

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Σπουδών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Θεατρικές Σπουδές*

Μεταπτυχιακή Διατριβή



**Ο Μύθος Του Οιδίποδα Στη Νεότερη και Σύγχρονη Ελληνική
Γραμματεία**

Μαρίνα Αποστόλου

**Επιβλέπων Καθηγητής
Βάιος Λιαπής**

Μάιος 2022

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Σπουδών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών Θεατρικές Σπουδές

Μεταπτυχιακή Διατριβή

**Ο Μύθος του Οιδίποδα Στη Νεότερη Και Σύγχρονη Ελληνική
Γραμματεία**

Μαρίνα Αποστόλου

**Επιβλέπων Καθηγητής
Βάιος Λιαπής**

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

Μάιος 2022

Περίληψη

Σκοπός της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής είναι να διερευνηθεί ο τρόπος πρόσληψης του μύθου του Οιδίποδα στη νεότερη και σύγχρονη εγχώρια λογοτεχνική παραγωγή (θέατρο – μυθιστόρημα – ποίηση). Σταθερό σημείο αναφοράς θα αποτελεί το μυθικό πρόσωπο του Οιδίποδα, όπως αυτός παρουσιάστηκε μέσα από τις τραγωδίες του Σοφοκλή και συγκεκριμένα μέσα από τα έργα *Οιδίπους Τύραννος*, *Οιδίπους επί Κολωνώ* και *Αντιγόνη*.

Το σώμα της διατριβής διαιρείται σε τρία διακριτά μέρη: πέραν της εισαγωγής, όπου θα επιχειρήσουμε να εξηγήσουμε σύντομα τους λόγους για τους οποίους ο Οιδίπους γοητεύει διαχρονικά αναγνώστες και θεατρικό κοινό, θα αναλύσουμε αρχικά δύο θεατρικά έργα που αφορμώνται από την ιστορία του Οιδίποδα, στη συνέχεια θα εξετάσουμε ένα μυθιστόρημα και μία νουβέλα που ομοίως εμπνέονται από τις περιπέτειες του σοφόκλειου ήρωα αλλά και της κόρης του Αντιγόνης και θα ολοκληρώσουμε με έξι ποιήματα με σημαντική χρονική διαφορά το ένα από το άλλο που ανάλογα με τα προηγούμενα λογοτεχνικά κείμενα εμπνέονται από τον αρχαίο του μύθο για να λάβουν το δικό τους τελικό σχήμα.

Για τον στόχο αυτό, έχουμε επιδιώξει να πάρουμε συνέντευξη (όπου αυτό στάθηκε εφικτό) από συγγραφείς κάποιων από τα έργα που μας ενδιαφέρουν και καλλιτέχνες σχετικούς με αυτά για να ερευνήσουμε πιο άμεσα γιατί και πώς ο Οιδίπους αποτέλεσε τον πνευματικό τους φάρο.

Η μεταπτυχιακή διατριβή θα ολοκληρωθεί με το συμπέρασμα που προκύπτει ως προς το βαθμό επίδρασης και το μέγεθος μετασχηματισμού του μύθου.

Τα κείμενα που μας απασχολούν είναι τα εξής (με χρονολογική σειρά): *Ο δολοφόνος του Λαίου και τα κοράκια*, Μάριος Ποντίκας (2004), *Οιδίνους*, Θανάσης Τριαρίδης (2013) από τον χώρο του θεάτρου, *Ο δρόμος προς τον Κολωνό*, Καίη Τσιτσέλη (1979), *Η κόρη του Οιδίποδα*, Θανάσης Σκρουμπέλος (2015) τα δύο πεζογραφήματα και *Ο Οιδίπους*, Κωνσταντίνου Καβάφη (1895), *Δεν είναι ο Οιδίπους*, Μίλτου Σαχτούρη (1948), *Αντιγόνης υπέρ Οιδίποδος*, Ντίνου Χριστιανόπουλου (1950), *Οιδίπους τυραννούμενος*, Νίκου Καρούζου (στην ποιητική συλλογή *Οιδίπους τυραννούμενος και άλλα ποιήματα με έργα κυρίως της δεκαετίας του 1950*), *Ιστορία του Οιδίποδα*, Τίτου Πατρίκιου (1971), *Στους δρόμους τους βιοτικούς*, Νίκου Εγγονόπουλου (1978) τα έξι ποιήματα.

Summary

The aim of this dissertation is to investigate the way of accepting the myth of Oedipus in the modern and contemporary domestic literature production (theatre - novel - poetry). Our fixed point of reference will be the mythical personage of Oedipus, as he was presented through the tragedies of Sophocles and specifically through the works *Oedipus Tyrannus*, *Oedipus at Colonus* and *Antigone*.

The body of the dissertation is divided in three distinct parts: in addition to the introduction, where we will try to explain briefly the reasons why Oedipus fascinates readers and theatrical audiences, we will first analyse two plays based on the history of Oedipus, then we will examine a novel and another short novel that are also inspired by the adventures of the Sophocles' hero and his daughter Antigone and we will conclude with six poems having a significant time difference from each other which according to the previous literature texts are inspired by his ancient myth to get their own final shape.

To this end, we have sought to interview (where possible) authors of some of the works we are interested in and related artists in order to investigate more directly why and how Oedipus was their spiritual beacon.

The MA thesis will be completed with the conclusion that emerges in terms of the degree of influence and the size of the transformation of the myth.

The texts that concern us are the following (in chronological order): *The murderer of Laios and the crows*, Marios Pontikas (2004), *Oidinous*, Thanassis Triaridis (2013) from the field of theatre, *The road to Colonus*, Kaii Tsitseli (1979), *The daughter of Oedipus*, Thanassis Skroubelos (2015) the two novels and *Oedipus*, Constantine Cavafy (1895), *Not Oedipus*, Miltos Sachtouris (1948), *Antigone in favour of Oedipus*, Dinos Christianopoulos, (1950), *Oedipus tyrannized*, Nikos Karouzos (in the poetry collection *Oedipus tyrannized and other poems* with works mainly from the 1950s), *History of Oedipus*, Titos Patrikios (1971), *In the streets of living*, Nikos Eggonopoulos (1978) the six poems.

Θερμές ευχαριστίες σε όσους βοήθησαν για να πραγματοποιηθεί αυτή η εργασία

Αφιερωμένη στον γιο μου Ορέστη

Περιεχόμενα

1	Εισαγωγή	1
1.1	Η διαχρονική γοητεία του Οιδίποδα	1
1.2	Περίληψη των τραγωδιών αναφοράς	3
1.2.1	<i>Οιδίπους Τύραννος</i>	4
1.2.2	<i>Οιδίπους επί Κολωνώ</i>	5
1.2.3	<i>Αντιγόνη</i>	6
1.3	Κοινοί άξονες	6
2	Θανάσης Τριαρίδης: «Οιδίνους»	8
2.1	Σύνοψη	8
2.2	Το νεκρό παιδί	9
2.3	Διακειμενικές σχέσεις με τον <i>Οιδίποδα Τύραννο</i> του Σοφοκλή	12
2.4	Συναισθήματα και διασαλευμένες ταυτότητες	16
2.5	Οιδίνους	18
2.6	Η έκβαση	19
3	Μάριος Ποντίκας: «Ο δολοφόνος του Λαίου και τα κοράκια»	20
3.1	Σύνοψη	20
3.2	Συγκλίσεις και αποκλίσεις με το σοφόκλειο μύθο	20
3.2.1	Αναλογίες	20
3.2.2	Διαφοροποιήσεις	22
3.3	Η κατάρρευση του Λόγου	23
4.	Θανάσης Σκρουμπέλος: «Η κόρη του Οιδίποδα»	28
4.1	Εισαγωγή	28
4.2	Σύντομη αναφορά στη θεματική του έργου	28
4.3	Η κριτική τοποθέτηση του Θανάση Σκρουμπέλου	29
4.4	Η επιλογή του <i>Οιδίποδα επί Κολωνώ</i>	30
4.5	Η γλώσσα του συγγραφέα	32
4.6	Οι «παράλληλοι Οιδίποδες»	34
4.7	Η στόχευση του πεζογράφου	37
4.7.1	Η πολιτική του σκόπευση	37
4.7.2	Η κοινωνική/ανθρωπογεωγραφική του σκόπευση	38
4.8	Ο ρόλος της ειμαρμένης	40
4.9	Η αποκαθήλωση του Λόγου	41
5.	Καίη Τσιτσέλη: «Ο δρόμος προς τον Κολωνό»	42
5.1	Σύνοψη	42
5.2	Δικαιοσύνη, σιωπή και φαινόμενα	43
5.2.1	Δικαιοσύνη	43
5.2.2	Σιωπή	46
5.2.3	Φαινόμενα	48
5.3	Διακειμενικότητα	49
5.3.1	Ο πατέρας της Αντιγόνης	50
5.3.2	Η Αντιγόνη	52
6.	Ο Οιδίπους στην ποίηση	53
6.1	Εισαγωγή	53
6.2	Μίλτος Σαχτούρης, «Δεν είναι ο Οιδίποδας»	54
6.2.1	Η προβληματική του ποιήματος	55
6.2.2	Τα πρόσωπα	56
6.2.3	Οι γλωσσικές επιλογές	57
6.2.4	Ο επιτάφιος χαρακτήρας του ποιήματος	59
6.3	Ντίνος Χριστιανόπουλος, «Αντιγόνης υπέρ Οιδίποδος»	60
6.3.1	Εισαγωγή	61
6.3.2	Ο τίτλος του ποιήματος	62
6.3.3	Ο Οιδίπους του Χριστιανόπουλου	62

6.3.4 Η συμπλεγματική κοινωνική κριτική.....	64
6.3.5 Η καβαφική διακειμενικότητα.....	64
6.3.6 Το συμπέρασμα της Αντιγόνης.....	65
6.4 Νίκος Εγγονόπουλος, «Στους δρόμους τους βιοτικούς».....	65
6.4.1 Το ύφος του ποιήματος.....	66
6.4.2 Ο μύθος του Οιδίποδα μέσα από το ποίημα.....	67
6.5 Τίτος Πατρίκιος, «Ιστορία του Οιδίποδα».....	69
6.5.1 Ο αυτοεξόριστος Τίτος Πατρίκιος.....	70
6.5.2 Αποδοχή της αλήθειας και μοναξιά.....	70
6.5.3 Διακειμενική σχέση με τον <i>Οιδίποδα Τύραννο</i>	71
6.6 Νίκος Καρούζος, «Οιδίπους Τυραννούμενος».....	71
6.6.1 Ο Οιδίπους που τυραννιέται.....	72
6.6.2 Μεταφυσική και αινιγματική ποιητική ατμόσφαιρα.....	73
6.7 Κ.Π. Καβάφης, «Ο Οιδίπους».....	74
6.7.1 Το ποίημα και ο πίνακας ζωγραφικής.....	75
6.7.2 Το ποίημα ως παλίμψηστο.....	77
6.7.3 Διμερές ποίημα: συγκλίσεις και παραλλαγές.....	77
6.8 Συμπέρασμα.....	79
7. Επίλογος	80

Παράρτημα	82
A . Συνεντεύξεις	82
A.1 Θανάσης Τριαρίδης.....	82
A.2 Θανάσης Σκρουμπέλος.....	82
A.3 Θανάσης Παπαγεωργίου.....	86
Βιβλιογραφία	88
Δικτυογραφία	91
Συνεντεύξεις	91

Κεφάλαιο 1

Εισαγωγή

Στην παρούσα μεταπτυχιακή εργασία θα εξετάσουμε σε ποιο βαθμό ο μύθος του Οιδίποδα, έτσι όπως παρουσιάστηκε από τον Σοφοκλή, ώθησε τη σκέψη των συγγραφέων που θα μας απασχολήσουν με τα έργα τους.

Στο πρώτο κεφάλαιο θα εξετάσουμε σε πρώτο πλάνο τους λόγους για τους οποίους ο Οιδίπους γοητεύει ανά τους αιώνες τόσο το κοινό (αναγνωστικό και θεατρικό) όσο και τους συγγραφείς που, όπως θα διαπιστώσουμε, έχουν βασιστεί στον μύθο του για να επικοινωνήσουν τις ιδέες, τις ανησυχίες κι εν γένει τους προβληματισμούς τους.

Σε δεύτερο επίπεδο, θα παραθέσουμε τις περιλήψεις των τριών τραγωδιών του Σοφοκλή από τις οποίες εμπνέονται οι δημιουργοί των έργων που θα μας απασχολήσουν (*Οιδίπους Τύραννος*, *Οιδίπους επί Κολωνώ*, *Αντιγόνη*) προκειμένου να κάνουμε γνωστό το περιεχόμενό τους, έστω σε αδρές γραμμές, καθώς με αυτό θα αντιπαραβάλλουμε τα σύγχρονα έργα για να καταλήξουμε σε συμπεράσματα αναφορικά με τυχόν ομοιότητες ή διαφορές μέχρι και παραμορφώσεις.

Τέλος, προτού ξεκινήσουμε με το πρώτο προς ανάλυση έργο, θα καταγράψουμε σύντομα τα σημεία στα οποία συγκλίνουν τα κείμενα που μας αφορούν με σκοπό να κατέχουμε, εκ των προτέρων, ποια είναι εκείνα τα κοινά στοιχεία που ερέθισαν παρομοίως τους συγγραφείς δίνοντας το έναυσμα για συγγραφή.

1.1 Η διαχρονική γοητεία του Οιδίποδα

Είναι πραγματικά εντυπωσιακό ότι το δραματικό πρόσωπο του Οιδίποδα, κυρίως όπως αυτό συνελήφθη στην τραγωδία του *Οιδίποδα Τυράννου* του Σοφοκλή, προκαλεί διαχρονικά το ενδιαφέρον των θεατών με αποτέλεσμα να έχει επιβιώσει ανά τους αιώνες και να παραμένει θεατρικό υλικό αναλλοίωτο και σαγηνευτικό αλλά και σταθερή αστείρευτη πηγή έμπνευσης για τους μεταγενέστερους ποιητές,

μυθιστοριογράφους, θεατρικούς συγγραφείς ακόμα και σεναριογράφους κινηματογραφικών ταινιών.

Στο πλαίσιο της διερεύνησης που πραγματοποιήσαμε με στόχο να επιλέξουμε τα έργα πάνω στα οποία θα εργαστούμε, ανακαλύψαμε ένα πλήθος από αρχαιόθεμα κείμενα για τα οποία η τραγική ιστορία του Οιδίποδα αποτέλεσε πνευματική και καλλιτεχνική ώθηση. Γεννιέται λοιπόν συνειρμικά το ερώτημα πώς εξηγείται η γοητεία που ασκεί ο Οιδίπους στους μεταγενέστερους ανά τους αιώνες συγγραφείς πυροδοτώντας τη σκέψη τους και συνιστώντας τη βάση για να μεταδώσουν αυτοί τις δικές τους ιδέες και τα δικά τους μηνύματα ανάλογα πάντα και με την εποχή τους.

Οφείλουμε να παραδεχτούμε ότι τα πάθη του τραγικού ήρωα τον κατεβάζουν από τη θέση του βασιλιά και τον καθιστούν πιο γήινο και πιο ανθρώπινο και συνεπώς ρεαλιστικό και προσιτό ίσως και ταυτόσημο στον μέσο άνθρωπο που με τη σειρά του πασχίζει να επιζήσει μέσα από πολυάριθμες συχνά δυσκολίες. Αν και, ο *Ο.Τ.* παρουσιάζεται από τον Σοφοκλή φιλολαϊκός – κι όχι τόσο απόμακρος – ιδίως τη στιγμή που προσεγγίζει τους Θηβαίους για να διαπιστώσει πού οφείλεται ο φοβερός λοιμός που μαστίζει την πόλη.

Επιπρόσθετα, η αποτυχία του Οιδίποδα να αναγνωρίσει τον εαυτό του καταδεικνύει τη δική μας αποτυχία να κατανοήσουμε τα πράγματα που λαμβάνουν χώρα δίπλα μας. Ο ανθρώπινος νους αποδεικνύεται αδύναμος καθότι στην προσπάθειά μας να ερμηνεύσουμε τον κόσμο, μιλάμε μία δική μας γλώσσα την οποία έχουμε εμείς οι ίδιοι επινοήσει και ελέγχουμε απόλυτα αλλά, όπως συμβαίνει και με τον Οιδίποδα, μερικές φορές δεν αντιλαμβανόμαστε τα μοτίβα που αναπαράγουμε κι αποτυγχάνουμε να ακούσουμε τις λέξεις που χρησιμοποιούμε.¹

Το πιο ελκυστικό, σίγουρα, γνώρισμα του *Ο.Τ.* είναι ο χαρακτήρας του αστυνομικού θρίλερ που ενδύεται το έργο καθώς βασικός άξονας δράσης του είναι η προσπάθεια αναζήτησης του Οιδίποδα για να ανακαλύψει τον δολοφόνο του Λαίου. Και φυσικά, το ακόμα πιο διεγερτικό είναι που ο Οιδίπους αγνοεί πως είναι αυτός ο ίδιος ο ένοχος και πως ο φόνος που διερευνά δεν είναι η μόνη του ανόσια πράξη. Αξιοπρόσεκτη είναι η πρωτοτυπία σε σχέση με ένα κλασικό αστυνομικό μυθιστόρημα: στο έργο του Σοφοκλή

¹ Kicey, 2014:1

ο μάντης Τειρεσίας έχει ήδη αποκαλύψει την πλήρη αλήθεια (πατροκτονία – αιμομιξία και τιμωρία του Οιδίποδα) και πλέον ο αρχαίος δραματουργός στρέφει το ενδιαφέρον του κοινού στον τρόπο με τον οποίο θα αποκαλυφθεί η αλήθεια.

Ο *Ο.Τ.* είναι ένα παιχνίδι μνήμης καθώς ο Οιδίπους συνεχώς θυμάται πότε τη ζωή του στην Κόρινθο με τον άνθρωπο που τον είχε αποκαλέσει «νόθο», πότε το ταξίδι του στους Δελφούς για να λάβει χρησμό και πότε τον φόνο που διέπραξε στο τρίστρατο με κάθε παραμικρή λεπτομέρεια που μπορεί να τον οδηγήσει στο τι πραγματικά είχε συμβεί. Πρόκειται για μια τραγωδία έντονης αγωνίας ενώ η ακραία έκβασή της με την αυτοκτονία της Ιοκάστης και την αυτοτύφλωση του Οιδίποδα συνεπαίρνει το κοινό, ακριβώς διότι μπροστά στα μάτια του ξετυλίγεται μια ιστορία που δεν ομοιάζει σε τίποτα με τον δικό του πολιτισμό (αναφερόμαστε στον πολιτισμό των ανεπτυγμένων χωρών).

Η αναζήτηση, η πλάνη, ο φόνος, η λύση του αινίγματος της Σφίγγας, η αιμομιξία, η άγνοια, η έρευνα, η γνώση, η ενοχή, η αυτοτιμωρία, η τραγική κατάληξη της αυτοεξορίας γίνονται στα χέρια του κάθε επομένου συγγραφέα ο πηλός που θα λάβει το τελικό του σχήμα σύμφωνα με τη νέα δική του έμπνευση και δημιουργικότητα.

1.2 Περίληψη των τραγωδιών αναφοράς

Δεδομένου ότι τα έργα με τα οποία θα ασχοληθούμε κατάγονται, λιγότερο ή περισσότερο, από τις τρεις τραγωδίες του Σοφοκλή που αναφέραμε στον πρόλογο (*Οιδίπους Τύραννος*, *Οιδίπους επί Κολωνώ*, *Αντιγόνη*), θεωρούμε φρόνιμο να παραθέσουμε, προτού προχωρήσουμε στην ανάλυση των κειμένων που μας ενδιαφέρουν, τις περιλήψεις των τριών αρχαίων έργων. Σκοπός μας είναι να έχουν προηγηθεί οι υποθέσεις τους, έστω σε αδρές γραμμές, ούτως ώστε να είναι όσο πιο κατανοητές γίνεται οι αναφορές μας τόσο στις συγκλίσεις όσο και στις αποκλίσεις μεταξύ των αρχαιόθεμων έργων και των αντίστοιχων προγόνων τους.

1.2.1 Οιδίπους Τύραννος

Η πόλη της Θήβας υποφέρει από φοβερό λοιμό. Έξω από το παλάτι του βασιλιά έχει συγκεντρωθεί ο Χορός, τον οποίο αποτελούν σεβάσμιοι γέροντες Θηβαίοι πολίτες. Τους εκπροσωπεί ο Ιερέας του θεού Δία. Μέσω αυτού, εκλιπαρούν τον βασιλιά τους τον Οιδίποδα να λυτρώσει την πόλη από τη συμφορά, όπως παλιότερα είχε πράξει και με τη Σφίγγα και με τον τρόπο αυτό να συνεχίσει το καλό του όνομα ως σωτήρας της Θήβας.

Στο μεταξύ, ο Οιδίπους έχει στείλει τον γυναικαδελφό του τον Κρέοντα στους Δελφούς ώστε να λάβει σχετικό χρησμό. Ο τελευταίος καταφθάνει μεταφέροντας πως για να λυτρωθεί ο λαός της Θήβας χρειάζεται είτε να φονεύσουν είτε να εκδιώξουν το μιάσμα του τόπου τους. Μιάσμα, σύμφωνα με τον χρησμό, είναι ο φονιάς του Λαίου, του προκατόχου του Οιδίποδα. Ο Οιδίπους, ως υποδειγματικός κυβερνήτης, δεσμεύεται να εντοπίσει τον δολοφόνο ζητώντας την αρωγή όλων.

Ο Χορός, από τη μεριά του, ζητάει την αποκάλυψη αυτή από τον μάντη Τειρεσία, εφόσον ο λόγος του είναι θεός. Ο μάντης φανερώνει άμεσα πως ο Οιδίπους είναι το μιάσμα της πόλης κι αυτός ευθύνεται για τα δεινά της Θήβας ενώ σε λίγο προβλέπει το ζοφερό μέλλον του βασιλιά. Ο Οιδίπους θυμώνει και με έπαρση και ειρωνεία κατηγορεί τον Τειρεσία για την υποτιθέμενη πλεκτάνη που έχει στήσει εις βάρος του με τον Κρέοντα. Στο πλευρό του συντάσσεται η Ιοκάστη η οποία μειώνει την ισχύ των χρησμών διαπράττοντας ύβρι. Ανατρέχει στο παρελθόν, ενημερώνει πως ο Λαίος σκοτώθηκε από ληστές ενώ το παιδί που είχε αποκτήσει μαζί του δε ζει πια καθώς αυτό, με βάση χρησμό την εποχή εκείνη, θα γινόταν ο δολοφόνος του πατέρα του κι έτσι το παρέδωσαν σε βοσκό για να το πετάξει σε ερημικό μέρος.

Μολοντούτο, ο Οιδίπους ταραίζεται κι από εδώ ξεκινά η αγωνιώδης του έρευνα για τον εντοπισμό του μιάσματος με την υποψία ότι είναι αυτός ο ίδιος. Ενθυμείται πως στην πόλη της Κορίνθου, όπου ανατράφηκε, τον είχαν αποκαλέσει «νόθο» με αποτέλεσμα να καταφύγει στους Δελφούς όπου έμαθε για την επικείμενη εμπλοκή του σε πατροκτονία και αιμομιξία. Για τον λόγο αυτό, δεν επέστρεψε ποτέ στην Κόρινθο. Στην πορεία του, σε ένα τρίστρατο, σκότωσε τους επιβαίνοντες σε μια άμαξα που δεν του επέτρεψαν τη διέλευση. Από τη συμπλοκή γλίτωσε μόνο ένας άνδρας. Ο Οιδίπους ζητά από την Ιοκάστη να καλέσουν τον επιζώντα από τον φόνο του Λαίου για να μαρτυρήσει το περιστατικό.

Καταφθάνει ο Κορίνθιος βοσκός, στον οποίο ο Θηβαίος βοσκός είχε παραδώσει το βρέφος για να το περισώσει. Αναγγέλλει τον θάνατο του Πόλυβου ενώ βαθμιαία, μέσα από τη στιχομυθία Οιδίποδα – αγγελιαφόρου – Ιοκάστης προκύπτει η πραγματική προέλευση του Οιδίποδα. Η Ιοκάστη αναγνωρίζει την αλήθεια και ικετεύει τον Οιδίποδα να πάψει να γυρεύει την καταγωγή του. Εκείνος θα συνειδητοποιήσει την ταυτότητά του μόνο όταν συναντηθούν και συνομιλήσουν οι δύο βοσκοί ενώ θα αυτοτυφλωθεί σε συνέχεια του απαγχονισμού της Ιοκάστης.

Ο Χορός τον συμπονά για τη φρικτή του μοίρα ενώ ο Κρέων υπόσχεται πως θα μεριμνήσει για τις κόρες του, Αντιγόνη και Ισμήνη.

1.2.2 Οιδίπους επί Κολωνώ

Ο Οιδίπους, ο αόματος και εξόριστος πρώην βασιλιάς της Θήβας, καταλήγει ύστερα από πολυετή περιπλάνηση στην περιοχή του Ίππιου Κολωνού στην Αθήνα, υποβασταζόμενος από την κόρη του Αντιγόνη. Κοντοστέκεται σ' ένα βράχο στο ιερό άλσος των Ευμενίδων και τότε τον εντοπίζει ένας κάτοικος που του λέει να φύγει. Ο Οιδίπους δε δέχεται να το κάνει επικαλούμενος χρησμό, ο οποίος προβλέπει πως ο Κολωνός θα είναι το μέρος όπου πλέον θα αναπαυθεί. Εν τω μεταξύ καταφθάνει και η άλλη κόρη του, η Ισμήνη. Ο Κολωνιάτης συγκαλεί τους γέροντες του τόπου. Αυτοί συμπονούν τον ταλαιπωρημένο γέροντα αλλά, όταν ακούνε το όνομά του, δυσανασχετούν και τον προστάζουν να απομακρυνθεί. Ο Οιδίπους επικαλείται την περίφημη φιλοξενία της πόλης και γυρεύει να δει τον βασιλιά της, το οποίο και συμβαίνει.

Ο τυφλός γέροντας ζητά να τον προστατεύσει όσο ζει και να τον ενταφιάσει, όταν πεθάνει. Ο Θησέας τού υπόσχεται ότι θα το πράξει. Παρουσιάζεται ο Κρέων και μη καταφέρνοντας να πείσει τον Οιδίποδα να έλθει μαζί του στη Θήβα, αρπάζει τις κόρες του ενώ ετοιμάζεται να συλλάβει και τον ίδιο. Τότε παρεμβαίνει ο Θησέας, κατακρίνει την αθλιότητα του Κρέοντα και τον υποχρεώνει να τον οδηγήσει στις απαχθείσες. Πράγματι, μετά από λίγο ξανάρχεται έχοντας μαζί του τις κοπέλες. Στην Αθήνα προσέρχεται ως ικέτης ο γιος του Οιδίποδα, ο Πολυνείκης, που αναζητά τον πατέρα του για να λάβει την βοήθειά του. Ο Οιδίπους όχι μόνο δεν τον δέχεται αλλά του ρίχνει και τρομερή κατάρα. Εκείνη τη στιγμή ακούγεται κεραυνός και ο Οιδίπους αντιλαμβάνεται πως το τέλος του κοντεύει. Παίρνει τον δρόμο για το μέρος όπου θα βρει τον θάνατο,

συνοδευόμενος από τον Θησέα και τις κόρες του. Τις αποχαιρετά του και συνεχίζει μαζί με τον Θησέα, που είναι το μόνο πρόσωπο που μπορεί να γνωρίζει τον τόπο ταφής του. Οι κόρες του πενθούν για την απώλεια του πατέρα τους, αλλά ο βασιλιάς της Αθήνας τις καθησυχάζει υποσχόμενος βοήθεια για το μέλλον.

1.2.3 Αντιγόνη

Η πολεμική διαμάχη ανάμεσα στους αδελφούς Πολυνείκη και Ετεοκλή για τη βασιλεία της Θήβας έχει τελειώσει. Αμφότεροι οι γιοι του Οιδίποδα είναι σκοτωμένοι. Ο Κρέοντας, ο θεός των νεκρών νέων, έχει δώσει ρητή εντολή να μην ταφεί ο Πολυνείκης εφόσον πολέμησε κατά της Θήβας. Εντούτοις, του αποδίδονται νεκρικές τιμές. Οργισμένος ο Κρέοντας υποψιάζεται ότι πίσω από την παράνομη ταφή του Πολυνείκη κρύβεται το κίνητρο του χρήματος. Σύντομα, οι φρουροί του θα ανακαλύψουν ότι η Αντιγόνη είναι αυτή που ευθύνεται για το γεγονός και θα την παραδώσουν στον βασιλιά που διατάζει τη φυλάκισή της σε σπηλιά και της επιβάλλει την ποινή του θανάτου. Ο Κρέοντας, άκαμπτος, δεν πτοείται ούτε από την παρέμβαση του γιου Αίμονα που τυγχάνει και μνηστήρας της Αντιγόνης.

Οι προφητείες του μάντη Τειρεσία επαληθεύονται: αν και ο Κρέοντας την τελευταία στιγμή μετανιώνει, η Αντιγόνη αυτοκτονεί με απαγχονισμό, ο Αίμονας παρομοίως θέτει τέλος στη ζωή του ενώ και η μητέρα του Ευρυδίκη επιλέγει και αυτή την αυτοχειρία.

1.3 Κοινοί άξονες

Τα έργα που πραγματεύεται η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή παρουσιάζουν μεταξύ τους κοινά σημεία. Πέραν του ότι εμπνέονται από τα μυθικά πρόσωπα πρώτον του Οιδίποδα και κατά δεύτερο λόγο της Αντιγόνης, διαθέτουν επίσης κοινούς νοηματικούς άξονες. Ο πιο χαρακτηριστικός φαίνεται να είναι ο «Λόγος», ίδιον του ανθρώπινου είδους που στα κείμενα που μελετάμε, τίθεται υπό αμφισβήτηση. Συγκεκριμένα, αυτό που προκύπτει από αρκετά από τα έργα αυτής της εργασίας είναι ότι ο ανθρώπινος λόγος, είτε νοείται ως λέξεις είτε ως λογική, δεν είναι ικανός να ερμηνεύσει απόλυτα τον ανθρώπινο βίο, τα ανθρώπινα συναισθήματα αλλά και τα γεγονότα που λαμβάνουν χώρα και καθορίζουν τη ζωή. Κατά συνέπεια, κι η επικοινωνία μεταξύ των ατόμων δεν επιτυγχάνεται πάντοτε στο ακέραιο. Επιπρόσθετα, στα πεζά κυρίως έργα, θα γνωρίσουμε την εκθρόνιση του θεσμού της οικογένειας από την πρωτοκαθεδρία που αυτός διαθέτει στη συνείδηση του μέσου Έλληνα.

Επιπλέον, διαπιστώνουμε και άλλες επιμέρους σημαντικές κοινές ιδέες: η έννοια της δικαιοσύνης, της ανθρώπινης αξιοπρέπειας, του δικαιώματος της επιλογής στη μοναξιά αλλά και η απαξία του χρήματος που διαφθείρει εντάσσονται στο ευρύτερο πλαίσιο της αγωνίας του ανθρώπου να υπάρξει και να συγκροτήσει αλλά και να διατηρήσει την ταυτότητά του.

Κεφάλαιο 2

Θανάσης Τριαρίδης: «Οιδίνους»

2.1 Σύνοψη

Το θεατρικό έργο του Θανάση Τριαρίδη *Οιδίνους: Πλεκτάνη για δύο πρόσωπα σε δύο πράξεις* γράφτηκε το 2013 και έχει ήδη παρασταθεί σε Αθήνα και Θεσσαλονίκη.² Αποτελείται από δύο πράξεις, η καθεμία από τις οποίες διαιρείται σε αριθμημένα κεφάλαια. Χαρακτηριστικές είναι οι συχνές σκηνικές οδηγίες που επιτρέπουν στον αναγνώστη να αντιληφθεί καλύτερα τη δράση και την κίνηση των ηρώων. Επιγραμματικά, μπορούμε να πούμε ότι το έργο αποτελεί έναν ύμνο στην αγάπη, και μάλιστα στην πιο ακραία μορφή της.

Ο Λ και η Ι, τα δύο δραματικά πρόσωπα της ιστορίας που εξόφθαλμα παραπέμπουν στον Λάιο και στην Ιοκάστη του οιδιπόδειου μύθου, είναι ένα ζευγάρι φιλολόγων που ερωτεύτηκαν στη διάρκεια των φοιτητικών τους χρόνων και διάγουν μια φαινομενικά φιλήσυχη ζωή. Ο Λ μάλιστα έχει εκπονήσει διδακτορική διατριβή σχετική με τον *Οιδίποδα τύραννο*, ωστόσο δεν ακολούθησε ακαδημαϊκή σταδιοδρομία επειδή επέλεξε να συμπορευθεί επαγγελματικά με τη σύζυγό του στη μέση εκπαίδευση. Η υπόθεση εκκινεί από την ημέρα ενηλικίωσης του γιου τους, γεγονός που πρόκειται να εορταστεί με οικογενειακό γεύμα. Ο γιος όμως του ζευγαριού δεν υπάρχει πραγματικά: έχει χάσει τη ζωή του σε βρεφική ηλικία λόγω του συνδρόμου αιφνίδιου θανάτου. Το τραγικό γεγονός στοιχειώνει τη ζωή των δύο γονέων, που με σκοπό να αντιμετωπίσουν την

² Στην Αθήνα έκανε πρεμιέρα στις 22/02/2016 στο «Θησεϊόν – Ένα θέατρο για τις τέχνες» σε σκηνοθεσία του Λάζαρου Γεωργακόπουλου. Τον ρόλο του Λ ερμήνευσε ο ίδιος ο σκηνοθέτης ενώ την Ι υποδύθηκε η Άννα Μάσχα. Στη Θεσσαλονίκη ανέβηκε την ίδια χρονία στο θέατρο «Black Box» με αλλαγή στη διανομή της Ι τον ρόλο της οποίας ερμήνευσε η Ευτυχία Γιακουμή.

αδιανόητη αυτή απώλεια αποφασίζουν, μέσω μιας ιδιότυπης σύμβασης, να διατηρήσουν το αδήλωτο στο ληξιαρχείο και θαμμένο στον κήπο παιδί «ζωντανό»: «...υπάρχει στη ζωή μια στιγμή που τα πράγματα αλλάζουν... όλα όσα ήταν να γίνουν ξαναγίνονται από την αρχή... Αλλάζει το Σχέδιο...».³ Έτσι, ο Λ υποδύεται τον γιο τους συστηματικά στη διάρκεια αυτών των δεκαοχτώ χρόνων. Έχει όμως μάλλον φτάσει η στιγμή που θα δώσει λύση στο ψυχικό τους μαρτύριο.

Η Ι ενώ αρχικά δείχνει να υποκρίνεται πειστικά τον διπλό της ρόλο – και της συζύγου και της μητέρας της οποίας το παιδί ζει όντως – στη συνέχεια εναντιώνεται, επαναστατεί θα λέγαμε, και αποζητά την λύτρωση μέσω της αναγνώρισης επιτέλους της αλήθειας: «(Ουρλιάζει κλαίγοντας.) ΕΙΜΑΙ Η ΜΑΝΑ ΤΟΥ... ΕΧΩ ΔΙΚΑΙΩΜΑ ΝΑ ΤΟ ΤΕΛΕΙΩΣΩ ΟΛΟ ΑΥΤΟ...».⁴ Ο Λ εντούτοις επιμένει στο ψέμα αυτό και εξακολουθεί το παιχνίδι της διχασμένης προσωπικότητας, με συχνές αναφορές και παραλληλισμούς σε στίχους του *Οιδίποδα Τύραννου* του Σοφοκλή, μέχρι που επιλέγει ως προστατευτικός και ερωτευμένος μαζί «γιος» να εξουδετερώσει, στην φαντασία του πάντα, τον ταυτόσημο πατέρα και να καταλήξει ειρηνικά με την Ι: «Σου δίνει διαταγές... Σου κυβερνάει το μυαλό... Αλλά δεν θα τον αφήσω... Θα του χαλάσω το γλυκό του...»⁵

Αμφιλεγόμενο είναι το τέλος του έργου καθώς ο αναγνώστης/θεατής δεν είναι βέβαιος για το αν το επιδόρπιο που ετοιμάστηκε για το γεύμα των παράδοξων γενεθλίων του γιου περιέχει πράγματι δηλητήριο. Δεν γνωρίζει δηλαδή αν τα δραματικά πρόσωπα αυτοκτονούν τελικά ή όχι. Η πλοκή ολοκληρώνεται στη διάρκεια μίας ημέρας, όπως και στις αρχαίες τραγωδίες.

2.2 Το νεκρό παιδί

Κινητήρια δύναμη της δράσης των δραματικών προσώπων συνιστά ο αδόκητος θάνατος του παιδιού τους σε ηλικία μόλις λίγων μηνών. Όταν και οι δυο σύζυγοι διαπιστώνουν ότι το παιδί δεν βρίσκεται πια στη ζωή, καλούν ασθενοφόρο, το οποίο όμως επιλέγουν να διώξουν ψευδόμενοι σχετικά με την κατάσταση της υγείας του. Στη συνέχεια, ο Λ θάβει τη σορό στον κήπο της οικίας τους, σε σημείο μάλιστα άγνωστο για την Ι. Η συμβίωσή τους επαναπροσδιορίζεται κι αναγεννιέται, λειτουργώντας σε καινούργια πλέον βάση. Ο Λ, που αγαπά τη γυναίκα του στον υπερθετικό βαθμό,

³ Τριαρίδης, 2013: 55.

