ὁ Λοΐζος στόν ἑσπερινό; Τά σαραντάμερα τοῦ Ἀντρέα.
> Λογαριάσαμε τίς μέρες μετρώντας Κυριακή μέ Κυριακή καί βγάλαμε πώς πέρασαν μονάχα τέσσερις βδομάδες. Λοιπόν, δέν πρόκειται γιά τοῦτο.[743]
>
> — Λές νἄψελνε γιά τήν κυρία ἐκείνη;…[744]
>
> Τήν ἀληθινή αἰτία τῆς ξαφνικῆς εὐλάβειας τοῦ Λοΐζου τή μάθαμε στό καφενεῖο τῆς Δευκάλειας ἀπ’ ὅσα κρυφακούσαμε νά λένε οἱ μεγάλες.[745]

Παραθέτουμε και από την *Ιλιάδα* μερικές σκηνές που περιέχουν άστοχα ερωτήματα και αδιευκρίνιστα μυστήρια που ξεδιαλύνονται εν προόδω:

---

[742] Πολίτης (2003), 94. Επίσης, οι “εννιά σελήνες” που θα φώτιζαν τις νύχτες του Παύλου και της Βίργκως, αν κατοικούσαν στον πλανήτη Δία, ορίζουν άλλο ένα πολλαπλάσιο του *3*. Ό.π., 141. Ο Παύλος στοχάζεται τη διδασκαλία μιας αρχαίας τραγωδίας στο θέατρο των Δελφών, που να τη διέπει μια τέλεια αρμονία, βάσει της *τριάδας* του ρυθμού: λόγος, κίνηση και μουσική. Ό.π., 28. Τέλος, ο Αποστόλου ιππεύει *τρεις* φορές το άλογό του: «Την πρώτη φορά […] διασχίζει τη λεωφόρο Συγγρού […] το αποκαλεί “αδελφάκι” και του εκμυστηρεύεται σκέψεις και συναισθήματα που μαρτυρούν τον έρωτά του για τη Βίργκω [….] Η δεύτερη φορά είναι όταν ο Παύλος έχει πάρει απόφαση […] να φύγει μακριά της [….] Πηγαίνει πάλι στο κτήμα στους Τράχωνες και το ιππεύει, ενώ συγχρόνως του εξομολογείται την άσχημη ψυχολογική του κατάσταση. Το άλογο είναι κι αυτό νευρικό. [….] Η τρίτη φορά που ο Παύλος ιππεύει άλογο θα είναι γι’ αυτόν μοιραία. Είναι στη Σουμάτρα, όταν έχει απομακρυνθεί από τη Βίργκω […] και, καθώς κάλπαζε, χτύπησε σε ένα χαμηλό κλωνί στο κούτελο, ανάμεσα στα μάτια, και σκοτώθηκε». Γκιόκα (2016), 72-73. Υπό την ίδια σκοπιά, και η τριπρόσωπη θεά Εκάτη, που ενσαρκώνεται από τρεις γυναίκες (Αθηνά, Λεία, Έρση), εντάσσεται στο ίδιο συμβολικό μοντέλο της τριπλότητας. Μάλιστα, οι γυναίκες αυτές, με την ως άνω σειρά αναφοράς, έχουν, ως χαρακτήρες του βιβλίου, κλιμακούμενη σπουδαιότητα.
[743] Πολίτης (2015), 138-139.
[744] Ό.π., 152.
[745] Ό.π., 156.

[…] ὅς κ᾽ εἴποι ὅ τι τόσσον ἐχώσατο Φοῖβος Ἀπόλλων,
εἴτ᾽ ἄρ᾽ ὅ γ᾽ εὐχωλῆς ἐπιμέμφεται ἠδ᾽ ἑκατόμβης, 65
αἴ κέν πως ἀρνῶν κνίσης αἰγῶν τε τελείων
βούλεται ἀντιάσας ἡμῖν ἀπὸ λοιγὸν ἀμῦναι.» […]

Καὶ τότε δὴ θάρσησε καὶ ηὔδα μάντις ἀμύμων·
«Οὔ τ᾽ ἄρ ὅ γ᾽ εὐχωλῆς ἐπιμέμφεται οὐδ᾽ ἑκατόμβης,
ἀλλ᾽ ἕνεκ᾽ ἀρητῆρος ὃν ἠτίμησ᾽ Ἀγαμέμνων,
οὐδ᾽ ἀπέλυσε θύγατρα καὶ οὐκ ἀπεδέξατ᾽ ἄποινα, 95
τοὔνεκ᾽ ἄρ᾽ ἄλγε᾽ ἔδωκεν ἑκηβόλος ἠδ᾽ ἔτι δώσει·
οὐδ᾽ ὅ γε πρὶν Δαναοῖσιν ἀεικέα λοιγὸν ἀπώσει
πρίν γ᾽ ἀπὸ πατρὶ φίλῳ δόμεναι ἑλικώπιδα κούρην
ἀπριάτην ἀνάποινον, ἄγειν θ᾽ ἱερὴν ἑκατόμβην
ἐς Χρύσην· τότε κέν μιν ἱλασσάμενοι πεπίθοιμεν.»
(Α 64-67 και 92-100)[746]

[…] να πει, γιατί μαθές ο Απόλλωνας σε τόση οργή μας έχει; / Μήνα κανένα τάμα του ’λειψε, μήνα τρανή θυσία; / Μπας και την κνίσα από αψεγάδιαστα γίδια κι αρνιά θελήσει / να προσδεχτεί κι απ᾽ τα κεφάλια μας το χαλασμό να διώξει.» […]

Κι ο άψεγος μάντης ξεθαρρεύοντας απηλογήθη τότε: / «Μήτε κανένα τάμα του ’λειψε μηδέ τρανή θυσία, / χολιάζει μόνο που ο Αγαμέμνονας το Χρύση δε σεβάστη, / κι ουδέ λευτέρωσε την κόρη του κι ουδέ τα λύτρα εδέχτη. / Γι᾽ αυτό με συφορές μας έδειρε και θα μας δείρει ακόμα / ο Μακρορίχτης, κι ουδ᾽ απ᾽ τ᾽ άπρεπο κακό θα μας γλιτώσει, / προτού την αστρομάτα δώσουμε την κορασιά στον κύρη / πίσω, ξαπλέρωτη, ξαγόραστη, κι ιερή στη Χρύσα πάμε / θυσία τρανή· να τον γλυκάνουμε, μπορεί ν᾽ αλλάξει γνώμη.»

εἰ δ᾽ ἄγε μοι δμῳαὶ νημερτέα μυθήσασθε·
πῇ ἔβη Ἀνδρομάχη λευκώλενος ἐκ μεγάροιο;
ἠέ πῃ ἐς γαλόων ἢ εἰνατέρων ἐϋπέπλων
ἢ ἐς Ἀθηναίης ἐξοίχεται, ἔνθά περ ἄλλαι
Τρῳαὶ ἐϋπλόκαμοι δεινὴν θεὸν ἱλάσκονται;
τὸν δ᾽ αὖτ᾽ ὀτρηρὴ ταμίη πρὸς μῦθον ἔειπεν·
Ἕκτορ ἐπεὶ μάλ᾽ ἄνωγας ἀληθέα μυθήσασθαι,
οὔτέ πῃ ἐς γαλόων οὔτ᾽ εἰνατέρων ἐϋπέπλων
οὔτ᾽ ἐς Ἀθηναίης ἐξοίχεται, ἔνθά περ ἄλλαι
Τρῳαὶ ἐϋπλόκαμοι δεινὴν θεὸν ἱλάσκονται,
ἀλλ᾽ ἐπὶ πύργον ἔβη μέγαν Ἰλίου, οὕνεκ᾽ ἄκουσε
τείρεσθαι Τρῶας, μέγα δὲ κράτος εἶναι Ἀχαιῶν.
Ἣ μὲν δὴ πρὸς τεῖχος ἐπειγομένη ἀφικάνει
μαινομένῃ ἐϊκυῖα· φέρει δ᾽ ἅμα παῖδα τιθήνη.
(Ζ 376-389)[747]

«Ελάτε, σεις οι σκλάβες, πέστε μου την πάσα αλήθεια τώρα: / Πού πήγεν η Αντρομάχη φεύγοντας η χιονοβραχιονάτη; / Μήνα σε κάποια συννυφάδα της, μη σε κουνιάδα επήγε; / για ανέβη με τις καλοπλέξουδες αρχόντισσες, που πάνε· / στη φοβερή θεά παράκληση, την Αθηνά, να κάνουν;» / Και τότε η πρόθυμη κελάρισσα του απηλογήθη κι είπε: / «Έχτορα, τώρα αφού με πρόσταξες να πω την πάσα αλήθεια· / μήτε σε κάποια συννυφάδα της για σε κουνιάδα επήγε, / μήτε και με τις καλοπλέξουδες αρχόντισσες, που πάνε / στη φοβερή θεά παράκληση, την Αθηνά, να κάνουν / μόνο στο μέγα πύργο ανέβηκε, σαν άκουσε οι δικοί μας / πως τσάκισαν, κι οι Αργίτες έχουνε τρανή κερδέψει νίκη. / Πήγε λοιπόν τρεχάτη κι έφτασε στο καστροτείχι απάνω, / ίδια τρελή, μαζί κι η βάγια της το γιο σας κουβαλώντας.»

[746] Καζαντζάκης & Κακριδής (χ.χ.), 7-8.
[747] Ό.π., 106.

