

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Σπουδών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Θεατρικές Σπουδές

Μεταπτυχιακή Διατριβή



Άντιγόνη: μῦθος και ἦθος της *dramatis personae*:

Η επιβίωση του αρχαίου δράματος από την Άντιγόνη του Σοφοκλή έως την Άντιγόνη του Jean Anouilh και την Ισμήνη του Γιάννη Ρίτσου.

Μαρία Αδαμοπούλου

Επιβλέπων Καθηγητής

Βάιος Λιαπής

Μάιος 2016

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Σπουδών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Θεατρικές Σπουδές

Μεταπτυχιακή Διατριβή

**Άντιγόνη: μῦθος και ἦθος της *dramatis personae*: Η
επιβίωση του αρχαίου δράματος από την Άντιγόνη του
Σοφοκλή έως την Άντιγόνη του Jean Anouilh και την *Ισμήνη*
του Γιάννη Ρίτσου.**

Μαρία Αδαμοπούλου

Επιβλέπων Καθηγητής

Βάιος Λιαπής

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των
απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών
στις *Θεατρικές Σπουδές*
από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Σπουδών
του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Μάιος 2016

ΛΕΥΚΗ ΣΕΛΙΔΑ

Περίληψη

Βασικό κριτήριο της επιλογής του θέματος στην παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υπήρξε η απόπειρα να αναδειχθεί η διαχρονικότητα του πανάρχαιου θηβαϊκού μύθου, που αφορά τον οίκο των Λαβδακιδών, με επίκεντρο την υιοθέτησή του από δύο δημιουργούς του 20^{ου} αιώνα, τον Jean Anouilh και τον Γιάννη Ρίτσο. Η μεταπτυχιακή διατριβή έχει διττό στόχο: Πρώτιστο μέλημα αποτελεί ο αντιστικτικός παραλληλισμός της *Αντιγόνης* του Jean Anouilh και της *Ισμήνης* του Γιάννη Ρίτσου από το έργο του *Τέταρτη Διάσταση* με την τραγωδία *Αντιγόνη* του Σοφοκλή. Σε δεύτερο επίπεδο γίνεται απόπειρα αποκρυπτογράφησης στα δύο νεότερα έργα των στοιχείων της Αισθητικής της Πρόσληψης (Rezeptionsästhetik) του Robert Jauss, που «επαληθεύουν» την ευελιξία και την επιβίωσή του θηβαϊκού μύθου στη σύγχρονη εποχή. Μέσα από τη συγκριτική ανάλυση του σοφόκλειου δράματος και της *Αντιγόνης* του Jean Anouilh επισημαίνονται οι ανατροπές και οι διαφοροποιήσεις του Anouilh από το αρχαίο διακείμενο, που καθορίζουν την προσέγγιση του συγγραφέα στον αρχαίο μύθο μέσα από το πρίσμα του Υπαρξισμού και του Θεάτρου του Παραλόγου. Με την εξ αντιδιαστολής μελέτη της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή και της *Ισμήνης* του Γιάννη Ρίτσου γίνεται προσπάθεια να αναδειχθεί η διαφοροποίηση των νεότερων έργων από το πρωτότυπο, όπως αυτή παρουσιάζεται με έντονη την επίδραση του λογοτεχνικού ρεύματος του Μοντερνισμού και της φιλοσοφικής προοπτικής του Υπαρξισμού. Προκύπτει κατόπιν έρευνας ότι οι δύο νεότεροι συγγραφείς «ανοικειώνουν» τον οικείο μύθο δημιουργώντας μια αισθητική απόκλιση και στοχεύοντας στην ανασυγκρότηση του ορίζοντα προσδοκιών του σύγχρονου αναγνώστη αποδεικνύοντας την καθολική και τη διαχρονική ποιητική αξία του σοφόκλειου δράματος.

Summary

This MA dissertation attempts to explore the reception of the Theban mythic cycle, with special emphasis on the House of Oedipus, in two 20th-century authors, namely Jean Anouilh and Yannis Ritsos. Its aim is twofold. First, it seeks to examine Jean Anouilh's play *Antigone* and Yannis Ritsos' monologue *Ismene* (from his collection *The Fourth Dimension*) in comparison with Sophocles' *Antigone*. Secondly, it seeks to analyze the two 20th-century plays from the point of view of Hans Robert Jauss' 'aesthetics of reception' (Rezeptionsästhetik), with a view to demonstrating the adaptability of Theban myth in modern times. A comparative analysis of Sophocles' and Anouilh's *Antigone* plays shows how latter diverges from the ancient text in crucial ways, which determine the approach to the ancient myth from the perspective both of existentialist philosophy and of the Theatre of the Absurd. Further, a comparative study of Sophocles' *Antigone* and Ritsos' *Ismene* brings out the latter's social dimension as shaped by the pervasive influence of modernist poetics and existentialist philosophy. This thesis argues that the Anouilh's and Ritsos' attempt defamiliarize the familiar ancient myth by creating aesthetic divergences and redefining the modern reader's horizon of expectations, thereby demonstrating the universal and timeless poetic value of Sophocles' drama.

Ευχαριστίες

Νιώθω την έντονη ανάγκη να ευχαριστήσω από καρδιάς τον Επόπτη καθηγητή μου κο Βάιο Λιαπή για την ακατάβλητη καθοδήγηση και την πολύτιμη και πολύπλευρη αρωγή του καθ' όλη τη διάρκεια της εκπόνησης της διατριβής μου. Το ταξίδι στην έρευνα και τελικά στη γνώση υπήρξε ιδιαίτερα συναρπαστικό και γι' αυτό ανεπανάληπτο και οφείλεται ουσιαστικά στη συνετή και συστηματική βοήθεια του καθηγητή μου.

Περιεχόμενα

1. Κεφάλαιο 1: Εισαγωγή	1
2. Κεφάλαιο 2: Η Αντιγόνη του Σοφοκλή	4
2.1. Δραματουργική ανάλυση της <i>Αντιγόνης</i> του Σοφοκλή.....	4
2.1.1. Το ιστορικό πλαίσιο της τραγωδίας.....	4
2.1.2. Η Υπόθεση του δράματος.....	6
2.1.3. Η ηθική στην <i>Αντιγόνη</i> του Σοφοκλή	8
2.1.4. Τα ταφικά έθιμα στην <i>Αντιγόνη</i> του Σοφοκλή	17
2.1.5. Η θέση του Θεού και του ανθρώπου στην κοινωνία της αρχαίας τραγωδίας....	18
2.1.6. Πολιτική και εξουσία στην αρχαία τραγωδία	19
2.1.7. Ο ρόλος της <i>ειμαρμένης</i> και της <i>άρᾶς</i> στον <i>οἶκον</i> των Λαβδακιδών.....	20
2.1.8. Το μοτίβο του γάμου στην <i>Αντιγόνη</i> του Σοφοκλή.....	21
3 . Κεφάλαιο 3: Η Αντιγόνη του Jean Anouilh	23
3.1. Δραματουργική ανάλυση της <i>Αντιγόνης</i> του Jean Anouilh	23
3.1.1. Ο συγγραφέας και το έργο του.....	24
3.1.2. Η Υπόθεση του δράματος	26
3.1.3. Η <i>Αντιγόνη</i> του Anouilh και η Γαλλική Αντίσταση	28
3.1.4. Στοιχεία Πessimισμού και Υπαρξισμού στην <i>Αντιγόνη</i> του Jean Anouilh.....	29
3.1.5. Αποκλίσεις από το σοφοκλείο δράμα.....	30
3.1.6. Αναχρονισμοί	32
3.1.7. Το ήθος των προσώπων.....	33
4. Κεφάλαιο 4: Η Ισμήνη του Γιάννη Ρίτσου	38
4.1. Δραματουργική Ανάλυση της <i>Ισμήνης</i> του Ρίτσου.....	38
4.1.1. Εισαγωγή.....	38
4.1.2. Η Υπόθεση του μονολόγου.....	40
4.1.3. Γιάννης Ρίτσος: Μοντερνισμός και μυθική μέθοδος.....	42
4.1.4. Αναχρονισμοί.....	44
4.1.5. Βασικά χαρακτηριστικά στοιχεία του μονολόγου.....	45
4.1.6. Κοινωνικά θέματα και πολιτικά μηνύματα.....	47
4.1.7. Γιάννης Ρίτσος και Υπαρξιστική φιλοσοφία	48
4.2. Το ήθος της Ισμήνης, της Αντιγόνης και των άλλων ηρώων του Ρίτσου.....	50
4.2.1. Η Ισμήνη του Ρίτσου.....	50
4.2.2. Η Αντιγόνη του Ρίτσου.....	52
4.2.3. Οι άλλοι ήρωες του Ρίτσου.....	54
5. Κεφάλαιο 5: Επίλογος	56
Βιβλιογραφία	57

Κεφάλαιο 1

Εισαγωγή

Το κεντρικό θέμα της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής εστιάζει στη νεότερη επιβίωση του αρχαίου θηβαϊκού μύθου των Λαβδακιδών, όπως διαπιστώνεται μέσα από τη μελέτη δύο νεότερων δραμάτων, της *Αντιγόνης* του Jean Anouilh και της *Ισμήνης* του Γιάννη Ρίτσου από τη συλλογή *Τέταρτη Διάσταση*. Τα δύο προαναφερθέντα έργα έχουν κοινό διακεείμενό τους την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή. Το ζητούμενο είναι η ανάδειξη της διαχρονικότητας του αρχαιόμυθου θεματικού πυρήνα μέσω της αποτύπωσής του σε νεότερα έργα με διαφορετικές ιστορικές, κοινωνικές, πολιτικές και πολιτιστικές προσλαμβάνουσες και νέα επικοινωνιακά δεδομένα. Το λογοτεχνικό κείμενο χρησιμοποιώντας ένα «ρεπερτόριο», δηλαδή ένα γνωστό και δεδομένο περιεχόμενο ως «οικείο έδαφος» συνάντησης μεταξύ κειμένου και αναγνώστη, αναδιοργανώνει τις κοινωνικές και πολιτισμικές νόρμες καθώς και τις λογοτεχνικές παραδόσεις, ώστε ο αναγνώστης να μπορεί να επανεκτιμήσει τη λειτουργία τους στην πραγματική ζωή (Holub 2001:151). Οι δύο συγγραφείς Jean Anouilh και Γιάννης Ρίτσος αναμορφώνουν τον οικείο τραγικό θεματικό πυρήνα ανατρέποντας τον ορίζοντα των προσδοκιών του σύγχρονου αναγνώστη και δημιουργώντας αισθητική απόκλιση από τη σοφόκλεια εκδοχή του τραγικού μύθου με άμεση απόρροια τη μεταβολή του ορίζοντα προσδοκιών του αναγνωστικού-θεατρικού κοινού. Και οι δύο επιχειρούν τη συγχώνευση του ιστορικού ορίζοντα προσδοκιών του παρελθόντος με τον αντίστοιχο του παρόντος, ο οποίος βρίσκεται διαρκώς υπό διαμόρφωση, αφού οι κυρίαρχες σ' αυτόν προκαταλήψεις δοκιμάζονται και ελέγχονται συνεχώς.

Τον τραγικό μυθικό ιστό υιοθετεί ο Anouilh γοητευμένος από την αρχαία ηρώίδα, την οποία αποσπά από το θηβαϊκό μύθο της και την εγκαθιστά στη Γαλλία του 1944 όπου η *Αντιγόνη* αντιτάσσεται και πάλι στην εξουσία, την οποία εκπροσωπεί εκείνη την εποχή η φιλογερμανική κυβέρνηση του Vichy με ηγέτη τον Στρατάρχη Pétain (Δανιήλ 2014:1). Ωστόσο, η *Αντιγόνη* του Anouilh έχει θεμελιώδεις διαφορές από την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή. Ο Anouilh χλευάζει την ευγένεια της τραγωδίας στο έργο του. Ο François Marcel θεωρεί μάλιστα ότι στο

δράμα του Απουιλί υπάρχει ένας συνεχής μυκτηρισμός της τραγωδίας (Meltzer 2011:173). Ακόμη, ο Steiner προσθέτει ότι η εκδοχή του Απουιλί έφτασε να φαίνεται σαν δυσφήμιση του Σοφοκλή. Ωστόσο, δεν είναι. Πρόκειται για μια άκρως απλουστευτική παραλλαγή, που δεν γνωρίζει το δέος, τη φρίκη του πρωτότυπου, αλλά διαθέτει μια δική της ευφυΐα και ισορροπία επιχειρημάτων (Steiner 2001:453). Η *Αντιγόνη* του Απουιλί δεν είναι μια διασκευή της αρχαίας ομώνυμης τραγωδίας αλλά δίνει έμφαση στην απάτη και στη διαφθορά, στοιχεία που απουσιάζουν από το δράμα του Σοφοκλή. Για την ηρωίδα «...ο Πολυνείκης δεν ήταν παρά μια πρόφαση» (Ανούιγ 1962:169). Αποδεικνύεται πως το κίνητρο της δράσης της ήταν μια αβάσιμη δικαιολογία και πως ολόκληρη η πλοκή διαμορφώνεται γύρω από ένα πείσμα. Ο θεατής της γαλλικής παράστασης καλείται από τον Απουιλί να συμπληρώσει τους τόπους απροσδιοριστίας που εδράζονται στα πραγματικά κίνητρα της *Αντιγόνης* αλλά και στο διαφοροποιημένο από το αρχέτυπο ήθος των υπόλοιπων χαρακτήρων. Στο προσκήνιο του δράματος έρχεται η άρνηση της κοινωνίας και στο παρασκήνιο μένει η ηθική επιταγή των χθόνιων θεών του σοφόκλειου διακείμενου.

Στην *Ισμήνη* του Ρίτσου πραγματοποιείται μια συγχώνευση του ιστορικού με το μυθικό στοιχείο, που στηρίζεται βασικά, όχι όμως αποκλειστικά, στον παραλληλισμό της μυθικής δεκαετίας των Τρωικών με τις ιστορικές δεκαετίες 1936-1946 και 1946-1956, που βρίσκονται και οι δυο τους «συγκεχυμένες» στη συνείδηση του ποιητή και συντηγμένες με τα αυτοβιογραφικά βιώματα του Ρίτσου. Οι αναχρονισμοί των ποιημάτων της *Τέταρτης Διάστασης*, της *Ισμήνης* ειδικότερα, αποσκοπούν στον εκσυγχρονισμό του μύθου. Στο ιστορικό παρόν πρέπει λοιπόν να αναζητηθεί το τελικό νόημα των ποιημάτων αυτών και του μύθου τους, αφού ο αναχρονισμός είναι καταφανώς προμελετημένος (Βελουδής 1984:67-8). Όλα τα πρόσωπα της *Τέταρτης Διάστασης*, συνεπώς και η *Ισμήνη*, δεν αποτελούν παρά μερικότερες εκφάνσεις μιας και μόνο προσωπικότητας, που θα μπορούσε να μιλά δίχως διακοπή και δίχως ούτε μια στιγμή να φανεί ότι ο λόγος γνωρίζει διακυμάνσεις ή σοβαρές αλλοιώσεις στον τρόπο εκφοράς από ποίημα σε ποίημα. Η προσωπικότητα αυτή δεν είναι άλλη από τον ίδιο τον ποιητή, που, χρησιμοποιώντας ως προκάλυμμα, ως προσωπίδα έναν ήρωα, τις περισσότερες φορές μυθικό, μιλάει μέσα από το ερημητήριό του, μόνο και μόνο για να το εξαγνίσει (Κάσσοις 2000:16). Ανταποκρινόμενοι οι αναγνώστες στην εκκλητική δομή του κειμένου, αποπειρώνται να ανακαλύψουν τη μετάπλαση του τραγικού μύθου μέσα από τις υπαρξιστικές επιρροές του ποιητή, να ερμηνεύσουν τη χρονική αοριστία και τέλος να εντοπίσουν το αυτοβιογραφικό

υλικό, που εμφανίζεται συγχωνευμένο με τα άλλα δύο αφηγηματικά και συνειδησιακά επίπεδα, το μυθικό και το ιστορικό (Βελουδής 1984:49).

Κεφάλαιο 2

Η Άντιγόνη του Σοφοκλή

Το κεφάλαιο αυτό επιχειρεί να προσεγγίσει και να ερμηνεύσει το σοφόκλειο δράμα επισημαίνοντας τη διαμόρφωση του ήθους των τραγικών ηρώων, όπως αυτή πραγματώνεται σε συσχετισμό με την ανάπτυξη διακριτών θεμάτων, ήτοι των ταφικών εθίμων στην αρχαία τραγωδία, της θέσης του θεϊκού και του ανθρώπινου στοιχείου στην κοινωνία της αρχαίας τραγωδίας, της πολιτικής και της εξουσίας, του ρόλου της *είμαρμένης* και της *άρᾶς* στον *οἶκον* των Λαβδακιδών και τέλος του μοτίβου του γάμου.

2.1. Δραματουργική Ανάλυση της Άντιγόνης του Σοφοκλή

Η Άντιγόνη αποτελεί, πιθανώς, το δεύτερο χρονικά από τα σωζόμενα έργα του Σοφοκλή. Σε έκταση 1353 στίχων ο ποιητής παραθέτει την προσωπική του προσέγγιση στον πανάρχαιο μύθο του θηβαϊκού κύκλου που αφορά τον *οἶκον* των Λαβδακιδών αναδεικνύοντας την τραγική σύγκρουση δύο εκ διαμέτρου αντίθετων νόμων, του νόμου της πόλεως και του θείου δικαίου.

2.1.1. Το ιστορικό πλαίσιο της τραγωδίας

Τα τελευταία χρόνια της δεκαετίας του 440 π.Χ. θεωρούνται το ιστορικό πλαίσιο για την πρώτη παράσταση της Άντιγόνης. Ο Αριστοφάνης ο Βυζάντιος αναφέρει ότι οι Αθηναίοι εξέλεξαν τον δραματουργό στρατηγό στο Σαμιακό πόλεμο (440-439 π.Χ.) λόγω της εκτίμησης για το έργο του. Ίσως όμως έκανε λάθος και η Άντιγόνη πράγματι παραστάθηκε τον χρόνο μετά τον Σαμιακό πόλεμο, το 438 π.Χ. Συμπερασματικά, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι η

πραγματική χρονολογία παράστασης του δράματος παραμένει άγνωστη (Bennett και Tyrrell 1998:4).

Ο Σοφοκλής, αν και δε γεννήθηκε αριστοκράτης, υπήρξε μέλος του κύκλου του Κίμωνα. Το αριστοκρατικό περιβάλλον επηρέασε τον τραγικό ποιητή, ώστε να κατανοήσει και να χρησιμοποιήσει τις πνευματικές ιδέες της εποχής του (Webster 1969:163). Στην ίδια εποχή άλλωστε πραγματώθηκε μια πνευματική επανάσταση με επίκεντρο τους Σοφιστές (Scodel 1984:8). Ο ποιητής, επηρεασμένος από αυτούς αλλά και από τους ιπποκρατικούς συγγραφείς, που συνέδεαν τα εξωτερικά σημάδια του πάσχοντος σώματος με τις εσωτερικές νόσους, εστιάζει στην επί σκηνής έκθεση του τραγικού πάθους στο πλαίσιο της αδιαίρετης ενότητας των στοιχείων που δομούν την ανθρώπινη ύπαρξη (Περοδασκαλάκης 2012:141). Επιπλέον, όσον αφορά την πραγμάτευση των σχέσεων ανάμεσα στη ζώσα πόλιν και στις αξιώσεις των νεκρών στην *Αντιγόνη* έχει προβληθεί η γνώμη ότι ο Σοφοκλής αποτυπώνει την ατμόσφαιρα της σύγχρονης του αθηναϊκής πολιτικής. Ορισμένοι ειδικοί προσάγουν ως τεκμήριο την πληθώρα οικογενειακών τάφων στην Αθήνα, που χρονολογούνται αυτήν περίπου την εποχή. Έτσι, η *Αντιγόνη* θα αποτελούσε ίσως μια έμμεση αναφορά περί της ελευθερίας των οικογενειακών ταφικών πρακτικών σε μια στιγμή κατά την οποία το κράτος, υπό την πίεση των εσωτερικών συγκρούσεων, επεδίωξε να ελέγξει, μάλιστα να πειθαρχήσει την ιδιωτική ευσέβεια (Steiner 2001:194-5).

Ο μύθος των Λαβδακιδών έγινε αντικείμενο δραματικής επεξεργασίας και από τους τρεις τραγικούς ποιητές. Ο Αισχύλος στους *Έπτὰ ἐπὶ Θήβας*, ο Ευριπίδης στις *Φοίνισσες* και τις *Ίκέτιδες* και ο Σοφοκλής στην *Αντιγόνη* και στον *Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ* τον προσέγγισαν διαφορετικά. Ο ποιητής άλλωστε είχε τη δυνατότητα να επινοεί εντός του βασικού μυθικού πλαισίου και ήταν ελεύθερος να επιλέξει τους κεντρικούς του χαρακτήρες (Gregory 2010: 328). Στην *Αντιγόνη* η πραγματικότητα της Αθήνας του 5^{ου} αιώνα ίσως παρείχε το ακατέργαστο υλικό από το οποίο διαμορφώθηκαν τα φίλτρα, μέσω των οποίων παρουσιάζονται ο δραματικός τόπος του έργου, οι μυθικές Θήβες (Sourvinou-Inwood 1989: 136). Η Zeitlin μάλιστα υποστήριξε ότι η Θήβα παρουσιάζεται στην αρχαία αττική τραγωδία ως το αρνητικό αντικατόπτρισμα της Αθήνας, ως μια αντι-Αθήνα (Zeitlin 1986· το παράθεμα από τους Bennett και Tyrrell 1998:21).

Το έργο είναι ένα δράμα με δυο ήρωες· πρέπει να αναγνωρίσουμε μια τραγωδία του Κρέοντα και μια της Αντιγόνης, που ωστόσο είναι αξεδιάλυτα συνυφασμένες (Lesky 1990β:402). Ο Κρέων είναι ο συνειδητός φύλακας των επικυρωμένων κανόνων της πολιτικής ζωής, που καθρεφτίζονται σε επιταγές, όπως η απαγόρευση της ταφής των προδοτών στο πάτριο έδαφος κατά το αττικό εθιμικό δίκαιο (σχετική αναφορά γίνεται στο έργο του Ξενοφώντα *Έλληνικά* §1.7.22). Η πρόκληση της Αντιγόνης αποτελεί μια προαναγγελία των ανθρωπιστικών ιδεών μιας κατηγορικής ιδιωτικής ηθικής, που ακολουθεί σωκρατικά πρότυπα (Steiner 2001:287). Η ερμηνεία του δράματος έμεινε πολύ καιρό υπό την επίδραση του Hegel, ο οποίος είδε στο έργο τη σύγκρουση ανάμεσα σε δύο σφαίρες αξιών με ίσα δικαιώματα. Σήμερα, πολλοί μελετητές του έργου υιοθετούν την ερμηνεία που, αποκλίνοντας από τον Hegel, βλέπει στην *Αντιγόνη* τον αγώνα ενός ανθρώπου ενάντια στο απεριόριστο δικαίωμα της κρατικής εξουσίας, που δεν αναγνωρίζει κανένα υπερβατικό νόμο με απόλυτη ισχύ. Η *Αντιγόνη*, ιδωμένη υπό αυτό το πρίσμα, γίνεται στην παγκόσμια λογοτεχνία ένα κλασικό δείγμα αντίστασης (Lesky 1990α:338-9).

2.1.2. Η Υπόθεση του δράματος

Στην προϊστορία του δράματος, που θεωρείται γνωστή στο κοινό, ανήκει η κατάρα του γένους των Λαβδακιδών που οδήγησε στον φόνο του Λάιου από τον γιο του τον Οιδίποδα, στον ανόσιο γάμο του Οιδίποδα με τη μητέρα του την Ιοκάστη, στην απόκτηση τεσσάρων τέκνων-αδελφών, καθώς και στην αλληλοκτονία των δύο γιων του, του Ετεοκλή και του Πολυνείκη, οι οποίοι διεκδικούσαν τον θρόνο της Θήβας. Το δράμα ξεκινά την επόμενη μέρα της αναχώρησης του στρατού των Αργείων.

Στον πρόλογο (1-99) μπαίνουν στη σκηνή η Αντιγόνη και η Ισμήνη. Η Αντιγόνη αποκαλύπτει στην Ισμήνη το διάταγμα του βασιλιά για την απαγόρευση της ταφής του Πολυνείκη και την καλεί να το αψηφήσουν. Η κατάρα του Οιδίποδα προς τους γιους του να μοιραστούν «σιδαρα-

νόμω χερί»¹ το βιος του έχει πραγματοποιηθεί. Η Ισμήνη αρνείται την πρόσκληση της Αντιγόνης και οι αδελφές αποχωρίζονται. Ο Χορός, αποτελούμενος από δεκαπέντε γέροντες, άρχοντες της Θήβας, μπαίνει στην ορχήστρα. Απευθύνει ευφρόσυνο χαιρετισμό στον Ήλιο που ανατέλλει και περιγράφει τον θανάσιμο κίνδυνο, από τον οποίο μόλις διέφυγε η Θήβα, την επίθεση των επτά στρατηγών εναντίον της πόλης (100-161). Ακολουθεί το πρώτο επεισόδιο (162-331) με την είσοδο του Κρέοντα, που επαναλαμβάνει το διάταγμά του για τους δύο νεκρούς γιους του Οιδίποδα. Η διαταγή του παραβιάζεται πριν καλά-καλά εξαγγελθεί: ένας τρομαγμένος φύλακας ανακοινώνει ότι κάποιος άγνωστος έθαψε τον Πολυνείκη σκεπάζοντας το σώμα του με χώμα και προσφέροντας χοές. Ο Κρέων θεωρεί ότι στην παράβαση της διαταγής του είναι συνεργοί οι φύλακες, που δωροδοκήθηκαν από τους εχθρούς του, γι' αυτό, τους απειλεί με σκληρή τιμωρία. Στο πρώτο στάσιμο (332-383) ο Χορός εκφράζει το θαυμασμό του για τον πολυμήχανο νου του ανθρώπου. Παραδέχεται ωστόσο ότι ο άνθρωπος δεν κάνει πάντα καλή χρήση της σοφίας του, όπως έχει συμβεί με τον παραβάτη της διαταγής του Κρέοντα. Στο δεύτερο επεισόδιο (384-581) ο Κορυφαίος αναφέρει ότι ο Φύλακας ξανάρχεται μαζί με την αυτουργό της ταφής (Lesky 1990α: 329). Ο Φύλακας εκθέτει λεπτομερειακά πώς συνέλαβε την Αντιγόνη να θάβει και ζητάει να απαλλαγεί από κάθε ευθύνη. Ακολουθεί η σύγκρουση της ηρωίδας με τον Κρέοντα, ο οποίος αποφασίζει να την τιμωρήσει με ατιμωτικό θάνατο μαζί με την Ισμήνη ως συνεργό. Στο μεταξύ, μπαίνει στη σκηνή η Ισμήνη, που δέχεται να έχει την ίδια τύχη με την αδελφή της. Στο δεύτερο στάσιμο (582-630) ο Χορός διεκτραγωδεί την αδυσώπητη μοίρα των ανθρώπων. Αμέσως μετά την απαισιόδοξη αυτή ωδή στην έναρξη του τρίτου επεισοδίου (630-780) παρουσιάζεται στη σκηνή ο Αίμων και ακολουθεί η σύγκρουση πατέρα και γιου. Ο Κρέων απαλλάσσει την Ισμήνη από την κατηγορία, την Αντιγόνη όμως έχει αποφασίσει αμετάκλητα να την τιμωρήσει, κλείνοντάς τη ζωντανή σε πέτρινο τάφο, για να πεθάνει από ασιτία. Στο τρίτο στάσιμο (781-800) ο Χορός εξυμνεί την παντοδυναμία του έρωτα. Στο τέταρτο επεισόδιο (801-943) η Αντιγόνη εισέρχεται στη σκηνή συνοδευόμενη από φρουρούς, που την οδηγούν στον λαξευμένο βράχο, στον τόπο του μαρτυρίου της. Ακολουθεί ο κομμός της ενώ ο Χορός προσπαθεί να την παρηγορήσει. Στο τέταρτο στάσιμο (944-987) ο Χορός υπενθυμίζει στην Αντιγόνη, για να την παρηγορήσει, τρία επιφανή μυθικά πρόσωπα που είχαν τραγική μοίρα: την ευγενική Δανάη, τον βασιλιά των Ηδωνών Λυκούργο και την «κακόνυμφη» Κλεοπάτρα. Η Δανάη κλείστηκε από τον πατέρα της

¹ Αισχύλος, *Επτά επί Θήβας*: 788-9.

