

ΑΣΠΑΣΙΑ ΧΑΣΙΩΤΗ

**Το μεταφορικό σύστημα
στην ποίηση
του Άγγελου Σικελιανού**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Τμήμα Φιλολογίας
Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

ΙΩΑΝΝΙΝΑ
2009

ΑΣΠΑΣΙΑ ΧΑΣΙΩΤΗ

Το μεταφορικό σύστημα
στην ποίηση
του Άγγελου Σικελιανού

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, ομότιμος καθηγητής, επόπτης

Σόνια Ιλίνσκαγια, ομότιμη καθηγήτρια

Δημήτρης -Χ. Γουνελάς, αναπληρωτής καθηγητής

ΕΠΤΑΜΕΛΗΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, ομότιμος καθηγητής, επόπτης

Σόνια Ιλίνσκαγια, ομότιμη καθηγήτρια

Δημήτρης -Χ. Γουνελάς, αναπληρωτής καθηγητής

Χριστίνα Ντουνιά, αναπληρώτρια καθηγήτρια

Τάκης Καγιαλής, αναπληρωτής καθηγητής

Αθηνά Βογιατζόγλου, επίκουρη καθηγήτρια

Δημήτρης Καργιώτης, επίκουρος καθηγητής

ΠΡΟΛΟΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Η αφορμή για το θέμα της παρούσας διδακτορικής διατριβής δόθηκε, όταν τον Ιούνιο του 1992, φοιτήτρια στο τελευταίο έτος του τμήματος Φιλολογίας, συμμετείχα στο επιστημονικό συνέδριο που διοργάνωσε η Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων για τον οικουμενικό ποιητή Άγγελο Σικελιανό. Θέμα της εισήγησής μου ήταν «Η παρομοίωση στον *Αλαφροϊσκιωτο*». Η πρώτη επαφή με το έργο του ποιητή στάθηκε αρκετή για να προχωρήσω στη μελέτη του «λυρικού του βίου» και στη συγγραφή αυτής της εργασίας, που είναι καρπός πολλών ανθρώπων.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επόπτη της διδακτορικής διατριβής, ομότιμο καθηγητή Ερατοσθένη Γ. Καψωμένο, για την εμπιστοσύνη που μου έδειξε, την υπομονή και επιμονή του, τις καίριες και πολύτιμες υποδείξεις του· ευχαριστώ επίσης τα άλλα μέλη της τριμελούς συμβουλευτικής επιτροπής, την ομότιμη καθηγήτρια κ. Σόνια Ιλίνσκαγια, για την καθοριστική συμβολή της και τον αναπληρωτή καθηγητή κ. Χ.-Δ. Γουνελά για τις γόνιμες απόψεις του. Ευχαριστίες πέφτουν και στον καθηγητή Παναγιώτη Νούτσο για την άτυπη και διαρκή στήριξή του.

Πολλές ευχαριστίες, τέλος, οφείλω στους γονείς μου, για όλα!

«Υπάρχουνε δρόμοι μακρινότεροι από άλλους δρόμους, και όλους δεν θα μας θρέψει μια μελέτη». Τους στίχους αυτούς του Πίνδαρου τοποθέτησε ο Σικελιανός στην αρχή του περίφημου «Προλόγου» στο *Λυρικό Βίο*, για να τονίσει τους «πλήθιους δρόμους», από τους οποίους «κατέκτησε τη βιολογική και γνήσια σκοπιά της εσωτερικότητας, με κόπο και με μόχθο, όμως στο βάθος αναφαίρετα κι από πολύ καιρό».¹

Το ίδιο ισχύει και με την έρευνα. Είναι πολλοί οι τρόποι προσέγγισης ενός έργου. Από το 1951 και μετά η έρευνα έκανε πολλά και τολμηρά βήματα. Ιδιαίτερα τα τελευταία χρόνια ο αριθμός των μελετών που δημοσιεύτηκαν ολοένα μεγαλώνει. Βέβαια, οι περισσότερες μελέτες και κριτικές τομές που έχουν δημοσιευτεί ως σήμερα για το *Λυρικό Βίο* ασχολούνται με γενικά θέματα της ποίησής του ή με ειδικά προβλήματα ερμηνείας κυρίως των ποιημάτων του. Υπάρχει όμως ακόμη αρκετό ελεύθερο πεδίο για την έρευνα,² αφού αναμφισβήτητα ο Σικελιανός αποτελεί ένα από τα μεγαλύτερα πνευματικά κεφάλαια του νεότερου ελληνισμού, τον «άρχοντα της λαλιάς μας»,³ όπως τον χαρακτήρισε ο Γιώργος Σεφέρης, ή τον «παιδευτή και λυτρωτή μας»⁴ για τον Πρεβελάκη, τον «τελευταίο που σήκωνε στην εποχή μας το βάρος του ρόλου μιας θεότητας, χωρίς να παρουσιάζει την παραμικρή ρωγμή»⁵ κατά τον Ελύτη. Ήταν «ποιητής θεϊκός» ο Σικελιανός για τον Ρίτσο και «αρχάγγελος και μέγας ταγός» για τον Εμπειρίκο, που η ποίησή του «ποτέ δεν θα πεθάνει», σύμφωνα με τον Εγγονόπουλο.⁶ «Ήταν ο ποιητής ετούτος από το γένος των αϊτών· με το πρώτο τίναγμα των φτερών του έφτανε στην κορυφή»⁷, έγραφε ο Νίκος Καζαντζάκης, ενώ ο Χένρυ Μίλλερ συμπλήρωνε «ένας

¹ Άγγελος Σικελιανός, *Λυρικός Βίος*, φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, τόμ. Α', Ίκαρος, Αθήνα 1965, σ. 12.

² «Είναι γεγονός πως ο Σικελιανός, έξω από ένα περιορισμένο κύκλο πνευματικών ανθρώπων, παραμένει άγνωστος και ως την ώρα αναξιοποίητος...» (Βλ. Ερατοσθένης Καψωμένος, *Εισαγωγή στη λυρική σκέψη του Σικελιανού*, Γιάννενα 1969, σ. 6). «Φοβάμαι ότι ο Σικελιανός ανήκει στους ποιητές που πήγαν αδιάβαστοι από τους επόμενους, τους μεθεπόμενους μάλλον... Ένα ποτάμι που μπορεί να σέρνει μέσα του διαμάντια μα πού να ψάχνεις...» (Βλ. Παντελής Μπουκάλας, «Ο Ποιητής, ο Μυστικός και η Άμπελός του», περ. *Νέα Εστία*, τόμ. 150^{ος}, τχ. 1740, Δεκέμβριος 2001, σσ. 886-892: 887).

³ Γιώργος Σεφέρης, *Δοκιμές*, τόμ. Β', Ίκαρος, Αθήνα 1992, σ. 99.

⁴ Παντελής Πρεβελάκης, «Μνημόσυνο στον Σικελιανό», *Γιατί βαθιά μου εδόξασα*, Έκδοση της Οργανωτικής Επιτροπής για την επέτειο των 50 χρόνων από το θάνατο του Άγγελου Σικελιανού, επιμέλεια Νάσος Βαγενάς, Εθνικό Κέντρο Βιβλίου (ΕΚΕΒΙ), Αθήνα 2001, σ. 25.

⁵ Οδυσσέας Ελύτης, *Ανοιχτά χαρτιά*, Ίκαρος, Αθήνα 2004, σ. 373.

⁶ Βλ. Νάσος Βαγενάς, «Οι ποιητές της γενιάς του '30 και ο Σικελιανός», εφ. *Το Βήμα*, 24 Ιουνίου 2001.

⁷ Νίκος Καζαντζάκης, *Αναφορά στον Γκρέκο*, εκδόσεις Καζαντζάκη, Αθήνα 2009, σ. 191.

αετός που στάθηκε άξιος να ανυψωθεί πάνω από τα ψηλότερα πετάγματα των μηχανικών πουλιών του αιθέρα. Πέταξε ξανά και ξανά ίσια κατά τον ήλιο και δεν έλιωσαν τα φτερά του ούτε το πνεύμα του έσβησε».⁸

Ορισμός θέματος – απολογισμός ερευνών – προβληματική

Ειδικότερα η παρούσα μελέτη έχει ως θέμα της «Το μεταφορικό σύστημα στην ποίηση του Άγγελου Σικελιανού» και συγκεκριμένα πώς η μεταφορά και η παρομοίωση υπηρετούν την εικονοπλασία και γίνονται φορείς της ποιητικής και της κοσμοθεωρίας του ποιητή. Παρ' όλη την ιδιαίτερα πυκνή εμφάνιση της μεταφοράς στο ποιητικό έργο του Σικελιανού, η εργασία θα επικεντρωθεί στην παρομοίωση και θα αποδείξει πως αποτελεί ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της σικελιανικής δημιουργίας. Η παρούσα έρευνα θα μελετήσει το πώς η παρομοίωση συνδέεται με τα διάφορα στάδια της ποίησης του Σικελιανού και εκφράζει την ποιητική του μυθολογία. Μέσα από την παρομοίωση περνά σε κάθε περίοδο η θεματική και γίνεται η μετάβαση από το ένα στάδιο στο άλλο. Στην παρομοίωση ανιχνεύονται τα χνάρια της «υπαρξιακής διαλεκτικής του πορείας προς την κατάκτηση της μείζονος και ενιαίας συνείδησης της ζωής».⁹

Η μορφολογική και ποιητική λειτουργία της παρομοίωσης στο έργο του Σικελιανού δεν έχει μελετηθεί συστηματικά μέχρι σήμερα, με αποτέλεσμα να έχουμε μερική εικόνα ενός πεδίου ουσιώδους για την ποιητική και να κρίνεται απαραίτητη η μικροσκοπική εξέτασή του. Βέβαια αναφορές και επισημάνσεις για το θέμα συναντούμε σε πολλές μελέτες που επιβεβαιώνουν την ανάγκη συστηματικής εξέτασής της.

Οι μελετητές του Σικελιανού παρατήρησαν από την πρώτη στιγμή τη συχνότητα της παρομοίωσης στα ποιήματά του, την ενέταξαν στα κύρια χαρακτηριστικά της ποιητικής του¹⁰ και άσκησαν κριτική στη χρήση και το ρόλο της. Ο Νίκος Καζαντζάκης γράφει σχετικά: «Στοχάζουνταν με εικόνες κι οι ποιητικές παρομοιώσεις ήταν γι' αυτόν ατράνταχτα λογικά επιχειρήματα».¹¹ Ο Θεόδωρος Ξύδης στη μελέτη του για τον Άγγελο Σικελιανό παρατηρεί: «Στα ποιήματα του Σικελιανού η εικόνα έχει οργανική θέση. Δεν είναι απλά επιτυχημένη. Συνοδεύεται πάντα με μια παρομοίωση. Αλλά η παρομοίωση

⁸ Βλ. Χένρυ Μίλλερ, «Ο γίγαντας ήλιος», περ. *Νέα Εστία*, 1740 (2001) 806-811: 811.

⁹ Λ.Β.Α., σ. 12.

¹⁰ Βλ. Άγγελος Σικελιανός, *Ανέκδοτα ποιήματα και πεζά*, φιλολογική επιμέλεια-σχόλια-μελέτη Βιβέτ Τσαρλαμπά-Κακλαμάνη, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα 1989, σ. 231.

¹¹ Καζαντζάκης 2009, 191.

αυτή έχει μια πλήρη αναλογία, με τέλεια ταύτιση. Κανένας από τους όρους της μεταφοράς δεν προεξέχει και καμιά σύγκριση δεν είναι αυθαίρετη. Η βραχυλογία, και όταν πρέπει, είναι προσόν της παρομοιώσεως».¹² Από το πρώτο αφιέρωμα της *Νέας Εστίας*, μετά το θάνατό του, η παρομοίωση είναι στα θέματα που απασχολούν την κριτική, μάλιστα σε συσχετισμό με τη φύση. Σε άρθρο του Γιάννη Μηλιάδη διαβάζουμε: «Οι άπειρες εικόνες που αποτελούν το μεγαλύτερο μέρος της σικελιανικής ποίησης δεν είναι απλές διακοσμητικές παρομοιώσεις, καρπός φιλολογικής επιδίωξης»¹³ και λίγο παρακάτω, σε άρθρο του Πέτρου Γλέζου: «Η παρομοίωση που πάντα χρησιμοποιεί άφθονα, κατά το άφθαστο ομηρικό πρότυπο ο Σικελιανός, είναι μιας βαθύτατης προσωπικής εμπειρίας καρπός».¹⁴

Κάποιοι πάλι μελετητές χαρακτηρίζουν τη χρήση της παρομοιώσης «μειονέκτημα και μεγαλυνχία» και μιλούν για κατάχρηση του φαινομένου. Ο Μάρκος Αυγέρης σημειώνει: «Πάντα προχωρεί με εικόνες απανωτές, γεμάτες λάμψη. Ο Σικελιανός μπορεί να χαρακτηριστεί όσο λίγοι σαν ποιητής *imagiste*...». Και συμπληρώνει: «Πολλές φορές η μεγαλοστομία του διογκώνεται με στόμφο. Με τις απανωτές εικόνες και τον πληθωρισμό στις παρομοιώσεις αμαρταίνει από υπερβολή. Γενικά δεν είναι μέσα στις αρετές του η εγκράτεια και το μέτρο. Δεν είναι μέσα στις επιδιώξεις του το αναγκαίο και το ουσιαστικό για το νόημα του έργου του, πράγμα που τόσο απασχολούσε το Σολωμό».¹⁵ Ο Άριστος Καμπάνης και ο Ηλίας Βουτιερίδης θεώρησαν ότι οι απανωτές παρομοιώσεις του Σικελιανού προκαλούν «ίλιγγο».¹⁶ Ο Αντρέας Καραντώνης κάνει λόγο για «ποιήματα απειρόπληθων εικόνων που τις σηκώνουν και τις στροβιλίζουν ψηλά εκατοντάδες μεγάλοκραχτα επιφωνήματα» και καταλήγει ότι «ο ειρμός της μέθης του δεν αναλύεται... Ο Σικελιανός είναι ένας ποιητής αφάνταστα μεγάλοστομος, βουερός και

¹² Θεόδωρος Ξύδης, *Άγγελος Σικελιανός*, Ίκαρος, Αθήνα 1979, σ. 130.

¹³ Βλ. Γιάννης Μηλιάδης, «Αυτός και η φύση», περ. *Νέα Εστία*, τόμ. NB', τχ. 611, Χριστούγεννα 1952, σσ. 89-93: 91.

¹⁴ Πέτρος Γλέζος, «Η ελληνική φύση στην ποίηση του Σικελιανού», περ. *Νέα Εστία*, 611 (1952) 94-100: 99.

¹⁵ Μάρκος Αυγέρης, *Σικελιανός*, Θεμέλιο, Αθήνα 1966, σσ. 33-41 και του ίδιου *Έλληνες λογοτέχνες*, Ίκαρος, 1993, σσ. 152-158.

¹⁶ Γράφει σχετικά ο HOMUNCULUS (=Άριστος Καμπάνης) στην εφ. *Πρόοδος*, στο φύλλο της 2^{ας} Δεκεμβρίου 1917: «Διά ν' αρχίσωμεν από το αρνητικόν μέρος. Η ποίησις του Σικελιανού είναι κάπως πληθωρική. Ο ποιητής δεν φαίνεται έχων την αίσθησιν του περιττού. Εκεί που μια εικόν, ένα επίθετον, μία παρομοίωσις θα επλήρου τα κενά, ο κ. Σικελιανός σας δίδει δύο ή πέντε. Έχει πλούτον τον οποίον σκορπολόγα. Αποτέλεσμα; Όσοι δεν είνε συνηθισμένοι εις τοιαύτην χλιδήν καταλαμβάνονται από ίλιγγο». Και ο ΒΙΒΛΙΟΦΙΛΟΣ (= Ηλίας Βουτιερίδης) γράφει για τις *Συνειδήσεις* στο περ. *Ο Νουμάς*, Χρ. ΙΓ', 11 του Αλωνάρη 1915, σ. 287: «Ίλιγγος σε πιάνει από τις πρώτες σελίδες. Ίλιγγος από τις πολλές και απανωτές μα κι ολοζώντανες εικόνες του – εικόνες όλες παρμένες ολόσις από τη ζωή». ΣΗΜ. Και τα δύο κείμενα δημοσιεύτηκαν και στο περ. *Νέα Εστία*, τόμ. 158^{ος}, τχ. 1781, Σεπτέμβριος 2005, σσ. 395-396, 407-407.

χειμαρρώδης, αλλά ρυθμικά μονότονος».¹⁷ Ο Κώστας Στεργιόπουλος σχολιάζει: «Πληθωρικός από ιδιοσυγκρασία ο ίδιος, δε μπόρεσε να ξεφύγει το ξεχείλισμα τούτο του πληθωρισμού του και μέσα στα ποιήματά του... Υπάρχει αναμφισβήτητα στο λόγο του ένας φόρτος, προπάντων στις πέντε *Συνειδήσεις*, ο φόρτος των επιφωνημάτων κι ο φόρτος των ιδιαίτερα μακροπερίοδων παρομοιώσεων και των εικόνων που απειλεί να μετατρέψει και τα βασικά προτερήματά του σε μειονεκτήματα».¹⁸ Ο Χρήστος Μαλεβίτσης μελετώντας τις ποιητικές συνθέσεις *Μήτηρ Θεού* και *Πάσχα τω Ελλήνων* παρατηρεί ότι «οι εικόνες και οι παρομοιώσεις είναι αδαμάντινης λαμπρότητας, πρωτοφανέρωτες στον νεοελληνικό λόγο, αλλά παραπαίνουν ανάμεσα στην ελλειμματική ιδέα, την οποία ωστόσο επιδιώκουν, και στη σφύζουσα φύση, που πάραυτα επιθυμούν να υπερβούν... Η ιδέα του αναλύεται σε χείμαρρο από παρομοιώσεις. Ενώ λ.χ. στον Όμηρο η παρομοίωση είναι δευτερεύον και υπηρετικό στοιχείο, στον ποιητή μας μετατρέπεται σε πρωτεύον και κυρίαρχο στοιχείο... Οι παρομοιώσεις καταλαμβάνουν το μέγιστο χώρο ωσάν ποιήματα μέσα στα ποιήματα, ώστε να λησμονηθεί αυτό για το οποίο πρόκειται».¹⁹ Ο Γιάννης Δάλλας θεωρεί βέβαια ότι η «ομηρογενής» εικόνα «που αναλογικά την ξανατόνισε ο *Ερωτόκριτος* και από νεοκλασική αφόρμηση αντιπαράλληλα ο Κάλβος, σπάνια απαντά στην ποίησή του». Και παρατηρεί ότι στις *Συνειδήσεις* έχουμε «κατάχρηση του φαινομένου: ένα δάσος αναφορικών εικόνων, μάλιστα με δείκτη αναφοράς τους όχι πρόσωπα και ενεργήματα κοινά, αλλά πρόσωπα και ιδέες υψηλές και προπάντων μυθικούς φορείς αυτών των ιδεών».²⁰

Ο ποιητής Διονύσης Καψάλης δικαιολογεί αυτή την «υπερβολή» του Σικελιανού: «Το μείζον κατόρθωμα του Σικελιανού είναι ότι έπλασε ποιητικό κόσμο και μια καινούργια ποιητική γλώσσα, την πιο ευρύχωρη ποιητική γλώσσα που διαθέτουμε στη νεοελληνική γραμματεία, μέσα στην οποία η υπερβολή αυτή ακούγεται φυσιολογικά, αβίαστα και –στις μεγάλες στιγμές του– σαν την τρυφερή, κουβεντιαστή σχεδόν, εκμυστήρευση ενός

¹⁷ Αντρέας Καραντώνης, «Άγγελος Σικελιανός», *Νεοελληνική Λογοτεχνία. Φυσιогνωμίες*, τόμ. Α', σσ. 376-398: 383 και «Στοχασμοί για την ποίηση του Άγγελου Σικελιανού», περ. *Νέα Εστία*, 611 (1952), σσ. 22-30. Στην παραπάνω μελέτη ο Α. Καραντώνης προσπαθεί να εξηγήσει «γιατί η κριτική περιορίστηκε στο να ερμηνέψει το περιεχόμενο του έργου του Σικελιανού χωρίς να το διαφοροποιήσει κριτικά».

¹⁸ Κώστας Στεργιόπουλος, *Περιδιαβάζοντας*, τόμ. Α', Κέδρος, Αθήνα 1982, σ. 71.

¹⁹ Χρήστος Μαλεβίτσης, *Το ανθισμένο δέντρο*, Δωδώνη, 1978, σ. 34.

²⁰ Γιάννης Δάλλας, «Η ταυτότητα του λυρισμού του Άγγελου Σικελιανού. Η ποιητική της εικόνας», *Άγγελος Σικελιανός. 50 χρόνια από το θάνατό του*, Πρακτικά ΣΤ' Συμποσίου, Εταιρεία Λευκαδικών Μελετών, Αθήνα 2002, σσ. 89-101: 93.

πρώρα χαμένου φίλου· υπερβολή, που δεν είναι άλλη από τη συστατική υπερβολή του ίδιου του λυρισμού».²¹

Σύγχρονοι μελετητές ασχολούνται πιο συστηματικά με την ποιητική λειτουργία της παρομοίωσης στο έργο του Σικελιανού. Συγκεκριμένα ο Αντρέας Φυλακτού εξετάζει την παρομοίωση και τη μεταφορά σε συνάρτηση με το αντικείμενο μελέτης της διατριβής του, τον αρχαιοελληνικό μύθο στο *Λυρικό Βίο*, καθώς η παρομοίωση αποτελεί τον κύριο τρόπο εκφοράς του αρχαίου μύθου. Θεωρεί μάλιστα ότι «η μορφολογική και υφολογική διερεύνηση της παρομοίωσης στο έργο του Σικελιανού είναι ένα ενδιαφέρον και μείζον θέμα που χρειάζεται ειδική μονογραφία».²²

Η Αθηνά Βογιατζόγλου, επίσης, στη διδακτορική της διατριβή με θέμα την ποίηση και την ποιητική των *Συνειδήσεων* υποστηρίζει ότι «η ποιητική σύνταξη αντανakλά μια μορφή εμπειρίας και η σύνταξη των *Συνειδήσεων* αντανakλά την εμπειρία συνειδητοποίησης της ενότητας της ζωής εν τη πολυσχιδία της... Η ιδιότυπη και πυκνή χρήση της παρομοίωσης είναι η κυριότερη αιτία στην επιβράδυνση ολοκλήρωσης της ποιητικής φράσης. Το συχνά μαιανδρικό αναφορικό σκέλος της παρομοίωσης, που προηγείται σχεδόν πάντοτε του δεικτικού, προσδίδει έναν απρόβλεπτο και περιπετειώδη χαρακτήρα στην εξέλιξη της ποιητικής αφήγησης».²³

Η παρομοίωση θα αποκτήσει σημαίνοντα ρόλο στην ποίηση του Σικελιανού από το 1915 και πέρα (τον *Αλαφροΐσκιωτο* χαρακτηρίζει η μεταφορά). «Στις Συνειδήσεις ιδιαίτερα το φαινόμενο αποκτά έκταση και ένταση αξιοσημείωτες και αναδεικνύεται σε σημαντικό εκφραστικό στοιχείο, αρθρωτικό μηχανισμό και κοσμοθεωρητικό στίγμα των έργων».²⁴ «Όπως και η έντονα υποτακτική σύνταξη, η σικελιανική παρομοίωση εξυπηρετεί τη συμπαράθεση των πολλαπλών εκφάνσεων της πραγματικότητας, προσδίδοντας πολυσχιδή κίνηση στην ποιητική αφήγηση και μιαν αίσθηση ροϊκότητας, καθώς η ποιητική ύλη περνά από συνεχείς μεταμορφώσεις που επιβεβαιώνουν το ομοούσιο του πυρήνα της. Η συνεχής χρήση του “σαν”, του “καθώς”, του “ως” και του “όπως”

²¹ Διονύσης Καψάλης, «Ο μείζων λυρισμός του Άγγελου Σικελιανού», *Τα μέτρα και τα σταθμά*, Άγρα, Αθήνα 1998, σσ. 89-105: 99.

²² Αντρέας Κ. Φυλακτού, *Ο μύθος και η λύρα. Ο αρχαιοελληνικός μύθος στον Λυρικό Βίο*, Καστανιώτη, Αθήνα 2002, σημείωση 134, σ. 431.

²³ Αθηνά Βογιατζόγλου, *Η μεγάλη ιδέα του λυρισμού. Μελέτη του Προλόγου στη Ζωή του Σικελιανού*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1999. Το κεφ. 4 μάλιστα με τίτλο: «Η ποίηση ως παρομοίωση: Η τολμηρή αισθητική πρόταση των *Συνειδήσεων*», σσ. 43-52, αναφέρεται στη συχνότητα και πυκνότητα εμφάνισης της παρομοίωσης στις *Συνειδήσεις*.

²⁴ Βογιατζόγλου 1999, 48.

υποβάλλει τελικά την εντύπωση ότι όλα μπορούν να παραλληλιστούν, καθώς αποτελούν εκφάνσεις της ίδιας κοσμικής ουσίας».²⁵

Καταλήγοντας σημειώνει ότι ο Σικελιανός «τολμά να μετατρέψει την παρομοίωση σε αυτοσκοπό, ταυτίζοντάς την με την ίδια την ποιητική λειτουργία. Η βαρύτητα που της δίνει είναι τέτοια, ώστε να μη διστάζει ορισμένες φορές να αντιστρέψει τον παραδοσιακό της ρόλο, μετατρέποντας το συνήθως δευτερογενές ως προς την αφήγηση αναφορικό σκέλος της σε κατεξοχήν φορέα του ποιητικού νοήματος». Και συμπληρώνει: «Οι εν γένει και εκτενείς σικελιανικές παρομοιώσεις γίνονται εδώ περισσότερο λαβυρινθώδεις και ανάγονται σε κυρίαρχο στοιχείο της ρητορικής και της αφηγηματικής οργάνωσης των ποιημάτων».²⁶

Οι απόψεις της Βογιατζόγλου αντιπαρατίθενται προς τη φιλοσοφική προσέγγιση του Χ.-Δ. Γουνελά, ο οποίος, διερευνώντας τη λειτουργία του Ενός στο *Λυρικό Βίο*, διαπιστώνει ότι ο κανόνας της «ομοιότητας» που κυριαρχεί στην ποίηση του Σικελιανού εκφράζεται όχι μέσω της σύγκρισης ή της παρομοίωσης αλλά κυρίως μέσω της «ταύτισης», δηλαδή, μέσω της μεταφοράς. Ο μελετητής δεν ισχυρίζεται ότι ο Σικελιανός «αποφεύγει το “σαν” ή το “ως”». Αντίθετα δέχεται ότι τα χρησιμοποιεί ευρύτατα για εμπλουτισμό των ποιητικών εικόνων. «Σε κατάσταση αντικειμενικής παρατήρησης καταλήγει στη συγκριτική διαδικασία της παρομοίωσης... Σε στιγμές “παρσίματος” όμως εξουδετερώνεται η δυνατότητα αντικειμενοποίησης» και κυριαρχεί η ταύτιση.²⁷

Οι παραπάνω επισημάνσεις και μελέτες προβάλλουν την ανάγκη μικροσκοπικής εξέτασης του ρόλου της παρομοίωσης στην ποιητική και τη θεματική του Σικελιανού. Κανείς δεν αμφισβητεί τη συχνότητα εμφάνισης του συγκριτικού σχήματος. Όλων των μελετητών οι απόψεις συγκλίνουν στο γεγονός ότι η παρομοίωση χρησιμοποιείται ιδιαίτερα συχνά στην ποίηση του Σικελιανού. Σε κάποιες περιόδους μάλιστα, όπως στη δεύτερη περίοδο, του *Προλόγου στη ζωή*, το φαινόμενο φαίνεται να παίρνει μεγαλύτερη έκταση και ενίοτε η υπερβολική του χρήση «ενοχλεί». Η θεματική των *Συνειδήσεων*, η πληθωρική γλώσσα που χρησιμοποιεί ο ποιητής, για να εκφράσει την αχαλίνωτη λυρική του διάθεση, αλλά και η ανάγκη του να συνενώσει φορτία διαφορετικών παραδόσεων τον οδηγεί στη συχνή και πυκνή χρήση της. Αυτή την περίοδο ο ποιητής επιλέγει την παρομοίωση, για να εκφραστεί. Θα συμφωνήσουμε στο σημείο αυτό με την άποψη της

²⁵ Βογιατζόγλου 1999, 50-51.

²⁶ Βογιατζόγλου 1999, 51.

²⁷ Χ.-Δ. Γουνελάς, *Η φιλοσοφία της γλώσσας και η νεοελληνική ποίηση*, Αθήνα, Δελφίνι, 1995, σσ. 208-211 και περ. *Θέματα Λογοτεχνίας*, τχ. 18-21, Ιούλιος 2001-Δεκέμβριος 2002, σσ. 7-26.

Αθηνάς Βογιατζόγλου ότι «οι εκτενείς και απανωτές παρομοιώσεις των *Συνειδήσεων* αποτελούν αναπόσπαστο (και διόλου διακοσμητικό) μέρος της ποιητικής αφήγησης, τον ίδιο τον ιστό, θα λέγαμε, του ποιητικού λόγου».²⁸ Αλλά και ο Γιάννης Δάλλας, ενώ κάνει λόγο για «κατάχρηση του φαινομένου», όπως είδαμε παραπάνω, παραδέχεται ότι την περίοδο αυτή ο Σικελιανός επιχειρεί να «συναρθρώσει» τους πρωταρχικούς και δημιουργικούς σταθμούς της ζωής και του πολιτισμού. Και καταλήγει ότι «η συνάρθρωση και εκφραστικά επιχειρείται με τη διπλασιασμένη εικόνα, ως παρομοίωση: με τη δεικτική περιγραφή της και την αναφορική παραλληλία της», αναγνωρίζοντας τον καταλυτικό ρόλο που αναλαμβάνει η παρομοίωση στην αποτύπωση του ποιητικού «μηνύματος». Εξάλλου η περίοδος αυτή αποτελεί μια «αστείουτε δεξαμενή» για ό,τι στις επόμενες περιόδους θα ακολουθήσει. «Κι από εδώ αφορμημένες οι πολλές φυγόκεντρες εικόνες της αναφοράς στην παρομοίωση, στην επόμενη ενδιάμεση βαθμίδα, γίνονται συνεκτικές και κεντρομόλες πριν από την οριστική τους απόσυρση».²⁹

Αναφορικά με τη φιλοσοφική προσέγγιση του Χ.-Δ. Γουνελά σχετικά με το ρόλο που αναλαμβάνει η μεταφορά, η παρούσα μελέτη θα δείξει ότι σε κάποιες περιόδους ο ποιητής επιλέγει μια λιτότερη έκφραση, όπως στην πρώτη και την τελευταία περίοδο, καθώς και στις ποιητικές συνθέσεις *Μήτηρ Θεού* και *Πάσχα των Ελλήνων*. Η μεταφορά τότε φαίνεται να έχει το προβάδισμα και η λειτουργία της θα μπορούσε να αποτελέσει αντικείμενο μελέτης μιας άλλης εργασίας, αφού το μέγεθος του σικελιανικού έργου αλλά και ο δομικός ρόλος του συγκριτικού σχήματος επιβάλλει μελλοντικά να γίνει κάτι τέτοιο. Στο σημασιακό πεδίο εξακολουθεί η παρομοίωση να είναι το συγκριτικό σχήμα που ο ποιητής επιλέγει, για να εκφράσει την ποιητική του ιδέα και να διατυπώσει τη νέα του κοσμολογία. Η λειτουργία του «Ενός» είναι γεγονός ότι αποτελεί κανόνα της σικελιανικής ποίησης. Όπως παρατηρεί και ο μελετητής «ο κανόνας της “ομοιότητας” είναι το σχήμα στα μέτρα του οποίου λειτουργεί ένα μεγάλο μέρος της ποίησης του Σικελιανού».³⁰ Η ταύτιση όμως δεν καταργεί την ύπαρξη δύο όρων. Δύο όρους διαθέτει και η μεταφορά, μόνο που ο ένας υπονοείται.

Παρομοιάζω, κατά το Richards,³¹ σημαίνει πάντα συνδέω, κρατώ δυο πράγματα μαζί, για να τ' αφήσω να λειτουργήσουν συνολικά· σημαίνει ότι αποτιμώ την «ομοιότητά» τους και την εκφράζω με τον πιο σαφή τρόπο. Η παρομοίωση είναι μια ρητή σύγκριση,

²⁸ Βογιατζόγλου 1999, 50.

²⁹ Γιάννης Δάλλας, «Η ταυτότητα του λυρισμού του Άγγελου Σικελιανού. Η ποιητική της εικόνας», *Άγγελος Σικελιανός. 50 χρόνια από το θάνατό του*, Πρακτικά ΣΤ' Συμποσίου ό.π., σ. 93.

³⁰ Γουνελάς 1995, 208.

³¹ Ivor Armstrong Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, 1936.

διατυπώνει ξεκάθαρα την αναλογία, ωστόσο, επισημαίνει ο T. Hawkes, «έχει έναν χαρακτήρα περισσότερο αβέβαιο με την έννοια ότι προτείνει μια “ομοιότητα”, ενώ η μεταφορά, καθώς διατυπώνεται με τη μορφή κατηγορήσης, παρουσιάζει τη σύγκριση ως δεδομένη.³² Κοινό στοιχείο μεταξύ τους είναι η σύλληψη μιας ομοιότητας μεταξύ των δύο όρων, η αντίληψη μιας ομοιότητας μεταξύ των δύο όρων, «το όμοιον θεωρείν»,³³ που αποτελεί και το «ευφύες» της μεταφοράς και της παρομοίωσης. Για να θυμηθούμε και τον Genette «κάθε λεκτικό σχήμα συνίσταται εξ ορισμού σε μια υποκατάσταση όρων, και συνεπώς προϋποθέτει μια ισοδυναμία ανάμεσα σ’ αυτούς τους δύο όρους... και η εγγύτερη στην ισοδυναμία σημασιακή σχέση είναι προφανώς η ομοιότητα, που αυθορμήτως την αισθανόμαστε ως οιονεί ταυτότητα, ακόμη κι αν πρόκειται μόνο για μερική ομοιότητα».³⁴ Ρητός ή υπονοούμενος ο πρώτος όρος θεωρείται απαραίτητη προϋπόθεση της ομοιότητας. Εξάλλου και ο Γουνελάς εξετάζει τη λειτουργία της γλώσσας στον *Αλαφροΐσκιωτο* με το κλειδί του πλατωνικού Κρατύλου, το περίφημο ζήτημα της σχέσης της λέξης με τα πράγματα.³⁵

Η άποψη του Κρατύλου είναι ότι δεν μπορεί κανείς να χωρίσει το όνομα από το αντικείμενο, γιατί η «τέλεια αλήθεια» είναι η άρρηκτη ενότητα ονόματος - αντικειμένου. Το «όμοιον», ως όρος-κλειδί δηλώνει την «αδιαίρετη συνύπαρξη»: «η λέξη συναποκομίζει την εμπειρία του αντικειμένου στο μυαλό του δέκτη ή του χρήστη της γλώσσας». Την κατά Κρατύλο λειτουργία της γλώσσας ο Γουνελάς τη συσχετίζει με τον ορισμό της αρμονίας από τον Βαλερύ, ως αρμονική και αδιάρρηκτη συνύπαρξη ήχου - έννοιας. «Η δύναμη του στίχου –σύμφωνα με το Βαλερύ– απορρέει από μια απροσδιόριστη αρμονία μεταξύ αυτού που λέμε και αυτού που είναι».

Όσον αφορά το ρόλο της μεταφοράς, σε ό,τι ο μελετητής χαρακτηρίζει «πάρσιμο», η παρούσα μελέτη έχει να παρουσιάσει πολλά παραδείγματα λυρικής έξαρσης, που θεμελιώνονται στην παρομοίωση και αποτελούν απόδειξη ότι τόσο στο συνταγματικό όσο και στο παραδειγματικό επίπεδο η παρομοίωση παρουσιάζει μεγάλο ερευνητικό ενδιαφέρον.

Ο Σικελιανός, όπως παρατηρεί και η παρούσα εργασία, στηρίχθηκε στην παρομοίωση. Τόσο στις *Συνειδήσεις* όσο και στις μεγάλες ποιητικές συνθέσεις *Μήτηρ Θεού* και *Πάσχα*

³² Terence Hawkes, *Μεταφορά*, μτφρ. Γαβριήλ-Νίκος Πεντζίκης, Ερμής, Αθήνα 1978, σ.11. Βλ. και Robert Scholes, *Στοιχεία της ποίησης*, μτφρ. Αριστεία Παρίση, Κωνσταντινίδη, Θεσσαλονίκη 1986.

³³ Αριστοτέλης, *Ποιητική* III, 1412^a 10-15.

³⁴ Gérard Genette, *Σχήματα III*, μτφρ. Μπάμπης Λυκούδης, επιμέλεια Ερατοσθένης Καψωμένος, εκδόσεις Πατάκη, 2007, σσ. 46-47.

³⁵ Χ.-Δ. Γουνελάς, «Κρατύλος και Σικελιανός. Μεταφυσική και ποίηση», *Μνήμη Λίνου Πολίτη*, Θεσσαλονίκη 1988, σσ. 262-263 και σσ. 275-276.

των *Ελλήνων* καθώς και στη δεύτερη σειρά των *Λυρικών* χρησιμοποιεί ευρύτατα την παρομοίωση ως κύριο εκφραστικό μέσο και βασικό «διαρθρωτικό μηχανισμό». Αλλά και στον *Αλαφροΐσκιωτο* και τα ποιήματα των ενοτήτων *Ραψωδίες του Ιονίου* και *Αφροδίτης Ουρανίας* οι παρομοιώσεις αναλαμβάνουν κυρίαρχο ρόλο και ξαφνιάζουν με τον πλούτο των συζεύξεων, τους τολμηρούς συνδυασμούς και τη μοναδική θεματική τους. Η έκταση του φαινομένου, η ένταση που το διακρίνει αλλά και ο ρόλος του ως μηχανισμού σημασιοδότησης επιβάλλει να το ερευνήσουμε. Η τυπολογία των συνδέσεων, η τεχνική των παρομοιώσεων, η ποικιλία των τύπων, κυρίως όμως η σχέση τους με την κοσμοθεωρητική αντίληψη του Σικελιανού αναδεικνύει την παρομοίωση σε ουσιώδες χαρακτηριστικό της ποίησης και της ποιητικής του.

Μπορεί ο Σικελιανός να ακολούθησε το ομηρικό πρότυπο στα πρώτα στάδια της ποίησής του, στη συνέχεια όμως φαίνεται πως το ξεπέρασε, όπως δείχνει και η παρούσα μελέτη.³⁶ Νιώθοντας πίσω του μια μακραίωνη ποιητική παράδοση την αξιοποίησε και τη συνέχισε δημιουργικά. Η λυρική του τόλμη τον οδήγησε σε νέες μορφές, που αναδεικνύουν τον κύριο δομικό τους ρόλο, όχι μόνο στην ποίηση του Σικελιανού αλλά και στη νεότερη λογοτεχνική δημιουργία, και δικαιολογούν την άποψη της Αθηνάς Βογιατζόγλου ότι μετατρέπεται σε «αυτοσκοπό και ταυτίζεται με την ίδια την ποιητική λειτουργία».³⁷ Η παραδειγματική αναλογία ευνοεί τις μεταβάσεις από το ένα πεδίο στο άλλο καθώς και τους ποικίλους συμφυρμούς και συναιρέσεις των επιπέδων. Κυρίως όμως ευνοεί την ανάπτυξη μιας διαλεκτικής ανάμεσα στα διάφορα πεδία, η οποία διευρύνει τις πρωτογενείς σημασιοδοτήσεις τους και τις συναιρεί σε μια ενιαία και πολυσήμαντη προοπτική. Η παρομοίωση γίνεται αφετηρία για αναγωγή από την επιφάνεια στο βάθος, από την εμπειρία στο στοχασμό, από την παρατήρηση στη σύλληψη και τη δημιουργία. Ο Σικελιανός άλλωστε αφήνει τα πράγματα «να μπάζουν σιγά σιγά μες στην ψυχή του το ιδιαίτερο τους φως» και βαθμιαία να το μετασχηματίζουν σε «παρθένο αυθόρμητο λογισμό».³⁸

³⁶ Πρβλ. Βογιατζόγλου 1999, 45.

³⁷ Βογιατζόγλου 1999, 51.

³⁸ Λ.Β.Α., σ. 22.

Μεθοδολογία

Ελάχιστες είναι στην ελληνική βιβλιογραφία οι ερευνητικές εργασίες που μελετούν το μεταφορικό σύστημα στην ελληνική ποίηση,³⁹ αν και η μεταφορά και η παρομοίωση στη λογοτεχνία απασχολεί συχνά τους μελετητές.

Με δεδομένο ότι οι τρόποι προσέγγισης ενός λογοτεχνικού έργου είναι πολλοί και αντίστοιχοι προς την ιδιαιτερότητα του λογοτεχνικού φαινομένου που εξετάζεται, η μεθοδολογική επιλογή που ακολουθήθηκε στην παρούσα εργασία έχει άξονα τη σημειωτική της λογοτεχνίας. Η θεωρία αυτή υιοθετήθηκε, επειδή παρέχει συστηματικά μεθοδολογικά εργαλεία για τη «μικροανάλυση» της λογοτεχνίας, όπως απαιτεί και το θέμα της παρούσας διατριβής.⁴⁰ Βασισμένη στην αρχή: «το κείμενο συνιστά ένα μικροσύμπαν σημασίας, που εμπεριέχει τους κώδικες ανάγνωσής του» ξεκινά από τα μορφικά φαινόμενα, που είναι συγκεκριμένα και ανιχνεύσιμα, για να μελετήσει τους μηχανισμούς σημασιοδότησης του κειμένου. Η μεθοδολογία, όπως και οι τεχνικές ανάλυσης, αρχίζουν και τελειώνουν με το κείμενο. Γι' αυτό ακριβώς θεωρείται «κληρονόμος» της αρχαίας ποιητικής και ρητορικής. Συγκεκριμένα, η σημειωτική αντίληψη για την παρομοίωση που εξετάζουμε έχει κι αυτή τις ρίζες της στην αρχαία ποιητική.

Ο Αριστοτέλης πρώτος όρισε τη μεταφορά στα κεφάλαια 21-25 της *Ποιητικής* του: «Μεταφορά δε ἔστιν ονόματος αλλοτρίου επιφορά».⁴¹ Πρόκειται για την απόδοση ενός ονόματος σ' ένα πράγμα, το οποίο περιγράφει κάτι άλλο. Η απόδοση, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, γίνεται με τέσσερις τρόπους, είτε από το γένος στο είδος είτε από το είδος στο γένος είτε από το είδος στο είδος είτε, τέλος, «κατά το ανάλογον», σύμφωνα με μια αναλογία που υπάρχει ανάμεσα στις λέξεις. Ο Paul Ricoeur, ένας από τους σύγχρονους

³⁹ Μαρία Γ. Κωσταγιάννη, *Η μεταφορά ως μηχανισμός αλλαγής της σημασίας: τυπολογία και λειτουργία στον ποιητικό λόγο του Κωστή Παλαμά*, διδακτορική διατριβή στο τμήμα Φιλολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2003.

Γιάννης Δάλλας, *Η ποιητική του Ανδρέα Κάλβου. Η πνευματική συγκρότηση και η τεχνική των ωδών*, Συνέχεια, Αθήνα 1994. Και συγκεκριμένα τα κεφ.: «Η καλβική εικόνα. Ο πολύμορφος Πρωτέας του κειμένου» (σσ. 135-210) και «Τα σχήματα αναλογίας και ιεραρχίας. Από την παρομοίωση των φαινομένων στη σύγκριση των αξιών» (σσ. 211-258).

Δ. Ν. Μαρωνίτης, *Αναζήτηση και νόστος του Οδυσσέα. Η διαλεκτική της Οδύσσειας*, Κέδρος, Αθήνα 1971. Και ειδικότερα το επίμετρο: «Ο νόστος στις παρομοιώσεις της Οδύσσειας», σσ. 205-225.

Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, «Η λειτουργία της ποιητικής εικόνας στο *Νέο Ερωτόκριτο* του Πρεβελάκη και στον *Ερωτόκριτο* του Κορνάρου», Πεπραγμένα Στ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Χανιά 1991, τόμ. Β', σσ. 213-229.

Χ. Καράντζη-Ανδρειωμένου, «Οι περί του σώματος μεταφορές στην ποίηση του Γιώργου Σεφέρη και του Οδυσσέα Ελύτη», περ. *Ακμή*, τχ. 14, Λευκωσία, άνοιξη 1993.

Μαρία Ιατρού, «Η οικονομική μεταφορά στην ποίηση του Ντίνου Χριστιανόπουλου», περ. *Φιλολόγος*, τχ. 113, φθινόπωρο 2003.

⁴⁰ Βλ. Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, *Ποιητική. Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης των ποιητικών κειμένων*, Πατάκη, Αθήνα 1998, σ. 19.

⁴¹ «Μεταφορά είναι να δώσουμε σε πράγμα ένα όνομα που ανήκει σε κάτι άλλο». Βλ. *Αριστοτέλους Ποιητική*, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Στάθης Ιω. Δρομάζος, 1982, σ. 307.

μελετητές της μεταφοράς, σχολιάζοντας τον παραπάνω ορισμό παρατηρεί ότι «η έννοια της *επιφοράς* φέρει μαζί της μια πληροφορία και μια αμηχανία. Μια πληροφορία: αντί να υποδεικνύει ένα απ' όλα τα σχήματα, όπως θα συμβεί στις ταξινομήσεις της ύστερης ρητορικής, η λέξη μεταφορά στον Αριστοτέλη εφαρμόζεται σε κάθε μετάθεση όρων... Μπορούμε να πούμε ότι η επιφορά είναι μια διαδικασία που θίγει όχι μόνο το σημασιολογικό πυρήνα του ονόματος και του ρήματος, αλλά όλων των εννοηματικών γλωσσικών οντοτήτων και αυτή η διαδικασία υποδηλώνει αυτούσια τη σημασιολογική μεταβολή».⁴² Παράλληλα μελετάται τόσο ο διακοσμητικός όσο και ο διδακτικός χαρακτήρας της μεταφοράς, αφού, για να δημιουργήσει κανείς καλές μεταφορές, πρέπει να μπορεί να εντοπίζει τις υπάρχουσες ομοιότητες.

Ακόμη στο τρίτο βιβλίο της *Ρητορικής* κρίνεται σκόπιμη η χρήση της εικόνας (παρομοίωσης) κυρίως στον ποιητικό λόγο και διαπιστώνεται η ρητή υπαγωγή της εικόνας στη μεταφορά. «Η εικόνα είναι ένα είδος μεταφοράς, με μόνη τη διαφορά ότι, στην εικόνα, βάζουμε μπροστά το ομοιωματικό σαν. Και γι' αυτό η εικόνα είναι λιγότερο ευχάριστη από τη μεταφορά, επειδή τραβάει σε μακρος και δεν λέει αυτό είναι εκείνο (αλλά λέει αυτό είναι σαν εκείνο), και λοιπόν η ψυχή δεν αναζητεί την ομοιότητα».⁴³ Σχολιάζοντας ο Paul Ricoeur τα παραπάνω συμπεραίνει ότι για τον Αριστοτέλη η παρομοίωση είναι μια αναπτυγμένη μεταφορά,⁴⁴ ενώ ο Κικέρωνας θεωρούσε τη μεταφορά σύντομη μορφή παρομοίωσης και ο Κοϊντιλιανός, αντιμετωπίζοντάς την ως «τρόπο», σχήμα λόγου δηλαδή, την ενέταξε σ' ένα πίνακα δεκατριών σχημάτων λόγου, τον οποίο αναφέρουν όλοι οι μελετητές των σχημάτων λόγου ως τον 18^ο αιώνα. Από τον 18^ο αιώνα αρχίζει η «συρρίκνωση» των σχημάτων λόγου και της ρητορικής γενικότερα.⁴⁵ Και, όπως παρατηρεί ο G. Genette, «ο όρος της μεταφοράς τείνει όλο και περισσότερο να καλύψει όλο το σύνολο του πεδίου της αναλογίας»,⁴⁶ αφού είναι ο μόνος όρος που

⁴² Paul Ricoeur, *Η ζωντανή μεταφορά*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Κριτική, Αθήνα 1998, σσ. 36-37.

⁴³ Ηλίας Ηλιού, *Η «Ρητορική» του Αριστοτέλη*, Κέδρος, Αθήνα 1984, 1410b, σ. 285.

⁴⁴ Ο Jacques Deridida παρατηρεί ότι «ο Αριστοτέλης είναι ο πρώτος που θεώρησε τη μεταφορά ως τη γενική μορφή όλων των σχημάτων λέξεων: είτε επειδή τα περιλαμβάνει είτε επειδή σ' αυτήν συνίσταται η οικονομία τους ή επειδή η βέλτιστη μορφή της είναι η αναλογία» (Jacques Deridida, *Η λευκή μυθολογία*, μτφρ. Γιώργος Φαράκλας, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα 2004, σ. 55).

⁴⁵ Πρβλ. Friedrich Nitse, *Μαθήματα ρητορικής*, μτφρ. Αιμιλία Μανούση, Πλέθρον, Αθήνα 2004.

⁴⁶ Genette 2007, 34. Λίγο παρακάτω, σσ. 38-39, σημειώνει: «Στην αρχή του 20ού αιώνα η μεταφορά είναι από τους ελάχιστους όρους που επιζούν από το μεγάλο ναυάγιο της ρητορικής, και η θαυματουργή αυτή επιβίωση δεν είναι φυσικά ούτε τυχαία ούτε άνευ σημασίας». Ακόμη μεταφέρει απόψεις άλλων που καταδεικνύουν τη «μονοκρατορία» της μεταφοράς, όπως του Mallarmé που κανχιόταν ότι είχε εξοβελίσει το «σαν» από το λεξιλόγιό του, του Deguy που τη θεωρεί «μορφή των μορφών», του Sojcher που τη χαρακτηρίζει «τρόπο των τρόπων» και παραθέτει το χαρακτηριστικό παράδειγμα του Proust που αποκαλεί συνεχώς μεταφορά αυτό που είναι τις πιο πολλές φορές σύγκριση. Τέλος δε φαίνεται να συμμερίζεται «το μύχιο πόθο της μιας ολόκληρης μοντέρνας ποιητικής για απόλυτη ηγεμονία της μεταφοράς» και καταλήγει ότι «η ουσία της σχηματολογίας σε μια γλώσσα δεν περιορίζεται στη μεταφορά» (βλ. σημείωση 1, σ. 44).

επιβίωσε της «συρρίκνωσης». Αν όμως όλα τα αναλογικά σχήματα αναχθούν στο «μεταφορικό πόλο» δεν κινδυνεύει μόνο η παρομοίωση αλλά και άλλες ενδιαφέρουσες μορφές σχημάτων. Τα τελευταία χρόνια βέβαια εμφανίζεται μια τάση επαναξιολόγησης της παρομοίωσης.

Ολοκληρώνοντας τη σύντομη αναφορά στην ιστορία της μεταφοράς και της παρομοίωσης, συμπεραίνουμε ότι το σύνολο των μελετητών ασχολήθηκε με την αισθητική τους λειτουργία, με εξαίρεση τον Αριστοτέλη που τόνισε και το διδακτικό τους ρόλο. Οι σύγχρονες τώρα θεωρίες δίνουν έμφαση στο δημιουργικό ρόλο του μεταφορικού λόγου και στο σημασιολογικό του φορτίο. Αντιμετωπίζουν τη μεταφορά ως τρόπο λειτουργίας της γλώσσας και όχι ως «παρέκκλιση» από τον κανονικό τρόπο λειτουργίας και αναγνωρίζουν ότι «πλαταίνει τη γλώσσα». Ο Richards μάλιστα προτείνει να ονομάσουμε «περιεχόμενο» (tenor) την υπονοούμενη ιδέα και «όχημα» (vehicle) την ιδέα με το σημείο της οποίας εκλαμβάνεται η πρώτη. Η μεταφορά γεννιέται από την ταυτόχρονη παρουσία του «περιεχομένου» και του «οχήματος» και την αλληλεπίδρασή τους. Ενώ ο Max Black διακρίνει δύο θέματα σε κάθε μεταφορική έκφραση, το «πρωτεύον», που αφορά το κυριολεκτικό πλαίσιο (frame), και το «δευτερεύον», το οποίο αφορά την εστία της μεταφοράς (focus).⁴⁷ Η μεταφορική σχέση εδραιώνεται ανάμεσα σε δύο όρους.

Ειδικότερα η σημειωτική της λογοτεχνίας επιδιώκει μια πιο συστηματική προσέγγιση βασισμένη σε θεωρητικές αρχές και αναλυτικές μεθόδους, που στηρίζονται κατά κύριο λόγο στη σωσσυριανή γλωσσολογία και κατά δεύτερο λόγο στις κοινωνικές επιστήμες (ανθρωπολογία, ψυχανάλυση). Σύμφωνα μ' αυτή την προβληματική ο ποιητικός λόγος ορίζεται από την προτεραιότητα της παραδειγματικής οργάνωσης, που εκφράζει τη σχέση ομοιότητας και αντίθεσης των σημείων στο πεδίο της έκφρασης ή της σημασίας (μεταφορική συνάφεια).⁴⁸

⁴⁷ Οι Richards και Black εκφράζουν τη θεωρία της αλληλεπίδρασης. Έχουμε ακόμη τη θεωρία του M. Beardsley, τη θεωρία της λεκτικής αντίθεσης, σύμφωνα με την οποία «η μεταφορά είναι μια περίπτωση κατηγορήσης και απαιτεί ένα θέμα κι ένα μετατροπέα. Βλ. Ricoeur 1998 και Monroe Beardsley, "The metaphorical twist", μτφρ. Γ. Μαυρογιάννης, περ. *Δευκαλίων*, τχ. 30, Ιούνιος 1980, σσ. 135-155 και Max Black "More about metaphor" μτφρ. Μαριλίζα Μήτσου-Παππά, περ. *Δευκαλίων*, 30 (1980) 171-203.

⁴⁸ Περισσότερα για τη σημειωτική, τις άλλες σύγχρονες θεωρίες της λογοτεχνίας και τις μεθόδους ανάλυσης των ποιητικών κειμένων: βλ. Cristine Brooke-Rose, *A grammar of metaphor*, Secker and Warburg, London 1958, Algirdas J. Greimas, *Δομική σημασιολογία. Αναζήτηση μεθόδου*, μτφρ. Γιάννης Παρίσης, επιμέλεια Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, Πατάκη, Αθήνα 2005, Ουμπέρτο Έκο, *Θεωρία Σημειωτικής*, μτφρ. Έφη Καλλιφατίδη, Γνώση, Αθήνα 1994, Ουμπέρτο Έκο, *Τα όρια της ερμηνείας*, μτφρ. Μαριάννα Κονδύλη, Γνώση, Αθήνα 1993, Καψωμένος 2005, Paul De Man, *Η επιστημολογία της μεταφοράς*, Άγρα, Αθήνα 1990, Tzv. Todorov, *Θεωρία Λογοτεχνίας. Κείμενα των Ρώσων Φορμαλιστών*, μτφρ. Η. Π. Νικολούδης, Οδυσσέας, Αθήνα 1995, Douwe Fokkema-Elrout Ibsch, *Θεωρίες Λογοτεχνίας του Εικοστού Αιώνα*, μτφρ. Γιάννης Παρίσης, επιμέλεια Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, Πατάκη, Αθήνα 2000.

Η παρομοίωση στο ποιητικό έργο του Σικελιανού αποτελεί ένα προνομιακό πεδίο για την εφαρμογή μιας παραδειγματικής ανάλυσης. Η ανίχνευση όλων των παραδειγματικών σχέσεων, που αναπτύσσονται μεταξύ των όρων της παρομοίωσης αλλά και μεταξύ των παρομοιώσεων, και η κατάρτιση αντίστοιχων παραδειγματικών σειρών ή παραδειγμάτων⁴⁹ αποτελεί την αφετηρία αυτής της ανάλυσης.

Η παρομοίωση κύριο χαρακτηριστικό της σικελιανικής έκφρασης

Μελετώντας την παρομοίωση στο ποιητικό έργο του Σικελιανού, καταλήξαμε στο συμπέρασμα ότι με βάση τη συχνότητα εμφάνισης του συγκριτικού σχήματος, την πυκνότητα, την ποιητική του λειτουργία, διακρίνουμε τέσσερις περιόδους στη σικελιανική δημιουργία. Η πρώτη περίοδος περιλαμβάνει τον *Αλαφροΐσκιωτο* και τα ποιήματα των ενοτήτων *Ραψωδίες του Ιονίου* και *Λυρικά – σειρά πρώτη*. Οι παρομοιώσεις αυτής της περιόδου είναι λιγότερες σε αριθμό και μικρότερες σε έκταση. Διαπλέκονται με τη μεταφορά, η οποία σε πολλές περιπτώσεις τις συνεχίζει και σημασιοδοτικά τις συμπληρώνει. Αντλούν τα θέματά τους κυρίως από τη φύση, αλλά και από προσωπικά βιώματα του ποιητή. Την περίοδο αυτή ο Σικελιανός είναι σε «ψυχική συνταύτιση» με τη φύση. Είναι το «εκφραστικό της μέσο».

Η δεύτερη περίοδος περιλαμβάνει τα ποιήματα των πέντε *Συνειδήσεων*, που, αν και γράφονται σε διαφορετικές χρονικές περιόδους και παρουσιάζουν πολλές διαφορές στη θεματική, τη μορφή, το ύφος και την έκφραση, αξίζει να μελετηθούν συνολικά, σαν μία ενότητα, σαν ένα ποίημα, όπως τις παρουσιάζει και ο ποιητής στον «Πρόλογο» του *Λυρικού Βίου*, ακριβώς για να φανεί η ιδιαιτερότητά τους και να αναδειχθεί η μεταξύ τους σχέση. Στις *Συνειδήσεις*, ιδιαίτερα στις τέσσερις πρώτες, το φαινόμενο της παρομοίωσης φαίνεται πως αποκτά κυρίαρχο ρόλο, εντυπωσιάζει με την πυκνότητα, τη συχνότητα, την ποικιλία και την ένταση και αναδεικνύεται σε κατεξοχήν εκφραστικό μέσο. Η θεματική της «πολύτροπου» παρομοίωσης ακολουθεί το «ανεξέλεγκτο λυρικό ξέσπασμα της πληθωρικής λυρικής ιδιοσυγκρασίας του ποιητή».⁵⁰

Την τρίτη περίοδο, που την αποτελούν οι μεγάλες συνθέσεις *Μήτηρ Θεού*, *Πάσχα των Ελλήνων* και *Δελφικός Λόγος (Η αφιέρωση)* ο Σικελιανός, μετά τις ποιητικά γενναιόδωρες *Συνειδήσεις*, φαίνεται να περνά σε μια πιο συνεκτική και λιτότερη έκφραση. Πράγματι οι ποιητικές συνθέσεις αυτής της περιόδου δε θυμίζουν σε τίποτα τις

⁴⁹ Υπενθυμίζουμε ότι «παράδειγμα» σχηματίζουν μια σειρά όροι που συνδέονται μεταξύ τους με σχέσεις ομοιότητας (αναλογίας, ταυτότητας) ή διαφοράς (αντίθεσης, αντίφασης).

⁵⁰ Βογιατζόγλου 1999: Εισαγωγή, σ. xvii.

πολύστιχες και εκφραστικά πληθωρικές συνθέσεις του *Προλόγου στη ζωή*. Αποτελούν μετάβαση σε μορφές πιο δραστικές. Περιορίζονται σε έκταση, μειώνονται σε αριθμό και χαρακτηρίζονται από εκφραστική και λυρική οικονομία, χωρίς όμως να υποβαθμίζεται η αξία τους και ο δομικός ρόλος τους στην ποιητική του Σικελιανού. Θεματολογικά αναλαμβάνουν να συγκεράσουν τα ομόλογα φορτία διαφορετικών παραδόσεων και πολιτισμών, του αρχαιοελληνικού και του χριστιανικού.

Ακολουθεί η τέταρτη και τελευταία περίοδος της ποίησης του Σικελιανού. Η τέταρτη περίοδος περιλαμβάνει τα ποιήματα της δεύτερης σειράς των *Λυρικών*. Ο ποιητής συνεχίζοντας την πορεία του προς μια λιτότερη έκφραση, συγκρατεί τη λυρική του έξαρση, μειώνει αισθητά τις παρομοιώσεις και δίνει τη σκυτάλη στις μεταφορές. Είδαμε ότι και στην πρώτη περίοδο η μεταφορά προηγείται. Οι παρομοιώσεις της ύστερης περιόδου, μολονότι δεν ευημερούν αριθμητικά, σημασιακά εμπλουτίζονται, εκφράζουν το στοχαστικό λυρισμό του και γίνονται φορείς της θεματικής που απασχολεί τον ποιητή κυρίως αυτή την περίοδο και αφορά τα προσωπικά, εθνικά και κοινωνικά βιώματα.

Σε κάθε περίοδο επισημαίνουμε και εξετάζουμε αντιπροσωπευτικά παραδείγματα τα οποία μας επιτρέπουν να βγάλουμε συμπεράσματα για την τυπολογία των παρομοιώσεων, των συνδέσεων και κυρίως για τη διαλεκτική που αναπτύσσεται μεταξύ των δύο όρων. Για το σκοπό αυτό διακρίνουμε τις παρομοιώσεις κάθε περιόδου σε απλές και σύνθετες, με κριτήριο τη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ των δύο όρων σύγκρισης, πρώτου και δεύτερου, του δεικτικού και του αναφορικού μέρους ή του παραβαλλόμενου και του παραβάλλοντος, όπως συνηθίζεται να λέγεται.⁵¹

Απλές ονομάζουμε τις παρομοιώσεις εκείνες που υπάρχει πλήρης και σαφής αντιστοιχία μεταξύ των δύο όρων, κατά το σχήμα: α' όρος = β' όρος. Οι απλές παρομοιώσεις συνήθως είναι μονολεκτικές και αποτελούνται από μικρούς σε έκταση συνταγματικούς συνδυασμούς. Η ισοδυναμία μεταξύ των δύο όρων είναι ρητή. Ακόμη εντοπίσαμε την «πολύκλωνη» παρομοίωση, όπου ο δεύτερος όρος αναπτύσσει δύο ή περισσότερους κλώνους, που όλοι αντιστοιχούν στον ίδιο πρώτο όρο. Σπάνια συμβαίνει το ίδιο με τον πρώτο όρο. Μας απασχόλησε και η θέση του παραβαλλόμενου και του παραβάλλοντος σε συνταγματικό και παραδειγματικό επίπεδο. Εντοπίσαμε τα σημεία αναφοράς μεταξύ των όρων και το πλέγμα σχέσεων που δημιουργείται και βασίζεται στην αρχή της αναλογίας.

⁵¹ Σκοπεύουμε να χρησιμοποιήσουμε, για να αποφύγουμε την επανάληψη, και τους τρεις όρους στην παρούσα εργασία.

Μελετώντας τον τρόπο σύνδεσης συναντήσαμε παρομοιώσεις ισοβαρείς, δηλαδή παρομοιώσεις που το δεικτικό έχει το δικό του εισαγωγικό σύνδεσμο αλλά και ετεροβαρείς, χωρίς δεικτικό σύνδεσμο. Ακόμη εντοπίσαμε παρομοιώσεις που δεν έχουν την παρομοιαστική λέξη. Αυτό τον τύπο τον ονομάσαμε «κρυφή» παρομοίωση ή «ταύτιση» και τη διακρίναμε από τη μεταφορά.⁵² Σύμφωνα με τον Genette «η κανονική παρομοίωση οφείλει να περιέχει όχι μόνο α' και β' όρο, αλλά επίσης και τη λέξη που εισάγει τη σύγκριση, ελλείψει της οποίας έχουμε μάλλον να κάνουμε με ταύτιση, αιτιώδη ή μη».⁵³ Στο παρελθόν συντάγματα που περιείχαν α' και β' όρο σύγκρισης χωρίς ομοιοματικό δε θεωρούνταν παρομοιώσεις, ούτε άλλωστε και μεταφορές και έμεναν αταξινόμητα, επειδή απουσίαζε μια ολοκληρωμένη ανάλυση των συστατικών στοιχείων του σχήματος αναλογίας. «Το σωστό είναι να λάβουμε υπόψη μας την παρουσία ή απουσία όχι μόνο του α' και β' όρου σύγκρισης (vehicle – tenor, στο λεξιλόγιο του Richards), αλλά και της λέξης που εισάγει τη σύγκριση (όπως, όμοιος με, σαν, ως) και του αιτίου (ground) της σύγκρισης».⁵⁴ «Το σαν της παρομοίωσης μπορεί να παραλειφθεί, όπως και στη μεταφορά, αλλά το κίνητρο μένει το ίδιο: ο συσχετισμός είναι τόσο πιο λαμπρός, όσο είναι αναπάντεχος, ήτοι παράδοξος και αιφνιδιαστικός», σημειώνει ο Paul Ricoeur.⁵⁵ Στις περιπτώσεις αυτές το ομοιοματικό αντικαθιστά ένα συνδετικό ή ταυτόσημο ρήμα: *είμαι, γίνομαι, φαίνομαι, φαντάζω, ομοιάζω* κ.ά.

Σύνθετες ονομάζουμε τις παρομοιώσεις που η αντιστοιχία μεταξύ των δύο όρων δεν είναι τόσο σαφής. Δεν οδηγούμαστε εύκολα στην ισοδυναμία: α' όρος = β' όρος. Η δομή της εικόνας γίνεται πολύπλοκη, ακολουθεί την περίπλοκη υποτακτική σύνταξη και χαρακτηρίζεται «μαιανδρική».⁵⁶ Συνήθως καταλαμβάνουν πολλούς στίχους. Ιδιαίτερα στα ποιήματα των πέντε *Συνειδήσεων* αλλά και στις ποιητικές συνθέσεις της τρίτης περιόδου *Μήτηρ Θεού, Πάσχα των Ελλήνων, Δελφικός Λόγος* παρουσιάζουν μεγάλη έκταση, μάλιστα μια παρομοίωση των *Συνειδήσεων* αγγίζει τους 41 στίχους, ενώ την τέταρτη περίοδο συναντούμε παρομοίωση με 44 στίχους. Θυμίζουν τις ομηρικές παρομοιώσεις, αν και συχνά τις υπερβαίνουν, και ονομάζονται επικές ή εκτεταμένες.

⁵² Ο Γιάννης Δάλλας, μελετώντας τα σχήματα αναλογίας στις καλβικές Ωδές, μιλά για μια «ενδιάμεση μορφή» παρομοίωσης, όπου ο ομοιοματικός αντικαθίσταται από ρήματα ταυτόσημα ή συνδετικά (Δάλλας 1994, 239-240).

⁵³ Genette 2007, 35-38. Μάλιστα, μας πληροφορεί ότι δανείζεται τον όρο «ταύτιση» από τη Daniele Bouverot, που πρότεινε μια κατάταξη των «εικόνων» (σχήματα αναλογίας) σε τέσσερις τύπους: παρομοίωση, μετριασμένη ταύτιση, ταύτιση και μεταφορά.

⁵⁴ Genette 2007, 35.

⁵⁵ Ricoeur 1998, 59.

⁵⁶ Βογιατζόγλου 1999, 44.

Συχνά αναπτύσσονται αλυσιδωτά. Τη μία παρομοίωση διαδέχεται άλλη. Οι παρομοιώσεις αυτές ονομάζονται επάλληλες σύνθετες ή διαδοχικές κι άλλοτε αποτελούν ισοδύναμες εικόνες που αναπτύσσονται σε αυτόνομα στροφικά σύνολα, άλλοτε αντιστοιχούν σε έναν πρώτο όρο. Η περίπτωση αυτή είναι πιο συχνή κι αντιπροσωπεύει τη σικελιανική έκφραση.⁵⁷ Έχουμε δηλαδή έναν πολυσύνθετο δεύτερο όρο, που αντιστοιχεί σε έναν πρώτο όρο σύγκρισης, που αποτελεί την κεντρική εικόνα και ταυτόχρονα την εστία τη ενότητας. Γύρω της, σε ομόκεντρη ανάπτυξη, ή πίσω της, σε αλυσιδωτή οργάνωση, ξετυλίγονται οι υπόλοιπες αναπτύσσοντας ομόλογα πεδία.

Με βάση την αρχή της αναλογίας (ομοιότητας ή αντίθεσης) ανιχνεύουμε τις παραδειγματικές σχέσεις, τόσο σε επίπεδο σημαινόντων (φωνηματικό, μορφολογικό, συντακτικό) όσο και σε επίπεδο σημαινομένων (καταδηλωτικών και συνδηλωτικών), που αναπτύσσονται μεταξύ των διαδοχικών εικόνων, και ταξινομούμε τα σημεία σε παραδειγματικές σειρές με βάση ένα κοινό σημείο αναφοράς, ένα τάξιμα. Τάξιμα ονομάζεται το κοινό συμφραστικό σήμα των λεξημάτων, που παρέχει μια βάση ταξινόμησης σε πιο γενικές σημασιακές κατηγορίες. Η επαναληπτικότητα των ταξιμάτων αναδεικνύει τις κυρίαρχες ισοτοπίες του ποιητικού κειμένου, τους κοινούς δηλαδή παράγοντες που συνδέουν τα ομόλογα ταξήματα, και μας αποκαλύπτει τον παραδειγματικό κώδικα, που καθιστά δυνατή την ομοιόμορφη ανάγνωση του κειμένου και την εξαγωγή βέβαιων συμπερασμάτων για τους θεματικούς άξονες, πάνω στους οποίους αρθρώνεται το σημασιακό του σύμπαν.

Η προσέγγιση που προτείνουμε αποβλέπει κυρίως στην αποκάλυψη του σημασιακού σύμπαντος του κειμένου. Αυτό σημαίνει ότι αναδεικνύουμε το σύστημα αξιών που διέπει κάθε κείμενο και το οποίο συναρτάται με τις σημασιακές δομές βάθους. Ωστόσο ξεκινάμε από την αρχή ότι η σημασία του κειμένου κατασκευάζεται σε επίπεδο σημαινόντων. Η παραδειγματική ανάγνωση ενός κειμένου, μολονότι ξεκινά από στοιχεία του επιπέδου επιφάνειας, πραγματοποιείται σε επίπεδο βάθους κι επομένως είναι δυνατή μόνο ύστερα από μια ορισμένη αναλυτική διαδικασία.

Σκοπός μας είναι να ανιχνεύσουμε μέσα από ποιες πυκνές και σύνθετες αρθρώσεις οι αισθητικές αξίες μετασχηματίζονται σε σημασιακές (ιδεολογικές ή κοσμοθεωρητικές), πώς δηλαδή περνάμε αβίαστα από την αισθητική στην πολιτισμική διάσταση του κειμένου και τι εξυπηρετεί αυτή η μετάβαση.

⁵⁷ Ο Χ.-Δ. Γουνελάς γράφει: « Το φαινόμενο της παράταξης πανομοιότυπων εικόνων, δηλαδή εικόνων που περιέχουν συνδηλωτικά το ίδιο όραμα, το θεωρούμε το κατεξοχήν χαρακτηριστικό της σικελιανικής έκφρασης» (Γουνελάς 1995, 213).

Ο Σικελιανός με τις παρομοιώσεις πλάθει το μύθο του. Μέσα από τις παρομοιώσεις παρακολουθούμε τα «χνάρια της υπαρξιακής» και λυρικής του πορείας, όπως παρουσιάστηκε από τον ίδιο στον «Πρόλογο του *Λυρικού Βίου*»,^{58/59} και ερμηνεύτηκε από τους μελετητές του έργου του, και οδηγούμαστε στη διατύπωση της κοσμολογίας του.⁶⁰ Από τον *Αλαφροϊσκιωτο* «σπερματικά» του αποκαλύπτεται η «καθαρή βιολογική αλήθεια», ώστε να πάρει τη σωστή κατεύθυνση και να οδηγηθεί στην κατάκτησή της. Η πλήρης επαφή του έφηβου ποιητή με το φυσικό κόσμο και τους γνήσιους εκπροσώπους του, την περίοδο αυτή οδηγεί στη συνειδητοποίηση της διονυσιακής του υπόστασης και στην αποκάλυψη του διονυσιακού παλμού της φύσης, άρα στην πλήρη συνταύτιση μαζί της:

Όπως στην αλλαξοκαιριάν

αλλάζει τρίςβαθα ο αγέρας χρώμα,

ξεσπάει ο ήλιος στα νερά,

στα πέλαγα, στα σύγνεφα, στο χώμα,

τη χλόη γοργά θερίζουνε

με το φτερό τα χελιδόνια –

όλα η ορμή μου τ' άγγιξε,

έψαξεν όλο ως αστραψιά

το διάστημα, το αγκάλιασε

σε άκρες σιωπές, εσυχνογύρισεν

ωσά γεράκι ομπρός στα χιόνια!

Αλαφροϊσκιωτος, I, στ. 656-666

Βεβαιώθηκε τότε ότι η φύση δεν αρκούσε, «για να ορίσει τους κυριότερους βαθμούς της λύτρωσής του» και ότι έπρεπε η υπαρξιακή του υπόσταση να «ριζώσσει μες στο στίβο μιας παράδοσης». Η αναζήτηση αυτής της παράδοσης «ακολουθούσε την καθαρή

⁵⁸ Λ.Β.Α., σσ. 11-81.

⁵⁹ «Ο *Πρόλογος* αποτελεί ένα αυθεντικό αυτοσχόλιο του ποιητή πάνω στην όλη κοσμοθεωρία και βιοθεωρία του». Βλ. Κώστας Ανδρουλιδάκης, «Ο *Πρόλογος* στον *Λυρικό Βίο* του Σικελιανού», περ. *Νέα Εστία*, 1740 (2001) 832-851: 835.

⁶⁰ Περισσότερα βλ. Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, «Εισαγωγή στην κοσμολογία του Σικελιανού», *Κώδικες και σημασίες*, Αρσενίδης, Αθήνα 1990, σσ. 110-135. Και του ίδιου: «*Μήτηρ Θεού*: το κοσμοθεωρητικό μοντέλο της ποίησης του Σικελιανού», *Αναζητώντας το χαμένο ευρωπαϊκό πολιτισμό Α΄*, Πατάκη, Αθήνα 2002, σσ. 110-128 και Καψωμένος 1969.

διονυσιακή του υπόσταση» και πραγματώθηκε στο δεύτερο μεγάλο έργο του, τον *Πρόλογο στη ζωή*. Για τις παρομοιώσεις αυτής της περιόδου έχει γίνει ήδη πολύς λόγος. Ακολουθούν τη «διονυσιακή του πορεία» και αναδεικνύουν μύθους και σύμβολα από τη θρησκευτική και ψυχική ζωή του ελληνικού λαού, της απώτερης αρχαιότητας αλλά και μεταγενέστερων χρόνων, με την «αντιφεγγιά της αιωνιότητας του μύθου». Ο ποιητής μέσα από τολμηρούς ποιητικούς συνδυασμούς προσεγγίζει ερμηνευτικά τους μύθους και αποκαλύπτει τα κοινά σημεία αλλά και τα αιτήματα που περιέχουν. Η μορφή της Μάνας-Φύσης συνδέεται με τους αρχαίους μύθους της Ρέας, της Κυβέλης, της Αλκμήνης, της Δήμητρας, της Σεμέλης, της Παναγίας. Μέσα από τους μύθους του Διόνυσου, του Απόλλωνα, του Δία, του Ορφέα, του Ιππόλυτου, του Ιησού, αναδεικνύεται ο βαθύτερος Ρυθμός του Κόσμου, ο Έρωτας και μαζί του η ιδέα της αθανασίας, το ασίγηστο αίτημα της δημιουργίας, το αίτημα της ενότητας ανθρώπου-κόσμου, το αίτημα της παγκόσμιας συναδέλφωσης των λαών.

Στη *Μήτηρ Θεού* η Φύση δεν είναι πια ούτε «η Πανθεϊστική ψυχή της ύλης ούτε η Βασίλισσα-Μητέρα της κυψέλης αλλά η *natura naturans perpetuam divinitatem*», η αιώνια ωδυνόμενη στο κέντρο των πλασμάτων όλων κοσμογονική αισθαντική ψυχή, που μεταμορφώνει και το θάνατο ακόμη «σε αίτιο απροσμέτρητα και αποκαλυπτικά δημιουργικό».

Στο *Πάσχα των Ελλήνων* ο ποιητής έρχεται σε επαφή με το «θρησκευτικό υποσυνείδητο». Στο *Δελφικό Λόγο* υψώνεται πάνω από τις εφήμερες «πολιτικές θρησκείες», ανάγεται μέσα στο χώρο «μιας ουσιαστικής και καθαυτό παγκόσμιας εποπτείας κι αλήθειας» και κάνει την ποίηση πράξη. Ομόλογα φορτία διαφορετικών πολιτισμών και παραδόσεων, όπως του αρχαιοελληνικού και του χριστιανικού, συνενώνονται ιδεολογικά αυτή την περίοδο και συντονίζονται εκφραστικά με τις παρομοιώσεις, όπως στο παράδειγμα που ακολουθεί:

*Στην παρασιτιά του φτωχικού ξενώνα ακουμπημένη,
σαν η μεγάλη Δήμητρα π' ακούμπασε σκεφτική
στην Πέτρα την Αγέλαστη, ασάλευτη απομένει
η Μαριάμ·*

«Στον ξενώνα της Βηθλεέμ», VI, *Πάσχα των Ελλήνων*, στ. 1-4

Στα ποιήματα της δεύτερης σειράς *Λυρικών* η αρχέγονη εικόνα της Μάνας-Φύσης συνδέεται με τη *Λιλίθ*, τη «μυστική, μεγάλη πρωτοεικόνα», την ενσάρκωση του

πνεύματος της μητρικής στοργής, της καρτερίας, της αγάπης, της θυσίας, της δημιουργίας.

*Έτσι στην άκρη ετούτη ξαπλωμένος,
σαν το λιοντάρι οπού γλείφει ακόμα
τις μαύρες του πληγές, άκουσα αιφνίδια
μέσ' απ' το ίδιο μου αίμα ν' ανεβαίνει
η βουή της ανάστασης.*

Τι νέφος,

*νέφος αχνό είν' ο θάνατος μπροστά μου
απ' τη στιγμή που, γεμόντας τη σφαίρα
της νοσταλγίας ολόκληρη για μένα,
ω αρχέτυπο του πάθους μου μεγάλο,
με κράζεις πέρα απ' το γραμμένο κύκλο
της Ιστορίας, μακρύτερα απ' το Λόγο,
για να λυτρώσω, απάνω απ' του Σταυρού Σου
τη μυστική σιωπή, κι από τα σκότη
των αιώνων, μοναχός, την Ομορφιά Σου!*

«Λιλίθ», στ. 98-111

Διπλή εκδήλωση της δημιουργικής δραστηριότητας της φύσης ο Έρωτας και ο Θάνατος, συνδηλώσεις της ίδιας δημιουργικής δύναμης: *Διόνυσος-Άδης*, *Διόνυσος-Χριστός*, *Προμηθέας-Χριστός* κτλ. Στη διαχρονική βάση αυτών των «συμβόλων αιώνιας συνοχής και δημιουργίας» θα στηρίξει το αίτημα της «υπέρτερης ενότητας» ανθρώπου-φύσης, φύσης-πολιτισμού, ατόμου-κοινωνίας,⁶¹ που αποτελεί και το κυρίαρχο αίτημα της ποίησής του.

⁶¹ Την περίοδο αυτή ο Σικελιανός στέκεται στο πλευρό του αγωνιζόμενου λαού, ψυχή τε και σώματι, με τα ποιήματα, τις τραγωδίες του και τον προσωπικό του αγώνα. Το έργο του αποκτά και κοινωνικό χαρακτήρα (πρβλ. *Ακριτικά*, *Ο Χριστός στη Ρώμη*, *Ο θάνατος του Διγενή*). «Για πρώτη φορά αυτή την εποχή ο ποιητής θα συνδέσει ρητά, στο δίπτυχο των τραγωδιών του, το αίτημα της πολιτισμικής ανανέωσης με το

Ο Σικελιανός από την πρώτη του ποίηση προέβλεψε τη διάσπαση της αρχέγονης ενότητας, την αποξένωση ανθρώπου-κόσμου, την απομάκρυνση από τη φύση και τις αξίες της (βλ. ποίημα «Αχελώος») και πρότεινε την «υπέρτερη ενότητα», την επιστροφή στη φύση, την εναρμόνιση ζωικών-ανθρώπινων αξιών με τη συνολική πορεία του λυρικού του βίου. Αποστολή του γνήσιου λυρισμού και του αληθινού ποιητή η «ανασύνθεση του από μύρια ορθολογιστικά κριτήρια διασπασμένου, δημιουργικού και αυθεντικού νοήματος του Ανθρωπισμού». Ο αληθινός δημιουργός οφείλει να ξανατοποθετήσει τον άνθρωπο στην «καρδιά του σύμπαντος», ερχόμενος σε «πληρέστερη μέθεξι μ' ολόκληρη τη φύση, μ' ολόκληρη τη ζωή, μ' ολόκληρη την Ιστορία, με το αγνό καθολικό της πνεύμα». ⁶²

Διάγραμμα εργασίας

Επιλέξαμε την επαγωγική μέθοδο λόγω της ποικιλίας και της πυκνότητας εμφάνισης του συγκριτικού σχήματος της παρομοίωσης στο ποιητικό έργο του Σικελιανού. Προηγείται, λοιπόν, η λεπτομερειακή και συστηματική ανάλυση του συγκριτικού σχήματος της παρομοίωσης στα ποιήματα κάθε περιόδου και στο τελευταίο κεφάλαιο συσχετίζουμε τα δεδομένα και συνθέτουμε τα συμπεράσματα.

Η εργασία οργανώνεται σε τρία μέρη:

Εισαγωγή: Ορίζουμε το θέμα και με συντομία τα κριτήρια επιλογής και τους στόχους. Παραθέτουμε τα βήματα που μέχρι τώρα έχει κάνει η έρευνα, πάνω στο συγκεκριμένο θέμα, τις συμβολές άλλων μελετητών και κάνουμε τον απολογισμό των προγενέστερων με το θέμα μελετών. Στη συνέχεια, μετά από μια συνοπτική αναφορά στην ιστορία της μεταφοράς και της παρομοίωσης, δίνουμε τις μεθοδολογικές επιλογές και τις εφαρμογές στην παρούσα εργασία. Κλείνουμε το εισαγωγικό μέρος με το διάγραμμα της εργασίας.

Κύριο μέρος: Περιλαμβάνει τη συστηματική εξέταση και παραδειγματική ανάλυση της παρομοίωσης καθώς και την εξέλιξη της ποιητικής της λειτουργίας, στις τέσσερις

αίτημα της κοινωνικής επανάστασης» (Καψωμένος 1990, 135). Σε μία έρευνα που πραγματοποίησε το περ. *Νέα Εστία* το 1945 για την τέχνη και την κοινωνία ο ποιητής απάντησε: «Κοινωνία και τέχνη είναι δύο κόσμοι ομόκεντροι, ή καλύτερα δυο εστίες της ίδιας παναρμόνιας τροχιάς... Ο αληθινός ποιητής σε καμιά περίπτωση δεν πρέπει να χωρίσει αυτούς τους νοητικά ομόκεντρους κύκλους» (Άγγελος Σικελιανός, *Πεζός Λόγος*, φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, τόμ. Ε', Ίκαρος, Αθήνα 1985, σσ. 277-280).

⁶² Π.Λ.Ε., σ. 276.

περιόδους της ποίησης του Σικελιανού που διακρίναμε· στην πρώτη περίοδο που την αποτελούν τα ποιήματα: *Αλαφροΐσκιωτος*, *Ραψωδίες του Ιονίου*, *Λυρικά – σειρά πρώτη*, στη δεύτερη, που περιλαμβάνει τον *Πρόλογο στη Ζωή*, στην τρίτη με τα ποιήματα *Μήτηρ Θεού* και *Πάσχα των Ελλήνων* [*Αφιέρωση Δελφικός Λόγος*] και στην τέταρτη και τελευταία, τα *Λυρικά – σειρά δεύτερη*.

Κάθε περίοδος αναπτύσσεται σε χωριστό κεφάλαιο και επικεντρώνεται στις παρομοιώσεις εκείνες που αποτελούν χαρακτηριστικό της σικελιανικής δημιουργίας την περίοδο που εξετάζουμε. Παράλληλα μελετά τους διαφορετικούς τύπους που κάθε περίοδο εμφανίζει και παρακολουθεί την πρόοδο του συγκριτικού σχήματος και τη σχέση του με τη θεματική κάθε περιόδου.