τὸν δ᾽ ἠμείβετ᾽ ἔπειτα γέρων Πρίαμος θεοειδής·
εἰ μὲν δὴ θεράπων Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος
εἴς, ἄγε δή μοι πᾶσαν ἀληθείην κατάλεξον,
ἢ ἔτι πὰρ νήεσσιν ἐμὸς πάϊς, ἦέ μιν ἤδη
ᾗσι κυσὶν μελεϊστὶ ταμὼν προὔθηκεν Ἀχιλλεύς.
τὸν δ᾽ αὖτε προσέειπε διάκτορος ἀργεϊφόντης·
ὦ γέρον οὔ πω τόν γε κύνες φάγον οὐδ᾽ οἰωνοί,
ἀλλ᾽ ἔτι κεῖνος κεῖται Ἀχιλλῆος παρὰ νηῒ
αὔτως ἐν κλισίῃσι·
(Ω 405-413)[748]

Κι ο θεοπρόσωπος ο γέροντας του απηλογήθη τότε: / «Αν του Αχιλλέα του αρχοντογέννητου λογιέσαι, ως λες, ακράνης, / τη χάρη κάνε μου κι ιστόρα μου σωστά την πάσα αλήθεια: / Ο γιος μου ακόμα τάχα κοίτεται μπρος στα καράβια, ή κιόλα / τον πέταξε ο Αχιλλέας στους σκύλους του, κοψίδια κάνοντάς τον;» / Κι ο Αργοφονιάς του απηλογήθηκεν ο ψυχολάτης τότε: / «Δεν τον έφαγαν, όχι, γέροντα, τα όρνια κι οι σκύλοι ακόμα· / πλάι στου Αχιλλέα την πρύμνα ανέβλαβος κοίτεται ο γιος σου πάντα, / μες στο καλύβι·

Μία ακόμη αναλογία ανάμεσα στα δύο έργα υποκρύπτεται στη μεταφυσική, σχεδόν παραισθητική, επικοινωνία του Αλέκου με τον νεκρό θείο Ανδρόνικο και του Έκτορα με τον θείο του, Άσιο. Και οι δύο ήταν αδελφοί των μητέρων των ηρώων –ο Ανδρόνικος, της Κλεώνης Κοδράτου και ο Άσιος, της Εκάβης– οι οποίοι, συχνά, ο πρώτος ως οπτασία και ο δεύτερος με τη μορφή του Απόλλωνος, τους εγκαρδιώνουν, τονώνουν το ηθικό τους και τους παροτρύνουν να ζουν έντονα, ακραία και ριψοκίνδυνα, δίχως λιποψυχίες και συμβιβασμούς, με ακριβό αντίτιμο τη δόξα, που παραχωρεί τόσο η πολεμική, όσο και η ερωτική επιβολή:

> [Θείος Ανδρόνικος] — Γέρασες, ἀνεψιέ μου, γέρασες! Γεροντική μανία. Πάει στό βρόντο ἡ ζωή!
> — Εἶμαι μικρός ἀκόμα, ἔχω καιρό νά ζήσω.
> — Καί ἡ στιγμή τοῦ πόθου; Τό πάθος, κύριέ μου; Ἡ ἐπιθυμία θά χάσει ἀργότερα τή δύναμή της νά μεταμορφώσει τό γυαλί σέ ὄμορφο πετράδι.[749]
>
> — Ἔ μαστοράκο! Τά κατάφερες ὥς τόσο!
> — Ἐσύ ’σαι θεῖε;
> — Τί κάθεσαι συλλογισμένος! Ἔξω νοῦ!
> — Θεῖε Ἀνδρόνικε, δέν ξέρω, νά, φοβοῦμαι…
> — Φοβᾶσαι; — χά - χά - χά! Καταλαβαίνω! Καί τί μ’ αὐτό! Τ’ εἶναι ὁ θάνατος καί ἡ ζωή μπροστά στόν ἔρωτα, γλυκέ μου ἀνεψιέ! Σκιές! Λιγότερο ἀπό σκιές!
> — Θέλω νά ζήσω, θεῖε. Εἶμαι μικρός ἀκόμα…
> — Πέρασες ὁλόκληρη αἰωνιότητα μέσα σέ μιά στιγμή. Ἀχάριστε!
> — Νά πάω στό σπίτι, θέλω νά γυρίσω σπίτι.
> — Κι ὁ θάνατος εἶν’ ἕνας γυρισμός.[750]

[748] Ό.π., 398.
[749] Πολίτης (2015), 172.
[750] Ό.π., 194.

Ἕκτωρ δ᾽ ἐν Σκαιῇσι πύλῃς ἔχε μώνυχας ἵππους·
δίζε γὰρ ἠὲ μάχοιτο κατὰ κλόνον αὖτις ἐλάσσας,
ἦ λαοὺς ἐς τεῖχος ὁμοκλήσειεν ἀλῆναι.
ταῦτ᾽ ἄρα οἱ φρονέοντι παρίστατο Φοῖβος Ἀπόλλων
ἀνέρι εἰσάμενος αἰζηῷ τε κρατερῷ τε
Ἀσίῳ, ὃς μήτρως ἦν Ἕκτορος ἱπποδάμοιο
αὐτοκασίγνητος Ἑκάβης, υἱὸς δὲ Δύμαντος,
ὃς Φρυγίῃ ναίεσκε ῥοῇς ἔπι Σαγγαρίοιο·
τῷ μιν ἐεισάμενος προσέφη Διὸς υἱὸς Ἀπόλλων·
Ἕκτορ τίπτε μάχης ἀποπαύεαι; οὐδέ τί σε χρή.
αἴθ᾽ ὅσον ἥσσων εἰμί, τόσον σέο φέρτερος εἴην·
τώ κε τάχα στυγερῶς πολέμου ἀπερωήσειας.
ἀλλ᾽ ἄγε Πατρόκλῳ ἔφεπε κρατερώνυχας ἵππους,
αἴ κέν πώς μιν ἕλῃς, δώῃ δέ τοι εὖχος Ἀπόλλων.
(Π 712-725)[751]

Κι ο Έχτορας τ᾽ άτια τα μονόνυχα κρατάει στο Ζερβοπόρτι, / κι αναρωτιόταν, να τα γύριζε, να μπει ξανά στη μάχη, / για να προστάξει, στο καστρότειχο να σφαλιχτεί ο στρατός του. / Κι ως τούτα ανάδευεν, ο Απόλλωνας πρόβαλε ομπρός του ο Φοίβος, / μ᾽ έναν θνητό αντρειωμένο μοιάζοντας και δυνατό, τον Άσιο· / θείος του αλογάρη Εχτόρου εκράζουνταν από μητέρα ετούτος· / τι ήταν υγιός μαθές του Δύμαντα κι αδέρφι της Εκάβης, / και στου Σαγγάριου πλάι τα ρέματα, μες στη Φρυγίαν εζούσε. / Με τούτον μοιάζοντας ο Απόλλωνας, ο γιος του Δία, του κάνει: / «Απ᾽ τη σφαγή τι φεύγεις, Έχτορα; Δε σου ταιριάζει εσένα! / Αχ, να ᾽μουν τόσο πιο λιοντόκαρδος όσο ᾽μαι πιο αχαμνός σου, / κι άσκημα τότε θα το πλήρωνες να φεύγεις απ᾽ τη μάχη! / Ομπρός, με τ᾽ ατσαλόνυχα άτια σου τον Πάτροκλο κυνήγα, / μπας τον σκοτώσεις, και περίτρανη σου δώσει ο Φοίβος δόξα.»

Ο πρόσχαρος χαρακτήρας του αφηγητή Παρασκευά, του ξάδελφου του Αλέκου, που γνωρίζει "τέλεια μυθολογία"[752] και ψυχαγωγεί τη Μόνικα, την αδελφή της, Τερέζα και άλλες κοπέλες της παρέας με τις εύθυμες ιστορίες και τους μορφασμούς του, ανασυνθέτει την εικόνα του διασκεδαστή θεού Ήφαιστου.[753] Ο Ήφαιστος κατόρθωσε κάποτε, με τους διπλωματικούς του ελιγμούς, την κωμική περιγραφή των παθημάτων του από τον πατέρα Δία και τον αστείο τρόπο βαδίσματός του, λόγω της χωλότητάς του, να αποφορτίσει την πολωτική ατμόσφαιρα στον Όλυμπο, ύστερα από έναν μεγάλο διαπληκτισμό του Δία και της Ήρας. Μάλιστα, προκάλεσε το ξεκαρδιστικό γέλιο των υπόλοιπων θεών που βρίσκονταν σε αμηχανία, παρακολουθώντας τον Δία και την Ήρα να καυγαδίζουν:

> Αὐτοπαρουσιάστηκα:
> — Παρασκευᾶς Κοδράτος.
> [Μόνικα] — Χά - χά! Παρασκευᾶς! Δέν ξέρεις πόσο μέ διασκεδάζεις![754]

[751] Καζαντζάκης & Κακριδής (χ.χ.), 273.
[752] Πολίτης (2015), 173.
[753] Οι θεραπαινίδες του χωλού και δύσμορφου Ήφαιστου, καμωμένες από χρυσό, που τον υπηρετούσαν σαν να ήταν ζωντανές κοπέλες (Όμ. *Ίλ.*, Σ 417-420), παραπέμπουν στα Γκόλεμ των Ταλμουδιστών (Εβραίοι μυστικιστές), τα οποία αναφέρει ο Βενιέρης στην *Εκάτη*. Για το σχετικό απόσπασμα βλ. Πολίτης (1990), 152. Τα Γκόλεμ ήταν ανθρώπινα ομοιώματα, τα οποία κατασκευάστηκαν από έναν Εβραίο ραβίνο και κατόπιν εμφυσήθηκε μέσα τους η πνοή της ζωής, με μία κρύφια τεχνική καββαλιστικής εμπνεύσεως. Ωστόσο, αν το τεχνητό ον αποδεσμευτεί από τις εντολές του δημιουργού του και αρχίσει να δρα ανεξέλεγκτα, είναι υποχρεωμένος να το ξεπαστρέψει, ειδαλλιώς «μπορεί να φέρει και καταστροφές». Ό.π., 154. Η έννοια του Γκόλεμ συνδέεται με την δημιουργία του αλχημιστικού ανθρώπου, του χομούνκουλους, από οργανικά/χημικά στοιχεία και, φυσικά, χάρη στην αλχημική μαγεία. Κοτίβα (2016). Με τα Γκόλεμ θα μπορούσε να συσχετιστεί και ο Τάλως, το δημοφιλές μυθικό χάλκινο ρομπότ, το οποίο έφτιαξε ο Ήφαιστος με διαταγή του Δία και αφού, με θεϊκή μεσιτεία, αυτό απέκτησε ζωτικές λειτουργίες, έγινε ο άγρυπνος φρουρός των παραλίων της μινωικής Κρήτης, συντρίβοντας ή καίγοντας κάθε διερχόμενο επίδοξο εισβολέα.
[754] Πολίτης (2015), 107.

