

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΑΤΡΩΝ  
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ & ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΣΤΟ «ΑΡΧΑΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ»

ΘΕΩΝΗ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΥ

***Η πρόσληψη του μύθου των Ατρείδων  
στη νεότερη λογοτεχνία (Γ. Ρίτσος, Ν. Μπακόλας)***

Διπλωματική εργασία (Μ.Δ.Ε.)

Τριμελής επιτροπή: Diana Haas, Καθηγήτρια (επιβλέπουσα)

Θεόδωρος Στεφανόπουλος, Καθηγητής

Αικατερίνη Αρβανίτη, Επίκουρη Καθηγήτρια

ΠΑΤΡΑ 2010

## ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

I. ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	σ. 3
II. ΕΙΣΑΓΩΓΗ	
Η επιλογή των Ατρείδων.....	σ. 4-7
III. Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΟΥ ΜΥΘΟΥ ΤΟΥ ΟΙΚΟΥ ΤΩΝ ΑΤΡΕΙΔΩΝ	
Η σχέση των νεότερων εκδοχών με τους αρχαίους τραγικούς	
Η Τέταρτη Διάσταση, Γιάννης Ρίτσος.....	σ. 7-15
Ο Κήπος των Πριγκίπων, Νίκος Μπακόλας.....	σ. 15-23
IV. Μονόλογος - Χώρος – Χρόνος – Πρόσωπα στην Τέταρτη Διάσταση και στον Κήπο των Πριγκίπων.....	σ. 23-32
V. Οι τρεις κεντρικοί ήρωες: Αγαμέμνων – Ορέστης- Κλυταιμνήστρα	
Ο Αγαμέμνων στην Τέταρτη Διάσταση και στον Κήπο των Πριγκίπων.....	σ. 32-41
Ο Ορέστης στην Τέταρτη Διάσταση και στον Κήπο των Πριγκίπων.....	σ. 41-49
Η Κλυταιμνήστρα στην Τέταρτη Διάσταση και στον Κήπο των Πριγκίπων.....	σ. 49-58
VI. Συμπερασματικές Παρατηρήσεις.....	σ. 58-61
BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	σ. 61-65

## I. ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Θέμα της παρούσας εργασίας είναι η πρόσληψη του μύθου του οίκου των Ατρείδων σε δύο νεότερα έργα της νεοελληνικής λογοτεχνίας, στην *Τέταρτη Διάσταση* και συγκεκριμένα, στα ποιήματα *Αγαμέμνων*, *Ορέστης*, *Το Νεκρό Σπίτι*, *Η επιστροφή της Ιφιγένειας*, *Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού* του Γιάννη Ρίτσου και στον *Κήπο των Πριγκίπων* του Νίκου Μπακόλα. Ύστερα από μια σύντομη εισαγωγή, σχετική με την επιλογή του μύθου του οίκου των Ατρείδων, κρίνεται σκόπιμο να διερευνηθεί ο τρόπος με τον οποίο οι σύγχρονοι λογοτέχνες προσέλαβαν το μύθο μέσω του εντοπισμού ομοιοτήτων και διαφορών των ηρώων με τα αντίστοιχα αρχαιοελληνικά πρότυπά τους.

Στη συνέχεια, θα δοθούν συγκριτικά στοιχεία σχετικά με την επιλογή του μονολόγου, του χώρου, του χρόνου και των ηρωικών προσώπων των δυο σύγχρονων έργων. Ιδιαίτερη έμφαση θα δοθεί στο χρόνο και το ιστορικό πλαίσιο, καθώς η επιστροφή στον αρχαίο μύθο έχει συγκεκριμένες ερμηνευτικές αφετηρίες, δεμένες με κοινωνικά, πολιτικά και ανθρώπινα προβλήματα της εποχής και της ιδεολογικής τοποθέτησης του κάθε λογοτέχνη.

Πιο αναλυτική μελέτη θα γίνει στον τρόπο που ανασημασιοδοτούνται ο *Αγαμέμνων*, ο *Ορέστης* και η *Κλυταιμνήστρα* στα δύο έργα. Είναι τα πρόσωπα που κινούν τα νήματα, ενέπνευσαν και τους δύο σύγχρονους καλλιτέχνες, οπότε υπάρχουν αναλογίες και είναι δυνατό να ακολουθήσει ένας συσχετισμός των ομοιοτήτων και των διαφορών των τριών ηρώων των νεότερων έργων. Με αυτόν τον τρόπο είναι δυνατή η διεξαγωγή συμπερασμάτων για τις σχέσεις μεταξύ των μελών της οικογένειας. Οφείλουμε βέβαια να τονίσουμε ότι η *Κλυταιμνήστρα*, παρόλο που δεν παρουσιάζεται αυτοπροσώπως στην *Τέταρτη Διάσταση*, παρά μόνο ως βουβό πρόσωπο στο μονόλογο του *Αγαμέμνονα*, «είναι σχεδόν παντού παρούσα στις αναφορές των υπόλοιπων προσώπων».<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Μ. Γ. Μαρακλής (1981) 543 (σημ. 6)

## II. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

### Η επιλογή των Ατρείδών

Και οι δυο λογοτέχνες, οι οποίοι θα μας απασχολήσουν, έχουν εντάξει τον αρχαίο ελληνικό μύθο στο συγγραφικό τους έργο. Τι είναι όμως αυτό που τους ελκύει στο μύθο των Ατρείδών; Μια καταραμένη οικογένεια οδηγείται από γενιά σε γενιά στην καταστροφή, ενώ τα προβλήματα του οίκου μετατρέπονται σε προβλήματα της πόλης. Συνεχόμενοι θάνατοι, αλληλοσκοτωμοί, θύτες και θύματα μέλη της ίδιας οικογένειας, αλλά και όσοι συνδέονται μαζί τους. Προφανώς σε αυτόν το μύθο βρίσκουν τα κατάλληλα σύμβολα, για να εκφράσουν τους σύγχρονους προβληματισμούς τους. Μέσα από το μύθο δίνεται και η δυνατότητα στο σύγχρονο αναγνώστη να στοχαστεί πάνω στις υπαρξιακές ανησυχίες και στις διαπροσωπικές σχέσεις.

Οι τραγικοί ήρωες αντιπροσωπεύουν διαχρονικές οριακές καταστάσεις, συμπτωνώνουν όλη την ανθρώπινη ψυχολογία. Ο τραγικός ήρωας είναι αυτός ο οποίος ξεπερνά τα ανθρώπινα μέτρα, γίνεται υβριστής και μετά από αυτό έρχεται η Άτη, που φροντίζει για την ισορροπία του κόσμου και ολοκληρώνεται με τη λειτουργία της Δίκης. Η ιδέα την αποκατάστασης της ισορροπίας με την απονομή δικαιοσύνης έλκει τους λογοτέχνες και τους αναγνώστες παντός καιρού.

Στο μύθο των Ατρείδών, η Ύβρις κληρονομείται από γενιά σε γενιά (από τη γενιά του Τάνταλου και του Πέλοπα στη γενιά του Ατρέα και του Θυέστη, κατόπιν στη γενιά του Αγαμέμνονα, του Μενελάου και του Αίγισθου και τέλος στη γενιά του Ορέστη, της Ηλέκτρας και της Ιφιγένειας), οι αθώοι επίγονοι τιμωρούνται από την Άτη για την αποκατάσταση της ηθικής τάξης και διαπράττουν με τη σειρά τους ανοσιουργήματα (π.χ. ο φόνος της Κλυταιμνήστρας και του Αίγισθου), γίνονται υπόδικοι και παραδίνονται στη Δίκη (δίκη του Ορέστη στον Άρειο Πάγο).

Επιπλέον, με τις επιμειξίες σύγχρονων μορφών και τραγικών αρχετύπων, η ιστορία εκλαμβάνεται ως μια συνέχεια, στην οποία δεν υπάρχουν διακρίσεις ανάμεσα στο παρελθόν, το παρόν και το μέλλον. Τα πρόσωπα διατηρούν τη μυθική τους

καταγωγή και καταστάσεις, όπως η απιστία, ο φόνος και η εκδίκηση γίνονται διαχρονικά ζητήματα.

Ο Γιάννης Ρίτσος, πιστός στο μύθο, τοποθετεί την ιστορία μετά τον τρωικό πόλεμο, θεωρώντας κατά τη Χ. Προκοπάκη<sup>2</sup> πως:

Δεν είναι ο κατακτητικός πόλεμος των Ελλήνων. Συγγέεται συνήθως με κάποιον επαναστατικό πόλεμο σήμερα, με κάποιο κίνημα. Οι περιπέτειες των Ατρείδων θέτουν προβλήματα τωρινά: δίψα της εξουσίας, εχθρότητες, ανθρωποθυσίες, ματαιοδοξίες, συγκρούσεις. Οι σχέσεις αίματος που βρίσκονται στη βάση της τραγικής σύγκρουσης, ανακαλούν εμφύλιες έριδες, συγκλονισμούς στο εσωτερικό του αριστερού κινήματος, πρόσφατες ελληνικές και ξένες εμπειρίες [...]. Είναι μια σκεπτικιστική και ίσως στατική θεώρηση της ιστορίας, μια αντίληψη ιστορικής ανακύκλησης και ανακύκλησης των ίδιων παθών, που συνοδεύεται από μια αίσθηση ματαιότητας.

Ο Γ. Ρίτσος<sup>3</sup> σε συνέντευξή του στη Μικέλα Χαρτουλάρη το 1989 με αφορμή τον εορτασμό των 80 χρόνων του δηλώνει:

Όμως δεν επιλέγω πια μυθολογικά θέματα. Τα χρησιμοποιούσα άλλοτε στις εξορίες σαν προκάλυμμα – κάποιος άλλος υποδύεται τον εαυτό σου – για να ειπωθούν ορισμένα πράγματα, αλλά να μην προκαλέσουν τη δίωξη του εκδότη, του ποιητή ή και του αναγνώστη. Τώρα δεν υπάρχει ανάγκη για κάτι τέτοιο.

Ο Χρίστος Αλεξίου<sup>4</sup> προσπαθώντας να εξηγήσει την επιλογή του ποιητή ισχυρίζεται πως:

Οι μύθοι, τα πρόσωπα, τα προσωπεία και τα σύμβολα που χρησιμοποίησε στα έργα αυτά μαρτυρούν την τιτάνια βούληση του ποιητή να χωρέσει μέσα σ' αυτή την πολυσχιδή τέταρτη διάσταση της όρασής του το απέραντο, περίπλοκο και αντιφατικό πανόραμα του κόσμου, και να γνωρίσει, να κατανοήσει και να εναρμονίσει μέσα του και μέσα μας, τον ακατανόητο κύκλο της ζωής, της φθοράς, του θανάτου και της αναγέννησης.

Αντίστοιχα ο Π. Πρεβελάκης τονίζει ότι: «Ο Ρίτσος αναλαμβάνει να μελετήσει ορισμένους μυθικούς χαρακτήρες, επειδή μόνο αυτοί μπορούν να σηκώσουν το βάρος από τ' αναπάντητα ερωτήματα που βασανίζουν το σύγχρονο άνθρωπο».<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> Χ. Προκοπάκη (1981) 11

<sup>3</sup> Μ. Χαρτουλάρη (1989) 1

<sup>4</sup> Χ. Αλεξίου (2008) 152

<sup>5</sup> Π. Πρεβελάκης (1980) 286

Όσον αφορά το Μπακόλα<sup>6</sup>, είμαστε τυχεροί, γιατί ο ίδιος ο λογοτέχνης έχει δώσει σε συνεντεύξεις και σημειώσεις του τις ανάλογες απαντήσεις:

Όταν επρόκειτο να γράψω τον *Κήπο των πριγκίπων*, το δεύτερο βιβλίο μου, όλο κι όλο που είχα σαν έμπνευση ήταν να μεταφέρω τον μύθο των Ατρείδων στα χρόνια της μικρασιατικής καταστροφής, χρησιμοποιώντας βέβαια τα βασικά πρόσωπα, δηλαδή τον Αγαμέμνονα, την Κλυταιμνήστρα, τον Ορέστη, την Ηλέκτρα, τον Αίγισθο, την Κασσάνδρα, κι ακόμη να διερευνήσω κάποιες σχέσεις ενδοοικογενειακές και εξωοικογενειακές, εισάγοντας και κάποια άλλα πρόσωπα, όχι από τα γνωστά του μύθου των Ατρείδων.

Ακόμα και, όταν έγραφα το βιβλίο, αναρωτιόμουν, αν εγώ επέλεξα το μύθο και τα πρόσωπα, που βρίσκονται και στην αρχαία τραγωδία. Θα σας εμπιστευτώ ότι το τραγικό ιστορικό της οικογένειας των Ατρείδων έπαιρνε για μένα πάντοτε καθολικές διαστάσεις. Πίσω απ' ό,τι υπάρχει στην Ιλιάδα και στις αρχαίες τραγωδίες διέκρινα - και ασφαλώς δεν είμαι ο μόνος που θα το έκανε - διέκρινα πως βρίσκεται συμπυκνωμένη η τραγωδία των ανθρώπων που αποτυχαίνουν στην προσπάθειά τους να ζήσουν αρμονικά με το περιβάλλον τους, ακόμη και το πιο άμεσο, ιδιαίτερα μ' αυτό. Είμαι και εγώ υποχρεωμένος να μιλήσω για τη μοναξιά του ανθρώπου και για το μυστήριο της εξέλιξης μιας ανθρώπινης σχέσης. Έτσι μπορώ να πω ότι μύθος και πρόσωπα είναι δεδομένα. Στοιχειώδης πνευματική εντιμότητα μου επέβαλλε να μην αποκρύψω το γεγονός αυτό.<sup>7</sup>

Ο Αλέξης Ζήρας<sup>8</sup> υποστηρίζει ότι ο Νίκος Μπακόλας επηρεάστηκε και από τον Faulkner μεταφράζοντας το μυθιστόρημά του *«Η βοή και το πάθος»* το 1963:

Μέσω του Φόκνερ<sup>9</sup> μυείται στη δομική από θεματικής άποψης γενεαλογία της saga, του οικογενειακού μύθου [...], αφού και οι μυθιστορηματικού κύκλου του Φόκνερ προστρέχουν στο αρχέτυπο του μύθου των Ατρείδων, για να αναπτύξουν τα θέματα της ύβρεως, της θεοδικίας, της μοίρας, της αναπόδραστης φθοράς - ηθικής και σωματικής.

---

<sup>6</sup> Ν. Μπακόλας (2000) 3

<sup>7</sup> Ν. Χριστιανόπουλος (1966) 1

<sup>8</sup> Α. Ζήρας (1999) 1

<sup>9</sup> Ο Γ.Δ. Παγανός (1999) 3 παρατηρεί: «Τους οικογενειακούς μύθους τους χρησιμοποίησε ο Faulkner, για να περιγράψει την ιστορία των κατοίκων του Νότου μέσα από τις οικογένειες των Sartoris, των Sutpens και των Comptons και τους νεόπλουτους αστούς Snopeses. Οι χαρακτήρες του έχουν μέσα τους το σκοτεινό στίγμα της αυτοκαταστροφής. Στον Μπακόλα δεν υπάρχουν βέβαια οι βαθιές αντιθέσεις ανάμεσα σε λευκούς και νέγρους, υπάρχουν όμως ορισμένες αναλογίες που σχετίζονται με την ταξική και πολιτισμική ποικιλία των κατοίκων, που εννοούν τη μεταφορά ξένων αισθητικών αναζητήσεων, όπως π. χ. οι αντιθέσεις ανάμεσα στην κοσμοπολίτικη αστική τάξη της πόλης, ανάμεσα στο δραστήριο εβραϊκό στοιχείο, ανάμεσα στους δραστήριους πρόσφυγες -σε όλες δηλαδή τις κοινωνικές ομάδες που συμβιώνουν εκεί -και στους ντόπιους πληθυσμούς με την κλειστή ζωή και την εσωστρέφεια. Όλα αυτά τα μυθιστορηματικά στοιχεία αποτελούν πρόσφορο έδαφος για γόνιμες επιδράσεις».

Η Μ. Παπαρούση<sup>10</sup> τονίζει ότι: «Η μυθική παράδοση γίνεται το πρόσημα ή μάλλον η προϋπόθεση στοχασμού πάνω στον άνθρωπο και τις διαπροσωπικές σχέσεις και, ταυτόχρονα, πάνω στην ιστορία ως παράγοντα δόμησης και αποδόμησης συμπεριφορών και αντιλήψεων».

Σύμφωνα με τα παραπάνω απορρέει το συμπέρασμα ότι οι δύο λογοτέχνες επιλέγουν το μύθο, αλλά δεν επιδιώκουν το ίδιο. Ο Ρίτσος τον χρησιμοποιεί, με σκοπό να ενσωματώσει ιστορικά γεγονότα και προβληματισμούς της σύγχρονης Ελλάδας και ο Μπακόλας αποσκοπεί στη μελέτη των ενδοοικογενειακών σχέσεων «μέσα από την επίγνωση της περιπλοκότητας των σχέσεων της με τον κόσμο».<sup>11</sup>

### III. Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΟΥ ΜΥΘΟΥ ΤΩΝ ΑΤΡΕΙΔΩΝ

#### Η σχέση των νεότερων εκδοχών με τους αρχαίους τραγικούς

#### **Τέταρτη Διάσταση, Γιάννης Ρίτσος: *Αγαμέμνων, Ορέστης, Το Νεκρό Σπίτι, Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού, Η επιστροφή της Ιφιγένειας***

Με την *Τέταρτη Διάσταση* σηματοδοτείται, όχι μόνο η ωριμότερη ποιητική περίοδος του Γιάννη Ρίτσου, αλλά και η επίσημη εισαγωγή της αρχαιοελληνικής μυθολογίας στο έργο του.<sup>12</sup> Η *Τέταρτη Διάσταση* περιστρέφεται θεματικά γύρω από τον οίκο των Ατρείδων.<sup>13</sup> Εμείς θα ασχοληθούμε με τα πέντε ποιήματα, τα οποία αφορούν κατά βάση το μύθο της οικογένειας των Ατρείδων.<sup>14</sup>

Τα περισσότερα ποιήματα της *Τέταρτης Διάστασης* (14 από τα 17) είναι γραμμένα σε μορφή δραματικών μονολόγων. Και τα πέντε ποιήματα, που μας ενδιαφέρουν, πλαισιώνονται στην αρχή και στο τέλος τους από σκηνικές οδηγίες, «που λειτουργούν ως ειρωνική αποστασιοποίηση και άρση του μονολόγου»<sup>15</sup> και είναι γραμμένα σε «μετρικά-ρυθμικά αδέσμευτους, μακρόσυρτους 'στίχους'».<sup>16</sup> Φυσικά η θεατρικότητα της *Τέταρτης Διάστασης* είναι ολοφάνερη (μια «σκηνική»

<sup>10</sup> Μ. Παπαρούση (2005) 259

<sup>11</sup> Τ. Κωτόπουλος στο Β. Αποστολίδου (1997) 161

<sup>12</sup> Η μετάβασή του στον αρχαιοελληνικό μύθο συντελείται από το 1936-7, ύστερα από την δικτατορία του Μεταξά. Βλ. σχετικά στο: Βελουδής (1995) 36 κ.ε.

<sup>13</sup> Η συλλογή εμπεριέχει, ωστόσο, και μη-μυθολογικά ποιήματα.

<sup>14</sup> Ακολουθείται η σειρά κατάταξης των ποιημάτων στην *Τέταρτη Διάσταση* με εξαίρεση το *Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού*, το οποίο αναπτύσσεται παράλληλα με το *Νεκρό σπίτι*, γιατί και στα δύο ομιλήτρια είναι η Ηλέκτρα. Δε θα ασχοληθούμε με το μονόλογο της *Χρυσοθέμιδος*, επειδή δεν υπάρχει αντιστοιχία με κάποια ηρωίδα του *Κήπου των πριγκίπων*.

<sup>15</sup> Βελουδής (1984) 29

<sup>16</sup> Βελουδής (1984) 29

εισαγωγή και ένας «σκηνικός» επίλογος πλαισιώνουν ένα μονόλογο, που απαγγέλλεται μπροστά σε ένα βουβό ακροατή).

Ο *Αγαμέμνων* του Ρίτσου γράφτηκε στο διάστημα από τον Δεκέμβριο του 1966 έως τον Οκτώβριο του 1970.<sup>17</sup> Ανήκει, κατά τον Βελουδή,<sup>18</sup> στην πέμπτη και τελευταία φάση της ζωής και του έργου του, φάση κατά την οποία ο ποιητής περνά «από την ανάλυση στη σύνθεση».

Ο *Αγαμέμνων* του Ρίτσου ακολουθεί σε αρκετά σημεία τον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου χωρίς να σημαίνει ότι δεν έχει διαφοροποιηθεί ως προς το πρότυπό του. Ο *Αγαμέμνων* του Ρίτσου εμφανίζεται αδύναμος μπροστά στην Κλυταιμνήστρα και σε αντίθεση με τον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου δεν είναι περήφανος για τα κατορθώματά του. Δεν έχει καμιά ερωτική επιθυμία ούτε για την Κασσάνδρα, αντίθετα με τον αισχυλικό ήρωα. Τον ενδιαφέρει μόνο να ξεφύγει απ' τα μάτια του πλήθους.

Στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου πρέπει να περιμένουμε μέχρι το στίχο 800, σχεδόν το μισό έργο για την εμφάνιση του Αγαμέμνονα και μέχρι το στίχο 970 για την είσοδό του στο παλάτι. Ο Αγαμέμνων δεν έχει συνείδηση του αμαρτήματός του, αισθάνεται μάλλον πως είναι ευνοούμενος των θεών και αξιόλογος άνθρωπος. Η Κλυταιμνήστρα καιρό σχεδιάζει τον φόνο του συζύγου της, καθώς διψά για εκδίκηση.<sup>19</sup>

Ο Αγαμέμνων στον Αισχύλο εμφανίζεται πάνω στο άρμα του μαζί με την Κασσάνδρα, ενώ στο Ρίτσο η Κασσάνδρα «κείται σωριασμένη στη βάση της σκάλας» (σ. 57). Η ρήση του *Αγαμέμνονα* στον Αισχύλο (στ. 810-854) φανερώνει την αλαζονεία του. Ο *Αγαμέμνων* του Ρίτσου δε θυμίζει σε τίποτα το νικητή πολέμαρχο της εκστρατείας και το όνομα της Κασσάνδρας δεν αναφέρεται στο ποίημα: «ξεχωρίζουν κάθε τόσο οι μεγάλες μαντικές φωνές μιας παραλοϊσμένης γυναίκας (...) φωνές ανεξήγητες, σε ξένη γλώσσα».

Η Κλυταιμνήστρα δίνει εντολή να απλώσουν πορφυρό χαλί πάνω στο τμήμα του δρόμου που πρέπει να πατήσει ο Αγαμέμνων, για να μπει στο παλάτι. Οι «πορφυροί τάπητες» στην *Τέταρτη Διάσταση* είναι ήδη στρωμένοι (σ. 57), έχουν

---

<sup>17</sup> Πρόκειται για την περίοδο της επτάχρονης δικτατορίας των συνταγματαρχών, στη διάρκεια της οποίας ο Ρίτσος συλλαμβάνεται και αρχικά εκτοπίζεται στη Γυάρο και έπειτα στη Λέρο. Το 1968 εξαιτίας της κακής κατάστασης της υγείας του μεταφέρεται στη Σάμο και περιορίζεται σε «κατ' οίκον» επιτήρηση, που θα διαρκέσει ως το 1970 και τότε θα ολοκληρώσει και το μονόλογο.

<sup>18</sup> Βελουδής (1984) (σημ.18) 21

<sup>19</sup> *Αγαμέμνων* στ. 155, 346, 1415-1418, 1432, 1525-1526, 1555-1559



απλωθεί – με έμπνευση της Κλυταιμνήστρας οδηγούν στο σπίτι, ενισχύουν την ύβρη και την ενοχή και προοικονομούν την επικείμενη τιμωρία του ηγεμόνα.

Στον Αισχύλο, ο στρατηγός συστήνει ήπια μεταχείριση για την Κασσάνδρα, που είναι δώρο του στρατού, και ύστερα προχωρεί προς το παλάτι. Στο Ρίτσο συστήνει να γίνει τροφός του γιου τους. Η μάντισσα, στο τέλος, θα σκοτωθεί μαζί του. Η επιθυμία του λουτρού συμπίπτει με το σχέδιο της γυναίκας. Το *λουτρό*, που ζητάει ο Αγαμέμνων, είναι τελικά ο τρόπος θανάτου του.

Στο τέλος του έργου, ο Αίγισθος μπαίνει μέσα στην αίθουσα, κρατώντας το ματωμένο σπαθί του. Τελικά, τον Αγαμέμνονα τον σκότωσε ο Αίγισθος και όχι η Κλυταιμνήστρα. Προφανώς ο Ρίτσος δεν επιλέγει την αισχύλεια εκδοχή, αλλά την ομηρική.<sup>20</sup> Η Κλυταιμνήστρα απλώς βοήθησε να τον πραγματοποιήσει. Ο Αίγισθος παίρνει το κράνος και το φοράει ανάποδα. Θα τον αντικαταστήσει στην εξουσία μαζί με την γυναίκα του, εξάλλου ο ίδιος ο Αγαμέμνων προηγουμένως της είχε δώσει το σκήπτρο του.

Ο Αγαμέμνων δεν παρουσιάζεται καθόλου αλαζόνας και υπερόπτης στο Ρίτσο, δεν ενδιαφέρεται για την εξουσία, ούτε τα μεγαλεία, γιατί ταυτίζεται περισσότερο με τον κουρασμένο και απογοητευμένο άνθρωπο της σύγχρονης εποχής του ποιητή. Και πάλι όμως εμφανίζει σημάδια εγωιστικής συμπεριφοράς, καθώς αδιαφορεί για την οικογένειά του και περισσότερο έχει ανάγκη να στραφεί στον εαυτό του. Ο Αγαμέμνων εμφανίζεται αδύναμος μπροστά στην Κλυταιμνήστρα. Σε αντίθεση με τον Αγαμέμνονα του Αισχύλου, δεν είναι περήφανος για τα κατορθώματά του και δεν έχει καμιά ερωτική επιθυμία. Επομένως, ο πόλεμος και ο έρωτας παραμένουν βασικά θέματα, μόνο που σε αντίθεση με το αισχύλικό πρότυπο στο Ρίτσο υπάρχει μια άρνηση και για τα δύο.

Η Κλυταιμνήστρα στο μονόλογο έχει κοινά στοιχεία με την τραγική ηρωίδα του Αισχύλου. Διατηρεί την εξουσία, διαπράττει το φόνο δίχως να φαίνεται ότι αισθάνεται φόβο και παραμένει ερωτική. Ο Ρίτσος δεν της δίνει το στοιχείο της ρητορικής δεινότητας, καθώς παραμένει βουβό πρόσωπο και έτσι δεν φαίνεται ξεκάθαρα, αν τα κίνητρα του φόνου είναι τα ίδια με αυτά του μύθου. Ωστόσο, διαφαίνεται απ' τον επίλογο ότι ο έρωτάς της για τον Αίγισθο και η επιθυμία της να εξουσιάζει μαζί του, αποτελούν κίνητρα της πράξης της. Επιπλέον, φαίνεται απ' τις

---

<sup>20</sup> Ο φόνος του Αγαμέμνονα υπάρχει στον Όμηρο, αλλά κάπως συγκεχυμένος. Αλλού αναφέρεται ως δολοφόνος ο Αίγισθος μόνο (Οδυσ. Α 36, Γ. 249-250, 304-305, Δ. 534-535), αλλού ο Αίγισθος με την Κλυταιμνήστρα (Οδυσ. Α. 409-410) και αλλού μόνο η Κλυταιμνήστρα (Οδυσ. Α. 430, Ω. 199-200).

αντιδράσεις της, μια υποκριτική διάθεση προκειμένου να επιτύχει το σχέδιό της, μια αδιαφορία και υποτιμητική διάθεση στα λεγόμενα του συζύγου της, όπως συμβαίνει και στην τραγωδία του *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου.<sup>21</sup>

Ο *Ορέστης* της *Τέταρτης Διάστασης* γράφτηκε τη χρονική περίοδο 1962 – 1966, είναι το τρίτο ποίημα κατά σειρά συγγραφής των ποιημάτων της *Τέταρτης Διάστασης* και το δεύτερο κατά σειρά κατάταξης των ποιημάτων στη συλλογή μετά τον *Αγαμέμνονα*. Ανήκει στη «φάση κατά την οποία ο ποιητής περνά από τη διάλυση στην ανάλυση».<sup>22</sup>

Είναι δύσκολο να παραλληλίσουμε τον *Ορέστη* του Ρίτσου με κάποια συγκεκριμένη τραγωδία-πρότυπο. Ο Ορέστης με τον Πυλάδη βρίσκονται έξω από τα μυκηναϊκά τείχη και αφηγείται στο φίλο του τις αναμνήσεις του. Είναι καλοκαίρι και νυχτώνει. Κατά την διάρκεια του μονολόγου, ακούγονται μονίμως οι κραυγές μιας γυναίκας, προφανώς της Ηλέκτρας. Η γυναίκα θα σωπάσει μόνο προς το τέλος του ποιήματος. Άλλες «σκηνικές» μορφές, οι φρουροί του ανακτόρου και μια αγελάδα, ιερό σύμβολο. Έντονη είναι και η παρουσία της μητέρας, της Κλυταιμίστρας με τις συχνές αναφορές στο πρόσωπό της.

Στον *Ορέστη* πρωταγωνιστούν οι γυναικείες οικογενειακές μορφές και κυρίως η Ηλέκτρα και η Κλυταιμνήστρα. Η Κλυταιμνήστρα είναι στη μνήμη του Ορέστη μια γυναικεία μορφή αγέραστη σε αντίθεση με την αδερφή του, τη «γριά παιδίσκη». Η φωνή της έρχεται σε σύγκρουση με τη φωνή της Ηλέκτρας.

Αρχικά, η εντύπωση που αποκομίζεται από τον Ορέστη, είναι ότι έχει σταματήσει ο χρόνος και ο ίδιος βρίσκεται για λίγο έξω από την δράση και τη σχολιάζει. Στο τέλος του ποιήματος, ξημερώνοντας, οι δύο νέοι θα μπουν μέσα στο παλάτι, αφού ο Ορέστης έχει αποδεχτεί τη μοίρα του.

