

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών
Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία

Μεταπτυχιακή Διατριβή



Η πρόσληψη των γυναικείων μορφών του μύθου των
Ατρείδων στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου

Χαλκίδου Ελένη

Επιβλέπων Καθηγητής
Αικατερίνη Τσολακίδου

Δεκέμβριος 2022

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

**Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών
*Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία***

Μεταπτυχιακή Διατριβή

**Η πρόσληψη των γυναικείων μορφών του μύθου των
Ατρείδων στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου**

Χαλκίδου Ελένη

**Επιβλέπων Καθηγητής
Αικατερίνη Τσολακίδου**

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

Δεκέμβριος 2022

ΛΕΥΚΗ ΣΕΛΙΔΑ

Περίληψη

Η παρούσα εργασία μελετά την πρόσληψη των μυθικών γυναικείων μορφών του μύθου των Ατρείδων (Ηλέκτρα, Ιφιγένεια, Χρυσόθεμις και Κλυταιμνήστρα) στην ποιητική συλλογή του Γιάννη Ρίτσου με τίτλο *Τέταρτη Διάσταση*. Πιο συγκεκριμένα, μελετάται η απεικόνιση των ηρώιδων και ο πλούσιος διάλογος που η ποίηση του Ρίτσου ανοίγει με το λογοτεχνικό παρελθόν και ειδικότερα με την αρχαία ελληνική τραγωδία και τα σημαντικότερα έργα του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη που πραγματεύονται όψεις του μύθου των Ατρείδων και τοποθετούν τις γυναίκες σε πρωταγωνιστικό ρόλο. Μελετώνται οι συγκλίσεις και οι αποκλίσεις από την παρουσίαση του μύθου στους αρχαίους τραγωδούς, καθώς και η μεταμόρφωση του μύθου και η χρήση του ως οχήματος για αναστοχασμό της σύγχρονης του ποιητή εποχής και των γεγονότων που τον συγκλόνισαν σε οικογενειακό και ιστορικό επίπεδο. Η διερεύνηση του ζητούμενου θέματος προσεγγίζεται υπό το πρίσμα της Θεωρίας της Πρόσληψης με την παράλληλη μελέτη βιβλιογραφίας Ελλήνων και ξένων συγγραφέων που ασχολήθηκαν με την ανάπλαση του μύθου των Ατρείδων στους αρχαίους τραγωδούς και την ποίηση του Ρίτσου.

Summary

The present thesis studies the perception of the mythical female figures of the myth of Atreides (Electra, Iphigenia, Chrysothemis and Clytemnestra) in the poetry collection of Yannis Ritsos entitled *Fourth Dimension*. Specifically, the portrayal of the heroines and the rich dialogue that Ritsos' poetry opens with the literary past and in particular with the ancient Greek tragedy as well as with the most important works of Aeschylus, Sophocles and Euripides that deal with aspects of the myth of Atreides which place women in a leading role. The convergences and divergences from the presentation of myth in the ancient tragedians are studied, as well as the transformation of the myth and its use as a means for reflecting on the poet's contemporary times and the events that overwhelmed him on a family and a historical level. The investigation of the requested topic is approached in the light of the Theory of Reception with the parallel study of the bibliography of Greek and foreign authors who dealt with reshaping the myth of Atreides in the ancient tragedians and the poetry of Ritsos.

Περιεχόμενα

1	Εισαγωγή	1
1.1	Η Θεωρία της Πρόσληψης.....	3
2	Ο Μύθος των Ατρείδων στην αρχαία ελληνική τραγωδία	8
2.1	Ο Μύθος των Ατρείδων στην αρχαία τραγωδία: Ηλέκτρα, Ιφιγένεια, Χρυσόθεμις, Κλυταιμνήστρα.....	8
3	Η Πρόσληψη των γυναικείων μορφών του μύθου στην <i>Τέταρτη Διάσταση</i> του Γιάννη Ρίτσου	18
3.1	Ο Μύθος των Ατρείδων στη σύγχρονη ποίηση.....	18
3.2	Η ζωή και το έργο του Γιάννη Ρίτσου.....	20
3.3	Ο χειρισμός του μύθου στην ποίηση του Ρίτσου.....	22
3.4	Η πρόσληψη των γυναικείων μορφών του μύθου των Ατρείδων στην <i>Τέταρτη Διάσταση</i> του Γιάννη Ρίτσου.....	26
3.5	Εισαγωγή στα αρχαιόθεμα ποιήματα της <i>Τέταρτης Διάστασης</i> του Ρίτσου.....	28
3.6	Ηλέκτρα.....	32
3.7	Ιφιγένεια.....	36
3.8	Χρυσόθεμις.....	40
3.9	Κλυταιμνήστρα.....	45
4	Επίλογος	51
.		
	Βιβλιογραφία	55

Κεφάλαιο 1

Εισαγωγή

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή επικεντρώνεται στη μελέτη των γυναικείων μυθικών μορφών από τον κύκλο των Ατρείδων, της Ηλέκτρας, της Ιφιγένειας, της Χρυσόθεμης και της Κλυταιμνήστρας σε επιλεγμένα αρχαιόθεμα ποιήματα της *Τέταρτης Διάστασης* του Γιάννη Ρίτσου. Πιο συγκεκριμένα θα επιχειρήσουμε να μελετήσουμε τα σημεία σύγκλισης ή απόκλισης των ποιημάτων του Ρίτσου με το μύθο των Ατρείδων όπως αυτός παρουσιάζεται στις αρχαίες τραγωδίες του Σοφοκλή, του Αισχύλου και του Ευριπίδη, όσον αφορά στην απεικόνιση των γυναικείων μορφών, στη διαμόρφωση της πλοκής, της δράσης των προσώπων και των λεκτικών επιλογών. Επιπροσθέτως, θα ανιχνευτούν οι τρόποι με τους οποίους ο Ρίτσος προσλαμβάνει τις γυναικείες αυτές μορφές, ανανεώνοντας το μύθο προκειμένου να μιλήσει για τις προσωπικές του μνήμες, την οικογένειά του, τις ιστορικές και πολιτικές ζυμώσεις της σύγχρονης σε αυτόν εποχής που τον στιγμάτισαν.

Στην απόπειρα διερεύνησης της σχέσης που αναπτύσσει η ποίηση του Ρίτσου με τον αρχαίο μύθο, είναι σημαντικό να θυμόμαστε ότι *«ο ποιητής αφομοιώνει τη λογοτεχνική παράδοση, την οικειώνεται και τη μετατρέπει σε υλικό της προσωπικής του ποιητικής δημιουργίας»* (Γιατρομανωλάκης 1981: 196-197). Αυτός είναι και ο λόγος που στην παρούσα εργασία θα προσεγγίσουμε την ανάπλαση του μύθου των Ατρείδων υπό το πρίσμα της θεωρίας της πρόσληψης που προσφέρει ένα νέο τρόπο θέασης των κειμένων. Μέσα από τη μελέτη του μύθου των Ατρείδων στον οποίο ανήκουν οι μυθικές μορφές της Ηλέκτρας, της Ιφιγένειας, της Χρυσόθεμης και της Κλυταιμνήστρας, σε επιλεγμένα ποιήματα της *Τέταρτης Διάστασης* του Ρίτσου («Νεκρό Σπίτι, Κατ' από τον ίσκιο του βουνού, Η επιστροφή της Ιφιγένειας, Χρυσόθεμις, Αγαμέμνων») θα επιχειρήσουμε να αναδείξουμε την μεταμόρφωση του μύθου στο έργο του ποιητή και τον διάλογο που αναπτύσσεται ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν. Η εργασία θα έχει πετύχει το στόχο της αν μέσα από την μελέτη των συγκλίσεων και των αποκλίσεων των γυναικείων μορφών του μύθου με αυτές του Ρίτσου αναδείξουμε τις διαφορετικές νοηματοδοτήσεις

του μύθου μέσα στην ιστορία της πρόσληψής του, γιατί «η αρχαιότητα και η σύγχρονη εποχή, το παρελθόν και το παρόν πάντα διαπλέκονται και βρίσκονται σε διαλογική σχέση – για να καταλάβεις το ένα πρέπει να το σκεφτείς με τους όρους του άλλου» (Martindale 2006: 5).

1.1 Η Θεωρία της Πρόσληψης

Στο πλαίσιο της νεότερης κριτικής και θεωρίας πριν από την δεκαετία του 1960 και την εμφάνιση των θεωριών της πρόσληψης και της αναγνωστικής ανταπόκρισης, η έννοια και ο ρόλος του αναγνώστη έμειναν για μεγάλο διάστημα ξεχασμένα και παραγκωνισμένα, ενώ κυριαρχούσαν κριτικές απόψεις που ήθελαν το νόημα του κειμένου να επικοινωνείται από τον συγγραφέα στον αναγνώστη (Ρομαντισμός και 19^{ος} αιώνας), ή να ενυπάρχει στο κείμενο ή να προκύπτει από τις δομές του κειμένου (φορμαλισμός, Νέα Κριτική, δομισμός). Η θεωρία της πρόσληψης μας οδήγησε στην συνειδητοποίηση ότι τα λογοτεχνικά κείμενα είναι διαδικασίες νοηματοδότησης που υλοποιούνται μόνο μέσα από την πράξη της ανάγνωσης και ότι για να αποκτήσει ζωή ένα κείμενο πρέπει να διαβαστεί, για να υπάρξει λογοτεχνία δεν αρκεί να υπάρχουν μόνο συγγραφείς και κείμενα, πρέπει να υπάρχουν και αναγνώστες (Eagleton 1989: 121). Έτσι, οι θεωρίες της πρόσληψης και της αναγνωστικής ανταπόκρισης (reception και reader response theory) εστιάζουν στον αναγνώστη, στην υποδοχή του έργου και στην πράξη της ανάγνωσης. Ο τρόπος αντίληψης του εκάστοτε αναγνώστη προσδιορίζει και την ερμηνεία ενός λογοτεχνικού κειμένου, συνεπώς δεν υπάρχει ένα και μόνο νόημα στα κείμενα που διαβάζουμε *«αλλά πολλές ερμηνείες των ίδιων αναπαραστάσεων»* (Sloane 2006: 30 -38). Ταυτόχρονα, η πολλαπλότητα ή η μοναδικότητα του νοήματος και η διαδικασία παραγωγής του εξαρτώνται από τον χώρο από τον οποίο εκπορεύεται το νόημα. Όπως παρατηρεί και ο Holub, ένα λογοτεχνικό κείμενο δεν είναι ολοκληρωμένο αν δεν υπάρχει αλληλεπίδραση με τον αναγνώστη του, ο οποίος συμμετέχει ενεργά στη ανάγνωση και στην παραγωγή νοήματος (Holub 1984: 249-254).

Θεμελιωτής της Θεωρίας της Πρόσληψης υπήρξε ο Γερμανός H.R. Jauss. Σε μία από τις διαλέξεις του τον Απρίλιο του 1967 στο Πανεπιστήμιο της Κωνσταντίας έθεσε ως στόχο την αποκατάσταση της ιστορίας στο επίκεντρο των λογοτεχνικών σπουδών. Ο Jauss γεφύρωσε στη νέα του θεώρηση της λογοτεχνίας τις δύο αντίπαλες μεθόδους, του Μαρξισμού και του Φορμαλισμού. Σύμφωνα με τον Jauss, στο επίκεντρο της λογοτεχνικής ιστορίας δεν πρέπει να τίθεται μόνο *«το υποκείμενο που παράγει»* αλλά και το *«υποκείμενο που καταναλώνει»* (Jauss 1997: 241-3). Το νόημα ενός λογοτεχνικού έργου εξαρτάται από τον *«ορίζοντα των προσδοκιών»* του αναγνώστη, και ο Jauss το

συνδέει άρρηκτα με το ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο διαβάζεται ένα κείμενο. Αυτός «ο ορίζοντας προσδοκιών» ορίζεται ως ένα 'διυποκειμενικό σύστημα' ή δομή αποτελούμενη από προσδοκίες, ένα σύστημα αναφορών, ή ένα σύνολο πεποιθήσεων, ενός υποθετικού προσώπου, τα οποία έρχονται σε επαφή με το κείμενο» (Holub 1984:251). Σύμφωνα με το Γερμανό μελετητή, ιδιαίτερη σημασία έχει η «αισθητική απόκλιση» ανάμεσα στον ορίζοντα προσδοκιών και στο έργο, η οποία μας επιτρέπει να προσδιορίζουμε και την καλλιτεχνική του αξία.

Ο δεύτερος Γερμανός θεωρητικός που ασχολήθηκε με την θεωρία της πρόσληψης είναι ο Wolfgang Iser, η πορεία του οποίου είναι παράλληλη με αυτή του Jauss. Ο Iser αντιλαμβάνεται το λογοτεχνικό νόημα ως αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης κειμένου αναγνώστη. Ωστόσο, ανάμεσα στους δύο μελετητές υπάρχει μια βασική διαφορά. Σε αντίθεση με τον Jauss, ο Iser, υποστηρίζει πως τα ιστορικά συμφραζόμενα ενός έργου δεν εμπλέκονται στην ερμηνεία του. Για τον Iser, το λογοτεχνικό έργο συγκροτείται από και κατά την πράξη της ανάγνωσης και στο επίκεντρο της προσοχής βρίσκεται η διαδικασία παραγωγής νοήματος από τον αναγνώστη και όχι κάποιο υποτιθέμενο εγγενές νόημα του κειμένου. Ο Iser διάβασε το λογοτεχνικό κείμενο ως μια σειρά νύξεων, προσκλήσεων για τη μετουσίωση ενός γλωσσικού αποσπάσματος σε νόημα. Επομένως, χωρίς τον αναγνώστη το λογοτεχνικό κείμενο δεν έχει κανένα απολύτως λόγο ύπαρξης. Σημαντική στο έργο του Iser είναι έννοια του εννοούμενου / υπονοούμενου αναγνώστη, ο οποίος δεν ταυτίζεται με τον πραγματικό, ιστορικό αναγνώστη ενός κειμένου. Η έννοια περιγράφει τον αναγνώστη ως οντότητα εγγεγραμμένη μέσα στο κείμενο, ως ένα δίκτυο δομών, που προσκαλούν τον αναγνώστη να προσλάβει το κείμενο με συγκεκριμένο τρόπο. Με άλλα λόγια, όπως παρατηρεί και ο Τζιόβας, μπορούμε να καταλάβουμε τον εννοούμενο αναγνώστη ως έναν ενδοκειμενικό πομπό που προσδοκά την παρουσία ενός αποδέκτη (Τζιόβας 2003: 223-258). Ο εννοούμενος αναγνώστης αντιπροσωπεύει κατά μία έννοια τις προδιαθέσεις του κειμένου και προτείνει στον πραγματικό αναγνώστη να παίξει κάποιο ρόλο. Η παρουσία του εννοούμενου αναγνώστη σημαίνει, σύμφωνα με τον Iser, και τον περιορισμό της ερμηνευτικής ελευθερίας.

Μελετώντας τις θεωρίες του Jauss και του Iser προκύπτουν διάφορα ερωτήματα όσον αφορά τα όρια του ελέγχου της λογοτεχνικής ερμηνείας από το ίδιο το κείμενο. Θέτοντας τον αναγνώστη στο επίκεντρο της ερμηνείας ενός κειμένου ενδεχομένως και να παραβλέπουμε στοιχεία του ίδιου του κειμένου που μπορούν να υποβάλλουν

συγκεκριμένα νοήματα «που δεν ποικίλλουν ανάλογα με τον τύπο των αναγνωστών ή τις εκάστοτε θεωρίες τους» (Eagleton 1996: 73-4). Την απάντηση στον εν λόγω προβληματισμό δίνει με έναν ριζοσπαστικό τρόπο ο Αμερικανός κριτικός λογοτεχνίας Stanley Fish καταργώντας το ίδιο το κείμενο (Tompkins 1980: 70-100). Ο Fish καθιστά το λογοτεχνικό κείμενο «ανύπαρκτο», θεωρώντας πως ο αναγνώστης είναι ο αληθινός συγγραφέας του έργου (Fish 1980: 164-184). Προκειμένου να αποκρούσει την κατηγορία της ερμηνευτικής αναρχίας στην οποία θα μπορούσε να θεωρήσει κανείς ότι οδηγεί η θεωρία του, ο Fish αποδέχεται την ύπαρξη ερμηνευτικών στρατηγικών / συμβάσεων, τις οποίες μοιράζονται οι αναγνώστες (ερμηνευτικές κοινότητες) και οι οποίες ρυθμίζουν σε κάποιο βαθμό την ανταπόκριση στο λογοτεχνικό έργο. Οι αναγνώστες στους οποίους αναφέρεται ο Fish είναι οι επαρκείς αναγνώστες, οι οποίοι διαθέτουν παιδεία και πανεπιστημιακή μόρφωση και συνεπώς οι απαντήσεις τους δεν θα μπορούσαν να έχουν τέτοια απόκλιση που να καθιστά αδύνατο τον λογικό διάλογο (Eagleton 1989: 137). Έτσι, ο αναγνώστης κατασκευάζει την λογοτεχνία – όμως ο αναγνώστης δεν είναι ένα απόλυτα ελεύθερο υποκείμενο, αλλά μέρος μιας κοινότητας, της οποίας οι αντιλήψεις καθορίζουν την εκάστοτε ισχύουσα γνώμη για την λογοτεχνία. Παρόλο που υπάρχουν πολλές αδυναμίες στη θεωρητική προσέγγιση του Fish, ωστόσο το πιο σημαντικό σε σχέση με τους προγενέστερους μελετητές, είναι πως διατύπωσε την πιο ξεκάθαρη άποψη για τη σχέση του αναγνώστη με τη λογοτεχνική πρόσληψη του κειμένου, το οποίο είναι και το πραγματικό αντικείμενο μελέτης της Θεωρίας της Πρόσληψης (Tompkins 1980: 101-117).

Ολοκληρώνοντας τις διάφορες θεωρίες που έχουν διατυπωθεί όσον αφορά την σημασία του αναγνώστη και τη σχέση του με το λογοτεχνικό κείμενο αξίζει να σταθούμε και στην τοποθέτηση του Τζιόβα, ο οποίος υποστηρίζει πως η έμφαση στον ρόλο του αναγνώστη υπονομεύει και την πίστη στην «ορθή» ερμηνεία. Ο ίδιος παρατηρεί ότι δεν υπάρχουν ορθές ή λανθασμένες ερμηνείες στην πρόσληψη ενός κειμένου, αφού δεν υπάρχουν αντικειμενικά κριτήρια για να αξιολογηθούν. Σε κάθε εποχή υπάρχουν αναγνώστες που ερμηνεύουν ένα λογοτεχνικό κείμενο και η ερμηνεία τους είναι ταυτόχρονα ατομική και συλλογική βασισμένη στις εκάστοτε συμβάσεις ανάγνωσης και ερμηνείας. Αυτομάτως η αποδοχή αυτής της άποψης σημαίνει πως και το νόημα του κειμένου χάνει τη μοναδικότητά του, «γιατί η μοναδικότητά του δεν συμβιβάζεται με την πολλαπλότητα των αναγνωστών που δεν είναι μόνο συγχρονική αλλά με τις ποικίλες προσεγγίσεις του παρελθόντος και διαχρονική» (Τζιόβας 1989 : 254-255). Ο Τζιόβας επίσης παρατηρεί ότι

«Με την έμφαση στον αναγνώστη διαβάλλεται και η αντίληψη για τη λογοτεχνία ως ένα σταθερό σώμα λογοτεχνικών κειμένων, που η σχέση τους ίσως μεταβάλλεται αλλά η λογοτεχνική τους 'ουσία' παραμένει, γιατί ενυπάρχει στο κείμενο» (Τζιόβας 1989 : 254-255). Συνεπώς γεννιέται ένα θεμελιώδες ερώτημα για το τι τελικά 'ορίζουμε ως λογοτεχνία;'. Για να απαντηθεί επαρκώς το συγκεκριμένο ερώτημα πρέπει να στρέψουμε το ερευνητικό μας ενδιαφέρον αφενός στις συμβάσεις με τις οποίες προσλαμβάνεται ένα κείμενο, «είτε αυτές είναι αποκλειστικά λογοτεχνικές είτε ανήκουν σε άλλους χώρους, και από την άλλη στο εκάστοτε υποκείμενο που τις εσωτερικοποιεί και τις ενεργοποιεί» (Τζιόβας 1989 : 254-255).

Κεφάλαιο 2

Ο Μύθος των Ατρείδων στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία

2.1 Ο Μύθος των Ατρείδων στην αρχαία τραγωδία: Ηλέκτρα, Ιφιγένεια, Χρυσόθεμις και Κλυταιμνήστρα.

Το κεφάλαιο συζητά τον μύθο των Ατρείδων, όπως αυτός αποτυπώνεται στην αρχαία ελληνική τραγωδία, με έμφαση στις τρεις κεντρικές γυναικείες μορφές του μύθου: την Ηλέκτρα, την Ιφιγένεια, και την Κλυταιμνήστρα.

Αναφορές στον μύθο των Ατρείδων εμφανίζονται ήδη στην ποίηση του Ομήρου, όμως η εκδοχή του μύθου που συναντούμε στα ομηρικά έπη διαφέρει από αυτήν που ακολουθούν αργότερα οι τραγικοί ποιητές. Στην *Ιλιάδα*, τα σύμβολα της εξουσίας παραχωρούνται νόμιμα από τον Πέλοπα στον Ατρέα και από αυτόν στον αδερφό του Θυέστη, ο οποίος τα διαφυλάσσει μέχρι την ενηλικίωση του Αγαμέμνονα και του Μενέλαου, οπότε και η εξουσία περνά στον Αγαμέμνονα (*Ιλιάδα* Β, 100-108).

Η δεύτερη εκδοχή του μύθου, με την οποία είμαστε και πιο εξοικειωμένοι από την ελληνική τραγωδία, παρουσιάζει σημαντικές αποκλίσεις, οι οποίες αποτέλεσαν και εύφορο έδαφος για τις δημιουργίες των τραγικών ποιητών. Έτσι, η ιστορία της οικογένειας των Ατρείδων γίνεται μια ιστορία βίας και ενδοοικογενειακού

αλληλοσπαραγμού, καθώς περιλαμβάνει παιδοκτονίες, μητροκτονίες, συζυγοκτονίες, αδελφοκτονίες, μοιχείες, κατάρρες, με κύριο στόχο την εκδίκηση και την κυριαρχία.

Ο Αισχύλος αφιερώνει στον οίκο των Ατρείδων την *Ορέστεια* (458 π.Χ), την μοναδική σωζόμενη τριλογία. Στην *Ορέστεια* η βούληση των θεών, η κατάρα που πλήττει τον οίκο αλλά και η προσωπική ευθύνη και ενοχή συμπλέκονται, καθώς το ένα μετά το άλλο τα μέλη της οικογένειας υπερβαίνουν τα όρια και διαπράττουν νέα εγκλήματα για να εκδικηθούν προηγούμενα. Το αίμα που χύνεται ζητά να χυθεί νέο αίμα και το έγκλημα περνά από γενιά σε γενιά μέχρι την τελική λύση που προκύπτει στο τέλος των *Ευμενίδων*. Στον *Αγαμέμνονα*, ο Αγαμέμνων επιστρέφει θριαμβευτής από την Τροία για να περπατήσει πάνω στο κόκκινο χαλί που στρώνει για αυτόν η Κλυταιμνήστρα και να βρει έναν ταπεινωτικό θάνατο στα χέρια της συζύγου του, η οποία βρίσκεται σε θέση κυριαρχίας από την αρχή μέχρι το τέλος του έργου. Στις *Χοηφόρους* επιστρέφει ο Ορέστης για να πάρει εκδίκηση για τον θάνατο του πατέρα του και διαπράττει μητροκτονία, με αποτέλεσμα να γίνει στόχος των Ερινύων που τον καταδιώκουν. Ο φαύλος κύκλος της ενδοοικογενειακής αιματοχυσίας σπάει στο τέλος του τρίτου δράματος, όπου ο Ορέστης αθωώνεται.

Η μορφή της τριλογίας επιτρέπει στον Αισχύλο να αναδείξει τη διαιώνιση του κακού που κληροδοτείται από την μια γενιά στην άλλη, ενώ τα έργα επίσης συνδέονται μέσω της εικόνας ενός τιμωρού που στέκεται πάνω από τα νεκρά σώματα των εχθρών του και δικαιολογεί τους φόνους που διέπραξε: στον *Αγαμέμνονα* η Κλυταιμνήστρα στέκεται πάνω από τα πτώματα του Αγαμέμνονα και της Κασσάνδρας και στις *Χοηφόρους* ο Ορέστης πάνω από τα πτώματα της Κλυταιμνήστρας και του Αίγισθου (Foley 2003 : 202).