σ' ένα θάλαμο, ίδιο με τάφο· ο Λυκούργος φυλακίστηκε από τον Διόνυσο σε πέτρινη σπηλιά, ενώ η Κλεοπάτρα σύρθηκε από τον άνδρα της σε σκοτεινή και υπόγεια φυλακή. Στο πέμπτο επεισόδιο (988-114) η θεϊκή παρέμβαση πραγματοποιείται με την είσοδο του μάντη Τειρεσία, που αποκαλύπτει την οργή των θεών, επειδή οι βωμοί τους μολύνονται από το πτώμα του Πολυνείκη. Γι' αυτό, προβάλλει άμεση η ανάγκη να σπεύσει ο βασιλιάς να επανορθώσει το κακό. Ο Κρέων απορρίπτοντας τη συμβουλή του Τειρεσία εκτοξεύει κατηγορίες εναντίον του θεωρώντας ότι ο μάντης είναι εξωνημένος συνωμότης που αποσκοπεί στην ανατροπή του. Ο μάντης τότε προβαίνει σε τρομερές αποκαλύψεις: ο Κρέων θα πληρώσει με συμφορές του οίκου του για τις ανίερές πράξεις του. Η μεταστροφή του Κρέοντα ξαφνιάζει. Σπεύδει πανικόβλητος να αποσοβήσει την επερχόμενη καταγίδα. Ωστόσο, καμιά δύναμη δεν μπορεί να σταματήσει τον τροχό της μοίρας. Το πέμπτο στάσιμο (1115-1152) προηγείται της τελικής καταστροφής. Ο Χορός απευθύνει ικεσία στο Διόνυσο ζητώντας του να λυτρώσει τον λαό της Θήβας από το μόλυσμα και να αποτρέψει τον επικείμενο όλεθρο. Στην έξοδο (1155-1353) οι μάταιες ελπίδες καταρρέουν. Ένας αγγελιαφόρος αποκαλύπτει στον Χορό πρώτα και ύστερα στην Ευρυδίκη, τη σύζυγο του Κρέοντα, ότι οι άνθρωποι του βασιλιά έθαψαν πρώτα το πτώμα του Πολυνείκη και ύστερα έσπευσαν να απελευθερώσουν την Αντιγόνη. Τη βρήκαν όμως κρεμασμένη και τον Αίμονα δίπλα της να θρηνεί για το χαμό της. Μόλις ο τελευταίος αντίκρισε τον πατέρα του, αποπειράθηκε οργισμένος να τον χτυπήσει με ξίφος του αλλά δεν το κατόρθωσε και από την απελπισία του αυτοκτόνησε. Η Ευρυδίκη μπαίνει στο παλάτι σιωπηλή· η σιωπή της προκαλεί στον Χορό τρομερές υποψίες. Σε λίγο εμφανίζεται στη σκηνή ο Κρέων, μεταφέροντας το πτώμα του Αίμονα και ελεεινολογώντας την πρότερη πώρωση του νου του. Ένας εξάγγελος ανακοινώνει την αυτοκτονία της Ευρυδίκης. Ο Κρέων σφαδάζει από τον αβάσταχτο πόνο και επικαλείται το θάνατο, για να τον λυτρώσει από τη δυστυχία (Μαρκαντωνάτος 1979:22-30).

2.1.3. Η ηθική στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή

Ο Hegel είναι ο μελετητής που ανέδειξε το σοφόκλειο δράμα σε ερμηνευτικό πρόβλημα. Στα έργα του *Phänomenologie des Geistes* και *Vorlesungen über die Philosophie der Religion* χρησιμοποίησε το έργο, για να αναδείξει την τραγική πλευρά ενός πολυθεϊστικού σύμπαντος. Για τον Hegel, το δράμα αποκαλύπτει τις συγκρουόμενες ηθικές δυνάμεις που χαρακτηρίζουν την

ελληνική τραγωδία (Gottfried 1986:36). Οι δυνάμεις αυτές έρχονται στο προσκήνιο μέσα από το ήθος και τις πράξεις των τραγικών ηρώων, οι οποίοι διαφωνούν, συγκρούονται, πράττουν και συντρίβονται. Οι σοφοκλείοι χαρακτήρες είναι μάλλον ιδανικοί παρά πραγματικοί, σίγουρα όμως είναι αναγνωρίσιμοι (Budelmann 2000:89). Δε διαθέτουν σύνθετη και πολύπλευρη προσωπικότητα με τη σημασία που έχει συνήθως ο όρος στο νεότερο και σύγχρονο μυθιστόρημα (Gregory 2010:331). Ο Χρονόπουλος θεωρεί ότι εξαιτίας της αφοσίωσής τους σε ένα ιδανικό τα πρόσωπα του Σοφοκλή φτάνουν στο επίπεδο των ηθικών ηρώων (Chronopoulos 1991:210). Στο δράμα ουσιαστικά οι χαρακτήρες γίνονται τα θέματα και τα θέματα οι χαρακτήρες (Segal 1986:138). Με άλλα λόγια οι χαρακτήρες είναι αυτοί που προκαλούν τη σύγκρουση ως κομβικό σημείο της δράσης και διαμορφώνουν την πλοκή. Η *Αντιγόνη* γενικότερα ως έργο υπογραμμίζει το ευμετάβλητο των ανθρώπινων σχέσεων και της ανθρώπινης ψευδαίσθησης. Άλλωστε, έχει χαρακτηριστεί ως τραγωδία της ανθρώπινης μωρίας (Bowra 1993:78).

Η *Αντιγόνη* χαρακτηρίζεται *δύστηνος*, δηλαδή καταδικασμένη από τη μοίρα, υπό την έννοια του προορισμένου για δυστυχία ανθρώπου. Η ίδια η ηρωίδα λέει για τον εαυτό της: *ἰὼ δύστηνος, βροτοῖς οὔτε νεκροῖς κυροῦσα μέτοικος οὐ ζῶσιν, οὐ θανοῦσιν* (*Αντιγ.* 850-1). Και αλλού αναρωτιέται: *τί χρή με τὴν δύστηνον ἐς θεοὺς ἔτι βλέπειν; τίς ἀυδᾶν ξυμμάχων;* (*Αντιγ.* 922-3). Το κύριο γνώρισμά της είναι η ασυμβίβαστη δύναμη, με την οποία υπερασπίζεται την ιδεολογία της (Oudemans και Lardinois 1951:166). Είναι γεμάτη από προπέτεια, είναι επίμονα μόνη και ενοχλητική, γιατί επιμένει σε ερωτήματα που κανείς δε ρισκάρει να απαντήσει (Ανδρεάδης 2008:10). Κατά τον Ανδρεάδη, *Αντιγόνη* ἴσον Κρέων ἴσον μηδέν. Και οι δύο έχουν εξίσου δίκαιο και άδικο και πρέπει να συντρίβούν (Ανδρεάδης 2008:14-5).

Φυλακισμένη στη λογική της υπεράσπισης του *οἴκου* των Λαβδακιδών, η *Αντιγόνη* μοιάζει σφραγισμένη από τη *λώβην*, την οικογενειακή ντροπή (Ανδρεάδης 2008:20). Η ίδια αποδέχεται την άποψη ότι ξεπληρώνει ένα προγονικό αμάρτημα (Gregory 2010:333). Ζητάει αρχικά τη συνδρομή της Ισμήνης αλλά κατόπιν απορρίπτει την προσφορά της· είναι πια πολύ αργά. Δεν εκδηλώνει ούτε ένα σημάδι αδελφικής αγάπης ή ευγνωμοσύνης. Μόνο στα τελευταία λόγια προς την Ισμήνη το μίσος φαίνεται να έχει σβήσει: *θάρσει· σὺ μὲν ζῆς, ἢ δ' ἐμὴ ψυχὴ πάλαι τέθνηκεν, ὥστε τοῖς θανοῦσιν ὠφελεῖν* (*Αντιγ.* 559-60· πβ. Bowra 1993:34-6).

Η στάση της Αντιγόνης εξελίσσεται κατά τη διάρκεια του δράματος. Η είσοδός της στο μόρφωμα των ανδρικών αξιών είναι διπλή. Δεν ενεργεί μόνο προς το συμφέρον ενός άνδρα αλλά και ως άνδρας, καθόσον η πράξη της είναι πολιτική (Steiner 2001:373). Η ετοιμότητά της να πεθάνει ανακαλεί τον παραδοσιακό ανδρικό ηρωισμό στο πεδίο της μάχης (Gregory 2010: 332). Η ίδια δηλώνει: *τούτων ἐγὼ οὐκ ἔμελλον, ἀνδρὸς οὐδενὸς φρόνημα δείσασ', ἐν θεοῖσι τὴν δίκην δώσειν· θανουμένη γὰρ ἐξήδη, τί δ' οὐ;* (Ἀντιγ. 458-460). Σύμφωνα με τον Κρέοντα, η Αντιγόνη μετατρέπεται σε γυναίκα που βρίσκεται σε πόλεμο με την ίδια την πόλη της, θυμίζοντας Αμαζόνα της Αθηναϊκής μυθοπλασίας (Bennett και Tyrrell 1998:103). Η διαμάχη προέρχεται από την προτίμησή της στα δίκαια των χθόνιων θεών, σε μια κοσμολογία αρχαιότερη της κοσμικής τάξης του Δία. Η Αντιγόνη τονίζει τούτο το παράδοξο του ολέθρου της: η δίκαιη πράξη της γέννησε μια ειδική αδικία (Steiner 2001:435). Μιλάει για την απόφασή της σαν να ήταν άδικη από νομική ή ηθική άποψη, έστω κι αν οι θεοί το απαιτούν (Bowra 1993:34). Η ίδια είναι βέβαιη πως θα βρεθεί πλάι σε αγαπημένους: *φίλη μετ' αὐτοῦ κείσομαι, φίλου μέτα, ὅσια πανουργήσασ' (Ἀντιγ. 73-4).*

Η ηρωίδα δεν καταδικάζεται σε θάνατο δια λιθοβολισμού, όπως προέβλεπε το διάταγμα του Κρέοντα (Ἀντιγ. 36) αλλά εγκλείεται ζωντανή σ' έναν βραχώδη τύμβο. Η αλλαγή του σχεδίου συνεπάγεται τη θεματικά πολύσημη παρουσιάσή της (Gregory 2010:334-5). Η ατρόμητη Αντιγόνη παρουσιάζει διαφορετικές πτυχές του ήθους της πριν από το τέλος. Βαδίζει στο θάνατο άκλαυτη, άφιλη, ανυμέναιη, ελεεινά μόνη. Μόνη της συνθέτει το προθανάτιο μοιρολόι της. Θρηνεί για τον τρόπο που πεθαίνει, κλεισμένη ζωντανή σ' έναν τύμβο και αθρήνητη. Θρηνεί που θα πεθάνει ανύπαντρη, που θα πάει ως νύφη για τον Αχέροντα. Το γεγονός ότι έχει εγκαταλειφθεί από όλους σημαίνει ότι καταδικάζεται να ανήκει κάπου αλλού, στη ζωή και στον θάνατο ταυτόχρονα (Reinhardt 1979:81). Ο κομμός της είναι, τρόπον τινά, η αντιστροφή του *ὑμεναίου* (Steiner 2001:430). Ο Χορός προσπαθεί να την παρηγορήσει αλλά η ανικανότητα της κάθε πλευράς να επικοινωνήσει με την άλλη, ακόμη και στον θρήνο, είναι εντυπωσιακή (Gregory 2010:331). Οι Θηβαίοι γέροντες μάλιστα θεωρούν τον εξαιρετικό τόπο του θανάτου της πηγή υστεροφημίας: μόνη η Αντιγόνη από τους θνητούς θα κατεβεί ζωντανή στον Άδη. Ο Χορός λέει χαρακτηριστικά: *οὐκοῦν κλεινὴ καὶ ἔπαινον ἔχουσ' ἐς τόδ' ἀπέρχει κεῦθος νεκύων, οὔτε φθινάσιν πληγεῖσα νόσοις οὔτε ξιφέων ἐπίχειρα λαχοῦσ' ἀλλ' αὐτόνομος ζῶσα μόνη δὴ θνητῶν Ἄιδην καταβήσει (Ἀντιγ. 817-820).*

Στους τελευταίους είκοσι οκτώ στίχους (891-928) η ηρωίδα προσφέρει ένα τελευταίο επιχείρημα για τη σοφία των πράξεών της ισχυριζόμενη ότι δε θα αψηφούσε τους πολίτες για χάρη ενός συζύγου ή ενός παιδιού αλλά μόνο για χάρη του αδελφού της, επειδή τον θεωρεί αναντικατάστατο. Ο μονόλογός της έχει την αλήθεια της αντίφασης: αποτελεί έναν τελευταίο δισταγμό πριν από μια ηθελημένη αυτοθυσία. Η Αντιγόνη πλέον απευθύνεται σε αυτούς που δεν μπορούν ή δε θέλουν να την ακούσουν, στους φιλοξενούμενους της Περσεφόνης στο βασίλειο της νύχτας (Steiner 2001:431-2).

Ο Κρέων είναι το *άντίπαλον δέος* της Αντιγόνης. Πιστεύει ότι το καλό της πολιτείας προέχει και επιτυγχάνεται με την αυστηρή απονομή του αξιώματος «να ωφελείς τους φίλους και να βλάπτεις τους εχθρούς» και με τη στιβαρή διακυβέρνηση, εφόσον τίποτα δεν είναι χειρότερο από την αναρχία. Μεταθέτει τη δικαιοσύνη της πολιτικής του στους θεούς και πιστεύει ότι αυτοί ανταμείβουν τους φίλους της πολιτείας και τιμωρούν τους εχθρούς της. Ωστόσο, στο τέλος του δράματος οι δυστυχίες του τον οδηγούν στην παραδοχή του υψηλότερου νόμου των θεών, στον οποίο πιστεύει η Αντιγόνη (Webster 1996:81-3). Ο Κρέων δε διαθέτει την ακλόνητη προσήλωση του ήρωα, λυγίζει, ενώ η Αντιγόνη παραμένει ως το τέλος αλύγιστη (Winnington-Ingram 1999:211-2). Είναι ο ίδιος που ενσαρκώνει την τραγική συνείδηση: έτσι όπως στέκεται, στο τέλος του έργου, εξωτερικά τσακισμένος, εσωτερικά ταπεινωμένος και εν πλήρει επιγνώσει του βάθους της ευθύνης του, προκαλεί τη συμπόνια μας (Steiner 2001:288).

Ο Κρέων δεν αποτελεί στερεότυπο τυράννου. Είναι ένα αναγνωρίσιμο ανθρώπινο ον, με κοινή νοημοσύνη και στενά περιθώρια για συμπάθειες (Winnington-Ingram 1999:183). Ο Reinhardt τον βλέπει ως τυπικό δείγμα διανοητικού και συγκινησιακού περιορισμού. Πρόκειται για έναν άνθρωπο κλεισμένο, σε σημείο τύφλωσης, στα όρια της μετριότητας. Είναι καταδικασμένος να φθάνει πολύ αργά (Steiner 2001:288). Σαν βασιλιάς είναι οψιμαθής. Το μοτίβο του «πολύ αργά» αποτελεί σημαντικό κομμάτι του χαρακτήρα του (Reinhardt 1979: 91).

Κατά την πρώτη του εμφάνιση ο Κρέων εμφανίζεται υπερβολικά πομπώδης, υπερβολικά πρόθυμος να δικαιολογήσει τον εαυτό του (Kirkwood 1958:121-2). Η ρήση του είναι διάστικτη από νύξεις και αμφισημίες, που παρέχουν επιφανειακά την εντύπωση πολιτικής σοφίας

(Winnington-Ingram 1999:180). Στην ουσία της θεωρίας του σφάλλει. Ενώ η απαγόρευση της ταφής των προδοτών στην προγονική τους γη ανταποκρινόταν στα ελληνικά θέσμια, ο Κρέων προχωρεί περισσότερο, αφού αποκλείει τη μεταφορά του πτώματος, τοποθετώντας φρουρούς γύρω του και σκοπεύει να το ρίξει βορά στα όρνια. Γι' αυτό, αποδοκιμάζεται από τον γιο του, την πολιτεία, τους θεούς. Ωστόσο, δεν είναι αυτός ο «κακός» του έργου. Είναι τραγικό πρόσωπο, αφού με την πλάνη του σκορπά μια συμφορά, που, τελικά πλήττει τον ίδιο (Lesky 1990α:340).

Ο λόγος της νουθεσίας του Κρέοντα προς τον Αίμονα είναι ως προς το βάρος και την έκτασή του επανάληψη του επίσημου κηρύγματός του (Reinhardt 1979:85). Πρόκειται για μια ρήση προτρεπτική, που συνιστά υπακοή στον πατέρα και στην κρατική εξουσία. Εκεί που η σύγκρουση φθάνει στην άκρα κορύφωσή της (*Αντιγ.* 743: *οὐ γὰρ δίκαιά σ' ἔξαμαρτάνονθ' ὀρῶ*) εμφανίζεται η αντίθεση των δύο αντίπαλων κόσμων: Ο Κρέων υπερασπίζεται την τιμή των δεσποτικών αξιωμάτων του ενώ ο Αίμων τον μέμφεται ότι ποδοπάτησε το σεβασμό των θεών (Lesky 1990α:332-3). Ο Κρέων ξεπέφτει στο επίπεδο ενός αυταρχικού κωμικοτραγικού *pater familias*. Κατά τον Vidal Naquet ο εκπρόσωπος του ορθού λόγου αποδεικνύεται *ἄνους* (Ανδρεάδης 2008:19). Η ήττα για εκείνον είναι κάτι περισσότερο από ντροπή. Ομολογεί ότι μια νικήτρια Αντιγόνη θα του πάρει τα πάντα, περιλαμβανομένου του ανδρισμού του: *ἦ νῦν ἐγὼ μὲν οὐκ ἀνήρ, αὕτη δ' ἀνήρ, εἰ ταῦτ' ἀνατὶ τῆδε κείσεται κράτη* (*Αντιγ.* 484-5).

Η γνωστή από την *Ιλιάδα* αντίθεση των αρχόντων με τους μάντεις γίνεται χρήσιμο μοτίβο στον Σοφοκλή, για να δομηθούν καθοριστικής δραματικής λειτουργίας σκηνές. Ο Κρέων αρνείται να υπακούσει στο κέλευσμα των θεϊκών σημείων που μεταφέρει ο οιωνοσκόπος. Τώρα τίθεται σε κίνηση η μηχανή της περιπέτειας. Ο Κρέων, που βρισκόταν στην κορυφή της ανθρώπινης ιεραρχίας, θα βρεθεί στο κατώτερο σημείο της (Ανδρεάδης 2008:35-6). Εντούτοις, η *ἄτη* του ήρωα δεν είναι κληρονομική· ωστόσο, σε συνδυασμό με την ανάληψη του ύπατου αξιώματος, που κατά τη σοφοκλεία αντίληψη *φυτεύει ὕβριν* (*Οιδ. Τύρ.*: 872), δημιουργούνται οι προϋποθέσεις για τη γένεσή της (Περοδασκαλάκης 2012:133-5). Με την αναχώρηση του Τειρεσία ο Κρέων σπάει. Σπρωγμένος από τον Χορό, που αποτολμά να δηλώσει την πίστη του στις προφητείες του τυφλού μάντη, παραδέχεται πως *ταράσσεται φρένας* (*Αντιγ.* 1095). *Δέδοικα*, λέει ο ταπεινωμένος άνδρας (*Αντιγ.* 1113), *φοβάμαι μήπως το*

καλύτερο είναι να τελειώνει κανείς τον βίο του σεβόμενος τους καθεστώτα νόμους: αυτούς που η μνήμη των ανθρώπων μας παραδίδει ως θεϊκούς (Ανδρεάδης 1994:97-8).

Το τέλος της *Αντιγόνης* αντικατοπτρίζει την αρχή του δράματος αλλά με τους ρόλους των αδύναμων και των ισχυρών αντεστραμμένους. Η κατάσταση του Κρέοντα στην έξοδο αντικατοπτρίζει αυτή της *Αντιγόνης*, που θρηνεί ένα κατεστραμμένο οίκον. Τόσο επίμονος πριν στη διάκριση των ρόλων των φύλων και περιφρονητικός για τις γυναίκες ο Κρέων τώρα παίζει τον χαρακτηριστικά γυναικείο ρόλο του θρήνου πάνω από το πτώμα του γιου του (Segal 1995:131). Ο Χορός τον καλεί να δει το ακάλυπτο πτώμα της γυναίκας του, που μεταφέρεται ενώπιόν του. Όπως η *Αντιγόνη*, στο τέλος ο Κρέων είναι τελείως μόνος, λιγότερος από το τίποτα. Μοιράζεται την επιθυμία της ηρωίδας για τον θάνατο. Ωστόσο, αν στην *Αντιγόνη* δεν επιτρέπεται να ζήσει, στον Κρέοντα δεν επιτρέπεται να πεθάνει (Oudemans και Lardinois 1951:196-8). Τελικά, ο πολιτικός άνδρας, ο ανεξάντλητος σε σοφά ρητά, συντρίβεται ολοκληρωτικά από την απώλεια ενός γιου και μιας συζύγου. Ο οϊηματίας τύραννος καταλήγει να είναι κοινός θνητός, αφού είναι ο πιο δυστυχισμένος από όλους τους ανθρώπους (Winnington-Ingram 1999:184).

Ο Χορός είναι ένα από τα πρόσωπα του έργου και η προσωπικότητά του καλλιεργείται με την ίδια δεξιότητα με την οποία ο Σοφοκλής καλλιεργεί τους υπόλοιπους χαρακτήρες (Kirkwood 1958:214). Απαρτίζεται από ευγενείς Θηβαίους γέροντες, που, ως μέλη του ανακτοβουλίου και προσκείμενοι στο θρόνο, ενδιαφέρονται περισσότερο για τη στήριξη της εξουσίας απ' ό,τι ο κοινός λαός (Winnington-Ingram 1999:199). Ο Χορός αντιπροσωπεύει την κοινή γνώμη, την άποψη των νομοταγών πολιτών, που ενδιαφέρονται τόσο για τους Θηβαϊκούς νόμους, όσο για τους νόμους της ανθρώπινης αξιοπρέπειας (Kirkwood 1958:52). Επιπλέον, κατά τον Hölderlin ο Χορός ενσαρκώνει το θείο, στο βαθμό που αυτό είναι μάρτυς στις ανθρώπινες επίγειες συγκρούσεις (Steiner 2001:152). Ο Χορός ίσως εμφανίζεται αδύναμος, χωρίς αντίσταση στις τυραννικές διαταγές του Κρέοντα. Ωστόσο, για να φανεί η αποφασιστικότητα της *Αντιγόνης*, είναι απαραίτητο η ηρωίδα να στερείται κάθε υποστήριξης.

Εντούτοις, ο δισταγμός των μελών του Χορού να ενεργήσουν ως φύλακες των διακηρύξεων του Κρέοντα υποδηλώνει ότι δεν επικροτούν εντελώς το κήρυγμα του βασιλιά (Chronopoulos 1991:31-2). Ο Χορός μάλιστα θαυμάζει την ευσέβεια της πράξης της Αντιγόνης, αν και δε συμφωνεί με το γεγονός ότι η ενέργειά της εναντιώνεται στον νόμο (Kirkwood 1958:52). Υποθέτει ότι η ηρωίδα είναι ένοχη για εγκληματική τόλμη και έχει προσβάλει τη Δικαιοσύνη, που είναι ενσωματωμένη στους νόμους, λέγοντας: *προβᾶσ' ἐπ' ἔσχατον θράσους ὑψηλὸν ἐς Δίκας βάθρον προσέπεσες, ὧ τέκνον, πολὺ* (Αντιγ. 853-5· πβ. Bowra 1993:45). Η ευθύνη της καταδίκης της βαραίνει την ίδια. Άλλωστε, η ίδια διάλεξε να ζήσει σύμφωνα με το δικό της δίκαιο, μολονότι γνώριζε τις επιπτώσεις της πράξης της. Ο Χορός απλά διαπιστώνει τις συνέπειες της πράξης της λέγοντας: *ἀλλ' αὐτόνομος ζῶσα μόνη δὴ θνητῶν Ἄιδην καταβήσει* (Αντιγ. 821-2). Απέναντι στον Κρέοντα η στάση του Χορού είναι διαφορετική. Μόλις η παρανομία του διατάγματός του γίνεται κατανοητή μέσα από τα λόγια του Τειρεσία, ο Χορός τον μέμφεται έμμεσα λέγοντας χαρακτηριστικά: *μεγάλοι δὲ λόγοι μεγάλας πληγὰς τῶν ὑπεραύχων ἀποτίσαντες γήρα τὸ φρονεῖν ἐδίδαξαν* (Αντιγ. 1350-3· πβ. Kirkwood 1958:52-3).

Ο Wilamowitz αρνείται στους ήσσονες τραγικούς ρόλους την έννοια του δραματικού προσώπου (Webster 1969:80). Ωστόσο, οι δευτερεύοντες χαρακτήρες είναι επαρκώς σχεδιασμένοι, ώστε να έχουν μια ανεξάρτητη ύπαρξη (Webster 1996:184). Έτσι, η Ισμήνη ενσαρκώνει το γυναικείο πρότυπο της αθηναϊκής κοινωνίας του πέμπτου αιώνα π.Χ. Πρόκειται για έναν αντηρωικό χαρακτήρα, που με τη δειλία και την υποταγή του στην ανδρική εξουσία λειτουργεί ως θεματικός αντίποδας της Αντιγόνης. Απορρίπτει την πρόταση της Αντιγόνης για τη συμμετοχή στην ταφή του πτώματος του αδελφού τους με επιχείρημα τη γυναικεία της φύση: *ἀλλ' ἐννοεῖν χρὴ τοῦτο μὲν γυναῖχ' ὅτι ἔφυμεν, ὡς πρὸς ἄνδρας οὐ μαχουμένα* (Αντιγ. 61-2). Ωστόσο, έχει τύψεις και το συναίσθημα κάποιας ενοχής για τη στάση της: *ἐγὼ μὲν οὖν αἰτοῦσα τοὺς ὑπὸ χθονὸς ξύγγνοιαν ἴσχειν, ὡς βιάζομαι τάδε, τοῖς ἐν τέλει βεβῶσι πείσομαι* (Αντιγ. 65-7· πβ. Bowra 1993:32-3). Εντούτοις, αργότερα δηλώνει ότι δέχεται την ενοχή και την εις θάνατον καταδίκη, φθάνει να συμφωνεί η Αντιγόνη. Δεν περιμέναμε μια Ισμήνη τόσο διαφορετική από την προσωποποίηση της σωφροσύνης που είδαμε στον πρόλογο του έργου: τώρα η Ισμήνη είναι σε κατάσταση αλλοφροσύνης και έχει χάσει τον έλεγχο του μυαλού της κατά τον Κρέοντα (*ἔσω γὰρ εἶδον ἀρτίως λυσσῶσαν αὐτὴν οὐδ' ἐπήβολον φρενῶν*· (Αντιγ. 491-2· πβ. Winnington-Ingram 1999:192). Σύντομα μαθαίνουμε ότι η Ισμήνη αγαπάει την αδελφή της τόσο θερμά, που δεν μπορεί να αντιμετωπίσει τη ζωή χωρίς αυτή (Kirkwood 1958:120-1).

