



**ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΟΡΘΟΔΟΞΗ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΘΕΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ
ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΟΣ ΠΛΟΥΡΑΛΙΣΜΟΣ**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Βιβλικές μορφές στη Λογοτεχνία

Μέριμνα-Πηγή Μαραγκοπούλου Σεϊρλή

A.M. 153168

Α΄ Επιβλέπων Καθηγητής: Σταύρος Γιαγκάζογλου

Β΄ Επιβλέπων Καθηγητής: Χρυσοβαλάντη Παπαναστασοπούλου

Αθήνα 2024

Πρόλογος

Το θέμα της παρούσας Διπλωματικής Εργασίας επελέγη στο πλαίσιο του γενικότερου ενδιαφέροντός μου για τη σχέση θεολογίας και λογοτεχνίας. Άλλωστε και η Διδακτορική μου Διατριβή στο τμήμα Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του ΕΚΠΑ ανήκει στο αντικείμενο της Συγκριτικής Θρησκευτικής Λογοτεχνίας και γι' αυτόν τον λόγο αποφάσισα εξ αρχής να ακολουθήσω το παρόν μεταπτυχιακό πρόγραμμα. Θεωρώ ότι η επιρροή της *Βίβλου* στη Λογοτεχνία έχει μεγάλο εύρος, το οποίο ξεκινά από τη λογοτεχνική ανάπτυξη των βιβλικών ιστοριών και φτάνει σε μια αιρετική εκδοχή τους. Επιθυμία μου ήταν να επιλέξω τις σημαντικότερες μορφές και αντίστοιχα κάποιους από τους σπουδαιότερους συγγραφείς και ποιητές, προκειμένου να καταγράψω τη μεταξύ τους αλληλεπίδραση.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω το ΕΑΠ για τη δυνατότητα των εξ αποστάσεως σπουδών, καθώς και όλους τους καθηγητές που είχα στο συγκεκριμένο πρόγραμμα σπουδών. Η συνεισφορά τους ήταν πραγματικά ανεκτίμητη. Επιπλέον θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαιτέρως τον Καθηγητή κ. Σταύρο Γιαγκάζογλου, που δέχτηκε να είναι επιβλέπων στην παρούσα εργασία και που μου άφησε το περιθώριο να κάνω τις προσωπικές μου επιλογές στα κείμενα.

Τέλος να ευχαριστήσω την οικογένειά μου που λειτουργεί πάντα υποστηρικτικά σε κάθε εκπαιδευτικό μου «ταξίδι».

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία της φοιτήτριας («συγγραφέας/δημιουργός») που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης η συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίας στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας της συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση της συγγραφέα/δημιουργού. Η συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.

Περίληψη

Η παρούσα Διπλωματική Εργασία εξετάζει τις εκδοχές των βιβλικών μορφών, όπως αυτές αναδύονται μέσα από τα λογοτεχνικά κείμενα. Κανένα βιβλικό πρόσωπο δεν είναι μονοδιάστατο, αντιθέτως ο πολύπλευρος χαρακτήρας τους δίνει τη δυνατότητα στους συγγραφείς και τους λογοτέχνες να τους αναπτύξουν και να δημιουργήσουν νέα έργα βασισμένα στις βιβλικές ιστορίες. Η προσέγγιση των βιβλικών προσώπων, γίνεται κατά το μάλλον ή ήττον με τη σειρά που εμφανίζονται στη *Βίβλο*. Έτσι εξετάζονται στο πρώτο κεφάλαιο τα πρόσωπα της *Παλαιάς Διαθήκης* και στη συνέχεια αυτά της *Καινής Διαθήκης*, όπως τα προσλαμβάνει και τα μεταμορφώνει η πεζογραφία. Ακολούθως στο τρίτο κεφάλαιο εξετάζεται ένα δείγμα ποιημάτων στα οποία πρωταγωνιστούν βιβλικές μορφές. Τα κείμενα που επιλέχθηκαν προφανώς δεν είναι τα μοναδικά, αλλά είναι ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα σημαντικών συγγραφέων που πλούτισαν τη λογοτεχνία με το έργο τους. Σκοπός, τελικά, είναι να καταδειχθεί η αρχετυπική διάσταση των βιβλικών μορφών και η επιρροή τους διαχρονικά στη λογοτεχνία. Άλλωστε, όπως αναφέρεται στο εισαγωγικό κεφάλαιο, η θεολογία και η λογοτεχνία έχουν μια γόνιμη συνομιλία που μας ανοίγει πάντα νέους ορίζοντες.

Λέξεις-κλειδιά: Βιβλικές μορφές, λογοτεχνία, θρησκεία και λογοτεχνία, θεολογία και λογοτεχνία, αφηγηματική θεολογία, Αδάμ-Εύα, Άβελ-Κάιν, Μωυσής-Ααρών, Αβραάμ-Ισαάκ, Ιακώβ-Ραχήλ-Ιωσήφ, Σαούλ-Δαβίδ, Ιώβ, Σαμψών, Εσθήρ, Ιουδίθ, Ηρώδης, Παναγία, Χριστός, Μαγδαληνή, Σαλώμη, Λάζαρος

Abstract

This Thesis examines the versions of the biblical figures, as they emerge through the literary texts. No biblical person is one-dimensional, on the contrary their multifaceted character enables writers to develop them and create new works based on biblical stories. The biblical figures are approached more or less in the order they appear in the *Bible*. Thus, in the first chapter, the persons of the *Old Testament* and then those of the *New Testament* are examined, as they are adopted and transformed by prose. Then, in the third chapter, a sample of poems in which biblical figures are the protagonists is examined. The texts chosen are obviously not the only ones, but they are a representative sample of important authors who enriched literature with their work. The purpose, after all, is to demonstrate the archetypal dimension of biblical figures and their influence over time in literature. Besides, as mentioned in the introductory chapter, theology and literature have a fruitful conversation that always opens up new horizons for us.

Keywords: Biblical figures, literature, religion and literature, theology and literature, narrative theology, Adam-Eve, Abel-Cain, Moses-Aaron, Abraham-Isaac, Jacob-Rachel-Joseph, Saul-David, Job, Samson, Esther, Judith, Herod, Virgin Mary, Christ, Magdalene, Salome, Lazarus

Περιεχόμενα

Εισαγωγή: Θεολογία και Λογοτεχνία	1
Κεφάλαιο 1. Βιβλικές μορφές της <i>Παλαιάς Διαθήκης</i> στην πεζογραφία	8
1.1 Αδάμ και Εύα	8
1.2 Άβελ και Κάιν	12
1.3 Μωσής και Ααρών	19
1.4 Αβραάμ και Ισαάκ/ Ιεφθάε	23
1.5 Ιακώβ, Ραχήλ, Ιωσήφ	26
1.6 Σαούλ και Δαβίδ	29
1.7 Ιώβ	32
1.8 Σαμψών	36
1.9 Εσθήρ	38
1.10 Ιουδίθ	41
Κεφάλαιο 2. Βιβλικές μορφές της <i>Καινής Διαθήκης</i> στην πεζογραφία	45
2.1 Ηρώδης	45
2.2 Παναγία	48
2.3 Χριστός	52
2.4 Μαρία Μαγδαληνή	59
2.5 Σαλώμη	63
2.6 Λάζαρος	69
Κεφάλαιο 3. Βιβλικές μορφές της <i>Παλαιάς</i> και της <i>Καινής Διαθήκης</i> στην ποίηση	76
Συμπεράσματα	99
Βιβλιογραφία	110
Δικτυογραφία	121

Εισαγωγή: Θεολογία και Λογοτεχνία

Στην πραγματικότητα δεν νοείται θεολογία που να μην διαλέγεται με τις θύραθεν επιστήμες, τις καλλιτεχνικές και τις πολιτισμικές εκφράσεις¹. Εστιάζοντας συνεπώς στη σχέση του χριστιανισμού με τις τέχνες, θα δούμε ότι πλέον και οι δύο πλευρές έχουν φροντίσει να γεφυρώσουν το μεταξύ τους χάσμα. Η θρησκεία ευρύτερα και ο χριστιανισμός ιδιαίτερα φαίνεται να εκτιμούν τις αισθητικές φόρμες, ενώ μεγάλο μέρος της σύγχρονης τέχνης, έχει άμεσες ή έμμεσες θεολογικές νύξεις. Επιπλέον η κατάσταση του ανθρώπου τον προηγούμενο αιώνα ενδυνάμωσε τόσο τη θρησκευτική πίστη όσο και την τέχνη και τις έφερε πιο κοντά. Ο σύγχρονος λογοτέχνης, πιο συγκεκριμένα, έχει πολλά να μας διδάξει στη σημερινή πολιτιστική σύγχυση, ενώ το πρόβλημα της επικοινωνίας είναι εξίσου επιτακτικό για την Εκκλησία και τον καλλιτέχνη². Παρ' όλ' αυτά η σχέση τους παραμένει ενίοτε τεταμένη, αφού η μεν λογοτεχνία αγνοεί τη θεολογία, η δε θεολογία προσπαθεί να ελέγξει τη λογοτεχνία. Ταυτόχρονα, η μοντέρνα λογοτεχνία διεκδικεί τον χώρο της στη σωτηριολογία του θρησκευτικά απελευθερωμένου ανθρώπου, μέσα από έναν μη θεολογικό λόγο, ο οποίος επιχειρεί να απαντήσει στα μεγάλα ερωτήματα του ανθρώπου³.

Η λογοτεχνία, η θρησκεία και η θεολογία βρίσκονται, ωστόσο, εξίσου στα θεμέλια του πολιτισμού. Από την αρχή της ιστορίας, πριν από την ανάπτυξη της αφηρημένης, κριτικής και μεθοδολογικής σκέψης, πριν τη φιλοσοφία και τη συστηματική θεολογική σκέψη, ο ανθρώπινος στοχασμός πάνω στον εαυτό και τον κόσμο, εκφράστηκε μέσα από μύθους, ιστορίες και ποίηση. Η σκέψη του αρχαίου κόσμου με τη μορφή της φαντασίας αναδύθηκε στα παλαιότερα γραπτά κείμενα, συμπεριλαμβανομένων των ιστοριών της *Βίβλου* και των παλαιότερων κειμένων που βρίσκονται στη βάση τους. Αργότερα αυτές οι λογοτεχνικές παραδόσεις επιβίωσαν στις ανταλλαγές με την αναδυόμενη Δυτική φιλοσοφία του ελληνικού κόσμου. Και συνεχίζουν να δίνουν ζωή μέχρι και σήμερα στον στοχασμό εντός του χριστιανισμού και του ιουδαϊσμού. Η θρησκευτική εμπειρία και σκέψη οδήγησαν πάντα στη δημιουργία ποίησης και λογοτεχνίας, παρακινώντας τη φαντασία και οδηγώντας πέρα

¹ Παντελής Καλαϊτζίδης, «Θεολογικές προϋποθέσεις του διαλόγου με τη μοντέρνα λογοτεχνία», *Νέα Εστία*, τχ. 1765, 2004, σ. 325.

² Amos N. Wilder, *Theology and Modern Literature*, Wipf and Stock Publishers, Eugene 2014, σσ. 1, 4, 13.

³ Καλαϊτζίδης, ό.π., σσ. 331, 343.

από τον θεωρητικό λογισμό⁴. Έτσι η θεολογία, όπως και η λογοτεχνία, βασίζεται στη διήγηση, αφού αφηγείται ιστορίες για τον άνθρωπο, την καταγωγή του και το πεπρωμένο του. Επιχειρεί να εξηγήσει τον κόσμο και τις ιστορίες του, οι οποίες κάθε άλλο παρά αμετάβλητες είναι, αφού οι ερμηνείες του 17ου αιώνα, είναι για παράδειγμα τελείως διαφορετικές από αυτές του 21ου αιώνα. Μέσα στους αιώνες οι Γραφές έχουν περιβληθεί με πολλές ερμηνείες, έτσι που είναι δύσκολο να καταλάβει κανείς τι τελικά αποτελεί τον πυρήνα μιας βιβλικής διήγησης⁵. Πάντως ο χριστιανισμός είναι μια κατεξοχήν ιστορικοκεντρική θρησκεία. Και η *Βίβλος* είναι πρώτα και κύρια η διήγηση του λαού του Θεού, η αφήγηση της σχέσης του Θεού με τους Ιουδαίους, τους χριστιανούς αλλά και όλους τους άλλους λαούς, από τη Δημιουργία μέχρι και τη συντέλεια του κόσμου. Και δεν είναι παράξενο λοιπόν που οι άνθρωποι που βασίζονται στη *Βίβλο*, εμπνέονται από αυτή και γεννούν νέες ιστορίες και μαζί νέα βιβλία⁶. Άλλωστε, σύμφωνα με τον Π. Κλοντέλ, η θρησκεία προσφέρει στην ποίηση μεταξύ άλλων το εγκώμιο και τον ύμνο, την έκφραση της πιο βαθιάς ανάγκης της ψυχής. Επιπλέον δίνει τον λόγο, δηλαδή το νόημα, και μαζί τα μέσα για να θέτουμε ερωτήσεις και να παίρνουμε απαντήσεις. Αυτό είναι ανεκτίμητο για έναν δημιουργό, σημειώνει ο Κλοντέλ, επειδή ο σκεπτικισμός και η αμφιβολία είναι θανάσιμος εχθρός της τέχνης. Τέλος, η θρησκεία προσφέρει το δράμα, τη μάχη του καλού με το κακό, τις έννοιες της τιμωρίας και της ανταμοιβής, καθώς και του τελικού νοήματος της ζωής και της ιστορίας. Οι ανθρώπινες πράξεις και το ανθρώπινο πεπρωμένο έχουν υπέρμετρη αξία, και οδηγούν στην πιο υψηλή μορφή του δράματος, τη θυσία⁷.

Η λογοτεχνία, τελικά, έχει ως θέμα την ανθρώπινη εμπειρία, όχι αφηρημένες ιδέες ή προτάσεις, αλλά την εμπειρία. Η γνώση της αλήθειας που μας προσφέρει η λογοτεχνία, είναι η συνειδητοποίηση της πραγματικότητας όπως πραγματικά βιώνεται. Με άλλα λόγια η λογοτεχνία δείχνει την ανθρώπινη εμπειρία αντί να μιλάει για αυτή και συνεπώς λειτουργεί ενσαρκώνοντας πραγματικότητες. Αντί να διατυπώνει αφηρημένες προτάσεις, για παράδειγμα, για το καλό και το κακό, παρουσιάζει ιστορίες με καλούς ή κακούς ήρωες σε δράση. Η λογοτεχνία απευθύνεται στη φαντασία μας και

⁴ Robert Detweiler, David Jasper (Επιμ.), *Religion and Literature: A Reader*, Westminster John Knox Press, Louisville 2000, σ. xi.

⁵ Stephen Prickett, «Narrative, Theology and Literature», *Religion & Literature*, Vol. 41, No. 2 (summer 2009), σσ. 209-10.

⁶ Ralph C. Wood, *Literature and Theology*, Abingdon Press, Nashville 2008, σ. vii.

⁷ Πωλ Κλωντέλ, *Η ποίηση, το βιβλίο, ο χρόνος*, μτφρ. Χρ. Τσικριτισή-Κατσιανάκη, Αστρολάβος/Ευθύνη, Αθήνα 1996, σσ. 54-6.

στοχεύει στην αναδημιουργία μιας εμπειρίας ή κατάστασης λεπτομερώς και με σαφήνεια, ώστε να οδηγήσει τον αναγνώστη να τη ζήσει. Έτσι η ιστορία του Κάιν και του Άβελ είναι μια λογοτεχνική προσέγγιση της εντολής «ου φονεύσεις», αφού υπονοεί αλλά ποτέ δεν δηλώνει ρητώς ότι είναι αμαρτία ο φόνος⁸. Το ίδιο μπορεί να πει κανείς για το *Έγκλημα και τιμωρία*, ή την *Άννα Καρένινα*, που εκφράζει αντίστοιχα με λογοτεχνικό τρόπο την εντολή «ου μοιχεύσεις»⁹. Έτσι η λογοτεχνία διηγείται φανταστικές ιστορίες με φανταστικούς χαρακτήρες, ενώ η θεολογία ασχολείται με την πηγή των πάντων¹⁰. Δεν διαβάζουμε, συνεπώς, λογοτεχνία για να αποκτήσουμε πληροφορίες, όσο για να αναλογιστούμε την εμπειρία και την πραγματικότητα σε μια προσπάθεια να τις κατανοήσουμε καλύτερα. Έτσι διαβάζοντας λογοτεχνία, συμπεριλαμβανομένης της *Βίβλου*, οι εμπειρίες και τα πιστεύω μας παίρνουν μορφή και δύνανται να εκφραστούν¹¹. Ενώ τώρα ο θεολόγος αποτίνει φόρο τιμής στον μόνο Δημιουργό, τον Θεό, ο ποιητής τον ανταγωνίζεται ως δημιουργός και ο ίδιος. Τελικά η θεολογία είναι κατά βάση δοξολογία, ενώ η λογοτεχνία τείνει προς την ειδωλολατρία. Αντίστοιχα οι λογοτέχνες απορρίπτουν τις αφαιρετικές έννοιες και το «ανιαρό» στοιχείο της θεολογίας, στο οποίο αντιπαραβάλλουν τη ζωντάνια της λογοτεχνίας. Από τότε που η θεολογία μάλιστα έγινε επιστήμη, θεωρείται πως απομακρύνθηκε από την πραγματική ζωή, σε αντίθεση με τη λογοτεχνία¹². Κοινό στοιχείο πάντως θρησκείας και λογοτεχνίας, είναι για τον T. S. Eliot, η συμπεριφορά. Η θρησκεία επιβάλλει την ηθική μας, καθορίζοντας τη συμπεριφορά μας, ενώ και η μυθιστοριογραφία επηρεάζει τη συμπεριφορά μας και τα πρότυπα που θέτουμε στον εαυτό μας¹³.

Το ζήτημα της σχέσης της θρησκείας/θεολογίας και της λογοτεχνίας, μπορεί, σε κάθε περίπτωση, να τεθεί με πολλούς διαφορετικούς τρόπους. Αναφερόμαστε σε θρησκεία και λογοτεχνία, σε λογοτεχνία και θρησκεία ή σε θρησκεία στη λογοτεχνία; Μας ενδιαφέρει η θρησκευτική ανάγνωση ενός λογοτεχνικού κειμένου; Μήπως σωστότερα η θεολογική ανάγνωση; Ή μήπως η λογοτεχνική ανάγνωση ενός ιερού κειμένου και η έκθεση των τρόπων με τους οποίους η θρησκευτική κουλτούρα

⁸ Leland Ryken, *How to Read the Bible as Literature: . . . and Get More Out of It*, Zondervan, Michigan 2016, σσ. 17-8.

⁹ Ευάγγελος Γκανάς, «Μυθιστόρημα και θεολογία: δρόμοι ασύμβατοι;», *Νέα Εστία*, τχ. 1765, Μάρτιος 2004, σ. 405.

¹⁰ Olivier-Thomas Venard, «“Theology And Literature”: What Is It About?», *Religion & Literature*, Vol. 41, No. 2 (summer 2009), σσ. 87-8.

¹¹ Ryken, *ό.π.*, σ. 22.

¹² Venard, *ό.π.*, σ. 88.

¹³ Thomas Stearns Eliot, *Άμλετ, Θρησκεία και λογοτεχνία*, μτφρ. Γ. Λυκιαρδόπουλος, Έρασμος, Αθήνα 1987, σ. 21.

διαμόρφωσε έναν συγκεκριμένο συγγραφέα ή ένα συγκεκριμένο κείμενο¹⁴; Ένας από τους τρόπους συσχετισμού θρησκείας και λογοτεχνίας είναι πράγματι η προσέγγιση της λογοτεχνίας μέσα από ένα θρησκευτικό πρίσμα. Αυτού του είδους η ερμηνεία σημαίνει να χρησιμοποιήσει κανείς μια σειρά θεολογικών ιδεών, από τις οποίες να διαμορφώσει τον τρόπο που σκέφτεται για τους κόσμους που συλλαμβάνει η λογοτεχνία. Η θρησκευτική σκέψη επηρεάζει την αντίληψη της πραγματικότητας και το πώς ερμηνεύουμε θεολογικά ένα λογοτεχνικό κείμενο. Η θρησκευτική ανάγνωση ενός κειμένου συνάδει με τη λογοτεχνική κριτική και δεν περιορίζεται σε τυπικά ιερά θέματα. Ούτε δίνει έμφαση στην ηθική, όπως πολλοί υποθέτουν¹⁵.

Αν εστιάσουμε τώρα στη βιβλική λογοτεχνία, θα δούμε ότι σε επίπεδο περιεχομένου χαρακτηρίζεται από εμπειρική σαφήνεια. Είναι γεμάτη από εντυπώσεις και πράξεις της καθημερινής ζωής. Ενσαρκώνει ιδέες με ποιητικές εικόνες, με ιστορίες χαρακτήρων εν δράσει και με ζωντανές καταστάσεις στις οποίες συμμετέχει ο αναγνώστης δια της φαντασίας του. Καλούμαστε, συνεπώς, να προσεγγίσουμε τη *Βίβλο* όχι μόνο μέσω της λογικής μας, αλλά και μέσω της φαντασίας μας, σε μια προσπάθεια να αναδημιουργήσουμε, όλες τις εμπειρίες και τα γεγονότα που αυτή περιγράφει¹⁶.

Τα σημαντικότερα λογοτεχνικά γένη που συναντώνται στη *Βίβλο* είναι η αφήγηση, η ποίηση και δη η λυρική ποίηση, οι παροιμίες, και η ενορατική γραφή (που περιλαμβάνει την προφητεία και την αποκάλυψη). Η ιστορική γραφή στη *Βίβλο* τείνει συνήθως προς τη λογοτεχνική αφήγηση, ενώ και οι *Επιστολές της Καινής Διαθήκης* γίνονται συχνά λογοτεχνικές γιατί το ύφος τους είναι περίτεχνο ή/και ποιητικό. Τελικά, η *Βίβλος* είναι ένα βιβλίο που μεταφέρει την πραγματικότητα της ανθρώπινης ζωής και απαιτεί μια λογοτεχνική προσέγγιση γιατί η γραφή της είναι φύσει λογοτεχνική¹⁷, αφού είναι γεμάτη μεταφορές, ρητορικές υπερβολές, λογοπαίγνια και κάθε είδους μεταφορική χρήση του λόγου, σε βαθμό που πολλές φορές θα μπορούσε να θεωρηθεί γραμματικά ή συντακτικά λάθος. Όμως η λανθασμένη γραμματική συντελεί στην ομορφιά της ποίησης, και παρότι δεν μπορεί να θεωρηθεί ότι η *Βίβλος* έχει ποιητική

¹⁴ Susan M. Felch «Introduction», στο Susan M. Felch (Επιμ.), *The Cambridge Companion to Literature and Religion*, Cambridge University Press, New York 2015, σ. 3.

¹⁵ Mark Knight, *An Introduction to Religion and Literature*, Continuum, London-New York 2009, σσ. 2-3.

¹⁶ Ryken, ό.π., σ. 20.

¹⁷ Ό.π., σσ. 26, 30.

δομή, έχει όλα τα χαρακτηριστικά της ποίησης που ευθύνονται μεταξύ άλλων και για την ιδιαίτερη λογοτεχνική της επιρροή¹⁸. Στην πραγματικότητα, η λογοτεχνική προσέγγιση της *Βίβλου* σημαίνει ακριβώς την κατανόηση του τρόπου με τον οποίο χρησιμοποιείται τόσο η κυριολεκτική όσο και η μεταφορική γλώσσα, προκειμένου να παρουσιαστεί η ανθρώπινη εμπειρία. Έτσι γίνεται χρήση εικόνων, μεταφορών, αναλογιών, μοτίβων, συμβόλων και αρχέτυπων. Επιπλέον, το κοινό στο οποίο απευθύνεται δεν είναι ο ειδικός, αλλά ο μέσος αναγνώστης. Τα χαρακτηριστικά αυτά που καθιστούν την *Αγία Γραφή* λογοτεχνία, δεν αναιρούν ωστόσο τον ιερό της χαρακτήρα¹⁹.

Στη λογοτεχνική προσέγγιση της *Αγίας Γραφής* έχει συντελέσει το γεγονός ότι για πολλούς μελετητές η *Βίβλος* δεν μπορεί να θεωρείται ιστορία με τη στενή έννοια του όρου. Οι ασυμφωνίες μεταξύ των διαφόρων διηγήσεων της *Αγίας Γραφής*, οι αρχαιολογικές ανακαλύψεις, οι γεωλογικές ανακαλύψεις, η θεωρία της εξέλιξης, όλα γέννησαν αμφιβολίες σε σχέση με την ιστορική ακρίβεια της *Παλαιάς Διαθήκης*. Το ίδιο ισχύει και για την *Καινή Διαθήκη*, όπου η κριτική των πηγών και οι νέες μέθοδοι προσέγγισης και ερμηνείας των κειμένων κατέδειξαν μια μακρά πορεία ανάπτυξης των ιστοριών των Ευαγγελίων, στην οποία έπαιξαν καταλυτικό ρόλο οι κοινότητες στις οποίες αυτά απευθύνονταν. Αποτέλεσε ερώτημα, συνεπώς, σε ποιο βαθμό τα Ευαγγέλια μας δίνουν ιστορικές πληροφορίες για τον άνθρωπο Ιησού. Στα μέσα του 19ου αιώνα, λοιπόν, εκείνοι οι οποίοι θέλησαν να διαφυλάξουν τη σημασία και το κύρος του βιβλικού κειμένου, ασχέτως της ιστορικής του αξίας, εστίασαν στον λογοτεχνικό του χαρακτήρα. Ο ποιητικός λόγος, άλλωστε, δεν μιλάει για μια επιστημονική ή ιστορική αλήθεια, αλλά για μια ιδέα που κρύβεται πίσω από τις λέξεις. Παρ' όλ' αυτά, αυτή η προσέγγιση δεν έγινε ευρέως αποδεκτή και για πολλούς η ανάγνωση της *Βίβλου* και της λογοτεχνίας παρέμειναν δύο διακριτές λειτουργίες, αν και η ανάπτυξη του μυθιστορήματος έπαιξε καταλυτικό ρόλο στον τρόπο με τον οποίο διαβάζεται έκτοτε η *Βίβλος*²⁰. Ο T. S. Eliot, ωστόσο, θεωρεί πως η λογοτεχνική επιρροή του βιβλικού κειμένου προκύπτει από το γεγονός ότι περιέχει τον Λόγο του Θεού²¹. Εξίσου και ο C. S. Lewis υποστήριξε πως ο θρησκευτικός χαρακτήρας της *Βίβλου*,

¹⁸ Alvin Lee, Jean O' Grady (Επιμ.), *Northrop Frye on Religion: Excluding The Great Code and Words with Power*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2000, σ. 85.

¹⁹ Jeanie C. Crain, *Reading the Bible as Literature*, Polity Press, Cambridge-Maiden 2010, σσ. vi, 44.

²⁰ Alison Jack, *The Bible and Literature*, SCM Press, London 2012, σσ. 17-20.

²¹ Eliot, ό.π., σ. 17.

αποτρέπει την καθαρά λογοτεχνική θεώρησή της. Πρόκειται για ένα ιερό βιβλίο που γράφτηκε για καθαρά θρησκευτικό σκοπό. Περιλαμβάνει τόσο καλή όσο και κακή λογοτεχνία, αλλά ακόμα και η καλή λογοτεχνία, είναι με τέτοιο τρόπο γραμμένη ώστε να μη μπορούμε να αγνοήσουμε τον ιερό της χαρακτήρα²².

Για πολλούς, ωστόσο, ο λογοτεχνικός χαρακτήρας της *Βίβλου* είναι αναμφισβήτητος, αφού ενσωματώνει και παρουσιάζει την καθολική ανθρώπινη εμπειρία και δεν την διατυπώνει απλώς, οδηγώντας τον αναγνώστη να ζήσει μια ιστορία ή ένα ποίημα²³. Εξίσου κοινή είναι η πεποίθηση ότι δεν μπορούν όλα τα κείμενα της *Αγίας Γραφής* να προσεγγιστούν λογοτεχνικά, ενώ κάποια άλλα, όπως οι Ψαλμοί και το Άσμα Ασμάτων, έχουν εμφανώς λογοτεχνικό χαρακτήρα. Τελικά το κατά πόσον η *Βίβλος* μπορεί να διαβαστεί όπως οποιοδήποτε άλλο βιβλίο είναι θέμα διαμάχης μεταξύ των κριτικών, με τους πιο θρησκευόμενους να απαντούν συνήθως αρνητικά, και τους λιγότερο θρησκευόμενους να δίνουν θετική απάντηση. Στην πράξη όμως, η λογοτεχνική απόλαυση κάποιων επιλεγμένων βιβλικών κειμένων, θεωρείται δεδομένη²⁴. Μπορούμε να καταλήξουμε με την επισήμανση του N. Frye, ότι κανένα βιβλίο δεν θα μπορούσε να έχει τέτοια επιρροή στη λογοτεχνία, χωρίς να έχει και το ίδιο λογοτεχνική μορφή, ανεξαρτήτως πολλών άλλων χαρακτηριστικών τα οποία διαθέτει²⁵.

Με βάση τα παραπάνω, θεωρούμε ότι δικαιολογείται το ενδιαφέρον των λογοτεχνών για τις μορφές της *Βίβλου*, οι οποίες μέσα από τον πολυδιάστατο και κατεξοχήν αρχετυπικό χαρακτήρα τους, αποτελούν διαρκείς πηγές έμπνευσης. Σε αυτό το σημείο, ωστόσο, οφείλουμε να σημειώσουμε πως κάθε συγγραφέας εντάσσεται σε ένα ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο, από το οποίο και επηρεάζεται, έχει συγκεκριμένες θρησκευτικές καταβολές και προσωπικά βιώματα. Κάθε συγγραφέας, πάντως, δεν εκφράζει μόνο τον εαυτό του, αλλά και την εποχή του, κάτι που οφείλουμε να μη λησμονούμε ειδικά στη συγκριτική θεώρηση έργων. Επίσης, ενδέχεται να ανήκει σε κάποιο συγκεκριμένο λογοτεχνικό ρεύμα, το οποίο και επιδρά στο έργο του. Όλ' αυτά τα στοιχεία, παρότι σημαντικά, δεν εξετάζονται σε αυτή τη μελέτη, η οποία δεν εστιάζει τόσο στο γιατί οι συγγραφείς γράφουν με συγκριμένο τρόπο και σε συγκεκριμένη

²² Clive Staples Lewis, *Selected Literary Essays*, Cambridge University Press, New York 2013, σ. 144.

²³ Crain, ό.π., σ. vi.

²⁴ Alison ό.π., σ. 24.

²⁵ Lee, O' Grady (Επιμ.), ό.π., σ. 22.

κατεύθυνση, αλλά στο πώς εμπνεύστηκαν από τη *Βίβλο* για να δομήσουν ένα τελείως νέο έργο.

Έτσι δώσαμε έμφαση ακριβώς στη λογοτεχνική προσέγγιση των σημαντικότερων βιβλικών χαρακτήρων, όπως τους συνέλαβε και τους μετέπλασε η ανθρώπινη φαντασία. Επελέγησαν ίσως οι πιο χαρακτηριστικές μορφές της *Βίβλου*, για τις οποίες έχουν γράψει σημαντικοί και διεθνώς καταξιωμένοι συγγραφείς. Προφανώς πολλά έργα δεν συμπεριλήφθηκαν σε αυτή την εργασία, καθώς δεν ήταν ο σκοπός της συγκεκριμένης μελέτης η εξαντλητική προσέγγιση του θέματος. Στόχος ήταν να εξεταστεί η ματιά σπουδαίων λογοτεχνών που επέλεξαν για ήρωες των έργων τους βιβλικά πρόσωπα. Το κριτήριο μας, συνεπώς, ήταν κυρίως η σχέση συγγραφέως-βιβλικής μορφής, καθώς και το ενδιαφέρον που είχε στα μάτια μας το εκάστοτε λογοτεχνικό έργο. Πρόκειται, λοιπόν, για μια καθαρά προσωπική επιλογή, στην οποία έπαιξε ρόλο και η προσβασιμότητά μας στα εν λόγω κείμενα.

Κεφάλαιο 1. Βιβλικές μορφές της Παλαιάς Διαθήκης στην πεζογραφία

1.1 Αδάμ και Εύα

Θα ξεκινήσουμε τη μελέτη μας με το έργο του Μαρκ Τουέιν (Mark Twain, 1835-1910), *Το ημερολόγιο του Αδάμ και της Εύας και άλλες ιστορίες των Πρωτόπλαστων*. Ο συγγραφέας τάσσεται ενάντια σε αυτό που θεωρεί παραλογισμό της χριστιανικής θρησκείας και στη σκληρότητα του Δημιουργού. Στο πλαίσιο αυτό, στρέφει τη *Βίβλο* ενάντια στον εαυτό της. Βλέπει στον Αδάμ το πρώτο θύμα της ευφάνταστης τυραννίας του Θεού και ταυτίζεται μαζί του. Αντιλαμβάνεται τη ζωή του με όρους χαμένων παράδεισων –της παιδικής του ηλικίας, της οικογενειακής του ζωής, της χρεωκοπίας κ.ο.κ.–. Με τον θάνατο της συζύγου και της αγαπημένης του κόρης, ολοένα πιο απομονωμένος και μόνος, ταυτιζόταν όλο και περισσότερο με τον πρώτο άνθρωπο. Η φιλονικία του με τον Θεό χειροτέρευσε με τα οικονομικά προβλήματα και τις οικογενειακές τραγωδίες, οι οποίες συμπεριέλαβαν τον χαμό άλλης μιας κόρης²⁶.

Το *Ημερολόγιο* είναι ένας από τους πολλούς τρόπους με τους οποίους ο συγγραφέας προσπάθησε να αντιμετωπίσει θεμελιώδη ερωτήματα. Στο έργο αυτό καταπιάνεται με την ιστορία της Γενέσεως βλέποντας τους ήρωες μάλλον με στοργή παρά με θυμό. Έτσι η ιστορία του Αδάμ και της Εύας αποτελεί ένα πρότυπο για τις σχέσεις των δύο φύλων. Ο Αδάμ είναι το τυπικό αρσενικό, του οποίου τη μοναξιά καταλύει ένα φλύαρο, φιλοπερίεργο και οργανωτικό πλάσμα με μακριά μαλλιά. Αργεί να καταλάβει ότι η Εύα είναι πιο κοντά σ' αυτόν απ' ό,τι τα υπόλοιπα ζώα και δεν νιώθει καμιά επιθυμία γι' αυτήν. Κι' όταν ακόμα γεννάει τα παιδιά του, νομίζει πως αυτά είναι κάποιου άγνωστου είδους ζώα και δεν διακρίνει ομοιότητες με τον ίδιο. Πάντως και η Εύα θεωρεί αρχικά πως ο Αδάμ είναι ζώο²⁷.

Σε κάθε περίπτωση στο έργο του Τουέιν, Αδάμ και Εύα παρουσιάζονται πολύ διαφορετικοί από το βιβλικό κείμενο. Ο Αδάμ αδιαφορεί για την Εύα και εκείνη θεωρεί πως δεν μιλάει πολύ γιατί μάλλον δεν είναι έξυπνος και θέλει να το κρύψει. Για την Εύα, ωστόσο, δεν έχει σημασία η έξυπνάδα αλλά η καρδιά. Η Εύα είναι πιο συναισθηματική από τον Αδάμ και ξέρει να αγαπάει. Νιώθει ανεπιθύμητη και έχει ανάγκη από συντροφιά, και στο πλαίσιο αυτό, ως άλλος Νάρκισσος πιάνει φιλία με την

²⁶ John Updike, *Due Considerations: Essays and Criticism*, Random House Publishing Group, New York 2007, σ. 149.

²⁷ Ο.π., σ. 150.

εικόνα της στη λίμνη. Επίσης, ως πιο έξυπνη και φιλοπερίεργη, είναι αυτή που, σε αντίθεση με τη *Βίβλο*, αναλαμβάνει την ονοματοδοσία των πάντων, αφού ξέρει ήδη τα πάντα. Σημαντικό εδώ να αναφέρουμε την άποψη του Milton, σύμφωνα με την οποία, αν ο άνθρωπος δεν ήταν προικισμένος με μια ασυνήθιστη σοφία, δεν θα ήταν σε θέση να δώσει ονόματα στα διάφορα πλάσματα της δημιουργίας²⁸. Ο *Χαμένος Παράδεισος*, μάλιστα, επιβεβαιώνει αυτή την αλήθεια, στο πρόσωπο του Αδάμ, όμως, και όχι της Εύας, η οποία περιορίζεται στο να ονοματίσει τα φυτά. Στον *Χαμένο Παράδεισο* η Εύα μπορεί να είναι έξυπνη, όμως παραμένει ιεραρχικά κατώτερη του Αδάμ. Εδώ, αντίθετα, μέσω της ονοματοδοσίας η Εύα αποκτά περισσότερη ισχύ απ' τον Αδάμ, κάτι που το καταλαβαίνει και η ίδια, δίνοντας στο κείμενο φεμινιστική χροιά²⁹. Φτάνει μάλιστα στο σημείο να ανακαλύψει τη φωτιά, ενώ σε αντίθεση με τον Αδάμ γνωρίζει ορθογραφία. Ο Αδάμ πραγματικά εδώ δεν γνωρίζει τίποτα, ενώ η Εύα αναδεικνύεται ως ένα ιδιαίτερος ευφυές πλάσμα. Ο Αδάμ θαυμάζει μόνο γήινα πράγματα, όπως τους καταρράκτες του Νιαγάρα, ενώ η Εύα στρέφει το βλέμμα της ψηλά και λατρεύει τα άστρα και το φεγγάρι δείχνοντας το ενδιαφέρον της για τον ουρανό. Σε κάθε περίπτωση και οι δύο μαθαίνουν τον κόσμο γύρω τους με τον θαυμασμό και την περιέργεια που έχουν τα μικρά παιδιά.

Διακρίνουμε γενικότερα μια προτίμηση του Τουέιν για την Εύα, και συνεπώς για τη γυναίκα. Πράγματι ο λογοτέχνης, δεν πίστευε μόνο στα δικαιώματα των γυναικών, αλλά και ότι υπάρχουν εγγενείς διαφορές μεταξύ αντρών και γυναικών, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι το ένα φύλο είναι καλύτερο από το άλλο. Όλο το ημερολόγιο δίνει φωνή σε έναν θηλυκό χαρακτήρα, ο οποίος και εκφράζει ελεύθερα τις σκέψεις, τα συναισθήματα, την περιέργεια και τον θαυμασμό του. Ταυτόχρονα μιλάει και ο Αδάμ γι' αυτή, δείχνοντας έτσι τον αρνητικό τρόπο μεταχείρισης των γυναικών από τους άντρες. Η Εύα είναι σε θέση να παρατηρεί και να εκφράζει τα συναισθήματά της, σε αντίθεση με τον Αδάμ, ο οποίος κάνει μόνο αποστασιοποιημένες παρατηρήσεις³⁰.

²⁸ John Milton, *On the Christian Doctrine: Compiled from the Holy Scriptures Alone, Vol. 1*, transl. Ch. R. Sumner, Cummings, Hilliard, and Co., Boston 1825, σ. 260.

²⁹ Rebecca Guess Cantor, «Hierarchical Naming in Milton's *Paradise Lost* and Twain's Diaries of Adam and Eve», *Names: A Journal of Onomastics*, Vol. 60 No. 2, June 2012, σσ. 67-69.

³⁰ Sara Krastins, «The Feminist Essentialism of Mark Twain: Eve as the Empowered Feminine», *Aisthesis*, Vol. 8, 2017, σσ. 26-8.

Στην πρώτη επαφή με το δέντρο της Γνώσης του καλού και του κακού προσπάθησαν να καταλάβουν τι σημαίνουν αυτές οι δύο έννοιες, όπως και η λέξη *θάνατος*. Τότε η Εύα πρότεινε να φάνε από το δέντρο για να μάθουν, μια ιδέα με την οποία συμφώνησε και ο Αδάμ, ο οποίος έσπευσε να απλώσει το χέρι του σε ένα μήλο. Κάτι άλλο, ωστόσο, τους τράβηξε την προσοχή και άφησαν προς το παρόν το δέντρο. Όταν επανήλθαν, ο Αδάμ πρότεινε να ρωτήσουν τον Σατανά για αυτές τις έννοιες, ο οποίος επί ματαίω προσπαθεί να τους εξηγήσει λέξεις όπως πόνος, φόβος, ηθική συνείδηση. Το νόημα είναι πως αφού δεν γνωρίζουν ακόμα τι είναι το καλό και τι το κακό, είναι αδύνατον να κατανοήσουν την εντολή αποχής από το δέντρο που τους έδωσε ο Θεός. Δεν έχουν ακόμα ηθική συνείδηση και ως εκ τούτου δεν θα έπρεπε να κατηγορηθούν για την πράξη τους. Όπως άλλωστε μονολογεί η Εύα:

Αδαιίς ήμασταν και κάναμε ό,τι θα έκαναν και οποιαδήποτε άλλα παιδιά. Δεν μπορούσαμε να ξέρουμε ότι ήταν κακό να παρακούσουμε την εντολή, γιατί οι λέξεις μάς ήταν άγνωστες, δεν τις καταλαβαίναμε. Δεν ξεχωρίζαμε το σωστό από το λάθος [...] Αν μας είχε δοθεί πρώτα η ηθική συνείδηση –ω θα ήταν πιο δίκαιο αυτό, θα ήταν ευγενικότερο–, τότε θα μπορούσαμε να κατηγορηθούμε στην περίπτωση που ήμασταν ανυπάκουοι³¹.

Η Εύα πρότεινε στον Αδάμ να φάνε το μήλο κι εκείνος δεν έφερε αντίρρηση και όπως λέει χαρακτηριστικά: «Είμαι αυτή που είμαι, δεν πλάστηκα μόνη μου»³². Η Πτώση πάντως είναι αυτή που βοηθάει τον ένα να βρει και να αγαπήσει πραγματικά τον άλλο. Όπως λέει η Εύα χαρακτηριστικά: «Έχασα τον κήπο, αλλά βρήκα εκείνον και είμαι ευτυχισμένη. Μ' αγαπάει όσο μπορεί: τον αγαπώ με όλη τη δύναμη της παθιασμένης φύσης μου [...]»³³. Στην ανάλυση που κάνει η Εύα για τους λόγους που αγαπάει τον Αδάμ, βλέπουμε ξεκάθαρα τους λόγους και τον τρόπο με τον οποίο σύμφωνα με τον Τουέιν, η γυναίκα αγαπάει τον άντρα. Ο Αδάμ, πάντα περιεκτικός, θα αρκεστεί να δηλώσει στον τάφο της: «Όπου ήταν εκείνη, εκεί ήταν και η Εδέμ.»³⁴

Βλέπουμε συνεπώς πως ο Τουέιν αναβαθμίζει τον ρόλο της Εύας, η οποία δεν έχει καμία σχέση με το βιβλικό της πρότυπο, εστιάζοντας στη μεγάλη της αγάπη για τη ζωή και τον άνθρωπο. Η Εύα αγαπάει πολύ. Αγαπάει τον Αδάμ, αγαπάει τα παιδιά

³¹ Μαρκ Τουαίην, *Το ημερολόγιο του Αδάμ και της Εύας και άλλες ιστορίες των Πρωτόπλαστων*, μτφρ. Σ. Αλεξάνδρου, Ποικίλη Στοά, Αθήνα 2018, σ. 121.

³² Ο.π., σ. 122.

³³ Ο.π., σ. 71.

³⁴ Ο.π., σ. 74.

της, τα οποία ο Αδάμ δεν είναι καν σε θέση να αναγνωρίσει ως τέτοια, αγαπάει τη γνώση. Στο πλαίσιο αυτό είναι λογικό που θέλησε να φάει τον απαγορευμένο καρπό, για να γνωρίσει τι είναι το καλό, το κακό και ο θάνατος. Η έλλειψη ηθικής συνείδησης αθρώνει την πράξη των πρωτόπλαστων και τους κάνει συμπαθείς στα μάτια μας, τα οποία τους κρίνουν εκ των υστέρων, αφού εμείς ως πτωτικά όντα, έχουμε ως κεκτημένο τη γνώση του καλού και του κακού.

Το ημερολόγιο του Αδάμ και της Εύας, το οποίο εκδόθηκε αρχικά αποσπασματικά, και οι ιστορίες που περιλαμβάνει ενώθηκαν κατόπιν σε ένα ενιαίο κείμενο, επηρεάστηκε από τον *Χαμένο Παράδεισο* του Μίλτον³⁵. Ωστόσο ο Αδάμ και η Εύα του Μίλτον είναι πολύ πιο συμβατοί με τα βιβλικά πρότυπά τους, αφού η Εύα εκτός από κατεξοχήν υπεύθυνη για την Πτώση, παρουσιάζεται ως ρητώς κατώτερη του Αδάμ. Η ίδια η Εύα έχει συναίσθηση αυτής της πραγματικότητας και λέει στον Αδάμ:

Άρχοντα και Αφέντη μου, υπακούω στις εντολές σου χωρίς καμιά αντίρρηση. Ο Θεός διέταξε να είναι ο νόμος σου και δικός μου νόμος. Μια γυναίκα δεν χρειάζεται να ξέρει τίποτα περισσότερο. Η άγνοια της είναι η καλύτερη γνώση και ο καλύτερος έπαινός της³⁶.

Αυτό το απόσπασμα είναι αρκετό για να καταλάβουμε την αντιστροφή που έχει πραγματοποιήσει ο Μαρκ Τουέιν αναβαθμίζοντας πλήρως τον παραδοσιακό ρόλο της Εύας. Επιπλέον, εδώ είναι ο Αδάμ που θαυμάζει το έργο του Δημιουργού και αναλαμβάνει την ονοματοδοσία των πάντων, αφού άρχισε αμέσως να δίνει με ευκολία ονόματα σε οτιδήποτε έβλεπε γύρω του. Είναι αυτός που καταλαβαίνει τα μυστήρια της ψυχής και μπορεί να εξηγήσει στην Εύα τα όνειρα. Έτσι ο Αδάμ εδώ δεν είναι απλώς ο σύζυγος της Εύας, αλλά το σύνολο της ανθρώπινης γνώσης και σοφίας³⁷. Η Εύα αντίθετα, δεν είναι ένα υποκείμενο, αλλά μάλλον μια άυλη εικόνα, επισημαίνει η C. Froula, μέχρι που ενώνεται με τον Αδάμ³⁸, αφού η Εύα ταυτίζεται με τη μορφή της που βλέπει στη λίμνη: «Αυτό που βλέπεις, όμορφο πλάσμα, είσαι εσύ»³⁹, της λέει μια φωνή. Η Εύα πληροφορείται από τον Αδάμ, ότι έπεται αυτού, αφού δημιουργήθηκε από το πλευρό του. Με αυτόν τον τρόπο η Εύα ενημερώνεται για το οντολογικό της

³⁵ Cantor, ό.π., σ. 65.

³⁶ Τζων Μίλτον, *Ο Χαμένος Παράδεισος*, μτφρ. Γ. Κουτσουνέλος, εκδ. Καρακώτσογλου, Αθήνα 2023, σ. 141.

³⁷ Clive Staples Lewis, *A Preface to Paradise Lost*, Atlantic Publishers & Distributors, New Delhi 2005, σ. 113.

³⁸ Christine Froula, «When Eve reads Milton: Undoing the Canonical Economy», *Critical Inquiry*, Vol. 10, No. 2 (Dec., 1983), σ. 328.

³⁹ Μίλτον, ό.π., σ. 135.

χρέος απέναντι στον Αδάμ. Είναι μέρος του όλου που αποτελεί εκείνος, το έτερόν του ήμισυ. Το χρέος της στον Αδάμ είναι τέτοιο που μπορεί να το ξεπληρώσει μόνο παραχωρώντας του τον εαυτό της⁴⁰. Για κάποιους μελετητές πάντως, η λίμνη και «το μουρμουρητό των νερών»⁴¹ της παραπέμπουν στη μήτρα και τη γέννηση. Γι' αυτό και η Εύα δεν καταλαβαίνει ότι αυτό που βλέπει στη λίμνη είναι το είδωλό της⁴², γιατί ζει σε μια κατάσταση μήτρας, όπου δεν υπάρχει ακόμα διαχωρισμός μεταξύ εαυτού και κόσμου⁴³. Έτσι η λίμνη και το τοπίο δεν αποτελούν απλώς το εξωτερικό περιβάλλον αλλά και το περίγραμμα της αίσθησης εαυτού της Εύας. Το καθρέφτισμά της στη λίμνη είναι ένα είδος πρωτογενούς ναρκισσισμού, η πρωταρχική πηγή απ' όπου η Εύα αντλεί την ταυτότητά της. Τελικά, ωστόσο, η Εύα είναι η εικόνα του Αδάμ, κάτι που δεν ισχύει και αντίστροφα. Ο Αδάμ δεν είναι εικόνα της Εύας. Έτσι με την απουσία προσωπικής φωνής, η Εύα πιέζεται να γίνει η ηχώ του Αδάμ και μόνο πολύ αργότερα στο βιβλίο, στο ένατο κεφάλαιο, θα ξεκινήσει η ίδια μια συζήτηση⁴⁴.

Επιπλέον ενώ ο Τουέιν αθώνει τους πρωτόπλαστους για την πράξη τους, ο Μίλτον ξεκαθαρίζει ότι το λάθος είναι δικό τους και γι' αυτό ο Θεός δεν φέρει καμία ευθύνη. Σε κάθε περίπτωση, την ευθύνη για το σφάλμα και συνεπώς την Πτώση, δεν φέρει μόνο η Εύα, η οποία πίστεψε τα «πονηρά ψέματα» του σατανά, αλλά και ο Αδάμ εξίσου⁴⁵:

Ο Άνθρωπος θα δώσει προσοχή στα πονηρά ψέματά του και θα παραβεί εύκολα τη μοναδική εντολή [...] Τίνος είναι το σφάλμα; Ποιού άλλου παρά δικό του; Ο αγάριστος είχε από εμένα όλα όσα επιθυμούσε. Τον έκανα σωστό και δίκαιο, ικανό να σταθεί όρθιος, αλλά και ελεύθερος να πέσει⁴⁶.

1.2 Άβελ και Κάιν

Αν εστιάσουμε τώρα στα τέκνα των πρωτόπλαστων, θα συναντήσουμε αρχικά τον Κάιν, του Λόρδου Μπάιρον (1788-1824). Η θεμελιώδης ιδέα του έργου είναι να αναπαραστήσει τον αγώνα του ανθρώπου, ο οποίος δεν είναι κύριος της ύπαρξής του,

⁴⁰ Froula, ό.π.

⁴¹ Μίλτον, ό.π., σ. 134.

⁴² Shari A. Zimmerman, «Milton's "Paradise Lost": Eve's Struggle for Identity», *American Imago*, Vol. 38, No. 3 (Fall, 1981), σ. 248.

⁴³ Don Norford Parry, «The Separation of the World Parents in Paradise Lost», *Milton Studies*, 12 (1978), σ. 12.

⁴⁴ Zimmerman, ό.π., σ. 249-50.

⁴⁵ Stella P. Revard, «Eve and the Doctrine of Responsibility in Paradise Lost», *PMLA*, Vol. 88, No. 1 (Jan., 1973), σ. 70.

⁴⁶ Μίλτον, ό.π., σ. 92.

αφού υφίσταται το πικρό πεπρωμένο της αμαρτίας των προπατόρων του. Όλα τα μέλη της πρώτης οικογένειας παρουσιάζονται εξ αρχής να δοξάζουν τον Θεό και να του προσφέρουν θυσίες. Ο Κάιν είναι ο μόνος που δεν ακολουθεί τους υπόλοιπους σε αυτή την ευχαριστία προς τον Κύριο. Είναι σκυθρωπός και δυσαρεστημένος και δεν κατανοεί γιατί θα πρέπει να δοξάζει τον Θεό που επέβαλλε στον άνθρωπο τον μόχθο. Οι γονείς του προσπαθούν μάταια να κατευνάσουν τον θυμό του. Το ίδιο συμβαίνει και με τις προσπάθειες του Άβελ και της αγαπημένης γυναίκας του Άντας να του αλλάξουν διάθεση. Τελικά θα τον επισκεφτεί ο Εωσφόρος στον οποίο σταδιακά θα ενδώσει.

Ο Κάιν νιώθει ήδη και αδίκως καταραμένος, από τη στιγμή που είναι καταδικασμένος να είναι θνητός, λόγω του αμαρτήματος των γονέων του. Η βιβλική Πτώση που για άλλους Ρομαντικούς ήρωες είναι ένα απρόσωπο και απομακρυσμένο γεγονός, είναι προσωπικό και άμεσο για τον Κάιν, ο οποίος υποφέρει για τις αμαρτίες των γονέων του. Η Εδέμ δεν είναι γι' αυτόν μια χρυσή εποχή του μακρινού παρελθόντος, αλλά κάτι πολύ εγγύτερο και χειροπιαστό. Όμως ο ίδιος θα προκαλέσει τελικά μια νέα κατάρα, αφού η προσωπική του επιθυμία για τη γνώση τον έκανε να συνασπιστεί με τον Εωσφόρο και να φέρει με τη σειρά του τον θάνατο στον κόσμο. Ο Κάιν, αρνούμενος να θυσιάσει ζώα στον Θεό, θυσιάζει τελικά ένα ανθρώπινο θύμα⁴⁷.

Ο Κάιν είναι ένας κλασικός ήρωας του Μπάιρον, καθώς διακρίνεται από δυσαρέσκεια, αυτολύπηση, και μίσος για τον εαυτό. Διακρίνεται ωστόσο από τους άλλους ήρωες του συγγραφέα, αφού δεν έχει ένοχο παρελθόν. Δεν υπάρχει κάποιο στοιχείο αμαρτίας για το οποίο είναι υπεύθυνος ο ίδιος, δεν έχει προσωπική ιστορία. Τελικά το έγκλημα που θα διαπράξει θα δημιουργήσει αυτό το αμαρτωλό «παρελθόν» και συνεπώς την ταυτότητα του Κάιν. Συνεπώς, στο έργο του Μπάιρον ο ήρωας χρειάζεται τον φόνο που διαπράττει, προκειμένου να αποκτήσει ταυτότητα. Ο Κάιν επιχειρηματολογεί απέναντι σε όλους τους ήρωες, συμπεριλαμβανομένου του Εωσφόρου, όντας εριστικός και οξύθυμος⁴⁸.

Παρότι παραμένει βιβλικός ήρωας, ο Κάιν του Μπάιρον είναι παραδόξως και μια σύγχρονη φιγούρα, η οποία αναζητά εναγωνίως μια ασφαλή κατοικία σε ένα αχανές σύμπαν. Σαν μια ενστικτώδης διαμαρτυρία ενάντια σε αυτήν την αποξένωση, η βία που

⁴⁷ Wolf Z. Hirst, «Byron's Lapse into Orthodoxy: An Unorthodox Reading of "Cain"», *Keats-Shelley Journal*, Vol. 29 (1980), σσ. 153, 158.

⁴⁸ Leonard Michaels, «Byron's Cain», *PMLA*, Vol. 84, No. 1 (Jan., 1969), σ. 71.

ξεσπά εντός της ψυχής του, γίνεται ένα αρχέτυπο της επαναστατικής βίας που χαρακτηρίζει τον σύγχρονο κόσμο, συνδέοντας με αυτόν τον τρόπο το κίνημα του ρομαντισμού με τον κόσμο του εικοστού αιώνα⁴⁹.