Όπως παρατηρεί η Foley, η Κλυταιμνήστρα της τραγικής παράδοσης είναι μια τιτάνια μορφή, η απεικόνιση της οποίας απέχει σημαντικά από αυτή που συναντούμε στην επική παράδοση (Foley 1981: 133). Στην *Οδύσσεια*, η Κλυταιμνήστρα αποπλανείται από τον Αίγισθο και υπακούει σε αυτόν. Η Κλυταιμνήστρα και εκεί διαπράττει μοιχεία, όμως ο Αίγισθος είναι αυτός που σκοτώνει τον Αγαμέμνονα. Στην τραγωδία, η Κλυταιμνήστρα είναι ένα από τα πιο εξέχοντα παραδείγματα παραβατικής γυναίκας. Στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου, η Κλυταιμνήστρα είναι το κυρίαρχο πρόσωπο, καθώς οργανώνει και εκτελεί τη δράση του έργου. Δολοφονεί τον άνδρα της και παίρνει την ευθύνη.

Ο Shaw (Shaw 1975 : 265-6) στο άρθρο του για τον «θηλυκό εισβολέα», υποστηρίζει ότι η σύγκρουση ανάμεσα στον άνδρα και τη γυναίκα που τόσο συχνά συναντούμε στην αρχαία τραγωδία ακολουθεί το εξής σχήμα: ο άνδρας – ο οποίος συνδέεται με την δημόσια σφαίρα και δρα με γνώμονα την εικόνα του και την επιτυχία του σε αυτή – προσβάλλει με την δράση του την σφαίρα του οίκου, η οποία συνδέεται με την γυναίκα. Ως απάντηση σε αυτή την προσβολή, η γυναίκα αποκτά αρσενικά χαρακτηριστικά, βγαίνει από τα όρια του οίκου και επιτίθεται στον άνδρα για να τον τιμωρήσει. Τελικά, προκύπτει ένας νέος σχηματισμός, στον οποίο ο άνδρας και η γυναίκα έχουν χάσει τα αμιγή χαρακτηριστικά που συνδέονται με το κοινωνικό τους φύλο. Επιπλέον, η Foley, η οποία επίσης μελετά τις συγκρούσεις ανάμεσα σε άνδρα και γυναίκα στην τραγωδία με παρόμοιους όρους, παρατηρεί ότι στην τραγωδία συχνά η γυναίκα εισβάλλει στη δημόσια σφαίρα προφασιζόμενη ότι υπερασπίζεται τα συμφέροντα του οίκου αλλά εξυπηρετώντας τελικά τα δικά της προσωπικά συμφέροντα εις βάρος αυτών του οίκου. Είναι χαρακτηριστικό ότι όταν αυτό συμβαίνει οι παραβατικές ηρωίδες παρουσιάζονται συστηματικά να έχουν ανδρικά χαρακτηριστικά.

Οι παρατηρήσεις αυτές μπορούν να φωτίσουν την μορφή της Κλυταιμνήστρας και την δράση της τριλογίας του Αισχύλου. Η σύγκρουση ανάμεσα στον Αγαμέμνονα και την Κλυταιμνήστρα ακολουθεί το σχήμα του Shaw: ως γυναίκα, η Κλυταιμνήστρα είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τον οίκο και την ανατροφή των παιδιών. Η Κλυταιμνήστρα είναι επίσης μια γυναίκα προδομένη δύο φορές από τον ίδιο άνδρα. Αρχικά, προδίδεται ως μητέρα, επειδή ο Αγαμέμνων, πατέρας των παιδιών τους, θυσιάζει την πρωτότοκη κόρη τους Ιφιγένεια επειδή παίρνει εντολή από τη Θεά Άρτεμη και, στη συνέχεια, ως σύζυγος, επειδή και πάλι ο Αγαμέμνων, επιστρέφοντας από την Τροία, φέρνει μαζί και την παλλακίδα του Κασσάνδρα. Ο Αγαμέμνονας προσβάλλει τα συμφέροντα του οίκου και απειλεί την ακεραιότητα του και η Κλυταιμνήστρα απαντά, αποφασίζοντας να τον τιμωρήσει. Έτσι, η δράση της ηρωίδας στον *Αγαμέμνονα* συνιστά μια επίθεση στον άνδρα η δράση του οποίου έβλαψε τον οίκο. Όμως, παρόλο που η Κλυταιμνήστρα δικαιολογεί την δολοφονία του Αγαμέμνονα με αυτούς τους όρους, απεικονίζεται ταυτόχρονα ως μια μορφή που υιοθετεί αρσενικά χαρακτηριστικά και επιδιώκει την εξουσία, έχοντας στο πλευρό της τον θηλυπρεπή και πιο αδύναμο Αίγισθο. Δεν είναι μόνο η προδομένη μητέρα και σύζυγος, είναι και η πανίσχυρη ανδρόγυνη μορφή που διεκδικεί την κυριαρχία. Έτσι, λοιπόν, γίνεται κυρίαρχη στη θέση του Αγαμέμνονα, συνιστά μια παραβατική μορφή που

υπερβαίνει κατά πολύ τα όρια της συμπεριφοράς των γυναικών της εποχής που παρουσιάζεται το έργο. Είναι βέβαιο ότι προκάλεσε έντονα αρνητικά συναισθήματα στους πρώτους θεατές του δράματος, που ήταν μέλη μιας κοινωνίας που ήθελε την γυναίκα να βρίσκεται σε μειονεκτική θέση σε σχέση με τον άνδρα και υποταγμένη στον σύζυγο, παραβλέποντας τις υπόλοιπες πτυχές του χαρακτήρα (π.χ. μητέρα, Βασίλισσα κ.ο.κ.) (Kittela 2009: 123-143). Στην ουσία η Κλυταιμνήστρα αναλαμβάνει έναν ανδρικό ρόλο (Ewans 1982: 11-13). Ο δε τρόπος που ασκεί τη διακυβέρνησή της είναι αυταρχικός και τυραννικός, όπως φαίνεται από τα σχόλια που γίνονται στην αρχή του έργου από τον φύλακα, προάγοντας τη μετάβασή της προς το αρσενικό (στ. 10-11, *ὧδε γὰρ κρατεῖ / γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ*). Φροντίζει επίσης να απαλλαγεί από οτιδήποτε θα απειλούσε την θέση της. Γι' αυτό και έστειλε τον Ορέστη, τον νόμιμο κληρονόμο του Αγαμέμνονα, μακριά από το σπίτι τους. Ακόμα και η επιλογή του Αίγισθου για εραστή, που είναι άβουλος και αδύναμος, εξυπηρετεί αυτόν τον σκοπό (Doyle 2007: 201). Στον Αγαμέμνονα οι όροι αντιστρέφονται, καθώς ο άνδρας εκθηλώνεται και η γυναίκα αρρενοποιείται. Πριν από την πράξη της δολοφονίας, η Κλυταιμνήστρα αποδυναμώνει την ανδρική φύση του Αγαμέμνονα και δημιουργεί τις συνθήκες που θα καταστήσουν τον τελευταίο πλήρως ευάλωτο για να μπορέσει πιο εύκολα, στη συνέχεια, να προβεί και στη δολοφονία του. (Killough 2016: 8-17).

Η Κλυταιμνήστρα είναι δυναμική, οξύνους και διαθέτει πειθώ την οποία εκμεταλλεύεται για να χειραγωγήσει τους άνδρες που την περιβάλλουν, τον χορό αλλά και τον ίδιο τον Αγαμέμνονα. Μπορεί να είναι μια μορφή με αρσενικά χαρακτηριστικά, όμως για να καταστρέψει τον Αγαμέμνονα καταφεύγει στην μηχανορραφία και τον δόλο, που στην τραγωδία είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με την γυναίκα (Zeitlin 1996a). Στην τραγωδία η Κλυταιμνήστρα είναι το πιο εξέχον παράδειγμα παραβατικής γυναίκας που μηχανορραφεί και πετυχαίνει τελικά να οδηγήσει τον άνδρα της στο θάνατο χρησιμοποιώντας συστηματικά μια γλώσσα που είναι διττή στη φύση της, που λέει κάτι αλλά εννοεί κάτι άλλο. Μόνο η Κασσάνδρα που έχει το δώρο της μαντικής ικανότητας μπορεί να αντιληφθεί αυτό που κρύβεται πίσω από την δόλια πειθώ της Κλυταιμνήστρας, αλλά δεν μπορεί να πείσει κανένα μέσα στο δράμα (Zeitlin 1996a).

Έτσι, η Κλυταιμνήστρα είναι ικανή να εκφραστεί με τρόπο που συμμορφώνεται με το παραδοσιακό κοινωνικό ιδεώδες που θέλει την γυναίκα να προστατεύει και να συντηρεί τον οίκο. Προσποιείται την πιστή σύζυγο, που διαφύλαξε τον οίκο κατά την απουσία του

συζύγου της στον πόλεμο (*δωμάτων κύνα*, στ. 607), διατυμπανίζει την χαρά της για τον άνδρα της που επιστρέφει νικητής (στ. 600-614) και ισχυρίζεται ότι προστάτευσε την τιμή του (*σημαντήριον οὐδὲν διαφθείρασα* (στ. 609-610)). Λίγο μετά, η ηρωίδα χειρίζεται με την πειθώ και την ρητορική της δεινότητα τον Αγαμέμνονα, καταφέροντας να κάμψει τις αντιστάσεις του και να τον οδηγήσει στον πορφυρό τάπητα που με την σειρά του οδηγεί στον θάνατο. Η αντιπαράθεση του ζεύγους συνδέεται και με μια σύγκρουση αξιών και ο Αγαμέμνων προβάλλει ενστάσεις που βασίζονται σε μια ορθή ανάγνωση της κίνησης που τον καλεί να κάνει η Κλυταιμνήστρα ως μιας κίνησης που αρμόζει σε βαρβάρους και γυναίκες. Τελικά όμως υποκύπτει και πατά το κόκκινο χαλί, διαπράττοντας ύβρη και αναδεικνύοντας την καλά κρυμμένη του ομοιότητα με τους βαρβάρους, την αγάπη του για την τρυφή (Zeitlin 1996 b: 92). Βέβαια έχει ήδη δείξει αυτήν του την αδυναμία και με την επιλογή της Κασσάνδρας (Zeitlin 1996b : 92). Η Κλυταιμνήστρα πάλι, όταν προσκαλεί τον Αγαμέμνονα να πατήσει τον πορφυρό τάπητα κάνει μια κίνηση που καταστρέφει τον οίκο και τον πλούτο του, συνεχίζοντας και αυτή κάτι που είχε ξεκινήσει στο παρελθόν: βρίσκεται, κατά το διάστημα απουσίας του άνδρα της, σε μοιχική σχέση με τον Αίγισθο, τον χειρότερο εχθρό του Αγαμέμνονα, και σχεδιάζουν μαζί τη δολοφονία του τελευταίου.

Η δολοφονία του Αγαμέμνονα πραγματοποιείται τελικά στο εσωτερικό του οίκου, όπου τυπικά επιστρέφουν οι άρρενες ήρωες της αρχαίας τραγωδίας για να συναντήσουν τον θάνατο ή την καταστροφή στα χέρια μιας γυναίκας (Zeitlin 1996 a). Στο τέλος του δράματος, η Κλυταιμνήστρα ομολογεί τα ψέματά της και την έλλειψη αισχύνης που την διακρίνει (*πολλῶν πάροιθεν καιρίως εἰρημένων / τάναντί' εἶπεῖν οὐκ ἐπαισχυνθήσομαι* 1372-3) και περιγράφει την παγίδα που έστησε στον Αγαμέμνονα. Επαίρεται στεκόμενη πάνω από τα πτώματα του Αγαμέμνονα και της Κασσάνδρας, όπως επαίρονται οι επικοί ήρωες πάνω από τα νεκρά σώματα των εχθρών τους.

Όπως παρατηρεί η Zeitlin, η *Ορέστεια* κατέχει μια εξέχουσα θέση στην απόπειρα εξέτασης και κατανόησης του αρχαίου ελληνικού πνεύματος και της αρχαίας ελληνικής σκέψης, καθώς δίνει φωνή και μορφή στην κοινωνική και πολιτική ιδεολογία της περιόδου στην οποία δημιουργήθηκε και ταυτόχρονα διαμορφώνει την συλλογική συνείδηση μέσα από τον μύθο (Zeitlin 1996 b : 87). Το τελευταίο δράμα της τριλογίας μας οδηγεί πίσω στον αγώνα ανάμεσα στις ολύμπιες και τις χθόνιες δυνάμεις και τελειώνει με δύο κοινωνικές πράξεις δημιουργίας οι οποίες έχουν την έγκριση των θεών: το πρώτο

ανθρώπινο δικαστήριο που κρίνει υποθέσεις ανθρωποκτονίας και την λατρεία των Ευμενίδων. Για τον Αισχύλο, σημειώνει η Zeitlin, ο πολιτισμός είναι το αποτέλεσμα που προκύπτει από την σύγκρουση ανάμεσα σε αντίθετες δυνάμεις. Η λύση της σύγκρουσης καταλήγει σε μια νέα ιεράρχηση αξιών, στη οποία οι ολύμπιες δυνάμεις τοποθετούνται πάνω από τις χθόνιες, ο Έλληνας πάνω από τον βάρβαρο και ο άνδρας πάνω από την γυναίκα. Η Κλυταιμνήστρα στην τριλογία συνδέεται με το χάος, την ανατροπή, τις Ερινύες, το πρωτόγονο δίκαιο του αίματος που ζητά να χυθεί αίμα για την τιμωρία του εγκλήματος, την βαρβαρότητα, την άγρια φύση, το σκοτάδι, τον θάνατο. Τελικά, επικρατεί το φως, ο πολιτισμός, το αρσενικό (Απόλλων, Ορέστης), ο θεσμός του δικαστηρίου που κρίνει το έγκλημα. Η Κλυταιμνήστρα επαναστατεί εναντίον της ανδρικής εξουσίας, επιλέγει έναν νέο σύντροφο και απεικονίζεται ως ένα ανδρόγυνο τέρας που απειλεί τις δομές του πολιτισμού, το οποίο όμως τελικά καταστέλλεται πρώτα από τον Ορέστη και τελικά από την απόφαση του δικαστηρίου που τον αθώνει. Η πατριαρχία αποκαθίσταται και η τελική καταστολή της Κλυταιμνήστρας και όλων όσα αυτή εκπροσωπεί μετριάζεται από την ίδρυση της λατρείας των Ευμενίδων στην Αθήνα (Zeitlin 1996 b : 107).

Με σημερινούς όρους, η Κλυταιμνήστρα θα μπορούσε να θεωρηθεί σύνθετος χαρακτήρας, καθώς, το κίνητρό της, οδηγεί τον σύγχρονο θεατή να την αντιμετωπίσει με συμπάθεια και, ως εκ τούτου, να μην βιαστεί να την κατατάξει στους αρνητικούς χαρακτήρες. Η διάνοιά της, η υπεροχή της και η ισχύς της απέναντι στους συντρόφους της την ωθούν να θεωρηθεί –τουλάχιστον ως έναν βαθμό– οξυδερκής επαναστάτρια έναντι στο υπάρχον καθεστώς (Ewans 1982: 6). Στη συνέχεια, όμως, συνδέεται με έναν σκληρό κόσμο. Αρχικά, σε μυθοποιητικό επίπεδο, επειδή η Κασσάνδρα τη συνδέει με σκοτεινές, τερατώδεις και γυναικείες δυνάμεις και, στη συνέχεια, σε πραγματικό επίπεδο, αφού η ίδια με τις πράξεις της, αντί να προσπαθήσει να αποδείξει με κάθε τρόπο την παραβίαση του οίκου, που είναι υπό την ευθύνη της σύμφωνα με τα ήθη και τα έθιμα της εποχής, τελικά γίνεται η ίδια παραβάτης του οίκου. Και αυτό φαίνεται από το γεγονός ότι ο μύθος δεν ολοκληρώνεται με τη δολοφονία του Αγαμέμνονα, που ήταν ο τελικός σκοπός, αλλά με την κατάληψη της εξουσίας από αυτήν και τον εραστή της Αίγισθο, οι οποίοι εγκαθιδρύουν τυραννία στο Άργος, που έχει τη μορφή της γυναικοκρατίας (Winnington-Ingram 1983: 102-103).

Στο δεύτερο δράμα της τριλογίας του Αισχύλου, τις *Χοηφόρους*, συναντούμε και την Ηλέκτρα, την κόρη του Αγαμέμνονα και της Κλυταιμνήστρας που γίνεται πρωταγωνίστρια στα ομώνυμα έργα του Σοφοκλή και του Ευριπίδη. Στα έργα και των τριών τραγικών ποιητών η Ηλέκτρα διάγει έναν δύσκολο βίο, αποκλεισμένη από τα πλούτη και τα προνόμια της βασιλικής ζωής, σαν σκλάβα. Επίσης, και στους τρεις τραγικούς η Ηλέκτρα είναι συνδεδεμένη με τον ακατάπαυστο θρήνο, προβάλλει λιγότερο (Αισχύλος) ή περισσότερο (Σοφοκλής, Ευριπίδης) δυναμικά την ανάγκη για τιμωρία των παραβατών και για εκδίκηση για τον θάνατο του πατέρα της και διαμορφώνει τις συνθήκες για την εκτέλεσή της. Όπως παρατηρεί η Foley, ο θρήνος γεννά έντονα συναισθήματα και συνδέεται με την εκδίκηση σε ένα κοινοτικό πλαίσιο (Foley 1981 : 33). Για αυτό και ακόμη και στη σύγχρονη εποχή ο θρήνος ανθίζει σε περιοχές όπου ανθίζει και η βεντέτα, όπως η Μάνη ή η Σικελία. Έτσι, στις *Χοηφόρους* ο Ορέστης είναι αποφασισμένος για το έγκλημα, όμως ο χορός και η Ηλέκτρα δημιουργούν το κοινωνικό πλαίσιο για την πράξη της εκδίκησης και γίνονται κινητήριες δυνάμεις του φόνου της Κλυταιμνήστρας μέσα από τον θρήνο (Foley 1981: 34-5). Η Ηλέκτρα είναι μια αντανάκλαση της μητέρας της, η οποία πληγωμένη επίσης από ένα μέλος της οικογένειας τρέφει μνησικακία γι' αυτό που εντείνεται με τα χρόνια και σχεδιάζει την καταστροφή για το άτομο που συνιστά την πηγή της πληγής (Rosenmeyer 1982 : 243-244).

Στο έργο του Σοφοκλή η Ηλέκτρα είναι φανερά η πρωταγωνίστρια και αυτή αποφασίζει για τη δράση, την επιτυχία ή την αποτυχία των υπόλοιπων ηρώων του έργου. Χαρακτηρίζεται από υπερβολικό μίσος για την Κλυταιμνήστρα και από διακαή επιθυμία να εκδικηθεί για τον θάνατο του πατέρα της Αγαμέμνονα. Οι συνθήκες που μετατρέπουν την Ηλέκτρα σε ένα τραγικό πρόσωπο είναι με τη σειρά οι εξής: (1) η απώλεια του γονέα, (2) ο θάνατος του πατέρα χωρίς εκδίκηση, (3) το έλλειμμα της προσωπικής της ολοκλήρωσης από τη μη ύπαρξη συζύγου και παιδιών, (4) ο πόνος που αισθάνεται από όλη αυτήν την κατάσταση, (5) η θέση που της παραχωρείται στο σπίτι, που δεν είναι διαφορετική από του δούλου, (6) η απώλεια της σχέσης της με τη μητέρα, (7) η πίεση που ασκεί στην ύπαρξή της η σωτηρία του αδερφού της, (8) η άδικη και δεσποτική πολιτική του κράτους, (9) η αταξία που επήλθε στο σύμπαν από την απώλεια ηθικών και πνευματικών αξιών και (10) οι αμφιβολίες για την επιστροφή του Ορέστη (Golban 2005 : 176).

Η Ηλέκτρα έπαιξε τον ρόλο της μητέρας του αδερφού της Ορέστη, τον οποίο και έστειλε στην εξορία με τον Παιδαγωγό, ενώ διατήρησε στενές σχέσεις μαζί του, καλώντας τον να επιστρέψει και να πάρει εκδίκηση για τον θάνατο του Αγαμέμνονα (Foley 2003 : 153). Κατά την διάρκεια ολόκληρης της τραγωδίας, η Ηλέκτρα στέκεται μπροστά στην πύλη του παλατιού. Θρηνεί διαρκώς για τον θάνατο του πατέρα της και έτσι δεν επιτρέπει να ξεχαστεί ο θάνατός του και επίσης γεννά την επιθυμία της εκδίκησης: (Foley 2001: 152-3). Όπως παρατηρεί ο Seaford (Seaford 1985: 315-323), ο θρήνος της Ηλέκτρας δεν σταματά για δύο λόγους: ο πρώτος είναι η απουσία ενός κοινωνικού συνόλου στο οποίο η Ηλέκτρα θα μπορούσε να ενταχθεί μετά τον θάνατο του πατέρα της. Η ηρωίδα ζει σαν δούλα (στ. 190-2), εκτός του κοινωνικού ιστού της πόλεως. Ο δεύτερος έχει να κάνει με το γεγονός ότι δεν αποδόθηκαν οι πρέπουσες τιμές στον νεκρό του Αγαμέμνονα, έτσι ώστε αυτός να ενταχθεί στον Κάτω Κόσμο.

Η Ηλέκτρα συγκρούεται με την Κλυταιμνήστρα, η οποία παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με αυτήν του Αισχύλου, καθώς απεικονίζεται ως μια ισχυρή, αρρενωπή, τυραννική γυναίκα που διακατέχεται από επιθυμία για εξουσία. Η Ηλέκτρα βλέπει τη μητέρα της ως μια εγκληματική μορφή που διέπραξε μοιχεία. Στον αγώνα λόγων ανάμεσα στις δύο ηρωίδες, η Ηλέκτρα αποκρούει τα επιχειρήματα της μητέρας της και υποστηρίζει ότι ο δολοφόνησε τον Αγαμέμνονα όχι λόγω της θυσίας της Ιφιγένειας αλλά λόγω της άνομης σχέσης της με τον Αίγισθο.

Η Ηλέκτρα του Ευριπίδη απεικονίζεται, όπως παρατηρεί η Foley, ως μια πιο σκληρή μορφή από ό,τι οι αντίστοιχες ηρωίδες στις τραγωδίες του Αισχύλου και του Σοφοκλή. Παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με την Κλυταιμνήστρα του Αισχύλου, καθώς αναλαμβάνει τον σχεδιασμό του φόνου, στον οποίο και συμμετέχει και κρατά το ξίφος όταν ο Ορέστης δειλιάζει, αμφισβητώντας τον Απόλλωνα, τον οποίο κατηγορεί για «άμαθιαν» (971) και φοβούμενος ότι, αν σκοτώσει τη μητέρα του, μπορεί να θεωρηθεί ανόσιος. Αντιθέτως, η Ηλέκτρα ερμηνεύει τις αμφιβολίες του Ορέστη ως δειλία και παραμένει συγκεντρωμένη στο έργο της εκδίκησης. Εκφράζει την επιθυμία να δει την μητέρα της να πεθαίνει παγιδευμένη με τον ίδιο τρόπο όπως αυτή παγίδευσε τον πατέρα της, χρησιμοποιεί για την μητροκτονία λόγο που παραπέμπει στη θυσία (1141-44) και ωθεί στην πράξη τον Ορέστη με επιθετικότητα: «έγώ δέ <γ> έπεκέλευσά σοι / ξίφους τ' έφηψάμαν άμα», 1224-5 (Foley 1981 :239).

Παρά το εκδικητικό πάθος που επιδεικνύει, η Ηλέκτρα μετά την μητροκτονία αλλάζει στάση. Αναγνωρίζει το αξιόποινο της πράξης της, το γεγονός ότι ανάγκασε τον αδερφό της να σκοτώσει τη μητέρα τους παρά τους ενδοιασμούς του, αναγνωρίζει επίσης το δεσμό ανάμεσα στην μητέρα και την κόρη:

δακρύτ' ἄγαν, ὦ σύγγον', αἰτία δ' ἐγώ.
διὰ πυρὸς ἔμολον ἅ τάλαινα ματρὶ τᾶιδ',
ἅ μ' ἔτικτε κούραν. (1181 – 1183)

Εἶναι, ἀδερφέ μου, πολυδάκρυτες
οἱ συμφορές σου κι εἶμαι γω ἡ αἰτία,
που σαν φωτιά ἡ δυστυχισμένη
πάνω στη μάνα μου ἔπεσα,
σ' ἐκείνη που με γέννησε. (Μετάφραση Τάσος Ρούσσο)

Λίγο μετά (1198-1200), η ηρωίδα σκέφτεται την μοίρα που την περιμένει μετά την τέλεση της μητροκτονίας και φοβάται ότι θα παραμείνει ανύπαντρη και αποκλεισμένη από τις δημόσιες γιορτές.

