

## Ο Αίας του Γιάννη Ρίτσου.

Από τον αρχαίο χιτώνα στην άσπρη, σκισμένη νυχτικιά

ΔΗΜΗΤΡΗΣ Ε. ΠΕΡΟΔΑΣΚΑΛΑΚΗΣ

**Η** ΧΡΗΣΗ της μυθικής μεθόδου από τον Ρίτσο έχει ήδη από πολλού χρόνου επισημανθεί με αξιόλογες ερευνητικές συμβολές.<sup>1</sup> Θεωρείται μάλιστα ότι ο ποιητής της *Τέταρτης Διάστασης*, λόγω και άλλων ποιημάτων του που ερείδονται στην *Ιλιάδα*, την *Οδύσσεια* και τον *Επικό Κύκλο*, είναι ο σημαντικότερος από ποσοτική και ποιοτική άποψη αρχαϊόμυθος ποιητής μας.<sup>2</sup> Ωστόσο, όπως προτείνει ο τίτλος του άρθρου, η επικέντρωση του προβληματισμού μας αφορά ειδικά στον μύθο του τραγικού Αίαντα από τους περίφημους θεατρικούς μονολόγους-συνθέσεις του Ρίτσου, οι οποίες δεκαεπτά τον αριθμό απαρτίζουν την *Τέταρτη Διάσταση* υποβάλλεται επίσης ως ζητούμενο της εργασίας μας η ανάδειξη των συγκλίσεων και αποκλίσεων από τον σοφόκλειο μύθο,<sup>3</sup> προκειμένου να διαπιστώσουμε τον τρόπο της θεματικής, ιδεολογικής και νοηματικής διαχείρισης του τραγικού υλικού από τον Ρίτσο.

Έτσι κρίνεται σκόπιμη αρχικά η αναφορά στο αρχαίο δράμα *Αίας* ή όπως αλλιώς ονομάστηκε *Αίας μαστιγοφόρος* ή *Αίαντος θάνατος*, που παραστάθηκε μεταξύ του 460-450 (;) και θεωρείται το πρωιμότερο από τα σωζόμενα σοφόκλεια έργα. Στο υπόβαθρο αυτής της τραγωδίας εγγράφεται η κρίση για τα όπλα του Αχιλλέα και η επιδίκασή τους στον Οδυσσέα, όχι στον Αίαντα, τον δεύτερο σε δύναμη ήρωα στον ιλιαδικό κόσμο. Το έργο, που έχει ως σκηνικό του χώρο το στρατόπεδο των Ελλήνων στην Τροία, εκκινεί με την Αθηνά, η

1 Για τις χρήσεις και διαβαθμίσεις της μυθικής μεθόδου στον Ρίτσο, βλ. Κόκορης 2009, ιζ' -κγ'.

2 Βλ. Μαρωνίτης 2009, 332.

3 Για μια σύντομη αλλά ουσιαστική εισαγωγή στον μύθο του Αίαντα στην προσοφόκλεια και μετασοφόκλεια παράδοση βλ. Γιόση 1998, 11-20.

οποία εποπτεύει τον Οδυσσέα, που με τη σειρά του προσπαθεί να βρει τον Αίαντα, για τον οποίο υπάρχουν φήμες ότι κατέσφαξε τα κοπάδια και τους βοσκούς των Αχαιών. Η Αθηνά επιβεβαιώνει τις φήμες, λέγοντας ότι εκείνη διέστρεψε τον νου και την όραση του ήρωα, για να μην τελέσει, χολωμένος καθώς ήταν με την απονομή των όπλων, τον φόνο των αρχόντων και του στρατού. Η θεά μάλιστα καλεί, παρουσία του βασιλιά της Ιθάκης, τον Αίαντα, όντα ακόμη σε μανία, να βγει από τη σκηνή του, όπου ευρίσκεται ανάμεσα σε σφαγμένα ζώα και βασανίζει τρία κριάρια, θεωρώντας ότι είναι οι Ατρείδες και ο Οδυσσέας. Ο βασιλιάς της Ιθάκης βλέπει με συμπόνια το θέαμα του παράφρονα ήρωα και αποχωρεί, για να επιστρέψει στο τέλος της τραγωδίας και να συμβάλει καθοριστικά στην ταφή του νεκρού πια Αίαντα. Τις ενέργειες του ήρωα αφηγείται και επιβεβαιώνει η σύντροφός του Τέκμησσα, ενώ ο ίδιος παρουσιάζεται εκ νέου στη σκηνή έχοντας συνέλθει και συνειδητοποιήσει τα πεπραγμένα του. Οικτίρει τον εαυτό του και προαναγγέλλει την αυτοκτονία του, αγνοώντας τις παρακλήσεις της Τέκμησσας και του χορού, ενώ αποχαιρετά τον γιο του Ευρυσάκη. Η αυτοκτονία τελείται σε ερημική τοποθεσία, αφού προηγουμένως ο Αίαντας έχει εκφωνήσει την περίφημη *πλαστή* ρήση του, που δίνει άλλο δραματικό τόνο στο έργο. Το νέο ζήτημα που προκύπτει στο δεύτερο τμήμα της τραγωδίας είναι το ζήτημα της ταφής του ήρωα, η οποία ωστόσο συναντά εμπόδια, καθώς ο Μενέλαος και ο Αγαμέμνονας την απαγορεύουν. Στη διαμάχη των Ατρείδων για τη μεταθανάτια τιμή του ήρωα με τον νόθο αδελφό του Τεύκρο παρεμβαίνει με διαλλακτικότητα ο Οδυσσέας, για να διασφαλιστεί τελικώς η ταφή του Αίαντα.