[Η Μόνικα προς την αδελφή της, Τερέζα] Εἶδες τί ἀστεῖα μιλάει, στοιχηματίζω πώς ξεκαρδίστηκες στά γέλια…[755]

— Χά - χά - χά! Δέ στὸλεγα Τερέζα τί ἀστεῖος πού εἶναι![756]

Ὁ καϋμένος ὁ Παρασκευᾶς διασκέδαζε τήν Πέλεια καί τήν Ἑλένη μέ διάφορες γκριμάτσες.[757]

τοῖσιν δ᾽ Ἥφαιστος κλυτοτέχνης ἦρχ᾽ ἀγορεύειν
μητρὶ φίλῃ ἐπίηρα φέρων λευκωλένῳ Ἥρῃ·
«Ἦ δὴ λοίγια ἔργα τάδ᾽ ἔσσεται οὐδ᾽ ἔτ᾽ ἀνεκτά,
εἰ δὴ σφὼ ἕνεκα θνητῶν ἐριδαίνετον ὧδε,
ἐν δὲ θεοῖσι κολῳὸν ἐλαύνετον· οὐδέ τι δαιτὸς
ἐσθλῆς ἔσσεται ἦδος, ἐπεὶ τὰ χερείονα νικᾷ.
μητρὶ δ᾽ ἐγὼ παράφημι καὶ αὐτῇ περ νοεούσῃ
πατρὶ φίλῳ ἐπίηρα φέρειν Διί, ὄφρα μὴ αὖτε
νεικείῃσι πατήρ, σὺν δ᾽ ἡμῖν δαῖτα ταράξῃ.
ἀλλὰ σὺ τὸν ἐπέεσσι καθάπτεσθαι μαλακοῖσιν·
αὐτίκ᾽ ἔπειθ᾽ ἵλαος Ὀλύμπιος ἔσσεται ἡμῖν.»
Ὣς ἄρ᾽ ἔφη καὶ ἀναΐξας δέπας ἀμφικύπελλον
μητρὶ φίλῃ ἐν χειρὶ τίθει καί μιν προσέειπε·
«Τέτλαθι μῆτερ ἐμή, καὶ ἀνάσχεο κηδομένη περ,
μή σε φίλην περ ἐοῦσαν ἐν ὀφθαλμοῖσιν ἴδωμαι
θεινομένην, τότε δ᾽ οὔ τι δυνήσομαι ἀχνύμενός περ
χραισμεῖν· ἀργαλέος γὰρ Ὀλύμπιος ἀντιφέρεσθαι·
ἤδη γάρ με καὶ ἄλλοτ᾽ ἀλεξέμεναι μεμαῶτα
ῥῖψε ποδὸς τεταγὼν ἀπὸ βηλοῦ θεσπεσίοιο,
πᾶν δ᾽ ἦμαρ φερόμην, ἅμα δ᾽ ἠελίῳ καταδύντι
κάππεσον ἐν Λήμνῳ, ὀλίγος δ᾽ ἔτι θυμὸς ἐνῆεν·
ἔνθά με Σίντιες ἄνδρες ἄφαρ κομίσαντο πεσόντα.»
Ὣς φάτο, μείδησεν δὲ θεὰ λευκώλενος Ἥρη,
μειδήσασα δὲ παιδὸς ἐδέξατο χειρὶ κύπελλον·
αὐτὰρ ὃ τοῖς ἄλλοισι θεοῖς ἐνδέξια πᾶσιν
οἰνοχόει γλυκὺ νέκταρ ἀπὸ κρητῆρος ἀφύσσων·
ἄσβεστος δ᾽ ἄρ᾽ ἐνῶρτο γέλως μακάρεσσι θεοῖσιν
ὡς ἴδον Ἥφαιστον διὰ δώματα ποιπνύοντα.
(Α 571-579 και 582-600)[758]

Τότε ο λαμπρός τεχνίτης Ήφαιστος πήρε να λέει μπροστά τους, / για να γλυκάνει τη μητέρα του, την κρουσταλλόχερη Ήρα: / «Ωχού μπελάδες που μας πλάκωσαν αβάσταχτοι, αν οι δυο σας / για τους θνητούς εδώ συχύζεστε, κι αμάχες και φοβέρες / μες στους αθάνατους ασκώνετε, και μήτε θα χαρούμε / γλυκό ψωμί, τι αλήθεια δαίμονας κακός μας δυναστεύει. / Μια γνώμη θα ’δινα στη μάνα μου, κι ας το νογάει κι ατή της: / το Δία τον κύρη να καλόπιανε, να μην αρχίσει πάλε / μαλώματα και το τραπέζι μας κάμει άνω κάτω, ως τρώμε·

Μόν’ έλα τώρα εσύ, καλόπιασ’ τον και γλυκομίλησέ του, / και τότε ευτύς ο αφέντης του Ολύμπου θα ’ναι καλός μαζί μας.» / Έτσι είπε, και πηδώντας έβαλε στης ακριβής του μάνας / τα χέρια κούπα διπλογούβωτη, κι αυτά της λέει τα λόγια: / «Υπομονέψου τώρα, μάνα μου, βαστά, κι ας έχεις πίκρα, / μη λάχει και σε ιδώ να δέρνεσαι και δεν μπορέσω χέρι / να δώσω, μ’ όλη την αγάπη μου, κι ας σε πονά η καρδιά μου· / τι αλί σε κείνον που με του Ολύμπου το ρήγα θα τα βάλει! / Κι άλλη φορά, που να ’ρθω θέλησα βοηθός σου, από το πόδι / μ’ έπιασε αυτός κι από το αθάνατο με πέταξε κατώφλι· / όλη τη μέρα, ως το βασίλεμα του γήλιου, εγκρεμιζόμουν, / ως πού στη Λήμνο πια σωριάστηκα με την ψυχή στο στόμα, / κι ευτύς, ως έπεσα, με πήρανε να με γνοιαστούν οι Σίντες.» / Έτσι είπε, κι η θεά αχνογέλασεν, η κρουσταλλόχερη Ήρα, / κι αχνογελώντας μες στα χέρια της πήρε απ’ το γιο την κούπα. / Κι αυτός απ’ το κροντήρι ανάσερνε και μοίραζε στους άλλους / —δεξιά μεριά—θεούς αθάνατο γλυκό κρασί να πιούνε. / Κι άσβηστο γέλιο τότε άσκώθηκε μες στους μακαρισμένους, / λαχανιαστό να ιδούν τον Ήφαιστο τα πόδια του να σέρνει.

Στην *Εκάτη*, ο Όμηρος αναφέρεται, από τον Γιάννη Πεντελίτη, ως διασκεδαστής, επειδή οι ραψωδοί απήγγελλαν τα έπη του στα γεύματα των αρχαίων “παλικαράδων”, δηλαδή των

[755] Ό.π., 120.
[756] Ό.π., 122.
[757] Ό.π., 141.
[758] Καζαντζάκης & Κακριδής (χ.χ.), 20-21.