Οι κραυγές της Ηλέκτρας και η λήκυθος είναι δυο στοιχεία που τα βρίσκουμε στο Σοφοκλή. Ειδικά, η λήκυθος υπάρχει μόνο στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή στη σκηνή της αναγνώρισης. Ο φόνος των εραστών δίνεται παρενθετικά στο πλαίσιο μιας σκηνοθετικής οδηγίας και στο άκουσμα επιθανάτιων ουρλιαχτών, χωρίς εικόνα. Ο Ρίτσος εστιάζει στην μοίρα του Ορέστη και με αυτόν τον τρόπο διαφοροποιείται.

---

<sup>21</sup> Στον *Αγαμέμνονα*, στον αγώνα λόγου όπου ο άντρας νικιέται απ' τη γυναίκα, η Κλυταιμνήστρα απευθύνεται στο Χορό, καθώς περιγράφει υποκριτικά την αναμονή της και μόνο, όταν δικαιολογείται για την απουσία του Ορέστη, απευθύνεται στον Αγαμέμνονα, επειδή φοβάται, μήπως καταλάβει.

<sup>22</sup> Γ. Βελουδής (1984) (σημ.18) 21

Μέσα από την εξομολόγηση ο ποιητής τροποποιεί τον μύθο και διαφοροποιείται από το αρχαίο πρότυπο. Το ποίημα εστιάζει στην στιγμή της αναμέτρησης του Ορέστη με τον εαυτό του. Η κατάληξη του έργου θα είναι η ίδια. Ο Ρίτσος δεν θα ξεφύγει από την μοίρα που έχει ορίσει η αρχαία τραγωδία για τον Ορέστη. Αυτή την φορά όμως, το ίδιο έγκλημα θα το διαπράξει ένας διαφορετικός Ορέστης. Φυσικά, ο νεαρός ήρωας του Ρίτσου θα υπακούσει στις υποδείξεις του κοινωνικού συνόλου και όχι στις εντολές του Απόλλωνα. Ο ίδιος γνωρίζει ότι η φονική πράξη θα τον αλλοτριώσει και τελικά το χάσιμο του εαυτού του, ταυτίζεται με την κατάσταση τρέλας του ήρωα του Ευριπίδη.<sup>23</sup>

Η περιγραφή του φόνου της Κλυταιμνήστρας περιορίζεται σε μια πρόταση στον επίλογο του *Ορέστη*. Πρώτα πεθαίνει ο Αίγισθος και ύστερα η Κλυταιμνήστρα, όπως και στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή. Αντιθέτως, στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη και στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου, δολοφονείται πρώτα η Κλυταιμνήστρα και μετά ο Αίγισθος. Ο Ρίτσος ακολουθώντας την αρχαία παράδοση δε στέκεται στον φόνο ως τέτοιο, αλλά ως γεγονός που στιγμάτισε τον οίκο των Ατρειδών και ως καταλυτική στιγμή, αφού συντέλεσε στην αυτεπίγνωση των ηρώων.

Το *Νεκρό Σπίτι* γράφτηκε στην Αθήνα το 1959, και είναι το πρώτο από μια σειρά δώδεκα «μυθολογικών» ποιημάτων. Το *Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού* γράφτηκε ένα χρόνο αργότερα. Αντίθετα με τα υπόλοιπα ποιήματα της σειράς, δεν τιτλοφορούνται με το όνομα της ηρωίδας, που μονολογεί. Η Ηλέκτρα είναι το πρώτο μυθικό πρόσωπο που δανείζεται ο ποιητής. Φαίνεται μάλιστα πως έχει μια ιδιαίτερη προτίμηση στην Ηλέκτρα, γιατί την παρουσιάζει και στον *Ορέστη* και στη *Χρυσόθεμιδα* μέσα όμως από τα λόγια των αδερφών της.

Στο *Νεκρό Σπίτι* βρισκόμαστε στον οίκο του Αγαμέμνονα, στο Άργος. Έχουν απομείνει μονάχα οι δύο αδερφές, η Ηλέκτρα και η Χρυσόθεμις (αν και δεν κατονομάζονται, δεν είναι δύσκολο να καταλάβουμε την ομιλήτρια). Ο ακροατής του μονολόγου είναι ένα πρόσωπο που φέρνει στις αδερφές μήνυμα από τον αδερφό του πατέρα τους, το Μενέλαο. Πρόκειται για μια αφήγηση αναμνήσεων. Η παροντική «σκηνική» δράση δε μοιάζει με την αρχαία πλοκή, καθώς κινείται στο πλαίσιο μιας επίσκεψης. Η Ηλέκτρα ανταπαντά μέσω του αγγελιαφόρου στο μήνυμα του θείου της.

---

<sup>23</sup> Ο *Ορέστης* του Ευριπίδη λέει ότι: «η συνειδήσή του γνωρίζει ότι διέπραξε μια φρικτή πράξη» στο στ. 396 («□ σύνεσις, □τι σύννοια δειν' ε□ργασμένος»).

Το κύριο μέρος της αφήγησης σχετίζεται με το μύθο των Ατρείδων, όμως διακρίνονται και αυτοβιογραφικά στοιχεία του ποιητή, όπως οι «*δυο αδερφές*», «*η μια τρελάθηκε*»<sup>24</sup> και «*Αργότερα συνήλθε*»,<sup>25</sup> ο αδερφός που λείπει στα καράβια, ο μικρός αδερφός στο σανατόριο. Ακόμα και ο τίτλος φανερώνει τη «συνειδησιακή – συνειρμική – ποιητική ταύτιση του οίκου των Ατρείδων με τον οίκο των Ρίτσων».<sup>26</sup>

Βασική πηγή έμπνευσης αποτέλεσαν οι αντίστοιχες τραγωδίες που πραγματεύονται το σχετικό μύθο (*Χοηφόροι* του Αισχύλου και *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή και του Ευριπίδη), οι αναφορές όμως δεν είναι πολλές. Η ατμόσφαιρα και ο τίτλος του ποιήματος παραπέμπουν στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή. Το *νεκρό σπίτι* δεν είναι άλλο από την «*πολύπονον οκίαν*» που αναφέρει ο Σοφοκλής.<sup>27</sup> Ακόμα, η αναφορά στη μικρή αδερφή, τη Χρυσοθέμιδα παραπέμπει στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή. Υπάρχει, ακόμα, αναφορά στην επιστροφή του Αγαμέμνονα και στη σκηνή του λουτρού, άρα οδηγούμαστε και στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου. Η *Ηλέκτρα* δεν αναφέρεται στην τιμωρία των ενόχων. Η άρνηση αυτή φανερώνει τον ψυχικό τραυματισμό της.

Στο *Νεκρό Σπίτι* η ηρωίδα δεν περιορίζεται στο μύθο, γιατί βρισκόμαστε σε μια παροντική στιγμή, στην οποία είναι μια Ηλέκτρα γερασμένη. Θυμάται το βαρύ παρελθόν και προοιωνίζει το αβέβαιο μέλλον. Υπάρχει η μυθική ατμόσφαιρα, αλλά δεν υπάρχει στενή σχέση με το μύθο. Επιπλέον, η αφήγηση της τρελής συνεχίζεται με στοιχεία όχι μυθικά, αλλά από την ιστορία της οικογένειας του Ρίτσου. Ο Πρεβελάκης<sup>28</sup> μάλιστα πιστεύει πως:

Το έργο του Ρίτσου είναι στην ουσία αυτοβιογραφικό. Ο ποιητής διεκδικεί όσα έζησε και έπαθε, και συνάμα ανασύρει στην επιφάνεια, με τρόπο συμβολικό, όσα έχουν κατακαθίσει στο υποσυνείδητό του. Στο σπίτι των Ρίτσων και στον οίκο των Ατρείδων τα πρόσωπα κινούνται με άξονα την πορεία του χρόνου και την παρακμή που αυτός επιφέρει.

Η *Ηλέκτρα* στο *Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού* είναι εβδομήντα ετών. Τα πένθη της δεν τα κατανομάζει, γιατί είναι γνωστά στη Νένα όσο και στον αναγνώστη:

<sup>24</sup> Η κραυγή της Ηλέκτρας στον *Ορέστη* γίνεται στο *Νεκρό σπίτι* τρέλα. Το θέμα της τρέλας της Ηλέκτρας, που επανέρχεται στην *Τέταρτη Διάσταση*, θυμίζει την εμμονή της *Ηλέκτρας* του Ευριπίδη.

<sup>25</sup> Ο Βελουδής (1984, 56) θεωρεί ότι πίσω από αυτό το πρόσωπο κρύβεται η αδερφή του ποιητή, η Λούλα.

<sup>26</sup> Βελουδής (1984) 50

<sup>27</sup> Σοφοκλή *Ηλέκτρα*, στ. 515

<sup>28</sup> Πρεβελάκης (1980) 268

η θυσία της Ιφιγένειας, ο φόνος του Αγαμέμνονα, η μητροκτονία απ' το ξίφος του Ορέστη. Υπάρχουν μόνο αναφορές στο «λουτρό», στη «φόνισσα» και παραπέμπουν στον Αγαμέμνονα του Αισχύλου.

Το σκηνικό τοποθετείται στις Μυκήνες, σύμφωνα και με την αναφορά στα «*δυο πέτρινα λιοντάρια της πύλης*» (σ. 138), όμως το βουνό θυμίζει τον τεράστιο βράχο της γενέτειρας του ποιητή, της Μονεμβασιάς, όπου πέρασε και τα παιδικά του χρόνια.

Η Ηλέκτρα στο *Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού* φτάνει στο σημείο να ομολογήσει ότι δεν ήταν απαραίτητος ο φόνος ύστερα από τόσο καιρό. Αυτό φυσικά έρχεται σε αντίθεση με τη μυθική Ηλέκτρα που τρέφει άσβεστο μίσος για την Κλυταιμνήστρα και ωθεί πάντα τον Ορέστη στη δολοφονική πράξη.<sup>29</sup>

Ο επίλογος στο ποίημα πραγματοποιείται από την Τροφό: «*βγήκε απ' την πόρτα αλύγιστη σαν αρχαία μοίρα [...] Η Άλλη φώναζε ακόμη μια φορά 'στάσου', - μια κραυγή σαν μίμηση μιας άμετρης αγωνίας, έτρεξε, σκόνταψε πάνω στο φέρετρό της, που είχαν τοποθετημένο αριστερά στην πόρτα, έπεσε κ' έμεινε εκεί*» (σ. 156). Η Ηλέκτρα εγκαταλείπεται στο τραγικό της τέλος. «Σαφές είναι το ιδεολογικό μήνυμα: ο 'πανάρχαιος πολιτισμός' κατέρρευσε μόνος του, χωρίς να επηρεάσει τον υπόλοιπο κόσμο που με αυτό τον τρόπο 'σα να ξεπλενόταν από κάποιο πανάρχαιο μίasma' (σ. 157)».<sup>30</sup>

Μια σημαντική διαφορά με το αρχέτυπο είναι ότι η Ηλέκτρα και στα δύο ποιήματα είναι μια γερασμένη κόρη κλεισμένη σε ένα παρηκμασμένο σπίτι, αλλά παρά τους πόνους της παραμένει δυναμική και αλύγιστη.<sup>31</sup> Το κλειστό σπίτι της ηρωίδας είναι ένα μοτίβο που χρησιμοποιείται, για να δείξει την κοινωνική θέση και τη φθορά των αριστοκρατικών οικογενειών, ακόμα για τα μέλη της οικογένειας «είναι η αρχέτυπη μήτρα του κόσμου, η χώρα που χωράει τα πάντα, το κέντρο του κόσμου, αν όχι όλος ο κόσμος».<sup>32</sup>

<sup>29</sup> Βλ. *Χοηφόροι* στ. 421-422, *Ηλέκτρα* Σοφοκλή στ. 1309-1311, 1415, *Ηλέκτρα* Ευριπίδη στ. 281.

<sup>30</sup> Μερακλής (1981) 534-535

<sup>31</sup> «- ναι, θα μ' αναγνώριζες, από το ύφος της γενιάς μου, απ' το βλέμμα που δε σκύβει ποτέ, που δεν καρφώνεται στα πρόσωπα και στ' αντικείμενα, μα βηματίζει κατευθείαν μπροστά, μοναχικό, πέντε μέτρα πιο πάνω απ' τα κράνη του παρατεταγμένου εκτελεστικού αποσπάσματος» (σ. 151)

<sup>32</sup> Μαραγκόπουλος (2005) 254

Η *Επιστροφή της Ιφιγένειας* είναι το προτελευταίο «αρχαιόθεμο» ποίημα της *Τέταρτης Διάστασης*.<sup>33</sup> Βασικότερες πηγές ήταν οι τραγωδίες του Ευριπίδη, *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι* και κυρίως η *Ιφιγένεια η εν Ταύροις*. Χρονικά η *Επιστροφή της Ιφιγένειας* τοποθετείται μετά τη λήξη της *Ιφιγένειας της εν Ταύροις*, όταν επιστρέφει στο σπίτι με τον Ορέστη: «*Επιστρέψαμε λέμε κι ούτε γνωρίζουμε σχεδόν από πού και πού επιστρέψαμε*» (σ. 116), «*Να μας, εδώ, νικητές τάχα (νικημένοι) έχοντας φέρει εις πέρας ένα «μεγάλο σκοπό» που δεν τον θέσαμε εμείς στον εαυτό μας. Και κοίτα, το ξόανο της θεάς που κουβαλήσαμε - κοίτα το πάνω στην καρέκλα – ένα κούτσουρο, σκέτο, γδυτό, χοντροκομμένο*» (σ. 121). Στην *Ιφιγένεια την εν Ταύροις* περιγράφεται η χαρά της αναγνώρισης των δυο αδερφών σε ένα απόσπασμα (στ. 827-899) «*πλούσιο σε τόνους και εκφράσεις ‘αμοιβαίο’*»<sup>34</sup> σε αντίθεση με την απαισιόδοξη στάση των ηρώων του Ρίτσου, γιατί τα βάσανά τους, δεν έχουν τελειώσει ακόμα.

Έπειτα η ομιλήτρια προαναγγέλλει τον καινούριο χωρισμό των δύο αδερφών: «*Θα φύγουμε κ’ εσύ κ’ εγώ*», και «*Μόλις συναντηθήκαμε χωρίζουμε και πάλι*» (σ. 116). Ο νέος χωρισμός τους θα συμβεί, γιατί η Ιφιγένεια θα φύγει για τη Βραυρώνα: «*Φαίνεται πως τελετή θα γίνει στη Βραυρώνα*» (σ. 133). Αυτή η αναφορά στο ιερό της Βραυρώνας έχει την πρωταρχική του αναφορά στην *Ιφιγένεια την εν Ταύροις*, τη στιγμή που στο τέλος του δράματος εμφανίζεται η θεά Αθηνά ως απομηχανής θεός και δίνει τη λύση στη φυγή των δύο αδελφών, αφού εκείνη την ώρα καταδιώκονταν απ’ τον βασιλιά Θόα. Τα δυο αδέρφια κουβαλούν το ξόανο της θεάς, αν και έχει χάσει την ιερότητά του και έχει μετατραπεί σε ένα «*καψαλισμένο κούτσουρο*» (σ. 115).

Τίθεται το υπονοούμενο της «*νέας σκλαβιάς*» (σ. 116) για τα δυο αδέλφια. Μολονότι θα χωρίσουν, δεν πρόκειται να ελευθερωθούν από το πεπρωμένο και τη μοίρα τους, καθώς η Ιφιγένεια χρωστά χάρη ακόμα στη θεά Άρτεμη για τη διάσωσή της, τόσο από τη θυσία της στην Αυλίδα, όσο και από τη χώρα των Ταύρων με τη βοήθεια του Ορέστη και του Πυλάδη. Ο όρκος της να ιεουργεί στα ιερά της Άρτεμης εφ’ όρου ζωής, προέρχεται από τον μύθο, μετά τη διάσωσή της απ’ τη θυσία, και είναι, θα λέγαμε, η εξιλέωσή της απέναντι στη θεά για τη ζωή που της χάρισε. Σ’ αυτό, λοιπόν, το σημείο, ο Ρίτσος δανείζεται από το μύθο της Ιφιγένειας το

<sup>33</sup> Αρχισε να γράφεται το Νοέμβριο 1971 και ολοκληρώθηκε τον Αύγουστο 1972. Ουσιαστικά είναι το τελευταίο της πρώτης έκδοσης το 1972, γιατί η *Φαίδρα* προστέθηκε αργότερα.

<sup>34</sup> A. Lesky (1989, τόμος Β΄) 234.

αρχέτυπό της πρότυπο της ιέρειας της Άρτεμης και προσπαθεί να το συνδυάσει και να το εμπλουτίσει με το ιστορικό γίνεσθαι της εποχής του.<sup>35</sup>

Στις «σκηνικές οδηγίες» αναφέρονται οι θολωτοί τάφοι, υπάρχει, ακόμα, η αναφορά του λουτρού (σ. 121) που θυμίζει τον αισχυλικό *Αγαμέμνονα*, η ηρωίδα θυμάται τη θυσία της στην Αυλίδα και τους θρήνους της, όπως θρηνούσε και στην *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι* (σ. 129). Ο Ρίτσος βάζει και τη δική του Ιφιγένεια να δηλώνει πως: «Δεν πειράζει μια κ' είναι για τη χώρα μου μια κ' είναι να ξεκινήσουν τα καράβια μας, δεν πειράζει για μένα». «Κ' είδα στη ματιά τους το θαυμασμό και τη θλίψη» (σ. 129). Η Ιφιγένεια παραμένει το σύμβολο του αθώου κοριτσιού, καθώς θυσιάζεται στην υπηρεσία κάποιου κοινωνικού σκοπού.

Η ηρωίδα επαναφέρει στη μνήμη της οικογενειακές, τρυφερές στιγμές. Μια ανάμνηση είναι η προσωπίδα που της είχε φορέσει η μητέρα (σ. 123). Το προσωπίο του ελαφιού δεν είναι τυχαίο, γιατί θυμίζει το ελάφι, που θυσιάστηκε στη θέση της.<sup>36</sup> Επιπλέον, ο Χωρεάνθης<sup>37</sup> επισημαίνει ότι: «η πρόδρομη αυτή μεταμπίηση και ταύτιση με το συμβολικό ζώο της θυσίας της, δίνει τη δυνατότητα στην ηρωίδα να μεταμορφωθεί ουσιαστικά» και έτσι να απελευθερωθεί και να ανακαλύψει τον εαυτό της. Απ' την άλλη μεριά, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι πίσω από τη μάσκα της Ιφιγένειας είναι κρυμμένος ο ποιητής, ο οποίος είναι ελεύθερος να περιγράψει έναν κόσμο ταλαιπωρημένο από τη χούντα, όπου ο φόβος, η προδοσία, η απάθεια και η αδιαφορία κυριαρχούν.

Αν και στο ποίημα σκιαγραφείται μια απαισιόδοξη θεώρηση του κόσμου, ωστόσο, στο τέλος «ο ποιητής αφήνει ένα περιθώριο ανοιχτό στην ελπίδα».<sup>38</sup> Η Ιφιγένεια επιμένει να ακούσει τη λέξη «φως».<sup>39</sup>

Ο Βελουδής<sup>40</sup> θεωρεί ότι υπάρχει: «συνειδησιακή αντιστοιχία ή παραλληλία της επώνυμης ηρωίδας του *Η επιστροφή της Ιφιγένειας* με την αδερφή του Ρίτσου Λούλα: πίσω απ' τη μυθική επιστροφή της Ιφιγένειας απ' την Ταυρίδα υποκρύπτεται η αυτοβιογραφική ιστορική επιστροφή της Λούλας απ' τις ΗΠΑ, τον Οκτώβριο του

---

<sup>35</sup> «αποδεδεσμενόμεστε μέσα στη νέα σκλαβιά, - δε μας εγκαταλείπει αυτή, παραδοκεί, περιμένει στην πύλη της εξόδου, πλάι στα ξερά χορτάρια, τις τσουκνίδες, τ' αγκάθια και τα ριγμένα κλειδιά» (σ. 116).

<sup>36</sup> *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι* στ. 1587-1588

<sup>37</sup> Κ. Χωρεάνθης (1988) 76

<sup>38</sup> Διαλισμάς (1984) 53. Βλ. και Μερακλής (1981) (σημ. 1) 533-534.

<sup>39</sup> Το φως αναφέρει συχνά στην *Τέταρτη Διάσταση* σαν αντίσταση στην πτώση και μια αισιόδοξη διέξοδο. Βλ. Προκοπάκη (1981) 327 και Β. Κάσσο (1991) 21

<sup>40</sup> Βελουδής (1984) (σημ. 9) 56

1931». Έτσι, είναι εύκολο να συμπεράνει κανείς πως: «επισφραγίζεται η συνειδησιακή – συνειρμική – ποιητική «ταύτιση» του οίκου των Ατρείδων με τον οίκο των Ρίτσων».<sup>41</sup>

### **Ο Κήπος των Πριγκίπων, Νίκος Μπακόλας**

Με τον *Κήπο των Πριγκίπων* (1966) ο Νίκος Μπακόλας είχε κάνει εντύπωση στην κριτική, καθώς ήταν ένα μυθιστόρημα αρκετά μοντέρνο στον τρόπο γραφής του. Ο εσωτερικός μονόλογος και η συνειρμική γραφή ήταν ένας νεωτερικός τρόπος γραφής, την ίδια εποχή που στην Αθήνα επικρατούσε πιο πολύ η παραδοσιακή γραφή. Ο Μαρκόγλου<sup>42</sup> σημειώνει: «Ο Μπακόλας ξετυλίγει τη γνωστή ιστορία μέσα από μια σειρά εσωτερικών μονολόγων με πυκνή εσωστρεφή γραφή, με θρυμματισμό χώρου, χρόνου, πράξεων σε μια συνειδησιακή ροή του λόγου, όπου επιδιώκεται η αποτύπωση του εσωτερικού τοπίου των προσώπων». Ο Γ. Δ. Παγανός<sup>43</sup> πιστεύει ότι: «οι εσωτερικοί μονόλογοι του Μπακόλα προσφέρουν στον αναγνώστη ένα πλήθος από προσωπικές σκέψεις και αισθήματα. Δίνεται η δυνατότητα στον αναγνώστη να δει τις σκέψεις τους και τα αισθήματα τους για τους άλλους ήρωες».

Χρησιμοποιείται και στη *Μυθολογία* ο μύθος των Ατρείδων και ουσιαστικά συνδέει τους ήρωες του *Κήπου των Πριγκίπων* με τους γεννήτορές του.<sup>44</sup> Ο ίδιος ο συγγραφέας στην τελευταία του συνέντευξη στη Σοφία Νικολαΐδου<sup>45</sup> ομολογεί:

Καταρχήν, εγώ δεν πιστεύω ότι τελειώνει τίποτα. Το ότι γράφουμε σ' ένα βιβλίο «τέλος» είναι πάρα πολύ συμβατικό. Έχω και εγώ, γιατί και άλλοι το κάνουν αυτό και ξένοι και Έλληνες, την προτίμηση να έρχομαι και να ξαναέρχομαι σε πρόσωπα, σε γεγονότα... Να έρχονται δηλαδή πρόσωπα από ένα βιβλίο και να μπαίνουν σ' ένα άλλο, πράγμα που ποτέ δεν ξέρεις πόσο θα πείσει, πόσο επιτυχές θα είναι, αλλά μου αρέσει, γιατί πιστεύω ότι μία είναι η ζωή, ένα σύνολο, κι αυτό το πράγμα ποτέ δεν τελειώνει. Ακόμα κι όταν ένα πρόσωπο πεθαίνει, με θάνατο βίαιο ή όχι, πάλι υπάρχουν πίσω από αυτόν αυτά που έρχονται, οι συνέπειες, οι αντηχήσεις.

---

<sup>41</sup> Βελουδής (1984) σημ. 50

<sup>42</sup> Π. Μαρκόγλου (2004) 80

<sup>43</sup> Γ.Δ. Παγανός (1999) 3

<sup>44</sup> Η *Μυθολογία* εκδόθηκε το 1977, αποτελείται από 12 αλληλένδετα αφηγήματα και αναφέρεται στους γεννήτορες των προσώπων του *Κήπου των πριγκίπων* και στους προγόνους του συγγραφέα.

<sup>45</sup> Ν. Μπακόλας (1999) 11



Επειδή τον Μπακόλα τον απασχολούσε κυρίως ο εσωτερικός χώρος και τα υπαρξιακά θέματα, μέσα από το μύθο βρήκε τον τρόπο να λειτουργήσει. Χρησιμοποιεί ως πρωταγωνιστές της ιστορίας του πρόσωπα που έχουν τα «συμβολοποιημένα»<sup>46</sup> ονόματα Αγαμέμνων, Κλυταιμνήστρα, Ορέστης, Αίγισθος, Ηλέκτρα, Κασσάνδρα.<sup>47</sup> Ακόμα και το επίθετο της οικογένειας, Ιατρίδης αποτελεί αναγραμματισμό της λέξης Ατρείδης. Στον *Κήπο των Πριγκίπων* παρουσιάζεται η μυθική αφήγηση μέσα σε ένα μυθιστόρημα, συγκροτούμενο από τους εσωτερικούς μονολόγους πέντε προσώπων: «Κασσάνδρα 1922», «Ορέστης 1933», «Αίγισθος 1924», «Αίγισθος 1919», «Αγαμέμνων 1922», «Αγαμέμνων 1918», «Αγαμέμνων», «Κασσάνδρα 1923», «Ορέστης 1935», «Κλυταιμνήστρα». Στο τέλος, δίνεται με τη φωνή του συγγραφέα ο επίλογος, ο οποίος μας δίνει πληροφορίες για την τύχη του Ορέστη και της Ηλέκτρας. Η Ηλέκτρα, ο Πυλάδης, η Ιφιγένεια, η Ανδρομάχη, ο Φιλοκτήτης, ο Αχιλλέας και η Χρύσα Πηλίδη «παρουσιάζονται στην ιστορία μέσα από τις αφηγήσεις των προηγούμενων».<sup>48</sup>

Οι μελέτες της Μ. Παπαρούση και της Μ. Κολάκη ήταν σημαντικά βοηθητικά εργαλεία για το ζήτημα της πρόσληψης του μύθου στον *Κήπο των πριγκίπων*, όπως γίνεται αντιληπτό παρακάτω.

Η Μ. Παπαρούση παρατηρεί: «Όσον αφορά την ιστορία, τα βασικά στοιχεία του μύθου, αυτά που αφορούν τον οίκο των Ατρείδων, παραμένουν, αν και τοποθετημένα στην ελληνική πραγματικότητα του μεσοπολέμου, σε γενικές γραμμές αναλλοίωτα».<sup>49</sup>

Η «εκφυλισμένη»<sup>50</sup> οικογένεια Ιατρίδη αποτελείται από το ζεύγος του Αγαμέμνονα και της Κλυταιμνήστρας και τα τρία τους παιδιά, την Ηλέκτρα, την Ιφιγένεια και τον Ορέστη.<sup>51</sup> Ο Αίγισθος είναι και εδώ ο εραστής της Κλυταιμνήστρας, ενώ η Κασσάνδρα είναι μια προσφυγοπούλα από την Μικρά Ασία. Ο Αγαμέμνων υπήρξε στρατιωτικός, γνώρισε την Κλυταιμνήστρα, όταν αυτή ήταν αρραβωνιασμένη και έφυγαν μαζί. Ο Αίγισθος με τους γονείς και την αδερφή του Θεανώ ζούσαν κοντά

---

<sup>46</sup> Μ. Παπαρούση (2005) 256

<sup>47</sup> Ο Στρατής Τσίρκας θεώρησε ότι τα μυθολογικά ονόματα «παρεμβάλλουν ένα ψυχρό αίσθημα κλασικισμού ανάμεσα στην κοχλαστή ζωή που (ο Μπακόλας) περιγράφει». Βλ. Σ. Τσίρκας (1966) 637

<sup>48</sup> Μ. Παπαρούση (2005) 257

<sup>49</sup> Μ. Παπαρούση (2005) 257

<sup>50</sup> Όπως χαρακτηρίζεται από το Ν. Χριστιανόπουλο (Απρ. – Ιουν. 67) 120

<sup>51</sup> Δεν αναφέρεται η Χρυσόθεμις, αν και ο Ορέστης στο μονόλογό του (1935), όταν βρίσκεται στο ψυχιατρείο αναφέρει ότι έχει τρεις αδερφές: «Τις λέγαν Ιφιγένεια, Φίφη και Ηλέκτρα» (σ. 99).

στο σπίτι της οικογένειας Ιατρίδη και φαίνεται ότι στο παρελθόν οι δυο οικογένειες είχαν και οικονομικές συναλλαγές και τελικά ήταν καταστροφικές για την οικογένεια του Αίγισθου.

«Η Κασσάνδρα είναι μια πρόσφυγας που είχε συνδεθεί ερωτικά με τον Αγαμέμνονα, ο οποίος, ως στρατιωτικός, είχε πάρει μέρος στη μικρασιατική εκστρατεία».<sup>52</sup> Το μυθιστόρημα ξεκινά με τον εσωτερικό μονόλογο της Κασσάνδρας,<sup>53</sup> «που τοποθετείται χρονικά το 1922, πριν τη Μικρασιατική καταστροφή»<sup>54</sup> και μας διηγείται την ερωτική της σχέση με τον Αγαμέμνονα. Στη Μικρά Ασία ζούσε με τον πατέρα της μόνο, γιατί τα αδέρφια της χάθηκαν στον πόλεμο και η ίδια θυμάται προσωπικές στιγμές της με τον Αγαμέμνονα. Στο δεύτερο μονόλογο (1923) μαθαίνουμε ότι δεν ήρθε στην Ελλάδα με τον Αγαμέμνονα, αλλά μόνη με άλλους πρόσφυγες, όταν κήκε το χωριό της. Όταν έφτασε με τους άλλους πρόσφυγες στη χώρα, δεν τους ακολούθησε στα χωράφια, έψαξε να βρει το σπίτι του Αγαμέμνονα και τελικά έμεινε και δούλεψε ως τροφός του Ορέστη. Τελικά, η Κασσάνδρα δολοφονείται με μαχαίρι την ίδια μέρα με τον Αγαμέμνονα από τα χέρια, όμως, του έξαλλου όχλου που της έκαψε το καλύβι (σ. 33). Η Κολάκη<sup>55</sup> σημειώνει:

Η Κασσάνδρα είναι σε μεγάλο βαθμό το παθητικό θύμα της συμφοράς, όπως υπήρξε και στον Αισχύλο. Άλλες φορές είναι αφελής, όμως σε άλλες σοφότερη από την ηλικία της. Αντί να έχει υπερφυσικά προφητικά χαρίσματα, διαθέτει μια υπεραναπτυγμένη ευαισθησία που τελικά την καταστρέφει.