Αν αρχίσουμε, λοιπόν, να προβάλλουμε τον ποιητικό μύθο του Ρίτσου στην οθόνη του αρχαίου τραγικού μύθου, θα παρατηρήσουμε ήδη από την προλογική, *πεζόμορφη «σκηνική οδηγία»* του ποιητή<sup>4</sup> ότι το πρώτο στοιχείο που κατατίθεται είναι το τεράστιο σώμα του Αίαντα, κοινός τόπος τόσο στην *Ιλιάδα* (*ἔξοχος Ἀργείων κεφαλὴν ἢ δ' εὐρέας*

4 Για τις δομικές αναλογίες των δεκατεσσάρων από τις δεκαεπτά ποιητικές συνθέσεις της *Τέταρτης Διάστασης* βλ. Κόκορης 2009, κδ'-κε'.

ώμους Γ 227) όσο και στη σοφόκλεια εκδοχή (*κἄν σῶμα γεννήσῃ μέγα 1077, οὐ γὰρ οἱ πλατεῖς/οὐδ' εὐρύνωτοι φῶτες ἀσφαλέστατοι 1250-51*). Το σώμα αυτό στη σκηνοθεσία του Ρίτσου *κείμεται χάμου στο πάτωμα, ανάμεσα σε σπασμένα πιατικά, κατσαρόλες, σφαγμένα ζῶα, γάτες, σκυλιά, κόττες, αρνιά κατσίκια, ένα άσπρο κριάρι δεμένο ὀρθιο στον πάσσαλο, ένα γαϊδούρι, δύο άλογα*. Ο ποιητής, επομένως, τη γνωστή μυθολογική εικόνα με τα σφαγμένα ζῶα την εμπλουτίζει διασαλεύοντάς την με προσθήκες είτε άλλων ζῶων (ο τραγικός μύθος δεν κάνει ρητῶς τουλάχιστον λόγο για γαϊδούρι και άλογα, το κριάρι δεν είναι ένα αλλά δύο<sup>5</sup>) είτε κουζινικών ειδῶν<sup>6</sup> που συνιστούν έναν *εμπράγματο αφηγηματικό ρεαλισμό*.<sup>7</sup> Αυτός ο ρεαλισμός, ο οποίος εντούτοις συμπλέκεται ιδιοτύπως με τον μύθο, κορυφώνεται στην *άσπρη, σκισμένη και καταματωμένη νυχτικιά* που φορεί ο Αίαντας· ο Ρίτσος σημειώνει με νόημα ότι αυτή η *νυχτικιά* είναι *κάτι σαν αρχαίος χιτώνας – που αφήνει ακάλυπτο σχεδόν το ρωμαλέο του σώμα*. Αυτή ειδικά η προλογική, σκηνοθετική οδηγία του ποιητή συμπυκνώνει, τολμῶ να πω, την *ποιητική* και την *ηθοποιία* των αρχαιοθέμων συνθέσεων της *Τέταρτης Διάστασης*. Αν η βιωματική (προσωπική, κοινωνική, πολιτική) σύγχρονη<sup>8</sup> με τη γραφή του *Αίαντα* πραγματικότητα του Ρίτσου συνιστά, ως πραγματικό-

5 Τα δύο αυτά κριάρια έχουν άσπρα πόδια στον σοφόκλειο μύθο (*ἀργίποδας κριοὺς 237*). Το ένα τουλάχιστον και στον Ρίτσο, για το οποίο γίνεται λόγος στην ποιητική σύνθεση, πέρα από το προλογικό σημείωμα, είναι άσπρο, με *ήσυχα* και *λυπημένα* μάτια. Για τον αρχαίο σχολιαστή (βλ. Χριστοδούλου 1977) ο Αίας θεωρούσε στην παραίσθησή του ότι το ένα κριάρι ήταν ο Οδυσσεύς και το άλλο ο Νέστορας ή ο Μενέλαος: *ad loc. δύο δ' ἀργίποδας: ἐπειδὴ ἴσως τὸν μὲν ἕνα ἐνόμιζεν Ὀδυσσεύα εἶναι, τὸν δὲ ἄλλον Νέστορα ἢ Μενέλαον*. Το πιθανότερο ωστόσο είναι ο Αίας να θεωρούσε το ένα ασφαλῶς ως τον Οδυσσεύα και το άλλο ως τον Αγαμέμνονα, ο οποίος ήταν και ο πρόεδρος του δικαστηρίου που έκρινε αξιότερο για τα ὄπλα του Αχιλλέα τον βασιλιά της Ιθάκης.

6 Για τα μαγειρικά σκεύη, τον χώρο τους και την ποιητική ενσωμάτωσή τους στην *Τέταρτη Διάσταση* βλ. Μερακλής 1981, 541-42.

7 Για τον εικονοποιητικό και εμπράγματο αφηγηματικό ρεαλισμό του Ρίτσου στα αρχαιοθέμα ποιήματά του βλ. Δάλλας 2008, 57.

8 Για τη διασύνδεση των αρχαίων μύθων της *Τέταρτης Διάστασης* με τον σύγχρονο κόσμο του ποιητή, και την άποψη ότι ο Ρίτσος ουσιαστικά με την ενσυνειδητή επέμβασή του στον αρχαίο μύθο «αποσκοπεί στην ενεστωποίηση του μύθου» (58) βλ. Βελουδής 1984, 43-74.