Είναι όμως πολύ αργά για την ίδια και για την Αντιγόνη, που βαδίζει τη μοναχική οδό της πράξης και της τιμωρίας.

Στην περίπτωση ενός άλλου ήσσονος χαρακτήρα, του Αίμονα, η πιο σημαντική πλευρά της εμφάνισής του είναι ότι εκπροσωπεί μια τρίτη κοσμολογική κατηγορία, η οποία κείται εκτός του οίκου και της πόλεως: είναι δείγμα της δύναμης του Έρωτα (Oudemans και Lardinois 1951:180). Πρόκειται για μια δύναμη που προωθεί και περιπλέκει τη δράση καθορίζοντας παράλληλα το ήθος του ερωτευμένου νέου. Ο Hölderlin αναφέρει τον Αίμονα ως κάποιον που έχει εμπλακεί στην καρδιά της τραγικής δράσης όχι από έμφυτη προδιάθεση αλλά επειδή δεν έχει άλλη επιλογή (Steiner 2001:157). Ο ήρωας ξεκινά τον διάλογο με τον Κρέοντα με μια επίδειξη ρητορικής δεινότητας ή και δόλου, πανουργίας: η δήλωση πίστης στις πατρικές εντολές είναι μια προσπάθεια για να κερδίσει την ευμένεια του ακροατή του. Στο τέλος, η σύγκρουση είναι αναπόφευκτη και παίρνει σαφή πολιτική χροιά (Ανδρεάδης 1994:76-8). Δύο τύποι τύφλωσης αντιμετωπίζουν ο ένας τον άλλον, η ευγενική τύφλωση της νιότης και η διεφθαρμένη τύφλωση της μεγάλης ηλικίας (Reinhardt 1979:85). Ο διάλογός τους είναι διάλογος κωφών, αφού δεν υπάρχει καμιά νοηματική επικοινωνία μεταξύ τους (Steiner 2001: 383-4). Ο Κρέων δηλώνει: *Μα όποιον θα εκλέξει η χώρα, σ' αυτόν πρέπει να υπακούουμε τυφλά, και στα μεγάλα και στα μικρά και στα δίκαια και στα ενάντια* (Γρυπάρης 2010:36· πβ. *Αντιγ.* 666-7). Ο Αίμων από την πλευρά του υποστηρίζει ότι: *Μα ένας άνθρωπος και σοφός να' ναι δεν είναι ντροπή του να μαθαίνει πολλά και να μη σφίγγει το δοξάρι πολύ* (Γρυπάρης 2010:38· πβ. *Αντιγ.* 710-11). Στο τέλος ο γιος, θυμωμένος με τον εαυτό του που δε σκότωσε τον πατέρα του, αυτοκτονεί. Έτσι, ενώνεται με την Αντιγόνη στο θάνατο (Rehm 1994:62).

Οι ήσσονες χαρακτήρες στην τραγωδία διατηρούν την ατομικότητά τους αλλά ο χαρακτήρας τους περιλαμβάνει μια απαραίτητη ποιότητα, που αντιτίθεται στα βασικά χαρακτηριστικά των πρωταγωνιστών (Webster 1969:87). Ο Φύλακας ως ήσσων χαρακτήρας παρουσιάζεται ανόητος, φοβισμένος για την ασφάλειά του, ανίκανος να εκφράσει κάτι άλλο εκτός από μια γελοία εμφάνιση (Kirkwood 1958:123). Έχει τη θέληση και την ικανότητα της αυτοσυντήρησης στον υπέρτατο βαθμό. Εννοείται ότι ο Φύλακας στην πραγματικότητα δεν είναι κουτός, όπως δεν είναι κουτός όποιος παριστάνει τον αφελή, γνωρίζοντας για ποια πράγματα μπορεί να θεωρηθεί ένοχος. Ο Φύλακας λειτουργεί ως (εν μέρει κωμικό) ηθικό αντίβαρο της Αντιγόνης. Προσπαθεί να αποποιηθεί τις ευθύνες του και να γλιτώσει την τιμωρία, αντίθετα

με την ηρωίδα, που σχεδόν επιδιώκει την καταδίκη της. Ο άνθρωπος ωστόσο που επιστρέφει στο δεύτερο επεισόδιο κρατώντας το θήραμα Αντιγόνη είναι πολύ διαφορετικός. Μαζί με την ψεύτικη ταπεινοφροσύνη έχει αποβάλει και το κωμικό προσωπείο του (Ανδρεάδης 1994: 59-61).

Ο Τειρεσίας είναι ένας μάντης που εμφανίζεται για να πει μια καταστροφική αλήθεια. Η άφιξη του είναι απρόσμενη και ιδιαίτερα δραματική (Seale 1982:102). Η αγωνία του για την πόλη τον αναγκάζει να μιλήσει (Webster 1996:98). Παρουσιάζεται συνοδευόμενος από ένα παιδί, του οποίου ο ρόλος ως οδηγού του είναι καθαρά λειτουργικός (Steiner 2001:380). Ο τελευταίος διάλογος μεταξύ Κρέοντα και Τειρεσία όχι μόνο θυμίζει τη συνάντηση του βασιλιά με τον γιο του αλλά παραπέμπει στη διπλή εμφάνιση του Φύλακα. Διότι τώρα, ο Κρέων, για άλλη μια φορά, αντιμετωπίζει έναν μυστηριώδη κόσμο που του είναι δύσκολο να καταλάβει. Η αναφορά του μάντη στα θεόσταλτα σημάδια και η γλώσσα που χρησιμοποιεί θυμίζει χαρακτηριστικά την πρώτη ρήση του Φύλακα (Seale 1982:102). *Θα το μάθης ακούοντας τα σημάδια που θα σου πω της τέχνης μου...*, λέει στον Κρέοντα ο μάντης (Γρυπάρης 2010:50· πβ. *Αντιγ.* 998). Ο αντίπαλος του Κρέοντα ξεκινά με συμβουλές τον διάλογο με τον βασιλιά και καταλήγει με θυμό και προειδοποιήσεις (Kirkwood 1958:124). Ο εκφραστής των θεϊκών επιταγών δέχεται το μένος του Κρέοντα, κατηγορούμενος για φιλοκέρδεια, προτού εξαπολύσει τις φοβερές του προφητείες (Bennett και Tyrrell 1998:135). Ο δεύτερος λόγος του Τειρεσία αντιστοιχεί στη δεύτερη ρήση του Φύλακα. Ότι πριν ήταν μυστηριώδες, τώρα γίνεται προφανές (Seale 1982:102). Ο μάντης σε όσα προβλέπει δεν περιμένει απάντηση. Επιπλέον, εντοπίζεται παραλληλισμός της σκηνής του Τειρεσία με αυτή του Αίμονα. Η πρόθεση και των δύο είναι κοινή, να κάνουν τον Κρέοντα να δει, αλλά το αποτέλεσμα είναι διαφορετικό. Ο Τειρεσίας επιτυγχάνει εκεί που ο Αίμων αποτυγχάνει. Η σκηνή του Τειρεσία στο δράμα παρέχει τη δυνατότητα της αποτροπής της τραγικής κατάληξης αλλά η ιδέα του «πολύ αργά» είναι διάχυτη (Seale 1982:103).

Χωρίς να έχει αναφερθεί το όνομά της πριν από την είσοδό της, η Ευρυδίκη εμφανίζεται αργά στο έργο και εκφωνεί τους λιγότερους στίχους από κάθε χαρακτήρα στην αρχαία τραγωδία. Απουσιάζει απομονωμένη στο εσωτερικό του παλατιού, σαν μια καλή Αθηναία σύζυγος. Μπαίνει στο έργο ξαφνικά στο στίχο 1183 και αφήνει τη σκηνή, χωρίς σχόλιο, στο στίχο 1243.

Εμφανίζεται μόνο για να ακούσει τον λόγο του αγγελιαφόρου και κατόπιν γυρίζει στο παλάτι χωρίς λέξη, υπογραμμίζοντας το γεγονός ότι δεν παίζει κανένα ρόλο στις τραγικές συγκρούσεις του δράματος. Ωστόσο, η αθωότητά της, όπως αυτή του Αίμονα, δεν την απελευθερώνει από το να υποφέρει (Rehm 1994:65). Η Ευρυδίκη αποτελεί ένα μητρικό αντίστοιχο της Αντιγόνης: η μητρική της ιδιότητα υπογραμμίζεται ιδιαίτερα από τον Εξάγγελο (*γυνή τέθνηκεν, τοῦδε παμμήτωρ νεκροῦ· Αντιγ.* 1282). Με τον θάνατο της ολοκληρώνει την καταστροφή του οἴκου του Κρέοντα, μολύνοντας μάλιστα τον χώρο της οικιακής λατρείας, αφού αυτοκτονεί πάνω στο βωμό (*ἢ δ' ὄξυθήκτω βωμία περι ξίφει λύει κελαινὰ βλέφαρα· Αντιγ.* 1301-2· πβ. Rehm 1994:66-7). Ο θάνατός της, που προστίθεται σ' αυτόν του Αίμονα, θα ολοκληρώσει την καταστροφή του Κρέοντα (Chronopoulos 1991:38). Μόνο όταν η Ευρυδίκη έχει οριστικά σιωπήσει, ο Σοφοκλής τη φέρνει σε κοινή θέα μέσω του *έκκύκληματος*, για να δηλώσει σιωπηρά το θυμό της. Το *έκκύκλημα* προσφέρει στους θεατές της τραγωδίας ένα *tableau*, όπου η μάνα ονειδίζει τον φονιά του γιου της (Bennett και Tyrrell 1998:147).

2.1.4. Τα ταφικά έθιμα στην Αντιγόνη του Σοφοκλή

Στην Αθήνα οι νεκροί του πολέμου τιμώνταν με δημόσια ταφή από την πόλη, στην οποία οι οικογένειές τους έπαιζαν έναν περιορισμένο ρόλο (Sourvinou-Inwood 1989:137). Ο Κρέων στο πλαίσιο του μύθου αρνούμενος την ταφή του Πολυνείκη δεν υποτιμά τα ταφικά έθιμα. Αντίθετα, ασκεί το δικαίωμα της πόλης να αρνείται την ταφή στους προδότες και επιπλέον προχωρά περαιτέρω σε μια καταστροφική *ύπερβασίαν* (*Αντιγ.* 198-206). Η τραγωδία τοποθετεί στη μια πλευρά την πόλιν και στην άλλη μια απείθαρχη γυναίκα, που υπονομεύει την πολιτειακή τάξη σε υπεράσπιση ενός προδότη (Sourvinou-Inwood 1989:148). Το άταφο πτώμα του Πολυνείκη παραπέμπει στην *Ιλιάδα*, στους πρώτους στίχους του έπους (A 4-5: *αὐτοὺς δὲ ἐλώρια τεῦχε κύνεσσιν, οἰωνοῖσί τε πᾶσι·* πβ. Rosivach 1983:197). Η παραδοσιακή πίστη των αρχαίων Ελλήνων για την τύχη της ψυχής που αποχωρίζεται το σώμα παρουσιάζεται στο δράμα από τον Τειρεσία (Held 1984:198). Σύμφωνα με το αθηναϊκό έθιμο δύο ήταν οι απαιτούμενες πράξεις για την κάθοδο της ψυχής του νεκρού στον Άδη: η τέλεση των ταφικών εθίμων και η πραγματοποίηση *τῶν ένιαυσίων*, των ετησίων επισκέψεων στον τάφο (Kirkpatrick 2011:409). Κατά τα έθιμα η Αντιγόνη προχωρεί σε διπλή ταφή επικαλούμενη τα *άγραπτα κάσφαλῆ θεῶν νόμιμα*, δηλαδή τα καθήκοντα που σχετίζονται με την ταφή των

νεκρών (Αντιγ. 450-7). Η Ισμήνη επίσης στη δεύτερη είσοδό της υιοθετεί τον ρόλο των γυναικών στην ταφή και τις παραδοσιακές Ομηρικές πρακτικές του θρήνου, που απόδεικνύουν ότι γνωρίζει την πρέπουσα θέση της στον πολιτικό και κοινωνικό κόσμο. Ο Χορός παρατηρεί: *καὶ μὴν πρὸ πυλῶν ἤδ' Ἰσμήνη, φιλάδελφα κάτω δάκρυ' εἰβομένη· νεφέλη δ' ὄφρῶν ὑπερ αἵματόεν ρέθος αἰσχύνει, τέγγουσ' εὐῶπα παρειάν·* (Αντιγ. 526-30). Ωστόσο, επειδή αυτή η μορφή του θρήνου αντιτίθεται στη δύναμη του Κρέοντα, οι πράξεις της απειλούν την κοινωνική και πολιτική τάξη (Kirkpatrick 2011:418).

2.1.5. Η θέση του Θείου και του ανθρώπου στην κοινωνία της αρχαίας τραγωδίας

Ο Αριστοτέλης στη *Ρητορική* (1373b 1-13, 1375a31, 1375b2) θεωρεί ότι η πράξη της Αντιγόνης γίνεται βάσει του νόμου, που συμφωνεί με τη φύση (Held 1984:197). Η ηρωίδα άλλωστε εκπροσωπεί την παλαιά τάξη των αρχαίων θεών, δηλαδή των θεών του κάτω κόσμου (Hutchings και Pulkkinen 2010:72). Επιπλέον, το πρόσωπο που μιλάει περισσότερο για τους θεούς στην τραγωδία είναι η Αντιγόνη. Σύμφωνα με τον Χορό ακολουθεί το δικό της νόμο κατεβαίνοντας στον Άδη: *ἀλλ' αὐτόνομος ζῶσα μόνη δὴ θνητῶν Αἴδην καταβήση·* (Αντιγ. 821-2). Μάλιστα, η ίδια τονίζει ότι δεν υπάρχει θεϊκή συμμετοχή στην πράξη της: *τί χρὴ με τὴν δύστηνον ἐς θεοὺς ἔτι βλέπειν; τί ν' αὐδᾶν ξυμμάχων; ἐπεὶ γε δὴ τὴν δυσσέβειαν εὐσεβοῦσ', ἐκτησάμην·* (Αντιγ. 922-4· πβ. Budelmann 2000:175-6). Τελικά, η Αντιγόνη καθίσταται η πεμπτουσία του Αντίθεου (Steiner 2001:138). Αντιτίθεται στη Δίκη που υποστηρίζει ο Κρέων λέγοντας: *οὐ γὰρ τί μοι Ζεὺς ἦν ὁ κηρύξας τάδε, οὐδ' ἡ ξύνοικος τῶν κάτω θεῶν Δίκη τοιοῦσδ' ἐν ἀνθρώποισιν ὤρισεν νόμους·* (Αντιγ. 450-2· πβ. Oudemans και Lardinois 1951:168). Κατά την ηρωίδα οι απαρασάλευτες επιταγές της χθόνιας Δίκης διαθέτουν μια θεμελιακή αχρονικότητα υπεράνω οποιασδήποτε γραπτής και ad hoc νομοθεσίας (Steiner 2001:156).

Οι θεοί μέχρι την είσοδο του Τειρεσία δεν αναμειγνύονται εμφανώς στη δράση· υπάρχουν μόνο υπαινιγμοί της παρουσίας τους στα χορικά στάσιμα (Scodel 1984:55). Ο Σοφοκλής σχεδόν ενθαρρύνει το κοινό του να προσδοκά ένα θαύμα, παρέχοντας άφθονες λεπτομέρειες (Αντιγ. 998 κ.εξ.) σχετικά με τα σημάδια της θεϊκής οργής για τον άταφο νεκρό· αλλά κανένα θαύμα δεν συμβαίνει, η Αντιγόνη είναι πια νεκρή, όταν φθάνει ο Κρέων (Easterling και Knox

2005:410). Ο βασιλιάς από την πλευρά του αντιμετωπίζει καχύποπτα τα θεϊκά σημάδια που επικαλείται ο οιωνοσκόπος Τειρεσίας και μόνο μετά την παρέμβαση του Χορού αντιλαμβάνεται την επερχόμενη συμφορά. Τελικά, διαπιστώνει την εγκυρότητα των θεϊκών νόμων λέγοντας: *δέδοικα γὰρ μὴ τοὺς καθεστῶτας νόμους ἄριστον ἢ σῶζοντα τὸν βίον τελεῖν*. (*Αντιγ.* 1113-4).

Η *Αντιγόνη* για πολλούς σύγχρονους μελετητές αποτελεί ένα από τα σκοτεινότερα έργα του Σοφοκλή, καθώς εμπεριέχει στοιχεία παραλογισμού. Συχνά, τίθεται το ερώτημα για ποιο λόγο οι θεοί αφήνουν την *Αντιγόνη* να πεθάνει, αφού προασπίζεται τους νόμους τους; Είναι φυσικό το κοινό να επιδοκιμάζει τη γενναιοφροσύνη της ηρωίδας σε μια πράξη που δείχνει την πίστη της προς τον αδελφό της και το θάρρος της να πεθάνει για τις πεποιθήσεις της αλλά για ορισμένους μελετητές μόνο συναισθηματική αυταπάτη υπάρχει στον ισχυρισμό της ότι τις πεποιθήσεις αυτές τις καθιέρωσαν οι θεοί (Easterling και Knox 2005:411).

2.1.6. Πολιτική και Εξουσία στην αρχαία τραγωδία

Ένα ενδιαφέρον φαινόμενο για το αττικό θέατρο αποτελεί η σύγκρουση μεταξύ του Κρέοντα και της *Αντιγόνης*: δεν είναι σύγκρουση συμπεριφορών ούτε αντιπαραθέτει μοίρα ενάντια σε μοίρα αλλά θέληση γυναίκας ενάντια σε θέληση άνδρα, πράξη ενάντια σε πράξη (Reinhardt 1979:66). Κατά τον Hegel στο δράμα στέκονται αντιμέτωπες η πολιτεία και η οικογένεια σαν δύο περιοχές με ίσα δικαιώματα, που οι αντιπρόσωποί τους καταστρέφονται μέσα από τη σύγκρουση (Lesky 1990β:400). Ο Κρέων εκφράζει την ιδεολογία του Κλεισθένη, την προτεραιότητα της *πόλεως* έναντι του *οἴκου*, ενώ η *Αντιγόνη* εκπροσωπεί την αριστοκρατική τάξη, που προασπίζεται τους δεσμούς αίματος. Ο Κρέων επικαλείται τους προκείμενους νόμους (*Αντιγ.* 480-1) ενώ η *Αντιγόνη* το άγραφο θεϊκό δίκαιο. Ωστόσο, Κρέων δε διστάζει να αναιρέσει τη διαταγή του, όταν αντιλαμβάνεται ότι απειλείται ο οίκος του. Κατά τον Ανδρεάδη η *Αντιγόνη*, αν και πράγματι εκκινεί από το χώρο του *οἴκου*, το λεξιλόγιό της είναι έντονα πολιτικό (Ανδρεάδης 2008:17). Λέει χαρακτηριστικά στον Κρέοντα: *ἀλλ' ἢ τυραννίς πολλά τ' ἄλλ' εὐδαιμονεῖ κάξεστιν αὐτῇ δρᾶν λέγειν θ' ἂ βούλεται*. (*Αντιγ.* 506-7). Τα λόγια της *Αντιγόνης* σηματοδοτούν τη φανερή εισβολή της στο πολιτικό πεδίο, όπου εδράζεται η

δύναμη του βασιλιά. Η ρητορική της αναπαράγει τον βασικό τόπο για τον *καλὸν θάνατον* των επιταφίων λόγων, τον θάνατο του Αθηναίου οπλίτη στη μάχη, που ισάξιά του δεν μπορεί να βρει σχεδόν καμιά γυναίκα (Ανδρεάδης 1994:69). Η ηρωίδα ομολογεί στον Κρέοντα: *ὄστις γὰρ ἐν πολλοῖσιν ἐς ἐγὼ κακοῖς ζῆ, πῶς ὄδ' οὐχὶ κατθανῶν κέρδος φέρει; οὕτως ἔμοιγε τοῦδε τοῦ μόρου τυχεῖν παρ' οὐδὲν ἄλγος*. (Ἀντιγ. 463-6). Η Αντιγόνη δε φοβάται τον θάνατο, αντίθετα τον επιδιώκει, αφού την απαλλάσσει από μια δυστυχημένη ζωή.

Ο Σοφοκλής στην *Ἀντιγόνη* δραματοποιεί την τελική φάση της κατάρρευσης του γένους των Λαβδακιδών, κατά την οποία ένα θηλυκό μέλος του εξεγείρεται κατά της πόλεως και αφανίζεται (Winnington-Ingram 1999:175). Ο Κρέων τελικά πέφτει κάτω από το πρότυπο της ανδρικής φύσης, όπως η Αντιγόνη υψώνεται πάνω από το πρότυπο της γυναικείας φύσης (Webster 1996:75). Η ηρωίδα μιλάει δημοσίως, όταν θα έπρεπε να είναι απομονωμένη σε ιδιωτικό χώρο (Butler 2000:4). Έτσι, γίνεται ανδροπρεπής, ενώ ο Κρέων χάνει την ανδρική του υπόσταση, με αποτέλεσμα κανείς να μη διατηρεί τη θέση του εντός του φύλου του (Butler 2000:10). Η Αντιγόνη ενεργεί όχι ως άτομο αλλά *ὡς φίλη* (Bennett και Tyrrell 1998:18). Η πράξη της είναι ό,τι ιερότερο μπορεί να επιτελέσει μια γυναίκα. Είναι επίσης παράβαση απέναντι στην κρατική εξουσία. Το διάταγμα του Κρέοντα από την άλλη πλευρά αποτελεί πολιτική τιμωρία· κατά την Αντιγόνη ωστόσο είναι ηθικό έγκλημα. Η ηρωίδα με το να επωμίζεται την ενοχή της πράξης, αντιτάσσοντας το θηλυκό –στο αρσενικό-πολιτικό, στέκεται ψηλότερα από τον πατέρα της: το δικό της «έγκλημα» είναι συνειδητό. Είναι πράξη αυτοκυριαρχίας, προτού γίνει αποδοχή της μοίρας (Steiner 2001:67-8).

2.1.7. Ο ρόλος της *εἰμαρμένης* και της *ἀρᾶς* στον *οἶκον* των Λαβδακιδών

Στην ελληνική τραγωδία η *μοῖρα* είναι μια αόρατη εξουσία, απρόσιτη στις δυνάμεις της φύσης, επιβάλλεται δε ακόμη και στους θεούς (Steiner 2001:20). Ο συναφής όρος «δαίμων», που ταυτίζεται με τη μοῖρα (Mikalson 1991: 22-9· πβ. Budelmann 2000: 143-54) αποτελεί ένα αναπόσπαστο τμήμα της ζωής του ατόμου και σχεδόν πάντα οδηγεί στην καταστροφή (Kirkwood 1958:285). Στη μοῖρα, που είναι απρόσωπη, αποδίδεται η ιδιότητα της μοιραίας ενοχής, δηλαδή της προαποφασισμένης ενοχής, μέσω της οποίας ο τραγικός ήρωας πραγματώνεται καθ' ολοκληρίαν ως χαρακτήρας (Steiner 2001:52). Στο τέταρτο στάσιμο ο Χορός ψάλλει την ακατάλυτη δύναμή της: «Δεν της ξεφεύγει ούτε η αρχοντιά, ούτε ο Ἄρης, ούτε τα κάστρα, ούτε

τα γοργά κυματόδαρτα καράβια» (Γρυπάρης 2010: 49 πβ. *Αντιγ.* 952-3). Στο δεύτερο στάσιμο επίσης γίνεται λόγος για την παραδοσιακή έννοια της *ἄτης*, καθώς και για τον καταστρεπτικό της ρόλο στην ανθρώπινη ζωή (Winnington-Ingram 1999:213). Κατά τον Χορό υπάρχει ένας αιώνιος νόμος των θεών, σύμφωνα με τον οποίο τίποτε σπουδαίο δεν έρχεται στη ζωή των ανθρώπων χωρίς την *ἄτην*. Αλλά ο άνθρωπος είναι υπεύθυνος για την πράξη της *ὑβρεως* που οδηγεί σε αυτή. Ο Κρέων είναι μια δραματοποίηση αυτής της ιδέας και το διάταγμά του μια αντιπροσωπευτική πράξη *ὑβρεως* (Webster 1996:49). Γι' αυτό, οι θεοί μέσω του εκπροσώπου τους τον έχουν καταδικάσει (Adams 1955:60).

Το πεπρωμένο έχει γραφτεί για τους δύο κεντρικούς ήρωες. Ο Χορός ταυτίζει την κατάρα με τη φύση της Αντιγόνης, που κληρονόμησε από τους προγόνους της. Την αποκαλεί βίαιο παιδί ενός βίαιου πατέρα: *δηλοῖ τὸ γέννημ' ὠμὸν ἐξ ὠμοῦ πατρὸς τῆς παιδός. Εἶκειν δ' οὐκ ἐπίσταται κακοῖς*· (*Αντιγ.* 471-2). Και πιο κάτω λέει απευθυνόμενος στην ίδια: *προβᾶσ' ἐπ' ἔσχατον θράσους ὑψηλὸν ἐς Δίκας βάθρον προσέπεσες, ὦ τέκνον, πολὺ πατρῶον δ' ἐκτίνεις τιν' ἄθλον*· (*Αντιγ.* 853-6). Η Αντιγόνη, εκπληρώνοντας την πατρογονική κατάρα, τη διασπείρει στον οίκο του Κρέοντα (Scodel 1984:53-4). Ο Χορός επίσης ισχυρίζεται ότι και για τον Κρέοντα δεν υπάρχει διαφυγή από τη μοίρα: *ὡς πεπρωμένης οὐκ ἔστι θνητοῖς συμφορᾶς ἀπαλλαγὴ*· (*Αντιγ.* 1337-8). Εδώ ωστόσο παρατηρείται μια καινοτομία. Ο υβριστής δε βαδίζει τυφλά στη μοίρα του, έχει αλλάξει και αντιλαμβάνεται την τυφλότητά του (Adams 1955:60). Τελικά, η κοσμική τάξη αποκαθίσταται κατά τη θεϊκή επιταγή, που ταυτίζεται με την *εἰμαρμένην*.

