

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών & Κοινωνικών Επιστημών

Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Επιβίωση του Αρχαίου Δράματος*

Μεταπτυχιακή Διατριβή



**Γ. Ρίτσος, *Αίας*: Σύγκριση με τον *Αίαντα* του Σοφοκλή και
ανίχνευση στοιχείων της υπαρξιστικής φιλοσοφίας στο ποίημα**

MARIA ΜΟΣΧΟΠΟΥΛΟΥ

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 & Κοινωνικών Επιστημών

του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Μάιος 2015

Περίληψη

Στόχος της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής ήταν αφενός να διερευνηθεί η σχέση του μονολόγου *Αίας* του Γ. Ρίτσου με την ομώνυμη τραγωδία του Σοφοκλή και αφετέρου να ανιχνευθούν πιθανές επιρροές της υπαρξιστικής φιλοσοφίας στον συγκεκριμένο μονόλογο.

Καταρχάς, διαπιστώθηκε ότι η επιλογή του Ρίτσου να συνδιαλεχτεί με τον αρχετυπικό μύθο, ιδιαίτερα όπως τον απαθανάτισε η γραφίδα του Σοφοκλή, θα πρέπει να αποδοθεί στις αναλογίες που εντόπισε ο ποιητής ανάμεσα στον ήρωα του Τρωικού πολέμου και στις προσωπικές, αλλά και συλλογικές εμπειρίες του κόσμου της Αριστεράς κατά τη μεταπολεμική περίοδο. Η συνεξέταση του σύγχρονου *Αίαντα* με τη σοφόκλεια τραγωδία στους τομείς της δομής, της πλοκής, των δραματικών προσώπων και των αφηγηματικών στοιχείων, κατέδειξε ότι μέσα από συγκλίσεις, αλλά και αποκλίσεις, ο Ρίτσος ανασηματοδοτεί το τραγικό διακείμενο εντάσσοντάς το στα ιστορικά συμφραζόμενα του καιρού του. Οι έριδες, ο διχασμός, η αδυναμία της Αριστεράς να υλοποιήσει τα οράματα που ενέπνευσαν τον ποιητή και μεγάλο μέρος της γενιάς του, αποτελούν τον καμβά πάνω στον οποίο συνθέτει τον *Αίαντα*. Ο ήρωας του Ρίτσου, είναι ένας άνθρωπος με έντονα τα σημάδια της σωματικής, αλλά, κυρίως, της ψυχικής φθοράς. Η τραγικότητά του συνίσταται στην καταβολή του από τους συνεχείς και αδικαίωτους αγώνες, στο αίσθημα της αλλοτρίωσης από τους συντρόφους, στην αδυναμία του να οικοδομήσει μια ζωή βιωτή.

Στο δεύτερο κεφάλαιο της διατριβής αναζητήθηκαν κοινοί τόποι ανάμεσα στο ποιητικό κείμενο του Ρίτσου και στη σκέψη των υπαρξιστών φιλοσόφων, κυρίως του Σαρτρ. Μολονότι το υπαρξιστικό υπόβαθρο του μονολόγου δεν μπορεί να τεκμηριωθεί απόλυτα, υπάρχουν σαφείς ενδείξεις ότι ο Ρίτσος έχει δεχτεί την επίδραση του ανωτέρω φιλοσοφικού ρεύματος. Ζητήματα που θίγονται στο ποίημα και απηχούν, σε μεγάλο βαθμό, τη σκέψη των υπαρξιστών είναι η προσπάθεια απαλλαγής του ήρωα από τα έξωθεν δοσμένα χαρακτηριστικά, η άρνηση του παρελθόντος του, η συγκρουσιακή σχέση με τους Άλλους και η ‘‘τυραννία’’ του βλέμματός τους, ο διαρκής αγώνας του για απαλλαγή από τις τύψεις και κατάκτηση της ελευθερίας, η κόπωση που προκαλείται από την απουσία νοήματος στη ζωή, η απόρριψη του Θεού, η εκμηδένιση του Εγώ και η επιλογή της αυτοχειρίας.

Summary

The subject of this master thesis was to investigate the relationship of Ritsos's monologue *Ajax* with the tragedy by Sophocles and to trace possible influences of existential philosophy in this monologue.

Firstly, it was noted that the choice of Ritsos to communicate with the archetypal myth, especially as this was immortalized by the writings of Sophocles, is due to the similarities identified by the poet between the hero of the Trojan War and both his personal and collective experiences of the political Left. The comparison of the modern *Ajax* with the Sophocles's tragedy concerning plot, structure, dramatic persons and narrative elements, showed that through convergences and divergences, Ritsos gives a new meaning to the tragic intertext and integrates it into the historical context of his time. Ritsos's *Ajax* could be identified with any militant of the communist party being disappointed with the disputes and wrong decisions which marked the political Left, having a sense of futility of his efforts, and seeking, in vain, new footholds.

The second chapter of the thesis sought common grounds between the poetic text of Ritsos and the thinking of existential philosophers, mainly the one of Sartre. Although the existential background of the monologue cannot be fully documented, there are clear indications that Ritsos was influenced by this philosophical current. Issues raised, such as the hero's effort to release himself from all given characteristics, the denial of his past, the tyrannical gaze of the Others and the conflicting relationship with them, the ongoing struggle for freedom, the fatigue caused by lack of meaning in life, the rejection of God, the choice of annihilation of the Ego and suicide, reflect to a large extent, the thinking of existentialists.

Ευχαριστίες

Ευχαριστώ θερμά τους καθηγητές μου και ιδιαίτερα τον επιβλέποντα, κ. Βάιο Λιαπή, ο οποίος με την αρωγή και τις πολύτιμες συμβουλές του συνέβαλε καθοριστικά στην εκπόνηση της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	1
1 Συγκλίσεις και αποκλίσεις του ποιητικού μονολόγου <i>Αίας</i> από την ομώνυμη τραγωδία του Σοφοκλή	3
1.1 Ο μύθος του Αίαντα: Τα αρχαία διακείμενα	3
1.2 Η ανασύνθεση του μύθου από τον Σοφοκλή	4
1.3 Η χρήση του μύθου από τον Ρίτσο	6
1.4 Σύγκριση του Αίαντα του Ρίτσου με τον σοφοκλείο Αίαντα	9
1.4.1 Δομή – θεατρικότητα	9
1.4.2 Η πλοκή	10
1.4.3 Τα δραματικά πρόσωπα	11
1.4.3.1 Ποια πρόσωπα της αρχαίας διατηρούνται στον <i>Αίαντα</i> του Ρίτσου	11
1.4.3.2 Ο τρόπος σκιαγράφησης των προσώπων	12
Αίας	13
Η Τέκμησσα	16
1.4.4 Αφηγηματικά στοιχεία	17
1.4.4.1 Τα σφαγμένα ζώα	18
1.4.4.2 Το λευκό κριάρι	18
1.4.4.3 Το παιδί	18
1.4.4.4 Η προτροπή να κλείσουν οι πόρτες	19
1.4.4.5 Ο αυτοσαρκασμός	19
1.4.4.6 Ο τρόπος αντιμετώπισης των γυναικών	20
1.4.4.7 Η ‘‘τύφλωση’’ του Αίαντα	21
1.4.4.8 Η νοσταλγία της παιδικής ηλικίας	21
1.4.4.9 Η σκιά	21
1.4.4.10 Το μίσος του ήρωα προς το όνομά του	21
1.4.4.11 Το ξίφος και η ζώνη	22
1.4.4.12 Η φιλία	23
1.4.4.13 Η πικρία του Αίαντα	23
1.4.4.14 Η στάση του ήρωα απέναντι στην Τέκμησσα	23
1.4.4.15 Το γαμήλιο δαχτυλίδι και οι σβώλοι από χώμα	24
1.4.4.16 Η ασπίδα του Αίαντα	24
1.4.4.17 Η ήττα από τους θεούς	25
1.4.4.18 Η αναζήτηση του Τεύκρου	25
1.4.4.19 Ο αποχαιρετισμός στο φως	26
1.4.4.20 Η αυτοχειρία	26
1.4.4.21 Το λεξιλόγιο	27
2 Επίδραση της υπαρξιστικής φιλοσοφίας στον Αίαντα του Γ. Ρίτσου	29
2.1 Σχέση του Ρίτσου με τον Υπαρξισμό	29
2.2 Η σχέση του Εγώ με τον Άλλο- Η τυραννία του βλέμματος	30
2.3 Η «κακή πίστη»	33
2.4 Η μαύρη μύγα	34
2.5 Η αυτοκτονία	35
2.6 Η κατάκτηση της ελευθερίας	37
2.7 Η προσέγγιση του θείου	38
Επίλογος	41
Βιβλιογραφία	43

Εισαγωγή

Ο U. Eco γράφει: «τα βιβλία πάντοτε μιλούν για άλλα βιβλία και κάθε ιστορία λέει μια ιστορία που έχει ήδη ειπωθεί» (Eco, 1993, 20). Σύμφωνα με την J. Kristeva, η οποία, στα τέλη της δεκαετίας του 1960 εισήγαγε στη λογοτεχνική κριτική τον όρο διακειμενικότητα (Kristeva, 1968, 298-317), κάθε κείμενο δεν είναι παρά ένα μωσαϊκό από αναφορές σε άλλα κείμενα, μια απορρόφηση ενός άλλου κειμένου (Kristeva, 1969, 85). Ο όρος διακείμενο καλύπτει ένα ευρύ φάσμα: από απλές λεκτικές παραπομπές μέχρι και αυτούσια παράθεση νοημάτων (Σιαφλέκης, 1998, 14)¹. Σε κάθε περίπτωση, ο διάλογος των κειμένων μεταξύ τους συνδέεται άρρηκτα με την ικανότητα του κάθε δημιουργού να αξιοποιεί τα διακείμενα, αρχαία ή νεότερα, εμπλουτίζοντάς τα με τις δικές του συμβολές.

Θέμα της παρούσας εργασίας αποτελεί αφενός η πρόσληψη του μύθου του Αίαντα στον ομώνυμο ποιητικό μονόλογο του Γ. Ρίτσου, που περιλαμβάνεται στη συλλογή *Τέταρτη Διάσταση*, και αφετέρου η ανίχνευση της επίδρασης που άσκησε ο υπαρξισμός —κυρίως ο Ζ. Π. Σαρτρ— στο συγκεκριμένο έργο.

Στο πρώτο κεφάλαιο της διατριβής αρχικά γίνεται σύντομη μνεία των κυριότερων αρχαίων διακειμένων που πραγματεύονται τον μύθο του Αίαντα και διερευνάται ο τρόπος με τον οποίο ο Σοφοκλής ανασυνθέτει στη δική του τραγωδία τα στοιχεία που κληροδοτήθηκαν από την παράδοση. Επίσης, εξετάζεται η σχέση του Ρίτσου με τον μύθο και η επιλογή του να εκφραστεί ποιητικά μέσα από αυτόν, με έμφαση στο συγκεκριμένο χωροχρονικό πλαίσιο κατά το οποίο συνέθεσε τον *Αίαντα*. Στη συνέχεια αναζητούνται οι ομοιότητες και οι διαφορές του σύγχρονου μονολόγου με το σοφοκλείο έργο (δευτερευόντως και με άλλα κείμενα, όπως τα ομηρικά έπη) στο επίπεδο της πλοκής, της δομής, των δραματικών προσώπων και του τρόπου παρουσίασής τους, και

¹ Κατά τον Genette, υπάρχουν πέντε τύποι διακειμενικότητας: Στον πρώτο περιλαμβάνεται το παράθεμα, η λογοκλοπή και ο υπαινιγμός. Ο δεύτερος, που ονομάζεται παρακείμενο, βρίσκεται σε λιγότερο στενή σχέση με το κυρίως κείμενο Στον τρίτο, τη μετακειμενικότητα, η ένωση των δύο κειμένων συμβαίνει χωρίς απαραίτητα να δηλώνεται ρητά. Η υπερκειμενικότητα, ο τέταρτος τύπος διακειμενικότητας, αφορά τη σχέση δύο κειμένων, ενός κειμένου Β (υπερκείμενο) και ενός Α (υποκείμενο), όπου μέσα από το Β γίνεται μια διαφορετική προσέγγιση του Α. Τέλος, υπάρχει και η αρχικειμενικότητα, που προσιδιάζει με το παρακείμενο κι όπου τα «δάνεια» μεταξύ των κειμένων είναι λιγοστά και υπόρρητα (Genette, 1997, 1-5). Στην προκειμένη περίπτωση, ο μύθος του Αίαντα αποτελεί το *υποκείμενο* του σύγχρονου μονολόγου, το οποίο επιβάλλει περιορισμούς στη σύνθεση του νεότερου έργου, όσον αφορά το θέμα, τη δομή, τις γλωσσικές επιλογές, οι οποίοι, σε κάποιο βαθμό τουλάχιστον, θα ανατραπούν στο *υπερκείμενο* του Ρίτσου.

των αφηγηματικών στοιχείων. Στόχος αυτής της αντιπαραβολής δεν είναι απλώς ο εντοπισμός των σημείων σύγκλισης και απόκλισης του σύγχρονου μονολόγου από το αρχετυπικό κείμενο, αλλά η διερεύνηση του τρόπου, με τον οποίο ο ποιητής προσλαμβάνει, οικειώνεται και ανασηματοδοτεί το σοφόκλειο δράμα, προβάλλοντας σε αυτό τη δική του ανάγνωση κι εμπλουτίζοντάς το με τα ιστορικοκοινωνικά δεδομένα της ταραχόδους μεταπολεμικής Ελλάδας και με τα προσωπικά του βιώματα.

Στο δεύτερο κεφάλαιο της διατριβής επιχειρείται ο εντοπισμός των πεδίων στα οποία ο προβληματισμός του Ρίτσου γύρω από μείζονα ζητήματα που απασχολούν τον άνθρωπο (η σχέση με τον Άλλο, η ατομική ευθύνη, το νόημα της ζωής, ο θάνατος, η ελευθερία, η θρησκεία) συναντά το φιλοσοφικό ρεύμα του Υπαρξισμού.

Κεφάλαιο 1

Συγκλίσεις και αποκλίσεις του ποιητικού μονολόγου *Αίας* από την ομώνυμη τραγωδία του Σοφοκλή

1.1 Ο μύθος του Αίαντα: Τα αρχαία διακείμενα

«Είναι μια διαδεδομένη άποψη και στηριγμένη σε αρχαιόπρεπα χαρακτηριστικά της γλώσσας και της σύνθεσης, ότι ο *Αίαντας* είναι το αρχαιότερο από τα [σοφοκλεία] έργα που σώζονται και πιθανώς πηγαίνει πίσω ακόμα στην δεκαετία του 460-450» (Lesky, 1983, 395). Για τη σύνθεσή του ο Σοφοκλής αντλεί στοιχεία από την αρχαία μυθολογική παράδοση, στην οποία η μορφή του ήρωα κατείχε ήδη εξέχουσα θέση. Σκιαγραφεί το πορτρέτο ενός άνδρα με ιδιαίτερα μεγάλη πολεμική αρετή. Ο Αίας, ο Τελαμώνιος, «ὁ δεινὸς μέγας ὀμοκρατῆς» (Σοφ. *Αίας*, 205), ήταν γνωστός πολύ πριν ο Σοφοκλής συνθέσει την ομώνυμη τραγωδία.

Ο ήρωας διαθέτει την ευγενική καταγωγή που είναι απαραίτητη κατά το αρχαϊκό ιδεώδες, αφού είναι γόνος βασιλικής οικογένειας. Πατέρας του είναι ο βασιλιάς της Σαλαμίνας Τελαμόνας, ενώ ο ίδιος υπήρξε ένας από τους υποψήφιους συζύγους της ωραίας Ελένης. Επίσης, έχει θεϊκές καταβολές, μια και, σύμφωνα με την παράδοση², τη βραδιά που γεννήθηκε στη Σαλαμίνα, ο Ηρακλής, ο οποίος έτυχε να βρίσκεται στο σπίτι του Τελαμόνα, σκέπασε το μωρό με τη λεοντή που φορούσε και προσευχήθηκε στον πατέρα του, τον Δία, να το προικίσει με το χάρισμα της ατρωσίας.³ Ο Δίας, μάλιστα, επικύρωσε συμβολικά την πράξη του Ηρακλή, στέλνοντας έναν αετό να πετάξει πάνω από το παλάτι του Τελαμόνα. Τότε ο Ηρακλής πρότεινε για το νεογέννητο το όνομα Αίας από το *αίετός* = αετός (Κακριδής, 1986, 129). Στην ατρωσία του Αίαντα αναφέρονται και άλλες αρχαίες πηγές, όπως ο

² Βλ. σχόλια στον Ευριπίδη, *Εκάβη* 41 και 388, Dindorf 1, 316.

³ Βέβαια, σύμφωνα πάντα με τον μύθο, ο Ηρακλής από απροσεξία άφησε την αριστερή μασχάλη του παιδιού ασκέπαστη, αφού η λεοντή είχε κενό εκεί που κρεμούσε ο Ηρακλής τη φαρέτρα με τα βέλη, στον αριστερό ώμο. Άλλη παράδοση λέει ότι ο Αίας ήταν τρωτός και στις δύο μασχάλες, γιατί σε αυτά τα σημεία έβαλε τα χέρια του ο Ηρακλής για σηκώσει το παιδί ψηλά.

Πίνδαρος (*Ισθμ.* στ', 34 κ.εξ.) και ο Αισχύλος στην τραγωδία *Θρήσσαι*, (Mette, 1959, απόσπ. 292).

Στην *Ιλιάδα* ο Αίας διακρίνεται για το γιγαντιαίο ανάστημα και τη μεγάλη του ταχύτητα. Είναι ο δεύτερος τη τάξει, μετά τον Αχιλλέα, όσον αφορά την ανδραγαθία: «*ἀνδρῶν αὖ μέγ' ἄριστος ἔην Τελαμώνιος Αἴας./ ὄφρ' Ἀχιλλεὺς μῆνιεν*» (*Ιλιάδα*, Β 769-70). Στην εκστρατεία εναντίον της Τροίας παίρνει μέρος ως επικεφαλής των Μεγαρέων και των Σαλαμινίων με δώδεκα πλοία (*Ιλιάδα*, Β, 557). Μονομαχεί με τον Έκτορα (Η 182 κ.εξ., 211-72), ενώ παρουσιάζεται να σώζει τους Αχαιούς σε κρίσιμες στιγμές του Τρωικού πολέμου (Ρ 715-36, Ο 674 κ.εξ. κ.α.). Στις πολεμικές αρετές του Αίαντα ο Όμηρος προσθέτει και τη σύνεση: «*Αἴαν, ἐπεὶ τοι δῶκε θεὸς μέγεθός τε βίην τε καὶ πινυτήν*» (Η 288-9).

Για το θέμα της κρίσης των όπλων του Αχιλλέα, που αποτέλεσε τον καμβά πάνω στον οποίο υφάνθηκε ο μύθος του Αίαντα, γίνονται νύξεις στην *Οδύσσεια* (λ 547, 564) καθώς και σε άλλα ποιήματα του επικού κύκλου· στην *Αιθιοπίδα*, για παράδειγμα, του Αρκτίνου του Μιλήσιου, γίνεται αναφορά στη «φιλονεικία του Αίαντα και του Οδυσσέα για τα όπλα του Αχιλλέα» (Τσοπανάκης, 1983, 13). Αποτελεί επίσης μείζον θέμα της *Μικράς Ιλιάδος* του Μυτιληναίου Λέσχη, όπου περιγράφεται το αποτέλεσμα της απόφασης για τα όπλα του Αχιλλέα και ο τραγικός θάνατος του Αίαντα ως αποτέλεσμα της ντροπής μετά από την κρίση μανίας η οποία τον προσέβαλε.⁴ Τη νοθεία κατά την κρίση των όπλων δέχεται και ο Πίνδαρος, ο οποίος αναφέρεται στη μυστική ψηφοφορία των Αχαιών και στην αλλοίωση του αποτελέσματος, προκειμένου να κατακυρωθούν τα όπλα του Αχιλλέα στον Οδυσσέα (*Νεμ.* ζ' 26).

Από την επική παράδοση αντλούμε πληροφορίες και για τον ρόλο που διαδραμάτισε η Αθηνά κατά την κρίση των όπλων του Αχιλλέα, καθώς, ήταν εκείνη που, όταν οι Έλληνες, ακολουθώντας την υπόδειξη του Νέστορα, έστειλαν κατασκόπους κάτω από τα τείχη της Τροίας να κρυφακούσουν ποιος κατά τη γνώμη των αντιπάλων ήταν ο αξιότερος να τα πάρει, υπέβαλε στη μία από τις δύο συνδιαλεγόμενες για το θέμα Τρωαδίτισσες τη γνώμη πως η τιμή αυτή άξιζε στον Οδυσσέα. Με αυτόν τον τρόπο έδειξε τη συμπάθειά της για τον πολύτροπο βασιλιά, αλλά και τιμώρησε την οίηση του Αίαντα, που αρνήθηκε τους θεούς και την πρότασή της να τον συνδράμει στη μάχη (Κακριδής, 1986, 127-8).

1.2 Η ανασύνθεση του μύθου από τον Σοφοκλή

⁴ Για την υπόθεση της *Αιθιοπίδος* βλ. Πρόκλος, υπόθεση της *Αιθιοπίδος*, σ. 68 Bernabé, για την *Μικρά Ιλιάδα*, Πρόκλος σ. 69 κ.ε.. Bethe και αποσπ. 3, 4.

Όπως προκύπτει από όσα ήδη αναφέρθηκαν, στον θεατή του 5^{ου} π.Χ. αιώνα ο Αίας είναι ήδη γνωστός από την παράδοση. Επιπλέον, η λατρεία του Σαλαμίνιου ήρωα, κατέχει ιδιαίτερα σημαντική θέση ανάμεσα στους μύθους της πόλης, όπου μία από τις κυριότερες φυλές της Αθήνας, η Αιαντίς, ονομάστηκε έτσι προς τιμήν του. Ο Jebb παρατηρεί ότι ο Αίαντας δεν είναι απλώς ένας σπουδαίος πολεμιστής των ομηρικών χρόνων, αλλά είναι το ίδιο πρόσωπο στο οποίο οι Αθηναίοι θεατές, καθώς και οι πρόγονοί τους, είχαν γαλουχηθεί να αποδίδουν ηρωικές λατρευτικές τιμές (Jebb, 2004, xxx-xxxii).