Η πτώση του Κάιν στον Μπαίρον, αντιστοιχεί στην Πτώση των πρωτόπλαστων, αφού ο Εωσφόρος είναι αυτός που θέτει και τις δύο φορές σε πειρασμό. Ο Εωσφόρος και ο Όφις εκτελούν την ίδια λειτουργία: δελεάζουν με τη γνώση, εκπληρώνουν μόνο κατά το ήμισυ την υπόσχεσή τους, και προκαλούν τρομερή λύπη. Με τον απαγορευμένο καρπό, οι πρωτόπλαστοι έγιναν γνώστες του θανάτου και ο Κάιν, υπό την επιρροή του Εωσφόρου, μυεί την ανθρωπότητα περαιτέρω στο μυστήριο αυτού, δίνοντας ένα απτό παράδειγμα του⁵⁰. Έτσι ο Κάιν, ολοκληρώνει την Πτώση, αφού το έγκλημά του οδηγεί στον κατακερματισμό της ανθρώπινης φυλής. Ο Κάιν, ως αυτός που φέρνει πραγματικά τον θάνατο στον κόσμο, ολοκληρώνει το έργο που ξεκίνησαν ο Αδάμ και η Εύα. Μέχρι τον φόνο του Άβελ ο θάνατος ήταν απλώς μια αφηρημένη έννοια. Με λίγα λόγια, για το κακό μαθαίνουμε περισσότερα πράγματα μέσα από την ιστορία του Κάιν, παρά από αυτή της Πτώσης, αφού η βρώση του απαγορευμένου καρπού, δεν ήταν εγγενώς εγκληματική πράξη, αλλά απλώς κάτι που ο Θεός είχε απαγορεύσει⁵¹.

Το έργο θέτει σημαντικά ερωτήματα, όπως γιατί τα παιδιά του Αδάμ και της Εύας είναι καταδικασμένα να πεθάνουν για αμαρτίες που δεν διέπραξαν τα ίδια. Δεν θα το απεχθάνονταν αυτό το γεγονός; Εφόσον ο Αδάμ και η Εύα ήταν οι πρώτοι άνθρωποι, τότε οι γιοι τους δεν θα παντρεύονταν τις αδελφές τους; Αυτό ήταν, δηλαδή, παραδεκτό ως πρακτική τότε; Γιατί ο Θεός απέρριψε την προσφορά του Κάιν και γιατί γενικώς αρέσκεται σε θυσίες ζώων; Ήταν αναγκαίο να υποφέρει κανείς όταν ο Θεός θα μπορούσε να το αποτρέψει; Και γιατί τελικά η γνώση ήταν απαγορευμένη⁵²;

Στην πραγματικότητα, ο Κάιν απορρίπτει την ορθόδοξη θεώρηση για το πρόβλημα του κακού, σύμφωνα με την οποία, ο Θεός είναι πανίσχυρος και πανάγαθος και σε αυτή τη βάση και μόνο επιχειρείται η ερμηνεία του τρόπου με τον οποίο ο Θεός συμπεριφέρεται στον άνθρωπο. Ο Κάιν εκκινεί από την κατάσταση του ανθρώπου και

⁴⁹ Paul A. Cantor, «Byron's "Cain": A Romantic Version of the Fall», *The Kenyon Review*, New Series, Vol. 2, No. 3 (Summer, 1980), σ. 51.

⁵⁰ Hirst, ό.π., σ. 164.

⁵¹ Paul A. Cantor, ό.π., σσ. 51-2.

⁵² Ian Dennis, «"Cain": Lord Byron's Sincerity», *Studies in Romanticism*, Vol. 41, No. 4 (Winter, 2002), σ. 655.

από αυτή εξάγει συμπεράσματα για τον Θεό. Η απόπειρα να κριθεί ο Θεός με ανθρώπινα κριτήρια, και όχι ο άνθρωπος με θεϊκά κριτήρια είναι το κλειδί της επίθεσης που ασκεί ο Εωσφόρος σύμφωνα με την ορθόδοξη θεώρηση. Γι' αυτόν, μόνο όταν γίνουν αποδεκτά τα θεϊκά κριτήρια άνευ όρων, μπορούν οι άνθρωποι να λατρεύουν τον Θεό ως το απόλυτο καλό. Ο Θεός είναι ανώτερος του Εωσφόρου εξαιτίας της νίκης του και όχι εξαιτίας της αρετής του⁵³.

Ο Κάιν καταλήγει ένας βίαιος δολοφόνος, όχι ένα θύμα, αλλά ένας κακός και αξιοθρήνητος ήρωας⁵⁴. Η δυσθυμία του πηγάζει από μια ασυμφωνία ανάμεσα στη συναίσθηση της ασημαντότητάς του και του άπειρου κόσμου που συλλαμβάνει η φαντασία του, ανάμεσα στην πραγματική του κατάσταση και κάποιες ιδεατές «συλλήψεις». Η επίσκεψη με τη βοήθεια του Εωσφόρου στο διάστημα και στον Άδη, διεγείρει τη λαχτάρα του Κάιν για γνώση και ταυτόχρονα την αίσθηση του περιορισμού ενισχύοντας τον εσωτερικό του εκνευρισμό. Λόγω των φυσικών του περιορισμών δεν θα δραπετεύσει ποτέ ολοκληρωτικά στο βασίλειο του Εωσφόρου και συνεπώς ο ρόλος του Εωσφόρου εδώ είναι αρχετυπικός: η λογική χωρίς την αγάπη οδηγεί στο κακό. Έτσι, η λύτρωση μπορεί να προκύψει μόνο παντρεύοντας τη γνώση με την αγάπη και στις περιπτώσεις που λογική και αγάπη συγκρούονται, ο άνθρωπος καλείται να επιλέξει την τρυφερότητα της καρδιάς και όχι την παρέμβαση του νου. Στο έργο, όσοι υποστηρίζουν τον Θεό (Αδάμ, Άντα, Άβελ) είναι νοητικά πολύ υποδεέστεροι του Κάιν, ο οποίος βρίσκει έναν άξιο συνομιλητή στο πρόσωπο του Εωσφόρου. Πράγματι, Κάιν και Εωσφόρος, παρουσιάζουν την καλύτερη επιχειρηματολογία στην οποία αντιπαρατίθεται ο απλοϊκός λόγος της Άντας και του Άβελ. Ωστόσο, τελικά, το έργο καταδεικνύει πως η περιορισμένη ανθρώπινη λογική είναι ανεπαρκής οδηγός σε έναν κόσμο που κυβερνάται από μυστηριώδεις δυνάμεις⁵⁵.

Στο αντίστοιχο έργο του *Κάιν*, ο Ζοζέ Σαραμάγκου (José Saramago, 1922-2010), φτιάχνει ένα πορτραίτο του Θεού μέσα από διαφορετικά εδάφια της *Παλαιάς Διαθήκης*. Η εικόνα του Θεού ωστόσο που αναδύεται μέσα από το κείμενο, είναι ιδιαίτερος αρνητική. Ο Θεός είναι παντοδύναμος, παράλογος, σκληρός και δεσποτικός. Με αφετηρία κάποιες ιστορίες της *Βίβλου*, ο Σαραμάγκου δημιουργεί μια πλοκή βασισμένη στην ιδέα ότι ο Θεός είναι τόσο απεχθής, ιδιότροπος και μισητός,

⁵³ Paul A. Cantor, ό.π., σ. 54.

⁵⁴ Dennis, ό.π., σ. 661.

⁵⁵ Hirst, ό.π., σσ. 154-6.

που κανείς με υγιή νου δεν θα ήθελε να έχει μια φιλική σχέση μαζί του. Η θρησκεία συνεπώς που προκύπτει από έναν τέτοιο Θεό, δεν μπορεί παρά να είναι απορριπτέα και κατακριτέα και τελικά ο άνθρωπος είναι μόνος σε αυτόν τον άθλιο και αινιγματικό κόσμο. Εκτός κι αν βρεθεί μια άλλη θεολογία εξολοκλήρου διαφορετική. Αν ο Θεός ήταν πράγματι αυτό που φαντάζεται ο Σαραμάγκου, τότε ο αθεϊσμός θα ήταν η πιο λογική επιλογή, αφού κανείς δεν μπορεί να πιστεύει σε έναν τόσο ιδιότροπο και παράλογο Θεό⁵⁶.

Έτσι ο βιβλικός ήρωας Κάιν, εδώ, γίνεται το μέσο δια του οποίου ο συγγραφέας απευθύνει κατηγορίες εναντίον του Θεού. Ο Κάιν του Σαραμάγκου δεν βρίσκεται περιπλανώμενος μόνο στον χώρο, αλλά και στον χρόνο, κι' έτσι μαθαίνει για τα Σόδομα, εργάζεται για τον Ιώβ, κοιμάται με μια εκδοχή της Λίλιθ και παρίσταται στη θυσία του Αβραάμ. Βρίσκεται στο όρος Σινά, στη Βαβέλ, στη Μαδιάμ και στην Ιεριχώ. Καταλήγει στην κιβωτό του Νώε, από την οποία και πετάει έξω τους εναπομείναντες ανθρώπους. Η ιστορία του αρχίζει μέσα από μια ιδιαίτερος αγαπημένη σχέση μεταξύ του Άβελ και του Κάιν, η οποία διαταράσσεται από την απόρριψη από μέρους του Θεού της θυσίας του Κάιν και την προκλητική ειρωνεία από μέρους του Άβελ, ο οποίος και περηφανεύεται ότι είναι ο εκλεκτός του Θεού. Άρα, ο νεαρός αδελφός καταδεικνύει μια αλαζονεία που δεν έχουμε συναντήσει αλλού. Όπως τελικά θα αναφωνήσει ο Κάιν απευθυνόμενος στον Θεό: «Είναι απλό, σκότωσα τον Άβελ γιατί δεν μπορούσα να σκοτώσω εσένα, στην πρόθεση είσαι νεκρός»⁵⁷. Τελικά, για τον Κάιν, τον απόλυτο κριτή του Κυρίου σε όλη τη διάρκεια έργου, ο πραγματικός ένοχος του φόνου είναι ο ίδιος ο Θεός. Έτσι εξελίσσεται σε έναν αντιήρωα, ο οποίος είναι πιο δίκαιος από τον Θεό και ο οποίος τάσσεται υπέρ μιας πιο ανθρώπινης ηθικής. Μάλιστα κάποιες φορές, όπως όταν σώζει τελευταία στιγμή τον Ισαάκ απ' το μαχαίρι του πατέρα του, είναι σε θέση να προλάβει και να σταματήσει το κακό, το οποίο επιθυμεί να διαπράξει ο Θεός. Πρόκειται για μια αντιστροφή ρόλων, σύμφωνα με την οποία ο Θεός προκαλεί την καταστροφή κι ο Κάιν γίνεται υπέρμαχος μιας πιο ανθρώπινης ηθικής. Τελικά, η αρχική αντίθεση μεταξύ Κάιν και Άβελ αντικαθίσταται από αυτή μεταξύ Κάιν και Θεού και ο Κάιν αντιπροσωπεύει τον σύγχρονο άνθρωπο που αντιδρά επιθυμώντας μια πιο ανθρώπινη κοινωνία και που βλέπει στον Θεό, ένα αρνητικό κατάλοιπο του

⁵⁶ Julián Ruiz Díaz, «El Dios de Saramago es absolutamente absurdo», *El Ciervo*, Año 59, No. 708 (marzo 2010), σ. 24.

⁵⁷ Ζοζέ Σαραμάγκου, *Κάιν*, μτφρ. Α. Ψυλλιά, Εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2010, σ. 33.

παρελθόντος και στο πλαίσιο αυτό, δίνει έμφαση στην καταπιεστική όψη της θρησκείας⁵⁸.

Το σύντομο έργο του Ουίλιαμ Μπλέικ (William Blake, 1757-1827) *Το Φάντασμα του Άβελ*, είναι αφιερωμένο στον Μπαίρον, και αποτελεί μια απάντηση στον *Κάιν* που εκείνος έγραψε⁵⁹. Ξεκινά *in media res*, με την Εύα να είναι λιπόθυμη πάνω στο νεκρό κορμί του Άβελ. Ο Κάιν έχει ήδη φύγει και ο Αδάμ και η Εύα αρνούνται να ακούσουν πλέον τη φωνή του Γιεχωβά. Εμφανίζεται το Φάντασμα του Άβελ το οποίο ζητά εκδίκηση, όμως κανείς από τους δύο γονείς δεν είναι διατεθειμένος να σκοτώσει και το άλλο παιδί του. Τότε ο Γιεχωβά εμφανίζεται μπροστά τους και Τον λατρεύουν. Το Φάντασμα συνεχίζει να ζητά εκδίκηση, βυθίζεται στον τάφο, απ' όπου και εμφανίζεται αρματωμένος, φορώντας στέμμα, ο Σατανάς. Απαιτεί να θυσιαστεί ο ίδιος ο Γιεχωβά στον σταυρό κι Εκείνος τον καταδικάζει σε αιώνιο θάνατο και τελικά στην Άβυσσο δίχως πάτο. Το φάντασμα είναι ανίκανο να συγχωρέσει, αφού έχει καταληφθεί από το βίαιο πνεύμα του Κάιν⁶⁰. Έτσι το Φάντασμα δεν είναι ο Άβελ, αλλά η φωνή του αίματος του Άβελ⁶¹, ο ίδιος ο Σατανάς⁶², και η εκδίκηση εκλαμβάνεται ως κάτι σατανικό⁶³.

Τελικά στο σύντομο αυτό δραματικό ποίημα, γίνεται φανερή η στάση του Μπλέικ απέναντι στη θρησκεία μέσα από το πώς βλέπει τον *Κάιν* του Μπαίρον. Παρότι δεχόταν τις ηθικές ατέλειες του Θεού, την υποκρισία της οργανωμένης θρησκείας και τη φαυλότητα της Εκκλησίας, πίστευε με αφοσίωση στον πραγματικό Θεό και την πραγματική Εκκλησία. Τα όσα πρεσβεύει ο Μπαίρον στον *Κάιν*, μπορεί να είναι ορθά εντός των ορίων της φυσικής εμπειρίας, αλλά δεν μνημόνευσε την ανώτερη

⁵⁸ Wim J.C. Weren, «Saramago's Reshaping of Cain and God. A Study in Characterization and Intertextuality», στο R. Ruard Ganzevoort et al. (Επιμ.), *Religious Stories We Live By: Narrative Approaches in Theology and Religious Studies*, Brill, Leiden, Boston 2014, σσ. 91, 96-7.

⁵⁹ Jerome McGann, «Blake and Byron; or, Art and Imagination After the Second Fall», *Christianity and Literature*, Vol. 66, No. 4 (September 2017), σ. 609.

⁶⁰ Ο.π., σ. 623.

⁶¹ Samuel Foster Damon, *A Blake Dictionary, The Ideas and Symbols of William Blake*, λήμμα «The Ghost of Abel», Updated Edition, Dartmouth College Press, New Hampshire 2013, σ. 154.

⁶² Kathryn S. Freeman, *A Guide to the Cosmology of William Blake*, Routledge, London, New York 2017, σ. 116.

⁶³ Jeffrey Einboden, «Poetry» στο Jeffrey W. Barbeau (Επιμ.), *The Cambridge Companion to British Romanticism and Religion*, Cambridge University Press, Cambridge 2021, σ. 159.

πραγματικότητα του μυαλού, από την οποία, σε τελική ανάλυση, πήγασε το ξέσπασμά του⁶⁴.

Στον *Άβελ* του Βιττόριο Αλφιέρι (Vittorio Alfieri, 1749-1803), η αμαρτία προσωποποιείται και είναι το τέκνο του Εωσφόρου. Οι πρωτόπλαστοι και οι γιοι τους είναι αφοσιωμένοι στον Θεό, δεν επιθυμούν την αμαρτία, και αυτό εξοργίζει τον Εωσφόρο. Η αμαρτία εξηγεί με λεπτομέρειες στους συγκεντρωμένους δαίμονες πώς οι πρωτόπλαστοι προσεύχονται την αυγή στον Κύριο, τον οποίο και λατρεύουν. Καθιστά φανερό ότι το αμάρτημά τους έχει συγχωρεθεί και δεν υποφέρουν κάποιο βάσανο εξαιτίας του, ενώ τονίζεται και η αδελφική αγάπη μεταξύ Άβελ και Κάιν. Η αμαρτία παρουσιάζεται ανίκανη να επηρεάσει πλέον την Εύα και τελικά επιστρατεύονται τα άλλα τέκνα του Εωσφόρου, ο θάνατος κι ο φθόνος, και τα δύο θηλυκά στην ιταλική γλώσσα.

Στη δεύτερη πράξη η Εύα και ο Αδάμ, ανησυχούν όπως κάθε άλλο ζευγάρι για τα παιδιά τους. Οι πρωτόπλαστοι παρουσιάζονται πολύ αγαπημένοι και ισότιμοι, απολύτως συμφιλιωμένοι με αυτό που τους έχει συμβεί. Θα έλεγε κανείς μάλιστα, ότι απολαμβάνουν απόλυτα τη ζωή τους και όπως λέει ο Αδάμ, είναι αλλιώς να κερδίζει κανείς τον Παράδεισο με τις πράξεις του, παρά να βρίσκεται εκεί εξ αρχής. Για τον Αδάμ, η Εύα είναι ακόμα αθώα παρ' όλη την πράξη της κι επιθυμεί μάλιστα μια κόρη που να της μοιάζει. Επιθυμεί επίσης κι άλλες πολλές κόρες για να κάνουν κι αυτές τους απογόνους τους το ίδιο ευτυχισμένους όπως η Εύα κάνει τον ίδιο. Γίνεται σαφής η διαφορά με την οπτική του Μίλτον, ο οποίος υποτιμά σαφώς το γυναικείο φύλο στο πρόσωπο της Εύας.

Παρότι είναι προφανής η συνομωσία των πλασμάτων της κολάσεως εναντίον της πρώτης οικογένειας, η Εύα, κάνει φανερή την προτίμηση της για τον Άβελ, και εντοπίζει το σημάδι του Κάιν ανάμεσα στα φρύδια του, ο οποίος παρ' όλ' αυτά αποκαλεί τον αδελφό του «γλυκό του Άβελ»⁶⁵ και «αδελφούλη»⁶⁶. «Τι είμαστε, αν όχι ένα και το αυτό;»⁶⁷ λέει στον Άβελ ο Κάιν, δηλώνοντας τη στάση του απέναντι σε αυτόν που πρόκειται σε λίγο να σκοτώσει. Ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται ο Κάιν,

⁶⁴ James Robert de Jager Jackson, *Routledge Library Editions: Romanticism, 28 Volumes, Vol. 18: Poetry of the Romantic Period*, Routledge, London, New York 2016, σσ. 259-60.

⁶⁵ Vittorio Alfieri, *Opere Postumi, Tomo I: Abéle, Le Rane di Aristofane*, προσ. μτφρ., Per Giovanni Poggioli, Roma 1810, σ. 53.

⁶⁶ Ο.π., σ. 56.

⁶⁷ Ο.π., σ. 54.

καθιστά φανερή τη συνομωσία του σκότους εναντίον του, αφού ευνοεί την αντίθεση ανάμεσα στο πριν και το μετά. Συνεπώς ο Κάιν εδώ, δεν φαίνεται να έχει κάποια προδιάθεση στον κακό, όπως στον Μπαίρον, ενώ οι πρωτόπλαστοι, με πρωτοβουλία του Αδάμ, δεν έχουν ενημερώσει τα παιδιά τους για την Πτώση, από φόβο μήπως πάψουν να τους αγαπάνε. Έτσι απουσιάζει η συνθήκη εκείνη που στον Μπαίρον θα στρέψει εξαρχής τον Κάιν ενάντια στους δικούς του και τον Θεό.

Φθόνος και θάνατος καταφθάνουν στη Γη και επιλέγουν τα θύματά τους κι έτσι βλέπουμε ότι απαιτείται η συνέργεια δύο παραγόντων για να εκδηλωθεί το κακό, κι όπως επισημαίνει ο Εωσφόρος, κανείς από τους δύο δεν μπορεί πλέον να ξεφύγει απ' το αδυσώπητο πεπρωμένο. Ο Φθόνος πείθει τον Κάιν, η δολοφονία λαμβάνει χώρα και ο Άβελ, ως άλλος Χριστός ζητάει απ' τον Αδάμ να συγχωρήσει τον Κάιν, όπως άλλωστε έκανε κι ο ίδιος. Παρ' όλ' αυτά ο Αδάμ τον καταριέται και ο Θεός τον διαβεβαιώνει πως άκουσε τον δίκαιο θρήνο του.

1.3 Μωσής και Ααρών

Η νουβέλα του Τόμας Μαν (Thomas Mann, 1875-1955) *Ο Νόμος*, διηγείται την ιστορία του Μωσή, κατά το ήμισυ Αιγυπτίου, κατά το ήμισυ Εβραίου, ο οποίος οδηγεί τους Εβραίους στην Έξοδο και προσπαθεί να τους διδάξει τον αόρατο Θεό Γιαχβέ. Ο ήρωας διακρίνεται από βιαιότητα την οποία προσπαθεί να ελέγξει –αν και φονεύει έναν άνθρωπο σε μια κρίση θυμού– και από έντονες σεξουαλικές επιθυμίες, αφού διατηρεί ερωμένη, γεγονός που θυμώνει τόσο τη σύζυγο όσο και τα αδέρφια του. Επιχειρεί να πειθαρχήσει τον αχαλίνωτο όχλο και εξοργίζεται που ο λαός του κατά την απουσία του στο όρος Σινά λατρεύει το χρυσό μοσχάρι, το οποίο και καταστρέφει, σπάζοντας παράλληλα τις πινακίδες του Νόμου. Έτσι επιστρέφει στο όρος Σινά για να ξαναγράψει τις εντολές, οι οποίες, σύμφωνα με τον συγγραφέα είναι η πεμπτουσία και η λυδία λίθος της ανθρωπιάς⁶⁸. Στην πραγματικότητα, πάντως, ο συγγραφέας υπονομεύει σε διάφορες περιπτώσεις την αυθεντία της *Βίβλου*, αφού για παράδειγμα ο Γιαχβέ μοιάζει

⁶⁸ Τόμας Μαν, *Ο Θάνατος στη Βενετία–Τριστάνος–Gladius Dei–Ο Νόμος*, μτφρ. Α. Δικταίος, Εκδ. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1986, σσ. 268, 279, 283.

να είναι αποκύημα της φαντασίας του Μωυσή, και οι δέκα πληγές του Φαραώ δεν είναι αποτέλεσμα θείας παρέμβασης, αλλά έχουν φυσικά αίτια⁶⁹.

Ο Τόμας Μαν ξεκίνησε να γράφει τη νουβέλα αυτή, μόλις δύο βδομάδες αφότου ολοκλήρωσε το μυθιστόρημα *Ο Ιωσήφ και οι αδελφοί αυτού*. Ήταν ένα έργο που του ανατέθηκε και είχε ως στόχο να αναδείξει την ανάγκη για νόμο και ηθική ενάντια στο εγκληματικό καθεστώς του Τρίτου Ράιχ⁷⁰. Έγραψε το έργο στην Αμερική για μια ανθολογία ενάντια στον φασισμό και στον Χίτλερ⁷¹, σε μια ένδειξη σημιτικής αλληλεγγύης, παρότι οι Ιουδαίοι αναγνώστες του διχάστηκαν. Ο ίδιος απάντησε στις αρνητικές κριτικές πως σκοπός του ήταν να παρουσιάσει ένα αληθοφανές πορτραίτο της βιβλικής αυτής μορφής, αλλά κάποιοι αναγνώστες επέμειναν πως ο Μωυσής του είναι ένας δολοφονικός γυναικάς με δικτατορικές τάσεις. Και μόνο το γεγονός ότι ο ηγέτης των Εβραίων ήταν το νόθο τέκνο μιας Αιγύπτιας πριγκίπισσας ήταν αρκετό για να προσβάλλει τους ορθόδοξους Εβραίους και χριστιανούς που παραμένουν προσκολλημένοι στο γράμμα όσων διαβάζουν⁷². Ωστόσο, φαίνεται ότι ο Μωυσής του Τόμας Μαν, είναι τελικά μια σκοτεινή παρωδία του Χίτλερ, αφού καθοδηγείται από μια φανατική επιθυμία να πλάσει έναν λαό πειθαρχημένο και γεμάτο φόβο και έχει ξεσπάσματα οργής⁷³. Όπως ο Χίτλερ «κουνούσε τις γροθιές του», όταν απευθυνόταν στο κοινό του, και αποκρύπτει την αλήθεια σε σχέση με τις πραγματικές του προθέσεις, προκειμένου να κερδίσει τη στήριξή τους. Όπως ο Χίτλερ, βλέπει στον εαυτό του μια μεσσιανική μορφή, που οδηγεί τον επίλεκτο λαό του σε μια νέα θρησκεία και χρησιμοποιεί συγκεκριμένα μέσα για να χειραγωγήσει τους ακολούθους του. Βασίζεται στην προπαγάνδα και τη δημαγωγία, και χρησιμοποιεί τη βία και τον τρόπο για να εφαρμόσει το πρόγραμμά του. Δεν διστάζει να διατάξει φόνους και επιδεικνύει ρατσισμό και μισαλλοδοξία. Ωστόσο Χίτλερ και Μωυσής έχουν και διαφορές, όπως για παράδειγμα, όσον αφορά τις προθέσεις τους. Ο Μωυσής, σε αντίθεση με τον Χίτλερ, ελευθερώνοντας τους Εβραίους από τη δουλεία, επιθυμεί επίσης να τους λυτρώσει από μια ύπαρξη που άγεται και φέρεται από την επιθυμία και το ένστικτο και

⁶⁹ Hannelore Mundt, *Understanding Thomas Mann*, University of South Carolina Press, South Carolina 2004, σ. 169.

⁷⁰ Todd Curtis Kontje, *Thomas Mann's World: Empire, Race, and the Jewish Question*, The University of Michigan Press, 2011, σσ. 148-9.

⁷¹ Brian Pitt, *Rewriting Moses: The Narrative Eclipse of the Text*, T&T Clark International, London, New York 2004, σ. 28.

⁷² Todd Curtis Kontje, *The Cambridge Introduction to Thomas Mann*, Cambridge University Press, New York 2011, σσ. 99-100.

⁷³ Pitt, *ό.π.*, σ. 29.

θέλει να τους οδηγήσει σε μια πιο διανοητική, ηθική και πολιτισμένη ζωή⁷⁴. Απεικονίζοντας πάντως τον Μωυσή σατιρικά σαν τον Χίτλερ, ο συγγραφέας αποδυνάμωσε την ηρωική υπόσταση της βιβλικής μορφής⁷⁵. Ταυτόχρονα δημιουργεί έναν χαρακτήρα που βάλλει εναντίον των Εβραίων, τους οποίους και αποκαλεί όπως και ο Χίτλερ, *όχλο*. Τίθεται λοιπόν το εξής ζήτημα: αν οι προσβολές με τις οποίες περιβάλλει ο Μωυσής τους Ιουδαίους είναι δικαιολογημένες, τότε οι Εβραίοι αξίζουν τη βία που έχει εξαπολυθεί εναντίον τους, ενώ αν αυτός ο θυμός δεν είναι δικαιολογημένος, τότε ο Μωυσής είναι ένας τύραννος⁷⁶, όπως ο Χίτλερ.

Πάντως ο ίδιος ο συγγραφέας σημειώνει πως έδωσε στον Μωυσή την εξωτερική εμφάνιση του Μικελάντζελο, προκειμένου να τον παρουσιάσει ως καλλιτέχνη που δουλεύει πάνω στο ακατέργαστο ανθρώπινο υλικό. Έτσι έχουμε έναν Μωυσή, ο οποίος είναι ταυτόχρονα Μικελάντζελο και Χίτλερ, καλλιτέχνης και δικτάτορας. Ενώνοντας αυτά τα δύο αρχέτυπα, ο Μαν ήρθε αντιμέτωπος με την πρόκληση να εξηγήσει πώς ο καλλιτέχνης μπορεί να ανυψωθεί πάνω από τον δικτάτορα, και πώς τα όπλα της φασιστικής δημαγωγίας μπορούν να μετατραπούν σε εργαλεία της δημοκρατίας⁷⁷. Σε κάθε περίπτωση, βλέπουμε ότι η θρησκευτική λογοτεχνία, διαστρεβλωμένη ή όχι, μπορεί να γίνει, μεταξύ άλλων, και όχημα για την έκφραση πολιτικών θέσεων.

Η ράβδος του Ααρών του Ντ. Χ. Λόρενς (D. H. Lawrence, 1885-1930), ανήκει σε εκείνα τα μυθιστορήματα που φέρνουν τους βιβλικούς ήρωες στη σύγχρονη εποχή. Όμως η ιστορία του Μωυσή και του Ααρών είναι τόσο επιδέξια συνυφασμένη με την κεντρική αφήγηση του μυθιστορήματος, που είναι δύσκολο να μην βρει κανείς σχεδόν σε κάθε σελίδα έστω και μια αναφορά στον βιβλικό μύθο, όσο έμμεση κι αν είναι αυτή⁷⁸.

Το βιβλίο ξεκινάει με μια σειρά από τερματισμούς: το τέλος του πολέμου, το τέλος της χρονιάς (το έργο αρχίζει παραμονή Χριστουγέννων), το τέλος του γάμου. Ο Ααρών Σίsson εγκαταλείπει ξαφνικά τη γυναίκα και τις κόρες του και δεν επιστρέφει

⁷⁴ Mundt, *ό.π.*, σ. 169.

⁷⁵ Pitt, *ό.π.*, σ. 30.

⁷⁶ Pitt, *ό.π.*, σ. 31.

⁷⁷ Tobias Boes, *Thomas Mann's War: Literature, Politics, and the World Republic of Letters*, Cornell University Press, Ithaca, London 2019, σ. 158.

⁷⁸ Paul G. Baker, *A Reassessment of D.H. Lawrence's Aaron's Rod*, UMI Research Press, Michigan 1983, σ. 46.

παρά για να πάρει τη ράβδο-φλάουτό του. Η ακαθόριστη δυσθυμία που τον ωθεί σε αυτή τη φυγή παραμένει μέχρι τέλους ασαφής και μόνο ενίοτε παίρνει τη μορφή μιας αναζήτησης ή προσπάθειας πραγμάτωσης του εσωτερικού του πυρήνα. Ο Ααρών παλεύει διαρκώς με το ζήτημα της ατομικότητάς του καθώς μετακινείται από τόπο σε τόπο, γνωρίζοντας διαφορετικά πρόσωπα, δομώντας προσωρινές σχέσεις. Το μυθιστόρημα δεν καταλήγει κάπου, αφού ολοκληρώνεται με μια συζήτηση ανάμεσα στον φίλο του Ααρών, Λίλλυ, και τον ίδιο τον ήρωα. Η αρχή του μοιάζει περισσότερο με τέλος, το μεσαίο κομμάτι δεν εμφανίζει καμία συνδετική λειτουργία, και το τέλος σβήνει σταδιακά με μια συζήτηση⁷⁹. Ο Ααρών αποστασιοποιείται από τα ιδανικά των υπόλοιπων χαρακτήρων και σε αντίθεση με τον Λίλλυ, δεν είναι ούτε στοχαστής ούτε ιδεαλιστής και προκαλεί το κοινό αίσθημα αφού άφησε τη συζυγική ζωή και τις υποχρεώσεις της, δεν βρίσκει λόγο να έχει μόνιμη δουλειά, παραμένει αδιάφορος μπροστά σε έννοιες όπως το κοινό καλό, η κοινωνική πρόοδος κ.λπ. Αυτή η περιφρόνηση για την οικογένεια και την εργασία τον καθιστά αταξικό και ακοινωνήτο και του δίνει τη δυνατότητα να αλλάζει συνεχώς τόπο διαμονής. Παρότι η φυσική του γοητεία και το μουσικό του ταλέντο, του επιτρέπουν να συναναστρέφεται με άτομα όλων των τάξεων, η πρόσβασή του σε αυτές είναι περιορισμένη και προσωρινή αφού παραμένει πάντοτε ξένος⁸⁰.

Η ράβδος του Ααρών είναι εν προκειμένω το φλάουτο του πρωταγωνιστή, το οποίο τον βοηθά να ζει και δια του οποίου ανακαλύπτει το νόημα της ύπαρξής του. Όταν το φλάουτό του σπάει, ο Ααρών συντρίβεται και το βλέπει ως σημάδι της δικής του επικείμενης καταστροφής, αλλά ο φίλος του ο Λίλλυ, συνειδητοποιώντας την ευρύτερη έννοια αυτού του συμβόλου, τον διαβεβαιώνει πως⁸¹: «Θα φυτρώσει και πάλι. Είναι καλάμι, υδρόβιο φυτό. Δεν μπορείς να το εξοντώσεις»⁸². Για τον Λίλλυ, το φλάουτο του Ααρών είναι η απτή αναπαράσταση αυτής της μοναδικής ψυχής, η οποία είναι άφθαρτη⁸³.

⁷⁹ Bridget Chalk, «"I Am Not England": Narrative and National Identity in "Aaron's Rod" and "Sea and Sardinia"», *Journal of Modern Literature*, Vol. 31, No. 4 (Summer, 2008), σ. 58.

⁸⁰ William R. Barr, «"Aaron's Rod" As D. H. Lawrence's Picaresque Novel», *The D.H. Lawrence Review*, Vol. 9, No. 2 (summer 1976), σσ. 217-8.

⁸¹ Jeanie Wagner, «A Botanical Note On "Aaron's Rod"», *The D.H. Lawrence Review*, Vol. 4, No. 3 (fall 1971), σ. Wagner, ό.π., σ. 287.

⁸² Ντ. Χ. Λώρενς, *Η ράβδος του Ααρών*, μτφρ. Ε. Μπελιές, Εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1991, σ. 376.

⁸³ Wagner, ό.π., σσ. 287-8.

Ο Λίλλυ κατά μια έννοια ενσαρκώνει των Μωυσή, ενώ ο Ααρών, τον ομώνυμο βιβλικό ήρωα. Η ράβδος που ανθίζει, που στο έργο εκπροσωπείται από το φλάουτο του κεντρικού ήρωα, είναι μια πολύ δυνατή εικόνα που από κοινού με τις αναφορές στα δέντρα της Εδέμ και τον σταυρό, κυριαρχεί στο κείμενο. Σημαντική, επίσης, είναι η τυπολογική σχέση του κεντρικού ήρωα Ααρών Σίσσον με τον Χριστό, αφού είναι ο Νέος Αδάμ, που υποφέρει από μεταπολεμική δυσφορία και πνευματική ξηρασία. Το βιβλικό του όνομα, η ηλικία του (τριάντα δύο), η αποστολή ή το ταξίδι του, είναι όλα στοιχεία που παραπέμπουν στον Ιησού. Η *Ράβδος του Ααρών*, είναι μια ιστορία μεταμόρφωσης. Ο Ααρών περνάει μια διαδικασία τελετουργικής αναγέννησης, από την απώλεια ενός παλαιού εαυτού στην ανάληψη ενός νέου. Το φλάουτο συνδέεται επίσης με τον θεό Πάνα έχοντας έτσι και μια παγανιστική ταυτότητα. Η «ράβδος» του, τελικά αποτυγχάνει σε αυτόν τον παρακμιακό κόσμο και η καταστροφή του στο τέλος του βιβλίου, συμβολίζει την αποτυχία του να μεταδώσει το χριστιανικό άγγελμα⁸⁴.

1.4 Αβραάμ και Ισαάκ/ Γεφθάε

Η *Θυσία του Αβραάμ*, έχει ως πρότυπο το *Lo Isach* του Grotto, και σε αυτό απουσιάζουν ο πρόλογος και τα χορικά. Η ιστορία της Γενέσεως έχει δύο δραματικές στιγμές, αυτή που ο άγγελος ανακοινώνει στον Αβραάμ τι πρέπει να κάνει και τη στιγμή που ετοιμάζεται να κάνει τη θυσία. Δεν υπάρχει τίποτα ενδιάμεσο. Όμως ο Κρητικός ποιητής δημιούργησε ένα αποκορύφωμα στη μέση του δράματος, μέσα από τη σύγκρουση του Αβραάμ με τους υπηρέτες του. Η ουσία του έργου, πάντως, δεν έγκειται στην εξωτερική, αλλά στην εσωτερική δράση, μέσα στα πρόσωπα. Η Σάρρα για παράδειγμα, αποτελεί ακόμα ένα εμπόδιο για τον Αβραάμ, όμως τον εμπιστεύεται και τον αγαπά και αντιλαμβάνεται όλο και περισσότερο την αξία που έχουν τα λόγια του αγγέλου για τον άντρα της, και τελικά χωρίς να το συνειδητοποιεί τον βοηθά να πραγματοποιήσει το αδύνατο. Έτσι, ενώ μάχεται για τη ζωή του παιδιού της, δεν μάχεται ενάντια στον άντρα της, αφού τελικά δέχεται τον θάνατο του παιδιού της ως κάτι αναπόφευκτο. Ο Ισαάκ, τόσο στον Grotto, όσο και στο κρητικό κείμενο ικετεύει τον πατέρα του να του χαρίσει τη ζωή, καθιστώντας ακόμα πιο δύσκολη την πράξη του Αβραάμ. Όμως στον Grotto, σε αντίθεση με τη *Θυσία*, ο ρόλος του είναι δευτερευών

⁸⁴ Virginia Hyde, «"Aaron's Rod": D. H. Lawrence's Revisionist Typology», *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, Vol. 20, No. 2 (Spring 1987), σσ. 116-7.

και στο πλαίσιο αυτό στο κρητικό κείμενο ο Ισαάκ συμμετέχει στη θυσία του, την δέχεται, ζητά από τον πατέρα του να τον δέσει σφιχτά. Ο Αβραάμ στον Grotto δέχεται αμέσως την προσταγή του Θεού, ενώ στη *Θυσία* αμφισβητεί την υπόσχεση που του έχει δώσει ο Θεός⁸⁵:

[...] κι όλπίζαμε οί ταλαίπωροι, σάν πέσει τò γομάρι,
νά μεγαλώσει και να ζει με τοῦ Θεοῦ τή χάρη.
Κι ἐδὰ ποιὰ νά ‘ναι ἡ ἀφορμή κι ἡλλαξες τò σκοπό σου
κι ἐπέρασε τò σπλάχνος σου κι ἡφερες τò θυμό σου;⁸⁶

Τελικά μετά από προόδους και υπαναχωρήσεις, που προκαλούνται κυρίως μέσα από τις διαμάχες του με τη Σάρρα, ο Αβραάμ ωριμάζει. Δεν είναι πλέον ένα άβουλο όργανο στα χέρια του Θεού, αλλά ως συνεργάτης του Θεού είναι απολύτως έτοιμος για τη θυσία, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι είναι αναισθητος. Αντίστοιχη εξέλιξη του Αβραάμ δεν παρατηρείται στο έργο του Grotto, όπου το μόνο ζήτημα είναι να βρεθεί τρόπος να σωθεί ο Ισαάκ. Αυτό για το οποίο παλεύει αντίθετα ο Αβραάμ της *Θυσίας*, είναι να φτάσει στο σημείο η θέλησή του να ταυτιστεί με αυτή του Θεού⁸⁷.

Αξίζει να αντιπαραβάλλουμε τη θυσία του Αβραάμ, με τη θυσία του Ιεφθάε, όπως την συναντάμε στον Καισάριο Δαπόντε. Άλλωστε, ο ίδιος ο Έλληνας λόγιος αναφέρεται πολλάκις σε αυτή για να τονίσει ομοιότητες και διαφορές μεταξύ των δύο θυσιών. Αρχικά τονίζεται η αντίθεση ότι ο Θεός ζήτησε στον Αβραάμ να θυσιάσει τον Ισαάκ, τον οποίο και τελικά έσωσε, ενώ στην περίπτωση του Ιεφθάε μόνος του έκανε το συγκεκριμένο τάμα στον Κύριο οδηγούμενος τελικά και άθελά του στη θυσία της κόρης του:

Και τούτος δε ο άνθρωπος πάρα πολύ μεγάλος,
ως ο Προπάτωρ, βέβαια, ο παλαιός, ο άλλος.
Εκείνος εξητήθηκε να σφάζει τον υιόν του [...]
Αυτός χωρίς να ζητηθή, την θυγατέρα τάζει,
και βέβαια να τον ιδής, πως τέλος την-εσφάζει⁸⁸.

Στη συνέχεια η κόρη του Ιεφθάε θυμίζει στον πατέρα της τη θυσία του Αβραάμ και συγκρίνει τον εαυτό της με τον Ισαάκ, θεωρώντας πως δεν είναι αξιότερη αυτού και ότι σε κάθε περίπτωση, αφού ο πατέρας της την έταξε στον Θεό, πρέπει και να μη διστάσει να την θυσιάσει, κάτι που την διαφοροποιεί με τον Ισαάκ, ο οποίος παρακαλεί

⁸⁵ Wim F. Bakker, Arnold F. van Gemert (Επιμ.), *Η θυσία του Αβραάμ*, Κριτική Έκδοση, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2021, σσ. 41, 43-5, 47, 49.

⁸⁶ Ο.π., σ. 160.

⁸⁷ Ο.π., σσ. 52-3.

⁸⁸ Καισάριος Δαπόντες, *Η θυσία του Ιεφθάε και Ιστορία Σωσάννης*, Φιλολογική αποκατάσταση και τυπογραφική ερμηνεία Γ.Π. Σαββίδης, Ιστός, Αθήνα 1993, σ. 49.

τον πατέρα του να μην τον σκοτώσει. Εδώ η κόρη είναι θαρραλέα και πιστή και θεωρεί τον θάνατό της μηδαμινής αξίας μπροστά στην εκπλήρωση του τάματος στον Θεό:

Τον πατριάρχη Αβραάμ, Πάτερ μου, ενθυμήσου,
εκείνου δε, συ, τον ζήλον τον άμετρον μιμήσου.
Μη γαρ από τον Ισαάκ εγώ τιμωτέρα.
υιόν του τον μονογενή, είμαι και καλυτέρα;
Ο Αβράμ μονογενή υιόν του εις θυσίαν,
Προσφέρει τῷ Θεῷ ημών, με πρόθυμον καρδίαν,
Οπού ουδέ τον έταξε. [...] ⁸⁹

Παρακάτω η γυναίκα του Ιεφθάε ταυτίζεται με τη Σάρρα και ως εκ τούτου περιμένει μήπως και το δικό της παιδί σωθεί, όπως ακριβώς συνέβη και με τον Ισαάκ. Διαφέρει συνεπώς από τη Σάρρα της *Θυσίας*, αφού αυτή συμφιλιώνεται με την ιδέα του θανάτου του γιου της, ενώ η μητέρα στον Δαπόντε ελπίζει μέχρι τέλους ο Θεός να μη δεχτεί τη θυσία της κόρης της. Έτσι το γεγονός ότι η Σάρρα έχει χάσει κάθε ελπίδα, και τελικά ξαναβλέπει τον γιο της ζωντανό αντιδιαστέλλεται με τη γεμάτη ελπίδα φωνή της μητέρας εδώ, η οποία ωστόσο δεν πρόκειται να δικαιωθεί. Άλλωστε, αναγκάζεται τελικά να παραδεχτεί ότι πατέρας και κόρη είναι εξίσου πρόθυμοι για αυτή τη θυσία:

Ας έλθει η Σάρρα σήμερα να με παρηγορήση
μήτηρ η ομοιοπαθής, ας έλθη, μην αργήση.
[...]
Αν ίσως, όμως, και αυτή η Σάρρα ελυπήθη,
ύστερον δε εχάρηκε και επαρηγορήθη,
βλέποντας πάλιν ζωντανόν το τέκνον να γυρίση
τον ακριβόν της Ισαάκ, δίχως να το ελπίση
Αμή εγώ ν' αξιωθώ, άραγε, το παιδί μου
να το ιδώ πλιο ζωντανόν και να χαρή ψυχή μου;
[...]
Δεν το πιστεύω, τέκνον μου, γιατί και τον Πατέρα
Πρόθυμον βλέπω εις σφαγήν, μα και την Θυγατέρα⁹⁰.

Και οι Εβραίοι με τη σειρά τους θεωρούν πως «αν ο Θεός εδέχετο ανθρώπινον θυσίαν,/εδέχετο τον Ισαάκ με καθ' ευχαριστίαν»⁹¹, συνεχίζοντας την εν λόγω σύγκριση, δια της οποίας επιχειρείται να αποφευχθεί το μοιραίο. Μέχρι τέλους η ελπίδα όλων είναι ο Θεός να αρνηθεί την ανθρωποθυσία αυτή. Τέλος, στη θυσία της κόρης, παρίσταται ο Αβραάμ και ο Ισαάκ. Ο Αβραάμ για να δει μια κόρη που ομοιάζει με τον γιο του και ο Ισαάκ για να δει έναν ισάξιο με τον δικό του πατέρα. Από τα παραπάνω θεωρούμε πως γίνεται σαφής η σύγκριση της θυσίας του Αβραάμ με αυτή του Ιεφθάε,

⁸⁹ Ο.π., σ. 67.

⁹⁰ Ο.π., σ. 71.

⁹¹ Ο.π., σ. 75.

η οποία δεν έχει ωστόσο το ίδιο ευτυχές τέλος και γι' αυτό θυμίζει περισσότερο τραγωδία, στην οποία δοξάζεται τελικά τόσο η κόρη, όσο και ο πατέρας ως πρότυπα πίστης στον Θεό, όπως άλλωστε συνέβη και με τον Αβραάμ.

1.5 Ιακώβ, Ραχήλ, Ιωσήφ

Η τετραλογία του Τόμας Μαν, *Ο Ιωσήφ και οι αδελφοί αυτού*, μεταμορφώνει τη βιβλική αφήγηση για τον Ιακώβ και τον Ιωσήφ σε ένα μνημειώδες λογοτεχνικό έργο. Το μυθιστόρημα διηγείται τη ζωή του Ιακώβ και κυρίως τη ζωή του Ιωσήφ από τα παιδικά του χρόνια μέχρι και τον θάνατο του πατέρα του. Το έργο ξεκινάει *in media res* με τον νεαρό Ιωσήφ, για να γυρίσει στη συνέχεια πίσω στον χρόνο, στην πραγματική αρχή του, που είναι και η γέννηση του Ιακώβ⁹².

Ο Τόμας Μαν, χρησιμοποιεί υλικό από αρχαία φιλοσοφικά συστήματα και θρησκείες για να δημιουργήσει μια μυθολογία που προϋποθέτει διαφορετικές εκδοχές του θείου. Ωστόσο η *Βίβλος* αποτελεί τη βασική πηγή του⁹³. Το έργο εξερευνά τη σχέση μεταξύ του ατόμου και του μύθου, τη δυαδική φύση της ανθρωπότητας και την ανάπτυξή αυτής μέσω της υποδειγματικής ιστορίας του Ιωσήφ⁹⁴.

Ο Ιακώβ χαρακτηρίζεται από μια αξιοπρέπεια που εντυπωσιάζει όποιον τον συναντά. Ακόμα και ο εχθρικός θεός του Λάβαν καταλαβαίνει ότι πρόκειται για έναν ευλογημένο άνθρωπο. Ωστόσο, έχει επίσης και ελαττώματα. Τείνει, για παράδειγμα, μέσω της θρησκευτικότητάς του να αποφεύγει τη δυσάρεστη πραγματικότητα. Δουλεύει σκληρά και αγαπάει βαθιά τη Ραχήλ, τον Ιωσήφ και τον Βενιαμίν, αλλά μπορεί ταυτόχρονα να είναι διπρόσωπος και εκδικητικός⁹⁵.

Η Ραχήλ χαρακτηρίζεται περισσότερο από τα συναισθήματά της παρά από την εξωτερική της ομορφιά. Η αγνότητα και η γοητεία της θα επιβιώσουν στον Ιωσήφ. Η ατεκνία της προκαλεί μεγάλο πόνο και θα καταφύγει ακόμα και σε ξόρκια,

⁹² Gérard Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, transl. Ch. Newman, Cl. Doubinsky, University of Nebraska Press, Lincoln, London 1997, σ. 265.

⁹³ Gerard C. Farley, «A Reflection on Thomas Mann's Joseph Tetralogy -- From Schopenhauer's World Will to Divine Providence», *Philosophy Faculty Publications* (2013), 7, σ. 2.

⁹⁴ Liisa Steinby, *Myth in the Modern Novel: Imagining the Absolute*, Walter de Gruyter GmbH, Berlin, Boston 2023, σσ. 126-7.

⁹⁵ Kontje, *The Cambridge Introduction to Thomas Mann*, ό.π. σ. 82.

προκειμένου να μείνει έγκυος. Τελικά φτάνει να προεικονίζει την Παρθένο και ο γιός της τον Ιησού Χριστό:

[...] ο Ιακώβ [...] επέμενε με πείσμα ότι η Ραχήλ, που το είχε γεννήσει, ήταν μια ουράνια παρθένος και μητέρα-θεά [...] και το παιδί το ίδιο ένα θαυμαστό αγόρι και χριστό [...]. Εσύ όμως, Ραχήλ, μάτια μου, να φροντίσεις για το αρνί της παρθένου, τον Ιεωσήφ, τον αληθινό γιο [...]⁹⁶

Ο Ιωσήφ παρουσιάζεται αψεγάδιαστος, θεϊκά όμορφος, ανώτερος από τα αδέρφια του σε κάθε τομέα, ο αγαπημένος γιος του Ιακώβ. Δεν είναι λίγες οι φορές μάλιστα που ο Ιωσήφ παρομοιάζεται με τον Χριστό και θεωρείται μετενσάρκωση του Όσιρι. Από την αρχή της ιστορίας καθίσταται σαφές ότι ο Ιωσήφ έχει συνείδηση ότι τα βάσανα και ο θρίαμβός του λειτουργούν ως μάθημα του Θεού, όχι μόνο για την οικογένεια και τους απογόνους του, αλλά και για όλη την ανθρωπότητα⁹⁷. Μαθαίνει από τα λάθη του, συμπονά τον πατέρα του και είναι πρόθυμος να συγχωρήσει τα αδέρφια του. Είναι χαρισματικός, αλλά ταυτόχρονα κακομαθημένος και αφελής που χωρίς να το θέλει προκαλεί την οργή των αδελφών του. Τον χαρακτηρίζει ένας ναρκισσιστικός εγωτισμός, αφού θεωρεί ότι οι άλλοι θα πρέπει να τον αγαπούν περισσότερο από τον εαυτό τους. Μετά την πτώση στον λάκκο ωστόσο, το εγώ του πλήττεται θανάσιμα και ο «αναστημένος» πλέον Ιακώβ, μετατρέπει την αλαζονεία σε ένα ενδιαφέρον για την κοινή και όχι την προσωπική ευημερία. Όταν πια φτάνει στην Αίγυπτο έχει ήδη μάθει να μην ανταγωνίζεται τους πιθανούς εχθρούς του. Ως Εβραίος είναι για κάποιους στόχος προκαταλήψεων, ενώ σε κάποιους άλλους προκαλεί ενδιαφέρον και σαγήνη. Είναι αρκετά έξυπνος για να φυλάγεται από τους μεν, και να εκμεταλλεύεται την έλξη που ασκεί στους υπολοίπους⁹⁸.

Η Ραχήλ του Στέφαν Τσβάιχ (Stefan Zweig, 1881-1942), είναι μια μετά θάνατον Ραχήλ, η οποία στρέφεται ενάντια στον Θεό, προκειμένου να Τον μεταπείσει. Ο Θεός έχει θυμώσει με τον λαό της Ιερουσαλήμ και ξεσπά την οργή του πάνω της. Κι η οργή αυτή ήταν τόσο τρομερή που ξύπνησε ακόμα και τους νεκρούς. Έτσι η Ραχήλ σηκώνεται από τον τάφο της, προκειμένου να απευθυνθεί στον Θεό και στην ουσία να του κάνει μάθημα, πώς να κατευνάσει την οργή του με βάση τη δική της εμπειρία. Και ο Θεός την αφουγκράστηκε. Άκουσε προσεκτικά την ιστορία της, για το πόσο ο δικός

⁹⁶ Thomas Mann, *Ο Ιωσήφ και οι αδελφοί αυτού, Α' Τόμος: Οι ιστορίες του Ιακώβ*, μτφρ. Λ. αναγνώστου, Εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2004, σσ. 434, 450.

⁹⁷ Farley, ό.π., σ. 2.

⁹⁸ Kontje, *The Cambridge Introduction to Thomas Mann*, ό.π., σ. 84.

της πατέρας την εξόργισε με την απόφασή του να δώσει τον Ιακώβ στη Λέα (sic). Παρομοιάζει συνεπώς την οργή του Θεού με τη δική της, προκειμένου να Του δείξει τον τρόπο με τον οποίο την ξεπέρασε. Κι ενώ δείχνει πως γνώριζε από την αρχή το σχέδιο του πατέρα της, στο οποίο και εναντιώθηκε σε συμφωνία με τον Ιακώβ, τελικά, υπερίσχυσε μέσα της η αγάπη για την αδερφή της και έφτασε να ξεγελάσει τον άντρα που αγαπούσε. Και μαζί της φτάνει κι ο αναγνώστης να συμπονάει τη Λέα, η οποία παρακαλεί την αδερφή της κλαίγοντας να την βοηθήσει. Έτσι η Ραχήλ, υπομένει το μαρτύριο να είναι παρούσα την πρώτη βραδιά του νέου ζευγαριού, προκειμένου ο Ιακώβ να μην καταλάβει την απάτη. Στην οργή της Ραχήλ, προστέθηκε τώρα η οργή του Ιακώβ, ο οποίος τυφλωμένος από τον θυμό του δεν θα διστάσει να χτυπήσει την αγαπημένη του. Όμως και αυτός με τη σειρά του συγχώρεσε τόσο τη Ραχήλ, όσο και τον Λάβαν για την εξαπάτηση. Έτσι η Ραχήλ φέρνει ως παράδειγμα όχι μόνο τη δική της συγχώρεση, αλλά και αυτή του Ιακώβ, προκειμένου να πείσει τον Θεό να συγχωρήσει τον λαό της Ιερουσαλήμ. Όμως ο Θεός σιωπά, και δεν ανταποκρίνεται στις ικεσίες της Ραχήλ. Τότε εκείνη οργίζεται και του λέει αυθαδιάζοντας:

Βάλ' το λοιπόν στο μυαλό σου, ξεροκέφαλε, και εμένα με έτρωγε ζήλια φοβερή που ο Ιακώβ πότισε με τον πόθο του την αδελφή μου σαν τη ζήλια που σε τρώει τώρα που τα παιδιά μου κάνουν σπονδές σε άλλους θεούς αντί σ' εσένα. Όμως εγώ, το αδύναμο γύναιο, εγώ τιθάσευσα την μανία μου, φάνηκα σπλαχνική για χάρη σου που σε θεωρούσα σπλαχνικό [...] Θεέ: όλοι εμείς που είμαστε απλώς άνθρωποι, κακόμοιρα θνητά όντα, νικήσαμε το θηρίο της ζήλιας - συ όμως, Παντοδύναμε, συ που δημιούργησε και έπλασες τα πάντα [...] - εσύ δεν έστερξες να συμπονέσεις; [...]»⁹⁹

Για την Ραχήλ, ο Θεός που δεν σπλαχνίζεται δεν είναι ο δικός της Θεός, αλλά ένας Θεός της τιμωρίας και της εκδίκησης και γι' αυτό φτάνει να Τον εγκαλέσει ενώπιον των αγγέλων του. Φτάνει δηλαδή στο σημείο να αμφισβητεί τον Θεό στον οποίο πιστεύει λόγω της παράλογης κατά την ίδια στάσης Του και Τον φέρνει αντιμέτωπο με τις υποσχέσεις και τις ευθύνες Του. Του απευθύνεται με το θάρρος που έχει όποιος υποστηρίζει το δίκαιο, ακόμα και απέναντι σε Αυτόν που είναι ο απόλυτος εκπρόσωπός του. Στην ουσία, λέει η Ραχήλ στον Θεό, αν δεν αποδειχτεί αντάξιος του Εαυτού Του, η Ραχήλ, θα τον απορρίψει, αφού τον βρίσκει αποκρουστικό.