τητα σφύζουσα με τα γεγονότα της, ένα γυμνό σχεδόν και ρωμάλιο σώμα, η όποια επικάλυψη της μοιάζει με έναν σκισμένο αρχαίο χιτώνα που μεταλλάσσεται σε άσπρη σκισμένη νυχτική. Αυτή η νυχτική, που είναι και δεν είναι αρχαίος χιτώνας, γίνεται η καλλιτεχνική διόπτρα του δημιουργού, για να δει συγχρόνως το ασπαίρον σώμα του τραγικού μύθου αλλά και της δικής του σύγχρονης πραγματικότητας, μέσα από μια οπτική διαδικασία όρασης και παρόρασης. Ο αφηγηματικός ρεαλισμός ενισχύεται στο προλογικό σημείωμα με *τους τοίχους, τις κλεισμένες γρίλιες, τις φωνές στο δρόμο από τους οπωροπώλες, τους τροχιστάδες, τους ιχθυοπώλες*, ενώ η σύνταξη με τον τραγικό μύθο απαιτεί τις σχετικές νύξεις στη γυναίκα με τα ξενικά χαρακτηριστικά και σε ένα μικρό παιδί, που κρύβεται πίσω της· τα πρόσωπα δεν ονομάζονται, ο λόγος ωστόσο υπαινίσσεται την Τέκμησσα, σύντροφο του Αίαντα και τον γιο τους Ευρυσάκη. Γίνεται ακόμη νύξη στους σαλαμίνιους ναύτες που αποτελούσαν και τον στρατό του Αίαντα στην Τροία.

Θα πρέπει, επίσης, να σημειωθεί ότι ο Ρίτσος αναφέρεται και στον χρόνο εκκίνησης του δραματικού του μύθου· έχει ήδη ξημερώσει και το φως είναι δυνατό. Η διασύνδεση με τη χρονική εκκίνηση του αρχαίου τραγικού μύθου είναι προφανής· και στον Σοφοκλή έχει παρέλθει η νύχτα, που ο ήρωας όρμησε δολίως στις σκηνές των Αργείων, όπως αποκαλύπτει η Αθηνά στον ιχνηλατούντα τον Αίαντα Οδυσσέα: *νύκτωρ ἐφ' ὑμᾶς δόλιος ὄρμᾶται μόνος* (47).<sup>9</sup> Η σοφόκλεια –ομηρική στην καταβολή της<sup>10</sup>– εμμονή του Αίαντα στο φως και κατ' επέκταση στο σκοτάδι διαπερνά ως άξονας και τη σύνθεση του Ρίτσου. Το ομηρικό κλέος απαιτεί την έκθεση του ήρωα στο φως, στο βλέμμα της κοινότητας που απονέμει στον ήρωα την τιμή για τις ενέργειές του· αντιθέτως, η απώλεια του κλέους επιβάλλει μια άλλη συμπεριφορά, όχι την έκθεση στο περίγελο βλέμμα αλλά τον βασανιστικό εγκλεισμό στην *αφάνεια*, στην ιδιωτεία, όπου

9 Για τον δόλο του Αίαντα βλ. Winnington-Ingram 1999, 43.

10 Ο ήρωας στην *Ιλιάδα* (17, 640-647) παρακαλεί τον Δία, αν θέλει τόσο πολύ να καταστρέψει τους Αχαιούς, να το κάνει αλλά μέσα σε άπλετο φως: *ἐν δὲ φάει καὶ ὄλεσσον* (647).

το φως της δημόσιας σφαίρας δεν μπορεί να εισχωρήσει. Αυτή η ανάληψη δεσποτεία του φωτός και η σωτήρια κατά τα άλλα σκέπη του σκότους και του θανάτου αποδίδεται ρυθμικά στον βηματισμό και στην ανάπτυξη της σύνθεσης του Ρίτσου με την τακτική, τελετουργική σχεδόν επανάληψη του στίχου, που θυμίζει «τα μουσικά μοτίβα σε μια συμφωνία»:<sup>11</sup> κλείσε τις πόρτες, κλείσε τα παράθυρα, μαντάλωσε τη μάντρα. Ο Αϊαντας έχει παύσει, όπως και στην τραγωδία του Σοφοκλή,<sup>12</sup> να είναι ο κυρίαρχος του βλέμματος, υπόκειται στο γέλιο και το βλέμμα των άλλων, ακόμη και στο βλέμμα εντόμων, ερπετών, μικροζώων – έτσι νιώθει:

*Γυναίκα, τι κοιτάς; [...]*

*βούλωσε τις χαραματιές, μπαίνουν κακά μαμούδια, σαύρες,  
μπαίνουν μεγάλες μύγες και γέλια κρυφά.*

*[...]*

*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 γρατζουνιές στον τοίχο.*

Ο Ρίτσος εντείνει τη δυναμική της σκηνικής παρουσίας του ήρωα με τον ίδιο να αυτοπροσφέρεται ως θέαμα σε στίχους που ουσιαστικά μεταγράφουν το σοφόκλειο πρότυπο:

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

*ΐδεσθέ μ' [...] ὄρας τὸν θρασύν, τὸν εὐκάρδιον,*

*τὸν ἐν δαΐοις ἄτρεστον μάχας (351, 364–65)*

Αυτό το παιγνίδι της θέασης, του φωτός και του σκότους που διαλαμβάνει στο σοφόκλειο έργο το αστραφτερό σπαθί (*αἶθωνι σιδήρω* 147), την τύφλωση του νου και της όρασης από την Αθηνά (*δυσφό-*

---

11 Βλ. Δάλλας 2008, 58.

12 Για τη θέαση του Αϊαντα και τη δραματική δομή του τραγικού πάθους του βλ. Περοδασκαλάκης 2012, 25-55.