Στο τέλος του δράματος εμφανίζονται ο Κάστορας και ο Πολυδεύκης, ως από μηχανής θεοί, για να δώσουν την λύση: τα αδέρφια απαλλάσσονται από το μίσημα, καθώς η ευθύνη βαραίνει τον Απόλλωνα (1296-7). Η Ηλέκτρα θα παντρευτεί τον Πυλάδη και ο Ορέστης θα πάει στην Αθήνα για να αθωωθεί και θα ιδρύσει μια νέα πόλη στην Αρκαδία.

Η Ιφιγένεια είναι μια γνώριμη μορφή της ελληνικής μυθολογίας, κόρη του Αγαμέμνονα και της Κλυταιμνήστρας, η μεγάλη αδελφή της Ηλέκτρας και του Ορέστη. Η ηρωίδα είναι η πρωταγωνίστρια δύο τραγωδιών του Ευριπίδη, της *Ιφιγένειας εν Ταύροις* και της *Ιφιγένειας εν Αυλίδι*. Η *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* παραστάθηκε για πρώτη φορά το 405 π.Χ., μετά το θάνατο του Ευριπίδη και δραματοποιεί τα γεγονότα της ημέρας στην οποία η έφηβη Ιφιγένεια φτάνει στην Αυλίδα μαζί με την Κλυταιμνήστρα πιστεύοντας ότι θα παντρευτεί τον Αχιλλέα αλλά στην πραγματικότητα για να σφαγιαστεί στο βωμό της Άρτεμης προκειμένου να φυσήξει ο ούριος έτσι ώστε οι Έλληνες να μπορέσουν να οδηγήσουν το στόλο τους στην Τροία. Η πλοκή οδηγεί σε αδιέξοδο, μέχρι που τελικά – στην πιο πολυσυζητημένη σκηνή του

δράματος – η Ιφιγένεια, ενώ πριν ικέτευε τον πατέρα της να την προστατεύσει- αποφασίζει να θυσιαστεί ένδοξα και οικειοθελώς:

*κατθανεῖν μὲν μοι δέδοκται: τοῦτο δ' αὐτὸ βούλομαι
εὐκλεῶς πράξαι, παρεῖσά γ' ἔκποδῶν τὸ δυσγενές.* (στ.1375-6)

Η αλλαγή της στάσης έχει εντυπωσιάσει και σχολιαστεί ποικιλοτρόπως ήδη από την αρχαιότητα και από τον Αριστοτέλη, ο οποίος σημειώνει ότι *οὐδὲν γὰρ ἔοικεν ἢ ἰκετεύουσα τῇ ὑστέρα.* [*Περὶ Ποιητικῆς*, 1454a]. Σύμφωνα πάλι με την Foley, δεν παρατηρείται κάποια ασυνέπεια στη στάση της ηρωίδας, η οποία καλείται να επιλέξει ανάμεσα σε δύο εναλλακτικές: να πεθάνει με ή χωρίς τη θέλησή της (Foley 2001: 124). Τελικά η Ιφιγένεια υπακούει την βούληση του πατέρα της και η θυσία της μπορεί να εκληφθεί ως εκδήλωση αφοσίωσης στον πατέρα της και στον οίκο. Εξάλλου, η ηρώιδα αντιμετωπίζει την θυσία της ως γάμο με την Ελλάδα και ως το υποκατάστατο των παιδιών που ποτέ δεν θα αποκτήσει. Η αγγελική ρήση στο τέλος του έργου μεταφέρει τις λεπτομέρειες της θυσίας καθώς και την εξαφάνιση και την μυστηριώδη αντικατάσταση της ηρωίδας από ένα σφαγμένο ελάφι.

Η *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, η οποία προηγείται χρονολογικά του άλλου δράματος του Ευριπίδη (η χρονολογία της πρώτης παράστασης είναι πιθανόν το 414 π.Χ), πραγματεύεται την συνέχεια της περιπέτεια της Ιφιγένειας στην Ταυρίδα, όπου μεταφέρθηκε από τη θεά Άρτεμη. Η δράση του έργου τοποθετείται περίπου δύο δεκαετίες μετά την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* και στο διάστημα αυτό μαθαίνουμε ότι η Ιφιγένεια έχει αναλάβει τον ρόλο της ιέρειας της θεάς στη βαρβαρική γη των Ταύρων στην οποία βασιλεύει ο Θόας και ότι έχει επιφορτιστεί με το δύσκολο καθήκον της επίβλεψης αιματηρών τελετουργιών που συμπεριλαμβάνουν τη θυσία των Ελλήνων που φτάνουν στη χώρα προς τιμή της θεάς. Η Ιφιγένεια φτάνει πολύ κοντά στο να επιβλέψει την θυσία του Ορέστη και του Πυλάδη, κάτι όμως που αποτρέπεται μετά από την αναγνώριση. Η ηρώιδα προκύπτει ως μια ευφυής, δυναμική και επινοητική μορφή, η οποία πρωτοστατεί στον σχεδιασμό της φυγής τους από την χώρα των Ταύρων, που περιλαμβάνει την εξαπάτηση του βασιλιά της γης. Στο τέλος του δράματος, το οποίο συστηματικά ασχολείται με τις έννοιες της σωτηρίας, του καθαρισμού από την μόλυνση που φέρνει ο φόνος, ο Ορέστης έχει σώσει την αδερφή του και έχει απαλλαγεί από την κατάρα που τον βαραίνει. Τα αδέρφια παίρνουν τον δρόμο για την πατρίδα μαζί με το άγαλμα της θεάς.

Η θεά Αθηνά σφραγίζει την πλοκή με αιτιολογικές αφηγήσεις: Η Άρτεμη θα ονομαστεί «Ταυροπόλος», για να θυμίζει την καταγωγή της από την Ταυρίδα και την περιπλάνηση, τον περίπολο του Ορέστη κατά τη δίωξή του από τις Ερινύες. Η Ιφιγένεια θα γίνει ιέρεια της Άρτεμης στο ιερό της θεάς στη Βραυρώνα της Αττικής, όπου και θα ταφεί όταν πεθάνει και τα ρούχα των γυναικών που πεθαίνουν πάνω στη γέννα θα αφιερώνονται σε αυτή.

Κεφάλαιο 3

Η Πρόσληψη των γυναικείων μορφών του μύθου στην Τέταρτη Διάσταση του Γιάννη Ρίτσου

3.1 Ο Μύθος των Ατρείδων στη σύγχρονη ποίηση

Ο μύθος των Ατρείδων είναι, ο πιο σαγηνευτικός και πολυδιάστατος αρχαίος μύθος που μας κληροδότησε η αρχαία δραματουργία. *«Η διαχρονικότητά του έγκειται στη μετασηματιστική δυναμική του, αφού σ' αυτόν εντοπίζουμε σύμβολα που κουβαλάνε την τραγική μοίρα του ανθρώπου»* (Σιαφλέκης 1994 : 5). Για ποιους όμως λόγους ο μύθος των Ατρείδων και πιο συγκεκριμένα οι γυναικείες μυθικές μορφές του Ατρείδικού Κύκλου προσέλκυσαν το ενδιαφέρον των σύγχρονων ποιητών, όπως ο Ρίτσος; Είναι η κατάρα ενός ατέρμονου κύκλου θανάτου και εκδίκησης ή οι πολυδιάστατες γυναικείες προσωπικότητες της οικογένειας που βγήκαν από τα πλαίσια του 'οίκου' διεκδικώντας το μερίδιο των ανδρών στην 'πόλη' που ερέθισαν συγγραφικά τους νεότερους δραματουργούς; Αυτό που ενδεχομένως κάνει τον Ατρείδικό μύθο να ξεχωρίζει είναι το γεγονός πως τα προβλήματα του 'οίκου' μετέρχονται και μετουσιώνονται σε προβλήματα της ίδιας της πόλης. Ο θάνατος που πλήττει την οικογένεια, οι αλληλοσκοτωμοί στα πλαίσια του 'οίκου', οι εναλλαγές των προσώπων από θύτη σε θύμα, η αδυσώπητη κοινότοπη τραγική μοίρα όλων των Ατρείδων, τους καθιστά διαχρονικά σύμβολα, εφόσον ο αναγνώστης αναγνωρίζει στην τραγικότητα τους τις υπαρξιακές και κοινωνικές του αναζητήσεις.

Ο σύγχρονος αναγνώστης εξυψώνει τους τραγικούς ήρωες λόγω των οριακών καταστάσεων που έχουν βιώσει. *«Ως τραγικό ήρωα ορίζουμε αυτόν, ο οποίος ξεπερνά κάθε*

ανθρώπινο μέτρο, διαπράττει ύβρη με αποτέλεσμα να επέλθει η Άτη, και στη συνέχεια η Δίκη μέσω της οποίας ολοκληρώνεται η κοσμική ισορροπία» (Σιαφλέκης 1994: 5). Η κοσμική ισορροπία και η ανάγκη απονομής δικαιοσύνης συνιστούν την κεντρική ιδέα του Ατρείδικού μύθου, που εμπνέει τους σύγχρονους δημιουργούς λόγω της Ύβρεως που κληροδοτείται από γενιά σε γενιά. Οι αθώοι επίγονοι που πληρώνουν τις αμαρτίες των προγόνων τους συγκινούν τους σύγχρονους αναγνώστες που τους παρακολουθούν να πληρώνουν το τίμημα, ώστε να αποκατασταθεί η τάξη και η κοσμική ισορροπία. Δεν είναι τυχαίο επίσης το γεγονός πως και οι επίγονοι με τη σειρά τους διαπράττουν μια σειρά από εγκλήματα που διαταράσσουν την κοινωνική τάξη, όπως για παράδειγμα η μητροκτονία του Ορέστη με τη βοήθεια της Ηλέκτρας ως αντεκδίκηση στο φόνο του Αγαμέμνονα. Θύματα της τραγικής μοίρας και της οικογενειακής κατάρας τα θύματα μετατρέπονται σε θύτες, οι υπόδικοι αντιμετωπίζουν τη Δίκη, όπως για παράδειγμα ο Ορέστης που δικάζεται στον Άρειο Πάγο. Παρελθόν, παρόν και μέλλον συμπλέκονται σε μια ιστορική συνέχεια με το πάντρεμα των σύγχρονων πρωταγωνιστών και των τραγικών αρχετύπων. Οι σύγχρονοι ήρωες διατηρούν τις μυθικές του καταβολές καθώς βιώνουν παρόμοιες καταστάσεις με τους αρχέτυπους μυθικούς πρωταγωνιστές με αποτέλεσμα οι φόνοι, οι μοιχείες, οι πράξεις αντεκδίκησης που διαδέχονται η μία την άλλη να αναδεικνύονται σε διαχρονικά ζητήματα.

3.2 Η ζωή και το έργο του Γιάννη Ρίτσου

Ο Γιάννης Ρίτσος (1909-1990) θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους ποιητές του 20ού αιώνα, με διαχρονική ισχύ. Ωστόσο, το έργο του δεν είναι αυστηρά ποιητικό, γιατί στις δημοσιεύσεις του περιλαμβάνονται επίσης και 22 μυθιστορήματα, 1 θεατρικό έργο, μελέτες, μεταφράσεις, χρονογραφήματα και άλλου τύπου κείμενα (Πιεράς 1978 : 21-23). Το γεγονός, όμως, ότι του αποδίδεται ως επί το πλείστο ο τίτλος του ποιητή και με αυτόν συνδέεται κυρίως το όνομά του, οφείλεται στο ότι, μέσα από το ποιητικό του έργο (περισσότερες από 100 ποιητικές συλλογές και συνθέσεις), απέκτησε διεθνή φήμη και ακτινοβολία, ενώ το υπόλοιπο έργο του δεν είναι το ίδιο γνωστό (Πάντσιου 2017 : 9). Η αναγνώρισή του στηρίζεται στην ποιότητα του έργου του, που είναι αποτέλεσμα της σκληρής δουλειάς και των βιωμάτων του, που καθοδηγούσαν τα γραπτά του και από πολύ μικρή ηλικία τον καθόρισαν ως άνθρωπο και ως προσωπικότητα (McKinsey 1957: 7).

Γεννημένος σε μια επαρχιακή πόλη (Μονεμβασιά) στο τέλος της πρώτης δεκαετίας του 20ού αιώνα, ήρθε αντιμέτωπος με δύσκολες καταστάσεις από τα πρώιμα νεανικά του χρόνια, παρόλο που έζησε χαρούμενος στην παιδική του ηλικία (μέσα σε μια ευκατάστατη πολύτεκνη οικογένεια, με όμορφες αναμνήσεις από τη γιαγιά και τη μητέρα του). Αυτό συνέβη κυρίως εξαιτίας της πλήρους ανατροπής που είχε η ζωή του. Η οικογένεια καταστρέφεται οικονομικά, λόγω της απαλλοτρίωσης με την αγροτική μεταρρύθμιση του Βενιζέλου των καλλιεργειών που είχε στην κατοχή του ο πατέρας του, ο οποίος αργότερα χάνει τα λογικά του και πεθαίνει στο ψυχιατρείο, ο αδερφός του ασθενεί και τελικά καταλήγει νικημένος από τη μάστιγα της εποχής, τη φυματίωση, η μητέρα του αποβιώνει και αυτή λόγω της ψυχικής κατάρρευσης που υπέστη από τον θάνατο του πρωτότοκου γιου της, ενώ η αδερφή του η Νίνα (πρώτη στη σειρά από τα τέσσερα αδέρφια) παντρεύεται και φεύγει από το σπίτι, με αποτέλεσμα να μείνουν πίσω ο Γιάννης και η αδερφή του Λούλα μόνο (Πιερά 1978 : 29-78).

Λίγο αργότερα, τα δύο αδέρφια μετακομίζουν στην Αθήνα, όπου την επόμενη χρονιά διαγιγνώσκεται και ο ίδιος ο Ρίτσος με φυματίωση. Τόσο κατά την προσπάθεια της θεραπείας του όσο και πριν έρχεται σε επαφή με σημαντικούς ποιητές της εποχής (π.χ. Άγγελος Σικελιανός, Κωστής Παλαμάς, Μαρία Πολυδούρη) και εξασκείται και ο ίδιος στην τέχνη ακόμα περισσότερο. Παρ' όλα αυτά, όταν η περιπέτεια της υγείας του έλαβε

(προσωρινό) τέλος, εργάστηκε ως ηθοποιός και χορευτής, αν και η ποίηση πάντα καταλάμβανε σημαντικό χώρο στη ζωή του.

Την επόμενη δεκαετία, λίγο πριν από τα μέσα της, γίνεται επίσημα μέλος του Κομμουνιστικού Κόμματος Ελλάδος (ΚΚΕ), ενώ, κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκόσμιου Πολέμου, που ακολούθησε, εντάχθηκε και στο Μορφωτικό Τμήμα του ΕΑΜ, γεγονός που τον έκανε όλα αυτά τα χρόνια, αλλά και στα χρόνια του Εμφυλίου αργότερα, να ζει κυνηγημένος. Αυτό είχε άμεσο αντίκτυπο και στα ίδια τα κείμενά του, καθώς, από τη μια, εξαντλούνται τα αντίτυπά τους σε ελάχιστο χρόνο, από την άλλη, καταστρέφονται από το φασιστικό καθεστώς που είναι εγκαθιδρυμένο στην Ελλάδα όλα αυτά τα χρόνια (Δικτατορία Μεταξά, Ναζιστικό Κράτος κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, Εμφύλιος Πόλεμος), αλλά και από τους ανθρώπους που τα φυλάσσουν για να μην βρεθούν στην κατοχή τους. Βεβαίως, εδώ θα πρέπει να αναφερθεί ότι το περιεχόμενο των κειμένων του αποτυπώνει όλη την κατάσταση γι' αυτό ο φόβος της τιμωρίας είναι μόνιμα ορατός (McKinsey 1957 : 7-8).

Το ίδιο συμβαίνει, όμως, και στα χρόνια μετά τον Εμφύλιο. Ο ποιητής βρίσκεται υπό διαρκή παρακολούθηση και την περίοδο της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών εξορίζεται γι' άλλη μια φορά. Παρ' όλα αυτά, όλο αυτό το διάστημα είναι ιδιαίτερα δημιουργικός και παραγωγικός και τα έργα του αναγνωρίζονται διεθνώς, ενώ κάποια από αυτά (6 ποιήματα από τον «Επιτάφιο» αρχικά και η «Ρωμιοσύνη» αργότερα) μελοποιούνται από τον Μίκη Θεοδωράκη (Βελούδης 1983 : 120-128). Στην εξορία, η υγεία του κλονίζεται σοβαρά και μεταφέρεται στην Αθήνα, στο Νοσοκομείο Άγιος Σάββας, όπου και χειρουργείται. Αμέσως μετά το χειρουργείο επιστρέφει για λίγο στη Λέρο, όπου βρισκόταν εξορία και έναν μήνα μετά απολύεται και μεταφέρεται στη Σάμο σε κατ' οίκον περιορισμό. Η δημιουργικότητά του συνεχίζεται με αμείωτους ρυθμούς τόσο τα εναπομείναντα χρόνια της Δικτατορίας όσο και στη Μεταπολίτευση. Πεθαίνει σχεδόν 16 χρόνια μετά τη Μεταπολίτευση (11 Νοεμβρίου 1990), αφήνοντας πίσω του υψηλή παρακαταθήκη και μεγάλο αριθμό ανέκδοτου υλικού (50 συλλογές ποιημάτων). Το έργο του Ρίτσου είναι ένας συνδυασμός των προσωπικών του βιωμάτων και των κοινωνικών αναταραχών που έλαβαν χώρα στην Ελλάδα του 20ού αιώνα, γεγονός που του προσδίδει άλλοτε έντονο ερωτισμό και άλλοτε βαθύ υπαρξισμό.

3.3 Ο χειρισμός του Μύθου στην ποίηση του Ρίτσου

Με τον όρο «μυθική μέθοδος» εννοούμε την αφηγηματική τακτική της αναφοράς των χαρακτήρων ενός ποιήματος ή μυθιστορήματος, και της δράσης τους, σε μυθολογικά παράλληλα (Αθανασόπουλος 1992 : 18). Με τη χρησιμοποίηση των μύθων είτε μέσω κάποιων επεισοδίων είτε μέσω ολόκληρης της ιστορίας οι σύγχρονοι συγγραφείς/ποιητές πλέκουν μια συνεχή παραλληλία ανάμεσα στο σύγχρονο κόσμο και την αρχαιότητα. Με αυτό τον τρόπο τα κείμενά τους μελετώνται σ' ένα ευρύτερο διανοητικό και ηθικό πλαίσιο αξιών που έχει διαχρονικό χαρακτήρα. Η ανάκληση του μυθικού παρελθόντος, που γίνεται μέσω των ιστορικών ή μυθικών προσώπων, συνήθως συνιστά μέθοδο των μοντερνιστών κυρίως ποιητών που «αναγνώρισαν την αποσπασματική φύση της νεωτερικότητας» (Travers 2005 : 256).

Τον όρο «μυθική μέθοδος» χρησιμοποίησε πρώτος ο Έλιοτ σε μια βιβλιοκριτική του *Οδυσσέα* του J.Joyce, στην οποία και προσδιόρισε τον συγκεκριμένο όρο. Ο Έλιοτ υποστήριξε πως η μέθοδος του Joyce, να χρησιμοποιήσει το μύθο κάνοντας μια σύζευξη της αρχαιότητας με τη σύγχρονη εποχή ήταν μια μέθοδος που έπρεπε να ακολουθήσουν και άλλοι συγγραφείς (Έλιοτ 1985: 243). Ο Έλιοτ αντικατέστησε τον όρο «αφηγηματική μέθοδος» με τον όρο «μυθική μέθοδος» ελπίζοντας πως ο σύγχρονος κόσμος είναι πλέον ώριμος να γίνει αντικείμενο της τέχνης (Έλιοτ 1985: 177-178). Αν μελετήσουμε σε βάθος τη θεωρία του Έλιοτ για τη μυθική μέθοδο θα διαπιστώσουμε πως η «μυθική μέθοδος υφίσταται μια αφηγηματική τακτική αναγωγής της ιστορίας σ' ένα επίπεδο μυθικό, τακτική που υπηρετεί την πρόθεση επένδυσης του κόσμου με νόημα ή αλλιώς την πρόθεση της παρουσίασης της πραγματικότητας - στη συμβολική και ως εκ τούτου - σημαίνουσα φύση της» (Gould 1981: 113).

Η μυθική μέθοδος είναι αναγνωρίσιμη ως μέθοδος στο ποιητικό έργο σπουδαίων Ελλήνων ποιητών όπως, ο Γιώργος Σεφέρης, ο Κ.Π.Καβάφης και ο Γιάννης Ρίτσος. Και οι τρεις μεγάλοι Έλληνες ποιητές χρησιμοποιούν το μύθο ως ένα στοιχείο δομικό του περιεχομένου των ποιημάτων που τους βοηθάει να εκφράσουν με πιο αντικειμενικό τρόπο τις εμπειρίες τους από την σύγχρονη σε αυτούς εποχή. Συνεπώς, «η μυθική μέθοδος είναι μια αντικειμενική συστοιχία που έχει για μορφή μια μυθική ιστορία» (Βαγενάς 1991: 152-153) που η χρήση της διαφέρει στο ποιητικό έργο των σπουδαίων αυτών ποιητών.

Ο πρώτος που στην Ελλάδα εγκαινίασε τη μυθική μέθοδο είναι ο Καβάφης δίνοντας ένα δικό του τρόπο στην αναμόχλευση του μύθου. Κατά το Σεφέρη το έργο του Καβάφη προετοιμάζει το έδαφος για τη μυθική μέθοδο, καθώς την «εφάρμοσε συστηματικά πριν τον *Οδυσσέα του Joyce*» (Σεφέρης 1974: 340). Στην περίοδο της συμβολιστικής ποίησης του Καβάφη η επαναλαμβανόμενη χρήση του μύθου γίνεται μέσω της ανάγνωσης των αρχαιοθεμων πηγών της αρχαϊκής ποίησης, της επικής ποίησης και της Αττικής τραγωδίας, κυρίως μέσα από τα παραδείγματα του Αισχύλου και του Όμηρου (Μαρωνίτης 2007, 41-42). Ο Καβάφης πραγματεύεται τους μύθους σε όλη την έκταση των ποιημάτων του και όχι αποσπασματικά ή με υπαινικτικό τρόπο. Εξαίρεση συνιστά το ποίημά του με τίτλο «Ιθάκη», όπου η παραμόρφωση του αρχαιοελληνικού προτύπου γίνεται με τρόπο προκλητικό.

Αντίστοιχα, ο Σεφέρης χρησιμοποιεί τη μυθική μέθοδο «επιχειρώντας να προσδώσει μια ενότητα, έστω πλασματική, σ' έναν κόσμο από τον οποίο η ενότητα απουσίαζε» (Δρακόπουλος 2011: 53). Επηρεάζεται από Γάλλους και Άγγλους συμβολιστές και μοντερνιστές ποιητές (Πωλ Βαλερύ, Ζυλ Λαφόργκ, Θ. Σ. Έλιοτ). Στρέφεται όμως ταυτόχρονα και στην ελληνική παράδοση, αρχαία και νεότερη: τον Όμηρο και τους τραγικούς (ιδίως τον Αισχύλο) τον Σολωμό, τον Καβάφη και τον Καρυωτάκη. Το *Μυθιστόρημα* που είναι και το πιο σημαντικό του έργο βασισμένο στη μυθική μέθοδο έχει παρομοιαστεί με την *Έρημη Χώρα* του Έλιοτ. Ο Σεφέρης ασχολείται κυρίως με την Ομηρική μυθολογία χρησιμοποιώντας χαρακτήρες και μοτίβα από την *Οδύσσεια*. Δεν λείπουν φυσικά και οι αναφορές στους τραγικούς ποιητές σε μια προσπάθεια παραλληλίσει τον σύγχρονο κόσμο με την αρχαιότητα (Keeley 1987: 121-126). Σε αντίθεση με τον Καβάφη, ο Σεφέρης δεν χρησιμοποιεί τους μύθους μεταφέροντας τους πιστά. Ακολουθεί τη μέθοδο της παρασημίας, αντιστρέφοντας τα νοήματα με σκοπό να αποδώσει τα δικά του νοήματα και προβληματισμούς. Ενδιαφέρουσα είναι η προσέγγιση του Σεφέρη στο *Ημερολόγιο Καταστρώματος Γ'* (1955) όπου χρησιμοποιεί την κάνει αναφορές στον αρχαίο κόσμο για να μιλήσει για την σύγχρονη του εποχή.