Λόγω της συχνής και πυκνής εμφάνισης της παρομοίωσης στο σικελιανικό έργο αλλά και της ιδιαίτερα μεγάλης έκτασης κάποιων παρομοιώσεων δεν κρίνουμε σκόπιμο να αναλύσουμε όλες τις παρομοιώσεις αλλά αντιπροσωπευτικά δείγματα κάθε φάσης.

Συμπεράσματα: Με δεδομένο ότι κάθε κείμενο απαιτεί τελικά μια διπλή ανάγνωση, δηλαδή ένα συνδυασμό τεχνικών συνταγματικής και παραδειγματικής ανάλυσης, στο τέλος, πέρα από τα επιμέρους συμπεράσματα κάθε κεφαλαίου, καταγράφονται και τα συναγόμενα συμπεράσματα όλης της έρευνας για τη λειτουργία του μεταφορικού συστήματος σ' όλη την ποίηση του Σικελιανού.

Η αξία της ποίησης του Σικελιανού υπερβαίνει βέβαια την αρχή της αναλογίας. Ο δημιουργός έχει την τάση να προβαίνει σε τολμηρούς συνδυασμούς, να συσχετίζει πράγματα ασύμβατα και αντιφατικά σαν να 'ναι όμοια, «καθιστώντας ανοίκειο το οικείο και οικείο το ανοίκειο, σύγχρονο το αρχέγονο και ασύγχρονο το παρόν».⁶³ Μ' αυτό τον τρόπο συνδέει παράδοση και νεωτερικότητα. Γι' αυτό ο Οδυσσέας Ελύτης, όταν αναφέρθηκε στην περίπτωση του Σικελιανού παρατήρησε ότι «χάρη σε μια ιδιοσυγκρασία ισχυρότατη ετοίμαζε πλούσιες εκπλήξεις και προεκτάσεις, άξιες να τον φέρουν ως τις δικές μας γραμμές».⁶⁴ Αλλά και πολλοί σύγχρονοι μελετητές αναγνώρισαν την επίδρασή του στη γενιά του '30 και στους εκπροσώπους της μεταπολεμικής ποίησης.⁶⁵ Είναι γεγονός ότι οι παρομοιώσεις του Σικελιανού συνδέουν

⁶³ Πρβλ. Σάββας Μιχαήλ, «Η νύχτα της δικαιοσύνης ή ο Άγγελος Σικελιανός είναι δικός μας», *Homo poeticus*, Άγρα, Αθήνα 2006, σσ. 163-180: 169.

⁶⁴ Ελύτης 2004, 125.

⁶⁵ Ενδεικτικά αναφέρουμε: Η Αθηνά Βογιατζόγλου διακρίνει επιδράσεις στην ποίηση του Σεφέρη, του Ελύτη και συγκεκριμένα συνδέει τον *Πρόλογο στη ζωή* με το *Άξιον Εστί*. Θεωρεί ότι η επίδραση του «δεν

μεταξύ τους, από την πρώτη κιόλας περίοδο συντάγματα λέξεων, που αρχικά δεν παρουσιάζουν καμιά ομοιότητα. Το λεπτό όμως αισθητήριο του ποιητή εντοπίζει το σημείο αναφοράς και προβαίνει στη σύγκριση. Και μπορεί, όπως λέει κι ο Ελύτης, να μην έχει η ποίησή του στο σύνολό της την αμεσότητα του Υπερρεαλισμού, που «καταργεί τον έμμεσο δρόμο της παρομοίωσης και εκφράζεται απευθείας», όμως είναι πλούσια σε εικόνες «προικισμένες με την ικανότητα να προκαλούν ένα βαθύ κι απροσδόκητο αντίχτυπο στον αναγνώστη», να τον ξαφνιάζουν, να τον συγκλονίζουν.

είναι λιγότερο σημαντική από την επίδραση της ποίησης του Καβάφη» (βλ. Βογιατζόγλου 1999, 201). Ο Νάσος Βαγενάς ανιχνεύει μια σχέση «συναγωνιστική και ανταγωνιστική ταυτόχρονα» μεταξύ του Σικελιανού και του Σεφέρη, που αποτέλεσε «κινητήρια δύναμη για την έκφραση του δεύτερου» (βλ. Νάσος Βαγενάς, *Ο ποιητής και ο χορευτής. Μια εξέταση της ποιητικής και της ποίησης του Σεφέρη*, Κέδρος, Αθήνα 1979, σ. 195). Και στο άρθρο του στο αφιέρωμα της εφημ. *Το Βήμα* με τίτλο «Η “συνομιλία” του ποιητή με τη γενιά του ’30» (24 Ιουνίου 2001) γράφει ότι «η σχέση των ποιητών της γενιάς του ’30 με το Σικελιανό αποτελεί ένα συναρπαστικό κεφάλαιο στην ιστορία των ποιητικών σχέσεων. Οι ποιητές της γενιάς του ’30 αναγνωρίζουν στο πρόσωπο του Σικελιανού τη μορφή ενός ποιητικού πατέρα. Αυτό συνάγει κανείς τόσο από τους χαρακτηρισμούς τους για τον ποιητή, που περιέχονται σε διάφορα, μη ποιητικά, κείμενά τους, όσο και από τον τρόπο με τον οποίο έχουν αφομοιώσει στην ποίησή τους εκείνα τα στοιχεία του τα οποία τους ενώνουν με αυτόν». Ο Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος παρατηρεί ότι «ο πιο κοντινός προς το Σικελιανό ποιητής είναι ο Ελύτης. Παρά την εντελώς διαφορετική γλωσσοτεχνική μορφή, κοινό στοιχείο στον ένα και στον άλλο είναι ο βαθύς και ρωμαλέος λυρισμός» (*Η συντακτική δομή της ποιητικής γλώσσας του Σεφέρη*, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 1975, σ. 60). Και ο Αντρέας Φυλακτού στη μελέτη του *Άγγελος Σικελιανός – Οδυσσέας Ελύτης: λυρικές σχέσεις*, Λευκωσία 2005, ασχολείται με τη λυρική συγγένεια των δύο. Η Μαρία Χατζηγιακουμή στη διδακτορική της διατριβή με θέμα *Η «υπέρβαση» της ιστορίας στο έργο του Οδυσσέα Ελύτη*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2004, αναφέρει ότι ο Ελύτης διαλέγεται με το Σικελιανό. Τέλος, η Δώρα Μέντη, μελετώντας το αισθητικό πρότυπο του Σικελιανού στη μεταπολεμική ποίηση, δείχνει ότι στους μεταπολεμικούς ποιητές «είναι ιδιαίτερα δημοφιλής ο γλωσσικός τύπος και η λειτουργία της εικόνας, η οποία ενσωματωμένη σε πλατιές παρομοιώσεις, βρίσκεται στο επίκεντρο του ποιήματος», βλ. «Το αισθητικό πρότυπο του Σικελιανού στη μεταπολεμική ποίηση», περ. *Νέα Εστία*, 1740 (2001) 893-909.

Στο κεφάλαιο αυτό θα ερευνήσουμε το φαινόμενο της παρομοίωσης στις ποιητικές συνθέσεις της πρώτης περιόδου, στον *Αλαφροϊσκιωτο* και τα ποιήματα που απαρτίζουν τις ενότητες *Ραψωδίες του Ιονίου* και *Λυρικά – σειρά πρώτη*. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι απλές παρομοιώσεις που εμφανίζουν μεγαλύτερη συχνότητα, πυκνότητα αλλά και ποικιλία. Ξαφνιάζουν οι ποικίλοι τύποι τους καθώς και το εύρος των θεμάτων που ενσωματώνουν. Ο Σικελιανός άλλωστε, όπως λέει και στον «Πρόλογο», όλα τα θεωρεί ξεκίνημα. «Αλλά σε τούτο το ξεκίνημα υπάρχει τοποθετημένο, από την αρχή, ολόκληρό μου το Είναι, βιολογικά αρραγές, ως ο πρωταρχικός πυρήνας μιας καθάριας εμπειρίας της κοσμικής συνείδησης και ζωής βαθιά μου».¹ Την περίοδο αυτή μπαίνει ο σπόρος, το «μήνυμα» που αργότερα θα αναπτυχθεί σ' ολόκληρο το έργο του.

Λίγα προλεγόμενα

Ο *Αλαφροϊσκιωτος*, ένα μακρό λυρικό ποίημα 2.293 στίχων, γράφτηκε την άνοιξη του 1907 στη Λιβυκή Έρημο, σε μια βδομάδα, όπως αναφέρει ο Άγγελος Σικελιανός σ' ένα γράμμα του στο Θεόδωρο Ξύδη, την 1^η Αυγούστου του 1940, με αφορμή την επικείμενη μελέτη του δεύτερου για τον *Αλαφροϊσκιωτο*.² Ο *Αλαφροϊσκιωτος*, χωρισμένος σε δύο μέρη με έναν διάμεσο ύμνο με τον τίτλο «Ψάφρα», κυκλοφόρησε δύο χρόνια αργότερα, το Μάρτιο του 1909, σε πολυτελή έκδοση, εκτός εμπορίου, αγνώστου αριθμού αντιτύπων.

Με την υποδοχή που γνώρισε το έργο από τους συγχρόνους του ασχολήθηκε ιδιαίτερα ο Γ. Π. Σαββίδης στη μελέτη του «Πώς υποδέχτηκαν τον *Αλαφροϊσκιωτο*»,³ αφού, σύμφωνα με το μελετητή, «η υποδοχή ενός οριακού έργου τέχνης από τους συγχρόνους του κρίνει, βέβαια, σε πρώτο βαθμό –συχνά προσωρινό–, το ίδιο το έργο. Σε δεύτερο

¹ Λ.Β.Α., σ. 23.

² Άγγελος Σικελιανός, *Γράμματα*, φιλολογική επιμέλεια Κώστας Μπουρναζάκης, τόμος Β' (1931-1951), Ίκαρος, Αθήνα 2000, σ. 301.

³ Βλ. Γ. Π. Σαββίδης, «Πώς υποδέχτηκαν τον *Αλαφροϊσκιωτο*», *Λυχνιστάτες για τον Σικελιανό*, εισαγωγή-επιμέλεια Αθηνά Βογιατζόγλου, Ερμής, Αθήνα 2003, σσ. 255-326.

βαθμό, όμως, η υποδοχή αυτή κρίνει μονιμότερα τους συγχρόνους του, δηλαδή τους κριτές και το κοινό».⁴ Σήμερα, εκατό χρόνια μετά την έκδοσή του, ο *Αλαφροΐσκιωτος* θεωρείται το «θεμέλιο του *Λυρικού Βίου*», «ένα από τα αγκωνάρια της νεοτερικής ποίησης»,⁵ «ο κανόνας της νεοελληνικής ποίησης»,⁶ «το λαμπρό προανάκρουσμα της κατοπινής ποιητικής του δημιουργίας»,⁷ «μια διαρκής επανάσταση».⁸

Στην έκδοση του *Αλαφροΐσκιωτου* συμπεριλαμβάνονται και οι *Ραψωδίες του Ιονίου*,⁹ που γράφτηκαν το καλοκαίρι του 1907, στη Λευκάδα. Αποτελούνται από πέντε ποιήματα, εκ των οποίων το ένα «Ο γιαλός με τα γελάδια» διακρίνεται σε τρία μέρη. Στις *Ραψωδίες του Ιονίου*, η ποιητική διάθεση συμπλέκεται σε θαυμαστή αρμονία με τη ζωή των ελαιώνων, των θαλασσών, των βουνών. Πρόκειται για μια «πρωτότυπη και τέλεια συνταύτιση των ψυχικών μεταπτώσεων και των αισθητικών απολαύσεων με τα γαληνότερα φυσικά φαινόμενα».¹⁰

Στην ίδια περίοδο εντάσσονται και τα ποιήματα που αργότερα αποτέλεσαν την ενότητα *Λυρικά – σειρά πρώτη του Λυρικού Βίου*.¹¹ Το πρώτο ποίημα «Δελφικός ύμνος» δημοσιεύτηκε το Νοέμβριο του 1910, στο περιοδικό *Ο Καλλιτέχνης*. Ακολουθούν οι *Επίνικοι Α' (1912-1913)*, ποιήματα εμπνευσμένα από τους Βαλκανικούς Πολέμους. Ο Σικελιανός την περίοδο αυτή στρατεύτηκε «κυριολεκτικά όσο και ποιητικά».¹²

Ακόμη συμπεριλαμβάνονται τα ποιήματα της σειράς *Νέκρια Α' (1910-1925)*, αφιερωμένα στον Περικλή Γιαννόπουλο, που στις 10 Απριλίου 1910 είχε αυτοκτονήσει στο Σκαρμαγκά, τον ήρωα-ποιητή Λορέντζο Μαβίλη, τον Αριστοτέλη Βαλαωρίτη, που απαγγέλθηκε από τον ίδιο Σικελιανό, στις 7-6-1925, κατά τα αποκαλυπτήρια προτομής του ποιητή στη Λευκάδα, και στον Προβηγκιανό δημιουργό Μιστράλ, με αφορμή το θάνατό του.

⁴ Σαββίδης 2003, 256.

⁵ Σαββίδης 2003, 318.

⁶ Παντελής Πρεβελάκης, *Α. Σικελιανός*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1990, σ. 13.

⁷ Άριστος Καμπάνης, «Το πρώτο φανέρωμα του Σικελιανού», περ. *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμος Β', Μάρτιος 1946-Φεβρουάριος 1947, σ. 258.

⁸ Ρίτσα Φράγκου-Κικίλια, *Άγγελος Σικελιανός. Βαθμίδες μύησης*, Πατάκη, Αθήνα 2002, σ. 298.

⁹ Τον Ιούνιο του 1946 κυκλοφόρησε από τον εκδοτικό οίκο «Οι φίλοι του βιβλίου» ο πρώτος τόμος του *Λυρικού Βίου*, στον οποίο συμπεριλήφθηκε, τριάντα επτά χρόνια μετά την πρώτη, εκτός εμπορίου, έκδοση ο *Αλαφροΐσκιωτος* και επιπλέον οι *Ραψωδίες του Ιονίου*. Η έκδοση αποτέλεσε ένα μεγάλο φιλολογικό γεγονός, καθώς ήταν η πρώτη φορά που προσφερόταν στο κοινό συγκεντρωμένο το ποιητικό έργο του μεγαλύτερου, μετά το θάνατο του Παλαμά, σύγχρονου Έλληνα ποιητή.

¹⁰ Βλ. Μιχάλης Περίδης, «Άγγελος Σικελιανός», περ. *Νέα Εστία*, 1740 (2001) 971-981: 979. Πρόκειται για ομιλία του Μ. Περίδη, που δόθηκε στην Αλεξάνδρεια, στις 24 Απριλίου 1915, στο εντευκτήριο των *Γραμμάτων*.

¹¹ Άγγελος Σικελιανός, *Λυρικός Βίος*, φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, τόμ. Β', Ίκαρος, Αθήνα 1981.

¹² Σαββίδης 2003, 180.

Ακολουθούν τα 13 *Σονέτα* (πρώτη γραφή ορισμένων ποιημάτων: 1915 και τελική δημοσίευση: 1946). Γράφτηκαν στη διάρκεια τριάντα έξι ετών και παρουσιάζουν αξιοσημείωτη θεματική και υφολογική συνοχή.¹³ Μάλιστα τα τρία πρώτα, «Σπαρτιάτης», «Σπάρτη» και «Δωρικό», όπως παρατηρεί η Ρίτσα Φράγκου-Κικίλια στη μελέτη της «Τρία σονέτα του Σικελιανού και ο Πλούταρχος»¹⁴ έχουν στηριχτεί στο έργο του Πλουτάρχου και κυρίως στο βίο του Λυκούργου.

Η ενότητα κλείνει με τα 21 ποιήματα της σειράς *Αφροδίτης Ουρανίας* που την οριστική της μορφή έλαβε το 1946 στην έκδοση του *Λυρικού Βίου*. Το πρώτο ποίημα αυτής της θεματικής ενότητας «Παντάρκης» γράφτηκε το Δεκέμβριο του 1913¹⁵ και το τελευταίο ο «Ύμνος του μεγάλου νόστου» το 1929.

Η παρομοίωση στα ποιήματα της πρώτης περιόδου

Καταγράφοντας τις παρομοιώσεις στις ποιητικές συνθέσεις και τα ποιήματα της πρώτης περιόδου, διαπιστώνουμε ότι είναι περίπου 400, με το προβάδισμα να έχουν οι απλές παρομοιώσεις –περίπου 350– οι παρομοιώσεις δηλαδή εκείνες που διακρίνονται από πλήρη αντιστοιχία μεταξύ του πρώτου και του δεύτερου όρου σύγκρισης. Οι σύνθετες πάλι, οι εκτεταμένες ή επικές, όπου η αντιστοιχία μεταξύ των δύο όρων δεν είναι τόσο σαφής, δεν ξεπερνούν τις 50.

Εξετάζοντας την κατανομή τους στα ποιήματα της πρώτης φάσης, παρατηρούμε ότι παρουσιάζουν ιδιαίτερη πυκνότητα στον *Αλαφροῖσκιωτο* (περίπου 125) και στα ποιήματα των ενοτήτων *Ραψωδίες του Ιονίου* (περίπου 80) και *Αφροδίτης Ουρανίας* (περίπου 60). Στα υπόλοιπα ποιήματα της ενότητας *Λυρικά – σειρά πρώτη* το φαινόμενο δεν εμφανίζει την ίδια συχνότητα και πυκνότητα. Η διαφοροποίηση αυτή συνδέεται με τη διαφορετική θεματική αυτών των ποιημάτων (εθνικά θέματα, αφιερώματα). Στα ποιήματα των ενοτήτων *Επίνικοι Α΄* και *Νέκυια Α΄* παρατηρείται περιορισμένη χρήση του φαινομένου

¹³ Βλ. περισσότερα Μαρία Αθανασοπούλου, «Χαρτογραφώντας τη γενέτειρα: Κ. Παλαμά, *Πατρίδες* (1895), Α. Σικελιανού, *Σονέτα* (1915), περ. *Νέα Εστία*, 1781 (2005) 367-383: 373.

¹⁴ Ρίτσα Φράγκου-Κικίλια, *Πέντε μελετήματα για τον Άγγελο Σικελιανό*, Ίρις, Αθήνα 1999, σσ. 95-107.

¹⁵ Όταν την άνοιξη του 1914 ο Σικελιανός το στέλνει για δημοσίευση στο περιοδικό *Γράμματα Αλεξανδρείας* αποκαλύπτει σε γράμμα του στον εκδότη Στέφανο Πάργα τα σχέδιά του για την *Αφροδίτη Ουρανία*. «Για χάρη σας σηκώνω μια πτυχή από άγνωστο έργο μου, αγαπητέ φίλε. Δίπλα στην κύριαν ασχολίαν μου (τη σύνθεση του *Προλόγου στη Ζωή*) λογίζομαι να δώσω κάποιων αξέχαστων και κοιμισμένων μέσα μας κόσμων τη ζωή, στην πρώτη του σχεδίου δροσιά και σύγχρονα στην αλαφρότερη μορφή. Να ανάσταινα αναλογικά τη θεία τέχνη του αγγειοπλάστη και του αγγειογράφου» (Σικελιανός 2000, τόμ. Α΄ 1902-1930, σ. 103) και Κώστας Μπουρναζάκης, «Η δυναμική ενός ποιήματος: Άγγελου Σικελιανού “Θαλερό”», περ. *Νέα Εστία*, 1781 (2005) 342-358.

που εξετάζουμε, με μοναδική εξαίρεση την «Ωδή στο Βαλαωρίτη». Μάλιστα στις ενότητες αυτές υπάρχουν και ποιήματα χωρίς καμία παρομοίωση, κάτι που υπερβαίνει τον κανόνα της ποιητικής γραφής του Σικελιανού.

Οι απλές παρομοιώσεις παρουσιάζουν μοναδικό ενδιαφέρον. Εντυπωσιάζει η πυκνότητα, η συχνότητα, η ποικιλία των τύπων, των σχέσεων και των συνδυασμών. Ο Σικελιανός φαίνεται πως δούλεψε πολύ τη μορφή τους. Διακρίνουμε τρεις τύπους, ανάλογα με την έκταση του πρώτου ή δεύτερου όρου: α) Όσες έχουν εκτεταμένο πρώτο όρο, β) με εκτεταμένο δεύτερο όρο, γ) αυτές που ο α' όρος είναι ίσος με το β'. Ακόμη έχουμε την «πολύκλωνη» παρομοίωση, που διαθέτει δύο ή τρεις β' όρους, και τέλος την «κρυφή» παρομοίωση, όπου απουσιάζει το ομοιωματικό.

Οι σύνθετες παρομοιώσεις της πρώτης περιόδου, λιγότερες σε αριθμό, μικρότερες σε έκταση, αποτελούν καθαρές εστίες λυρικής έντασης. Ακολουθούν το ομηρικό πρότυπο. Έχουν για βάση μια κεντρική εικόνα και σε αλυσιδωτή οργάνωση ή σε ομόκεντρη ανάπτυξη αναπτύσσονται οι υπόλοιπες, δημιουργώντας εννοιολογικά πεδία με εσωτερική συνοχή.

Αξίζει να σημειωθεί ο ρόλος της μεταφοράς στις παρομοιώσεις αυτής της περιόδου. Συχνά δεν μπορεί κανείς να διακρίνει τα μεταξύ τους όρια. Διαπλέκονται τα συγκριτικά σχήματα και δημιουργούν ένα ευρύ πλέγμα σχέσεων και ομολογών ή αντίθετων πεδίων. Η μεταφορά λειτουργεί καταλυτικά σε πολλές περιπτώσεις, φωτίζει τη σύγκριση, δικαιολογεί τους τολμηρούς συνδυασμούς και εγκαθιδρύει ένα μηχανισμό σημασιοδότησης.

Ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζει και η θεματική των παρομοιώσεων. Δεσπόζουσα κατηγορία αποτελεί η φύση. Από το μικρόκοσμο της ο ποιητής αντλεί τα παραδείγματά του. Σπαρταριστές λεπτομέρειες από τη ζωή στη φύση τροφοδοτούν την ποιητική ιδέα. Η επαφή του έφηβου ποιητή με τη φύση είναι ιδιαίτερα στενή. Ο κόσμος της του είναι οικείος, είναι δικός του:

Ω πλάση, κι από ποιο πουλί

μπορείς να με γελάσεις,

που της φωνής τους μάζωξα

σ' ένα γυαλί τη στάλα

σα δάκρυο της κληματαριάς,

σαν πεύκου ή κέδρου δάκρυσμα,

κι ανέβηκα όλη του βουνού,

ζητώντας σας, τη σκάλα!

Αλαφροΐσκιωτος, ΙΙΙ, στ. 897-904

Στα ποιήματα της πρώτης περιόδου μπαίνει ο σπόρος της νέας κοσμολογίας, που ο ποιητής οραματίζεται. «Χνάρια της υπαρξιακής διαλεκτικής του πορείας προς την κεντρική κατάκτηση της ενιαίας και μείζονος συνείδησης της ζωής»¹⁶ είναι άλλωστε όλα του τα ποιήματα. Αποτελούν μια «γνήσια μέθοδο για την κατάκτηση της “καθαρής βιολογικής αλήθειας”», που είναι το κυρίαρχο αίτημα της ποίησής του. Και η κατάκτηση γίνεται σταδιακά μέσα από τη φύση, τη γνώση και την ιστορία, τον πόνο, τη χαρά, τον έρωτα, το θάνατο.

Στο φυσικό πολιτισμό αναζητά ο ποιητής τις πηγές των αξιών του ανθρώπινου πολιτισμού. Η εφηβική βίωση του ποιητή μέσα στη φύση μετατρέπεται σε στοχασμό και ολοκληρώνεται σε θεωρία και αποτίμηση ζωής. Η αντίληψη της ενότητας ανθρώπου-κόσμου, θεμέλιο της ελληνικής κουλτούρας, που μυθικά εκφράζεται στη σχέση φύση-άνθρωπος = μάνα-γιος, έχει τις βάσεις σ’ αυτή την περίοδο. Δεν εμφανίζεται ακόμη το σύμβολο της Μεγάλης Θεάς, της Μάνας Φύσης. Η σχέση όμως του ποιητή με τη φύση από τον *Αλαφροΐσκιωτο* ακόμη είναι σχέση μάνας-γιού:

Όλα τα εσάρκωσες εσύ.

Η θεία σου γέψη

σαν ένα δεύτερο βυζί μ’ έχει αναθρέψει.

Αλαφροΐσκιωτος, Ι, στ. 202-204

Η ταύτιση του φυσικού και του ανθρώπινου πεδίου δεν μπορεί να εκφραστεί μόνο μέσα από την παρομοίωση. Διεισδύει και στο μεταφορικό λόγο. Εδώ έχουμε την πρώτη σύλληψη της σχέσης φύσης-ανθρώπου ως σχέση μάνας-γιού, που θα αναπτυχθεί στο μετέπειτα έργο του:

ποτίστε με, ποτίστε με,

δεν τρέμω εγώ τη φαρμακεύτρα πλάση.

Αν δεν είμ’ άξιος γιος της, να,

ζητάω να με χαλάσει!

Αλαφροΐσκιωτος, Ι, στ. 724-727

¹⁶ Λ.Β.Α., σ. 12.

Ακόμη η σχέση αυτή έχει το χαρακτήρα μιας άσκησης βαθιάς και ευλαβικής που φτάνει μέχρι την ταύτιση:

Μακριά στα κύματα

ελουζόμουννα έρημος

σαν του πελάου θεότη.

Αλαφροΐσκιωτος, I, στ. 182-184

μ' έθρεψε το αλαφρό νερό

και το αλαφρό το χώμα,

και ίσια

η Βούλησή μου απάνω υψώθηκε,

σαν τα μεστά, τα εφτάψηλα,

με τα κυπαρισσόμηλα

γεμάτα, κυπαρίσσια!

Αλαφροΐσκιωτος, I, στ. 112-118

Το ενιαίο σύμπαν του ποιητή αρθρώνεται πάνω στη στενή αλληλεξάρτηση φυσικού και ανθρώπινου πεδίου. Η γνωριμία του με τον λαϊκό πολιτισμό γίνεται αυτή την περίοδο. Εικόνες από την καθημερινή ζωή των απλών ανθρώπων του λαού κατακλύζουν κυριολεκτικά την ποίηση αυτής της φάσης. Ο λαϊκός πολιτισμός, καθώς αναπτύσσεται στους κόλπους της φύσης, αφομοιώνει τους ρυθμούς της και συνιστά ένα πρότυπο αξιών και συμπεριφορών για τον άνθρωπο. Η σχέση φύσης-ανθρώπου δεν είναι μια οποιαδήποτε σχέση. Είναι μια σχέση ερωτική, απαραίτητη προϋπόθεση της δημιουργίας. Η σχέση αυτή όμως δε γίνεται αντιληπτή απ' όλους τους πολιτισμούς. Μόνο ο χωριάτης μπορεί να «ανεβάσει την πλάση ωσά γυναίκα στο διπλό του το κρεβάτι»:

Ποτίστε με, ποτίστε με,

και κέντρωσέ με εσύ, χωριάτη,

που ωσά γυναίκα ανέβασες

την πλάση στο ψηλό σου το κρεβάτι.

Αλαφροΐσκιωτος, I, στ. 712-715

και ωσά χελιδονοχαρές
τα αριά καλημερίσματα
που επέρνααν του χωριάτη,
μ' εφούντωναν,

Αλαφροΐσκιωτος, ΙΙΙ, στ. 742-745

Το λεπτό και διεισδυτικό αισθητήριο του ποιητή εισχωρεί στο βάθος των πραγμάτων, ζωντανεύοντας τη λεπτομέρεια και συλλαμβάνοντας διαστάσεις απρόσιτες στην κοινή ευαισθησία:

*Και να – ένα βόδι π' άγγιζεν
η μύγα, κι ωσά φίδι
όλη του ελύγαε την κοιλιά,
τα κέρατά του ανάμεσα
στα σκέλια εχτύπα, κ' έβλεπε
στη λαύρα του σκοτίδι,
στα μάτια η φλέβα εφούντωσε
και το σκοινί είχε κόψει
να σκλημηδήσει στο γκρεμό –
η κρύα φωνή μου, ζάστερη,
το αλάφιασε, το χάδεψε
σαν ίσκιος, την ακράτητην
ορμή του είχε αντισκόπει.*

Αλαφροΐσκιωτος, Ι, στ. 445-457

Στον *Αλαφροΐσκιωτο* όσο και στα ποιήματα των ενοτήτων *Ραψωδίες του Ιονίου* και *Αφροδίτης Ουρανίας* ο ποιητής βλέπει τη δημιουργική διάσταση του έρωτα και συλλαμβάνει το ρόλο του, μέσα από τον ερωτικό παλμό της φύσης. Είναι ενδιαφέρων ο τρόπος που επιλέγει να τον αποδώσει. Η αρχαία μυθολογία ενσωματώνεται υπαινικτικά στη νεοελληνική εμπειρία της φύσης, όχι με την εικονοπλασία (μεταφορά, παρομοίωση) αλλά με την ποιητική μυθολογία:

*Εβόγκααν τα κουδούνια τους
κάποτε· ανάρια γύρου,
βραχνό ακουγόνταν βέλασμα
τρεμουλιαστό σατύρου.*

Αλαφροΐσκιωτος, I, στ. 391-394

Στο παραπάνω παράδειγμα, όπως και στο ποίημα «Παν», δεν πρόκειται ακριβώς για μεταφορά, αλλά για θεματικό στοιχείο της ποιητικής μυθολογίας. Στη θέση του «σαν» μπαίνει η υπαρκτική έννοια του «είναι». Ο τράγος, όπως περιγράφεται, είναι μορφή του τραγόμορφου θεού Πάνα:¹⁷

*Τότε είδαμε –άρχος και ταγός– ο τράγος να σηκώνεται
μονάχος
βαρύς στο πάτημα κι αργός...*

...

*μ' ανασκωμένο, αφήνοντας να λάμπουνε τα δόντια του
τ' απάνω χείλι,
μέγας και ορτός, μυρίζοντας το πέλαγο το αφρόκοπο,
ως το δείλι!*

«Παν», στ. 25-36

Εξάλλου η «εφηβότητα είναι η πρώτη θετική συγκρότηση των δυνάμεών του, ολόγυρα από τον πυρήνα μιας συνολικής ερωτικής πόλωσης και μιας συνολικής ερωτικής ακτινοβολίας».¹⁸

Ο θάνατος προσεγγίζεται σε αντίθεση με τη ζωή:

*κ' η ζωή κι ο θάνατος διπλόν
αστέρι...*

«Παντάρκης», στ. 79-80

¹⁷ Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, «Ο έρωτας στη νεοελληνική λογοτεχνία. Από το Σικελιανό στον Ελύτη», ανάτυπο, τόμ. ΚΗ', μέρος τρίτο, Δωδώνη, Ιωάννινα 1999, σσ. 111-127: 112-113.

¹⁸ Λ.Β.Α., σσ. 44-45.

Ενώ η σχέση του με τον έρωτα, που απασχόλησε ιδιαίτερα τον ποιητή στα ποιήματα της τελευταίας περιόδου, αρχίζει να διαφαίνεται από τώρα, όπως θα δούμε σε μια παρομοίωση του ποιήματος «Τύμβος», που θα μελετήσουμε παρακάτω. Στον *Αλαφροΐσκιωτο* και τα ποιήματα της πρώτης περιόδου η ιδέα του θανάτου δεν εμφανίζεται σαν «φραγμός» ανάμεσα στον ποιητή και τη φύση αλλά σαν «αφορμή» και σαν «έξαρμα της εμβάθυνσής του στο καθάριο νόημα της ζωής».¹⁹

Γενικότερα, οι παρομοιώσεις αυτής της περιόδου αντλούν τα θέματά τους από τη φύση και τα προσωπικά βιώματα του ποιητή κι αποτελούν έκφραση του γνήσιου λυρισμού, που χαρακτηρίζει όλο του το έργο, όπως ο ίδιος το αντιλαμβάνεται και το ορίζει, «ως μια υπέρτατη βιολογική αρχή [...], συσσωματωμένη με το πιο βαθύ κεφάλαιο της ανθρώπινης αισθαντικότητας και γενικά μ' ακέριο τον ανθρώπινο οργανισμό».²⁰

Μετά την τυπολογία των συνδέσεων, στην οποία αξίζει να γίνει μια εκτενής αναφορά, θα μελετήσουμε τις παρομοιώσεις, διακρίνοντάς τις σε απλές και σύνθετες, όπως αναφέρθηκε και στην εισαγωγή, και θα εξετάσουμε χωριστά την τυπολογία της κάθε κατηγορίας καθώς και τη θεματική τους. Η έρευνα θα μας οδηγήσει σε πολύτιμα συμπεράσματα για την ποιητική λειτουργία του συγκριτικού σχήματος στην πρώτη περίοδο της σικελιανικής δημιουργίας.

Τυπολογία των συνδέσεων

Η παρομοίωση αποτελείται από δύο μέρη και από τη λέξη που εισάγει τη σύγκριση, το ομοιωματικό, την παρομοιαστική λέξη. Στις παρομοιώσεις της πρώτης περιόδου, τη μεγαλύτερη διάρκεια και συχνότητα από τις εισαγωγικές λέξεις του αναφορικού μέρους παρουσιάζει το ομοιωματικό «σα(ν)» (285 φορές). Ακολουθεί το «ως» (75 φορές), το «ωσά(ν)» (50 φορές). Τέλος, εμφανίζονται λιγότερο το «όπως» (11 φορές), το «πώς» (9 φορές) και το «καθώς» (7 φορές). Αξίζει να σημειωθεί η μοναδική χρήση του «όσο»:

τόρα να πιω από μια πηγή

τόσο βαθιά και μυστική

όσο του αϊτού το μάτι.

Αλαφροΐσκιωτος, III, στ. 755-757

¹⁹ Λ.Β.Α., σ. 23.

²⁰ Άγγελος Σικελιανός, «Η φύση και η αποστολή του λυρισμού», *Πεζός Λόγος*, φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, τόμ. Γ', Ίκαρος, Αθήνα 1981, σ. 162.

Η μοναδική χρήση του «όμοιο»:

το μεσημέρι, όμοιο πηγή

«Παν», στ. 3

Και η χρήση του «σάμπως» (3 φορές) στα *Λυρικά* (σειρά πρώτη):

κι ο κρύφιος λογισμός

σάμπως μελίσσι

«Ύμνος του μεγάλου νόστου», στ. 81-84

Ψηλή μας κύκλωνε σιωπή σάμπως κυκλώπειο τείχος

«Χαιρετισμός στο Νίκο Καζαντζάκη», στ. 29

σάμπως τρεχούμενου νερού π' ολοένα φτάνει ο ήχος

του φίλου μου η φωνή

« Χαιρετισμός στο Νίκο Καζαντζάκη», στ. 31-32

Δεν μπορούμε να ισχυριστούμε ότι δεν εμφανίζει ποικιλία στα εισαγωγικά μόρια ο δημιουργός. Προτιμά τα πιο συνηθισμένα, γιατί δε θέλει να στρέψει την προσοχή στον τρόπο σύνδεσης αλλά στη σύγκριση, που είναι και το κύριο μέλημά του.²¹

Στις απλές παρομοιώσεις παρατηρείται μονοκρατορία του αναφορικού συνδέσμου. Μόνο μία από τις 350 απλές θεωρείται ισοβαρής, έχει δηλαδή δεικτικό σύνδεσμο (βλ. παραπάνω: «τόσο-όσο», *Αλαφροϊσκιωτος*, III, στ. 755-757). Σε όλες τις άλλες ο δεικτικός παραλείπεται και δεσπάζει απόλυτα ο αναφορικός.

Στις σύνθετες πάλι παρομοιώσεις το δεικτικό μέρος σε κάποιες «απαντά» στο αναφορικό. 17 παρομοιώσεις από τις 50 είναι ισοβαρείς και υποστηρίζονται από ένα δεικτικό σύνδεσμο. Οι υπόλοιπες είναι ετεροβαρείς, δεν έχουν μόριο στο δεικτικό μέρος. Εδώ ξεχωρίζει το «όμοια». Το βρίσκουμε 11 φορές, εκ των οποίων οι 6 είναι στις *Ραψωδίες του Ιονίου*. Ακολουθεί το «έτσι» (3 φορές), το «τόσο» (2 φορές)²² και το «παρόμοια» (μια φορά στα *Λυρικά* - σειρά πρώτη):

σαν ιερέας σιωπηλά που σέρνει το σφάγιο του,

κι ως πρώτος στο χορό

²¹ Περισσότερα για τα εισαγωγικά μόρια και την «τεχνική» των παρομοιώσεων βλ. Dimitrios Petropoulos, *La comparaison dans la chanson populaire grecque*, Collection de L'Institut Francais d' Athènes, Athènes 1954.

²² Αξίζει να σημειωθεί ότι σ' αυτές τις δύο παρομοιώσεις στο β' όρο βρίσκουμε το «όσο» και το «καθώς».

που από ζοπίσω του τραβάει πολλούς — παρόμοια, ακέρια

σα να 'σερνα φυλή

«Ύμνος του μεγάλου νόστου», στ. 27-30

Γενικότερα στα *Λυρικά* — *σειρά πρώτη* παρατηρείται μεγαλύτερη προτίμηση στα μόρια και τους συνδέσμους του δεικτικού μέρους.

Μια ενδιάμεση μορφή είναι εκείνη που ο ομοιωματικός σύνδεσμος αντικαθίσταται με ρήματα παρεμφερή σημασιακά, όπως «φαντάζει» ή «ένιωθα» ή συνδετικά όπως «είμαι» και «γίνομαι», οπότε η παρομοίωση «αποσιωπάται» και «κρύβεται» στα συμφραζόμενα ή αναδεικνύεται με την ταυτότητα (εξίσωση):²³

κλαγγή αετίσια ο λογισμός

Αλαφροϊσκιωτος, ΙΙΙ, στ. 265

Ανάερος λύχνος το χαμόγελό σου.

«Εισόδια», στ. 40

Τυπολογία των απλών παρομοιώσεων

Οι απλές παρομοιώσεις είναι τις περισσότερες φορές μονολεκτικές, αποτελούνται από τη λέξη που εισάγει τη σύγκριση και μία ή δύο λέξεις, κυρίως ουσιαστικό και ίσως κάποιο προσδιορισμό, επιθετικό, ετερόπτωτο ή εμπρόθετο. Σε σύνολο 350 περίπου απλών παρομοιώσεων της πρώτης περιόδου οι 250 έχουν ως δεύτερο όρο ουσιαστικό.

Η κατηγορία αυτή, αν και κοινότοπη, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Αναδεικνύει πρώτα δύο ισχυρούς πόλους. Αν και ο πρώτος όρος καταλαμβάνει συχνά μεγαλύτερη έκταση, διακρίνουμε πλήρη νοηματική αντιστοιχία μεταξύ των δύο όρων. Εντυπωσιάζει με τους τολμηρούς συνδυασμούς συνταγμάτων και τις νέες ταυτότητες που προκύπτουν. Τις περισσότερες φορές έχουν εκτεταμένο πρώτο όρο. Επιπλέον διακρίνουμε και άλλα είδη στα ποιήματα αυτής της περιόδου, όπως τις παρομοιώσεις με εκτεταμένο δεύτερο όρο, αυτές που ο α' όρος ισούται με το β', αυτές που διαθέτουν δύο ή τρεις β' όρους, την «πολύκλωνη», και ακόμη την «κρυφή» παρομοίωση, αυτή που ο Genette αποκαλεί «ταύτιση»,²⁴ γιατί παραλείπεται η λέξη που εισάγει τη σύγκριση.

²³ Περισσότερα στην ενότητα αυτού του κεφαλαίου «Κρυφή παρομοίωση ή ταύτιση».

²⁴ Βλ. Genette 2007, 35.

A. Εκτεταμένος ο α΄ όρος

Στις παρομοιώσεις αυτής της κατηγορίας παρατηρούμε ότι ο α΄ όρος καταλαμβάνει μεγαλύτερη έκταση από το β΄ όρο, και αποτελείται συνήθως από έναν ή δυο συνταγματικούς συνδυασμούς και άλλοτε προηγείται:

σαν πέλαο πισωδρόμησεν

αντάμα το κοπάδι,

και κύλησε όλο στο γκρεμό

καταμεσής σωριάστηκε

μες στο άβαθνο λαγκάδι.

Αλαφροΐσκιωτος, I, στ. 414-418

σα μακρινά μελίσσια

αργόχη τα καμπαναριά ξεψυχισμένα αχούσανε

βαθιά στα ερημοκλήσια...

«Η μάνα του Ντάντε», στ. 10-12

Σαν πλάτανος εσειόντανε με τ' άστρα ο ουρανός·

«Δελφικός Ύμνος», στ. 25

ωσάν πολύαστρο καίγανε,

νερόλαμπρες, αριθμητές

στον κάμπο οι λαμπυρίδες.

Αλαφροΐσκιωτος, I, στ. 57-59

Άλλοτε το αναφορικό έπεται και τοποθετείται στο τέλος της εικόνας:

Στην πλάκα αρχαία, και το σκυλί το χόμα αναρωτούσε,

λαγωνικόν ανάγλυφο σαν το φτενό φεγγάρι.

«Τύμβος», στ. 1-2

Η νύχτα ανοίγει απ' το βαθύ τον πόθο σαν το ρόδι

«Το διάβα του ελαιώνα», στ.34

Γλυκό είναι του λαδιού το φως σαν το γλυκό καρπό του

«Δείπνος», στ. 2

Και τις περισσότερες φορές παρεμβάλλεται:

και μεραστήκαμε ως ψωμί μαζί την ευτυχία

του κατάστρου ουρανού...

«Χαιρετισμός στο Νίκο Καζαντζάκη», στ. 39-40

που ομπρός από το μέτωπο σε δυο πλεξούδες τα μαλλιά

πλεμένα είχε σηκώσει,

σαν τα σκοινιά του караβιού, που δε θα μπορεί ' η φούχτα μου

να της τα χερακώσει.

«Θαλερό», στ. 33-36

κι όλο το πλούσιο αστέρωμα, όπου αναπνέει την τρίσβαθη

γαλήνη

σαν την ουρά του παγονιού στα πόδια του γυρίζοντας,

να κλείνει...

«Παντάρκης», στ. 69-71

την ηδονή κλειδώσανε, σφιγμένα,

σαν κρύα κερήθρα, τα παρθένα σκέλη...

«Δωρικό», στ. 7-8

Με φτέρνα ως μήλο κόκκινο χτυπώντας

τα πλευρά των αλόγων

«Ζωφόρος», στ. 1-2

Πολύ τ' αμπέλια επλήθυναν και τρυγημούς δεν έχουν,

κι ωσάν τα κριάρια τα τσαμπιά το 'να χτυπάει με τ' άλλο...

«Λευκαδίτικη Ραψωδία», στ. 25-26

Η αναλογία δεν επηρεάζεται από την έκταση του πρώτου όρου. Η ανάπτυξή του, άλλοτε σε μικρούς ή μεγαλύτερους συνταγματικούς συνδυασμούς κι άλλοτε σε προτάσεις,

ευνοεί και δικαιολογεί τη σύγκριση, πετυχαίνει συνδυασμούς μοναδικούς και σε ορισμένες περιπτώσεις ιδιαίτερα τολμηρούς: *σα μυλολίθαρο ο ήλιος, η πλάση ωσά γυναίκα, σαν πεταλούδα η σκέψη, βροχόσταλες σαν άνθη ελιάς, ωσά χελιδονοχαρές τα καλημερίσματα του χωριάτη, η αγάπη σαν πέλαο, η μάνα σα βρύση, τα καμπαναριά σα μελίσσια κ.ά.* Κατορθώνει έτσι ο δημιουργός να αξιολογήσει την ομοιότητα, να συνδέσει μεταξύ τους συντάγματα που φαινομενικά δεν έχουν καμιά αναλογία και να τα παρουσιάσει ως ενιαία σύνολα και μάλιστα με σχετική αυτονόμηση. Για παράδειγμα: *χαλίκι = βυζί, σαράκι = τραγούδι, κοράκια = βλέφαρα, πηγή = μάτι του αϊτού, κλάμα = σίδερο, στίχος = πλατάνι, λαγωνικόν ανάγλυφον = φτενό φεγγάρι, παρθένα σκέλη = κρύα κερήθρα, φτέρνα = κόκκινο μήλο, τσαμπιά = κριάρια, ευτυχία = ψωμί κ.ά.*

Η ποίηση, άλλωστε, ανήκει στα πολυσημικά συστήματα. Ένα σημαίνον μπορεί να παραπέμπει σε περισσότερα σημαινόμενα κι ένα σημαίνόμενο να εκφράζεται με περισσότερα σημαίνοντα. Ο δημιουργός επινοεί ή ανακαλύπτει ένα αντικείμενο –είτε είναι υλικό αντικείμενο είτε πρόσωπο, σκέψη, κατάσταση πραγμάτων, συμβάν– γύρω από το οποίο δημιουργείται ένα πλέγμα σχέσεων και παράγεται πολυσημία. Έτσι, εκφέρει έναν πολυσήμαντο λόγο και «επενδύει» τα αντικείμενα που τον ενδιαφέρουν με ιδιότητες απρόβλεπτες, που τις δανείζεται από άλλα αντικείμενα.

Ο Σικελιανός πετυχαίνει μέσα από αυτές τις απρόβλεπτες συζεύξεις να «ζωντανέψει» τη λεπτομέρεια και να τονίσει την ποιητική λειτουργία της. Η εικονοποιητική του δύναμη στηρίζεται στο «σπαρταριστό θησαυρό της λεπτομέρειας, που οι αισθήσεις του σα μεγάλα δίχτυα μαζεύουν».²⁵ Όπως μαρτυρούν και τα παραπάνω παραδείγματα, η παρομοίωση αλλά και η μεταφορά γίνονται οι κύριοι φορείς του εικονοποιητικού μηχανισμού του έργου του. Τροφοδοτούν και εμπλουτίζουν τις εικόνες και επιτρέπουν συνδυασμούς μοναδικούς. Το αισθητήριο του ποιητή εισχωρεί πέρα από την επιφάνεια, στο βάθος των πραγμάτων, συλλαμβάνοντας συνδυασμούς απρόβλεπτους και απρόσιτους στην κοινή ευαισθησία.

Η έκταση του δεικτικού μέρους δεν υπονομεύει το αναφορικό. Αντίθετα φωτίζει το αίτιο της σύγκρισης, αναδεικνύει την εικονοποιητική δύναμη της λεπτομέρειας και τονίζει την ποιητική λειτουργία του σχήματος. Εικόνες από τον κόσμο της φύσης πλημμυρίζουν την ποίηση αυτής της περιόδου. Ο ποιητής, ζώντας στη Λευκάδα, παρατηρεί κάθε αντίδραση της φύσης, εξοικειώνεται και ταυτίζεται μαζί της. Παράλληλα έρχεται σε επαφή με τους απλούς ανθρώπους του λαού και γνωρίζει τον πλούσιο σε παραδόσεις και δοξασίες

²⁵ Αυγέρης 1966, 37.

πολιτισμό τους. Ο εκπρόσωπος του ντόπιου αγροτικού πολιτισμού πρωταγωνιστεί αυτή την περίοδο:

*Ποτίστε με, ποτίστε με,
και κέντρωσέ με εσύ, χωριάτη,
που ωσά γυναίκα ανέβασες
την πλάση στο ψηλό σου το κρεβάτι.*

Αλαφροΐσκιωτος, I, στ. 712-715

Με την αποστροφή στο χωριάτη, τη μεταφορά *κέντρωσέ με* και την παρομοίωση, ο δημιουργός αποζητά αυτή την πλήρη ταύτισή του με τη φύση και τον κόσμο της. Η εξίσωση *πλάση = γυναίκα* μπορεί να οδηγήσει και στην ισοδυναμία ποιητικό υποκείμενο = χωριάτης με τη συμβολή της μεταφοράς. Ο ποιητής δίνει στη φύση μορφή ανθρώπινη. Την ταυτίζει με τη γυναίκα, το κατεξοχήν σύμβολο της γονιμότητας και της δημιουργίας. Το ερωτικό στοιχείο είναι διάχυτο: *γυναίκα, ανέβασες, κρεβάτι*. Η σχέση της γυναίκας-πλάσης με το χωριάτη-ποιητικό υποκείμενο προβάλλει όχι τη σεξουαλική αλλά τη διονυσιακή διάσταση του έρωτα, ως καθολικής ροπής για επικοινωνία, επαφή, δημιουργία, ταύτιση και ενότητα. Η αντιστοιχία: *ερωτική πράξη-γονιμοποίηση = καλλιέργεια της γης-παραγωγή καρπών* υποδηλώνει την ερωτική χροιά και την ηδονή που έχει η σχέση του χωριάτη με τη φύση, σχέση πρωτογενής σαν τη γενετήσια πράξη.

Στην παρακάτω εικόνα είναι η συμπεριφορά του ντόπιου πληθυσμού που «φουντώνει» τη διάθεση αλλά και την ανάγκη για επικοινωνία μαζί του. Η απλότητα, η ειλικρίνεια, η φυσική ευγένεια «ωσά χελιδονοχαρές τα καλημερίσματα του χωριάτη» προκαλούν τον ποιητή:

*Και ωσά χελιδονοχαρές
τα αριά καλημερίσματα
που επέρνααν, του χωριάτη,
μ' εφούντωναν.*

Αλαφροΐσκιωτος, III, στ. 742-744

Η φύση συχνά στο δεύτερο όρο σύγκρισης:

*Με την κοιλιά σερνάμενη
γυναίκα με κυνήγησε*

σαν την οχιά στα δάση.

Αλαφροΐσκιωτος, I, στ. 978-980

*και το σπουργίτι αργόπεφτε
σα φύλλον, απλοφτέρουγο,
μες στη σιωπή, στον κάμπο...*

Αλαφροΐσκιωτος, III, στ. 426-428

*Σαν πεταλούδα εγύρισε
στο μέτωπό μου η σκέψη.*

Αλαφροΐσκιωτος, III, στ. 203-204

λάμπ' η στιγμή ολοστρόγγυλη στο νου μου σαν οπώρα

«Γιατί βαθιά μου εδόξασα», στ.10

Το ανθρώπινο επίπεδο περιορίζεται στο χώρο του λαϊκού πολιτισμού. Αντικείμενα της αγροτικής, ποιμενικής και θαλασσινής ζωής εμφανίζονται στις παρομοιώσεις. Μεταξύ των δύο επιπέδων, του φυσικού και του ανθρώπινου, δημιουργείται μια σχέση αναλογίας, πάνω στην οποία οικοδομείται η κοσμολογία του Σικελιανού.

*Κι ως είδα, απάνω απ' την κορφή, βαθιά το πέλαο κάτου
που απάνω του τα βροχινά γλυκά νερά εσταθήκαν
κι απλώναν άσειστο γιαλόν ως το βουνό από κάτου,
των γυναικών λογίστηκα τα βλέφαρα βρεμένα,
με την ολόδροση ματιά και τα βρεμένα χέρια,
με τα μαλλιά τους που η βροχή γυρίζει δαχτυλίδια,
με την ανάσα τη βαθιά που ωσάν τη γη ανασαίνει.*

«Ο γιαλός με τα γελάδια», II, στ. 40-46

Η δεσπόζουσα παραδειγματική σειρά της παραπάνω εικόνας ορίζεται από το τάξιμα «βρεμένα», που συγκεντρώνει τη μεγαλύτερη σειρά ομολογών και ταυτόσημων όρων: *βροχινά νερά, βρεμένα βλέφαρα, βρεμένα χέρια, βροχή* και εμφανίζεται σα μια ιδιότητα που συνδέει το *πέλαγο* με τη *γυναίκα* και με τη συνδρομή της παρομοίωσης, στο τέλος, τη *γυναίκα* με τη *γη*. Έτσι φαινομενικά αντίθετες έννοιες, όπως το *πέλαγο* και η *γη*,

συνδέονται μεταξύ τους μέσα από τον κοινό όρο *γυναίκα* και διευκολύνουν τη μετάβαση από το φυσικό στο ανθρώπινο. Άλλο τάξημα η φύση με πλήθος ομολόγων εννοιών: *κορφή, πέλαο, βροχινά νερά, βουνό, γιαλόν, βροχή, γη*. Το υγρό στοιχείο έχει το προβάδισμα. Εξάλλου η εικόνα πλημμυρίζει από αυτό: *πέλαο, βροχινά νερά, γιαλόν, βροχή*. Επαναλήψεις συνταγμάτων: *βροχινά/βροχή, βαθιά, βρεμένα, ανάσα/ανασαίνει* δημιουργούν πολλαπλότητα σχέσεων και οδηγούν σε πολλές συνδηλώσεις.

Γεράκι αγερομάχονταν με κόρακα στα ουράνια,

και το γεράκι εγύριζε στην άβυσσο τα νύχια

και χίμιζε κατάστηθα τον κόρακα αποκάτου.

Κι αυτός χαμήλωνε γοργά· μα κείνο που εκυβέρνα

με το φτερό και την ουρά –που στρίβει σαν τιμόνι

για τον ενάντιον άνεμο, για τ' αλαφρό παιχνίδι,

για τ' αγεροπαλέματα που το λυγάν σα φίδι–

πάντα βρισκόντανε μπροστά και στύλωνε τα νύχια...

«Ο γιαλός με τα γελάδια», III, στ. 123-135

Στο δεικτικό μέρος αναπτύσσεται μία κεντρική εικόνα γύρω από την οποία ξετυλίγονται οι υπόλοιπες, που αποτελούν και το δεύτερο όρο σύγκρισης. Ο πρώτος όρος έχει μεγαλύτερη έκταση, ενώ οι δύο κλώνοι του αναφορικού κλείνονται σε «παύλες» (– –).²⁶ Η αερομαχία του γερακιού με τον κόρακα, μέχρι τελικής πτώσης του δευτέρου, με τη δύναμη της περιγραφής και τη μοναδική συμβολή της μεταφοράς και της παρομοίωσης, ζωντανεύει μπροστά στα μάτια μας. Δύο απλές παρομοιώσεις, *σαν τιμόνι* και *σα φίδι*, όπως και η μεταφορική χρήση των συνταγμάτων *εκυβέρνα, στρίβει, λυγάν* προοικονομούν την έκβαση της «αερομαχίας». Η επανάληψη του φωνηματικού συνδυασμού «γερ-» (*γεράκι, α-γερ-ομάχονταν, α-γερ-οπαλέματα*) συνδέει εσωτερικά τις εικόνες και δίνει το προβάδισμα στο γεράκι. Η συντομία των παρομοιώσεων δεν αφήνει πολλά περιθώρια να αξιοποιήσουμε τους συνταγματικούς συνδυασμούς οπότε το μόνο που μένει είναι να διερευνήσουμε τους πιθανούς συνειρμούς που προκαλεί ο μοναδικός όρος κάθε σκέλους. Το φτερό και η ουρά με την καταλυτική παρουσία του ρήματος *εκυβέρνα* γίνονται τιμόνι.

²⁶ Σε ποιήματα της τελευταίας περιόδου ο Σικελιανός χρησιμοποιεί συχνά αυτόν τον τύπο παρομοίωσης και μάλιστα κλείνει το δεύτερο όρο και σε «παύλες» και σε «παρενθέσεις» (βλ. Κεφάλαιο Δ').

Η μεταφορική χρήση της λέξης *λυγάν* συνδέει το γεράκι με το φίδι και προκαλεί πιθανή συνάφεια και με άλλα χαρακτηριστικά του φιδιού.

Η μεταφορά αναλαμβάνει ρόλο καταλυτικό και διευκολύνει τη σύγκριση. Στο παράδειγμα πάλι που ακολουθεί η επανάληψη της επιθετικής μεταφοράς *γλυκό* καθιστά τη σύγκριση αιτιώδη και διαφωτίζει την ιδιότυπη σχέση που δημιουργεί.

Γλυκό είναι του λαδιού το φως σαν το γλυκό καρπό του

«Δείπνος», στ. 2

Ενώ στην παρακάτω εικόνα:

Σου θέρισε σα στάχνα

τα κύματα μακριά

η ευκή μου

«Το τραγούδι της Καλυψώς», στ. 41-43

Η μεταφορική χρήση του συντάγματος *θέρισε* αιτιολογεί τη σύγκριση και ταυτόχρονα φορτίζει μεταφορικά τη λέξη *ευκή* και της αποδίδει ιδιότητες που «δανείζεται» από τον άνθρωπο (θεριστή) ή από το αντικείμενο (δρεπάνι). Δεν είναι πάντα εύκολο να απομονώσουμε τη λειτουργία της παρομοίωσης από τις μεταφορικές χρήσεις των συμφραζόμενων. Υπάρχει διάδραση μεταξύ των δύο συγκριτικών σχημάτων. Το ένα πεδίο διεισδύει στο άλλο και προκαλεί πλήθος συνδηλώσεων. Στα παρακάτω παραδείγματα οι μεταφορές *πλημμυρεί*, *ξεσέρνει* τονίζουν το μέγεθος της αγάπης και τη μεταπλάθουν σε παλίρροια αλλά και οι μεταφορικά φορτισμένες έννοιες *βουίζοντας*, *επέρνα* και *επνίγονταν* μετασχηματίζουν το λόγο σε μέλισσα και συμπληρώνουν την εικόνα με νέες σημασιοδοτήσεις:

Κ' εγώ τραβήχτηκα μακριά, γιατί η μεγάλη αγάπη

πότε σαν πέλαο πλημμυρεί, πότε ξεσέρνει πίσω.

«Ο γιαλός με τα γελάδια», Ι, στ.29-30

και πότε ο λόγος βουίζοντας από τ' αυτιά μου επέρνα,

πότε επνιγόνταν σαν ο αχός της μέλισσας στον κάμπο.

«Ο γιαλός με τα γελάδια», Ι, στ. 38-39

B. Εκτεταμένος ο β' όρος

Σ' αυτό το είδος το βάρος της αναλογίας μετατοπίζεται στο β' όρο. Το αναφορικό μέρος συνήθως αποτελείται από συνταγματικούς συνδυασμούς τριών ή περισσότερων λέξεων, το ουσιαστικό και κάποιους προσδιορισμούς, επιθετικούς ή ετερόπτωτους. Οι προσδιορισμοί φωτίζουν τη σύγκριση και συνάμα υπηρετούν τη λυρική διάθεση του δημιουργού. Έτσι τα *κυπαρίσσια* είναι *μεστά, εφτάψηλα, γεμάτα κυπαρισσόμηλα*, η *κερήθρα* είναι *παγωμένη και κρούσταλλη* και η *απαλάμη* *σειέται σα φύλλο ξερό πλατάνου*.

και ίσια

η Βούλησή μου απάνω υψώθηκε

σαν τα μεστά, τα εφτάψηλα,

με τα κυπαρισσόμηλα

γεμάτα, κυπαρίσσια!

Αλαφροΐσκιωτος, I, στ. 114-118

ήτανε (ο ήλιος)

σαν παγωμένη κρούσταλλη κερήθρα.

Αλαφροΐσκιωτος, I, στ. 885-886

Σα φύλλο εσειόντανε ξερό

πλατάνου, η απαλάμη.

Αλαφροΐσκιωτος, III, στ. 320-321

Άλλοτε εμπλουτίζεται από μία δευτερεύουσα πρόταση:

ώσμε το νέφι που 'βρεξε περαστικό, σα δρυ

που στάει σ' αιφνίδιο ανέμισμα την αυγινή δροσιά του.

«Δελφικός Ύμνος», στ. 33-34

κι όλος ο αγέρας να σειστεί στην πλάση ως μια πηγή

που της ταράζει τα νερά μια Νύφη διψασμένη!

«Δελφικός Ύμνος», στ. 39-40

*Απ' την οργή το στήθος Σου σκωνόντανε, ως η κλώσα
αν ξένο χέρι, γύρα της, αγγίζει τα πουλιά!*

«Ωδή στο Βαλαωρίτη», στ. 47-48

Ἡ δύο δευτερεύουσες που συνδέονται παρατακτικά:

*κ' η ανάσα χλια, σαν τη βουβή πλατιά αστραπή του Μάη,
από λιβάδια αν έρχεται ή από γιαλό απλωμένο...*

«Τύμβος», στ. 17-18

Ἡ δύο δευτερεύουσες και μία μετοχική:

*σαν τον πηλόν, ακέριο ευώδιασεν
από τη δρόσο το κορμί μου,
που ξαφνικά εποτίζονταν
κ' edίψα, περιμένοντας
μια ξαφνική βροχή να ρίξει
στη γη και στην ψυχή,
τα κάματα και τα λιοβόρια που είχαν φρύξει.*

Αλαφροϊσκιωτος, I, στ. 541-547

Οι δευτερεύουσες προτάσεις δημιουργούν πλήθος συνδηλώσεων. Το ποιητικό υποκείμενο ταυτίζεται με τον πηλό, *που ξαφνικά εποτίζονταν κ' edίψα, περιμένοντας μια ξαφνική βροχή*. Και είναι τόσο ολοκληρωτική η ταύτιση που από ένα σημείο και μετά δεν είμαστε σε θέση να διακρίνουμε τους δύο όρους. Πρόθεση του δημιουργού να καταργηθούν τα μεταξύ τους όρια, ώστε η συνάφεια να είναι πλήρης. Η μεταφορική χρήση των λέξεων *edίψα, κάματα, λιοβόρια, φρύξει* ενεργοποιεί ιδιότητες, που δεν είχαν σημαθεί μέχρι τότε. Δεν μπορούμε βέβαια και να αγνοήσουμε και τη διακειμενική αναφορά στην προέλευση του ανθρώπου από τον πηλό και στην επιστροφή του στη γη. «Ο Σικελιανός σκύβει πάνω κι από τις πιο ασήμαντες λεπτομέρειες της ζωής για να αδράξει μες στη φούχτα του τη ζεστή βιολογική αλήθεια. Όλα από τα πιο μεγάλα ως τα πιο μικρά είναι στα μάτια του ποιητή υπεράξια, ιερά, γεμάτα από το θάμα της ζωής».²⁷

²⁷ Καψωμένος 1969, 17.

Στο παράδειγμα η μεταφορική χρήση των λέξεων *αλαφρώθη*, *αφρίζει*, *ανάλαφρο*, *αύρες* και η επαναληπτική παρήχηση²⁸ του φωνολογικού συνδυασμού «-αφρ-» παραπέμπει σε νέους συσχετισμούς, προσδίδει νέες ιδιότητες στο *νου* του ποιητικού υποκειμένου, που αποτελεί και τον πρώτο όρο, και τον συνδέει όχι μόνο με τον ανθό της ελιάς αλλά και με τον αφρό της θάλασσας. Ο μονολεκτικός πρώτος όρος εμπλουτίζεται. Παίζει το ρόλο της η ασύμμετρη ανάπτυξη των δύο όρων. Έτσι το δεικτικό συμπληρώνεται σημασιοδοτικά:

ο νους μου ως ανθισμένη ελιά που απ' τον καρπό αλαφρώθη
κι αφρίζει ανθόν ανάλαφρο στις πελαγίστιες αύρες...

«Γλαύκα», στ. 15-16

Σε μια άλλη παρομοίωση στην «Ωδή στο Βαλαωρίτη», το μόνο από τα ποιήματα της ενότητας *Νέκυια Α'* που το φαινόμενο παρουσιάζει μια σχετική πυκνότητα, ο Σικελιανός παρομοιάζει τον οργισμένο Βαλαωρίτη –με τη συνεκδοχή *το στήθος Σου σκωνόντανε*– με την κλώσα, *αν ξένο χέρι γύρα της αγγίζει τα πουλιά*. Έτσι, ο Βαλαωρίτης υπερασπίζεται με κάθε του λόγο τα δικά του πουλιά, τη Λευκάδα, την αγαπημένη του πατρίδα, που στους παραπάνω στίχους ο Σικελιανός την παρουσιάζει να κοιμάται «κάτω από τη φτερούγα του την πλατιά», όπως η κλώσα προστατεύει τα κλωσόπουλα:

Απ' την οργή το στήθος Σου σκωνόντανε, ως η κλώσα
αν ξένο χέρι, γύρα της, αγγίζει τα πουλιά!

«Ωδή στο Βαλαωρίτη», στ. 47-48

Στην παρομοίωση που ακολουθεί η αναλογία περιλαμβάνει το ρήμα και το αντικείμενο. Το βάρος πέφτει στη ρηματική ενέργεια *έκοψε*. Η επανάληψη του συντάγματος *έκοψε* συνδέει τους δύο όρους, τη σιωπή και το ψωμί.²⁹ Η μια εικόνα συνεχίζει την άλλη. Στο δεικτικό το τάξιμα που προκύπτει από τη ρηματική έννοια οικοδομείται στη μεταφορά, ενώ στη δεύτερη εικόνα στηρίζεται στην παρομοίωση και γίνεται ο ορατός πυρήνας γύρω στον οποίο υφαίνεται η εικονοπλαστική, μυθική και σημασιακή ενότητα του παραδείγματος:

Κ' η Γλαύκη πρώτη τη σιωπή έκοψε, πρώτη, ως όταν
κόβεις ψωμί κριθάρινο, στην μέση, απά στο γόνα,

²⁸ «Η παρήχησις, όπως και η επανάληψις, αποτελούν μηχανισμούς και στρατηγικές επικοινωνίας με πολλαπλή λειτουργία και αποτελέσματα. Υπάγεται στο γενικότερο φαινόμενο του παραλληλισμού, κατά τον όρο του Hopkins, και οδηγεί στη δημιουργία συστοιχιών, ομοιοτήτων ή διαφορών» (βλ. Γ. Μπαμπινιώτης, *Γλωσσολογία και λογοτεχνία*, Αθήνα 1991, σ. 196).

²⁹ «Υπάρχουν ως ροπή μέσα στη φύση των πραγμάτων συνδηλώσεις που τείνουν να ενεργοποιηθούν και προσδοκούν να τις αδράξει η λέξη» (βλ. Ricoeur 1998, 186).

και η ευωδιά του ξεχειλάει αγγίζοντας τη φρένα.

«Το διάβα του ελαιώνα», στ. 13-15

Γ. α' όρος = β' όρος

Τα συντάγματα που αποτελούν το αναφορικό και το δεικτικό μέρος αυτού του είδους είναι ισοδύναμα. Η σύγκριση είναι ευθεία και σαφής. Οι δύο όροι καταλαμβάνουν την ίδια έκταση, συνταγματικούς συνδυασμούς δύο ή τριών λέξεων:

*Ο αχνός ανέβαινε πυκνός
και λιβανάτος, σα βαρύ
μιας σκλάβας πίστης τόμα.*

Αλαφροϊσκιωτος, I, στ. 801-803

*έσειε σα λάφυρο θεϊκό τη φοβερήν ελευτεριά,
την τουρκοπατημένη!*

«Το μαρτύριο του όσιου Σεραφείμ στον Ελικώνα», στ. 63

Και σε κάποιες περιπτώσεις δύο ή τριών προτάσεων:

*Και το κεφάλι εσήκωσα
βαρύ, τα νεύρα δένοντας,
σαν το κεφάλι προβάτου
που ως το λαρύγγι εσφάγη.*

Αλαφροϊσκιωτος, I, στ. 379-382

*Στο μοιρολόι τα λόγια της
και τα εκατό της χρόνια
ήταν σαν τα ακατάλυτα
που πάντα λιώνουν χιόνια.*

Αλαφροϊσκιωτος, I, στ. 487-490

Συνήθως ο β' όρος έπεται και σπάνια παρεμβάλλεται ή προηγείται:

κ' η αχτίδα σα βροχόσταλα στου πεύκου το βελόνι

γλιστράει κάθε στιγμή.

«Το τραγούδι της Καλυψώς», στ. 27-28

Με την παρομοίωση το ένα αντικείμενο δικαιολογεί το άλλο. Στο παραδειγματικό επίπεδο αναπτύσσονται σχέσεις ομοιότητας και ταυτότητας:

οι φλέβες μου

σαν κοράλλια.

Αλαφροΐσκιωτος, II, στ. 11-12

Σαν κύμα έλαμπ' η ράχη τους.

Αλαφροΐσκιωτος, III, στ. 586

Κι ο αυγερινός, σα να 'τανε ριχτό μαργαριτάρι.

«Ο γιαλός με τα γελάδια», I, στ. 586

Οι μεταφορές του παρακάτω παραδείγματος *ανέβαινε – βαρύ – σκλάβας πίστη* ενεργοποιούν ιδιότητες και καθιστούν τη σχέση αιτιώδη. Η προνομιακή συγγένεια της παρομοίωσης με τη μεταφορά της επιτρέπει να διεισδύσει στο πεδίο της μεταφοράς. Παρατηρείται «διάδραση», παράλληλη λειτουργία, μεταξύ των δύο συγκριτικών σχημάτων.³⁰

Ο αγνός ανέβαινε πυκνός

και λιβανάτος, σα βαρύ

μιας σκλάβας πίστης τάμα.

Αλαφροΐσκιωτος, I, στ. 801-803

Για να αξιολογήσουμε τον αντίκτυπο της μεταφορικής χρήσης πάνω στην τάξη των συνδηλώσεων, ο Beardsley φτάνει να πει ότι «η μεταφορά μετατρέπει μια ιδιότητα (πραγματική ή αποδοτή) σε νόημα».³¹ Η εικόνα του φύλλου βάρσαμου ανάμεσα στα δόντια και η σύγκρισή της με τη σιωπή δε μετατρέπει μόνο τη σιωπή σε κάτι ευχάριστο αλλά και σε κάτι που «ευωδά την ανάσα». Βέβαια, ενώ η σύγκριση περιλαμβάνει μια σχέση και δύο όρους, η αναλογία απαρτίζεται από δύο σχέσεις και τέσσερις όρους.

Και πέρασα με τη σιωπήν ανάμεσα στα δόντια,

³⁰ Ricoeur 1998, 55.

³¹ Βλ. Monroe Beardsley, “The metaphorical twist”, περ. *Δευκαλίων*, 30 (1980) 135-155.

σαν ένα φύλλο βάρσαμου να μου ευωδά η ανάσα

«Ο γιαλός με τα γελάδια», Π, στ. 44-45

Στο ποίημα «Χαιρετισμός στο Νίκο Καζαντζάκη» η παρομοίωση του στ. 29:

Ψηλή μας κύκλωνε σιωπή σάμπως κυκλώπειο τείχος

υποστηρίζεται από τη μεταφορική χρήση λεξημάτων (*ψηλή / κύκλωνε*), που μετέχουν στη σύγκριση. Έτσι η «ψηλή σιωπή» αντιπαραβάλλεται με τείχος και μάλιστα κυκλώπειο.³²

Η επανάληψη του φωνολογικού συνδυασμού «κυκλω-» εξασφαλίζει όχι μόνο συνοχή και συνεκτικότητα αλλά και έντονη προβολή του μηνύματος.

Η αξιοποίηση όλων αυτών των τρόπων και μηχανισμών (επανάληψης, παρήχησης, ομοιοκαταληξίας ακόμη και στίξης) επιτρέπει στο Σικελιανό να εκφράσει κάθε του σύλληψη, από την πιο πολύπλοκη μέχρι την πιο απλή. Συνδυάζονται στο συνταγματικό επίπεδο λέξεις με τέτοιο τρόπο, ώστε στο παραδειγματικό επίπεδο να εκφράζουν σημασίες, που δε δηλώνουν στη συμβατική τους χρήση. «Η ποιητική λειτουργία προβάλλει, μεταθέτει την αρχή της ισοδυναμίας από τον άξονα της επιλογής (παραδειγματικό άξονα) στον άξονα του συνδυασμού (συνταγματικό άξονα)».³³

Επομένως η ποιητική χρήση της γλώσσας εμπεριέχει τη συμπαράταξη στοιχείων που έχουν κάποια ισοδυναμία (φωνολογική, μετρική, γραμματική ή σημασιολογική).

Ο ποιητής ξεκινά από μία γλώσσα προκαθορισμένη και αναζητά τρόπους, για να ξεπεράσει τα όριά της, να τα διευρύνει, να διεισδύσει σε νέα περιβάλλοντα, να δημιουργήσει νέες προοπτικές και νέες σημασιολογικές σχέσεις. «Ο ποιητής δεν έχει άλλο τρόπο να πράξει παρά με τη γλώσσα που μιλούν οι άνθρωποι που βρίσκονται γύρω του. Πάνω σ' αυτή τη γλώσσα θα ριζώσει και θα βλαστήσει η δικιά του λαλιά που τον εκφράζει».³⁴

Δ. Με δύο β' όρους (πολύκλωνη)

Το είδος αυτό, μολονότι δεν εμφανίζεται πολύ συχνά, γοητεύει με την ποικιλία των συνδέσεων που χρησιμοποιεί και την πολυπλοκότητα των σχέσεων που δημιουργεί. Εδώ

³² Δεν είναι η πρώτη φορά που χρησιμοποιείται η επιθετική μεταφορά *κυκλώπειο*. Βλ. *Αλαφροΐσκιωτος* Ι, στ. 237: *κυκλώπειοι βράχοι*. Εδώ βέβαια έχουμε «καθαρή» μεταφορά. Στο «κυκλώπειο τείχος» η μεταφορά είναι «γλωσσική» και έχει την αρχή της σε αρχαιολογικούς όρους.

³³ Roman Jakobson, *Δοκίμια για τη γλώσσα της λογοτεχνίας*, εισαγωγή-μετάφραση Άρης Μπερλής, Εστία, Αθήνα 1998, σ. 12. Με άλλα λόγια «ενώ στη φυσική γλώσσα το ισοδύναμον είναι χαρακτηριστικό στοιχείο του παραδειγματικού μόνον άξονα, στην ποίηση η ισοδυναμία επιπροστίθεται στη συνάφεια και καθιστά τα στοιχεία του συνταγματικού άξονα συναφή και ισοδύναμα».

³⁴ Σεφέρης 1992, 162-181: 163.

ο δεύτερος όρος επιμερίζεται, αναπτύσσει άλλους κλώνους, γι' αυτό θα μπορούσαμε να ονομάσουμε την παρομοίωση και «πολύκλωνη». Μεταξύ των δύο όρων παρατηρείται κάποια κλιμάκωση, τόσο σε επίπεδο μορφής (έκταση, θέση, εισαγωγική λέξη, τρόπο σύνδεσης) όσο και στο σημασιολογικό επίπεδο.

Ο Ηλιος μπροστά μου ανέβηκε

και μόφεξε τα βλέφαρα

βαθιά, σα μια πλημμύρα,

σαν ένα πέλαο πύρινο.

Αλαφροϊσκιωτος, ΙΙΙ, στ. 673-676

Ω πλάση, κι από ποιο πουλί

μπορείς να με γελάσεις,

που της φωνής τους μάζωξα

σ' ένα γυαλί τη στάλα

σα δάκρυο της κληματαριάς

σαν πεύκου ή κέδρου δάκρυσμα,

Αλαφροϊσκιωτος, ΙΙΙ, στ. 899-902

Κι ο στοχασμός

πότε σα να ήταν πίσσα

ή σαν τα γαλαζοϊσκιωτα

νερά τα πελαγίσια,

τ' άλλαζε.

Αλαφροϊσκιωτος, Ι, στ. 1027-1031

Αξίζει να σταθούμε στους ποικίλους τρόπους σύνδεσης που χρησιμοποιεί ο δημιουργός. Άλλοτε οι δύο κλώνοι συνδέονται παρατακτικά μεταξύ τους, κυρίως με το διαζευκτικό «ή» και σπανιότερα με το «και». Άλλοτε παρατάσσονται ασύνδετα. Ειδικά στο παράδειγμα που ακολουθεί το αναφορικό αναπτύσσεται σε τρεις κλώνους (σαν Ολυμπιονίκης – σαν ο αθλητής – σαν ο Ποιητής) που παρατάσσονται ασύνδετα:

*κ' εχαμογέλα (το βασιλόπουλο) σαν Ολυμπιονίκης,
σαν ο αθλητής π' ο αγώνας έχει αγιάσει
στο φωτοκυλισμένο το γιορτάσι,
σαν ο Ποιητής, που στις χαράς το πλάι
σκύβει την όψη και δεν του κυλάει
το δάκρυ, αλλά κοιτάει, κοιτάει, κοιτάει,
κι αθώρητος κρυφοχαμογελάει!*

«Εισόδια», στ. 51-57

Συνήθως χρησιμοποιείται το «σαν» ως εισαγωγική λέξη, το οποίο και τις περισσότερες φορές επαναλαμβάνεται. Μόνο μια φορά παραλείπεται το ομοιοματικό στο δεύτερο κλώνο:

*κι ως τον ανθό του λιναριού ή τ' αγανά του λουλακιού
ζαφείρια
κρύα τα πετράδια ελάμπανε, βαθιά του, μυστικά,
και μύρια*

«Παντάρκης», στ. 57-60

Σε άλλα παραδείγματα ο δεύτερος κλώνος εισάγεται με το «όπως». Έχουμε δηλαδή μια δευτερεύουσα παραβολική πρόταση και το συντακτικό φαινόμενο της «παράλλαξης» (variatio) ή συντακτικής εναλλαγής, όπου το αναφορικό μέρος επιλέγει στην ίδια πρόταση να εμφανιστεί, είτε με μια λέξη είτε με μια δευτερεύουσα πρόταση.

*Και ήμουνα ντυμένος τον ήλιο
σαν ένα κυπαρίσσι, ή όπως ντυώνται στον κάμπο
τον ήλιο τ' άγρια κρίνα.*

«Ψάπφα», στ. 1-4

Στο παρακάτω παράδειγμα η Γλαυκομάτα συνδέεται –και με την επανάληψη της ρηματικής μεταφοράς «σκεის-σκευ»– με τον κεραυνό και ο αδύνατος με το διάστημα:

*Βλέπεις, χιμίζεις σαν αϊτός,
σκεის τον αδύνατο όπως σκει*

ο κεραυνός το διάστημα.

Αλαφροΐσκιωτος, ΙΙΙ, στ. 236-238

Ενώ αντιθετικά (νύφη vs χήρα, σερπόμεον vs πετόμεον) αναπτύσσονται οι δύο παρομοιώσεις που συνδέονται παρατακτικά στα παρακάτω παραδείγματα:

κ' η έρμη πολιτεία Σου τάχτη πάσα

σα νύφη και σα χήρα που τη δόλια

μοίρα της βλέπει σε καλόγριας ράσα·

«Παρηγορίτισσα», στ. 22-24

κι αν σερπόμεον σαν ποταμός ή ωσάν αϊτός πετόμεον.

«Ο γιαλός με τα γελάδια», ΙΙΙ, στ.79

Οφείλουμε να αναφέρουμε ότι σε κάποια παραδείγματα, ελάχιστα βέβαια, βλέπουμε να επιμερίζεται και ο α' όρος και να αναπτύσσεται σε δύο ή τρεις κλώνους. Η παρομοίωση λειτουργεί σε δύο ή τρία επίπεδα και δημιουργούνται πολλά ισοδύναμα ζεύγη:

ο κάμπος, το βουνό, το ακροθαλάσσι

σαν ίσκιος στην ψυχή μου υψώθηκαν

Αλαφροΐσκιωτος, Ι, στ.335-336

Στο μοιρολόι τα λόγια της

και τα εκατό της χρόνια

ήταν σαν τα ακατάλυτα

που πάντα λιώνουν χιόνια.

Αλαφροΐσκιωτος, Ι, στ. 487-490

Προκύπτουν οι εξισώσεις:

λόγια = χιόνια

χρόνια = χιόνια

λόγια = χρόνια.

Λαθραία εισχωρεί στην εικόνα και το «άσπρα μαλλιά», που οδηγεί συνειρμικά στο χιόνια και παραπέμπει στη σοφία της μοιρολογήτρας. Ενδιαφέρον έχει και η ηχητική ομοιότητα των συνταγμάτων *χιόνια/χρόνια*.

Σα δίστομο έγινε σπαθί πόθος κ' ευχή στ' αντρίκειο μας το χέρι·

«Πρώτη Λειτουργία», στ. 25

Έτσι ο *πόθος* και η *ευχή* γίνονται οι δύο κόψεις του δίστομου σπαθιού του β' όρου. Τα δύο συνδέονται σε ένα.

Ε. Κρυφή παρομοίωση ή ταύτιση

Σύμφωνα με τον Genette, «η κανονική παρομοίωση οφείλει να περιέχει όχι μόνο α' και β' όρο, αλλά επίσης και τη λέξη που εισάγει τη σύγκριση, ελλείψει της οποίας έχουμε μάλλον να κάνουμε με ταύτιση, αιτιώδη ή μη».³⁵

Στο παρελθόν συντάγματα που περιείχαν α' και β' όρο σύγκρισης χωρίς ομοιωματικό δε θεωρούνταν παρομοιώσεις, ούτε άλλωστε και μεταφορές και έμεναν αταξινόμητα, επειδή απουσίαζε μια ολοκληρωμένη ανάλυση των συστατικών στοιχείων του σχήματος αναλογίας. «Το σωστό είναι να λάβουμε υπόψη μας την παρουσία ή απουσία όχι μόνο του α' και β' όρου σύγκρισης (vehicle – tenor, στο λεξιλόγιο του Richards), αλλά και της λέξης που εισάγει τη σύγκριση (όπως, όμοιος με, σαν, ως) και του αιτίου (ground) της σύγκρισης».³⁶ «Το σαν της παρομοίωσης μπορεί να παραλειφθεί, όπως και στη μεταφορά, αλλά το κίνητρο μένει το ίδιο: ο συσχετισμός είναι τόσο πιο λαμπρός, όσο είναι αναπάντεχος, ήτοι παράδοξος και αιφνιδιαστικός», σημειώνει ο Paul Ricoeur.³⁷

Σ' αυτές τις «έμμεσες» παρομοιώσεις ο β' όρος στο συντακτικό επίπεδο είναι κατηγορούμενο και το ρόλο του ομοιωματικού επωμίζεται το συνδετικό ρήμα:

Ήτανε δροσιά

για μένα ο ήλιος·

Αλαφροΐσκιωτος, I, στ. 884-885

κ' είν' οι δέησές τους κυπαρίσσια

«Δέηση», στ. 19

μακρινό φαντάζει πανηγύρι,

μ' όλα τ' αριά βελάσματα, η ελπιδοφόρα Ελλάδα!

«Προσευχή για τα Γιάννενα I», στ.15-16

³⁵ Βλ. Genette 2007, 35-38.

³⁶ Genette 2007, 35.

³⁷ Ricoeur 1998, 59.

Κ' είναι τα χιόνια αμυγδαλιές·

«Προσευχή για τα Γιάννενα Ι», στ. 17

Κ' ένιωθα κρούσταλλο τη γη στα πόδια μου αποκάτωθε

«Θαλερό», στ. 49

Το συνδετικό ρήμα σε κάποιες περιπτώσεις πάλι παραλείπεται και εννοείται από τα συμφραζόμενα, όπως γίνεται και με το ομοιωματικό:

Ανάερος λύχνος το χαμόγελό σου!

«Εισόδια», στ. 40

ξάφνου η αυγή που χάραζε, θαμπό μαργαριτάρι,

«Διθύραμβος», στ. 6

λυχνάρι ομπρός του κρεμαστό,

το φως του Αποσπερίτη...

«Θαλερό», στ. 23-24

κ' η ζωή κι ο θάνατος διπλόν

αστέρι...

«Παντάρκης», στ. 79-80

ξάφνου το στήθος μου, ω, γαλήνια λύρα,

και το Τραγούδι μου άγριος ποταμός!...

«Αφροδίτη Ουρανία», στ. 31-32

Σε άλλα παραδείγματα, ενώ στην αρχή το συνδετικό υπάρχει, στη συνέχεια εννοείται από τα συμφραζόμενα:

κι ο Δίας είν' ένας θρόνος·

κ' η Πούλια είναι φωλιά·

μα ο μυστικός Διθύραμβος, που πια δε 'γγίζει ο Χρόνος,

του νου μου η αγκαλιά!

«Ύμνος του μεγάλου νόστου», στ. 53-56

καμπαναριό, που ανάγυρτος ανθός είναι η καμπάνα

—μέλισσα ο ήχος, να βογκάει στων μελισσών τη μάνα—

«Χαιρετισμός στο Νίκο Καζαντζάκη», στ. 11-12

Άλλοτε ο β' όρος έχει τη θέση προσδιορισμού, ομοιόπτωτου ή ετερόπτωτου:

Σα σε κυβέρτι γυάλινο μέσα μου σάλεψε η ψυχή,

πασίχαρο μελίσει

«Θαλερό», στ. 45-46

Εβόγκααν τα κουδούνια τους

κάποτε· ανάρια γύρου,

βραχνό ακουγόνταν βέλασμα

τρεμουλιαστό σατύρου.

Αλαφροΐσκιωτος, I, στ. 391-394

Στο πρώτο παράδειγμα έχει ρόλο παράθεσης, συμβάλλει στο πέρασμα από το ειδικό στο γενικό, από το φυσικό στο ανθρώπινο. Στο δεύτερο η σύγκριση «κρύβεται» στη γενική βέλασμα σατύρου και στην εξίσωση που προκύπτει: βέλασμα σατύρου = βέλασμα τράγου. Ο ποιητής παρομοιάζει σιωπηρά το βέλασμα των προβάτων με τη φωνή του σάτυρου, του τραγόμορφου δαίμονα της ελληνικής μυθολογίας και παράδοσης. Διεισδύει στο μυστηριακό κόσμο της φύσης και συλλαμβάνει το διάχυτο ερωτικό παλμό της.