2.1.8. Το μοτίβο του γάμου στην Αντιγόνη του Σοφοκλή

Το θέμα του γάμου έχει ουσιώδη ρόλο στην κεντρική σύγκρουση του έργου. Ο γάμος γίνεται ο κόμβος αλληλοσυγκρουόμενων σχέσεων δύναμης. Επαναλαμβάνεται ως θέμα στην αντιπαράθεση της Αντιγόνης και της Ισμήνης με τον Κρέοντα αλλά και στον διάλογο του Αίμονα με τον Κρέοντα. Ωστόσο, το θέμα του γάμου δεν είναι απαραίτητο στη δραματική πλοκή. Η Αντιγόνη αποτελεί μια διπλή απειλή για τον Κρέοντα: ως αυτή που έθαψε τον Πολυνείκη υποσκάπτει την πολιτική εξουσία του αλλά ως άγαμη, δυνάμει διαθέσιμη γυναίκα, μπορεί να ανατρέψει την οικογένειά του (Ormand 1999:80-2). Ο Κρέων θεωρεί ότι η γυναίκα στο γάμο είναι μόνο αντικείμενο ανταλλαγής με σκοπό τη γέννηση των παιδιών. Όταν η Ισμήνη με

έκπληξη τον ρωτάει: *ἀλλὰ κτενεῖς νυμφεῖα τοῦ σαυτοῦ τέκνου;* (Ἀντιγ. 568), εκείνος απαντάει: *ἀρώσιμοι γὰρ χᾶτέρων εἰσὶν γύαι·* (Ἀντιγ. 569).

Ἡ θέση ὅτι ὁ Αἴμων εἶναι υπόδουλος τῆς Ἀντιγόνης δίνει ἔμφαση στους κινδύνους που υποκρύπτει ἡ γυναικεῖα σεξουαλικότητα (Ormand 1999:84). Ὁ Κρέων ἀποκαλεῖ χαρακτηριστικὰ τὸν γιο τοῦ *μιαρὸν ἦθος καὶ γυναικὸς ὕστερον·* (Ἀντιγ. 746). Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς παραπάνω ἀναφορές, μπορεῖ νὰ ἐπισημανθεῖ ἡ ὑπαρξὴ μιᾶς ἐπιμέρους ἐρωτικῆς πλοκῆς, που δὲν ἀναπτύσσεται. Ἄλλωστε, μέχρι τὸν στίχο 568 τοῦ δράματος δὲν ἔχουμε καμιὰ νύξη πὼς ἡ Ἀντιγόνη εἶναι ἀρραβωνιασμένη με κάποιον (Ormand 1999:89). Ἐντούτοις, ἡ τελευταία σκηνικὴ εἰκόνα (tableau) τῆς Ἀντιγόνης στὸν τάφο-νυμφώνα τῆς συνοψίζει ὀπτικά τὸν ἐν θανάτῳ γάμο τῆς ἡρώιδας με τὸν Αἴμονα (Rehm 1994:65).

Κεφάλαιο 3

Η *Αντιγόνη* του Jean Anouilh

Η διερεύνηση της διακειμενικής σχέσης της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή με την *Αντιγόνη* του Anouilh έχει ως αφετηρία την πεποίθηση ότι τα λογοτεχνικά έργα διαλέγονται ακατάπαυστα μεταξύ τους. Για να φωτίσουμε τη διακειμενική σχέση θα αναζητήσουμε αρχικά τα στοιχεία που μεταβιβάζονται από τη σοφόκλεια *Αντιγόνη* στην *Αντιγόνη* του Anouilh και κατόπιν τον τρόπο με τον οποίο απορροφώνται στο σύστημα σημαινόντων του νεότερου έργου και μετασχηματίζουν τον λογοτεχνικό μύθο του σοφόκλειου δράματος, καθώς και την πρόσληψη των στοιχείων αυτών από τον αναγνώστη, εφόσον αυτός πιστοποιεί την αισθητική αξία ενός έργου και συμπληρώνει το νόημα του κειμένου (Γκότσης 2008:11-3).

3.1. Δραματουργική Ανάλυση της *Αντιγόνης* του Jean Anouilh

Ο Anouilh αντλεί τον μυθικό πυρήνα και τη δραματική πλοκή του έργου του από τον πανάρχαιο μύθο των Λαβδακιδών και τη σοφόκλεια εκδοχή του στην ομώνυμη τραγωδία, δημιουργώντας ένα δράμα που απευθύνεται όχι μόνο στον αναγνώστη-θεατή της Γαλλίας του 1944 αλλά και στο κοινό κάθε εποχής.

3.1.1. Ο συγγραφέας και το έργο του

Το έργο του Anouilh δια φωτίζεται από τη σχέση του με την κλασική τραγωδία και με το ψευδομυθολογικό δράμα, όπως αναπτύχθηκε από τον Cocteau, τον Giraudoux και τον Sartre (Misrahi 1960:419). Η θεατρική γραφή του επηρεάζεται από συγγραφείς όπως ο Jouve και ο Vitrac, ενώ σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση του έργου του έπαιξαν το κλασικό γαλλικό θέατρο και ο Ιταλός δραματουργός Luigi Pirandello, αλλά και οι υπαρξιστικές απόψεις του Sartre. Το δράμα του Anouilh διαθέτει τη συντριπτική αίσθηση του αναπόφευκτου, που είναι το θεατρικό χαρακτηριστικό της αρχαίας τραγωδίας (Sachs 1962:11). Ωστόσο, η *Αντιγόνη* του δεν είναι μια απλή διασκευή ενός μύθου του θηβαϊκού κύκλου αλλά μια αναδημιουργία (Σιβετίδου 1992:125-6). Στην ουσία, δεν αποτελεί τραγωδία αλλά εμπλέκει μια νέα τραγική οπτική, που στηρίζεται στην υπαρξιακή ελευθερία και στο παράλογο.

Το έργο εντάσσεται χρονικά και τοπικά στο περιβάλλον του δεύτερου Παγκοσμίου πολέμου. Ο τίτλος δημιουργεί έναν συγκεκριμένο ορίζοντα προσδοκιών, ο οποίος πηγάζει από την εξοικείωση του αναγνώστη με τη σοφόκλεια *Αντιγόνη*. Η *Αντιγόνη* του Anouilh, που ανήκει στα «μαύρα έργα» του δραματουργού, αποτελεί *υπερ-κείμενο* της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή, αφού η παραγωγή του νεότερου κειμένου βασίζεται στο αρχαίο δράμα (Γκότσης 2008:15-6). Ο συγγραφέας διαίρεσε τα έργα του με βάση το περιεχόμενό τους. Στα «μαύρα έργα», όπως στην *Αντιγόνη*, οι ιδεαλιστές και ασυμβίβαστοι πρωταγωνιστές κατορθώνουν να διατηρήσουν την ακεραιότητά τους επιλέγοντας τον θάνατο. Το δράμα γράφτηκε το 1942 και παρουσιάστηκε στην κατεχόμενη Γαλλία έξι μήνες πριν από την απελευθέρωση από τους Ναζί, την 4^η Φεβρουαρίου 1944 στο Théâtre de l'Atelier, με σκηνοθεσία του André Barsacq και με την Monelle Valentin στον πρωταγωνιστικό ρόλο της Αντιγόνης (Misrahi 1960:419). Το έργο σημείωσε τεράστια επιτυχία στη Γαλλία και στο εξωτερικό ενώ μεταπολεμικά κυριάρχησε στις προτιμήσεις των εκπαιδευτικών ιδρυμάτων και των ερασιτεχνικών και επαγγελματικών θιάσων, απασχόλησε δε τη γερμανική λογοκρισία, η οποία αποφάνθηκε τελικά υπέρ του κι επέτρεψε την παράστασή του (Γκότσης 2008:13-4).

Η *Αντιγόνη* αποτελεί σύνθετο μεταδράμα, στο οποίο ο συγγραφέας διερευνά την πιθανότητα να γράψει τραγωδία σε ένα συνειδητό και δύσπιστο 20^ο αιώνα (O' Hanlon 1980:546). Στην

παραδοσιακή τραγωδία γινόμαστε μάρτυρες της σύγκρουσης των απόλυτων αξιών, οι οποίες έχουν εξαφανιστεί από τον κόσμο του Απουίη. Αυτό που μένει στους σύγχρονους είναι η μετατραγωδία (O'Hanlon 1980:540-1). Όσον αφορά τη συνολική δομή του έργου ο συγγραφέας έχει επιλέξει να μην το χωρίσει σε πράξεις αλλά να παρουσιάσει ολόκληρο το δράμα σε μια συνεχή αφήγηση (Sachs 1962:10).

Η ιστορία του έργου διαδραματίζεται στη Θήβα με όλα σχεδόν τα δραματικά πρόσωπα του σοφόκλειου μύθου, χωρίς αυτό να αποκλείει την προσθήκη κάποιων μοντέρνων προσώπων, που απαιτεί ο μετασηματισμός του δράματος (Γκότσης 2008:17). Για λόγους κατατοπισμού των θεατών ο Πρόλογος παρουσιάζει τα πρόσωπα του δράματος και προχωρά σε έκθεση των προγεγεννημένων, του απαραίτητου μυθικού υπόβαθρου της δράσης λέγοντας χαρακτηριστικά: «Λοιπόν... Αυτά εδώ τα πρόσωπα θα σας παίξουν τώρα την ιστορία της Αντιγόνης» (Ανούιγ 1962:121). Και συνεχίζει: «Και τώρα που τους γνωρίσατε όλους, θα μπορέσουν να σας παίξουν την ιστορία τους. Αρχίζει...» (Ανούιγ 1962:122). Βρισκόμαστε στον οικείο χώρο του παλαιού μύθου, γι' αυτό, όσα από τα πρόσωπα αυτού του μύθου χρησιμοποιούνται, διατηρούν τα ονόματά τους. Ωστόσο, ακόμα κι όταν τα σημαίνοντα είναι τα ίδια με αυτά του σοφόκλειου δράματος, διαφέρουν τα σημαινόμενα, αφού οι συνδηλώσεις των ρόλων έχουν διαφοροποιηθεί, άρα έχουμε σαφώς να κάνουμε με μια επανάγνωση του γνωστού μύθου. Τα οικεία από την παράδοση πρόσωπα καθίστανται μέσω του μετα-θεατρικού χαρακτήρα της αφήγησης ανοίκεια προς το θεατή, με στόχο ο τελευταίος να οικειωθεί τα νέα σημαινόμενα που συντελούν στον τελικό μετασηματισμό του μύθου. Η οικείωση του ανοίκειου θα ολοκληρωθεί βεβαίως, όταν τα συστηνόμενα από τον Πρόλογο πρόσωπα θα αναλάβουν τη δράση, για να ενσαρκώσουν όσα αυτός προανήγγειλε (Γκότσης 2008:18-9).

Ο σκηνικός διάκοσμος είναι απλός. Στην πρόσοψη της σκηνής υπάρχουν τρεις πόρτες όμοιες. Με το άνοιγμα της αυλαίας όλα τα πρόσωπα βρίσκονται στη σκηνή. Συζητούν, πλέκουν, παίζουν χαρτιά. Ο Πρόλογος είναι πρόσωπο του έργου: εμφανίζεται ως παντογνώστης, εκθέτει τα δεδομένα που πρέπει να γνωρίζουν οι θεατές και διαμεσολαβεί ανάμεσα στη σκηνή και στην πλατεία. Ο Απουίη μάς αποκαλύπτει από την αρχή πως η Αντιγόνη, ο Αίμονας και η Ευρυδίκη στο τέλος θα πεθάνουν. Καταστρέφοντας τη θεατρική σύμβαση, δεν αφήνει τους θεατές να ελπίζουν ούτε να φανταστούν ότι η ιστορία είναι πραγματική. Προειδοποιώντας

τους θεατές για τα δρώμενα που θα εξελιχθούν στη σκηνή ο Απουίη τους αποστερεί από κάθε ενδιαφέρον για τη δράση, καλώντας τους έτσι να επικεντρώσουν όλη την προσοχή τους στο χώρο των ιδεών (Σιβετίδου 1992:128).

3.1.2. Η Υπόθεση του δράματος

Η προϊστορία του δράματος περιλαμβάνει την άρνηση του Ετεοκλή να παραδώσει τη βασιλεία της Θήβας στον αδελφό του Πολυνείκη, πράγμα που οδηγεί, εντέλει, στην αλληλοφονία των δύο αδελφών, με την οποία εκπληρώνεται η κατάρα του Οιδίποδα προς τους γιους του. Στην προϊστορία του δράματος ανήκει και η έκδοση του διατάγματος του Κρέοντα, βάσει του οποίου ο Ετεοκλής θα ταφεί με τις επιβαλλόμενες τιμές, ενώ ο Πολυνείκης θα μείνει άταφος. Ο παραβάτης του διατάγματος θα θανατωθεί διά λιθοβολισμού. Με την ανατολή του ήλιου, που φωτίζει την πρώτη μέρα της Θηβαϊκής ελευθερίας, αρχίζει το δράμα.

Στην πρώτη σκηνή του έργου η Παραμάννα στις τέσσερις το πρωί συλλαμβάνει επ' αυτοφώρω την Αντιγόνη να επιστρέφει στο σπίτι. Εκείνη προσπαθεί να την καθησυχάσει για το πού και με ποιον βρέθηκε μέσα στη νύχτα. Η μεγάλη αγωνία της Παραμάννας είναι να μην πληροφορηθεί τη νυχτερινή έξοδο της Αντιγόνης ο Κρέων και ο γιος του. Στη δεύτερη σκηνή έρχεται η σειρά της Ισμήνης να εκπλαγεί, καθώς βλέπει την Αντιγόνη να έχει σηκωθεί τόσο νωρίς. Είναι ενήμερη για το διάταγμα του Κρέοντα και για την πρόθεση της αδελφής της να θάψει τον Πολυνείκη, αλλά προσπαθεί να την αποτρέψει. Αντίστοιχα, η Αντιγόνη προσπαθεί να πείσει την Ισμήνη να συμμετάσχει στην ταφή του αδελφού τους. Στην τρίτη σκηνή η Παραμάννα, που είχε φύγει, επανέρχεται με καφέ και φρυγανιές. Η κίνησή της σχετίζεται με την ψυχολογία της Αντιγόνης. Η ηρωίδα αισθάνεται πολύ μικρή για όσα θέλει να πράξει και γι' αυτό έχει ανάγκη από στοργή και τρυφερότητα, συγχρόνως όμως είναι αποφασισμένη. Η Αντιγόνη της ζητάει να σκοτώσει το σκυλάκι της, αν τυχόν η ίδια πεθάνει. Στην τέταρτη σκηνή εισέρχεται ο Αίμων, ο μνηστήρας της Αντιγόνης. Ακολουθεί μια συναισθηματικά φορτισμένη σκηνή μεταξύ τους. Η Αντιγόνη θέλει αρχικά να βεβαιωθεί αν την αγαπά. Του λέει ότι θα ήταν ευτυχισμένη να είναι γυναίκα του και ότι ήταν έτοιμη να του δοθεί την περασμένη νύχτα. Αλλά, προτού να του πει το γιατί, τον ορκίζει να μην της κάνει ερωτήσεις. Ο Αίμων ορκίζεται

και την ακούει εμβρόντητος να του λέει: «...θα σε πονέσω, αγαπημένε μου, συχώρεσέ με- επειδή ποτέ, ποτέ, δε θα μπορέσω να σε παντρευτώ» (Ανούιγ 1962:139). Η Ισμήνη επανέρχεται και προσπαθεί να την πείσει να μη θάψει τον αδελφό τους. Η Αντιγόνη ομολογεί ότι τον έθαψε τη νύχτα. Στην πέμπτη σκηνή ο Κρέων συνδιαλέγεται με τον Φύλακα που ομολογεί ότι κάποιος σκέπασε το σώμα του Πολυνείκη. Εκείνος σκέπτεται πώς να αποφύγει το σκάνδαλο. Ο Χορός, στην έκτη σκηνή, απευθυνόμενος στο κοινό εξηγεί την έννοια της τραγωδίας και τις διαφορές μεταξύ τραγωδίας και δράματος. Ο μονόλογός του στο μέσον του έργου είναι εντούτοις στενά συνδεδεμένος με την ιστορία της Αντιγόνης. Είναι η στιγμή κατά την οποία η Αντιγόνη μπαίνει στη σκηνή ωθούμενη από τους Φύλακες. Στην έβδομη σκηνή η Αντιγόνη επανέρχεται στον τόπο, όπου βρισκόταν το πτώμα του Πολυνείκη. Καθώς σκάβει το χώμα με τα νύχια της, οι Φύλακες τη συλλαμβάνουν. Εισέρχεται ο Κρέων κατάπληκτος που βλέπει την ανιψιά του με χειροπέδες και πληροφορείται την πράξη της. Αρχικά, πείθει τους Φύλακες να κρατήσουν μυστική την παράβασή της. Δίνει εντολή στον ακόλουθό του να οδηγήσει τους Φύλακες μέσα και να μείνουν απομονωμένοι. Η όγδοη σκηνή είναι η εκτενέστερη και η σημαντικότερη του έργου καταλαμβάνοντας το ένα τρίτο του δράματος. Ο Κρέων ελπίζει να συγκαλύψει την υπόθεση της ανιψιάς του εξαφανίζοντας τους τρεις Φύλακες. Δυστυχώς, προσκρούει στην άρνηση της Αντιγόνης, που του αναγγέλλει ότι θα ξαναρχίσει την ταφή του αδελφού της. Ο Κρέων αλλάζει τακτική. Θέλει να βεβαιωθεί αν η Αντιγόνη έχει επίγνωση του εγκλήματός της και αν είχε λάβει γνώση για την τιμωρία που περιμένει τον παραβάτη. Η Αντιγόνη διακηρύσσει ότι η πράξη της ήταν η εκδήλωση της ελευθερίας της. Ο Κρέων δίνει στην Αντιγόνη ένα μάθημα πολιτικής. Διηγείται στην ηρώίδα την αληθινή ιστορία του Ετεοκλή και του Πολυνείκη. Της λέει ότι ο αδελφός της ήταν φαύλος, έφτασε μάλιστα στο σημείο να χτυπήσει τον πατέρα του. Όσον αφορά τον Ετεοκλή, δεν άξιζε περισσότερο από τον αδελφό του. Επρόκειτο μόνο για δυο αλήτες, που αλληλοφονεύτηκαν για ξεκαθάρισμα λογαριασμών. Εκείνη συγκλονίζεται για την εξαπάτηση που θα υφίστατο σχετικά με το ποιόν του Πολυνείκη. Ο Κρέων τελικά αποτυγχάνει στην προσπάθειά του να την πείσει. Μπαίνει η Ισμήνη που προτίθεται να μοιραστεί την τύχη της αδελφής της, όμως είναι αργά. Ο Κρέων εξοργισμένος καλεί τους φρουρούς του να πάρουν την Αντιγόνη από μπροστά του. Στην ένατη σκηνή ο Χορός κατακρίνει τον Κρέοντα και του υποδεικνύει τρόπους να σώσει την Αντιγόνη. Ο Αίμων εισέρχεται και καταφέρεται κατά του πατέρα του. Τον ικετεύει μάταια να σώσει τη μνηστή του. Στη δέκατη σκηνή υπογραμμίζεται η απομόνωση της Αντιγόνης, η οποία μένει μόνη με τον Φύλακα. Του ζητεί διακαώς να γράψει μια τελευταία επιστολή στον Αίμονα, στην οποία ομολογεί ότι δεν ξέρει πλέον γιατί πεθαίνει και του ζητάει να την

συγχωρέσει. Οι Φύλακες την παραλαμβάνουν. Στην ενδέκατη σκηνή ο αγγελιαφόρος αφηγείται τα γεγονότα της αυτοκτονίας της Αντιγόνης και του Αίμονα. Ο Χορός αφηγείται την αυτοκτονία της Ευρυδίκης. Ο Κρέων μένει μόνος με τον μικρό του ακόλουθο, τον μόνιμο συνοδό του. Μαζί αποχωρούν από τη σκηνή, για να πάνε στο συμβούλιο. Οι Φύλακες εξακολουθούν να παίζουν χαρτιά. Η αυλαία πέφτει (Γκίνης 1992:72-7).

3.1.3. Η Αντιγόνη του Απουίη και η Γαλλική Αντίσταση

Ο Απουίη, γοητευμένος από την αρχαία ηρωίδα, την αποσπά από τον θηβαϊκό μύθο της και την εγκαθιστά στη σύγχρονη Γαλλία του 1944, για να την αντιτάξει στην κυβέρνηση του δωσιλογικού κράτους του Vichy του Στρατάρχη Rétain, που συνεργαζόταν με τους Ναζί. Είναι προφανής η ιστορική ατμόσφαιρα που κεντρίζει τον δραματουργό. Μέσα στο ζοφερό κλίμα της γερμανικής κατοχής, στο Παρίσι των συλλήψεων, των επικηρύξεων, του φόβου και της βίας, η Αντιγόνη ενσαρκώνει τις ελπίδες της Αντίστασης (Δανιήλ 2014:1). Η ηθική της αντιτίθεται στη λογική του Κρέοντα, όπως ο πατριωτισμός των Γάλλων αντιστασιακών κατά του δεσποτισμού των Ναζί. Επιπλέον, η αντίθεση ανάμεσα στους Γάλλους που αντιστάθηκαν και σε αυτούς που υποτάχθηκαν στη θέληση των εισβολέων αναπαρίσταται από την ηθική αντίθεση μεταξύ Αντιγόνης και Ισμήνης (Deutsch 1946:15-7).

Στο δράμα ο χαρακτήρας του Κρέοντα αποτελεί κατά πολλούς μια απολογία της κυβέρνησης του Vichy και περιέχει μάλιστα σχετικούς υπαινιγμούς. Ο Κρέων έξω φρενών λέει στην Αντιγόνη: «Πρέπει ωστόσο να υπάρχουν και κάποιοι που να λένε ναι. Πρέπει να υπάρξει κάποιος, που να κυβερνήσει το καράβι» (Ανούιγ 1962:158-9). Ο υπαινιγμός του συγγραφέα αναφέρεται στο επεισόδιο του πλοίου Massilia, επί του οποίου το 1940 κοινοβουλευτικοί δοκίμασαν να εγκαταλείψουν τη Γαλλία. Ο Κρέων λέει επίσης στην ανιψιά του: «... κι οι αξιωματικοί σκαρώνουν κιόλας μια βολική σχεδία μονάχα γι' αυτούς, παίρνοντας κι όλο το γλυκό νερό του καραβιού, για να γλυτώσουν τουλάχιστον το δικό τους το τομάρι» (Ανούιγ 1962: 159). Κατ' αυτό τον τρόπο, ο Κρέων γίνεται υποστηρικτής των πεταινιστών. Ωστόσο, το δράμα φαίνεται ότι προβάλλει κυρίως την αντίσταση εναντίον της τυραννικής εξουσίας και εγκωμιάζει τους αντιστασιακούς, τους οποίους εκπροσωπεί η Αντιγόνη (Γκίνης 1992:97). Η

Αντιγόνη φαίνεται ότι επαναστατεί ενάντια στην εξουσία ή –μάλλον- ενάντια στην κοινωνία. Δε δέχεται το κοινωνικό κατεστημένο, τους συμβιβασμούς και τη φθορά του. Ο Κρέων, που ξέρει τη σήψη της εξουσίας, αποδέχεται τη ζωή και προσπαθεί με τον δικό του τρόπο να κάνει ό,τι περνάει από το χέρι του, για να καταστήσει τον κόσμο ετούτο λιγότερο εξωφρενικό.

3.1.4. Στοιχεία Πεσσιμισμού και Υπαρξισμού στην Αντιγόνη του Jean Anouilh

Ο μύθος λειτουργεί ως πρόσχημα για τον Anouilh, επιτρέποντάς του να εκφράσει τις ιδέες του. Ο συγγραφέας γράφει επηρεασμένος από το κίνημα του Πεσσιμισμού, που απορρίπτει κάθε ιδέα για εξέλιξη. Ο πεσσιμισμός του δράματος εκδηλώνεται μέσα από τη σύγκρουση των δύο πρωταγωνιστών, του Κρέοντα και της Αντιγόνης, οι οποίοι αναζητούν την ευτυχία σ' έναν παράλογο κόσμο. Το μόνο που έχουν να προσφέρουν είναι η απελπισία τους. Το δράμα εγγράφεται στο σύμπαν της παράλογης βίας, που παραπέμπει στη χαώδη κατάσταση της Ευρώπης του Μεσοπολέμου. Ο συγγραφέας καλεί τον αναγνώστη να μοιραστεί το ιδεώδες του, την άρνηση κάθε συμβιβασμού. Γι' αυτόν η ζωή είναι κακιά και χυδαία. Παρόλα αυτά, υπάρχουν υπάρξεις που αναζητούν έναν έρωτα αγνό, όπως η Αντιγόνη.

Ο Anouilh, ως υπαρξιστής, τοποθετεί τον άνθρωπο στο κέντρο ενός κόσμου, όπου βασιλεύει το παράλογο. Κανένας χαρακτήρας δεν μπορεί να νικήσει και δεν υπάρχουν τελικές απαντήσεις στα υπαρξιακά ερωτήματα (DeLaura 1961:40). Ο Κρέων παρουσιάζεται ως απόλυτος ορθολογιστής, που εκμηδενίζει τις ηθικές αξίες. Από την άλλη πλευρά, η δράση της Αντιγόνης υπονοεί μια αναρχική αίσθηση που απαξιώνει την τραγωδία περισσότερο από ό,τι ο Κρέων απογυμνώνοντας την ηρωίδα από κάθε ηρωισμό (O' Hanlon 1980:541). Στο νεότερο δράμα το τραγικό πεπρωμένο των αρχαίων Ελλήνων είναι επιμελώς απαλλαγμένο από κάθε παρέμβαση μιας ανώτερης αρχής, η οποία εξουσιάζει τους ανθρώπους, για παράδειγμα το ιερό καθήκον προς τους νεκρούς που συναντάμε στην *Άντιγόνη* του Σοφοκλή. Οι πράξεις της ηρωίδας του Anouilh δεν εξαρτώνται από ένα ιδανικό. Η Αντιγόνη δεν υπερασπίζεται πλέον τη θρησκευτική εθιμοτυπία· αντιπροσωπεύει μόνο τον εαυτό της. Ο Κρέων τον ίδιο (Γκίνης 1992:100). Η αναρχική στάση της ηρωίδας φθάνει στην απόρριψη της ίδιας της ζωής (Γκότσης 2008:32). Ωστόσο, η Αντιγόνη βρίσκεται σε μια υπαρξιακή εκκρεμότητα, δεν έχει στην πραγματικότητα τον πλήρη έλεγχο της ύπαρξης και της θέλησής της. Δεν ξέρει τελικά γιατί πεθαίνει. Την

ασυνείδητη υπαρξιακή επιθυμία της για θάνατο επιβεβαιώνει η φράση του Κρέοντα: «...ο Πολυνείκης δεν ήταν παρά μια πρόφαση» (Ανούιγ 1962:169· πβ. Dawe 2011:261).

Πίσω από ποιον ήρωα βρίσκεται ο Απουίη; Τον Κρέοντα ή την Αντιγόνη; Ίσως οι δυο ήρωες αποτελούν όψεις του ίδιου νομίσματος. Αντιπροσωπεύουν τις αντιμαχόμενες μέσα μας δυνάμεις που βρίσκονται σε διαρκή σύγκρουση (Σιβετίδου 1992:134). Ο Απουίη παρουσιάζει τις δύο απόψεις και μας επιτρέπει να επιλέξουμε ανάμεσά τους (Calin 1967:82-3). Οι δύο προσωπικότητες συμπληρώνουν η μία την άλλη και αποδεικνύουν την ατέλεια της ανθρωπίνης φύσης. Τίποτα δεν είναι σαφές· μόνο ο θάνατος κερδίζει. Για τους άθεους υπαρξιστές, ο Θεός δεν υπάρχει πια και ο άνθρωπος είναι μια ύπαρξη που δημιουργεί τον εαυτό της με την ελεύθερη επιλογή της. Στον κόσμο και στο δράμα του Απουίη βασιλεύει το παράλογο.