Έτσι, ο Σοφοκλής αντλεί αρκετά στοιχεία από την προγενέστερη παράδοση, ιδίως από τον Όμηρο, πρωτίστως όσον αφορά τη σκιαγράφηση του ήρωα, ο οποίος χαρακτηρίζεται από σωματική ρώμη, ανάγκη για κλέος και κοινωνική αναγνώριση, και ήθος ασυμβίβαστο. Την «Έκτορος καί Άνδρομάχης όμιλίαν» από την *Ιλιάδα* (Z, 369-529) ανακαλεί η σκηνή του αποχαιρετισμού Αίαντα, Τέκμησας και Ευρυσάκη, ενώ και ο ρόλος της Αθηνάς παραπέμπει στον τρόπο με τον οποίο συμπεριφέρονται οι θεοί του ομηρικού κόσμου, που μπορούν είτε να γίνουν αρωγοί στις προσπάθειες των ανθρώπων είτε να τους συντρίψουν κατά βούληση. Η τραγωδία όμως αναδιαπραγματεύεται τον μύθο επανατοποθετώντας το καινούργιο στο πλαίσιο του παλαιού (Meier, 1997, 65). Έτσι, ο Σοφοκλής διατηρεί τα οικεία αυτά στοιχεία (το πρώτο μέρος του έργου προσεγγίζει τις αντιλήψεις του ομηρικού κόσμου) συνδυάζοντάς τα στο δεύτερο μέρος (στ. 865 κ.εξ.) με το νέο πλαίσιο κοινωνικοπολιτικής οργάνωσης, την πόλιν, και τα ιδανικά της.

Συγκεκριμένες σοφόκλειες παρεμβάσεις στον παραδοσιακό μύθο και αναχρονισμοί πιστοποιούν τον στόχο που προαναφέρθηκε. Η ικανότητα λ.χ. του ήρωα να διατυπώνει με ευγλωττία τις σκέψεις και τα συναισθήματά του στον μονόλογό του (646-83) ή οι διάλογοι, με θέμα την τύχη του νεκρού του σώματος, ανάμεσα στον Μενέλαο και τον Τεύκρο (1047-1184), τον Αγαμέμνονα και τον Τεύκρο (1226-1315), τον Οδυσσέα και τον Αγαμέμνονα (1318-1373) τον Οδυσσέα και τον Τεύκρο (1376-1401) απηχούν τους *άγῶνες λόγων* της σοφιστικής. Στις καινοτομίες του Σοφοκλή περιλαμβάνεται σαφώς και η εναρκτήρια σκηνή του προλόγου, όπου, για μοναδική φορά στο σωζόμενο έργο του ποιητή, εμφανίζεται και συμπρωταγωνιστεί με ένα θνητό μια θεά, η Αθηνά.

Επιπλέον, ο Σοφοκλής τροποποιεί την παράδοση που αναφέρει ότι η αυτοκτονία του Αίαντα πραγματοποιήθηκε υπό το κράτος της παραφροσύνης του. Σοφόκλεια προσθήκη στο μύθο αποτελεί, επίσης, και το ότι για πρώτη φορά ο Αίας παρουσιάζεται να συμβιώνει με μια «βάρβαρη», κόρη ενός πλούσιου Φρύγα, την Τέκμησσα, με την οποία μάλιστα έχει αποκτήσει έναν γιο, τον Ευρυσάκη.

Παράλληλα, ο Σοφοκλής τροποποιεί τη μυθική παράδοση επινοώντας ένα συμβιβαστικό τέλος, το οποίο, χωρίς να απαξιώνει τον Αίαντα, εξαιρεί τη σύνεση, τη μεγαθυμία και την ανθρωπιά του Οδυσσέα, χαρακτηριστικά απολύτως συμβατά με τα νέα ήθη της δημοκρατικής πόλης.

1.3 Η χρήση του μύθου από τον Ρίτσο

Το γιατί ένας δημιουργός προσφεύγει στον μύθο, προκειμένου να εκφραστεί, επιδέχεται πολλές ερμηνείες: είναι η λύτρωση που προσφέρει στον αναγνώστη, αλλά και στον ίδιο τον δημιουργό (Raine, 1967, 128), η δυνατότητα που διαθέτει να «μας υποβάλει έμμεσα καθολικά μοντέλα συμπεριφοράς» (Bidney, 1976, 10), η ιδιότητά του να μεταφέρει διαχρονικές καθολικές αξίες (Μπιλιάνη, 2010, 3). Στόχος της συγκεκριμένης ενότητας είναι να ερμηνεύσει την επιλογή του Ρίτσου να συνθέσει τον μονόλογο *Αίας*, όπως άλλωστε και τα υπόλοιπα ποιήματα της *Τέταρτης Διάστασης*, καταφεύγοντας στα τραγικά κείμενα της αρχαιότητας, σε συνδυασμό με το ιστορικό πλαίσιο της εποχής και τα προσωπικά του βιώματα.

Πόσα και ποια από τα έργα αυτά είχε υπόψη του ο Ρίτσος, όταν συνέθεσε τον *Αίαντα*, δεν μπορούμε να το γνωρίζουμε με ακρίβεια. Ωστόσο, ο Βελουδής μάς πληροφορεί ότι η χρήση μυθολογικών στοιχείων στο έργο του Ρίτσου ξεκινά ήδη από το 1936-7, μετά την επιβολή της μεταξικής δικτατορίας (Βελουδής, 1995, 36 κ.εξ.), καθώς μαρτυρούν έργα όπως *Το Εμβατήριο του ωκεανού* και *Δοκιμασία*, με σαφείς επιρροές από τον Όμηρο.

Είναι βέβαιο ότι ο Ρίτσος γνωρίζει και αναγνωρίζει την αξία των κλασικών κειμένων, μελετά τον αρχαιοελληνικό μύθο, κυρίως μέσα από τη μυθολογία του Jean Richepin, και εντυπωσιάζεται με αυτόν (Ζαμάρου, 2008, 63-81). Ο Γ. Π. Σαββίδης τον χαρακτηρίζει «λόγιος» ποιητή, «αυτοδίδακτο σοφό», ο οποίος τολμά να γράψει ακόμη και ποίημα με τίτλο «Το διαζευκτικόν ‘ή’», ως σχόλιο σε ένα στίχο της *Ιλιάδας* (Σαββίδης, 1991, 15). Στην ίδια ποιητική συλλογή, τις *Επαναλήψεις*, περιλαμβάνεται και το ποίημα «*Τα Πρότυπα*», με σαφείς αναφορές στον Όμηρο και την προτροπή «*Ποτέ μην ξεχάσουμε – είπε – τα καλά διδάγματα, εκείνα της τέχνης των Ελλήνων*».

Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Βαγενάς, τα κείμενα των αρχαίων τραγικών προσέφεραν στον ποιητή το πεδίο, να ταυτίσει τα στοιχεία του μύθου με τα στοιχεία της σύγχρονης πραγματικότητας (Βαγενάς, 1979, 147). Μέσα από τα πρόσωπα της τραγωδίας, τα πάθη και τις περιπέτειές τους, μπορούν να αποτυπωθούν τα ιστορικά γεγονότα της εποχής, καθώς και τα προσωπικά βιώματα του ποιητή ως ενεργού πολίτη, ενταγμένου στον χώρο της Αριστεράς,

που από νωρίς ενστερνίζεται τη σοσιαλιστική ιδεολογία (το 1934 εντάσσεται στο ΚΚΕ και το 1942 γίνεται μέλος του ΕΑΜ), επιλογή που θα τον οδηγήσει αρκετές φορές στην εξορία.

Τα πολύστιχα ποιήματα της *Τέταρτης Διάστασης* έχουν την αφετηρία τους στην εξαιρετικά γόνιμη για τον Γιάννη Ρίτσο δεκαετία του 1950. Το 1956, σε μια εποχή συγκλονιστικών αλλαγών για τον τόπο και για τον ίδιο, γράφεται το πρώτο ποίημα της συλλογής, η *Σονάτα του Σεληνόφωτος*, ένας μονόλογος με θέμα την ανάγκη του ανθρώπου για ζωή και ελπίδα.

Η συλλογή σηματοδοτεί την ανάγκη του ποιητή να κάνει μια νέα ανάγνωση των πραγμάτων, μετά από την «ηρωική» του περίοδο, αφού οι πολυετείς αγώνες με όραμα μια δημοκρατικότερη Ελλάδα και μια δικαιότερη κοινωνία, στους οποίους συμμετείχε και ο ίδιος, δεν φαίνεται να τελεσφορούν, ενώ οι σχέσεις με τους συντρόφους είναι συχνά συγκρουσιακές και η στάση αρκετών πρώην συναγωνιστών του προκαλεί απογοήτευση. Ίσως αυτά τα συναισθήματα ερμηνεύουν και την επιλογή ηρώων του Τρωικού πολέμου ως πρωταγωνιστών αρκετών μονολόγων, στους οποίους συγκαταλέγεται και ο *Αίας*, μια και, όπως επισημαίνει η Χ. Προκοπάκη, στο πλαίσιο αυτού του πολέμου τα ανθρώπινα πάθη, όπως η δίψα για διάκριση και εξουσία, και οι εμφύλιες έριδες και συγκρούσεις έχουν κυρίαρχο ρόλο (Προκοπάκη, 1981, 11).

Ο Ρίτσος μέσα από τον *Αίαντα*, όπως άλλωστε και μέσα από τα υπόλοιπα ποιήματα της *Τέταρτης Διάστασης*, καταφεύγοντας στον μύθο, αφηγείται και ανασύρει στην επιφάνεια όσα έζησε κι έπαθε κι όσα έχουν κατακαθίσει στο υποσυνείδητό του (Πρεβελάκης, 1980, 268). Ο «*Αίας*», ένα από τα πιο ολοκληρωμένα ποιήματα της συλλογής, τόσο σε επίπεδο χρήσης της γλώσσας, όσο και ως προς τον βαθμό ωρίμανσης της σκέψης του ποιητή (Γεράνης, 1991, 131), αρχίζει να γράφεται τον Αύγουστο του 1967, στο Παρθένι της Λέρου. Ο Ρίτσος έχει ήδη συλληφθεί από το δικτατορικό καθεστώς κι έχει εκτοπιστεί αρχικά στη Γυάρο κι έπειτα, όταν το στρατόπεδο κλείνει εξαιτίας της διεθνούς κατακραυγής, στη Λέρο (Διαλισμάς, 1984, 43). Η απόλυση από το στρατόπεδο της Λέρου θα έρθει στις 19 Οκτωβρίου του 1968, αλλά ο μονόλογος ολοκληρώνεται στο σπίτι της γυναίκας του Φαλίτσας στο Καρλόβασι της Σάμου, όπου ο ποιητής βρίσκεται σε κατ' οίκον περιορισμό, τον Ιανουάριο του 1969. Το ποίημα θα κυκλοφορήσει το 1972.

Σε δεκαετίες σαν αυτές που βίωσε η χώρα μας στη μεταπολεμική περίοδο και μέχρι την αποκατάσταση της δημοκρατίας, κατά τις οποίες η ελευθερία έκφρασης δεν ήταν πάντοτε αυτονόητη και η καλλιτεχνική δημιουργία, ιδιαίτερα η προερχόμενη από τον χώρο της αριστερής διανόησης, λογοκρινόταν αυστηρά, τα μυθολογικά θέματα, όπως θα δηλώσει πολύ αργότερα και ο ίδιος ο ποιητής σε συνέντευξή του, χρησίμευαν ως προκάλυμμα, «για να

ειπωθούν κάποια πράγματα, αλλά να μην προκαλέσουν τη δίωξη του εκδότη, του ποιητή ή και του αναγνώστη» (Χαρτουλάρη, 1989, 1). Η Προκοπάκη σημειώνει σχετικά πως ο ποιητής «με προσωπεία και δάνειες φωνές αρθρώνει την αλήθεια του» (Προκοπάκη, 2000, 9). Μέσα από το προσωπείο του μύθου θα τεθούν θεμελιώδη οντολογικά και υπαρξιακά ζητήματα, όπως ο χρόνος και η φθορά, ο θάνατος, η απουσία νοήματος στη ζωή, η μοναξιά, η διάψευση των ελπίδων, η ματαιότητα της δόξας, οι αδικαίωτοι αγώνες, η σχέση του ανθρώπου με το φυσικό περιβάλλον.

Ο Ρίτσος τιτλοφορεί τη συλλογή *Τέταρτη Διάσταση*, καθώς οι ήρωες πάσχουν πάντοτε σε σχέση με το παρελθόν, με το χρόνο, ο οποίος, σύμφωνα με τη θεωρία της σχετικότητας, συνιστά την τέταρτη διάσταση. Ο Μ. Μερακλής επισημαίνει: «Ο χρόνος σαν στοιχείο της Τέταρτης Διάστασης είναι μια βασική συνιστώσα. Δεν είναι μόνον ο βιολογικός χρόνος της φθοράς. Είναι ο ιστορικός χρόνος. Ιδιαίτερα τον απασχολεί πώς οι διαλεκτικοί νόμοι της κίνησης επαληθεύονται και λειτουργούν στον ιστορικό χρόνο» (Μερακλής, 1981, 517). Σε κάθε περίπτωση, ο χρόνος στα αρχαιότερα ποιήματα του Ρίτσου «δεν είναι η διάσταση του παρελθόντος στη σύγχρονη εποχή, δεν είναι η γνώση των σημερινών μέσα απ' τα περασμένα, αλλά η ανακάλυψη εκείνου του κοινού στοιχείου που αδερφώνει και ενώνει όλες τις ιστορικές εποχές» (Σοκολιούκ, 1981, 394).

Ο Ρίτσος, σύμφωνα με τον Βελουδή, παρεμβαίνοντας συνειδητά στο μύθο, καταφεύγει σε ηθελημένους αναχρονισμούς, υπηρετώντας ουσιαστικά τον εκσυγχρονισμό (Βελουδής, 1984, 58). ανανεώνει τον μύθο εισάγοντας σε αυτόν αυτοβιογραφικά στοιχεία, τον αντίκτυπο από τις περιπέτειες της μεταπολεμικής Ελλάδας και τη διάψευση του κομμουνιστικού οράματος (Μπήαν, 1975, 67-8). Ο Jeffrey, μάλιστα, αναφερόμενος στην ποιητική περίοδο σύνθεσης του *Αίαντα*, υποστηρίζει πως ο μύθος στην ποίηση του Ρίτσου, μετά το 1967, εκφράζει ποιητικά την πολιτική αποτυχία (Jeffrey, 1994, 87).

Επειδή ούτως ή άλλως «η τραγική πλοκή δεν παραδίδεται τυποποιημένη από τον μύθο, ούτε όμως επινοείται από την αρχή, κάθε φορά που ένας ποιητής συνθέτει ένα νέο δράμα» (Burian, 2007, 287), αυτό που θα πρέπει στη συνέχεια να εξετάσουμε είναι το πώς ο δημιουργός συνδιαλέγεται με τα αρχετυπικά κείμενα στο πλαίσιο της διακειμενικότητας και τα μετουσιώνει, κάνοντάς τα επίκαιρα και γοητευτικά για τον υπονοούμενο αναγνώστη της σύγχρονης εποχής.

1.4 Σύγκριση του *Αίαντα* του Ρίτσου με τον σοφοκλείο *Αίαντα*

Ο μονόλογος του Ρίτσου θα συγκριθεί με την ομώνυμη τραγωδία του Σοφοκλή στους τομείς της δομής, της πλοκής, των δραματικών προσώπων και αφηγηματικών στοιχείων.

1.4.1 Δομή- θεατρικότητα

Εκ των πραγμάτων, έχοντας επιλέξει τη μορφή του δραματικού μονολόγου, ο Ρίτσος παρεκκλίνει από τη δομή της τραγωδίας. Ωστόσο, παρόλο που το υλικό δομείται με διαφορετικό τρόπο από εκείνον της αρχαίας τραγωδίας, ο ποιητής διατηρεί ένα βασικό στοιχείο του αρχαίου διακειμένου: το θεατρικό χαρακτήρα. Η αγάπη του Ρίτσου για το θέατρο είναι γνωστή, καθώς και ο ίδιος εργάστηκε για ένα διάστημα, στα τέλη της δεκαετίας του '30, ως ηθοποιός (Κώττη, 1991, 5). Ο *Αίας*, όπως και όλοι οι αρχαιότεμοι (αλλά και άλλοι) μονόλογοι της *Τέταρτης Διάστασης*, δομείται ως θεατρικός μονόλογος-εξομολόγηση, με χαμηλόφωνο, κουβεντιαστό ύφος. Οι μονόλογοι αυτοί αποτελούνται από μακροσκελείς ελεύθερους στίχους, που απαγγέλλονται συνήθως από ένα γνωστό μυθικό πρόσωπο και πλαισιώνονται από δύο πεζά κείμενα, έναν πρόλογο και έναν επίλογο, οι οποίοι επέχουν θέση σκηνοθετικών οδηγιών (Διαλησμάς, 1984, 54-5).

Συγκεκριμένα, στον πρόλογο του *Αίαντα*, ο ποιητής παρέχει πληροφορίες σχετικά με τον χρόνο, τον τόπο, τα δραματικά πρόσωπα και την ατμόσφαιρα του ποιήματος. Ο εσωτερικός χώρος της δράσης είναι ένα εξαιρετικά αναστατωμένο δωμάτιο, όπου ο ήρωας βρίσκεται «*χάμου στο πάτωμα, ανάμεσα σε σπασμένα πιατικά, κατσαρόλες, σφαγμένα ζώα, γάτες, σκυλιά, κόττες, αρνιά, κατσίκια, ένα άσπρο κριάρι δεμένο όρθιο στον πάσσαλο, ένα γαϊδούρι, δυο άλογα*» (Ρίτσος, 1990, 231).

Ο ορισμός του εξωτερικού χώρου, από την άλλη, επαληθεύει την άποψη του Γ. Δάλλα, ο οποίος μιλά για «αμφιχρονία» στην *Τέταρτη Διάσταση*, καθώς στο έργο ο αρχαίος και ο σύγχρονος κόσμος συνυπάρχουν σε ένα είδος τρίτης, ενδιάμεσης πραγματικότητας (Δάλλας, 2008, 53-62). Οι ακουστικές εικόνες έξω από το σπίτι του Αίαντα έρχονται από την εποχή του ποιητή: «*Ακούγονται στο δρόμο φωνές απ' τους οπωροπώλες, τους τροχιστάδες, τους ιχθυοπώλες, και λίγο πιο κάτω στ' ακρογιάλι φωνές ναυτών που πλένουν και συγυρίζουν τ' αραγμένα καράβια*» (Ρίτσος, 1990, 231).

Ο σκηνικός πρόλογος αναφέρεται επίσης στο δραματικό χρόνο: «*Έχει ξημερώσει απ' ώρα. Έξω θα πρέπει νάχει πολύ φως*», καθώς και στα πρόσωπα και την κατάστασή τους: «*Ένας μεγαλόσωμος, πολυδύναμος άντρας*» που «*φορά μian άσπρη νυχτικιά σκισμένη, καταματωμένη*», έχει «*μια έκφραση ανημπόριας και θλίψης, ολότελα αταίριαστη... με τις*

σωματικές του δυνάμεις» και μια «γυναίκα, με ξενικά χαρακτηριστικά, χλωμή, ξαγρυπνισμένη, τρομαγμένη, κι' ίσως μυστικά οργισμένη» (Ρίτσος, 1990, 231).

Ο επίλογος, από την άλλη μεριά, ο οποίος αποτελεί ένα είδος συνέχειας και ολοκλήρωσης του μονολόγου, παρουσιάζει κάποια δευτερεύοντα πρόσωπα, τους «*υπηρέτες*», την «*αμίλητη, ψηλή, χοντροκόκκαλη δούλα*» και τον «*ναύτη*», ο οποίος επιτελεί τον ρόλο του αγγέλου της αρχαίας τραγωδίας, καθώς κομίζει το θλιβερό νέο του θανάτου του Αίαντα. Ο Ρίτσος, σε αντίθεση με ό,τι συμβαίνει στο αρχαίο διακείμενο, επιλέγει να ολοκληρώσει την ποιητική του σύνθεση με την είδηση της αυτοκτονίας του ήρωα, αφού σε αυτό το σημείο έχει ήδη κάνει τον δικό του υπονοούμενο αναγνώστη κοινωνό του προβληματισμού του, ενώ αποσιωπά τις μετέπειτα εξελίξεις.

1.4.2 Η πλοκή

Ο Ρίτσος ακολουθεί τη βασική γραμμή πλοκής της αρχαίας τραγωδίας: την άδικη, κατά τον ήρωα, κρίση των όπλων, που είχε ως επακόλουθο να στερηθεί το πολυπόθητο *γέρας*, τα όπλα του Αχιλλέα (τα οποία απονεμήθηκαν στον Οδυσσέα), γεγονός το οποίο τον οδήγησε στην παράκρουση και την αυτοκτονία. Ωστόσο, η εναρκτήρια σκηνή του σοφοκλείου δράματος, ο διάλογος Αθηνάς-Οδυσσέα, παραλείπεται στον μονόλογο του Ρίτσου, καθώς ο ποιητής στη δική του εκδοχή σκόπιμα υποβαθμίζει τον ρόλο του θείου.

Επίσης, ο Ρίτσος επιλέγει να παρουσιάσει τον Αίαντα ως πρόσωπο που έχει από την αρχή επίγνωση των πράξεών του και των προεκτάσεών τους. Η επαφή του ήρωα με την πραγματικότητα αποκαθίσταται ήδη από την αφετηρία του μονολόγου (ενώ στην τραγωδία του Σοφοκλή ο Αίας εμφανίζεται για πρώτη φορά στον στίχο 91 και ξαναβρίσκει τα λογικά του στο στίχο 333 του α' επεισοδίου).

Μια ακόμη καινοτομία του Ρίτσου σε σχέση με το αρχαίο διακείμενο αφορά τον τρόπο με τον οποίο χειρίζεται το ζήτημα της ταφής του νεκρού Αίαντα. Ο Σοφοκλής προβάλλει το ζήτημα της ταφής, αφιερώνοντας σε αυτό σχεδόν το ήμισυ του έργου του (στ. 865 κ.εξ.). Μετά τη σκηνή της αναζήτησης και τον κομμό, ο αρχαίος τραγικός εστιάζει στην άρνηση των Ατρειδών να ταφεί το άγνυχο σώμα του ήρωα, από τη μια μεριά, και, από την άλλη, στην επιμονή του Τεύκρου να γίνει η ταφή, η οποία τελικά πραγματοποιείται χάρη στη συνετή και συνάμα ανθρώπινη παρέμβαση του Οδυσσέα. Ο Οδυσσέας δίνει τη λύση συνειδητοποιώντας, προφανώς, τη ματαιότητα της νίκης του, στοιχείο που επιβιώνει από την ομηρική παράδοση: *ὥς δὴ μὴ ὄφελον νικᾶν τοιῶνδ' ἐπ' ἀέθλω* (*Οδύσσεια*, λ 548).