⁴ Τριαρίδης, 2013: 49.

⁵ Τριαρίδης, 2013: 52.

ταυτίζεται με τον αδικοχαμένο γιο τους, αναλαμβάνοντας να τον υποδυθεί, και δημιουργεί μια παράλληλη, πλαστή, εσωστρεφή και κλειστοφοβική συνθήκη.

I: Είναι πολλές φορές που ένα ψέμα γίνεται η δεύτερη φύση σου...
Ή γίνεται η αληθινή σου φύση...⁶

...

I: Έτσι ξεκίνησε η ιστορία που κρατάει δεκαοχτώ χρόνια... Εγώ
εσύ και το «παιδί»... Εσύ ήσουν ταυτόχρονα δύο σε έναν: και εσύ
και ο «γιος» μας... Μια ζωή πλάι στη δική μας... Και αυτή τη ζωή
την υλοποιούσες ο ίδιος...⁷

Οι χαρακτήρες του Τριαρίδη, ενώ θα μπορούσαν λόγου χάρη να καταφύγουν σε θρησκευτικού τύπου εξηγήσεις ή να εκλογικεύσουν την απώλεια του βρέφους ως ένα γεγονός που θα το αποδεχτούν με το πέρασμα του χρόνου, προτιμούν τη φαντασίωση του ανύπαρκτου υπαρκτού.⁸ Κανείς εξάλλου δεν μπορεί να εξηγήσει ποτέ τον χαμό ενός παιδιού — εξ ου και η ανεπάρκεια του Λόγου, κοινός τόπος στα υπό μελέτη κείμενα, όπως προαναφέραμε και στην εισαγωγή της εργασίας.

Το νεκρό παιδί που ποτέ δεν εγκαταλείπει ουσιαστικά την οικογενειακή εστία αλλά συνεχίζει να ζει ιδιότυπα μέσα στις ψυχές των γονέων του έχει αποτελέσει μοτίβο σε πολλά λογοτεχνικά κείμενα, όπως το ποίημα του Γιάννη Ρίτσου *Σχήματα της απουσίας*.⁹ Όπου τα νεκρά παιδιά τριγυρνάνε σαν φαντάσματα μέσα στο σπίτι προσδίδοντάς του μια αλλόκοτη όψη και κάνοντας τον πόνο της απουσίας τους να ομοιάζει με ωδίνες γέννας.

Δε φεύγουν τα νεκρά παιδιά. Μένουν στο σπίτι
κι έχουν μια ξέχωρη προτίμηση να παίζουν στον κλεισμένο
διάδρομο
και κάθε μέρα μεγαλώνουν μέσα στην καρδιά μας, τόσο
που ο πόνος κάτω απ' τα πλευρά μας δεν είναι πια απ' τη στέρηση

⁶ Τριαρίδης, 2013: 68.

⁷ Τριαρίδης, 2013: 75.

⁸ Το συγκεκριμένο σημείο σχετικά με την αδυναμία ερμηνείας των πάντων (δηλαδή του να είναι ο άνθρωπος σε θέση να εξηγή το καθετί που συμβαίνει στην ζωή του) συζητήθηκε και στη συνέντευξη που παραχώρησε ο Τριαρίδης στη γράφουσα (πρβλ. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ).

⁹ Ρίτσος, 1961: 433-434.

μα από την αύξηση. Κι αν κάποτε οι γυναίκες βγάζουν μια κραυγή
στον ύπνο τους
είναι που τα κοιλοπονάνε πάλι.¹⁰

Τα νεκρά παιδιά όμως γονιμοποιούν τη γραφή και αρκετών άλλων θεατρικών συγγραφέων. Γλαφυρό παράδειγμα *Η σιωπηλή λίμνη* ή *Η λίμνη που δεν είναι πια* του Ισπανού Νταβίντ Ντεσόλα.¹¹ Μια νεαρή μητέρα έχει χάσει τον γιο της σε τρομοκρατική ενέργεια που έλαβε χώρα σε τρένο στη Μαδρίτη. Αρνούμενη να δεχτεί ότι το παιδί δε ζει πια, καλεί στο σπίτι της έναν καθηγητή για να παραδώσει ιδιαίτερα μαθήματα στο νοητό αγόρι. Τον αμείβει κανονικά, ενημερώνεται για την πρόοδο του μαθητή και μάλιστα ζητά και πράγματι λαμβάνει και έλεγχο με τους βαθμούς της επίδοσής του... Η γνωριμία τους είναι κάθε άλλο παρά συμπτωματική και θα καταλήξει σε μια περίεργη συνύπαρξη με φόντο μια λίμνη.

Οφθαλμοφανής είναι και η αναλογία του έργου του Τριαρίδη με το ευρέως γνωστό θεατρικό έργο του Έντουαρντ Άλμπι *Ποιος φοβάται τη Βιρτζίνια Γουλφ*, όπου και πάλι ένα μεσόκοπο ζευγάρι προσποιείται ότι έχει ένα παιδί, το οποίο ίσως είναι νεκρό ή δεν υπήρξε ποτέ.¹² ««People do... uh... have kids. That's what I meant about history: Οι άνθρωποι κάνουν ... ε ... αποκτούν παιδιά. Αυτό εννοούσα σχετικά με την ιστορία»¹³ ακούμε να λέγεται στο αμερικάνικο έργο δηλώνοντας έτσι την κανονικότητα στη ζωή κι υπογραμμίζοντας τον ρόλο της ίδιας της Ιστορίας. Τα ερεθίσματα αυτά εμπνέουν τον Τριαρίδη να γράψει:

I: Οι άνθρωποι είναι φτιαγμένοι για να μεγαλώνουν παιδιά... Για να γεννάνε παιδιά και να τα μεγαλώνουν... Δεν υπάρχει τίποτε πιο κανονικό από αυτό...¹⁴

...

¹⁰ Ο Ρίτσος εμπνεύστηκε το ποίημα με αφορμή τον θάνατο του πνευματικού του παιδιού μόλις σε ηλικία δύο ετών.

¹¹ Το έργο του Νταβίντ Ντεσόλα με τίτλο *La charca inútil: Η άχρηστη λίμνη* μεταφρασμένο δύο φορές από την Μαρία Χατζηεμμανουήλ, τη μία ως *Η λίμνη που δεν είναι πια* και αργότερα *Η σιωπηλή λίμνη* έχει αποσπάσει βραβείο «Λόπε δε Βέγα» το 2007 κι έκανε επίσημη πρεμιέρα στις 28/01/2010 στην Μαδρίτη στο «Teatro Español» (πληροφορίες κατόπιν ηλεκτρονικής επικοινωνίας με τον συγγραφέα). Στην Ελλάδα το είδαμε πρώτη φορά το 2017 σε σκηνοθεσία του Λεωνίδα Κακούρη στο θέατρο «Ιλίσια-Βολανάκης» με πρωταγωνιστές τον ίδιο, την Βίκυ Παπαδοπούλου και τον Θοδωρή Κατσαφάδο.

¹² Το θεατρικό έργο του Έντουαρντ Άλμπι *Ποιος φοβάται τη Βιρτζίνια Γουλφ* έκανε πρεμιέρα το 1962 στο θέατρο «Μπρόντγουεϊ» της Νέας Υόρκης.

¹³ Άλμπι, 1970: 40.

¹⁴ Τριαρίδης, 2013: 13.

Ι: Πάντοτε οι γονείς είναι μαζί με τα παιδιά τους... Ζούνε μέσα σε αυτά...¹⁵

...

Λ: Η Ιστορία φέρνει τις μέρες μας... Θαρρείς να είναι ένα τρένο που ξεφορτώνει τις μέρες μας... Ένα τρένο που ξημερώνει τον ήλιο κάθε πρωί...¹⁶

2.3 Διακειμενικές σχέσεις με τον *Οιδίποδα τύραννο* του Σοφοκλή

Ήδη πριν από τον πρόλογο, ο Τριαρίδης εισάγει τον αναγνώστη στο έργο του με ένα στίχο από τον *Οιδίποδα τύραννο*. Πρόκειται για τον στ. 743: *μορφῆς δὲ τῆς σῆς οὐκ ἀπεστάτει πολύ*, που σημαίνει «ως προς την όψη [ο Λάιος] δεν παράλλαζε πολύ απ' τη δική σου».¹⁷ Ο εν λόγω στίχος αποτελεί τμήμα της απάντησης που δίνει η Ιοκάστη, όταν ο Οιδίπους, ταραγμένος, της ζητά να του περιγράψει τον Λάιο ως προς την εξωτερική του εμφάνιση. Η περιγραφή αυτή ανησυχεί τον σοφόκλειο Οιδίποδα, ο οποίος αρχίζει να υποψιάζεται πως ο ίδιος είναι ο δολοφόνος του Λαίου. Δεν συμβαίνει όμως το ίδιο στην υπόθεση του *Οιδίνου* καθώς εδώ ο γιος δεν αναζητά την αλήθεια, δεν ερευνά τίποτα συγκεκριμένο αλλά υποκαθιστά και αντιπαλεύει τον πατέρα του διεκδικώντας την πρωτοκαθεδρία στη ζωή της μητέρας του. Όπως αναφέραμε και στην περίληψη του έργου, ο γιος της οικογένειας δεν υπάρχει στην πραγματικότητα. Ο πατέρας επιλέγει να τον υποδυθεί, κινούμενος από μια υπερδιεσταλμένη αγάπη για την σύζυγό του. Ως εκ τούτου, η συμπεριφορά του αγγίζει τα άκρα υποκρινόμενος έναν υποτιθέμενο γιο που προστατεύει την μητέρα του έναντι στον πατέρα-εχθρό, συνουσιάζεται με εκείνη και «σκοτώνει» τον πατέρα του για να καταλήξει μαζί της.

Οι διακειμενικές συνάφειες του *Οιδίνου* με την τραγωδία του Σοφοκλή *Οιδίπους Τύραννος* αλλά και με τον μύθο του Οιδίποδα γενικότερα είναι πολυάριθμες. Το μωρό που γεννιέται και στις δύο οικογένειες δεν έχει όνομα. Ο αρχαίος ήρωας ονοματοδοτείται αργότερα από τους θετούς γονείς του στην Κόρινθο λόγω της κατάστασης των ποδιών του, ενώ στην ιστορία του Τριαρίδη είναι απλά ένα «παιδί»

¹⁵ Τριαρίδης, 2013: 20.

¹⁶ Τριαρίδης, 2013: 99.

¹⁷ Μτφρ. Γρυπάρης, 2015: 20.

που δεν γεννήθηκε σε μαιευτήριο ούτε δηλώθηκε σε ληξιαρχείο ούτε και φοίτησε σε σχολείο (εξάλλου, ήταν ιδιοφυΐα, όπως λένε οι γονείς του).

Ο Λ υποδυόμενος τον ρόλο του πατέρα (τον εαυτό του δηλαδή) ανακρίνει την Ι σχετικά με το φιλί που αντάλλαξε νωρίτερα μαζί του, την ώρα όμως που ο ίδιος υποκρινόταν τον «γιο». Εκεί, σε μια σκηνή παραληρηματική, ο Λ χρησιμοποιεί και πάλι στίχους από τη σοφοκλεία τραγωδία,¹⁸ τους οποίους εξηγεί στη συνέχεια:

Λ: Πολλοὶ γὰρ ἤδη κὰν ὄνειράσιν βροτῶν μητρὶ ξυνηυάσθησαν...
Μητρὶ μὲν χρεῖή με μιχθῆναι... Φονεὺς δ' ἔσοίμην τοῦ
φυτεύσαντος πατρός: Πολλοὶ ἄνθρωποι σμίγουν με τη μητέρα
τους στα ὄνειρά τους... Θα σμίξω με τη μητέρα μου... Θα σκοτώσω
τον πατέρα που με ἐσπείρε...

Ο πρώτος στίχος (982) «πολλοὶ γὰρ ἤδη κὰν ὄνειράσιν βροτῶν μητρὶ ξυνηυάσθησαν» εκφωνείται στον *Ο.Τ.* από την Ιοκάστη ενώ οι δύο επόμενοι (791 και 792) από τον Οιδίποδα τη στιγμή που περιγράφει στην Ιοκάστη τον χρησμό που έλαβε από τους Δελφούς.

Είναι προφανές ότι η διττή του ταυτότητα τον καταπίνει. Δεν πρόκειται όμως για διχασμό προσωπικότητας με την έννοια της απώλειας συνείδησης. Ο Λ του Τριαρίδη γνωρίζει άριστα ότι αυτός δεν είναι ο γιος του και δρα στο πλαίσιο της συμπεφωνημένης συνθήκης στην οποία αναφερθήκαμε παραπάνω. Φθάνει όμως στα όρια διότι δε θα μπορούσε να πράξει διαφορετικά από τη στιγμή που παλεύει να θεραπεύσει μ' αυτόν τον τρόπο το τραύμα, απόρροια του θανάτου του παιδιού. Αντίθετα, η Ι προσπαθεί μέσω της λογικής και της ψυχραιμίας να αποκρούσει τα λεγόμενά του, που εμφανώς την διεγείρουν. Ενώ ο Λ θεωρεί πως οι στίχοι του *Ο.Τ.* «είναι όλη η ανθρωπότητα» εκείνη τους βλέπει ως «βαλσαμωμένα» λόγια σε μουσείο.¹⁹ Δεν πιστεύει στα λόγια ακόμα κι αν αυτά έχουν ειπωθεί από προσωπικότητες της επιστήμης και της λογοτεχνίας, όπως ο Φρόιντ και ο Ευγένιος Ο' Νιλ.²⁰ Τα λόγια, όπως τονίζει, δεν έχουν κόστος. Μοιάζουν με παιδικά τουβλάκια το ένα πάνω στο άλλο. Είναι πεθαμένα.

Ι: Λέγανε λόγια... Είναι δωρεάν τα λόγια...

¹⁸ Τριαρίδης, 2013: 64-66

¹⁹ Τριαρίδης, 2013: 66.

²⁰ Τριαρίδης, 2013: 66, 67.

Λ: (Συνεχίζει.) Ο Ευγένιος Ο' Νιλ; Ο Ανούιγ; Ο Παζολίνι; Όλοι οι άλλοι;

Ι: Βάζανε λέξεις, τη μια πάνω στην άλλη... Σαν τα παιδικά τουβλάκια... Κουβέντες πάνω σε πεθαμένες κουβέντες...

Στο πνεύμα αυτό, η Ι δανείζεται κατά μία έννοια τη στάση της Ιοκάστης και εναντιώνεται στις διερευνητικές ερωτήσεις με τις οποίες ταυτίζεται, σύμφωνα με τον Λ η ίδια η τραγωδία.²¹

Λ: Και ξέρεις τι μένει; Μένουν οι ερωτήσεις... Αυτό είναι η τραγωδία... Δεν είναι τα γεγονότα... Είναι οι ερωτήσεις πάνω στα γεγονότα... Η τραγωδία είναι οι ερωτήσεις... Και τώρα είναι αυτή η ώρα...

Πράγματι, στους στ. 1060-1063 του *Οιδίποδα Τυράννου*²² η Ιοκάστη λέει στον σύζυγό της:

Ιοκ: Για το Θεό, μη ξεσκαλίζεις πια, αν αγαπάς λιγάκι τη ζωή σου.
Στα γόνατά σου πέφτω μην προχωρήσεις.

Εξάλλου, στο έργο του Τριαρίδη ο Λ παραπέμπει υπαινικτικά στο μυθικό αίνιγμα της Σφίγγας και στην απάντηση του Οιδίποδα:²³

Λ: «Εγώ είμαι... Ο Οιδίπους... Οι-δί-πους – δηλαδή και δίπους και τρίπους και τετράπους και ό,τι άλλο μπορεί να φανταστεί κανείς...»

Όπως είναι γνωστό από τον μύθο, η απάντηση του Οιδίποδα στο αίνιγμα της Σφίγγας προσδιόριζε ότι ο άνθρωπος είναι, στα διαφορετικά στάδια της ζωής του, *δίπους*, *τρίπους* και *τετράπους*. Μάλιστα, για το ίδιο το όνομα του Οιδίποδα έχει προταθεί από τουλάχιστον ένα μελετητή η ερμηνεία «οἶ, *δίπους*», δηλαδή «Οἶμέ, *δίποδος*».²⁴ Ο Τριαρίδης εκμεταλλεύεται αυτή τη δισημία (ή και πολυσημία) του ονόματος Οιδίπους, για να αναδείξει τις πολλαπλές ταυτότητες του συζύγου/πατέρα, ο οποίος ταυτόχρονα

²¹ Τριαρίδης, 2013: 71.

²² Μτφρ. Μύρης, 2000: 27.

²³ Τριαρίδης, 2013: 77.

²⁴ Segal 1986: 68.

αναλαμβάνει και τον ρόλο του νεκρού αλλά «ζωντανού» γιου. Το αποτέλεσμα είναι να υφίσταται ένα είδος διχασμού προσωπικότητας, το οποίο ο ίδιος στο πιο πάνω απόσπασμα προβάλλει, κατά τα φαινόμενα, ως δείγμα δυναμισμού και υπέρβασης των ανθρώπινων ορίων.

Στον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή, κινδυνεύει η Θήβα από τον λοιμό, ενώ στον *Οιδίπου* του Τριαρίδη διακυβεύεται η επιβίωση του ζευγαριού. Ο Λ επιθυμεί τόσο για τον εαυτό του όσο και για τη γυναίκα του την έξοδο στο φως, δηλαδή στη λύτρωση μέσω του θανάτου. Σε ένα κλίμα μέθεξης στο σοφόκλειο δράμα, ο λόγος του χρωματίζεται και πάλι από τον Σοφοκλή:

Λ: «Ἐξ ὑπαρχῆς αὐθις αὕτ' ἐγὼ φανῶ...»

Πρόκειται για τον στ. 133 του *Οιδίποδα Τυράννου*, όπου ο βασιλιάς της Θήβας, βλέποντας τους κατοίκους του να πάσχουν, δηλώνει καθησυχαστικά ότι: «Εγώ θα φτάσω στην αρχή και την αλήθεια μες το φως θα φανερώσω.»²⁵

Αναφορές στον *Οιδίποδα Τύραννο* υπάρχουν διάσπαρτες στο έργο του Τριαρίδη. Για παράδειγμα, ο Λ με την ιδιότητα του συζύγου ξεσπάει προμαντεύοντας ότι ο «γιος» του θα τον σκοτώσει, θα παντρευτεί την Ι και θα φέρουν στον κόσμο ανόσια παιδιά.²⁶ Αργότερα, όταν υιοθετεί και πάλι την ταυτότητα του «γιου», εξακολουθώντας να παίζει με το μυαλό της Ι, ισχυρίζεται ότι μόλις σκότωσε τον Λ και δικαιολογεί την πράξη του ισχυριζόμενος ότι βρισκόταν σε αυτοάμυνα, όπως και ο Οιδίπους, όταν φόνευσε τον Λάιο στο φωκικό τρίστρατο.

Κοινά σημεία, εξάλλου, ανάμεσα στο έργο του Τριαρίδη και στην τραγωδία του Σοφοκλή αποτελούν τα ζητήματα της ελευθερίας του ατόμου και της απόδοσης δικαιοσύνης, αλλά και τα συναισθήματα του οίκτου για το μικρό παιδί (τόσο τον σοφόκλειο Οιδίποδα, που δεν τον σκότωσε ο βοσκός στον οποίο είχε ανατεθεί αυτό το έργο, όσο και το βρέφος των Λ και Ι, που δεν τον παρέδωσαν οι γονείς του στο ασθενοφόρο ενώ είχε ξεψυχήσει) και της οργής που πυροδοτεί την Ιστορία.²⁷ Ο Τριαρίδης δεν μεταπλάθει, ακριβώς, τη σοφόκλεια τραγωδία, αλλά την αξιοποιεί σαν εφαλτήριο για να πραγματευτεί την κεντρική αλλά και τις επιμέρους ιδέες του: την

²⁵ Μτφρ. Μύρης, 2000: 4.

²⁶ Τριαρίδης, 2013: 81. Η Φραγκαναστάση (2017: 71), συζητώντας τον *Οιδίπου*, υπογραμμίζει τη φροϋδική ψυχαναλυτική προσέγγιση, σύμφωνα με την οποία η πορεία του Οιδίποδα εκπροσωπεί τη μύχια επιθυμία του αγοριού να σκοτώσει τον πατέρα του και να νυμφευθεί τη μητέρα του (οιδιπόδειο σύμπλεγμα).

²⁷ Η Ιστορία εγγράφεται με κεφαλαίο όπως μέσα στο κείμενο του Τριαρίδη. Τριαρίδης, 2013: 99.

ακραιφνή και συνάμα παρανοϊκή αγάπη, το παράλογο του πρόωρου θανάτου, το κατά συνθήκη ψεύδος, τη γυναίκα που συνεχίζει τη ζωή, τον άνδρα που επηρεάζει την Ιστορία.

Η οργή συνιστά ένα φλογερό συναίσθημα που περιέχει θυμό και συχνά έχει ανάγκη να εκτονωθεί μέσω των (βίαιων) πράξεων. Κατά συνέπεια, οι πράξεις – πόσο μάλλον οι βίαιες – αποτελούν συντελεσμένα γεγονότα κι όπως είναι γνωστό η ιστορία είναι ένα σύνολο γεγονότων. Πρωταγωνιστές στα γεγονότα (πολιτικοί, αρχηγοί κρατών, στρατιωτικοί) είναι μέχρι και σήμερα κυρίως άνδρες ενώ οι γυναίκες έχουν επωμιστεί την συνέχιση της ζωής μέσα από τις αποφάσεις που λαμβάνουν στην καθημερινή ζωή.²⁸ Ο Λ επηρέασε την ιστορία της ζωής τους μέσα από την απόφαση να «μεταμορφωθεί» ο ίδιος στο χαμένο παιδί βιώνοντας μαζί με την Ι, όπως ειπώθηκε παραπάνω, το κατά συνθήκη ψέμα της ύπαρξής του. Επίδραση όμως στην ιστορία ασκεί (ο Λ) και με το να σκοτώσει ως «γιος» αυτή τη φορά τον πατέρα του αποδίδοντας δικαιοσύνη για το παρ' ολίγον έγκλημα (δηλητηρίαση από τον Λ μέσω του γλυκού των γενεθλίων) κι απολαμβάνοντας την ελευθερία να ζήσει πια με την Ι.²⁹

Ας θυμηθούμε ότι ο Οιδίπους επιλέγει ελεύθερα να μεταβεί στο μαντείο των Δελφών για να λάβει χρησμό σχετικά με τα όσα άκουσε στην Κόρινθο για την καταγωγή του, εξοργίζεται στο τρίστρατο και σκοτώνει τον βασιλιά Λάιο γράφοντας ιστορία ενώ αποδίδει δικαιοσύνη για τις ανίερες πράξεις του όταν τυφλώνει τον εαυτό του κατόπιν της αποκάλυψης της αλήθειας.

2.4 Συναισθήματα και διασαλευμένες ταυτότητες

Ο Οιδίπους πλάθεται σε μεγάλο βαθμό από τα ίδια τα ανθρώπινα συναισθήματα, τα οποία (όπως υπογραμμίζουν και τα δραματικά του πρόσωπα) είναι απόλυτα φυσιολογικά, όπως λόγου χάρη ο φόβος τους, όταν είδαν πως το παιδί τους δεν ανέπνεε. Κυρίαρχο όμως συναίσθημα γύρω από το οποίο δομείται το έργο είναι η αγάπη. Οι δύο σύντροφοι γνωρίζονται σε νεαρή ηλικία, όταν ήταν συμφοιτητές στο ίδιο έτος σπουδών. Τους συνδέει τρυφερά, από εκείνη την εποχή, το ερωτικό τραγούδι *Greenfields* το οποίο τραγουδούν και χορεύουν την ημέρα των ανορθόδοξων αυτών γενεθλίων. Η Ι δηλώνει ερωτευμένη με τον Λ, γι' αυτό και δεν του αντιμιλά στην άποψη

²⁸ Τριαρίδης, 2013: 102.

²⁹ Τριαρίδης, 2013: 84-86.

που αυτός υιοθετεί για τον *Οιδίποδα τύραννο*, άποψη που την εξοργίζει.³⁰ Συγκεκριμένα, ο Λ πιστεύει ότι η Ιοκάστη, αν και δεν ήταν αληθινή του μητέρα, αυτοκτόνησε από υπακοή στην επιθυμία του άντρα της εκτελώντας έτσι το συζυγικό καθήκον απέναντι στον άνδρα με τον οποίο είχε αποκτήσει τέσσερα παιδιά.³¹ Οφείλουμε να τονίσουμε ότι ο όρος «αγάπη» επαναλαμβάνεται με αξιοπρόσεκτη συχνότητα στο έργο, με την Ι να εξηγεί, μονολογώντας, για ποιον λόγο ο Λ έστειλε πίσω τότε το ασθενοφόρο:³²

Ι: Όλα ήταν για μένα... Με αγαπούσες και σε αγαπούσα...
Πίστεψες πως το μπορούσαμε... Αν υπάρχει αγάπη, όλα είναι
εφικτά... Όλα γίνονται... Αγάπη είναι αυτό που δεν πρέπει να
καταλάβεις...

Εάν είχε επιλέξει να κρατήσει τους τραυματιοφορείς, αυτό θα σήμαινε την λογική αποδοχή της αλήθειας: διαπίστωση του θανάτου του μωρού, κηδεία αυτού και βίωση του πένθους. Επέλεξε όμως να διώξει το ασθενοφόρο λέγοντας πως πρόκειται για λάθος ακριβώς γιατί αγαπούσε τόσο την Ι που προτίμησε το μύθευμα του «ζωντανού» παιδιού.

Η αγάπη είναι ένα συναίσθημα που δεν ερμηνεύεται, όπως πολλά πράγματα μέσα στην ανθρώπινη ζωή. Στην περίπτωση του *Οιδίνου* η αγάπη ενσωματώνεται σε ένα ιδιόμορφο οικιακό περιβάλλον (η Ι διαπιστώνει πόσο φοβερή ανακάλυψη είναι τα σπίτια – καταφύγια των ανθρώπων καθώς μέσα εκεί «οι άνθρωποι κλείνουν την πόρτα και είναι ελεύθεροι»³³ να κάνουν όσα θέλουν όπως λόγου χάρη έρωτα – σκηνή που παρουσιάζει εκτενώς λίγο πριν τα λεγόμενα της Ι ο συγγραφέας³⁴), σε μια «ετεροτοπία», όπως επισημαίνει ο Πατσαλίδης.³⁵ Η ετεροτοπία συνίσταται στο ότι η ζωή που διάγουν τα δύο πρόσωπα με την ψευδαίσθηση του παιδιού συνιστά μια ενδιάμεση κατάσταση ύπαρξης και μη ύπαρξης, μια αμφίσημη και εναλλακτική πραγματικότητα, στην οποία ταυτότητες και ρόλοι συγχέονται.

³⁰ Τριαρίδης, 2013: 39.

³¹ Ο Λ θεωρεί ότι ο Οιδίπους ήταν όντως γιος του Πόλυβου και της Μερόπης από την Κόρινθο. Μαθαίνοντας όμως για την ύπαρξη ενός κάποιου αιμομίκτη, σκέφθηκε να πάρει ο ίδιος την θέση του και να κάνει πράξη την παρανοϊκή του ιδέα. Τριαρίδης, 2013: 36.

³² Τριαρίδης, 2013: 76.

³³ Τριαρίδης, 2013: 89.

³⁴ Τριαρίδης, 2013: 87-89.

³⁵ Πατσαλίδης, 2016.

Η αγάπη αυτή, που κινεί τα νήματα της πλοκής, αγγίζει προφανώς τα άκρα με τον «γιο» να μισεί τον πατέρα του Λ και αντίστροφα τον Λ να κατηγορεί την Ι για αιμομιξία λόγω της ερωτικής σύνδεσης που υποτίθεται ότι αναπτύσσεται ανάμεσα στην ίδια και το παιδί της. Ο Τριαρίδης μιλά για «διασαλευμένες ταυτότητες»,³⁶ απόρροια ακριβώς αυτής της υπέρμετρης αγάπης.

Σε μια πιο επίπεδη και σκληρή ανάγνωση του κειμένου, θα έλεγε κανείς ότι ο Τριαρίδης γράφει για να απομυθοποιήσει τον κατά τα άλλα αγιοποιημένο θεσμό της οικογένειας. Όπως είναι γνωστό, ιδίως στην ελληνική συνείδηση και κουλτούρα, η οικογένεια θεωρείται ένας θεσμός ιερός, αμόλυντος, συμπαγής και άρρηκτος με τα μέλη της να αλληλοϋποστηρίζονται σθεναρά ανά πάσα στιγμή. Ωστόσο, η οικογένεια συχνά κρύβει ανόσια μυστικά στους κόλπους της. Στην υπόθεση του έργου, θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι η οικογένεια κατακεραυνώνεται καθώς, όπως βλέπουμε, δεν αποτελεί αυστηρά κι απaráβατα έναν ιστό τέλεια και ιδανικά δομημένο. Απόδειξη το πώς λειτουργεί το ζευγάρι του Τριαρίδη. Βασίζει μια ζωή στην προσποίηση και έχει φθάσει πλέον στην ψυχολογική κατάρρευση. Διαβάζουμε να λέει με πικρία η Ι ότι: «Η οικογένεια μπορεί να γίνει ένα νοσηρό κελί...»³⁷

2.5 Οιδίνους

Ιδιαίτερο σχολιασμό χρειάζεται ο τίτλος-λογοπαίγνιο του έργου. Ο Τριαρίδης, που προφανώς έχει ως πρώτο ερέθισμα τον *Οιδίποδα τύραννο* του Σοφοκλή, παραλλάζει το όνομα του κεντρικού δραματικού προσώπου Οιδίπους, που σημαίνει «αυτός που έχει πρησμένα πόδια» (διότι του τα τρύπησαν όταν ήταν μωρό), σε Οιδίνους που σημαίνει αυτόν που έχει πρησμένο μυαλό ή, ενδεχομένως, αυτόν που «γνωρίζει τον νου» (οἶδα + νοῦς). Οιδίνους είναι ο Λ, ο σύζυγος και «γιος» της Ι, του οποίου ο νους διογκώνεται, γίνεται υπερτροφικός, αλλά και συλλαμβάνει το ασύλληπτο, καθώς γεννιέται μέσα στη σκέψη του ένα τέρας τη στιγμή που παραπληροφορεί τους τραυματιοφορείς του ασθενοφόρου σχετικά με την τύχη του βρέφους.

Ο συγγραφέας στη συνέντευξη που παραχώρησε στη γράφουσα παρατηρεί ότι: «Πρήστηκε το μυαλό του Λ. Το μυαλό του ανθρώπου μπορεί να ανοίξει και να πάει παντού. Το μυαλό του ανθρώπου μπορεί να διανοηθεί το σύμπαν και να το

³⁶ Ο Τριαρίδης μιλά μαζί με τους συντελεστές της παράστασης στη Θεσσαλονίκη για «το έργο των διασαλευμένων ταυτοτήτων»: <https://www.youtube.com/watch?v=ZikVPyxRUwc>

³⁷ Τριαρίδης, 2013: 47.

προσπεράσει». Το δηλώνει όμως και διά στόματος Λ: «Είναι τρομερό πράγμα το μυαλό του ανθρώπου».³⁸

Όλη η πλοκή στηρίζεται στο οίδημα του μυαλού του Λ, αποτέλεσμα της επίσης γιγαντωμένης αγάπης του προς την Ι³⁹ αλλά και της άρνησής του να εντάξει τον θάνατο στην καθημερινότητά του και έτσι να τον διαχειριστεί (δηλαδή να κηδέψει το νεκρό βρέφος, να αποταθεί ενδεχομένως σε κάποιον ειδικό για την κατάθλιψή του, να επιδιώξει την τεκνοποίηση ξανά κτλ.). Ταυτόχρονα, αυτό το «οίδημα του νου» απορρέει και από την πεποίθηση του Λ ότι μπορεί να «γνωρίσει (οἶδα) τον νου» τον δικό του αλλά και των άλλων, να τον ποδηγετήσει και να τον χειριστεί.

2.6 Η έκβαση

Αινιγματική και αμφιλεγόμενη είναι η λύση του έργου. Δεν είναι σαφές αν οι δύο χαρακτήρες αυτοκτονούν με τα δηλητηριασμένα μήλα ή όχι. Μολονότι ο Τριαρίδης, στη συνέντευξη που έδωσε στη γράφουσα, υποστηρίζει ότι το τέλος των δραματικών προσώπων είναι ευκρινές (δηλητηρίαση με ποντικοφάρμακο, καθώς η ζωή με νεκρό παιδί είναι άνευ ουσίας), ο αναγνώστης αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στο ενδεχόμενο να συνεχίζεται η ζωή του ζευγαριού, με τον γιο να έχει σκοτώσει τον πατέρα, και στο ενδεχόμενο να πεθαίνουν τελικά και οι δύο. Δεν ισχύει όμως το ίδιο και για τον θεατή, γιατί στην παράσταση θα είναι σαφές κατά πόσον έχει προστεθεί φάρμακο ή όχι στο επιδόρπιο, επιλέγοντας είτε το αστικό δράμα δηλαδή την συνέχιση της ζωής με τον «πατέρα» να έχει φονευθεί από τον «γιο» (μια νέα πια συνθήκη) είτε την τραγική κατάληξη με την αυτοχειρία (όπου και η σύνδεση με τον αρχαίο μύθο).

³⁸ Τριαρίδης, 2013: 18. Πρβλ. και τους στ. 332-337 της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή όπου ο άνθρωπος «γεννά το μέγα δέος» και είναι ικανό να φθάσει πολύ μακριά και να καταφέρει πράγματα που αρχικά δείχνουν ακατόρθωτα.

³⁹ Στην ίδια συνέντευξη για την παράσταση της Θεσσαλονίκης (πρβλ. υποσημείωση 11).

Κεφάλαιο 3

Μάριος Ποντίκας: «Ο δολοφόνος του Λάιου και τα κοράκια»

3.1 Σύνοψη

Το θεατρικό έργο του Μάριου Ποντίκα με τίτλο *Ο δολοφόνος του Λάιου και τα κοράκια*⁴⁰ αποτελείται από δύο μονολόγους, ενός άνδρα κτηνοτρόφου-κυνηγού, που παρουσιάζει ομοιότητες με τον Οιδίποδα του Σοφοκλή, και μιας κορακίνας, που έχει μεταμορφωθεί προσωρινά σε γυναίκα, ενσωματώνοντας πτυχές της Σφίγγας αλλά και του μάντη Τειρεσία. Παράλληλα, επί σκηνής, βρίσκονται δύο μη ομιλούντα πρόσωπα που αντιστοιχούν στις δύο θυγατέρες του άνδρα αλλά και θυμίζουν την Αντιγόνη και την Ισμήνη, κόρες του Οιδίποδα από το γάμο του με την Ιοκάστη. Στο τέλος του έργου, η γυναίκα ξαναπαίρνει μορφή κορακίνας κάτω από ήχους εφιαλτικών κρωγμών, ενώ ο άνδρας απομένει απορημένος με τις δυο του κόρες.

Όπως θα δείξουμε στη συνέχεια αυτού του κεφαλαίου, δύο είναι οι κεντρικοί θεματικοί άξονες του έργου: αφενός, το ζήτημα της αυτογνωσίας του ατόμου μέσω της συνειδητοποίησης της πραγματικής του ταυτότητας· αφετέρου, η ανεπάρκεια του Λόγου και η συνακόλουθη αδυναμία του ανθρώπου να κατακτήσει τη γνώση.

3.2 Συγκλίσεις και αποκλίσεις με το σοφόκλειο μύθο

3.2.1 Αναλογίες

Το κείμενο του Ποντίκα συγκλίνει με την υπόθεση του σοφόκλειου *Οιδίποδα Τυράννου* σε αρκετά σημεία. Προφανή σημεία σύγκλισης είναι βεβαίως το ίδιο το γεγονός του φόνου («Γυρίζω κι εγώ την αυτόματη επαναληπτική καραμπίνα επάνω του και

⁴⁰ Το έργο ανέβηκε για πρώτη φορά στις 24.02.2004 στο θέατρο “Στοά” στου Ζωγράφου με βασικούς συντελεστές τον Θανάση Παπαγεωργίου και τη Λήδα Πρωτοψάλτη (σκηνοθεσία: Γιάννης Αναστασάκης).