μνηστήρων της Πηνελόπης. Την ιδιότητα αυτή των συγγραφέων εν συνόλω, επικαλείται, στην ουσία, ο Κοσμάς Πολίτης[759] και η πεποίθησή του μεταφέρεται εδώ, δια στόματος του Πεντελίτη:

> — Όσο για τα διασκεδαστικά —τόνισε ο υπάλληλος— βιβλία που αναφέρατε, δε βάζομε τέτοια προϊόντα στο κατάστημά μας.
> — Ούτε τον Όμηρο λοιπόν; Τα παραμύθια του διασκεδάζανε τους παλιούς παλικαράδες στα φαγοπότια τους. Φίλε μου, όσοι γράφουν πρέπει να το χωνέψουν πως ο ρόλος τους είναι να διασκεδάζουν τον αναγνώστη. Ένα είδος γελωτοποιοί, παλιάτσοι της χαράς ή της θλίψης…[760]

Επιπροσθέτως, ο Γιάννης, συνομιλώντας με τον Παύλο, μία μέρα πριν αναχωρήσει εκείνος για το μακρινό νησί, επαναφέρει στη μνήμη του λίγους στίχους από το Τ της *Ιλιάδας*, προκειμένου να προειδοποιήσει τον φίλο του «για τις δυσάρεστες συνέπειες του απεγνωσμένου του έρωτα για την Έρση [….] αφού ο Έρωτας […] θα ταυτιστεί με την Άτη, η οποία θα επιπέσει στα κεφάλια των ανθρώπων»[761]:

> Ο Γιάννης του παράτησε το χέρι και μουρμούρισε σα να μιλούσε με τον εαυτό του:
> — *Ἄτη οὐκ ἐπ' οὔδεος πέλναται, ἀλλ' ἥ γε κατ' ἀνδρῶν κράανα βαίνει*.
> — Για μένα το λες; τον ρώτησε ο Παύλος. Τι εννοείς μ' αυτό;
> — Τίποτ' άλλο απ' ό,τι λέει ο ποιητής: πως η κακιά μοίρα δεν πατάει στη γη, περπατάει πάνω στα κεφάλια των ανθρώπων. Δεν ξέρω πώς έτυχε και το θυμήθηκα.[762]

Παραθέτουμε το αντίστοιχο χωρίο της *Ιλιάδας*:

πρέσβα Διὸς θυγάτηρ *Ἄτη*, ἣ πάντας ἀᾶται, οὐλομένη· τῇ μέν θ' ἁπαλοὶ πόδες· *οὐ γὰρ ἐπ' οὔδει πίλναται, ἀλλ' ἄρα ἥ γε κατ' ἀνδρῶν κράατα βαίνει* **(Τ 91-93)**[763]	Του Δία παιδί είναι *η Τύφλα*, αγέραστο, και κάθε νου τυφλώνει, / ανάθεμά τη· κι έχει ανάλαφρα ποδάρια, *τι στο χώμα / δεν τα πατάει, μον' στα κεφάλια μας απάνω οδεύει πάντα*

Υπάρχει, όμως, και μία δεύτερη διακειμενική συνιστώσα, διότι οι ανωτέρω στίχοι, προερχόμενοι με δηλωμένο τρόπο από το ομηρικό έπος, εμπερικλείονται επίσης στον λόγο του ποιητή Αγάθωνος, στο πλατωνικό *Συμπόσιον*. Κατά συνέπεια, ο "ποιητής" στον οποίο

---

[759] Βλ. τη συνέντευξη του Κ. Πολίτη στον Κ. Θρακιώτη: «Ἡ Τέχνη; Μά ἡ Τέχνη εἶναι ἕνα παιχνίδι *γιά νά διασκεδάζει τούς ἄλλους*. Ἔπειτα *ὁ συγγραφέας* δέν εἶναι παρά *ἕνας γελωτοποιός, ἕνας παληάτσος τῆς χαρᾶς ἤ καί τοῦ πόνου* ἄν θέλετε, μά πού τό ἴδιο κάνει». Mackridge (2015), 203 (Η έμφαση δική μου).

[760] Πολίτης (1990), 172.

[761] Γκιόκα (2012), 33. «Ἄτη εἶναι ἡ συμφορά, ποὺ προκαλεῖ ὁ ἄνθρωπος μοιραίως εἰς τὸν ἑαυτόν του. Σημαίνει δέ: 1) τὴν τύφλωσιν, ποὺ σὲ κάμνει νὰ χάσῃς τὴν ἐπίγνωσιν τῆς θέσεώς σου εἰς τὸν κόσμον καὶ τοῦ ἀληθινοῦ σου συμφέροντος 2) τὴν τυφλὴν καὶ ἀκαταμάχητον ὁρμὴν νὰ ἐκτελέσῃς μίαν πρᾶξιν, ἡ ὁποία θὰ σὲ ὁδηγήσῃ εἰς τὸν ὄλεθρον 3) τὰς συνεπείας αὐτῆς τῆς πράξεως. Τὰ πόδια της εἶναι ἁπαλὰ καὶ περιπατεῖ ἐπάνω εἰς τὰς κεφαλὰς τῶν ἀνθρώπων, διότι δὲν τὴν ἀντιλαμβάνεσαι, ὅταν ἔρχεται, ἀφοῦ σκοτίζει πρῶτα τὸν νοῦν, ὥστε νὰ γίνῃ ὁ ἄνθρωπος ὄργανον τοῦ ἰδίου του ἀφανισμοῦ – βαθείας ψυχολογικῆς καὶ συμβολικῆς ἀξίας εἰκών, ἀλλὰ καὶ χαρακτηριστικὴ τῆς παρ' Ὁμήρῳ ἠθικῆς ἀντιλήψεως, διὰ τὴν ὁποίαν ἡ μόνη ἁμαρτία εἶναι ἡ τύφλωσις, ἡ μόνη ἀρετὴ εἶναι ἡ διαύγεια τοῦ νοῦ, ποὺ κρατεῖται ἐντὸς τοῦ μέτρου· τὸ στοιχεῖον τῆς προαιρέσεως λείπει». Συκουτρής (1949), 104-105, υποσημ. 3.

[762] Πολίτης (1990), 269.

[763] Καζαντζάκης & Κακριδής (χ.χ.), 315 (Η έμφαση δική μου).

αναφέρεται ο Γιάννης μπορεί να είναι είτε ο Όμηρος, είτε ο Αγάθων, ο οποίος αναπαράγει τους ομηρικούς στίχους:

> Ὅμηρος γὰρ *Ἄτην* θεόν τέ φησιν εἶναι καὶ ἁπαλὴν (τοὺς γοῦν πόδας αὐτῆς ἁπαλοὺς εἶναι) λέγων (Il. T 92)·
>
> τῆς μένθ' ἁπαλοὶ πόδες· *οὐ γὰρ ἐπ' οὔδεος πίλ-*
> *ναται, ἀλλ' ἄρα ἥ γε κατ' ἀνδρῶν κράατα βαίνει*. (195d)[764]
>
> Μετάφραση Ι. Συκουτρή:
>
> Ὁ Ὅμηρος λοιπὸν λέγει *περὶ τῆς Ἄτης*, πὼς εἶναι θεὰ καὶ ἁπαλὴ (τὰ πόδια της τοὐλάχιστον πὼς εἶναι ἁπαλὰ) μὲ τὰς λέξεις:
>
> κι ἔχει ἁπαλὰ τὰ πόδια *μηδ' ἀγγίζει*
> *τὴ γῆς, μόνε κορφὴ κορφὴ πατάει θνητῶν κεφάλια*.

Στη συνέχεια, ο Αγάθων παραφράζει τη λέξη "κεφαλές" (κράατα) με τη λέξη "κρανία" […οὐ γὰρ ἐπὶ γῆς βαίνει οὐδ' ἐπὶ κρανίων… (195e)[765]] «για να γίνει ζωηρότερη η αντίθεση προς την απαλότητα της καρδιάς».[766] Ενδεχομένως, ο Πολίτης παρασύρθηκε από αυτή την φραστική τροποποίηση του Αγάθωνος στο *Συμπόσιον*, γράφοντας "κράανα", στην *Εκάτη*, αντί του ορθού ομηρικού τύπου "κράατα".

Εξ όλων των παραπάνω, συμπεραίνουμε ότι ο συγγραφέας μας συνέλεξε τους αναγραφόμενους στίχους του Ομήρου, διαμεσολαβημένους από το φιλοσοφικό έργο του Πλάτωνος, και όχι κατευθείαν από την *Ιλιάδα*.

---

[764] Συκουτρής (1949), 105 (Η έμφαση δική μου).
[765] *Ό.π.*
[766] Γκιόκα (2012), 33.

Επίλογος

Η ενασχόλησή μας με τη μεσοπολεμική πεζογραφία του Κοσμά Πολίτη μάς έδωσε τη δυνατότητα να ανακαλύψουμε μερικές από τις δυσπρόσιτες, πλην όμως άκρως γοητευτικές, περιοχές του λογοτεχνικού μας χάρτη, στις οποίες ευδοκιμεί ένα θαλερό φυτώριο πανάρχαιων μυθολογικών, φιλοσοφικών και γραμματολογικών αναφορών, που ενσωματώνονται εντέχνως στα αφηγήματα του συγγραφέα.

Στο πρώτο μέρος, εγγράψαμε το πολιτισμικό φαινόμενο του αρχαίου μύθου σε ένα ευρύ θεωρητικό περίγραμμα. Παραθέσαμε τους ορισμούς που, κατά καιρούς, έχουν αποδώσει στον μύθο επιφανείς Έλληνες και ξένοι ερευνητές και καταδείξαμε τις οιονεί μετασχηματιστικές και προσαρμοστικές του δυνατότητες σε οιαδήποτε χωροχρονική συνθήκη. Επιπλέον, επισημάναμε το φιλοσοφικό επίχρισμα και τη λογοτεχνική διάσταση των μύθων, καθώς υπό την επήρειά τους έχει συντεθεί ο κύριος όγκος της δραματικής και της επικής ποίησης. Σκόπιμη, για την ενίσχυση αυτής της θέσης, κρίθηκε, μεταξύ άλλων, η αναφορά στη διϊστορική, αρχετυπική θεωρία του Northop Frye, ως προς τις αντιστοιχίες των μύθων με τα λογοτεχνικά είδη.

Ο Κοσμάς Πολίτης εντάσσεται στον κύκλο των συγγραφέων της γενιάς του ’30, η συνοχή της οποίας, αναφορικά με τη στοχοθεσία και τα λογοτεχνικά της επιτεύγματα, υπήρξε αμφιλεγόμενη. Στη μελέτη μας παραθέσαμε μια πλειάδα κριτικών αποτιμήσεων για τη γενιά, από τις οποίες προκύπτουν οι ομοιότητες και οι διαφορές μεταξύ των λογοτεχνών που τη στελεχώνουν, με σημαντικότερη, ίσως, σύγκλισή τους την αθρόα συνδρομή τους στην ανάκαμψη του μυθιστορηματικού είδους στην Ελλάδα.