Ο Ρίτσος χρησιμοποίησε τη μυθική μέθοδο ειδικά στους δραματικούς μονολόγους της *Τέταρτης Διάστασης*. Ήταν θερμός υποστηρικτής του καβαφικού τρόπου, αφού συνέθεσε ποιήματα που συνιστούν «δείγματα ιδιόμορφα πολυσυλλεκτικού πρισματικού μοντερνισμού» (Δάλλας 2008 : 62). Σε αντίθεση με το Σεφέρη που χρησιμοποιεί τη μυθική μέθοδο με έμμεσο τρόπο, ο Ρίτσος εμποτίζει με το μύθο ολόκληρο το ποίημα χωρίς

να τον ενδιαφέρουν οι αντιστοιχίες (Vitti 2003 : 469). Τις περισσότερες φορές ο Ρίτσος δίνει φωνή στα δευτερεύοντα πρόσωπα του μύθου, τους λεγόμενους αντιήρωες, γεφυρώνοντας έτσι το τραγικό τους παρελθόν με το δύσκολο ιστορικό και κοινωνικό παρόν του ποιητή. Έτσι, στα ποιήματά του δίνει φωνή και στην Ισμήνη και όχι μόνο στην Αντιγόνη. Παρουσιάζει και τη Χρυσόθεμη και όχι μόνο την Ηλέκτρα. Επιπροσθέτως, στα ποιήματα που πρωταγωνιστούν τα κεντρικά πρόσωπα του μύθου τα παρουσιάζει κατεβασμένα από το βάθρο τους και με τις κηλίδες του αμαρτωλού παρελθόντος τους. Κατά συνέπεια, είναι πιο εύκολη η ταύτιση του σύγχρονου αναγνώστη με τους μυθικούς ήρωες – αντιήρωες.

Η χρήση της μυθικής μεθόδου προσδίδει στην ποίησή του οικουμενικό χαρακτήρα. Κυρίως στην *Τέταρτη διάσταση* ο Ρίτσος αξιοποιεί τη μυθική μέθοδο για να διανοίξει το χρόνο και να ταυτίσει το μυθικό παρελθόν με το εκάστοτε παρόν (Κοκόρης 2003 : 75). Σύμφωνα με το Διαλησμά «ο Ρίτσος εκμεταλλεύεται ορισμένα αρχαιοελληνικά μυθικά πρότυπα και τη δυναμική που αυτά κρύβουν μέσα τους για τον σύγχρονο αναγνώστη και τα χρησιμοποιεί ως αφετηρία για το θέμα του. Στη συνέχεια όμως μεταπλάθει τον χαρακτήρα, τη συμπεριφορά, το πρόσωπο και την ηλικία του ήρωα σύμφωνα με την ποιητική του θέληση. Έτσι τα χαρακτηριστικά των ηρώων του ή μάλλον των αντιηρώων του, είναι ο στοχασμός, η αδράνεια και η υποτονικότητα, η κούραση, η μελαγχολία, η αμφιβολία, η μεγάλη ηλικία πολλές φορές [...]. Βασικό πρόβλημα που απασχολεί τους ήρωές του είναι η σύγκρουση του ατόμου με την κοινωνία, το κατά πόσο ο συμβιβασμός του ατόμου με τον προορισμό του στην κοινωνία, η σκοπιμότητα και η ορθότητα του οποίου αμφισβητούνται, και η συμμετοχή του στα κοινά είναι στοιχεία αναιρετικά της ελευθερίας του. Υπάρχει επίσης συνεχής αμφισβήτηση πράξεων και καταστάσεων του παρελθόντος και απογοήτευση και πικρία για την τωρινή κατάσταση» (Διαλησμάς 1984 : 334).

Στην αντιηρωική εποχή του Ρίτσου ο μύθος αποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα καθώς υποβάλλει «έμμεσα και καθολικά μοτίβα συμπεριφοράς» (Ζερβού 1966: 10). Οι αρχαίοι μύθοι είναι γνωστοί στο ευρύ κοινό και δίνουν ένα εξαιρετικό έναυσμα στον ποιητή για να παρουσιάσει και την δική του τραγική οικογενειακή ιστορία χρησιμοποιώντας, κατά τα πρότυπα του Καβάφη την αρχαία μάσκα ή αλλιώς την τεχνική της μεταμφίεσης. Τα δράματα της οικογένειας των Λαβδακιδών ή των Ατρείδων και τα τραγικά μυθικά πρόσωπα αποκτούν φωνή στην ποίηση του Ρίτσου συνυφαίνονται με το σύγχρονο παρόν και επικαλούνται το συναίσθημα του αναγνώστη. Επιπλέον, ο Ρίτσος σε πολλά

αρχαίοθεμα ποιήματα διασκευάζει το μυθολογικό περιεχόμενο χρησιμοποιώντας και την τεχνική της αντιστροφής (Ζερβού 1966 : 194). Μέσω της αντιστροφής πραγματεύεται επίκαιρα στο κοινό θέματα κάνοντας παράλληλα «ένα γεφύρωμα ανάμεσα στο παρόν και το μέλλον, ανάμεσα στο πραγματικό και το φανταστικό, ανάμεσα στο άτομο και στην ομάδα, ανάμεσα στον άνθρωπο και τον κόσμο, ανάμεσα στη ζωή και στ' όνειρο, πάνω από κάθε δυσκολία και κάθε προσωπικό δράμα» (Ρίτσος 1980 : 20). Ένας ακόμη τρόπος που μεταχείρισης του μύθου από το Ρίτσο είναι ο αναχρονισμός. Σύμφωνα με την Προκοπάκη, ο Ρίτσος μέσω του αναχρονισμού επιδιώκει όχι μόνο τον εκσυγχρονισμό αλλά «και δύο άλλες λειτουργίες: η μια τείνει, μέσα απ' το 'παράξενο' και τις απότομες τομές να αποδραματοποιήσει τον μύθο, να κεντρίσει τον αναγνώστη για να αντιμετωπίσει κριτικά την όλη 'αφήγηση'. [...] Η άλλη διαδικασία, εσωτερική αυτή, ανταποκρίνεται, σε μια ανάγκη αναχώνευσης του μύθου, της ιστορίας, του προσωπικού βιώματος και της κοινωνικής εμπειρίας, αναχώνευση που αντιστοιχεί σε μια διαχρονική οπτική» (Προκοπάκη 2009 : 343).

Συμπερασματικά, ο Ρίτσος χρησιμοποιεί τους μύθους με τρεις τρόπους: με την τεχνική της μεταμφίεσης ή της αρχαίας μάσκας κατεβάζει τους μυθικούς ήρωες από το βάθρο προκειμένου να ταυτιστούν με τους σύγχρονους αναγνώστες και τα πάθη τους. Μέσω της αντιστροφής των αρχαίων μύθων επιτυγχάνει τη σύζευξη παρελθόντος – παρόντος δίνοντας στην ποίηση του διαχρονικό και καθολικό χαρακτήρα. Τέλος, οι αναχρονισμοί συμβάλλουν καθοριστικά ώστε η κοινωνική εμπειρία του ποιητή και τα προσωπικά του βιώματα να εξωτερικευθούν σε μια προσπάθεια να επικοινωνήσει, τόσο με τους μυθικούς ήρωες, όσο και με τους σύγχρονους αναγνώστες.

3.4 Η πρόσληψη των γυναικείων μορφών του μύθου των Ατρείδων στην Τέταρτη Διάσταση του Γιάννη Ρίτσου

Η *Τέταρτη Διάσταση* είναι μία από τις ποιητικές συλλογές του Ρίτσου που γράφτηκαν στην περίοδο της ωριμότητάς του (1956-1972), γι' αυτό και θεωρείται ένα από τα καλύτερα έργα του (Jeffreys 1994 : 63). Αποτελείται από 17 ποιήματα (6 χρόνια μετά την 6^η έκδοση προστέθηκε ακόμα ένα ποίημα) (Μακρυνικόλα 1993 : 149), τα 12 από τα οποία είναι εμπνευσμένα από αρχαία θέματα και τα 6 εκτενής επανεπεξεργασία του μύθου του Οίκου των Ατρείδων. Σε αυτούς τους 6 μονολόγους, ο Γιάννης Ρίτσος, όπως και ο τραγικός ποιητής Ευριπίδης δείχνει ιδιαίτερη προτίμηση στον επαναπροσδιορισμό του μύθου των Ατρείδων (Shamanidi 2020: 8). Δεν είναι τυχαίο ότι, σε αυτούς τους μονολόγους που περιλαμβάνονται στην *Τέταρτη Διάσταση*, ο ομιλητής είναι κάποιο μέλος αυτής της οικογένειας και, συγκεκριμένα, η Ηλέκτρα στα ποιήματα *Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού* και *Το νεκρό σπίτι*, η Ιφιγένεια στο *Η επιστροφή της Ιφιγένειας*, ο Ορέστης, η Χρυσόθεμις και ο Αγαμέμνων στα ομότιτλα (Shamanidi 2013 : 212-213).

Τα συγκεκριμένα ποιήματα αφορούνται από τις τραγωδίες του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη και συνιστούν μια προσπάθεια του ποιητή να εξευγενίσει τον αρχαίο μύθο και να τον συμφιλιώσει με την πραγματικότητα, παράλληλα με τις πολιτικές εξελίξεις της περιόδου που γράφτηκαν τα ποιήματα αυτά, ιδιαίτερα με την εποχή της Δικτατορίας (Μερακλής 1981: 517-544). Επομένως, αυτό που συμβαίνει στις συγκεκριμένες περιπτώσεις είναι η διατήρηση της γενικής δομής του μύθου των Ατρείδων και η διαμόρφωση μεμονωμένων γεγονότων μέσα από μια σύγχρονη ματιά. Το αποτέλεσμα είναι η μετατροπή του μύθου σε ένα πρίσμα μέσα από το οποίο αναπαράγεται η ίδια η ουσία του κόσμου και του ανθρώπινου όντος μέσα σε αυτόν τον κόσμο (Προκοπάκη 1981: 317). Διαφορετικά, στα ποιήματα αυτά ο Ρίτσος απομυθοποιεί τις κλασικές ιστορίες και μετατρέπει τους μυθικούς ήρωες σε ανθρώπινα όντα που μπορεί κανείς να συναντήσει στην καθημερινότητά του ή, ακριβέστερα, στην καθημερινότητα της εποχής που γράφτηκαν τα συγκεκριμένα ποιήματα (Πολενάκης 1988: 128-131. Σκιαδάς 1981: 616-635). Στο ίδιο συμπέρασμα θα καταλήξει κανείς και από την παρατήρηση των αντικειμένων και των πράξεων που περιγράφονται στα ποιήματα (Jeffreys 1994: 63).

Σκηνοθετικά, οι εν λόγω μύθοι είναι πανομοιότυποι. Δηλαδή, η ιστορία τους εκτυλίσσεται πάντα, εκτός από τον *Ορέστη*, σε εσωτερικούς χώρους, που δεν βρίσκονται αλλού από το παλάτι, τον χώρο φθοράς και αποσύνθεσης της εξουσίας των Ατρείδων. Πανομοιότυποι, όμως, είναι και στα δομικά στοιχεία, καθώς όλοι οι μονόλογοι έχουν παρατηρήσεις σε σχήμα προλόγου και επιλόγου, στην αρχή και στο τέλος τους, έχουν σκηνικές οδηγίες και είναι γραμμένοι σε μετρικά-ρυθμικά σινγκλ, μακροσκελείς στίχους. Επιπλέον, παρόλο που είναι μονόλογοι, οι χαρακτήρες που συμμετέχουν είναι συνήθως δύο (σε κάποιες περιπτώσεις και περισσότεροι), ο πρωταγωνιστής, που είναι ο ομιλητής, και ο δεύτερος χαρακτήρας, που είναι ο ακροατής σε όσα του απευθύνει ο πρωταγωνιστής ή, σε κάποιες περιπτώσεις, και αφηγητής.

Η γλώσσα και το ύφος είναι ενιαία σε ολόκληρη τη συλλογή. Ο λόγος των ποιημάτων είναι απλός και με πολλά αφηρημένα ουσιαστικά και το αποτέλεσμα είναι ο σχηματισμός ενός ευέλικτου ύφους που ανεβαίνει κατά διαστήματα σε ένα απροσδόκητα φιλοσοφικό επίπεδο λόγου (Προκοπάκη 1981: 316). Η αφήγηση δεν είναι γραμμική, αλλά κινείται από περίοδο σε περίοδο, χρησιμοποιώντας συνδέσεις που είναι συχνά θαμμένες στην ψυχή και στην εμπειρία του ομιλητή. Οι ομάδες γραμμών μεταξύ αυτών των μεταβάσεων κάνουν αρκετά σύντομες ενότητες από λίγες γραμμές μέχρι περίπου μια σελίδα. Οι ενότητες είναι πολυάριθμες, ανόμοιες και συχνά φαίνονται να επικεντρώνονται περισσότερο στις ανάγκες της στιγμής παρά στα ενδιαφέροντα της συγχώνευσης σε ένα ενιαίο ποίημα.

Η σύνταξη είναι συχνά κατακερματισμένη, με ορισμένες γραμμές που περιέχουν περισσότερες από μία παύλες ή ερωτηματικά, που δείχνουν έναν λόγο που βασίζεται σε γρήγορη σκέψη υπό κάποια πίεση. Οι πολλές σύντομες ερωτήσεις, ειδικότερα, είναι συνήθως ρητορικές παρά συγκεκριμένες για τον συνομιλητή και μερικές φορές μπορεί να σταματήσουν τον αναγνώστη και να προκαλέσουν εκτροπή από την κύρια γραμμή εξέλιξης μιας σκηνής (Λειβαδίτης 1975: 245-246).

3.5 Εισαγωγή στα αρχαιόθεμα ποιήματα της Τέταρτης Διάστασης του Ρίτσου

Στην παρούσα εργασία θα μελετηθούν πέντε από τα αρχαιόθεμα ποιήματα της Τέταρτης Διάστασης εμπνευσμένα από τον μυθικό κύκλο των Ατρείδων: *Το Νεκρό Σπίτι*, *Κάτω από τον ίσκιο του βουνού*, *η Επιστροφή της Ιφιγένειας*, *Χρυσόθεμις* και *ο Αγαμέμνων*.

Το Νεκρό σπίτι είναι το πρώτο χρονολογικά ποίημα της συλλογής που έχει ως πρωταγωνίστρια μυθική γυναικεία μορφή από το μύθο των Ατρείδων. Γράφτηκε τον Σεπτέμβριο του 1959 (Ρίτσος 1990: 52) στην Αθήνα, αλλά εκδόθηκε το 1962. Πρόκειται για μια ακόμη μακροσκελή ποιητική σύνθεση με μυθολογικό περιεχόμενο. Πρωταγωνίστρια του ποιήματος είναι η Ηλέκτρα, κόρη του Αγαμέμνονα και της Κλυταιμνήστρας, αδελφή του Ορέστη, της Ιφιγένειας και της Χρυσόθεμης. Το πρόσωπο που ακροάζεται το μονόλογο της Ηλέκτρας μεταφέρει στις δύο αδελφές ένα μήνυμα από το Μενέλαο, τον αδελφό του πατέρα τους. Ο μονόλογος ανασύρει μια σειρά από αναμνήσεις και το σκηνικό του ποιήματος δεν προσομοιάζει στον αρχαίο μύθο, καθώς περιγράφεται μια επίσκεψη ενός αγγελιαφόρου που μεταφέρει το μήνυμα του Μενέλαου, στο οποίο η Ηλέκτρα ανταπαντά.

Το Νεκρό σπίτι συνιστά έναν θεατρικό μονόλογο με τον πρόλογο και τον επίλογο να συνθέτουν το σκηνοθετικό πλαίσιο του ποιήματος. Ο μονόλογος λαμβάνει χώρα σ' ένα σπίτι χωρίς όμως να ξεκαθαρίζεται αν πρόκειται για το Άργος ή τη Θήβα στο προλογικό μέρος. Αν και η αφηγήτρια διαπλέκει τις βαθμίδες του χρόνου, ο χρόνος που διαδραματίζεται ο μονόλογος είναι το βράδυ. Ο πρόλογος αναφέρει δύο αδελφές που έχουν απομείνει από την οικογένεια των Ατρείδων, την Ηλέκτρα και την Χρυσόθεμη (η οποία όμως δεν παρουσιάζεται καθόλου στο ποίημα). Η αφηγήτρια που είναι η πρωταγωνίστρια του ποιήματος είναι η μεγαλύτερη αδελφή, η οποία όμως βρίσκεται μετέωρη ανάμεσα στη λογική και την τρέλα. Ο πρόλογος αναφέρεται επίσης και στον πατέρα αλλά και το θείο των δύο αδελφών. Το ρόλο του ακροατή τον αναλαμβάνει ένας οδοιπόρος που ενδεχομένως είναι ο ίδιος ο ποιητής (Μπάνους 1981 : 100). Το σκηνικό που στήνεται στον μονόλογο είναι τραγικό και ο επίλογος αποπνέει ένα αίσθημα τρόμου. Η λύτρωση έρχεται με τον αποχαιρετισμό των δύο αδελφών στην εξυγιαντική κατάληξη του ποιήματος.

Το ποίημα με τίτλο *Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού* γράφτηκε το 1960 στις Μυκίνες. Ο δραματικός μονόλογος της Ηλέκτρας λαμβάνει χώρα σ' ένα ερειπωμένο ακατοίκητο σπίτι, ένα φθινοπωρινό βράδυ. Στο ποίημα αυτό η Ηλέκτρα είναι περίπου εβδομήντα ετών. Το επιλογικό μέρος του ποιήματος το αναλαμβάνει η Τροφός, η Νένα, το βουβό πρόσωπο που ακούει σιωπηλή την ηλικιωμένη ανύπαντρη κόρη που διηγείται τα πάθη της οικογένειας. Η τροφός που είναι υπερήλικη (πρόκειται για μυθική ηλικία αφού αναλογεί στα εκατό ή διακόσια χρόνια) σχολιάζει με δραματικό ύφος: : «βγήκε απ' την πόρτα αλύγιστη σαν αρχαία μοίρα [...] Η Άλλη φώναξε ακόμη μια φορά 'στάσου', - μια κραυγή σαν μίμηση μιας άμετρης αγωνίας, έτρεξε, σκόνταψε πάνω στο φέρετρό της, που είχαν τοποθετημένο αριστερά στην πόρτα, έπεσε κ' έμεινε εκεί» (Ρίτσος 1990 : 156). Στους καταληκτικούς στίχους του ποιήματος η Ηλέκτρα καταρρέει πληρώνοντας ακριβά το τίμημα του αμαρτωλού παρελθόντος της οικογένειας. Με αυτό τον τρόπο επέρχεται η κάθαρση που διέπει όλους τους τραγικούς ήρωες, «σα να ξεπλενόταν από κάποιο πανάρχαιο μίasma» (Ρίτσος 1990 : 157).

Η Επιστροφή της Ιφιγένειας είναι ένα ακόμη ποίημα που η αρχή του γράφτηκε στη Σάμο, συνεχίστηκε στην Αθήνα και ολοκληρώθηκε στη Σάμο μετά την επιστροφή του ποιητή εκεί. Η συγγραφή του κράτησε έναν ολόκληρο χρόνο από τον Νοέμβριο του 1971 μέχρι τον Αύγουστο του 1972. Πρωταγωνίστρια αυτή τη φορά είναι η Ιφιγένεια, η μεγαλύτερη κόρη της Κλυταιμνήστρας και του Αγαμέμνονα. Παρόμοια με τα άλλα ποιήματα ο μύθος εκσυγχρονίζεται και ο αρχαίος κόσμος συνδέεται με τη σύγχρονη εποχή με τα αυτοβιογραφικά να συνθέτουν έναν επαναλαμβανόμενο μοτίβο γραφής στην *Τέταρτη Διάσταση*.

Πρόκειται για έναν ακόμη μακροσκελή δραματικό μονόλογο που συνιστά την κύρια αφήγηση του ποιήματος και ο οποίος πλαισιώνεται από πρόλογο και σκηνοθετικό επίλογο. Ο πρόλογος του ποιήματος πληροφορεί τον αναγνώστη πως ο μονόλογος της Ιφιγένειας θα λάβει χώρα για μια ακόμη φορά στο δωμάτιο ενός αρχοντικού σπιτιού, με παλιά έπιπλα. Ο χρόνος που πραγματοποιείται ο μονόλογος προσδιορίζεται ως ένα ανοιξιάτικο βράδυ, μια μεταβατική ώρα καθώς είναι περασμένα μεσάνυχτα. Η Ιφιγένεια και ο Ορέστης είναι τα βασικά πρόσωπα του ποιήματος. Για μία ακόμη φορά ο Ρίτσος επιλέγει μια μυθική γυναικεία μορφή να πρωταγωνιστήσει στο ποίημα, με τον Ορέστη να αναλαμβάνει το ρόλο του βουβού προσώπου. Τα δύο αδέρφια βρίσκονται μόνα στο σπίτι και η ατμόσφαιρα που κυριαρχεί προκαλεί ένα μελαγχολικό κλίμα, εφόσον η μοναξιά και

η απομόνωση κυριαρχούν δημιουργώντας ένα ακόμη επαναλαμβανόμενο μοτίβο που κυριαρχεί σε ολόκληρη τη συλλογή. Στον επίλογο η Ιφιγένεια αφήνει να εννοηθεί μια αισιόδοξη νότα μέσα σε μία κατεξοχήν απαισιόδοξη ατμόσφαιρα που έχει τη μορφή του αποχαιρετισμού.

Το ποίημα με τίτλο *Χρυσόθεμις* ξεκίνησε να γράφεται το 1967 και ολοκληρώθηκε το 1970. Ο ποιητής πέρασε από τις περιοχές της Γυάρου, τη Λέρο και τη Σάμο ως πολιτικός εξόριστος. Αυτή τη φορά ο ποιητής δανείζεται την έτερη κόρη του Αγαμέμνονα, τη Χρυσόθεμη. Η οικογένεια των Ατρείδων είναι η πιο αντιπροσωπευτική για να συνοψίσει και το προσωπικό δράμα του ποιητή μέσω των αναχρονιστικών στοιχείων που συνδέουν τη μυθική με τη σύγχρονη εποχή. Παρόμοια με τα υπόλοιπα ποιήματα, η *Χρυσόθεμις* αποτελείται από ένα μακροσκελή σκηνοθετικό πρόλογο, την κύρια αφήγηση της Χρυσόθεμης και σκηνοθετικό επίλογο. Ο πρόλογος δίνει τις απαραίτητες πληροφορίες για την ατμόσφαιρα που συνθέτει το σκηνικό, τα πρόσωπα του ποιήματος, το χρόνο και τον τόπο που λαμβάνουν χώρα τα γεγονότα. «*Το ήσυχο απομεσήμερο στα τέλη του καλοκαιριού*» (Ρίτσος 1990 : 191). Το ερειπωμένο αρχοντικό των Ατρείδων είναι ο τόπος και την αφήγηση αναλαμβάνει μια ακόμη γερασμένη και ταλαιπωρημένη γυναίκα, η Χρυσόθεμις. Αυτή τη φορά το βουβό πρόσωπο είναι μια νέα δημοσιογράφος που θέλει να πάρει συνέντευξη από την ηλικιωμένη γυναίκα που έχει απομείνει στο σπίτι. Στη μεγάλη αίθουσα ενός σαλονιού η δημοσιογράφος θα ανακρίνει τη γηραιά γυναίκα. Σε αντίθεση με άλλα ποιήματα βλέπουμε να υπάρχει η παρουσία και ενός άλλου προσώπου καθώς στον κήπο βρίσκεται ο κηπουρός. Έπειτα από ένα διάστημα σιωπής και βαριάς ατμόσφαιρας η Χρυσόθεμη ξεκινάει την αφήγηση. Η σιωπή κυριαρχεί και στον επίλογο, αφού ολοκληρώνεται η δραματική εξομολόγηση της Χρυσόθεμης. Η εξομολόγηση της πρωταγωνίστριας προκαλεί τη συμπάθεια και τη συγκίνηση της δημοσιογράφου. Η δραματική κορύφωση είναι ακόμη πιο έντονη τη στιγμή που δημοσιεύεται η συνέντευξη, καθώς είναι και η ημέρα που πεθαίνει η Χρυσόθεμις.