Ο συγγραφέας ζώντας στη Θεσσαλονίκη είναι προφανές ότι επηρεάστηκε από τους πρόσφυγες και ότι γι' αυτόν αποτέλεσαν πηγή προβληματισμού και έμπνευσης. Εξάλλου ο ίδιος τόνιζε:

Ουσιαστικά γράφουμε αυτά που ζήσαμε, τη ζωή μας. Κι όταν λέω «τη ζωή μας» δεν εννοώ ότι αυτοβιογραφούμεθα αναγκαστικώς, αλλά τη ζωή που είναι γύρω μας. Δεν μπορούμε να κάνουμε αλλιώς. Δεν μπορώ να φανταστώ ότι εγώ μπορώ να γράψω μια ιστορία για το Ναύπλιο, πώς είναι στο Ναύπλιο; [...] Ενώ νιώθω πολύ άνετα και με εξωθεί αυτό να γράψω για τη Θεσσαλονίκη. Ό,τι έζησα, όπως την έζησα, όπως τη νιώθω, όπως μ' έχει κάνει να χαρώ, όπως μ' έχει κάνει να πονέσω. Δεν είναι δυνατόν να μην επηρεάζεσαι από τον τόπο όπου ζεις.<sup>56</sup>

---

<sup>52</sup> Μ. Παπαρούση (2005) 257

<sup>53</sup> Ακολουθείται η σειρά των προσώπων, όπως πρωτοπαρουσιάζονται στο μυθιστόρημα.

<sup>54</sup> Μ. Παπαρούση (2005) 261

<sup>55</sup> Μ. Κολάκη (1988-89) 35

<sup>56</sup> Ν. Μπακόλας (1999) 2

«Τα βασικά στοιχεία «δολοφονία – εκδίκηση – δίκη» υπάρχουν φυσικά στο έργο του Μπακόλα»,<sup>57</sup> με τη διαφορά ότι πρώτα γίνεται η δίκη για το φόνο του Αγαμέμνονα με κατηγορούμενο τον Αίγισθο και μετά από εννιά χρόνια, ο Ορέστης γυρίζει και παίρνει εκδίκηση.

Ο Ορέστης στον πρώτο του μονόλογο, ο οποίος τοποθετείται χρονικά το 1933, βλέπει εφιάλτες, πριν πάει να διαπράξει τους φόνους. Και στους τρεις τραγικούς υπάρχει η τρέλα του Ορέστη, στον Ευριπίδη μάλιστα περιγράφονται και τα παθολογικά συμπτώματα, πυρετός, μάτια απλανή και φλογισμένα, αφροί στο στόμα, αρθρώσεις και μέλη αδύναμα, ή αντίθετα νευρικότητα και κατάσταση παραληρήματος (*Ορ.* στ. 44-45). Η Μ. Κολάκη πιστεύει ότι: «ο Ορέστης είναι ο ταραγμένος νεαρός του Ευριπίδη μάλλον, παρά ο δυνατός, ευσεβής νέος του Αισχύλου και του Σοφοκλή».<sup>58</sup>

Ο νεαρός ήρωας δε βρίσκεται ακόμα κοντά στον κήπο, αλλά μέχρι το πρωί θα έχει φτάσει με τον πιστό του φίλο Πυλάδη, ο οποίος δε μπορεί να καταλάβει ακριβώς το χρέος του Ορέστη, αλλά είναι πάντα κοντά του και τον προστατεύει ακόμα και από τους εφιάλτες του, όπως έκανε και η Ηλέκτρα στον *Ορέστη* του Ευριπίδη.

Η περιγραφή των φόνων δε δίνεται, αλλά υπάρχουν κάποια στοιχεία στο δεύτερο μονόλογό του (1935) κυρίως για τον εξευτελισμό του Αίγισθου από την Ηλέκτρα. Ο Αίγισθος ήταν δεμένος χειροπόδαρα, ζητούσε έλεος απ' την Ηλέκτρα επικαλούμενος τον πρότερο έντιμο βίο του, η Ηλέκτρα τον έφτυσε στα μάτια τον έβριζε σκουλήκι, μπορούσε να τον σύρει όπου ήθελε, αυτός έσκυβε ταπεινωμένος (σ. 105). Μετά το θάνατό του, ο Ορέστης έτρεξε στην κάμαρα της μάνας του, για να τη σκοτώσει. Ο Ορέστης είναι ο γιος που θα πάρει εκδίκηση, όπως επιβάλλει το καθήκον. Ο ήρωας υποκινείται από την Ηλέκτρα και τον βοηθά στον εξευτελισμό του Αίγισθου. Πρώτα σκοτώνει τον Αίγισθο και μετά τη μητέρα του, όπως συμβαίνει και στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή.

Στον δεύτερο μονόλογο, ο ήρωας βρίσκεται στο τρελοκομείο. Δεν επιθυμεί επαφές με τις αδερφές του και προτιμά τη συντροφιά του Φιλοκτήτη, ενός πατριώτη, τραυματισμένου απόμαχου, έγκλειστου στην ίδια κλινική. Αγωνίστηκε για την

---

<sup>57</sup> Μ. Παπαρούση (2005) 258

<sup>58</sup> Μ. Κολάκη (1988-89) 34

πατρίδα αφήνοντας την οικογένειά του και τσακωνόταν με το λοχία Κοντορρώση για το πολυβόλο.<sup>59</sup>

Ο σύγχρονος Ορέστης «δεν υπακούει στις εντολές του Απόλλωνα. Απλώς εκπληρώνει ένα χρέος. Η Ηλέκτρα θα το επιτελούσε, αν ήταν ‘άνωθεν καθορισμένο’ να κληρονομή και η κόρη ‘εξ ημισείας και αδιαίρετου, το χρέος».<sup>60</sup> Έχει χρέος να εκδικηθεί το θάνατο του πατέρα του, «όπως ακριβώς συμβαίνει και στις *Χοηφόρους* (στ. 325-326), αυτό όμως συνδυάζεται και με ένα έντονο σύμπλεγμα παθητικότητας».<sup>61</sup>

Ο Αίγισθος στον πρώτο μονόλογο (1924) μας εξομολογείται τις σκέψεις του, πριν δικαστεί και στο δεύτερο, κάνει μια αναδρομή στο παρελθόν (1919), για να δικαιολογήσει τη δολοφονία. Ο Αίγισθος, όσο καιρό έλειπε ο Αγαμέμνονας, ήταν εραστής της γυναίκας του και «φερόταν σαν απόλυτος κύριος του σπιτιού του».<sup>62</sup> Τελικά, «τον δολοφονεί και μετά από εννέα χρόνια, ο Ορέστης συνοδευόμενος από τον Πυλάδη, εκδικείται τη δολοφονία του πατέρα του, σκοτώνοντας τη μητέρα του και τον εραστή της».<sup>63</sup> Ο Αίγισθος, σύμφωνα με την Μ. Κολάκη, «δεν είναι ο δειλός της τραγωδίας που κρύβεται πίσω από τα φουστάνια της γυναίκας, αλλά ένας τραχύς αθλητής του σεξ».<sup>64</sup> Η Μ. Παπαρούση<sup>65</sup> συμπληρώνει: «Ο Αίγισθος του *Κήπου των Πριγκίπων* συνδέεται διακειμενικά με τον μύθο σε δυο βασικά στοιχεία: στην εκδίκηση – όλο το νόημα της ζωής του φαίνεται πως στηρίζεται στο μίσος του για τον Αγαμέμνονα, που δικαιολογείται όταν, μέσα από τον δεύτερο μονόλογό του που τοποθετείται χρονικά στα 1919, αντιλαμβανόμαστε ότι η αδερφή του Θεανώ αυτοκτόνησε εξαιτίας της ερωτικής σχέσης με τον Αγαμέμνονα (σ. 29) – και στην επιθυμία εξουσίας· η «εξουσία» αφορά κυρίως το λαβύρινθο της ερωτικής σχέσης άνδρα – γυναίκας σε συνδυασμό με τον μύθο της ανδρικής κυριαρχίας».

---

<sup>59</sup> Έτσι και ο Οδυσσεύς ήθελε να πάρει το τόξο από τον Φιλοκτήτη στην ομώνυμη τραγωδία του Σοφοκλή και είχε πάρει μαζί του τον Ορέστη.

<sup>60</sup> Μ. Παπαρούση (2005) 270. Στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη ο Απόλλωνας απευθύνεται μόνο στον Ορέστη (στ. 1303-04), αλλά και στις *Χοηφόρους* η Ηλέκτρα αντιδρά μόνο με θρήνους και παράπονα.

<sup>61</sup> Μ. Παπαρούση (2005) 271, (σημ. 38) 271

<sup>62</sup> Μ. Παπαρούση (2005) 258

<sup>63</sup> Μ. Παπαρούση (2005) 258. Η Ηλέκτρα τον είχε δέσει, τον έβριζε και τον έφτυνε (σ. 104). Σύμφωνα με την Μ. Παπαρούση (2005, 270) «η σκηνή παραπέμπει στον Ευριπίδη, όπου ο Αίγισθος έχει φορέσει στο κεφάλι του στεφάνι από μύρτα και οδεύει στο θάνατο σαν θυσιαζόμενο τετράποδο».

<sup>64</sup> Μ. Κολάκη (1988-89) 34

<sup>65</sup> Μ. Παπαρούση (2005) 264-5

Ο Αίγισθος του Μπακόλα ταιριάζει και με το μυθικό ήρωα του Αισχύλου, όταν δεν θέλει να ακούσει τις διαμαρτυρίες του πλήθους (σ. 29)<sup>66</sup> και όταν ρίχνει το δόλο στην Κλυταιμνήστρα (σ. 32).<sup>67</sup>

Ο Αγαμέμνων είναι το κεντρικό πρόσωπο στο έργο του Μπακόλα γι' αυτό και έχει τρεις μονολόγους. Ο πρώτος χρονολογείται το 1922 και αναφέρεται κυρίως στις αναμνήσεις του απ' τη Μ. Ασία και τη σχέση του με την Κασσάνδρα. Ο δεύτερος χρονολογείται το 1918 και τον απασχολεί ο διωγμός της Ιφιγένειας, που αποτελεί και βασικό λόγο συγκρούσεων με την Κλυταιμνήστρα. Στον τρίτο μονόλογο, ο οποίος δεν χρονολογείται, ο Αγαμέμνων κάνοντας τον απολογισμό του, παρουσιάζεται ως θύμα των γυναικών της ζωής του και απογοητευμένος κυρίως από την κόρη του, επιθυμεί να δοθεί ένα τέλος στη ζωή του, για να πάψει να πληγώνεται. «Στον *Κήπου των πριγκίπων* ο Αγαμέμνων, στον αντίποδα του υπερόπτη και αλαζόνα νικητή του πολέμου της Τροίας, είναι «ο βασιλιάς που δεν τον αναγνωρίζει το βασίλειο» (σ. 120)».<sup>68</sup> Ο T. Doulis σημειώνει ότι είναι «ο χαρακτήρας πάνω στον οποίο εξελίσσεται η δράση. Δεν είναι ο τροπαιούχος βασιλιάς των Μυκηνών, αλλά ένας εύστροφος συνταγματάρχης του πυροβολικού, που η ερωτική ορμή τον οδηγεί στην καταστροφή».<sup>69</sup> Το τέλος του δεν έρχεται αμέσως μετά της επιστροφή του στο σπίτι, γίνεται με τσεκούρι από τον Αίγισθο με υποκινητή, καθώς φαίνεται, την Κλυταιμνήστρα.

Ο ήρωας του Μπακόλα είχε βάλει ως προτεραιότητα της ζωής του την στρατιωτική του καριέρα, όπως και ο αισχυλικός ήρωας, και ως συνέπεια έχει να χάσει την αγάπη και την εκτίμηση της οικογένειάς του και ειδικά της συζύγου του. Παραμένει άπιστος και ασεβής ακόμα και στο συμπολεμιστή του Αχιλλέα Πηλίδη, καθώς ερωτοτροπεί με τη γυναίκα του. Στο τέλος, απογοητευμένος απ' την κατάληξη του πολέμου και το απολογισμό ζωής, γυρίζει σπίτι και πληγώνεται η αντρική και πατρική του ταυτότητα. Ο Αγαμέμνων του *Κήπου των πριγκίπων* βλέπει στα μάτια και τις πράξεις της οικογένειάς του ότι για αυτούς δε μετράει ο λόγος του και του κοστίζει σε αντίθεση με τον αισχυλικό Αγαμέμνονα, που εμφανίζεται πάντα εγωιστής και αλαζόνας. «Ο Αγαμέμνων του Ομήρου και της αρχαίας τραγωδίας ποτέ δεν

<sup>66</sup> «□λλά τούσδε μοι ματαίαν γλ□σσαν □δ' □πανθήσαι / κ□κβαλε□ν □πη τοια□τα δαίμονος πειρωμένους, / σώφρονος γνώμης δ' □μαρτε□ν τ□ν κρατο□ντά <θ' □βρίσαι>. Αγαμέμνων Αισχύλου (στ. 1662-1664)

<sup>67</sup> «τ□ γ□ρ δολ□σαι πρ□ς γυναικ □ν σαφ□ς» Αγαμέμνων Αισχύλου (στ. 1636)

<sup>68</sup> M. Παραρούση (2005) 263

<sup>69</sup> T. Doulis (1977) 233

σκέφτεται βαθιά για τίποτε και ποτέ δεν κατάλαβε πραγματικά τον εαυτό του. Αυτός ο Αγαμέμνων είναι ένας άνθρωπος ενδοσκοπούμενος και γι' αυτό παράξενα μεγάλος». <sup>70</sup>

Η Κλυταιμνήστρα στο μονόλογό της, ο οποίος δεν χρονολογείται, μας διηγείται από τη γνωριμία της με τον Αγαμέμνονα μέχρι τη δολοφονία του.

Η σχέση του Αγαμέμνονα με την Κλυταιμνήστρα είναι περίπλοκη. Ο Μπακόλας δίνει διαστάσεις σε κάτι που απλώς αναφέρεται στην αρχαία τραγωδία: τον πρώτο έρωτα της Κλυταιμνήστρας, το Θοδωρή. Σύμφωνα με την *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι* εκείνη ήταν παντρεμένη με κάποιον Τάνταλο. Ο Αγαμέμνων έσφαξε και εκείνον και το παιδί της (στ. 1149-62). Ο Αγαμέμνων του Μπακόλα, ενώ δεν είναι τόσο βάρβαρος, έχει μια αγριάδα που ξεμυαλίζει την Κλυταιμνήστρα και την αποσπά από την κανονική μνηστεία της (σ. 112). <sup>71</sup>

Η ηρωίδα θεωρεί ότι την αποπλάνησε και την κορόιδεψε: «ορίστε, είσαι λεύθερη, μπορείς να φύγεις, γύρισε σε κείνον» ο Αγαμέμνων λέει θυμωμένος πως πρέπει πια να πάρω μian απόφαση 'με γέλασες' φωνάζω» (σ. 117-118).

Η ίδια είναι πολύ ερωτική και έχει εραστή τον Αίγισθο, όταν ο άντρας της λείπει. Θεωρεί τον Αγαμέμνονα εγωιστή, επειδή έδωξε την Ιφιγένεια και δεν της επέτρεψε να ζήσει τον έρωτά της με τον πρίγκιπα του Κιέβου. Ακόμα, γνωρίζει τις απιστίες του συζύγου της. Έχει ιδιαίτερη αδυναμία στον Ορέστη και συγκρούεται συχνά με την Ηλέκτρα, «μια κόρη που δεν είχε αποδεχτεί τη θηλυκότητά της». <sup>72</sup> Αν και προσπαθεί να της επιβληθεί, δεν τα καταφέρνει. <sup>73</sup> Είναι τολμηρή και έχει και κάποιες αντρικές συνήθειες, όπως πίνει ή καπνίζει. <sup>74</sup> Η Παπαρούση σημειώνει: «επαναμυθοποιημένη από την ανδρική συνείδηση, παρουσιάζεται σαν ένας συνδυασμός σκοτεινής Μητέρας και Μοιραίας Γυναίκας». <sup>75</sup>

Η Κλυταιμνήστρα δεν παραδέχεται ότι διέπραξε το φόνο μαζί με τον εραστή της, αντιθέτως με την Κλυταιμνήστρα του Αισχύλου. Θεωρεί ότι ό,τι έγινε ήταν τυχαίο, ενώ στον Αισχύλο δέχεται ότι η πράξη της είναι απλώς ένας κρίκος στην

---

<sup>70</sup> Μ. Κολάκη (1988-89) 34

<sup>71</sup> Μ. Κολάκη (1988-89) 34

<sup>72</sup> Η Μ. Παπαρούση (2005, 270, σημ. 34) παρατηρεί: «Η Κλυταιμνήστρα την απειλεί με απομόνωση (σ. 23), όπως συμβαίνει και στην τραγωδία του Σοφοκλή *Ηλέκτρα* (στ. 381-2)».

<sup>73</sup> Η Κλυταιμνήστρα του Μπακόλα φαίνεται πως επιθυμεί μια γέφυρα επικοινωνία με την κόρη της, όπως συμβαίνει και στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη, όταν επισκέπτεται την τάχα λεχώνα Ηλέκτρα.

<sup>74</sup> Στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου στο στ. 11 χαρακτηρίζεται από τον φύλακα '□νδρόβουλον κέαρ' και στο στ. 62 από το Χορό 'πολύανορος' (=πολύαντρης).

<sup>75</sup> Μ. Παπαρούση (2005) 267

αλυσίδα που περισφίγγει τον οίκο των Ατρείδων.<sup>76</sup> Έχει ρητορική δεινότητα και στις συζητήσεις με τον Αγαμέμνονα υπερισχύει, όπως και στον Αισχύλο, αλλά και στο δικαστήριο μπορούμε να συμπεράνουμε απ' το αποτέλεσμα ότι έχει πειθώ.<sup>77</sup>

Στον επίλογο μαθαίνουμε ότι η Ηλέκτρα παντρεύτηκε τον Πυλάδη, όπως αποφασίζεται στο τέλος του *Ορέστη* του Ευριπίδη. Ο Ορέστης το 1935 μπήκε σε τρελοκομείο,<sup>78</sup> αφού δε μπόρεσε να διαχειριστεί τη μητροκτονία «*με την ελπίδα πως η οικογενειακή του τραγωδία θα' παιρνε ένα τέλος*» όχι για αυτόν, ούτε και για την πιο τρελή αδερφή του, αλλά για να τα έχουν καλά με τη συνειδήσή τους οι δικαστές ότι έκαναν το καθήκον τους. Κανείς δεν διαμαρτυρήθηκε και κανείς δε νοιάστηκε γι' αυτόν μέχρι το θάνατό του το 1952. Και ο ίδιος, όμως, αδιαφορούσε για την τύχη των αδερφών του.

Η Μ. Κολάκη<sup>79</sup> θεωρεί ότι:

μια και το πλαίσιο είναι αναμφίβολα ο εικοστός αιώνας (υπάρχουν αναφορές σε φωτογραφίες, κινηματογραφικές ταινίες, πολυβόλα, δημοσιογράφους και άλλα) δεν υπάρχει τίποτα το αντίστοιχο με τους μηχανισμούς των θεών. Το σεξουαλικό πάθος, και όχι η αρχαία κατάρα, οδηγεί την οικογένεια στην καταστροφή. Ο Μπακόλας βάζει τα πρόσωπά του να απορρίπτουν κάθε θεολογική εξήγηση της συμπεριφοράς τους.

Αντιθέτως, ο Παγανός υποστηρίζει ότι: «οι άνθρωποι εμπλέκονται αναίτια στη 'συρροή' των φονικών εμπλοκών, προγραμμαμένοι από κάποια πανάρχαιη σκοτεινή μοίρα».<sup>80</sup>

#### **IV. Μονόλογος - Χώρος – Χρόνος – Μυθικά Πρόσωπα στην *Τέταρτη Διάσταση* και στον *Κήπο των πριγκίπων***

Οι δύο λογοτέχνες χρησιμοποιούν μονολόγους με διαφορετικό τρόπο, αλλά ο σκοπός και των δύο είναι να δοθεί έμφαση στη μοναχικότητα των ηρώων και την αδυναμία επικοινωνίας με τους άλλους. Στο Ρίτσο οι μονόλογοι δεν είναι εσωτερικοί, οι ομιλητές έχουν δέκτες, κάποιες φορές μάλιστα κόβεται η ροή και μας

---

<sup>76</sup> Ενώ αρχικά αναγνώριζε αυτό σαν προσωπική πράξη, στο τέλος καταλαβαίνει ότι είναι 'μανίαι □λληλοφόνου'.

<sup>77</sup> Στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου ο Χορός της λέει: 'γύναι, κατ' □νδρα σώφρον' ε□φρόνως λέγεις' (στ. 351) και στο στ. 1427 'περίφρονα δ' □λακες'.

<sup>78</sup> Η Μ. Κολάκη (1988-99) 35 σημειώνει: «Κατά έναν ειρωνικό τρόπο, μοιάζει πιο λογικός το 1935 παρά το 1923».

<sup>79</sup> Μ. Κολάκη (Δεκ. 88-Φεβρ. 89) 33

<sup>80</sup> Γ. Δ. Παγανός (Νοε 1997 – Φεβ 1998) 171

μεταφέρονται οι αντιδράσεις του βωβού προσώπου, γι' αυτό και υπάρχει θεατρικότητα.<sup>81</sup> Ακόμα, ενισχύεται η τραγικότητα των ομιλητών με την παρουσία ενός ακόμα προσώπου χωρίς, όμως, την ύπαρξη αντιλόγου. Ο Πρεβελάκης σημειώνει ότι: «ο μοναχικός διαλογισμός ολόκληρης ζωής καταλήγει σε μια μελέτη θανάτου».<sup>82</sup>

Ο Μπακόλας γράφει εσωτερικούς μονολόγους και ο ήρωας – ομιλητής μας μεταφέρει μέσω των αναμνήσεων τις αντιδράσεις των άλλων ηρώων. Ο Γ.Δ. Παγανός παρατηρεί ότι: «η συνειρμική γραφή και η αδιάκοπη ροή του αφηγηματικού μονολόγου δίνουν μια ποιητική, σχεδόν θεατρική πόζα στο κείμενο, χωρίς όμως και τα σκηνικά στοιχεία των διαλογικών μερών».<sup>83</sup> Ακόμα, η Κολάκη γράφει πως: «οι πολλαπλοί αφηγητές λειτουργούν, ο ένας για τον άλλον σαν χορός. Αναδημιουργούν ο ένας τον άλλο, διαλογιζόμενοι ο ένας για τις πράξεις του άλλου».<sup>84</sup>

Ο Μπακόλας χρησιμοποιώντας τον εσωτερικό μονόλογο, πειραματίστηκε πάνω στη δομή και με αυτόν τον τρόπο διαφοροποιήθηκε απ' τους ομότεχούς του. Ο ίδιος σε συνέντευξή του ομολογεί:

Βασικό στοιχείο που πολλές φορές με έχει σταματήσει από το να γράψω κάτι μέχρι να λύσω το πρόβλημα είναι η δομή του κειμένου. Έχω μια αδυναμία. Θέλω κάθε φορά να φτιάξω μια διαφορετική δομή στο βιβλίο που γράφω. Δε θέλω το νέο βιβλίο μου να είναι σαν το προηγούμενο. Τόσο πολύ με συγκινεί το θέμα της δομής που μπορώ να πω ότι πολλές φορές καθυστέρησα κείμενα, επειδή δεν είχα καταλήξει στο θέμα της δομής, όχι επειδή δεν είχα το υλικό. Αφού αποφασίσω τη δομή, τότε ξεκινάω να γράψω.<sup>85</sup>

Υπάρχουν ήρωες που έχουν προτιμήσει και οι δύο λογοτέχνες (Αγαμέμνων, Ορέστης) και άλλοι, που έχουν επιλεγθεί μόνο από τον έναν (ο Ρίτσος έχει προτιμήσει την Ηλέκτρα και την Ιφιγένεια, ενώ ο Μπακόλας την Κασσάνδρα, τον Αίγισθο και την Κλυταιμνήστρα). Ο Ρίτσος, πιο πιστός στο μύθο ενδιαφέρεται για όλα τα μέλη της οικογένειας, ενώ τον Μπακόλα φαίνεται να τον απασχολούν πιο πολύ οι σχέσεις μεταξύ των εραστών και έχει προτιμήσει από τα αδέρφια τον Ορέστη, γιατί αποτελεί βασικό κρίκο στην αλυσίδα της εκδίκησης και, όπως

---

<sup>81</sup> Η Ε. Φιλοκύπρου (2001, 65) σημειώνει: «Η εμφάνιση βουβών προσώπων στην *Τέταρτη Διάσταση* είναι ένα δραματικό τέχνασμα, το οποίο οφείλει ο Ρίτσος στις αρχαίες τραγωδίες».

<sup>82</sup> Πρεβελάκης (1980) 280

<sup>83</sup> Γ. Δ. Παγανός (1997–1998) 166

<sup>84</sup> Μ. Κολάκη (1988-89) 38

<sup>85</sup> Ν. Μπακόλας (1999) 3



αναφέρεται και στον επίλογο του έργου «*ήταν εντελώς αδύνατο να ξέρει (ο Ορέστης) πως θάτανε αυτός ο τελευταίος τραγικός της*» (σ. 152). Και στα δύο έργα υπάρχουν αναφορές και σε άλλα μυθικά πρόσωπα, όπως είναι ο Αχιλλέας και ο Φιλοκτήτης.

Οι δυο λογοτέχνες διαφοροποιούνται και στην επιλογή του χώρου. Ο Ρίτσος επιλέγει το χώρο του σπιτιού. Όπως αναφέρει και ο Βελουδής: «το σπίτι, στα μυθολογικά ποιήματα που αναφέρονται στον οίκο των Ατρειδών, γίνεται ένα με το μυθικό παλάτι των Μυκηνών και μετουσιώνεται σε ένα από τα βαθύτερα μοτίβα της ποίησής του». <sup>86</sup> Αν και ο κλειστός χώρος συνδέεται με τη φθορά, οι ήρωες αποκτούν μια σχέση με αυτό «σαν οι άνθρωποι να' ναι δεμένοι με το χώρο μ' έναν ομφάλιο λώρο». <sup>87</sup> Το σπίτι ακολουθεί τη μοίρα της οικογένειας, υφίσταται και αυτό την παρακμή που επιφέρει ο χρόνος, τα πρόσωπα όμως το αγαπούν. «Είναι η αρχέτυπη μήτρα του κόσμου, η χώρα που χωράει τα πάντα, το κέντρο του κόσμου, αν όχι όλος ο κόσμος». <sup>88</sup> Επιπλέον, «πάντα κάποιος σαν κοιτάζει μέσα από το σπίτι, τον έξω κόσμο. Είναι σχεδιασμένο εξωστρεφές», όπως το χαρακτηρίζει ο Μαραγκόπουλος. <sup>89</sup> Τα πρόσωπα παρά την αγάπη τους για το οικοδόμημα, νιώθουν ταυτόχρονα ότι τους κρατάει κλεισμένους, καθώς κουβαλά τις δικές τους μνήμες, αλλά επιθυμούν την αλλαγή που θα τους βγάλει από το αδιέξοδο.

Απ' την άλλη μεριά, ο Μπακόλας επιλέγει, όπως γίνεται φανερό και απ' τον τίτλο, τον κήπο. Στα έργα του συνηθίζει να επιλέγει πιο μεγάλους χώρους: «Οι ήρωες του Μπακόλα, προορισμένοι από σκοτεινές δυνάμεις να διαδραματίσουν ρόλους που δεν τους έχουν επιλέξει οι ίδιοι, εμπλέκονται στις συγκρούσεις είτε στα πολεμικά θέατρα είτε στους κήπους των πριγκίπων είτε στις μεγάλες πλατείες». <sup>90</sup> Μεγαλωμένος στη Θεσσαλονίκη και κινούμενος στις γειτονιές και τις πλατείες της, προφανώς επηρεάστηκε από την καθημερινή ζωή των ανθρώπων των συνοικιών, οι οποίοι συναναστρέφονταν με ένα περιορισμένο κοινωνικό σύνολο γύρω από το σπίτι τους και οι πράξεις τους γίνονταν αντικείμενο κριτικής ή ακόμα και τροφή για σχόλια στους κήπους και τις αυλές.

Και οι δυο λογοτέχνες παρουσιάζουν ότι έχει προηγηθεί ένας πόλεμος. Ο Ρίτσος πιο πιστός στο μύθο και πιο διακριτικά αναφέρεται στον τρωικό πόλεμο

---

<sup>86</sup> Βελουδής (1982) 88

<sup>87</sup> Προκοπάκη (1981) 19

<sup>88</sup> Μαραγκόπουλος (2005) 254

<sup>89</sup> Μαραγκόπουλος (2005) 254

<sup>90</sup> Γ.Δ. Παγανός (1999) 3

παραλληλίζοντάς τον με τον εμφύλιο, αλλά και τις πολιτικές συγκρούσεις του 20ου αι.. Η Προκοπάκη σημειώνει ότι: «οι σχέσεις αίματος που βρίσκονται στη βάση της τραγικής σύγκρουσης, ανακαλούν εμφύλιες έριδες, συγκλονισμούς στο εσωτερικό του αριστερού κινήματος, πρόσφατες ελληνικές και ξένες εμπειρίες».<sup>91</sup> Ο Μπακόλας αναφέρεται στην μικρασιατική εκστρατεία, γιατί οι αναλογίες της εποχής 1917-1935 με τα χρόνια του Τρωικού πολέμου ήταν, κατά τη γνώμη του, περισσότερες από της αναλογίες άλλης περιόδου στη νεοελληνική ιστορία.