ρους ἐπ' ὄμμασι/ γνώμας βαλοῦσα 50-51, ὀμμάτων ἀποστροφους/ αὐγάς ἀπείρξω 69-70, ἐγὼ σκοτώσω βλέφαρα καὶ δεδορκότα 85),<sup>13</sup> τὴν ἐπὶ κληση στο φαεννότατον ἔρεβος (395) καὶ στο φέγγος (859), ὁ Ρίτσοσ το παρακολουθεῖ στη δική του σύνθεση, καθὼς ἔχει ἀντιληφθεῖ τὴ δομική του σημασία για το βάθος καὶ τὴν ἐνότητα του τραγικού μύθου.<sup>14</sup> Ὅπως μάλιστα σημειώνει ὁ Μερακλής, γενικά στην *Τέταρτη Διάσταση* στατιστικά πλεονάζουν οὐ νύξεις στο φεγγάρι καὶ τὰ ἀστέρια τῆς νύχτας, καθὼς τὸ θέμα εἶναι ἡ φθορά του χρόνου καὶ ὁ θάνατος.<sup>15</sup> Ἔτσι το σπαθὶ καὶ στον Ρίτσο λαμποκοπά, ἐνὼ ὁ ἥρωας ἀναφερόμενος στις παραιοθησιακές ἐμπειρίες του<sup>16</sup> ὁμολογεῖ:

*Ἐνα ἄσπρο φεγγάρι,  
 ἄσπρο σαν το χασέ, τεράστιο, ἀνέβαινε ἀπ' τὴν Ἴδη· μια ἄσπρη  
 πάχνη  
 μου σκέπασε τὰ μάτια· ξεχάστηκα, - τι εἶταν; - ἓνα ἄσπρο μαντίλι  
 ὅπως παιδιὰ που παίζαμε τυφλόμυγα στη Σαλαμίνα, δίχως νὰ  
 καταλαβαίνεις  
 ποιος κι ἀπὸ πού σε φωνάζει μ' ἀλλαγμένη φωνή [...]*

Ὁ Ρίτσοσ, ἐκτός ὁμως ἀπὸ τὸ κεντρικὸ μοτίβο τῆς ὀπτικής ἐκθεσης του ἥρωα, παρακολουθεῖ καὶ τὸ σοφόκλειο παιγνίδι με τὸ ὄνομα (αἰαῖ· τίς ἄν ποτ' ᾤεθ' ᾧδ' ἐπώνυμον/ τοῦμόν ξυνοῖσειν ὄνομα τοῖς ἐμοῖς κακοῖς; 430-31) («ο Αἰας, ὁ Αἰας, ὁ Αἰας», τόσο/ που μίσησα για πάντα τ' ὄνομά μου, ὦ, πια, νὰ μὴν τ' ἀκούω,/ κανένας νὰ μὴν το προφέρει πια.), ὑπαινίσσεται τὴν περιώνυμη πλαστή ρήση<sup>17</sup> (Σε βεβαιώνω εἶμαι ἡσυχὸς τώρα— οὔτε τὸ θάνατο των ἄλλων/ οὔτε καὶ τὸ δικό μου ἀποζητῶ [...]) Σε λίγο/ θα βγω νὰ πλυθῶ στο ποτάμι, νὰ

13 Για τὴ σχέση του Αἰάντα με τὴν Αθηνά καὶ τοὺς θεοὺς βλ. Duffy 2008, 75-96. Βλ. ἐπίσης Kott <sup>2</sup>1993, 65-71. Για τὸν σκηνοθετικὸ ρόλο τῆς Αθηνάς καὶ τὸν θεατρικὸ ρόλο του Ὀδυσσεά βλ. Ringer 1998, 33. Καράμπελα 2004, 70-71.

14 Για τὴ σχέση του Αἰάντα με τὸ φῶσ βλ. Stanford 1978, 190. Βλ. ἐπίσης Γκαστή 1998, 165-204.

15 Βλ. Μερακλής 1981, 542-43.

16 Για τὴς υπερβατικές ἐμπειρίες του Αἰάντα που οὐσιαστικά τὸν καλοῦν στην ἀνυπαρξία καὶ τὴ σιωπή βλ. Φιλοκύπρου 2004, 186-90.

17 Για τὸ πρόβλημα τῆς πλαστής ρήσης του σοφόκλειου Αἰάντα βλ. Hesk 2003, 74-95.

πλύνω το σπαθί μου), αναφέρεται στην αγνωμοσύνη των Ατρείδων για την τόλμη του να αναμετρηθεί κατόπιν κλήρωσης με τον Έκτορα αλλά και στη γενναία αντίστασή του στους Τρώες, όταν έκαigan τα καράβια των Αχαιών (*την ώρα που κρινόταν/ η ζωή των Ελλήνων/ έρριξα μες στην περικεφαλαία όχι νωπούς σβώλους χόμα [...] Κι όταν πάλι/ καιγόταν τα καράβια κι ο καπνός κ'οι φλόγες ανεβαίναν στα ουράνια [...]*). Ωστόσο, αυτές οι όποιες συγκλίσεις με τον τραγικό μύθο καθιστούν περισσότερο έκτυπες τις αποκλίσεις του Ρίτσου από αυτόν, ειδικά όταν ο ποιητής εστιάζει σε στοιχεία που επιτελούν κεντρικό νοηματικό, οπτικό και σκηνικό ρόλο, όπως συμβαίνει με την ασπίδα του Αίαντα, το περίφημο *έπτάβοιον ἄρρηκτον σάκος* (576). Αυτή η τεράστια ασπίδα που είναι το κατατεθέν σήμα του κλέους δωρίζεται ως «εμβληματικό κληροδότημα»<sup>18</sup> από τον ίδιο τον Αίαντα στον Ευρυσάκη, σε μια δυνατή με ομηρικές απηχίσεις σοφόκλεια σκηνή αποχαιρετισμού του πατέρα προς τον γιο (574-577), για τη συνέχεια και διάρκεια της οικογενειακής τιμής.<sup>19</sup> Ο Ρίτσος συγκροτεί λόγο για την ασπίδα του Αίαντα, δεν παραθεωρεί τη σημασία της ως νοηματικού και οπτικού σκηνικού πόλου, όμως η ασπίδα στην ποιητική του σύνθεση λαμβάνει άλλες διαστάσεις· κατ' αρχάς δεν παραδίδεται σε κανέναν Ευρυσάκη. Δεν υπάρχει επομένως κανένας αποδέκτης· το κλέος, αυτή η θανάσιμη θηλιά για κάθε ήρωα, λύεται, απομυθοποιείται, ο Αίαντας κατάλαβε ότι ο μέγας κίνδυνος στην ίδια τη ζωή είναι να βρεθεί κανείς «έξω/ από την ίδια τη ζωή με τα μικρά, ιερά, καθημερινά συμβάντα,/ με τα μικρά, χεροπιαστά αντικείμενα που ξεκουράζουν απ' τ' άπιαστα/ μεγάλα». Ο ήρωας συνειδητοποιεί την άλλη εικόνα του κόσμου, κοιτάζοντας τα καράβια στο λιμάνι, ακούει το μοναχικό «*τρίξιμο των σανιδιών και των σκοινιών με την ανάσα του/ νερού, – γαλήνιο/ τρίξιμο αόρατων κουπιών και σκαρμών, μια μυστική κωπηλασία*» που τον παίρνει «*μακριά, λησμονημένον, χωρίς όπλα καθόλου*». Έτσι ο Αίαντας αποκηρύσσει όλο το σύστημα αξιών που τον έθρεψε, επιζητώντας

18 Βλ. Starobinski 1992, 47.

19 Για τον ηχηρό αντίκτυπο της ομηρικής σκηνής: Έκτωρ-Αστύναξ στη Ζ ραψωδία της *Ιλιάδας* (476-481) βλ. Μαρωνίτης 1999, 145.

«μια νέα εμπιστοσύνη», «λίγη γαλήνη– όχι δόξα, όχι δόξα»· γι' αυτό και η ασπίδα του στον Ρίτσο είναι κάτω πεσμένη, «σκουριασμένη κι αυτή απ' τις βρο-/χές 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– /Αχ, και να στήνεις όλην ώρα τ' αυτί μη και περάσει κάποιος/ μη και κλωτσήσει κατά λάθος την ασπίδα, κι ο ήχος του μετάλλου, πλάι/ στ' αυτί σου [...]».

Στο επιλογικό μάλιστα σκηνοθετικό σημείωμα, η περιώνυμη ασπίδα εμμέσως εξισώνεται με «έναν μετάλλινο δίσκο κρεμάμενο σε μια άλλη κάμαρα». Υπό την έννοια αυτή, αποδομείται ο ηρωικός κόσμος και τα προτάγματά του, ακριβώς γιατί δεν έλαβε υπόψη του πως ο άνθρωπος, ακόμη και αν έχουμε να κάνουμε με ισχυρά υποκείμενα, κατά βάθος είναι μαλακός σαν χόρτο, για να θυμηθούμε τον Σεφέρη. Το μέγιστον μάθημα, επομένως, δεν είναι η ιστορία και τα τερτίπια των ισχυρών αλλά η θνητότητα όλων, που αποτελεί επιτέλους και την καύσιμη ύλη της ιστορίας. Αυτή την παγίδα και την απάτη της ιστορίας και της εξουσίας αντιλαμβάνεται ο Αίαντας του Ρίτσου:

*Τι να τις κάνεις πια τις δόξες, τα έπαθλα, τα εγκώμια. Τίποτα δεν είναι.*

*Τίποτα κ' η αποτυχία κ' η χλεύη. Χάνονται κι αυτά μαζί μας.*

*Δε ζήτησα ποτέ μου σκλάβους, θαναμαστές, υποτελείς. Μόνο έναν άντρα θέλω*

*σαν ίσος με ίσο να τα πούμε.– πούναι τος; Μονάχα ο θάνατός μας είναι του καθενός μας ο ίσος. Όλα τ' άλλα πρόχειρη λάμψη, συμβιβασμοί, προσχήματα, εθελοτυφλίες.*

Ο Αίαντας, κατά συνέπεια, του Ρίτσου δεν παραδίδει καμιά ασπίδα, ακριβώς γιατί δεν επιθυμεί να παραδώσει σε κανέναν τον σκουριασμένο κόσμο που βρήκε. Ο σοφόκλειος Αίαντας όμως βλέπει τη συνέχειά του στον Ευρυσάκη, ευχόμενος απλώς η τύχη να είναι με το μέρος του: *ὦ παῖ, γένοιο πατρός εὐτυχέστερος,/ τὰ δ' ἄλλ' ὁμοῖος (550-51).*<sup>20</sup> Υπό την έννοια αυτή ο Αίαντας του Σοφοκλή δεν αρνείται

20 Για σχόλια στους στίχους 550-551, με συσχετισμό του Έκτορα, του Αίαντα και



τον κόσμο που ο ίδιος εκπροσώπησε, το αντίθετο ακριβώς συμβαίνει στον Ρίτσο. Θα υποστήριζε επομένως κανείς ότι ο Αίαντας με την αυτοκτονία του στον τραγικό ποιητή επικυρώνει ό,τι ο ίδιος υπήρξε, ενώ στον Ρίτσο η αυτοκτονία τελείται ως άρνηση αυτού που υπήρξε ο ίδιος και αυτών που διαμόρφωσαν με τα στερεότυπά τους τον ίδιο:

*Εγώ είμαι ο δυνατός, ο αδάμαστος, –πολύ με φορτώσατε  
μ' εγκώμια,  
πολύ με βαρύνατε, με πνίξατε, –ένας-ένας σας κι όλοι μαζί  
κρεμασμένοι  
απ' το λαιμό μου· –με πνίξατε. Να το έργο σας. Χαρείτε το.  
Κανένας  
δε μου το συχωρνάει νάμαι μιαν ώρα κ' εγώ κουρασμένος·  
κανένας  
δε μου το συχωρνάει νάμαι άρρωστος.*

Έτσι συμβαίνει ο Αίαντας του Ρίτσου να μεταπίπτει από τον επικό και τραγικό ηρωισμό στον υπαρξιακό στοχασμό του ανθρώπου που συνειδητοποιεί τη μικρότητά του (*τι μικροί πούμαστε μπροστά στον απέραντο κόσμο*), τον ίσκιο της ύπαρξης (*ο ίσκιος ενός πουλιού πέρασε τότε μπρος στα πόδια μου*) και την ήμερη ταπεινοσύνη, που του δίδαξαν τα θλιβερά μουγκανητά των ζώων, στα οποία είχε επιπέσει. Τούτο, όμως, σημαίνει ότι η persona του Αίαντα σε ένα βαθιά πολιτικό ποιητή, όπως είναι ο Ρίτσος, στοιχειοθετείται μόνο με υπαρξιακούς, αντιηρωικούς και ανιστορικούς όρους; Με άλλα λόγια, ο Αίαντας γυρίζει τις τεράστιες ή τελικώς αδύναμες πλάτες του στην ιστορία, στις κοινωνικές συλλογικότητες, στην πολιτική συγκρότηση του βίου; Έτσι άραγε εξηγείται και η απόφαση του ποιητή, η οποία συνιστά και τη μεγαλύτερη απόκλισή του από τον τραγικό μύθο, να μην παρακολουθήσει το β' τμήμα του σοφόκλειου έργου που χαρακτηρίζεται πολιτικό και σφραγίζεται από το ζήτημα της ταφής;<sup>21</sup> Ή απλώς ο Ρίτσος επέλεξε να κορυφώσει τη σύνθεσή του με την αυτοκτονία του ήρωα, ακριβώς γιατί υιοθέτησε το ατυχές

---

του Αινεία για τις ευχές τους προς τους γιους τους βλ. Garvie 1998, 175-76.  
21 Για το ζήτημα της ταφής του Αίαντα βλ. Winnington-Ingram 1999, 92-112.

αρχαίο ήδη επικριτικό σχόλιο για το δεύτερο, πολιτικό τμήμα του σοφόκλειου έργου, το οποίο, σύμφωνα πάντα με τον αρχαίο σχολιαστή, δεν έχει την τραγική ένταση και ποιότητα του πρώτου (*τὰ τοιαῦτα σοφίσματα οὐκ οἰκεία τραγωδίας· μετὰ γὰρ τὴν ἀναίρεσιν ἐπεκτεῖναι τὸ δράμα θελήσας [ὁ Σοφοκλῆς] ἐψυχρεύσατο καὶ ἔλυσε τὸ τραγικὸν πάθος*).<sup>22</sup> Τι συμβαίνει λοιπόν; Ο Ρίτσος αρκείται τελικά σε μια υπαρξιακή μόνο διερεύνηση και διεύρυνση του αρχαίου μύθου;<sup>23</sup>

Οστόσο, και εδώ δημιουργείται ένα πρόσθετο ερώτημα, η υπαρξιακή αναζήτηση εκ προοιμίου συνιστά και έναν λόγο α-πολιτικό; Ο Αϊαντας είδαμε ότι επιζητεί *μια νέα εμπιστοσύνη*. Διατυπώνει κατά τούτο μια νέα συνθήκη πολιτικής· ο όρος *εμπιστοσύνη* μπορεί να κινείται στη σφαίρα του ψυχολογισμού και της εσωτερικότητας, έχει όμως πολιτικό φορτίο. Η αυτοκριτική, εξάλλου, ανίχνευση του Αϊαντα και η αποκήρυξη του κόσμου, τον οποίο και ο ίδιος υπηρέτησε ως ισχυρή ατομικότητα είναι πολιτικός λόγος, που συγκροτείται με τραγικούς όρους.<sup>24</sup> Αλλά γιατί ο Ρίτσος δεν παρακολουθεί το ζήτημα της ταφής; Θα επιχειρήσω στο ερώτημα αυτό μια κάποια απάντηση. Δεν νομίζω ότι ο ποιητής στάθηκε στη μειωμένη, κατά τον αρχαίο σχολιαστή, τραγική ένταση του δευτέρου μέρους, αντιθέτως στάθηκε, θεωρώ, στους πολιτικούς όρους που στοιχειώνουν αυτό το τμήμα, στους οποίους και είδε ενδεχομένως τους όρους που στοιχείωναν την ελληνική πολιτεία στο διάστημα *Αύγουστος 1967-Ιανουάριος 1969*, κατά το οποίο και έγραψε το ποίημα. Εξηγούμαι· αν σε αυτό το δεύτερο μέρος του σοφόκλειου έργου «ο ελληνικός στρατός μπροστά στην Τροία αντιπροσωπεύει σε μεγάλο βαθμό την πόλη-κράτος» (Meier 1997, 214),<sup>25</sup> τότε με το ζήτημα της ταφής

22 Για την αστοχία του αρχαίου σχολιαστή, θα συμφωνήσω με τον Μαρωνίτη 1999, 148-52.

23 Για την υπαρξιακή διερεύνηση του αρχαίου μύθου βλ. Χατζηβασιλείου 2009, 314: «Ο μυθολογικός Ρίτσος είναι ένας ορκισμένος βάρδος της εσωτερικής ύπαρξης».

24 Για την τραγική συγκρότηση αυτών των κορυφαίων μυθικών μορφών βλ. Μερακλής 1981, 528: «Γενικά θα έλεγα πως όλοι οι αρχηγοί, ή πρόσωπα από τα κορυφαία των οικογενειών που ηγεμόνεψαν τους λαούς, φτάνουν πάντα στο σημείο της αποκάλυψης, μέσα τους, της τραγικής ουσίας του κόσμου».

25 Για μια πολιτική ανάγνωση του σοφόκλειου Αϊαντα βλ. Meier 1997, 201-22.

και της αποφασιστικής συμφιλιωτικής παρέμβασης του Οδυσσέα, η τραγωδία, όπως υποστηρίζει η Easterling, απευθύνεται σε μια οργανωμένη πολιτική κοινότητα, στο πλαίσιο των αναχρονισμών και συγχρονισμών του μύθου με την Αθήνα του χρόνου παράστασης (460-450;), η οποία και καλείται θεσμικά και τελετουργικά να διαχειριστεί τα προβλήματά της επί τη βάσει των κοινών αξιών που τη συνέχουν.<sup>26</sup> Αν επομένως ο Ρίτσος διάβασε έτσι το δεύτερο μέρος του σοφόκλειου έργου ή ήταν γνώστης ανάλογων ερμηνειών για το τελετουργικό και πολιτικό στοιχείο αυτού του δευτέρου μέρους,<sup>27</sup> τότε θεώρησε ότι δεν υπήρχε καμιά συντεταγμένη πολιτεία, για να της απευθυνθεί η απριλιανή δικτατορία και οι τυραννικοί «Ατρείδες» του καθεστώτος είχαν καταλύσει κάθε κοινοτική αξία. Ο Αίας-Ρίτσος δεν μπορεί να εμπιστευθεί ούτε τον θάνατό του ούτε την ταφή του στην ελληνική πολιτεία του 1967-1969, χρόνων της γραφής του έργου. Έτσι ο λόγος της ποίησης, ο ατομικός λόγος του Αίαντα-Ρίτσου συναντά στην προέκταση και διέκτασή του το συλλογικό δράμα μιας ολόκληρης κοινωνίας, από την οποία και τότε απουσίαζε ο σοφόκλειος, *αιάντειος* Οδυσσέας, ο άνθρωπος δηλαδή που μπορεί να βλέπει μέσα από το *εγώ* το *εμείς*, μέσα από την *εξουσία* τη *θνητότητα*, μέσα από τα *αξιώματα* και τους *κοινωνικούς ρόλους* τα *είδωλα* και την *κούφην σκιάν* (121-126).<sup>28</sup> Αυτόν τον Οδυσσέα του πολιτικού και κοινωνικού ανθρωπισμού ο Αίαντας-Ρίτσος, και τούτο συνιστά μια ακόμη ανατροπή του σοφόκλειου μύθου, τον βρήκε και τον είδε (σε μια περιορισμένη αλλά ουσιαστική αναφορά) μόνο στα λυπημένα μάτια ενός άσπρου κριαριού, που του *δίδαξε την ήμερη ταπείνωση*.<sup>29</sup> Κατά συνέπεια, ο Αίαντας-Ρίτσος, μολονότι θα έλεγε κανείς ότι έχει ανέλθει τους αναβαθμούς του σοφόκλειου Οδυσσέα, αρνείται την *εν-σωμάτωσή* του, την *ηρωοποίησή* του και τη *λατρεία* του σε μια τέτοια πολιτική κοινότητα.

26 Βλ. Easterling 1993, 7-23.

27 Για τη σχέση του Ρίτσου με ακαδημαϊκά εγχειρίδια βλ. Τσιτσιρίδης 2006, 20-33.

28 Για την ηθική και πολιτική διάσταση του Οδυσσέα βλ. Whitman 1951, 70. Για τη σφραγισμένη του αιάντειου Οδυσσέα βλ. επίσης Hesk 2003, 44-47, 120-30.

29 Για τον περιθωριακό γενικά ρόλο που επιφυλάσσει ο Ρίτσος στον Οδυσσέα σε σχέση με το τεράστιο ποιητικό του έργο βλ. Σαββίδης 1981, 29.

Υπό την έννοια αυτή, ο ποιητής, παρότι ο ήρωάς του, ο Αίαντας, προτείνεται υπαρξιακά, με την άρνησή του να μεταπλάσει και να διαλάβει το δεύτερο μέρος του σοφόκλειου έργου στη σύνθεσή του αποτυπώνεται πολιτικά. Έτσι η ποιητική επιλογή του Ρίτσου να μη συνεχίσει τον μύθο του προς την κατεύθυνση του Σοφοκλή αποδεικνύεται πολιτική. Με άλλα λόγια, η πολιτική πράξη του Ρίτσου, όντας σε πολιτική εξορία στη Λέρο και τη Σάμο κατά τα χρόνια γραφής του *Αίαντα* και αποκλεισμένος από τις θεσμικές κοινωνικές διαδικασίες,<sup>30</sup> ανήκει στην ίδια την ποίηση. Ο Ρίτσος μιλά με την ποίηση για το θεσμικό έλλειμμα της πολιτείας των χρόνων γραφής του *Αίαντος*. Τούτο σημαίνει επί της ουσίας ότι ο αρχέτυπος σοφόκλειος μύθος «ξανανοίγει», κορυφώνεται μεν με την αυτοκτονία, αλλά με τον Ρίτσο σημειώνει μια εκκρεμότητα, την εκκρεμότητα του τέλους του· ακριβώς γιατί αυτή η εκκρεμότητα είναι βαθιά και πλατιά *πολιτική*, είναι εκκρεμότητα που αφορά την ελληνική πολιτεία των συνταγματαρχών. Και είναι ανάγκη αυτή η εκκρεμότητα, κατοπτριζόμενη στην ποίηση, να λυθεί εν τη πράξει εντός της πολιτείας, στο πλαίσιο μιας νέας εμπιστοσύνης, μιας νέας επομένως πολιτικής συνθήκης. Έτσι το ποιητικό αίτημα γίνεται κεκαλυμμένα ρωμαλέο πολιτικό και κοινωνικό αίτημα, όπως είναι το *ρωμαλέο σώμα* του Αίαντα κάτω από την *άσπρη, σκισμένη νυχτικιά* του.