Το βασικό θεατρικό στοιχείο, ωστόσο, που απουσιάζει από τον *Αίαντα* του Ρίτσου, είναι η δράση. Οι μνήμες, τα πάθη, οι σκέψεις και οι ενέργειες, τόσο του κεντρικού προσώπου του, όσο και εκείνων που τον πλαισιώνουν, προβάλλονται μέσα από τον λόγο του πρωταγωνιστή. Η πλοκή περιορίζεται στην καταγραφή των ψυχικών του διακυμάνσεων, στην παρακολούθηση της τραγικής κατάστασης του ανθρώπου που, ενώ έχει απαξιώσει ο *ίδιος*, κι όχι ο κοινωνικός του περίγυρος, τα ιδανικά και τα προτάγματα ολόκληρης της ζωής του, αδυνατεί, παρά την αγωνιώδη προσπάθεια που καταβάλλει, να τη νοηματοδοτήσει εκ νέου, καταλήγοντας στη λύτρωση από όσα τον κρατούν δέσμιο και στον θάνατο.

1.4.3 Τα δραματικά πρόσωπα

Στο σημείο αυτό θα εξετάσουμε ποια από τα δραματικά πρόσωπα του σοφοκλείου κειμένου διατηρούνται στον ποιητικό μονόλογο του Ρίτσου, καθώς και τον τρόπο με τον οποίο ο ποιητής αναδιαπραγματεύεται το ήθος τους καθιστώντας τα φορείς έκφρασης του δικού του, σύγχρονου προβληματισμού.

1.4.3.1 Τα πρόσωπα

Από τα οκτώ πρόσωπα της σοφοκλείας τραγωδίας (Αθηνά, Αίας, Οδυσσεύς, Τέκμησσα, Μενέλαος, Αγαμέμνων, Αγγελιοφόρος, Τεύκρος), τον Χορό των Σαλαμίνιων ναυτών και τα βωβά πρόσωπα (Ευρυσάκης, παιδαγωγός, στρατοκήρυκας, στρατιώτες), ο Ρίτσος διατηρεί μόνο δύο: τον Αίαντα και την Τέκμησσα· τον Αίαντα σε ρόλο πομπού και την Τέκμησσα σε ρόλο βωβού προσώπου, δέκτη των λόγων του συντρόφου της.

Θέλοντας ο Αίαντάς του να αντιπροσωπεύει κάθε σύγχρονο Έλληνα, κάθε αγωνιστή, ο ποιητής δεν αναφέρει το όνομά του, όπως ούτε και αυτό της Τέκμησσας, κάτι που ισχύει για όλους τους αρχαιόθεμους μονολόγους της *Τέταρτης Διάστασης*. Ο αναγνώστης συνάγει την ταυτότητα των δύο χαρακτήρων από τον τίτλο του μονολόγου, το περιεχόμενο του κυρίως μέρους -ιδιαίτερα στο σημείο όπου ο Αίας κάνει λόγο για την απέχθεια που του προκαλεί το άκουσμα του ονόματός του (Ρίτσος, 1990, 234)- και από τις πληροφορίες που δίνει ο ποιητής στον πρόλογο και τον επίλογο, οι οποίοι επέχουν θέση σκηνοθετικών οδηγιών.

Έμμεσες μόνο αναφορές γίνονται και σε ορισμένους από τους υπόλοιπους χαρακτήρες του αρχαίου διακειμένου. Ο Οδυσσεύς, λ.χ., ο συνδικδικητής των όπλων του Αχιλλέα και νικητής στην κρίση των όπλων, του οποίου οι αρετές (δεινότητα λόγου και πειθώ, ευστροφία και προσαρμοστικότητα) προβάλλονται ιδιαίτερα στο σοφοκλείο δράμα (Σοφ. *Αίας*, 148-150, 445, 1358), δεν αναφέρεται ξεκάθαρα από τον Ρίτσο σε κανένα σημείο του ποιήματος, αν και

υπονοείται η ύπαρξή του: «Τα έπαθλα όλα που ήταν για μένα, τα σφετεριστήκαν οι άλλοι, με δόλιους κλήρους και δωροδοκίες» (Ρίτσος, 1990, 237).

Κάτι ανάλογο ισχύει και για τους Ατρείδες Αγαμέμνονα και Μενέλαο, των οποίων η σκαιότητα απέναντι στον Αίαντα ενόσω ζει, αλλά και η εμμονή να μείνει άταφη η σωρός του, διατρέχουν το αρχαίο κείμενο, όπως και το στοιχείο της γελοιοποίησης του ήρωα από τους εχθρούς του. (*Αίας*, 79, 380-2, 454, 955-9, 961-2). Ο Ρίτσος, περιορίζει την παρουσία τους: «κ' οι εχθροί μου να με περιγελάνε, να κρυφογελάνε» (Ρίτσος, 1990, 232-3), «Οι εχθροί μου είχαν καρφώσει τα βέλη, κρυφές κεραίες, να παρακολουθούν την κίνησή μου [...] παμπόνηροι Ατρείδες» (Ρίτσος, 1990, 235). Η επίδρασή τους, μάλιστα, όσον αφορά τη συναισθηματική κατάσταση και τις αποφάσεις που παίρνει ο ήρωας βαθμιαία αποδυναμώνεται, όπως καταδεικνύει η εξομολόγησή του στην Τέκμησσα: «Δε με νοιάζει καθόλου [...] η χλεύη των συμπολεμιστών μου [...] Ας γελούν όσο θέλουν οι Ατρείδες με τις τυφλές «ανδραγαθίες» μου» (Ρίτσος, 1990, 236, 239).

Ένα ακόμη από τα βασικά πρόσωπα του σοφόκλειου *Αίαντα*, ο αδελφός του ήρωα, Τεύκρος, που αναφέρεται από τον ποιητή έξι φορές (*Αίας*, 342, 562, 567, 688), εδώ κατονομάζεται από τον Αίαντα ίδιο μόνο δύο φορές: «κι ο Τεύκρος να λείπει στα βουνά. Φώναξα: Τεύκρο, Τεύκρο· φωνή δε βγήκε», «Αλήθεια, πούναι ο Τεύκρος; Τεύκρο, Τεύκρο» (Ρίτσος, 1990, 235, 242).

Περιορισμένη και υπαινικτική αναφορά γίνεται, τέλος, στον μικρό γιο του Αίαντα, Ευρυσάκη, στον πρόλογο («ένα μικρό παιδί», Ρίτσος, 1990, 231) και στο σώμα του μονολόγου: «Όλη τη νύχτα με παραμόνευες κ' εσύ πίσω απ' την πόρτα, ναι μαζί με το παιδί μου,- μ' έδειχνες στο παιδί, να δει το σώριασμά μου» (Ρίτσος, 1990, 234).

1.4.3.2 Ο τρόπος σκιαγράφησης των προσώπων

Όσον αφορά τον τρόπο με τον οποίο ο Ρίτσος διαχειρίζεται τους δικούς του πρωταγωνιστές στην *Τέταρτη Διάσταση* σε σχέση με τους μυθικούς ήρωες, θα πρέπει να επισημάνουμε ότι αφαιρεί από αυτούς το στοιχείο της ουσιαστικής δράσης. Έτσι, ο Αίας, χαρακτηρίζεται από βαθιά πείρα κι εσωτερικότητα, ενδοσκόπηση, στοχασμό, εξομολογητική διάθεση, τάση για ανάλυση πράξεων, καταστάσεων, προθέσεων (Πατίλας, 2007, 101). Αντίθετα, οι βωβοί χαρακτήρες, όπως η Τέκμησσα, σκιαγραφούνται σχεδόν απλοϊκοί, ανίκανοι να κατανοήσουν και να συμμεριστούν τις ψυχικές διακυμάνσεις του ήρωα και το δράμα που αυτός βιώνει.

Στη συνέχεια θα επιχειρήσουμε να εξετάσουμε πιο αναλυτικά πώς ο Ρίτσος αναλύει τους χαρακτήρες των προσώπων στον ποιητικό του μονόλογο, καθώς και να εντοπίσουμε τις ομοιότητες και τις διαφορές τους σε σχέση με τους τραγικούς ήρωες του Σοφοκλή.

Ο Αίας

Το κοινό στοιχείο σε κάθε δράμα, σύμφωνα με την Easterling, είναι «η διττή θεώρηση του ανθρώπου, κατά την οποία το ηρωικό μεγαλείο του αντισταθμίζεται από την φύση του, που είναι εκτεθειμένη στις περιστάσεις» (Easterling, 1990, 399).

Η διαπίστωση αυτή επαληθεύεται πλήρως στον *Αίαντα* του Σοφοκλή, αφού ο ήρωας εμφορείται από αξίες κυρίαρχες στον ομηρικό κόσμο, όπως η δικαιοσύνη, η υστεροφημία και η τιμή (Dodds, 1978, 42-43). Εντούτοις, στην προσπάθειά του να εξασφαλίσει την προσωπική αριστεία, απομονώνεται από τον κοινωνικό περίγυρο (*μόνος μόνοις*, Σοφ. *Αίας*, 467), ξεπερνά τα ανθρώπινα όρια και προκαλεί την οργή των θεών, όταν επιλέγει να πορευτεί *καὶ δίχα κείνων* (*Αίας*, 768-9).

Αρνείται να αποδεχθεί ότι νικητής στην κρίση των όπλων είναι ο Οδυσσεύς και νιώθει ατιμασμένος (*τανῦν δ' ἄτιμος ὧδε πρόκειμαι*, *Αίας*, 426-7), σαν να του ληστεύουν την εξωτερική απόδειξη του ηρωικού του μεγαλείου (Segal, 1999, 110). Απόρροια αυτής της στάσης του είναι ότι, τυφλωμένος από τη θεά Αθηνά, καταλαμβάνεται από μανία και στρέφεται ενάντια σε κοπάδια ζώων, τα οποία σκοτώνει πιστεύοντας ότι δολοφονεί τους συντρόφους του. Όταν πια συνέρχεται, μένοντας συνεπής στα πιστεύω του αποφασίζει να θέσει τέλος στη ζωή του: *ἀλλ' ἢ καλῶς ζῆν ἢ καλῶς τεθνηκέναι τὸν εὐγενῆ χρῆ*» *Αίας*, 479).

Η ακραία ατομιστική συμπεριφορά του Αίαντα και η εμμονή του σε έναν παρωχημένο αξιακό κώδικα είναι ασύμβατη ακόμη και με την εποχή του Σοφοκλή, η οποία, παρόλο που δεν απαξιώνει το ατομικό γόητρο, απαιτεί αυτό να εκφράζεται στο πλαίσιο της πόλης (Winnington- Ingram, 1999, 97). Αυτό που αναδεικνύει ο σοφόκλειος *Αίας* είναι η σύγκρουση του άκαμπτου επικού ηρωικού κώδικα με το κλασικό ιδεώδες της σωφροσύνης (Kamerbeek, 1963, 8). Το πέρασμα από τον ομηρικό ήρωα στον στρατιώτη-πολίτη που ανταποκρίνεται στο γενικό πρόσταγμα (Sorum, 1986, 363), τη νέα τάξη του κόσμου, η οποία είναι προσανατολισμένη στο συναγωνισμό και τη συμβίωση (Goldhill, 1986, 78), καταγράφει στην τραγωδία του ο Σοφοκλής. Γι' αυτό ίσως τελικά να μην είναι μόνο η οργή για την αδικία που οδηγεί τον ήρωά του στην αυτοκτονία, αλλά η συνειδητοποίηση της αέναης μεταβολής των πραγμάτων (Lesky, 1983, 397) και του πόσο αταίριαστος είναι ο ίδιος μέσα στην καινούργια πραγματικότητα.

Η συνειδητοποίηση αυτή εκφράζεται κατεξοχήν στον μονόλογο του ήρωα στο β' επεισόδιο (*Αίας*, 646-83). Ο μονόλογος αυτός βρίσκεται στην καρδιά του δράματος και θεωρείται το κλειδί για την κατανόηση όλου του έργου, καθώς όσα προηγούνται οδηγούν σ' αυτόν, αλλά και όσα έπονται ανατρέχουν πάλι πίσω σ' αυτόν (Farmer, 1998, 19). Είναι αξιοπρόσεκτο ότι ο ποιητής αφιερώνει σε αυτήν τη δεύτερη ρήση του Αίαντα ένα ολόκληρο επεισόδιο, όπου ο ήρωας φαινομενικά αποδέχεται τον νομοτελειακό χαρακτήρα της αρχής ότι όλα αλλάζουν, ενώ μέσα από αλλεπάλληλες αμφισημίες αποδεικνύεται η αδυναμία και, τελικά, η άρνησή του να προσαρμοστεί σε αυτήν.

Ο Ρίτσος «εξαρτά (ρητά ή υπαινικτικά) το ποίημά του και, εν πολλοίς, τις ιδέες του από τον αρχαίο μύθο» (Γιατρομανωλάκης, 1981, 197). Σε αυτό το πλαίσιο, διατηρεί το μοτίβο της υπερβολικής σωματικής ρώμης του Αίαντα, ο οποίος περιγράφεται ως «ένας μεγαλόσωμος, πολυδύναμος άντρας» (Ρίτσος, 1990, 231). Ωστόσο, όπως επισημαίνει ο Χωρεάνθης, αυτό που χαρακτηρίζει γενικότερα τα κεντρικά πρόσωπα της *Τέταρτης Διάστασης* είναι η απομυθοποίηση και η αφαίρεση του ηρωικού στοιχείου (Χωρεάνθης, 1988, 67-85). Με την άποψη αυτή συντάσσεται και η Προκοπάκη, που σημειώνει: «Στα μεγάλα ποιήματα που είναι γραμμένα ή ολοκληρωμένα μέσα στη δικτατορία [...] οι ήρωες βρίσκονται ή μιλούν μετά τη δράση, γέροι, αποστρατευμένοι, συνήθως τη στιγμή του επικείμενου θανάτου τους» (Προκοπάκη, 1981, 323). Στην *Τέταρτη Διάσταση* «τα ποιητικά υποκείμενα, δείγματα παρακμής, ήρωες/αντιήρωες, όλοι τους ηττημένοι, απεκδύονται την αριστοκρατική μονολιθικότητα των τραγικών προτύπων τους» (Χατζηδημητρίου, 2011, 63).

Ο Αίας είναι ένας κουρασμένος και απογοητευμένος άνθρωπος, με τον οποίο θα μπορούσε να ταυτιστεί οποιοσδήποτε προδομένος αγωνιστής της νεότερης ιστορίας. Ο ποιητής τον συναντά εκείνη ακριβώς τη στιγμή κατά την οποία συνειδητοποιεί το «μέγα τίποτα» (Προκοπάκη, 1981, 318). Πρόκειται για τη στιγμή όπου ο Αίας, μετά τον παραλογισμό της προηγούμενης νύχτας, συνέρχεται και κάνει έναν απολογισμό της ζωής του. Στο σημείο αυτό εντοπίζουμε την ομοιότητα με το αρχαίο πρότυπο, παρόλο που στο σοφόκλειο δράμα η ανάκτηση της επαφής με την πραγματικότητα γίνεται αρκετά αργά, μόλις στο α' επεισόδιο (Σοφ. *Αίας*, 308-11 και 323-6).

Από την ψυχογράφηση του Αίαντα, στο β' επεισόδιο του σοφόκλειου δράματος, ο Ρίτσος διατηρεί τη διαπίστωση του ήρωα ότι η μοίρα του ανθρώπου που δεν συμμορφώνεται με τα νέα δεδομένα και τα κοινώς παραδεδεγμένα, αλλά πορεύεται αντίθετα προς το ρεύμα, είναι να καταλήγει στην απομόνωση. Αυτό το αίσθημα της μοναξιάς πιθανότατα βίωσε και ο ίδιος ο ποιητής, σε περιστάσεις κατά τις οποίες συγκρούστηκε με το πολιτικό κατεστημένο της

εποχής του, αλλά διαφώνησε και με συγκεκριμένες επιλογές του κομμουνιστικού κόμματος (αποφάσεις της ηγεσίας για διάσπαση, κλειστός τρόπος λειτουργίας του κόμματος, απαίτηση για πειθήνια υποταγή στην κομματική γραμμή και συμμόρφωση πολλών από τους συντρόφους του με αυτήν κ.ο.κ.) στις οποίες άσκησε αιχμηρή κριτική.⁵

Βιογραφικές αναφορές θα μπορούσαμε επίσης να εντοπίσουμε στους στίχους, όπου ο ποιητής αναφέρεται στις εφιαλτικές μνήμες, οι οποίες στοιχειώνουν τον Αίαντα από τη ζωή του στα στρατόπεδα και στο πεδίο της μάχης: «το κλεφτοφάναρο του εχτρού στα μάτια την ώρα που κοιμάσαι», «το σίδερο στα πόδια», «οι κραυγές των πληγωμένων τη νύχτα μες στη λαγκαδιά» (Ρίτσος, 1990, 240). Η ζωή των στρατοπέδων είναι οικεία στον Ρίτσο, όπου και βιώνει, μοιραία, τη συλλογική πραγματικότητα (Αργυρίου, 1991, 42).

Η απογοήτευση είναι διάχυτη, όσο κι αν ο ήρωας αναζητεί, μάταια, να ανασύρει από τη μνήμη του ευχάριστες στιγμές: «Θέλω να θυμηθώ κάτι καλό- [...] Θέλω. Δεν μπορώ. Κόβεται η θύμηση στη μέση· / όλα βουλιάζουνε σ' αυτό το χάσμα· μόνο τ' άσκημα μένουν απ' όξω» (Ρίτσος, 1990, 240).

Όπως ο σοφόκλειος ήρωας, ο Αίαντας του Ρίτσου νιώθει αποξενωμένος και προδομένος από τους κομμουνιστές συναγωνιστές του, αλλά και αλλοτριωμένος από το ίδιο του το σώμα: «Ακόμη και το σώμα μου, απaráδεχτο, να μην το αγγίξω-/ μια σιχασιά- ξένο, άγνωστο» (Ρίτσος, 1990, 241). Η περίοδος συγγραφής του *Αίαντα* συμπίπτει χρονικά με την ανάπτυξη ενός νέου προβληματισμού για την τύχη του κομμουνιστικού οράματος. Η κρίση της Αριστεράς, τόσο σε ευρωπαϊκό επίπεδο, όπως κορυφώθηκε με την εισβολή των Σοβιετικών στην Τσεχοσλοβακία, τον Αύγουστο του 1968, όσο και στην ελληνική πολιτική σκηνή, η οποία εκφράστηκε με τη διάσπαση της ηγεσίας του Κ.Κ.Ε. στο εξωτερικό (Φεβρουάριος του 1968) και την ίδρυση του Κ.Κ.Ε Εσωτερικού, αντιμετωπίζεται από τον ποιητή με θλίψη και σκεπτικισμό. Έτσι, ο ήρωάς του νιώθει, και αυτός, συντετριμμένος από την αδυσώπητη πραγματικότητα, και αγωνιά να χτίσει «μια νέα εμπιστοσύνη» (Ρίτσος, 1990, 235-6), η οποία θα αντικαταστήσει «εκείνη των ανθρώπων και του εαυτού του, που τις έχασε στην κρίση της τρέλας του» (Φιλοκύπρου, 2004, 189).

Ο Ρίτσος αναζητεί το καταφύγιο του ήρώα του στη γαλήνη και την ομορφιά της φύσης. Ο Παγουλάτος επισημαίνει ότι στο ποιητικό σύμπαν του Ρίτσου ο άνθρωπος συχνά συνομιλεί με τη φύση, τα αντικείμενα, τα ζώα (Παγουλάτος, 2009, 14-5). Η «κόκκινη βάρκα», «το

⁵Την κριτική στάση του Ρίτσου δηλώνουν ποιήματα όπως «Το Τέλος της Δωδώνης, Ι», «Εκ των Υστέρων», «Χαμένη Υπερβόρειος», που εντάσσονται στην τριπλή συλλογή *Πέτρες, Επαναλήψεις, Κιγκλίδωμα* (1972).

μοναχικό τρίξιμο των σανιδιών και των σκοιινιών με την ανάσα του νερού», η «μυστική κωπηλασία», το κοπάδι των γλάρων που τον στεγάζει σαν «μια άσπρη τρεμάμενη αψίδα», τον ταξιδεύουν, έστω και για λίγο, μακριά από τις απογοητεύσεις.

Ακόμη, στα άψυχα και άδολα ζώα ο ποιητής αποδίδει ιδιότητες «μεταφυσικές», αφού, όπως φαίνεται στο απόσπασμα όπου περιγράφει τη συνάντηση των νεκρών με «ένα μπουλούκι τσιγγάνων», αυτά φαίνεται να έχουν επαφή με το «επέκεινα», να αντιλαμβάνονται την παρουσία των νεκρών: «Τα εφτά κατάμαυρα άλογα/ έσκυψαν το κεφάλι τους στο χόμα·/ τέντωσαν το αυτί. Μονάχα/ η θεόρατη αρκούδα με τους κρίκους στάθηκε στα πισινά της πόδια/ καταμεσίς στη γέφυρα, εμποδίζοντας την κίνηση του κόσμου./ Δεν έλεγε να το σαλέψει από κει,- κοίταζε πίσω, οσμιζόταν τον αέρα-/ μια μυρωδιά από θειάφι και λιβάνι και σταφύλι. Τα μάτια της/ μεγάλα, μαύρα, αδιαπέραστα. Χρειάστηκε να της τραβήξουν/ πολλές φορές το λουρί-/ σηκώσανε και τα μαστίγια. Έφυγε/ στρέφοντας κάθε τόσο το κεφάλι πίσω, βλέποντας μαζί μου.» (Ρίτσος, 1990, 238).