Η Ραχήλ έχει το σθένος και υποστηρίζει μέχρι τέλους αυτό που πιστεύει ότι είναι σωστό και εκθέτει τον παραλογισμό του Θεού, προβάλλοντας τη μητρική της

⁹⁹ Stefan Zweig, *Τρεις θρύλοι και ένα παραμύθι*, μτφρ. Δ. Δημοκίδης, Ροές, Αθήνα 2003, σ. 50-1.

αγάπη. Αντιδιαστέλλεται με τους προπάτορες και τους προφήτες που την κοιτούν με τρόμο για το τι θα συμβεί στη βέβηλη που τόλμησε να μιλήσει έτσι στον Ύψιστο. Ο Θεός όμως την τυλίγει με το φως της αγάπης Του, δείχνοντας ότι προτιμάει την παραφορά της πίστης από την τυφλή υποταγή.

1.6 Σαούλ και Δαβίδ

Ο Σαούλ είναι για τον N. Frye, η πραγματικά μεγάλη τραγωδία της *Βίβλου*, όπου ο ήρωας, ένας άξιος και τίμιος βασιλέας πλήττεται από μια κατάρα για την οποία δεν μπορεί να κάνει τίποτα, και είναι αντιμέτωπος με έναν Θεό που, για πρώτη φορά στη *Βίβλο*, δεν συγχωρεί¹⁰⁰.

Στον *Σαούλ* του Βολταίρου (Voltaire, 1694-1778), παρουσιάζεται ο Αγάγ ευγνώμων απέναντι στον Σαούλ, ο οποίος υπερασπίζεται την επιλογή του να μην τον σκοτώσει. Ο Σαμουήλ ωστόσο του ανακοινώνει ότι αυτή η πράξη του δεν συνάδει με τη θεία βούληση. Και μέσα από τα λόγια του Αγάγ, ο Βολταίρος προφανώς απορεί ο ίδιος για το πώς μια θαυμάσια αρετή μπορεί να θεωρηθεί έγκλημα και συνεχίζει λέγοντας πως την ολοκληρωτική σφαγή των Αμαληκιτών δεν μπορεί να την έχει διατάξει κάποιος Θεός, παρά μόνο ο Διάβολος¹⁰¹. Έτσι καθίσταται σαφές το παράδοξο της εντολής του Θεού και, συνεπώς, της δυσμένειας και της τρέλας που χτύπησε τον Σαούλ. Ο Δαβίδ δεν είναι εδώ πιστός υπήκοος, αλλά κάποιος που ετοιμάζεται πράγματι να επιτεθεί στον βασιλιά, παρόλες τις εκκλήσεις της συζύγου του, γιατί επιθυμεί τον θρόνο του. Ενώ στην τραγωδία του Αλφιέρι που θα εξετάσουμε παρακάτω, μόνο η Μελχόλ παρουσιάζεται ως σύζυγος, ο Βολταίρος αναφέρει και την Αβιγάιλ προκαλώντας την οργισμένη αντίδραση της Μιχάλ/Μελχόλ, ειδικά όταν της αποκαλύπτει ότι στο σύνολο έχει δεκαοχτώ γυναίκες. Είναι προφανής η προσπάθεια του Βολταίρου να απομυθοποιήσει τον Δαβίδ. Η Μιχάλ μας ανακοινώνει για πρώτη φορά ότι κατά διαστήματα ο Σαούλ κατέχεται από τον διάβολο με αποτέλεσμα να εμφανίζει συμπτώματα τρέλας. Έτσι, η τρέλα του Σαούλ αποδίδεται στον διάβολο και όχι στον Θεό. Ο Δαβίδ χαιρείται με τον θάνατο του βασιλιά και αναρωτιέται αν του άφησε χρήματα, ενώ οι γυναίκες μαλώνουν για χάρη του, αν και τελικά φρίττουν μαζί

¹⁰⁰ Northrop Frye and Jay Macpherson, *Biblical and Classical Myths: The Mythological Framework of Western Culture*, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, London 2004, σ. 125.

¹⁰¹ Voltaire, *Saul: A drama, in five acts*, transl. O. Martext, J. Carlile, London 1820, σ. 7.

του, αφού χλευάζει τον Θεό, τους άντρες και τις γυναίκες. Στο νεκροκρέβατό του δίνει συμβουλές στον γιο του Σολομώντα για το ποιους πρέπει να σκοτώσει.

Όπως είναι προφανές, το έργο του Βολταίρου θα ήταν πιο ταιριαστό να ονομάζεται *Δαβίδ* και όχι *Σαούλ*, αφού ο ρόλος του Δαβίδ, επισκιάζει τελικά αυτόν του Σαούλ. Ο Βολταίρος παρουσιάζει στην πραγματικότητα τον Σαούλ και τον Δαβίδ ως καρικατούρες, ενώ εστιάζει στα μειονεκτήματα και γενικότερα στη χειρότερη δυνατή εκδοχή του Δαβίδ. Είναι ένας υλιστής που λαχταρά την εξουσία, που χρησιμοποιεί τις γυναίκες και δεν διακρίνεται από συναισθήματα για αυτούς που τον αγαπούν. Αυτά τα ελαττώματα μπορεί να είναι εμφανή και στην ίδια τη *Βίβλο*, ωστόσο οι περισσότεροι συγγραφείς που ασχολήθηκαν με τον Δαβίδ, τείνουν να τα αγνοούν¹⁰². Έτσι στον *Σαούλ* του Αλφιέρι, για παράδειγμα, ο Δαβίδ είναι τελείως εξιδανικευμένος.

Οι σύγχρονες ερμηνείες τείνουν να αποκόψουν τον Σαούλ του Αλφιέρι από το βιβλικό του πρότυπο, και να αποδώσουν στον Εβραίο βασιλιά μια αυτόνομη προσωπικότητα εκτός βιβλικού πλαισίου¹⁰³. Όμως ο Αλφιέρι εμπνέεται από τη *Βίβλο* και μάλιστα είναι σε θέση να χρησιμοποιεί λεξιλόγιο εμπνευσμένο από την *Αγία Γραφή*, προκειμένου να αναπαραστήσει τη φοβερή θεϊκή οργή που εκμηδενίζει τον Σαούλ. Πρόκειται για τον μύθο ενός βασιλιά, που καταρρέει υπό το βάρος της θεϊκής οργής από την οποία τελικά νικείται ολοκληρωτικά. Αυτό στα μάτια του Αλφιέρι ήταν το ιδανικό θέμα για μια τραγωδία¹⁰⁴. Ο Σαούλ ήταν στην πραγματικότητα ο αγαπημένος ήρωας του Αλφιέρι, και η εν λόγω τραγωδία αφορά το γήρας, την υποψία, τη ζήλεια και το μεγαλείο που ενυπάρχει στο αίσθημα του μυστηρίου και του θείου¹⁰⁵.

Σε αντίθεση με το έργο του Βολταίρου, ο Αλφιέρι προσεγγίζει τον Σαούλ ενώ αυτός βρίσκεται ήδη στο στάδιο της τρέλας. Η θεϊκή οργή που απειλεί ολοένα και περισσότερο τον Σαούλ, κάνοντάς τον θύμα αντιθετικών συναισθημάτων τα οποία διαδέχονται τάχιστα το ένα το άλλο, και τον εμποδίζουν να κάνει πράξη τις πιο θετικές αποφάσεις του, γεννά έναν τραγικό ήρωα, ο οποίος προκαλεί τον οίκτο και τη συμπόνια, τη στιγμή που ο ουρανός έχει ήδη αποφασίσει ότι αφού περάσει τις πιο

¹⁰² Sarah Nicholson, «Catching the Poetic Eye. Saul Reconceived in Modern Literature», στο Carl S. Ehrlich, Marsha C. White (Επιμ.), *Saul in Story and Tradition*, Mohr Siebeck, Tübingen 2006, σ. 315.

¹⁰³ Ann H. Hallock, «The Religious Aspects of Alfieri's *Saul*», *Forum Italicum* 18 (Spring, 1984), σ. 43.

¹⁰⁴ Alessandro Tedeschi, *Studi sulle tragedie di Vittorio Alfieri*, Ermanno Löschner, Roma, Torino, Firenze 1876, σσ. 202, 242.

¹⁰⁵ Benedetto Croce, *Poesia e non poesia: Note sulla letteratura europea del secondo decimono*, Gius. Laterza & Figli, Bari 1923, σ. 14.

σκληρές δοκιμασίες θα πέσει στη μάχη μαζί με τον στρατό και την οικογένειά του¹⁰⁶. Άλλωστε, όπως γράφει ο ίδιος ο Αλφιέρι, και μόνο η πεποίθηση του Σαούλ ότι άξιζε την οργή του Θεού, ήταν αρκετή για να τον οδηγήσει σε αυτή την κατάσταση της ανησυχίας, κάτι που τον κάνει άξιο ελέους και θαυμασμού¹⁰⁷.

Η ουσία της τραγωδίας *Σαούλ*, είναι η μάχη του ήρωα ενάντια στον εαυτό του, το πορτραίτο μιας νευρωτικής κατάστασης ηρωικών διαστάσεων. Στην ίδια την *Παλαιά Διαθήκη* η ιδέα της τρέλας συνδέεται με την αμαρτία, η οποία αποτυπώνεται με όλες τις όψεις της στη συγκεκριμένη διήγηση της *Βίβλου*. Ο Αλφιέρι χρησιμοποιεί την ένταση της τρέλας του κεντρικού ήρωα ως βάση για την ανάπτυξη της αφήγησής του. Τα άλλα πρόσωπα της τραγωδίας παρουσιάζονται κυρίως μέσα από μια αντίδραση στην τρέλα του Σαούλ¹⁰⁸.

Σε ένα πρώτο επίπεδο, η τρέλα που «χτυπά» τον Σαούλ, μας θυμίζει ήρωες, όπως ο Μάκβεθ ή ο βασιλιάς Ληρ, του Σαίξπηρ, όμως, στην πραγματικότητα, επισημαίνει ο A. Tedeschi, τα φαντάσματα που κυνηγάνε τον Μάκβεθ και η τρέλα που δεν έχει θεία προέλευση, δεν μπορούν να συγκριθούν με τα όσα προκαλεί στον Σαούλ, ο Θεός του Ισραήλ. Όταν ο Σαούλ έχει διαύγεια σκέψης αναγνωρίζει τα λάθη του και θέλει να επανορθώσει. Είναι στοργικός με τα παιδιά του Μελχόλ και Ιωνάθαν, αποκαλεί τον Δαβίδ γιο του και του εμπιστεύεται τον στρατό στη μάχη. Αλλά αυτές οι στιγμές κρατάνε πολύ λίγο, αφού το παραλήρημα και η ζήλεια παίρνουν το πάνω χέρι, με αποτέλεσμα να βλέπει και πάλι στο πρόσωπο του Δαβίδ, τον ανταγωνιστή και εχθρό του. Όμως στην πραγματικότητα βρίσκεται αντιμαχόμενος μεταξύ δύο εκ διαμέτρου αντίθετων παθών, θέλοντας και ταυτόχρονα μη θέλοντας το ίδιο πράγμα. Τις πράξεις του καθορίζουν άλλοτε ο φθόνος και οι υπονίες για τον Δαβίδ και άλλοτε η αγάπη της κόρης του για τον άντρα της. Άλλοτε εξοργίζεται με τους ιερείς, άλλοτε παρουσιάζεται μεταμελημένος από φόβο και σεβασμό για τον Θεό. Τόσο στις στιγμές νοητικής διαύγειας, όσο και όταν βρίσκεται σε πλήρη σύγχυση, χαρακτηρίζεται από ένα συνονθύλευμα σκέψεων, τύψεων, ποικίλων αντιθετικών επιθυμιών και παθών, τα οποία και τον καθιστούν ασθενή και δυστυχή. Το πραγματικό αμάρτημα του Σαούλ είναι ο φθόνος του για τον Δαβίδ, ο οποίος γεννήθηκε όταν οι κόρες του Ισραήλ

¹⁰⁶ Tedeschi, ό.π., σ. 250.

¹⁰⁷ Vittorio Alfieri, «Parere dell' autore su le sue tragedie», στο *Opere di Vittorio Alfieri da Asti*, Tomo XXII, Dai Torchj del Majno, Piacenza 1811, σ. 292.

¹⁰⁸ Richard B. Hilary, «Biblical Exegesis in Alfieri's "Saul"», *South Atlantic Bulletin*, Vol. 38, No. 2 (May, 1973), σσ. 3-4, 6.

έλεγαν¹⁰⁹: «Δαβίδ ο ανδρείος που νικά χιλιάδαις, μόνον εκατόν ο Σαούλ»¹¹⁰, επιπλήττοντας τον Δαβίδ, που δεν απαντούσε σε αυτές τις δοξολογίες¹¹¹.

Έτερο ενδιαφέρον πρόσωπο στο δράμα του Αλφιέρι, είναι ο Δαβίδ, ο οποίος λατρεύει τον Θεό ως μοναδικό και αλάνθαστο οδηγό του ανθρώπου και συμμορφώνει όλες του τις πράξεις με τη θέληση Αυτού. Είναι τρυφερός σύζυγος και αφοσιωμένος φίλος. Συμπονά πραγματικά τον βασιλιά, παρότι εξαιτίας του είναι αναγκασμένος να ζει μια ζωή γεμάτη κινδύνους και αγωνίες. Στο μίσος του βασιλιά απαντά με στοργή και αφοσίωση, καθώς τον βλέπει σαν αυτόν που έπεσε πάνω του βαρύ το χέρι του Κυρίου¹¹². Η ιδεολογική μάλιστα αμφισημία του έργου έγκειται ακριβώς στο ότι διεκδικεί τη συναισθηματική ταύτιση με ένα ασεβές προς τον Θεό πρόσωπο, το οποίο ηττάται τόσο σε επίπεδο πλοκής, όσο και σε επίπεδο αξιών από τον ευσεβή Δαβίδ. Οι αξιώσεις του Σαούλ, ηττώνται στο επίπεδο της λογικής, αλλά επιβάλλονται στο συναισθηματικό πεδίο. Έτσι η υπερβολική του ανησυχία, καταλήγει να επισκιάσει τη γαλήνη του Δαβίδ και ο τσακισμένος ηρωισμός του την αρμονική ακεραιότητα του αντιπάλου του¹¹³.

1.7 Ιώβ

Το *Ιώβ*: *Η ιστορία ενός απλού ανθρώπου* του Γιόζεφ Ροτ (Joseph Roth, 1894-1939) είναι η κραυγή ενός θρησκευόμενου και ξεριζωμένου Εβραίου, τον οποίο πλήττουν αλλεπάλληλες συμφορές: ο γιος του σκοτώνεται στον πόλεμο, η γυναίκα του τρελαίνεται και πεθαίνει, η κόρη του χάνει τα λογικά της. Έτσι καταλήγει μόνος και εξαθλιωμένος, ν' αναρωτιέται αν όλα αυτά τα δεινά αποτελούν την τιμωρία, για το γεγονός ότι εγκατέλειψε στην πατρίδα, το ανάπηρο παιδί του¹¹⁴.

Η Αμερική σε αυτό το μυθιστόρημα είναι ένας άθλιος τόπος, μια διαβολική δύναμη, που προκαλεί στον ήρωα Μέντελ Σίνγκερ πολλά δεινά. Τον οδηγεί στα όρια της απελπισίας και τον κάνει να νοσταλγεί τη ζωή του στη Ρωσία, παρ' όλες τις

¹⁰⁹ Tedeschi, ό.π., σσ. 244-5, 248.

¹¹⁰ Βίκτωρ Αλφιέρι, *Σαούλ*, μτφρ. Γ. Καλοσγούρος, Ελευθερουδάκης, Εν Αθήναις (χ.χ.), σ. 123.

¹¹¹ Tedeschi, ό.π., σ. 246.

¹¹² Ό.π., σ. 246.

¹¹³ Pietro Gibellini (Επιμ.), *La Bibbia nella letteratura italiana, I: Dall' Illuminismo al Decadentismo*, Morcelliana, Brescia 2009, σσ. 58-9.

¹¹⁴ Joseph Roth, *Ιώβ: Η ιστορία ενός απλού ανθρώπου*, μτφρ. Μ. Αγγελίδου, Άγρα, Αθήνα 2013.

δυσκολίες που είχε εκεί¹¹⁵. Έτσι για τον σύγχρονο αυτόν Ιώβ, που υποφέρει τα βάσανα του βιβλικού του προτύπου, η Αμερική είναι ένας τόπος απίστευτης δυστυχίας, όπου επεισόδια προσωπικής, πνευματικής, και υλικής απώλειας διαδέχονται ασταμάτητα το ένα το άλλο. Ο Μέντελ με το που φτάνει στην Αμερική ήδη επιθυμεί να φύγει. Παρόλη τη βεβαιότητα της απόφασής του να μεταναστεύσει, στην καινούργια του πατρίδα νιώθει αποπροσανατολισμένος και γνωρίζει μόνο απώλεια και θλίψη. Η οικογένειά του διαλύεται, δεν μπορεί να ασκήσει το επάγγελμά του, πέφτει σε μια κατάσταση αδράνειας και η πίστη του στον Θεό διαρκώς αποδυναμώνεται. Έχει επίσης μετανιώσει που άφησε πίσω στην πατρίδα τον επιληπτικό του γιο Μενουχίμ. Όπως ο βιβλικός Ιώβ, ο Μέντελ Σίνγκερ υποφέρει και θριαμβεύει. Πιστεύει πλέον ότι είναι μόνος στον κόσμο, αφού η γυναίκα του και ο γιος του πεθαίνουν, η κόρη του τρελαίνεται, και πιστεύει ότι δεν θα ξαναδεί ποτέ τον Μενουχίμ. Το μόνο που του μένει είναι να διακόψει τη σχέση του με τον Θεό, και όταν βιώνει πλέον τη μέγιστη οδύνη, ένας φίλος του του θυμίζει την ιστορία του Ιώβ. Η Αμερική φαίνεται, λοιπόν, πως είναι ο προσωπικός τόπος δοκιμασίας του Μέντελ, όπου μοιάζει να υποφέρει στα χέρια μιας ανώτερης δύναμης. Όμως, είναι ταυτόχρονα και ο τόπος θριάμβου του, αφού επιβραβεύεται με την εμφάνιση του υγιούς πλέον Μενουχίμ, με ό,τι αυτό συνεπάγεται για τον κεντρικό ήρωα¹¹⁶.

Ο φίλος του Ροτ, και επίσης σπουδαίος συγγραφέας, Στέφαν Τσβάιχ (1881-1942), ταυτίζει τον Αυστριακό συγγραφέα με τον βιβλικό ήρωα, δείχνοντάς μας τη βαθύτερη σχέση που έχει ο λογοτέχνης με τον Ιώβ. Στον επικήδειο που έγραψε για τον Ροτ, αναφέρει ότι ήταν στη μοίρα του, κάθε φορά που έβρισκε σιγουριά και ασφάλεια να την χάνει, μη μπορώντας να συμβιβαστεί με τη βολή της αστικής ευτυχίας. Μεγάλωσε μέσα στις στερήσεις και ο βασικός πυλώνας ευτυχίας του, ο γάμος του, κατέρρευσε εν μία νυκτί, όταν η γυναίκα του τρελάθηκε. Το γεγονός αυτό οδήγησε, κατά τον Τσβάιχ, τον Ροτ να μεταμορφώσει την προσωπική του αναίτια δυστυχία σε ένα αιώνιο σύμβολο, τον *Ιώβ*, καθώς δεν έπαψε ποτέ να αναρωτιέται γιατί η μοίρα στάθηκε τόσο σκληρή μαζί του, ενώ ο ίδιος δεν είχε πειράξει ποτέ του ούτε μια μύγα¹¹⁷.

¹¹⁵ Kerry Wallach, «America Abandoned: German-Jewish Visions of American Poverty in Serialized Novels by Joseph Roth, Sholem Asch, and Michael Gold» στο Jay Howard Geller, Leslie Morris (Επιμ.), *Three-Way Street: Jews, Germans, and the Transnational*, University of Michigan Press, Michigan 2016, σ. 207.

¹¹⁶ Kata Gellen, «The Media Myth of America: Joseph Roth's "Hiob" and "Tarabas"», *Journal of Austrian Studies*, Vol. 45, No. 3/4 (FALL/WINTER 2012), σσ. 1, 7, 9.

¹¹⁷ Stefan Zweig, *Αποχαιρετισμός στον Γιόζεφ Ροτ: 1939*, μτφρ. Μ. Αγγελίδου, Άγρα, Αθήνα 2010, σσ. 9-11.

Έτσι ο Ροτ, είναι σε προσωπικό επίπεδο πνιγμένος στα χρέη, πίνει αντί να γράφει, και θεωρεί ότι η ζωή τον αδικεί κατάφωρα. Αυτός φαίνεται πως είναι και ο λόγος που γράφει το μυθιστόρημα *Ιώβ*¹¹⁸.

Στην προσπάθειά του να καταλάβει την αδικία της ζωής, συσχετίζει το μαρτύριο του ήρωά του με την ενοχή μιας αγάπης που είναι ατελής στην ουσία της, και τον οδηγεί να εγκαταλείψει το ανάπηρο παιδί του, ή χαρακτηρίζει τη σχέση του με τη γυναίκα του, όπως προκύπτει από το παρακάτω απόσπασμα:

Αλλά όπου να ‘ναι θα πεθάνω κι εγώ και δεν θα μείνει κανένας να μας κλαίει. Σαν δυο κόκκους σκόνης μας παράσυρε ο άνεμος. Σαν δυο σπίθες σβήσαμε. Εγώ έκανα παιδιά, η κοιλιά σου τα ‘φερε στον κόσμο, ο θάνατος τα πήρε. [...] Στα νιάτα μας χάρηκα το κορμί σου, στα στερνά μας το περιφρόνησα. Ίσως αυτή ήταν η αμαρτία μας. Δεν είχαμε μεταξύ μας τη θέρμη της αγάπης, αλλά την ψύχρα της συνήθειας. Ίσως γι’ αυτό πέθαναν τα πάντα γύρω μας, μαράθηκαν, χάθηκαν¹¹⁹.

Ο Ροτ δεν επιχειρεί να ξαναγράψει τον *Ιώβ*. Ο Μέντελ του είναι ένας τυπικός Εβραίος, ο οποίος διαφοροποιείται λόγω της σκληρότητας και των ασυνήθιστων βασάνων, που βιώνει. Υπάρχει ένα κυρίαρχο θείο σχέδιο και κανάλια επικοινωνίας μεταξύ ανθρώπινου και θείου¹²⁰ (μια προφητεία στην αρχή και η απολύτρωση στο τέλος). Η αναπάντεχη στροφή στην πλοκή του μυθιστορήματος, μοιάζει να υποδεικνύει ότι τελικά υπάρχει κάτι καλό στην ανθρώπινη ζωή, ωστόσο ο αρμονικός επίλογος είναι αμφιλεγόμενος. Από τη μία, δηλώνει πως τελικά όλα τα βάσανα αποζημιώνονται, όπως ακριβώς συνέβη και με το βιβλικό κείμενο, όπου όλα επεστράφησαν στον *Ιώβ*. Από την άλλη πλευρά, το ευτυχές τέλος, μπορεί να μην είναι ικανοποιητικό, αλλά αντίθετα απογοητευτικό. Κι αυτό επειδή αυτή η ξαφνική στροφή στη μοίρα του Μέντελ, μπορεί να είναι ένα μη πειστικό τέλος, ένα είδος ενός ειρωνικού από μηχανής θεού, που μάλλον υπογραμμίζει ότι ο άνθρωπος δεν μπορεί να λυτρωθεί από τα ανθρώπινα βάσανα σε αυτόν τον κόσμο, αλλά μόνο σε κάποιον φανταστικό παράδεισο. Ο ανθρώπινος κόσμος παραμένει βαθιά άδικος και τα προβλήματά του παραμένουν άλυτα, παρά το ευτυχές τέλος¹²¹. Ο *Ιώβ* του Ροτ, όπως ακριβώς και οι ίδιες οι Γραφές, είναι ανοικτός ή κλειστός στην ερμηνεία, ανάλογα με την κλίση, την προδιάθεση και

¹¹⁸ Pierre Assouline, *Οι Βίοι του Ιώβ*, μτφρ. Σπ. Γιανναράς, Πόλις, Αθήνα 2013, σ. 264.

¹¹⁹ Roth, ό.π., σσ. 153-4.

¹²⁰ Harold Fisch, *New Stories for Old: Biblical Patterns in the Novel*, McMillan Press, Wiltshire 1998, σσ. 104, 108.

¹²¹ Sari Kivistö, Sami Pihlström, «Theodicies as Failures of Recognition» στο Jill Graper Hernandez (Επιμ.), *Theodicy*, MDPI, Basel 2018, σ. 108.

την πίστη των αναγνωστών του¹²². Το νόημα, πάντως, αυτού του μυθιστορήματος, δεν είναι το ευτυχισμένο τέλος μετά τις απανωτές συμφορές, αλλά το βάθος που έχει η ζωή πέρα απ' όλα τα γεγονότα και όλα τα δεινά που συμβαίνουν. Το έργο εκπέμπει στον αναγνώστη μια σχεδόν στοιχειώδη γαλήνη, μια ακαταμάχητη ηρεμία, όπως αυτή του καθαρού ουρανού¹²³.

Αξίζει να σημειωθεί και το σημαντικότερο θεατρικό έργο που έχει επηρεαστεί από το *Βιβλίο του Ιώβ*, το *Ιώβ (J.B.)*, του Άρτσιμπαλντ Μακ Λης (Archibald MacLeish, 1892-1982), το οποίο επίσης μεταφέρει το βιβλικό κείμενο στη σύγχρονη εποχή. Δύο ξεπεσμένοι ηθοποιοί που πουλάνε καλαμπόκι και μπαλόνια αντίστοιχα, επιχειρούν να παίξουν τον ρόλο του Θεού και του Σατανά, και στην αναζήτησή τους για το ποιος θα παίξει τον ρόλο του Ιώβ, διαπιστώνουν ότι πάντα υπάρχει κάποιος να παίζει αυτό τον ρόλο, πάντα υπάρχει κάποιος δηλαδή που υποφέρει άδικα. Έτσι επιλέγουν έναν πλούσιο τραπεζίτη της Νέας Υόρκης, περιγράφοντας την ευημερία του ως δίκαιη ανταμοιβή για την πίστη του στον Θεό¹²⁴.

Οι δύο πωλητές είναι ο Κύριος Ζους, όνομα που παραπέμπει στον θεό Δία (Ζευς), και ο Νίκελς, όνομα που αποτελεί παραλλαγή του «Old Nick», προσωνυμίου του διαβόλου¹²⁵. Ο Μακ Λης διηγείται τη βιβλική ιστορία μέσα από ένα σύγχρονο πρίσμα, και στο πλαίσιο αυτό, οι τρεις Παρηγορητές, που παραπέμπουν στους φίλους του βιβλικού ήρωα, δίνουν τη δική τους ερμηνεία για τα Ιώβεια βάσανα. Ο Βιλντάδ, ο Μαρξιστής, θεωρεί ότι ο Ιώβ δεν φέρει ευθύνη για τα δεινά του, και ότι απλώς είχε την ατυχία να είναι μέλος της λάθος οικονομικής τάξης τη λάθος στιγμή, δηλαδή ήταν ένας καπιταλιστής, τη στιγμή που ο καπιταλισμός κατέρρεε. Ο Ελιφάς είναι ψυχίατρος, και ως εκ τούτου θεωρεί ότι ο άνθρωπος δεν είναι ένοχος, καθώς δεν δρα αλλά αντιδρά ενστικτωδώς και συνεπώς μη φέροντας ευθύνη, δεν φέρει και ενοχή, ενώ ο Σωφάρ τέλος, που είναι ιερέας, θεωρεί ότι ο άνθρωπος είναι εγγενώς κακός και αμαρτωλός,

¹²² Piero Boitani, *The Bible and its Rewritings*, transl. A. Weston, Oxford University Press, New York 1999, σ. 204.

¹²³ Guido Lodovico Luzzatto, «"Hiob" di Joseph Roth», *La Rassegna Mensile di Israel*, seconda serie, Vol. 7, No. 12 (Aprile 1933), σ. 581.

¹²⁴ Άρτσιμπαλντ Μακ Λης, *Ιώβ: Έμμετρο δράμα σε δύο πράξεις*, Απόδοση Ν. Γκάτσος, Εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2003.

¹²⁵ Carol Newsom, «Plural Versions and the Challenge of Narrative Coherence in the Story of Job», στο Danna Fewell (Επιμ.), *The Oxford Handbook of Biblical Narrative*, Oxford University Press, New York 2016, σ. 239.

και ως εκ τούτου του αξίζει η τιμωρία¹²⁶. Τελικά ο Ιώβ του Μακ Λης θα απορρίψει τόσο τους τρεις Παρηγορητές, όσο και τον Ζους και τον Νίκελς, και θα βρει παρηγοριά στο πρόσωπο της συζύγου του Σάρα, με την οποία θα οικοδομήσει μια νέα ζωή, γεγονός που κατά τη C. Newsom, συμβολίζει τη σημασία που έχει η ανθρώπινη καρδιά, μόνη πηγή φωτός και αγάπης, σε ένα μετα-θειστικό κόσμο¹²⁷.

1.8 Σαμψών

Ο ίδιος ο Μίλτον στην εισαγωγή του έργου του *Σαμψών αγωνιζόμενος*, αναφέρεται στην τραγωδία, δίνοντάς μας ένα στοιχείο για το είδος στο οποίο κατατάσσει το έργο του. Ωστόσο, δεν είναι ένα κείμενο που προοριζόταν για να παιχτεί από ηθοποιούς, αντίθετα προοριζόταν για ανάγνωση. Άλλωστε, γράφτηκε σε μια περίοδο που το θέατρο θεωρούνταν πηγή αντίδρασης, ιδιαίτερα εναντίον της μοναρχίας, και, συνεπώς, το θεατρικό έργο που προοριζόταν για ανάγνωση αποτελούσε μια ασφαλή και ηθική επιλογή. Επιπλέον ο Μίλτον αφαιρεί το στοιχείο της δράσης και εστιάζει στις πολλαπλές και πολυεπίπεδες φωνές των χαρακτήρων, οι οποίες και τους οδηγούν σε κρίσεις. Ενώ αντλεί υλικό από την αρχαία τραγωδία και το Βιβλίο των Κριτών, ο Μίλτον παραλλάσσει την αφήγησή του. Για παράδειγμα, σε αντίθεση με το Βιβλίο των Κριτών, η εκδοχή του Μίλτον δεν δείχνει με βεβαιότητα τη σύνδεση του Θεού με τον Σαμψών, αφού ο Θεός δεν εμφανίζεται στο κείμενο¹²⁸. Σε κάθε περίπτωση, ο *Σαμψών αγωνιζόμενος* είναι μια καθαρή τραγωδία. Ο ήρωας υποφέρει τόσο σε ψυχολογικό όσο και σε σωματικό επίπεδο, καθώς θεωρεί ότι γεννήθηκε για να απελευθερώσει τον Ισραήλ και δεν κατάφερε τίποτα ως προς αυτόν τον σκοπό¹²⁹, και δεν σταματάει να μεμψιμοιρεί και να αυτοοικτίρεται.

Ωστόσο, παραδέχεται πως ό,τι του συνέβη βασίζεται σε δικά του λάθη¹³⁰. Παραδέχεται πως πριν την πτώση του, έβλεπε τον εαυτό του ως προστατευόμενο του Θεού και ότι η μεταξύ τους σχέση τον έκανε να νιώθει άτρωτος. Πενθεί για το

¹²⁶ Harold Kushner, *When Bad Things Happen to Good People: 20th Anniversary Edition*, Pan Books, London 2002, σσ. 169-70.

¹²⁷ Newsom, ό.π.

¹²⁸ Miranda Gano Nesler, «What Once I Was, and What Am Now": Narrative and Identity Constructions in "Samson Agonistes"», *Journal of Narrative Theory*, Vol. 37, No. 1 (Winter 2007), σσ. 2-3.

¹²⁹ Jane Melbourne, «Biblical Intertextuality in *Samson Agonistes*», *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 36, No. 1, The English Renaissance (Winter, 1996), σ. 112.

¹³⁰ Melbourne, ό.π.

παρελθόν του και τα παραστρατήματά του, και διηγείται την αυτοβιογραφία του ως τραγωδία. Όσο αποκαρδιώνεται και μελαγχολεί, τόσο θεωρεί τον εαυτό του υπεύθυνο για τα γεγονότα που εκτυλίσσονται και συνεπώς θεωρεί πως αξίζει την ταπείνωση και την αιχμαλωσία¹³¹. Έτσι ο Μίλτον εστιάζει στο πώς ο Σαμψών ξαναβρήκε τις δυνάμεις του μετά τα λάθη του παρελθόντος, ποια ήταν αυτά, και πώς θα μπορούσε να τα υπερνικήσει¹³².

Επιπλέον, ο Σαμψών χαρακτηρίζεται από σύγχυση τόσο σε σχέση με τη δική του ταυτότητα, όσο και με αυτή των άλλων προσώπων. Παρ' όλ' αυτά είναι ο μόνος χαρακτήρας που συνθέτει μια προσωρινά αδιαμφισβήτητη εικόνα εαυτού και της σχέσης του με τον Θεό. Έχοντας τη δύναμη της αφήγησης, μιλά για 115 στίχους χωρίς κανείς να διαταράξει την εικόνα που ο ίδιος συνθέτει και στην ουσία είναι σε θέση να ελέγξει τον τρόπο με τον οποίο τον βλέπει ο αναγνώστης¹³³.

Συχνά ο Σαμψών παρομοιάζεται με τον Χριστό. Ωστόσο, ο Σαμψών δεν είναι φιλόανθρωπος και ελεήμων σαν Εκείνον¹³⁴ και ακόμα και στο τέλος, σε αντίθεση με τον Ιησού, φαίνεται να διακατέχεται από παθιασμένη οργή και εκδίκηση. Επιπλέον, ο Ιησούς δεν έχασε ποτέ τη δύναμή του, όπως ο Σαμψών. Έτσι αυτά τα σημεία εξαιτίας των οποίων μπορεί να παρατηρηθεί για κάποιους μελετητές μια ταύτιση μεταξύ Σαμψών και Ιησού, για άλλους αποτελούν στοιχεία της μεταξύ τους διαφορετικότητας. Για κάποιους, δηλαδή, ταυτιζόταν περισσότερο με τον Αντίχριστο, θεωρώντας τον καταστροφέα που έρχεται σε σαφή αντίθεση με τον λυτρωτή Χριστό¹³⁵.

Παρ' όλ' αυτά, φαίνεται πως τελικά για τον Μίλτον ο βιβλικός ήρωας συμβολίζει κυρίως τη δύναμη ενάντια στη μοναρχία. Ο Σαμψών λοιπόν αποτελεί πολιτικό σύμβολο και πηγή δύναμης με κάποια στοιχεία Χριστού και το ερώτημα που τελικά τίθεται είναι κατά πόσον με την τελευταία του πράξη και τον θάνατό του γίνεται μάρτυρας¹³⁶ και συνεπώς βρίσκεται με τους σωσμένους ή με τους φαύλους¹³⁷.

¹³¹ Nesler, ό.π., σσ. 5-6, 8.

¹³² John T. Shawcross, *The Uncertain World of Samson Agonistes*, D. S. Brewer, Cambridge 2001, σ. 48.

¹³³ Nesler, ό.π., σ. 4-5.

¹³⁴ Shawcross, ό.π., σ. 50.

¹³⁵ Joseph Anthony Wittreich, *Interpreting Samson Agonistes*, Princeton University Press, Guilford 1986, σσ. 28-30, 44-5.

¹³⁶ Shawcross, ό.π., σσ. 50-1, 6.

¹³⁷ Wittreich, ό.π., σ. 43.

1.9 Εσθήρ

Στο έργο του Ρακίνα (Jean Racine, 1639-1699), *Εσθήρ*, η ομώνυμη ηρωίδα μιλώντας στη στενή της φίλη Ελίση, βάλλει εναντίον της προκατόχου της, αφού προσέβαλλε με την αναίδειά της τον Βασιλιά και σύζυγό της Ασσουήρο. Έτσι της εξηγεί πώς ο Ασσουήρος την διάλεξε και την έκανε βασίλισσα στη θέση της, αγνοώντας ωστόσο την καταγωγή της και την ιδιαίτερη σχέση της με τον θείο της Μαρδοχαίο. Είναι αυτός που την μεγάλωσε και αυτός που της ανακοινώνει την απόφαση του βασιλιά να εξολοθρεύσει τους Εβραίους. Έτσι η Εσθήρ αναδεικνύεται ως η μόνη ελπίδα των Ιουδαίων. Η Εσθήρ φοβάται για τη ζωή της, αν επιχειρήσει να μιλήσει απρόσκλητη στον Ασσουήρο, αλλά ο Μαρδοχαίος την επιπλήττει, αφού βάζει τον εαυτό της πάνω από την πατρίδα της και της επισημαίνει ότι ίσως αυτός να ήταν πραγματικά ο λόγος, η σωτηρία του Ισραήλ, για τον οποίο ο Θεός την έχρισε βασίλισσα. Συνεπώς η Εσθήρ βλέπει την πράξη της ως προσωπική θυσία. Στη συνέχεια ο Αμάν εξηγεί πως ο Μαρδοχαίος τον περιφρονεί και δεν τον προσκυνά, κι αυτή είναι η αιτία που συμβούλεψε τον βασιλιά να εξοντώσει τους Ιουδαίους. Η Εσθήρ πράγματι πηγαίνει φοβισμένη στον Ασσουήρο και ζητά να παραστεί και ο Αμάν σε αυτά που έχει να του πει. Εκείνος, σε αντίθεση με την οργή του που της επιφυλάσσει το βιβλικό κείμενο, την υποδέχεται με γλυκά λόγια. Έτσι εκείνη ομολογεί πως είναι Εβραία και αποκαλύπτει τη σχέση της με τον Μαρδοχαίο, και μετά τον μονόλογό της πείθει τον βασιλιά να μη φονεύσει τους Ισραηλίτες και φανερώνει τον δόλο του Αμάν, ο οποίος καταδικάζεται σε θάνατο¹³⁸. Το επιμύθιο έρχεται τελικά μέσα από τα λόγια της ίδιας της βασίλισσας Εσθήρ:

Ὡ Κύριε τοῦ Ἰσραήλ! ὁ νοῦς σου διὰ ποίων
ὁδῶν, τὸ ρεῦμα ὁδηγεῖ σκοπῶν σου αἰωνίων¹³⁹!

Όπως γίνεται φανερό, σε γενικές γραμμές το βιβλίο του Ρακίνα ακολουθεί τη διήγηση της *Παλαιάς Διαθήκης*. Σε κάθε περίπτωση, ο μύθος της Εσθήρ, δείχνει πώς μια βασίλισσα μπορεί να επηρεάσει τα πολιτικά πράγματα, ή ακόμα και να κυβερνήσει, και παρ' ὅλ' αυτά να παραμείνει σεμνή και δίκαιη. Η Εσθήρ είναι μια σπάνια βιβλική μορφή, το παράδειγμα μιας γυναίκας που μέσα από ένα γάμο μπορεί να παίξει τον ρόλο

¹³⁸ Ρακίνας, *Τραγωδία Εσθήρ και άλλα διάφορα ποιήματα*, μτφρ. Δ. Βικέλας, Τύποις Γ. Μελισταγούς Μακεδόνας, Εν Ερμουπόλει 1851, σσ. 7-66.

¹³⁹ Ο.π., σ. 63.

της στην πολιτική αρένα¹⁴⁰. Η Εσθήρ είναι ευαίσθητη και ταυτόχρονα δυναμική. Αποφασίζει να μιλήσει στον Ασσούηρο έχοντας επίγνωση ότι αυτό μπορεί να οδηγήσει στον θάνατό της. Έχει αποφασίσει όμως να θυσιαστεί στην προσπάθεια να σώσει τον Ιουδαϊκό λαό κι αυτό το κάνει στο όνομα του Θεού, στον οποίο και προσεύχεται πριν προβεί στην πράξη της, όπως άλλωστε κάνει και το βιβλικό της πρότυπο. Έτσι τα κίνητρα της είναι η αλληλεγγύη της απέναντι στα άτομα της φυλής της, και η πίστη της ότι αυτό είναι το θέλημα του Θεού, τη βοήθεια του οποίου ζητάει, ολοκληρώνοντας με τα λόγια:

Τὸ ν' ἀποθάνῃ, ἢ Ἐσθήρ χαρὰν τῆς τὸ νομίζει.
Ὡδήγησέ την πρὸς αὐτὸν ὅς τις δὲν σὲ γνωρίζει,
Πρόσταξον ἅμα μὲ ἰδῆ νὰ παύσῃ ἡ ὀργή του
Κι' εὐνοϊκῶς νὰ προσβληθῆ Θεέ! ἢ ἀκοή του¹⁴¹.

Αντίστοιχα η προσευχή της βιβλικής Εσθήρ ολοκληρώνεται ως εξής:

Εσθ. 4,17ω: ὁ Θεὸς ὁ ἰσχύων ἐπὶ πάντας, εἰσάκουσον φωνὴν ἀπηλπισμένων καὶ ῥῦσαι ἡμᾶς ἐκ χειρὸς τῶν πονηρευομένων, καὶ ῥῦσαί με ἐκ τοῦ φόβου μου.

Το σασπένς κλιμακώνεται μέχρι να ομολογήσει στον βασιλιά ότι είναι και η ίδια Εβραία, οδηγώντας τελικά στη δικαίωση, τόσο την ίδια όσο και τον λαό της.

Ωστόσο ένα άλλο θέμα που προσεγγίζεται εδώ είναι αυτό της φυλής και της εθνικής καταγωγής. Η σύγκρουση των πολιτιστικών αξιών και η εξομάλυνση των διαφορών που χωρίζουν τους λαούς. Ο Αμάν είναι το μέσο δια του οποίου καθορίζεται η Εσθήρ. Αρχικά η Εσθήρ, αντιπροσωπεύει μια μη «αυθεντική» Ιουδαία, αφού κρύβει την ταυτότητά της από τον Ασσούηρο. Έτσι ο βασιλιάς δεν βλέπει στο πρόσωπό της μια Ιουδαία. Συνεπώς, η Εσθήρ δεν μπορεί να νιώσει απόλυτα ελεύθερη, και βιώνει την ισραηλιτική ταυτότητά της μόνο μυστικά, συνοδεία του Χορού των Ισραηλίδων παρθένων. Μόνο, λοιπόν, όταν αποφασίζει να σώσει τον λαό της αποκαλύπτοντας στον βασιλιά την καταγωγή της, γίνεται αυθεντική Ιουδαία, όπως ο Μαρδοχαίος. Άρα, κατά μια έννοια, ο Αμάν ωθεί την Εσθήρ να αποκαλυφθεί ως Εβραία¹⁴². Λαμβάνοντας όλ' αυτά υπόψη, κατανοούμε ότι η τραγωδία *Εσθήρ*, αντιμετωπίζει το ζήτημα της θρησκευτικής ελευθερίας και του δικαιώματος των ατόμων να ακολουθούν την πίστη

¹⁴⁰ Nicole Hochner, «Imagining Esther in Early Modern France», *The Sixteenth Century Journal*, Vol. 41, No. 3 (Fall 2010), σ. 758.

¹⁴¹ Ρακίνας, ό.π., σ. 20.

¹⁴² Ehsan Ahmed, «Ethnic Difference And Mimetic Violence In Racine's "Esther"», *Romance Notes*, Vol. 40, No. 1 (Fall, 1999), σσ. 33-5.

τους, ακόμα κι όταν συνιστούν μειονότητα και ως προς αυτό, πιθανόν ο Ρακίνας να είχε στο μυαλό του τη σχέση μεταξύ Προτεσταντών και Καθολικών¹⁴³. Βλέπουμε, συνεπώς, πως ακόμα κι όταν η λογοτεχνία ακολουθεί πιστά τη *Βίβλο*, ο ρόλος μιας βιβλικής μορφής μπορεί να λάβει διαφορετικές ερμηνείες σμιλεύοντας διαρκώς νέα πρότυπα.

Για την Εσθήρ, έχει γράψει ομώνυμη τραγωδία και ο Γεώργιος Βαφόπουλος, ο οποίος μάλιστα γράφει στον πρόλογο του έργου του ότι βασίστηκε στον *Σαούλ* του Αλφιέρι κι όταν ανακάλυψε ότι έχει γράψει κι ο Ρακίνας τραγωδία με το ίδιο θέμα, σταμάτησε προσωρινά το γράψιμο της δικής του *Εσθήρ*, από τον φόβο να αναμετρηθεί μαζί του. Παρ' όλ' αυτά, αν και κατά δήλωσή του αρνήθηκε να διαβάσει την *Εσθήρ* του Ρακίνα, παρατηρούνται κάποιες ομοιότητες με το γαλλικό έργο, όπως ότι και τα δύο έργα ξεκινούν με τον διάλογο της Εσθήρ με ένα έμπιστό της πρόσωπο θηλυκού γένους. Στον Ρακίνα είναι η Ελίση, στον Βαφόπουλο είναι η βάρια της Εσθήρ. Οι διαφορές, ωστόσο, είναι περισσότερες. Ο Μορδοχάι, είναι εδώ ξάδελφος και όχι θείος της Εσθήρ και δεν συχνάζει στο παλάτι όπως συμβαίνει στον Ρακίνα. Επίσης η Εσθήρ, δεν είναι περήφανη που έγινε βασίλισσα, αλλά μάλλον θρηνεί τη μοίρα της, ούσα ξεριζωμένη από τον λαό της και νοσταλγεί το σπίτι της και τις παιδικές της φίλες. «[...] τα σπλάχνα μου έννοια τρώει, σαν το κοράκι, που λαίμαργα ζητάει τροφή σ' άταφο πτώμα»¹⁴⁴ λέει στη βάρια της. Σε αντίθεση με την Εσθήρ του Ρακίνα, που θεωρεί θρίαμβό της τη στέψη της, στον Βαφόπουλο βλέπει ως συμφορά την τωρινή της κατάσταση, μισεί τα πλούτη της και αναρωτιέται αν όλο αυτό που βιώνει είναι θέλημα Θεού. Έτσι συσσωρεύει σταδιακά θυμό, ο οποίος προοικονομεί την έκρηξή του λίγο αργότερα. Ο Μορδοχάι καταφέρνει να μιλήσει στην Εσθήρ και της εξηγεί τη δολοπλοκία του Αμάν, δηλώνοντας της, όπως και στη γαλλική τραγωδία, πως δεν μπορεί να αφηγήσει για χάρη των φόβων της το θέλημα του Θεού. Η διαφορά είναι ότι εδώ ο Αμάν επιθυμεί να φονεύσει τον Ασσουήρο και να λάβει τη θέση του, κάνοντάς τον ακόμα πιο δόλιο σε σχέση με τη γαλλική τραγωδία ή το βιβλικό πρωτότυπο. Επιπλέον, δίνεται μεγαλύτερη έμφαση στην ταπείνωση του Αμάν από την καθυστερημένη απόδοση τιμών στον Μορδοχάι, την οποία ο συγγραφέας αφηγείται με λεπτομέρειες, δικαιολογώντας έτσι την αυξανόμενη εκδικητικότητά του Αμάν. Επίσης

¹⁴³ Thomas Kselman, *Conscience and Conversion: Religious Liberty in Post-Revolutionary France*, Yale University Press, New Haven, London 2018, σ. 69.

¹⁴⁴ Γεώργιος Θ. Βαφόπουλος, *Εσθήρ και Το Ξύπνημα*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1990, σ. 14.

ο Ασσουήρος, έχει αμφιβολίες σε σχέση με τη διαταγή εναντίον των Εβραίων και έχει χάσει τον ύπνο του, καθιστώντας πιο έντονη την αρνητική επιρροή του Αμάν, ο οποίος κανονίζει τελικά τη δολοφονία του βασιλιά, αν και τα σχέδιά του χαλάνε τελευταία στιγμή. Έτσι ο Βαφόπουλος τροφοδοτεί την τραγωδία του δημιουργώντας έναν πιο ολοκληρωμένο αρνητικό χαρακτήρα απ' ό,τι συναντάμε στον Ρακίνα ή στην ίδια τη *Βίβλο*. Και οι δύο Εσθήρ απευθύνονται με θυμό απέναντι στον Αμάν, δείχνοντας περίσσιο θάρρος. Στο γαλλικό κείμενο αυτό συμβαίνει αφότου η ηρωίδα αποκαλύψει ότι είναι Εβραία και θέλει να σώσει τον λαό της, λέγοντας: «Ύπαγε προδότη' άπομακρύνσου! Δέν περιμένω τίποτε από την δύναμίν σου!»¹⁴⁵. Στο δε ελληνικό, ο θυμός εκδηλώνεται πριν γίνει αυτή η αποκάλυψη: «(Με οργή) Πώς είπες; Των Εβραίων το αίμα; Το δικό σου άμποτε, δολερέ, να τρέξει!»¹⁴⁶, λέει, ξαφνιάζοντας τον Ασσουήρο που δεν ξέρει ακόμα για ποιο πράγμα ομιλεί.

Και στις δύο περιπτώσεις η Εσθήρ υψώνει το ανάστημά της απέναντι στον δόλιο Αμάν και δείχνει ατρόμητη πλέον μπροστά στον Ασσουήρο. Όλοι οι αρχικοί της φόβοι έχουν εξαλειφθεί και ως όργανο του Θεού, με ιερή αγανάκτηση και οργή μιλάει υπέρ του λαού της. Με αυτόν τον τρόπο μια γυναίκα, με κίνδυνο της ζωής της, και έχοντας συναίσθηση ότι ενδέχεται να θυσιάζεται για το καλό της φυλής της, γίνεται ένα φωτεινό παράδειγμα υπηρεσίας της θελήσεως του Θεού. Και στις δύο περιπτώσεις, τελικά, αφήνεται να διαφανεί η ιδέα ότι τη θέση της βασίλισσας την πήρε εξαρχής γιατί αυτό ήταν το θέλημα του Θεού.

1.10 Ιουδίθ

Η Ιουδίθ (*Ιουδήθ*) του Φρίντριχ Χέμπελ (Friedrich Hebbel, 1813-1863), σε αντίθεση με το βιβλικό της πρότυπο, είναι λίγο μεγαλύτερη από δεκαεφτά χρονών, ταυτόχρονα παρθένα και χήρα, αφού οι σχέσεις της με τον Μανασσή δεν ολοκληρώθηκαν ποτέ. Για τον Χέμπελ, αυτή ήταν μια απαραίτητη συνθήκη, αφού μια χήρα που έχει βιώσει το γαμήλιο έρωτα δεν θα μπορούσε να προβεί στην πράξη που προέβη τελικά η Ιουδήθ. Μόνο μια παρθένος, η οποία αγνοούσε το νόημα αυτής της πράξης θα μπορούσε να είναι τόσο αποφασισμένη, όσο εκείνη. Από την άλλη πλευρά, μια πραγματική παρθένος που δεν έχει παντρευτεί ποτέ, δεν θα μπορούσε να θυσιάσει

¹⁴⁵ Ρακίνας, ό.π., σ. 60.

¹⁴⁶ Βαφόπουλος, ό.π., σ. 106.

αυτό που συνιστά την ταυτότητά της, δηλαδή την παρθενία της. Σύμφωνα με τη λογική του Χέμπελ, ως εκ τούτου, η Ιουδήθ, έπρεπε να είναι ταυτόχρονα χήρα και παρθένος¹⁴⁷. Αφού δεν κατάφερε να εκπληρώσει τον ρόλο της ως συζύγου και μητέρας, καθώς ο άντρας της, ίσως και λόγω της ομορφιάς της, δεν μπόρεσε τη νύχτα του γάμου τους αλλά ούτε και αργότερα να έχει σεξουαλικές σχέσεις μαζί της, αποφάσισε να θέσει την ομορφιά της στην υπηρεσία της πατρίδας της¹⁴⁸.

Η ηρωίδα μονολογεί, λοιπόν, συλλαμβάνοντας την κατ' εντολή Θεού πράξη στην οποία πρέπει να προβεί για να σώσει τον λαό της:

Ο δρόμος που οδηγεί στην πράξη μου περνά μέσα από την αμαρτία!
Ευχαριστώ, ευχαριστώ σε Κύριε! Φώτισες τα μάτια μου! Το ρυπαρό
θ' αγωνιστή μπροστά σου· αν ανάμεσα σε μένα και στην πράξη μου
στήνης μιαν αμαρτία, ποια είμαι εγώ και σου αντιλέγω, σα να 'τανε
να σου ξεφύγω; Δεν είναι τόσο πιο άξια η πράξη μου, όσο πιο ακριβά
μου στοιχίζει; Την τιμή μου, το ανέγγιχτο κορμί μου, μπορώ να τ'
αγαπώ πλιότερο απ' όσο εσύ [...] Μ' έκανες όμορφη: ξέρω, τώρα, για
ποιο σκοπό¹⁴⁹.

Όμως για τον Χέμπελ η Ιουδήθ ήταν ένα φρικτό παράδειγμα μιας γυναίκας που υπερβαίνει τα όρια της φύσης της και που επιχειρεί αρχικά να προσελκύσει τον βιαστή της, στη συνέχεια παραδίδεται σε αυτόν, εν μέρει επιθυμώντας τον, και τελικά τον σφάζει για εκδίκηση. Αλλά μια γυναίκα που σκοτώνει, για οποιονδήποτε λόγο και να το κάνει είναι, για τον συγγραφέα, απαράδεκτη. Γι' αυτόν, η Ιουδήθ είναι απλώς δολοφόνος και μπορεί να γίνει τραγική ηρωίδα, μόνο αν υποφέρει. Έτσι ο συγγραφέας προσθέτει ένα εντελώς νέο στοιχείο στην ιστορία, δηλαδή τον φόβο της ότι μπορεί να είναι έγκυος¹⁵⁰. Επιπλέον ο Χέμπελ έφριττε με την ιδέα ότι μια γυναίκα μπορεί να σκοτώσει τον εραστή της, προκειμένου να εκπληρώσει μια θεϊκή αποστολή, χωρίς να εμπλακεί προσωπικά. Συνεπώς, την παρουσιάζει ως μια γυναίκα απογοητευμένη, αφού είναι παρθένα χωρίς παιδιά, μια γυναίκα που αναζητά την ταυτότητά της. Ο Ολοφέρνης είναι ο μόνος που είναι ισότιμός της, ή ίσως και καλύτερός της. Είναι ο άντρας που ασυνείδητα περιμένει. Μέσα της το κίνητρο της σαρκικής απόλαυσης βρίσκεται σε

¹⁴⁷ Sten G. Flygt, *Friedrich Hebbel*, Twayne Publishers, Inc., New York 1968, σσ. 41-2.

¹⁴⁸ Renate Peters, «The Metamorphoses of Judith in Literature and Art: War by Other Means» στο Aránzazu Usandizaga, Andrew Monnickendam (Επιμ.), *Dressing up for War: Transformations of Gender and Genre in the Discourse and Literature of War*, Rodopi, Amsterdam, New York 2001, σ. 119.

¹⁴⁹ Φρειδερίκος Χέμπελ, *Ιουδήθ*, μτφρ. Α. Δικταίος, Εκδ. Δωδώνη, Αθήνα (χ.χ.). σσ. 80-1.

¹⁵⁰ Helen Watanabe-O'Kelly, *Beauty or Beast?: The Woman Warrior in the German Imagination from the Renaissance to the Present*, Oxford University Press, New York 2010, σ. 131.

αντιπαλότητα με το θρησκευτικό και το πατριωτικό κίνητρο και είναι αυτό που δικαιολογεί την πράξη της¹⁵¹.