Ακόμα, το μυθικό στοιχείο στους μονολόγους της *Τέταρτης Διάστασης* παρουσιάζεται στενά συνδεδεμένο με το ιστορικό και το αυτοβιογραφικό του ποιητή με αποτέλεσμα «ο μύθος μέσα στο έργο του, [να μην] είναι ούτε υπεκφυγή ούτε παρέκκλιση, είναι αποκάλυψη»<sup>92</sup> Ο Πρεβελάκης<sup>93</sup> προσθέτει: «Το έργο του Ρίτσου είναι στην ουσία αυτοβιογραφικό. Ο ποιητής διεκδικεί όσα έζησε και έπαθε, και συνάμα ανασύρει στην επιφάνεια, με τρόπο συμβολικό, όσα έχουν κατακαθίσει στο υποσυνείδητό του».

Ο Jeffreys παρατηρεί επίσης ότι: «ο μύθος, πριν το 1967, συνδέεται στην ποίηση του Ρίτσου με το δίλημμα μεταξύ δέσμευσης και απραξίας, ενώ μετά το 1967 ο μύθος εκφράζει ποιητικά την πολιτική αποτυχία».<sup>94</sup> Ο μύθος, όπως υποστηρίζει ο Τζιόβας, «δεν επιβάλλει την τάξη στην ιστορία, αλλά στην ποιητική έκφραση»<sup>95</sup> «περιορίζοντας την αναρχία της φόρμας».<sup>96</sup>

Ο χρόνος στο Ρίτσο, όπως δηλώνει και ο Σοκολιούκ<sup>97</sup> «δεν είναι η διάσταση του παρελθόντος στη σύγχρονη εποχή, δεν είναι η γνώση των σημερινών μέσα απ' τα περασμένα, αλλά η ανακάλυψη εκείνου του κοινού στοιχείου που αδερφώνει και ενώνει όλες τις ιστορικές εποχές». Γι' αυτό και, μέσω των αναχρονισμών, ο ποιητής εκσυγχρονίζει τους ήρωες και τις καταστάσεις που βιώνουν, καθώς τους τοποθετεί στο παρόν. Ο Βελουδής<sup>98</sup> σημειώνει ότι: «Οι αναχρονισμοί αυτοί είναι απ' τον ποιητή τους πέρα για πέρα θελημένοι, και το γεγονός αυτό μαρτυρεί πρώτα, πρώτα

---

<sup>91</sup> Χ. Προκοπάκη (1981) 11

<sup>92</sup> Μπήαν (1980) (σημ. 20) 68

<sup>93</sup> Πρεβελάκης (1980) 268

<sup>94</sup> Jeffreys (1994) 87

<sup>95</sup> Τζιόβας (1996) 273

<sup>96</sup> Τζιόβας (1996) 274

<sup>97</sup> Σοκολιούκ (1981) 394

<sup>98</sup> Βελουδής (1984) 58

μια ενσυνείδητη επέμβαση του ποιητή στον μύθο. Έπειτα: Η ενσυνείδητη αυτή επέμβαση αποσκοπεί στην ενεστωποίηση του μύθου – ο αναχρονισμός υπηρετεί τον εκσυγχρονισμό».

Ο Μπακόλας τοποθετεί τα πρόσωπα της ιστορίας του την περίοδο του μεσοπολέμου με αποτέλεσμα «ο μύθος (σε ένα τρίπτυχο: ιστορικό, μυθιστορηματικό, πραγματικό) να εμπλέκεται με τα αληθινά γεγονότα, η φαντασία να συναντά την πραγματικότητα».<sup>99</sup> Από την πλευρά του συγγραφέα υπάρχει μια ειδική μεταχείριση του χρόνου. Ο επίπεδος ιστορικός χρόνος εμπλουτίζεται και διευρύνεται, με τομές και παλινδρομήσεις, με τον εσωτερικό χρόνο των προσώπων προς όφελος του κειμένου και του αναγνώστη. Ο Μαρκόγλου<sup>100</sup> παρατηρεί ότι: «όλες οι ιστορίες αρχίζουν από κάποιο σημείο στις αρχές του αιώνα και εκβάλλουν σ' ένα νεότερο χρονικό σημείο».

Οι ήρωες του *Κήπου των Πριγκίπων* αναπολούν το παρελθόν. Ο Παγανός σημειώνει ότι: «η αναπόληση που αναφέρεται στο παρελθόν δεν έχει καθαρότητα, γιατί βιώματα, γεγονότα, πρόσωπα και καταστάσεις μοιάζουν σαν να έχουν εισχωρήσει βαθιά σε ένα συνειδησιακό υπόστρωμα, όπου παραμένουν μισοσβησμένα και αμυδρά».<sup>101</sup>

Ο Μπακόλας παρουσιάζει μια οικογένεια της σύγχρονης Ελλάδας κατά τη διάρκεια 1918-1935 «να βρίσκεται αντιμέτωπη με την αιώνια αναζήτηση αγάπης και την, απ' ό,τι φαίνεται, αναπόφευκτη διάψευση, την απιστία, το έγκλημα και την εκδίκηση, στην ουσία υφαίνει ένα θεματικό ιστό κατάστικτο από καταστάσεις οριακών κρίσεων και βαθιές υπαρξιακές ανησυχίες».<sup>102</sup> Ο Αλέξης Ζήρας<sup>103</sup> συμπληρώνει ότι: «Για το Μπακόλα ρεαλισμός δεν είναι η πιστή αναπαράσταση αυτού που βλέπει αλλά η οδυνηρή, πολλές φορές, αναπόληση μιας ενδόμυχης, ξεχασμένης ίσως, πίσω απ' τις επικαλύψεις του χρόνου, πραγματικότητας.

Ωστόσο, υπάρχει και η άποψη του Τ. Doulis,<sup>104</sup> ο οποίος υποστηρίζει ότι: «ένα τέτοιο έργο ενδιαφέρεται λιγότερο να καταγράψει ιστορικά συμβάντα και περισσότερο να χρησιμοποιήσει την Καταστροφή σαν πλαίσιο για μια ποικιλία θεμάτων». Ο Doulis αποτιμά το μυθιστόρημα συλλήβδην ως αποτυχία, επειδή θεωρεί

---

<sup>99</sup> Β. Καμπατζά (2009) 1

<sup>100</sup> Π. Μαρκόγλου (2004) 78

<sup>101</sup> Γ. Δ. Παγανός (1997 – 1998) 165

<sup>102</sup> Μ. Παπαρούση (2005) 258

<sup>103</sup> Α. Ζήρας (1976) 1

<sup>104</sup> Τ. Doulis (1977) 235

ότι η αναλογία Τροίας – Μικρασίας είναι βεβιασμένη: «Αγαμέμνων, Ορέστης, Ηλέκτρα, Κλυταιμνήστρα είναι ονόματα που συνδέονται με τη φρίκη και τη νίκη, ποτέ με τη φρίκη και την ήττα».<sup>105</sup> Επιπλέον, θεωρεί πως «το ομηρικό πλαίσιο εμφανίζεται μάλλον σαν εμπόδιο στην κατανόηση, παρά σαν οδηγός στη μυθιστορηματική δράση». Ο T. Doulis σημειώνει ακόμα ότι: «το βασικό πρόβλημα στον *Κήπο των Πριγκίπων* είναι η ανικανότητα του συγγραφέα να προσλάβει με έναν καθαρότερο και πιο καθολικό τρόπο την ψυχολογική διορατικότητα που διαχέει τους χαρακτήρες του έργου».<sup>106</sup> Ακόμα, αιτιολογεί τη θέση του λέγοντας ότι:

Τα κίνητρα της Κασσάνδρας, του Αγαμέμνονα, του Αίγισθου και της Κλυταιμνήστρας, είναι σύγχρονα, και οι ήρωες παρουσιάζονται με υπερβολική ερωτική ενεργητικότητα και ζηλιάρηδες. Ο αναγνώστης όμως δε μπορεί να ξεχάσει το μύθο της Τροίας, για να δεχτεί την επαναφορά του Μπακόλα.<sup>107</sup>

Η Μαριάνθη Κολάκη<sup>108</sup> απ' την άλλη υποστηρίζει ότι:

Ο παραλληλισμός ανάμεσα στην Τροία και στη Μικρά Ασία δεν είναι τέλειος, αλλά η αναλογία λειτουργεί σωστά όσον αφορά την καταστροφή μιας οικογένειας μέσα σε μια πολεμική καταστροφή. Ο νεωτερισμός δεν οδηγεί στον ευτελισμό, γιατί η Μικρασιατική Καταστροφή αποτελεί μια φρίκη που εξισώνεται – και ξεπερνά – τα δεινά που περιλαμβάνει η αρχαία μυθολογία. Οι Ιατρίδηδες σπάνια μένουν για πολύ απορροφημένοι από τις δικές τους θλίψεις. Σκέφτονται τις συμφορές του ελληνικού έθνους, που συμπλέκονται τότε αδιαχώριστα με τις οικογενειακές τους υποθέσεις για μια ακόμα φορά.

Οι σύγχρονοι λογοτέχνες παρουσιάζουν τα μυθικά πρόσωπα δίνοντάς τους διαφορετικά χαρακτηριστικά. Η Ιφιγένεια στην *Τέταρτη Διάσταση* είναι το πρωταγωνιστικό πρόσωπο, το οποίο φανερώνει κυρίως την έλλειψη επιλογών και τον καθορισμό της μοίρας της (όπως και του Ορέστη) από τους άλλους. «Η δική της θέληση συγκρούεται με την αναγκαιότητα και τελικά υποχωρεί»:<sup>109</sup> «*Να μας, εδώ, νικητές τάχα (νικημένοι) έχοντας φέρει σε πέρας ένα 'μεγάλο σκοπό' που δεν τον θέσαμε εμείς στον εαυτό μας*» (σ.121). Έχει βιώσει την προετοιμασία της σφαγής της στην Αυλίδα, τη διάσωσή και την παραμονή της στη χώρα των Ταύρων και την

---

<sup>105</sup> T. Doulis (1977) 235

<sup>106</sup> T. Doulis (1977) 232

<sup>107</sup> T. Doulis (1977) 234

<sup>108</sup> M. Κολάκη (1988-89) 39

<sup>109</sup> Σ. Διαλησιμάς (1984) 52

δραπέτευσή της με το ξόανο της θεάς, όπως συμβαίνει και στις τραγωδίες του Ευριπίδη. Οι υποχρεώσεις της δεν έχουν τελειώσει και στο μεσοδιάστημα ανάπαυλας αναπολεί τρυφερές οικογενειακές στιγμές κυρίως από τη μητέρα της.

Η Ιφιγένεια του *Κήπου των πριγκίπων* είναι παρούσα μόνο απ' τις αναφορές των αφηγητών. Έφυγε με τη θέλησή της απ' το σπίτι παρακούοντας τον πατέρα της, ακολούθησε τον έρωτα της ζωή της, με αποτέλεσμα να την αποκληρώσει ο Αγαμέμνων και ας ήταν το αγαπημένο του παιδί, όπως παρουσιάζεται και στην *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι* του Ευριπίδη. Είναι μια από τις βασικές αιτίες διαφωνιών του ανδρόγυνου, γιατί ο Αγαμέμνων βάζει ως προτεραιότητα όχι τις επιλογές του παιδιού του, αλλά τον προσωπικό του εγωισμό και τις καθιερωμένες αντιλήψεις του καιρού του. Η Κλυταιμνήστρα επιδοκίμασε την πράξη της και θεώρησε υπεύθυνο τον άντρα της, επειδή δε συμφώνησε με το γαμπρό. «Η Ιφιγένεια μπορεί να μη θυσιάζεται από τον πατέρα της, αλλά παρόλα αυτά είναι πρωταγωνίστρια ενός ερωτικού δράματος με οικογενειακό αντίκτυπο».<sup>110</sup> Η Μ. Κολάκη<sup>111</sup> θεωρεί ότι:

Είναι σχεδόν βέβαιο ότι σκοτώθηκε μαζί του στην επανάσταση του 1917. Αυτό είναι, για τον εικοστό αιώνα, το αντίστοιχο της εξορίας της στη χώρα των Ταύρων. Ο Μπακόλας κρατάει επίσης την παθιασμένη στενή προσκόλληση που υπάρχει ανάμεσα στον πατέρα και στην κόρη, όπως δείχνει ο Ευριπίδης στην *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι*.

Επομένως, η Ιφιγένεια του Μπακόλα πήρε τη ζωή της στα χέρια της, μπορεί να μην παρουσιάζεται, ωστόσο, είναι πιο δυναμική από την Ιφιγένεια του Ρίτσου, η οποία παραμένει το θυσιαζόμενο πρόσωπο στην υπηρεσία κάποιου σκοπού, όπως επιβάλλεται και απ' το μύθο. Από την φεμινιστική πλευρά, η Ιφιγένεια του Ρίτσου είναι το θύμα ενός πατριαρχικού συστήματος, ενώ η Ιφιγένεια του Μπακόλα είναι μια μοντέρνα νέα, γι' αυτό και αποφασίζει η ίδια για το μέλλον της.

Η Ηλέκτρα του Ρίτσου στο *Νεκρό σπίτι* και το *Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού* είναι γερασμένη, κουρασμένη, αφού όλα έχουν πια τελειώσει και δεν καταφεύγει σε ακραίες εκδηλώσεις. Αντιθέτως, η Ηλέκτρα του *Ορέστη* είναι ακόμα νέα (αν αποκαλείται «γριά παιδίσκη»), συνεχίζει να θρηνεί και να αποζητά υστερικά εκδίκηση. Στο *Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού* φτάνει στο σημείο, ακόμα και να κατανοήσει τη μητέρα της. Τελικά, πεθαίνει μόνη. Στην πραγματικότητα, εγκαταλείπεται στο τραγικό της τέλος. Ο «πανάρχαιος πολιτισμός» κατέρρευσε. Το

---

<sup>110</sup> Μ. Παπαρούση (2005) 258

<sup>111</sup> Μ. Κολάκη (1988-89) 33

μόνο που της έχει εντυπωθεί είναι η μορφή του θανάτου: «*Α, τίποτε δεν είδα ούτε θυμάμαι μόνο εκείνη η εξαιρετική αίσθηση, τόσο λεπταίσθητη, που μας χορήγησε ο θάνατος, να βλέπουμε το θάνατο ως το διάφανο βάθος του*» (σ. 106). Η γερασμένη Ηλέκτρα, αντιμέτωπη με τη μοναξιά, κάνει την αυτοκριτική της περιμένοντας το θάνατο. Στον *Ορέστη* παρουσιάζεται συγκριτικά με την Κλυταιμνήστρα να αδιαφορεί για την εξωτερική της εμφάνιση: «*Ίσως αυτό δεν της συγχώρεσε ποτέ η αδερφή μου – την αιώνια της νεότητα - αυτή η γριά παιδίσκη, συνετή από αντίθεση, δοσμένη στην άρνηση της ομορφιάς και της χαράς*» (σ. 79). Στο *Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού* η ηρωίδα δείχνει μετανιωμένη για τα χρόνια που πέρασαν και διατήρησε την παρθενία της: «*μια παρθενία μαραμμένη, στεγνή και στυφή να γκρινιάζει σαν παλιά πόρτα*» (σ. 153).

Την Ηλέκτρα του Μπακόλα τη βλέπουμε μόνο από την οπτική γωνία των άλλων. Λατρεύει τον πατέρα της, περιφρονεί τη μητέρα της και την αδερφή της (αυτή έδειξε στον Αγαμέμνονα το κρυφό ημερολόγιο της Ιφιγένειας). «Κυριαρχείται από το «ηλέκτρειο σύμπλεγμα», δηλαδή αφοσίωση στον πατέρα και επιθετικότητα στη μητέρα».<sup>112</sup> «Συνεχείς είναι οι αναφορές, μέσα στους μονολόγους του Ορέστη και του Αίγισθου στην αντιπαλότητα Ηλέκτρας – Κλυταιμνήστρας».<sup>113</sup> Η Κλυταιμνήστρα ήταν ψυχρή και αυστηρή με την Ηλέκτρα, μια κόρη που δεν είχε αποδεχτεί τη θηλυκότητά της».<sup>114</sup> Ήταν ανεξάρτητη, νευρωτική, βασανίζεται από τη μητρική απιστία και επιθυμεί εκδίκηση. Εκείνη παρακίνησε τον Ορέστη να εκδικηθεί, αν και ο Ορέστης δεν το λέει ξεκάθαρα, όμως τόσα χρόνια μένοντας μαζί τους, αναλωνόταν μόνο στις κατάρεις. Στο τέλος, παντρεύεται τον Πυλάδη, όπως επιβάλλει και η εντολή του Απόλλωνα στον *Ορέστη* του Ευριπίδη. Ακόμα, «προσπαθεί να ανδρώσει τον Ορέστη, όπως και η Κλυταιμνήστρα (σ. 130), όπως συμβαίνει και στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη (στ. 693)».<sup>115</sup>

Αν και ο Ρίτσος ακολουθεί πιο αυστηρά το μύθο, σε σχέση με το Μπακόλα, στην περίπτωση των δύο μονολόγων, όπου πρωταγωνιστεί η Ηλέκτρα, ο ποιητής δεν έχει οικειοποιηθεί πλήρως το μύθο και δεν υπάρχουν πολλές ομοιότητες με τα αρχαία πρωτότυπα. Ωστόσο, παρουσιάζεται και η Ηλέκτρα ως βουβό πρόσωπο στο μονόλογο

---

<sup>112</sup> Μ. Παπαρούση (2005) 269

<sup>113</sup> Μ. Παπαρούση (2005) 269

<sup>114</sup> Η Μ. Παπαρούση (2005, 270, σημ. 34) παρατηρεί: «Η Κλυταιμνήστρα την απειλεί με απομόνωση (σ. 23), όπως συμβαίνει και στην τραγωδία του Σοφοκλή *Ηλέκτρα* (στ. 381-2)».

<sup>115</sup> Μ. Παπαρούση (2005) 259-260, σημ. 6.

του Ορέστη. Ομοιότητα μεταξύ των δύο λογοτεχνών εντοπίζεται στον τρόπο που η ηρωίδα επηρεάζει τον αδερφό της για εκδίκηση υπενθυμίζοντας με τις φωνές της το χρέος του, δίχως η ίδια να κάνει κάτι σε πρακτικό επίπεδο και στην αδιαφορία της για το γάμο και την εξωτερική εμφάνιση. Στο θέμα του γάμου,<sup>116</sup> της εξωτερικής εμφάνισης<sup>117</sup> και των συγκρουσιακών σχέσεων Ηλέκτρας – Κλυταιμνήστρας,<sup>118</sup> ο Μπακόλας δίνει περισσότερα στοιχεία που ταιριάζουν με την ηρωίδα των τραγικών.

Η Κασσάνδρα είναι πρωταγωνιστικό πρόσωπο στον *Κήπο των πριγκίπων* σε αντίθεση με την *Τέταρτη Διάσταση*, όπου ο ποιητής της αφιερώνει μόνο μερικούς στίχους στον πρόλογο και τον επίλογο δίχως να αναφέρεται πουθενά το όνομά της: «ξεχωρίζουν κάθε τόσο οι μεγάλες μαντικές φωνές μιας παραλοϊσμένης γυναίκας (...) φωνές ανεξήγητες, σε ξένη γλώσσα». (σ. 57) «Πολίτες του Άργους, πολίτες του Άργους, το μεγάλο χρυσόψαρο, μέσα στο μαύρο δίχτυ, και το σπαθί υψωμένο. Πολίτες του Άργους, το σπαθί υψωμένο, δίγλωσσο, πολίτες του Άργους, πολίτες - », «Πολίτες του Άργους, αργά πια, αργά, πολίτες του Άργους - » (σ. 69). Η Κασσάνδρα του Ρίτσου μοιάζει περισσότερο με την ηρωίδα του Αισχύλου, αν και ο ποιητής εισάγει το στοιχείο του υποβιβασμού της προφήτισσας πριγκίπισσας σε αντίθεση με την Κλυταιμνήστρα, που ο στρατηγός την αντιμετωπίζει ως ίση και της δίνει την εξουσία. Την ίδια επιλογή ακολουθεί και ο Μπακόλας. Στον *Κήπο των πριγκίπων* είναι πιο ερωτική, δε διαθέτει μαντικές ικανότητες, δεν πεθαίνει μαζί με τον Αγαμέμνονα ούτε έρχεται μαζί του στην Ελλάδα, όπως συμβαίνει στο έργο του Ρίτσου, ο οποίος ακολουθεί τον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου.

Ο Αίγισθος πρωταγωνιστεί στον *Κήπο των πριγκίπων* σε αντίθεση με τη *Τέταρτη Διάσταση* όπου ο ποιητής του αφιερώνει μόνο λίγες γραμμές στον επίλογο: «Ένας άντρας, ωραίος, ασκεπής, με πολεμική στολή, μ' ένα χαμόγελο, ματωμένο σπαθί στο χέρι, μπαίνει στην άδεια αίθουσα. Με τ' αριστερό του χέρι παίρνει το κράνος απ' την κονσόλα. Το φοράει ανάποδα. Η αλογοουρά στο πρόσωπό του. Σαν προσωπίο. Βγαίνει». Κοινά στοιχεία των δύο έργων είναι ότι είναι εραστής της Κλυταιμνήστρας,

---

<sup>116</sup> Μοιάζει με την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή που δεν ενδιαφέρεται για γάμους σε αντίθεση με την *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη, η οποία είναι απογοητευμένη, επειδή έχασε έναν πετυχημένο γάμο με τον Κάστορα και κατηγορεί τη μητέρα της για αυτό (στ. 311-2).

<sup>117</sup> Μοιάζει με την *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη, υφαίνει μόνη της τα ρούχα της, γιατί θεωρεί ότι με αυτή την εμφάνιση διατηρεί την εσωτερική αξιοπρέπεια της. Αντίθετα, η *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή διαμαρτύρεται για το ανάξιο της φόρεμα (στ. 191) και λέει ότι δεν έχει να προσφέρει τίποτα εκτός από τα μαλλιά και τη ζώνη της (στ. 451-2).

<sup>118</sup> Μοιάζει με την *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη, όταν δείχνει τη ζήλια της για την εμφάνιση της μητέρας της και τη λαγνεία του Αιγίσθου (στ. 1088-1139-1140) και δεν μπορεί να αντέξει ότι η μητέρα της δέχτηκε στο κρεβάτι της τον προδότη (στ. 165-6).

κυβερνά την πόλη στο Ρίτσο, το κτήμα και την περιουσία στο Μπακόλα (σ. 35), οικειοποιείται τα προσωπικά αντικείμενα του πολέμαρχου και αυτός τον σκοτώνει με υποκινητή την Κλυταιμνήστρα. Τα κίνητρα του φόνου διαφέρουν, καθώς ο Αίγισθος του Μπακόλα τον μισεί, γιατί τον θεωρεί υπεύθυνο για την αυτοκτονία της αδερφής του, ενώ του Ρίτσου δεν διακρίνονται, ωστόσο απ' τον επίλογο και την κίνηση του ήρωα να φορέσει το κράνος του νεκρού στρατηλάτη, γίνεται φανερό ότι τον ενδιαφέρει η παραμονή στην εξουσία του κράτους, του οίκου, της συζύγου του.

Ο Αίγισθος του Ρίτσου μοιάζει περισσότερο με το αισχυλικό πρωτότυπο. Στο τέλος σκοτώνεται πρώτος απ' τον Ορέστη και στα δύο έργα. Στο Μπακόλα δικάζεται για την πράξη του και μάλιστα κατακρίνεται έντονα απ' το κοινό. Αντιθέτως, στην *Τέταρτη Διάσταση* οι φρουροί και οι υπηρέτες γνωρίζουν, αλλά σιωπούν. Ο Μπακόλας τον παρουσιάζει φανερά κατώτερο απ' την Κλυταιμνήστρα, ενώ στο Ρίτσο η ανισότητα δεν είναι εμφανής.

## **V. Οι τρεις κεντρικοί ήρωες: Αγαμέμνων – Ορέστης- Κλυταιμνήστρα**

### **Ο Αγαμέμνων στην *Τέταρτη Διάσταση* και στον *Κήπο των Πριγκίπων***

Ο πολέμαρχος του Ρίτσου γυρίζει νικητής, αλλά νιώθοντας κουρασμένος, αποξενωμένος και γεμάτος από τις αιματηρές πολεμικές του εμπειρίες. Αυτή η κούραση τον κάνει πιο σοφό και πιο ανθρώπινο. Φαίνεται πως τα τελευταία πολεμικά του βιώματα του έδωσαν την αφορμή να προβληματιστεί πάνω σε υπαρξιακά θέματα. Παρουσιάζεται πιο ώριμος και έχοντας συνειδητοποιήσει περισσότερα για τον στρατιωτικό – πολεμικό του κόσμο και τον εαυτό του. Έχοντας βιώσει τις πολεμικές του εμπειρίες είναι μετανιωμένος, γιατί «*άφησε τη ζωή του να χαθεί στο μάταιο κινήγι της ατομικής δόξας*», όπως επισημαίνει ο Μ. Μερακλής.<sup>119</sup>

Ο νικητής στρατηγός φτάνει στο σημείο να αμφισβητεί ακόμα και τον ίδιο του τον εαυτό και τις πράξεις του, που για «*τ' αλαλάζοντα πλήθη*» (σ. 57) είναι ηρωικές. Ο ίδιος θα παραδεχτεί παρακάτω: «*Οι άλλοι πέσαν - σωστ□ παλληκάρια, ( όμως, ποιος ξέρει./με πόση πίκρα, πόσο φόβο κι αυτοί). Δεν τον ζήλεψα το θάνατό τους./ Αν εγκωμίασα τον ηρωισμό τους, είταν για να κρύψω /τη μυστική μου ευγνωμοσύνη πως εγώ ακόμη ζούσα – διόλου ήρωας*» (σ. 63). Και θα είναι κατηγορηματικός: «*Μακριά*

---

<sup>119</sup> Μ. Μερακλής (1981) 70



από μένα τέτοιοι ηρωισμοί» (σ. 63). Δεν επιθυμεί τις επευφημίες του πλήθους, αντιθέτως η στάση του δείχνει πως θα προτιμούσε από το πλήθος να αμφισβητηθεί, ίσως ακόμα και να τιμωρηθεί, γι' αυτό όλη αυτή η υποδοχή του προκαλεί ναυτία (σ. 58) και στην αρχή αναρωτιέται «*Τι επευφημούν; Τους δημίους τους τάχα;*» (σ. 57).

Την ίδια θέση έχει και ο ήρωας του *Κήπου των πριγκίπων*, εξηγεί, μάλιστα, ότι οι παράτολμες πράξεις του δεν οφείλονται στη γενναιότητά του, όπως πιστεύουν οι περισσότεροι αλλά στην απελπισία του. Στον πρώτο μονόλογο του Αγαμέμνονα του Μπακόλα, που τοποθετείται χρονικά το 1922 μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή ο ήρωας ομολογεί: «*Ο ταγματάρχης Ιατρίδης δεν ήτανε κουφός τρελλός γενναίος. Απελπισμένος ήτανε μονάχα*». Πιο ώριμος, έχοντας βιώσει μια μαύρη σελίδα της ελληνικής ιστορίας, ο ήρωας ομολογεί ότι ήταν απελπισμένος και ευχόταν να σκοτωθεί, να τελειώνει, να ηρεμήσει, να σταματήσει να πονά (σ. 53).

Οι τρεις πρώτοι επιθετικοί προσδιορισμοί αποδίδονταν στον ίδιο απ' τους άλλους, απ' τον κόσμο που έμαθε τα κατορθώματά του και θαύμαζε τις ριψοκίνδυνες πράξεις του. Ο στρατηγός όμως γνωρίζει την αλήθεια και θεωρεί υπεύθυνο για την κατάληξη του πολέμου και τον εαυτό του. Ο στρατηγός του Μπακόλα δε γυρίζει πίσω νικητής, όπως συμβαίνει στο Ρίτσο, ο οποίος ακολουθεί το μύθο, αλλά νικημένος. Έτσι, ντρέπεται και να δει τον κόσμο: «*πείτε τους πως δεν είμαι εδώ τους ντρέπομαι που δεν ορίζω τίποτα*».

Ο Αγαμέμνων στην *Τέταρτη Διάσταση* είναι περισσότερο ο στρατηγός και λιγότερο πατέρας και σύντροφος. Στο μονόλογό του δεν επιθυμεί να δει τις κόρες του (μάλιστα ούτε τις ονομάζει), δηλαδή την Ηλέκτρα και τη Χρυσόθεμη, ενώ για την Ιφιγένεια κάνει μόνο μια αναφορά στα κομμένα της νύχια (σ. 58, 60). Η μια κόρη τον κοιτάζει «*σαν τυφλή*» γι' αυτό δεν μπορεί να τη δει (σ. 58, 60). Δεν επιθυμεί να δει ούτε τον Ορέστη, το μόνο που προτείνει είναι να γίνει η Κασσάνδρα δούλα ή τροφός του (σ. 58).

Ακόμα και τα παιδιά του στους μονολόγους τους δε θυμούνται από αυτόν τρυφερές στιγμές, αντιθέτως από αυτόν έχουν συγκρατήσει την στρατιωτική του εικόνα και στο τέλος τον περιλαμβάνουν στους νεκρούς τους. Ο *Ορέστης* αναφέρεται στο φόνο του πατέρα του μόνο με την ευκαιρία της εκδίκησης – του χρέους που πρέπει να εκπληρώσει: «*Θέλω κ'εγώ να δω του πατέρα το φόνο μες στην κατευναστική του θανάτου γενικότητα, να τον ξεχάσω μες σ' ολόκληρο το θάνατο που περιμένει κ'εμάς*» (σ. 81). Ακόμα κάνει μια γενική αναφορά στα σανδάλια των νεκρών και το δίχτυ (σ. 84). Στο *νεκρό σπίτι* η Ηλέκτρα θυμάται τις «*επίσημες στολές του πατέρα*»

(σ. 94), το «κλειστό οπλοστάσιο του πατέρα με τα τρόπαια τόσων μάταιων πολέμων» (σ. 105) και «να σας δείξω το οπλοστάσιο του πατέρα, να σας δείξω κ' εκείνην την ασπίδα που πάνω στο μαύρο της μέταλλο μένουν ακόμη τυπωμένες οι ανταύγειες από χιλιάδες στάσεις σκοτωμένων» (σ. 109), το «μακρύ φέρετρο του σκοτωμένου» (σ. 97), «την άφιξη του αφέντη» (σ. 102), τον χαρακτηρίζει μάλιστα: «γυάλινος».<sup>120</sup>

Η Ιφιγένεια κάνει ένα σχόλιο υπονοώντας τον στρατιωτικό και πολεμάρχη πατέρα τους: «Εκείνοι φύγαν μες στη θορυβώδη δόξα τους, μες στο αίμα, ντυμένοι τις μεγάλες στολές τους, με τα μεγάλα κράνη τους, επάνω σε λόφους λουλουδιών, τα σπαθιά τους στο μάρμαρο» (σ. 117) και επιπλέον, αναφέρεται στα άλογα του πατέρα (σ. 131) και σε μια ανάμνησή της, όταν ήταν άρρωστος (σ. 120).