Η προσεκτική παρατήρηση του περιβάλλοντος οδηγεί τον Αίαντα στο να συνειδητοποιήσει την ασημαντότητα της ανθρώπινης ύπαρξης μπροστά στην απεραντοσύνη και το μεγαλείο του φυσικού κόσμου: «Κατέβηκα κάτω στ' ακρογιάλι, πριν ξυπνήσουν οι ναύτες,/ πήρα στη φούχτα μου νερό κ' έβρεξα τα μελήγγια μου. Τι μικροί, θε μου,/ τι μικροί πούμαστε μπροστά στον απέραντο κόσμο που ξυπνάει,/ μπρος στο γαλήνιο, αθάνατο φως.». Όπως παρατηρεί ο Αλεξίου, «ο ήρωας για να γνωρίσει τον εαυτό του και τον κόσμο, πρέπει να δει ταυτόχρονα, από τον εαυτό του προς τα έξω, προς την άκρη του κύκλου που είναι η άβυσσος της ανυπαρξίας, και από την άκρη του κύκλου προς τον εαυτό του, που αποτελεί το πεπερασμένο κέντρο της αέναης ύπαρξης» (Αλεξίου, 2008, 51). Ο Ρίτσος καταγράφει αυτήν τη διαδικασία, η οποία, όπως και στη μυθολογική παράδοση, καταλήγει στην αυτοχειρία του Αίαντα.

Η Τέκμησσα

Στη σοφόκλεια τραγωδία ο ρόλος της συντρόφου του Αίαντα είναι «ως επί το πλείστον ενεργητικός» (Παύλου, 2013, 149). Παρότι όλες της οι φροντίδες αποδεικνύονται τελικά ατελέσφορες, είναι αυτή που επιχειρεί να εμποδίσει τον ήρωα να βγει από το σπίτι τη βραδιά της ζωοκτονίας (*Αίας*, 288-91). Στη συνέχεια τον παρακαλεί να αναλογιστεί τις συνέπειες που θα έχει η αυτοκτονία του για την ίδια, η οποία θα χάσει τα πάντα, ακόμη και την ελευθερία της, για τον γιο τους, που θα μεγαλώσει ορφανός χωρίς την ασφάλεια της πατρικής προστασίας, αλλά για στους γονείς του, οι οποίοι θα περάσουν τα γηρατειά τους μέσα στον πόνο και τη θλίψη (Σοφ. *Αίας*, 485-525). Επίσης, προσπαθεί να προφυλάξει τον Ευρυσάκη από τις συνέπειες της μανίας του Αίαντα (*Αίας*, 531-536). Όταν πληροφορείται τον χρησμό

του Κάλχαντα που προμηνύει τον θάνατο του Αίαντα, αν βγει τη μέρα αυτή από το σπίτι (Αίας, 803-14), παρακαλεί τους συντρόφους του Αίαντα να τον αναζητήσουν και τέλος, ανακαλύπτει το νεκρό σώμα του Αίαντα και το σκεπάζει με τον πέπλο της, για να αποκρύψει το φρικτό θέαμα (Αίας, 915-19).

Ο Ρίτσος, από την άλλη μεριά, επιδιώκοντας να προβάλει την επώδυνη πορεία του Αίαντα προς την αυτογνωσία και την κατάκτηση της προσωπικής του ελευθερίας, επίλογος της οποίας είναι η ενσυνείδητη απόφαση να τερματίσει μία ζωή ανούσια, διατηρεί την Τέκμησσα ως δραματικό χαρακτήρα, περιορίζοντάς την, ωστόσο, σε ρόλο βωβού προσώπου.

Παρόλα αυτά, από τα λόγια που εκφέρει ο Αίαντας γι' αυτήν και προς αυτήν, μπορούν να εξαχθούν συμπεράσματα για το ήθος, αλλά και τα συναισθήματά της, τα οποία, σε μεγάλο βαθμό, ανακαλούν το αρχαίο διακειμένο. Η Τέκμησσα του σύγχρονου μονόλογου είναι φιλόστοργη μητέρα (Ρίτσος, 1990, 231, 234) και αφοσιωμένη σύντροφος, παραστάτις στις τελευταίες στιγμές της ζωής του Αίαντα, κοινωνός της αγωνίας του για αυτοπραγμάτωση. Στο άκουσμα της είδησης ότι εκείνος αυτοκτόνησε μένει «ασάλευτη στην πόρτα» (Ρίτσος, 1990, 243), ο θρήνος της, όμως, δεν εξωτερικεύεται, ίσως γιατί ο Ρίτσος επιλέγει να μην ασχοληθεί με τα γεγονότα που ακολουθούν τον θάνατο του Αίαντα.

Παρότι, ο Αίας προβάλλει σε αυτήν κάποια αρνητικά, σύμφωνα με τη δική του αντίληψη, χαρακτηριστικά του φύλου της, όπως η ρηχότητα και η αδολεσχία, (Ρίτσος, 1990, 231-2), αποδέχεται ότι είναι καλή μητέρα (Ρίτσος, 1990, 234), και ζητεί τη συνδρομή της στην προσπάθειά του να απαλλαγεί από τη λειδορία των συντρόφων, καλώντας την άλλοτε να τον προφυλάξει από τα αδιάκριτα βλέμματα μανταλώνοντας τις πόρτες (Ρίτσος, 1990, 231, 232, 233, 234, 235, 239, 240) και άλλοτε να σκοτώσει την απειλητική μύγα που τον καταδιώκει (Ρίτσος, 1990, 231, 234, 240)· επίσης, φροντίζει να την καθησυχάσει σχετικά με το μέλλον (Ρίτσος, 235, 236, 242).

1.4.4 Αφηγηματικά στοιχεία

Ο Ρίτσος φαίνεται να διατηρεί στον δικό του *Αίαντα* αρκετά από τα θέματα που διατρέχουν τη σοφόκλεια τραγωδία, νοηματοδοτώντας, φυσικά, με τον δικό του τρόπο το αρχαίο διακειμένο. Στην παρούσα εργασία έχουν επιλεγεί ορισμένα από τα κοινά θέματα, με στόχο να εξεταστεί ο τρόπος της πραγμάτευσής τους στον σύγχρονο μονόλογο. Σημειώνεται ότι η σειρά με την οποία καταγράφονται τα σοφόκλεια δάνεια παρακολουθεί τη ροή του ποιήματος του Ρίτσου.

1.4.4.1 Τα σφαγμένα ζώα

Η Τέκμησσα, στην αποστροφή της προς τον Χορό (Σοφ. *Αίας*, 237), κάνει λόγο για τους δύο «*ἀργίποδας κριούς*» που έσφαξε ο Αίας μαινόμενος κατά τη διάρκεια της προηγούμενης νύχτας, ενώ ανάλογες αναφορές υπάρχουν ήδη στους στίχους 53 (*πρός τε ποιίμνας ἐκτρέπω*) και 175 (*ἐπὶ βοῦς ἀγελιάας*), καθώς και αργότερα στον στ. 323 (*ἐν μέσοις βοτοῖς*). Το μοτίβο των σφαγμένων ζώων διατηρείται στον Ρίτσο, ωστόσο, στις σκηνικές οδηγίες του μονολόγου παρατηρούμε ότι στα αγελαία ζώα προστίθενται και οικόσιτα: «*γάτες, σκυλιά, κόττες*» (Ρίτσος, 1990, 231).

1.4.4.2 Το λευκό κριάρι

Στους στίχους 237-240 του σοφόκλειου *Αίαντα*, η Τέκμησσα περιγράφει πώς ο Αίαντας, στον παροξυσμό της φοβερής μανίας του, έπιασε δύο κριάρια με λευκά πόδια («*ἀργίποδας κριούς*»), έκοψε του ενός το κεφάλι και τη γλώσσα, ενώ το άλλο, αφού το έδεσε όρθιο σε ένα στύλο («*τόν δ' όρθόν ἄνω/ κίονι δήσας*»), το μαστίγωνε και το έβριζε. Ο Ρίτσος διατηρεί το στοιχείο της μανίας και των συνεπειών της στις εισαγωγικές «σκηνοθετικές οδηγίες» του μονολόγου του, όπου περιγράφεται ο Αίαντας ξαπλωμένος ανάμεσα σε σπασμένα πιατικά και σφαγμένα ζώα: «*ένα άσπρο κριάρι δεμένο όρθιο στον πάσσαλο*» (Ρίτσος, 1990, 231).

1.4.4.3 Το παιδί

Η επίδραση της τραγωδίας του Σοφοκλή στη σύνθεση του ποιήματος του Ρίτσου φαίνεται και από την έμμεση αναφορά του Ρίτσου στον γιο του Αίαντα. Ήδη στις «σκηνικές οδηγίες» του έργου, η *γυναίκα* (Τέκμησσα) μοιάζει «*σα να κρύβει πίσω της ένα μικρό παιδί*» (Ρίτσος, 1990, 231). Λίγο αργότερα ο Αίαντας κατηγορεί τη σύντροφό του ότι επιχείρησε να τον εξευτελίσει στα μάτια του Ευρυσάκη, για να ανασκευάσει όμως αμέσως μετά, αναγνωρίζοντάς της την πρόθεση να προστατέψει το παιδί, αλλά ουσιαστικά και τον ίδιο, από τις συνέπειες του αποτρόπαιου θεάματος: «*Όλη τη νύχτα/ με παραμόνευες κ' εσύ πίσω απ' την πόρτα, ναι, μαζί με το παιδί μου,/ μ' έδειχνες στο παιδί, να δει το σώριασμά μου·— όχι, όχι,/ τούκλεινες με τις δυο παλάμες σου τα μάτια, μη με δει.*» (Ρίτσος, 1990, 234).

Το απόσπασμα ανακαλεί τους στίχους 531-6 του σοφόκλειου *Αίαντα*, όπου ο ήρωας ζητά, προτού θέσει τέρμα στη ζωή του, να δει για τελευταία φορά τον γιο του (*κόμιζέ νύν μοι παῖδα τὸν ἐμόν, ὡς ἴδω*) και, όταν η Τέκμησσα τον πληροφορεί πως τον απομάκρυνε (531 *καὶ μὴν φόβοισί γ' αὐτὸν ἐξελυσάμην*), για να τον προστατέψει από την εκδικητική του μανία (533 *μὴ*

σοί γέ που δύστηνος ἀντήσας θάνοι), εκείνος αρχικά θυμώνει, αλλά αμέσως μετά την επαινεί για τη σύνεσή της (536 *ἐπήνεσ' ἔργον καὶ πρόνοιαν ἦν ἔθου*).

Το στιγμιότυπο απηχεί, ίσως, και προσωπικές μνήμες του ποιητή, καθώς οι εικόνες παιδιών που αποχωρίζονται τους γονεῖς τους ή υφίστανται τις συνέπειες των επιλογών τους τού είναι εξαιρετικά οικείες. Ἄλλωστε, η ίδια η κόρη του, Ἐρη, σε συνέντευξή της στην εφημερίδα *Το Βήμα*, θυμάται: «δεν ἔζησα και πολύ κοντά του, παρά μόνο όταν τον ἔστειλαν σε “κατ’ οἶκον περιορισμό” από τη Λέρο στη Σάμο».⁶

1.4.4.4 Η προτροπή να κλείσουν οι πόρτες

Στον *Αίαντα* του Σοφοκλή (στ. 579) ο ήρωας, μην μπορώντας, από ντροπή, να ἔρθει σε επαφή με τον ἔξω κόσμο, ζητεί επιτακτικά να κλείσουν οι πόρτες: «καὶ δῶμα πάκτου». Το στοιχείο αυτό ἔχει διατηρηθεῖ στον Ρίτσο, αφού σε αρκετά σημεία του μονολόγου επαναλαμβάνεται η προτροπή προς την Τέκμησσα να κλείσει τις πόρτες και τα παράθυρα, ή να μανταλώσει τη μάντρα (Ρίτσος 1990, 231, 232, 233, 234, 235, 239, 240). Ωστόσο, εδώ η ανάγκη για ιδιώτευση δε θα πρέπει να συσχετιστεί αποκλειστικά με το συναίσθημα της αιδούς, όσο με τον ψυχικό κάματο του ήρωα και την ανάγκη του να προβεί σε απολογισμό των πεπραγμένων της ζωής του.

1.4.4.5 Ο αυτοσαρκασμός

Μετά την αποτρόπαια πράξη που τον οδήγησε στη γελοιοποίηση, ο Αίαντας του Σοφοκλή, αποστρεφόμενος προς τον Χορό, μιλά μειωτικά για τον εαυτό του: «ὄρᾱς τὸν θρασύν, τὸν εὐκάρδιον,/ τὸν ἐν δαΐοις ἄτρεστον μάχαις,/ ἐν ἀφόβοις με θηρσὶ δεινὸν χέρας;/ ὦμοι γέλωτος, οἶον ὑβρίσθην ἄρα» (Σοφ. *Αίας*, 364-7). Η αιτία που τον οδηγεί στην αυτοὑποτίμηση θα πρέπει να αναζητηθεῖ στο γεγονός ότι ἔχει τρωθεῖ το γόητρό του, στοιχείο που δε συνάδει με το ἦθος του.

Στο ποίημα του Ρίτσου επιβιώνουν αντίστοιχες αυτοσαρκαστικές αναφορές: «Ε, λοιπόν, κοιτάξέ- με/ Εγώ εἶμαι ο δυνατός, ο αδάμαστος» (Ρίτσος, 1990, 231), «Ε, να, λοιπόν, ο δυνατός εγώ, ο αδάμαστος- κοιτάχτε με» (Ρίτσος, 1990, 232). Στόχος αυτών των αναφορών είναι να αποδομηθεῖ το μυθικό πορτρέτο του ήρωα, δίνοντας τη θέση του στην ανάγκη της ανθρώπινης ὑπαρξης να αυτοπραγματωθεῖ.

⁶ Ρίτσου, Ἐ. 2009, «Δεν εἶχα ποτέ κόμπλεξ ότι ζω κάτω από τη σκιά του πατέρα μου», Σκέψεις και αναμνήσεις από την κόρη του Γιάννη Ρίτσου με αφορμή τα 100 χρόνια από τη γέννηση του μεγάλου ποιητή, Συνέντευξη στην εφ. *Το Βήμα*, 21/7/2009.

1.4.4.6 Ο τρόπος αντιμετώπισης των γυναικών

Ένα ακόμη στοιχείο από το ομώνυμο δράμα του Σοφοκλή που επιβιώνει στον *Αίαντα* του Ρίτσου είναι ο τρόπος με τον οποίο περιγράφεται ο γυναικείος χαρακτήρας. Στον *Αίαντα* του Σοφοκλή (στ. 580, 586, 589, 594-5), οι γυναίκες απαξιώνονται ως όντα υπερβολικά ευσυγκίνητα, που υστερούν σε σύνεση, προκαλούν στενοχώρια στο ανδρικό φύλο κι επιμένουν να αλλάξουν τη συμπεριφορά του συντρόφου τους. Εδώ άλλωστε απαντά και το απόφθεγμα: «*γυναιζί κόσμον ή σιγή φέρει*» (*Αίας*, 293).

Παρόμοια λόγια εκφέρει και ο Αίαντας του Ρίτσου στην αποστροφή του προς την Τέκμησσα: «Εσείς, τα δικά σας/ τα πιο μικρά σας βάσανα, μεγαλωμένα, μου τα ρίχνατε στη ράχη-/ όλο παράπονα και κλάψες... [...] τα βάσανά σας / να τ' αραδιάζετε την ώρα του δείπνου, κείνη τη γαλήνιαν ώρα/ που σταματάνε οι μάχες κ' οι καυγάδες, κι ο καθένας γυρεύει / μια στάλα λησμοσύνη, απογέρνοντας στις πρώτες ανάγκες του κορμιού του/ [...] Ακόμα και την ώρα του έρωτα, τη νύχτα, στο κρεβάτι, ξάφνου/ ν' αναθυμόσατε που ξεχαστήκαν στην αυλή τα μανταλάκια της πλύσης/ και θα σαπίσουν απ' την υγρασία. Αχ, ανόητες, έτσι/ μας διώχνετε έξω απ' το κρεβάτι, έξω απ' το σπίτι, έξω απ' τον κόσμο» (Ρίτσος, 1990, 231, 232).

Φυσικά αυτές οι κατηγορίες που ξεστομίζει ο ήρωας του Ρίτσου δεν αντικατοπτρίζουν ούτε την παγιωμένη αντίληψη της κλασικής περιόδου περί κατωτερότητας των γυναικών ούτε κάποιο είδος μισογυνισμού του ποιητή· είναι άλλωστε γνωστή, και διάχυτη στο έργο του, η αγάπη του για τη γυναίκα όχι μόνο στον ρόλο της μάνας, αλλά και της ερωμένης (πχ. *Εαρινή Συμφωνία*), της κόρης (πχ. *Πρωινό Άστρο*), της αδελφής (*Το Τραγούδι της Αδελφής μου*). Ο Γεωργουσόπουλος σχολιάζοντας τον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζεται η γυναίκα στην *Τέταρτη Διάσταση* επισημαίνει: «Οι γυναικείες μορφές που εκφέρουν το λόγο, αποτελούν στην ουσία – περισσότερο και από τις ανδρικές – τα προσωπεία του ίδιου του ποιητή, μια ανίχνευση του ποιητικού «Εγώ» του Ρίτσου» (Γεωργουσόπουλος, 2009, 51). Αυτή τη διαπίστωση ενισχύει η ανάγνωση του σχετικού αποσπάσματος, λίγο πριν το τέλος του ποιήματος, όπου διαφαίνεται η τρυφερή και συνάμα μελαγχολική αναπόληση της καρτερικής μητρικής μορφής, της ανεξερεύνητης γυναικείας φύσης, της εγγεγραμμένης στον καθένα (Ρίτσος, 242).

1.4.4.7 Η “τύφλωση” του Αίαντα

Στους στίχους 51-3 του σοφόκλειου δράματος η Αθηνά εξηγεί στον Οδυσσέα πώς αλλοίωσε την αντίληψη του Αίαντα και με «*δυσφόρους γνώμας*» τον παραπλάνησε, στρέφοντας την εκδικητική μανία του στα ζώα, έτσι ώστε να αποφευχθεί η σφαγή των Αχαιών. Το στοιχείο της «τύφλωσης» του Αίαντα διατηρείται και στον ποιητικό μονόλογο του Ρίτσου, όπου η «*άσπρη πάχνη*» (Ρίτσος, 1990, 233), εμποδίζει τον ήρωα να στοχεύσει τους εχθρούς του και τον οδηγεί στη σφαγή των ζώων.

1.4.4.8 Η νοσταλγία της παιδικής ηλικίας

Το παιχνίδι της τυφλόμυγας, στο οποίο αναφέρεται ο ποιητής (Ρίτσος, 1990, 233), αποτελεί νοσταλγική αναπόληση της παιδικής (του) ηλικίας, τότε που όλα ήταν ανέμελα, και ο πόνος από τις απώλειες, οι απογοητεύσεις, ο ψυχικός κάματος δεν έχουν ακόμη ασκήσει την επίδρασή τους. Το απόσπασμα ανακαλεί τους στίχους 552-4 του σοφόκλειου *Αίαντα*, όπου ο ήρωας, στην προσλαλιά του προς τον Ευρυσάκη, τον μακαρίζει για την ανεμελιά της ηλικίας του, καθώς «*έν τῷ φρονεῖν γὰρ μηδὲν ἥδιστος βίος*».

1.4.4.9 Η σκιά

Στην περιγραφή των δραματικών στιγμών τις οποίες βίωσε ο Αίαντας στη διάρκεια της νύχτας που προηγήθηκε περιλαμβάνεται και η αναφορά που κάνει στη σκιά του: «*Πώς να γυρίσω; Ακόμα κ’ η σκιά μου/ μ’ είχε παρατημένον*» (Ρίτσος, 1990, 233). Αυτή η αναφορά, με την οποία κλιμακώνονται τα αρνητικά συναισθήματα του ήρωα και φωτίζεται ακόμη περισσότερο η τραγικότητα του προσώπου του και η αίσθηση της απομόνωσης που βιώνει, φέρνει στη μνήμη τα λόγια του Οδυσσέα από τον *Πρόλογο* του σοφόκλειου *Αίαντα* πως όλοι οι θνητοί δεν είναι τίποτε περισσότερο από μια ανάλαφρη σκιά: «*ὄρω γὰρ ἡμᾶς οὐδὲν ὄντας ἄλλο πλὴν/ εἶδωλ’ ὅσοιπερ ζῶμεν ἢ κούφην σκιάν*» (Σοφ. *Αίας*, 125-6).

1.4.4.10 Το μίσος του ήρωα προς το όνομά του

Στους στίχους 430-3 του αρχαίου διακειμένου ο Αίας εμφανίζεται να μισεί το όνομά του: «*αἰαῖ· τίς ἄν ποτ’ ᾤεθ’ ᾧδ’ ἐπώνυμον/ τοῦμὸν ζυνοῖσιν ὄνομα τοῖς ἐμοῖς κακοῖς;/ νῦν γὰρ πάρεστι καὶ δις αἰάζειν ἐμοῖ/ καὶ τρίς*». Ο ίδιος ο Σοφοκλής φαίνεται να ετυμολογεί το όνομα Αίας από το σχετλιαστικό επιφώνημα *αἰαῖ*, που σημαίνει ‘αλίμονο’, δηλαδή παρουσιάζεται ως “εκφραστικό όνομα” (speaking name) ή αλλιώς “όνομα πεπρωμένο” (nomen omen), καθώς ο ήρωας αποδίδει δηλαδή τις συμφορές του στην πραγμάτωση του πεπρωμένου του (Παύλου, 2013, 157).

Όμως και ο Ρίτσος emphatically επισημαίνει την απέχθεια που προκαλεί στον Αίαντα το όνομά του: «Και ξάφνου/ άκουσα από χιλιάδες μυστικές γωνιές να μου φωνάζουν φρικτό τ' όνομά μου,/ [...] άλλοι μακριά με γυναικείες φωνές κι άλλοι κοντά μου με φωνή βροντώδη/ μιμούμενοι την ίδια τη φωνή μου “ο Αίας, ο Αίας, ο Αίας”,/ με μιαν ανόητη κομπορρημοσύνη “ό Αίας, ο Αίας”, τόσο/ που μίσησα για πάντα τ' όνομά μου, – ω, πια, να μην τ' ακούω». Ωστόσο, η αιτία αυτού του μίσους είναι ότι ο ήρωας του Ρίτσου επιθυμεί να μείνει «ανώνυμος, λησμονημένος» (Ρίτσος, 1990, 234). Θα μπορούσε επίσης να ισχυριστεί κανείς πως μέσα από αυτήν την ομοιότητα διαφαίνονται τα συναισθήματα του ποιητή για το δικό του όνομα, και για την κατάρα που μοιάζει να ακολουθεί την οικογένεια των Ρίτσων (οικονομική καταστροφή του πατέρα, θάνατος του αδελφού και της μητέρας του από φυματίωση, παράνοια του πατέρα και της αδελφής του ποιητή, προσβολή του ίδιου από φυματίωση).