Έτσι η Ιουδήθ του Χέμπελ, δεν είναι απλώς η δούλη του Θεού, αλλά μια γυναίκα που βασανίζεται από εσωτερικές συγκρούσεις¹⁵² και ίσως σκότωσε τον μόνο άντρα που θα μπορούσε να αγαπήσει, τον μόνο που θα μπορούσε να δώσει νόημα στη ζωή της. Ήταν ένα όργανο στην υπηρεσία της θέλησης του Θεού, αλλά ως ανθρώπινο, ήταν ένα ατελές όργανο. Και αυτή η ατέλεια, η μοίρα κάθε ανθρώπινου όντος, ήταν η καταδίκη της. Αυτή, κατά τον Χέμπελ, είναι η φύση της τραγωδίας, η οποία και είναι αναπόφευκτη στη ζωή του ανθρώπου¹⁵³. Για τον Χέμπελ, η βιβλική Ιουδήθ δεν χαρακτηρίζεται από τέτοιες συγκρούσεις και χαιρέται με την απάτη και τον φόνο της. Η Ιουδήθ του Χέμπελ, αντίθετα, παραλύει από την πράξη της και την ιδέα ότι μπορεί να είναι έγκυος στο παιδί του Ολοφέρνη. Συνειδητοποιεί ότι ξεπέρασε τα όριά της κι ότι έκανε το σωστό για τους λάθος λόγους. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα ο φόνος του Ολοφέρνη να είναι η αιτία όχι ενός θριάμβου, αλλά μιας προσωπικής τραγωδίας, μιας τραγικής ενοχής, αφού η Ιουδήθ έλκεται σεξουαλικά απ' τον Ολοφέρνη και παλεύει μεταξύ μίσους και αγάπης γι' αυτόν. Δεν καταφέρνει να μην επιθυμεί τον Ολοφέρνη και τον σκοτώνει για λόγους προσωπικής εκδίκησης. Άλλωστε, σε αντίθεση με τη *Βίβλο*, πριν τον φόνο προηγείται η ένωση των δύο πρωταγωνιστών. Και παρότι ο Ολοφέρνης είναι ο εχθρός του λαού της, είναι ο μόνος που μπορεί να την οδηγήσει στο πεπρωμένο της να γίνει μητέρα, τη στιγμή που δεν μπορεί να βρει κανέναν Ιουδαίο κατάλληλο για κάτι τέτοιο. «Μια γυναίκα είναι τίποτε· μόνο με τον άντρα μπορεί να γίνη κάτι· με δαύτον μπορεί να γίνη μητέρα. [...] Οι στέρφες είναι δυστυχημένες», σχολιάζει η Ιουδήθ. Όπως άλλωστε επισημαίνει ο Χέμπελ, η Ιουδήθ σκοτώνει τον Ολοφέρνη, γιατί άγεται από ένα βαθύ, προσωπικό και παθιασμένο μίσος και αυτό είναι το θεμέλιο αυτής της τραγωδίας¹⁵⁴.

Ο ίδιος ο συγγραφέας σημειώνει πάντως, πως η Ιουδήθ και ο Ολοφέρνης δεν είναι μόνο συγκεκριμένα πρόσωπα, αλλά και εκπρόσωποι του λαού τους. Κι' έτσι η Ιουδήθ εκπροσωπεί τον λαό που πιστεύει ότι έχει προσωπική σχέση με τον Θεό και ο

¹⁵¹ Pierre Brune (Επιμ.), *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*, transl. W. Allatson, J. Hayward, T. Selous, Routledge, New York 2016, σ. 668.

¹⁵² Monika Czekanowska-Gutman, *Reclaiming Biblical Heroines: Portrayals of Judith, Esther and the Shulamite in Early Twentieth-Century Jewish Art*, Brill, Leiden 2023, σ. 62.

¹⁵³ Flygt, ό.π., σ. 45.

¹⁵⁴ Czekanowska-Gutman, ό.π., σ. 62-5.

Ολοφέρνης τον παγανισμό που βρίσκεται στο χείλος του γκρεμού. Άρα ο Ολοφέρνης εκπροσωπεί την υπερβολική σκληρότητα ενός πολυθεϊσμού τόσο ακραίου που θεοποιεί το άτομο (εν προκειμένω τον Ναβουχοδονόσορα). Ο ιουδαϊσμός και ο παγανισμός αντιπροσωπεύουν εντέλει κατά τον συγγραφέα τον διχασμό της ανθρωπότητας σε έναν ανεπανόρθωτο δυισμό¹⁵⁵. Περαιτέρω, η Ιουδήθ συμβολίζει το πνεύμα και τη θρησκεία, ούσα η επιτομή της ιουδαϊκής πίστης, και αντιπαραβάλλεται με τον σκληρό άντρα, γεμάτο άγρια ένστικτα, για τα οποία είναι περήφανος, ο οποίος και εκπροσωπεί την κοσμική επίγεια πραγματικότητα. Έτσι, παρατηρούμε στην ουσία τη νίκη της πνευματικότητας απέναντι στην ύλη¹⁵⁶.

Αφού ολοκληρώσαμε την περιήγησή μας στα πεζογραφήματα που έχουν βασιστεί σε βασικές βιβλικές μορφές της *Παλαιάς Διαθήκης*, θα περάσουμε στη μελέτη των λογοτεχνικών έργων που επηρεάστηκαν από βιβλικές μορφές της *Καινής Διαθήκης*.

¹⁵⁵ Flygt, ό.π., σσ. 45-6.

¹⁵⁶ Czekanowska-Gutman, ό.π., σ. 63.

Κεφάλαιο 2. Βιβλικές μορφές της *Καινής Διαθήκης* στην πεζογραφία

2.1 Ηρώδης

Το έργο *Ηρώδης ή η σφαγή των νηπίων* είναι ένα δράμα του οποίου ο πραγματικός τίτλος έχει χαθεί καθώς και η χρονολογία. Πιθανολογείται ότι έχει γραφτεί μεταξύ 1650-1750, ίσως και νωρίτερα. Διηγείται τη γέννηση του Χριστού, την προσκύνηση των βοσκών, την πορεία των τριών μάγων από την Ανατολή, τη διαταγή του Ηρώδη για τη σφαγή των νηπίων, τη διαφυγή της αγίας οικογένειας στην Αίγυπτο και τελικά την παραφροσύνη και το τέλος του Ηρώδη. Για πρώτη φορά στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου τεκμηριώνεται με αυτό το έργο η ύπαρξη ενός θεατρανθρώπου, ενός οργανωτή της παράστασης που μεριμνά για τα πρακτικά ζητήματα¹⁵⁷.

Το κεντρικό πρόσωπο του έργου είναι ο Ηρώδης, εξού και ο τίτλος που αποδόθηκε από τον Πούχγερ¹⁵⁸, και συνεπώς παρουσιάζει έναν αντιήρωα, με όλη τη σκληρότητα που τον διακρίνει, οδηγώντας τον τελικά στην τρέλα. Ο Ηρώδης καθοδηγείται από τους συμβούλους του-δαίμονες Άλκιμο και Φίλινο. «Βλάψε να μη βλαφθής, σκότωσε να μην σκοτωθής!»¹⁵⁹, του λέει ο Άλκιμος και οι δύο μαζί προσπαθούν να τον πείσουν να εξοντώσει το θείο βρέφος, την ώρα που ο ίδιος αναρωτιέται: «βυζανιάρικο είναι· το λοιπόν θέλω να σμίξω το αίμα με το γάλα;»¹⁶⁰ και παρακάτω «[...] αλλά τι κερδαίνω εγώ με σφαγή τι φταίγει το παιδί;»¹⁶¹. Έτσι ο Ηρώδης αρχικά έχει ενδοιασμούς, αλλά οι δαίμονες τον πείθουν να κάνει αυτό στο οποίο ο ίδιος ο Ηρώδης αρχικά αντιστέκεται, αφού ο Φίλινος του συστήνει τελικά: «Όλα τα βυζανιάρικα ακόμη σκότωσε, θάψε μετ' εκείνο·»¹⁶². Επίσης με προτροπή του Άλκιμου υποκρίνεται στους αρχιερείς ότι επιθυμεί να προσκυνήσει τον Χριστό, προκειμένου να μάθει πού βρίσκεται. Έτσι αρχικά ο Ηρώδης, και σύμφωνα με τα δικά του λόγια, είναι «διπρόσωπος και πανούργος, [...] πλανευτής επιδέξιος και προκομμένος»¹⁶³. Στη

¹⁵⁷ Βάλτερ Πούχγερ (Επιμ.), *Ηρώδης ή η σφαγή των νηπίων*, Εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1998, σσ. 16-7, 50.

¹⁵⁸ Ο.π., σ. 16.

¹⁵⁹ Ο.π., σ. 75

¹⁶⁰ Ο.π., σ. 77.

¹⁶¹ Ο.π.

¹⁶² Ο.π., σ. 78.

¹⁶³ Ο.π., σ. 79.

συνέχεια ωστόσο δίνει τη διαταγή να φονευτούν όλα τα μωρά μέχρι δύο ετών κι έτσι ακόμα κι η γυναίκα του προσπαθεί να προστατέψει το παιδί τους από τη μανία του. Ο Ηρώδης πλέον παρουσιάζεται λυσσασμένος «κολυμπά και πνίγεται εις το άφταιστον αίμα, και ακόμα η σκληρή του δίψα δεν σβήνεται»¹⁶⁴. Δεν έχει απλώς δώσει διαταγή να φονευθούν τα μικρά παιδιά, αλλά είναι ο ίδιος που τα δολοφονεί με τρομαχτική σκληρότητα, σαν δαιμονισμένος. Οι σκληρές περιγραφές του τρομερού φονικού, προλογίζουν την τρέλα στην οποία ο πρωταγωνιστής παραδίδεται σταδιακά. Άλλωστε, δεν αργεί να μάθει πως τόσο οι τρεις Μάγοι, όσο και ο Ιησούς ξέφυγαν από τη μανία του, ενώ ο λαός και οι αρχιερείς έχουν στραφεί εναντίον του. Ο Ηρώδης υπό την επιρροή του δαίμονα αποφασίζει να σκοτώσει το παιδί του για να εξιλεωθεί απέναντι στον λαό, ενώ του στέλνει νόσο που τον κάνει να αφρίζει σαν λυσσασμένος. Η λύσσα του δηλαδή πήρε τελικά φυσική μορφή και ως μαινόμενο λιοντάρι σφάζει τη γυναίκα και τον γιο του. Μετά το μακελειό συνέρχεται και σαστισμένος αναζητεί μέσα στον λαό τον ένοχο. Όταν συνειδητοποιεί τι έχει συμβεί βασανίζεται από τύψεις και επιθυμεί τον θάνατό του. Το έργο ολοκληρώνεται με τον Ηρώδη να αργοπεθαίνει ομολογώντας πως ήταν ένας άθεος και απάνθρωπος τύραννος. Δεν μπορούμε να μη δούμε εδώ ένα συσχετισμό με τον Σαούλ του Αλφιέρι, ο οποίος επίσης αυτούς που μισεί υπό την επήρεια της τρέλας του, τους αγαπά κατά τη φάση της διαύγειάς του. Ο Ηρώδης, αν και υπήρξε πανίσχυρος, υπό το βάρος της τρέλας και της αρρώστιας που τον χτυπά, καταλήγει αδύναμος στο κρεβάτι του πόνου, ολοκληρώνοντας έτσι την τραγικότητα αυτού του αντιήρωα.

Για τον Ηρώδη έχει γράψει και ο Φρίντριχ Χέμπελ (Friedrich Hebbel, 1813-1863), το ομώνυμο *Ηρώδης και Μαριάμ(νη)*, το οποίο εστιάζει στη σχέση των δύο αυτών προσώπων και περιγράφει πώς ο Ηρώδης οδηγείται στην εξόντωση της γυναίκας του. Το έργο βασίζεται στην *Ιουδαϊκή Αρχαιολογία* και το *Περί του Ιουδαϊκού Πολέμου*, του Ιώσηπου Φλάβιου (37-100 μ.Χ.)¹⁶⁵.

Η Μαριάμνη μαθαίνει ότι πεθαίνει ο αδελφός της με εντολή του Ηρώδη, ο οποίος και της ζητά να του ορκιστεί πως θα τον ακολουθήσει και στον θάνατο. Εκείνη αρνείται να πάρει αυτόν τον όρκο, επειδή πλήττεται η περηφάνια της που εκείνος τον θεωρεί αναγκαίο και όχι επειδή σκοπεύει να επιβιώσει από τον θάνατο εκείνου. Ο

¹⁶⁴ Ό.π., σ. 103.

¹⁶⁵ Flygt, ό.π., σ. 91.

Ηρώδης ωστόσο δεν κατανοεί την άρνησή της και τυφλώνεται από ζήλια και φαντάζεται ακόμα και τον Ρωμαίο αυτοκράτορα ως διάδοχό του στην καρδιά της γυναίκας του. Δίνει διαταγή να την σκοτώσουν εάν δεν επιστρέψει ζωντανός από την παραμονή του εκτός Ιουδαίας, και εκείνη όταν το μαθαίνει θεωρεί πως το έκανε ο άντρας της σε μια στιγμή πάθους. Ο Ηρώδης επιστρέφει μετά την καθορισμένη ώρα και βρίσκοντάς την ζωντανή σκοτώνει αυτόν στον οποίο είχε αναθέσει τη δολοφονία της. Ο Ηρώδης για δεύτερη φορά πρέπει να φύγει από την Ιουδαία και η Μαριάμνη είναι πεπεισμένη ότι ο σύζυγός της θα την εμπιστευτεί πως θα πεθάνει οικειοθελώς σε περίπτωση που εκείνος δεν επιστρέψει. Όταν εκείνη μαθαίνει ότι έχει δώσει ξανά την ίδια εντολή, το πέπλο πέφτει μπροστά από τα μάτια της και συνειδητοποιεί ότι είναι παντρεμένη με έναν άκαρδο εγωιστή. Η πρώτη της σκέψη είναι να αυτοκτονήσει, αλλά μετά σκέφτεται ένα σχέδιο εκδίκησης και διοργανώνει μια γιορτή την ημέρα που αναμένονται τα νέα από τον Ηρώδη. Αν επιστρέψει, θα την βρει τουλάχιστον στολισμένη με κοσμήματα, να χορεύει και να χαιρείται με τον θάνατό του. Και πράγματι ο Ηρώδης φτάνει στη γιορτή. Το αποτέλεσμα είναι η Μαριάμνη να μπαίνει στη φυλακή και να εκτελείται. Μόνο πολύ αργά ο Ηρώδης μαθαίνει πως ήταν αθώα, η απελπισία του δεν έχει όρια και είναι τότε ακριβώς που φτάνουν τα νέα για τους τρεις βασιλείς που αναζητούν τον νεογέννητο Βασιλέα των Ιουδαίων. Η αγάπη του, η γυναίκα του, έχει πεθάνει και το μόνο που του μένει είναι ο θρόνος του, τον οποίο πρέπει να υπερασπιστεί με κάθε κόστος και έτσι το δράμα ολοκληρώνεται με τη διαταγή της σφαγής των νηπίων¹⁶⁶.

Ο ήρωας του Χέμπελ, δεν είναι τόσο ο ραδιούργος τύραννος όσο η ενσάρκωση ενός υπεράνθρωπου πάθους. Η αγάπη του για τη Μαριάμνη ήταν ένα φωτεινό σημείο σε μια ταραχώδη ζωή, κι έτσι περιφρουρεί αυτή την αγάπη με μια ζήλεια που είναι ανώτερη κι από την ίδια τη ζωή. Η τραγωδία του Χέμπελ είναι στην πραγματικότητα μια μεταθανάτια ζήλεια. Η Μαριάμνη πρέπει να πεθάνει γιατί ο Ηρώδης δεν αντέχει τη σκέψη ότι η Μαριάμνη θα μπορούσε να γίνει η γυναίκα κάποιου άλλου. Και η ίδια η Μαριάμνη αγαπά με τέτοιο πάθος ώστε να μη βλέπει στον θάνατο κάποιο εμπόδιο, αφού αυτή η μεγάλη αγάπη είναι το μόνο πράγμα που την δένει με τη ζωή. Το *Ηρώδης και Μαριάμνη*, είναι τελικά μια τραγωδία γάμου, μια τραγωδία τριβών και παρεξηγήσεων, δυσπιστίας και ζήλειας, προκλητικής περηφάνιας και ταπεινωτικού

¹⁶⁶ John George Robertson, «Friedrich Hebbel», *The Modern Language Review*, Vol. 8, No. 2 (Apr., 1913), σσ. 153-4.

εξευτελισμού, όλα αυτά είναι ζητήματα που μπορούν να προκύψουν σε κάθε ένωση μεταξύ δύο ευαίσθητων ψυχών. Το ασυγχώρητο έγκλημα που διέπραξε ο Ηρώδης ενάντια στη Μαριάμνη ήταν ότι την υποβίβασε σε αντικείμενο, σε ιδιοκτησία του και αρνήθηκε να αναγνωρίσει τα δικαιώματά της ως ανθρωπίνου πλάσματος¹⁶⁷.

2.2 Παναγία

Η βυζαντινή τραγωδία *Χριστός Πάσχων* είναι ένα έργο της χριστιανικής ελληνικής γραμματείας¹⁶⁸, που γράφτηκε για ανάγνωση και όχι για το θέατρο¹⁶⁹. Ξεκινά με την πορεία στον Γολγοθά και τελειώνει με την Ανάσταση του Χριστού και μπορεί να χωριστεί σε τρία μέρη: α) Γολγοθάς-Σταύρωση-θάνατος Ιησού, β) Αποκαθήλωση και Ταφή, γ) Ανάσταση. Κύριος χαρακτήρας του έργου είναι η Θεοτόκος, ενώ εμφανίζονται ακόμα ο χορός, οι αγγελιοφόροι, ο Χριστός, ο Θεολόγος, ο Ιωσήφ, ο Νικόδημος, η Μαγδαληνή και άλλοι χαρακτήρες. Η Θεοτόκος είναι ένας δραματικός χαρακτήρας και είναι παρούσα σε όλη τη διάρκεια του έργου¹⁷⁰. Είναι αυτή που θρηνεί και ταυτόχρονα αυτή που ερμηνεύει ένα δόγμα. Μια ηρώδα που είναι σημαντική ακριβώς γιατί περιμένοντας την Ανάσταση του Χριστού και την επακόλουθη σωτηρία του ανθρώπου, καλείται να υπερβεί τη θλίψη της. Αυτή η ένταση ανάμεσα στην τεθλιμμένη μητέρα και την αφοσιωμένη πιστή, δεν τονίζεται στα Ευαγγέλια και έτσι μέσω της δραματικής ποίησης βρίσκει έναν τρόπο έκφρασης¹⁷¹. Η δράση εδώ αντικαθίσταται από την περιγραφή αυτής, με κορύφωση τον θρήνο της Παναγίας, ενώ η θλίψη μεταμορφώνεται σε χαρά κατά την Ανάσταση¹⁷².

Η Παναγία συνδέεται με την Εύα –μια έμμεση αναφορά στη Θεοτόκο ως Νέα Εύα– αφού το κείμενο ξεκινάει με το πώς η πρωτόπλαστη ξεγελάστηκε από το φίδι, με

¹⁶⁷ Ο.π., σσ. 153, 155.

¹⁶⁸ Μαίρη Μάντζιου, «Συμβολή στη μελέτη της χριστιανικής τραγωδίας "Χριστός Πάσχων"», *Δωδώνη: Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων*, τμ. 3ος, Ιωάννινα 1974, σ. 353.

¹⁶⁹ Αγνώστου ποιητή, *Τα Πάθη του Χριστού – Χριστός Πάσχων*, μτφρ. Θρ. Σταύρου, Εταιρεία Σπουδών Σχολής Μωραΐτη, Αθήνα 1973, σ. 7.

¹⁷⁰ Μάντζιου, ό.π., σ. 353-4.

¹⁷¹ Rachel Bryant Davies, «The Figure of Mary Mother Of God in *Christus Patiens*: Fragmenting Tragic Myth And Passion Narrative In A Byzantine Appropriation Of Euripidean Tragedy», *Journal of Hellenic Studies* 137 (2017), σ. 194.

¹⁷² Ruth Macrides, «Poetic Justice in the Patriarchate: Murder and Cannibalism in the Provinces», Gregory Nagy (Επιμ.), *Greek Literature Vol. 9: Greek literature in the Byzantine Period*, Routledge, New York, London 2001, σ. 371.

αποτέλεσμα τώρα ο Χριστός να είναι υποχρεωμένος να υποφέρει για τη σωτηρία του ανθρώπου. Αντιπαραβάλλεται επίσης ο ανώδυνος τοκετός της, με την οδύνη που της προκαλούν τώρα τα Πάθη του Ιησού. Αρχικά εναντιώνεται στην ιδέα ότι ο Θεός δύναται να πεθάνει, ενώ ο Ιούδας παρουσιάζεται ως προδότης, μισητός και αχρείος. Η Μαρία απευθύνει νοερά τα λόγια της στον Ιούδα, θεωρώντας τον μόνο υπαίτιο του κακού που συμβαίνει στον Ιησού. Η Θεοτόκος δεν παρίσταται στα γεγονότα, αντίθετα αυτά της μεταφέρονται από τους αγγελιοφόρους και αυτό που στην ουσία παρακολουθεί ο αναγνώστης είναι η αντίδραση, η ταραχή και η αγωνία της Παναγίας. Μόνο όταν αποφασίζει να πάει στον Γολγοθά μεταφέρεται στο επίκεντρο της δράσης. Εκεί συνομιλεί με τον υιό της και παρίσταται στον θάνατο και την ταφή του, επιθυμώντας πλέον και η ίδια να πεθάνει. Ωστόσο γίνεται τελικά μάρτυρας της Ανάστασης μαζί με τη Μαγδαληνή. Έτσι και η παρουσία της Μαγδαληνής στο έργο είναι ισχυρή, αφού είναι η μόνη που συνοδεύει τη Θεοτόκο, η μόνη που αναλαμβάνει διακριτή δράση σε σχέση με τις υπόλοιπες γυναίκες, που μαζί αποτελούν τις Μυροφόρες¹⁷³.

Η Παναγία στο *Χριστός Πάσχων*, πάντως, φαίνεται να αναπληρώνει την απουσία της Μαρίας από τα Ευαγγέλια. Είναι μια δυναμική μορφή, με έντονο λόγο, ο οποίος χαρακτηρίζεται από πίκρα και θυμό, απέναντι σε όποιον ευθύνεται για τον θάνατο του Ιησού. Αυτό το χαρακτηριστικό της απέχει πολύ βέβαια από την εικόνα που δίνουν τα Ευαγγέλια για τη Μαρία. Πρόκειται πάνω απ' όλα για μια μάνα που θρηνεί, μια λεπτομέρεια που κανένα Ευαγγέλιο δεν αναφέρει. Έτσι έχουμε εδώ ένα γυναικείο πρόσωπο της Βίβλου να έρχεται στο προσκήνιο και να διεκδικεί να ακουστεί η φωνή του πόνου της, βασισμένη σε πρότυπα των κλασικών τραγωδιών και δη του Ευριπίδη¹⁷⁴.

Ο *Πρόλογος της Υπεραγίας Θεοτόκου* του Μιχαήλ Βεστάρχη (17ος), ακολουθεί τη δομή των δυτικών Παραστάσεων των Προφητών της Παλαιάς Διαθήκης, που διηγούνται την ιστορία της ανθρωπότητας από το προπατορικό αμάρτημα έως και τη γέννηση του Ιησού. Είναι εμπνευσμένος από τον βυζαντινό εικονογραφικό τύπο «Άνωθεν οι προφήται», υπότυπο της «Ρίζας του Ιεσσαί», όπου οι προφήτες που

¹⁷³ Κίρκη Κεφαλέα, *Μη μου άπτου: Η εικόνα της Μαγδαληνής στη νεοελληνική ποίηση*, Ίνδικτος, Αθήναι 2004, σσ. 25-6.

¹⁷⁴ Καρλ Κρουμβάχερ, *Ιστορία της Βυζαντινής Λογοτεχνίας, Τμ. Β', Τχ. 4ο*, μτφρ. Γ. Σωτηριάδης, Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, Εν Αθήναις 1900, σ. 694.

προφήτευσαν για την Παναγία κάθονται σε ένα δέντρο που ξεκινάει από αυτήν. Παρότι θεωρητικά πρόκειται για δραματικό έργο, είναι στην ουσία ένα στιχουργήμα που μοιάζει περισσότερο με εκκλησιαστική ποίηση. Το ποιητικό αυτό έργο ξεκινά με τον Δαβίδ που παρακαλεί τον Θεό να γλιτώσει τον άνθρωπο από τον θάνατο. Στη συνέχεια παίρνει τον λόγο ο Αδάμ, ο οποίος και εξιστορεί τα γεγονότα που οδήγησαν στην Πτώση και μετά ένας-ένας οι προπάτορες και προφήτες. Ο Ζαχαρίας αναφέρεται στη γέννηση της Παρθένου και στα Εισόδια, δηλώνοντας την αρχική άρνησή του να δεχθεί τη μικρή κόρη στον Ναό. Όμως εμφανίστηκαν σε αυτόν ο Αδάμ και η Εύα, οι οποίοι και του είπαν:

Δέξου, προφήτα τοῦ Θεοῦ, ταύτην τὴν θυγατέρα
μὲ δόξαν καὶ εὐπρέπεια σὰν ξημερώσ' ἡμέρα·
δέξου τὴν θείαν κιβωτόν, τὴν στάμμον καὶ τὴν ράβδον,
τὸ ἔμψυχον παλάτιον, τὴν δέσποινα τῶν πάντων.
Αὐτεῖν ἔϊν' ἡ λύτρωσις τοῦ γένους τῶν ἀνθρώπων,
να μᾶς γλυτώσῃ τῶν δεσμῶν τοῦ Ἄδου καὶ ἀφ' τὸν κόπον¹⁷⁵.

Ακολουθούν οι χαιρετισμοί των αγγέλων, στους οποίους η Παρθένος αποκαλείται χερουβικός θρόνος, ουρανών και πάντων πλατυτέρα, βάτος και κλίμακα, θεία λυχνία, κιβωτός, πλάκα νόμου, λύτρωσις του κόσμου κ.ά. Ο Μωσής επιβεβαιώνει ότι η φλεγόμενη βάτος που είδε στο όρος ήταν η Παναγία κι ο Ααρών ότι η ράβδος που άνθισε δεν συμβόλιζε παρά τη Θεοτόκο. Ο Ααρών δεν θα παραλείψει να υπενθυμίσει ότι η Παναγία είναι η Αγία Τράπεζα, η πλάκα του Θεού και η κιβωτός, τονίζοντας τελικά πως εκείνη θα γλιτώσει τον άνθρωπο από τη σκλαβιά του θανάτου:

Ἐγὼ τὴν εἶδα στὸ Χωρήβ βάτον τὴν καιομένην
κ' ἐκαίγετον μ' ἔστιά καὶ πῦρ, ὅμως μὴ φλεγόμενη
[...]
Κ' ἡ ράβδος ὅπου βλάστησεν στὰ χέρια τὰ δικά μου
καὶ ἐφάνερωσεν ἐμέν' ἀφ' τὰ ἀδελφιά μου,
ποῦ ἐν τῷ ἅμα βλάστησεν κ' ἤβγαλεν τρία καρῦδια
τί ἄλλο ἐσημάδευεν παρὰ τὴν Παναγίαν;
[...]
Τούτην ἐλπίζω τὸ λοιπὸν κ' ἐμᾶς να μᾶς γλυτώσῃ,
ἀπὸ τοῦ Ἄδου τὴν σκλαβιὰν παράδει να μᾶς δώσῃ¹⁷⁶.

Ο Ησαΐας του απαντά πως τη ράβδο του Ααρών την είχε προφητεύσει ο ίδιος, και αναφέρει την περίφημη ρήση του ότι «η Παρθένος εν γαστρί ἔξει και τέξεται υἱόν

¹⁷⁵ Μιχαήλ Βεστάρης, «Ο πρόλογος της Υπεραγίας Θεοτόκου», στο Μανούσος Ι. Μανούσακας, Βάλτερ Πούχγερ (Επιμ.), *Ανέκδοτα στιχουργήματα του θρησκευτικού θεάτρου του ΙΖ' αιώνα: έργα των ορθόδοξων Χίων κληρικών Μιχ. Βεστάρχη, Γρηγ. Κονταράτου, Γαβρ. Προσοπά*, Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα 2000, σ. 97.

¹⁷⁶ Ο.π., σ. 98-100.

[...]. Ολοκληρώνει τον λόγο του μιλώντας για τον Χριστό και σημειώνει πως η Παναγία αποτελεί τη σωτηρία του ανθρώπινου είδους: «Λοιπὸν ἐλπίζω το κ' ἐγὼ πὼς θέλει εἶσταιν αἰτία/ αὐτὴ <ἡ> παρθένος βέβαια δική μας σωτηρία»¹⁷⁷. Για τον Ιεζεκιήλ είναι η πύλη του Θεού, ενώ για τον Γεδεών ο εὐδροσος πόκος («Ἐγὼ τὴν εἶδα εὐδροσον πόκον καθαρωτάτην»¹⁷⁸), κάτι που βεβαιώνει άλλωστε και ο ίδιος ο *Ακάθιστος Ὑμνος*: «Χαῖρε ὁ πόκος ὁ ἔνδροσος, ὃν Γεδεὼν Παρθένε προεθεάσατο». Για τον Σολομώντα είναι χρυσή κλίνη και καθέδρα, ενώ για τον Ιερεμία επτάφωτος λυχνία. Για τον Αββακούμ είναι το κατάσκιον ὄρος, κάτι που συναντάμε και στην υμνολογία της Εκκλησίας μας, ως ακολούθως: «Ὅρος σε τη χάριτι, τη θεία κατάσκιον, προβλεπτικοίς ο Αββακούμ»¹⁷⁹, «Κατάσκιον, προεώρα σε ὄρος, ὁ Προφήτης Ἀββακούμ Θεοτόκε»¹⁸⁰ και «Ὡς κατάσκιον προβλέπει σε πάλαι ὄρος, ὁ Ἀββακούμ Πανάμωμε»¹⁸¹. Ο Δανιήλ την αποκαλεί αλατόμητο ὄρος, κάτι που επίσης βεβαιώνει και ο *Ακάθιστος Ὑμνος* και ο Δαβίδ κλείνει το ἔργο, ανακεφαλαιώνοντας τους συνήθεις προσδιορισμούς που αποδίδονται στην Παρθένο και ζητώντας της να μεσολαβήσει στον Χριστό για τη σωτηρία των χριστιανών. Είναι η Κυρία και η ελπίδα του κόσμου, η Δέσποινα πάντων, αυτή που μπορεί να οδηγήσει τον άνθρωπο στη Βασιλεία του Θεού:

Δέσποινα πάντων, Δέσποινα, ἐλπίδα σωτηρίας
 Χριστιανῶν καὶ βοηθός, του κόσμου ἡ κυρία:
 Παρακαλοῦμεν σε λοιπὸν νὰ μᾶς καταξιώσης
 τῆς βασιλείας οὐρανῶν καὶ τὸν ἐχθρὸν νὰ διώξης·
 σὲ σένα τὴν ἐλπίδα μας, ὧ δέσποινα τοῦ κόσμου,
 ἔχομεν οἱ Χριστιανοί, ὧ κιβωτέ τοῦ νόμου,
 γιατί ἔσαι μάνα τοῦ Θεοῦ καὶ τῆς ἐλεημοσύνης,
 σκέπη καὶ καταφύγιον τῆς Χριστιανοσύνης.
 Σήκωσε τα χεράκια σου πρὸς τον μονογενῆ σου
 καὶ γλύτωσε τοὺς Χριστιανούς με σκέπη ἐδική σου.
 Ἐδῶ μὲν νὰ περάσωμεν με εἰρήνην τὴν ζωὴν μας,
 στὸν ἄλλον κόσμον ἔπαρε μαζί σου τὴν ψυχὴν μας¹⁸².

¹⁷⁷ Ο.π., σ. 101.

¹⁷⁸ Ο.π.

¹⁷⁹ «Ασματική Ακολουθία της Κυριακής των Αγίων Αγιορειτών Πατέρων» στο *Άγιος Κοσμάς «ο Αιτωλός»*, ανακτήθηκε στις 30/6/2023, από: <https://agiospatrokosmas.gr/leitourgika-kiriakwn-kai-megalwn-eortwn/akolouthia-ths-kyriakhs-ton-agioreiton-pateron>.

¹⁸⁰ «Τα μηναία: Τη Ι΄ του μηνός Απριλίου», *Ιερά Μητρόπολις Κορίνθου*, ανακτήθηκε στις 30/6/2023, από: <https://www.imkorinthou.org/keimena/texts/Apr/10.uni.htm>.

¹⁸¹ «Τα μηναία: Τη ΙΘ΄ του μηνός Φεβρουαρίου», *Ιερά Μητρόπολις Κορίνθου*, ανακτήθηκε στις 30/6/2023, από: <https://www.imkorinthou.org/keimena/texts/Feb/19.uni.htm>.

¹⁸² Βεστάρχης, ό.π., σσ. 104-5.

2.3 Ιησούς Χριστός

Το έργο του Μιχαήλ Βεστάρχη *Στίχοι πολιτικοί εις διαλόγου μέρος έβγαλμένοι και ποιημένοι εις την Ανάστασιν του Κυρίου ημών Ιησοῦ Χριστοῦ*, έχει ως πρότυπο τις δυτικές «Παραστάσεις της Ανάστασης», δανειζόμενο στοιχεία από τα «Πάθη του Χριστού»¹⁸³. Έχει υποτυπώδη σκηνική δράση και για θέμα του την Ανάσταση του Χριστού. Έχει έξι σκηνές που ακολουθούν τη Σταύρωση και περιλαμβάνουν τη στάση του Πιλάτου, το άγγελμα της Ανάστασης, τη συμπεριφορά του Καϊάφα και την απιστία του Θωμά. Αξιοσημείωτο επίσης είναι ότι ο Χριστός απουσιάζει ως ρόλος στο έργο¹⁸⁴. Ο Πιλάτος δηλώνει μετανιωμένος για τον θάνατο του Ιησού, ενώ στη σκηνή έρχονται ο Άννας και ο Καϊάφας που φοβούμενοι την Ανάσταση του Χριστού, του ζητάνε να σφραγίσει τον τάφο. Η Μαγδαληνή στη συνέχεια ανακοινώνει στον Πέτρο και τον Ιωάννη ότι βρήκε άδειο τον τάφο, τον οποίο είχε επισκεφτεί με την Παναγία, τη Μαρία του Κλοπά και τις αδελφές του Λαζάρου. Η Μαγδαληνή είναι αυτή στην οποία ανακοινώνεται η Ανάσταση του Κυρίου, ταυτόχρονα με την εντολή να κοινοποιήσει το χαρμόσυνο μήνυμα στους Αποστόλους. Ο Ιωάννης αρνείται, ωστόσο, να την πιστέψει, θεωρώντας την Ανάσταση «παραμύθι», και αποδίδοντας την οπτασία που είδε στη γυναικεία της φύση: «[...] ἄψις τὰ παραμύθια./ Αὐτά ‘ναι λῆρος και ἄπιστα λόγια και φοβισμένα/ ξιπάσματα τῶν γυναικῶν και κατατρομασμένα»¹⁸⁵. Ο Πέτρος συστήνει να επισκεφτούν το μνημείο, αλλά και αυτός αρνείται να πιστέψει στην Ανάσταση, και αναρωτιέται μήπως μετέφεραν τον Ιησού οι «ψευδοφαρισαίοι» και οι «φονογραμματαίοι». Έτσι αναδεικνύεται ο ρόλος της Μαγδαληνής, η οποία είναι αυτή που πιστεύει πρώτη στην Ανάσταση, και φυσικά αυτή που θα την επιβεβαιώσει, αφού στη συνέχεια ο Χριστός εμφανίστηκε μπροστά της. Στη συνέχεια ανακοινώνεται η Ανάσταση από τους στρατιώτες στους Γραμματείς και τους Φαρισαίους, οι οποίοι ζητούν να μείνει κρυφός το γεγονός και να διαδοθεί η φήμη ότι έκλεψαν τη σορό οι μαθητές, ενώ ο Κλεόπας και ο Λουκάς, καθώς και ο Ανδρέας καταθέτουν τη δική τους μαρτυρία. Το γεγονός ότι ο Θωμάς δεν πιστεύει στην Ανάσταση γίνεται η αφορμή για να επιχειρηματολογήσουν όλοι εναντίον του χρησιμοποιώντας όχι μόνο τα θαύματα του ίδιου του Ιησού, αλλά κυρίως τις προρρήσεις (Ησαΐας, Δαβίδ, Ζαχαρίας) ή

¹⁸³ Μανούσακας, Πούχγερ (Επιμ.), ό.π., σ. 47.

¹⁸⁴ Μανούσος Ι. Μανούσακας, «Πέντε άγνωστα στιχουργήματα του ορθόδοξου θρησκευτικού θεάτρου από τη Χίο (17ου αι.), ξαναφερμένα στο φως από αφανισμένο χειρόγραφο», *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών*, τμ. 64, 1989, σσ. 316-34, σ. 326.

¹⁸⁵ Μιχαήλ Βεστάρχη, «Στίχοι πολιτικοί εις διαλόγου μέρος έβγαλμένοι και ποιημένοι εις την Ανάστασιν του Κυρίου ημών Ιησοῦ Χριστοῦ», στο Μανούσακας, Πούχγερ (Επιμ.), ό.π., σ. 115.

προτυπώσεις (Ιωνάς) του γεγονότος στην *Παλαιά Διαθήκη*. Και για να αποδείξουν την προφητική δύναμη της *Παλαιάς Διαθήκης* σε σχέση με τον Χριστό, προκειμένου να βεβαιώσουν την Ανάσταση, αναφέρονται και σε πολλά άλλα εδάφια του Μιχαΐα, του Ησαΐα, του Δαβίδ και του Ζαχαρία, αλλά και του Μωυσή, του Σολομώντα και του Ιακώβ, που μιλάνε για τη γέννηση, τα θαύματα, τη σταύρωση και την ταφή του Μεσσία. Βλέπουμε, λοιπόν, όπως και στον *Πρόλογο της Υπεραγίας Θεοτόκου* πώς καθίσταται σαφής η πλήρωση της *Παλαιάς Διαθήκης* στην *Καινή Διαθήκη*. Το έργο ολοκληρώνεται με την εξύμνηση του Χριστού, η απουσία του οποίου ωστόσο, όπως ήδη αναφέρθηκε, δίνει ένα έργο γεμάτο δευτεραγωνιστές και χωρίς κανέναν πρωταγωνιστή. Στην ουσία πρωταγωνιστής είναι το γεγονός της Ανάστασης και η πρόσληψή της από τους ανθρώπους, φίλους και εχθρούς του Χριστού.

Το έργο του Νίκου Καζαντζάκη (1883-1957), *Χριστός*, είναι επίσης τραγωδία, ένα λυρικό δράμα. Περιλαμβάνει δύο παράλληλες δράσεις, με δύο ομάδες προσώπων: είναι οι πιστοί που μετέχουν στην ακολουθία και σχολιάζουν τα γεγονότα και από την άλλη πλευρά βλέπουμε τη ζωή της πρώτης αποστολικής Εκκλησίας. Πρόκειται δηλαδή για ένα είδος θεάτρου μέσα στο θέατρο. Ο τυπικάρης, ένα είδος «σκηνοθέτη» της λατρείας¹⁸⁶, εισέρχεται στον ναό και ζητά ν' αποχωρήσουν όσοι δεν πρέπει να είναι παρόντες σε αυτό που θα ακολουθήσει στη μυστική Ακολουθία: οι κατηγούμενοι, οι γυναίκες, τα παιδιά, οι θεατρίνοι, οι ασθενείς και εκείνοι που δεν έχουν καθαρή καρδιά. Όταν όλοι αυτοί αποχωρούν, ο τυπικάρης καλεί τον Κύριο να κατέλθει στο Άγιο Δισκοπότηρο και στη συνέχεια κατέρχονται θλιμμένοι και αμίλητοι και οι δώδεκα απόστολοι.

Προεξάρχουσα στους Αποστόλους είναι η Μαρία η Μαγδαληνή, η οποία είναι πεπεισμένη ότι κάτι πρόκειται να συμβεί. Η Μαγδαληνή, αν και περιγράφεται με τα στερεότυπα της πόρνης, δεν είναι απλώς μια πιστή μαθήτρια. Προσεύχεται και μπορεί να επικοινωνεί με τον Χριστό, ενώ φυσικά είναι η πρώτη που αντιλαμβάνεται την Ανάσταση¹⁸⁷. Είναι αυτή που κατορθώνει να συλλάβει περισσότερο από οποιονδήποτε άλλο το μεγαλείο της χριστιανικής διδασκαλίας. Κατά την Κ. Κεφαλέα, πρόκειται για τη βαθύτερη και ουσιαστικότερη Μαγδαληνή της ελληνικής λογοτεχνίας¹⁸⁸. Η

¹⁸⁶ Ιωσήφ Βιβλάκης, *Για το Ιερό και το Δράμα: Θεατρολογικές προσεγγίσεις*, Εκδ. Αρμός, Αθήνα 2004, σ. 331.

¹⁸⁷ Ο.π., σσ. 332-3.

¹⁸⁸ Κεφαλέα, ό.π., σ. 75.

Μαγδαληνή κι η Σαλώμη ανακοινώνουν την ανάσταση του Χριστού και οι απόστολοι προετοιμάζονται για την έλευσή Του. Ένας-ένας οι μαθητές θυμούνται διάφορα περιστατικά της ζωής του Κυρίου, μέχρι που εμφανίζεται και τους χαιρετά. Στη συνέχεια, ωστόσο, μεταμορφώνεται σε έναν άλλο, φιλοπόλεμο Χριστό, ο οποίος λέει στους Αποστόλους:

Καλῶς σᾶς βρήκα, σύντροφοι! Ἀσκωθῆτε ἀπάνου!
Ποιὸς μ' ἔκραξε νὰ κατεβῶ σὰ Στρατηγός,
μὲ τῆς σφαγῆς τὸ μαυρομάνικο μαχαίρι¹⁸⁹;

Οι μαθητές τρομάζουν και αρνούνται ότι τον κάλεσαν, αλλά Εκείνος γίνεται ακόμα πιο σαφής:

Μαννάδες, δώστε μου τοὺς γιουὺς σας· ξεκορμίσετε
καὶ παραδώσετε τοὺς ἄντρες σας, γυναῖκες!
Βροντῶ τὶς θύρες, τὰ μεσάνυχτα, σὰν πόλεμος,
κι ἀρπάζω ἀπ' τὰ μαλλιά τ' ἀρσενικά καὶ πάω!
[...]
Κανένας σας δὲ θὰ γλυτώσει ἀπ' τὴν ἀγάπη μου!
Καὶ πιά τὴ γνώμη δὲ ρωτῶ τοῦ ἀνθρώπου! Βία,
πιστὴ μου Παραστάτισα, σηκώσου ἀπάνου!
Νά, τὶς ψυχὲς ποὺ δὲν μποροῦν κι ἀρνειοῦνται· χτύπα!
Θὰ μ' ἀκλουθήσετε ὅλοι, τρέμοντας, βογγώντας¹⁹⁰:

Έχουμε εδώ να κάνουμε με έναν Χριστό φορέα του πολέμου, που συμμαχεί με την ίδια τη Βία, απειλώντας να πλήξει όποιον αρνηθεί να τον ακολουθήσει και όποιος τον απαρνηθεί θα σταυρωθεί για χάρη Του. Για να αναφωνήσει τελικά στέλλοντας τους μαθητές στα πέρατα της γης «Ἡ Μάχη ἀρχίζει»¹⁹¹.

Χαρακτηριστική είναι η προτίμηση που δείχνει ο Ιησούς στον Ιούδα, τον οποίο άλλωστε αποκαλεί Απόστολο, αναδεικνύοντάς τον σε μοναδικό του σύμμαχο του για τη σωτηρία του κόσμου. Ο Ιούδας εδώ δεν είναι ο προδότης που γνωρίζουμε από τα Ευαγγέλια, αν και δηλώνεται ότι θα μείνει στην ιστορία ως προδότης, αλλά κάποιος που ο Χριστός επέλεξε για να ολοκληρωθεί το θείο Σχέδιο και από τον οποίο ζητάει συγχώρεση για τον σταυρό που του εναπόθεσε. Έτσι ο Καζαντζάκης προβαίνει σε μια σύγκριση ανάμεσα στον σταυρό του Ιησού και αυτόν τον Ιούδα, υπονοώντας ότι ο ένας θα ήταν αδύνατος χωρίς τον άλλο, κι ότι μαζί και οι δύο κατέστησαν δυνατή τη σωτηρία:

¹⁸⁹ Νίκος Καζαντζάκης, *Θέατρο: Οδυσσέας-Χριστός*, Στοχαστής, Αθήνα 1928, σ. 57.

¹⁹⁰ Ο.π., σ. 58.

¹⁹¹ Ο.π., σ. 62.

Απόστολέ μου, έσένα πρόσμενα όληνύχτα
θρηγώντας στο Λιοβούνι. Οί πιό πιστοί μου σύντροφοι
μέ παρατήσαν άπ' τη νύστα νικημένοι
μονάχα έσò με συλλογιόσουν στο σκοτάδι
κι άγρυπνος δούλευες μαζί μου, άκάτεχά σου,
και μάχουσιν νά σώσουμε κ' οί δυò τòn κόσμο.
Γιούδα άδερφέ, σηκώσου άπάνου όρθòς και σώσε με!
[...]
Συγχώρεσέ με Γιούδα! Άπίθωσα στòn ώμο σου
τòn πιò βαρύ, σταυρό, πò μήτε έγώ, άδερφέ μου,
δè θάθελα, δè θα μπορούσα νά σηκώσω¹⁹²!

Η μυστική Ακολουθία ολοκληρώνεται κι ο τυπικάρης ζητά από τους παρισταμένους να μην αποκαλύψουν τα όσα είδαν να διαδραματίζονται. Έτσι είμαστε μάρτυρες ενός συλλογικού οράματος, μέσα από το οποίο οι πιστοί έζησαν τη σχέση των μαθητών με τον Χριστό, μετά τον θάνατο και την Ανάστασή Του, μέσα από μια ιδιόμορφη αφήγηση που περιλαμβάνει έναν πανίσχυρο Χριστό και πολλούς φοβισμένους μαθητές. Η παρουσία της Μαγδαληνής έχει τη σημασία της, αφού όχι μόνο είναι η πρώτη που μιλάει για την Ανάσταση και αυτή που εμφανίζει τις πληγές Του στο σώμα της, αλλά επίσης ξεμπροστιάζει τους μαθητές στον Χριστό, όταν εκείνοι αρνούνται πως τον κάλεσαν. Η φωνή της Παναγίας είναι διακριτική και μάλλον αδιάφορη ανάμεσα σε κάποια σποραδικά «Παιδί μου!», αν και η ίδια είναι πλήρως ενταγμένη στην ομάδα των μαθητών. Υπάρχει επίσης μια ενδιαφέρουσα περιγραφή του Ευαγγελισμού, όπου ο Γαβριήλ αντικαθίσταται από ένα περιστέρι.

Ο *Τελευταίος πειρασμός*, διηγείται τη βιβλική ιστορία μέσα από ένα πρίσμα του ανθρώπου Χριστού που γίνεται Θεός. Έτσι ο Χριστός του Καζαντζάκη εδώ είναι ένας ήρωας που εξελίσσεται. Αρχικά παρουσιάζεται ως ένας αδύναμος νέος άντρας που αν και νιώθει το κάλεσμα του Θεού, δυσκολεύεται να ανταποκριθεί σε αυτό και συνεργάζεται με τους Ρωμαίους φτιάχνοντας σταυρούς προς εκτέλεση ανθρώπων. Θα φτάσει τελικά να γίνει ο νιτσεϊκός υπεράνθρωπος που θα ανέλθει στον Γολγοθά και θα μετατρέψει τη σάρκα σε Πνεύμα. Αυτή η εξέλιξη του ήρωα Χριστού γίνεται φανερή από τα ονόματα με τα οποία αποκαλείται στην πορεία του μυθιστορήματος. Στην αρχή αποκαλείται «σταυρωτής», αλλά καθώς ο χαρακτήρας εξελίσσεται, ο Καζαντζάκης τον ονομάζει, γιο της Μαρίας, γιο του μαραγκού, γιο του Δαβίδ, Ραβή, γιο του ανθρώπου, και τελικά γιο του Θεού, δείχνοντας με αυτόν τον τρόπο, όχι μόνο την εξέλιξη του

¹⁹² Ο.π., σ. 93-4.

ήρωα, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο τον βλέπει και τον ερμηνεύει ο κόσμος¹⁹³. Ο ίδιος ο Καζαντζάκης, σύμφωνα με τον P. Bien, είχε εστιάσει σε τέσσερις χαρακτήρες εξ αυτών, τον γιο του Μαραγκού, τον γιο του Ανθρώπου, τον γιο του Δαβίδ και τον γιο του Θεού. Ο γιος του Μαραγκού, αναφέρεται στους ταπεινούς, καθημερινούς στόχους του μέσου ανθρώπου, σε όλα αυτά που συνιστούν την ανθρώπινη ευτυχία: γάμος, αναπαραγωγή, εργασία. Ο γιος του Ανθρώπου, είναι το ακριβώς αντίθετο απ' το συνηθισμένο. Είναι ο Μεσσίας που καθοδηγεί τους λαούς και τα έθνη στη Βασιλεία του Θεού. Ο γιος του Δαβίδ είναι περισσότερο μια οπισθοχώρηση, παρά ένα βήμα μπροστά, αφού αντί να επικαλείται τη μετά θάνατο ειρηνική ενότητα των πάντων, κηρύττει τον πόλεμο και το μίσος στο όνομα του Ιουδαϊκού εθνικισμού. Μεταβαίνοντας από τον γιο του Δαβίδ στον γιο του Θεού, η πολιτική οπτική μετατρέπεται σε εσχατολογική. Επικρατεί η ελπίδα ότι η καλοσύνη θα επικρατήσει σε κάποια απροσδιόριστη στιγμή στο μέλλον¹⁹⁴.

Η έννοια του πειρασμού παίζει, όπως είναι εύλογο, πολύ μεγάλο ρόλο στο βιβλίο, αφού ο Χριστός θα κληθεί τελικά πάνω στον σταυρό να δει σε όραμα, πώς θα ήταν η ζωή του, αν αντί να πεθάνει και να αναστηθεί γινόταν ένας ευτυχισμένος οικογενειάρχης. Γεγονός είναι ότι αν ο Χριστός είχε πλήρως την ανθρώπινη φύση, τότε θα πρέπει να αγωνίστηκε ενάντια στον πειρασμό, όπως όλοι οι άνθρωποι. Το ότι ήρθε αντιμέτωπος με πειρασμούς, το αναφέρουν άλλωστε και τα τρία συνοπτικά ευαγγέλια (Μάρκου, Ματθαίου και Λουκά). Όμως στα ευαγγέλια, ο Ιησούς απορρίπτει αμέσως και χωρίς δισταγμό κάθε πειρασμό, και ο Καζαντζάκης θέλει να δώσει περισσότερο λογοτεχνικό χώρο στους πειρασμούς του Χριστού. Ο συγγραφέας εκμεταλλεύεται τα κενά του βιβλικού κειμένου και το παραλλάσσει, προκειμένου να εξερευνήσει μια ιδέα που τελικά ήταν, σύμφωνα με τη σύνοδο της Χαλκηδόνας, χριστολογικά σωστή, ότι ο τέλειος άνθρωπος Χριστός δηλαδή, πάλεψε ενάντια σε πραγματικούς πειρασμούς¹⁹⁵. Βέβαια η σύνοδος της Χαλκηδόνας μιλάει για δύο διακριτές φύσεις, και έναν Χριστό που είναι τέλειος Θεός και τέλειος άνθρωπος, ενώ ο Καζαντζάκης παρουσιάζει έναν Ιησού στον οποίο αναμειγνύονται οι δύο φύσεις καθώς δεν υπάρχει ξεκάθαρη διάκριση

¹⁹³ Jeffrey A. Jackson, «Kazantzakis's The Last Temptation of Christ», *Explicator*, Vol. 47, Iss. 3, (Spring 1989), σ. 39.

¹⁹⁴ Peter Bien, *Kazantzakis: Politics of the Spirit*, Vol. 2, Princeton University Press, New Jersey 2007, σσ. 429, 431, 435.

¹⁹⁵ Katherine Brown Downey, «Portraying Jesus as Human: The Last Temptation of Christ» στο Marc DiPaolo (Επιμ.), *Godly Heretics: Essays on Alternative Christianity in Literature and Popular Culture*, McFarland & Company, Inc. Publishers, Jefferson, North Carolina and London 2013, σσ. 43-4, 48-50.

μεταξύ των δύο, όπως επίσης και μεταξύ σάρκας και πνεύματος¹⁹⁶. «Κάθε άνθρωπος είναι θεάνθρωπος, σάρκα και πνεύμα· να γιατί το μυστήριο του Χριστού δεν είναι μονάχα μυστήριο μιας ορισμένης θρησκείας· είναι παναθρώπινο»¹⁹⁷, γράφει ο ίδιος στον πρόλογο του βιβλίου του. Έτσι φαίνεται πως «υπονομεύει» στην ουσία το δόγμα της Χαλκηδόνας, «εν δύο φύσεσιν, ασυγχύτως, ατρέπτως, αδιαιρέτως, αχωρίστως», αφού η διπλή φύση του Χριστού του Καζαντζάκη είναι στην ουσία μια προσωπικότητα βαθιά διχασμένη, η οποία βρίσκεται ανάμεσα σε δύο αντίθετους πόλους. Την ανθρώπινη φύση, που υπόκειται σε υλικούς πειρασμούς κάθε είδους, οι οποίοι συνδέονται ιδιαιτέρως με την περίπλοκη σχέση που έχει με τη Μαγδαληνή, και τη θεϊκή φύση. Επιπλέον αμφιταλαντεύεται μεταξύ δύο διαφορετικών ρόλων, αυτόν του αρνίου, το οποίο είναι ζώο θυσίας που δεν φέρνει αντίσταση, και αυτόν ενός καταστροφικού άγριου θηρίου¹⁹⁸.

Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Καζαντζάκης υιοθετεί τη δυτική παράδοση, σύμφωνα με την οποία η Μαγδαληνή ήταν πόρνη. Οι λάθος απόψεις γύρω από το πρόσωπο της Μαρίας Μαγδαληνής εδραιώθηκαν –είχε προηγηθεί η ίδια λανθασμένη σύνδεση από τον Εφραίμ το Σύρο τον 4^ο αιώνα– όταν ο πάπας Γρηγόριος τον 6ο αιώνα, ταύτισε σε κήρυγμά του τη Μαρία με την ανώνυμη αμαρτωλή του κατά Λουκάν 7,38, η οποία αλείφει με μύρο τα πόδια του Ιησού. Έτσι τα επτά δαιμόνια από τα οποία ελευθέρωσε ο Χριστός τη Μαγδαληνή συσχετίστηκαν λανθασμένα με τη σεξουαλικότητά της, με αποτέλεσμα να θεωρηθεί πόρνη και μάλιστα *μετανοημένη* πόρνη. Μόνο το 1969 η Εκκλησία διόρθωσε επίσημα αυτό το λάθος. Ωστόσο, η εικόνα και η συκοφαντική εκδοχή της Μαρίας συνεχίζει να κηρύσσεται και να εμπνέει συγγραφείς και σκηνοθέτες, οι οποίοι με τη σειρά τους συνέβαλαν σε αυτή την παραπληροφόρηση. Ο μύθος της μετανοημένης πόρνης συσχετίστηκε με το προπατορικό αμάρτημα, τη μετάνοια και τη σωτηρία, και λειτούργησε ως ένα αποτελεσματικό εργαλείο στα χέρια της Εκκλησίας, η οποία και μεταχειρίστηκε τη Μαγδαληνή ως μετανοημένη Εύα¹⁹⁹.

¹⁹⁶ Daniel A. Dombrowski, «Kazantzakis, Chalcedonian Orthodoxy, and Monophysitism», στο Darren J. N. Middleton (Επιμ.), *Scandalizing Jesus?: Kazantzakis's The Last Temptation of Christ Fifty Years On*, Continuum, New York, London 2005, σ. 47.