3.1.5. Αποκλίσεις από το σοφόκλειο δράμα

Στην αρχή του έργου ο Πρόλογος, ως ένα από τα πρόσωπα του έργου, μας συστήνει τα υπόλοιπα πρόσωπα, προσδιορίζει τον ρόλο τους, προδιαγράφει την εξέλιξη και σχολιάζει, επαληθεύοντας εν μέρει τις προσδοκίες του αναγνώστη που απορρέουν από τη γνώση του σοφόκλειου δράματος. Με όσα λέει ο προσωποποιημένος Πρόλογος θέτει ήδη τα στοιχεία της μεταμόρφωσης των μυθικών προσώπων. Η τριαδική σκηνή Αντιγόνης-Παραμάνας-Ισμήνης ουσιαστικά αντικαθιστά τον Πρόλογο της σοφόκλειας *Αντιγόνης* (Γκότσης 2008:24-5). Η παρουσία της Παραμάνας εισάγει την ετερότητα μορφολογικά και σημασιολογικά: η προσθήκη ενός καινούριου προσώπου-πολλώ δε μάλλον μιας καινούριας σκηνής – είναι από μόνη της ένα σημαίνον που καλεί τον αναγνώστη να ερμηνεύσει τη λειτουργία του σε σχέση με την πρόθεση του σύγχρονου δραματουργού και να ανασηματοδοτήσει τον αρχαίο μύθο. Πράγματι, στην εν λόγω σκηνή διαγράφεται ο χαρακτήρας της Αντιγόνης με έναν τρόπο που ανατρέπει τον σοφόκλειο ηρωισμό της. Η Ισμήνη ομολογεί: «Δε θέλω να πεθάνω». Η Αντιγόνη συμφωνεί: «Κι εγώ δε θα 'θελα να πεθάνω» (Ανούιγ 1962:129· πβ. Γκότσης 2008:25). Η Ισμήνη γνωρίζει εξ αρχής τα γεγονότα και τις προθέσεις της Αντιγόνης. Επίσης, μια ισχυρή απόκλιση από το αρχαίο πρότυπο είναι η εμφάνιση του Αίμονα, που είναι πρώιμη για τα δεδομένα του *υπο-κειμένου*· ο ήρωας εμφανίζεται πολύ νωρίς στο δράμα, πριν από τη σύλληψη της Αντιγόνης και προσπαθεί ανεπιτυχώς, όπως η Ισμήνη, να την αποτρέψει από την παράλογη πράξη της. Ο διάλογος Αίμονα-Αντιγόνης συνιστά σημαντική καινοτομία, αφού στο σοφόκλειο δράμα τα δύο πρόσωπα δεν εμφανίζονται ποτέ μαζί επί σκηνής. Καινοτομία

αποτελεί άλλωστε ότι αυτή η εμφάνιση του ήρωα στη σκηνή δε θα είναι η μόνη (Γκότσης 2008:25-6). Επιπλέον, ο Αίμων συμμετέχει στη διοικητική μηχανή του κράτους και συγκρούεται με τον Κρέοντα κατά τη δεύτερη εμφάνισή του (Γκότσης 2008:37).

Ο Χορός σχολιάζει την τραγωδία προσδίδοντας στο δράμα χαρακτήρα αυτοαναφορικότητας. Εκπροσωπώντας τον συγγραφέα στην έκτη σκηνή προβαίνει σε σχόλια για τη διαφορετική φύση μεταξύ τραγωδίας και δράματος υπονομεύοντας τη θεατρική ψευδαίσθηση απευθυνόμενος στον θεατή. Με ύφος απλό και ενίοτε παίζοντας με τις λέξεις λέει αυτό που σκέπτεται για την τραγωδία: «Είναι καθάρια η τραγωδία, ξεκούραστη, σίγουρη....» (Ανούιγ 1962:145· πβ. Γκίνης 1992:99). Κατόπιν, σχολιάζει την είσοδο της Αντιγόνης, που μόλις έχει συλληφθεί. Λέει χαρακτηριστικά, προτού αποχωρήσει από τη σκηνή: «Η μικρή Αντιγόνη θα μπορέσει, για πρώτη φορά, να γνωρίσει τον εαυτό της» (Ανούιγ 1962:145). Στο δράμα του Απουίη η Αντιγόνη απογυμνώνεται από κάθε πιθανή αίσθηση καθήκοντος της σοφόκλειας ηρωίδας. Όταν τη ρωτάει ο Κρέων γιατί κάνει την ταφή, εκείνη με ειλικρίνεια του απαντάει: «Για κανέναν. Για μένα» (Ανούιγ 1962:155). Ο Κρέων στη συνέχεια λέει για εκείνη στον Χορό: «Μονάχη της θέλησε να πεθάνει... Τώρα την καταλαβαίνω, η Αντιγόνη ήταν καμωμένη να πεθάνει. Μπορεί κι η ίδια να μην το ήξερε, όμως ο Πολυνείκης δεν ήταν παρά μια πρόφαση... Εκείνο που είχε γι' αυτήν σημασία ήταν η ά ρ ν η σ η και ο θ ά ν α τ ο ς» (Ανούιγ 1962:169). Επιπλέον, η αφήγηση της ταφής δε δηλώνει υπερφυσικές συνθήκες, όπως στην αρχαία τραγωδία (Γκότσης:49-50). Τέλος, την Αντιγόνη κομίζουν τρεις Φύλακες αντί για έναν που χρησιμοποιεί ο αρχαίος δραματικός ποιητής. Εκείνη διαλέγεται με έναν Φύλακα, καθώς οδηγείται στη θανάτωσή της (Γκότσης 2008:26).

Η κεντρική εκτεταμένη σκηνή της σύγκρουσης μεταξύ Κρέοντα και Αντιγόνης ξεδιπλώνει το νέο σημασιολογικό και ιδεολογικό status των δύο προσώπων. Ο θεατής συνειδητοποιεί ότι στα σημεινόμενα αυτής της καθαρσιακής σύγκρουσης, βρίσκεται η ουσία της μεταμόρφωσης του σοφόκλειου μύθου. Ο Κρέων προσπαθεί επίμονα να σώσει την Αντιγόνη, αφού αυτή έχει συλληφθεί. Της εξηγεί ότι το πτώμα δεν είναι αναγνωρίσιμο και δεν ανήκει αναγκαστικά στον Πολυνείκη. Της ξεκαθαρίζει ότι οι αδελφοί της υπήρξαν ασυνείδητοι, αχρείοι, εξίσου προδότες προς τη Θήβα (Sachs 1962:9-10). Ο βασιλιάς εκμυστηρεύεται στην Αντιγόνη την αλήθεια λέγοντας: «Είχαμε να κάνουμε με δυο λωποδύτες του ίδιου φυράματος, που κορόιδευαν ο ένας τον άλλον, κοροϊδεύοντάς μας, και που αλληλοσφάχτηκαν, σαν δυο μικροί αλήτες που ήτανε,

για να καθарίρουν τους λογαριασμούς τους...» (Ανούιγ 1962:163). Η προσπάθεια του Κρέοντα να σώσει την Αντιγόνη αποσκοπεί στη διαφοροποίηση του χαρακτήρα του από το σοφόκλειο πρότυπο. Ο Κρέων παρουσιάζεται ανθρώπινος, ευαίσθητος, κατ' ανάγκη κυβερνήτης. Ακολουθεί ως προσθήκη ο προσωρινός κλονισμός της Αντιγόνης λόγω της αποκάλυψης της αλήθειας για τον χαρακτήρα του Ετεοκλή και του Πολυνείκη από τον Κρέοντα (Γκότσης 2008: 37). Επίσης, η σύγκρουση μεταξύ βασιλιά και μάντη δεν υπάρχει στον Απουίη. Η απουσία αυτή αποκτά νόημα: ο θρησκευτικός-μεταφυσικός ρόλος του σοφόκλειου Τειρεσία δεν έχει καμιά θέση στον κόσμο του πολιτικού ρεαλισμού του Κρέοντα του Απουίη (Γκότσης 2008:32). Ενώ ο αρχαίος Κρέοντας αντιλαμβάνεται, έστω αργά, την ενοχή του, ο σύγχρονος κυβερνήτης είναι ενήμερος για την ενοχή του αλλά ανακτά την αυτοκυριαρχία του (Deutsch 1946:16-7). Στο δράμα του Απουίη ο Χορός αφηγείται την αυτοκτονία της Ευρυδίκης και όχι ο Εξάγγελος, όπως στο σοφόκλειο δράμα. Τέλος, το συμβούλιο που περιμένει τον Κρέοντα, για να συζητήσει τις υποθέσεις του κράτους, δεν υπάρχει στην αρχαία τραγωδία (Γκότσης 2008: 50-1).

3.1.6. Αναχρονισμοί

Η συνειδητή εισαγωγή αναχρονισμών από τον Απουίη δημιουργεί μια αύρα καθολικότητας και εγκαθιστά έναν τόνο ειρωνείας, ώστε να δώσει μια αίσθηση διάρρηξης της θεατρικής ψευδαίσθησης (Calin 1967:81-2). Το έργο παίζεται με μοντέρνα κοστούμια. Με τον τρόπο αυτό τα πρόσωπα απαλλάσσονται από την αίγλη του αρχαίου μύθου και εξανθρωπίζονται, κάτι που ενισχύεται και με τη χρήση απλής, καθημερινής γλώσσας (Sachs 1962:5-6). Σημαντικοί αναχρονισμοί είναι ότι οι Φύλακες παίζουν χαρτιά και φορούν καπέλο αντί για κράνος και ότι η βασίλισσα πλέκει αντί να ασχολείται με κάτι άλλο. Πολλά αισθητικά στοιχεία μεταφέρουν το κοινό στο παρόν, όπως ο καφές ως ρόφημα, οι βουτυρωμένες φρυγανιές και η Ντους, η σκυλίτσα της Αντιγόνης. Το πιο αγαπημένο αναμνηστικό της ηρωίδας είναι ένα χάρτινο λουλούδι που της έφερε ο Πολυνείκης. Συμπερασματικά, οι εσκεμμένοι αναχρονισμοί αιφνιδιάζουν τον θεατή προκαλώντας την αίσθηση του απροσδόκητου και του διαχρονικού ταυτόχρονα. Οι αναχρονισμοί υπογραμμίζουν παράλληλα πως ο μύθος της Αντιγόνης θα μπορούσε να διαδραματιστεί και στο παρόν, στη σύγχρονη με τον συγγραφέα και τους θεατές εποχή, καθώς και το γεγονός ότι η αρχαία Αντιγόνη δεν ήταν μία και μοναδική, αλλά θα μπορούσε να έχει σύγχρονες απογόνους.

3.1.7. Το ήθος των προσώπων

Τα πρόσωπα Αντιγόνη, Ισμήνη, Αίμων, Κρέων, ο Φύλακας και ο Αγγελιαφόρος είναι κοινά στα έργα του Σοφοκλή και του Απουίη. Ο Απουίη παραλείπει τον τυφλό μάντη Τειρεσία, που συνοδευόταν από ένα μικρό παιδί στο αρχαίο δράμα. Το παιδί ο συγγραφέας το χρησιμοποιεί ως μικρό ακόλουθο του Κρέοντα. Δημιουργεί νέα πρόσωπα: τον Πρόλογο, την Παραμάνα, τον ακόλουθο του Κρέοντα και δύο συμπληρωματικούς Φύλακες.

Η Παραμάνα ή Τροφός είναι παραδοσιακό πρόσωπο της ελληνικής τραγωδίας. Η παρουσία της εξυπηρετεί δύο ουσιαστικούς σκοπούς: ενσαρκώνει τον παιδικό κόσμο της ηρώιδας και χρησιμεύει για να τονίζει τη μοναξιά της μέσα στον εχθρικό κόσμο. Ωστόσο, ο διάλογος μεταξύ της Αντιγόνης και της Τροφού είναι ένας διάλογος κουφών ανθρώπων. Η Παραμάνα δεν αντιλαμβάνεται κανέναν υπαινιγμό, καμιά ερώτηση της μικρής Αντιγόνης. Εκείνη της εκμυστηρεύεται πως ένωσε υπέροχα που σηκώθηκε πριν ξημερώσει και πήγε στην εξοχή, «αφού ήταν ο πρώτος άνθρωπος που πίστεψε στη μέρα», όπως της λέει χαρακτηριστικά, αλλά η Παραμάνα δεν την πιστεύει: «Αλλού αυτά!» της επαναλαμβάνει. Θεωρεί σίγουρη τη συνάντησή της με κάποιο φίλο (Ανούιγ 1962:125· πβ. Γκίνης 1992:77-8).

Η Ισμήνη είναι ένας εκπρόσωπος της κοινής λογικής αλλά χωρίς τις διαστάσεις της σοφώκλειας ομώνυμης ηρώιδας (Γκότσης 2008:33). Η Ισμήνη του Απουίη, αντίθετα από την ηρώίδα του Σοφοκλή, «τον καταλαβαίνει λίγο και τον θείο Κρέοντα», άλλωστε είναι βασιλιάς, και θεωρεί πως πρέπει να δίνει το παράδειγμα (Ανούιγ 1962:130). Αντιπροσωπεύει το αντίθετό της Αντιγόνης: εκείνη είναι όμορφη, ενώ η Αντιγόνη συνηθισμένη· εκείνη σκέπτεται, ενώ η Αντιγόνη δρα. Είναι έξυπνη και συμπαθητική αλλά εκ φύσεως δειλή (Schlesinger 1947: 209). Φοβάται τον πόνο και την αποστροφή του πλήθους. Ενδιαφέρεται για την ομορφιά της και την εύκολη ζωή. Ενώ αντιπροσωπεύει τη φωνή της λογικής, κάποια στιγμή είναι έτοιμη να ακολουθήσει την αδελφή της αλλά η κρίσιμη στιγμή έχει χαθεί (Σιβετίδου 1992:130). Στην όγδοη σκηνή επανεμφανίζεται και θέλει να μοιραστεί την τύχη της Αντιγόνης. Η ηρώίδα απορρίπτει την προσφορά της λέγοντας πως ήδη διάλεξε τη ζωή ενώ η ίδια έχει επιλέξει το θάνατο. Ωστόσο, η πλήρης μεταβολή της δεν έχει τον ηρωισμό του προτύπου της. Στο

σοφόκλειο δράμα η Ισμήνη ομολογεί με θάρρος στον Κρέοντα ότι συμμετείχε στην πράξη της ταφής και αναλαμβάνει την ευθύνη της λέγοντας: *δέδρακα τούργον, εἴπερ ἤδ' ὁμορροθεῖ καὶ ξυμμετίσχω καὶ φέρω τῆς αἰτίας*. (Αντιγ. 536-7).

Ο Απουίη δανείστηκε από τον Σοφοκλή τον χαρακτήρα του Φύλακα, εμπλουτίζοντάς τον με προδρομικά στοιχεία της φάρσας: ο Φύλακας του Απουίη μοιάζει περισσότερο με τους υπηρέτες της Ιταλικής κωμωδίας ή με τον Σωσία του Μολιέρου (Γκίνης 1992:88). Επίσης, ο Απουίη αύξησε τον αριθμό των Φυλάκων από έναν σε τρεις, παρουσιάζοντάς τους όλους χυδαίους, μεθύστακες, άπληστους για χρήματα και για προαγωγή. Οι Φύλακες του Απουίη στερούνται συνείδησης και ηθικής, είναι ανίκανοι να δείξουν ανθρώπινα συναισθήματα και διακρίνονται από την ίδια μετριότητα και την ίδια ανανδρία, όπως και ο Φύλακας του Σοφοκλή. Μόνο ο πρώτος Φύλακας διαφέρει από τους άλλους, αφού στην αρχή φαίνεται σκληρός προς την Αντιγόνη αλλά αργότερα υποχωρεί αποδεχόμενος να γράψει και να παραδώσει την επιστολή της στον Αίμονα (Γκίνης 1992:78-9).

Ευρηματικός είναι ο μετασχηματισμός του Κρέοντα του Απουίη σε ένα νέο τύπο ηγέτη, ρεαλιστή, εκφραστή της αναγκαιότητας και συνάμα ανθρωπινότερο (Γκότσης 2008:33-4). Ο Κρέων, όπως τον παρουσιάζει ο Χορός, είναι άνδρας εύρωστος, ασπρομάλλης, κουρασμένος λόγω ηλικίας και φροντίδων. Προτού ανακηρυχθεί βασιλιάς αγαπούσε τη μουσική και τα βιβλία. Μετά τον θάνατο του Οιδίποδα και των γιων του, ως πλησιέστερος συγγενής, ανέλαβε τη βασιλεία. Ο ίδιος λέει μιλώντας για την εργασία του στην Αντιγόνη: «Αφού όμως βρέθηκα εδώ για να την κάνω, θα την κάνω...» (Ανούιγ 1962:152). Ενίοτε, είναι αποθαρρυσμένος και διερωτάται εάν είναι μάταιο να κυβερνά ανθρώπους, διότι είναι μόνος. Δεν υπάρχει κανένας για να τον βοηθήσει (Γκίνης 1992:85). Ο Χορός παρατηρεί: «Κι είσαι ολομόναχος τώρα Κρέων». Εκείνος το επιβεβαιώνει: «Ολομόναχος, ναι...» (Ανούιγ 1962:179). Ωστόσο, είναι πολιτικός συμβιβασμένος με την αχρειότητα (Δανιήλ 2014:1). Είναι ένας ευφυής Μακιαβελιστής, που προσπαθεί να πείσει την Αντιγόνη ότι ο αγώνας της δεν έχει νόημα (Heiney 1955: 333). Ωστόσο, τρέφει αληθινή στοργή για την ανιψιά του και προσπαθεί μάταια να τη σώσει.

Ο διάλογος της Αντιγόνης και του Κρέοντα, είναι ο διάλογος δύο απελπισμένων που μιλούν την ίδια γλώσσα. Ο Κρέων υποβάλλει τις ψευδαισθήσεις της Αντιγόνης στη δοκιμασία του μηδενισμού και η ηρωίδα αρχίζει να κάμπτεται, έτοιμη να εγκαταλείψει τον παιδικό της παράδεισο και να ξυπνήσει σ' έναν κόσμο ενηλίκων. Ο Κρέων δηλαδή εξηγεί στην Αντιγόνη ότι στο βασίλειο της Θήβας δεν υπάρχει πια κοινωνική ηθική παρά μόνο γραπτοί νόμοι. Προσπαθεί να της δώσει να καταλάβει ότι η υπόθεση του Πολυνείκη δεν είναι ηθική αλλά πολιτική υπόθεση. Κατά συνέπεια, η εξέγερσή της δεν έχει αντικείμενο. Αυτό που νικά τελικά την Αντιγόνη είναι η ειλικρίνεια και η αυστηρότητα αυτού του μηδενιστικού συλλογισμού. Ο Κρέων θα μπορούσε να είναι ο τελικός νικητής στην αντιπαράθεση αυτή, ωστόσο, εξωθεί τα πράγματα. Υπόσχεται στην Αντιγόνη την ευτυχία, αλλά η ταλαντευόμενη ηρωίδα δε δέχεται τους συμβιβασμούς που συνεπάγεται η ευτυχία των ενηλίκων (Σιβετίδου 1992:131-3). Τελικά, στερημένος από τα αγαπημένα του πρόσωπα, ο Κρέων, αυτός ο απόστολος της δέσμευσης του ανθρώπου στην κοινωνία, καταδικάζεται να ζήσει στη μοναξιά ανάμεσα σε ανθρώπους που δεν τον κατανοούν (Calin 1967:81).

Η Ευρυδίκη είναι, όπως στο σοφόκλειο δράμα, η σύζυγος του Κρέοντα και εμφανίζεται στον Πρόλογο και στο τέλος του έργου σαν μια γριά γυναίκα που πλέκει. Ο Κρέων, για τον οποίο η Ευρυδίκη παραμένει σε όλο το δράμα μια καλή σύζυγος, θα ήταν αδύνατο να φαντασθεί ότι η σύζυγός του θα μπορούσε να αυτοκτονήσει με την αναγγελία του θανάτου του Αίμονα. Η Ευρυδίκη παρουσιάζεται έτσι ως πρόσωπο του αστικού δράματος, που παίζεται ανάμεσα σε δυο γέροντες συζύγους, για πάντα κλεισμένους στην αμοιβαία μοναξιά τους (Γκίνης 1992:79).

Ο Αίμων εμφανίζεται στο έργο του Απουίη σαν το αρσενικό δίδυμο της Αντιγόνης. Σε όλο το έργο παραμένει ένα παιδί. Είναι ιδεαλιστής αλλά κυρίως φοβισμένος. Ενώπιον του Κρέοντα παραμένει αδύναμος και ηττημένος (Γκίνης 1992:80). Αδυνατεί να ανδρωθεί παρά τη σύγκρουση με τον πατέρα του (Γκότσης 2008:33). Τρομοκρατημένος από τη μοναξιά, από την προοπτική της πλήρους ενηλικίωσης, ικετεύει τον Κρέοντα να συνεχίσει να είναι ο πατέρας και ο προστάτης του (Steiner 2001:249). Στο τέλος, όπως ο σοφόκλειος Αίμων, αυτοκτονεί.

Η Αντιγόνη είναι μικρή, αδύνατη, μελαμψή και κακοχτενισμένη. Χωρίς να είναι άσχημη, δεν είναι ωραία. Ο Απουίη την περιγράφει χλομή, χωρίς στήθος και άσχημα καλλωπισμένη (Calin

1967:81). Ο Πρόλογος λέει χαρακτηριστικά: «Η Αντιγόνη είναι εκείνη η μικρή αδύνατη, που κάθεται εκεί κάτω αμίλητη» (Ανούιγ 1962:121). Κατά βάθος, δεν αισθάνεται εντελώς αληθινή γυναίκα και γι' αυτό υποφέρει. Ο δραματουργός παρουσιάζει ορισμένα σύμβολα, όπως τη σκυλίτσα της, το σιδερένιο φτυαράκι της, την κούκλα που της χάρισε ο Κρέοντας, που αποτελούν υπενθυμίσεις της παιδικότητάς της. Η ηρωίδα δρα χωρίς κανένα θρησκευτικό προσανατολισμό. Η δυσaréσκειά της απέναντι στον κόσμο των ενηλίκων της υπαγορεύει τον θάνατο ως τη μοναδική λύση στο πρόβλημα της. Δεν είναι διατεθειμένη να τους καταλάβει. Δηλώνει στον Κρέοντα: «Εγώ δε βρίσκομ' εδώ για να καταλάβω. Μόνο για να σας πω 'όχι' και να πεθάνω» (Ανούιγ 1962:159). Η ίδια εξομολογείται στον βασιλιά: «Εγώ τα θέλω όλα, αμέσως, δίχως παζάρια, ειδάλλως δε δέχομαι τίποτα! Δε θέλω να' μαι ολιγαρκής, εγώ, και να' μαι ευτυχισμένη μ' ένα ξεροκόμματο, αν έκατσα φρόνιμα» (Ανούιγ 1962:167). Με άλλα λόγια, είναι μια επαναστάτρια. Δε θέλει να σκέπτεται και προπάντων δε θέλει να καταλαβαίνει ούτε να δέχεται συμβουλές. Η Αντιγόνη λέει χαρακτηριστικά στην Ισμήνη: «Να καταλάβω, όλο να καταλάβω. Θα καταλάβω, όταν γεράσω. Αν γεράσω. Όχι τώρα» (Ανούιγ 1962:131). Επιπλέον, όπως ένα παιδί, έχει απρόβλεπτες μεταβολές ψυχικής διάθεσης. Ζηλεύει την αδελφή της, έχει κακό χαρακτήρα και πολλά ελαττώματα. Ο Κρέων τη χαρακτηρίζει περήφανη, σαν κόρη του Οιδίποδα, λέγοντας: «Είσαι η ίδια η περηφάνια του Οιδίποδα... Ήσουν βέβαιη πως θα σε θανατώσω. Και σου φαινόταν, αυτό, λύση πολύ φυσική για σένα, περήφανη!» (Ανούιγ 1962:152). Η Αντιγόνη λέει όχι στην ευτυχία και όχι στη ζωή με συμβιβασμούς και ατιμίες. Δε φοβάται τα γεράματα αλλά τη φθορά της ζωής (Γκίνης 1992:82-3). Ενώ αρχικά προχωρεί στην ταφή του αδελφού της, αργότερα ταλαντεύεται και δεν ξέρει γιατί πεθαίνει. Η Αντιγόνη νικιέται, αφού το πάθος της και ο ενθουσιασμός της, αποδεικνύονται ανίσχυρα μπροστά στη λογική αυτού του κόσμου (Σιβετίδου 1992:127-8).

Ο Χορός αποτελεί ένα πρόσωπο που υποδύεται τον μεταθεατρικό ρόλο που είχε στην αρχή ο προσωποποιημένος Πρόλογος. Δεν είναι η φωνή του πλήθους, που καλείται να υπερασπιστεί ή όχι την Αντιγόνη αλλά κυρίως παρατηρεί, καταγράφει, επεξηγεί, νουθετεί (Γκότσης 2008:34). Η ταυτότητά του φαίνεται ασαφής. Ο Χορός του ενός ανδρός επιτελεί την ίδια λειτουργία με τον σοφόκλειο Χορό των δεκαπέντε γερόντων, αν και τα ιντερλούδια ομιλίας του είναι πιο σύντομα και πιο αφηγηματικά. Το γεγονός ότι πρόκειται για έναν άνδρα αποδεικνύεται από το σχολιασμό της τραγωδίας από τον ίδιο στην έκτη σκηνή. Ο Χορός απευθυνόμενος στους θεατές λέει: «Στην Τραγωδία είσαι ήσυχος». Και παρακάτω: «...Και χωρίς κανένα όφελος. Για να το πεις μόνο στον εαυτό σου, για να το μάθεις ο ίδιος» (Ανούιγ 1962:145). Μετά τον

Πρόλογο, ο Χορός δεν ξαναεμφανίζεται μέχρι τη μέση σχεδόν του έργου. Στην έκτη σκηνή ο λόγος του λειτουργεί σαν διάλειμμα, θυμίζοντας μια Αριστοφανική παράβαση, στην οποία εξηγεί τη διαφορά της τραγωδίας και του μελοδράματος (Deutsch 1946:15). Επίσης, λειτουργεί ως σύμβουλος του Κρέοντα, υποδεικνύοντάς του να μη σκοτώσει την Αντιγόνη, και τον ενημερώνει ανήσυχος για τη διαταραγμένη διανοητική κατάσταση του Αίμονα. Στο τέλος του έργου κάνει τον απολογισμό της δράσης.

Κεφάλαιο 4

Η *Ισμήνη* του Γιάννη Ρίτσου

4.1. Δραματουργική Ανάλυση της *Ισμήνης* του Ρίτσου

«Πολλά πρόσωπα αλλάξαμε, πολλά - όχι προσωπεία. Πίσω από χίλια πρόσωπα κρυφτήκαμε. Μπλεχτήκαμε με θεούς και μύθους μ' άλλους φωτισμούς, άλλους χρόνους. Για να σκεπάσουμε το πρόσωπό μας το βαθύ, το πικρό, το αμετάβλητο, το άφταιγο, το τιμωρημένο, το μόνο δικό μας», γράφει ο Ρίτσος στο έργο του *Τειρεσίας* εκφράζοντας έτσι την πληθωρική ψυχοσύνθεσή του μέσα από την επιστροφή του στο μυθικό παρελθόν (Ρίτσος 1975:400· πβ. Μαγκαφουράκης 2012:304). Τη μέθοδο αυτή υιοθετεί ο ποιητής στο έργο του *Τέταρτη Διάσταση*, στο οποίο περιλαμβάνεται ο μονόλογος *Ισμήνη*.