1.4.4.11 Το ξίφος και η ζώνη

Ένα ακόμη στοιχείο που επιβιώνει στο ποίημα του Ρίτσου από το σοφόκλειο διακείμενο, προερχόμενο από την ομηρική παράδοση, είναι η αναφορά στο ξίφος και τη ζώνη. Πρόκειται για δώρα που αντάλλαξαν ο Αίας και ο Έκτορας, μετά τη μεταξύ τους μονομαχία, για τα οποία γίνεται λόγος σε αρκετά σημεία της τραγωδίας του Σοφοκλή (Σοφ. *Αίας*, 41, 661-3, 817-8), καθώς και στην *Ιλιάδα*. Ο Έκτορας, σύμφωνα με τον Όμηρο, χάρισε σε αυτήν την περίπτωση στον Αίαντα ένα σπαθί και πήρε από αυτόν ως δώρο μια ζώνη, βαμμένη με κόκκινη βαφή (Η 301-5).

Τα δώρα αυτά, ωστόσο, έφεραν κακή τύχη στους δωρολήπτες, καθώς με το «*Έκτορος δώρημα*» (Σοφ. *Αίας*, 662) ο Αίαντας έμελλε στη συνέχεια να διαπράξει την αυτοκτονία του, ενώ και ο Έκτορας, με την ζώνη που του χαρίστηκε, σύρθηκε νεκρός από τον Αχιλλέα. Στον επιθανάτιο μονόλογό του, πάντως, ο Αίας θα χαρακτηρίσει το ξίφος του «άριστο φίλο», γιατί θα του χαρίσει έναν γρήγορο θάνατο (Σοφ. *Αίας*, 822).

Η επίνοια του Ρίτσου συνίσταται στο ότι παρουσιάζει τον Αίαντα ως ιδιοκτήτη και των δύο αυτών αντικειμένων: ο δικός του Αίας, όπως και ο Αίας του Σοφοκλή, αυτοκτονεί με το σπαθί· στη δική του περίπτωση όμως, η ζώνη συμβολίζει την αγωνιώδη προσπάθεια του να κρατηθεί από κάπου: «Κάτω απ' τα πόδια μου έχανα τη γης./ Δεν είχα να κρατηθώ από πουθενά, μήτε απ' την ίδια μου τη ζώνη-/ καθώς την έψαχνα τυφλά, τόνιωσα ξάφνου πως είταν κομμένη/ κι αντί να με κρατήσει, την κρατούσα στο χέρι/ σάμπως γδαρμένη ουρά ενός άγνωστου, απίθανου ζώου.» (Ρίτσος, 1990, 235).

1.4.4.12 Η φιλία

Στους στίχους 678-89 ο αρχαίος τραγικός διατυπώνει, διά στόματος του Αίαντα, τους στοχασμούς του γύρω από τη φύση της φιλίας, παρομοιάζοντάς την με λιμάνι επισφαλές: «*τοῖς πολλοῖσι γὰρ/ βροτῶν ἄπιστός ἐσθ' ἔταιρείας λιμὴν*» (Σοφ. *Αἴας*, 683). Πιθανότατα το συγκεκριμένο απόσπασμα ανακαλεί μνήμες και εκφράζει προσωπικά βιώματα του ποιητή σχετικά με συντρόφους που δεν άξιζαν την εμπιστοσύνη του, αφού το περιεχόμενό του αντικατοπτρίζεται με τρόπο πρόδηλο στα λόγια του δικού του Αίαντα: «*Δε με λυγίσανε οι Τρώες- / τίποτα ο φόβος δεν είναι του εχθρού μπροστά στο φόβο του φίλου/ που ξέρει τις κρυφές πληγές κ' εκεί σημαδεύει*» (Ρίτσος, 1990, 236).

1.4.4.13 Η πικρία του Αίαντα

Ένα από τα βασικότερα μοτίβα του αρχαίου διακειμένου, που συγκαταλέγεται στα *πρό τοῦ δράματος*, είναι ο θυμός που αισθάνεται ο ήρωας για την πονηριά και την αχαριστία με την οποία του συμπεριφέρθηκαν οι Ατρείδες κατά την κρίση των όπλων (Σοφ. *Αἴας*, 445-9, 1135-7). Η έλλειψη αξιοκρατίας, ο παραγκωνισμός αυτών που αγωνίστηκαν, αποτελεί καθημερινή πραγματικότητα στις ταραγμένες δεκαετίες της μεταπολεμικής περιόδου, γι' αυτό και ο Αίαντας του Ρίτσου εμφανίζεται πικραμένος, διότι με δόλο τού αφαιρέθηκαν τα όπλα του Αχιλλέα, που, κατά τη γνώμη του τού ανήκαν δικαιωματικά: «*τα έπαθλα όλα/ που είταν για μένα, τα σφετεριστήκαν οι άλλοι/ με δόλιους κλήρους και δωροδοκίες*» (Ρίτσος, 1990, 236-7).

1.4.4.14 Η στάση του ήρωα απέναντι στην Τέκμησσα

Ο ήρωας του Σοφοκλή προσπαθεί να καθησυχάσει την Τέκμησσα, αποκρύπτοντας τις αληθινές του προθέσεις και ισχυριζόμενος ότι θα πάει στην ακτή για καθαρτήριο λουτρό και για να κρύψει σε απρόσιτο τόπο το ξίφος που του χάρισε ο Έκτορας (Σοφ. *Αἴας*, 654-65). Δηλώνει επίσης, ότι ανησυχεί για το μέλλον της γυναίκας και του παιδιού του, σε περίπτωση που του συμβεί κάτι κακό (Σοφ. *Αἴας*, 652-3).

Αντίστοιχα αποσπάσματα εντοπίζουμε και στο σύγχρονο κείμενο: «*Λοιπόν μη λυπάσαι*» [...] «*Σε βεβαιώνω είμαι ήσυχος τώρα- ούτε το θάνατο των άλλων/ ούτε και το δικό μου αποζητώ*» (Ρίτσος, 1990, 236) [...] «*Δεν είναι τίποτα. Θα βγω για λίγο να πλυθώ στο ποτάμι./ [...] Πάω να πλυθώ, να πλύνω το σπαθί μου- ίσως και βρω έναν άντρα να τα πούμε. [...] Γεια σου, γυναίκα.*» (Ρίτσος, 1990, 242).

Η εικόνα του ήρωα, που, με λόγους παραμυθητικούς, αποχωρίζεται τους οικείους του, προτού θυσιάσει τη ζωή του, μένοντας πιστός στις αξίες του, ταιριάζει εξίσου στην ταραγμένη εποχή σύνθεσης του ποιήματος, κατά την οποία οι συλλήψεις, οι φυλακίσεις και οι εξορίες σε βάρος των αριστερών ήταν συνήθειες. Άλλωστε και ο ίδιος ο ποιητής έχει υποστεί ανάλογες διώξεις, τόσο κατά τον εμφύλιο, οπότε εξορίζεται διαδοχικά στη Λήμνο (1948), στη Μακρόνησο (1949) και στον Άη Στράτη, όσο και αμέσως μετά το πραξικόπημα του 1967, όταν οδηγείται αρχικά στη Γυάρο και τη Λέρο, ενώ στη συνέχεια του επιβάλλεται κατ' οίκον περιορισμός στη Σάμο, ως το τέλος του 1970.

1.4.4.15 Το γαμήλιο δαχτυλίδι και οι σβώλοι από χώμα

Μία ακόμη ένδειξη ότι το ποίημα του Ρίτσου συνομιλεί με το σοφόκλειο κείμενο, αλλά και με την ομηρική *Ιλιάδα*, έχουμε στο σημείο όπου ο ίδιος ο ήρωας αναφέρεται στην έντιμη και γενναία στάση που κράτησε, όταν ο Έκτορας προκάλεσε τους Αχαιούς σε μονομαχία: «όταν εγώ, την ώρα που κρινόταν η ζωή των Ελλήνων/ έρριξα μες στην περικεφαλαία όχι νωπούς σβώλους χώμα/ μα το μεγάλο, ευδιάκριτο, γαμήλιο δαχτυλίδι μου και βγήκα πρώτος/ άντικρυ στον εχθρό σώμα με σώμα» (Ρίτσος 1990, 237).

Τη γενναιόψυχη στάση του αδελφού του υπενθυμίζει ο Τεύκρος στον Αγαμέμνονα στους στίχους 1285-7 του σοφόκλειου δράματος, επισημαίνοντας ότι ο Αίας, αντί να ρίξει για κλήρο έναν *βῶλον* από βρεγμένο χώμα, προτίμησε να αντιμετωπίσει τον Έκτορα, ριψοκινδυνεύοντας τη ζωή του. Ήδη στο Η της *Ιλιάδας* (181-92) εξαιρείται ο ηρωισμός του Αίαντα, αφού όταν του έλαχε ο κλήρος να σταθεί απέναντι στον Έκτορα, όχι μόνο δεν προσπάθησε σε καμιά περίπτωση να διαφύγει τον κίνδυνο, αλλά με χαρά δέχτηκε το αποτέλεσμα της κλήρωσης. Στην *Ιλιάδα* εντούτοις δεν υπάρχει ο υπαινιγμός σε νοθευμένη κλήρωση που συναντούμε στον Σοφοκλή (1280-8) και στον Ρίτσο (Ρίτσος, 1990, 237).

1.4.4.16 Η ασπίδα του Αίαντα

Όταν ο Ρίτσος αναφέρεται στην ασπίδα του Αίαντα (Ρίτσος, 1990, 239), έχει, κατά πάσα πιθανότητα, υπόψη του όχι μόνο τη σχετική αναφορά του Οδυσσέα, που γίνεται στο στ. 19 της ομώνυμης τραγωδίας του Σοφοκλή (*Αΐαντι τῷ σακεσφόρῳ*), αλλά και αντίστοιχες περιγραφές της *Ιλιάδας*, όπως *ἑπταβόειον σάκος* (Η 222) και *φέρων σάκος ἤϋτε πύργον* (Η 219), ενώ και η ετυμολογία του ονόματος του μικρού γιου του ήρωα (Ευρυσάκης < εὐρύ + σάκος) υποδηλώνει ότι η ασπίδα ήταν το χαρακτηριστικότερο ίσως γνώρισμα του Αίαντα, ἔμβλημά του και σύμβολο της ανδρείας του, με το οποίο προστατεύει στη μάχη τον εαυτό του, αλλά και τους συντρόφους του. Η σημασία της ασπίδας για τον Αίαντα αναδεικνύεται

και από το γεγονός ότι, λίγο πριν αυτοκτονήσει, την κληροδοτεί στο γιο του (Σοφ. *Αίας*, 576) μαζί με την ευχή: *ὦ παῖ, γένοιο πατρὸς εὐτυχέστερος* (Σοφ. *Αίας*, 550).

Ωστόσο, ο ήρωας του Ρίτσου είναι ένας άνθρωπος κουρασμένος και απογοητευμένος από τους συνεχείς αγώνες, ο οποίος αμφισβητεί τη σημασία της ανδραγαθίας. Τα συναισθήματα της κόπωσης και της ματαιώσης υπογραμμίζονται μέσα από τη μνεία στην ασπίδα: «Τι καλά θάταν να μικραίνεις, να μικραίνεις, να μικραίνεις,/ ασάλευτος, κουλουριασμένος όλος, σκεπασμένος, κρυμμένος/ κάτω από την πεσμένη ασπίδα σου σκουριασμένη κι αυτή απ' τις βροχές και τ' αλάτι,/ με τις παλιές ηρωικές παραστάσεις της όλες σβησμένες, κ' έτσι από μέσα/ να σφίγγεις το λουρί της προς τη γης ώσπου να γίνεις ένα με το χώμα» (Ρίτσος, 1990, 239).

1.4.4.17 Η ήττα από τους θεούς

Στον στίχο 970 του σοφοκλείου δράματος η Τέκμησσα υποστηρίζει ότι ο Αίαντας βρήκε το θάνατο όχι από τους εχθρούς του, αλλά από τους θεούς (*θεοῖς τέθνηκεν οὗτος, οὐ κείνοισιν, οὐ*). Παρόμοια λόγια εκφέρει και ο ήρωας του Ρίτσου: «Αν νικήθηκα, νικήθηκα/ όχι απ' ανθρώπους, μόνο απ' τους θεούς» (Ρίτσος, 1990, 240). Ωστόσο, ο Ρίτσος νοηματοδοτεί με διαφορετικό τρόπο την ήττα του ήρωά του από τους θεούς. Δεν είναι η θεϊκή οργή που, ως απόρροια της ύβρεως, τον κάμπτει· είναι η θρησκευτική πίστη, η προσμονή του θαύματος, ο φόβος της αμαρτίας και της τιμωρίας, που τον αποπροσανατολίζουν, ακριβώς όπως το λευκό μαντίλι στο παιδικό παιχνίδι της τυφλόμυγας, εμποδίζοντας την ολοκλήρωσή του (Ρίτσος, 1990, 233).

1.4.4.18 Η αναζήτηση του Τεύκρου

Στο έργο του ο Σοφοκλής παρουσιάζει τον Αίαντα να νοιάζεται για την τύχη του νεκρού του σώματος (Σοφ. *Αίας*, 688-9, 826-30), ενώ αφιερώνει ολόκληρο το δεύτερο μέρος της τραγωδίας στον αγώνα για τη μεταθανάτια τιμή του ήρωα. Ο σοφοκλείος Αίας αναζητεί τον Τεύκρο, προκειμένου να φροντίσει τα της ταφής του «*Τεῦκρον καλῶ. ποῦ Τεῦκρος; ἢ τὸν εἶσαεῖ/ λεηλατήσῃ χρόνον, ἐγὼ δ' ἀπόλλυμαι;*» (342-3). Παρόμοια επίκληση προς τον Τεύκρο απαντά και στο ποίημα του Ρίτσου: «Πες στον Τεύκρο-/ Αλήθεια, πούναι ο Τεύκρος; Τεύκρο, Τεύκρο.» (Ρίτσος, 1990, 242). Ωστόσο, η επιλογή του Ρίτσου να παραμείνει αυτή η αναζήτηση μετέωρη, χωρίς να διαβιβάζεται τελικά κανένα μήνυμα, απηχεί την πρόθεσή του να απαλλάξει τον δικό του Αίαντα από κάθε μεταφυσική ανησυχία.

1.4.4.19 Ο αποχαιρετισμός στο φως

Στον ακροτελεύτιο στίχο του ποιήματος, η τραγικότητα του ήρωα του Ρίτσου, κορυφώνεται, όταν απευθύνεται για τελευταία φορά στο φως της μέρας, που μετά από λίγο θα σβήσει γι' αυτόν: «Τι όμορφη μέρα – ω φέγγος του ήλιου, ποτάμι χρυσό» (Ρίτσος, 1990, 242). Η ομοιότητα με το αρχαίο διακειμένο είναι προφανής: «Σὲ δ' ὦ φαεινῆς ἡμέρας τὸ νῦν σέλας, / καὶ τὸν διφρευτὴν Ἥλιον προσεννέπω[...] ὦ φέγγος» (Σοφ. Αἴας, 855-9).

1.4.4.20 Η αυτοχειρία

Την επίδραση του σοφοκλείου προτύπου στον Αἴαντα του Ρίτσου μπορούμε να εντοπίσουμε επίσης στη διατήρηση του θέματος της αυτοκτονίας. Ο ήρωας της ομόθεμης τραγωδίας, από τη στιγμή που, καθισμένος ανάμεσα στα σφαγμένα ζώα, συνειδητοποιεί τις συνέπειες της πράξης του, σε μια τραγική επίκληση στον Άδη εύχεται να τον συμπεριλάβει στους ενοίκους του: «ἰὼ/ σκότος, ἐμὸν φάος,/ ἔρεβος ὦ φαεινότατον, ὡς ἐμοί,/ ἔλεσθ' ἔλεσθέ μ' οἰκήτορα,/ ἔλεσθέ μ'.» (Σοφ. Αἴας, 394-7).

Ωστόσο, ο Αἴαντας του Σοφοκλή αυτοκτονεί από ανάγκη, επειδή δεν μπορεί να υποφέρει το βάρος της ντροπής απέναντι στον κοινωνία και τον πατέρα του· γι' αυτό και η πρώτη επιθυμία του είναι να τον σκοτώσουν οι ναύτες του: *ἀλλά με συνδαίζον* (Σοφ. Αἴας, 361). Θέλει να αποκαταστήσει την υστεροφημία του και ταυτόχρονα αρνείται να προσαρμοστεί στο νέο κώδικα αξιών. Το δικό του ήθος αποκλίνει ξεκάθαρα από τα δεδομένα του καινούργιου κόσμου που χαρακτηρίζεται από συνεχείς ανατροπές, όπου τα όρια ανάμεσα στη φιλία και την έχθρα είναι δυσδιάκριτα, η σύνεση και ο οίκτος υποκαθιστούν τη γενναιοψυχία, η ρητορική δεινότητα έχει μεγαλύτερη βαρύτητα από το προσωπικό γόητρο.

Ο Αἴας, σε αντίθεση με τον Οδυσσεά, είναι από τη φύση του μονότροπος, κάτοχος μιας και μοναδικής αρετής που την κραδαίνει με έπαρση (Starobinsky, 1992, 21). Άλλωστε γι' αυτό φεύγει από τη ζωή εκφράζοντας μέχρι το τέλος την πικρία του και μνησικακώντας, στοιχείο που, επιβιώνοντας από την ομηρική *Νέκυια* (Ομήρου *Οδύσσεια*, λ, 543-7), διατρέχει τη σοφοκλεία τραγωδία (Σοφ. Αἴας, 387-90, 834-45)

Την αυτοχειρία επιλέγει τελικά και ο ήρωας του Ρίτσου (Ρίτσος, 1990, 243), όμως η απόφασή του αυτή είναι απόρροια της συνειδητοποίησης του παράλογου της ζωής και της ματαιότητας του αγώνα. Έτσι, ο θυμός του σύντομα καταλαγιάζει, για να δώσει τη θέση του στη συγχώρηση των εχθρών: «Μια μέρα/ κ' εκείνοι θα σταθούν γυμνοί μπροστά στη νύχτα και στο μακρύ της δρόμο·/ σε τίποτα δε θα τους χρησιμέψει πια η κλεμμένη ασπίδα, όσο ωραία και μεγάλη.» (Ρίτσος, 1990, 237) [...] «Ο ίσκιος ενός πουλιού πέρασε τότε μπρος στα

πόδια μου- δε σήκωσα τα μάτια- / συμπάθεια μακρινή και συχώρεση. Κ' ευχήθηκα μέσα μου/ λίγη γαλήνη- όχι δόξα, όχι δόξα.» (Ρίτσος, 1990, 238). Για τον Ρίτσο το μείζον είναι η απόφαση της αυτοχειρίας και οι λόγοι που οδηγούν τον Αίαντα σε αυτήν, όχι η πράξη καθεαυτή.

1.4.4.21 Το λεξιλόγιο

Η γλωσσική δεινότητα του Σοφοκλή ήταν ήδη αναγνωρισμένη από την αρχαιότητα. Σύμφωνα με τον Ησύχιο, «*Σοφοκλῆς ὁ τραγικός μέλιττα ἐκαλεῖτο διὰ τὸ ἠδύ*» (Hesychius (T 109)). Ο Ρίτσος, έχοντας προφανώς μελετήσει το κείμενο του σοφόκλειου *Αίαντα*, έχει επηρεαστεί από αυτό και στο επίπεδο του λεξιλογίου. Θα περιοριστούμε εδώ στον εντοπισμό ορισμένων σημείων που πιστοποιούν την επιρροή αυτή.

«*κούφην σκιάν*»

Στους στίχους 125-6 του *Αίαντα*, ο Οδυσσεύς παραλληλίζει την ανθρώπινη ύπαρξη με κούφιο ίσκιο: «*ὄρω γὰρ ἡμᾶς οὐδὲν ὄντας ἄλλο πλὴν/ εἶδωλ' ὅσοι περ ζῶμεν ἢ κούφην σκιάν*». Η λέξη *σκιά* χρησιμοποιείται και από τον Ρίτσο, όμως με εντελώς διαφορετική σημασία: για να περιγράψει την τραγική κατάσταση του Αίαντα και την πλήρη αποξένωσή του, ακόμη και από τον ίδιο τον εαυτό του: «*Πώς να γυρίσω; Ακόμα κ' η σκιά μου/ μ' είχε παρατημένον*» (Ρίτσος, 1990, 233).

«*γύναι*»

Ομοιότητα με το αρχαίο διακειμένο συνιστά και ο τρόπος με τον οποίο προσφωνείται η Τέκμησσα: στον μονόλογο του Ρίτσου δεν ακούγεται ποτέ το όνομά της, αφού ο Αίας την αποκαλεί «*γυναίκα*», (Ρίτσος, 1990, 231, 234, 235, 239, 242), όπως ακριβώς και στον *Αίαντα* του Σοφοκλή (Σοφ. *Αίας*, 268, 293, 652, 685, 903, 940).

«*ἀργίποδας κριούς [...] κίονι δήσας*»

Στην πάροδο του σοφόκλειου *Αίαντα* (στ. 237-40), η Τέκμησσα περιγράφει πώς μέσα στην τρέλα του ο Αίας έπιασε δυο ασπρόποδα κριάρια (*δύο δ' ἀργίποδας κριούς ἀνελών*) και στη συνέχεια έδεσε το ένα όρθιο σε ένα στύλο (*τόν δ' ὀρθόν ἄνω/ κίονι δήσας*). Ο Ρίτσος υιοθετεί τη φράση στις σκηνικές οδηγίες του ποιητικού του μονόλογου: «*ένα άσπρο κριάρι δεμένο όρθιο στον πάσσαλο*» (Ρίτσος, 1990, 231).