Ο Μπακόλας παρουσιάζει τον Αγαμέμνονα ως πατέρα που ενδιαφέρεται για τα παιδιά του, αλλά επειδή έλειπε χρόνια απ' το σπίτι δεν ξέρει πώς να συμπεριφερθεί μαζί τους: «είναι τα μόνα πράγματα που μπόρεσα να κάνω», χαϊδεύει τα μαλλιά του Ορέστη, καμαρώνει την Ηλέκτρα, όταν λέει το ποίημα της και την Ιφιγένεια την αγαπούσε και ας την έδιωξε (σ. 63-4). Ο δικός του κώδικας αξιών δε συμφωνούσε με αυτό που έκανε η κόρη του και είναι φανερό πως νοιάζεται για την εικόνα του στον κόσμο, έτσι δε θα μπορούσε να μην την αποκληρώσει. Η αποκλήρωση της Ιφιγένειας είναι και η βασική αιτία διαφωνιών με την Κλυταιμνήστρα, καθώς η μητέρα υποστήριζε την απόφαση της κόρης της και κατηγορούσε ανοιχτά τον Αγαμέμνονα για εγωιστή. Ο Αγαμέμνων όμως τη θεωρεί συνυπεύθυνη: «Κλυταιμνήστρα τη διώξαμε δεν πρόκειται πια να την ζαναδούμε όμως την αγαπάω κλαίω σα τη θυμηθώ γιατί είναι και των δυο μας σφάλμα Κλυταιμνήστρα» (σ. 64).

Ο Αγαμέμνων νιώθει απογοητευμένος απ' την αγαπημένη του κόρη, γιατί με επιμονή υποστήριζε ότι ήθελε να παντρευτεί. Αρνείται να ακούσει την κόρη του, γιατί θεωρεί ότι αυτό είναι δικό της χρέος και όχι δικό του: *δε γράφει πουθενά η μυθολογία πως τα παιδιά καταβροχθίσαν το πατέρα, πως γύρισε το αίμα πίσω στις πηγές, συμβουλευτείτε αν θέλετε τις επιστήμες την ιστορία των κοινωνιών και τη βιολογία, πρέπει να μείνω απερίσπαστος, να δω που γέρνει η αγάπη μου»* (σ. 73).

Ο ίδιος τελικά παραδέχεται ότι μπορεί να μην είναι ιδιαίτερα στοργικός, ίσως να δείχνει και αδιάφορος, αλλά δε μπορεί να δεχτεί την ανεξαρτητοποίησή τους από αυτόν, αφού φέρουν το όνομά του: *«ο πατέρας νοιάζεται την κόρη του, δε στέργει να*

---

<sup>120</sup> Η Ε. Φιλοκύπρου (2004) 144-145 σημειώνει: «Αυτή η 'γυάλινη' αίσθηση του κόσμου που τον περιτριγυρίζει, έτσι και η γυναίκα του αναφέρεται σε «γυάλινους» ανθρώπους και αντικείμενα, φανερώνει την απόσταση που τους χωρίζει και την σκληρότητα της αναμέτρησης που θα ακολουθήσει».

του την ζελογιάσουν, μπορεί να είναι ιδιότροπος παράξενος να έχει μια περίεργη αδιαφορία, μα δε μπορεί να λυτρωθεί από τους φυσικούς κανόνες πως τα παιδιά είναι παιδιά, κρέμονται στο λαιμό του, από το όνομα Ιατρίδης» (σ. 69).

Ο Ορέστης στο μονόλογό του δεν αναφέρεται πολύ στον πατέρα του. «Μισεί όσους του επέβαλαν αυτό το βαρύ φορτίο και ιδιαίτερα τον πατέρα του, με τον οποίο άλλωστε, δεν φαίνεται να συνδέεται με στενούς δεσμούς».<sup>121</sup> Εξάλλου τον παρουσιάζει σαν έναν «ηττοπαθή, που θα ήταν καλύτερα για όλους να μην είχε επιστρέψει από τη Μικρά Ασία».<sup>122</sup>

Ο Αγαμέμνων του Ρίτσου δεν ενδιαφέρεται πια για τον έρωτα. «Η σχέση Αγαμέμνονα – Κασσάνδρας, σχέση παλιότερα ερωτική διακόπηκε από την κούραση του στρατηλάτη. Όταν ο Αγαμέμνονας μιλάει για την Κασσάνδρα, χρησιμοποιεί δυο αρνήσεις 'όχι – όχι' που πλαισιώνουν τη λέξη 'κλίνη'».<sup>123</sup>

Από το μονόλογο της Κασσάνδρας του *Κήπου των πριγκίπων* βλέπουμε ότι ο στρατηγός έχασε το ενδιαφέρον του για τον έρωτα και άρχισαν να είναι έντονα επάνω του τα σημάδια της φθοράς. Αν και στο μονόλογο η ηρωίδα θυμάται πως οι νύχτες κοντά του απέπνεαν έντονο ερωτισμό<sup>124</sup> (σ. 8), ο Αγαμέμνων χάνει τον ερωτισμό του, αρχίζει να ντρέπεται για τη γύμνια του και η Κασσάνδρα δεν δέχεται αυτήν τη στάση του (σ. 16). Νομίζει ότι τον νοιάζει μόνο η εξουσία και θυμώνει μαζί του.

Ο Αγαμέμνων του Μπακόλα παρουσιάζεται συστηματικά άπιστος. Εκτός απ' την Κασσάνδρα συνδέθηκε ερωτικά την περίοδο του πολέμου και με τη Χρύσα, τη σύζυγο του Αχιλλέα Πηλείδη,<sup>125</sup> αλλά και πριν τον πόλεμο είχε εξωσυζυγικές σχέσεις, γνωστές στην Κλυταιμνήστρα.

Στο Ρίτσο «η σχέση του με τη σύζυγό του Κλυταιμνήστρα δηλώνεται με τα ρήματα: «ξεμάθαμε», «ξεχάσαμε», «νάχει χάσει» και ο χρόνος εμφανίζεται ως υπεύθυνος για τη φθορά της ύλης και για τη διαφθορά της ψυχής. «Περνάν τα χρόνια. Φεύγουμε. Γερνάμε - όχι εσύ (...）」 (σ. 65). Τελικά, το ζευγάρι παύει να έχει ερωτικές

---

<sup>121</sup> Μ. Παπαρούση (2005) 271

<sup>122</sup> Μ. Παπαρούση (2005) 271 (σημ. 39)

<sup>123</sup> Μ. Θωμαδάκη (1991) 81

<sup>124</sup> Η Κασσάνδρα δεν ονειρεύτηκε γάμους και φαίνεται πως αυτό κάνει εντύπωση και στον Αγαμέμνονα (σ. 15). Του εξηγεί ότι τον αγαπά, αλλά δε θα άντεχε να υπάρχουν παιδιά ανάμεσά τους και να μοιράζεται την αγάπη του.

<sup>125</sup> Η Μ. Κολάκη (1998) 34 παρατηρεί: «Εδώ ο Μπακόλας προτιμά περισσότερο τον Όμηρο, παρά την τραγωδία, σαν πηγή του και ο Αγαμέμνων υποβιβάζεται σε πρόσωπο πιο ασήμαντο σε σύγκριση με ό,τι γίνεται στην επική ποίηση. Η σχέση του με τη Χρύσα γίνεται φτηνή και καταλήγει σε φάρσα κρεβατοκάμαρας: τον βρίσκουν μακριά από το πόστο του σε μια κρίσιμη στιγμή, και σχεδόν συλλαμβάνεται, ενώ επιστρέφει τρέχοντας σαν τρελός».

σχέσεις, αλλά χάνεται και κάθε είδους επικοινωνία: *«Της μιλάει. Δεν ξέρεις αν τον ακούει»* (σ. 57). Μια πρώτη παρουσία της σιωπής ως κενού αφορά την έλλειψη επικοινωνίας». <sup>126</sup>

«Η σκληρή ομολογία: *«Κοιτάζω το χέρι μου - / μήτε για το σπαθί μήτε και για το χάδι»* (σ. 62-63) εκφράζει τη συνείδηση της απραγίας και της αχρηστίας, αφού ο άντρας (που είναι πλασμένος για τον πόλεμο και για τον έρωτα – αυτή είναι η ερμηνευτική προϋπόθεση των στίχων) μένει ανίκανος και ανήμπορος και για το ένα και για το άλλο». <sup>127</sup> Γι' αυτό και εκφράζει την ανάγκη να απομονωθεί: *«μια κλίνη ολότελα άδεια μου χρειάζεται τώρα να βουλιάζω, να χάνομαι, να είμαι»* (σ. 58), λέει ο κουρασμένος Αγαμέμνονας. Κατά έναν τρόπο παράδοξο, αυτή η κούραση τον κάνει να νιώθει ακόμα ζωντανός και ίσως – ίσως άτρωτος: *«Καμμιά φορά κ' η κούραση σου αφήνει ένα προαίσθημα αφθαρσίας»* (σ. 66).

Η σχέση του Αγαμέμνονα του Μπακόλα με την Κλυταιμνήστρα ξεκινά αρκετά παράδοξα, καθώς γίνεται σαφής απ' την αρχή η αδυναμία των δυο τους να επικοινωνήσουν αληθινά. Η αφήγηση της Κλυταιμνήστρας για τη γνωριμία τους δείχνει πως και νέος ο ήρωας είχε βιώσει την απογοήτευση απ' τον έρωτα: *«Με κούρασε η αγάπη»* έλεγε *«δε θάθελα να ερωτευθώ ξανά»* (σ. 109). Παρουσιάζεται, επίσης, υπερφίαλος με τον εαυτό του, πολύ σοβαρός και φιλόδοξος για την επαγγελματική του πρόοδο (σ. 114-115).

Η Κλυταιμνήστρα τον κατηγορούσε για ζηλιάρη και υποκριτή στην κατηγορία του ότι ήταν προκλητική. *«Ας μη με έκλεβες από τον άλλον, θα μπορούσε να μου πει, λες και το είχα κάνει από καπρίτσιο ή γιατί μου επερίσσευε ο καιρός και δεν κατάφερνα με τι να τον γεμίσω»* (σ. 56). Η θέση του ίδιου είναι ότι δεν το επεδίωξε ο ίδιος και πιστεύει ότι ήταν προσχεδιασμένο από τη μοίρα.

Στον δεύτερο μονόλογο, ο οποίος τοποθετείται χρονικά το 1918 και είναι ο προγενέστερος όλων, αισθάνεται πως για την Κλυταιμνήστρα δεν είναι παρά ένας «περιφρονημένος στόχος ειρωνείας» (σ. 65). <sup>128</sup> Ακόμα, έχει καταλάβει ότι η σύζυγός του δεν τον υπολογίζει πια: *«καταλαβαίνω είτε πως με ξέγραψες μπορεί και νάναι σφάλμα μου δε ξέρω μα βλέπω μιαν εχθρότητα πολλές φορές μου φαίνεται πως με παραμονεύουν και πως πρέπει να κρυφτώ μα από ποιον;»*.

---

<sup>126</sup> Ε. Φιλοκύπρου (2001) 65

<sup>127</sup> Α. Σκιαδάς (1981) 627

<sup>128</sup> Μ. Παπαρούση (2005) 263

Ο Αγαμέμνων και στα δύο έργα δηλώνει στη σύζυγό του ότι η σχέση του δε θα είναι πια ερωτική, γιατί ο χρόνος έχει φθείρει και τους δύο: Ο Αγαμέμνων του Ρίτσου της ανακοινώνει: *«Και βέβαια τη δική μας κλίνη στην παραχωρώ. Δε θα τόθελαι διόλου να γίνω μάρτυρας των αλλαγών του χρόνου πάνω στην ωραία μορφή σου, στους μηρούς και τα στήθη σου»*. Ανάλογη είναι και η παρατήρηση του Αγαμέμνονα στον Μπακόλα: *«δε θάθελαι να σε πικράνω μα γεράσαμε γελιόμαστε μιλώντας με τον Αίγισθο ή την Κασσάνδρα σε πέντε χρόνια θάχουνε χαθεί κι οι δυο και μεις θα ζούμε μ' έναν άλλο σκύλο»* (σ. 139).

Στο Ρίτσο ο ήρωας μεταθέτει τη δικαιοδοσία να προστάζει στη γυναίκα, γιατί ο ίδιος νιώθει καταβεβλημένος: *«όλοι μας» - είναι η κοινή μοίρα, ότι και αυτό και εμείς είμαστε ταγμένοι να σηκώνουμε βάρος «πιο μεγάλο απ' το μπόι μας»*. Έχει την τάση να στραφεί προς τον εαυτό του, προς την πληγωμένη του μνήμη, να πιαστεί από κει και να ζήσει. Επανέρχεται συνεχώς το αίσθημα της κούρασης: *(«Ετούτη η κούρασή μου είναι ο χώρος μου»)*. *«Πως αφήσαμε τις ώρες μας και χάθηκαν, πασχίζοντας ανόητα να εξασφαλίσουμε μια θέση στην αντίληψη των άλλων»*. Δεν χάρηκαν τις μικρές στιγμές, που ομορφαίνουν τη ζωή: *«Δεν αρμενίσαμε!»* Νιώθει τη ματαιότητα και την εξασθένηση, που έχει ένας άνθρωπος, που προσπαθούσε μια ζωή να εξασφαλίσει μια αναγνώριση από τους άλλους (σ. 61). Εντούτοις, είναι πολύ σημαντικό να έχει συνείδηση της αυταπάτης τους: *«Πέρασαν τόσα χρόνια - ξεμάθαμε· ξεχάσαμε (σ. 67.)* «Απεμπολεί μαζί με τον ηγετικό του ρόλο, τα πολεμικά του λάφυρα, την Κασσάνδρα, τα παιδιά του (και στο γιο του αναφέρεται μόνο παρενθετικά: *« - που ' ναι, αλήθεια; - δεν τον είδα»* (σ. 58)), την ερωτική του ζωή».<sup>129</sup>

Ο Αγαμέμνων του Ρίτσου, όπως επισημαίνει ο Α. Σκιαδάς, είναι:

ο κουρασμένος και δοκιμασμένος άνθρωπος του καιρού μας, που συχνά βρίσκεται ενώπιον του θανάτου, χωρίς να το συνειδητοποιεί ή με μόνη τη διάχυτη αίσθηση της φθοράς, της αποτυχίας και του επικείμενος μέλλοντος, που ο ίδιος δεν μπορεί να καθορίσει. Είναι ο «εφήμερος» άνθρωπος του καιρού μας, όπως τον καθόρισε η τραγική αίσθηση του πρώιμου αρχαϊκού λυρισμού των Ελλήνων.<sup>130</sup>

Ομολογώντας στην Κλυταιμνήστρα ότι διακρίνει την ώρα του θανάτου του και το κενό πέρα από το θάνατο διερωτάται: *«τι τάχατε πάω να καρπωθώ, τι ν' αποφύγω, τι να κρύψω / μ' αυτή μου την εξομολόγηση - ποιο τάχατε νέο προσωπείο*

<sup>129</sup> Α. Σκιαδάς (1981) 622

<sup>130</sup> Α. Σκιαδάς (1981) 632

[.../]» (σ. 62) «Η ειλικρίνεια της εξομολόγησης δεν αίρεται. Κρίνεται όμως υστερόβουλη η πρόθεσή της και ταυτοχρόνως αντιστρέφεται η κίνησή της: αντί να δείξει γυμνό το πρόσωπο, κατασκευάζει ένα ακόμη προσωπίο». <sup>131</sup> Πίσω, λοιπόν, απ' τον κουρασμένο Αγαμέμνονα ίσως υπάρχει μια υστεροβουλία, η οποία προκύπτει απ' την ανάγκη του να επιβεβαιωθεί ακόμα και αυτή τη στιγμή της αυστηρής αυτοκριτικής.

Ο Αγαμέμνων του Μπακόλα είναι και αυτός ο απογοητευμένος ήρωας, καθώς συνειδητοποιεί την ματαιότητα των έργων της ζωής του: «*γεράσαμε αναζητώντας τα αδύνατα*» (σ. 138). Η Παπαρούση <sup>132</sup> σημειώνει:

Χαρακτηρίζεται από την παραίτηση, την έλλειψη πίστης και θάρρους· γεγονός που δίνει την ευκαιρία να δομηθεί ένας λόγος εντελώς 'απομυθοποιητικός', όσον αφορά τόσο την ίδια του την κατάσταση και στάση ζωής όσο και την ανδρική του ταυτότητα, αλλά γεμάτος υπαρξιακές αναφορές.

Απελπισία και παραίτηση διαποτίζουν τον ψυχισμό του και σε οποιαδήποτε αναφορά κάνει στην προσωπική του ζωή. Απελπισία, γιατί ο έρωτας καταντά με τα χρόνια, μέσα από την απιστία και τη διάψευση της αποκλειστικότητας, μια «πληγή» (σ.53). <sup>133</sup>

Ο Αγαμέμνων εκπροσωπεί το δράμα του ώριμου άνδρα που, έχοντας απωλέσει την ταυτότητα του ερωτικού συντρόφου – πατέρα – «αγωνιστή», βιώνει ένα αίσθημα ολοσχερούς ψυχολογικού κατακερματισμού και τη μοναξιά της ύπαρξης σε έναν κόσμο που το μόνο που αναγνωρίζει είναι η επίδειξη της δύναμης και η ανάληψη ευθύνης. <sup>134</sup>

Συγκριτικά με τον ήρωα του Ρίτσου, παρατηρείται ότι ο Αγαμέμνων του Μπακόλα απογοητεύεται όχι μόνο απ' τη βίωση του πολέμου και την κατάληξή του, αλλά κυρίως απ' την οικογένειά του (και κυρίως την Κλυταιμνήστρα και την Ιφιγένεια), που του δείχνει έμπρακτα την αποδοκιμασία της. Ο ήρωας του Μπακόλα αυτοπαρουσιάζεται ως θύμα όλων των γυναικών της ζωής του. Υποστηρίζει ότι ξελογιάστηκε από τη Θεανώ, δε μπορεί να δαμάσει την Κλυταιμνήστρα, δε σεβάστηκε το όνομά του η κόρη του. Ακόμα και η Κλυταιμνήστρα υποστηρίζει ότι οι γυναίκες για τον Αγαμέμνονα ήταν η κατάρα στη ζωή του (σ. 121).

Ο ήρωας του Μπακόλα στον τελευταίο του μονόλογο ξεκινά με μια ευχή: «*κι αν με παρακαλούσαν να τους πω ποια ήτανε η τελευταία θέλησή μου θα απαντούσα ..ο*

---

<sup>131</sup> Έ. Φιλοκύπρου (2008) 281

<sup>132</sup> Μ. Παπαρούση (2005) 262-263

<sup>133</sup> Μ. Παπαρούση (2005) 263

<sup>134</sup> Μ. Παπαρούση (2005) 264

βασιλιάς ο άπονος και ο σκληρός χωρίς διαδόχους χωρίς να έχω χρέος κληρονομικό εξουσιασμένος μόνο από τους φυσικούς νόμους από το ένστικτο έχοντας μόνον ύπαρξη με δίχως γέννηση έρωτες γεράματα θάνατο μια εξουσία παντοδύναμη» (σ. 78). Αφού έχει κάνει τον απολογισμό του, ομολογεί ότι δεν είναι ο αναμάρτητος και η ευχή του θα ήταν να μένει άτεκνος απ' τη φύση. Ο ρόλος του πατέρα δεν είναι ο ίδιος με του εραστή: «δεν έχει τίποτε απ' τον εγωισμό το πάθος και την πίκρα» (σ. 85).

Ο ήρωας «νιώθει ότι είναι ανάγκη να απαρνηθεί τον εαυτό του για χάρη της οικογένειάς του (σ. 66)». <sup>135</sup> «Νιώθει ότι και η οικογένειά του δεν προσδίδει κανένα νόημα στην ύπαρξή του, παρά μόνο άχθος: «να'σαι πατέρας είναι πράγμα άχαρο και τελειωμένο» (σ. 84). Αφού λοιπόν σπατάλησε ό,τι είχε και δεν είχε «ενδίδοντας στον πειρασμό» (σ. 84), αφού είχε στερέψει η δύναμή του «να εκμισθώνει όνειρα» (σ. 85), δεν έχει τη δύναμη ούτε καν να αυτοκτονήσει προσμένοντας «την τιμωρία απ' τη μοίρα την ανώτερη τη δύναμη» (σ. 85)». <sup>136</sup>

Το ρόλο του εραστή τον έχει μάθει καλά ο Αγαμέμνων και παρά τις βιωμένες απογοητεύσεις δεν φαίνεται ότι τον καταβάλλουν συναισθηματικά τόσο όσο οι απογοητεύσεις που έχει βιώσει ως πατέρας. Όταν όμως έλειπε απ' το σπίτι συνεχώς εξαιτίας του πολέμου, αλλά και της υπέρμετρης φιλοδοξίας του για επαγγελματική πρόοδο, είναι φυσικό να μην μπορεί να κατανοήσει το ρόλο του πατέρα, που οφείλει να επικοινωνεί και να σέβεται τις επιθυμίες των παιδιών του.

Ο Αγαμέμνων είναι ο ηττημένος άνθρωπος του μεσοπολέμου. Εκφράζει τη ψυχολογία του ώριμου άντρα που έχει χάσει την ταυτότητα του εραστή, του πολεμιστή, του πατέρα. Μετά από αγώνες έχει πειστεί ότι δεν είναι άξιος για τα μεγάλα τα ιδανικά (σ. 81), νιώθει ακόμα και ανίκανος να αυτοκτονήσει. Εξάλλου, ο ίδιος πιστεύει ότι η μοίρα θα δώσει το τέλος (σ. 86). Η Μ. Παπαρούση θεωρεί ότι: «η επιθυμία του θανάτου συνδέεται με την απελπισία που γεννά ο παραλογισμός του πολέμου». <sup>137</sup>

Η Κολάκη <sup>138</sup> σχολιάζει:

Ο ποιητικός ρομαντισμός του Αγαμέμνονα κρύβει ένα σαφή εγωισμό. Η αντίδραση σε κάθε κρίση είναι «και τώρα τι θα γίνω;» Είναι απόλυτος όταν ζητάει τα αδύνατα από τους άλλους – ενώ χαρίζεται στον εαυτό του. Παρόλα αυτά, δεν μπορούμε να τον μισήσουμε γιατί ο Μπακόλας μας οδηγεί πολύ

<sup>135</sup> Μ. Παπαρούση (2005) 263

<sup>136</sup> Μ. Παπαρούση (2005) 263

<sup>137</sup> Μ. Παπαρούση (2005) 263

<sup>138</sup> Μ. Κολάκη (Δεκ. 88-Φεβρ. 89) 34

βαθιά μέσα στη συνείδησή του. Υπάρχει ένα μεγαλείο στην από μέρους του επιζήτηση του θανάτου στη μάχη, ενώ ξέρει ότι αυτή δε μπορεί να του προσφέρει δόξα. Η ακρότητα των παθών του – τόσο ως προς την οικογένειά του όσο και ως προς τις ερωμένες του – τον καταστρέφουν, αλλά δεν είναι ποτέ υπεροπτικός ή αδιάφορος για τους ανθρώπους.

Ανάλογα συναισθήματα σεβασμού και συμπάθειας μας γεννά και ο Αγαμέμνων του Ρίτσου, ο οποίος «κινούμενος, τώρα πια, ο αγέρωχος στρατηγός, στο κλίμα της φθοράς, γνωρίζει παράλληλα και μια εσωτερική ωριμότητα, και μας τον κάνει συμπαθή η γεμάτη από τη γνώση της ματαιότητας του κόσμου στοχαστικότητά του.<sup>139</sup>

Ο Αγαμέμνων και στα δύο έργα είχε ως προτεραιότητα την εξουσία και όχι την οικογένεια. Πριν το τέλος τους, κοινά είναι τα αισθήματα της κούρασης σωματικής – ηλικιακής και ψυχικής και της ματαιότητας για όλα εκείνα που πάσχιζαν μια ζωή. Ο Αγαμέμνων με τη δραστήρια ερωτική ζωή, αφαιρεί την ιδιότητα του εραστή και επιθυμεί να αφαιρέσει και την ιδιότητα του πατέρα. Είναι πιο εμφανές στον Αγαμέμνονα του Μπακόλα, αφού μιλά περισσότερο για τα παιδιά του και εμφανίζεται πληγωμένος από την απόφαση της Ιφιγένειας.

Στο Ρίτσο, οι αναμνήσεις των παιδιών του δείχνουν ότι τα χρόνια απουσίας του εξαιτίας του πολέμου δεν του επέτρεψαν να αφομοιώσει την πατρική του ιδιότητα. Στο Μπακόλα, ο ήρωας είχε θέσεις και αρχές, οι οποίες δεν του επέτρεψαν να επικοινωνήσει ουσιαστικά με τα παιδιά του γι' αυτό και προτίμησε να κλειστεί στον εαυτό του.

Αυτή η ενδοσκόπηση της ζωής του δείχνουν και στοιχεία εγωισμού, ειδικά στο Μπακόλα, καθώς προσπαθεί να δικαιολογήσει τον εαυτό του, ενώ στο Ρίτσο ο ήρωας παρουσιάζεται πιο ταπεινός και μετανιωμένος. Ωστόσο, παραμένει αξιοπρεπής:

Ο Ρίτσος δεν ξεπερνάει οριστικά το υπαρξιακό και συνειδησιακό πρόβλημα των αντιπάλων: δεν τους ρίχνει κάτω για να περάσει από πάνω τους, προτιμάει να τους αποδώσει τα δίκια τους, περνώντας τους από ένα «λουτρό παλιγγενεσίας», δηλαδή αυτογνωσίας, καθώς εμφανίζονται μετανιωμένοι στο βάθος, απελπισμένοι από το γεγονός ότι άφησαν τη ζωή τους να χαθεί στο μάταιο κυνήγι της ατομικής δόξας.<sup>140</sup>

Ο Αγαμέμνονας και στα δύο έργα δολοφονείται με υποκινητή τη γυναίκα του και με αυτόν τον τρόπο τα δύο έργα καταλήγουν σ' ένα αναποδογύρισμα των αξιών:

---

<sup>139</sup> Μ.Γ. Μερακλής (1981) 527

<sup>140</sup> Μ.Γ. Μερακλής (1981) 533



το θηλυκό σκότωσε το αρσενικό, ο δολοφόνος υποδέχεται το θύμα του, ενώ στη συνέχεια το θύμα θα υποδεχτεί το δολοφόνο του. Ο κύκλος του αίματος δεν αλλάζει. Πρόκειται φυσικά για το στοιχείο της επανάληψης, το οποίο επιβεβαιώνει και την τραγικότητα, κατά τον Brunel: «οι ήρωες έρχονται αντιμέτωποι με ένα αδιέξοδο, το οποίο έχουν ξανασυναντήσει».<sup>141</sup> Στο Ρίτσο ο ήρωας αποζητά το λουτρό, όπως ακριβώς θέλουν και οι δολοφόνοι του και παρουσιάζεται στον Αισχύλο. Ο ποιητής δε δίνει περισσότερα στοιχεία για το φόνο. Αντιθέτως, ο Μπακόλας περιγράφει τη σκηνή. Ο ήρωας μονολογεί: «*θάμωνα πρόθυμος να πληρώσω*», «*με τη ζωή σου;*» ρωτά ο Αίγισθος και ορμά σαν αγρίμι πάνω του. Ο Αγαμέμνων έπεσε πληγωμένος: «*στο τέλος μόνο βούρκος και βουή απέραντη*» (σ. 147).

### **Ο Ορέστης στην Τέταρτη Διάσταση και στον Κήπο των Πριγκίπων**

Τον Ορέστη του Ρίτσου τον συναντάμε με τον Πυλάδη έξω από τις πύλες των Μυκηνών, πριν διαπράξει το φόνο.<sup>142</sup> Έχει σκηνικό ρόλο ως βουβό πρόσωπο και στο *Επιστροφή της Ιφιγένειας* και βρίσκεται στο σπίτι μετά την επιστροφή της αδερφής του στην πατρίδα. Ο Ορέστης του Μπακόλα, στον πρώτο μονόλογο (1933) βρίσκεται και αυτός με τον πιστό του σύντροφο, πριν πάνε να διαπράξουν τους φόνους. Ο τόπος δεν ορίζεται, αλλά μπορούμε να είμαστε σίγουροι ότι ακόμα είναι μακριά, γιατί ο ήρωας λέει: «*Νύχτωσε για καλά. Ώρα να ξεκινήσουμε. Προτού χαράξει θάμαστε στα μέρη μας*» (σ. 27). Στον επόμενο μονόλογό του (1935), ο ήρωας βρίσκεται στο τρελοκομείο και στον επίλογο του έργου μαθαίνουμε απ' τον συγγραφέα και το τέλος του.

Και οι δύο λογοτέχνες δε μπορούν παρά να σταθούν στα συναισθήματα και τις σκέψεις του ήρωα, πριν διαπράξει τους φόνους που θα του αλλάξουν όλο τον ψυχισμό του. Το μέλλον του ήρωα, όμως αποδίδεται διαφορετικά. Ο Ρίτσος τον τοποθετεί στο σπίτι, αφού έχει προηγηθεί το ταξίδι στην Ταυρίδα, η αναγνώριση των αδερφών και η επιστροφή στην πατρίδα με τη μικρή του αδερφή με το ξόανο της Θεάς. Ο Μπακόλας τον τοποθετεί στο τρελοκομείο. Ο ήρωας δεν κατάφερε να διαχειριστεί την πράξη του, αφού έχει εφιάλτες ακόμα και πριν τους φόνους.