Στο ποίημα «Πρώτη Λειτουργία» οι παρακάτω παρομοιώσεις μοιάζουν να επαναλαμβάνονται:

σα μυριοκάντηλο η φυλή —λαμπάδα ο κάθε λόγος!— απλωμένη

κληματαριά που κλάδεψαν και πυκνοστάζει, καίει και περιμένει! (στ. 2-3)

η Ελλάδα ως πολυκάντηλο —κάθε ψυχή λαμπάδα!— ως κλαδεμένη

κληματαριά, σταζοβολάει ακόμα άκρατον αίμα — και προσμένει!... (στ. 20-21)

Η ισοδυναμία *φυλή* = *μυριοκάντηλο* (στ. 2) γίνεται *Ελλάδα* = *πολυκάντηλο* (στ. 20). Η παρένθεση με την κρυφή παρομοίωση *λαμπάδα ο κάθε λόγος!* γίνεται λίγο πιο κάτω *κάθε ψυχή λαμπάδα!* (πάλι κρυφή παρομοίωση και θαυμαστικό) και ενώ στην πρώτη εικόνα ακολουθεί άλλη μια κρυφή σύγκριση *απλωμένη κληματαριά*, στη δεύτερη η συγκριτική

λέξη δεν απουσιάζει και η σύγκριση είναι ρητή, *ως κλαδεμένη κληματαριά, σταζοβολάει
ακόμα άκρατον αίμα – και προσμένει!...* Τα αποσιωπητικά εδώ εντείνουν την προσμονή
που εκφράστηκε ήδη με το *ακόμα* και το ρήμα *προσμένει* και «σχολιάζουν» το μήνυμα
που περικλείει η φράση.³⁸

Στην παρακάτω παρομοίωση θαυμάζουμε τη λεπτότητα αλλά και τη συνοπτικότητα της
μεταφοράς:

«Μάνα, φωτιά με βύζαζες

κ' είναι η καρδιά μου αστέρι;»

Αλαφροΐσκιωτος, Ι, στ. 761-762

Στο μεταφορικά φορτισμένο σύνταγμα *φωτιά* στο στίχο: *Μάνα, φωτιά με βύζαζες*
συνδιαλέγονται δύο σκέψεις: φωτιά και γάλα, όπως αποκαλύπτει το ρήμα *βύζαζες*.
Σύμφωνα με μία στοιχειώδη διατύπωση, παρατηρεί ο Paul Ricoeur, «η μεταφορά
συγκρατεί δυο σκέψεις διαφορετικών πραγμάτων που δρουν ταυτόχρονα μέσα στους
κόλπους μιας λέξης ή μιας απλής έκφρασης, της οποίας η σημασία είναι το αποτέλεσμα
της αλληλεπίδρασής τους».³⁹ Η λέξη *φωτιά* γίνεται το «όχημα» (vehicle) και η λέξη
γάλα, η υπονοούμενη ιδέα, το «περιεχόμενο» (tenor). Η μεταφορά γεννιέται από την
ταυτόχρονη παρουσία των δύο λέξεων, του «περιεχομένου» και του «οχήματος» και την
αλληλεπίδρασή τους. Προϋπόθεση της μεταφοράς είναι η διπολικότητα, το γεγονός
δηλαδή ότι για να υπάρξει έχει ανάγκη την ύπαρξη δύο όρων.

Τυπολογία των σύνθετων παρομοιώσεων

Σύνθετες θεωρούνται οι παρομοιώσεις που η αντιστοιχία αναφορικού και δεικτικού
μέρους δεν είναι τόσο σαφής, όπως συμβαίνει στις απλές. Το αναφορικό συνήθως
καταλαμβάνει μεγαλύτερη έκταση και οι σχέσεις που δημιουργούνται μεταξύ των δύο
παράλληλων επιπέδων, των δύο όρων είναι πολλαπλές. Οι σύνθετες παρομοιώσεις αυτής
της περιόδου υπολογίζονται περίπου στις 50. Στον *Αλαφροΐσκιωτο* βρίσκουμε 22 και στις
Ραψωδίες του Ιονίου 13. Στα ποιήματα της ενότητας *Λυρικά – σειρά πρώτη* εντοπίζουμε

³⁸ «Τα αποσιωπητικά αποτελούν την πιο έντονη μορφή ελλειπτικού λόγου και γι' αυτό τη μέγιστη μορφή
πολυσημίας. Η γνήσια και σωστή χρήση τους επιτρέπει στο δημιουργό να υποσημάνει την πλουσιότερη
κλίμακα σχολίων. Φτάνει να υπάρχει το κατάλληλο λεκτικό περιβάλλον, η βάση του σχολίου... Στην
περίπτωση των αποσιωπητικών ο δημιουργός δίνει απλώς το έναυσμα. Ο σχολιασμός είναι έργο του
αναγνώστη-ερμηνευτού, που μπορεί να δώσει ποικίλες προεκτάσεις, συμπληρώνοντας ανάλογα τον
ελλειπτικό λόγο» (βλ. Μπαμπινιώτης 1991, 216-217).

³⁹ Ricoeur 1998, 156.

15. Συνήθως οι παρομοιώσεις του *Αλαφροΐσκιωτου* και των *Ραψωδιών του Ιονίου* είναι ιδιαίτερα εκτεταμένες, έχουμε και παρομοίωση που καταλαμβάνει 21 στίχους (βλ. παρακάτω παραδείγματα, παρομοίωση 1), ενώ στα *Λυρικά* οι σύνθετες παρομοιώσεις δεν ξεπερνούν τους 12 στίχους (βλ. παρομοίωση 11).

Οι μεγάλες σε έκταση παρομοιώσεις ακολουθούν το ομηρικό πρότυπο και τις ονομάζουμε «επικές ή ομηρικές». Έχουν για βάση μια εικόνα, που αναπτύσσεται συχνά με εκτενή περιγραφή. Σύμφωνα με την άποψη του Jachmann: «Οι ομηρικές παρομοιώσεις είναι αυτόνομα αναπτυγμένες εικόνες που δεν παραλληλίζονται σε πολλά σημεία τους προς την αφήγηση (δεικτικό μέρος), αλλά τέμνονται μαζί της σ' ένα και μοναδικό σημείο, αυτό που υπογραμμίζει και φραστικά ο ποιητής: δηλ. το *tertium comparationis*. Η ποιητική αξία της ομηρικής παρομοίωσης στηρίζεται ακριβώς σ' αυτή την έλλειψη άλλης σχέσης, τη μετάσταση από το χώρο των επικών γεγονότων σ' έναν άλλο· το χώρο των παραστάσεων. Αυτή η διαφυγή δημιουργεί αυτόνομη ποιητική λειτουργία».⁴⁰ Ο Δ. Ν. Μαρωνίτης παραθέτει και την «ευλύγιστη», όπως τη χαρακτηρίζει, ερμηνευτική μέθοδο του Frankel, σύμφωνα με την οποία «οι ομηρικές παρομοιώσεις δε λειτουργούν, όπως πίστευαν οι ομηριστές παλιότερα, με άξονα το ένα και μοναδικό, φραστικό δεδομένο, συσχετικό σημείο ανάμεσα στην εικόνα και στην αφήγηση, το γνωστό δηλ. *tertium comparationis*, το οποίο αποτελεί έναν εξωτερικό, τις περισσότερες φορές ποιητικά αδιάφορο, φραστικό αρμό καθαρά τεχνικής σημασίας».⁴¹

Η σχέση, βέβαια, του Σικελιανού με τον Όμηρο δεν εντοπίζεται στην υιοθέτηση μόνο τρόπων και σχημάτων λόγου. Επισημαίνεται σε σημασιολογικό κυρίως επίπεδο. Συγκεκριμένα στον *Αλαφροΐσκιωτο* το ποιητικό υποκείμενο παρομοιάζεται με τον ομηρικό ήρωα, τον Οδυσσέα πολλές φορές, από τους πρώτους κιόλας στίχους ο *ύπνος ιερός, λιονταρίσιος, του γυρισμού*, θυμίζει τον Οδυσσέα και παρακάτω:

Σαν να πέρασα

το στερνό του Οδυσσέα ταξίδι

Αλαφροΐσκιωτος, I, στ. 58-59

σαν ο Οδυσσέας, αφάνιζα

στα βλέφαρα το δάκρυ

Αλαφροΐσκιωτος, III, στ. 156-157

⁴⁰ Μαρωνίτης 1971, 227.

⁴¹ Μαρωνίτης 1971, 226.

Το ποιητικό υποκείμενο παρουσιάζεται σαν ο Οδυσσέας που επιστρέφει στη δική του γη και στον εαυτό του, ύστερα από πολλές περιπλανήσεις. Αφιερώνει και στον Όμηρο μια ενότητα (*Αλαφροΐσκιωτος*, III, στ. 140-157) και ελπίζει να αξιωθεί την ευλογία του.⁴² Αλλά και οι *Ραψωδίες του Ιονίου*, πού αλλού παραπέμπουν αν δεν παραπέμπουν στον Όμηρο;

Στις σύνθετες παρομοιώσεις ανήκουν πέρα από τις επικές και οι επάλληλες παρομοιώσεις. Εδώ παρατηρείται αλληλουχία παρομοιώσεων που εναλλάσσονται και συνδέονται αλυσιδωτά. Οι εικόνες αυτές συνθέτουν μια ακολουθία που επιτρέπει τη μετάβαση από το ένα πεδίο στο άλλο και ευνοεί την ανάπτυξη μιας διαλεκτικής ανάμεσα στα διάφορα πεδία. Επιπλέον προκύπτουν ορισμένες συμπληρωματικές σημασιοδοτήσεις που φωτίζουν τη σύγκριση και αναδείχνουν με εξαιρετική ενάργεια την ποιητική ιδέα. Θα προηγηθεί η καταγραφή κάποιων αντιπροσωπευτικών παραδειγμάτων και θα ακολουθήσει η ανάλυσή τους.

1. Κι ολούθε, ως ο τρικυμιστός

καπνός, που κρουσταλλένιος ανεβαίνει
τα μεσημέρια απ' την κορφή των δέντρων
που 'ναι η πιο χλωρή
και η πιο αναμμένη,
από τα γαλανά βουνά τα ολόγυμνα,
κ' εκείνα που εφουντώνανε από σκλήθρες,
και κάτουθε, από τ' άσωτα
τα στάχια που ελουζόντανε οι σταρήθρες,
σε κάθε διάβα σύγγεφου
που χύνεται ίσκιος διάφανος
στα χώματα γοργός, απ' όπου οι θρόοι
σαν αυλακώνει σερπετό

⁴² Περισσότερα για τον Οδυσσέα στον *Αλαφροΐσκιωτο* βλ. Ξύδης 1979, 32-36, Πρεβελάκης 1990, 44-45, Φυλακτού 2002, 228-230 και David Ricks, *Η σκιά του Ομήρου*, μτφρ. Αριστεά Παρίση, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1993, σσ. 85-119.

λυγίζοντας τη χλόη,
σε πάσαν αύρας αστραψιά
όπου τα μάτια τρίσβαθα
δροσίζει άθελο κλάμα,
σε κάθε λόγο, κάθε αχό,
παντού ο λαός, όπου ύψωνεν
ανέγνωρά του μιαν ευκή
κ' ένα της πλάσης τάμα.

Αλαφροϊσκιωτος, I, στ. 312-332

2. Όπως στην αλλαξοκαιριάν
αλλάζει τρίσβαθα ο αγέρας χρώμα,
ξεσπάει ο ήλιος στα νερά,
στα πέλαγα, στα σύγνεφα, στο χώμα,
τη χλόη γοργά θερίζουνε
με το φτερό τα χελιδόνια –
όλα η ορμή μου τ' άγγιξε,
έψαξεν όλο ως αστραψιά
το διάστημα, το αγκάλιασε
σε άκρες σιωπές, εσυχνογύρισεν
ωσά γεράκι ομπρός στα χιόνια!

Αλαφροϊσκιωτος, I, στ. 656-666

3. Κ' η σάρκα ήρτε κι αλάφρωσε
σαν αλαφρόπετρα πελάου
όπου τ' ατσάλι
να δοκιμάσει δύνεται·
ήρτε κι άστραψε

σε ώρες κρυφές σαν να 'τανε κρουστάλλι
στα κορφοβούνια υψώθηκε
σα διάφωτο ανθογυάλι,
που η δάφνη και το μελισσόχορτο
και το θυμάρι μέσα ευώδα,
λουσμένα μες στον πόθο μου
σα στην αυγή τα ρόδα.

Αλαφροῖσκιωτος, I, στ. 667-678

4. Όπως μπροστά στα πέλαγα
τη λαύρα του κολυμπιστή,
τη γύμνια μου, στο σύψυχο
του βουτηχτή ανατρίχιασμα,
στο θείο στοιχείο τα μάτια μου
πλατιά, ανοιχτά, κι ολάκερο
το νου μου έχω βυθίσει,
όμοια η ψυχή μου ολόγυμνη
μπροστά σου εστάθη, ολόγυμνη
το λόγο να ζυγίσει.

Αλαφροῖσκιωτος, III, στ. 272-281

5. Και στο λαγούτο ήταν καλός·
που, αν είναι τρία τα τέλια του,
στα χέρια του εζυγίζονταν
γερή φωνή και δίκια,
σαν τρία να φτεροσάλευαν,
το μεσημέρι ακράτητα,
σε κλώνο ελιάς εφτάνηλον,

βασιλικά τζιτζίκια!

Αλαφροϊσκιωτος, ΙΙΙ, στ. 303-310

6. για σένανε, ω αμαύλιστη
του βράχου κρύα κερήθρα,
που σπας τα δόντια σα γυαλί
απ' την πολλή την κρυάδα
– μα τα δικά μου αστράψανε
σε υπέρλευκο χαμόγελο,
κ' έλαμψε, ως σε γεύτηκε,
διπλά η λευκή λαμπράδα.
Σαν το χαλίκι οπού μακριά
από το πέλαο σβήνει,
μα, μέσα, λάμπει, δείχνεται
την αστραψιά του χύνει...

Αλαφροϊσκιωτος, ΙΙΙ, στ. 925-936

7. Κι όπως βυθίζεις σε πηγή στενόλαιμο λαγήνι,
κι ως το βυθίζεις, το νερό μιλεί γεμίζοντάς το,
κ' έπειτα ξάφνου η σιωπή θαρρείς που εγέμισέ το,
σε ανάλαφρα μουρμουρητά και σε αναδέματα ίσκιων,
όμοια και μένανε η σιγή του ύπνου εγέμισέ με.

«Ο γιαλός με τα γελάδια», Ι, στ. 40-44

8. Αλλά ο απόγειος άνεμος, που από λαγκάδια χύνει,
χύνει από ξάστερες κορφές – και στη βαθιά ηρεμία
αχεί ως αγέρας του πελάου στων караβιών τα ξάρτια,
ωσάν αποβροχάρικη βροντή κυλάει στα νέφη,
που στα φαράγγια αχεί διπλά, βογκάει και στα ποτάμια –

σμίγει, ως το γαλήνιο πέλαγο στρωτό, το φως των άστρων,
ωσάν της λύρας τις χορδές που ως τις ρυθμίσει χέρι
ριπίζονται όλες, ένα φως, και δε χωρίζουν άλλο.

«Τύμβος», στ. 23-30

9. Κι ως άνθρωπος την αγκαλιά που αφήκε της γυναίκας,
γιατ' ήταν δίκαι' η πείνα του και η δίψα του θανάτου,
γιατ' ήταν κάμπος άθερος που, ως σκύβουν του τ' αστάχνα
ανατριχιάζοντας βαθιά στο ρίπισμα της αύρας
που σα δρεπάνι αθώρητο πετάει απάνωθέ του,
το θεριστήν επόθησε που θε να θέριζέ του
την παπαρούνα σύρριζα με το μεστό τ' αστάχυ
– όμοια κι αυτός την αγκαλιά γυναίκεια επόθησέ τη.

«Τύμβος», στ. 49-56

10. Και πίσω από τ' απάντεχον, αθλητικό όργιό του,
που νίκαε τον καιρό,
σαν ιερέας σιωπηλά που σέρνει το σφάγιό του,
κι ως πρώτος στο χορό
που από ξοπίσω του τραβάει πολλούς – παρόμοια, ακέρια
σα να 'σερνα φυλή,
απ' τους πρωτόφαντους θεούς κι από τα πρώτα αστέρια
τηρώντας εντολή

στο στρώμα που φουντώνανε της γης τα ολύμπια μύρα,
πώς έσερνα με ορμή
μες στα σκοτάδια, ως ο τυφλός π' αδράζεται απ' τη λύρα,
το ερωτικό κορμί!...

«Ύμνος του μεγάλου νόστου», στ. 25-36

11.Κι ο θάνατος οπόδινε με τα γοργά του βέλη

σα μάχονταν τη ζωή,

του πιο ψηλού θερίζοντας στου ενάντιου την αγέλη

την ξαναμμένη πνοή,

καθώς η μέλισσα έμοιαζε που, αν μπήξει το κεντρί της,

και η ίδια θα χαθεί...

«Το τραγούδι της Καλυψώς», στ. 73-78

12.Κ' εσέ, αδερφέ μου, λόγιασ' το, ο νους μου πώς σε θώρει,

καθώς ένα καιρό,

από το Σούνιο φτάνοντας, αγνάντευαν το δόρυ

το μέγα και ιερό

της Αθηνάς, οι ακοίμητοι ταξιδευτές, στο Βράχο·

τόσο έμοιαζε πιστή

η θεία φροντίδα που ύψωνε το πνέμα σου μονάχο

χωρίς να λυγιστεί!

«Χαιρετισμός στο Νίκο Καζαντζάκη», στ. 65-72

Στην κατηγορία αυτή, όπως αποκαλύπτουν και τα παραπάνω παραδείγματα, εντάσσονται πρώτα οι επικές παρομοιώσεις, οι οποίες έχουν ως βάση μια κεντρική εικόνα, που αποτελεί και την εστία της ενότητας, γύρω από την οποία ξετυλίγονται οι υπόλοιπες δημιουργώντας ομόλογα πεδία. Οι μακροπερίοδες αυτές παρομοιώσεις δεν εμφανίζουν στα ποιήματα της πρώτης περιόδου ούτε την έκταση ούτε τη συχνότητα και την πυκνότητα, που παρατηρούμε σε ωριμότερα στάδια της ποίησης του Σικελιανού. Κάποια όμως πρόδρομα δείγματά τους, που εντοπίζουμε στον *Αλαφροΐσκιωτο* και τα ποιήματα της ενότητας *Ραψωδίες του Ιονίου* παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον.

Στο παράδειγμα 1, μια μακροπερίοδη εικόνα 21 στίχων ξεχωρίζει με την έκταση του αναφορικού μέρους (18 στίχοι), την υπερβολή στην περιγραφή, και το σταδιακό

ξετύλιγμά της μέσα από μοναδικές λεπτομέρειες. Τα αντιθετικά ζεύγη *ανεβαίνει/κάτουθε, χλωρή/αναμμένη*, ο άμεσος τρόπος με τον οποίο επιλέγει να περάσει στον πρώτο όρο: *παντού ο λαός*, κάνει τη σύγκριση ξεχωριστή. Η παρουσία του λαού, άλλωστε, στα ποιήματα της πρώτης περιόδου αλλά και στο σύνολο του έργου του είναι καθοριστική. Ο λαός είναι παντού, αποτελεί έναν από τους θεματικούς άξονες της ποίησής του και το κυρίαρχο «αίτημα» όλης της πορείας του.⁴³ Σαν τον *τρικυμιστό καπνό* απλώνεται και καταλαμβάνει όλη την πλάση, «ολούθε», από τις κορφές των δέντρων και τα ολόγυμνα ψηλά βουνά ως τα στάχνα, τη χλόη και το χώμα. Η φύση άλλωστε αποτελεί και το σημείο αναφοράς και των δύο όρων της παρομοίωσης. Στο αναφορικό δεσπόζει μέσα από τα μεταφορικά χρωματισμένα ζεύγη: *τρικυμιστός καπνός, κορφή δέντρων, γαλανά βουνά, άσωτα στάχνα, διάβα σύγνεφου, αστραψιάς αύρα* καθώς και τα συντάγματα: *σταρήθρες, χώματα, σερπετό, θρόοι, χλόη*. Στο δεικτικό εκπροσωπείται από το σύνταγμα *πλάση*. Στο πρότυπο του λαϊκού πολιτισμού, του εναρμονισμένου με τη φύση, θα αναζητήσει ο Σικελιανός την «καθαρή βιολογική αλήθεια», το κυρίαρχο αίτημα της κοσμολογίας του, που αρχίζει να διατυπώνεται από τα πρώτα του κίολας φανερώματα και κυρίως από τον *Αλαφροϊσκιωτο*.⁴⁴ Άλλο κοινό στοιχείο το υπερθετικό, το απόλυτο, που εκφράζεται με τις έννοιες *ολούθε, παντού* και βρίσκει το ανάλογό του σ' όλη την πλάση.

Η φύση αποτελεί τον κοινό παρονομαστή και του παραδείγματος 2: *αλλαξοκαιριάν, αγέρας, ήλιος, νερά, πέλαγα, σύγνεφα, χώμα, χλόη, χελιδόνια, αστραψιά, διάστημα, γεράκι, χιόνια*. Οι δύο όροι αναπτύσσονται συμμετρικά, με τον πρώτο όρο *όλα η ορμή μου τ' άγγιξε* να κρατά τη θέση του άξονα συμμετρίας. Ο δεύτερος όρος κλιμακώνεται με διαδοχικές εικόνες, που η καθεμιά αναπτύσσεται σε δύο στίχους, με πυρήνα μια ρηματική μεταφορά, *αλλάζει/ξεσπάει/θερίζουνε*. Το ίδιο συμβαίνει και με το δεικτικό μέρος. Για να είναι ισοδύναμο με το αναφορικό, αναπτύσσεται με τρεις ισοδύναμες, διαδοχικές εικόνες, όπου η μεταφορά διαπλέκεται με την παρομοίωση: *έψαξεν όλο ως αστραψιά το διάστημα / εσυχνογύρισεν ωσά γεράκι ομπρός στα χιόνια*, και προσδίδει νέες συνδηλώσεις. Η αντιστοιχία των εικόνων είναι πλήρης. Το φυσικό και το ανθρώπινο διαπλέκονται. Ο άνθρωπος και ο πολιτισμός του διαμορφώνονται κατά βάση από την εμπειρία του κόσμου, όπως τον προσλαμβάνουν οι αισθήσεις. Η φύση είναι η μήτρα, το

⁴³ Βλ. Πρεβελάκης 1990, 46-48.

⁴⁴ Όπως λέει και ο ίδιος σ' ένα γράμμα του στην Εύα, τον Ιούνιο του 1937, αναφερόμενος στην αγάπη του λαού: «της έχω αφιερώσει εφεξής όλο μου το είναι και τίποτε δεν μπορεί να με απομακρύνει από το μεγάλο τάμα που μια μέρα θα ευοδωθεί· το τάμα και το αίτημα του *Αλαφροϊσκιωτου*: *το τάμα εσύ δεν το 'σωσες· Πού είναι ο μακάριος ο λαός σου γύρα*». Βλ. Άγγελος Σικελιανός, *Δέκα γράμματα στην Εύα Πάλμερ*, φιλολογική επιμέλεια-παρουσίαση Κώστας Μπουρναζάκης, περ. *Νέα Εστία*, 1781 (2005) 245.

αρχέτυπο όλου του συστήματος. Στο λόγο του ποιητή «ενώνονται οργανικά η μοίρα των δέντρων και των βουνών, της θάλασσας και των ποταμιών μαζί με τη μοίρα του ανθρώπου».⁴⁵ Ο ποιητής παρατηρεί και τις πιο ασήμαντες λεπτομέρειες της ζωής στη φύση και οδηγείται σε καθολικές κοσμοθεωρητικές συλλήψεις.

Ο ποιητής παρουσιάζει την εφηβική του βίωση μέσα στη Φύση ως «κάποιο αγνό μιμόδραμα, μια βουβή κι ουσιαστική μέσα στους κόλπους της μυητικής, θρησκευτικής διακονία».⁴⁶ Στην ισοβαρή παρομοίωση 4 το ποιητικό υποκείμενο παρομοιάζεται με τον *κολυμπιστή-βουτηχτή*. Όπως εκείνος βυθίζεται στα πέλαγα, έτσι και το ποιητικό υποκείμενο βυθίζεται στο θείο στοιχείο και μυείται στα μυστικά του. Συσχετικό σημείο τομής μεταξύ των δύο εικόνων γίνεται η *γύμνια*. Το τάξιμα της γύμνιας, οι ομώνυμες έννοιες *κολυμπιστή/βουτηχτή* και η ρηματική μεταφορά *βυθίζει* ευνοεί την ταύτιση του ποιητικού υποκειμένου με το *κολυμπιστή-βουτηχτή* του αναφορικού και διευρύνει την ιδιότητα της γύμνιας. Η συμπληρωματική ιδιότητα του βουτηχτή να βυθίζεται, να διεισδύει σε βάθος, να αναζητά και να αποκαλύπτει την ουσία των πραγμάτων καθιερώνει μια νέα διάσταση της μυστικής εμπειρίας. Η ψυχή του ποιητικού υποκειμένου μπροστά στο φυσικό κόσμο στέκεται «ολόγυμνη το λόγο να ζυγίσει».

Και στην ισοβαρή παρομοίωση 7, κυριότερο σημείο τομής ανάμεσα στους δύο όρους γίνονται οι διάφοροι κλιτικοί τύποι του ρήματος γεμίζω: *γεμίζουντάς το/εγέμισέ το/εγέμισέ με*. Η τριπλή αναφορά του συντάγματος δημιουργεί ένα ισχυρό πλέγμα σχέσεων απ' όπου προκύπτουν ισοδυναμίες: *νερό* = *σιωπή* = *σιγή ύπνου*, *μιλεί* = *μουρμουρητά* και αντιθέσεις: *μιλεί vs σιωπή*, *μουρμουρητά vs σιγή ύπνου*. Αυτή η διπλή σχέση, αναλογίας και αντίθεσης, ευνοεί την ανάπτυξη ενός δεύτερου επιπέδου σημασίας. Η επανάληψη της ρηματικής έννοιας *βυθίζεις* εμφανίζει το βύθισμα σε μια ιδιότητα καθολική, που εκτείνεται παντού.

Το κυριότερο σημείο τομής ανάμεσα στο αναφορικό και δεικτικό μέρος της παρομοίωσης 9 είναι το ρήμα *επόθησε*. Σ' αυτό βοηθούν η παρουσία του *όμοια* στο δεικτικό μέρος, καθώς και η κυκλική επανάληψη του συντάγματος *αγκαλιά της γυναίκας/αγκαλιά γυναίκεια* και των συνταγμάτων *γιατ' ήταν* και *άθερος/θεριστήν/εθέριζε* με την παρήχηση του φωνολογικού συμπλέγματος «θέρ-». Αλλά και η απλή παρομοίωση *σα δρεπάνι* μέσα στην παρομοίωση παίζει έναν ρόλο καταλυτικό, εξισώνει την αύρα με το

⁴⁵ Ασημάκης Πανσέληνος, *Άγγελος Σικελιανός ή τα πολιτικά πρόσωπα των θεών*, Κέδρος, Αθήνα 1981, σ. 29.

⁴⁶ Λ.Β.Α., σ. 22.

δρεπάνι, προοικονομεί την εμφάνιση του *θεριστή* και τον παραβάλλει με την αγκαλιά της γυναίκας στον α' όρο. Το ποιητικό υποκείμενο συγκρίνεται με τον άθερο κάμπο⁴⁷ στην κρυφή παρομοίωση *γιατ' ήταν κάμπος άθερος*.

Η φύση και ο κόσμος της αποτελούν το κοινό τάξιμα στο οποίο υφαίνεται η εικονοπλαστική, μυθική και σημασιακή ενότητα του παραδείγματος: *κάμπος άθερος, αστάχνα, αύρα, θεριστής, δρεπάνι, παπαρούνα*. Η εμπειρία του υλικού κόσμου διαμορφώνει και εμπλουτίζει την κοσμοθεωρία του Σικελιανού. Στην εικόνα παρακολουθούμε την κλιμακωτή ανάπτυξη της ποιητικής ιδέας, το πέρασμα από τον έρωτα στο θάνατο. Εντύπωση προκαλεί η θεματική της παρομοίωσης, καθώς θίγει θέματα που απασχόλησαν αργότερα τον ποιητή και συγκεκριμένα στην ώριμη περίοδο της ποίησής του. Το θάνατο ως ακραία εξέλιξη του ερωτικού ενστίκτου, όπως παρουσιάζεται στη *Μήτηρ Θεού*, τη «Λιλίθ», «Το κύπελο του Αγαθοδαίμονα», και κυρίως στη «Μελέτη Θανάτου», φαίνεται από τους παραπάνω στίχους πως τον συνέλαβε από την πρώιμη φάση της δημιουργίας του. Ο άνθρωπος περνά από τον έρωτα στο θάνατο, όπως ο άθερος κάμπος που λαχταρά το θεριστή. Εξάλλου ο χάρος εμφανίζεται στην παράδοση με τη μορφή του θεριστή. Ο πόθος της γυναίκας ταυτίζεται με τον πόθο του θανάτου. Γίνεται τόσο βαθύς και άφατος που εξισώνεται με το θάνατο. Ο άνθρωπος, το ποιητικό υποκείμενο ποθεί τη γυναίκα, όπως ο άθερος κάμπος που *σκύβουν του τ' αστάχνα* ποθεί το θεριστή, για να του θερίσει *την παπαρούνα σύρριζα με το μεστό τ' αστάχν*. Ο έρωτας εξισώνεται με το θάνατο, καθώς ο δεύτερος από τη βαθύτερη φύση του μετέχει στη δημιουργία και την ανανέωση. Πραγματοποιείται έτσι η εναρμόνιση του θανάτου με τη ζωή σε ένα ενιαίο σύμπαν.

Ο Σικελιανός επιχειρεί με το έργο του να ξεδιαλύνει το μυστήριο του θανάτου. Στην ποίησή του ο θάνατος, η ζωή και ο έρωτας συχνά συνδέονται. Σταδιακά ο ποιητής προσεγγίζει το θάνατο, ώσπου συμφιλιώνεται μαζί του και συλλαμβάνει την κρυφή αρμονία που συνθέτουν ζωή και θάνατος. Ο θάνατος, ενώ στην αρχή ήταν «ένα σκοτεινό σημείο», γίνεται στο τέλος «διαφανές», «μια κορυφαία μορφή του πόθου».⁴⁸

Σε μια άλλη λυρική εικόνα (παρομοίωση 11) ο θάνατος συγκρίνεται με τη μέλισσα, «που, αν μπήξει το κεντρί της θα χαθεί». Ο θάνατος μετασχηματίζεται σε δημιουργία, σε ζωή, αφού, όταν η μέλισσα μπήγει το κεντρί της παράγει έργο. Το αντιθετικό ζεύγος ζωή vs θάνατος χαρακτηρίζει την εικόνα και ενεργοποιεί πλήθος συνδηλώσεων: βέλη =

⁴⁷ Λίγο παρακάτω ο ποιητής αναρωτιέται: *Άθερος κάμπος και πλατύς ποιος σαν εμένα ευρέθη;* («Τύμβος», στ. 72). Η ιδέα αποκτά σαφήνεια στη συνέχεια και ολοκληρώνεται.

⁴⁸ Λ.Β.Α., σ. 58.

κεντρί, μάχομαι = θερίζω. Η δημιουργική διάσταση του θανάτου απασχολεί συχνά τον ποιητή, κυρίως όμως την τελευταία περίοδο της δημιουργίας του. Το αναφορικό έχει μικρότερη έκταση από το δεικτικό. Είναι όμως εκείνο που, παρ' όλη τη συντομία του, καταφέρνει να αλλάξει τη σημασία του θανάτου και να μειώσει τη δύναμη του θανάτου, που το δεικτικό υπαινίσσεται μέσα από τα συντάγματα: *γοργά βέλη, μάχονταν, θερίζοντας του πιο ψηλού...*

Την περίοδο αυτή εντοπίζουμε και επάλληλες παρομοιώσεις, που άλλοτε διαδέχονται η μία την άλλη και άλλοτε διαπλέκονται. Πρόκειται για πολυεπίπεδες εικόνες, μεταξύ των οποίων αναπτύσσεται μία δημιουργική διαλεκτική. Η αρχή της αναλογίας δημιουργεί ένα τέτοιο πλέγμα ανταποκρίσεων ανάμεσα στα διάφορα πεδία, ώστε να εγκαθιδρύει ένα νέο μηχανισμό σημασιοδότησης.

Στο παράδειγμα 3 η εισαγωγική επανάληψη «ήρτε κι» αποτελεί το μορφολογικό στοιχείο μιας εξωτερικής παραδειγματικής σχέσης, που επισύρει την προσοχή στην εσωτερική συνάφεια των εικόνων. Η σχέση αναλογίας μεταξύ των επάλληλων εικόνων είναι ρητή και ακολουθεί τα σχήματα της μεταφοράς και της παρομοίωσης. Οι ρηματικές μεταφορές *αλάφρωσε/άστραψε/υψώθηκε* με κοινό υποκείμενο τη *σάρκα* δικαιολογούν τη σύγκριση και δημιουργούν ισοδυναμίες:

σάρκα = *αλαφρόπετρα πελάου*

σάρκα = *κρουστάλλι*

σάρκα = *ανθογυάλι*.

Στον πολυσύνθετο δεύτερο όρο κυριαρχεί η φύση: *αλαφρόπετρα πελάου, ατσάλι, κρουστάλλι, κορφοβούνια, ανθογυάλι, δάφνη, μελισσόχορτο, αυγή, ρόδα*. Μια ένθετη παρομοίωση έρχεται να κλείσει και να συμπληρώσει την αισθητική εικόνα.

Στην παρομοίωση 8 το αναφορικό, που αποτελείται από δύο σύνθετα μέρη, κλείνεται μέσα σε παύλες, κάτι που θα δούμε να γίνεται συχνότερα στην τελευταία περίοδο. Με την επανάληψη ρηματικών εννοιών (*χύνει/αχεί*) και παρηχήσεων («-χυ-») οδηγούμαστε σε αντιστοιχίες που εξασφαλίζουν την εσωτερική συνάφεια των εικόνων και γίνονται αφετηρία για αναγωγή από το φυσικό στο ανθρώπινο. Ο άνθρωπος και ο πολιτισμός του διαμορφώνονται κυρίως από την εμπειρία του φυσικού κόσμου.

Στο παράδειγμα 10 από το ποίημα «Ύμνος του μεγάλου νόστου» οι εικόνες του ιερέα, του πρωτοχορευτή, του τυφλού μάντη υπηρετούν και αναδεικνύουν την ποιητική ιδέα για το ρόλο του ποιητή, ως προφήτη, ιεροφάντη, «ως παιδευτού του σύμπαντος του

ανθρώπου βίου».⁴⁹ Ο ποιητής είναι ο εκλεκτός, που, «τηρώντας εντολή απ' τους πρωτόφαντους θεούς κι από τα πρώτα αστέρια», «μπορεί να ιδεί συγκεντρικά τη Φύση, την Ψυχή, την Ιστορία, ν' αναζητούν να λυτρωθούνε σ' ένα ομόπνοο κι ομόφωνο ρυθμό».⁵⁰ Το ποιητικό υποκείμενο συνδέεται με μυθικά σύμβολα, που έρχονται να συνενώσουν τις διαφορετικές παραδόσεις και να καθιερώσουν κώδικες διαχρονικής πολιτισμικής συνέχειας και ενότητας. Ο λαϊκός πρωτοχορευτής εξισώνεται με τον ιερέα και τον προφήτη της αρχαιοελληνικής παράδοσης. Με την παρομοίωση ο ποιητής εκφράζει και αποδεικνύει την «υπέρτερη ενότητα» του ανθρώπου και του κόσμου, τον «ομόφωνο ρυθμό» όπου οικοδομείται όλη του η κοσμολογία.

Στο παρακάτω παράδειγμα παρατηρούμε μια αντιστρόφως ανάλογη ανάπτυξη των δύο όρων. Στην πρώτη στροφή οργανώνεται ο δεύτερος όρος σε δύο σύνολα *πώς διαβαίνει ένα θάμνο τ' αγέρι/πώς διαβαίνει το πέλαον ασάλευτο και σπαθίζει ως τα βύθη έν' αστέρι* και μάλιστα εισάγεται με τον ίδιο τρόπο. Η επαναληπτική εισαγωγική εκφορά («πώς διαβαίνει») άλλωστε μας οδηγεί και στην ανίχνευση της εσωτερικής συνοχής των εικόνων, όπως και η επανάληψη της μεταφορικά φορτισμένης έννοιας «διαβαίνω». Ενώ στη δεύτερη στροφή έχουμε την οργάνωση του πρώτου όρου σε δύο σύνολα *έτσι ανοίχτη το στήθος μου/κι αναστέναξε ο νους μου σα λύρα*. Ο πρώτος όρος έτσι κλιμακώνεται αναλογικά προς το δεύτερο:

Και μου edιάβη τη διάφωτη σάρκα μου,

πώς διαβαίνει ένα θάμνο τ' αγέρι,

πώς διαβαίνει το πέλαον ασάλευτο

και σπαθίζει ως τα βύθη έν' αστέρι·

κι όπως σκάει απ' τη ζέστα, και χύνεται

στον ροδιού τα σπειριά μια πλημμύρα

από λάμψη, έτσι ανοίχτη το στήθος μου,

κι αναστέναξε ο νους μου σα λύρα!

Ψάπφα, στ. 27-34

⁴⁹ Λ.Β.Α., σ. 69.

⁵⁰ Λ.Β.Α., σ. 70.

Δεν λείπουν και οι περιπτώσεις που διαπιστώνουμε νοηματική απόκλιση του β' όρου από τον α'. Σ' αυτά τα παραδείγματα η αντιστοιχία μεταξύ των δύο όρων δεν είναι σαφής και δεν καθορίζεται από την αρχή της αναλογίας ($\alpha' = \beta'$). Στο παράδειγμα 5 τα *τρία τέλια* του λαγούτου –που αρχικά εμφανίζεται ως υποκείμενο, γρήγορα όμως το ενδιαφέρον της εικόνας μετατοπίζεται στη λεπτομέρεια, τα τρία τέλια– συγκρίνονται με *τρία βασιλικά τζίτζικια*. Η ρηματική μεταφορά *εζυγίζονταν* ρίχνει φως και δικαιολογεί την αναλογία, όπως και η επανάληψη του αριθμητικού *τρία*.

Στην παρομοίωση 6 παρακολουθούμε, στην προσπάθειά μας να διακρίνουμε τον πρώτο όρο, την ανάπτυξή του και τις ποικίλες μορφές του. Εδώ ο δεύτερος όρος έρχεται να μας δια φωτίσει, καθώς ανεξαρτητοποιείται, με τη βοήθεια της στίξης. Σημείο τομής μεταξύ τους γίνονται οι κλιτικοί τύποι του λάμπω (*έλαμψε/λάμπει/λαμπράδα*) και η επανάληψη *αστράψανε/αστραψιά*. Έτσι, το *χαλίκι*⁵¹ συνδέεται με τα *δόντια* αλλά και με το *γυαλί* της ένθετης παρομοίωσης. Ο Σικελιανός δίνει αξία και στα πιο ασήμαντα πράγματα και τα «καθαγιάζει». Αφήνει τα πράγματα «να μπάζουνε σιγά σιγά μες στην ψυχή του το ιδιαίτερο τους φως –απ' το χαλίκι ωσμέ τον ήλιο κι ωσμέ τ' άστρα– και βαθμιαία να τ' ανεβάζουν απ' τα νεύρα του, σα λαδι, προς το λύχνο του παρθένου αυθόρμητου του λογισμού».⁵²

Τέλος, στο παράδειγμα 12 του ποιήματος «Χαιρετισμός στο Νίκο Καζαντζάκη»,⁵³ ο πρώτος όρος, με τη μεσολάβηση του δεύτερου, αναπτύσσει έναν ακόμη κλώνο. Κυριολεκτικά «αγκαλιάζει» το δεύτερο όρο έτσι όπως ανοίγει και κλείνει την παρομοίωση. Ο Σικελιανός στο πρώτο σκέλος παρομοιάζει τον τρόπο που θωρεί τον Νίκο Καζαντζάκη με τον τρόπο που οι *ακοίμητοι ταξιδευτές* των αρχαίων χρόνων, όταν επιτέλους έφταναν στην Αθήνα *από το Σούνιο*, θωρούσαν *το μέγα και ιερό δόρυ της Αθηνάς*, που βρίσκονταν στον ιερό βράχο του Σουνίου. Και σα να θέλει να δικαιολογηθεί γι' αυτή τη σύγκριση ο Σικελιανός, έρχεται με το δεύτερο σκέλος του δεικτικού να συνδέσει τη *θεία φροντίδα* του αλύγιστου πνεύματος του Καζαντζάκη με το δόρυ της θεάς, το σύμβολο της δύναμής της αλλά και της προστασίας-φροντίδας, που παρείχε στην Αθήνα, την πόλη της. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι ο δεύτερος κλώνος του

⁵¹ Το χαλίκι φαίνεται πως απασχόλησε ιδιαίτερα τον Σικελιανό. Να θυμηθούμε και την ενότητα «Το χαλίκι» του *Αλαφροΐσκιωτου* και την παρομοίωση: *Η θεία σου γέψη* (εννοείται του χαλικιού) *σαν ένα δεύτερο βυζί μ' έχει αναθρέψει*. (*Αλαφροΐσκιωτος*, I, στ.203-204).

⁵² Λ.Β.Α., σ. 22.

⁵³ Το ποίημα «Χαιρετισμός στο Νίκο Καζαντζάκη» πρωτοδημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Λύρα*, την άνοιξη του 1919. Η φιλία τους τότε ήταν στο αποκορύφωμά της, όπως αποδεικνύει και το παραπάνω ποίημα. Περισσότερα για τη σχέση των δύο μεγάλων Ελλήνων δημιουργών διαβάζουμε στο «Χρονικό μιας φιλίας» του Παντελή Πρεβελάκη (βλ. Πρεβελάκης 1990, 143-210).

δεικτικού μέρους λειτουργεί επεξηγηματικά και προσθέτει συμπληρωματικές σημασιοδοτήσεις στην εικόνα. Η παρομοίωση προσδίδει νέες ιδιότητες στους δημιουργούς και συμβάλλει στη δημιουργία μιας στέρεης σχέσης, τόσο μεταξύ των δύο όρων όσο και μεταξύ των δύο μεγάλων Ελλήνων δημιουργών. Εξάλλου, ολόκληρο το ποίημα, όπως παρατηρεί και ο Παντελής Πρεβελάκης, «μας βοηθά να μαντέψουμε τι αποκόμισε ο Σικελιανός από τη φιλία του με τον Καζαντζάκη».⁵⁴

Η ποιητική μυθολογία του Σικελιανού στηρίζεται αυτήν την περίοδο στο μεταφορικό σύστημα. Η μεταφορά και η παρομοίωση αναδεικνύονται ως μέσο έκφρασης της νέας κοσμολογίας. Δεν αποτελούν μόνο ποιητικό τέχνημα. Μέσα στους κόλπους τους οι ζωικές και οι ανθρώπινες αξίες ταυτίζονται. Παρουσιάζεται έτσι ένας πολιτισμός σύμμετρος προς τη φύση και τα πρωταρχικά της ζωικά κίνητρα και αιτήματα, ένας πολιτισμός-πρότυπο για το Σικελιανό.

⁵⁴ Πρεβελάκης 1990, σ. 155.

Στη δεύτερη φάση της σικελιανικής δημιουργίας εντάσσονται τα ποιήματα που απαρτίζουν την ενότητα *Πρόλογος στη ζωή*, η οποία διακρίνεται σε πέντε αυτόνομα μέρη-*Συνειδήσεις*: *Η συνείδηση της γης μου*, *Η συνείδηση της φυλής μου*, *Η συνείδηση της γυναίκας*, *Η συνείδηση της πίστης* και τέλος *Η συνείδηση της προσωπικής δημιουργίας*. Κάθε *Συνείδηση* αποτελείται από μια σειρά ποιημάτων, που παρουσιάζουν μια εσωτερική συνέχεια, χωρίς να είναι πάντα ευδιάκριτη. Οι πέντε *Συνειδήσεις*, αν και γράφονται σε διαφορετικές χρονικές περιόδους και παρουσιάζουν πολλές διαφορές στη μορφή, το ύφος και την έκφραση, αξίζει να μελετηθούν συνολικά, σαν μία ενότητα, σαν ένα ποίημα, όπως τις παρουσιάζει και ο ποιητής στον «Πρόλογο» του *Λυρικού Βίου*, ακριβώς για να φανεί η ιδιαιτερότητά τους και να αναδειχθεί η μεταξύ τους σχέση. Μ' αυτή την προοπτική, θα μελετήσουμε εδώ το ρόλο της παρομοίωσης στη μεγάλη σύνθεση του Σικελιανού, *Πρόλογος στη ζωή*.

Στις τέσσερις πρώτες *Συνειδήσεις* το φαινόμενο της παρομοίωσης φαίνεται πως αποκτά κυρίαρχο ρόλο, εντυπωσιάζει με την πυκνότητα, τη συχνότητα, την ποικιλία και την έντασή του, αναδεικνύεται σε κατεξοχήν εκφραστικό μέσο και συνιστά μια μεγάλη πρόκληση για την επιστημονική έρευνα.¹

Λίγα προλεγόμενα

Αμέσως μετά την έκδοση του *Αλαφροϊσκιωτου*, ο Σικελιανός επεξεργάζεται τον *Πρόλογο στη ζωή*, όπως αποκαλύπτει ο ίδιος σε γράμμα στο φίλο του Στέφανο Πάργα, το Δεκέμβριο του 1913: «Γράφω κάποιο έργο τώρα, που η σκέψη του ολάκαιρο μ' απορροφά».² Ο πρώτος τόμος, *Η συνείδηση της γης μου*, κυκλοφορεί τον Ιούνιο του 1915 και στις αρχές Αυγούστου της ίδιας χρονιάς κυκλοφορεί ο δεύτερος τόμος, *Η συνείδηση*

¹ Οι απόψεις των μελετητών για την έκταση της παρομοίωσης στον *Πρόλογο στη ζωή* είναι πολλές και ποικίλλουν. Όπως αναφέρθηκε και στην εισαγωγή της παρούσας εργασίας, άλλοι μελετητές την αντιμετωπίζουν ως μειονέκτημα της σικελιανικής ποίησης και κάνουν λόγο για κατάχρηση του φαινομένου, άλλοι αγνοούν τη διάστασή της και άλλοι την αντιμετωπίζουν ως πρόκληση και τονίζουν την ανάγκη εξέτασης του ρόλου της στην κοσμοθεωρία του Σικελιανού, ενώ κάποιοι άλλοι προσπαθούν να τονίσουν το ρόλο της μεταφοράς. Βλ. και Εισαγωγή.

² Σικελιανός 2000, 92.

της φυλής μου. Και οι δύο συνθέσεις εκδίδονται σε περιορισμένο αριθμό αντιτύπων, πολυτελέστατα και πάλι τυπωμένων,³ εκτός εμπορίου και χωρίς το όνομα του δημιουργού στο εξώφυλλο.⁴

Την επόμενη χρονιά κυκλοφορεί ο τρίτος τόμος *Η συνείδηση της γυναίκας*, ένας ύμνος στον έρωτα, την αρχή του κόσμου, τη χαρά της ζωής. Ακολουθεί το καλοκαίρι του 1917 η έκδοση του τέταρτου τόμου, της *Συνείδησης της πίστης*, σε πολύ μικρό αριθμό αντιτύπων, μόνο για φίλους, γιατί, όπως γράφει ο ποιητής στο φίλο του Στέφανο Πάργα: «Δεν έστειλα το Δ' βιβλίο από τον *Πρόλογο*, γιατί όσο ετυπώθηκε είναι μονάχα μια εισαγωγή στο θέμα της “πίστης”». ⁵ Φαίνεται όμως πως ο τέταρτος τόμος έμεινε ανολοκλήρωτος, αφού συνέχεια της *Συνείδησης της πίστης* δε δημοσιεύθηκε ποτέ. Η κριτική αποδοχή του *Προλόγου στη ζωή* άλλοτε ήταν ιδιαίτερα ενθουσιώδης και άλλοτε καταγγελτική. Εξάλλου τα σπουδαία έργα άλλοτε γεννούν αμηχανία και άλλοτε φθόνο. Ελάχιστοι ίσως κατανόησαν την έκφραση όλης αυτής της άμεσης και ορμητικής εμπειρίας που φανερώνεται σ' αυτόν. ⁶

Τέλος, *Η συνείδηση της προσωπικής δημιουργίας* θα κυκλοφορήσει ολόκληρη περίπου τριάντα χρόνια αργότερα, το Δεκέμβριο του 1946, όταν εκδίδεται ο Β' τόμος του *Λυρικού Βίου*.⁷ Αποτελεί μια ξεχωριστή περίπτωση και εκφραστικά αλλά και ιδεολογικά, καθώς γράφεται στην όψιμη περίοδο του ποιητή και ενώ έχουν μεσολαβήσει σημαντικά γεγονότα τόσο σε εθνικό όσο και σε προσωπικό επίπεδο (κατάρρευση Μεγάλης Ιδέας και

³ Η πολυτελής εμφάνισή τους προκαλεί την αντίδραση του Κ. Παλαμά: «Ο Άγγελος Σικελιανός μάς εκφράζει τη *Συνείδηση της γης του* και τη *Συνείδηση της φυλής του* μέσα εις δύο πορφυράν και βύσσον περιβεβλημένα και απρόσιτα εις τους αμήντους τομίδια, όπου υπό την σκέπη των ιεροφαντών των Ελευσίνιων Μυστηρίων οργιάζουν σπαργώντες στίχοι και στίχοι σιβυλλικοί. Εν τούτοις η ποίησις δεν επιζητεί πάντοτε την πολυτέλεια και την πομπήν» (βλ. Κωστής Παλαμάς, εφ. *Εμπρός*, 1-1-1916).

⁴ Η απουσία του ονόματος του δημιουργού ξαφνιάζει και προβληματίζει τους κριτικούς και τους μελετητές. Ο Ηλίας Βουτιερίδης στο περ. *Νουμάς*, βλ. και περ. *Νέα Εστία*, 1781 (2005) 407, προσπαθεί να ερμηνεύσει την τόσο σπάνια επιλογή του δημιουργού, το καλοκαίρι του 1915: «Και ο ποιητής του;... Όνομα στο βιβλίο δεν είναι κανένα τυπωμένο. Μα τι μ' αυτό; Και στην πρώτη σελίδα να μην υπήρχανε χειρόγραφα τα λόγια: *Με πίστη, το στέλνει ο Σικελιανός*, πάλι, διαβάζοντάς το κανείς θάλεγε: “Το βιβλίο αυτό είναι γραμμένο από το Σικελιανό, γιατί μόνο ο Σικελιανός μπορεί να γράφει τέτοια βιβλία”». Ενώ η Αθηνά Βογιατζόγλου στη διδακτορική της διατριβή με θέμα την ποίηση και την ποιητική των πέντε *Συνειδήσεων* ορθώς συνδέει την επιλογή του δημιουργού με το ποίημα «Ηρακλής» της πρώτης *Συνείδησης* αλλά και με την παρόμοια «προκλητική τακτική» του προσφίλη στο Σικελιανό Αμερικανού ποιητή Walt Whitman, που στα *Φύλλα Χλόης* είχε τοποθετήσει τη φωτογραφία του αντί του ονόματός του.

⁵ Σικελιανός 2000, 209.

⁶ Το σύνολο των κειμένων της άμεσης κριτικής ανταπόκρισης (1915-1917) στον *Πρόλογο στη ζωή*, και συγκεκριμένα στις τρεις πρώτες *Συνειδήσεις*, αφού η τέταρτη δεν έγινε γνωστή στο ευρύ κοινό, όπως ήδη αναφέρθηκε, συγκεντρώνει ο Κώστας Μπουρναζάκης στο περ. *Νέα Εστία*, 1781 (2005) 384-422 και η Φράγκου-Κικίλια 2002, 77-83.

⁷ Στην έκδοση αυτή οι *Συνειδήσεις* αναθεωρούνται δραστικά. Τίτλοφορούνται τα ποιήματα της κάθε *Συνείδησης*, ομαλοποιείται η στίξη και η τυπογραφική διάταξη των στίχων, αφαιρούνται τα μότο, οι τελετουργικές λέξεις, ο ελευσίνιος στάχυς, ο άξονας του ιεροφάντη, που συνόδευαν κάθε ποίημα. Τέλος, προστίθεται η πέμπτη *Συνείδηση*, μέρος της οποίας και συγκεκριμένα το ποίημα «Το κατορθωμένο σώμα» πρωτοδημοσιεύθηκε στο *Αντίδωρο*, το 1943.

Μικρασιατική Καταστροφή, αποτυχία Δελφικής Προσπάθειας, Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος). Μολονότι οι άλλες τέσσερις είναι πιο αισιόδοξες και μεγαλόπνοες, η πέμπτη, πιο στοχαστική, διακατέχεται από προβληματισμό και εναγώνια αναζήτηση.

Ο Σικελιανός στον «Πρόλογο» του *Λυρικού Βίου* αφιερώνει πέντε σελίδες αναλύοντας το φιλοσοφικό υπόβαθρο των *Συνειδήσεων*. Το νόημα του όρου «συνείδηση» που προηγείται στο καθένα από τα θέματα του *Προλόγου στη ζωή* υποδηλώνει, σύμφωνα με τον δημιουργό, «πως αποτελεί ένα καίριο μέρος, ή μια φωτεινή στιγμή, μιας αιώνιας ιστορίας που κινείται σε μια πλούσια κ' ιεραρχική σειρά κατηγοριών, απ' τις οποίες ο "χρόνος" είναι μόνο μία. Αλλά πως κ' η έξοδο από όλες τις κατώτερες κατηγορίες, κ' επομένως κι από τη στενή κατηγορία του "χρόνου", αρχίζει μόνο όταν ο άνθρωπος, απέναντι της "σύνολης ζωής" και του "δημιουργικού τοις πάσιν όρμου", αναλάβει πλέον υπεύθυνα και ως "εξουσίαν έχων" κάποια στάση λυτρωμένη από το φάσμα του καιρού, μπροστά στα αιτήματα του Αιώνιου· μια στάση ανιδιότελα, αγέρωχα, ολόαγνα: Κοσμική».⁸

Η παρομοίωση των Συνειδήσεων

Η παρομοίωση στα ποιήματα των *Συνειδήσεων* θα αποτελέσει το αντικείμενο εξέτασης αυτού του κεφαλαίου. Η εξέλιξη του φαινομένου, οι ποικίλες μορφές εμφάνισής του, οι τρόποι σύνδεσης και ιδιαίτερα η ποιητική λειτουργία του μας οδηγεί στην επαναξιολόγηση της παρομοίωσης στο σικελιανικό έργο καθώς και στη νεοελληνική ποίηση γενικότερα.

Είναι γεγονός ότι μετά το 1915 η παρομοίωση αποκτά πρωταγωνιστικό ρόλο στα ποιήματα του Σικελιανού. Στα ποιήματα της πρώτης περιόδου, όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, η μεταφορά έχει ένα σαφές αριθμητικό προβάδισμα. Τη δεύτερη περίοδο της ποίησής του η παρομοίωση γίνεται ο κύριος φορέας της κοσμοθεωρίας του δημιουργού και ξαφνιάζει με τον πλούτο των μορφών και των νοημάτων που μεταφέρει.

Εκτενείς παρομοιώσεις, εξαιρετικά ενδιαφέρουσες ως προς τη μορφή, τη σύνταξη αλλά και το περιεχόμενο, από τη *Συνείδηση της γης μου* κατακλύζουν κυριολεκτικά, με εξαίρεση τα ποιήματα της πέμπτης *Συνείδησης*.

Στις πέντε *Συνειδήσεις* εντοπίστηκαν 334 απλές παρομοιώσεις και 91 σύνθετες, συνολικά 425. Συγκεκριμένα, 124 στη *Συνείδηση της γης μου*, 72 στη *Συνείδηση της φυλής μου*, από

⁸ Λ.Β.Α., σσ. 28-29.

τις οποίες οι 64 είναι απλές και θυμίζουν αρκετά τις παρομοιώσεις της πρώτης περιόδου, 97 στη *Συνείδηση της γυναίκας*, 116 στη *Συνείδηση της πίστης* και μόνο 16 στη *Συνείδηση της προσωπικής δημιουργίας*, όπου το προβάδισμα δίνεται στη μεταφορά, όπως παρατηρείται και στα άλλα ποιήματα που γράφονται την ίδια χρονική περίοδο.

Οι παρομοιώσεις αυτής της βαθμίδας, ακόμη και οι απλές, δεν περιορίζονται σε μικρούς συνταγματικούς συνδυασμούς λέξεων ή στίχων. Συχνά καταλαμβάνουν μεγάλη έκταση, συνοδεύονται από πλήθος προσδιορισμών, εκτεταμένες δευτερεύουσες προτάσεις. Η σύνταξη γίνεται πολύπλοκη και πλούσια. Οι ιδιαίτερα προσφιλείς στον ποιητή μονολεκτικές παρομοιώσεις της προηγούμενης φάσης φαίνεται πως μειώνονται έως και εξαφανίζονται σε κάποιες συνθέσεις. Τις συναντούμε συνήθως μέσα σε άλλες παρομοιώσεις, παράλληλες παρομοιώσεις. Εξακολουθούν, όμως, να ενδιαφέρουν με τις γοητευτικές συζεύξεις και την πολλαπλότητα των σχέσεων που δημιουργούν:

ο ορίζοντάς σου, θάλασσά μου,

αστράφτει σήμερα τριγύρω απ' την Ελλάδα

ως αρραβώνας νιόκοπος στον ήλιο

«Προς την άνω Ελλάδα», VII, *Η συνείδηση της γης μου*, στ.56-58

Ορθία Αρτέμιδα

ως ασπίδα Σου

η Πανσέληνο

«Ύμνος στην Ορθία Αρτέμιδα», II, *Η συνείδηση της φυλής μου*, στ.78-80

όταν ο ήλιος

μες στων ρεματιών σου τα πλατάνια

σα λιοντάρι περπατεί

«Διόνυσος-Ιησούς», VI, *Η συνείδηση της πίστης*, στ. 5-7

»Η πλέρια εικόνα Του θα πλέξει σκλαβωμένη

ως το μεσούρανο φεγγάρι κι ο ήλιος

στο βυθό του πηγαδιού

«Διόνυσος-Ιησούς», VI, *Η συνείδηση της πίστης*, στ. 124-126

Σα νιόκοπη μαρμάρου φλέβα

αστράφτει ο στοχασμός!

«Διόνυσος-Ιησούς», VI, *Η συνείδηση της πίστης*, στ. 124-126

Νέες κατηγορίες εμφανίζονται, για να υπηρετήσουν την εκφραστική του τόλμη και τη λυρική του διάθεση κοντά στις ήδη υπάρχουσες. Ο δεύτερος όρος συνήθως προηγείται του πρώτου και έχει μεγαλύτερη έκταση, για να τονιστεί το σημασιακό του φορτίο και να γίνει ο κατεξοχήν φορέας του ποιητικού νοήματος:

Κ' οι φαντασιές,

ωσάν τ' αγκάθια που ως καούν

κρατούνε λίγο ακόμα πυρωμένη

ακέρια την εικόνα του κλαδιού,

εφέγγανε όμοια

πριν σβηστούνε στη βαθιά σου σκοτεινιά!

«Αντρίκειο βάφτισμα», IV, *Η συνείδηση της γυναίκας*, στ. 166-171

αλλ' όλος τρέμοντας,

σαν το άλογο που σκάβοντας ολοένα με το πόδι του

ζάφνου ένιωσε κάτω απ' το νύχι του

το κεφαλάρι ολόκληρο π' αναπήδαε

—τη βαθιά Ιπποκρήνη!—

κι από τότε όπου σταθεί σκαλίζει

αδιάκοπα, ανυπόμονο

γυρεύοντας να πει

όχι από το τρεχούμενο νερό που το είδε ο ήλιος

ή που γέμισεν ασάλευτο τη γούρνα

αλλ' από κείνο όπου κατάβαθα χωμένο,

νιώθει πως χορεύει μόνο

προς τη δίψα του

«Ταξιδεύω με το Διόνυσο», I, *Η συνείδηση της γης μου*, στ. 54-66

Άλλοτε ο δεύτερος όρος αναπτύσσει πολλούς κλώνους, που συνδέονται μεταξύ τους παρατακτικά ή παρατάσσονται ασύνδετα και καταλήγουν στον ίδιο πρώτο όρο:

Ω, πώς ερχόνταν απ' την άβυσσον

αγνάντια μου,

ως σε γνώρισα,

ο Ρυθμός!

Σαν ήλιος που είναι και δεν είναι να φανεί

σαν ταξιδιάρης ο ίδιος Πήγασος γυμνός –

παρόμοιος μ' ένα γλάρο

που θαμποχωρίζει, πάνω από το κύμα,

στην αρχή,

ώσπου, σαν πέλαο που χορεύει,

ώσπου, σαν κάμπος που μπροστά απ' τη μπόρα

μυρωδάτος περπατεί,

ανασκίρτα'

στων φτερών του ακράτητο τον άνεμο

όλ' η γη!

«Η μετάληψη του Ελευσίνιου Κυκεώνα», I, *Η συνείδηση της πίστης*, στ. 57-71

Το αναφορικό μέρος αναπτύσσεται σε τρεις κλώνους-παρομοιώσεις που τολμούν συνδυασμούς μοναδικούς. Στο Σικελιανό ακόμη και τα πιο ασυμβίβαστα πράγματα μοιάζουν να μπορούν να παραλληλιστούν, καθώς αποτελούν εκφάνσεις της ίδιας κοσμικής ουσίας. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν και οι ένθετες (παράλληλες) παρομοιώσεις, που αναφέρονται στον τρίτο κλώνο, *παρόμοιος μ' ένα γλάρο*, η μεταξύ τους σύνδεση με

την επανάληψη του χρονικού «ώσπου» και η κλιμάκωση της εικόνας με τη μεταφορική φόρτιση των συνταγματικών συνδυασμών: *χορεύει, μυρωδάτος περπατεί.*

Όταν πάλι έχουμε δύο β' όρους στον ίδιο α' όρο, έχουμε δηλαδή μια διπλή παρομοίωση, η διαλεκτική μεταξύ των πεδίων είναι πιο ευδιάκριτη και σαφής:

Καθώς τα τάματα στο ναό,

καθώς στα ράφια το χειμώνα

κρέμονται οι καρποί,

έτσι κι ο λόγος μου για Σε!

«Δέσποινα Υπομονή», IV, *Η συνείδηση της γυναίκας*, στ. 173-176

Σαν κάπρος ψάχνοντας την κάτω ρίζα

σα γενί σε χέρσα

ξεκλειδώνοντας το βράχο,

ψυχοδύναμη η στιγμή...

«Αντρίκειο βάφτισμα», IV, *Η συνείδηση της γυναίκας*, στ. 81-84

Κ' εσύ,

σαν κλήμα καρφωμένο

μ' όλα τα τσαμπιά του

ρίζα και κλαριά,

εσταζοβόλαες κι αχτιδοβολούσες

σαν Απριλομάης

ειρηνικά!

«Αντρίκειο βάφτισμα», IV, *Η συνείδηση της γυναίκας*, στ. 230-236

Σπάνια συμβαίνει το αντίστροφο, έχουμε όμως και τέτοια παραδείγματα, να αναπτύσσεται ο πρώτος όρος σε δύο ή περισσότερους κλώνους, που συμπληρώνουν ο ένας τον άλλον και προσδίδουν νέες ιδιότητες στο παραβαλλόμενο. Σε μια ιδιαίτερα εκτεταμένη παρομοίωση της *Συνείδησης της γυναίκας* το δεικτικό μέρος αναπτύσσεται σε δύο μέρη και προσδίδει στο αναφορικό (*πεταλούδα*) συμπληρωματικές σημασιοδοτήσεις:

έτσι η ψυχή μου

θεληματική κ' ελεύτερη
έχει σμίξει
με την τάξη της αιωνίας χαράς,

έτσι όλη,
πιο καθάρια απ' την Αργώ
γεμάτη απ' τ' άστρα των Ηρώων,

στην παντοδύναμη πνοή του Λόγου
απολυμένη μυστικά,
τραβάει για να περάσει αέρια
εκείθε
τα βουνά που ανοιγοκλούν!

«Διοτίμα», V, στ. 161-172

Δε λείπουν βέβαια και οι διαδοχικές ή επάλληλες παρομοιώσεις, όπου η μία συνδέεται αλυσιδωτά με την άλλη, χωρίς να χάνει την αυτονομία της, αλλά εμφανίζεται ως ανεξάρτητη και ισοδύναμη εικόνα, ικανή να εμπλουτίσει το δεικτικό της μέρος με νέες νοηματικές και συγκινησιακές αποχρώσεις αλλά και να αναπτύξει μια διαλεκτική με τα άλλα πεδία.

Σε πολλές παρομοιώσεις, κυρίως στις σύνθετες μορφές, το αναφορικό μέρος συνιστά μια εκτενή αφήγηση, περικλείει μεγάλο αριθμό σκηνών και κάποτε ενσωματώνει, εγκιβωτίζει σύντομες παρομοιώσεις το ίδιο ή ακόμη και το δεικτικό μέρος. Τότε απλώνεται σε μεγάλους συνταγματικούς συνδυασμούς στίχων, που φτάνουν σε κάποιες περιπτώσεις τους τριάντα στίχους.⁹

Οι σύνθετες και οι επάλληλες παρομοιώσεις θα αποτελέσουν και το κύριο αντικείμενο εξέτασης αυτού του κεφαλαίου όχι τόσο για την έκταση που καταλαμβάνουν, αλλά

⁹ Η Αθηνά Βογιατζόγλου αναφέρει σχετικά ότι οι παρομοιώσεις αυτές ξεπερνούν σε έκταση ακόμη και τις φημισμένες για την έκτασή τους παρομοιώσεις της *Θείας Κωμωδίας*, που η μεγαλύτερη φτάνει τους 27 στίχους (Βογιατζόγλου 1999, 45).

κυρίως για το ρόλο που αναλαμβάνουν στη συγκρότηση της ποιητικής μυθολογίας του Σικελιανού.¹⁰

Καθώς στο πρώτο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας εξετάστηκαν διεξοδικά οι απλές παρομοιώσεις και οι ποικίλες εκδοχές τους, στο δεύτερο κεφάλαιο η έρευνα θα επικεντρωθεί στις παρομοιώσεις εκείνες που εμφανίζονται συχνότερα, χαρακτηρίζουν αυτή τη βαθμίδα της ποίησης του Σικελιανού, αποδεικνύουν το δομικό ρόλο του φαινομένου στην ποιητική του και αποτελούν την αστείρευτη δεξαμενή απ' όπου θα αντλήσουν τα θέματά τους τα ποιήματα των επόμενων περιόδων.

Η τυπολογία των συνδέσεων τους θα προηγηθεί της αναλυτικής εξέτασης των αντιπροσωπευτικών παρομοιώσεων αυτής της περιόδου.

Τυπολογία των συνδέσεων

Στις παρομοιώσεις αυτής της βαθμίδας παρατηρείται μεγάλη ποικιλία τόσο στους τρόπους εισαγωγής της σύγκρισης όσο και στους τρόπους που επιλέγει κάθε φορά ο δημιουργός, για να συνδέσει, είτε τους δύο όρους είτε τις αλυσιδωτές παρομοιώσεις.

Οι ομοιωματικοί σύνδεσμοι διακρίνουν τους δύο συγκρινόμενους όρους ή ακόμη και τους εμπλουτίζουν, όπως αναφέρει ο Χ. -Δ. Γουνελάς,¹¹ και υπογραμμίζουν τη μεταξύ τους «σύμβαση».¹² «Η συνεχής και πηγαία χρήση τους», όπως παρατηρεί η Αθηνά Βογιατζόγλου, «υποβάλλει τελικά την εντύπωση ότι όλα μπορούν να παραλληλιστούν, καθώς δεν αποτελούν παρά εκφάνσεις της ίδιας κοσμικής ουσίας».¹³

Περισσότερες φορές χρησιμοποιείται το ομοιωματικό «σα(ν)». Συναντάται περίπου 216 φορές. Ακολουθεί το «ως», 102 φορές. Συχνά βρίσκουμε το «καθώς» (59 φορές), το «ωσά(ν)» (50 φορές) και το «όπως» (47 φορές). Σπανιότερα χρησιμοποιείται το «όμοιος» (7 φορές).

Αξιοσημείωτο είναι ότι σε τρεις παρομοιώσεις της τρίτης *Συνειδήσης* συναντούμε το «πώς», ενώ δεν εμφανίζεται καθόλου σε παρομοιώσεις της πρώτης περιόδου:

Πώς άνθρωπος θαλασσινός

¹⁰ Στο κεφ. «Η ποίηση ως παρομοίωση: η τολμηρή αισθητική πρόταση των *Συνειδήσεων*» της διατριβής της (Βογιατζόγλου 1999, 43-52) η Αθηνά Βογιατζόγλου αναφέρει σχετικά ότι με τις *Συνειδήσεις*, η νεοελληνική παρομοίωση υπερβαίνει το ρόλο που της προσέδωσε ο Κορνάρος στον *Ερωτόκριτο*, ακόμη και το σημαντικό ρόλο που διαδραματίζει στις *Ωδές* του Κάλβου και ανάγεται σε βασικό αρθρωτικό μηχανισμό των *Συνειδήσεων* που ταυτίζεται με την ίδια την ποιητική λειτουργία.

¹¹ Βλ. Χ.-Δ. Γουνελάς 1995, 211.

¹² Βλ. Ελύτης 2004, 136.

¹³ Βλ. Βογιατζόγλου 1999, 51. Επιπλέον, παραλληλίζει το ρόλο τους με εκείνον του «και» στον *Δωδεκάλογο του Γύφτου* του Κ. Παλαμά και παρατηρεί ότι «ενώ ο Παλαμάς παρατάσσει συσσωρεύοντας, ο Σικελιανός υποτάσσει παραλληλίζοντας και κατ' ουσίαν ταυτίζοντας».

που κράτησε καιρό η στεριά,
την πρώτη νύχτα οπού κοιμάται στο νησί
νιώθει να λούζεται στον ύπνο
απ' τον αγέρα της αρμύρας μυστικά

ώσπου, πλημμύρα σιωπηλή στα σπλάχνα του βαθιά,
τον σκώνει ακέριο κοιμισμένον η δροσιά
σα βάρκα
που έμειν' όλο το χειμώνα ανάσυρτη στη γη
και ξάφνου νιώθει κάτωθι της το νερό,

σε ξαναβρίσκω, ολόδροση σιωπή!

«Δέσποινα υπομονή», IV, στ. 17-21

»Πώς η φτερούγα
ήβρε τη ρίζα της στον ώμο των Νικών,
εγώ ας ριζώσω με την πνοή μου
εδώ στο σπίτι τη φωτιά!

«Η εστιάδα», VI, στ. 4-7

Πώς ο άνθρωπος
πριν απιθώσει δίπλα στο μεταξοσκούληκο
που είν' έτοιμο να πλέξει το μετάξι, το κλαρί,

όταν εκείνο αρχίσει
σκώνοντας μια βοή ως ψιχάλα δυνατή
στης νύχτας τη σιωπή
να βόσκει πιο γοργό το φύλλο της μουριάς,

σηκώνει να το ιδεί στο λύχνο ομπρός,

ώσπου στο τέλος
φαίνεται το κίτρινο σαν κεχλιμπάρι φεγγερό
και τ'άσπρο ως φεγγαρόπετρα στο φως,
έτσι, μπροστά απ' τα φρένα μου
που ωρίμαζαν το φως σου μυστικά,

Πόθε θεϊκέ, σ' εκοίταζα στυλά!

«Τέλειος πόθος», II, στ. 67-80

Με αφορμή την παραπάνω εκτεταμένη παρομοίωση, παρατηρούμε ότι ο Σικελιανός φροντίζει να εναλλάσσει τους ομοιωματικούς συνδέσμους κάθε φορά που συσσωρεύει πολλές παρομοιώσεις, όπως συνηθίζει στα ποιήματα των πέντε *Συνειδήσεων*, είτε στις επάλληλες παρομοιώσεις είτε στις παρομοιώσεις που βρίσκονται μέσα σε μια εκτεταμένη συνήθως παρομοίωση. Μέσα στην παρομοίωση που εξετάζουμε εντοπίζουμε τρεις απλές μονολεκτικές παρομοιώσεις που εισάγονται η πρώτη με το «σαν» και οι άλλες δύο με το «ως», ενώ η κύρια παρομοίωση εισάγεται με το «πώς». Σε δεκατρείς στίχους έχουμε τρεις ομοιωματικούς συνδέσμους. Ενώ στην πρώτη *Συνείδηση* σε οχτώ στίχους έχουμε πέντε παρομοιώσεις, καθεμιά με διαφορετικό ομοιωματικό, «παρόμοια», «ως», «όμοιες», «σα», «ως», μάλιστα εδώ συναντάμε και το «παρόμοια» για πρώτη φορά και μια φορά στην τέταρτη *Συνείδηση*.

και, ω Γη μου,
όλη παρόμοια με μια φλόγα ήσυχη
απ' το γέννημα που κοκκινίζει ως το φεγγάρι στην ανατολή του,
οι Μούσες Σου όμοιες θερίστρες,
με το χιτώνα ώσμε τα νύχια
και με τα δρεπάνια τους σα νέα σελήνη αστραφτερά
σκυμμένες στο χωράφι ως μπρος στο θρόνο Σου,
θερίζουνε

«Ανεβαίνοντας τον Όλυμπο», III, *Η συνείδηση της γης μου*, στ. 175-182

Οι απλές παρομοιώσεις των πέντε *Συνειδήσεων* είναι ετεροβαρείς και διαθέτουν μόνο παρομοιαστικές λέξεις στο αναφορικό μέρος. Τα 2/3 όμως των σύνθετων παρομοιώσεων είναι ισοβαρή και υποστηρίζονται από μία λέξη στο δεικτικό μέρος. Εδώ κυριαρχεί το «έτσι». Το βρίσκουμε 27 φορές και μάλιστα μία φορά στην πέμπτη *Συνείδηση* επαναλαμβάνεται στην αρχή του πρώτου όρου, προτάσσεται όμως και στην αρχή του δεύτερου, για να συμβάλει στη σύνδεση των δύο όρων, όπως και η επανάληψη του συντάγματος «σπονδύλους»:

Έτσι όπως κρατώ τους σπονδύλους

της ίδιας ραχοκοκαλιάς μου

για να στέκω ορθός μπροστά στη Μοίρα

με την ίδια μου τη Βούληση·

έτσι, έτσι μοναχά

θε να Σε βρω βαθιά μου, ω Πύθιε Νόμε,

που θε να σηκώσεις στο ίδιο αζόνι,

ένα προς ένα,

τους Ελληνικούς αιώνες,

σκόρπιους σπονδύλους της Δωρικής κολόνας

που γκρεμίστη απ' ανεπάντεχους σεισμούς στη γη!

«Για τον καινούριο θερισμό του μυστικού ασταχρού», IV, στ. 22-32

Το ίδιο συχνά με το «έτσι» εμφανίζεται και το «όμοια» στο δεικτικό μέρος (27 φορές). Ακολουθεί το «παρόμοια» (8 φορές).

Στις κρυφές παρομοιώσεις, αυτές που ο G. Genette είδαμε ότι τις αναφέρει ως «ταύτιση», τη θέση του ομοιωματικού άλλοτε καταλαμβάνει συνδετικό ρήμα, όπως «γίνεται», «είναι», άλλοτε παραλείπεται κι αυτό και η σύγκριση αναδεικνύεται με την ταυτότητα, για παράδειγμα:

οι κύκνοι εφύγανε του Απόλλωνα

για το θεϊκό ταξίδι

σύγνεφα λευκά!

«Στο άνθος των Ελλήνων», VI, *Η συνείδηση της φυλής μου*, στ. 116-118

Άλλοτε συγκριτικός βαθμός επιθέτου εισάγει το δεύτερο όρο. Μια περίπτωση που αξίζει να μελετηθεί, αφού πρώτη φορά στην ποίηση του Σικελιανού επισημαίνεται στα ποιήματα αυτής της βαθμίδας, και μάλιστα αρκετά συχνά. Οι δύο όροι είναι παρόντες, απουσιάζει βέβαια το ομοιωματικό, η σύγκριση όμως είναι δυνατή, όπως στα παρακάτω αντιπροσωπευτικά παραδείγματα:

και στέλνει, ασπρότερο από κύκνο,

στα λιβάδια που επλημμύρισε η νεροποντή, τον κεραυνό

«Ταξιδεύω με το Διόνυσο», I, *Η συνείδηση της γης μου*, στ. 80-81

κ' Εσύ, από πίσω,

πιότερο από νόχτα

αλύγιστη κι αμίλητη και σκοτεινή!

«Ύμνος στην Ορθία Αρτέμιδα», II, *Η συνείδηση της φυλής μου*, στ. 81-83

A. Επάλληλες παρομοιώσεις

1. Ω μικροί θεοί,

που έτσι μεθώντας στο σκοτάδι

τρομάζοντας τον ίσκιο σας ή μάταια κεντρισμένοι

ακράτητοι τραβάτε ομπρός,

σαν το άλογο που πάει με την κοιλιά στα τέσσερα

άμα μυριστεί το στάβλο,

που η ίδια ουρά σάς γίνεται μαστίγι στα πλευρά

(ενώ στην άκρη από το δρόμο το γομάρι

που βαστάει το Σειληνό, για να γκαρίσει

σκώνει πίσωθέ του την ουρά ωσά σάλπιγγα)

με την κοιλιά σας οπού αδειάζει και γεμίζει σαν ασκί,

από σας είδα τον ακράτητο μα κοντοπόδαρο Χορό

που εσήκωνε φουσκάλες στο κορμί σας

όπως το πολύ κριθάρι στο κορμί του ατιού.

«Ταξιδεύω με το Διόνυσο», I, *Η συνείδηση της γης μου*, στ. 49-62

2. Καθώς ένα μελίσσι, οδηγητής

επήε μπροστά απ' τις Νύφες της Αθήνας
φέρνοντάς τες στη Λυδία·

καθώς ένα κοπάδι τρυγωνιών
οδήγησε τους Χαλκιδαίους στην Κύμη·

κι ως οι Μεγαρίτες ανεβήκαν τα Γεράνια
ακλουθώντας ένα σμάρι γερανών·

έτσ' είναι και για μένα
μυστικό, κυρίαρχο και σιωπηλό
το θείο Σου νέμα
που δε δέχεται καμιάν αναβολή!

«Τα χρώματα», IV, *Η συνείδηση της γης μου*, στ. 20-30

3. Ω αγνεία του Ιππόλυτου,

οπού ετρόμαζες τη σάρκα
όπως τον ίσκιο του το αδάμαστο άτι!

Κι οπού η γυναίκα, ξαπλωμένη χάμου
ωσάν πανί πεσμένο
άμορφο σχήμα,
σ' έκανε, όπως τ' άλογο, να δίνεις ξαφνικά
ένα πήδημα δυο οργιές
με το πλευρό!

«Απόκρυφος Όλυμπος», VI, *Η συνείδηση της γης μου*, στ. 21-26

4. Εχτές ακόμα ο ίμερος,

ως έβγαινα απ' τη θάλασσα,

δεν έπνεε μπρος μου ως αγριολούλουδο

που δεν του δώσανε όνομα,

και το μεγάλο απάνεμο στο δειλινό

δεν ήτανε σα χέρι αδερφικό

οπού απιθώνεται στον ώμο σιωπηλά;

«Αίμα της φυλής μου», I, *Η συνείδηση της φυλής μου*, στ. 54-60

5. Σαν τα δαμάλια του βουνού

που ως μυριστούν δικό τους αίμα

προσπερνώντας απ' τον τόπο της σφαγής,

ξάφνου αμολάν μουκανητό φριχτό

σα μοιρολόι ανήκουστο,

και σκόρπια δώθε-κείθε

με σκυμμένα κέρατα σα λάζο ορτό

και με βαρύνε αντίβοο καλπασμό

ζητάν να σκίσουνε τον άνθρωπο, όπου βγει,

ο μαύρος κόμπος του λυγμού

μες στο αίμα μου κομμένος

ξάφνου ανοίγει

πλημμυρίζοντας το χώμα

όπως ο μούστος σπάζοντας το ασκί.

«Αίμα της φυλής μου», I, *Η συνείδηση της φυλής μου*, στ. 79-92

6. κ' η θλιβερή καρδιά μου

που εθρηνούσε στη νυχτιά

καθώς ο γκιώνης

που κρέμεται ανάποδα τη νύχτα απ' το κλαδί
αφήνοντας το θρήνο να σταλάζει
ολόζεστος στη γη,

κι ως το σφαγμένο αρνί
που το κρεμάν με το κεφάλι κάτω
για να τρέξει το περίσσιον αίμα από το στόμα,

νιώστη ξάφνου ως μες σ' αϊτοφωλιά
που είν' όλη καμωμένη από ξερά κλαδιά
φτωχή και στέρη σα μια πυροστιά,

«Ύμνος στην Ορθία Αρτέμιδα», ΙΙ, *Η συνείδηση της φυλής μου*, στ. 42-53

7. » Ω Ορθία·

όταν γαλήνια μόνη Σου οδηγάς,
σαν η γυναίκα του χωριάτη
μέσ' από τους κάμπους,
το σκληρότερο πουλάρι να βατέψει τη φοράδα
το θεμελιακό δαμάλι τη γελάδα
και στην ορθοτράχηλη του νόμου Σου παρθένα
εναντιωμένο κι όμοια υπάκοο
με το μέτωπο σκυφτό σαν άτι
τον ανέγγιχτο πενταθλητή!

«Ύμνος στην Ορθία Αρτέμιδα», ΙΙ, *Η συνείδηση της φυλής μου*, στ. 170-179

8. Κι απάνου από τον όχλο

που όλος,
απλωμένη θάλασσα,
εσταμάτα μονομιάς,

η απόμακρη μικρή φωνή
π' άδειασε ως λιγοστή σπονδή
από τα χείλη εκείνου που 'ξερε,

και δεν τον άκουε
παρ' ο πρώτος που 'ταν πιο σιμά,

άξαφνα βούισε σαν παιάνας
εσείστηκε ως τεράστιο κύμα
ωσάν οι θύσανοι της θείας αιγίδας,
άξαφνα ακούστηκε, απάνου απ' όλα
απ' όλα
απ' όλα,

ακούστηκε:

«Νικάμε!»

«Παλιγγενεσία», V, *Η συνείδηση της φυλής μου*, στ.82-99

9. Πώς θα σου παρομοιάσω την απόκρυφη αρετή;

Σαν πέρδικας
που, ενώ το στήθος της σκωμένο ομπρός στον ήλιον
από τόλμη και χαρά
όλο αντιφέγγει το χρυσόγλαυκο ουρανό,

τροχάει το ράμφος της
στο κοφτερό στουρνάρι
απανωτά;

Καθώς τον κότσυφα

οπού όλο το χειμώνα
με στραμμένο το κεφάλι του ψηλά σε μια μεριά
μες στο βαθιό λαρύγγι
γητεμένος
σιγανά
–φλέβα ρυακιού κρυφή–

ολοένα δοκιμάζει
τα τραγούδια του καλοκαιριού;

Ή σαν την ίδια πάντα γλήγορη στροφή,
που ακούμε μισοκοιμισμένοι
μες στον πρώτο όρθρο
έξω από τα παραθύρια,
του Μαρτιάτικου χελιδονιού;

Ωσάν απόμακρο ροδάνι
που δε σώνεται το γνέμα του ποτέ;

«Δέσποινα Υπομονή», IV, *Η συνείδηση της γυναίκας*, στ. 55-78

10.εχόρευα, εμαχόμουνα, σκιρτούσα,

όλος νέαν επιθυμιά στο μάγο φως

δεμένος με τη φύσην όλη μυστικά
σα δίδυμος καρπός

αλαφροζυγιασμένος

ως της ήβης μου η σγουρή φωλιά;

«Διοτίμα», V, *Η συνείδηση της γυναίκας*, στ. 98-103

11.Και η πύρινη ψυχή μου

λυτρωμένη

σαν αϊτός παιχνίδιζεν

απάνω απ' το κορμί μου

σαν από φωλιά,

κι ως φλόγα

που θερίζει δυνατό το ρίπισμα του ανέμου

απ' τη φωτιά της

πιάνει πάλι

άμα περάσει η γρήγορη σβιλάδα

στο δαυλί,

όμοια εχωρίζονταν

κι όμοια έσμιγε

στα σπλάχνα μου η ζωή!