πυροβολώ»)⁴¹ καθώς και η λύση του αινίγματος της Σφίγγας («Και απαντώ γρήγορα, για να μη μετανιώσει: ο άνθρωπος»)⁴². Επίσης, χαρακτηριστική λεπτομέρεια που απαντά και στα δύο έργα είναι το τρίστρατο, η λεγόμενη Σχιστή, όπου ο ανώνυμος Άντρας σκότωσε με κυνηγετική καραμπίνα τον Λάιο (ή το φάντασμά του), με τρόπο που βεβαίως θυμίζει τον φόνο του Λαίου από τον Οιδίποδα στο τρίστρατο όπου διασταυρώνονταν οι δρόμοι της Θήβας, της Δαύλειας και των Δελφών:

...για την ακρίβεια ένα τρίστρατο που οι βοσκοί ονομάζουν
Σχιστή – κι από το χάσμα βγήκε μπροστά μου το φάντασμα του
γέρου που οι ειδικοί λένε ότι ήταν ο Λάιος.⁴³

Κατά τη μοιραία συνάντηση με το φάντασμα, ο ανώνυμος Άνδρας του Ποντίκα αρνείται να παραμερίσει μπροστά στον Λάιο, όπως συμβαίνει και στον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή (στ. 800-813):

Αν πιστεύεις, του λέω, ότι θα παραμερίσω εγώ, είσαι πολύ
γελασμένος. Θυμάμαι τι ακριβώς μου απάντησε: μην επαναλάβεις,
μου λέει, το ίδιο λάθος και μ' έσπρωξε ελαφρά με το ξίφος του για
να περάσει.⁴⁴

Οι παραλληλισμοί ανάμεσα στον Άντρα και στον Οιδίποδα εκφράζονται και με άλλες λεπτομέρειες, Για παράδειγμα, ο Άντρας έχει μείνει χήρος με τέσσερα παιδιά έπειτα από την αυτοκτονία της γυναίκας του («Δε ζει, όμως, κρεμάστηκε μια μέρα απ' τη μουριά στην αυλή του σπιτιού μας και μ' άφησε με τέσσερα παιδιά»⁴⁵)— όπως και ο Οιδίπους απομένει χήρος με τέσσερα παιδιά έπειτα από την αυτοχειρία της Ιοκάστης. Αλλά και η αδελφοκτονία Πολυνείκη-Ετεοκλή αντανακλάται, ως μελλοντικό γεγονός, στο έργο του Ποντίκα, όπου ο Άντρας προβλέπει ότι οι δυο γιοι του «στο τέλος θα μακελέψουν ο ένας τον άλλο» και αναθέτει την ευθύνη της ταφής στη μία του κόρη (που αντιστοιχεί προφανώς στην Αντιγόνη), ζητώντας της να μην εμπλέξει καθόλου την αδελφή της στο έργο της ταφής: «Εσύ θα τους θάψεις και τους δυο! Όπως ο ένας έτσι κι ο άλλος, ξέρεις! Τη μικρή δε θέλω να τη στριμώξεις...».⁴⁶

⁴¹ Ποντίκας, 2007: 227.

⁴² Ποντίκας, 2007: 228

⁴³ Ποντίκας, 2007: 227

⁴⁴ Ποντίκας, 2007: 227.

⁴⁵ Ποντίκας, 2007: 227

⁴⁶ Ποντίκας, 2007: 234-235

Προφανής είναι και η ομοιότητα της γυναίκας-κορακίνας με τον μάντη Τειρεσία καθώς προμηνύει συμφορές για το ανθρώπινο γένος: «...εδώ που έφτασαν τα πράγματα δεν υπάρχει πισωγύρισμα και οι ουρανοί θα γεμίσουν με κόρακες, δηλαδή οι ουρανοί θα μαυρίσουν και μόνο κρωξίματα θ' ακούγονται...»⁴⁷ Μάλιστα, η γυναίκα-κορακίνα και ο Άντρας συναντιούνται επί σκηνής στο τέλος του έργου, όταν διαμείβεται μεταξύ τους ένας σύντομος διάλογος, που παραπέμπει στη στιχομυθία μεταξύ Οιδίποδα Τυράννου και Τειρεσία από τον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή (στ. 355-363), όπου ο τυφλός μάντης κατονομάζει απερίφραστα τον Οιδίποδα ως το μίasma της πόλης των Θηβών και υπεύθυνο για τις συμφορές της, ενώ ο Οιδίπους τον αποκρούει γυρεύοντας όμως ταυτόχρονα να μάθει την αλήθεια. Αντίστοιχα, η γυναίκα-κορακίνα βροντοφωνάζει στον Άντρα ότι εκείνος είναι το μίasma της χώρας, ενώ ο Άντρας αντιστέκεται στην αποκαλυπτόμενη αλήθεια.

Τέλος, οι δύο βασικοί νοηματικοί άξονες του έργου (κατάρρευση του Λόγου και αναζήτηση της αγνοημένης ταυτότητας), οι οποίοι απηχούν κεντρικούς θεματικούς άξονες του σοφόκλειου μύθου, αναπτύσσονται αναλυτικά σε επόμενα κεφάλαια.

3.2.2 Διαφοροποιήσεις

Το κείμενο του Ποντίκα διαιρείται σε δύο μονολόγους που εκφωνούνται από τα δύο πρόσωπα του έργου, τα οποία συνδιαλέγονται μόνο στο τέλος. Η δομική αυτή διαφορά του έργου του Ποντίκα από το σοφόκλειο δράμα αντιστοιχεί και σε διαφορά δραματικού ήθους και ατμόσφαιρας. Ο Άντρας στο έργο του Ποντίκα δεν είναι βασιλιάς ή γιος βασιλάδων, αλλά ένας απλός κτηνοτρόφος. Εξάλλου, στο πρώτο μέρος του έργου, που αντιστοιχεί στον μονόλογο του Άντρα, επικρατεί φαινομενικά ρεαλιστική ατμόσφαιρα, με ευθείες παραπομπές στη σύγχρονη πραγματικότητα (η συνέντευξη που παραχωρεί ο Άνδρας σε δημοσιογράφους και τηλεοπτικά συνεργεία, οι φωτογράφοι κτλ.). Επιπρόσθετα, η αναφορά στον ελληνικό Εμφύλιο πόλεμο (ο φυσικός πατέρας του Άντρα σκοτώθηκε στον Εμφύλιο),⁴⁸ φαίνεται εκ πρώτης όψεως να εδραιώνει το ιστορικό πλαίσιο του έργου στη μετεμφυλιοπολεμική Ελλάδα, κάτι που ενισχύεται και από την υποδόρια ειρωνεία απέναντι στη θρησκεία: «...τη σημαδεύω. Μια, δυο, τρεις βολές και διαλύεται στον αέρα. (Σιωπή). Ως χριστιανός ορθόδοξος, έκανα το σταυρό μου και λιποθύμησα.»⁴⁹ Σύντομα ωστόσο εμφανίζονται οι πρώτες ενδείξεις μιας εισβολής

⁴⁷ Ποντίκας, 2007: 237

⁴⁸ Ποντίκας 2007, 229.

⁴⁹ Ποντίκας, 2007: 229.

του μεταφυσικού στοιχείου. Ο Άντρας εξιστορεί τη συνάντησή του με το φάντασμα του Λάιου καθώς και με μια θηλυκή μορφή —κάτι ανάμεσα σε νεαρή γυναίκα, πετροπέρδικα και κοράκι (πρβλ. Ποντίκας 2007, 228). Οι μεταφυσικές αυτές νύξεις ενισχύουν την υποψία ότι ο Άντρας είναι στην πραγματικότητα κάτι σαν αναβίωση ή μετενσάρκωση του μυθικού Οιδίποδα, παρόλο που ο ίδιος ο Άντρας αρχικά αρνείται αυτή την ταύτιση, επιμένοντας ότι δεν έχει τα τρυπημένα σφυρά του μυθικού ήρωα ούτε και θα μπορούσε ποτέ να παντρευτεί τη μητέρα του (Ποντίκας 2007, 230-1). Εξάλλου, ο Άντρας, σε αντίθεση με τον Οιδίποδα του Σοφοκλή, αρνείται κατηγορηματικά ότι φέρει την ευθύνη για τον φόνο του Λάιου:

...δεν μπορώ να το καταλάβω, φταίω εγώ για όσα φρικτά
γίνονται και για όσα φρικτά θα γίνουν; Εγώ δεν έχω εξουσίες, εγώ
βγήκα να σκοτώσω λύκους που μας τρώνε τα πρόβατα, άι στο
διάολο κι αυτό το κοράκι, να τυφλωθώ θέλετε, να βγάλω τα μάτια
μου;⁵⁰

Αντίθετα, στο δεύτερο μέρος του έργου, η ατμόσφαιρα είναι απαραγνώριστα και απερίφραστα απόκοσμη. Η Γυναίκα-Κορακίνα είναι μια τρομακτική αλλόκοτη φιγούρα, η οποία ανακοινώνει την προσεχή έλευση ενός δυσοίωνου μέλλοντος και εκφράζεται απαξιωτικά για το ανθρώπινο γένος.⁵¹ Μάλιστα, η εμφάνισή της συνοδεύεται από σαφείς μεταθεατρικούς υπαινιγμούς, αφού η Κορακίνα υποδύεται τον ρόλο ενός ανθρώπινου όντος: «ο ρόλος μου τελείωσε», «έπαιξα το ρόλο του ανθρώπου», «μεταμορφώθηκα», «είμαι μια ηθοποιός κορακίνα που υποδύθηκα μια γυναίκα άνθρωπο».⁵² Τα μεταθεατρικά αυτά στοιχεία επιτείνουν ακόμη περισσότερο τον εξωπραγματικό, απόκοσμο χαρακτήρα του δεύτερου μέρους.

3.3 Η κατάρρευση του Λόγου

Κεντρικό θέμα στον *Δολοφόνο του Λάιου* είναι η αμφισβήτηση όχι μόνο της υποτιθέμενης παντοδυναμίας αλλά και των ίδιων των δυνατοτήτων του ανθρώπινου λόγου. Επανειλημμένα ο Άντρας δείχνει πόσο επιμένει στην ανάγκη για ακριβολογία: «εφ' όσον πρέπει να είμαι ακριβής... για την ακρίβεια», «Θυμάμαι τι ακριβώς του είπα...

⁵⁰ Ποντίκας 2007, 232. Πρβλ. Σαμαρτζή 2014: 54

⁵¹ Υπό την έννοια αυτή, η Κορακίνα λειτουργεί ως αγωγός για μια βασική πεποίθηση του Ποντίκα, ο οποίος είχε δηλώσει σε συνέντευξή του (Ποντίκας 2007) ότι «δεν πιστεύει στον άνθρωπο, ούτε στα έργα του, ούτε στο μυαλό του» καθώς «δεν πρόκειται να συνέλθει ποτέ».

⁵² Ποντίκας, 2007: 238

Θυμάμαι τι ακριβώς μου απάντησε... για να ακριβολογήσω... για να είμαι περισσότερο σχολαστικός» «για χάρη της μεγαλύτερης δυνατής ακρίβειας...». ⁵³ Εντούτοις, ο Άντρας δεν καταφέρνει ποτέ να καταλήξει σε ένα πειστικό και πλήρως ορθολογικό συμπέρασμα, ώστε να αποδείξει ότι δεν είναι αυτός η μετενσάρκωση του Οιδίποδα που δολοφόνησε τον Λάιο και που παντρεύτηκε τη μητέρα του: «Αισθάνομαι ότι δεν είπα ακριβώς αυτό που ήθελα». ⁵⁴ Κλονίζονται λοιπόν τα ίδια τα θεμέλια της γλώσσας, και η παραγωγή έναρθρου λόγου γίνεται απλώς ένα εκφραστικό καταφύγιο. ⁵⁵ Κάτι αντίστοιχο άλλωστε συμβαίνει και στην περίπτωση του σοφόκλειου Οιδίποδα, ο οποίος πασχίζοντας μεθοδικά να φθάσει στην αλήθεια καταλήγει να αποκαλύψει την ίδια την ενοχή του.

Όπως παρατηρεί, σε συνέντευξή του προς τη γράφουσα, ⁵⁶ ο Θανάσης Παπαγεωργίου, ο ηθοποιός που υποδύθηκε για πρώτη φορά τον Άντρα στην παράσταση του *Δολοφόνου* στο Θέατρο Στοά (2004), ο ίδιος ο μύθος εξηγεί πως δεν λύνονται τα άλυτα θέματα, δεν εξηγείται το ανεξήγητο. Η μοναδικότητα του έργου του Σοφοκλή, κατά τον Παπαγεωργίου, έγκειται στην επανάληψη του ίδιου λάθους από τη μεριά του ανθρώπου όσο ο τελευταίος θεωρεί πως είναι πάνσοφος και όσο στη βασική ερώτηση της αυτογνωσίας: «Ξέρεις ποιος είσαι;» η μόνη απάντηση είναι: «Τι ευθύνη μπορώ να έχω εγώ; Εγώ βγήκα να κυνηγήσω λύκους!»—δηλαδή, αποποίηση της ατομικής ευθύνης. Ο άνθρωπος δεν μπορεί να εξηγήσει τα πάντα με τον Λόγο, έστω κι αν νομίζει ότι κατέχει την απόλυτη γνώση. Ο Οιδίπους είναι θύμα της έπαρσής του, αφού έλυσε το αίνιγμα της Σφίγγας αλλά στη συνέχεια ταπεινώθηκε από την ίδια την πραγματικότητα· παρομοίως, ο Άντρας του Ποντίκα θεωρεί ότι απαντά με ευκολία στο αίνιγμα της Σφίγγας, χωρίς όμως να συνειδητοποιεί ότι το αίνιγμα είναι έτσι διατυπωμένο, ώστε να προδικάζει ότι η λύση του θα οδηγήσει τον Οιδίποδα στον «προαιώνιο δρόμο» του, δηλαδή στην κόλαση της πατροκτονίας και της αιμομιξίας.

Ο ίδιος ο Μάριος Ποντίκας έχει ρητά αμφισβητήσει την παντοδυναμία του Λόγου. Σε συνέντευξή του δηλώνει τα εξής: ⁵⁷

⁵³ Τα παραθέματα από: Ποντίκας 2007, 226, 227-8, 233-4 αντίστοιχα.

⁵⁴ Ποντίκας 2007, 234.

⁵⁵ Φραγκαναστάση, 2017: 53

⁵⁶ Βλ. Παράρτημα.

⁵⁷ Πρόκειται για συνέντευξη που παραχώρησε ο Μάριος Ποντίκας στην τηλεοπτική εκπομπή *ΔΡΟΜΟΙ* της ΕΡΤ1 στον Άρη Σκιαδόπουλο το 2006: <https://archive.ert.gr/24876/>

Μετά από χρόνια, αν και έγραψα ρεαλιστικό θέατρο, στηρίχτηκα δηλαδή πάνω στο Λόγο, πιστεύοντας ότι αυτός μπορεί να τα πει όλα... σχεδόν χρησιμοποίησα κι εγώ τον Λόγο σαν μονόζυγο όπου κρεμάστηκα και ήμουν αρκετά ικανοποιημένος, άρχισα να συνειδητοποιώ κάτι που το ήξερα από θεωρητικά διαβάσματα βέβαια, να συνειδητοποιώ ως γραφιάς, ως συγγραφέας ότι ο Λόγος δεν μπορεί να τα πει όλα...⁵⁸ αυτό δεν είναι ένα θεώρημα το οποίο λέγεται ψυχρά. Είναι βίωμα, βίωμα γραφής.

Ο Γιάννης Αναστασάκης, σκηνοθέτης του έργου στο θέατρο Στοά, σε σχετική του συνέντευξη υπερθεματίζει συμπληρώνοντας την άποψη αυτή:⁵⁹

...η έπαρση του ανθρώπου για τα φυσικά προσόντα του (τον ορθό Λόγο, λ.χ.) και τα επιτεύγματά του είναι απατηλή· ο άνθρωπος δεν είναι παρά ένα μηδενικό, αφού μπορεί ανά πάσα στιγμή να καταβαραθρωθεί από τη (φαινομενική) ευτυχία στην απόλυτη δυστυχία.

Η αμφισβήτηση του Λόγου προσλαμβάνει καθολικές διαστάσεις στον μονόλογο της γυναίκας-κορακίνας, όπου ο Λόγος παρουσιάζεται ως ανεπαρκής, φθαρτός, ίσως και ανειλικρινής, ενώ αντίθετα προκρίνεται η εξωλεκτική επικοινωνία ως αμεσότερος και αποτελεσματικότερος τρόπος επικοινωνίας:

Εμείς άλλο κακό δεν κάνουμε παρά να κρώζουμε, ωστόσο η λίγη λύπη που κρύβουμε μέσα στο συκώτι μας, αυτή η ελάχιστη λύπη ξοδεύεται για να πεις στους ανθρώπους συγγνώμην... ακόμα, με παρασύρουν οι λέξεις σας και χρονοτριβώ, ως άνθρωπος που έγινα, με παρασύρουν τα λόγια και χρονοτριβώ... τίποτα δε λέτε όταν μιλάτε τη γλώσσα σας, λέτε λέξεις και νομίζετε ότι είπατε αυτό που θέλετε να πείτε, σας εξαπατά η γλώσσας σας, οι λέξεις σας περιπαίζουν... ν' αφήσουμε λοιπόν τις λέξεις κατά μέρος... για μισό λεπτό να τις βάλουμε στην άκρη και να κοιταχτούμε στα

⁵⁸ Σε συνέντευξή του στην *Καθημερινή*, ο Ποντίκας είχε δηλώσει πως εγκατέλειψε το ρεαλιστικό ύφος γραφής καθώς το έβρισκε αφόρητο, βαρετό και απερίγραπτα πληκτικό. (Συνέντευξη στον Βασίλη Αγγελικόπουλο, 2007).

⁵⁹ Αναστασάκης, 2004. Πβ. και Λιαπής, 2021: 7.

μάτια... βλέμματα δίνουν τα χέρι σε βλέμματα... σιωπές που συναντούν άλλες σιωπές.⁶⁰

Ο Λιαπής σχολιάζει ως εξής τα λεγόμενα της γυναίκας-κόρακα, τονίζοντας τη σημασία της εξωλεκτικής επικοινωνίας:⁶¹

Αν υπάρχει μια ελπίδα να απαγκιστρωθούμε από τον οιονεί αυτιστικό εγκλωβισμό μας στη μονοσημία, ή μάλλον α-σημία, των λέξεων, αυτή είναι η εγκόλπωση της εξωλεκτικής επικοινωνίας: της επικοινωνίας που υπερβαίνει τη ρηματική διατύπωση, όχι για να υποκύψει στην εύκολη λύση κάποιας «υπέρ λόγον» μεταφυσικής, αλλά για να εξερευνήσει άγνωστες ή αγνοημένες περιοχές της ανθρώπινης συνεννόησης.

Επιπλέον, ενδιαφέρον παρουσιάζει η επιλογή του Ποντίκα να εμφανίσει ως βουβά πρόσωπα τις δύο κόρες του Άντρα. Αποδυναμώνει με τον τρόπο αυτό και πάλι την υπερτιμημένη αξία του Λόγου δίνοντας έμφαση στη σωματική έκφραση και στα συναισθήματα που πηγάζουν απ' αυτή.

Τέλος, δε θα μπορούσαμε να παραλείψουμε να αναφέρουμε την με συναφές θέμα τραγωδία του Ποντίκα *Χλιμίντρισμα*⁶² όπου ο διανοούμενος Κένταυρος Χ(ε)ίρων, ακρωτηριασμένος, χωρίς το αλογίσιο μέρος του, θα βρεθεί αντιμέτωπος με τον χειμαρρώδη, ακατανόητο λόγο της Κασσάνδρας, η οποία επιχειρεί να προειδοποιήσει τους ανθρώπους πως η έλλειψη μέτρου στις πράξεις τους θα έχει ως αποτέλεσμα την καταστροφή τους. Οι Ερινύες θα δείξουν ως υπεύθυνο τον Κένταυρο λόγω της απόγνωσης που προκάλεσαν οι φρούδες προμηθεϊκές ελπίδες τις οποίες διέδιδε για αιώνες. Εκείνος θα μετανοήσει και θα επιλέξει τη σιωπή. Όμως η σιωπή δεν αρκεί· ούτε η σιωπή είναι ποτέ αληθινή σιωπή. Η σιωπή είναι μια ακόμη προμηθεϊκή ελπίδα. Ο Κένταυρος θα καταλήξει δίχως λόγο, δίχως σιωπή, δίχως καν το χλιμίντρισμα που είχε ξεχάσει πολύ πριν χάσει το ζώο του.

Ο Ποντίκας με το εν λόγω έργο του καταδεικνύει πως ο ακατάληπτος λόγος του έργου είναι διασυρμός και δυσφήμιση της ανθρώπινης ύπαρξης και όλων των

⁶⁰ Ποντίκας, 2007: 237, 239-240

⁶¹ Λιαπής, 2008: 265-447. Η Κορακίνα του Ποντίκα παραπέμπει και στο πέμπτο επεισόδιο της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή με τον Τειρεσία να απευθύνεται στον Κρέοντα και να μιλάει για σκληρούς, παράξενους κρωγμούς πουλιών και να του ζητάει έστω και αργά να αποδώσει σεβασμό στον νεκρό Πολυνείκη.

⁶² Ανέβηκε το 2009 στο «Θέατρο Άττις» του Θεόδωρου Τερζόπουλου.

ανθρωποκεντρικών θεωριών που επικράτησαν κατά καιρούς, όπως ο Διαφωτισμός. Ιδού και η ταύτιση του Ποντίκα με την άποψη του Σκρουμπέλου που ακολουθεί στο επόμενο κεφάλαιο.

Κεφάλαιο 4

Θανάσης Σκρουμπέλος: «Η κόρη του Οιδίποδα»

4.1 Εισαγωγή

Η προσέγγιση του μυθιστορήματος αυτού πρόκειται να στραφεί γύρω από διακριτούς θεματικούς άξονες. Αρχικά, πρόκειται να αναφερθούμε συνοπτικά στο θέμα του έργου, δηλαδή στην υπόθεσή του. Κατά δεύτερο λόγο, θα παρουσιάσουμε την κριτική τοποθέτηση του Θανάση Σκρουμπέλου, του συγγραφέα του έργου, στη συνέχεια θα επιχειρήσουμε να εξηγήσουμε γιατί η τραγωδία του Σοφοκλή *Οιδίπους επί Κολωνών* ενέπνευσε τον Θ.Σ. ενώ θα μας απασχολήσει σε χωριστό υποκεφάλαιο και η ιδιαίτερη γλώσσα που ο ίδιος μεταχειρίζεται. Τέλος, στα δύο τελευταία υποκεφάλαια, θα αναλύσουμε τους διαφορετικούς «Οιδίποδες» που δρουν παράλληλα μέσα στο κείμενο ενώ η μελέτη μας θα ολοκληρωθεί με τη στόχευση του συγγραφέα μέσα από το μυθιστόρημά του.

4.2 Σύντομη αναφορά στη θεματική του έργου

Το μυθιστόρημα του Θανάση Σκρουμπέλου *Η κόρη του Οιδίποδα* εκδόθηκε το 2015 αλλά δεν έχει αποτελέσει ως σήμερα αντικείμενο έρευνας σε ακαδημαϊκό επίπεδο. Η υπόθεσή του, η οποία εκτυλίσσεται στον σύγχρονο Κολωνό, πραγματεύεται την περιπέτεια της Νγκόνου, μιας νεαρής μετανάστριας από την Αφρική, η οποία πέφτει θύμα κυκλώματος εμπορίας σαρκός. Την αναζητεί ο τυφλός πατέρας της, ο Ντίπο, οποίος όμως δεν επιδιώκει απλώς να τη διασώσει αλλά να την νυμφευθεί, ώστε να επανέλθει με αυτόν τον τρόπο στο θρόνο του. Όπως διαβάζουμε ήδη στην αρχή του έργου: «Και τώρα, μέρες Μαγιού στον Κολωνό, ο Ντίπο έκπτωτος αλήτης βασιλιάς στην Ευρώπη, έψαχνε

τη Νγκόνο του γιατί ο μάγος είχε δει στα σπλάχνα του φιδιού ότι μόνο αν επιστρέψει με την κόρη του ως σύζυγό του θα πάρει πίσω το βασίλειο και το ορυχείο». ⁶³

Ήδη ο τόπος στον οποίο διαδραματίζεται το μυθιστόρημα αλλά και τα ονόματα των δύο βασικών χαρακτήρων παραπέμπουν στον μύθο του Οιδίποδα και ειδικότερα στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* του Σοφοκλή. Ο σύγχρονος Κολωνός βρίσκεται, βέβαια, στον ίδιο τόπο με τον ομώνυμο αρχαίο δήμο, όπου εκτυλίσσεται το δράμα του Σοφοκλή, ενώ τα ονόματα του Ντίπο και της Νγκόνο παραπέμπουν ηχητικά στον Οιδίποδα και στην Αντιγόνη.

Το έργο είναι πολυπρόσωπο (κάτι που ενδέχεται σε μερικά σημεία να προκαλέσει σύγχυση στον αναγνώστη): εκτός από τον Ντίπο και την Νγκόνο, γνωρίζουμε τον Πίτου τον υπασπιστή του Αφρικανού βασιλιά που τον ακολουθεί στο ταξίδι του στον Κολωνό και τον οποίο παντρεύεται στο τέλος η έγχρωμη κοπέλα, τον Σύλλα, Ρώσο έμπορο σαρκός, τον Καπανέα, Κολωνιώτη πρώην μαρκόνη και ομιλητή Σουαχίλι, αδερφό της Ιοκάστης, η οποία με τη σειρά της είναι ερωτευμένη με τον Σύλλα και προσπαθεί να τον συνετίσει. Επίσης, συναντούμε τον Βατσία, τον ρουφιάνο της γειτονιάς, τον ομοφυλόφιλο Τειρεσία, τον όμορφο Μέτωνα, καθηγητή μαθηματικών, τον Λάλα με τους χοντρούς φακούς μυωπίας που υποδέχεται τον πρώην βασιλιά, την Τάτα, ιδιοκτήτρια οίκου ανοχής ερωτευμένη με τον Καπανέα, την Ευθαλία, πρώην δασκάλα γαλλικών, τη Σουλάρα, ρατσίστρια ξενόφοβη, τον κουτσό Μενοικέα που συζεί με μια γυναίκα από τη Μολδαβία και πολλούς ακόμη – συχνά γραφικούς – ήρωες προερχόμενους είτε από τη συνοικία του Κολωνού είτε από τους περιθωριακούς τύπους που λυμαινούνται την περιοχή. Αρκετά από τα ονόματα αυτά είναι αντλημένα από την αρχαία μυθολογία ή ιστορία: ο μαθηματικός Μέτων παραπέμπει στον ομώνυμο αρχαίο γεωμέτρη· ο Καπανέας ήταν ένας από τους επτά ήρωες που πήραν μέρος στην εκστρατεία κατά της Θήβας· και Μενοικέας λεγόταν ο πατέρας και ο γιος του Κρέοντα, γυναικάδελφου του Οιδίποδα και αντιβασίλεα της Θήβας μετά την αλληλοφονία του Ετεοκλή και του Πολυνείκη.

4.3 Η κριτική τοποθέτηση του Θανάση Σκρουμπέλου

Ο συγγραφέας διευκρινίζει πως, όταν συγγράφει, ότι ο στόχος του —με την έννοια της κριτικής τοποθέτησης απέναντι στο θέμα που τον απασχολεί— δεν είναι ποτέ εκ των

⁶³ Σκρουμπέλος, 2015: 9-10. Ωστόσο, όπως θα δούμε και στην πορεία, η προφητεία δεν είναι παρά ένα πρόσχημα που συγκαλύπτει τη φιλοχρηματία του Ντίπο.

προτέρων καθορισμένος ή απόλυτα διάφανος.⁶⁴ Σύμφωνα με τον Σκρουμπέλο, οι ήρωές του είναι εκείνοι που, όσο εξελίσσεται η πλοκή, φωτίζουν το δρόμο του σαν λογοτεχνικός φάρος. Χρησιμοποιεί μάλιστα τα λόγια του Ισπανού δραματουργού Λόρκα: «Ο συγγραφέας είναι μέσα σε ένα σκοτεινό δάσος και δέντρο με δέντρο προσπαθεί να βγει στο ξέφωτο.» Το ξέφωτο αυτό φυσικά, με βάση τα λεγόμενα του Θ. Σ., είναι συνυφασμένο με τις πρότερες εμπειρίες και τα οράματα του καθενός, καθώς και με την προσωπικότητα και τα συναισθήματά του αλλά και με τον απολογισμό του στη ζωή.

Πυξίδα για τον Σκρουμπέλο αποτέλεσε η πολιτική του ιδεολογία, η οποία διαμορφώθηκε από τα πολιτικά και κοινωνικά γεγονότα του Ψυχρού Πολέμου, δηλαδή της εποχής της νεότητάς του, καθώς και από τις πνευματικές στερήσεις που υπέστη η γενιά του, αλλά και από τη γειτονιά του Κολωνού, στην οποία ο ίδιος μεγάλωσε. Πρόκειται βέβαια για τον τόπο από τον οποίο καταγόταν ο Σοφοκλής και τον οποίο χρησιμοποίησε ως δραματικό χώρο του *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, παρουσιάζοντας τον πάλαι ποτέ ένδοξο βασιλιά Οιδίποδα να ικετεύει πένης και ανέστιος. Τέλος, βασικός θεματικός άξονας του έργου του Σκρουμπέλου είναι οι ρατσιστικές και μισαλλόδοξες πολιτικές στάσεις που έχουν εμφανιστεί με ιδιαίτερη ένταση τα τελευταία χρόνια στην Ελλάδα, υποκινούμενες από πολιτικά και οικονομικά συμφέροντα.

4.4 Η επιλογή του *Οιδίποδα επί Κολωνώ*

Ο *Οιδίπους επί Κολωνώ*, το κύκνειο άσμα του Σοφοκλή, όπου ο Οιδίπους εκδιώκεται από τη Θήβα για τα εγκλήματα που διέπραξε εν αγνοία του, αποτελεί για τον Σκρουμπέλο «την επιτομή του κόσμου μας σήμερα.» Στην τραγωδία αυτή ο συγγραφέας βλέπει να χαράσσονται τα νέα σύνορα του κόσμου, πράγμα που σημαίνει αυτόματα «εκατόμβες θυμάτων, καταστροφή οικογενειών, εξανδραποδισμό και σύρσιμο στην πορνεία και στην απλήρωτη εργασία γυναικών, παιδών, νέων.» Εδώ διαφαίνεται και η αναλογία με την Νγκόντο, τη μαύρη παρθένα που επιχειρεί να εκμεταλλευτεί ο Ντίπο, ο «Οιδίπους» του μυθιστορήματος του Σκρουμπέλου. Αυτός ο Οιδίπους είναι για τον Σκρουμπέλο «η εικόνα του σύγχρονου κόσμου». Ομολογουμένως, στο μυθιστόρημα περισσεύουν οι έπαινοι για τον λαό του Κολωνού και το ήθος του· για παράδειγμα:

⁶⁴ Βλ. τη συνέντευξη που παραχώρησε ο συγγραφέας στη γράφουσα (βάσει ηλεκτρονικού μηνύματος του συγγραφέα κατόπιν γραπτών ερωτήσεων εν είδει συνέντευξης. Πρβλ. Παράρτημα).

«Κάποτε ήρθαν με κουμπούρια και πιστόλια κουτσάβια από τη Θήβα να πάρουν πίσω τον τυφλό Οιδίποδα κι ο Θησέας τούς έδειξε τον πούλο. Κι ας είχε σκοτώσει τον πατέρα του κι ας είχε παντρευτεί τη μάνα του ο Οιδίπους· και μετά κρεμάστηκε η μάνα του μόλις το ‘μαθε κι αυτός έβγαλε τα μάτια του· κι όμως ο Θησέας τον κράτησε κι αυτόν και τις κόρες του, τους προστάτευσε γιατί εδώ είναι Κολωνός»⁶⁵

Πάντως, ο Σκρουμπέλος τονίζει ότι επέλεξε ως τόπο δράσης τον Κολωνό όχι «για να εξωραΐσει γειτονιά και γείτονες, αλλά μόνο και μόνο γιατί εδώ είχε στήσει το δράμα του ο Σοφοκλής». Και όπως ο Οιδίπους στον Κολωνό δεν έτυχε αρχικά θερμής υποδοχής,⁶⁶ έτσι και ο Ντίπο του Σκρουμπέλου, με τον υπασπιστή του, τον Πίτου, συνάντησαν απέναντί τους εχθρικές φιγούρες, όπως η Σουλάρα, η οποία λέει μεταξύ άλλων τα εξής:

«Οι αράπηδες να ξεκουμπιστούν τώρα από τον Κολωνό. Ας τους πάρουν οι Ρώσοι, ας πνιγούν, ας τους πατήσει το τρένο, φτάνει να μη μας βρομίζουν τη γειτονιά», ακούστηκε δυνατά η κοντράλτο φωνή της Σουλάρας που οργάνωνε τα συλλαλητήρια της κατσαρόλας με νοικοκυρές για να φύγουν οι ξένοι, οι άθεοι, οι γύφτοι, και να υποχρεωθούν σε ορμονοθεραπεία οι ομοφυλόφιλοι και οι τραβέστες της Χαβάης και στα σχολεία να επανέλθει η μπλε ποδιά».⁶⁷

Ανάμεσα στον Οιδίποδα του σοφόκλειου μύθου και στους σημερινούς Ελληνοαφρικανούς πρόσφυγες, που αναζητούν καταφύγιο μεταξύ άλλων στον Κολωνό, υπάρχουν προφανείς αναλογίες, τις οποίες τονίζει ο Σκρουμπέλος σε συνέντευξή του: «[Ο Οιδίπους] ήταν επίσης επάιτης, πένης, κουρελιασμένος και με την Αντιγόνη αναζητούσαν τόπο να τους δεχτεί. Όπως οι σημερινοί πρόσφυγες. Είναι παγκόσμιο και διαχρονικό σύμβολο ο φυγάδας.»⁶⁸

⁶⁵ Σκρουμπέλος, 2015: 28.

⁶⁶ Ας θυμηθούμε τα λόγια του Χορού στον *Οιδίποδα επί Κολωνών* (μτφρ. Ι.Ν. Γρυπάρη) στ. 118-175 όπου ο Οιδίπους χαρακτηρίζεται ως «άπληστος», «αλήτης γέρος», «σίγουρα όχι από τα μέρη τους», «είναι φρικτός στην όψη και στο άκουσμα, πρέπει να απομακρυνθεί».

⁶⁷ Σκρουμπέλος, 2015: 60.

⁶⁸ Σκρουμπέλος, 2016.

4.5 Η γλώσσα του συγγραφέα

Η γλώσσα που μεταχειρίζεται ο Σκρουμπέλος στο μυθιστόρημά του είναι, ως επί το πλείστο, μια γλώσσα λαϊκή, πεζοδρομιακή, «μάγκικη», συχνά αιχμηρή. Ο ίδιος ο Θ.Σ. δηλώνει ότι δεν πραγματοποίησε έρευνα για το λεξιλόγιο αυτό,⁶⁹ αφού πρόκειται για γλώσσα που του είναι εντελώς οικεία από τα παιδικά του χρόνια. Εξάλλου, πιστεύει ότι η αρχαία ελληνική τραγωδία και τα κείμενά της «μιλάνε τη γλώσσα που μιλάει ο κόσμος».⁷⁰ Θα πρέπει πάντως να τονίσουμε ότι η γλώσσα που χρησιμοποιείται στην *Κόρη του Οιδίποδα* δεν αντικατοπτρίζει πιστά κάποια γλωσσική ποικιλία, αλλά είναι μάλλον ένα αμάλγαμα από γλωσσικές ποικιλίες διαφορετικών λαϊκών στρωμάτων και επαγγελμάτων: «Αυτούς, άμα τους ενώσεις, τη γλώσσα του μανάβη, της αγοράς, με τα ακούσματα του ναυτικού, οδηγείσαι σε αυτή την αργκό και την περίεργη λαϊκή γλώσσα».⁷¹

Αξίζει, εν είδει παραδείγματος, να σημειώσουμε τις πολυάριθμες λέξεις που περιλαμβάνει το μυθιστόρημα για να σημανθεί η λέξη «χρήμα/πλούτος», λέξη-κλειδί της υπόθεσης του έργου: «μαλλί», «μπερεκέτι», «μπαγιόκο», «μπικικίνια», «μούσμουλο», «παράς», «μποκού ντ' αρζάν», «λεφτά». Οπωσδήποτε, το λεξιλόγιο αυτό γίνεται από ελάχιστους κατανοητό καθότι ως επί το πλείστον παλαιϊκό, όμως χρησιμοποιείται σκόπιμα από τον Σκρουμπέλο με σκοπό να δοθεί έμφαση στην καθολική παρουσία του χρήματος ως κινητήριας δύναμης πολλών ανθρώπινων αποφάσεων και πράξεων ανεξαρτήτως κοινωνικής τάξης και προέλευσης. Άλλωστε, από την επιδίωξη του κέρδους αφορμάται η πλοκή του μυθιστορήματος: ο Ντίπο συνεργαζόταν με Λονδρέζους μεγαλοεμπόρους με στόχο την πώληση των διαμαντιών από το ορυχείο του βασιλείου του. Αυτή η εκμετάλλευση όμως σταμάτησε απ' τη στιγμή που στασιαστές επιβλήθηκαν στην περιοχή. Μάλιστα, στο τρίτο κεφάλαιο ομολογεί στην κόρη του:

«Ναι, για το χρήμα... βασίλισσα να σ' έχω... να συνεχιστεί η δυναστεία.» Κι εκείνη να αντιδρά λέγοντας: «Τέτοια τα στηρίγματα του θρόνου μου; Το χρήμα κι η υποταγή; Καμιά άλλη

⁶⁹ Σκρουμπέλος, 2016.

⁷⁰ Σκρουμπέλος, 2016.

⁷¹ Σκρουμπέλος, 2016.