Διακρίναμε δύο κεντρικούς άξονες περιέλιξης της γενιάς του ’30. Ο πρώτος άξονας αφορά το ενδιαφέρον των συγγραφέων για την ελληνικότητα, η οποία δεν προβλήθηκε ως ακραιφνής και συντηρητική εθνικιστική ροπή, αλλά ως προαίρεση αμοιβαίου, διεθνικού διαλόγου της Ελλάδας με το ευρωπαϊκό οικοδόμημα. Παράλληλα, η ελληνικότητα αναδείχτηκε ως ένα αισθητικό μόρφωμα που συναρμόζει τις παραδοσιακές αξίες με τον ανανεωτικό μοντερνισμό. Έτσι, το παρελθόν καθίσταται ένα εσαεί “ανοιχτό” και επαναδιαπραγματευόμενο χρονικό μέγεθος, το οποίο διαθλάται διαρκώς μέσα από νεωτερικά ιστορικά πρίσματα. Ο έτερος άξονας αφορά στην υιοθέτηση της μυθικής μεθόδου, χάρη στην οποία, οι συγγραφείς προσφεύγουν στην αρχαία μυθολογική “δεξαμενή”, με σκοπό την ευεργετική συνδιαλλαγή της ανερμάτιστης νέας εποχής με τις συγκροτημένες προδρομικές της περιόδους. Πραγματοποιήσαμε μια περιεκτική αναδρομή στους κυριότερους εκπροσώπους της μυθικής μεθόδου σε Ευρώπη και Ελλάδα, δηλαδή στον J. Joyce, τον T.S.

Eliot, τον Κ.Π. Καβάφη, τον Γ. Σεφέρη, τον Γ. Ρίτσο, αλλά και σε έργα-σταθμούς όπου η μέθοδος αυτή αξιοποιήθηκε, όπως στην *Έρημη Χώρα* (1922) του Eliot και κατόπιν στο *Μυθιστόρημα* (1935) του Σεφέρη. Ταυτόχρονα, ανιχνεύσαμε τα σημεία παρέκκλισης του Καβάφη και του Ρίτσου από τη σεφερική μυθική μέθοδο.

Παρουσιάσαμε την ένταξη των τριών πρώτων μυθιστορημάτων του Κ. Πολίτη στα ταραγμένα χρόνια του μεσοπολέμου, που στιγματίστηκαν από τη Μικρασιατική Καταστροφή και την παρακμή της Μεγάλης Ιδέας. Υπογραμμίσαμε, επικαλούμενοι τη σχετική θεωρία του György Lukács, την αδήριτη ανάγκη των λογοτεχνών να αποτυπώσουν ανάγλυφα στα έργα τους τον πόθο για υπέρβαση του μοντερνιστικού, αλλοτριωτικού απομονωτισμού και για ανάκτηση του "επικού" ιδεώδους της αρμονικής ολότητας και αλληλεγγύης. Αναφερθήκαμε, ακόμη, στην καθιέρωση των Δελφικών Εορτών, που απηχούνται στο *Λεμονοδάσος*, από το ζεύγος των Άγγελου Σικελιανού και Εύας Πάλμερ, λίγα χρόνια μετά την ήττα στη Μικρά Ασία, έτσι ώστε να αναζωογονηθεί η πνευματική ζωή του έθνους, μέσα από την τελετουργική επιστροφή του στα μυθικά και θρησκευτικά πρότυπα της αρχαιότητας. Την εθνική μετάβαση στα ασφαλή μονοπάτια του απώτατου ένδοξου ελληνικού παρελθόντος επέβαλε, όπως είδαμε, μερικά χρόνια αργότερα και ο δικτάτορας Ιωάννης Μεταξάς, φαλκιδεύοντας όμως την απρόσκοπτη έκφραση των ιδεολογικών πεποιθήσεων της προοδευτικής ελληνικής διανόησης.

Επίσης, συγκεντρώσαμε και αναλύσαμε διεξοδικώς περιπτώσεις παραλλαγμένης χρήσης συγκεκριμένου μυθολογικού υλικού στα υπό εξέταση μυθιστορήματα, εστιάζοντας στους, υπολανθάνοντες στα έργα αυτά, μύθους του Απόλλωνος και του Πύθωνα, των Δαναΐδων, του Ηρακλή στο σταυροδρόμι της Αρετής και της Κακίας και της κρίσης του Πάρη. Ο Πολίτης, μολονότι αξιοποιεί κάποια μοντερνιστικά στοιχεία στα έργα του, υιοθετεί έναν προσωπικό τρόπο πρόσληψης του αρχαίου κόσμου. Κατά την εκτίμησή μας, όντας ήδη ώριμος κατά την ένταξή του στη γενιά του '30, είχε δεχτεί επιρροές από την προγενέστερη λογοτεχνική περίοδο, βασικά ρεύματα σκέψης της οποίας ήταν ο μυστικισμός και ο ιδεαλισμός, που στόχευαν στην αναβίωση του αρχαίου ελληνικού ιδεώδους.

Στο δεύτερο μέρος σκιαγραφήσαμε την προσωπικότητα των πρωταγωνιστριών των τριών μυθιστορημάτων βασιζόμενοι στις τέσσερις προτυπικές μορφές θηλυκότητας του Μπαντιού, αλλά και προβαίνοντας στην πολύπλευρη σύγκρισή τους με αρχαίες θέαινες και θνητές μυθικές ηρωίδες. Η σύγκριση αυτή εντάχθηκε σε ένα ευδιάκριτο φιλοσοφικό, ψυχαναλυτικό και συμβολιστικό πλαίσιο. Εν τέλει, διαπιστώσαμε ότι οι ήρωες του Πολίτη ενίοτε κινούνται και πέρα από το ειδωλολατρικό πεδίο των κλασικών μύθων. Επομένως, το χριστολογικό θέμα παρουσιάζεται ως ένα μεταγενέστερο "μυθικό" παράδειγμα. Κατά κύριο λόγο, η γυναίκα, μέσα από την εξιδανίκευση και την ιεροποίησή της, τρέπεται σε "νύφη" του

Χριστού ή ακόμη και σε βιβλικό αντικείμενο λατρείας. Άλλοτε αντικατοπτρίζει τη μοιραία Εύα του Αδάμ και άλλοτε την αιώνια θηλυκή πηγή αγνότητας και σωτηρίας, την Παναγία. Η λογοτεχνική γενιά του ’30, εξάλλου, εντάσσεται σε μία μεταμυθική, χριστιανική κοινωνία, επενδύοντας, όμως, τα πλείστα στη διασύνδεσή της με τα παγανιστικά λατρευτικά σχήματα του αρχαίου κόσμου.

Επιπρόσθετα, στηριχθήκαμε σε ποικίλες μυθικές παραδόσεις για να περιγράψουμε τις όψεις τόσο της Βαυβούς, όσο και της τρισυπόστατης Εκάτης και συνάμα τη γενεαλογία της θεάς, τις ετυμολογήσεις του ονόματός της, καθώς και τα σημαντικότερα σύμβολα που σχετίζονται με αυτήν, των οποίων η ενέργεια και η υπερβατική εμβέλεια μεταβιβάζονται στην *Εκάτη* του Πολίτη.

Ιδιαίτερη πρωτοτυπία στη μελέτη μας διεκδίκησε η απόπειρά μας να συνταυτίσουμε τη χειραφετημένη μυθιστορηματική Έρση, που αυτοκτόνησε, όχι μόνο με την, αντισυμβατική για την εποχή της, Μ. Πολυδούρη, αλλά, όπως υποστηρίξαμε, εξίσου και με τον αυτόχειρα ποιητή Κ.Γ. Καρυωτάκη. Ο κοινός κρίκος που συνέχει τα ζεύγη Έρσης – Παύλου και Πολυδούρη – Καρυωτάκη είναι οι εντοπισθείσες αναλογίες τους με το μυθικό ζεύγος του Ορφέα και της Ευρυδίκης, ο έρωτας των οποίων είχε επίσης άδοξο τέλος, αλλά ωστόσο υπήρχε η ευοίωνη προοπτική για μια μεταθανάτια “νυφική” ένωση ψυχών.

Τέλος, στο τρίτο μέρος, επιχειρήσαμε να προβάλουμε την αριστοτεχνική ικανότητα του Κ. Πολίτη στην επίτευξη πολύπλοκων διακειμενικών συνάψεων στα έργα του, αντλώντας έμπνευση όχι μόνο από τον αρχαίο μύθο, αλλά και από την τραγωδία, την αλχημική θεωρία, τη φιλοσοφία και το έπος.

Πραγματοποιήσαμε μία παράλληλη συσχέτιση των ηρωίδων του *Λεμονοδάσους* με εκείνες των *Ικέτιδων* (Δαναΐδων) του Αισχύλου, όπως και των ηρώων της *Εκάτης* με εκείνους της *Ηλέκτρας* του Ευριπίδη, αποκαλύπτοντας την επιρροή του αρχαίου μύθου στην τραγωδία και εν συνεχεία την εισχώρηση του τραγικού μύθου στα μυθιστορήματα του Πολίτη.