«Αντρίκειο βάφτισμα», IV, *Η συνείδηση της πίστης*, στ. 37-50

12.σαν άρτος το παιδιάτικο το στήθος αψηλό

σαν από μέλι μεστωμένος ο λαιμός

κρυμμένο μύρο η αμασχάλη

«Μάνα του γιου του ανθρώπου», V, *Η συνείδηση της πίστης*, στ. 123-125

13.Ω, και τον άντρα

που τον κρύβει ακόμα η δύναμή του

ως ένα που τρυγái πίσω από τα φύλλα της κληματαριάς,

ωσάν αυτόν οπού θερίζει ακούραστα

σκυμμένος μες στο πέλαο των σταχυών,

ή που ψαρεύει μεσοπέλαα μοναχός,

σαν άστρο σκεπασμένο από το φως του ήλιου!

«Μάνα του γιου του ανθρώπου», V, *Η συνείδηση της πίστης*, στ. 132-138

14. Γιατί, σαν ο αυλητής

οπού, ενώ παίζει το διπλόν αυλό,

κοιτάει στηλά στις φτέρνες τη Μαινάδα

οπού χορεύει ομπρός απ' το βωμό,

εκοίταζα όμοια αδιάκοπα τη ζωή!

Καθώς η γη γύρα απ' τον ήλιο,

ολόγυρά της

και συρμένη σ' άλλονε μαζί του ολόλαμπρο χορό,

οι κύκλοι της στενεύαν και πλαταίνανε γοργοί!

«Διόνυσος-Ιησούς», VI, *Η συνείδηση της πίστης*, στ. 127-135

15. Ω Λόγε-Πάθος!

Λόγε που φουσκώνεις σιωπηλά τα στήθη μου

σαν ο Έρωτας,

κι ως η πανσέληνο τραβά σαν κύμα μονοκόμματο

βουβά από πίσω της τη θάλασσα,

ολοστρόγγυλο γιγάντιο κεχλιμπάρι!

«Απόλλων Διονυσόδοτος», III, *Η συνείδηση της προσωπικής δημιουργίας*, στ. 5-10

Στα παραπάνω παραδείγματα διακρίνουμε τρεις μορφές επάλληλων παρομοιώσεων. Τις παρομοιώσεις που αναπτύσσονται σε αυτόνομες, διαδοχικές εικόνες που αναφέρονται σε μια κύρια εικόνα, στον ίδιο δηλαδή α' όρο, και τις συναντούμε στα παραδείγματα 2, 6, 9, 11 και 13. Στις παρομοιώσεις των παραδειγμάτων 1, 3, 4, 5, 7 και 8, που συνδέονται

μεταξύ τους μέσω της σύνταξης και η καθεμιά εκφράζει μια ιδιαίτερη άποψη ενός συνόλου (α' και β' όρου). Και στις παρομοιώσεις που διαδέχονται η μία την άλλη, συχνά χωρίς να συνδέονται μεταξύ τους και αποτελούν ισοδύναμες εικόνες (παρομοιώσεις 10, 12).

Συγκεκριμένα, στο παράδειγμα 2 τρεις παρομοιώσεις συνδέονται αλυσιδωτά και αναφέρονται στον ίδιο πρώτο όρο. Καθεμιά αποτελεί μια ισοδύναμη εικόνα, που συνιστά κι από μια εστία λυρικής έντασης. Η δεσπόζουσα παραδειγματική σειρά μέσα σ' αυτή την επάλληλη παρομοίωση είναι αυτή που ορίζεται από το τάξημα «οδηγητής». Όχι μόνο γιατί εκφράζεται με μεγάλη περίσσεια και συγκεντρώνει τη μεγαλύτερη σειρά ομόλογων και ταυτόσημων όρων (*οδηγητής, επήε μπροστά, φέρνοντας, οδήγησε, ακλουθώντας, ανεβήκαν, κυρίαρχο*) αλλά και γιατί αποτελεί μια ιδιότητα καθολική τόσο για τα τρία αναφορικά μέρη της παρομοίωσης όσο και για το δεικτικό μέρος και συμβάλλει καθοριστικά στη μεταξύ τους σύνδεση. Η ετυμολογική συγγένεια του όρου «κυρίαρχο» με τις έννοιες «κύριος» και «αρχή» δεν αφήνει άλλωστε καμιά αμφιβολία για τη στενή νοηματική συνάφεια των όρων «οδηγητής» και «κυρίαρχο». Μία δεύτερη παραδειγματική σειρά ορίζεται από το τάξημα «κοπάδι» και τα ομολογία του (*μελίσι, σμάρι*). Η εισαγωγική επανάληψη του παρομοιαστικού «καθώς» και η παρήχηση του φωνολογικού συνδυασμού «κ-ως» είναι τα μορφολογικά στοιχεία μιας εξωτερικής παραδειγματικής σχέσης, που στοχεύει στο να εφιστήσει την προσοχή στην εσωτερική παραδειγματική συνάφεια των εικόνων. Έτσι αναδεικνύονται οι πολλαπλές συναρτήσεις που δένουν μεταξύ τους εικόνες που, αν και αναφέρονται σε διαφορετικές εποχές και σε άλλους μύθους, αποδεικνύονται τελικά ομόλογες.

Στην περίπτωση 6 οι δύο β' όροι παρεμβάλλονται, ενώ έχουμε και μια τρίτη παρομοίωση που ενσωματώνεται στον α' όρο. Το κύριο τάξημα που αντιπροσωπεύει το σημείο αναλογίας πάνω στο οποίο οικοδομείται η πρώτη παρομοίωση είναι η έννοια «θρήνος» και οι ομόλογες λέξεις «εθρηνούσε» και «θλιβερή». Η εικόνα του γκιώνη που «κρέμεται ανάποδα τη νύχτα απ' το κλαδί» συνδέεται, με την επανάληψη του ρήματος «κρεμάω», με την εικόνα του σφαγμένου αρνιού «που το κρεμάν με το κεφάλι κάτω» και δημιουργεί ομόλογα ζεύγη εννοιών (*σταλάζει-τρέξει, θρήνος-αίμα*). Όσο για το επίθετο «ολόξεστος» φαίνεται να συνοδεύει και τις δύο έννοιες (*θρήνο-αίμα*) και να γίνεται η γέφυρα μεταξύ των τριών παρομοιώσεων, αφού παραπέμπει στην επίσης ολόξεστη «πυροστιά» με την οποία συγκρίνεται η «αϊτοφωλιά» της τρίτης παρομοίωσης. Εδώ

παρατηρούμε πώς κάθε όρος επενεργεί και κατά συνέπεια τροποποιεί τον άλλο, «ώστε να δημιουργείται ένας τρίτος όρος, μια νέα αντίληψη από τη σχέση αυτή».¹⁴

Και σε μια ακόμη παρομοίωση (παρομοίωση 11) συναντούμε ανάλογη εικόνα. Οι δύο β' όροι παρεμβάλλονται, ενώ ο α' όρος στην πρώτη παρομοίωση διακόπτει την περιγραφή του β' όρου και κάνει πάλι την εμφάνισή του στο τέλος, μετά το δεύτερο β' όρο, για να συμπληρώσει και να ολοκληρώσει την εικόνα. Στην περίπτωση αυτή είναι η «ψυχή» του ποιητικού υποκειμένου που συγκρίνεται, μέσω της παρομοίωσης, με τον «αϊτό» και το «κορμί» του με τη «φωλιά» του αϊτού. Συνδέονται παρατακτικά οι δύο β' όροι και, αν εξαιρέσουμε την παρήχηση του φωνολογικού συνδυασμού «φω-ιά», σε επίπεδο επιφάνειας δεν εντοπίζονται άλλες ομοιότητες. Έρχεται όμως ο α' όρος να επισύρει την προσοχή, με την επανάληψη του «όμοια» και την αντίθεση (*εχωρίζονταν-έσμιγε*), και να μας οδηγήσει από την επιφάνεια στο βάθος, από το αισθητό στο νοητό. Έτσι γίνεται ορατός ο πυρήνας γύρω στον οποίο υφαίνεται η εικονοπλαστική δύναμη και διαρθρώνεται ο μηχανισμός της παρομοίωσης. Κοινό χαρακτηριστικό όλων των όρων αναδεικνύεται η ιδιότητα που βρίσκεται στο αντιθετικό ζεύγος *εχωρίζονταν-έσμιγε*. Όπως ο αϊτός απομακρύνεται και πλησιάζει στη φωλιά κι όπως η φλόγα στο δαυλί, όμοια και η ψυχή χωρίζεται και σμίγει με το κορμί, όταν το ποιητικό υποκείμενο επιχειρεί τη μεταφορική του κατάβαση στα νάματα της χριστιανικής πίστης.

Στην παρομοίωση 13 έχουμε μια κεντρική εικόνα, που συνιστά την εστία της ενότητας καθώς και τον πρώτο όρο σύγκρισης και ακολουθούν σε αλυσιδωτή οργάνωση οι υπόλοιπες, που αντιστοιχούν σε έναν β' όρο, πολύκλωνο. Κεντρική εικόνα ο άντρας «που τον κρύβει ακόμα η δύναμή του» και ομόλογες, παραδειγματικά δηλαδή συναφείς, οι εικόνες του άντρα-τρυγητή, του άντρα-θεριστή, του άντρα-ψαρά αλλά και η φυσική εικόνα του άστρου, που το σκεπάζει «το φως του ήλιου». Ο κοινός παρονομαστής των παραπάνω «παραδειγμάτων», το τάξιμα που τα συνδέει, βρίσκεται στη ρηματική έννοια «κρύβει» και στους ομόλογους όρους (*πίσω από, σκυμμένος, μοναχός, σκεπασμένο*). Ένα άλλο τάξιμα αποτελεί η φύση ολόκληρη (*φύλλα της κληματαριάς, πέλαο σταχυών, μεσοπέλαα, άστρο, φως του ήλιου*), που καθώς τοποθετείται στο δεύτερο ημιστίχιο, από τη μια ταυτίζεται με τη δύναμη του άντρα (άνθρωπος = φύση) και από την άλλη αναγνωρίζεται η υπεροχή της. Η παρομοίωση βρίσκεται στο ποίημα «Μάνα του γιου του ανθρώπου» της τέταρτης *Συνείδησης* και απευθύνεται στην Παναγία, τη «Μάνα της γης του», όπως την αποκαλεί λίγο παρακάτω, σε μια παρομοίωση:

¹⁴ Βλ. το σχολιασμό ανάλογου φαινομένου στο R. Wellek – A. Warren, *χ.χ.*, 254.

Μάνα της γης μου,

ως το καθάριο της ψωμί σταράτη

και υψωμένη και μεστή.

στ. 210-212

Σ' ολόκληρο το ποίημα δεν είναι πάντα ευδιάκριτο αν αναφέρεται ο Σικελιανός στην Παναγία ή υμνεί την άλλη μάνα του ανθρώπου, τη φύση. Εξάλλου, όπως λέει και ο ίδιος στον «Πρόλογο» του *Λυρικού Βίου*, «η ιδέα της φύσης δεν υπήρξε απόλυτα ποτέ για με ένα πλαίσιο ή περίλαμπρο ή μοιραίο της ανθρώπινης ζωής, αλλ' η αιώνια ωδινόμενη στο κέντρο των πλασμάτων όλων κοσμογονική αισθαντική Ψυχή: όπου βαθύτερη για τούτο κι απ' τους ίδιους ουρανούς, πότε ανεκλάλητα χαρούμενη, πότε απέραντα ελεούσα, πότε καίρια τεθλιμμένη, ασφαλώς δεν είναι μόνον η αρχέτυπη απεικόνιση όλων των "Μεγάλων" –μέσα σ' όλους τους αιώνες και μες σ' όλους ανεξάίρετα τους τόπους– "Θεαίνων", αλλά κ' η βέβαιη Μάνα όλων εκείνων που, όσο ως πλάσματα ανεξάρτητα αν φανούνε πως βαδίζουν με τους άθλους τους μακριά της, δεν ξεχνούνε ποτέ ωστόσο την αιώνια, που τα δένει προς εκείνη, αισθαντική και Μυστική καταγωγή».¹⁵

Από τη φύση αντλούν τα θέματά τους και οι διαδοχικές παρομοιώσεις του παραδείγματος 9. Η συνειδητή χρήση του ρήματος «παρομοιάζω» στο δεικτικό μέρος κάνει από την αρχή σαφή την πρόθεση του ποιητή να δώσει ένα ακόμη δείγμα της ποιητικής του δημιουργίας και να δηλώσει απερίφραστα την απορία του –όπως δηλώνει και η χρήση του ερωτηματικού στο τέλος κάθε παρομοίωσης– ή ακόμη και τη δυσκολία του να βρει όρους που να μπορούν να συγκριθούν με την «απόκρυφη αρετή» του δεικτικού μέρους, τη «Δέσποινα Υπομονή», που υμνεί στο συγκεκριμένο ποίημα. Τέσσερις ερωτηματικές, επάλληλες παρομοιώσεις επιχειρούν να συγκριθούν με τον α' όρο, χωρίς όμως η σύγκριση να αποτελεί αυτοσκοπό. Η ποιητική αισθαντικότητα εστιάζει σε ξεχωριστές λεπτομέρειες της ζωής στη φύση και οι εικόνες που ξετυλίγονται αποκαλύπτουν τη δημιουργική διαδικασία. Η εισαγωγική επανάληψη («σαν», «ή σαν», «ωσάν» με ένα «καθώς» μόνο για ποικιλία), η κοινή ερωτηματική εκφορά, αν και το θαυμαστικό συνηθίζεται στις παρομοιώσεις των *Συνειδήσεων*, και η πρόταξη του υποκειμένου κάθε εικόνας μάς προετοιμάζουν για την εσωτερική παραδειγματική συνάφεια των εικόνων. Το νόημα της ενότητας υπηρετούν ακόμη η ηχητική, ο ρυθμός και η στιχουργική φόρμα. Το κοινό τάξιμα της «υπομονής» υπονοείται και δηλώνεται με

¹⁵ Λ.Β.Α., σ. 18.

ομολογους όρους (*απανωτά, ολοένα, ίδια πάντα, δε σώνεται ποτέ*). Το άλλο τάξιμα είναι η φύση (*πέρδικας, ήλιον, χρυσόγλαυκο ουρανό, κοφτερό στουρνάρι, κότσυφα, φλέβα ρυακιού, Μαρτιάτικου χελιδονιού, ροδάνι*), που συνιστά ένα πρότυπο συμπεριφοράς για τον άνθρωπο με την επίμονη συχνά υπομονή της, αλλά και αξιών, αφού η φύση γνωρίζει να διακρίνει τα σημαντικά από τα ασήμαντα, να συνεχίζει να επιτελεί το χρέος της, «να τροχάει το ράμφος της» ή «να δοκιμάζει τα τραγούδια του καλοκαιριού» μες στην καρδιά του χειμώνα κι ας είναι «σκωμένο το στήθος της ομπρός στον ήλιο από τόλμη και χαρά». Καλύτερο κανόνα δε θα μπορούσε να βρει ο ποιητής, για να συγκρίνει την αρετή της γυναίκας ή ακόμη και την αρετή του δημιουργού, αν δεχτούμε την ερμηνεία της Αθηνάς Βογιατζόγλου για τη συγκεκριμένη παρομοίωση.¹⁶

Στα ποιήματα της πέμπτης *Συνειδήσης* οι παρομοιώσεις αυτού του είδους περιορίζονται αισθητά. Ο χειμαρρώδης λυρισμός των προηγούμενων *Συνειδήσεων* τιθασεύεται και οι ιδιαίτερα πληθωρικές παρομοιώσεις των προηγούμενων *Συνειδήσεων* μειώνονται και συρρικνώνονται. Η παρομοίωση 15 είναι ένα από τα αντιπροσωπευτικά δείγματα αυτής της αλλαγής. Στην κεντρική της εικόνα, που αποτελεί και το δεικτικό μέρος, αναφέρονται φανερά δύο αναφορικά μέρη και μια «κρυφή» παρομοίωση. Το πρώτο αναφορικό μέρος είναι μονολεκτικό, σα να μη χρειάζεται τίποτε άλλο ο Έρωτας και το δεύτερο ενσωματώνει μια ακόμη παρομοίωση, ενώ η κρυφή παρομοίωση στην κατακλείδα έρχεται να ολοκληρώσει την εικόνα. Η παρουσία του επιθέτου είναι διακριτική και το βάρος πέφτει στις ρηματικές μεταφορές (*φουσκώνεις, τραβά*). Το υπονοούμενο τάξιμα προκύπτει από την επιρρηματική έννοια «σιωπηλά» και την ομολογή της «βουβά» και γίνεται η αφετηρία για πολλαπλούς συνδυασμούς (*Έρωτας-πανσέληνος, κύμα μονοκόμματο-θάλασσα, πανσέληνος-ολοστρόγγυλο γιγάντιο κεχλιμπάρι*) που δένουν μεταξύ τους τις εικόνες.

Στην άλλη τώρα μορφή των επάλληλων παρομοιώσεων συναντάμε παρομοιώσεις που συνδέονται μεταξύ τους μέσω της πολύπλοκης υποτακτικής σύνταξης και αποτελούν ισοδύναμες και ανεξάρτητες παρομοιώσεις. Εντάσσονται στον κεντρικό κορμό μιας παρομοίωσης και αναπτύσσουν νέες ομολογες ή αντίθετες εικόνες και σχέσεις μ' αυτή. Είναι σα να μεταπηδούμε από τη μια εικόνα στην άλλη, από το ένα πεδίο στο άλλο με

¹⁶ Παρατηρεί σχετικά με το αντικείμενο του δεικτικού σκέλους: «ότι δεν μπορεί να είναι η “απόκρυφη αρετή” της γυναικείας Υπομονής, που αποτελεί και το θέμα του ποιήματος, γιατί αυτή εμφανίζεται στενά συνυφασμένη με την αρετή της Σιωπής. Όντας και οι τέσσερις ακουστικές, οι παρομοιώσεις αυτές προσλαμβάνουν μια αυτοαναφορική διάσταση, εξυμνώντας τελικά τη δημιουργική υπομονή του ίδιου του ποιητή, ο οποίος ασκείται με επιμονή στην τέχνη του» (βλ. Βογιατζόγλου 1999, 50).

τον πιο φυσικό τρόπο. Το γεφυροποιό ρόλο αναλαμβάνει κάθε φορά ένας όρος-κλειδί και σπάνια συνταγματικοί συνδυασμοί όρων. Μεταξύ τους συχνά δημιουργούνται παραδειγματικές σειρές με εσωτερική συνοχή.

Στο παράδειγμα 1, αρχικά ο «θίασος» του θεού Διόνυσου, «οι μικροί θεοί» που τραβάνε μπροστά συγκρίνονται με «το άλογο που πάει με την κοιλιά στα τέσσερα άμα μυριστεί το στάβλο». Με την επανάληψη του όρου «κοιλιά» περνάμε στην επόμενη παρομοίωση «με την κοιλιά σας... σαν ασκί», ενώ η θύμηση του «κοντοπόδαρου Χορού, που εσήκωνε φουσκάλες στο κορμί» των μικρών θεών μάς επιστρέφει κυκλικά στην αρχική σύγκριση «όπως στο κορμί του ατιού», σα να θέλει να δικαιώσει την πρώτη επιλογή του δημιουργού. Παρεμβάλλεται μια παρενθετική παρομοίωση, από την *ουρά-μαστίγι* των μικρών θεών περνάμε στην *ουρά- σάλπιγγα* του γομαριού, που «βαστάει το Σειληνό», με σημείο αναλογίας τον όρο «ουρά». Ένα ακόμη ζεύγος παρομοιώσεων, όπου στην πρώτη το εισαγωγικό παραλείπεται και τη θέση του παίρνει το συνδετικό «γίνεται». Η σκυτάλη περνά από τη μια αναλογία στην άλλη, παρατηρείται αλληλεπίδραση και αλληλοδιείσδυση μεταξύ των πεδίων και ο σημασιοδοτικός μηχανισμός εμπλουτίζεται. Κοινό τάξημα όλων των πεδίων που σχηματίζονται η φύση και η μυθολογία της (*μικροί θεοί, άλογο, γομάρι, Σειληνός, κριθάρι, άτι*). Το δεικτικό μέρος αποκτά συμπληρωματικές διαστάσεις και το μυθολογικό του θέμα, «οι μικροί θεοί», η συνοδεία του Διόνυσου, αποκτούν νέες ιδιότητες. Και σε άλλα ποιήματα των *Συνειδήσεων* άλλωστε εμφανίζεται η θορυβώδης συνοδεία του Διόνυσου, οι Μαινάδες, οι Βάκχες, οι Σάτυροι, οι Σειληνοί και ο Πάνας,¹⁷ αφού στις πέντε *Συνειδήσεις* ο Διόνυσος είναι κυρίαρχος. Τρία ποιήματα είναι αφιερωμένα σ' αυτόν: «Ταξιδεύω με το Διόνυσο» (*Η συνείδηση της γης μου*), «Διόνυσος-Ιησούς» (*Η συνείδηση της πίστης*) και «Απόλλων Διονυσόδοτος» (*Η συνείδηση της πίστης*). Γενικότερα στο έργο του Σικελιανού έχουμε συχνές αναφορές στο Διόνυσο,¹⁸ με πιθανή εξαίρεση τις ποιητικές συνθέσεις *Μήτηρ Θεού, Πάσχα των Ελλήνων* και *Δελφικός Λόγος*, όπου προβάλλεται κυρίως ο χριστιανικός μύθος και η απολλώνια ηθική.

Στο παράδειγμα 3 έχουμε τρεις διαδοχικές παρομοιώσεις με α' όρο σύγκρισης την «αγνεία του Ιππόλυτου». Γύρω από τον όρο αυτό αλυσιδωτά ξετυλίγονται οι άλλες εικόνες, που αντιστοιχούν σε ένα δεύτερο όρο πολυσύνθετο, καθώς αποτελείται από δύο

¹⁷ Βλ. Φυλακτού 2002, 101-113 για την παρουσία της συνοδείας του Διόνυσου στα ποιήματα του *Λυρικού Βίου*. Αναφορές στη συνοδεία του Διόνυσου κάνει αρκετές και ο Κ. Π. Καβάφης στα ποιήματα «Τα βήματα» (1909), «Απολείπειν ο θεός Αντώνιον» (1911) και «Η συνοδεία του Διόνυσου» (1907). Βλ. Κ. Π. Καβάφης, *Ποιήματα 1897-1933*, επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, Ίκαρος, Αθήνα 1984.

¹⁸ Βλ. Φυλακτού 2002, 94-142 και Άγγελου Σικελιανού, *Ιερουσαλήμ. Ανέκδοτο ημερολόγιο (Απρίλιος-Μάιος 1921)*, επιμέλεια-σχόλια Ρίτσα Φράγκου-Κικίλια, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σ. 149.

β' όρους και μία ένθετη παρομοίωση. Υπονοούμενο τάξιμα ο τρόμος (*ετρόμαζεν*) που έχει κάθε φορά άλλη αφετηρία (*αγνεία, ίσκιος, γυναίκα*), προκαλεί όμως το ίδιο συναίσθημα σε όλα τα υποκείμενα (*σάρκα, άτι, άλογο*) και οδηγεί σε πολλαπλές ισοδύναμες σχέσεις μεταξύ τους (*αγνεία Ιππόλυτου = ίσκιος = γυναίκα*), (*σάρκα = άτι = άλογο*) και (*ξαπλωμένη γυναίκα = πανί πεσμένο = άμορφο σχήμα*). Η δοκιμασία στην οποία υποβάλλεται το κύριο υποκείμενο, η αγνότητα του Ιππόλυτου και κατ' επέκταση η αγνότητα του ποιητικού υποκειμένου, μέσα από αυτές τις ισοδυναμίες αναδεικνύεται. Η συγκρουσιακή κατάσταση είναι σαφής. Στο τέλος φαίνεται να υπερισχύει η αγνότητα, της οποίας παραδοσιακό σύμβολο είναι ο ήρωας Ιππόλυτος, του οποίου το μύθο συναντούμε σ' αυτή την παρομοίωση.¹⁹ Η επιλογή του αλόγου για το β' όρο δεν είναι τυχαία και σχετίζεται με τα άλογα του Ιππόλυτου, που προκάλεσαν, σύμφωνα με το μύθο, τον τραγικό του θάνατο, με την Άρτεμη, της οποίας ήταν προστατευόμενος, αλλά και με την ετυμολογία του ονόματός του (Ιππόλυτος { ίππος / λύω). Είναι γεγονός ότι στην ποίηση του Σικελιανού τίποτε δεν είναι τυχαίο και όλα τα στοιχεία συμμετέχουν στη δημιουργική διαδικασία.

Ακόμη, συναντούμε παρομοιώσεις που διακόπτουν την περιγραφική ανάπτυξη του αναφορικού μέρους, για να προσθέσουν νέα στοιχεία, περισσότερες λεπτομέρειες στην εικόνα και να δημιουργήσουν νέες ομόλογες εικόνες. Στο παράδειγμα 5, την κεντρική παρομοίωση διακόπτουν δύο σύντομες και με κοινή συντακτική εκφορά παρομοιώσεις (*σα + ουσ. + επίθ.*), που εξασφαλίζουν την εσωτερική συνοχή μεταξύ των εικόνων. Έτσι η σύγκριση του φριχτού μουκανητού των δαμαλιών του βουνού με το λυγμό του ποιητικού υποκειμένου είναι πιο ασφαλής και τελεία. Ο α' όρος παρεμβάλλεται, χωρίς όμως να αποτελεί άξονα συμμετρίας, αφού ο β' όρος, αν και εκτείνεται μόνο σε ένα στίχο, σε αντίθεση με τον πρώτο β' όρο που απλώνεται σε εννιά στίχους, καταφέρνει να «πλημμυρίσει» με λυρισμό την εικόνα.

Αντίθετα στο παράδειγμα 7 το αναφορικό μέρος κόβει κυριολεκτικά στη μέση το δεικτικό, ώστε η ταύτιση μεταξύ των όρων να είναι ξεκάθαρη. Με κανόνα τη ρηματική έννοια «οδηγώ» η θεά Άρτεμις και η γυναίκα του χωριάτη ταυτίζονται απόλυτα, όπως προκύπτουν κι άλλες ταυτότητες (*ορθοτράχηλη παρθένα = φοράδα/γελάδα, ανέγγιχτος*

¹⁹ Σύμφωνα με το Φυλακτού 2002, 350-355: «ο μύθος του Ιππόλυτου, που γίνεται το σύμβολό του, δίνει στον ποιητή όλα τα στοιχεία –την αγνότητα, την ορμητικότητα, τη σύγκρουση των δύο– που του είναι απαραίτητα για να παρουσιάσει περισσότερο έκτυπα το θέμα της αγνότητας της ψυχής του και της κατάκτησής της με αγώνα». Ο Ιππόλυτος εμφανίζεται και σε δύο ακόμη ποιήματα του Σικελιανού: «Περικλής Γιαννόπουλος» (1910) και «Λιλή» (1937).

πενταθλητής = σκληρότερο πουλάρι/θεμελιακό δαμάλι, ανέγγιχτος πενταθλητής = άτι) που μας οδηγούν στην πλήρη αντιστοιχία ανάμεσα στη φύση και στον άνθρωπο.

Και στην παρομοίωση 4 η σύγκριση του δειλινού με το αδελφικό χέρι αποδεικνύει το βάθος αυτής της σχέσης και το μεγαλείο της. Αυτός είναι άλλωστε και ο στόχος όλων αυτών των λεπτομερειών, δε φλυαρεί άσκοπα ο ποιητής, αλλά στοχεύει να αναδείξει όλους αυτούς τους δεσμούς, κρυφούς και φανερούς, να μας οδηγήσει από την επιφάνεια στο βάθος, από το εμπειρικό στο πνευματικό, από το ορατό στο αφανές.

Άλλοτε πάλι μονολεκτικές παρομοιώσεις διανθίζουν την εικόνα με σπαρταριστές λεπτομέρειες. Κοινός παρονομαστής πάλι η φύση στο παράδειγμα 11 (απλωμένη θάλασσα, τεράστιο κύμα, θύσανοι θείας αιγίδας) δημιουργεί ζεύγη ομόλογων εννοιών (όχλος-θάλασσα, μικρή φωνή-λιγιστή σπονδή) και αντίθετων εννοιών (μικρή φωνή-τεράστιο κύμα, δεν ακούε- ακούστηκε). Το βάρος της σύγκρισης πέφτει στις ρηματικές μεταφορές (άδειασε, βούισε, εσείστηκε) και στην επανάληψη των επιρρηματικών προσδιορισμών (άξαφνα, απάνου, απ' όλα). Εδώ παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον η κλιμάκωση του α' όρου και πώς σταδιακά «η μικρή φωνή» εξελίσσεται από «λιγιστή σπονδή» σε «παιάνα», στην επόμενη παρομοίωση σε «τεράστιο κύμα» και τέλος σε «θύσανους της θείας αιγίδας». Η ένταση της «φωνής» σταδιακά ανεβαίνει και φτάνει στη διαπασών.

Αντίστοιχο παράδειγμα αποτελεί και η παρακάτω παρομοίωση της τρίτης *Συνείδησης*:

και μες στις φλέβες απολύεται άκρατος ο Ρυθμός,

σαν καλπασμός Κενταύρων

σαν τεράστιο κύμα φουσκοθαλασσιάς

που ακόμα τρέχει θολωτό, ολοφούσκωτο,

«Τέλειος πόθος», II, στ. 126-129

Με τις διαδοχικές παρομοιώσεις η κεντρική εικόνα ξετυλίγεται και σταδιακά οδηγείται στην κορύφωση. Οι ένθετες παρομοιώσεις δημιουργούν ομόλογα ζεύγη (*Γυναίκα-κορφή, άντρας-θεός, σπόρος-διαμάντι*) στο παρακάτω παράδειγμα και αναδεικνύουν την ποιητική ιδέα. Έτσι η αναμονή της γυναίκας δικαιώνεται και επιβραβεύεται με το σπόρο-διαμάντι, αλλά και ο άντρας βγαίνει λυτρωμένος από το ερωτικό σμίξιμο:

ενώ η Γυναίκα

όμοια κορφή όλη χιόνια

περιμένει ακοίμητη τον άντρα

τον ανέγγιχτο, τον άπαρτο, το μυστικό,
με την ψυχή
που μέσ' απ' την αγκάλη τής γλιστρά ως θεός

κι αφήνοντάς τη με το σπόρο
που ως διαμάντι στο σκοτάδι
μέσα της σκορπίζει
φλόγες άυλες
τρίλαμπες διχάλες και δροσιές,

λυτρώνεται,
και ορτός
κοιτάει κατάματα τον τρίςβαθο απονύχτερο ουρανό!

«Τέλειος πόθος», Π, *Η συνείδηση της γυναίκας*, στ. 42-55

Στην κατηγορία αυτή θα εντάξουμε και κάποιες αυτόνομες παρομοιώσεις, που εμφανίζονται χωριστά ή μια αμέσως μετά την άλλη. Δε φαίνεται να παρουσιάζουν ομοιότητες, καθώς παρατάσσονται ασύνδετα, άλλοτε περιορισμένες σε ένα στίχο, άλλοτε καταλαμβάνοντας το χώρο του δίστιχου και άλλοτε απλωμένες σε ολόκληρες στροφές. Στα παραδείγματα 10 και 12 ξέχειλη η λυρική διάθεση του δημιουργού τολμάει τις πιο απίθανες συζεύξεις. Και ενώ στο παράδειγμα 10 η μεταφορική φόρτιση των όρων (*μάγο φως, δεμένος μυστικά, δίδυμος καρπός, αλαφροζυγιασμένος, σγουρή φωλιά*) δικαιολογεί τις ομόλογες εικόνες που δημιουργούνται, το παράδειγμα 12 επισύρει την προσοχή με την απουσία του ρήματος, με εξαίρεση τις μετοχές (*μεστωμένος, κρυμμένο*). Συνδεδετικός κρίκος η φύση, με την οποία ο ποιητής είναι «δεμένος μυστικά σα δίδυμος καρπός». Αυτό το δέσιμο άλλωστε του ποιητικού υποκειμένου με τη φύση είναι που κάνει την ποίηση του Σικελιανού ξεχωριστή. Κάθε εκδοχή του φυσικού ενσωματώνεται στην ποίησή του, αναδεικνύεται, αποκτά άλλη σημασία και αξία. Ο Σικελιανός αποδίδει θεμελιώδη σημασία στη φύση, αλλά σε αναπόσπαστη σχέση με τη ζωή και την ψυχή. Η σχέση του με τη φύση είναι ποτισμένη με ένα βαθύτατο μυστικισμό.²⁰ Το ομολογεί και ο

²⁰ Γράφει σχετικά ο Ε. Π. Παπανούτσος: «Η ποίησή του είναι ένα ξέσπασμα ζωής... Μια χορδή μυστικισμού υπάρχει και δονείται μέσα στον άνθρωπο Σικελιανό και στην πνευματική του έκφραση»

ίδιος: *δεμένος με τη φύση όλη μυστικά*. Κάθε αναφορά του στη φύση είναι ευθεία και εμπειρική. Ό,τι συλλαμβάνει με τις αισθήσεις του το μετουσιώνει σε ποίηση. Όπως παρατηρεί, σταματάει *μπροστά στη λάμψη των αισθήσεων*. Μπροστά στη φύση ο ποιητής δε στέκεται σαν απλός θεατής. Συνδιαλέγεται μαζί της κάθε στιγμή και αποκρυπτογραφεί τους μυστικούς της κώδικες. Και *καθώς η μία αίσθηση βοηθάει την άλλη* («Τα χρώματα», IV, *Η συνείδηση της γης μου*, στ. 128) ανακαλύπτει κοντά της την πραγματική ουσία της δημιουργίας, που βασίζεται στη συμφιλίωση των φυσικών και πνευματικών αξιών, της ύλης και του πνεύματος.

Στο παράδειγμα 14 βλέπουμε δύο διαδοχικές παρομοιώσεις, που αναπτύσσονται σε δύο αυτόνομα στροφικά σύνολα. Ο α' όρος της πρώτης έτσι όπως τοποθετείται ανάμεσά τους μοιάζει σαν άξονας συμμετρίας. Στην πρώτη αναλογία η επανάληψη του ρήματος «κοιτάω» (*κοιτάει, κοιτάζα*) συνδέει τον αυλητή με το ποιητικό υποκείμενο και τη *Μαινάδα* με τη *ζωή* του δεικτικού μέρους. Η εικόνα συνεχίζεται και στην επόμενη παρομοίωση. Ο μυητικός χορός της *Μαινάδας-ζωής* μπροστά από το βωμό παραλληλίζεται με τον κυκλικό «χορό» της γης γύρω από τον ήλιο και οδηγεί σε άλλες συναρτήσεις (*Μαινάδα-γη, βωμός-ήλιος*). Τα τρία ζεύγη της εικόνας

ποιητής-ζωή

αυλητής-Μαινάδα

ήλιος-γη

δημιουργούν νέες ταυτότητες: *ποιητής = αυλητής = ήλιος* και *ζωή = Μαινάδα = γη*. Το ποιητικό υποκείμενο ταυτίζεται έτσι με την ελληνική γη και την παράδοσή της.

Η παρομοίωση σε όλες τις παραπάνω περιπτώσεις αποδεικνύεται ότι αποτελεί την πηγή που τροφοδοτεί και ενεργοποιεί τον εικονοποιητικό μηχανισμό. Είναι το μέσο, το «όχημα» για να περάσει ο ποιητής από τον υλικό στον πνευματικό κόσμο, από το μυθικό στον πραγματικό. Γίνεται το θεμέλιο για τη νέα κοσμολογία, που απορρέει από τη φύση και συνιστά την «καθαρή βιολογική αλήθεια», που ενυπάρχει στις αξίες του ντόπιου αγροτικού πολιτισμού. Αυτήν την αλήθεια οφείλει να αποκαλύψει ο ποιητής στην πληρότητά της και να την προβάλει ως γνώμονα μιας ριζικής πολιτισμικής ανανέωσης.

(*Παλαμάς – Καβάφης – Σικελιανός*, Ίκαρος, Αθήνα 1971, σ. 274, 276). Ενώ ο Κ. Θ. Δημαράς διαπιστώνει ότι: «ο κόσμος των αισθήσεων παρέχεται όχι μόνο υποκειμενικά, αλλά και αντικειμενικά με θαυμαστή περιγραφική ικανότητα... μαζί προχωρούμε βαθιά και στον μυστικό κόσμο» (*Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Ίκαρος, Αθήνα 1985, σ. 434).

B. Σύνθετες παρομοιώσεις

1. Σαν ο τυφλός από τη γέννα,

που και στο μικρότερο ήχο δίπλα του
σηκώνει αθέλητα ψηλά την άσπρη κόρη των ματιών,
ως να 'ρχεται παντοτινά από πάνωθε η φωνή,
κι από τη φτέρνα στην κορφή υποταχτικός ακούει τα πάντα
αλλ' άμα σκώσει τη φλογέρα του τη μπρούντζινη στο στόμα
δεν ακούει πια τίποτε, ανυπόταχτος
χτυπώντας με το πόδι το Ρυθμό,
δεν ακούει πια!
αλλ' ενώ χορεύουνε τα μάτια του άσπρα μες στα βλέφαρα
κάνει να βουίζουν όλες οι φωνές μες στη φωνή του
κ' η ψυχή του δέρνει, τρέμοντας, στον αέρα
το κρυμμένο φως,
τέλος
γνωρίζοντας, με την αφή, του ήλιου τα κράσπεδα
αρπάζεται και ακράτητος πηδά μες στο ίδιο άρμα του Θεού –
έτσι κ' εγώ
στα ώριμα όργιά σου, ω γη μου,
στην κατάφυλη νυχτιά!

«Ταξιδεύω με το Διόνυσο», I, *Η συνείδηση της γης μου*, στ. 30-48

2. »Καθώς, όταν αχγοροδίσει

η πρώτη πυράδα της αυγής το πέλαον όλο,
πηδάει ορτό στην ησυχία το ψάρι προς τη γαλήνη
απ' το βαθύ στοιχείο του τον αέρα ν' ανασάνει
και σκιρτώντας αστράφτει σαν πετράδι

και κάθε ώρα σαΐτεύοντας βυθίζει πάλι·
κι αυτό είν' ο μόνος ήχος στου πελάου
την άπλα τη βουβή –
έτσι κ' εμάς ο στοχασμός κι ο λόγος
έτσι μας σέρνει ο αέρας σας, ω Θεοί,
κι απ' την κορφή στα νύχια άγρυπνον όλο μας το σώμα
ελεύτερο από πλάνον όνειρο ή το βάρος του εφιάλτη,
νιώθει, όπου αρμός,
τριγύρα να φτερουγίζει ο πόθος σας
και υψώνει στην άκρη από τα δάχτυλα τον Ύμνο!»

«Ταξιδεύω με το Διόνυσο», I, *Η συνείδηση της γης μου*, στ. 160-174

3. Και καθώς ο βουτηχτής, μπροστά στο πρυμνοστάσι,

σκύβει κι ανασαίνει το χλωρό σφογγάρι
πόβγαλε απ' τα βάθη,
κ' είναι τέτοια η άσωτη δροσιά της ευωδιάς
που, αν σηκώσει το κεφάλι για να πάρει
αναπνοή στον έξω αέρα,
πάλι αμέσως σκύβει
πνίγοντας στο αδάμαστο άρωμα τη λευτεριά του ανασασμού –
έτσι κ' εγώ, Όρθιε Σκοπέ της Φύσης, από πάνω σου!

«Ταξιδεύω με το Διόνυσο», I, *Η συνείδηση της γης μου*, στ. 217-225

4. Καθώς όταν ανηφορίζουμε χωριό

για να διαβούμε στο βουνό,
πριν μπούμε
οι χοίροι σκάβουν γρούζοντας τη λάσπη ζυμωμένη με σβουνιά·
λίγο πιο απάνου οι γίδες στις αυλές
στημένες με τα μπροστινά στους φράχτες

με τα σκουλαρίκια του λαιμού σειστά
τραβάνε απάνου κάτω, για να ξεφυλλίσουν τα κλαδιά·
ψηλότερα οι γριές
στις σκάλες που ακουμπάν στα δέντρα
συμμάζευαν τον καρπό·

ενώ απ' το ξάγναντο, απ' τ' αλώνια
ακούεται μαλακό το κάλπασμα
όταν σαν πρύμνα τρεχαντήρας που βυθάει στο κύμα
η πατητήρα του σταριού, ντυμένη σίδερο από κάτωθε,
γλιστρά ως αγέρας στ' άχερο
κι απάνω της ορτοί κι αλύγιστοι
κρατώντας τα λουριά, οι αλωνιστές
όλοι αναμμένοι, με φωνή και με καμτσίκι
κυβερνάνε τ' άλογα μπροστά μες στο βοερό μαϊστράλι
που λιχνίζει αδιάκοπα
σηκώνοντας των ασταχώνε την ακμή
και τ' άχερο, χρυσόγενεφο, ψηλά
(κι όλα από πάνω φαίνονται
σε τούτο υποταγμένα το στερνό ρυθμό
ζώα κι άνθρωποι απ' τη ρίζα του χωριού)·

έτσι

δίχως ν' αγγίζει το κορμί η ψυχή μου από τη γρήγορη στροφή
όπως μ' έκραζεν ο ανήφορος αδιάκοπα,
κάθε στιγμή που εγύριζα τα μάτια πίσω
μου εφάνερωνε την πλάση πολυκίνητη
σαν το μυριόπτυχο χιτώνα

στης χορεύτρας το κορμί!

«Πρώτη γνωριμία μου με τη γη μου», Π, *Η συνείδηση της γης μου*, στ. 1-33

5. Όπως ο αϊτός οπού, ενώ πλέει σιμά στα σύγνεφα

συχνογυρίζοντας μ' ασάλευτα φτερά,

το ξέρει αν ο λαγός εβγήκεν έπειτ' από τη βροχή

μέσ' απ' τις λυγαριές και τις ασφάκες όπου σει ο αποβροχάρης

να βοσκήσει το βρεγμένο φύλλο·

και σαν το τζιτζίκι

οπού τις στερνές ημέρες του χινοπώρου

όταν ξασπρίζει κάθε μέρα ο ήλιος,

κολλημένο στο κορμί του δέντρου

όπως στο πεύκο το ρετσίνι,

αφήνει λίγο τη φωνή να βγει

κ' έπειτα σταματάει,

και πάλι

όλον αριότερο

ώσπου πισωδρομίζοντας

μονάχο κατεβαίνει και τρυπώνει

μες στη γη·

ω Γη μου

όμοια κ' εγώ

πριν να χυθώ και να Σ' αδράξω ολάκερη στα νύχια μου

για να Σε φέρω εδώ ψηλά

και πριν, ως το τζιτζίκι,

ανέβω τέλος στην κορφή απ' το δόρυ Σου,

να τραγουδήσω, νικητήρια,
τη Ζωή!

«Πρώτη γνωριμία μου με τη γη μου», II, *Η συνείδηση της γης μου*, στ. 74-98

6. Κι ωσάν ο δημιουργός των αγαλμάτων

που αφού πλάσει πρώτα το έργο στον πηλό
και ξετυλίγει αρίθμητες φορές απάνωθ' του
ακοίμητος
τα ογρά πανιά που το κρατάνε δροσερό
σα να 'χει μια πληγή
—να ιδεί πώς πάει, να την αλλάξει—
ώσπου να κλείσει τέλεια και βαθιά

(έτσ' είδα κάποτε να κάνει τρέμοντας,
απάνω στην ακμή της Τέχνης του,
ο πιο μεγάλος δημιουργός του αιώνα)

τέλος, σιμώνοντας το μάρμαρο,
νιώθει να τρέμει εφτάδιπλη
η κλεισμένη δύναμη στο σώμα του
κ' είν' έτοιμος να κράξει ως ο παλιός ιερέας:
«Αν βακχεύει το κορμί μου
όμως ο νους μου είν' άγαλμα του Θεού!»

έτσι, γυρίζοντας από τα χώματά Σου,
γη μου,
μοναχός αγνάντια από το Λόγο Σου
όπου όλη και για πάντα Σε σκαλίζω
έτρεμα και βάκχευα όλος

όμως ο νους μου ήτανε τ' Άγαλμά Σου!

«Τα χώματα», IV, *Η συνείδηση της γης μου*, στ. 105-127

7. Κι όπως αν τύχει

άξαφνα ανοίγοντας τη θύρα
την παρθενική της αδερφής του ο άνθρωπος
να τηνε ιδεί για μια στιγμήν, ολόγυμνη
ν' αλλάζει το χιτώνα
—μα ο νους του δεν ταραάζεται
γιατ' είναι αμύριστος σα μάρμαρο
της αδερφότητας ο ανθός—

όμοια γυμνή σε γνώρισα στο νου μου
ατάραχος
με μάτι τέλεια λυτρωμένο
απ' την επιθυμία!

«Τα χώματα», IV, *Η συνείδηση της γης μου*, στ. 156-167

8. Καθώς ο Αθηναίος τεχνίτης δε θα κάμω

οπού, υψώνοντας στο Βράχο τη χρυσελεφάντινη Αθηνά,
στη μέση απ' την ασπίδα
εκάρφωσε χρυσό το ίδιο του το πρόσωπο —

κι όλο του το έργο ήταν με τέτοιο τέχνασμα δεμένο
που, αν κανένας έβγαζε
την όψη του τεχνίτη απ' την ασπίδα,
ακέριο τ' άγαλμα, από την κορφή στα νύχια,
θα σωριάζονταν στη γη·

αλλ' ως ενός οπού σαλπίζει την αλήθεια του στον Ήλιο

το μισό του πρόσωπο το κρύβει η σάλπιγγα

και τ' άλλο είναι κρυμμένο από το χέρι του

βαλμένο ομπρός στα μάτια για την αντηλιά,

και μόνο ο ήχος φεύγει νικητήριος στο διάστημα,

έτσι στοχάσου

και το πρόσωπο και τ' όνομά μου

απ' τον ίδιο μου έρωτα σβημένα,

κι άκουε μόνο τη φωνή μου

τη γυμνή μου παντοδύναμη φωνή!

«Ηρακλής», V, *Η συνείδηση της γης μου*, στ. 244-262

9. Αλλ' όπως, όταν ένας άνθρωπος

σα σφάζει δίπλα από πηγή ένα ζώο,

το πηχτόν αίμα οπού χυθεί

αναλιώνοντας αργά

βάφει το ρυάκι ολάκερο μακρύτερα από μίλι

φεύγοντας όχτη όχτη,

όσο που δένει αχνό ζωνάρι κόκκινο

τριγύρα απ' όλο το χωριό,

(ή όμοια, σιμά σε θάλασσα

που οκνό χτυπάει το κύμα,

πορφυρίζει ώρα πολλή ο αφρός),

έτσι βαμμένοι απ' των παιδιών σου το αίμα

οι ποταμοί κ' η θάλασσά σου

σ' έζωναν από παντού!

«Αίμα της φυλής μου», I, *Η συνείδηση της φυλής μου*, στ. 152-165

10.Σαν ο ακατάπονος δημιουργός

που για να κορυφώσει το έργο του μεστό

ζυμώνοντας ολοένα τον πηλό,

μια μέρα

νιώθει να του φεύγει ανάμεσ' απ' τα δάχτυλα

και τρέμοντας,

την ώρα απάνω του μεγάλου κόπου,

σταματά,

ενώ το Πνεύμα δεν προσμένει

αλλά φωτίζει ομπρός του εκεί τη δύσκολη στιγμή,

ώσπου διαβαίνει,

φλέγοντας στη δυνατή του πνοή

το χώμα και το νου·

έτσι

την ύστερη ώρα

στην ακμή σου,

έφευγες, γη μου,

ανάμεσα στα δάχτυλα όσων πάλεψαν

να υψώσουνε τη ζωή σου

ως του μετώπου σου το φως!

«Μπρος απ' τον πηλό της γης μου», IV, *Η συνείδηση της φυλής μου*, στ. 4-23

11.Ω Πόθε μου!

Καθώς μια μέρα
ταξιδεύοντας στα ξένα,
μιαν αυγή χινοπωριάτικη
θεμελιωμένη ως νιόκοπο διαμάντι
από τα πρώτα χιόνια στα βουνά,

σε μια άσπρη χώρα
στο βυθό ενός σμαραγδένιου κήπου,
σε μια γούρνα ολόγλαυκη
που αντίφεγγε τον κρούσταλλο ουρανό,

μες σε άλλους κύκνους,
νιο ως μπουμπούκι ακράνοιχτο του μαύρου ρόδου,
σαν ασήκωτο τσαμπί
σφιχτόρωγο και μπλάβο από τη σκοτεινιά,

είδα ένα Κύκνο,
μόνο του, παράμερο
(μηδέ, όσο το στοχάζομαι,
είδ' άλλο ζώο παρόμοιο του ποτέ),

ενώ τριγύρα οι άλλοι ετρέχανε γυρεύοντας θροφή,

να στέκει
ριζωμένος στο νερό,
μ' όλο το μάτι του, ρουμπίνι,
γυρισμένο προς τη νιότη του στυλά
και με το ράμφος

πιάνοντάς τα ένα προς ένα
—με του μαύρου ρόδου οπού ανοίγει,
την κρυφή τελειότητα—
να βοστρυχώνει υπόμονα
τα ολάστραφτα φτερά,

ώσπου όλος
—θάμα ασύγκριτο—
άνθισε στο διαμαντόσταλτο ήλιο

(μηδέ πόσμιζε τους άλλους πια)·

ω Πόθε μου,
ω ακοίμητο κ' υπόμονο της ζήσης μου αγαθό,

απαντοχή μου ελεύτερη από τόπο και καιρό,

όμοια στον αιώνιο χώρο παραδόθης σιωπηλά,

αδούλωτος
και σφηνωμένος στην πηγή της ζωής,

σαν η συκιά η γλυκόκαρπη στα μάρμαρα

και το καθάριο κλήμα
στην πλαγιά του στουρναριού!

«Ερωτικός ύμνος», I, *Η συνείδηση της γυναίκας*, στ. 102-143

12. Καθώς οι μπιστικοί

που εγεννηθήκαν στο βουνό
και μεγαλώσαν στις κορφές με τα κοπάδια

δίχως να κατέβουνε ποτέ

άμ' αντρωθούν

και πήξει γύρα απ' το πηγούνι τους το γένι

αποφασίζονται μια Κυριακή

και ροβολάν στο κοντινό χωριό

να βαφτιστούν

και μόλις μπούνε στο νερό

η κολυμπήθρα ξεχειλίζει

απ' όλες τις μεριές,

κ' η αντρίκεια γύμνια τους αστράφτει

στα ίδια μάτια τους μπροστά

την αστραπή της παρθενιάς

καθώς αλείβονται το μύρο στις παλάμες

στο γιοφύρι του ποδιού

απ' αρμό σ' αρμό,

ώσπου γυρίζουν στο βουνό

κ' εκείνο

τους φαντάζει μες στη δόξα του

μυρόβλητο, ιερό

τα πόδια στον ανήφορο πετάν

η λαγουδιά στο χέρι τους φαντάζει

ωσά να πέταξε κλαδιά

και το κοπάδι σα ν' ακούει καλύτερα

τη γνώριμη φωνή,

έτσι εκατέβηκα μια μέρα
στη βαθιά σου απόφαση,
ψυχή!

«Αντρίκειο βάφτισμα», IV, *Η συνείδηση της πίστης*, στ. 1-30

13.Κι ωσάν ένα σπειρί λιβάνι,
λιώνοντας αργά κι αθώρητα
στη χωνεμένη θράκα του θυμιατηριού,
τέλος ποτίζει, απλώνοντας αργά,
τον αέρα όμοια παντού,
και μπαίνοντας απ' τα ρουθούνια,
άπιαστο πλούτος,
αλαφραίνει
υψώνοντάς τα σε λαμπρή γαλήνη
φρένα και κορμί,
έτσι άπλωσε, βαθιά κι ολογυρά μου,
το κρυφό σου θάμα, ζωή!

«Μάνα του γιου του ανθρώπου», V, *Η συνείδηση της πίστης*, στ. 8-19

14.Κι όπως κατόπι από τ' ασύφταστο φιλί
στην πρώτη τους αγάπη,
ο άντρας κ' η γυναίκα, που μεράστηκαν στη μέση
σαν καρπό
καρδιά και πνέμα κ' ηδονή,
ώρα πολλή, σαν κορεσμένοι από την ίδια αιωνιότητα,
αγκαλιάζονται βουβοί,

όμοια κ' εγώ, κατόπι απ' όση γλύκα ή ταραχή
μου πότισες τις φλέβες

σ' όλο τον πρωτύτερον αγώνα Σου, ω Ζωή,
απ' την κορφή ως τα νύχια
σ' είχα αγκαλιασμένη αχώριστα ως τα βάθη,
αιώνια Σιγή!

«Αρμένισμα προς τον εαυτό μου», I, *Η συνείδηση της προσωπικής δημιουργίας*, στ.15-27

Κύριο χαρακτηριστικό των σύνθετων παρομοιώσεων αυτής της ενότητας είναι η μεγάλη έκταση. Οι εκτεταμένες παρομοιώσεις των *Συνειδήσεων* ξεπερνούν ακόμη και το ομηρικό τους πρότυπο και αγγίζουν οι μεγαλύτερες τους 41 στίχους (παρομοίωση 11) και τους 33 στίχους (παρομοίωση 4). Όσον αφορά τη συχνότητα και την πυκνότητα εμφάνισης του σχήματος είναι πολύ μεγάλη στις τρεις από τις πέντε *Συνειδήσεις* και συγκεκριμένα στις: *Συνείδηση της γης μου*, *Συνείδηση της γυναίκας* και *Συνείδηση της πίστης*. Στη *Συνείδηση της φυλής μου* εμφανίζονται πιο αραία και στην τελευταία *Συνείδηση* τείνουν να εξαφανιστούν, πλην ελάχιστων εξαιρέσεων (παρομοίωση 14). Πέρα από την έκταση και τη συχνότητα, αναλυτική εξέταση χρήζει η ποικιλία των τύπων του αναφορικού μέρους, η πολλαπλότητα των σχέσεων παραβάλλοντος (β' όρος)-παραβαλλομένου (α' όρος) και ο δομικός της ρόλος της παρομοίωσης στα ποιήματα των *Συνειδήσεων*. Μπορεί να δίστανται οι απόψεις των μελετητών για το ρόλο και τη λειτουργία της, όπως είδαμε και στην αρχή του κεφαλαίου, ένα όμως είναι σίγουρο, ότι η κυριαρχία της είναι αδιαμφισβήτητη, μένει να αποδειχτεί και η δεσπόζουσα σημασία της στην ποιητική διαδικασία καθώς και στη διατύπωση της σικελιανικής κοσμοθεωρίας.

Η πιο αναπτυγμένη επική παρομοίωση των *Συνειδήσεων* (παρομοίωση 11) απλώνεται σε 41 στίχους και βρίσκεται στο τέλος του ποιήματος «Ερωτικός ύμνος» της *Συνείδησης της γυναίκας*. Η κεντρική εικόνα της παρομοίωσης, που αποτελεί και το αναφορικό της μέρος, εκτείνεται σε 31 στίχους και γύρω της αναπτύσσονται πλήθος ομολογών και αντίθετων εικόνων, που συνιστούν παραδειγματικές σειρές, που αναδείχνουν με εξαιρετική ενάργεια την ποιητική ιδέα. Στην κεντρική εικόνα δεσπόζει η μορφή του «μαύρου κύκνου», που μακριά από τους υπόλοιπους κύκνους, «μόνος του, παράμερος», στέκει «ριζωμένος στο νερό», φροντίζοντας και θαυμάζοντας την ομορφιά του. Γύρω από την κεντρική εικόνα αναπτύσσονται οι υπόλοιπες παραδειγματικά συγγενείς εικόνες. Η ιδιότητα που συνέχει τις εικόνες μεταξύ τους, το τάξιμα είναι η μοναξιά που

εκφράζεται με διαφορετικούς τρόπους (*μόνο, παράμερο, μηδέ πόσμιζε τους άλλους, ελεύτερη, αδούλωτος*) και συνδέεται με τη μοναδικότητα και την ανεξαρτησία του παραβαλλόμενου και του παραβάλλοντος, του ποιητικού υποκειμένου και του κύκνου. Μια άλλη παραδειγματική σειρά έχει τάξημα το επίθετο μαύρος (*μαύρο ρόδο, μπλάβο τσαμπί, σκοτεινιά*) και την αντιθετική σχέση που δημιουργείται με το άσπρο και το φως των εικόνων (*αυγή χινοπωριάτικη, νιόκοπο διαμάντι, χιόνια, ολόγλαυκη γούρνα, κρούσταλλο ουρανό*). Αντιθετικά συνδέονται και οι παρακάτω έννοιες (*ετρέχαν/στέκει, παραδόθης/αδούλωτος/σφηνωμένος*), που έρχονται να τονίσουν τη μοναχικότητα και τη μοναδικότητα του μαύρου κύκνου και κατά συνέπεια του ποιητικού υποκειμένου και του δημιουργικού του πόθου, που, κόντρα σε όλους τους νόμους της φύσης και της ζωής, συνεχίζει τη δημιουργική του πορεία «αδούλωτος και σφηνωμένος στην πηγή της ζωής, σαν η συκιά στα μάρμαρα και το κλήμα στην πλαγιά του στουρναριού».

Με παρομοίωση κλείνει και το δεικτικό μέρος της εκτεταμένης παρομοίωσης 4, με την οποία ξεκινάει το ποίημα «Πρώτη γνωριμία μου με τη γη μου» της πρώτης *Συνείδησης*. Το αναφορικό της μέρος προηγείται και απλώνεται σε 26 στίχους. Ενσωματώνει πολλές σκηνές και δύο μονολεκτικές παρομοιώσεις και αποκτά μεγάλη σημασία, καθώς αποτελείται από την κύρια εικόνα, την εστία ενότητας μεταξύ του παραβαλλόμενου και του παραβάλλοντος. Στο παράδειγμα εντυπωσιάζει η διεξοδική περιγραφή της ανάβασης στο βουνό, μέσα από ένα χωριό, που συγκρίνεται με την ανηφορική πορεία του ποιητικού υποκειμένου και τη στενή σχέση του με την ελληνική φύση, την «πολυκίνητη σαν το μυριόπτυχο χιτώνα» της χορεύτριας.

Οι μοναδικές λεπτομέρειες από τη ζωή της φύσης κατακλύζουν τις άλλες εικόνες και μεταγγίζουν τη ζωική πληρότητα, που πηγάζει από τη διαρκή, αδιάκοπη κίνηση και δράση όλων των όρων, στον άνθρωπο-θεωρό και τον μετατρέπουν σε πρωταγωνιστή. Η κίνηση και η δράση είναι και το κοινό τάξημα μεταξύ των παράλληλων εικόνων, χαρακτηρίζει όλα τα υποκείμενα, ανεξάρτητα από φύλο, ηλικία, είδος (*ανηφορίζουμε, οι χοίροι σκάβουν, οι γίδες τραβάνε, οι γριές συμμαζεύουν, η πατητήρα γλιστρά, οι αλωνιστές αναμμένοι κυβερνάνε, το μαϊστράλι λιχνίζει αδιάκοπα, ο ανήφορος έκραζεν αδιάκοπα, πολυκίνητη πλάση, μυριόπτυχος χιτώνας χορεύτρας*) και συνδέει μεταξύ τους τα δύο μέρη της παρομοίωσης. Έτσι, όλα είναι υποταγμένα στο συνεχή και επίμονο ρυθμό της φύσης, όπως ακριβώς και η ποίησή του οικοδομείται πάνω σε φυσικές εικόνες και υπακούει στο «ασίγαστο αίτημα δημιουργίας» που η φύση αδιάκοπα προβάλλει (*όπως μ' έκραζεν ο ανήφορος αδιάκοπα*).

Το ποιητικό υποκείμενο βρίσκεται πάνω από τον Όρθιο Σκοπό της Φύσης, όπως ο βουτηχτής²¹ «σκύβει κι ανασαίνει το χλωρό σφογγάρι» στο παράδειγμα 3. Κοινός παρονομαστής μεταξύ του παραβάλλοντος και του παραβαλλόμενου η στάση του σώματος, που δηλώνει αφοσίωση αλλά και εξάρτηση μαζί, και επισημαίνεται στις ομολογες και αντίθετες έννοιες (*σκύβει, σηκώνει το κεφάλι, από πάνω σου*). Άλλο κοινό τάξιμα η ανάσα (*ανασαίνει, αναπνοή, ανασασμός*) σε συνδυασμό με το ζεύγος ομολογών εννοιών *άσωτη δροσιά-αδάμαστο άρωμα* και το αίσθημα ελευθερίας που το συνοδεύει. Όλες αυτές οι συζεύξεις, που αναπτύσσονται μεταξύ των εννοιών αλλά και των δύο όρων, αναδεικνύουν την ποιητική ιδέα, τη σχέση ανθρώπου-φύσης, πάνω στην οποία θεμελιώνεται και η σύνολη πορεία του σικελιανικού λυρισμού.

Η παραπάνω σύνθετη παρομοίωση, αν και μικρότερη σε έκταση από τις άλλες παρομοιώσεις των *Συνειδήσεων*, ανήκει σε μια άλλη μορφή τους, που συναντιέται συχνά και ανάλογα δείγματα είναι τα 5, 7 και 13. Χαρακτηριστικό τους η περιορισμένη έκταση του δεικτικού μέρους, το οποίο, είτε περιορίζεται σε ένα στίχο, όπως στο παράδειγμα 3, είτε δεν ξεπερνά τους τέσσερις στίχους (παρομοίωση 7). Το βάρος πέφτει στο αναφορικό, που συνήθως προτάσσεται, αποτελείται από την κεντρική εικόνα και σε κάποιες περιπτώσεις διανθίζεται και με άλλες παρομοιώσεις, όπως στο παράδειγμα 7. Η παρομοίωση αυτή ανήκει σε επάλληλες ανεξάρτητες σύνθετες παρομοιώσεις που συνδέονται παρατακτικά. Για την αναλυτική της εξέταση, χρειάζεται ίσως να μελετήσουμε και την παρομοίωση που προηγείται:

Καθώς σε πέλαγος ασάλευτο

πετώντας δυο χαλίκια,

απλώνοντας του ενός ο κύκλος

μπαίνει μες στον άλλο

δίχως να σπάσει ο γύρος τους –

²¹ Ο βουτηχτής συναντιέται στον *Αλαφροΐσκιωτο*, στο αναφορικό μέρος μιας σύνθετης παρομοίωσης, όπου συγκρίνεται η γύμνια του με τη «γύμνια» της ψυχής του ποιητικού υποκειμένου μπροστά στη Γλαυκομάτα:

*Όπως μπροστά στα πέλαγα
τη λαύρα του κολυμπιστή,
τη γύμνια μου, στο σύψυχο
του βουτηχτή ανατρίχιασμα,
στο θείο στοιχείο τα μάτια μου
πλατιά, ανοιχτά, κι ολάκερο
το νου μου έχω βυθίσει,
όμοια η ψυχή μου ολόγυμνη
μπροστά σου εστάθη, ολόγυμνη
το λόγο να ζυγίσει.*

(III, στ.272-281)

εμπήκες στην ψυχή μου

ωσάν ψυχή αδερφής στον αδερφό!

«Τα χώματα», IV, *Η συνείδηση της γης μου*, στ. 149-155

Το παράδειγμα 7 παρουσιάζεται ως φυσικό επακόλουθο, ως λογική συνέχεια της παραπάνω παρομοίωσης. Τίποτε δεν μπορεί να διαρρήξει μια αδερφική σχέση ούτε όταν ο αδερφός δει «ολόγυμνη» την αδερφή του, γιατί «ο ανθός της αδερφότητας είναι αμύριστος σα μάρμαρο». Το τάξιμα της γύμνιας συνδέει και τους δύο όρους της παρομοίωσης και οδηγεί στα εξής ομόλογα ζευγάρια: αδερφός-ποιητικό υποκείμενο, αδερφή-γη. Τόσο στενή, λοιπόν, είναι η σχέση του δημιουργού με τη γη του²² και από τίποτε δεν κινδυνεύει ούτε καν από την επιθυμία και τη σαρκική έλξη.

Στη σχέση αυτή αφιερώνεται και ολόκληρο το ποίημα «Πρώτη γνωριμία με τη γη μου», στο οποίο συναντούμε και την επάλληλη σύνθετη παρομοίωση 5, που παρουσιάζει τυπολογικό αλλά και νοηματικό ενδιαφέρον. Τυπολογικό καθώς και οι δύο όροι της αναπτύσσουν δύο αυτόνομους κλώνους και σε κάθε κλώνο του β' όρου απευθύνεται διαφορετικός α' όρος, μια ιδιαίτερα σπάνια περίπτωση επάλληλης σύνθετης παρομοίωσης. Επιμερίζεται και το δεικτικό μέρος αναλογικά προς το αναφορικό. Το ποιητικό υποκείμενο παραλληλίζεται στον πρώτο κλώνο του αναφορικού, που εκτείνεται σε 5 στίχους, με τον αϊτό και στο δεύτερο κλώνο, που καταλαμβάνει 12 στίχους, με το τζίτζικι. Στο δεικτικό τώρα μέρος το ποιητικό εγώ αρχικά ταυτίζεται με συμπεριφορές του αϊτού και τέλος, υπενθυμίζοντας τη σύγκριση με το τζίτζικι (*ως το τζίτζικι*), συμπεριφέρεται όπως το τελευταίο. Αξίζει να αναφέρουμε ότι και η κοινή στιχουργική φόρμα συμβάλλει στην αντιστοιχία των μερών. Στο νοηματικό επίπεδο πάλι, ενδιαφέρει κυρίως η σχέση του ποιητή με τη γη, η οποία παραλληλίζεται με εκείνη του αϊτού που παραμονεύει το θύμα-λαγό, πριν χιμήξει να αδράξει το θήραμα στα νύχια του. Έτσι το ποιητικό υποκείμενο ταυτίζεται με τον αϊτό και η Γη γίνεται το ανυποψίαστο θήραμά του, που θα το οδηγήσει ψηλά στους ποιητικούς αιθέρες. Η μεταφορική φόρτιση των λέξεων (*χυθώ, αδράζω στα νύχια μου*) δικαιολογεί τη σύγκριση των δύο όρων. Ευδιάκριτη η διακειμενική αναφορά και στον Πίνδαρο, αφού οι δύο ποιητές συχνά συγκρίνονται με τον αϊτό,²³ το ιερό πουλί του Δία.

²² Γράφει για τη σχέση του με τη γη ο Σικελιανός: «Η γη είναι η πρώτη επαφή του νου και των δημιουργικών συλλήψεων του. Είναι ιερά και αναγκαία βεβαίωση της γυμνής αυτής επαφής με το χώμα. Το διάστημα έπειτα ανοίγεται ελεύθερον για τας τολμηροτέρας των πτήσεων. Και η πτήσις τότε μόνον είναι πραγματική» (Π.Α.Α., σ. 29).

²³ Βλ. Βογιατζόγλου 1999, 80.

Και η ακόλουθη σύνθετη παρομοίωση αναφέρεται στον αϊτό, το πουλί-σύμβολο του Δία, και φέρνει στο νου του ποιητή εικόνες από τα παιδικά του χρόνια στη Λευκάδα. Ο αϊτός του πατέρα των θεών παραλληλίζεται με τον αϊτό που συνάντησε ο ενδοκειμενικός ποιητής, καθώς ανέβαινε στα Σταυρωτά, το ψηλότερο βουνό της Λευκάδας. Κοινό χαρακτηριστικό των δύο αϊτών είναι ότι ήταν ασάλευτοι (*ασάλευτο, δε σάλεψε καθόλου*). Γύρω τους αναπτύσσονται άλλες εικόνες παρμένες από τη διαρκή βίωση της ελληνικής φύσης:

Κι ο αϊτός Σου

το φτεράτο και νυχάτο Σου λαγωνικό

πριν το γνωρίσω μ' επερίμενεν ασάλευτο,

καθώς ο αϊτός οπού ένα δειλινό,

ανεβαίνοντας γραμμή στα Σταυρωτά

με τους χωριάτες

και με τα μουλάρια

που εβογκούσαν τα κουδούνια τους στην άσπιλη ησυχία,

σ' ένανε βράχο καθιστός

μ' όλα τα νύχια –αγκίστρια απάνου του–

όπως είχε γυρισμένο το λαιμό σε μια μεριά

όχι ως να φύλαε σε καρτέρι

αλλ' όλος αλησμονημένος στην καθάρια δύναμη

και στη γαλήνη της ελευτεριάς του, που δε γνώριζε,

δε σάλεψε καθόλου

μ' όλο που περάσαμε από κάτω του, λίγες οργιές,

με γέλια και φωνές!

«Ανεβαίνοντας τον Όλυμπο», ΙΙΙ, *Η συνείδηση της γης μου*, στ. 108-124

Η σχέση του δημιουργού με τη γη διαφαίνεται και στις παρομοιώσεις που αντλούν τα θέματά τους από τη γλυπτική τέχνη (παρομοιώσεις 6, 8, 10) και παραλληλίζουν τη σχέση του γλύπτη με τον πηλό με εκείνη του ενδοκειμενικού ποιητή με τη γη. Στο ποίημα «Τα

χώματα» η γλυπτική και η ποίηση συνδέονται στο πλαίσιο μιας εκτεταμένης παρομοίωσης. Το ποιητικό υποκείμενο (α' όρος) συγκρίνεται με «τον πιο μεγάλο δημιουργό αγαλμάτων του αιώνα», το Ροντέν, τον οποίο ο Σικελιανός γνώριζε προσωπικά από το 1912, είχε επισκεφθεί πολλές φορές στο εργαστήριό του, κάτι που διαφαίνεται και από τη σειρά κειμένων αφιερωμένων στο μεγάλο γλύπτη²⁴ αλλά και από τις παρομοιώσεις που εξετάζουμε, οι οποίες πιθανόν να προκλήθηκαν από αυτοψία και αποδεικνύουν την επίδραση του Ροντέν στην ποίηση του Σικελιανού. Στην παρομοίωση «εργαστηρίου» παρουσιάζεται η καλλιτεχνική διαδικασία ad hoc στο χώρο του γλύπτη Ροντέν.²⁵ Το χώμα (πηλός-χώμα-γη) γίνεται το σημείο αναλογίας, το τάξιμα πάνω στο οποίο οικοδομείται η παρομοίωση. Η αφοσίωση του δημιουργού στην τέχνη είναι ένα ακόμη κοινό σημείο μεταξύ του παραβαλλόμενου και του παραβάλλοντος και εκφράζεται με τη διεξοδική περιγραφή της τέχνης του Ροντέν και τον παραλληλισμό του, είτε με γιατρό («σα να 'χει μια πληγή») είτε με ιερέα («ως ο παλιός ιερέας»): ακόμη η προσήλωση του δημιουργού τονίζεται με τη δημιουργική και εκούσια μοναξιά του («μοναχός αγνάντια από το Λόγο Σου»), με την ολοκληρωτική ταύτιση με το έργο του («όμως ο νους μου είν' άγαλμα του Θεού»/«όμως ο νους μου ήτανε τ' Άγαλμά Σου!») και την παραδοχή ότι το δημιούργημα είναι ανώτερο του δημιουργού, το έργο οδηγεί το δημιουργό και ανήκει στην πηγή της έμπνευσής του (Θεός-Γη). Το χώμα έτσι αναδεικνύεται σε «πρώτη ύλη», σε κινητήρια δύναμη τόσο της γλυπτικής όσο και της ποίησης και σε κύρια πηγή έμπνευσης για το γλύπτη και το ποιητικό υποκείμενο. Εξάλλου είναι γνωστή η λατρεία του Ροντέν για την ελληνική γη και παράδοση, όπως και ο θαυμασμός του Σικελιανού στην τέχνη του γι' αυτόν ακριβώς το λόγο.

Και στην παρομοίωση 10 η σχέση της τέχνης με τη γη «την ώρα του μεγάλου κόπου» είναι μία σχέση αδιαίρετη. Ο «ακατάπονος» γλύπτης παραλληλίζεται με όλους τους μεγάλους δημιουργούς, που τη στιγμή της δημιουργίας νιώθουν σα να «φεύγει ανάμεσ' απ' τα δάχτυλα» το δημιούργημά τους, το καμωμένο από πηλό ή γη, σα να αναλαμβάνει κάποιος άλλος το έργο τους και να γίνονται θεωροί της δημιουργικής καλλιτεχνικής διαδικασίας «ενώ το Πνεύμα δεν προσμένει αλλά φωτίζει ομπρός του εκεί τη δύσκολη στιγμή, ώσπου διαβαίνει, φλέγοντας στη δυνατή του πνοή το χώμα και το νου».

²⁴ Π.Λ.Α., σσ. 33-61. Ο Θεόδωρος Ξύδης, σχολιάζοντας τα κείμενα για τον Ροντέν, παρατηρεί: «Ο Σικελιανός είδε στο Ροντέν τον καλλιτέχνη, τον άνθρωπο, τον διανοητή. Εξετίμησε τη δύναμη του πνεύματός του, εκείνη που δίνει κίνηση στα γλυπτικά του δημιουργήματα: “Στην προσωπική μορφή της τέχνης, που δημιούργησεν, υψώνεται ο Ροντέν αναγκαστικά κριτής γαλήνιος”» (βλ. Ξύδης 1979, 383).

²⁵ Βλ. σχετικά και Γιάννης Ρηγόπουλος, «Από το θεό ρυθμιστή Απόλλωνα της Ολυμπίας στον non finito του Ροντέν», *Άγγελος Σικελιανός. 50 χρόνια από το θάνατό του*, Πρακτικά ΣΤ΄ Συμποσίου, ό.π., σσ. 47-87.

Ενώ στην επάλληλη σύνθετη παρομοίωση 8 το ποιητικό υποκείμενο στην πρώτη παρομοίωση ξεκαθαρίζει από την αρχή τη στάση του («καθώς ο Αθηναίος τεχνίτης δε θα κάμω») και διαφοροποιείται από τον Αθηναίο γλύπτη Φειδία, που «κάρφωσε χρυσό το ίδιο του το πρόσωπο» στην ασπίδα της χρυσελεφάντινης Αθηνάς και στη δεύτερη, που αντιθετικά συνδέεται με την πρώτη, προτιμά να συγκριθεί με το σαλπιστή που «σαλπίζει την αλήθειά του στον ήλιο» αδιαφορώντας για την ταυτότητά του. Η άρνηση «δε» στον πρώτο κιόλας στίχο και η αντιθετική σύνδεση των δύο όρων «αλλ' ως» είναι τα μορφολογικά στοιχεία μιας εξωτερικής παραδειγματικής σχέσης, που στόχο έχει να επισύρει την προσοχή στην εσωτερική αντιπαράθεση αλλά και συνάφεια των εικόνων. Με κοινό τάξιμα την αποκάλυψη της ταυτότητας του δημιουργού αναπτύσσονται ζεύγη αντίθετων (*Αθηναίος τεχνίτης/ποιητής, αθηναίος τεχνίτης/σαλπιστής, καρφωμένο πρόσωπο/κρυμμένο πρόσωπο, γη/διάστημα, τέχνασμα/αλήθεια*) και ομόλογων εννοιών (*σαλπιστής-ποιητής, κρυμμένο πρόσωπο-σβημένο πρόσωπο, ήχος-φωνή, νικητήριος ήχος-παντοδύναμη φωνή*). Άλλο τάξιμα ο ήχος εντάσσει στην ίδια παραδειγματική σειρά τα συντάγματα: *σαλπίζει, σάλπιγγα, ήχος, άκουε, φωνή* και συμβάλλει στη σύνδεση του παραβάλλοντος (*σαλπιστή*) και του παραβαλλόμενου (ποιητικό υποκείμενο). Ο Σικελιανός, αν και θαυμαστής του Αθηναίου τεχνίτη, αποδοκιμάζει την πράξη του να συνδεθεί τόσο κραυγαλέα με το έργο του και προτιμά τη σεμνή στάση του σαλπιστή που αφήνει το «νικητήριο ήχο» να σχίσει τους αιθέρες, ενώ κρύβει το πρόσωπό του. Η Αθηνά Βογιατζόγλου είδαμε (σημείωση 4, του Κεφαλαίου Β') ότι συνδέει την παρομοίωση με την επιλογή του Σικελιανού να μην υπογράψει τις *Συνειδήσεις* και να αφήσει τη «φωνή του, τη γυμνή και παντοδύναμη φωνή του» να αποκαλύψει την ταυτότητα του δημιουργού. Εξάλλου είναι τόσο χαρακτηριστική η φωνή του ποιητή, που δε γίνεται να μη συνδεθεί μαζί του.

Στη γη αναφέρεται και το αναφορικό μέρος της εκτεταμένης παρομοίωσης 1 και στη σχέση της με το δημιουργό. Όπως ο τυφλός μουσικός υπακούει στο Ρυθμό των διονυσιακών τελετών, έτσι και ο ποιητής ανταποκρίνεται στα «ώριμα όργια» της γης. Ο παραλληλισμός του ποιητή με τον τυφλό μουσικό παραπέμπει στους τυφλούς ραψωδούς και τους εμπνευσμένους μάντεις-προφήτες των αρχαίων ελληνικών μύθων, αν και η παρουσία του Διόνυσου μας απομακρύνει αρκετά από τον τυφλό ποιητή Όμηρο. Η όραση στην κεντρική εικόνα αντικαθίσταται από την ακοή, η οποία αποτελεί και την κύρια αίσθηση σ' ολόκληρο το ποίημα «Ταξιδεύω με το Διόνυσο». Ο ήχος είναι το υπονοούμενο τάξιμα που συνδέει τους δύο όρους της παρομοίωσης, δημιουργεί ζεύγη ομόλογων και αντίθετων εννοιών (*ήχο-φωνή, ακούει/δεν ακούει, βουίζουν, φωνές, όργια*)

και κινητοποιεί και τις άλλες αισθήσεις (*αφή*). Άλλο τάξιμα συνδέεται με τη λειτουργία της έννοιας *τυφλός* (*τυφλός, κρυμμένο φως, κατάτυφλη νυχτιά*). Η σύνδεση του ποιητικού υποκειμένου με τους συνταγματικούς συνδυασμούς «κατάτυφλη νυχτιά» και «ώριμα όργια» οδηγεί στην ταύτισή του με το θεό Διόνυσο. Η μυητική διαδικασία του ενδοκειμενικού ποιητή στις νυχτερινές τελετές της γης ξεκίνησε από τη στιγμή που γεννήθηκε, όπως ο θεός, στην κατάτυφλη νυχτιά.

Ενώ στην εκτενή παρομοίωση 12, με την οποία ξεκινά το ποίημα «Αντρίκειο βάφτισμα» περιγράφεται η μύηση-βάφτισμα του ποιητή στα νάματα του Χριστιανισμού. Η κατάβαση του ποιητικού υποκειμένου στα άδυτα της χριστιανικής πίστης παραλληλίζεται με το όψιμο βάφτισμα του βοσκού.²⁶ Το αναφορικό μέρος προηγείται και απλώνεται σε 27 στίχους, που συνιστούν την κεντρική εικόνα, γύρω από την οποία σε αλυσιδωτή οργάνωση ξετυλίγονται οι υπόλοιπες, δημιουργώντας παραδειγματικά συναφείς σχέσεις. Το τάξιμα πάνω στο οποίο οικοδομείται η παρομοίωση είναι η διαδικασία της κατάβασης και αναδείχεται μέσα από μια σειρά ρηματικών εννοιών, που γίνονται τα σημεία τομής των εικόνων (*δίχως να κατέβουνε/ροβολάν, βαφτιστούν, μπούνε, εκατέβηκα*). Οδηγούμαστε, έτσι, στις ταυτότητες:

ποιητικό εγώ = μπιστικός

κατάβαση = βάφτισμα

Ανάλογες συναρτήσεις διαπιστώνουμε και κατά σχήμα χιαστό, αφού η λειτουργία της κατάβασης χαρακτηρίζει και τα δύο συντακτικά υποκείμενα. Έτσι το ποιητικό εγώ συνδέεται με τη λειτουργία του βαπτίσματος και διεισδύει στη χριστιανική πίστη. Η εικόνα υπερκαλύπτει το παραβαλλόμενο και δεν επιτρέπει άλλους συσχετισμούς, όμως είναι γνωστό ότι ο Σικελιανός αρχίζει να προσεγγίζει το χριστιανικό μύθο το 1917, όταν δημοσιεύεται *Η συνείδηση της πίστης*, σε ηλικία παρόμοια με εκείνη του ορεσίβιου μπιστικού.²⁷

Στην αναπτυγμένη σύνθετη παρομοίωση 9 το δεύτερο σκέλος του αναφορικού μέρους κλείνεται μέσα σε παρένθεση. Έχουμε δηλαδή μια κύρια και μια παρενθετική

²⁶ Ο βοσκός χρησιμοποιείται στο αναφορικό μέρος και άλλων παρομοιώσεων του Σικελιανού. Συναντιέται στις *Ραψωδίες του Ιονίου* («Το διάβα του ελαιώνα», στ. 10), στα *Λυρικά – σειρά πρώτη*, («Το μαρτύριο του Όσιου Σεραφείμ στον Ελικώνα», στ. 29, «Ωδή στο Βαλαωρίτη», στ. 1), στη *Μήτηρ Θεού* (II, στ. 68-67) και στο *Δελφικό Λόγο (Η αφιέρωση)*, I, στ. 17-20 και στ. 35-38. Ακόμη συνδέεται με το χριστιανικό μοτίβο του Χριστού-ποιμένα.

²⁷ Ο Γ. Π. Σαββίδης διακρίνει δύο περιόδους προσέγγισης του χριστιανικού μύθου από το Σικελιανό. Η πρώτη συμπίπτει με την έκδοση της τέταρτης *Συνείδησης* και κορυφώνεται με το *Πάσχα των Ελλήνων* και η δεύτερη εντοπίζεται χρονικά στη δεκαετία 1941-1951 και συνδέεται με τα ποιήματα «Άγραφον», «Διόνυσος επί λύκνω» και τις τραγωδίες *Ο Χριστός στη Ρώμη* και *Χριστός Ανόμενος ή Ο θάνατος του Λιγηνή* (βλ. «Ο χριστιανικός μύθος στον Σικελιανό», *Κότινος στον Άγγελο Σικελιανό*, Τετράδια Ευθύνης 11, 1995, σσ. 35-43).

παρομοίωση. Η εικόνα αναπτύσσεται και ολοκληρώνεται με στόχο την πληρότητα του παραβάλλοντος. Διευρύνεται για να συμπεριλάβει κι άλλα συναφή παραδείγματα. Κλιμακωτά περνάμε από την *πηγή* στο *ρυάκι* και από κει στη *θάλασσα* της παρενθετικής παρομοίωσης, που συνδέεται με τη *θάλασσα* και τους *ποταμούς* του δεικτικού μέρους και οδηγεί στη σύζευξη των δύο μερών με σημείο αναλογίας το νερό. Άλλο συνεκτικό στοιχείο το κόκκινο χρώμα του αίματος, που «βάφει» και «ζώνει» όλη την εικόνα, καθώς διατρέχει πολλά συντάγματα (*πηχτόν αίμα-βάφει-ζωνάρι κόκκινο-πορφυρίζει-βαμμένοι από αίμα*).

Κλιμακωτά «απλώνεται» και το άρωμα του λιβανιού²⁸ στο παράδειγμα 13. Η κλιμάκωση εστιάζεται στις ρηματικές έννοιες *λιώνοντας-ποτίζει-απλώνοντας-μπαίνοντας-αλαφραίνει-υψώνοντας*. Η επανάληψη του ρήματος «απλώνω» αναδεικνύει την ισοδυναμία: το θαύμα της ζωής = ένα σπειρί λιβάνι. Η εμπειρία του υλικού κόσμου διαμορφώνει άλλωστε τις πιο υψηλές πνευματικές συλλήψεις. Ο Σικελιανός οδηγείται από το μικρό στο μεγάλο, από το ασήμαντο στο σημαντικό και από το ορατό στο αόρατο.

