

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΥΠΑΡΞΙΣΜΟΥ ΣΤΟΝ “ΑΙΑΝΤΑ” ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΡΙΤΣΟΥ*



Η παρούσα μελέτη επικεντρώνεται στον “Αίαντα” του Γιάννη Ρίτσου, ένα ποίημα που δεν συγκαταλέγεται ανάμεσα στα δημοφιλέστερα της *Τέταρτης Διάστασης*, παρόλο που αρκετοί το έχουν εξάρει για την πυκνότητα, την εντέλεια και τον κρουστό και καίριο λόγο του.¹ Ο Ρίτσος αρχίζει να γράφει τον “Αίαντα” τον Αύγουστο του 1967, ενόσω ήταν εξόριστος στο Παρθέρι της Λέρου.² Το ποίημα ολοκληρώνεται τον Ιανουάριο του 1969, τρεις μήνες μετά την απόλυσή του από το στρατόπεδο συγκέντρωσης και την εγκατάστασή του στο σπίτι της γυναίκας του στο Καρλόβασι της Σάμου, και δημοσιεύεται το 1972 μαζί με άλλους πέντε μονολόγους.

Όπως έχει ήδη επισημανθεί και από άλλους μελετητές, ο “Αίας” του Ρίτσου αντλεί το υλικό του κατά κύριο λόγο από την ομώνυμη τραγωδία του Σοφοκλή. Μάλιστα η συνάφεια ανάμεσα στα δύο αυτά έργα δεν εί-

* Η παρούσα εργασία εκπονήθηκε στο πλαίσιο του Ερευνητικού Προγράμματος “Our Heroic Debate with the Eumenides: Greek Tragedy and the Poetics of Identity in Modern Greek Poetry and Theatre” (Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου), που χρηματοδοτείται από το Ίδρυμα Προώθησης Έρευνας Κύπρου (<http://eumenides.ouc.ac.cy>). Ευχαριστώ θερμά τον συνάδελφο Βάιο Λιαπή για τις πολυτιμότερες και οξυδερκείς υποδείξεις του, όπως επίσης και τις Χρυσάνθη Δημητρίου και Μαρία Γερολέμου, οι οποίες διάβασαν και σχολίασαν προσχέδιο της εργασίας. Θερμές ευχαριστίες θα ήθελα να εκφράσω επίσης στον ‘ανώνυμο κριτή’ του περιοδικού, όπως και στον υπεύθυνο έκδοσης Καθηγητή Σ. Τσιτσιρίδη για τις παρατηρήσεις τους.

1. Γεράνης (1991) 131· Μαρωνίτης (2012) και (2013) 80. Γενικότερα για την *Τέταρτη Διάσταση* βλ., μεταξύ άλλων, Μερακλής (1981)· Προκοπάκη (1981)· Πρεβελάκης (1981)· Jeffreys (1994).
2. Ο Ρίτσος συλλαμβάνεται τον Ιούλιο του 1967 και μεταφέρεται πρώτα στη Γυάρο. Για μαρτυρίες σχετικά με τη ζωή του κατά την περίοδο αυτή βλ. Διαλησμάς (1984) 43· Κώττη (2009) 145-56.

ναι μόνο θεματική, αλλά εκτείνεται σε μεγάλο βαθμό και σε επίπεδο λεξιλογίου.³ Πέρα όμως από τις συγκλίσεις αυτές, όπως θα καταστεί σαφές στη συνέχεια, ο Αίαντας του Ρίτσου αποστασιοποιείται σε αρκετά σημεία από το σοφόκλειο πρότυπό του υιοθετώντας έναντι στη ζωή και στα πράγματα μια στάση που φαίνεται να εμφορείται από το πνεύμα του Υπαρξισμού. Η επισήμανση αυτή είναι αξιοσημείωτη, ιδιαίτερα εάν λάβουμε υπόψη ότι παρόμοια στάση φαίνεται να υιοθετούν οι περισσότεροι — αν όχι όλοι — ήρωες της *Τέταρτης Διάστασης*. Όπως εμπεριστατωμένα καταδεικνύει ο Βάιος Λιαπής σε εκτενή μελέτη του για τον “Ορέστη” του Ρίτσου, πέρα από τα τραγικά πρότυπα το εν λόγω ποίημα παρουσιάζει πολλές θεματικές και λεκτικές ομοιότητες με τις “Μύγες” του Σάρτρ — ένα έργο που προσεγγίζει τον μύθο του Ορέστη μέσα από το πολυεπίπεδο πρίσμα του Υπαρξισμού — και συνομιλεί ταυτόχρονα με το λογοτεχνικό και φιλοσοφικό έργο Υπαρξιστών όπως ο Καμύ και ο Κίργκεγκωρ.⁴ Μολονότι στην Ελλάδα οι ιδέες του Υπαρξισμού ενοφθαλμίζονται με κάποια καθυστέρηση, μέσω της μετάφρασης σημαντικών υπαρξιστικών κειμένων,⁵ είναι εύλογο να εικάσουμε ότι ο Ρίτσος, άριστος γνώστης της γαλλικής, θα είχε άμεση επαφή με τις θεωρίες αυτές και νωρίτερα. Άλλωστε, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι στον ελληνικό χώρο συζητήσεις και δημοσιεύματα γύρω από το κίνημα του Υπαρξισμού εντοπίζονται ήδη από το 1946–1947,⁶ ενώ πολλά θεατρικά έργα — κυρίως του Σαρτρ — ανεβάζονται στην αθηναϊκή σκηνή και σχολιάζονται από τον τύπο κατά τις δεκαετίες ’50–’60.⁷

Η διαπίστωση του Λιαπή για τον “Ορέστη” είναι αξιοσημείωτη, καθώς δεν αφορά αποκλειστικά στο συγκεκριμένο ποίημα, αλλά και σε πολ-

3. Για τις θεματικές και λεκτικές ομοιότητες ανάμεσα στα δύο έργα βλέπε <http://eumenides.ouc.ac.cy/entry/ajax>

4. Λιαπής (υπό δημοσίευση). Ο Σοκολιούκ (1976) 15-16 είναι ο μόνος ο οποίος ανιχνεύει σημεία επαφής ανάμεσα στον “Ορέστη” του Ρίτσου και τον γαλλικό Υπαρξισμό, ενώ με το ζήτημα αυτό καταπιάνεται και η μεταπτυχιακή εργασία της Χατζηδημητρίου (2011). Θα πρέπει να σημειωθεί ότι οι “Μύγες” ανεβάζονται στην Αθήνα το 1965, ενόσω γράφεται ο “Ορέστης”. βλ. Α. Τερζάκης, “Κριτική Θεάτρου: Πώλ-Σαρτρ: “ΜΥΓΕΣ””, *Θεατρική Λέσχη*”, *Εφημερίδα Το Βήμα*, 16 Ιανουαρίου 1965.

5. Για τις ελληνικές μεταφράσεις υπαρξιστικών κειμένων βλ. Πετράκου (2004) 217-54.

6. Ανάμεσα στις πρώτες δημόσιες διαλέξεις για τον Υπαρξισμό φαίνεται να συγκαταλέγεται η ομιλία που έδωσε ο Ροζέ Μιλλιέξ στο Γαλλικό Ινστιτούτο για τη “μάχη των ιδεών” στη Γαλλία. Βλ. σχετικά Η. Βενέζης, *Φιλολογικά Σημειώματα* “Οι Δρόμοι της Ελευθερίας”, *Εφημερίδα Το Βήμα*, 10 Νοεμβρίου 1946. Ιδιαίτερη εντύπωση στο σημείωμα του Βενέζη προκαλεί η χρήση του όρου “υποστασιακός” ως απόδοση του γαλλικού *existentialiste*. Βλ. επίσης Πετράκου (2004) 218-19.

7. Βλ. Πετράκου (2006) και (2004) 219 σημ. 2.

λά άλλα που απαρτίζουν την *Τέταρτη Διάσταση*. Μια προσεκτική επισκόπηση των θεμάτων, της ψυχογραφίας, της ιδιοσυστασίας και της απελευθέρωσης των ηρώων από αλληπάλληλες, αποστεωμένες αναγκαιότητες και έξωθεν επιταγές, όπως επίσης και κάποιες θεμελιώδεις καταστασιακές αρχές του γαλλικού Υπαρξισμού που διατρέχουν τα ποιήματα αυτά, αποτελούν ενδείξεις ότι ο Ρίτσος γνώριζε το γενικότερο θεωρητικό πλαίσιο του φιλοσοφικού αυτού κινήματος. Τα πιο πρόδηλα στοιχεία πάντως εντοπίζονται στα τέσσερα ποιήματα που καταπιάνονται με ανδρικές μορφές (“Αίας”, “Αγαμέμνων”, “Φιλοκτήτης”, “Ορέστης”), ενώ καθένας από τους μονολόγους αυτούς φαίνεται να εστιάζει σε διαφορετικές πτυχές και αρχές του Υπαρξισμού: ο “Αγαμέμνων” στην έννοια της “ναυτίας”⁸ και στο παράλογο της ανθρώπινης ύπαρξης, ο “Φιλοκτήτης” στην κοινωνική/ανθρωπιστική διάσταση του Υπαρξισμού, ο “Ορέστης” στην κατά μόνας ελευθερία και ο “Αίας” στη σχέση του Εγώ με τον Άλλο.

Στο πρώτο και εκτενέστερο μέρος της παρούσας εργασίας, θα επιχειρήσω μια ανάγνωση του “Αίαντα” ως όλου μέσα από το θεωρητικό πρίσμα του Υπαρξισμού, όπως αυτό εμφανίζεται όχι μόνο στον φιλοσοφικό στοχασμό αλλά και στο λογοτεχνικό και θεατρικό έργο των Γάλλων Υπαρξιστών. Η ανάλυσή μου θα επικεντρωθεί, ως επί το πλείστον, σε αυτό που θεωρώ ως τον κύριο θεματικό άξονα του μονολόγου: δηλαδή τη σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στο Εγώ (Αίαντας) και στον Άλλο (εχθροί/οικείοι).⁹ Στο δεύτερο μέρος, θα εστιάσω την προσοχή μου σε ένα πολύ συγκεκριμένο στοιχείο του ποιήματος, η λειτουργία του οποίου γίνεται πιο σαφής εάν εξεταστεί και ερμηνευθεί σε συνάρτηση προς τις “Μύγες” του Σαρτρ.

I. Ρίτσου “Αίας”

ι. Σκηνοθετικές Οδηγίες

Πιστός στην πρακτική που ακολουθεί και στα υπόλοιπα ποιήματα της *Τέταρτης Διάστασης* ο Ρίτσος δεν αφηγείται την ιστορία του Αίαντα από την αρχή μέχρι το τέλος, αλλά επιλέγει να εστιάσει σε μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή, κατά την οποία όμως ο ψυχολογικός/βιωματικός χρόνος του ομιλούντος διαστέλλεται τόσο, ώστε να συμπεριλάβει παρελθόν,

8. Βλ. Pavlou (υπό δημοσίευση).

9. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι η σχέση του Εγώ με τον Άλλο κατέχει εξέχουσα θέση και στον σοφόκλειο *Αίαντα*. βλ., π.χ., Blundell (1991) 60-105, η οποία εξετάζει εις βάθος την περίπλοκη σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στον Αίαντα και τους φίλους/εχθρούς του.

παρόν και μέλλον. Σε αντίθεση με το σοφόκλειο έργο, όπου ο Αίαντας εμφανίζεται στη σκηνή μαινόμενος (στ. 91) και δεν συνέρχεται παρά μόλις στον στίχο 333, ο Ρίτσος παρουσιάζει τον ήρωα μετά τη στιγμή κατά την οποία συνειδητοποίησε την καταγέλαστη πράξη του. Η δράση τοποθετείται σ' ένα σπίτι (και όχι στη σκηνή εκστρατείας) κάπου κοντά στη θάλασσα. Ο Αίαντας παρουσιάζεται με “μιαν άσπρη νυχτικιά σκισμένη, καταματωμένη – κάτι σαν αρχαίος χιτώνας”, σωριασμένος ανάμεσα σε “σπασμένα πιατικά, κατσαρόλες, σφαγμένα ζώα, γάτες, σκυλιά, κόττες, αρνιά, κατσίκια, ένα άσπρο κριάρι δεμένο όρθιο στον πάσσαλο,¹⁰ ένα γαϊδούρι, δυο άλογα”.¹¹ Η σκιαγράφηση του Αίαντα είναι σημαίνουσα, καθώς προοικονομεί τον τρόπο με τον οποίο ο Ρίτσος προτίθεται να χειριστεί το θέμα του. Μολονότι η έμμεση αναφορά στον αρχαίο χιτώνα και η περιγραφή του σωριασμένου άνδρα — ο οποίος, σημειωτέον, δεν κατονομάζεται¹² — παραπέμπουν στο τραγικό πρότυπο και το απώτερο παρελθόν,¹³ όλα τα υπόλοιπα (η ματωμένη άσπρη νυχτικιά, τα κατοικίδια, τα μαγειρικά σκεύη) προσγειώνουν απότομα τη σκηνή στο σήμερα — την εγχοσμίωνουν στο φασματικό παρόν, για να χρησιμοποιήσω μια φράση του Μαρωνίτη¹⁴ — προσδίδοντάς της έναν τόνο πιο οικείο και, κατά συνέπεια, αντιηρωικό. Ο Αίαντας δεν παρουσιάζεται ως ο αδάμαστος επικός και τραγικός ήρωας, αλλά μάλλον ως ένας απλός, κοινός, καθημερινός άνθρωπος.

Μαζί του στο σπίτι “μια γυναίκα, με ξενικά χαρακτηριστικά, χλωμή, ξαγρουπνισμένη, τρομαγμένη κ' ίσως μυστικά οργισμένη, στέκεται αμίλητη μπροστα στην πόρτα. Η στάση της κάπως παράξενη — σα να κρύβει πίσω της ένα μικρό παιδί”.¹⁵ Ο τρόπος με τον οποίο σκιαγραφείται η ανώνυμη αυτή γυναίκα αφήνει να διαφανεί ότι πρόκειται για την Τέκμησση, τη δουριάλωτον

10. Η αναφορά στο “άσπρο κριάρι” αποτελεί σαφή παραπομπή στον Σοφοκλή (*Αί.* 237-42), όπου η Τέκμησση κάνει ρητή αναφορά στα δύο άσπρα κριάρια (*ἀργίποδας κριοῦς*) που ο Αίαντας είχε μεταφέρει και κατόπιν βασανίσει στη σκηνή του το προηγούμενο βράδυ, δένοντας το ένα από αυτά όρθιο σ' έναν πάσσαλο (*τὸν δ' ὄρθον ἄνω / κίονι δήσας*).

11. Ρίτσος (1978) 231.

12. Κανένας από τους πρωταγωνιστές της *Τέταρτης Διάστασης* δεν κατονομάζεται, αν και όλοι είναι αναγνωρίσιμοι μέσα από τις σκηνοθετικές οδηγίες και το γενικότερο περιεχόμενο των μονολόγων. Βλ. Τζιόνας (1996) 68.

13. Πβ. την περιγραφή του Αίαντα από την Τέκμησση στον Σοφοκλή: *ἔμφρων μόλις πὼς ἔνν χρόνῳ καθίσταται, / καὶ πλήρες ἄτης ὡς διοπτρεύει στέγος, / παίσας κάρα ἠών-ξεν· ἐν δ' ἔρειπλοῖς / νεκρῶν ἐρειφθεῖς ἔξετ' ἀρνείον φόνον, / κόμην ἀπριξὶ ὄννξι συλλαβῶν χερὶ* (306-10). Όλα τα παραθέματα από τον Αίαντα του Σοφοκλή βασίζονται στην έκδοση της Οξφόρδης του Lloyd-Jones και Wilson (1990).

14. Μαρωνίτης (2013) 78.

15. Ρίτσος (1978) 231.