«*γέλωτος [...] γέλωθ' [...] έπεγγελῶσιν*»

Ο Σοφοκλής, διεκτραγωδώντας την πορεία του ήρωά του προς το θάνατο, αποδίδει την απόφαση να τερματίσει τη ζωή του στην άρνησή του να αποδεχθεί πως αυτός, ο διακεκριμένος ήρωας, κατάντησε ο περίγελως των Αχαιών: *ὄμοι γέλωτος, οἶον ὑβρίσθην ἄρα* (367), *ἧ που πολὸν γέλωθ' ὑφ' ἠδονῆς ἄγεις* (382), *κεῖνοι δ' ἐπεγελῶσιν ἐκπεφευγότες* (454). Με ανάλογη λεξιλογική επιλογή εκφράζει και ο Αίαντας του Ρίτσου την πικρία που του προκαλεί η αποδοκιμασία των συμπολεμιστών του: «κ' οι εχθροί μου/ να με περιγελάνε, να κρυφογελάνε» (Ρίτσος, 1990, 232,3).

«φαεννῆς ἡμέρας [...] ὦ φέγγος»

Γλωσσική αντιστοιχία υπάρχει και στον τρόπο με τον οποίο ο Αίας, στο ποίημα του Ρίτσου, λίγο πριν αυτοκτονήσει πέφτοντας πάνω στο σπαθί του, αποχαιρετά το φως της τελευταίας του μέρας: : «Τι όμορφη μέρα – ω φέγγος του ήλιου, ποτάμι χρυσό» (Ρίτσος, 242), απόσπασμα που ανακαλεί το αντίστοιχο από την τραγωδία του Σοφοκλή: «Σὲ δ' ὦ φαεννῆς ἡμέρας τὸ νῦν σέλας, / καὶ τὸν διφρευτὴν Ἥλιον προσεννέπω [...] ὦ φέγγος» (Σοφ. Αίας, 855-9).

«πηδῶντος ἄρδην Ἔκτορος τάφρων ὕπερ»

Ο ήρωας του Ρίτσου, περιγράφοντας στην Τέκμησσα την αχαριστία με την οποία οι σύντροφοί του απάντησαν στην ανδραγαθία που εκείνος επέδειξε στις συγκρούσεις με τους Τρώες, και ιδιαίτερα με τον Έκτορα, χρησιμοποιεί τη φράση «Τότε που ο Έκτορας/ χυμούσε ακράτητος πάνω απ' τους τάφρους» (Ρίτσος, 1990, 237). Η φράση αυτή παραπέμπει στον στίχο 1279 του αρχαίου διακειμένου: *«πηδῶντος ἄρδην Ἔκτορος τάφρων ὕπερ»*.

« ὑγρᾶς ἀρούρας βῶλον»

Ο Αίαντας του σύγχρονου μονολόγου υπερηφανεύεται πως, στην κλήρωση που προηγήθηκε της σύγκρουσης με τον Έκτορα, ο ίδιος όχι μόνο δεν επιχείρησε να αποφύγει τον κίνδυνο, αλλά αντίθετα εκτέθηκε αυτόβουλα σε αυτόν: «όταν εγώ, την ώρα που κρινόταν η ζωή των Ελλήνων/ έρριξα μες στην περικεφαλαία όχι νωπούς σβώλους χῶμα/ μα το μεγάλο, ευδιάκριτο, γαμήλιο δαχτυλίδι μου...» (Ρίτσος, 1990, 237). Η αναφορά στο βῶλο από υγρό χῶμα ανάγεται στην τραγωδία του Σοφοκλή (« ὑγρᾶς ἀρούρας βῶλον»: Αίας, 1286).

Κεφάλαιο 2

Επίδραση της υπαρξιστικής φιλοσοφίας στον *Αίαντα* του

Γ. Ρίτσου

2.1. Σχέση του Ρίτσου με τον Υπαρξισμό

Η γέννηση της υπαρξιστικής φιλοσοφίας ανάγεται, στα τέλη του 19^{ου} αιώνα⁷. Το συγκεκριμένο ρεύμα έμελλε να επηρεάσει σημαντικά τη φιλοσοφική σκέψη για τις επόμενες δεκαετίες, ιδιαίτερα στο πλαίσιο του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου (Copleston, 1948, 21). Μέσα από διαφορετικές ίσως διαδρομές, διανοητές όπως ο Μαρσέλ, ο Σαρτρ, ο Μπερξόν και ο Καμύ θα αντιπαραθέσουν στη φιλοσοφία των ιδεών το συγκεκριμένο υποκείμενο, τον άνθρωπο.

Ο υπαρξιστικός στοχασμός μελετά τα θεμελιώδη ζητήματα που απασχολούν τον άνθρωπο γενικά, και ιδιαίτερα αυτόν που ζει στον ταραγμένο εικοστό αιώνα, όπως ο θάνατος, ο αγώνας για κατάκτηση της ελευθερίας και για αυτοπραγμάτωση, οι συγκρουσιακές κοινωνικές σχέσεις, ο ρόλος του Θεού, η διαχείριση της απουσίας νοήματος στον κόσμο που μας περιβάλλει κ.ά.

Ο Μαρωνίτης παρατηρεί πως ο Ρίτσος είναι ίσως ο μοναδικός ποιητής της Αριστεράς που υπερασπίστηκε τις πολιτικές, αλλά και υπαρξιακές του ψευδαισθήσεις με τόση συνέπεια (Μαρωνίτης, 2009). Παρότι στην περίοδο κατά την οποία γράφει τους δεκαεπτά μονολόγους της *Τέταρτης Διάστασης* η απήχηση της υπαρξιστικής φιλοσοφίας είναι ακόμη σχετικά περιορισμένη στην Ελλάδα (έχουν μεταφραστεί ευάριθμα έργα, όπως το *Ο Υπαρξισμός είναι ανθρωπισμός* του Σαρτρ, καθώς και μυθιστορήματα και θεατρικά έργα του Σαρτρ και του Καμύ), φαίνεται πως ο ποιητής, όντας μανιώδης αναγνώστης, αλλά και εξαιρετικός γνώστης

⁷ Ο όρος «υπαρξισμός» έχει πιθανότατα την αφετηρία του στην Existenzphilosophie του Karl Jaspers (1938) ή ακόμη και στις συζητήσεις του Jaspers με το φίλο του, Erich Frank, τον Ιούλιο του 1914 (Flynn, 2012, 247). Ωστόσο, αυτός που καθιέρωσε τον όρο είναι ο Σαρτρ με τη διάλεξή του *L'Existentialisme est un humanisme* («Ο Υπαρξισμός είναι ανθρωπισμός»).

της γαλλικής γλώσσας, είχε την ευκαιρία να εξοικειωθεί τουλάχιστον με τα κείμενα των εκπροσώπων του γαλλικού υπαρξισμού, προτού αυτά μεταφραστούν και γίνουν ευρέως γνωστά στο ελληνικό κοινό (Liapis, 2014, 122).

Εστιάζοντας στον τρόπο με τον οποίο ο Γ. Ρίτσος παρουσιάζει τον δικό του Αίαντα στον ομώνυμο μονόλογο, θα επιχειρήσουμε στη συνέχεια να ανιχνεύσουμε την επίδραση της υπαρξιστικής σκέψης —κυρίως αυτής του Σαρτρ— στο ποίημα.

2.2. Η σχέση του Εγώ με τον Άλλο. Η τυραννία του βλέμματος

Ένα από τα θεμελιώδη ζητήματα του σαρτρικού προβληματισμού είναι η σχέση του Εγώ με τον Άλλο, το οποίο ο Σαρτρ πραγματεύεται στο εμβληματικό φιλοσοφικό του δοκίμιο *Το Είναι και το Μηδέν*, αλλά και στο θεατρικό του έργο, *Κεκλεισμένων των Θυρών*. Η φράση «*Η κόλαση είναι οι άλλοι*», που εκφέρει ο Γκαρσέν στο τέλος του (Σαρτρ, 1994, 86), συμπυκνώνει τον άποψη του υπαρξιστή φιλοσόφου για τη σχέση αυτή.

Πιο συγκεκριμένα, ο Σαρτρ υποστηρίζει ότι υπάρχει μια εσωτερική διάσταση στη σχέση του Εγώ με τον Άλλο, καθώς ο Άλλος βλέπει ό,τι βλέπω, είναι υποκείμενο θέασης. Ταυτόχρονα, όμως, και η αποκάλυψη της υποκειμενικότητάς μου μπορεί να γίνει μόνο μέσω του Άλλου, μόνο εάν έχω συνείδηση ότι υπάρχουν και άλλα υποκείμενα, και άλλα βλέμματα, που με παρατηρούν (Reynolds, 2006, 89-99).

Η αίσθηση που αποκομίζει ο αναγνώστης του σοφόκλειου *Αίαντα* για τον ήρωα είναι ότι πρόκειται για έναν γενναίο, πανίσχυρο άνδρα, ο οποίος προκαλεί τον τρόμο στους εχθρούς του (*Αίας*, 169-71, 205, 212, 216, 221). Η εντύπωση αυτή προέρχεται κυρίως από τα λόγια θαυμασμού που διατυπώνει ο Χορός, οι Σαλαμίνιοι σύντροφοι του Αίαντα. Είναι επίσης σαφές ότι την εικόνα αυτή αποδέχεται —παρά τη γελοιοποίηση που υπέστη με τη ζωοκτονία— και ο ίδιος ο Αίαντας, χαρακτηρίζοντας τον εαυτό του ως τον γενναϊότερο Έλληνα που είδε ποτέ η Τροία (*Αίας*, 421-6).

Ο Ρίτσος, αποδομώντας το ηρωικό πορτρέτο του ήρωά του, τον σκιαγραφεί, ήδη από τις σκηνικές οδηγίες, ως έναν κοινό άνθρωπο κουρασμένο, ανήμπορο, ντυμένο με μια «*άσπρη νυχτικιά σκισμένη*» (Ρίτσος, 1990, 231), που αυτοσαρκάζεται: «Ε, να, λοιπόν, ο δυνατός εγώ, ο αδάμαστος· κοιτάχτε με.» (Ρίτσος, 1990, 232). Δείχνει όχι μόνο να αντιλαμβάνεται με τις αισθήσεις του το βλέμμα των άλλων, αλλά και να το υιοθετεί και να διαμορφώνει μέσα από αυτό κατά περίπτωση την αυτοεικόνα του: «*έλαμπε ολάκερος ο δρόμος κ' εγώ φαινόμουν*

πελώριος./ [...] Το σπαθί μου/ Πότε μεγάλωνε λαμποκοπώντας ασήκωτο, φωτίζοντάς με
ακέρειον/ κι άλλοτε μίκραινε πολύ σα βγαλμένο, παιδιάστικο νύχι.» (Ρίτσος, 1990, 233).

Η εικόνα που οι άλλοι έχουν γι' αυτόν και οι προσδοκίες τους αποτελούν άχθος αφόρητο:
«πολύ με φορτώσατε μ' εγκώμια,/ πολύ με βαρύνετε, με πνίξατε, ένας— ένας σας κι όλοι
μαζί κρεμασμένοι/ απ' το λαιμό μου.— με πνίξατε. Νά το έργο σας. Χαρείτε το. Κανένας/ δε
μου το συχωρνάει νάμαι μίαν ώρα κι εγώ κουρασμένος· κανένας/ δε μου το συχωρνάει νάμαι
άρρωστος [...] Εμένα δε με ρώτησε ποτέ κανένας σας πού στρέφει το μυαλό μου και το μάτι,
ποιους τρόμους,/ ποιες αδικίες, ποιους φθόνους αντικρύζω (ο ατρόμητος, βλέπετε) ή έστω/ αν
με πονάει το δόντι ή το κεφάλι, σάμπως να μην έχω/ δόντια κ' εγώ ή κεφάλι, παρά πέτρα ή
σκέτο αγέρα». (Ρίτσος, 1990, 231, 232).

Τα θαυμαστικά σχόλια των γύρω του όχι μόνο δεν τον κολακεύουν, αλλά τα επικρίνει,
καθώς συνειδητοποιεί αφενός τον ιδιοτελή χαρακτήρα τους και αφετέρου την καταστροφική
επιρροή τους, η οποία τον οδηγεί στην αλλοτρίωση από την ουσία του Εγώ του: «Εσείς οι
αθώοι,/ οι πονηροί, οι απελπισμένοι κ' υστερόβουλοι, για μένα/ άλλο δεν είχατε από
θαυμασμό συφερτικό, καθόλου αγάπη/ μονάχα θαυμασμό απαιτητικό. Θυμώνετε κιόλας από
πάνω/ για κάθε μου ανημπόρια, σάμπως να σας πρόδωσα. Και σας πρόδωσα, αλήθεια,/ μια
και τον εαυτό μου έχω προδώσει.» (Ρίτσος, 1990, 232).

Η επίθεση αυτή προς τους Άλλους, το «κατηγορώ» του Αίαντα, συμπεριλαμβάνει, εκτός από
τους συντρόφους, και τις γυναικείες παρουσίες του σπιτιού. Το ποίημα ξεκινά με την αρκετά
απαξιωτική προσφώνηση προς την ίδια την Τέκμησσα: «Γυναίκα, τι κοιτάς; [...] Τι πέτρωσες
έτσι;» (Ρίτσος, 1990, 231). Ακολουθεί ένας ψόγος των γυναικών, οι οποίες συνηθίζουν να του
μεταφέρουν διογκωμένα «τα μικρά βάσανα» του μικρόκοσμού τους, τις δυσκολίες της
καθημερινής τους ρουτίνας, τα παράπονά τους, να βεβηλώνουν ακόμη και την ιερή στιγμή
του έρωτα, αδιαφορώντας για τον πιθανό αντίκτυπο της συμπεριφοράς τους στον δικό του
ψυχισμό (Ρίτσος, 1990, 231-2). Παρότι και ο ομώνυμος ήρωας του Σοφοκλή σε κάποια
σημεία του δράματος (Σοφ. *Αίας*, 293, 685) απευθύνεται με τρόπο απότομο προς την
Τέκμησσα, εδώ η αιτία θα πρέπει να αναζητηθεί στο υπαρξιστικό υπόβαθρο του ποιήματος,
αφού η παρουσία της Τέκμησσας και των υπόλοιπων γυναικών του σπιτιού, το βλέμμα τους,
οι προσδοκίες τους, καταπιέζουν τον Αίαντα και αποτελούν τροχοπέδη για την
αυτοπραγμάτωσή του. Κάνοντας σαφή τη δυσλειτουργική σχέση του Εγώ του με τους
άλλους, ο Αίας του Ρίτσου υπογραμμίζει την ανάγκη του να μείνει μακριά από την τυραννική
εποπτεία του βλέμματός τους. Έτσι, ζητά —συνολικά έξι φορές στη διάρκεια του μονολόγου
του— από την Τέκμησσα να κλείσει τα παράθυρα, δηλαδή να κλείσει κάθε χαραμάδα απ'

όπου θα μπορούσε να διεισδύσει ένα βλέμμα. Το στοιχείο ανακαλεί στη μνήμη μας τις αντίστοιχες προτροπές του σοφοκλείου *Αίαντα* στο α΄ Επεισόδιο: «καὶ δῶμα πάκτου» (Αίας, 579).

Ενώ στον Σοφοκλή ο Αίας διέπραξε τη σφαγή των ζώων στη διάρκεια της νύχτας, την ώρα που ο στρατός κοιμόταν (*πᾶς στρατός εὔδει: Αίας, 291*), ο Ρίτσος παρουσιάζει τους εχθρούς του Αίαντα να βρίσκονται σε πλήρη εγρήγορση· έχουν περικυκλώσει το σπίτι, τον παρακολουθούν κρυμμένοι και τον περιγελούν: «κ’ οι εχθροί μου/ να με περιγελάνε, να κρυφογελάνε. Χτες, όλη νύχτα,/ παραμονεύαν, κυκλοφέρναν το σπίτι· με βλέπαν. Κοιτούσαν/ απ’ τα παντζούρια, απ’ τις κουρτίνες, απ’ τις κλειδαρότρυπες, απ’ τα ντουλάπια/ άκουγα τα τριξίματα στο πάτωμα, τις γραντζουνιές στον τοίχο. Σαν βγήκα/ κρυφτήκανε πίσω απ’ τα δέντρα. Με παραμονεύαν [...] Οι εχθροί μου είχαν καρφώσει τα βέλη,/ κρυφές κεραίες, να παρακολουθούν την κίνησή μου [...] Άκου , — γελάνε πάλι στην αυλή» (Ρίτσος, 1990, 232, 233, 235, 239).

Η κατάσταση, μάλιστα, επιδεινώνεται, όταν ο Αίας βγαίνει από το σπίτι. Εκτός του ότι αισθάνεται παγιδευμένος από τα βλέμματα των εχθρών του που καιροφυλακτούν κρυμμένοι πίσω από τα δέντρα, του φαίνεται ότι μαζί τους συνωμοτεί και η ίδια η φύση: «Το φεγγάρι είχε ασβεστώσει το δρόμο·/ έλαμπε ολάκερος ο δρόμος, κ’ εγώ φαινόμουν πελώριος· με βλέπαν/ από παντού.» (Ρίτσος, 1990, 233). Νιώθει εγκαταλελειμμένος ακόμη και από την ίδια του τη σκιά, η οποία έχει απορροφηθεί από τα αλλότρια βλέμματα: «Ακόμα κ’ η σκιά μου/ μ’ είχε παρατημένον...» (Ρίτσος, 1990, 233). Η “αντικειμενικοποίηση” που υφίσταται ο ήρωας του προξενεί υπαρκτική αλλοτρίωση. Ακόμη και τα ίδια του τα βήματα τα νιώθει «ξένα» και «προδοτικά» (Ρίτσος, 1990, 234).

Στο *Είναι και το Μηδέν* ο Σαρτρ υποστηρίζει πως ο μόνος τρόπος για να υπερβεί το άτομο την αντικειμενικοποίησή του μέσω του βλέμματος του Άλλου είναι να καταστήσει -μέσω του δικού του βλέμματος- και τον Άλλο αντικείμενο θέασης. Κάτι τέτοιο, βέβαια, δεν μπορεί να συμβεί όσο οι εχθροί του Αίαντα παραμένουν κρυμμένοι. Μόνο όταν γίνονται ορατοί, ο Αίαντας θα δηλώσει: «-δεν μπορούσανε πια να μου ξεφύγουν·» (Ρίτσος, 1990, 234).

Αρχικά, συμπεριλαμβάνει και το βλέμμα της συντρόφου του στα εχθρικά βλέμματα: «Όλη τη νύχτα/ με παραμόνευες κ’ εσύ πίσω απ’ την πόρτα, ναι, μαζί με το παιδί μου,/ μ’ έδειχνες στο παιδί, να δει το σώριασμά μου». Ωστόσο, ο Ρίτσος διαφοροποιείται τελικά από τον Σαρτρ: « — όχι, όχι,/ τούκλεινες με τις δυο παλάμες σου τα μάτια, μη με δει.» (Ρίτσος, 1990, 234), καθώς φαίνεται «να αποδέχεται την ύπαρξη αγάπης και αμοιβαιότητας χωρίς το βλέμμα

του οικείου Άλλου να προσλαμβάνει κατ' ανάγκη σαδιστικό ή μαζοχιστικό χαρακτήρα» (Παύλου, 2013, 173).

Ο Ρίτσος, υπό το πρίσμα του υπαρξισμού, καινοτομεί όσον αφορά τον τρόπο με τον οποίο ο ήρωας βλέπει τους εχθρούς του, όταν πλέον αυτοί καθίστανται αντικείμενο θέασης. Δεν σφαγιάζει τα ζώα με την ψευδαίσθηση ότι πρόκειται για τους Αχαιούς, όπως συμβαίνει στο αρχαίο διακεείμενο, αλλά έχοντας επίγνωση ότι τα θύματά του παριστάνουν τα τετράποδα, με σκοπό να τον γελοιοποιήσουν: «παρασταίνοντας/ τα βόδια, τα γαϊδούρια, τ' άλογα, τα πρόβατα» (Ρίτσος, 1990, 234). Η αίσθηση ότι οι εχθροί του υποκρίνονται ενισχύεται και από τη χρήση προσωπείων: φορούσαν «μεγάλες προσωπίδες» και «χαρτονένιες αποκριάτικες μουτσούνες» (Ρίτσος, 1990, 234). Η λεπτομέρεια αυτή υπογραμμίζει, ίσως, την «υποκρισία που επιδεικνύουν οι Ατρείδες κατά την Κρίση των Όπλων, η οποία οδηγεί, άλλωστε, και στην παράκρουση του Αίαντα» (Παύλου, 2013, 156). Αυτή «τη γιγάντια μασκαράτα γεμάτη ψευδαισθήσεις και υπαινιγμούς» μέσα στην οποία ζει το δράμα του ο Αίας, αλλά και ο σύγχρονος άνθρωπος εν γένει, εντοπίζει ο Σαντζίλιο, μελετώντας την περίπτωση του συγκεκριμένου μονολόγου (Σαντζίλιο, 1998, 64).

2.3 Η «κακή πίστη»

Σύμφωνα με τον Υπαρξισμό, υπάρχουν δύο τύποι Είμαι: το “είναι-καθ' εαυτό” (être-en-soi) και το “είναι-δι' εαυτό” (être-pour-soi). Το πρώτο είναι ο τρόπος με τον οποίο υφίστανται μέσα στον κόσμο τα αντικείμενα και οι δεδομένες καταστάσεις, δηλαδή οτιδήποτε δεν συνιστά τη συνείδηση: είναι τα πράγματα, αλλά και οι ιδιότητες που διαθέτει ο άνθρωπος χωρίς να τις έχει ο ίδιος θελήσει ή επιδιώξει.

Αντίθετα, ο δεύτερος τύπος του Είμαι υποδηλώνει το ανθρώπινο “είναι”, ή αλλιώς, ταυτίζεται με την ανθρώπινη συνείδηση (Μπακονικόλα, 1991, 45-9). Το “είναι-δι' εαυτό” (être-pour-soi) αποτελεί συνειδητή υπαρκτική επιλογή του υποκειμένου και προκύπτει από την άρνηση του “είναι-καθ' εαυτό”, τη μηδένιση (nihilation) της δεδομένης πραγματικότητας, η οποία υπάρχει ερήμην του ανθρώπου (γεγονότητα, facticité).