Τη σχέση του ποιητικού υποκειμένου με τη ζωή πραγματεύεται η μοναδική αναπτυγμένη παρομοίωση της πέμπτης *Συνείδησης*, που η έκτασή της δεν ξεπερνά τους 13 στίχους και θυμίζει τις σύνθετες παρομοιώσεις της πρώτης περιόδου της σικελιανικής ποίησης. Ενδιαφέρον παρουσιάζει κυρίως γιατί οι δύο όροι αναπτύσσονται συμμετρικά, όπως παρατηρούμε και στο παράδειγμα 2. Το ζεύγος ποιητικό υποκείμενο-ζωή παραβάλλεται με το ζεύγος άντρας-γυναίκα. Ο Σικελιανός πλάθει με εικόνες το μύθο του. Η εικόνα του αγκαλιασμένου ζευγαριού, αμέσως μετά την ερωτική συνεύρεση, αναδεικνύει με ενάργεια την ποιητική ιδέα. Η σχέση του ποιητικού εγώ με τη ζωή είναι μια σχέση ερωτική, δημιουργική, όπως ο έρωτας, και αιώνια, όπως η «αιώνια Σιγή», ο θάνατος. Αμέσως μετά θα αναρωτηθεί το ποιητικό υποκείμενο, στ. 28:

Ήταν η Ζωή ή ο Θάνατος για με;

Η Ζωή εξισώνεται με το Θάνατο, καθώς ο δεύτερος από τη βαθύτερη φύση του μετέχει στη δημιουργία και την ανανέωση. Πραγματοποιείται έτσι η εναρμόνιση του θανάτου με τη ζωή σε ένα ενιαίο σύμπαν. «Ο Σικελιανός έβαλε όλη την ορμή της ψυχής του, για να αγκαλιάσει τη ζωή και το θάνατο μαζί. Δεν ξέρω να υπάρχει μορφή που να ξυπνά μέσα μας τόσες εικόνες επιταφίων και αναστάσεων», θα πει ο Γιώργος Σεφέρης λίγες μέρες

²⁸ Ανάλογη εικόνα βρίσκουμε στην ποιητική σύνθεση *Μήτηρ Θεού*:
Σπειρί σα να 'καie λιβανιού μικρό, που δε στερεύει,
βλέπει, σκιρτάει, αγάλλεται κρυφά κι αντιχορεύει! (IV, στ. 123-124)

μετά το θάνατό του.²⁹ Ο Σικελιανός επιχειρεί με το έργο του να ξεδιαλύνει το μυστήριο του θανάτου. Στην ποίησή του ο θάνατος, η ζωή και ο έρωτας συχνά συνδέονται, όπως και στην παρομοίωση που εξετάζουμε αλλά και σε άλλες παρομοιώσεις στις *Ραψωδίες του Ιονίου*, στις μεγάλες ποιητικές συνθέσεις *Μήτηρ Θεού*, *Πάσχα των Ελλήνων*³⁰ και στα *Λυρικά-σειρά δεύτερη*. Ευδιάκριτη και η διακειμενική αναφορά στο Σολωμό: *Μόλις είν' έτσι δυνατός ο Έρωτας και ο Χάρος* (*Κρητικός*, 22, στ. 50). Σταδιακά ο ποιητής προσεγγίζει το θάνατο, ώσπου συμφιλιώνεται μαζί του και συλλαμβάνει την κρυφή αρμονία που συνθέτουν ζωή και θάνατος. Ο θάνατος, ενώ στην αρχή ήταν «ένα σκοτεινό σημείο», γίνεται στο τέλος «διαφανές», «μια κορυφαία μορφή του πόθου» που οφείλει «να τον θεριέψει ώσμε τη λύτρωσή του / ψηλά, θανάτω θάνατον πατήσας».³¹

Επάλληλες σύνθετες παρομοιώσεις

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν και οι επάλληλες σύνθετες παρομοιώσεις αυτής της περιόδου. Είναι εντυπωσιακή η συχνότητα και η πυκνότητα με την οποία επανέρχονται. Εμφανίζονται κυρίως στα ποιήματα των τεσσάρων *Συνειδήσεων*, ενώ απουσιάζουν εντελώς από την πέμπτη *Συνείδηση*. Αξίζει να μελετήσουμε κάποια παραδείγματα για την ποικιλία των συνδέσεων και την πολλαπλή αντιστοιχία των όρων της αναλογίας.

Το λόγο μου

δεν τονε στρέφει πλέον η πιθυμιά προς το ίδιο μου κορμί,

καθώς σαν ήμουνα ο αρχέφηβος

που χλιμιντρούσε η περηφάνια του

σαν το βαρβάτον άλογο

άμα διάβαινε άλλον άλογο μπροστά·

μηδέ που βρίσκει ο νους μου

γέψη ασύγκριτη

στο ορτό δαφνόφυλλο,

²⁹ Βλ. Σεφέρης 1992, 94.

³⁰ Πρβλ. και τους παρακάτω στίχους από το *Πάσχα των Ελλήνων*:

Ζήση μαζί και Θάνατος σ' ίδια χτυπάν αχτή·

κι όπου πιο μέγας ο έρωτας, τη θέλησή σου κλίνεις·

(VIIIa, στ. 22-24)

³¹ Βλ. Λ.Β.Α., σ. 58.

ζητώντας το σαν το δαμάλι
που άμα κόβουν δίπλα του τα φύλλα της μουριάς
δείχνει τον πόθο του όλο στο μουκάνημα,

αλλά σαν το νερό μες στο μυλαύλακο,
οπού ήσυχα κλεισμένο
τειχισμένο ολούθενε στερεά,
για το στερνό σκοπό
τραβάει να πέσει στον τροχό του μύλου
για ν' αλέσει νικητήριο τον καρπό,

κι όπως το ψάρι που ακλουθώντας
την ορμή του ποταμού
βγαίνει μαζί του αγύριστα στη θάλασσα,

όμοια κ' η ζωή μου ολάκερη·

γιατί έτσι μόνο,
όπως ο γλάρος κάποτε
διψώντας το γλυκό νερό στα κύματα, τα πρωτοβρόχια
αφήνει ορθάνοιχτο το στόμα στη βροχή,

μπορεί κ' εσύ ν' αφήσεις
την ψυχή σου ορθάνοιχτη
στα λόγια μου, αδερφέ!

«Ηρακλής», V, *Η συνείδηση της γης μου*, στ. 289-317

Διακρίνουμε τέσσερις παρομοιώσεις που αναπτύσσονται σε ξεχωριστά στροφικά σύνολα και συνδέονται διαδοχικά, οι δυο πρώτες μάλιστα αντιπαρατίθενται στις άλλες δύο. Κοινή συνισταμένη όλων η φύση: *βαρβάτον άλογο, ορτό δαφνόφυλλο, δαμάλι, φύλλα μουριάς, νερό, μυλαύλακο, καρπό, ψάρι, ποταμός, θάλασσα, γλάρος, γλυκό νερό, κύματα,*

βροχή. Άλλο τάξιμα το νερό (νερό, ποταμός, θάλασσα) και όσα σχετίζονται μαζί του (μυλαύλακο, ψάρι, γλάρος). Το υγρό στοιχείο συνδέει μεταξύ τους τις δύο τελευταίες παρομοιώσεις, που αναφέρονται στο παρόν του ποιητικού υποκειμένου και την πορεία που σκέφτεται να ακολουθήσει, σε σχέση με τα πρώτα του βήματα σαν «αρχέφηβου», που περιγράφονται στα δύο πρώτα στροφικά σύνολα-παρομοιώσεις και αναφέρονται στο παρελθόν, στα πρώιμα στάδια της ποιητικής δημιουργίας – το δηλώνει άλλωστε και η χρήση παρελθοντικών ρηματικών τύπων και προσδιορισμών (δεν τονε στρέφει πλέον, ήμουν, χλιμιντρούσε, μηδέ που βρίσκει).

Πρόκειται για παρομοιώσεις που θίγουν ζητήματα σημαντικά της σικελιανικής ποιητικής, όπως και το σύνολο του ποιήματος «Ηρακλής».³² Απευθυνόμενος στον αδελφό-αναγνώστη, ο ενδοκειμενικός ποιητής δηλώνει ρητά ότι η ποίησή του δε διακρίνεται πλέον από εσωστρέφεια και εγωκεντρισμό, «το λόγο μου δεν τονε στρέφει πλέον η πιθυμιά προς το ίδιο μου κορμί», ούτε βρίσκει ικανοποίηση στη διάκριση και την καταξίωση από τους συγχρόνους, «μηδέ που βρίσκει ο νους μου γέψη ασύγκριτη στο ορτό δαφνόφυλλο», αλλά τόσο το έργο του όσο και η ζωή του είναι στενά δεμένα με τη δημιουργία «σαν το νερό μες στο μυλαύλακο... τραβάει να πέσει στον τροχό του μύλου για ν' αλέσει νικητήριο τον καρπό» και σαν το ψάρι «ακλουθώντας την ορμή του ποταμού βγαίνει μαζί του αγύριστα στη θάλασσα». Ο λόγος και ο νους του ποιητικού υποκειμένου, ολόκληρη η ζωή του είναι στραμμένη στο ασίγαστο αίτημα της δημιουργίας, που «αποτελεί και την καθαυτό είσοδό μας στη Ζωή, αποτελεί την πρώτη φυσική μεγάλη μύηση στον κοσμικό κι ουσιαστικά δημιουργικό προόρισμό μας», όπως λέει και ο ίδιος ο ποιητής στον «Πρόλογο» του *Λυρικού Βίου*.³³ Τότε μόνο ο αναγνώστης θα μπορέσει να εμπιστευτεί τον ποιητή, «ν' αφήσει την ψυχή του ορθάνοιχτη στα λόγια του», όπως ο γλάρος «αφήνει ορθάνοιχτο το στόμα στη βροχή». Διαφαίνεται ο προβληματισμός του ποιητή για την ποίηση-πράξη και την ουσιαστική βίωση της ποιητικής τέχνης. Ο Σικελιανός έχει συνείδηση ότι καθετί πηγάζει από την ίδια την

³² Συγκεκριμένα η Αθηνά Βογιατζόγλου χαρακτηρίζει το ποίημα «ένα ελληνοκεντρικό μανιφέστο ποιητικής», που θυμίζει τη «ναρκισσιστική ρητορεία της τελευταίας ενότητας του *Αλαφροΐσκιωτου* και παρουσιάζει ένα παρόμοιο με εκείνη δομικό πρόβλημα: την εκτροπή του ποιητή από το κυρίως θέμα του και τη διολίσθησή του σε έναν πληθωρικά ανπτυσσόμενο αυτοέπαινο. Από τα μέσα περίπου του ποιήματος (στ. 183 και εξής) ο Σικελιανός εγκαταλείπει τον ήρωά του, αδημονώντας να εκθέσει τους δικούς του «ποιητικούς» άθλους». Και καταλήγει ότι το ποίημα «αποτελεί ένα μέτρο σύγκρισης, για να εκτιμήσουμε τον περισσότερο διακριτικό, ευρηματικό και οργανωμένο τρόπο με τον οποίο ο Σικελιανός μιλά για την τέχνη του σε ορισμένα άλλα ποιήματα αυτών των συνθέσεων» (Βογιατζόγλου 1999, 103-115). Και ο Αντρέας Φυλακτού παρατηρεί ότι «εκείνος που θα καταφέρει τον άθλο δεν είναι ο Ηρακλής, αλλά ο ίδιος ο Σικελιανός, ο οποίος πιστεύει πως το έργο του, η φωνή του, θα μπορέσει να σώσει τη νεολαία της Ελλάδας από την απραξία στην οποία βρίσκεται δεμένη, δεσμευμένη από τον Προμηθέα» (Φυλακτού 2002, 198).

³³ Λ.Β.Α., σ. 30.

πράξη της ζωής, γι' αυτό και ενδιαφέρεται για το λόγο ως πράξη, για το βιωματικό λόγο, που πηγάζει από την εμπειρία της φύσης και της ζωής. Η ποίηση δεν είναι μόνο καλλιτεχνική δημιουργία αλλά δημιουργία ζωής. Ό,τι γίνεται αντιληπτό από τις αισθήσεις είναι και κατανοητό. Έτσι μόνο θα κατακτήσει ο ποιητής την «αγνή και καθαυτό βιολογική σκοπιά της Εσωτερικότητας», ώστε να μπορεί να ασκήσει εποπτεία και στους άλλους και στον εαυτό του.³⁴

Και η παρακάτω επάλληλη σύνθετη παρομοίωση από τη *Συνείδηση της γυναίκας* θίγει ζητήματα ποιητικής, αλλά με πιο διακριτικό κι έμμεσο τρόπο. Δύο β' όροι, που αποτελούν δύο ανεξάρτητα στροφικά σύνολα, απαντούν στον ίδιο α' όρο, που κι αυτός αυτονομείται σε ένα τρίτο στροφικό σύνολο. Ενώ δύο ένθετες μονολεκτικές παρομοιώσεις εμπλουτίζουν και κλείνουν το αναφορικό και το δεικτικό μέρος αντίστοιχα:

Μήτε το σίδερο του στίχου

πέφτοντας βαρύ απ' το μέτρο,

που ως από πρυμνήσιο μάτι βόγγοντας κυλάει

να βρει στα βάθη σύμαυρο βραχότοπο

ή στρωμένην αμμουδιά,

για σε,

αλλ' ως η κούνια

που απ' το χέρι της μάνας π' αγρυπνά

σαλεύει ολονυχτίς

ενώ από το κλεισμένο της το στόμα μέσα

αχεί έν' ατέλειωτο νανάρισμα

μονόηχο σαν του πέλαου τη βοή,

ω Ύμνε μου,

όμοια κ' εσύ

όζω από τον κάβο

³⁴ Λ.Β.Α., σ. 11.

π' ο ήλιος όλος άξαφνα
απάνωθέ του είν' έτοιμος να πέσει
μες στα κύματα
σα Θεός!

«Ερωτικός ύμνος», Ι, *Η συνείδηση της γυναίκας*, στ. 33-51

Οι εισαγωγικοί αντιθετικοί σύνδεσμοι «μήτε» και «αλλά» είναι τα εξωτερικά μορφολογικά στοιχεία που επισύρουν την προσοχή στην εσωτερική παραδειγματική αντίθεση των εικόνων και γίνονται αφετηρία για αναγωγή από την επιφάνεια στο βάθος. Κι αφού ο Ύμνος σε προηγούμενους στίχους παρομοιάστηκε με τρικάταρτο καράβι, με μια καταπληκτική μεταφορά περνάμε στην άγκυρα-στίχο, που το βάρος του μέτρου του αντιπαρατίθενται στο λίκνισμα της κούνιας από το χέρι της άγρυπνης μάνας με τη συνοδεία του «ατέλειωτου μονόηχου ναναρίσματος». Το βάρος του στίχου αντιπαραβάλλεται προς το ελαφρύ από το χέρι της μάνας λίκνισμα της παιδικής κούνιας και το βογγητό του «σιδερένιου στίχου» αντιτίθεται στο τρυφερό μητρικό νανούρισμα. Κοινό τάξιμα μεταξύ του παραβαλλόμενου και του παραβάλλοντος η θάλασσα και οι ομόλογες μ' αυτή έννοιες (*πρυμνήσιο μάτι, βάθη, σύμαυρο βραχότοπο, στρωμένην αμμουδιά, βοή του πελάου, κάβο, κύματα*).

Η σύνδεση πάλι της ποιητικής δημιουργίας με τη μάνα και τη μητρότητα είναι ένα προσφιλέθ θέμα του σικελιανικού έργου και ιδιαίτερα του φαινόμενου της παρομοίωσης, που εξετάζουμε.³⁵ Εδώ ο ποιητής επιλέγει για την ποίησή του το ρυθμικό μητρικό νανούρισμα αντί του παραδοσιακού μέτρου. Ο Ύμνος του επιλέγει να βρεθεί «όξω από τον κάβο», μακριά από τα καθιερωμένα μέτρα. Η λυρική πορεία του Σικελιανού, που από τον *Αλαφροϊσκιωτο* άρχισε να διαφαίνεται, στον *Πρόλογο στη ζωή* έχει πια διαμορφωθεί. Ο λυρισμός άλλωστε είναι το κύριο όργανο διερεύνησης και επίλυσης του κοσμικού

³⁵ Το ποίημα «Χωριάτικος γάμος» της τρίτης *Συνείδησης* κλείνει με μια ενδιαφέρουσα παρομοίωση, όπου η γυναίκα της κεντρικής εικόνας φέρνει στον κόσμο το παιδί, όπως η Λητώ τον Απόλλωνα και ο ποιητής το έργο του. Το αναφορικό μέρος επιμερίζεται, για να εμπλουτίσει με νέες εικόνες και σημασιοδοτήσεις το δεικτικό που παρεμβάλλεται:

*Ω, που, όπως η Λητώ γεννώντας τον Απόλλωνα
εκράτει ορτή στη Δήλο την αιθέρια φοινικιά,
με χέρια αχνά κι ανάλαφρα
πιασμένα απ' τ' άντρα τη γερή καρδιά
φέρνεις στον κόσμο
—εικόνα μυστική της—
το παιδί,
με μια κραυγή σου,
καθώς το έργο
ο Ποιητής!*

(στ. 229-238)

προβλήματος της ζωής, γύρω από το οποίο στρέφεται ολόκληρη η καλλιτεχνική του δημιουργία.

Τέλος, εντυπωσιάζει το πλήθος των σύνθετων παρομοιώσεων που παρατάσσονται αλυσιδωτά στο παρακάτω αντιπροσωπευτικό δείγμα της ξέφρενης λυρικής διάθεσης του Σικελιανού:

Όπως τ' άλογο,

που σκάβει όλη την ώρα με το πόδι του το χώμα

κι όλη μέρα ανήσυχο

σει εδώ κ' εκεί το λιγνό δέντρο όπου το δέσανε,

αν νιώσει ολάνοιχτη να το χαϊδεύει μια απαλάμη

απ' το κεφάλι ως κάτω στα καπούλια,

στέκει και γυρίζοντας κοιτάει τον άνθρωπο,

γαλήνιο κ' υποταχτικό,

παιδούλα Νίκη,

έτσι σε κράτησα άξαφνα στο μέγα μου το χάδι

ως άγαλμα θεϊκό!

Κι όπως ο διψασμένος σταματώντας σε πηγάδι για να πιει,

ενώ πίνει

η αναγάλλιαση δακρύζει μες στα μάτια του

ως ν' ανέβαινε στα βλέφαρα η δροσιά,

όμοια κ' εσύ με κοίταζες με μάτια ογρά

απ' την αναγάλλια την κρυφή!

Κι όπως το ζώο το ευγενικό

άλογο εξαίρετο ή ζαρκάδι

όταν του δίνεις κάτι μες στη φούχτα να γευτεί,

ως το γεύεται

τα δάκρυα ξάφνου τρέχουνε ήσυχα απ' τα μάτια του

—μεγαλονόητη καλοσύνη

ευγνωμοσύνη απόκρυφη της φύσης,

πηγή του αδούλωτου αγαθού—

έτσι κ' εσύ

όταν έκοβα μπροστά σου

την ατάραγη κερήθρα της καθάριας ηδονής.

Και τώρα πια

καθώς ο ελεύθερος πενταθλητής,

άνθος μακάριο της φυλής του,

που στην Ολυμπία βάνοντας ένα ρόδι μες στη φούχτα του

καλούσε τους συναθλητές του

να του ανοίξουνε το χέρι,

κ' έπειτα απ' όλο τον αγώνα

όπου ανήμποροι ετραβιόνταν όλοι

πάλι ο καρπός έμενεν άγγιχτος

χωρίς ραγή,

όμοια είναι σήμερα η αγνεία μου

η άγγιχτη οπώρα της ψυχής μου

η ώριμη ιερή καρδιά!

«Απόκρυφος Όλυμπος», VI, *Η συνείδηση της γης μου*, στ. 46-86

Τέσσερις διαδοχικές παρομοιώσεις συνδέονται παρατακτικά μεταξύ τους, η καθεμιά με δικό της αυτόνομο δεικτικό μέρος. Οι τρεις πρώτες εισάγονται με το «όπως» και η τελευταία με το «καθώς», ενώ στο δεικτικό εναλλάσσεται το «έτσι» και το «όμοια». Στο δεικτικό μέρος συναντούμε την παιδούλα Νίκη στις τρεις πρώτες να παρομοιάζεται με άλογο, με τον διψασμένο και με ένα ευγενικό ζώο, άλογο ή ζαρκάδι. Στην τελευταία το

ποιητικό υποκείμενο συγκρίνεται με τον πενταθλητή, όπως και σε άλλες περιπτώσεις.³⁶ Ο συσχετισμός του ποιητή με αθλητή είναι πινδαρικής προέλευσης. Και ο Πίνδαρος συνήθιζε να παρουσιάζεται ως πρωταθλητής.

Είναι φανερό ότι στην ενότητα αυτή η παρομοίωση υπηρετεί την εικονοπλασία και γίνεται φορέας της ποιητικής και της κοσμοθεωρίας του ποιητή. Η χρήση και η λειτουργία του συγκριτικού σχήματος στις *Συνειδήσεις* αποδεικνύει ότι συνιστά διακριτικό γνώρισμα της σικελιανικής δημιουργίας.

³⁶ Βλ. «Ύμνος στην Ορθία Αρτέμιδα», στ. 179, «Διοτίμα», στ. 176.

Εξετάζοντας το φαινόμενο της παρομοίωσης στο ποιητικό έργο του Άγγελου Σικελιανού, περνάμε στην τρίτη περίοδο, που την αποτελούν οι μεγάλες συνθέσεις *Μήτηρ Θεού*, *Πάσχα των Ελλήνων* και *Δελφικός Λόγος* (*Η αφιέρωση*). Μετά τις ποιητικά γενναιόδωρες *Συνειδήσεις* ο Σικελιανός φαίνεται να προχωρά σε μια πιο συνεκτική και λιτότερη έκφραση. Πράγματι οι ποιητικές συνθέσεις αυτής της περιόδου δε θυμίζουν σε τίποτα τις πολύστιχες και εκφραστικά πληθωρικές συνθέσεις του *Προλόγου στη ζωή*. Αποτελούν μετάβαση σε μορφές πιο δραστικές και αυτόνομες. Οι παρομοιώσεις ακολουθούν την παραπάνω αρχή. Περιορίζονται σε έκταση, μειώνονται σε αριθμό και χαρακτηρίζονται από εκφραστική και λυρική οικονομία, χωρίς όμως να υποβαθμίζεται η αξία τους και ο δομικός ρόλος τους στην ποιητική του Σικελιανού.

Μήτηρ Θεού – Πάσχα των Ελλήνων – Δελφικός Λόγος

Η πολύστιχη *Μήτηρ Θεού* αρχίζει να γράφεται το 1916 και θεωρήθηκε ένα από τα αριστουργήματα της σικελιανικής ποίησης.¹ Η δημοσίευσή της στο περιοδικό *Λόγος* αρχίζει το Μάιο του 1917 και ολοκληρώνεται το Μάρτιο του 1919. Διαιρείται σε πέντε μέρη συνολικής έκτασης 558 δεκαπεντασύλλαβων στίχων οργανωμένων σε 279 ομοιοκατάληκτα δίστιχα.² Ο δεκαπεντασύλλαβος είναι παντού παροξύτονος και παρουσιάζει ποικιλία μεγάλη στους μετρικούς και ρυθμικούς τόνους.

¹ Η κριτική ήταν ιδιαίτερα ευνοϊκή. Ο Ζήσιμος Λορεντζάτος το χαρακτήρισε ως «το μοναδικό ελληνικό ποίημα που, ενδεχόμενα, θα μπορούσε να σταθεί, όχι δίπλα, αλλά κοντά στους *Ελεύθερους Πολιορκημένους* του Σολωμού», βλ. «Πρόλογος [σε μια ανάγνωση αποσπασμάτων από το *Μήτηρ Θεού*]», περ. *Νέα Εστία*, 1781 (2005) 283, η Έλλη Λαμπρίδη του αφιέρωσε μια μακρά μελέτη, που δημοσιεύτηκε στο περ. *Νέα Πολιτική* το 1939, ο Αντρέας Καραντώνης το θεωρεί «το πιο συνθεμένο μακρόστιχο ποίημά του... που απαρτίζεται από δίστιχα, είναι δηλαδή ένα σύνολο από πολλές μικρές πλαστικές μονάδες, που αναβρύζουν όλες από την ίδια λυρική διάθεση», βλ. «Στοχασμοί για την ποίηση του Άγγελου Σικελιανού», περ. *Νέα Εστία*, 611 (1952) 29. Ο Μιχαήλ Ροδάς αναφέρει ότι ο Κωστής Παλαμάς είπε σε μια φιλική συντροφιά, μετά το διάβασμα του ποιήματος: «Εγώ είμαι ένας ποιητής, μα ο Σικελιανός είναι ο ποιητής» (εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 22-9-1944). Ο Μάρκος Αυγέρης το χαρακτηρίζει «ένα από τα καλύτερα έργα του Σικελιανού» (Αυγέρης 1966, 32), ο Γ. Π. Σαββίδης ως «ένα από τα αριστουργήματα της καθαρής ποίησης» (Σαββίδης 2003, 62) και ο Ερατοσθένης Καψωμένος παρατηρεί ότι «ίσως είναι το πιο επεξεργασμένο έργο του Σικελιανού» (βλ. Καψωμένος 2002, 110-128).

² Ο Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος διαπιστώνει μια συμμετρική οργάνωση ασύμμετρων μερών, σε πυραμιδωτό σχήμα, όπου η μεσαία ενότητα (III), εκτενέστερη από τις άλλες (174 στ.), κατέχει ποσοτικά

Η σύνθεση αποτελεί σταθμό στην ποίηση του Σικελιανού και εγκαινιάζει τις μεγάλες κοσμοθεωρητικές συνθέσεις του. Τοποθετείται, όπως λέει ο ίδιος, «ως προς το πολικόν αστέρι του αιωνίου των Μυστηρίου, μπρος στο βάθος και το θάμπος του θανάτου»³ και έρχεται να εμβαθύνει τη μεγάλη εκείνη Πρωτοεικόνα της Μητέρας Φύσης. Πρόκειται για μια κορυφαία στιγμή του νεοελληνικού λυρισμού.

Την ίδια εποχή γράφεται και η άλλη μακρόπνοη ανολοκλήρωτη σύνθεση αυτής της περιόδου, το *Πάσχα των Ελλήνων*. Το τύπωμά της άρχισε το 1918 υπό τον τίτλο «Το ποίημα». Διακόπηκε όμως απότομα από τον ποιητή, γιατί κρίθηκε ανολοκλήρωτο. Κατά καιρούς δημοσιεύονταν ποιήματα της σύνθεσης ως το 1935. Στη σημερινή του μορφή κυκλοφόρησε πρώτη φορά το 1947 με τον τρίτο τόμο του *Λυρικού Βίου*. Αποτελείται από 11 τελειωμένα άσματα και δύο πρώιμα αποσπάσματα συνολικής έκτασης 1924 στίχων, οργανωμένων σε τετράστιχες στροφές από δεκαπεντασύλλαβους σταυρωτούς με δεκατετρασύλλαβους με πλεχτή ομοιοκαταληξία. Τα τρία πρώτα άσματα αναφέρονται στον αρχαιοελληνικό μύθο και τα υπόλοιπα στο χριστιανικό, που τον προσεγγίζει όχι με την «καθαυτό προσωπική εμπειρία», όπως στη *Μητέρα Θεού*, αλλά επικά μαζί και λυρικά. Ο Σικελιανός γράφει στον «Πρόλογο» ότι το *Πάσχα των Ελλήνων* είναι η πρώτη του αυθόρμητη απόπειρα επαφής με το «θρησκευτικόν αυτό υποσυνείδητο».⁴

Στην τρίτη περίοδο εντάσσεται και η «Αφιέρωση» του *Δελφικού Λόγου*. Τυπώθηκε σε διακόσια αντίτυπα και σε μεγάλο σχήμα το Δεκέμβριο του 1926. Πρόκειται για μία σύνθεση 502 στίχων, που διαιρείται σε τέσσερα μέρη, απαρτίζεται από 251 ομοιοκατάληκτα δίστιχα και σηματοδοτεί την επίσημη έναρξη της Δελφικής Προσπάθειας.⁵ Ο Σικελιανός λέει για το *Δελφικό Λόγο* ότι είναι η πρώτη αγωνιστική, λυρική και συμβολική διατύπωση της Δελφικής του ενόρασης, της οποίας ζωντανή

την κορυφή της πυραμίδας, ενώ οι ακραίες, πιο σύντομες (I = 56 στ., V = 46 στ.), κατέχουν τη βάση (βλ. Κατωμένος 2002, 110-128: 112, σημείωση 2).

³ Λ.Β.Α., σ. 33.

⁴ Το θρησκευτικό συναίσθημα του Σικελιανού παρακολουθεί ο Γιώργος Σεφέρης «να ξεκινά από τη λευκαδίτικη πατρογονική του χριστιανισμική, να προχωρεί και να θρέφεται με όλες τις ανάσες της ελληνικής γης, ν' απλώνεται και να αφομοιώνει μύθους που τους πιστεύαμε τελειωτικά πεθαμένους, να κινείται ανάμεσα στο Διόνυσο και τον Άδη, που είναι το ίδιο, καθώς το θέλει ο Ηράκλειτος, και να ποθεί ολοένα μίαν ανάσταση, ένα ξαναγέννημα: την "Ανω Ελλάδα"» (Σεφέρης 1992, 96).

⁵ Η αναβίωση των Δελφικών Εορτών ξεκινά αμέσως μετά, το 1927 και ολοκληρώνεται το 1930. Ακολούθησαν πλήθος άρθρων, μελετών και συνεντεύξεων για τη Δελφική Ιδέα και Προσπάθεια (βλ. Π.Λ.Β.). Σε μια συνέντευξή του το 1931 σχετικά με τη Δελφική Προσπάθεια λέει: «Εκείνο που επεδίωξα, πρώτ' απ' όλα, είναι να θερμάνω, να ζωντανέψω μέσα μου την ιστορική μνήμη. Να μπορέσω δηλαδή ν' αγκαλιάσω τον ιστορικό χρόνο και την έκταση όσο μπορούσα καλύτερα. Και το ήθελα αυτό γιατί μου χρειαζόνταν ένα πρότυπο και μια αφετηρία. Έτσι ανακάλυψα τους Δελφούς. Ούτε νέα θρησκεία κάνω, ούτε καν τη ελληνική αρχαιότητα την παίρνω ως υπόδειγμα ή κανόνα ζωής. Η μεγάλη αυτή ιστορική περίοδος είναι το σπέρμα. Έτσι τη δέχομαι. Οι Δελφοί είναι ένα κέντρο που με την ιστορία τους μου επέτρεψαν να ιδώ τον βαθύτερο σύνδεσμο που υπάρχει στην ιστορία της ανθρωπότητας» (περ. *Εβδομάς*, έτος Δ', 19 Σεπτεμβρίου 1931, σ. 1824).

προέκταση είναι η Δελφική εμπράγματη Προσπάθεια.⁶ Θεωρεί λοιπόν τη Δελφική Προσπάθεια προέκταση της ποιητικής του αποστολής, ενώ με τη Δελφική Ιδέα εκφράζει το αίτημα της παγκόσμιας συναδέλφωσης, κορυφή όλης της λυρικής υπαρξιακής του πορείας.

Οι παρομοιώσεις της τρίτης περιόδου

Η διαμόρφωση της νέας κοσμοθεωρίας που επιχειρείται σ' αυτή την περίοδο απαιτεί και νέα τεχνική. Η μορφή έρχεται να υπηρετήσει τα υψηλά νοήματα αυτού του αναβαθμού και να συνενώσει τα ομόλογα πεδία των διαφορετικών μύθων και πολιτισμών, που αποτελούν την κύρια θεματική αυτής της περιόδου και αντλούνται αντίστοιχα από την αρχαιοελληνική και χριστιανική μυθολογία. Ο χειμαρρώδης λυρισμός, που συνηθίσαμε στον *Πρόλογο στη ζωή*, τιθασεύεται, χωρίς να χάνει την αμεσότητά του, και ακολουθεί σύμμετρα και σοφά τη σύνολη οργάνωση των σπουδαίων ποιητικών συνθέσεων.

Οι παρομοιώσεις μειώνονται αισθητά σε αριθμό. Συνολικά και στις τρεις συνθέσεις εντοπίζουμε 299 παρομοιώσεις, 255 απλές και 44 σύνθετες. Συγκεκριμένα στο ποίημα *Μήτηρ Θεού* έχουμε 77, στο *Πάσχα των Ελλήνων* 160 και 62 στο *Δελφικό Λόγο*. Οι σύνθετες και κυρίως οι εκτεταμένες παρομοιώσεις μειώνονται και σε αριθμό αλλά και σε έκταση. Δε συναντούμε παρομοιώσεις μεγαλύτερες των 15 στίχων αυτήν την περίοδο. Η ποιητική ευφορία συμπυκνώνεται και η λυρική ένταση περιορίζεται στις ιδιαίτερα μουσικές εικόνες με τους τολμηρούς συνδυασμούς, που διαδέχονται η μια την άλλη και διαχέονται σε όλους τους στίχους αυτής της περιόδου.

Στη σύνθεση *Μήτηρ Θεού* και στο *Δελφικό Λόγο* οι παρομοιώσεις οργανώνονται σε στροφικά σύνολα των δύο ή παραπάνω στίχων. Συνήθως καταλαμβάνουν μεγαλύτερη του δίστιχου έκταση και διαδέχονται η μία την άλλη. Το δεικτικό μέρος συχνά διακρίνεται από το αναφορικό, καθώς αποτελεί τις περισσότερες φορές αυτόνομη στροφική ενότητα. Μερικές από τις καλύτερες εκτεταμένες παρομοιώσεις αυτής της βαθμίδας συναντιόνται στις δύο συνθέσεις. Έχουν μια στερεότυπη μορφή, με το αναφορικό να προηγείται και το δεικτικό να καταλαμβάνει το τελευταίο δίστιχο της παρομοίωσης. Συχνότητα εμφανίζουν και οι επάλληλες παρομοιώσεις, απλές και σύνθετες, που διαφοροποιούνται πολύ και ως προς τη μορφή και ως προς την έκφραση από εκείνες της προηγούμενης περιόδου. Εκφραστικά είναι λιτότερες, αποτελούν όμως

⁶ Λ.Β.Α., σσ. 41-42.

σημαντικές εστίες λυρικής έντασης. Άλλοτε η εικόνα συμπληρώνεται στο δίστιχο που ακολουθεί και ενσωματώνει κι άλλη παρομοίωση, όπως στο παρακάτω παράδειγμα:

Κι άντρες ορτοί στ' αλέτρι τους, ζωσμένοι την ψυχή τους,

που ωσάν κολόνες ρείπιου ναού σταθήκαν μοναχοί τους·

να νιώσουν άσωτο άνεμο, βαθιά τους τη σβιλάδα

οπού τυλίγει ένα ναό, σαν πέλαο, την Ελλάδα!

Μήτηρ Θεού, ΙΙΙ, στ.161-164

Ο εκπρόσωπος του αγροτικού κόσμου συνδέεται με την αρχαιοελληνική παράδοση, παρουσιάζεται σα συνεχιστής της μακραίωνης ιστορίας του τόπου μας. Από τα ερείπια του αρχαίου ναού περνάμε στο ναό-Ελλάδα. Το θείο, το ανθρώπινο και το φυσικό στοιχείο συνυπάρχουν αρμονικά στην εικόνα. Ο αγρότης, ο απλός άνθρωπος του λαού θα συγκεράσει τους διαφορετικούς πολιτισμούς που συναντήθηκαν στην ελληνική φύση. Ο Σικελιανός πιστεύει στον απλό άνθρωπο του λαού και του αναθέτει ένα ρόλο ρυθμιστή και συντονιστή των πάντων. Από τον *Αλαφροϊσκιωτο* ακόμη ο λαός είναι «παντού». Αποτελεί το θεμέλιο της κοσμοθεωρίας του.

Στο *Πάσχα των Ελλήνων* η εικόνα των παρομοιώσεων δεν αλλάζει. Απλώνονται σε στροφικά σύνολα των τεσσάρων στίχων, το αναφορικό προηγείται και το δεικτικό συνήθως αναπτύσσεται ισομερώς. Ο Σικελιανός παραμένει εκφραστικά λιτός και ο λυρισμός της σύνθεσης εντοπίζεται στις εικόνες εκείνες που κλείνουν μέσα τους εντυπωσιακές λεπτομέρειες από τη ζωή της φύσης. Το άλλο θέμα της σύνθεσης, ο συγκερασμός του αρχαιοελληνικού και χριστιανικού πολιτισμού, χρησιμοποιεί ως εκφραστικό μέσο την παρομοίωση. Εδώ έχουμε μερικές από τις πιο τολμηρές ως προς το σημασιολογικό φορτίο παρομοιώσεις, αφού το συγκριτικό σχήμα αναλαμβάνει να συνδυάσει τα αδελφά στοιχεία των δύο πολιτισμών.

Στον κεραυνό του η Μαριάμ, ακέρια, ως η Σεμέλη,

θα σωριαστεί ή ολάκερο θε να τονε δεχτεί;

Ο Αρματωμένος Έρωτας, τα νέα ποθώντας μέλη,

τεράστια βίγλα γύρα τους μερόνυχτα κρατεί.

Κι Αυτή ως η γη του Χαναάν που ανθός τη ζώνει θείος,

που μ' όλες τις ανάπνοιες της ανέγνωρα καλεί
να 'ρθει μια νύχτα μοναχά κρυφά ο Θεός, Νυμφίος,

ποια ζώνη τώρα ζώνεται και ποια φορεί στολή;

«Πέμπτο Ευαγγέλιο», IV, *Πάσχα των Ελλήνων*, στ. 305-312

Οι μονολεκτικές παρομοιώσεις τώρα κάνουν αισθητή πάλι την παρουσία τους και ξεχωρίζουν με τις τολμηρές συζεύξεις και τις λυρικές εξάρσεις. Και ενώ οι τίτλοι των ποιημάτων μάς προετοιμάζουν για τα υψηλά και τα μεγάλα, ο ποιητής από τον πρώτο κίολας στίχο της *Μητέρας Θεού* καθιερώνει (=καθιστά ιερά) τα μικρά και ασήμαντα: *χνούδια και πούπουλα, μικρά φτερά, ξυλάκια, φύλλα* και ανιχνεύει σ' αυτά το μέγιστο και το ουσιαστικό, όπως συνηθίζει σ' αυτή τη βαθμίδα της ποίησής του. Με όργανο τη «μυχαίτατη προσωπική εμπειρία» ο Σικελιανός προσεγγίζει το πρόβλημα της ύπαρξης και επιχειρεί να ξεδιαλύνει το μυστήριο του θανάτου. Μπροστά σ' αυτό το μυστήριο «η ποσοτική διαστολή ανάμεσα από το μικρό και το μεγάλο, απ' το ασήμαντο και το σημαντικό εξαφανίζονταν».⁷ Εικόνες από τη ζωή της φύσης αναδείχνουν τις πολλαπλές συναρτήσεις που δένουν τα πράγματα μεταξύ τους σε ένα κοινό ρυθμό και αποτελούν αφετηρία για αναγωγή από την επιφάνεια στο βάθος, από το αισθητό στο νοητό, από το ελάχιστο στο μέγιστο, από το φυσικό στο ανθρώπινο. Ο μικρόκοσμος της φύσης δεσπόζει και αυτή την περίοδο, όπως αποδεικνύουν και τα παρακάτω παραδείγματα:

*Κ' η ώρα βαθιά μου, σαν πηγή βουνίσια, π' ως την κόψει
στόμα, βυθίζει ολάκερη σε ορτούς αφρούς την όψη.*

Μήτηρ Θεού, II, στ. 59-60

*Εκείνους πόλεα κ' έχασα για πάντα μιαν ημέρα,
σα σύννεφα ανοιζιάτικα τους βλέπω στον αγέρα!*

Μήτηρ Θεού, III, στ. 103-104

κι ώρα την ώρα ο θάνατος σε σκέπαζε ωσά χιόνι,

Μήτηρ Θεού, V, στ. 44

σαν ένα κύμα σκώθηκεν αθάνατο η Ελλάδα,

«Καθαρμοί», I, *Πάσχα των Ελλήνων*, στ. 135

⁷ Βλ. Λ.Β.Α., σ. 32.

σαν η σελήνη απ' τα βουνά, μια μυστική Ιαχή

«Ο ύμνος στην Ελένη», II, *Πάσχα των Ελλήνων*, στ. 20

Κι ο Αποσπερίτης φάνταζε μπροστά μας σα νησί!

«Το τραγούδι των Αργοναυτών», III, *Πάσχα των Ελλήνων*, στ. 84

(συχνά σα δάκρυ ένα χλωμό πεφτάστερο κυλά)

«Η φυγή», V, *Πάσχα των Ελλήνων*, στ. 102

και της Μαρίας, καθώς μιλεί, της ραίνουν το κεφάλι

τα λόγια, στα ποδάρια του, σαν άνθη από μηλιά.

«Ο Ιησούς στη Βηθανία», IX, *Πάσχα των Ελλήνων*, στ. 102

μα ο στοχασμός Του σα βροντή στις φλέβες μου εκυλούσε.

Δελφικός Λόγος, I, στ. 90

σα βέλη τα πεφτάστερα να σκίζουν την καρδιά μου...

Δελφικός Λόγος, II, στ. 54

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν και οι «κρυφές» παρομοιώσεις αυτής της περιόδου. Εμφανίζουν μεγαλύτερη συχνότητα απ' ό,τι σε ποιήματα προηγούμενων βαθμίδων, υπαινίσσονται τη σύγκριση και προετοιμάζουν το έδαφος για την επικράτηση της μεταφοράς στο τελευταίο αναβαθμό της ποίησης του Σικελιανού. Στις *Συνειδήσεις* ο ποιητής ήταν αναλυτικότερος. Στη βαθμίδα αυτή γίνεται πιο συνοπτικός και συνεκτικός. Το ομοιωματικό παραλείπεται και δίνει τη θέση του σε ρήματα όπως: *είναι, γίνεται, νιώθουν, μοιάζει, φαντάζει, παρόμοιασε*.⁸ Στις περιπτώσεις αυτές έχουμε να κάνουμε μάλλον με ταύτιση, όπως παρατηρεί και ο G. Genette, με τη διαφορά ότι οι δύο όροι είναι παρόντες. Απουσιάζει μόνο το ομοιωματικό. «Παρών» και το αίτιο της σύγκρισης:

παρόμοιασ' η ψυχή, θαμπή, παιδιάτικη πλαγγόνα,

Μήτηρ Θεού, IV, στ. 42

ποτάμια οι πόνοι ετρέχανε κι αστέρευτοι κρουνοί,

«Η γέννηση», VII, *Πάσχα των Ελλήνων*, στ. 30)

⁸ Το τελευταίο το βρίσκουμε και σε μια εκτεταμένη επάλληλη παρομοίωση στην Τρίτη *Συνείδηση*. Βλ. Κεφάλαιο Β'.

Γίνεται λύρα του Δαβίδ, ο ποταμός·

«Ο Δωδεκαετής», VIII, *Πάσχα των Ελλήνων*, στ. 61

Σκεπή το νέφι γίνεται· λαός το κοπάδι· στύλος

το δέντρο το παράμερο στο μακρινό στρατί·

«Ο Ιησούς στη Βηθανία», IX, *Πάσχα των Ελλήνων*, στ. 29-30

κι αν είν' μελίσσι γύρα του τρεμάμενο οι αγγέλοι,

Δελφικός Λόγος, I, στ.31

και πέλαγο είν' η μνήμη·

Δελφικός Λόγος, III, στ.87

Άλλοτε απουσιάζουν τα ομοιωματικά και διερευνώντας τους συσχετισμούς που καθιερώνει το σχήμα της παρομοίωσης, οδηγούμαστε σε ταυτότητες σαν τις παρακάτω:
κι αϊτός ο πόθος οπού γοργός στα μικροπούλια,

Μήτηρ Θεού, II, στ. 128

βογκάει χελιδονοχαρές ο νάρθηκας, κι ο θρήνος,

πα στα δεμένα πόδια τους, απιθωμένος κρίνος!

Μήτηρ Θεού, III, στ. 87-88

Κρίνος περίψηλος κ' εγώ, μέσ' από τ' άγιο χώμα

στυλώνομαι στις άνοιξης το νικητήριο σώμα.

Μήτηρ Θεού, IV, στ. 137-138

κάθε σπειρί, κι ατίμητο κλωνί μαργαριτάρι·

κάθε σπειρί, κι αντίκλειδο στον άμετρο καιρό...

«Πέμπτο Ευαγγέλιο», IV, *Πάσχα των Ελλήνων*, στ. 7-8

Κοινή συνισταμένη όλων των παραδειγμάτων η φύση. Το λεπτό και διεισδυτικό αισθητήριο του ποιητή εισχωρεί με τόλμη στο μυστικό μικρόκοσμό της και αποκαλύπτει και την πιο κρυφή της πτυχή. Το ανθρώπινο και το φυσικό πεδίο ταυτίζονται:

κλάμα = κρυφοπηγή

ποταμός = λύρα του Δαβίδ

κοπάδι = λαός

μνήμη = πέλαγο

πόνοι = ποτάμια

θρήνος = κρίνος

ποιητικό εγώ = κρίνος

και αποκτούν νέες σημασιοδοτήσεις. Η περιορισμένη έκταση των δύο όρων δεν επιτρέπει εκτενέστερες αναλύσεις, όμως αποκαλύπτει την πρόθεση του ποιητή να εμβαθύνει στην ανθρώπινη φύση και να προσεγγίσει ερμηνευτικά το κοσμικό και ανθρωπολογικό πρόβλημα, εξετάζοντας προσεκτικά κάθε λεπτομέρεια του φυσικού κόσμου. Η εμπειρία του υλικού κόσμου αποτελεί την κύρια πηγή των πιο σημαντικών πνευματικών συλλήψεων. Άλλη πηγή δεν αναγνωρίζει, πέρα από την εγκόσμια εμπειρία, ούτε για τα πιο μυστικά και αποκαλυπτικά του οράματα. Στον άξονα άλλωστε άνθρωπος-φύση ο Σικελιανός θεμελιώνει τη νέα κοσμολογία και το νέο θρησκευτικό μύθο, που εγκαινιάζουν τα ποιήματα αυτής της περιόδου. Στον τρίτο αναβαθμό οι αξίες της φύσης επαληθεύονται από την υποκειμενική συνείδηση. Έτσι ολοκληρώνεται μια ερμηνευτική ισοδυναμία μεταξύ των τριών σταδίων της ποίησής του:

φυσική αλήθεια = ιστορικοπολιτισμική αλήθεια = ατομική βιωματική αλήθεια.⁹

Στις απλές παρομοιώσεις το αναφορικό μέρος συχνά αναπτύσσεται σε δύο ή περισσότερους στίχους. Άλλοτε πάλι διασκελίζει το δίστιχο στις συνθέσεις *Μήτηρ Θεού* και *Δελφικός Λόγος* και η εικόνα ολοκληρώνεται στο επόμενο δίστιχο. Πολλές φορές το δεικτικό μέρος καταλαμβάνει το επόμενο δίστιχο:

Κ' είν' η ευωδιά του έτσι βαθιά, σαν το βιβλίο που μέσα

στα φύλλα του έκλεισε ανθών χιλιάδων την ανέσα

κ' αιώνες περάσαν πάνω του· κι αυτοί που τα 'χαν βάλει,

σ' αχνές εικόνες βρίσκονται κλειστές μες στο κρουστάλλι.

Μήτηρ Θεού, I, στ. 25-28

Ζει ο σπόρος όλων των ανθών, και η μυστική τους μάνα

μιλιά δεν έχει μέσα μου, μα βόγκει ως η καμπάνα,

ως η καμπάνα η βροντερή που, με τα μεσημέρια,

στις στέγες κάνει να τρεμοπετάν τα περιστέρια...

⁹ Βλ. Καψωμένος 2002, 110-128.

Μήτηρ Θεού, I, στ. 41-44

το σώμα της αρμάτωσεν η μυστική φοβέρα
τ' Αγίου Θεού, κ' η φλόγα της εχτύπα ολονυχτίς
σα μια σημαία που στήθηκε σε πύργο, στον αγέρα,
κρυφό σημάδι, να το ιδεί την ώρα ο νικητής!

«Πέμπτο Ευαγγέλιο», IV, Πάσχα των Ελλήνων, στ. 41-44

κι ως ο βοσκός που γνοιάζεται, το πράμα ενώ σκαρίζει,
πετιέται από το κάρωμα και χουγιαχτά σουρίζει,

και το κοπάδι σταματά μεμιά το πάτημά του
και περιμένει το βοσκό να ξαναρθεί σιμά του·

όμοια, στα βάθη του γοργού που μ' έζωνε ληθάργου,
μεμιάς ανοίγαν μέσα μου τα μύρια μάτια του Άργου,

Δελφικός Λόγος, I, στ.35-40

Έχουμε και περιπτώσεις όπου το αναφορικό μέρος κλείνεται σε παύλες, είναι ένθετο, και άλλες όπου αναπτύσσει αυτόνομους κλώνους:
—καθώς ο τράγος, την ψηλή χλωρή κορφή του βάτου,
ποθώντας την ολόδροση για να τηνε γευτεί,
τραβά τυλίγοντάς τηνε στη γλώσσα του αποκάτου—
στυλά γυρίζει στ' άκουσμα το γυμνασμένο αυτί:

«Ο δωδεκαετής», VIII, Πάσχα των Ελλήνων, στ. 261-264

και μόνο —σαν το απόβροχο το δέντρο, αν το χτυπά
η φλόγα του ήλιου, αστροβολά— λουσμένος απ' το δάκρυ
ο νους σου, σπάνια, τύχαινε μια λάμψη να σκορπά.

Πάσχα των Ελλήνων, VIIIa, στ. 13-16

»Σαν τέλος φανερώθηκες, σταμάτα κι άκουσέ με·

κι ως ο σκαφτιάς κι ως ο σποριάς τη γη, διβόλισέ με,

Δελφικός Λόγος, I, στ. 85-86

Σε όλα τα παραδείγματα γύρω από την κεντρική εικόνα συνυφαίνονται άλλες ομολογες, σχηματίζοντας ομοιογενή πεδία, βασισμένα στις αρχές της παραδειγματικής οργάνωσης, δηλαδή στις αρχές της αναλογίας και της αντίθεσης. Η άρθρωση των ομοειδών εικόνων ακολουθεί μια πλούσια κλίμακα από εναλλακτικούς τρόπους. Ο συχνότερος είναι η ασύνδετη παράταξη των παρομοιώσεων, που καθιερώθηκε στην προηγούμενη βαθμίδα.

Οι επάλληλες παρομοιώσεις παρουσιάζουν κι εδώ μεγάλη συχνότητα. Η ποιητική ιδέα εκφράζεται με την ενάργεια των εναλλασσόμενων εικόνων. Η μεταπήδηση από τη μια εικόνα στην άλλη χαρακτηρίζει και τα ποιήματα της τρίτης περιόδου και ποικίλλει ανάλογα με το ποίημα.¹⁰ Καθώς τα θέματά τους προέρχονται από τη φύση και την παράδοση, καταφέρνουν να καταργήσουν τις μεταξύ των δύο αντιθέσεις και να συνταιριάξουν όλες τις ομολογες δυνάμεις που εμπεριέχουν. Φύση και παράδοση, ύλη και πνεύμα ταυτίζονται συχνά μέσα από τις αλυσιδωτές παρομοιώσεις και συνθέτουν μια αδιάσπαστη οργανική ενότητα.

Με τις επάλληλες παρομοιώσεις, απλές και σύνθετες, θα ασχοληθούμε και σ' αυτό το κεφάλαιο και θα παρακολουθήσουμε τη σταδιακή εξέλιξή τους, τις λιτότερες μορφές, την ποικιλία των θεμάτων και την ακρίβεια με την οποία εκφράζεται το λυρικό τους συναίσθημα. Η μετάβαση από τον προηγούμενο αναβαθμό γίνεται ομαλά, χάρη στην εκφραστικά λιτότερη πέμπτη *Συνείδηση*, που μεσολαβεί και κατά κάποιο τρόπο αποτελεί ένα είδος γέφυρας μεταξύ των δύο αναβαθμών. Είναι σα να υποβάλλει ο ποιητής σε διαδικασία απόσταξης την ποίησή του, σταδιακής αφαίρεσης και ουσιαστικής διεύθυνσης τόσο σε επίπεδο μορφής όσο και περιεχομένου.

Οι σύνθετες παρομοιώσεις αυτής της περιόδου δεν παρουσιάζουν ούτε τη συχνότητα ούτε την πυκνότητα της προηγούμενης. Απλώνονται σε λιγότερους στίχους και συχνά αναπτύσσουν πολλούς κλώνους, ενσωματώνουν κι άλλες παρομοιώσεις και αποτελούνται από εννοιολογικά πεδία με εσωτερική συνοχή. Μπορούμε όμως να υποστηρίξουμε ότι είναι πιο μεστές και προσεγμένες. Μπορεί να μη καταλαμβάνουν πολλούς στίχους, όμως τα νοήματα που εκφράζουν, οι συνδυασμοί που τολμούν και οι

¹⁰ Σχολιάζοντας το ρόλο της εικόνας στο ποίημα *Μήτηρ Θεού* ο Θεόδωρος Ξύδης λέει: «Στα ποιήματα του Σικελιανού η εικόνα έχει οργανική θέση. Δεν είναι απλά επιτυχημένη. Συνοδεύεται πάντα με μια παρομοίωση. Αλλά η παρομοίωση αυτή έχει μια πλήρη αναλογία με τέλεια ταύτιση. Κανένας από τους όρους της μεταφοράς δεν προεξέχει και καμιά σύγκριση δεν είναι αυθαίρετη. Η βραχυλογία, και όταν πρέπει, είναι προσόν της παρομοιώσεως. Όσο για την εκλογή των εικόνων, εκεί κάνει εντύπωση η ποιητική καταβολή που μέσα τους περικλείουν» (Ξύδης 1979, 130).

εικόνες που ξετυλίγουν παρουσιάζουν μεγάλο ενδιαφέρον. Μερικές από τις πιο λυρικές και πιο αντιπροσωπευτικές παρομοιώσεις της σικελιανικής ποίησης ανήκουν σ' αυτήν την περίοδο.

Η αλυσιδωτή παράταξη των εικόνων

A. Επάλληλες απλές παρομοιώσεις

1. Εδώ είν' της μυρμηκοφωλιάς το καστανό το χώμα,
λαγαρισμένο σαν αφρός, κι ωστόσο στέριο ακόμα...

Α, και ζεστό είναι σαν η γη μια σπιθαμή από κάτου,
κι ως το πουλί π' αποκοιμιάται πίσω απ' τα φτερά του!

Κ' είν' η ευωδιά του έτσι βαθιά, σαν το βιβλίο που μέσα
στα φύλλα του έκλεισεν ανθών χιλιάδων την ανέσα

κ' αιώνες περάσαν πάνω του· κι αυτοί που τα 'χαν βάλει,
σ' αχνές εικόνες βρίσκονται κλειστές μες στο κρουστάλλι.

Κ' είναι σαν πέπλος που 'μεινε σε σπιτικό σεντούκι
που 'ταν γιομάτο μύγδαλο, καρύδι και φουντούκι,

και σε μικρό κομπόδεμα, για τ' αγγονού τα νιάτα,
σφιχτοδεμένα τα φλωριά και τα κωνσταντινάτα...

Μήτηρ Θεού, Ι, στ. 21-32

2. Ζει ο σπόρος όλων των ανθών, και η μυστική τους μάνα
μιλιά δεν έχει μέσα του, μα βόγκει ως η καμπάνα,
ως η καμπάνα η βροντερή που, με τα μεσημέρια,
στις στέγες κάνει να τρεμοπετάν τα περιστέρια...

Κι αν κλείσω και τα βλέφαρα, Τη βλέπω· ω, πόσα, πόσα,
τριγύρω απ' το καντήλι Της, του σκοταδιού τα κρόσσα,
και των ματιών Της η άβυσσο, κ' η ασάλευτή Της όψη,
σα σπάθα που μπορεί και την καρδιά στα δυο να κόψει!

Ωσάν αίτινα κάθεται μες στην αϊτοφωλιά Της·
από τη γέννα εσκώθηκε, κι απάρθενη η κοιλιά Της.

Λεχώνα στέκει ασάλευτη μες στην υπομονή Της,
σφίγγοντας, ωσά νέο lionτάρι, το μονογενή Της!

Μήτηρ Θεού, Ι, στ. 41-52

3. Κι όπως το σύγνεφο αρχινά σαν πούπουλο ν' απλώνει,
σα μπουμπουκιάζουν σε γλυκιά κατάχνια μέσα οι κλώνοι,
κι όλο το φως αργοπορά στα πέλαγα, κ' η μέρα
κλώθει το δείλι ασάλευτη, σε μια άκρη, ως περιστέρα,
στο χάδι μέσα το κρυφό, στην τρομερή του γλύκα,
σαν άστρο μέσα μου έτρεμε μικρό, το **Εν τούτω Νίκα!**

Μήτηρ Θεού, ΙΙ, στ. 87-92

4. Εδώ, ως τα κόλλυβα λαμπρό τ' αποσκεπάζει ρόδι,
νυφαδιακό σα να 'τανε προβόδισμα το ξόδι,
πετράδια μοιάζουνε χυτά, φλόγ' άφθαρτη ντυμένα,
της λύπης τ' άγια φλάμπουρα ανάερα σηκωμένα!
Και, καθώς τρέχει το νερό μέσα σε πλούσια χλόη,

πηγή το δάκρυο γίνεται, ψαλμός το μοιρολόι,

βογκάει χελιδονοχαρές ο νάρθηκας, κι ο θρήνος,

πα στα δεμένα πόδια τους, απιθωμένος κρίνος!

Μήτηρ Θεού, ΙΙΙ, στ.81-88

5. τέλος σκιρτά χρυσοπηγή μπροστά του – έτσι τον ύμνο

πληθαίνω μέσα μου για Σε και τον πυρρό Σου σκύμνο!

Τέλος Σε ζώνω, ως η πηγή τον κρίνο, και ησυχάζω

να ξέρω που τα πόδια Σου τ' αθάνατα αγκαλιάζω!

Τέλος το χέρι μου, γοργό φτερό σα να 'ναι, γράφει

για Σε που τρέχει ωσάν κισσός, στα τέμπλα, το χρυσάφι!

Μήτηρ Θεού, ΙΙΙ, στ.129-134

6. »Τι σα βασιλομέλισσα, που, μέσ' από τα στίφη

των μελισσών, τοξεύοντας το πέταμα ψηλά,

μες στο κυανό βυθίζεται, διάχρυσο βέλος, νύφη,

ενώ ξοπίσω της ο εσμός βογκώντας ξεχειλά,

»σα φλόγα κι όλο υψώνεται λαμπρότερος ο αγέρας

στη μυστικήν εικόνα Σου την τόλμη οπού μεθά·

κι ως το πουλί, που χάνεται μέσα στο φως της μέρας,

ο νους μας δεν εδείλιασε ποτέ να Σε ακλουθά!

«Ο ύμνος στην Ελένη», ΙΙ, Πάσχα των Ελλήνων, στ. 81- 88

7. Ολούθε η άγια τους φωνή, γλυκά, με περιβάλλει,

σα δάσου βουή, σα μούρμουρον από ψηλό σπαρτό...

Μα ξάφνου μια βαθύτερη φωνή, ιερή, μεγάλη,

απάνω από τ' ανάλαφρο πλατύ μурμουρητό,

σαν το κορμί, ξεβγαίνοντας μεμιάς, του Δήλιου δύτη
π' από τα βάθη ανέβαζε τεράστιο τρυγητό,
ή σαν από τα κύματα ξεσπώντας η Αφροδίτη,
τραγούδι αρχίζει απάντεχο, ψιλό, συγκρατητό!

«Το τραγούδι των Αργοναυτών», ΙΙΙ, *Πάσχα των Ελλήνων*, στ. 9-16

8. Στον κεραυνό του η Μαριάμ, ακέρια, ως η Σεμέλη,
θα σωριαστεί ή ολάκερο θε να τονε δεχτεί;
Ο Αρματωμένος Έρωτας, τα νέα ποθώντας μέλη,
τεράστια βίγλα γύρα τους μερόνυχτα κρατεί.

Κι Αυτή ως η γη του Χαναάν που ανθός τη ζώνει θεός,
που μ' όλες τις ανάπνοιες της ανέγνωρα καλεί
να 'ρθει μια νύχτα μοναχά κρυφά ο Θεός, Νυμφίος,
ποια ζώνη τώρα ζώνεται και ποια φορεί στολή;

«Πέμπτο Ευαγγέλιο», ΙV, *Πάσχα των Ελλήνων*, στ. 305-312

9. το χθόνιο φίδι λόγιασα αργά που εξετυλίχτη,
κι ακέρια η γη, σαν ο καρπός το σπόρο του που δείχτει,
εσκίστη ομπρός μου, κι ως ξερνά η ζύμη από τη σκάφη,
τους πεθαμένους μού 'δειξαν απ' άκρη σ' άκρη οι τάφοι,
τον ασκητήν φανέρωσεν ακέριον η σπηλιά του,
κι ο σαρκοφάγος έδωκε γυμνό το βασιλιά του!

Δελφικός Λόγος, ΙΙ, στ. 19-24

10.Κ' είπα: «Δεν πρέπει να βιαστώ· ν' αργήσω δε μου πρέπει·
τι, την κορφή ο ανήφορος, σα νύφη μού τη σκέπει.

»Πρέπει να φτάσω, σα γαμπρός σε νύφη στολισμένη
που με γαλήνη αθάνατη γαλήνιο με προσμένει.»

Έτσ' είπα· κ' έτσι ανέβηκα σ' Εσέ, χαρά κρυφή μου,
έτσι τον πέπλο Σου άγγιξα τον άγγιχτο, κορφή μου.

Δελφικός Λόγος, ΙΙΙ, στ. 57-62

Στις παραπάνω επάλληλες παρομοιώσεις με σημείο αναφοράς μια κεντρική εικόνα ξετυλίγεται μια μακρά παραδειγματική σειρά από ομόλογες ταυτότητες, βασισμένη σ' έναν κοινό παρονομαστή, ένα τάξιμα. Τα ταξήματα αυτά τροφοδοτούνται από τις ομόλογες ποιητικές εικόνες και αποκτούν πλούσιες συνδηλώσεις αισθητικής και ηθικής κατηγορίας.

Στο πρώτο παράδειγμα στο *καστανό χόμα της μυρμηκοφωλιάς*,¹¹ που αποτελεί και τον α' όρο των διαδοχικών παρομοιώσεων, αντιστοιχεί ένας πολυσύνθετος β' όρος, ο οποίος αποτελείται από ομόλογα ή παραδειγματικά συναφή φαινόμενα. Έτσι το *χόμα της μυρμηκοφωλιάς* εμπλουτίζεται με νέες ιδιότητες:

(είναι) *λαγαρισμένο σαν αφρός*

ζεστό είναι σαν η γη... κι ως το πουλί που...

είν' η ευωδιά του έτσι βαθιά, σαν το βιβλίο...

είναι σαν πέπλος...

Η σύνδεσή του με την κεντρική εικόνα του πρώτου άσματος της σύνθεσης *Μήτηρ Θεού*, που αναφέρεται στη *ζέστη* της φωλιάς, γίνεται μέσα από τα ομόλογα συντάγματα *ζεστό* και *βαθιά*. Το κοινό τάξιμα όλων των ομόλογων με την κύρια εικόνων επαναλαμβάνεται τέσσερις φορές:

Α, τούτ' η ζέστα είναι βαθιά· (στ. 5)

Α, και ζεστό είναι (στ. 23)

Α, τούτ' η ζέστα απ' το Θεό μονάχα είναι βγαλμένη, (στ. 33)

¹¹ Η Άννα Σικελιανού γράφει σχετικά, όταν αναφέρεται στα παιδικά χρόνια του ποιητή στη Λευκάδα και στους περιπάτους του στο λευκαδίτικο ελαιώνα με τον πατέρα του: «Θαρρώ πως από αυτά τα μικρά του χρόνια ο Άγγελος πρόσεξε από κοντά: *της μυρμηκοφωλιάς το χόμα ή το πουλί π' αποκοιμείται πίσω απ' τα φτερά του*» (βλ. *Ο ποιητής Άγγελος Σικελιανός*, Ίκαρος, Αθήνα 2002, σ. 9).

Α, τούτ' η ζέστα πια δε μοιάζει καμιάν άλλη,

(στ. 37)

Καθώς ξετυλίγεται η εικόνα αποκτά συμπληρωματικές σημασιοδοτήσεις. Συγκρίνεται με τον *ήλιο* (στ. 6), την κατεξοχήν πηγή ζέστας αλλά και ζωής, αφού και η φωλιά υποδηλώνει τη δημιουργική διαδικασία, τη ζωή, που πρόκειται να επωάσει, και αποδεικνύεται διαφορετική. Παραβάλλεται με *ρόδο σε μεταξένιο κέντημα* (στ. 7), που διαρκώς μεγαλώνει κι αποκτά νέες διαστάσεις. Μοιάζει με *αστέρι* (στ. 10), *άστρο ορθρινό* (στ. 11), *λύχνος στο σκοτάδι* (στ. 11) και *το καντήλι της Κυράς* (στ. 12), με *άνθος* (στ. 19), με *το νερό του πηγαδιού* (στ. 20) και τέλος με *το χώμα της μυρμηγκοφωλιάς* (στ. 21). Όλοι αυτοί οι συνδυασμοί στοχεύουν στο να αναδείξουν τη μοναδικότητα αυτής της δημιουργικής διαδικασίας, που άμεσα συνδέεται με τη νέα ζωή. Το χτίσιμο της φωλιάς ρητά δεν αναφέρεται. Ο ποιητής εστιάζει κυρίως στα ταπεινά και ασήμαντα υλικά της *χνούδια και πούπουλα, μικρά φτερά, ζυλάκια, φύλλα* και υπαινίσσεται το χτίσιμο της φωλιάς, τη δημιουργική διαδικασία, που τον οδηγεί σε πλήθος συνειρμών και ομολογών εμπειριών.

Οι εικόνες που ξετυλίγονται γύρω από το χώμα της μυρμηγκοφωλιάς έρχονται να δικαιολογήσουν την επιλογή του δημιουργού και ταυτόχρονα να αποκαλύψουν το στόχο του, να ταυτίσει τη δημιουργία με την αθανασία.¹² Η ευωδιά του χώματος ταυτίζεται με κείνη του βιβλίου που *μέσα στα φύλλα του έκλεισεν ανθών χιλιάδων την ανέσα*. Υπαινίσσεται εδώ και την ερωτική διάθεση εκείνων που έκλεισαν τα λουλούδια στις σελίδες των βιβλίων ως ενθύμιο κάποιου μεγάλου έρωτα. Κι ας πέρασαν αιώνες κι ας είναι *αχνές εικόνες* οι άνθρωποι που τα έκλεισαν. Το δημιούργημα είναι πάνω από το χρόνο, πάνω από το δημιουργό του. Μέσα από όλες αυτές τις διαδικασίες φτάνουμε στην υπέρβαση της χρονικότητας και στην κατάκτηση της ιδέας της αθανασίας ως αρχής που προκύπτει από τη μυστική εμπειρία του υλικού κόσμου. Ο Σικελιανός ανιχνεύοντας τα μικρά αναζητά τα μεγάλα. Από τα επουσιώδη οδηγείται στα ουσιώδη, από την εμπειρία στο στοχασμό. Αφήνει τα πράγματα βαθμιαία να μετουσιώνονται σε ποίηση.¹³

Και στο παράδειγμα 2 η *μυστική μάνα* του δεικτικού, καθώς αναπτύσσεται η εικόνα διευρύνεται και συνδέεται με *καμπάνα*, με *σπάθα* ως προς την όψη, με *αϊτίνα* που *από τη γέννα εσκώθηκε* και με *λεχώνα lionταρίνα*. Κοινό τάξιμα όλων των παραπάνω ομολογών

¹² Σχολιάζει σχετικά η Έλλη Λαμπρίδη: «Τα μικρά αυτά χνάρια της ζωής δεν μπορούν να μην έχουν σχέση με το Θεό, την πηγή της ζωής, και με την άμεση συγκλονιστική αίσθηση που μας δίνουν, μας πείθουνε για τη συνέχεια, για την επιβίωση, για την ενιαία πνοή που διατρέχει όλα τα πράγματα, από τα ογκωδέστερα ως τα πιο ταπεινά και άπιαστα. Αυτή η μικρή αίσθηση είναι ο σπόρος της αθανασίας» (Σχόλιο στη *Μητέρα Θεού του Άγγελου Σικελιανού*, περ. *Νέα Πολιτική*, Μάιος- Σεπτέμβριος 1939, σ. 5).

¹³ Λ.Β.Α., σ. 22.

εικόνων, που αποτελούν το πολύκλωνο αναφορικό μέρος της παρομοίωσης, η μεταφορικά φορτισμένη έννοια *μάννα*, που άλλοτε ταυτίζεται με τη μυστική μάννα όλων των ανθών, τη Θεά-Μάννα, τη Φύση, άλλοτε συνδέεται με την Παναγία, μέσα από τις μετωνυμικά συναφείς έννοιες *καμπάνα*, *καντήλι* και τέλος με την αϊτίνα ή τη λιονταρίνα, αντιπροσωπευτικές μάνες του ζωικού βασιλείου.¹⁴ Έτσι προκύπτουν οι παρακάτω ισοδυναμίες:

Μυστική μάννα = Παναγία

Παναγία = αϊτίνα = λιονταρίνα

Μονογενής = νέο λιοντάρι = αϊτόπουλο

Στο ποίημα *Μήτηρ Θεού* ο Σικελιανός, όπως λέει και στον «Πρόλογο», έρχεται να εμβαθύνει τη μεγάλη εκείνη Πρωτοεικόνα της Μητέρας Φύσης. Η σικελιανική «Μήτηρ Θεού» δεν ταυτίζεται με την Παναγία της χριστιανικής παράδοσης αλλά με την Πρωτοεικόνα της Μητέρας Φύσης, «οπού δεν είναι μόνο η αρχέτυπη απεικόνιση όλων των μεγάλων Θεαινών, αλλά και η βέβαιη Μάννα όλων των πλασμάτων».¹⁵ Μολονότι συνοδεύεται από προσδιορισμούς της χριστιανικής θεότητας, είναι μια θεότητα φυσική, είναι η θεία φύση που γεννά διαρκή θεότητα, η «*natura naturans perpetuam divinitatem*».¹⁶ Η μορφή της Θεάς Μάννας, στις ποικίλες ταυτόσημες εκδοχές της, όπως παρουσιάζονται στις διάφορες παραδόσεις της μεσογειακής λεκάνης, αποτελεί, κατά το Σικελιανό, το συμβολικό αρχέτυπο της αρμονικής σχέσης του ανθρώπου με τον κόσμο, που συνοψίζεται στο αρχαίο μυθικό σχήμα: *φύση-άνθρωπος = μάννα-γιος*.¹⁷

Στο «Πέμπτο Ευαγγέλιο» πάλι της άλλης μακρόπνοης σύνθεσης αυτής της περιόδου, του *Πάσχα των Ελλήνων*, η Μαριάμ συνδέεται με τη μυθική Σεμέλη, όπως βλέπουμε στο παράδειγμα 8. Έχουμε πάλι μια διαδοχική παρομοίωση με τη Μαριάμ στο δεικτικό να συγκρίνεται πρώτα με τη Σεμέλη, τη μάννα του θεού Διόνυσου που, σύμφωνα με το μύθο, σωριάστηκε νεκρή, όταν ο Δίας εμφανίστηκε μπροστά της σε όλο του το μεγαλείο, και στο δεύτερο σκέλος της διπλής παρομοίωσης με τη γη του Χαναάν. Κοινό τάξιμα ο *κεραυνός* του Αρματωμένου Έρωτα στη μια περίπτωση και του Δία στην άλλη. Στη δεύτερη εικόνα η επανάληψη της ρηματικής μεταφοράς *ζώνει-ζώνεται* και η παρηχητική επανάληψη του φωνολογικού συνδυασμού «ζων-» (*ζώνει-ζώνη-ζώνεται*) διευκολύνει τη μετάβαση από το ένα πεδίο στο άλλο. Παρατηρούμε πώς επικοινωνούν και

¹⁴ Στους στ. 139-140 του τρίτου άσματος του ίδιου ποιήματος η Μάννα ταυτίζεται με την ελαφίνα:

*Κ' Εσύ, αλαφίνα αταίριαστη στο λόγγο, που δε βόσκει,
τι έχει το νου της δίπλα της, στο νέον αλαφομόσκι*

¹⁵ Λ.Β.Α., σ. 33.

¹⁶ Λ.Β.Α., σ. 34.

¹⁷ Βλ. Καψωμένος 2002, 20-21.

συνδιαλέγονται οι διάφορες παραδόσεις της Μεσογείου στους κόλπους της παρομοίωσης. Η χριστιανική παράδοση με την αρχαιοελληνική και την εβραϊκή συνυπάρχουν αρμονικά και αποτελούν μία αδιάσπαστη ενότητα. Παράλληλα οδηγούμαστε σε άλλες ισοδυναμίες:

Αρματωμένος Έρωτας = Δίας = Θεός = Νυμφίος

και

*Χριστός = Διόνυσος.*¹⁸

Σε μια άλλη παρομοίωση της ίδιας σύνθεσης η Μαριάμ παραλληλίζεται με τη θεά Δήμητρα (=Γη-μήτηρ), τη θεά της γης και των Ελευσίνιων Μυστηρίων:¹⁹

Στην παρασιτιά του φτωχικού ξενώνα ακουμπημένη,

σαν η μεγάλη Δήμητρα π' ακούμπασε σκεπτική

στην Πέτρα την Αγέλαστη, ασάλευτη απομένει

η Μαριάμ·

«Στον ξενώνα της Βηθλεέμ», VI, *Πάσχα των Ελλήνων*, στ. 1-4

Η σικελιανική «Μήτηρ Θεού», η «Μάνα του γιου του ανθρώπου» του *Προλόγου* στη *ζωή*, η Μητέρα Φύση του *Αλαφροϊσκιωτου*, η αιώνια Μάνα όλων των πλασμάτων ενσωματώνει πλήθος διαφορετικών μύθων και πολιτισμών. Τα ομόλογα φορτία τους έρχεται να συγκεράσει ιδεολογικά και να συντονίσει εκφραστικά ο ποιητής, όπως αποδεικνύουν και οι παρομοιώσεις αυτής της περιόδου. Στην προηγούμενη περίοδο συναντήσαμε κάποιες πρώιμες αναφορές σε θέματα που απασχόλησαν τον ποιητή την

¹⁸ Τις ομοιότητες μεταξύ των δύο αναζήτησε ο ποιητής για πρώτη φορά στην προηγούμενη βαθμίδα και συγκεκριμένα στο ποίημα «Διόνυσος-Ιησούς» της τέταρτης Συνειδήσης και στην παρακάτω παρομοίωση:

*καθώς ο Ικάριος το Διόνυσο,
ένα βράδυ
γεμοφέγγαρο
άνοιξη όλο, σαν εκείνο,
μ' όλα τα δεντρά ανθισμένα
κ' ευωδάτα ως αμβροσία,*

εξένισα βαθιά μου

με της γης που γνώρισα τα δώρα,

τον Ιησού! (στ. 257-265)

Ενώ στο ποίημα «Διόνυσος επί λίκνω», της σειράς *Επίνικοι Β' (1940-1946)* της τελευταίας περιόδου ο Διόνυσος ρητά ταυτίζεται με το Χριστό:

«Γλυκό μου βρέφος, Διόνυσέ μου και Χριστέ μου.» (στ. 60)

¹⁹ Στην τελευταία ενότητα της ποίησής του βλέπουμε να χρησιμοποιεί το ίδιο μοτίβο. Στο ποίημα «Ιερά οδός» η Μεγάλη Θεά, η αιώνια Μάνα συνδέεται με τη Δήμητρα, την Αλκμήνη και την Παναγία, ενώ στο ποίημα «Το μήνυμά της» της ίδιας περιόδου η μάνα του Εμφύλιου αποτελεί:

ομοίωμα της τρανής αιώνιας Μάνας,

της ίδιας γης που τηνε λέμε Ελλάδα,

και Παναγιά, και Δήμητρα·

(στ. 7-9)

τελευταία κυρίως δεκαετία της ποίησής του. Εδώ αρχίζουν πια να διαγράφονται οι ώριμοι συγκρητισμοί της τελευταίας περιόδου.

Και στην παρομοίωση 9 του *Δελφικού Λόγου*, καθώς ξετυλίγεται η εικόνα, παρόλο που πρόκειται για μία σύνθεση βασισμένη στον αρχαιοελληνικό μύθο, ο ασκητής και ο αρχαίος βασιλιάς εμφανίζονται πλάι πλάι. Ο εκπρόσωπος της αναχωρητικής ζωής του χριστιανικού κόσμου γίνεται ένα με τον ανώτατο άρχοντα του αρχαιοελληνικού. Η σχέση αναλογίας μεταξύ των εικόνων είναι σαφής. Στην κεντρική εικόνα, που συνιστά και τον α' όρο σύγκρισης *κι ακέρια η γη εσκίστη ομπρός μου* παρεμβάλλεται το πρώτο σκέλος του αναφορικού και την παραλληλίζει με τον *καρπό* που σκίστηκε και δείχνει το σπόρο του, ενώ το δεύτερο σκέλος του αναφορικού ακολουθεί και διευρύνει τις ιδιότητες του α' όρου συνδέοντάς τον με τη *ζύμη*, που ξερνά από τη σκάφη, έτσι και η γη ξέρασε, αποκάλυψε τους πεθαμένους της, τον ασκητή και το βασιλιά. Η σταδιακή διεύρυνση στην ουσία των φαινομένων ξετυλίγεται εποπτικά μπροστά μας: από την εμπειρία του υλικού κόσμου οδηγούμαστε στις παρακάτω συναρτήσεις: *γη = καρπός = σκάφη, σπόρος = ζύμη = πεθαμένοι (ασκητής-βασιλιάς)* και καταλήγουμε στη στενή σύνδεση ζωής-θανάτου, ένα άλλο θεμελιώδες θέμα αυτής της περιόδου. Με δεδομένο ότι τόσο ο σπόρος όσο και η ζύμη συνδέονται με τη δημιουργία, τη ζωή που περικλείουν και τη συνέχεια που ευαγγελίζονται, οι πεθαμένοι, που εκπροσωπούν το πρόσφατο και απώτερο παρελθόν, μπορούν να αποτελέσουν το σπόρο της νέας ζωής. Ο Θάνατος μεταμορφώνεται αυτή την περίοδο «σε αίτιο απροσμέτρητα και αποκαλυπτικά δημιουργικό».²⁰

Στο ποίημα *Μήτηρ Θεού* και συγκεκριμένα στην επάλληλη παρομοίωση 4 ο θάνατος εξισώνεται με το γάμο, *σα να 'τανε νυφωδιακό προβάδισμα το ξόδι*.²¹ Η σχέση ζωής-θανάτου είναι το άλλο πεδίο «μυστικής άθλησης» του ποιητικού υποκειμένου. Μέσα από μια σειρά παράλληλων και ταυτόσημων εικόνων ο θάνατος αντιμετωπίζεται ως φυσική, κοινωνική και ατομική εμπειρία και συνδέεται με τη δημιουργία, την ανανέωση, το μετασχηματισμό σε νέες μορφές. Τα παραδείγματα του μεταξοσκώληκα (στ. 7-8),²² του χελιδονιού (στ. 14-16), του γλάρου (στ. 18-20), του τζίτζικα (στ. 65-66), της κάμπιας που μεταμορφώνεται σε πεταλούδα (στ. 69-72) εκφράζουν την ανάγκη του δημιουργού να

²⁰ Λ.Β.Α., σ. 34.

²¹ Ο θάνατος συνυπάρχει με το γάμο στο ποίημα «Ο ύμνος στην Ελένη», II, *Πάσχα των Ελλήνων*, στ. 40: *κι ο Θάνατος κι ο Υμέναιος του τραγουδάν μαζί*

²² Στο *Πάσχα των Ελλήνων* και συγκεκριμένα στο «Τραγούδι των Αργοναυτών» ξαναβρίσκουμε την ίδια εικόνα:

*Κι ως το σκουλήκι, ο λάκερο π' αδειάζει απ' το μετάξι,
την άξιαν ετοιμάζοντας στο σώμα του ταφή,*

»δε μας εμόλεψε καημός, η σάρκα αν θα βαστάζει· (στ. 219-221)

προσεγγίσει το μυστήριο του θανάτου απαλλαγμένο «είτε από το δέος του μπρος στο άγνωστο είτε από το χυδαίο φόβο είτε από την υποταγή του σε a priori δογματικά και φυσιοκρατικά κριτήρια» που τον προσδιορίζουν ως τέρμα ή ακόμα κι ως δικαίωση της ζωής του ανθρώπου. Γι' αυτόν ο θάνατος είναι προβόδισμα σε μια νέα ζωή, γι' αυτό η παράδοση θέλει να βάζουν ρόδι στα κόλλυβα, για την καλή τύχη. Οι ταυτότητες *άγια φλάμπουρα λύπης* = *πετράδια*, *δάκρυο* = *πηγή*, *μοιρολόι* = *ψαλμός*, *θρήνος* = *κρίνος* συμπληρώνουν την ποιητική ιδέα και μετασχηματίζουν το θάνατο από θλιβερό σε χαρμόσυνο γεγονός. Έτσι εξηγείται ο αντιφατικός χαρακτηρισμός του στ. 109: *Γλυκό μου εσύ μνημόσυνο, πένθος χαρμόσυνό μου* αλλά και η χαρά που «περιτρέχει» το ποιητικό υποκείμενο, όταν κρατεί μια φούχτα κόλλυβο (στ. 101). Ο Σικελιανός συμφιλιώνεται με το θάνατο, «αφήνει το πέπλο της πίκρας», αντιμετωπίζει το θάνατο της αγαπημένης του αδερφής σαν αισθητικό φαινόμενο και τον παρομοιάζει με χιόνι στο τέλος της σύνθεσης *Μήτηρ Θεού* (V, στ. 41-46). Εξάλλου το χιόνι μπορεί να συνδέεται με το κάτωχρο και λευκό πρόσωπο της νεκρής, συνδέεται όμως και με το χειμώνα, τον προάγγελο της άνοιξης.²³

κι ως είδα, ετοιμοθάνατη, την όψη σου να μένει

σε τρίςβαθο χαμόγελο λουσμένη, βυθισμένη,

κι ως σταύρωσες τα χέρια σου στα στήθη απάνω μόνη,

κι ώρα την ώρα ο θάνατος σε σκέπαζε ωσά χιόνι,

γλυκά κι αν δε με διάταξες της πίκρας μου ν' αφήσω

τον πέπλον, ολοζώντανη για να σε ζωγραφίσω!

Και σε μια άλλη εικόνα της ίδιας σύνθεσης ο ποιητής συνδέει το θάνατο με τη ζωή, με την καρποφορία και την άνοιξη, που ακολουθεί το χειμώνα. Ο σπόρος που μεσοχειμώνα φυτεύεται στο χώμα θα ανθίσει, θα ξαναγεννηθεί. Η ανάσταση της φύσης την άνοιξη ενεργοποιεί την ποιητική φαντασία και την οδηγεί σε τολμηρές συλλήψεις:

Να πω στη Σκέψη που ψηλά πολύ θρονιάζει: «Σείσου

σαν κυπαρίσσι ερημικό στην άγια μόνωσή σου

²³ Στο ποίημα «Προσευχή για τα Γιάννενα» των *Επίνικων Α'* συναντούμε την εξής παρομοίωση:
Κ' είναι τα χιόνια αμυγδαλιές (I, στ. 17)

»κι από τους τάφους, πόκλωθες ασάλευτη, σηκώσου

και ρίζε μεσοχείμωνα στο χώμα τον καρπό σου·

Μήτηρ Θεού, V, στ. 21-24

Άλλοτε παρατηρούμε την κλιμακωτή εξέλιξη του παραβαλλόμενου, όπως στο παράδειγμα 7. Η *άγια φωνή* του δεικτικού μέρους κλιμακώνεται στις τέσσερις διαδοχικές παρομοιώσεις που ακολουθούν και μετασχηματίζεται σε *τραγούδι*. Η δεσπόζουσα παραδειγματική σειρά της επάλληλης παρομοίωσης είναι αυτή που ορίζεται από το τάξιμα «φωνή». Συγκεντρώνει τη μακρύτερη σειρά ομολογων και ταυτόσημων όρων (*βουή-μούρμουρον-βαθύτερη φωνή-ανάλαφρο μουρμουρητό-τραγούδι*) και αποτελεί ένα χαρακτηριστικό που διατρέχει και συνδέει όλες τις εικόνες του πολύκλωνου αναφορικού μέρους. Εκτός από παράγοντας συνοχής γίνεται και αφετηρία για αναγωγή από την επιφάνεια στο βάθος, από την πραγματικότητα στο μύθο, από την εμπειρία στο στοχασμό. Η φύση (*δάσος, σπαρτό, τρυγητό, κύματα*), ο άνθρωπος (*αργοναύτες, ποιητικό υποκείμενο, Δήλιος δύτης*) και το θείο στοιχείο (*Αφροδίτη*) ενώνονται σε ένα άρρηκτο σύνολο. Η εικόνα της αναδυομένης Αφροδίτης και ο συσχετισμός της με το Δήλιο δύτη, που αναδύεται από τα βάθη μαζί με τον καρπό του μόχθου του, δίνει παραστατικά τη θεμελιώδη για το μυθικό σύμπαν του ποιήματος σχέση μεταξύ του θείου, του ανθρώπινου και του φυσικού πεδίου. Το *απάντεχο, ψιλό, συγκρατητό* τραγούδι της Αφροδίτης²⁴ ενώνεται με την κραυγή του ικανοποιημένου από το *τεράστιο τρυγητό Δήλιου δύτη* και τη *βαθύτερη, ιερή και μεγάλη φωνή* του ποιητικού υποκειμένου και των μυθικών συντρόφων του σ' αυτό το «μυητικό αργοναυτικό περίπλου».²⁵

Το επίθετο *Δήλιος* πάλι παραπέμπει στο θεό Απόλλωνα, στον οποίο αφιερώνονται αρκετά τετράστιχα του ποιήματος «Το τραγούδι των Αργοναυτών» αλλά και σ' όλη αυτή την περίοδο εμφανίζεται κυρίαρχος και κύριος εκπρόσωπος του αρχαιοελληνικού μύθου, ενώ ο Χριστός εκπροσωπεί το χριστιανικό μύθο. Μάλιστα σε μια άλλη παρομοίωση της σύνθεσης *Πάσχα των Ελλήνων* ο Χριστός παρουσιάζεται ως νέος *Απόλλωνας*:

²⁴ Το τραγούδι της Αφροδίτης θυμίζει το τραγούδι της «χαλκογόνατης νιότης» του προηγούμενου ποιήματος «Ο ύμνος στην Ελένη»:

*αιφνίδια, χαλκογόνατη τριγύρα μου μια νιότη,
μες στου βουνού τ' αδιάκοπο βαθύ μουκανητό,
προβαίνει μ' αναπάντεχη γαλήνη και λαμπρότη,
μ' ένα τραγούδι ανάλαφρο, ψιλό, συγκρατητό!*

(στ. 5-8)

Αλλά και ο ρυθμός του πελάγου στο πρώτο άσμα της σύνθεσης *Πάσχα των Ελλήνων* είναι:
απ' το βυθό του πελάγου, στα φρένα μου ανεβάζει

γλυκόν ρυθμόν ανάλαφρο, ψιλό, συγκρατητό... («Καθαρμοί», στ. 131-132)

²⁵ Λ.Β.Α., σ. 37.