Αποκωδικοποιήσαμε τους βασικούς συμβολισμούς του μύθου του Χρυσόμαλλου Δέρατος στο *Λεμονοδάσος*, διερευνώντας συγχρόνως την ερμηνεία του μύθου με βάση την αλχημική θεωρία. Επίσης, εκθέσαμε συνοπτικά τις μεθόδους και τους στόχους της Αλχημείας, με αφορμή τις αλχημικές διεργασίες του Βενιέρη στην *Εκάτη*.

Επεξηγήσαμε κάποια σημεία της αφήγησης του *Λεμονοδάσους* ανατρέχοντας στη φιλοσοφική διδασκαλία του Πυθαγόρα. Επιπλέον, ερμηνεύσαμε ορισμένες σκηνές του *Λεμονοδάσους* με γνώμονα το φιλοσοφικό ρεύμα του Γνωστικισμού. Συσχετίσαμε, σε μορφολογικό και ιδεολογικό επίπεδο, την *Εκάτη* και το *Συμπόσιον* του Πλάτωνος, μέσα από μία εκτενή συνεξέταση των δύο έργων. Κοινός τόπος και των δύο είναι η διαλογική διάρθρωση του λόγου, καθώς και ο πλατωνικός στοχασμός περί του έρωτος και του

πρωτογονικού ανθρώπινου ανδρογύνου, ωστόσο στην *Εκάτη* ενυπάρχει και ο γόνιμος προβληματισμός των μυθιστορηματικών ηρώων όσον αφορά σύγχρονά τους επιστημονικά και κοινωνικά θέματα, με σκοπό την αναζήτηση της αληθινής και ουσιαστικής εξήγησής τους.

Τέλος, προτείναμε μια "επική" ανάγνωση της *Eroica*, αποδεικνύοντας τη διακειμενική συμπλοκή αυτού του ψευδο-ηρωικού μυθιστορήματος με τον θεμέλιο λίθο του, το ηρωικό ομηρικό έπος της *Ιλιάδας*.

Βιβλιογραφία

Πρωτογενής Βιβλιογραφία

Πολίτης, Κ. 2015. *Eroica*, επιμέλεια: Peter Mackridge. Αθήνα: Εστία.

_____ 2003. *Λεμονοδάσος*. Αθήνα: Ερμής.

_____ 1990. *Εκάτη*. Αθήνα: Ύψιλον.

Καζαντζάκης, Ν. 1973. *Βίος και Πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*. Έβδομη Έκδοση. Αθήνα: Εκδόσεις Ελ. Καζαντζάκη.

Δευτερογενής Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

Αθανασοπούλου, Μ. (Φεβρ. 2018). «Τι γέννησε το Δελφικό Όραμα», *The books' journal*, 95: 68-69.

Αλαφούζου, Α. (Απρ. 1934). «*Εκάτη*: Κοσμά Πολίτη, μυθιστ. σελ. 380, Αθήνα 1934». *Νέοι Πρωτοπόροι*, 4: 153-154.

Αναγνωστάκη, Ν. 1995. *Διαδρομή: Δοκίμια Κριτικής (1960-1995)*. Αθήνα: Νεφέλη.

_____ 1993. «Κοσμάς Πολίτης». Στο: *Η Μεσοπολεμική Πεζογραφία: Από τον Πρώτο ως τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο (1914-1939)*. Τόμος Ζ΄. Αθήνα: Σοκόλης, σσ. 252-337.

Αναγνωστοπούλου, Δ. 2016. *Αναπαραστάσεις του γυναικείου στη λογοτεχνία*. Τρίτη Έκδοση. Αθήνα: Πατάκης.

Αντωνέλλος, Σ. 2009 (επιμ.). Βοηθητικό υλικό για τη διδασκαλία του λογοτεχνικού βιβλίου *Eroica* του Κοσμά Πολίτη. Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού, Λευκωσία, σσ. 1-38.

Βαρίκας, Β. 1979. *Η μεταπολεμική μας λογοτεχνία*. Αθήνα: Πλέθρον.

Γκαστή, Ε. (χ.χ.). *Σημειώσεις για το μάθημα Σοφοκλέους Ηλέκτρα. (Διδάσκουσα: Ελένη Γκαστή)*.
[pdf] Διαθέσιμο στο:
<https://www.academia.edu/24708218/ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ_ΓΙΑ_ΤΟ_ΜΑΘΗΜΑ_ΣΟΦΟΚΛΕΟΥΣ_ΗΛΕΚΤΡΑ_Διδάσκουσα_Ελένη_Γκαστή> [Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 02 Απριλίου 2019]

Γκιόκα, Α. 2016 (Ιαν. – Φεβρ. – Μάρτ.). «*Ὁ κελητίζων παῖς*, ο Ηνίοχος και τα άλογα: εικαστικά διακείμενα στο μεσοπολεμικό μυθιστόρημα του Κοσμά Πολίτη». *Φιλολογική*, 134: 69-75.

_____ 2014 (Απρ. – Μάι. – Ιούν.). «Η "Ηρωική Παρέλαση" των πυροσβεστών στην *Eroica* του Κοσμά Πολίτη. (Μια διακαλλιτεχνική ανάγνωση του τίτλου της)». *Φιλολογική*, 127: 68-73.

_____ 2012. *Η διακειμενικότητα στο πεζογραφικό έργο του Κοσμά Πολίτη: λόγος – εικόνα – μουσική*. Διδακτορική Διατριβή. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

Δεκαβάλλες, Α. 1974 (Μάι. – Ιούν.). «Σ' αναζήτηση του ιδανικού στην αγάπη: Εισαγωγή στο έργο του Κοσμά Πολίτη». *Αιολικά Γράμματα*, 21: 177-192.

Δετζώρτζης, Ν. 1998. *Μια ανά-γνωση της Eroica*. Αθήνα: Γαβριηλίδης.

Δημάδης, Κ.Α. (22.1.1992). «Σοσιαλισμός – εθνικισμός και πεζογραφία 1922-1935 (Γενική θεώρηση του θέματος)». *Διαβάζω*, 279: 19-28.

Δημάκου, Ε. 2012. *Ευρωπαϊκότητα και ελληνικότητα στη γενιά του '30*. Διπλωματική Εργασία. Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών: «Διεπιστημονικές Προσεγγίσεις στις Ιστορικές, Αρχαιολογικές και Ανθρωπολογικές Σπουδές». Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας.

Ζερβού, Α. 2009. «Ο αρχαίος μύθος και η "στρατευμένη" ποίηση του καιρού μας –με αναφορές στο έργο του Γιάννη Ρίτσου–». Στο: Δημήτρης Κόκορης (επιμ.), *Εισαγωγή στην ποίηση του Ρίτσου. Επιλογή κριτικών κειμένων*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, σσ. 183-199.

Θεοτοκάς, Γ. 1979. *Ελεύθερο πνεύμα* (1929). Αθήνα: ανατύπωση Ερμής.

Θρύλος, Ά. (Ιαν. 1934). «Η ζωή στα βιβλία». *Σήμερα*, 1: 27-29.

Ιωακειμίδου, Λ. 2005. «Η μυθολογική μορφή της Εκάτης στη νεοελληνική πεζογραφία: Βλαχογιάννης, Χρηστομάνος, Κοσμάς Πολίτης». Στο: Στέφανος Κακλαμάνης και Μιχαήλ Πασχάλης (επιμ.), *Η πρόσληψη της αρχαιότητας στο βυζαντινό και νεοελληνικό μυθιστόρημα*. Αθήνα: Στιγμή, σσ. 189-203.

_____ 2004. «Η ομορφιά μέσω του μύθου: κριτικές μεταμορφώσεις του αισθητισμού (1910-1930)». *Σύγκριση/Comparaison*, 15: 132-152.

Ιωαννίδης, Γ. 2017. *Η Εκάτη της Νύχτας και η αναζήτηση της ψυχής για τη μέθεξη με το θείο*. Θεσσαλονίκη: Δαιδάλεος.

Καζαντζάκης, Ν. & Κακριδής, Ι.Θ. (μτφρ.), (χ.χ.). Όμήρου *Ίλιάς*, ed. D. B. Monro and T. W. Allen. Oxford, 1920 (όλο το αρχαίο κείμενο και η νεοελληνική μετάφραση).
[pdf] Διαθέσιμο στο: <https://www.alfavita.gr/sites/default/files/attachments/omiroy-iliada.pdf> [Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 02 Απριλίου 2019]

Καλλίνης, Γ. 2014. «Η ομορφιά και η αλήθεια στην *Εκάτη* του Κοσμά Πολίτη. Μια μυθιστορηματική ανταπόκριση στο πλατωνικό *Συμπόσιον*». Στο: Ναταλία Δεληγιαννάκη (επιμ.), *Νεοελληνική Λογοτεχνία και Κριτική από τον Διαφωτισμό έως σήμερα. Πρακτικά ΙΓ΄ Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης (3-6 Νοεμβρίου 2011), Μνήμη Παν. Μουλλά*. Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Μεσαιωνικών και Νέων Ελληνικών Σπουδών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Αθήνα: Σοκόλης-Κουλεδάκης, σσ. 842-851.

_____ 2010. «Περί βιβλίων. Τρεις επιστολές και ένα επισκεπτήριο του Κοσμά Πολίτη προς τον Αλκιβιάδη Γιαννόπουλο». *Κονδυλοφόρος*, 9: 211-216.

_____ 2003. «Αναζητώντας τον τόπο: Οι σημασίες του τόπου στο *Λεμονοδάσος* του Κοσμά Πολίτη». *Κονδυλοφόρος*, 2: 123-137.