---

<sup>141</sup> Brunel (1992) 113

<sup>142</sup> Διαπιστώνεται απ' την αρχή του *Ορέστη* του Ρίτσου ότι δεν κατονομάζεται ούτε ο ομιλητής, ούτε η Ηλέκτρα, ούτε η Κλυταιμνήστρα. Υπάρχει μόνο μια έμμεση αναφορά στον Πυλάδη, όταν ένας απ' τους νεαρούς περιγράφεται: «*στοργικά βουβός και αφοσιωμένος σαν Πυλάδης*» (σ. 73).

Και στα δύο έργα ο Ορέστης έχει μαζί του τον φίλο του Πυλάδη να τον φροντίζει και να τον προσέχει. Ο Ορέστης του Ρίτσου λέει: «*Καλέ μου, εσύ με πόση υπομονή μοιράζεσαι ξένες, ανόητες υποθέσεις*» (σ. 81). Στον κήπο των πριγκίπων μάλιστα, τον προσέχει, ακόμα και όταν κοιμάται και έχει εφιάλτες («*τι έπαθες και ξεφωνίζεις;*»<sup>143</sup>). Ο Ορέστης του Ρίτσου, αν και φαίνεται πιο εξομολογητικός (εξαιτίας της διαλογικής μορφής των μονολόγων) συγκριτικά με τον ήρωα του Μπακόλα δεν είναι. Και οι δύο ήρωες δε μπορούν να πουν τα πάντα στο φίλο τους, ούτε μπορούν να αφοσιωθούν στην αγάπη τους. Ο Ορέστης του Ρίτσου λέει: «*Συχώρεσέ μου τούτη τη μυστική μοναξιά και μοιρασιά – την ξέρεις – που με χωρίζει στα δύο*» (σ. 81), ενώ ο Ορέστης του Μπακόλα πιστεύει ότι ο φίλος του δε μπορεί να καταλάβει ακριβώς τις σχέσεις μέσα σε αυτή την οικογένεια, βλέπεις: «*το να είναι Ιατρίδης δε σημαίνει ότι-ότι*», «*Τόχετε οικογενειακό σας να τσιρίζετε*».

Μεταξύ των δυο νέων έχουν γεννηθεί αληθινά αισθήματα αγάπης και αφοσίωσης. Είναι το μοναδικό ζευγάρι και στα δύο έργα που ο ένας βλέπει τον άλλον ισότιμα. Ο Ορέστης του Ρίτσου παραδίνεται στο φίλο του: «*το χέρι μου είναι δικό σου ` παρ' το ` σφετερίσου το κ' εσύ `*» (σ. 81). Στο Μπακόλα οι δυο νέοι ανταλλάσσουν «*σ' αγαπώ*» (σ. 27) και ίσως υπονοείται και μια ομοφυλοφιλική σχέση μεταξύ των, γιατί ο Ορέστης του Μπακόλα παρουσιάζεται πιο θηλυπρεπής.

Ο Μπακόλας, μάλιστα, τονίζει κυρίως την επιμονή της μητέρας του να τον ανδρώσει, γιατί τον θεωρούσε πολύ τρυφερό και ευαίσθητο. Δεν καταλάβαινε τη στενή σχέση του με τον Πυλάδη, για το νεαρό όμως ήρωα ήταν μια σχέση διαφορετική από τις άλλες, με πολλή πίστη: «*Παράτα τον τον βλάκα*» έλεγε η μητέρα, *γιατί δεν ήξερε τι σήμαινε για μένα η τρυφερή φιλία του Πυλάδη, η τρυφερή ματιά του φίλου σκύλου*» (σ. 21). Αυτή τη σχέση φαίνεται να την κατακρίνει και η Ηλέκτρα και παραδόξως συμφωνεί με τη μητέρα τους: «*Παράτα τον τον άχρηστο*» (σ. 21). Η Κλυταιμνήστρα, ενώ προσπαθούσε να τον κάνει το αντρικό πρότυπο που επιθυμούσε η ίδια, δεν το κατόρθωσε (σ. 22).

Και στα δύο έργα ο Ορέστης αναφέρεται στις γυναίκες της οικογένειας και κυρίως στην Ηλέκτρα και την Κλυταιμνήστρα, οι οποίες επηρέασαν και όλη του τη ζωή.<sup>144</sup> Η Ηλέκτρα για τον Ορέστη του Ρίτσου με τις φωνές της, «*εντειχισμένη στη*

<sup>143</sup> Η σκηνή αυτή θυμίζει αρκετά τον πρόλογο στον *Ορέστη* του Ευριπίδη, με τη διαφορά ότι η Ηλέκτρα και όχι ο Ορέστης είναι κοντά στον Ορέστη και αυτή κατανοεί και συμπάσχει με τον αδερφό της.

<sup>144</sup> Στον Ορέστη του Μπακόλα μάλιστα υπάρχουν και συχνές αναφορές σε δευτερεύοντα γυναικεία πρόσωπα, όπως είναι η Κασσάνδρα και η Θεανώ.

στενή δικαιοσύνη της», «φυλακισμένη στην τυφλότητά της» και κολλημένη στο παρελθόν, είναι η «σφετερίστρια» της ζωής του. Βέβαια, «η αντίθεσή του δεν στρέφεται μονάχα κατά της Ηλέκτρας, αλλά και εναντίον τους, εναντίον των πολλών που η αδερφή του εκπροσωπεί με το φανατισμό της».<sup>145</sup> Στον *Κήπο των πριγκίπων* ο Ορέστης γίνεται θύμα εκμετάλλευσης της Ηλέκτρας, καθώς του θυμίζει το χρέος του, γιατί είναι ο μοναδικός αρσενικός απόγονος.

Ο Ορέστης του Ρίτσου ομολογεί απ' την αρχή ότι είναι «ανέτοιμος» μπροστά στον προορισμό που οι άλλοι του όρισαν (σ. 74) να σκοτώσει τη μητέρα του, «πίσω απ' τα τόσα στρώματα της ταραχής και του φόβου, μαντεύει ν' απλώνεται η απέραντη σιγή – μια δικαιοσύνη, μια ισορροπία αυθύπαρκτη που μας περιλαμβάνει στην τάξη των σπόρων και των άστρων» (σ. 75). Ο φόνος του πατέρα του δε φαίνεται να τον επηρεάζει, καθώς για τον ίδιο δεν είναι βίωμα. Ο Μ.Γ. Μερακλής σημειώνει:

Θα' θελα τέλος να πω ότι εδώ σύμβολο του χρέους έχει γίνει, αν δεν παρερμηνεύω τις προθέσεις του ποιητή, η εκδίκηση για το θάνατο ενός πρώην δυνάστη, του Αγαμέμνονα, ο οποίος, με κάποιον τρόπο, έχει μεταπέσει στην τάξη των αξιοσέβαστων προσώπων, από τη στιγμή που έγινε θύμα: ο θάνατος, ως αδικία, είναι πιο καθοριστικό από κάθε άλλη αδικία. Η Ιφιγένεια, ένα ακόμα θυσιασμένο πρόσωπο στην υπηρεσία κάποιου σκοπού, θα κατανοήσει τον αδερφό της<sup>146</sup>: «*Το ξέρω, - το ίδιο και με σένα, καλέ μου ' και χειρότερα ίσως. Εσένα σούχαν κολλήσει στις παλάμες δύο μαχαίρια. Δε σε είχαν για να πετάς, όπως εμένα, μα να τρέχεις. Από εκείνα τα χρόνια είμαστε οι άρρωστοι στην επίβλεψη τρίτων*» (σ. 121).

Αυτό το χρέος δίνει την ευκαιρία στον Ορέστη να κάνει την αυτοκριτική του. Επομένως, ο ήρωας συμβολίζει τον δρώντα άνθρωπο, ο οποίος αναγκάζεται είτε απ' τις συνθήκες είτε από τη μοίρα να εμπλακεί στα γεγονότα: «*Πώς να γινότατε να μέναμε ανεξάρτητοι κ' εμείς, με την ωραία χαρά της αδιαφορίας, της ανεξιθρησκείας, πέρα απ' τα πάντα μέσα στα πάντα, μέσα μας – μόνοι, ενωμένοι, αδέσμευτοι, δίχως συγκρίσεις, ανταγωνισμούς, ελέγχους, δίχως να μας μετράει η όποια αναμονή κ απαιτήση των άλλων*» (σ. 73). Ο Π. Πρεβελάκης υποστηρίζει ότι: «Ο Ορέστης είναι ο Ρίτσος και το ποίημα – συνειδητά ή ανεπίγνωστα – εκφράζει το βασικό δίλημμα του ποιητή: Πολιτική δράση ή ποιητική δημιουργία; Στράτευση ή αυτονομία;».<sup>147</sup>

Νιώθει θύμα ο ίδιος, γιατί μια ολόκληρη ζωή τον ετοίμαζαν για την εκδίκηση και τώρα δεν νιώθει έτοιμος: «*Μπροστά στον προορισμό που οι άλλοι μου έταζαν.*

<sup>145</sup> Πρεβελάκης (1980) 361

<sup>146</sup> Μ.Γ. Μερακλής (1981) 529

<sup>147</sup> Πρεβελάκης (1980) 358

*Πώς γίνεται να ορίζουν λίγο-λίγο τη μοίρα μας, να μας την επιβάλλον κ' εμείς να δεχόμαστε;»* (σ. 74-75). Τελικά, πειθαναγκάζει τον εαυτό του στο δίκαιο μιας ορισμένης στιγμής, που θα περάσει, κι ύστερα θα έρθει άλλο κι άλλο: *«...Πώς γίνεται μ' ελάχιστα νήματα κάποιων δικών μας στιγμών να μας υφαίνουν ολόκληρο το χρόνο μας, τραχύ και σκοτεινόν, ριγμένον σαν καλύπτρα απ' το κεφάλι ως τα πόδια μας, σκεπάζοντας ολόκληρο το πρόσωπό μας και τα χέρια μας, όπου αποθέσανε ένα άγνωστο μαχαίρι...»* (σ. 74-75).

Ο Ορέστης του Ρίτσου έχει μια κούραση και μια αγανάκτηση εξαιτίας της πολύχρονης καταπίεσης που του επέβαλε το κοινωνικό σύνολο: *«Δε θέλω να είμαι το θέμα τους, ο υπάλληλός τους, τα' όργανό τους, μήτε ο αρχηγός τους. Έχω κ' εγώ μια δική μου ζωή και πρέπει να τη ζήσω. Όχι εκδίκηση - τι θα μπορούσε ν' αφαιρέσει απ' το θάνατο, ένας θάνατος ακόμη και μάλιστα βίαιος;»* (σ. 81).

Ανάλογα είναι και τα αισθήματα του Ορέστη του Μπακόλα. Ο Ορέστης του Μπακόλα είναι ένα απ' «τα κεντρικά πρόσωπα – θύματα», τα οποία σύμφωνα με την Καμπατζά: «ωθούνται πάντοτε, σε μια καλά προδιαγεγραμμένη πορεία, σε μια ολέθρια κατάληξη, όπως προστάζει η αδυσώπητη προσωπική τους μοίρα».<sup>148</sup>

Ο ήρωας «αισθάνεται ότι σηκώνει στους ώμους του ένα καθήκον και, ακόμη βαθύτερα, ένα πεπρωμένο που υπερβαίνει τις δυνάμεις του».<sup>149</sup> Ουσιαστικά δεν επιθυμεί να γίνει ο ίδιος φονιάς, αλλά είναι κάτι που του επιβάλλεται. Αρχικά, είναι ένας παθητικός παρατηρητής, είναι και αυτός ένας αδύναμος άντρας της οικογένειας, φοβάται να ενεργήσει, αλλά το καθήκον του ως «το μόνο αρσενικό παιδί της οικογένειας» (σ. 150) του επιβάλει να σκοτώσει. Σε περίπτωση που δε θα συνέβαινε αυτό, θα σήμαινε «ότι εδείλιασε μαλάκωσε ή πως το αίμα του έχει αλλάξει δεν είναι ίδιο πια με του πατέρα του» (σ. 24).

Ο Ορέστης του Μπακόλα νιώθει μίσος για όσους του επέβαλαν αυτό το βαρύ φορτίο και περισσότερο τον πατέρα του, με τον οποίο δεν φαίνεται να είχε στενές σχέσεις.<sup>150</sup> Ο ήρωας συγκρούεται με τα πάθη του, τις επιθυμίες του, το καθήκον, το φόβο και την αδυναμία του να δράσει. Ο Ορέστης παλεύει για την προσωπική του επιβίωση και δικαίωση. Στην πραγματικότητα βλέπουμε πως ο ήρωας του

---

<sup>148</sup> Β. Καμπατζά (2008) 1

<sup>149</sup> Μ. Παπαρούση (2005) 271

<sup>150</sup> «Τον κύρη μου τον έλεγαν συνταγματάρχη Αγαμέμνονα Ιατρίδη, σκοτώθηκε, τον σκότωσαν στο εικοστέτεσσερα» (σ. 99).

μυθιστορήματος προσπαθεί να ελέγξει τα ένστικτά του, γιατί η κλειστή οικογενειακή κοινωνία περιμένει από αυτόν την εκδίκηση και τη δικαίωση.<sup>151</sup>

Πριν το φόνο, ο Ορέστης του Ρίτσου ομολογεί πως τόσο ο ίδιος όσο και οι αδερφές του δεν είναι παρά φορείς μιας αρχέγονης μοίρας, που τους υποχρεώνει να παίζει ο καθένας το ρόλο για τον οποίο είναι γεννημένος (σ. 86). Η αγελάδα ξέρει την παράλογη αλήθεια: «σα νάχε μάθει πως το αίμα μας δε χάνεται, πως τίποτα δε χάνεται, τίποτα, τίποτα δε χάνεται μέσα σ' αυτό το μέγα τίποτα το απαρηγόρητο και το άσπλαγχο, το ασύγκριτο, τόσο γλυκό, τόσο παρηγορητικό, τόσο τίποτα» (σ. 87).

Ο Μπακόλας βάζει τον Αγαμέμνονα να λέει: «Είναι το προπατορικό αμάρτημα, αι αμαρτίαι γονέων που παιδεύουνε τα τέκνα» (σ. 66). Έτσι, και ο Ορέστης του Μπακόλα δε μπορεί να απαρνηθεί τη μοίρα του, γι' αυτό και η χαρτορίχτρα του είχε πει: «μη μου κρύβεσαι εμένα, δεν ησυχάζει το μυαλό σου και το αίμα σου, το αίμα σου μωρέ» (σ. 10).

Στο τέλος και οι δύο ήρωες θα αποποιηθούν τον εαυτό τους και θα κάνουν αυτό που περιμένει το κοινωνικό σύνολο. Ο Ορέστης του Ρίτσου: «Πάμε τώρα. Αναγνωρίζω τη μοίρα μου. Πάμε» (σ. 89). «Όλοι θα βρουν σ' εμένα εκείνον που περίμεναν, θα βρουν τον δίκαιον, σύμφωνα με τη νομοθεσία τους, και μόνο εσύ κ' εγώ θα ξέρουμε πως μες σ' αυτή τη λήκυθο κρατάω, στ' αλήθεια, την αληθινή μου τέφρα.» (σ. 88). Η εκδίκησή του είναι επαναστατική πράξη: «για ν' ανασάνει (αν γίνεται) τούτος ο τόπος».<sup>152</sup> Έτσι, ο ήρωας είναι σα να εύχεται να επανέρθει η ισορροπία και η τάξη. Ο ίδιος ας θυσιαστεί, αν είναι να έρθει η λύτρωση. Η Χ. Προκοπάκη βέβαια θεωρεί ότι η μοίρα του Ορέστη του Ρίτσου ορίζεται κοινωνικά και όχι ατομικά. Γι' αυτό και σημειώνει:

Αυτός ο κοινωνικός καθορισμός δεν είναι άσχετος από μια ιστορική αναγκαιότητα. Ο Ορέστης θα δει τον εαυτό του σαν όργανο της πράξης μέσα σε μια συγκεκριμένη ιστορική φάση, αξεπέραστη διαφορετικά. Και θ' αποφασίσει το φόνο επίσης: «ίσως για τη συμπλήρωση ορισμένου χρόνου, για να μείνει ελεύθερος ο χρόνος».<sup>153</sup>

Ο Ορέστης του Μπακόλα μες στην τρέλα του παραδέχεται: «Τη μάνα μου τη λέγαν Κλυταιμνήστρα, τη σκότωσα εγώ τον περασμένο χρόνο, την τιμώρησα, τα πήρα όλα πάνω μου, να τελειώνουμε την τραγωδία, να ζήσουν εν ειρήνη οι νεκροί κι οι

<sup>151</sup> «Στον *Κήπο των πριγκίπων* κυριαρχούν οι αγώνες των ένστικτων, της προσωπικής επιβίωσης, της επιβολής σε μια κλειστή οικογενειακή κοινωνία». Π. Μαρκόγολου (2004) 78

<sup>152</sup> Χ. Προκοπάκη (1981) 12

<sup>153</sup> Χ. Προκοπάκη (1981) 49

ζωντανοί – νεκροί που είναι ένας και απέναντί σας» (σ. 99). Ο ήρωας αποζητά λίγη σκιά δική του: «μια πνευματική ιδιοκτησία για τις σκέψεις μου, αδιαφορώ μόνο γι' αυτούς που δικάζαν» (σ. 100). Αφού έκανε αυτό που του αναλογούσε, αδιαφορεί για όλα τα υπόλοιπα που αφορούν την οικογένεια του γι' αυτό και δεν επιθυμεί στο τρελοκομείο επισκέψεις των αδερφών του.

Ο φόνος δεν περιγράφεται αναλυτικά στην *Τέταρτη Διάσταση*, δίνονται μόνο κάποια στοιχεία στον επίλογο, γιατί στόχος του είναι να καταδείξει τον τρόπο που ο φόνος στιγμάτισε τον ήρωα και τον οδήγησε στην αυτογνωσία και συγχρόνως στην αλλοτρίωση, καθώς υιοθετεί ως προσωπική επιθυμία, την επιθυμία της κοινής γνώμης. Πρώτος σκοτώνεται ο Αίγισθος και μετά η Κλυταιμνήστρα: «Σε λίγο ακούστηκε το πηχτό βογγητό ενός άντρα, κ' ύστερα μια ξαφνιασμένη, οδυνηρή γυναικεία κραυγή.» (σ. 89). Ο Δ. Τζιόβας<sup>154</sup> υποστηρίζει:

Ίσως η πολιτική ιδεολογία του Ρίτσου να έπαιξε κάποιο ρόλο στον καθορισμό του αποτελέσματος υπέρ των επιταγών της μοίρας και της κοινωνίας και εις βάρος των ατομικών επιδιώξεων. Το «happy end» αντανακλά ενδεχομένως την ιδεολογία του Ρίτσου εκφράζοντας μια συγκρατημένη αισιοδοξία, η οποία δεν είναι σε καμία περίπτωση ανεπιφύλακτη. Μάλλον το αντίθετο.

Ο Μ.Γ. Μερακλής αναρωτιέται για το τέλος του έργου:

Θα δικαιολογηθεί αυτή η αλληλουχία αίματος; Ο ποιητής αμφιβάλλει μαζί με τον Ορέστη για τη δικαιοσύνη της τιμωρίας: ό, τι έγινε, έγινε για ένα «ναι», που διαγράφεται στο βάθος «αόριστο», έστω και «αδιάβλητο». Και μπορεί να ετοιμάζει μια «νίκη ανώφελη». Η αισιοδοξία του Ορέστη είναι μια ακόμα πικρή αισιοδοξία.<sup>155</sup>

Ο Πήτερ Μπήαν σημειώνει για το μονόλογο του Ορέστη του Ρίτσου:

Το ποίημα μας μαθαίνει ότι οι θνητοί συμμετέχουμε στην παγκόσμια Αλήθεια. Υπάρχουν δυο στάδια. Πρώτον, με την περισυλλογή αναγνωρίζουμε: «την αθωότητα όλων των σφετεριστών», επειδή όλοι μας είμαστε: «σφετεριστές σε κάτι». Δεύτερον, πράττουμε σύμφωνα με αυτήν την αλήθεια, που είναι η Μοίρα μας.<sup>156</sup>

---

<sup>154</sup> Δ. Τζιόβας (2005) 276

<sup>155</sup> Μ.Γ. Μερακλής (1981) 533

<sup>156</sup> Π. Μπήαν (1980) 154

Ο Μπακόλας μας δίνει κάποια στοιχεία για το φόνο του Αίγισθου, όχι όμως της Κλυταιμνήστρα. Μετά το θάνατο του Αίγισθου, ο Ορέστης έτρεξε στην κάμαρα της μάνας του: *«καμιά διάθεση να σώσω το κεφάλι μου, καμιά ελπίδα»* (σ. 105-6). Ο Ορέστης, αφού εκπληρώνει το καθήκον του, νιώθει εξαντλημένος, όμως, ήθελε να σκοτώσει και άλλους, την Ηλέκτρα, τον εαυτό του, τον Πυλάδη, για να τελειώσουν όλα, να τον αφήσουν όλοι ήσυχο: *«να πάρουν τέλος οι αγάπες η υποχρέωση, να ανακουφιστώ, ομολογώ τα πάντα, αφήστε με ήσυχο»* (σ. 108).

Στο *Επιστροφή της Ιφιγένειας*, ο Ρίτσος παρουσιάζει τον Ορέστη μετά την επιτέλεση του χρέους του. Ο νεαρός ήρωας (και η Ιφιγένεια), τελικά, υποχώρησε μπροστά στη σύγκρουση θέλησης και αναγκαιότητας. *«Να μας, εδώ, νικητές τάχα (νικημένοι) έχοντας φέρει σε πέρας ένα «μεγάλο σκοπό» που δεν τον θέσαμε εμείς στον εαυτό μας»* (σ. 121). Αποτέλεσμα είναι η μοναξιά και η απομόνωση: *«Τι μόνοι, θέ μου, και ξένοι παρ' όλη την κοινότητα της μοίρας μας»* (σ. 128). Έλλειψη επικοινωνίας υπάρχει ακόμα και στα δυο αδέρφια, όπου πια τα ενώνουν μόνο οι νεκροί τους: *«Μες απ' αυτή την απουσία εξακριβώνουμε πιθανόν την ύπαρξή μας μες στο βουβό συνωστισμό εκείνων που λείπουν»* (σ. 118).

Περισσότερο και από την ίδια την ομιλήτρια ο Ορέστης ήταν ακόμα πιο δέσμιος στη μοίρα και τον προορισμό που άλλοι όρισαν γι' αυτόν: *«Το ξέρω, - το ίδιο και με σένα, καλέ μου και χειρότερα ίσως. Εσένα σούχαν κολλήσει στις παλάμες δυο μαχαίρια. Δε σε είχαν για να πετάς, όπως εμένα, μα να τρέχεις. Από εκείνα τα χρόνια είμαστε οι άρρωστοι στην επίβλεψη τρίτων»* (σ. 121). Η Ιφιγένεια τον θυμάται κολλημένο στη φράση: *«σήμερα οπωσδήποτε»* (σ. 127).

Ο ποιητής όμως αφήνει μια νότα αισιοδοξίας: *«Ίσως εμείς οι δυο που γνωρίσαμε ότι καμιά παρηγοριά δεν υπάρχει στον κόσμο, ίσως, γι' αυτό ακριβώς, εμείς οι δυο (έστω και χόρια ο καθένας) να κατορθώσουμε και πάλι να παρηγορήσουμε κ' ίσως να παρηγορηθούμε»* (σ. 132). Ο Σ. Διαλησμάς σημειώνει ότι: *«διακρίνεται το ξεκίνημα μιας άλλης γενιάς που έχει βιώσει γόνιμα το παρελθόν»*.<sup>157</sup> Ο Τζιόβας υποστηρίζει: *«Ίσως ο Ρίτσος βλέπει ομοιότητες στην τραγική μοίρα του οίκου των Ατρείδων και της παρακμής της αριστοκρατικής τάξης»*.<sup>158</sup>

Όταν αποχωρίζονται τα αδέρφια ο Ορέστης περιγράφεται λιτά στον επίλογο: *«εκείνος πασχίζει για ένα χαμόγελο μέσα στην αποξένωσή του»*, ενώ εκείνη βγαίνει απ'

---

<sup>157</sup> Σ. Διαλησμάς (1984) 47

<sup>158</sup> Δ. Τζιόβας (1996) 70

το σπίτι «ο αδερφός της την ακολουθεί αμίλητος. Μένει ακίνητος στο πάνω κεφαλόσκαλο», η Ιφιγένεια: «Στο κεφαλόσκαλο κοντοστέκεται και χωρίς να σηκώσει το πέπλο της, ακουμπάει το μάγουλό της στο στόμα του αδερφού της» (σ. 132).

Ο Πρεβελάκης σημειώνει ότι: «Η ύστατη σοφία του Ορέστη είναι η μέθη από την επίγνωση της ματαιότητας των πάντων. Το υπαρξιακό πρόβλημα, το λύνει με τη στωική αποδοχή της κοινής μοίρας των θνητών».<sup>159</sup>

Στον επίλογο του *Κήπου των πριγκίπων* μαθαίνουμε ότι ο Ορέστης πέθανε μόνος το 1952 (σ. 152-3), αλλά αξιοπρεπής. Οι μέρες του στο τρελοκομείο μακριά από την οικογένειά του, του έδωσαν την ευκαιρία να κατακτήσει την αυτογνωσία και την κοινωνική δικαίωση, αν και ο ίδιος αδιαφορούσε. Ο συγγραφέας της μεταπολεμικής περιόδου δίνει στον Ορέστη τα χαρακτηριστικά εκείνα του ανθρώπου της εποχής του. Ο Ορέστης είναι ο νέος άνθρωπος που ζει σε μια μεταβατική εποχή, όπου το ηρωικό κλίμα έχει καταπέσει και η πολιτικοκοινωνική ζωή της χώρας δεν έχει σταθεροποιηθεί. Αναγκάζεται να προσαρμοστεί στις νέες συνθήκες και να καταφύγει στη διερεύνηση περισσότερο του εσωτερικού τους χώρου, για να εκφράσει τις τραυματικές του εμπειρίες. Έχει βαθιά την αίσθηση της διάψευσης των οραμάτων τους και εκφράζει θέματα υπαρξιακά, όπως η μοναξιά, η περιθωριοποίηση και τα ψυχολογικά αδιέξοδα.

Ο Ορέστης του Μπακόλα, αν και με την ανάληψη του 'χρέους', οδηγείται επιτέλους στην κατάκτηση της 'ανδρικής' του ταυτότητας, η μητροκτονία του αποστερεί το άλλο θεμελιώδες κομμάτι του εαυτού του, με αποτέλεσμα την ενδοψυχική σύγχυση και την οριστική απώλεια της διανοητικής του ισορροπίας. «Είναι το προπατορικό αμάρτημα του *Αγαμέμνονα*, αι αμαρτίαι γονέων που παιδεύουνε τα τέκνα» (σ. 66), όπως αναφέρει και ο ίδιος ο *Αγαμέμνων* για την πάντοτε καταστροφική κατάληξη: είτε αρνηθεί κανείς το πεπρωμένο του και αγωνιστεί εναντίον του είτε το αποδεχτεί, είναι αδύνατο να ξεφύγει από αυτό.<sup>160</sup>

Ο Ορέστης και στα δύο έργα ταυτίζεται με το κοινωνικό χρέος, καθώς υπερισχύει της προσωπικής επιλογής και των ονείρων. Ο φόνος και στους δύο λογοτέχνες, από τα κίνητρα που οδηγούν σε αυτόν μέχρι και την εκτέλεσή του, λειτουργεί ως ένα φορτίο για τον Ορέστη, το οποίο καταναγκαστικά φέρει, διαισθανόμενος το χρέος του για την εκτέλεση μιας αποστολής, άλλοτε με την προσωπική κρίση του ήρωα, προερχόμενη από κάποια εσωτερική αλλαγή ή

---

<sup>159</sup> Πρεβελάκης (1980) 363

<sup>160</sup> Μ. Παπαρούση (2005) 271-272



εξωτερική επιβολή και άλλοτε με την ευθύνη του ήρωα για την πράξη, λόγω συγγενικών δεσμών. «*Σφετερίστρια*» της ζωής του Ορέστη, η αδερφή του, αφού του θυμίζει το χρέος του. Ο φόνος, τελικά, οδηγεί τον ήρωα στην μοναξιά και την αλλοτρίωση στο Ρίτσο. Στο Μπακόλα η μοναξιά παρουσιάζεται ως προσωπική επιλογή του ήρωα και τελικά η τρέλα δείχνει στον αναγνώστη ότι ο ήρωας δεν κατάφερε να διαχειριστεί την πράξη του.

### **Η Κλυταιμνήστρα στην *Τέταρτη Διάσταση* και στον *Κήπο των Πριγκίπων***

Παρόλο που δεν υπάρχει μονόλογος στην *Τέταρτη Διάσταση* με ομιλήτρια την Κλυταιμνήστρα, ωστόσο πρωταγωνιστεί με τις συχνές αναφορές στο πρόσωπό της. Η ηρωίδα έχει σκηνική δράση μόνο ως βουβό πρόσωπο στο μονόλογο του *Αγαμέμνονα*, οπότε μιλάει με τις πράξεις της, αλλά πρωταγωνιστεί και στις παιδικές αναμνήσεις των παιδιών της. Στον *Κήπο των πριγκίπων* υπάρχει μονόλογος της ηρωίδας, αλλά σύμφωνα με την Κολάκη:<sup>161</sup>

Ο χαρακτήρας της Κλυταιμνήστρας είναι πιο δύσκολο να ορισθεί, γιατί ο μονόλογός της είναι πολύ περίπλοκος και καλύπτει το μεγαλύτερο εύρος χρόνου. Η Κλυταιμνήστρα πιο πολύ περιγράφει τους άλλους και λιγότερο συλλογίζεται. Έτσι παραμένει πιο μυστηριώδης από τα άλλα πρόσωπα, ιδιαίτερα από τον Αγαμέμνονα. Όμως αποκαλύπτοντας τους άλλους, αποκαλύπτει και τον εαυτό της.