*Κι ωσάν ο νέος Απόλλωνας σημάδι που γυρεύει,
του Πύθωνα π' αδιάκοπα γοργολυγάζει, να βρει,
κι ολόγυρά του ρυθμικά τοξεύει και χορεύει,
κ' είναι σα λύρας άκουσμα κάθε φορά η νευρή –*

*βαθιά τραντάζει δύναμη τα σωθικά του ακέρια,
ξυπνά η κρυφή, στις φλέβες του, βασιλική γενιά,
μαύρο φωτάει το μάτι του, κ' είναι τα δυο του χέρια
ωσάν του βρέφους πόπνιζε τα φίδια στην κουνιά!*

«Ο Δωδεκαετής», VIII, στ. 65-72

Παρατηρούμε συμμετρική ανάπτυξη των δύο όρων της παρομοίωσης. Το αναφορικό προηγείται και κλείνει με μια μονολεκτική παρομοίωση, ενώ το δεικτικό, οργανωμένο κι αυτό σε ένα τετράστιχο, ολοκληρώνεται με μια παρομοίωση που καταλαμβάνει τον καταληκτικό του στίχο. Κοινός παρονομαστής των τριών εικόνων το φίδι (*Πύθωνας, φίδια*), που στην ποίηση του Σικελιανού άλλοτε συμβολίζει το κακό, άλλοτε είναι η τυραννία και ο χθόνιος κόσμος των ανθρώπων. Το βρέφος της τρίτης εικόνας είναι ο Ηρακλής. Έτσι προκύπτει η συνάρτηση: *Χριστός = Απόλλωνας = Ηρακλής*. Ο θρησκευτικός συγκρητισμός αυτής της περιόδου βρίσκει την τέλεια έκφραση του στο συγκριτικό σχήμα της παρομοίωσης. Ο Σικελιανός αναζητά τις ρίζες του χριστιανικού μύθου στην ιστορία ολόκληρης της ανθρωπότητας, «μες σε όλες ανεξάireτα τις τραγικές της περιπέτειες, μες σ' όλο τον προαιώνιο πόνο, και μες σ' όλη τη βαθύτερη ελπίδα της κι απαντοχή».²⁶ Επιχειρώντας να συμπληρώσει τη «γιγαντιαία κοσμική μορφή του Χριστού», αν και, όπως λέει, αυτό δεν είναι έργο μόνο ενός ποιητή αλλά ολόκληρης της ιστορίας, τον συνδέει, χρησιμοποιώντας toλμηρές παρομοιώσεις,²⁷ με τον Διόνυσο, όπως είδαμε σε προηγούμενα παραδείγματα, ή με τον Απόλλωνα και τον Ηρακλή, όπως εδώ. Άλλωστε η κυρίαρχη ποιητική ιδέα αυτής της βαθμίδας επικεντρώνεται στο συγκερασμό των ομολογων στοιχείων των δύο πολιτισμών, του αρχαιοελληνικού και του χριστιανικού, ώστε να αξιοποιήσει στην επόμενη βαθμίδα της ποίησής του τα

²⁶ Λ.Β.Α., σσ. 36-37.

²⁷ Ο Θόδωρος Ξύδης παρατηρεί σχετικά με τις toλμηρές παρομοιώσεις αυτής της περιόδου: «Στο *Πάσχα των Ελλήνων* η toλμηρή καμιά φορά παρομοίωση δεν πρέπει να συγχυστεί προς την ανευλαβή έμπνευση, γιατί τέτοια ποτέ δεν ήταν στη διάθεση του ποιητή» (Ξύδης 1979, 141).

διαχρονικά τους μηνύματα και να τα μετασχηματίσει σε «διαιώνιες αξίες και σύγχρονα αιτήματα».²⁸

Ενδιαφέρουσα είναι και η παρακάτω παρομοίωση για τους πολλούς κλώνους του αναφορικού, τον τρόπο με τον οποίο τοποθετούνται στο στροφικό σύνολο σε σχέση με το δεικτικό μέρος και το πώς το δεικτικό επαναλαμβάνεται, κατά κάποιο τρόπο, και αυτονομείται στο τέλος:

Σα βρύση τετραπρόσωπη, πόνα τραγούδι τρέχει

γοργό, πυκνό κι αστείρευντον ο κάθε της κρουνός,

ή σαν ο θρος που μας ξυπνά, όταν αιφνίδια βρέχει,

κι ως κελαρύζει ολονυχτίς το νιο κρασί ο ληνός,

χύμα καρδιάς στα βάθη της απλώνει τη μεγάλη

στρωτή φωνή π' ακούγεται να τρέχει γαληνά,

καθώς στα πέλαγα σκορπά μια λάμψη, άμα προβάλλει

σαν πρόσωπο η πανσέληνο ξοπίσω απ' τα βουνά...

Έτσι στην άγιαν ερημιά, που της καρδιάς το χύμα

ολονυχτίς κι ολημερίς βαθιά της αγρικά,

όλη ένα στήθος η ψυχή, όλ' η ζωή ένα κύμα

φουσκώνει – κι άφαντη η αχτή, και δεν την προσδοκά!

«Πέμπτο Ευαγγέλιο», IV, *Πάσχα των Ελλήνων*, στ. 257-268

Σε άλλα παραδείγματα επάλληλων παρομοιώσεων παρατηρούμε αυτόνομες, ανεξάρτητες παρομοιώσεις να συνδέονται αλυσιδωτά και να εμπλουτίζουν με νέες εικόνες και συμπληρωματικές σημασιοδοτήσεις την ποιητική ιδέα. Η ποίηση άλλωστε του Σικελιανού παρουσιάζει μια σπάνια σημασιοδοτική ευφορία και οι παρομοιώσεις αυτού του είδους προσφέρονται για να μελετήσουμε το μηχανισμό σημασιοδότησής της.

Στα παραδείγματα 3, 5, 6 και 10 σε κάθε δίστιχο, όταν πρόκειται για τις συνθέσεις *Μήτηρ Θεού* και *Δελφικός Λόγος* και σε κάθε τετράστιχο του ποιήματος *Πάσχα των Ελλήνων* αναπτύσσεται μια αυτόνομη παρομοίωση. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η μετάβαση από τη

²⁸ Βλ. Γιάννης Δάλλας, «Η ταυτότητα του Λυρισμού του Άγγελου Σικελιανού. Η ποιητική της εικόνας», *Άγγελος Σικελιανός. Πενήντα χρόνια από το θάνατό του*, Πρακτικά ΣΤ' Συμποσίου, ό.π., σσ. 89-101.

μια εικόνα στην άλλη. Άλλοτε παρατάσσονται ασύνδετα, κάποτε με μια κοινή ή ταυτόσημη εκφορά (παρομοιώσεις 5, 6, 10), άλλοτε συνδέονται παρατακτικά (παρομοίωση 3) και άλλοτε αντιθετικά (παρομοίωση 10).

Συγκεκριμένα στο παράδειγμα 5 η εισαγωγική επανάληψη («τέλος»), όπως και η κοινή στίξη, αποτελούν τα μορφολογικά στοιχεία μια εξωτερικής παραδειγματικής σχέσης που μας οδηγεί στο ν' αναζητήσουμε την εσωτερική παραδειγματική συνάφεια των εικόνων. Ενώ στο παράδειγμα 10 η επανάληψη των συνταγματικών συνδυασμών («δεν πρέπει/πρέπει» και «κ' είπα/έτσ' είπα») επισύρει την προσοχή μας και σε άλλες εξωτερικές παραδειγματικές σχέσεις, όπως η αντίθεση *δεν πρέπει/πρέπει*, οι παρηχητικές επαναλήψεις *γαλήνη-γαλήνιο*, *άγγιζα-άγγιχτο*, η παρήχηση του φωνολογικού συνδυασμού «κ-φ-ρ» στα συντάγματα *κρυφή-κορφή* και η ποιητική αποστροφή. Σε κάθε δίστιχο αναπτύσσεται μια αυτόνομη παρομοίωση, που αλυσιδωτά συνδέεται με την επόμενη. Η παρομοίωση της *κορφής* με *νύφη* αυτόματα οδηγεί στην επόμενη παρομοίωση όπου το ποιητικό υποκείμενο μετασχηματίζεται σε γαμπρό. Η τρίτη τώρα εικόνα ταυτίζει την *κορφή-νύφη* με την Παναγία και συνδέει μετωνυμικά το ποιητικό υποκείμενο με τη φύση και τη θεότητα. Ο στίχος: *έτσι τον πέπλο Σου άγγιξα τον άγγιχτο* μαρτυρά την πρόθεση του Σικελιανού «να ξεσκεπάσει κάπως την εσώτερη ψυχή»²⁹ της Μητέρας Φύσης, να αποκαλύψει την αρχέγονη θεότητα. Αυτός είναι άλλωστε και ο ένας πόλος του ποιήματος *Μήτηρ Θεού*.

Παντού η φύση! Και στην παρομοίωση 6 από το ποίημα «Ο ύμνος στην Ελένη» έχουμε τρεις αυτόνομες παρομοιώσεις που συνδέονται αλυσιδωτά. Η πρώτη απλώνεται σε ένα τετράστιχο και θα λέγαμε ότι αποτελεί την κύρια εικόνα, γύρω από την οποία ξετυλίγονται οι άλλες δυο, που μοιράζονται ένα τετράστιχο. Η Ελένη, το σύμβολο του άφθαρτου, του αιώνιου κάλλους, παρομοιάζεται με *βασιλομέλισσα*,³⁰ *νύφη* και το ποιητικό υποκείμενο κι όλοι οι λάτρεις του υψηλού και του ωραίου ανήκουν στον *εσμό*, στο μελίσσι που την ακολουθά. Μπροστά στη «μυστική εικόνα» της ο *αγέρας υψώνεται σα φλόγα* και ο νους του ποιητικού υποκειμένου κι όλων όσων υποκλίνονται στο ιδεώδες κάλλος την ακολουθά άφοβα *ως το πουλί*. Όλα και όλοι υποτάσσονται στην «αθάνατη» ομορφιά, υμνούν «την υπερβατική ωραιότητα».³¹ Η φύση κι αυτή τη φορά γίνεται ο κανόνας, το μέτρο σύγκρισης, που έρχεται να εκφράσει με ενάργεια την ποιητική ιδέα.

²⁹ Λ.Β.Α., σ. 33.

³⁰ Στο ποίημα «Πέμπτο Ευαγγέλιο», IV, *Πάσχα των Ελλήνων*, που πραγματεύεται το χριστιανικό μύθο με βασιλομέλισσα παρομοιάζεται η Παναγία:

Βασιλομέλισσα στητή καταμεσής στο σμάρι·

(στ. 253)

³¹ Λ.Β.Α., σ. 37.

Όπως και στο παράδειγμα 3, το «Εν τούτω Νίκα», το χριστιανικό σύμβολο, που σηματοδοτεί το πέρας του ελληνορωμαϊκού κόσμου στο χριστιανισμό και εγκαινιάζει την έναρξη της βυζαντινής περιόδου, παρομοιάζεται με άστρο. Το σύννεφο της πρώτης εικόνας «απλώνεται» και στις επόμενες και μετασχηματίζεται σε *περιστέρα* και *άστρο*. Ο χριστιανικός μύθος αρχίζει να ξετυλίγεται σταδιακά στο ποίημα *Μήτηρ Θεού* «με την προβολή της καθαυτό προσωπικής εμπειρίας», για να συνδεθεί, επικά μαζί και λυρικά στο *Πάσχα των Ελλήνων*, με την αρχική ιδέα της Μητέρας Φύσης, που πάντα αγωνίζεται και την ιδέα του ανθρώπου «ως κοσμικού παράγοντος και ως δημιουργού».³²

Οι εκτεταμένες παρομοιώσεις της τρίτης βαθμίδας

1. Κι όπως την ώρα π' ο ψαράς στα δίχτυα του διαλέει,

με το δαδί χωρίζοντας της θάλασσας τα ελέη,

κι από τη μέση βγάνοντας ένα μικρό, περίσσο,

στο κύμα μέσα, ξένοιαστος, το ξαναρίχνει πίσω,

κι αυτό γυρμένο εδώ κ' εκεί, με το πλευρό, παλεύει,

ώσπου ο γοργός ανασασμός το σπλάχνο του σαλεύει,

κ' αιφνίδια βρίσκει το βυθό – παρόμοια, μες στα βύθη

της κλάψας, χάθηκε η ψυχή κι ολάκερη αναδύθη...

Μήτηρ Θεού, II, στ. 25-32

2. Κι ωσάν η πρωτοστέφανη γυναίκα, που γνωρίσει

τον πρώτο χτύπο του καρπού βαθιά να λαχταρίσει,

ζέστα κρυφή κι απόκοσμη της πλημμυράει τα φρένα,

τα πνέματα της άνοιξης να ιδεί συμμαζεμένα,

³² Λ.Β.Α., σ. 36.

τα χλια φουσήματα της ζωής, τα χάρδια στο κεφάλι
να της λυγάνε την ψυχή με μια γλυκόβοη ζάλη,

και θέλει κόρφο να κρυφτεί, ζεστό λαιμό να γείρει,
τι, κύμα κύμα, των ανθών την περιζώνει η γύρη

σε γλυκασμόν ανείπωτον – έτσι άκουγα βαθιά μου
να λαχταρίζει δυνατά, σα βρέφος η καρδιά μου!

Μήτηρ Θεού, II, στ. 39-48

3. Κι ω Μάνα, αχνό που Σε φωτά το κρεμαστό καντήλι,
κάτου απ' το μέγα μέτωπο, που σκέπει το μαντίλι,

στο μάγο φώς που την ψυχή μόχει γλυκά κυκλώσει,
σαν το χρυσάφι ο χρυσοχός που, πάσχοντας να λιώσει,

κρυφή αναπνοιάν αδιάκοπη τη φλόγα συμμαζώνει
στο μέταλλο που υπομονή το τυραννάει, το ζώνει,

ώσπου σαλεύει στο βυθό, κόμπος αιφνίδιος πρώτα,
σα δάκρυ ή σα στο μέτωπο, γοργή, η σταλιά του ιδρώτα,

τέλος σκιρτά χρυσοπηγή μπροστά του – έτσι τον ύμνο
πληθαίνω μέσα μου για Σε και τον πυρρό σου Σκύμνο!

Μήτηρ Θεού, III, στ. 121-130

4. Κι ως περιστέρα, από γκρεμό, που βλέπει γυρισμένη
προς το κατώφλι της σπηλιάς που ρένε οι σταλαγμοί,

το πέταμά της τ' ορθινό, ζυγιάζοντας, να πάρει

κι απ' τις φτερούγες το νερό τινάζει σιωπηλή,
τι η πλάση ακέρια αγνάντια της φορεί μαργαριτάρι
χρυσοπλεμένο απέραντα με την ανατολή,

σκώνει από χάμω το μακρύ που κράταγε κοντάρι
κι από το πλάι τον Ιωσήφ, που ξέμενε, καλεί.
Κι ωσά λαμπρό, αργοπάτητο, θρέμμα βουνού, λιοντάρι,
από τα γκρέμνα που άχνιζαν, στα πλάγια ροβολεί...

«Η φυγή», V, *Πάσχα των Ελλήνων*, στ. 243-252

5. Κι όπως σε σπίτι ερημικό, που σπάνια μες στο χρόνο

άνθρωπος μέσα κατοικεί, με τον καιρό, σιγά
η Φύση γύρα του αρχινά, βρίσκει και χτίζει θρόνο,
η νυχτερίδα ολόγυρα στις στέγες φτερουγά,

χορτομανίζει η θύρα του, κλειστή σαν από μάγια,
στα δέντρα του έρχεται βαλμάς, γουστέρα στην αυλή,
κι ολόγυρά του αδιάκοπα σαλεύει κουκουβάγια,
που, όπου σταθεί, το σύντροφον από μακρά καλεί,

του Ναού η ψυχή, σαν έμεινε στις πνοές της Φύσης μόνη,
πρώτη φορά, τριγύρα της, ακίνητη, αγρικά
σμάρι, απ' τα βάθη της νυχτός, θερμό να τη σιμώνει,
τα Χερουβείμ, τα Σεραφείμ, τα Ζώα τα Μυστικά!

«Πέμπτο Ευαγγέλιο», IV, *Πάσχα των Ελλήνων*, στ. 185-196

6. Κι ως δυο, που πίκρα είτε χαρά σ' έναν αγώνα σφίγγει,

τα χέρια αλληλοδένοντας ένα σφυγμό αγρικούν,
και τα κεφάλια βάνοντας μηλίγγι με μηλίγγι

θαρρούν τους ίδιους λογισμούς βαθιά τους πώς ακούν·

ή, πώς σαν τύχει στ' ανοιχτά του ωκεανού, που μόνο

μεγάλο κύμα κι ουρανός φαντάζουμε μπροστά,

(σαν πνέματα στις μοναξιάς καταμεσής το θρόνο)

σαν προσδιαβούν δυο αργόλαμνα καράβια, σταυρωτά,

καθένα στο ταξίδι του, βαθύ ακλουθώντας ρέμα,

το πλήρωμα όλο ν' ανεβεί και, με ψηλή φωνή

κι ας μην τα φτάνει, ολάκερο, τα χέρια σ' ένα νέμα

σηκώνοντας στο διάβα τους, σφοδρά ν' αδημονεί

—βαθιά η ζωή του καθενός όλη μαζί ξανοίγει—

έτσι, ως βαδίζουν στου Θεού το πέλαο μοναχές,

της Ελισάβετ ο παλμός και της Μαρίας, τις σμίγει,

και χαιρετιώνται από μακριά οι απάρθενες ψυχές!

«Η φυγή», V, *Πάσχα των Ελλήνων*, στ. 25-40

7. Κι ως, σαν καθίσει σε πυκνό κλαδί το αηδόνι μέσα,

στο μέγαν ίσκιο πείθεται και στη βαθιά ευωδιά,

και ξάφνου, ως μες στα κόκαλα γεμίζοντας ανέσα,

αφήνει και του χύνεται σε μια στροφή η καρδιά —

σύντας εφτάσαν στα πυκνά, οι κέδροι που ευωδούσαν,

κ' ήταν οι ίσκιοι πιο βαθιοί κ' οι βράχοι μοναχοί,

και τα πουλιά σαν πιο γλυκά να χαμοκελαδούσαν,

σα να μαζεύτηκε η κρυφή χαρά του στην ψυχή:

θαρρεί την πλάση, γύρα του, και στένεψε στεφάνι,

θαρρεί η καρδιά του γίνηκε γλυκιάς πηγής παλμός,
μόνος απάνω στην κορφή πως έμεινε του εφάνη,
κι ο πρώτος, απ' τα χείλη του, τρέμει σιγά, ψαλμός!

«Ο Δωδεκαετής», VIII, *Πάσχα των Ελλήνων*, στ. 109-120

8. Κι ως ασκητής, στην έρημο, π' ανοίγει ένα πηγάδι,
τον ουρανό στα βάθη του να βλέπει και τον Άδη,

και δεν τον μέλει αν ο καιρός κ' η σάρκα του περάσει
πριν απ' τη φλέβα της πηγής τη δίψα του κεράσει,

αλλά στον κόπο τον πολύ, σα λίγο αποκοιμείται,
θαρρεί αναβρύζει το νερό που τόσο αποθυμείται·

σαν ερημίτης δυνατός, που ολοζωής νηστεύει,
για να το ιδεί ολοφάνερο το θάμα που πιστεύει,

μα, στις σαρκός τον πειρασμό πολύ σαν αποστάσει,
θαρρεί πως, τ' άγιο σύνορο, μονόδρομα έχει φτάσει·

σαν ο βοσκός που απ' αγρυπνιά, πα στα γκρεμνά γλαρώνει,
κι ορθός, πάνω στην ίδια του τη γκλίτσα αποκαρώνει,

κι αναλογιέται μονομιά μες στο βαθύ σκοτάδι
πως είναι μέρα, κι όλο του χωρίζει το κοπάδι·

συχνά, στο δρόμο ως έστεκα, θαρρούσα δεν τελειώνει
ποτέ ο καιρός, κ' η σκέψη μου πως κάστρο θεμελιώνει,

θαρρούσα αιώνιον η ψυχή πως είχε μετερίζι

και πως το στάχυ του Ηρακλή, όπου έσπειρε, θερίζει.

Δελφικός Λόγος, Ι, στ. 7-24

9. Αλλ' ως αιφνίδια ο ασκητής, στον ύπνο ανανογιέται

πως είναι πλάνο τ' όνειρο, κι ολόκορμος πετιέται

να πιάσει πάλι το βαρύ λοστό και το λισγάρι·

κι ως ο ερημίτης ο τρανός, των ερμιτών φεγγάρι,

αν ξαφνικά τα μάτια του σηκώσει, και κοιτάζει,

και το γιγάντιον όραμα μπορεί να το διατάξει,

κι αν είν' μελίσσι γύρα του τρεμάμενο οι αγγέλοι,

κι αν είν' ο πόθος τους αφύς, τι αυτός κρατάει φραγγέλι,

κι ακόμα και στη σύναξη, π' ακούει, των Ασωμάτων

Δυνάμεων, τρέμει τον καημό των άπλερων σπερμάτων·

κι ως ο βοσκός που γνοιάζεται, το πράμα ενώ σκαρίζει,

πετιέται από το κάρωμα και χουγιαχτά σουρίζει,

και το κοπάδι σταματά μεμιά το πάτημά του

και περιμένει το βοσκό να ξαναρθεί σιμά του·

όμοια, στα βάθη του γοργού που μ' έζωνε ληθάργου,

μεμιάς ανοίγαν μέσα του τα μύρια μάτια του Άργου,

κι αν σαν κρυμμένος θησαυρός μού φάνταζεν ο κόπος,

από τον ίδιο δράχνονταν η βούλησή μου· κι όπως

όσο δουλεύεται τραβά περισσότερο ο μαγνήτης,

τόσο η ψυχή μου εγνώριζε την κρύφια δύναμή της...

Δελφικός Λόγος, Ι, στ. 25-44

10. Και να· σαν ένας, σε βαρύ χειμώνα αποσταμένος,
που βρει φωτιά, κι ολόψυχα μπροστά της καθισμένος
κοιτά τη φλόγα αμίλητος, κι αμίλητος ξαμώνει
τα κρύα του χέρια στη μεριά που η φλόγα δυναμώνει,
κι όπως η ζέστα τα κρατεί στον κύκλο της κλεισμένα
ο νους του πια λυτρώνεται σε σκέψη – όμοια κ' εμένα,
καθώς μια πύρα στο άκουσμα μ' ανέβαινεν αιωνία,
άρχισ' ο νους μου απόκρυφη να πλημμυρά αρμονία.

Και κάθισα στα πόδια Του σαν ένας που θυμιάται
βαθιά, και πάνω στο ίδιο του το γόνα αποκοιμείται.

Δελφικός Λόγος, Ι, στ. 145-154

11. Κι ως ο προφήτης, το τρανό, που γνώρισε, Όργιό του,
μνήσκει τυφλός μα αγάλλεται στο σκότος το αγιό του,
τι, πια, δεν έχει μέρας φως να του μποδάει τ' αστέρια,
μα η μέρα του είν' απέραντη κ' η νύχτα του είν' ακέρια,
και δεν τον κράζει ένας αχός, μα το στερέωμα όλο
της ακοής ολάκερης του πλημμυράει το θόλο,
και δε θεωρεί τι 'ναι μακρά και τι 'ναι εκεί σιμά του,
τι πια όλ' η Γη είναι κάτουθε σε κάθε πάτημά του·

όμοια κ' εγώ, στα πόδια Του σφιχτά συμμαζεμένος,

άσειστος ήμουν ζωντανός, και ζούσα ο πεθαμένος.

Δελφικός Λόγος, I, στ. 155-164

Οι εκτεταμένες παρομοιώσεις της τρίτης βαθμίδας διαφέρουν από τις παρομοιώσεις της προηγούμενης βαθμίδας στην έκταση, στον αριθμό και στη δομή. Σπάνια ξεπερνούν τους 15 στίχους (παρομοιώσεις 6 και 9). Οι παρομοιώσεις των *Συνειδήσεων* είδαμε ότι συχνά ξεπερνούν τους 30 στίχους. Ακόμη είναι λιγότερες σε αριθμό και μοιράζονται ισόρροπα μέσα στα ποιήματα. Ως προς τη δομή παρουσιάζουν μεγάλο ενδιαφέρον. Μπορεί να απουσιάζει η εκτενής «μαιανδρική» αφήγηση των προηγούμενων παρομοιώσεων, υπάρχει όμως μια ευθύγραμμη και δομημένη φόρμα, η οποία ακολουθείται πιστά στις περισσότερες, όπως αποδεικνύουν και τα παραδείγματα που προηγήθηκαν. Η πλειοψηφία είναι ισοβαρείς, διαθέτουν εισαγωγική λέξη και στο δεικτικό μέρος. Το αναφορικό συνήθως προηγείται και καταλαμβάνει μεγαλύτερη έκταση, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων (παρομοίωση 7). Διακρίνονται από μια εκφραστική οικονομία. Η λυρική τους όμως ένταση δε χάνεται ούτε βέβαια και η τολμηρή και καινοτόμα εικονοποιητική τους λειτουργία. Όπου η ποιητική ιδέα το υπαγορεύει, ο ποιητής προσπαθεί να απογυμνώσει το στίχο από κάθε πρόσθετη νοηματική απόχρωση. Άλλωστε η ομοιοκαταληξία των συνθέσεων αυτής της περιόδου γεμίζει μουσικότητα και ρυθμό τους στίχους, παράλληλα με τη μεταφορική φόρτιση της γλώσσας του Σικελιανού. Τα παραδείγματα 1, 2, 3, 4 και 11 είναι αντιπροσωπευτικά της νέας φόρμας που ακολουθείται στις σύνθετες παρομοιώσεις αυτής της βαθμίδας. Είναι σχετικά σύντομες, δεν ξεπερνούν τους 10 στίχους. Το αναφορικό προτάσσεται και καταλαμβάνει μεγαλύτερη έκταση, ενώ το δεικτικό συνήθως έχει μικρότερη έκταση και στις συνθέσεις με δίστιχη μορφή δεν ξεπερνά τους δύο στίχους (παρομοίωση 11). Συνήθως καταλαμβάνει τον τελευταίο 1 ½ στίχο (παρομοιώσεις 1, 2, 3, 4). Η κεντρική εικόνα, που αποτελεί και το αναφορικό μέρος της παρομοίωσης, ξετυλίγεται σταδιακά, ενσωματώνει κι άλλες ομόλογες ή αντίθετες εικόνες και κάποτε κάποιες μονολεκτικές παρομοιώσεις (παρομοίωση 3), καθώς κλιμακωτά οδηγείται στην κορύφωσή της.

Μία από τις πιο ενδιαφέρουσες σύνθετες παρομοιώσεις είναι η παρομοίωση 2 από το δεύτερο άσμα της *Μητέρας Θεού*. Η τρυφερή εικόνα της *πρωτοστέφανης γυναίκας*, που νιώθει τον *πρώτο χτύπο του καρπού* βαθιά της, συνιστά την εστία της ενότητας και το δεύτερο όρο της σύγκρισης. Γύρω της συνυφαίνονται άλλες ομόλογες, που απεικονίζουν έξοχα την ψυχική διάθεση τόσο της γυναίκας όσο και της φύσης, σχηματίζοντας

ομοιογενή πεδία, βασισμένα σ' ένα κοινό παρονομαστή, ένα τάξημα. Το τάξημα, που αντιπροσωπεύει το σημείο αναλογίας πάνω στο οποίο οικοδομείται η παρομοίωση, υπονοείται και είναι κάθε μορφή ζωής και δημιουργίας (*καρπός, ζέστα κρυφή, πνέματα της άνοιξης, χλια φουσηματα της ζωής, γύρη ανθών, βρέφος*). Η παραπάνω παραδειγματική σειρά, που ορίζεται από το τάξημα «δημιουργία» συγκεντρώνει τις περισσότερες ομόλογες έννοιες. Άλλη παραδειγματική σειρά ορίζει το τάξημα «φύση» (*καρπός, ζέστα, πνέματα άνοιξης, γλυκόβοη ζάλη, κύμα κύμα, γύρη ανθών*). Ενώ η επανάληψη των λέξεων *βαθιά* και *λαχταρίσει* εξασφαλίζει τη συνοχή και διευκολύνει τη μετάβαση από τον έναν όρο στον άλλο. Αλλά και η μονολεκτική παρομοίωση *σα βρέφος*, που παρεμβάλλεται στο δεικτικό μέρος της κύριας εικόνας, επαναλαμβάνει το αίτιο της σύγκρισης. Η αναλογία μεταξύ των δύο μερών είναι ορατή:

τον πρώτο χτύπο του καρπού βαθιά να λαχταρίσει (αναφορικό μέρος)

να λαχταρίζει δυνατά σα βρέφος η καρδιά μου (δεικτικό μέρος).

Η εμπειρία του μυστηρίου της γονιμοποίησης κερδίζει απέραντο βάθος με τη σύνδεσή της στο δεικτικό μέρος με την πνευματική εμπειρία της μύησης, που βιώνει το ποιητικό υποκείμενο. Όπως η πρωτοστέφανη γυναίκα έτσι και το ποιητικό υποκείμενο αισθάνονται μέσα τους βαθιά τον καρπό της δημιουργίας. Γυναίκα, φύση και ποιητικό υποκείμενο είναι στην «καλή και τη γλυκιά τους ώρα», για να θυμηθούμε το Σολωμό.

Στην παρομοίωση το ανθρώπινο συνυπάρχει με το φυσικό. Η φύση δρα καταλυτικά και μετατρέπει σε *γλυκασμόν ανείπωτον* τη χαρά της ζωής. Η *κρυφή και απόκοσμη ζέστα* αποτελεί διακειμενική αναφορά σε προηγούμενο άσμα του ποιήματος: *Α, τούτ' η ζέστα είναι βαθιά* (I, στ. 5) και παραπέμπει πάλι στη νέα ζωή που κυοφορείται στους κόλπους της φύσης. Ο πρωτογενής παλμός της σφύζει και διαπερνά όλες τις εικόνες. Είναι και η φύση σε κυοφορία την άνοιξη, όπως και η πρωτοστέφανη γυναίκα. Εξάλλου όλο το ποίημα *Μήτηρ Θεού* τοποθετείται χρονικά την άνοιξη. Είναι η εποχή της δημιουργίας, της ευφορίας, της ανάστασης. Η γυναίκα-μάννα ταυτίζεται με τη Μητέρα Φύση. Ο Σικελιανός επιλέγει την άνοιξη για να ταυτιστεί και όχι για να αντιπαρατεθεί μαζί της. Το ερωτικό στοιχείο είναι διάχυτο (*τα χάρδια στο κεφάλι, θέλει κόρφο να κρυφτεί, ζεστό λαιμό να γύρει*). Πέρα από τους εξωκειμενικούς συσχετισμούς: *έρωτας-γονιμοποίηση-δημιουργία* διακρίνουμε τη σύνδεση της γυναίκας-μάννας (μήτηρ-μήτρα) με τη διονυσιακή διάσταση του έρωτα ως καθολικής επικοινωνίας, ταύτισης και ενότητας. Στη θηλυκή, ερωτική φύση της Αιώνιας Μάννας θα εδραιώσει την πεποίθηση ότι ο κοσμογονικός ρυθμός που συνέχει και ενοποιεί τα πάντα, έμψυχα και άψυχα, είναι ο Έρωτας, το Sexus,

κατά τη θεωρητική του διατύπωση. Η κατάσταση της κήσης είναι η ιδανικότερη για όλους αυτούς τους συσχετισμούς. Η γυναίκα στην ποίηση του Σικελιανού είναι προικισμένη να νιώσει και να εκφράσει και τα πιο λεπτά συναισθήματα. «Καθαρή παρθενομητρική αρχή που συντηρεί μες στο βυθό της καρτερίας και της χάρης της, ακέριο το σκληρό αγώνα του ίδιου Δημιουργού και κάθε αληθινού Δημιουργού! Είναι η δωρήτρια της ουσίας, η δωρήτρια της αιώνιας μέθης, η δωρήτρια του κρυφού ελέους, η δωρήτρια της ελεύθερης θυσίας στο πνεύμα».³³

Η εμπειρία του υλικού κόσμου είναι η πρωταρχική πηγή των πιο λυρικών εικόνων της σικελιανικής δημιουργίας. Η εικόνα του ψαρά, που ξαναρίχνει πίσω στη θάλασσα το μικρό περίσσο ψάρι που έπιασε στα δίχτυα του (παρομοίωση 1)³⁴ και η εικόνα του χρυσοχού που παλεύει να υποτάξει το χρυσάφι (παρομοίωση 3) αποδεικνύουν ότι άλλο κέντρο πέρα από την εγκόσμια εμπειρία δεν αναγνωρίζει ο Σικελιανός. Στην παρομοίωση 1 εντυπωσιάζει το ζωντάνεμα μιας καθημερινής εικόνας και η σύνδεση του μικρού ψαριού με κάτι άπιαστο, απερίγραπτο και αόριστο, όπως η ανθρώπινη ψυχή. Η ποιητική αισθαντικότητα εστιάζει σε ενδιαφέρουσες πτυχές από τη ζωή της φύσης, προκειμένου να διεισδύσει μέσα από την εμπειρική επιφανειακή εκδοχή της στα άδυτα της ανθρώπινης ψυχής. Χρησιμοποιεί το βίωμα και την εμπειρία για να διαμορφώσει τις νοητικές δομές θέασης και σημασιοδότησης του κόσμου. Έτσι επιτυγχάνεται η μετάβαση από το εμπειρικό στο πνευματικό, από την επιφάνεια στο βάθος.

Στην παρομοίωση 3 πάλι παρατηρούμε ότι η εικόνα της Μάνας που τη *φωτά αχνό το κρεμαστό καντήλι* συνειρμικά ανασύρει την εικόνα του χρυσοχού, που πασχίζει με τη φλόγα να λιώσει το χρυσάφι. Το μάγο φως που αναδίνεται από την εικόνα της Παναγίας θα αποτελέσει την πηγή της εικονοποιίας. Ο κόπος του τεχνίτη παραλληλίζεται με τον κόπο του ποιητικού υποκειμένου. Ο τεχνίτης του χρυσού ταυτίζεται με τον τεχνίτη του στίχου. Έχουμε άλλη μια παρομοίωση ποιητικής, που περιγράφει τη διαδικασία της

³³ Λ.Β.Α., σ. 55. Στην τελευταία περίοδο της ποίησής του, όταν θα έχει ολοκληρωθεί η «υπαρξιακή του γνωριμία με τα Πλουτώνια δώματα», ο Σικελιανός θα συνδέσει τον έρωτα με το θάνατο, «γιατί για την ελευσίνια μύηση Θάνατος και Sexus ήταν ομοούσια δύναμη». Όπως λέει και ο ίδιος από τα χρόνια της *Μητέρας Θεού* προϋπήρχε μέσα του αυτή η «ενοραματική προοπτική» (Λ.Β.Α., σσ. 52-53). Ο Ερατοσθένης Καψωμένος παρατηρεί ότι στη *Μητέρα Θεού* με ανάλογες ή ταυτόσημες εικόνες με κείνες του έρωτα περιγράφεται και ο θάνατος. Π.χ. *τι ομπρός της στέκει ο Έρωτας κι ολόισα την τοξεύει!* (ο λόγος για τη νεκρή αδερφή). «Ο θάνατος μετέχει στην ερωτική θηλυκή δημιουργική πνοή του κόσμου» (Βλ. Καψωμένος 2002, 125-128).

³⁴ Σχολιάζοντας την εικόνα η Έλλη Λαμπρίδη παρατηρεί ότι «είναι από τις τελειότερες του Σικελιανού, τόσο ταιριαστή και συγκινητική στην κυριολεκτική της εφαρμογή, που αγωνίζεσαι μαζί με το ψάρι και δακρύζεις με την πλέρια χαρά του, όταν ξαναβρίσκει το βυθό από τυχαία χάρη, κι αγκομαχάει, *ώσπου ο γοργός ανασασμός το σπλάχνο του σαλεύει*, ο ανασασμός που είναι ίδιος με της θάλασσας...» Προσθέτει ακόμη πως «οι εικόνες του Σικελιανού έχουνε πάντα μιαν αυστηρή, μαθηματική προσαρμογή στο αντικείμενο» (*Σχόλιο στη Μητέρα Θεού*, ό. π., σ. 9)

δημιουργίας. Ο αγώνας του ποιητικού υποκειμένου να υμνήσει τη Θεά-Μάνα και τον *πυρρό της Σκύμνο* συγκρίνεται με τον αγώνα του χρυσοχόου να λιώσει το χρυσάφι. Το αποτέλεσμα της επίπονης δημιουργικής διαδικασίας το βλέπουμε να εξελίσσεται σταδιακά και από *κόμπος* να γίνεται *χρυσοπηγή*. Η συνειρμική σύνδεση του *κόμπου* του λιωμένου χρυσού με τη *σταλιά του ιδρώτα* και το *δάκρυ* συνδέει το δημιούργημα με το δημιουργό. Καθώς λιώνει το χρυσάφι, λιώνει από αγωνία και ο δημιουργός για το έργο του. Η *υπομονή* δε χαρακτηρίζει μόνο την ύλη αλλά και τον άνθρωπο, που πασχίζει να την τιθαसेύσει και να τη μετατρέψει σε δημιουργία. Η παρηχητική επανάληψη *συμμαζώνει-ζώνει* και οι ένθετες μονολεκτικές παρομοιώσεις ενώνουν σε μια αδιαίρετη ενότητα το δημιουργό και το δημιούργημα. Η μεταφορική χρήση των λέξεων *χρυσοπηγή*, *Σκύμνο* κάνει αισθητή και την παρουσία της φύσης. Το πέραςμα άλλωστε από τη Μάνα-Παναγία της πρώτης εικόνας στη Μάνα-Φύση του δεικτικού επιτυγχάνεται κυρίως μέσα από τη μεταφορική έννοια *Σκύμνο*. Η ταύτιση του Μονογενή με σκύμνο, νεαρό lionτάρι, συνδέει την Παναγία με την Αιώνια Μάνα και απηχεί την εικόνα της Παναγίας-lionταρίνας, που είδαμε σε προηγούμενη παρομοίωση. Ο ύμνος προς τη Θεά Μάνα πληθαίνει σταδιακά και γίνεται αναβρυτή πηγή:

*Τέλος Σε ζώνω, ως η πηγή τον κρίνο, και ησυχάζω
να ξέρω που τα πόδια Σου τ' αθάνατα αγκαλιάζω!*

*Τέλος το χέρι μου, γοργό φτερό σα να 'ναι, γράφει
για Σε που τρέχει ωσάν κισσός, στα τέμπλα, το χρυσάφι!*

*Κι όπως τ' αηδόνι, στου νερού το βούισμα τειχισμένο,
κελαηδισμόν ακράτητον αφήνει ευτυχισμένο,*

*λαμπρή η φωνή μου και μεστή κι ολοένα πιο ψηλώνει,
αλλά η αχώ του θόλου Σου βροντή τη μεγαλώνει!*

Μήτηρ Θεού, ΙΙΙ, στ. 131-138

Με μια αλυσίδα από απλές παρομοιώσεις με κοινή εισαγωγική εκφορά, που καλό είναι να τις εξετάσουμε παράλληλα, ο ύμνος του δημιουργού στη σύνθεση *Μήτηρ Θεού* εμπλουτίζεται, συμπληρώνεται σημασιοδοτικά, ενσωματώνει νέες ιδιότητες και οδηγεί

σε νέες συναρτήσεις. Από *πηγή* γίνεται *πτερό*, *κισσός*, *κελαηδισμός ακράτητος*, *βροντή*. Αξίζει να προσέξουμε τον καθοριστικό ρόλο των μεταφορικά φορτισμένων όρων *ζώνει*, *τρέχει* στη συνοχή των εικόνων. Η αναφορά στο χρυσάφι παραπέμπει στην εικόνα του χρυσοχόου αλλά και στην εικόνα της Παναγίας, που πυροδότησε τον εικονοποιητικό μηχανισμό των στίχων που εξετάζουμε. Τέλος, η φωνή του ποιητικού υποκειμένου παρομοιάζεται με τη *λαμπρή*, *μεστή*, που *ολοένα πιο ψηλώνει* φωνή του ευτυχισμένου αηδονιού ώσπου μεγαλώνει και γίνεται *βροντή* (στ. 138), *λαμπρό τραγούδι* (στ. 143), *ψαλμός* (στ. 146), *λαμπρό τάμα* (στ. 148), *μυστική πλημμύρα* (στ. 149), ύμνος για κάθε γυναίκα: *μάννα*, *παρθένα*, *νιόνυφη*, *πόρνη*, *ζητιάνα*, *χήρα* (στ.150).

Σε μια ανάλογη ως προς τη μορφή ισοβαρή σύνθετη παρομοίωση του *Δελφικού Λόγου* το αναφορικό μέρος απλώνεται σε τέσσερα δίστιχα και το δεικτικό ακολουθεί με ένα δίστιχο. Το ποιητικό υποκείμενο παρομοιάζεται με προφήτη. Η παρομοίωση οικοδομείται πάνω σε μια παραδειγματική σειρά από ζεύγη αντιθετικά: *σκότος/φως*, *μέρα/νύχτα*, *μακρά/σιμά*, *ζωντανός/πεθαμένος*. Μέσα από την παραπάνω σειρά αντιθέσεων οδηγούμαστε στην ταυτότητα: *ποιητικό υποκείμενο* = *προφήτης*. Αν και το σκοτάδι χαρακτηρίζει τον τυφλό προφήτη, η εικόνα είναι διάχυτη από άπλετο φως. Αλλά και η αίσθηση της ακοής κυριαρχεί (*κράζει*, *αχός*, *ακοή ολάκερη*). Ο ποιητής, όπως ο προφήτης, οφείλει να βλέπει όσα δε βλέπουν όλοι οι άλλοι, τα τωρινά και τα μελλούμενα. Να διεισδύει στο βάθος των πραγμάτων. Να μη στέκεται στην επιφάνεια αλλά να εισχωρεί στο βάθος. Να περνά αυτόματα από το ορατό στο αόρατο, αν θέλει να ανταποκρίνεται ολοένα περισσότερο στην ιδέα του γνήσιου ποιητή ως «Παιδευτή του σύμπαντος του ανθρώπου βίου».

Ο Σικελιανός από νωρίς είχε συνειδητοποιήσει την ποιητική του αποστολή. Ο προφητικός ρόλος τού είχε ανατεθεί, από τη γέννα του ακόμη, όπως λέει στον *Αλαφροϊσκιωτο*:

Εμέ, λεχώνα η μάννα μου,
στη μπόρα τη μαρτιάτικη
που 'χε τα ουράνια ανοίξει,
εσκώθη και με πήρε στην αγκάλη της,
τον πρώτο κεραυνό για να μου δείξει!

I, στ. 732-736

Πιστεύει ότι οι ποιητές έχουν το χάρισμα αλλά και το χρέος να κάνουν την ποίηση πράξη. «Το ποίημα δεν είναι παρά μόνο μια συνδετική γραμμή απ' τη σφαίρα του καθάριου Λόγου προς μια αμέσως συνεχή του σφαίρα· προς τη σφαίρα της καθάριας Πράξης», γράφει στον «Πρόλογο» ο Σικελιανός σχολιάζοντας το ποίημα *Δελφικός Λόγος*. Τη διαπίστωση αυτή του ποιητή για την αποστολή της ποίησης ακολούθησε η Δελφική εμπράγματη Προσπάθεια. Ο ποιητής φαίνεται να γνωρίζει πως τόσο η Δελφική του Ποίηση όσο και η Δελφική του Προσπάθεια αποτελούν «ένα δύσκολο και αμφίδρομο πνευματικό χρησμό». Δε γνωρίζει αν ο χρησμός θα γίνει θεσμός. Είναι όμως «ένας απαραίτητος διαλεκτικός σταθμός της μύησής του και μια μαρτυρία της εσωτερικής του αντίστασης μπροστά στην εποχή».³⁵ Εξάλλου από το πρώτο κιόλας δίστιχο του *Δελφικού Λόγου* αναλαμβάνει την προσωπική του ευθύνη:

Την ίδια αν έταξα καρδιά, να σκώσω στην κορφή της,

—τάμα τρανό—, σαν αθλητής, ιερέας και προφήτης

I, στ. 1-2

Η αποστολή του δεν είναι μόνο κοινωνική, είναι προπαντός μυσταγωγική. Ο λυρικός ποιητής είναι *αθλητής, προφήτης, ιεροφάντης, διδάχος*:

Πάλι τους είδα κυκλικά ωσάν ο αρχαίος διδάχος.

Δελφικός Λόγος, IV, στ. 176

Στην παρομοίωση 10 το ποιητικό υποκείμενο παραλληλίζεται με τον άντρα εκείνο που αποσταμένος βρίσκει φωτιά να ζεσταθεί μες στο καταχείμωνο. Η *φωτιά* και οι ομόλογες έννοιες (*φλόγα, ζέστα, πύρα*) αποτελούν και το κοινό τάξημα μεταξύ των όρων. Η αντίθεση *κρύα χέρια / ζέστα* χαρακτηρίζει την εικόνα. Ο βαρύς χειμώνας αντιπαρατίθεται στη ζέστα της φωτιάς και την κάνει πιο επιθυμητή και απαραίτητη. Τα λόγια του *πατέρα της γης, του ασκητή των ασκητών* (I, στ. 76) απελευθερώνουν το νου του ποιητικού υποκειμένου. Η μορφή του Χριστού μετά το *Πάσχα των Ελλήνων* έχει εδραιωθεί στην ποίηση του Σικελιανού. Ενσωματώνει όμως και αυτός, όπως και η Παναγία, μύθους και παραδόσεις από όλη τη λεκάνη της Μεσογείου.

Στην παρομοίωση 5 εντύπωση κάνει η έκταση του αναφορικού. Καλύπτει τα 2/3 των στίχων της συνολικής εικόνας. Στο αναφορικό μέρος η εικόνα του ερημικού σπιτιού, που με τον καιρό άρχισε η Φύση να το κατοικεί. Δεσπόζει ο μικρόκοσμος της Φύσης. Η νυχτερίδα, ο βαλμάς, η γουστέρα, η κουκουβάγια έχουν εγκατασταθεί στο σπίτι. Η Φύση

³⁵ Λ.Β.Α., σ. 42.

αποτελεί και το κοινό τάξιμα, γύρω από το οποίο συγκεντρώνονται οι περισσότεροι ομόλογοι όροι (*Φύση, νυχτερίδα, δέντρα, βαλμάς, γουστέρα, κουκουβάγια, πνοές της Φύσης*). Ενδιαφέρουσα η ταύτιση των Χερουβείμ και Σεραφεείμ του χριστιανικού Ναού με τα Μυστικά Ζώα, τις θεότητες της Φύσης της αρχαιοελληνικής παράδοσης, «το θίασο των μικρών θεών». Η Παναγία ανάμεσα στους δύο πολιτισμούς, *ακίνητη αγρικά σμάρι θερμό να τη σιμώνει, απ' τα βάθη της νυχτός*, από τα βάθη των αιώνων. Το ανθρώπινο στοιχείο και το θείο συνυπάρχουν στο πρόσωπο της Παναγίας και μαζί με το φυσικό, που κυριαρχεί παντού, αποτελούν μια αδιαίρετη ενότητα. Η ενότητα αποτελεί βασικό δόγμα του Ορφισμού και βασική αρχή της σικελιανικής δημιουργίας.³⁶ Η ενότητα και η αρμονική συνύπαρξη των πάντων, του ανθρώπου με τον εαυτό του, με τη Φύση, με τον Θεό, με το Παν αποτελεί βασική επιδίωξη του δημιουργού. Στο *Πάσχα των Ελλήνων* τον ενδιαφέρει και η αρμονία των διαφορετικών πολιτισμών, η συνύπαρξη των διαφορετικών τους στοιχείων με τη χρήση κάποιων κοινών ή παράλληλων συμβόλων και μύθων που επιβιώνουν στον αγροτικό κυρίως πολιτισμό, στον πολιτισμό της Φύσης. Έτσι με γέφυρα τη Φύση το πέρασμα από τον αρχαιοελληνικό πολιτισμό στο χριστιανικό είναι πιο ασφαλές.

Η Φύση αποτελεί το β' όρο σύγκρισης και της ακόλουθης παρομοίωσης:

*Κι όπως λαχαίνει νυχτικιά μεγάλη πεταλούδα,
μέσ' από κάμπους σκοτεινούς σε σπίτι σαν ερτεί,
ασάλευτα τα μαύρα της απλώνοντας βελούδα
σε τοίχο απάνω να σταθεί, σα να 'ναι καρφωτή,

παρόμοια, τότε, στο σκαμνί που κάθησε απομένει,
τα χέρια πα στα στήθη της τα δένει σταυρωτά,
κι απ' τη σιγή που 'ν' άμετρα τριγύρα της χυμένη
ακούει, στη χλόην, αρχίζουνε κρυφά μουρμουρητά...*

«Πέμπτο Ευαγγέλιο», IV, *Πάσχα των Ελλήνων*, στ. 169-176

Η Μαριάμ στέκεται στο Ναό ασάλευτη, όπως η *μεγάλη νυχτικιά πεταλούδα* στον τοίχο του σπιτιού, *σα να 'ναι καρφωτή*. Ενώ λίγους στίχους πιο κάτω παρουσιάζεται:

³⁶ Περισσότερα βλ. Τάκης Δημόπουλος, *Σικελιανός ο ορφικός*, Ίκαρος, Αθήνα 1981.

σαν την αηδόνα ασάλευτη που κλώθει στη φωλιά...

«Πέμπτο Ευαγγέλιο», IV, *Πάσχα των Ελλήνων*, στ. 184

Ο παραλληλισμός της Παναγίας με την αηδόνα που στέκεται ασάλευτη στη φωλιά και επωάζει τα νεογνά της προοικονομεί το μέλλον της Μαριάμ. Η φωλιά που συμβολίζει τη γονιμοποίηση, τη δημιουργία συνδέεται με το μέλλον της Παναγίας. Η Μαριάμ θα φέρει στον κόσμο τον υιό του Θεού. Η *φωλιά* μπορούμε να πούμε ότι αποτελεί διακειμενική αναφορά στη θαλπωρή της φωλιάς, που επωάζει τη νέα ζωή, του πρώτου άσματος της *Μητέρας Θεού* και υποδηλώνει τη μητρική φροντίδα.

Με *αηδόνη* παραλληλίζεται και ο Χριστός στο παράδειγμα 7. Αξίζει εδώ να σταθούμε στην ασυνήθιστη έκταση του δεικτικού μέρους που υπερβαίνει το αναφορικό κατά πολύ, είναι το διπλάσιο του αναφορικού σε έκταση. Το βάρος της σύγκρισης πέφτει στο παραβαλλόμενο, που στην προκειμένη περίπτωση είναι ο Δωδεκαετής Χριστός. Το πρώτο φανέρωμα της θείας του αποστολής, ο πρώτος ψαλμός θυμίζει το τραγούδι του αηδονιού. Κοινός παρονομαστής μεταξύ των δύο όρων η Φύση, συγκεντρώνει τις περισσότερες ομόλογες έννοιες (*αηδόνη, πυκνό κλαδί, μέγα ίσκιο, κέδροι, βαθιοί ίσκιои, βράχοι μοναχοί, πουλιά, πλάση, πηγή, κορφή*). Τέτοιες εικόνες, που αποτελούν εστίες λυρικής έντασης, νομίζεις ότι σε μούν στο μυστικό κόσμο της φύσης. Σε μια άλλη παρομοίωση της ίδιας σύνθεσης ο Ιησούς συγκρίνεται με τρυγόνι:

Κι όπως τρυγόνι, από μακριά, στα φουντωμένα μέρη

του κήπου αν φτάσει και πυκνό διαλέξει το κλαδί,

στου Θεού τοζότη ως να 'στεκε το δάχτυλο, τ' αγέρι

ξιπάζει ως σκώνει το λαμπρό λαιμό και κελαδεί –

κρυφαναβράει στο δειλινό γλυκιά η φωνή Του πάλι,

από τα δέντρα ανάμεσα σα να 'βγαινε η μιλιά,

και της Μαρίας, καθώς μιλεί, της ραίνουν το κεφάλι

τα λόγια, στα ποδάρια του, σαν άνθη από μηλιά.

«Ο Ιησούς στη Βηθανία», IX, *Πάσχα των Ελλήνων*, στ. 9-16

Ο Ιησούς του αναφορικού συνδέεται με τον Θεό τοζότη, τον αρματωμένο έρωτα της αρχαιοελληνικής παράδοσης. Έχουμε μια παρομοίωση που εξυπηρετεί το θρησκευτικό συγκρητισμό αυτής της περιόδου. Τη μορφή του Ιησού επιχειρεί να συμπληρώσει ο

Σικελιανός. Τον συνδέει με το Διόνυσο, με τον Ορφέα, με τον Άδωνη. Το θείο στοιχείο αποτελεί ενότητα οργανική με τη φύση. Από τον κόσμο της αντλεί ο ποιητής τα σύμβολα, τους μύθους και τις εικόνες του.

Σε άλλα τώρα παραδείγματα (παρομοιώσεις 6, 8, 9) το αναφορικό σκέλος των σύνθετων παρομοιώσεων απλώνεται σε δύο ή περισσότερους κλώνους, που αλυσιδωτά συνδέονται μεταξύ τους και αποκαλύπτουν σταδιακά το ποιητικό μήνυμα.

Οι παρομοιώσεις 8 και 9 απαιτούν συγκριτική εξέταση, καθώς η μία διαδέχεται και συμπληρώνει νοηματικά την άλλη στο πρώτο άσμα του *Δελφικού Λόγου*. Οι δύο εκτεταμένες σύνθετες παρομοιώσεις –μάλιστα η παρομοίωση 9, που καταλαμβάνει 18 στίχους, είναι από τις μεγαλύτερες σε έκταση αυτής της βαθμίδας– συνδέονται με τον αντιθετικό σύνδεσμο «αλλά». Η εξωτερική αντίθεση επισύρει την προσοχή μας στην εσωτερική παραδειγματική αντιπαράθεση των εικόνων. Στην πρώτη παρομοίωση κοινό τάξιμα είναι η υπονοούμενη παθητική κατάσταση, η κατάσταση του *γοργού ληθάργου* που συνοδεύει το στοχασμό, την αφιέρωση στο σκοπό, την ταύτιση με το έργο, στην οποία έχουν περιέλθει τα υποκείμενα των εικόνων, ο ασκητής, ο ερημίτης, ο βοσκός και ο παραβαλλόμενος ποιητής. Στη δεύτερη τώρα παρομοίωση η κατάσταση της εγρήγορης και της άμεσης σύνδεσης της θεωρίας με την πράξη, του έργου με τη ζωή, της σκέψης και της δράσης αποτελεί τον κοινό παρονομαστή και ορίζει τη νέα στάση ζωής για το ποιητικό υποκείμενο. Και ενώ στην παρομοίωση 11 είδαμε το ποιητικό υποκείμενο να συγκρίνεται με *προφήτη*, στις παρομοιώσεις 8 και 9 το ποιητικό υποκείμενο παραβάλλεται με τον *ασκητή* και τον *ερημίτη*, τους εκπρόσωπους του αναχωρητικού βίου του χριστιανικού κόσμου, τους νέους προφήτες και το *βοσκό*, τον εκπρόσωπο του αγροτικού πολιτισμού, που στο χριστιανισμό συνδέθηκε με τη μορφή του Χριστού-ποιμένα. Ας δούμε όμως χωριστά κάθε παράδειγμα.

Στην παρομοίωση 8 τη δεσπύζουσα παραδειγματική σειρά ορίζει το υπονοούμενο τάξιμα της απόλυτης προσήλωσης στην ιδέα, στο χρέος, στο σκοπό, όπως εκφράζεται από τους όρους *δεν τον μέλει, αποκοιμείται, αποθυμείται, νηστεύει, αποστάσει, γλαρώνει, αποκαρώνει*. Τα υποκείμενα φαίνεται να είναι τόσο προσηλωμένα στην ιδέα σα να βρίσκονται σε κατάσταση νάρκης. Οι δυνάμεις τους μοιάζουν να τους εγκαταλείπουν και χάνουν την επαφή με την πραγματικότητα. *Ο ασκητής θαρρεί αναβρύζει το νερό που τόσο αποθυμείται, ο ερημίτης θαρρεί πως, τ' άγιο σύνορο, μονόδρομα έχει φτάσει και ο βοσκός αναλογιέται μονομιά μες στο βαθύ σκοτάδι πως είναι μέρα, κι όλο του χωρίζει το κοπάδι*. Άλλη κοινή ιδιότητα (τάξιμα) η ολοκληρωτική, διαρκής και κοπιαστική ταύτιση με την ιδέα, όπως δηλώνουν οι όροι: *κόπος πολύς, ολοζωής, αγρυπνιά, ορθός, πάνω στην ιδία του*

τη γκλίτσα, αιώνιον μετερίζι. Τα αντιθετικά συντάγματα ουρανός / Άδης, πηγή-νερό / δίψα, σκοτάδι/μέρα επιτείνουν την απόσταση μεταξύ της πλάνης και της πραγματικότητας, της ύλης και του πνεύματος, της ιδέας και της πράξης και παράλληλα τονίζουν την ανάγκη γεφύρωσης αυτής της απόστασης.

Ο ενδοκειμενικός ποιητής όμως πιστεύει πως η σκέψη κάστρα θεμελιώνει. Η αειφόρος δύναμη του πνεύματος είναι ανυπολόγιστη και δημιουργική. Το στάχυ του Ηρακλή, το ιερό σύμβολο των Ελευσίνιων Μυστηρίων, όπου έσπειρε θερίζει, θα αποφέρει σύντομα καρπούς. Αιφνίδια ο ασκητής, ο ερημίτης και ο δημιουργός βγαίνουν από τον βαθύ λήθαργο, ανοίγουν τα μάτια τους, τα μύρια μάτια του Άργου.³⁷ Μια σειρά από ρηματικά συντάγματα δηλώνουν απερίφραστα την αιφνίδια αλλαγή και το πέρασμα σε μια κατάσταση εγρήγορσης και δράσης: ολόκορμος πετιέται, πιάσει πάλι το βαρύ λοστό και το λισγάρι, διατάζει, κρατάει φραγγέλι, πετιέται, σουρίζει. Τα υποκείμενα περνούν από την κατάσταση της αδράνειας, της παρομοίωσης 8, σε μια κατάσταση αένης δράσης. Παίρνουν τη ζωή στα χέρια τους, μετασχηματίζουν την ιδέα σε δημιουργία. Ορίζουν άλλες προτεραιότητες. Το αίσθημα της επιβίωσης είναι πολύ ισχυρό. Ο ασκητής πιάνει το λοστό, για να ανοίξει το πηγάδι και να ξεδιψάσει. Ο ερημίτης μπορεί να διατάζει το γιγάντιο όραμά του και ο βοσκός πετιέται από το κάρωμα και μαζεύει το κοπάδι. Το ποιητικό υποκείμενο στο δεικτικό μέρος κάνει τον κόπο βούληση, το όραμα δημιουργία και διδασχά.

Την περίοδο αυτή ο ποιητής, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, συνειδητοποιεί την ανάγκη να πλησιάσει τις έννοιες της Ποίησης και της Πράξης, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, «στον αυθεντικό δημιουργικό τους σύνδεσμο και στον καθολικό πνευματικό τους προορισμό». Είναι η περίοδος της Δελφικής Προσπάθειας. Ο Σικελιανός με τις παραπάνω παρομοιώσεις θέλει να τονίσει την οργανική ενότητα της ποίησης με τη ζωή και την πράξη. Και βέβαια δεν αρκέστηκε να κηρύσσει αυτή την αξία με το λόγο. Οι Δελφικές Γιορτές σηματοδοτούν το πέρασμα από το λόγο στην πράξη, από την ποίηση στη ζωή. Το έργο της ποίησης δεν περιορίζεται «στην έκφραση του Λόγου και στα απλά και αισθητικά γνωρίσματά της, αλλά συνδέεται άρρηκτα με την πιο μύχια θέλησή του: να μεταμορφώσει και να ολοκληρώσει τον εαυτό του μες στο Πνεύμα του βαθύτερου και μείζονος αιτήματος της ζωής».³⁸ Κι όσο πιο πολύ ασκείται στην αποστολή του αυτή ο

³⁷ Σύμφωνα με το Λεξικό της ελληνικής αρχαιολογίας του Αλέξανδρου Ραγκαβή (Κωνσταντινίδη, Αθήνα 1888, τόμ. Α', σ. 111) ο Άργος ήταν μυθικό πρόσωπο, γιος του Αγήνορα ή του Ινάχου. Είχε εκατό οφθαλμούς, γι' αυτό ονομαζόταν «Πανόπτης». Σ' αυτόν εμπιστεύθηκε η Ήρα τη φρούρηση της Ιούς.

³⁸ Λ.Β.Α., σ. 74.

ποιητής, τόσο περισσότερο τραβά, όπως ο μαγνήτης. Μάλιστα η εικόνα του μαγνήτη επανέρχεται με μια ακόμη παρομοίωση στο δεύτερο άσμα του *Δελφικού Λόγου*:

Κι ως του μαγνήτη καρφωτό το βέλος, π' όλο τρέμει,

δεν το κινάν τα κύματα τριγύρα του κ' οι ανέμοι,

μα, σε γαλήνη ανάμεσα κι αν πλέει ή τρικυμία,

σπαρνά απ' την ίδια πιθυμιά, που 'ν' άμετρη και μία,

όμοια, ως εκάρφωνε βουβή φροντίδα το κορμί μου,

στη γην ακέρια πέτονταν η σκλαβωμένη ορμή μου,

κι ωστόσο, σαν καματερού που δεν ελύθη ακόμα

απ' το ζυγό, μου ελύγιζεν η κεφαλή στο χώμα.

II, στ. 7-14

Στην παραπάνω παρομοίωση η δεσπόζουσα παραδειγματική σειρά ορίζεται από το τάξιμα που προκύπτει από τους όρους *καρφωτό βέλος, εκάρφωνε*. Ο *μαγνήτης* του αναφορικού συνδέεται με τη *σκλαβωμένη ορμή* του ποιητικού υποκειμένου. Η «*πυξίδα*» του δημιουργού δείχνει *ακέρια στη γην*. Όπως και του *καματερού* της παρομοίωσης που ακολουθεί *η κεφαλή ελύγιζεν στο χώμα*. Η σχέση του ενδοκειμενικού ποιητή με τη γη είναι σχέση υποταγής και αφοσίωσης. Είναι εξαρτημένος από αυτή και δεν μπορεί να ξεφύγει, όπως και το βέλος της πυξίδας και σε γαλήνη και σε τρικυμία δείχνει πάντα την ίδια κατεύθυνση. Είναι μία σχέση απόλυτη.

Το παράδειγμα 6 είναι από τις εκτεταμένες παρομοιώσεις αυτής της περιόδου και αποτελείται από δύο παρομοιώσεις-κλώνους, που συνδέονται με το διαζευκτικό «ή» και αναφέρονται στον ίδιο α' όρο. Η πρώτη καταλαμβάνει ένα τετράστιχο και η δεύτερη, που έχει και μεγαλύτερο ενδιαφέρον, απλώνεται σε δύο τετράστιχα. Στην πρώτη έχουμε την εικόνα δυο ανθρώπων που η πίκρα ή η χαρά σ' έναν αγώνα τους σφίγγει τόσο πολύ που *θαρρούν τους ίδιους λογισμούς βαθιά τους πως ακούν*. Είναι σα να έχουν γίνει ένα, δυο σώματα μια ψυχή, όπως και τα δυο αργόλαμνα καράβια που διασταυρώνονται στα ανοιχτά του ωκεανού του δεύτερου σκέλους. Η εξαιρετικά ενδιαφέρουσα εικόνα των δύο караβιών έρχεται να συμπληρώσει με λυρισμό αλλά και με νέες σημασιοδοτήσεις το δεικτικό μέρος. Στο δεικτικό τώρα μέρος η Μαριάμ και η Ελισάβετ σμίγουν κάτω από

τον κοινό παλμό «του καρπού της κοιλίας τους». Η Παναγία, σύμφωνα με την παράδοση των απόκρυφων Ευαγγελίων και συγκεκριμένα του απόκρυφου Ευαγγελίου του Ιακώβου, αμέσως μετά την επίσκεψη του αρχαγγέλου έσπευσε να συναντήσει την ξαδέρφη της Ελισάβετ, που κυοφορούσε τον Ιωάννη τον Πρόδρομο. Η Ελισάβετ ήταν εκείνη που αποκάλεσε την Παναγία, μόλις την είδε, για πρώτη φορά «Μήτηρ Θεού».

Ο ποιητής είχε υπόψη του την παράδοση της εκκλησίας, όμως δίνει τη δική του πνοή στα γεγονότα. Η εικόνα των δύο караβιών προσθέτει νέες ιδιότητες στη σχέση της Παναγίας με την Ελισάβετ. Η διαφορετική πορεία τους είναι από την αρχή προδιαγεγραμμένη. Διασταυρώνονται μια συγκεκριμένη στιγμή, που στόχο έχει την ανάδειξη της Μαριάμ σε « Μητέρα Κυρίου» (στ. 57). Η εμπειρία του υλικού κόσμου έρχεται και εδώ να διασαφηνίσει την ποιητική ιδέα και να τη γεμίσει με λυρική ένταση. Η παρενθετική παρομοίωση των δύο караβιών και κατά συνέπεια της Μαριάμ και της Ελισάβετ (*σαν πνέματα στις μοναξιάς καταμεσής το θρόνο*) τονίζουν τη μοναδικότητα αλλά και τη μοναξιά που συνοδεύει καθετί μοναδικό. Ο προηγούμενος στίχος υπαινίσσεται τη μοναξιά: *που μόνο μεγάλο κύμα κι ουρανός φαντάζουνε μπροστά*. Η μοναχική τους πορεία *στον Θεού το πέλαο* έχει χαραχτεί βαθιά, όπως *βαθιά η ζωή του καθενός όλη μαζί ξανοίγει*. Άλλωστε αυτό επιβεβαιώνεται από τον ανυπόμονο, μακρινό χαιρετισμό.

Ακολουθεί η τέταρτη και τελευταία περίοδος της ποίησης του Σικελιανού, που την ανέκοψε απότομα ο αιφνίδιος θάνατός του, τον Ιούνιο του 1951. Πρόκειται για την «περίοδο ωριμότητας», τον «αναβαθμό της ποίησης του», «την πιο σημαντική ποιητική περίοδο». Ο ποιητής συνεχίζοντας την πορεία του προς μια λιτότερη έκφραση, συγκρατεί τη λυρική του τόλμη, μειώνει αισθητά τις παρομοιώσεις και αυξάνει τις μεταφορές. Είδαμε ότι και στην πρώτη περίοδο η μεταφορά προηγείται. Οι παρομοιώσεις της ύστερης περιόδου, μολονότι δεν υπερτερούν αριθμητικά, σημασιακά εμπλουτίζονται, εμβαθύνουν, εκφράζουν το στοχαστικό λυρισμό του και γίνονται φορείς της θεματικής που απασχολεί τον ποιητή κυρίως αυτή την περίοδο.

Λυρικά – σειρά δεύτερη

Η ύστερη περίοδος της ποίησης του Σικελιανού απαρτίζεται από τα ποιήματα που εντάχθηκαν στον τρίτο τόμο του *Λυρικού Βίου* με το γενικό τίτλο *Λυρικά Β΄*.¹ Η διάψευση της δελφικής ιδέας, ο κλονισμός της υγείας του και οι τραγικές περιπέτειες της Ελλάδας και του κόσμου καθόρισαν σε μεγάλο βαθμό την όψιμη σικελιανική δημιουργία και της προσέδωσαν νέους προσανατολισμούς. Η δεύτερη σειρά των *Λυρικών* διακρίνεται σε τέσσερις ενότητες: *Νέκυια Β΄ (1930-1945)*, *Ορφικά*, *Ίμεροι*, *Επίνικοι Β΄ (1940-1946)*.

Η ενότητα *Νέκυια Β΄ (1930-1945)* περιλαμβάνει ποιήματα αφιερωμένα σε μεγάλους Έλληνες δημιουργούς, τη Μαρία Πολυδούρη, τον Ιωάννη Συκουτρή, τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη, το Μακρυγιάννη, το Μιλτιάδη Μαλακάση, τον Κωστή Παλαμά, το Γιάννη Βλαχογιάννη και τον Ανδρέα Κάλβο.

¹ Ο Γ΄ τόμος κυκλοφόρησε τον Απρίλιο του 1947 και περιλάμβανε τα ποιητικά έργα: *Μήτηρ Θεού*, *Πάσχα των Ελλήνων*, *Η Αφιέρωση του Δελφικού Λόγου*, *Λυρικά Β΄*. Ο Αντρέας Καραντώνης, σχολιάζοντας την έκδοση γράφει: «Και να προβάλλει μπροστά μας ο τελευταίος Σικελιανός, ο τέλεια ωριμασμένος, ο δουλεμένος κατάβαθα από τη ζωή και το χρόνο, ύστερα από τη μεγάλη και θρυλική περιπέτεια της Δελφικής Ιδέας. Είναι ο Σικελιανός των *Λυρικών* της δεύτερης σειράς. Αν ύστερα από την πρώτη του μεθυστική κι ολότελα γήινη περίοδο μπορούμε να χαρακτηρίσουμε τη δεύτερη “θαμπωτικά φτερουγίσματα κοντά στον ήλιο, μέσα στη γαλανή άβυσσο”, την τρίτη θα την πούμε “επιστροφή στην ιδέα του ανθρώπου, στοχαστική στάση μπροστά στο γυμνό, απέρητο και σοβαρό νόημα της ζωής σε συνάρτηση με το θάνατο”» (περ. *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, Δεκέμβριος 1947 και Μπουρναζάκης 2006, 257, 259).

Ορφικά ονομάζει ο ποιητής ορισμένα ποιήματα που γράφτηκαν ανάμεσα στο 1927 και το 1942. «Ο τίτλος είναι ένας σαφής υπομνηματισμός», παρατηρεί ο Λίνος Πολίτης,² και αποκαλύπτει την κοσμολογική θεματική τους. Τα *Ορφικά* σηματοδοτούν τη σταδιακή μετάβαση σε νέους προβληματισμούς. Ειδικότερα από το 1935 και μετά καλλιεργείται μια νέα στάση ζωής, που γίνεται απαρχή μιας νέας δημιουργικής πορείας.

Την ενότητα *Ίμεροι* αποτελούν τα λεγόμενα «σεξουαλικά» ποιήματα που, σύμφωνα με τον ποιητή «υπογραμμίζουν τους διάφορους σταθμούς της όλης του σεξουαλικής πορείας, πότε διθυραμβικούς και πότε τραγικά εναγώνιους, προς την υπέρτατη ανάγκη μέσα του μιας κοσμικής κι ακέραιης μέθεξης ολόκληρου του του Είναι με την πλέρια ερωτική πνοή του Θεού των ζώντων».³

Τέλος, οι *Επίνικοι Β'* είναι ποιήματα εμπνευσμένα από τον ελληνοϊταλικό πόλεμο και τη γερμανική κατοχή. Πρόκειται για ποιήματα «αντίστασης», με τα οποία ο ποιητής συμμερίζεται, συμμετέχει με το λόγο του και εμψυχώνει τον αγώνα του ελληνικού λαού.⁴ Ορισμένα από αυτά, «Στυγός Όρκος», «Άγραφον», «Ελληνικός Νεκρόδειπνος», «Διόνυσος επί λίκνω» και «Σόλωνος Απόλογος» κυκλοφόρησαν με τον τίτλο *Ακριτικά* (1941-1942), σε χειρόγραφη έκδοση και σε 100 αντίτυπα αριθμημένα και υπογεγραμμένα από τον ποιητή.⁵ Ο τίτλος-μήνυμα παραπέμπει στους Ακρίτες, που υπερασπίζονταν τα σύνορα του Ελληνισμού καθώς και στις απαρχές της νεοελληνικής λογοτεχνίας και τονίζει τη διαχρονική συνοχή της. Εξάλλου την περίοδο αυτή παρατηρείται μια ροπή προς τη δημοτική ποίηση.⁶

² Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, Αθήνα 1980, σ. 242.

³ Λ.Β.Α., σ. 50. Βλ. επίσης Φράγκου-Κικίλια 2002, 179-191, Πολίτης 1980, 241 και Όλγα Βότση, «Οι *Ίμεροι* του Άγγελου Σικελιανού», *Κότινος στον Άγγελο Σικελιανό*, Τετράδια Ευθύνης 11, σσ. 51-60.

⁴ Γράφει για την αντιστασιακή δράση του Σικελιανού και το ρόλο που διαδραμάτισε τα χρόνια του πολέμου και της εχθρικής κατοχής ο Γ. Θεοτοκάς στο ημερολόγιό του: «Ο Σικελιανός είναι σε μεγάλη έξαρση, αισθάνεται ότι αντιπροσωπεύει την πνευματική ζωή της Ελλάδας μέσα στον πόλεμο. Θέλει να γράφει παντού, θα μιλήσει στο ραδιόφωνο, στο Πανεπιστήμιο και οπουδήποτε αλλού. Είναι πολύ γεμάτος, ξεχειλισμένος από την ανάγκη της δράσης, σε ψυχική υπερένταση» (*Τετράδια Ημερολογίου 1939-1953*, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα 2005, σ. 195).

⁵ «Με τα ποιήματα αυτά, εγκαινιάζεται ο τελευταίος κύκλος της ποιητικής του πράξης, μα εγκαινιάζεται ουσιαστικά και η αντιστασιακή ποίηση στην Ελλάδα. Από τότε και σ' όλη τη διάρκεια της κατοχής ο Σικελιανός θα σταθεί ο ποιητής-οδηγός, πυρσός να καίγεται το πνεύμα του για να φωτίζει το δρόμο των σκλάβων. Ο Σικελιανός δίνει και παίρνει από το Λαό του, γίνεται ένα μαζί του. Κάθε καινούρια εμφάνιση του Σικελιανού, είτε με βιβλία είτε σε περιοδικά είτε παράνομα —τα *Ακριτικά*, ο *Λαΐδαλος στην Κρήτη*, η *Σίβυλλα*— είναι κι από μια αντιστασιακή μάχη» (Κώστας Πορφύρης, «Η πνευματική αντίσταση με νόμιμα μέσα», περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τόμ. ΙΕ', τχ. 87-88, Μάρτιος-Απρίλιος 1962, σσ. 336-365: 355).

⁶ Βλ. Σόνια Ιλίνσκαγια, *Η μοίρα μιας γενιάς*, Κέδρος, Αθήνα 1976.

Η εικονοπλασία της ύστερης περιόδου

Μετά τις «πληθωρικές» *Συνειδήσεις* και τις λιτότερες σε έκφραση αλλά μεστές σε νοήματα και λυρισμό ποιητικές συνθέσεις της τρίτης περιόδου η τέταρτη περίοδος αναζητά λιτότερη έκφραση για να εκφράσει τη θεματική της και να θεμελιώσει την εικονοπλασία της.

Οι παρομοιώσεις λιγοστεύουν. Δεν αποδυναμώνεται όμως ο ρόλος τους. Ενώ στα ποιήματα της τρίτης περιόδου εντοπίσαμε 255 απλές παρομοιώσεις και 44 σύνθετες, στην ύστερη περίοδο οι απλές παρομοιώσεις μειώνονται σε 150 και οι σύνθετες μόλις σε 34 και μάλιστα δεν είναι ιδιαίτερα εκτεταμένες. Εξαιρούνται δύο παρομοιώσεις, στο ποίημα «Μελέτη Θανάτου» με 44 στίχους και στο ποίημα «Κλεισούρα» με 37 στίχους, τις οποίες θα μελετήσουμε εκτενώς παρακάτω.

Οι περισσότερες σε αριθμό (60 απλές, 24 σύνθετες) βρίσκονται στην ενότητα *Ιμεροι*. Το κυρίαρχο ερωτικό στοιχείο δικαιολογεί την παρουσία τους. Ακολουθεί η ενότητα *Επίνικοι Β'* (57 απλές, 3 σύνθετες). Στα *Ορφικά* ποιήματα έχουμε 27 απλές και 5 σύνθετες, ενώ η πιο πενιχρή σε παρομοιώσεις ενότητα είναι η *Νέκυια Β'* (6 απλές, 2 σύνθετες), προφανώς λόγω περιεχομένου. Ο δραματικός τόνος των ποιημάτων αυτής της ενότητας, όπως και των *Επινίκων*, δεν επιτρέπει τις λυρικές εξάρσεις. Το ίδιο είχαμε παρατηρήσει και στην πρώτη σειρά των *Λυρικών*. Αξίζει συγκριτικά να αναφερθεί ότι οι απλές παρομοιώσεις που συναντήσαμε στην πρώτη σειρά των *Λυρικών* ήταν επίσης 150 και οι σύνθετες 16.

Εξαίρεση αποτελεί η ενδιαφέρουσα παρομοίωση του ποιητή Ανδρέα Κάλβου με *αετό*, που ανοίγει, κλείνει και διατρέχει σχεδόν όλο το ομώνυμο ποίημα της ενότητας *Νέκυια Β'*. Η εικόνα αναδεικνύει την ποιητική αξία του ποιητή των *Ωδών* αλλά και το διαχρονικό του ρόλο. Ο Σικελιανός «με τον τηλεβόα της λυρικής του φωνής»⁷ επικαλείται την κρίσιμη για τον Ελληνισμό αυτή εποχή τον Κάλβο που «αυτεξόριστος», «στα ακραία σύνορα του Λόγου» φρουρεί και εποπτεύει την Ελλάδα και είναι έτοιμος να παρέμβει όποτε χρειαστεί:

Και τότε, ιδού·

σαν αετός οπού γυρίζει,

αν επλησίασε μια στιγμή τη βουή του κόσμου,

στο ύψος της ίδιας του σιγής,

⁷ Δάλλας 1994, 22.

στης δύναμής του τον καθαρό ουρανό αυτεξόριστος,
απ' όπου
οι πόλεις χάνονται ως ατμοί, και τα πελάγη
απ' τις κορφές ωσά σταλιές δροσιάς φαντάζουν,
στης καρτερίας Σου αποσύρθηκες τη σφαίρα,
κ' εκεί,
στ' ακραία του Λόγου σύνορα στημένος,
αιώνα ολόκληρο τα βάραθρα εποπτεύεις τα Ελληνικά,
κι απ' την απάτητη σκοπιά Σου
φρουρείς ακοίμητος,
φρουρείς και περιμένεις!

«Ανδρέας Κάλβος», στ. 75-89

Οι απλές παρομοιώσεις διακρίνονται στις μονολεκτικές, στα μοναδικά «πετράδια» του ποιητικού του λόγου, που κοσμούν όλες τις συνθέσεις, και στις επάλληλες απλές παρομοιώσεις, που διαδέχονται η μία την άλλη και καθώς ξετυλίγονται, συμπληρώνουν σημασιοδοτικά το δεικτικό μέρος και στις παρομοιώσεις που ένα από τα δύο μέρη έχουν μεγαλύτερη έκταση και σηκώνουν το κύριο σημασιολογικό φορτίο.

Στις επάλληλες απλές παρομοιώσεις ενδιαφέρει ο τρόπος εκφοράς και σύνδεσης, οι αναλογίες που προκύπτουν αλλά και η διαλεκτική σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ των διαφορετικών κλώνων της παρομοίωσης. Άλλοτε οι κλώνοι της παρομοίωσης συνδέονται παρατακτικά, με το συνδετικό «και» ή το διαζευκτικό «ή». Άλλοτε παρατάσσονται ασύνδετα. Η επανάληψη συνταγμάτων, η παρουσία ταξημάτων, η κοινή μορφολογική εκφορά, διευκολύνει τη μετάβαση από τη μια εικόνα στην άλλη και εμπλουτίζει την ποιητική ιδέα.

Η επανάληψη του «μαγικού» αριθμού «εφτά» συμβάλλει στην εσωτερική σύνδεση των παρακάτω εικόνων και γίνεται αφετηρία για αναγωγή από το αρνητικό «πληγές» στο θετικό «πηγές» και «άγια κεφαλάρια». Σημείο αναλογίας η ρηματική έννοια «τρέχουν» και η ομολογή της «ανάβρυζαν»:

Μα τώρα και σ' εμάς χαρά

που απ' τις εφτά πληγές του στρατηγού μας,
που σιωπηλά ξανάνοιξαν και τρέχουν,
σαν από εφτά πηγές
κι ωσάν εφτά ν' ανάβρυζαν μπροστά μας άγια κεφαλάρια,
σε τούτα σκύβοντας,
πλατιά τη δίψα μας,
βαθιά την πίκρα μας
να ξαλαφρώσουμε μπορούμε!

«Μακρυγιάννης», στ. 35-43

Στην παρομοίωση του ποιήματος «Η αυτοκτονία του Ατζεσιβάνο» που ακολουθεί, το αναφορικό μέρος αποτελείται από δύο εικόνες που συνδέονται παρατακτικά με το διαζευκτικό «ή», εκφέρονται με τον ίδιο τρόπο, μια δευτερεύουσα πρόταση, και ξετυλίγονται κλιμακωτά μέσα από τις ομόλογες μεταφορικά φορτισμένες ρηματικές έννοιες: *κυλά-πέφτει-πέταξε*:

Κι όπως κυλά, από τ' άδυτα του αδύτου
των ουρανών, μες στη νυχτιά έν' αστέρι,
ή, ως πέφτει ανθός μηλιάς με πράο αγέρι,
έτσι απ' τα στήθη πέταξε η πνοή του.

«Η αυτοκτονία του Ατζεσιβάνο», στ. 4-7

Σε μετοχικές προτάσεις *σκιρτώντας-σειώντας-κρατώντας* κλείνονται οι κλώνοι της παρακάτω παρομοίωσης:

Ήρτε γυναίκα απ' τα βουνά, σκιρτώντας
σαν αλαφίνα, σειώντας τα μαλλιά της
σα νέο λιοντάρι, και στην αγκαλιά της,
σα με ψηλό κρατώντας τη ζωνάρι,
σε μυστικό κανίσκι την καρδιά της·

«Ύμνος στον Εωσφόρο το άστρο», στ. 1-5

Η επανάληψη του συντάγματος και των ομολόγων του *πλάγιασες-είχε πλαγιάσει-πλάι* συνδέει τη βασίλισσα του ζωικού βασιλείου, τη *λέαινα* με τη βασίλισσα του ανθρώπινου βασιλείου *Ρουθ*, τη φύση με τον άνθρωπο, δύο διαφορετικούς κόσμους και πολιτισμούς σε ένα:

*χωρίς ν' αφουγκραστώ το πάτημά Σου,
ήρτες βουβή και πλάγιασες κοντά μου
καθώς η λέαινα πλάι απ' το λιοντάρι
στην έρημο, κι ως κάποτε, μια νύχτα,
είχε πλαγιάσει η Ρουθ στου Βοόζ τα πόδια.*

«Στο έρμο χωράφι εκεί στη Σαλαμίνα», στ. 7-11

Αλυσιδωτά συνδέονται οι παρακάτω παρομοιώσεις, σαν η μια να διαδέχεται την άλλη κι ας εκφράζουν ανόμοια πράγματα κι ας μεταφέρουν διαφορετικά σημασιολογικά φορτία. Αναδειχνουν ταυτόχρονα τις πολλαπλές συναρτήσεις που συνδέουν μεταξύ τους τα πράγματα και διαμορφώνουν τις προϋποθέσεις για πέρασμα από τη μεταφορά στο σύμβολο κι από κει στο μύθο.