Αυτή η διάκριση αντιστοιχεί στους σαρτρικούς όρους της “γεγονότητας” (facticité) και της “υπέρβασης” (transcendance). Με την πρώτη ο Σαρτρ περιγράφει όλα εκείνα τα στοιχεία που ετεροπροσδιορίζουν το Εγώ μου (χρώμα, φυλή, καταγωγή κοινωνική τάξη, εθνικότητα κ.τ.ό). Η υπέρβαση είναι αυτή που επιτρέπει στο άτομο να ξεπεράσει τη γεγονότητά του, να ξεφύγει από αυτήν (Gardner, 2009, 99). Όταν το άτομο αποδέχεται απλώς τη γεγονότητα, ανέχεται να προσδιορίζεται έξωθεν, αρνείται να αναλάβει την προσωπική του ευθύνη για τις

πράξεις και τις επιλογές του, και φοβάται να συγκρουστεί με τις διαμορφωμένες πεποιθήσεις, αξίες και κώδικες συμπεριφοράς, τα οποία επικαλείται ως άλλοθι. Αυτή η στάση περιγράφεται από τον Σαρτρ ως «κακή πίστη» (*mauvaise foi*: Sartre, 1956, 56-86). Ουσιαστικά, υποστηρίζει ο φιλόσοφος, «η κακή πίστη είναι ένα ψέμα που λέμε στον εαυτό μας» (Sartre, 1977, 105), ένα πρόσχημα για να υπηρετήσουμε την εικόνα που έχουν οι άλλοι για μας.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιου ανθρώπου αποτελεί ο Αίαντας του Ρίτσου. Αποδέχτηκε τον τίτλο του δεινού πολεμιστή, που άλλωστε αποτελούσε στοιχείο της οικογενειακής του παράδοσης, αλλά και του άτρωτου ανθρώπου. Όλες οι ιδιότητες που οι άλλοι προέβαλλαν πάνω του τον οδήγησαν στο να ζήσει τη ζωή του προσπαθώντας διαρκώς να τις επαληθεύσει, ώστε να κερδίσει την αποδοχή και την καταξίωση. Το τίμημα ήταν η απομάκρυνσή του από τις πραγματικές του ανάγκες, από τον ίδιο του τον εαυτό. Στη συνειδητοποίηση αυτής της κατάστασης συνίσταται και η τραγικότητά του, ενώ αυτή η συνειδητοποίηση θα αποτελέσει και την αφετηρία για τη μεταστροφή του. Μόνο λίγο πριν από το τέλος θα κατακτήσει το “είναι-δι’ εαυτό”. Είναι στιγμή που ομολογεί: «Εμένανε μου φτάνει/ αυτό που βρήκα, χάνοντας τα πάντα» (Ρίτσος, 1990, 239).

2.4 Η μαύρη μύγα

Την επιρροή της φιλοσοφικής σκέψης των υπαρξιστών, και κυρίως του Σαρτρ, στον *Αίαντα* του Ρίτσου μαρτυρεί ένα ακόμη στοιχείο, η αναφορά στη «μαύρη μύγα». Όταν ο Γάλλος φιλόσοφος ανεβάζει στο Παρίσι το 1943 το πρώτο θεατρικό του έργο με τίτλο *Οι Μύγες*, επαναπροσδιορίζοντας τον αρχετυπικό μύθο των Ατρείδων, εφαρμόζει σε αυτό τις φιλοσοφικές του απόψεις, οι οποίες το ίδιο έτος έχουν εκτεθεί στο βιβλίο του *Το Είναι και το Μηδέν*. Στις *Μύγες*, οι οποίες επαναπραγματεύονται τον τραγικό μύθο των Ατρείδων, ο Ορέστης, επιχειρώντας να συγκροτήσει ελεύθερα την ταυτότητά του, έρχεται αντιμέτωπος με τις συλλογικές ενοχές των Αργείων, που σωματοποιούνται στις χιλιάδες μύγες οι οποίες -στη θέση των αισχύλειων Ερινύων- κυκλοφορούν στην πόλη, κατατρύχοντας τους κατοίκους της.

Ο Ρίτσος, επηρεασμένος πιθανότατα από το σατρικό δράμα, συνθέτει αρχικά τον μονόλογο *Ορέστης*, ο οποίος ολοκληρώνεται τον Ιούλιο του 1966, και στη συνέχεια, όπως προαναφέρθηκε, από το καλοκαίρι του 1967 έως τις αρχές του 1969, τον *Αίαντα*.

Στην περίπτωση του *Αίαντα* η μύγα είναι μόνο μία και εμφανίζεται σε τέσσερα σημεία του ποιήματος (Ρίτσος, 1990, 231, 232, 234, 240). Η αρχική αναφορά γίνεται στους πρώτους

κίολας στίχους, όταν ο Αίαντας ζητά επιτακτικά από την Τέκμησσα να κλείσει πόρτες και παράθυρα, ώστε να μην μπαίνουν πια διάφορα ζώφια.

Ασφαλώς προκαλεί εντύπωση η επιλογή του Ρίτσου να παρουσιάσει τον ήρωά του, έναν άντρα εξαιρετικά μεγαλόσωμο και γενναίο, τρομοκρατημένο μπροστά σε ένα τόσο μικρό και ασήμαντο πλάσμα, το οποίο περιγράφεται, πλεοναστικά, με το επίθετο «μαύρος» και παρουσιάζεται να διαθέτει ιδιότητες και διαστάσεις υπερφυσικές: «Κοίτα, στον τοίχο,/ μια μαύρη μύγα, μαύρη, μαύρη, μεγαλώνει, μαυρίζει τη μέρα,/ μαύρον αγέρα ρουθουνίζει» (Ρίτσος, 1990, 231). Ο φαινομενικά ανεξήγητος τρόμος του Αίαντα οφείλεται πιθανώς στο ότι τη στιγμή αυτή ο ήρωας βρίσκεται αντιμέτωπος με την εξευτελιστική γι' αυτόν πράξη του.

Παρόλα αυτά, στον επόμενο στίχο η μύγα επανακτά τις κανονικές της διαστάσεις —γίνεται μικρότερη από την ανθρώπινη παλάμη— ενώ η εξόντωσή της φαίνεται μάλλον απλή υπόθεση, αφού ανατίθεται στην Τέκμησσα: «σκέπασέ την με το χέρι σου, σκότωσέ την, δεν μπορώ ναν τη βλέπω.» (Ρίτσος, 1990, 231).

Η επόμενη αναφορά στη μύγα θα γίνει λίγο πριν ο Αίας αρχίσει να αφηγείται να περιστατικά της νύχτας που προηγήθηκε. Η μύγα τώρα πια δεν βρίσκεται στον τοίχο, αλλά σε ένα σημείο που σχετίζεται άμεσα με τη σφαγή των ζώων και τη μανία του ήρωα: πρόκειται για το κέρατο ενός από τα σφαγμένα ζώα, ενός βοδιού, στο οποίο, μάλιστα η μύγα τροχίζει απειλητικά τα νύχια της (η λεπτομέρεια αυτή απαντά και στο σαρτρικό κείμενο των *Μυγών*, Πράξη 3, Σκηνή 1): «Κ' η μαύρη μύγα, νάτη, στου βοδιού το κέρατο τα νύχια της τροχίζει» (Ρίτσος, 1990, 232).

Η αρχή της μεταστροφής του ήρωα συμπίπτει με την τρίτη αναφορά στη μύγα. Τώρα πια έχει αποφασίσει να «μαντρώσει» τους εχθρούς του κι επιθυμεί να απαλλαγεί από τον *a priori* ρόλο του ήρωα και από όλα γενικά τα στοιχεία του Εγώ του που του έχουν δοθεί έξωθεν (πχ. το όνομά του). Έτσι, η μύγα γίνεται αντιληπτή όπως πραγματικά είναι, και η αποστροφή προς την Τέκμησσα συνίσταται στη ρητή και σύντομη διαταγή να τη σκοτώσει. «Γυναίκα, τι κοιτάς μ' αυτό το βλέμμα; Η μύγα – σκότωσέ τη.» (Ρίτσος, 1990, 234).

Αναζητώντας τον συμβολισμό που υποκρύπτεται στην παρουσία της μύγας, θα μπορούσε κανείς να εικάσει ότι αυτή συμβολίζει τις τύψεις του Αίαντα, που αποτελούν φραγμό στον δρόμο προς την ουσιώδη για τον υπαρξισμό κατάκτηση της προσωπικής του ελευθερίας. Όταν κατορθώνει να απεμπλακεί από όλες τις αγκυλώσεις που τον βασανίζουν, να αδιαφορήσει για τη χλεύη του περίγυρου και να απελευθερωθεί από τις τύψεις του, τότε η

παρουσία της μύγας παύει να τον καταδιώκει και μετατρέπεται σε μια σκιά στον τοίχο, που απλώς ενοχλεί με το βουητό της: «Αχ, τίποτε δικό μας — ό,τι φτιάχνουμε κι ό,τι είμαστε, άλλος/ μας τόδωσε και μας το παίρνει πίσω· — ξένος, άγνωστος, χωρίς τη θέλησή μας./ Και τούτη η μύγα βουΐζει, βουΐζει — σκότωσέ τη.» (Ρίτσος, 1990, 240).

2.5 Η αυτοκτονία

Ο θάνατος, η πιο ακραία ανθρώπινη εμπειρία, δε λείπει σχεδόν ποτέ από το έργο του Σαρτρ. Είναι παρών ως απουσία, ως το μεταίχμιο του Είναι και του Μηδενός (Sartre, 1977, 187-8). Στον *Αίαντα* του Ρίτσου, όσο και σε αυτόν του Σοφοκλή, ο θάνατος παίρνει τη μορφή της ενσυνείδητης επιλογής για αυτοχειρία.

Αυτή η επιλογή του Ρίτσου σχετίζεται πιθανότατα και με τη σκέψη ενός άλλου σημαντικού Υπαρξιστή, του Καμύ. Ο Καμύ πραγματεύεται κατεξοχήν το πρόβλημα της αυτοκτονίας στο δοκίμιο *Ο Μύθος του Σίσυφου*, υποστηρίζοντας πως η αυτοκτονία «είναι το μόνο φιλοσοφικό πρόβλημα», αφού «τη στιγμή που αποφασίζεις πως η ζωή αξίζει ή δεν αξίζει τον κόπο να τη ζήσεις, απαντάς στο βασικό πρόβλημα της φιλοσοφίας» (Καμύ, 2007, 17). Ο Σίσυφος, κατά τον Καμύ, όπως και ο Αίας του Ρίτσου, συμβολίζει τη μοίρα όλων των ανθρώπων που βρίσκονται καταδικασμένοι να ζουν σ' ένα κόσμο χωρίς θεούς έχοντας πλήρη επίγνωση πως η κάθε προσπάθειά τους θα αποβεί μάταια. Το στοιχείο, όμως, που τον διαφοροποιεί από τον ήρωα του Ρίτσου είναι ότι αντί να παραιτηθεί και να αυτοκτονήσει, εξακολουθεί να μοχθεί (Segal, 2007, 54-6). «Μελετάει αυτή την ασύνδετη σειρά των πράξεων που γίνεται πεπρωμένο του, φτιαγμένο από τον ίδιο, απλό κάτω απ' το βλέμμα της μνήμης και σφραγισμένο σε λίγο με το θάνατό του», αλλά «βρίσκεται πάντα σε πορεία» (Καμύ, 2007, 168).

Ο Αίας του Σοφοκλή, όπως προαναφέρθηκε, οδηγείται στην αυτοκτονία, επειδή νιώθει ντροπή απέναντι στον περίγυρό του για την αποτρόπαια πράξη του, αλλά και διότι οι αξίες από τις οποίες εμφορείται έχουν μεταβληθεί. Ωστόσο, παραμένει οργισμένος, θέλει να τιμωρήσει τους εχθρούς του (πβ. στ. 387-90), τους καταριέται (στ. 854-9), ενώ νοιάζεται για την υστεροφημία του, αγωνιώντας για το τι θα απογίνει το νεκρό του σώμα (πβ. *Αίας*, 687-9, 823-30).

Από την άλλη μεριά, ο Αίαντας του Ρίτσου δεν οδηγείται στον θάνατο από θυμό ή από ανάγκη. Συγχωρεί τους εχθρούς του και θα έλεγε κανείς ότι σχεδόν τους λυπάται: «Μια μέρα/ κ' εκείνοι θα σταθούν γυμνοί μπροστά στη νύχτα και στο μακρύ της δρόμο·/ σε τίποτα δε θα τους χρησιμέψει πια η κλεμμένη ασπίδα, όσο ωραία και μεγάλη» (Ρίτσος, 1990, 237). Η

αποκατάσταση του ονόματός του δεν τον αφορά ούτε και υπάρχει οποιαδήποτε αναφορά στην τύχη της σορού του ή οποιαδήποτε μέριμνα για απότιση μεταθανάτιων τιμών: «Ας μη με θυμηθούνε. Τι πειράζει τάχα;» (Ρίτσος, 1990, 239).

Ο Σαρτρ υποστηρίζει πως «ο άνθρωπος είναι το μοναδικό ον μέσω του οποίου το Μηδέν έρχεται στον κόσμο», αφού «αφοπλίζοντας το παρελθόν του εκκρίνει το ίδιο του το Μηδέν» (Sartre, 1986, 59, 60, 64). Ο Αίαντας του συγκεκριμένου μονολόγου μοιάζει να επαληθεύει αυτήν την άποψη, καθώς, όταν παύει να λειτουργεί στο πλαίσιο της «κακής πίστης», αδιαφορεί για τους εξωτερικούς παράγοντες, μηδενοποιεί τον εαυτό του, απαλλάσσεται από τα δεσμά της χαοτικής παράνοιας που χαρακτηρίζει τον κόσμο και που προκαλεί στον άνθρωπο το συναίσθημα της αγωνίας, του άγχους (κατά τον Heidegger και τον Kierkegaard) ή της ναυτίας, κατά τον Σαρτρ (Tulloch, 1952, 39). Με την επιλογή αυτή κατακτά την πραγματική ελευθερία.

2.6 Η κατάκτηση της ελευθερίας

Η ελευθερία, σύμφωνα με τον Σαρτρ, συνιστά θεμελιώδη συνθήκη της ανθρώπινης ύπαρξης —μάάλιστα την προτάσσει της ύπαρξης— διότι μόνο μέσα από αυτήν η ουσία του ανθρώπου καθίσταται δυνατή (Sartre, 1986, 61). Ωστόσο, όπως παρατηρεί ο Πεφάνης, «η ελευθερία (του ανθρώπου) [...] δεν του δίδεται ως θείο δώρο από μια εξωτερική πηγή εξουσίας, αλλά πραγματώνεται από τον ίδιο» (Πεφάνης 1996, 37).

Ο Αίας, ωστόσο, για να χρησιμοποιήσουμε τον σχετικό όρο της σαρτρικής φιλοσοφίας, έχει εγκλωβιστεί σε μία «κατάσταση» (situation) που εμποδίζει την ελευθερία του. Καλείται να αποφασίσει αν θα υπερβεί αυτήν την κατάσταση ή θα παραμείνει εγκλωβισμένος στην «κακή πίστη». Επιλέγει το πρώτο· γι' αυτό, μετά την κορυφαία εμπειρία που βίωσε την προηγούμενη νύχτα, επιχειρεί αρχικά να απαλλαγεί από την τυραννία που του ασκούν οι άλλοι: «Δεν άντεξα τότε,/ σήκωσα το σπαθί μου, χτύπησα, τους μάντρωσα όλους» (Ρίτσος, 1990, 234).

Ο Αίας κατορθώνει να απαξιώσει τις «μάταιες ξιπασίες και τις μάχες», τους παλιούς του άθλους, ακόμη και την ασπίδα, σύμβολο της ανδρείας του, που τώρα κείται σκουριασμένη στο έδαφος: «σκουριασμένη κι αυτή απ' τις βροχές και τ' αλάτι,/ με τις παλιές ηρωικές παραστάσεις της όλες σβησμένες» (Ρίτσος, 1990, 239). Στο μεταίχμιο ζωής και θανάτου, ο ήρωας συνειδητοποιεί σε τέτοιο βαθμό την απουσία νοήματος στην επιδίωξη των άθλων, ώστε βλέπει τους νεκρούς να περνούν από μπροστά του, απαλλαγμένοι από κάθε βιοτική μέριμνα και αγωνία και τους ζηλεύει: «Τα χέρια τους είναι μακριά και μαραμμένα— δεν μπορούν να κρατήσουν/ ασπίδες και τόξα — μήτε που το σκέφτονται· [...] Ανεξέλεγκτοι, αόρατοι, [...] με την έλλειψη κάθε αδημονίας,/ με τον αργό, διαρκή χρόνο τους. Απρόσβλητοι. Τους ζήλεψα.» (Ρίτσος, 1990, 238).

Μιλώντας για τη χρονικότητα, ο Σαρτρ στο έργο του *Το Είναι και το Μηδέν*, αναφέρεται στις τρεις χρονικές βαθμίδες: το μέλλον τού ανθρώπου τού ανήκει στον βαθμό που κατακτά το παρόν με βάθος το μέλλον· αντιθέτως, το παρελθόν τού ανθρώπου τού ανήκει, αποτελώντας μέρος της παροντικής facticité που πρέπει να υπερβεί (Sartre 1977) 187-8). Η ελευθερία, κατά τον Σαρτρ οδηγεί τον άνθρωπο στο να εκκρίνει το ίδιο του το Μηδέν μέσα από την κατάργηση του παρελθόντος του (Sartre, 1977, 81, 2).

Έτσι, η απόφαση του Αίαντα να αποποιηθεί το όνομά του (Ρίτσος, 1990, 234), αλλά και η παραχρήμα απόρριψη της φευγαλέας σκέψης του να απομνημειώσει το παρελθόν, βαλσαμώνοντας τα σφαγμένα ζώα: «Θάταν όμορφο/ να βαλσαμόναμε τούτα τα ζώα,—

προπάντων τούτο το άσπρο κριάρι» (Ρίτσος, 1990, 239), θα πρέπει να θεωρηθεί ως μία ακόμη βαθμίδα προς την κατάκτηση της ελευθερίας, του, αφού μία πράξη όπως το βαλσάμωμα των ζώων θα ανέκοπτε τη διάρκεια του χρόνου, καθοριστική για το «είναι-δι' εαυτό», που είναι «εν τω γίγνεσθαι» (Σαρτρ, 1990, 85).

Μόνο όταν ο Αίας απαλλαγεί από όλες τις δεσμεύσεις που υψώνει μπροστά του το εξωτερικό περιβάλλον, θα διαλυθεί η «άσπρη πάχνη», και θα μεταβληθεί ριζικά ο τρόπος με τον οποίο θεάται τα πράγματα: «Έφυγε τούτη η νύχτα. Αλάφρωσα» (Ρίτσος, 1990, 235). Ο Αίας, για να καταστεί ελεύθερο, όπως και οι υπόλοιποι ήρωες του Ρίτσου, θα μετατρέψει το χρέος σε βούληση καταφάσκοντας τη μοίρα του, στοιχείο συνυφασμένο με την τραγικότητά του (βλ. Χριστοπούλου, 2010, 60).

2.7 Η προσέγγιση του Θείου

Ένα ακόμη σημείο συνάντησης του ποιητικού μονολόγου του Ρίτσου με την υπαρξιστική φιλοσοφία αποτελεί ο ρόλος που επιφυλάσσει ο ποιητής στο Θεό, σε σχέση με την τύχη και τις επιλογές του ήρωά του.

Στο σοφοκλείο δράμα, η θεϊκή παρουσία και επέμβαση είναι απτή: σε αυτήν αποδίδεται ευθέως η πλάνη του ήρωα, που χαρακτηρίζεται «πληγή Διός» (Αίας, 137) και «θεία νόσος» (185). Παρότι, ακόμη και στον Σοφοκλή, το θέμα της «ύβρεως» του ήρωα μένει κάπως μετέωρο —ο Lesky υποθέτει μάλιστα πως ο Σοφοκλής παίρνει το θέμα της ενοχής από την επική παράδοση, χωρίς να του δίνει κεντρική θέση (Lesky, 1983, 399-400)— ο Αίας έχει ξεπεράσει το ανθρώπινο μέτρο.

Η αίσθηση αυτή προκύπτει από τα λόγια του αγγελιοφόρου, ο οποίος μεταφέρει το χρησμό του Κάλχαντα στο γ' επεισόδιο της τραγωδίας. Ο Αίας, μιλώντας με κομπορημοσύνη στον Τελαμόνα, υποστηρίζει ότι μπορεί να διακριθεί στον πόλεμο χωρίς τη συνδρομή των θεών: «έγώ δέ και δίχα/ κείνων πέποιθα τοῦτ' έπισπάσειν κλέος.» (Σοφ. Αίας, 768-9). Επίσης, απορρίπτει με έπαρση τη βοήθεια της Αθηνάς που σπεύδει να του συμπαρασταθεί στη μάχη, διατρανώνοντας την πεποίθησή του ότι μπορεί και μόνος να αποτρέψει την εχθρική επίθεση: «άνασσα, τοῖς άλλοισιν Άργείων πέλας/ ἴστω, καθ' ἡμᾶς δ' οὔποτ' έκρήξει μάχη» (Αίας, 774-5). Ίσως, μάλιστα, ο Αίας, όπως αναφέρει ο Χορός στην Πάροδο, να επέσυρε την εκδικητική μανία και άλλων θεοτήτων, όπως η Άρτεμη και ο Ενυάλιος, παραμελώντας τις υποχρεώσεις του απέναντί τους (Αίας, 172-81).

Έτσι, η πλάνη του Αίαντα αποδίδεται στις «δυσφόρους γνώμας», που η ίδια η Αθηνά, η θεά που κατεξοχήν προστατεύει τους Έλληνες στη διάρκεια του Τρωικού πολέμου, ομολογεί ότι

έριξε στα μάτια του, προκειμένου τελικά να σφαγιάσει τα ζώα, αντί για τους συμπολεμιστές του (Σοφ. *Αίας*, 51-4).

Ο Ρίτσος, από την άλλη μεριά, αποδίδει την «τύφλωση» του Αίαντα στον αποπροσανατολισμό του από το κοινωνικό περιβάλλον και από τις διάφορες ιδεολογίες που αυτό του επιβάλλει να ενστερνιστεί. Κάτω από αυτό το πρίσμα θα πρέπει πιθανότατα να ερμηνευτεί η αναφορά του Ρίτσου στα εικονίσματα των Αγίων, οι οποίοι συνομιλούν σιγανά μεταξύ τους για τον ήρωα: «...σάμπως νάσαι/ μέσα σε μια μεγάλη, σκοτεινή εκκλησία μες στο λιοπύρι, κ' οι εικόνες/ χλωμές, ψηλές, κάτι μιλάνε μεταξύ τους χαμηλόφωνα για σένα» (Ρίτσος 1990, 233).