¹⁹⁷ Νίκος Καζαντζάκης, *Ο τελευταίος πειρασμός*, Ογδοη Έκδοση, Εκδ. Ελ. Καζαντζάκη, Αθήναι 1973, σ. 9.

¹⁹⁸ Ilias Yocaris, «Un Christ peu orthodoxe: l'organisation du discours figural dans *La Dernière tentation*», *Cahiers de Narratologie*, 42, 2022, σσ. 1-2.

¹⁹⁹ Meggan Watterson, *Mary Magdalene Revealed: The First Apostle, Her Feminist Gospel & the Christianity We Haven't Tried Yet*, 2nd Edition, Hay House, Carlsbad 2021, σ. 107, και Richard J.

Ο Καζαντζάκης, λοιπόν, υιοθετεί αυτή την άποψη και παρουσιάζει μια λανθάνουσα ερωτική σχέση ανάμεσα σε εκείνη και τον Ιησού, η οποία ολοκληρώνεται στο όραμα του Χριστού, που αποτελεί και τον τελευταίο πειρασμό. Η Μαγδαληνή δεν παρουσιάζεται τόσο ως μαθήτρια, όσο ως μια γυναίκα που αγαπά τον Χριστό, και για χάρη του έγινε πόρνη, επειδή εκείνος δεν την νυμφεύτηκε. Είναι μάλλον μια καρικατούρα της πραγματικής Μαγδαληνής, αφού δεν έχει τον ρόλο της μαθήτριας και ενδιαφέρεται κυρίως για τον άντρα που αγαπά, ενώ βρίσκεται συνέχεια υποταγμένη στα πόδια του.

Η παρουσία της Παναγίας είναι εξίσου προβληματική. Είναι μια κοινή γυναίκα, που το μόνο που την ενδιαφέρει είναι ο γιος της να δουλεύει, να παντρευτεί και να κάνει παιδιά. Δεν έχει καμία γνώση του θείου Σχεδίου, δεν είναι ικανή να διακρίνει στον Χριστό τον Θεό, και αποδίδει τα κηρύγματά του στην τρέλα του. Παρουσιάζεται ως μια ανίδεη, που πονά γιατί ο γιος της δεν είναι όπως οι άλλοι άντρες:

Αλίμονο στη μάνα που κάνει γιο που να μη μοιάσει με τους άλλους...[...] Όχι, όχι, ο Θεός και να το 'χει γραμμένο, να το ξεγράψει! Άνθρωπο τον θέλω σαν όλους, όχι παραπάνω, όχι παρακάτω, σαν όλους, να μαστορεύει κι' αυτός [...] Να παντρευτεί μια νοικοκυρούλα από τίμιο σπίτι, με προίκα [...] να κάμει παιδιά και να βγαίνουμε κάθε Σάββατο, όλοι μαζί, γιαγιά, παιδιά, κι' αγγόνια, στο σεριάνι, να μας καμαρώνει ο κόσμος²⁰⁰.

Κι' ακόμα:

Δεν θέλω εγώ το γιο μου άγιο, μουρμούρισε· άνθρωπο τον θέλω, σαν και τους άλλους, να παντρευτεί, να μου κάνει αγγόνια· αυτός είναι ο δρόμος του Θεού²⁰¹.

Ο Ιούδας τέλος, παρουσιάζεται ως ο μόνος κατάλληλος να φέρει εις πέρας το έργο που του ανέθεσε ο Ιησούς, και παρότι διστάζει, ο Χριστός επιμένει πως τον επέλεξε γιατί κανείς άλλος από τους μαθητές δεν ήταν αρκετά δυνατός: «Είσαι ο πιο δυνατός, το ξέρεις· οι άλλοι δεν αντέχουν»²⁰², του λέει χαρακτηριστικά. Βλέπουμε συνεπώς και πάλι, όπως και στην τραγωδία *Χριστός*, τον Ιούδα να αναδεικνύεται σε σύμμαχο του Χριστού, αποδομώντας την εικόνα του προδότη, με την οποία αυτός έμεινε στην ιστορία.

Hopper, *The Crucifixion of Mary Magdalene: The Historical Tradition of the First Apostle and the Ancient Church's Campaign to Suppress it*, Sanctuary Publications, Inc, Sedona 2005, σσ. 79-81.

²⁰⁰ Καζαντζάκης, *Ο τελευταίος πειρασμός*, ό.π., σ. 70-1.

²⁰¹ Ό.π., σ. 176.

²⁰² Ό.π., σ. 427.

Όλα αυτά τα δεδομένα συνηγόρησαν ώστε το έργο να θεωρηθεί βλάσφημο. Έτσι, στοιχεία που οδήγησαν σε αυτή την αντιμετώπιση ήταν η ιδέα ότι θα μπορούσε ποτέ ο Χριστός έστω και προς στιγμή να σκεφτεί να προτιμήσει την ιδέα του γάμου και της οικογένειας αντί του σταυρού, η σχέση που αναπτύσσει με τη Μαρία τη Μαγδαληνή, το γεγονός ότι ο Ιούδας παρουσιάζεται ως ο στενότερος φίλος του²⁰³, και μάλλον ως ήρωας, η επιθυμία της Μαρίας να Τον δει παντρεμένο με παιδιά και ταπεινό μαραγκό, παρά Μεσσία²⁰⁴. Στη ουσία όμως, σύμφωνα με τον P. Bien, το εν λόγω έργο, άλλοτε κατακρίθηκε κι άλλοτε εξυμνήθηκε με βάση θρησκευτικές προκαταλήψεις, αλλά δεν μελετήθηκε ποτέ πραγματικά²⁰⁵. Και όπως επισημαίνει ο Νίκος Ματσούκας, επικρίθηκε άδικα και αβάσιμα, αφού στηρίζεται στις βιβλικές διηγήσεις για τους πειρασμούς του Χριστού από τον Σατανά, τόσο στην έρημο όσο και πάνω στον σταυρό. Αυτό που αλλάζει είναι η εικόνα και το περιεχόμενο του πειρασμού²⁰⁶.

2.4 Μαρία Μαγδαληνή

Στο θεατρικό έργο του Μορίς Μέτερλινκ (Maurice Maeterlinck, 1862-1949) *Μαρία Μαγδαληνή*, η Μαρία είναι μια πανέμορφη και πάμπλουτη εταίρα, που έχει μια πολυτελή έπαυλη και που συνευρίσκεται με Υψηλόβαθμους Ρωμαίους αξιωματούχους. Οι συμπατριώτες της τη μισούν γιατί τη θεωρούν πόρνη υποταγμένη στους κατακτητές τους. Χαρακτηρίζεται από ανία ανάμεικτη με μελαγχολία, αλλά όταν θα συναντήσει τυχαία τον Ιησού, θα μεταμορφωθεί η ζωή της, αφού θα πουλήσει όλα της τα υπάρχοντα, θα μοιράσει τα χρήματά της και θα τον ακολουθήσει. Μετά τη σύλληψη του Ιησού η Μαγδαληνή έρχεται αντιμέτωπη με ένα δύσκολο δίλημμα: να φύγει μαζί με τον δεσμότη του Χριστού, Βήρο, με τον όρο να την αφήσει να τον φυγαδεύσει, ή να αφήσει τον Χριστό να οδηγηθεί στον θάνατο. Τελικά θα αποφασίσει τη σταύρωση του Ιησού, αφού κατανοεί τη σημασία της για την ανθρωπότητα²⁰⁷.

Στο έργο γίνεται σαφής η αφοσίωση της Μαρίας στον Χριστό, και είναι η μόνη από τους ακολούθους Του, η οποία αποπειράται να Τον σώσει. Η έλξη που νιώθει για

²⁰³ Brown Downey, ό.π., σ. 51.

²⁰⁴ Bien, ό.π., σ. 428.

²⁰⁵ Ό.π.

²⁰⁶ Νίκος Α. Ματσούκας, «Η ελληνική παράδοση στον Νίκο Καζαντζάκη», *Θρακικά Χρονικά*, τχ. 42, (1988), σ. 24.

²⁰⁷ Κεφαλέα, ό.π., σ. 68.

τον Ιησού φανερώνει τη μεταξύ τους πνευματική εγγύτητα. Η Μαγδαληνή είναι ολοκληρωτικά υποταγμένη, υπνωτισμένη από τη φωνή και το βλέμμα του Ιησού. Ο Βήρος, ωστόσο, βλέπει στον Χριστό τον αντίζηλό του. Ίσως αυτό το τρίγωνο, Βήρος, Χριστός, Μαγδαληνή, χρησιμεύει για να καταδείξει ότι η Μαγδαληνή μπορεί να υπάρξει μόνο ως πόρνη που αναζητά τη λύτρωση ή ως σεξουαλικός πειρασμός για τους άντρες, υποβιβάζοντας, όπως και ο Βήρος, την εγγύτητά της με τον Χριστό σε κάτι ανήθικο και όχι ιερό²⁰⁸.

Ο Μέτερλινκ μιλά τελικά για μια γυναίκα, που λόγω της αφοσίωσής της στην αγάπη, επιτρέπει σε έναν Θεό να οδηγηθεί στον θάνατο. Αλλά η επιλογή της και ο «ερωτικός μηδενισμός» της, έχουν και μια άλλη ερμηνεία. Ο «χωρισμός» μπροστά στον άδειο τάφο, δηλώνει περισσότερο μια καινούργια αρχή, παρά μια ρήξη. Έτσι ο θάνατος αυτός είναι αναγκαίος, προκειμένου να συνεχίσει να υπάρχει η αγάπη. Κι όταν ο Χριστός ανασταίνεται η σκηνή τελειώνει. Αν ποτέ λάβει χώρα ένας νέος χωρισμός, θα συμβεί κάπου αλλού. Και θα είναι ο χωρισμός ανάμεσα στον Αναστημένο και σε εμάς, όχι ανάμεσα σε Αυτόν και τη Μαγδαληνή²⁰⁹.

Ως πόρνη παρουσιάζει τη Μαγδαληνή και η Μαργκερίτ Γιουρσενάρ (Marguerite Yourcenar, 1903-1987). Εμπνεόμενη από το *Legenda Aurea*²¹⁰, του Ιάκωβου του Βαραγινού, η Μαγδαληνή εγκαταλείπεται από τον Ιωάννη τον Ευαγγελιστή, ο οποίος επιλέγει να ακολουθήσει τον Ιησού²¹¹. Έτσι το διήγημα «Μαρία Μαγδαληνή ή η σωτηρία», που περιλαμβάνεται στη συλλογή *Φωτιές*, έχει τα χαρακτηριστικά μιας τραγωδίας, αφού η Μαγδαληνή εγκαταλείπεται τη μέρα του γάμου της από τον ευαγγελιστή. Από την αρχή σχηματίζεται συνεπώς ένα ερωτικό

²⁰⁸ Lucy Durben, «Mary Magdalene: The Fragmented Woman», *Undergraduate Library Research Awards*, 3, (2023).

²⁰⁹ Pierre Emmanuel Dauzart, *L' invenzione di Maria Maddalena*, trad. M. Faccia, Edizioni Arkeios, Paris 2001, σ. 108.

²¹⁰ Πρόκειται για έργο του 13ου αιώνα, γύρω από τους άγιους και τις εορτές της Εκκλησίας, το οποίο συνέταξε ο δομινικανός μοναχός Ιάκωβος ο Βοραγινός και ήταν ένα είδος μπεστ σέλερ για 175 χρόνια, Sherry L. Reames, *The Legenda Aurea: A Reexamination of Its Paradoxical History*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin 1985, σ. 3. Διαβάζουμε στην αγγλική μετάφραση του έργου: «Some say that S. Mary Magdalene was wedded to S. John the Evangelist when Christ called him from the wedding, and when he was called from her, she had thereof indignation that her husband was taken from her, and went and gave herself to all delight, but because it was not convenable that the calling of S. John should be occasion of her damnation, therefore our Lord converted her mercifully to penance», Frederick Startridge Ellis (Επιμ.), *The Golden Legend or Lives of the Saints as Englished by William Caxton, Vol. 4*, J. M. Dent and Co., London 1900, σ. 87.

²¹¹ Florence Klein, «Marguerite Yourcenar's 'Feminism' and the Ambivalence of Ovidian Models in *Feux*», transl. El. Hodgson, στο Helena Taylor and Fiona Cox (Επιμ.), *Ovid in French*, Oxford University Press, Oxford 2023, σ. 188.

τρίγωνο: Ο Ιωάννης, η Μαρία και ο αντίπαλος: ο Θεός. Η ιστορία είναι απλή: Η Μαρία επιθυμώντας να ξανακατακτήσει τον Ιωάννη, προσπαθεί να αποπλανήσει τον Θεό, αλλά θα καταλήξει θύμα του ίδιου της του τεχνάσματος²¹².

Το έργο μπορεί να χωριστεί σε πέντε πράξεις: Την παρουσίαση των προσώπων, τον γάμο και τη φυγή του Ιωάννη, τα ταξίδια της Μαρίας, τη συνάντηση με τον Θεό και την έκβαση που επέρχεται με τον θάνατο του Ιησού. Η Μαγδαληνή μιλά σε πρώτο πρόσωπο, δεν γίνεται φυσική περιγραφή της και υπάρχει μόνο δια της φωνής της, δια των λέξεων που προφέρει και οι οποίες διαμορφώνονται σταδιακά ανάλογα με την ψυχολογία της²¹³. Είναι η Μαρία της Βηθανίας, αδελφή της Μάρθας και του Λαζάρου, μια εσφαλμένη ταύτιση που ακολούθησε σε κάποιο βαθμό η δυτική Εκκλησία. Πράγματι η μετανοημένη αμαρτωλή του Κατά Λουκάν 7, 36-50, ταυτίστηκε αρχικά με τη Μαρία της Βηθανίας και εφόσον αυτή θεωρείτο πως ήταν η Μαρία από τα Μάγδαλα, η ταύτιση των δύο προσώπων έγινε εξαιρετικά εύκολα²¹⁴.

Ο Θεός σε μια στιγμή παίρνει τα πάντα από τη Μαγδαληνή. Στη διάρκεια μιας νύχτας η ζωή της αλλάζει. Η Μαγδαληνή εδώ είναι μια εύθραυστη και ασταθής γυναίκα, η οποία κυριαρχείται από ένα πεπρωμένο που υπερβαίνει τη θέλησή της. Στο τέλος εξαγνίζεται καταφεύγοντας σε έναν αγνό και ανιδιοτελή έρωτα, που εξ ορισμού ακυρώνει τη θηλυκότητά της. Όμως η θεραπεία που της δίνει ο Θεός, η ανακάλυψη του άδειου τάφου και η Ανάσταση του Χριστού, δεν είναι άλλο παρά η οριστική εξαφάνιση της σωματικής διάστασης, και η παρηγορητική δυνατότητα να νιώθει συναισθήματα εντός μιας απόλυτης σχέσης, αποκλειστικά πλατωνικής²¹⁵.

Και στην περίπτωση του Καζαντζάκη και στην περίπτωση της Γιουρσενάρ η Μαγδαληνή γίνεται πόρνη μετά από την εγκατάλειψη του Ιησού και του Ιωάννη αντίστοιχα. Στην περίπτωση της Γιουρσενάρ, ωστόσο, η Μαγδαληνή αντιπροσώπευε για τον Ιωάννη, ακόμα κι όταν ήταν παρθένα «το χειρότερο σαρκικό λάθος, το νόμιμο

²¹² Claude Benoit Morinière, «De Marie Madeleine ou le salut à Marguerite Yourcenar a Maria Magdalena o la salvación: los desafíos de una dramaturgia», στο Francisco Lafarga, Roberto Dengler (Επιμ.), *Teatro y Traducción*, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona 1995, σ. 374.

²¹³ Benoit Morinière, ό.π., σ. 373-4.

²¹⁴ Giorgio Maria Carbone, *Maria Maddalena: Il Codice da Vinci o i Vangeli?*, Edizioni Studio Domenicano, Bologna, 2005, σ. 41, και Innocenzo Gargano, *Il profumo dell' amore: Lectio divina su Maria di Betania e la tomba vuota*, Paoline, Milano 2007, σ. 6.

²¹⁵ Maria Grazia Cossu, «Marguerite Yourcenar: la figura della Maddalena, fra mito e autobiografia», «Bollettino '900», 2010, n. 1-2, ανακτήθηκε στις 11/7/23 από: <http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2010-i/>, σσ. 8-9.

αμάρτημα»²¹⁶. Ούσα «καθισμένη πάνω σ' αυτό το κρεβάτι δεν ήμουνα πια παρά μία εύκολη γυναίκα»²¹⁷, μονολογεί, κι έτσι, η μετέπειτα πορεία της ήταν σαν μια επιβεβαίωση της θεώρησης του Ιωάννη. Για να αντιμετωπίσει την απόρριψη του Ιωάννη επιχειρεί να γοητεύσει τον Θεό, αφού «Μόλις ο Ιωάννης καταλάβαινε πως ο Θεός δεν ήταν παραπάνω από ένας απλός άντρας, δεν θα 'χε πια λόγο να τον προτιμάει από τον κόρφο μου»²¹⁸. Όμως, τελικά, είναι εκείνη που σαγηνεύεται από τον Χριστό και γίνεται ακόλουθός Του. «Μπροστά στο Πάθος» λέει χαρακτηριστικά, «λησμόνησα την αγάπη». Αυτό θα εκδηλωθεί ως ακαταμάχητο κάλεσμα του απόλυτου, ως μια βαθιά και σαρωτική ανάγκη πνευματικότητας²¹⁹.

Στην πραγματικότητα, και σε κάποιο βαθμό, η Γιουρσενάρ ταυτίζεται με την ηρωίδα, αφού γράφει το έργο *Φωτιές* σε μια περίοδο βαθιάς συναισθηματικής κρίσης, όπου ένας νεαρός ονόματι André Fraigneau, από τον εκδοτικό της οίκο, αρνείται να ανταποκριθεί στον παράφορο έρωτά της. Όπως αναφέρει μια βιογράφος της συγγραφέως, γι' αυτόν τον άντρα, η Γιουρσενάρ ενσάρκωνε τη Μαρία Μαγδαληνή. Ζει την ίδια ακολασία με εκείνη, κυλιέται και αυτή στο βούρκο της δυστυχίας, ακολουθεί τον Θεό της μέχρι την κόλαση και μετουσιώνει τον πόνο που ενυπάρχει σε κάθε έρωτα. Είναι πεπεισμένη για την κοινοτοπία της ευτυχίας –το κείμενο τελειώνει με τη Μαγδαληνή να δηλώνει πως ο Κύριος τη λύτρωσε από την ευτυχία–, και επιθυμεί να πιστέψει πως μόνο ο πόνος αξίζει να βιωθεί, πως το πεπρωμένο της είναι να ζει χωρίς ανάπαυλα την εμπειρία της οδύνης, η οποία συνιστά μια σταθερά του έρωτα²²⁰.

Το έργο του Χέμπελ, *Μαρία Μαγδαληνή*, παίρνει τον τίτλο του βέβαια από την ομώνυμη βιβλική μορφή, χωρίς ωστόσο να έχει καμία σχέση μαζί της. Βασίζεται περισσότερο στη διαδεδομένη άποψη ότι η Μαρία Μαγδαληνή ήταν αμαρτωλή, ακόμα και πόρνη, αν και κάτι τέτοιο, όπως έχει ήδη αναφερθεί, δεν αναφέρεται στα ευαγγέλια.

Πρόκειται για ένα νατουραλιστικό δράμα, όπου το πεπρωμένο της γυναίκας βρίσκεται στα χέρια της. Η Κλάρα θυσιάζει ψυχρά και ηθελημένα, το καλό της όνομα στον βωμό ενός αόριστου ιδανικού καθήκοντος. Ενδίδει στον μνηστήρα Λέοναρντ, προκειμένου να νιώθει προστατευμένη ενάντια στον πειρασμό να επιστρέψει σε μια

²¹⁶ Marguerite Yourcenar, *Φωτιές*, μτφρ. Ι. Χατζηνικολή, Βασδέκης, Αθήνα 2019, σ. 123.

²¹⁷ Ό.π., σ. 124.

²¹⁸ Ό.π., σ. 131.

²¹⁹ Cossu, ό.π., σσ. 1-2.

²²⁰ Ό.π.

παλιά της αγάπη. Και όταν ο Λέοναρντ την εγκαταλείπει, η μόνη διέξοδος από το δίλημμα είναι η αυτοκτονία. Η ηρωίδα ήρθε αντιμέτωπη με το πεπρωμένο της γιατί ήταν ανίκανη να συμφιλιώσει το πάθος και το καθήκον. Η τραγωδία της ζωής της Κλάρα είναι μια καθαρά εσωτερική σύγκρουση ανάμεσα στην ίδια και την ιδανική ηθική που επιβάλλει στον εαυτό της. Η *Μαρία Μαγδαληνή* του Χέμπελ είναι μια τραγωδία γύρω από τη γυναικεία ατομικότητα, από την εξέγερση ενός ατόμου ενάντια σε μια τυραννική σύμβαση, που θα ήθελε να αγνοήσει ή να καταστρέψει²²¹.

2.5 Σαλώμη

Το μονόπρακτο *Σαλώμη* του Όσκαρ Ουάιλντ (Oscar Wilde, 1854-1900) ενσωματώνει τις αρχές των Συμβολιστών. Η πριγκίπισσά του είναι περήφανη και όμορφη και ταυτόχρονα πεισματάρη και ισχυρογνώμων. Ο Γιοχαναάν είναι ανιδιοτελής αλλά σχεδόν νευρωτικά ασκητικός. Ο Ηρώδης έχει πείρα στα εγκόσμια πράγματα, είναι εύστροφος, αλλά είναι δεισιδαίμων και άβουλος. Η Σαλώμη αρχικά φανερώνεται ως ένα αμόλυντο θύμα του πόθου του Ηρώδη, και μετατρέπεται σταδιακά σε νεαρή γυναίκα η οποία καταλαμβάνεται από σεξουαλική επιθυμία. Ούσα αντιμέτωπη με την απόρριψη του Γιοχαναάν μετατρέπεται σε ένα σκληρό και εκδικητικό αρπακτικό²²².

Ο Ουάιλντ βασίζεται στη βιβλική αφήγηση, αλλά σκιαγραφεί περαιτέρω τον χαρακτήρα της Σαλώμης, η οποία εδώ αποκτά όνομα και δεν είναι απλώς η κόρη της Ηρωδιάδας, στην οποία υπακούει τυφλά. Αντίθετα εδώ η Σαλώμη επιθυμεί²²³. Ο έρωτας της Σαλώμης για τον Βαπτιστή έχει αναδειχθεί και σε άλλες εκδοχές της ιστορίας, όμως ο Ουάιλντ δίνει έμφαση στην καθαρά φυσική επιθυμία για το σώμα του Γιοχαναάν και όχι για τα πνευματικά χαρακτηριστικά του. Έχοντας βιώσει την απόρριψη και την προσβολή, η Σαλώμη απαιτεί εκδίκηση. Έτσι εδώ, η Σαλώμη δεν είναι το όργανο των καταστροφικών σχεδίων της μητέρας της. Επιδιώκει τη δική της βεντέτα και όχι αυτή της Ηρωδιάδας. Αντί να είναι μια αθώα ύπαρξη που χειραγωγείται από τη μητέρα της, η κόρη υποβιβάζει τον γονέα σε ένα δευτερεύοντα ρόλο. Αντί

²²¹ Robertson, ό.π., σ. 151-2.

²²² William Tydeman, Steven Price, *Wilde: Salome*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, σσ. 3, 8.

²²³ Joan Navarre, «The Moon as Symbol: Oscar Wilde's Invocation of the Triple White Goddess», στο Michael Y. Bennet (Επιμ.), *Refiguring Oscar Wilde's Salome*, Rodopi, Amsterdam, New York 2011, σ. 77.

συνεπώς να παροτρύνει τη Σαλώμη να χορέψει, προκειμένου να παγιδεύσει τον Ηρώδη, έτσι ώστε να ξεφορτωθεί τον Γιοχαναάν, η Ηρωδιάδα προσπαθεί να εμποδίσει την παράσταση, από φόβο ότι αυτή θα μεγαλώσει ακόμα περισσότερο την επιθυμία του Ηρώδη για την κόρη της. Το γεγονός ότι ο τετράρχης σπεύδει να υποσχεθεί στη Σαλώμη οτιδήποτε εκείνη του ζητήσει, πριν δηλαδή την παρουσίαση του χορού της, στερεί σύμφωνα με κάποιους μελετητές, την ουσία της παράστασης, που είναι η αποπλάνηση του Ηρώδη. Εδώ, συνεπώς, ο χορός της Σαλώμης το μόνο που κατορθώνει είναι να μην υπαναχωρήσει ο τετράρχης και να της προσφέρει τελικά πράγματι ό,τι αυτή ζητήσει²²⁴.

Για τη διαμόρφωση της Σαλώμης, ως μιας μοναχικής ύπαρξης, μιας παρεξηγημένης ερωμένης της ιδανικής ομορφιάς, με αντιφατικά χαρακτηριστικά και το συμβολικό της αντίστοιχο στο έργο, τη σελήνη, ο Ουάιλντ χρωστά πολλά στην *Ηρωδιάδα* του Στεφάν Μαλαρμέ (Stéphane Mallarmé, 1842-1898). Ο Μαλαρμέ κάνει τη Σαλώμη, στην οποία δίνει το όνομα της μητέρας της, κεντρική φιγούρα και στο κέντρο του μύθου θέτει τους εσωτερικούς της αγώνες καθώς και την αναζήτηση από μέρους της, της ιδανικής ομορφιάς. Τόσο η Σαλώμη του Μαλαρμέ, όσο και αυτή του Ουάιλντ σκιαγραφούν ένα μεταθρησκευτικό, επαναστατικό και διαιρεμένο εαυτό που αναζητά την πληρότητα. Συμπεριλαμβάνουν εγγενώς σύγχρονα θέματα, όπως η υπαρξιακή απομόνωση, η ανθρώπινη αποξένωση, και έναν επαναστατικό ατομισμό, ο οποίος συνεπάγεται την πάλη του ανθρώπου ενάντια στο πεπρωμένο, προκειμένου να μπορέσει να αυτενεργήσει μπροστά στο ανούσιο και τη διαφαινόμενη ήττα. Ο πόνος, η υπερηφάνεια και η παρορμητική ανταρσία της, την συνδέουν με την κρίση του σύγχρονου υποκειμένου, το οποίο καλείται να ζήσει σε έναν κόσμο χωρίς Θεό, και να πολεμήσει ενάντια στην υπαρξιακή μοναξιά και το ανούσιο της ύπαρξης²²⁵.

Το έργο του Μαλαρμέ διαποτίζεται από ένα ισχυρό αίσθημα μοναξιάς, περικλειστού συναισθήματος και έλλειψης ανθρώπινης αλληλεπίδρασης. Η ηρωίδα του είναι ανίκανη να αισθανθεί οποιαδήποτε ανθρώπινη συγγένεια ή συναισθηματική σύνδεση ακόμα και με την Τροφό της και αντιλαμβάνεται την παρθενική ομορφιά της σαν μια νεκρική, παγωμένη κατάσταση, που ούτε τα φιλιό της Τροφού δεν μπορούν να διαπεράσουν. Η Ηρωδιάδα υπάρχει σε μια απομονωμένη λαμπρότητα και αυτάρκεια,

²²⁴ Tydeman, Price, ό.π., σ. 9.

²²⁵ Petra Dierkes-Thrun, *Salome's Modernity: Oscar Wilde and the Aesthetics of Transgression*, The University of Michigan Press, Michigan 2011, σσ. 16-8.

αγνή και τέλεια, παρθένα και άγωνα και επιδιώκει αυτό το ιδανικό της ψυχρής, σκληρής και άγωνα στασιμότητας, παρόλο που την αποκόβει εντελώς απ' όλα τα ανθρώπινα πλάσματα. Δεν αναζητά τίποτα το ανθρώπινο, και αντιλαμβάνεται τον εαυτό της σαν ένα έρημο λουλούδι που ανθίζει μόνο για τον εαυτό του, σε αυτή την απομονωμένη λαμπρότητα²²⁶. Χαρακτηρίζεται από ψυχρή γοητεία, ένα μείγμα αισθησιασμού και θειότητας με τα άσπια χρυσά μαλλιά και το λευκό δέρμα²²⁷. Είναι πετρωμένη από τον τρόμο μπροστά στη ζωή κι αυτή η παράλυση την προστατεύει από τον θάνατο, αφού μετατρέπει σε αγαλμάτινο το κορμί της και ακινητοποιεί τον χρόνο. Πρόκειται για μια σαγηνευτική ομορφιά που είναι αθάνατη ακριβώς γιατί δεν έχει ζωή²²⁸. Ακόμα και όσοι θαυμάζουν την ομορφιά της, αυξάνουν την αίσθηση μοναξιάς της, αφού δεν είναι σε θέση να δουν πόσο ανολοκλήρωτη και δυστυχισμένη νιώθει²²⁹. Η ηρωίδα του Μαλαρμέ πάντως δεν συνδέεται με τη δολοφονία του Ιωάννη του Βαπτιστή, ούτε χορεύει τον διάσημο χορό των επτά πέπλων. Ο αποκεφαλισμός εδώ είναι ασαφής και συμβολικός²³⁰, καθώς συνδέεται με την παρθενία, εφόσον δηλώνει απώλεια σώματος²³¹.

Επιστρέφοντας στη *Σαλώμη* του Ουάιλντ, βλέπουμε ότι και σε αυτή την περίπτωση η ηρωίδα, νιώθει μοναξιά παρότι όλοι την κοιτούν και είναι το επίκεντρο της προσοχής. Έτσι οι άλλοι προβάλλουν πάνω της τις ναρκισσιστικές τους επιθυμίες και ανάγκες και συνεπώς δεν την βλέπουν πραγματικά. Όμως το βλέμμα παίζει σημαντικό ρόλο στο έργο, αφού πέρα από τον Ηρώδη, την κοιτάνε και άλλοι, τους οποίους με τη σειρά τους κοιτάνε κάποιοι άλλοι²³². Η ίδια απευθύνεται στον νεαρό Σύρο Ναρραβώθ υποσχόμενη ότι θα τον κοιτάξει την επόμενη μέρα καθώς θα περνάει με το φορείο της. Οι στρατιώτες κοιτούν τον τετράρχη που κοιτάει τη Σαλώμη. Η Ηρωδιάδα επίσης κοιτάει τον Ηρώδη και προσπαθεί να τον κάνει να πάρει το βλέμμα του από πάνω της: «Μην την κοιτάς! Συνέχεια την κοιτάς!»²³³, του λέει. Η Σαλώμη κοιτά τον Γιοχαναάν, ο οποίος και αρνείται να την κοιτάξει και θα το πληρώσει²³⁴.

²²⁶ Ο.π., σσ. 18-9.

²²⁷ Noriko Takeda, *The Modernist Human: The Configuration of Humanness in Stéphane Mallarmé's Hérodias*, T.S. Eliot's *Cats and Modernist Lyrical Poetry*, Peter Lang, New York 2008, σ. 27.

²²⁸ Monic Robillard, *Le désir de la vierge: Hérodias chez Mallarmé*, Droz, Genève 1993, σ. 39.

²²⁹ Dierkes-Thrun, ό.π., σ. 20.

²³⁰ Takeda, ό.π., σ. 53.

²³¹ Dierkes-Thrun, ό.π., σ. 16.

²³² Ο.π., σ. 20.

²³³ Όσκαρ Ουάιλντ, *Σαλώμη*, μτφρ. Ε. Μπελιές, 2η έκδοση, Εκδ. Ηριδανός, Αθήνα 2013, σ. 30.

²³⁴ Dierkes-Thrun, ό.π., σ. 21.

Θα συναντήσουμε επίσης εδώ μια αφηρημένη και αγνή έννοια της ομορφιάς. Επικαλούμενη τη σελήνη, εκφράζει ένα μη ανθρώπινο ιδεώδες ομορφιάς. Αντίστοιχα, δεν είναι η φυσική ομορφιά του Γιοχαναάν, αλλά μάλλον οι αφηρημένες του ιδιότητες που ενσαρκώνουν το αγνό ιδανικό, αυτές που ελκύουν τη Σαλώμη. Οι περιγραφές της ομορφιάς του από τη Σαλώμη, δείχνουν τον συσχετισμό με τη σελήνη και δείχνουν την προτίμησή της για την ψυχρότητα, την αγνότητα, τη σκληρότητα και τα πολύτιμα μέταλλα (ασήμι, φίλντισι)²³⁵. Η σελήνη είναι ψυχρή κι αγνή. Σίγουρα είναι παρθένα, «[...] Παρέμεινε αμόλυντη»²³⁶, λέει η Σαλώμη κι είναι σαν να αναφέρεται στον εαυτό της. Και λίγο παρακάτω μιλώντας για τον Γιοχαναάν: «Πόσο άσαρκος είναι: Σαν λεπτό, φίλντισένιο άγαλμα. Σαν ασημένιο ομοίωμα. Σίγουρα είναι αμόλυντος σαν τη σελήνη. [...] Η σάρκα του θα είναι κρύα σαν το φίλντισι.»²³⁷ Δίνοντας έμφαση στη μοναδικότητα και την εξωπραγματική ομορφιά του Γιοχαναάν, επιμένει ότι τίποτα δεν μπορεί να συγκριθεί μαζί του²³⁸. Όμως το γεγονός ότι η Σαλώμη θεωρεί πως ο Γιοχαναάν είναι αμόλυντος σαν τη σελήνη, σημαίνει ότι τελικά τον θεωρεί αμόλυντο σαν την ίδια και συνεπώς βλέπει κάτι από τον εαυτό της να προβάλλεται σε εκείνον.

Η σελήνη είναι σημαντική στο έργο αφού συνδέεται στενά με την ηρωίδα²³⁹, αντανακλώντας την απροσμέτρητη θηλυκότητα και το ακατάληπτο μυστήριό της. Η σελήνη παρουσιάζει τη διπλή φύση της Σαλώμης, η οποία δεν μπορεί να γίνει πλήρως κατανοητή από κανέναν, συμπεριλαμβανομένης της ίδιας της ηρωίδας. Ήδη από την αρχή του έργου, η Σαλώμη και η σελήνη συνδέονται συμβολικά και χωρίζονται στα δύο. Μια φωτεινή όμορφη φύση που ακτινοβολεί αγνότητα και τελειότητα, και μια πολύ σκοτεινότερη, η οποία χαρακτηρίζεται από σκληρότητα, εγωισμό και ακραία αναλγησία. Από τη μια πλευρά η σελήνη δηλώνει την αθωότητα και παρθενία της Σαλώμης, από την άλλη πλευρά προβλέπει την καταστροφή²⁴⁰. Πολλοί χαρακτήρες κοιτούν τη σελήνη και βλέπουν τη Σαλώμη, κι όταν περιγράφουν τη σελήνη περιγράφουν ταυτόχρονα τη Σαλώμη. Έτσι είναι η Σαλώμη που από λευκή παρθένα γίνεται ερυθρή σεξουαλική σύντροφος και τελικά μαύρος καταστροφέας και νεκρή²⁴¹. Καθώς το χρώμα δηλαδή της σελήνης αλλάζει από λευκό σε κόκκινο (το πάθος της

²³⁵ Ό.π., σ. 19.

²³⁶ Ουάιλντ, ό.π., σ. 16.

²³⁷ Ό.π., σ. 23.

²³⁸ Dierkes-Thrun, ό.π., σ. 19.

²³⁹ Navarre, ό.π.

²⁴⁰ Dierkes-Thrun, ό.π., σσ. 23-4.

²⁴¹ Navarre, ό.π.

Σαλώμης και το πρώτο αίμα του Σύρου που αυτοκτονεί) και τελικά σε μαύρο, έτσι και η Σαλώμη οδηγείται από την αθωότητα και την αγνότητα στο πάθος για τον Γιοχαναάν και την υποκίνηση της αυτοκτονίας του Σύρου, και τελικά στη σκοτεινή μηχανορραφία εναντίον του Γιοχαναάν και τον δικό της θάνατο²⁴².

Πράγματι ήδη από την αρχή το κείμενο καθιστά φανερή αυτήν την ταύτιση. «Τι όμορφη που είναι απόψε η πριγκίπισσα Σαλώμη!», αναφωνεί ο νεαρός Σύρος, για να απαντήσει ο νεαρός ακόλουθος της Ηρωδιάδας: «Κοίτα τη σελήνη! Τι αλλόκοτη!»²⁴³ Οι δυο τους δεν φαίνεται να επικοινωνούν, αφού ο ένας κοιτά τη Σαλώμη κι ο άλλος τη σελήνη²⁴⁴, και συνεπώς ο καθένας είναι απορροφημένος στις δικές του σκέψεις χωρίς να απαντά στον άλλο²⁴⁵. Ωστόσο αυτή η εισαγωγή καθιστά σαφές πως η φωτεινή σελήνη ρίχνει φως στη γυναίκα ως σύμβολο²⁴⁶ και βέβαια ο Ουάιλντ δεν είναι ο πρώτος που συνδέει τη γυναίκα με τη σελήνη²⁴⁷. Επίσης η σελήνη-Σαλώμη φέρνει τον θάνατο του νεαρού Σύρου, αφού η ηρωίδα είναι υπεύθυνη για την αυτοκτονία του και ο ακόλουθος της Ηρωδιάδας σχολιάζει: «Το ήξερα καλά πως η σελήνη γύρευε κάτι νεκρό, αλλά δεν φανταζόμουν ότι ήθελε αυτόν. Αχ! Γιατί να μην τον κρύψω απ' τη σελήνη;»²⁴⁸. Στη συνέχεια η σελήνη γίνεται, όπως αναφέρθηκε κόκκινη, για να σκεπαστεί στο τέλος με ένα σύννεφο και να κρυφτεί τελείως. Μια ακτίνα της τελικά θα πέσει πάνω στη Σαλώμη, τη στιγμή ακριβώς που ο Ηρώδης θα ζητήσει τον θάνατό της, ολοκληρώνοντας το έργο και τη σχέση σελήνης-Σαλώμης. Ο κύκλος της επιθυμίας, σαν μια δίνη, τραβάει τα θύματά του όλο και κοντύτερα, μέχρι η δύναμη της θέλησης και της αυτενέργειας να χαθούν οριστικά. Όχι μόνο τρεις από τους ήρωες θα πεθάνουν έως το τέλος (ο Ναρραβώθ, ο Γιοχαναάν και η Σαλώμη), αλλά και κανείς δεν μπορεί να κυριαρχήσει στο αντικείμενο των παθιασμένων του φαντασιώσεων. Όλοι χάνουν τελικά αυτό που ποθούν περισσότερο²⁴⁹.

Αξίζει να σημειωθεί και η *Ηρωδιάς* του Γκυστάβ Φλομπέρ (Gustave Flaubert, 1821-1880), στην οποία η Σαλώμη έχει μικρό ρόλο. Η μητέρα της την δασκάλεψε να αποπλανήσει τον Τετράρχη, ο οποίος και την συναντά για πρώτη φορά κατά τη

²⁴² Dierkes-Thrun, ό.π., σ. 24.

²⁴³ Ουάιλντ, ό.π., σ. 9.

²⁴⁴ Navarre, ό.π.

²⁴⁵ Alice Bach, *Women, seduction, and betrayal in biblical narrative*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, σ. 240.

²⁴⁶ Navarre, ό.π.

²⁴⁷ Bach, ό.π.

²⁴⁸ Ουάιλντ, ό.π., σ. 28.

²⁴⁹ Dierkes-Thrun, ό.π., σ. 21.

διάρκεια του περίφημου χορού της. Εκστασιασμένος από τον χορό της Σαλώμης, της τάζει τα πάντα για να λάβει τη γνωστή απάντηση, πως εκείνη επιθυμεί την κεφαλή του Ιωαχανάν. Θέση κλειδί στο έργο έχει η Ηρωδιάδα, η σύζυγος του Ηρώδη, η οποία και ενορχήστρωσε τη φίμωση του κήρυκα, του οποίου ο θάνατος θα θεωρηθεί στη συνέχεια ως το πρώτο βήμα προς την ίδρυση της θρησκείας του Ιησού. Με την Ηρωδιάδα συντάσσονται οι Σαδδουκαίοι, οι Φαρισαίοι και οι Ρωμαίοι, με τέτοιον τρόπο, ώστε να αναπαραχθούν οι επιρροές που αργότερα θα οδηγήσουν στη Σταύρωση, τοποθετώντας παράλληλα τα δύο γεγονότα. Αυτές οι επιρροές έρχονται σε αντίθεση με τον Ιωαχανάν και όλα εκείνα που αυτός συμβολίζει (την έρημο, τον ασκητισμό, την αδιαλλαξία, την ανιδιοτέλεια και την αφοβία). Αυτή η αντίθεση είναι μια σύγκρουση μεταξύ δύο αντίθετων αντιλήψεων περί ύπαρξης, μια σύγκρουση που οδηγεί στον διχασμό του Ηρώδη-Αντίπα²⁵⁰. Όμως, όπως ακριβώς είδαμε στον Ουάιλντ το πάθος της Σαλώμης για τον Γιοχαναάν, έτσι και εδώ φαίνεται πως αντίστοιχη έλξη ασκεί ο προφήτης στην Ηρωδιάδα. Είναι ένα σύμπλεγμα αγάπης-μίσους που την κατατρέχει, ενώ σε κάθε περίπτωση το ενδιαφέρον της για τον Βαπτιστή είναι εξαιρετικά έντονο²⁵¹. Η Ηρωδιάδα εδώ, ωστόσο, εκμεταλλεύεται την κόρη της, την έχει εκπαιδεύσει ως όπλο στη σχέση της με τον Ηρώδη, και έχει ιδιαίτερη σημασία πως η Σαλώμη προς στιγμὴν ξεχνάει το όνομα του ανθρώπου του οποίου την κεφαλή ζητάει²⁵².

Κοινά στοιχεία με τον Όσκαρ Ουάιλντ, που φαίνεται πως έχει επηρεαστεί σε πολλά σημεία από τον Φλομπέρ²⁵³, παρατηρούνται και στην περιγραφή του χορού της Σαλώμης, ο οποίος έχει έναν απόκοσμο χαρακτήρα²⁵⁴. Σύμφωνα με τον ίδιο τον Φλομπέρ, ο χορός της Σαλώμης ήταν το πιο δύσκολο κομμάτι που κλήθηκε να γράψει στην *Ηρωδιάδα*. Η ηρωίδα έρχεται στη σκηνή καλυμμένη και μυστηριώδης, και όταν ρίχνει το πέπλο της αποκαλύπτεται ο ρόλος της ως Ηρωδιάδας: «Ήτο όπως άλλοτε η Ηρωδιάς εις την νεότητά της» (μτφρ. Σ. Θ. Σημηριώτης). Φοράει προκλητικό ρούχο,

²⁵⁰ Margaret Lowe, «"Rendre Plastique...": Flaubert's Treatment of the Female Principle in "Hérodiades"», *The Modern Language Review*, Vol. 78, No. 3 (Jul., 1983), σ. 552.

²⁵¹ Joyce Cannon, «Flaubert's Search for a Form in "Hérodiades"», *The Modern Language Review*, Vol. 57, No. 2 (Apr., 1962), σ. 199.

²⁵² Peter Raby, «Unspeakable Things, Headlong Theatre's *Salome* and an Aesthetic for the New Millennium», στο Michael Y. Bennett (Επιμ.), *Refiguring Oscar Wilde's Salome*, Rodopi, Amsterdam, New York 2011, σ. 223.

²⁵³ Ο.π., σ. 222-3.

²⁵⁴ Peter Raby, *Oscar Wilde*, Cambridge University Press, Cambridge, New York, Melbourn 1988, σ. 104.

είναι έντονα βαμμένη, με πολλά στολίδια. Είναι τελικά απατηλή, αφού δεν είναι η ίδια η Ηρωδιάδα, αλλά μια απομίμηση της μητέρας της στη νεότητά της²⁵⁵.

2.6 Λάζαρος

Στο *Ο Λάζαρος γέλασε*, ο Ευγένιος Ο' Νηλ (Eugene O' Neill, 1888-1953), παίρνει τη γνωστή από τη *Βίβλο* ιστορία της ανάστασης του Λαζάρου, και την εξελίσσει, δίνοντάς μας έναν Λάζαρο τόσο μεταμορφωμένο από αυτή του την εμπειρία, ώστε να κηρύττει ένα ευαγγέλιο το οποίο και βασίζεται στην άρνηση του θανάτου. Με μεσσιανικές και σχεδόν μαγικές ιδιότητες, ο Λάζαρος εμπνέει μια λατρεία του γέλιου μέχρι θανάτου, το οποίο από κοινού με το ξεφάντωμα, απελευθερώνει από τον φόβο. Στο έργο συναντά Ιουδαίους, Έλληνες, Ρωμαίους και τελικά τον Καίσαρα Τιβέριο. Οι κύριες σκηνές ομοιάζουν μεταξύ τους, αφού αυτό που ξεκινάει ως σκεπτικισμός και εχθρότητα απέναντί του, καταλήγει υπό την επήρεια του ακαταμάχητου κηρύγματος και γέλιου του Λαζάρου σε ένα ξέφρενο τραγούδι και χορό. Παρ' όλ' αυτά, μόλις τους αφήνει, εκείνοι επιστρέφουν στη νηφαλιότητα και τον φόβο του θανάτου και τελικά καταλήγει να θανατωθεί, από το πείσμα του Καλιγούλα να αποδείξει ότι ο θάνατος υπάρχει²⁵⁶. Στην ουσία, ο Λάζαρος λειτουργεί ως φερέφωνο του συγγραφέα σε έναν κόσμο παρακμής και πτώσεως. Έχει την ικανότητα να μετατρέψει την καθημερινότητα σε ένα ξέφρενο πανηγύρι, σκορπώντας στο πέρασμά του έναν διονυσιασμό. Ο Λάζαρος είναι ο αναβαπτισμένος στην αλήθεια του Θεού και εξουσιοδοτείται από τον συγγραφέα να μυήσει την ανθρωπότητα στο μυστικό της όντως ζωής²⁵⁷.

Ο πρωταγωνιστής του έργου είναι, λοιπόν, ο Λάζαρος, και ο αντίπαλός του είναι ο ίδιος ο θάνατος, αφού η κύρια δράση στο έργο περιλαμβάνει τον Λάζαρο να γελά επανειλημμένα απέναντι στον θάνατο. Και μέσα από αυτή τη συγκεκριμένη δράση αφηγά την άκαμπτη και απειλητική πραγματικότητα του κοινωνικο-πολιτικού κόσμου. Συνεπώς, υπό μια έννοια, μπορεί να θεωρηθεί ένα ημι-πολιτικό έργο, το οποίο

²⁵⁵ Aimée Israel-Pelletier, *Flaubert's Straight and Suspect Saints: The Unity of "Trois Contes"*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, Philadelphia 1991, σ. 97.

²⁵⁶ Gerald M. Berkowitz, *American Drama of the Twentieth Century*, Routledge, New York, London 2013, σσ. 36-7.

²⁵⁷ Βιβλιάκης, ό.π., σσ. 273-5.

θέτει έναν διαρκώς χαρούμενο ημίθεο, ως αντίδοτο στις περιοριστικές πιέσεις του «πολιτισμού»²⁵⁸.

Έτσι το *Ο Λάζαρος γέλασε*, είναι ένας στοχασμός πάνω στο θέμα του θανάτου και τις αυταπάτες όσων πιστεύουν ότι μπορούν να κυβερνήσουν πολεμώντας τον φόβο με φόβο. Ταυτόχρονα μπορεί να ερμηνευτεί και σε προσωπικό επίπεδο, αφού στο πρόσωπο της γυναίκας του Λαζάρου, Μύριαμ, εικάζεται ότι ο συγγραφέας έβλεπε τη μητέρα του. Πράγματι, σε προσωπικό επίπεδο, σημαντικές ήταν οι απώλειες που γνώρισε και τον έκαναν να στοχαστεί περαιτέρω πάνω στο θέμα του θανάτου, αφού μέσα σε τρία χρόνια έχασε τον πατέρα, τη μητέρα και τον αδερφό του. Εκτός από την πολιτική και την προσωπική ερμηνεία, ωστόσο, το έργο θεωρείται πως έχει εξίσου οικουμενικό χαρακτήρα, δηλώνοντας πως ο φόβος του θανάτου, που είναι η αιτία κάθε κακού, μπορεί να κατανικηθεί μόνο μέσω της πίστης στη ζωή. Για τον Ο' Νηλ, που ήταν επηρεασμένος από τον Νίτσε, ο άνθρωπος πρέπει να θυμηθεί πως ο φόβος του θανάτου και οι φοβερές σκέψεις που προκύπτουν από την προοπτική της εκμηδένισης, είναι παράγωγα της θρησκευτικής αγωγής. Σε δική του επιστολή, μάλιστα, αναφέρει ότι ο Λάζαρος γνωρίζει πως δεν υπάρχει θάνατος, παρά μόνο αλλαγή, και έτσι ξαναγεννήθηκε χωρίς να πάσχει από αυτόν τον φόβο. Ως εκ τούτου, είναι ο πρώτος και ο μόνος άνθρωπος που μπορεί να γελά καταφατικά. Το γέλιο του είναι ένα θριαμβευτικό «Ναι» στη ζωή, είναι μια ευθεία έκφραση της χαράς με τη διονυσιακή έννοια του όρου²⁵⁹. Ο Ο' Νηλ επιθυμεί, συνεπώς, να εξυμνήσει τον θεό μέσα στον άνθρωπο, αφού το ευαγγέλιο του Λαζάρου, πηγάζει απευθείας από το *Τάδε Έφη Ζαρατούστρα* του Νίτσε, και δηλώνει πως αν αναγνωρίσουμε πως ο άνθρωπος είναι Θεός, τότε δεν θα υπάρχει τίποτα γι' αυτόν να φοβηθεί²⁶⁰.

Αξίζει ακόμα να σημειώσουμε την υπόγεια σύνδεση που διατρέχει το έργο μεταξύ Λαζάρου και Ιησού. Είναι σχεδόν ειρωνικό ότι η πρώτη φράση ενός έργου που αποκαλείται *Ο Λάζαρος γέλασε* είναι «Ο Ιησούς έκλαψε!»²⁶¹. Ευθύς εξαρχής συνεπώς αντιπαρατίθεται η λύπη του Ιησού, με το γέλιο του Λαζάρου, ο οποίος σύμφωνα με την παράδοση μετά την ανάστασή του δεν γέλασε ποτέ ξανά. Άρα ο ήρωας από αγέλαστος

²⁵⁸ Robert Baker-White, *The Ecological Eugene O' Neill: Nature's Veiled Purpose in the Plays*, Mc Farland & Company, North Carolina 2015, σσ. 113-4, 117.

²⁵⁹ John Patrick Diggins, *Eugene O' Neill's America: Desire Under Democracy*, The University of Chicago Press, Chicago, London 2007, σσ. 197, 200.

²⁶⁰ Berkowitz, ό.π., σ. 36.

²⁶¹ Ευγένιος Ο' Νηλ, *Ο Λάζαρος γέλασε*, μτφρ. Α. Αλεξάνδρου, Εκδ. Γκοβόστη, (χ.τ.) 1946, σ. 7.

γίνεται στον Ο' Νηλ ο κατεξοχόν εκφραστής της ζωικής ορμής²⁶², αφού με το που ανασταίνεται αρχίζει να γελάει και δηλώνει «Όχι! Δεν υπάρχει θάνατος!»²⁶³. Για να συνεχίσει παρακάτω λέγοντας «Ο Θάνατος είναι νεκρός! [...] Μόνο ζωή υπάρχει! Μονάχα γέλιο υπάρχει!»²⁶⁴. Εδώ έχουμε πάλι ένα σημείο που μας παραπέμπει στον Χριστό, αφού ο θάνατος, ως γνωστόν, νικήθηκε με τη δική του Ανάσταση. Η Ανάσταση του Χριστού ωστόσο αγνοείται επιδεικτικά στο έργο του Ο' Νηλ, παρότι αναφέρεται η σταύρωση. Έτσι, είναι σαν ο Λάζαρος ως αναστημένος να παίρνει τη θέση Του, και να μας διηγείται τι θα γινόταν αν ο Ιησούς συνέχιζε μετά την ανάστασή του να παραμένει στη γη. Όμως δεν έμεινε, κι έτσι ο Λάζαρος μονολογεί: «Ο Κύριος της Γαλήνης και της Αγάπης έφυγε από τούτη τη γη. [...] Μα το μεγαλείο των Σωτήρων είναι πως δεν μπορούν να σώσουν! Το μεγαλείο του Ανθρώπου είναι πως κανένας Θεός δεν μπορεί να τον σώσει – ώσπου να γίνει ο ίδιος Θεός!»²⁶⁵. Στη συνέχεια οι Έλληνες θεωρούν τον Λάζαρο μετενσάρκωση του θεού Διονύσου, αποκαλώντας τον Λυτρωτή και Σωτήρα, Διόνυσο, Υιό του Ανθρώπου και Θεό. Και πάλι γίνεται εμφανής η σύνδεση του Λαζάρου με τον Λυτρωτή Χριστό, που οι Έλληνες θα τον αποδεχόντουσαν κάλλιστα ως εκδήλωση του δικού τους θεού Διονύσου, αν δεν ήταν νεκρός και εμφανιζόταν μπροστά τους, όπως ο αναστημένος Λάζαρος. Αφού, όπως λέει ο Απόστολος Παύλος (Α' Κορ. 1,18): «Ο λόγος γάρ ό τοῦ σταυροῦ τοῖς μὲν ἀπολλυμένοις μωρία ἐστί, τοῖς δὲ σφωζομένοις ἡμῖν δύναμις Θεοῦ ἐστί». Και όχι μόνον οι Έλληνες, αλλά και οι Ρωμαίοι μαγεύονται από τον Λάζαρο και το γέλιο του και ο Καλλιγούλας φτάνει να τον αποκαλέσει «Διδάσκαλο»²⁶⁶, ενώ οι συγκλητικοί τον επιθυμούν για Καίσαρα. Αν αυτή είναι η αντίδραση των ανθρώπων απέναντι στον άνθρωπο Λάζαρο, τότε ποια θα ήταν η στάση τους απέναντι στον Χριστό, αν είχε επιστρέψει με σάρκα και οστά στη γη, είναι το ερώτημα που πλανάται. Γιατί τελικά ο θάνατος νικήθηκε φανερά, έστω και προσωρινά, μόνο στην περίπτωση του Λαζάρου, μπορεί να ισχυριστεί κάποιος κακοπροαίρετος. Και ο θάνατος τελικά συνεχίζει να παίρνει κοντά του ανθρώπους, ακόμα και αυτόν τον Λάζαρο, ο οποίος ωστόσο μέχρι τέλους επιμένει: «Δεν υπάρχει θάνατος!».

²⁶² Βιβλιάκης, ό.π., σ. 261.

²⁶³ Ο' Νηλ, ό.π., σ. 12.

²⁶⁴ Ό.π., σ. 13.

²⁶⁵ Ό.π., σ. 25.

²⁶⁶ Ό.π., σ. 47.