Κοινός παρονομαστής άλλοτε η *γύμνια* (*δίχως φύλλα/γυμνός σταυρός*) άλλοτε η *αγρύπνια* (*ανύσταχτος/αγρύπνια/μιαν απέραντη ματιά*):

τι τάχα

*να προσδοκάς, που είν' έτοιμος για Σένα,
σε θύελλα ξαφνική, να σπάσει ο κύκλος
ο στερνός του εαυτού Σου, και να μείνεις
σάμπως δέντρο τρανό με δίχως φύλλα,
ωσά γυμνός σταυρός ανασκωμένος,
σημάδι στη συντέλεια των αιώνων;*

«Φθινόπωρο 1936», στ. 36-41

*ανύσταχτος, στην άκρη γνωμένος
αγρύπνια μιαν απέραντη ματιά,
σαν ο Ιησούς Χριστός Εσταυρωμένος,*

σαν οι Άγιοι Παῖδες μέσα στη φωτιά!

«Δεκαπενταύγουστο του 1940», στ. 17-20

Η παρακάτω παρομοίωση αφορμάται από τη μεταφορά *κάτασπρη φτερούγα να τρέχει*, ακολουθούν τρεις αλυσιδωτές παρομοιώσεις και κλείνει το δεικτικό μέρος σαν επισφράγισμα όσων προηγήθηκαν. Σημείο αναλογίας του δεικτικού και της μεταφορικής εικόνας το άσπρο χρώμα (*κάτασπρη φτερούγα/ολάσπρο πανί*), που συνδέει το *πανί* του πρώτου όρου με τη *φτερούγα* και οδηγεί στο πέρασμα από τη μια εικόνα στην άλλη, από το «γλάρo» στην «ελεύθερη σκέψη» και στην «πνοή της καθάριας αγάπης»:

κάτασπρη φτερούγα να τρέχει,

ωσά γλάρου,

σαν η ελεύθερη σκέψη,

σαν η πνοή της καθάριας αγάπης,

των Ελλήνων ψαράδων τ' ολάσπρο πανί

στη μεγάλη γαλάζια απλωσιά της!

«Πρωτέας», στ. 20-25

Το άσπρο χρώμα και η λάμψη του αποτελούν το τάξιμα των μονολεκτικών παρομοιώσεων από το ποίημα «Άγραφον». Ο πρώτος όρος προηγείται και κατά κάποιο τρόπο αυτονομείται, με τη βοήθεια της στίξης. Σε αλυσιδωτή οργάνωση ξετυλίγονται δύο εικόνες. Τα *δόντια του σκύλου* με σημείο αναλογίας το λευκό χρώμα αποκτούν νέες σημασιοδοτήσεις. Συνδέονται με το *χαλάζι*, που παραπέμπει στην καταστροφή αλλά και με τον *κρίνο*, που συμβολίζει τη γέννηση, τη δημιουργία, την ελπίδα, την αθωότητα. Το πλέγμα των αντίθετων στοιχείων που αποκλίνουν και συγκλίνουν στηρίζεται στην αρχή της ενότητας των αντιθέσεων και καθορίζει τη συνολική προβληματική του ποιήματος. Η παρομοίωση διατυπώνει ξεκάθαρα την ποιητική ιδέα. Ο ποιητής πέρα από την καταστροφή, «πέρα απ' τη σάψη» βλέπει και «υπόσχεση μεγάλη, αντιφεγγιά του Αιώνιου, μα κι ακόμα σκληρή του Δίκαιου αστραπή κ' ελπίδα!». Το ποίημα «Άγραφον»⁸

⁸ Ο Έντμουντ Κήλυ θεωρεί το ποίημα «το πιο γνήσιο παράδειγμα του τελευταίου εκφραστικού τρόπου του Σικελιανού. Τα δύο τρίτα του ποιήματος καλύπτονται από την αφήγηση μιας παραβολής που προσφέρεται χωρίς εισαγωγή, εκτός αυτής που εξυπονοείται από τον τίτλο: μια παροιμία ή μια παράδοση που αναφέρεται στο Χριστό χωρίς να είναι καταγραμμένη στα Ευαγγέλια, ή που η αρχική της πηγή δεν είναι δυνατόν να ανευρεθεί. ...Η παραβολή εκτίθεται με μια στρωτή αφήγηση, κι έπειτα, στο τρίτο μέρος του ποιήματος, ακούγεται η προσωπική φωνή, όχι ως σχόλιο σε ό,τι έχει παρουσιαστεί αλλά ως αφομοίωση του υλικού αυτού από τον περιβάλλοντα κόσμο του ποιητή...» («Σικελιανός: η μεγαλόπρεπη φωνή», *Μύθος και φωνή στη σύγχρονη ελληνική ποίηση*, μτφρ. Σπύρος Τσακνιάς, Στιγμή, Αθήνα 1987, σσ. 74-75). Για τις

γραμμένο κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής εκφράζει την ανάγκη του ποιητή να στηρίξει την ελπίδα αλλά και τον αγώνα του λαού του σε ένα καλύτερο αύριο. Ο ποιητής μέσα στο σκοτάδι του πολέμου αναζητά λίγο φως, ένα «άσπρο σημάδι», «κάτι να λάμψει ξάφνου... έξω απ' τη σάψη, πέρα από τη σάψη του κόσμου, ωσάν τα δόντια αυτού του σκύλου»:

Κοιτάχτε

πώς λάμπουνε τα δόντια αυτού του σκύλου

στον ήλιο· ως το χαλάζι, ωσάν το κρίνο,

«Άγραφον», στ. 28-30

Τίποτε δεν είναι τυχαίο στην ποίηση του Σικελιανού. Η μονολεκτική παρομοίωση *σαν ανεμώνες* έρχεται να συνενώσει τους διαφορετικούς μύθους και γίνεται αφετηρία για αναγωγή από το μύθο στην πραγματικότητα. Η αναλογία *πληγές του Χριστού-ανεμώνες*, που προκύπτει από το εκφραστικό σχήμα οδηγεί στην ισοδυναμία: Χριστός = Άδωνης, αφού η ανεμώνη, σύμφωνα με το μύθο, όπως και το ρόδο, φύτρωσαν από το αίμα του Άδωνη.⁹ Εξάλλου η σύνδεση των δύο αποτελεί κοινό τόπο των παραδόσεων της Μεσογείου. Η κεντρική εικόνα του ποιήματος με τη συμπλοκή των συμβόλων του Χριστού και του Άδωνη αποκτά άλλες διαστάσεις. Από τον πόνο και τον *Επιτάφιο θρήνο* οδηγούμαστε στις *αναπνοές της άνοιξης*, όπου άνοιξη αναγέννηση, δημιουργία, ελπίδα και κατά συνέπεια στο *θάμα της Ανάστασης* και στην αναπάντεχη επιστροφή του Βαγγέλη. Μ' αυτό τον τρόπο προετοιμάζεται η απρόοπτη άφιξη του στρατιώτη Βαγγέλη (< ευ+αγγελία) και η μετάβαση από το θείο στο ανθρώπινο. Το ίδιο το όνομα παραπέμπει στην αναγγελία, στην ευχάριστη είδηση της σωτηρίας, της γέννησης (πρβλ. Ευαγγελισμός της Θεοτόκου), της Ανάστασης και συνδέει το Βαγγέλη με το Χριστό-Άδωνη. Παράλληλα το «συγχωνευμένο δίδυμο» του Χριστού-Άδωνη οδηγεί και σε άλλα ισοδύναμα:

πηγές του ποιήματος βλ. Σταύρος Ζουμπουλάκης, « “Άγραφον”, μικρό φιλολογικό σχόλιο για τις πηγές του ποιήματος», περ. *Νέα Εστία*, 1740 (2001) 968-970.

⁹ «Ο ποιητής θυμάται δίπλα στον Ιησού τον Άδωνη. Δεν είναι τυχαίο αυτό. Και ο Ιεζεκιήλ (η' 14) γράφει: “Και ιδού εκεί γυναίκες καθήμεναι και θρηνούσαι τον Θαμμούζ”. Εκκλησιαστικοί συγγραφείς υπογράμμισαν το χωρίο αυτό, από την άποψη ότι ο Θαμμούζ ήταν φοινικικός ή ασσυριακός θεός, που ταυτιζόταν με τον Άδωνη. Η μνεία της ανεμώνης έχει κι αυτή μια συμβολική θέση στο σημείο εκείνο του ποιήματος (στ. 14-15): σύμφωνα με το μύθο η ανεμώνη, όπως και το ρόδο βλάστησαν από το αίμα του ωραίου νεανία, που ήταν ο Άδωνης. Και στα Αδώνια μπορούμε να βρούμε κάποια εξωτερικά γνωρίσματα κοινά με το χριστιανικό εορτασμό της Μ. Παρασκευής και του Μ. Σαββάτου» (Ξύδης 1979, 270).

μοιρολογήτρες = ιέρειες, Γιώργαινα = μάνα = Παναγία αλλά και αντιθετικά ζεύγη: μάνα vs γιος, Γιώργαινα vs Βαγγέλης, Χριστός vs Παναγία, κοινωνία vs φύση, φως vs σκοτάδι κ.ά.¹⁰

Γιατί κι ο πόνος

στα ρόδα μέσα, κι ο Επιτάφιος Θρήνος,

κ' οι αναπνοές της άνοιξης που μπαίνουν

απ' του ναού τη θύρα, αναφτερόναν

το νου τους στης Ανάστασης το θάμα,

και του Χριστού οι πληγές σαν ανεμώνες

τους φάνταζαν στα χέρια και στα πόδια,

τι πολλά τον σκεπάζανε λουλούδια

που έτσι τρανά, έτσι βαθιά ευωδούσαν!

«Στ' Όσιου Λουκά το μοναστήρι», στ. 10-17

Η σύνδεση του μύθου με την πραγματικότητα γίνεται μέσα από την παρομοίωση που ακολουθεί σε ένα άλλο ποίημα της ίδιας ενότητας, την «Ιερά Οδό». Τα ομόλογα φορτία διαφορετικών πολιτισμών επιχειρεί να συγκεράσει ο ποιητής, μέσα από το σύμβολο της αρκούδας του πρώτου όρου και τις σημασιοδοτήσεις που αποκτά με τη συνδρομή του εκτεταμένου δεύτερου όρου (7 στ.). Το ποιητικό σύμβολο της αρκούδας¹¹ κινείται σε δύο επίπεδα: στο ανθρώπινο και το φυσικό. Στο ανθρώπινο επίπεδο, η αρκούδα συμβολίζει την εκμετάλλευση του φυσικού κόσμου από τον άνθρωπο-ατσίγγανο. Στο φυσικό τώρα επίπεδο η ιερή, τελετουργική αρκούδα της «Ιεράς Οδού» αποτελεί σύμβολο της «Μεγάλης Θεάς», της «αιώνιας Μάνας»:¹²

¹⁰ Βλ. περισσότερα για το ποίημα Λίνα Θωμά, «Το ποίημα του Σικελιανού “Στ' Όσιου Λουκά το μοναστήρι”», περ. *Γράμματα και Τέχνες*, τχ. 69, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1993, σσ. 11-16.

¹¹ Η δεύτερη «συμβολική άρκτος» της νεοελληνικής ποίησης συναντάται στη *Σονάτα του Σεληνόφωτος* του Γιάννη Ρίτσου. Μόνο που, σύμφωνα με τον Α. Καραντώνη, «η αρκούδα του Ρίτσου κρατάει μίαν άλλη στάση μέσα στη ζωή· δεν είναι ο άβουλος και βασανισμένος δούλος που τον σέρνει αλυσόδετον ο τύραννος-γύφτος (Σικελιανός), αλλά μια ύπαρξη που καρτερικά γέρασε μέσα στη δουλεία, που έχει συνείδηση της θέσης της και της μοίρας της μέσα στη ζωή, που έχει κατακτήσει ένα είδος εσωτερικής ελευθερίας, και που έτσι ήρεμα και καρτερικά, πορεύεται προς τον θάνατο, χωρίς να τον έχει αποδεχτεί και σαν αναπόδραστη μοίρα, αφήνοντάς μας να υποψιαστούμε όλα τα ενδεχόμενα μιας τέτοιας ύπαρξης και μιας τέτοιας πορείας. Ακόμα και το ενδεχόμενο μιας εξέγερσης» (Αντρέας Καραντώνης, *Η Ποίησή μας μετά τον Σεφέρη*, Δωδώνη, 1976, σσ. 275-306).

¹² Αργότερα, στο ποίημα «Το μήνυμά της» (στ. 6-8) η *αιώνια Μάνα* θα συνδεθεί με την Ελλάδα: *ομοίωμα της τρανής αιώνιας Μάνας, της ίδιας γης που τηνε λέμε Ελλάδα, και Παναγιά, και Δήμητρα·*

*Η μία,
(ήταν η μάνα, φανερά), η μεγάλη,
με πλεχτές χάντρες όλο στολισμένο
το μέτωπο γαλάζιες, κι από πάνω
μιαν άσπρη αβασκαντήρα, ανασηκώθη
ξάφνου τρανή, σαν προαιώνιο να 'ταν
ξόανο Μεγάλης Θεάς, της αιώνιας Μάνας
αυτής της ίδιας που ιερά θλιμμένη,
με τον καιρό ως πήρε ανθρώπινη όψη,
για τον καημό της κόρης της λέγονταν
Δήμητρα εδώ, για τον καημό του γιου της
πιο πέρα ήταν Αλκμήνη ή Παναγία.*

«Ιερά Οδός», στ. 40-50

Άλλωστε για τον Σικελιανό, από τα πρώτα κιόλας ποιητικά του φανερώματα, «η ιδέα της φύσης δεν είναι απόλυτα ποτέ ένα πλαίσιο ή περίλαμπρο ή μοιραίο της ανθρώπινης ζωής, αλλά η αιώνια ωδινόμενη στο κέντρο των πλασμάτων όλων κοσμογονική αισθαντική ψυχή: όπου, βαθύτερη για τούτο κι απ' τους ίδιους ουρανούς, τότε ανεκλάττητα χαρούμενη, τότε απέραντα ελεούσα, τότε καίρια τεθλιμμένη, ασφαλώς δεν είναι μόνον η αρχέτυπη απεικόνιση όλων των “μεγάλων” —μέσα σ’ όλους τους αιώνες και μέσ’ όλους ανεξαίρετα τους τόπους— “θεαίνων”, αλλά κι η βέβαιη μάνα όλων εκείνων που, όσο ως πλάσματα ανεξάρτητα αν φανούνε πως βαδίζουν με τους άθλους τους μακριά της, δεν ξεχνούνε ποτέ ωστόσο την αιώνια, που τα δένει προς εκείνη, αισθαντική και μυστική καταγωγή».¹³

Όπως και η *Μήτηρ Θεού* έτσι και η «Ιερά Οδός» έρχεται να εμβαθύνει τη μεγάλη εκείνη πρωτοεικόνα της μητέρας-φύσης, της «σταυρωμένης θηλότητας», της *natura naturans perpetuam divinitatem*, «που πάντα καρτερεί καρφωμένη στον προαιώνιο σταυρό της το μυστικό της, το μεγάλο της, τον Άξιο Λυτρωτή».¹⁴ «Η μορφή της μεγάλης Θεάς-Μάνας μέσα από τις ποικίλες εκδοχές που οι διάφορες μυθολογικές παραδόσεις της Μεσογείου

¹³ Λ.Β.Α., σ. 18.

¹⁴ Λ.Β.Α., σ. 52.

προβάλλουν (Δήμητρα, Αλκμήνη, Παναγία), γίνεται το συμβολικό αρχέτυπο της αρμονικής σχέσης του ανθρώπου με τον κόσμο».¹⁵ Το κοσμικό πρόβλημα μυθοποιείται μέσα από τη θεά μάνα-φύση και τη σχέση της με τον πρωτότοκο άνθρωπο-γιο της: μια σχέση που εκφράζει την κοινή καταγωγή όλων των όντων καθώς και την προνομιακή θέση του ανθρώπου. Ο Σικελιανός, χρησιμοποιώντας εδώ τις συμβολικές μορφές της αρκούδας και του ατσίγγανου, θέτει το ζήτημα της διάρρηξης αυτής της «ιερής» σχέσης και, κατά συνέπεια, θέτει το θέμα της παρέκκλισης του ανθρώπινου πολιτισμού από το φυσικό του προορισμό και της διάλυσης της αρχέγονης ενότητας ανθρώπου-κόσμου, ένα θέμα που τον απασχολεί σ' όλες τις φάσεις της δημιουργικής του πορείας. Άλλωστε και στο ποίημα «Αχελώος»¹⁶, μέσα από το μυθολογικό θέμα της σύγκρουσης του Ηρακλή με τον ποταμό Αχελώο, δηλώνεται η προσπάθεια του ανθρώπου να τιθαसेύσει τη φύση, να την ακρωτηριάσει, όπως ο Ηρακλής τον Αχελώο-ταύρο και να την υποτάξει στις ανθρώπινες δυνάμεις.¹⁷ Ο ποιητής, όμως, «σα θεός εναντιωμένος» επιλέγει «της πλάσης το δροσιό και των βουνών τη λεβεντιά» από τον άθλο του ημίθεου, θαυμάζοντας για άλλη μια φορά τη δύναμη του φυσικού κόσμου και τονίζοντας την ανάγκη στροφής του ανθρώπου προς αυτόν.

Η φύση αποτελεί κοινή πηγή αισθητικών και πνευματικών εμπειριών και στην τελευταία ποιητική δημιουργία. Στις παρακάτω παρομοιώσεις με το εκτεταμένο αναφορικό μέρος η δεσπόζουσα παραδειγματική σειρά είναι αυτή που ορίζεται από το τάξιμα φύση. Όλη η φύση συμμετέχει: *χελιδόνι, θαλασσαϊτός, κύμα, τρικυμία, άνοιξη, λιοντάρι, ήλιος, πανσέληνος, άλογο, αστερισμοί, άνεμος*. Η φύση στο δεύτερο όρο γίνεται ο πυρήνας γύρω στον οποίο υφαίνεται η εικονοπλαστική, μυθική και σημασιακή ενότητα του «παραδείγματος». Ο ποιητής αντλεί τις εικόνες του από το μικρόκοσμο της φύσης. Ξεκινά από μια βιωματική σύλληψη της σχέσης του ανθρώπου με τη φύση και προχωρεί στη διερεύνηση των πρωταρχικών ζωικών κινήτρων και αιτημάτων που απορρέουν από αυτή και συνιστούν την «καθαρή βιολογική αλήθεια». Ο Σικελιανός που «βαθιά πίστεψε και δόξασε τη γη» δεν μπορεί να φανταστεί τη ζωή «πέρα και έξω από τη γη».

»Ακόμα τάχατε οι ρυθμοί της πλάσης

δεν υπάκουσαν στο τεράστιο πάθος

¹⁵ Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, «Ο Σικελιανός στην αρχή της τρίτης χιλιετίας», *Άγγελος Σικελιανός. 50 χρόνια από το θάνατό του*, Πρακτικά ΣΤ' Συμποσίου, Εταιρεία Λευκαδικών Μελετών, Αθήνα 2002, σσ. 129-134 και Καψωμένος 2000.

¹⁶ Λ.Β.Β., σ. 136.

¹⁷ Για την εμφάνιση του Ηρακλή στο *Λυρικό Βίο*, βλ. Φυλακτού 2002, 174-206.

πόχει αναθρέψει η σκοτεινή Σου ρίζα,
και θα Σε σύρουν πάλι, ν' ακλουθήσεις
σα χελιδόνι μια άνοιξη από πίσω,
την ίδια πάντοτε άνοιξη, ή ως ένα
θαλασσαιτό π' όσον ακούει το κύμα
να βογκά κάτωθι του και ν' αφρίζει
—κι ας ανοίγει τεράστιο το φτερό του—
μάταια μετρά την τρικυμία αποπάνω,
κι από ψηλά τον ένα κι άλλο πόλο;

«Φθινόπωρο 1936», στ. 42-52

Σ' άκρη παράδεισου είμαι ξαπλωμένος
σαν το λιοντάρι που, ενώ γλείφει ακόμα
τις μαύρες του πληγές, αιφνίδια ακούει
μέσ' απ' το ίδιο του αίμα ν' ανεβαίνει
η βουή της ανάστασης;

«Λιλίθ», στ. 5-9

Λιλίθ, που τρέμουν οι άνθρωποι ν' αγγίζουν
τ' όνομά Σου στα χείλη τους, για λίγο
να Σε θεωρώ στην άβυσσο αντικρύ μου,
ως βλέπει ο ήλιος, όταν βασιλεύει,
για μια στιγμή να υψώνεται μπροστά του
πεντάχλωμη η πανσέληνο!

«Λιλίθ», στ. 32-37

Αλλ' ως ο Θεός, σαν αναβάτης οπού σκύβει
μ' ένα χαϊδόλογο στ' αλόγου του τ' αυτί, κ' εκείνου
ο καλπασμός ο ασπέδιστος μεμιάς αλλάζει

σ' ένα πλατύ ρυθμόν, ακόμα απάνωθ' τους
το γενετήσιον ενώ σφύζανε σφυγμό τους
ο Οφιούχος, ο Ωρίωνας, ο Αντάρης,
η Ύδρα, η Μέδουσα, ο Κηφέας, η Ανδρομέδα,
από την πύλη των αστερισμών περνώντας
τον άνεμο, τον έμπαζε, βαθύπνοο, στη γαλήνη,
σε μια γαλήνη νέα·

«Μέγιστον Μάθημα», στ. 84-94

Στις δύο απλές παρομοιώσεις από το ποίημα «Ελληνικός Νεκρόδειπνος» οι διαφορετικές παραδόσεις συμφύρονται μέσα από την παρομοίωση του κρασιού, που στη χριστιανική παράδοση είναι το αίμα του Χριστού, με *του Διόνυσου το χυμένον αίμα*. Το κρασί, σύμβολο του θεού, μεταλαμβάνουν όλοι –η ρηματική έννοια παραπέμπει στη χριστιανική παράδοση– *σάμπως μύστες*. Ο χριστιανισμός, ο ορφισμός και ο Διόνυσος, οι τρεις διαφορετικοί αλλά και ομόλογοι κόσμοι του σικελιανικού ποιητικού σύμπαντος συναντιούνται και ο ποιητής σαν ο *ιερέας* γίνεται κοινωνός της μυστηριακής αυτής συνάντησης:

κι απ' το κρασί που το 'φερες για μένα,
γιατ' είν' αδρόν, ω φίλε, κ' ευωδάει
σαν του Διονύσου το χυμένον αίμα,
ας μεταλάβουμε όλοι, σάμπως μύστες
παλιοί απ' τ' Αγαθοδαίμονα το μέγα
το κύπελλο

«Ελληνικός Νεκρόδειπνος», στ. 69-74

Έτσ' είπα· κι όλοι
σαν ένιωσαν καλά το τι ζητούσα
κι απ' το κρασί γευτήκανε, κι απ' όλους
στερνός, σαν ο ιερέας που καταλύει

το δισκοπότηρο μες στ' Άδυτο, ήπια

κ' εγώ ως την ύστερη τη στάλα

«Ελληνικός Νεκρόδειπνος», στ. 85-88

Δε λείπουν και οι «κρυφές» παρομοιώσεις. Μάλιστα θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε ότι δείχνει ιδιαίτερη προτίμηση σ' αυτές αυτή την περίοδο. Πιθανόν γιατί θυμίζουν τις μεταφορές, που στα όψιμα φανερώματά του είναι πιο δημοφιλείς.

Κ' ήτανε η ψυχή του

την ώρα εκείνη ολάσπρο περιστέρι.

«Η αυτοκτονία του Ατζεσιβάνο», στ. 2-3

που τα χαλίκια μοιάζουνε πετράδια

και τ' αγκάθια απαλότερα απ' τα κρίνα

των κήπων, κι απαλότερα απ' τα μούσκλα,

«Στο έρμο χωράφι εκεί στη Σαλαμίνα», στ. 32-34

και τ' αστέρια πλέον είν' όλα

γυμνά σπαθιά

«Carmen occultum», στ. 34-35

κ' είν' οι νεκροί, στα ξάγναντα, πρωτοπανηγυριώτες!

«Η Αντίσταση», στ. 9

Μάλιστα έχουμε «κρυφή» παρομοίωση με εκτεταμένο τον υποτιθέμενο δεύτερο όρο:

«Δεν είν' αυτό για Σε κλινάρι αρρώστου,

μα η μυστικιά του Διόνυσου τριήρη

που απάνω από τα κύματα του χρόνου

κι απάνω απ' τους κλειστούς Ρυθμούς της πλάσης

πετάει γοργή, πετάει μ' ορμή, σα βέλος!

«Μελέτη Θανάτου», στ. 81-85

Εντύπωση κάνει ο τρόπος εκφοράς της προηγούμενης παρομοίωσης: «δεν είν'...μα», όπως και της παρακάτω από το ποίημα «Πνευματικό Εμβατήριο» (στ. 47-50), που

εκφράζει και την αγανάκτηση του ποιητή για τη θυσία τόσων αδερφών στα χρόνια του εμφύλιου σπαραγμού. Την αγανάκτηση επιτείνει η ποσοτική εκφορά «τόσο... όσο», η επανάληψη του συντάγματος *σφάχτηκαν* και η αναλογία (*αδέρφια-αρνιά*), που καθιστά τους Έλληνες αγωνιστές αθώα θύματα:

Κι ακόμα ξέρω πως για τις σπονδές και για το αίμα

του νέου Ναού π' ονειρευτήκαμε για Σένα, Ελλάδα

μέρες και νύχτες, τόσα αδέρφια σφάχτηκαν ανάμεσό τους

όσα δε σφάχτηκαν αρνιά ποτέ για Πάσχα!...

Δεν ενδιαφέρουν τόσο οι τύποι των παρομοιώσεων την περίοδο αυτή. Ούτε ξαφνιάζουν οι τολμηροί συνδυασμοί. Δεν είναι η μορφή που προκαλεί το ενδιαφέρον της έρευνας όσο το μήνυμα που μεταφέρει. Ο πυρήνας κάθε ποιήματος, το κύριο νόημα, το σημασιακό σύμπαν κλείνεται μέσα σε παρομοιώσεις. Μέσα από την παρομοίωση περνάμε από το μύθο στην πραγματικότητα, από το αφηγηματικό στο υποκειμενικό, από το ατομικό στο κοινωνικό.

Στην τρίτη περίοδο εντοπίσαμε τις πρώτες σύνθετες παρομοιώσεις, «κλεισμένες» σε παύλες (— —). Στα ποιήματα της τέταρτης περιόδου η παρουσία τους είναι πιο συχνή. Το αναφορικό μέρος συχνά παρεμβάλλεται, «κλείνεται» μέσα σε παύλες, αυτονομείται, διακρίνεται από το δεικτικό. Ο ποιητής με τον τρόπο αυτό επιτυγχάνει να τονίσει εμφατικά το αναφορικό, να αναδείξει το διακριτό ρόλο των δύο όρων και παράλληλα να τονίσει τις πολλαπλές συναρτήσεις, που τους συνδέουν.

Στο ποίημα «Δαίδαλος» της ενότητας *Ορφικά*, ο Σικελιανός, μέσα από δυο σπουδαίες παρομοιώσεις δίνει άλλη διάσταση στο μύθο του Δαίδαλου και συγκεκριμένα στην απόδρασή του από το λαβύρινθο, τη «φυλακή, πόχτισε ο ίδιος» και ταυτόχρονα αναδεικνύει το ρόλο του δημιουργού.¹⁸

Στην πρώτη παρομοίωση το αναφορικό μέρος που βρίσκεται μέσα στις παύλες επιδιώκει την «καθαρή» σύγκριση του δημιουργού με την κάμπια, που «υφαίνει μόνη της τον τάφο της». Έτσι δημιουργούνται ισοδύναμα ζεύγη: Δαίδαλος = κάμπια, φυλακή (λαβύρινθος) = τάφος. Ο θάνατος μετασχηματίζεται σε δημιουργία. Το εύγλωττο υπόδειγμα της

¹⁸ Το ποίημα δημοσιεύτηκε το 1938. Η γενικότερη κρίση που βιώνει ο τόπος οδηγούν τον ποιητή σε νέους προσανατολισμούς. «Το πρώτο ποίημα που μας βοηθάει να δούμε καθαρά την τραγική αίσθηση της ζωής, που χαρακτηρίζει τον ποιητή στα ύστερα χρόνια του, είναι ο “Δαίδαλος”· και σ’ αυτό το ποίημα ανακαλύπτουμε την ιδιαίτερη φωνή που διαμόρφωσε για να εκφράσει ό,τι είχε κατανοήσει» (Κήλυ 1987, 69).

κάμπιας που γίνεται πεταλούδα το επιβεβαιώνει. Ο θάνατος εμπεριέχει και την ανάσταση και την αθανασία:

αν άντρας που κλεισμένος

στη φυλακή πόχτισε ο ίδιος –όπως

η κάμπια υφαίνει μόνη της τον τάφο

’που θα κλειστεί, απ’ το θάνατο ζητώντας

ν’ αλλάζει φύση σύρριζα – νειρεύτη,

στα βάθη του Λαβύρινθου, φτερούγες

πως φύτρωναν στους ώμους του, κι αγάλι

αγάλι η πλήθια αγρύπνια του μετρήθη

με τ’ όνειρο, και βγήκε αυτή νικήτρα·

«Δαίδαλος», στ. 36-44

Σύμφωνα με το μύθο ο Δαίδαλος σκέφτηκε να αποδράσει από το λαβύρινθο, κατασκευάζοντας φτερούγες.¹⁹ Ο Σικελιανός όμως δίνει άλλη ερμηνεία. Η δημιουργία και όχι η απόδραση, κρατούν άγρυπνο το δημιουργό. Το όνειρο της κατασκευής φτερών, της ανακάλυψης, της προόδου υψώνει τον Δαίδαλο «πιο πάνω κι απ’ τον όχλο, κι απ’ το κύμα που το παιδί του σκέπασε». Τίποτε δεν μπορεί να σταματήσει τη δημιουργική διάθεση του Δαίδαλου, ούτε η κοινή γνώμη ούτε ο προσωπικός πόνος ούτε το πένθος για το χαμό του αγαπημένου του γιου. Ο δημιουργός οφείλει να βάζει πάνω απ’ όλα το καλό του κόσμου, το συλλογικό καλό. Στόχος του δημιουργού και κάθε πνευματικού ανθρώπου «με την ψυχή του να σώσει την ψυχή του κόσμου». Δοσμένος ολοκληρωτικά στη «φοβερή του Τέχνη, που ’χε σημάδι της το Θεό» (στ. 46-47), με μόνο όπλο το έργο του, ζωσμένος «τις φτερούγες σαν άρματα», οφείλει να φανεί αντάξιος της αποστολής του, να αψηφήσει τα λόγια του κόσμου, που τον κατηγορεί ότι είναι «σκληρός πατέρας», ο οποίος «τον κόσμο αφήνει και τις στρωτές συνήθειες των ανθρώπων, πράγματ’ αδύνατα ζητώντας» (στ. 68-70). Στην παρομοίωση το δεικτικό μέρος μπλέκεται με το αναφορικό μέσα στις παύλες. Η εικόνα του θεριστή που θερίζει το στάχυ παραπέμπει πρώτα απ’ όλα στη συγκομιδή, σε μια δημιουργική πράξη, που ανάγεται στον «εν σιγήι τεθερισμένον στάχυν» της Ελευσίνας λατρείας. Οι μεταφορικά φορτισμένες έννοιες

¹⁹ Φυλακτού 2002, 297-310.

υψώθη, ανηφορούσε τους ανέμους θερίζοντάς τους, δίνουν μια δραματική διάσταση στον ήρωα-πρωταγωνιστή. Με το θάνατό του ο Δαίδαλος «υψώθηκε» στη σφαίρα της αιωνιότητας. Έγινε σύμβολο του ανυπότακτου και επινοητικού, του «αντάρτη».

αν και βαρύ και δουλεμένο
κορμί από μόχτο απέραντον, εζώστη
τις φτερούγες σαν άρματα, και υψώθη
αργά –και ανηφορούσε τους ανέμους
θερίζοντάς τους ήσυχα, όπως κόβει
με το δρεπάνι ο θεριστής μπροστά του
στη γη μεγάλα κύματα απ' αστάχυν–
πιο πάνω κι απ' τον όχλο, κι απ' το κύμα
που το παιδί του σκέπασε, πιο πάνω
κι απ' του πένθους τα σύνορα, να σώσει
με την ψυχή του την ψυχή του κόσμου·

«Δαίδαλος», στ. 49-59

Στο τέλος του ποιήματος η αφηγηματική φωνή μεταβάλλεται σε υποκειμενική. Ο Σικελιανός αποκαλεί τον Δαίδαλο «πατέρα όλων» των δημιουργών και του ζητάει να συνεχίσει να φωτίζει σαν Εωσφόρος «τον ουρανό της Σκέψης»:

τις ώρες του όρθρου, που μοχτούμε ακόμα,
σαν κ' οι νεκροί κ' οι ζωντανοί πλαγιάζουν
στον ίδιο ανόνειρο ή βαριόνειρο ύπνο,
μη σταματάς να υψώνεσαι μπροστά μας
σκαλώνοντας με αργές, στρωτές φτερούγες
τον ουρανό της Σκέψης μας ολοένα,
Δαίδαλε αιώνιε, απόκοσμος Εωσφόρος!

«Δαίδαλος», στ. 91-97

Στην επόμενη παρομοίωση το αναφορικό μέρος στο τέλος της εικόνας, που αποτελεί μια ανεξάρτητη στροφική ενότητα και μέρος του τελετουργικού που στήνεται με αφορμή την ταφή των υψηλών νεκρών, τονίζει το μέγεθος και το ξέσπασμα του θρήνου αλλά και τη δημιουργική έκφανση του θανάτου. Παράλληλα η μεταφορά να γευτή το θάνατο απηχεί τις αντιλήψεις του ποιητή για το θάνατο. Έτσι πραγματοποιείται η εναρμόνιση του θανάτου με τη ζωή σε ένα ενιαίο σύμπαν. Το ποιητικό υποκείμενο συμφιλιώνεται με το θάνατο και συνειδητοποιεί ότι είναι πηγή δημιουργίας και ανανέωσης, όπως είδαμε και προηγουμένως στο ποίημα «Δαίδαλος»:

Θα προπορεύεται,

μες σ' όλες διαλεγμένη τις χώρες του Άπη,

η πιο τρανή μοιρολογήτρα,

απ' ώρα σ' άλλη να ξεσπάει στο μέγα θρήνο

—σάμπως να γεύτη ο Όσιρης για δεύτερη φορά

το θάνατον απ' τον Τυφώνα—,

«Haute actualité», στ. 22-27

Στους επόμενους στίχους (στ. 41-46) του ίδιου ποιήματος η αναλογία των νεκρών με τα αυγά της στρουθοκαμήλου, η δημιουργία νέας ζωής, η φωτεινή ανάσταση «στην ανακύκλωση των αιώνων» εκφράζει ρητά τη συνένωση του θανάτου με τη ζωή, τη γέννηση, την αναδημιουργία:

»κ' εκεί,

όπως χώνει η στρουθοκάμηλο τ' αυγά της μες στην άμμο,

από τον Ήλιο καρτερώντας να τα κλώσει,

θα ξαναχώσουν τους ιερούς νεκρούς των,

στην ανακύκλωση των Αιώνων προσδοκώντας

τη φωτεινή απ' τον Όσιρην ανάστασή τους.

Μέσα σε παύλες κλείνονται οι δύο κλώνοι της ίδια παρομοίωσης, που συνδέονται με το διαζευκτικό «ή» και κλιμακωτά αναπτύσσουν την κεντρική εικόνα που αποτελεί το δεικτικό μέρος. Διευκολύνουν τη μετάβαση από το φυσικό (πέλαο, μπάτης, φύλλα της λεύκας) στο ανθρώπινο (καρδιά της, χείλα) και δημιουργούν παραδειγματικά συγγενείς σχέσεις μεταξύ των παραβαλλόμενων. Η εμπειρία του φυσικού κόσμου έρχεται να

διευρύνει και να δικαιολογήσει τα ανθρώπινα συναισθήματα και τις συμπεριφορές. Τέλος, η παρομοίωση ως η Σιβύλλα συνδέει το φυσικό και το ανθρώπινο με το μυθικό στοιχείο:

Και ξαφνικά –ως το πέλαο παίρνει ο μπάτης,

ή, πώς μεμιά σαλεύουνε τα φύλλα

της λεύκας μ' ένα ανάσασμα – μπροστά της ,

όσα είχε στην καρδιά της, προς τα χείλα

ορμήσανε γαλήνια, κ' η θωριά της

φλογίστηκε ως, στον τρίποδα, η Σιβύλλα!

«Ύμνος στον Εωσφόρο το άστρο», στ. 106-111

Εμφανίζονται και δύο σύνθετες παρομοιώσεις, ιδιαίτερα εκτεταμένες, κλεισμένες σε παρένθεση. Οι παρενθέσεις άλλοτε λειτουργούν επεξηγηματικά, όπως στην πρώτη περίπτωση, αναλύουν το αναφορικό, δικαιολογούν την ποιητική επιλογή και συμπληρώνουν σημασιοδοτικά την κεντρική εικόνα· άλλοτε κλείνουν το αναφορικό, χωρίς να το αποκλείουν από το δεικτικό και να καταργούν την αναλογική τους συγγένεια.

τι, πέρα,

σ' άλλου νησιού την άκρην, η ψυχή μου

Εσέ, ολοένα ακοίμητη αγναντεύει,

σαν την Αριάδνη στο έρημο ακρογιαλί

της Νάξου μοναχή, (αλλ' όχι ως όταν,

απ' το βαθύ τον ύπνο που εκοιμήθη

μες στο καράβι, ξαφνικά ξυπνώντας

στο μαύρο απάνω βράχο, ανανοήθη

πως ο Θησέας την άφησε, κι ακέρια

εξέσπασε η καρδιά της σ' άθλιο θρήνο –

όχι έτσι· αλλ' ως έφτασε στ' αυτή της,

από ψηλά πεσμένος, σα μια στάλα

διαβατικού συννέφου, ο πρώτος ήχος
του Μυστικού Διθύραμβου, ο πρώτος
μες στην ψυχή της ξάφνου άρρητος Λόγος,
κ' εσκίρτησαν τα σπλάχνα της ως μέσα,
και χόρεψαν τα φρένα της βαθιά της,
και του Θησέα πια η μορφή, στο νου της,
σαν προσωπείον εφήμερο φωτίστη,
που πίσωθέ του, ως έπεσε, καρτέρει
ο ίδιος Θεός, ο Διόνυσος),

στοχάσου:

πως τώρα πια αρχινάν να Σε κυκλώνουν
οι μυστικοί ρυθμοί που κυβερνάνε
το χρόνο και το διάστημα·

«Γράμματα ΙΙΙ», στ. 4-26

Με σημείο αναφοράς την «πυρηνική» εικόνα της Αριάδνης, που αγναντεύει στο έρημο ακρογιάλι της Νάξου μοναχή, ξετυλίγεται αλυσιδωτά μια μακρά παραδειγματική σειρά από ομόλογες ταυτότητες που σωρεύουν ένα πλούτο εντυπώσεων και διευρύνουν την αρχική εντύπωση. Το μυθολογικό θέμα του έρωτα της Αριάδνης και του θεού Διόνυσου απαντάται για πρώτη φορά στην ποίηση του Σικελιανού και μάλιστα σε μια παρενθετική παρομοίωση της ύστερης περιόδου.²⁰ Τον Σικελιανό, όπως προκύπτει κι από την αντιθετική εκφορά της παρενθετικής παρομοίωσης αλλά και από την έκταση αυτής της αναφοράς, δεν τον ενδιαφέρει ο έρωτας της Αριάδνης με το Θησέα και η εγκατάλειψή της από τον δεύτερο. Η ερωτική ιστορία του Διόνυσου και της Αριάδνης υπηρετεί τις ανάγκες της ποιητικής δημιουργίας και όχι η τραγική πλευρά της. Από την αναλογία προκύπτουν τα ισοδύναμα ζεύγη: Διόνυσος-Αριάδνη=ποιητής-αγαπημένη, Μυστικός Διθύραμβος=μυστικοί ρυθμοί. Τη μυστηριακή εμφάνιση του Θεού προετοιμάζει ο πρώτος ήχος του Μυστικού Διθύραμβου, ο πρώτος μες στην ψυχή της ξάφνου άρρητος Λόγος που έρχεται να επισκιάσει τη μορφή του Θησέα, να τη μετασχηματίσει σε

²⁰ Φυλακτού 2002, 126-134.

προσωπείο εφήμερο και να αναδείξει τη μοναδική παρουσία του Διόνυσου-Έρωτα. Μέσα σ' αυτό το χώρο του μυστηρίου και του θαύματος, στο έρημο ακρογιάλι της Νάξου, η θεία επιφάνεια αποτελεί μια οικεία εμπειρία. Η εμφάνιση του Διόνυσου αποτελεί φυσικό επακόλουθο. Οι «μυστικοί του ρυθμοί κυβερνάνε το χρόνο και το διάστημα» και «κυκλώνουν» την αγαπημένη του ποιητή. Η μεταφορική χρήση των συνταγμάτων *κυκλώνουν*, *μυστικοί*, *κυβερνάνε* αναδεικνύουν το ρόλο του έρωτα.

Τα ποιήματα της ενότητας *Ίμεροι* αποτελούν χνάρια της ερωτικής, της «σεξουαλικής» πορείας του Σικελιανού και υπογραμμίζουν τους διάφορους σταθμούς της. Η σύνδεση με τον αρχαίο μύθο, όπως και «η εντατική και επίμονη αναγωγική μελέτη της αρχαιότητας», οφείλεται στο ότι την περίοδο εκείνη «το μεγάλο και το γνήσιο τούτο Κοσμικό περιεχόμενο του *Sexus* ήταν αποκαλυμμένο, φωτεινά κι από τη ρίζα του, στον Άνθρωπο, κι αποτελούσε το κεφάλαιο της υπέρτατης των Μυήσεών του».²¹

Το αναφορικό μέρος παρεμβάλλεται, κλείνεται ολόκληρο μέσα στην παρένθεση και σχεδόν καταλαμβάνει την ίδια έκταση με το δεικτικό. Η διάκρισή του με το δεικτικό είναι φανερή και η σύγκριση καθαρή. Μεταξύ τους αναπτύσσονται ομόλογα εννοιολογικά πεδία με εσωτερική συνοχή. Όπως οι μέλισσες, μόλις βροντήσει, βιάζονται να μαζευτούν γύρω από τη βασίλισσα, «ένα τσαμπί ζωντανό που σαλεύει και βουίζει», έτσι και οι σκέψεις του ποιητικού υποκειμένου μαζεύονται γύρω από τη βασίλισσα, *υπέρτατη σκέψη*, την αγαπημένη του, τη μεγάλη Βακχίδα (στ. 48), μόλις ακούσει το τύμπανο του Θεού του, του Διόνυσου-Έρωτα. Η επανάληψη ομολογών συνταγμάτων συμβάλλει στην εσωτερική συνοχή των εικόνων: (*βιαν-βιάζονται*, *ολούθε-παντούθε*, *σμίγοντας-μαζευτεί*, *βαθιό ρέμα αγάπης-βαθιού μου μετώπου-βαθιά*, *κρυφή βασίλισσα-κρυμμένη βασίλισσα*).

Να 'ναι του Θεού μου το τύμπανο, που χτύπησ' ανάερο

θαμπά, κι όλος άξαφνα ο νους μου βυθίστη στον ίσκιο,

κι ανεπάντεχα όλες μου οι σκέψεις με βιαν απ' ολούθε

(σαν οι μέλισσες, μόλις βροντήσει ένα νέφι αποπάνω,

βιάζοντ' όλες παντούθε να μπουν στο κυβέρτι,

κι όλες σμίγοντας μια με την άλλη, πιασμένες στα σκότη,

κρέμοντ' ένα τσαμπί ζωντανό που σαλεύει και βουίζει,

²¹ Λ.Β.Α., σ. 48.

*ρέμα αγάπης βαθιό, στην κρυφή τη βασίλισσα γύρω)
έχουν έτσι γοργά μαζευτεί στου βαθιού μου μετώπου το θόλον
αποπίσω, μια σκέψη κρυμμένη κυκλώνοντας μόνο,
μια μονάχα, βαθιά μου, βασίλισσα υπέρτατη Σκέψη;*

«Η κορφή του Νίσυρου», στ. 2-12

Δύο «ξεχωριστά» ποιήματα

Θα μελετήσουμε ξεχωριστά δύο ποιήματα της τέταρτης περιόδου, που παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον: το ποίημα «Το βρέφος» της ενότητας *Ορφικά* και το ποίημα «Λιλίθ» της ενότητας *Ώμεροι*. Στο πρώτο ποίημα ο ποιητής διακρίνει δύο μέρη. Στο πρώτο μέρος παρουσιάζει το μύθο. Στο δεύτερο μέρος αντιπαραβάλλει το μύθο με την πραγματικότητα. Το πρώτο μέρος, θα αποδείξουμε ότι αποτελεί το εκτεταμένο αναφορικό μέρος της παρομοίωσης, που αναπτύσσεται στο δεύτερο μέρος. Στο ποίημα «Λιλίθ» επαναλαμβάνεται η ίδια παρομοίωση πολλές φορές και λειτουργεί σα σημείο αναλογίας όλων των εικόνων του ποιήματος. Ας προχωρήσουμε όμως στην εξέταση των δύο ποιημάτων:

ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ

Γραμμένο για ένα αναδεχτό μου

*Αγνάντια οι δυο στρατοί, Ηλείοι κι Αρκάδες,
με θώρακες και δόρατα κι ασπίδες
χαλκά, που πυκναστράφτουν σαν τον ήλιο,
στη στερνή μάχη ως σε χορό προβαίνουν
αργά, μα ως την ψυχή αποφασισμένοι
να πάρουν, τέλος, ο ένας απ' τον άλλο
την άγιαν Άλτη· κι ως σιμώνουν, το αίμα
λογιάζεις που από πριν βαθιά αναπνένε...*

Κ' είναι τα δόρατα έτοιμα· τα βέλη
στα τεντωμένα τόξα είναι βαλμένα·
η κοντή σπάθα στο πλευρό· και να τοι,
βρουχιώνται τώρα αντίπνοοι σα λιοντάρια.

Μα να· την ίδια τη στιγμή το βέλος
που είν' έτοιμο να φύγει και το δόρυ
να τιναχτεί, ανεπάντεχα, στη μέσην
από τους δυο στρατούς, μια νέα γυναίκα
ορμάει, κι απ' το κεφάλι της απάνω
υψώνει ολόγυρα ένα βρέφος... Κι όλα,
τόξα και δόρατα κι οργή, σ' εκείνη
την άγια εικόνα σταματάν... Κι ο μάντης
φωνάζει: «Ρίχτε τ' άρματα κ' οι δυο Σας.
Τι το βρέφος ετούτο είναι σημάδι
των θεών τρανό πως η άγια η Άλτη μήτε
στους Ηλείους αλλά και μήτε στους Αρκάδες
ανήκει, αλλά στη σύμπασαν Ελλάδα
και στη γην όλη. Τι είν' αυτό το βρέφος
το Μέλλον κι όλος ο Άνθρωπος για πάντα.
Και μη του φέρουμεν εμείς εμπόδιο
να τρανέψει, καθώς οι θεοί το θέλουν,
κι όμοιο να γίνει με τους θεούς... Ελάτε·
σύμφωνο ειρήνης δώστε ανάμεσό Σας.»

Έτσι φιλιώσανε Ηλείοι κι Αρκάδες
γύρα απ' την άγιαν Άλτη, άξιο στίβο

όλων των λαών και των αιώνων όλων.

*

Τώρα, αν πείτε κ' εγώ, τριγυρισμένος
από καιρούς αντίγνωμους π' ολούθε
την εχθρότη φυσάνε, πώς υψώνω
τούτο το βρέφος σήμερα στα χέρια,
απ' τα χέρια δοσμένο των γονιών του
σ' εμέ, και το ίδιο μου όνομα του δίνω
τη ζωή για να διαβεί, θα πω: «Όπως τότε
η μάνα εκείνη, το κρατώ... Σαν άστρο,
απάνω απ' τον ορίζοντα το μαύρο
των μαχών· σαν ολόχρυσο ποτήρι
μιας Μετάδοσης, που αύριο θε να πιούνε
λαοί από τούτο τη γαλήνη· ως ρόδο
το κρατώ, κι ως εκείός ο μάντης λέω:
Πως το βρέφος ετούτο είναι σημάδι
των θεών τρανό πως η άγια η Άλτη, δώρο
σύμμετρου νου κ' ηράκλειου πόθου, η Άλτη,
—στίβος που η Γνώση κ' η Ορμή κ' η Αγάπη,
σαν οι Χάρες οι τρεις, δίνουν τα χέρια—
δεν ανήκει σε αντίμαχο κανένα,
μα στων λαών το μέλλον το άγιο, που, άξιο
γλυκό του Σύμβολο, το βρέφος τούτο
φανερώνει καλύτερα απ' τα λόγια...»

Το ποίημα γράφεται το 1932, αποτελείται από 56 στίχους και διακρίνεται σε δύο μέρη, 34 και 22 στίχων αντίστοιχα. Στο πρώτο μέρος (στ. 1-34) ο ποιητής παραθέτει το μύθο, όπως σώζεται από τον Πausanias, με κάποιες παραλλαγές.²² Στο δεύτερο (στ. 35-56) ο ποιητής επιστρέφει στο «τώρα» και το αντιπαραβάλλει με το «τότε»:

Όπως τότε η μάνα εκείνη το κρατώ...

Τα αποσιωπητικά παραπέμπουν στο πρώτο μέρος, που πραγματεύεται το μύθο. Το πρώτο μέρος λειτουργεί ως επεξήγηση του χρονικού προσδιορισμού «τότε», πάνω στον οποίο βασίζεται η παρομοίωση με το «τώρα». Θα μπορούσε ο ποιητής να ενσωματώσει το πρώτο μέρος του ποιήματος στο αναφορικό μέρος της παρομοίωσης. Επιλέγει όμως την αυτονόμηση και την πρόταξη του μύθου, προκειμένου να τονιστεί το «τώρα», που αποτελεί και το ποιητικό ζητούμενο αλλά και να δικαιολογηθεί η επιλογή του μύθου και η αναλογία, που παρουσιάζει σε σχέση με την πραγματικότητα.

Ο μύθος ξεκινά με την εξαιρετική περιγραφή της παράταξης των δύο στρατών, των Ηλείων και των Αρκάδων, πριν τη μάχη (στ. 1-12). Στη συνέχεια αφηγείται το περιστατικό της εμφάνισης του βρέφους, που έκρινε την έκβαση του αγώνα. Το ποιητικό εύρημα του μάντη δίνει στο μύθο άλλες διαστάσεις και ανάγει το βρέφος σε διαχρονικό σύμβολο ειρήνης και ομόνοιας μεταξύ των λαών. Ο ενδοκειμενικός ποιητής αποσιωπά κάποιες λεπτομέρειες του μύθου, που δε συμβάλλουν στη σύγκρισή του με το παρόν. Σκόπιμα δεν αναφέρει και το όνομα της μάνας του βρέφους, για να προσδώσει με την ανωνυμία μια απλότητα και μια διαχρονικότητα στο πρόσωπο.

Το βρέφος αποτελεί το κύριο σημείο αναλογίας των δύο εικόνων, πάνω στο οποίο βασίστηκε η σύγκριση. Η επανάληψη του ρηματικού όρου *υψώνω* συνδέει τη μάνα του μυθολογικού θέματος με το ποιητικό υποκείμενο. Η πνευματική σχέση που συνδέει το ποιητικό υποκείμενο με το «βρέφος» είναι ανάλογη της σχέσης του βρέφους με τη μάνα και του δημιουργήματος με το δημιουργό. Η αναλογία ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν κρύβεται στα συντάγματα: «καιρούς αντίγνωμους π' ολούθε την εχθρότη φυσάνε», «το μαύρο ορίζοντα των μαχών». Τα λόγια του μάντη επαναλαμβάνονται αυτούσια και στα δύο μέρη, για να συνδέσουν τον μάντη με τον ποιητή και να τονίσουν τη δύναμη του ποιητικού συμβόλου: «το βρέφος ετούτο είναι σημάδι των θεών τρανό», «είναι αυτό το βρέφος το Μέλλον κι όλος ο άνθρωπος για πάντα», «άξιο γλυκό του

²² Περισσότερα για το μυθολογικό θέμα του ποιήματος και τις πηγές που το διασώζουν γράφει ο Θεόδωρος Ξύδης. Θεωρεί ότι με το ποίημα «δεν καταθέλγει μόνο τη φαντασία μας ο ποιητής. Φέρνοντας το μύθο κοντά μας, τον οπλίζει με βαθύ συμβολικό νόημα, όσο ακριβώς του ανήκει. Έτσι από τη μυθική φάση του επεισοδίου ανηφορίζουμε στον ιστορικό μετασχηματισμό του νοήματός του» (Ξύδης 1979, 256-263).

Σύμβολο, το βρέφος τούτο φανερώνει καλύτερα απ' τα λόγια...». Το βρέφος φανερώνει, συμβολίζει την ανάγκη ομόνοιας, ειρήνης μεταξύ των λαών της γης. Ο ποιητής-προφήτης μαντεύει την καταστροφή που έρχεται και προσπαθεί να διαφυλάξει το μέλλον της ανθρωπότητας. Παράλληλα ελπίζει ότι ένα καλύτερο αύριο περιμένει τους λαούς. Εμπιστεύεται το αύριο της ανθρωπότητας στη νέα γενιά. Μερικά χρόνια αργότερα, μιλώντας στους νέους, τους θυμίζει ότι καλούνται αύριο να καλυτερέψουν την Ιστορία και τους παροτρύνει να υπερνικήσουν όλες τις δυσκολίες γι' αυτό το αύριο, «το φωτεινό, το ελληνικό και πανανθρώπινο αύριο, που εσείς είστε το προζύμι του».²³

Μια σειρά από μονολεκτικές παρομοιώσεις έρχονται να αναδείξουν την κύρια και ιερή αποστολή του συμβόλου και να του δώσουν νέες διαστάσεις:

Σαν άστρο,

απάνω απ' τον ορίζοντα το μαύρο

των μαχών·

σαν ολόχρυσο ποτήρι

μιας Μετάδοσης, που αύριο θε να πιούνε

λαοί από τούτο τη γαλήνη·

ως ρόδο

το κρατώ,

Επιπλέον η άγια Άλτη, ο ιερός χώρος της αρχαίας Ολυμπίας, σύμβολο διαχρονικό του Ολυμπιακού Πνεύματος και της Ολυμπιακής Εκεχειρίας, με μια εκπληκτική παρομοίωση παρομοιάζεται με στίβο όπου «η Γνώση κ' η Ορμή κ' η Αγάπη, σαν οι χάρες οι τρεις, δίνουν τα χέρια». Οι κυρίαρχες δυνάμεις του ατόμου αλλά και του συνόλου συνενώνονται στον ιερό αυτό χώρο για τη συναδέλφωση και την ειρήνη των λαών.

²³ Βλ. Άγγελος Σικελιανός, «Στο άνθος των Ελλήνων», Π.Λ.Ε., σσ. 165-167: 167. Ακόμη το 1945 σε μια ομιλία του προς τους νέους, με αφορμή την επέτειο «της φυγής των βαρβάρων», λέει: «Στη νεότητα ανήκει σήμερα ν' αρχίσει μια πραγματικά καινούρια ανθρωπότητα και να καλυτερέψει αληθινά την Ιστορία. Σε Σας παιδιά μου. Μη διστάσετε Λοιπόν εδώ και μπρος να λέτε ανάμεσό Σας ιδιαίτερα στον ίδιο Σας εαυτό κάθε στιγμή: Εμείς με το ήθος μας, εμείς με τη μελέτη μας, εμείς με την αγάπη μας στο λαό μας και σ' ολόκληρο τον κόσμο, θα ξαναποθετήσουμε τον Άνθρωπο και την Ιδέα του πραγματικά ολοκληρωμένου Ανθρώπου πάλι στην ψηλή κορφή του, εκεί απ' όπου επάσχισαν να τον γκρεμίσουν, από αιώνες τώρα, όλοι οι συμφεροντολόγοι, οι σαδιστές, οι εγκληματίες, οι κακοί» («Χαιρετισμός στα Ελληνόπουλα», Π.Λ.Ε., σσ. 91-93: 92-93).

Ο ποιητής, αναπλάθοντας ελεύθερα τους μορφοποιημένους μύθους της παράδοσης, διαμορφώνει μια νέα κοσμολογική μυθολογία. Χρησιμοποιώντας το μυθολογικό θέμα ως παράδειγμα καταλήγει ότι το αίτημα της παγκόσμιας ειρήνης είναι κοινό και διαχρονικό. Με το έργο του ο Σικελιανός σε «καιρούς αντίγνωμους» θέλει να διδάξει την ανάγκη να υπογράψουν οι λαοί «σύμφωνο ειρήνης», να φιλιώσουν για ένα καλύτερο αύριο. Μπορεί και να προφητεύει ο ποιητής όσα ακολούθησαν τον καταστρεπτικό Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο.

ΛΙΛΙΘ

*Πάλι γλυκό, πολεμικό το μένος
της ζωής για με; Δε λύθηκαν ακόμα
οι επιρροές της Πούλιας, τα μεγάλα
δεσμά του Ωρίωνα, γύρα απ' την καρδιά μου;*

*Σ' άκρη παράδεισου είμαι ξαπλωμένος,
σαν το λιοντάρι που, ενώ γλείφει ακόμα
τις μαύρες του πληγές, αιφνίδια ακούει
μέσ' απ' το ίδιο του το αίμα ν' ανεβαίνει
η βουή της ανάστασης;*

*Ναι, σ' άκρη
παράδεισου είμαι σήμερα· στο μέγα
το σύνορο, που η ίδια μου αγωνία
χάραξε μ' αίμα, ανάμεσ' απ' το χρόνο
και την αιωνιότητα· στο μέγα
το σύνορο, που οι ίδιες μου οι αγρύπνιες,
παλεύοντας το θεόν ώσμε τον όρθρο,
στο τέρμα πια το μυστικό του αγώνα,*

σα δυο παλιοί πολεμιστές του Ομήρου,
αυτός κ' εγώ, λογιάζω, αλλάζουμε όπλα·
σ' αυτό το σύνορο είμαι.

Τι, αν το πνέμα
το βαθύ του ανδρισμού μου, τραβηγμένο
στην ερημιά ως λιοντάρι, ακόμα γλείφει
τις μαύρες του πληγές και νιώθει ακόμα
τη γην από μακριά, παραδομένη
στο σαρκικό μαρτύριο, με τα φώτα
του οργίου, ή με θαμπά, χλωμά καντήλια
που τρεμοσβήνουν πάνω απ' τα κρεβάτια
σαν απάνω από μνήματα·

όμως, κοίτα
πώς, μονομιά γεμίζοντας τη σφαίρα
της νοσταλγίας ολόκληρη για μένα,
πάλι ανατέλλεις, άγια πρωτοεικόνα,
αρχέτυπο του πάθους μου μεγάλο,
Λιλίθ, που τρέμουν οι άνθρωποι ν' αγγίζουν
τ' όνομά Σου στα χείλη τους, για λίγο
να Σε θωρώ στην άβυσσο αντικρύ μου,
ως βλέπει ο ήλιος, όταν βασιλεύει,
για μια στιγμή να υψώνεται μπροστά του
πεντάχλωμη η πανσέληνο!

Ναι· κοίτα

πώς πάλι αιφνίδια υψώνεσαι, η Αγάπη,
στον πρώτο αντίκρυ μου εαυτό, το αιώνιο
βουβό κρατηροπότηρο μπροστά μου,
να συγκερνάς στα δίχτυα των φλεβών μου
την πίστη και τον έρωτα – και, λίγο
της πνοής Σου η μετάδοση αν αγγίζει
τα φρένα μου, να λέω πως ξανασκίζω
των εγκοσμίων το σάβανο, κι ανοίγω
αιφνίδιο διάβα απ' το γιγάντιο πένθος
της γης, που τη σκεπάζει απ' άκρη σ' άκρη,
προς το μείζονα αιώνα!

Αστέρια νέα

στο πλάι μου να 'χω φλογερά λουλούδια·
κελαηδισμούς βαθιούς σαν τους μεγάλους
του πόθου ανασασμούς· κι ανάμεσό τους,
κορφή του ιλίγγου, ακοίμητη λαχτάρα
δημιουργίας σκληρής, να μου γεμίζει
ψυχή, καρδιά, ρουθούνια, το άρωμά Σου!

Ω μυστική, μεγάλη πρωτοεικόνα·
εδώ που πλέον ακοίμητο το πνέμα
το βαθύ του ανδρισμού μου, τραβηγμένο,
σάμπως λιοντάρι λαβωμένο, πάσκει,
παλεύοντας το Θεό, να σμίξει πάλι
την πρώτη του ακατάστροφη πατρίδα

πιο απάνω από τα σύνορα του Μύθου,
μακρύτερα απ' τον κύκλο το γραμμένο
της Ιστορίας, πιο πέρα από το Λόγο,
ως πότε θα Σε βλέπω σταυρωμένη
στο σταυρό της ιερής Θηλότητάς Σου,
στο μεγάλο σταυρό της Ομορφιάς Σου,
πιο θλιμμένη παρά ο Υιός του Ανθρώπου,
παρά ο εν ύδασι την γην κρεμάσας,
παρ' ό,τι ο περιβάλλων εν νεφέλαις
τον ουρανόν;

Ως πότε θα Σε βλέπω
ως βλέπει ο ήλιος, όταν βασιλεύει,
για μια στιγμή να υψώνεται μπροστά του
πεντάχλωμη η πανσέληνος;

Κι ακόμα,
σα χάνεσαι απ' τα μάτια μου, α, ως πότε
θα νιώθω γύρα μου την πνοή Σου, ως όταν,
από το ίδιο του άρμα γκρεμισμένος,
με συντριμμένα μέλη, ξαπλωμένος
βαθιά, στη γην, ο Ιππόλυτος, θαρρούσε
τριγύρα απ' τα ρουθούνια του, να πνέει
η θεία της Άρτεμης πνοή;

Τι, κοίτα·
της εξορίας μου μίκρυναν οι δρόμοι,
της νοσταλγίας ξεχείλισεν η σφαίρα,
τα φτερά μου εθεριέψανε, τα πρώτα

της ψυχής μου φτερά, κι αργοσαλεύουν
με το ρυθμό που γνώρισαν στην άξια
βουβή πατρίδα, εκεί που η αρτηρία
ξυπνάει την αρτηρία, η φλέβα ανάβει
τη φλέβα, ο νους το νου, κι από τον ένα
παλμό ο αιχμάλωτος θεός ξεσπάει
την πυρκαϊά στα φρένα μας, την άγια
την πυρκαϊά που καταλεί και πλάθει
τις θείες Μορφές και τα Έργα· ακούς; τα πρώτα
φτερά μου αργοσαλεύουνε και πάλι
σα στο άστρο τους, –ανοίγω τα και ισκιώνουν
τον ήλιο–, για να σκίσουνε, (α, ως πότε
θα με χωρίζ' η έρμη ζωή από Σένα;),
με ορμήν αϊτού, το νέφος του θανάτου!

*

Έτσι στην άκρη ετούτη ξαπλωμένος,
σαν το λιοντάρι οπού γλείφει ακόμα
τις μαύρες του πληγές, άκουσα αιφνίδια
μέσ' απ' το ίδιο μου αίμα ν' ανεβαίνει
η βουή της ανάστασης.

Τι νέφος,

νέφος αχνό είν' ο θάνατος μπροστά μου
απ' τη στιγμή που, γεμόντας τη σφαίρα
της νοσταλγίας ολόκληρη για μένα,
ω αρχέτυπο του πάθους μου μεγάλο,

*με κράξεις πέρα απ' το γραμμένο κύκλο
της Ιστορίας, μακρύτερα απ' το Λόγο,
για να λυτρώσω, απάνω απ' του Σταυρού Σου
τη μυστική σιωπή, κι από τα σκότη
των αιώνων, μοναχός, την Ομορφιά Σου!*

Στο ποίημα η παρομοίωση του ποιητικού υποκειμένου με λιοντάρι επαναλαμβάνεται με κάποιες μικρές παραλλαγές τέσσερις φορές. Λειτουργεί ως κοινός παρονομαστής και κατακλείδα όλων των εικόνων. Η εικόνα του λαβωμένου λιονταριού εμφανίζεται αρχικά στους στ. 5-9. Στη συνέχεια με την κοινή εισαγωγική εκφορά «Ναι, σ' άκρη παραδείσου είμαι σήμερα» αναπτύσσεται και αποκτά νέες σημασιοδοτήσεις (στ. 10-19). Ο ώριμος πια ενδοκειμενικός ποιητής γνωρίζει ότι βρίσκεται στο «μέγα σύνορο, ανάμεσ' απ' το χρόνο και την αιωνιότητα» και αναγνωρίζει τη δύναμη του θεού και της μοίρας: «σα δυο παλιοί πολεμιστές του Ομήρου, αυτός κι εγώ αλλάζουμε όπλα». Το ποίημα, όπως λέει κι ο Σικελιανός στον «Πρόλογο», καθορίζει τελειωτικά το σύνορο που η κοσμική αγωνία του Sexus έχει χαράξει βαθιά του.

Στους αμέσως επόμενους στίχους (στ. 20-27) γίνεται πιο συγκεκριμένος. Το βαθύ πνέμα του ανδρισμού του «τραβηγμένο στην ερημιά ως λιοντάρι, ακόμα γλείφει τις πληγές του». Η παρομοίωση εστιάζει στην ανδρική του φύση και ερωτική επιθυμία. Η αντίθεση με τον υπόλοιπο κόσμο που ζει υποταγμένος στα σαρκικά του πάθη είναι εμφανής. Υπονοείται ο ευτελισμός του ερωτικού ενστίκτου σ' έναν κόσμο που έχει χάσει από τον ορίζοντά του το θεϊκό πυρήνα του sexus. Το ποιητικό υποκείμενο απομονωμένο, από την ερημιά του, παρακολουθεί τη γη «παραδομένη στο σαρκικό μαρτύριο» και τα νυχτερινά όργια. Η παρομοίωση των κρεβατιών με μνήματα συνδέει τον έρωτα με το θάνατο. Ο θάνατος άλλωστε μετέχει στην ερωτική πορεία του κόσμου. Το ερωτικό βίωμα και το βίωμα του θανάτου έχουν κοινό πυρήνα.

Ο ποιητής βαδίζοντας προς το τέλος της ζωής του νιώθει σαν το λαβωμένο λιοντάρι. Κι «ενώ αποτραβιέται ακέριος, αν και καταματωμένος, όμως πάνοπλος, στην κοσμική ερωτική σκοπιά του, ο ουρανός της κοσμικής του νοσταλγίας γεμίζει ξάφνου από τη “μυστική μεγάλη πρωτοεικόνα” της θηλότητας». Η Λιλίθ δε συνδέεται με συγκεκριμένες χρονικές στιγμές και ιστορικές εποχές ούτε με το προπατορικό ζευγάρι έχει σχέση.²⁴

²⁴ Για την καταγωγή της Λιλίθ βλ. Φράγκου-Κικίλια 2002, 186.

Βρίσκεται «πιο απάνω από τα σύνορα του μύθου, μακρύτερα απ' τον κύκλο το γραμμένο της Ιστορίας, πιο πέρα από το Λόγο». Είναι μια θεία δύναμη που «ανατέλλει από τα βάθη της προοντολογικής αβύσσου, απόλυτα κι ουσιαστικά ερωτική συγχρόνως και θρησκευτική, οπού ακόμα η Δημιουργία δεν εκατόρθωσε να την προβάλει ολόκληρη στο φως της Ζωής αλλά που πάντα καρτερεί –καρφωμένη στον προαιώνιο σταυρό της– το μυστικό της, το μεγάλο της, τον Άξιο Λυτρωτή».²⁵

Η θεότητα ενσαρκώνει τη μητρική στοργή, την καρτερία, τη θυσία, την αγάπη και αποτελεί πηγή δημιουργίας και ερωτικής ανάτασης. Διπλή εκδήλωση της δημιουργικής πνοής της φύσης ο έρωτας, ως γονιμοποιό αίτιο και ο θάνατος ως πηγή ανανέωσης και μετασχηματισμού.²⁶ Η παρουσία της αλλάζει τη διάθεση του ποιητικού υποκειμένου. Από λιοντάρι λαβωμένο γίνεται ήλιος, την ώρα που βασιλεύει, και βλέπει να υψώνεται μπροστά του «πεντάχλωμη η πανσέληνο». Η παρομοίωση επαναλαμβάνεται λίγους στίχους πιο κάτω (στ. 70-72) και εκφράζει την αγωνία του ποιητή: «Ως πότε θα Σε βλέπω;». Το ποιητικό υποκείμενο στη θέα της νιώθει να μεταλαμβάνει την «πίστη και τον έρωτα», παίρνει δύναμη κι ανοίγει «αιφνίδιο διάβα απ' το γιγάντιο πένθος της γης, που τη σκεπάζει απ' άκρη σ' άκρη, προς το μείζονα αιώνα». Στο φυσικό πεδίο το σκηνικό αλλάζει: *νέα αστέρια, φλογερά λουλούδια, κελαηδισμούς βαθιούς σαν τους μεγάλους του πόθου ανασασμούς*. Η φύση δέχεται το ερωτικό κάλεσμα της θεότητας και ανταποκρίνεται. Αλλά και στο ατομικό πεδίο το άρωμά της «γεμίζει ψυχή, καρδιά, ρουθούνια» και προκαλεί ίλιγγο και «ακοίμητη λαχτάρα δημιουργίας σκληρής». Όλες τις αισθήσεις ενεργοποιεί η παρουσία της. Φύση και άνθρωπος ανταποκρίνονται στο κάλεσμά της.

Κι ο ποιητής-λιοντάρι από θεωρός γίνεται δρων πρόσωπο, που «πάσκει, παλεύοντας το Θεό» –και όχι αναγνωρίζοντας τη δύναμή του, όπως προηγουμένως– «να σμίξει πάλι την πρώτη του ακατάστροφη πατρίδα». Η παρομοίωση λειτουργεί σε αντίθεση με τις προηγούμενες. Ο ποιητής δεν έχει λόγο να αποσυρθεί, αντίθετα δίνει τον αγώνα του, για να επιστρέψει στην «πρώτη του ακατάστροφη πατρίδα», πιθανόν στον «πρώτο του εαυτό» του «Ύμνου του μεγάλου νόστου»,²⁷ γιατί δεν αντέχει να βλέπει την ιερή

²⁵ Λ.Β.Α., σσ. 50-52.

²⁶ Καψωμένος 1999, 121-123.

²⁷ Γράφει σχετικά στον «Πρόλογο» ο Σικελιανός (Λ.Β.Α., σσ. 49-50): «“Ο ύμνος του μεγάλου νόστου” –οπού τον έχω γράψει νεότατος– δεν είν' άλλο παρ' αυτή η καθαρή διαπίστωση της νοσταλγίας ολόκληρού μου του Είναι προς την Κοσμική του ερωτικήν ακεραιότητα, και μια λαχτάρα βασικής του αναγωγής στο χώρον όπου –καθώς έκτοτε έγραφα– ήξερα ότι:

πιο βαθιά κι απ' το πηχτόν αστρόφως,

κρυμμένος σαν αετός,

με περιμένει, εκεί που πια ο θεός αρχίζει ζόφος,

θηλότητα «σταυρωμένη στο σταυρό», «πιο θλιμμένη παρά ο Υιός του ανθρώπου» και θέλει να τη λυτρώσει και να λυτρωθεί. Οι φανερές διακειμενικές αναφορές στα Πάθη του Θεανθρώπου παραπέμπουν στη βεβαιότητα της Ανάστασης, εξισώνοντας παράλληλα τη θεότητα αλλά και τον ποιητή με το χριστιανικό μύθο.

Ο ποιητής αμέσως μετά παραβάλλεται με τον Ιππόλυτο. Δεν είναι η πρώτη φορά. Το μυθολογικό θέμα του Ιππόλυτου το συναντήσαμε και σε παρομοιώσεις ποιημάτων άλλων περιόδων. Δεν είναι η αγνότητα του Ιππόλυτου αυτή τη φορά, που συγκινεί τον ποιητή, όσο η αδυναμία του, η ανημποριά του να ανταποκριθεί στο θείο κάλεσμα. Εδώ ο ποιητής- Ιππόλυτος «γκρεμισμένος, με συντριμμένα μέλη, ξαπλωμένος βαριά, στη γη» νιώθει τη θεία πνοή της Λιλίθ-Άρτεμης. Δεν μπορεί να ξεφύγει το ποιητικό υποκείμενο από την επίδραση της αγαπημένης.²⁸ Μια σειρά από μεταφορικά φορτισμένες έννοιες δείχνουν την επιρροή που ασκεί στο ποιητικό υποκείμενο η ερωτική παρουσία: *ξεχείλισε, εθεριέψανε τα φτερά, ζυπνάει την αρτηρία, ανάβει τη φλέβα, ο αιχμάλωτος θεός ξεσπάει,*²⁹ *σκίσουνε το νέφος του θανάτου.* Το ποιητικό υποκείμενο αναρωτιέται: *ως πότε θα με χωρίζ' η έρμη ζωή από Σένα;*

Στην κατακλείδα του ποιήματος ο ήρωας «σαν το λιοντάρι οπού γλείφει ακόμα τις μαύρες του πληγές», συμφιλιωμένος με το θάνατο, ακούει μέσα από το ίδιο του το αίμα να ανεβαίνει «η βουή της ανάστασης».³⁰ Ο θάνατος είναι «νέφος αχνό», μπροστά στο ερωτικό κάλεσμα της Λιλίθ, του αρχέτυπου του κάλλους.³¹ Ο ποιητής στον «Πρόλογο»³² σχολιάζοντας τους τελευταίους στίχους του ποιήματος λέει πως αυτά «δεν ήταν διόλου λόγια». Κι αν το εμπόδιο που τον χώριζε από τη «θεία ουσία κι από τη θεία μορφή

ο πρώτος μου εαυτός...

Αλλ' η αναγωγή μου αυτή προς την καθάρια ζώνη του Αρχέτυπου, του Κοσμικού εαυτού, δεν ήταν βέβαια διόλου έν' αποτράβηγμα απ' τον όγκο του προβλήματος: ήταν η ανάγκη της κατάκτησης μιας κεντρικής σκοπιάς του ίδιου αυτού προβλήματος σ' ολόκληρο το βάθος και την έκτασή του».

²⁸ Ο Φυλακτού παρατηρεί (2002, 355): «Αξιοσημείωτο είναι, νομίζω, και το γεγονός ότι το κείμενο ανεβάζει τη γυναίκα στο ύψος μιας θεάς, ενώ ο ποιητής περιορίζεται στο ύψος του ήρωα, πράγμα που πολύ σπάνια συμβαίνει στην ποίηση του Σικελιανού. Αυτό που συνήθως συμβαίνει, και το οποίο είδαμε και στην εξέταση άλλων μυθολογικών θεμάτων, είναι να εξομοιώνεται ο ποιητής με ένα θεό και η γυναίκα που αγαπά με μια θνητή».

²⁹ Στο ποίημα «Ύμνος του μεγάλου νόστου» ο θεός Έρωτας είναι αρματωμένος, εδώ είναι αιχμάλωτος.

³⁰ Ο Νάσος Βαγενάς αναφέρει ότι η ανάσταση στο Σεφέρη όπως και στο Σικελιανό «είναι η επιστροφή του ανθρώπου στην "πρώτη του ακατάστροφη πατρίδα" ("Λιλίθ"), η λύτρωσή του από τις αντινομίες της ζωής και η πραγμάτωση του αληθινού εαυτού του» (1979, 201).

³¹ Ο Σικελιανός συνηθίζει να αποδίδει στη θεότητα το ουσιαστικό και αναπόσπαστο γνώρισμα του κάλλους. Βλ. Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, "Le corps nu et le code du Beau et du Bonne dans la littérature et la culture néohelléniques" ["Το γυμνό σώμα και ο κώδικας του κάλλους και του αγαθού στη νεοελληνική λογοτεχνία και κουλτούρα"]: *Actes du XVIIIe Colloque International des Néohellénistes des Universités francophones: "Le corps dans la langue, la littérature, l'histoire, les arts et arts du spectacle" (15-17 Mai 2003, Textes réunis et mis en forme par Anna Olvia Jacovides Andrieu, Université de Paris- Nanterre - Department de Grec, Paris, Société Culturelle Néo-hellénique, 2005: 381 -396.*

³² Λ.Β.Α., σ. 52.

εκείνης της Θηλότητας» ήταν ο θάνατος θα τον έσκιζε σα νέφος με ορμή αϊτού. Και συμπληρώνει: « Ο θάνατος, σαν έγγραφο το ποίημα αυτό, και μ' είχε αγγίξει εξαιτίας του ίδιου αυτού προβλήματος και ήμουν έτοιμος ολόκληρος να τον διαβώ». ³³

Η συμφιλίωση του ποιητή με το θάνατο δηλώνεται ρητά και στο τελευταίο δίστιχο του ποιήματος «Γιατί βαθιά μου δόξασα», που γράφεται την ίδια χρονιά και συγκεκριμένα τον Αύγουστο του 1937: ³⁴

*να που, ό,τι στάθη εφήμερο, σα σύγνεφο αναλιώνει,
να που κι ο μέγας Θάνατος μου γίνηκε αδερφός!...*

Οι σύνθετες παρομοιώσεις της ύστερης περιόδου

1. ως το φίδι

που βγαίνει μόλις απ' το ντύμα του
και με δέρμα νεώτατο,
βυθάω
—δράκοντας τώρα—
στις αιώνιες γύρα μου δροσιές
και του πελάου και της στεριάς,
κι όλος μαζί,
καθώς ολόγυμνο ένα σώμα
οπού για πρώτη ακούμπησε φοράν απάνω
σ' άλλο αγαπημένο ολόγυμνο κορμί,
οπού η Αφή του απολυτρώνει μέσα του το απέραντο
κ' εκμηδενίζει
όλους τριγύρα τους ορίζοντες του κόσμου,

³³ Αξίζει να αναφερθεί ότι το ποίημα «Λιλίθ» δημοσιεύτηκε το Νοέμβριο του 1937. Το Σεπτέμβριο ο ποιητής υπέστη σοβαρό καρδιακό επεισόδιο.

³⁴ Βλ. Αθηνά Βογιατζόγλου, «“Γιατί βαθιά μου δόξασα”: Η ρητορική στην υπηρεσία του Λυρισμού», *Άγγελος Σικελιανός. 50 χρόνια από το θάνατό του*, Πρακτικά ΣΤ' Συμποσίου, ό.π., σσ. 113-120.

υψώνομαι,
έχοντας βαθιά μου κλείσει
την Αιωνιότητά μου·

«Hauté actualite», στ. 85-101

2. κ' ήρτε σ' εμέ ολοΐσα, σαν οι άνεμοι
στο μοναχό το δέντρο που βιγλίζει
τεράστιο σε κορφή και συνορίζει
τα σύμπαντα, και ξάφνου βοή να γέμει
προφητική τον ουρανόν αρχίζει·

κ' ήρτε και μ' ήβρε ως, όταν πλημμυρίζει
ποτάμι στην οχτιά του, το πλατάνι
το δυνατό, και γύρα του, αφρισμένο,
μετράει τη δύναμή του και το κάνει
να σαλεύει απ' τη ρίζα ευτυχισμένο·

ήρτε η γυναίκα που προσδόκαα τώρα
—κι ανήξερα— καιρό, κρυφά, μονάχος,
στην κορυφή του πόθου μου ωςά βράχος·
κ' ήρτε για πάντα, κ' ήρτε σαν η μπόρα.

«Ύμνος στον Εωσφόρο το άστρο», στ. 9-22

3. Κι ως όταν μες στο πλοίο μεμιάς ορθώθη
ο Διόνυσος απ' τ' άνομα τα χέρια
των Τυρρηγών, κι ολάκερος υψώθη
με βρυχηθμό π' ακούστηκε ως στ' αστέρια,
όμοια κ' εμέ η καρδιά μου, σαν ελύθη
στον πόθου της τον άνεμον ακέρια,

αναβακχεύτη κι άμετρα εβρυχήθη...

«Ύμνος στον Εωσφόρο το άστρο», στ. 30-36

4. Κι ολάκερη η ψυχή της, απλωμένη
σαν πέλαγο το μέγα καλοκαίρι
που ακύμαντον ο ήλιος το δαμάζει
(και σ' όλα γύρω καίει το μεσημέρι),
ζεστόν ώσμε το σπλάχνο του ωριμάζει
βαθιά του το κοράλλι, έτσι δοσμένη
σ' όσα της είπα, αργότατα πλασμένα,
και σ' όμοιο βάθος, θεία λησμονημένη
το λόγο της ωρίμαζε για μένα.

«Ύμνος στον Εωσφόρο το άστρο», στ. 90-98

5. Και να· πώς ανεβαίνει από τα βάθη
μια σιωπηλή παλίρροια, να σκεπάσει
τον πελαγίσιο βράχο ως την κορφή του,
μα ξαφνικά σαν άνθος της πλημμύρας,
και στην πλημμύρα σύρριζα αποπάνω
γοργά πολύ πετώντας, μια αλκυνόνα
διαβατικό κελαηδισμόν αφήνει,
κι όλα φαντάζουν τα νερά ν' ανθούνε
σ' αυτό το διάβα – όμοια κ' εμέ, απ' το γαίμα
που στις φλέβες μου στρέφοντας ολοένα
με την τρανή πανάρχαιη δύναμή του
με κύκλωνεν ακέριο, πριν απλώσω
το χέρι μου στο χέρι Σου, αποπάνω
ξάφνου η ψυχή μου, ολάκερη η ψυχή μου,

για μια στιγμή λυτρώθη στο Τραγούδι!

«Στο έρμο χωράφι εκεί στη Σαλαμίνα», στ. 12-26

6. Και τόσοι αγώνες δε Σε φέραν, τέλος,
στην άκρη του γκρεμνού, πλαταίνοντάς Σου
την κόρα του ματιού, για να χωρέσει
τ' όραμα μύριων χαλασμών που θα 'ρτουν,
τ' όραμα του ίδιου χαλασμού Σου Εσένα,
καθώς το μαύρο μάτι της Κασσάντρας,
πόκλειε της Τροίας τον όλεθρο κι αντάμα
τα ίδια τα μαύρα τα σύνορα της ζωής της;»

«Φθινόπωρο 1936», στ. 53-60

7. Μα η ψυχή μου, κι αν ήτανε η Σιβύλλα
που, στους ρυθμούς ως θράφηκε της πλάσης,
στης προφητείας αφήνονταν το ρέμα
να την κλονίζει ολόρριζη, αλλά τώρα
του άγραφου χώρου εδέχτη τη μεγάλην
ανατριχίλα ολάνοιχτη, τη δέχτη
όπως η γη ετοιμάζονταν να πάρει
γαλήνια μες στα σπλάχνα της τη μπόρα
όπως η γη ετοιμάζονταν να πάρει
τον κεραυνό στα σπλάχνα της σα σπόρο,
όπως η γη που ευώδα πριν ν' ανοίξει
προς αυτήν η νεφέλη τους κρουनों της,
τι, πια, είχανε χαθεί τα μονοπάτια
του γυρισμού γι' αυτή, κ' είχε ριζώσει,

είχε ριζώσει ακέρια στην Αγάπη!

«Φθινόπωρο 1936», στ. 64-78

8. «Βακχίδα από τα γεννά Σου, Βακχίδα
άξια του Διόνυσου Νυκτελέου κι άξια
του ανθρώπινού μου πόνου, μοναχή Σου
άνοιξ' το δρόμο ατρόμητη μπροστά Σου,
και, δίχως σείστρο ή τύμπανον, ανέβα
τη μυστικήν ανηφοριά, ως γυναίκα
απλή, που με γυμνά, αλαφρά τα πόδια,
για την υγεία ενός άρρωστου —του κόσμου—
και για τον κρύφιο της καημό, μονάχη
κι ολονυχτίς, πάει στην κορφή το τάμα.
Μόνη Σου ανέβα, αφήνοντας σημάδι
της μεγάλης γενιάς Σου, την εικόνα
του πόθου που ξαπλώθηκε για λίγο
στα πόδια μας μπροστά, καθώς ο μαύρος
ο πάνθηρας του Θεού, πριν να κινήσεις
για το βουνό...