Η Κλυταιμνήστρα και στα δύο έργα εμφανίζεται ως η πιο δυναμική προσωπικότητα απ' όλους, γι' αυτό και καθορίζει με τις αποφάσεις και τις πράξεις της την ζωή των υπόλοιπων μελών της οικογένειας, αλλά και αυτών που την περικλείουν. Ειδικά στο Μπακόλα μάλιστα είναι το άτομο που τους παρασύρει και τους εκτραχύνει όλους. Ο Αγαμέμνων της έλεγε: «*τ' όνομά σου Κλυταιμνήστρα, μοιάζει σα βάλτος έλλειψη προσανατολισμού, θαρρώ πως κάποιος με παραφυλά να με πληγώσει, έχουν μια πίκρα τα μαλλιά σου, σα δέντρο με άχαρο λουλούδι, καρπό όλο κουκούτσι, φλούδα, μονάχα ένας απονενομημένος θα σε γευόταν*» (σ. 118).

Η Κλυταιμνήστρα είναι η σύζυγος, η γυναίκα, η βασίλισσα, η μάνα, η υπεύθυνη του σπιτιού. Δε θα ήταν υπερβολή, λοιπόν, να λέγαμε πως συμβολίζει τη σύγχρονη γυναίκα του 20<sup>ου</sup> αιώνα με τους πολλαπλούς ρόλους. Ωστόσο, ο Ρίτσος στο

---

<sup>161</sup> Μ. Κολάκη (Δεκ. 88-Φεβρ. 89) 35

έργο του προβάλλει περισσότερο τη μητρική της ταυτότητα, ενώ ο Μπακόλας την ερωτική.

Ξεκινώντας με τη σχέση της με τον Αγαμέμνονα παρατηρείται και στα δύο έργα ότι είναι πιο δυναμική απ' το σύζυγό της. Ο *Αγαμέμνων* του Ρίτσου την ικετεύει να κάνει το πλήθος να σωπάσει (σ. 57) και της παραχωρεί την εξουσία. Η Κλυταιμνήστρα στο Μπακόλα έχει αναλάβει τη διοίκηση του σπιτιού και των κτημάτων. Περιγράφεται από την Κασσάνδρα επιβλητική, κυρίαρχη και συγκριτικά με τον Αγαμέμνονα είναι «*σα βασίλισσα και κείνος ο υποταχτικός*» (σ. 95).<sup>162</sup>

Απ' τον πρόλογο κιόλας του *Αγαμέμνονα* της *Τέταρτης Διάστασης* φαίνεται ένα ίχνος υποκρισίας στις αντιδράσεις της και μια υποτιμητική στάση απέναντι στο νικητή και τροπαιούχο στρατηλάτη και σύζυγό της: «*Δεν ξέρεις αν τον ακούει*» (σ. 57). «*Μια πρώτη παρουσία της σιωπής ως κενού αφορά την έλλειψη επικοινωνίας*».<sup>163</sup> Υποτιμητικά βλέπει και η Κλυταιμνήστρα τον Αγαμέμνονα του Μπακόλα, γι' αυτό και απαντά πάντα απότομα στις παρατηρήσεις του: «*Ας μη με έκλεβες από τον άλλον, θα μπορούσε να μου πει, λες και το είχα κάνει από καπρίτσιο ή γιατί μου επερίσσευε ο καιρός και δεν κατάφερνα με τι να τον γεμίσω*» (σ. 56). Ο Αγαμέμνων δεν ήταν σίγουρος ότι διάβαζε τη σκέψη της (σ. 54-5) και παραδέχεται ότι δε μπορούσε να τη δαμάσει.

Στο Ρίτσο η Κλυταιμνήστρα περιγράφεται λιτά και σαφέστατα στο μονόλογο του Αγαμέμνονα: «*ωραία, αυστηρή, επιβλητική, σκύβει, με μίαν αταίριαστη στο ύφος της ταπεινοφροσύνη*», που δεν πρέπει να διαχωριστεί από μια επιμελημένη και βαθιά υποκρισία, προερχόμενη από το τραγικό λόγο, που πρώτος δραματοποίησε τη μορφή της γυναίκας, που περιμένει χρόνια να εκδικηθεί. Εδώ η βασίλισσα διευρύνει έμπρακτα την υποκρισία της με την ενέργειά της: να λύσει τα σανδάλια του Αγαμέμνονα – μια επιθυμία, που είχε εκφράσει ο Αγαμέμνων στην τραγωδία του Αισχύλου, χωρίς όμως αναφορά στην Κλυταιμνήστρα. Ο Ρίτσος την αόριστη επιθυμία του άρχοντα την παρουσιάζει ως αυθόρμητη επιθυμία της γυναίκας.<sup>164</sup>

Στο Μπακόλα η Κλυταιμνήστρα δεν προσποιείται την ταπεινή σύζυγο, καθώς απαντά κατά πρόσωπο στις παρατηρήσεις του συζύγου της και δε διστάζει να τον κατηγορεί («*Είναι γιατί γεννήθηκα εγωιστής, μου λέει*» (σ. 66-67)).

<sup>162</sup> Η Κασσάνδρα στο στ. 1237 του *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου χαρακτηρίζει την Κλυταιμνήστρα 'παντάτολμος' και στο στ. 1258 'λέαινα συγκοιμώμενη λυκί λέοντος εγενούσπουσία'.

<sup>163</sup> Ε. Φιλοκύπρου (2004) 65

<sup>164</sup> Α. Σκιαδάς (1981) 618

Η Κλυταιμνήστρα του Ρίτσου στο μονόλογο του Αγαμέμνονα περιμένει χρόνια, για να πραγματοποιήσει το σχέδιό της, γι' αυτό και οι αποφάσεις για τη συμπεριφορά της είναι δεδομένες, δεν παίρνονται στη διάρκεια της δράσης. Τώρα έχει φτάσει απλά η στιγμή της πραγματοποίησής τους, έτσι δεν φαίνεται να υπάρχουν ψυχολογικές διακυμάνσεις της ηρωίδας. Ο Αγαμέμνων του Ρίτσου παρατηρεί τα παράξενα μάτια της και τη φωνή της, όταν δίνει εντολή στις δούλες να στρώσουν τα χαλιά: *«Δούλες τι μου στεκόσαστε έτσι; Την ξεχάσατε, λοιπόν, την προσταγή μου; Είπα να στρώστε τα χαλιά απ' την άμαξα ως το σπίτι για να γίνει ο δρόμος κόκκινος όλος, να περάσει ο αφέντης μου»* (σ. 60). Τα κίνητρα του φόνου δεν φαίνονται, απ' τον επίλογο μπορούμε να συμπεράνουμε ότι ο έρωτας για τον Αίγισθο και η παραμονή της στην εξουσία μαζί του αποτελούν κίνητρα, όπως συμβαίνει και στην τραγωδία του Αισχύλου, ωστόσο δεν γίνεται κάποια αναφορά στη σφαγή της Ιφιγένειας.

Αντιθέτως, ο Μπακόλας δίνει περισσότερα στοιχεία. Το μίσος της Κλυταιμνήστρας προς τον Αγαμέμνονα του Μπακόλα άρχισε απ' το γάμο τους, όταν η ίδια θεώρησε ότι την αποπλάνησε. Το μίσος της θρεφόταν χρόνια και απ' τις απιστίες του, αν και η ίδια υποστηρίζει στο μονόλογό της ότι προσπαθούσε πάντα να τον δικαιολογήσει (σ. 126, 128). Ο βασικότερος λόγος σύγκρουσης με το σύζυγό της ήταν η απόφαση της Ιφιγένειας να ακολουθήσει τον πρίγκιπα παρά τις διαφωνίες του πατέρα της. Η Κλυταιμνήστρα συμφωνεί με την απόφαση της κόρης της, γιατί θεωρεί μοιραίο να υποτάσσεται η γυναίκα στον άντρα: *«πάντοτε ενός αντρός μας έταξε η μοίρα την καρδιά, μονάχα που δεν πρέπει να ναι αίμα μας»* (σ. 122-3). Εξάλλου και η ίδια δεν άκουσε τη μητέρα της και ακολούθησε τον Αγαμέμνονα. Στον Μπακόλα, η Κλυταιμνήστρα χρησιμοποιεί τον Αίγισθο, οπότε δε μπορούμε να ισχυριστούμε ότι ο έρωτάς της για το νεαρό αποτελεί κίνητρο για το φόνο.

Η Κλυταιμνήστρα του Ρίτσου είναι ανώτερη από τον Αίγισθο στη σχέση τους, γιατί διαθέτει το στοιχείο της επίγνωσης, αν και δε δίνεται έμφαση στην ανισότητά τους. Στο τέλος, βέβαια, θα μοιραστεί μαζί του την εξουσία. Πιο δυναμική πάντα από τον Αίγισθο του Μπακόλα δείχνει μια υποκριτική αδυναμία μπροστά του. Τον έχει κάνει κύρη του σπιτιού, αλλά πάντα ελέγχει και τις πράξεις του και τις κατακρίνει, όταν τους εκθέτουν στην κοινωνία: *«Θα πέσουμε στα στόματα της φτώχειας»*. Στον καβγά των δύο εραστών η Κλυταιμνήστρα είναι αυτή που προστάζει και ο Αίγισθος, αυτός που δεν έχει να χάσει τίποτα: *«είσαι παλιάνθρωπος δειλός σκουλήκι»*. (σ. 133). Η Κλυταιμνήστρα καταλήγει: *«μονάχοι μας βουλιάξαμε στη λάσπη, κοιμόμασταν μαζί»* (σ. 148). Ο Αίγισθος γίνεται ένα πειθήνιο όργανο της Κλυταιμνήστρας,

αρνείται όμως να το ομολογήσει ακόμα και στον ίδιο του τον εαυτό. Αν και το τσεκούρι το είχε αγοράσει ο Αίγισθος, η Κλυταιμνήστρα το είχε κρύψει στο νεροχύτη: «*λες και το είχαμε συμφωνημένο, πως μόνο μια μπορούσε νάναι η χρήση του*» (σ. 36). Στο δικαστήριο, ο νέος θα συνειδητοποιήσει ότι τον χρησιμοποίησε. Φαίνεται ότι στον Αίγισθο «αναζητούσε κάποιο ερωτικό πάθος, γιατί αυτός φαίνεται να είναι «δυνατός»- αλλά ταυτόχρονα, κι επιβολής πάνω σ' αυτόν, αφού στην ουσία δεν είναι διατεθειμένη να εκχωρήσει σε κανέναν άλλο την «εξουσία».<sup>165</sup>

Η Κλυταιμνήστρα του Ρίτσου φαίνεται πως βιάζεται να πραγματοποιήσει το σχέδιο της: «*Θαρρώ πως δε μ' ακούς*» (σ. 67), είναι πάντα πρακτική και δε μένει στα λόγια: «*Τι σημασία έχουν τα λόγια; Μόνο η πράξη μετριέται και μετράει, - όπως τόνιζες πάντα*» (σ. 67). Η ηρωίδα μένει αμίλητη μέχρι το τέλος. Αφού πάει μαζί του στο λουτρό, βοηθάει τον Αίγισθο να πραγματοποιήσει το φόνο, όπως πληροφορούμαστε απ' τον επίλογο. Μπαίνει ξανά στην αίθουσα: «*Ωχρή, υψηλή, πανέμορφη. Ανεβαίνει σε μια καρέκλα. Κρεμάει στο καρφί του τοίχου μια ναυτική κουλούρα. «Λάχεσις». Λέει. Ύστερα πλησιάζει τον καθρέφτη και διορθώνει τα μαλλιά της*» (σ. 68-9). Τελικά, η ίδια έπαιξε το ρόλο της μοίρας και αποφάσισε για το τέλος του συζύγου της.

Αντιθέτως, η Κλυταιμνήστρα του Μπακόλα αποδίδει τα πάντα στην τύχη αποποιείται την ευθύνη για το τέλος του συζύγου της. Πριν μιλήσει στο δικαστήριο, μας εξομολογείται τις σκέψεις της και τελικά αποφασίζει: «*πες πως όλα έγιναν τυχαία, εκτός από το θάνατο εκείνου, δεν ήταν δυνατό να τον προλάβω*» (σ. 151). «Ο Μπακόλας βάζει τα πρόσωπά του να απορρίπτουν κάθε θεολογική εξήγηση της συμπεριφοράς τους. Η Κλυταιμνήστρα δεν αντέχει τις τύψεις και προτιμά στο τέλος να τα αποδώσει όλα στην τύχη. Έτσι απαλλάσσεται και η ίδια από τις ευθύνες της. Το ίδιο κάνει και ο Αγαμέμνωνας με το «προπατορικό αμάρτημα».<sup>166</sup>

Η Κλυταιμνήστρα του Ρίτσου δε μιλάει μέχρι το τέλος του μονολόγου, στον *Κήπο των πριγκίπων*, όμως, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι είναι και δεινή ρήτορας, καθώς βρίσκει τον τρόπο να πάρει το δικαστήριο με το μέρος της. Εκθέτει τα δικά της επιχειρήματα και όχι του συνηγόρου.<sup>167</sup>

---

<sup>165</sup> Μ. Παπαρούση (2005) 267-8

<sup>166</sup> Μ. Κολάκη (1988-89) 35

<sup>167</sup> Ενώ ο συνήγορος τους συμβουλεύει να στηρίξουν την απολογία τους στο φιαλίδιο και η Κλυταιμνήστρα να ομολογήσει ότι ο Αγαμέμνων ήξερε την παράνομη σχέση τους και τους είχε απειλήσει ότι θα τους σκοτώσει, η ίδια τελικά υποστήριξε κλαίγοντας ότι ο Αίγισθος τον μισούσε και

Η Κλυταιμνήστρα του Ρίτσου παραμένει ερωτική παρά την αδιαφορία του συζύγου. Ο κουρασμένος στρατηγός της παραχωρεί την κλίνη τους, αλλά αναφέρεται στο ερωτικό της παράστημα «σαν άγαλμα υπέροχο» (σ. 59). Ο Ορέστης θυμάται: «Όλα ένας έρωτας – μαγεία και θάμβος, (όπως έλεγε κάποτε η μητέρα)» (σ. 83). Η κίνηση ακόμα να φτιάξει τα μαλλιά της μετά το φόνο, αποκαλύπτει μια κατάσταση ερωτικής διαθεσιμότητας. Μετά την φοβερή πράξη, σκέφτεται τον εαυτό της ως γυναίκα που θέλει να αρέσει στον Αίγισθο (σ. 69).

Ο Μπακόλας τονίζει την σεξουαλικότητα της ηρωίδας του. Ο Αίγισθος θυμάται: «Ξεκούμπωσε τη μπλούζα της, ήταν σκοτάδι. Ανάσαινε βαρειά.» (σ. 44). Ο Αγαμέμνων: «και γω στεκόμουν δίπλα της συνέχεια, της έφτιαχνα τη ρόμπα και της έλεγα να μη μου κάθεται με τόνα πόδι πάνω στ' άλλο – φοβόμουν τα όνειρα, πως κάποια μέρα θ' αποτολμούσε να εμφανιστεί ολόγυμνη επάνω στο μπαλκόνι και πως θα γύριζαν διακόσια, έστω δύο, αντρικά κεφάλια, μάτια αντρικά, και κείνη θα στεκότανε απτόητη ακάλυπτη προκλητική, δεμένη με τα βλέμματά τους και παραδομένη» (σ. 54-55).

Στην *Τέταρτη Διάσταση*, τονίζεται περισσότερο η ομορφιά της ηρωίδας, η οποία συνδέεται με τη διατήρηση της νεότητας και την κοκεταρία. Ο Αγαμέμνων παραδέχεται πως τα χρόνια πέρασαν και τους έχουν γεράσει όλους, ακόμα και την Ελένη εκτός από την Κλυταιμνήστρα (σ. 65). Ο Ορέστης του Ρίτσου στο μονόλογό του την θυμάται όμορφη και πάντα νέα ή καλύτερα αγέραστη: «παλιά καπέλα της μητέρας που πια δεν τα φορεί η μητέρα – δεν τα καταδέχεται. Την είδες το απόγευμα στον κήπο; - τι όμορφη πούναι ακόμη – δεν γέρασε διόλου, ίσως γιατί εποπτεύει το χρόνο και τον πράττει κάθε στιγμή, - θέλω να πω ανανεώνεται γνωρίζοντας τη νεότητα που χάνει - ίσως γι' αυτό την παίρνει πίσω» (σ. 77-8). Η φωνή της ήταν: «σύγχρονη, καθημερινή, σωστή, - μπορεί να προφέρει φυσικά τα πιο μεγάλα λόγια ή και τα πιο μικρά, στην πιο μεγάλη σημασία τους» (σ. 78). Η κοκεταρία της Κλυταιμνήστρα φαίνεται απ' τις αναφορές στα καπέλα, στα βαμμένα της νύχια, στα χτενίσματά της μπροστά στον καθρέφτη (σ.77-8). Αντίστοιχα, ο Ορέστης του Μπακόλα εξομολογείται στον Πυλάδη ότι η μητέρα δεν είναι για λύπηση: «ούτε ξενοπλένει ούτε έγινε καμιά γριά που την παιδεύουν οι ρευματισμοί» (σ. 24).

Ο Ορέστης του Ρίτσου θεωρεί ότι αυτή η ομορφιά και η νεανικότητά της είναι βασικός λόγος ζήλειας της Ηλέκτρας: «Ίσως αυτό δεν της συγχώρεσε ποτέ η αδερφή

---

ήθελε να εκδικηθεί για το θάνατο της αδερφής του. Ο Αίγισθος σηκώθηκε χλωμός και ταραγμένος, γιατί δεν το περίμενε να τον κατηγορήσει η ερωμένη του (σ. 101).

μου – την αιώνια νεότητα – αυτή η γριά παιδίσκη, συνετή από αντίθεση, δοσμένη στην άρνηση της ομορφιάς και της χαράς» (σ. 79). Η εμφάνιση, η φωνή, ο τρόπος που διαχειρίζονταν τις καταστάσεις της ζωής τους είναι αντίθετος στις δυο γυναίκες που καθόρισαν τη ζωή του Ορέστη, γι' αυτό και η Ηλέκτρα εξοργιζόταν με την κοκεταρία, τη χάρη και τον ερωτισμό που απέπνεε η μητέρα τους (σ. 79).

Στο Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού, αντιθέτως, η ηρωίδα θυμάται για τη μητέρα της πως: «μετά τον τελευταίο της τοκετό είχε ασκημίσει το μέτωπό της γεμάτο φακίδες· τα στήθη της είχαν χάσει το σχήμα τους – τόξερε και τόκρυβε κ' είχαν ενοχλημένη, δύστροπη, σχεδόν αντιπαθητική» (σ. 143). Εντούτοις, προσπαθούσε να φροντίζει τον εαυτό της, κοιταζόταν στον καθρέφτη, έβαφε τα μάτια της με δαφνόφυλλο, πείραζε την Ηλέκτρα, γιατί «η δάφνη προοριζόταν πάντα για τα μέτωπα των αθλητών και των ποιητών». Ακόμα, και η ίδια παραδέχεται τα γηρατιά της, τα οποία φέρνουν τη γνώση και μάλιστα πιο γρήγορα από τους άντρες: «τόδες λοιπόν κ' εσύ πώς γέρασα; Και μονομιάς έγινε πάλι απλή κι ωραία κι αγαπημένη όπως πριν από χρόνια, πριν απ' το δικό της φόνο και πριν απ' τους μικρούς, ανεξιχνίαστους φόνους του χρόνου» «Από τότε, δε βαφόταν πια – εγκαταλείφθηκε. Εμείς οι γυναίκες γερνάμε πιο γρήγορα, μαθαίνουμε πιο γρήγορα» (σ. 144).

Η Κλυταιμνήστρα του Ρίτσου είναι για τα παιδιά της το γυναικείο πρότυπο και όσον αφορά την εξωτερική της εμφάνιση φαίνεται και δύσκολο για τα κορίτσια να το ακολουθήσουν και να το ξεπεράσουν. Η Θωμαδάκη παρατηρεί: «Βλέπουμε ότι τα πράγματα της Κλυταιμνήστρας ασκούν μια παράξενη γοητεία επάνω στα παιδιά της, γοητεία ανάμικτη με στοιχεία ερωτισμού, τύψεων, ενοχής και δέους».<sup>168</sup> Ακόμα, τα προσωπικά της αντικείμενα παρουσιάζονται ως αφορμή να θυμηθούν την ιστορία της οικογένειάς τους: «Τα πράγματα είναι η καλειδοσκοπική παράσταση της ζωής».<sup>169</sup> Έτσι, δίνεται η αφορμή στα παιδιά να θυμηθούν τη μητέρα τους. Ακόμα, μέσα από αυτή τη διαλεκτική σχέση ανθρώπων – αντικειμένων, τα αντικείμενα: «Παίζουν τον ρόλο του πρωταγωνιστή, του κομπάρσου και του μάρτυρα».<sup>170</sup> Έτσι, όταν η Ιφιγένεια δοκίμαζε τα κοσμήματα της μητέρας της μπροστά στον καθρέφτη (σ. 123), δείχνει ότι: «ο καθρέφτης ενσαρκώνει εδώ τη διάθεση ταύτισης της ηρωίδας

---

<sup>168</sup>Μ. Θωμαδάκη (1991) 86

<sup>169</sup>Μερακλής (1981) 541

<sup>170</sup>Προκοπάκη (1981) 18

με τη μητέρα της, μιας ταύτισης που περιέχει το στοιχείο του εξιδανικευμένου ερωτισμού».<sup>171</sup>

Η μητρική της αγάπη στην *Τέταρτη Διάσταση* αποδεικνύεται από το ενδιαφέρον της για τη στολή των αποκριών της Ιφιγένειας (σ. 123), το προσωπείο (αν και η Ιφιγένεια πιστεύει πως την είχε φυλάξει: «για τις δικές της μόνον συγκινήσεις, γιατί, βέβαια, το γνώριζε εκείνη ότι σ' εμένα πια δε θα χρειαζόταν) και τις παλιές παιδικές φωτογραφίες που βρέθηκαν στα συρτάρια της. Ακόμα, η Ιφιγένεια πιστεύει ότι τον Ορέστη τον αγαπούσε περισσότερο απ' όλους, γιατί ήταν άντρας: «Στο δικό σου πρόσωπο ίσως τιμώρησε τη δέσμευσή της. Πολύ αγαπούσε η μητέρα, κι αυτό δε συγχωρούσε στον εαυτό της αυτή η περήφανη, η ωραία, η αυταρχική, η ανεξάρτητη· δε συγχωρούσε το να μην είναι αυτάρκης» (σ. 129-130). Αγαπούσε τον Ορέστη και τα κορίτσια ζήλευαν, τον χάριδευε, τον έντυνε, φύλαγε τα παιχνίδια του (σ. 130-1).

Ως μητέρα η Κλυταιμνήστρα του Μπακόλα δείχνει μια αδυναμία στον Ορέστη και ενδιαφέρεται πολύ για την ερωτική ζωή των παιδιών της. Η Κλυταιμνήστρα νοιάζεται να μην πληγωθεί ο Ορέστης και προσπαθεί να μη μάθει για τον πνιγμό της Θεανώς (σ. 132). Ακόμα, στο δικαστήριο, όταν ακούγονται οι κατηγορίες του Αίγισθου για τον Αγαμέμνονα, η Κλυταιμνήστρα προσέχει τις αντιδράσεις του γιου της. Την απασχολεί πολύ η αρρενωπότητά του και προσπαθεί να τον αντρώσει πηγαίνοντας κοντά του κορίτσια· προβληματίζεται για τις παρέες του, γιατί φοβάται τις κακές επιρροές, δε θέλει να γίνει σαν τον Αίγισθο και κατακρίνει τη σχέση του με τον Πυλάδη: «παράτα τον τον άχρηστο», «[...] αν ήσουν τελειωμένος άντρας δε θα σ' έκλαιγα, μα ποιος είναι κορίτσι ή αγόρι δεν τ' ορίσαμε ποτέ σ' αυτό το σπίτι». (σ. 141).

Με την Ηλέκτρα συγκρούεται συχνά, γιατί είναι και οι δυο δυναμικές, η Ηλέκτρα υπηρετεί πάντα τον πατέρα της και εκθέτει συνεχώς την Κλυταιμνήστρα στα μάτια των άλλων, οπότε είναι μια συνεχής ενόχληση: «βρώμα» φώναζε η μια στην άλλη «βρώμα» θα έπεφτα να σκοτωθώ απ' το μπαλκόνι αν είχα και μία στάλα αγάπης μου για σένα» (σ. 23). Η Κλυταιμνήστρα προσπαθεί να της επιβληθεί, αλλά δεν τα καταφέρνει και θα λέγαμε ότι είναι το πρόσωπο του έργου το οποίο επηρεάζει λιγότερο: «Ηλέκτρα σε προστάζω είμαι η μάνα σου, ξενύχτησα πολλές βραδιές για χάρη σου, μου τις χρωστάς», «όχι δε σου χρωστάω τίποτε γι' αυτό και θα σου πω πως ο πατέρας έφυγε τη νύχτα, προτού τον απατήσετε, έσβυσε το κερί του κι έφυγε». (σ. 124-

---

<sup>171</sup> Μ. Θωμαδάκη (1991) 85

5). Ο ερωτισμός της Κλυταιμνήστρας προβάλλεται στην κόρη της με τρόπο προκλητικό, με αποτέλεσμα η επαναστατημένη κόρη να αντιδρά ακραία.

Κοινό χαρακτηριστικό, που αποδίδεται και στα δύο έργα είναι η μυστήρια προσωπικότητά της που συνδυάζεται με τη μητρική στοργή. Ο Ορέστης του Μπακόλα θεωρεί ότι η μητέρα του διαθέτει «*μια υποχθόνια επιδίωξη*» συνδυασμένη με τη μητρική στοργή (σ. 19). Ο Ορέστης του Ρίτσου παραδέχεται ότι τη θαύμαζε και τη φοβόταν. Η ίδια είχε πάντα τη γνώση, όταν οι άλλοι την αγνοούσαν, δε μιλούσε πολύ, ήταν αινιγματική και οι κινήσεις της έβγαιναν πάντα απλά και άνογα: «*Έτσι έβρισκε πάντα η μητέρα την πιο ακριβή της κίνηση και στάση ακριβώς τη στιγμή της απουσίας της, - πάντα φοβόμουνα μήπως χαθεί απ' τα μάτια μας, μήπως αναληφθεί καλύτερα*» (σ. 78). «*Τόσο απλή και πειστική είταν η μητέρα και δυνατή μαζί, επιβλητική και ανεξερεύνητη*» (σ. 79).

Η δυναμική προσωπικότητα της ηρωίδας εντυπωσίαζε τους άλλους, γιατί συνδυαζόταν με αυτοπεποίθηση και μια τάση υποτίμηση προς τους άλλους. Ο Ορέστης του Ρίτσου θυμάται: «*Αυτή η βαθειά της κατανόηση κ' η τρυφερή επιείκεια για όλους και για όλα (σχεδόν μια περιφρόνηση)*» (σ. 78). Ήταν πάντα περήφανη, ένιωθε πάντα ανώτερη και το γέλιο της ήταν: «*μικρό, πονηρό, πολυδιάστατο*». Η επιμονή της είναι ένα επιπλέον ενοχλητικό χαρακτηριστικό της για την Ιφιγένεια: «*Αυτό μ' ενοχλούσε σαν πείσμα προσωπικό της μητέρας που διόλου δεν ταίριαζε στα μεγάλα, λυπημένα της μάτια, στη μεγάλη ομορφιά της ή στη δική μας ευπιστία εκείνων των χρόνων*» (σ. 118). «*Όλα τα γνώριζε από πριν εκείνη - δεν τα απόφευγε, δεν πισωδρομούσε*» (σ. 129).

Στον *Κήπο των πριγκίπων* ο Αίγισθος τη στιγμή των ανακρίσεων την χαρακτηρίζει: «*αμίλητη, ανέκφραστη και αινιγματική, μεγαλοπρεπής σχεδόν και θριαμβεύουσα, αρνήθηκε να απαντήσει σ' οποιαδήποτε ερώτηση απ' οποιονδήποτε κι αν προερχόταν*» (σ. 31). Κάρφωνε μόνο τα μάτια της πάνω στον Αίγισθο λες και είχαν συμφωνήσει να πληρώσει μόνο αυτός. Δεν άλλαξε στάση: «*την είπαν σφίγγα, ματωμένη πυργοδέσποινα και δεν edίστασαν να την παρομοιάσουν με ηρωίδα αρχαίας τραγωδίας. Ενώ εμένα μ' έβλεπαν σαν ειδεχθή φονιά.*» (σ. 32).

Στη συνείδηση του Ορέστη η μητέρα του είναι η φόνισσα του πατέρα του. Ο Ορέστης του Ρίτσου την αποκαλεί και φόνισσα, αλλά ομολογεί πως τρέφει κάποια συμπάθεια απέναντί της, γιατί: «*μεγάλη γνώση μεγάλωσε τα μάτια της μες στο σκοτάδι και βλέπει, - βλέπει το ανεξάντλητο, το ανέφικτο και το αμετάβλητο. Με βλέπει*» (σ. 81). Ο Ορέστης του Μπακόλα βλέπει στον εφιάλη του την Κλυταιμνήστρα να



αλλάζει με μεγάλη ευκολία συμπεριφορά, καθώς συνδυάζει τη μητρική στοργή και τη φονική εικόνα (σ. 19).

Ο φόνος της Κλυταιμνήστρας στην *Τέταρτη Διάσταση* περιγράφεται στο *Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού*: «Σχεδόν δεν αμύνθηκε [...] και στύλωσε τα μάτια της μ' αυτοκυριαρχία και με αόριστη έκφραση στοργής» (σ. 144). «Δε θ' ανεχόταν η μητέρα να πεθάνει, όπως πεθαίνουμε εμείς, σ' ένα κρεββάτι, μπλεγμένη στ' άσπρα, μαραμμένα μαλλιά της, σαν πιασμένη στα πόδια μιας άσπρης αράχνης» (σ. 145). Πρώτα, όμως η Ηλέκτρα φτάνει στο σημείο να λυπηθεί τη μητέρα της και να υποστηρίξει ότι δεν χρειαζόταν η εκδίκηση του Ορέστη και να κατανοήσει την ανάγκη της για εκδίκηση: «και λέω που πια δε χρειάζονταν του αδερφού μου η εκδίκηση σε τέτοιαν ώρα απόλυτης κούρασης, εξάντλησής της, όταν είχε περάσει πια η οργή, κι ακόμη η τύψη της κ' η μετάνοιά της κι όλο το πάθος που ίσως να δικαίωνε τα πριν εγκλήματα» (σ. 144). Ο Μπακόλας δε δίνει πληροφορίες για τη δολοφονία της Κλυταιμνήστρας.