_____ 2001. *Ο μοντερνισμός ενός κοσμοπολίτη. Στοιχεία και τεχνικές του μοντερνισμού στο μεσοπολεμικό μυθιστόρημα του Κοσμά Πολίτη*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

_____ 1994-1995. «Οι *Νεκροί* του James Joyce στην *Eroica* του Κοσμά Πολίτη: Μια πολύπλοκη περίπτωση διακειμενικότητας». *Παλίμψηστον*, 14-15: 231-242.

Καρακάντζα, Ε.Δ. 2004. *Αρχαίοι Ελληνικοί Μύθοι. Ο θεωρητικός λόγος του 20ού αιώνα για τη φύση και την ερμηνεία τους*, προλογικό σημείωμα: Δανιήλ Ι. Ιακώβ. Αθήνα: Μεταίχμιο.

Καραντώνης, Α. 1990. *Πεζογράφοι και πεζογραφήματα της γενιάς του '30*. Αθήνα: Παπαδήμας.

_____ (15 Μαρτίου 1974). «Κοσμάς Πολίτης». *Νέα Εστία*, 95 (1121): 406-409.

Καστρινάκη, Α. 2010. «Επίμετρο». Στο: *Κοσμάς Πολίτης, Λεμονοδάσος*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σσ. 205-412.

_____ (Νοέμ. 2010). «Ὁ Μεφιστοφελής στούς μενεξέδες. Παρατηρήσεις στήν *Eroica* τοῦ Κοσμᾶ Πολίτη». *Νέα Εστία*, 168 (1838): 691-703.

_____ 1995. «Η συμβατικότητα του "νέου" και η αναζήτηση της γνησιότητας. Κοσμάς Πολίτης, "Τζούλια"». Στο: *Οι περιπέτειες της νεότητας: Η αντίθεση των γενεών στην ελληνική πεζογραφία (1890-1945)*. Αθήνα: Καστανιώτης, σσ. 403-419.

Κοκκινίδη, Ε. 2011. «Ὄψεις ελληνικής ταυτότητας στο *Λεμονοδάσος* και την *Eroica* του Κοσμά Πολίτη: αρχαία Ελλάδα, Βυζάντιο, Ευρώπη». Στο: Κωνσταντίνος Α. Δημάδης (επιμ.), *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα), Τόμος Β΄, Πρακτικά Δ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010)*. Αθήνα: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, σσ. 669-684.

Κόκορης, Δ. 2009. «Ο αφοπλισμός της μυθικής μεθόδου. "Ο Ηρακλής κι εμείς"». Στο: Δημήτρης Κόκορης (επιμ.), *Εισαγωγή στην ποίηση του Ρίτσου. Επιλογή κριτικών κειμένων*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, σσ. 297-302.

Κουμανταρέας, Μ. (10.4.1985). «Ο Παρασκευάς που έγινε Κοσμάς». *Διαβάζω*, 116: 13-22.

Κουν, Ν.Α. (χ.χ.). *Μύθοι και θρύλοι της αρχαίας Ελλάδας*. Αθήνα: Αργώ.

Κωνσταντάκος, Ι.Μ. 2018. «Οι απαρχές του φιλοσοφικού διηγήματος στην αρχαία Αθήνα». Σεμιναριακή διάλεξη. Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Φιλοσοφίας. Ακαδημία Αθηνών, σσ. 1-38.

Μαρτίνες, Ά. 2000. *Η εικόνα της γυναίκας στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία: Ο Όμηρος και το επίγραμμα της ελληνιστικής και αυτοκρατορικής εποχής*. Πύργος: Έκδοση του περιοδικού *Αλφειός*, σσ. 7-59.

Μερακλής, Μ.Γ. (Ιαν. – Φεβρ. 1977). «Κοσμάς Πολίτης, *Τέρμα*, Εκδοτική "Ερμής", Αθήνα 1975». *Νέα Πορεία*, 263-264: 45-47.

Μπαντιού, Α. 2013. «Μορφές της θηλυκότητας στον συγκαιρινό κόσμο». *αληtheια: περιοδικό Ψυχανάλυσης, Φιλοσοφίας & Τέχνης*, 7: 44-61, μετάφραση-επιμέλεια: Βαγγέλης Μπιτσώρης.

Μπασκόζος, Γ. (22.1.1992). «Ο μεσοπόλεμος και η πεζογραφία. Εισαγωγικές παρατηρήσεις προς διερεύνηση». *Διαβάζω*, 279: 14-18.

Μπαχτίν, Μ. 2000. «Ο ήρωας και η θέση του συγγραφέα σε σχέση με τον ήρωα στο έργο του Ντοστογιέφσκι». Στο: *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*. Αθήνα: Πόλις, σσ. 74-91.

Μπιτσιάνη, Ε. 2014. *Η αναπαράσταση της αστικής και μεγαλοαστικής ζωής σε μυθιστορήματα των δεκαετιών 1920 και 1930*. Διπλωματική Εργασία. Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Μεσαιωνικών και Νεοελληνικών Σπουδών, Ειδίκευση Νεοελληνικής Φιλολογίας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Νικολαρεΐζης, Δ. 1983. *Δοκίμια κριτικής*. Αθήνα: Πλέθρον.

Νικολοπούλου, Μ. 2004. «Ο Κοσμάς Πολίτης και η μικρασιατική λογοτεχνία: Το κλείσιμο ενός κύκλου». Στο: Θεοδόσης Πυλαρινός (επιμ.), *Η λογοτεχνία στη Μικρά Ασία*. Αθήνα: Εκδόσεις Ενώσεως Σμυρναίων, σσ. 223-243.

Ντεβερέ, Ζ. 2006. *Βαυβώ: το μυθικό αιδοίο*, μτφρ.: Γιώργος Τόλιας. 3η έκδοση. Αθήνα: Ολκός.

Ξεφλούδας, Σ. (10.4.1985). «Κοσμάς Πολίτης: Ο συγγραφέας και ο άνθρωπος». *Διαβάζω*, 116: 23.

Ξούριας, Γ. 2012. «Η Στοιχειομαχία του Ιωάννη Ρίζου Μανέ ως αλχημική αλληγορία». Στο: Ζ.Ι. Σιαφλέκης και Ερασμία-Λουίζα Σταυροπούλου (επιμ.), *Τριαντάφυλλα και γιασεμιά. Τιμητικός τόμος για την Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού*. Αθήνα: Gutenberg, σσ. 68-86.

_____ (22.1.1992). «Το ιδανικό και το πραγματικό. Οι πόθοι μιας εποχής στην *Εκάτη* του Κοσμά Πολίτη». *Διαβάζω*, 279: 56-59.

Παναγιωτόπουλος, Ι.Μ. 1980. *Τα πρόσωπα και τα κείμενα. Β΄ Ανήσυχα χρόνια*. Αθήνα: Οι Εκδόσεις των Φίλων.

Παπαρούση, Μ. 1999. «Χρονικές σχέσεις στην *Eroica*». *Περίπλους*, 48: 92-105.

Παπούλια, Μ. 1999. «Η ζωή του Ψυχικιώτη συγγραφέα Κοσμά Πολίτη». *Περίπλους*, 48: 57-65.

Πασχάλης, Μ. 2005. «Αρχαιογνωσία και μυθιστόρημα: Από τον *Λέανδρο* στο *Λεμονοδάσος*». Στο: Στέφανος Κακλαμάνης και Μιχαήλ Πασχάλης (επιμ.), *Η πρόσληψη της αρχαιότητας στο βυζαντινό και νεοελληνικό μυθιστόρημα*. Αθήνα: Στιγμή, σσ. 169-177.

Πάτσιου, Β. 2018. «Ο χώρος και η μνήμη της αρχαιότητας στο πεζογραφικό έργο του Κοσμά Πολίτη». Στο: Ελένα Κουτριάνου και Έλλη Φιλοκύπρου (επιμ.), *Μα τι γυρεύουν οι ψυχές μας ταξιδεύοντας; Αναζητήσεις και αγωνίες των Ελλήνων λογοτεχνών του μεσοπολέμου (1918-1939). Τιμητικός τόμος για τον Peter Mackridge*. Αθήνα: Νεφέλη, σσ. 193-204.

Πιερής, Μ. 2008. «Ρίτσος – Σεφέρης: Συγκλίσεις και αποκλίσεις στη "μυθική μέθοδο"». Στο: Αικατερίνη Μακρυνικόλα και Στράτης Μπουρνάζος (επιμ.), *Διεθνές Συνέδριο: Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος. Οι εισηγήσεις*. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη – Εκδόσεις Κέδρος, σσ. 82-92.

Πλάντζος, Δ. 2017. «Το παρελθόν ως τραυματική εμπειρία στο παρόν». Στο: Νίκος Παπαδημητρίου και Άρης Αναγνωστόπουλος (επιμ.), *Το παρελθόν στο παρόν. Μνήμη, ιστορία και αρχαιότητα στη σύγχρονη Ελλάδα*. Αθήνα: Καστανιώτης, σσ. 117-135.

Σαντή, Δ. 2002 (Απρ. – Μάι. – Ιούν.). «Φιλία και Έρωτας στο *Λεμονοδάσος* του Κοσμά Πολίτη». *Φιλολογική*, 79: 53-56.

Σιαφλέκης, Ζ.Ι. 2005. *Η εύθραυστη αλήθεια. Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*. Β΄ ανατύπωση. Αθήνα: Gutenberg.

Σκαρτσής, Σ. 1994. *Το αίνιγμα*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Συκουτρής, Ι. (κείμενον, μετάφρασις καὶ ἑρμηνεία), 1949. *Πλάτωνος Συμπόσιον*. Έκδοσις Δευτέρα. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της "Εστίας".