4.1.1. Εισαγωγή

Το φασιστικό πραξικόπημα του Απριλίου του 1967 κατέστρεψε ούτως ή άλλως την εύθραυστη προσωπική και επαγγελματική ευημερία του Ρίτσου, ο οποίος δεν εξέδωσε κανένα έργο του στην Ελλάδα μέχρι το τέλος του 1970. Η *Τέταρτη Διάσταση* εμφανίστηκε στο τέλος του 1972, όταν οι συνθήκες της ζωής του εξομαλύνθηκαν σχετικά (Jeffreys 1994:68). Η *Ισμήνη*

είναι το ενδέκατο μυθολογικό ποίημα της συλλογής. Γράφτηκε στην Αθήνα και στη Σάμο, από τον Σεπτέμβριο-Δεκέμβριο του 1966 έως τον Δεκέμβριο του 1971. Πρωτοδημοσιεύτηκε το 1972 στη συλλογή και την ίδια χρονιά αυτοτελώς, για να κάνει συνολικά δεκαοκτώ εκδόσεις (Χασάπη-Χριστοδούλου 2002:908).

Η *Τέταρτη Διάσταση* περιλαμβάνει δεκαεπτά «δραματικούς» ή «σκηνικούς» μονόλογους, καθένας από τους οποίους αποτελεί εξομολόγηση ενός ήρωα, συνήθως μυθικού προσώπου, προς έναν σιωπηλό ακροατή. Στις περισσότερες συνθέσεις αξιοποιείται ο αρχαιοελληνικός μύθος ενώ όλοι σχεδόν οι μονόλογοι πλαισιώνονται από «σκηνοθετικές οδηγίες»: έναν πρόλογο του ποιητή/αφηγητή, όπου δίνονται πληροφορίες σχετικές με τον χώρο, τον χρόνο και τα πρόσωπα, καθώς και έναν επίλογο, που επεκτείνει την αφήγηση εισάγοντας ενίοτε το στοιχείο της δράσης (Μερακλής 1981:519).

Οι τίτλοι των έργων της *Τέταρτης Διάστασης*, με μια εξαίρεση (Φιλοκτήτης), δηλώνουν το πρόσωπο που απαγγέλλει τον μονόλογο και ορίζουν τον μυθικό χώρο, εστιάζοντας στον τρωικό κύκλο, στον θηβαϊκό κύκλο και στον κύκλο των Ατρείδων (Βελουδής 1984:56). Οι τίτλοι δημιουργούν έναν ορίζοντα προσδοκιών στον υπονοούμενο αναγνώστη, ο οποίος συνειρμικά ταυτίζει τον τίτλο-όνομα με τον αντίστοιχο μύθο που του είναι οικείος. Στην περίπτωση της *Ισμήνης*, ο Ρίτσος επιλέγει την ομώνυμη ηρωίδα, μια γυναικεία μορφή με ρόλο ήσσοнос σημασίας στην *Άντιγόνη* του Σοφοκλή, για να την απελευθερώσει από την αφανή μυθική θέση της (Κομιανός 2010:1). Ανασύρει από τη λήθη την ξεχασμένη παρουσία της Ισμήνης, την κάνει πρωταγωνιστική μορφή και της δίνει φωνή, ώστε να προβληθεί η δική της οπτική για τον κόσμο και την ιστορία (Ζερβού 2010:7).

Οι μονόπρακτοι θεατρόμορφοι μονόλογοι αποτελούν μικρά δράματα χωρίς λύση (Μαρκάτη 2010:45). Στα έργα διακρίνουμε τρία επίπεδα. Το μυθολογικό-ιστορικό υπόβαθρο, την προσωπική μνήμη της παιδικής ηλικίας του ποιητή και τα σύγχρονα κοινωνικά προβλήματα. Το σκηνικό της *Ισμήνης* είναι ένα ερειπωμένο αρχοντικό, σύμβολο του οίκου των Ρίτσων, που καθίσταται γενικότερο σύμβολο της φθοράς και παρακμής.

4.1.2. Η Υπόθεση του μονολόγου

Το θέμα του μονολόγου προέρχεται από τον μύθο των Λαβδακιδών. Η Ισμήνη φαίνεται να ζει στην ελληνική επαρχία του 1960 αλλά και στη νεφελώδη χρονικά σφαίρα του μύθου. Είναι άνοιξη, ο ήλιος γέρνει να βασιλέψει. Σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες του Προλόγου ένας νεαρός αξιωματικός της φρουράς ζήτησε να γίνει δεκτός από την ηλικιωμένη αρχόντισσα. Μεταφέρει στην τελευταία απόγονο των Λαβδακιδών τα χαιρετίσματα του γέροντα πατέρα του, πρώην εργάτη του υποστατικού. Ο νέος προφταίνει να της πει μερικά λόγια, συγκινημένος και σχεδόν ερωτικά ταραγμένος από τη μαραμμένη ομορφιά της. Εκείνη τον καλεί να έρχεται να τη βλέπει. Η Ισμήνη, αφού ακούει ευγενικά τον επισκέπτη της, αρχίζει έναν μακρύ μονόλογο, στον οποίο συνειρμικά θυμάται την αδελφή της και μιλά γι' αυτήν αρκετές φορές. Μέσα από την αναφορά στην Αντιγόνη προκύπτουν σταδιακά οι αναμνήσεις για τα υπόλοιπα πρόσωπα της οικογένειάς της και για τα γεγονότα του παρελθόντος.

Η ηρωίδα μιλά για το αργοκύλισμα του χρόνου, που εξουδετερώνει τη λειτουργία των σταματημένων ρολογιών. Η ίδια λέει χαρακτηριστικά: «Εδώ πέρα ο χρόνος είναι αργός» (Ρίτσος 1990:207). Όλα συντελούνται στη σιωπή που περιτριγυρίζει το σπίτι, καθιστώντας κάθε κίνηση περιττή· μόνο το βήμα των ποντικών δίνει το μέτρο της κατάρρευσης σ' ένα κενό, που αφήνει την εντύπωση μιας απεραντοσύνης. Όταν η ηρωίδα αρχίζει να θυμάται, της κάνει εντύπωση ο φόβος των άλλων, όπως της αδελφής της. Η Αντιγόνη είχε χαρακτήρα πολύ διαφορετικό από τον δικό της, λέει η Ισμήνη. Η ίδια θεωρεί φυσικό ότι η Αντιγόνη προκάλεσε τον θάνατο. Αντί να τον αναμείνει, προτίμησε να τον προλάβει αντιστρέφοντας τον φόβο σε ηρωισμό. Ήταν παντοτινά τρομαγμένη: μπρος στο φαΐ, στα χρώματα, στο νερό. Απόμακρη και αντιπαθητική, μαυροφορεμένη, ήταν το αντικείμενο της ερωτικής αντιζηλίας της αδελφής της, καθώς και η Ισμήνη φαίνεται πως αγαπούσε τον Αίμονα. Αντίθετα, η Αντιγόνη, όπως αναφέρει η Ισμήνη, «ποτέ δεν άφησε τον Αίμονα να της αγγίξει το χέρι» (Ρίτσος 1990:211). Μια νύχτα που τα αγόρια και τα κορίτσια έπαιζαν στον κήπο κάποιος είχε την έμπνευση ν' ανταλλάξουν τα ρούχα τους και μονάχα η Αντιγόνη έμεινε με τα μαύρα της. Ο Αίμων φόρεσε τα ρούχα της Ισμήνης, πράγμα που την έκανε να τον νιώσει σαν δικό της. Η ηρωίδα εξομολογείται: «Ο Αίμων φορούσε το δικό μου φόρεμα κ' ήταν τόσο δικός μου που χόρευα μέσα στο συντριβάνι και τα νερά κρουνέλιζαν στα μαλλιά μου, στους ώμους μου, στα μάγουλά μου» (Ρίτσος 1990:211-2). Η Αντιγόνη πάλι ποτέ δεν αφηνόταν να ικανοποιήσει φανερά μια επιθυμία της, με αποτέλεσμα να καταπιέζει τις παρορμήσεις της και να τις ικανοποιεί κρυφά: κάποτε, αναφέρει η Ισμήνη,

την είδε «με μια γαβάθα πετιμέζι στην ποδιά της, να τρώει μεγάλες κουταλιές μουλιασμένο ψωμί... Ποτέ δεν της τόπα. Δεν έμαθε. Πολύ τη λυπόμουν», καταθέτει η ηρωίδα. Μονάχα μπροστά στο θάνατο λύγισε η υπεροψία της. «Εκείνο το 'άκλαυτος', 'άφιλος', ιδίως εκείνο το 'ανυμέναιος' υπήρξε η μόνη της ομολογία», εξομολογείται η Ισμήνη (Ρίτσος 1990:212-3). Η Αντιγόνη σ' όλη τη ζωή της είχε φοβηθεί την αμαρτία, μονάχα όταν την νεκροστόλισαν έμοιαζε με γυναίκα.

Μια άνοιξη η ζωή έγινε διαφορετική. Η μέρα είχε ζεστάνει. Το ψωμί ήταν νόστιμο. Ο πατέρας του νεαρού αξιωματικού είχε στείλει στην ηρωίδα μερικά γαρύφαλλα. Η Ισμήνη αναπολεί τις εκδρομές της οικογένειας με το αμάξι στα κτήματα και τον μικρό της αδελφό, τον Πολυνείκη, που είχε φτιάξει μια συλλογή με πόρπες από ζώνες νεκρών. Αυτός ήταν που ήρθε αργότερα με τους Αργείους, για να εκπορθήσει τη θήβα και να εκθρονίσει τον Ετεοκλή. Η Ισμήνη διακόπτει τη διήγησή της για να ζητήσει από τον νεαρό αξιωματικό να ευχαριστήσει τον πατέρα του και κατόπιν αναπολεί τα καλοκαίρια που πέρασαν και το άλογο του Αίμονα. Έζησαν βέβαια και βάσανα, αφού οι άσκοποι ηρωισμοί και οι δόξες που τους κυρίευαν όλους δεν άφηναν θέση για το όνειρο. Κάποια στιγμή φοβήθηκε μήπως της επιβάλουν να αναλάβει το θρόνο. Αυτή δεν ήθελε την εξουσία, έφτανε ο θάνατος που τους κυβερνά από τη στιγμή που γεννιούνται. Τώρα το σώμα της χαλάρωσε. Εξακολουθεί όμως να έχει επιθυμίες, γιατί η μνήμη της χρειάζεται νέες παραστάσεις. Ζει σκυμμένη τη μισή μέρα έξω από το παράθυρο, σε πλήρη ησυχία που αντιτίθεται στο θόρυβο των πολιτικών, των στρατιωτικών και των διπλωματών, των επαναστάσεων και των αντεπαναστάσεων του παρελθόντος, που καθιστούν μάταιη κάθε δόξα. «Δολοπλοκίες, δωροδοκίες, προδοσίες» λέει η ηρωίδα, και θεωρεί πως ένας διαρκής φόβος, μια απέραντη γραφειοκρατία καθόριζαν τη ζωή τους (Ρίτσος 1990:222).

Σε δύσκολους καιρούς, θυμάται η Ισμήνη, καλούσαν τον μάντη, τον οποίο η Αντιγόνη φοβόταν. Όταν έφευγε ο μάντης, έπεφτε σιωπή και μετά το ξαφνικό ξέφρενο χτύπημα των πολεμικών πιθανώς τυμπάνων έφερνε φόβο. Οι δύο αδελφές επιφορτίζονταν με απαγγελίες και προσφορές ανθοδεσμών στους επίσημους και μετά τις έστελναν στα χτήματα. Όταν επέστρεφαν, υπήρχαν άλλες σημαίες, άλλοι ηγέτες, δεν ήξεραν όμως ποιος ήταν ο νικητής. Σε μια εποχή που η πόλη είχε πλημμυρίσει από στρατιώτες και οι λύκοι είχαν κατέβει από τα δάση, τυφλώθηκε ο πατέρας τους και όλα έγιναν κατακόκκινα. Η αδελφή της έγινε τότε πιο σκληρή. Στη

συνέχεια όλα άλλαξαν: οι άνδρες έφυγαν, οι γυναίκες ήταν ατημέλητες, οι νεκροί πολλαπλασιάστηκαν, όλα σιώπησαν, ακόμη και η Σφίγγα. Τελειώνοντας την αφήγησή της η Ισμήνη συμβουλεύει τον αξιωματικό να μη μείνει στο στρατό αλλά να επιστρέψει στα χτήματά του, και τον καλεί να την επισκεφτεί τα μεσάνυχτα, χτυπώντας συνθηματικά την πόρτα της.

Στον Επίλογο η Ισμήνη καλεί την Τροφό για να της ανακοινώσει: «Δε θα δειπνήσω απόψε», της λέει, «Δε θα σε χρειαστώ...» (Ρίτσος 1990:228). Οι τελετουργικές κινήσεις της δίνονται με κάθε λεπτομέρεια. Η ηλικιωμένη γυναίκα βάφεται και στολίζεται μπρος στον καθρέφτη. Ντύνεται μ' ένα κόκκινο φόρεμα· ωστόσο, το είδωλό της δεν ψεύδεται, το γήρας είναι ανεπανόρθωτο. Όταν, τα μεσάνυχτα, ακούγονται τα εφτά συνθηματικά χτυπήματα στην πόρτα, δεν ανοίγει στον νεαρό. Αρχίζει να βάφεται άσπρη, σαν γύψος. Βγάζει τα ρούχα και τα κοσμήματά της και βάζει ένα φόρεμα της Αντιγόνης. Από το συρτάρι του κομοδίνου παίρνει χάπια και τα καταπίνει. Ξαπλώνει στο κρεβάτι ντυμένη και με τα σαντάλια της. Κλείνει τα μάτια και χαμογελάει ακίνητη. Κοιμήθηκε; Από την πλαϊνή αίθουσα ακούγεται το ρολόι (Πρεβελάκης 1992:464-8).

4.1.3. Γιάννης Ρίτσος: Μοντερνισμός και μυθική μέθοδος

Ο Μοντερνισμός ως κίνημα εμφανίζεται στις αρχές του 20ου αιώνα και διαρκεί έως τα μέσα του. Πρωτοεμφανίζεται στην Αγγλία και στη συνέχεια εξαπλώνεται στην υπόλοιπη Ευρώπη (Καψωμένος 2008:395). Στην Ελλάδα συνδέεται με την εμφάνιση της γενιάς του '30, τους ποιητές δηλαδή που αφομοίωσαν στο έργο τους ιστορικές στιγμές του έθνους, όπως τη Μικρασιατική Καταστροφή και τις κοινωνικοπολιτικές ανατροπές των δικτατοριών του Μεσοπολέμου (Φίφης 2001:466). Το 1935 σημειώνεται για τον Ρίτσο η απαρχή μιας νέας περιόδου στο ποιητικό του έργο με την υιοθεσία των μοντερνιστικών τεχνικών, αν και ο ίδιος δεν αποτελούσε μέλος της ομάδας των μοντερνιστών ποιητών (Φίφης 2001:461). Οι μοντερνιστές αναπτύσσουν μια τάση αναβίωσης των αρχαίων μύθων. Ο Ρίτσος επιλέγει τον αρχαίο μύθο, καθώς διαχρονικά ο μύθος αγγίζει τη συλλογική μνήμη ως ένα στοιχείο της πνευματικής κληρονομιάς (Βελουδής 1982:97). Ο ποιητής εκμεταλλεύεται τους μύθους ως προσωπεία, για να εκφράσει διαχρονικά θέματα που απασχολούν την ανθρώπινη φύση (Φίφης 2001:462).

Ο ποιητής γοητεύθηκε από τον μυθικό λόγο που ευνοεί την κρυπτικότητα και την αμφισημία. Την οριστική του προσχώρηση στη μυθική μέθοδο την πραγματοποίησε από τα τέλη του 1936 έως το 1938. Ο Ρίτσος επεχείρησε πειραματικά στις δύο ποιητικές του συλλογές, την *Εαρινή Συμφωνία* και το *Εμβατήριο του Ωκεανού* την οριστική του μετάβαση στον αρχαιοελληνικό μύθο, που επρόκειτο να αποδειχθεί μετά τον πόλεμο ανεξάντλητη πηγή για την άντληση ποιητικών μορφών και συμβόλων (Βελουδής 1991:113). Η μέθοδός του είναι διαφορετική από αυτή του Καβάφη ή του Σεφέρη: δε συναντούμε καμιά παραπομπή ή παράθεση αρχαίου στίχου (Γιατρομανωλάκης 1981:197). Ο Ρίτσος προσπαθεί με τη βοήθεια του μύθου να πληρώσει το νοηματικό κενό μ' έναν μεταλογικό, μη ρεαλιστικό τρόπο (Μπήαν 1980:68). Το ιστορικό στοιχείο ενσωματώνεται στο μυθικό, που είναι ήδη συγχωνευμένο με το αυτοβιογραφικό, ενώ η ατομική αυτοβιογραφική μνήμη συγχωνεύεται με τη συλλογική, ιστορικομυθική μνήμη (Βελουδής 1984:73). Ο ποιητής αναγνωρίζεται πίσω από το προσωπείο, ωστόσο δεν είναι πια ο ίδιος· έχει εμπλουτιστεί τόσο από αυτό, που μπορούμε να διακρίνουμε το άλλο πρόσωπο, τον ήρωα, που υποβάλλει την αλήθεια και τη λύση του, δηλαδή το τέλος της ιστορίας του (Κώττη 1996:131-2).

Ο Ρίτσος αναδεικνύει τους αρχαίους μύθους στην ποίησή του, για να υποδείξει σημαντικές αναλογίες με τη σύγχρονη εποχή. Προβάλλει το μυθικό γεγονός ως κάτοπτρο της σημερινής πραγματικότητας επιχειρώντας κοινωνικές, πολιτικές ή υπαρξιακές ανασηματοδοτήσεις. Ο ποιητής καταφεύγει στην αρχαιοελληνική παράδοση ιδιαίτερα στα χρόνια της δικτατορίας, γιατί θεωρούσε ότι μπορούσε με το προκάλυμμα του μύθου να αποφύγει τη λογοκρισία. «Καλό προσωπείο σε δύσκολους καιρούς ο μύθος» σημειώνει ο ίδιος στο έργο του *Μονόχορδα* (Ρίτσος 1980:15· πβ. Μαγκαφουράκης 2012:301-3).

Ο ποιητής ακολουθεί την τεχνική της αντιστροφής. Αντιστρέφει το βάρος του μύθου δίνοντας πρωταγωνιστικό ρόλο στον αντιήρωα, εν προκειμένω στην Ισμήνη. Εξάλλου, όταν μιλάει για τους παραδοσιακούς πρωταγωνιστές του αρχαίου μύθου φθείρει την εικόνα τους (Κόκορης 2009:193). Γενικότερα, η *Τέταρτη Διάσταση* προτείνει την πολυσημία και την αβεβαιότητα ως τη μόνη βεβαιότητα για την ανθρώπινη υπόσταση (Μαρκάτη 2010:48). Γερασμένες υπάρξεις, ρημαγμένες ελπίδες, τραύματα και αποτυχίες, ξεχαρβαλωμένα αντικείμενα ή φλύαρα μικροπράγματα, δικαιώνουν την ύπαρξη, γιατί ανάγονται σε σύμβολα της ζωής που βιώθηκε

(Μαρκάτη 2010:51). Οι μονόλογοι μετά από μεταπτώσεις συναισθηματικές, συγκρούσεις και διλήμματα ηθικά των ηρώων καταλήγουν στην αποκατάσταση συναισθημάτων και πραγμάτων, σε μια ισορροπία (Μερακλής 1981:535-6).

4.1.4. Αναχρονισμοί

Ο ποιητής χρησιμοποιεί τους αναχρονισμούς, για να επικαιροποιήσει τον μύθο και τους πρωταγωνιστές του. Οι αναχρονισμοί αποσκοπούν στη μετατροπή της μυθικής αχρονικότητας σε ιστορική αχρονικότητα (δηλαδή διαχρονικότητα), που καθορίζεται παράλληλα ως ιστορικό παρόν. Στο ιστορικό παρόν πρέπει να αναζητηθεί επομένως η τελική νοηματική λειτουργία των ποιημάτων αυτών και του μύθου τους, αναζήτηση που ανταποκρίνεται απόλυτα στην πρόθεση του δημιουργού τους, αφού ο αναχρονισμός-εκσυγχρονισμός είναι αποδεδειγμένα προμελετημένος (Μπαρδάνη-Σημαντήρη 2004:37). Ο συνδετικός κρίκος ανάμεσα στο παρελθόν και στο παρόν είναι η παρουσία των αναμνήσεων από την παιδική και εφηβική ηλικία του ποιητή και κυρίως από την οικογενειακή ζωή και τον περίγυρό της (Διαλησμάς 1984:59-60). Με την απομυθοποίηση και τον αναχρονισμό υπεισερχόμαστε σε θέματα της ανοικείωσης, που οδηγούν πίσω στους Ρώσους φορμαλιστές και επιπλέον στον Brecht. Το επικό θέατρο του Brecht συχνά δούλευε με γνωστές ιστορίες ή μύθους, διότι η ύπαρξη ενός οικείου περιγράμματος έκανε πιο εύκολο να στρέψει κανείς την ιστορία εναντίον της υπονομεύοντας τα ηρωικά στοιχεία. Οι θεατές, που γνωρίζουν τον μύθο αλλά έρχονται αντιμέτωποι με την απομυθοποίησή του στο έργο, εμπλέκονται στην ενεργή δόμηση του νοήματος από τα ανόμοια στοιχεία που τους διατίθενται. Η Ισμήνη, για παράδειγμα, καθώς επιτίθεται στη μνήμη της Αντιγόνης, λέει: «Ω, η αδελφή μου ρύθμιζε τα πάντα μ' ένα πρέπει ή δεν πρέπει λες κ' ήταν πρόδρομος εκείνης της μελλοντικής θρησκείας που χώρισε τον κόσμο στα δύο...» εννοώντας τον Χριστιανισμό. Πιο κάτω, καταλήγει στο συμπέρασμα: «Αν είχε ζήσει, ω, σίγουρα θα την είχαν μισήσει. Μοναδική της σκέψη ήταν ο θάνατος» (Ρίτσος 1990: 210). Η Αντιγόνη-από τα λόγια της Ισμήνης-φαίνεται να διακρίνεται από ένα στυγνό υπολογισμό και μια αδιαφορία για τις χαρές της ζωής (Μαγκαφουράκης 2012:300). Το σχόλιο της Ισμήνης για εκείνη αποσκοπεί στην απομυθοποίηση της Αντιγόνης και στην απογύμνωσή της από κάθε ηρωικό στοιχείο του χαρακτήρα της σύμφωνα με το σοφόκλειο πρότυπο. Επίσης, στον μονόλογο ο ποιητής παρουσιάζει την Ισμήνη «έντονα βαμμένη και σφιγμένη στον κορσέ της»

(Ρίτσος 1990: 207). Η εμφάνισή της δεν ταιριάζει στη γερασμένη της ύπαρξη και η χρήση του κορσέ αποσκοπεί στο να δημιουργήσει την ψευδαίσθηση της νεανικότητας και της (σβησμένης πλέον) ομορφιάς. Η ηλικιωμένη ηρωίδα προσπαθεί να νιώσει και πάλι νέα μέσα από το φλερτ με τον νεαρό αξιωματικό αλλά τελικά αντιλαμβάνεται τη ματαιότητα της προσπάθειάς της. Σε άλλο σημείο του μονολόγου η Ισμήνη παρατηρεί τα ρολόγια στους τοίχους που σταμάτησαν και χρησιμοποιεί σπέρτα για να ανάψει τα κεριά στο κηροπήγιο (Ρίτσος 1990:207,228). Ο χρόνος κατά την ηρωίδα κυλάει αργά και το σπίτι το περιβάλλει μια τάφος σιωπής. Έτσι, η Ισμήνη παρουσιάζεται να τριγυρίζει σαν φάντασμα στο πατρικό ανάκτορο αναμασώντας τη ζωή που δεν έζησε (Μαρκάτη 2010:46-7).

Μέσω των αναχρονισμών η ηρωίδα αποκτά διαχρονική υφή και καθολική υπόσταση εκπροσωπώντας τον μέσο άνθρωπο της εποχής του ποιητή. Οι άφθονοι και ηθελημένοι αναχρονισμοί ενισχύουν την αντι-ιστορική και παμψυχολογική απόδοση των ηρώων του Ρίτσου (Μαρκάτη 2010:47). Ο ποιητής τείνει μέσα από το παράξενο, το ανοίκειο, να κεντρίσει τον αναγνώστη, για να αντιμετωπίσει κριτικά όλη την αφήγηση. Οι περισσότεροι αναγνώστες δε θα βρουν τον ποιητή μέσα στο ποίημα αλλά έναν απομυθοποιημένο ήρωα. Με αυτή την τεχνική ανοικείωσης οι αναγνώστες οδηγούνται να κοιτάξουν στις σύγχρονες αναφορές στο ποίημα και να αφήσουν πίσω τον ποιητή (Jeffreys 1994:88-9).

4.1.5. Βασικά χαρακτηριστικά στοιχεία του μονολόγου

Η δομή του μονολόγου είναι συγκεκριμένη. Η πρωταγωνίστρια δέχεται στο σπίτι της έναν νεαρό αξιωματικό. Επιχειρεί μια αξιολόγηση με έντονα τα στοιχεία της αυτοκριτικής και του απολογισμού της ζωής της. Ο φιλοξενούμενός της την ακούει σχεδόν παθητικά. Παρατηρείται απουσία εξωτερικής δράσης. Μονάχα η μνήμη της ηρωίδας δημιουργεί σκηνές, καθώς εκτίθενται οι αναμνήσεις της. Προβάλλεται ιδιαίτερα η συγκινησιακή της κατάσταση σε όλες σχεδόν τις πτυχές της. Η ανάμνηση, η ψυχική ενδοσκόπηση και η περισυλλογή χαρακτηρίζουν γενικότερα τον μονόλογό της (Μαγκαφουράκης 2012:59-60).

Ο μονόλογος είναι χτισμένος σε τρία επίπεδα. Υπάρχει το μυθολογικό-ιστορικό υπόβαθρο, δοσμένο μέσα από την αρχέτυπη οικογένεια των Λαβδακιδών· το δεύτερο στρώμα είναι η προσωπική μνήμη της παιδικής ηλικίας του ποιητή και της οικογένειάς του, σφραγισμένης παράξενα από τη μοίρα· στο τρίτο επίπεδο καθρεφτίζονται σύγχρονα κοινωνικά προβλήματα (Προκοπάκη 2009:74). Εντοπίζεται λανθάνουσα ομοιότητα με την τραγωδία, καθώς το εισαγωγικό τμήμα, που επέχει και θέση «σκηνικών οδηγιών», παραπέμπει στον Πρόλογο των αρχαίων τραγωδιών, ενώ το επιλογικό τμήμα αντιστοιχεί στην Έξοδο ή και τις αγγελικές ρήσεις (Χασάπη-Χριστοδούλου 2002:902). Η ύπαρξη του βουβού προσώπου σε όλη τη διάρκεια του μονόλογου της ηρωίδας κεντρίζει στην Ισμήνη την ανάγκη για εξομολόγηση (Μαγκαφουράκης 2012:61-2), δημιουργώντας έτσι μια βουβή αντίστιξη προς το ομιλούν πρόσωπο (Κάσσοσ 2000:21). Ιδιαίτερη επίσης είναι η αίσθηση του χρόνου που αποπνέει ο μονόλογος. Ο χρόνος δεν είναι, όπως στην τραγωδία, η μέρα, ως η κατεξοχήν μήτρα δράσης, αλλά η νύχτα, ως κανονική υποδοχή περίσκεψης (Προκοπάκη 2009:75). Η Ισμήνη, όπως πληροφορούμαστε στην εισαγωγή, αρχίζει να μιλά και να αναπολεί τα περασμένα, μόλις βραδιάζει. Ωστόσο, το τοπίο του έργου είναι στην ουσία άχρονο. Ο Ρίτσος επιχειρεί μια συνειδητή μετατόπιση του χρόνου, καθώς τον ενδιαφέρει να αποκαλύψει τη διαχρονική υπόσταση του αρχαίου μύθου. Δύο είναι τα ακραία όρια του χρόνου των ηρώων του. Είναι ο χρόνος του παρελθόντος, που προβάλλεται ως χρόνος μυθικός και αφετέρου ο χρόνος του παρόντος, που αντιπαραβάλλεται ως χρόνος κοσμικός. Και οι δύο χρόνοι είναι ισοδύναμοι, έτσι που μπορούμε να μιλάμε για αμφιχρονία (Δάλλας 2008:55).