Αντίθετα με τον Λάζαρο του Ο' Νηλ, ο Λάζαρος του Παντελή Πρεβελάκη (1909-1986), στο ομώνυμο έργο, παρουσιάζεται σαστισμένος μετά την ανάστασή του και προσπαθεί να καταλάβει πόσον καιρό έμεινε νεκρός. Ο Χριστός δεν αναφέρεται πουθενά με το όνομά του, αλλά αποκαλείται «φίλος του σπιτιού», «Δωρητής», «Ραβής» και «Κύριος». Γρήγορα ο Λάζαρος συνειδητοποιεί τι έχει συμβεί και δηλώνει πως κοιμήθηκε τον τέλειο ύπνο και ξαναγεννήθηκε, καθιστώντας φανερή τη μεταρσίωσή του. «Ο τέλειος ύπνος [...] σε καθάρισε! Όπως η φωτιά το ατσάλι απ' τη σκουριά του»²⁶⁷, του λέει η αδελφή του Μαρία. Κι ενώ ο Λάζαρος θα τονίσει πως κανείς ακόμα δεν γνώρισε το πρόσωπο του Μεσσία, θα έρθει στη σκηνή ο Πέτρος, ο Θωμάς και ο Ιωάννης για να απαντήσουν στον αναστημένο, ότι ο Μεσσίας έχει ήδη έρθει και έχει νικήσει τον θάνατο. Ωστόσο ο Λάζαρος εδώ, σε αντίθεση με τον εκστασιασμένο Λάζαρο του Ο' Νηλ, προτιμά να κρατά χαμηλά τους τόνους επιθυμώντας να αποσιωπήσει το θαύμα, ενώ χαρακτηρίζεται από φιλοσοφικό στοχασμό. Έτσι έρχεται σε ευθεία αντίθεση με τους μαθητές του Χριστού, οι οποίοι πιστεύουν, ότι το θαύμα «γιατρεύει την απιστία του ανθρώπου»²⁶⁸. Θα κληθεί βέβαια να απαντήσει στις επίμονες ερωτήσεις του όχλου χρησιμοποιώντας, ωστόσο, γρίφους και αποφεύγοντας να τους δώσει τις απαντήσεις που ζητάνε. Και πάλι αποκαλεί τον Ιησού Προφήτη, Ραβή και Δωρητή, ενώ μέχρι τέλους αρνείται το θαύμα –«Δεν έχω την ανάσταση για μεγαλύτερο θάμα απ' τη ζωή»²⁶⁹, λέει– και την κοινοποίησή του. Τελικά ο Λάζαρος ομολογεί την έλευση του Μεσσία και Λυτρωτή, επιμένοντας να μην ομολογεί το θαύμα μέχρι να το κατανοήσει, αφού γι' αυτόν αποτελεί ένα μυστήριο. Όμως, όπως ακριβώς στην περίπτωση του Ο' Νηλ, η στάση του Λαζάρου προκαλεί τη μήνη του κόσμου, οδηγώντας τελικά στον θάνατό του, έτσι και εδώ, Σαδδουκαίοι, Γραμματείς και Φαρισαίοι επιθυμούν διακαώς να τον οδηγήσουν και πάλι στον θάνατο, προκειμένου να σταματήσει το σκάνδαλο που δημιουργήθηκε με την ανάστασή του. Αντίστοιχα και ο Αρχιερέας θεωρεί την ανάσταση του Λαζάρου ιερόσυλη πράξη, αλλά του προτείνει για να σώσει τη ζωή του, να την αφιερώσει στον Ναό. Αυτό γίνεται αφορμή για τον Λάζαρο, προκειμένου να φιλοσοφήσει πάνω στην αξία της Εκκλησίας και του Ναού στα οποία αντιπαραβάλλει την αγάπη του Χριστού, ο οποίος και συνεχίζει να μην κατονομάζεται. Ο Αρχιερέας αντιμετωπίζει τελικά τον Λάζαρο σαν Προφήτη που πρέπει να εκδιώξει από την Ιερουσαλήμ, αλλά όταν αυτός δεν ενδίδει στις απαιτήσεις

²⁶⁷ Παντελής Πρεβελάκης, *Ο Λάζαρος*, Δίφρος, Αθήνα 1954, σ. 15.

²⁶⁸ Ο.π., σ. 22.

²⁶⁹ Ο.π., σ. 47.

του, στρέφεται εναντίον του, και το ίδιο κάνει και ο Χορός, ζητώντας τον θάνατό του. Τελικά υπό την πίεση του όχλου, ξαναντύνεται προς στιγμή το σάβανο και αποφασίζει να γυρίσει πίσω από εκεί που ήρθε. Όμως οι εκκλήσεις της Μάρθας και της Μαρίας, τον κάνουν εντέλει να μιλήσει στον Χορό για την ανάστασή του και να διακηρύξει τη νίκη επί του θανάτου. Ο Λάζαρος θα επαναλάβει τους μακαρισμούς που είπε ο Χριστός στην επί του Όρους Ομιλία ενώ θα προφητεύσει και τον θάνατο του Πέτρου και του Θωμά. Γίνεται συνεπώς, όπως και στον Ο' Νηλ, τύπος Χριστού, αφού όπως θα πει και ο ίδιος: «Ο Ραβής με ανέστησε για να θυσιαστώ [...] και να προεικονίσω το Μαρτύριο Του... [...] Είμαι ο Κήρυκας που προδρομίζει το Λυτρωτή του Κόσμου!»²⁷⁰. Τελικά θανατώνεται από τον αξιωματικό που είχε αναλάβει να τον οδηγήσει στο Συνέδριο. Και εδώ, λοιπόν, όπως και στην περίπτωση του Ο' Νηλ, βλέπουμε πως ο Λάζαρος θανατώνεται επειδή οι άνθρωποι αρνούνται να δεχτούν το γεγονός της ανάστασης και της νίκης επί του θανάτου. Και εδώ, όπως και στον Ο' Νηλ, ο Λάζαρος γίνεται υμνητής της ζωής. Τα τελευταία του λόγια είναι: «Τολμάτε να ζείτε! Αγαπάτε τη ζωή! Υπερασπίζεστε τη ζωή! –Αυτά ήρθα να σας πω.»²⁷¹.

Ο *Λάζαρος* του Λουίτζι Πιραντέλλο (Luigi Pirandello, 1867-1936), μεταφέρει τον βιβλικό ήρωα στη σύγχρονη εποχή. Η ανάσταση του Ντιέγκο-Λάζαρου, προοικονομείται με την ανάσταση του κουνελιού της κόρης του Λία, με μια ένεση αδρεναλίνης, από τον ίδιο γιατρό που θα αναστήσει και τον Ντιέγκο Σπίνα. Όλοι αμφισβητούν είτε τον θάνατο του ζώου είτε την πράξη του γιατρού Τζόνι, αλλά αυτός επιμένει ότι το κουνέλι πέθανε κανονικά και το επανέφερε στη ζωή. Ο πατέρας Ντιέγκο αρνείται να κρατήσει στο σπίτι το αποτέλεσμα αυτής της τερατωδίας και παρουσιάζεται ως θεοσεβής χριστιανός, επιθυμώντας το ίδιο και για τα παιδιά του. Η γυναίκα του τον άφησε και ζούσε με τον εραστή της στο ίδιο του το αγρόκτημα, ακριβώς γιατί διαφωνούσαν για τα πάντα ως προς την αγωγή και τον τρόπο ζωής των παιδιών. Ο Ντιέγκο αποδέχτηκε με χριστιανικό αλτρουισμό όλη αυτή την πραγματικότητα, αφού την είδε ως ένα είδος προσωπικού μαρτυρίου. Σε ένα μεταξύ τους διάλογο, ο Ντιέγκο αποδεικνύεται τυφλός οπαδός του Χριστού, που αντιμάχεται τη μητέρα, η οποία βλέπει στον Χριστό την πηγή της ζωής και όχι του θανάτου. Όταν ο γιος επιλέγει να επιστρέψει στη μάνα αντί στον πατέρα, βγάζοντας τα ράσα, ο Ντιέγκο σκοτώνεται πάνω στη φούρια του από ένα αμάξι. Τότε ο γιατρός Τζόνι, κατά

²⁷⁰ Ο.π., σ. 99.

²⁷¹ Ο.π., σ. 106.

παράκληση της μικρής κόρης τού Ντιέγκο, τον ανασταίνει, αν και για τον νόμο παραμένει νεκρός. Ο Ντιέγκο πάντως δεν θυμάται τίποτα και δεν γνωρίζει ότι πέθανε. Η άνευ ουσίας πίστη του Ντιέγκο αντιπαραβάλλεται με την αληθινή πίστη της Σάρας και του εραστή της, ο οποίος δηλώνει πως το μόνο που έχει να κληροδοτήσει στα παιδιά τους είναι η υπακοή στον νόμο του Θεού. Η Σάρα είναι η καθαρή φωνή, που εκπροσωπεί μια αγνή πίστη, μια φυσική πνευματικότητα, η οποία ορθώνεται απέναντι στη σκοταδιστική πίστη του άντρα της και που όταν δεν μπορεί να σώσει τα παιδιά της από τη θρησκόληπτη μανία του, τα εγκαταλείπει, αφού το δικαστήριο δεν την δικαιώνει. Ο Ντιέγκο έρχεται τελικά αντιμέτωπος με το γεγονός του θανάτου του και συνειδητοποιεί ότι δεν υπάρχει τίποτα μετά θάνατον, ότι δεν υπάρχει Θεός και ότι αυτό του δίνει το δικαίωμα ακόμα και να σκοτώσει. Ο γιος του, που στο μεταξύ έχει ξαναφορέσει τα ράσα, προσπαθεί να του μιλήσει ξανά για τον Θεό, για να του πει τελικά πως η τιμωρία του ήταν ότι είχε κλείσει τα μάτια στη ζωή, πιστεύοντας ότι θα έχει μια άλλη ζωή στο Επέκεινα. Ο Θεός, λοιπόν, του έκλεισε τα μάτια στην εκεί ζωή, ώστε να μπορέσει να τα ξανανοίξει στην εδώ ζωή, η οποία είναι επίσης δική Του, αρκεί να την ζει και να αφήνει τους άλλους να την ζουν, όπως όλοι, δουλεύοντας, υποφέροντας, απολαμβάνοντας. «Και τώρα τι πρέπει να κάνω;», αναρωτιέται ο Ντιέγκο, για να του απαντήσει ο Λούτσο, «να ζήσεις». Το έργο ολοκληρώνεται με άλλο ένα θαύμα, τη θεραπεία της ανάπηρης κόρης από τον αδερφό της Λούτσο, η οποία και σηκώνεται από το καροτσάκι για να αγκαλιάσει τη μητέρα της.

Ο *Λάζαρος* είναι λοιπόν ένα δράμα που εκφράζει μια συγκεκριμένη θέση, ότι, δηλαδή, η Εκκλησία πρέπει να βάλει στην άκρη το υπερφυσικό στοιχείο, να τροποποιήσει τη γαμήλια ηθική, και γιατί όχι, να καθαγιάσει το διαζύγιο και να ασχοληθεί με την κοινωνία. Ωστόσο, με την τελευταία του σκηνή, ανατρέπει όλο τον συλλογισμό του. Εφόσον έχει ορίσει ως πηγή των θαυμάτων την επιστήμη, ο Λούτσο κάνει ένα νέο θαύμα, που δεν έχει καμία σχέση με την επιστήμη, αλλά αντιθέτως είναι παραδοσιακά ευαγγελικό. Έτσι, εδώ παρατηρείται μια αντίφαση, αφού από τη μια διακρίνεται η ανάγκη να εδραιωθεί μια νέα θρησκεία στη θέση της παραδοσιακής, και από την άλλη πλευρά, διακρίνεται η αδυναμία να απαγκιστρωθεί κάθε καλλιεργημένος

άνθρωπος από τη γοητεία της θρησκείας των Πατέρων, με αποτέλεσμα να μεταφέρει στη νέα θρησκεία ιδιότητες και δυνατότητες της παλαιάς²⁷².

Συνεπώς, τα θαύματα της επιστήμης ακολουθούνται από τα θαύματα της ζωντανής πίστης, και όχι της τυφλής δογματικής πίστης. Επιπλέον, δεν αναστήθηκε μόνο ο πατέρας αλλά και ο γιος, ο οποίος πείθοντας τον πατέρα για τη νέα του βεβαιότητα ως προς μια απελευθερωτική πίστη, αποτρέπει μια τραγωδία (έναν φόνο), και βοηθά τον μηδενιστή πλέον Ντιέγκο, να δει την αξία της ζωής του. Δίνοντας στον πατέρα του την εντολή να ζήσει, ο Λούτσο απηχεί την αντίστοιχη εντολή που έδωσε ο Χριστός στον Λάζαρο όταν τον επανέφερε στη ζωή. Άλλωστε το όνομά του είναι δηλωτικό του φωτός (lux στα λατινικά, luce στα ιταλικά), και σημαίνει πως βρήκε το φως που θα νικούσε το σκοτάδι του πνευματικού του θανάτου²⁷³.

Έτσι, η βιβλική μορφή του Λαζάρου παρότι υπονοείται μέσα από τη νεκρανάσταση του Ντιέγκο, στην πραγματικότητα γίνεται η αφορμή για να γραφτεί ένα έργο πάνω στην ουσία της θρησκείας και στο κατά πόσον αυτή λειτουργεί σκοταδιστικά, αντιμετωπίζοντας τη σύγχρονη ζωή και τα επιτεύγματά της, όπως η επιστήμη, με καχυποψία. Τελικά, αυτός που πίστευε ότι μόνο ο Θεός μπορεί να φέρει κάποιον πίσω από τον θάνατο στη ζωή, πεθαίνοντας ο ίδιος γίνεται άθεος, δείχνοντας έτσι πόσο ρηχή ήταν η πίστη του ευθύς εξαρχής.

Ολοκληρώνοντας τη μελέτη των βιβλικών μορφών της Καινής Διαθήκης στη λογοτεχνία, θα εστιάσουμε σε κάποια ποιήματα, Ελλήνων και ξένων λογοτεχνών, στα οποία και πάλι πρωταγωνιστούν βιβλικές μορφές.

²⁷² Enzo Noè Girardi, *Letteratura italiana e religione negli ultimi due secoli*, Jaca book, Milano 2008, σ. 116.

²⁷³ Fiora A. Bassanese, *Understanding Luigi Pirandello*, University of South Carolina Press, South Carolina 1997, σ. 129.

Κεφάλαιο 3. Βιβλικές μορφές της *Παλαιάς* και της *Καινής Διαθήκης* στην ποίηση

Θα ξεκινήσουμε τη μελέτη της ποίησης με την «Εύα» του Κωστή Παλαμά (1859-1943), η οποία αναφέρεται στους πειρασμούς με τους οποίους έρχεται αντιμέτωπος ο ερημίτης. Η Εύα δεν συνδέεται, όμως, μόνο με τον πειρασμό αλλά και με τον παράδεισο, του οποίου παραμένει κυρία. Έτσι είναι πηγή φωτός καθώς και πηγή του παραδείσου, και ακόμα και οι άγγελοι μαγεύονται από τη μουσική της. Συνεπώς, ο Παλαμάς παρουσιάζει μια θετική αρχετυπική μορφή της Εύας, μετά την Πτώση:

[...]

Εύα, και μέσα στη μαύρη σκίτη
φέρνεις το φέγγος και το μαγνήτη,
φέρνεις των όλων τη λησμονιά,
και τον παράδεισο που μαζί σου
τον πήρες, Εύα, του παραδείσου
κι αν η διωγμένη, πάντα η κυρά.

Εύα, και μέσα στη μαύρη σκίτη,
προφήτη υψώνεις τον ερημίτη,
στην άρπα απλώνεις, εκστατικοί
κι οι άγγελοι γέρνουν στα γόνατά σου,
γιατί στην άρπα τα δάχτυλά σου
δρέπουν πρωτάνθιστη μουσική²⁷⁴.

Ο Νάσος Βαγενάς (1945), αντίθετα, στο ποίημα «Το μήλο έλαμπε», διηγείται το ίδιο το γεγονός της Πτώσης. Βλέπουμε μάλιστα την αντίθεση ανάμεσα στη «πρωτάνθιστη» μελωδία της άρπας που παίζει η Εύα στον Παλαμά, με το ότι «σταμάτησαν οι λύρες» και «ο ουράνιος κήπος έπαψε να ευωδιά», στην περίπτωση του Βαγενά. Η Εύα είναι ολοφάνερα η αιτία του κακού, αφού φαίνεται ότι δοκίμασε τον απαγορευμένο καρπό, που εδώ γίνεται μήλο, από δική της παρόρμηση, ενώ το φίδι αναφέρεται μόνο στην τελευταία στροφή να παρατηρεί τα τεκταινόμενα:

Το μήλο έλαμπε. Το πρόσωπο της Εύας
κάθε άλλο ήταν παρά σκεπτικό.
Βύθισε τους κοπτήρες δίχως σέβας
στον καρπό, που την έθελγε και οπτικώς,
φτύνοντας τα κουκούτσια που περισσεύαν.

Καρδιοχτυπώντας έσκυψε και τα πήρε
με μουδιασμένα δάχτυλα ο Αδάμ,
ενώ ξαφνικά σταμάτησαν οι λύρες,

²⁷⁴ Κωστής Παλαμάς, *Περάσματα και Χαιρετισμοί*, Εστία, Εν Αθήναις 1931, σ. 50.

ο ουράνιος κήπος έπαψε να ευωδιά
και με πάταγο άνοιξαν οι θύρες.

Το φίδι χαμογελώντας, χωρίς να μιλάει,
κατέγραφε τις κινήσεις του καθενός
ασάλευτο, κουλουριασμένο πλάι
στο δέντρο, καθώς κατέκλυζαν τα χάη
τα αφρισμένα κύματα του μηδενός²⁷⁵.

Στο ποίημα «Άβελ και Κάιν» του Μποντλέρ (Charles Beaudelaire, 1821-1867), δεν αντιπαρά τίθεται μόνο ο Άβελ με τον Κάιν, αλλά και οι απόγονοί τους («Φυλή του...»). Άρα, ο ποιητής αναφέρεται περισσότερο σε γενιές και ομάδες ανθρώπων, παρά σε συγκεκριμένα πρόσωπα. Συνεπώς, το ποίημα δίνει έμφαση στις κοινωνικές διαιρέσεις και τις αναπόφευκτες βίαιες συνέπειές τους. Η φυλή του Άβελ θα πολλαπλασιάσει τα αγαθά της, ενώ η φυλή του Κάιν αντιμετώπι με την κατάρα της ανένης περιπλάνησης, θα γνωρίσει την πείνα. Αυτή η απελπισία μεγαλώνει το χάσμα της κοινωνικής διαίρεσης οδηγώντας σε μια βίαιη αντίδραση. Έτσι, το ποίημα παρουσιάζει τη διαφορετική μοίρα των ανθρώπων²⁷⁶ και πώς το θύμα Άβελ, δια των απογόνων του γίνεται ένας θρασύδειλος, ενώ ο δολοφόνος και θύτης Κάιν μετατρέπεται σε θύμα που αξίζει τον οίκτο και τη συμπόνια, αντί της καταδίκης μας²⁷⁷. Τελικά όμως η γενιά του Κάιν φτάνει να απειλεί τον ίδιο τον Θεό:

I

Φυλή του Άβελ, τρώγε, πίνε και κοιμήσου
ο Θεός σ' εσένα γλυκά χαμογελά!
Φυλή του Κάιν, μες στη λάσπη σου κυλήσου
και ψόφα μέσα στην κακομοιριά.
Φυλή του Άβελ, το θυμιάμά σου ευφραίνει
των Σεραφείμ τη μύτη εκεί ψηλά!
Φυλή του Κάιν, η αγωνία που σε βαραίνει,
θε να τελειώσει εδώ καμιά φορά;
Φυλή του Άβελ, κοίτα: τα σπαρτά σου εσένα,
τα ζώα σου, πάν' όλα κατ' ευχή.
Φυλή του Κάιν, στ' άντερά σου, λυσσασμένα
η πείνα ουρλιάζει, ως γέρικο σκυλί.
Φυλή του Άβελ, ζέσταινε συ την κοιλιά σου
στο τζάκι σου το πατριαρχικό.
Φυλή του Κάιν, σαν τσακάλι στη σπηλιά σου,
τρεμούλιαζε απ' το κρύο το φριχτό!
Φυλή του Άβελ, ερωτεύου, γεννοβόλα!
Και το πουγκί σου όμοια γεννοβολά.

²⁷⁵ Νάσος Βαγενάς, *Βιογραφία–Ποιήματα 1974-2014*, Κέδρος, Αθήνα 2015, σ. 264.

²⁷⁶ Ricardo J. Quinones, *The Changes of Cain: Violence and the Lost Brother in Cain and Abel Literature*, Princeton University Press, New Jersey 1991, σ. 192.

²⁷⁷ Maria L. Assad, *Reading with Michel Serres: An Encounter with Time*, State University of New York Press, New York 1991, σ. 61.

Φυλή του Κάιν, στην καρδιά σου φλόγα είν' όλα,
μα απ' τους μεγάλους πειρασμούς, μακριά!
Φυλή του Άβελ, όλο πλήθαινε βοσκίζεις,
σαν πάνω στο σανίδωμα οι κοριοί!
Φυλή του Κάιν, σ' έρμους δρόμους που γυρίζεις,
σέρνε τη φαμελιά σου που θρηνεί.

II

Φυλή του Άβελ, το ψοφίμι το δικό σου,
θε να λιπάνει σαν κοπριά τη γη!
Φυλή του Κάιν, η δουλειά που 'χεις εμπρός σου,
για 'σε δεν έχει ακόμα τελειωθεί.
Φυλή του Άβελ, να ποια είναι η ντροπή σου:
το σίδερο έχει απ' το κοντάρι νικηθεί!
Φυλή του Κάιν, ως τα ουράνια ας φτάσει η οργή σου
κι ας ρίξει το Θεό κάτω στη γη²⁷⁸!

Ο Κάιν της Ζωής Καρέλλη (1901-1988), στο ομώνυμο ποίημα, έχει ήδη τελέσει την πράξη του, είναι ήδη ένας δολοφόνος που απειλεί όποιον βρεθεί μπροστά του. Του λείπει ωστόσο η αιτία. Παίρνει ο ίδιος τον λόγο κι έτσι μαθαίνουμε ότι αγνοεί πώς έπιασε στα χέρια του το φονικό όπλο, αγνοεί πού τελικά οδηγείται, αφού δεν είναι κύριος των δυνάμεών του. Είναι φορέας θανάτου χωρίς να ξέρει το γιατί. Όπως γίνεται φανερό, ο Κάιν, είναι υπόδουλος μιας μοίρας που καθοδηγεί τόσο τις μέχρι εκείνη τη στιγμή πράξεις του, όσο και τη μετέπειτα πορεία του. Είναι ένας ήρωας που φλερτάρει με την παράνοια και έχει χάσει μέσα σε αυτή πλήρως το αυτεξούσιό του:

Πώς οπλίστηκα με τούτο το μαχαίρι...
Το κρατώ επιδέξια, επίβουλα το κινώ.
Βλέπω και με βλέπουν, όποιον πάρει
ο θάνατος στο επικίνδυνο χόρευμα.
Το ρυθμό κρατώ, με δυνάμεις δικές μου,
που δεν κυβερνώ. Δεν τις γνωρίζω
και γυρίζω αλλοιώτικα βλέμματ' αποχτώ.
Αλλάζω την όψη μου και τα βήματα,
δίχως να το ξέρω, πού πατώ.
Μ' όπλο φονικό στα χέρια, περπατώ
Και πηγαίνω.
Δεν μαθαίνω ποτέ,
πού πήγα²⁷⁹.

Όπως στην Καρέλλη, έτσι και στη Μελισσάνθη (1907-1991), είναι ο ίδιος ο Κάιν που μιλάει. Ο Κάιν έχει τελέσει τη δολοφονία του αδελφού του και βρίσκεται στην εξορία «μακριά απ' τη γη την πατρική». Είναι ταυτόχρονα θύμα του εαυτού του και του Θεού, η ευθύνη μετατίθεται δηλαδή από τον Κάιν στον Θεό, για να επιστρέψει

²⁷⁸ Σαρλ Μπωντλαίρ, *Τα άνθη του κακού*, μτφρ. Γ. Σημηριώτης, γράμματα, Αθήνα 1991, σσ. 112-4.

²⁷⁹ Ζωή Καρέλλη, *Τα ποιήματα, Τόμος Πρώτος (1940-1955)*, 2^η έκδοση, Οι εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα 1990, σ. 240.

ξανά στον βιβλικό ήρωα. Ο Κάιν πάσχει, όπως και στην Καρέλλη, αλλά εδώ απευθύνεται και στον ίδιο τον Κύριο σε μια απέλπιδη προσπάθεια να επικοινωνήσει μαζί του. Αυτός ωστόσο επαναλαμβάνει μηχανικά τη βιβλική ερώτηση «Κάιν πού είναι ο Άβελ ο αδελφός Σου;», δηλώνοντας πως η μεταξύ τους σχέση καθορίζεται απόλυτα από την πράξη του Κάιν, κάτι που φανερώνει και η πρώτη στροφή, όπου δηλώνεται πως η φωνή του Θεού είναι ο διώκτης του ήρωα. Στο τέλος, πλέον, ο Θεός δεν παίρνει απάντηση στο ανωτέρω ερώτημα, το οποίο έτσι παραμένει μετέωρο. Αντ' αυτού εκτείνει τα χέρια ώστε να πάρει το σώμα του ιερό σχήμα, ίσως θα μπορούσε να πει κανείς, μια στάση προσευχής:

Αφότου σήκωσα το φονικό μου χέρι
κατά του Άβελ του αδελφού μου, έχω φύγει
μακριά απ' τη γη την πατρική
κι' απ' τη φωνή Σου που διώκτης μου έχει γίνει

«Κάιν πού είναι ο Άβελ ο αδελφός Σου;»
«Μη φύλακας εγώ είμαι του αδελφού μου;»

Από τόπο σε τόπο κι' από αιώνα σε αιώνα
οδοιπορώντας με το κακό μου αίμα
μόλωνα το αίμα της γενιάς μου κι' άμετρα έχω πληθύνει
τη δίβουλη κίνηση τη φονική

Η γη ένα στοιχειωμένο δάσος έχει γίνει
[...]
μες στο κακό βοτάνι έχει πνιγεί
Οι στρατές έπηξαν παντού από διώκτες και φυγάδες
Η γη όλη ένας τόπος γίνηκε εξορίας
[...]

Ο δολοφόνος κι ο διώκτης είμαι του εαυτού μου
Είμαι το θήραμα που κυνηγά η φωνή Σου
μέσα στο δίχτυ Σου πιασμένος στη μεγάλη ενέδρα
που έστησα ο ίδιος του εαυτού μου.
Έως τότε θα μακραίνω απ' τη φωνή Σου
Έως τότε θα ξεφεύγω από τον εαυτό μου
Πότε θα στρέξω της φωνής Σου –και θα στρέψω
κατάστηθα– το βόλι να με διαπεράσει

«Κάιν πού είναι ο Άβελ ο αδελφός Σου;»

θανάσιμα να πέσω πληγωμένος
και σ' εγκατάλειψη μεγάλη εκτείνοντας τα χέρια
στις προσδοχής και προσφοράς τη στάση
το σώμα μου –ιερό σχήμα– να πάρει
το αληθινό κι' ανθρώπινό του Σχήμα²⁸⁰.

²⁸⁰ Μελισσάνθη, *Οδοιπορικό: Ποιήματα 1930-1984*, Εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1986, σσ. 224-5.

Ο Φώτος Πολίτης (1890-1934) εμπνέεται από την καταστροφή στα Σόδομα και την απείθεια της γυναίκας του Λωτ, εξαιτίας της οποίας έγινε στήλη άλατος. Το ποίημα του «Η γυναίκα του Λωτ», αναφέρεται ακριβώς σε αυτό το περιστατικό της Γενέσεως. Διηγείται πώς ο Λωτ και τα μέλη της οικογένειάς του ξεκίνησαν μέσα στο σκοτάδι να φύγουν από τα Σόδομα, αλλά ο λόγος δίνεται στη γυναίκα του, η οποία στην ουσία εξηγεί πώς έφτασε να γυρίσει να κοιτάξει εκστασιασμένη πίσω, παρ' όλη την αντίθετη εντολή. Αντιπαραβάλλεται η φωτιά που καίει την πόλη με την παγωμένη κατάσταση στην οποία περιέρχεται η βιβλική μορφή. Σταθερή επωδός η ρήση, «Ιεχωβά, πατέρα», που δηλώνει τη συγγένεια με τον Κύριο, από τον οποίο ενδεχομένως αναζητά τη συγχώρεση, αφού γνωρίζει το σφάλμα της και θα υποστεί τις συνέπειες αναμένοντας την ημέρα της κρίσης:

Πνοή, πρόσταγμα, μοίρα
ο απάτητος δρόμος.
Μαυρίλα, τρόμος
Κι άχνα ερμιάς ολογύρα.
Πόθος σώζει την τάξη των άστρων,
φέγγει η μνήμη μονάχη στα στήθια
βοήθεια!
Άγγελου χρυσόφτερου όψη
τα σκοτάδια ας διώξει πέρα,
Ιεχωβά, πατέρα.

Πώς με μιας αναριεύει
το πλάνο μου βήμα;
Σα νύχτιο κύμα.
που απ' τη πρύμη αλαργεύει
μ' αφροβόστρυχη χαίτη, στα σκότη
χάνονται, ίσκιοι βουβοί, οι σύντροφοί μου.
[...]

Ω, της φλόγας η βρύση!
Χοχλά απ' άγιο πάθος
η γη ως το βάθος.
Σμίγει ανάλαφρη η χτίση
Σε θερμό σφιχταγκάλιασμα αγάπης.
[...]

Μα, ω! κρύο νεύμα! Η σταγόνα
του αίματός μου παγώνει
και κρουσταλώνει.
Σβει στα μάτια μου η εικόνα,
μα στην όψη μου –ολόστερνη χάρη–
της ψυχής η άλαλη έκσταση μένει
δεμένη.
Στέκω της λατρείας στη στήλη,
Ως της δίκης την ημέρα,

Ιεχωβά, πατέρα²⁸¹.

Ο Ουίλιαμ Μπάτλερ Γέιτς (William Butler Yeats, 1865-1939), έγραψε τα ποιήματα «Ο Σολομών στη βασίλισσα του Σαβά» και «Ο Σολομών κι η μάγισσα», λίγο μετά τον γάμο του, και συνεπώς τα ποιήματα αυτά θεωρούνται φόρος τιμής στη συζυγική του κλίση. Ο Γέιτς αποκαλεί «μάγισσα» τη βασίλισσα, πιθανώς λόγω των πνευματιστικών χαρισμάτων της γυναίκας του²⁸², αφού μεταξύ άλλων είχε ταλέντο στην αυτόματη γραφή. Έτσι για τον ποιητή, ο Σολομών και η βασίλισσα του Σαβά συμβολίζουν στην ουσία τον ίδιο και τη σύζυγό του²⁸³. Ταυτόχρονα ωστόσο συμβολίζουν το πάθος και τη σοφία, τον νου και την καρδιά, το σώμα και την ψυχή²⁸⁴. Οι μορφές του Σολομώντα και της βασίλισσας του Σαβά έχουν επηρεαστεί περισσότερο από τις *Χίλιες και μια νύχτες* και λιγότερο από τη *Βίβλο*²⁸⁵. Πράγματι το συγκεκριμένο έργο επηρέασε βαθύτατα τον Γέιτς και μάλιστα το τοποθετούσε σε αξία δίπλα στον Σαίξπηρ. Στο πλαίσιο αυτό, η Βασίλισσα του Σαβά προέρχεται από την Αραβία, όπως καθίσταται εμφανές και στα δύο αυτά ποιήματα, κάτι που δείχνει πως ο ποιητής χρησιμοποίησε πράγματι κυρίως αραβικές πηγές²⁸⁶. Παραθέτουμε εδώ το «Ο Σολομών στη βασίλισσα του Σαβά»:

Ο Σολομών τραγούδαγε στην Βασιλίδα του Σαβά
Και κατασπάζονταν το μελαμψό το πρόσωπό της,
«Όλη την μέρα γύρω από το πυρωμένο μεσημέρι, ίδιον χαβά
Μιλάμε και ξαναμιλάμε, τόπος μας είν' η ωραιότης
Ολημερίς ως να στραγγίξει ασκίαστο το μεσημέρι
Και στενευόμαστε στο σφαλιστό κεφάλαιο το άβολο
Στο μυστικό κεφάλαιο, σης αγάπης το δίκικο μαχαίρι
Όπως το γέρικο άλογο, να τριγυρνούμε μέσα στον περίβολο».

*

Στον Βασιλέα Σολομώντα, τραγούδαγε η Βασίλισσα
Στα γόνάτά του, ελιά κατάκαρπη και γλυκοφυτεμένη:
«Αν έθιγες τούτο το φλογερό το ζήτημα
Έτσι ώστε να χαρούν σπουδαίοι και διαβασμένοι
Προτού ν' αρχίσει του ήλιου το ανελέητο το χτύπημα
Των ίσκιων μας την ζωγραφιά στο χώμα να 'χει χαραγμένη
Θα καταλάβαινες: με λογισμό βαθύ σου μίλησα
Κι είναι ο περίβολος, η αυλή, ολοτριγύρω μαντρωμένη».

²⁸¹ Ηρακλής Ν. Αποστολίδης (Επιμ.), *Ανθολογία: 1708-1940*, 4η έκδοση, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα (χ.χ.), σ. 447.

²⁸² David A. Ross, *Critical Companion to William Butler Yeats: A Literary Reference to His Life and Work*, Infobase Publishing, New York 2009, σ. 228.

²⁸³ Lester I. Conner, *A Yeats Dictionary: Persons and Places in the Poetry of William Butler Yeats*, Syracuse University Press, New York 1999, σ. 175.

²⁸⁴ Adnan M. Wazzan, «Arabia In Yeats' Poetry», *Islamic Studies*, Vol. 29, No. 1 (Spring 1990), σ. 95.

²⁸⁵ Suheil Badi Bushrui, «Yeats's Arabic Interests», στο A. Norman Jeffares, K.G.W. Cross (Επιμ.), *In Excited Reverie: Centenary Tribute to W.B. Yeats 1865-1939*, Palgrave Macmillan, London 1965, σ. 310.

²⁸⁶ Wazzan, ό.π., σσ. 93, 96.

*

Και στην Αφέντρα του Σαβά, απαντά ο Σολομώντας
Πνίγοντας στα φιλά τα βελουδένια μάτια της τ' αράβικα.
«Κανένας άντρας για γυναίκα, στην υπ' ουρανόν ζώντας
Δεν αποτόλμησε, στους δυο μας, να παραβγεί σε γνώση. Τελικά,
Σ' ολόκληρη μια μέρα μες στο θάμβος, το βρήκαμε –
Μόνον η αγάπη ετούτη –τίποτ' άλλο– που ως τον θάνατο γευτήκαμε
Κάνει τον κόσμο σύμπαντα, περίβολο κι αυλή με μυστικά²⁸⁷.

Το ποίημα του Ρίλκε (Rainer Maria Rilke, 1875-1926) «Ο Δαβίδ τραγουδά μπροστά στον Σαούλ» αποτελείται από τρία μέρη. Τα δύο πρώτα μέρη σχηματίζουν μια αντίθεση μεταξύ τους αφού στο πρώτο ο Σαούλ ταξιδεύει με τη βοήθεια του Δαβίδ στο παρελθόν, ενώ το δεύτερο αναφέρεται εμμέσως στο μέλλον. Το τρίτο μέρος, το οποίο παραθέτουμε, δημιουργεί μια σύνθεση αυτών των δύο πρώτων κομματιών μέσω μιας μετάπλασης. Η οργή του Σαούλ και η νεανική σύγχυση του Δαβίδ, μετασχηματίζονται σε ένα είδος αστερισμού που κυκλώνει τις δύο μορφές. Το ποίημα γράφτηκε την περίοδο που ο Ρίλκε ήταν γραμματέας του Γάλλου γλύπτη Ροντέν, και εικάζεται ότι αντανακλά μεταξύ άλλων την τεταμένη σχέση μεταξύ των δύο αυτών προσώπων²⁸⁸.

III

Σώζεσαι, Βασιλιά, μες στο σκοτάδι·
στην εξουσία μου σ' έχω, όμως, την τόση!
Το άσμα μου το γερό, κοίτα, δεν παύει να άδει
κι' ο τόπος γύρω κι' απ' τους δυο μας θα παγώσει.
Η εξόριστη καρδιά μου κ' εσέ η συγχυσμένη,
στης οργής σου τα σύννεφα αιωρούνται
κ' η μια, λυσσάζοντας, έχει την άλλη δαγκαμένη
κ' έχουνε μια για πάντα ξεγδαρθεί.

Νιώθεις τώρα πόσο μεταπλαζόμαστε κ' οι δυο;
Βασιλιά, Βασιλιά, το άχθος πνεύμα θα γίνει.
Αν ο ένας μας τον άλλον συγκρατεί,
τον άγουρον εσύ, τον γέροντα εγώ,
θα 'μαστε σαν αστερισμός που κύκλον κλείνει²⁸⁹.

Ο Γιωσέφ Ελιγιά (1901-1931) αφιερώνει στη Ρουθ, το ομώνυμο ποίημά του, εμπνευσμένο σαφώς από τη *Βίβλο*. Η δράση εκτυλίσσεται στη Βηθλεέμ μετά τον θάνατο του συζύγου της Ρουθ, Μααλών, και περιγράφει τη γνωριμία της με τον μελλοντικό σύζυγό της Βοόζ (Μπόαζ), ενώ εκείνη δούλευε στα χωράφια. Η Ρουθ

²⁸⁷ William Butler Yeats, *70 Ερωτικά*, μτφρ. Σπ. Ηλιόπουλος, Μ. Σιδηροπούλου, Εστία, Αθήνα 2000, σ. 127.

²⁸⁸ Judith Ryan, *Rilke, Modernism and Poetic Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, σσ. 56-8.

²⁸⁹ Ράινερ Μαρία Ρίλκε, *Ποιήματα*, μτφρ. Α. Δικταίος, Ηριδανός, Αθήνα 1957, σ. 89.

παρουσιάζεται σεμνή, και δεν σηκώνει το βλέμμα της να τον κοιτάξει, κάτι που προκαλεί το ενδιαφέρον του Μπόαζ. Η ίδια δεν φαίνεται να επικοινωνεί με το περιβάλλον, το οποίο αντίθετα την παρατηρεί και την σχολιάζει. Άλλωστε τονίζεται επαναλαμβανόμενα πως είναι «χαμηλοβλεπούσα», συνδέοντας έτσι την αρετή της γυναίκας με τη σεμνότητά της:

Μαλαματένια τα σπαρτά στη κάψα του Αλωνάρη
Η Ρουθ η Μοαβίτισσα κι η χαμηλοβλεπούσα
με την πανώρια την ψυχή και το χρυσό της θώρι
σταχυολογούσε ολόσκυφτη στου χωραφιού μιαν άκρη.

Γέλια και κακαρίσματα και λόγια λιγωμένα
σαν των πουλιών κελαϊδισμοί, σαν αηδονιών τραγουδι
του κόπου δρόσιζαν γλυκά και της δουλειάς τη λαύρα
Λαιμοί, στηθάκια θραπερά, στου λιοπυριού το χάδι
Κάθε λεβέντη ξάναβαν στα χείλη κάποιον πόθο.
– Ω μάγια και ω πλανέματα λησμονημένων τόπων–
μακριά η Βηθλεέμ ονείρονταν πανώρια ρηγοπούλα.

Ξάφνου μες της δουλειάς τη βουή και το τρελό γιορτάσι
προβάλλει ο Μπόαζ αργός κι αγνός και καλοκαρδισμένος
«Ο θεός σε Σας, λεβέντες μου!» - «Ο θεός να σε βλογήσει»
Κι η Ρουθ η Μοαβίτισσα κι η χαμηλοβλεπούσα
το βλέμμα δεν εσήκωσε κι όλο σταχυολογούσε.

«Ποια νάναι αυτή, λεβέντες μου, που στάχνα εκεί μαζεύει
και δεν σηκώνει τη ματιά το φως για ν' αντικρύσει;»
Ρώτησε ο Μπόαζ κι ένας νιός έτσι του απολογιέται:
«Κοπέλλα Μοαβίτισσα της Ναουμής η νύφη
είναι, πού τώρα γύρισε στη ώρας μας, μαζί της
σα χήρεψε – κι αφήνοντας το πατρικό ρημάδι
ήρθε γλυκά να σκεπαστή στου Κύριου τις φτερούγες...»

Κι ο Μπόαζ με τα λευκά μαλλιά και τη λευκή ψυχή του
στα φυλλοκάρδια του ένιωσε το δάκρυ της συμπόνιας.

Μα η Ρουθ η Μοαβίτισσα κι η χαμηλοβλεπούσα
με την πανώρια την ψυχή και τη σεμνή θωριά της
σταχυολογούσε ολόσκυφτη στου χωραφιού μιαν άκρη²⁹⁰...

Η Μελισσάνθη αφιερώνει στον Ιώβ δύο της ποιήματα. Στο ομώνυμο ποίημα συνομιλεί η ίδια ως άλλος Ιώβ με τον Κύριο, ενώ και στο ποίημα «Λόγοι Ιώβ», μιλάει με τη φωνή του βιβλικού ήρωα. Και στα δύο ποιήματα αναδεικνύονται το μαρτύριο και τα βάσανα του ανθρώπου, η σχέση του με τον Θεό, η αδυναμία του μπροστά στην παντοδυναμία του Θεού, και τονίζεται πως τελικά ο ανθρώπινος θάνατος ανταλλάσσει

²⁹⁰ Μάρκος Αυγέρης και λοιποί (Επιμ.), *Η ελληνική ποίηση ανθολογημένη, Δ' τόμος: Νέοι χρόνοι*, Κυψέλη, Αθήνα 1959, σ. 515.

τη γήινη ζωή με αυτή που οδηγεί στον Θεό²⁹¹. Ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα από το ομώνυμο ποίημα είναι το ακόλουθο:

[...] Αναμετριέται η άβυσσος των θλίψεών μου
με τον αιώνιον ουρανό Σου
Αναμετριέται η φωνή μου
με την αιώνια Σιωπή Σου [...]
Αναμετριέται η θέλησή μου με τη θέλησή Σου
Ο θάνατός μου με τη Ζωή Σου [...]
Ο φόβος μου με την αγάπη Σου
Την αγάπη που έστησες ανάμεσά μας
σαν έναν αιώνιο πόλεμο
φωτιά, σίδηρο και μαχαίρι [...] ²⁹².

Αν εστιάσουμε τώρα στην *Καινή Διαθήκη*, θα δούμε ότι Ζωή Καρέλλη έγραψε το ποίημα «Ιωάννου του Βαπτιστού», για την ομώνυμη βιβλική μορφή, δομώντας ένα πορτραίτο του και δίνοντας έμφαση στη σχέση του με τους ανθρώπους και όχι στην ιδιότητά του ως βαπτιστή. Μέσα σε μια υπερφυσική κατάσταση καθρεφτίζεται στον Άλλο το «έξαλλο βλέμμα» του, και το σώμα του συνεχίζει να υφίσταται εξαιτίας του. Η φυσική του υπόσταση βρίσκεται υπό αίρεση, αφού ούτε η τροφή δεν μπορεί να παραμείνει μέσα του. Όμως η αφή, η μόνη αίσθηση που παραμένει ζωντανή, τον έβαλε σε πειρασμό μόνο για να βγει νικητής:

Ούτε ακρίδες, ούτε άγριο μέλι αισθάνονταν,
δοκίμαζε τη δυνατή φωνή του
και στην έρημο πορευόμενος,
σ' ανθρώπους ανάμεσα, έρημος συντηρούμενος,
έβλεπε μόνο το έξαλλο βλέμμα του.
[...]
Κάτι απομεινάρια συναλλαγής με τους ανθρώπους,
κάποια ψιχία συναναστροφής
συγκρατούσαν το σώμα του.
Βέβαια, τον καλούσαν σε συμπόσια,
ίσως από περιέργεια κιόλας,
οι άνθρωποι τον κοίταζαν με περιφρόνηση, όμως
ενδομύχως φοβούμενοι.
Αυτός ήταν σαν να μην άγγιζε τίποτα.
Δοκίμαζε την τροφή και την έχανε,
δοκίμαζε τη συναναστροφή και χάνονταν.
Είχε δεχτεί της σιωπής τη φωνή.
Ηρωδιάς κι η Σαλώμη
πήγαν να ψάψουν το σώμα του
με τροφή ελάχιστη ζει το σώμα,
που το σκεπάζει τρίχινος σάκκος,
όμως το αίμα του έρωτα
αναβλύζει πύρινο απάνω του ένδυμα,

²⁹¹ Μελισσάνθη, ό.π., σσ. 195-6, 316-7.

²⁹² Ό.π., σ. 196.

δόξα σχεδόν το σκεπάζει,
επώδυνη περιβολή, καυτερή.
Αυτός που τη φωνή του έτρωγε
κι έβλεπε τη φωτιά απ' το βλέμμα του,
τον εμπόδιζε ακόμα η αφή,
της βεβαιότητας πόθος διάπυρος,
τον πρόδινε η αφή, πιο πολύ
τον παράδινε απ' τη φωνή του,
που βοούσε στην έρημο.
Πήγε ν' αγγίξει με το σώμα τον έρωτα,
τον καρπό, τη συναίνεση της ζωής να γνωρίσει.
Όμως είχε αισθανθεί
της άσπιλης φωνής τη σημασία
κι όταν πήγε να τη λησμονήσει,
την παρουσία του εγκόσμια ζητώντας,
ίσως εννόησε του κόσμου.
του πόθου τής συναλλαγής την δοκιμασία,
δεν βρήκε πουθενά στη συνοδεία.
Πιο μοναχός απ' τη συνεύρεση βγήκε.
Ο αχός της σιωπής τον περιέβαλλε,
το θαύμα της οδυνηρής μοναξιάς
παρέμεινε άμεμπτο²⁹³.

Περνάμε από τον Ιωάννη τον Βαπτιστή στη Σαλώμη, όπου ο Κωνσταντίνος Καβάφης (1863-1933) στο ομώνυμο ποίημά του, φαίνεται να μην έχει επηρεαστεί από τη *Βίβλο*, αλλά από τα απόκρυφα και τον Όσκαρ Ουάιλντ²⁹⁴. Το ποίημα ξεκινά έχοντας ήδη λάβει χώρα ο αποκεφαλισμός του Ιωάννη. Η Σαλώμη εισέρχεται κρατώντας το κεφάλι του, προκειμένου να προκαλέσει το ενδιαφέρον του νεαρού σοφιστή, με τον οποίο είναι ερωτοχτυπημένη. Αυτός, όμως, της αντιτείνει ότι θα προτιμούσε το δικό της κεφάλι και παρότι ξεχνάει αυτή του την επιθυμία, τελικά την επομένη λαμβάνει την κεφαλή της Σαλώμης, την οποία και αποστρέφεται, συνεχίζοντας να αδιαφορεί επιδεικτικά για εκείνη:

Επάνω σε χρυσό σινί η Σαλώμη φέρνει
την κεφαλή του Ιωάννη Βαπτιστή
στον νέον Έλληνα τον σοφιστή
που από τον έρωτα με αδιαφορία γέρνει.

«Σαλώμη την δική σου» απαντάει ο νέος
«ήθελα να με φέρουνε την κεφαλή».
Αστειευόμενος έτσι ομιλεί.
Και την επαύριον ένας δούλος της δρομαίος

της Ερωμένης έρχεται την κεφαλή βαστώντας
ολόξανθη επάνω σε χρυσό σινί.
Πλήν την επιθυμία του την χθεσινή

²⁹³ Καρέλλη, ό.π. σσ. 315-6.

²⁹⁴ Ioanna Papageorgiou, «Oscar Wilde's "Salomé" on the Stage in Athens (1908-1925)», *The Wildean*, No. 36 (January 2010), σ. 77.

ο σοφιστής είχε ξεχάσει μελετώντας.

Τα αίματα που στάζουνε βλέπει κι αηδιάζει.
Το αιματωμένο πράγμα αυτό να σηκωθεί
προστάζει από εμπροστά του, κ' εξακολουθεί
του Πλάτωνος τους διαλόγους να διαβάζει²⁹⁵.

Η Μελισσάνθη αντίθετα, ακολουθεί πιστά τη *Βίβλο* στη δική της «Σαλώμη», και μιλάει σε πρώτο πρόσωπο, μπαίνοντας στον ρόλο της βιβλικής ηρωίδας. Είναι ένα βήμα πριν τη «Σαλώμη» του Καβάφη, αφού ετοιμάζεται να χορέψει τον χορό των επτά πέπλων, προαναγγέλοντας τον αποκεφαλισμό του Ιωάννη, ο οποίος δεν έχει ακόμα λάβει χώρα:

Ας ανοιχτεί η αυλαία της αβύσσου
για να με βλέπουν μ' άδεια μάτια οι τρόμοι
πως θα χορεύω του άδη εγώ η Σαλώμη
-ας ανοιχτεί η αυλαία της αβύσσου-
Ω, Γιοχαννάν, θέλω την κεφαλή σου
Μαύρη που 'ναι η ασκητική σου κόμη!
Ας τραβηχτεί η αυλαία της αβύσσου
Με το χορό μου πάγωσαν και οι τρόμοι²⁹⁶.

Ο Γκιγιόμ Απολινέρ (Guillaume Apollinaire, 1880-1918) έγραψε τη δική του εκδοχή της Σαλώμης, εστιάζοντας στις μύχιες σκέψεις της και τα συναισθήματά της. Έτσι δεν προκύπτει ένα παραδοσιακό πορτραίτο της βιβλικής αυτής μορφής, αφού η σκληρότητα και η αναισθησία με την οποία συνήθως αυτή απεικονίζεται δίνει εδώ τη θέση της σε μια ευαισθησία και ευαλωτότητα. Ο ποιητής εστιάζει στις συνέπειες των πράξεων της Σαλώμης, και όχι στις πράξεις καθαυτές. Έτσι το ποίημα ξεκινά από εκεί που η ιστορία ολοκληρώνεται, δηλαδή μετά τον αποκεφαλισμό του Ιωάννη, όπως και στην περίπτωση του Καβάφη. Εδώ όμως η Σαλώμη είναι μια αφελής έφηβη, η οποία σταδιακά χάνει τα λογικά της. Αυτό που συμπεραίνει κανείς είναι πως η Σαλώμη ήταν ερωτευμένη με τον Ιωάννη τον Βαπτιστή: «Στα λόγια του ωστόσο δυνατά κτυπούσε η καρδιά μου/ Σαν χόρευα στον μάραθο ακούγοντας», λέει χαρακτηριστικά. Από εκεί προκύπτει και η τρέλα της, από τον θάνατο του ανθρώπου που αγαπούσε, αφού αυτή ήταν η αιτία του θανάτου του. Έτσι η Σαλώμη γίνεται εδώ μάλλον συμπαθής, λόγω της χειραγώγησης της μητρός της, των τύψεών της και του ότι έχασε τα λογικά της. Είναι κι αυτή ένα θύμα της μητέρας της²⁹⁷:

²⁹⁵ Κωνσταντίνος Καβάφης, *Άπαντα: ποιήματα εν όλω*, Μοντέρνοι Καιροί, Αθήνα 2011, σ. 168.

²⁹⁶ Μελισσάνθη, *ό.π.*, σ. 85.

²⁹⁷ Willard Bohn, *Reading Apollinaire's Alcools*, University of Delaware Press, Newark 2017, σσ. 66, 68-9.

Για να χαμογελάσει ακόμη μια φορά ο Ιωάννης Βαπτιστής.
Κύριε θα χορέψω καλύτερα κι από τα σεραφείμ
Μητέρα μου πείτε μου γιατί είστε λυπημένη
[...]

Στα λόγια του ωστόσο δυνατά κτυπούσε η καρδιά μου
Σαν χόρευα στον μάραθο ακούγοντας
[...]

Στον κήπο μου είχαν μαραθεί
Κάτω απ' τις αλέες ελάτε όλοι μαζί μου
Μην κλαις ως όμορφε τρελέ του βασιλιά
Αντί για σκήπτρο πάρε αυτή την κεφαλή και χόρεψε
Μητέρα μου μη τον αγγίζετε – το μέτωπό του είναι παγωμένο πια

Κύριε περπατείστε μπρος και σεις οι άλλοι ακολουθείστε
θ' ανοίξουμε μια τρύπα θα το θάψουμε εκεί
θα φυτέψουμε λουλούδια θα χορέψουμε πιασμένοι χέρι-χέρι

έως ότου χάσω -εγώ τη ζαρτιέρα
ο βασιλιάς την ταμπακιέρα
ο Ινφάντης το ροζάρι
ο παπάς το προσευχητάρι²⁹⁸.

Η Παναγία είναι βέβαια η αγαπημένη των ποιητών. Στίχους τους της έχουν αφιερώσει ο Διονύσιος Σολωμός, ο Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, ο Κωστής Παλαμάς, ο Άγγελος Σικελιανός, ο Οδυσσεάς Ελύτης και πολλοί άλλοι. Μπορούμε επίσης να αναφέρουμε τον *Βίο της Θεοτόκου* του Ρίλκε, που περιλαμβάνει δεκατρία ποιήματα για τη ζωή της Παναγίας, από τη γέννηση μέχρι και την κοίμησή της. Επιλέξαμε να παραθέσουμε το ποίημα «Δεκαπενταύγουστος του 1940» του Σικελιανού (1884-1951). Εδώ ο ποιητής ανοίγει έναν διάλογο με την Παρθένο, της οποίας τονίζεται η μητρική ιδιότητα. Είναι η Μητέρα όλων των εθνών, κι' αυτή η ίδια η Ελλάδα, δείχνοντας τη σχέση της Παναγίας με το έθνος. Μέσα από αυτή ακριβώς τη σχέση ο ποιητής, πάντα καθαρός απέναντί στη Θεοτόκο, ζητά να βρει τη δύναμη να αντέξει «τον ύστερο βυθό», ως άλλος Εσταυρωμένος, ως ένας από τους τρεις παίδες εν καμίνω:

Ω, Εσύ των Ουρανών η πλατυτέρα,
που αγκάλιασες τα έθνη και τους λαούς,
των λαών και των εθνών η θεία Μητέρα,
π' όλους της γης ξεχείλισες τους ναούς.

Μάνα, π' αγνάντια μου είσαι ως θερισμένη
απ' αστάχνα χλωμότατη πλαγιά,
κ' είσαι κ' η Ελλάδα, κ' είσαι η Κοιμωμένη
με σταυρωτά τα χέρια Παναγιά:

Μάνα, που ο νους Σου μοναχά το ξέρει

²⁹⁸ Γκυγιώμ Απολλιναίρ, *Ποιήματα*, μτφρ. Β. Δαλακούρα, Νεφέλη, Αθήνα 1982, σσ. 14-5.

αν, αντίκρυ στην αγία Σου εντολή,
η καρδιά μου δεν είναι ως περιστέρι
αθώα, δοκιμασμένη και καλή.

δώσε την ώρα τούτη (κ' είναι τώρα
π' αγγίζουμε τον ύστερο βυθό
κι αργοσημαίνει η προαιώνια ώρα)
στην αγία εντολή Σου να σταθώ

ανύσταχτος, στην άκρη γινώμενος
αγρύπνια μιαν απέραντη ματιά,
σαν ο Ιησούς Χριστός Εσταυρωμένος,
σαν οι Άγιοι Παίδες μέσα στη φωτιά²⁹⁹!