Δημήτρης Ε. Περοδασκαλάκης  
 Διδάσκων κατά το Π.Δ. 407/80  
 Τμήμα Φιλολογίας  
 Παν/μιο Κρήτης  
*perodaskalakis@gmail.com*



30 Για τη σχέση του Ρίτσου της *Τέταρτης Διάστασης* με τις κοινωνικές διαδικασίες βλ. Κάσσοις 2000.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ

- Duffy, W. 2008. Aias and Gods. *College Literature* 35.4: 75-96.
- Easterling, P. 1993. Tragedy and Ritual. R. Scodel (επιμ.), *Theater and Society in the Classical World*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 7-23.
- Garvie, A.F. 1998. *Sophocles: Ajax*. Warminster: Aris & Phillips.
- Hesk, J. 2003. *Sophocles: Ajax*. London: Duckworth.
- Kott, J. 1993. *Θεοφαγία. Δοκίμια για την αρχαία τραγωδία*, μτφρ. Α. Βερυκοκάκη-Αρτέμη. Αθήνα: Εξάντας.
- Meier, C. 1997. *Η Πολιτική Τέχνη της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας*, μτφρ. Φ. Μανακίδου. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Ringer, M. 1998. *Electra and the Empty Urn. Metatheater and Role Playing in Sophocles*. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press.
- Stanford, W.B. 1978. Light and Darkness in Sophocles *Ajax*. *GRBS* 19: 189-197.
- Starobinski, J. 1992. *Τρεις Μανίες*, μτφρ. Χ. Αγγελάκος. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».
- Whitman, C. H. 1951. *Sophocles: A study of heroic humanism*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Βελουδής, Γ. 1984. *Προσεγγίσεις στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*. Αθήνα: Κέδρος.
- Πόση, Μ.Ι. 1998 (επιμ.). *Σοφοκλής, Αίας. Εισαγωγή-Μετάφραση Εν Κύκλω*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- Γκαστή, Ε. 1998. Σοφοκλέους *Αίας*. Η τραγωδία της όρασης. *Δωδώνη* 27: 165-204.
- Δάλλας, Γ. 2008. Οπτικές του θέματος και της ποιητικής στα αρχαίοθεμα ποιήματα του Ρίτσου. Αικ. Μακρυνικόλα, Στρατής Μπουρνάζος (επιμ.), *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος* [=Πρακτικά συνεδρίου, Αθήνα-Μουσείο Μπενάκη, 28/9-1/10/2005]. Αθήνα: Κέδρος, 53-62.

- Καράμπελα, Ε.Ι. 2004. Όρια τόλμης και σωφροσύνης και όροι αυτοκαταστροφής ή θεική και ανθρώπινη σκηνοθεσία στον Αίαντα του Σοφοκλή. Δ.Ι. Ιακώβ, Ε. Παπάζογλου (επιμ.), *Θυμέλη, Μελέτες χαρισμένες στον καθηγητή Ν.Χ. Χουρμουζιάδη*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 63-78.
- Κάσσο, Β. 2000. *Η Τέταρτη Διάσταση του Γιάννη Ρίτσου (Μια ανάγνωση)*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Κόκορης, Δ. 2009. *Εισαγωγή στην ποίηση του Ρίτσου. Επιλογή κριτικών κειμένων, Επιμέλεια*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Μαρωνίτης, Δ.Ν. 1999. *Ομηρικά Μεγαθέματα. Πόλεμος-Ομιλία-Νόστος*. Αθήνα: Κέδρος.
- \_\_\_\_\_, 2009. Από τον Φιλοκτήτη του Σοφοκλή στον Φιλοκτήτη του Ρίτσου. Δ. Κόκορης (επιμ.), *Εισαγωγή στην ποίηση του Ρίτσου. Επιλογή κριτικών κειμένων, Επιμέλεια*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 331-343.
- Μερακλής, Μ.Γ. 1981. Η «Τέταρτη Διάσταση» του Γιάννη Ρίτσου: Μια πρώτη προσέγγιση. Μήτσος Αλεξανδρόπουλος (επιμ.), *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*. Αθήνα: Κέδρος, 517-544.
- Περοδασκαλάκης, Δ.Ε. 2012. *Σοφοκλής. Τραγικό θέαμα και ανθρώπινο πάθος*. Αθήνα: Gutenberg.
- Σαββίδης, Γ.Π. 1981. *Μεταμορφώσεις του Ελπήνορα. Από τον Πάουντ στον Σινόπουλο*. Αθήνα: Ερμής.
- Τσιτσιρίδης, Σ. 2006. Συμβολή στην αρχαιογνωσία του Γιάννη Ρίτσου (I). *Νέα Εστία* 1785: 20-33.
- Φιλοκύπρου, Ε. 2004. *Η αμείλικτη ευεργεσία. Όψεις της σιωπής στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*. Αθήνα: Βιβλιόραμα.
- Χατζηβασιλείου, Β. 2009. Ο Ρίτσος ως πολιτικός ποιητής επί Δικτατορίας. Σχόλια για τον αφανισμό της Μήλος. Δ. Κόκορης (επιμ.), *Εισαγωγή στην ποίηση του Ρίτσου. Επιλογή κριτικών κειμένων, Επιμέλεια*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 313-320.
- Χριστοδούλου, Γ. 1977. *Τα αρχαία σχόλια εις τον Αίαντα του Σοφοκλέους*. Αθήνα.



DIMITRIS PERODASKALAKIS

Ritsos' *Ajax*.

From the *ancient tunic* to the *white torn nightdress*

*Abstract*

AS THE TITLE suggests, this paper focuses on the myth of the tragic Ajax as it occurs and is used in the theatrical monologues of Yannis Ritsos' "Fourth Dimension" (17 poems). The issues raised in the paper concern the nature of the convergences with and the divergences from the Sophoclean myth, in an attempt to ascertain the ways in which Ritsos explores the tragic material.