Αντίθετα, ο χώρος του μονόλογου είναι συγκεκριμένος και σαφής. Πρόκειται για κάποιο ξεπεσμένο αρχοντικό που ζει στη φθορά και στην παρακμή. Αυτή η νοσηρή ατμόσφαιρα συνάδει απόλυτα με την ψυχική διάθεση της ηρωίδας. Ο τοπικός προσδιορισμός καθώς και ο σκηνικός διάκοσμος προβάλλεται με επιμέλεια στην εισαγωγή παράλληλα με την παρουσίαση της υποτυπώδους δράσης που ενυπάρχει στο ποίημα. Η Ισμήνη δρα, αφού έχει ολοκληρωθεί ο ρόλος που της ανέθεσε ο αρχαίος μύθος. Βρίσκεται μπροστά στον επικείμενο θάνατό της, γι' αυτό μπορεί να προβάλλει απόψεις διαχρονικές και να καταλήξει στην αίσθηση της ματαιότητας των πάντων. Η ηρωίδα είναι βυθισμένη στην ονειροπόληση, συνειδητά ξεκομμένη από την πραγματικότητα. Λες και αναζητά την κάθαρση μέσα από την ενδοσκόπηση και από τον εξομολογητικό μονόλογο. Ως μυθολογικό πρόσωπο αποκαθλώνεται και γίνεται αντι-ηρωίδα·

κατατρώγεται από απαισιοδοξία και μοναξιά. Στην πραγματικότητα μετατρέπεται σε σύμβολο παρακμής χωρίς τον ενθουσιασμό και τη δύναμη της νιότης (Μαγκαφουράκης 2012:63-4).

4.1.6. Κοινωνικά θέματα και πολιτικά μηνύματα

Παρά τον άχρονο (ή «αμφίχρονο» κατά τον Δάλλα) χαρακτήρα των ποιημάτων της *Τέταρτης Διάστασης*, και της *Ισμήνης* ειδικότερα, δεν μπορούμε να καταλογίσουμε στον βαθιά πολιτικοποιημένο Ρίτσο τάση υποχώρησης προς την ασφάλεια της ανιστορικότητας και της γενικότητας (Μπήαν 1976:68). Αντίθετα, το έργο έχει ευδιάκριτες κοινωνικές και πολιτικές διαστάσεις. Ιδιαίτερα σημαντικό θέμα πίσω από τον μύθο στον μονόλογο της *Ισμήνης* είναι αυτό της μοναξιάς των ηλικιωμένων, όπως δηλώνεται από τη διαβίωση της ηρωίδας στο σπίτι της φθοράς. Η ίδια εξομολογείται: «Έχω διαλέξει τούτο το παράθυρο. Σκυμμένη εδώ πέρα, μισή μέσα, μισή έξω, κοιτάζω, θυμάμαι. Δε μου ανήκει τίποτα. Μια μεγάλη ησυχία» (Ρίτσος 1990:221). Η *Ισμήνη* ειρωνεύεται τον υποκριτικό καθωσπρέπει τρόπο ανατροφής των γυναικών στις αστικές κοινωνίες. Με τις αναφορές της στο πρόσωπο της Ιοκάστης σχολιάζει έμμεσα τον περιορισμό της γυναίκας στα πλαίσια της οικογενειακής εστίας και την ανισότητα των φύλων. Η *Ισμήνη* αναφέρει για τη μητέρα της: «Ακόμη κι η μητέρα, τόσο σεμνή, συγκρατημένη πάντα της, τόσο αθόρυβη, είχε αποκτήσει τώρα μια εξουσία απαραβίαστη στ' ανθοδοχεία, στα σκεύη της μαγειρικής, στ' ασπρόρουχα, στα πιο κλειστά παραπετάσματα...» (Ρίτσος 1990:215). Η ηρωίδα ακόμη αναφέρεται στους φοβισμένους υπηκόους θίγοντας το θέμα της αυταρχικής εξουσίας. Κάνει λόγο για τυράννους («για τούτο οι τύραννοι γίνονται μέρα τη μέρα όλο πιο τύραννοι.... τι σου ετοιμάζει») υπαινισσόμενη τα δικτατορικά καθεστώτα διαχρονικά και κυρίως τη δικτατορία των συνταγματαρχών (Ρίτσος 1990: 220). Μέσα από τα λόγια της διαφαίνεται η απογοήτευση του δημιουργού από τα πρόσωπα και τις πολιτικές καταστάσεις της σύγχρονης Ελλάδας. Οι πολιτικοί, οι στρατιωτικοί, οι διπλωμάτες γίνονται αποτρόπαιοι στα μάτια του ποιητή. Η ηρωίδα αναφέρει σχετικά: «...πολιτικοί, στρατιωτικοί, διπλωμάτες - ω, τι άνθρωποι αποτρόπαιοι, θε μου, σαν αποστηθισμένοι, αριθμημένοι, επαναλαμβανόμενοι» (Ρίτσος 1990: 21-2). Οι ιστορικές μνήμες βασανίζουν τον ποιητή. Η εμπειρία του Εμφυλίου πολέμου ανακαλεί την εμφύλια διαμάχη για τον θρόνο της Θήβας μεταξύ των δύο γιων του Οιδίποδα και τον πόλεμο των Αργείων με τους Θηβαίους, που ο Ρίτσος χρησιμοποιεί για να δείξει το πανάρχαιο δράμα των πολέμων που συνεχίζεται χωρίς

ελπίδα τελειωμού (Αλεξίου 2008:169). Μέσω της εμφύλιας σύγκρουσης του Ετεοκλή και του Πολυνείκη γίνονται υπαινιγμοί όχι μόνο στις κοινωνικές συγκρούσεις των δεκαετιών 1940-1950 αλλά και στα μεταγενέστερα προβλήματα του αριστερού κινήματος. Ίσως η σχετική αναφορά παραπέμπει στη διάσπαση του ΚΚΕ μετά τη 12^η ολομέλεια της Κεντρικής Επιτροπής του κόμματος τον Φεβρουάριο του 1968, η οποία οδήγησε στη δημιουργία του ΚΚΕ εσωτερικού τον Μάιο του ίδιου χρόνου. Διά στόματος Ισμήνης ο ποιητής μιλάει για τη ματαιότητα, για το αδύνατο της αλλαγής, για τη διαρκή ήττα του ανθρώπου: «Τι κατάλαβαν, Θε μου τι κέρδισαν; Τα άλλα τα ξέρετε. Δεν απόμεινε τίποτα (...)» (Ρίτσος 1990:227· πβ. Αρβανιτάκης 2008:37). Τελικά, μπορούμε να συμπεράνουμε πως τα πρόσωπα τα σημαδεμένα από το πεπρωμένο, η Ισμήνη, ο Ορέστης, ο Αγαμέμνων, είμαστε εμείς οι ίδιοι· η ταυτότητα των μυθικών προσώπων είναι η δική μας (Λειβαδίτης 1976:244). Η ηρωίδα παρουσιάζει τη χρεοκοπία της ελπίδας μας ενώ ταυτόχρονα απευθύνει ένα κατηγορώ ενάντια σε κάθε λογής απόλυτες νοοτροπίες (Βήχος 2011:1).

4.1.7. Γιάννης Ρίτσος και Υπαρξιστική φιλοσοφία

Οι προσωπικές εμπειρίες του Ρίτσου, οι οποίες διαθλώνται στην *Τέταρτη Διάσταση* (όπως και σε άλλα έργα του), συνθέτουν μια τραγωδία από αρρώστιες, κακουχίες, εξορίες και διωγμούς του ίδιου και του έργου του (Μπήαν 1976:68). Από τα παιδικά του χρόνια και στη διάρκεια της ζωής του βίωσε προσωπικά, οικογενειακά και κοινωνικά το δράμα της φθοράς και του θανάτου (Αλεξίου 2008:168). Στη δεκαετία του 1960 σημειώνεται μια τομή στην ποιητική του Ρίτσου: ο ποιητής στρέφεται προς την πεζή δραματική αφήγηση, της οποίας ορόσημο είναι τα ποιητικά συνθέματα που περιέλαβε στην *Τέταρτη Διάσταση* (Δάλλας 2008:53). Πρόκειται για ποιήματα μνήμης με σαφέστερη τη μετάθεση του κέντρου βάρους σε ένα υπαρξιακό επίπεδο (Jeffreys 1994:85-6). Αναβιώνοντας πνευματικά όλα τα ιστορικά, κοινωνικά, και υπαρξιακά βιώματα του καιρού του ο Ρίτσος θα ανιχνεύσει τη ζωή ως διαρκές, ιστορικά χρονικό και υπαρξιακά άχρονο φαινόμενο, μέσα από μια νέα αντίληψη του χώρου και του χρόνου που ονομάζει «τέταρτη διάσταση». Επιπλέον, η σκέψη του ποιητή απασχολείται με το υπαρξιακό δράμα της γέννησης, της φθοράς, του θανάτου και της αναγέννησης μέσα στην αιωνιότητα του χώρου και του χρόνου (Αλεξίου 2008:150).

Η ανθρώπινη ύπαρξη είναι ένα αίνιγμα που ο ποιητής θέλει να λύσει (Λειβαδίτης 1976:243). Κατά τους υπαρξιστές το αίσθημα της απομόνωσης από τα άλλα όντα (στοιχείο που χαρακτηρίζει την Ισμήνη του Ρίτσου, η οποία ζει στη μοναξιά, στην εγκατάλειψη και στην απογοήτευση) αποτελεί ένα πρόβλημα του σύγχρονου ανθρώπου. Ο Ρίτσος, επηρεασμένος από την υπαρξιστική φιλοσοφία, τοποθετεί τη μοναξιά στο θεματικό κέντρο του μονολόγου (Διαλησμάς 1984:59-60). Επιπλέον, σύμφωνα με τον Sartre ο άνθρωπος παρουσιάζεται ως μια εκλογή εν τω γίνεσθαι (Sartre 2012:102): το ανθρώπινο ον δημιουργείται και ορίζεται από τις πράξεις του (Βαλ 2011:97). Αυτήν τη θέση πιστοποιεί η Ισμήνη. Η ηρωίδα είναι εκ των πραγμάτων ενταγμένη στη γεγονότητα (facticité) του καταραμένου οίκου των Λαβδακιδών: είναι η κόρη και η αδελφή του Οιδίποδα και η αδελφή της Αντιγόνης και των αλληλοσφαγμένων Ετεοκλή και Πολυνείκη. Ωστόσο, δε δείχνει διάθεση μετάνοιας για όσα συνέβησαν και δεν κάνει αυτοκριτική. Η ηρωίδα πραγματοποιεί την υπέρβαση (transcendance) της γεγονότητάς της με την υπαρξιακή επιλογή της αυτοκτονίας. Επιδιώκει να ξεφύγει από την κατάσταση της αλλοτρίωσης που βιώνει στον παράλογο κόσμο που ζει. Επιδιώκει να υπερβεί κάθε ρόλο που έπαιξε χωρίς να τον επιλέξει, να γίνει πραγματικά ελεύθερη, υπαρξιακά γνήσια. Γι' αυτό, δε θεωρεί τον θάνατο κάτι θλιβερό αλλά αποδέχεται την αναπόδραστη φύση του. Λέει χαρακτηριστικά: «Κ' ένιωσα, πρώτη μου φορά πως ο θάνατος δεν είναι μαύρος αλλά άσπρος...» (Ρίτσος 1990:213). Επιπλέον, παρατηρεί ότι η αλληλοφονία των αδελφών της υπήρξε εντέλει μάταιη: «Ποιος νίκησε τάχα; Ποιος νικήθηκε;» αναρωτιέται η Ισμήνη. «Οι σημαίες άλλαζαν στα φρούρια και στα δημόσια κτίρια» σημειώνει η ηρωίδα (Ρίτσος 1990: 224). Ο χρόνος διαρκείας σε συνδυασμό με τη ρητορική ερώτηση υπογραμμίζουν τη ματαιότητα της ύπαρξης παράλληλα με τον αναπότρεπτο χαρακτήρα του θανάτου. Επίσης, η Ισμήνη υπαινικτικά αμφισβητεί τον Χριστιανισμό λέγοντας: «Ω η αδελφή μου ρύθμιζε τα πάντα ... λες κι ήταν πρόδρομος εκείνης της μελλοντικής θρησκείας» (Ρίτσος 1990:210). Το σημείο παραπέμπει στους υπαρξιστές φιλοσόφους, που θεωρούν ότι ο Χριστιανισμός ήρθε στον κόσμο, για να εκφράσει το απόλυτο και όχι ουσιαστικά για να παρηγορήσει. Ωστόσο, και η Αντιγόνη δεν μπορεί παρά να θεωρηθεί μια γνήσια υπαρξιακή ηρωίδα: επιλέγει να υπηρετήσει αυτό που θεωρεί καθήκον και το πράττει με συνέπεια και με το πιο ακριβό τίμημα: τον θάνατό της. Τελικά, μέσα από τον εκσυγχρονισμό του μύθου, ο άνθρωπος της εποχής μας αναγνωρίζει τη δική του μοίρα: το αναπόδραστο του χρόνου, της φθοράς και του θανάτου, τη μοναχική πορεία του στον κόσμο, τη βία της εξουσίας, τις προδοσίες της πολιτικής, τη ματαίωση των ελπίδων του, τελικά την ψευδαίσθηση της ελευθερίας του (Μαρκάτη 2010:48).

4.2. Το ήθος της Ισμήνης και της Αντιγόνης και των άλλων ηρώων του Ρίτσου

4.2.1. Η Ισμήνη του Ρίτσου

Ο Ρίτσος επέλεξε στον μονόλογό του να δώσει τον τίτλο και τον λόγο στο υποτιμημένο μυθικό πρόσωπο της Ισμήνης. Η ηρωίδα του διαθέτει τα γνωρίσματα της σύνεσης και του συμβιβασμού, τα οποία χαρακτηρίζουν και τη σοφόκλεια ομολογή της, και έρχεται σε διαμετρική αντίθεση με τη δυναμική αδελφή της. Η Ισμήνη παρουσιάζεται ηλικιωμένη να ζει σ' ένα αρχοντικό σπίτι. Ως μοναδική επιζώσα απόγονος του οίκου των Λαβδακιδών, ζει σ' έναν κόσμο σιωπής, συμβολίζοντας έτσι τον μέσο άνθρωπο που βρίσκεται στο περιθώριο της ιστορίας. Όμως, η έλλειψη δράσης την οδηγεί στη συμφιλίωση με τη φθορά: «Κ' είναι μια ωραία ασχολία να παρακολουθείς αυτήν την αθόρυβη κατάρρευση σ' ένα κενό τόσο βαθύ (...) που σου γεννάει μιαν αίσθηση απεραντοσύνης...» ομολογεί η ίδια (Ρίτσος 1990:209). Η Ισμήνη ζει μόνη με μοναδική συντροφιά τις αναμνήσεις της. Ωστόσο, η σχέση της με το παρελθόν δεν είναι εμμονική. Η ηρωίδα αναπολεί το παρελθόν, γιατί το παρόν της είναι ένα απέραντο κενό. Ο χρόνος δεν μπορεί πια να την πληγώσει, καθώς μένει ασάλευτος. Το σπίτι το περιβάλλει μια τάφος σιωπής. Ο λόγος της Ισμήνης είναι ίσως μια απόπειρα να γεμίσει το κενό. Η Ισμήνη γίνεται το προσωπίο του Ρίτσου. Μέσω αυτής εκφράζει την απογοήτευσή του για το ιστορικό γίνεσθαι· η Ισμήνη αναρωτιέται: «Τι κατάλαβαν, θε μου τι κέρδισαν; -Σκοτούρες, σκοτούρες, καθήκοντα, άσκοποι ηρωισμοί· (...) - να κρυφτούν από ποιον; από τον εαυτό τους; απ' τους άλλους; απ' τη μοίρα;» (Ρίτσος 1990:219).

Η γερασμένη ηρωίδα διατηρεί στοιχεία παιδικότητας μαζί με βαθιά αισθαντικότητα και αγάπη για τη φύση. Η ίδια εξομολογείται: «Αρχίζω πάλι να παρατηρώ τα δέντρα, τα πουλιά, τα χρώματα (...) Κάποτε, ντρέπομαι γι' αυτή μου την καινούρια τρυφερότητα-παιδικότητα μάλλον- που εγκαθίσταται άθελά μου στα χείλη μου, έτσι κάπως σαν ένα χελιδόνι σε μια πεσμένη στέγη» (Ρίτσος 1990:221). Το μεγαλύτερο μέρος του λόγου της καταλαμβάνουν οι αναμνήσεις της, στις οποίες δεσπάζει η μορφή της αδελφής της. Η Ισμήνη του Ρίτσου, όπως η σοφόκλεια ομώνυμη ηρωίδα, δεν επεθύμησε να γίνει ήρωας, ούτε ενέκρινε την επιλογή της

Αντιγόνης να πεθάνει (Winnington-Ingram 1999:92). Για εκείνη η θυσία της Αντιγόνης αποτελεί μια ηθελημένη άρνηση της ζωής, ένα πρόσχημα φυγής. Θεωρεί ακόμη πως ο Πολυνείκης και η Αντιγόνη είχαν ένα ιδιαίτερο προσωπικό κώδικα ηθικής, που τους οδήγησε στο θάνατο: «Αυτός και εκείνη είχαν απόλυτοι, εύθικτοι, άδικοι... Έτσι χαθήκανε κι αυτοί και οι άλλοι» (Ρίτσος 1990:217). Η Ισμήνη τάσσεται υπέρ της ζωής. Δεν ενδιαφέρεται για παλιούς ή νέους νόμους, γι' αυτό γίνεται το σύμβολο εκείνου που αρνείται να εμπλακεί σε αιματοχυσίες στο όνομα κάποιας ιδεολογίας (Κυριάκη 2011:1). Ωστόσο, η τελική ταύτιση της Ισμήνης και της Αντιγόνης προοικονομείται στην περιγραφή της νεκρής Αντιγόνης: «Έτσι βαμμένη, στολισμένη, είχε αποκτήσει μια παράξενη ομοιότητα μ' εμένα. « 'Πώς μοιάζει της Ισμήνης' » Είπε σιγά ένα κορίτσι ... Πεθαμένη, είχε γίνει επιτέλους γυναίκα ...» (Ρίτσος 1990:213). Ωστόσο, η Ισμήνη, σε μια έξαρση ηρωισμού, προεκτείνοντας το τραγικό πρότυπό της, προκρίνει την αυτοθυσία ως πράξη απελευθέρωσης ακολουθώντας το παράδειγμα της αδελφής της.

Μέσω του αξιωματικού αναδεικνύεται νεωτεριστικά σε σχέση με τον μύθο ο ερωτισμός της ηρωίδας. Αυτό που αποτελεί το διακριτό γνώρισμα στην ψυχοσύνθεση των δύο αδελφών είναι πως η Αντιγόνη, όσο ζούσε, απαρνήθηκε τη γυναικεία της φύση (Κομιανός 2010:1). Η Ισμήνη ωστόσο εκφράζει μια υποβόσκουσα ερωτική επιθυμία για τον μνηστήρα της αδελφής της: «ο Αίμων φορούσε τα δικό μου φόρεμα κ' ήταν τόσο δικός μου που χόρευα μέσα στο συντριβάνι...» (Ρίτσος 1990:211-2). Έτσι, εισάγεται το πρωτότυπο θέμα της ερωτικής αντιζηλίας των δύο αδελφών. Η Ισμήνη επίσης δείχνει να αγαπάει τη μητέρα της Ιοκάστη· τη χαρακτηρίζει άλλωστε σεμνή προδίδοντας τα τρυφερά συναισθήματά της (Ρίτσος 1990:215). Στην αγάπη αυτή ενσωματώνονται αυτοβιογραφικά στοιχεία του ποιητή, που είχε αδυναμία στη μητέρα του.

Στο τέλος του μονολόγου η Ισμήνη καλώντας τον ακροατή της τα μεσάνυχτα να της χτυπήσει συνθηματικά την πόρτα επιλέγει τη σιωπή. Μέσα σε αυτή αφήνεται να εννοηθεί ότι αυτοκτονεί. Η ηρωίδα επιλέγει έναν τρόπο θανάτου που φωτίζει την παρουσία του κενού στη ζωή της. Ο λόγος της δεν αποτρέπει την πράξη της-αυτή είναι άλλωστε αναπότρεπτη· απλώς την αναβάλλει, τη δικαιολογεί, χωρίς να την κατονομάζει και την προετοιμάζει. Από μια άποψη ο λόγος της Ισμήνης περιγράφει την «τάφρο σιωπής» (Ρίτσος 1990:208), η οποία, με το τέλος του, καταργείται. Την ώρα του θανάτου της απ' την πλαϊνή αίθουσα ακούγεται το ρολόι. Ο

χρόνος συνεχίζεται πάλι με το τέλος της ζωής της Ισμήνης αλλά η σιωπή τελειώνει με το τέλος του λόγου της. Ο λόγος της αποτελεί λοιπόν ένα είδος αντικατοπτρισμού, και, κατά παράδοξο τρόπο, συμμαχεί με τη σιωπή. Την αίρει μόνο, αφού οδηγήσει τη φορέα του στην τελική συνάντησή της με τη σιωπή και το κενό: στο θάνατό της (Φιλοκύπρου 2004:79-80). Η τελευταία εικόνα της ηρωίδας είναι ίσως η ίδια η αυτοπροσωπογραφία ή το είδωλο του ποιητή. Ο ποιητής αναγνωρίζει τον πραγματικό του εαυτό του στα άλλα πρόσωπα, τα πλασματικά, που του ανήκουν μόνο εν μέρει. Δική του πραγματικότητα έχει γίνει ο χώρος της φαντασίας του και των πολλαπλών του μεταμορφώσεων (Φιλοκύπρου 2004:101). Συμπερασματικά, θα λέγαμε ότι η Ισμήνη ανασημασιοδοτεί τους ρόλους και τις συμπεριφορές, καταδικάζει τις ιδεοληψίες και τις καθηκοντολογίες, καταγγέλλει τα δεσμά των ηθικών κωδίκων και των απαγορεύσεων. Κηρύσσει χωρίς εξάρσεις την εναρμόνιση του ανθρώπου με τις επιθυμίες του (Καψωμένος 2008:403).

4.2.2. Η Αντιγόνη του Ρίτσου

Στον μονόλογο διαπιστώνουμε μια καίρια ανατροπή του μύθου της σοφόκλειας *Αντιγόνης*. Την εικόνα της ηρωίδας, που είναι προσηλωμένη στον σκοπό της και γι' αυτό αποφασιστική, ισχυρογνώμων και θαρραλέα λαμβάνει υπόψη η Ισμήνη του Ρίτσου για να τη μυκτηρίσει (Κομιανός 2010:1). Ο μονόλογος μας παρουσιάζει τη μορφή της Αντιγόνης με χαρακτηριστικά που δεν απομακρύνονται πολύ από εκείνα της μυθικής Ηλέκτρας. Η Αντιγόνη - από τα λόγια της Ισμήνης- φαίνεται να διακρίνεται από ένα στυγνό υπολογισμό και μια αδιαφορία για τις χαρές της ζωής (Μαγκαφουράκης 2012:300). Παράλληλα, η Αντιγόνη του Ρίτσου πλησιάζει αρκετά την εκδοχή του Απουίη: είναι μια γυναίκα της προσευχής και της στέρησης, μια μαυροφορούσα πένθιμη παρουσία που αρνείται να συμμετάσχει στη ζωή κι επιλέγει τον θάνατο όχι από ηρωισμό αλλά από πείσμα, εγωισμό, και άρνηση της ζωής (Κυριάκη 2011:1). Γι' αυτό, η θυσία της χάνει το αρχικό της νόημα. Δεν προκύπτει από την τήρηση των ηθικών και θρησκευτικών καθηκόντων προς τους νεκρούς, αλλά από το φόβο της ίδιας της ζωής. Η Ισμήνη θεωρεί όλες τις πράξεις της Αντιγόνης μια ματαιότητα χωρίς λογική. Ποτέ δεν φέρθηκε ως γυναίκα, ούτε καν προς τον Αίμονα. Η Ισμήνη λέει χαρακτηριστικά για εκείνη: «Μοναδική της σκέψη είταν ο θάνατος» (Ρίτσος 1990:210). Πρόκειται για μια γυναίκα εξουθενωμένη από έναν αγώνα δικαιοσύνης που τον άρχισε στο όνομα μιας παρεξηγημένης ευσέβειας κι έφτασε

στην άνιση σύγκρουση με τον θάνατο (Σαντζιλιο 1978:69). Κάποτε, η ηρωίδα παρουσιάζεται ανθρώπινη να ενδίδει κρυφά σε μικρούς πειρασμούς. Τρώει κρυφά από όλους μουλιασμένο ψωμί στη γαβάθα με το πετιμέζι. Ο Ρίτσος στο σημείο αυτό απογυμνώνει την Αντιγόνη από την τραγική ηρωική της αίγλη και την υποβιβάζει συγκριτικά με την αδελφή της αντιστρέφοντας τα ηρωικά μεγέθη τους που δημιούργησε ο Σοφοκλής. Η Αντιγόνη του Ρίτσου δεν αποδέχεται τη γυναικεία της φύση και αποπειράται να την υπερβεί με βάση τα λόγια της Ισμήνης: «Η αδελφή μου, λέει η Ισμήνη, θαρρείς και ντρεπόταν που είταν γυναίκα. Ίσως αυτό νάταν η δυστυχία της. Κ' ίσως γι' αυτό να πέθαινε...» (Ρίτσος 1990:212). Για μια στιγμή, λίγο πριν θαφτεί ζωντανή, πενθεί τη χαμένη της θηλυκότητα, την απώλεια της ηδονής που δεν γεύτηκε. Πρόκειται για μια μικρή ρωγμή σ' ένα απρόσβλητο από επιθυμίες πλάσμα, η οποία υπενθυμίζει την ανθρώπινη διάσταση της ηρωίδας (Κυριάκη 2011:1). Ο ποιητής το δηλώνει αυτό θυμίζοντας τον σοφόκλειο κομμό της: «Κ' εκείνο το 'άκλαυτος', 'άφιλος', ιδίως εκείνο το 'ανυμέναιος' είταν η μόνη της ομολογία... Αυτό τη συγχώρεσε στα μάτια μου» ομολογεί η Ισμήνη (Ρίτσος 1990:213). Η ηρωίδα τελικά συγχωρεί την αδελφή της μόνο στο θάνατό της. Η Αντιγόνη μόνο τότε ταυτίζεται με τα χαρακτηριστικά του φύλου της και μοιάζει στην αδελφή της: «Πεθαμένη, είχε γίνει επιτέλους γυναίκα» λέει η Ισμήνη. «Έτσι βαμμένη, στολισμένη, είχε αποκτήσει μια παράξενη ομοιότητα μ' εμένα», συνεχίζει. « 'Πώς μοιάζει της Ισμήνης', είπε σιγά ένα κορίτσι» (Ρίτσος 1990:213). Η Ισμήνη, που παρουσιάζεται στον Σοφοκλή συστηματικά υποδεέστερη σε σχέση με την Αντιγόνη, δειλή και άτολμη, παίρνει στο έργο του Ρίτσου κατά κάποιον τρόπο την εκδίκησή της: η Αντιγόνη είναι που τελικά εξομοιώνεται με την Ισμήνη και όχι το αντίθετο.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η ομοιότητα που αποδίδει η Ισμήνη στον χαρακτήρα της Αντιγόνης και του Πολυνείκη, στον οποίο επιρρίπτει την ευθύνη για τη συμφορά που βρήκε την οικογένειά τους, χωρίς να αναφέρεται καθόλου στο θέμα της κατάρας, που κινεί τα νήματα στη σοφοκλεία μυθική εκδοχή: «Αυτός κ' εκείνη ήταν απόλυτοι, εύθικτοι, άδικοι. Θέλω να πω είχαν μια αντίληψη πολύ προσωπική της δικαιοσύνης ... Έτσι χαθήκανε κι αυτοί και οι άλλοι...» υποστηρίζει η ηρωίδα (Ρίτσος 1990:216-7· πβ. Κομιανός 2010:1). Ο Ρίτσος αποσιωπά το θέμα της κατάρας του Οιδίποδα προς τους γιους του, το οποίο βρίσκουμε ήδη στην επική Θηβαΐδα, αλλά και στους τραγικούς θέλοντας να δώσει έμφαση στον χαρακτήρα των ηρώων ως γενεσιουργό αιτία του θανάτου τους.