επινόηση δεν έσπειρε τόσο κακό ανάμεσα στους ανθρώπους όσο το χρήμα...»⁷²

Και το «κατηγνώριω» του Θ.Σ. στο χρήμα δεν τελειώνει εκεί: επανέρχεται δια στόματος Ιοκάστης: «Τίποτα δεν έχει αφήσει όρθιο το χρήμα σε αυτόν τον κόσμο;»⁷³

Ωστόσο, το ύφος που χρησιμοποιεί ο Σκρουμπέλος έχει δεχτεί κριτική:

«Και σαν να μην έφταναν αυτά ο συγγραφέας έχει κι ένα άλλο άγχος: να πιστοποιήσει τον ρεαλισμό του με καταλόγους φορτωμένους από λόγια της πιάτσας: ένα λεξικό της λαϊκής αργκό που σπανίως συνδέεται οργανικά με τα διαδραματιζόμενα.»⁷⁴

Εν τούτοις, ο Σκρουμπέλος, την ίδια στιγμή που βαραίνει ενίοτε το έργο του με όλη αυτή την μη αντιληπτή από όλους γλώσσα, είναι επίσης σε θέση να χρησιμοποιεί με μαεστρία μια λυρική γλώσσα, συγκινησιακά φορτισμένη, με την οποία ζωγραφίζει γλαφυρές εικόνες που αφυπνίζουν τις αισθήσεις του αναγνώστη επιτυγχάνοντας μια γοητευτική συνύπαρξη με την αργκό, όπως φαίνεται από τα εξής ενδεικτικά παραδείγματα:

«Η Νγκόνο έπιασε με τα χέρια το αγκαθωτό σύρμα, μάτωσαν τα δάχτυλα, μα το αφιόνι αφάνιζε τον πόνο, το σήκωσε και πέρασε από κάτω. Πιάστηκε στ' αγκάθια το άσπρο της φόρεμα, μα με γέλια το ξεκούμπωσε και το άφησε λευκή ματωμένη παντιέρα να κρέμεται από το σύρμα...»⁷⁵

Και αλλού:

⁷² Σκρουμπέλος, 2015: 97. Όσα ξεστομίζει εδώ η κοπέλα είναι στην πραγματικότητα παράφραση των στ. 295-6 από την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή όπου ο Κρέοντας δηλώνει: «τίποτ' από όσα σοφίστηκαν οι άνθρωποι πιο χειρότερο δεν γένηκε απ' το χρήμα» (μτφρ. Κωνσταντίνου Χρηστομάνου). Η *Αντιγόνη* παρεισφρέει και στη σελ. 94 διά στόματος Οδυσσέας (ενός δευτεραγωνιστή) θυμίζοντάς μας το πασίγνωστο γ' στάσιμο του «έρως ανίκατε μάχαν...» (στ. 781-805). «Νομίζω είναι ερωτευμένος μαζί σου, κορίτσι μου, γιατί μόνο ο έρωτας παίρνει τον νου του ανθρώπου και τον κάνει μαλάκα να θυσιάσεται για φτερωτά αισθήματα». Η «ατιμία» του χρήματος καυτηριάζεται και λίγο παρακάτω (σελ. 98) μέσω του Τεόκλου, μέλους του ιδιότυπου αυτού κολωνιώτικου χορού με τον τελευταίο να αναμινγνύει, σε μια εκστατική σχεδόν κατάσταση, στίχους από διάφορες τραγωδίες του Σοφοκλή.

⁷³ Σκρουμπέλος, 2015: 138.

⁷⁴ Χατζηβασιλείου, 2016. Εντούτοις, τα διαδραματιζόμενα είναι, ακριβώς, πράξεις των προσώπων του μυθιστορήματος, στα οποία η αργκό αποτελεί οργανικό τμήμα της προσωπικότητάς τους.

⁷⁵ Σκρουμπέλος, 2015: 76.

«...τη γυμνή Νγκόνο να ανηφορίζει προς τον Κολωνό και κάτι παραπάνω, καθώς ένα ξαφνικό αεράκι γυριστό πήρε μεμιάς ψηλά τις πλαστικές σακούλες απ' τον κάδο ανακύκλωσης του Δήμου κι ήταν σαν διάφανα φουστάνια που χόρευαν πάνω και γύρω από το γυμνό μαύρο κορίτσι.»⁷⁶

Τέλος, το μυθιστόρημα περιλαμβάνει πολλά χωρία και στη γαλλική γλώσσα, στίχους από τον *Οιδίποδα επί Κολωνό*⁷⁷ ενώ συναντάμε ακόμα και Σουαχίλι, ακόμη και ρωσικά λόγω του μαφιόζου Κρεονίν.⁷⁸ Μέσα στο έργο δεν δηλώνεται πουθενά ευκρινώς η αφρικανική χώρα προέλευσης των ηρώων· εντούτοις η (ανύπαρκτη) φυλή των Μουλέλε, η φυλή δηλαδή του Ντίπο και της Νγκόνο, παραπέμπει μάλλον στο βελγικό Κονγκό (ο Πιερ Μουλέλε ήταν αντάρτης από το Κονγκό), εξ ου και η χρήση της γαλλικής γλώσσας.

Ειδικότερα, ακούμε τον Ντίπο να απαγγέλλει στα Σουαχίλι τους στίχους 668-93 από τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, όπου ο Χορός καλωσορίζει τον Οιδίποδα στον Κολωνό περιγράφοντας τη μοναδική ομορφιά του τόπου. Καθώς απαγγέλλει, δάκρυα κυλούν από τα τυφλά του μάτια, καθότι έχει καταλήξει «ζήτουλας εμποράκος, σφουγγοκωλάριος... ένας κωδικός αριθμός αποθηκευμένος στο άπειρο χωρίς πρόσωπο και ταυτότητα».⁷⁹ Σε αντίθεση με τον Οιδίποδα, που βρίσκει τελικά άσυλο στον Κολωνό, ο Ντίπο παραμένει ανέστιος και εξαθλιωμένος. Ομοίως, στη συνέχεια του μυθιστορήματος, οι «αλλοπαρμένες» γυναίκες της γειτονιάς παρασυρμένες από τον οίστρο, όπως σημειώνει ο Σκρουμπέλος, μαζί με τον Ντίπο σαν σε χορωδία απαγγέλλουν και πάλι στίχους από τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* (στ. 214-216, μτφρ. Δ. Ν. Μαρωνίτης) με το Χορό να ρωτάει την καταγωγή του Οιδίποδα και τον τελευταίο να απευθύνεται στην κόρη του με αγωνία για το τι μέλλει γενέσθαι.

4.6 Οι «παράλληλοι Οιδίποδες»

Στο μυθιστόρημα του Σκρουμπέλου δεν υπάρχει μόνο ένας «Οιδίπους», αλλά περισσότεροι, οι οποίοι διαθλούν τη σοφόκλεια μορφή του Οιδίποδα και αντανακλούν, πολυπρισματικά, διαφορετικές όψεις της.

⁷⁶ Σκρουμπέλος, 2015: 81 και 82 αντίστοιχα.

⁷⁷ Π.χ. στις σελ. 54 και 55.

⁷⁸ Σκρουμπέλος, 2015: 55.

⁷⁹ Σκρουμπέλος, 2015: 42 και 43.

Γνωρίζουμε αρχικά τον πρωταγωνιστή Τέτε Ντίπο της φυλής των Μουλέλε που «ήταν στραβός, δεν έβλεπε, του 'χαν βγάλει τα μάτια ή τα 'χε βγάλει ο ίδιος με τα δικά του χέρια... μαζί με την όραση είχε χάσει και γη και οικογένεια και βασίλειο, κυρίως τη μικρή του κόρη, τη Νγκόνο...».⁸⁰ Όπως προαναφέραμε, το όνομα «Ντίπο» παραπέμπει ηχητικά στον «Οιδίποδα», στον οποίο βεβαίως παραπέμπει και η φυσική του κατάσταση: ο Ντίπο, όπως ο Οιδίπους, είναι τυφλός και έχει ανάγκη από συνοδεία. Πλην αυτού όμως, συναντάμε και έναν ερευνητή ανθρωπολόγο που καταπιάνεται με τους κατοίκους του Κολωνού μελετώντας «την αρρώστια της ανεμελιάς».⁸¹ Είναι

«ο κύριος Τάκης Φαράκης, διαπρεπής δημοσιογράφος και μπιχεβιοριστής μελετητής των μικρών κοινοτήτων, τακτικός επισκέπτης του Κολωνού, δεν μπορούσε να ερμηνεύσει το φαινόμενο και τρελαινόταν ... με ένα τεφτέρι και κατέγραφε ό,τι έβλεπε και ό,τι άκουγε ... μέχρι που νοίκιασε και σπίτι κοντά στον Λόφο⁸² – για να βρει την απάντηση, κι όλο πιο μέσα στο στόμα της Σφίγγας έμπαινε».⁸³

Για το μυστηριώδες αυτό άτομο ο Σκρουμπέλος αναφέρει τα εξής στη συνέντευξη που παραχώρησε στη γράφουσα:

«Ο σχολιαστής Οιδίπους που θέτω είναι γιατί ο πραγματικός αγνοεί, ενώ αυτός που είναι πιο έξω μπορεί και βλέπει πράγματα που δεν βλέπει και δεν μπορεί να πει ο ήρωας Οιδίπους. Είναι λοιπόν συμπληρωματικός «Οιδίπους», κορυφαίος του χορού των Κολωνιωτών που χάνονται και αυτοί μες στο μικροπαίχνιδο της ζωής.»

Το αιμομικτικό θέμα της σχέσης ανάμεσα στον Ντίπο και στην Νγκόνο αναδιπλασιάζεται, καθώς αναπαράγεται στην ιστορία της μακράς σχέσης ανάμεσα στον Κολωνιώτη Πάπο και την κόρη του Ευρυδίκη. Ο Πάπος συνουσιάστηκε μαζί της χωρίς να γνωρίζει τη συγγένειά τους' όταν την αντιλήφθηκε χάρη σε μια επιστολή που είχε αφήσει η θανούσα μητέρα της κοπέλας και πρώην αγαπημένη του, τότε:

⁸⁰ Σκρουμπέλος, 2015: 7.

⁸¹ Σκρουμπέλος, 2015: 80.

⁸² Πρόκειται για το Λόφο Σκουζέ, όπου στην αρχαιότητα βρισκόταν το ιερό της Δήμητρος Ευχλόου.

⁸³ Σκρουμπέλος, 2015: 80.

«χλώμιασε, άφησε το γράμμα κάτω κι έβαλε τα χέρια του να βγάλει τα μάτια του... Η δαιμόνια μηχανή⁸⁴ του Κολωνιάτη Σοφοκλή, η τραγωδική κληρονομιά του είχε δουλέψει πάλι, και πώς να ξεφύγει από αυτήν ο Κολωνιώτης Πάπος. Κανείς Κολωνιώτης δεν ξεφεύγει. Ταραγμένα παιδιά του Οιδίποδα».⁸⁵

Αλλά και προς το τέλος του έργου, ο Σύλλας, το βασικό περιθωριακό πρόσωπο της υπόθεσης, ασκεί την αυτοκριτική του καταλήγοντας στο συμπέρασμα: «Δεν φταίω εγώ για ό,τι έγινα. Άφταιγος ένοχος, έτσι δεν μου 'χες πει για τον Οιδίποδα;» Η αγαπημένη του Ιοκάστη του απαντάει: «Άφταιγος μιάρός»⁸⁶ ενώ λίγο νωρίτερα του δήλωνε: «Δίπλα μου, άντρα μου και γιο μου»⁸⁷ θυμίζοντας την ανόσια σχέση Οιδίποδα-Ιοκάστης.

Ο Σύλλας είναι άνθρωπος του υποκόσμου, μαστροπός με οίκο ανοχής, που διακινεί έναντι σεβαστών ποσών νεαρές παρθένες. Προς το τέλος του έργου, αντιλαμβανόμαστε ότι έχει βιάσει την Νγκόνο: «... κι είδε [ενν. η Ιοκάστη, η γυναίκα που είναι ερωτευμένη με τον Σύλλα και επιχειρεί να διασώσει την Νγκόνο] να βγάζουν στο σεντόνι πάνω ματωμένη τη μικρή Νγκόνο... Άστραψε και βρόντησε μέσα της κι είδε και τον Σύλλα στο κρεβάτι καθισμένο, ματωμένα χείλη και χέρια κι όρμησε να τον ξεσκίσει». ⁸⁸ Ωστόσο, ο Σύλλας μετανοεί άμεσα δηλώνοντας ότι δεν είχε επιλογή: «Συγχώρεσέ με, μη με κρίνεις... το κορίτσι το 'σκάσε... τιμωρήθηκε... δεν γινόταν αλλιώς...»⁸⁹ Ο Σύλλας, μπλεγμένος σε κυκλώματα παρανομίας απ' όπου δύσκολα κάποιος απομπλέκεται είναι μεν ένοχος και μιάρός, αλλά κατά βάθος δεν φταίει ή τουλάχιστον μετανιώνει, όπως ο σοφόκλειος Οιδίπους, επιθυμώντας μια ανθρώπινη ζωή στο πλάι της αγαπημένης του: «...πες μου τι θες να κάνω... μη χαθεί αυτό το όνειρο... σ' αγαπώ».⁹⁰

⁸⁴ Ρητή είναι η σύνδεση με το έργο σε τέσσερις πράξεις *Δαιμόνια μηχανή* του Γάλλου Κοκτώ, γραμμένο το 1934 (μτφρ. Γ. Θηβαίος, 1986). Το εν λόγω έργο συνιστά μια μίξη των εκδοχών του οιδιπόδειου μύθου έτσι όπως τον απαντάμε στον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή και στις *Φοίνισσες* του Ευριπίδη. Στον πρόλογο του έργου ακούμε μια απρόσωπη ηχογραφημένη Φωνή να εξηγεί ότι ο μύθος του Οιδίποδα αποτελεί παράδειγμα μιας «από τις τελειότερες μηχανές που κατασκεύασαν οι καταχθόνιοι θεοί για τον μαθηματικό εκμηδενισμό ενός θνητού».

⁸⁵ Σκρουμπέλος, 2015: 89 και 90.

⁸⁶ Σκρουμπέλος, 2015: 140.

⁸⁷ Σκρουμπέλος, 2015: 139.

⁸⁸ Σκρουμπέλος, 2015: 135.

⁸⁹ Σκρουμπέλος, 2015: 136.

⁹⁰ Ο.π. / Ένθ' ανωτ.

4.7 Η στόχευση του πεζογράφου

Η στόχευση του Σκρουμπέλου είναι πολυμετωπική. Έχει αφενός πολιτικό περιεχόμενο, με αιχμές κατά της ακροδεξιάς, και αφετέρου κοινωνικό και συνάμα ανθρωπογεωγραφικό προσανατολισμό, με αναφορά στον Κολωνό και τους κατοίκους του. Στόχος του επίσης είναι να σχολιάσει τον ρόλο της μοίρας στη ζωή του ανθρώπου (θα τον δούμε σε σχέση με τον ρόλο της ειμαρμένης στη ζωή των τραγικών προσώπων) αλλά και να αμφισβητήσει τη δύναμη του Λόγου.

4.7.1 Η πολιτική του σκόπευση

Όσον αφορά την πολιτική στόχευση του έργου, αυτή δεν ανήκε στις αρχικές προθέσεις του συγγραφέα, όπως δηλώνει ο ίδιος σε συνέντευξή του προς τη γράφουσα.

«Δεν είχα στο νου μου να βάλω Χρυσή Αυγή κλπ. Παρεισέφρησε μόνη της γιατί έξω από την καρδιά μου και το μυαλό μου, τους έβλεπα. Και μάλιστα ως γκροτέσκες καρικατούρες (που είναι κιόλας). Ήξερα και μερικούς που από παιδιά, ήμασταν μαζί στο ποδόσφαιρο, στην πλατεία, στο σχολείο. Κι ήξερα τις ψυχές τους. Κι ακόμα τις κατανοώ, ως φοβισμένες, θυμωμένες και τρομαγμένες από το δυσνόητο παιχνίδι του κόσμου. (Όπως και επί Χίτλερ σε μια κοινωνία σε αποσύνθεση, λίπασμα για το λουλούδι του φόβου)»⁹¹

Μάλιστα, στο μυθιστόρημα του Σκρουμπέλου εντοπίζουμε σημεία στα οποία πλέον ο ίδιος εκφράζεται ευθέως ως πολίτης, διασπώντας τη μυθοπλαστική ψευδαίσθηση και απομακρυνόμενος από την πλοκή και τα γεγονότα. Μιλάει για ανθρώπους φοβισμένους, απογοητευμένους, δηλητηριασμένους με μίσος, ξενόφοβους, στερημένους:

«...πολλοί από αυτούς ήταν κάποτε άντρες και γυναίκες που αγαπούσαν και τώρα είχαν χάσει την αγάπη, την είχε διώξει από μέσα τους η ταπείνωση, η φτώχεια... κάθε εισβολέας απέξω τους τρόμαζε... κι ήταν κι άλλοι που 'χαν το σύνδρομο του μεγάλου ηγέτη... Ήθελαν τον κόσμο... με τάξη...»⁹²

Σε άλλα σημεία αναφέρεται σε πολιτικά γεγονότα που σημάδεψαν την εποχή της νεότητάς του, όπως ο ρόλος της Βασιλείας στην Ελλάδα και ιδιαίτερα η Φρειδερίκη και

⁹¹ Σκρουμπέλος: 2021.

⁹² Σκρουμπέλος, 2015: 115 και 116.

ο δήθεν ευεργετισμός της (τον οποίο ειρωνεύεται ο συγγραφέας ως απλό προκάλυμμα αδιαφανών πράξεων) ή η Μακρόνησος ως τόπος εξορίας των αντιφρονούντων αριστερών πολιτών⁹³ ή το ρουσφέτι, ένα από τα βασικά συστατικά της νεοελληνικής παθογένειας και κακοδαιμονίας: «...οι περισσότεροι κοκοκό (με ρουσφέτι) ήταν διορισμένοι κι ο Λεωνίδας είχε το μεγαλύτερο, την Υψίστη».⁹⁴ Επιπλέον, δεν απουσιάζει και η κατά μέτωπο κριτική στους πολιτικούς και γενικά στους ιθύνοντες και τους υψηλά ιστάμενους και μάλιστα με σκληρή, αγοραία γλώσσα με αναφορά στην Νγκόνο και στην κάθε Νγκόνο που πέφτει θύμα εμπορίας:

«...να 'ναι χαρούμενο ρουσφέτι στο κρεβάτι για τον πουτανιάρη δικαστή, τον λιγούρη εφοριακό, τον χοντρόπετσο υπουργό, τη χρηματοπλύστρα τραπεζικό, την πειρολά δημοσιογράφο, τον τρανό μπάτσο, τον μεγαλοχαρτογιακά του υπουργείου. Δεν έφτανε που αυτή η ελίτ των σάπιων τα παίρναν από δεκαπέντε κρατικές μπάντες, είχαν και βαρβάτα δώρα ... μέτρον πάντων το μπαγιόκο για όλους τους».⁹⁵

Εξάλλου, σε άλλα κείμενά του, όπως λόγου χάρη στη συνέντευξή του στην *Αυγή*⁹⁶ επικρίνει τους πολιτικούς για τις πολιτιστικές ελλείψεις του αγαπημένου του Κολωνού όπως και για την ύπαρξη ακόμη των τειχών που τον απομονώνουν από τη λοιπή Αθήνα.⁹⁷

4.7.2 Η κοινωνική/ανθρωπογεωγραφική του σκόπευση

«'Η κόρη του Οιδίποδα'', ένα μαύρο κορίτσι ανάμεσα στα πάλλευκα μαρμάρινα μνημεία του Μίλερ και του Λενορμάν στον Κολωνό, είκοσι μέτρα από την Αγία Ελεούσα στον Λόφο, εκεί που λένε πως ήταν το ιερό των Ευμενίδων (Ευμενίδες-Ελεούσες) και

⁹³ Σκρουμπέλος, 2015: 126-129.

⁹⁴ Σκρουμπέλος, 2015: 128.

⁹⁵ Σκρουμπέλος, 2015: 73.

⁹⁶ Σκρουμπέλος, 2015

⁹⁷ Ο Κολωνός περιβάλλεται από τείχη κυριολεκτικά. Η πραγματικότητα αυτή δεν αρέσει στον Σκρουμπέλο λόγω της απομόνωσης της περιοχής, όπως δηλώνει στη συνέντευξή του. Τα τείχη αυτά είναι από τσιμέντο σήμερα (παλιότερα ήταν από πέτρα) προστατεύοντας την περιοχή από τη σιδηρογραμμή αλλά και αποκλείοντάς της από την υπόλοιπη Αθήνα. Παλιότερα, υπήρχε εναέρια γέφυρα που επέτρεπε την πρόσβαση στον Κολωνό ενώ τώρα η διάβαση είναι υπόγεια καθιστώντας την πρόσβαση στις οικίες δύσκολη σε περίπτωση απεργίας των υπαλλήλων στα τρένα. Αυτά είναι τα σύγχρονα τείχη στην Αθήνα. Ωστόσο, υπάρχουν και τα πνευματικά τείχη. Ενώ ο Κολωνός είναι η γενέτειρα του Σοφοκλή με την περιοχή της Ακαδημίας Πλάτωνος σε απόσταση αναπνοής, η πολιτιστική κληρονομιά της αρχαίας αυτής γειτονιάς είναι υποβαθμισμένη κι ακόμη κι οι ίδιοι οι μόνιμοι κάτοικοι δεν την γνωρίζουν.

πάνω από το υπαίθριο θέατρο, γίνεται το κέντρο όπου γύρω του χορεύουν σαν σε γαϊτανάκι φίλοι που χάθηκαν, φίλοι ζωντανοί, φίλοι μελλοντικοί, γιατί σε μας, στον Κολωνό, νεκροί και ζωντανοί και του μέλλοντος όλοι συνδαιτυμόνες είμαστε στο ίδιο το τραπέζι».⁹⁸

Με τούτα τα λόγια, ο Σκρουμπέλος προβάλλει τη σύνθεση των ανθρώπων του Κολωνού, τονίζοντας ότι πρόκειται για μια κοινωνία-μωσαϊκό, πολυφωνική και πολυμορφική όπου ποικίλα ετερόκλητα στοιχεία αναμειγνύονται και συγκατοικούν. Όλοι μαζί συγκροτούν ένα είδος Χορού παρόμοιου με των αρχαίων δραμάτων, όχι τόσο των τραγικών, όσο των σατυρικών:

«Ο κυρ Σοφοκλής, ο Μενοικέας με το ξύλινο πόδι που τρίζει, η Ιοκάστη με τα δίδυμα, ο χαβαλές Καπανέας, ο Λεωνίδας ο Δαίμονας, η Σουλάρα, ο Σύλλας ο Ρώσος πορνοβοσκός, ο απίθανος Λάλας, ένας χορός τύπων και χαρακτήρων που, τι κι αν έχουν περάσει αιώνες, ακόμη μοιάζει να τους κινεί η ίδια αρχαϊκή τρέλα και να 'ναι ρόλοι που επαναλαμβάνουν το ίδιο ξανά και ξανά σατυρικό δράμα.»⁹⁹

Οι σημερινοί κάτοικοι του Κολωνού, σαν απόγονοι και κληρονόμοι του φιλόξενου Θησέα από τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, διέπονται από ξεχωριστή σύμπνοια και αλληλεγγύη. Ο συγγραφέας υπογραμμίζει σε συνέντευξή του ότι:

«Στο καφενείο, στην πλατεία, στην αφήγηση του ξέμπαρκου ναυτικού, ο μύθος αναδεικνύεται πιο ισχυρός από το ιδεολόγημα, και στη δύσκολη στιγμή ο γείτονας θα παραμερίσει στην άκρη την πολιτική διαφωνία και θα σου δώσει μια χούφτα αλάτι για να βάλεις στο φαΐ. Γι' αυτό λέω η παράδοση δεν είναι νεκρός λόγος, αλλά είναι ζώσα, είναι το αθάνατο νερό που κυλάει δίπλα μας».¹⁰⁰

Στην ίδια συνέντευξη διατυπώνει την άποψη ότι: «ο Ιάγος ή ο Εφιάλτης συνυπάρχουν με το Θησέα... Η μικροπαγαποντιά, το ατομικό συμφέρον, η άμιλλα, η αλληλεγγύη

⁹⁸ Σκρουμπέλος, 2015

⁹⁹ Σκρουμπέλος, 2015.

¹⁰⁰ Σκρουμπέλος, 2015.

συνυπάρχουν...»¹⁰¹ Εξάλλου, στη συνέντευξη που παραχώρησε στη γράφουσα συμπληρώνει τα εξής: «Σύμπνοια και αλληλεγγύη είναι παιδιά της ανάγκης κι όχι παράδοση ή θέσφατο. Ο καθείς είναι έτοιμος να κατασπαράξει τον άλλον, αν αλλάξει και πάει αλλού η ανάγκη.»¹⁰²

Έτσι ενώ στην αίσια έκβαση του έργου όλοι (Μέτωνας, Καπανέας, Μαρίτσα) συντρέχουν το γάμο της μαύρης Αντιγόνης με τον Πίτου απαντώντας θετικά στο βασικό ερώτημα αν οι σύγχρονοι κάτοικοι του Κολωνού θα αποδειχθούν το ίδιο φιλόξενοι με τους αρχαίους, ο Βατσίας δεν λησμονεί τα διαμάντια και φέρνει αντίρρηση για την ένωση αυτή δήθεν λόγω διαφοράς στη θρησκεία των δύο μελλοντύμων.

4.8 Ο ρόλος της ειμαρμένης

Ο Dodds εξηγεί ότι οι θεοί δεν φέρουν ευθύνη για τις πράξεις των ανθρώπων ούτε τους κινούν σαν μαριονέτες. Εν ολίγοις, οι άνθρωποι δεν είναι άβουλοι. Έτσι, ο Dodds αποκρούει υπεραπλουστευμένες απόψεις περί τιμωρίας του Οιδίποδα για τον χαρακτήρα και τις επιλογές του από τους θεούς. Απεναντίας, υποστηρίζει ότι ο Οιδίπους γοητεύει ακριβώς επειδή επιλέγει ελεύθερα, κινούμενος από πολύ υψηλά κίνητρα, μια σειρά ενεργειών που τον οδήγησαν στην αυτοκαταστροφή του. Θα μπορούσε να είχε αφήσει τον λοιμό στην πόλη του να εξελιχθεί αλλά συμπάσχοντας με τον λαό του πήρε τον δρόμο για το μαντείο των Δελφών ώστε να λάβει χρησμό. Θα μπορούσε επίσης να είχε αφήσει τον φόνο του Λαίου ανεξιχνίαστο, παρόλο τον χρησμό που έλαβε από τον θεό Απόλλωνα. Ωστόσο, η ευσέβεια και η δικαιοσύνη τον ώθησαν να δράσει. Κανείς δεν τον ανάγκασε να εκβιάσει την αλήθεια από τον απρόθυμο Θηβαίο βοσκό. Δεν ήθελε όμως να ζει με το ψέμα κι αντιστάθηκε τόσο στον Τειρεσία, όσο και στην Ιοκάστη αλλά και στον βοσκό που επιχείρησαν να σταματήσουν την έρευνά του. Αυτοτυφλώθηκε μάλιστα για να αποκοπεί από κάθε επαφή με την πραγματικότητα. Και θα είχε καταστρέψει και τις άλλες του αισθήσεις, αν μπορούσε να το κάνει.¹⁰³

Τη βασική αυτή θέση του Dodds την προεκτείνει ο Kovacs, χρησιμοποιώντας τη μεταφορά μιας σκακιστικής παρτίδας. Οιδίπους και Απόλλωνας, λέει ο Kovacs, είναι δύο σκακιστές, από τους οποίους ο ένας, ο Οιδίπους, είναι εξαιρετικά ικανός, αλλά ο άλλος, ο Απόλλωνας, είναι παγκόσμιος πρωταθλητής. Ο Απόλλωνας δεν κατευθύνει τον Οιδίποδα, ο οποίος ασφαλώς είναι υπεύθυνος για τις επιλογές του στην παρτίδα·

¹⁰¹ Σκρουμπέλος, 2015.

¹⁰² Σκρουμπέλος, 2021.

¹⁰³ Dodds, 1966: 43.

φροντίζει όμως, ως πιο ισχυρός παίκτης, να του στήσει έντεχνες παγίδες: αποκαλύπτει μόνο ένα μέρος της αλήθειας, τόσο όσο χρειάζεται για να οδηγήσει τον Οιδίποδα στη μοιραία σύγκρουση με τον Λάιο, ενώ ταυτόχρονα αποκρύπτει ουσιώδεις πληροφορίες, όπως λ.χ. η ταυτότητα των πραγματικών γονέων του Οιδίποδα. Έτσι, ο Οιδίπους, όταν πληροφορείται από το μαντείο ότι θα φονεύσει τον πατέρα του και θα νυμφευθεί τη μητέρα του, προβαίνει στη μόνη απόφαση που μοιάζει εύλογη με βάση όσα γνωρίζει ο ίδιος: αποφασίζει να μην επιστρέψει στην Κόρινθο, όπου ζουν τα πρόσωπα τα οποία ο ίδιος θεωρεί (εσφαλμένα) γονείς του, αλλά να πορευθεί προς το μοιραίο τρίστρατο, όπου συναντά τον Λάιο. Έτσι, ο ίδιος ο Οιδίπους, με τις δικές του επιλογές, θέτει σε κίνηση τη ροή των γεγονότων που θα τον οδηγήσουν στην καταστροφή· ο Απόλλων απλώς τον ωθεί έντεχνα προς τις μοιραίες αποφάσεις.¹⁰⁴

Κάτι ανάλογο εκφράζει ο Σκρουμπέλος διά στόματος του δικού του Οιδίποδα, του Ντίπο: «"Δεν υπάρχει μοίρα", της φώναξε, "ούτε δρόμος χαραγμένος από τα πριν, τον δρόμο τον ανοίγουμε μόνοι μας προχωρώντας... Όλοι, από Κίνα μέχρι Πορτογαλία κι από Ιρλανδία μέχρι ακρωτήριο Χορν μόνοι μας φτιάχνουμε τη μοίρα μας"».¹⁰⁵

4.9 Η αποκαθήλωση του Λόγου

Ο Σκρουμπέλος δεν παραλείπει να θίξει και την κατάρρευση της πίστης στη δύναμη του Λόγου, μιας πίστης που αποτέλεσε για αιώνες ένα από τα βασικά κληροδοτήματα του Διαφωτισμού. Όπως προείπαμε στο πρόσωπο των τριών Αφρικανών που καταφθάνουν στον Κολωνό ο Σκρουμπέλος βλέπει όλους εκείνους που ξεριζώθηκαν άθελά τους να περιφέρονται έρμαιοι των κρατών υποδοχής και των όποιων πολιτικών αποφάσεων. Έτσι, καυτηριάζει την πτώση του ουμανισμού λέγοντας ότι αυτός «δεν ακουμπά πια στο Λόγο και τη διαφώτιση... Δεν είναι τυχαίο ότι στο Κατά Ιωάννην αυτός που σταυρώνεται είναι ο Λόγος».¹⁰⁶

¹⁰⁴ Kovacs, 2009: 359-360.

¹⁰⁵ Σκρουμπέλος, 2015: 150-151.

¹⁰⁶ Σκρουμπέλος, 2015.

Κεφάλαιο 5

Καίη Τσιτσέλη: «Ο δρόμος προς τον Κολωνό»

5.1 Σύνοψη

Με τη νουβέλα *Ο δρόμος προς τον Κολωνό*, το πρώτο μέρος του ομώνυμου τρίπτυχου λογοτεχνήματος της Καίης Τσιτσέλη σε μετάφραση της Λίνας Κάσδαγλη, πρόκειται να ασχοληθούμε στο παρόν κεφάλαιο. Γραμμένη το 1979, μάς μεταφέρει στην Ελλάδα ενός πρόσφατου παρελθόντος, χωρίς όμως να προσδιορίζεται σαφώς ο χρόνος στον οποίο εκτυλίσσεται η δράση.¹⁰⁷

Τα δύο βασικά πρόσωπα της νουβέλας είναι η Αντιγόνη και ο ανάπηρος πατέρας της, του οποίου το όνομα (κατ' επιλογή της συγγραφέως) αγνοούμε. Μετά τον θάνατο της μητέρας της Αντιγόνης, πατέρας και κόρη εγκαταλείπουν την πόλη όπου διαμένουν (που μάλλον είναι η Αθήνα) και μετακινούνται με σκοπό να εγκατασταθούν, για όσο αντέξουν, στη Ζάκυνθο, τόπο καταγωγής της θανούσας. Η Αντιγόνη, μόλις δεκαοχτώ ετών κι έπειτα από μια σύντομη ερωτική περιπέτεια με τον Άγη, έναν άντρα έγγαμο και σοβαρά ασθενή, αποφασίζει να μετακομίσουν, όταν η μητέρα της χάνει τη ζωή της σε αυτοκινητικό δυστύχημα.

Η νουβέλα ξεκινά από το τέλος της πλοκής, όταν η Αντιγόνη με τον πατέρα της επιβιβάζονται στο πλοίο προς το νησί, και ολοκληρώνεται με την εκεί άφιξή τους και την υποδοχή τους από συγγενικό πρόσωπο. Οι δύο χαρακτήρες αισθάνονται ενοχή κι αποκαρδίωση, ο μεν πατέρας για τον θάνατο της γυναίκας του αλλά και την

¹⁰⁷ Πρόκειται για ένα έργο γύρω από το οποίο δεν υπάρχουν επαρκείς πληροφορίες ως προς τον ακριβή χρόνο συγγραφής του και έκδοσής του στην αγγλική γλώσσα. Το βιβλίο μεταφρασμένο στην ελληνική γλώσσα εκδόθηκε στα 1979 σε μετάφραση της Κάσδαγλη (εκδόσεις «Ερμής»). Σε συνέντευξή της στο περιοδικό «Διαβάζω» στα 1983, η συγγραφέας (σελ. 64) αναφέρεται στη μετάφραση του δεύτερου μέρους του έργου αρχικά από τον Κοσμά Πολίτη κι έπειτα των άλλων δύο από την Κάσδαγλη ενώ πιο κάτω (σελ. 71) η Τσιτσέλη ενημερώνει για τη συγγραφή του έργου στα 1960. Διαβάζουμε: «Η μετάφραση του Κοσμά Πολίτη έγινε λίγο μετά αφού βγήκε το βιβλίο στα αγγλικά και δημοσιεύτηκε στον “Ταχυδρόμο”. Και αργότερα, πολύ αργότερα, όταν αποφασίστηκε να γίνει η ελληνική έκδοση, η Λίνα Κάσδαγλη μετέφρασε τις άλλες δύο νουβέλες».

ανικανότητά του να κερδίσει χρήματα, η μεν κόρη για τα τερατώδη ψέματα που έχει ξεστομίσει και την εξάρτησή της από το καθήκον προς το πρόσωπο του πατέρα της.

Στο ενδιαμέσο του κειμένου φωλιάζουν (μέσω αφηγηματικών αναδρομών στο εγγύς παρελθόν) όλα εκείνα τα γεγονότα που σκιαγραφούν τους χαρακτήρες του έργου και ερμηνεύουν τις αποφάσεις τους και τις κινήσεις τους.

Οι ομοιότητες με τα έργα του Σοφοκλή *Οιδίπους επί Κολωνώ* και *Αντιγόνη* είναι ενίοτε εμφανείς κι ενίοτε λεπτότερες. Όπως και στα υπόλοιπα έργα, θα καταπιαστούμε με αυτές καταδεικνύοντας άμεσα ή έμμεσα και τις επίσης ορατές διαφοροποιήσεις.

Έννοιες όπως η δικαιοσύνη (σημείο που τονίζει κι η συγγραφέας στον πρόλογό της παραλληλίζοντας αυτόματα την κεντρική ηρωίδα με εκείνη του αρχαίου τραγικού), η σιωπή καθώς και το δίπολο αλήθεια-φαινόμενα παρουσιάζουν το μεγαλύτερο ενδιαφέρον μέσα στο έργο. Για το λόγο αυτό, θα σχολιαστούν αναλυτικά στο πρώτο υποκεφάλαιο.

5.2 Δικαιοσύνη, σιωπή και φαινόμενα

5.2.1 Δικαιοσύνη

Η έννοια της δικαιοσύνης κεντρίζει το ενδιαφέρον της Καίης Τσιτσέλη. Όπως η ίδια σημειώνει προλογίζοντας την τριλογία της: «...αλλά για μένα, το σημαντικό στην *Αντιγόνη* δεν είναι η αρετή ή η αθωότητά της, αλλά το σχεδόν ανελέητο αίσθημα της δικαιοσύνης και της αλήθειας».¹⁰⁸ Το βασικό αυτό χαρακτηριστικό της γνώριμα μάς συστήνει η συγγραφέας ήδη από την έναρξη της νουβέλας όταν η *Αντιγόνη*, ψυχρή αλλά δίκαιη, παραχωρεί την πολυθρόνα της στο πλοίο σε μια κυρία μεγάλης ηλικίας. Ακοίμητος φρουρός, συνοδεύει τον πατέρα της που είναι καθηλωμένος σε αναπηρικό καροτσάκι και δεν τον εγκαταλείπει ούτε για μια στιγμή πάλι λόγω του αισθήματος δικαιοσύνης που τη διακατέχει κι όχι χάρη στην αγάπη που νιώθει για τον γεννήτορά της: ο πατέρας της *Αντιγόνης* «θα έφριττε αν ήξερε ότι τα δικά της αισθήματα γι' αυτόν ήταν [...] μάλλον αισθήματα αδερφής παρά θυγατέρας».¹⁰⁹ Απαραγνώριστα ίδιο είναι το κίνητρό της όταν του χορηγεί με ηρεμία και ψυχρότητα το φάρμακό του.

¹⁰⁸ Τσιτσέλη, 1979: 12.

¹⁰⁹ Τσιτσέλη, 32.

Εκείνη τον κοίταξε σταθερά, με τα δάχτυλα λυγισμένα γύρω από το καπάκι του μικρού μπουκαλιού με το γιατρικό. Επέμεινε λίγο με το βλέμμα, έπειτα σταμάτησε. Άλλη μια φορά είχε εκτελέσει μια πράξη δικαιοσύνης, ένα χρέος και τελείωσε.¹¹⁰

Το ζήτημα όμως της δικαιοσύνης αγγίζει και ο γέροντας πατέρας της όταν δηλώνει στην κόρη του την ώρα του ταξιδιού πως: «τώρα πια είμαι ένας άνθρωπος χωρίς δικαιώματα· δε δικαιούμαι τίποτα· αλλά τουλάχιστον μου έχουν μείνει μερικές υποχρεώσεις».¹¹¹ Κι έτσι, αναλαμβάνει την ευθύνη του για το δυστύχημα της συζύγου του. Το μοιραίο βροχερό βράδυ του θανάτου της την είχε κλειδώσει έξω από το σπίτι. Δεν επιθυμεί να τον υπερασπιστεί κανείς. Ό,τι έπραξε ήταν, σύμφωνα με τον ίδιο, τρομερό και αλησμόνητο. Ο πατέρας της σαν εκκρεμές αμφιταλαντεύεται μεταξύ αυτοκατηγορίας και αυτοδικαίωσης. «Δε θα τολμήσεις τώρα πια να πεις τίποτα για να με υπερασπίσεις. Αντιγόνη, αυτό που έκανα ήταν φοβερό, ποτέ μην το ξεχάσεις».¹¹² Ασκεύει μάλιστα την αυτοκριτική του: «Σκέφτηκα πολλές φορές: μου αξίζει να σε έχω, έπειτα απ' ότι έκανα; (...) Είμαι ένας ελεεινός».¹¹³

Στο πρόσφατο παρελθόν, όταν η Αντιγόνη συναντούσε κρυφά τον Άγη λέγοντας ψέματα στους γονείς της ότι δήθεν συμπαραστεκόταν σε κάποια άρρωστη φίλη της, εργαλειοποιούσε την αξία της δικαιοσύνης υπό τη μορφή του ηθικού χρέους. Η δικαιοσύνη έτσι όπως εκφράζεται από την Αντιγόνη προς εκείνον ενδύεται τον σεβασμό αλλά και το δέος, στοιχεία που προσέχουν οι συνταξιδιώτες τους. «Οι άνθρωποι στο κατάστρωμα, ο πλοίαρχος, ο σταφιδέμπορος, παραμέριζαν στο πέρασμά της, γεμάτοι δέος μπροστά σε τόση αφοσίωση, σε τόσο σεβασμό».¹¹⁴

Η δικαιοσύνη καθορίζει απόλυτα την απόφαση της Αντιγόνης να συμπαρασταθεί στον πατέρα της έστω κι αν παραγκωνίζει μ' αυτόν τον τρόπο την προσωπική της ζωή.

Το μόνο που ήξερε τώρα με κάποια βεβαιότητα —η Αντιγόνη δικαιοκρίτης— ήταν πως αυτή ήταν ξοφλημένη, πως την είχαν ζυγίσει και κρίνει και πως η άλλη, η ατελής ενοχή του πατέρα

¹¹⁰ Τσιτσέλη, 19.

¹¹¹ Τσιτσέλη, 22.

¹¹² Τσιτσέλη, 23-24.

¹¹³ Τσιτσέλη, 23.

¹¹⁴ Τσιτσέλη, 32.

της,¹¹⁵ εκείνη ήταν που απαιτούσε τώρα —που άξιζε— κάθε δυνατή προσοχή, κάθε δυνατή αγάπη.¹¹⁶

Η δικαιοσύνη της Αντιγόνης, έτσι όπως εκδηλώνεται στο έργο της Τσιτσέλη, είναι άμεσα συνυφασμένη με τη σκληρότητα. Η Αντιγόνη δηλώνει ωμά και άτεγκτα στη σύζυγο του Άγη ότι δεν μπορεί να τη βοηθήσει όταν εκείνη, έχοντας μάθει για την παράνομη σχέση, ζητά από την Αντιγόνη να τον εγκαταλείψει. Την ίδια απάντηση εισπράττει αρκετές φορές ενώ όταν η αλήθεια για την ασθένεια του Άγη γίνεται γνωστή στην Αντιγόνη, η τελευταία συνεχίζει την άκαμπτη στάση της φθάνοντας στα όρια και απειλώντας με αποκαλύψεις, δεδομένου ότι ο Άγης αγνοεί από τι πάσχει ακριβώς. Η δικαιοσύνη για την Αντιγόνη του έργου δε λαμβάνει μόνο το περιεχόμενο του μη άδικου. Η δικαιοσύνη της περιέχει σκληρότητα, κάθετη συμπεριφορά και ουδεμία οπισθοχώρηση (πρβλ. πώς απαντάει στη σύζυγο του Άγη και πώς φανερώνει στον τελευταίο το πρόβλημα της υγείας του). Η ειλικρίνεια πάλι υιοθετείται κατ' επιλογήν με τα κατά συνθήκη ψέματα (δεν μπορεί να πει την αλήθεια στον πατέρα της) να σκεπάζουν τις συνευρέσεις της με τον Άγη.

Έτσι λοιπόν, πάντα στο πνεύμα της δικαιοσύνης, η Αντιγόνη φανερώνει στον εραστή της ότι η υγεία του είναι σε κρίσιμη κατάσταση, χωρίς όμως να του μιλήσει συγκεκριμένα για την ασθένεια από την οποία πάσχει. Ως εκ τούτου, μένει μόνη της. Και δεν προβαίνει στην ανακουφιστική ίσως λύση της αυτοκτονίας, κινούμενη και πάλι από αίσθημα δικαιοσύνης: «Εξέτασε την περίπτωση να σκοτωθεί· αλλά εκείνο το ξεχωριστό αίσθημα της δικαιοσύνης που είχε μέσα της την έκανε τελικά να απορρίψει την ιδέα της αυτοκτονίας».¹¹⁷ Αν αυτοκτονούσε, ο ανάπηρος και χήρος πατέρας της θα έμενε εντελώς μόνος και αβοήθητος. Εξάλλου, το να βυθιστεί μαζί του στο ατελείωτο τέλμα της εξορίας τους στην επαρχία της Ζακύνθου ήταν για εκείνη η μορφή δικαιοσύνης που άρμοζε τη δεδομένη στιγμή.

«Δικαιοκρίτη» επιπλέον η Τσιτσέλη θα τη χαρακτηρίσει και στο τέλος του έργου, όταν η Αντιγόνη, αμετακίνητη στις απόψεις της, πιστεύει ότι το ταξίδι τους στη Ζάκυνθο δεν έχει γυρισμό ειδικά μετά από ένα τόσο τραγικό συμβάν όπως το δυστύχημα της μητέρας της. Δεν πρόκειται εν ολίγοις να επιστρέψουν στη βάση τους. Η δική της

¹¹⁵ Το γεγονός δηλαδή ότι ήταν ηθικός αυτουργός του δυστυχήματος, δεν την σκότωσε φερ' ειπείν ο ίδιος με κάποιο όπλο. Από το κείμενο δεν προκύπτει η αίσθηση ότι θα ήθελε να την δολοφονήσει, παρόλη την ταπείνωση λόγω της οικονομικής του εξάρτησης.

¹¹⁶ Τσιτσέλη, 53.

¹¹⁷ Τσιτσέλη, 68.

δικαιοσύνη, αυτή που θα αποδώσει στο πρόσωπο του πατέρα της, εμπεριέχει την απόγνωση μέχρι την ώρα που θα έλθουν ως τιμωροί οι τύψεις: «Θα τον οδηγούσε στη δική της απόλυτη απελπισία στον τόπο της ανάπαυσης, που ήταν συγχρόνως ο τόπος όπου ζουν οι Ερινύες».¹¹⁸

Η ίδια έζησε στο ψέμα σε σημείο που να το απολαμβάνει και να το εξελίσσει τεχνηέντως ως τρόπο συγκάλυψης της άνομης σχέσης της με τον Άγη. Παρόλα αυτά, επιβάλλει την αλήθεια στον πατέρα της τη στιγμή που θα του επιβεβαιώσει λακωνικά την ασχήμια και τη δυσκολία της νέας τους ζωής.¹¹⁹ Νωρίτερα, διαβάζουμε ότι η δικαιοσύνη της αυτή βάφεται και με το χρώμα του πάθους όταν η Αντιγόνη δεν έχει σκοπό να φανεί καθόλου επιεικής απέναντι στον πατέρα της: «Δεν είχε σκοπό να του χαριστεί σε τίποτα. Ήταν παθιασμένη και άτεγκτη».¹²⁰

5.2.2 Σιωπή

Στη νουβέλα της Τσιτσέλη, η σιωπή συνιστά ένα από τα βασικότερα στοιχεία που διέπουν τη συμπεριφορά της Αντιγόνης, αλλά και των άλλων ηρώων. Η μοναδική φορά που η Αντιγόνη διακόπτει τη συνήθως σιωπηρή στάση της είναι όταν ωρύεται στον Άγη σχετικά το πρόβλημα της υγείας του, λίγο πριν να χωρίσουν. Η έλλειψη ανάλυσης των πραγμάτων και η απουσία λεκτικής έκφρασης οφείλονται τόσο στον εξουσιαστικό και κτητικό πατέρα της που την ελέγχει μόνιμα (ιδίως σε ζητήματα ηθικής), όσο και στην ίδια την Αντιγόνη, η οποία διάγει μια ζωή αφύσικη για την ηλικία της. Μολονότι είναι μόλις δεκαοκτώ ετών και θα έπρεπε να διασκεδάζει σε «πάρτι» και «περιπάτους στο πάρκο» σύμφωνα με τον σταφιδέμπορο-συνταξιδιώτη της,¹²¹ εκείνη παραμένει εγκλωβισμένη σε μια συμπλεγματική οικογένεια όπου η χαρά είναι απορριπτέα: «Κρατούσε κι η ίδια από ένα σκοτεινό και ασφυκτικό σπίτι, όπου θεωρούσαν την αρρώστια αναγκαίο κακό και τον καθαρό αέρα επικίνδυνο».¹²² Εξάλλου, «σιωπηρή επιδοκιμασία»¹²³ αισθάνεται η Αντιγόνη για τη μητέρα της, η οποία, όταν φεύγει σαν κυνηγημένη από το σπίτι αργά το βράδυ (αφού ο σύζυγός της σκόπιμα την κλείδωσε έξω) το πράττει με «το σιωπηλό, αλαφιασμένο τρόπο της».¹²⁴

¹¹⁸ Τσιτσέλη, 73.

¹¹⁹ Τσιτσέλη, 76.

¹²⁰ Τσιτσέλη, 70.

¹²¹ Τσιτσέλη, 74.

¹²² Τσιτσέλη, 38.

¹²³ Τσιτσέλη, 26.

¹²⁴ Τσιτσέλη, 50.

Με την επιβίβασή τους στο καράβι, ο πατέρας της, με εξομολογητική διάθεση, μονολογεί μακριά από τους συνεπιβάτες του «κόντρα στο θαλασσινό άνεμο, που ηχούσε ακριβώς ίδιος με τις σιωπές τους»,¹²⁵ σχήμα οξύμωρο βέβαια καθώς ειδικά στο σημείο αυτό ο άνδρας μιλάει – δε σιωπάει. Ωστόσο, ο μονόλογός του αυτός αποτελεί εξαίρεση, διάλειμμα στη σιωπή που επικρατεί στο μεγαλύτερο μέρος της διαδρομής τους. Η σιωπή, σαν στάση, εκπέμπει ενίοτε μελαγχολία και μοναξιά όπως ο υγρός άνεμος στη θάλασσα.

Επίσης, η ίδια η Αντιγόνη με τον Άγη «ήταν ένα μάλλον ήσυχο, σιωπηλό ζευγάρι»,¹²⁶ αφού εκείνος ήταν άρρωστος και αδύναμος και εκείνη δεν προέβαλλε ιδιαίτερες αξιώσεις για τη σχέση τους. Εξάλλου, «η ησυχία μέσα στο φαρμακείο»¹²⁷ όπου αντάμωσαν για πρώτη φορά, πυροδότησε τον παράξενο έρωτά τους. Η σιωπή ανάμεσα στον Άγη και την ερωμένη του λαμβάνει άλλη μορφή όταν εκείνη ενημερώνεται για τη λευχαιμία που τον έχει προσβάλει.¹²⁸ αυτό είναι λογικό, εφόσον η Αντιγόνη κατέχει τη φοβερή αλήθεια (και προφανώς επηρεάζεται ψυχολογικά χωρίς λεκτική εξωτερίκευση) ενώ ο Άγης όχι.

Εξάλλου, καταθλιπτική σιωπή κυριαρχεί και στη συνάντηση της Αντιγόνης με τη γυναίκα του Άγη σε κάποιο ζαχαροπλαστείο όπου κουβεντιάζουν για το κοινό τους πρόβλημα που δεν είναι άλλο από την ασθένεια του Άγη.¹²⁹ Οι τόνοι στη συνέχεια του έργου ανεβαίνουν, όταν η Αντιγόνη αντιστρέφει κατά μία έννοια τους όρους και σκληραίνει τη στάση της εκβιάζοντας τη γυναίκα του Άγη: η σύζυγος θα πρέπει να υποχωρήσει, διαφορετικά η Αντιγόνη θα αποκαλύψει τη στυγνή αλήθεια στον ασθενή: «Η σιωπή σου για τη σιωπή μου».¹³⁰ Η σιωπή της γίνεται «αποστειρωμένη»¹³¹ όταν αργότερα συναντάει τον Άγη μαζί με τη γυναίκα του στο φαρμακείο. Εκεί η σιωπή, πρώτη και τελευταία φορά, γίνεται αγανάκτηση και διαμαρτυρία. καθότι η Αντιγόνη δεν υπομένει πια τη σιωπή που σκεπάζει την πραγματικότητα για την υγεία του Άγη αλλά και τον ίδιο τον Άγη που παραδόξως δεν αντιλαμβάνεται γιατί παίρνει τόσα φάρμακα. Η σιωπή τότε μεταδίδεται και επιβάλλεται στον αποσβολωμένο Άγη: «Με

¹²⁵ Τσιτσέλη, 24.

¹²⁶ Τσιτσέλη, 42.

¹²⁷ Τσιτσέλη, 38.

¹²⁸ Τσιτσέλη, 60.

¹²⁹ Τσιτσέλη, 54.

¹³⁰ Τσιτσέλη, 62.

¹³¹ Τσιτσέλη, 65.

τρία μικρά βήματα, ο Άγης πήγε και στάθηκε με το πρόσωπο στον τοίχο, κι ούτε μιλούσε ούτε σάλεψε». ¹³²

Εν κατακλείδι, η Αντιγόνη αδημονεί για την ώρα όπου παρέα με τον πατέρα της θα βυθιστούν στη σιωπή με την καινούργια τους ζωή στη Ζάκυνθο, με τις ενοχές τους να συνυπάρχουν (εκείνη με τα ψέματα που είχε αραδιάσει σωρηδόν και την αλήθεια που στο τέλος βροντοφώναξε στον Άγη για να τον προσγειώσει στην πραγματικότητα κι ο πατέρας της με το κακό που προξένησε στη μητέρα της. «Η κρυφή αγάπη θα καταλάγιαζε, θα γινόταν σιωπή και ειρήνη· ειρήνη χωρίς κατανόηση». ¹³³ Οι δυο τους θα ζούσαν από τούδε και στο εξής σε μια ιδιότυπη γαλήνια συμβίωση, χωρίς να χρειάζεται ο ένας να καταλαβαίνει τον άλλο και κυρίως, όπως διαβάζουμε στο ίδιο σημείο, δε θα χρειαζόταν ποτέ η Αντιγόνη να γυρίσει στο παρελθόν μιλώντας για τον Άγη. Οι δύο ενοχές θα βάδιζαν παράλληλα, δίχως ποτέ να συναντηθούν. Δεν υπήρχε άλλωστε πλέον λόγος να συμβεί αυτό.

5.2.3 Φαινόμενα

Βασικό άξονα του έργου αποτελούν τα φαινόμενα, τα οποία συχνά εμφανίζονται ως ψεύδη που πηγάζουν από την ανάγκη και διανθίζονται στην πορεία — με άλλα λόγια η επίπλαστη πραγματικότητα που εξυπηρετεί τον ανθρώπινο σκοπό σε συνδυασμό με το δίπολο άγνοια-γνώση.

Η Αντιγόνη ψεύδεται επανειλημμένα στους γονείς της όταν πηγαίνει να συναντήσει τον Άγη. Μάλιστα, δεν αισθάνεται τύψεις για τα ψέματά της, αφού δεν αγαπάει τον πατέρα της. Εν τούτοις, το ψέμα της την δηλητηριάζει: σαστίζει και διχάζεται «από τη χτυπητή αντινομία ανάμεσα στην πραγματικότητα και τα φαινόμενα». ¹³⁴ Απορεί πώς ακολουθεί αυτή τη διπλή ζωή χωρίς η μία όψη να επηρεάζει την άλλη, χωρίς τα φαινόμενα να αλλοιώνουν την αλήθεια αλλά και χωρίς η πραγματικότητα να έχει τη δύναμη να ξεσκεπάσει τα αδύναμα ψέματα. Παραπαίει ανάμεσα στην παράνοια και στη φυσικότητα των ψεμάτων της που την καθιστούν αδιάκοπα εφευρετική όπως για παράδειγμα όταν επιλέγει δήθεν να διανυκτερεύσει σε ασθενή φίλη της που «συμπτωματικά» δεν έχει γραμμή τηλεφωνικής σύνδεσης.

¹³² Τσιτσέλη, 66.

¹³³ Τσιτσέλη, 77.

¹³⁴ Τσιτσέλη, 26.

Η Αντιγόνη με τον Άγη αφιερώνουν πολύ χρόνο για να κατασκευάσουν τα ψέματα που θα πουν στον πατέρα της και στη γυναίκα του αντίστοιχα. Για τη γυναίκα του Άγη ειδικά, η Αντιγόνη βάζει όλη της τη μαεστρία, ενώ για τον πατέρα της όχι. Εκείνος αποδεικνύεται το τέλειο θύμα ή ίσως να μην επιθυμεί να κάνει πράξη την εξουσία την οποία ασκεί πάνω της τελικά μόνο μέσω του λόγου. Η γυναίκα του Άγη πάλι παραμένει ένα κατ' ουσία άγνωστο πρόσωπο, αφού ο Άγης σκόπιμα αποφεύγει να αναφερθεί σε αυτή. Η άγνοιά της για την προσωπικότητα της αντιζήλου της σαγηνεύει την Αντιγόνη με αποτέλεσμα να πλάθει τις ιστορίες της με αδάμαστη ελευθερία. Μέσα σ' αυτό το κλίμα, ανθίζει η μηχανορραφία, ο κυνισμός αλλά και ο οίκτος για αυτούς που εισπράττουν τα ψεύδη. Και τα φαινόμενα θα καταρρεύσουν ή θα συντηρηθούν, υπό νέα συνθήκη, όταν η γυναίκα του Άγη θα συναντήσει τον άνδρα της με την ερωμένη του έξω από την κάμαρα όπου συνευρίσκεται το παράνομο ζευγάρι. Ωστόσο, η γυναίκα του Άγη δεν εκρήγνυται αλλά προσπαθεί σταδιακά να απομακρύνει την Αντιγόνη καταλήγοντας να της αποκαλύψει την ασθένεια του συζύγου της. Η Αντιγόνη, που πληγώνεται από τη δυσβάσταχτη πραγματικότητα, συνειδητοποιεί ότι ο Άγης είναι η μόνη αλήθεια στη ζωή της. Δυστυχώς όμως, τους χωρίζει το ψέμα της λευχαιμίας του (την οποία εκείνη γνωρίζει, ενώ εκείνος όχι) «με το γνώριμο φάντασμα της φαινομενικότητας».¹³⁵

Μέσα από το κείμενό της η Τσιτσέλη καταγγέλλει τους οικογενειακούς δεσμούς ως τρόπο του να απομυζά το ένα μέλος της οικογένειας το άλλο (ο πατέρας απομυζά τη μητέρα γιατί ο ίδιος δεν έχει εισόδημα, η γυναίκα τον προσβάλλει, ο ίδιος καταπιέζει την Αντιγόνη με περιορισμούς, η Αντιγόνη υποκρίνεται αλλά και υποδουλώνεται στον πατέρα της, ο Άγης απατά τη σύζυγό του, η σύζυγός του προσπαθεί να απομακρύνει την Αντιγόνη από τον Άγη). Η ίδια η συγγραφέας στη συνέντευξή της στο περιοδικό «Διαβάζω» διαπιστώνει την πνιγηρή ατμόσφαιρα ιδίως για την ελληνική οικογένεια όπου τα μέλη είναι συχνά ενωμένα σαν μια γροθιά: «Αυτές οι πολύ ασφυκτικές σχέσεις μέσα στις ελληνικές οικογένειες, στις φιδωφωλιές που είναι οι οικογένειές μας».¹³⁶

5.3 Διακειμενικότητα

Οι ομοιότητες του έργου με τις αρχαίες τραγωδίες του Σοφοκλή (κυρίως τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* και *Αντιγόνη*) είναι εξόφθαλμες· η διακειμενική συνάφεια επισημαίνεται άλλωστε ήδη στον τίτλο της νουβέλας της Τσιτσέλη: *Ο δρόμος προς τον Κολωνό*. Στο

¹³⁵ Τσιτσέλη, 61.

¹³⁶ Τσιτσέλη, 1983: 71.

προοίμιο του έργου, η συγγραφέας εκφράζει τις σκέψεις της για τη μετάπλαση του μύθου, για το τι αυτή μπορεί να προσφέρει αφού έχουν προηγηθεί τα σπουδαία έργα των αρχαίων συγγραφέων και για το τι ανάγκη έχει από την έμπνευση του αρχαίου μύθου το καινούργιο λογοτεχνικό υλικό αφού είναι αυτοδύναμο. Καταλήγει παρουσιάζοντας το δικό της έργο ως πιο έμμεσο και διαφορούμενο με τα πρόσωπα να μην έχουν ίχνος ηρωισμού.¹³⁷

Ειδικότερα, όσον αφορά τη νουβέλα που μας ενδιαφέρει εδώ, η Τσιτσέλη αντιμετώπισε τη μεταφορά του μύθου ως «άσκηση αντικειμενικότητας». Θήρευε, όπως επισημαίνει στον πρόλογο, ένα άλλοθι, «τη ζωντανή επαφή με ένα θέμα».¹³⁸ Και μάλιστα, βίωσε αυτό το λογοτεχνικό ταξίδι ως μια γοητευτική διαδικασία καθώς επέλεξε να περάσει από το «αναλλοίωτο κρυστάλλινο μακρινό αρχέτυπο», δηλαδή τη μήτρα του ίδιου του σοφόκλειου μύθου, που επιβιώνει ανά τους αιώνες, στην πρόζα της δικής της σύλληψης. Μάλιστα, η συγγραφέας κρίνει ότι δεν απέχει πολύ η δική της πλοκή από τον μύθο καθώς τον αισθανόταν σταθερά παρόντα πίσω της να ωθεί τη σκέψη της και άρα και τη σύνθεση του έργου της. Κατά μία έννοια, η πρώτη ύλη αυτού του μύθου ήταν μια μορφή «δουλείας» χωρίς όμως στοιχεία καταπίεσης, επιβολής. Μάλλον έμοιαζε πιο πολύ με μια αλληλουχία συνειρμών που διασχίζουν το μυαλό ενός συγγραφέα με μια υπόσταση πιο οργανική, πιο ζωτική στη συγκεκριμένη περίπτωση.

Η Αντιγόνη της Τσιτσέλη δεν είναι το ίδιο αθώα ούτε υπηρετεί υψηλά ιδανικά όπως η σοφόκλεια ομολογή της. Μήτε είναι φτιαγμένη για αγάπη (ούτε όμως κι η σοφόκλεια είναι). Αυτό που κινητοποιεί την Αντιγόνη της νουβέλας είναι η ακραία σχεδόν πίστη της στην αξία της δικαιοσύνης.

5.3.1 Ο πατέρας της Αντιγόνης

Ο πατέρας της Αντιγόνης έχει νυμφευθεί, όπως διαβάζουμε στο κείμενο, την εξαδέλφη του, γεγονός που προεξοφλούσε κατά κάποιον τρόπο την αποτυχία του γάμου τους, εφόσον επρόκειτο για αιμομιξία. Ο πατέρας, για λόγους που δεν εξηγούνται, έμεινε ανάπηρος και καθηλωμένος στο αμαξίδιό του, καταλήγοντας όχι μόνο να εξαρτάται οικονομικά από τη γυναίκα του, εκπαιδευτικό στο επάγγελμα, αλλά και να παρεμβαίνει στη διαχείριση του εισοδήματος της οικογένειας επιβάλλοντας στη σύζυγό του να χρησιμοποιεί με φειδώ τα χρήματα που η ίδια κερδίζει μέσω της εργασίας της. Ο

¹³⁷ Τσιτσέλη, 9-11.

¹³⁸ Τσιτσέλη, 10.

Οιδίπους του Σοφοκλή είναι επίσης ένοχος αιμομιξίας (έστω και αν αρχικά δεν γνώριζε ότι η Ιοκάστη ήταν η μητέρα του), ενώ καταλήγει επίσης ανάπηρος και υποβασταζόμενος, αφού έχει αυτοτυφλωθεί. Οι δύο Αντιγόνες, τόσο του Σοφοκλή όσο και της Τσιτσέλη, που τους υποστηρίζουν και τους συνοδεύουν, είναι όχι μόνο κόρες τους αλλά και —λόγω της αιμομιξίας— αδερφή και ανιψιά αντίστοιχα.

Τόσο ο Οιδίπους του Σοφοκλή όσο και ο γέρος πατέρας στο έργο της Τσιτσέλη εγκαταλείπουν τις περιοχές όπου διαμένουν έπειτα από τον θάνατο των συζύγων τους. Μπορεί μάλιστα να θεωρήσει κανείς ότι και οι δύο άνδρες είναι ηθικοί αυτουργοί των θανάτων αυτών: η Ιοκάστη αυτοκτονεί όταν συνειδητοποιεί τη φρικτή αλήθεια για τον γιο και σύζυγό της, ο οποίος μάλιστα έχει αποδειχθεί και πατροκτόνος, ενώ η μητέρα της Αντιγόνης στο σύγχρονο έργο χάνει τη ζωή της όταν ο δικός της σύζυγος την κλειδώνει έξω από το σπίτι, για να την εκδικηθεί επειδή δεν του έδωσε τα χρήματα που της ζήτησε. Εξάλλου, οι δύο άνδρες με τις κόρες τους αναζητούν μια νέα ζωή σε έναν άλλο τόπο, που θα τους υποδεχτεί όμως ως ξένους. Ο Οιδίπους έρχεται αντιμέτωπος με τους επιφυλακτικούς έως και εχθρικούς αρχικά κατοίκους του Κολωνού (*Οιδίπους επί Κολωνώ* στ. 118-25), ενώ στο έργο της Τσιτσέλη ο γέρος πατέρας της Αντιγόνης διαπιστώνει με πικρία ότι «Είμαστε παντού ανεπιθύμητοι»¹³⁹ Ο Κολωνός για τον Οιδίποδα και η Ζάκυνθος για τον πατέρα της Αντιγόνης γίνονται τόποι εξορίας.¹⁴⁰

Ο γέρος πατέρας της Αντιγόνης ωστόσο μοιάζει ως προσωπικότητα και με τον Κρέοντα του σοφόκλειου *Οιδίποδα επί Κολωνώ* εξαιτίας του αυταρχισμού που προβάλλει. Είναι απόλυτος και θεωρεί την κόρη του ιδιοκτησία του, όπως ο θεός της Αντιγόνης που θεωρεί δικαίωμά του να την απαγάγει μαζί με την αδελφή της (*Οιδίπους επί Κολωνώ*, στ. 830-2). Ο πατέρας της Αντιγόνης εξάλλου θυμίζει τον Κρέοντα της σοφόκλειας *Αντιγόνης* και ως προς την καχυποψία που εκφράζει απέναντι στο χρήμα: εκείνος θεωρεί ότι η γυναίκα του ήταν διεφθαρμένη λόγω του χρήματος,¹⁴¹ ενώ ο Κρέοντας φαντάζεται ότι οι φύλακες δωροδοκήθηκαν από τους πολιτικούς εχθρούς του¹⁴² για να επιτρέψουν τη συμβολική ταφή του Πολυνείκη.

¹³⁹ Τσιτσέλη, 30.

¹⁴⁰ Τσιτσέλη, 72.

¹⁴¹ Τσιτσέλη, 31.

¹⁴² *Αντιγόνη* στ. 321-2: «ΦΥΛΑΞ. οὐκουν τό γ' ἔργον τοῦτο ποιήσας ποτέ. | ΚΡΕΩΝ καὶ ταῦτ' ἐπ' ἀργύρῳ γε τὴν ψυχὴν προδοῦς. Πρβλ. τη μετάφραση του Γρυπάρη: «ΦΥΛ. Αυτή όμως δεν έκαμα τουλάχιστο την πράξη. ΚΡΕ. Μάλιστα και πουλώντας τη ψυχή σου, για χρήματα».

Εξάλλου, η ταπεινοφροσύνη, η ταπείνωση και η ικεσία αποτελούν κοινούς τόπους και στα δύο έργα, ιδίως όσον αφορά τους δύο «Οιδίποδες». Ο πατέρας της Αντιγόνης ικετεύει ταπεινωμένος τη γυναίκα του να του δώσει χρήματα («Μ' έκανε έξω φρενών... "Αύριο, δεν έχεις παρά να περιμένεις ως αύριο"... Αρκετόν καιρό άντεξα αυτές τις ταπεινώσεις, Αντιγόνη»),¹⁴³ ενώ ο σοφόκλειος πάλι ήρωας, επίσης ταπεινωμένος και αποδιωγμένος από την πόλη όπου βασίλευε, ικετεύει τις Ευμενίδες να τον δεχτούν (Οιδ. Κολ. 41-5), ενώ για τον πατέρα της Αντιγόνης η αφηγήτρια παρατηρεί ότι: «...ήταν πια πολύ αργά, το κακό είχε γίνει. Δε θα μπορούσε ποτέ να ξανακερδίσει πραγματικά την περηφάνεια του».¹⁴⁴

5.3.2 Η Αντιγόνη

Η Αντιγόνη της Τσιτσέλη συγκλίνει σημαντικά με τη σοφόκλεια. Οι δύο ηρωίδες είναι αποκομμένες από τον κόσμο και δεν έχουν στην πραγματικότητα προσωπική ή κοινωνική ζωή, παρόλο το νεαρό της ηλικίας τους, παρόλο που η Αντιγόνη της Τσιτσέλη εμπλέκεται σε μια (παρακμιακή και αδιέξοδη) σχέση με τον Άγη, ενώ η σοφόκλεια πρόδρομός της έχει αρραβωνιαστεί τον Αίμονα, για τον οποίο ωστόσο δεν δείχνει ιδιαίτερη αγάπη (στον στ. 572 της σοφόκλειας *Αντιγόνης* ο Αίμων αποκαλείται *φίλτατος*, «πολυαγαπημένος», όχι από την Αντιγόνη αλλά από την Ισμήνη!). Οι δύο Αντιγόνες έχουν ωριμάσει ή και γεράσει πρόωρα, καθώς χρειάστηκε να επωμισθούν βαριές ευθύνες και έτσι καταλήγουν στην αφάνεια – η μία στην εξορία της Ζακύνθου και η άλλη στον θάνατο. Εντούτοις, η καθεμιά τους έχει ένα εντελώς διαφορετικό σύστημα αξιών. Η αρχαία Αντιγόνη κινείται με βάση την ηθική της και τη γενναιότητά της· της είναι αδιανόητο να αφήσει άταφο τον αδελφό της και δεν διστάζει να παρακούσει ευθέως και άφοβα τον Κρέοντα.¹⁴⁵ Η Αντιγόνη της Τσιτσέλη, αντίθετα, σκοπεύει να μην επιδείξει καμιά καλοσύνη στον πατέρα της, ενώ η ίδια επιλέγει να βυθιστεί μοιρολατρικά στο τέλμα της έρημης επαρχίας.

¹⁴³ Τσιτσέλη, 35.

¹⁴⁴ Τσιτσέλη, 30.

¹⁴⁵ «... η πίστη σε ανώτερες αξίες και υψηλά ιδανικά αποτελεί τον οδηγό και την απαραίτητη προϋπόθεση για την εκτέλεση του καθήκοντος». (Σωτηρόπουλος, 2017: 22)

Κεφάλαιο 6

Ο «Οιδίπους» στην ποίηση

6.1 Εισαγωγή

Στο παρόν κεφάλαιο θα μελετήσουμε έξι ποιήματα τα οποία έχουν συντεθεί με αφορμή τον μύθο του Οιδίποδα του Σοφοκλή. Καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα τόσο χρονικά όσο και ιδεολογικά καθώς το κάθε ένα νοηματοδοτεί διαφορετικά, ανάλογα με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της εποχής του και του δημιουργού του τον εν λόγω μύθο.

Η έρευνά μας εκκινεί από το ποίημα *Δεν είναι ο Οιδίπους* του Μίλτου Σαχτούρη εμπνευσμένο από την περίοδο του Εμφυλίου Πολέμου στην Ελλάδα (1948), συνεχίζει με τον ποιητή Ντίνο Χριστιανόπουλο και το έργο του *Αντιγόνης υπέρ Οιδίποδος* (1950) με θέμα τον σεβασμό στην ιδιωτική ζωή, εξετάζει επίσης το υπερρεαλιστικό ποίημα του Νίκου Εγγονόπουλου με τίτλο *Στους δρόμους τους βιοτικούς* (1978) με έμφαση περισσότερο στο μυθικό τέρας της Σφίγγας, μελετάει το έργο του Τίτου Πατρίκιου *Ιστορία του Οιδίποδα* (1971) που αφορμάται από την περίοδο της επταετούς δικτατορίας στην Ελλάδα ενόσω ο ποιητής ήταν αυτοεξόριστος στην Ευρώπη, ασχολείται με το ποίημα *Οιδίπους Τυραννούμενος* του Νίκου Καρούζου¹⁴⁶ που εστιάζεται στον μοναχικό δυστυχή άνθρωπο ενώ, τέλος, στρέφει το βλέμμα ακόμα πιο παλιά, στην εκπνοή του 19^{ου} αιώνα με το ποίημα *Οιδίπους* του Κωνσταντίνου Καβάφη. Το ποίημα αυτό σχετίζεται άμεσα, όπως θα δούμε στο αντίστοιχο υποκεφάλαιο, με έναν πίνακα ζωγραφικής και πιο ειδικά με την περιγραφή αυτού – όχι με τη θέασή του.

¹⁴⁶ Δεν γνωρίζουμε ακριβώς το έτος συγγραφής του. Περιλαμβάνεται σε συλλογή ποιημάτων που εκδόθηκε το 2014 (για άλλα ποιήματα του ίδιου τόμου αναφέρεται το έτος συγγραφής).

6.2 Μίλτος Σαχτούρης, «Δεν είναι ο Οιδίποδας» ¹⁴⁷

Ένας μεγάλος ουρανός γεμάτος χελιδόνια
τεράστιες αίθουσες δωρικές κολόνες
τα πεινασμένα τα φαντάσματα
καθισμένα σε καρέκλες στις γωνιές
να κλαίνε
τα δώματα με τα νεκρά πουλιά
ο Αίγιστος το δίχτυ ο Κώστας
ο Κώστας ο ψαράς ο πονεμένος
ένα δωμάτιο γεμάτο τούλια πολύχρωμα
που ανεμίζουνε
νεράντζια σπάνε τα τζάμια στα παράθυρα
και μπαίνουν μέσα
ο Κώστας σκοτωμένος
ο Ορέστης σκοτωμένος
ο Αλέξης σκοτωμένος
σπάνε τις αλυσίδες στα παράθυρα
και μπαίνουν μέσα
ο Κώστας ο Ορέστης ο Αλέξης
άλλοι γυρίζουνε στους δρόμους από το πανηγύρι
με φώτα με σημαίες με δέντρα
φωνάζουν τη Μαρία να κατέβει κάτω
φωνάζουν τη Μαρία να κατέβει από τον ουρανό
τ' άλογα τ' Αχιλλέα πετούν στον ουρανό
βολίδες συνοδεύουνε το πέταμά τους
ο ήλιος κατρακυλάει από λόφο σε λόφο
και το φεγγάρι είναι ένα πράσινο φανάρι
γεμάτο οινόπνευμα
τότε νυχτώνει η σιωπή τους δρόμους
και βγαίνει ο τυφλός με το μπαστούνι του
παιδιά τον ακλουθάνε στις μύτες των ποδιών

¹⁴⁷ Το ποίημα πρωτοδημοσιεύτηκε στην ποιητική συλλογή *Παραλογαίς*. Αθήνα: Ιδιωτική έκδοση (1948).
Απαγγελία του ποιήματος από τον ίδιο τον Μίλτο Σαχτούρη εδώ:
<https://www.youtube.com/watch?v=w14ewodx6Ac>

δεν είναι ο Οιδίποδας
είναι ο Ηλίας της λαχαναγοράς
παίζει μίαν εξαντλητική θανάσιμη φλογέρα
είναι ο νεκρός Ηλίας της λαχαναγοράς

6.2.1 Η προβληματική του ποιήματος

Στο πλαίσιο της έρευνάς μας γύρω από την πρόσληψη του μυθήματος του Οιδίποδα από νεότερους και σύγχρονους Έλληνες λογοτέχνες, δε θα ήταν δυνατόν να παραλείψουμε τη συμβολή εγνωσμένου κύρους Ελλήνων ποιητών. Ένα από τα ποιήματα που κεντρίζουν το ενδιαφέρον ενός σχετικού μελετητή είναι και το παραπάνω ποίημα του Μίλτου Σαχτούρη, σύλληψη του ποιητή κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου στην Ελλάδα (1944-1949).

Η εν λόγω εκδοχή του οιδιπόδειου μύθου αποτελεί ίσως την μελανότερη ακριβώς επειδή αποτελεί την πρώτη ύλη για ωδή στον ίδιο τον θάνατο, τον πιο αδόκητο ενδεχομένως και τον πιο παράλογο: αυτόν που προκαλείται εξαιτίας του εμφύλιου σπαραγμού και βασανίζει αλλά και τροφοδοτεί τη σκέψη του Σαχτούρη.

Ήδη ο τίτλος του ποιήματος υποδηλώνει ότι κεντρικό πρόσωπο του ποιήματος θα είναι κάποιος που, χωρίς να ταυτίζεται κυριολεκτικά με τον Οιδίποδα, θα μπορούσε να παραλληλιστεί με τον μυθικό βασιλιά.

Το υπό εξέταση ποίημα του Σαχτούρη συνιστά ένα ανάγλυφο στιγμιότυπων από την πραγματικότητα του ελληνικού Εμφυλίου Πολέμου, της χριστιανικής μυθολογίας, αλλά και της αρχαιοελληνικής παράδοσης. Τα μικρά ονόματα των προσώπων —Κώστας, Ορέστης, Αλέξης— θα μπορούσαν να ανήκουν σε οποιονδήποτε Έλληνα της εποχής· άλλωστε, ο Κώστας, με το απολύτως κοινό όνομα, προσδιορίζεται ως «ο ψαράς ο πονεμένος». Ταυτόχρονα όμως το όνομα Ορέστης, σε αντίθεση με το σύνηθες Κώστας, παραπέμπει ταυτόχρονα στον αρχαίο τραγικό μύθο, ενώ και ο Αλέξης ίσως να ανακαλεί το Αλέξιος, που υπήρξε όνομα τριών βυζαντινών αυτοκρατόρων. Παρόμοια ανάμιξη χρονικών επιπέδων δημιουργείται και με τη συνύπαρξη της Μαρίας, που κατοικεί στον ουρανό και έτσι αναπόφευκτα παραπέμπει στην Παρθένο Μαρία του χριστιανικού δόγματος, με τις «δωρικές κολώνες», τον «Αίγιστο», «το δίχτυ» (προφανής υπαινιγμός στον φόνο του Αγαμέμνονα, πρβλ. Αισχ. *Αγαμ.* 1115 *δίκτυόν τι γ' Αΐδου*) και «τ' άλογα του Αχιλλέα». Αυτό το δίκτυο μυθολογικών και θρησκευτικών παραπομπών ενοφθαλμίζεται σε μια σειρά εικόνων που σαφώς παραπέμπουν τόσο στη νεοελληνική

καθημερινότητα γενικώς («ψαράς», «πανηγύρι», «λαχαναγορά»), όσο και στην εφιαλτική πραγματικότητα του Εμφυλίου ειδικότερα: οι «βολίδες» ανακαλούν βεβαίως τις μάχες μεταξύ των αντίπαλων παρατάξεων, οι «αλυσίδες στα παράθυρα» παραπέμπουν στην οχύρωση των σπιτιών που ενίοτε χρησιμοποιούνταν ως πολυβολεία, ενώ ακόμη και τα «νεράντζια» που «σπάνε τα τζάμια στα παράθυρα» ίσως υποδηλώνουν τα νεράντζια (κάποτε εφοδιασμένα με ξυραφάκια) που πετούσαν οι διαδηλωτές. Παράλληλα, ο Σαχτούρης παντρεύει με μαεστρία το ρεαλιστικό με το υπερρεαλιστικό: για παράδειγμα, από τον πρώτο στίχο «Ένας μεγάλος ουρανός γεμάτος χελιδόνια», όπου μοιάζει να ζωγραφίζει μια ειδυλλιακή εικόνα από την αρχή της άνοιξης, μεταβαίνει αμέσως στον δεύτερο στίχο, όπου δεσπόζει ένας επιβλητικός αλλά κλειστοφοβικός χώρος («τεράστιες αίθουσες δωρικές κολώνες»), όπου εμφανίζονται απρόσμενα «πεινασμένα τα φαντάσματα καθισμένα σε καρέκλες στις γωνιές να κλαίνε». Ολόκληρο το ποίημα είναι ένα συνεχές νοητικό παιχνίδι αμφιταλάντευσης μεταξύ ρεαλιστικού και μη ρεαλιστικού, όπου οι νεκροί μιλάνε και κινούνται, ενώ ο Ηλίας (που «δεν είναι» αλλά και είναι ο Οιδίπους) παίζει μια θανάσιμη φλογέρα που εξαντλεί τους ακροατές του.

6.2.2 Τα πρόσωπα

Παραμένει επίτηδες αδιευκρίνιστο αν τα πρόσωπα που μνημονεύονται στο ποίημα είναι ζωντανές υπάρξεις ή φασματικές παρουσίες· προς τη δεύτερη επιλογή μάς οδηγεί ίσως η αναφορά στα «πεινασμένα τα φαντάσματα» που είναι «καθισμένα σε καρέκλες στις γωνιές». Εντούτοις, δε θα έπρεπε να μας απασχολεί αυτό: προφανώς είναι νεκρά και ζωντανά μαζί. Αυτό που ενδιαφέρει περισσότερο είναι ότι στα πρόσωπα του ποιήματος συνυπάρχουν αδιακρίτως θύτες και θύματα: ο «Αίγιστος», ο δολοφόνος του Αγαμέμνονα, βρίσκεται στην ίδια αίθουσα στην οποία θα μπει σε λίγο και «ο Ορέστης», συνονόματος του μυθικού ήρωα που σκότωσε τον Αίγισθο για να εκδικηθεί τον φόνο του πατέρα του. Ταυτόχρονα, ο Αίγισθος εμφανίζεται να ανήκει στον ίδιο κόσμο με τον απλοϊκό ψαρά Κώστα («ο Κώστας ο ψαράς ο πονεμένος»), με συνδετικό ιστό της συνύπαρξής τους «το δίκτυ»—το δίκτυ του ψαρά Κώστα, αλλά και το δίκτυ με το οποίο ο μυθικός Αίγισθος, σε συνέργεια με την Κλυταιμνήστρα, παγίδευσε τον Αγαμέμνονα, για να τον ακινητοποιήσει και να τον σκοτώσει (πρβλ. παραπάνω το παράθεμα από τον Αισχ. Αγαμ. 1115). Παράλληλα, ο ψαράς Κώστας αναπόφευκτα ανακαλεί τους ψαράδες μαθητές του Ιησού, πράγμα που προετοιμάζει το έδαφος για την αναφορά στη Μαρία, που οι ανώνυμοι πανηγυριώτες φωνάζουν «να κατέβει από τον ουρανό» και που, όπως

προαναφέραμε, παραπέμπει στο χριστιανικό σύμβολο της Παρθένου Μαρίας. Την ίδια επίτηδες διαλεγμένο, για να υποδηλώσει μιαν οποιαδήποτε κοπέλα του λαού, η οποία προφανώς έχει σκοτωθεί, εξ ου και βρίσκεται στον ουρανό. Υπόμνηση άλλωστε της ανθρωπίνης θνητότητας αποτελεί, στον αμέσως επόμενο στίχο, η αναφορά στα «άλογα τ' Αχιλλέα»: εδώ θυμόμαστε αφενός το ομότιτλο ποίημα του Καβάφη («Τα άλογα του Αχιλλέως», 1897), στο οποίο τα αθάνατα άλογα χύνουν «τα δάκρυά των | για του θανάτου την παντοτινή | την συμφοράν», και αφετέρου τους στ. 404–23 από το Τ της *Ιλιάδας*, όπου ο Ξάνθος, το αθάνατο άλογο του Αχιλλέα, υπενθυμίζει στον ήρωα πως του μέλλεται να πεθάνει νέος (πρβλ. κυρ. στ. 409 *ἀλλὰ τοι ἐγγύθεν ἥμαρ ὀλέθριον*, 416–17 *ἀλλὰ σοὶ αὐτῶ | μόρσιμόν ἐστι θεῶ τε καὶ ἀνέρι Ἴφι δαμῆναι*).

Κορυφαίο όμως θύμα και κεντρική μορφή της σύνθεσης είναι ασφαλώς «ο νεκρός Ηλίας της λαχαναγοράς». Τυφλός σαν τον Οιδίποδα, τριγυρνά με το μπαστούνι του τις νύχτες στους έρημους δρόμους, ενώ «παιδιά τον ακλουθάνε στις μύτες των ποδιών» — νυχοπατώντας για να μην τον ξυπνήσουν, ίσως, από τον ύπνο του θανάτου. Η επίμονη δήλωση ότι ο τυφλός Ηλίας «δεν είναι ο Οιδίποδας» θα πρέπει να εκληφθεί όχι μόνο ως υπογράμμιση της διακριτής ταυτότητας του Ηλία (ενός απλού εργάτη στη λαχαναγορά) αλλά και ως υπόμνηση των αναμφισβήτητων ομοιοτήτων του με τον μυθικό Οιδίποδα, τον εμβληματικό εκπρόσωπο των Λαβδακιδών, μιας γενιάς που —όπως και οι Ατρείδες, οι οποίοι εκπροσωπούνται από τον «Αίγιστο» και τον «Ορέστη»— μιάνθηκε κατ' επανάληψη από σφαγές μεταξύ συγγενών και έτσι αναδεικνύεται σε σύμβολο του αδελφοκτόνου Εμφυλίου Πολέμου. Στον μυθικό οίκο των Λαβδακιδών ανατρέχει άλλωστε και ο Σεφέρης στο ποίημά του «Τυφλός» (με χρονολογία «Δεκέμβρης 1945»), για να εικονογραφήσει την εφιαλτική πραγματικότητα του Εμφυλίου: «και το αίμα αγορασμένο και το αίμα πουλημένο | και το αίμα μοιρασμένο σαν τα παιδιά του Οιδίποδα | και τα παιδιά του Οιδίποδα νεκρά».¹⁴⁸

6.2.3 Οι γλωσσικές επιλογές

Οι λέξεις του Σαχτούρη είναι με σύνεση επιλεγμένες. Περιεκτικές, πυκνές, εύστοχες συνθέτουν ένα άστικό ανατριχιαστικό ποίημα. Ο θάνατος αποτελεί το κυρίαρχο θέμα του έργου: «πεινασμένα φαντάσματα», «νεκρά πουλιά», «σκοτωμένος», «Ουρανός» και «ουρανός», «σιωπή», «θανάσιμη φλογέρα», «νεκρός Ηλίας». Η θεματική του θανάτου συνοδεύεται από ένα κλίμα και πνεύμα βαριάς θλίψης, φθοράς και καταστροφής. Έτσι, διαβάζουμε: «να κλαίνε», «ο πονεμένος», «σπάνε τα τζάμια», «σπάνε τις αλυσίδες»,

¹⁴⁸ Σεφέρης 1976: 12.

«νυχτώνει η σιωπή στους δρόμους», «ο τυφλός», «εξαντλητική». Η αίσθηση της βίας είναι διάχυτη όπως άλλωστε συμβαίνει σε κάθε πόλεμο. Ο ήλιος δύει, η νύχτα πέφτει, και το φεγγάρι αλλοπρόσαλλο, αφύσικο (όπως εξάλλου είναι και ο πόλεμος και δη ο εμφύλιος) παρομοιάζεται με «πράσινο φανάρι γεμάτο οινόπνευμα». Το οινόπνευμα, όπως είναι γνωστό, αποτελεί εύφλεκτο υλικό κι έτσι ο Σαχτούρης με την παρομοίωση αυτή ενισχύει τις εικόνες της βίας και της καταστροφής.

Η Μέντη παρατηρεί τα εξής σχετικά με το σημαίνον «ουρανός» στην ποίηση του Σαχτούρη: «ανάμεσα στους διακριτότερους σαχτουρικούς συμβολισμούς, ο ουρανός αποτελεί το πλέον κοινόχρηστο, αλλά και πολυσημικό πεδίο αναφοράς, που οδήγησε εξ αρχής την κριτική να καταπιαστεί με την περιγραφή και την ερμηνεία του».¹⁴⁹ Ο Σαχτούρης επηρεάζεται βαθιά από το στοιχείο του «ουρανού». Για τον λόγο αυτό, συνθέτει διάφορα ποιήματα με αφορμή τον ουρανό. Αναφέρουμε χαρακτηριστικά το ομότιτλο *Ο ουρανός*¹⁵⁰ και παραθέτουμε στίχους αυτού:

Πουλιά μαύρες σαΐτες τής δύσκολης πίκρας
δεν είν' εύκολο πράμα ν' αγαπήσετε τον ουρανό
πολύ μάθατε να λέτε πως είναι γαλάζιος
ξέρετε τις σπηλιές του το δάσος τους βράχους του;

Ο ουρανός με την έννοια της πνευματικής πραγμάτωσης παρουσιάζεται από τον ποιητή ως ένα μέρος δυσπρόσιτο και τελικά μάλλον άγνωστο καθότι ανεξερεύνητο από τους πολλούς ανθρώπους που περιορίζονται και εξαντλούνται στις επίγειες υποχρεώσεις τους.

Ένα ακόμη γλωσσικό σημείο που θα θέλαμε να παρατηρήσουμε είναι η χρήση των χρωμάτων. «Τούλια πολύχρωμα» και «πράσινο φανάρι» αλλά και οι λέξεις-στοιχεία της φύσης «ουρανός» που παραπέμπει στο γαλάζιο, «νεράντζια» στο πορτοκαλί και «χελιδόνια» στο ασπρόμαυρο. Τα χρώματα και κυρίως τα έντονα υπονοούν την αγριότητα (πρβλ. συνθήκη πολέμου) ή με τα ανήσυχά συναισθήματα (φόβος, αποτροπιασμός) θυμίζοντας το κίνημα του φωβισμού ("faunisme") στη ζωγραφική τον 20^ο αιώνα.¹⁵¹

¹⁴⁹ Μέντη, 2004: 92.

¹⁵⁰ Από την ίδια συλλογή *Παραλογαίς* (1948).

¹⁵¹ Ο όρος "faune" μεταφράζεται ως «άγριο θηρίο». Οι ζωγράφοι του ρεύματος αυτού επέλεξαν έντονα χρώματα που ομοίαζαν με άγρια ζώα.

6.2.4 Ο επιτάφιος χαρακτήρας του ποιήματος

Ολόκληρο το ποίημα του Σαχτούρη μπορεί να εκληφθεί ως επιτάφιο. Ο θάνατος, διάχυτος ήδη από τους πρώτους στίχους («φαντάσματα») συνδέεται με το κλάμα («να κλαίνε»), βασική αντίδραση στον πόνο της απώλειας, τα «νεκρά πουλιά» που παραπέμπουν μάλλον στα καταρριφθέντα αεροπλάνα λόγω πολέμου καθώς και τους σκοτωμένους Κώστα, Ορέστη και Αλέξη. Θάνατο όμως μηνύουν και οι λέξεις «βολίδες» που τον προκαλούν σαν συνέπεια, «ουρανός», τόπος όπου σύμφωνα με τον Χριστιανισμό (και άλλες θρησκείες) μεταβαίνουν οι νεκροί, ακόμα και οι όροι «σιωπή» και «νύχτα» που σημαίνουν το τέλος, την αφάνεια, το τίποτα.

Ακόμη περισσότερο όμως ο χαρακτήρας αυτός υπερτονίζεται στους τελευταίους στίχους από «τον νεκρό Ηλία της λαχαναγοράς» ο οποίος «παίζει μιαν εξαντλητική θανάσιμη φλογέρα». Ο Ηλίας αυτός, που όπως σημειώσαμε παραπάνω παραλληλίζεται με τον αόμματο Οιδίποδα παρόλη την άρνηση («δεν είναι»), έχει ήδη πεθάνει μα ωστόσο παίζει μουσικό όργανο. Πρόκειται για μια φλογέρα και εξαντλητική (επίθετο που σημαίνει το τέλος και μάλιστα το τέλος μετά από κόπωση) και θανάσιμη (οδηγεί στον θάνατο όσους την ακούν). Ο Ηλίας του Σαχτούρη είναι ένας ιδιότυπος ψυχοπομπός καθότι και ο ίδιος νεκρός. Το «Δεν είναι ο Οιδίποδας» μεταφέρει το ποίημα στο επίπεδο του αντι-ηρωικού, όπως μη ηρωικός είναι οποιοσδήποτε εμφύλιος. Στο ποίημα επαναλαμβάνεται «το πανάρχαιο δράμα» στους ίδιους πανάρχαιους ελληνικούς τόπους. Οι παλιοί ήρωες όμως είναι πια φαντάσματα, όπως σκιά του εαυτού της—και σκιᾶς ὄναρ—είναι η κλασική παράδοση ως ιδανικό.¹⁵²

Ολόκληρο το ποίημα είναι εμποτισμένο από το ζεύγος πόλεμος-θάνατος. Για «νεκρόδειπνο» κάνει λόγο ο Μαρωνίτης¹⁵³ αναφερόμενος στα ονόματα που διαβάζουμε συγκεντρωμένα στο πρώτο μέρος του ποιήματος ενώ συνάμα μάς φέρνει στον νου το μεταγενέστερο θεατρικό έργο *Ο δείπνος* του Ιάκωβου Καμπανέλλη όπου νεκροί και ζωντανοί Ατρείδες συντρώνουν στο ίδιο τραπέζι χωρίς καμιά επικοινωνία μεταξύ τους εφόσον οι μεν δεν αντιλαμβάνονται τους δε.¹⁵⁴

Ο Μαρωνίτης θεωρεί ότι: «Το αποτέλεσμα (της σύγχρονης εμφυλιακής και φονικής περιπέτειας που αντικρίζεται και συγχέεται με δύο μυθολογικά πρότυπα συγγενικά)

¹⁵² Το ποίημα του Σαχτούρη ανακαλεί σημαντικά τον *Νεκρόδειπνο* του Τάκη Σινόπουλου (1961) όπου εξάιρεται η αξία της Ελευθερίας ενάντια στον παραλογισμό της εμφύλιας (και όχι μόνο) διαμάχης. Απαγγελία εδώ: <https://www.youtube.com/watch?v=pUgZ-5nSAs>

¹⁵³ Μαρωνίτης, 1992: 88.

¹⁵⁴ Καμπανέλλης, 1993. Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά στη Νέα Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου σε σκηνοθεσία του ίδιου του συγγραφέα.

είναι αφενός η απομυθοποίηση ή η εξοικείωση του μυθολογικού παραδείγματος και αφετέρου η μυθοποίηση της ζώσας ακόμη ιστορίας» υπογραμμίζοντας ότι οι «δραματικές περιστάσεις υποχρεώνουν (τον ποιητή) να γράψει μια ποίηση επιτάφια».¹⁵⁵

Συμπερασματικά, το ποίημα του Σαχτούρη παντρεύει περίτεχνα τον υπερρεαλισμό (λ.χ. «τα πεινασμένα τα φαντάσματα καθισμένα σε καρέκλες στις γωνιές») με τον εξπρεσιονισμό (λ.χ. «ένα δωμάτιο γεμάτο τούλια πολύχρωμα που ανεμίζουνε»), τον εικονισμό (λ.χ. «ο ήλιος κατρακυλάει από λόφο σε λόφο»), τον συμβολισμό («τα νεκρά πουλιά») αλλά και τον ίδιο τον ρεαλισμό με σκηνές από τον εμφύλιο πόλεμο (λ.χ. «νεράντζια σπάνε τα τζάμια στα παράθυρα») συγκροτώντας μια δική του λογοτεχνική ταυτότητα, έναν ποιητικό καμβά όπου εντυπώνεται η τραγική πραγματικότητα του καιρού του.

6.3 Ντίνος Χριστιανόπουλος, «Αντιγόνης υπέρ Οιδίποδος»¹⁵⁶

Άνδρες Αθηναίοι, τι μας κοιτάτε με περιέργεια;
Αυτός είν' ο πατέρας μου, ο Οιδίπους,
που κάποτε ήταν βασιλιάς τρανός και τώρα
γυρνάει στην αγορά σας πληγωμένος
από τη μοίρα, κουρελιάρης και τυφλός,
παίζοντας το χαλασμένο του οργανάκι.

Άνδρες Αθηναίοι, κάθε οβολός σας
προσθέτει στην καρδιά μας μια ραγισματιά.
Του Οίκου μας τα μυστικά βαραίνουν
απ' της δικής σας φαντασίας τις προσθήκες.
Αφήστε μας, ως πότε θα μας σέρνετε
εδώ κι εκεί, σα Γύφτο με αρκούδα –
κι οι τραγωδοί να μας ανεβάζουν στα θέατρα,
να μας πολιορκούν για λεπτομέρειες

¹⁵⁵ 'Ο.π./Ενθ' ανωτ.

¹⁵⁶ Ποιητική συλλογή *Εποχή των ισχνών αγελάδων*. Έκδοση «Κοχλίας» (1950)

και να ρωτούν πώς γίνηκε αυτό,
πώς δεν κατάφερε το χτύπημα να τ' αποφύγει.

Άνδρες Αθηναίοι, δε σας φτάνει
που ο πατέρας μου υπήρξε ποιητής,
ο πρώτος του συμβολισμού εισηγητής,
που με το επίγραμμα «Απάντηση στη Σφίγγα»
έσωσε τη ζωή πολλών σας – χώρια
η αισθητική απόλαυση· γιατί
στον ιδιωτικό του βίο εισδύετε
και ψάχνετε για οιδιπόδεια συμπλέγματα
άνομους έρωτες
και ηδονές που απαγορεύει η τρεχάμενη ηθική;

Σας έφτανε η «Απάντηση στη Σφίγγα».
Τ' άλλα ας τ' αφήνατε στο μισοσκόταδο.
Στο κάτω κάτω, τό 'κανε εν αγνοία του
ενώ εσείς το κάνετε εν πλήρει γνώσει.

6.3.1 Εισαγωγή

Στο ποίημα του Σαχτούρη ο Οιδίπους – Ηλίας παρουσιάζεται ως οργανοπαίχτης μιας «εξαντλητικής θανάσιμης φλογέρας». «Ρωπογραφικό επίγονο» τον αποκαλεί ο Μαρωνίτης που «αντιδωρίζει στον βασιλιά της Θήβας τη δωρεά της μουσικής, έστω κι αν πρόκειται για δωρεά εξαντλητικής και θανάσιμης ποίησης».¹⁵⁷ Έτσι και ο Οιδίπους του Ιταλού σκηνοθέτη Πιερ-Πάολο Παζολίνι, παρατηρεί ο Λιαπής, «που μετά την τύφλωσή του περιπλανιέται στους δρόμους της σύγχρονης Ρώμης, παίζοντας κι αυτός μιαν εξαντλητική θανάσιμη φλογέρα».¹⁵⁸

Ως τυφλό περιφερόμενο οργανοπαίχτη μάς συστήνει τον Οιδίποδα και ο ποιητής Ντίνος Χριστιανόπουλος στο ποίημά του «Αντιγόνης υπέρ Οιδίποδος», γραμμένο περίπου την ίδια εποχή με το σαχτουρικό ποίημα.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Μαρωνίτης, 1992: 91.

¹⁵⁸ Λιαπής, 2021: 17

¹⁵⁹ Επιπρόσθετα (και με αφορμή τη θεματική του πολέμου), η εικόνα αυτή του μουσικού που παίζει φλογέρα μάς θυμίζει μια λεπτομέρεια από το θεατρικό έργο του Δημήτρη Ψαθά *Φον Δημητράκης* που γράφτηκε στη

6.3.2 Ο τίτλος του ποιήματος

Ήδη από τον τίτλο του ποιήματος, ο Ντίνος Χριστιανόπουλος μάς γνωρίζει τα δύο βασικά πρόσωπα της δράσης, την Αντιγόνη και τον πατέρα της τον Οιδίποδα, ενώ η πρόθεση «υπέρ» δηλώνει την υπεράσπιση του «κατηγορούμενου» από την κόρη του απέναντι στους «άνδρες Αθηναίους», που προσφωνούνται στην έναρξη κάθε στροφής· άλλωστε, η γενική πτώση «Αντιγόνης» παραπέμπει ακριβώς στην απολογία, στον υπερασπιστικό λόγο που εκφωνεί η Αντιγόνη για λογαριασμό του πατέρα της. Οι συνάφειες με τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* είναι προφανείς: η Αντιγόνη του Χριστιανόπουλου απευθύνεται ρητά σε ένα ακροατήριο Αθηναίων ανδρών, το οποίο παραπέμπει στους κατοίκους του αττικού Κολωνού που υποδέχονται, αρχικά με τρόμο και κατόπιν με οικτίρμονα περιέργεια, τον εξόριστο Οιδίποδα και την Αντιγόνη.

Κατά συνέπεια, ο Χριστιανόπουλος τοποθετεί στην ποιητική του «δικαστική αίθουσα/Αγορά» την Αντιγόνη να αγορεύει υπέρ του Οιδίποδα. Η Ιατρού καταγράφει στη διδακτορική της διατριβή ότι: «πρόκειται για έναν καθαρά θεατρικό μονόλογο-δικανικό λόγο, με αποδέκτες τους Αθηναίους».¹⁶⁰

6.3.3 Ο Οιδίπους του Χριστιανόπουλου

Η Αντιγόνη παρουσιάζει τον Οιδίποδα ήδη από την πρώτη στροφή αντιπαραβάλλοντας την παλιά του αίγλη με τη σημερινή του εικόνα: κάποτε ο Οιδίπους ήταν «τρανός βασιλιάς» μα τώρα, έρμαιο της μοίρας, περιφέρεται «κουρελιάρης και τυφλός» παίζοντας, όπως κάνει συνήθως ένας επαίτης, το «χαλασμένο του οργανάκι» παράγοντας έτσι παράφωνα μουσική προς τέρψη όσων δεήσουν να του προσφέρουν από ελεημοσύνη τον ταπεινωτικό οβολό τους. Στη δεύτερη στροφή ακούμε την Αντιγόνη να εκφράζει το κοινό τους συναίσθημα: «κάθε οβολός σας προσθέτει στην καρδιά μας μια ραγισματιά».¹⁶¹ Η Αντιγόνη και ο Οιδίπους προσφέρουν ένα άθλιο θέαμα στα πλήθη (πρβλ. «σα Γύφτο με αρκούδα»), ενώ ελάχιστα καλύτερο θέαμα προσφέρουν οι τραγωδίες που έχουν σαν θέμα τις τύχες της γενιάς τους (πρβλ. «κι οι τραγωδοί μας ανεβάζουν στα θέατρα»).

Ενώ στις πρώτες δύο στροφές η Αντιγόνη επιμένει κυρίως στις ταπεινώσεις που υφίσταται η ίδια και κυρίως ο πατέρας της, στην τρίτη στροφή υιοθετεί ένα πιο

διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου στην Ελλάδα και πραγματεύεται τους δωσίλογους και τους ομορτιστές στην Κατοχή στην Αθήνα. Στην περίπτωση αυτή, ένας άνδρας που παίζει φλογέρα δήθεν τυχαία στον δρόμο ειδοποιεί με τον τρόπο αυτό ότι μια επιχείρηση μεταφοράς όπλων (απ' τη μεριά των αντιστασιακών) έχει έλθει επιτυχώς εις πέρας. Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά στο θέατρο «Βρετάνια» το 1946 σε σκηνοθεσία του Τάκη Μουζενίδη.

¹⁶⁰ Ιατρού, 1994: 162.

¹⁶¹ Μάντης, 2018 (από το φιλολογικό του ιστολόγιο).

επιθετικό ύφος, ένα ύφος διαμαρτυρίας και καταγγελίας. Η πρόταση που ξεκινά με το «δε σας φτάνει» εισάγει ένα ιδιότυπο κατηγορητήριο, το οποίο καταδεικνύει την αχαριστία και την νοσηρή περιέργεια των Αθηναίων. Όπως στον σοφόκλειο *Οιδίποδα επί Κολωνώ* (στ. 203-53), έτσι και στο ποίημα του Χριστιανόπουλου η Αντιγόνη παρακαλεί τους Αθηναίους να αφήσουν κατά μέρος τις επώδυνες ερωτήσεις για το ανόσιο παρελθόν του γέροντα πατέρα της. Αντίθετα όμως με ό,τι συμβαίνει στον Σοφοκλή, η Αντιγόνη του Χριστιανόπουλου δεν επικαλείται τον ανθρωπισμό των Αθηναίων ή την κοινή μοίρα των θνητών, αλλά τα ποιητικά επιτεύγματα του Οιδίποδα, αφού προβάλλει ρητά τον πατέρα της όχι μόνο ως μουσικό αλλά και ως κορυφαίο ποιητή, και μάλιστα ως «τον πρώτο του συμβολισμού εισηγητή».¹⁶²

Το κίνημα του συμβολισμού, έτσι όπως εμφανίστηκε τον 19^ο αιώνα, ως απάντηση στον ρεαλισμό και τον νατουραλισμό, προσεγγίζει την πραγματικότητα και τις έννοιές της μεταφορικά και με λέξεις και εικόνες που συμβολίζουν τις έννοιες αυτές. Η πνευματικότητα και η φαντασία καθώς και ο μυστικισμός αποτελούν βασικά συστατικά της λογοτεχνικής παραγωγής ενώ μεταξύ των θεμάτων που πραγματεύεται ο συμβολισμός είναι και η μυθολογία. Έτσι, ο Οιδίπους του ποιήματος έλυσε, χάρη στην ευφυΐα του, το μυστηριώδες και δυσεπίλυτο αίνιγμα της Σφίγγας κι έγινε ο πρώτος διδάξας του συμβολισμού.

Συμβολισμό όμως απαντάμε και νωρίτερα μέσα στο κείμενο όταν η Αντιγόνη παρομοιάζει την ίδια με τον πατέρα της ως τον Γύφτο με την αρκούδα που προσφέρουν φθινό θέαμα υποκουλτούρας. Την εποχή που γράφτηκε το ποίημα (δεκαετία του 1950) το εν λόγω υπαίθριο είδος διασκέδασης ήταν σύνηθες, αποδεκτό και απολαυστικό εκ μέρους του ελληνικού κοινού.

Τέλος, αναφορικά με τον χρόνο του ποιήματος, η Ιατρού πιστεύει ότι λόγος και δράση ταυτίζονται απόλυτα, όπως ταυτίζονται και ο λογοτεχνικός με τον πραγματικό χρόνο».¹⁶³ Μολοντούτο, το αν ταυτίζεται ή δεν ταυτίζεται ο λογοτεχνικός με τον πραγματικό χρόνο είναι ερώτημα προς συζήτηση: πιθανότατα έχουμε μια περίπτωση ετεροχρονίας (όρος του Γιάννη Δάλλα για τα αρχαιότερα ποιήματα της Τέταρτης Διάστασης του Ρίτσου). Δηλαδή ο χρόνος του ποιήματος είναι ταυτόχρονα το μυθικό παρελθόν και το ιστορικό παρόν (της συγγραφής του ποιήματος ή της ανάγνωσής του).

¹⁶² Πρβλ. Λιαπής, 2021: 18.

¹⁶³ Ό.π./Ενθ' ανωτ.

6.3.4 Η συμπλεγματική κοινωνική κριτική

Η ρητορική ερώτηση της Αντιγόνης «τι μας κοιτάτε με περιέργεια» από τον πρώτο κιόλας στίχο στηλιτεύει με άμεσο τρόπο το αδιάκριτο κι επικριτικό βλέμμα του πλήθους της Αθήνας. Η σκανδαλοθηρική διάθεση των ανθρώπων καυτηριάζεται στη δεύτερη στροφή με τη φράση «απ' της δικής σας φαντασίας τις προσθήκες» και τους τρεις τελευταίους στίχους της («να μας πολιορκούν για λεπτομέρειες | και να ρωτούν πώς γίνηκε αυτό, | πώς δεν κατάφερε το χτύπημα να τ' αποφύγει»), προπαντός όμως με τους τελευταίους στίχους της τρίτης στροφής («γιατί | στον ιδιωτικό του βίο εισδύετε | και ψάχνετε για οιδιπόδεια συμπλέγματα | άνομους έρωτες | και ηδονές που απαγορεύει η τρεχάμενη ηθική;»). Εδώ είναι προφανής η διακειμενική παραπομπή στους στ. 510-548 από τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* του Σοφοκλή, όπου ο Χορός των γερόντων του Κολωνού, ομολογώντας τη νοσηρή του περιέργεια («Όμως με φλέγει ο πόθος να το μάθω»), απευθύνει στον απρόθυμο Οιδίποδα, επιμένοντας κυρίως στον αιμομικτικό γάμο του με τη μητέρα του και στους καρπούς αυτής της ένωσης («ΧΟ. Μοιράστηκες, όπως ακούω, δυσώνυμο | κρεβάτι, πλάγιασες με τη μάνα σου», «ΧΟ. Είναι λοιπόν συνάμα κόρες σου — | ΟΙ. και αδελφές με τον πατέρα τους»¹⁶⁴).

Βέβαια, το βλέμμα του πλήθους δεν είναι απλά αδιάκριτο και επικριτικό· καταγγέλλεται εμμέσως πλην σαφώς ως ηδονοβλεπτικό και μαζί υποκριτικό. Το πλήθος προσποιείται ότι δήθεν εκπλήσσεται απ' όσα βλέπει, όμως στην πραγματικότητα ηδονίζεται από αυτά ενώ κατά βάθος διόλου είναι «ηθικότερο» του Οιδίποδα.

Στον Χριστιανόπουλο, η νοσηρή περιέργεια του πλήθους αναδεικνύεται ακόμη εντονότερα και υπόρρητα καταδικάζεται με τον καβαφικής κοπής στίχο «και ηδονές που απαγορεύει η τρεχάμενη ηθική» (βλ. επόμενη ενότητα). Με τον τρόπο αυτό, το εστιακό σημείο του ποιήματος μετακινείται από το ηθικό πεδίο (τις μιανές πράξεις με τις οποίες βαρύνεται ο Οιδίπους) στη σφαίρα της αισθητικής, στην οποία το «επίγραμμα» του Οιδίποδα «Απάντηση στη Σφίγγα» προβάλλεται ως φορέας αισθητικής απόλαυσης αλλά και πραγματικής σωτηρίας για τους Θηβαίους..

6.3.5 Η καβαφική διακειμενικότητα

Η διακειμενική σχέση του ποιήματος με τον Καβάφη είναι διαυγής. Ο στίχος της τρίτης στροφής «και ηδονές που απαγορεύει η τρεχάμενη ηθική» περιέχεται από το ποίημα του Καβάφη «Σ' ένα βιβλίο παλιό»,¹⁶⁵ όπου απαντά η φράση «τρεχάμενη ηθική». Στο ποίημα του Καβάφη, γίνεται λόγος για τον έρωτα μεταξύ ανδρών (πρβλ. «την εμορφιά

¹⁶⁴ Μτφρ. Μαρωνίτης 2004: 12.

¹⁶⁵ Σαββίδης, 2014: 39.

των ανωμάτων έλξεων»), τον οποίο αποδοκιμάζει «η τρεχάμενη ηθική» όσων «αγαπώνε κάπως υγιεινά». Σε σύμβολο του αποδοκιμασμένου έρωτα (όχι του ομοφυλοφιλικού αλλά του αιμομικτικού) αναδεικνύεται και ο Οιδίπους του Χριστιανόπουλου μέσα από τα λόγια της Αντιγόνης.

6.3.6 Το συμπέρασμα της Αντιγόνης

Το ποίημα του Χριστιανόπουλου ολοκληρώνεται με την παρακάτω κατακλείδα:

Στο κάτω-κάτω το 'κανε εν αγνοία του
ενώ εσείς το κάνατε εν πλήρει γνώσει.

Στο συμπέρασμα της Αντιγόνης έγκειται και η θεμελιώδης ποιοτική διαφορά ανάμεσα στον Οιδίποδα και στους επικριτές του: εκείνος αγνοούσε τα εγκλήματά του, ενώ εκείνοι έχουν απόλυτη συνείδηση της πράξης τους. Ο πραγματικά ανήθικος λοιπόν δεν είναι ο Οιδίπους, που εν αγνοία του έπεσε θύμα απαγορευμένης ηδονής, αλλά οι ανώνυμοι Αθηναίοι που εν γνώσει τους «στον ιδιωτικό του βίο εισδύουν», χωρίς να υποψιάζονται ότι ο πραγματικός Οιδίπους δεν βρίσκεται στις άνομες πράξεις που διέπραξε χωρίς να το υποψιάζεται, αλλά στις αισθητικές καινοτομίες του ποιητικού του έργου — ενός έργου συνυφασμένου με την ίδια τη ζωή του.

Για την κατάληξη του εν λόγω ποιήματος η Ιατρού σημειώνει ότι το συμπέρασμα της Αντιγόνης αφοπλίζει χάρη στην απλότητα και την αμεσότητα της διατύπωσής του.¹⁶⁶

6.4 Νίκος Εγγονόπουλος, «Στους δρόμους τους βιοτικούς»¹⁶⁷

πρόσεξε: αυτός ο Οιδίπους
που πρόκειται να συναντήσουμε
στη διχάλα των βιοτικών δρόμων
όχι: δεν είναι ο Οιδίπους της μυθολογίας

παρόλη την οιονεί ελεφαντίαση
την ποδάγρα —την ακρομεγαλία—

¹⁶⁶ Ιατρού, 1994: 173.

¹⁶⁷ Ποιητική Συλλογή Στην κοιλάδα με τους ροδώνες, εκδόσεις Ίκαρος 1978

απ' την οποία πάσχει
σ' το λέω δεν έχει σχέση καμιά με τον Οιδίποδα τον παλαιό

ούτε τον πατέρα του έχει σκοτώσει
ούτε —σύρε και πρόλαβε και πες το της Ιοκάστης—
ούτε και την μητέρα του πως πρόκειται να παντρευτεί

άσ' τονε ακόμη λίγο και θα προχωρήσει
κι ύστερα —σε λίγο πάλε— μια για πάντα θα χαθεί

όμως κείνος ο μαύρος σκύλος
που κείτεται στη μέση του δρόμου του ηλιόλουστου
—του «ηλιόλουστου» απ' τον ήλιο που πάει να βασιλέψει—
κοιμισμένος ή νεκρός ανάμεσα στις γκαβαλίνες
ε! λοιπόν αυτός είναι
αυτός είναι κάτι

μάθε το: είναι η Σφίγγα του παραμυθιού
ως έπεσε απ' το βάθρο
σαν είδε
πως «μυστικό»
δεν υπήρχε πια.

6.4.1 Το ύφος του ποιήματος

Ο Νίκος Εγγονόπουλος υπήρξε ζωγράφος και ποιητής που συντάχθηκε με το κίνημα του υπερρεαλισμού στην τέχνη, μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, Ο Bigsby αναφέρει ότι ο Breton (θεμελιωτής και κύριος θεωρητικός του υπερρεαλιστικού κινήματος) ορίζει τον υπερρεαλισμό ως αναθεώρηση της πραγματικότητας με αυτόματη γραφή (δηλαδή ελεύθερη χωρίς λογικά και ηθικά εμπόδια), καταγραφή ονείρων, αφηγήσεις σε κατάσταση ύπνωσης, ποιήματα που δημιουργήθηκαν από τυχαίες επιρροές και εικόνες με σκηνές παράδοξης.¹⁶⁸

Ωστόσο, το ποίημα «Στους δρόμους τους βιοτικούς» δεν περιέχει στίχους που να παραπέμπουν σε (ανείπωτο) όνειρο. Δεν ανιχνεύεται ψυχαναλυτικό υπόβαθρο μήτε

¹⁶⁸ Μτφρ. Μοσχονά, 1989: 60-61.

εντοπίζονται στοιχεία οραματικά. Δεν εκφράζει το απόλυτο, το απέραντο ούτε προκαλεί το γέλιο.¹⁶⁹ Τέλος, δεν μπορεί να ισχυριστεί κανείς την ύπαρξη κάποιου μυστικισμού μήτε την υιοθέτηση αρχών του μαρξισμού. Λέξεις όπως το «λοιπόν» («ε! λοιπόν αυτός είναι κάτι») που καταλήγουν σε λογικό συμπέρασμα δεν αρμόζουν στο ύφος του υπερρεαλισμού ούτε οι λέξεις μέσα εισαγωγικά που υπονοούν, ενδεχομένως, ειρωνική διάθεση («ηλιόλουστου», «μυστικό». Η ειρωνεία σχετίζεται επίσης με τη λογική σκέψη).

Στον αντίποδα όμως αυτού του επιχειρήματος, δηλαδή του ότι το παρόν ποίημα δεν πληροί τις προϋποθέσεις για να χαρακτηριστεί τυπικά υπερρεαλιστικό, μπορεί κανείς να κάνει λόγο για ορατά σπέρματα του κινήματος αυτού (του υπερρεαλισμού). Η χρήση αποκλειστικά σχεδόν του χρόνου Ενεστώτα, η συχνή παρουσία ρημάτων όπως το «είμαι», «βλέπω», «υπάρχω», «έχω», η διατύπωση αντιφάσεων και αντιθέσεων (λ.χ. «όχι:...», «παρ' όλη», «όμως»), η έννοια της «μάθησης» (λ.χ. «μάθε το:», «σύρε και πρόλαβε και πες το της Ιοκάστης»), οι παράλληλες πραγματικότητες (ο «μη» Οιδίπους κι ο αποκρουστικός σκύλος στο δεύτερο μέρος του ποιήματος που ίσως ταυτίζεται με τη Σφίγγα), η ζωνρή εικόνα που κλείνει όμως απροσδόκητα (πρβλ. το ηλιοβασίλεμα που καταλήγει στη σκηνή του σκύλου ανάμεσα σε ακαθαρσίες αιφνιδιάζοντας τον αναγνώστη¹⁷⁰) κι εν γένει ο αντικομφορμισμός του κειμένου επιτρέπουν να κάνει κάποιος σκέψεις περί υπερρεαλισμού.

Όπως σημειώνει και ο Τριαρίδης: «Αυτό είναι ο Εγγονόπουλος: ένα ελληνικό υστερόδραμα, μια έξαλλη φαντασμαγορία, μια θεριεμένη ανυπακοή μέχρι το τέλος της ιστορίας».¹⁷¹

6.4.2 Ο μύθος του Οιδίποδα μέσα από το ποίημα

Εδώ, όπως προαναφέραμε, ο Εγγονόπουλος απομακρύνεται από τις παραδοσιακές φόρμες ποιητικής έκφρασης. Το αντισυμβατικό ήθος του ποιήματος δηλώνεται ακόμη και τυπογραφικά ήδη στην πρώτη λέξη του: «πρόσεξε» με πεζό αρχικό γράμμα. Η παρέκκλιση από την τυπογραφική ορθοδοξία έχει ειδικό βάρος: εφιστά την προσοχή στην εναρκτήρια προστακτική, η οποία υπογραμμίζει ότι μια από τις κεντρικές μορφές του ποιήματος, ο Οιδίπους, «δεν είναι ο Οιδίπους της μυθολογίας», παρά τις

¹⁶⁹ Στην εκπομπή «Αντιθέσεις» όμως της ΕΡΤ1 (1988) εκφράζεται η άποψη ότι το εν λόγω ποίημα διέπεται από διαβρωτικό χιούμορ ενώ η Σφίγγα που αυτοκτονεί εκφράζει την απογοήτευση του ποιητή για τα ιδεώδη που πίστεψε και υπηρέτησε στη νεότητά του. (<https://archive.ert.gr/72551/>)

¹⁷⁰ Με λεξιλόγιο καθημερινό αλλά ανατρεπτικό («γκαβαλίνες») ο Εγγονόπουλος «τορπιλίζει την επίσημη και καταξιομένη αντίληψη για το ωραίο ως συνώνυμο του υψηλού». (Αμπατζόγλου, 1987: 43)

¹⁷¹ Τριαρίδης, 2005, 2008.

φαινομενικές ομοιότητές του με τον μυθολογικό πρόγονό του. Ιδιαίτερη σημασία έχει εδώ η στίξη: το μόνο σημείο στίξης στην πρώτη στροφή είναι το δίστιγμο, που εμφανίζεται δύο μόνο φορές — στον πρώτο στίχο, μετά την εναρκτήρια προστακτική «πρόσεξε», και στον τελευταίο στίχο μετά το εμφαντικό «όχι». Αυτή η κυκλική επανεμφάνιση του δίστιγμου περιχαράκωνει την πρώτη στροφή και παρουσιάζει έξεργο το περιεχόμενό της, δηλαδή την άρνηση της μυθολογικής ταυτότητας του Οιδίποδα «που πρόκειται να συναντήσουμε». Οι αρνήσεις συνεχίζονται και στις δύο επόμενες στροφές («παρόλη...», «δεν έχει σχέση καμιά», «ούτε...ούτε...ούτε»), αποσαφηνίζοντας ότι ο Οιδίπους του ποιήματος δεν είναι ο Οιδίπους του μύθου και συνεπώς δεν έχει διαπράξει τα εγκλήματα της πατροκτονίας και της αιμομιξίας. Είναι ακίνδυνος, ασήμαντος, εφήμερος: σύντομα θα εξαφανιστεί «μια για πάντα».

Το ποίημα ωστόσο δεν συνιστά καθολική άρνηση του μύθου. Στις δύο τελευταίες στροφές διαπιστώνουμε, απροσδόκητα, ότι το φορτίο του μύθου το φέρει ένας φαινομενικά ασήμαντος και αποκρουστικός «μαύρος σκύλος», που κείται, «κοιμισμένος ή νεκρός ανάμεσα στις γκαβαλίνες», κάτω από το φως ενός παράταιρα λυρικού ηλιοβασιλέματος. Ο σκύλος αυτός «είναι κάτι», έχει κάποια αξία, η οποία αποκαλύπτεται με μίαν ακόμη προστακτική συνοδευόμενη από δίστιγμο: «μάθε το:». Η τολμηρή εικόνα —χαρακτηριστικό της υπερρεαλιστικής ποίησης¹⁷²— προκαλεί ανατροπή των προσδοκιών του αναγνώστη που είναι εξοικειωμένος με τον αρχαίο μύθο του Οιδίποδα. Το σημασιολογικό κέντρο βάρους του ποιήματος δεν είναι, όπως θα ανέμενε κανείς, ο Οιδίπους, αλλά η Σφίγγα, που εμφανίζεται με τη μορφή ενός άθλιου, ίσως νεκρού σκύλου, ξαπλωμένου μέσα στις ακαθαρσίες. Πρόκειται για μια Σφίγγα που αυτοκαταστράφηκε «σαν είδε πως “μυστικό” δεν υπήρχε πια». Έχει σημασία το γεγονός ότι ο Εγγονόπουλος επιλέγει τη λέξη «μυστικό» και όχι «αίνιγμα» και τη θέτει μάλιστα εντός εισαγωγικών. Αν νικήθηκε η Σφίγγα, καταλήγοντας ένα άθλιο σκυλί, δεν είναι γιατί ο Οιδίπους έλυσε το αίνιγμά της —αφού η ανθρώπινη μορφή που θα μπορούσαμε να την περάσουμε για τον Οιδίποδα δεν είναι στην πραγματικότητα ο Οιδίπους— αλλά γιατί η ίδια η Σφίγγα συνειδητοποίησε την απομάγευση του κόσμου, τον αφανισμό των μυστικών και των μυστηρίων, που υπήρχαν κάποτε αλλά δεν υπάρχουν «πια».

Εξ ου και το λογοπαίγνιο με τον τίτλο του ποιήματος: οι «βιοτικοί δρόμοι» είναι οι οδοί που διέρχεται ένας άνθρωπος κατά τη διάρκεια της ζωής του. Ο κάθε απλός,

¹⁷² Πρβλ. Σιαφλέκης, 1989: 35-36: «... εκείνο που δημιουργεί την αίσθηση της ετερότητας και της αυτονομίας του υπερρεαλιστικού λόγου δεν είναι τόσο η μη σύνδεση των φράσεων μεταξύ τους όσο η τολμηρότητα των εικόνων και των μεταφορών συνακόλουθα.»

καθημερινός άνθρωπος που δεν ομοιάζει με τον αρχαίο Οιδίποδα και την πολύπλοκη πορεία του (ανακτοφονία/πατροκτονία και αιμομιξία) αλλά καταλήγει στη ζωή του αποκαμωμένος (διαβάζουμε για έναν ημιθανή σκύλο) από τις απογοητεύσεις που έχει βιώσει, από τους στόχους που δεν επέτυχε, από όσα προσδοκούσε και δεν υλοποιήθηκαν ποτέ.

Τέλος, θα μπορούσε κάποιος να μιλήσει για υποβάθμιση του μύθου με τη χρήση της λέξης «παραμύθι» και την τοποθέτηση της λέξης «μυστικό» σε εισαγωγικά· ενώ, σε μια πιο ελεύθερη προσέγγιση – υπόθεση θα έλεγε κανείς – ότι η Σφίγγα-σκύλος (νεκροί κι οι δύο) αναλογεί στο καθεστώς της δικτατορίας που εξασθένησε και εξέπεσε μετά από επτά χρόνια (σημειωτέο πως το ποίημα γράφτηκε τέσσερα έτη μετά την αποκατάσταση της δημοκρατίας). Τα περιττώματα του ζώου θα μπορούσαν να αντιστοιχούν στις συνέπειες και στην επίγευση που άφησε πίσω του το απολυταρχικό καθεστώς.

6.5 Τίτος Πατρίκιος, «Ιστορία του Οιδίποδα»¹⁷³

Θέλησε να λύσει τα αινίγματα

να φωτίσει το σκοτάδι

που μέσα του βολεύονται όλοι

όσο κι αν τους βαραίνει.

Δεν τρόμαξε από τα όσα είδε

μα από την άρνηση των άλλων να τα παραδεχτούν.

Θα 'μενε πάντα η εξαίρεση;

Δεν άντεχε πια τη μοναξιά.

Και για να βρει τους διπλανούς του

έχωσε μες στα μάτια του βαθιά

¹⁷³ Πατρίκιος, 1975:21, 1981:33 και 1998:167. Προαιρετική στάση. 2η έκδ. Αθήνα: Γνώση. [1η έκδ. 1975. Αθήνα: Ερμής]. Και στον συγκεντρωτικό τόμο: Τίτος Πατρίκιος. 1998. Ποιήματα, III (1959–1973). Αθήνα: Κέδρος.

τις δυο περόνες.

Πάλι ξεχώριζε με την αφή τα πράγματα

που κανείς δεν ήθελε να βλέπει.

Γενάρης '71

6.5.1 Ο αυτοεξόριστος Τίτος Πατρίκιος

Το υπό εξέταση ποίημα αποτελεί πνευματικό καρπό του Τίτου Πατρίκιου την εποχή που ήταν αυτοεξόριστος στο εξωτερικό (Ρώμη και Παρίσι) λόγω του επταετούς απολυταρχικού καθεστώτος στην Ελλάδα (1967-1974). Το γεγονός ότι το ποίημα «Ιστορία του Οιδίποδα» συντέθηκε ενόσω ο Πατρίκιος είχε καταφύγει στην Ευρώπη για πολιτικούς λόγους (διότι στην πατρίδα του κινδύνευε να συλληφθεί, οπότε η απομόνωση μακριά από τη βάση του ήταν αναπόφευκτη) μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι η συγγραφή του έργου και ο χρόνος αυτής συνδέονται άμεσα. Λέξεις του ποιήματος και ολόκληροι στίχοι μας κατευθύνουν προς αυτή τη σκέψη: «το σκοτάδι» που ίσως παραπέμπει στον σκοταδισμό που επιβάλλει ένα ολοκληρωτικό καθεστώς με τους πνευματικούς ανθρώπους να αγωνίζονται μέσω του έργου τους να το «φωτίσουν». Ένα σκοτάδι «που μέσα του βολεύονται όλοι όσο κι αν τους βαραίνει» υπονοώντας ένα σημαντικό μέρος του λαού που δεν επιθυμεί βέβαια την ανελευθερία εντούτοις προτιμάει τη σιωπή και την ηρεμία ή πολλές φορές τη μη παραδοχή των αναμφισβήτητων γεγονότων-αυθαιρεσιών της στρατιωτικής κυβέρνησης. Η συμπεριφορά τους τρομάζει τον ποιητή που διαχωρίζει τη θέση του από τον μέσο όρο και αυτοεξορίζεται χωρίς αυτή η λύση να του αρέσει πράγματι.

6.5.2. Αποδοχή της αλήθειας και μοναξιά

Το ποίημα του Πατρίκιου αναπτύσσεται σε δύο βασικούς άξονες: αφενός την αναζήτηση και την εύρεση της αλήθειας και αφετέρου την απομόνωση που απορρέει ως συνέπεια αυτής της αποδοχής της πραγματικότητας. Με χρόνους παρελθοντικούς και σε γ' ενικό πρόσωπο, ο Πατρίκιος περιγράφει μια κίνηση καθοριστικής σημασίας για τη ζωή του Οιδίποδα αλλά και οποιουδήποτε επιλέγει, σαν τον Οιδίποδα, να φέρει στο φως πράγματα που οι άλλοι προτιμούν να αγνοούν. Το ανώνυμο υποκείμενο της ποιητικής αφήγησης του Πατρίκιου τολμά «να φωτίσει το σκοτάδι | που μέσα του βολεύονται

όλοι | όσο κι αν τους βαραίνει», δηλαδή να αποκαλύψει και να διαπιστώσει αλήθειες που ίσως να προκαλούν τρόμο (πρβλ. «Δεν τρόμαξε από τα όσα είδε»), αν και ο ίδιος τρομάζει περισσότερο «από την άρνηση των άλλων να [...] παραδεχτούν» όσα ο ίδιος φέρνει στο φως. Ο άνδρας του ποιήματος παρουσιάζεται ως η «εξαίρεση» στην κοινωνία, ως μια μονάδα, ένας πολίτης που δεν ακολουθεί την πεπατημένη οδό της απρόσωπης «μάζας», η οποία ασπάζεται το σκότος κι επομένως την άγνοια και το εφήμερο ψέμα. Η στάση όμως αυτή έχει ως συνέπεια την απομόνωση και τη μοναξιά, και επειδή η ανάγκη για ανθρώπινη επαφή είναι αδήριτη,¹⁷⁴ η λύση δίδεται με την οδυνηρή αυτοτύφλωση, την τιμωρία που είχε επιβάλει κι ο Οιδίπους στον εαυτό του όταν αποκαλύφθηκε η αλήθεια για τις πράξεις του. Αυτό που εντυπωσιάζει ωστόσο εδώ είναι ότι το αποτέλεσμα παραμένει το ίδιο. Ο άνδρας έχει απωλέσει την όρασή του και αναγκάζεται χρησιμοποιεί την αίσθηση της αφής για να βρίσκεται σε επαφή με τον κόσμο. Ωστόσο, διαπιστώνει ότι ο κόσμος παραμένει αθέατος για όσους πεισματικά τον αρνούνται εθελουφλώντας: «Πάλι ξεχώριζε με την αφή τα πράγματα | που κανείς δεν ήθελε να βλέπει.»

6.5.3 Διακειμενική σχέση με τον *Οιδίποδα Τύραννο*

Ο Πατρίκιος χρησιμοποιεί ως πρώτη ύλη τον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή, τον οποίο μεταπλάθει από πατροκτόνο και αιμομίκτη σε σύμβολο ακεραιότητας, που πληρώνει με την απομόνωση την επίμονη και ασυμβίβαστη αναζήτηση της αλήθειας. Δεδομένης της αυτοεξορίας του ποιητή στο εξωτερικό για λόγους πολιτικούς, το παρόν ποίημα μάς επιτρέπει να υποθέσουμε ότι ο Πατρίκιος συστήνει μέσω του δικού του Οιδίποδα τον ίδιο του τον εαυτό ως έναν άνθρωπο που δεν συμβιβάστηκε με την αναλήθεια και που, εξαιτίας της επιμονής του στην αναζήτηση της σκληρής αλήθειας, αναγκάστηκε να διαρρήξει τις σχέσεις του με εκείνους που προτίμησαν τον βολικό συμβιβασμό με το ψεύδος.

6.6 Νίκος Καρούζος, «Οιδίπους Τυραννούμενος»¹⁷⁵

Εξούσα τις πιο βαθιές μου λεπτομέρειες

¹⁷⁴ Αξίζει να παρακολουθήσει κανείς τη συνέντευξη που παραχώρησε ο Πατρίκιος σε εκπομπή στο τηλεοπτικό κανάλι της EPT2 το 2018. Εκεί, αναφέρεται στη σχέση μας με τους άλλους, πόσο ανάγκη έχει ο άνθρωπος την επαφή και την όχι πάντα ευχάριστη επικοινωνία με τον άλλο και πόσο η επιλογή της μοναξιάς συναρτάται άμεσα με την κόλαση: <https://www.youtube.com/watch?v=HHiVgORzSoQ>

¹⁷⁵ Καρούζος, 2014: 199.

καθώς αργά ο έρμος
διανύω την κόλαση
περιμένοντας καρπούς απ' τα ψέματα πάλι
την όσφρηση του βίαιου μυαλού μου κι ο θάνατος
αχολογούσε άρωμα μητέρας
βόσκοντας έρωτα στην αναισθησία
των άστρων ανεπαίσχυντα.

Λοιπόν η άβυσσος ο καταπιώνας που δεν κοπάζει.
Δικό μου είναι αυτό το βιβλίο η δάκνουσα λαλιά
κι η ανάγνωση.

Δεν έχω κανένα δικαίωμα στην ευτυχία.

6.6.1 Ο Οιδίπους που τυραννιέται

Η απόκλιση σε σχέση με τον μύθο του *Οιδίποδα Τυράννου* υποσημαίνεται στο ποίημα του Καρούζου ήδη από τον τίτλο του: ο Τύραννος, ήτοι ο βασιλιάς, ο εξουσιαστής, εμφανίζεται ως «τυραννούμενος», που μπορεί να σημαίνει «υποταγμένος στην εξουσία ενός τυράννου» ή «τυραγνισμένος». Σε κάθε περίπτωση, αλλάζει έτσι άρδην η σημασιοδότηση του γνωστού από τον μύθο Οιδίποδα: η ισχύς του καταρρέει, και ο Οιδίπους παύει να είναι τύραννος. Ο Καρούζος θα μας σκιαγραφήσει στους στίχους που έπονται του τίτλου ένα διαφορετικό Οιδίποδα που υποφέρει, ή ενδεχομένως που τιμωρείται στην «κόλαση». Ίσως όμως ο Οιδίπους του Καρούζου να αναδεικνύει απλώς μια λιγότερο εμφανή πλευρά του μυθικού Οιδίποδα, που έγινε τύραννος ακριβώς τη στιγμή που άρχισε να είναι και τυραννούμενος: όταν δηλαδή έλυσε το αίνιγμα της Σφίγγας, νυμφεύθηκε την Ιοκάστη και κατέλαβε τον θρόνο της Θήβας, δημιουργώντας

έτσι τις προϋποθέσεις για τον λοιμό που θα πλήξει την πόλη και βεβαίως για την αποκάλυψη των εγκλημάτων του.

6.6.2 Μεταφυσική και αινιγματική ποιητική ατμόσφαιρα

Είναι προφανές ότι το ποίημα εκτυλίσσεται σε μια ατμόσφαιρα μεταφυσική, όπως δείχνουν οι λέξεις «κόλαση, θάνατος, άβυσσος, καταπιώνας». Όπως επισημαίνει η Λυμπέρη:

«Η ποιητική και μεταφυσική του κλίση τον οδηγούν προφανώς σε ένα είδος υπέρβασης του πραγματικού κόσμου. Συνηχώντας με τη φωνή του μεγάλου Δανού Κίργκεγκορ, θα γράψει: “Είμαστε στην αγωνία, μέσα στην ιστορία, στην κατάσταση του θανάτου, όπου η πολλαπλότητα αποτελεί τη φυσική μας κατάσταση, όμως, ζητάμε να εξέλθουμε ακριβώς από αυτό, ζητάμε την απελευθέρωση από την ατομική συνείδηση, για να ζήσουμε στην πληρότητα του Όλου, εκεί όπου ο Λόγος κατοικεί”».¹⁷⁶

Το μεταφυσικό στοιχείο πλέκεται με το μυστηριώδες και το σιβυλλικό. Ο ποιητής είναι «έρμος», μόνος και δυστυχισμένος, και βαυκαλίζεται προσμένοντας μάταια να αποδώσουν «καρπούς τα ψέματα». Δεν γνωρίζουμε τι ακριβώς είναι αυτό που αναμένει, ούτε για ποιον λόγο απογοητεύεται ούτε και γιατί «διανύει την κόλαση». Φαίνεται ωστόσο ότι τα δύο βασικά γνωρίσματα του μυθικού Οιδίποδα, η βία και η αιμομιξία (πρβλ. «την όσφρηση του βίαιου μυαλού μου», «άρωμα μητέρας | βόσκοντας έρωτα»), είναι παρόντα και στον νέο αυτόν Οιδίποδα, αν και με διαφορετική μορφή. Η βία τώρα δεν εκδηλώνεται αλλά εγκλωβίζεται, ως δυνητικό γεγονός, στο μυαλό του Οιδίποδα. Και το «άρωμα μητέρας» συνδέεται πλέον όχι με τον αιμομικτικό έρωτα, αλλά με τον θάνατο, που «βόσκ[ει] έρωτα στην αναισθησία | των άστρων ανεπαίσχυντα». Έχει κανείς την αίσθηση ενός μοναχικού περιπατητή, που τριγυρίζει τη νύχτα στην έρημη πόλη επιτελώντας μια θλιβερή (και «ανεπαίσχυντη») απομίμηση ερωτικής ομιλίας με τα άστρα, ενώ σε κάθε βήμα του караδοκεί ο θάνατος, και η άβυσσος χαίνει εις το διηνεκές («ο καταπιώνας που δεν κοπάζει»). Η σκηνογραφία του ποιήματος έχει, όπως προαναφέραμε, προφανή μεταφυσικά χρώματα· πρόκειται όμως για μια μεταφυσική

¹⁷⁶ Λυμπέρη, 2020:12–13 (πρόκειται για το μελέτημα της Κλεοπάτρας Λυμπέρη αναφορικά με τον ποιητή Νίκο Καρούζο με τίτλο *ΝΙΚΟΣ ΚΑΡΟΥΖΟΣ: Συναντήθηκα με το θαύμα σαν φίλος*.)

χωρίς θεό, γήινη, εγκλωβισμένη στο υπαρξιακό άγχος. Όπως παρατηρεί η Στάμου στην κριτική της για το βιβλίο της Λυμπέρη:

«η ποίηση του Καρούζου δεν επιδιώκει να εξαχνώσει το γήινο χάριν ενός άχρονου ιδεώδους, αλλά αντιθέτως να γειώσει το ιερό, ανακαλύπτοντας την εμφάνειά του στα απλά και καθημερινά βιώματα, τη φύση και τους θησαυρούς της, μα και στην τρομακτική, έρημη, μεγαλούπολη της αποξένωσης, στις επαναληπτικές, μηχανικές κινήσεις που συνθέτουν τη ζωή του μοναχικού ανθρώπου».¹⁷⁷

Ο περιπλανώμενος Οιδίπους του Καρούζου δεν διανύει τις μεγάλες γεωγραφικές αποστάσεις του μυθικού ομολόγου του (από την Κόρινθο στους Δελφούς, από τους Δελφούς στη Θήβα), αλλά περιορίζεται στα στενά όρια της σύγχρονης πόλης, που είναι ταυτοχρόνως και όρια της σύγχρονης ύπαρξης — με μόνη πιθανή (αλλά ανεπαρκή) διέξοδο τον «έρωτα στην αναισθησία | των άστρων» ή τις προσωπικές ψευδαισθήσεις και αυταπάτες («περιμένοντας καρπούς απ' τα ψέματα πάλι»). Εδώ μπορεί να διακρίνει κανείς υπόγειους δεσμούς με τον σοφόκλειο Οιδίποδα, που είχε τα άστρα για οδηγούς του όταν προσπαθούσε να αποφύγει την εκπλήρωση των φρικτών χρησμών φεύγοντας όσο πιο μακριά γινόταν από την Κόρινθο (Σοφ. Οιδ. Τύρ. 794-6 *τὴν Κορινθίαν / ἄστροις τὸ λοιπὸν τεκμαρούμενος χθόνα / ἔφρευγον*), χωρίς βεβαίως να συνειδητοποιεί ότι με τον τρόπο αυτόν οδηγούνταν όλο και πιο κοντά στην εκπλήρωση των χρησμών. Εξάλλου, οι «καρποί» που περιμένει ματαίως απ' τα ψέματα» ο σύγχρονος Οιδίπους παραπέμπουν ενδεχομένως στις αυταπάτες του σοφόκλειου ομολόγου του, ο οποίος πασχίζει να κρατηθεί την ύστατη στιγμή από τα λεγόμενα του βοσκού πως δήθεν ληστές φόνευσαν το Λαίο και όχι κάποιος μεμονωμένος οδοιπόρος.

6.7 Κ. Π. Καβάφης, «Ο Οιδίπους»¹⁷⁸

Το ποίημα του Κωνσταντίνου Καβάφη «Ο Οιδίπους» (1896) συμπεριλαμβάνεται στα Αποκηρυγμένα του· σ' εκείνα, δηλαδή, τα ποιήματα, τα οποία ενώ στην αρχή ο Καβάφης τα είχε κάνει γνωστά στο κοινό, έπειτα, κρίνοντας πως δεν είναι του ίδιου βεληνεκούς με εκείνα της ύστερης παραγωγής του, τα αποκήρυξε, επιλέγοντας να μην τα εντάξει σε κάποια από τις επόμενες ποιητικές συλλογές του.

¹⁷⁷ Στάμου, 2020.

¹⁷⁸ Καβάφης, 1983: 40.

Το «Ο Οιδίπους» είναι το πρώτο ποίημα του Καβάφη που είναι βασισμένο με έμμεσο τρόπο σε ζωγραφικό έργο κάνοντας όμως ανοιχτή νύξη σε θέμα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας.

6.7.1 Το ποίημα και ο πίνακας ζωγραφικής

«Εγράφη έπειτα από ανάγνωσιν περιγραφής της ζωγραφιάς

"Ο Οιδίπους και η Σφιγξ" του Γουστάβου Μορώ».

Επάνω του η Σφιγξ είναι πεσμένη

με δόντια και με νύχια τεντωμένα

και μ' όλην της ζωής την αγριάδα.

Ο Οιδίπους έπεσε στην πρώτη ορμή της,

τον τρώμαξεν η πρώτη εμφάνισί της —

5

τέτοια μορφή και τέτοιαν ομιλία

δεν είχε φαντασθεί ποτέ έως τότε.

Μα μόλο που ακουμπά τα δυο του πόδια

το τέρας στου Οιδίποδος το στήθος,

συνήλθε εκείνος γρήγορα — και διόλου

10

τώρα δεν την φοβάται πια, γιατί έχει

την λύσιν έτοιμη και θα νικήσει.

Κι όμως δεν χαίρεται γι' αυτήν την νίκη.

Το βλέμμα του μελαγχολία γεμάτο

την Σφίγγα δεν κοιτάζει, βλέπει πέρα

15

τον δρόμο τον στενό που πάει στις θήβας,

και που στον Κολωνό θ' αποτελειώσει.

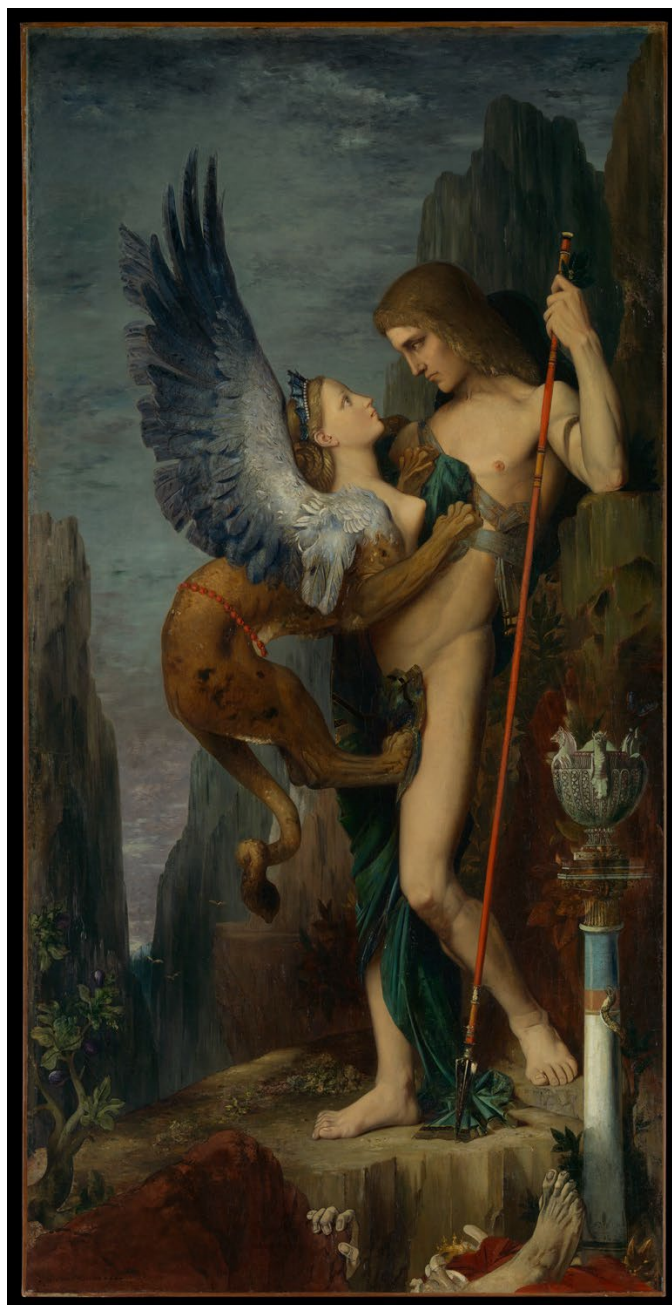
Και καθαρά προαισθάνεται η ψυχή του

που η Σφιγξ εκεί θα τον μιλήσει πάλι

με δυσκολότερα και πιο μεγάλα

20

αινίγματα που απάντησι δεν έχουν.



«Ο Οιδίπους και η Σφιγξ» του Γουστάβου Μορώ

6.7.2 Το ποίημα ως παλίμψηστο

Στα τέλη του 19ου αιώνα (1895) τοποθετείται η σύνθεση του ποιήματος *Ο Οιδίπους* του Κωνσταντίνου Καβάφη, ο οποίος τον εμπνεύστηκε έχοντας διαβάσει περιγραφή του πίνακα του Γουστάβου Μορώ «Ο Οιδίπους και η Σφίγγα».

Η διευκρινιστική σημείωση του ποιητή, που παρεμβάλλεται ανάμεσα στον τίτλο και στο κείμενο του ποιήματος, προσδιορίζει ότι το έργο «εγράφη έπειτα από ανάγνωσιν περιγραφής της ζωγραφιάς “Ο Οιδίπους και η Σφιγξ” του Γουστάβου Μορώ». Ο Καβάφης λοιπόν δεν εμπνέεται απευθείας από τον αρχαίο μύθο ή την τραγωδία, ούτε καν από την ίδια τη ζωγραφιά του Μορώ, παρά μονάχα από περιγραφή της ζωγραφιάς. Πρόκειται λοιπόν, όπως σημειώνει ο Μαρωνίτης, για ένα παλίμψηστο με τέσσερα στρώματα: το ποίημα του Καβάφη, την περιγραφή του ζωγραφικού πίνακα από την οποία αφορμάται το ποίημα, τον ίδιο τον ζωγραφικό πίνακα και τέλος τον αρχαίο μύθο και τις τραγικές του εκδοχές.¹⁷⁹ «Πρόκειται για μια ενδιαφέρουσα περίπτωση διακειμενικότητας, όπου ο Καβάφης μέσω ενός άλλου έργου συνδιαλέγεται εμμέσως με την αρχαία τραγωδία...»¹⁸⁰

6.7.3 Διμερές ποίημα: συγκλίσεις και παραλλαγές

Κατόπιν μιας αρχικής ανάγνωσης του ποιήματος, διαπιστώνει κανείς ότι το έργο διαιρείται σε δύο μέρη. Το πρώτο μέρος (στ. 1-12) περιγράφει τον πίνακα του Μορώ, ενώ το δεύτερο (στ. 13-21) δίνει στον πίνακα προεκτάσεις ψυχολογικές, συνδέοντάς τον με κεντρικά ορόσημα του οιδιπόδειου μύθου (Θήβα και κυρίως Κολωνός). Σύμφωνα με την Κωσταρά, το ποίημα του Καβάφη κινείται στο κλίμα του κινήματος του Συμβολισμού, το οποίο βρισκόταν στο απόγειό του κατά το τέλος του 19ου αιώνα. Τόσο ο Συμβολισμός, όσο και άλλα κινήματα του τέλους του 19ου αιώνα, γοητεύονται από το αινιγματικό θήλυ, το οποίο απεικονίζουν με διάφορα σύμβολα· ένα από αυτά υπήρξε η Σφίγγα, η οποία «αποτέλεσε την ενσάρκωση της μοιραίας γυναίκας (*femme fatale*)...»¹⁸¹. Για αναμέτρηση γνώσης και ερωτικής επιθυμίας με το πνεύμα να επικρατεί έναντι της ύλης διαβάζουμε στη διατριβή της Κωσταρά.¹⁸² Παράλληλα όμως με τη θέση αυτή, ο Καβάφης μέσα από τους στίχους του περιγράφει την πορεία του ανθρώπου που σπάνια είναι ομαλή και ευτυχισμένη καθ' όλη τη διάρκειά της. Έτσι, ο άνθρωπος αγωνίζεται για να υπερπηδήσει εμπόδια και για να αντεπεξέλθει στις δοκιμασίες που συναντάει, λύνει

¹⁷⁹ Μαρωνίτης, 1992: 94.

¹⁸⁰ Κωσταρά, 2014: 205.

¹⁸¹ Κωσταρά, 2014: 207.

¹⁸² Κωσταρά, 2014: 210.

πολλές φορές «γρίφους» μέσω απαντήσεων που καλείται να ανακαλύψει ή να εφεύρει αλλά γνωρίζει άριστα ότι η χαρά της ικανοποίησης είναι βραχύβια και σύντομα νέες περιπέτειες και καινούργια προβλήματα θα τον απασχολήσουν στον δρόμο της επιβίωσης.