Άλλο ένα ποίημα που μας δίνει μια άλλη εκδοχή της Παρθένου, είναι «Οι πόνοι της Παναγιάς» του Κώστα Βάρναλη (1884-1974). Σε αυτό, ο ποιητής δίνει φωνή στην ετοιμόγεννη Παναγία, η οποία, σύμφωνα με τον πρόλογο του ποιητή κλαίει και δέρνεται όπως οι μοιρολογίστρες της Ανατολής. Βλέπει με τρυφερότητα το παιδί που θα φέρει στον κόσμο, αλλά ανησυχεί για το μέλλον, ενώ θυμάται και το γεγονός του Ευαγγελισμού. Οι πόνοι τις γέννας χρησιμοποιούνται, παρότι σύμφωνα με την παράδοση η Παναγία γέννησε άνευ ωδίνων, σε αντιδιαστολή με τους πόνους που προκύπτουν από την αγωνία για τη μελλοντική σταύρωση του Ιησού. Η Παρθένος γνωρίζει ότι ο υιός της θα είναι πολύ καλός για αυτόν τον κόσμο και γι' αυτό μονολογεί με πίκρα: «Χίλιες φορές να γεννηθείς, τόσες θα σε σταυρώσουν»:

Πόνοι μού σφάζουν το κορμί, μα την ψυχή μου πιο πολλοί.
Πήρα το δρόμο το δρομί στον κάμπο να καθίσω.
[...]
(Εδώ η Παναγιά μιλά για το όραμα του Αγγέλου).
[...]
Ήσουν ωραίος σαν άγγελος με δυο φτερούγες ανοιχτές,
η μια βυθούσε στ' αύριο, η άλλη χανότανε στο χτες·
κάτι στο χέρι κράταγες, γιά φλάμπουρο γιά κρίνο
—χορός, που ξεστοκόπησε τις φλέβες μου τις τυναχτές!—
ό,τι ποθώ με πότισες κι ως αγιασμό το πίνω.
[...]
Πού να σε κρύψω, γίόκα μου, να μη σε φτάνουν οι κακοί;
Σε ποιό νησί του Ωκεανού, σε ποιάν κορφή ερημική;
Δε θα σε μάθω να μιλάς και τ' άδικο φωνάζεις.
Ξέρω, πως θα 'χεις την καρδιά τόσο καλή, τόσο γλυκή,
που μες στα βρόχια της οργής ταχιά θε να σπαράξεις.
[...]
Κι αν κάποτε τα φρένα σου το Δίκιο, φως της αστραπής,
κι η Αλήθεια σου χτυπήσουνε, παιδάκι μου, να μην τα πεις.
Θεριά οι άνθρωποι, δεν μπορούν το φως να το σηκώσουν.
Δεν είναι αλήθεια πιο χρυσή σαν την αλήθεια της σιωπής.
Χίλιες φορές να γεννηθείς, τόσες θα σε σταυρώσουν.

²⁹⁹ Άγγελος Σικελιανός, *Λυρικός βίος, τόμ. Ε'*, Αθήνα 1968, σσ. 123-4.

[...]

Βοηθάτε, ουράνιες δύναμες, κι ανοίχτε μου την πιο βαθιά
την άβυσσο, μακριά απ' τους λύκους να κρυφογεννήσω³⁰⁰!

Το ποίημα «Το ταξίδι των μάγων» του Τ. Σ. Έλιοτ (Thomas Stearns Eliot, 1888-1965), δεν αποπειράται να αναπαραγάγει τις λεπτομέρειες της βιβλικής διήγησης. Δεν υπάρχει αναφορά στο άστρο, τον Ηρώδη, ή την προσφορά των δώρων. Το ποίημα εστιάζει στο ίδιο το ταξίδι με τις όποιες δυσκολίες του και όχι στον προορισμό, αφού και η γέννηση του Χριστού αναφέρεται με αφηρημένο τρόπο³⁰¹: «Υπήρξε γέννα, σίγουρα,/ Ενδείξεις είχαμε και όχι αμφιβολία». Στο ποίημα, ο ομιλητής, ένας από τους Μάγους, γυρίζει πίσω στον χρόνο και διηγείται το ταξίδι προς τον Χριστό, ενώ στοχάζεται τις συνέπειές του³⁰². Ο Έλιοτ δεν ακολουθεί παραδοσιακά μοτίβα ποιημάτων πάνω στη Γέννηση, και δίνει έμφαση στον κόσμο πριν τη Σάρκωση, παρουσιάζοντας μια ζοφερή εικόνα. Η ίδια η δυσκολία του ταξιδιού φαίνεται να υπονομεύει τη δόξα της Σάρκωσης. Η περιγραφή των καμήλων και των καμηλιέρηδων, των χωριών, ακόμα και του καιρού, όλα συνθέτουν μια εικόνα που αποδομεί τον παραδοσιακό ηρωικό χαρακτήρα αυτού του ταξιδιού. Άλλωστε δεν είναι μόνο τα εξωτερικά στοιχεία που καταδεικνύουν τη ματαιότητα του ταξιδιού αλλά και οι ίδιες οι σκέψεις των μάγων: «όλ' αυτά ήταν τρέλλα». Ακόμα και το γεγονός ότι ταξίδι προτιμούσαν να γίνεται «όλη τη νύχτα», φανερώνει πως ο υπόλοιπος κόσμος δεν έχει συναίσθηση της Νέας Ζωής στη Βηθλεέμ. Έτσι, το πρώτο μέρος του ποιήματος μιλάει κυρίως για τον παλαιό κόσμο³⁰³.

Στη συνέχεια έχουμε την άφιξη των Μάγων στη Βηθλεέμ, και στο τέλος ο ομιλητής στοχάζεται πάνω στο νόημα και τη σημασία της γέννας του Ιησού. Έτσι οι Μάγοι οδηγήθηκαν σε μια γέννα, αλλά η αναγέννησή τους σήμανε το τέλος της παλαιάς ζωής. Ο Μάγος δηλώνει πως θα μπορούσε να επαναλάβει το ταξίδι, αλλά τώρα μάλλον θα χαιρόταν να πεθάνει. Η περιγραφή του ταξιδιού, από τον θάνατο στη ζωή, δεν προβάλλει μόνο τον εσωτερικό αγώνα των Μάγων, αλλά προμηνύει μελλοντικά γεγονότα στη ζωή του Χριστού. Ιδιαίτερα τη Σταύρωση³⁰⁴, αφού τα τρία δέντρα

³⁰⁰ Κώστας Βάρναλης, *Σκλάβοι Πολιορκημένοι*, Εκδ. Στοχαστή, Αθήνα 1927, σσ. 12-6.

³⁰¹ Temur Kobakhidze, «The Quest for Sacred Time in T. S. Eliot's "Journey of the Magi"», *New Pilgrimages: Selected Papers from the IAUPE Beijing Conference in 2013*, Tsinghua University Press, Beijing 2015, σ. 216.

³⁰² George Williamson, *A Reader's Guide to T. S. Eliot: A Poem-by-Poem Analysis*, Syracuse University Press, New York 1998, σ. 164.

³⁰³ Vincent B. Leitch, «T. S. Eliot's Poetry of Religious Desolation», *South Atlantic Bulletin*, Vol. 44, No. 2 (May, 1979), σσ. 36-7.

³⁰⁴ Williamson, ό.π.

προεικονίζουν τους σταυρούς στον Γολγοθά, τοποθετώντας έτσι τη Σταύρωση στο ταξίδι της γεννήσεως. Επίσης τα «έξι χέρια σ' ανοιγμένη θύρα παίζοντας κύβους για τ' αργύρια», προβλέπουν την αμοιβή του Ιούδα για την προδοσία του Ιησού και τα ζάρια που έπαιζαν οι Ρωμαίοι στρατιώτες. Αυτές οι τυπολογικές προεικονίσεις ενισχύουν τη χριστιανική οπτική της ιστορίας ως αποκάλυψης ενός θείου, προκαθορισμένου σχεδίου. Παρ' όλ' αυτά, ο Μάγος του Έλιοτ, δεν φαίνεται να συνειδητοποιεί τη σημασία αυτών των συμβόλων³⁰⁵.

Πράγματι οι Μάγοι δεν συνειδητοποιούν ότι πηγαίνοντας προς τον Χριστό είναι ήδη μάρτυρες της Σάρκωσης, και ταυτόχρονα ήδη μάρτυρες του τέλους. Τα σημάδια του τι θα συμβεί στο μέλλον τούς δίνονται στο παρόν, και παρότι δεν τα αντιλαμβάνονται, τα γεγονότα του ευαγγελίου εμφανίζονται μπροστά τους. Έτσι το ταξίδι τους δεν λαμβάνει χώρα στον πραγματικό, ιστορικό χρόνο, αλλά σε ένα είδος άχρονης διάρκειας³⁰⁶. Ο στίχος «Ακολουθήσαμε όλη εκείνη την πορεία προς Γέννα ή Θάνατο;», αναφέρεται στο χριστιανικό μυστήριο του θανάτου ως δρόμου που οδηγεί στην επαναγέννηση³⁰⁷ και άρα το ποίημα επικεντρώνεται στην αμφισημία Γέννησης και Θανάτου ενώ κορυφώνεται συναισθηματικά με τα ανάμεικτα αισθήματα του Μάγου: ο θάνατός τους επίσης προμηνύεται και απαιτείται. Και ένας «άλλος θάνατος» υποδηλώνει μάλλον απόδραση³⁰⁸, ή εκείνο τον θάνατο που οδηγεί στην εν Χριστώ γέννα. Δεδομένης πάντως της αβεβαιότητάς του για το ταξίδι του και της φαινομενικής του άγνοιας για τις τυπολογικές εικόνες που χαρακτηρίζουν τον λόγο του, δεν είναι σαφές αν ο Μάγος έχει μεταστραφεί στον χριστιανισμό. Τελικά είναι οι αναγνώστες που καλούνται να κάνουν το έργο του, δηλαδή να ερμηνεύσουν τις τυπολογικές νύξεις του μονολόγου. Ταυτόχρονα αξίζει να σημειωθεί ότι έχει πολλάκις θεωρηθεί ότι το συγκεκριμένο ποίημα διηγείται το προσωπικό δύσκολο ταξίδι του Έλιοτ, πριν τη μεταστροφή του στην Αγγλο-Καθολική Εκκλησία το 1927³⁰⁹, και συνεπώς λειτουργεί ως ένα είδος γέφυρας μεταξύ της κοσμικής και της θρησκευτικής φάσης ανάπτυξης της συνείδησης του ποιητή³¹⁰. Τελικά, φαίνεται πως το ποίημα φανερώνει τον πόθο της

³⁰⁵ Carrie J. Preston, *Modernism's Mythic Pose: Gender, Genre, Solo Performance*, Oxford University Press, New York 2011, σσ. 122-3.

³⁰⁶ Kobakhidze, ό.π., σ. 222.

³⁰⁷ Preston, ό.π., σ. 123.

³⁰⁸ Williamson, ό.π., σ. 165.

³⁰⁹ Preston, ό.π.

³¹⁰ Leitch, ό.π., σ. 38.

ατομικής ψυχής για τον Θεό, μαζί με τα πνευματικά μαρτύρια που συνοδεύουν αυτή την αναζήτηση³¹¹:

[...]
Και οι καμήλες πειραγμένες, ποδοπληγιασμένες, πεισματάρες,
Κείτονταν κάτω, μες στο χιόνι που έλιωνε.
Ήταν φορές που οικτίραμε
[...]
Τότε γογγύζοντας και βρίζοντας οι καμηλιέρηδες
Και τρέχοντας μακριά και αποζητώντας το ποτό τους και γυναίκες. [...]
Και τα πτολίεθρα εχθρικά και οι πόλεις αφιλόξενες
Και βρωμερά χωριά κι επιζητώντας υψηλές τιμές:
Δύσκολες είχαμε στιγμές.
Στο τέλος προτιμούσαμε ταξίδι όλη τη νύχτα, [...]

Τότε, προς την αυγή αφιχθήκαμε σε μια εύκρατη κοιλάδα, [...]
Με χείμαρρο κι ένα νερόμυλο κτυπώντας το σκοτάδι,
Και τρία δέντρα προς τον χαμηλό ουρανό. [...]
Τότε αφιχθήκαμε σε μια ταβέρνα [...]
Έξι χέρια σ' ανοιγμένη θύρα παίζοντας κύβους για τ' αργύρια, [...]

Όλα τούτα έγιναν πριν από πολύ καιρό, θυμούμαι,
Και θα το ξανάκανα [...]
Ακολουθήσαμε όλη εκείνη την πορεία προς
Γέννα ή Θάνατο; Υπήρξε Γέννα, σίγουρα,
Ενδείξεις είχαμε και όχι αμφιβολία. Είχα δει γέννα και θάνατο,
Μα νόμισα πως ήταν διαφορετικό. Αυτή η Γέννα ήταν
Για μας σκληρόπικρη αγωνία, ως θάνατος, ο θάνατός μας.
Γυρίσαμε στα μέρη μας [...]
Μα όχι πλέον σ' άνεση εδώ [...]
Μ' ένα ξένο λαό αρπάζοντας τους θεούς του.
Θα ήμουν χαρούμενος από άλλο θάνατο³¹².

Ο Γιωσέφ Ελιγιά έχει γράψει τα ποιήματα «Ιησούς» και «Όραμα Γολγοθά» που έχουν κοινή οπτική. Στον «Ιησού» ο ποιητής απευθύνεται στον Εσταυρωμένο, στην πιο ωραία ψυχή που άνθισε ποτέ σε αυτόν τον κόσμο. Ο Χριστός είναι ο γλυκός αδελφός, ο σεμνός κρίνος. Και ακόμα κι αν δεν είναι υιός Θεού, είναι σίγουρα ο θεός του πόνου, αυτός στον οποίο οι άνθρωποι εναποθέτουν την ελπίδα τους. Ο σταυρός του αντιπαραβάλλεται με τους σταυρούς που καλούνται να σηκώσουν οι κοινοί θνητοί σε αυτόν τον πικρό κόσμο:

Απόψε ήρθα κι εγώ γλυκέ αδερφέ της Ναζωραίας
βάρβαρα πάθη πνίγοντας εντός μου κι' άγρια μίση
να κλάψω μπρος σ' το αιμόφυρτο κορμί της πλέον ωραίας
ψυχής, που έχει ποτέ στον κόσμο ετούτο ανθοβολήσει.

³¹¹ Kobakhidze, ό.π., σ. 220.

³¹² Τόμας Στερν Έλιοτ, *Άπαντα τα ποιήματα*, μτφρ. Α. Νικολαΐδης, β' έκδοση, Κέδρος, Αθήνα 1984, σσ. 137-8.

Της Γαλιλαίας κρίνε σεμνέ, προς το λευκό το φως σου
πόσες φορές φτερούγισαν των ταπεινών οι Ελπίδες!
πλήθη σταυροί κατάντικρυ στηθήκαν στο δικό σου:
δικοί και ξένοι οι Φαρισαίοι, αλί, κι' οι Σταυρωτήδες.

Δεν είσαι ο πρώτος, μήτε κι' ο στερνός Εσταυρωμένος
γλυκέ Ιησού, στον κόσμο αυτόν της πίκρας και του φτόνου
κι' όμως η δόξα σου άσπιλη μεσ' των θνητών το γένος :
Είσαι, δεν είσαι γιος θεού, είσαι ο θεός του πόνου!...³¹³

Η Μαρία Μαγδαληνή έχει επίσης εμπνεύσει πολλούς ποιητές, ένας απ' αυτούς είναι και ο Άγγελος Σικελιανός. Ο ποιητής μάς παρουσιάζει τη βιβλική σκηνή της αμαρτωλής, όπου η γυναίκα την οποία ο ποιητής ταυτίζει με τη Μαγδαληνή, άλειψε τα πόδια του Ιησού με μύρο. Ο Σικελιανός συνθέτει το ποίημά του αντλώντας στοιχεία από διαφορετικά εδάφια των Ευαγγελίων του Λουκά και του Ιωάννη³¹⁴. Ο Ιούδας αντιδρά στην κίνηση σπατάλης του μύρου από πλευράς της γυναίκας, αλλά ο Ιησούς υπερασπίζεται τη Μαγδαληνή, τη στάση και την πράξη της. Ο ποιητής που απ' ό,τι φαίνεται από την τελευταία στροφή, επισκέφτηκε το λείψανο της αγίας, αποκαλεί τη Μαγδαληνή «του πόθου μέγα αστέρι»:

[...]
Κι ο Ιησούς, γνωρίζοντας το σπίτι του τελώνη,
Μπαίνει, ανοιχτόν ως το 'βρηκε που Τόνε καρτερεί...
[...]
ξάφνου, απ' τη θύρα ορθάνοιχτη που ξέμεινεν, ορμά,
σαν ένα κύμα θεόρατης αναπνοής του Μάη,
το πλούσιο μύρο σπάζοντας στα πόδια του σιμά,

σα με τον ήλιο τρικυμιά κυλώντας, δοξασμένη
απ' όση μες στο σπλάχνο της εστέναξε ηδονή,
με των μαλλιών την άμετρη φεγγοβολή λυμένη
τα δάκρυσά της σφουγγίζοντας κρουνό, η Μαγδαληνή!

[...]
«Ἡρθ' από δρόμο σπίτι σου, κ' εσύ δε μου χεις πλύνει
τα πόδια, μηδέ μ' άλειψες με μύρο τα μαλλιά·
κι αυτή, στιγμή δεν έπαψε στα δάκρυα ν' αναλύνει.
κι αυτή, στιγμή δε μου 'παψε στα πόδια τα φιλιά·

κι όπου κι ο Λόγος ο άγιος μου ξαπλώσει, και για κείνη·
στον αιώνα, αυτό που μου 'καμε, παντού θα μιληθεί».·
Κι ακόμα αυτή το κλάμα της βρύση λαμπρή να χύνει
δεν παύει, μηδ' απ' το λυγμό το στήθος το βαθύ.

Μαγδαληνή, Μαγδαληνή, του πόθου μέγα αστέρι·
σε μοναστήρι ανέβασες κ' εμένανε πιστό,

³¹³ Αυγέρης και λοιποί (Επιμ.), ό.π., σσ. 514-5.

³¹⁴ Κεφαλέα, ό.π., σ. 78.

για να φιλήσω λείψανο το ατίμητό Σου χέρι·
κ' ήταν ακόμα, ως πίθωσα τα χείλια μου, ζεστό³¹⁵!

Η Μαγδαληνή του Κώστα Βάρναλη, είναι ωραία και πάμπλουτη εταίρα, συναλλάσσεται ερωτικά με τους Ρωμαίους κατακτητές, αλλά είναι αντιμέτωπη με τα σκοτάδια της. Ρίχνοντας ο Ιησούς το βλέμμα του πάνω της θα την αλλάξει κι έτσι θα Τον ακολουθήσει, γνωρίζοντας με αυτόν τον τρόπο την ευτυχία, όντας τελικά αυτή που θα τον «αναστήσει». Στον Βάρναλη ο Χριστός δεν είναι Θεός, είναι άνθρωπος, χωρίς αυτό να εξηγεί πώς ακριβώς η Μαγδαληνή θα τον «αναστήσει»³¹⁶:

Μες σε παλάτια, που σα σπήλια αντήχαν απ' τις μουσικές
κι αστράβαν απ' τα μέταλλα και τα δεμένα φώτα,
στα μάγουλά μου, που κανείς δεν τα είδεν ήλιος, οι μοσκές
γλύστρααν με λάγγεμα πολύ και τα δαγκώναν σαν οχιές·
στην κρουσταλλένια μου φωνή θαμπή εγλυστρούσε νότα.

Στην τεσσεροβασίλεφτη Γιουδαία εγώμουν η Πηγή :
του κόρφου μου τ' αμάραντα και μοσκοβόλα κίτρα.
Ωσάν τη φλόγα του κορμιού μου άλλη δε γνώρισεν η Γη,
σαν της αγκάλης μου μεστή καμιά δεν ύπαρχε σιγή.
Ο έρωτάς μου νίκαγε τη Ρώμη τη νικήτρα...
Σκοτάδια είτανε μέσα μου, ξέρα μεγάλη κι αμμουδιά
[...]

Δεν ήταν άξαφνη αστραψιά. Τούτο συνέβη αργά, σιγά...
Ωραιοί δεν ήσουν, τίποτα δεν είχες πάνω σου άξο!
Κοίταγες χάμου τα χαλίκια, ωςμίλαγες σιγά κι αργά.
Την τρίτ' ή τέταρτη φοράν άρχισε ο νους μου να ριγά,
κι ως σήκωσες τα μάτια σου, δε βάσταα να κοιτάξω.

Κι ένιωσα ορμή ασυγκράτητη στα πόδια σου να κυλιστώ·
Είδα να σειέται μέσα μου ψυχή παρθένα ως τώρα.
Την εφτυχιά τη γνώρισα στο δόσιμο χωρίς μιστό,
τη λευτεριά, στο σκλάβωμα σε κάποιο ιδανικό σωστό
και την υπέρτατ' ηδονή στον πόνον, - άξια γνώρα.
[...]

Πράματα νέα δεν έλεγες κι' ούτε, με λόγια νέα, παλιά.
Από πολλούς κι' από καιρούς όλα ήταν ειπωμένα.
Μα χες τη δύναμη ν' ακούς των ουρανών τη σιγαλιά
κι όλα για σένα (κι άψυχα κι' άνθρωποι) διάφανα γιαλιά
και διάφαν' η καρδιά του Θεού για σένα - και για μένα !
Κανείς (και πλήθη και σοφοί και μαθητάδες και γονιοί)
δεν ξάνοιγε το σπαραγμό στα θάματά σου πίσω
κι' αν πρόσμενες το λυτρωμό σου από την άδικη θανά,
εγώ μονάχα τόνιωσα, που ήμουνα λάσπη και κοινή,
πόσο, Χριστέ 'σουν άνθρωπος ! Κι' εγώ θα σ' αναστήσω³¹⁷!

³¹⁵ Κεφαλέα, ό.π., σσ. 177-8.

³¹⁶ Ό.π., σσ. 69-71

³¹⁷ Αποστολίδης, ό.π., σ. 47.

Ο Κώστας Βάρναλης έχει γράψει και το ποίημα «Η αγωνία του Ιούδα», για τον βιβλικό ήρωα που αποκομμένος από τον Ιησού και τους υπόλοιπους μαθητές, γίνεται έρμαιο της απελπισίας και του πόνου του. Μιλά σε πρώτο πρόσωπο κάνοντάς μας κοινωνούς των πικρών σκέψεων και των συναισθημάτων του. Παραθέτουμε ένα μικρό απόσπασμα:

Ξυπόλυτοι, μ' ένα ραβδί κι ένα ταγάρι σταυρωτά,
τη μέρα να κρυβόμαστε, τη νύχτα να δρομάμε,
—ξυπνούν αλάργα τα σκυλιά και μας γαβγίζουν σερπετά·
πόσες ημέρες νηστικοί, θυμάμαι δε θυμάμαι!—
15 αχ! δε βαστώ, καρδούλα μου, κι ό,τι λογιάζεις κάμε.
[...]
Όλους μάς καταντήσατε φαντάσματ' άγρια, Πόνοι!
[...]
Μα κείνος τίποτα δε λέει. Διάφανο σώμα κι αδειανό
πάνου απ' το χώμα σηκωτό βαδίζει στον αέρα.
Στα νοτισμένα μάτια του κοιτάς τον άπατο ουρανό.
Λόγος γλυκύς, που, κι αν μιλά κι αν δε μιλά, κοφτέρα
βυθίζεται μες στις καρδιές σε νύχτα και σε μέρα.
[...]
Ποιος το φτωχό μου το κορμί και την ψυχή μου τη φτωχιά
απ' τον κρυφό το Φαρισαίο κι απ' τον τραχύ Λατίνο,
από τον ξένο γέρακα θα σώσει κι απ' την ντόπια οχιά;
[...]
Δεν είναι μοναχά η δικιά μου μοίρα, που με τυραννά,
μαύροι συντρόφοι της δουλειάς και της απελπισίας.
[...]
Για σας, μανάδες κι αδερφοί και τώρα κι ύστερα, σιγά
θα κάνω απόψε, που νογώ, της ανταρσίας το κρίμα.
Και ξέρω τί καταλαλιά τη μνήμη μου θα κυνηγά!
Αν δεν πετύχει τούτο δα το πρώτο μέγα βήμα,
θα πουν οι εμπόροι των θεών: «Τον πρόδωσε για χρήμα»³¹⁸!

Ερχόμενοι στη μορφή του Λαζάρου θα συναντήσουμε το ποίημα «Η ανάσταση του Λαζάρου» του Ρίλκε, το οποίο διηγείται το γνωστό βιβλικό γεγονός, απεικονίζοντας ωστόσο έναν Χριστό εξαιρετικά θυμωμένο με τους ανθρώπους. Ο απρόθυμος και γεμάτος οργή Χριστός, συμβολίζει τον ίδιο τον ποιητή³¹⁹. Ο λόγος του θυμού του Ιησού, πάντως, είναι κυρίως η ανικανότητα των συγγενών του Λαζάρου να κατανοήσουν τη στενή σχέση μεταξύ ζωής και θανάτου, αν και ξεκινά ήδη από τη στιγμή που τον κατηγορήσαν ότι έφτασε καθυστερημένος. Ο διαχωρισμός αυτός μεταξύ ζωής και θανάτου, ήταν για τον ποιητή η βασική του διαφωνία με τον

³¹⁸ Βάρναλης, ό.π., σσ. 17-22.

³¹⁹ Eliza Marian Butler, *Rainer Maria Rilke*, Cambridge University Press, Cambridge 1946, σσ. 278, 346.

Χριστιανισμό³²⁰. Σε κάθε περίπτωση φαίνεται εδώ η υπομονή του Ιησού απέναντι στους ανθρώπους να εξαντλείται, αφού παραμένουν ανίκανοι να κατανοήσουν για τι πραγματικά είναι ικανός:

Για τον ένα, λοιπόν και για τον άλλο,
χρειάστηκε αυτό. Γιατί, σημάδια, βλέπεις,
που να φωνάζουν μόνα τους, χρειαζόνταν.
Μα, ονειρευόταν, οι Μαρίες και οι Μάρθες
θα 'πρεπε ν' αρκεστούν και να εννοήσουν,
ότι μπορούσε. Μα δεν το πίστευαν,
κι όλοι έλεγαν: Τι έρχεσαι, Κύριε, τώρα;
Και, τότε, πήγε, το Απαγορευμένο
να πράξει στην ειρηνεμένη φύση:
Καταγαναχτισμένος. Για τον τάφο, ρώτησε,
με κλειστά, σχεδόν, τα μάτια,
Πονούσε. Πώς κυλούσαν τα δάκρυά του,
τους φάνηκε, και σπρώχνονταν κοντά του
γιομάτοι περιέργεια. Μα ως και ο δρόμος
του 'ταν πολύς και, εκείνο, του φαινόταν
σαν πείραμα, που με τη φρίκη παίζει, –
και μια αφηλή φωτιά ξέσπασεν, αίφνης,
μέσα του – τέτοια αντίρρηση, για κάθε
μια διάκριση που κάνουν για τη ζωή τους
ή για το θάνατό τους, ώστε, εκείνη
η αντίρρηση, για κάθε ζυγό, εγίνη
μόνο έχθρα, τη στιγμή, που, βραχνιασμένα,
τους πρόσταζε: Κυλήστε την πέτρα!
Πως θα βρόμαγε πια (γιατί, η τετάρτη
μέρα ήταν) μια φωνή 'πε, – όμως εκείνος,
παιδεμένος στεκόταν, κι ήταν, όλος,
γιομάτος απ' την κίνησην εκείνη,
που μέσα του υψωνόταν, και βαρύ,
πολύ βαρύ, του ανύψωνε το χέρι –
(ποτέ πιο αργά ένα χέρι δεν υψώθη
κι ούτε θα υψωθεί πια, απ' το χέρι εκείνο),
ώσπου λάμποντας, στάθηκε στον αέρα
και, πάνω, κει, σύρθηκεν ως τα νύχια:
τώρα, τον πήρε η φρίκη, τι, θα θέλαν
όλοι οι νεκροί, από τον απομυζημένο
τάφο, να ρθούνε πίσω, ξεπετώντας
σάμπως νύμφες εντόμων, απ' το στρώμα
της οριζόντιας θέσης τους – μα Κάτι
μόνο, ύστερα, λοξά στη μέρα, εστάθη,
κ' είδαν, πως η ακαθόριστη κι αβέβαιη ζωή,
στην αγορά το πήρε πάλι³²¹.

Η Σύλβια Πλαθ (Sylvia Plath, 1932-1963) ενδιαφερόταν ιδιαίτερω για την ιστορία του Λαζάρου, αφού όπως είχε σημειώσει στο ημερολόγιό της, ένιωθε και η ίδια

³²⁰ Robert Vilain, «Notes», στο Rainer Maria Rilke, *Selected Poems: with parallel German text*, Introduction and Notes R. Vilain, transl. S. Ranson, M. Sutherland, Oxford University Press, New York 2011, σ. 297.

³²¹ Ρίλκε, ό.π., σ. 194.

σαν αυτή τη βιβλική μορφή, που πεθαίνει κι ανασταίνεται³²². Έτσι η «Κυρία Λάζαρος», είναι ένα ποίημα για κάποια που προσπάθησε πολλές φορές να σκοτώσει τον εαυτό της, μια φορά κάθε δέκα χρόνια, αλλά κάθε φορά επιβιώνει με εξωτερική παρέμβαση, αφού είναι επτάψυχη σαν γάτα. Η Πλαθ, εδώ, παρομοιάζει τον εαυτό της με στριπτιζέζ και το σώμα της με ένα λείψανο. Η επιδεξιότητα του καλλιτέχνη και η τελειότητα της τέχνης ενώνονται σε έναν χορό θανάτου³²³, αφού άλλωστε «Το να πεθαίνεις/ είναι μια τέχνη, όπως κάθε τι»³²⁴.

Στο «Κυρία Λάζαρος», μια από τις πρωταρχικές ανάγκες της ποιήτριας είναι να πιστέψει ότι η ίδια είναι η πηγή της ανάστασής της. Χαρακτηρίζεται από πύρινη αυτοπεποίθηση, είναι ένας χλευαστικός Φοίνικας, που μοιάζει να μισεί τις περασμένες ενσαρκώσεις του³²⁵. Η Κυρία Λάζαρος πεθαίνει λοιπόν και ξαναγεννιέται, αλλά το κεντρικό νόημα του ποιήματος δεν είναι οι θεαματικοί θάνατοι της ηρωίδας. Ο θάνατος της και η αναγέννηση της εδώ επιτυγχάνονται ενάντια στην πολικότητα που αποκαλύπτει το τέλος του ποιήματος, του Θεού, δηλαδή, και του Εωσφόρου. Ο ομιλητής προειδοποιεί αυτές τις θεότητες να «φυλαχθούν». Θα αυτοπυρποληθεί και σαν τον Φοίνικα θα ανυψωθεί από τις στάχτες της προκειμένου να καταβροχθίσει τους άντρες. Αυτή η θέληση να εγερθεί και να καταβροχθίσει την ανθρωπότητα με τη μορφή μιας αυτοεκπληρούμενης θεότητας, φανερώνει την ανικανότητα των παραδοσιακών εννοιών του καλού και του κακού. Ούτε ο Θεός ούτε ο Εωσφόρος είναι σε θέση να επιβάλουν τιμωρία για τις φρικαλεότητες που σωρεύει ο άνθρωπος εναντίον του ανθρώπου. Υπό αυτή την έννοια, ο θάνατος και η αναγέννηση της Κυρίας Λάζαρος, έρχεται σε σαφή αντίθεση με το βιβλικό συγκεκριμένο του ποιήματος. Αντίθετα με τον βιβλικό Λάζαρο που περιμένει τον Χριστό να τον επαναφέρει στη ζωή, η Κυρία Λάζαρος, δεν πεθαίνει απλώς, αλλά γίνεται στάχτες, από τις οποίες ξαναγεννιέται με τη δύναμη της θελήσεώς της. Έτσι, απορρίπτεται η αποτελεσματικότητα μιας λυτρωτικής ή τιμωρητικής δύναμης. Το επίκεντρο της δύναμης εδώ βρίσκεται στην ικανότητα του ατόμου να δημιουργήσει τον εαυτό³²⁶. Τελικά, όπως είναι εμφανές, το

³²² Karen V. Kukil (Επιμ.), *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*, Anchor Books, New York 2000, σ. 199.

³²³ Arthur K. Oberg, «Sylvia Plath and the New Decadence», *Chicago Review*, Vol. 20, No. 1 (1968), σ. 69.

³²⁴ Σύλβια Πλαθ, *Άριελ*, μτφρ. Ελ. Ηλιοπούλου, Κ. Ηλιοπούλου, Εκδ. Μελάι, Αθήνα 2012, σ. 49.

³²⁵ Susan Van Dyne, «Fueling the Phoenix Fire: The Manuscripts of Sylvia Plath's "Lady Lazarus"», *The Massachusetts Review*, Vol. 24, No. 2, Woman: The Arts 2 (Summer, 1983), σ. 399.

³²⁶ Leonard Sanazaro, «The Transfiguring Self: Sylvia Plath, A Reconsideration», *The Centennial Review*, Vol. 27, No. 1 (WINTER 1983), σσ. 66-7.

θαύμα της ανάστασης του Λαζάρου, γίνεται η αφορμή για τη διατύπωση της προσωπικής σχέσεως της ποιήτριας με τον θάνατο, τις απόπειρες αυτοκτονίας και την επαναφορά της στη ζωή:

Το έχω κάνει ξανά
κάθε δέκα χρόνια το κατορθώνω
μια φορά—
[...]

Σύντομα, σύντομα η σάρκα
που καταβρόχθισε του τάφου η σπηλιά
πίσω σ' εμένα θα γυρίσει

και θα είμαι μια γυναίκα χαμογελαστή
είμαι μονάχα τριάντα
και σαν τη γάτα μπορώ να πεθάνω επτά φορές.
[...]

Μυριάδες νήματα.
Το πλήθος που μασουλά φιστίκια
στριμώνχεται να δει

να με ξετυλίγουν απ' την κορφή ως τα νύχια—
το μεγάλο στριππίζ.
[...]

Το να πεθαίνεις
είναι μια τέχνη, όπως καθετί.
Κι εγώ το κάνω εξαιρετικά καλά.

Το κάνω έτσι ώστε να μοιάζει κόλαση.
Το κάνω έτσι ώστε να μοιάζει αληθινό.
Έχω το χάρισμα, μπορείς να πεις.
[...]

Αυτή όμως η θεαματική
επάνοδος στο άπλετο φως
στο ίδιο μέρος, στα ίδια πρόσωπα, στην ίδια βάρβαρη
εύθυμη κραυγή:

«Θαύμα!»
[...]

Herr Θεέ, Herr Εωσφόρε
Φυλάξου
Φυλάξου.

Μέσα από τη στάχτη
ανυψώνομαι με κόκκινα μαλλιά
τους άντρες κάνω μια χασιά³²⁷.

³²⁷ Πλάθ, ό.π., σσ. 48-51.

Για τον Παύλο, τέλος, έχει γράψει ένα μικρό, ομώνυμο ποίημα ο Νίκος Καρούζος (1926-1990). Ο Παύλος, όσο ακόμα ήταν Σάυλος, εναντιωνόταν ως διώκτης στον Θεό και σε αυτή του την εκδοχή δίνει έμφαση ο ποιητής. Κι' είναι σαν εκείνη η δύναμη που τον έστρεψε αρχικά ενάντια στον Λόγο, να είναι η ίδια που τον έκανε στη συνέχεια υπηρέτη Του:

Σάυλος λεγότανε.
Κι όλη τη δύναμή του να οραματίζεται,
με το πανάκριβο πείσμα
που πλημμυρά κάτι πλάσματα
απ' το πολύ που ζητούν να υπάρξουν,
στον προαιώνιο την εναντίωνε Λόγο.
Ψάξετε ανάμεσα στους ζωγράφους να βρείτε
ποιος του έδωσε το πραγματικό του βλέμμα³²⁸.

³²⁸ Νίκος Καρούζος, *Οιδίπους Τυραννούμενος και άλλα ποιήματα*, Ίκαρος Εκδοτική Εταιρία, Αθήνα 2014, σ. 26.

Συμπεράσματα

Θεολογία και Λογοτεχνία διαλέγονται δημιουργικά και έχουν ως αποτέλεσμα σημαντικά κείμενα οποιασδήποτε μορφής: μυθιστόρημα, νουβέλα, διήγημα, ποίημα. Όλα τα λογοτεχνικά είδη μπορούν να αποτελέσουν όχημα έκφρασης μιας θεολογικής πραγματικότητας, είτε αυτή εμπνέεται από τα ιερά κείμενα, είτε όχι. Άλλωστε η ίδια η *Βίβλος* πέραν του ότι είναι Ιερή Γραφή, περιλαμβάνει και μια συλλογή κειμένων που έχουν λογοτεχνική δομή και υπόσταση. Στο πλαίσιο αυτό εμπνέει την αναδιατύπωση της βιβλικής ιστορίας μέσα από λογοτεχνικές φόρμες, στις οποίες πρωταγωνιστούν εξέχουσες βιβλικές μορφές.

Όπως είναι εύλογο, οι λογοτέχνες δεν υπακούν σε θεολογικούς κανόνες. Αντλούν τον πυρήνα του έργου τους από την *Αγία Γραφή*, τις ιστορίες της οποίας παραλλάσσουν σε βαθμό που ενίοτε ο λογοτεχνικός χαρακτήρας δεν έχει καμία σχέση με το βιβλικό του πρότυπο. Πολλές φορές αυτό γίνεται συνειδητά και επί τούτου, προκειμένου ο συγγραφέας να εκφράσει την ένστασή του απέναντι σε κάποια διήγηση της *Βίβλου*. Άλλες φορές πάλι, επιθυμεί να εμπλουτίσει με τη φαντασία του σκοτεινά σημεία ή εξαιρετικά σύντομες ιστορίες τις οποίες και αποπειράται να αναλύσει διεξοδικά.

Σημαντικό είναι να σημειωθεί πως πολλοί είναι οι παράγοντες που επηρεάζουν τους λογοτέχνες. Κάθε συγγραφέας εμπεριέχει και εκφράζει την εποχή του, τα προσωπικά του βιώματα και τραύματα, το κοινωνικό και θρησκευτικό του υπόβαθρο, τα ιδεολογικά και λογοτεχνικά ρεύματα από τα οποία επηρεάστηκε και πολλά άλλα. Λαμβάνοντας υπόψη αυτά τα δεδομένα, μπορούμε να καταλήξουμε πως τόσο οι Έλληνες όσο και οι ξένοι λογοτέχνες προσεγγίζουν με παραπλήσιο τρόπο τις ιερές μορφές, έχοντας ως κύριο στόχο να διηγηθούν μια βιβλική ιστορία με προσωπικές αποχρώσεις. Ακόμα, πάντως, και «αιρετικοί» συγγραφείς, όπως ο Τουέιν, ο Σαραμάγκου και ο Καζαντζάκης, οι οποίοι βάλλουν θεωρητικά ενάντια στην ορθόδοξη οπτική της *Βίβλου*, στην πραγματικότητα εναντιώνονται στην ανθρώπινη ερμηνεία των θεϊκών πραγμάτων. Οι βιβλικές μορφές, συνεπώς, στα έργα που μελετήσαμε, έγιναν το όχημα για να προσεγγιστεί η σχέση του ανθρώπου με τον Θεό μέσα από ένα λογοτεχνικό πρίσμα. Τελικά, τα πρόσωπα που συναντάμε στο βιβλικό κείμενο, αναδύονται ως πρωταγωνιστές στο θέατρο της ανθρώπινης ζωής και συνιστούν τη βάση της ανθρώπινης ψυχολογίας.

Αναλυτικότερα, ο Αδάμ και η Εύα είναι τα αρχέτυπα του ανθρώπου και ταυτόχρονα του αρσενικού και του θηλυκού, πάνω στα οποία έχει δομηθεί η σχέση άνδρός και γυναίκας. Η προσέγγιση του Μαρκ Τουέιν είναι ανατρεπτική και φεμινιστική σε μια προσπάθεια να ανατρέψει το πατριαρχικό πρότυπο της *Αγίας Γραφής*. Έτσι οι πρωτόπλαστοι γίνονται η αφορμή ώστε ο συγγραφέας να εκφράσει τις αρετές της πρώτης γυναίκας και, συνεπώς, κάθε γυναίκας, ενάντια στην πατριαρχική αντίληψη των πραγμάτων. Ταυτόχρονα δείχνει πόσο διαφορετικά είναι τα δύο φύλα μεταξύ τους χωρίς αυτό να σημαίνει ότι το ένα είναι ανώτερο του άλλου. Επιπλέον αθώνει τον άνθρωπο για την πράξη του, για το προπατορικό αμάρτημα, θεωρώντας στην ουσία τον Θεό παράλογο. Με αυτόν τον τρόπο αθώνει τελικά τον άνθρωπο από την προαιώνια ενοχή με την οποία τον έχει φορτώσει η Εκκλησία. Μάλιστα, ακόμα και αυτή η Πτώση έχει θετικό πρόσημο, αφού μόνο μετά την παρακοή τους οι πρωτόπλαστοι γνώρισαν και αγάπησαν πραγματικά ο ένας τον άλλον. Στον αντίποδα, ο πολύ προγενέστερος τού Τουέιν, Μίλτον, δεν αποκλίνει από τα παραδοσιακά πρότυπα. Έτσι η δική του προσέγγιση, απηχεί τη νοοτροπία της εποχής του, όπου είναι σαφές ότι η γυναίκα έπεται του άνδρός, του αφέντη της. Αν η Εύα σταματούσε να υπάρχει, ο άνθρωπος-Αδάμ δεν θα έχανε την ύπαρξή του, κάτι που δεν μπορεί να ειπωθεί και αντίστροφα. Ο Αδάμ είναι το παν. Γι' αυτό και φταίει εξίσου, όταν υποκύπτει στον πειρασμό. Σε αντίθεση, λοιπόν, με τον Τουέιν που αθώνει τους πρωτόπλαστους και μαζί τον άνθρωπο, στον Μίλτον ο άνθρωπος είναι εγγενώς ένοχος, αφού έχει την ελεύθερη βούληση. Σε κάθε περίπτωση έχουμε στο επίκεντρο τη σχέση των δύο φύλων μεταξύ τους καθώς και του ανθρώπου με τον Θεό.

Ο Κάιν γίνεται στον Μπαίρον σύμβολο του ανθρώπου, ο οποίος θυμώνει με τον Θεό και τη μοίρα του, γιατί θεωρεί ότι έχει αδικηθεί. Ο Κάιν εμμένει σε έναν εγωιστικό αυτοοικτιρισμό που θα τον οδηγήσει στο μίσος για τον αδελφό του και τελικά στον φόνο. Έτσι το κακό αποδίδεται στο γεγονός ότι ο άνθρωπος δεν μπορεί να συμφιλιωθεί με την ιδέα ότι γεννήθηκε αδικημένος. Στην ουσία, πρόκειται για ένα θυμωμένο εγώ που αρνείται τη θεία πρόνοια και τη θεία βούληση. Έτσι, ο Κάιν εδώ γίνεται σύμβολο του νοήμονα ανθρώπου που εναντιώνεται στον Θεό χρησιμοποιώντας τη λογική του, ενάντια σε μια απλοϊκή πίστη, η οποία δεν θέτει ερωτήματα και δεν ζητά απαντήσεις. Αντίστοιχα ο Σαραμάγκου φτιάχνει έναν κακό Θεό, ο οποίος θεωρείται φύσει άδικος. Έχουμε, λοιπόν, και πάλι το στοιχείο της θείας αδικίας (θεοδικίας) να αντιδιαστέλλεται με τον λογικό και δίκαιο Κάιν, και συνεπώς και σε αυτή την περίπτωση ο βιβλικός

ήρωας συμβολίζει τον σύγχρονο άνθρωπο που εναντιώνεται στον άδικο κόσμο που έχει φτιάξει ο Θεός. Εν αντιθέσει με την παραπάνω προσέγγιση, ο Μπλέικ, έρχεται να υποστηρίξει πως η θεϊκή πραγματικότητα είναι στην ουσία ακατάληπτη από τον ανθρώπινο νου, και συνεπώς κάθε προσπάθεια ερμηνείας της θείας βούλησης με ανθρώπινα μέτρα, είναι καταδικασμένη να αποτύχει. Συνεπώς ο Μπλέικ διασώζει τον Θεό και την αληθινή θρησκεία ενάντια στην προσπάθεια απομυθοποίησής τους. Ο Αλφιέρι, από την άλλη πλευρά, δεν έχει τέτοιους προβληματισμούς και αθώνει στην ουσία τον Κάιν, αφού είναι η συνομωσία του σκότους υπεύθυνη για την μεταστροφή του και την αποτρόπαια πράξη του. Συνεπώς, εδώ έχουμε περισσότερο τον παραπλανημένο από τον Εωσφόρο άνθρωπο, ο οποίος αν και δολοφονεί τον Άβελ-Χριστό, συγχωρείται από εκείνον, δείχνοντας το μεγαλείο του χαρακτήρα του.

Ο Μωσής του Τόμας Μαν, είναι το σύμβολο του ηγέτη, που καθοδηγεί έναν άβουλο και απείθαρχο όχλο και που μπορεί να φτάσει να θεωρηθεί μεσσίας και δικτάτορας. Στο πλαίσιο αυτό μπορεί να πάσχει από μεγαλομανία, θυμό και βιαιότητα και γι' αυτό παραπέμπει στον Χίτλερ. Αυτή η προσέγγιση είναι σαφώς προκλητική, αφού ο συγγραφέας ταυτίζει την ηγετική μορφή των Εβραίων με τον κατοπινό εξολοθρευτή τους, οδηγώντας σε μια προβληματική λανθάνουσα σύνδεση. Ταυτόχρονα, όμως, ο Μωσής εδώ, είναι αυτός που συλλαμβάνει το μεγαλύτερο όραμα, το οποίο οι μάζες αδυνατούν να καταλάβουν. Ο Ααρών, τώρα, στο βιβλίο του Λόρενς, είναι τύπος Χριστού, παρότι κάτι τέτοιο δεν γίνεται εν πρώτοις αντιληπτό. Ταυτόχρονα εκπροσωπεί τον μεταπολεμικό άνθρωπο, ο οποίος καλείται να βρει την πορεία που οδηγεί στη ριζική του μεταμόρφωση. Η «ράβδος» του που νοσηματοδοτεί την ύπαρξή του, και της οποίας φαίνεται να αποτελεί φυσική συνέχεια, τελικά καταστρέφεται και δεν ανθίζει. Έτσι, η απαραίτητη πορεία από τον παλαιό στον νέο άνθρωπο προϋποθέτει την ολική καταστροφή. Όμως, η υπόσχεση του νέου εαυτού, του νέου Αδάμ, είναι ότι η ράβδος κάποια στιγμή θα ξανανθίσει.

Ο Αβραάμ είναι σαφώς πρότυπο της απόλυτης συμφιλίωσης με τη θέληση του Θεού. Είναι αυτός που θυσιάζει κάθε προσωπική επιθυμία, προκειμένου να πραγματοποιήσει το θέλημα του Κυρίου. Έτσι η *Θυσία* μάς δείχνει τη σταδιακή πορεία του προς αυτή την ταύτιση. Συνεπώς, ο Αβραάμ εδώ γίνεται σύμβολο του ανθρώπου που όχι μόνο δέχεται αδιαμαρτύρητα τη μοίρα του, όπως για παράδειγμα συμβαίνει με την περίπτωση του Ιώβ, αλλά φτάνει να επιθυμεί αυτό που θέλει ο Θεός, ακόμα κι αν κάτι τέτοιο συνεπάγεται την απόλυτη δυστυχία του. Ο Ιεφθάε αντίθετα, δεν δηλώνει

την υπακοή στο θείο θέλημα, αλλά την τήρηση της υπόσχεσης, ακόμα κι αν αυτή οδηγεί τελικά στον θάνατο της κόρης του. Η αξία αυτής της υπόσχεσης τονίζεται κι από την ίδια την κόρη, η οποία αντί να παρακαλεί για τη σωτηρία της, παροτρύνει τον πατέρα της να την θυσιάσει. Έτσι, και στην περίπτωση του Αβραάμ και στην περίπτωση του Ιεφθάε έχουμε πρότυπα πίστης στον Θεό, αφού η πίστη τους είναι ισχυρότερη από ό,τι είναι πολυτιμότερο έχουν στη ζωή τους, δηλαδή τα παιδιά τους.

Η Ραχήλ και ο Ιωσήφ, είναι στο βιβλίο του Τόμας Μαν τύποι της Παναγίας και του Χριστού αντίστοιχα, τουλάχιστον σύμφωνα με τα όσα αναφέρει ο Ιακώβ. Ως τύπος Χριστού ο Ιωσήφ γίνεται βεβαίως και τύπος ολόκληρης της ανθρωπότητας. Όλη η ιστορία του Ιωσήφ είναι μια πορεία από έναν εντελώς ανώριμο και νάρκισσο εαυτό σε ένα ώριμο εγώ μέσα από διαδοχικές ταπεινώσεις και εξυψώσεις. Είναι σαφές ότι ο Ιωσήφ είναι χαρισματικός και εκλεκτός τόσο από τον πατέρα του, όσο και από τον Θεό. Τελικά ο Ιωσήφ φαίνεται να συμβολίζει την εξέλιξη του ανθρώπου από την παιδική ανωριμότητα που προκαλεί με την αλαζονεία της το περιβάλλον, στη σοβαρότητα του ώριμου ενήλικα που γνωρίζει να χειρίζεται το περιβάλλον του, έτσι ώστε τελικά αυτό να λειτουργεί υπέρ του. Η ωριμότητα αυτή προκύπτει σταδιακά από τις κακουχίες με τις οποίες έρχεται αντιμέτωπος και από το γεγονός ότι αντί να μέμφεται τον Θεό για αυτές, τις αντιλαμβάνεται ως μάθημα που του στέλνει ο Κύριος. Έτσι ο Ιωσήφ γίνεται σύμβολο μιας ανθρωπότητας που αντιμετωπίζει τη μοίρα της και τις δυσκολίες της ζωής ως μια σειρά μαθημάτων σταλμένων από τον Θεό, που έχουν ως στόχο την εξέλιξη της μέσα από τις απαραίτητες ταπεινώσεις, οι οποίες και οδηγούν στον τελικό θρίαμβο.

Η Ραχήλ του Τσβάιχ, από την άλλη πλευρά, είναι μια ηρωίδα που επιχειρεί να συνετίσει τον Θεό. Είναι μια μορφή που είναι τόσο σίγουρη για το δίκαιο που πρεσβεύει, που στην ουσία λέει στον Θεό πως αν δεν μπορεί να σταθεί στο ύψος Του θα Τον απορρίψει. Πρόκειται για τον άνθρωπο που δεν φοβάται να αντιμετωπίσει τον Θεό και να Του αντιταχθεί. Συνεπώς, είναι σύμβολο ιδιαίτερου θάρρους. Σε αντίθεση με όλους τους ήρωες που δέχονται αδιαμαρτύρητα το θείο θέλημα, και που εδώ συμβολίζονται από τους προπάτορες και τους προφήτες, έχουμε μια Ραχήλ, που αντιπαραβάλλει τη μητρική αγάπη με την αγάπη του Θεού, κάνοντάς τη να δείχνει πως υπολείπεται. Έτσι στην ουσία λέει στον Θεό, πως δεν μπορεί να είναι τόσο «άντρας», γεμάτος οργή, αλλά πρέπει να αποκτήσει και πιο «θηλυκά» χαρακτηριστικά,

παίρνοντας ως παράδειγμα συγχώρεσης την ίδια. Τελικά ο Θεός την δικαιώνει, καταδεικνύοντας πως το ζητούμενο δεν είναι πάντα η τυφλή υποταγή.

Το θέμα της θεϊκής οργής και συγχώρεσης θέτει και η ιστορία του Σαούλ. Έτσι ο Βολταίρος παρουσιάζει έναν παράλογο Θεό, ο οποίος δεν διασώζεται στο τέλος, όπως στην περίπτωση της Ραχήλ. Η Ραχήλ πείθει τον Θεό, ο οποίος αναγνωρίζει το δίκαιο των λόγων της και το αίσθημα δικαίου που την πνίγει. Γι' αυτό και την περιβάλλει με αγάπη. Η τραγωδία του Σαούλ, αντίθετα, έγκειται ακριβώς στο ότι σε αυτή ο άνθρωπος φαίνεται πιο δίκαιος, πιο επιεικής και πιο αγαθός από τον Θεό, ο οποίος ζητά αίμα και, όταν δεν το παίρνει, οδηγεί στην τρέλα τον πιστό. Μοιάζει συνεπώς με έναν μανιασμένο Θεό. Ο παραλογισμός του, που οδηγεί στην τρέλα τον Σαούλ, ενισχύεται και από τον πλήρως απομυθοποιημένο Δαβίδ που εποφθαλμιά τον θρόνο του. Ενώ στον Βολταίρο, όμως, τα δύο αυτά πρόσωπα μοιάζουν περισσότερο με καρικατούρες, στον Αλφιέρι έχουν όλα τα χαρακτηριστικά που συνθέτουν μια τραγωδία. Ο Σαούλ του Ιταλού δραματουργού, κυριεύεται από την τρέλα, η οποία και συνιστά τον άξονα του έργου. Ο πρωταγωνιστής μοιάζει να παλεύει ανάμεσα σε δύο εαυτούς, τον καλό και τον κακό Σαούλ, αυτόν που αγαπά τους γύρω του κι αυτόν που λυσσασμένα τους εχθρεύεται, υπό την επήρεια μιας διαρκούς υποψίας και ζήλειας. Έτσι η προσέγγιση του Αλφιέρι είναι τελείως διαφορετική από αυτή του Βολταίρου, αφού εδώ δεν τονίζεται ο παραλογισμός του Θεού αλλά η τρέλα και ο διχασμός του κεντρικού ήρωα, που φαίνεται να παλεύει ενάντια σε έναν παντοδύναμο Θεό, οργισμένο μαζί του. Εξ ορισμού, συνεπώς, είναι τραγικό πρόσωπο, και συμβολίζει τον άνθρωπο που καταρρέει υπό το βάρος της (παράλογης ή όχι) θείας δίκης.

Σε αντίθεση με τον Αβραάμ που έσπευσε να πραγματοποιήσει το (σε κάθε περίπτωση παράλογο) θέλημα του Θεού, με αποτέλεσμα τελικά να δικαιωθεί, και σε αντίθεση με τη Ραχήλ που εναντιώθηκε στον Θεό, αλλά Του απευθύνθηκε για να τον πείσει για το άδικο της απόφασής του, ο Σαούλ δεν μπορεί να σταθεί στο ύψος των περιστάσεων, μην έχοντας ούτε την προσωπικότητα του Αβραάμ, ούτε της Ραχήλ. Η οργή του Θεού έχει ως άμεση συνέπεια την τρέλα του, δείχνοντας με αυτόν τον τρόπο την άμεση επίδραση της θείας δύναμης στον παντελώς αδύναμο να αντισταθεί, άνθρωπο. Σε αντίθεση με τον Σαούλ έρχεται ο Δαβίδ, ο οποίος είναι εδώ ο υπάκουος πιστός που δεν αντιμάχεται ποτέ τη θεία θέληση. Έτσι, ακόμα κι όταν καταδιώκεται από τον Σαούλ, χαρακτηρίζεται από αυτή τη νηφαλιότητα που έχουν όσοι δεν έχουν χτυπηθεί από τον Θεό και, συνεπώς, δεν έχουν χάσει τα λογικά τους. Συνεπώς, είναι η

φωνή της λογικής, της αγάπης και της κατανόησης, κάτι που καθιστά ακόμα πιο έντονη την παράνοια του Σαούλ.

Ο Ιώβ του Ροτ, χτυπιέται από τη ζωή, όπως και το βιβλικό του πρότυπο, με τη διαφορά ότι ο Αυστριακός συγγραφέας αφήνει να πλανάται μια υπόθεση ενοχής. Φαίνεται, λοιπόν, ότι τα δεινά που πλήττουν τον σύγχρονο αυτόν Ιώβ, αν και υπερβολικά, αποδίδονται σε μια αιτία. Έτσι ο Ροτ δεν δέχεται στην ουσία ότι ο Θεός μπορεί να βασανίσει αναίτια κάποιον στο πλαίσιο ενός στοιχήματος με τον σατανά, και γι' αυτό επιρρίπτει στον ήρωά του μια ουσιαστική ευθύνη. Επιπλέον, η τελική λύση, δεν αποκαθιστά όλα όσα έχασε ο Μέντελ Σίνγκερ, αλλά μόνο την αιτία του κακού. Ο *Ιώβ* του Ροτ φαίνεται να αντικατοπτρίζει το βαθύτατο αίσθημα αδικίας που ένιωθε ο ίδιος ο συγγραφέας για την προσωπική του ζωή, και γενικότερα συμβολίζει τον άδικο κόσμο στον οποίο καλείται να ζήσει ο άνθρωπος, και την αναζήτηση της πιθανής ενοχής που κρύβεται πίσω από τα ανθρώπινα δεινά. Στο ίδιο πνεύμα και το θεατρικό του Μακ Λης, όπου και πάλι αναζητείται η αιτία της παρουσίας της αδικίας στον κόσμο και ο συσχετισμός της με την ανθρώπινη ενοχή.