4.2.3. Οι άλλοι ήρωες του Ρίτσου

Σχετικά με τον Πολυνείκη η Ισμήνη θυμάται κάποιο απόγευμα που εκείνος της έδειξε τη συλλογή του με τις πόρπες από ζώνες νεκρών. Η ανάμνησή αυτή υπογραμμίζει την κυρίαρχη ατμόσφαιρα του θανάτου και της φθοράς, στην οποία εντάσσεται ο ήρωας. Ο Πολυνείκης παρουσιάζεται φέρων μια μονόπλευρη άποψη περί δικαιοσύνης, ίδια με αυτή της Αντιγόνης, η οποία προκάλεσε τον αφανισμό του (Ρίτσος 1990:217).

Ο Τειρεσίας δεν παρουσιάζεται μέσα από τις αναμνήσεις της Ισμήνης ως σεβάσμια σοφόκλεια φιγούρα, ως εκφραστής των θεϊκών επιταγών. Αντίθετα, εμφανίζεται υπαινικτικά με μια κίβδηλη μεγαλοπρέπεια: «Μεγαλόπρεπος, παμπόνηρος, ωραίος... θαρrouσα πως υποκρινόταν τον τυφλό και πως τα γένεια του ήταν ψεύτικα...» εξομολογείται η Ισμήνη (Ρίτσος 1990:223). Δέχεται την οργή πολλών, όχι μόνο του Κρέοντα, όπως γνωρίζουμε από τον σοφόκλειο μύθο. Διαφοροποίηση του Ρίτσου αποτελεί η πληροφορία ότι η Αντιγόνη τον φοβόταν, αντίθετα η Ισμήνη είχε αναπτύξει μαζί του μια προσωπική σχέση οικειότητας και συνενοχής. Ο μάντης στον Ρίτσο αποδίδεται σε μια ανθρώπινη διάσταση, καθώς παρουσιάζεται να γελάει (Ρίτσος 1990:224), σε ισχυρή απόκλιση από τον αντίστοιχο ήρωα της σοφόκλειας τραγωδίας.

Στις αναμνήσεις της Ισμήνης κυριαρχεί ο Αίμων, ο αρραβωνιαστικός της Αντιγόνης. Από την αφήγηση της ηρωίδας δεν αντιλαμβανόμαστε τον χαρακτήρα του αλλά την εξωτερική του ομορφιά, αντίθετα με την αρχαία τραγωδία. Η Ισμήνη, περιγράφοντας το όμορφο νεκρό σώμα του, υποδηλώνει τον έρωτά της για εκείνον («πώς γίνεται, με τόση ακρίβεια, μες απ' το θάνατο να διακρίνουμε το κάλλος του σώματος;») (Ρίτσος 1990:213-4). Ο ερωτισμός συνδυάζεται με τον αναπότρεπτο χαρακτήρα του θανάτου στην εικόνα της πεταλούδας που στέκεται στο φύλο του ήρωα και υποδηλώνει την ερωτική επιθυμία που γεννά το νεκρό σώμα. Εισάγοντας το πρωτότυπο θέμα του έρωτα της Ισμήνης για τον Αίμονα, ο Ρίτσος χρησιμοποιεί το μοτίβο της ερωτικής αντιζηλίας ανάμεσα στις δύο αδελφές, ειδικά εκεί όπου ο Αίμων φοράει τα ρούχα της Ισμήνης και εκείνη τον νιώθει δικό της (Ρίτσος 1990:211-2).

Ο ρόλος του νεαρού αξιωματικού, γιου του παλιού εργάτη του υποστατικού της οικογένειας είναι ουσιώδης στον μονόλογο, αφού η παρουσία του προκαλεί το έναυσμα της αναπόλησης του παρελθόντος από την Ισμήνη. Η επίσκεψή του τη βγάζει από την απομόνωσή της και διαρρηγνύει την ανία της καθημερινότητάς της. Στον νεαρό αξιωματικό εξομολογείται η ηρωίδα ότι η ερωτική επιθυμία δεν την έχει εγκαταλείψει: «Μες στο μαλακωμένο ετούτο σώμα, μένει παντοτινά σκληρή αμετάπειστη η επιθυμία» (Ρίτσος 1990:221). Τον αντιμετωπίζει ως ενσάρκωση του Αίμονα λέγοντας: «Κάτι κοστούμια του Αίμονα-τάχω κρατήσει στην ντουλάπα – θα σας πηγαίνουν μια χαρά φαντάζομαι» (Ρίτσος 1990:228). Η Ισμήνη του απευθύνει ένα ερωτικό κάλεσμα, ωστόσο τελικά η ηρωίδα αλλάζει γνώμη και ο νέος γίνεται η αφορμή για να σκηνοθετήσει το τέλος της μοναχικής ζωής της.

Αποκλίνοντας από το τραγικό πρότυπο η Ισμήνη παρουσιάζει τη μορφή του πατέρα της Οιδίποδα αυταρχική, απόμακρη, βλοσυρή και δικαιολογεί την τύφλωσή του ως ευκαιρία ενδοσκόπησης. Η παρουσία του της προκαλεί λύπηση («-κ' εκείνους κ' εκείνον από παιδί πολύ τους λυπόμουν») (Ρίτσος 1990:220), όπως άλλωστε και η παρουσία και η συμπεριφορά της αδελφής της. Ωστόσο, η ηρωίδα διαφοροποιείται στην εξομολόγησή της για τη μητέρα της την Ιοκάστη, την οποία νοσταλγεί με τρυφερότητα αποκαλύπτοντας την ιδιαίτερη αδυναμία που έτρεφε για εκείνη. Για εκείνη, ακόμα και νεκρή, θα είναι πάντα σεμνή, συγκρατημένη, αθόρυβη, διακριτική, θυμίζοντας αρκετά το ήθος της σοφόκλειας ομώνυμης ηρωίδας και αποκαλύπτοντας εμμέσως το αυτοβιογραφικό υπόβαθρο του ποιήματος, που αφορά την τρυφερή σχέση του ποιητή με τη μητέρα του.

Κεφάλαιο 5

Επίλογος

Συμπερασματικά, μπορούμε να αποδεχτούμε ότι και οι δύο δραματουργοί, τόσο ο Απουίη, όσο ο Ρίτσος ενσωμάτωσαν δημιουργικά στα έργα τους τον μυθικό πυρήνα της σοφοκλείας τραγωδίας και αναμόρφωσαν το κείμενο του Σοφοκλή διευρύνοντας τον ορίζοντα των προσδοκιών του κοινού και ανοικειώνοντας το οικείο μυθικο-δραματικό υπόβαθρο. Όσες από τις σημαίνουσες μονάδες διατηρούνται, εντάσσονται σε ένα διαφοροποιημένο μυθοπλαστικό πλαίσιο. Τα πρόσωπα απομυθοποιούνται, για να επανενταχθούν στη νέα παραλλαγή του μύθου. Οι δημιουργοί επανασηματοδοτούν τον λογοτεχνικό μύθο και προτείνουν τη δική τους ανάγνωση. Εξίσου σημαντικός είναι ο ρόλος του αναγνώστη-θεατή, ο οποίος καλείται να προσδώσει αισθητικό αποτέλεσμα στο εγχείρημα του συγγραφέα μέσα από τη διαδικασία της πρόσληψης (Τάσης 2008:209). Με τον δικό του τρόπο ο καθένας από τους νεότερους δραματουργούς διεύρυνε την πρόσληψη του αρχαίου δράματος του Σοφοκλή και βοήθησε στην ενεργή αφομοίωσή του όχι μόνο από το κοινό της εποχής του καθενός από τους δύο αλλά και από τον αναγνώστη-θεατή των μεταγενέστερων εποχών αποδεικνύοντας τη διαχρονικότητα του πρωτότυπου.

Βιβλιογραφία

- Adams, S. M. 1955. «The "Antigone" of Sophocles », *Phoenix*, Vol. 9, No. 2: pp. 47-62.
- Αλεξίου, Χ. 2008. «Μια απόπειρα ανάλυσης της Τέταρτης Διάστασης του Γιάννη Ρίτσου» στον τόμο Αικατερίνη Μακρυνικόλα- Στρατής Μπουρνάζος (επιμ.): *Διεθνές Συνέδριο: Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος*. Αθήνα: Κέδρος.
- Ανδρεάδης, Γ. 1994. *Αντιγόνη: Δραματουργική ανάλυση – Μετάφραση*. Αθήνα: Νέα Σύνορα.
- Ανδρεάδης, Γ. 2008. *Αντιγόνη 2. Δραματουργική Ανάλυση-Αρχαίο Κείμενο-Μετάφραση*. Αθήνα: Λιβάνης.
- Ανούιγ, Ζ. 1962. *Θεατρικά Έργα: Το Αγρίμι-Η Αντιγόνη-Πρόσκληση στον Πύργο*, μετ. Γ. Φτέρη, Μ. Πλωρίτη, Δ. Χορν. Αθήνα: Γκόνης.
- Αρβανιτάκης, Δ. 2008. «Γιάννης Ρίτσος: Μικρά αναγνωστικά προβλήματα» στον τόμο Αικατερίνη Μακρυνικόλα- Στρατής Μπουρνάζος (επιμ.): *Διεθνές Συνέδριο: Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος*. Αθήνα: Κέδρος.
- Βαλ, Ζ. 2011. *Εισαγωγή στις φιλοσοφίες του Υπαρξισμού: Κίρκεργκωρ, Χάιντεγκερ, Γιάσπερς, Μαρσέλ, Σαρτ*, μετ. Χ. Μαλεβίτσης. Αθήνα: Αρμός.
- Βελουδής, Γ. 1982. *Γιάννης Ρίτσος, Προβλήματα μελέτης στο έργο του*. Αθήνα: Κέδρος.
- Βελουδής, Γ. 1984. *Προσεγγίσεις στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*. Αθήνα: Κέδρος.
- Βελουδής, Γ. 1991. «Ο μύθος στο Ρίτσο», *Νέα Εστία*, τεύχ. 1547: 114-115.
- Bennett, L. J. & Tyrrell. W. B. 1998. *Recapturing Sophocles' Antigone*, Lanham: Rowman and Littlefield.
- Βήχος, Π. 2011. «Η Τέταρτη Διάσταση του Γιάννη Ρίτσου». Διαθέσιμο στο Δικτυακό τόπο: http://bhxos-panagiotis.blogspot.gr/2011/10/blog-post_6930.html (Ημερομηνία τελευταίας ανάκτησης: 7-5-2016).
- Bowra, C. M. 1993. *Οι τραγωδίες του Σοφοκλή: Αντιγόνη-Οιδίπους Τύραννος*, μετ. Αικ. Τσοτάκου-Καρβέλη. Θεσσαλονίκη: Κώδικας.
- Budelmann, F. 2000. *The Language of Sophocles: Communalism, Communication and Involvement*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Butler, J. 2000. *Antigone's claim: Kinship between life and death*. New York: Columbia University Press.
- Calin, W. 1967. «Patterns of Imagery in Anouilh's Antigone», *The French Review*, Vol. 41: pp. 76-83.
- Chronopoulos, C. G. 1991. *Sophocles: A study of his plays*. Athens: Athens College Teacher's Association.

- Γιατρομανωλάκης, Γ. 1981. «Ιστορική επιφάνεια και βάθος. Μελέτη πάνω σε δύο συνθέσεις του Γιάννη Ρίτσου» στον τόμο *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*. Αθήνα: Κέδρος.
- Γκίνης, Ν. Ι. 1992. *Η Αντιγόνη του Σοφοκλέους και η Αντιγόνη του Ζαν Ανουίγ*. Θεσσαλονίκη.
- Γκότσης, Γ. 2008. «Η Αντιγόνη του Σοφοκλή ως διακεείμενο της Αντιγόνης του Ζ. Ανουίγ, της Αντιγόνης του Μ. Μπρεχτ Έ η νοσταλγία της τραγωδίας της Μ. Λαμπαρίδου-Πόθου» στον τόμο Δημήτρης Τσατσούλης (επιμ.): *Από το αττικό δράμα στο σύγχρονο θέατρο: Μελέτες για την πρόσληψη και τη διακειμενικότητα*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Γρυπάρης, Ι. Ν. 2010. *Οι τραγωδίες του Σοφοκλέους: Αντιγόνη-Ηλέκτρα-Αίας-Τραχίνια*. Αθήνα: Εστία.
- Δάλλας, Γ. 2008. «Οπτικές του θέματος και της ποιητικής στα αρχαιόθεμα ποιήματα του Ρίτσου» στον τόμο Αικατερίνη Μακρυνικόλα- Στρατής Μπουρνάζος (επιμ.): *Διεθνές Συνέδριο: Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος*. Αθήνα: Κέδρος.
- Δανιήλ, Α. 2014. «Από την Αντιγόνη του Σοφοκλή στην Αντιγόνη του Jean Anouilh στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών-Δια βίου αντίσταση». Διαθέσιμο στο Δικτυακό τόπο: [http:// www. Parathemata.com/2014/04/blog-post_28.html](http://www.Para-themata.com/2014/04/blog-post_28.html) (Ημερομηνία τελευταίας ανάκτησης: 27-1-2016).
- Dawe, R. D. 2011. *Sophocles: The Classical Heritage*. New York & London: Routledge.
- DeLaura, D. J. 1961. «Anouilh's Other "Antigone" », *The French Review*, Vol. 35. No. 1: pp. 36-41.
- Deutch, R. E. 1946. «Anouilh's "Antigone"», *The Classical Journal*, Vol. 42. No. 1: pp. 14-17.
- Διαλησμάς, Σ. 1984. *Εισαγωγή στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*. Αθήνα: Επικαιρότητα.
- Easterling, P. E., Knox. B. M. W. 2005. *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, 7^η εκδ., μετ. Ν. Κονομή, Χρ. Γρίμπα, Μ. Κονομή. Αθήνα: Παπαδήμας.
- Zeitlin, F. I. 1986. «Thebes: «Theater of Self and Society in Athenian Drama», *Greek Tragedy and Political Theory*, ed. J. P. Euben. Berkeley & Los Angeles: University of California Press: pp. 11-103.
- Ζερβού, Αλ. 2010. «Ο φιλόμυθος Ρίτσος και οι αρχαίοι: Επαναλήψεις και κατοπτρισμοί». Διαθέσιμο στο Δικτυακό τόπο: www.edc.uoc.gr/~ptde/ptde/anounc/.../filomythos-Ritsos_Zervou_Al.doc (Ημερομηνία τελευταίας ανάκτησης: 7-5-2016).
- Gottfried, P. 1986. «Review: *Antigone and Modernity*», *The Sewanee Review*, Vol. 94. No. 2: pp. xxxvi, xxxviii-xxxix.
- Gregory, J. 2010. *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας: 31 Εισαγωγικά Δοκίμια*, μετ. Μ. Καίσαρ, Ολ. Μπεζαντάκου, Γ. Φιλίππου. Αθήνα: Παπαδήμας.
- Heiney, D. 1955. «Jean Anouilh: The Revival of Tragedy», *College English*, Vol.16. No. 6: pp. 331-335.
- Held, G. F. 1984. «Antigone's Dual Motivation for the Double Burial», *Hermes*, 111: pp. 190-201.

- Holub, R. C. 2001. *Θεωρία της πρόσληψης: μια κριτική εισαγωγή*, μετ. Κ. Τσακοπούλου. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Hutchings, K. & Pulkkinen, T. 2010. *Hegel's philosophy and Feminist thought: Beyond Antigone?* New York: Palgrave Macmillan.
- Jeffreys, M. 1994. «Reading in the *Fourth Dimension*», *Modern Greek Studies*, 2: pp. 61-105.
- Jebb, R. (επιμ.) 1891. *Σοφοκλής: Αντιγόνη*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Κάσσο, Β. 2000. *Η Τέταρτη Διάσταση του Γιάννη Ρίτσου: Μια ανάγνωση*. Αθήνα: Καστανιώτη.
- Καψωμένος, Ε. Γ. 2008. «Παράδοση και πρωτοπορία στην ποίηση και την ποιητική του Γιάννη Ρίτσου», στον τόμο Αικατερίνη Μακρυνικόλα- Στρατής Μπουρνάζος (επιμ.): *Διεθνές Συνέδριο: Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος*. Αθήνα: Κέδρος.
- Kirkpatrick, J. 2011. «The Prudent Dissident: Unheroic Resistance in Sophocles' *Antigone*», *The Review of Politics*, Vol. 73. No. 3: pp. 401-424.
- Kirkwood, G. M. 1958. *A Study of Sophoclean Drama*. Ithaca, New York: University Press.
- Κόκορης, Δ. (επιμ.) 2009. *Εισαγωγή στην ποίηση του Ρίτσου: Επιλογή κριτικών κειμένων*. Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Κομιανός, Ν. 2010. «Ίσως να 'ναι κι έτσι. Η *Ισμήνη* του Γιάννη Ρίτσου». Διαθέσιμο στο Δικτυακό τόπο: <http://www.poein.gr/archives/9094> (Ημερομηνία τελευταίας ανάκτησης: 7-5-2016).
- Κυριάκη, Μ. 2011. «Κρυμμένες ψυχές, καταφύγια ηδονής». Διαθέσιμο στο Δικτυακό τόπο: <http://www.episkinis.gr/2009-05-31-09-20-01/514-2011-05-11-07-23-12> (Ημερομηνία τελευταίας ανάκτησης: 7-2-2016).
- Κώττη, Α. 1996. *Γιάννης Ρίτσος: Ένα σχεδιάσμα βιογραφίας*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Λειβαδίτης, Τ. 1976. «Η ποίηση του Γιάννη Ρίτσου: Μικροί διάλογοι πάνω σ' ένα μεγάλο θέμα» στον τόμο *Γιάννης Ρίτσος: Μελέτες για το έργο του*. Αθήνα: Διογένης.
- Lesky, A. 1990α. *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων: Από τη γένεση του είδους ως και το Σοφοκλή*, μετ. Ν. Χουρμουζιάδης, Τόμ. Α'. Αθήνα: Μορφωτικό ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Lesky, A. 1990β. *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*. Θεσσαλονίκη:Κυριακίδη.
- Μαγκαφουράκης, Δ. 2012. *Γιάννης Ρίτσος: Αναζητώντας τις πηγές της έμπνευσής του*. Αθήνα: Ταξιδευτής.
- Μαρκαντωνάτος, Γ. Α. 1979. *Σοφοκλέους Αντιγόνη: Κριτική και Ερμηνευτική Έκδοση*. Αθήνα: Gutenberg.
- Μαρκάτη, Α. 2010. «Τέταρτη Διάσταση: Προσεγγίσεις (Από τη φυσική στην ποιητική του Γιάννη Ρίτσου)», *Γιάννης Ρίτσος, ποιητής της λογοσύνης του λαού: Πρακτικά διεπιστημονικής Ημερίδας, Θεσσαλονίκη 12 Οκτωβρίου 2009*. Θεσσαλονίκη: Εργαστήριο Συγκριτικής Γραμματολογίας.

- Meltzer, F. 2011. «Theories of Desire: *Antigone* Again», *Critical Inquiry*, Vol. 37. No. 2: pp. 169-186.
- Μερακλής, Μ. Γ. 1981. «Η Τέταρτη Διάσταση του Γιάννη Ρίτσου: Μια πρώτη προσέγγιση» στον τόμο *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*. Αθήνα: Κέδρος.
- Mikalson, J. 1991. *Honor Thy Gods: Popular Religion in Greek Tragedy*. Chapel Hill.
- Misrahi, C. 1960. «Review», *The French Review*, Vol. 33. No. 4: pp. 418-419.
- Μπαρδάνη-Σημαντήρη, Σ. 2004. *Δοκιμές στη Τέταρτη Διάσταση του Γιάννη Ρίτσου*. Αθήνα: Γρηγόρη.
- Μπήαν, Π. 1976. «Ο μύθος στα νεοελληνικά γράμματα και ο «Φιλοκτήτης» του Γιάννη Ρίτσου» στο: *Γιάννης Ρίτσος: Μελέτες για το έργο του*. Αθήνα: Διογένης.
- Μπήαν, Π. 1980. *Μελέτες για τον Γιάννη Ρίτσο: Αντίθεση και Σύνθεση στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, μετ. Γ. Κρητικός. Αθήνα: Κέδρος.
- O' Hanlon, R. 1980. «Metatragedy in Anouilh's "Antigone"», *The Modern Language*, Vol. 75. No. 3: pp. 534-546.
- Ormand, K. 1999. *Exchange and the Maiden: Marriage in Sophoclean Tragedy*. Austin (TX): University of Texas Press.
- Oudemans, Th. C. W., & Lardinois, A. P. M. H. 1951. *Tragic Ambiguity: Anthropology, Philosophy and Sophocles' Antigone*. Leiden: Brill.
- Περοδασκαλάκης, Δ. Ε. 2012. *Σοφοκλής: Τραγικό θέαμα και ανθρώπινο πάθος*. Αθήνα: Gutenberg.
- Πρεβελάκης, Π. 1992. *Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος: Συνολική θεώρηση του έργου του*. Αθήνα: Εστία.
- Προκοπάκη, Χ., Μακρυνικόλα, Αικ., Γιατρομανωλάκης, Γ. (επιμ.) 2009. *Γιάννης Ρίτσος: 2009: Εκατό χρόνια από τη γέννησή του*. Αθήνα: Εθνικό Κέντρο Βιβλίου. Διαθέσιμο στο Δικτυακό τόπο: <http://www.ekebi.gr/appdata/ritsos/album/> (Ημερομηνία τελευταίας ανάκτησης: 17-6-2016)
- Reinhardt, K. 1979. *Sophocles*, μετ. H. Harvey και D. Harvey. Oxford: Blackwell.
- Rehm, R. 1994. *Marriage to Death: The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*. Princeton: Princeton University Press.
- Ρίτσος, Γ. 1975. *Γιάννης Ρίτσος: Ποιήματα Δ΄*. Αθήνα: Κέδρος.
- Ρίτσος, Γ. 1980. *Μονόχορδα*. Αθήνα: Κέδρος.
- Ρίτσος, Γ. 1990. *Ποιήματα: Τέταρτη Διάσταση 1956-1972*, 28^η εκδ. τομ. ΣΤ'. Αθήνα: Κέδρος.
- Rosivach, V. J. 1983. «On Creon, Antigone and not Burying the Dead», *Rheinisches Museum für Philologie*, No. 126: pp. 193-211.

- Sachs, M. 1962. «Notes on the theatricality of Jean Anouilh's "Antigone"», *The French Review*, Vol. 36. No. 1: pp. 3-11.
- Σαντζίλιο, Κ. 1978. *Μελέτες για τον Γιάννη Ρίτσο: Μύθος και Ποίηση στον Ρίτσο*, μετ. Θ. Ιωαννίδης. Αθήνα: Κέδρος.
- Sartre, J. P. 2012. *Ο Υπαρξισμός είναι ανθρωπισμός*, μετ. Κ. Σταματίου. Αθήνα: Αρσενίδα.
- Scodel, R. 1984. *Sophocles*. Boston: Twayne.
- Schlesinger, Al. C. 1947. «Anouilh's "Antigone Again"», *The Classical Journal*, 42: pp. 207-209.
- Seale, D. 1982. *Vision and Stagecraft in Sophocles*. Chicago: University of Chicago Press.
- Segal, C. 1986. *Interpreting Greek Tragedy: Myth, Poetry, Text*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Segal, C. 1995. *Sophocles' tragic world: Divinity, Nature, Society*. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press.
- Σιβετίδου, Α. 1992. «Αντιγόνη: Από τον Σοφοκλή στον Anouilh», *Φιλολόγος*, τόμ. ΙΣΤ', τεύχ. 68:125- 134.
- Sourvinou-Inwood, Ch. 1989. «Assumptions and the Creation of Meaning: Reading Sophocles' *Antigone*», *The Journal of Hellenic Studies*, 109: 134-148.
- Steiner, G. 2001. *Οι Αντιγόνες: Ο μύθος της Αντιγόνης στη λογοτεχνία, τις τέχνες και τη σκέψη της Εσπερίας*, μετ. Βασ. Μάστορης και Παρ. Μπουρλάκης. Αθήνα: Εθνικό Κέντρο Βιβλίου.
- Τάσσης, Β. 2008. «Η πρόσληψη του αρχαίου δράματος» στον τόμο Δημήτρης Τσατσούλης (επιμ.): *Από το αττικό δράμα στο σύγχρονο θέατρο: Μελέτες για την πρόσληψη και τη διακειμενικότητα*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Φιλοκύπρου, Ε. 2004. *Η αμείλικτη ευεργεσία: Όψεις της σιωπής στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*. Αθήνα: Βιβλιόραμα.
- Φίφης, Χ. 2001. «Η μοντερνιστική περίοδος του 1935-1943». Διαθέσιμο στο Δικτυακό τόπο: <https://dspace.flinders.edu.au/xmlui/bitstream/handle/2328/25598/Christos%20N.%20Fifis%20.pdf?sequence=1> (Ημερομηνία τελευταίας ανάκτησης: 17-6-2016).
- Χασάπη-Χριστοδούλου, Ε. 2002. *Η Ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα: Από την εποχή του Κρητικού Θεάτρου έως το τέλος του 20ου αιώνα*, Τομ. Β'. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Webster, T.B.L. 1969. *An introduction to Sophocles*. London: Methuen.
- Webster, T.B.L. 1996. *Εισαγωγή στο Σοφοκλή*, μετ. Ι. Αχ. Μπάρμπας. Θεσσαλονίκη: Βάνιας.

Winnington-Ingram, R. P. 1999. *Σοφοκλής: Ερμηνευτική Προσέγγιση*, μετ. Ν. Κ. Πετρόπουλος και Χ. Π. Φαράκλας. Αθήνα: Καρδαμίτσα.