«Carmen occultum», στ. 54-69

9. Στεφάνι άλικά ρόδα ήταν η θέρμη
στο μέτωπό μου ολόγυρα, στεφάνι
σφιχτό, που να το βγάλω δεν μπορούσα,
και παραμίλημα ιερό βαθιά μου,
την ώρα π' απ' την άγια πύλη του ίσκιου,
μες στην αχλύν οπού 'χα βυθισμένα
τα βλέφαρα, μισάνοιξες τη θύρα,

με τα μαλλιά λυτά, όχι όπως φτάνει
θρηνητική, πικρή μοιρολογήτρα,
απάνω από το σώμα μου να κλάψεις
που στην καινούργιαν άνοιξη απλωνόνταν
σάμπως νεκρό στην κλίνη μου·

αλλά όπως,

μέρες πολλές πρωτύτερα, η Αστάρτη
το κορμί της ετοίμαζε για να μπει
μέσα στον Άδη ολάκερη, να μπάσει
του κορμιού της το φως μέσα στον Άδη,
να λάμψει απ' το κορμί της όλος ο Άδης·

και μετρούσε γαλήνια τις ημέρες
της τρανής της θεϊκιάς δοκιμασίας,
τρεις μέρες για τη νηστεία, κι άλλες τόσες
για να πλυθεί στις θείες πηγές ακέρια,
για να λουστεί, να ευφράνει την κορφή της,
να χτενιστεί, τα χείλη της να βάψει,
κι αφού ντυθεί μ' εφτά στολές, οπού όμοιες
με πλανήτες η μια πάνω απ' την άλλη
γύρ' απ' τη θεία της γύμνια αργοδινούνταν,
να κατεβεί σκαλί σκαλί τα Ερέβη,
μπροστά από κάθε πύλη παραιτώντας
κι από τη μια στολήν, ώσπου στο βάθος,
το ύστερο το βάθος το ιερό, να μπάσει
το ανέσπερό της φως μέσα στον Άδη,
να καταλύσει η γύμνια της τον Άδη·

όμοια κ' εσύ κατέβης ως σ' εμένα,
ετοιμασμένη, κι άπλωσες σιμά μου,
βουβή ξαπλώθης κι άσειστη σιμά μου,
και καταλύθη ο Άδης στην καρδιά μου,
κ' έγινε ανάσταση και νίκη ο Άδης,
και πήρα το τρανό μαργαριτάρι
στη φούχτα μου, και πήρα στην καρδιά μου
την άνοιξη, και τ' άλικά τα ρόδα
της θέρμης τα 'νωσα άξαφνα ένα στέμμα,
κ' η μαύρη κλίνη μου έγινε καράβι,
του Θεού καράβι ασπέδιστο, κι ο μόχτος
του νου μου αρμενιστής στη μέση απ' τ' άστρα.

«Μελέτη Θανάτου», στ. 2-45

10. Τι, όπως σ' ένα
σπειρί σταριού το φτερωτό μυρμήγκι
πέφτει φουσάτο απάνω του, παρόμοια
λογιάζω νεκρών, που μέσα μας ξυπνάνε,
ψυχές αντρών που εμείς κ' η αιώνια νύχτα
βαθιά 'χουμε τ' αχνάρι τους κρατήσει,
σαν, πιο ψηλά απ' τη βίγλα του θανάτου,
αηφορούσαν σιωπηλοί στα βράχια
να πιουν στου θάρρους την πηγή·

«Ελληνικός Νεκρόδειπνος», στ. 42-51

Στα παραπάνω παραδείγματα διακρίνουμε κάποιους τύπους σύνθετων παρομοιώσεων, που εμφανίζονται με μεγαλύτερη συχνότητα στα ποιήματα της ύστερης περιόδου. Επισημάναμε παρομοιώσεις ισοβαρείς, όχι ιδιαίτερα εκτεταμένες, συμμετρικά αναπτυγμένες, με το αναφορικό συνήθως να έχει το προβάδισμα (παραδείγματα 3, 4, 5,

10) και στο δεικτικό να κρατά ισορροπία πάντα ένας δεικτικός σύνδεσμος («όμοια», «έτσι», «παρόμοια»). Ακόμη συναντήσαμε επάλληλες, σύνθετες παρομοιώσεις με κοινή εισαγωγική εκφορά (παραδείγματα 2, 7) και παρομοιώσεις που βασίζονται πάνω σ' ένα σημείο αναλογίας, ένα τάξιμα (παραδείγματα 1, 6, 8).

Οι σύνθετες παρομοιώσεις αυτής της περιόδου δεν έχουν την έκταση που το συγκριτικό σχήμα παρουσίασε σε προηγούμενες ενότητες ούτε βέβαια και τη συχνότητα εμφάνισης. Η πιο εκτεταμένη παρομοίωση της τέταρτης περιόδου (παραδείγμα 9) καλύπτει 44 στίχους και αναπτύσσεται σε τέσσερις στροφικές ενότητες. Έχουν όμως πυκνότητα νοημάτων κι όπως αποδείχτηκε και στις περιπτώσεις που μελετήσαμε προηγουμένως πάνω τους οικοδομείται το σημασιακό του σύμπαν.

Στο παράδειγμα 3 οι δύο όροι της παρομοίωσης αναπτύσσονται με ισορροπία. Στο δεύτερο όρο το μυθολογικό θέμα του θεού Διόνυσου χρησιμοποιείται ως παράδειγμα. Κοινός παρονομαστής ο βρυχηθμός που εξισώνει το ποιητικό υποκείμενο με τον Διόνυσο, όταν ξέφυγε από τα χέρια των Τυρρηνών (με βρυχηθμό υψώθη- η καρδιά μου εβρυχήθη). Η καρδιά του ποιητικού υποκειμένου απελευθερώνεται από τα δεσμά της και «στου πόθου της τον άνεμο ακέρια αναβακχεύτη», αναδιπλώνεται, ξετυλίγει τον έρωτά της. Τα μεταφορικά φορτισμένα ρηματικά συντάγματα: *υψώθη, ελύθη, στου πόθου της τον άνεμο, αναβακχεύτη, εβρυχήθη* συμβάλλουν στην εσωτερική συνοχή των εικόνων.

Συμμετρικά αναπτύσσονται τα δύο μέρη της παρομοίωσης 4. Μοιράζονται ακριβώς τους ίδιους στίχους. Εδώ το αναφορικό, το οποίο έρχεται να συμπληρώσει μια παρενθετική μεταφορική εικόνα, παρεμβάλλεται. Είδαμε σε προηγούμενη ενότητα αυτού του κεφαλαίου ότι αυτή την περίοδο συνηθίζει ο Σικελιανός να κλείνει σε παρενθέσεις συγκριτικά σχήματα. Το δεικτικό διακόπτεται, για να ενσωματώσει το αναφορικό και να διευρύνει τη σημασία του. Οι ομόλογες, γεμάτες λυρισμό, ποιητικές εικόνες γίνονται αφορμή για αναγωγή από το ορατό, που εκπροσωπείται επάξια από τον φυσικό κόσμο, στο αόρατο, την άβυσσο της ανθρώπινης ψυχής. Πλούσιες συνδηλώσεις απορρέουν από τις εικόνες. Η «απλωμένη ψυχή» της αγαπημένης θυμίζει «ακύμαντο πέλαγο». Η μεταφορά *ο ήλιος το δαμάζει* οδηγεί στη σύνδεση του ποιητικού υποκειμένου με τον ήλιο. Η επανάληψη *ωριμάζει/ωρίμασε, βαθιά/σ' όμοιο βάθος* συνδέει το λόγο του ποιητικού υποκειμένου με τη δημιουργική διαδικασία που συντελείται μέσα στο κοράλλι. Για άλλη μια φορά η εμπειρία του υλικού κόσμου κατευθύνει την ποιητική σύλληψη.

Η φύση γίνεται το μέτρο σύγκρισης και στο παράδειγμα 5: *παλίρροια, πελαγίσιο βράχο, άνθος πλημμύρας, αλκυόνα, κελαηδισμόν, νερά*. Λεπτομέρειες από τη ζωή στη φύση

δημιουργούν ομόλογα πεδία, βασισμένα στις αρχές της παραδειγματικής οργάνωσης, στις αρχές δηλαδή της αναλογίας και της αντίθεσης, πάνω στα οποία οικοδομούνται τα εκφραστικά σχήματα της μεταφοράς και της παρομοίωσης. Οι μεταφορικά φορτισμένες έννοιες: *σιωπηλή παλίρροια, άνθος πλημμύρας, διαβατικό κελαηδισμόν, ανθούνε τα νερά, κύκλωνεν το γαίμα* αυξάνουν τη λυρική ένταση των εικόνων. Η επανάληψη συνταγμάτων ταυτόσημων ή ομόλογων: *ξαφνικά/ξάφνου, αποπάνω/αποπάνω, όλα/ολάκερη, κελαηδισμόν/τραγούδι*, συμβάλλει στην εσωτερική συνοχή του αναφορικού με το δεικτικό και στην ομαλή μετάβαση από το φυσικό στο ανθρώπινο. Η μυητική βίωση του ποιητικού υποκειμένου μέσα στη φύση μετατρέπεται σε στοχασμό. Ο ποιητικός λόγος, όπως το τραγούδι της αλκυόνας, αποτελεί διέξοδο και λύτρωση της ανθρώπινης αισθαντικότητας.

Αντίστοιχα λυρικά ξεσπάσματα συναντούμε και σε άλλα ποιήματα της τέταρτης περιόδου. Στο ποίημα «Μελέτη Θανάτου» ο ποιητής, αφού χρησιμοποίησε μυθολογικά παραδείγματα (*μοιρολογήτρα, Αστάρτη, Σουλαμίτης*) για να αποδώσει το «σμίξιμο» με την αγαπημένη του, καταφεύγει τέλος στη φύση, ζητώντας τη συνδρομή της, για να εκφράσει τη δύναμη του έρωτα και τη «συνολική του ακτινοβολία» στην πορεία του ανθρώπου και του κόσμου:

*Τι Εσύ δεν ήρτες μέσ' από τους δρόμους
οπού βαδίζουν οι θνητοί, να σμίξεις
τους θησαυρούς του πόνου μου· αλλ' ως σμίγουν
σε περιπόληση άμετρων αιώνων
δυο αστέρια, ξάφνου, το 'να πλάι απ' τ' άλλο,
κι ακέρια η γη κι ο ουρανός γεμίζουν
στο ταίριασμά τους, πλάγιασες σιμά μου,
κι άπλωσα το 'να χέρι μου ν' αγγίζω
τον ουρανό, κι απ' τ' άλλο κάτου επήρα
γαλήνια το κεφάλι Σου, κι ακέρια
γέμισ' η γη πλατιά απ' τ' αγκάλιασμά μας,
κι αρμένιζεν η γη μέσ' από τ' άστρα
και ψαλμωδούσε η γη, κι ανηφορούσε*

του κλιναριού μου η πλώρα προς τον πόλο,
συντρίβοντας τα κύματα του χρόνου,
κι αρχή, ταξίδι, τέλος ήταν ένας
κατακλυσμός θεϊκού φωτός μπροστά μου!

«Μελέτη Θανάτου», στ. 58-74

Η αντιπαραβολή με το μυθολογικό παράδειγμα της Σουλαμίτιδος (στ. 46-57) αναδεικνύει τη μοναδικότητα της αγαπημένης και τη δύναμη του έρωτα. Ο έρωτας αποτελεί την ενοποιό δύναμη όλου του κόσμου και την πηγή δημιουργίας. Το σμίξιμο του ποιητικού υποκειμένου με την αγαπημένη του παραλληλίζεται με το σμίξιμο δυο αστεριών «σε περιπόληση αιώνων». Ενδιαφέρον έχει το πώς διαπλέκονται οι δύο εικόνες, έτσι ώστε να μην είναι τόσο ευδιάκριτα τα μεταξύ τους όρια. Η αντίδραση του φυσικού κόσμου στο σμίξιμο των δύο «αστεριών»=ποιητή-αγαπημένης είναι κοινή: *ακέρια η γη κι ο ουρανός γεμίζουν στο ταίριασμά τους / γέμισ' η γη πλατιά απ' τ' αγκάλιασμά μας*. Η χαρά του έρωτα πλημμυρίζει τις εικόνες και εκφράζει την πλήρη συμμετοχή και ταύτιση: *αρμένιζε η γη/ ανηφορούσε η πλώρα του κλιναριού μου*. Η πορεία του ποιητικού υποκειμένου προς το θάνατο, «ανηφορούσε του κλιναριού μου η πλώρα προς τον πόλο», γίνεται πορεία προς το φως. «Συντρίβοντας τα κύματα του χρόνου», η σχέση του με το θάνατο αλλάζει. Ο θάνατος είναι «αρχή, ταξίδι, τέλος, ένας κατακλυσμός θεϊκού φωτός». «Μορφή του πόθου» γίνεται στους επόμενους στίχους (στ. 129) και «βοή της λευτεριάς» στην κατακλείδα (στ. 172). Ο ποιητής τέλος απελευθερωμένος από όλες τις επιθυμίες, τα ένστικτα, τα πάθη, τους πόνους και τους φόβους, διαπιστώνει την «τέλεια ανεξαρτησία απ' όλες τις συμβατικές αξίες που δεσμεύουνε την κοσμικά ερωτική δημιουργική ορμή του ανθρώπου».³⁵

Το ποίημα «Μελέτη Θανάτου» ξεκινά με την πιο εκτεταμένη ισοβαρή παρομοίωση της τελευταίας περιόδου της σικελιανικής δημιουργίας. Καταλαμβάνει 44 στίχους. Το αναφορικό διακρίνεται σε δυο μέρη-κλώνους που συνδέονται αντιθετικά μεταξύ τους; «όχι όπως... αλλά όπως». Τα θέματα αντλούνται από το θησαυρό των μύθων και των παραδόσεων των λαών της Μεσογείου. Η μοιρολογήτρα, χαρακτηριστική μορφή που συνδέεται με το θάνατο και το θρήνο του θανάτου, και η Αστάρτη αποτελούν τα κεντρικά πρόσωπα του δεύτερου όρου σύγκρισης. Στον πρώτο όρο η αγαπημένη του

³⁵ Λ.Β.Α., σ. 60.

ποιητικού υποκειμένου. Σημείο αναλογίας, το εννοούμενο τάξιμα του θανάτου, που εκφράζεται με ταυτόσημες, ομολογες και αντίθετες έννοιες: *θρηνητική, πικρή μοιρολογήτρα, να κλάψεις, νεκρό, Άδης, Ερέβη, ανέσπερο φως, ανάσταση, μαύρη κλίνη*. Ένθετες παρομοιώσεις: «το σώμα μου σάμπως νεκρό», «εφτά στολές όμοιες με πλανήτες», «κρυφές» παρομοιώσεις όπως «στεφάνι άλικά ρόδα ήταν η θέρμη στο μέτωπό μου ολόγυρα, στεφάνι σφιχτό» και μοναδικές μεταφορές: *του κορμιού της το φως, να καταλύσει η γύμνια της, τ' άλικά τα ρόδα ένα στέμμα, η μαύρη κλίνη έγινε καράβι, ο μόχτος του νου μου αρμενιστής* δίνουν αφορμές για νέες συνδηλώσεις.

Ταυτότητες όπως:

Αγαπημένη = Αστάρτη

θνητή = θεά

σώμα (ποιητικού υποκειμένου) = νεκρό,

θήρμη = στεφάνι

άνοιξη = κλίνη

γύμνια = φως

στολές = πλανήτες

Άδης = ανάσταση = νίκη

έρωτας = θάνατος

άνοιξη = ανάσταση

στεφάνι = στέμμα

νους = αρμενιστής

αλλά και αντιθετικά ζεύγη:

Αγαπημένη vs μοιρολογήτρα

Θνητή vs θεά

έρωτας vs θάνατος

Άδης vs φως

ερέβη vs φως

εφτά στολές vs θεία γύμνια

ανάσταση vs Άδης

προσθέτουν νέες σημασιοδοτήσεις στην εικόνα. Ο Άδης γίνεται ανάσταση και νίκη με καταλύτη τον έρωτα. Ο έρωτας είναι στοιχείο καταλυτικό. Το φως του «καταλύει» και τα πιο πυκνά σκοτάδια. Η πορεία του ποιητικού υποκειμένου από μαρτύριο «στεφάνι σφιχτό» γίνεται θρίαμβος και η κλίνη του γίνεται το μέσο που τον φέρνει σε επαφή με το Θεό (κλίνη=καράβι=καράβι Θεού). Η θέρμη, η αγωνία, το ιερό παραμιλητό είναι τα μέσα

«για να εκκολαφθεί συνειδητά ολόκληρη η ψυχή του ποιητή πια μες στην πυρακτωμένη σφαίρα του Έρωτα, που κέντρο της είναι ο Θεός», θα πει ο ποιητής στον «Πρόλογο».³⁶ Στο παράδειγμα 10 πάλι το δεικτικό μέρος έχει μεγαλύτερη έκταση, σχεδόν διπλάσια. Το δεικτικό «παρόμοια» έρχεται να εξασφαλίσει την αναλογία ανάμεσα στις δύο εικόνες. Η εικόνα των νεκρών ψυχών, που συνιστά την εστία της ενότητας και τον πρώτο όρο σύγκρισης, συνδέεται με την εικόνα του φτερωτού μυρμηγκιού, που «πέφτει φουσάτο», πάνω σ' ένα σπειρί σιταριού. Η αναλογία γίνεται αφορμή για αναγωγή από την επιφάνεια στο βάθος, από το φυσικό στο ανθρώπινο, από την εμπειρία στο στοχασμό. Οι ψυχές των νεκρών προσεγγίζουν το «νεκρόδειπνο», για να ενωθούν με τους ζωντανούς, να «γίνουν ένα». Προέχει ο κοινός αγώνας αυτή την ιστορική στιγμή. Κυρίαρχο αίτημα η σύμπραξη όλων των δυνάμεων, ζώντων και νεκρών. Τα «φλογερά τραγούδια θα 'ρτουνε στην ώρα τους και αυτά». Άλλωστε με μια παρομοίωση ποιητικής στην αρχή του ποιήματος ο ποιητής δίνει το στίγμα του:

Καρτερούσαν οι φίλοι μου ν' ακούσουν

νέα φλογερά τραγούδια ν' ανατείλουν

στα χείλη μου, όπως ξέρανε από πάντα

την αρτηρία του λόγου μου να σφύζει

σαν πύρινο ποτάμι,

«Ελληνικός Νεκρόδειπνος», στ. 2-6

Η κοινή εισαγωγική εκφορά και η επανάληψη συνταγμάτων στα παραδείγματα 2 και 7 είναι τα μορφολογικά στοιχεία μιας εξωτερικής παραδειγματικής σχέσης, που στοχεύει να επισύρει την προσοχή στην εσωτερική παραδειγματική συνάφεια των εικόνων. Στο παράδειγμα 2 έχουμε μια πολύκλωνη παρομοίωση, με κοινή εισαγωγική εκφορά («κ' ήρτε»). Κάθε κλώνος αναπτύσσεται σε μια αυτόνομη στροφική ενότητα. Γύρω από τον πρώτο όρο, την κεντρική εικόνα της εμφάνισης της αγαπημένης, ξετυλίγονται σε ομόκεντρη ανάπτυξη οι υπόλοιπες, που αντιστοιχούν σε ένα σύνθετο δεύτερο όρο, με πολλά ομόλογα φαινόμενα. Σημείο αναφοράς μεταξύ των εικόνων η φύση: *άνεμοι, μοναχό δέντρο, κορφή, ουρανό, ποτάμι, πλατάνι, ρίζα, βράχος, μπόρα*. Η αγαπημένη συνδέεται με τα φυσικά φαινόμενα: *άνεμοι, βοή προφητική, πλημμύρα, μπόρα*, ενώ το ποιητικό υποκείμενο με το φυσικό κόσμο (*μοναχό δέντρο, πλατάνι, βράχος*) που αναμένει με ανυπομονησία την ευεργετική τους δράση.

³⁶ Λ.Β.Α., σ. 56.

Και στο παράδειγμα 7 η κοινή εισαγωγική εκφορά των τριών κλώνων της σύνθετης παρομοίωσης («όπως η γη...») αναδεικνύει την εσωτερική συνάφεια των εικόνων. Αξιοσημείωτο είναι ότι οι δύο πρώτοι κλώνοι εκφέρονται ακριβώς με τον ίδιο τρόπο («όπως η γη ετοιμάζονταν να πάρει...») ενώ ο τρίτος κλώνος «όπως η γη ευώδα...» δείχνει το αποτέλεσμα της ρηματικής έννοιας *ετοιμάζονταν*. Όπως η γη δέχεται στα σπλάχνα της την μπόρα και τον κεραυνό «σα σπόρο», έτσι και η ανθρώπινη ψυχή δέχεται και ριζώνει στην «Αγάπη» και τη μετασχηματίζει σε δημιουργία.

Στον άλλο τύπο σύνθετων παρομοιώσεων συναντάμε τα παραδείγματα 1, 6 και 8, που με σημείο αναφοράς που αντιστοιχεί στην ορατή επιφάνεια ορίζουν έναν άλλο πόλο που, αν και αφανής, γίνεται οικείος με τις αισθήσεις. Με σημείο αναφοράς το τάξιμα «όλος» (παρομοίωση 1) και τις ομόλογες ή σύνθετες έννοιες *ολόγυμνο*, *απέραντο*, *όλους* το ποιητικό υποκείμενο «υψώνεται έχοντας κλείσει βαθιά την Αιωνιότητά του». Η αναλογία με το φίδι, εκπρόσωπο του ορατού κόσμου, που μόλις βγαίνει από το δέρμα του έρχεται να εξηγήσει τη νεανική ορμή «δράκοντας τώρα» και διάθεσή του «να εκμηδενίσει όλους τριγύρα τους ορίζοντες του κόσμου».

Κοινό τάξιμα του παραδείγματος 6 ο «χαλασμός» και οι ομόλογες έννοιες *γκρεμνός*, *όλεθρος*. Αλλά και η παρουσία του μαύρου χρώματος (*μαύρο μάτι*, *μαύρα σύνορα*), όπως και η μετωνυμική αναφορά στην Κασσάνδρα, τη μυθική ηρώίδα, την Τρώαδα μάντισσα που μόνο κακά προέβλεπε υπονοούν το χαλασμό. Το μυθολογικό παράδειγμα της Κασσάνδρας χρησιμοποιείται για πρώτη και τελευταία φορά στο ποίημα «Φθινόπωρο 1936» και στην παρομοίωση που εξετάζουμε.³⁷ Το ποιητικό υποκείμενο νιώθει την καταστροφή που πλησιάζει για τον κόσμο και τον ίδιο. Οι εικόνες της καταστροφής, του χαλασμού ανασύρουν και το μυθικό πρόσωπο της Κασσάνδρας. Στο δεύτερο μέρος του ποιήματος ο ποιητής γίνεται πιο αισιόδοξος και μέσα στο χαλασμό βλέπει «κρυμμένο θάμα, κλεισμένο ακόμα στην καρδιά του θάμνου, το πρώτο αχνό κυκλάμινο μπροστά της», όπως το είδε «στην κουφάλα της γέρινης ελιάς, στο σπιτικό του κήπο, ως μαζώνονταν η μπόρα» (στ. 93-97).

Η ρηματική έννοια «ανέβα» και τα ομόλογά της *πάει*, *ανηφοριά*, *κινήσεις* αποτελούν το κοινό τάξιμα των εικόνων, που αποτελούν τους δύο όρους σύγκρισης (παρομοίωση 8). Η αγαπημένη του ποιητικού υποκειμένου συνδέεται έτσι με τη Βακχίδα, που ανεβαίνει τη «μυστικήν ανηφοριά, δίχως σείστρο ή τύμπανο» και την απλή γυναίκα, που «μονάχη κι

³⁷ Περισσότερα για την παρουσία της Κασσάνδρας στο έργο του Σικελιανού, βλ. Φυλακτού 2002, 376-378.

ολονυχτίς πάει στην κορφή το τάμα». Διαφορετικές παραδόσεις και εποχές συμφύρονται μέσα από το συγκριτικό σχήμα και οδηγούν σε ισοδύναμα ζεύγη:

αγαπημένη = Βακχίδα

Βακχίδα = απλή γυναίκα

Αγαπημένη = Βακχίδα = απλή γυναίκα

και σε νέες εξισώσεις:

ποιητικό υποκείμενο = Διόνυσος

Διόνυσος = Χριστός.

Και σε παρομοιώσεις ποιημάτων προηγούμενης περιόδου συναντήσαμε αυτές τις ισοδυναμίες. Ο ποιητής αναζητά στους μύθους παραδείγματα και σύμβολα, τα «σχήματα και άλλοτε τα προσχήματα του θεματικού και ιδεολογικού ιστού των ποιημάτων του».³⁸

Οι παρομοιώσεις της ύστερης περιόδου βρίθουν από μυθολογικά θέματα και γίνονται φορείς μετάδοσης των ιδεών, των προβληματισμών και εκφραστές του λυρικού πνεύματος της ποίησής του. Ο λυρισμός είναι για το Σικελιανό το κύριο όργανο διερεύνησης και επίλυσης του κοσμικού προβλήματος της ζωής. Είναι «η απαραίτητη πνευματική προϋπόθεση στην πιθανότητα μιας ανασύνθεσης του δημιουργικού και αυθεντικού νοήματος του ανθρωπισμού».³⁹ Η λυρική διάθεση του ποιητή την περίοδο αυτή εστιάζεται σε ό,τι προκαλεί έντονα και δυνατά συναισθήματα. Ο έρωτας, ο θάνατος, η δημιουργία, η ανάσταση και η αντίσταση –ατομική, κοινωνική και εθνική– απασχολούν ιδιαίτερα τον ποιητή. Η φύση πάντα πηγή όλων των αξιών, αισθητικών και πνευματικών. Η κοινωνία φαίνεται πως την περίοδο αυτή κεντρίζει ιδιαίτερα το ενδιαφέρον του δημιουργού, αφού βρίσκεται σε μια μεταβατική φάση, σε μια φάση σημαντικών ανακατατάξεων και ραγδαίων αλλαγών. Φύση και πολιτισμός, οι δύο πόλοι της σικελιανικής δημιουργίας, αποτελούν τον καμβά της μοναδικής εικονοπλασίας του αλλά και τη βάση της κοσμολογίας του. Ο Σικελιανός ανησυχεί για τη μοίρα του ανθρώπινου πολιτισμού, που ολοένα απομακρύνεται από τις πηγές του, τις φυσικές του αξίες, παρεκκλίνει από το φυσικό του προορισμό. Παράλληλα όμως έχει εμπιστοσύνη

³⁸ Γράφει σχετικά ο Γιάννης Δάλλας: «Ο Σικελιανός στέκεται ανάμεσα από τις δύο εποχές και τεχνικές: απ' την εποχή της μυθολογικής αναφοράς και την τεχνική της μυθικής μεθόδου. Ειδικά στα *Λυρικά* του – *Σειρά πρώτη* παρακολουθούμε μια ανάκληση του μύθου στη μορφή των ιδίων των πραγμάτων, δηλαδή *αισθητική*. Και ακολουθεί στη μέση φάση των μεγάλων θεολογικών σχεδιασμάτων του *Μήτηρ Θεού, Πάσχα των Ελλήνων, Δελφικός Λόγος* μια ανάκληση των μορφωμάτων του Πολιτισμού, και αυτή δεν είναι παρά μια ανάκληση πνευματική. Έτσι φτάνομε στα *Λυρικά* του (Σειρά Δεύτερη), όπου η ανάκληση του μύθου αναφέρεται στο μήνυμα και είναι συνεπώς *ιδεολογική*. Και ως μέθοδος, η πιο οριακή της τεχνικής και τακτικής του. Είναι η τακτική του μυθολογικού του παραδείγματος: το παράδειγμα ως προάγγελος της μυθικής μεθόδου της επομένης γενιάς, αλλά με σαφή σε αυτόν την ένδειξη της αφόρμησής της από τις προηγούμενες» («Άγγελος Σικελιανός: ποιητής λυρικός και οραματιστής», εφημ. *Τα Νέα*, 20/12/1999).

³⁹ Λ.Β.Α., σ. 63.

στον άνθρωπο και στις θαυμαστές του ικανότητες. Τα μυθολογικά και θρησκευτικά παραδείγματα που χρησιμοποιεί και στα όψιμα φανερώματά του ο ποιητής ενισχύουν αυτήν την αισιοδοξία του και την ελπίδα του για ένα καλύτερο αύριο. Σ' αυτά τα «σύμβολα της αιώνιας συνοχής» ο ποιητής αναζητά την ιστορική θεμελίωση της νέας κοσμολογίας του. Η μορφή της μεγάλης Θεάς-Μάνας, που συναντάται σε όλες τις παραδόσεις των λαών της Μεσογείου, σε ποικίλες ταυτόσημες παραλλαγές, αποτελεί το συμβολικό αρχέτυπο της αρμονικής σχέσης του ανθρώπου με τον κόσμο. Η θηλυκή, ερωτική και δημιουργική της φύση εκφράζει την πεποίθησή του ότι το «καιριότατο σημείο» στο οποίο διασταυρώνονται όλα, έμψυχα και άψυχα είναι ο Έρωτας ή Sexus, κατά τη θεωρητική του διατύπωση.

Μόνο που, σύμφωνα με τον ποιητή, «ετούτος ο πολιτισμός», ο λογοκρατούμενος και τεχνοκρατικός, βρίσκεται σε «σεξουαλικό χάος». Ο σύγχρονος πολιτισμός έχει αποξενωθεί από τη φύση και τις ζωικές αξίες και έχει διαρρήξει κάθε σχέση μαζί της. Με την εικόνα της σταυρωμένης θηλότητας στο ποίημα «Λιλίθ», που περιμένει το λυτρωτή της, ο ποιητής υποδηλώνει την κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει η φύση με την απομάκρυνση του ανθρώπου. Ο Σικελιανός καταγγέλλει αυτή την απομάκρυνση και αναζητά τρόπους υπέρβασης των αντιθέσεων και αποκατάστασης της αρχέγονης «υπέρτερης ενότητας».

Σε «ολοκληρωτική αυτογνωσία» και ωριμότητα ο ίδιος αναλαμβάνει την ευθύνη, επιστρατεύοντας το λυρισμό του, ως «παιδευτής του σύμπαντος του ανθρώπου βίου» να προκαλέσει και να καθοδηγήσει την «κοσμική και αυθεντική αισθαντικότητα του ανθρώπου», να ξανατοποθετήσει τον άνθρωπο στο κέντρο του σύμπαντος, ως οφείλει κάθε γνήσιος ποιητής, κάθε αυθεντικός πνευματικός άνθρωπος. Ο δημιουργός δεν μπορεί να σωπαίνει, δεν μπορεί να κλείνει τα μάτια του και τα αυτιά του. Οφείλει να αναλάβει τις ευθύνες του. Ο Σικελιανός ζητά από τους δημιουργούς, κυρίως όμως απαιτεί από τον ίδιο, να συνειδητοποιήσουν την κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει ο κόσμος «ο κόσμος καίεται σαν Τρωάδα» και να σταθούν στο ύψος των περιστάσεων:

Πια δε Σου λέω: Για να βγεις απ' τους αιώνες,

να γίνεις πρέπει ο ίδιος ένας αιώνας!

Πίσω Σου ο κόσμος καίεται σαν Τρωάδα,

κ' η πυρκαϊά του αντιφεγγάει στα βάθη

των περασμένων, όπως με τη δύση

του ήλιου αντιφεγγάν τα παραθύρια
μιας πολιτείας ολόφλογα και, ξάφνου,
βυθίζονται στο βράδιασμα.

«Μελέτη Θανάτου», στ. 132-139

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Με κριτήριο το μεταφορικό σύστημα το ποιητικό έργο του Σικελιανού χωρίζεται σε τέσσερις ενότητες/περιόδους.

Στην πρώτη περίοδο καταγράψαμε 400 περίπου παρομοιώσεις, απλές και σύνθετες. Η πλειοψηφία, 350 σε αριθμό, είναι απλές, υπάρχει δηλαδή πλήρης και σαφής αντιστοιχία μεταξύ των δύο όρων, κατά το σχήμα: α' όρος = β' όρος. Από τις 350 πάλι παρομοιώσεις οι 265 εμφανίζονται στον *Αλαφροΐσκιωτο* και στα ποιήματα των ενοτήτων *Ραψωδίες του Ιονίου* και *Αφροδίτης Ουρανίας*. Στα άλλα ποιήματα της πρώτης σειράς των *Λυρικών*, *Επίνικοι Α'* και *Νέκυια Α'*, παρατηρήσαμε περιορισμένη χρήση της παρομοίωσης, λόγω της θεματικής αυτών των ενοτήτων.

Την περίοδο αυτή ασχοληθήκαμε κυρίως με τα τυπολογικά χαρακτηριστικά των απλών παρομοιώσεων. Με κριτήριο την έκταση του πρώτου και δεύτερου όρου διακρίναμε τρεις κατηγορίες απλών παρομοιώσεων: α) Όσες έχουν εκτεταμένο πρώτο όρο, β) με εκτεταμένο δεύτερο όρο, γ) αυτές που ο α' όρος είναι ίσος με το β'. Ακόμη μελετήσαμε την «πολύκλωνη» παρομοίωση, με δύο ή τρεις β' όρους και την «κρυφή» παρομοίωση, όπου απουσιάζει το ομοιωματικό.

Οι σύνθετες παρομοιώσεις λιγότερες σε αριθμό, μόλις 50, μικρότερες σε έκταση, ακολουθούν το ομηρικό πρότυπο και έχουν για βάση μια κεντρική εικόνα, γύρω από την οποία αναπτύσσονται οι υπόλοιπες, δημιουργώντας εννοιολογικά πεδία με εσωτερική συνοχή. Είδαμε ακόμη τις επάλληλες παρομοιώσεις, που άλλοτε διαδέχονται η μία την άλλη και άλλοτε διαπλέκονται. Πρόκειται για πολυεπίπεδες εικόνες, μεταξύ των οποίων αναπτύσσεται μία δημιουργική διαλεκτική.

Παρατηρήσαμε ότι τα συγκριτικά σχήματα της παρομοίωσης και της μεταφοράς διαπλέκονται συχνά αυτήν την περίοδο και δημιουργούν ένα ευρύ πλέγμα σχέσεων και ομολογων ή αντίθετων πεδίων. Η μεταφορά λειτουργεί καταλυτικά σε πολλές περιπτώσεις, φωτίζει τη σύγκριση, δικαιολογεί τους τολμηρούς συνδυασμούς και εγκαθιδρύει ένα μηχανισμό σημασιοδότησης.

Δεσπόζουσα κατηγορία στη θεματική του μεταφορικού συστήματος αποτελεί η φύση. Από το μικρόκοσμο της ο ποιητής αντλεί τα παραδείγματά του. Εικόνες από τη ζωή στη φύση τροφοδοτούν την ποιητική ιδέα. Η εφηβική βίωση του ποιητή μέσα στη φύση

μετατρέπεται σε στοχασμό και ολοκληρώνεται σε θεωρία και αποτίμηση ζωής. Το ενιαίο σύμπαν του ποιητή αρθρώνεται πάνω στη στενή αλληλεξάρτηση φυσικού και ανθρώπινου πεδίου. Η γνωριμία του με τον λαϊκό πολιτισμό γίνεται αυτή την περίοδο. Ο λαϊκός πολιτισμός, καθώς αναπτύσσεται στους κόλπους της φύσης, αφομοιώνει τους ρυθμούς της και συνιστά ένα πρότυπο αξιών και συμπεριφορών για τον άνθρωπο. Η αντίληψη της ενότητας ανθρώπου-κόσμου, θεμέλιο της ελληνικής κουλτούρας, που μυθικά εκφράζεται στη σχέση φύση-άνθρωπος = μάνα-γιος, έχει τις βάσεις σ' αυτή την περίοδο. Δεν εμφανίζεται ακόμη το σύμβολο της Μεγάλης Θεάς, της Μάνας Φύσης. Η σχέση όμως του ποιητή με τη φύση από τον *Αλαφροϊσκιωτο* ακόμη είναι σχέση μάνας-γιου και έχει το χαρακτήρα μιας άσκησης βαθιάς και ευλαβικής που φτάνει μέχρι την ταύτιση.

Η παρομοίωση δεν αποτελεί μόνο ποιητικό τέχνημα. Μέσα στους κόλπους της οι ζωικές και οι ανθρώπινες αξίες ταυτίζονται. Παρουσιάζεται έτσι ένας πολιτισμός σύμμετρος προς τη φύση και τα πρωταρχικά της ζωικά κίνητρα και αιτήματα, ένας πολιτισμός-πρότυπο για το Σικελιανό.

Τη δεύτερη περίοδο της ποίησής του η παρομοίωση εμπλουτίζεται σε μορφές και νοήματα. Στις πέντε *Συνειδήσεις* εντοπίστηκαν 334 απλές παρομοιώσεις και 91 σύνθετες, συνολικά 425. Συγκεκριμένα, 124 στη *Συνείδηση της γης μου*, 72 στη *Συνείδηση της φυλής μου*, από τις οποίες οι 64 είναι απλές και θυμίζουν αρκετά τις παρομοιώσεις της πρώτης περιόδου, 97 στη *Συνείδηση της γυναίκας*, 116 στη *Συνείδηση της πίστης* και μόνο 16 στη *Συνείδηση της προσωπικής δημιουργίας*, όπου το προβάδισμα δίνεται στη μεταφορά, όπως παρατηρείται και στα άλλα ποιήματα που γράφονται την ίδια χρονική περίοδο. Υπενθυμίζουμε ότι η *Συνείδηση* αυτή κυκλοφόρησε ολόκληρη περίπου τριάντα χρόνια αργότερα από τις άλλες, το Δεκέμβριο του 1946.

Οι παρομοιώσεις αυτής της βαθμίδας, ακόμη και οι απλές, δεν περιορίζονται σε μικρούς συνταγματικούς συνδυασμούς λέξεων ή στίχων. Συχνά καταλαμβάνουν μεγάλη έκταση, συνοδεύονται από πλήθος προσδιορισμών και εκτεταμένες δευτερεύουσες προτάσεις. Η σύνταξη γίνεται πολύπλοκη. Οι ιδιαίτερα προσφιλείς στον ποιητή μονολεκτικές παρομοιώσεις της προηγούμενης φάσης φαίνεται πως μειώνονται έως και εξαφανίζονται σε κάποιες συνθέσεις.

Καθώς στο πρώτο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας εξετάστηκε διεξοδικά η απλή παρομοίωση και οι ποικίλες εκδοχές της, στο δεύτερο κεφάλαιο η έρευνα επικεντρώθηκε στις διαδοχικές ή επάλληλες παρομοιώσεις και τις σύνθετες, που εμφανίζονται

συχνότερα, χαρακτηρίζουν αυτή τη βαθμίδα της ποίησης του Σικελιανού, αποδεικνύουν το δομικό ρόλο του φαινομένου στην ποιητική του και αποτελούν την αστείρευτη δεξαμενή απ' όπου θα αντλήσουν τα θέματά τους τα ποιήματα των επόμενων περιόδων. Στις επάλληλες η μία παρομοίωση συνδέεται αλυσιδωτά με την άλλη, χωρίς να χάνει την αυτονομία της, αλλά εμφανίζεται ως ανεξάρτητη και ισοδύναμη εικόνα, ικανή να εμπλουτίσει το δεικτικό της μέρος με νέες νοηματικές και συγκινησιακές αποχρώσεις αλλά και να αναπτύξει μια διαλεκτική με τα άλλα πεδία. Διακρίναμε τρεις μορφές επάλληλων παρομοιώσεων: α) Τις παρομοιώσεις που αναπτύσσονται σε αυτόνομες, διαδοχικές εικόνες και αναφέρονται σε μια κύρια εικόνα, στον ίδιο δηλαδή α' όρο, β) όσες συνδέονται μεταξύ τους μέσω της σύνταξης και η καθεμία εκφράζει μια ιδιαίτερη άποψη ενός συνόλου (α' και β' όρου) και γ) τις παρομοιώσεις που διαδέχονται η μία την άλλη, συχνά χωρίς να συνδέονται μεταξύ τους και αποτελούν ισοδύναμες εικόνες.

Κύριο χαρακτηριστικό των σύνθετων παρομοιώσεων αναδείχθηκε η μεγάλη έκταση. Οι εκτεταμένες παρομοιώσεις των *Συνειδήσεων* ξεπερνούν ακόμη και το ομηρικό πρότυπο και αγγίζουν οι μεγαλύτερες τους 41 στίχους (βλ. ποίημα «Ερωτικός ύμνος», I, *Η συνείδηση της γυναίκας*) και τους 33 στίχους (βλ. «Πρώτη γνωριμία μου με τη γη μου», II, *Η συνείδηση της γης μου*). Όσον αφορά τη συχνότητα και την πυκνότητα εμφάνισης του σχήματος είναι πολύ μεγάλη στις τρεις από τις πέντε *Συνειδήσεις* και συγκεκριμένα στις: *Συνείδηση της γης μου*, *Συνείδηση της γυναίκας* και *Συνείδηση της πίστης*. Στη *Συνείδηση της φυλής μου* εμφανίζονται πιο αραιά και στην τελευταία *Συνείδηση* τείνουν να εξαφανιστούν, πλην ελάχιστων εξαιρέσεων (βλ. «Αρμένισμα προς τον εαυτό μου», I, *Η συνείδηση της προσωπικής δημιουργίας*). Πέρα από την έκταση και τη συχνότητα, αναλυτική εξέταση χρήζει η ποικιλία των τύπων του αναφορικού της μέρους, η πολλαπλότητα των σχέσεων παραβάλλοντος (β' όρος)-παραβαλλομένου (α' όρος) και ο δομικός της ρόλος στα ποιήματα των *Συνειδήσεων*. Το αναφορικό μέρος συνήθως αποτελείται από μεγάλους συνταγματικούς συνδυασμούς στίχων και συνιστά μια εκτενή αφήγηση, που περικλείει μεγάλο αριθμό σκηνών και συχνά ενσωματώνει σύντομες παρομοιώσεις.

Οι παρομοιώσεις αυτής της περιόδου ακολουθούν τη «διονυσιακή του πορεία» και αναδεικνύουν μύθους και σύμβολα από τη θρησκευτική και ψυχική ζωή του ελληνικού λαού, της απώτερης αρχαιότητας αλλά και μεταγενέστερων χρόνων, με την «αντιφεγγιά της αιωνιότητας του μύθου». Ο ποιητής μέσα από τολμηρούς ποιητικούς συνδυασμούς προσεγγίζει ερμηνευτικά τους μύθους και αποκαλύπτει τα κοινά σημεία αλλά και τα αιτήματα που περιέχουν. Η μορφή της Μάνας-Φύσης συνδέεται με τους αρχαίους μύθους

της Ρέας, της Κυβέλης, της Αλκμήνης, της Δήμητρας, της Σεμέλης, της Παναγίας. Μέσα από τους μύθους του Διόνυσου, του Απόλλωνα, του Δία, του Ορφέα, του Ιππόλυτου, του Ιησού, αναδεικνύεται ο βαθύτερος Ρυθμός του Κόσμου, ο Έρωτας και μαζί του η ιδέα της αθανασίας, το ασίγαστο αίτημα της δημιουργίας, το αίτημα της ενότητας ανθρώπου-κόσμου, το αίτημα της παγκόσμιας συναδέλφωσης των λαών.

Οι παρομοιώσεις της τρίτης περιόδου μειώνονται αισθητά σε αριθμό. Ο χειμαρρώδης λυρισμός, που συνηθίσαμε στον *Πρόλογο στη ζωή* τιθασεύεται, χωρίς να χάνει την αμεσότητά του και ακολουθεί σύμμετρα και σοφά τη σύνολη οργάνωση των σπουδαίων ποιητικών συνθέσεων. Συνολικά και στις τρεις συνθέσεις εντοπίζουμε 299 παρομοιώσεις, 255 απλές και 44 σύνθετες. Συγκεκριμένα στο ποίημα *Μήτηρ Θεού* έχουμε 77, στο *Πάσχα των Ελλήνων* 160 και 62 στο *Δελφικό Λόγο*. Οι σύνθετες και κυρίως οι εκτεταμένες παρομοιώσεις μειώνονται και σε αριθμό αλλά και σε έκταση. Δε συναντούμε παρομοιώσεις μεγαλύτερες των 15 στίχων αυτήν την περίοδο.

Στη σύνθεση *Μήτηρ Θεού* και στο *Δελφικό Λόγο* οι παρομοιώσεις οργανώνονται σε στροφικά σύνολα των δύο ή παραπάνω στίχων. Συνήθως καταλαμβάνουν έκταση μεγαλύτερη του δίστιχου και διαδέχονται η μία την άλλη. Το δεικτικό μέρος συχνά διακρίνεται από το αναφορικό, καθώς αποτελεί τις περισσότερες φορές αυτόνομη στροφική ενότητα. Έχουν μια στερεότυπη μορφή, με το αναφορικό να προηγείται και το δεικτικό να καταλαμβάνει το τελευταίο δίστιχο της παρομοίωσης. Συχνότητα εμφανίζουν και οι επάλληλες παρομοιώσεις, απλές και σύνθετες, που διαφοροποιούνται πολύ και ως προς τη μορφή και ως προς την έκφραση από εκείνες της προηγούμενης περιόδου. Εκφραστικά είναι λιτότερες, αποτελούν όμως σημαντικές εστίες λυρικής έντασης.

Στο *Πάσχα των Ελλήνων* η εικόνα των παρομοιώσεων δεν αλλάζει. Απλώνονται σε στροφικά σύνολα των τεσσάρων στίχων, το αναφορικό προηγείται και το δεικτικό συνήθως αναπτύσσεται ισομερώς. Ο Σικελιανός παραμένει εκφραστικά λιτός και ο λυρισμός της σύνθεσης εντοπίζεται στις εικόνες εκείνες που ζωντανεύουν λεπτομέρειες από τη ζωή της φύσης. Και το άλλο θέμα της σύνθεσης, ο συγκερασμός του αρχαιοελληνικού και χριστιανικού πολιτισμού, χρησιμοποιεί ως εκφραστικό μέσο την παρομοίωση. Εδώ έχουμε μερικές από τις πιο τολμηρές ως προς το σημασιολογικό φορτίο παρομοιώσεις, αφού το συγκριτικό σχήμα αναλαμβάνει να συνδυάσει τα κοινά στοιχεία των δύο πολιτισμών.

Οι μονολεκτικές παρομοιώσεις εμφανίζονται πάλι και εντυπωσιάζουν με τις τολμηρές συζεύξεις και τις λυρικές εξάρσεις. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν και οι «κρυφές» παρομοιώσεις αυτής της περιόδου. Εμφανίζουν μεγαλύτερη συχνότητα απ' ό,τι σε ποιήματα προηγούμενων βαθμίδων, υπαινίσσονται τη σύγκριση και προετοιμάζουν το έδαφος για την επικράτηση της μεταφοράς στο τελευταίο αναβαθμό της ποίησης του Σικελιανού. Στις *Συνειδήσεις* ο ποιητής ήταν αναλυτικότερος. Στη βαθμίδα αυτή γίνεται πιο συνοπτικός και συνεκτικός. Το ομοιωματικό παραλείπεται και δίνει τη θέση του σε ρήματα όπως: *είναι, γίνεται, νιώθουν, μοιάζει, φαντάζει, παρόμοιασε*.

Οι επάλληλες παρομοιώσεις παρουσιάζουν κι εδώ μεγάλη συχνότητα. Η ποιητική ιδέα εκφράζεται με την ενάργεια των εναλλασσόμενων εικόνων. Τη σταδιακή εξέλιξή τους παρακολουθήσαμε στο τρίτο κεφάλαιο, τις λιτότερες μορφές, την ποικιλία των θεμάτων και την ακρίβεια με την οποία εκφράζεται το λυρικό τους συναίσθημα. Η μετάβαση από τον προηγούμενο αναβαθμό γίνεται ομαλά, χάρη στην εκφραστικά λιτότερη πέμπτη *Συνείδηση*, που μεσολαβεί και κατά κάποιο τρόπο αποτελεί ένα είδος γέφυρας μεταξύ των δύο αναβαθμών. Είναι σα να υποβάλλει ο ποιητής σε διαδικασία απόσταξης την ποίησή του, σταδιακής αφαίρεσης και ουσιαστικής διείσδυσης τόσο σε επίπεδο μορφής όσο και περιεχομένου.

Οι σύνθετες παρομοιώσεις αυτής της περιόδου δεν παρουσιάζουν ούτε τη συχνότητα ούτε την πυκνότητα της προηγούμενης. Απλώνονται σε λιγότερους στίχους και συχνά αναπτύσσουν πολλούς κλώνους, ενσωματώνουν κι άλλες παρομοιώσεις και αποτελούνται από εννοιολογικά πεδία με εσωτερική συνοχή. Μπορεί να μη καταλαμβάνουν πολλούς στίχους, όμως τα νοήματα που εκφράζουν, οι συνδυασμοί που τολμούν και οι εικόνες που ξετυλίζουν τις κατατάσσουν στις πιο λυρικές και πιο αντιπροσωπευτικές παρομοιώσεις της σικελιανικής ποίησης.

Οι εκτεταμένες παρομοιώσεις της τρίτης ενότητας διαφέρουν από τις παρομοιώσεις της προηγούμενης στην έκταση, στον αριθμό και στη δομή. Σπάνια ξεπερνούν τους 15 στίχους. Είναι λιγότερες σε αριθμό και μοιράζονται ισόρροπα μέσα στα ποιήματα. Ως προς τη δομή, μπορεί να απουσιάζει η εκτενής «μαιανδρική» αφήγηση των προηγούμενων παρομοιώσεων, υπάρχει όμως μια ευθύγραμμη και δομημένη φόρμα, η οποία ακολουθείται πιστά στις περισσότερες. Διακρίνονται από μια εκφραστική οικονομία. Η λυρική τους όμως ένταση δε χάνεται ούτε βέβαια και η εικονοποιητική τους λειτουργία. Όπου η ποιητική ιδέα το υπαγορεύει, ο ποιητής προσπαθεί να απογυμνώσει το στίχο από κάθε πρόσθετη νοηματική απόχρωση. Άλλωστε η

ομοιοκαταληξία των συνθέσεων αυτής της περιόδου γεμίζει μουσικότητα και ρυθμό τους στίχους, παράλληλα με τη μεταφορική φόρτιση της γλώσσας του Σικελιανού.

Ο μικρόκοσμος της φύσης δεσπόζει και αυτή την περίοδο. Η εμπειρία του υλικού κόσμου αποτελεί την κύρια πηγή των πιο σημαντικών πνευματικών συλλήψεων. Άλλη πηγή δεν αναγνωρίζει, πέρα από την εγκόσμια εμπειρία, ούτε για τα πιο μυστικά και αποκαλυπτικά του οράματα. Στον άξονα άλλωστε άνθρωπος-φύση ο Σικελιανός θεμελιώνει την κοσμολογία του. Οι αξίες της φύσης επαληθεύονται από την υποκειμενική συνείδηση. Έτσι ολοκληρώνεται μια ερμηνευτική ισοδυναμία μεταξύ των τριών σταδίων της ποίησής του: φυσική αλήθεια = ιστορικοπολιτισμική αλήθεια = ατομική βιωματική αλήθεια.

Στη *Μήτηρ Θεού* η Φύση δεν είναι πια ούτε «η Πανθεϊστική ψυχή της ύλης ούτε η Βασίλισσα-Μητέρα της κυψέλης αλλά η *natura naturans perpetuam divinitatem*», η αιώνια ωδυνόμενη στο κέντρο των πλασμάτων όλων κοσμογονική αισθαντική ψυχή, που μεταμορφώνει και το θάνατο ακόμη «σε αίτιο απροσμέτρητα και αποκαλυπτικά δημιουργικό».

Στο *Πάσχα των Ελλήνων* ο ποιητής έρχεται σε επαφή με το «θρησκευτικό υποσυνείδητο». Στο *Δελφικό Λόγο* υψώνεται πάνω από τις εφήμερες «πολιτικές θρησκείες», ανάγεται μέσα στο χώρο «μιας ουσιαστικής και καθαυτό παγκόσμιας εποπτείας κι αλήθειας» και κάνει την ποίηση πράξη. Ομόλογα φορτία διαφορετικών πολιτισμών και παραδόσεων συνενώνονται ιδεολογικά αυτή την περίοδο και συντονίζονται εκφραστικά με τις παρομοιώσεις.

Μετά τις «πληθωρικές» *Συνειδήσεις* και τις λιτότερες σε έκφραση αλλά μεστές σε νοήματα και λυρισμό ποιητικές συνθέσεις της τρίτης περιόδου η τέταρτη περίοδος εκφράζει τη θεματική της και θεμελιώνει την εικονοπλασία της σε λιτότερη έκφραση. Οι παρομοιώσεις λιγοστεύουν. Οι απλές παρομοιώσεις μειώνονται σε 150, οι σύνθετες είναι μόλις 34 και μάλιστα καλύπτουν μικρότερη έκταση. Εξαιρούνται δύο παρομοιώσεις, στο ποίημα «Μελέτη Θανάτου» με 44 στίχους και στο ποίημα «Κλεισούρα» με 37 στίχους.

Οι περισσότερες σε αριθμό (60 απλές, 24 σύνθετες) βρίσκονται στην ενότητα *Ίμεροι* και η συχνότητα δικαιολογείται από τη θεματική. Ακολουθεί η ενότητα *Επίνικοι Β'* (57 απλές, 3 σύνθετες). Στα *Ορφικά* ποιήματα έχουμε 27 απλές και 5 σύνθετες, ενώ η πιο πενιχρή σε παρομοιώσεις ενότητα είναι η *Νέκυνια Β'* (6 απλές, 2 σύνθετες), προφανώς λόγω περιεχομένου. Ο δραματικός τόνος των ποιημάτων αυτής της ενότητας, όπως και

των *Επινίκων*, δεν επιτρέπει τις λυρικές εξάρσεις. Το ίδιο παρατηρήσαμε και στην πρώτη σειρά των *Λυρικών*. Αξίζει συγκριτικά να αναφερθεί ότι οι απλές παρομοιώσεις που συναντήσαμε στην πρώτη σειρά των *Λυρικών* ήταν επίσης 150 και οι σύνθετες 16.

Οι απλές παρομοιώσεις διακρίνονται στις μονολεκτικές, στα μοναδικά «πετράδια» του ποιητικού του λόγου, που κοσμούν όλες τις συνθέσεις, στις επάλληλες απλές παρομοιώσεις, που διαδέχονται η μία την άλλη και καθώς ξετυλίγονται, συμπληρώνουν σημασιοδοτικά το δεικτικό μέρος και στις παρομοιώσεις που ένα από τα δύο μέρη έχουν μεγαλύτερη έκταση και σηκώνουν το κύριο σημασιολογικό φορτίο.

Στις επάλληλες απλές παρομοιώσεις θεωρήσαμε σημαντικό τον τρόπο εκφοράς και σύνδεσης, τις αναλογίες που προκύπτουν αλλά και τη διαλεκτική σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ των διαφορετικών κλώνων της παρομοίωσης. Η επανάληψη συνταγμάτων, η παρουσία ταξημάτων, η κοινή μορφολογική εκφορά, διευκολύνει τη μετάβαση από τη μια εικόνα στην άλλη και εμπλουτίζει την ποιητική ιδέα.

Οι σύνθετες παρομοιώσεις αυτής της περιόδου δεν έχουν την έκταση που το συγκριτικό σχήμα παρουσίασε σε προηγούμενες ενότητες ούτε βέβαια και τη συχνότητα εμφάνισης. Η πιο εκτεταμένη παρομοίωση της τέταρτης περιόδου (παράδειγμα 9) καλύπτει 44 στίχους και αναπτύσσεται σε τέσσερις στροφικές ενότητες. Έχουν όμως πυκνότητα νοημάτων κι όπως αποδείχτηκε και στις περιπτώσεις που μελετήσαμε, πάνω τους οικοδομείται το σημασιακό του σύμπαν.

Στην ενότητα αυτή ασχοληθήκαμε ιδιαίτερα με δύο «ξεχωριστά» ποιήματα, που παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον: το ποίημα «Το βρέφος» της ενότητας *Ορφικά* και το ποίημα «Λιλίθ» της ενότητας *Ίμεροι*. Στο ποίημα «Το βρέφος» διακρίναμε δύο μέρη. Στο πρώτο μέρος παρουσιάζεται ο μύθος. Στο δεύτερο μέρος αντιπαραβάλλεται ο μύθος με την πραγματικότητα. Το πρώτο μέρος αποδείχτηκε ότι αποτελεί το εκτεταμένο αναφορικό μέρος της παρομοίωσης, που αναπτύσσεται στο δεύτερο μέρος. Στο ποίημα «Λιλίθ» πάλι επαναλαμβάνεται η ίδια παρομοίωση πολλές φορές και λειτουργεί σα σημείο αναλογίας όλων των εικόνων του ποιήματος.

Καταλήξαμε ότι οι παρομοιώσεις της τελευταίας περιόδου βρίθουν από μυθολογικά θέματα και γίνονται φορείς μετάδοσης των προβληματισμών και εκφραστές του λυρικού πνεύματος της ποίησής του. Η λυρική διάθεση του ποιητή την περίοδο αυτή εστιάζεται σε ό,τι προκαλεί έντονα και δυνατά συναισθήματα. Ο έρωτας, ο θάνατος, η δημιουργία, η ανάσταση και η αντίσταση –ατομική, κοινωνική και εθνική– απασχολούν ιδιαίτερα τον ποιητή. Η φύση πάντα πηγή όλων των αξιών, αισθητικών και πνευματικών. Αλλά και η κοινωνία την περίοδο αυτή κεντρίζει ιδιαίτερα το ενδιαφέρον του δημιουργού, αφού

βρίσκεται σε μια μεταβατική φάση, σε μια φάση σημαντικών ανακατατάξεων και ραγδαίων αλλαγών. Φύση και πολιτισμός, οι δύο πόλοι της σικελιανικής δημιουργίας, αποτελούν τον καμβά της μοναδικής εικονοπλασίας του αλλά και τη βάση της κοσμολογίας του. Ο Σικελιανός ανησυχεί για τη μοίρα του ανθρώπινου πολιτισμού, που ολοένα απομακρύνεται από τις πηγές του, τις φυσικές του αξίες, παρεκκλίνει από το φυσικό του προορισμό. Παράλληλα όμως έχει εμπιστοσύνη στον άνθρωπο και στις θαυμαστές του ικανότητες. Τα μυθολογικά και θρησκευτικά παραδείγματα που χρησιμοποιεί και στα όψιμα φανερώματά του ο ποιητής ενισχύουν αυτήν την αισιοδοξία του και την ελπίδα του για ένα καλύτερο αύριο. Σ' αυτά τα «σύμβολα της αιώνιας συνοχής» ο ποιητής αναζητά την ιστορική θεμελίωση της νέας κοσμολογίας του. Η μορφή της μεγάλης Θεάς-Μάνας, που συναντάται σε όλες τις παραδόσεις των λαών της Μεσογείου, σε ποικίλες ταυτόσημες παραλλαγές, αποτελεί το συμβολικό αρχέτυπο της αρμονικής σχέσης του ανθρώπου με τον κόσμο. Η θηλυκή, ερωτική και δημιουργική της φύση εκφράζει την πεποίθησή του ότι το «καιριότατο σημείο» στο οποίο διασταυρώνονται όλα, έμψυχα και άψυχα είναι ο Έρωτας ή Sexus, κατά τη θεωρητική του διατύπωση.

Μόνο που, σύμφωνα με τον ποιητή, «ετούτος ο πολιτισμός», ο λογοκρατούμενος και τεχνοκρατικός, βρίσκεται σε «σεξουαλικό χάος». Ο σύγχρονος πολιτισμός έχει αποξενωθεί από τη φύση και τις ζωικές αξίες και έχει διαρρήξει κάθε σχέση μαζί της. Με την εικόνα της σταυρωμένης θηλότητας στο ποίημα «Λιλίθ», που περιμένει το λυτρωτή της, ο ποιητής υποδηλώνει την κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει η φύση με την απομάκρυνση του ανθρώπου. Ο Σικελιανός καταγγέλλει αυτή την απομάκρυνση και αναζητά τρόπους υπέρβασης των αντιθέσεων και αποκατάστασης της αρχέγονης «υπέρτερης ενότητας».

Σε «ολοκληρωτική αυτογνωσία» και ωριμότητα ο ίδιος αναλαμβάνει την ευθύνη, επιστρατεύοντας το λυρισμό του, ως «παιδευτή του σύμπαντος του ανθρώπου βίου» να προκαλέσει και να καθοδηγήσει την «κοσμική και αυθεντική αισθαντικότητα του ανθρώπου», να ξανατοποθετήσει τον άνθρωπο στο κέντρο του σύμπαντος, ως οφείλει κάθε γνήσιος ποιητής, κάθε αυθεντικός πνευματικός άνθρωπος.

Έργα Άγγελου Σικελιανού

Λυρικός Βίος, φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, τόμος Α΄, Ίκαρος, Αθήνα 1965.
Λυρικός Βίος, φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, τόμος Β΄, Ίκαρος, Αθήνα 1966.
Λυρικός Βίος, φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, τόμος Γ΄, Ίκαρος, Αθήνα 1965.
Λυρικός Βίος, φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, τόμος Δ΄, Ίκαρος, Αθήνα 1965.
Λυρικός Βίος, φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, τόμος Ε΄, Ίκαρος, Αθήνα 1968.
Λυρικός Βίος, φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, τόμος ΣΤ΄, Ίκαρος, Αθήνα 1969.

Πεζός Λόγος, φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, τόμος Α΄, Ίκαρος, Αθήνα 1978.
Πεζός Λόγος, φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, τόμος Β΄, Ίκαρος, Αθήνα 1980.
Πεζός Λόγος, φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, τόμος Γ΄, Ίκαρος, Αθήνα 1981.
Πεζός Λόγος, φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, τόμος Δ΄, Ίκαρος, Αθήνα 1983.
Πεζός Λόγος, φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, τόμος Ε΄, Ίκαρος, Αθήνα 1985.
Αντίδωρο, Λίβιος, Αθήνα 1994.

Γράμματα, φιλολογική επιμέλεια Κώστας Μπουρναζάκης, τόμος Α΄ (1902-1930), Ίκαρος, Αθήνα 2000.

Γράμματα, φιλολογική επιμέλεια Κώστας Μπουρναζάκης, τόμος Β΄(1931-1951), Ίκαρος, Αθήνα 2000.

Τριαντατρία και τρία ανέκδοτα κείμενα (1902-1950), παρουσίαση Γ. Π. Σαββίδης, ΕΛΙΑ, Αθήνα 1981.

Γράμματα στην Άννα, Πρόλογος Άννας Σικελιανού, Ίκαρος, Αθήνα 1981.

Άγγελος Σικελιανός, *Κήρυγμα ηρωισμού*, φιλολογική επιμέλεια Κώστας Μπουρναζάκης, Ίκαρος, Αθήνα 2004.

Γράμματα στην Εύα Πάλμερ Σικελιανού, φιλολογική επιμέλεια Κώστας Μπουρναζάκης, Ίκαρος, Αθήνα 2008.

Θυμέλη, τόμος Α΄, Ίκαρος, Αθήνα 1970.

Θυμέλη, τόμος Β΄, Ίκαρος, Αθήνα 1971.

Θυμέλη, τόμος Γ΄, Ίκαρος, Αθήνα 1975.

Αφιερώματα στον Άγγελο Σικελιανό

Περ. *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. 4, 1950, σσ. 409-429.

Περ. *Νέα Εστία*, τόμ. 50, 1951, σσ. 872-906.

Περ. *Πρόσπερος*, φυλλάδιο 5^ο, Κέρκυρα 1951.

Περ. *Νέα Εστία*, τόμ. NB΄, τχ. 611, Χριστούγεννα 1952.

Περ. *Διαβάζω*, τχ. 46, 1981, σσ. 64-81.

Περ. *Νέα Εστία*, τόμ. 115^{ος}, τχ. 1361, Μάρτιος 1984.

Περ. *Γράμματα και Τέχνες*, τχ. 69, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1993.

Κότινος στον Άγγελο Σικελιανό, Τετράδια Ευθύνης 11, 1995.

Περ. *Νέα Εστία*, τόμ. 150^{ος}, τχ. 1736, Ιούλιος-Αύγουστος 2001.

Περ. *Αντί*, περ. Β΄, 2/11/2001.

Περ. *Ομπρέλα*, τχ. 54, Σεπτέμβριος-Νοέμβριος 2001.

Περ. *Νέα Εστία*, τόμ. 150^{ος}, τχ. 1740, Δεκέμβριος 2001.

Θέματα Λογοτεχνίας, τχ. 18-21, Ιούλιος 2001-Δεκέμβριος 2002.

Περ. *Νέα Εστία*, τόμ. 158^{ος}, τχ. 1781, Σεπτέμβριος 2005.

Εφ. *Το Βήμα*, 24 Ιουνίου 2001.

Άγγελος Σικελιανός. 50 χρόνια από το θάνατό του, Πρακτικά ΣΤ΄ Συμποσίου, Εταιρεία Λευκαδικών Μελετών, Αθήνα 2002.

Γιατί βαθιά μου edόξασα (Εκδοση της Οργανωτικής Επιτροπής για την επέτειο των 50 χρόνων από τον θάνατο του Άγγελου Σικελιανού), επιμέλεια Νάσος Βαγενάς, Εθνικό Κέντρο Βιβλίου, Αθήνα 2001.

Βιβλιογραφία, ελληνική και ξένη

Αθανασοπούλου, Μαρία, «Χαρτογραφώντας τη γενέτειρα: Κ. Παλαμά, *Πατρίδες* (1895), Α. Σικελιανού, *Σονέτα* (1915), περ. *Νέα Εστία*, τόμ. 158^{ος}, τχ. 1781, Σεπτέμβριος 2005, σσ. 367-383.

Ανδρουλιδάκης, Κώστας, «Ο Πρόλογος στον Λυρικό Βίο του Σικελιανού», περ. *Νέα Εστία*, τόμ. 150^{ος}, τχ. 1740, Δεκέμβριος 2001, σσ. 832-851.

Αριστοτέλης, *Ποιητική* III, 1412^a 10-15.

Αριστοτέλους ποιητική, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Στάθης Ιω. Δρομάζος, Κέδρος 1982.

Αυγέρης, Μάρκος, *Σικελιανός*, Θεμέλιο, Αθήνα 1966.

—, *Έλληνες λογοτέχνες*, Ίκαρος, 1993, σσ. 133-220.

Βαγενάς, Νάσος, *Ο ποιητής και ο χορευτής. Μια εξέταση της ποίησης και της ποιητικής του Σεφέρη*, Κέδρος, Αθήνα 1979.

—, *Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές, μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*, Στιγμή, Αθήνα 1994.

—, «Οι ποιητές της γενιάς του '30 και ο Σικελιανός», εφ. *Το Βήμα*, 24 Ιουνίου 2001.

Βογιατζόγλου, Αθηνά, *Η μεγάλη ιδέα του λυρισμού. Μελέτη του Προλόγου στη Ζωή του Σικελιανού*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1999.

—, «“Γιατί βαθιά μου δόξασα”»: Η ρητορική στην υπηρεσία του Λυρισμού», *Άγγελος Σικελιανός. 50 χρόνια από το θάνατό του*, Πρακτικά ΣΤ΄ Συμποσίου, Εταιρεία Λευκαδικών Μελετών, Αθήνα 2002, σσ. 113-120.

Βότση, Όλγα, «Οι Ίμεροι του Άγγελου Σικελιανού», *Κότινος στον Άγγελο Σικελιανό*, Τετράδια Ευθύνης 11, σσ. 51-60.

Beardsley, Monroe, “The metaphorical twist”, μτφρ. Γ. Μαυρογιάννης, περ. *Δευκαλίων*, τχ. 30, Ιούνιος 1980 σσ. 135-155.

Black, Max, “More about metaphor” μτφρ. Μαριλίζα Μήτσου-Παππά, περ. *Δευκαλίων*, τχ. 30, Ιούνιος 1980, σσ. 171-203.

Brooke-Rose, Cristine, *A grammar of metaphor*, Secker and Warburg, London 1958.

Γλέζος, Πέτρος, «Η ελληνική φύση στην ποίηση του Σικελιανού», περ. *Νέα Εστία*, τόμ. ΝΒ΄, τχ. 611, Χριστούγεννα 1952, σσ. 94-100.

Γουνελάς, Χ.-Δ., «Κρατύλος και Σικελιανός. Μεταφυσική και ποίηση», *Μνήμη Λίνου Πολίτη*, Θεσσαλονίκη 1988.

Ⓜ, *Η φιλοσοφία της γλώσσας και η νεοελληνική ποίηση*, Αθήνα, Δελφίνι, 1995.

Jakobson, Roman, *Δοκίμια για τη γλώσσα της λογοτεχνίας*, εισαγωγή-μετάφραση Άρης Μπερλής, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1998.

Δάλλας, Γιάννης, *Η ποιητική του Ανδρέα Κάλβου*, Συνέχεια, Αθήνα 1994.

—, «Η ταυτότητα του λυρισμού του Άγγελου Σικελιανού. Η ποιητική της εικόνας»,

Άγγελος Σικελιανός. *50 χρόνια από το θάνατό του*, Πρακτικά ΣΤ΄ Συμποσίου, Εταιρεία Λευκαδικών Μελετών, Αθήνα 2002, σσ. 89-101.

—, «Άγγελος Σικελιανός: ποιητής λυρικός και οραματιστής», εφημ. *Τα Νέα*, 20/12/1999.

Δημαράς, Κ. Θ., *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Ίκαρος, Αθήνα 1985.

Δημόπουλος, Τάκης, *Σικελιανός ο ορφικός*, Ίκαρος, Αθήνα 1981.

Deridda, Jacques, *Η λευκή μυθολογία*, μτφρ. Γιώργος Φαράκλας, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2004.

Έκο, Ουμπέρτο, *Θεωρία Σημειωτικής*, μτφρ. Έφη Καλλιφατίδη, Γνώση, Αθήνα 1994.

—, *Τα όρια της ερμηνείας*, μτφρ. Μαριάννα Κονδύλη, Γνώση, Αθήνα 1993.

Ελύτης, Οδυσσέας, *Ανοιχτά χαρτιά*, Ίκαρος, Αθήνα 2004.

Ekdawi, Sarah, “The matter of metre: form meets content in the poetry of Sikelianos”, περ. *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής* 2, 1990, σσ. 203-212.

—, «Το αντικείμενο του πόθου στους *Ιμέρους* του Άγγελου Σικελιανού, περ. *Ακτή*, τχ. 14, άνοιξη 1993, σσ. 208-212.

Ζουμπουλάκης, Σταύρος, «“Άγραφον”, μικρό φιλολογικό σχόλιο για τις πηγές του ποιήματος», περ. *Νέα Εστία*, τόμ. 150, τχ. 1740, Δεκέμβριος 2001, σσ. 968-970.

Genette, Gérard, *Σχήματα III*, μτφρ. Μπάμπης Λυκούδης, επιμέλεια Ερατοσθένης Καψωμένος, εκδόσεις Πατάκη, 2007.

Greimas, Algirdas J., *Δομική σημασιολογία. Αναζήτηση μεθόδου*, μτφρ. Γιάννης Παρίσης, επιμέλεια Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, Πατάκη, Αθήνα 2005.

Ηλιού, Ηλίας, *Η «Ρητορική» του Αριστοτέλη*, Κέδρος, Αθήνα 1984.

Θεοτοκάς, Γιώργος, *Τετράδια Ημερολογίου 1939-1953*, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα 2005.

—, «Άγγελος Σικελιανός», περ. *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* 11, Μάιος-Ιούνιος 1950, σσ. 457-459.

Θωμά, Λίνα, «Το ποίημα του Σικελιανού “Στ’ Όσιου Λουκά το μοναστήρι”», περ. *Γράμματα και Τέχνες*, τχ. 69, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1993, σσ. 11-16.

Ιατρού, Μαρία, «Η οικονομική μεταφορά στην ποίηση του Ντίνου Χριστιανόπουλου», περ. *Φιλολόγος*, τχ. 113, φθινόπωρο 2003.

Ιλίνσκαγια, Σόνια, *Η μοίρα μιας γενιάς*, Κέδρος, Αθήνα 1976.

Καβάφης, Κ. Π., *Ποιήματα 1897-1933*, επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, Ίκαρος, Αθήνα 1984.

Καζαντζάκης, Νίκος, *Αναφορά στον Γκρέκο*, εκδόσεις Καζαντζάκη, Αθήνα 2009.

Καμπάνης, Άριστος, «Το πρώτο φανέρωμα του Σικελιανού», περ. *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Β΄, Μάρτιος 1946-Φεβρουάριος 1947.

Καράντζη- Ανδρειωμένου, Χ., «Οι περί του σώματος μεταφορές στην ποίηση του Γιώργου Σεφέρη και του Οδυσσέα Ελύτη», περ. *Ακτή*, τχ. 14, Λευκωσία, άνοιξη 1993.

Καραντώνης, Αντρέας, *Νεοελληνική Λογοτεχνία. Φυσιогνωμίες*, τόμ. Α΄, Δ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα 1977, σσ. 376-398.

—, «Στοχασμοί για την ποίηση του Άγγελου Σικελιανού», περ. *Νέα Εστία*, τόμ. ΝΒ΄, τχ. 611, Χριστούγεννα 1952, σσ. 22-30.

—, *Η Ποίησή μας μετά τον Σεφέρη*, Δωδώνη, 1976, σσ. 275-306.

Καψάλης, Διονύσης, *Τα μέτρα και τα σταθμά*, Άγρα, Αθήνα 1998.

Καψωμένος, Ερατοσθένης Γ., *Εισαγωγή στη λυρική σκέψη του Σικελιανού*, Γιάννινα 1969.

—, *Η συντακτική δομή της ποιητικής γλώσσας του Σεφέρη*, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 1975.

—, *Κώδικες και σημασίες*, Αρσενίδης, Αθήνα 1990.

—, *Αναζητώντας το χαμένο ευρωπαϊκό πολιτισμό Α΄*, Πατάκη, Αθήνα 2002.

—, *Ποιητική. Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης των ποιητικών κειμένων*, Πατάκη, Αθήνα 2005.

—, «Η λειτουργία της ποιητικής εικόνας στο *Νέο Ερωτόκριτο* του Πρεβελάκη και στον *Ερωτόκριτο* του Κορνάρου», *Πεπραγμένα Στ΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Χανιά 1991, τόμ. Β΄, σσ. 213-229.

—, «Ο έρωτας στη νεοελληνική λογοτεχνία: από το Σικελιανό στον Ελύτη», *ανάτυπο*, τόμ. ΚΗ΄, μέρος τρίτο, Δωδώνη, Ιωάννινα 1999, σσ. 111-127.

—, «Ο Σικελιανός στην αρχή της τρίτης χιλιετίας», *Άγγελος Σικελιανός. 50 χρόνια από το θάνατό του*, Πρακτικά ΣΤ΄ Συμποσίου, Εταιρεία Λευκαδικών Μελετών, Αθήνα 2002, σσ. 129-134.

—, “Le corps nu et le code du Beau et du Bonne dans la littérature et la culture néohelléniques” («Το γυμνό σώμα και ο κώδικας του κάλλους και του αγαθού στη νεοελληνική λογοτεχνία και κουλτούρα»): *Actes du XVIIIe Colloque International des*

Néohellénistes des Universités francophones: "Le corps dans la langue, la littérature, l'histoire, les arts et arts du spectacle" (15-17 Mai 2003, Textes réunis et mis en forme par Anna Olivia Jacovides Andrieu, Université de Paris- Nanterre - Department de Grec, Paris, Société Culturelle Néo-hellénique, 2005: 381 -396.

Κήλυ, Έντμουντ, «Σικελιανός: η μεγαλόπρεπη φωνή», *Μύθος και φωνή στη σύγχρονη ελληνική ποίηση*, μτφρ. Σπύρος Τσακνιάς, Στιγμή, Αθήνα 1987.

Κωσταγιάννη, Μαρία Γ., *Η μεταφορά ως μηχανισμός αλλαγής της σημασίας: τυπολογία και λειτουργία στον ποιητικό λόγο του Κωστή Παλαμά*, διδακτορική διατριβή στο τμήμα Φιλολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2003.

Λαμπρίδη, Έλλη, *Σχόλιο στη Μητέρα Θεού του Άγγελου Σικελιανού*, περ. *Νέα Πολιτική*, Μάιος- Σεπτέμβριος 1939.

Λορεντζάτος, Ζήσιμος «Πρόλογος [σε μια ανάγνωση αποσπασμάτων από το Μήτηρ Θεού]», περ. *Νέα Εστία*, τόμ. 158, τχ. 1781, Σεπτέμβριος 2005, σ. 283.

Μαλεβίτσης, Χρήστος, *Το ανθισμένο δέντρο*, Δωδώνη 1978.

Μαρωνίτης, Δ. Ν., *Αναζήτηση και νόστος του Οδυσσέα. Η διαλεκτική της Οδύσσειας*, Κέδρος, Αθήνα 1971.

—, *Όροι του λυρισμού στον Οδυσσέα Ελύτη*, Ερμής, Αθήνα 1981.

Μέντη, Δώρα, «Το αισθητικό πρότυπο του Σικελιανού στη μεταπολεμική ποίηση», περ. *Νέα Εστία*, τόμ. 150^{ος}, τχ. 1740, Δεκέμβριος 2001, σσ. 893-909.

Μηλιάδης, Γιάννης, «Αυτός και η φύση», περ. *Νέα Εστία*, τόμ. ΝΒ', τχ. 611, Χριστούγεννα 1952, σσ.89-93.

Μίλλερ, Χένρυ, «Ο γίγαντας ήλιος», περ. *Νέα Εστία*, τόμ. 150^{ος}, τχ. 1740, Δεκέμβριος 2001, σσ. 806-811.

Μιχαήλ, Σάββας, *Homo poeticus*, Άγρα, Αθήνα 2006.

Μπαμπινιώτης, Γ., *Γλωσσολογία και λογοτεχνία*, Αθήνα 1991

Μπούρλος, Γιώργος, *Μνήμη Άγγελου Σικελιανού*, Δίφρος, Αθήνα 1971.

Μπουρναζάκης, Κώστας, *Χρονογραφία Άγγελου Σικελιανού (1884-1951)*, Ίκαρος, Αθήνα 2006.

—, «Η δυναμική ενός ποιήματος: Άγγελου Σικελιανού "Θαλερό"», περ. *Νέα Εστία*, τόμ. 158, τχ. 1781, Σεπτέμβριος 2005, σσ. 342-358.

Nitse, Friedrich, *Μαθήματα ρητορικής*, μτφρ. Αιμιλία Μανούση, Πλέθρον, Αθήνα 2004.

Ξύδης, Θεόδωρος, *Άγγελος Σικελιανός*, Ίκαρος, Αθήνα 1979.

Πάλμερ-Σικελιανού, Εύα, *Ιερός Πανικός*, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια John Anton, Εξάντας, Αθήνα 1992.

Πανσέληνος, Ασημάκης, *Άγγελος Σικελιανός ή τα πολιτικά πρόσωπα των θεών*, Κέδρος, Αθήνα 1981.

Παπανούτσος, Ε. Π., *Παλαμάς – Καβάφης – Σικελιανός*, Ίκαρος, Αθήνα 1971, σσ. 233-280.

Περίδης, Μιχάλης, «Άγγελος Σικελιανός», περ. *Νέα Εστία*, τόμ. 150, τχ. 1740, Δεκέμβριος 2001, σσ. 971-981.

Πολίτης, Λίνος, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1980.

Πορφύρης, Κώστας, «Η πνευματική αντίσταση με νόμιμα μέσα», περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τόμ. ΙΕ΄, τχ. 87-88, Μάρτιος-Απρίλιος 1962, σσ. 336-365.

Πρεβελάκης, Παντελής, *Α. Σικελιανός*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1990.

—, «Μνημόσυνο στον Σικελιανό», *Γιατί βαθιά μου εδόξασα* (Έκδοση της Οργανωτικής Επιτροπής για την επέτειο των 50 χρόνων από τον θάνατο του Άγγελου Σικελιανού), επιμέλεια Νάσος Βαγενάς, Εθνικό Κέντρο Βιβλίου (ΕΚΕΒΙ), Αθήνα 2001.

Petropoulos, Dimitrios, *La comparaison dans la chanson populaire grecque*, Collection de L'Institut Francais d'Athènes, nes 1954. Athe

Ραγκαβής, Αλέξανδρος, *Λεξικό της ελληνικής αρχαιολογίας*, Κωνσταντινίδη, Αθήνα 1888.

Ρηγόπουλος, Γιάννης, «Από το θεό ρυθμιστή Απόλλωνα της Ολυμπίας στον non finito του Ροντέν», *Άγγελος Σικελιανός. 50 χρόνια από το θάνατό του*, Πρακτικά ΣΤ΄ Συμποσίου, Εταιρεία Λευκαδικών Μελετών, Αθήνα 2002, σσ. 47-87.

Richards, Ivor Armstrong, *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, 1936.

Ricoeur, Paul, *Η ζωντανή μεταφορά*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Κριτική, Αθήνα 1998.

Ricks, David, *Η σκιά του Ομήρου*, μτφρ. Αριστέα Παρίση, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1993.

Σαββίδης, Γ. Π., *Λυχνοστάτες για τον Σικελιανό*, εισαγωγή-επιμέλεια Αθηνά Βογιατζόγλου, Ερμής, Αθήνα 2003, σσ. 255-326.

Σαββίδης, Γ. Π., «Ο χριστιανικός μύθος στον Σικελιανό», *Κότινος στον Άγγελο Σικελιανό*, Τετράδια Ευθύνης 11, 1995, σσ. 35-43

Σεφέρης, Γιώργος, *Δοκίμες*, τόμ. Β΄, Ίκαρος, Αθήνα 1992.

Σικελιανού, Άννα, *Ο ποιητής Άγγελος Σικελιανός*, Ίκαρος, Αθήνα 2002.

—, *Η ζωή μου με τον Άγγελο*, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα 1985.

Στεργιόπουλος, Κώστας, *Περιδιαβάζοντας*, τόμ. Α΄, Κέδρος, Αθήνα 1982.

Scholes, Robert, *Στοιχεία της ποίησης*, μτφρ. Αριστεά Παρίση, Κωνσταντινίδη, Θεσσαλονίκη 1986.

Άγγελος Σικελιανός, *Ανέκδοτα ποιήματα και πεζά*, φιλολογική επιμέλεια-σχόλια-μελέτη: Βιβέτ Τσαρλαμπά-Κακλαμάνη, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα 1989.

Tzn. Todorov, *Θεωρία Λογοτεχνίας. Κείμενα των Ρώσων Φορμαλιστών*, μτφρ. Η. Π. Νικολούδης, Οδυσσέας, Αθήνα 1995.

Φράγκου-Κικίλια, Ρίτσα, *Πέντε μελετήματα για τον Άγγελο Σικελιανό*, Ίρις, Αθήνα 1999.

—, *Άγγελος Σικελιανός – Οι απόψεις του για τον υπερρεαλισμό και μερικά συμπεράσματα*, Ίρις, Αθήνα 2000.

—, Άγγελου Σικελιανού, *Ιερουσαλήμ. Ανέκδοτο ημερολόγιο (Απρίλιος-Μάιος 1921)*, επιμέλεια-σχόλια Ρίτσα Φράγκου-Κικίλια, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001.

—, *Άγγελος Σικελιανός. Βαθμίδες μύησης*, Αθήνα 2002.

Φυλακτού, Αντρέας Κ., *Ο μύθος και η λύρα. Ο αρχαιοελληνικός μύθος στον Λυρικό Βίο*, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2002.

—, *Άγγελος Σικελιανός – Οδυσσέας Ελύτης: λυρικές σχέσεις*, Λευκωσία 2005.

Fokkema, Douwe – Ibsch, Elrout, *Θεωρίες Λογοτεχνίας του Εικοστού Αιώνα*, μτφρ. Γιάννης Παρίσης, επιμέλεια Ερατοσθένης Γ. Καψώμενος, Πατάκη, Αθήνα 2000.

Χατζηγιακουμή, Μαρία, *Η «υπέρβαση» της ιστορίας στο έργο του Οδυσσέα Ελύτη*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2004.

Hawkes Terence, *Μεταφορά*, μτφρ. Γαβριήλ-Νίκος Πεντζίκης, Ερμής, Αθήνα 1978.

Wellek – A. Warren R., *Θεωρία λογοτεχνίας*, Δίφρος, χ.χ.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ.....	3
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	5
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄.....	27
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄.....	73
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ΄.....	131
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Δ΄.....	175
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	225
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	233