Στο έργο *Σαμψών αγωνιζόμενος* του Μίλτον η ενοχή του ήρωα είναι φανερή και συνεπώς τα δεινά που αυτός υφίσταται θεωρούνται δικαιολογημένα. Έτσι ο Σαμψών αναλαμβάνει κάθε ευθύνη για το πεπρωμένο του, αλλά αυτό δεν τον κάνει λιγότερο οργισμένο. Ο ήρωας μετά την πτώση του και τον αυτοοικτιρισμό του, αναλαμβάνει δυνάμεις και πεθαίνει εκδικούμενος τους εχθρούς του. Είναι συνεπώς ένα τραγικό πρόσωπο που κατανοεί ότι τα λάθη του νομοτελειακά τον οδηγούν στην τελική του εξόντωση, χωρίς ποτέ να διαρρηγνύεται η σχέση του με τον Θεό.

Η Εσθήρ και η Ιουδίθ είναι δύο παραδείγματα γυναικών της *Βίβλου*, που καταφέρνουν να σώσουν τον λαό τους, μέσω μιας προσωπικής θυσίας. Στον Ρακίνα, η Εσθήρ παρότι φοβάται τον Ασουήρο, είναι έτοιμη να θυσιάσει, αν αυτό είναι το θέλημα του Θεού. Έτσι σε αντίθεση με τον Αβραάμ ή τον Ιεφθάε, η θυσία εδώ είναι της ίδιας της ηρωίδας και όχι κάποιου αγαπημένου της προσώπου. Η λύτρωση επίσης δεν έρχεται από τον Θεό, όπως στην περίπτωση του Αβραάμ, αλλά από τον σύζυγό της. Σε κάθε περίπτωση, η παρέμβασή της έχει πολιτικό χαρακτήρα, ενώ τίγονται επιπλέον και ζητήματα θρησκευτικής ελευθερίας. Αντίστοιχα στοιχεία παρατηρούνται και στην *Εσθήρ* του Βαφόπουλου, της οποίας ο ρόλος ως οργάνου του Θεού για τη σωτηρία του λαού της, γίνεται ακόμα πιο εμφανής, αφού δεν νιώθει ευλογημένη για τον γάμο της,

αλλά δυστυχισμένη. Έτσι, σε αντίθεση με την ηρώιδα του Ρακίνα, η οποία απολαμβάνει τον γαμήλιο βίο της και φοβάται μη διαταράξει τις ισορροπίες εντός του, η ηρώιδα του Βαφόπουλου χαρακτηρίζεται πρωτίστως από θυμό. Και στα δύο κείμενα, πάντως, στο επίκεντρο είναι μια γυναικεία προσωπικότητα, που μπροστά στον διαφαινόμενο κίνδυνο επιδεικνύει χαρακτηριστικό θάρρος και αυταπάρηση.

Το ίδιο ισχύει και στην περίπτωση της *Ιουδήθ* του Χέμπελ, η οποία είναι ακόμα πιο δυναμική και αποφασισμένη από τις προαναφερθείσες Εσθήρ. Και αυτή, όπως και η Εσθήρ, αντιλαμβάνεται ότι καλείται να γίνει όργανο της θελήσεως του Θεού. Όπως ο γάμος της Εσθήρ χρησίμευσε στη σωτηρία των Ιουδαίων, το ίδιο συνέβη και με την ομορφιά της Ιουδήθ. Η ηρώιδα του Χέμπελ, ωστόσο, είναι γεμάτη από εσωτερικές συγκρούσεις και αντιφατικά συναισθήματα. Επιπλέον το γεγονός ότι έρχεται σε σεξουαλική επαφή με τον Ολοφέρνη και ενδέχεται να είναι έγκυος απ' αυτόν, καθιστά το έργο μια ολοκληρωμένη τραγωδία. Άλλωστε, ο Ολοφέρνης εδώ δεν εκπροσωπεί μόνο τον εαυτό του, αλλά εξίσου τον παγανισμό και τον υλισμό. Η Ιουδήθ αντίστοιχα, γίνεται σύμβολο του ιουδαϊσμού και του πνεύματος, και παρόλη την έλξη της προς αυτό που στην ουσία μισεί, καταφέρνει να το νικήσει.

Αυτό που διαφαίνεται τελικά μέσα από τη μελέτη των βιβλικών μορφών της *Παλαιάς Διαθήκης* στη λογοτεχνία, είναι η προσπάθεια να ανιχνευθεί η αλήθεια της θείας και της ανθρώπινης πραγματικότητας: είναι τελικά ο Θεός παράλογος και άδικος ή σοφός και δίκαιος; Και αντίστοιχα, είναι ο άνθρωπος υπόδειγμα θάρρους, πίστης και αρετής ή εγγενώς αμαρτωλός και άξιος τιμωρίας; Τα έργα που αναφέρθηκαν, ενίοτε απλώς θέτουν αυτά τα ερωτήματα, ενίοτε τα απαντάνε κιόλας, αλλά σε κάθε περίπτωση ανεξαρτήτως καταφατικής ή αρνητικής απάντησης, παρουσιάζουν έναν γόνιμο προβληματισμό γύρω από τη σχέση Θεού και ανθρώπου.

Ως προς την *Καινή Διαθήκη*, ο Ηρώδης στο έργο *Ηρώδης ή η σφαγή των νηπίων*, είναι ένας τραγικός αντιήρωας που οδηγείται στην παραφροσύνη, έχοντας αναλογίες με τον Σαούλ του Αλφιέρι. Μόνο που εδώ είναι οι δαίμονες και όχι ο Θεός που οδηγούν τον Ηρώδη στην τρέλα. Πράγματι είναι ένα πρόσωπο που άγεται και φέρεται από δαίμονες, οι οποίοι και καθορίζουν τις αποφάσεις και τις πράξεις τους. Όπως και στην περίπτωση του Κάιν του Αλφιέρι, η συνομωσία του σκότους ευθύνεται για τη δολοφονία του Άβελ, έτσι και εδώ ο ήρωας αρχικά δεν έχει καμιά πρόθεση να σκοτώσει. Με αυτόν τον τρόπο ενοχοποιείται και πάλι το σκότος και εν μέρει

αθρώνεται ο άνθρωπος, ο οποίος ανήμπορος όντας οδηγείται στην τρέλα. Κάτι αντίστοιχο συναντάμε και στο έργο *Ηρώδης και Μαριάμ(νη)* του Χέμπελ, με τη διαφορά ότι η «τρέλα» του Ηρώδη σε αυτή την περίπτωση στρέφεται ενάντια στη γυναίκα του. Το γεγονός ότι η Μαριάμνη εκτελείται, ενώ είναι αθώα, οδηγεί τον Ηρώδη στην απελπισία, η οποία και θα καθορίσει τη μετέπειτα απόφασή του για τη σφαγή των νηπίων. Έτσι ο Ηρώδης γίνεται σύμβολο του εμμονικού ανθρώπου, ο οποίος δεν μπορεί να ελέγξει τα κατώτερα ένστικτά του και βρίσκει στον φόνο, είτε των νηπίων είτε της γυναίκας του είτε και των δύο, τη μόνη λύση στα προβλήματά του.

Αν έρθουμε στη μορφή της Παναγίας τώρα, συναντάμε τη θρηνούσα μητέρα να παίζει πρωταγωνιστικό ρόλο στην τραγωδία *Χριστός Πάσχω*. Η Παρθένος προβάλλεται ως έντονος χαρακτήρας που έρχεται σε αντίθεση με τη μειλίχια όψη που συνήθως προβάλλεται, και θυμώνει με την Εύα και τον Ιούδα, θεωρώντας τους υπεύθυνους για τον θάνατο του υιού της. Είναι, συνεπώς, το πρότυπο της μητέρας που θρηνεί, μια εικόνα που έχουν αγαπήσει ιδιαίτερα οι λογοτέχνες και οι ζωγράφοι, παρότι δεν υπάρχει αντίστοιχη αναφορά στα Ευαγγέλια. Σε κάθε περίπτωση, μέσω της προβολής του συναισθήματος της Μαρίας, γίνεται πιο οικεία και λιγότερο απρόσιτη η μορφή της. Στον *Πρόλογο της Υπεραγίας Θεοτόκου* του Μιχαήλ Βεστάρχη δεν δίνεται έμφαση στη μητέρα που θρηνεί, αλλά στη Βασίλισσα των ουρανών, την οποία χαιρετούν οι Προφήτες. Έτσι έχουμε εδώ δύο αντιθετικές αλλά συμπληρωματικές εκδοχές της Θεοτόκου, την καθόλα γήινη μητέρα και τη Δέσποινα που είναι η σωτηρία του ανθρώπινου είδους. Είναι η αρχετυπική μητέρα, που γέννησε τον αρχετυπικό Υιό και γι' αυτό, παρ' όλη την οδύνη που χρειάστηκε να υπομείνει, δοξάζεται στους ουρανούς. Διαφέρει η εκδοχή του Καζαντζάκη, ο οποίος τη μετατρέπει σε μια οποιαδήποτε μητέρα που επιθυμεί να έχει έναν κοινό γιο.

Ο Χριστός του Βεστάρχη είναι ωσεί παρών, είναι το πρόσωπο γύρω από το οποίο γυρνάει όλη η ιστορία, τοποθετώντας ως κεντρικό γεγονός την Ανάσταση. Με αυτόν τον τρόπο το αναστάσιμο μήνυμα γίνεται τελικά πρωταγωνιστής του έργου και όχι ο Χριστός. Αντίστοιχη είναι και η προσέγγιση της τραγωδίας του Καζαντζάκη *Χριστός*, όπου όμως εδώ ο Ιησούς τελικά παίρνει τον λόγο για να τρομοκρατήσει τους μαθητές. Έτσι έχουμε έναν διαφορετικό Χριστό, ο οποίος όχι μόνο είναι παρών, αλλά απειλεί και εκείνους που θα τολμήσουν να Τον αρνηθούν. Στο πλαίσιο αυτό δείχνει την προτίμησή του στον Ιούδα, γκρεμίζοντας τα στερεότυπα που τον θέλουν έναν κοινό προδότη, ενώ τονίζεται και ο ρόλος της Μαγδαληνής, παρότι αναφέρεται ως πόρνη.

Αντίθετα με τον αναληφθέντα Χριστό που συναντάμε στην ομώνυμη τραγωδία, ο *Τελευταίος πειρασμός* δίνει έμφαση σε μια ιδιότυπη πορεία του Ιησού από τον απλό άνθρωπο στον Θεό. Έτσι πρόκειται για έναν ήρωα που εξελίσσεται και αυτό εξηγεί τον τελευταίο του πειρασμό πάνω στον σταυρό. Συνεπώς, ο Καζαντζάκης εδώ δίνει περισσότερη έμφαση στον τέλει άνθρωπο Χριστό, παρά στον τέλει Θεό, θέλοντας να αναπτύξει την περιπλοκότητα της φύσης Του και της αποστολής Του. Το ερώτημα που πλανάται είναι κατά πόσον ο άνθρωπος Χριστός, βάσει των ανθρώπινων αναγκών του δεν θα μπορούσε έστω και στιγμιαία να επιθυμήσει κάτι άλλο από αυτό που θέλει ο Πατέρας. Γι' αυτό και η Μαγδαληνή, εξαιτίας της απόρριψής της από τον Ιησού γίνεται πόρνη, και τον μόνο που βλέπει και αναγνωρίζει είναι ο άνθρωπος Χριστός. Η Παναγία παρουσιάζεται, όπως ήδη αναφέρθηκε, ως μια ανίδειη γυναίκα που μάλιστα θεωρεί τρελό τον γιο της. Συνεπώς, η θέση της βιβλικής γυναίκας σε αυτό το μυθιστόρημα είναι ιδιαίτερος προβληματική και συνάδει με το ανθρώπινο πρίσμα μέσα από το οποίο ο Καζαντζάκης αντιμετωπίζει τον Χριστό. Μέσα από το ίδιο ακριβώς πρίσμα τον βλέπουν και οι δύο γυναίκες, και η μία τον επιθυμεί σαν εραστή, ενώ η άλλη σαν έναν κοινό γιο από τον οποίο περιμένει εγγόνια. Τέλος, ο Ιούδας παρουσιάζεται και πάλι ως σύμμαχος του Χριστού, ως αυτός που παίζει καταλυτικό ρόλο στο θείο Σχέδιο.

Επικεντρώνοντας σε έργα που είναι εξ ολοκλήρου αφιερωμένα στη Μαγδαληνή, έχουμε το ομώνυμο θεατρικό του Μέτερλινκ, όπου η Μαρία παρουσιάζεται ως πάμπλουτη εταίρα, η οποία μεταστρέφεται όταν γνωρίζει τον Ιησού. Στο κείμενο αυτό ο ρόλος της, ωστόσο, είναι καταλυτικός, αφού αντί ο πειρασμός να βασανίζει τον Ιησού, όπως συνέβη με την περίπτωση του Καζαντζάκη, έρχεται η Μαγδαληνή αντιμετώπη με την επιθυμία να βοηθήσει τον Χριστό να γλιτώσει τη Σταύρωση. Τελικά, όπως ακριβώς και ο Χριστός στον *Τελευταίο πειρασμό*, δεν θα ενδώσει γιατί κατανοεί το Σχέδιο κι έτσι ο Χριστός θα σταυρωθεί και θα αναστηθεί. Και στις δύο περιπτώσεις, στον Καζαντζάκη δηλαδή και στον Μέτερλινκ, βλέπουμε ότι το στοιχείο του πειρασμού να διαφύγει ο Χριστός από τη Σταύρωση και, συνεπώς, την Ανάσταση, συνδέεται άμεσα ή έμμεσα με τη Μαγδαληνή. Η Μαγδαληνή ως πόρνη παρουσιάζεται και από τη Γιουρσενάρ, η οποία αποπειράται να αποπλανήσει τον Ιησού, προκειμένου να εκδικηθεί τον Ιωάννη. Συνεπώς, και πάλι τίθεται το θέμα του πειρασμού, ο οποίος επίσης αποτυγχάνει, αφού τελικά την κερδίζει ο ανιδιοτελής έρωτας για τον Θεό. Το στοιχείο του πειρασμού συναντάται και στη *Μαρία Μαγδαληνή*

του Χέμπελ, ακόμα κι αν το έργο του δεν ασχολείται με την εν λόγω βιβλική μορφή, καταδεικνύοντας με αυτόν τον τρόπο πως στο συλλογικό ασυνείδητο οι όροι *πειρασμός* και *Μαρία Μαγδαληνή* είναι στενά συνδεδεμένοι.

Αντίστοιχα, η Σαλώμη είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένη με το ερωτικό πάθος και την αποπλάνηση. Με το πού μπορεί να φτάσει ένας άντρας εξαιτίας του πάθους του για μια γυναίκα. Όμως, ο Όσκαρ Ουάιλντ, αντιστρέφει αυτό το δίπολο, και δίνει έμφαση όχι μόνο στον πόθο του Ηρώδη για τη Σαλώμη, αλλά και στο λάγνο βλέμμα της Σαλώμης προς τον Γιοχαναάν. Έτσι τα δύο πάθη συνδέονται μεταξύ τους, όπως ακριβώς και οι δύο θάνατοι που θα ακολουθήσουν. Η Σαλώμη ποθεί τον Γιοχαναάν και ζητάει την κεφαλή του, ο Ηρώδης πραγματοποιεί την επιθυμία της εξαιτίας του πόθου του για αυτή, αλλά στη συνέχεια την σκοτώνει. Έτσι, αυτοί που ζυπνούν τον πόθο στους άλλους είναι καταδικασμένοι να πεθάνουν. Αντίθετα η ηρωίδα του Μαλαρμέ χαρακτηρίζεται από συναισθηματική ψυχρότητα και έλλειψη πάθους και ο όποιος αισθησιασμός της σχεδόν απορρέει σαν φυσική σαγήνη, χωρίς η ίδια να τον επιδιώκει. Δεν είναι εκδικητική, όπως η Σαλώμη του Ουάιλντ, αλλά εξίσου δυστυχημένη. Και οι δύο ηρωίδες είναι βυθισμένες στον προσωπικό τους κόσμο και το γεγονός ότι έρχονται αντιμέτωπες με τον θαυμασμό των άλλων, μεγαλώνει απλώς και μόνο την αίσθηση μοναξιά τους. Στην περίπτωση του Φλομπέρ, είναι η Ηρωδιάδα που ποθεί τον Ιωαχανάν και που χρησιμοποιεί την κόρη της για να τον εκδικηθεί. Έτσι, εδώ η Σαλώμη είναι μια άβουλη κόρη, και η ομορφιά της είναι το όπλο της μητέρας της ενάντια στον Βαπτιστή. Σε οποιαδήποτε εκδοχή της ιστορίας πάντως, κοινά στοιχεία είναι η σαγήνη και το πάθος, η σχέση αγάπης-μίσους και η εκδικητικότητα.

Αν έρθουμε τέλος στον Λάζαρο, γίνεται εύκολα φανερό ότι πρόκειται για μια μορφή που διδάσκει το ευαγγέλιο της χαράς ως απουσία του θανάτου, ο φόβος του οποίου είναι η βασική πηγή λύπης της ανθρωπότητας. Αντιπαραβάλλεται το δικό του ευαγγέλιο με αυτό του Χριστού, ο οποίος ωστόσο δεν επέστρεψε για να διδάξει ο ίδιος τη νίκη επί του θανάτου. Ο Λάζαρος του Ο'Νηλ υμνεί τον θεό μέσα στον άνθρωπο εν μέσω ενός παράφορου διονυσιασμού, στον οποίο συμπαράσύρει όλον τον κόσμο. Στο πλαίσιο αυτό, δεν είναι τυχαίο που τον αποδέχονται ακόμα και οι Έλληνες, οι οποίοι περιέλασαν τη σταυρική θυσία του Θεανθρώπου. Ο Λάζαρος του Πρεβελάκη δεν χαρακτηρίζεται από χαρά, όπως του Ο'Νηλ, και αρνείται αρχικά να δεχτεί και, συνεπώς, να κοινωνήσει το θαύμα της ανάστασής του. Γι' αυτόν η ανάστασή του δεν είναι ένα ξεκάθαρο γεγονός όπως στον Λάζαρο του Ο'Νηλ και γι' αυτό δεν θέλει να

μιλήσει στο πλήθος. Μέσα από τη φιλοσοφική προσέγγιση, ωστόσο, και την επιμονή αυτών που του ζητάνε να διηγηθεί την εμπειρία του, τελικά συνειδητοποιεί ότι η ανάστασή του προεικονίζει την Ανάσταση του Χριστού. Ταυτόχρονα, ο θάνατος που βίωσε τον κάνει να συνειδητοποιεί την αξία της ζωής. Ο Λάζαρος του Πιραντέλλο, τέλος, παρότι πιστός χριστιανός, όταν τον επαναφέρουν στη ζωή συνειδητοποιεί ότι ο Θεός δεν υπάρχει και συνεπώς γίνεται άθεος. Και σε αυτή την περίπτωση, τονίζεται μέσα από τα λόγια του γιου του, η ανάγκη να εκτιμηθεί η αξία της εδώ ζωής. Έτσι και στα τρία αυτά έργα, γίνεται εμφανής η σύνδεση της βιβλικής μορφής με έναν ύμνο προς τη χαρά και τη σημασία της ζωής. Το γεγονός της επιστροφής από τον θάνατο γίνεται, λοιπόν, αφορμή, προκειμένου να υμνηθεί η ζωή σε όλες της τις εκφάνσεις και ο Λάζαρος είναι αυτός που γνωρίζοντας τον θάνατο έρχεται ουσιαστικότερα σε επαφή με τη ζωή.

Παρατηρούμε, συνεπώς, ότι οι βιβλικές μορφές της *Καινής Διαθήκης* στη λογοτεχνία, χρησιμοποιούνται πρωτίστως για να δώσουν φωνή σε αυτά τα πρόσωπα και να αναλύσουν περαιτέρω τον χαρακτήρα τους, μέσα από διαφορετικές εκφάνσεις τους που αναπτύσσονται *ποιητική αδεία*. Έτσι, συναντάμε μεγάλη ελευθερία στην αποτύπωσή τους με στόχο να αναδειχθεί το πολύπλευρο στοιχείο κάθε μορφής και ο βαθύτερος συμβολισμός που αυτή κρύβει.

Στην ποίηση, τέλος, βλέπουμε πως οι μορφές διαγράφονται με τρόπο ώστε να αναδεικνύονται κάποια μόνο στοιχεία κάθε μορφής. Κάθε ποιητής εστιάζει σε εκείνα τα χαρακτηριστικά που επιθυμεί να προβάλλει, με στόχο μέσω της ποιητικής τέχνης να δώσει μια νέα προέκταση στους βιβλικούς ήρωες. Άλλες φορές πάλι, γίνεται προσπάθεια κατανόησης των χαρακτήρων, μέσα από τη φωνή που τους δίνεται για να καταθέσουν την οπτική τους. Έτσι, δεν παρατηρείται μόνο διήγηση σε τρίτο πρόσωπο, αλλά και προσωπική αφήγηση των ίδιων των βιβλικών μορφών, οι οποίες παίρνουν τον λόγο για να μας μυσούν στα όσα νιώθουν και πράττουν. Ταυτόχρονα, παρατηρείται σε κάποιες περιπτώσεις και ταύτιση του δημιουργού με κάποιο βιβλικό πρόσωπο, μέσω του οποίου βρίσκει δίοδο έκφρασης.

Όπως είναι σαφές, οι βιβλικές μορφές δεν εμπνέουν τους λογοτέχνες μόνο στη βάση της δημιουργίας μιας νέας ιστορίας βασισμένης στη *Βίβλο*. Αντίθετα τα πρόσωπα αυτά, παρότι συνιστούν αναπόσπαστο τμήμα του ιερού αυτού κειμένου, ανεξαρτητοποιούνται και λαμβάνουν εκ νέου φωνή μέσα από τη λογοτεχνία. Συνεπώς

λειτουργούν ως αρχέτυπα, με τα οποία συνδιαλέγονται οι συγγραφείς και οι ποιητές, είτε λόγω της προσωπικής τους ταύτισης, είτε ακριβώς γιατί αποτελούν σταθερά σύμβολα με πάγιες αναφορές στο συλλογικό ασυνείδητο. Αυτό δεν αναιρεί την ιστορική σημασία τους, αντίθετα φανερώνει πως η επιρροή της *Βίβλου* διαχρονικά, μαγεύει με τις ιστορίες της τον ανθρώπινο νου, αφού έχει στο επίκεντρό της, όχι μόνο τον Θεό αλλά και τον άνθρωπο, στις διάφορες, πολύπλευρες εκδοχές του.

«Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν. 1599/1986 η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής εργασίας και δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/ δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.»

Βιβλιογραφία

Πρωτογενείς πηγές

Αγνώστου ποιητή, *Τα Πάθη του Χριστού – Χριστός Πάσχων*, μτφρ. Θρ. Σταύρου, Εταιρεία Σπουδών Σχολής Μωραΐτη, Αθήνα 1973.

Alfieri, Vittorio, *Opere Postumi, Tomo I: Abéle, Le Rane di Aristofane*, Per Giovanni Poggioli, Roma 1810.

Αλφιέρη, Βίκτωρ, *Σαούλ*, μτφρ. Γ. Καλοσγούρος, Ελευθερουδάκης, Εν Αθήναις (χ.χ.).

Απολλιναίρ, Γκυγιώμ, *Ποιήματα*, μτφρ. Β. Δαλακούρα, Νεφέλη, Αθήνα 1982.

Αποστολίδης, Ηρακλής Ν. (Επιμ.), *Ανθολογία: 1708-1940*, 4η έκδοση, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήναι (χ.χ.).

Αυγέρης, Μάρκος και λοιποί (Επιμ.), *Η ελληνική ποίηση ανθολογημένη, Δ' τόμος: Νέοι χρόνοι*, Κυψέλη, Αθήνα 1959.

Βαγενάς, Νάσος, *Βιογραφία–Ποιήματα 1974-2014*, Κέδρος, Αθήνα 2015.

Bakker, Wim F., Van Gemert, Arnold F. (Επιμ.), *Η θυσία του Αβραάμ*, Κριτική Έκδοση, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2021.

Βάρναλης, Κώστας, *Σκλάβοι Πολιορκημένοι*, Εκδ. Στοχαστή, Αθήνα 1927.

- Βαφόπουλος, Γεώργιος Θ., *Εσθήρ και Το Ξύπνημα*, παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1990.
- Βεστάρχης, Μιχαήλ, «Ο πρόλογος της Υπεραγίας Θεοτόκου» και «Στίχοι πολιτικοί εις διαλόγου μέρος έβγαλμένοι και ποιημένοι εις την Άνάστασιν τοϋ Κυρίου ήμων Ίησοϋ Χριστοϋ», στο Μανούσος Ι. Μανούσακας, Βάλτερ Πούχνερ (Επιμ.), *Ανέκδοτα στιχουργήματα του θρησκευτικού θεάτρου του ΙΖ΄αιώνα: έργα των ορθόδοξων Χίων κληρικών Μιχ. Βεστάρχη, Γρηγ. Κονταράτου, Γαβρ. Προσοπά*, Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα 2000.
- Δαπόντες, Καισάριος, *Η θυσία του Ιεφθάε και Ιστορία Σωσάννης*, Φιλολογική αποκατάσταση και τυπογραφική ερμηνεία Γ.Π. Σαββίδης, Ιστός, Αθήνα 1993.
- Έλιοτ, Τόμας Στερν, *Άπαντα τα ποιήματα*, μτφρ. Α. Νικολαΐδης, β΄ έκδοση, Κέδρος, Αθήνα 1984.
- Καβάφης, Κωνσταντίνος, *Άπαντα: ποιήματα εν όλω*, Μοντέρνοι Καιροί, Αθήνα 2011.
- Καζαντζάκης, Νίκος, *Θέατρο: Οδυσσέας-Χριστός*, Στοχαστής, Αθήνα 1928.
- *Ο τελευταίος πειρασμός*, Όγδοη Έκδοση, Εκδ. Ελ. Καζαντζάκη, Αθήνα 1973.
- Καρέλλη, Ζωή, *Τα ποιήματα, Τόμος Πρώτος (1940-1955)*, 2^η έκδοση, Οι εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα 1990.
- Καρούζος, Νίκος, *Οιδίπους Τυραννούμενος και άλλα ποιήματα*, Ίκαρος Εκδοτική Εταιρία, Αθήνα 2014.
- Λώρενς, Ντέιβιντ Χέρμπερτ, *Η ράβδος του Ααρών*, μτφρ. Ε. Μπελιές, Εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1991.
- Μακ Λης, Άρτσιμπαλντ, *Ιώβ: Έμμετρο δράμα σε δύο πράξεις*, Απόδοση Ν. Γκάτσος, Εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2003.
- Μαν, Τόμας, *Ο Θάνατος στη Βενετία-Τριστάνος-Gladius Dei-Ο Νόμος*, μτφρ. Α. Δικταίος, Εκδ. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1986.
- *Ο Ιωσήφ και οι αδελφοί αυτού, Α΄ Τόμος: Οι ιστορίες του Ιακώβ*, μτφρ. Λ. αναγνώστου, Εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2004.
- Μανούσακας, Μανούσος Ι., «Πέντε άγνωστα στιχουργήματα του ορθόδοξου θρησκευτικού θεάτρου από τη Χίο (17ου αι.), ξαναφερμένα στο φως από αφανισμένο χειρόγραφο», *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών*, τμ. 64, 1989.
- Μελισσάνθη, *Οδοιπορικό: Ποιήματα 1930-1984*, Εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1986.
- Μίλτον, Τζων, *Ο Χαμένος Παράδεισος*, μτφρ. Γ. Κουτσουνέλος, εκδ. Καρακώτσογλου, Αθήνα 2023.
- Μπωντλαίρ, Σαρλ, *Τα άνθη του κακού*, μτφρ. Γ. Σημηριώτης, γράμματα, Αθήνα 1991.

- Ο' Νηλ, Ευγένιος, *Ο Λάζαρος γέλασε*, μτφρ. Α. Αλεξάνδρου, Εκδ. Γκοβόστη, (χ.τ.) 1946.
- Ουάιλντ, Όσκαρ, *Σαλώμη*, μτφρ. Ε. Μπελιές, 2^η έκδοση, Εκδ. Ηριδανός, Αθήνα 2013.
- Παλαμάς, Κωστής, *Περάσματα και Χαιρετισμοί*, Εστία, Εν Αθήναις 1931.
- Πλαθ, Σύλβια, *Αριελ*, μτφρ. Ελ. Ηλιοπούλου, Κ. Ηλιοπούλου, Εκδ. Μελάι, Αθήνα 2012.
- Πούχγερ, Βάλτερ (Επιμ.), *Ηρώδης ή η σφαγή των νηπίων*, Εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1998.
- Πρεβελάκης, Παντελής, *Ο Λάζαρος*, Δίφρος, Αθήνα 1954.
- Ρακίνας, *Τραγωδία Εσθήρ και άλλα διάφορα ποιήματα*, μτφρ. Δ. Βικέλας, Τύποις Γ. Μελισταγούς Μακεδόνας, Εν Ερμουπόλει 1851.
- Ρίλκε, Ράϊνερ Μαρία, *Ποιήματα*, μτφρ. Α. Δικταίος, Ηριδανός, Αθήνα 1957.
- Roth, Joseph, *Ιώβ: Η ιστορία ενός απλού ανθρώπου*, μτφρ. Μ. Αγγελίδου, Άγρα, Αθήνα 2013.
- Σαραμάγκου, Ζοζέ, *Κάιν*, μτφρ. Α. Ψυλλιά, Εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2010.
- Σικελιανός, Άγγελος, *Λυρικός βίος, τόμ. Ε'*, Αθήνα 1968.
- Τουαίην, Μαρκ, *Το ημερολόγιο του Αδάμ και της Εύας και άλλες ιστορίες των Πρωτόπλαστων*, μτφρ. Σ. Αλεξάνδρου, Ποικίλη Στοά, Αθήνα 2018.
- Voltaire, *Saul: A drama, in five acts*, trnsf. O. Martext, J. Carlile, London 1820.
- Χέμπελ, Φρειδερίκος, *Ιουδήθ*, μτφρ. Α. Δικταίος, Εκδ. Δωδώνη, Αθήνα (χ.χ.).
- Yeats, William Butler, *70 Ερωτικά*, μτφρ. Σπ. Ηλιόπουλος, Μ. Σιδηροπούλου, Εστία, Αθήνα 2000.
- Yourcenar, Marguerite, *Φωτιές*, μτφρ. Ι. Χατζηνικολή, Βασδέκης, Αθήνα 2019.
- Zweig, Stefan, *Τρεις θρύλοι και ένα παραμύθι*, μτφρ. Δ. Δημοκίδης, Ροές, Αθήνα 2003.

Δευτερογενείς πηγές

- Ahmed, Ehsan, «Ethnic Difference And Mimetic Violence In Racine's "Esther"», *Romance Notes*, Vol. 40, No. 1 (Fall, 1999), σσ. 33-40.
- Alfieri, Vittorio, «Parere dell' autore su le sue tragedie», στο *Opere di Vittorio Alfieri da Asti*, Tomo XXII, Dai Torchj del Majno, Piacenza 1811.
- Assad, Maria L., *Reading with Michel Serres: An Encounter with Time*, State University of New York Press, New York 1991.

- Bach, Alice, *Women, seduction, and betrayal in biblical narrative*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.
- Baker, Paul G., *A Reassessment of D.H. Lawrence's Aaron's Rod*, UMI Research Press, Michigan 1983.
- Baker-White, Robert, *The Ecological Eugene O' Neill: Nature's Veiled Purpose in the Plays*, McFarland & Company, North Carolina 2015.
- Barr, William R., «"Aaron's Rod" As D. H. Lawrence's Picaresque Novel», *The D.H. Lawrence Review*, Vol. 9, No. 2 (summer 1976), σσ. 213-25.
- Bassanese, Fiora A., *Understanding Luigi Pirandello*, University of South Carolina Press, South Carolina 1997.
- Berkowitz, Gerald M., *American Drama of the Twentieth Century*, Routledge, New York, London 2013.
- Bien, Peter, *Kazantzakis: Politics of the Spirit, Vol. 2*, Princeton University Press, New Jersey 2007.
- Boes, Tobias, *Thomas Mann's War: Literature, Politics, and the World Republic of Letters*, Cornell University Press, Ithaca, London 2019.
- Bohn, Willard, *Reading Apollinaire's Alcools*, University of Delaware Press, Newark 2017.
- Boitani, Piero, *The Bible and its Rewritings*, transl. A. Weston, Oxford University Press, New York 1999.
- Brown Downey, Katherine, «Portraying Jesus as Human: The Last Temptation of Christ» στο Marc DiPaolo (Επιμ.), *Godly Heretics: Essays on Alternative Christianity in Literature and Popular Culture*, McFarland & Company, Inc. Publishers, Jefferson, North Carolina and London 2013.
- Brune, Pierre (Επιμ.), *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*, transl. W. Allatson, J. Hayward, T. Selous, Routledge, New York 2016.
- Bushrui, Suheil Badi, «Yeats's Arabic Interests», στο A. Norman Jeffares, K.G.W. Cross (Επιμ.), *In Excited Reverie: Centenary Tribute to W.B. Yeats 1865-1939*, Palgrave Macmillan, London 1965.
- Butler, Eliza Marian, *Rainer Maria Rilke*, Cambridge University Press, Cambridge 1946.
- Cannon, Joyce, «Flaubert's Search for a Form in "Hérodias"», *The Modern Language Review*, Vol. 57, No. 2 (Apr., 1962), σσ. 195-203.
- Cantor, Paul A., «Byron's "Cain": A Romantic Version of the Fall», *The Kenyon Review*, New Series, Vol. 2, No. 3 (Summer, 1980), σσ. 50-71.

- Carbone, Giorgio Maria, *Maria Maddalena: Il Codice da Vinci o i Vangeli?*, Edizioni Studio Domenicano, Bologna, 2005.
- Chalk, Bridget, «"I Am Not England": Narrative and National Identity in "Aaron's Rod" and "Sea and Sardinia"», *Journal of Modern Literature*, Vol. 31, No. 4 (Summer, 2008), σσ. 54-70.
- Conner, Lester I., *A Yeats Dictionary: Persons and Places in the Poetry of William Butler Yeats*, Syracuse University Press, New York 1999.
- Crain, Jeanie C., *Reading the Bible as Literature*, Polity Press, Cambridge-Maiden 2010.
- Croce, Benedetto, *Poesia e non poesia: Note sulla letteratura europea del secondo decimonono*, Gius. Laterza & Figli, Bari 1923.
- Czekanowska-Gutman, Monika, *Reclaiming Biblical Heroines: Portrayals of Judith, Esther and the Shulamite in Early Twentieth-Century Jewish Art*, Brill, Leiden 2023.
- Damon, Samuel Foster, *A Blake Dictionary, The Ideas and Symbols of William Blake*, λήμμα «The Ghost of Abel», Updated Edition, Dartmouth College Press, New Hampshire 2013.
- Dauzart, Pierre Emmanuel, *L' invenzione di Maria Maddalena*, trad. M. Faccia, Edizioni Arkeios, Paris 2001.
- Davies, Rachel Bryant, «The Figure of Mary Mother Of God in *Christus Patiens*: Fragmenting Tragic Myth And Passion Narrative In A Byzantine Appropriation Of Euripidean Tragedy», *Journal of Hellenic Studies* 137 (2017), σσ. 188-212.
- De Jager Jackson, James Robert, *Routledge Library Editions: Romanticism, 28 Volumes, Vol. 18: Poetry of the Romantic Period*, Routledge, London, New York 2016.
- Dennis, Ian, «"Cain": Lord Byron's Sincerity», *Studies in Romanticism*, Vol. 41, No. 4 (Winter, 2002), σσ. 655-74.
- Detweiler, Robert, Jasper, David (Επιμ.), *Religion and Literature: A Reader*, Westminster John Knox Press, Louisville 2000.
- Dierkes-Thrun, Petra, *Salome's Modernity: Oscar Wilde and the Aesthetics of Transgression*, The University of Michigan Press, Michigan 2011.
- Diggins, John Patrick, *Eugene O' Neill's America: Desire Under Democracy*, The University of Chicago Press, Chicago, London 2007.
- Dombrowski, Daniel A., «Kazantzakis, Chalcedonian Orthodoxy, and Monophysitism», στο Darren J. N. Middleton (Επιμ.), *Scandalizing Jesus?: Kazantzakis's The Last Temptation of Christ Fifty Years On*, Continuum, New York, London 2005.

- Durben, Lucy, «Mary Magdalene: The Fragmented Woman», *Undergraduate Library Research, Awards. 3*, (2023).
- Einboden, Jeffrey, «Poetry» στο Jeffrey W. Barbeau (Επιμ.), *The Cambridge Companion to British Romanticism and Religion*, Cambridge University Press, Cambridge 2021.
- Ellis, Frederick Startridge (Επιμ.), *The Golden Legend or Lives of the Saints as Englished by William Caxton, Vol. 4*, J. M. Dent and Co., London 1900.
- Farley, Gerard C., «A Reflection on Thomas Mann's Joseph Tetralogy -- From Schopenhauer's World Will to Divine Providence», *Philosophy Faculty Publications* (2013), 7.
- Felch, Susan M., «Introduction», στο Susan M. Felch (Επιμ.), *The Cambridge Companion to Literature and Religion*, Cambridge University Press, New York 2015.
- Fisch, Harold, *New Stories for Old: Biblical Patterns in the Novel*, McMillan Press, Wiltshire 1998.
- Flygt, Sten G., *Friedrich Hebbel*, Twayne Publishers, Inc., New York 1968.
- Frederick Startridge Ellis (Επιμ.), *The Golden Legend or Lives of the Saints as Englished by William Caxton, Vol. 4*, J. M. Dent and Co., London 1900.
- Freeman, Kathryn S., *A Guide to the Cosmology of William Blake*, Routledge, London, New York 2017.
- Froula, Christine, «When Eve reads Milton: Undoing the Canonical Economy», *Critical Inquiry*, Vol. 10, No. 2 (Dec., 1983), σσ. 321-347.
- Frye Northrop, Macpherson, Jay, *Biblical and Classical Myths: The Mythological Framework of Western Culture*, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, London 2004.
- Gargano, Innocenzo, *Il profumo dell' amore: Lectio divina su Maria di Betania e la tomba vuota*, Paoline, Milano 2007.
- Gellen, Kata, «The Media Myth of America: Joseph Roth's "Hiob" and "Tarabas"», *Journal of Austrian Studies*, Vol. 45, No. 3/4 (FALL/WINTER 2012), σσ. 1-28.
- Genette, Gérard, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, trnsl. Ch. Newman, Cl. Doubinsky, University of Nebraska Press, Lincoln, London 1997.
- Gibellini, Pietro (Επιμ.), *La Bibbia nella letteratura italiana, I: Dall' Illuminismo al Decadentismo*, Morcelliana, Brescia 2009.
- Girardi, Enzo Noè, *Letteratura italiana e religione negli ultimi due secoli*, Jaca book, Milano 2008.
- Guess Cantor, Rebecca, «Hierarchical Naming in Milton's *Paradise Lost* and Twain's Diaries of Adam and Eve», *Names: A Journal of Onomastics*, Vol. 60 No. 2, June 2012, σσ. 65-73.

- Hallock, Ann H., «The Religious Aspects of Alfieri's *Saul*», *Forum Italicum* 18 (Spring, 1984).
- Hilary, Richard B., «Biblical Exegesis in Alfieri's "Saul"», *South Atlantic Bulletin*, Vol. 38, No. 2 (May, 1973).
- Hirst, Wolf Z., «Byron's Lapse into Orthodoxy: An Unorthodox Reading of "Cain"», *Keats-Shelley Journal*, Vol. 29 (1980), σσ. 151-72.
- Hochner, Nicole, «Imagining Esther in Early Modern France», *The Sixteenth Century Journal*, Vol. 41, No. 3 (Fall 2010), σσ. 757-87.
- Hooper, Richard J., *The Crucifixion of Mary Magdalene: The Historical Tradition of the First Apostle and the Ancient Church's Campaign to Suppress it*, Sanctuary Publications, Inc, Sedona 2005.
- Hyde, Virginia, «"Aaron's Rod": D. H. Lawrence's Revisionist Typology», *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, Vol. 20, No. 2 (Spring 1987), σσ. 111-26.
- Israel-Pelletier, Aimée, *Flaubert's Straight and Suspect Saints: The Unity of "Trois Contes"*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, Philadelphia 1991.
- J. Preston, Carrie, *Modernism's Mythic Pose: Gender, Genre, Solo Performance*, Oxford University Press, New York 2011.
- Jack, Alison, *The Bible and Literature*, Scm Press, London 2012.
- Jackson, Jeffrey A., «Kazantzakis's The Last Temptation of Christ», *Explicator*, Vol. 47, Iss. 3, (Spring 1989), σ. 39.
- Kivistö, Sari, Pihlström, Sami, «Theodicies as Failures of Recognition» στο Jill Graper Hernandez (Επιμ.), *Theodicy*, MDPI, Basel 2018.
- Klein, Florence, «Marguerite Yourcenar's 'Feminism' and the Ambivalence of Ovidian Models in *Feux*», transl. El. Hodgson, στο Helena Taylor and Fiona Cox (Επιμ.), *Ovid in French*, Oxford University Press, Oxford 2023.
- Knight, Mark, *An Introduction to Religion and Literature*, Continuum, London-New York 2009.
- Kobakhidze, Temur, «The Quest for Sacred Time in T. S. Eliot's "Journey of the Magi"», *New Pilgrimages: Selected Papers from the IAUPE Beijing Conference in 2013*, Tsinghua University Press, Beijing 2015.
- Kontje, Todd Curtis, *The Cambridge Introduction to Thomas Mann*, Cambridge University Press, New York 2011.
- *Thomas Mann's World: Empire, Race, and the Jewish Question*, The University of Michigan Press, 2011.

- Krastins, Sara, «The Feminist Essentialism of Mark Twain: Eve as the Empowered Feminine», *Aisthesis*, Vol. 8, 2017, σσ. 26-30.
- Kselman, Thomas, *Conscience and Conversion: Religious Liberty in Post-Revolutionary France*, Yale University Press, New Haven, London 2018.
- Kukil, Karen V. (Επιμ.), *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*, Anchor Books, New York 2000.
- Kushner, Harold, *When Bad Things Happen to Good People: 20th Anniversary Edition*, Pan Books, London 2002.
- Lee, Alvin, O' Grady, Jean (Επιμ.), *Northrop Frye on Religion: Excluding The Great Code and Words with Power*, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, London 2000.
- Leitch, Vincent B., «T. S. Eliot's Poetry of Religious Desolation», *South Atlantic Bulletin*, Vol. 44, No. 2 (May, 1979), σσ. 35-44.
- Lewis, Clive Staples, *A Preface to Paradise Lost*, Atlantic Publishers & Distributors, New Delhi 2005.
- *Selected Literary Essays*, Cambridge University Press, New York 2013.
- Lowe, Margaret, «"Rendre Plastique...": Flaubert's Treatment of the Female Principle in "Hérodiade"», *The Modern Language Review*, Vol. 78, No. 3 (Jul., 1983), σσ. 551-58.
- Luzzatto, Guido Lodovico, «"Hiob" di Joseph Roth», *La Rassegna Mensile di Israel*, seconda serie, Vol. 7, No. 12 (Aprile 1933), σσ. 578-583.
- Macrides, Ruth, «Poetic Justice in the Patriarchate: Murder and Cannibalism in the Provinces», Gregory Nagy (Επιμ.), *Greek Literature Vol. 9: Greek literature in the Byzantine Period*, Routledge, New York, London 2001.
- McGann, Jerome, «Blake and Byron; or, Art and Imagination After the Second Fall», *Christianity and Literature*, Vol. 66, No. 4 (September 2017), σσ. 609-30.
- Melbourne, Jane, «Biblical Intertextuality in *Samson Agonistes*», *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 36, No. 1, The English Renaissance (Winter, 1996), σσ. 111-27.
- Michaels, Leonard, «Byron's Kain», *PMLA*, Vol. 84, No. 1 (Jan., 1969), σσ. 71-8.
- Milton, John, *On the Christian Doctrine: Compiled from the Holy Scriptures Alone, Vol. 1*, transl. Ch. R. Sumner, Cummings, Hilliard, and Co., Boston 1825.
- Morinière, Claude Benoit, «De Marie Madeleine ou le salut à Marguerite Yourcenar a María Magdalena o la salvación: los desafíos de una dramaturgia», στο Francisco Lafarga, Roberto Dengler (Επιμ.), *Teatro y Traducción*, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona 1995.

- Mundt, Hannelore, *Understanding Thomas Mann*, University of South Carolina Press, South Carolina 2004.
- Navarre, Joan, «The Moon as Symbol: Oscar Wilde's Invocation of the Triple White Goddess», στο Michael Y. Bennet (Επιμ.), *Refiguring Oscar Wilde's Salome*, Rodopi, Amsterdam, New York 2011.
- Nesler, Miranda Garno, «What Once I Was, and What Am Now": Narrative and Identity Constructions in "Samson Agonistes"», *Journal of Narrative Theory*, Vol. 37, No. 1 (Winter 2007), σσ. 1-26.
- Newsom, Carol, «Plural Versions and the Challenge of Narrative Coherence in the Story of Job», στο Danna Fewell (Επιμ.), *The Oxford Handbook of Biblical Narrative*, Oxford University Press, New York 2016.
- Nicholson, Sarah, «Catching the Poetic Eye. Saul Reconceived in Modern Literature», στο Carl S. Ehrlich, Marsha C. White (Επιμ.), *Saul in Story and Tradition*, Mohr Siebeck, Tübingen 2006.
- Oberg, Arthur K., «Sylvia Plath and the New Decadence», *Chicago Review*, Vol. 20, No. 1 (1968), σσ. 66-73.
- Papageorgiou, Ioanna, «Oscar Wilde's "Salomé" on the Stage in Athens (1908-1925)», *The Wildean*, No. 36 (January 2010), σσ. 77-96.
- Parry, Don Norford, «The Separation of the World Parents in Paradise Lost», *Milton Studies*, 12 (1978).
- Peters, Renate, «The Metamorphoses of Judith in Literature and Art: War by Other Means» στο Aránzazu Usandizaga, Andrew Monnickendam (Επιμ.), *Dressing up for War: Transformations of Gender and Genre in the Discourse and Literature of War*, Rodopi, Amsterdam, New York 2001.
- Pitt, Brian, *Rewriting Moses: The Narrative Eclipse of the Text*, T&T Clark International, London, New York 2004.
- Prickett, Stephen, «Narrative, Theology and Literature», *Religion & Literature*, Vol. 41, No. 2 (summer 2009), σσ. 206-12.
- Quinones, Ricardo J., *The Changes of Cain: Violence and the Lost Brother in Cain and Abel Literature*, Princeton University Press, New Jersey 1991.
- Raby, Peter, *Oscar Wilde*, Cambridge University Press, Cambridge, New York, Melbourn 1988.

- «Unspeakable Things, Headlong Theatre’s *Salome* and an Aesthetic for the New Millennium», στο Michael Y. Bennett (Επιμ.), *Refiguring Oscar Wilde’s Salome*, Rodopi, Amsterdam, New York 2011.
- Reames, Sherry L., *The Legenda Aurea: A Reexamination of Its Paradoxical History*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin 1985.
- Revard, Stella P., «Eve and the Doctrine of Responsibility in *Paradise Lost*», *PMLA*, Vol. 88, No. 1 (Jan., 1973), σσ. 69-78.
- Robertson, John George, «Friedrich Hebbel», *The Modern Language Review*, Vol. 8, No. 2 (Apr., 1913), σσ. 145-59.
- Robillard, Monic, *Le désir de la vierge: Hérodiade chez Mallarmé*, Droz, Genève 1993.
- Ross, David A., *Critical Companion to William Butler Yeats: A Literary Reference to His Life and Work*, Infobase Publishing, New York 2009.
- Ruiz Díaz, Julián, «El Dios de Saramago es absolutamente absurdo», *El Ciervo*, Año 59, No. 708 (marzo 2010), σσ. 24-5.
- Ryan, Judith, *Rilke, Modernism and Poetic Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.
- Ryken, Leland, *How to Read the Bible as Literature: . . . and Get More Out of It*, Zondervan, Michigan 2016.
- Sanazaro, Leonard, «The Transfiguring Self: Sylvia Plath, A Reconsideration», *The Centennial Review*, Vol. 27, No. 1 (WINTER 1983), σσ. 62-74.
- Shawcross, John T., *The Uncertain World of Samson Agonistes*, D. S. Brewer, Cambridge 2001.
- Steinby, Liisa, *Myth in the Modern Novel: Imagining the Absolute*, Walter de Gruyter GmbH, Berlin, Boston 2023.
- Takeda, Noriko, *The Modernist Human: The Configuration of Humanness in Stéphane Mallarmé’s Hérodiade, T.S. Eliot’s Cats and Modernist Lyrical Poetry*, Peter Lang, New York 2008.
- Tedeschi, Alessandro, *Studii sulle tragedie di Vittorio Alfieri*, Ermanno Löschner, Roma, Torino, Firenze 1876.
- Tydeman, William, Price, Steven, *Wilde: Salome*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.
- Updike, John, *Due Considerations: Essays and Criticism*, Random House Publishing Group, New York 2007.

- Van Dyne, Susan, «Fueling the Phoenix Fire: The Manuscripts of Sylvia Plath's "Lady Lazarus"», *The Massachusetts Review*, Vol. 24, No. 2, Woman: The Arts 2 (Summer, 1983), σσ. 395-410.
- Venard, Olivier-Thomas, «“Theology And Literature”: What Is It About?», *Religion & Literature*, Vol. 41, No. 2 (summer 2009), σσ. 87-95.
- Vilain, Robert, «Notes», στο Rainer Maria Rilke, *Selected Poems: with parallel German text*, Introduction and Notes R. Vilain, transl. S. Ranson, M. Sutherland, Oxford University Press, New York 2011.
- Wagner, Jeanie, «A Botanical Note On "Aaron's Rod"», *The D.H. Lawrence Review*, Vol. 4, No. 3 (fall 1971), σσ. 287-90.
- Wallach, Kerry, «America Abandoned: German-Jewish Visions of American Poverty in Serialized Novels by Joseph Roth, Sholem Asch, and Michael Gold» στο Jay Howard Geller, Leslie Morris (Επιμ.), *Three-Way Street: Jews, Germans, and the Transnational*, University of Michigan Press, Michigan 2016.
- Watanabe-O'Kelly, Helen, *Beauty or Beast?: The Woman Warrior in the German Imagination from the Renaissance to the Present*, Oxford University Press, New York 2010.
- Watterson, Meggan, *Mary Magdalene Revealed: The First Apostle, Her Feminist Gospel & the Christianity We Haven't Tried Yet*, 2nd Edition, Hay House, Carlsbad 2021.
- Wazzan, Adnan M., «Arabia In Yeats' Poetry», *Islamic Studies*, Vol. 29, No. 1 (Spring 1990), σσ. 91-8.
- Weren, Wim J. C., «Saramago's Reshaping of Cain and God. A Study in Characterization and Intertextuality», στο R. Ruard Ganzevoort et al. (Επιμ.), *Religious Stories We Live By: Narrative Approaches in Theology and Religious Studies*, Brill, Leiden, Boston 2014.
- Wilder, Amos N., *Theology and Modern Literature*, Wipf and Stock Publishers, Eugene 2014.
- Williamson, George, *A Reader's Guide to T. S. Eliot: A Poem-by-Poem Analysis*, Syracuse University Press, New York 1998.
- Wittreich, Joseph Anthony, *Interpreting Samson Agonistes*, Princeton University Press, Guilford 1986.
- Wood, Ralph C., *Literature and Theology*, Abingdon Press, Nashville 2008.
- Yocaris, Ilias, «Un Christ peu orthodoxe: l'organisation du discours figural dans *La Dernière tentation*», *Cahiers de Narratologie*, 42, 2022.
- Zimmerman, Shari A., «Milton's "Paradise Lost": Eve's Struggle for Identity», *American Imago*, Vol. 38, No. 3 (Fall, 1981), σσ. 247-67.

- Assouline, Pierre, *Οι Βίοι του Ιώβ*, μτφρ. Σπ. Γιανναράς, Πόλις, Αθήνα 2013.
- Βιβιλάκης, Ιωσήφ, *Για το Ιερό και το Δράμα: Θεατρολογικές προσεγγίσεις*, Εκδ. Αρμός, Αθήνα 2004.
- Γκανάς, Ευάγγελος, «Μυθιστόρημα και θεολογία: δρόμοι ασύμβατοι;», *Νέα Εστία*, τχ. 1765, Μάρτιος 2004.
- Eliot, Thomas Stearns, *Άμλετ, Θρησκεία και λογοτεχνία*, μτφρ. Γ. Λυκιαρδόπουλος, Έρασμος, Αθήνα 1987.
- Καλαϊτζίδης, Παντελής, «Θεολογικές προϋποθέσεις του διαλόγου με τη μοντέρνα λογοτεχνία», *Νέα Εστία*, τχ. 1765, 2004, σσ. 324-62.
- Κεφαλέα, Κίρκη, *Μη μου άπτου: Η εικόνα της Μαγδαληνής στη νεοελληνική ποίηση*, Ίνδικτος, Αθήνα 2004.
- Κλωντέλ, Πωλ, *Η ποίηση, το βιβλίο, ο χρόνος*, μτφρ. Χρ. Τσικριτσή-Κατσιανάκη, Αστρολάβος/Ευθύνη, Αθήνα 1996.
- Κρουμβάχερ, Καρλ, *Ιστορία της Βυζαντινής Λογοτεχνίας, Τμ. Β', Τχ. 4ο*, μτφρ. Γ. Σωτηριάδης, Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, Εν Αθήναις 1900.
- Μάντζιου, Μαίρη, «Συμβολή στη μελέτη της χριστιανικής τραγωδίας "Χριστός Πάσχω"», *Δωδώνη: Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων*, τμ. 3ος, Ιωάννινα 1974.
- Ματσούκας, Νίκος Α., «Η ελληνική παράδοση στον Νίκο Καζαντζάκη», *Θρακικά Χρονικά*, τχ. 42, (1988), σσ. 9-31.
- Zweig, Stefan, *Αποχαιρετισμός στον Γιόζεφ Ροτ: 1939*, μτφρ. Μ. Αγγελίδου, Άγρα, Αθήνα 2010.

Δικτυογραφία

- Cossu, Maria Grazia «Marguerite Yourcenar: la figura della Maddalena, fra mito e autobiografia», «*Bollettino '900*», 2010, n. 1-2, ανακτήθηκε στις 11/7/23 από: <http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2010-i/>.
- «Ασματική Ακολουθία της Κυριακής των Αγίων Αγιορειτών Πατέρων» στο *Άγιος Κοσμάς «ο Αιτωλός»*, ανακτήθηκε στις 30/6/2023, από: <https://agiospatrokosmas.gr/leitourgika-kiriakwn-kai-megalwn-eortwn/akolouthia-ths-kyriakhs-ton-agioreiton-pateron>.

«Τα μηναία: Τη Ι΄ του μηνός Απριλίου», *Ιερά Μητρόπολις Κορίνθου*, ανακτήθηκε στις 30/6/2023, από: <https://www.imkorinthou.org/keimena/texts/Apr/10.uni.htm>.

«Τα μηναία: Τη ΙΘ΄ του μηνός Φεβρουαρίου», *Ιερά Μητρόπολις Κορίνθου*, ανακτήθηκε στις 30/6/2023, από:

<https://www.imkorinthou.org/keimena/texts/Feb/19.uni.htm>.