Συρέ, Ε. (χ.χ.). *Οι Μεγάλοι Μύστες*, μτφρ.: Ε. Ανδρουλιδάκη. Αθήνα: Ενωμένοι Εκδότες.

Τζιόβας, Δ. (Μάι. 2007). «Ελληνικότητα και γενιά του '30». *Cogito*, 6: 6-9.

Τωμαδάκης, Ν.Β. (εισαγωγή, κείμενα, μεταφράσεις, γλωσσάριο), 1969. *Δ. Σολωμού Άπαντα*. Αθήνα: Γρηγόρης.

Φουκώ, Μ. 1993. *Ιστορία της σεξουαλικότητας*. Τόμ. 3: *Η μέριμνα για τον εαυτό μας*, μτφρ.: Γιάννης Κρητικός. Αθήνα: Ράππας.

Ξενόγλωσση

Beaton, R. 1996. *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία. Ποίηση και πεζογραφία, 1821-1992*, μτφρ.: Ευαγγελία Ζουργού, Μαριάννα Σπανάκη. Αθήνα: Νεφέλη.

_____ 1985. «Myth and Text: Readings in the Modern Greek Novel». *Byzantine and Modern Greek Studies*, 9: 29-53.

Burkert, W. 1994. *Μυστηριακές λατρείες της αρχαιότητας*, μτφρ.: Έφη Ματθαίου. Αθήνα: Καρδαμίτσας.

Decharme, P. 1959. *Ελληνική Μυθολογία. Σύγγραμμα βραβευθέν υπό της Γαλλικής Ακαδημίας και του προς ενθάρρυνσιν των ελληνικών σπουδών συλλόγου*, μτφρ.: Ι. Οικονομίδου. Αθήνα: Χρήσιμα Βιβλία.

De Man, P. 2005. «Ἡ θεωρία τοῦ μυθιστορήματος τοῦ Georg Lukács», μτφρ.: Νίκος Καλταμπάνος. *Πλανόδιον*, Θ΄ (39): 509-516.

Diel, P. 2012. *Ο Συμβολισμός στην Ελληνική Μυθολογία*, πρόλογος: Gaston Bachelard, μτφρ.: Ιουλιέττα Ράλλη, Καίτη Χατζηδήμου. 7η έκδοση. Αθήνα: Χατζηνικολής.

Easterling, P.E. & Knox, B.M.W. 2013. *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, μτφρ.: Ν. Κονομή, Χρ. Γρίμπα, Μ. Κονομή, επιμ.: Α. Στεφανή. Ενδέκατη έκδοση αναθεωρημένη. Αθήνα: Παπαδήμας.

Eliot, T.S. (Μάρτ. – Απρ. 1985). «Οδυσσέας, τάξη και μύθος», μτφρ.: Π. Τσελέντη-Αποστολίδη. *Η λέξη*, 43: 242-243.

Faulkner, P. 1982. *Μοντερνισμός*, μτφρ.: Ιουλιέττα Ράλλη, Καίτη Χατζηδήμου. Αθήνα: Ερμής.

Frye, N. 1996. *Η ανατομία της κριτικής: Τέσσερα δοκίμια*, επιμ.-μτφρ.: Μαριζέτα Γεωργουλέα. Αθήνα: Gutenberg.

Hale, D.J. 2005. «Marxist Approaches». In: *The Novel: An Anthology of Criticism and Theory 1900-2000*. Malden, Mass.: Blackwell Publishing, pp. 344-360.

Hegel, G.W.F. 1975. «The Epic as a Fully Unified Whole». In: *Aesthetics. Lectures on Fine Art*, Translated by T.M. Knox. Oxford at the Clarendon Press. Volume II, Section III. "The Romantic Arts", Chapter III. "Poetry", pp. 1077-1093.

Kallinis, G. 1997. «*Λεμονοδάσος*: Diary Novel or Diary Fiction?». *Journal of Modern Greek Studies*, 15: 55-66.

Karakantza, E.D. 2010. «Dark Skin and Dark Deeds. Danaids and Aigyptioi in a Culture of Light». In: Menelaos Christopoulos, Efimia D. Karakantza, Olga Levaniouk (eds.), *Light and Darkness in Ancient Greek Myth and Religion*. Plymouth, United Kingdom: Lexington Books. Chapter Two, pp. 14-29.

Keeley, E. 1996. «Ο Σεφέρης και η "Μυθική Μέθοδος"». Στο: *Εισαγωγή στην ποίηση του Σεφέρη. Επιλογή κριτικών κειμένων*, πρόλογος-μετάφραση-επιμέλεια: Δημήτρης Δασκαλόπουλος. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, σσ. 401-428.

Mackridge, P. 2015. «Συμβολικές και ειρωνικές δομές στην *Eroica*». Στο: Peter Mackridge (επιμ.), *Κοσμά Πολίτη, Eroica*. Αθήνα: Εστία, σσ. κε΄- ϟδ΄.

_____ 1999. «Παραθέματα, παρωδία, λογοκλοπή και διακειμενικότητα στην *Eroica* του Κοσμά Πολίτη». *Περίπλους*, 48: 66-78.

_____ (10.4.1985). «Χρονολόγιο Κοσμά Πολίτη (Πάρι Ταβελούδη)». *Διαβάζω*, 116: 8-12.

_____ 1979. «Symbolism and Irony in Three Novels by Kosmas Politis». *Byzantine and Modern Greek Studies*, 5: 77-93.

Neubauer, J. 1996. «Bakhtin versus Lukács: Inscriptions of Homelessness in Theories of the Novel». *Poetics Today*, 17 (4): 531-546.

Pucci, G. 2018. «Ο Πολύκλειτος και το μέτρο της ομορφιάς». Στο: Ουμπέρτο Έκο (επιμ.), *Αρχαία Ελλάδα. Τέχνες και Λογοτεχνία. Μέρος Α΄*. Τόμος 6. Αθήνα: *Το Βήμα* (Εκδόσεις Πεδίο), σσ. 212-221.

Salles, C. 1998. *Η άλλη όψη της αρχαιότητας: Ο υπόκοσμος. Με 17 εικόνες και 5 Χάρτες*, μτφρ.: Κώστας Τσιταράκης. Δεύτερη Έκδοση. Αθήνα: Παπαδήμας.

Vitti, M. 2012. *Η "Γενιά του Τριάντα": Ιδεολογία και Μορφή. Με μια νέα εισαγωγή*. Αθήνα: Ερμής.

Wellek, R. & Warren, A. 1955. *Θεωρία Λογοτεχνίας (Theory of Literature)*, μτφρ.: Σταύρου Γεωργίου Δεληγιώργη. Δεύτερη Έκδοση. Αθήνα: Δίφρος.

Δικτυογραφία

Αθανασίου, Α. (2016). «Από τον Οιδίποδα στη Σφίγγα: Ετερότητα, οριακότητα και η συγκρότηση του υποκειμένου».
<http://www.inpsy.gr/el/digital-library/arthra/arthra-ellinika/139-2012-06-12-12-21-01>
[Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 02 Απριλίου 2019]

Αργυροπούλου-Παπαδοπούλου, Γ. (2012, 31 Αυγούστου). «Η Σελήνη στην Ελληνική Μυθολογία». Ιστολόγιο: "Palmografos.com".
<http://www.palmografos.com/permalink/15778.html>
[Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 02 Απριλίου 2019]

Βουτυράς, Μ. & Γουλάκη-Βουτυρά, Α. (2012). «Ο Πολύκλειτος και ο *Κανών*».
Ιστολόγιο: "Ψηφίδες για την ελληνική γλώσσα – Αρχαία Ελληνική Γλώσσα και Γραμματεία".
<http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/history/art/page_090.html>
[Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 02 Απριλίου 2019]

Γαραντούδης, Ε. (2017, 26 Ιουνίου). «Το "Beata Beatrix" ως αρχή του ελληνικού ποιητικού μοντερνισμού». Ιστολόγιο: "Η κυριακάτικη *Αυγή* – Αναγνώσεις. Κριτική βιβλίου, τεχνών και επιστημών".
<http://avgi-anagnoseis.blogspot.com/2017/06/to-beata-beatrix.html>
[Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 02 Απριλίου 2019]

Κοτίβα, Μ. (2016, 10 Νοεμβρίου). «Γκόλεμ: Τα πρώτα τεχνητά όντα της Ανθρωπότητας». Ιστολόγιο: "MINDHACK: Η εναλλακτική αναζήτηση στην Ελλάδα".
<http://mindhack.gr/γκόλεμ/>
[Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 02 Απριλίου 2019]

Κωνσταντινίδης, Γ. (2014, 23 Σεπτεμβρίου). «Η Βενεδικτίνη και η επινόηση του σύγχρονου μάρκετινγκ». Ιστολόγιο: "Andro.gr".
<http://www.andro.gr/geusi/benedictine/>
[Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 02 Απριλίου 2019]

Τσούπρου, Σ. (Οκτώβριος 2014). «Αφιέρωμα στον Κοσμά Πολίτη». Ιστολόγιο: "ΧΡΟΝΟΣ online περιοδικό με αφετηρία την Ελλάδα".
<http://www.chronosmag.eu/index.php/s-sp.html>
[Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 02 Απριλίου 2019]

Ψύρρας, Θ. (2012, 3 Απριλίου). «Χρήσεις του αρχαίου μύθου στη νεοελληνική ποίηση». Ιστολόγιο: "block 1 - για τη λογοτεχνία και την κριτική".
<http://thomaspsyrras.blogspot.com/2012/04/blog-post.html>
[Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 02 Απριλίου 2019]