σύνευνη του Αίαντα και μητέρα του γιου του, του Ευρυσάκη — προφανώς του μικρού παιδιού που κρύβει πίσω της. Σε αντίθεση με τη σοφόκλεια τραγωδία, όπου ο ρόλος της Τέκμησσας είναι ως επί το πλείστον ενεργητικός και καθοριστικός (προσπαθεί να εμποδίσει τον Αίαντα να βγει από το σπίτι τη νύκτα της ζωοκτονίας, απομακρύνει από κοντά του τον Ευρυσάκη, προτρέπει τους συντρόφους του να τον αναζητήσουν μόλις μαθαίνει από τον Τεύκρο για τον χρησμό σχετικά με τον επικείμενο θάνατό του, σκεπάζει το σώμα του νεκρού άντρα της για να το προστατεύσει), η Τέκμησσα του Ρίτσου έχει εξ ορισμού (καθότι πρόκειται για δραματικό μονόλογο) τον ρόλο του κωφού τραγικού προσώπου.

ii. Η “Τυραννία” των Αλλων

Το ποίημα ανοίγει κάπως απότομα, με τον Αίαντα να ζητά επιτακτικά από την Τέκμησσα να σφαλίσει πόρτες και παράθυρα, μια διαταγή την οποία θα επαναλάβει άλλες πέντε φορές στον μονόλογό του και η οποία ανακαλεί τις αντίστοιχες προσταγές δῶμα πάκτων (579) και πύκαζε θᾶσσον (581) του Σοφοκλή. Το ίδιο ισχύει και για την κλητική προσφώνηση “γυναίκα”, με την οποία ανοίγει το ποίημα,¹⁶ οι απαξιωτικές συνδηλώσεις της οποίας στη νέα ελληνική μας προετοιμάζουν για τη δριμεία επίθεση που εξακοντίζει ο Αίαντας εναντίον των γυναικών αμέσως μετά, κατηγορώντας τες για την αδολεσχία τους, την ενασχόλησή τους με πράγματα ανούσια και μικρά και τα αδιάκοπα παράπονά τους.¹⁷ Ο ψόγος των γυναικών παραπέμπει στη γενικότερη στάση και το απότομο φέρεσιμο του σοφόκλειου Αίαντα απέναντι στην Τέκμησσα, ειδικά όταν αυτή αποπειράται να τον αποτρέψει από ενδεχόμενη αυτοχειρία.¹⁸ Οι μομφές όμως που εξαπολύει ο ήρωας εδώ δεν αποτελούν αυτοσκοπό, αλλά λειτουργούν μάλλον ως εφαλτήριο, ώστε να εισαχθεί στο ποίημα το υπερκείμενο θέμα του Ρίτσου που, όπως έχει ήδη αναφερθεί πιο πάνω, εντοπίζεται στην πολυσχιδή και αμφίδρομη σχέση του Εγώ με τον Άλλο. Αυτό, άλλωστε, προκύπτει και από το γεγονός ότι ο ψόγος των γυναικών εγκιβωτίζεται, εν είδει κυκλικής σύνθεσης, σ’ ένα ευρύτερο και ά-φυλο κατηγορώ, που ο Αίαντας εξαπολύει όχι μόνο εναντίον των γυναικών αλλά και των “θαυμαστών” του εν γένει, οι οποίοι τυλίγονται σαν βρόχος γύρω από τον λαϊμό του και τον πνίγουν:

16. Πβ. Σοφ. Αί. 293, 685.

17. Ρίτσος (1978) 232.

18. Βλ. 292-3, 579-80, 585-95. Για τη στάση που υιοθετεί ο Αίαντας απέναντι στην Τέκμησσα βλ. Synodinou (1987).

*Εγώ είμαι ο δυνατός, ο αδάμαστος, — πολύ με φορτώσατε μ' εγκώμια,
πολύ με βαρύνετε, με πνίξατε, — ένας-ένας σας κι όλοι μαζί κρεμασμένοι
απ' το λαιμό μου· με πνίξατε. Να το έργο σας. Χαρείτε το.*

[...]

*Ε, να, λοιπόν, ο δυνατός εγώ, ο αδάμαστος· κοιτάχτε με. Κανένας
μερίδιο απ' τα δικά μου βάσανα δε ζήτησε ποτέ του. Εσείς οι αθώοι,
οι πονηροί, οι απελπισμένοι κ' υστερόβουλοι, για μένα
άλλο δεν είχατε από θαυμασμό συμφεριστικό, καθόλου αγάπη,
μονάχα θαυμασμό απαιτητικό.¹⁹*

Ο Αίαντας του Ρίτσου παρουσιάζεται κουρασμένος, απογοητευμένος και χωρίς ηρωικά χαρακτηριστικά, όπως κι ο στρατηλάτης Αγαμέμνωνας στον ομώνυμο μονόλογο. Ο χειμαρρώδης λόγος του είναι αποκαλυπτικός, καθώς αφήνει να βγουν στην επιφάνεια οι φόβοι, οι αγωνίες και η ανθρώπινη φύση του, ενώ καυτηριάζει και κάτι που ο Αίαντας του Σοφοκλή δεν παραδέχεται ποτέ: την “τυραννία” των εγκωμίων και του θαυμασμού των άλλων. Στον Σοφοκλή ο μεγαλύτερος εκφραστής του θαυμασμού αυτού είναι οι Σαλαμίνιοι σύντροφοι του Αίαντα. Ειδικότερα στους στίχους 135-241 προκαλεί εντύπωση η συσσώρευση παρομοιώσεων και επιθέτων, μέσω των οποίων σκιαγραφείται το “ηρωικό” πορτρέτο του Αίαντα, όπως επίσης και η περίσσεια του επιθέτου “μέγας”.²⁰ Την εικόνα αυτή του “μεγάλου” και “ατρόμητου” την ενστερνίζεται και ο ίδιος ο Αίαντας ακόμη και μετά την πτώση του, όπως τουλάχιστον συνάγεται από τους στίχους 418-26, όπου αυτοπροβάλλεται ως ο γενναϊότερος άνδρας της Ελλάδος, χαρακτηρισμός που αγγίζει τα όρια της ύβρεως, εάν αναλογιστούμε ότι ο Αίαντας παρουσιάζεται συνήθως ως ο πρώτος μετά τον Αχιλλέα.²¹ Ο Αίαντας του Ρίτσου όχι μόνο δεν φαίνεται να ενστερνίζεται

19. Ρίτσος (1978) 231-2.

20. *δεινός μέγας ώμοκρατής* (205), *θύριος* (212), *κλεινός* (216), *άνδρως αίθονος* (221). Στους στ. 154-62 ο Χορός συγκρίνει τον Αίαντα με άνδρες *μεγάλων ψυχών*, ενώ στον στ. 169 με *μέγαν αίγυπιόν*. Όπως παρατηρεί ο Winnington-Ingram (1980) 22 σημ. 35, η λέξη *μέγας* απαντά 36 φορές στο έργο (13 ανάμεσα στους στίχους 139-241), συχνότητα που υπερβαίνει κατά πολύ τα υπόλοιπα έργα του Σοφοκλή. Επιπλέον, όπως σημειώνει ο Garvie (1998) 138, η ιδέα της υπεροχής του Αίαντα διατρέχει όλο το έργο και αποτελεί ενοποιό δύναμη, ενώ το επικό λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται στοχεύει στην παρουσίαση του Αίαντα ως ομηρικού ήρωα.

21. Βλ. Σοφ. *Αί.* 1340-1· *PMG* 898. Πβ. Lawall (1959) κυρίως 292-4. Ο Winnington-Ingram (1980) 14-15 θεωρεί τη δήλωση αυτή ως ένδειξη μεγαλομανίας. Αντίθετα ο Heath (1987) 179 σημ. 27 υπογραμμίζει ότι τέτοιου είδους έπαρση είναι αναμενόμενη για έναν επικό ήρωα.

τέτοιους βαρύγδουπους και ηχηρούς τίτλους, αλλά τους χλευάζει κιόλας, στηλιτεύοντας την κενότητα και τη μηδαμινότητά τους:

*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.*

[...]

*Ε, να, λοιπόν, ο δυνατός εγώ, ο αδάμαστος· κοιτάχτε με.*²²

Εντύπωση προκαλεί ο διαχωρισμός που επιχειρεί ο Αίαντας ανάμεσα στην εικόνα που έχουν συγκροτήσει γι' αυτόν οι Άλλοι, και σ' αυτό που ο ίδιος πραγματικά είναι. Οι τίτλοι του ατρόμητου, του άτρωτου, του αήττητου, οι οποίοι του αποδίδονται έξωθεν, τον εξαναγκάζουν να οικειοποιηθεί μια ετερόδοτη ταυτότητα και να παίζει έναν εντεταλμένο ρόλο. Μάλιστα, κάθε πράξη του που αποκλίνει από το πρότυπο αυτό θεωρείται αδιανόητη και είναι κατακριτέα. Ως εκ τούτου, ο θαυμασμός των άλλων είναι “συμφερτικός” και “απαιτητικός”, καθώς εναποθέτει στους ώμους του θαυμαζομένου ευθύνες κι ένα ανυπέβλητο χρέος το οποίο, εάν δεν εκπληρωθεί, ισούται με διπλή προδοσία — προδοσία έναντι των άλλων και έναντι του εαυτού.²³

Η σκιαγράφηση του Αίαντα στην εναρκτήρια σκηνή τον απομακρύνει μεν από το τραγικό, καθόλα ηρωικό και επηρμένο πρότυπό του, τον φέρνει όμως πολύ κοντά σε αυτό που οι Υπαρξιστές ονομάζουν “κακή πίστη”. Με τον όρο αυτό εννοείται οποιαδήποτε συμπεριφορά δεν απορρέει από ελεύθερη και συνειδητή επιλογή του υποκειμένου, αλλά από εκούσια ή ακούσια συμμόρφωση με παραδεδομένους κώδικες ηθικής, ιδεολογίες, κανόνες κτλ.²⁴ Σύμφωνα με τον Σαρτρ, η “κακή πίστη” είναι δυνατή λόγω της διπλής ιδιότητας του ανθρώπου ως “γεγονότητας” (facticité) και

22. Ρίτσος (1978) 232. Πβ. Σοφ. Αί. 364: *ὄρᾳς τὸν θρασύν, τὸν εὐκάρδιον*, λόγια που απευθύνει ο Αίαντας στον Χορό. Στον Σοφοκλή απουσιάζει η ειρωνεία που βρίσκουμε στον Ρίτσο, καθώς ο σοφόκλειος Αίαντας αναφέρει τα επίθετα *θρασύς* και *εὐκάρδιος* ως δικές του παρελθοντικές ιδιότητες και όχι για να τα αποδομησει. Όταν ο Αίαντας του Σοφοκλή συνέρχεται από την παράκρουση, επαναπροσδιορίζει και περιγράφει τον εαυτό του όπως ήταν πριν το συμβάν και όπως συνεχίζει να είναι στα δικά του μάτια — όχι όμως στα μάτια των άλλων. Εδώ εντοπίζεται ένα μεγάλο ρήγμα ανάμεσα στους δύο Αίαντες.

23. Ρίτσος (1978) 232.

24. Sartre (1956) 56-86. Βλ. επίσης Catalano (1974) 78-91.

“υπέρβασης” (transcendence)²⁵ και είναι απόρροια της ευθυνοφοβίας του, δηλαδή του φόβου του να αναλάβει ευθαρσώς την ευθύνη των επιλογών και των πράξεών του χωρίς να επικαλείται οποιουδήποτε είδους ηθικά ή ιδεολογικά άλλοθι.²⁶ Η πιο συνήθης μορφή “κακής πίστης” προκύπτει από την τάση του ανθρώπου να ταυτίζει την “υπέρβαση” με τη “γεγονότητα” του, είτε αποποιούμενος τις ευθύνες του είτε επιτρέποντας στους άλλους να καθορίζουν και να οριοθετούν την ταυτότητά του.²⁷ Ο Αίαντας του Ρίτσου παρουσιάζεται ως ένας τέτοιος άνθρωπος, φανερά μετανιωμένος όμως για τη ζωή που έζησε. Η μεταστροφή που προοικονιάζεται ο φόγος εναντίον των θαυμαστών-θυτών του απορρέει, όπως θα φανεί στη συνέχεια, από τα γεγονότα της προηγούμενης νύκτας, τα οποία και παραθέτει στην εξομολόγησή του στην επόμενη ενότητα.

iii. “Πλάνη” και Σφαγή Ζώων

Όταν οι σύντροφοι του σοφόκλειου Αίαντα σπεύδουν στη σκηνή του, για να ελέγξουν τις φήμες σχετικά με την παράκρουση του αρχηγέτη τους, η Τέκμησσα τους πληροφορεί ότι το προηγούμενο βράδυ ο Αίαντας αποφάσισε να βγει από το σπίτι μέσα στα μαύρα μεσάνυχτα (*ἄκρας νυκτός*) χωρίς κανέναν απολύτως λόγο (*ἐμαίετ’... ἔξόδους ἔρπειν κενάς*, 287) κι ενώ όλο το στράτευμα κοιμόταν.²⁸ Ο Αίαντας του Ρίτσου παρουσιάζει διαφορετικά το βαθύ σκοτάδι και τη σιγή της νύκτας, για τα οποία κάνει λόγο η Τέκμησσα: όχι μόνο δεν κοιμόταν το στράτευμα, αλλά οι εχθροί του περικύκλωσαν το σπίτι και τον κατασκόπευαν από παντού.²⁹ Η αναφορά στις

25. Η “γεγονότητα” αποτελείται από τα στοιχεία εκείνα, με βάση τα οποία ένας τρίτος μπορεί να προσδιορίσει και να καθορίσει το Εγώ μου: χρώμα, ύψος, κοινωνική τάξη, εθνικότητα, επιθυμίες, πεποιθήσεις, παρελθόν, παρόν κλπ. Με την “υπέρβαση” ο άνθρωπος μπορεί να υπερβεί (ακυρώσει, μεταλλάξει) τη “γεγονότητα” του και να ξεφύγει από αυτήν· βλ. Σαρτρ (1956) 47-70. Βλ. επίσης Webber (2009) 74-87· Flynn (2006) 70-4· Gardner (2009) 99.

26. Από παράδειγμα ευθυνοφοβίας αποτελούν οι κάτοικοι του Άργους στις “Μύγες” του Σαρτρ, οι οποίοι, αντί να αναλάβουν το βάρος των ευθυνών τους για τα εγκλήματα του παρελθόντος (θυσιά Ιφιγένειας, Τρωικός Πόλεμος, δολοφονία του βασιλιά τους Αγαμέμνονα) υποτάσσονται στη βούληση του Δία και του Αιγίσθου και αφήνουν τις τύψεις να τους κυριεύσουν, με αποκορύφωμα την ετήσια τελετή των νεκρών.

27. Flynn (2006) 70-4.

28. Σοφ. *Αί.* 288-91.

29. Αντιπαραβάλε Σοφ. *Αί.* 47, όπου ο Αίαντας είναι αυτός που πλησιάζει με δόλο τις σκηνές των υπολοίπων Αχαιών: *νύκτωρ ἐφ’ ἡμᾶς δόλιος ὁρμάται μόνος*.

κουρτίνες, τα ντουλάπια και το πάτωμα επιτείνει το αίσθημα της εισβολής του Άλλου στο άβατο του ιδιωτικού χώρου:

*Χτες, όλη νύχτα,
παραμονεύαν, κυκλοφέρναν το σπίτι· με βλέπαν. Κοιτούσαν
απ’ τα παντζούρια, απ’ τις κουρτίνες, απ’ τις κλειδαρότρουπες, απ’ τα ντουλάπια —
άκουγα τριξίματα στο πάτωμα, τις γρατζουνιές στον τοίχο.³⁰*
[...]

*Όλη τη νύχτα
χάλκινα βέλη σφηνωμένα στους τοίχους, τρέμαν αντηχώντας
κάθε ήχο πολλαπλάσιο — το βήμα, την ανάσα, το σφυγμό μου,
το τρίψιμο των ρούχων μου στα γόνατά μου, στο στέρνο, — πώς νά ξεφύγεις;
από τι πρώτα να προφυλαχτείς; Οι εχτροί μου είχαν καρφώσει τα βέλη,
κρυφές κεραίες, να παρακολουθούν την κίνησή μου.³¹*

Το αίσθημα της παρακολούθησης γίνεται ακόμη πιο βασανιστικό, όταν ο Αϊάντας αποφασίζει να βγει από το σπίτι. Οι εχθροί καιροφυλακτούν πίσω από τα δέντρα, ενώ ο ίδιος αισθάνεται ότι βρίσκεται στο επίκεντρο μιας καλοστημένης πλεκτάνης (“με παγίδευαν”), στην οποία συνένοχη είναι ακόμα και η ίδια η φύση:

*Το φεγγάρι είχε ασβεστώσει το δρόμο·
έλαμπε ολάκερος ο δρόμος, κ’ εγώ φαινόμενον πελώριος· με βλέπαν
από παντού. Πώς να γυρίσω; Ακόμα κ’ η σκιά μου
μ’ είχε παρατημένον [...]*

*Το σπαθί μου
πότε μεγάλωνε λαμποκοπώντας ασήκωτο, φωτίζοντάς με ακέριον
κι άλλοτε μίκραινε πολύ σα βγαλμένο, παιδιάστικο νύχι.³²*

Η σχέση του Εγώ με τον Άλλο, η οποία εισάγεται στην πρώτη ενότητα και επανέρχεται πιο ρητά εδώ, συνιστά ένα από τα θεμελιώδη ζητήματα της σαρτρικής φιλοσοφίας. Κατέχει εξέχουσα θέση στο εκτενές δοκίμιο φαινομενολογικής οντολογίας του Σαρτρ *Το Είναι και το Μηδέν*,³³ ενώ αποτελεί και τον κύριο θεματικό άξονα γύρω από τον οποίο αρθρώνεται ένα από τα πιο γνωστά θεατρικά έργα του, το “Κελλεισμένων των Θυρών”, το οποίο μάλιστα ανέβηκε δύο φορές στην Αθήνα κατά τη δεκα-

30. Ρίτσος (1978) 233.

31. Ρίτσος (1978) 234-35.

32. Ρίτσος (1978) 233.

33. J.-P. Sartre, *L’Être et le Néant*, Paris 1943.

ετία του '50.³⁴

Με τη διαμόρφωση της υποκειμενικότητας (της συνειδήσης που έχει για τον εαυτό του) ο άνθρωπος δεν ανακαλύπτει μόνο τον εαυτό του (πβ. το καρτεσιανό *cogito ergo sum*) αλλά και τον Άλλο. Για τους ρεαλιστές και ιδεαλιστές φιλοσόφους ο Άλλος αποτελεί απλώς αντικείμενο γνώσης.³⁵ Οι Υπαρξιστές ήταν αυτοί που πρώτοι υπογράμμισαν ότι η σχέση του Εγώ με τον Άλλο είναι εσωτερική και όχι μόνο εξωτερική και γνωσιολογική.³⁶ Ο Άλλος δεν υπάρχει απλά κι αόριστα στον κόσμο, αλλά βλέπει ό,τι βλέπω και, επομένως, είναι και ο ίδιος υποκείμενο θέασης.³⁷ Από αυτό προκύπτει ότι εκτός από υποκείμενο θέασης, το Εγώ μπορεί να αποτελέσει αντικείμενο θέασης του Άλλου.³⁸ Μέσω της συνειδητοποίησης αυτής γίνεται αντιληπτή τόσο η σωματικότητα του Εγώ όσο και η επίδραση του Άλλου στη διαμόρφωση της υποκειμενικότητας του Εγώ. Το βλέμμα του Άλλου αποκαλύπτει στο Εγώ ότι ούτε ο κόσμος, ούτε ακόμη κι ο ίδιος ο εαυτός του δεν του ανήκουν κατ' αποκλειστικότητα. Όπως σημειώνει ο Σαρτρ, μέσω του βλέμματος ο Άλλος έχει τη δύναμη να αποροφήσει την υποκειμενικότητά του Εγώ και άρα την ελευθερία του, τρέποντάς το από "δι' εαυτό" (*pour-soi*), δηλαδή από ένα ζωντανό και δρών υποκείμενο, σε "καθ' αυτό" (*en-soi*), δηλαδή σε μια αδρανή παγιωμένη υλικότητα.³⁹

Η θέση σχετικά με την εσωτερική σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα

34. Το '52 ανεβαίνει από έναν γαλλικό θίασο (βλ. Α. Τερζάκης, "Κριτική Θεάτρου", εφημερίδα *Το Βήμα*, 25 Ιανουαρίου 1952), ενώ το '55 παρουσιάζεται από το *Θέατρο Τέχνης* σε σκηνοθεσία Καρόλου Κουν.

35. Sartre (1956) 273-85. Βλ. επίσης Gardner (2009) 129.

36. Gardner (2009) 131.

37. Sartre (1956) 311.

38. Sartre (1956) 317-20. Βλ. επίσης Reynolds (2006) 89-99.

39. Σύμφωνα με τον Σαρτρ υπάρχουν δύο είδη Είναι: το "είναι καθ' εαυτό" (*être en-soi*) και το "είναι δι' εαυτό" (*être pour-soi*). Το "είναι καθ' εαυτό" (Sartre 1956, lxxiv-lxxx και 36-43) είναι αυτό που είναι: είναι μια ταυτολογία, στατική και αμετάβλητη, χωρίς εσωτερικότητα και αυτοσυνείδηση. Εξαντλείται στο να είναι ο εαυτός του. "Το καθ' εαυτό είναι μεστό από τον εαυτό του και δεν θα μπορούσαμε να φανταστούμε πιο ολική συμπάγεια, πιο τέλεια συστοιχία του περιεχομένου προς το περιέχον. Μέσα στο είναι δεν παρατηρείται το παραμικρό κενό, η παραμικρή σχισμή διά της οποίας θα μπορούσε να παρεισφρύσει το μηδέν" (Σαρτρ 2007, 151). Το "είναι δι' εαυτό" (Sartre 1956, 89-128), από την άλλη, ορίζεται σαν να "είναι αυτό που δεν είναι και δεν είναι αυτό που είναι" (Σαρτρ 2007, 41). Είναι ρευστό και δυναμικό, διότι ενσωματώνει τη *nihilation*, τη δυνατότητα να φανταστώ κάτι ως Μη Ον ή, αντίθετα, ως μη Μη Ον (το αντίθετο του Μη Όντος). Βλ. επίσης Βαλ (1988) 86. Η διάκριση ανάμεσα στο *en-soi* και στο *pour-soi* αντιστοιχεί στη διάκριση ανάμεσα στη "γεγονότητα" (*facticité*) και την "υπέρβαση" (*transcendance*). βλ. σημ. 25.

στο Εγώ και στον Άλλο φαίνεται να απηχείται στο απόσπασμα που παραθέσαμε πιο πάνω, όπου το βλέμμα του Άλλου δεν προβάλλεται απλώς ως κάτι που γίνεται αντιληπτό μέσω των αισθήσεων, αλλά ως κάτι που διηθεί τον τρόπο με τον οποίο ο Αϊάντας προσλαμβάνει τον ίδιο τον εαυτό του.⁴⁰ Η έκθεσή του στο βλέμμα του Άλλου και η πλήρης επίγνωση της έκθεσης αυτής οδηγεί στη συνειδητοποίηση της σωματικότητάς του (“φαινόμεον πελώριος”), ενώ η ψευδαίσθηση για τη διαστολή και συστολή του σπαθιού του απορρέει από την εικόνα που πιστεύει ότι οι Άλλοι έχουν σχηματίσει γι’ αυτόν — ατρόμητος πολεμιστής για τους φίλους (τεράστιο σπαθί), αντικείμενο χλεύης για τους εχθρούς (σπαθί σαν παιδιάστικο νύχι).

Η αναμέτρηση με τον Άλλο και η επίδραση του Άλλου στη διαμόρφωση του Εγώ προβάλλει ακόμη πιο ξεκάθαρα στην αναφορά που κάνει ο Αϊάντας στη σκιά του. Εκ πρώτης όψεως, η αναφορά αυτή ανακαλεί την εναρκτήρια σκηνή της τραγωδίας του Σοφοκλή και, πιο συγκεκριμένα, τη γνωστή ρήση του Οδυσσέα ότι ο άνθρωπος δεν είναι άλλο από ανάλαφρη σκιά (Σοφ. Αί. 125-6), με τη διαφορά ότι στην περίπτωση του Αϊάντα του Ρίτσου η εγκατάλειψη ακόμη και αυτής της σκιάς προσδίδει έναν πιο τραγικό τόνο στην εξομολόγηση του ήρωα. Η επισήμανση του Αϊάντα, σε συνάρτηση με τα συμφραζόμενα στα οποία απαντά, φαίνεται όμως να παραπέμπει ταυτόχρονα και στις “Μύγες” του Σαρτρ, και πιο συγκεκριμένα στα συναισθήματα που δοκιμάζει ο Ορέστης, όταν μετά τη μητροκτονία αρνείται να παραδεχτεί τις κατηγορίες που του προσάπτει ο Δίας:

Έβλεπα τη νιότη μου για στερονή φορά. Αλλά, ξαφνικά, η λευτεριά χύθηκε πάνω μου και με διαπέρασε. Η ανθρώπινη φύση μου χάθηκε, δεν είχα ηλικία, κι ένιωσα ολομόναχος στο κέντρο του καλού σου κόσμου, σαν κάποιος που έχασε τη σκιά του.⁴¹ (δική μου έμφαση)

Αμετακίνητος μπροστά στον Δία κι αναλαμβάνοντας πλήρη ευθύνη της πράξης του, ο Ορέστης αισθάνεται ανέστιος κι ολομόναχος στο κέντρο του κόσμου, ταυτόχρονα όμως και απόλυτα ελεύθερος. Ο Αϊάντας, από την άλλη, βρίσκεται σε μια εκ διαμέτρου αντίθετη κατάσταση, καθώς παρυσιάζεται εγκλωβισμένος στο κέντρο του κόσμου των Άλλων (“με βλέπαν / από παντού”). Άλλωστε, δεν είναι τυχαίο το γεγονός το ότι η δικιά του σκιά δεν χάνεται απλώς, αλλά τον “εγκαταλείπει” απορροφημένα από το βλέμμα των Άλλων. Η “αντικειμενικοποίηση” που υφίστα-

40. Αξίζει να σημειωθεί ότι η όραση κατέχει εξέχουσα θέση και στον Αϊάντα του Σοφοκλή· βλ. Γκαστή (1998).

41. Πράξη 3, Σκ. 1: Σαρτρ (1987) 107-8.

ται ο Αϊάντας τον αποξενώνει ακόμη και από τον εαυτό του, με αποτέλεσμα να αισθάνεται τα βήματά του “ξένα” και “προδοτικά”.⁴²

Κατά τον Σαρτρ, για να μπορέσει κανείς να υπερκεράσει την αντικειμενικοποίησή του μέσω του βλέμματος του Άλλου και να ανακτήσει και πάλι τον έλεγχο της ταυτότητάς του, θα πρέπει να ανταπαντήσει με το δικό του βλέμμα, καθιστώντας και ο ίδιος τον Άλλο αντικείμενο θέασης.⁴³ Ο Αϊάντας αδυνατεί να προβεί σε κάτι τέτοιο, καθώς εν προκειμένω οι Άλλοι δεν είναι ορατοί. Κατά συνέπεια, ούτε ο ίδιος μπορεί να αποτελέσει υποκείμενο θέασης, αλλά ούτε και οι Άλλοι αντικείμενο. Η προβληματική και τεταμένη αυτή ανισορροπία κλονίζεται, όταν οι μέχρι πρότινος μη ορατοί Άλλοι βγαίνουν από τις κρυψώνες τους και γίνονται “αντι-κείμενοι”.

Μεγάλες προσωπίδες

*κρεμόντανε στον αέρα, — κ' είταν αυτοί, στις αυλές των γειτόνων,
αυτοί, με χαρτονένιες αποκριάτικες μουτσούνες, παρασταίνοντας
τα βόδια, τα γαϊδούρια, τ' άλογα, τα πρόβατα, — δεν μπορούσαν πια να μου ξεφύγουν·
περπατούσαν στα τέσσερα κάνοντας τα τετράποδα — δε μουγκανίζαν·
μουσουλούσαν στο χώμα σαν τεράστια βρέφη.*⁴⁴

Προκαλεί εντύπωση το γεγονός ότι, σε αντίθεση με τον σοφόκλειο ήρωα, ο οποίος στην όψη των ζώων που σφαγιάζει αντικρίζει τα ίδια τα πρόσωπα των Αχαιών, ο Αϊάντας του Ρίτσου έχει επίγνωση ότι αυτό που βλέπει είναι όψεις ζώων. Εκλαμβάνει όμως τις όψεις αυτές ως “προσωπεία” και αποκριάτικες μάσκες, που οι Αχαιοί φορούν με απώτερο σκοπό τη γελοιοποίηση και τον εξευτελισμό του. Η απόκλιση του Ρίτσου από το αρχαίο πρότυπο είναι ευφυής, καθώς έτσι αφήνει να διαφανεί ο τρόπος με τον οποίο ο Αϊάντας, ως υποκείμενο θέασης, προσλαμβάνει τους εχθρούς του — σαν τετράποδα άξια για “μάντρωμα”. Την ίδια στιγμή οι προσωπίδες και οι μάσκες λειτουργούν μετωνυμικά και παραπέμπουν στην υποκρισία που επιδεικνύουν οι Ατρείδες κατά την Κρίση των Όπλων, η οποία οδηγεί, άλλωστε, και στην παράκρουση του Αϊάντα.⁴⁵

Η κλιμάκωση επέρχεται όταν οι αλληπάλληλες φωνές των εχθρών ο-

42. Ρίτσος (1978) 234.

43. Sartre (1956) 326.

44. Ρίτσος (1978) 234.

45. Βλ. Ρίτσος (1978) 236-7, όπου και γίνεται ρητή αναφορά στον δόλο που μεταχειρίστηκαν οι Ατρείδες.

δηγούν τον Αίαντα στο σημείο να μισήσει το ίδιο τ' όνομά του και να αναλάβει δράση:⁴⁶

Και ξάφνου

άκουσα από χιλιάδες μυστικές γωνιές να μου φωνάζουν φρικτό τ' όνομά μου, πάλι και πάλι τ' όνομά μου, βουϊζοντας μέσα στα λούκια, μέσα στ' άδεια πιθάκια, μες στις λεκάνες των αποχωρητηρίων, μες στους καπνοδόχους· 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 μια ανόητη κομπορημοσύνη “ο Αίας, ο Αίας”, τόσο που μίσησα για πάντα τ' όνομά μου, — ω, πια, να μην τ' ακούω, κανένας να μην το προφέρει πια· να μείνω ανώνυμος, λησμονημένος, δεμένος κάτω απ' την κοιλιά του αλόγου μου. Δεν άντεξα τότε, σήκωσα το σπαθί μου, χτύπησα, τους μάντρωσα όλους τους έσυρα εδώ μέσα — κοίταξέ τους — κ' είταν τα ζώα ετούτα.⁴⁷

Ο Αίαντας βρίσκει τον εαυτό του εγκλωβισμένο σε μια κατάσταση (situation),⁴⁸ η οποία απορροφά την ελευθερία και το Εγώ του. Η κατάσταση αυτή τον αναγκάζει να επιλέξει ανάμεσα σε δύο πιθανά σχέδια δράσης — είτε να μείνει αδρανής και να ανεχτεί τον καταγελασμό των Άλλων, διατηρώντας την φυσιογνωμία του ανθρώπου “κακής πίστης”, είτε να αντιδράσει και να υπερβεί την κατάσταση αυτή. Η “κόλαση” που βιώνει μέσα από τις φωνές και τα πειράγματα των Άλλων⁴⁹ τον αναγκάζει να αποζητήσει απεγνωσμένα την ανωνυμία — να μείνει λησμονημένος και δεμένος κάτω από την κοιλιά του αλόγου του — μια εικόνα που παραπέμπει αφενός στην ομηρική *Οδύσσεια*, όπου ο Οδυσσεύς-Κανένας καταφέρνει να αποδράσει από τη σπηλιά του Κύκλωπα, δεμένος κάτω από την

46. Και στον Σοφοκλή ο Αίαντας μοιάζει να απεχθάνεται το όνομά του, που το θεωρεί οϊωνό για τα δεινά του (*AIAΣ < AIAI*).

47. Ρίτσος (1978) 234.

48. Για την έννοια της “κατάστασης” βλ. Sartre (1956) 318. Βλ. επίσης Βαλ (1988) 103. Σύμφωνα με τον Σαρτρ η ελευθερία του ανθρώπου είναι πάντοτε ελευθερία “εν καταστάσει” (Σαρτρ 2007, 99), δηλαδή εξαρτάται από μια κατάσταση συνθηκών και όρων που προηγούνται της ελεύθερης δράσης. Όπως το θέτει ο Πεφάνης (1996, 63), “η κατάσταση είναι το αμφίδρομο διάνυσμα της γεγονότητας (Facticité) και της υπέρβασης (Transcendance), η πολύπλοκη σχέση που εντοπίζεται στο ενδεχόμενο της ελευθερίας και της ευθύνης”.

49. Η ιδέα της κόλασης ως ζώσας χωροχρονικής πραγματικότητας εξαιτίας της συμβίωσης με τον Άλλο αποτελεί τον κεντρικό άξονα του “Κεκλεισμένων των Θυρών” του Σαρτρ, από το οποίο προέρχεται και η γνωστή ρήση “Η κόλαση είναι οι άλλοι” (*L' Enfer, c'est les autres*).

κοιλιά του αγαπημένου κριαριού του Πολύφημου,⁵⁰ αφετέρου στην επιθυμία του Αίαντα να ξεφύγει από την κατάσταση του πράγματος (en-soi) στην οποία έχει εκπέσει μέσω του βλέμματος των Άλλων. Τελικά επιλέγει τη δράση από την απάθεια και τους “μαντρώνει όλους”.

Η επιλογή αυτή παρουσιάζεται ως αποκλειστικά δική του, κάτι που εμφανίζεται και από τον τρόπο με τον οποίο ο Ρίτσος “παίζει” με το όνομα του Αίαντα, αποκλίνοντας για άλλη μια φορά από το αρχαίο πρότυπο. Οι φορές που εμφανίζεται το όνομα του Αίαντα στο πιο πάνω απόσπασμα (αρχικά επαλαναλαμβάνεται τρεις και έπειτα δύο φορές) παραπέμπουν στους στίχους 430-3 της σοφόκλειας τραγωδίας, όπου το όνομα “Αίας” παρουσιάζεται ως “εκφραστικό όνομα” (speaking name) ή αλλιώς ως όνομα-πεπρωμένο (*nomen omen*), καθώς ο ήρωας συσχετίζει με αυτό το σχετλιαστικό επιφώνημα *Αιαῖ* (“αλίμονο”).⁵¹ Ο συσχετισμός είναι σημαντικών, καθώς αφήνει να εννοηθεί ότι ο Αίαντας εκλαμβάνει τα παρόντα δεινά του ως πεπρωμένο, το οποίο απλώς πραγματώνεται. Στον Ρίτσο δεν γίνεται καμία νύξη για την ουσία του ονόματος του Αίαντα: αντιθέτως, το όνομά του γίνεται μισητό εξαιτίας των Άλλων και της συγκεκριμένης κατάστασης την οποία βιώνει ο ήρωας. Η διαφοροποίηση αυτή είναι σημαντική, καθώς παραπέμπει και πάλι σε μια από τις θεμελιώδεις αρχές του Υπαρξισμού: στην παραδοχή ότι η ύπαρξη προηγείται της ουσίας, ή αλλιώς ότι η ουσία έπεται της ύπαρξης. Σύμφωνα με τον Σαρτρ, είναι παράλογο να μιλούμε για “ανθρώπινη φύση”, ακριβώς διότι δεν υπάρχει θεός για να τη δημιουργήσει. Συνεπώς, ο άνθρωπος δεν πραγματώνει μιαν ουσία που προϋπάρχει — δεν γίνεται αυτό που είναι — αλλά φτιάχνει ο ίδιος τον εαυτό του και γίνεται μέσα από τις ιδιές του τις πράξεις. Όπως σημειώνει ο Σαρτρ, ο άνθρωπος είναι το αθεμελιώτο θεμέλιο της ύπαρξής του, υπό την έννοια ότι ο ίδιος προσδιορίζει τον εαυτό και την ουσία του.⁵²

50. Ομ. *Οδ.* 9.437-63. Στην *Οδύσσεια* φαίνεται να παραπέμπει και η αναφορά στους Αχαιούς, οι οποίοι παρουσιάζονται να μιμούνται τη φωνή του Αίαντα: πβ. Ομ. *Οδ.* 4.274-88, όπου ο Μενέλαος λέει ότι στην Τροία η Ελένη στάθηκε μπροστά από τον Δούρειο Ίππο και μιμούταν τις φωνές των γυναικών των πολεμιστών, θέλοντας να τους αναγκάσει να βγουν από το ξύλινο άλογο. Οι εν λόγω παραπομπές στην *Οδύσσεια* είναι αξιοσημείωτες, καθώς ο Αίαντας μοιάζει στην ουσία να οικειοποιείται το έπος που δοξάζει τον θανάσιμο αντίπαλό του Οδυσσέα. Την επισήμανση αυτή την οφείλω στον συνάδελφο Βάιο Λιαπή.

51. Βλ. Σοφ. *Αί.* 430-3: *αἰαῖ· τίς ἄν ποτ' ᾤεθ' ὧδ' ἐπώνυμον / τοῦμὸν ξηνοῖσιν ὄνομα τοῖς ἐμοῖς κακοῖς; / νῦν γὰρ πάρεστι καὶ δις αἰάζειν ἐμοί [καὶ τρίς· τοιοῦτοις γὰρ κακοῖς ἐντυγχάνω]*. Βλ. επίσης Garvie (1998)165 και Finglass (2011) 265.

52. Σαρτρ (1990) 22-3.

Προτού προχωρήσω στην επόμενη ενότητα, η οποία επικεντρώνεται στα γεγονότα που έπονται της ζωοκτονίας και τα οποία οδηγούν στην εσωτερική “απελευθέρωση” του Αϊάντα, θα ήθελα να σταθώ στη μυστηριώδη “πάχνη” που του καλύπτει τα μάτια, καθώς βγαίνει από το σπίτι:

Σαν βγήκα

κροφτήκανε πίσω απ’ τα δέντρα. Με παραμονεύαν. Ένα άσπρο φεγγάρι, άσπρο σαν το χασέ, τεράστιο, ανέβαινε απ’ την Ίδη· μια άσπρη πάχνη μου σκέπασε τα μάτια· ξεχάστηκα, — τι είταν; — ένα άσπρο μαντίλι όπως παιδιά που παίζαμε τυφλόμυγα στη Σαλαμίνα, δίχως να καταλαβαίνεις ποιος κι από πού σε φωνάζει μ’ αλλαγμένη φωνή, σάμπως νάσαι μέσα σε μια μεγάλη, σκοτεινή εκκλησία μες στο λιοπούρι, κ’ οι εικόνες χλωμές, ψηλές, κάτι μιλάνε μεταξύ τους χαμηλόφωνα για σένα — ένα πελώριο φίδι, ένα λιοντάρι μ’ ένα αγκάθι στο πέλμα, ένα κομμένο κεφάλι στο δίσκο, δυο μάτια σκιασμένα, ένα ολομόναχο μεγάλο μάτι, γενειάδες, το αίμα που στάζει απ’ την άκρη της λόγχης, καπνός, καμένη δάφνη, τα μικρά κουδούνια.⁵³

Σε ένα πρώτο επίπεδο η “πάχνη” ανακαλεί τις δυσφόρους γνώμας⁵⁴ που ρίχνει η Αθηνά στα μάτια του Αϊάντα την ώρα που εκείνος επιτίθεται εναντίον των εχθρών του (στ. 51-2) αναγκάζοντάς τον να στρέψει το φονικό του όπλο στα κοπάδια των ζώων.⁵⁵ Όπως οι δύσφοροι γνώμαι της Αθηνάς, έτσι και η “πάχνη” δεν αφαιρεί από τον Αϊάντα τη δυνατότητα του οράν, αλλά μάλλον διαστρεβλώνει τον τρόπο με τον οποίο ο ήρωας θεάται την πραγματικότητα, με μοιραία απόληξη την πλάνη.⁵⁶ Μολονότι στον

53. Ρίτσος (1978) 233.

54. Το επίθετο *δυσφόρος* έχει ερμηνευτεί με διαφορετικούς τρόπους ως: 1) “intorelatable” and “grievous” (Finglass 2011, 153)· 2) “misleading” (Easterling 1993, 81)· 3) “overpowering” (Stanford 1963, 61-2). Τα αρχαία σχόλια (Σ 51c, Χριστοδούλου 1977, 27) ερμηνεύουν το *δυσφόρος* ως *μανικός*.

55. Και ο ίδιος ο Αϊάντας κάνει λόγο για τη “διαστροφή” των ματιών και του μυαλού του, που τον εμπόδισε από το να θέσει σε εφαρμογή το δικό του σχέδιο εξόντωσης (Σοφ. Αί. 447-9). Το παραλήρημα αυτό καταλογίζεται στην Αθηνά στους στ. 450-2. Βέβαια, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι η εικόνα της “πάχνης” (ομίχλης) που χρησιμοποιεί ο Ρίτσος παραπέμπει και στη Ραψωδία Ρ της *Ιλιάδας*, όπου στους στ. 267-9 ο Δίας σκεπάζει τους Αχαιούς με *ήερα πολλήν*. Πβ. *Ιλ.* 17.629-47, όπου ο Αϊάντας παρακαλεί τον Δία να σκοτώσει τους Αχαιούς, αν θέλει, αλλά τουλάχιστον να σηκώσει την ομίχλη και να τους αφήσει να πεθάνουν στο φως.

56. Μολονότι το ουσιαστικό *γνώμας* προβληματίσε τους μελετητές, όπως σημειώνει ο αρχαίος σχολιαστής, η χρήση του είναι επιτυχής, καθώς η Αθηνά δεν στερεί από τον Αϊάντα τη δυνατότητα του οράν, αλλά τον κάνει να νομίζει ότι βλέπει πράγματα ανύπαρκτα: *καλῶς δὲ εἶπε γνῶμας· οὐ γὰρ κλέψαι φησὶ τὴν ὄψιν ὥστε μὴ ὄραν*,

Σοφοκλή η πλάνη αυτή συνδέεται απροκάλυπτα με το θείο, στον Ρίτσο το “θόλωμα” του Αίαντα είναι μάλλον εσωτερικό και όχι απότοκο θείας παρέμβασης. Τόσο το παιχνίδι της τυφλόμυγας,⁵⁷ όσο και το εκκλησιαστικό στιγμιότυπο στο οποίο ο Ρίτσος επεκτείνει και εμβαθύνει την παρομοίωσή του φαίνεται να συνηγορούν προς αυτή την ερμηνεία. Και στις δύο περιπτώσεις έχουμε να κάνουμε με ένα υποκειμένο, το οποίο βρίσκεται στο κέντρο μιας δεδομένης κατάστασης (situation), είναι αντικείμενο στο βλέμμα του Άλλου (των άλλων παιδιών / των Αγίων) και προσλαμβάνει την περιβάλλουσα πραγματικότητα διαστρεβλωμένη. Στην πρώτη παρομοίωση αυτό οφείλεται τόσο στο μαντίλι, όσο και στα παιδιά που παραλλάζουν σκόπιμα τις φωνές τους. Στη δεύτερη οι παράγοντες είναι μάλλον ενδογενείς, και οι φωνές των Αγίων φαίνεται απλώς να δίνουν αντικειμενική υπόσταση στις ενοχές του υποκειμένου. Γι’ αυτό άλλωστε και το αντικείμενο συζήτησής τους δεν είναι άλλο από το ίδιο το υποκειμένο. Η υπόθεση αυτή φαίνεται να επαληθεύεται και από τις εικονιστικές παραστάσεις που ακολουθούν και που, παρά την αιχμηρή αμφισημία τους, προέρχονται όλες από τη θρησκευτική μυθολογία:⁵⁸ το πελώριο φίδι φαίνεται να παραπέμπει στο προπατορικό αμάρτημα, αλλά συνάμα και στον δράκοντα με τον οποίο αναμετρώνται ο Άγιος Γεώργιος κι ο Άγιος Δημήτριος· το λιοντάρι με το αγκάθι στο πέλμα πολύ πιθανόν να αναφέρεται στον Άγιο Γεράσιμο τον Ιορδανίτη·⁵⁹ το κομμένο κεφάλι υποδηλώνει μετωπιακά τον αποκεφαλισμό του Ιωάννη του Προδρόμου· το ένα ο-

ἀλλ’ ἐπ’ αὐτῇ γνώμῃν δύσφορον ἐπιβαλεῖν ὡς οἶεσθαι ἰδεῖν τὰ μὴ ὄντα. τοῦτο δὲ οὐ τῶν ὀφθαλμῶν ἀμάρτημα, ἀλλὰ πολὺ πρότερον τῆς διανοίας (Σ52α, Χριστοδούλου 1977, 27). Βλ. Γκαστή (1998) 178. Κάτι ανάλογο απαντά και στην αρχή της τραγωδίας, όπου η Αθηνά λέει στον Οδυσσέα ότι θα εμποδίσει τον Αίαντα να αντιληφθεί την παρουσία του εχθρού του (Σοφ. Αί. 69-70).

57. Είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι στο κείμενο του Χάινερ Μύλλερ “Αίας για παράδειγμα” (γραμμένο το 1994), στο οποίο ο Αίαντας σκιαγραφείται ως ο “αιώνια χαμένος”, η Αθηνά παρουσιάζεται να παίζει με τον ήρωα “τυφλόμυγα”: “Διαβάζω Σοφοκλή ΑΙΑΝΤΑ για παράδειγμα περιγραφή /πειράματος με ζώα κιτρινοσμένη τραγωδία ενός / Άντρα μ’ αυτόν μια ιδιότροπη θεά παίζει τυφλόμυγα” (Müller 2001, 121).
58. Αντιπαράβαλε Colakis (1984) 127· Green (1996) 103· Ritsos (1993) 312 σημ. 219, οι οποίοι εντοπίζουν στις παραστάσεις αυτές σύμφυση μυθολογικών και θρησκευτικών στοιχείων. Για παράδειγμα, το “ολομόναχο μεγάλο μάτι” εκλαμβάνεται ως αναφορά στο μάτι του Κύκλωπα, ενώ η δάφνη ως αναφορά στον Απόλλωνα.
59. Η αναφορά στο λιοντάρι απαντά και στο *Απολυτίκιον* του Αγίου, Ἦχος δ’: *Λέων σοι ὑπέταγῃ καὶ ἐκόμῃξεν ὕδωρ...* Το ότι τον Άγιο Γεράσιμο τον Ιορδανίτη και όχι τον Ανδροκλή και το λιοντάρι (όπως υποστηρίζουν οι Green & Bardsley στο Ritsos (1993) 312 σημ. 219) είχε μάλλον κατά νου ο Ρίτσος ενισχύεται και από την αμέσως επόμενη αναφορά στον Ιωάννη τον Πρόδρομο, καθώς το μοναστήρι του Αγίου

λομόναχο μάτι παραπέμπει στο μάτι του Θεού, που απεικονίζεται συχνά σε θόλους χριστιανικών εκκλησιών· το αίμα που στάζει απ’ την άκρη της λόγχης στον Εσταυρωμένο· τέλος, ο καπνός και τα μικρά κουδούνια στο θυμιατό είναι σήμα κατατεθέν της χριστιανικής — εν προκειμένω ελληνορθόδοξης — εκκλησίας.

Οι ιδέες του θαύματος, του μαρτυρίου, της μετά θάνατον ζωής και της τιμωρίας που απορρέουν από τις πιο πάνω εικόνες δεσμεύουν και εγκλωβίζουν τον άνθρωπο φορτώνοντάς τον με συναισθήματα άγχους, φόβου και ενοχής. Ιδιαίτερη εντύπωση προκαλεί η προτεραιότητα που δίνεται κι εδώ στην αίσθηση της όρασης και ιδιαίτερα στο αόρατο κι άγρυπνο μάτι του Παντοκράτορα, που μας παρακολουθεί αδιαλείπτως επιβραβεύοντας ή κολάζοντάς μας ανάλογα με τις πράξεις μας. Όπως το μαντίλι και η πάχνη, όλες αυτές οι δεσμεύσεις που απορρέουν από τη θρησκεία (και κατ’ επέκταση από κάθε είδους πίστη και ιδεολογία) επιφέρουν ένα είδος εσωτερικής τύφλωσης και κώφωσης “καλύπτουν τα μάτια με ένα σκοτεινό πέπλο και κλείνουν τ’ αυτιά με κερί”, όπως διαπιστώνει ο Ορέστης στις “Μύγες” απευθυνόμενος στον Δία, εκπρόσωπο της θρησκείας και όλων των παραδεδομένων αξιών.⁶⁰ Μέσα σε αυτό το περίπλοκο πλέγμα δεσμεύσεων ο άνθρωπος εκπίπτει στην “κακή πίστη” και, επομένως, στην πλάνη, όπως ακριβώς συμβαίνει και με τον Αϊάντα στην προκειμένη περίπτωση.

Η στάση πάντως που φαίνεται να υιοθετεί ο Ρίτσος έναντι της θρησκείας στο εν λόγω απόσπασμα επιβεβαιώνεται — εν μέρει τουλάχιστον — και από τη μετέπειτα αναφορά του Αϊάντα στην “απάτη των θεών”: “Δε με νοιάζει καθόλου / η απάτη των θεών κ’ η αυταπάτη μου, μήτε κ’ η χλεύη / των συμπολεμιστών μου”.⁶¹ Η δήλωση αυτή είναι αξιοσημείωτη, εάν λάβουμε υπόψη ότι σε αντίθεση με τον Σοφοκλή, όπου το θεϊκό στοιχείο — και κατά κύριο λόγο η Αθηνά — παίζει καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη των γεγονότων,⁶² στον Ρίτσο οι θεοί είναι “α-θέατοι”. Ως εκ τούτου, η γενική “των θεών” φαίνεται να λειτουργεί μάλλον ως γενική της ιδιότητας (η απάτη σχετικά με τους θεούς) και όχι ως γενική υποκειμενική (οι θεοί απατούν/ξεγελούν). Υπό το ίδιο πρίσμα θα πρέπει να ερμηνευθεί κι ο ισχυρισμός του Αϊάντα ότι νικήθηκε από τους θεούς (“*Αν νικήθηκα, νικήθη-*

Γερασίμου στην έρημο του Ιορδάνη βρίσκεται σε πολύ μικρή απόσταση από το σημείο όπου ο Πρόδρομος πιστεύεται πως βάφτισε τον Χριστό.

60. Πράξη 3, Σκ. 1: Σαρτρ (1987) 107.

61. Ρίτσος (1978) 236.

62. Εκτός από τη “μανία” του Αϊάντα, και η αυτοκτονία του παρουσιάζεται εν μέρει ως βουλή των θεών (Σοφ. Αί. 748-83).

κα / όχι απ' ανθρώπους, μόνο απ' τους θεούς”),⁶³ με το ουσιαστικό “θεούς” να λειτουργεί μετωνυμικά, ως αναφορά στους παντοειδείς Θεούς/θεούς που εγκλωβίζουν τον άνθρωπο στερώντας την ελευθερία του.

iv. Συνειδητοποίηση

Η επιλογή στην οποία προβαίνει ο Αίαντας και το “μάντρωμα” των εχθρών του συντελούν στον διασκεδασμό της “πάχνης” και οδηγούν τον ήρωα, απαλλαγμένο πια από το επίκτητο βάρος των Άλλων, σε μια νέα και καθαρή θέαση των πραγμάτων:

*Έφηνε τούτη η νύχτα. Αλάφρωσα.
[...]*

*Κ' ένιωσα ξάφνου να μικραίνει
όλη η κατάρα κι ο τρόμος της νύχτας· έτσι μικρός, μαζεμένος
ανάμεσα στα βράχια, με μιαν όμορφη, αθόρυβη θλίψη,
μια λύπηση για τον εαυτό μου, — να κοιτάζω τ' ασάλευτα καράβια,
να βλέπω πάλι, και να ξέρω πως βλέπω, — χαιρόμουν, — και ν' ακούω.⁶⁴*

Η αγωνία της επιλογής που βιώνει ο Αίαντας στον ασβεστωμένο δρόμο της σελήνης⁶⁵ συμβάλλει στη συνειδητοποίηση της ελευθερίας του — αυτής της “τρομαγμένης ελευθερίας” όπως τη χαρακτηρίζει ο Αγαμέμνωνας στον ομώνυμο μονόλογο⁶⁶— ενώ με τη δράση του την πραγματώνει κιόλας, καθώς καταφέρνει να υπερβεί την τελματώδη κατάσταση μέσα στην οποία βρίσκεται.

Αυτό που θα πρέπει να τονιστεί είναι ότι η υπέρβαση αυτή πραγματώνεται και είναι επικτητή εξαιτίας των Άλλων. Σύμφωνα με τον Σαρτρ, μέσα από το βλέμμα των Άλλων μπορούμε να συνειδητοποιήσουμε και να ανακαλύψουμε πράγματα για τον εαυτό μας, τα οποία θα ήταν αδύνατο να γνωρίσουμε, εάν ζούσαμε μόνοι μας στον κόσμο. Οι Άλλοι είναι αυ-

63. Ρίτσος (1978) 240.

64. Ρίτσος (1978) 235.

65. Η αναφορά στον δρόμο του φεγγαριού (και της νύχτας γενικότερα) επανέρχεται συχνά στα ποιήματα του Ρίτσου και φαίνεται να συμβολίζει την αγωνιώδη εκείνη στιγμή κατά την οποία ο άνθρωπος καλείται να πάρει μια απόφαση και να κάνει μια επιλογή. Λέει σ' ένα άλλο σημείο του ποιήματος ο Αίαντας αναφερόμενος στους Ατρείδες: “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”.

66. Ρίτσος (1978) 66.

τοί που μας ωθούν να συλλάβουμε το Εγώ ως αντικείμενο (καθ' εαυτό) και, κατά συνέπεια, ως κάτι το παγιωμένο:

Για να πετύχω μίαν οποιαδήποτε αλήθεια γύρω απ' τον εαυτό μου, πρέπει να περάσω απ' τον άλλο. Ο άλλος είναι απαραίτητος για την ύπαρξή μου, καθώς επίσης και για την γνώση του εαυτού μου. Κάτω απ' αυτές τις συνθήκες, η ανακάλυψη της εσωτερικής υπόστασής μου, μου αποκαλύπτει ταυτόχρονα τον άλλο, σαν μίαν ελευθερία τοποθετημένη απέναντί μου, που δεν σκέφτεται και που δεν θέλει κάτι παρά για το καλό μου ή για το κακό μου. Έτσι ανακαλύπτουμε αμέσως έναν κόσμο που θ' αποκαλέσουμε “δι-υποκειμενικότητα” και μέσα σ' αυτόν ακριβώς τον κόσμο ο άνθρωπος αποφασίζει τι είναι ο ίδιος και τι είναι οι άλλοι.⁶⁷

Η νυκτερινή εμπειρία του Αίαντα είναι συνταρακτική, διότι τότε και μόνο τότε του αποκαλύπτεται η απόλυτη ελευθερία του ανθρώπου για δράση. Πρόκειται για μίαν εκδοχή του αξιώματος του Σαρτρ “ο άνθρωπος είναι καταδικασμένος να είναι ελεύθερος”, είναι δηλαδή καταδικασμένος να προβαίνει διαρκώς σε επιλογές, χωρίς να προϋπάρχει μια υπαρκτική συνθήκη, ένας ηθικός κώδικας, μια πυξίδα για τις εκάστοτε επιλογές του.⁶⁸ Την ίδια στιγμή όμως ο Αίαντας καταλαβαίνει ότι ακόμη και η ελευθερία είναι πεπερασμένη, καθώς κάθε ενέργημα ελευθερίας είναι πάντα ενέργημα διά του οποίου επιλέγουμε κάτι το ειδικό. Όλα αυτά κάνουν τον Αίαντα να συνειδητοποιήσει το παράλογο της ζωής, μιας ζωής χωρίς τελικό προορισμό, χωρίς νόημα, χωρίς ελπίδα. Κατανοεί κι αυτός το “μέγα τίποτα” του κόσμου τούτου, όπως χαρακτηριστικά το περιγράφει ο Ορέστης στον δικό του μονόλογο.⁶⁹

Ο Αίαντας συλλογίζεται τα παλιά του κατορθώματα, τις φορές που στάθηκε με σθένος στο πλάι των Αχαιών, την υποκρισία και τους δόλιους κλήρους κατά την Κρίση των Όπλων, για να καταλήξει ότι όλοι οι παλιοί του άθλοι ήταν απλώς σκιές και ψέματα, χωρίς κανένα αντίκρισμα και χωρίς καμιά αξία.⁷⁰ Καθώς αναλογίζεται τους αδικοχαμένους νεκρούς

67. Σαρτρ (1990) 62-3.

68. Σαρτρ (1990) 36 “Είμαστε μόνοι, ασυγχώρητα μόνοι. Αυτό θα εκφράσω λέγοντας πως ο άνθρωπος είναι καταδικασμένος να είναι ελεύθερος. Καταδικασμένος, γιατί δεν εδημιούργησε, δεν έπλασε μόνος του τον εαυτό του, κι ωστόσο ταυτόχρονα ελεύθερος, γιατί απ' τη στιγμή που πετάχτηκε στον κόσμο είναι υπεύθυνος για ό,τι κάνει.”

69. Ρίτσος (1978) 87.

70. Ρίτσος (1978) 236-7. Πβ. Σοφ. Αί. 1283-87. Αξίζει να σημειωθεί ότι το εν λόγω απόσπασμα περιέχει σαφή διακειμενικά στοιχεία κι ότι σε κάποια σημεία ο Ρίτσος φαίνεται να μεταφράζει κατά λέξη το αρχαίο κείμενο: *χῶτ' ἀδθις αὐτὸς Ἐκτορος μόνου, / λαχῶν τε κἀκέλευστος, ἦλθεν ἀντίος, / οὐδ' ἀραπέτην τὸν κλῆρον ἐς μέσον καθείς, / ὄγρῶς ἀρούρας βῶλον, ἀλλ' ὄς ἐδλόφου / κυνῆς ἔμελλε πρῶτος ἄλλα κωφιεῖν;*

συμπολεμιστές του ο θάνατος προβάλλει ως κάτι που βρίσκεται μεταξύ του είναι και του μηδενός — οι νεκροί “*γυρίζουν αθόρυβα κοντά μας*”, αναμειγνύονται μαζί μας, δρουν, σκέφτονται, χωρίς όμως να μπορούν να μεταβάλλουν ή να αλλάξουν κάτι.⁷¹ Ζηλεύει το “*απρόσβλητό*” τους, το ότι δεν υπάρχουν πλέον για τους άλλους, παρά μόνο για τους εαυτούς τους.⁷² Συνειδητοποιεί ότι ο ίδιος έχει ζήσει τη ζωή του — μια ζωή ξένη — μέσα από το βλέμμα των Άλλων:

Αχ, έτσι πάντα,
όλη τη δύναμή μου ξόδεψα πολεμώντας φαντάσματα, κερδίζοντας νίκες
ολότελα φανταστικές, κυριεύοντας χρυσές πολιτείες
ανύπαρκτες, ανύπαρκτες, ανύπαρκτες.⁷³
 [...]
 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.⁷⁴

Αυτή η βαθμιαία αποστασιοποίηση και ο απεγκλωβισμός του Αίαντα από κάθε είδους προσκόλληση στο παρελθόν διαφαίνεται ακόμη πιο καθαρά στην αμεσότητα με την οποία αναιρεί τη φευγαλέα σκέψη που κάνει για ενδεχόμενη βαλσάμωση των σφαγμένων ζώων — ιδιαίτερα του άσπρου κριαριού⁷⁵ καθώς συνειδητοποιεί ότι η διαιώνιση μιας συγκεκριμένης χρονικής στιγμής (μέσω της ταρίχευσης) θα ανέστελλε τη διάρκεια του χρόνου, η οποία είναι ουσιαστική για το “*δι’ εαυτό*” (*pour-soi*), το οποίο, σύμφωνα με τον Σαρτρ, είναι πάντοτε “*εν τω γίγνεσθαι*”⁷⁶. Η καθήλωση του Αίαντα σε μια συγκεκριμένη στιγμή του παρελθόντος θα του στερούσε την αυθεντική ζωή, την οποία αρχίζει να βιώνει, γι’ αυτό και ο ήρωας απορρίπτει κατηγορηματικά το ενδεχόμενο αυτό: “*Πέταξέ τα από δω — τι τα κρατάς ακόμα;*”⁷⁷ Η ίδια ιδέα επανέρχεται λίγους στίχους πιο κάτω, πιο ρητά αυτή τη φορά, όταν ο Αίαντας φαντασιώνει τη μηδένισή του (τη σαρτρική *nihilation*), τον εαυτό του ως μηδέν απεγκλωβισμένο από κάθε παγιωμένο παρελθόν. Ακόμη και η ασπίδα του, το *ἄρρηκτον*

71. Πβ. Ρίτσος (1978) 120 (“*Η επιστροφή της Ιφιγένειας*”): “*βλέπεις τους νεκρούς / πλαγιασμένους στο ίδιο μεγάλο σιδερένιο κρεβάτι με τους νεονόμφους / κι αυτοί δεν τους βλέπουν.*”

72. Πβ. Ρίτσος (1978) 61 (“*Αγαμέμνων*”).

73. Ρίτσος (1978) 239.

74. Ρίτσος (1978) 240.

75. Ρίτσος (1978) 239.

76. Σάρτρ (1990) 85.

77. Ρίτσος (1978) 239.

σάκος (Σοφ. Αί. 576), σύμβολο ηρωισμού και ανδρείας, παρουσιάζεται σκουριασμένη και πεσμένη στο έδαφος:

*Τι καλά θάταν να μικραίνεις, να μικραίνεις, να μικραίνεις,
ασάλευτος, κονλουριασμένος 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*⁷⁸

Η συμβολική αυτή κατάργηση του παρελθόντος — νοερή έστω — αφήνει να διαφανεί ότι ο Αίαντας βρίσκεται στον δρόμο της απελευθέρωσης.⁷⁹

Μερικούς στίχους πιο κάτω ο Αίαντας στρέφει το βλέμμα στο σώμα του και το αναγνωρίζει ως άγνωστο και ξένο — “μια σιχασιά”, με μια οσμή τραγίσια κι ένα αγνώριστο ψοφίμι να σαπίζει μέσα του.⁸⁰ Η αναγνώριση της περατότητας του ανθρώπου και η έμφαση που δίνεται στο ζώδες της ανθρωπίνης ύπαρξης φέρνουν στον νου την άποψη του Σαρτρ ότι “ο άνθρωπος είναι απλώς και μόνο ένα άχρηστο πάθος”. Η συνειδητοποίηση του παραλόγου της ζωής, όπως και η έλλειψη κάποιου άλλου ανώτερου σκοπού και νοήματος σε αυτό τον “ακόκκαλο χαλαρό κόσμο”,⁸¹ οδηγούν τον Αίαντα σε μία και μόνο λύση — την αυτοκτονία:

*Τι να τις κάνεις πια τις δόξες, τα έπαθλα, τα εγκώμια. Τίποτα δεν είναι.
Τίποτα κ' η αποτυχία κ' η χλεύη. Χανονται κι αυτά μαζί μας.
Δε ζήτησα ποτέ μου σκλάβους, θαυμαστές, υποτελείς. Μόνο έναν άντρα θέλω
σαν ίσος με ίσο να τα πούμε· πούναι τος; Μονάχα ο θάνατός μας
είναι τον καθενός μας ο ίσος. Όλα τ' άλλα πρόχειρη λάμψη,
συμβιβασμοί, προσχήματα, εθελοτυφλίες.*⁸²

υ. Αυτοχειρία

Ο Αίαντας του Ρίτσου όχι μόνο δεν αποκαλύπτει στην Τέκμησσα την επιλογή του να θέσει τέρμα στη ζωή του, αλλά και επιχειρεί να την καθησυχάσει, βεβαιώνοντας την ότι είναι έτοιμος ν' αφήσει κατά μέρος τα πε-

78. Ρίτσος (1978) 239. Πβ. Σοφ. Αί. 1142-6.

79. Σαρτρ (2007) 84: “Η ελευθερία είναι το ανθρώπινο ον που θέτει το παρελθόν του εκτός παιχνιδιού εκκρίνοντας το οικείο του μηδέν.”

80. Βλ. Catalano (1974) 159-68 σχετικά με την “τρίτη οντολογική διάσταση του σώματος”, όπου το Εγώ υπάρχει για τον εαυτό του ως γνωστό για τον Άλλο.

81. Ρίτσος (1978) 241.

82. Ρίτσος (1978) 241.

ρασμένα και τον πόθο για εκδίκηση.⁸³ Η στάση του παραπέμπει βέβαια στην ομόθεμη σοφόκλεια τραγωδία, όπου και πάλι παραπλανά την Τέκμησσα και τον Χορό για τις πραγματικές του προθέσεις.⁸⁴ Παρόλα αυτά, η ηθική του Αίαντα του Ρίτσου και οι λόγοι που τον οδηγούν στην αυτοκτονία αποκλίνουν από το τραγικό πρότυπο και εμφορούνται μάλλον από το πνεύμα του Υπαρξισμού. Στον Σοφοκλή, ο Αίαντας βρίσκεται αντιμέτωπος με δύο επιλογές: είτε να συνεχίσει να ζει ντροπιασμένος και εξαθλιωμένος, είτε να θέσει τέρμα στη ζωή του. Αποφασίζει να αυτοκτονήσει, διότι η σφαγή των ζώων και η σπίλωση του ονόματός του καθιστούν τη συμβίωσή του με τους άλλους προβληματική.⁸⁵

Εκ πρώτης όψεως, θα μπορούσε να υποστηριχθεί κανείς ότι και ο Αίαντας του Σοφοκλή είναι εν μέρει Υπαρξιστής *avant la lettre*, υπό την έννοια ότι αποφασίζει αυτόβουλα να θέσει τέρμα στη ζωή του, παρά τις αντιδράσεις της Τέκμησσας και του Χορού.⁸⁶ Μολονότι ένα τέτοιο επιχείρημα θα ήταν εν μέρει ορθό, θα πρέπει να ληφθεί υπόψη ότι ο Αίαντας του Σοφοκλή, δύσκαμπτος και προσκολλημένος σε παρωχημένες αξίες, δεν καταφέρνει να απαγκιστρωθεί τελείως από το “βλέμμα” των Άλλων. Όπως λέει χαρακτηριστικά στους στίχους 479-80: *Ο μεγάλος άνδρας, εάν δεν μπορεί να ζήσει καλά, πρέπει (χρή) να πεθάνει καλά*. Η παρουσία του *χρή* (= πρέπει), το οποίο φέρει τη σημασία της ηθικής αναγκαιότητας, αρκεί για να καταδείξει ότι η απόφαση του Αίαντα είναι στην ουσία επιβεβλημένη από την κοινωνία και το σύστημα αξιών στο οποίο ο ίδιος ανήκει,⁸⁷ κάτι που υπογραμμίζει με σαφήνεια ο Lawrence:

Ajax looks like an existentialist in his moral alienation from his society and peers and yet the standard he lives by is theirs and not his own and seems strange when he is no longer supposedly interested in gaining their approval or belonging to their group.⁸⁸

Παρόλο που η πράξη του θα πρέπει να εκληφθεί ως πράξη ανδρείας και όχι ως έκφραση αδυναμίας ή δειλίας,⁸⁹ δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ο

83. Ρίτσος (1978) 236.

84. Σοφ. Αί. 646-92. Βλ. Garvie (1998) 184-6· Finglass (2011) 328-40.

85. Garland (1985) 97· Garrison (1991) 53· Garvie (1998) 9-11.

86. Η Τέκμησσα αναφέρεται στην ατίμωση που θα υποστεί τόσο η ίδια όσο και ο γιος τους, σε περίπτωση που απομείνουν μόνοι, υπογραμμίζοντας την ηθική υποχρέωση που έχει ο Αίαντας να τους προστατεύσει (Σοφ. Αί. 485-524).

87. Garvie (1998) 164-5.

88. Lawrence (2005) 27 σημ. 20.

89. Βλ. Δημ. 60.31 όπου, αναφερόμενος στους προγόνους των πεσόντων στη μάχη της Χαιρώνειας το 338 π.Χ. και στις 10 αθηναϊκές φυλές, ο ρήτορας υπογραμμίζει ότι

σοφόκλειος Αίαντας αναγκάζεται να αυτοκτονήσει λόγω της ντροπής που αισθάνεται απέναντι στους άλλους και ιδίως απέναντι στον πατέρα του.⁹⁰ Γι' αυτό άλλωστε αυτοκτονεί οργισμένος, συνεχίζοντας έτσι την ομηρική παράδοση που τον θέλει χολωμένο ακόμη και στον Κάτω Κόσμο.⁹¹ Όταν ο Αίαντας του Σοφοκλή συνέρχεται από την παράκρουση, ο πόθος του για εκδίκηση θεριεύει (στ. 387-90).⁹² Παρά τη φαινομενική αταραξία που διακρίνει τον αποχαιρετιστήριο λόγο του, η υπέρπουσα αναστάτωση και τα έντονα συναισθήματά του διοχετεύονται στην κατάρα που εξακοντίζει εντέλει εναντίον των εχθρών του στους στίχους 854-9.⁹³ Η αυτοκτονία του Αίαντα αποσκοπεί σε κάτι πολύ συγκεκριμένο: στην καθολική αποκατάσταση του ονόματός του ανάμεσα σε εχθρούς και φίλους.⁹⁴ Από την άποψη αυτή είναι ενδεικτική η αγωνιώδης προσπάθειά του να διασφαλίσει την τύχη της σορού του, είτε αφήνοντας σχετικές εντολές στον Τεύκρο (στ. 687-9) είτε παρακαλώντας τους θεούς να μην επιτρέψουν την κατασπάραξή του από τα σκυλιά (στ. 823-30).⁹⁵

Ο Αίαντας του Ρίτσου, από την άλλη, υιοθετεί μια διαμετρικά αντίθετη στάση. Παρά την αρχική του οργή, καταφέρνει στο τέλος να συγχωρέσει τους Ατρείδες. Το σημαντικότερο, δεν αυτοκτονεί για να αποκαταστήσει το όνομά του, αλλά διότι βαθμηδόν αντιλαμβάνεται τη ματαιότητα και το παράλογο της ίδιας της ανθρώπινης ύπαρξης. Κατά συνέπεια, η απόφαση του δεν απορρέει από εξωγενείς παράγοντες ή από την “κακή πίστη” του, αλλά είναι απόλυτα δική του. Αξιοπρόσεκτο είναι επίσης το γεγονός ότι, ενώ η τύχη του νεκρού σώματος κατέχει σημαντική θέση στον Σοφοκλή, στον Ρίτσο αποσιωπάται εντελώς. Ο ήρωας αναζητεί μεν τον Τεύκρο, καθώς βγαίνει από το σπίτι με σκοπό την αυτοχειρία, αλλά ο λόγος του παραμένει ημιτελής και μετέωρος εσαεί. Ο Αίαντας του Ρίτσου δεν χρειάζεται να αφήσει καμιά επιταγή, διότι ο θάνατος είναι γι' αυτόν απουσία· επομένως, οποιεσδήποτε επιταγές για μεταθανάτια δόξα και τιμές θα ήταν ανώφελες και χωρίς κανένα νόημα:

Ας μη με θυμηθούνε. Τι πειράζει τάχα; Εμένανε μου φτάνει

ο Αίαντας υπήρξε το λαμπρό παράδειγμα για τη φυλή των Αιαντιδών και τον δοξασμένο, εθελούσιο θάνατο τον οποίο επέλεξαν.

90. Σοφ. *Αί.* 462-6.

91. Ομ. *Οδ.* 11.514-47.

92. Garvie (1998) 158.

93. Garvie (1998) 186 και 196.

94. Lawrence (2005) 31: “But even in the end, when he decides to commit suicide Ajax cannot reject his society — not even in death. For an effective suicide, he must win renown”.

95. Βλ. Garvie (1998) 10.

*αυτό που βρήκα, χάνοντας τα πάντα.*⁹⁶

Ο Αίαντας του Ρίτσου είναι συνεπώς αυτόχειρας χωρίς απελπισία. Σε αντίθεση με το σοφόκλειο πρότυπό του αυτοκτονεί απελευθερωμένος από το χρέος που του επιβάλλουν οι Άλλοι και χωρίς να περιμένει απολύτως τίποτα — καμία αναγνώριση και καμία μεταθανάτια δόξα. Με τον τρόπο αυτό καθίσταται πραγματικά ελεύθερος.

II. Η μαύρη μύγα του “Αίαντα” και οι “Μύγες” του Σαρτρ

Έχοντας παρακολουθήσει κάποια από βασικά θέματα με τα οποία καταπιάνεται ο Ρίτσος στον “Αίαντα”, θα ήθελα να σταθώ σε ένα σημείο το οποίο δεν φαίνεται να έχει οποιανδήποτε σχέση με τη σοφόκλεια σκευή: τη μαύρη μύγα στην οποία ο Αίαντας κάνει ρητή αναφορά τέσσερις φορές στον μονόλογό του.⁹⁷ Εκ πρώτης όψεως οι αναφορές αυτές φαντάζουν παράδοξες: πώς πρέπει να εκλάβει κανείς το γεγονός ότι ο πελώριος, υπερφυής Αίαντας, έχοντας μόλις συνειδητοποιήσει την καταγέλαστη πράξη του, ασχολείται, αλλά και ενοχλείται υπερβολικά από μια ουτιδανή μύγα; Μολονότι η ενασχόληση των μεγάλων και ισχυρών με τις ελάχιστες και ασήμαντες οντότητες του περιβάλλοντα κόσμου είναι ένα μοτίβο που απαντά και σε άλλα ποιήματα της *Τέταρτης Διάστασης* (πβ. την αναφορά του Αγαμέμνονα στο μυρμήγκι),⁹⁸ οι τέσσερις αναφορές στη μύγα εντοπίζονται σε κομβικά σημεία και σε συνδυασμό με κάποιους άλλους στίχους φαίνεται να λειτουργούν σαν οροθέσια ανάμεσα στις επάλληλες ενότητες του ποιήματος.⁹⁹ Λαμβάνοντας υπόψη τον υπαρξιστικό χρωματισμό του ποιήματος που εντοπίσαμε στο πρώτο μέρος της εργασίας, όπως επίσης και το γεγονός ότι ο “Αίας” έπεται χρονικά του “Ορέστη”,¹⁰⁰ ο οποίος αντλεί από τις “Μύγες” του Σαρτρ, δεν θα ήταν αυθαίρετο να αναγάγουμε τη γενεαλογία της μαύρης μύγας του Ρίτσου στις μύγες του ομώνυμου σατρικού δράματος.

Οι “Μύγες” ανεβάζονται για πρώτη φορά στη Γαλλία το 1943 και καταπιάνονται με την προσπάθεια του Ορέστη να κατακτήσει την “αυθεντι-

96. Ρίτσος (1978) 239. Πβ. Σοφ. *Αί.* 691-2: *ἡμεῖς δ' ἄ φράζω δοῶτε, καὶ τάχ' ἂν μ' ἴσως / πύθοισθε, καὶ νῦν δυστυχῶ, σεσωμένον.*

97. Ρίτσος (1978) 231, 232, 234, 239.

98. Ρίτσος (1978) 57.

99. Για την επανάληψη κάποιων στίχων στον “Αίαντα” εν είδει ρεφρέν βλ. Δάλλας (2008) 58.

100. Με βάση τη χρονολόγηση του Ρίτσου, ο “Ορέστης” ολοκληρώθηκε τον Ιούλιο του 1966.

κή ζωή”.¹⁰¹ Ο Ορέστης, υπό το όνομα Φίληβος, επιστρέφει στο Άργος, για να βρει μια πόλη σε πλήρη αποσύνθεση, βουτηγμένη στη ντροπή και τις τύψεις. Οι τύψεις αυτές σωματοποιούνται στις χιλιάδες μύγες που κυκλοφορούν ανενόχλητες στην πόλη και βασανίζουν τους ανθρώπους, υπενθυμίζοντάς τους διαρκώς τα σφάλματα και τις αμαρτίες του παρελθόντος. Οι μύγες στο σαρτρικό έργο επωμίζονται στην ουσία τον ρόλο που διαδραματίζουν οι Ερινύες στην *Ορέστεια* του Αισχύλου.¹⁰²

Σε αντίθεση με τις μύγες του Σαρτρ, οι οποίες είναι αικινήτες, αρκετά μεγάλες, επιθετικές κι υπεράριθμες (ο αριθμός τους προφανώς συμβολίζει τον συλλογικό χαρακτήρα της αμαρτίας των πολιτών του Άργους),¹⁰³ στον Ρίτσο η μύγα είναι μία και εντοπίζεται σε πολύ συγκεκριμένα σημεία του χώρου. Εντούτοις, όπως θα διαφανεί στη συνέχεια, η φαινομενικά ασήμαντη μύγα φαίνεται να συμβολίζει ό,τι ακριβώς και το σαρτρικό αντίστοιχό της: τις τύψεις που κατατρύχουν τον Αίαντα εμποδίζοντάς τον να βιώσει την πραγματική ελευθερία.

1.

Η μύγα παρουσιάζεται εμφαντικά από την αρχή κιόλας του ποιήματος, με τρόπο που υπαινίσσεται τον συμβολικό χαρακτήρα της και τις σαρτρικές καταβολές της:

*Γυναίκα, τι κοιτάς; Κλείσε τις πόρτες, κλείσε τα παράθυρα, μαντάλωσε τη μάντρα, βούλωσε τις χαραματιές, μπαίνουν κακά μαμούδια, σάρκες, μπαίνουν μεγάλες μύγες και γέλια κρυφά. Κοίτα, στον τοίχο, μια μαύρη μύγα, μαύρη, μαύρη, μεγαλώνει, μαυρίζει τη μέρα, μαύρον αγέρα ρουθονίζει, — σκέπασέ την με το χέρι σου, σκότωσέ την, δεν μπορώ να τη βλέπω. Τι πέτρωσες έτσι; Ε, λοιπόν, κοίταξέ με*¹⁰⁴

Αξιοσημείωτη στο απόσπασμα είναι η έντονη παρουσία του μαύρου χρώματος: το επίθετο “μαύρος” επαναλαμβάνεται τρεις φορές με τρόπο σχεδόν πλεοναστικό. Αυτή η “μαύρη μύγα” στα μάτια του Αίαντα προσλαμβάνει υπερφυσικές διαστάσεις, καθώς μεγαλώνει τόσο, που δίνει την εντύπωση ότι βγάζει μαύρο αγέρα από τα ρουθούνια της κι ότι “μαυρίζει” όλη τη μέρα, μια εικόνα που φέρνει στον νου τις απεγνωσμένες κραυγές της Ηλέκτρας του Σαρτρ, όταν μετά το φονικό οι μύγες-Ερινύες

101. Για τις “Μύγες” βλ. Hill (1992) 1-15· Πεφάνης (1996) 11-60.

102. Πράξη 2, Σκ. 4: Σαρτρ (1987) 93: “Είναι οι Ερινύες [...] Οι θεές των τύψεων!”. Βλ. Hill (1992) 20· Πεφάνης (1996) 40. Βλ. επίσης Brunel (1974) 99, ο οποίος επισημαίνει ότι ο συμβολισμός των μυγών είναι πιο ευρύς.

103. Βλ. Πράξη 1, Σκ. 1: Σαρτρ (1987) 30.

104. Ρίτσος (1978) 231.

δημιουργούν γύρω της έναν ασφυκτικό και αδιάσπαστο κλοιό σκοτεινιάζοντας τα πάντα:

*Δεν βλέπω πια καθαρά! Αυτές οι δάδες έπαψαν να φωτίζουν. Ακούω τη φωνή σου, αλλά μου κάνει κακό. Χώνεται στην καρδιά μου σαν ένα μαχαίρι. Έτσι σκοτεινά θα είναι από δω και μπρος, ακόμα και την ημέρα; Ορέστη! Νάτες!*¹⁰⁵

Κι ενώ η αρχική περιγραφή προτάσσει μιαν τεράστια, υπερφυσική και μαινόμενη μύγα που εκτοπίζει και μαυρίζει τα πάντα, η εικόνα αυτή αποδομείται απότομα στον αμέσως επόμενο στίχο, όταν ο Αίαντας διατάζει την Τέκμησσα να σκεπάσει τη μύγα με το χέρι της. Η μύγα αυτόματα συρρικνώνεται και επανακτά τις φυσικές διαστάσεις της, ενώ η επικείμενη εξόντωσή της, και μάλιστα από μια γυναίκα (“Σκοτώσέ τη”), αφήνει να διαφανεί με τρόπο εύγλωττο η μηδαμινότητά της.¹⁰⁶

Τόσο αυτή η εκτενής εισαγωγική αναφορά, όσο και οι υπερφυσικές διαστάσεις που φαίνεται να παίρνει η μύγα στα μάτια του Αίαντα, μας επιτρέπουν να εκλάβουμε το έντομο όχι απλώς ως ένα στοιχείο του φυσικού κόσμου, αλλά ως σύμβολο. Μάλιστα η σύζευξη “μεγάλες μύγες” και “κρυφά γέλια” φαίνεται να υπαινίσσεται κάποια βαθύτερη και πιο ουσιαστική συσχέτιση ανάμεσα στα δύο. Η μαύρη μύγα δεν αποτελεί μέρος του οίκου του Αίαντα, αλλά είναι “ξένη”, έρχεται απ’ έξω, όπως απ’ έξω παρεισφρέουν και τα γέλια και η χλεύη των εχθρών.

2.

Τι κοιτάζεις, έτσι;

Κλείσε τις πόρτες, κλείσε τα παράθυρα, μαντάλωσε τη μάντρα.

Κ’ η μαύρη μύγα, νάτη, στον βοδιού το κέρατο τα νύχια της τροχίζει.

*Ε, να, λοιπόν, ο δυνατός εγώ, ο αδάμαστος· κοιτάχτε με.*¹⁰⁷

Η δεύτερη αναφορά στη μύγα τοποθετείται στο τέλος της πρώτης ενότητας (Η “Τυραννία” των Άλλων), ακριβώς πριν την αναδιήγηση των συμβάντων της προηγούμενης νύκτας. Η μαύρη μύγα, που στην πρώτη περίπτωση τοποθετείται κάπως αόριστα στον τοίχο, εδώ εντοπίζεται εμφαντικά με το δεικτικό “νάτη” στο κέρατο ενός βοδιού, ενός από τα ζώα,

105. Πράξη 2, Σκ. 8: Σάρτρ (1987) 93. Βλ. επίσης την περιγραφή της λίγες γραμμές πιο κάτω: “Κρέμονται στο ταβάνι σαν μαύρα τσαμπιά σταφύλια! Αυτές σκοτεινίασαν τους τοίχους. [...] Μεγαλώνουν, φουσκώνουν, γίνανε χοντρές σαν μέλισσες”.

106. Πβ. Πράξη 1, Σκ. 1: Σάρτρ (1987) 36, όπου ο Δίας αποκαλύπτει στον Ορέστη ότι κανείς μπορεί να διώξει τις μύγες μ’ ένα απλό τίναγμα του χεριού. Οι άνθρωποι όμως δεν το κάνουν, ακριβώς διότι δεν είναι έτοιμοι να αναλάβουν την ευθύνη των πράξεών τους.

107. Ρίτσος (1978) 232.

δηλαδή, που έπεσαν θύματα της παραφροσύνης του Αίαντα. Μάλιστα, το δεικτικό “νάτη” αποκτά ιδιαίτερη σημασία εάν θυμηθούμε την παροιμιώδη φράση “και στου βοδιού το κέρατο να κρυφτείς, θα σε βρω”. Ο Ρίτσος τεχνηέντως αντιστρέφει τους όρους της παροιμίας: η μύγα όχι μόνο δεν κρύβεται “στου βοδιού το κέρατο”, αλλά είναι φανερά καθισμένη πάνω του. Ο Αίαντας δεν χρειάζεται να την αναζητήσει ο ίδιος: τον έχει ήδη βρει εκείνη. Η χωρική μετατόπιση της μύγας στο χωρίο αυτό δεν είναι τυχαία, καθώς μας προτρέπει, ευθέως αυτή τη φορά, να συσχετίσουμε τη μύγα-σύμβολο με τα σφαγμένα ζώα. Ο συσχετισμός αυτός καθίσταται σαφέστερος από το γεγονός ότι η μύγα δεν τοποθετείται απλώς στο κέρατο του βοδιού, αλλά περιγράφεται να “τροχίζει” απειλητικά τα νύχια της σε αυτό. Όπως και στην προηγούμενη αναφορά, παρατηρείται εκ νέου ρήγμα ανάμεσα στο ελάχιστο της μύγας και στον τρόπο με τον οποίο αυτή προσλαμβάνεται από τον Αίαντα: η μύγα διαστέλλεται τόσο, ώστε ακόμη και τα ανύπαρκτα σχεδόν νύχια της να φαντάζουν απειλητικά.¹⁰⁸

3.

*Γυναίκα, τι κοιτάς μ' αυτό το βλέμμα; Η μύγα – σκότωσέ τη.
Δεν είμαι τάχατε άνθρωπος κ' εγώ;*¹⁰⁹

Η τρίτη αναφορά στη μύγα, πιο σύντομη και επιγραμματική αυτή τη φορά, απαντά στο τέλος της δεύτερης ενότητας, στο σημείο όπου ο Αίαντας κάνει λόγο για το “μάντρωμα” των εχθρών του. Η μύγα γίνεται τώρα αντιληπτή για πρώτη φορά στις φυσικές της διαστάσεις — απλώς και μόνο ως μια μύγα (χωρίς καν τον χρωματικό επιθετικό προσδιορισμό) που υπάρχει αόριστα στον χώρο και την οποία μια γυναίκα μπορεί να αφανίσει με μία μόνο κίνηση. Η διαταγή του Αίαντα προς την Τέκμησσα, πιο επιτακτική αυτή τη φορά, περιορίζεται σ' ένα σταθερό και αυταρχικό “Σκότωσέ τη” — χωρίς την εναλλακτική επιλογή της απλής απόκρυψης, όπως στην πρώτη περίπτωση. Ο κοφτός λόγος του Αίαντα είναι αναμενόμενος, εάν λάβουμε υπόψη το ακριβές αφηγηματικό σημείο στο οποίο α-

108. Ο Σαρτρ δίνει ιδιαίτερη έμφαση στα νύχια των Ερινυών που περικυκλώνουν τον Ορέστη και την Ηλέκτρα στον Ναό του Απόλλωνα. Βλ. Πράξη 3, Σκ. 1: Σαρτρ (1987) 95, “Τι ηδονή να ακονίζεις νύχια και δόντια, ενώ στις φλέβες σου κυλάει φωτιά.”, “Πώς θέλω να τους αρπάξω με τα νύχια μου!”, “Σε λίγο τα σιδερένια σου νυχάκια θα χαράξουν χιλιάδες ματωμένα αυλάκια στη σάρκα των ενόχων!”· 96: “Υστερα μεμιάς θα καρφώσω τα σουβλερά μου νύχια ολόισια στα μάτια του!”· 100: “Χρειάζεσαι τα νύχια μας για ν' ανοίξεις τις σάρκες σου!”.

109. Ρίτσος (1978) 234.

παντά η αναφορά και την αλλαγή που ήδη ανιχνεύεται στη στάση και κοσμοθεωρία του ήρωα.¹¹⁰

4.

*Κλείσε τις πόρτες, κλείσε τα παράθυρα, μαντάλωσε τη μάντρα
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. Ένα ξένο ποδάρι
χτύπησε πάλι την πεσμένη ασπίδα. Ακούς; Γκλάν, γκλαν, — η ασπίδα· —
γκλαν, γκλαν· πάει, πέρασε. Δεν είταν τίποτα. Πάρε και την κουβέρτα. Δεν κρώνω.
Μονάχα αυτή η βοή στα μελήγγια μου εδώ, κ' η σκιά στον τοίχο —
γυρνάει, γυρνάει γροανάξι το γροανάξι γύρω — ολόγυρα, ξαναγυρνάει.¹¹¹*

Η τέταρτη και τελευταία αναφορά στη μύγα εντοπίζεται προς το τέλος του ποιήματος, όταν ο Αϊάντας, έχοντας συνειδητοποιήσει τη ματαιότητα της εγκόσμιας δόξας αλλά και της ανθρώπινης ύπαρξης γενικότερα, αποφασίζει ενσυνείδητα να διαπράξει αυτοχειρία. Ο φόβος και η ταραχή που εγείρει η μύγα στις δύο πρώτες αναφορές παύουν να υφίστανται, και πλέον το έντομο εκλαμβάνεται ως απλή ενόχληση. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η χρήση της αντωνυμίας “τούτη”, η οποία στην προκειμένη περίπτωση ξεπερνά τη λειτουργία της απλής δείξης και εμπεικλείει μάλλον έναν τόνο περιφρόνησης και απαξίωσης. Πάντως, η μύγα στην περίπτωση αυτή δεν εντοπίζεται σε συγκεκριμένο χώρο (π.χ. στον τοίχο, στο κέρατο του βοδιού), όπως συμβαίνει στις πρώτες δύο αναφορές, αλλά υπάρχει συνεκδοχικά μέσω του βουητού της. Μάλιστα, δεν θα ήταν άστοχο να εικάσουμε ότι εν προκειμένω ο Αϊάντας δεν στρέφει καθόλου τη ματιά του προς το μέρος της. Η υπερμεγέθης και απειλητική μύγα των πρώτων δύο αναφορών, η οποία λειτουργεί ως αδήριτη βασανιστική πραγματικότητα για τον Αϊάντα, περιορίζεται εντέλει απλώς και μόνο σ' ένα ξέπνοο βούισμα και μια ξεθωριασμένη ελάχιστη σκιά στον τοίχο.¹¹²

Είναι πάντως αξιοσημείωτο το γεγονός ότι όλες οι πιο πάνω αναφορές στη μύγα-τύψη συνοδεύονται από την επιτακτική προσταγή του Αϊάντα προς την Τέκμησσα να κλειδαμπαρώσει πόρτες και παράθυρα (“Κλεί-

110. Ο Αϊάντας απευθύνεται στην Τέκμησσα ακριβώς μετά την αναφορά στην απόφασή του να “μαντρώσει” τους εχθρούς του. Βλ. τη συζήτηση πιο πάνω, σελ. 12-13.

111. Ρίτσος (1978) 240.

112. Βλ. Πεφάνης (1996) σχετικά με τη φύση των μυγών στον Σαρτρ: “Οι μύγες είναι κάτι σαν ημισυνειδητότητες: κυμαίνονται μεταξύ πράγματος και συνείδησης. Μπορούν και ρίχνονται στους ανθρώπους, αλλά ενδέχεται να εκπέσουν στο επίπεδο του πράγματος, εάν ο άνθρωπος τις υπερβεί”.

σε τις πόρτες, κλείσε τα παράθυρα, μαντάλωσε τὴ μάντρα”)¹¹³ ὅπως ἐπίσης και ἀπὸ ρητὴ ἀναφορὰ στο βλέμμα της (1. “Γυναίκα, τι κοιτάς;”, 2. “Τι κοιτάξεις, ἔτσι;”, 3. “Γυναίκα, τι κοιτάς μὲ αὐτὸ το βλέμμα;”).¹¹⁴ Ὁ συσχετισμὸς αὐτὸς εἶναι σημαίνων, καθὼς ὑπόρρητα παραπέμπει στὴν αιτιακὴ σχέση που φαίνεται να ὑπάρχει ἀνάμεσα στις τύψεις και στο “βλέμμα” (ἄμεσο ἢ ἔμμεσο) των Ἄλλων, εἴτε αὐτοὶ εἶναι φίλοι/οικεῖοι, εἴτε ἐχθροί.¹¹⁵ Προκαλεῖ ἐπίσης ἐντύπωση το γεγονός ὅτι — ἀρχικὰ τουλάχιστον — το βλέμμα της Τέκμησας συγκαταλέγεται στὴν ἴδια κατηγορία με το βλέμμα των ἐχθρῶν. Ἡ ἐξίσωση των δύο παύει να υφίσταται ὅταν ὁ Αἴαντας ἀναγνωρίζει ἐντέλει το βλέμμα της συντρόφου του ὡς βλέμμα προστατευτικῆς στοργῆς, διαφοροποιώντας το ἔτσι ἀπὸ το βλέμμα των πολεμίων του:

Ὅλη τὴ νύκτα,
με παραμόνευες κ’ ἐσὺ πίσω ἀπ’ τὴν πόρτα, ναι, μαζί με το παιδί μου, —
μ’ ἔδειχνες στο παιδί, να δει το σῶριασμα μου — ὄχι, ὄχι,
τούγκλεινες με τις δυο παλάμες σου τα μάτια, μὴ με δει.¹¹⁶

Παρά τὴν ἀρχικὴ κατηγορία ὅτι τον “παραμόνευε” προσπαθώντας να τον ἐξευτελίσει μπροστὰ στο παιδί του, ὁ Αἴαντας παραδέχεται ὅτι στὴν πραγματικὴτητα ἡ Τέκμησσα ἔκανε ἐντελῶς το ἀντίθετο — ἔκλεινε τα μάτια του παιδιοῦ, για να μὴ δει το σῶριασμα του πατέρα του. Ἡ παραδοχὴ αὐτὴ ὁδηγεῖ τον Αἴαντα στὴ συνειδητοποίηση ὅτι το βλέμμα της Τέκμησας δεν ἀποσκοπεῖ στὴν “ἀντικειμενικοποίησή” του. Αὐτὸς εἶναι προφανῶς και ὁ λόγος που στὴν τελευταία ἀναφορὰ του στὴ μύγα-τύψη (ἡ ὁποία ἐπεταί της πιο πάνω διαπίστωσης), το ἀγρυπνο βλέμμα της Τέκμησας ἀπουσιάζει, και ἡ προσοχὴ του Αἴαντα αὐτὴ τὴ φορὰ ἐστιάζεται κατ’ ἀποκλειστικὴτητα στις φωνές και στα γέλια των ἐχθρῶν. Στο σημεῖο αὐτὸ ἐντοπίζει κανεὶς ἀπόκλιση του Ρίτσου ἀπὸ τον Σαρτρ, ὁ ὁποῖος θεωροῦσε ὅτι οἱ σχέσεις μεταξύ των ἀνθρώπων εἶναι πάντα συγχρουσιακές. Ὁ Ρίτσος φαίνεται να υιοθετεῖ μιὰ λιγότερο ἀκραία στάση και να ἀποδέχεται τὴν ὑπαρξὴ ἀγάπης και ἀμοιβαιότητος χωρὶς το βλέμ-

113. Ρίτσος (1978) 231, 232, 234, 235, 239.

114. Ρίτσος (1978) 231, 232, 234. Μοναδικὴ ἐξαιρεση ἀποτελεῖ ἡ τέταρτη ἀναφορὰ (Ρίτσος 1978, 239), στὴν ὁποία δεν γίνεται καμία νύξη στο βλέμμα της Τέκμησας. Βλ. σχετικὰ πιο κάτω.

115. Ρίτσος (1978) 234.

116. Στον Σαρτρ, ἀπὸ τὴν ἄλλη, οἱ μύγες-Ερινύες εἶναι αὐτές που ἔχουν το βλέμμα τους καρφωμένο στον Ορέστη και τὴν Ηλέκτρα. Βλ. Πράξη 2, Σκ. 8: Σαρτρ (1987) 93 “Δεν ἀντέχω! Βλέπω τα μάτια τους. Χιλιάδες μάτια καρφωμένα πάνω μας.”

μα του οικείου Άλλου να προσλαμβάνει κατ' ανάγκη σαδιστικό ή μαζοχιστικό χαρακτήρα.¹¹⁷

Προτού ολοκληρώσουμε αυτή την προσπάθεια ανάγνωσης του “Αίαντα” του Ρίτσου υπό το πρίσμα του Υπαρξισμού, θα ήταν γόνιμο να αναφερθούμε εν συντομία σε μια άλλη “μύγα” που απαντά σ’ ένα ιδιαίτερα κρίσιμο και καθοριστικό σημείο του ποιήματος. Αναφερόμενος στην “πάχνη” που αισθάνεται να του καλύπτει τα μάτια ακριβώς πριν στρέψει το φονικό όπλο στους μεταμφιεσμένους Αχαιούς, ο Αίαντας την παραλληλίζει με το άσπρο μαντίλι με το οποίο έδεναν τα μάτια, όταν έπαιζαν “τυφλόμυγα” στη γενέτειρά του, τη Σαλαμίνα.¹¹⁸ Με την “τυφλόμυγα”, το γνωστό παιδικό παιχνίδι, η μύγα έρχεται και πάλι στο προσκήνιο, αυτή τη φορά σε διαφορετικό χωροχρονικό πλαίσιο και συμφραζόμενα. Εν πρώτοις, σε αντίθεση με τη μαύρη μύγα του παρόντος η “τυφλόμυγα” συσχετίζεται, λόγω της αναφοράς στο άσπρο μαντίλι, με το λευκό χρώμα. Κατά δεύτερον, ενώ η μαύρη μύγα εντοπίζεται έξω από τον Αίαντα και, ως εκ τούτου, αποτελεί αντικείμενο και υποκείμενο θέασης, η “τυφλόμυγα” είναι εξ ορισμού τυφλή. Αξιοπρόσεκτο είναι επίσης το γεγονός ότι ο Αίαντας δεν κάνει απλή αναφορά στο εν λόγω παιχνίδι, αλλά ανακαλεί τον εαυτό του ως “τυφλόμυγα” και, επομένως, ως αντικείμενο θέασης. Στην προκειμένη περίπτωση όμως η “αντικειμενικοποίησή” του δεν έχει τις συνέπειες της μετέπειτα ενήλικης έκθεσής του στο ανελέητο βλέμμα του Άλλου. Από αυτή την άποψη δεν είναι συμπτωματικό το ότι η “τυφλόμυγα” τοποθετείται στο απώτερο παρελθόν και συσχετίζεται με την παιδική ηλικία του Αίαντα, ηλικία κατά την οποία το βλέμμα του Άλλου δεν είναι ακόμη βασανιστικό κι η μύγα-τύψη είναι “τυφλή”.¹¹⁹

Επίλογος

Βασικός στόχος της παρούσας μελέτης ήταν να διερευνήσει το φιλοσοφικό υπόβαθρο του “Αίαντα” του Ρίτσου και να προβάλει τις υπαρξιστικές του αποχρώσεις. Όπως υποστηρίχθηκε, ο “Αίας” αρθρώνεται γύρω από έναν βασικό θεματικό άξονα που κατέχει εξέχουσα θέση στη σαρτρική φιλοσοφία: τη σχέση του Εγώ με τον Άλλο και την προσπάθεια του ανθρώπου να απεμπλακεί από τις παντοειδείς αγκυλώσεις και δεσμεύσεις

117. Sartre (1956) 441-504. Βλ. επίσης Reynolds (2006) 99-108.

118. Βλ. σελ. 15 πιο πάνω.

119. Πβ. Σοφ. Αί. 552-5 όπου, απευθυνόμενος στον γιο του, ο Αίαντας εξαίρει την παιδική ηλικία ως την ευτυχέστερη εξαιτίας της άγνοιας που εμπερικλείει (*ἐν τῷ φρονεῖν γὰρ μηδὲν ἤδιστος βίος*, 554).

που στερούν την ελευθερία του. Η απαγκίστρωση του Αίαντα από όλα αυτά σαφώς και δεν είναι εύκολη. Αντιθέτως, είναι μια διαδικασία επίπονη, αγωνιώδης και γεμάτη μεταπτώσεις, η οποία πραγματώνεται βαθμιαία, ενόσω το ποίημα βρίσκεται σε εξέλιξη. Η σταδιακή αυτή απελευθέρωση φαίνεται να αντικατοπτρίζεται στον τρόπο με τον οποίο περιγράφεται η μύγα-τύψη: απειλητική στην αρχή, σχεδόν ανύπαρκτη στο τέλος. Εδώ εντοπίζεται μια βασική διαφορά ανάμεσα στον χειρισμό του Ρίτσου και του Σαρτρ: ενώ στον Σαρτρ ο λαός του Άργους απαλλάσσεται από τις μύγες μόνο στο τέλος και μόνο μέσω της διαμεσολάβησης του Ορέστη, ο οποίος επωμίζεται τα σφάλματα όλης της πόλης και γίνεται “κλέφτης των τύψεων” (*voleur de remords*), στον Ρίτσο ο Αίαντας απαλλάσσεται από την τυραννία της μύγας-τύψης βαθμιαία και ενσυνείδητα. Μέσα από τον επίπονο απολογισμό της ζωής του και της ζωής γενικότερα καταφέρνει να απαλλαγεί από τις τύψεις που τον κατατρύχουν, με αποτέλεσμα η μύγα να εκπίπτει στο τέλος στο επίπεδο του πράγματος. Ως “πράγμα” (καθ’ εαυτό) παύει πλέον να είναι επικίνδυνη και δεν αποτελεί πηγή άγχους, φόβου ή τύψεων. Μολονότι είναι δύσκολο να προσδιορίσουμε την επακριβή σχέση του Ρίτσου με τον Ύπαρξιισμό, το γεγονός ότι πολλές από τις ιδέες και αναζητήσεις των Ύπαρξιστών εντοπίζονται σε αρκετά από τα ποιήματα της *Τέταρτης Διάστασης* φανερώνει ότι οι ενδείξεις αυτές δεν είναι απλώς συμπτωματικές αλλά προϊόν επιλογής. Συνεπώς, απαιτούν περαιτέρω έρευνα και μελέτη, καθώς μπορούν να συμβάλουν ουσιαστικά και καθοριστικά στη βαθύτερη κατανόηση και ερμηνευτική ανάλυση των ποιημάτων της συλλογής.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Βαλ, Ζ. (1988), *Εισαγωγή στις φιλοσοφίες του υπαρξισμού*, μτφρ. Χ. Μαλεβίτσης, Αθήνα-Γιάννινα.
- Γκαστή, Ε. (1998), “Σοφοκλέους Αΐας: Η τραγωδία της όρασης”, *Δωδώνη* 27, 165-204.
- Γεράνης, Σ. (1991), “Η ποίηση του Γιάννη Ρίτσου. Σημειώσεις στα περιθώρια της *Τέταρτης Διάστασης*”, *Νέα Εστία* 130, 127-34.
- Δάλλας, Γ. (2008), “Οπτικές του θέματος και της ποιητικής στα αρχαϊόθεμα ποιήματα του Ρίτσου”, στο Α. Μακρυνικόλα και Σ. Μπουρνάζος (επιμ.), *Διεθνές συνέδριο Ο Ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος: Οι Εισηγήσεις*, Αθήνα, 53-62.
- Διακλήσιμας, Σ. (1984), *Εισαγωγή στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, 4η έκδ., Αθήνα.
- Κώττη, Α. (2009), *Γιάννης Ρίτσος: Ένα σχεδιάσμα βιογραφίας*, 2η έκδ., Αθήνα.

- Μαρωνίτης, Δ. (2012), “Ο πολύτροπος Γιάννης Ρίτσος”, Εφημερίδα *Το Βήμα*, 4 Μαρτίου.
- Μαρωνίτης, Δ. (2013), *Γιάννης Ρίτσος. Μελετήματα*, Αθήνα.
- Μερακλής, Μ.Γ. (1981), “Η ‘Τέταρτη Διάσταση’ του Γιάννη Ρίτσου: Μια πρώτη προσέγγιση”, στο: *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Αθήνα, 517-44.
- Müller, H. (2001), *Δύστηνος Άγγελος: Επιλογή από κείμενα για το Θέατρο, Ποιήματα και Πεζά* (εισαγωγή, επιλογή, μετάφραση Ε. Βαροπούλου), Αθήνα.
- Πετράκου, Κ. (2004), “Ο υπαρξισμός στο μεταπολεμικό ελληνικό θέατρο,” στο Κ. Πετράκου, *Θεατρολογικά Miscellanea*, Αθήνα, 217-54.
- Πετράκου, Κ. (2006), “Η παραστασιακή πρόσληψη των θεατρικών έργων του Sartre στην Ελλάδα”, *Θέματα Λογοτεχνίας* 32, 134-53.
- Πεφάνης, Γ. (1996), *Jean-Paul Sartre, Τέσσερα Μελετήματα για το Έργο και τη Φιλοσοφία του*, Αθήνα.
- Πρεβελάκης, Π. (1981), *Ο Ποιητής Γιάννης Ρίτσος: Συνολική θεώρηση του έργου του* (επανεκδοση 1992), Αθήνα.
- Προκοπάκη, Χ. (1981), *Η πορεία προς τη Γκραγκάντα ή οι περιπέτειες του οράματος*, Αθήνα.
- Ρίτσος, Γ. (1978), *Ποιήματα, τόμος ΣΤ' (1956 - 1972): Τέταρτη Διάσταση*, 6η έκδοση, Αθήνα (24η ανατ., Αθήνα 2008).
- Σοκολιούκ, Β. (1976), “Μυθολογικά ποιήματα της ‘Τέταρτης Διάστασης’ του Γιάννη Ρίτσου”, *Τομές* 6, 14-19.
- Σαρτρ, Ζ.-Π. (1987), *Οι Μύγες*, μτφρ. Γ. Πρωτοπαππάς, Αθήνα.
- Σαρτρ, Ζ.-Π. (1990), *Ο Υπαρξισμός είναι ανθρωπισμός*, μτφρ. Κ. Σταματίου, Αθήνα.
- Σαρτρ, Ζ.-Π. (2007), *Το είναι και το μηδέν: Δοκίμιο φαινομενολογικής οντολογίας*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, Αθήνα.
- Χατζηδημητρίου, Δ. (2011), *Υποκείμενο και Ύπαρξη. J.-P. Sartre και Γ. Ρίτσος. Οι δύο εκδοχές του Ορέστη*, (Μεταπτυχιακή εργασία) Πανεπιστήμιο Πατρών.
- Χριστοδούλου, Γ. Α., (1977), *Τὰ ἀρχαῖα σχόλια εἰς Αἴαντα τοῦ Σοφοκλέους*, Αθήνα.

*

- Blundell, M. W. (1991), *Helping friends and Harming Enemies. A Study in Sophocles and Greek Ethics*, Cambridge.
- Brunel, P. (1974), *Sartre, Les Mouches*, Paris.
- Catalano, J. S. (1974), *A Commentary on Jean-Paul Sartre's Being and Nothingness*, Chicago/London.
- Colakis, M. (1984), “Classical Mythology in Yiannis Ritsos's Dramatic Monologues”, *Classical and Modern Literature* 4(3), 117-30.
- Easterling, P. E. (1993), “Gods on stage in Greek tragedy”, στο J. Dalfen, G. Petersmann, and F. F. Schwarz (επιμ.), *Religio Graeco-Romana. Festschrift für Walter Pötscher*, (Grazer Beiträge, Suppl. 5) Graz, 77-86.
- Finglass, P. J. (2011), *Sophocles Ajax*, edited with Introduction, Translation, and Commentary, Cambridge.
- Flyn, T. (2006), *Existentialism. A very short Introduction*, Oxford.
- Gardner, S. (2009), *Sartre's Being and Nothingness. A Reader's Guide*, London/New York.
- Garland, R. (1985), *The Greek Way of Death*, London.
- Garrison, E. P. (1991), “Attitudes toward Suicide in Ancient Greece”, *TAPA* 121, 1-34.

- Garvie, A. F. (1998), *Sophocles, Ajax*, edited with introduction, translation and commentary, Warminster.
- Green, P. (1996), “Myth, Tradition, and Ideology in the Greek Literary Revival: The Paradoxical Case of Yannis Ritsos”, *Arion* 4, 88-111.
- Heath, M. (1987), *The Poetics of Greek Tragedy*, Cambridge.
- Hill, C. G. (1992), *Jean-Paul Sartre, Freedom and Commitment*, New York.
- Jeffreys, M. (1994), “Reading in the *Fourth Dimension*”, *Modern Greek Studies* 2, 61-105.
- Lawall, S. N. (1959), “Sophocles’ Ajax: aristos....after Achilles”, *CJ* 54(7), 290-4.
- Lawrence, S. (2005), “Ancient Ethics, the Heroic Code, and the Morality of Sophocles’ Ajax”, *Greece and Rome* 52(1), 18-33.
- Liapis, V. (υπό δημοσίευση), “Yannis Ritsos’ *Orestes*: Greek Tragedy and Existentialism”.
- Pavlou, M. (υπό δημοσίευση), “Yannis Ritsos’ Nauseated Agamemnon and Jean-Paul Sartre”.
- Reynolds, J. (2006), *Understanding Existentialism*, Chesham.
- Ritsos, Y. (1993), *The Fourth Dimension*, μτφρ. P. Green και B. Bardsley, Princeton.
- Sartre, J.-P. (1956), *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*, μτφρ. H. E. Barnes, New York.
- Stanford, W. B. (1963), *Sophocles: Ajax*. Edited with Introduction, Revised Text, Commentary, Appendices, Indexes and Bibliography, Bristol.
- Synodinou K. (1987), “Tecmessa in the *Ajax* of Sophocles”, *A&A* 33, 99-107.
- Tziouvas, D. (1996), “Ritsos’ *Orestes*: The Politics of Myth and the Anarchy of Rhetoric”, στο P. Mackridge (επιμ.), *Ancient Greek Myth in Modern Greek Poetry: Essays in Memory of C. A. Trypanis*, London, 67-80.
- Webber, J. (2009), *The Existentialism of Jean-Paul Sartre*, London.
- Winnington-Ingram, R. P. (1980). *Sophocles: An Interpretation*, Cambridge.

ΑΝΟΙΚΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ
 maria.pavlou@ouc.ac.cy



Abstract

This article seeks to provide a close reading of Yannis Ritsos’ ‘Ajax’ (*Fourth Dimension*), a poem that heretofore has not received adequate scholarly attention. On a first level, emphasis is laid upon the monologue’s thematic and verbal affinities with Sophocles’ *Ajax*, in an attempt to highlight Ritsos’ knowledgeable relationship with the ancient text. In spite of the similarities shared by the two poems, however, Ritsos’ Ajax diverges from his sophoclean counterpart on several points, adopting a stance that is imbued with an existentialist hue. Accordingly, on a second level the study attempts to approach Ritsos’ poem through the scope of existentialism, drawing links with the philosophical and literary/theatrical work of French Existentialists in general, and Jean-Paul Sartre in particular. The article falls into two sections. The first section embarks upon an analysis of Ritsos’ ‘Ajax’ as a whole. The second section focuses attention on a particular feature of the poem — the black ‘fly’ that ‘troubles’ Ajax throughout his monologue. As I propose, the function of the fly becomes clearer if examined in conjunction with Sartre’s play ‘The Flies’.