Το ποίημα με τίτλο *Αγαμέμνων* (Ρίτσος 1990 : 57) γράφτηκε στο χρονικό διάστημα ανάμεσα στον Δεκέμβριο 1966 και τον Οκτώβριο του 1970. Παρόλο που είναι μεταγενέστερο από το *Νεκρό Σπίτι* και το *Κάτω από τον ίσκιο του βουνού* θεματικά παρουσιάζει ένα προγενέστερο περιστατικό του μύθου των Ατρείδων. Ο Ρίτσος επιλέγει να σταθεί στο γεγονός της επιστροφής του Αγαμέμνονα λίγο πριν δολοφονηθεί από τη γυναίκα του Κλυταιμνήστρα και τον εραστή της, Αίγισθο. Ο Αγαμέμνονας επιστρέφει

στην πατρίδα του γεμάτος από τις εμπειρίες του πολέμου, σ' έναν τόπο που τον υποδέχεται με τιμές ήρωα. Ο Ρίτσος επιλέγει να παρουσιάσει τον πορθητή της Τροίας αποξενωμένο και προβληματισμένο, παρόλο που γυρίζει στο Άργος ως νικητής και πορθητής της Τροίας. Ο ποιητής στέκεται σε ένα κομβικό σημείο της ζωής του ήρωα, στο μονόλογο που προηγείται πριν βρει τραγικό θάνατο στο λουτρό που του έχει ετοιμάσει η Κλυταιμνήστρα, (Κάσσοις 1988: 59-66). Το ποίημα ακολουθεί την ίδια δομή με τα περισσότερα ποιήματα της *Τέταρτης Διάστασης*: αποτελείται από έναν σκηνοθετικό πρόλογο που εισάγει τον αναγνώστη στο σκηνικό χώρο του ποιήματος σε πεζό. Η περιγραφή του χώρου, του χρόνου και των προσώπων δημιουργούν την κατάλληλη ατμόσφαιρα για να τοποθετηθεί ο εξομολογητικός μονόλογος του Αγαμέμνονα με αποδέκτη την Κλυταιμνήστρα. Το ποίημα ολοκληρώνεται με έναν πεζό επίλογο στον οποίο η Κλυταιμνήστρα, («*Ωχρή, υψηλή, πανέμορφη*») (Ρίτσος 1990 : 69), έπειτα από τη δολοφονία του Αγαμέμνονα, («*διορθώνει τα μαλλιά της*») μπροστά από έναν καθρέφτη (Ρίτσος 1990 : 69).

3.6 Ηλέκτρα

Η Ηλέκτρα παρουσιάζεται ή για την ακρίβεια, υπονοείται ότι είναι η κεντρική αφηγήτρια σε δύο από τα αρχαιόθεμα ποιήματα της *Τέταρτης Διάστασης* του Ρίτσου (*Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού* και *Το Νεκρό Σπίτι*), όπου εμφανίζεται σε μεγάλη ηλικία και έπειτα από πολλά χρόνια μετά τη μητροκτονία. Στη ζωή βρίσκονται μόνο οι δύο μικρότερες αδερφές (Ηλέκτρα και Χρυσόθεμις) και μέσα σε αυτούς τους δύο μονολόγους γίνεται αναδρομή στο παρελθόν και αντιπαραβολή με την παρούσα κατάσταση.

Στο *Νεκρό Σπίτι* από την πρώτη κιόλας στιγμή εντοπίζονται στοιχεία που παραπέμπουν στην Ηλέκτρα του μύθου των αρχαίων τραγικών. Η αρχική επεξήγηση, για παράδειγμα, στις σκηνοθετικές οδηγίες κατατοπίζει τον αναγνώστη ότι πρόκειται για την ιστορία μιας πανάρχαιας ελληνικής οικογένειας (*«Φανταστική κι αυθεντική ιστορία μιας πανάρχαιης ελληνικής οικογένειας»*) (Ρίτσος 1990: 93). Ο τίτλος του ποιήματος είναι δηλωτικός του περιεχομένου, καθώς η γυναίκα στην εξομολόγησή της απαριθμεί τους νεκρούς του οίκου (*«είναι κι ο χώρος των νεκρών μας εδώ»*) (Ρίτσος 1990 : 93) και αποκαλύπτει τη φθορά που επέφερε ο χρόνος (*«σαν να γκρεμίζεται ένα αρχαίο, αγαπημένο κτίριο»*) (Ρίτσος 1990 : 93). Η Ηλέκτρα αισθάνεται μόνη και αποκομμένη από τον υπόλοιπο κόσμο (*«μια ολόγυμνη απουσία. Έτσι είναι. Όλα μας παράτησαν»*) (Ρίτσος 1990 : 97). Ο θάνατος είναι διάχυτος μέσα στο σπίτι και ο χρόνος έχει φθείρει τις ψυχές και των μόνων επιζώντων προσώπων. Η απουσία αγαπημένων προσώπων, το κενό που επιφέρει ο θάνατος στις ψυχές των ανθρώπων που μένουν πίσω, η απογοήτευση των δύο γυναικών που έμειναν μόνες είναι κάποια από τα συναισθήματα που επικοινωνεί η Ηλέκτρα με τους αναγνώστες. Η Ηλέκτρα αναπολεί τις δόξες που βίωνε η οικογένεια των Ατρείδων στο παρελθόν. Η αριστοκρατική καταγωγή, η ευημερία των μελών της αποδεικνύονται από τις αναφορές στους πολεμιστές, τις τροφούς, τους παιδαγωγούς, τους σκλάβους και τους δούλους που περιφέρονταν μέσα στο σπίτι των Ατρείδων. Το παλιό ανάκτορο της Ατρείδικής οικογένειας αντικατοπτρίζει την παλιά αίγλη της οικογένειας που υπόκειται στη φθορά του χρόνου, αλλοιώνεται και παρακμάζει. Η Ηλέκτρα ανακαλεί την ανακοίνωση της υπέρλαμπρης νίκης του Αγαμέμνονα από τον αγγελιαφόρο, την άφιξη του και την «προσμονή» της αφέντισσας μητέρας να επιστρέψει ο αφέντης και να πάρει την εκδίκησή της, ίσως το διασημότερο επεισόδιο της αιματοβαμμένης ιστορίας του οίκου των Ατρείδων (*«Έτσι είπε η αφέντισσα και φαίνονταν πάνω στα μελίγγια της το*

αίμα της που σφυροκοπούσε και φαίνονταν ο ιδρώτας της προτού σχηματιστεί και προτού τρέξει στα γαλάζια μάγουλά της») (Ρίτσος 1990: 103).

Στην αρχαία τραγωδία, όπως παρατηρήσαμε στο σχετικό κεφάλαιο της εργασίας, η Ηλέκτρα είναι ένα ιδιαίτερα δυναμικό πρόσωπο που μέσα από τον θρήνο της και τη δράση της συντηρεί την ανάγκη για εκδίκηση και παρακινεί τον Ορέστη. Ειδικά στον Ευριπίδη όχι μόνο σχεδιάζει τον φόνο της μητέρας της αλλά επίσης συμμετέχει σε αυτόν. Καταλαμβάνεται από υπερβολικό μίσος και οργή για τη μητέρα της, την οποία θεωρεί κύρια υπεύθυνη για τον χαμό του πατέρα της (Golban 2005 : 189). Στο ποίημα του Ρίτσου δεν προκύπτει κάτι τέτοιο. Αντίθετα, η Ηλέκτρα είναι χαμηλών τόνων, μιλάει με νοσταλγία για το παρελθόν και για τη μητέρα της τρέφει θετικά συναισθήματα, (*«και μονομιάς έγινε πάλι απλή κι ωραία κι αγαπημένη»*) (Ρίτσος 1990: 144).

Η Ηλέκτρα του Ρίτσου απομακρύνεται από αυτή του μύθου. Η εξομολόγησή της τοποθετείται πολύ καιρό μετά τη μητροκτονία, όλοι οι άνθρωποι της οικογένειας έχουν πεθάνει και μόνο οι δύο μικρότερες αδερφές ζουν και αυτές είναι σε πολύ μεγάλη ηλικία. Επίσης, εντοπίζονται στο ποίημα στοιχεία που το γειώνουν στο παρόν του ποιητή (*«κεντητά πετσετάκια, ο σκουπιδιάρης που περνάει το χάραμα, το τρίξιμο της σιδερένιας καγκελόπορτας του περβολιού από την έλευση του γαλατά,»*) (Ρίτσος 1990: 93-97), όπως επίσης και το πιάνο που παραπέμπει στο *«πιάνο της μητέρας του ποιητή»* (Βελουδής 1982 : 49). Παρόμοια και το κάθε μυθικό πρόσωπο φαίνεται να αντιστοιχεί σε κάποιο πρόσωπο της οικογένειας του Ρίτσου (π.χ. η αφηγήτρια στην αδερφή του Λούλα, στον ρόλο του ακροατή ο ίδιος ο Ρίτσος) (Μπάνους 1975: 51) και μπορούμε να καταλήξουμε στο συμπέρασμα ότι το ποίημα αναφέρεται στην οικογένεια του ποιητή, την ψυχολογία που έχουν την εποχή συγγραφής του ποιήματος τα δύο εν ζωή αδέρφια έπειτα από όλα τα γεγονότα που τους σημάδεψαν, καθώς επίσης και τον τρόπο αντίληψης των πραγμάτων από τον Ρίτσο τη δεδομένη περίοδο (Μαγκαφουράκης 2012: 113. Βελουδής 1982: 49). Ένα ακόμη αναχρονιστικό στοιχείο είναι η αναφορά στο μεγάλο αδελφό (*«που λείπει στα καράβια, ναυτικός»*) καθώς πρόκειται για τον αδελφό του Ρίτσου, Μίμη (Βελουδής 1982 : 49). Η Ηλέκτρα κάνει αναφορές στο *«μικρό αδελφό μας που ζωγραφίζει πάντα»* και στο μικρό *«που έπαψε να μας γράφει από το σανατόριο»* (Πρεβελάκης 1978: 266). Επιπλέον, οι αναφορές στο οικογενειακό τραπέζι, στη μητέρα που κλαίει από ευτυχία παραπέμπουν στις στιγμές ευτυχίας που κάποτε υπήρχε στο σπίτι του Ρίτσου,

πριν ακόμη χτυπήσει ο θάνατος την πόρτα τους, πριν η τρέλα χτυπήσει τα μέλη της οικογένειας που επιβίωσαν (Πρεβελάκης 1978: 266).

Συνεπώς, στο ποίημα η Ηλέκτρα ως τραγικό μυθικό πρόσωπο από τον κύκλο των Ατρείδων ταυτίζεται άμεσα με την τραγική οικογενειακή ιστορία του ίδιου του ποιητή. Το *Νεκρό σπίτι* ενδεχομένως και να παραπέμπει στο πατρικό σπίτι του Ρίτσου, στη Μονεμβασιά (Μπήαν 1980 : 68). Μέσω της πλαστοπροσωπίας ο Ρίτσος «μετατρέπει την ποίησή του σε ποίηση της ζωής του» (Τσιριμώκου 2008 : 48). Ο ποιητής ανασύρει από τη μνήμη του τα κομβικά εκείνα σημεία που τον σημάδεψαν και με συμβολικό τρόπο τα παραθέτει στο έργο του. Ο οίκος του Ρίτσου στιγματίζεται από παρόμοια τραγικά γεγονότα, όπως αυτός των Ατρείδων. Οι πρωταγωνίστριες του ποιήματος βιώνουν την παρακμή που επιφέρει ο χρόνος, γίνονται θύματα του πεπρωμένου και της μοίρας τους, όπως τα μέλη της οικογένειας του Ρίτσου.

Επιπλέον, η χρήση της μυθικής μεθόδου λειτουργεί συζευκτικά ανάμεσα στο παρελθόν και το ιστορικό παρόν της σύγχρονης εποχής του ποιητή. Έτσι, το ποίημα μας μεταφέρει την αντίθεση ανάμεσα στην Ελλάδα του παρελθόντος και την Ελλάδα του παρόντος. Για παράδειγμα η Ηλέκτρα αναφέρεται σε μια («ηλικιωμένη γυναίκα του δικού μας καιρού, που αναπολεί το γυρισμό των φαντάρων από κάποιο πόλεμο του εικοστού αιώνα, με τα εσώρουχα τους γεμάτα ψείρες») (Μπήαν 1980 : 16). Το *Νεκρό Σπίτι* βρίθει αναχρονισμών που σχετίζονται με την αυτοβιογραφία του ποιητή αλλά και τις δύσκολες ιστορικές και πολιτικές συγκυρίες που στιγματίσαν την εποχή που έζησε. Το σπίτι ως σύμβολο εκτός από το σπίτι του Ρίτσου στη Μονεμβασιά, παραπέμπει και στη δεινή θέση που βρίσκεται η Ελλάδα του παρόντος, το αδιέξοδο στο οποίο μας έχει οδηγήσει η φθορά του χρόνου. Το σύγχρονο παρόν στο ποίημα αποτυπώνεται και μέσα από το σκηνοθετικό επίλογο, στον οποίο κυριαρχεί η εργατική τάξη, «αλλά και η παρακμή ενός πανάρχαιου πολιτισμού, όπως αυτού της Ελλάδος» (Μπάνους 1975: 51).

Κάτι ανάλογο γίνεται και στο δεύτερο ποίημα (*Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού*) όπου επίσης θεωρείται ότι στην αφήγηση βρίσκεται η Ηλέκτρα, αν και τα σημεία που παραπέμπουν στον μύθο των Ατρείδων είναι λιγότερο αποκαλυπτικά. Στο εν λόγω ποίημα οι ιδεολογικοί προβληματισμοί του Ρίτσου είναι εμφανείς καθώς τα ιστορικά γεγονότα καλύπτονται με τη χρήση της μυθικής μεθόδου. Κεντρικά θέματα στην ποίηση του Ρίτσου, όπως το αναπόφευκτο του θανάτου, η φθορά του χρόνου, οι προδοσίες και

η κοινωνική σήψη είναι ανιχνεύσιμα. Παρόμοια με το *Νεκρό Σπίτι* εμφανείς είναι και αυτοβιογραφικές αναφορές. Η άσχημη μοίρα της οικογένειας των Ατρείδων είναι άμεσα συνυφασμένη με την τραγική μοίρα της οικογένειας του Ρίτσου: η τροφός Νένα, η σκληρή μητέρα, το αρχοντικό σπίτι που βρίσκεται υπό τη σκιά ενός βουνού, ο θάνατος που κυριαρχεί σε αυτό και έχει πλήξει την πρωταγωνίστρια από τη μικρή της ηλικία. Επιπλέον οι αναχρονισμοί στο ποίημα *Κάτω απ' τον ίσκιο του Βουνού* συνδέουν και ιστορικά το παρελθόν με το παρόν του ποιητή. Πιο συγκεκριμένα στους στίχους «*οι προβολείς των μεγάλων, σκεπασμένων αυτοκινήτων*» (Ρίτσος 1990: 146) και «*Είχα ξεχάσει ως και το νούμερο του σπιτιού*» (Ρίτσος 1990: 150) υποβάλλονται ιστορικά γεγονότα, όπως η Συμφωνία της Βάρκιζας του Φεβρουάριου του 1945, παράλληλα με τις πολιτικές ζυμώσεις της εποχής ώστε να αφανιστούν οι αγωνιστές της Αριστεράς από το καθεστώς (Βελουδής 1982 : 68).

Ολοκληρώνοντας, η Ηλέκτρα ως μυθική μορφή και στα δύο ποιήματα είναι μια γυναίκα που έχει φθαρεί από το πέρασμα του χρόνου, έχει μείνει ανέραστη και παρόλο που ανήκει στον αρχαίο κόσμο θα μπορούσε να είναι μια γυναίκα της σύγχρονης εποχής. Η φθορά στην εμφάνισή της παραπέμπει και στον τρόπο που την παρουσιάζουν οι τραγικοί ποιητές. Το απλό ύφος και η καθημερινή γλώσσα και στα δύο ποιήματα, τα καθημερινά αντικείμενα που αποκτούν συμβολική διάσταση, ο ελεύθερος στίχος, σε συνδυασμό με την εξομολογητική μορφή του μονολόγου σκηνοθετούν ένα αναχρονιστικό πλαίσιο δράσης, όπου το μυθικό στοιχείο συναντά το σύγχρονο παρόν με κοινό παρονομαστή την τραγική μοίρα των πρωταγωνιστών. Μέσα από τον μύθο αναδεικνύονται σημαντικά θέματα στην ποίηση του Ρίτσου, όπως το αναπόφευκτο του θανάτου, η φθορά του χρόνου, η προδοσία και η κοινωνική σήψη της σύγχρονης του ποιητή εποχής.

3.7 Ιφιγένεια

Η Ιφιγένεια στην *Τέταρτη Διάσταση* εμφανίζεται στο ποίημα που έχει τίτλο *Η επιστροφή της Ιφιγένειας*. Ο Ρίτσος στο εν λόγω ποίημα παρουσιάζει την Ιφιγένεια να κάνει έναν απολογισμό της ζωής της μετά την επιστροφή της στο Άργος. Είναι φανερό πως η Ιφιγένεια συνιστά για το Ρίτσο το πιο πρόσφορο έδαφος για να μιλήσει και για τη δική του ζωή. Στο προλογικό μέρος όπου παρουσιάζονται οι σκηνοθετικές οδηγίες, ο ποιητής κάνει λόγο για δύο αδέρφια (άντρας-γυναίκα) που κάθονται αντικριστά το ένα στο άλλο και δεν μιλούν μεταξύ τους, ενώ αναφέρει επίσης ότι (*«ύστερ' απ' τα πολλά που 'χαν ανταλλάξει στη διάρκεια του μακρόχρονου ταξιδιού της επιστροφής, μέσα στην ένταση του κινδύνου που ξέφυγαν και των αγνώστων κινδύνων που παραμόνευαν»*) (Ρίτσος 1990: 115). Επιπλέον, γίνεται λόγος για την ύπαρξη δύο άλλων αδελφών (γυναικείου φύλου) που απουσιάζουν τη στιγμή που εξελίσσεται η δράση του ποιήματος, (*«Φαίνεται πως οι δύο αδελφές τους θα λείπουν στα κτήματα. Οι υπόλοιποι λείπουν στους θολωτούς τάφους»*) (Ρίτσος 1990 : 115), για υπηρέτες που κάποτε υπήρχαν σε αυτό το σπίτι και τώρα, όσοι εξακολουθούν να υπάρχουν, είναι γερασμένοι και κοιμούνται, (*«Οι υπηρέτες, όσοι απόμειναν στη ζωή, γερασμένοι περισσότερο σκιώδεις και μυστηριώδεις, θα κοιμούνται βέβαια»*) (Ρίτσος 1990: 115) και για κάποιον πιστό σύντροφο του αδελφού, (*«Ίσως γι' αυτό να βιάστηκε να φύγει και ο πιστός σύντροφος του αδελφού της»*) (Ρίτσος 1990 : 115). Σε άλλα σημεία του ποιήματος αναφέρεται η περιοχή της Αυλίδας και το όνομα του πιστού συντρόφου του Ορέστη. Όλα αυτά παραπέμπουν με σιγουριά στον μύθο. Οπότε, ο αναγνώστης στην πρώτη προσέγγιση του ποιήματος, σχηματίζει την άποψη ότι το ποίημα συνιστά την οπτική του Ρίτσου σχετικά με τον μύθο του Οίκου των Ατρείδων (Πρεβελάκης 1978: 469).

Η Ιφιγένεια του Ρίτσου επαναφέρει μέσα από το μονόλογό της τις εικόνες ερήμωσης, εγκατάλειψης και παρακμής μέσα στο σπίτι. Παρόλο που είναι Άνοιξη *«το ανθοδοχείο είναι χωρίς λουλούδια»* (Ρίτσος 1990: 115) ενώ η παρακμή του βασιλείου των Ατρείδων αισθητοποιείται με την εικόνα *«Αχνός τα πέτρινα λιοντάρια της πόλης»* (Ρίτσος 1990: 120). Η διαπίστωση της Ιφιγένειας *«Αν τα φυσήξεις θα πέσουν»* (Ρίτσος 1990 : 120) υποδηλώνει και την αποδόμηση του οίκου των Ατρείδων. Η Ιφιγένεια κατασκευάζεται από το Ρίτσο να εξεγείρεται συναισθηματικά, *«Τι περιμένουμε μέσα σ' αυτή την ερήμωση; Τι περιμένουμε ακόμη;»* (Ρίτσος 1990 : 126). Με την πάροδο του χρόνου είναι φανερό πως

η μυθική ηρωίδα έχει συνειδητοποιήσει τη ματαιότητα των εκστρατειών, των δολοφονιών μέσα στο πλαίσιο του οίκου λόγω των αντεκδικήσεων.

Ανάμεσα στα αντικείμενα που περιγράφονται μέσα στο σπίτι και συμβολίζουν την αρχοντική καταγωγή της Ιφιγένειας αλλά και την αστική καταγωγή του ίδιου του ποιητή, ξεχωρίζουμε το ακατέργαστο ξόανο της θεάς Άρτεμης. Πρόκειται για το μυθικό εκείνο σύμβολο (*«και το ξόανο της θεάς που κουβαλήσαμε – κοίτα το πάνω στην καρέκλα – ένα κούτσουρο, σκέτο, γδυτό, χοντροκομμένο»*) (Ρίτσος 1990 : 115) που στο δράμα του Ευριπίδη παίζει σημαντικό ρόλο, καθώς είναι ενταγμένο στο σχέδιο της επιτυχούς διαφυγής των αδελφών στην Ελλάδα. Στην τραγωδία, το άγαλμα της Άρτεμης πρέπει να σωθεί μαζί με την Ιφιγένεια και να μεταφερθεί στην Αττική, όπου η Ιφιγένεια θα υπηρετεί την εξευγενισμένη και απαλλαγμένη από το βάρβαρο εθιμοτυπικό της ανθρωποθυσίας λατρεία της θεάς ως ιέρεια. Έτσι, η μεταφορά του αγάλματος της Άρτεμης συνδέεται με την απαλλαγή των αδελφών από την οικογενειακή κατάρα και με το κλίμα της θεραπείας και της αποκατάστασης που επικρατεί στο τέλος του δράματος. Σε αντίθεση, στο Ρίτσο το ξόανο έχει απωλέσει την αξία του και αντιμετωπίζεται ως ένα αντικείμενο απομυθοποιημένο που αποκαθλώνει το ένδοξο παρελθόν.

Ένα ακόμη αντικείμενο σύμβολο που παραπέμπει στον μύθο και είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένο με την Ιφιγένεια είναι η προσωπίδα του ελαφιού που φοράει η μητέρα στην κόρη, με αφορμή τις Απόκριες, αλλά για να κρύψει τις ατέλειες του προσώπου της, τις οποίες δεν άρμοζε να αφήσει να φανούν μια τόσο λαμπερή οικογένεια (*«Γι' αυτό δε φόρεσα ξανά την προσωπίδα του ελαφιού που'χε φυλάξει η μητέρα για τις δικές της μόνον συγκινήσεις»*) (Ρίτσος 1990 : 129). Η προσωπίδα του ελαφιού παραπέμπει στη θυσία της μυθικής αυτής μορφής για το καλό της πατρίδας.

Ταυτόχρονα, στο ποίημα συναντώνται και περιγραφές χώρων ή αντικειμένων που ανήκουν στο παρόν του ποιητή: το πιάνο, ή τα (*«πολλά παλιά έπιπλα στο μεγάλο δωμάτιο»*) (Ρίτσος 1990: 116), καθώς επίσης και η φωτογραφία στο δωμάτιο του πατέρα. Όπως παρατηρούν οι κριτικοί, πίσω από το μύθο βρίσκεται πάλι η προσωπική και οικογενειακή ιστορία του Ρίτσου: (Προκοπάκη 1981: 317). Στα δύο αδέρφια, για παράδειγμα, που εμφανίζονται στο σκηνικό του ποιήματος και τα άλλα που απουσιάζουν τη δεδομένη στιγμή, ο ποιητής θα μπορούσε να αναφέρεται στη δική του οικογένεια και την πιο στενή σχέση που είχε ο ίδιος ο ποιητής με την αδελφή του Λούλα. Το σπίτι που

περιγράφει θα μπορούσε να είναι το πατρικό του σπίτι στο οποίο ξαναγυρνάει κάποια στιγμή και, παρόλο που έχει ζήσει τόσα χρόνια εκεί μέσα, τώρα δεν αναγνωρίζει σχεδόν τίποτα. Η ερήμωση που αισθάνεται ίσως να είναι η επιστροφή στο πατρικό του σπίτι από το οποίο όμως λείπουν όλοι οι άνθρωποι που το πλαισίωναν, καθώς οι περισσότεροι από αυτούς δεν βρίσκονται πλέον στη ζωή.