Η Κλυταιμνήστρα και στα δύο έργα ξέρει να επιβάλλεται και μόνο με το παρουσιαστικό της. Είναι έντονα ερωτική, κυρίαρχη, ξέρει να εξουσιάζει και έχει πάρει το ρόλο του άντρα – αφέντη του σπιτιού στον *Κήπο των προγκίπων*, ενώ στην *Τέταρτη Διάσταση* εξουσιάζει και το κράτος. Η ίδια φαίνεται να νιώθει περιφρόνηση για τον αδύναμο άντρα της, καθώς την έχει απογοητεύσει. Για την Κλυταιμνήστρα του Μπακόλα η Μ. Παπαρούση<sup>172</sup> σημειώνει:

Είναι ταυτόχρονα η αρχέγονη ενσάρκωση της μητριαρχίας και η αμφίσημη παράσταση της θηλυκότητας, έτσι όπως αυτή διαμορφώνεται τον εικοστό αιώνα: μια γυναίκα δυνατή, αλλά και αδύναμη μαζί. Δυνατή, αφού αυτή είναι φορέας κύρους και πραγματικής εξουσίας, μέσα στο πλαίσιο της οικογένειας· αδύναμη, αφού μοιάζει αδύνατο γι' αυτήν να ξεφύγει από τον παραδοσιακό τρόπο θεώρησης των έμφυλων ρόλων και να απελευθερωθεί.

Και στα δύο έργα η Κλυταιμνήστρα φαίνεται ότι έχει μια ιδιαίτερη αδυναμία στον Ορέστη, ειδικά όμως στο μυθιστόρημα ήταν αυστηρή μαζί του, όσον αφορά τις παρέες και τον ανδρισμό του. Αν και την απασχολεί πολύ και η αρρενωπότητα του Ορέστη και η θηλυκότητα της Ηλέκτρα, τελικά δε βοήθησε τα παιδιά της να αποδεχτούν το φύλο τους. Στο αγόρι δε λειτουργεί ο μηχανισμός της αντίθεσης, ούτε στο κορίτσι ο μηχανισμός της ταύτισης. Στην *Τέταρτη Διάσταση*, είναι πιο στοργική και φαίνεται πως η προσωπικότητά της άσκησε μεγάλη επιρροή στα παιδιά της, τα

---

<sup>172</sup> Μ. Παπαρούση (2005) 268

οποία τη θυμούνται νέα, όμορφη, περιποιημένη, μυστήρια, επιβλητική ακόμα και ερωτική.

Η Κλυταιμνήστρα εκτός από μητέρα είναι και μια γυναικεία φιγούρα. Παρουσιάζεται ανώτερη και από τον σύζυγό της, αλλά και από τον εραστή της, τον Αίγισθο, καθώς έχει το στοιχείο της δύναμης και της επίγνωσης. Στο Ρίτσο βοηθά τον εραστή της στο σχέδιο της δολοφονίας του άντρα της, για να αναλάβουν μαζί την εξουσία, στο Μπακόλα είναι παρούσα στο φόνο, έχει υποκινήσει τον Αίγισθο, αλλά δεν ομολογεί ότι είναι κάτι σχεδιασμένο από κοινού και καταφέρνει να πείσει το δικαστήριο χάρη στη ρητορική της δεινότητα.

Και στα δύο έργα, τονίζεται το στοιχείο του μυστηρίου. Οι δύο λογοτέχνες στέκονται, μάλιστα, στα μάτια της (στον *Αγαμέμνονα* του Ρίτσου προσοχή θέλει το βλέμμα της Κλυταιμνήστρας με «τα παράξενα...μάτια»<sup>173</sup> και ο Αίγισθος του *Κήπου των πριγκίπων* θυμάται: «*Το βλέμμα της ανεξερεύνητο, δε φαινόταν αν έβλεπε*» (σ. 44)), γιατί δείχνουν τη δολιότητα των κινήσεών της. Στην *Τέταρτη Διάσταση*, ο ποιητής τονίζει περισσότερο την υποκρισία της, καθώς τη συνδέει με τη χρήση προσωπείου. Στον Μπακόλα, η Κλυταιμνήστρα δείχνει στο μονόλογό της ότι είναι ειλικρινής, όμως, προβάλλεται μια υστερόβουλη ειλικρίνεια.

Η Κλυταιμνήστρα στα δύο σύγχρονα έργα διατηρεί εκείνα τα στοιχεία της τραγικής ηρωίδας, με τα οποία «απορροφά» όλα τα κύρια πρόσωπα, ακόμα και τους άντρες και τα παιδιά της. Δεσπόζει κατατρώγοντας τους άλλους. Στην ουσία είναι αήττητη, αδίσταχτη, ανεξάρτητη και δεν έχει θέση στην καινούρια πατριαρχική κοινωνία, που οι γυναίκες πρέπει να έρθουν στα μέτρα των αντρών, όπως αυτοί ορίζουν.

Η Κλυταιμνήστρα μόνο ως μάνα θα βρει την τιμωρία, εξάλλου μόνο ως μάνα ανέχονται πλέον τη γυναίκα οι πατριαρχικές κοινωνίες. Επιτρέπουν στην Ηλέκτρα να μισήσει τη μητέρα της αλλά όχι τον πατέρα της. Είναι η επιβλητική γυναίκα, πρότυπο της μητριαρχικής εποχής, είχε τη δύναμη ενός ηγεμόνα, που ήξερε να γεύεται την εξουσία και να απολαμβάνει έντονα τα πάθη της χωρίς να τα περιορίζει.

## **VI. Συμπερασματικές παρατηρήσεις**

---

<sup>173</sup> Ρίτσος (1972) 60

Έχοντας επισημάνει τις σχέσεις με τα αντίστοιχα κλασικά αρχέτυπα και τον τρόπο ανασύνθεσής τους μέσα στα δύο σύγχρονα λογοτεχνικά έργα, μπορούμε να συναγάγουμε κάποια γενικότερα συμπεράσματα.

Καταρχάς, το μυθικό στοιχείο παρουσιάζεται στενά συνδεδεμένο με το ιστορικό και το αυτοβιογραφικό του Ρίτσου, όπως ήδη έχουμε επισημάνει. Ο μύθος, όμως, δεν αποσκοπεί στη θέαση του παρελθόντος, αλλά υφαίνεται μέσα στο σύγχρονο κόσμο κυρίως μέσω των τολμηρών αναχρονισμών. Συχνά ο αρχαίος μύθος ανατρέπεται εντελώς και τα γεγονότα αμφισβητούνται. Έτσι, τα ποιήματα λειτουργούν σε δυο επίπεδα, το μυθικό και το πραγματικό (το κοινωνικοϊστορικό), ενώ παράλληλα έχουν προσωπική, αυτοβιογραφική διάσταση, αλλά και πανανθρώπινη, προβάλλοντας διαχρονικά υπαρξιακά ερωτήματα σχετικά με το χρόνο, τη φθορά, το θάνατο, τη διάσταση μεταξύ συλλογικής πορείας και απομόνωσης, τον ετεροκαθορισμό της ανθρώπινης μοίρας, τη ματαιότητα, την αλλοτρίωση, τη μοναξιά και την απουσία του άλλου.

Οι ήρωες των δύο έργων διατηρούν ακόμη αρκετά στοιχεία από τα χαρακτηριστικά της μυθικής τους προέλευσης. Η διαφοροποίηση των ηρώων του Ρίτσου με τις μυθικές μορφές είναι ότι βρίσκονται στα γηρατειά ή κατά την πορεία τους προς τη φθορά και τον αναπόφευκτο θάνατο. Οι περισσότεροι πρωταγωνιστές των πέντε μονολόγων στον επίλογο βρίσκουν το θάνατο, εκτός από την Ιφιγένεια και τον Ορέστη. Πέρα από την επισήμανση και την υπενθύμιση της κοινής ανθρώπινης μοίρας, το θάνατο, η τελική πτώση αυτών των μορφών εξυπηρετεί και μια άλλη σκοπιμότητα. Ο Ρίτσος μας υπενθυμίζει ότι μεγαλόπρεπος μυθικός κόσμος καταρρέει και τα πρόσωπα μια ολόκληρης εποχής οδηγούνται στο χαμό. Μια νέα εποχή ξεκινά χωρίς προνομιακές τάξεις.

Οι ήρωες εξακολουθούν να θεωρούνται τραγικές μορφές. «Η τραγικότητα, όμως, πηγάζει από την αλλοτρίωση των σωμάτων και των συναισθημάτων, την ανεξέλεγκτη ροή του χρόνου και τη βαθιά επίγνωση της φθοράς και του αναπόφευκτου».<sup>174</sup> Ωστόσο, ο ποιητής παραμένει πιστός στα δεδομένα του εκάστοτε μύθου. «Οι ελευθερίες του και η ανατροπή των καταστάσεων συντελούνται στο εσωτερικό του δοσμένου μύθου, ο οποίος στην ουσία δεν καταργείται. Η

---

<sup>174</sup> Χωρεάνθης (σημ. 51) 73

διαφοροποίηση στην έννοια της τραγικότητας, της πτώσης, του ηρωικού μεγαλείου προέρχεται από μια άλλη θέαση του κόσμου».<sup>175</sup>

Το τραγικό στοιχείο στον Ρίτσο συνδέεται με την κατάφαση της μοίρας. Οι ήρωες του Ρίτσου συνειδητοποιούν την ματαιότητα, αλλά παρόλα αυτά, για να καταστήσουν τον εαυτό τους ελεύθερο ον, θα μετατρέψουν το χρέος σε βούληση. Η θέση του ανάμεσα στο παρελθόν και στο μέλλον και η καθοριστική σημασία της επιλογής του για την εξέλιξη, αποτελούν το τραγικό φορτίο του. Παράλληλα, ο ήρωας αποδεχόμενος τη μοίρα του δε μένει παθητικός και αποπνέει μια αίσθηση αξιοπρέπειας.

Ο Μπακόλας προβληματίζεται περισσότερο πάνω στις ενδοοικογενειακές σχέσεις και κυρίως στις σχέσεις ανάμεσα στον άντρα και τη γυναίκα. Έτσι:

Κατορθώνει να πάρει διάφορα κοινά περιστατικά – περισσότερα ερωτικών στιγμιότυπων – που δεν έχουν άμεσο σύνδεσμο μεταξύ των και να δημιουργήσει ένα μυθικό κόσμο, όπου οι άνθρωποι δεν έχουν ηλικία, είναι άχρονοι και ανώνυμοι, παρ' ότι ονοματίζονται με αρχαία ονόματα, γιατί δεν είναι τα ανθρώπινα πάθη εφευρήματα των ημερών μας, αλλά όλα συνέβησαν πριν από μας, ακριβώς έτσι όπως συμβαίνουν και σήμερα.<sup>176</sup>

Κινούμενος ο συγγραφέας στη γραμμή του οικογενειακού – ψυχολογικού μυθιστορήματος προσπαθεί να βυθομετρήσει την ανθρώπινη ύπαρξη – και η μονολογική τεχνική τον βοηθά σ' αυτό -, αρθρώνοντας τον προβληματισμό του πάνω στις ανθρώπινες και κυρίως στις κατά φύλα σχέσεις, στη σχέση δηλαδή άνδρα – γυναίκας ως προς το συμβολικό και το κοινωνικό της περιεχόμενο' στην έννοια της ταυτότητας του ατόμου και της αποξένωσης.<sup>177</sup>

Ο ίδιος ο συγγραφέας εξηγεί τις προθέσεις του:

Από παλιά σχεδίαζα να γράψω ένα βιβλίο που θα αναφερόταν στις σχέσεις ανάμεσα στον άντρα και στη γυναίκα, παντρεμένους ή όχι, στον αγώνα για επικράτηση του ενός πάνω στον άλλο, στη συζυγική απιστία, στην προσπάθεια προσεταιρισμού των παιδιών από τη μητέρα ή τον πατέρα ή κι από τους δυο. Ξέρετε τι έχει γραφεί για την πατριαρχία και τη μητριαρχία, με βάση τις μελέτες πάνω στο λαό των Μυκηνών. Αυτοί οι άνθρωποι, λοιπόν, μου έδωσαν τη βάση – ή το όχημα, αν θέλετε – για να γράψω τη δική μου ιστορία. Δε με ενδιέφερε καθόλου να δημιουργήσω μια σύγχρονη έκδοση της τραγωδίας των Ατρείδων. Με ενδιέφερε να γράψω μια ιστορία που θα έδινε μιαν αίσθηση διαχρονικότητας στη σύγκρουση Αγαμέμνονα – Κλυταιμνήστρας. Γι' αυτό, άλλωστε, δίπλα στα γνωστά πρόσωπα των

<sup>175</sup> Προκοπάκη (σημ. 19) 317

<sup>176</sup> Α. Κοββατζής (30 Ιουλ 1966) 1

<sup>177</sup> Μ. Παπαρούση (2005) 258-259

τραγωδιών, υπάρχουν δεκάδες σύγχρονων ανθρώπων που, κατά τη γνώμη μου, παρέχουν το στοιχείο του σύγχρονου προβληματισμού ή των αναφορών σ' αυτόν [...].<sup>178</sup>

Οι σχέσεις και οι συγκρούσεις αρσενικού και θηλυκού είναι κύριο θέμα στα δύο έργα. Το θηλυκό στοιχείο βγαίνει κυρίαρχο. Ο Γεωργουσόπουλος<sup>179</sup> αναφέρει για την *Τέταρτη Διάσταση* ότι: «Οι γυναικείες μορφές που εκφέρουν το λόγο, αποτελούν στην ουσία – περισσότερο και από τις ανδρικές – τα προσωπεία του ίδιου του ποιητή, μια ανίχνευση του ποιητικού «Εγώ» του Ρίτσου». Από τη μια είναι οι κόρες απωθημένες στο περιθώριο και καταδικασμένες στη στέρηση και την άρνηση, και από την άλλη η μητέρα, που έχει βιώσει έντονα τη ζωή και τον έρωτα. Ο Γ. Δάλλας υπογραμμίζει για το έργο: «Η αφήγηση της *Τέταρτης Διάστασης* είναι βγαλμένη από μήτρα όχι απλώς γεννητική, αλλά, παρ' όλη, θα έλεγα, τη φαινομενική αρρενωπότητα των πλάνων, από μήτρα θηλυκή».<sup>180</sup>

Η Μ. Παπαρούση σημειώνει για τον *Κήπο των πριγκίπων*:

Ο άνδρας, σε οποιαδήποτε περίπτωση, μειονεκτεί ή παρουσιάζει σημάδια αδυναμίας, ενώ η γυναίκα από παραδοσιακά εξουσιαζόμενο μεταβάλλεται σε ουσιαστικό εξουσιαστή. Οι γυναίκες είναι πιο δυνατές, αυτές φαίνεται πως ορίζουν τους όρους του παιχνιδιού.<sup>181</sup>

Στον Μπακόλα το τραγικό εκφράζεται μέσα από το ανέφικτο της ενοποίησης με τους άλλους. Έγκειται στην συνειδητοποίηση ότι ο άνθρωπος δεν κουβαλάει το παρελθόν του μονάχα ως μνήμη. Οι πράξεις του παρελθόντος έχουν αντίκτυπο και στους άλλους, στον τρόπο που τον βλέπουν οι άλλοι και στις σχέσεις τους. Καθημερινά βιώνει τις συνέπειες των πράξεων του και τελικά πράττει αναλόγως. Μέσα από την μόνιμη αναζήτηση έρχεται στο τέλος η αυτογνωσία. Αυτός ο συνεχής αγώνας των απλών, καθημερινών ανθρώπων τους εξυψώνει τελικά σε νέα τραγικά πρόσωπα γι' αυτό και δεν καταποντίζονται από τη σύγκριση με τους αρχαίους ήρωες.

Και τα δύο έργα αφήνουν στον αναγνώστη έντονους προβληματισμούς πάνω στις ανθρώπινες σχέσεις. Οι ήρωες καταλήγουν στη μοναξιά και συνειδητοποιούν πως οι ζωές τους είναι συνυφασμένες, άρα η αποκαλούμενη ατομική μοίρα τους καθορίζεται σε μεγάλο βαθμό από τα μέλη της οικογένειάς τους.

<sup>178</sup> Στο γράμμα του στις 11.8.1988. Μ. Κολάκη (1988-89) 36

<sup>179</sup> Κ. Γεωργουσόπουλος (2009) 51

<sup>180</sup> Γ. Δάλλας Γ (2008) 57

<sup>181</sup> Μ. Παπαρούση (2005) 266

## **ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

### ***I. Νεότερα έργα***

Μπακόλας Νίκος (1966) *Ο Κήπος των Πριγκίπων*, Γκόνης.

Ρίτσος Γιάννης (1972) *Τέταρτη Διάσταση*, Κέδρος.

### ***II. Εκδόσεις, μεταφράσεις και μελέτες αρχαίων κειμένων***

Αισχύλος (2002) *Αγαμέμνων*, μτφ. Χατζηανέστης Ερρ., Αθήνα, Ι. Ζαχαρόπουλος.

Αισχύλος (1992) *Χοηφόροι*, μτφ. Τάσος Ρούσσος, Αθήνα, Κάκτος.

Αισχύλος (1992) *Ευμενίδες*, μτφ. Τάσος Ρούσσος, Αθήνα, Κάκτος.

Ευριπίδης (1992) *Ορέστης*, μτφ. Τάσος Ρούσσος, Αθήνα, Κάκτος.

Ευριπίδης (1997) *Ηλέκτρα*, μτφ. Χαράλαμπος Αθ. Μπαλτάς, Παπαδήμα.

Ευριπίδης (1992) *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, μτφ. Γεωργουσόπουλος Κ., Αθήνα, Κάκτος.

Lesky, A. (1987- 1989) Μτφ. Ν.Χ. Χουρμουζιάδης, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων. Τόμος Α΄. Από τη γένεση του είδους ως τον Σοφοκλή. Τόμος Β΄. Ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους*. Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.

Taplin, Oliver (1977) *The Stagecraft of Aeschylus, The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Clarendon Paperbacks, Oxford.

Σοφοκλής (1984) *Ηλέκτρα*, μτφ. Γιώργος Χειμωνάς, Αθήνα, Καστανιώτη.

### ***III. Θεωρία της πρόσληψης***

Brunel, Pierre (1992) *Ο μύθος της Ηλέκτρας*, μτφ. Κλαίρη Μιτσοτάκη, Μέγαρο μουσικής Αθηνών.

Μπακονικόλα Γεωργοπούλου, Χαρά (1990) *Το τραγικό, η τραγωδία και ο φιλόσοφος στον εικοστό αιώνα*, Αρσενίδη.

### ***V. Γιάννης Ρίτσος***

- Αλεξίου, Χρίστος (2008) «Μια απόπειρα ανάλυσης της Τέταρτης Διάστασης του Γιάννη Ρίτσου», Μακρυνικόλα Αικατερίνη, Μπουρνάζος Στρατής (επιμ.). *Διεθνές Συνέδριο. Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος, Οι εισηγήσεις*, 53-62, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη - Κέδρος.
- Βελουδής, Γιώργος (1984) *Αυτοβιογραφία, μύθος και ιστορία στο έργο του Γιάννη Ρίτσου, Προσεγγίσεις στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*, Κέδρος.
- Βελουδής, Γιώργος (1995) *Ο αρχαίος μύθος στον Ρίτσο, Παράταιρα. Μελέτες, Κριτικές, Επιφυλλίδες*, Δωδώνη.
- Γεωργουσόπουλος, Κ. (2009) «Οι ηρωίδες των μονολόγων». *Το Δέντρο*. 169-170: 51-53.
- Δάλλας, Γιάννης (2008) «Οπτικές του θέματος και της ποιητικής στα αρχαιόθεμα ποιήματα του Ρίτσου», Μακρυνικόλα Αικατερίνη, Μπουρνάζος Στρατής (επιμ.). *Διεθνές Συνέδριο. Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος, Οι εισηγήσεις*, 53-62, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη - Κέδρος.
- Διαλησμάς, Σ. (1984) «Εισαγωγή στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου», Αθήνα, *Επικαιρότητα*
- Θωμαδάκη, Μαρία (1991) «Ο ερωτικός λόγος στον κύκλο των Ατρείδων του Γιάννη Ρίτσου», *Νέα Εστία* 130, 1547: 80-87.
- Κάσσοσ, Β. (1991) *Η «Τέταρτη Διάσταση» του Γιάννη Ρίτσου (μια ανάγνωση)*, Αθήνα, Σμίλη.
- Κόκορης, Δημήτρης (2003) *Μια φωτιά, η Ποίηση, Σχόλια στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα, Σόκολη.
- Jeffreys, M. J. (1994) "Reading in the Forth Dimension", *Modern Greek Studies* 2, Australia and New Zealand 2: 61-105.
- Μαραγκόπουλος, Α. (2005), «*Διαφθορείς, Εραστές, Παραβάτες*», Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα
- Μερακλής, Μ. Γ. (1981) «*Η 'Τέταρτη διάσταση' του Γιάννη Ρίτσου. Μια πρώτη προσέγγιση, Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, 517-44, Αθήνα: Κέδρος.
- Μπήαν, Π. (1980) Μτφ. Γ. Κρητικός. *Αντίθεση και σύνθεση στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα: Κέδρος.
- Πρεβελάκης, Π. (1980) *Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος. Συνολική θεώρηση του έργου του*. Αθήνα: Εστία.
- Προκοπάκη, Χρύσα (1981) «*Η πορεία προς τη Γκραγκάντα ή οι περιπέτειες του οράματος, Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, 276-372, Αθήνα: Κέδρος.

Σαντζίλιο, Κ. (1978) Μτφρ. Θ. Ιωαννίδης. *Μύθος και ποίηση στον Ρίτσο*. Αθήνα: Κέδρος.

Σκιαδάς, Αριστόξενος (1981) *Ο «Αγαμέμνων» του Γιάννη Ρίτσου, Αφιέρωμα στο Γιάννη Ρίτσο*, Κέδρος.

Σοκολιούκ, Βίκτωρ (1981) «*Ο μύθος στο έργο του Γιάννη Ρίτσου. Η τέταρτη διάσταση στα 'μυθολογικά' ποιήματα*», *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, 391-402 Αθήνα: Κέδρος.

Τζιόβας, Δημήτρης (1996) '*Ritsos's Orestes: the politics of myth and the anarchy of rhetoric*', *Ancient Greek Myth in Modern Greek Poetry, Essays in memory of C.A. Trypanis*, ed. Peter Mackridge, London-Portland, Oregon, Frank Cass, 67-79.

Φιλοκύπρου, Έλλη (2004) *Η αμείλικτη ευεργεσία, Όψεις της σιωπής στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα: Βιβλιόραμα.

Χαρτουλάρη, Μ. (24 Απρ. 1989) Ο Γιάννης Ρίτσος μιλάει στα «ΝΕΑ» με αφορμή τον παγκόσμιο εορτασμό των 80 χρόνων του, Τα Νέα.

Χωρεάνθης, Κ. (1988) «*Τα τραγικά προσώπεια ενός ποιητή*». *Διαβάζω* 205: 67-85

#### **V. Νίκος Μπακόλας**

Αναγνώστου, Δ. (6 Μαρτ. 1967) *Ο Κήπος των πριγκίπων, Το έξοχο βιβλίο του Ν. Μπακόλα για τη μοναξιά του ανθρώπου*, Πρωινά Νέα.

Αποστολίδου, Β. *Η Θεσσαλονίκη της Μεγάλης πλατείας*, Εντευκτήριο 14, [www.bakolas.gr](http://www.bakolas.gr)

Δέλιος, Γιώργος (Απρ. – Μάιος 1966) *Ο Κήπος των πριγκίπων*, Νέα Πορεία, τχ. 134-135, σ. 127-8, [www.bakolas.gr](http://www.bakolas.gr)

Doulis, Thomas (1977) *Disaster and Fiction, Modern Greek Fiction and the Impact of the Asia Minor Disaster of 1922* (university of California Press, 1977), σ. 232-235, [www.bakolas.gr](http://www.bakolas.gr)

Ζήρας, Αλέξης (26 Νοεμ. 99), *Ο ανιστορητής της μακεδονικής ενδοχώρας. Ιστορία, μύθοι και θρύλοι στην πεζογραφία του Ν. Μπακόλα*, Βιβλιοθήκη, Ελευθεροτυπία. [www.bakolas.gr](http://www.bakolas.gr)

Κοββάτζης, Αστέρης (30 Ιουλ. 1966) *Ο Κήπος των πριγκίπων*, Ημέρα, [www.bakolas/gr](http://www.bakolas/gr).



- Καμπατζά, Βαλεντίνη (Απρίλιος – Μάιος – Ιούνιος 2009), «*Η σύζευξη Φύση – Άνθρωπος: μια σχέση μυστηρίου στο έργο του Ν. Μπακόλα*», Φίλιππος, τχ. 63 , σ. 59-65, [www.bakolas.gr](http://www.bakolas.gr)
- Καμπατζά, Βαλεντίνη (Οκτ. – Δεκ. 2008), «*Η αντίληψη της λαϊκής παράδοσης περί ληστών και εν γένει παρανόμων στο έργο του Νίκου Μπακόλα*», Προκυμαία, τόμος Δ΄, τχ. 4 σ. 60-88, [www.bakolas.gr](http://www.bakolas.gr)
- Κολάκη, Μαριάνθη (Δεκ. 1988 - Φεβρ. 1989), *Πρωτοτυπία και κλασική παράδοση στον Κήπο των πριγκίπων*, Ο Παρατηρητής, τχ. 9-10, σ. 31-39, [www.bakolas.gr](http://www.bakolas.gr)
- Κρητικός, Δήμος (=Μανόλης Αναγνωστάκης) (28 Νοε 66) *Ο Κήπος των πριγκίπων*, Μακεδονική Ωρα.
- Μάραντος, Στ. (6 Ιουλ. 66) *Ο Κήπος των πριγκίπων*, Αθηναϊκή, [www.bakolas.gr](http://www.bakolas.gr)
- Μαρκόγλου, Πρόδρομος (2004), Περιδιαβάζοντας στα Βιβλία του Νίκου Μπακόλα, Εντευκτήριο, τ. 67, σ. 77-80, σ. 77, [www.bakolas.gr](http://www.bakolas.gr)
- Μερακλής, Μιχάλης Γ. (1987) *Η σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία (1945-1970)*, Π. Πεζογραφία, Πατάκης, σ. 108-109.
- Μπακόλας, Νίκος (12 Δεκ. 1999) «*Η έσχατη συνέντευξη*» Περιοδικό Πανσέληνος της Εφημερίδας «Μακεδονία» (τχ. 14) [www.macedonia.org.uk](http://www.macedonia.org.uk).
- Μπακόλας, Νίκος (Απρ. – Ιούν. 2000) «*Το μυστήριο της γοητευτικής διαδικασίας της γραφής (Εξομολογήσεις ενός συγγραφέα)*» Εντευκτήριο, τχ. 50
- Μπακόλας, Νίκος, «*Οπτικά και Ηχητικά Ντοκουμέντα*», [www.bakolas.gr](http://www.bakolas.gr).
- Ν. (11 Ιουλ. 196.6) *Ο Κήπος των πριγκίπων*, Νέα Αλήθεια, σ. 2, [www.bakolas.gr](http://www.bakolas.gr)
- Παγανός, Γ.Δ. (Νοε 1997-Φεβ 1998), *Διαδοχικοί σταθμοί της μυθιστορηματικής διαδρομής του Νίκου Μπακόλα*, Θέματα λογοτεχνίας, τ. 7, σ. 164-193, [www.bakolas.gr](http://www.bakolas.gr)
- Παγανός, Γ.Δ (1999) «*Ν. Μπακόλας – W. Faulkner Το ζήτημα των επιδράσεων*» [www.bakolas.gr](http://www.bakolas.gr)
- Παπαρούση, Μαρίτα (2005) *Ο Κήπος των Πριγκίπων του Ν. Μπακόλα: Από το μύθο των Ατρείδων στη σύγχρονη ιστορία*. Πρακτικά συνεδρίου με θέμα: «*Η πρόσληψη της αρχαιότητας στο βυζαντινό και νεοελληνικό μυθιστόρημα*», Αθήνα, Στιγμή, σ. 255-275. Αναδιατύπωση στο βιβλίο της «*Σε αναζήτηση της σημασίας. Αφηγηματολογικές προσεγγίσεις σε πεζογραφικά κείμενα του 19<sup>ου</sup> και του 20<sup>ου</sup> αιώνα*» (2005) Μεταίχιμο.

Παπαρούση, Μαρίτα (Δεκ. 2004) *Σε αναζήτηση της χαμένης ενότητας: η τέχνη της αφήγησης από τον Κήπο των πριγκίπων έως τη Μεγάλη πλατεία*, Εντευκτήριο, τ. 67, σ. 99-103, [www.bakolas.gr](http://www.bakolas.gr)

Τσίρκας, Στρατής (6 Ιουν. 1966) *Ο Κήπος των πριγκίπων*, Ταχυδρόμος, σ. 637, [www.bakolas.gr](http://www.bakolas.gr)

Φουριώτης, Άγγελος (2 Ιουλ. 66) *Ο Κήπος των πριγκίπων*, Απογευματινή, [www.bakolas.gr](http://www.bakolas.gr)

Χατζίνης, Γιάννης (15 Ιουλ. 1967) *Ο Κήπος των πριγκίπων*, Νέα Εστία, τχ. 961, σ. 970-971, [www.bakolas.gr](http://www.bakolas.gr)

Χριστιανόπουλος, Ντίνος (22 Αυγ. 1966) *Ο Κήπος των πριγκίπων*, Δράσις, [www.bakolas.gr](http://www.bakolas.gr)

Χριστιανόπουλος, Ντίνος (Απρ. – Ιουν. 67) *Ο Κήπος των πριγκίπων*, Διαγώνιος, τχ. 10, σ. 120-122, [www.bakolas.gr](http://www.bakolas.gr)