Η τερατώδης Σφίγγα κρέμεται σχεδόν κάθετα από το κορμί του Οιδίποδα με τα νύχια της βυθισμένα στη σάρκα του, έτοιμη να τον κατασπαράξει. Εν τούτοις, εκείνος παραμένει ψύχραιμος και ατάραχος, παρόλη την αρχική του έκπληξη, καθώς γνωρίζει καλά την απάντηση στο αίνιγμά της, γεγονός που θα τον αναδείξει ως νικητή στην ισχυρή αυτή αναμέτρηση.¹⁸³ Αξίζει να σημειωθεί επίσης ο ερωτισμός που διαπερνά την εικόνα του Μορώ: η Σφίγγα έχει αρπαχτεί από τον Οιδίποδα, ενώ και οι δυο τους κοιτάζουν ο ένας βαθιά μέσα στα μάτια του άλλου, σαν ερωτευμένοι. Ωστόσο, ο Καβάφης υπογραμμίζει (αποκλίνοντας από την πραγματικότητα του ζωγραφικού πίνακα), ότι ο Οιδίπους δεν κοιτάζει τη Σφίγγα κατάματα, αλλά με μελαγχολικό βλέμμα ατενίζει τον δρόμο που θα τον οδηγήσει στο πεπρωμένο του. Εξάλλου, ο Καβάφης αποκλίνει και από τα γνωστά δεδομένα του αρχαίου μύθου, αφού υπαινίσσεται μια μελλοντική συνάντηση του Οιδίποδα με τη Σφίγγα στον Κολωνό — μια συνάντηση στην οποία ο Οιδίπους δεν θα νικήσει τόσο εύκολα τη Σφίγγα, αφού τα αινίγματά της αυτή τη φορά δεν θα έχουν απάντηση (στ. 18-21).

Αυτή είναι και με βάση τα γραφόμενα της Κωσταρά η ειδοποιός διαφορά ανάμεσα στον καβαφικό και τον σοφόκλειο Οιδίποδα: η ικανότητα της πρόγνωσης, τα όρια της αυτογνωσίας και η ετοιμότητα της αντιμετώπισης του πεπρωμένου.¹⁸⁴ [Ο Οιδίπους του Καβάφη στην πραγματικότητα δεν δείχνει καμιά ετοιμότητα για την αντιμετώπιση του πεπρωμένου: αντιθέτως, αυτό που «προαισθάνεται» (δεν προφητεύει, δεν πρόκειται για «πρόγνωση») είναι ότι δεν θα είναι έτοιμος να αντιμετωπίσει τα νέα, «δυσκολότερα και πιο μεγάλα» αινίγματα που θα του θέσει η Σφίγγα στο τέλος της ζωής του.]

Ο Πολυχρονάκης αναλύει σχετικά:

«Στο καβαφικό ποίημα η λύση του αινίγματος της Σφίγγας από τον Οιδίποδα θα δημιουργήσει ένα νέο αίνιγμα, το οποίο όντας ευρύτερο και επομένως αθέατο στον Οιδίποδα, θα επενεργήσει εξίσου μοιραία με αυτό της Σφίγγας... Το ποίημα γίνεται έτσι ένα ειρωνικό σχόλιο για

¹⁸³ Δε λησμονούμε (στον *Οιδίποδα Τύραννο*) πόσο ο λαός της Θήβας εξήρε τον λαοπρόβλητο βασιλιά δια στόματος ιερέως για την επίλυση του αινίγματος της Σφίγγας, βλ. στίχους 32-39 αλλά και πόσο ο ίδιος ο Οιδίπους περιαυτολογούσε για το κατόρθωμά του με αλαζονεία βλ. στίχους 390-398. Μτφρ. Κ. Χ. Μύρης.

¹⁸⁴ Κωσταρά, 2014: 214.

την ίδια την ειρωνική συνθήκη της ύπαρξής μας, για την αδυναμία μας να προδικάσουμε το πλήρες νόημα των πράξεων και των ενεργειών μας. Κι αν το μελαγχολικό προαίσθημα του Οιδίποδα αποτελεί δείγμα της σοφίας του... εν τούτοις πρόκειται πάντα για μιαν αρνητικά προσδιορισμένη σοφία...»¹⁸⁵

Το σχόλιο του Πολυχρονάκη είναι εύστοχο: η σοφία του Οιδίποδα είναι αρνητικά προσδιορισμένη, δηλαδή έχει τη σοφία να γνωρίζει ότι δεν θα μπορέσει να ισοφαρίσει τη σοφία της Σφίγγας.

6.8 Συμπέρασμα

Έχοντας μελετήσει έξι αρχαιόθεμα ποιήματα βασισμένα στον σοφόκλειο Οιδίποδα και γραμμένα σε διαφορετικές εποχές από ξεχωριστούς δημιουργούς, διαφωνούμε με την άποψη του Μαρωνίτη πως: «...δίχως να το ξέρουν, οι ποιητές κάποτε συνωμοτούν μεταξύ τους και συμπίπτουν. Κι ας ανήκουν σε άλλο μέγεθος, σε άλλον χρόνο κι άλλη, όπως λέμε, ποιητική γενιά».¹⁸⁶ Στην ομάδα των ποιημάτων που μελετήσαμε η μόνη σύνδεση είναι η προσωπικότητα του Οιδίποδα ως κοινός παρονομαστής και πηγή έμπνευσης.

Το ίδιο συμπέρασμα εξάγεται και για τα τέσσερα πεζά έργα της παρούσας διατριβής. Ορατά διαφορετικοί μεταξύ τους δημιουργοί, ανόμοιος ο καθένας αισθητικής, ενώ συγκλίνουν σε ιδέες με συγγενές ύφος (ανεπάρκεια του Λόγου, αναζήτηση ταυτότητας και αλήθειας, απομυθοποίηση της οικογένειας, κατάρρευση ιδανικών) όπως είδαμε συγκεκριμένα στο κάθε ένα έργο ξεχωριστά κι αναφέραμε ήδη από το εισαγωγικό μέρος της διατριβής, έχουν παραγάγει μοναδικά λογοτεχνήματα με αυτοτέλεια κι ιδιαίτερη χροιά ως προς το περιεχόμενό τους.

¹⁸⁵ Πολυχρονάκης, 2007: 72

¹⁸⁶ Μαρωνίτης, 1992: 97.

Κεφάλαιο 7

Επίλογος

Συμπερασματικά, στην παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή ασχοληθήκαμε συνολικά με μια σειρά από δέκα ελληνικά λογοτεχνικά έργα (δύο θεατρικά κείμενα, ένα μυθιστόρημα, μία νουβέλα και έξι ποιήματα) που έχουν το ίδιο σημείο εκκίνησης: τον μύθο του Οιδίποδα όπως αυτός σκιαγραφήθηκε μέσα από τις τρεις τραγωδίες του Σοφοκλή *Οιδίπους Τύραννος*, *Οιδίπους επί Κολωνώ* και *Αντιγόνη*.

Στο πλαίσιο της μελέτης και της έρευνάς μας ανακαλύψαμε όμοιες και παρεμφερείς πτυχές, όπως λόγου χάρη την αδυναμία του Λόγου να εξηγήσει τα φαινόμενα στη ζωή, την άγνοια και την αναζήτηση της αλήθειας αλλά και την ανθρώπινη παρακμή και την περιπλάνηση. Διαπιστώσαμε εντούτοις και σημαντικές παραλλαγές, έτσι όπως αυτές εκφράστηκαν μέσα από τους σύγχρονους «Οιδίποδες» και τις σύγχρονες «Αντιγόνες» των εν λόγω έργων. Τέτοιες πλευρές ήταν ο αφόρητος πόνος για την απώλεια του μικρού παιδιού, η δυσμενής κατάληξη του ανθρώπου που δεν είναι σε θέση να βιοποριστεί, η απομάγευση του θεσμού της οικογένειας, η εκμετάλλευση ανθρώπου από άνθρωπο και οι ανελέητοι συμβιβασμοί στους οποίους προβαίνει συχνά ο άνθρωπος.

Συνεπώς, ο μύθος του Οιδίποδα έχει αποτελέσει συχνά και σε ποικίλες περιπτώσεις το έναυσμα στη λογοτεχνική σκέψη αλλά και το σκελετό της γραφής εντελώς διαφορετικών μεταξύ τους δημιουργών λαμβάνοντας πολλές φορές μια διάσταση διφορούμενη. Το γεγονός αυτό μας επιτρέπει δικαίως να θεωρούμε ότι ο εν λόγω τραγικός ήρωας δε θα πάψει ποτέ να αγγίζει τους πνευματικούς ανθρώπους και να συνιστά για αυτούς την αφετηρία της συγγραφικής τους παραγωγής προσφέροντας συνάμα τροφή στις παραστατικές τέχνες, όπως είναι το ίδιο το θέατρο αλλά και σε άλλες μορφές τέχνης, όπως είναι η ζωγραφική, στοιχείο που συναντήσαμε στην περίπτωση του ποιήματος του Καβάφη.

Τέλος, στην παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή καταπιαστήκαμε με έργα τα οποία έως σήμερα δεν έχουν αποτελέσει αντικείμενο ακαδημαϊκής έρευνας αλλά και με έργα που έχουν απασχολήσει μερικώς τους ερευνητές του τομέα της επιβίωσης του αρχαίου ελληνικού δράματος. Κατά αυτόν τον τρόπο, θεωρούμε ότι συνεισφέραμε τον «ακαδημαϊκό μας οβολό» στο πεδίο της πρόσληψης του μύθου του σοφόκλειου Οιδίποδα δίνοντας ταυτόχρονα τη σκυτάλη για περαιτέρω παρατήρηση και ανάλυση των κειμένων αυτών σε επόμενους μελετητές.

Παράρτημα Α

Συνεντεύξεις

A.1 Θανάσης Τριαρίδης

Στο σύνδεσμο που ακολουθεί μπορεί κανείς να παρακολουθήσει τη συνομιλία με τον συγγραφέα του *Οιδίπου* που πραγματοποιήθηκε μέσω της εφαρμογής «zoom»:

<https://drive.google.com/file/d/1LOuPWwf5j1REM1qReldDPrijyoQEN8rZo/view?usp=sharing>

A.2 Θανάσης Σκρουμπέλος

Ερωτήσεις:

A] Κατά πρώτο λόγο, ενδιαφέρομαι για τη στόχευσή σας. Ποια είναι αυτή; Είναι πολιτική; Είναι λαογραφική-ανθρωπολογική; Τι επιχειρείτε; Να καταγγείλετε την ακροδεξιά που το 2015, οπότε και εκδόθηκε η *Κόρη του Οιδίποδα*, η Χρυσή Αυγή λυμαινόταν το κέντρο της Αθήνας; Για να καταδείξετε ίσως ότι εν τέλει το καλό νικά στη ζωή το κακό ή πιθανόν ότι οι αρετές των ανθρώπων συνυπάρχουν με τα ελαττώματά τους και τα μεν διαδέχονται σταθερά τα δε μέσα από τις συμπεριφορές τους; Για να διαμαρτυρηθείτε στις αρχές του τόπου για την υποβάθμιση της ιδιαίτερης πατρίδας σας του Κολωνού; Για να υπογραμμίσετε μέσα από την ιστορία της μαύρης Αντιγόνης πόσο αγαπάτε το λαό του Κολωνού διότι είναι αυθεντικός; Για να φέρετε στο φως το γνωστό μεν αλλά πάντα αποκρουστικό φαινόμενο της εκμετάλλευσης ανθρώπου από άνθρωπο;

B] Δεύτερον, γιατί ο μύθος του Οιδίποδα επί Κολωνώ εξυπηρετεί πιο αποτελεσματικά το στόχο σας; Οφείλεται μόνο στη σύνδεση του Κολωνού με το Σοφοκλή; Πώς η αργκό ενίοτε σκληρή και ακατάληπτη για κάποιους αναγνώστες γίνεται το όχημα που οδηγεί στους παραπάνω ενδεχομένως στόχους;

Και μια λεπτομέρεια: εκτός από τον Ντίπο υπάρχει κι άλλος Οιδίπους; Ο δημοσιογράφος-ανθρωπολόγος που παρατηρεί και ερευνά τους Κολωνιώτες; Αυτός θα

λύσει "το αίνιγμα της Σφίγγας"; Ένα άλλο αίνιγμα που σχετίζεται με τη σύμπτωση και την αλληλεγγύη μεταξύ των κατοίκων του Κολωνού.

A] «Ποτέ δεν μπόρεσα να ξεδιαλύνω εκ των προτέρων στόχους, το είδος, την πολιτική, την κριτική την πολεμική. Γράφω και στην πορεία διαμορφώνεται από τους ίδιους του «ήρωες των σελίδων» μου το που θα πάει τι θα πει. Ο μεγάλος Λόρκα απάντησε «Ο συγγραφέας είναι μέσα σε ένα σκοτεινό δάσος και δέντρο με δέντρο προσπαθεί να βγει στο ξέφωτο»

Βέβαια ο καθείς έχει και διαφορετικό ξέφωτο, σύμφυτο με τα βιώματά του, την δράση του, την θέση του, τα όνειρά του, τις απέχθειές του, τις αγάπες του, τα μίσση του, τη χασούρα του τα κέρδη του.

Εγώ αναγκαστικά ψάχνω το ξέφωτο –με οδηγεί μέσα μου –προς τα αριστερά. Γιατί στην ηλικία που αρχίζεις και διαμορφώνεις κάποιες ιδέες μέσα σου και τις δοκιμάζεις με τους έξω [στην πλατεία στο παιχνίδι, στο αδιέξοδο, στο άτεγκτο και τρομαγμένο πρόσωπο του ασφαλίτη], εγώ από μια σκληρή λαϊκή γειτονιά εσωστρεφή, ακίνητη μες στους φόβους της και τα πάθη της, βρήκα πόρτα προς τα τότε αριστερά [1950-67] Τότε η αριστερά μέσα από την ΕΔΑ πρόβαλε λόγο δημοκρατικό, θεσμικό πολιτιστικό, κοσμοπολιτικό. Το κράτος η παιδεία η εκκλησία τότε ήταν κομμάτια του φοβικού παιχνιδιού που επέβαλλε ο ψυχρός πόλεμος. Ότι δεν ταίριαζε με το ελληνοχριστιανικό είδωλο [όπως το εννοούσαν οι τότε κρατούντες] κοβόταν. Ακόμη και μεταρρύθμιση στην παιδεία που επιχείρησε ο Καραμανλής [της μαύρης οκταετίας] μα τον Παπανούτσο μπήκε και αυτή στο ντουλάπι με τους σκελετούς.

Αραγκόν, Πικάσο, Αλτουσέρ, Σαρτρ, Λόρκα , Μαγιακόφσκι, διαλεκτική, Έγκελς, Μαρξ κ.α. που μπορούσαν να θρέψουν την πνευματική πείνα ενός εφήβου, ήταν άγνωστο έργο η απαγορευμένο η γνωστό μόνο σε κλειστούς κύκλους κι όχι εν πάση περιπτώσει στη Λαϊκή γειτονιά.

Η ΕΔΑ άνοιξε την πόρτα προς τα έξω για όλους. Η Επιθεώρηση Τέχνης ακόμη και σήμερα αν την ξεφυλλίσεις είναι ακόμη δροσερή. Από μόνες της η ΑΥΓΗ και η Δημοκρατική Αλλαγή μαζί με την Επιθεώρηση Τέχνης και την προσωπικότητα του Μίκη που τραγούδησε για τους στρατιωτικά ηττημένους και παραπεταμένους στην άλλη άκρη, δίνουν σχήμα στις αναζητήσεις του κόσμου [πολιτικά δεν ηττήθηκε η τότε αριστερά γιατί έφερνε όπως σας είπα το φρέσκο αεράκι της οικουμένης μέσα από τις χαραμάδες, στον κλειστό μετεμφυλιακό οίκο].

Όλα τα παραπάνω λοιπόν κοιμούνται μέσα μου και ξυπνούν στο πάτημα του πλήκτρου. Ούτε τιμωρός είμαι ούτε μισαλλόδοξος. Ούτε όμως τυφλός και κουφός. Ναι το αυγό του φιδιού με τρομάζει. Αλλά δεν με καθηλώνει. Παλιόφιδο είναι, το καταλαβαίνει ο κόσμος κι αυτή του η αναβίωση [μικρή, ξενοφοβική, εθνικά εσωστρεφής και γεμάτη ψέματα. Δεν ξεχνούμε την Κύπρο και πως την παραδώσαν με αμερικάνικη εντολή, αυτοί που υποτίθεται το παίζουν πατρίδα.] Υπήρξαν και στην κατοχή και στον εμφύλιο και στην χούντα για τον λουφέ. Όλα τα άλλα είναι μαύρο μαγνάδι. Κι όσα παιδιά θυμωμένα βρίσκουν έξοδο στον θυμό τους εκεί. Αργά ή γρήγορα θα καταλάβουν την συμπαιγνία.

Ο Σοφοκλής γεννήθηκε στον Κολωνό εκεί έστησε ως το γεροντικό του έργο τον Οιδίποδα. Πέρα από αυτήν την εσωτερική σχέση καρδιάς και ψυχοκίνησης, ο Οιδίπους ο πέννητας, ο αλήτης περιπλανώμενος, διωγμένος από την πατρίδα του για αμαρτήματα που διέπραξε αγνοώντας πως ήταν αμαρτήματα, για μένα σήμερα είναι η επιτομή του κόσμου μας. Τα σύνορα που καταργούνται και πάνω σε ηλεκτρονικό χάρτη και αριθμούς χαράζονται καινούργια. Αυτές οι χαράξεις σημαίνουν εκατόμβες θυμάτων, καταστροφή οικογενειών εξανδραποδισμό και σύρσιμο στην πορνεία και στην απλήρωτη εργασία γυναικών, παιδιών, νέων. Ο μαύρος Οιδίπους αυτό συμβολίζει, η εικόνα του σύγχρονου κόσμου. Ο Κολωνός δεν επιλέχτηκε για να εξωραΐσω γειτονιά και γείτονες, αλλά μόνο και μόνο γιατί εδώ είχε στήσει το δράμα του ο Σοφοκλής. Δεν είχα στο νου να βάλω Χρυσή Αυγή κλπ. Παρεισέφρησε μόνη της γιατί έξω από την κοιλιά μου και το μυαλό μου, τους έβλεπα. Και μάλιστα ως γκροτέσκες καρικατούρες [που είναι κιόλας] Ήξερα και μερικούς που από παιδιά ήμασταν μαζί στο ποδόσφαιρο, στην πλατεία, στο σχολείο. Κι ήξερα τις ψυχές τους. Κι ακόμη τις κατανοώ, ως φοβισμένες, θυμωμένες και τρομαγμένες από το δυσνόητο παιχνίδι του κόσμου [Όπως και επί Χίτλερ σε μια κοινωνία σε αποσύνθεση, λίπασμα για το λουλούδι του φόβου]

Ο σχολιαστής Οιδίπους που θέτω είναι γιατί ο πραγματικός αγνοεί, ενώ αυτός που είναι πιο έξω μπορεί και βλέπει πράγματα που δεν βλέπει και δεν μπορεί να πει ο ήρωας Οιδίπους. Είναι λοιπόν συμπληρωματικός «Οιδίπους» Κορυφαίος του χορού των Κολωνιωτών που χάνονται και αυτή μες στο μικροπαίχνιδο της ζωής. Σύμπνοια και αλληλεγγύη είναι παιδιά της ανάγκης κι όχι παράδοση η θέσφατο Ο καθείς είναι έτοιμος να κατασπαράξει τον άλλον αν αλλάξει και πάει αλλού η ανάγκη.»

Σε δεύτερο χρόνο τού τέθηκε το εξής ερώτημα:

Σε κάποιες συνεντεύξεις που έχετε παραχωρήσει αναφορικά με το εν λόγω μυθιστόρημα, μιλάτε για τα «τείχη» του Κολωνού που μάλλον σας ενοχλούν ως εικόνα και ύπαρξη στη γενέτειρά σας. Όταν λέτε «τείχη», κυριολεκτείτε; Ή αναφέρεστε στην ευρύτερη περιοχή λ.χ. Σταθμός Λαρίσης, Σταθμός Πελοποννήσου, στοιχεία που απομονώνουν τον Κολωνό από την υπόλοιπη Αθήνα; Μήπως πιο πολύ μιλάτε μεταφορικά εννοώντας ότι ο Κολωνός στερείται αναπτυξιακών έργων έναντι των άλλων περιοχών του κέντρου ίσως;

Απάντηση:

«Ναι, υπάρχουν τείχη πραγματικά. Είναι τσιμεντένια, παλιά ήταν πέτρινα κι είναι που "προστατεύουν" την σιδηρογραμμή και μας αποκλείουν από την υπόλοιπη Αθήνα. Δείτε και το ντοκιμαντέρ του Λευτέρη Ξανθόπουλου "Επί Κολωνών" [στο γιουτιούμπ]. Παλιά υπήρχε εναέρια γέφυρα για την πρόσβαση στη γειτονιά. Σήμερα την έκαναν υπόγεια διάβαση κι όταν απεργούν οι σιδηροδρομικοί κάνουμε κύκλο για να πάμε σπίτια μας. Είναι τα σύγχρονα τείχη της Αθήνας. Υπάρχουν και τα πνευματικά τείχη που ενώ ο Κολωνός είναι γενέτειρα του Σοφοκλή και στην κατηφόρα διακόσια μέτρα απόσταση είναι η Ακαδημία του Πλάτωνα αυτή η μεγάλη πολιτιστική κληρονομιά της αρχαίας γειτονιάς είναι παραμελημένη και ακόμη και από τους κατοίκους, αγνοείται».

Και ξανά το ερώτημα: «Γιατί ο μύθος του Οιδίποδα στον Κολωνό σας εξυπηρέτησε περισσότερο από έναν άλλο μύθο;»

Απάντηση:

«Το κάθε θέμα, επειδή δεν είναι ρεπορτάζ, δουλεύεται πολλά χρόνια μέσα σου πριν την σελίδα. Ο Οιδίποδας-Κολωνός δουλευόταν μέσα μου από παιδί και βγήκε στην σελίδα τώρα. Όπως και κάθε άλλο θέμα. Πρέπει να λιώσει να γίνει δική σου ύλη, της καρδιάς και του νου για να συντεθεί σε λογοτεχνία. Αλλιώς θα πνιγεί στα ρηχά ο λόγος. Γι' αυτό και δεν απαντιέται εύκολα η οποιαδήποτε λογοτεχνική εμμονή».

A.3 Θανάσης Παπαγεωργίου

Ερωτήσεις:

- Σε ποια σημεία θεωρείτε ότι συγκλίνει (και συνάμα αποκλίνει) ο άνδρας κτηνοτρόφος - κυνηγός με το δραματικό πρόσωπο του Οιδίποδα Τυράννου του Σοφοκλή;
- Οι μελετητές του έργου έχουν ταυτίσει την Κορακίνα με τη Σφίγγα, τον μάντη Τειρεσία αλλά και με την Κασσάνδρα που προμηνύει συμφορές. Πώς κρίνετε εσείς το δεύτερο αυτό δραματικό πρόσωπο του έργου;
- Ποια εκτιμάτε ότι είναι η απώτερη στόχευση του έργου; Είναι πολιτική; (βλέπε ευθεία αναφορά στον Εμφύλιο Πόλεμο) Είναι κοινωνική ή/και ανθρωπολογική; (βλέπε αναφορά στην ατομική ευθύνη εκεί όπου ο άνδρας λέει "τι ευθύνη μπορώ να έχω εγώ..." αλλά και φυσικά στην εμφανή αδυναμία του Λόγου να ικανοποιήσει αποτελεσματικά την ανθρώπινη ανάγκη για επικοινωνία).

Απαντήσεις:

«Αγαπητή κυρία, πιστεύω - και αυτό το συμπέρασμα το βγάζω από το "είδος" των ερωτήσεών σας – ο ίδιος ο μύθος μας εξηγεί ότι δεν πρέπει να κάνουμε συνέχεια το ίδιο λάθος: να προσπαθούμε με λόγια(κι εσείς το αναφέρετε άλλωστε) να δώσουμε λύσεις σε θέματα που δεν έχουν λύση, να εξηγήσουμε το ανεξήγητο. Αυτό είναι άλλωστε και το μήνυμα του Σοφοκλή. Μακάρι να είχαμε τη δυνατότητα να απαντήσουμε σε τέτοιες ερωτήσεις, σαν αυτές που μου βάζετε. Όχι γιατί δεν ξέρουμε να μιλήσουμε, αλλά γιατί νομίζουμε ότι ξέρουμε. Ο διάλογος ανάμεσα στους ανθρώπους καθίσταται αδύνατος, πόσο μάλλον σήμερα που, όπως γράφει στο σημείωμά της και η Αρβελέρ, "τίποτα δεν συρρικνώνει το σαράκι που κατατρώει τον σύγχρονο άνθρωπο. Απαξίωση της γλώσσας, απομυθοποίηση του κόσμου και της ζωής, αποστασιοποίηση από τα πράγματα, τον εαυτό μας και τον θεό, χαρακτηρίζουν εδώ, τώρα και παντού την ασυνάρτητη εποχή μας". Πιστεύω ότι αν είχα απαντήσεις στα ερωτήματά σας θα είχα λύσει, ως ένα βαθμό, το μυστήριο της προέλευσής μου και της αποστολής μου και θα είχα γλιτώσει από πολλά "βάσανα". Και θα είχα αυτοκαταστραφεί, όπως έκανε και η Σφίγγα καγχάζοντας όταν έλυσε το αίνιγμα ο Οιδίπους, εννοώντας ότι τώρα, αν μπορείς, άντε και ζήσε, ανόητε που νομίζεις ότι γνωρίζεις αυτό που κανείς δεν κατέχει:

τη γνώση. Αυτή, κατά κάποιο τρόπο, είναι και η απάντησή μου στο τρίτο ερώτημα. Νομίζω ότι ο Ποντίκας επαναλαμβάνει αυτή την ανθρώπινη αδυναμία, που αν την ονομάσω πολιτική, ανθρωπολογική ή κοινωνική θα ξαναπέσω στην ίδια τρύπα. Πιστεύω πως αν κάτι κάνει το έργο του Σοφοκλή μοναδικό είναι η επισήμανση ότι γίνεται, και θα γίνεται αενάως, επανάληψη του ίδιου λάθους. Που δεν θα σταματήσει να γίνεται όσο θα υπάρχει ο άνθρωπος, όσο θα νομίζει ότι είναι σοφός και μοναδικός. Γιατί το βασικό ερώτημα είναι "ξέρεις ποιος είσαι;" με μοναδική απάντηση "τι ευθύνη μπορώ να έχω εγώ; εγώ βγήκα να κυνηγήσω λύκους!"».

Ελπίζω να έγινα κατανοητός, στο βαθμό πάντα που μπορούμε να γίνουμε κατανοητοί».

Βιβλιογραφία

Albee, E., (1970) *Who's Afraid of Virginia Woolf*. New York: Atheneum.

Dodds, E. R., (1966) On Misunderstanding the 'Oedipus Rex'. *Greece and Rome*, 13/1, 37-49.

Kicey, M., (2014) Road to Nowhere: The Mobility of Oedipus and the Task of Interpretation. *American Journal of Philology*, 135/537, 29-55.

Kovacs, D., (2009) (ed. J.C.R. Cousland and James Hume) *The Play of Texts and Fragments*. Leiden: Brill Academic Publishers.

Segal, C., (1986) *Interpreting Greek Tragedy: Myth, Poetry, Text* (Ithaca, NY, 1986) 68: "the multiple ambiguities of Oedipus' name and its origins as *oidi-pous* [swell-foot], *oida-pous* [know-foot], *oida-pou* [know-where], *oi-dipous* [alas, two-footed]" Ithaca, New York: Cornell University Press.

Αμπατζόγλου, Φ., (2010) *Συμβολή στη Μελέτη της Ποιητικής του Νίκου Εγγονόπουλου: Η Τέχνη των Ονομάτων. Νίκος Εγγονόπουλος. Ο Ζωγράφος και ο Ποιητής*. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη.

Γρυπάρης, Ι., (2015α) *Σοφοκλής "Αντιγόνη"*. Θεσσαλονίκη: Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας.

Γρυπάρης, Ι., (2015β) *Σοφοκλής "Οιδίπους Επί Κολωνώ"*. Θεσσαλονίκη: Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας.

Γρυπάρης, Ι., (2015γ) *Σοφοκλής "Οιδίπους Τύραννος"*. Θεσσαλονίκη: Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας.

Εγγονόπουλος, Ν., (2007) *Στην Κοιλάδα με τους Ροδώνες*. Αθήνα: Ίκαρος.

Θηβαίος, Γ., (1986) *Ζαν Κοκτώ "Δαιμόνια μηχανή"*. Αθήνα: Δωδώνη.

Ιατρού, Μ., (1994) *Η εποχή των ισχνών αγελάδων του Ντίνου Χριστιανόπουλου Ανίχνευση Διακειμενικών Σχέσεων*. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο

(Διδακτορική Διατριβή διαθέσιμη στο διαδίκτυο:
https://www.lit.auth.gr/sites/default/files/cv/cv_iatrou_2013_gr.pdf)

Καβάφης, Κ.Π., (1983) (επιμ. Σαββίδης Γ.Π.) *Τα Ποιήματα, Τ. Β' 1919 – 1933*. Αθήνα: Ίκαρος.

Καρούζος, Ν., (2014) (επιμ. Αρμυρά Μ.) *Οιδίπους Τυραννόμενος και Άλλα Ποιήματα*. Αθήνα: Ίκαρος.

Κωσταρά, Ε., (2014) *Καβάφης και Αρχαίο Θέατρο*. Πάτρα: Πανεπιστήμιο Πατρών
(Διδακτορική Διατριβή διαθέσιμη στο διαδίκτυο εδώ:
<https://nemertes.library.upatras.gr/jspui/handle/10889/9201>)

Λιαπής, Β., (2008) (επιμ. Τσαγγάλης Χ., Μαρκαντωνάτος Α.) *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία: Θεωρία και Πράξη: Η Λογοτεχνική Πρόσληψη της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας τον Εικοστό (και τον Εικοστό Πρώτο Αιώνα)*. Αθήνα: Gutenberg, 265-447 (296-302).

Λιαπής, Β., (2022α) *Μ. Ποντίκα, «Ο δολοφόνος του Λάιου και τα κοράκια»: Οδηγός Μελέτης*. Λευκωσία: Ανοιχτό Πανεπιστήμιο Κύπρου.

Λιαπής, Β., (2022β) *Ο Μύθος των Λαβδακιδών στη Νεοελληνική Ποίηση: Οδηγός Μελέτης*. Λευκωσία: Ανοιχτό Πανεπιστήμιο Κύπρου.

Λυμπέρη, Κ., (2020) *Νίκος Καρούζος, Συναντήθηκα με το Θαύμα σαν Φίλος*. Αθήνα: Ίκαρος.

Μαρωνίτης, Ι., (1992) *Διαλέξεις*. Αθήνα: Στιγμή.

Μαρωνίτης, Δ.Ν., (2004) *Σοφοκλής "Οιδίπους Επί Κολωνώ"*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα της Εθνικής Τραπέζης.

Μέντη, Δ., (2004) *Ο προσωπικός μύθος*. Αθήνα: Καστανιώτη.

Μοσχονά, Ε., (1989) *C.W.E. Bigsby, Νταντά και Σουρρεαλισμός, Η Γλώσσα της Κριτικής*. Αθήνα: Ερμής.

Μύρης, Κ.Χ., (2000) *Σοφοκλέους "Οιδίπους Τύραννος"*. Αθήνα: Οργανισμός Εκδόσεων Διδακτικών Βιβλίων.

Πατρίκιος, Τ., *Προαιρετική στάση*. 2η έκδ. Αθήνα: Γνώση. [1η έκδ. 1975. Αθήνα: Ερμής].
Και στον συγκεντρωτικό τόμο: Τίτος Πατρίκιος. 1998. *Ποιήματα, ΙΙΙ (1959–1973)*. Αθήνα: Κέδρος.

Πολυχρονάκης, Δ., (2010) *Μυστικισμός και Τέχνη, Από το Θεοσοφισμό του 1900 στη "Νέα Εποχή"* (Επιστημονικό Συμπόσιο, 7-8 Δεκεμβρίου 2007): *Το Σύμβολο της Σφίγγας, Σύμβολο Συμβόλου*, 67-80. Αθήνα: Ίδρυμα Μωραΐτη. (Εισήγηση διαθέσιμη στο διαδίκτυο εδώ: <https://bit.ly/3LFgA3E>)

Ποντίκας, Μ., (2007) *Ο Δολοφόνος του Λάιου και τα Κοράκια*. Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.

Ρίτσος Γ., (1961) *Ποιήματα, Τόμος Β΄*. Αθήνα: Κέδρος.

Σαμαρτζή, Κ., (2014) *Παραλλαγές στο Μύθο του Οιδίποδα*. Πάτρα: Πανεπιστήμιο Πατρών. (Μεταπτυχιακή Διατριβή διαθέσιμη στο διαδίκτυο εδώ: [https://nemertes.library.upatras.gr/jspui/bitstream/10889/8020/3/Nimertis_Samartz_i\(the\).pdf](https://nemertes.library.upatras.gr/jspui/bitstream/10889/8020/3/Nimertis_Samartz_i(the).pdf))

Σαχτούρης, Μ., (1948) *Παραλογαίς*. Αθήνα: Ιδιωτική Έκδοση.

Σεφέρης, Γ., (1976) (επιμ. Γ.Π. Σαββίδης) *Τετράδιο γυμνασμάτων Β΄*. Αθήνα: Ίκαρος.

Σιαφλέκης, Ι., (1989) *Από τη Νύχτα των Αστραπών στο Ποίημα Γεγονός, Συγκριτική Ανάγνωση Ελλήνων και Γάλλων Υπερρεαλιστών*. Αθήνα: Επικαιρότητα.

Σκρουμπέλος, Θ., (2015) *Η κόρη του Οιδίποδα*. Αθήνα: Τόπος.

Σωτηρόπουλος, Χ., (2017) *Από την Αιδώ των Σπηλαίων στα Σύγχρονα Φιλελεύθερα Συντάγματα*. Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών. (Μεταπτυχιακή Διατριβή διαθέσιμη στο διαδίκτυο εδώ: <https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/frontend/file/lib/default/data/2183549/theFile>)

Τάσσης, Β., (2006) *Πάροδος Θηβών του Ι. Καμπανέλλη και τα διακείμενά της*. Πάτρα: Πανεπιστήμιο Πατρών, (Μεταπτυχιακή Διατριβή διαθέσιμη στο διαδίκτυο εδώ: <https://bit.ly/30iEufP>)

Τριαρίδης, Θ., (2013), *Οιδίνους*. (Ηλεκτρονική έκδοση διαθέσιμη στο διαδίκτυο εδώ: <http://www.triaridis.gr/oedinus/>)

Τσιτσέλη, Κ., (1979) (μτφρ. Κάσδαγλη Λ.) *Ο δρόμος προς τον Κολωνό*. Αθήνα: Ερμής.

Χριστιανόπουλος, Ν., (1950) *Εποχή των Ισχνών Αγελάδων*. Αθήνα: Κοχλίας.

Φραγκαναστάση, Α., (2017) *Ελεύθερες Θεατρικές και Κινηματογραφικές Μεταφορές του Μύθου του Οιδίποδα από την Ελληνόφωνη Καλλιτεχνική Παραγωγή του 21ου Αιώνα*. Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών. (Μεταπτυχιακή Διατριβή διαθέσιμη στο διαδίκτυο εδώ: <https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/frontend/en/browse/1904285>)

Δικτυογραφία

Μάντης, Κ., (2018) Ντίνος Χριστιανόπουλος «Αντιγόνης υπέρ Οιδίποδος», (Σχόλια επί του ποιήματος διαθέσιμα στο διαδίκτυο εδώ: <https://bit.ly/3DwvIxi>)

Μπλάνας, Γ., (2015) *Η κόλαση είμαι εγώ, είναι φυσική κατάληξη* (Κείμενό του στην εφημερίδα «ΑΥΓΗ», διαθέσιμο στο διαδίκτυο εδώ: <https://www.avgi.gr/tehnas/137248-i-kolasi-eimai-ego-einai-fysiki-katalixi>)

Πατσαλίδης, Σ., (2016) «Πρησμένες» *Ετεροτοπίες*. (Κριτική διαθέσιμη στο διαδίκτυο εδώ: <https://parallaximag.gr/prismenes-eterotopies-9513>).

Στάμου, Ε., (2020) *Νίκος Καρούζος: Συναντήθηκα με το θαύμα σαν Φίλος της Κλεοπάτρας Λυμπερή* (Κριτική βιβλίου διαθέσιμη στο διαδίκτυο εδώ: <https://bookpress.gr/kritikes/idees/12631-lumperi-kleopatra-ikaros-nikos-karouzos-stamou>)

Χατζηβασιλείου Β., (2016) *Συμμορίες επί Κολωνώ*. (Κριτική βιβλίου διαθέσιμη στο διαδίκτυο εδώ: <https://www.tovima.gr/2016/08/12/books-ideas/symmmories-epi-kolwnw/>)

Συνεντεύξεις

Αναστασάκης, Γ., (2004) *Νέο Έργο Μάριου Ποντίκα μετά 14 Χρόνια στη Στοά*. Αθήνα: Καθημερινή. (Συνέντευξη διαθέσιμη στο διαδίκτυο εδώ:

<https://www.kathimerini.gr/culture/176605/neo-ergo-mariou-pontika-meta-14-chronia-sti-stoa/>)

Ποντίκας, Μ., (2007) *Δεν Πιστεύω στον Άνθρωπο*. Αθήνα: Καθημερινή. (Συνέντευξη διαθέσιμη στο διαδίκτυο εδώ: <https://www.kathimerini.gr/culture/284725/marios-pontikas-den-pisteyo-ston-anthropo/>)

Τσιτσέλη, Κ., (1983) *Στην Ελλάδα Υπάρχει Ακόμη μια Πίστη στο Λόγο*. 64-71, Αθήνα: Διαβάζω. (Συνέντευξη διαθέσιμη στο διαδίκτυο εδώ: https://issuu.com/diavazo.gr/docs/aa24_issue_64)