Εκτός από τις αυτοβιογραφικές αναφορές στο εν λόγω ποίημα υπάρχουν και ιστορικές αναφορές. Θα μπορούσε να διαβαστεί και ως μια αποτύπωση της Ελλάδας έπειτα από τα πολιτικά γεγονότα που τη συντάραξαν τις προηγούμενες δεκαετίες (δικτατορίες, πόλεμοι, εξορίες), (Πιερρά 1978: 21-23). Αυτό το τελευταίο επιχείρημα, μάλιστα, ενισχύεται ακόμα περισσότερο αν σκεφτεί κανείς ότι το συγκεκριμένο ποίημα γράφτηκε το 1971-1972, όταν οι εξορίες για τον Ρίτσο έχουν μεν τελειώσει οριστικά, αλλά η χώρα βρίσκεται ακόμα σε καθεστώς Δικτατορίας και της ανελευθερίας που γεννιέται μέσα από αυτό. Παράλληλα, η εξομολογητική αφήγηση της Ιφιγένειας κάνει αναφορές σε πολεμικές συρράξεις, σε νικητές και ηττημένους εκφράζοντας έτσι τη ματαιότητα κάθε αγωνιστικής πρόθεσης. Ο μύθος των Ατρείδων γίνεται το μέσο για να μιλήσει ο ποιητής για τα πέτρινα χρόνια της δικτατορίας, εκφράζοντας παράλληλα και την αποιδανίκευση του ηρωικού ιδανικού του παρελθόντος. Οι υπαρξιακές του ανησυχίες αποκτούν φωνή μέσα από την Ιφιγένεια: *(«Πες μου, λοιπόν, γιατί όλα αυτά; - τι είταν; τι είναι; - Φόνοι, εκστρατείες, αντεκδικήσεις, βουλιαγμένα καράβια, ερειπωμένες πολιτείες και πάνω από τα ερείπια μια πανύψηλη μαρμάρινη κολώνα (πρόσεξες κείνη τη φωτογραφία στο δωμάτιο του πατέρα;), πάνω στην κολώνα ορθός ένας μαρμάρινος τυφλός με μια λύρα υπογραμμίζοντας θαρρείς με την τυφλή ορθοστασία του την απουσία κάθε νοήματος»)* (Ρίτσος 1990 : 120 - 121), *«Ποια σημασία, λοιπόν, η επιτυχία, η αποτυχία;», «γιατί πολύ θα τόθελες να διατηρήσεις τη στάση της απάθειας»* (Ρίτσος 1990 : 121). Μετέωρο παραμένει στον αναγνώστη αν τελικά ο Ρίτσος ήταν υποστηρικτής του ηρωικού πεσιμισμού ή αν μέσα από την εξομολογητική αφήγηση της Ιφιγένειας αφήνει να διαφανεί αμυδρά ένα μηδαμινό φως ελπίδας πως οι αγώνες για ένα καλύτερο αύριο μπορεί και να ευοδωθούν στο μέλλον. Παρόμοια με τα άλλα ποιήματα η γλώσσα και το ύφος του ποιήματος είναι λιτά και απλά. Η χρήση καθημερινών λέξεων δίνει για μια ακόμη φορά στα κοινότοπα αντικείμενα συμβολική διάσταση. Η ελευθεριότητα της στιχουργίας και η πληθώρα εκφραστικών μέσων σε συνδυασμό με τον εξομολογητικό τόνο προσδίδουν στον σκηνοθετικό μονόλογο την ανάλογη δραματική ένταση.

Συμπερασματικά, ο Ρίτσος στο ποίημα με τίτλο *Η επιστροφή της Ιφιγένειας* στηρίζεται στο μύθο κυρίως στον τρόπο που τον αναπλάθει ο Ευριπίδης για να προτείνει μια νέα ιστορία που, στηριζόμενη στον συνειρμό που δημιουργείται ανάμεσα στο όνομα Ιφιγένεια και τη θυσία, εκφράζει μια πιο προσωπική οπτική των κοινωνικο-πολιτικών γεγονότων που έζησε ο ποιητής μέχρι εκείνη τη στιγμή, τοποθετώντας στον ρόλο της Ιφιγένειας την Ελλάδα (Διαλησμάς 1999: 55). Αν, μάλιστα, αναλογιστεί κανείς ότι στα χρόνια που γραφόταν το συγκεκριμένο ποίημα (και γενικά τα αρχαιότυπα που παρουσιάζονται στη συγκεκριμένη ποιητική συλλογή), υπήρχε έντονη λογοκρισία και τα κείμενα του Ρίτσου είτε καταστρέφονταν είτε δεν έβρισκαν ποτέ τρόπο να δημοσιευτούν και ο ίδιος βρισκόταν στην εξορία, τότε μπορεί εύκολα να εξηγήσει και το γιατί παρουσίασε τη δική του εκδοχή των γεγονότων με αυτόν τον τρόπο (Πιερά 1978: 29-78). Είναι χαρακτηριστικό πως η σύζευξη του μυθικού κόσμου και της σύγχρονης εποχής επιτυγχάνεται για μια ακόμη φορά μέσω των αναχρονισμών.

3.8 Χρυσόθεμις

Το ποίημα με τίτλο *Χρυσόθεμις* είναι αφιερωμένο στην κόρη του Αγαμέμνονα την Χρυσόθεμη, αδελφή της Ιφιγένειας, της Ηλέκτρας και του Ορέστη. Όπως και στο σύνολο των αρχαιοθέμων ποιημάτων, ο τίτλος αποκαλύπτει την πρωταγωνίστρια του ποιήματος που θα εκφωνήσει το δραματικό εξομολογητικό μονόλογο. Ο Ρίτσος αφιερώνει ένα ολόκληρο ποίημα στο αφανές αυτό πρόσωπο του Ατρείδικού κύκλου, που στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή απεικονίζεται ως μια αδύναμη, φοβισμένη, υποταγμένη μορφή, σε αντίθεση με την πρωταγωνίστρια του δράματος.

Παρόμοια με την Ηλέκτρα στο *Κάτω απ' τον ίσκιο* η Χρυσόθεμις είναι μια γερασμένη, τραγική φιγούρα που ανήκει σε μια οικογένεια με τραγικό παρελθόν. Τα κύρια χαρακτηριστικά της είναι η σοφία που απορρέει από τα χρόνια της αλλά και μια παιδικότητα στην ψυχή. Αν και στο μύθο των Ατρείδων η Χρυσόθεμις δεν είναι από τα πρόσωπα που συμμετέχουν ενεργά στα λάθη και τα πάθη της οικογένειας, καθώς είναι ένα πρόσωπο του περιθωρίου, ο Ρίτσος εμπνέεται από αυτήν. Κατά το πρότυπο του Καβάφη, ο Ρίτσος εμπνέεται από τα αφανή πρόσωπα του μύθου, τους δίνει φωνή για να μιλήσει για τα δικά του προσωπικά βιώματα. Σύμφωνα με τον Μαγκαφουράκη, η Χρυσόθεμις είναι μια αντιηρωική μορφή και ως δευτερεύον πρόσωπο του μύθου αποκαλύπτει τη δική της αλήθεια για το πως βίωσε τα τραγικά γεγονότα της οικογένειας της. (Μαγκαφουράκης 2012: 64). Συνεπώς, στο ποίημα αυτό η μυθική μέθοδος χρησιμοποιείται μέσω της μεταμφίεσης, αφού πίσω από τη Χρυσόθεμις κρύβεται ο ίδιος ο Ρίτσος, και των αναχρονισμών μέσω των οποίων υποκρύπτονται τα αυτοβιογραφικά στοιχεία του Ρίτσου από το ιστορικό και προσωπικό του παρόν.

Ο πρώτος αναχρονισμός που παρατηρούμε στο ποίημα έχει να κάνει με την παρουσία της δημοσιογράφου (*«Μια νεαρή δημοσιογράφος, σταλμένη απόνα μεγάλο συγκρότημα εφημερίδων, ανηφορίζει τον αρχαίο, μυθικό λόφο»*) (Ρίτσος 1990 : 161). Το νεαρό της ηλικίας της έρχεται σε αντίθεση με την πρωταγωνίστρια που είναι περασμένης ηλικίας. Η νεαρή δημοσιογράφος παρεισφρεί στο μυθικό κόσμο και φτάνει στο ερειπωμένο αρχοντικό, όπου τον υποδέχεται η ίδια η Χρυσόθεμις. Η δημοσιογράφος του σύγχρονου κόσμου δείχνει το σεβασμό και την ευγένεια που αρμόζει στο μυθικό πρόσωπο του αρχαίου κόσμου. Η αμηχανία και η σιωπή που χαρακτηρίζουν τον πρόλογο δημιουργούν ένα κλίμα μυστηρίου και εξάπτουν το αναγνωστικό ενδιαφέρον για την εξομολόγηση της

Χρυσοθέμιδος που ακολουθεί. Η Χρυσόθεμις αντλεί θάρρος από τη φωνή του κηπουρού και ξεκινάει την αφήγησή της. Η διαπίστωση της ηρωίδας πως κανείς δεν τη θυμάται πια συγκινεί τον αναγνώστη, (*«Πώς έγινε και με θυμήθηκαν; Εμένα κανένας ποτέ δεν με θυμάται. Κανένας δεν με πρόσεξε»*) (Ρίτσος 1990: 161). Σε αντίθεση με τους πρωταγωνιστές του κύκλου των Ατρείδων, η Χρυσόθεμις είναι ένα περιθωριακό πρόσωπο του μύθου. Θα μπορούσε να ισχυριστεί πως από την αρχή του μονολόγου η ηρωίδα εκφράζει ένα παράπονο, ωστόσο στην πορεία ομολογεί, (*«Παράπονο δεν έχω. Καλά μου είπαν όλα, και ίσως καλύτερα έτσι»*) (Ρίτσος 1990 : 161).

Η Χρυσόθεμις παρόμοια με την αδελφή της Ηλέκτρα επισκιάζεται (*«από το τραχύ βουνό»*) (Ρίτσος 1990 : 161). Αυτό το ίδιο βουνό που πλακώνει και την Ηλέκτρα στο *Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού* πλακώνει και την Χρυσόθεμη, μόνο που η τελευταία αναγνωρίζει το βουνό ως τη μοναδική συντροφιά που έχει πλέον στη ζωή της (*«είταν μια συντροφιά – μια προστασία σχεδόν – ντυνόμουν τον ίσκιο του»*) (Ρίτσος 1990 : 161). Το βουνό ποίημα ενδεχομένως και να παραπέμπει και στον οίκο των Ατρείδων μέσα στον οποίο η Χρυσόθεμις ζούσε στη σκιά των άλλων μυθικών γυναικείων προσώπων, γεγονός που δείχνει να την χαροποιεί, καθώς: (*«Μπορούσα να ονειρεύομαι ελεύθερα. Είταν όμορφα, αλήθεια – σαν νάζησα έξω από την ιστορία, σ' έναν δικό μου ανέγγιχτο, απόλυτο χώρο, προφυλαγμένη, και παρούσα ωστόσο.»*) (Ρίτσος 1990 : 169). Λίγο μετά θα πει: *«Η αφάνεια»*, όπως έλεγε ο γέροντας παιδαγωγός μου, *«είναι το προσωπίο του βάθους»*) (Ρίτσος 1990 : 169). Το ποιητικό αυτοαναφορικό σχόλιο στο συγκεκριμένο στίχο επιβεβαιώνει την άποψη πως ο Ρίτσος αφουγκράζεται τα περιθωριοποιημένα πρόσωπα του μύθου, τα βγάζει από την αφάνεια και τα αντιμετωπίζει ως πρόσωπα με εξαιρετικό ποιητικό βάθος. Ένα από αυτά τα πρόσωπα είναι και η Χρυσόθεμις που μέσα στη δίνη των γεγονότων που έπληξαν την οικογένεια των Ατρείδων αισθάνεται (*«φωτοστεφανωμένη μες στην παραμέληση, μέσα στη μοναξιά μου, μες στην αφάνειά μου. Δεν μπόρεσα ν' αντέξω τούτη τη μυστική ευτυχία: να' μια ολόφωτη, μ' ένα λεπτό προσωπίο πραγματικότητας τριανταφυλλένιο και μαβί»*) (Ρίτσος 1990 : 172). Ο Ρίτσος παρουσιάζει την μυθική ηρωίδα ως απλό παρατηρητή των οδυνηρών γεγονότων που στιγμάτισαν την οικογένεια. Η Χρυσόθεμις είχε πάντα μια παιδική αθωότητα και μια αποστασιοποίηση ως προς τον τρόπο που αντιμετώπιζε τις καταστάσεις. Ως προσωπικότητα ήταν ολιγαρκής και απολάμβανε τις μικροχαρές της ζωής μέσα από την απλότητα και τα γεγονότα εκείνα που οι άλλοι δεν μπορούσαν να αντιληφθούν: (*«Κανείς δε βλέπει τα ολοφάνερα»*) (Ρίτσος 1990 : 165). Το φεγγάρι ήταν η μοναδική της

παρηγοριά, οι κούκλες της που μας θυμίζουν την παιδική κοριτσιίστικη αθωότητα, αλλά και ο καθρέφτης μέσω του οποίου δημιουργούσε τη δική της πλασματική πραγματικότητά τα, στην οποία αισθανόταν χαρούμενη. Η Χρυσόθεμις βρίσκει την ευτυχία σε μικρά καθημερινά πράγματα και αυτό είναι που την κάνει να ξεχωρίζει από τις άλλες μυθικές γυναικείες μορφές, όπως η Ηλέκτρα και η Κλυταιμνήστρα, (*«κάτι τέτοια ασήμαντα πράγματα φτιάχνουν καμιά φορά το πρόσωπό μας και τον κόσμο, - έτσι δεν είναι;»*) (Ρίτσος 1990 : 169). Η Χρυσόθεμις στο ποίημα αυτό λειτουργεί ως alter ego του ίδιου του Ρίτσου καθώς αντλεί από τα μικροπράγματα την ευτυχία. Η Χρυσόθεμις ως το πιο παραγκωνισμένο ίσως μέλος μιας αριστοκρατικής οικογένειας συνειδητοποίησε από νωρίς τη ματαιότητα των πραγμάτων, ακόμη και (*«τη ματαιότητα της εξουσίας»*) (Ρίτσος 1990 : 184). Στον αντίποδα της Χρυσόθεμις είναι η Ηλέκτρα που (*«δεν ανεχόταν το ανεξήγητο - κι ίσως γι' αυτό παραλόϊσε»*) (Ρίτσος 1990 : 184). Η Χρυσόθεμις αποστασιοποιήθηκε από τα δεινά της οικογένειας ακόμη και από τη θυσία της Ιφιγένειας. Ωστόσο αναφέρεται (*«στο μικρό σφαγμένο κορίτσι»*) (Ρίτσος 1990 : 184), αλλά και στην πολυσχιδή προσωπικότητα της μητέρας της Κλυταιμνήστρας.

Η Χρυσόθεμις στο ρόλο του παρατηρητή κρίνει τις συμπεριφορές των μελών της οικογένειας της και καταλήγει στο συμπέρασμα πως για όλες τις ανομίες και τα αμαρτήματα που έπραξαν ο ένας εις βάρος του άλλου κανείς δεν μετανόησε, (*«Δε μετάνιωσαν. Άλλωστε είταν αργά κάθε φορά να μετανιώσουν. Δε χρειαζόταν»*) (Ρίτσος 1990 : 162). Σε αντίθεση με τα άλλα μέλη της οικογένειας της, η Χρυσόθεμις δεν γεύτηκε τον έρωτα, δεν ένιωσε δυνατές συγκινήσεις. Έμεινε άσπιλη και αμόλυντη και έτσι τη βρήκε η φθορά που πλήττει τον άνθρωπο στο αδυσώπητο πέρασμά του, (*«ο χρόνος είναι αργός, σχεδόν ακίνητος»*) (Ρίτσος 1990 : 171). Η Χρυσόθεμις δεν άντλησε από τον έρωτα τη δύναμη που μπορεί να δώσει ώστε να αντιμετωπίσει κανείς τις δυσκολίες της ζωής, (*«Μονάχα ο έρωτας, που λένε, κ' η ομορφιά, αντιστέκονται κάπως στο χρόνο - παρ' όλο που ούτε τόνα ούτε τ' άλλο ξέρω τι σημαίνουν»*) (Ρίτσος 1990 : 179). Μέσα στη μοναξιά της η μυθική ηρωίδα έχει βρει παρηγοριά στην ησυχία και την ηρεμία του ερειπωμένου και στιγματισμένου από το θάνατο αρχοντικού. Όσον αφορά το θάνατο, η Χρυσόθεμις δεν φαίνεται να τον φοβάται. Τον έχει βιώσει έντονα στη ζωή της, όπως ακριβώς και ο ποιητής και απλά τον περιμένει καρτερικά. Έχει κατανοήσει το αναπόδραστο της ανθρώπινης μοίρας και κατανοεί, (*«πως τίποτε δεν μπορεί να τον αποτρέψει»*) (Ρίτσος 1990 : 162). Εντούτοις, αισθάνεται την υπαρξιακή αγωνία που αντιμετωπίζουν όλοι οι άνθρωποι.

Η τελευταία κόρη της της οικογένειας των Ατρείδων είναι μία ακόμη γυναικεία μυθική μορφή που λειτουργεί ενωτικά ανάμεσα στον αρχαίο και τον σύγχρονο κόσμο. Οι αναχρονισμοί λειτουργούν καταλυτικά ώστε να αναδειχθεί αυτή η άρρηκτη σχέση μεταξύ παρελθόντος παρόντος, δύο εποχές που έρχονται αντιμέτωπες με το ίδιο αναπόφευκτο αδιέξοδο. Για παράδειγμα η νεαρή δημοσιογράφος έρχεται από το σύγχρονο παρόν να συναντήσει τον αρχαίο κόσμο όταν παίρνει συνέντευξη από την Χρυσόθεμη. Συγκεκριμένοι στίχοι του ποιήματος γειώνουν τον μύθο στο παρόν, όπως: *«Κι άξαφνα ακούγονταν χιλιάδες δυνατές σπλές κάτω στον κάμπο καις τους δρόμους. – κλείναν τα περάσματα. Σημαίες μεσίστιες κι άλλες αναπεπταμένες μες στο ντουφεκίδι. – άλλοι εκτελούνταν τα χαράματα μπροστά στο γυμνό τοίχο του τουβλάδικου. – Κοιτούσαν τα ρολόγια, τους καθρέφτες, τις βιτρίνες των καταστημάτων σα νάταν ν' αγοράσουν καινούρια γούνα. – μια παλιά ζυγαριά»*, (Ρίτσος 1990 : 163) *«όπως κρεμάμε σ' ένα έρημο δωμάτιο έναν πίνακα, μιαν αρχαία ναυμαχία – Δε μ' άρεσαν τα τυχερά παιχνίδια, οι λοταρίες»*) (Ρίτσος 1990 : 166). Αναχρονισμούς έχουμε και στους στίχους: *«με αφανείς δυσκολίες, σε αφανείς πολέμους, χωρίς νίκη ούτε ήττα, με πλήθος αφανείς εχθρούς ή, μάλλον, εχθρότητες. Ωστόσο και με πολλούς συμμάχους – αφανείς κι αυτούς.»* (Ρίτσος 1990 : 168), *«αντίκρουσα την έρημη πλατεία ασβεστωμένη απ' τη σιωπή. – Μια γυναίκα βγήκε απ' το σταύλο με μεγάλη προφύλαξη. – Στο δρόμο φάνηκε ένας όμορφος στρατιώτης.»*, (Ρίτσος 1990 : 176) *«ο ταχυδρόμος ξεχώρισε κάτω στον κάμπο με την πέτσινη τσάντα του»*) (Ρίτσος 1990 : 179) *«Μήπως θα θέλατε να ανάψω φως; - Πολύ διασκεδάζω με τις προόδους στα καπέλα, στα ενδύματα, στις ομπρέλες, στα αμάξια, στα βιολοντσέλα, στη μαγειρική, στις φυλακές, στα αεροπλάνα. – Τις νύχτες κοιτάω μακριά στην πολιτεία τις μεγάλες πολύχρωμες ρεκλάμες.»*, (Ρίτσος 1990 : 180) *«το' ριξε στο πλέξιμο – φανέλες, κάλτσες, γάντια, κασκόλ, ένα μικρό πετσετάκι.»*, (Ρίτσος 1990 : 184) *«Κλείνουν τα μαγαζιά στην αγορά, εκεί κάτω. Ο θόρυβος τούτος από κλειδιά, λουκέτα σιδερένια ρολά, πολύ μ' αρέσει. – τούτοι οι χάλκινοι αγγελιαφόροι της εμπορίας και των συναλλαγών»* (Ρίτσος 1990 : 185) και στον σκηνοθετικό επίλογο, *«διάφορες καλλιτεχνικές, επιστημονικές, φιλανθρωπικές ή πολιτικές οργανώσεις»*) (Ρίτσος 1990 : 188). Η Χρυσόθεμις στο ποίημα αυτό γίνεται και η φωνή του ποιητή για να αναδείξει την αλλοτρίωση στην οποία υπόκειται ο άνθρωπος, αλλά και η στηλίτευση της δύναμης που αντλεί ο άνθρωπος από την εξουσία. Σύμφωνα με την Χρυσόθεμη *«άλλοι ανεβαίνουν, άλλοι κατεβαίνουν – ίδιοι οι πρώτοι κ' οι δεύτεροι και οι τρίτοι, (κ' οι πιο καλοί, σαν φτάνουνε στην εξουσία – ξέρετε»*) (Ρίτσος 1990 : 165). Η αποστροφή σε β' πληθυντικό ενεργοποιεί την κριτική ικανότητα

του αναγνώστη που γίνεται φορέας των απόψεων της Χρυσόθεμης – ποιητή περί εξουσίας.

Στον καταληκτικό επίλογο του ποιήματος η Χρυσόθεμης αισθάνεται την ανάγκη να απολογηθεί στην δημοσιογράφο αφού αισθάνεται πως την κούρασε. Μέσω αυτού του έντονα εξομολογητικού μονολόγου η Χρυσόθεμης αποφορτίστηκε και πλέον αισθάνεται πως μπορεί να φύγει από τη ζωή ευτυχισμένη. Η Χρυσόθεμης είναι ένα δευτερεύον πρόσωπο του μύθου των Ατρείδων, δεν έχει να περηφανεύεται για κάποιο προσωπικό της επίτευγμα, ωστόσο συγκινεί την δημοσιογράφο με την αγνή και ήρεμη μορφή της. Η δημοσιογράφος εντυπωσιάστηκε από την πραότητα της ψυχής της Χρυσόθεμης που είναι έτοιμη να παραδοθεί στο θάνατο. Με το θάνατό της κλείνει ένας κύκλος από ένα σημαντικό κομμάτι του αρχαίου κόσμου, αυτός είναι και ο λόγος που τον τάφο της επισκέπτονται πολλές μυθικές μορφές. Η συγκίνηση του αναγνώστη κορυφώνεται τη στιγμή που πλάι από τον τάφο της βρίσκεται νεκρός ο κηπουρός. Ίσως ο κηπουρός να ήταν η τελευταία ευκαιρία της Χρυσόθεμης να ζήσει το μεγάλο έρωτα, αρκείται όμως στα λευκά τριαντάφυλλα που αφήνει δίπλα από τον τάφο της μαζί με την τελευταία του πνοή.

3.9 Κλυταιμνήστρα

Η Κλυταιμνήστρα στο έργο του Ρίτσου δεν έχει κάποιο ποίημα στο οποίο παρουσιάζει η ίδια την εκδοχή της, αλλά εμφανίζεται μέσα από τις αφηγήσεις και τις περιγραφές των υπόλοιπων μελών της *Ορέστειας*. Αναφορές στην Κλυταιμνήστρα γίνονται σχεδόν σε όλα τα ποιήματα της *Τέταρτης Διάστασης* χωρίς να κατονομάζεται καθώς πρόκειται για την πιο αμφιλεγόμενη μυθική γυναικεία μορφή της οικογένειας των Ατρείδων. «*Η Κλυταιμνήστρα γίνεται σημείο αναφοράς. Με αυτή την εμμεσότητα, που έχει τη δική της δύναμη υποβολής – και μπορεί ο ποιητής, ακριβώς, να τη χρησιμοποίησε σκόπιμα – προβάλλεται ως η σημαντικότερη, η σοφότερη μορφή*», όπως παρατηρεί ο Μερακλής. (Μερακλής 1981 : 543). Έτσι, τόσο ο ρόλος που διαδραμάτισε στον συγκεκριμένο μύθο όσο και η μορφή και ο χαρακτήρας της παρουσιάζονται μόνο μέσα από την οπτική των υπόλοιπων κύριων προσώπων του μύθου. Επειδή, μάλιστα, το κάθε πρόσωπο είχε διαφορετική σχέση με την Κλυταιμνήστρα και, όπως είναι φυσικό, διαφορετική οπτική για την ιστορία, την αντιμετωπίζει και διαφορετικά.

Στον μονόλογο του Αγαμέμνονα, η Κλυταιμνήστρα είναι το άτομο στο οποίο απευθύνεται ο Αγαμέμνων και χρησιμοποιεί ως όχημα για να γνωστοποιήσει την ιστορία του στο κοινό του. Τα πρόσωπα που εμφανίζονται στο ποίημα είναι ο μυθικός πολέμαρχος Αγαμέμνων, ο λαός του Άργους που τον επευφημεί, οι φρουροί του παλατιού, η παραλογισμένη Κασσάνδρα, η Βασίλισσα Κλυταιμνήστρα και ο Αίγισθος, ξάδελφος του Αγαμέμνονα και εραστής της Κλυταιμνήστρας. Το σκηνικό που δημιουργεί ο Ρίτσος έχει ως επίκεντρο (*«την κορφή της μαρμάρινης σκάλας, που 'ναι στρωμένη με πορφυρούς τάπητες»*) (Ρίτσος 1990 : 69) και παραπέμπει σαφώς στην διάσημη σκηνή από την τραγωδία του Αισχύλου. Στο εσωτερικό του παλατιού ο ποιητής μας μεταφέρει στην αίθουσα με το στρωμένο τραπέζι. Ο Ρίτσος δημιουργεί από την αρχή του ποιήματος ένα κλίμα δυσοίωνα μέσω της παραστατικής εικονοποιίας που προοικονομεί και την τραγική κατάληξη του ήρωα, (*«Μές στην κρυστάλινη χειμωνιάτικη λιακάδα»*) (*«Ένα άρωμα στυφό κυματίζει στον αέρα απ' τις πολλές πατημένες δάφνες»*), (Ρίτσος 1990 : 57).

Ο Αγαμέμνων επιστρέφει θριαμβευτής από την Τροία και η Κλυταιμνήστρα τον υποδέχεται με τις τιμές που του αρμόζουν (*«Ο πολέμαρχος χαιρετάει τ' αλαλάζοντα πλήθη»*) (Ρίτσος 1990: 57), αν και στο υποχθόνιο μυαλό της έχει ήδη οργανώσει μαζί με

τον Αίγισθο τη δολοφονία του. Παρόλο, όμως, που η Κλυταιμνήστρα είναι ένα βουβό πρόσωπο, ο Αγαμέμνων μεταφέρει την εντολή της προς τις δούλες, που συνδέει και πάλι την ηρώίδα με την πράξη που την κατέστησε διάσημη, το στρώσιμο του πορφυρού τάπητα στον *Αγαμέμνονα του Αισχύλου*: («Δούλες, τί μου στεκόσαστε έτσι; Την ξεχάσατε, λοιπόν, την προσταγή μου; Είπα να στρώστε τα χαλιά απ' την άμαξα ως το σπίτι για να γίνει ο δρόμος κόκκινος όλος, να περάσει ο αφέντης μου».) (Ρίτσος 1990 : 60). Παρακολουθώντας τις αντιδράσεις της Κλυταιμνήστρας (στον πρόλογο και στον επίλογο του μονολόγου) μπορεί κάποιος να βρει στοιχεία για να τη συγκρίνει με την αισχύλεια Κλυταιμνήστρα του μύθου. Η περιγραφή της στις σκηνοθετικές πληροφορίες που προηγούνται του μονολόγου την περιγράφουν, («*ωραία, αυστηρή, επιβλητική*»), (Ρίτσος 1990 : 57). Η κίνηση που κάνει, όταν το βασιλικό ζευγάρι αποσυρθεί στο εσωτερικό του παλατιού, μετά την έλευση του ήρωα και τη θερμή υποδοχή του από τους πολίτες του Άργους, να σκύψει να του λύσει τα σανδάλια, είναι σημαντική και αναγνωρίζεται ως υποκριτική («*σκύβει με μια αταίριαστη στο ύφος της ταπεινοφροσύνη, να του λύσει τα σανδάλια*») (Ρίτσος 1990 : 57). Στο σημείο αυτό μπορούμε και πάλι να αναγνωρίσουμε την σύνδεση με τον μύθο και την τραγωδία του Αισχύλου. Εκεί, ο Αγαμέμνωνας διστάζει να περπατήσει στο πορφυρό χαλί υιοθετώντας μια βαρβαρική συνήθεια. Πείθεται όμως από τη δαιμόνια Κλυταιμνήστρα με το επιχείρημα πως «*η θάλασσα είναι αστείρευτη και μια τέτοια σπατάλη της πορφύρας δεν αποτελεί πρόβλημα για τον πλούσιο οίκο των Ατρείδων*» (*Αγαμέμνων*, στ.958- 960). Λίγο πριν προβεί στην μοιραία πράξη ο Αγαμέμνωνας εκφράζει την επιθυμία του να λύσει τα σανδάλια του, δηλώνοντας την υποταγή του στην επιθυμία της γυναίκας του (*Αγαμέμνων*, στ. 944-5). Η κίνηση της Κλυταιμνήστρας του Ρίτσου συνιστά ουσιαστικά μια ερμηνεία της σκηνής αυτής – τώρα του βγάζει αυτή τα σανδάλια. Η υποκριτική συμπεριφορά της επιβεβαιώνεται όταν αποτραβιέται στο άγγιγμά του, («*Εκείνη αποτραβιέται. Στέκεται όρθια, λίγο πιο πέρα*») (Ρίτσος 1990 : 57) - μια αυθόρμητη κίνηση που υποδηλώνει την ψυχική απόσταση ανάμεσα στο ζευγάρι.

Ο Ρίτσος στέκεται και στο φόβο που αισθάνεται ο Αγαμέμνωνας όταν βαδίζει επάνω στο κόκκινο χαλί, («*ένας φόβος στα δάκτυλα στο στόμα*») (Ρίτσος 1990 : 58), όπως και στην τραγωδία όπου ο ήρωας νιώθει δισταγμό την ώρα που διαπράττει την ύβρη. Μέσα από την οπτική του Αγαμέμνονα η Κλυταιμνήστρα σκιαγραφείται και ως γυναίκα των πράξεων και όχι των λόγων, («*Τι σημασία έχουν τα λόγια; Μόνο η πράξη μετριέται και μετράει, - όπως τόνιζες πάντα*») (Ρίτσος 1990 : 57). Πρόκειται για ένα ακόμη ειρωνικό

σχόλιο, αν αναλογιστούμε το μέλλον του Αγαμέμνονα. Σε αντίθεση με τον Αισχύλο που παρουσιάζει την Κλυταιμνήστρα να ομολογεί πως η ίδια σκότωσε τον άνδρα της και να επαίρεται πάνω από το πτώμα του, ο Ρίτσος την παρουσιάζει εγκλωβισμένη στη σιωπή της. Η μοναδική λέξη που βγαίνει από το στόμα της είναι («Λάχεσις») (Ρίτσος 1990 : 69), τη στιγμή που κρεμάει τη ναυτική κουλούρα, η οποία και σηματοδοτεί το τέλος της ζωής του Αγαμέμνονα.

Η τελευταία εικόνα της Κλυταιμνήστρας στο επιλογικό σημείωμα (*«να πλησιάζει τον καθρέφτη και να διορθώνει τα μαλλιά της»*) (Ρίτσος 1990: 69) αναδεικνύει τη φιλαρέσκεια με την οποία επιβεβαιώνει τη νίκη του θηλυκού απέναντι στο αρσενικό. Είναι ένα χαρακτηριστικό που συνοδεύει την ηρώίδα στην απεικόνισή της στην τραγωδία και για το οποίο την κατηγορεί η Ηλέκτρα στο ομώνυμο δράμα του Ευριπίδη (στ. 1069-71). Στον επίλογο εμφανίζεται και ο Αίγισθος, (*«Ένας άντρας, ωραίος, ασκεπής, με πολεμική στολή, με ένα ματωμένο σπαθί στο χέρι μπαίνει στην άδεια αίθουσα»*) (Ρίτσος, 1990 : 69).

Στα ποιήματα όπου αφηγήτρια είναι η Ηλέκτρα (*Το νεκρό σπίτι και Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού*), η Κλυταιμνήστρα περιγράφεται μέσα από την οπτική της αφηγήτριας. Η σημαντική μυθική μορφή της Κλυταιμνήστρας δεσπόζει μέσα από την αφήγηση της Ηλέκτρας, χωρίς ωστόσο να αναφέρεται το όνομά της. Πιο συγκεκριμένα, στο *Νεκρό σπίτι*, η Κλυταιμνήστρα, όχι μόνο δεν βρίσκεται στον χώρο, αλλά ούτε καν στη ζωή. Οπότε, η παρουσίασή της δεν γίνεται μόνο από ένα άλλο πρόσωπο, αλλά και με την απόσταση του χρόνου που πέρασε. Έτσι, η Ηλέκτρα άλλες φορές την εμφανίζει ως αφέντισσα (*«η μάνα μας η αφέντισσα καταμεσής στο προαύλιο»*), (Ρίτσος 1990 : 102) άλλες φορές ως δύστυχη (*«στην ιματιοθήκη της δύστυχης μητέρας»*), (Ρίτσος 1990 : 105) άλλες φορές ως άνθρωπο απλό που έκανε κοινά πράγματα, όπως η ενασχόληση με το εργόχειρο (*«...και κεντάει το αιώνιο της εργόχειρο»*), (Ρίτσος 1990 : 107) άλλες φορές ως γυναίκα που νοιαζόταν για το σώμα και την αίγλη της (*«θα 'φερε ο γαλατάς έναν κεσέ γιαούρτι για τη δίαιτα της μητέρας, φοβάται μην παχύνει»*) (Ρίτσος 1990 : 107). Η εικόνα της Κλυταιμνήστρας μέσα από την οπτική της Ηλέκτρας είναι θολή και αντιφατική και ίσως αντανακλά τα αντιφατικά συναισθήματα που τρέφει για τη μητέρα της.

Το ίδιο συμπέρασμα προκύπτει και για το ποίημα *Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού*. Στο συγκεκριμένο ποίημα η Ηλέκτρα περιγράφει τη μητέρα της (*«να έχει ασκημίσει»*) (Ρίτσος

1990 : 102), με το μέτωπο (*«γεμάτο φακίδες»*) (Ρίτσος 1990 : 143), να έχει απωλέσει τη θηλυκότητά της (*«μετά τον τελευταίο της τοκετό»*) (Ρίτσος 1990 : 143), με αποτέλεσμα (*«τα στήθη της να έχουν χάσει το σχήμα τους»*) (Ρίτσος 1990 : 143). Η Ηλέκτρα περιγράφει την Κλυταιμνήστρα με πληθώρα αξιολογικών επιθέτων (*«ενοχλημένη, δύστροπη, σχεδόν αντιπαθητική»*) (Ρίτσος 1990 : 143) λόγω της φθοράς που της έχει επιφέρει το πέρασμα των χρόνων. Με ένα αποφθεγματικό ρητό (*«αυτό που κρύβουμε είναι αυτό που πιότερο μας φανερώνει»*) (Ρίτσος 1990 : 143) η Ηλέκτρα υπονοεί την (*«ένοχη και άσκημη»*) (Ρίτσος 1990 : 143) πλευρά της Κλυταιμνήστρας, την οποία και θεωρεί υπεύθυνη για τη δολοφονία του πατέρα της. Είναι φανερός στο σημείο αυτό ο κοινός τόπος της έχθρας της μυθικής Ηλέκτρας και της Ηλέκτρα του Ρίτσου απέναντι στη μητρική φιγούρα. Μέσω μιας αναδρομής στο παρελθόν η Ηλέκτρα παρουσιάζει τις συνθήκες της Βασίλισσας του Άργους στα χρόνια της νιότης της, (*«κοιταζόταν ώρες ολόκληρες ασάλευτη, ανένδοτη»*) (Ρίτσος 1990 : 143) μπροστά στο μετάλλινό καθρέφτη. Η επιλογή των επιθέτων *«ασάλευτη και ανένδοτη»* δεν είναι τυχαία καθώς υπονοούν και τον άτεγκτο χαρακτήρα της. Το ειρωνικό σχόλιο της Ηλέκτρας πως η μητέρα της έβαφε τα μαλλιά της με (*«καμένο δαφνόκλωνο»*) (Ρίτσος 1990 : 143) που προοριζόταν για τα (*«μέτωπα των αθλητών και των ποιητών»*) (Ρίτσος 1990 : 144) αφήνει να εννοηθεί η αλαζονική και υπεροπτική συμπεριφορά της. Η Ηλέκτρα συνδέει την ασκήμια της Κλυταιμνήστρας με τους (*«μικρούς, ανεξιχνιάστους φόνους του χρόνου»*) (Ρίτσος 1990: 144) καθώς πριν ανοίξει ο κύκλος αίματος της οικογένειας των Ατρείδων η μητρική φιγούρα καταγράφεται ως (*«απλή κι ωραία κι αγαπημένη»*) (Ρίτσος 1990 : 144). Η διαπίστωση της Ηλέκτρας (*«Μαλάκωσε πολύ η μητέρα»*) (Ρίτσος 1990 : 144) βρίσκεται σε αντίθεση με το παρενθετικό ποιητικό σχόλιο (*«κι ήταν σκληρή»*) (Ρίτσος 1990 : 144). Είναι φανερό πως μέσα από την οπτική της Ηλέκτρας η Κλυταιμνήστρα αλλάζει συμπεριφορά με την πάροδο του χρόνου και έπειτα από τα δεινά που έπληξαν την οικογένεια των Ατρείδων. Η διαφορετική εικόνα του μητρικού μορφοειδώλου ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν ερμηνεύεται ως αποτέλεσμα της (*«απόλυτης κούρασης της εξάντλησης»*) (Ρίτσος 1990 : 144) αλλά και ως αιτία της καταλλαγής της (*«οργής, της τύψης, και της μετάνοιας της»*) (Ρίτσος 1990 : 144). Επιπλέον, η Ηλέκτρα ομολογεί πως η μητροκτονία δεν ήταν απαραίτητη, (*«και λέω πια που δεν χρειαζόταν του αδελφού μου η εκδίκηση»*) (Ρίτσος 1990 : 144). Η Ηλέκτρα ερμηνεύει την επιλογή της μητέρας της να μην αμυνθεί στην δολοφονική απόπειρα του Ορέστη ως μία ακόμη αλαζονική της ανάγκη να τύχει (*«ενός τραγικού θανάτου, αν όχι ηρωικού»*) (Ρίτσος 1990 : 144). Η Κλυταιμνήστρα

του Ρίτσου παρόμοια με τη Κλυταιμνήστρα του μύθου (*«δεν θ' ανεχόταν η μητέρα να πεθάνει, όπως πεθαίνουμε εμείς»*), ως μία δηλαδή απλή κοινή θνητή. (Ρίτσος 1990 : 145).

Στο ποίημα *Η Επιστροφή της Ιφιγένειας*, η Κλυταιμνήστρα περιγράφεται με τον τρόπο που βλέπει ένα παιδί τη μητέρα του που δεν έχει ζήσει μαζί της στα ενήλικα χρόνια του και έτσι δεν μπορεί να αξιολογήσει με ωριμότητα κάποιες πτυχές του χαρακτήρα της ή κάποιες ενέργειές της. Στο συγκεκριμένο ποίημα η Ιφιγένεια προσδίδει στην Κλυταιμνήστρα θετικούς κατά κύριο λόγο χαρακτηρισμούς ή λίγο πιο αιχμηρούς τους οποίους όμως χρησιμοποιεί με θετική χροιά. Η περιγραφή της μητέρας δεν είναι τόσο λεπτομερής, ωστόσο δίνει έμφαση (*«στα λυπημένα της μάτια, στη μεγάλη ομορφιά της»*) (Ρίτσος 1990 : 118). Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι η χρήση των αξιολογικών επιθέτων (*«ωραία»*), (*«ανεξάρτητη»*), από τη μια μεριά, και (*«αυταρχική»*) που αποδίδονται με ασύνδετο σχήμα μέσα στο ποίημα (Ρίτσος 1990 : 130). Από την άλλη, η φράση (*«Όλα τα γνώριζε από πριν εκείνη»*), (Ρίτσος 1990 : 130) δείχνει την ευφυΐα της μέσα από μια συμπεριφορά που γι' άλλους θα γινόταν αντιληπτή από την αντίθετη σκοπιά. Άλλωστε, η Ιφιγένεια δεν είδε τη σκληρή εικόνα της μητέρας της, γιατί αυτή εκδηλώθηκε με αφορμή τα γεγονότα που αφορούσαν στην «αναγκαία» θυσία της. Ωστόσο, η Ιφιγένεια είχε αντιληφθεί την πρόθεση της Κλυταιμνήστρας να (*«κρύβει κομμάτια από τη σάρκα της»*), (Ρίτσος 1990 : 130) δηλαδή να κρύβει από τους άλλους τα μύχια της ψυχής της. Μάλιστα παρομοιάζει το σώμα και την ψυχή της Κλυταιμνήστρας (*«σαν μια περαστική πνοή εντόμου»*) (Ρίτσος 1990 : 130) που είναι (*«ευαίσθητη στο κρύο, στη ζέστη, στο φως, στον ίσκιο»*) (Ρίτσος 1990 : 130). Η Κλυταιμνήστρα παρουσιάζεται ως ευαίσθητη και στοργική μητέρα ιδίως απέναντι στον Ορέστη. Μέσω του επιφωνηματικού στίχου, (*«Ω, ναι, πολύ σ' αγαπούσε η μητέρα, τόσο που εμείς ζηλεύαμε»*) (Ρίτσος 1990 : 130) η Ιφιγένεια εκφράζει το παράπονο πως η Κλυταιμνήστρα έδειχνε περισσότερη αγάπη στον Ορέστη, παρόμοια με την Κλυταιμνήστρα του μύθου. Ειρωνεία συνιστά βέβαια το γεγονός πως η Κλυταιμνήστρα βρίσκει τραγικό τέλος από το χέρι του ίδιου της του γιου που τόσο υπεραγαπούσε και που πάντα κοίταζε (*«με ασάλευτα τα μάτια»*) (Ρίτσος 1990 : 130).

Στο ποίημα με τίτλο *Χρυσόθεμις* η μητρική φιγούρα της Κλυταιμνήστρας φαίνεται μέσα από τις επαναλαμβανόμενες νουθεσίες της τελευταίας προς την αφελή και γεμάτη παιδικότητα Χρυσόθεμη, (*«Τρελλάθηκες, λοιπόν; Δεν εννοείς να μεγαλώσεις»*) (Ρίτσος 1990 : 169). Ακόμη και ο αυστηρός τόνος της μητέρας αφήνει συναισθηματικά απαθή

την Χρυσόθεμη που ζει στη σκιά της σκληροτράχηλης μητέρας της και των ισχυρών αδελφών της. Παρόμοια με την Ηλέκτρα και την Ιφιγένεια, η Χρυσόθεμης ανακαλεί στην μνήμη της την μητέρα της αγέρωχη, δυναμική και σκληρή («η δύστυχη, ποτέ δεν τιμωρήθηκε. Εκείνη μονάχα τιμωρούσε. Τα πλήρωσε όλα μονομιάς») (Ρίτσος 1990 : 184). Ακόμη και το θάνατό της μητέρας τον αντιμετωπίζει με παιδική αφέλεια εφόσον κλαίει μπροστά στην καθρέφτη βάζοντας τα χείλη της, όπως ακριβώς και η μητέρα της. Το κλάμα για το θάνατο της μητέρας είναι αυτό που εξιλεώνει όλες τις δυστυχίες που έπληξαν την οικογένεια και έτσι άφησε το χρόνο να γιατρέψει τις πληγές της, («Έτσι πέρασαν τα χρόνια, (πώς πέρασαν ; - δεν τόνιωσα), κ' εγώ πάντα στο περιθώριο των συμβάντων, - είμαι τάχατε εγώ που έχω ζήσει, μη ζώντας, τόσες και τόσες ζωές, και την ίδια τη ζωή μου;») (Ρίτσος 1990 : 183).

Ένα ακόμη ενδιαφέρον στοιχείο στη μελέτη του μυθικού προσώπου της Κλυταιμνήστρας μέσα από τα εν λόγω ποιήματα είναι και η συνομιλία μεταξύ παρελθόντος και παρόντος μέσω της προβολής της προσωπικότητάς της από άλλα μυθικά πρόσωπα του κύκλου των Ατρείδων. Η σύζευξη του μυθικού κόσμου και της σύγχρονης εποχής μέσω του μυθικού προσώπου της Κλυταιμνήστρας επιτυγχάνεται στα προαναφερθέντα ποιήματα και μέσω των αναχρονισμών. Η γυναίκα στην ποίηση του Ρίτσου αναδεικνύεται σε σύμβολο γονιμότητας, αναγέννησης, αιώνιας ζωής, αστείρευτης γνώσης, αναλλοίωτης μνήμης. Η Κλυταιμνήστρα ως μυθικό πρόσωπο ενσαρκώνει διάφορους ρόλους στο Βασίλειο των Ατρείδων. Είναι σύζυγος, βασίλισσα, μάνα, ερωμένη, υπεύθυνη του οίκου. Συνεπώς, η Κλυταιμνήστρα συνομιλεί με το παρόν του ποιητή αλλά και με τη σύγχρονη εποχή καθώς μας θυμίζει τη σύγχρονη γυναίκα με τη πολλαπλότητα των ρόλων που τη χαρακτηρίζει. Η δυναμικότητα που απορρέει από την γυναικεία φύση καθιστά την Κλυταιμνήστρα ικανή να αντισταθεί σε οποιαδήποτε δυσκολία φέρνει η ζωή, στη φθορά του χρόνου, στην επιβεβλημένη απομόνωση, στο αδιέξοδο του θανάτου (Σανζίλιο 1978: 37 – 38). Η Κλυταιμνήστρα στο Ρίτσο εκπροσωπεί το δίπολο ζωής και θανάτου και συνιστά μονόδρομο για την ανδρική σωτηρία «και την αιωνιότητα» (Σανζίλιο 1978: 127), όπως άλλωστε όλες οι γυναικείες μορφές μέσα στη *Τέταρτη Διάσταση*.

Κεφάλαιο 4

Επίλογος

Στη *Τέταρτη Διάσταση* ο Ρίτσος δίνει προτεραιότητα στις γυναίκες, οι οποίες και συνιστούν τα πρωταγωνιστικά πρόσωπα της πλειοψηφίας των δραματικών μονολόγων, που με τη μορφή της αφηγηματικής εξομολόγησης εκθέτουν τα πάθη, τις σκέψεις και τις περιπέτειες τους. Στα επιλεγμένα ποιήματα της συλλογής που μελετήθηκαν στην παρούσα εργασία (*Το νεκρό σπίτι, Η επιστροφή της Ιφιγένειας, Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού, Χρυσόθεμις και Αγαμέμνων*) το πρωταγωνιστικό πρόσωπο (με εξαίρεση το «Αγαμέμνων») είναι γυναίκα του μυθικού κύκλου, γνωστή στο ευρύ κοινό ή ανώνυμη που φέρει όλα εκείνα τα γνωρίσματα της γυναίκας από τη σύγχρονη εποχή. *«Με αφορμή τη συχνή ανωνυμία - διάφανη ωστόσο - των ηρώων μπορούμε να παρατηρήσουμε, ότι με αυτόν τον τρόπο εκφράζεται η πρόθεση του ποιητή να κρατήσει τα πρόσωπα - και πιο πολύ, φυσικά, τις πράξεις τους, τα γεγονότα - μισά στο φως, μισά στη σκιά, ανάμεσα στο παρελθόν και στο παρόν, ανάμεσα στο υποκείμενο και στο αντικείμενο, οπωσδήποτε μέσα σε μια ιστορική καθολικότητα»*, παρατηρεί ο Μερακλής. (Μερακλής 1981 : 519).

Πιο συγκεκριμένα μελετώντας τις μυθικές γυναικείες μορφές (Ηλέκτρα, Ιφιγένεια, Χρυσόθεμις, Κλυταιμνήστρα) από τον κύκλο των Ατρείδων σε επιλεγμένα ποιήματα της *Τέταρτης Διάστασης* του Ρίτσου παρατηρήσαμε τον τρόπο με τον οποίο ο αρχαίος μύθος και τα κείμενα των τραγικών ποιητών γίνονται ο καμβάς πάνω στον οποίο ο Ρίτσος διατηρώντας το βασικό πλαίσιο του μύθου δίνει φωνή στις μυθικές αυτές γυναικείες μορφές φωτίζοντας τες μέσα από ένα διαφορετικό πρίσμα από αυτό του αρχαίου μύθου των τραγικών ποιητών.

Η αρχαία ελληνική τραγωδία δανείζεται το υλικό της από τον μύθο και η δράση των έργων τοποθετείται συχνά στο μακρινό παρελθόν. Αυτή η εμμεσότητα είναι κεντρική στο είδος της τραγωδίας. Παρόλα αυτά, όπως προσπαθήσαμε να θίξουμε στο σχετικό κεφάλαιο της εργασίας, ο μύθος γίνεται όχημα για την έκφραση προβληματισμού πάνω στο κοινωνικό γίνεσθαι, τις αξίες, τις εξελίξεις της εποχής των ποιητών και του κοινού

των τραγωδιών. Η αναπαράσταση των ισχυρών και συχνά επικίνδυνων γυναικείων μορφών που βγαίνουν από τον οίκο και μιλούν και δρουν στη δημόσια σφαίρα είναι και αυτή μέρος αυτής της διερεύνησης, καθώς μέσα από την γυναίκα η τραγωδία διερευνά ζητήματα που είναι κεντρικά για την ταυτότητα του άνδρα.

Ο Ρίτσος απομακρύνει τις γυναίκες από την σκηνή και τον δημόσιο χώρο όπου εμφανίζονται στο αρχαίο δράμα και τις τοποθετεί μέσα στο παλιό παρηκμασμένο αρχοντικό. Χρησιμοποιεί τις γυναικείες μορφές και τα πάθη της οικογένειας των Ατρείδων για να μιλήσει για τα δεινά και τις συμφορές που έπληξαν τη δική του οικογένεια. Δανείζεται τη φωνή των μυθικών αυτών μορφών προκειμένου να θίξει θέματα όπως, η παρακμή του χρόνου και η δύναμη του πεπρωμένου στη ζωή του ανθρώπου. Η αίγλη της οικογένειας των Ατρείδων ταυτίζεται με την αίγλη της αρχαίας Ελλάδας, ενώ η παρακμή της οικογένειας συνδέεται με το δυσοίωνα ιστορικό παρελθόν της Ελλάδας των Συνταγματαρχών.

Σε όλα σχεδόν τα ποιήματα υπάρχουν επαναλαμβανόμενα μοτίβα και λέξεις - σύμβολα, όπως το βουνό, το πιάνο και ο καθρέφτης. Σύμφωνα με τον Σανζίλιο «η λέξη «βουνό» σε συνδυασμό με τις λέξεις «παράθυρο», «σπίτι» δημιουργεί «μια τριγωνική σχέση, που δηλώνει τη μάταιη και ανέλπιστη προσπάθεια για έξοδο και ελευθερία = ατομική και κοινωνική» (Σανζίλιο 1979 : 112). Το «πιάνο», επαναλαμβανόμενο μοτίβο σε όλα τα ποιήματα είναι αναχρονιστικό στοιχείο που παραπέμπει στο πιάνο της μητέρας του ποιητή. Παράλληλα ο «καθρέφτης» ως επαναλαμβανόμενο μοτίβο παραπέμπει στην προσωπική και κοινωνική φθορά.

Γενικά, όλες οι γυναικείες μυθικές μορφές που πρωταγωνιστούν στο Ρίτσο έχουν φθαρεί από το πέρασμα του χρόνου και έχουν μείνει ανέραστες (εξάιρεση συνιστά η Κλυταιμνήστρα). Όλες οι γυναίκες του μύθου στα ποιήματα ανήκουν στον αρχαίο κόσμο, θα μπορούσαν όμως να είναι γυναίκες που εκπροσωπούν την αριστοκρατική γενιά και αναγνωρίζονται από τον εκάστοτε αναγνώστη σε οποιαδήποτε εποχή και να διαβάσει το ποίημα ως ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα παρακμής.

Η Ηλέκτρα των τραγικών ποιητών είναι μια γυναίκα εκδικητική, υπέρμαχος της πατριαρχίας που εξώθησε τον αδελφό της Ορέστη στην μητροκτονία και πλήρωσε τα κρίματα της οικογένειας της. Η Ηλέκτρα του Ρίτσου διατηρεί τα αρνητικά συναισθήματα

που έτρεφε και η αρχαία εκδοχής της προς τη μητέρα της, είναι όμως πλέον πιο σοφή, καθώς βλέπει τα γεγονότα από την απόσταση του χρόνου, όταν το μίσος έχει καταλαγιάσει και αμφισβητεί την αξία της πράξης της μητροκτονίας. Παρατηρούμε έτσι μια συγγένεια με το δράμα του Ευριπίδη, ο οποίος ήδη στην αρχαιότητα προβαίνει σε μια αναθεώρηση του μύθου των Ατρείδων και γράφει ένα έργο στο οποίο οι ήρωες παρουσιάζονται πιο ανθρώπινοι, μεταβάλλονται, λυγίζουν κάτω από το βάρος των πράξεών τους.

Η Ιφιγένεια κάνει έναν απολογισμό της ζωής της μέσα στο πάντα ερειπωμένο σπίτι των Ατρείδων. Ο Ρίτσος δίνει έμφαση στη μεταστροφή της Ιφιγένειας και τον τρόπο αντιμετώπισε τη θυσία της ψάχνοντας να βρει την ουσία μέσα από αυτή. Ο ποιητής κατασκευάζει μια Ιφιγένεια που αμφισβητεί το βάρος της θυσίας της για την επίτευξη ενός ανώτερου σκοπού. Ωστόσο, σε αντίθεση με την Ιφιγένεια του μύθου δεν επιρρίπτει ευθύνες στον πατέρα της αλλά οικειοποιείται τη μοίρα που της όρισε το πεπρωμένο της ζωής.

Σε αντίθεση με τα προηγούμενα ποιήματα στα οποία πρωταγωνιστούν κεντρικές και διάσημες μορφές από τον μύθο των Ατρείδων, στο ποίημα «Χρυσόθεμις» ο Ρίτσος δίνει φωνή σ' ένα δευτερεύον πρόσωπο του μύθου. Η Χρυσόθεμις του Ρίτσου παρόμοια με αυτή του μύθου δεν συμμετέχει στον κύκλο αίματος που ταλανίζει την οικογένειά της, δεν παίρνει μέρος σε συνομωσίες, παρακολουθεί απλά τα γεγονότα και φιλοσοφεί με αφορμή τα δεινά που έπληξαν τον οίκο των Ατρείδων. Η ήρεμη δύναμη της Χρυσόθεμις που διαφαίνεται στο ποίημα του Ρίτσου τη βγάζει από την αφάνεια και με την πραότητα που τη διακατέχει προβάλλει ένα μοντέλο συμπεριφοράς που αξίζει κάποιος να μιμηθεί. Επιπροσθέτως, στο ποίημα αυτό κυριαρχούν και οι αναχρονισμοί για να εκφραστούν κυρίως τα πολιτικά και προσωπικά αδιέξοδα του ποιητή μέσα στο ιστορικό παρόν της σύγχρονης Ελλάδας. Η πολιτική αστάθεια με τις κυβερνήσεις να διαδέχονται η μία την άλλη στην Ελλάδα, η ανασφάλεια των πολιτών, η δίωξη των πολιτικά και ιδεολογικά αντικαθεστωτικών είναι ένα σύνθετο κλίμα μέσα στο οποίο γράφεται. Η Χρυσόθεμη επίσης θα μπορούσε να είναι και το προσωπείο του ίδιου του ποιητή. Η μεγάλη διαφορά ανάμεσα στον ποιητή και την μυθική ηρωίδα είναι η απραξία που την χαρακτηρίζει, σε αντίθεση με τον ποιητή που με την αντιστασιακή του δράση προκάλεσε το διωγμό του από τους δικτάτορες και την εξορία του σε διάφορες περιοχές της Ελλάδας. («Η

Χρυσόθεμις είναι ένα ωραίο σύμβολο για το καθεστώς. Αυτή η σύνεση και η φρονιμάδα θα βόλευε τους δικτάτορες αλλά όχι τον Ρίτσο» (Μερακλής 1981 : 535).

Η παρουσία της Κλυταιμνήστρα είναι διάχυτη είναι σε όλα τα ποιήματα. Ο Ρίτσος ίσως εσκεμμένα αποφασίζει να μην της αφιερώσει ένα δικό της ποίημα. Πολλοί μελετητές έχουν αποφανθεί πως η ισχυρή γυναικεία παρουσία στην ποίηση του Ρίτσου σχετίζεται άμεσα με την ιδιαίτερη σχέση που είχε ο ίδιος με την μητέρα του και τις αδελφές του. Η έντονη γυναικεία παρουσία στο οικογενειακό περιβάλλον του ποιητή, «*ανήγαγε τη γυναίκα σε φορέα της ποιητικής του*» (Μαγκαφουράκης 2012 : 229 – 232).

Τέλος, ο τρόπος που ο Ρίτσος παρουσιάζει τη γυναίκα στην *Τέταρτη Διάσταση* την καθιστά φορέα μιας εσωτερικής ποίησης με μυστηριώδη χαρακτήρα. Η γυναίκα στην ποίηση του Ρίτσου αναδεικνύεται σε σύμβολο γονιμότητας, αναγέννησης, αιώνιας ζωής, αστείρευτης γνώσης, αναλλοίωτης μνήμης (Σανζίλιο 1978 : 37 – 38). Η δυναμικότητα που απορρέει από την γυναικεία φύση καθιστά τη γυναίκα ικανή να αντισταθεί σε οποιαδήποτε δυσκολία φέρνει η ζωή, στη φθορά του χρόνου, στην επιβεβλημένη απομόνωση, στο αδιέξοδο του θανάτου (Σανζίλιο 1978 : 37 – 38). Η γυναίκα στο Ρίτσο εκπροσωπεί το δίπολο ζωής και θανάτου και συνιστά μονόδρομο για την ανδρική σωτηρία «*και την αιωνιότητα*» (Σανζίλιο 1978 : 127).

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

Αλεξίου, Χ., Αθήνα 2008, «Μια απόπειρα ανάλυσης της Τέταρτης Διάστασης του Γιάννη Ρίτσου», στον τόμο *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος*.

Βαγενάς, Ν, 1994, Αντικειμενική Συστοιχία και Μυθική Μέθοδος, Στο Ευρωπαϊκή Γλώσσα. Κριτικές Μελέτες για τη Νεοελληνική Γραμματεία, 55-61, Αθήνα: Στιγμή.

Βαγενάς Ν, 1991, Σεφέρης, Βαλερύ, Έλιοτ, Στο ο ποιητής και ο χορευτής, Μια εξέταση της ποιητικής και της ποίησης του Σεφέρη 6^η έκδοση 147-155, Αθήνα: Κέδρος.

Βελουδής, Γ., *Μύθος, Ιστορία, Λογοτεχνία*, στο Ψηφίδες για μια θεωρία της λογοτεχνίας, Αθήνα: Γνώση, 1992.

Βελουδής, Γ., *Γιάννης Ρίτσος – Προβλήματα μελέτης του έργου του*, Αθήνα, Κέδρος, 1982.

Γραμματάς, Θ., *Εισαγωγή στην ιστορία και τη θεωρία του θεάτρου*. Αθήνα 2011 : Εξάντας.

Γραμματάς, Θ., *Για το δράμα και το θέατρο*, Εξάντας, Αθήνα 2006.

Δάλλας Γ., 2008, Οι οπτικές του θέματος και της ποιητικής στα αρχαϊόθεμα ποιήματα του Ρίτσου, Στο Ο ποιητής και ο πολίτης Γ. Ρίτσος, Οι εισηγήσεις Διεθνές Συνέδριο, επιμέλεια Αικ. Μακρυνικόλα & Στρα. Μπουρνάζος, 53-62, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, Κέδρος.

Διαλησμάς, Σ., *Εισαγωγή στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα 1984.

Δρακόπουλος Α, 2011, Η σεφερική ποίηση στο άναρχο σύμπαν της νεωτερικότητας, Το Δέντρο 179-180.

Ζερβού, Α., «Ο αρχαίος μύθος και η 'στρατευμένη' ποίηση του καιρού μας» στον τόμο *Εισαγωγή στην ποίηση του Ρίτσου* (επιμ. Δημήτρης Κόκορης), Ηράκλειο 2009, σελ. 188. Βλέπε και David Bidney, «Myth, Symbolism and Truth», στο *Myth and Literature: Contemporary Theory and Practice*, (ed. John Vickery), University of Nebraska Press, Lincoln 1966.

Ιακώβ, Δ., *Η ποιητική της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*. Αθήνα 2001 : Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Κακριδής, Ι., *Ελληνική Μυθολογία*, τόμος 1, Αθήνα 1986 : Εκδοτική Αθηνών.

Κόκορης, Δ., *Μια φωτιά. Η Ποίηση: Σχόλια στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα, Σόκολη, 2003.

Κουκουλομάτης, Δ., *Χρόνος και Καιρός στη Λογοτεχνία*, Έλλην, Αθήνα 1997.

Λεοντίδου, Ε. (1992). *Η Ελλάδα των γυναικών*. Αθήνα: Εναλλακτικές Εκδόσεις.

Μαρωνίτης Δ.Ν, 2007, Κ.Π.Καβάφης, Μελετήματα, Αθήνα, Πατάκης.

Μαστροδημήτρης, Π., «Η ποίηση του Γιάννη Ρίτσου: Μια ανασκόπηση», στο *Ελίτροχος*, τχ. 4-5, Χειμώνας 1994-1995.

Μαγκαφουράκης Δ, *Γιάννης Ρίτσος. Αναζητώντας τις πηγές της έμπνευσής του*, Αθήνα, Ταξιδευτής, 2012.

Μαστροδημήτρης, Π., «Η ποίηση του Γιάννη Ρίτσου: Μια ανασκόπηση», στο *Ελίτροχος*, τχ. 4-5, Χειμώνας 1994-1995.

Μερακλής, Μ., «Η “Τέταρτη Διάσταση” του Γιάννη Ρίτσου. Μια πρώτη προσέγγιση», στον τόμο *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Αθήνα 1981, σελ. 517-544.

Μερακλής, Μ., «Η “Τέταρτη διάσταση” του Ρίτσου. Μια πρώτη προσέγγιση», στον τόμο *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Αθήνα 1981.

Μερακλής Γ.Μ., «Η «Τέταρτη διάσταση» του Γιάννη Ρίτσου. Μια πρώτη προσέγγιση», στον τόμ. Αικ. Μακρυνικόλα (επιμ.), *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Αθήνα, Κέδρος, 1981.

Μπάνους Μ, «Προβλήματα της Ποίησης του Ρίτσου», μτφρ. Κ. Πέτρου, *Γιάννης Ρίτσος. Μελέτες για το έργο του*, Αθήνα, Διογένης, 1975.

Μπάνους Μ., «Ο ποιητής που ξεπερνά τις αντιθέσεις», στον τόμ. Αικ. Μακρυνικόλα (επιμ.), *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Αθήνα, Κέδρος, 1981.

Μπηάν Π. *Αντίθεση και σύνθεση στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, μτφρ. Γ. Κρητικός, Αθήνα, Κέδρος, 1980.

Παπανδρέου. Ν., *Ο μύθος των Ατρείδων στο νεότερο θέατρο*, Από το πρόγραμμα του Εθνικού Θεάτρου για την παράσταση του τριπτύχου «ο Δείπνος».

Πατίλας, Δ., *Το ποιητικό σύμπαν του Γιάννη Ρίτσου από την «Τέταρτη Διάσταση» ως το «Αργά πολύ αργά μέσα στη νύχτα». Οι πολύστιχες συνθέσεις της ωριμότητας*, Διδακτορική Διατριβή, Ιωάννινα 2007.

Παντελίδου-Μαλούτα, Μ. (1989). Οι Ελληνίδες και η ψήφος: Το φύλο της ψήφου και η ψήφος του γυναικείου φύλου. *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 73: 3-38.

Πιερά Ζ., *Γιάννης Ρίτσος: Η μακριά πορεία ενός ποιητή*, Αθήνα, Κέδρος, 1978.

Πρεβελάκης Π., *Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος. Συνολική θεώρηση του έργου του*, Αθήνα, Κέδρος, 1978.

Προκοπάκη, Χ., Γιατρομανωλάκης, Γιώργης, Ρίτσος, Γιάννης (1909-1990), Εθνικό Κέντρο Βιβλίου, Αθήνα: 2009.

Ρίτσος, Γ., «Περί Μαγιακόβσκη», *Μελετήματα*, Αθήνα 1980.

Συμεωνίδου, Χ., (1994). Η ασυμβατότητα της οικογενειακής και επαγγελματικής ζωής των γυναικών. *Δίμη*, 7: 113-130.

Σιαφλέκης, Ζ., *Η εύθραυστη αλήθεια. – Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*, Αθήνα: Gutenberg, 1994.

Σεφέρης Γ., 1974, Κ.Π.Καβάφης, Θ.Σ. Έλιοτ παράλληλοι, στο *Δοκιμές*, τόμος Α' 1936-1947, 324-363, Αθήνα: Ίκαρος.

Τζιόβας, Δ. 2003. *Η έννοια του αναγνώστη στη θεωρία της λογοτεχνίας*, στο: *Μετά την Αισθητική. Θεωρητικές δοκιμές και ερμηνευτικές αναγνώσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Οδυσσέας, 223-258.

Τσιριμώκου Λ., Γ. Ρίτσος, *Τροχιές σε διασταύρωση. Επιστολικά δελτάρια της εξορίας και γράμματα στην Καίτη Δρόσου και τον Άρη Αλεξάνδρου*, Αθήνα, Άγρας, 2008

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

- Alexiou, M. (1974). *The ritual lament in greek tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Arthur, M. (1987). From Medusa to Cleopatra: Women in the ancient world. In: R. Bridenthal, C. Koonz & S. Stuart (eds). *Becoming visible: Women in European History*. 2nd edition. Boston, Mass: Houghton Mifflin Company.
- Auer, J. (2006). The Aeschylean Electra. *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 46: 249-273.
- Baldry, H.C, *To τραγικό θέατρο στην Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα 1981, Καρδαμίτσα.
- Blundell, S. (1995). *Women in ancient Greece*. Cambridge, MA: Harvard UP.
- Carroll, M. (1908). *Greek women*. Philadelphia: Rittenhouse.
- Cartwright, M. (2016). Women in ancient Greece (online). Available at: <https://www.ancient.eu/article/927/women-in-ancient-greece/>.
- Case, E.S. (1985). Classic drag: The Greek creation of female parts. *Theatre Journal*, 37(3): 317-327.
- Castleberg-Kourma, M. (1992). The impact of tourism in Greek women. In: E. Λεοντίδου (επιμ.). *Η Ελλάδα των γυναικών* (σ.σ. 135-147). Αθήνα: Εναλλακτικές Εκδόσεις.
- Davaki, K. (2003). The policy on gender equality in Greece. *Policy Department C: Citizens' Rights and Constitutional Affairs*. Brussels: European Union.
- Dillon, M. & Garland, L. (1994). *Ancient Greece: Social and historical documents from archaic times to the death of Alexander the Great*. London: Routledge.
- Dobratz, B. (1992). Differences in political participation and value orientations among Greek men and women. *International Journal of Sociology and Social Policy*, 12(8): 59-92.
- Doyle, A.H. (2007). *Archetypal simulacra: The women of Aeschylus Oresteia*. Dissertation. Johannesburg: University of Johannesburg.
- Easterling, P.E. (1987). Women in tragic space. *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 34(1): 15-26.

Economou, E.M.L. & Kyriazis, N. (2017). The emergence and the evolution of property rights in Ancient Greece. *Journal of Institutional Economics*, 13(1): 53-77.

Eliot. T.S (1985) Οδυσσέας, τάξη και μύθος, (1923), Μτφρ. Τσελέντη – Αποστολίδη, Η Λέξη 43: 240-243.

Ewans, M. (1982). The dramatic structure of Agamemnon. *Ramus*, 11(1): 1-15.

Fish, S. (1980) Is there a text in this class?: the authority of interpretive communities. Cambridge MA, London.

Foley, H.P. (2001). *Female acts in Greek tragedy*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.

Foley, H.P. (1981). Reflections of Women in Antiquity, Barnard College, Columbia University.

Foxhall, L. (2002). Access to resources in Classical Greece: The Egalitarianism of the polis in practice. In: P. Cartledge, E.E. Cohen & L. Foxhall (eds). *Money, labour and land* (pp. 209-220). London and New York: Routledge.

Garland, R. (1998). *Daily life of the Ancient Greeks*. Westport, CT: Greenwood.

Gamel, M.K. (n.d.). Iphigenia at Aulis (online). Available at: <https://svfol.org/home/friendssonomalibrary/.blogs/post4466/Iphigenia%20at%20Aulis.pdf>.

Golban, T. (2005). Ancient and modern hypostases of Electra myth (online). Available at: https://www.academia.edu/68793667/Ancient_and_Modern_Hypostases_of_Electra_Myth.

Gould Eric, *Mythical Intentions in Modern Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1981.

Keeley E. 1987, Ο Σεφέρης και η μυθική μέθοδος, Στο Μύθος και φωνή στη σύγχρονη ελληνική ποίηση, μτφρ, Τσακνιάς Σπύρος, 113-146, Αθήνα: Στιγμή.

Holub, R. (1984). *Reception theory: a critical introduction*. Menthuen.

- Holub, R.C. (2004) Θεωρία της πρόσληψης: μια κριτική εισαγωγή (μτφρ. Κ. Τσακοπούλου). Αθήνα.
- Humm, M. (1992). *Feminism: A reader*. New York and London: Harvester Wheatsheaf.
- Iser, W. (1974). *The implied reader: patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. The Johns Hopkins University Press.
- Just, R. (1989). *Women in Athenian law and life*. London and New York: Routledge.
- Jauss H.R. (1995) Η θεωρία της πρόσληψης: τρία μελετήματα (μτφρ. Μ. Πεχλιβάνος). Αθήνα.
- Keuls, E. (1985). *The reign of the phallus: Sexual politics in ancient Athens*. New York.
- Killough, G. (2016). *Taking on the man: Female rebellion against gender roles in Classical Greek drama*. Senior Thesis. Honors Program Liberty University.
- Kittela, S.I. (2009). The queen ancient and modern: Aeschylus' Clytemnestra. *New Voices in Classical Reception Studies*, 4: 123-143.
- Kyriazis, N. (1995). Feminism and the status of women in Greece. In: D. Constan & T. Stavrou (eds). *Greece prepares for the 21st century* (pp. 267-301). Washington, DC: The Woodrow Wilson Center Press.
- Lloyd-Jones, H. (1979). Aeschylus: Oresteia. *The Choephore*. London: Bloomsbury Academic.
- Martindale, C. (1993) *Redeeming the text: latin poetry and the hermeneutics of reception*. Cambridge.
- Massey, M. (1998). *Women to ancient Greece and Rome*. Cambridge, Mass: Cambridge University Press.
- McDonald, M. (1983). *Euripides in cinema: The heart made visible*. Philadelphia: Centrum.
- Moreau, A. (1984). Naissance d' Electre. *Pallas*, 31: 249-273.
- Mosse Claude, *Η γυναίκα στην Αρχαία Ελλάδα*, Μετάφραση Παπαδήμας Στεφανής, Παπαδήμας, Αθήνα 1993.

- O' Neal, W. (2001). The status of women in Ancient Athens. *International Social Science Review*, 68: 115-121.
- Pantziara, N. (2003). From ancient to modern: Greek women's struggle for equality. *Social Education*, 67(1): 28-31.
- Pollis, A. (1992). Gender and social change in Greece: The role of women. In: T. Kariotis (ed.). *The Greek socialist experiment*. New York: Pella Publishing.
- Ruthven, K.K, *Ο Μύθος (Η Γλώσσα της Κριτικής)*, μτφρ. Ιουλιέττα Ράλλη-Καίτη Χατζηδήμου, Αθήνα 1977 : Ερμής.
- Rosenmeyer, T.G. (1982). *The art of Aeschylus*. Berkeley.
- Seoford, R. (1985), Cambridge University Press, p.p .315-323.
- Sloane, T. (2006). *Encyclopedia of Rhetoric*. Oxford University Press.
- Stamiris, E. (1986). The women's movement in Greece. *New Left Review*, 158: 98-112.
- Show, M. (1975), *The Female Intruder: Women in Fifth – Century Drama*, The University of Chicago Press, pp.255-266.
- Walker, C. (n.d.). Iphigenia at Aulis (online). Available at: <https://classics.domains.skidmore.edu/lit-campus-only/primary/translations/Euripides%20Iph%20Aul.pdf>.
- Tompkins, J.P., ed. (1980) *Reader-response criticism: from formalism to post-structuralism*. Baltimore and London.
- Travers. M. (2005), *Εισαγωγή στη νεότερη ευρωπαϊκή λογοτεχνία*, Μτφρ. Ιωάννα Ναούμ & Μαρία, Παπαηλιάδη, Αθήνα, Βιβλιόραμα.
- Winnington-Ingram, R.P. (1983). *Studies in Aeschylus*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Vitti M. 2003, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Οδυσσέας.

Zeitlin F. I. (1996a). *Playing The Other: Theater and Theatricality, and the Feminine in Greek Drama* στο: Zeitlin F. I. (1996). *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature* (σσ. 341-74). The University of Chicago Press.

Zeitlin F. I. (1996b). *The Dynamics of Misogyny: Myth and Myhmaking in Aeschylu' s Oresteia*, στο: Zeitlin F. I. (1996). *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature* (σσ. 87-119). The University of Chicago Press.