Το απόσπασμα είναι γεμάτο από παραστάσεις και σύμβολα της θρησκευτικής παράδοσης: το «φίδι», το οποίο παραπέμπει στους δρακοντοκτόνους αγίους της ορθοδοξίας, Γεώργιο και Δημήτριο· «το λιοντάρι με το αγκάθι στο πέλμα», που θυμίζει τον Άγιο Γεράσιμο τον Ιορδανίτη, πάντα αγιογραφημένο δίπλα στο λιοντάρι, το οποίο ο ίδιος θεράπευσε και τον υπηρετούσε ως το τέλος της ζωής του· το «κομμένο κεφάλι στο δίσκο», που υποδηλώνει τον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο· το «ολομόναχο μεγάλο μάτι» που ανακαλεί στη μνήμη το μάτι του Παντοκράτορα, ζωγραφισμένο στους θόλους των εκκλησιών· «τα μικρά κουδούνια» και ο «καπνός», σύμβολα των θυμιατών· κι ακόμη «το αίμα που στάζει/ απ' την άκρη της λόγχης» και η «καμένη δάφνη», που υπαινίσσονται τη Σταύρωση του Χριστού και το πέρασμα από τον Θάνατο στη Ζωή.

Παρόλο που η ελληνική θρησκευτική παράδοση, έστω και υπό μορφή παιδικών αναμνήσεων, κατέχει σημαντική θέση στην ποίηση του Ρίτσου, η προσέγγισή του είναι αθεϊστική και απηχεί τις απόψεις του υπαρξισμού, σύμφωνα με τις οποίες ο άνθρωπος, απαλλαγμένος από την παρουσία του Θεού, μπορεί πλέον να νοηματοδοτεί ο ίδιος τη ζωή του, το καλό και το κακό (Coates, 1953, 232) και να «εγκαθιδρύει με τις πράξεις του τις αξίες του κόσμου» (Μπακονικόλα, 1989, 35). Έτσι, οι αναφορές του Ρίτσου στην ορθόδοξη εκκλησιαστική εικονογραφία (βλ. προηγούμενη παράγραφο) έχουν ως στόχο να παρουσιάσουν τη θρησκεία ως τροχοπέδη στην προσπάθεια για κατάκτηση της ελευθερίας του ανθρώπου: η πίστη στο θαύμα, στη μεταθανάτια ζωή, στη διαρκή παρακολούθηση από το πανταχού παρόν βλέμμα του Παντοκράτορα, είναι αιτίες πλάνης για τον άνθρωπο και τον κρατούν δέσμιο του φόβου και της ενοχής, ενισχύοντας τον εγκλωβισμό του στην «κακή πίστη».

Συνεπώς, όταν ο Αίας του σύγχρονου ποιητικού μονολόγου δηλώνει ότι καθόλου δεν τον νοιάζει «η απάτη των θεών» (Ρίτσος, 1990, 236), εννοεί, προφανώς, την απατηλή ύπαρξη των θεών, για την οποία γίνεται λόγος από τους στοχαστές του υπαρξισμού, ήδη από τις απαρχές

του. Ας μην ξεχνούμε την περίφημη φράση του Νίτσε «Ο Θεός πέθανε», με την οποία διατρανώνει την πεποίθησή του πως ο άνθρωπος πρέπει να συνειδητοποιήσει ότι ο ίδιος είναι δημιουργός του εαυτού του, αλλά και τα κηρύγματα του Jaspers και του Heidegger ότι η έννοια «Θεός» είναι απάτη (Beck, 1944, 128-131).

Επίλογος

Στόχος της παρούσας εργασίας ήταν να διερευνήσει αρχικά τη σχέση του ποιητικού μονολόγου του Ρίτσου «Αίας», με την ομώνυμη τραγωδία του Σοφοκλή, καθώς και να ανιχνεύσει το υπαρξιστικό υπόβαθρο του ποιήματος.

Όσον αφορά το πρώτο σκέλος, τα συμπεράσματα στα οποία καταλήγουμε είναι τα εξής:

Ο Ρίτσος διατηρεί βασικά μοτίβα του αρχαιολογικού μύθου του Αίαντα, όπως η ανδρεία του ήρωα, η απογοήτευση από την άδικη συμπεριφορά των συντρόφων κατά την κρίση των όπλων, η βίωση του εξευτελισμού και της απομόνωσης από το κοινωνικό του περιβάλλον, η απόφαση της αυτοκτονίας. Επίσης, ομοιότητες με τη σοφοκλεία τραγωδία εντοπίστηκαν στο επίπεδο του λεξιλογίου.

Ωστόσο, ο ποιητής προβάλλει στον μύθο στοιχεία αυτοβιογραφικά και συμβατά με τα ιστορικά συμφοραζόμενα της δικής του εποχής. Μέσα από αναχρονισμούς, παρουσιάζει τον Αίαντα, όπως και τους υπόλοιπους χαρακτήρες των αρχαίοθεμων ποιημάτων της *Τέταρτης Διάστασης*, να «συμπεριφέρονται σα σημερινοί Έλληνες, που οι περιπέτειες, τα πάθη, τα συναισθήματα και τα ερωτηματικά τους είναι τόσο αρχαία όσο και συγκαιρινά και που επιτρέπουν να επιχειρηθεί η εξοικείωση με τη μοίρα» (Κουλουφάκος, 1975, 27). Η αποδόμηση του επικού κλέους διατρέχει το ποίημα. Ο Αίαντας του Ρίτσου δεν αυτοκτονεί τελικά από θυμό, αλλά έχοντας συνειδητοποιήσει την έλλειψη νοήματος στην προσπάθεια για διάκριση, και στην ανθρώπινη ζωή συλλήβδην.

Στο επίπεδο της δομής, η καινοτομία του Ρίτσου συνίσταται στην επιλογή του μονολόγου του ήρωα ενώπιον ενός βωβού προσώπου. Η δράση απουσιάζει και υποκαθίσταται από τον λόγο του πρωταγωνιστή. Η Χρύσα Προκοπάκη επισημαίνει σχετικά ότι η ανατροπή καταστάσεων δεν αλλοιώνει αυτά καθ' εαυτά τα γεγονότα, αλλά γίνεται μέσα από εσωτερικές διεργασίες (Προκοπάκη, 1981, 317), οι οποίες εκφράζονται μέσω του μονολόγου.

Όσον αφορά το δεύτερο σκέλος, δηλαδή την ανίχνευση πιθανής συγγένειας του *Αίαντα* με τον Υπαρξισμό, προέκυψαν τα ακόλουθα συμπεράσματα.

Η ύπαρξη φιλοσοφικού υπόβαθρου στο ποίημα εντοπίζεται στον τρόπο με τον οποίο ο ποιητής αναδιαπραγματεύεται τον μύθο, θίγοντας ζητήματα που αποτελούν την πεμπουσία της υπαρξιστικής σκέψης. Τέτοια ζητήματα είναι η δυσλειτουργική σχέση του ήρωα με τους άλλους, η βασανιστική βίωση του βλέμματός τους, η εργώδης προσπάθειά του να απαγκιστρωθεί από όλα εκείνα τα στοιχεία (τα έξωθεν δοσμένα χαρακτηριστικά, τις ενοχές που προσωποποιεί η μύγα-τύψη), τα οποία τον κρατούν δέσμιο στερώντας του την ελευθερία του, η αθεϊστική στάση του, η μηδενοποίηση του Εγώ του και η ενσυνείδητη απόφαση της αυτοχειρίας.

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση Βιβλιογραφία

- Αλεξίου, Χ. 2008, «Μια απόπειρα ανάλυσης της *Τέταρτης Διάστασης* του Γιάννη Ρίτσου», Μακρυνικόλα Αικατερίνη, Μπουρνάζος Στρατής (επιμ.), *Διεθνές Συνέδριο. Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, εκδ. Κέδρος.
- Αργυρίου, Α. 1991, «Η ποίηση του Γιάννη Ρίτσου. Μια σπειροειδής εξέλιξη», *Νέα Εστία*, 1547, 40-51.
- Βαγενάς, Ν. 1979, *Ο ποιητής και ο χορευτής*, Κέδρος, Αθήνα.
- Βελουδής, Γ. 1984, *Αυτοβιογραφία, μύθος και ιστορία στο έργο του Γιάννη Ρίτσου, Προσεγγίσεις στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα.
- Βελουδής, Γ. 1995, «Ο αρχαίος μύθος στον Ρίτσο», στο *Παράταιρα. Μελέτες, Κριτικές, Επιφυλλίδες*, εκδ. Δωδώνη.
- Γεράνης, Σ. 1991, «Η ποίηση του Γιάννη Ρίτσου. Σημειώσεις στα περιθώρια της *Τέταρτης Διάστασης*», *Νέα Εστία* 130, 127-34.
- Γεωργουσόπουλος, Κ. 2009 «Οι ηρωίδες των μονολόγων», *Το Δέντρο* 169-170, 51- 53.
- Γιατρομανωλάκης, Γ. 1981, «Ιστορική επιφάνεια και βάθος. Μελέτη πάνω σε δύο συνθέσεις του Γιάννη Ρίτσου» στον τόμο *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Κέδρος, Αθήνα, σελ.195-229.
- Δάλλας, Γ. 2008, «Οπτικές του θέματος και της ποιητικής στα αρχαιότεμα ποιήματα του Ρίτσου» στο: Α. Μακρυνικόλα και Σ. Μπουρνάζος (επιμ.), *Διεθνές συνέδριο Ο Ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος: Οι Εισηγήσεις*, Αθήνα, 53-62.
- Διαλησμάς, Σ. 1984, *Εισαγωγή στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, 4^η έκδ. Αθήνα.
- Ζαμάρου, Ρ. 2008, Το εργαστήριο του Ηφαίστου: Ιλιαδικές σκηνές και ιλιαδικοί ήρωες στην ποίηση του Γ. Ρίτσου, στο Αικ. Μακρυνικόλα – Στρ. Μπουρνάζος (επιμ.) *Ο ποιητής και ο πολίτης Γ. Ρίτσος – Διεθνές Συνέδριο*, Μουσείο Μπενάκη – Κέδρος, 2008, 63 – 81.
- Κακριδής, Ι. Θ. 1986, *Ελληνική Μυθολογία*, τ. 5, Εκδοτική Αθηνών.
- Καμύ, Α. 2007, *Ο μύθος του Σισύφου*, μετ. Ν. Καρακίτσου-Ντουζέ, Μ. Κασαμπάλου-Ρομπλέν, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα.
- Κουλουφάκος, Κ. 1975, «Πέντε φάσεις στην ποιητική σταδιοδρομία του Γιάννη Ρίτσου», *Αντί*, 23, 26-27.
- Κώττη, Α. 1991, «Χρονολόγιο Γιάννη Ρίτσου», *Νέα Εστία*, 1547, 4-9.
- Μακρυνικόλα, Α. 1983, (επιμ.) «Ο Αραγκόν για το Ρίτσο», συνομιλία του L. Aragon με την A. Surgers στο *Les Nouvelles Littéraires* (14-21 Απριλίου 1977), εκδ. Κέδρος.
- Μαρωνίτης, Δ.Ν. 1999, *Ομηρικά Μεγαθήματα: Πόλεμος, Ομιλία, Νόστος*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα.
- Μαρωνίτης, Δ.Ν. 2009, *Ενόψει*, Επιφυλλίδα στην εφ. *Το Βήμα της Κυριακής*, 4/10/2009.
- Μερακλής, Μ. 1981, *Η «Τέταρτη Διάσταση» του Γιάννη Ρίτσου*, εκδ. Κέδρος.

- Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Χ. 1991, *Φιλοσοφία και δραματουργία: Από «Το Είναι και το Μηδέν» στο θέατρο του Sartre* (2η εκδ.), εκδ. Βιβλιογονία, Αθήνα.
- Μπήαν, Π. 1975, «Ο μύθος στα νεοελληνικά γράμματα και ο Φιλοκτήτης του Γιάννη Ρίτσου» στον τόμο *Γιάννης Ρίτσος: Μελέτες για το έργο του*, εκδ. Διογένης, Αθήνα, σσ. 63-74.
- Μπιλιάνη, Α. 2010, *Η αρχαιογνωσία του Γιάννη Ρίτσου μέσα από τον κύκλο των Ατρείδων στην Τέταρτη Διάσταση: Συγκλίσεις και αποκλίσεις από τα αρχαία πρότυπα*, Παν/μιο Πατρών.
- Ομήρου *Ιλιάδα*, μετ. Αλ. Πάλλη, Αθήνα 1936, εκδ. Εστία.
- Παγουλάτος, Α. 2009, «Οι Ατρείδες στην Τέταρτη Διάσταση του Γιάννη Ρίτσου (προσωπεία, μεταμορφώσεις, σημαίνοντα ζώα, αντικείμενα και αιγιματικός λόγος)», *Οδός Πανός*, 146, 14 -19.
- Πατίλας, Δ. 2007, *Το ποιητικό σύμπαν του Γιάννη Ρίτσου από την Τέταρτη Διάσταση ως το Αργά πολύ Αργά μέσα στη Νύχτα*, Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.
- Παύλου, Μ. 2013, «Στοιχεία Υπαρξισμού στον 'Αίαντα' του Γιάννη Ρίτσου», *Λογείον* 3, 145-177.
- Πεφάνης, Γ. 1996, *Jean- Paul Sartre, Τέσσερα Μελετήματα για το Έργο και τη Φιλοσοφία του*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα.
- Πρεβελάκης, Π. 1980, *Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος. Συνολική θεώρηση του έργου του*, εκδ. Εστία, Αθήνα.
- Προκοπάκη, Χ. 1981, *Η πορεία προς τη Γκραγκάντα ή οι περιπέτειες του οράματος*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα.
- Προκοπάκη, Χ. 2000, *Ανθολογία Γιάννη Ρίτσου, επιλογή: Χρύσα Προκοπάκη, επιμέλεια: Χρύσα Προκοπάκη -Αικατερίνη Μακρυνικόλα*, εκδ. Κέδρος Αθήνα.
- Ρίτσος, Γ. 1990, *Τέταρτη Διάσταση*, εκδ. Κέδρος, 27^η έκδ., Αθήνα.
- Ρίτσου, Έ. 2009, «Δεν είχα ποτέ κόμπλεξ ότι ζω κάτω από τη σκιά του πατέρα μου», *Σκέψεις και αναμνήσεις από την κόρη του Γιάννη Ρίτσου με αφορμή τα 100 χρόνια από τη γέννηση του μεγάλου ποιητή*, Συνέντευξη στην εφ. *Το Βήμα*, 21/7/2009.
- Σαββίδης, Γ.Π. 1991, «Η διπλή θητεία του Γ. Ρίτσου», *Νέα Εστία*, 1547, 13-16.
- Σαντζίλιο, Κ. 1998, *Μύθος και ποίηση στον Ρίτσο*, μετ. Θ. Ιωαννίδης, εκδ. Κέδρος, Αθήνα.
- Σαρτρ, Ζ. Π.. 1977, *Το Είναι και το Μηδέν*, μετ. Κ. Παπαγιώργης (2 τόμοι), εκδ. Παπαζήση.
- Σαρτρ, Ζ. Π.. 1990, *Ο Υπαρξισμός είναι ανθρωπισμός*, μετ. Κ. Σταματίου, Αθήνα.
- Σαρτρ, Ζ. Π.. 1994, *Κεκλεισμένων των θυρών*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα.
- Σαρτρ, Ζ. Π. *Οι Μύγες*, μετ. Μ. Ζήρα, Λευκωσία, 2011.
- Σιαφλέκης, 1998, *Η εύθραυστη αλήθεια. Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*, Gutenberg, Αθήνα.

- Σοκολιούκ, Β. 1981, «Ο μύθος στο έργο του Γιάννη Ρίτσου. Η τέταρτη διάσταση στα 'μυθολογικά' ποιήματα», *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, 391-402, εκδ. Κέδρος, Αθήνα.
- Τσοπανάκης, Α. 1983, *Εισαγωγή στον Όμηρο*, εκδ. αφών Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη.
- Χαρτουλάρη, Μ. 1989, Ο Γιάννης Ρίτσος μιλάει στα «ΝΕΑ» με αφορμή τον παγκόσμιο εορτασμό των 80 χρόνων του, *Τα Νέα* (24-4-1989).
- Χατζηδημητρίου, Δ. 2011, *Υποκείμενο και Υπαρξή. J.-P. Sartre και Γ. Ρίτσος. Οι δύο εκδοχές του Ορέστη*, Μεταπτυχιακή Εργασία, Αριστοτέλειο Παν/μιο Θεσσαλονίκης.
- Χριστοπούλου, Θ. 2010, *Η πρόσληψη του μύθου των Ατρείδων στη νεότερη λογοτεχνία (Γ. Ρίτσος, Ν. Μπακόλας)*, Μεταπτυχιακή Εργασία, Παν/μιο Πατρών.
- Χωρεάνθης, Κ. 1988, «Το τραγικό προσωπείο ενός ποιητή», *Διαβάζω* 205, 67-85.
- Φιλοκύπρου, Ε. 2004, *Η Αμείλικτη Ευεργεσία*, εκδ. Βιβλιόραμα.

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

- Beck, M. 1944, «Existentialism», στο *Philosophy & Phenomenological Research*, v. 5, no 1, 126-137, εκδ. International Phenomenological Society.
- Bernabé, A., 1996, *Poetarum Epicorum Graecorum Testimonia et Fragmenta* τ. 1, Teubner-Saur, Στουτγάρδη-Λιψία.
- Bethe, E. 1929², Homer, Dichtung und Sage, Band 2, Teil 2, Leipzig, 157-67, 169-78.
- Bidney, D. 1976, «Myth, Symbolism and Truth» στο *Myth and Literature*, εκδ. Vickery.
- Bowra, C.M. (εκδ.), *Pindari Carmina cum Fragmentis*, Oxford Classical Texts, 1935.
- Burian, P., 2007, «Πώς ένας μύθος γίνεται μύθος της τραγωδίας: η διαμόρφωση της τραγικής πλοκής», στο Easterling, P. E. (επιμ.), *Οδηγός για την Αρχαία ελληνική Τραγωδία από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, μετ./ επιμ. Ρόζη, Λ.- Βαλάκας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 267-314.
- Coates, J. B. 1953, 'Existentialism' *Philosophy*, v. 28, no 106, 229-238.
- Copleston, F. C. 1948, 'Existentialism' *Philosophy*, v. 23, no 84, 19-37.
- Dodds, E.R. 1978, *Οι Έλληνες και το Παράλογο*, μετ. Γ. Γιατρομανωλάκη, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- Easterling, P. E- B.M. W. Knox, 1990, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, μετ. Ν. Κονομή, εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα.
- Eco, U. 1993, *Επιμύθιο στο Όνομα τον ρόδου*, εκδ. Γνώση, Αθήνα.
- Farmer, M. 1998, *Sophocles' Ajax and Homer's Hector: Two Soliloquies*, Loyola University Chicago.

- Flynn, T. 2012, «Existentialism: Toward the concrete» in *Journal of Speculative Philosophy*, v. 26, no. 2, The Pennsylvania State University, USA.
- Gardner, S. 2009, *Sartre's Being and Nothingness. A Reader's Guide*, London/ New York.
- Genette, 1997, *Palimpsests- literature in the second degree*, μετ. Ch. Newman- Cl. Doubinsky, Lincoln and London, University of Nebraska Press.
- Goldhill, S. 1986, *Reading Greek Tragedy*, Cambridge University Press.
- Hesychius Milesius de viris illustribus 61 (T 109) στο *The Suda's Life of Sophocles*, 161.
- Jebb, R.C. 2004, *Sophocles: Plays: Ajax*, Bristol Classical Press, London.
- Jeffreys, M. 1994, *Reading in the Fourth Dimension*, Modern Greek Studies 2, Australia and New Zealand 2, 61-105.
- Kamerbeek, J.C. 1963, *The Plays of Sophocles: Commentaries*, part 1: The Ajax, 2nd ed. Leiden, E.J. Brill.
- Kristeva, J. 1968, *Problèmes de la structuration du texte*, στο «Théorie d'ensemble», Paris, Seuil.
- Kristeva, J. 1969, *Recherches pour une sémanalyse*, στο «Le mot, le dialogue et le roman», Paris, Seuil.
- Lesky, A. 1983, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, εκδ. αφών Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη.
- Liapis, V. 2014, 'Orestes and Nothingness: Yiannis Ritsos' "Orestes", Greek Tragedy, and Existentialism', *International Journal of Classical Tradition* 21, 121-158.
- Meier, C. 1997, *Η Πολιτική Τέχνη της Αρχαίας Τραγωδίας*, μετ. Φ. Μανακίδου, εκδ. Ινστιτούτο του Βιβλίου-Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- Mette, H.J. ed. 1959, *Die Fragmente der Tragödien des Aeschylus*, Berlin.
- Monro, D. B. - Allen, T. W. (εκδ.), *Homeri Opera*, Οξφόρδη, Clarendon Press, 1^{ος} & 2ος τόμ.: *Ilias*, 1902-1912.
- Raine, K. 1967, *Defending Ancient Springs*, Cambridge.
- Reynolds, J. 2006, *Understanding Existentialism*, Chesham.
- Sartre, J. P. 1956, *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*, μετ. H. E. Barnes, New York.
- Sartre, J. P. 1986, *L'Être et le Neant*, Gallimard, Paris.
- Segal, C. 1999, *Tragedy and Civilization: an interpretation of Sophocles*, University of Oklahoma Press, Norman.
- Segal, C. 2007, *Μύθος*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, πρωτ. έκδ. Oxford University Press.

Sophoclis Tragoediae, Lipsiae: in aedibus B. G. Teubneri, 1885, Editio sexta, επανεκτ. Δ Παπαδήμας, Αθήνα, 1977.

Sorum, C.E. 1986, «Sophocles' Ajax in Context», *The Classical World*, 79.6, 361–377.

Starobinsky, J. 1992, «Το σπαθί του Αίαντα», στο Τρεις Μανίες, Δοκίμια, μετ. Αγγελάκος Χ., Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα, 13-58.

Tulloch, D. 1952, «Sartrean Existentialism», *The Philosophical Quarterly*, v. 2, no 6, 31-52, εκδ. Oxford University Press.

Winnington- Ingram, R.P. 1999, *Σοφοκλής. Ερμηνευτική Προσέγγιση*, μετ. Ν. Πετρόπουλου-Χ. Φαράκλα, εκδ. Ινστιτούτο του Βιβλίου- Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα.