

ΔΗΜΟΚΡΙΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΡΑΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΛΑΣΙΚΩΝ ΚΑΙ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ



ΤΜΗΜΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

«Από την *Αντιγόνη* στο *Κιβώτιο*: Χρήσεις και μεταμορφώσεις του αρχαίου
μύθου στο έργο του Άρη Αλεξάνδρου»

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΕΙΔΙΚΕΥΣΗΣ

Μήτσου Μαγδαληνή, ΑΕΜ: 60107

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Σοφία Βούλγαρη, Αναπληρώτρια
Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας

Κομοτηνή, 2024

ΔΗΜΟΚΡΕΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΡΑΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΛΑΣΙΚΩΝ ΚΑΙ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ



ΤΜΗΜΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ»

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΕΙΔΙΚΕΥΣΗΣ

**«Από την Αντιγόνη στο Κιβώτιο: Χρήσεις και μεταμορφώσεις του αρχαίου μύθου
στο έργο του Άρη Αλεξάνδρου»**

Μήτσου Μαγδαληνή, 60107

Η παρούσα Μεταπτυχιακή Εργασία Ειδίκευσης υποβλήθηκε στο Τμήμα Ελληνικής
Φιλολογίας του Δημοκριτείου Πανεπιστημίου Θράκης για την απόκτηση του τίτλου
μεταπτυχιακών σπουδών ειδίκευσης στην Νεοελληνική Φιλολογία

ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Σοφία Βούλγαρη, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Νεοελληνικής
Φιλολογίας

2ο Μέλος: Νικόλαος Μαυρέλος, Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας

3ο Μέλος: Κωνσταντίνος Δανόπουλος, Επίκουρος Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας



DEMOCRITUS UNIVERSITY OF THRACE
SCHOOL OF CLASSICS AND HUMANITIES
DEPARTMENT OF GREEK PHILOLOGY

POSTGRADUATE COURSE
«TEXTS AND CULTURE»

MASTER DISSERTATION

“From *Antigone* to the *Mission Box*: Uses and transformations of the ancient myth in the writings of Aris Alexandrou”

Magdalini Mitsou, 60107

A thesis submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master in Modern Greek literature, Department of Greek Philology, Democritus University of Thrace

COMMITTEE OF EXAMINERS

Supervisor: Sophia Voulgari, Associate Professor of Modern Greek Philology
Member 2: Nikolaos Mavrelas, Associate Professor of Modern Greek Philology
Member 3: Konstantinos Danopoulos, Assistant Professor of Modern Greek Philology

Place, Date

Η έγκριση της παρούσας Μεταπτυχιακής Διπλωματικής Εργασίας από το Τμήμα Ελληνικής Φιλολογίας του Δημοκριτείου Πανεπιστημίου Θράκης δεν υποδηλώνει αποδοχή των γνώμών της συγγραφέως (παρ. 2 του άρθρου 202 του ν. 5343/1932)

Βεβαιώνεται ότι η Μαγδαληνή Μήτσου είναι συγγραφέας της παρούσας εργασίας και ότι έχει αναφέρει ή παραπέμψει σε αυτή, ρητά και συγκεκριμένα, όλες τις πηγές, από τις οποίες έκανε χρήση δεδομένων, ιδεών, προτάσεων ή λέξεων, είτε αυτές μεταφέρονται επακριβώς (στο πρωτότυπο ή μεταφρασμένες) είτε παραφρασμένες. Επίσης βεβαιώνεται ότι αυτή η εργασία με τίτλο «Από την *Αντιγόνη* στο *Κιβώτιο*: Χρήσεις και μεταμορφώσεις του αρχαίου μύθου στο έργο του Άρη Αλεξάνδρου» είναι πρωτότυπη και προετομάστηκε από την κ. Σοφία Βούλγαρη προσωπικά ειδικά για το Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Κείμενα και Πολιτισμός» του Τμήματος Ελληνικής Φιλολογίας της Σχολής Κλασικών και Ανθρωπιστικών Σπουδών του Δημοκριτείου Πανεπιστημίου Θράκης. Η συγγραφή της εργασίας πραγματοποιήθηκε εξολοκλήρου από την κ. Μαγδαληνή Μήτσου, υπό την καθοδήγηση και τις υποδείξεις της επιβλέπουσας Καθηγήτριάς κ., Σοφία Βούλγαρη και κατά τη διάρκεια εκπόνησης και συγγραφής της εργασίας τηρήθηκαν τα προβλεπόμενα από τον νόμο και τον αντίστοιχο εσωτερικό κανονισμό του Τμήματος. Έγιναν πλήρως σεβαστές οι Αρχές της Ακαδημαϊκής Ηθικής και του Κώδικα Δεοντολογίας, οι οποίες απαγορεύουν την παραποίηση των ερευνητικών/πνευματικών αποτελεσμάτων, την αναφορά ψευδών στοιχείων, την κατάχρηση της διανοητικής ιδιοκτησίας τρίτων και τη λογοκλοπή.

Περιεχόμενα

Περίληψη	9
1. Πρόλογος	12
2. Θεωρητικό πλαίσιο	15
2.1 Ο <i>μύθος</i> στη λογοτεχνία.....	15
2.2 Ο <i>λογοτεχνικός μύθος</i>	16
3. Χρήσεις και μεταμορφώσεις του <i>μύθου</i> της <i>Αντιγόνης</i>	22
3.1 Από την αρχαιότητα έως και τον 19 ^ο αιώνα	22
3.2 20ος αιώνας.....	26
4. Άρης Αλεξάνδρου: άνθρωπος και έργο	31
4.1 Πολιτική και ιδεολογική κριτική	31
4.2 Η <i>Πρώτη Μεταπολεμική Ποιητική Γενιά</i>	35
4.3 Η ποιητική του Άρη Αλεξάνδρου	40
5. Η <i>Αντιγόνη</i> του Άρη Αλεξάνδρου	49
5.1 Το πολιτικό και ιδεολογικό πλαίσιο	49
5.2 Η δομή.....	51
5.3 Η πλοκή.....	53
5.4 Θέματα και μοτίβα	54
5.4.1 Ο πόλεμος	54
5.4.2 Ο έρωτας και η εμπιστοσύνη	58
5.4.3 Το άγραφο χαρτί (διαταγές και «νόμοι»).....	60
5.4.4 Οι μάσκες.....	61
5.5 Οι διπλοί ρόλοι, τα ανώνυμα πρόσωπα κι ένα <i>intermezzo</i>	66
6. Από την <i>Αντιγόνη</i> του Σοφοκλή στην <i>Αντιγόνη</i> του Άρη Αλεξάνδρου	77
7. <i>Το Κιβώτιο</i>	85
7.1 Το μυθιστόρημα	85
7.2 Μνήμη και ανάμνηση στο <i>Κιβώτιο</i>	86

8. Από την <i>Αντιγόνη</i> στο <i>Κιβώτιο</i>	91
9. Η «αντιγόνεια» πράξη και <i>Το Κιβώτιο</i>	94
Βιβλιογραφία	99

Ευχαριστίες

Για την εκπόνηση της παρούσας εργασίας θα ήθελα, αρχικά, να αναδείξω την συμβολή του κ. Κων/νου Δανόπουλου, Επίκουρου Καθηγητή Νεοελληνικής Φιλολογίας στο Τ. Ε. Φ, στην προσπάθειά του να μας εισάγει στο ερευνητικό πλαίσιο της Φιλολογίας, γεγονός το οποίο μου έδωσε το έναυσμα να μελετήσω τον Άρη Αλεξάνδρου διεξοδικά και να εντοπίσω τον θεατρικό διάλογό του *Αντιγόνη*, τον κ. Νικόλαο Μαυρέλο, Καθηγητή Νεοελληνικής Φιλολογίας στο Τ. Ε. Φ, για την συνεχή υποστήριξη του κατά τη διάρκεια του Μεταπτυχιακού Προγράμματος και τις πάντα εύστοχες παρατηρήσεις του, όπως επίσης και την κ. Σμαρώ Νικολαΐδου-Αραμπατζή, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Κλασικής Φιλολογίας για τις πολύτιμες κατευθύνσεις της αναφορικά με την μελέτη μου στην πολιτική ερμηνεία της σοφόκλειας *Αντιγόνης*. Ιδιαίτερα, θα ήθελα να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα Καθηγήτρια της μεταπτυχιακής μου εργασίας κ. Σοφία Βούλγαρη, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας στο Τ. Ε. Φ. για την εμπειριστατωμένη προσέγγισή της, τις ευθύβολες παρατηρήσεις της καθώς και για το εξαιρετικό κλίμα που δημιουργήσε στη μεταξύ μας συνεργασία και επικοινωνία. Ξεχωριστές ευχαριστίες χρωστώ στον Τραϊανό Μάνο τόσο για τις γόνιμες συζητήσεις μας όσο και για το μοίρασμα ιδεών και σκέψεων, που συνιστούν για μένα σημαντική πηγή πνευματικής ενδυνάμωσης.

Η εργασία αυτή δε θα ολοκληρωνόταν, βέβαια, χωρίς την ενθάρρυνση του συζύγου μου, που στέκεται φωτεινός φάρος όλα αυτά τα χρόνια δίπλα μου, την υποστηρικτική διάθεση όλων των μελών της οικογένειάς μου, αλλά και τη στήριξη των καρδιακών μου φίλων.

Του Στέργιου, του Κοσμά και της Λένας

Περίληψη

Το όνομα της Αντιγόνης έχει συνδεθεί, χάρη στην σοφόκλεια τραγωδία, με την ηθική ακεραιότητα, την ελευθερία και την αντίσταση στην εξουσία. Όλα τα ζητήματα που συνδέονται με τη μυθική μορφή της Αντιγόνης προσλαμβάνονται και μεταπλάθονται από τον Άρη Αλεξάνδρου σε έναν θεατρικό διάλογο που φέρει το όνομά της ως τίτλο και έχει σκοπό να αναδείξει το πνεύμα και τις ιδέες της σοφόκλειας τραγωδίας προσαρμόζοντάς τα, σε μια εποχή που δοκιμάζεται από σκληρά ιστορικά και πολιτικά γεγονότα. Το χρέος απέναντι στον άνθρωπο, το ιδανικό της ελευθερίας και η αξία της, η αντίσταση στον φόβο, η άρνηση της τυφλής υπακοής αναδύονται σε έναν θεατρικό διάλογο που υιοθετεί στοιχεία της αρχαίας τραγωδίας όχι τόσο ως προς τη δομή, αλλά κυρίως ως προς τη στόχευση. Η *Αντιγόνη* του Άρη Αλεξάνδρου μεταγγίζει το φως του αρχαίου δράματος μέσα στα σκοτεινά χρόνια της Κατοχής και του Εμφυλίου Πολέμου. Γράφεται το 1951 στον Άι Στράτη, και γίνεται έμπνευση για το πολυσυζητημένο, «αντιστασιακό» μυθιστόρημα, *Το Κιβώτιο*.

Στον θεατρικό διάλογο οι ήρωες συμμετέχουν σε σκηνικό πόλεμο (του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου στην α΄ πράξη και του Εμφυλίου στη β΄ πράξη), κρατούν τα ίδια ονόματα, εναλλάσσουν όμως τα χαρακτηριστικά και τις ιδέες τους, με σκοπό να υπερασπιστούν προσωπικούς και συλλογικούς στόχους οι οποίοι φαντάζουν ανώφελοι και μάταιοι. Η Αντιγόνη, κοινός χαρακτήρας και συγχρόνως κοινό σύμβολο των δύο έργων, προασπίζει τα ιδανικά και τις ιδέες της θυσιάζοντας την ίδια τη ζωή της, παραμερίζοντας το προσωπικό συμφέρον, χωρίς να αναζητά δικαίωση και «δάφνες». Το ανώφελο και η ματαιότητα του πολέμου δεσπόζουν και στο *Κιβώτιο*, όπου ο Άρης Αλεξάνδρου καταθέτει την αλήθεια του. Κοινό στοιχείο των δύο έργων: η προβληματική της εξουσίας και της λογικής της υπακοής σε ένα δόγμα, και του «ανήκειν» σε μια ομάδα, της τυφλής υποταγής σε διαταγές, σε αντίθεση με την ελεύθερη σκέψη και την ηθική και ιδεολογική ανεξαρτησία: το ψέμα των ολιστικών ιδεολογιών σε αντίθεση με την αλήθεια των ελεύθερων πνευμάτων, που απορρίπτουν το δόγμα «ο σκοπός αγιάζει τα μέσα». Οι διαφορετικές όψεις της αλήθειας προβάλλονται τόσο στην αρχαία τραγωδία και στον θεατρικό διάλογο όσο και στο *Κιβώτιο*, μέσα από αντιθέσεις, σύμβολα και λογοτεχνικά τεχνάσματα.

Σκοπός, λοιπόν, της εργασίας είναι αφενός η συγκριτική μελέτη της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή και της *Αντιγόνης* του Άρη Αλεξάνδρου αφετέρου, μέσα από μια σύντομη αλλά αναγκαία αναδρομή στο ποιητικό και δοκιμιακό του έργο, η συσχέτιση

του θεατρικού διαλόγου του Άρη Αλεξάνδρου με το μοναδικό του μυθιστόρημα, *Το Κιβώτιο*.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ

1. Άρης Αλεξάνδρου
2. *Αντιγόνη*. Θεατρικός διάλογος
3. *Το Κιβώτιο*

Summary

The name of Antigone, because of the Sophocles' tragedy, has become closely connected, with integrity, freedom and resistance to power. All the questions associated with the mythical figure of Antigone are taken up and transformed by Aris Alexandrou in a theatrical dialogue that carries her name as its title and aims to bring out the spirit and ideas of Sophocles' tragedy by adapting them to a period challenged by the hard historical and political events. The duty to man, the ideal of freedom and its value, the resistance to fear and the refusal of blind arising in a theatrical dialogue that takes on elements of ancient tragedy, not only in terms of structure, but also in terms of aim. *Antigone. Theatrical dialogue* of Aris Alexandrou transmits the light of ancient drama into the dark years of the Greek Occupation and the Civil War. Written in 1951 in Ai Stratis, it becomes the inspiration for the much-discussed, "resistance" novel, *The Mission Box*.

In the theatrical dialogue, the heroes participate in a war setting (World War II in Act I and the Civil War in Act II), keeping the same names but changing their characteristics and ideas in order to defend personal and collective goals that seem pointless and useless. Antigone, a common character and at the same time a common symbol of the two plays, defends her ideals and ideas by sacrificing her own life, putting aside personal interest, without seeking vindication and "laurels of fame". The pointlessness and uselessness of war also dominate in *The Mission Box*, where Aris Alexandrou states his truth. The common ground of the two works: the problematic of power and the logic of obedience to a doctrine, and of "belonging" to a group, of blind submission to orders, as opposed to free thought and moral and ideological independence; the lie of holistic ideologies as opposed to the truth of free spirits, who reject the doctrine of "the end justifies the means". The different sides of truth are projected in ancient tragedy and theatrical dialogue as well as in the *Mission Box*, through contrasts, symbols and literary devices.

The purpose, therefore, of this work is, on the one hand, the comparative study of Sophocles' *Antigone* and *Antigone* of Aris Alexandrou on the other hand, through a brief but necessary review of his poetic and essay work, the correlation of the theatrical dialogue of Aris Alexandrou with his unique novel, *The Mission Box*.

KEYWORDS

1. Aris Alexandrou
2. *Antigone. Theatrical dialogue*
3. *The Mission Box*

1. Πρόλογος

Η παρούσα εργασία εξετάζει την *πρόσληψη* του *λογοτεχνικού μύθου* της Αντιγόνης από την αρχαία τραγωδία *Αντιγόνη* του Σοφοκλή στο θεατρικό έργο του Άρη Αλεξάνδρου *Αντιγόνη. Θεατρικός διάλογος*, που δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο περ. *Καινούργια Εποχή* το 1960,¹ καθώς επίσης και τη *διακειμενικότητα* των δύο αυτών έργων με το μυθιστόρημα του Άρη Αλεξάνδρου *Το Κιβώτιο*. Η συγκριτική εξέταση των τριών αυτών κειμένων βασίζεται τόσο στο περιεχόμενό τους όσο στο ιστορικό και στο πολιτικό πλαίσιο *παραγωγής* τους. Ο Άρης Αλεξάνδρου γράφει την *Αντιγόνη*, που αποτελεί αντικείμενο εξέτασης της παρούσας εργασίας, στον Αϊ Στράτη το 1951, όπου και βρισκόταν εξόριστος. Το έργο αυτό αποτέλεσε σημείο αναφοράς για τον συγγραφέα και μαζί με μια συνιστώσα πολιτικών και ιδεολογικών πεποιθήσεων έγινε έμπνευση για την συγγραφή του μυθιστορηματός του *Το Κιβώτιο*.

Σχετικά με τη σύνδεση του θεάτρου και της λογοτεχνίας είναι γόνιμο να επισημανθούν, αρχικά, μερικές παρατηρήσεις για την αποφυγή παρερμηνειών όσον αφορά την ανάλυση ενός θεατρικού κειμένου ως λογοτεχνικού κειμένου. Λαμβάνοντας υπόψη τη μελέτη της Ζωής Σαμαρά² και την οπτική με την οποία εξετάζει το κείμενο του θεάτρου αλλά και πώς αυτό χρησιμοποιείται και προσλαμβάνεται λογοτεχνικά, παρατηρούνται τα εξής: Ως επί το πλείστον, το θεατρικό κείμενο μπορεί να αλλάζει μορφές ανάλογα με τις τεχνικές που χρησιμοποιούνται κάθε φορά και την αισθητική την οποία αντανακλά η κάθε παράσταση. Οι ηθοποιοί, όπως και οι θεατές, μπορούν να αξιοποιούν το θεατρικό κείμενο, ολοκληρώνοντας έτσι, τη σχέση «δούναι και λαβείν» στην παράσταση. Το λογοτεχνικό κείμενο όμως παραμένει πάντα σταθερό.

Οι οδηγίες (σκηνοθετικές/σκηνογραφικές) που έχει καταγράψει ο κάθε δημιουργός δεν αφορούν μόνο τον σκηνοθέτη αλλά και τον αναγνώστη: «το θέατρο γίνεται μια διαρκής πρόκληση για δημιουργία».³ Η Ζωή Σαμαρά παρατηρεί εύστοχα πως ένα θεατρικό έργο παραμένει ημιτελές ή ατελές αν δεν ολοκληρώσει τον σκοπό του, δηλαδή, την παράσταση, μέσω της οποίας υλοποιείται και η επικοινωνία του

¹ Άρης Αλεξάνδρου, «*Αντιγόνη. Θεατρικός διάλογος*», περ. *Καινούργια Εποχή*, τχ. 17, τ. Ε', (Καλοκαίρι 1960), σσ. 65-105.

² Ζωή Σαμαρά, «*Αισθητική του ατελούς: Συμβολή στη σημειωτική του θεατρικού κειμένου*», περ. *Φιλολογος*, τχ. 56 (Καλοκαίρι 1989), σσ. 93-113.

³ Ο.π., σ. 111.

κειμένου με το κοινό. Υπογραμμίζει, συν τοις άλλοις, πως το θεατρικό κείμενο δεν έχει μόνο έναν πομπό, όπως το λογοτεχνικό κείμενο, αλλά περισσότερους (συγγραφέας, σκηνοθέτης, ηθοποιός). Αναλογικά, το μήνυμα του πομπού, εκτός του βασικού κειμένου, είναι η σκηνογραφία, η μουσική και όλα όσα συντελούν στη εύρυθμη λειτουργία του θεάτρου. «Το κείμενο», όμως, «είναι το αθάνατο συστατικό της παράστασης».⁴ Αυτό το κείμενο έχει δέκτες τόσο τον σκηνοθέτη όσο και τους αναγνώστες της λογοτεχνίας.

Αυτή την παρατήρηση θα εξελίξει αργότερα η Ζωή Βερβεροπούλου, η οποία θα τονίσει πως μια τέτοια δημιουργία δίνει τη δυνατότητα στη *λογοτεχνική γραφή* να αντλήσει μελετημένο υλικό από τη *δραματική* τόσο ως τις σκηνοθετικές οδηγίες όσο και από το *διαλογικό* μέρος ως προς τη δομή και τα θέματα.⁵

Σύμφωνα, λοιπόν, μ' αυτό το μεθολογικό πλαίσιο θα αναλυθεί το βασικό κείμενο του Άρη Αλεξάνδρου *Αντιγόνη*, αφενός μέσα από την περιγραφή της δομής του κειμένου και την παρουσίαση των προσώπων αφετέρου μέσα από τον εντοπισμό των θεματικών αξόνων.

Στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας γίνεται αναφορά στον *μύθο* και στον *λογοτεχνικό μύθο* καθώς και στην άμεση σχέση τους με τη λογοτεχνία από την αρχαιότητα μέχρι και σήμερα. Διευκρινίζονται, ακόμα, σημαντικοί όροι της *μυθοκριτικής* και τίθεται το θεωρητικό πλαίσιο στο οποίο βασίζεται η εργασία. Ακολουθεί η *πρόσληψη* του *λογοτεχνικού μύθου* της *Αντιγόνης*, γνωστή σε όλους από την τραγωδία του Σοφοκλή, το ιστορικό και το πολιτικό πλαίσιο της τραγωδίας καθώς και ορισμένα θεμελιώδη στοιχεία του συγκεκριμένου δράματος, αναγκαία για τη σύγκριση που θα ακολουθήσει. Στο ίδιο κεφάλαιο παρουσιάζεται, επίσης, η *πρόσληψη* του μυθικού προσώπου της *Αντιγόνης* στην Ευρώπη αλλά και στον υπόλοιπο κόσμο, τόσο στη λογοτεχνία όσο και στο θέατρο. Βασικό κριτήριο για την επιλογή των υπό εξέταση έργων αποτέλεσε ο πολιτικοκοινωνικός συμβολισμός τους, ενώ για ένα μέρος αυτών (όπως, π.χ., για τις *Αντιγόνης* των Morisseau-Leroy, Smole και Sánchez) λήφθηκε σοβαρά υπόψη το γεγονός ότι παραμένουν σχετικά άγνωστα στο ελληνικό κοινό και με ισχυρή παρουσία στην ελληνική βιβλιογραφία.

⁴ Ο.π., σ. 94.

⁵ Ζωή Βερβεροπούλου, «Η προβληματική του θεάτρου στη λογοτεχνία: Πιραντέλλο, Μπαλζάκ, Χόφμαν», περ. *Σύγκριση*, τχ. 17, σ. 43.

Στο επόμενο κεφάλαιο γίνεται μία σύντομη περιδιάβαση στο συνολικό συγγραφικό έργο του Άρη Αλεξάνδρου, καθώς και μια γραμματολογική τοποθέτησή του στην *Πρώτη Μεταπολεμική Ποιητική Γενιά*.

Στο τέταρτο και εκτενέστερο κεφάλαιο της εργασίας παρουσιάζεται, αρχικά, η δομή της *Αντιγόνης* του Άρη Αλεξάνδρου και ακολουθεί η ανάλυση του κειμένου σύμφωνα με τις θεματικές του ενότητες, τα μοτίβα αλλά και τα πρόσωπα. Έπειτα, στο επόμενο κεφάλαιο, επισημαίνονται οι ομοιότητες και οι διαφορές των δύο έργων ως προς τις ιστορικές συνθήκες της συγγραφής τους αλλά και ως προς το περιεχόμενό τους. Το κεφάλαιο αυτό ολοκληρώνεται με μια σύντομη σύγκριση στα έργα του Jean Anouilh και του Bertolt Brecht με τα δύο από τα κύρια εξεταζόμενα έργα της εργασίας (*Αντιγόνη* του Σοφοκλή και *Αντιγόνη* του Άρη Αλεξάνδρου), ως προς τον συμβολισμό της *Αντιγόνης*, καθιστώντας τη μυθική μορφή της μια αέναη, ανθεκτική και πολυπρισματική παρουσία στη λογοτεχνική και πολιτισμική μας κληρονομιά.

Τη θεωρία της *μνήμης* και την επιρροή της στη λογοτεχνική δημιουργία πραγματεύεται το επόμενο κεφάλαιο, ώστε να γίνει κατανοητός ο τρόπος και η ανάγκη του συγγραφέα να αποδώσει την πολιτική και την ιδεολογική του σκέψη μέσω του μυθιστορηματός του *Το Κιβώτιο*, για να ακολουθήσει στο επόμενο η σύνδεση των δύο έργων του συγγραφέα, *Το Κιβώτιο* και *Αντιγόνη*.

Το τελευταίο και συμπερασματικό κεφάλαιο διατρέχει την πολιτική και συγγραφική πορεία του Άρη Αλεξάνδρου τονίζοντας την κοινή ιδεολογική βάση των κύριων έργων που εξετάστηκαν και τον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποίησε ο συγγραφέας το μυθικό πρόσωπο της *Αντιγόνης*, αφενός για να δημιουργήσει την δική του ηρώίδα αφετέρου για να γίνει η *Αντιγόνη* του σημείο αναφοράς του *Κιβωτίου*.

2. Θεωρητικό πλαίσιο

2.1 Ο μύθος στη λογοτεχνία

Η προέλευση του μύθου συνδέεται στενά με την ανάγκη των ανθρώπων να εξηγήσουν τον κόσμο γύρω τους, να δώσουν νόημα στα φυσικά φαινόμενα, να θεσπίσουν κοινωνικούς κανόνες και να κατανοήσουν την ανθρώπινη φύση. Οι βαθιές ρίζες του μύθου από την προϊστορική εποχή εξυπηρετούσαν την ανάγκη των ανθρώπων, ώστε να απαντήσουν σ' όλα τα βασικά ερωτήματα που σχετίζονταν με τη ζωή. Ο μύθος, συνδέθηκε αρχικά, με την εξήγηση φυσικών φαινομένων, έπειτα με τη λατρεία των θεών και χρησιμοποιήθηκε κατά περίπτωση συμβολικά και αλληγορικά.

Η σύνδεση του μύθου με την φαντασία και η σύζευξή του με τον λόγο αποτέλεσε από την αρχαιότητα αιτία έμπνευσης για τη λογοτεχνική δημιουργία.⁶ Σύμφωνα με τον Ζαχαρία Σιαφλέκη, «Ο μύθος υπήρξε κλειδί για την κατανόηση του πολιτισμικού παρελθόντος και κύτταρο αλληγορίας για την κριτική ερμηνεία του παρόντος».⁷ Η πολιτισμική, κοινωνική αλλά και πολιτική η σημασία του μύθου, λοιπόν, εντάσσεται αρχικά στο πεδίο της Φιλοσοφίας και εξελίσσεται ως επιστημονικός όρος στο χώρο της Φιλολογίας αλλά και άλλων επιστημών (Μυθολογία, Κοινωνικές επιστήμες, Ψυχολογία).

Όσον αφορά την ευρωπαϊκή λογοτεχνία, η πρώτη επαφή με τον μύθο συνέβη κατά την περίοδο της Αναγέννησης,⁸ ενώ στα χρόνια του Διαφωτισμού ο μύθος θεωρήθηκε ως μία πρακτική αντίθεση από αυτήν του ορθολογισμού. Το κίνημα του Ρομαντισμού συνδέθηκε με τον μύθο, εξαιτίας της φυσικής ροπής του προς τη φαντασία. Η τακτική, όμως, χρήση του μύθου ως εργαλείου λογοτεχνοποίησης πραγματοποιήθηκε με το ρεύμα του Μοντερνισμού με πρωτεργάτες τους James Joyce, Ezra Pound, T. S. Eliot, Rainer Maria Rilke. Οι μοντερνιστές, ως επί το πλείστον χρησιμοποίησαν τον μύθο, για να εξηγήσουν το «μη λογικό νόημα»⁹ στο πλαίσιο των κοινωνικών θεμάτων που πραγματεύονταν.

Ο μύθος στη νεοελληνική λογοτεχνία συνδέθηκε κυρίως με την αρχαία ελληνική γραμματεία. Οι μυθολογικές έννοιες έκαναν την εμφάνισή τους κυρίως τον

⁶ Βλ. στο λήμμα» (συντ. Αντώνης Δεσποτιδής), «μύθος, Μιχάλης Μερακλής, Καριοφίλης Μητσάκης, Βάλτερ Πόυχνερ, Αλέξης Ζήρας, Λαμπρινή Κουζέλη, κ.ά., συντονισμός συλλογικού τόμου Στέφανος Αλ. Πατάκης, *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, Έργα. Ρεύματα. Όροι*, Αθήνα, Πατάκης, 2018, σ. 1517.

⁷ Ζαχαρίας Ι. Σιαφλέκης, *Η εύθραυστη αλήθεια. Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*, Gutenberg, Αθήνα, 1998, σ. ιζ'.

⁸ Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, ό.π., σ. 1518.

⁹ Ό.π.

16^ο αιώνα στις περιοχές της Κύπρου και της Κρήτης.¹⁰ Πενιχρή είναι η χρήση του μύθου στη λογοτεχνική περίοδο του Ελληνικού Διαφωτισμού. Το ίδιο φτωχή είναι και η χρήση του μύθου από τους ρομαντικούς και τους ρεαλιστές λογοτέχνες.¹¹

Σημαντική αναγέννηση του μύθου και η σχετική παραγωγή λογοτεχνικών κειμένων εκφράζεται από τα μέσα του 20^{ου} αιώνα. Ο Γιώργος Σεφέρης κι ο Γιάννης Ρίτσος είναι πλέον από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα λογοτεχνών που εμπνεύστηκαν από μυθολογικούς πυρήνες. Τη σκυτάλη λαμβάνουν οι μεταπολεμικοί λογοτέχνες, οι οποίοι αναζήτησαν τα θέματα που τους απασχολούσαν μέσα στο μύθο δημιουργώντας σημαντικά έργα με διαφορετικές οπτικές και σημαίνουσες.¹²

2.2 Ο λογοτεχνικός μύθος

Ο μύθος, ως μια παγιωμένη εκδοχή ενός θέματος, έχει προσδιοριστεί από πολλούς θεωρητικούς μελετητές (κυρίως Γάλλους) ανά τα χρόνια με διάφορες προσεγγίσεις.

Με ανθρωποκεντρική και φιλοσοφική χροιά ως προς τη σχέση του μύθου με τη φύση του κειμένου προσέγγισε τον μύθο ο Mikhail Bakhtin θεωρώντας τον επικοινωνία ή μήνυμα που σχετίζεται με την παραγωγή και την πρόσληψη του έργου, εντάσσοντας και αυτόν τον όρο στη θεωρία του περί *διαλογικότητας*.¹³ Την κοινωνική διάσταση του όρου προσεγγίζει ο Ronald Barthes στο έργο του *Mythologies* έχοντας ως ρίζα τη θεωρία για τη γλώσσα και το μύθο του Mikhail Bakhtin, την οποία όμως προσάρμοσε στα κοινωνικά δεδομένα της εποχής του.¹⁴ Ο Ronald Barthes κατέληξε: «πως ο μύθος είναι λόγος, αλλά όχι, “φυσικά οποιοσδήποτε λόγος”». ¹⁵ Ο Γάλλος θεωρητικός επισημαίνει με αυτή του τη φράση την επικοινωνιακή λειτουργία του μύθου. Τον μύθο, δηλαδή, ως μήνυμα που οριοθετείται από τη μορφή η οποία του δίνεται μέσω του λόγου.¹⁶

Ο Frye Northrop υποστήριξε, αναφορικά με τη *δομική* σημασία του μύθου, ότι ο ρόλος του είναι συγκεκριμένος και σχετίζεται με τη σύνδεση του ανθρώπου και της επιστήμης η οποία καταλήγει στην λογοτεχνική δημιουργία, δίνοντας στην έννοια του

¹⁰ Ο.π.

¹¹ Πριν τη λεγόμενη «Γενιά του Τριάντα», ο Ανδρέας Κάλβος, ο Κωστής Παλαμάς, ο Κ. Π. Καβάφης, ο Άγγελος Σικελιανός, ο Κώστας Βάρναλης είναι κάποιοι από τους λογοτέχνες που ασχολήθηκαν με τον μύθο. Βλ. σχ. ό.π.

¹² Βλ. σχετ. στο: Peter Makridge (ed.) *Ancient Greek Myth in Modern Greek Poetry*, 1996.

¹³ Ζαχαρίας Ι. Σιαφλέκης, ό.π., σσ. 28-29. Σημειώνω εδώ, πως ο συγγραφέας μεταφράζει τον όρο *διαλογικότητας* ως *διαλεκτικότητα* ή *διαλεκτική*.

¹⁴ Ο.π., σ. 32.

¹⁵ Για τον ορισμό του μύθου κατά τον Ronald Barthes βλ. ό.π., σ. 33.

¹⁶ ό.π.

μύθου μια ανθρωπολογική διάσταση.¹⁷ Με πολιτισμική και κυρίως κοινωνική ματιά ερευνά και ο Gilbert Durand τον *μύθο* ως ένα «δυναμικό σύνολο συμβόλων, αρχετύπων και σχημάτων, το οποίο κάτω από την ώθηση ενός σχήματος τείνει να συγκροτηθεί σε αφήγημα».¹⁸ Στον Gilbert Durand οφείλεται ακόμα η τριμερής διάκριση της λειτουργίας του μύθου (υποκειμενική, συγκρητική, ηθική).¹⁹ Σημαντική είναι εδώ η παρατήρηση του Philippe Sellier στην προσπάθειά του να διαχωρίσει τις έννοιες *μύθος* και *λογοτεχνικός μύθος*,²⁰ δίνοντας ιδιαίτερη βάση για την εξήγηση του *λογοτεχνικού μύθου* στον επώνυμο δημιουργό του έργου και στον παρελθοντικό χρόνο της ιστορίας που αφηγείται, σε αντίθεση με τον *μύθο* (εθνο – θρησκευτικός),²¹ ο οποίος είναι ανώνυμος και συλλογικός με αποτέλεσμα να εμπνέει εμπιστοσύνη και εγκυρότητα στους αποδέκτες. Εν ολίγοις, ο *μύθος* για τον κριτικό και μελετητή της λογοτεχνίας Philippe Sellier στηρίζεται στην προφορική παράδοση (σε αφηγήσεις φανταστικών χαρακτήρων που έχουν συνήθως υπερφυσικές δυνάμεις) και στη συλλογική μνήμη, ενώ ο *λογοτεχνικός μύθος* διατυπώνεται γραπτά από συγκεκριμένο επώνυμο δημιουργό, που αφηγείται μια ιστορία η οποία έχει συμβεί στο παρελθόν και συνδέεται αποκλειστικά με *μυθικά πρόσωπα*.

Με βάση, λοιπόν, αυτήν την προβληματική σχετικά με τον ορισμό του *λογοτεχνικού μύθου* αλλά τη θεωρία του Ronald Barthes δημιουργήθηκαν οι ερμηνείες²² του Lévi – Strauss και του A. J. Greimas αναφορικά με τη μορφή του περιεχομένου του μύθου. Ο πρώτος επινοεί έναν ιδιαίτερα σημαντικό όρο, αυτόν του *μυθήματος*. Το *μυθήμα* αποτελεί για τον Lévi – Strauss «την ελάχιστη γλωσσική μονάδα του μύθου που διαφέρει από το φώνημα ή το μόρφημα της γλωσσολογίας, ως προς το ότι αποτελεί μια περισσότερο σύνθετη ενότητα που αναφέρεται σε

¹⁷ Ο.π., σσ. 35-37.

¹⁸ Ο Gilbert Durand βασίστηκε στην άποψη του Mircea Éliade υποστηρίζοντας ότι ο μύθος όντας ένα αφήγημα με υπερφυσικές καταβολές και ιερές δυνάμεις γίνεται πρότυπο για τους ανθρώπους. Βλ. Σιαφλέκης, ό.π., σ. κβ' και στο: Λητώ Ιωακείδου, *Ο Λογοτεχνικός μύθος από τον Γαλλικό Συγκριτισμό στη Νεοελληνική Κριτική: Ζητήματα Θεωρίας και Κριτικής*, Αθήνα, Σοκόλης, 2014, σ. 15.

¹⁹ Ζαχαρίας Ι. Σιαφλέκης, ό.π., σ. 38.

²⁰ Ο.π., σσ. 38-39. Βλ. και στο λήμμα «μύθος» *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, (ό.π., σσ. 1516-1519), όπου ο όρος *λογοτεχνικός μύθος* χρησιμοποιείται πλέον στη σύγχρονη Συγκριτική Γραμματολογία για να δηλώσει «τον λογοτεχνικό μετασχηματισμό μια μυθικής αφήγησης». Ο όρος *λογοτεχνικός μύθος* χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον Pierre Albouy το 1969 στο *Mythes et mythologies dans la littérature française* (βλ. σχετ., Ζαχαρίας Ι. Σιαφλέκης, ό.π., σσ. 4-5 και στο Λητώ Ιωακείδου, ό.π., σ. 14).

²¹ Ζαχαρίας Ι. Σιαφλέκης, ό.π., σσ. 4-5.

²² Για τις ερμηνείες των δύο θεωρητικών βλ. Ζαχαρίας Ι. Σιαφλέκης, ό.π., σ. 39.

χρονικότητα διαφορετική από «κείνη της ιστορίας».²³ Το *μύθημα* όμως δεν μπορεί να σταθεί ποτέ μόνο του σημασιολογικά, αν δεν συνδέεται με μεγαλύτερες ενότητες, δηλαδή, με *θέματα* (γενικά στοιχεία ενός *μύθου* που αποτελούν τον πυρήνα του) ή *μοτίβα* (ευδιάκριτα επαναλαμβανόμενα στοιχεία).²⁴

Θεμελιώδης για την Συγκριτική Γραμματολογία είναι και ο τρόπος με τον οποίο προσέγγισε ο Gérard Genette την ερμηνεία των λογοτεχνικών μορφών, με κύρια προϋπόθεση την ύπαρξη της «έντεχνης αφήγησης» αλλά και τον μετασχηματισμό του *υπό-κειμένου* μεταβαίνοντας έτσι στην *υπερκειμενικότητα* των έργων με σκοπό να αναδειχθούν οι νοηματικές και σημασιολογικές τους συνδέσεις καθώς και το σύστημα των αντιθέσεών τους.²⁵ Σύμφωνα με τον Ζαχαρία Ι. Σιαφλέκη, η ερμηνεία του Gérard Genette περί *υπερκειμένου*, παρακάμπτει την έννοια της *διακειμενικότητας*²⁶ που με τη σειρά της δίνει διαφορετικά εργαλεία -πλεονεκτήματα- για τη σύγκριση των έργων, όπως την ελευθερία ερμηνευτικής εξέτασης πέρα από τοπικά ή εθνικά σύνολα αλλά ακόμα, ευνοώντας την εξέτασή τους τόσο όσον αφορά την *παραγωγή* τους όσο και την *πρόσληψή* τους.²⁷

Τη λειτουργία του *λογοτεχνικού μύθου*, με βάση τη λογοτεχνία πλέον, μέσα στο πλαίσιο της *μυθοκριτικής* (η μελέτη των μύθων στο λογοτεχνικό κείμενο και η εξωτερική σχέση του μύθου με το έργο που τους ενσωματώνει) και όχι της *μυθανάλυσης* (η ανάλυση του μύθου), η οποία συνδέθηκε περισσότερο με την επιστήμη της Κοινωνιολογίας και της Ψυχολογίας, προσπαθεί να συνοψίσει ο Pierre Brunel στο *Mythocritique: Théorie et parcours*.²⁸ Το έργο του Pierre Brunel αποτελεί μια κριτική θεώρηση και μια ιδιαίτερα διαφωτιστική προσπάθεια επαναπροσδιορισμού του εν λόγω όρου βασισμένη σε όλες τις προβληματικές που αναπτύχθηκαν από το 1960 μέχρι και το 1992. Βασικά σημεία όσον αφορά την λειτουργία του *λογοτεχνικού μύθου* για τον Pierre Brunel είναι η *επανάληψη*, η *σχέση*,

²³ Ο.π. και αναλυτικότερα στο Lévi – Strauss, *Anthropologie structural*, τ. 1., Παρίσι, Plon, 1958, σσ. 233-236. <https://archive.org/details/anthropologiestr00levi/page/234/mode/2up>, (ημ. πρόσβασης: 30/10/2024).

²⁴ Για τους όρους *θέμα* και *μοτίβο* βλ. στο λήμμα «θέμα», (συντ. Γιάννης Ν. Παρίσης), *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, ό.π., σσ. 838-841.

²⁵ Ζαχαρίας Ι. Σιαφλέκης, ό.π., σ. 41.

²⁶ Για τους όρους *διακειμενικότητα*, *παρακειμενικότητα*, *αρχικειμενικότητα*, *μετακειμενικότητα*, *υπερκειμενικότητα* του Gérard Genette βλ. στο: Βάιος Ντάφος (επιμ.), *Συγκριτολογία*, Αθήνα, (Κάλλιπος) Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, 2015, σσ. 51-52, <https://dx.doi.org/10.57713/kallipos-589> (ημ. πρόσβασης: 30/10/2024).

²⁷ Ζαχαρίας Ι. Σιαφλέκης, ό.π., σ. 22.

²⁸ Pierre Brunel, *Mythocritique: Théorie et parcours*, Grenoble, UGA Éditions, 2016. <https://doi.org/10.4000/books.ugaeditions.6426>, (ημ. πρόσβασης: 30/10/2024).

η αναλογία, η ανάδυση, η ευλυγισία και η ακτινοβολία του μύθου, όροι που εισήγαγε ο ίδιος και αποτελούν βασικούς πυλώνες για την ερμηνεία του *λογοτεχνικού μύθου*.²⁹

Οι συνεχείς προσπάθειες ερμηνείας του μύθου στη λογοτεχνία αλλά και η κατανόηση της διττής σημασίας του, αφενός ως μέρους της πολιτισμικής κληρονομιάς αφετέρου ως αναδημιουργίας μυθολογικού υλικού καθώς και η ανάγκη ολιστικής εξέτασης του μύθου από την αρχή της ύπαρξής του μέχρι και την εποχή που ανασυντίθεται, οδήγησαν στη διαμόρφωση της *συγκριτικής ποιητικής του μύθου*, τον οποίο εισήγαγε το 2003 η Ute Heidmann.³⁰

Ο ορισμός του *λογοτεχνικού μύθου* δεν είναι ακόμα στέρεος, όμως δεν παύει να αποτελεί μέρος της *διακειμενικότητας*.

Όλες οι παραπάνω θεωρίες *παραγωγής* λογοτεχνικών κειμένων μέσω του μύθου έχουν σαφώς άμεση σχέση και με την *πρόσληψη*,³¹ έναν ακόμα πιο εύπλαστο όρο στην θεωρία της λογοτεχνίας.³²

Ο Wolfgang Iser σύμφωνα με τη θεωρία περί *αισθητικής ανταπόκρισης* υποστηρίζει ότι η σημασία ενός λογοτεχνικού έργου δημιουργείται μέσω της αλληλεπίδρασης μεταξύ του κειμένου αλλά και του αναγνώστη. Ο αναγνώστης φέρνει τις δικές του εμπειρίες, προοπτικές και συναισθήματα στην ανάγνωση του έργου, με αποτέλεσμα να δημιουργείται μια μοναδική και προσωπική ερμηνεία.³³ Από την άλλη, ο Stanley Fish με τη θεωρία περί *αναγνωστικής ανταπόκρισης* τόνισε

²⁹ Ο.π., σσ. 65-76.

³⁰ Λητώ Ιωακειμίδου, ό.π., σσ. 46-47. Για την προβληματική του όρου *συγκριτική ποιητική* βλ. και στο Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, «Συγκριτική Ποιητική», περ. *Σύγκριση* 1 (Απρίλιος) 1989, σσ. 29-38, πρβλ. στο Theocharoula Niftanidou, «Τι είναι Συγκριτική Ποιητική», περ. *Cahiers Balkaniques* 26, *Autour de la langue grecque. Actes du XVe Colloque des Néohellénistes des Universités francophones*. Παρίσι, Publications Langues O', 1999, σσ. 251-255. Στο άρθρο της Ελένης Πολίτου-Μαρμαρινού γίνεται μια αρκετά αναλυτική παρουσίαση, αρχικά, του όρου της *Ποιητικής* από τον Αριστοτέλη, η οποία μεταλλάσσεται σημασιολογικά μέχρι τα νεότερα χρόνια και εντάσσεται ως ευρύς όρος στη θεωρία της λογοτεχνίας. Στη συνέχεια συνδυάζεται με την επιστήμη της Συγκριτικής Φιλολογίας σε μια «αναγκαία» προσπάθεια οι δύο αυτοί όροι να αποδώσουν την πολυπλοκότητα τους και να λειτουργήσουν ως εποικοδομητικά εργαλεία. Για την Ελένη Πολίτη-Μαρμαρινού, τόσο τα εργαλεία αυτά όσο και οι τόποι σύγκρισης των κειμένων πρέπει να είναι συγκεκριμένα, να γίνεται δηλαδή μια συνειδητή σύγκριση, ώστε, έπειτα, η κατάληξη να μπορεί να γενικευθεί. Στον αντίποδα βρίσκεται η οπτική της Θεοχαρούλας Νιφτανίδου. Στο άρθρο της με τίτλο «Τι είναι Συγκριτική Ποιητική», αφού πρώτα προσεγγίζει τον όρο και τονίζει την συγγένειά του με την Συγκριτική Φιλολογία, προτείνει μια συγκριτική μελέτη των κειμένων βάσει της αφαιρετικής μεθόδου. Μια παραγωγική πρακτική στηριζόμενη στην εννοιοκεντρική ή μορφοκεντρική σύγκριση συνανάντησης (*τροπική* διάσταση σύγκρισης), η οποία είναι κατά τη γνώμη της πολυτιμότερη και γονιμότερη από αυτή της *επίδρασης* ή της *μίμησης*, την μέθοδο δηλαδή σύγκρισης που προτάθηκε στο παραπάνω άρθρο της Ελένης Πολίτου-Μαρμαρινού.

³¹ Για τον όρο *πρόσληψη* βλ. Robert C. Holub, *Θεωρία της πρόσληψης: μια κριτική εισαγωγή*, μτφ., Κων/να Τσακοπούλου, επιμ., Άννα Τζούμα, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2004.

³² *Παραγωγή και πρόσληψη* συνιστούν τη λειτουργία της *διακειμενικότητας*. Βλ. Ζαχαρίας Ι. Σιαφλέκης, ό.π., σσ. 19-20.

³³ Λητώ Ιωακειμίδου, ό.π., σ. 96.

τον ρόλο της κοινότητας των αναγνωστών στην ερμηνεία ενός κειμένου. Σύμφωνα με την οποία η κατανόηση ενός λογοτεχνικού έργου καθορίζεται από τις ερμηνευτικές στρατηγικές που διδάσκονται και μοιράζονται μέσα σε μια συγκεκριμένη κοινότητα αναγνωστών, οι οποίοι έχουν κοινές προσδοκίες και τρόπους σκέψης.³⁴

Την *ερμηνευτική ανταπόκριση* μελέτησε ο Hans-Georg Gadamer. Ο θεωρητικός υποστήριξε ότι η *πρόσληψη* ενός λογοτεχνικού έργου είναι ένας διάλογος μεταξύ του κειμένου και του αναγνώστη. Οι προσδοκίες και οι προκαταλήψεις του αναγνώστη συναντούν τις προθέσεις και τις δομές του κειμένου. Μέσω αυτού του διαλόγου, ο αναγνώστης κατανοεί το έργο και ανακαλύπτει νέες σημασίες.³⁵

Αναμφίβολα, για την *αισθητική της πρόσληψης* το μεγάλο βήμα στην ιστορία της λογοτεχνίας δόθηκε από τον Hans Robert Jauss. «Η σχέση λογοτεχνίας και αναγνώστη εμπεριέχει τόσο μια αισθητική όσο και μια ιστορική διάσταση».³⁶ Η θεωρία της πρόσληψης του Hans Robert Jauss επικεντρώνεται στον τρόπο με τον οποίο οι αναγνώστες αντιλαμβάνονται και ερμηνεύουν τα λογοτεχνικά έργα με την πάροδο του χρόνου. Συνεξετάζοντας εδώ και τη θεωρία Wolfgang Iser, όπως αυτή αναφέρθηκε παραπάνω, με τον αναγνώστη να έχει σημαντικό ρόλο ως προς τη δημιουργία ενός δικού του, προσωπικού πλαισίου ανάγνωσης, το κείμενο μπορεί να γίνει αιτία να προληφθούν μηνύματα του παρελθόντος μέσα στο παρόν, με αποτέλεσμα την *ανακατασκευή της λογοτεχνικής ιστορίας*. Στον ίδιο μελετητή οφείλεται η έννοια *ορίζοντας προσδοκιών* που χρησιμοποιείται συχνά για να δηλώσει τον διάλογο ανάμεσα στο κείμενο και τον αναγνώστη (*διαλογική σχέση αναγνώστη-κειμένου*) και εξαρτάται από την προηγούμενη λογοτεχνική εμπειρία του κάθε αναγνώστη, τις κοινωνικές και πολιτισμικές αξίες καθώς και τις υπάρχουσες λογοτεχνικές συμβάσεις. Ο *ορίζοντας προσδοκιών* βασίζεται στην αλληλεπίδραση συγγραφέα-κειμένου-αναγνώστη, όπως ορθά παρατηρεί ο Ζ. Ι. Σιαφλέκης. Ιδιαίτερα, όταν πρόκειται για λογοτεχνικό μύθο, τότε ο γράφων βρίσκεται και στη θέση του αναγνώστη και του συγγραφέα.

Σύμφωνα με τον Δημήτρη Τζιόβα, «μέσω της πρόσληψης [μπορεί] να τονίζονται τα ιδεολογικά και κοινωνικά συμφραζόμενα των εκάστοτε αναγνώσεων κειμένων ή συγγραφέων και να αναδεικνύεται έτσι ο καθοριστικός ρόλος της περιρρέουσας ατμόσφαιρας στην αξιολόγηση ή στην αναθεώρησή τους. Ταυτόχρονα

³⁴ Robert C. Holub, *ό.π.*, σσ. 176-185.

³⁵ *Ο.π.*, σσ. 63-68.

³⁶ *Ο.π.*, σσ. 101-102.

όμως μέσω της πρόσληψης μπορεί να προωθείται η θεώρηση της λογοτεχνίας ως διακειμενικού ή ειδολογικού διαλόγου χωρίς αναφορές σε εξωκειμενικούς προσδιορισμούς.»³⁷ Αυτή η παρατήρηση δηλώνει τόσο το εύπλαστο του όρου της *πρόσληψης* όσο και έναν κίνδυνο για τον μελετητή ως προς τον τρόπο που θα επιλέξει να μελετήσει το εκάστοτε κείμενο.

Με βάση το θεωρητικό πλαίσιο που ορίζει ο κλάδος της Μυθοκριτικής, θα επιχειρήσουμε εδώ μια συγκριτική ανάλυση της *Αντιγόνης* του Αλεξάνδρου και της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή. Το μυθικό πρόσωπο της Αντιγόνης γίνεται γνωστό στην αρχαιότητα ήδη από τον Όμηρο³⁸ και αποτελεί μέρος του μύθου των Λαβδακιδών. Αργότερα, χάρη στον Θηβαϊκό κύκλο³⁹ γίνεται έμπνευση τόσο για τον Αισχύλο όσο και για τον Σοφοκλή. Έτσι, ο *μύθος* για την Αντιγόνη μετατρέπεται σε *λογοτεχνικό μύθο*. Έπειτα, από τότε μέχρι και σήμερα, ο *λογοτεχνικός μύθος* της Αντιγόνης μεταπλάθεται και επανεξετάζεται με ποικίλους τρόπους ανάλογα με την ιδιοσυγκρασία και την ποιητική του κάθε δημιουργού και σε σχέση με τα εκάστοτε κοινωνικοπολιτικά και αισθητικά συμφραζόμενα, διευρύνεται και εμπλουτίζεται με νέες σημασίες που αναδύονται από τις διαφορετικές αναγνωστικές κοινότητες.

Όσον αφορά τη *διακειμενικότητα* στο αρχαίο δράμα *Αντιγόνη* του Σοφοκλή και την *Αντιγόνη* του Άρη Αλεξάνδρου διακρίνουμε, καταρχάς, δύο βασικούς *κοινούς τόπους*,⁴⁰ που δεν είναι άλλοι από τον τίτλο και το μυθικό πρόσωπο της Αντιγόνης, ως συμβόλου ήθους και αντίστασης εναντίον του νόμου. Εκτός, όμως, των παραπάνω, κοινά θέματα (η έννοια του δικαίου και του ανθρωπισμού, η απόρριψη της αυθεντίας κ.ά.), μοτίβα (η πράξη της ταφής, το πλαίσιο του εμφυλίου) όπως και κοινά υφολογικά στοιχεία (υπαινκτικός και ειρωνικός τόνος), που αναλύονται παρακάτω στην παρούσα εργασία, τεκμηριώνουν και επιτρέπουν την σύγκριση, επιβεβαιώνοντας τη λειτουργία του *μύθου* ως προς την *ανάδυση* και την *ευλυγισία* κατά τον Pierre Brunel. Σημαντική όμως, όπως θα παρατηρήσουμε, είναι και η

³⁷ Δημήτρης Τζιόβας, «Λογοτεχνία και πρόσληψη», εφ. *Το Βήμα*, 18 Μαΐου 2003. <https://www.tovima.gr/2008/11/24/opinions/logotexnia-kai-proslipsi/>, (ημ. πρόσβασης: 30/10/2024). Βλ. και στο Δημήτρης Τζιόβας, *Μετά την αισθητική. Θεωρητικές δοκιμές και ερμηνευτικές αναγνώσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, Γνώση, 1987.

³⁸ Franco Montanari, *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας. Από τον 8^ο αι. π. Χ. έως τον 6^ο αι. μ. Χ.*, συν. Fausto Montana, επιμ., Δανήλ Ιακώβ-Αντώνιος Ρεγκάκος, μτφ., Σπύρος κουτράκης -Δημητρα Κουκουζίκα-Κατερίνα Σιββά, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2008, σ. 402.

³⁹ Ο.π.

⁴⁰ Ο *κοινός τόπος* ή *tertium comparationis* (μπορεί να είναι: θέμα, μοτίβο, ήρωες/ας, πλοκή, ύφος δομή, στιχουργική αλλά και κειμενικό είδος) αποτελεί βασικό κριτήριο, ώστε η σύγκριση μεταξύ των κειμένων να καθίσταται εφικτή. Αν δεν υπάρχει κάποια συγγένεια από τις παραπάνω ή έστω δεν υπονοείται, η σύγκριση δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί. Βλ. στο: Βάιος Ντάφος (επιμ.), *Συγκριτολογία*, ό.π., σ. 18.

πρόσληψη του εν λόγω λογοτεχνικού μύθου στο έργο του Άρη Αλεξάνδρου, η οποία οδήγησε στην παραγωγή τόσο της μεταπολεμικής του *Αντιγόνης* όσο και στην παραγωγή του *Κιβωτίου*. Ιδιαίτερη σημασία, ακόμα, δόθηκε στην ανακατασκευή της λογοτεχνικής ιστορίας αλλά και στα στοιχεία που δημιούργησαν τη *διαλογική σχέση αναγνώστη-κειμένου* σύμφωνα με τη θεωρία της *υπερκειμενικότητας*.

3. Χρήσεις και μεταμορφώσεις του μύθου της Αντιγόνης

Σ' αυτήν την ενότητα είναι αδύνατο να γίνει μία πλήρης βιβλιογραφική αναδρομή⁴¹ σχετικά με την *πρόσληψη* του μύθου που εξετάζεται, άλλωστε δεν είναι αυτός ο σκοπός της εργασίας. Κρίνεται, όμως, αναγκαίο να δοθούν τόσο ορισμένα από τα πιο σημαντικά σημεία του αρχαίου δράματος του Σοφοκλή, *Αντιγόνη*, ώστε να επιτραπεί η σύγκριση που θα ακολουθήσει στα επόμενα κεφάλαια όσο και να παρατεθούν επιγραμματικά ορισμένα από τα έργα *παραγωγής* του λογοτεχνικού μύθου, τα οποία προωθούν τον πολιτικό και κοινωνικό συμβολισμό της Αντιγόνης.

3.1 Από την αρχαιότητα έως και τον 19^ο αιώνα

Ο μυθικός πυρήνας του *λογοτεχνικού μύθου* της Αντιγόνης περικλείεται σε δύο σωζόμενες τραγωδίες του Σοφοκλή, στην *Αντιγόνη* και στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, στο *Επτά επί Θήβας* του Αισχύλου και στις *Φοίνισσες* του Ευριπίδη. Ήδη, από τα έργα του Σοφοκλή και σύμφωνα με την Fraisse Simone⁴² η Αντιγόνη αποκτά δύο διαφορετικές προσωπικότητες. Στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* θυσιάζεται για να γίνει η «όραση» του πατέρα της, ενώ στην *Αντιγόνη* θυσιάζει τη ζωή της για να υπερασπίσει τα ιδανικά της. Στην *Αντιγόνη*, όπως παρατηρεί ο George Steiner, η ηρωίδα «έχει το χάρισμα να εκφράζει όλες τις κύριες σταθερές που διέπουν τις εγγενείς στην

⁴¹ Σημαντική βοήθεια στάθηκε η μελέτη του George Steiner, *Οι Αντιγόνης. Ο μύθος της Αντιγόνης στην λογοτεχνία, τις τέχνες και την σκέψη της Εσπερίας*, Αθήνα, Καλέντης, 2001. Η εργασία της Δήμητρα Bock, «Ο λογοτεχνικός μύθος της Αντιγόνης στην Ευρώπη του 20ου αιώνα», Master Erasmus Mundus en Cultures Littéraires Européennes – CLE, Θεσσαλονίκη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης/Alma Mater Studiorum- Università di Bologna, 2010-2011 και το άρθρο Alenka Jensterle-Doležal, «In the Realm of Politics, Nonsense, and the Absurd: The Myth of Antigone in West and South Slavic Drama in the Mid-Twentieth Century». *Keria: Studia Latina Et Graeca* 20 (3), 2018 καθώς και ο συλλογικός τόμος: Ελενα Τζελέπη (επιμ.), *Αντινομίες της Αντιγόνης. Κριτικές Θεωρήσεις του πολιτικού, μτφ.*, Μιχάλης Λαλιώτης- Απόστολος Λαμπρόπουλος, Αθήνα, Εκκρεμές, 2018.

⁴² Δήμητρα Bock, ό.π., σ. 23.

ανθρώπινη φύση συγκρούσεις».⁴³ Αυτή είναι άλλωστε και η αιτία που την καθιστά ανά τους αιώνες διαχρονική.

Η τραγωδία του Σοφοκλή διδάσκεται στο αθηναϊκό κοινό το 440/441⁴⁴ σε μια εποχή φαινομενικά ειρηνική για την πόλη της Αθήνας. Παρακολουθείται από ένα αρκετά μεγάλο σε αριθμό κοινό, παρουσιάζεται με έντονα πολιτικό θέμα (όσο αυτό ήταν επιτρεπτό στον Σοφοκλή)⁴⁵ και γίνεται αιτία για την εκλογή του δημιουργού της στη θέση του συστράτηγου, μαζί με τον Περικλή στον Σαμιακό πόλεμο.⁴⁶

Ο Κρέοντας, του Σοφοκλή έχει με το μέρος του τους νόμους, όμως είναι αδιαμφισβήτητη, ταυτοχρόνως, και η αλληλεξάρτηση των νόμων αυτών με τη θρησκεία και τις παραδόσεις τη πόλης-κράτους.⁴⁷ Ο νόμος επέβαλε οι προδότες να μένουν άταφοι εντός των ορίων της πόλης αλλά όχι και εκτός αυτών.⁴⁸ Η απόφασή του να βάλει φρουρούς, ώστε το σώμα του νεκρού Πολυνείκη να γίνει τροφή για τα άγρια ζώα αποτελεί καθαρά δική του υπερβολή.

Αυτός που ξεπερνά τα όρια, παραβιάζει τις παραδοσιακές αξίες και δεν μετριάζει τον συντηρητισμό του, οδηγείται στην καταστροφή. Μέσα σ' αυτό το κλίμα γράφεται η τραγωδία *Αντιγόνη*, με μια πολιτική ηγεσία που θέλει να υποτάξει τα μέλη-κράτη σ' ένα, και να γίνει υπερδύναμη. Αυτή την υπερβολική τάση για την ανάδειξη της δύναμης της Αθήνας και κατ' επέκταση του Περικλή, αλλά και τα αποτελέσματά της έδωσε με αριστοτεχνικό τρόπο ο Σοφοκλής στην τραγωδία του.⁴⁹ Είναι γνωστή η παρατήρηση του Ehrenberg που εντοπίζει μια «πολύ σημαντική αντίθεση»⁵⁰ μεταξύ του Σοφοκλή και του Περικλή, σχετικά με τον τρόπο που αντιμετώπιζε ο καθένας την αθηναϊκή δημοκρατική πραγματικότητα.⁵¹ Γι' αυτό, άλλωστε, μέσα στα έργα του -για τη δική μας περίπτωση θα εξετάσουμε την *Αντιγόνη*- παρατηρούνται αρκετά σημεία μέσα στο κείμενο⁵² σχετικά με τον τρόπο διακυβέρνησης αλλά και τα σταθμά αναφορικά με τους γραπτούς νόμους της

⁴³ George Steiner, *ό.π.*, σ. 360.

⁴⁴ Κάποιες μελέτες χρονολογούν τη διδασκαλία της το 438, όμως η χρονολόγηση της δεν πρέπει να 'ναι μακριά από τα έτη του Σαμιακού πολέμου. βλ. Albin Lesky, *ό.π.*, σ. 395.

⁴⁵ R. P. Winnington-Ingram, *Σοφοκλής Ερμηνευτική προσέγγιση*, Αθήνα, Ινστιτούτο του βιβλίου-Α. Καρδαμίτσα, 1999, σ. 139.

⁴⁶ Albin Lesky, *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, Θεσσαλονίκη, Κυριακίδης, 2006 σ. 395.

⁴⁷ Philip Holt, «Polis and Tragedy in the "Antigone"», *Mnemosyne* 52.6 (Δεκ. 1999), σ. 659.

⁴⁸ *Ο.π.*, σσ. 661-665.

⁴⁹ Albin Lesky, *ό.π.*, σσ. 402-403.

⁵⁰ Albin Lesky, *ό.π.*, σ. 402.

⁵¹ Thomas C. G., "Sophocles, Pericles and Creon." *The Classical World* 69.2 (Ιαν.1975), σσ. 120-122.

⁵² Για τα πολιτικά/ιδεολογικά κειμενικά στοιχεία και τον τρόπο διακυβέρνησης βλ. Σοφοκλής, *Αντιγόνη*: στ. 9-10, στ. 44, στ. 63-64, στ. 74-75, στ. 127-133, στ.173-210, στ. 622-625, στ. 734, στ. 737-739, στ. 756, στ. 872-875, στ. 902-914, στ. 1053-1060, στ. 1271-1276, στ. 1326-1327, στ. 1348-1351.

πολιτείας και τις άγραφες ηθικές αξίες. Ο Σοφοκλής δεν δημιούργησε αυτή την τραγωδία μόνο για να προβάλει τον ανθρώπινο πόνο μπροστά στο άδικο και τις συνέπειές του αλλά, κυρίως, για να αναδείξει το διαχρονικό ερώτημα αν μια Πολιτεία, καθώς και όσοι την αντιπροσωπεύουν, μπορεί να θεωρεί τον εαυτό της ως την ανώτατη εξουσία ή ακόμα αν αυτή πρέπει να σέβεται τους νόμους (άγραφους και μη) που έχει κληρονομήσει από τους προηγούμενους αιώνες.⁵³

Βασισμένη, λοιπόν, στο μύθο των Λαβδακιδών και με αφορμή τον αλληλοσπαραγμό του Ετεοκλή και του Πολυνείκη ,εξαιτίας της κατάρας του πατέρα τους Οιδίποδα, η τραγωδία ξεκινά με την Αντιγόνη να ενημερώνει την αδερφή της Ισμήνη για τον νόμο που εξέδωσε ο Κρέοντας όσον αφορά την ταφή του πρώτου με τιμές αλλά την απαγόρευση της ταφής του Πολυνείκη, όπως όριζε ο νόμος για έναν προδότη, προσθέτοντας ακόμα και φρουρούς προκειμένου να μην μπορεί κανείς να το θάψει και να γίνει τελικά βορά για τα άγρια ζώα. Η Αντιγόνη, αδελφή και των δύο νεκρών, αποφασίζει να αψηφήσει την εντολή του Κρέοντα και να θάψει τον Πολυνείκη, πιστεύοντας πως οι θεϊκοί νόμοι και η οικογενειακή τιμή υπερβαίνουν την κρατική εξουσία και τους νόμους των θνητών. Η αδερφή της Ισμήνη φοβισμένη και υποταγμένη τόσο στη γυναικεία φύση της όσο και στην εξουσία του Κρέοντα δεν συμπράττει μαζί της στην ταφή. Έτσι, η Αντιγόνη αποφασίζει να θάψει μόνη της το νεκρό σώμα του αδερφού της και αφού η πρώτη προσπάθειά της διακόπτεται, επιστρέφει για δεύτερη φορά για να ολοκληρώσει τις τιμές. Συλλαμβάνεται, όμως, από έναν φύλακα και οδηγείται στον Κρέοντα, ο οποίος την τιμωρεί με θάνατο, όπως ακριβώς είχε προαναγγείλει, στέλνοντάς την σε μια απομονωμένη σπηλιά.

Ο Αίμονας, γιος του Κρέοντα και μελλοντικός σύζυγος της Αντιγόνης, αφού δεν καταφέρνει να πείσει τον πατέρα του ως προς την αναίρεση της απόφασής του, (προσπάθεια που είχε γίνει και από τον Χορό και από τον μάντη Τειρεσία), αυτοκτονεί. Τον θάνατο βρίσκει και η μητέρα του Αίμονα, Ευρυδίκη, μην αντέχοντας τον χαμό του γιου της. Ο Κρέοντας, τελικά, μετανιώνει για την απόφασή του και συντετριμμένος προστρέχει να προλάβει την Αντιγόνη ζωντανή, αλλά μάταια. Ο άρχοντας της Θήβας αυτοεξορίζεται μετανιωμένος. Η τραγωδία ολοκληρώνεται με τον Χορό να επαινεί τη φρόνηση και να κατακρίνει τις άστοχες πράξεις που είναι αποτέλεσμα της υπεροψίας.

⁵³ Albin Lesky, ό.π., σ. 401.

Η Αντιγόνη χάνεται κατά την περίοδο του Μεσαίωνα, καθώς βρίσκουμε μόνο ελάχιστες αναφορές στο όνομά της, κυρίως στη λατινική γραμματεία.⁵⁴ Ιδιαίτερη προτίμηση στην τραγωδία του Σοφοκλή φαίνεται να έδειξε ο Ευστάθιος Θεσσαλονίκης (12^{ος} αιών.), αφού σύμφωνα με τους μελετητές, στους Λόγους του περιλαμβάνεται ολόκληρο το κείμενο της *Αντιγόνης*.⁵⁵ Από τον 15ο αιώνα και μετά, ο μύθος της Αντιγόνης επανεμφανίζεται μέσω των διανοούμενων που ανακαλύπτουν τις τραγωδίες του Σοφοκλή. Μεταφράσεις του έργου γίνονται στα ιταλικά, τα γαλλικά και τα γερμανικά, ενώ ο Erasmus σχολιάζει στο έργο του *Adagia* τον Κρέοντα από τη φράση *θεούς μιαίνειν οὔτις ἀνθρώπων σθένει*,⁵⁶ ως έναν άνθρωπο χωρίς ευλάβεια που χρησιμοποιεί μια ευλαβή φράση.⁵⁷

Κατά την περίοδο της Προτεσταντικής Μεταρρύθμισης, η τραγωδία αυτή θεωρήθηκε πολιτική και ιδιαίτερα σημαντική κατά την Αναγέννηση.⁵⁸ Αξίζει να επισημανθεί το ποίημα *Antigone ou la Piété* του Robert Garnier το 1580, το οποίο παρουσιάζει την Αντιγόνη ως πρότυπο οικογενειακής αφοσίωσης, σε μια εποχή που οι θρησκευτικοί και δυναστικοί πόλεμοι ήταν διαδεδομένοι.⁵⁹

Άλλοι συγγραφείς, όπως ο Rotrou στο *La Thébaïde*,⁶⁰ τονίζουν την χριστιανική ιδιότητα της Αντιγόνης και προβάλλουν τις πολιτικές διαστάσεις του μύθου.⁶¹ Ο Vittorio Alfieri επηρεασμένος από τις επαναστατικές ιδέες του 18ου αιώνα, αλλά και από τον Βολταίρο⁶² παρουσιάζει την *Antigone* ως παράδειγμα κακής διακυβέρνησης και τυραννίας, ενώ οι όπερες του 18ου αιώνα βασίζονται συχνά στην ιστορία της Αντιγόνης και του Αίμονα.⁶³ Ο Pierre-Simon Ballanche στο πεζό επικό έργο του (χωρισμένο σε 6 βιβλία), γραμμένο το 1814, βλέπει την Αντιγόνη ως ιερατική μορφή και σύμβολο θυσίας για τις αμαρτίες του γένους της, μετατρέποντας την αρχαία ιστορία σε σύγχρονο μύθο.⁶⁴

⁵⁴ *Thebais* του Statius, *Roman de Thèbes* βασισμένο στο έπος του Statii (ανώνυμου συγγραφέα), *Divina Comedia* του Dante και στο *Genealogie deorum gentilium* του Boccaccio. Βλ. Δήμητρα Bock, ό.π., σ. 24.

⁵⁵ Ροδή Γεωργιάδου, «Απηχήσεις της θύραθεν και της χριστιανικής γραμματείας στους δεκαοχτώ Λόγους του Αγίου Ευσταθίου Θεσσαλονίκης» Διπλωματική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης Τμήμα Ποιμαντικής και Κοινωνικής Θεολογίας, Θεσσαλονίκη, 2015, σ. 72.

⁵⁶ Σοφοκλής, *Αντιγόνη*, 1044.

⁵⁷ George Steiner, ό.π., σσ. 424-425.

⁵⁸ Ο.π., σ. 360.

⁵⁹ Ο.π., σσ. 223-226.

⁶⁰ Το έργο αυτό αποτέλεσε έμπνευση και για το ομότιτλο έργο του Racine. Βλ. ό.π., σ. 244.

⁶¹ Ο.π., σ. 234.

⁶² Ο.π., σ. 246.

⁶³ Ο.π., σσ. 245-246.

⁶⁴ Ο.π., σσ. 227-228.

Κατά τον 19ο αιώνα, οι λογοτεχνικές ερμηνείες του μύθου της Αντιγόνης δεν ήταν διαδεδομένες. Ωστόσο, η μετάφραση του Friedrich Hölderlin το 1804 αναδείχθηκε σε παράδειγμα ποιητικής τελειότητας, καταφέροντας να αποδώσει το βαθύτερο νόημα του κειμένου.⁶⁵ Η σκέψη του 19ου αιώνα επηρεάστηκε βαθιά από τον ελληνισμό και την αθηναϊκή τραγωδία, με πολλούς φιλοσόφους και ποιητές να θεωρούν την Αντιγόνη του Σοφοκλή ως το τελειότερο έργο τέχνης. Ιδιαίτερη ανάπτυξη έχει ο μύθος της Αντιγόνης στη Γερμανία σχετιζόμενος με τη φιλοσοφία της νεωτερικότητας και τον ιδεαλισμό.⁶⁶

Ο Friedrich Hegel, επηρεασμένος από τη «φιζοσπαστική» μετάφραση του Friedrich Hölderlin, έγραψε το *Die Phänomenologie des Geistes* το 1821, θεωρώντας την *Αντιγόνη* ως ένα από τα πιο ολοκληρωμένα έργα τέχνης. Επισήμανε τη σύγκρουση μεταξύ του οικογενειακού νόμου και του κρατικού δικαίου, θεωρώντας και τις δύο πλευρές ως ηθικά δίκαιες, παρά τις αδικίες τους.⁶⁷ Η ερμηνεία του επηρέασε σημαντικά την εξέλιξη του μύθου, με τους Γερμανούς φιλοσόφους να αναλύουν τη σύγκρουση αυτή κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα.⁶⁸ Στη Γαλλία, οι διανοούμενοι υποστήριζαν κυρίως την Αντιγόνη και καταδίκάζαν τον Κρέοντα, όπως ο Jules Girard το 1877. Οι αντιπαραθέσεις αυτές συσχετιζόνταν με τον γαλλογερμανικό πόλεμο του 1870 και την Υπόθεση Ντρέιφους.⁶⁹

Σημαντικοί συγγραφείς, όπως ο Charles Réguy και ο Charles Maurras, έδωσαν διαφορετικές ερμηνείες, με τον δεύτερο να θεωρεί την Αντιγόνη αντιπρόσωπο της νομιμότητας και του Θείου, ενώ τον Κρέοντα σύμβολο αναρχίας και καταστροφής της παράδοσης.⁷⁰

3.2 20ος αιώνας

Στον 20^ο αιώνα η Αντιγόνη και ο λογοτεχνικός μύθος που την συνοδεύει γίνονται όσο ποτέ άλλοτε ένα από τα πιο επίκαιρα σύμβολα, ιδιαίτερα εξαιτίας των δύο Παγκοσμίων Πολέμων.

Ο Walter Hasenclever άρχισε να γράφει την *Αντιγόνη*⁷¹ του, ενώ βρισκόταν στο σανατόριο της Δρέσδης κατά τη διάρκεια του Α' Παγκοσμίου Πολέμου. Η

⁶⁵ Δήμητρα Bock, ό.π., σ. 31.

⁶⁶ Ελένη Γζελέπη (επ.μ.), ό.π., σ. 10.

⁶⁷ Ό.π., σσ. 14-15.

⁶⁸ George Steiner, ό.π., σσ. 44-70.

⁶⁹ Δήμητρα Bock, ό.π., σ. 34.

⁷⁰ Ό.π.

⁷¹ Walter Hasenclever, *Antigone: Tragödie in 5 Akten*, Βερολίνο, Cassirer, 1917.

προσαρμογή του μύθου της Αντιγόνης κατά την δική του ερμηνεία επηρεάστηκε από τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της εποχής του και από το καλλιτεχνικό κίνημα του εξπρεσιονισμού. Ο Walter Hasenclever χρησιμοποίησε τον αρχαίο μύθο για να δημιουργήσει ένα σύγχρονο αντιπολεμικό θεατρικό έργο. Στην εκδοχή του, ο θηβαϊκός λαός αντικαθιστά τον Χορό του Σοφοκλή που άλλοτε λειτουργεί ως ομάδα άλλοτε ως μεμονωμένη κραυγή.⁷²

Το έργο αντικατοπτρίζει την αγωνία και την κριτική του συγγραφέα απέναντι στον πόλεμο και την κοινωνική καταπίεση, παρουσιάζοντας τον Κρέοντα ως έναν απόλυτο τύραννο, που συμβολίζει την αχόρταγη πείνα για εξουσία και βία. Η Αντιγόνη, από την άλλη πλευρά, παρουσιάζεται ως Χριστιανή μάρτυρας⁷³ και επαναστάτρια, που θυσιάζεται για την ανθρωπότητα. Ο Walter Hasenclever χρησιμοποιεί τον μύθο για να περάσει πολιτικά μηνύματα και να αποφύγει τη λογοκρισία, τονίζοντας την ανάγκη για ειρήνη και αγάπη.

Η *Αντιγόνη* (*Antigone*) του Jean Anouilh⁷⁴, γραμμένη το 1942 κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής στη Γαλλία, αποτελεί ακόμα μια *πρόσληψη* του αρχαίου δράματος. Στο έργο αυτό, ο Jean Anouilh διατήρησε τους βασικούς χαρακτήρες και τον τόπο που διαδραματίζονται τα γεγονότα σύμφωνα με το αρχαίο δράμα. Η υπόθεση παραμένει σχεδόν πιστή στην πλοκή του σοφοκλείου λογοτεχνικού μύθου, με σύντομο και πυκνό περιεχόμενο. Διαφέρει, βέβαια, σε αρκετά σημεία, τα οποία ουσιαστικά, χάρη στην *ευλυγισία* του μύθου, ξεχωρίζουν του ήρωές του από αυτούς της ομώνυμης αρχαίας τραγωδίας.

Σημαντική διαφοροποίηση παρατηρείται σχετικά με την μοίρα των δύο πτωμάτων, αδερφών της Αντιγόνης, τα οποία δεν είναι δυνατόν να αναγνωρισθούν, καθώς ο στρατός των Αργείων τά έχει ποδοπατήσει.⁷⁵ Το γεγονός αυτό αποθαρρύνει, αρχικά, την Αντιγόνη από την πράξη της ταφής και είναι χαρακτηριστική η σκηνή όπου η ίδια επιστρέφει ηττημένη, προσωρινά, στο ανάκτορο, αφού το κίνητρο να θάψει τον «ατιμασμένο» αδερφό της, σύμφωνα με την απόφαση του Κρέοντα έχει καταρριφτεί. Έτσι, η ταφή του Πολυνείκη γίνεται με εντελώς διαφορετικά κριτήρια⁷⁶

⁷² George Steiner, *ό.π.*, σ. 269.

⁷³ Βάλτερ Πούχνερ, «Η μετάφραση της Αντιγόνης του Σοφοκλή από τον Friedrich Hölderlin και η διασκευή της Αντιγόνης από τον Bertolt Brecht: Μια φιλολογική ανάγνωση», περ. *Σύγκριση* 10, σ. 62. <http://gcla.phil.uoa.gr/newfiles/syngrisi10/10.pouchner.pdf>, (ημ. πρόσβασης: 30/10/2024).

⁷⁴ Ζαν Ανουί, *Αντιγόνη*, επιμ. Νάντια Φραγκούλη, μτφ. Στρατής Πασχάλης, Αθήνα, Γκόνη, ²2015. [Όλες οι παραπομπές θα δίνονται από την παραπάνω έκδοση].

⁷⁵ *Ο.π.*, σ. 71.

⁷⁶ George Steiner, *ό.π.*, σσ. 303-304.

από αυτά της αρχαίας τραγωδίας και ο μύθος μεταπλάθεται, με την ηρωίδα στο τέλος, να θάβει τον αδερφό της (ενώ στην ουσία δεν είναι βέβαιη πως θάβει το δικό του σώμα), να περνά τα όρια της λογικής και να γίνεται παράφρων.

Συνολικά, το έργο αναδεικνύει τη δύναμη της ατομικής ηθικής και της αντίστασης απέναντι στην αδικία, μεταφέροντας ταυτόχρονα έντονα πολιτικά και κοινωνικά μηνύματα της εποχής του συγγραφέα, με τον George Steiner να ερευνά την προβληματική αυτή μέσα από το πρίσμα του Friedrich Dürrenmatt υπογραμμίζοντας τη φράση τού «οι γραμματείς του Κρέοντα είναι αυτοί που ασχολούνται με την περίπτωση της Αντιγόνης».⁷⁷

Άλλη μία ξεχωριστή Αντιγόνη παράγεται δύο χρόνια αργότερα μετά τη λήξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Ο Bertolt Brecht χρησιμοποιώντας τη μετάφραση του Friedrich Hölderlin δημιούργησε τη δική του διασκευή με τίτλο *Die Antigone des Sophokles (Η Αντιγόνη του Σοφοκλή)*.⁷⁸ Η προσαρμογή του Bertolt Brecht είναι έντονα πολιτική, χωρίς θρησκευτικά στοιχεία, σε αντίθεση με την εκδοχή του Walter Hasenclever (ο οποίος χρησιμοποίησε την ίδια μετάφραση για το έργο του), όπως αναφέρθηκε παραπάνω. Επιπλέον, ο Γερμανός δραματουργός και σκηνοθέτης, αν και μεταφέρει στο έργο του σχεδόν αυτούσιους τετρακόσιους μεταφρασμένους στίχους, φαίνεται να αποστασιοποιείται πολιτικά και ποιητικά τόσο από τον μεταφραστή όσο και από τον Σοφοκλή με σκοπό να εκλογικεύσει τον μύθο.⁷⁹ Σύμφωνα με την εισαγωγή της Ελένης Βαροπούλου και τον πρόλογο του *Βιβλίου-Μοντέλου της Αντιγόνης*, ο Bertolt Brecht δεν παρομοιάζει σε καμία περίπτωση την «αντίσταση της Αντιγόνης» προς τον Κρέοντα με τον αγώνα των αντιστασιακών, αφού, όπως υπογραμμίζει, η δική τους αντίσταση δεν είχε την τύχη να γραφεί, όπως αυτή της Αντιγόνης του Σοφοκλή.⁸⁰

Έτσι, δημιουργεί έναν εκτενή διάλογο της δικής του Αντιγόνης με τον Κρέοντα,⁸¹ σχετικά με τα θέματα της διακυβέρνησης, του επεκτατισμού, της ηθικής και της ελευθερίας λόγου, ο οποίος εξελίσσεται μετά την ομολογία της και τη μία και μοναδική ευκαιρία που της δίνει ο Βασιλιάς να μετανοήσει για να γλιτώσει τον

⁷⁷ George Steiner, ό.π., σ. 305.

⁷⁸ Μπέρλοτ Μπρεχτ, *Αντιγόνη. Διασκευή βασιμένη στη μετάφραση του Χαίλντερλιν*, σ. Μεταπονήσεις, μτφ., Ελένη Βαροπούλου, Αθήνα, Γκόννη, ²2020. [Όλες οι παραπομπές θα δίνονται από αυτήν την έκδοση].

⁷⁹ Ο.π., σ. 10.

⁸⁰ Ο.π., σ. 15.

⁸¹ Ο.π., σσ. 47-52.

θάνατο⁸² και γίνεται μπροστά στους Γέροντες.⁸³ Αυτοί με τη σειρά τους ηθικολογούν άλλοτε προς το συμφέρον του Κρέοντα κι άλλοτε προς το συμφέρον της Αντιγόνης.

Η Αντιγόνη που αναδημιούργησε ο Bertolt Brecht, αν και κρατά όλα τα γνωρίσματα της ηρωίδας του Σοφοκλή (πράττει την ταφή εξαιτίας της αδελφικής της αγάπης προς το Πολυνείκη, τηρεί τα ταφικά έθιμα, αντιδρά στον ανήθικο, σύμφωνα με τους θεϊκές επιταγές, νόμο του Κρέοντα, πεθαίνει εξαιτίας της παραβίασής του) παρουσιάζεται, ουσιαστικά, ως αιτίας διχόνοιας ανάμεσα στον λαό των Θηβών. Δεν είναι θύμα αλλά ηθικός αυτουργός ενός εμφυλίου, ο οποίος προμηνύεται από την ίδια λίγο παρακάτω⁸⁴ και επαληθεύεται από τον Τειρεσία αργότερα, με τον Κρέοντα να καταστρέφεται ολοσχερώς σε όλα τα επίπεδα.

Άλλη μία Αντιγόνη, αυτή του Félix Morisseau-Leroy επιλέχθηκε να αναφερθεί περιληπτικά. Η *Antigone* παρουσιάστηκε στην Αϊτή το 1953.⁸⁵ Η δράση της ιστορίας τοποθετείται σε μια φανταστική «Θήβα» της Αϊτής με τους χαρακτήρες να ενεργούν και να μιλούν όπως οι Αϊτινοί, με σκοπό να αναδείξουν τόσο τη δυναμική της γλώσσας creole και την επιτακτική ανάγκη χρήσης της όσο και να επιβεβαιώσουν την ταυτότητα της χώρας τους. Ο ποιητής δημιουργεί έναν διάλογο με το κοινό του για την ολοκληρωτική εξουσία και την αντίσταση σε αυτήν, ενώ ταυτόχρονα φαντάζεται μια άλλη πολιτική και πολιτιστική πραγματικότητα.⁸⁶

Στο τέλος του έργου, η φωνή της Αντιγόνης, που βλέπει πέρα από τον θάνατο, προσφέρει μήνυμα ελπίδας και απελευθέρωσης, αντιπροσωπεύοντας την πατρίδα που ανακαταλαμβάνεται μέσω της ποιητικής σκέψης.⁸⁷ Διπλός, λοιπόν, αναδεικνύεται ο στόχος του Αϊτινού συγγραφέα, ο οποίος χρησιμοποίησε τον μύθο της Αντιγόνης, ώστε να προωθήσει πολιτισμικά και κοινωνικά ιδανικά.

⁸² Η προσπάθεια από τη μεριά της εξουσίας να αλλάξει την εξέλιξη του μύθου είναι κοινό σημείο στις *Αντιγόνες* του Jean Anouilh και του Αλεξάνδρου, με τη διαφορά πως στην εκδοχή του Bertolt Brecht ο Κρέοντας, σε καμία περίπτωση δεν παρακαλά για αυτήν την μεταστροφή και ζητά πραγματική μετάνοια για την πράξη της, γνωρίζοντας εκ των προτέρων πως η Αντιγόνη δε θα δεχτεί.

⁸³ Ο Bertolt Brecht εσκεμμένα χρησιμοποιεί για τον χορό τους γέροντες ως αντιπροσώπους της κοινής λαϊκής γνώμης με σκοπό όσα μηνύματα του χορού δεν ήταν ξεκάθαρα, να δοθούν με την δική του καθαρή οπτική γωνία στο κοινό. Βλ. σχετ. ό.π., σ. 270.

⁸⁴ Ο.π., σσ. 68-69.

⁸⁵ Claudio Magris, «Il mito di Antigone secondo Claudio Magris», εφημ. *Il piccolo*, 21/03/2015. <https://ilpiccolo.gelocal.it/tempo-libero/2015/03/20/news/il-mito-di-antigone-a-haiti-sbarco-prima-del-terrore-del-sanguinario-papa-doc-1.11085924>, (ημ. πρόσβασης: 30/10/2024).

⁸⁶ Ο.π.

⁸⁷ Ο.π.

Άλλη μια ιδιαίτερη περίπτωση είναι η *Αντιγόνη* του Σλοβένου συγγραφέα Dominik Smole, ο οποίος έγραψε την *Antigona* το 1959. Η παράσταση ανέβηκε το 1960 στην εναλλακτική σκηνή Oder 57.⁸⁸

Στο έργο του, χρησιμοποίησε την πλοκή του Σοφοκλή ακολουθώντας την κύρια δράση, όπου η ηρωίδα πρέπει να θάψει τον νεκρό αδελφό της. Η καινοτομία του Σλοβένου συγγραφέα έγκειται στο γεγονός ότι η Αντιγόνη του δεν εμφανίζεται καθόλου και τελεί την πράξη της ταφής εκτός της σκηνής.⁸⁹ Όλοι όμως οι ήρωες, μιλούν για την ηθική που πρεσβεύει βιώνοντας, συγχρόνως, την τραγική μοίρα της.

Τραγικό πρόσωπο στο έργο του Dominik Smole είναι ο Κρέοντας, ο οποίος χάνει την ταυτότητα και την ανθρωπιά του και γίνεται ένας ανελέητος βασιλιάς. Η σύγκρουση παρουσιάζεται αφενός ως ψυχική πάλη του Κρέοντα σχετικά με τα καθήκοντά του ως άρχοντας αλλά στην ηθική του ως ανθρώπου, αφετέρου ως αγώνας ανάμεσα στις αξιώσεις του κομφορμιστικού μικροαστικού κόσμου και στη δύναμη της πίστης της Αντιγόνης στον πνευματικό κόσμο των ιδεών και των ιδανικών.⁹⁰ Οι χαρακτήρες του έργου παλεύουν με υπαρξιακά ερωτήματα. Το δράμα συνδέει κοινωνικά, ηθικά και φιλοσοφικά νοήματα και η παράσταση θεωρήθηκε γεγονός για το γιουγκοσλαβικό θέατρο της εποχής, καθώς αποτέλεσε σύμβολο της «αποσιωπημένης» ιστορίας των 10.000 θυμάτων της Γιουγκοσλαβίας.⁹¹

Συνεχίζοντας αυτήν την σύντομη περιδιάβαση στην ιστορία της *πρόσληψης* του μυθικού προσώπου της Αντιγόνης συναντάμε το έργο του Πορτορικανού θεατρικού συγγραφέα Luis Rafael Sánchez: *La pasión según Antígona Pérez* που έκανε πρεμιέρα το 1968.⁹² Η ιστορία μεταφέρεται σε μια φανταστική δικτατορία της Λατινικής Αμερικής, όπου η Αντιγόνη αντιστέκεται στην τυραννία του δικτάτορα Κρέοντα. Όμως, στην περίπτωση αυτή δε θάβει έναν αδελφό, αλλά δύο φίλους, οι οποίοι εκτελέστηκαν από το καθεστώς.

Το έργο εξετάζει θέματα εξουσίας, καταπίεσης, ηθικής και αντίστασης, αντλημένα από την τραγωδία του Σοφοκλή και μεταφέρει τον μύθο σε ένα πλασματικό δημοκρατικό καθεστώς, αυτό του Μολίνα. Ξεκινά με την Αντιγόνη στη

⁸⁸ Alenka Jensterle-Doležal, ό.π., σ. 98.

⁸⁹ Ό.π., σ. 104 και στο George Steiner, ό.π., σ. 269.

⁹⁰ Alenka Jensterle-Doležal, ό.π., σ. 104.

⁹¹ Ό.π., σ. 100.

⁹² Katherine Ford, «Archiving Antigone on the Puerto Rican Stage: Luis Rafael Sánchez's *La pasión según Antígona Pérez*» στο: *Whose Voice is This? Iberian and Latin American Antigones*, Hispanic Issues On Line, 13, 2013, σ. 84. <https://conservancy.umm.edu/server/api/core/bitstreams/4d9f9e00-64af-4c45-8ac2-d86847d5e534/content>

φυλακή, επειδή έχει θάψει τα πτώματα δύο αντιφρονούντων, των αδελφών Τανάρεζ, και έτσι συνδέεται με τον αρχικό μύθο της Αντιγόνης. Αν και δεν είναι συγγενείς εξ αίματος, οι αδερφοί Τανάρεζ είναι η οικογένειά της στον αμοιβαίο αγώνα τους για την ελευθερία.⁹³ Η Αντιγόνη Πέρεζ είναι μια ισχυρή και ανυποχώρητη ηρωίδα που αρνείται να συμβιβαστεί με την αδικία, ανεξάρτητα από τις συνέπειες. Η πράξη της γίνεται σύμβολο αντίστασης κατά της καταπίεσης και της αδικίας.

Η γραφή του Luis Rafael Sánchez έχει αναγνωριστεί για τη δυνατότητα να συνδυάζει την αρχαία τραγωδία με τη σύγχρονη πολιτική πραγματικότητα, κάνοντας το μήνυμα του έργου διαχρονικό και παγκόσμιο καθώς μία από τις καινοτομίες που έχουν παρατηρήσει οι μελετητές είναι η σύνδεσή του με το πολιτικό κλίμα της εποχής που διαδραματιζόταν το 1960.⁹⁴

Όσα ειπώθηκαν παραπάνω δεν αποτελούν μόνο κοινούς τόπους σύγκρισης και συμβολισμούς σχετικά με τη θυσία της Αντιγόνης και τον τρόπο εξουσίας του Κρέοντα. Ζητήματα σαν αυτά έχουν συνδεθεί, επίσης, τόσο με την φεμινιστική ιδεολογία και τον παραλογισμό των ηρωίδων σε ψυχολογικό επίπεδο όσο και με το ήθος αλλά και τις πράξεις όσων βρίσκονται στην εξουσία, η ανάλυσή τους όμως ξεπερνά τα όρια αυτής της εργασίας.⁹⁵

4. Άρης Αλεξάνδρου: άνθρωπος και έργο

4.1 Πολιτική και ιδεολογική κριτική

«Δεν υπάρχει λόγος να συζητήσουμε για το αν η τέχνη είναι καθρέφτης της ζωής ή η ζωή καθρέφτης της τέχνης. [...]»⁹⁶ Ο Άρης Αλεξάνδρου σ' αυτό το απόσπασμα από το άρθρο του «Η έκφραση και το θέμα» που δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο

⁹³ Ο.π., σ. 85.

⁹⁴ Ο.π., σσ. 86-88.

⁹⁵ Ενδεικτικά αναφέρω: Virginia Woolf, *On Not Knowing Greek*, Αθήνα, Hesperus, 2008. Virginia Woolf, *Three Guineas*, μτφ. Μυρτώ Αναγνωστοπούλου, Αθήνα, Μπαρμπουνάκη, 2017. Julia Kristeva, «Antigone: Limit and Horizon» στο Fanny Söderbäck (Ed.), *Feminist Readings of Antigone*, New York, Suny, 2010. Σερζ Κοττέ, «Η ψυχαναλυτική ηθική και η δυσφορία της επιθυμίας», περ. *αληθεία*, τχ. 11-12 (Ανοιξη), 2024, σσ. 203-211. Λωρ Ναβώ, «Ο Λακάν με την Αντιγόνη», σσ. 233-237 στο ίδιο, όπως και το άρθρο: Χλόη Κολύρη, «Αντιγόνη Queer-Queen. Μια μελέτη για την ενόρμηση θανάτου», σσ. 238-250 καθώς και μια σειρά από μελέτες που έχουν συλλεχθεί στο: Ελένη Τζελέπη (επιμ.), ό.π.

⁹⁶ Άρης Αλεξάνδρου, «Η έκφραση και το θέμα», *Έξω απ' τα δόντια. Δοκίμια 1937-1975*, Αθήνα, Πατάκη, ³2021, σ. 20.

περιοδικό *Καλλιτεχνικά Νέα* το 1943,⁹⁷ ουσιαστικά αποδέχεται την επιρροή των κοινωνικών και προσωπικών βιωμάτων του καλλιτέχνη στο εκάστοτε έργο του, αφού αυτά είναι «πρώτο υλικό». Κι αν συνήθως αποφεύγουμε να μελετήσουμε έναν λογοτέχνη βάσει των βιογραφικών του στοιχείων, ο Άρης Αλεξάνδρου είναι μια απ' αυτές τις περιπτώσεις λογοτεχνών που το έργο του δύσκολα διαχωρίζεται από τα προσωπικά του βιώματα. «Η μοναδικότητά του εκτός από τα άλλα συνίσταται και στην απόλυτη ταύτιση του ανθρώπου με το έργο του [...] Η ταύτιση υπάρχει πλήρης χωρίς ρωγμές».⁹⁸ Αυτή την παραδοχή του Α. Φραγκιά ενστερνίζεται αργότερα και ο Δ. Ραυτόπουλος ήδη από την εισαγωγή της μελέτης του στην οποία αναφέρει: «έργο και άνθρωπος συμπίπτουν απόλυτα σχεδόν».⁹⁹

Το μεταφραστικό έργο του Άρη Αλεξάνδρου καλύπτει το μεγαλύτερο μέρος του συνόλου του έργου του. Πλήθος μεταφράσεων,¹⁰⁰ κυρίως Ρώσων λογοτεχνών, - με ηγετικές μορφές όπως αυτές του Fyodor M. Dostoevsky και του Vladimir Mayakovsky-, αλλά και άλλων Ευρωπαίων και Αμερικανών λογοτεχνών, του δίνουν την ευκαιρία να γνωρίσει και να μελετήσει τα έργα τους, να εμποτιστεί με τις ιδέες τους και σε δεύτερο χρόνο να τις αποκρούσει ή να τις διανθίσει. Αν και η μετάφραση ήταν μέσο επιβίωσης για τον Άρη Αλεξάνδρου, θεωρούσε πως η εργασία του μεταφραστή πρέπει να γίνεται καθ' όλα «ερασιτεχνικά», αφού η ποιοτική μετάφραση είναι πρωτίστως «εργασία πνευματική και δημιουργική»,¹⁰¹ δίνοντας ως παράδειγμα και απάντηση για τις μη ποιοτικές μεταφράσεις, αυτές των σοβιετικών μεταφραστών, οι οποίοι πρόσθεταν στίχους σε ποιήματα ώστε το έργο να γίνεται περισσότερο κατανοητό στους αναγνώστες.¹⁰²

Συνεπώς, ο μεταφραστής Άρης Αλεξάνδρου δεν μεταφράζει μόνο ξενόγλωσση λογοτεχνία, αλλά μελετά εις βάθος τις εκάστοτε ιδέες που πρεσβεύει η κάθε μία. Έτσι, γνωρίζει σε βάθος τις ιδέες του υπαρξισμού, του αλτρουισμού, του μαρξισμού, του λενινισμού, του σουρεαλισμού κ.ά, καθώς και τις πολιτικές προεκτάσεις τους. Ωστόσο, δεν μπορούμε να είμαστε ακόμα σίγουροι για τον ακριβή αριθμό των μεταφράσεών του, αφού πολλά έργα του έχουν καταστραφεί από τον ίδιο,

⁹⁷ Άρης Αλεξάνδρου, ό.π., σ. 24, (βλ. υποσ).

⁹⁸ Αντρέας Φραγκιάς, «Μια μαρτυρία για τον άνθρωπο», περ. *Διαβάζω*, τχ. 212, 29 Μαρτίου 1989, σσ. 25-26.

⁹⁹ Δημήτρης Ραυτόπουλος, *Άρης Αλεξάνδρου, ο εξόριστος*, Αθήνα, Σοκόλης, ²2004, σ. 17.

¹⁰⁰ Χρίστος Παπαγεωργίου, «Μεταφράσεις Άρη Αλεξάνδρου», περ. *Διαβάζω*, ό.π., σ. 78. Βλ. και Δημήτρης Ραυτόπουλος, ό.π., σ. 217 και στο: Σοφία Μπόρα (αρχ.), «Αρχείο Α.Ε. 15/06 Αλεξάνδρου Άρης», στο φάκελο 2-9.

¹⁰¹ Δημήτρης Ραυτόπουλος, ό.π., σ. 218.

¹⁰² Ό.π. σ. 220.

κάποια έμειναν ημιτελή και άλλα βρίσκονται ανεκμετάλλευτα στο αρχειακό υλικό του. Το σίγουρο, πάντως, είναι πως ο Άρης Αλεξάνδρου αφενός έδωσε ένα σπουδαίο μεταφραστικό έργο στον ελληνικό χώρο της λογοτεχνίας αφετέρου εξέλαβε πληθώρα γνώσεων, πληροφοριών και ιδεών.

Η κριτική του στάση και η βαθιά κατανόηση των παραπάνω ιδεών γίνεται φανερή στα δοκίμια που περιέχονται στον τόμο *Έξω απ' τα δόντια*, μέσα στον οποίο σχολιάζονται τόσο οι πολιτικές πρακτικές στα δύσκολα χρόνια της Ρωσίας, όσο και κάποιες ιδέες σχετικά με την ιστορία και το πολιτικό γίνεσθαι της Ελλάδας.

Ο τόμος *Έξω απ' τα δόντια* ξεκινά με το «Περί ορθογραφίας»¹⁰³ και ολοκληρώνεται με το «Τα ένδον ρήματα».¹⁰⁴ Από το πρώτο, λοιπόν, μέχρι και το τελευταίο του δοκίμιο ο συγγραφέας δε σταματά να φανερώνει το ατίθασο πνεύμα του, την ευφυή κριτική του στα πολιτικά και ιδεολογικά ζητήματα καθώς και να επικοινωνεί τη διαρκή αναζήτησή του σχετικά με το ανθρωπιστικό ιδεώδες. Δεν λείπουν παρ' όλα αυτά οι απόψεις του για τα λογοτεχνικά δρώμενα της εποχής, αλλά και οι προτάσεις του για τη στάση που πρέπει να κρατά ένας λογοτέχνης μέσα σ' ένα συγκεκριμένο ιστορικό πλαίσιο. Εξίσου καλά γνώριζε τα λογοτεχνικά ρεύματα αλλά και τα άλλα είδη τέχνης εκείνης της εποχής, τουλάχιστον όσον αφορά τη ρωσική και την ευρωπαϊκή λογοτεχνία. Κάτι τέτοιο δεν μπορεί να αμφισβητηθεί, αφού από το συγγραφικό/μεταφραστικό του έργο δε λείπουν τα σενάρια και οι θεατρικοί διάλογοι (*Αντιγόνη*,¹⁰⁵ *Σιωπή*,¹⁰⁶ *Ο Καθηγητής Βαρχάιτ*,¹⁰⁷ *Ο λόφος με το σιντριβάνι*,¹⁰⁸ *Προδοσία*).¹⁰⁹

Είναι άξιο λόγου να σημειωθεί, επίσης, η λεπτομερέστατη αξιολόγησή του σχετικά με την πολιτική και την κριτική που άσκησαν οι σοβιετικοί θεωρητικοί, οι οποίοι μην έχοντας επιλογή ως *μαρξιστές*, εν τέλει έγιναν *σχολαστικιστές*. Ακόμα και όταν «οι αυθεντίες» καταρρέουν (εδώ, ο Στάλιν), οι ίδιοι ακόμα δεν μπορούν να

¹⁰³ Άρης Αλεξάνδρου, «Περί ορθογραφίας», ό.π., σσ. 13-15.

¹⁰⁴ Άρης Αλεξάνδρου, «Τα ένδον ρήματα», ό.π., σσ. 281-284.

¹⁰⁵ Άρης Αλεξάνδρου, *Αντιγόνη*, ό.π., σσ. 31- 112.

¹⁰⁶ Ελένη Ρουμπάνη, «Η δραματοουργία του Άρη Αλεξάνδρου και η πρόσληψή της», *Διπλωματική Διατριβή*, Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, ΠΜΣ Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, 2018, σσ. 94- 97.

¹⁰⁷ Άρης Αλεξάνδρου, *Ο Καθηγητής Βαρχάιτ*, ό.π., σσ. 159-209.

¹⁰⁸ Άρης Αλεξάνδρου, *Ο λόφος με το σιντριβάνι*. Σενάριο βασισμένο στο ομώνυμο θεατρικό έργο του Γιάννη Ρίτσου, Αθήνα, Πατάκης, 2022.

¹⁰⁹ <https://web.archive.org/web/20160304215401/http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/1931> , (ημ. πρόσβασης: 30/10/2024). Η ταινία απέσπασε 3 βραβεία στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, ειδικό βραβείο επιτροπής ειρήνης στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Μόσχας το 1965, καθώς επίσης, συμμετείχε στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Καννών το 1965. Βλ. σχ. και στο Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, τομ. Β', Αθήνα, Αγόκερως, 1991, σ. 99.

απομακρυνθούν από αυτές. Οι μαρξιστές καταλήγουν στο ερώτημα: αν υπάρχει, άραγε, ελεύθερη και αδέσμευτη σκέψη που να πατά μόνο πάνω σε γεγονότα και όχι σε «αυθεντίες» και «τσιτάτα». Ο συλλογισμός του Άρη Αλεξάνδρου στο δοκίμιό του «Η σοβιετική σκέψη μπροστά στο σχολαστικισμό»¹¹⁰ συνεχίζεται μελετώντας και άλλα άρθρα της εποχής και φτάνοντας στον *κριτικό ρεαλισμό*. Ο τελευταίος όρος, αναφέρει, σύμφωνα με άρθρο του Γ.Β. Πλενάνοβ, δεν άλλαξε καθοριστικά, αλλά κράτησε στοιχεία της αστικής θεωρίας του γεωγραφικού περιβάλλοντος και έρχεται επομένως σε αντίθεση με τον *μαρξισμό*. Για να ενισχύσει το συμπέρασμά του προσθέτει έπειτα την *θεωρία των ιερογλυφικών* (άρθρο της Τσερκάσοβ), η οποία, όπως υποστηρίζει και η Β. Α Φόμινα είναι μια σίγουρη απόδειξη πως ο σχολαστικισμός παραμένει, ως όρος, ακέραιος με διαφορετική σημασία κάθε φορά. Είναι, δηλαδή, ένας όρος που δεν καταρρίπτεται.

Καταλήγει, λοιπόν στο ερώτημα: Ποια είναι η ισχύς του θάρρους της γνώμης τόσο σε εκείνα τα δύσκολα χρόνια της Ρωσίας όσο και τώρα (1959); Λίγα χρόνια αργότερα, στο δοκίμιο «Ένταξη και συζήτηση»,¹¹¹ περνώντας στα καθ' ημάς, περιγράφει τον ίδιο φόβο ή την άρνηση που διακατέχει τους αριστερούς οπαδούς να ξεφεύγουν από τα πολιτικά στερεότυπα και να δουν την αξία ενός διαλόγου, που θα αφορά τον άνθρωπο και όχι τα πολιτικά συμφέροντα και τις παρατάξεις, ενώ το 1968 στο «Διαπιστώσεις και προτάσεις»,¹¹² παραλληλίζει τον ελληνικό λαό με τον Σίσυφο που, ενώ συνετρίβη από την πέτρα του αυταρχισμού (μια πέτρα που προσπάθησε πολλές φορές να σηκώσει και να αποτινάξει) πολέμησε μαζί με έναν φασίστα εξαιτίας των «καιρικών» αναγκών.¹¹³ Και συνεχίζει, περιγράφοντας βάσει ιστορικών γεγονότων, πως οι Έλληνες πάντα λειτουργούσαν μέσα στο εκάστοτε πολιτικό πλαίσιο, ποτέ όμως με σκοπό την αληθινή ελευθερία από κάθε δογματισμό.

Η κατάρρευση κάθε πολιτικής ιδεολογίας, η οποία είχε ήδη ξεκινήσει από το 1950, προσδιορίζεται ξεκάθαρα και στα δοκίμιά του. Έτσι, προσπαθεί κλιμακωτά και με τα ανάλογα επιχειρήματα να ενδυναμώσει την επιλογή του: την απομάκρυνσή του από την «καθοδηγούμενη ιδεολογία» του κόμματος και των προσώπων που το αντιπροσώπευαν. Ο Άρης Αλεξάνδρου δίνει τον δικό του αγώνα «εναντίον όλων

¹¹⁰ Άρης Αλεξάνδρου, «Η σοβιετική σκέψη μπροστά στο αδιέξοδο του νέου σχολαστικισμού», ό.π., σσ. 113-136.

¹¹¹ Άρης Αλεξάνδρου, «Ένταξη και συζήτηση», ό.π., σσ. 141-152.

¹¹² Άρης Αλεξάνδρου, «Διαπιστώσεις και προτάσεις», ό.π., σσ. 273-279.

¹¹³ Ό.π., σ. 273.

ανεξαιρέτως των ξένων επιρροών» και «αγωνίζεται ταυτόχρονα υπέρ της πραγματικής ελευθερίας».¹¹⁴

Είναι αλήθεια, πως η προσεκτική μελέτη του ρωσικού πολιτικού και λογοτεχνικού κόσμου ήταν απόρροια της γνώσης της ρωσικής, μητρικής του γλώσσας. Κάτι τέτοιο, όμως, δεν ανέστειλε την κριτική πολιτική σκέψη του, την ικανότητά του να αντιλαμβάνεται και να αξιολογεί τις καταστάσεις και τα γεγονότα τόσο στον ελλαδικό χώρο όσο και στην υπόλοιπη Ευρώπη. Αντιθέτως, λειτούργησε ως αρωγός στη βέλτιστη αποτύπωσή τους. Η αποτύπωση αυτής της βαθύτερης πολιτικής και ανθρωπιστικής αντίληψής του γίνεται φανερή και στα ποιήματά του, όπως και στο μοναδικό αλλά εμβληματικό μυθιστόρημά του *Το Κιβώτιο* (για τα οποία θα γίνει λόγος παρακάτω).

4.2 Η Πρώτη Μεταπολεμική Ποιητική Γενιά

Ο Άρης Αλεξάνδρου όπως και οι υπόλοιποι ποιητές αυτής της γενιάς διανύουν έναν συνεχή πόλεμο και βιώνουν οδυνηρά για τον τόπο τους ιστορικά γεγονότα. Το δημοκρατικό πολίτευμα, αν και μέχρι το 1936 «επιζούσε», τραυματίζεται βαθιά τον Αύγουστο του ίδιου έτους, όταν επιβάλλεται η δικτατορία του Ιωάννη Μεταξά. Η επιβολή της δικτατορίας σε συνδυασμό με τον νόμο «Περί των μέτρων ασφαλείας του κοινωνικού καθεστώτος και προστασίας των ελευθεριών των πολιτών» ή «Ιδιώνυμο»¹¹⁵ ποινικοποιεί κάθε διαφορετική άποψη. Ο νόμος αυτός τελέστηκε γενικευμένα, αν και αρχικά αφορούσε μόνο τους κομμουνιστές, με αποτέλεσμα χιλιάδες φυλακίσεις, βιαιότητες και εξορίες, που άφησαν αθεράπευτες πληγές.

Σύμφωνα με τον Ραϋμόνδο Αλβανό, εκείνη την εποχή δημιουργήθηκαν και οι ρίζες του Εμφυλίου,¹¹⁶ ενώ για άλλους εν μέσω της Κατοχής (1943), η οποία επήλθε στη χώρα το 1941. Όποια κι αν ήταν η αρχή του Εμφυλίου χαρακτηρίστηκε από πολιτική βία, τρομοκρατία, και με εσωτερικές διαμάχες του λαού απέναντι στους αντιστασιακούς. Το κυριότερο όμως οδυνηρό επακόλουθο ήταν η απώλεια της ανθρώπινης ζωής.

Κατά τη διάρκεια της Κατοχής, η Ελλάδα χωρίστηκε σε τρεις ζώνες από τις δυνάμεις του Άξονα (Ιταλούς, Γερμανούς και Βούλγαρους). Η Αντίσταση οργανώθηκε κυρίως μέσω του ΕΑΜ και του ΕΛΑΣ, ενώ υπήρξαν και άλλες

¹¹⁴ Ο.π., σσ. 273-274.

¹¹⁵ Ο νόμος είχε θεσπιστεί ήδη από το 1929 από την κυβέρνηση του Ελευθερίου Βενιζέλου. Βλ. Ραϋμόνδος Αλβανός, *Ο ελληνικός εμφύλιος. Μνήμες σε πόλεμο και σύγχρονες πολιτικές ταυτότητες*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη, ³2022, σ. 46.

¹¹⁶ Ο.π., σ. 47.

οργανώσεις, όπως ο ΕΔΕΣ και η ΕΚΚΑ. Ωστόσο, ένα μέρος του πληθυσμού συνεργάστηκε με τους κατακτητές, σχηματίζοντας τα «Τάγματα Ασφαλείας», με αντικομμουνιστικά κίνητρα.

Μετά την απελευθέρωση της χώρας ακολούθησαν τα αιματηρά Δεκεμβριανά, ενώ η «Συμφωνία της Βάρκιζας» του 1945 αποδείχθηκε αδύναμη, εντείνοντας τις διώξεις κατά των αριστερών και οδηγώντας στο ξέσπασμα του Εμφυλίου Πολέμου. Οι μάχες επικεντρώθηκαν κυρίως στη βόρεια Ελλάδα και εξαπλώθηκαν σε όλη τη χώρα. Ο Εμφύλιος δημιούργησε ένα βαθύ ρήγμα στην κοινωνία, με το ΚΚΕ να παίρνει εντολές από τον Στάλιν και να καθυστερεί την εξέγερση, γεγονός που οδήγησε στη φυλάκιση και τη «μετάνοια» πολλών αντιστασιακών.¹¹⁷

Στην περίοδο του Εμφυλίου, υπήρξαν δύο κυβερνήσεις. Οι συγκρούσεις κορυφώθηκαν με τη μάχη στο Γράμμο, χωρίς όμως, αρχικά, να υπάρξει αποφασιστική νίκη.¹¹⁸ Το 1949, ο Εθνικός Στρατός τελικά νίκησε τον ΔΣΕ, τερματίζοντας τον Εμφύλιο. Η Ελλάδα, μετά από δύο δεκαετίες, βίωσε και τη δικτατορία των Συνταγματαρχών, η οποία άφησε επίσης βαθιά σημάδια στην κοινωνία.

Όσον αφορά τα λογοτεχνικά ζητήματα συνδέθηκαν άμεσα με όλες τις παραπάνω ιστορικές εξελίξεις. Ο Γιώργος Κεχαγιόγλου, υπογράμμισε στο «Πρώτο Συμπόσιο Νεοελληνικής Ποίησης»¹¹⁹ τη διάκριση που είχε ήδη εντοπίσει ο Δ.Ν. Μαρωνίτης: «[...] σ' ετούτη την ποιητική γενιά μοτίβα και εμπειρίες κατατίθενται στην ίδια τράπεζα και στον ίδιο λογαριασμό, και η ανάληψή τους είναι ελεύθερη»¹²⁰ και πρόσθεσε μέσω της εισήγησής του: τα κοινά θέματα (πολεμικός και πολιτικός αγώνας, αντίσταση, φυλάκιση, εξορία), τα κοινά μοτίβα (μόνωση, στέρηση, εγκλεισμός) και τα κοινά θεματικά στοιχεία.¹²¹ Μεταξύ άλλων, ένα από τα πιο ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της *Πρώτης Μεταπολεμικής Γενιάς*, όπως παρατηρεί η Σόνια Ιλίνσκαγια,¹²² είναι όχι μόνο η μεταφορά της ιστορικής πραγματικότητας μέσα στον ποιητικό τους λόγο, αλλά και η αναπαράσταση του ψυχικού τους κόσμου χωρίς

¹¹⁷ Ο.π., σ. 108.

¹¹⁸ Σχετικά με το χρονικό της μάχης του Γράμμου: ό.π., σσ. 123-126.

¹¹⁹ Το «Πρώτο Συμπόσιο Νεοελληνικής Ποίησης» έλαβε χώρα στο Πανεπιστήμιο Πατρών από τις 3-5 Ιουλίου του 1981.

¹²⁰ Δ. Ν. Μαρωνίτης, *Ποιητική και πολιτική ηθική. Πρώτη μεταπολεμική γενιά*. Αλεξάνδρου-Αναγνωστάκης-Πατρίκιος, Κέδρος, Αθήνα, 1995, σ. 47.

¹²¹ Γιώργος Κεχαγιόγλου, «Θεματογραφία πρώτης μεταπολεμικής ποιητικής γενιάς», *Πρακτικά του Α' Συμποσίου Νεοελληνικής Ποίησης*, τ. Α', επιμ. Σωκρ. Λ. Σκαρτσής, Αθήνα, Γνώση, 1982-1983, σσ. 59-68.

¹²² Σόνια Ιλίνσκαγια, *Η μοίρα μιας γενιάς. Συμβολή στη μελέτη της μεταπολεμικής ποιητικής ποίησης στην Ελλάδα*, μτφ. Μήτσος Αλεξανδρόπουλος, Αθήνα, Κέδρος, 2004, σσ. 12-13.

συμβιβασμούς, θέλοντας, ακόμα, ο καθένας απ' αυτούς τους ποιητές να προβάλλουν την ηθική τους αδιαλλαξία. Το έργο αλλά και η ζωή του Άρη Αλεξάνδρου εμπεριέχουν όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά, χωρίς καμιά αμφιβολία.

Οι πρώτες λογοτεχνικές επιρροές που δέχτηκαν οι εν λόγω ποιητές βασίζονται στο πρώτο ελληνικό μαρξιστικό λογοτεχνικό έργο του Κώστα Βάρναλη *Το φως που καίει*,¹²³ στην προσπάθειά του, μέσα στα άλλα, να προτείνει λύσεις για την ένταξη των μη κομμουνιστών ποιητών στην νέα υπάρχουσα κοινωνία.¹²⁴ Σαφώς και το έργο των λογοτεχνών της προηγούμενης «γενιάς» (Γενιά του 1930) πρόσθεσε τη δική του επιρροή γλωσσικά, μορφολογικά αλλά και ως προς τα θέματά του, κυρίως αυτό του Γιώργου Σεφέρη¹²⁵ και του Γιάννη Ρίτσου¹²⁶ (ιδιαίτερα στα πρώτα του ποιήματα), όμως οι Μεταπολεμικοί ποιητές της Πρώτης Γενιάς¹²⁷ παρουσιάζουν, ως επί το πλείστον, τη θέληση να αποτυπώσουν τα ιστορικά γεγονότα, τη σημασία της συμμετοχής τους στην Αντίσταση και τον κοινωνικό αντίκτυπο της Κατοχής και του Εμφυλίου.¹²⁸ Συνεπώς, το περιεχόμενό των ποιημάτων τους διαφοροποιείται κατά βάση από αυτό των προκατόχων τους και εστιάζει στην πολιτική, στην κοινωνία, ενίοτε και στην ηθική, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι τα στοιχεία αυτά έλειπαν από τη «Γενιά του '30». Αποτελούν όμως ένα από τα πιο ιδιαίτερα στοιχεία της «Πρώτης Μεταπολεμικής Γενιάς», που αφενός, μαζί, με τα ρεαλιστικά και τα νατουραλιστικά στοιχεία αφετέρου με τον δυναμισμό, ο οποίος επιβαλλόταν εν μέρει στη γραφή τους,¹²⁹ δημιούργησαν το στίγμα τους στην Ιστορία της λογοτεχνίας της Ελλάδας, ακόμα κι αν αρχικά χαρακτηρίστηκαν, όπως αναφέρει ο Βύρων Λεοντάρης «πολιτικά ανέστιοι και ιδεολογικά έκπτωτοι».¹³⁰ Φράση που δηλώνει τόσο την ιδεολογική

¹²³ Roderick Beaton, *Εισαγωγή στην Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία*, Αθήνα, Νεφέλη, 1996, σσ. 160-161.

¹²⁴ Ο.π., σ. 161.

¹²⁵ Ο.π., σ. 246. Βλ. σχετ. για την επίδραση του Γιώργου Σεφέρη στην μεταπολεμική ποίηση σχετικά με τη θεματική την Ελλάδα και στο: Σόνια Ιλίνσκαγια, ό.π., σ. 19.

¹²⁶ Βλ. σχετ. για την επίδραση του Γιάννη Ρίτσου στην μεταπολεμική ποίηση στο: Σόνια Ιλίνσκαγια, ό.π., σσ. 19, 30-32.

¹²⁷ Ο όρος «γενιά» ήταν, επίσης, ένα από τα βασικά θέματα συζήτησης στο «Πρώτο Συμπόσιο Νεοελληνικής Ποίησης». Την πρώτη μέρα του συμποσίου έγινε λόγος για την Πρώτη Μεταπολεμική Ποιητική Γενιά κατά τη διάρκεια της οποίας ο Γεώργιος Π. Σαββίδης και ο Αλέξανδρος Αργυρίου συμφώνησαν -ο καθένας με τους δικούς του ενδοιασμούς- να χρησιμοποιήσουν τον όρο «γενιά» τελικά, ώστε να μπορέσει αργότερα, να πραγματοποιηθεί ένας διαχωρισμός από τους μετέπειτα χρονολογικά ποιητές, αυτούς της Δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς.

¹²⁸ Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, ⁴2006, σ. 346.

¹²⁹ Γιάννης Μπασκόζος, «Ο Άρης Αλεξάνδρου έξω από το Κιβώτιο», περ. *Διαβάζω*, ό.π., σ. 62.

¹³⁰ Βύρων Λεοντάρης, «Η ακαταστασία της ελληνικής μεταπολεμικής ποίησης», περ. *Σημειώσεις*, τχ. 24 (Νοέμβριος 1984), σσ. 34-43. Βλ. επίσης και στη μελέτη: Δώρα Μέντη, *Μεταπολεμική ποιητική ποίηση. Ιδεολογία και Ποιητική*, Αθήνα, Κέδρος, 2004, σσ. 127-135. Η συγγραφέας στην ενότητα «Η ποίηση της Αντίστασης» της μελέτης της συγκλίνει και αντιπαραβάλλει τα στοιχεία σχετικά με την

αποστασιοποίηση ορισμένων ποιητών από το ΚΚΕ κατά τη διάρκεια της συγγραφικής τους πορείας αλλά και τα αποτελέσματά αυτής της αποστασιοποίησης, όσο και μία ασάφεια ή μία σύγχυση σχετικά με την ελληνική μεταπολεμική ποίηση και την οριοθέτησή της μέσα στο σύνολο της νεοελληνικής ποίησης.

Ιστορικές και πολιτικές εν μέρει ήταν οι ρίζες, λοιπόν, της συγγραφής για τη γενιά αυτή, που απασχόλησε -και συνεχίζει να απασχολεί- τα λογοτεχνικά ζητήματα, όχι μόνο στην Ελλάδα αλλά και στον υπόλοιπο ευρωπαϊκό κόσμο (όπως, π.χ., Ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος).¹³¹ Ακόμα, η ανάγκη για προβολή της εθνικής κληρονομιάς όπως αυτή είχε παρουσιαστεί ωρύτερα (με βασικούς εκπροσώπους τον Γιάννη Ρίτσο, τον Άγγελο Σικελιανό κ.ά), μπορεί να περιορίστηκε, να εξελίχθηκε και να έδωσε τη θέση της σε άλλα, πιο σημαντικά θέματα που αφορούσαν την εποχή, δεν έπαυσε όμως να αποτελεί τη βάση ή το πεδίο αναφοράς για τους μεταπολεμικούς ποιητές.¹³²

Έτσι, η λογοτεχνική παραγωγή, έστω κι αν σε κάποιες περιπτώσεις μπορεί να μην ήταν «στρατευμένη»¹³³ ή να είχε καθαρά προσωπικό χαρακτήρα σχετικά με τη «στράτευση», είχε σαφέστατα στον πυρήνα της μια δυσαρέσκεια και μια θλίψη, μια αντίσταση στην πτώση των ηθών (πολιτικών και κοινωνικών) που κάποτε κατέληγε σε ηττοπάθεια (ποίηση της *ήττας*). Ακόμα, δεν έλειψε και η κριτική στάση απέναντι στη συμβολή των ποιητών σε όσα συνέβαιναν σε κοινωνικό και πολιτικό επίπεδο ή ακόμα και μια εσωτερική διερεύνηση των ίδιων των λογοτεχνών μέσω των έργων τους,¹³⁴ όπως, επίσης και δημιουργία τέχνης η οποία είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την Ιστορία και αναπόφευκτα δημιουργείται από την συλλογική εμπειρία.¹³⁵

οριακή τοποθέτηση των ποιητών του μεσοπολέμου και αυτών που χαρακτηρίστηκαν μεταπολεμικοί. Πιο συγκεκριμένα, ξεκινά με την κοινή βάση (μεσοπολεμικών και μεταπολεμικών ποιητών) όσον αφορά τη θεματική της συντροφικότητας, προτάσσει όμως τη διαφοροποίησή τους τόσο ως προς τον κοινό συλλογικό χαρακτήρα των ποιημάτων τους όσο και από την αντιστασιακή θεματική, εμπνευσμένη αυτή τη φορά από την ίδια τους την δράση μέσα σε αυτήν. Την δράση των ποιητών αυτής της γενιάς στην Αριστερά και της ένταξής τους σε διάφορες αντιστασιακές κινήσεις τοποθετεί ως σημείο αναφοράς και η Σόνια Ιλίνσκαγια, (βλ. ό.π., σ. 38) με τη διαφορά πως η ίδια δεν χαρακτηρίζει τους μεταπολεμικούς ποιητές ως άτομα με υποτυπώδης ιδεολογική προσέγγιση στις θεωρίες του κομμουνισμού και της Αριστεράς έτσι όπως διαμορφώθηκε στην Ελλάδα και τον διεθνή κόσμο (βλ. Δώρα Μέντη, ό.π. σ. 130), αλλά ως άτομα που ωρίμασαν μέσω της αντιστασιακής τους ιδεολογίας και δημιούργησαν μια νέα ποιητική γενιά.

¹³¹ Σόνια Ιλίνσκαγια, ό.π., σσ. 25-39.

¹³² Δώρα Μέντη, ό.π., σ. 107.

¹³³ Λίνος Πολίτης, ό.π., σ. 336.

¹³⁴ Σύμμαχος των λογοτεχνών και κριτικών της εποχής στάθηκε, αρχικά, το περιοδικό *Νέα Εστία* και η παράνομη φυλλάδα *Πρωτοπόροι*. Αργότερα (από το 1943 και έπειτα), κριτικές και άρθρα από σημαντικούς ανθρώπους του πνεύματος, οι οποίοι συνδιαλέγονταν με βάση την κοινωνική υπόσταση της τέχνης και πως αυτή επηρεάζεται από την ιστορία, φιλοξένησαν τα περιοδικά *Καλλιτεχνικά Νέα*, *Γράμματα*, *Φιλολογικά Χρονικά*, *Ελεύθερα Γράμματα* κ.ά. Βλ. ό.π., Δώρα Μέντη, σσ. 90-102.

¹³⁵ Δημήτρης Ραυτόπουλος, ό.π., σσ. 31-32.

Όλα τα παραπάνω στοιχεία ενδυνάμωσαν το συλλογικό βίωμα και μείωσαν χαρακτηριστικά τις ιδιωτικές καταγραφές, τον ερωτισμό και τον λυρισμό δίνοντας τη θέση τους σε έννοιες πιο χειροπιαστές, πραγματικές, μέσω του *ρεαλισμού* και της *πρωτοπορίας*. Ο τελευταίος όρος περιγράφει, σύμφωνα με τον Δημήτρη Τζιόβα, την τάση ορισμένων μεταπολεμικών ποιητών (ο ίδιος μελετά την «Ποιητική» του Μανώλη Αναγνωστάκη και του Άρη Αλεξάνδρου) να χρησιμοποιούν τη γλώσσα με έντονο πολιτικό και ηθικό χαρακτήρα¹³⁶ εξαιτίας της φύσης των ποιημάτων τους.

Έτσι, θεωρεί πως η χρήση μιας «ποιητικής γλώσσας» η οποία αναφέρεται σε γεγονότα του παρόντος και εκ των πραγμάτων είναι ευαίσθητη και προσαρμοσμένη σε συγκεκριμένες συνθήκες, είναι εξίσου και πρωτοποριακή, διότι μέσω αυτής προβάλλεται πιο καθαρά η αμφισβήτηση, η ειρωνεία και η αντίδραση.¹³⁷ Σε μια τέτοιους είδους, λοιπόν, γλώσσα δε χωρά ο λυρισμός.

¹³⁶ Δημήτρης Τζιόβας, *Από το λυρισμό στο μοντερνισμό. Πρόσληψη, ρητορική και ιστορία στη νεοελληνική ποίηση*, Νεφέλη, Αθήνα, 2005, σ. 197.

¹³⁷ *Ο.π.*, σ. 213.

4.3 Η ποιητική του Άρη Αλεξάνδρου

Όπως έχει χαρακτηριστικά δηλώσει ο ίδιος ο ποιητής, οι σημειώσεις, οι διορθώσεις και οι παραλείψεις δεν είναι παρά καθαρογραμμένα χειρόγραφα, που καταλήγουν να μοιάζουν οδόσημα μιας πορείας. «Μια πορεία, είναι πάντα ένα δίδαγμα. Βοηθάει τους νεώτερους να μη ξαναδιανύσουν τον ίδιο δρόμο».¹³⁸ Σχόλιο πολιτικής και ποιητικής ηθικής από τον ίδιο τον λογοτέχνη για το έργο του είναι η παραπάνω δήλωση, σημειώνει ο Δ. Ν. Μαρωνίτης.¹³⁹ Άλλωστε, έχει ήδη αναφερθεί στην παρούσα εργασία ότι το συγγραφικό έργο του Άρη Αλεξάνδρου προχωρά παράλληλα με τα βιώματά του, πόσο μάλλον η πορεία της ποιητικής του. Και γιατί όχι να μη θέλει να προσδώσει μέσα από αυτή κι έναν ιστορικό/πολιτικό διδακτισμό,¹⁴⁰ ακριβώς, ώστε να γίνει δίδαγμα για τους νεώτερους, που παίζουν με τη φωτιά της εγχώριας ιδεολογίας του κομμουνισμού.¹⁴¹ Οι μελετητές και οι κριτικοί της λογοτεχνίας παρατηρούν την αποστασιοποίησή του από την ιδεολογία του αριστερού κόμματος σταδιακά σε όλη την έκτασή της.

Η πρώτη συλλογή *Ακόμα τούτ' η Άνοιξη*¹⁴² επηρεάζεται έντονα από τα γεγονότα της εποχής: Είναι κατά βάση στο περιεχόμενό της αντιστασιακή, επαναστατική και ανοίγει διάλογο με την πολιτική κατάσταση του καιρού του. Ποιητικό διάλογο πραγματοποιεί ο ποιητής Άρης Αλεξάνδρου όμως και τεχνικά. Τα δημοτικά και τα λυρικά στοιχεία δεν λείπουν από τα ποιήματα της συλλογής αυτής καθώς έχουν επηρεαστεί από τα πρώτα ποιήματα του Γιάννη Ρίτσου,¹⁴³ τη συλλογιστική του Γιώργου Σεφέρη, τον καθαρό λόγο του Κωστή Παλαμά και του Άγγελου Σικελιανού.¹⁴⁴ Έχοντας, λοιπόν, ακόμα πίστη στην κομματική ιδεολογία και αναπολώντας όσα πέρασαν αλλά κι όσα *ελπιδοφόρα θα 'ρθούν*¹⁴⁵ γράφει τα ποιήματα: «Χτες», «Συντροφικό», «Ένας κόκκινος φαντάρος», «Νανούρισμα».¹⁴⁶

¹³⁸ Δ. Ν. Μαρωνίτης, *ό.π.*, σ. 54.

¹³⁹ *Ο.π.*

¹⁴⁰ Για το ύφος και στοιχεία που υιοθέτησε από την ποίηση του Καβάφη βλ. στο: Δημήτρης Ραντόπουλος, *ό.π.*, σ. 36.

¹⁴¹ «Ας γίνει δίδαγμα», εφημ. *Ελεύθερος Κόσμος*, 4 Ιουλίου 1978, βλ., *ό.π.*, σ. 361.

¹⁴² Η ποιητική συλλογή δημοσιεύτηκε το 1946. Βλ. στο: Δ. Ν. Μαρωνίτης, *ό.π.*, σ. 53.

¹⁴³ Γιώργος Βελουδής, «Το δημοτικό τραγούδι στην ποίηση του Ρίτσου». *Προσεγγίσεις στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*, Κέδρος, Αθήνα, 1984, σ. 87.

¹⁴⁴ Δ. Ν. Μαρωνίτης, *ό.π.*, σ. 54.

¹⁴⁵ Τάκης Καρβέλης, *Δεύτερη ανάγνωση. Δοκίμια*, Αθήνα, Καστανιώτη, 1984, σ. 15.

¹⁴⁶ Άρης Αλεξάνδρου, «*Ποιήματα (1941-1974)*», Αθήνα, ²Καστανιώτη, 1978, (σ. 12, 15-16, 17, 18 αντίστοιχα). [Όλα τα ποιήματα του Άρη Αλεξάνδρου θα παραπέμπονται από εδώ και στο εξής στον παραπάνω τόμο με την ακόλουθη συντόμηση Α. Π. «τίτλος ποιήματος», σελίδα].

Στην ποίηση της «Αντίστασης» κατατάσσει την παραπάνω συλλογή του Άρη Αλεξάνδρου η Δώρα Μέντη δίνοντας ως χαρακτηριστικό παράδειγμα το ποίημά του «Συντροφικό».¹⁴⁷ Οριοθετεί συγχρόνως τα στάδια της δράσης των ποιητών της Αντίστασης (από το 1943 έως το 1949) και διαχωρίζει επίσης τους ποιητές που «ανήκουν» σ' αυτήν σε όσους έδρασαν ενεργητικά ή παθητικά στον ένοπλο αγώνα.¹⁴⁸ Πράγματι, ο Άρης Αλεξάνδρου συμμετέχει στην Αντίσταση, ομολογουμένως ως επί το πλείστον, με παθητικό τρόπο¹⁴⁹ και η ποίησή του στη συγκεκριμένη συλλογή έχει όλα τα χαρακτηριστικά για να ενταχθεί στην ποίηση της Αντίστασης, τόσο ως προς το περιεχόμενο με τις επαναστατικές ιδέες, την έννοια της συλλογικότητας και της συντροφικότητας, αλλά και το σύμβολο της Άνοιξης,¹⁵⁰ όσο και ως προς τα τεχνικά χαρακτηριστικά: παραδοσιακός στίχος, απλή γλώσσα και ύφος.

Τα «Ανεπίδοτα γράμματα»¹⁵¹ από τη συλλογή *Άγονος Γραμμή*¹⁵² προοιωνίζουν την απομόνωσή του. Η συλλογή αυτή είναι ένα ακόμα οδόσημο για τον Άρη Αλεξάνδρου το οποίο τον οδηγεί στην έξοδο από την ιδεολογία του κόμματος. Είναι δυο παράλληλες γραμμές, από τη μια του συλλογικού και από την άλλη του προσωπικού αισθήματος, οι οποίες δεν ενώνονται ποτέ.¹⁵³ Η *Άγονος Γραμμή* διαφοροποιείται εμφανώς από την πρώτη ποιητική συλλογή του, αφού η ειρωνεία του Vladimir Mayakovsky φαίνεται σιγά σιγά να ισοσκελίζει την επιρροή του Γιάννη Ρίτσου, γεγονός που έχει διπλή σημασία τόσο για την απομάκρυνση του Άρη Αλεξάνδρου από τον Γιάννη Ρίτσο όσο και από την ιδεολογία. Σχετικά μ' αυτό, είναι γόνιμο να παραθέσω την παρατήρηση του Δημήτρη Τζιόβα αναφορικά με την θεωρία των ιδεαλιστών και τη διπλή ενοχή, ο οποίος αναφέρει χαρακτηριστικά πως η σχέση του ποιητή με την ιδεολογία είναι ανάλογη με αυτή του πατέρα και γιου, όταν μεταξύ

¹⁴⁷ Δώρα Μέντη, ό.π., σ. 133.

¹⁴⁸ Η Αντιστασιακή δράση των ποιητών σύμφωνα με την Δώρα Μέντη είχε τα εξής στάδια: ενεργητική δράση απέναντι στους ξένους κατακτητές (1943-1944), συμμετοχή στο κίνημα της αριστεράς τον Δεκέμβρη του 1944, εναντίον της δεξιάς στον ανταρτοπόλεμο (1946-1949). Όσον αφορά την παθητική δράση η συγγραφέας αναφέρεται στην ηθική αντίσταση των ποιητών και στο αίσθημα της ποιητικής ανάγκης να αποδώσουν τις ιστορικές στιγμές που ζούσαν. Βλ. ό.π., 130-131.

¹⁴⁹ Η δράση του Άρη Αλεξάνδρου περιορίζεται στη συμμετοχή του σε διαμαρτυρίες, διαδηλώσεις και στην έκδοση παράνομων φυλλάδων, αφού είναι γνωστή η απέχθειά του στα όπλα και πόσο μάλλον στη χρήση τους. Ο ίδιος δεν συμμετείχε ποτέ στο στρατό ούτε στο αντάρτικο. Βλ., Δημήτρης Ραυτόπουλος, ό.π., σσ. 153-154.

¹⁵⁰ Αξίζει να σημειωθεί πως η Άνοιξη ως σύμβολο ελπίδας και αισιοδοξίας αλλά και ως συνδυετικός κρικός μέσα στην ελληνική ιστορική πραγματικότητα παρουσιάζεται και ως τίτλος στα ποιήματα του Νικηφόρου Βρεττάκου [«Ακόμα τουτ' η άνοιξη», (1912)] και στο ποίημα του Βασίλη Ρώτα [«Αδέλφια, τουτ' την άνοιξη», (1889)].

¹⁵¹ Α. Π. (σ. 38).

¹⁵² Η ποιητική συλλογή δημοσιεύτηκε το 1952. Βλ. Δ. Ν. Μαρωνίτης, ό.π., σ. 53.

¹⁵³ Δημήτρης Ραυτόπουλος, ό.π., σ. 157.

τους επέρχεται ρήξη, αλλά αυτή η ρήξη ποτέ δεν είναι οριστική: «Κάτι ανάλογο ισχύει και στη σχέση συγγραφέα και ιδεολογίας, αν και το πόσο βασανίζει έναν συγγραφέα αυτή η ενοχή, μπορεί τελικά να θεωρηθεί και κριτήριο για το ταλέντο του». ¹⁵⁴ Αυτή η ρήξη προετοιμαζόταν και μέσα στον Άρη Αλεξάνδρου κι είναι γεγονός πως τον βοήθησε να αναδείξει την προσωπική του γραφή και την πορεία του όχι μόνο στην ποίηση και στο συνολικό του έργο αλλά και στην ιδιωτική του ζωή.

Ποίημα σταθμός για την προσωπική, εν αρχή, αίσθηση της ήττας που ένιωθε ήταν το «Αλεξανδροστρόι», με καθαρές επιρροές πια από τον Vladimir Mayakovsky ¹⁵⁵ και απευθυνόμενος σ' αυτόν από τον πρώτο στίχο του ποιήματος, ¹⁵⁶ ο ποιητής βρίσκεται ανάμεσα στην ευθύνη που έχει απέναντι στο σύνολο και στην αναγκαστική απομόνωση που βιώνει. ¹⁵⁷ Ο Άρης Αλεξάνδρου γράφει το «Αλεξανδροστρόι» όντας εξόριστος, έχοντας πάντα μπροστά του την απειλή της εκτέλεσης. ¹⁵⁸ «Το ποιητικό του όραμα», σύμφωνα με τον Δημήτρη Ραυτόπουλο, καταρρέει. ¹⁵⁹ Την ίδια χρονιά γράφει και τη «δοκιμή» της *Αντιγόνης*. Η σύλληψη αυτών των δύο έργων, δεν ήταν τυχαία, ακόμα κι αν η πρώτη *Αντιγόνη* σκίστηκε, πιθανότατα, όπως επιβεβαιώνουν τα λόγια του Γιάννη Δαμοράκη, ¹⁶⁰ από φόβο.

Για την ομάδα ήμουν/ ύποπτος πάντα/ σαν την αλήθεια, χαρακτηριστικός ο στίχος του από το ποίημα «Αλεξανδροστόι», μετουσιώνει την αλήθεια του. Ο ποιητής δεν ένιωσε ποτέ κομμάτι της ομάδας. Η ιδεολογία του κόμματος, έτσι όπως αυτή διαμορφώθηκε στην αριστερά και στον ελλαδικό χώρο, δεν ταίριαζε με την ιδιοσυγκρασία του. Μονόδρομος ήταν η απόφασή του να αποχωρήσει από το κόμμα, μονόδρομος, επίσης, ήταν να υπερασπιστεί τις προσωπικές του ιδέες και μέσω αυτών

¹⁵⁴ Δημήτρης Τζόβας, *Από το λυρισμό στο μοντερνισμό. Πρόσληψη, ρητορική και ιστορία στη νεοελληνική ποίηση*, ό.π., σ. 206.

¹⁵⁵ Σύμφωνα με τον Τάκη Καρβέλη, «ο ποιητής Άρης Αλεξάνδρου ομοιάζει με τον Vladimir Mayakovsky τόσο ποιητικά όσο και ιδεολογικά-συναισθηματικά. Από τη μια, λοιπόν, χάρη σ' αυτόν ανανεώνει το λεξιλόγιό του εισάγοντας «αντιποιητικές» λέξεις με σκοπό να συνδέσει τον ρεαλισμό και τον λυρισμό και να αποτυπώσει -εν αντιθέσει- με τον Vladimir Mayakovsky τις δικές του σκέψεις όντας εξόριστος αλλά και όσων υπέφεραν για τον ίδιο λόγο. Από την άλλη κι οι δυο έχουν ως κοινό στοιχείο την ιδεολογική επανάσταση, η οποία είχε στόχο έναν κόσμο δίκαιο, ειρηνικό, ανθρωπιστικό. Βλ. Τάκης Καρβέλης, *Δεύτερη ανάγνωση. Κριτικά κείμενα 1984-1991*, τ. Β', Αθήνα, Σοκόλης, 1991, σσ. 175-177.

¹⁵⁶ Δημήτρης Ραυτόπουλος, ό.π., σ. 162-163.

¹⁵⁷ Ο.π., σ. 163.

¹⁵⁸ Τάκης Καρβέλης, *Δεύτερη ανάγνωση. Δοκίμια*, ό.π., σ. 18.

¹⁵⁹ Δημήτρης Ραυτόπουλος, ό.π., σ. 163.

¹⁶⁰ Βλ. Εκπομπή «Παρασκήνιο»: Άρης Αλεξάνδρου “Ανήκω στο ανύπαρκτο κόμμα των ποιητών”, παραγωγή ΕΡΤ, 1986, <https://www.ert.gr/ert-arxeio/gennisi-toy-ari-alexandroy-24-noemvrioy-1922/>, (ημ. πρόσβασης: 30/10/2024). Ο Άρης Αλεξάνδρου φαίνεται να έχει γράψει ένα έργο με τίτλο *Αντιγόνη*, το οποίο διάβασε στον συγκρατούμενό του Γιάννη Δαμοράκη και έπειτα το έσκιε.

να υπηρετήσει το δίκαιο του ανθρώπου και της ελευθερίας (πολιτικής και κοινωνικής).

Έτσι, η «ήττα» στον Άρη Αλεξάνδρου προέρχεται, όπως παρατηρούν οι μελετητές, ως συνέχεια -ή καλύτερα απόρροια- της Αντίστασης,¹⁶¹ και η «ποίηση της ήττας» κηρύσσεται με το «Αλεξανδροστρόι» σε εξομολογητικό τόνο μέσα σε μια πραγματική απειλή και έναν αληθινό φόβο.¹⁶² Πολυδιάστατη για τον Άρη Αλεξάνδρου η συνειδητοποίηση της προσωπικής του αλήθειας, καθώς η ιδεολογική πίστη του μετατρέπεται σε αντίσταση της «στράτευσης», συγκρούονται εσωτερικά και συνειδησιακά με τον εαυτό του. Η αρχή για την «ποίηση της ήττας» στον Άρη Αλεξάνδρου είχε τη ρίζα της στην αντιστασιακή ιδεολογία και στην επίδραση της ψυχολογίας των ποιητών, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Βύρων Λεοντάρης¹⁶³ και συσχετιζόταν ενίοτε με την αποδοχή της πολιτικής και ιδεολογικής ήττας. Όμως, στο σημείο αυτό κι έχοντας μελετήσει το συνολικό έργο του συγγραφέα, θα ήταν ατόπημα να δεχτούμε την πολιτική και ιδεολογική ήττα ως κυρίαρχο συναίσθημα και πηγή της ποιητικής δημιουργίας τού, κυρίως, γιατί η ποίηση που έγραψε έπειτα από το 1949 παρουσιάζει ως επί το πλείστον μια φανερή ηθική/ψυχολογική κατάπτωση,¹⁶⁴ όχι όμως και παραίτηση. Άλλωστε αυτό δηλώνεται κι από τον ίδιο στο ποίημα «Η στενογραφία της νεκρής ζώνης»¹⁶⁵ με τους τελευταίους στίχους: *Λοιπόν, λίγο κουράγιο ακόμα./ Όποιος βρεθεί με το άλογο/ του μένει να τραβήξει για την ήττα καβαλάρης, αποδεχόμενος την ήττα, προσπαθούσε παράλληλα να επιβιώσει*

¹⁶¹ Βύρων Λεοντάρης, «Η ποίηση της ήττας», περ. *Επιθεώρηση τέχνης*, τχ. 106-107 (Οκτώβριος-Νοέμβριος), 1963, σ. 520: «Η καταγωγή και οι ρίζες της ποίησης της ήττας, αναγάζονται στην αντιστασιακή ιδεολογία», βλ. επίσης σχετ. στο Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος, «Η ποίηση της ήττας, σύγχρονη αντιστασιακή ποίηση», περ. *Επιθεώρηση τέχνης*, τχ. 113 (Μάιος), 1964, σ. 459: ο οποίος επισημαίνει «τη συνέχεια της αντίστασης μέσα στην ποίηση της ήττας», στηρίζοντας όμως την άποψή του, σε τέσσερις ποιητές της αριστερής ιδεολογίας, τον Μιχάλη Κατσαρό, τον Μανώλη Αναγνωστάκη, τον Δημήτρη Δούκαρη και τον Άρη Αλεξάνδρου. Τις ενστάσεις του παραθέτει αναλυτικά, σχετικά με τις απόψεις του Βύρωνα Λεοντάρη, ο Τάσος Βουρνάς στο άρθρο του «Η ποίηση της ήττας και η ήττα της κριτικής», περ. *Επιθεώρηση τέχνης*, τχ. 109, σσ. 6-12, και στοχεύει σε έναν περιορισμό της γενικολογίας του πρώτου, όσον αφορά τις αιτίες γέννησης της ποίησης της ήττας, που σύμφωνα με τον ίδιο το ιδεολογικό και πολιτικό τοπίο των συγκεκριμένων ποιητών και των ποιημάτων τους δε μπορεί να αποτελέσει ασφαλή και μοναδικό προσδιορισμό για τον χαρακτηρισμό μιας ολόκληρης περιόδου.

¹⁶² Ο Άρης Αλεξάνδρου περιγράφει την είσοδό του στο στρατόπεδο της Μακρονήσου στον Χρήστο Θεοδωρόπουλο με «ακραίο ρεαλισμό» και ωμότητα καταγράφοντας όλη τη βιαιότητα που έζησαν οι συνεξοριστοί του. Παραδέχεται, ακόμα, πως από φόβο υπέγραψε τη δήλωση, γιατί πίστευε πως δε θα αντέξει το ξύλο. Χαρακτηριστικό στην αφήγησή του είναι το σχόλιο «δεν ξέρω τι θα έκανα, μα μου φαίνεται πως αν μου ζητάγανε να αποκηρύξω τα ποιήματά μου θα αντιστεκόμουν περισσότερο». Βλ. Δημήτρης Ραυτόπουλος, ό.π., σ. 168-169.

¹⁶³ Βύρων Λεοντάρης, «Η ποίηση της ήττας», ό.π., σ. 521.

¹⁶⁴ Την ηθική ήττα ως βασική αιτία της πολιτικής κατάπτωσης επισημαίνει ο Τάσος Λειβαδίτης στο άρθρο του «“Η ποίηση της ήττας”-Θέμα για διερεύνηση», περ. *Επιθεώρηση της Τέχνης*, τχ. 141 (Σεπτέμβριος), 1966, σσ. 132- 136, η οποία φέρει ως αποτέλεσμα τόσο την προσωπική ήττα των ποιητών όσο και την ενοχή που αποτυπώνουν στα ποιήματά τους.

¹⁶⁵ Α.Π., ό.π., σ. 56.

περήφανα. Ο Άρης Αλεξάνδρου αποκόπηκε από την αριστερά, χωρίς να χάσει την πίστη του στην αξία του ανθρώπου, χωρίς να παραδοθεί εξολοκλήρου στην ήττα, προτάσσοντας παράλληλα ένα είδος κοινωνικού υπαρξισμού¹⁶⁶ που προσδιορίζει όχι μόνο τον άνθρωπο ως ελεύθερη οντότητα αλλά και ως φορέα ευθύνης για το κοινωνικό σύνολο, όπως διαβάζουμε στο ποίημα «Ποιητική»: *Ίσως για αυτό δεν έγραφα ποτέ/ στίχους τελεσίδικους σαν άντερα χυμένα,*¹⁶⁷ στίχοι που αποδεικνύουν τη σύγκρουση μέσα στην οποία βρίσκονται οι σκέψεις του ποιητή, σχετικά με τον σκοπό που έχει να επιτελέσει, όχι μόνο ως ποιητής αλλά και ως άνθρωπος, ανεξάρτητα από την ιδεολογική πίστη του. Σύγκρουση, η οποία αναγνωρίζεται εξάλλου και από τον τρόπο που χρησιμοποιεί τις λέξεις συνθέτοντας αλλά συγχρόνως αντικρούοντας το λυρικό με το νατουραλιστικό στοιχείο.¹⁶⁸

Η αβίαστη ροή του λόγου, η χρήση απλού λεξιλογίου, η απουσία οποιασδήποτε εξεζητημένης «ποιητικής» φράσης, όπως επίσης και η απουσία πομπώδους ύφους έχει σκοπό να παρουσιάσει αυτήν ακριβώς την αλήθεια, τον μόνο γνήσιο και αυθεντικό σκοπό του ποιητή: την υπεράσπιση της ελευθερίας του ανθρώπου. Ο ποιητής Άρης Αλεξάνδρου δεν έμεινε *ξεκομμένος απ' τους πόθους του λαού*¹⁶⁹ και επαναπροσδιόρισε την ιδεολογία του στην τρίτη συλλογή *Ευθύτης Οδών*¹⁷⁰ δημιουργώντας έναν φανταστικό εκδοτικό οίκο με όνομα «Homo humanus».¹⁷¹ Αργότερα, θα δώσει το στίγμα αυτού του επαναπροσδιορισμού λέγοντας «Κι αν κατόρθωνα να ριζώ και τον ελάχιστο κόκκο τσιμέντου για να στρωθεί ο δρόμος από τον homo sapiens στον homo humanus, θα έλεγα πως η ζωή μου δεν πήγε του κάκου».¹⁷² Η ποιητική γλώσσα ακόμα στο ποίημα «Φρόντισε» επιβεβαιώνει αβίαστα την ανάγκη του δημιουργού να δηλώσει από τη μια την ψυχολογική του κατάσταση αλλά συγχρόνως, από την άλλη να δώσει λύσεις και τρόπους αντιμετώπισης αυτού του φαινομένου τόσο στον εαυτό του όσο και στους

¹⁶⁶ Για την επιρροή του κινήματος του υπαρξισμού στη λογοτεχνία στον ελλαδικό χώρο κάνει λόγο η Σόνια Ιλίνσκαγια, ως ένα φιλοσοφικό κίνημα που είχε κοινά στοιχεία με το ψυχολογικό κλίμα που διαμορφώθηκε στη Γαλλία στα τέλη του 1930, βρίσκοντας συγγενικούς δεσμούς και στην προσπάθεια των ποιητών να επισημάνουν και να καταδείξουν τα κοινωνικά προβλήματα της εποχής τους. Βλ. σχετ. Σόνια Ιλίνσκαγια, *ό.π.*, σσ. 121-122.

¹⁶⁷ Α.Π., σ. 60.

¹⁶⁸ Δημήτρης Τζιόβας, *ό.π.*, σ. 202.

¹⁶⁹ Α. Π. «Εισήγηση», σ. 74.

¹⁷⁰ Η ποιητική συλλογή δημοσιεύτηκε το 1959. Βλ. Δ. Ν. Μαρωνίτης, *ό.π.*, σ. 53.

¹⁷¹ Δημήτρης Ραυτόπουλος, *ό.π.*, σ. 193.

¹⁷² Άρης Αλεξάνδρου, «Ένταξη και συζήτηση», *ό.π.*, σ. 152.

ομότεχους του¹⁷³: *Φρόντισε οι στίχοι σου να σπονδυλωθούν/ με τις αρθρώσεις των σκληρών των συγκεκριμένων λέξεων./ Πάσχισε να 'ναι προεκτάσεις της πραγματικότητας/ όπως κάθε δάχτυλο είναι μια προέκταση στο δεξί σου χέρι./ Έτσι μονάχα θα μπορέσουν σαν την παλάμη του γιατρού/ να συνεφέρουν με χαστούκια/ όσους λιποθύμισαν/ μπροστά στο άδειο πρόσωπό τους.* Στη συλλογή αυτή, αν και φαινομενικά ενυπάρχουν διαφορετικές θεματικές, όπως μοτίβα της Παλαιάς Διαθήκης, μύθοι της αρχαιότητας και του Μεσαίωνα, το τοπίο παραμένει ίδιο κι είναι αυτό της εξορίας.¹⁷⁴

Η επιρροή του Καβάφη είναι έκδηλη, το ίδιο η ειρωνική γλώσσα και ο αυτοσαρκασμός. Από τη συλλογή αυτή ξεχωρίζει το ποίημα «Φλάβιος Μάρκος εις εαυτόν»,¹⁷⁵ το οποίο διατρέχει με ιδιαίτερα καυστικό χιούμορ τις συγγραφικές ιδιότητες του ποιητή, που κατά τα δικά του λεγόμενα είναι *περίπου ποιητής*. Πολλά από τα ποιήματα έχουν προσωπικό και εξομολογητικό χαρακτήρα,¹⁷⁶ άλλα είναι προτρεπτικά και συμβουλευτικά¹⁷⁷ γραμμένα στο β' πρόσωπο, έχουν όμως όλα ως βασικό παραλήπτη τον ίδιο τον ποιητή, στην προσπάθειά του να παραμείνει ενεργός, έστω κι αν βρίσκεται σε αδιέξοδο και απομόνωση. Ο ποιητής βίωσε σωματικά την πολιτική εξορία, συνειδησιακά και πνευματικά όμως πάλευε να παραμείνει παραγωγικός.

Η ποιητική διαδρομή του Άρη Αλεξάνδρου ακολουθεί μια ιδεολογική πορεία¹⁷⁸ η οποία ξεκινά ευοίωνα και με αγωνιστικό χαρακτήρα με τη συλλογή «Ακόμα τούτ' η Άνοιξη», συνεχίζει με έναν έντονο προβληματισμό όσον αφορά την πολιτική πράξη και τη διαμάχη με τον εσωτερικό του κόσμο, η οποία καταλήγει σε προσωρινή απαισιοδοξία και «ήττα» της αντιστασιακής ποίησης που έγραψε κάποτε, όχι όμως και της προσωπικής ιδεολογίας του. Ο ιδεολογικός του κόσμος στην πραγματικότητα δεν καταρρέει, αλλά μεταλλάσσεται και αναθεωρείται: *Δοκίμαζε,*

¹⁷³ Ο Άρης Αλεξάνδρου με το ποίημά του «Φρόντισε» απαντά στο ερώτημα (*Μα ποιος με πόνο θα μιλήσει για όλα αυτά;*) του Μανόλη Αναγνωστάκη, στο ποίημα «Στον Νίκο Ε... 1949» από τη συλλογή *Παρενθέσεις*, 1949, πιστεύοντας ακόμα στην αξία και στην σημασία των ποιητών, οι οποίοι έχουν χρέος να αποδώσουν την σκληρή πραγματικότητα, συγχρόνως, όμως να προτείνουν και λύσεις ανάκαμψης.

¹⁷⁴ Δημήτρης Ραυτόπουλος, *ό.π.* σ. 193.

¹⁷⁵ Α. Π. σ. 113.

¹⁷⁶ Α.Π. («Χωροχρονικό συνεχές», «Κτήμα Φυλακής», «Μέσα στις πέτρες», «Συνομιλώ άρα υπάρχω», «Το βιβλίο», «Η αναμμένη λάμπα», «Λάχησης δούλος», «Λάχησης λούμενος», «Υποσημείωση»), σσ. 78, 82, 84, 89-98, 101, 116, 118, 119, 128 αντίστοιχα.

¹⁷⁷ Α. Π. («Συμβουλές σε ανυπότακτο», «Με τι μάτια τώρα πια», «Φρόντισε», «Γύμνασμα», «Το μαχαίρι», «Νεκρή ζώνη», «Τη τρίτη μέρα», «Φλάβιος Μάρκος εις εαυτόν», «Σχέδιο για διήγημα», «Ανάβασις», «Θα επιμένεις»), σ. 75, 76-77, 83, 88, 99, 100, 109, 113, 115, 126, 127 αντίστοιχα.

¹⁷⁸ Τάκης Καρβέλης, *Δεύτερη ανάγνωση. Δοκίμια*, *ό.π.*, σ. 190.

*συνέχιζε τα γυμνάσματά σου./ Κοίτα που κ η θάλασσα ανακατεύει συνεχώς/ ουρανό και φύκια/ πασχίζοντας να βρει το σωστό της χρώμα.*¹⁷⁹

Ο Δ. Ν. Μαρωνίτης δήλωσε σε συνέντευξή του στην εκπομπή «Παρασκήνιο»¹⁸⁰ ότι ο Άρης Αλεξάνδρου ήταν ένας άνθρωπος των γραμμάτων με έντονο πολιτικό προβληματισμό και πιστός στη μαρξιστική θεωρία έως το τέλος της ζωής του. Μένοντας, λοιπόν, πολιτικός ποιητής μέχρι και τη συγγραφή του *Κιβωτίου*, οι μαρξιστικές του ιδέες μεταβλήθηκαν σταδιακά σε ένα είδος μεταμαρξιστικού ανθρωπισμού· έτσι παρέμεινε πιστός στον πολιτικό άνθρωπο, όπως υποστηρίζει ο Μαρωνίτης. Θέλοντας να προσδιορίσει με ακόμη μεγαλύτερη ακρίβεια τον πολιτικό/ιδεολογικό προσανατολισμό του Άρη Αλεξάνδρου, ο Δ. Ν. Μαρωνίτης τον εντάσσει ιδεολογικά στο φάσμα ενός «πολιτικού υπερρεαλισμού», ο οποίος κυριαρχεί φανερά, κατά τη γνώμη του Δ. Ν. Μαρωνίτη, στο πεζό ποίημα με τίτλο «Ανατολή ηλίου», γραμμένο στο Παρίσι το 1971 και αφιερωμένο -όχι τυχαία- στον Γιάννη Ρίτσο. Ο ποιητικός διάλογος ανάμεσα στους δύο άντρες επαναπροσδιορίστηκε, μετά από οχτώ περίπου χρόνια (1950-1958), μέσα στα οποία η σχέση τους διακόπηκε εξαιτίας της άρνησης του Άρη Αλεξάνδρου να δεχτεί την υποχώρηση του φίλου και ομότεχνού του απέναντι στην εξουσία, αλλά και εξαιτίας του δίπολου της ποιητικής (και όχι μόνο) αισιοδοξίας-απαισιοδοξίας.¹⁸¹

Η επανένωσή τους δεν έγκειται μόνο στην επικοινωνία των δύο ποιητών πάνω στον άξονα της ποιητικής ταυτότητας αλλά πολύ περισσότερο στην προσπάθεια και των δύο να αποδώσουν τον προσωπικό τους αγώνα μέσα στο κλίμα της εποχής. Ο Άρης Αλεξάνδρου δημιούργησε το ποίημα «Ανατολή ηλίου» με βασικό πυρήνα την πάλη με τον ίδιο του τον εαυτό και την προσπάθειά του να αναζητήσει και να κατανοήσει τελικά την αλήθεια¹⁸² *Εντελώς ξαφνικά είδε το ήλιο να ανατέλλει μέσα από μια επίπονη, αφύσικη και δύσκολη άσκηση με τα μάτια, έστριψε το δεξί του μάτι δεξιά/ το αριστερό του αριστερά.* Πιο απλά, όπως αναφέρει και ο Στάθης Γουργουρής, ο ποιητής εκπαιδεύεται στο σκοτάδι για να βρει το φως, όχι όμως αυτό που παράγεται από τους φανοστάτες αλλά το φυσικό φως του ήλιου το οποίο φωτίζει όλους τους

¹⁷⁹ Α. Π. «Γυμνάσματα», σ. 88.

¹⁸⁰ Βλ. Εκπομπή «Παρασκήνιο»: Άρης Αλεξάνδρου «Ανήκω στο ανύπαρκτο κόμμα των ποιητών», ό.π., (υποσ. 37).

¹⁸¹ Stathis Gourgouris, «Communism and poetry», *Gramma: Journal of Theory and Criticism*, 8, 2000, σ. 43. DOI: <https://doi.org/10.26262/gramma.v8i0.7297>, (ημ. πρόσβασης: 30/10/2024).

¹⁸² Ο ποιητής έχει δηλώσει σε προσωπική του αλληλογραφία προς τον Χρήστο Θεοδωρόπουλο το νόημα του ποιήματός του: «Ο ποιητής είναι αυτός που στέκει στο σταυροδρόμι [...] κατορθώνει κάποτε να δει καθαρά τα πράγματα». Βλ. Δημήτρης Ραυτόπουλος, ό.π. σ. 251.

ανθρώπους, σχολιάζοντας επίσης πως αυτό είναι και το καθολικό μήνυμα –ή αίτημα- του ποιητή: ένας συνδυασμός φυσικού φωτός,¹⁸³ ένας συνδυασμός ποιητικής, πολιτικής και ψυχικής δημιουργίας που θα μεταβαίνει από τη μονάδα στο πλήθος, από τη μοναχική ποίηση στην (επι)κοινωνία της πολιτικής. Το πεζό ποίημα «Ανατολή ηλίου» συμπεριλήφθηκε αργότερα στη συλλογή *Παρισινά ποιήματα*.¹⁸⁴

Την ιδεολογική αυτή πορεία της ποιητικής του συμπληρώνουν δοκίμια με έντονα πολιτική και κάποιες φορές καταγγελτική χροιά αλλά και ο θεατρικός διάλογος *Αντιγόνη*, ένα ιδεολογικό προσχέδιο για να ανακοινώσει πλέον σαφέστερα την πίστη του, κυρίως στον άνθρωπο, την ελευθερία¹⁸⁵ και την κοινωνική δικαιοσύνη.

Ολοκληρώνοντας αυτό το κεφάλαιο και ως προς τα συμπεράσματά για τον ποιητή Άρη Αλεξάνδρου και τη δράση του -έστω κι αν δεν ήταν «ενεργητική»¹⁸⁶ σχετικά με τον αγώνα της Αντίστασης αλλά και με τον πολιτικό αγώνα, καταλήγουμε στο εξής: ποιητής της αντίστασης με ασυγκράτητο κάποιες φορές λυρισμό και ενθουσιασμό, κυρίως στην πρώτη ποιητική συλλογή του. Η σταδιακή μείωση αυτού του ενθουσιασμού φανερή στην δεύτερη συλλογή, με τον λυρισμό να δίνει τόπο στη «δραματική στεναχωρία», όπως αναφέρει η Σόνια Ιλίνσκαγια, και να καταλήγει κάποτε σε απαισιοδοξία, σε αδιέξοδο, στην «ποίηση της ήττας»¹⁸⁷ (και πώς άλλωστε

¹⁸³ ό.π., σ. 52.

¹⁸⁴ Το έργο «Ανατολή ηλίου», συμπεριλαμβάνεται αργότερα στη συλλογή «Παρισινά ποιήματα» που εκδόθηκε για πρώτη φορά στο περιοδικό *Ηριδανός* τχ. 1, (Αύγουστος-Σεπτέμβριος) 1975 και εντάχθηκε στη δεύτερη έκδοση με τίτλο «*Ποιήματα (1941-1974)*» από τις εκδόσεις Καστανιώτη το 1978 μετά τον θάνατο του ποιητή. Σύμφωνα με τον Δημήτρη Ραυτόπουλο η πρώτη έκδοση [Άρης Αλεξάνδρου, «Ποιήματα (1941-1971)», Αθήνα, Κείμενα, 1972] λογοκρίθηκε από τη Χούντα κι όταν ζητήθηκε από τον Φίλιππο Βλάχο (εκδότη της συλλογής) να αποσύρει τρία ποιήματα από τη συλλογή «Ακόμα τούτ' η Άνοιξη», ο ίδιος ενημέρωσε τον συγγραφέα για το γεγονός. Ο Άρης Αλεξάνδρου δεν συμφώνησε με τη λογοκρισία και το βιβλίο αποσύρθηκε, αφήνοντας ελάχιστα αντίτυπα που διέρρευσαν παράνομα και βρήκαν μεγάλη ανταπόκριση, ειδικά σε φοιτητές. Βλ. Δημήτρης Ραυτόπουλος, ό.π., σ. 253.

¹⁸⁵ Την «επίμονη άσκηση ελευθερίας», παραθέτοντας στίχους από το ποίημα «Θα επιμένεις» του Άρη Αλεξάνδρου, τονίζει η Σοφία Βούλγαρη στο άρθρο της «Η κριτική της βίας στο έργο του Άρη Αλεξάνδρου», [υπό έκδοση στα Πρακτικά του ΙΖ' Διεθνής Επιστημονικού Συνεδρίου, «Βία και εξουσία: ίχνη στο σώμα της λογοτεχνίας» (24-26 Νοεμβρίου 2023), Θεσσαλονίκη, Τομέας Νεοελληνικών και Συγκριτολογικών Σπουδών. Τμήμα Φιλολογίας Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου], με την ποίηση τού να 'ναι μια πράξη καθαρά πολιτική και ελεύθερη. Στη μελέτη αυτή, η συγγραφέας παραλληλίζει την ιδεολογική στάση του Albert Camus με αυτήν του Άρη Αλεξάνδρου σχετικά με τις ιδέες τους ως προς τον ουμανισμό αλλά και όσον αφορά την ορθή ή λαθεμένη κρίση τους στην «ελευθεριακή ιδεολογία», (αφού είχαν κι οι δυο κοινές πολιτικές καταβολές, κοινά πολιτικά βιώματα και στο τέλος έμειναν κι οι δυο στο πολιτικό περιθώριο έχοντας απορρίψει τη μέθοδο λειτουργίας και τον τρόπο εξουσίας των πολιτικών συστημάτων, μένοντας παρ' όλα αυτά πιστοί στην αξία του ανθρώπου και την ελευθερία του).

¹⁸⁶ Χρησιμοποιώ τον όρο «ενεργητική αντίσταση» από τη μελέτη της Δώρας Μέντη, ό.π., σ. 130.

¹⁸⁷ Ο όρος «ποίηση της ήττας» χρησιμοποιείται εδώ όπως και στη μελέτη της Σόνιας Ιλίνσκαγια (ό.π., σ. 132.) ως μία έννοια που περιλαμβάνει μέσα της τα ιστορικά γεγονότα και τα αποτελέσματα αυτών στη ψυχική κατάσταση του γράφοντος. Συγχρόνως, η τάση αυτή της ήττας «επιβλήθηκε» αναπόφευκτα όχι μόνο στο χώρο της ποίησης και γενικότερα της λογοτεχνίας αλλά και σε κάθε είδος τέχνης. Ο Άρης

να μη συμβαίνει κάτι τέτοιο, όταν τα περισσότερα από τα ποιήματα αυτά γράφονται στην εξορία και έχουν φόντο τα βασανιστήρια, τις σκληρές σωματικές και ψυχικές δοκιμασίες, την αποξένωση και τον εγκλεισμό;). Η πτώση όμως δεν είναι μόνιμη και τελεσίδικη για τον Άρη Αλεξάνδρου. Ο ποιητής αντιστέκεται στην ήττα (πολιτική, ιδεολογική και προσωπική). Ασκειείται μέσω της ποίησης, ασκείται όμως και στην προσωπική του ζωή να βγει απ' τη «λάσπη», να επανέλθει, να επαναπροσδιοριστεί αλλά και να επαναπροσδιορίσει ιδέες και χαρακτηριστικά, με σκοπό πάντα τον άνθρωπο και την αναζήτηση του φωτός.

Ουμανιστής, σαφώς, για τον Δημήτρη Ραυτόπουλο¹⁸⁸ ο Άρης Αλεξάνδρου χάραξε την πορεία του μέσα από την ιδεολογία της πολιτικής (με την αρχαία έννοια του όρου), αυτής που έχει σκοπό να δρα με στόχο την κοινωνία και τον άνθρωπο. Αντίθετη άποψη διατηρεί ο Κώστας Δεσποινιάδης, (κατηγορώντας άμεσα τον Δημήτρη Ραυτόπουλο πως λόγω της προκατάληψής του προς τον αναρχισμό ή λόγω της άγνοιάς του παραβλέπει το προφανές), υποστηρίζοντας πως το αναρχικό πνεύμα υπήρχε πάντα μέσα στον Άρη Αλεξάνδρου (με τη μορφή της ηθικής στάσης απέναντι σε δογματισμούς και φανατισμούς), ακόμα κι αν ο ίδιος δεν το είχε κατανοήσει εξ αρχής.¹⁸⁹

Αναρχικός, αν δεχτούμε την άποψη της Σοφίας Βούλγαρη, έτσι όπως την μελετά στο άρθρο της «Η κριτική της βίας στο έργο του Άρη Αλεξάνδρου»,¹⁹⁰ επισημαίνοντας πως η αναρχία, και σύμφωνα με τον Ερρίκο Μαλατέστα, σημαίνει «μη χρήση βίας», όταν αυτή μπορεί να δρα μέσα από θετικά συναισθήματα όπως η αλληλεγγύη, η συνεργασία, η αγάπη, ο σεβασμός.¹⁹¹ Πιο «ρομαντική» είναι η άποψη του Θανάση Τριαρίδη στο άρθρο του «Ήταν ο Άρης Αλεξάνδρου αναρχικός;»,¹⁹² στο οποίο υποστηρίζει πως ο Άρης Αλεξάνδρου είναι πάνω από κάθε ιδεολογία και δεν μπορεί να προσδιοριστεί με καμιά από αυτές υποστηρίζοντας αυτή του την άποψη τόσο από το έργο του αλλά και τη στάση ζωής του.

Αλεξάνδρου είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα, αφού η ψυχική κατάσταση του επηρεασμένη από τις ιστορικές εξελίξεις της εποχής του αποτυπώθηκαν τόσο στα δοκίμια αλλά και σε ολόκληρο το συγγραφικό του έργο.

¹⁸⁸ Δημήτρης Ραυτόπουλος, ό.π., σσ. 242-243.

¹⁸⁹ Κώστας Δεσποινιάδης, *Ο ανυπότακτος Άρης Αλεξάνδρου. Ανάμεσα στο Κιβώτιο και την Εξέγερση της Κρονστένδης*, Θεσσαλονίκη, Πανοπτικός, 2019, σσ. 50-51.

¹⁹⁰ Σοφία Βούλγαρη, «Η κριτική της βίας στο έργο του Άρη Αλεξάνδρου», ό.π.

¹⁹¹ Βλ. (υποσ. 58), Άρης Αλεξάνδρου, «Διαπιστώσεις και προτάσεις» ό.π.

¹⁹² Θανάσης Τριαρίδης, «Ήταν ο Άρης Αλεξάνδρου αναρχικός;», <https://www.kathimerini.gr/culture/561347785/itan-o-aris-alexandroy-anarchikos/>, (ημ. πρόσβασης: 30/10/2024).

5. Η Αντιγόνη του Άρη Αλεξάνδρου

5.1 Το πολιτικό και ιδεολογικό πλαίσιο

Η σύλληψη της ιδέα για την *Αντιγόνη* γεννιέται κατά τη διάρκεια της εξορίας του στο Μούδρο της Λήμνου το 1949. Σύμφωνα με τον Γιάννη Δαμοράκη,¹⁹³ (ο οποίος ήταν κι ο ίδιος πολιτικός κρατούμενος),¹⁹⁴ ο συγγραφέας τού διάβασε τα χειρόγραφα του έργου του, τα οποία ήταν περίπου 6 ή 7 σελίδες (καθώς δεν ήταν ολοκληρωμένο). Όταν ο συγγραφέας του τού εξέφρασε τα θετικά σχόλια για την μέχρι τότε πλοκή του έργου, ο Άρης Αλεξάνδρου το έσκισε, λέγοντας πως «δεν είναι για δημοσίευμα αυτό το πράγμα».¹⁹⁵ Λαμβάνοντας υπόψη τις ενθυμήσεις του συνεντευξιαζόμενου, η πλοκή αυτού του έργου ήταν τελείως διαφορετική από αυτήν που μας έχει παραδοθεί στο κατοπινό έργο *Αντιγόνη* και είναι η εξής: Δύο άτομα, ένας άντρας και μια γυναίκα, οι οποίοι βρίσκονται στην Αθήνα,¹⁹⁶ πηγαίνουν προς τη Θήβα και προβληματίζονται προσπαθώντας να εξηγήσουν τα γεγονότα ανάμεσα στο 1944 (Δεκεμβριανά) μέχρι και το τέλος του Εμφυλίου, ώστε να βρουν τις απαντήσεις αναφορικά με τις αιτίες και τα αποτελέσματά του, καθώς και τις απαντήσεις σχετικά για την δική τους αυτοεξορία.

Ο συνεξοριστός του παρομοιάζει την μέχρι τότε πλοκή του έργου με αυτή της σκηνης στον *Οιδίποδα επί Κολωνῶν*, όταν η Αντιγόνη σέρνει τον Οιδίποδα έξω απ' την πόλη μετά την καταστροφή. Αμέσως μετά ο Άρης Αλεξάνδρου έσκισε τα χειρόγραφα. Ο Γιάννης Δαμοράκης σκέφτηκε πως αυτή η κίνησή του, ίσως οφειλόταν στο φόβο,¹⁹⁷ μήπως το έργο διαβαστεί από τους φύλακες και θεωρηθεί ως συνθηματικό.¹⁹⁸

¹⁹³ Βλ. Εκπομπή «Παρασκήνιο», ό.π.

¹⁹⁴ Δημήτρης Ραυτόπουλος, ό.π., σ. 171.

¹⁹⁵ Ό.π.

¹⁹⁶ Μελετώντας το κείμενο μια υπόθεση που μπορεί να στηριχθεί, σύμφωνα με τα λεγόμενα του Γιάννη Δαμοράκη, είναι πως το μεταγενέστερο έργο *Αντιγόνη* είχε ως πρωταγωνιστές τον Ανδρόνικο και την Αντιγόνη και αποτελεί την συνέχεια του πρώτου έργου που σκίστηκε καθώς στην 4^η σκηνή, β' πράξη (σ. 91), ο Ανδρόνικος αναφέρει πως οι δυο τους βρίσκονταν στην Αθήνα πριν το ξεκίνημα του Εμφυλίου.

¹⁹⁷ Την περίοδο αυτή, κατά το χρονικό διάστημα 1946-1949 εγκρίνονται στο όνομα της συνταγματικής νομιμότητας νόμοι, ψηφίσματα και βασιλικά διατάγματα με «σκοπό τη νομιμοποίηση της βίας».¹⁹⁷ Τα πιο σημαντικά από αυτά ήταν το Γ' Ψήφισμα 18/26 Ιουνίου το 1946, που αφορούσε την προστασία και την ασφάλεια της δημόσιας τάξης και ο Αναγκαστικός Νόμος 509/27 το Δεκέμβρη του 1947, που αφορούσε την ασφάλεια του κράτους, του πολιτεύματος και των ελεύθερων πολιτών. Πιο συγκεκριμένα, από τη μια το Γ' Ψήφισμα νομιμοποίησε μια σειρά νέων αδικημάτων, αύξησε τις αρμοδιότητες της εκτελεστικής εξουσίας και ενέτεινε την ισχύ των Έκτακτων Στρατοδικείων. Από την άλλη ο Αναγκαστικός Νόμος ακύρωνε την υπόσταση του Κομμουνιστικού Κόμματος, καθώς και όλες τις εαμικές οργανώσεις ή, ακόμα, κι όσες είχαν επιρροή από αυτήν την ιδεολογία. Σύμφωνα με τον Νίκο Αλιβιζάτο, τα δύο αυτά νομοθετήματα δεν καθόριζαν μόνο τις ποινές ισόβιας φυλάκισης και

Το σκίσιμο της *Αντιγόνης* (1949) έρχεται σε αντίθεση με την στάση του δημιουργού της, ο οποίος καθ' όλη τη διάρκεια των εξοριών του, αρνείται να απορρίψει τις ιδέες του, μένει πιστός στην προσωπική φιλελεύθερη κρίση του και έρχεται, ουσιαστικά, σε ρήξη με κάθε ιδεολογία που προσβλέπει στην έμμεση ή άμεση κατάλυση των αξιών του. Ο ίδιος έχει δηλώσει σε συνέντευξή του στην ερώτηση του Ρένου Αποστολίδη: «Δηλαδή ο Ποιητής είναι ο κατεξοχόν Ελεύθερος; Κι ο κατεξοχόν Ανένδοτος; Το κατεξοχόν Πρόσωπο πάντα; Ο πιο Αντιομαδικός; Κι ο πιο «Αντιοπαδός»; «Πρέπει να είναι. Η ομάδα εκφράζει τις απόψεις της μέσω των κυβερνήσεων, της ηγεσίας των κομμάτων. Οι κυβερνήσεις και οι ηγεσίες των κομμάτων καθοδηγούνται πάντα απ' τη σκοπιμότητα. Ο Ποιητής βλέπει μακρύτερα απ' τις σκοπιμότητες της Πολιτικής...».¹⁹⁹ Την ίδια άποψη υπερασπίζεται αρκετά χρόνια μετά στην Επιστολή του προς τον πρώην ομοϊδεάτη και φίλο του Χρήστο Θεοδωρόπουλο²⁰⁰ το 1974: «Το ότι υπήρξα αρνητής της αριστεράς, είναι απολύτως σωστό. Πρόκειται όμως και πάλι για μισή αλήθεια: υπήρξα και εξακολουθώ να είμαι, ταυτόχρονα, αρνητής της δεξιάς. Διότι απλούστατα... πήρα το 1950 την απόφαση της μοναξιάς».²⁰¹ Την εποχή, λοιπόν, της συνειδητής απόφασής του, ένα χρόνο μετά δηλαδή, από τον φόβο που τον κυρίεψε και έγινε η αιτία η πρώτη *Αντιγόνη* να χαθεί, μείνει κομματικά ανένταχτος και επαναδημιουργεί τη «δική του» *Αντιγόνη*.²⁰²

Ο ίδιος τίτλος, λοιπόν, συνοδεύει το έργο που έγραψε το 1951, στον Άι Στράτη. Σύμφωνα με την Καίτη Δρόσου: «Το πρώτο βιβλίο που μου ζήτησε στην πρώτη του εξορία»,²⁰³ ο συγγραφέας φαίνεται να μελέτησε πλέον προσεκτικά την

θανάτου, αλλά «τιμωρούσαν την πρόθεση και μόνο κατά δεύτερο λόγο την πράξη». Βλ. σχετ. Δήμητρα Λαμπροπούλου, *Γράφοντας από τη φυλακή. Όψεις της υποκειμενικότητας των πολιτικών κρατουμένων 1947-1960*, Αθήνα, Νεφέλη, 1999, σ. 25.

¹⁹⁸ Εκπομπή «Παρασκήνιο», ό.π.

¹⁹⁹ Άρης Αλεξάνδρου, «Οι ποιητές και τα βραβεία», ό.π., σσ. 137-140. Βλ. και στο: Γιώργος Ζεβελάκης, «Άρης Αλεξάνδρου για τους ποιητές και τα βραβεία», *Books' journal*, τχ. 99, (Ιούνιος) 2019 ανατύπωση από το περ. *Εικόνες* τχ. 190, 194, (Ιούνιος-Ιούλιος) 1959.

²⁰⁰ Δημήτρης Ραυτόπουλος, ό.π., σ. 86.

²⁰¹ Κώστας Σταματίου, «Εξομολόγηση» (απόσπασμα επιστολής σε πρώην φίλο), εφημ. *Τα Νέα*, 2 Δεκεμβρίου 1978, σ. 13.

²⁰² Άρης Αλεξάνδρου, «*Αντιγόνη*. Θεατρικός διάλογος», περ. *Καινούρια Εποχή*, τχ. 17, τ. Ε', (Καλοκαίρι 1960), σσ. 65-105 και αναδημοσιευμένο στο: Άρης Αλεξάνδρου, «*Αντιγόνη*», ό.π., σσ. 31-112. Η πρώτη δημοσίευση του έργου στο περιοδικό *Καινούρια Εποχή* έφερε τον τίτλο *Αντιγόνη. Θεατρικός διάλογος*. Αναδημοσιεύτηκε όμως στο *Έξω απ' τα δόντια* χωρίς τον υπότιτλό του. [Όλες οι παραπομπές για την «*Αντιγόνη*» του Άρη Αλεξάνδρου θα γίνονται από εδώ και στο εξής από τον παραπάνω τόμο *Έξω απ' τα δόντια* και θα αναγράφονται ως Α (σελίδα)].

²⁰³ Σοφία Μπόρα (αρχαιοθ.), «Αρχείο Α.Ε. 15/06 Αλεξάνδρου Άρης», ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ στον φάκελο 40-41, Ι.Ν. Γρυπάρη, *Οι τραγωδίες του Σοφοκλέους, Α' Αντιγόνη, Ηλέκτρα, Αϊας, Τραχίνια*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, χ.χ. (σημείωμα της Κ. Δρόσου: «Το πρώτο βιβλίο που μου ζήτησε στην

τραγωδία του Σοφοκλή, η οποία δεν τον ενέπνευσε τυχαία και σίγουρα συνέπεσε με τη διαδικασία ωρίμανσης της σκέψης του να αποκοπεί από κάθε πολιτική ιδεολογία.

5.2 Η δομή

Το έργο, όπως φαίνεται ήδη από τη δομή του δίνει τη δυνατότητα είτε στον σκηνοθέτη είτε στον απλό αναγνώστη είτε στον φιλόλογο να το μελετήσει τόσο ως ενιαίο σώμα όσο και ως δύο διαφορετικά έργα/μονόπρακτα²⁰⁴ (Κατοχή, Εμφύλιος). Στην δεύτερη περίπτωση τα πρόσωπα, το ιστορικό πλαίσιο και η ιδεολογική βάση είναι εύκολο να γίνουν κατανοητά και ξεκάθαρα. Στην πρώτη όμως περίπτωση -με την οποία και θα αποδομηθεί το κείμενο- τα πρόσωπα και οι σχέσεις μεταξύ τους, η ιδεολογική βάση και τα νοήματα είναι πολλαπλά και πολλές φορές υπονοούνται ή υποβόσκουν πίσω από τα γεγονότα και τις πράξεις των ηρώων, κάποιιοι από τους οποίους έχουν διπλή φύση, η οποία καλύπτεται από τα τεχνάσματα του συγγραφέα, όπως η χρήση της μάσκας.

«Κάθε ομοιότητα με πρόσωπα που ζήσανε, ζούνε ή θα ζήσουν είναι εντελώς συμπτωματική. Συμπτωματική επίσης είναι η διαλογική μορφή[...]».²⁰⁵ Με αυτό το σημείωμα και επαναλαμβάνοντας τη λέξη «συμπτωματική» ξεκινά ο συγγραφέας να γράφει την *Αντιγόνη*, έχοντας αφετέρου από τις πρώτες γραμμές δηλώσει τη διακειμενικότητα και ως προς τον τίτλο και το περιεχόμενό που χρησιμοποιεί με την αρχαία τραγωδία του Σοφοκλή αφενός την ειρωνεία χροιά ως προς τα πρόσωπα, τα γεγονότα και τις καταστάσεις. Πιο συγκεκριμένα, η ειρωνεία του συγγραφέα κορυφώνεται σταδιακά σε Πράξη, αφού η ομοιότητα δεν είναι καθόλου «συμπτωματική» αλλά ηθελημένη. Σκοπός του Άρη Αλεξάνδρου με την τεχνική της ειρωνείας που αναδεικνύεται ήδη από το εισαγωγικό σημείωμα του έργου είναι απ' τη μια πλευρά να θίξει τα κακώς κείμενα του (αριστερού) δογματισμού, τόσο κατά τη διάρκεια της Αντίστασης όσο και κατά τον Εμφύλιο, απ' την άλλη να προστατευτεί από τη «λογοκρισία» του Κόμματος. Είναι ακόμα φανερή η επιθυμία του, το «έργο» αυτό να παρουσιαστεί στο κοινό «Ωστε, οποιοσδήποτε θίασος [...] χωρίς να ζητήσει

πρώτη του εξορία»), <https://greekarchivesinventory.gak.gr/index.php/h9mb-tdm7-adz2> (ημ. πρόσβασης: 30/10/2024).

²⁰⁴ Van Steen Gonda, "The audacity of truth: The Antigone of Alexandrou, a play of island detention from the Greek civil war", *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 54. 1 (2011), σ. 124. <https://www.jstor.org/stable/i40148854>, (ημ. πρόσβασης: 30/10/2024).

²⁰⁵ Α (σ. 30).

την άδεια του συγγραφέα»²⁰⁶ για να αναγνωρισθεί αφενός ο σκοπός της συγγραφής του, που δεν ήταν άλλος από το να σφραγίσει την αποχώρησή του από το Κόμμα, καθώς και από κάθε άλλη κομματική ιδεολογία αφετέρου να κάνει τη δική του «αντιγόνεια πράξη» και να εναντιωθεί στον δικό του Κρέοντα.²⁰⁷ Χαρακτηριστικά είναι τα εισαγωγικά που χρησιμοποιεί για τη λέξη «έργο» για να δηλώσει και με αυτόν τον τρόπο την «παρ'ολίγον» τραγωδία που έγραψε, όπως δηλώνει και στο ποίημα Φλάβιος Μάρκος περίπου ποιητής.²⁰⁸ Η συγγραφή της *Αντιγόνης* (1951) δεν αποτελεί μια ακόμα «δοκιμή»,²⁰⁹ αλλά μια αποτύπωση κατασταλαγμένης απόφασης μέσα από τα βιώματα και τις ιδέες του συγγραφέα.

Ο θεατρικός διάλογος²¹⁰ κρατά δύο βασικά στοιχεία της αρχαίας τραγωδίας: τον Χορό, ο οποίος αποτελείται από γυναίκες που βρίσκονται σε πένθος (είναι μαυροφορεμένες) και συμμετέχει στο έργο με ανορθόδοξο τρόπο, καθώς δεν έχει την ίδια συχνότητα εμφάνισης όπως σε μια αρχαία τραγωδία, και τραγικά πρόσωπα που περιπαίζονται από τη Μοίρα παλεύοντας με ηθικά διλήμματα. Τις δύο Πράξεις χωρίζει ένα *intermezzo*.

Ήδη από την «σημείωση» ο Άρης Αλεξάνδρου προϋδεάζει τους αναγνώστες για τον επαναστατικό χαρακτήρα του έργου του με τον τίτλο *Αντιγόνη*, τον εντάσσει σε μια αβεβαιότητα σχετικά με το κειμενικό είδος που ανήκει και τέλος του δίνει την ελευθερία να το «διαβάσει» με όποιον τρόπο θέλει, έχοντάς συγχρόνως προειδοποιήσει τον αναγνώστη για την πολυσημία του.

Η α' πράξη αποτελείται από 10 σκηνές, μικρές σε έκταση, με γρήγορη πλοκή και τοποθετεί τους ήρωες στην περίοδο της Κατοχής. Η Αντιγόνη (με την ιδιότητα της νοσοκόμας), ο Ανδρόνικος (Γερμανός που, μετά την προδοσία του προς τους Γερμανούς συνεργάζεται με τους Έλληνες και του δίνεται το αξίωμα του Επικεφαλής), ο Κλέαρχος (Επικεφαλής-Αρχηγός), ο Νικόδημος (Καπετάνιος-Αρχηγός) και ο Στρατής (απλός στρατιώτης που εκτελεί εντολές) αποτελούν τα βασικά πρόσωπα. Δευτερεύοντα πρόσωπα, αλλά όχι με υποδεέστερο ρόλο για την πλοκή, είναι η Γριά, ο Σκοπός, η Μάνα, ο Ταγματάρχης, ένας άντρας, μια γυναίκα, ένας Λοχίας και 4 φαντάροι.

²⁰⁶ Ο.π.

²⁰⁷ Βλ. (υποσ. 130): Ελένη Ρουμπάνη, ό.π., σ. 48.

²⁰⁸ Δημήτρης Ραυτόπουλος, ό.π., σ. 223.

²⁰⁹ Βλ. εκπομπή «Παρασκήνιο», ό.π. Σημειώνω ξανά εδώ πως δύο χρόνια πριν (το 1949) ο Άρης Αλεξάνδρου φαίνεται να έχει γράψει ένα έργο με τίτλο *Αντιγόνη*, το οποίο διάβασε στον συγκρατούμενό του Γιάννη Δαμοράκη και έπειτα το έσκισε.

²¹⁰

Η β' πράξη απαρτίζεται από 9 σκηνές, εκτενέστερες σε έκταση από αυτές της α' πράξης και τοποθετεί τους ήρωες στα τέλη του Εμφυλίου Πολέμου. Οι βασικοί ήρωες κρατούν τα ίδια ονόματα, αλλάζουν όμως ιδιότητες και χαρακτηριστικά σε σχέση με την ιστορία. Ο Νικόδημος (Λοχαγός), ο Κλέαρχος (Υπασπιστής του Ανδρόνικου) και ο Ανδρόνικος (δραπέτης από την εξορία, έχει γίνει Ταγματάρχης), ο Στρατής και η Αντιγόνη είναι μέλη μιας ομάδας που μάχεται για την προάσπιση μιας ιδεολογίας. Προστίθενται εδώ η Μαρία (η γυναίκα του Στρατή), ένας Αστυνόμος, ο Επικεφαλής, ένας Αξιωματικός, καθώς και ο Α', Β', και ο Γ' στρατιώτης και ένας ακόμα στρατιώτης.

5.3 Η πλοκή

Η Αντιγόνη στην α' πράξη περιθάλπει τον Ανδρόνικο ο οποίος μετά την ομολογία του γίνεται μέρος του ελληνικού στρατεύματος. Ο Νικόδημος όμως δεν τον εμπιστεύεται και στέλνει την Αντιγόνη να αποσπάσει πληροφορίες σχετικά με τους σκοπούς του. Ο υπέρμετρος εγωισμός του και η τάση του για εξέλιξη με κάθε τρόπο (όπως ομολογεί στην Αντιγόνη) θεωρείται απειλή για το στράτευμα και εν τέλει εκτελείται, κατ' εντολή του Νικόδημου, με την κατηγορία του προδότη. Με πρόσθετη εντολή του Καπετάνιου μένει άταφος. Αυτό βρίσκει αντίθετη την Αντιγόνη. Έτσι, αποφασίζει να θάψει τον νεκρό πιστεύοντας στην αθωότητα του και στην άδικη θανάτωσή του (ως προδότη), με αποτέλεσμα να καταδικαστεί και η ίδια σε θάνατο, μαζί με το αγέννητο παιδί της. Μία μέρα πριν την εκτέλεσή της, την επισκέπτεται ο Κλέαρχος προσφέροντάς της ελευθερία, με αντάλλαγμα να γίνει ερωτική του σύντροφος. Η Αντιγόνη αρνείται, και αφού πει την αλήθεια για τον πατέρα του παιδιού της στον Κλέαρχο, θανατώνεται. Την επόμενη μέρα, ο Νικόδημος ξεκινά για μια «αποστολή θανάτου» κρατώντας στα χέρια του ένα άγραφο χαρτί.

Στη β' πράξη οι βασικοί ήρωες κρατούν τα ίδια ονόματα, αλλάζουν όμως ιδιότητες σε σχέση με την ιστορία. Αυτή τη φορά, ο Νικόδημος είναι Λοχαγός, ο Κλέαρχος Υπασπιστής του Ανδρόνικου, ο οποίος έχει δραπετεύει από την εξορία και γίνεται Ταγματάρχης. Όλοι είναι μέλη μιας ομάδας που μάχεται για την προάσπιση μιας ιδεολογίας. Ο Ανδρόνικος είναι ο εντολέας μιας «αποστολής θανάτου». Παραλήπτης γίνεται ο Νικόδημος και θυσιάζεται στο όνομα της ιδεολογίας που υπηρετεί, χωρίς αντιρρήσεις. Ο ίδιος και η ομάδα του σκοτώνονται με εντολή του «εχθρού» και παραμένουν άταφοι. Η «Αριστερά» καταρρέει και μαζί μ' αυτήν και η

ιδεολογία της. Η Αντιγόνη, που ανήκει -ιδεολογικά- σ' αυτήν την ομάδα, φαίνεται να έχει περισσότερη πίστη στα ανθρώπινα ιδανικά. Το ηθικό της χρέος απέναντι στην αλήθεια και το δίκαιο «βαραίνει» περισσότερο από την ιδεολογία και το φόβο. Θάβει τον Νικόδημο (πράξη που έβρισκε σύμφωνο και τον Ανδρόνικο) και προσπαθεί να τον πείσει, ώστε να μη χαθούν άλλοι από την ομάδα, λέγοντας στους συντρόφους την αλήθεια για την ολοκληρωτική ήττα που έχουν υποστεί. Σ' αυτή της την προσπάθεια θεωρείται καταδότρια και εκτελείται με εντολή του Ανδρόνικου.

5.4 Θέματα και μοτίβα

5.4.1 Ο πόλεμος

*Είχαμε κ' έναν πόλεμο
κ' είναι πολλοί που λεν πως έχουμε ακόμα
«Αλεξανδροστρό», Άρης Αλεξάνδρου²¹¹*

Ο Χορός στο αρχαίο δράμα αποτελούσε βασικό συντελεστή της δομής του έργου -αν και συνήθως τα λυρικά μέρη ακολουθούσαν τα διαλογικά. Υπήρξαν όμως κάποιες περιπτώσεις που η *πάροδος* συνδεόταν άμεσα με τον πρόλογο, όταν είχε στόχο είτε να ενημερώσει τους θεατές για το παρελθόν της ιστορίας είτε να τους εισαγάγει στα βασικά χαρακτηριστικά των προσώπων και των γεγονότων που ακολουθούσαν.²¹² Η εισαγωγή, λοιπόν, γινόταν με κάποιον θεό και προμήνυε το ευτυχές ή όχι τέλος του έργου. Άλλοτε γινόταν από ένα δραματικό πρόσωπο που αφηγούταν το παρελθόν. Η αρχή, όμως, αυτού του έργου σε αντίθεση με το σύνολο των προλόγων των αρχαίων δραμάτων γίνεται με τον Χορό, δηλαδή από γυναίκες θνητές με σκοπό να ενημερώσουν για τα παρόντα γεγονότα αλλά και για να θρηνησουν για την κατάσταση που έχει δημιουργηθεί. Ο εχθρός με τον οποίο έχουν να πολεμήσουν δεν είναι άλλος από τη ματαιοδοξία των ανθρώπων και την έμφυτη φύση τους να δημιουργούν διαμάχες. Η έκβαση, λοιπόν, του πολέμου είναι αβέβαιη, αφού τα δεδομένα εισάγονται από θνητές γυναίκες και σύμφωνα με τον Δανιήλ Ιακώβ, «Όταν

²¹¹ Α. Π. «Αλεξαντροστρόν», σ. 41.

²¹² Δ.Ι. Ιακώβ «*Η ενότητα του χρόνου στην αρχαία ελληνική τραγωδία. Συμβολή στη διερεύνηση της τραγικής τεχνικής*», Διδακτορική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη. https://www.greeklanguage.gr/digitalResources/ancient_greek/encyclopedia/tragedy/page_004.html?prev=true, (ημ. πρόσβασης: 30/10/2024).

ο πρόλογος εκφωνείται από έναν θνητό, η αβεβαιότητα για την εξέλιξη των γεγονότων είναι εκ των πραγμάτων μεγάλη και εκφράζεται από φόβους και προσδοκίες που ενδέχεται να επαληθευθούν ή να διαψευστούν στη συνέχεια».²¹³

Η επιλογή, λοιπόν, του Άρη Αλεξάνδρου να ξεκινήσει και τις δύο πράξεις με έναν θρήνο (ή ακόμα και με μια έμμεση ικεσία κατά «παντός αγνώστου») αποτελεί την πρώτη ένδειξη για το θεματικό υπόβαθρο του έργου: την ματαιότητα και την ανασφάλεια που δημιουργεί ο πόλεμος.

Στην α' πράξη παρουσιάζονται με έντονα μεταφορικό λόγο τα ρεαλιστικά γεγονότα τα οποία παρατίθενται μέσα σε λίγες γραμμές από τα στόματα των γυναικών. Όλες οι συνέπειες από την περίοδο της Κατοχής, σ' έναν πόλεμο με τον ξένο κατακτητή: πείνα, φόβος, λογοκρισία, θάνατος. «Πάμε να διπλώσουμε τη νύχτα- κ' είναι τόσο άδεια- σαν τις κάλτσες του Νικόλα [...] Ο χρόνος στάζει απ' τα αχτένιστα μαλλιά μας [...]».²¹⁴ Στο τέλος του λόγου των γυναικών η απαισιοδοξία γίνεται ματαιότητα «...ακόμα περιμένουμε».²¹⁵ Με τον ίδιο τρόπο επιλέγει να αρχίσει και τη β' πράξη, δίνοντας επίσης με ρεαλισμό τη διχόνοια και την καχυποψία που σκορπά ο Εμφύλιος Πόλεμος «Οι ερπύστριες των τανκς περάσαν μέσ' απ' τις αυλές μας και μέσ' τα τανκς είναι δικοί μας. Είναι ο γείτονας που κουβεντιάζαμε το βράδυ, είναι τ' αδέρφια μας μέσ' στο τανκ. [...] μας κοιτάνε μέσ' τα μάτια- δε μας γνωρίζουν».²¹⁶

Το αντιπολεμικό μήνυμα, έντονο και στις δύο εισαγωγές των πράξεων αποτελεί μία από τις βασικές θεματικές του έργου. Τα αποτελέσματά του, επίσης, έκδηλα και στις δύο περιπτώσεις με τη διαφορά πως στην πρώτη περίπτωση οι ήρωες αγωνίζονται ενωμένοι απέναντι σε έναν κοινό αλλοεθνή εχθρό που θέλει να υποδουλώσει την ελευθερία και την τιμή της πατρίδας τους. Αντίθετα, στη δεύτερη περίπτωση πολεμού για μια πολιτική ταυτότητα και μια ιδεολογία, ανάμεσα στον φόβο της «λευκής»²¹⁷ και της «κόκκινης»²¹⁸ τρομοκρατίας,²¹⁹ που εδράζει μέσα στο

²¹³ ό.π.

²¹⁴ Α (σ. 32).

²¹⁵ ό.π.

²¹⁶ Α (σσ. 81-82).

²¹⁷ Η «λευκή τρομοκρατία» παρουσιάστηκε μετά τη Συμφωνία της Βάρκιζας, όταν η κυβέρνηση προχώρησε σε εκκαθαρίσεις του κρατικού μηχανισμού από άτομα που είχαν συμμετάσχει στην αντίσταση μέσω των εαμικών οργανώσεων. Η Εθνοφυλακή στελεχώθηκε αποκλειστικά από φιλομοναρχικούς, αποκλείοντας όσους είχαν σχέσεις με την αριστερά. Ταυτόχρονα, πολλοί αριστεροί φυλακίστηκαν, ενώ όσοι κατηγορούνταν για συνεργασία με τους κατακτητές αντιμετώπιζαν λιγότερες συνέπειες. Η βία κορυφώθηκε πριν τις εκλογές και το δημοψήφισμα, με στόχο τη νίκη της δεξιάς και την καταστολή των αντιμοναρχικών. Βλ. σχετ. Αντώνης Λιάκος, *Ο Ελληνικός 20ος αιώνας*, Αθήνα, Πόλις, ³2020, σσ. 298-301.

ίδιο το έθνος: «Όταν είταν οι άλλοι, ήξερες πώς να φυλαχτείς. Άκουγες τις μπότες τους να ζυγώνουν [...] πίσω απ' το χαμόγελό- και το δικό μας, Θέε μου, κι αυτό ακόμα- δεν το πιστεύουν πια.»²²⁰

Ο πόλεμος έχει δημιουργήσει έντονο μίσος τόσο στους αμάχους όσο και σε όσους συμμετέχουν ενεργά. Η γριά (α' πράξη, 1^η σκηνή) είναι μια σκληρή γυναίκα, με έντονο μίσος απέναντι στους κατακτητές, «Θέλουν κρέμασμα. Παλούκωμα. Γδάρσιμο. Ναν τους βγάλουμε ένα ένα τα δόντια [...] τα αποσπόρια της ακολασίας», «Έτσι, έτσι – με το τσεκούρι, με το κασμά, με τα νύχια».²²¹ Το ίδιο θυμωμένος και συγχρόνως κουρασμένος σωματικά και ψυχικά φαίνεται να είναι κι ο Στρατής. Η πείνα, η κακουχία, τα εξαντλητικά ωράρια από τις σκοπιές τον έχουν καταβάλλει. Ο Στρατής έχει ακρωτηριασμένο χέρι, είναι «σακάτης». Ο αγώνας για την επιβίωση δεν του αφήνει περιθώρια για συναισθηματισμούς και ευαισθησίες: αποπαίρνει τη μάνα του παιδιού η οποία αγωνιά για τη ζωή του βρέφους και προσπαθώντας να τον πείσει πως το παιδί είναι δικό του, ζητά να του αφήσει μερίδιο ώστε να μη πεθάνει από την πείνα. Όμως, ο Στρατής (α' πράξη, 4^η σκηνή) κλέβει το μερίδιο του ψωμιού από το βρέφος, χωρίς να νοιάζεται για την επιβίωσή του. Ο πόλεμος καταλύει όλους τους συναισθηματικούς/οικογενειακούς δεσμούς.

Ανάλογο είναι το *μοτίβο* της 3^{ης} σκηνής στη β' πράξη²²² του έργου. Στη σκηνή αυτή πρωταγωνιστούν ο Στρατής, η Μαρία και ένα άρρωστο, αυτή τη φορά, βρέφος. Ο Στρατής δεν είναι πια ο στρατιώτης που πολεμά για την πατρίδα, αλλά ένας «αριστερός», ο οποίος κρύβεται και έχει επιλέξει την αποχή από την ενεργό συμμετοχή για να προστατέψει τον ίδιο και την οικογένειά του. Η σκηνή αυτή θυμίζει τη *Μήδεια* του Ευριπίδη, αφού τελικά η Μαρία παίρνει την απόφαση να πνίξει το ίδιο της το παιδί. Τα κίνητρα και η ψυχολογική κατάσταση της Μαρίας είναι βέβαια εντελώς διαφορετικά από της *Μήδειας*. Το βρέφος στην *Αντιγόνη* του Άρη Αλεξάνδρου αποτελεί εμπόδιο για την επανένταξή τους στον πόλεμο. Ο Στρατής είχε,

²¹⁸ Η "κόκκινη τρομοκρατία" αναφέρεται στις ένοπλες ενέργειες του ΕΑΜ/ΕΛΑΣ κατά των Ελλήνων, κυρίως την περίοδο της Κατοχής και των Δεκεμβριανών. Ο όρος χρησιμοποιήθηκε από αντιπάλους του ΕΑΜ, υποστηρίζοντας ότι η δράση του στηριζόταν στην τρομοκράτηση της υπαίθρου και άλλων αντιστασιακών ομάδων. Μετά τα Δεκεμβριανά, η αφήγηση περί «κομμουνιστικής τρομοκρατίας» υιοθετήθηκε από βρετανικές και ελληνικές αρχές, προωθώντας την αντικομμουνιστική ρητορική. Αυτό ενίσχυσε τη νομιμοποίηση του μεταπολεμικού καθεστώτος και των διώξεων κατά των εαμιτών. Βλ. σχετ. Τάσος Κωστόπουλος, *Κόκκινος Δεκέμβρης: Το ζήτημα της επαναστατικής βίας*, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2016, σσ. 20-52, 149-152.

²¹⁹ Ραϋμόνδος Αλβανός, ό.π., σ. 67.

²²⁰ Α (σσ.81-82).

²²¹ Α (σσ. 33-34).

²²² Α (σσ. 85-90).

αρχικά, παραδεχτεί πως θα ήταν προτιμότερο να μη ζήσει. Έτσι, (καθώς ήταν άρρωστο και δεν μπορούσαν να του παρέχουν την κατάλληλη φροντίδα),²²³ η Μαρία το έπνιξε για να τους ελευθερώσει. Η ελευθερία αυτή δε σήμαινε μόνο την επανένταξή τους στον αγώνα αλλά την ελευθερία της ίδιας να χαρεί τον έρωτά της με τον Στρατή «Ε, ας συνεννοηθούμε τώρα λοιπόν. Στρατή, είμαστε ελεύθεροι πια, θα φύγουμε. Δεν τ' άντεχα να περιμένω τον θάνατο με σταυρωμένα χέρια [...] Πές μου πως είταν κι αυτό μια θυσία στη μάχη.», «[...] Τώρα θα μπορούμε να πλαγιάσουμε κοντά-κοντά, όπως μας άρεσε πάντα, θα μπορούμε τώρα πια.»²²⁴

Στις δύο αυτές σκηνές, ο συγγραφέας, εκτός των συνεπειών του πολέμου σχετικά με την απώλεια των υλικών αγαθών, προβάλλει μέσω του φόνου του βρέφους την ολοσχερή κατάπτωση των ηθών, σκιαγραφώντας από τη μια έναν πατέρα που χάρη της επιβίωσής του ρισκάρει τη ζωή του παιδιού του από την άλλη παρουσιάζοντας μια γυναίκα που χάνει εντελώς τη μητρική της ενσυναίσθηση και θυσιάζει το παιδί της για τον αγώνα και τον έρωτα.

Σκηνή για την εξαθλίωση των ηθών και τα αποτελέσματα του πολέμου αποτελεί και η 10^η (τελευταία σκηνή, α' πράξη) με το παιχνίδι του κλήρου ανάμεσα στους στρατιώτες. Στη σκηνή αυτή παρευρίσκονται τέσσερις στρατιώτες και ο Λοχίας τους, με σκοπό να εκτελέσουν τον προδότη. Ο προδότης τυγχάνει να είναι δίδυμος αδερφός του στρατιώτη που τραβά τον κλήρο, και αν στην αρχή διστάζει να προβεί στην εκτέλεσή του, μετά από λίγα λεπτά, και λόγω του εξευτελισμού του από τους υπόλοιπους ως δειλού και ανίκανου, παθιάζεται και αποφασίζει να τον εκτελέσει όχι με το όπλο του αλλά να του καρφώσει ένα μαχαίρι στην καρδιά.²²⁵

Οι γυναίκες του Χορού εμφανίζονται ξανά²²⁶ στην 8^η σκηνή (α' πράξη)²²⁷ μετά την εκτέλεση του Ανδρόνικου. Ο διάλογος μεταξύ των γυναικών και της Αντιγόνης είναι ακόμα μία υπενθύμιση των αποτελεσμάτων του πολέμου κατά την περίοδο της Κατοχής. Οι γυναίκες είναι ψυχικά και σωματικά καταρρακωμένες. Η μοναξιά και η απώλεια παρουσιάζονται ως αναπόφευκτη θυσία για τη σωτηρία της

²²³ Ο Στρατής δεν είχε ταυτότητα και θεωρούνταν παράνομος. Σύμφωνα με τον Ραυμόνδο Αλβανό (βλ. ό.π., σ. 146): Όσοι είχαν χαρακτηριστεί «αριστεροί» ήταν «πολίτες δεύτερης κατηγορίας». Ακόμα, υπήρχε η υπόθεση της «οικογενειακής ευθύνης», και σε περίπτωση που κάποιος από την οικογένεια ήταν «αριστερός» το πρόβλημα μεταφερόταν σε όλους. Όσοι είχαν, επίσης, σχέση με την αριστερά παρακολουθούσαν, ως γνωστόν, από την αστυνομία. Έτσι, ο Στρατής αποκλεισμένος από το κοινωνικό σύνολο, και λαμβάνοντας αρνητική απάντηση από τον γιατρό-φίλο του, δεν μπορούσε να αναζητήσει καμία βοήθεια.

²²⁴ Α (σ. 89).

²²⁵ Α (σ. 70).

²²⁶ Ο Χορός δεν εμφανίζεται δεύτερη φορά στην β' πράξη.

²²⁷ Α (σ. 58).

πατρίδας. Γι' αυτό κι οι γυναίκες δέχονται τον θάνατο και δεν τον προσωποποιούν: «Ο δικός μου. Λέγαμε: Το χόμα μας».²²⁸ Σε αντίθεση όμως με τις γυναίκες του Χορού ο θάνατος του Ανδρόνικου, του αγαπημένου της Αντιγόνης, παίρνει άλλη διάσταση. Η Αντιγόνη προσπαθώντας να πείσει τις γυναίκες για το εγχείρημά της να τον θάψει, βρίσκει τον Χορό να στέκεται εναντίον της, λογαριάζοντας τον Ανδρόνικο ως προδότη συμβουλευοντάς την «Πρόσεξε μη μείνεις ολομόναχη. Μένοντας μόνη, πεθαίνεις»,²²⁹ φράση που προμηνύει και το θάνατό της.

Οι γυναίκες δεν εμφανίζονται ξανά ανάμεσα στις σκηνές της β' πράξης.

5.4.2 Ο έρωτας και η εμπιστοσύνη

*Σκύψε. Εσένα θα σου ανοίξω την καρδιά μου
σαν το κρεμμύδι που το σπας με μια γροθιά στο γόνατο
«Αλεξανδροστρό», Άρης Αλεξάνδρου²³⁰*

Το θέμα της εμπιστοσύνης μπλέκεται με αυτό του έρωτα και αναφέρεται έντονα σε ολόκληρο το έργο. Η εμπιστοσύνη σε περιόδους πολέμου είναι μια αξιακή έννοια πολύ ρευστή και εύπλαστη. Ο Άρης Αλεξάνδρου εμπνευσμένος από το ερωτικό στοιχείο στην Αντιγόνη του Σοφοκλή και από τους στίχους που είναι αφιερωμένοι στον έρωτα²³¹ χρησιμοποιεί τη θεματική έρωτας-εξουσία (δημιουργώντας συγχρόνως και καινοτομίες), ώστε να ισχυροποιήσει τη δύναμή του έναντι σε κάθε ιδεολογική ή προσωποπαγή εξουσία.

Η πρώτη παρουσία αυτής της θεματικής έχει ήδη θιγεί στην παραπάνω υποενότητα, με πρωταγωνίστρια τη Μαρία (β' πράξη), η οποία εξαιτίας του έρωτά της για τον Στρατή αλλά και της ανάγκης της για ενεργό συμμετοχή στον αγώνα της ιδεολογίας, πνίγει το βρέφος, ως άλλη Μήδεια. Το παιδί αυτό της στέκεται εμπόδιο και στις δύο περιπτώσεις. Στα λόγια, όμως, του Στρατή «Πόρνη! Γι' αυτό λοιπόν. Για να μπορείς να κοιμηθείς μαζί μου. Τόσο πολύ μ' αγαπάς;»²³² το κίνητρο για τον αγώνα εκμηδενίζεται και όλο το βάρος αυτής της αποτρόπαιης πράξης, η οποία συγχρόνως ρημάζει και την εμπιστοσύνη μεταξύ τους, αποδίδεται στον έρωτα.

²²⁸ Ο.π.

²²⁹ Ο.π.

²³⁰ Α. Π. «Αλεξαντροστρόν», σ. 44.

²³¹ Σοφοκλής, *Αντιγόνη*, στ. 781-800.

²³² Α (σσ. 89-90).

Το θέμα του έρωτα και της εμπιστοσύνης, το οποίο ανακύπτει πάντα μέσα στο πλαίσιο του πολέμου, καλύπτει σχεδόν 6 σκηνές (α' πράξη, 3η, 5η-9η σκηνή). Σ' αυτές τις σκηνές σε έναν από τους διαλόγους του Κλέαρχου με τον Σκοπό, ο πρώτος ξεκαθαρίζει τη θέση του: δεν εμπιστεύεται τον Ανδρόνικο και διατάζει το Σκοπό να έχει πάντα στο νου του τις κινήσεις του «Τα τέσσερα μάτια θα τάχεις για τον Ανδρόνικο».²³³ Ο Ανδρόνικος γίνεται στόχος. Είναι ένας Γερμανός ο οποίος ακόμα κι αν κατά τη διάρκεια της ανάκρισής του υποστήριξε πως θέλει να πολεμήσει δίπλα στους Έλληνες και τη δημοκρατία, δεν έχει άρει τις υποψίες για κατασκοπεία και προδοσία «[...] τα μάτια μας δεκατέσσερα. Τα δύο στους Γερμανούς που θα 'χουμε μπροστά μας και τα τ' άλλα στον Ανδρόνικο που θα 'ναι δίπλα μας».²³⁴

Ο Νικόδημος τηρεί την ίδια στάση με τον Κλέαρχο απέναντι στον Γερμανό Ανδρόνικο με τη διαφορά ότι ακόμα κι αν δεν τον εμπιστεύεται, τηρεί κατά γράμμα τις εντολές που του δίνουν οι ανώτεροί του. Παρόλα αυτά, βρίσκεται σε μια συνεχή προσπάθεια να αποδείξει την ενοχή του και για αυτό το λόγο χρησιμοποιεί την Αντιγόνη (α' πράξη, 6^η σκηνή),²³⁵ η οποία δεν κρύβει τα συναισθήματα που έχει για τον Ανδρόνικο. Έτσι, δεν αντιτίθεται στην εντολή του Νικόδημου και παίζει τον ρόλο του «δολώματος».

Δύο είναι οι βασικές ερωτήσεις που του απευθύνει: «Δε μ' αγαπάς. Έτσι δεν είναι;»,²³⁶ «Για 'σενα όλα αυτά; [...] Και οι άλλοι;».²³⁷ Ο Ανδρόνικος είναι ένας ήρωας που διακατέχεται έντονα από ατομισμό. Πρόδωσε τους Γερμανούς, άλλαξε στρατόπεδο και προσβλέπει σε μεγάλα αξιώματα. Παραδέχεται, επίσης, πως δεν πολεμά για το σύνολο αλλά παρά μόνο για το εαυτό του: «Μα τη ζωή μου τη ρισκάρω μόνο για 'μένα».²³⁸ Από αυτή τη φράση αλλά και από το σύνολο των απαντήσεών του στην Αντιγόνη, ο Ανδρόνικος θα κατηγορηθεί ως προδότης. Η πραγματική κατηγορία βέβαια, που τον βαραινεί δεν είναι αυτή της προδοσίας αλλά του ατομισμού. Στην περίπτωση, λοιπόν, του Ανδρόνικου, κανένα από τα δύο ιδανικά δεν αντισταθμίζεται με τον πόλεμο. Ο Γερμανός ήρωας προτιμά την προσωπική εξέλιξη και μόνο, αφήνοντας πίσω τον έρωτα και το συλλογικό συμφέρον. Αυτή η τάση του, θεωρείται «προδοσία» από τον Κλέαρχο και τον Νικόδημο (με

²³³ Α (σ. 37).

²³⁴ Α (σ. 39).

²³⁵ Α (σσ. 44-48).

²³⁶ Α (σσ. 48).

²³⁷ Α ό.π.

²³⁸ Α ό.π.

διαφορετικές αφορμές για τον καθένα). Έτσι, στις επόμενες σκηνές προετοιμάζεται η καταδίκη του.

Όσον αφορά τον Κλέαρχο, ο έρωτάς του προς την Αντιγόνη και η ζήλια του, που δεν επέλεξε τον ίδιο αλλά έναν Γερμανό προδότη, τον καθιστούν ακόμα πιο ανταγωνιστικό με τον Ανδρόνικο. Από την άλλη, ο Νικόδημος χαρακτηρίζεται κι ο ίδιος από φιλοδοξία και ατομισμό και θεωρεί τον Ανδρόνικο απειλή όχι μόνο για το σύνολο του στρατεύματος αλλά και για τον ίδιο.

5.4.3 Το έγγραφο χαρτί (διαταγές και «νόμοι»)

Ούτε νόμοι ούτε ρίμες.

Κάτω τα χαράτσια.

Και να σου πω

η επανάληψη και οι ρίμες

θυμίζουν αγκιτάτσια.

«Αλεξανδροστρό», Άρης Αλεξάνδρου²³⁹

«Στάσου. Πάρε αυτόν τον φάκελο. Έχει μέσα ένα έγγραφο χαρτί. [...] Όσοι δεν ξέρουν, παίρνουν κουράγιο νομίζοντας πως προχωράνε μ' ενσφραγίστους διαταγές».²⁴⁰ Με αυτά τα λόγια ολοκληρώνεται η α' πράξη από τον Ταγματάρχη της μονάδας προς τον Νικόδημο, ενώ έχει προηγηθεί στην αρχή της τελευταίας σκηνής η παραδοχή για το άωφο και τη ματαιότητα της αποστολής. Ο Νικόδημος, σαφώς, έχει αντιληφθεί πως η αποστολή αυτή έχει άλλο σκοπό: την οριστική απομάκρυνσή του από το σώμα, με θάνατο, και όχι την αναχαίτιση του εχθρού. Ξεκάθαρα και με θάρρος αντιμετωπίζει και νωρίτερα τον Ταγματάρχη (σκηνή 5^η): «Με διατάξανε και του το 'δωσα»,²⁴¹ λέει αναφερόμενος στο παράσημο που ο ίδιος έδωσε στον Ανδρόνικο, όταν του προτείνει να αναβάλει την αποστολή εξαιτίας της υποψίας του απέναντί του. Παρά όμως τις φανερές αντιρρήσεις του και την αρχική αντίδρασή του, να ενημερώσει τον λόχο του για την κενότητα της αποστολής, τελικά υπακούει στις διαταγές του ανώτερου του εξαιτίας του περιστατικού με τον κλήρο και τον προδότη φαντάρο²⁴² το οποίο διαδραματίζεται μπροστά στα μάτια του. Είναι γεγονός πως ο Νικόδημος στην πραγματικότητα νιώθει φόβο και αναιρεί τη πρώτη του απόφαση.

²³⁹ Α. Π. «Αλεξαντροστρό», σ 43.

²⁴⁰ Α (σ. 71).

²⁴¹ Α (σ. 43).

²⁴² Για το «παχνίδι» του κλήρου και τον προδότη φαντάρο βλ. στην ίδια εργασία σ. 57.

Βέβαια, η κατάληξή του είναι και στις δύο περιπτώσεις ο θάνατος. Προτιμά, όμως, να λογίζεται ως άντρας που σκοτώθηκε πάνω στο καθήκον και υπηρετώντας την πατρίδα, παρά ως προδότης.

Σε παρόμοια κατάσταση έχει βρεθεί σε προηγούμενη σκηνή ο Ανδρόνικος, όταν εντολέας ήταν ο Νικόδημος. Ο Ανδρόνικος ήξερε καλά πως η αποστολή που του ανατέθηκε είχε βασικό σκοπό τον θάνατό του. Η διαφορά ανάμεσα στους δύο άντρες ήταν πως ο τελευταίος οπισθοχώρησε με δική του πρωτοβουλία και κέρδισε λίγη ζωή ακόμη, παραβλέποντας τη διαταγή του ανωτέρου του. Η κατάληξή του όμως ήταν να κατηγορηθεί για προδοσία. Προφανώς κι οι δύο άντρες στις αντίστοιχες περιπτώσεις κατανοούν πολύ καλά τις διαταγές και αντιδρούν. Κανείς όμως από τους δύο δεν ξεφεύγει τελικά από την εντολή θανάτου.

Την ίδια υπακοή στις διαταγές φαίνεται να δείχνουν σε όλο το έργο (α' και β' πράξη) όλοι οι ήρωες από τους στρατιώτες μέχρι και την Αντιγόνη, παρά τις όποιες εκρήξεις και αντιδράσεις. Είναι, επίσης, άξια να σημειωθεί η τυφλή υπακοή του Κλέαρχου και στις δύο πράξεις στους εκάστοτε ανωτέρους του. Η μοναδική φορά που προκρίνει τη δική του βούληση είναι στην 9^η σκηνή (α' πράξη), όταν παρασυρμένος από το πάθος του για την Αντιγόνη, της προτείνει να την φυγαδέψει με αντάλλαγμα να γίνει ερωτική του σύντροφος.²⁴³

Ο Άρης Αλεξάνδρου τονίζει εύστοχα σ' αυτές τις σκηνές τη δύναμη της ιεραρχίας. Η ιεραρχία τηρείται πάντα ως η σημαντικότερη αξία. Οι διαταγές των ανωτέρων είναι νόμος अपαραβάτος. Ελάχιστοι όμως γνωρίζουν για τις «κούφιας» διαταγές που εξυπηρετούν άλλοτε προσωπικά συμφέροντα κι άλλοτε βαφτίζονται στο όνομα του συλλογικού συμφέροντος. Η μόνη παράβαση στις διαταγές αυτές γίνεται από την Αντιγόνη, όταν λειτουργεί εξολοκλήρου όπως η ομώνυμη ηρωίδα του Σοφοκλή και παίρνει την απόφαση να θάψει τον Ανδρόνικο/ Νικόδημο, στις αντίστοιχες πράξεις.

5.4.4 Οι μάσκες

*Αν υπήρχε ζυγαριά ευαίσθητη στο φως
θα έβλεπες τον δίσκο με τις αυταπάτες
να τινάζεται ψηλά μές τον αέρα*

²⁴³ Α (σ. 65-67).

Η χρήση της μάσκας (προσωπείο) είναι γνωστή από το αρχαίο θέατρο και σύμφωνα με την Κατερίνα Αρβανίτη μπορούμε να της αποδώσουμε ορισμένα ασφαλή χαρακτηριστικά, τουλάχιστον, ως προς την θεατρολογική άποψη: Η μάσκα του αρχαίου θεάτρου συνδύαζε το προσωπείο και την περούκα, δάνειζε βασικά χαρακτηριστικά μορφασμών στους ήρωες, δημιουργούσε εντυπωσιακό λόγο και ενέτεινε τις κινήσεις των ηθοποιών.²⁴⁵ Η μάσκα χρησιμοποιήθηκε και την περίοδο της Αναγέννησης στην Ιταλία και μοιάζει να ήταν απαραίτητο στοιχείο για ένα είδος ψυχαγωγικού θεάτρου το οποίο αργότερα εξελίχθηκε σε όπερα, το *intermezzo*.²⁴⁶ Η χρήση της μάσκας επανήλθε στο θέατρο στις αρχές του 18^{ου} αιώνα, κυρίως, από μοντερνιστές σκηνοθέτες, οι οποίοι ήταν επηρεασμένοι από την ανάλογη θεωρητική βάση του Johann Wolfgang von Goethe, κυριάρχησε όμως ξανά στο θέατρο χάρη στον Γάλλο Jacques Coreau, ο οποίος μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο πειραματίστηκε με τα «ουδέτερα προσωπεία».²⁴⁷

Στην ελληνική πραγματικότητα η χρήση της μάσκας ξαναβρήκε τη γενέτειρά της τα έτη 1927 και 1930 στις Δελφικές εορτές μέσα από την προσπάθεια του Άγγελου Σικελιανού και της Εύας Πάλμερ να αναδείξουν τη σημασία του αρχαίου θεάτρου, επηρεασμένοι από τις θεωρίες του *Friedrich Nietzsche*.²⁴⁸

Η τεχνική με τις μάσκες στο έργο του Άρη Αλεξάνδρου θα μπορούσε να θεωρηθεί περιττή ή αναχρονιστική (όπως στην περίπτωση του σκηνοθέτη Βίκτωρ Αδρίτη, ο οποίος δεν χρησιμοποίησε μάσκες στο ανέβασμα του έργου),²⁴⁹ αφού ο συγγραφέας είχε δημιουργήσει πολυδιάστατους ήρωες, οι οποίοι μάλιστα εναλλάσσουν τα στοιχεία του χαρακτήρα τους στις δύο πράξεις, ώστε να εξυπηρετήσουν τους σκοπούς του έργου και δεν σχετίζονταν με τους παραπάνω λόγους ύπαρξής της (εξαιρώντας εδώ ακόμα μια ομοιότητα που θα μπορούσε να

²⁴⁴ Α. Π. «Αλεξαντροστρό», σ. 44.

²⁴⁵ Κατερίνα Αρβανίτη, «Η χρήση προσωπείου στις νεοελληνικές παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών», περ. *Λογείον. Περιοδικό για το αρχαίο θέατρο*, τχ. 4, (2014), σ. 249-250.

²⁴⁶ Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. «masque», *Encyclopedia Britannica*, Σεπτέμβριος 7, 2023. <https://www.britannica.com/art/masque/>, (ημ. πρόσβασης: 30/10/2024).

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. «intermezzo», *Encyclopedia Britannica*, Μάρτιος 4, 2024. <https://www.britannica.com/art/intermezzo-music-and-theatre>, (ημ. πρόσβασης: 30/10/2024).

²⁴⁷ Κατερίνα Αρβανίτη, ό.π., σ. 251.

²⁴⁸ Κατερίνα Αρβανίτη, ό.π., σσ. 255-258.

²⁴⁹ Ελένη Ρουμπάνη, «Η δραματουργία του Άρη Αλεξάνδρου και η πρόσληψή της», *Διπλωματική Διατριβή*, Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, ΠΜΣ Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, 2018, σ. 65.

προσθεθεί με την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή ως αρχαίο θεατρικό δράμα). Στην πραγματικότητα, όμως, η χρήση των μασκών (α' πράξη, 6^η σκηνή και β' πράξη, 5^η σκηνή) επαυξάνει, αναπλάθει και δημιουργεί χαρακτηριστικά, ώστε από τη μια οι ήρωες να αποποιούνται τα βασικά γνωρίσματά τους από την άλλη να δημιουργούν νέα ή να προτάσσουν χαρακτηριστικά, τα οποία δεν θα ταίριαζαν με το «προφίλ» του ήρωα που ενσαρκώνουν. Να βγαίνουν, δηλαδή, έξω από το «εγώ» τους και να γυρνούν στο «εσύ» ή σε μια άλλη διάσταση του εαυτού τους καλύτερη -ή και όχι- από αυτή που είναι φτιαγμένοι να υπηρετήσουν.

Ωστόσο, είναι πολύ πιθανό αυτή την *αντιρεαλιστική*²⁵⁰ τεχνική στο χώρο του θεάτρου να την γνώριζε και να την υιοθέτησε ο συγγραφέας τόσο από τους συγγραφείς που εντάσσονταν στο *εξπρεσιονιστικό* κίνημα²⁵¹ όσο και, πιο συγκεκριμένα, από το έργο του Ο'Neill *The Great God Brown* (*Ο μεγάλος θεός Μπράουν*),²⁵² το οποίο μεταφράστηκε από τον Άρη Αλεξάνδρου πριν τη συγγραφή της *Αντιγόνης*. Στο έργο του Ο'Neill *The Great God Brown* γίνεται χρήση μάσκας και δεν ήταν το μοναδικό που ανέβηκε με τη χρήση αυτής της τεχνικής.²⁵³ Θεατρικά έργα όπως αυτό αποτέλεσε μια επανάσταση για την τέχνη του θεάτρου. Ο Ο'Neill, σύμφωνα το βιβλίο του *Memoranda on Masks*, υποστήριξε ότι με την τεχνική αυτή ήθελε «να κάνει τις μάσκες σε αυτό το έργο [*The Great God Brown*] να συμβολίζουν με μεγαλύτερη σαφήνεια το αποσπασματικό θέμα, παρά να τονίσει το επιφανειακό νόημα ότι οι άνθρωποι φορούν μάσκες»,²⁵⁴ απλούστερα ο δραματουργός χρησιμοποίησε την τεχνική της μάσκας για να παρουσιάσει τον διχασμένο άνθρωπο, αλλά και για να αναδείξει τη σχέση μεταξύ του ατόμου και της κοινωνίας ή ακόμα να αναδείξει τη σχέση ενός ήρωα με τον ίδιο του τον εαυτό. Ο σκηνοθέτης Kenneth Macgow παρατήρησε επίσης, ότι η χρήση μάσκας οδηγούσε στη δημιουργία νέων

²⁵⁰ Τζωρτζίνα Κακουδάκη, Πατρίτσια Απέργη, *Θέατρο-Θεατρική Παιδεία*, Ινστιτούτο Διαρκούς Εκπαίδευσης Ενηλίκων, 2008. «Το αντιρεαλιστικό αισθητικό κίνημα στις εικαστικές τέχνες, που ξεκίνησε από τη Γερμανία και στο θέατρο εντοπίζεται ανάμεσα στο 1913-1927, με ιδεολογικό στόχο να δώσει διέξοδο στον απόκρυφο και μη συνειδητοποιημένο ψυχικό κόσμο του σύγχρονου ανθρώπου, να απομακρυνθεί από την ψευδαισθησιακή αίσθηση της ασήμαντης πραγματικότητας».

²⁵¹ Όπως ο Ευγένιος Ο' Νηλ και ο Βλαντιμίρ Β. Μαγιακόφσκι, έργα των οποίων έχουν μεταφραστεί στα ελληνικά από τον Άρη Αλεξάνδρου. Βλ. περ. *Διαβάζω*, ό.π., σσ. 78-79 και στο Δημήτρης Ραυτόπουλος, ό.π., σ. 154.

²⁵² Το έργο αυτό εκδόθηκε στην ελληνική γλώσσα σε μετάφραση του Άρη Αλεξάνδρου το 1945. Βλ. περ. *Διαβάζω* ό.π., σ. 78.

²⁵³ *The Hairy Ape, The Ancient Mariner, All God's Chillun Got Wings, The Fountain, Marco Millions* και *Lazarus Lau* είναι μερικά από τα έργα που κατά την παράστασή τους έγινε η χρήση μάσκας. Βλ. στο Eugene M. Waith «Eugene O'Neill: An Exercise in Unmasking», *Educational Theatre Journal* 13.3, (Οκτώβριος) 1961, σσ. 182-191. <https://doi.org/10.2307/3204825>, (ημ. πρόσβασης: 30/10/2024).

²⁵⁴ Ό.π., σ. 184.

ταυτοτήτων των ηρώων αναδεικνύοντας τις συγκρουσιακές ψυχικές ανακυμάνσεις τους.

Στο διαφωτιστικό αυτό άρθρο του Eugene M. Waith για τη χρήση της μάσκας όσον αφορά τα έργα του Ο'Neill η λειτουργία της –εκτός αυτής που ειπώθηκε από τον ίδιο– έχει κι άλλες προεκτάσεις. Μερικές από αυτές είναι η παρουσίαση του διχασμένου ανθρώπου και η σχέση του με την κοινωνία, η λειτουργία και τα νέα χαρακτηριστικά που τους δίνουν οι μάσκες με αποτέλεσμα να λειτουργούν έξω από τον εαυτό τους.²⁵⁵

Στην περίπτωση, λοιπόν, της *Αντιγόνης* του Άρη Αλεξάνδρου το «παιχνίδι» με τις μάσκες λειτουργεί όπως και στα έργα του Ο'Neill. Και επειδή, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, στην παρούσα εργασία μελετάται το κείμενο και όχι η θεατρική παράσταση, η ανάλυση για τη χρήση των μασκών είναι απαραίτητο να σημειωθεί, αφού ο συγγραφέας δίνει πάντα ξεκάθαρες οδηγίες για την ύπαρξη της μάσκας στους πρωταγωνιστές ήρωες, ώστε να φανερωθεί η ψυχική κατάστασή τους, οι αιτίες που τους ώθησαν στις ανάλογες πράξεις, οι σχέσεις μεταξύ τους αλλά και οι εσωτερικές τους συγκρούσεις.

Ειδικότερα, (α' πράξη, 6^η σκηνή) στις σκηνοθετικές οδηγίες υπάρχει σαφής υπόδειξη για την Αντιγόνη «Φοράει πολύ λεπτή μάσκα με τα χαρακτηριστικά της».²⁵⁶ Η μάσκα αυτή λειτουργεί ως το «εγώ» της Αντιγόνης, μιας ηρώιδας που είναι δοσμένη στον αγώνα κατά των Γερμανών και εκτελεί την οδηγία του Νικόδημου, ώστε να εκμαιεύσει τις πληροφορίες που της ζητήθηκαν από τον ύποπτο, για τα υπόλοιπα μέλη της ομάδας, Ανδρόνικο. Μάσκα φοράει όμως και ο ίδιος,²⁵⁷ συνεπώς τα χαρακτηριστικά που του αποδίδονται μέχρι τώρα και έχουν αναδείξει τη πορεία του στο έργο φανερώνονται στον υπέρτατο βαθμό, τονίζοντας και μάλλον επιβεβαιώνοντας τις υποψίες της ομάδας: έχει προδώσει τους Γερμανούς, θέλει να πολεμήσει για τη δημοκρατία και το δίκαιο και έχει λάβει ενεργό θέση στην ελληνική Αντίσταση, με σκοπό την προσωπική του εξέλιξη.

Η στιχομυθία ανάμεσα στον Ανδρόνικο και την Αντιγόνη θυμίζει έντονα *αγώνα λόγου* στην προσπάθεια του συγγραφέα να γίνουν φανερές οι διαφορές αφενός στην επίδραση του πολέμου στους ήρωες και τη διαμόρφωση των χαρακτηριστικών τους (φορώντας τις μάσκες), αφετέρου στην επίδραση του έρωτα και τη διάπλαση του

²⁵⁵ Ο.π.

²⁵⁶ Α (σ. 72).

²⁵⁷ Ο.π.

χαρακτήρα τους σε καιρό ειρήνης (όταν βγάζουν τις μάσκες).²⁵⁸ Βγάζοντας, λοιπόν, τις μάσκες: η Αντιγόνη δείχνει φοβισμένη «– Τα μάτια σου σκοτεινίασαν. Σα να φοβάσαι. – Πολύ. Κάθε φορά που ξαναρχίζει το ντουφεκίδι.»,²⁵⁹ δε νοιάζεται πια για τον πόλεμο και την ελευθερία της πατρίδας. Θέλει μόνο να φύγει με τον Ανδρόνικο. Σε αντίθεση ο Ανδρόνικος, όταν απελευθερώνεται από τη μάσκα, παύει να νοιάζεται για τον κοινό αγώνα προς την ελευθερία και προβάλλει έντονα την πραγματική αιτία της συμμετοχής του στον αγώνα, που δεν είναι άλλη από την προσωπική του εξέλιξη, για την οποία θυσιάζει και τον αγώνα και την Αντιγόνη.

Το *μοτίβο* με την τεχνική της μάσκας επαναλαμβάνεται και στην β' πράξη (5^η σκηνή) με τον Ανδρόνικο να κρατά μία μάσκα του στο χέρι.²⁶⁰ Τα χαρακτηριστικά του Ανδρόνικου στη β' πράξη διαφοροποιούνται από αυτά που τον χαρακτήρισαν στην α': είναι πάντα περήφανος για τον αγώνα του εναντίον του καθεστώτος και το συλλογικό καλό είναι και δικό του συμφέρον. Παρόλα αυτά, η χρήση της μάσκας εντείνει και αλλάζει ταυτόχρονα τον εσωτερικό του ψυχισμό. Φορώντας τη μάσκα του «εγώ» του, αντιπροσωπεύει όλα όσα ειπώθηκαν παραπάνω. Αλλάζοντας μάσκα, τα χαρακτηριστικά της περηφάνιας και της αγάπης του για το κόμμα και το δίκαιο (όπως ορίζεται από την ιδεολογία) επιστρέφουν και αγγίζουν το συναίσθημα του μίσους.²⁶¹ Στη σκηνή αυτή η Αντιγόνη δε φοράει μάσκα.

Σύμφωνα με τις σκηνοθετικές οδηγίες της 7^{ης} σκηνής²⁶² στη β' πράξη, γίνεται αντιληπτό πως και οι δύο ηρωίδες, η Αντιγόνη και η Μαρία²⁶³ φορούν μάσκα. (Σημειώνω εδώ, πως στην προηγούμενη σκηνή ο Νικόδημος έχει σκοτωθεί από τους αντιπάλους και παραμένει άταφος στη πλατεία του Μεγάλου Χωριού προς παραδειγματισμό των αντιφρονούντων). Η σκηνή αυτή θυμίζει έντονα τον *διάλογο* από τον πρόλογο της σοφοκλείας *Αντιγόνης*, όπου η κεντρική ηρωίδα αποκαλύπτει την πρόθεσή της στην αδερφή της Ισμήνη να θάψει τον Πολυνείκη. Βέβαια, ο Άρης Αλεξάνδρου δεν ενώνει τις δικές του ηρωίδες με δεσμό αίματος, αλλά με δεσμό ιδεολογικό και σε αντίθεση με την τραγωδία του Σοφοκλή, η Αντιγόνη είναι αυτή που δεν γνωρίζει για τη διαταγή και ενημερώνεται από τη Μαρία.²⁶⁴ Στην τελευταία,

²⁵⁸ Α (σ. 47).

²⁵⁹ Ο.π.

²⁶⁰ Α (σ. 91), βλ. στις σκηνοθετικές οδηγίες της 5ης σκηνής: προκύπτει ότι Ανδρόνικος φορά ήδη μια μάσκα και κρατά άλλη μια στο χέρι.

²⁶¹ Α (σ. 93).

²⁶² Α (σ. 100).

²⁶³ Υπενθυμίζω εδώ, πως η Μαρία είχε πνίξει το παιδί της στην 4η σκηνή.

²⁶⁴ Α (σσ. 101-102).

πάντως, δίνει μερικά από τα χαρακτηριστικά της Ισμήνης: ενώ, δηλαδή, θέλει να ακολουθήσει την διαταγή (συγκεκριμένα του Ανδρόνικου) να ταφεί το σώμα του νεκρού Νικόδημου, βρίσκει διάφορες δικαιολογίες και προβληματίζεται για τον τρόπο που πρέπει να ακολουθήσει για την εκτελέσει. Η Αντιγόνη από την άλλη καταλαβαίνοντας το φόβο της,²⁶⁵ προτείνει να αλλάξουν τα προσώπια τους και να προβεί η ίδια στην πράξη της ταφής, φορώντας το πρόσωπο της Μαρίας.

5.5 Οι διπλοί ρόλοι, τα ανώνυμα πρόσωπα κι ένα *intermezzo*

*Δεν τον σιχαίνομαι καθόλου
μακάρι να νάναι και χαφιάς
«Αλεξανδροστρό», Άρης Αλεξάνδρου²⁶⁶*

Ανδρόνικος

Ο Ανδρόνικος παρουσιάζεται από την πρώτη σκηνή της α΄ πράξης και, ουσιαστικά, ο ρόλος του ολοκληρώνεται μια σκηνή πριν το τέλος της β΄ πράξης. Έτσι, λοιπόν, κατά την περίοδο της Κατοχής εμφανίζεται στο ρόλο του προδότη και για τις δύο χώρες. Αρχικά, προδίδει τους ομοεθνείς του Γερμανούς στο όνομα της δημοκρατίας και της αγάπης του προς τον ελληνικό πολιτισμό για να λάβει τα εύσημα από τον ελληνικό στρατό και να αναλάβει την ηγεσία της μονάδας με το αξίωμα του «Επικεφαλής». Ο Ανδρόνικος, όμως, είναι πάντα ένας Γερμανός κατάσκοπος για τους Έλληνες. Δεν τον εμπιστεύεται κανείς, για αυτό και παρακολουθείται στενά από την ομάδα. Προκλητικά και δυσοίωνα είναι τα πρώτα του λόγια προς την Αντιγόνη «Ιστιαίος δε ...Φερστέεν;».²⁶⁷ Η αναφορά στον Ιστιαίο δεν είναι τυχαία, αφού γνωρίζουμε από το έργο *Ιστορία* του Ηρόδοτου για το φριχτό τέλος του από τον Αρταφέρνη.²⁶⁸ Χαρακτηριστικό του ήρωα στην α΄ πράξη είναι η σταθερότητα στις απόψεις του πριν, κατά τη διάρκεια αλλά και μετά τον διάλογό του με την Αντιγόνη, ακόμα κι όταν φορά τη μάσκα, η οποία τονίζει τα ήδη υπάρχοντα χαρακτηριστικά του, αλλά δεν του τα αλλάζει. Η μοναδική κατηγορία που θα μπορούσε κάποιος να του προσάψει είναι

²⁶⁵ Α (σ. 102).

²⁶⁶ Α. Π. (Αλεξαντροστρόι), σ. 44.

²⁶⁷ Α (σ. 36).

²⁶⁸ Ηρόδοτος, *Ιστορία* (6.26.1-6.32.1). Σύμφωνα με τον Ηρόδοτο, ο Ιστιαίος, τύραννος της Μιλήτου, συνελήφθη από τους Πέρσες μετά την αποτυχημένη προσπάθειά του να εξεγείρει τους Ίωνες εναντίων των Περσών. Μεταφέρθηκε στον Δαρείο, αλλά ο σατράπης Αρταφέρνης τον θανάτωσε πριν προλάβει να συναντήσει τον βασιλιά, πιστεύοντας ότι θα προκαλούσε περαιτέρω προβλήματα. Η κεφαλή του Ιστιαίου στάλθηκε στον Δαρείο, ο οποίος διέταξε να ταφεί με τιμές, αναγνωρίζοντας τον ως άξιο αντίπαλο.

αυτή του ατομιστή, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, και όχι του προδότη. Όμως, ας μην λησμονούμε το γεγονός ότι βρισκόμαστε στην περίοδο της Κατοχής και ο στόχος για την αποτίναξη του φασιστή εχθρού δεν μπορεί να είναι προσωπικός αλλά συλλογικός.

Ο Ανδρόνικος παρόλα αυτά παραδέχεται όχι μία αλλά τρεις φορές²⁶⁹ «-Είπα: Αν είταν να σκοτωθεί ένας απ' τους δύο μας στη μάχη αύριο, ποιος θα 'θελα να ζήσει; [...] -Μα εσύ φυσικά», «- [...] Για τίποτα δεν είμαι σίγουρος. Γυρεύω ένα καινούργιο σπίτι». [...] – Οι άλλοι τυχαίνει να θέλουν αυτό που θέλω κ' εγώ. [...] Μα τη ζωή μου τη ρισκάρω μόνο για μένα».²⁷⁰ Παραδέχεται δηλαδή πως αυτό το οποίο τον ενδιαφέρει είναι η προσωπική του εξέλιξη και δεν νοιάζεται για το κοινό καλό.

Στην περίοδο του Εμφυλίου ο Ανδρόνικος είναι δραπέτης «αντιστασιακός», που τελικά κατάφερε να φύγει από την εξορία, να πάρει τα ηνία και να υπηρετήσει αυτή τη φορά την ιδεολογία. Ο Ανδρόνικος και σε αυτή την πράξη έχει ηγετικό ρόλο, είναι Συνταγματάρχης. Όλα τα επιχειρήματα προβάλλονται μέσω του αξιώματός του για τη θυσία του αγώνα. Ο *μονόλογός* του στην 5^η σκηνή (β' πράξη)²⁷¹ είναι ιδιαίτερα σημαντικός όσον αφορά τον ψυχισμό του ήρωα και σε συνδυασμό με την τεχνική της μάσκας περιπλέκει ακόμα περισσότερο τα πραγματικά του συναισθήματα: «Για να φτάνω ως την πλαστοπροσωπία, σημαίνει πως είμαι ικανός να θυσιάσω και το αληθινό μου πρόσωπο ακόμα για να κερδίσω την αγάπη της.»²⁷² Είναι χαρακτηριστικό πως ο Ανδρόνικος στην αρχή του διαλόγου με την Αντιγόνη δε φορά μάσκα.²⁷³ Ο διάλογος γίνεται ενώ ο Ανδρόνικος κρατά τα δικά του χαρακτηριστικά (τα οποία δεν έχουν πείσει ακόμη την Αντιγόνη για τις πραγματικές προθέσεις του) κι όταν του ζητά να τη βγάλει, «μισογελά». Η σκηνοθετική αυτή οδηγία, δηλώνει με έντονα ειρωνική χροιά πως ο ήρωας βγάζει το πραγματικό του προσωπείο και «ξεγυμνώνεται» για χάρη της αγάπης του για την Αντιγόνη. Η Αντιγόνη όμως δεν είσαι θέση να το αντιληφθεί, αφού νομίζει πως φορά μάσκα. Το πραγματικό του πρόσωπο την φοβίζει γιατί τα μάτια του είναι σκοτεινά. Σε δεύτερο *μονόλογο*²⁷⁴ του ήρωα γίνεται η παραδοχή αυτού του φόβου, έτσι αποφασίζει να βάλει τη μάσκα που κρατούσε στο χέρι για να μην την τρομάξει. Βάζοντας τη μάσκα ο Ανδρόνικος γίνεται ένας αγωνιστής για το δίκαιο και την επικράτηση της ιδεολογίας και φαίνεται να

²⁶⁹ Θα μπορούσε κανείς εδώ να παραλληλίσει την σκηνή αυτή με την τριπλή προδοσία του Ιούδα.

²⁷⁰ Α (σσ. 47-48).

²⁷¹ Α (σ. 92).

²⁷² Ο.π.

²⁷³ «Ο Ανδρόνικος κρατά μία μάσκα στο χέρι», ό.π., σ. 91.

²⁷⁴ «(Μόνος)», ό.π. σ. 92.

θυσιάζει τη ζωή του από επιλογή για αυτόν τον αγώνα «γιατί εγώ έχω βρει το σπίτι μου, στο σπίτι των άλλων».²⁷⁵ Στο τέλος αυτής της σκηνής, όταν οι δύο ήρωες φιλιούνται, ο Ανδρόνικος έχει ήδη βγάλει τη μάσκα του εαυτού που θυσιάζεται για τον αγώνα και κρατά το δικό του πρόσωπο, που δεν είναι άλλο από τον Ανδρόνικο που αγαπά την Αντιγόνη αλλά θα θυσιάσει αυτή την αγάπη αργότερα χάρη της ιδεολογίας.

Η 6^η σκηνή (β' πράξη) ξεκινά με τον *μονόλογο* του Ανδρόνικου. Ο *μονόλογος* αυτός είναι στην πραγματικότητα ένας *διάλογος* με τον ίδιο τον εαυτό του.²⁷⁶ Ο Ανδρόνικος εμφανίζεται φοβισμένος, κατανοεί την πραγματικότητα και τη ματαιότητα του αγώνα. Συγχρόνως, παραδέχεται το ανούσιο της αποστολής που σχεδιάζει να στείλει τον Νικόδημο. Ο υπόλοιπος διάλογος, ως το τέλος της σκηνής, είναι μια μνεία στο ανώφελο του πολέμου και μια αποδοχή της ήττας.²⁷⁷

Ο Ανδρόνικος, λοιπόν, είναι ένας χαρακτήρας που παρουσιάζεται ακέραιος και μη μεταλλασσόμενος στην α' πράξη, κρατά δηλαδή τα χαρακτηριστικά της υπεροψίας και του ατομισμού από την αρχή μέχρι το τέλος και αυτός είναι λόγος που τελικά εκτελείται. Αντίθετα, στην β' πράξη ο ρόλος του περιπλέκεται. Ο ήρωας βρίσκεται σε μια εμφύλια διαμάχη συναισθηματικά, όπως ακριβώς και η χρονική περίοδος όπου τοποθετείται η δράση κι όταν βρίσκεται στην θέση του αξιώματος, λαμβάνει σκληρές αποφάσεις, όπως αυτή για την εκτέλεση της Αντιγόνης. Η χρήση της μάσκας, όπως αναλύθηκε στην προηγούμενη υποενότητα, του δίνει διπλό ρόλο.

Νικόδημος

Ο Νικόδημος εμφανίζεται στην 7^η σκηνή της α' πράξης, ενώ έχει ήδη δηλωθεί η ηγετική του θέση στην ομάδα, με έναν *μονόλογο* ίδιο με αυτόν μέσω του οποίου εμφανίζεται κι ο Ανδρόνικος στην 6^η σκηνή της β' πράξης. Ένας *μονόλογος* που, ουσιαστικά και πάλι, είναι ένας «εσωτερικός διάλογος» με τον εαυτό του. Μέσα από αυτόν, ο ήρωας παλεύει με τη διπλή του φύση «Μήπως μπορώ να γίνω δύο κομμάτια;».²⁷⁸ Αναζητά την αλήθεια κι αναρωτιέται αν, τελικά, υπάρχει: «Πότε θα μάθουμε επιτέλους τί νόημα έχουν όλα αυτά»,²⁷⁹ αισθάνεται τη ματαιότητα του πολέμου αλλά και των πράξεών του: «Όσες φορές κι αν προχώρησα ως το τέλος, δε

²⁷⁵ Α (σ. 94).

²⁷⁶ Στην σκηνή αυτή δεν γίνεται αναφορά για την τεχνική των μασκών.

²⁷⁷ Α (σσ. 95-96).

²⁷⁸ Α (σ. 50).

²⁷⁹ Ο.π.

βρήκα τίποτα».²⁸⁰ Οι σκέψεις αυτές τον οδηγούν σε μια αφυολόγητη πράξη και πυροβολεί το χέρι του, με σκοπό να νιώσει, με κάποιον τρόπο, το κακό που θα προκαλέσει η απόφασή του. Ωστόσο, όλες αυτές οι σκέψεις καλύπτονται, όταν ο Νικόδημος πρέπει να πάρει αποφάσεις για τον πόλεμο, να υπερασπιστεί τον αγώνα των Ελλήνων εναντίον των Γερμανών και συνάμα να υπερασπιστεί το προσωπικό του συμφέρον και να υπηρετήσει τον εγωισμό του. Έτσι, αδιάφορα και χωρίς ιδιαίτερους συναισθηματισμούς δίνει την εντολή για την εκτέλεση του Ανδρόνικου. Οι συνέπειες όμως αυτής της απόφασης επανέρχονται πάλι, όταν μένει μόνος «Το χέρι μου πονάει».²⁸¹

Στη συνέχεια της ίδιας σκηνής οι δύο άντρες θέτουν το θέμα σχετικά με τη εκτέλεση των διαταγών και τη υπακοής των νόμων, «παίζοντας με ένα κουβάρι» ευθυνών και αποτελεσμάτων.

Προς το τέλος της εκτενούς αυτής σκηνής, ο Νικόδημος μόνος του και πάλι παραδέχεται ολοκληρωτικά το εγωιστικό του χαρακτήρα του, χωρίς καμιά δικαιολογία.²⁸² Επανέρχεται ξανά στην 10^η σκηνή²⁸³ κι εκεί μπαίνει εξ ολοκλήρου στη θέση του Ανδρόνικου, αφού ο Ταγματάρχης τον διατάζει να πάρει μέρος σε μια αποστολή καταδικασμένη σε ήττα, την οποία κι εκτελεί παρά τις αντιρρήσεις του, γνωρίζοντας πως σκοπός της δεν είναι μόνο ο αγώνας κατά του εχθρού αλλά και ο θάνατός του.

Ο ρόλος του Νικόδημου στη πράξη που διαδραματίζεται στον Εμφύλιο (σκηνή 6^η), αντιστρέφεται. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, εκτελεί τις διαταγές του Ανδρόνικου σε μια αποστολή «καταδίκη». Ο ήρωας σ' αυτή τη φάση του πολέμου πετά από πάνω του όλα τα εγωπαθή και εγωιστικά χαρακτηριστικά, έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τον χαρακτήρα που ενσαρκώνει στην α' πράξη, και πολεμά για την ιδεολογία και το δίκαιο του συνόλου: «...όταν έχεις στόχο το γενικό καλό, όταν η δική σου λαχτάρα είναι λαχτάρα των πολλών, μπορεί και τ' ατομικό σου συμφέρον να γίνει στήριγμα των άλλων».²⁸⁴

Ο χαρακτήρας του Νικόδημου και στις δύο πράξεις καταλήγει στο θάνατο, όποια χαρακτηριστικά στοιχεία κι αν ενσαρκώνει, εκτελώντας πάντα τις εντολές των ανωτέρων του.

²⁸⁰ Ο.π.

²⁸¹ Α (σ. 51).

²⁸² Α (σ. 57).

²⁸³ Α (σσ. 67-71).

²⁸⁴ Α (σ. 99).

Αντιγόνη

Βασική ηρωίδα του έργου είναι η Αντιγόνη. Οι σκηνές, ωστόσο, μοιράζονται σε διαφορετικά πρόσωπα και συμβάντα, τα οποία έχουν καθοριστική σημασία για την εξέλιξη του έργου. Η Αντιγόνη όμως ενσωματώνει, και μόνο λόγω του ονόματός της, μια αντίδραση στα στερεότυπα των άλλων ηρώων.

Η Αντιγόνη της Κατοχής παρουσιάζεται εξ αρχής με φιλόνητο χαρακτήρα και με την ιδιότητα της νοσοκόμας, που δικαιολογεί την πρώτη της φροντίδα στον Γερμανό λαβωμένο Ανδρόνικο: «Σε ξέρω. Θα του ζεστάνεις και νερό, Θα του δίνεις και γάλα αν μας είχε μείνει μια γουλιά».²⁸⁵ Σταδιακά σκιαγραφείται μέσα από τα λόγια των άλλων ηρώων ως μια γυναίκα με διαίσθηση. Έξυπνη, μορφωμένη, «Η Αντιγόνη όμως έχει μυαλό θηλυκό. [...] Παστρικές κουβέντες»,²⁸⁶ λόγοι για τους οποίους -τουλάχιστον- στην αρχή, η ομάδα την εμπιστεύεται.

Καθοριστικής σημασίας είναι η διαταγή που εκτελεί με εντολέα τον Νικόδημο να αποσπάσει πληροφορίες από τον Ανδρόνικο. Η Αντιγόνη, παρά τα συναισθήματα που έχει αναπτύξει για το πρόσωπό του, λειτουργεί ως «δόλωμα» και εξαιτίας των στοιχείων που συλλέγει από τον διάλογό τους, ο Ανδρόνικος θα εκτελεστεί. Η λειτουργία της μάσκας στην ηρωίδα, όπως αναφέρθηκε ήδη στο κεφάλαιο «Μάσκες»,²⁸⁷ φανερώνει τον διπλό ρόλο της. Φορώντας την αντιπροσωπεύει μια γυναίκα δυνατή, που είναι έτοιμη να εκτελέσει οποιαδήποτε διαταγή χάρη του αγώνα, βγάζοντάς την όμως δείχνει φοβισμένη και έτοιμη να αποχωρήσει από αυτόν, ώστε να ζήσει μια ήρεμη ζωή με τον αγαπημένο της Ανδρόνικο: «Ο πόλεμος τάχει γκρεμίσει όλα. Μόνο στην Ελβετία ίσως. Θα 'θελες να φύγουμε μαζί;»²⁸⁸ Η εσωτερική της μάχη ανάμεσα στον αγώνα για την ελευθερία και την αγάπη της για τον Ανδρόνικο φαίνεται άνιση, μέχρι τη στιγμή που η μάσκα με τα λεπτά χαρακτηριστικά της επανέρχεται.

Ακολούθως, η πράξη της ταφής του Ανδρόνικου, όμοια με αυτή που διαπράττει η σοφόκλεια Αντιγόνη, γίνεται αιτία για τον θάνατό της. Τα κίνητρα της μεταπολεμικής ηρωίδας είναι ίδια με αυτά που ωθούν και την Αντιγόνη του αρχαίου δράματος στην πράξη της ταφής, προσθέτοντας εδώ και τις τύψεις της, αφού η ίδια έπαιξε πρωτεύοντα ρόλο στον θάνατό του Ανδρόνικου, ακόμα κι αν ποτέ δεν πίστεψε

²⁸⁵ Α (σ. 34).

²⁸⁶ Α (σ. 39).

²⁸⁷ Βλ. στην ίδια εργασία σσ. 53-59.

²⁸⁸ Α (σ. 47).

στην ενοχή του Γερμανού ήρωα. Η αλήθεια της, συνεπώς, και ο τρόπος που επιλέγει να αντιδράσει απέναντι στην αδικία και τις διαταγές της ιεραρχίας είναι η πράξη της ταφής του Ανδρόνικου, ο οποίος προβάλλεται ως άλλος Πολυνείκης: «Ἦθελα να πω μιαν αλήθεια. Ἴσως αυτό να σημαίνει λέω την αλήθεια: Θάβω ένα κουφάρι». ²⁸⁹ Η πίστη της στον Ανδρόνικο αλλά και στην πράξη της φανερώνεται και στην 9^η σκηνή, όταν αρνείται την ελευθερία της και θυσιάζεται τόσο η ίδια όσο και αγέννητο παιδί της.

Στη β' πράξη, όπου η δράση τοποθετείται στην περίοδο του Εμφυλίου, αν και τα *μοτίβα* που χρησιμοποιούνται είναι τα ίδια με αυτά της περιόδου της Κατοχής (ο έρωτας της Αντιγόνης με τον Ανδρόνικο, ο διάλογος με τις μάσκες, το κρασί, η ταφή), ο Άρης Αλεξάνδρου προσεγγίζει την ηρωίδα του με διαφορετικό τρόπο. Η Αντιγόνη φανερώνει εξαρχής τον επαναστατικό και αντιδραστικό της χαρακτήρα, ο οποίος σκιαγραφείται μέσα από τον διάλογο του Ανδρόνικου και του Νικόδημου: «Αν είταν όλοι σαν κι αυτήν, ίσως νάχαμε κιόλας νικήσει. [...] Είμασταν ξέρεις στην Αθήνα, είταν να παντρευτούμε». ²⁹⁰ Έτσι, η Αντιγόνη αρχικά θωρακίζεται από την πίστη της στην ιδεολογία και λειτουργεί σχεδόν χωρίς συναισθηματισμούς, ωστόσο αντιληφθεί πως δεν υπάρχουν άλλα περιθώρια για ιδεολογίες. Η πράξη της να θάψει τον Νικόδημο, ενάντια στις διαταγές και γνωρίζοντας πλέον το ανώφελο της αποστολής που του είχε ανατεθεί, αποτινάσσει το αριστερό της φρόνιμα και στην προσπάθειά της να μεταπείσει τον Ανδρόνικο σχετικά με μια νέα άκαρπη αποστολή, βρίσκεται και πάλι αντιμέτωπη με τον θάνατο, αυτή τη φορά ως προδότρια. Παρ' όλα αυτά, δεν κάνει πίσω και προσπαθεί μάταια να μεταπείσει την υπόλοιπη ομάδα. Η Αντιγόνη στη β' πράξη δεν πεθαίνει για την ιδεολογία αλλά για την προσωπική της αλήθεια και την πίστη της στην αξία της ανθρώπινης ζωής: «Ξέρω πως νικηθήκαμε. [...] Τώρα σπρώχνει και σας, με μια μάταιη ελπίδα». ²⁹¹ Ο συγγραφέας, συνεπώς, αν και της δίνει παρόμοια χαρακτηριστικά και στις δύο πράξεις και την τοποθετεί ανάμεσα στα ίδια πρόσωπα, προκρίνει στη β' πράξη έναν χαρακτήρα εντελώς διαφορετικό, πιο σκεπτόμενο, πιο ώριμο, απομακρυσμένο από συμφέροντα, διαταγές και ιδεολογίες.

Τα βασικά διλήμματα που θέτει ο συγγραφέας μέσω της ηρωίδας αντανακλούν και πάλι στην δική του ψυχοσύνθεση.

²⁸⁹ Α (σ. 63).

²⁹⁰ Α (σ. 91).

²⁹¹ Α (σ. 109).

Η Αντιγόνη της Κατοχής είναι φορτισμένη με τις ιδέες του κόμματος αλλά και του εθνικού φρονήματος. Δε διστάζει να θυσιάσει οτιδήποτε αγαπά μπροστά στο συμφέρον του κοινού καλού και της ελευθερίας. Αυτό όμως δεν αναιρεί την άλλη πλευρά της, αυτή που θέλει να ξεφύγει από τον πόλεμο και να ζήσει μια ήρεμη και ειρηνική ζωή εκτός συνόρων (διάλογος με τον Ανδρόνικο, α΄ πράξη). Την ίδια ελπίδα παρουσιάζεται να είχε και ο ίδιος ο Άρης Αλεξάνδρου, αφού σύμφωνα με τον Δημήτρη Ραυτόπουλο, είχε όνειρο ζωής να γίνει ναυτικός. Η προσπάθειά του να υλοποιήσει το όνειρό του έβρισκε εμπόδια, από τη μια τις προσδοκίες της οικογένειάς του, από την άλλη, όταν πια δεν χρειαζόταν τη σύμφωνη γνώμη των γονιών του, το «μεγάλο του ταξίδι» διακόπηκε άδοξα στον Πειραιά από τον βομβαρδισμό στις 6 Απριλίου του 1941.²⁹²

Ο Εμφύλιος στάθηκε καταλυτικός παράγοντας για την ηρωίδα αλλά και για τον συγγραφέα που την (επανα)δημιούργησε. Η Αντιγόνη, προς τα τέλη του Εμφυλίου, έχει ήδη καταρρίψει την ιδέα του κόμματος. Παράλληλα, έχει αυτοεξαιρεθεί και εναντιωθεί στην ομάδα και τις διαταγές της, ενώ έχει ξεπεράσει και τον φόβο της απέναντι στον «εχθρό της δεξιάς» (ταφή του Νικόδημου, β΄ πράξη). Την ίδια πράξη «ελευθερίας» πραγματοποίησε και ο ίδιος ο Άρης Αλεξάνδρου, γεγονός που αναλύθηκε στις παραπάνω ενότητες της εργασίας και τεκμηριώνεται από το συγγραφικό του έργο αλλά και τη στάση ζωής του.

Τα ανώνυμα πρόσωπα

Εκτός από τους βασικούς ρόλους και τη σημασία τους σε κάθε πράξη, ο Αλεξάνδρου παρουσιάζει αρκετούς ήρωες χωρίς να τους ονοματίζει. Η γριά, ο Σκοπός, η Μάνα, ο Ταγματάρχης, ο άντρας, η γυναίκα, ο λοχίας, οι φαντάρτοι, ο Αστυνόμος, ο Επικεφαλής, ο Αξιωματικός και οι στρατιώτες παίζουν κι αυτοί τον δικό τους ρόλο στην εξέλιξη του έργου, αλλά και στην προσπάθεια του συγγραφέα να δώσει ένα ολοκληρωμένο κοινωνικό/πολιτικό πλέγμα γύρω από τις δύο πράξεις και το ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο διαδραματίζονται.

Όσον αφορά το ρόλο και την παρουσίαση της γριάς έχει γίνει λόγος παραπάνω.²⁹³ Ο Σκοπός με εμφανή κούραση, προσπαθώντας να διώξει από κοντά του τον Κλέαρχο ώστε να συνεχίσει τον ύπνο του, φέρει πάνω τα χαρακτηριστικά των απλών στρατιωτών που πολεμούν, χωρίς ενδόμυχες αξιώσεις και κρυφά νοήματα.

²⁹² Δημήτρης Ραυτόπουλος, ό.π., σσ. 93-95.

²⁹³ Για το ρόλο της γριάς βλ. στην ίδια εργασία σ. 56.

Στον διάλογο του με τον Κλέαρχο παρατηρείται, επίσης, και μια αθώα αφέλεια σχετικά με τον τρόπο που βλέπει τα γεγονότα, όταν παραθέτει τρεις σκέψεις για την υπόθεση του Ανδρόνικου: «Μπορεί να μη πρόλαβε να ρίξει. Μπορεί το μαντήλι να το ‘βγαλε γιατί είχε συνάχι. Μπορεί να ‘ναι και κατάσκοπος».²⁹⁴ Συγχρόνως, όμως, δηλώνεται έντονα και το εθνικό του φρόνιμα «Τσεκούρι και φωτιά στους Γερμανούς;».²⁹⁵ Τον ίδιο σκοπό εξυπηρετούν με την παρουσίασή τους ο Λοχίας και οι φαντάροι συνδυάζοντας ακόμα και όσα ειπώθηκαν πιο πάνω στην υποενότητα σχετικά με τις διαταγές και τους νόμους,²⁹⁶ αφού ακολουθούν πάντα πιστά και χωρίς ίχνος αμφιβολίας τις διαταγές των ανώτερων στελεχών. Αντίστοιχα λειτουργούν και οι χαρακτήρες του Αστυνόμου, του Επικεφαλής και του Αξιωματικού, δίνοντας εντολές στους κατωτέρους αλλά και εκτελώντας τις εντολές των ανωτέρων, αναδεικνύοντας έτσι, περισσότερο την ισχύ της ιεραρχίας.

Με διαφορετικό τρόπο λειτουργούν οι χαρακτήρες του άντρα και της γυναίκας στην α΄ πράξη (σκηνή 8^η). Η φωνή του άντρα αντιπροσωπεύει τον μέσο άνθρωπο κατά την περίοδο του πολέμου. Αυτό που πραγματικά τον ενδιαφέρει είναι η καταπολέμηση του εχθρού και η ενότητα του λαού. Ο άντρας απαντά σχεδόν αδιάφορα στην απελπισία της Αντιγόνης για το άταφο πτώμα του Ανδρόνικου, θυμίζοντάς της επίσης πως «όποιος νοιάζεται για τους προδότες, όποιος του μιλάει, είναι κι αυτός προδότης».²⁹⁷

Η γυναίκα που εμφανίζεται κι αυτή στην ίδια σκηνή εκπροσωπεί την κοινή λογική. Είναι η φωνή που απαντά στην Αντιγόνη, όσον αφορά το θέμα της ταφής, με αντικειμενική κρίση και της παρουσιάζει τα γεγονότα χωρίς συναισθηματισμούς, συμβουλεύοντας την να ξεχάσει όσα έχουν γίνει και να συνεχίσει τον αγώνα χωρίς άλλες αντιδράσεις. Συγχρόνως, προβάλλεται η ταξική διαφορά των γυναικών της πόλης και της υπαίθρου κι διαγράφεται μια υποτιμητική στάση εκ μέρους της Αντιγόνης απέναντι σε αυτές τις γυναίκες. Συν τοις άλλοις, αναφέρεται στη γενική κατάσταση του πολέμου και τον θάνατο: «Κι ο δικός μου ο Φώτης μήπως βρέθηκε κανείς να τον θάψει; Λένε πως οι Γερμανοί τον έκαναν σαπούνι».²⁹⁸ Τα λόγια της

²⁹⁴ Α (σ. 38).

²⁹⁵ Α (σ. 39). Η φράση «τσεκούρι και φωτιά» είναι γνωστή από την επιστολή του Θεόδωρου Κολοκοτρώνη προς τον Δημητράκη Πλαπούτα το 1822 στην προσπάθειά του να αναπτερώσει το ηθικό των αγωνιζομένων ως προς την πολιορκία της Πάτρας βλ. «Το ελληνικό Δημόσιο απέκτησε τις ιστορικές επιστολές του Θεόδωρου Κολοκοτρώνη», εφημ. *Τα Νέα*, 20/11/2013.

²⁹⁶ Στην ίδια εργασία σσ. 60-61.

²⁹⁷ Α. (σ. 60).

²⁹⁸ Α (σ. 61).

γυναίκας συνδέονται άμεσα με όσα ανήγγειλε ο Χορός στην αρχή της σκηνής,²⁹⁹ μηδενίζοντας τη σημασία της εκτέλεσης του Ανδρόνικου, λέγοντας ξεκάθαρα πως πρόκειται για έναν ακόμα θάνατο.

Ο ρόλος της μάνας ολοκληρώνει την υποενότητα των ανωνύμων προσώπων. Αυτή η ηρωίδα εμφανίζεται και στις δύο πράξεις με κοινά χαρακτηριστικά. Στην α΄ πράξη (σκηνή 4^η) η μάνα κρατά όλες τις ιδιότητες που έχει μια μητέρα και προσπαθεί να φροντίσει το παιδί με κάθε τρόπο αντιμετωπίζοντας τις όποιες δυσκολίες, ιδιαίτερα μέσα σε μια εμπόλεμη κατάσταση, όπως αυτή της Κατοχής.³⁰⁰ Η αγωνία και η θυσία της μάνας αναδεικνύονται και στην β΄ πράξη (σκηνή 2^η), όταν η μάνα του Ανδρόνικου αναλαμβάνει δράση, ώστε να τον πείσει να υπογράψει ενόσω βρίσκεται φυλακισμένος. Ακόμα, μέσα από τα λόγια της μπορεί κανείς να αντλήσει πληροφορίες για τις συνθήκες κράτησης στην εξορία:³⁰¹ «Είκοσι μέρες κρατητήριο και τα μάτια σου βούλιαξαν, τα χέρια σου κιτρίνισαν»,³⁰² «Μην πέσεις σε κανένα πηγάδι και χτυπήσεις γιόκα μου. [...] Σ' ένα νησί που να μη φτάνουν ούτε τα γράμματά μας»,³⁰³ συνθήκες τις οποίες βίωνε κατά τη διάρκεια της συγγραφής της *Αντιγόνης* και ο Άρης Αλεξάνδρου όντας εξόριστος στον Αι Στράτη. Παρουσιάζονται, επίσης, οι συνθήκες διαβίωσης των μέσων ανθρώπων κατά την περίοδο του Εμφυλίου με ωμό ρεαλισμό: «Ξέρω πως δεν έχω μοίρα σε τούτον το ντουινιά, το πετσί μου κόλλησε στα κόκκαλα [...] αυτό ξέρω».³⁰⁴ Παρατηρείται ξανά, λοιπόν, πως ανάμεσα στους δύο πολέμους, ο Εμφύλιος είναι αυτός που εξασθενεί σε μέγιστο βαθμό τον άνθρωπο.

Intermezzo

Ανάμεσα στις δύο πράξεις παρεμβάλλεται ένα *intermezzo*. Η «διακοπή» αυτή εν μέσω των δύο σκηνών του πολέμου έχει διπλό στόχο. Από τη μία να αναδείξει τα *ρεαλιστικά* και τα *παραδοσιακά* στοιχεία,³⁰⁵ τα οποία ο συγγραφέας χρησιμοποίησε

²⁹⁹ Α (σ. 58).

³⁰⁰ Α (σ. 40).

³⁰¹ Για τις συνθήκες κράτησης στην εξορία βλ. (υποσ. 29 στην ίδια εργασία) Δήμητρα Λαμπροπούλου, *ό.π.*, σσ. 35-47.

³⁰² Α (σ. 83).

³⁰³ Α (σ. 85).

³⁰⁴ Α (σ. 84).

³⁰⁵ Δημήτρης Ραυτόπουλος, *ό.π.*, σ. 225.

ήδη μέσα στους διαλόγους των ηρώων³⁰⁶ και στα πρώτα λόγια του Ανδρόνικου αλλά και με τη χρήση συγκριμένων αντικειμένων στη σκηνή όπως το λυχνάρι, το κλινάρι, το κερί επάνω στο τραπέζι, οι θημωνιές κ.α. Από την άλλη, να αποδώσει τον σκοπό της χρήσης του όρου, εξ αντιθέτου και όχι στην πραγματικότητα να χαλαρώσει τον δέκτη, αποδίδοντας έτσι μια ακόμα αλληγορία.

Το *intermezzo*³⁰⁷ παρουσιάζει τις πρόβες ενός περιπλανώμενου θεατρικού θιάσου με πρωταγωνιστές την Αντιγόνη (ή καλύτερα, μία ακόμα Αντιγόνη) και τον Σταμάτη. Το μουσικό αυτό διάλειμμα ανοίγει ένας γέρος, που αυτοσαρκάζεται και συνδιαλέγεται με τον ήλιο.³⁰⁸ Το φώς που του προσφέρει τη δυνατότητα να διαβάζει βιβλία και να μορφώνεται, ακόμα κι αν κάποιες φορές τον τυφλώνει, στην πραγματικότητα τον καθιστά περίγελο. Οι άνθρωποι τον καλούν μόνο για τους διασκεδάσει στις γιορτές, ενώ αυτός κρύβει μέσα στη ψυχή του «μέλι του βουνού». Τα παράπονα του γέρου, που στη συνέχεια αναλαμβάνει τον ρόλο του σκηνοθέτη, δεν είναι άλλο από την ανησυχία και το άγχος των ποιητών και των ανθρώπων των γραμμάτων για τον τρόπο που τους αντιμετωπίζει ο μέσος άνθρωπος. Συγχρόνως, όμως προβάλλεται και ο προσωπικός, κοπιαστικός τους αγώνας προς την αναζήτηση της αλήθειας.

Η πρόβα ξεκινά με την πρωταγωνίστρια Αντιγόνη να έχει πειστώσει, αφού φοβάται το φιλί του Σταμάτη και εξαιτίας αυτού ανεβαίνει πάνω στο κάρο. Ο Σταμάτης της ζητά να κατεβεί πηδώντας στην αγκαλιά του και προσπαθεί να την πείσει για τον έρωτα του μέσω μιας σειράς άστοχων ερωτημάτων. Η προσπάθειά του δεν κρατά πολύ κι έτσι η Αντιγόνη παραμένει πάνω στο κάρο ανάμεσα στο δίλημμα της μοναξιάς μέσα στη νύχτα και της σωτηρίας της απ' το σκοτάδι με αντάλλαγμα ένα φιλί στον Σταμάτη. Τελικά ο φόβος της τη νικά και πέφτει στην αγκαλιά του. Η σκηνή αυτή έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την 9^η σκηνή της α' πράξης. Η Αντιγόνη στο *intermezzo* νικείται από τον φόβο και παραδίνεται στον Σταμάτη σε αντίθεση με την ηρωίδα της Κατοχής η οποία αρνείται κατηγορηματικά την πρόταση του Κλέαρχου.

³⁰⁶ Βλ. τη χρήση τοπικών ιδιωμάτων και δημοτικών λέξεων στους διαλόγους του Στρατή και του Κλέαρχου και στις δύο πράξεις.

³⁰⁷ Α (σ. 71-80).

³⁰⁸ Η επίδραση του ήλιου θα μπορούσε να παραλληλιστεί με τις ευεργετικές αλλά επίπονες επιδράσεις του ήλιου από την *Αλληγορία του σπηλαίου* στον Πλάτωνα, όπως και ο γέρος με τον ρόλο του νεοφώτιστου ανθρώπου-φιλοσόφου. Ακόμα, στην επίδραση του ήλιου αναφέρονται και οι στίχοι 100-133 στην Πάροδο της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή, που αρχίζει με τις λέξεις «Ακτίς αελίου το κάλλιστον... φάος;»

Ο γέρος καθώς παρακολουθεί κρυμμένος μέσα στις θημωνιές την πρόβα, βγαίνει εκνευρισμένος εξαιτίας της έλλειψης ταλέντου τους και σε μια προσπάθεια - κακής ποιότητας και δημιουργίας- παραδοσιακού στίχου τους ζητά να την επαναλάβουν σύμφωνα με τις δικές του οδηγίες. Σε αντίθεση με τους στίχους που παρατίθενται, *Τι τσαμπουνάτε 'κει; Τι λέτε; [...] Καλά το καταλάβατε,*³⁰⁹ ξεχωρίζουν οι τέσσερις τελευταίοι τόσο στο μέτρο όσο και στην ομοιοκαταληξία: *Θέλει να ξέρεις τη ζωή/ Για να σταθεί ο μύθος/ Θέλει να μείνεις μόνος σου/ Για να 'σαι με το πλήθος.* Ο Άρης Αλέξανδρου δημιουργεί ηθελημένα άμετρο και ανομοιοκατάληκτο στίχο φέροντάς τους σε αντίθεση με τους προσεγμένους τελευταίους στίχους, υποδηλώνοντας ακόμα μια φορά τη δυσκολία της επικοινωνίας της τέχνης με το σύνολο και την αναγκαία αποστασιοποίηση που πρέπει να υπάρχει από τον δημιουργό, ώστε αυτή η επικοινωνία να ναι αργότερα εποικοδομητική, ουσιαστική και ελεύθερη.

Στη συνέχεια, ακολουθεί και πάλι το *μοτίβο* με την αλλαγή ρόλων. Ο γέρος ανταλλάσσει τη θέση της Αντιγόνης με μια ξανθιά νεαρή γυναίκα και του Σταμάτη με έναν νέο. Η πρόβα ξεκινά ξανά με τις οδηγίες του γέρου και η ξανθιά, αυτή τη φορά πρωταγωνίστρια, προβάλλεται με δυναμισμό και δεν έχει σκοπό να πέσει στην αγκαλιά του νέου. Ο γέρος σκαρφίζεται την εμφάνιση βροχής (ως από μηχανής θεό) για να αναγκάσει την πρωταγωνίστριά του να κατέβει. Η πρόβα διακόπτεται από αντιαεροπορικές σειρήνες. Η ξανθιά φανερά φοβισμένη προστάζει τον Αντώνη να την κατεβάσει. Η Άννα (ξανθιά) πέφτει στην αγκαλιά του και οι δυο νέοι φιλιούνται.³¹⁰ Η σκηνή ολοκληρώνεται μέσα σε πραγματικές συνθήκες φόβου. Ο στόχος του γέρου σκηνοθέτη έχει πετύχει. Η Αντιγόνη πέφτει στα χέρια του Σταμάτη. Το *intermezzo* ολοκληρώνεται με τον γέρο να αποστρέφεται και πάλι στον ήλιο και να τον κατηγορεί πως κι εκείνος φοβήθηκε και κρύφτηκε, αφήνοντας τους ανθρώπους στη μοίρα τους.

Η προσεγμένη σχεδίαση και δομή του *intermezzo* με τα ίδια *μοτίβα* του πολέμου, της αλλαγής ρόλων και της προδιαγεγραμμένης μοίρας, δημιουργούν ένα θέατρο μέσα στο θέατρο. Ο Άρης Αλεξάνδρου φροντίζει να χαλαρώσει τους θεατές/ αναγνώστες με μια σκηνή γεμάτη ζωή, αντίθετη με τη ζοφερή εικόνα του πολέμου που έχει προβάλει πριν, δίνοντάς ακόμα μερικές επιλογές ηρώων και προσώπων, που παίζουν κι οι ίδιοι την δική τους παράσταση.

³⁰⁹ Α (σσ. 75-76).

³¹⁰ Τα ονόματα των πρωταγωνιστών της δεύτερης πρόβας δίνονται μόνο στο τέλος του *intermezzo*.

6. Από την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή στην *Αντιγόνη* του Άρη Αλεξάνδρου

Ως προς το ιστορικό/ιδεολογικό πλαίσιο οι δύο συγγραφείς παρουσιάζουν τα εξής κοινά χαρακτηριστικά: βιώνουν καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής τους σημαντικά πολιτικά γεγονότα, γίνονται αυτόπτες μάρτυρες εμφυλίων πολέμων κι είναι μέρος των πολέμων. Βλέπουν την αδικία εις βάρος κοντινών τους προσώπων και αντιδρούν. Έχουν και οι δύο ενεργή πολιτική ζωή μέσα σε ένα κράτος που πρεσβεύει τη δημοκρατία, όμως διαφοροποιούνται ιδεολογικά με βάση τις ηθικές αρχές και την πίστη τους στον ίδιο τον άνθρωπο (ο Αλέξανδρου εντονότερα, καθώς η πίστη του στο ιδανικό της ελευθερίας και της δικαιοσύνης γίνεται τρόπος ζωής και απομάκρυνσης από κάθε κομματική ιδεολογία). Έρχονται, ακόμα, σε αντίθεση με τις πολιτικές τακτικές και την καθεστηκυία τάξη, γεγονός που δηλώνεται έντονα στο σύνολο του συγγραφικού τους έργου.

Ανάμεσα στις δύο *Αντιγόνες*, του Σοφοκλή και του Άρη Αλεξάνδρου, παρατηρούνται οι εξής συγκλίσεις: Η *Αντιγόνη* του Άρη Αλεξάνδρου νιώθει πως πρέπει να εκπληρώσει το καθήκον της απέναντι σε αυτό που η ίδια πιστεύει θάβοντας τον αγαπημένο της, έστω και αν για μια στιγμή γίνεται μέρος της καταδίκης του, καθώς θεωρεί υποχρέωσή της έναντι του αγώνα προς την ελευθερία του έθνους να εκτελέσει τις διαταγές που της δίνονται. Εδώ, μπορεί κανείς να παρατηρήσει πως αυτή η πράξη αυτοκτονίας δεν είναι αποτέλεσμα μόνο της πίστης της προς την αλήθεια και τον άνθρωπο -και κάθε άνθρωπο- ή είναι αποτέλεσμα μερικών συνιστωσών, όπως είναι ο έρωτας και οι τύψεις (α' πράξη). Η αντιφατική αυτή, ωστόσο, συμπεριφορά της εστιάζει τόσο στο γεγονός της πίεσης που αισθάνεται ως μέλος του κόμματος και στις ρητές οδηγίες που πρέπει να εκτελέσει (σε αντίθετη περίπτωση θα βρισκόταν εκτός της ομάδας και θα θεωρούταν κι η ίδια προδότρια, με τις όποιες συνέπειες), όσο και στην θέλησή της να πράξει σύμφωνα με τα δικά της κριτήρια δικαιοσύνης. Σε κάθε περίπτωση το αποτέλεσμα φανέρωσε άλλη μια αμφισημία, από τη μια τον φόβο της απέναντι στις διαταγές, από την άλλη την εξιλέωση που ίσως ένωσε ξεπλένοντας από πάνω της την ηθική αυτουργία, η οποία έγινε αιτία για τον θάνατο του Ανδρόνικου.

Παρόμοια άποψη βρίσκουμε και για την ηρωίδα του Σοφοκλή, όταν αυτή δεν μεταφράζεται μονοδιάστατα. Το «φρονεῖν», που είναι μια διαχρονική αξία για την ανθρωπότητα, από τους αρχαίους χρόνους μέχρι και σήμερα, δεν αντικατοπτρίζεται

εξ ολοκλήρου στην απόφαση της Αντιγόνης, αφού παραβιάζει τους νόμους της Πολιτείας, ακόμα και αν αυτό γίνεται στο όνομα των άγραφων νόμων, γεγονός που δε θα έβρισκε σύμφωνο μεγάλο μέρος των θεατών της εποχής.³¹¹

Η Αντιγόνη επισημαίνει ήδη από την αρχή της τραγωδίας πως η παράτολμη πράξη αφορά τον αδερφό της.³¹² Έτσι, τα κίνητρα δεν αφορούν μόνο την προσωπική της πίστη στους άγραφους νόμους, τους νόμους της ηθικής, που επιτάσσουν τον σεβασμό προς τους νεκρούς αλλά προωθούνται μέσα από προσωπικές ανάγκες και συναισθήματα, όπως η αγάπη και οι οικογενειακοί δεσμοί. Η επιλεκτικότητα ως προς την ταφή (Ανδρόνικου/Νικόδημου) παρουσιάζεται και στο έργο του Άρη Αλεξάνδρου: ο θάνατος είναι κοινός για όλους. Η Αντιγόνη περιθωριοποιείται και εκτελείται για αυτή της την επιλογή. Τα ίδια κίνητρα τόσο στο έργο του Σοφοκλή όσο και στου Άρη Αλεξάνδρου (α' πράξη) κρύβουν στο μεγαλύτερο μέρος τους προσωπικά και όχι συλλογικά κίνητρα. Ο Κρέοντας, ο Νικόδημος (α' πράξη), ο Ανδρόνικος (β' πράξη) και ο εντολέας για την άρνηση της ταφής του Νικόδημου (β' πράξη), λαμβάνουν αποφάσεις για την ασφάλεια της πόλης/ομάδας και τον παραδειγματισμό των πολιτών, ξεπερνώντας τα όρια των νόμων/όρων, και αποσκοπούν σε προσωπικά συμφέροντα ή ατομισμό. Τυφλώνονται από τη φιλοδοξία και τη δύναμη που τους παρέχεται από την ηγεσία δίχως να λαμβάνουν υπόψη την ανθρώπινη συλλογική παράμετρο, πράττουν ανορθόδοξα και λειτουργούν με τυραννική νοοτροπία.³¹³ Οι ιδεολογίες, όταν μεταβαίνουν από τη θεωρία στην πράξη, έχουν ένα αναπόφευκτο αποτέλεσμα: να ξεχνούν το συλλογικό συμφέρον και να προωθούν το ατομικό όφελος.³¹⁴

Στη β' πράξη του έργου, η ηρωίδα, η οποία ακολουθεί πιστά τις οδηγίες του «αρχηγού» στο πλαίσιο του αγώνα και υπηρετεί την ιδεολογία που πρεσβεύει, ζητά μια πραγματική αιτία και μια δικαιοσύνη που δεν αποσκοπεί στον ατομισμό, ακόμα και αν αυτό γίνεται στο όνομα του συλλογικού ιδεολογικού συμφέροντος, όπως και η Αντιγόνη του Σοφοκλή δεν είναι ενάντια στους νόμους της Πολιτείας αλλά ενάντια στην υπερβολή του τρόπου άσκησης τους από τον Κρέοντα. Έτσι, από τη μια έχουμε την Πολιτεία/ομάδα και από την άλλη έχουμε όσους τα αντιπροσωπεύουν. Οι νόμοι είναι θεσμοθετημένοι και ίδιοι για όλους με σκοπό να προστατέψουν το σύνολο και η υλοποίησή τους έχει άμεση σχέση με αυτόν που θα τους εφαρμόσει.

³¹¹ R. P. Winnington-Ingram, *ό.π.*, σ. 177.

³¹² Σοφοκλής, *Αντιγόνη*: στ. 45, 81, 502-504, 511, 517, 904-920.

³¹³ R. P. Winnington-Ingram, *ό.π.*, σ. 175.

³¹⁴ Παναγιώτης Κονδύλης, *Η ηδονή, η ισχύς, ουτοπία*, Αθήνα, Στιγμή, 1992, σσ. 107-108.

Η αφίλοπατρία και η προδοσία είναι ένα ακόμα κοινό θέμα που θίγεται στα δύο έργα. Από τη μια ο Πολυνείκης, ο οποίος κατηγορείται, επειδή πολέμησε την ίδια του την πόλη, κι από την άλλη, αφενός ο Ανδρόνικος με διπλή προδοσία (α' πράξη) αφετέρου η Αντιγόνη με το ίδιο κατηγορητήριο, εξαιτίας της ηττοπάθειάς της, δημιουργούν ένα πλέγμα αιτιών και αποτελεσμάτων όσον αφορά τη σημασία της λέξης «προδότης». Κανείς όμως από τους τρεις ήρωες δεν φαίνεται να μισεί την πατρίδα του. Αντιθέτως κι οι τρεις παραβιάζουν τον νόμο εξαιτίας είτε κάποιας αδικίας που έχουν υποστεί (στην περίπτωση του Πολυνείκη), είτε των προσωπικών τους φιλοδοξιών που συνάδουν με το κοινό συμφέρον (Ανδρόνικος) είτε (στην περίπτωση της Αντιγόνης) εξαιτίας της ανάγκης να βρει και να υπερασπιστεί την αλήθεια και το δίκαιο.

Τα δύο έργα δεν αρκούνται μόνο στον κοινό θεματικό *μυθικό πυρήνα* και την βασική ηρωίδα τους Αντιγόνη, αλλά και στην κοινή πολιτική ιδεολογική τους βάση, όπως έχει ήδη αναφερθεί. Επίσης, παρατηρούνται κοινά *μοτίβα* όπως η απαγόρευση της ταφής, η προάσπιση των ιδανικών και των ηθικών αξιών, ο άδικος θάνατος καθώς και το δίπολο ατομικού/συλλογικού συμφέροντος.

Εκτός όμως από τους παραπάνω κοινούς τόπους που διακρίνονται στα δύο έργα από ιδεολογική άποψη, η «μεταπολεμική» *Αντιγόνη* του Άρη Αλέξανδρου διαφοροποιείται από την αρχέτυπη μορφή της χάρη στην *ευλυγισία του μύθου*: είναι μια γυναίκα που συμμετέχει ενεργά στον πόλεμο, είναι μορφωμένη, έξυπνη και αρχικά φαίνεται τα μέλη της ομάδας να την εμπιστεύονται. Έχει την ιδιότητα της νοσοκόμας, η οποία της δίνει έναν έντονο ανθρωπιστικό χαρακτήρα. Σημαντικό ρόλο στις ενέργειές της στην α' πράξη έχει η δύναμη του έρωτα, που εξισώνεται σε ισχύ με τα ιδανικά και τις ηθικές αξίες που πρεσβεύει η ηρωίδα. Ακόμα ένα στοιχείο που τη διαφοροποιεί από την σοφόκλεια Αντιγόνη είναι η συνενοχή της στον θάνατο του Ανδρόνικου (α' πράξη) αλλά και η συμμετοχή της σ' αυτόν, αφού η ίδια δίνει την εντολή να τον πυροβολήσουν. Θα έλεγε κανείς πως παρουσιάζεται ως μια γυναίκα τυφλωμένη από τον έρωτα και παράλληλα από το αίσθημα του δικαίου, με αποτέλεσμα να επικεντρώνεται στο αντικείμενο του πόθου της, χωρίς να διστάζει να πράξει ενάντια στις εντολές. Ο θάνατος της «μεταπολεμικής» Αντιγόνης αποτελεί διπλή θυσία καθώς μαζί με αυτήν χάνεται και το αγέννητο ακόμα παιδί της, καρπός του έρωτά της με τον Ανδρόνικο.

Το ατομικό και συλλογικό συμφέρον στο έργο του Άρη Αλεξάνδρου διχάζει πολύ περισσότερο την «μεταπολεμική» ηρωίδα από αυτή του Σοφοκλή. Το δίπολο

έρωτας/καθήκον μπλέκεται μέσα στις συνθήκες της ιδεολογικής στράτευσης χωρίς να αφήνει περιθώρια για λανθασμένες επιλογές, επιλογές δηλαδή, που δεν προτάσσουν το συμφέρον της ιδεολογίας. Η Αντιγόνη του Άρη Αλεξάνδρου λειτουργεί στην α' πράξη με μειωμένη ελεύθερη βούληση, αντιδρά μόνο όταν φορά τη μάσκα³¹⁵ και σχεδόν υποτάσσεται στην «κομματική μοίρα».

Το σκηνικό αλλάζει στην εποχή του Εμφύλιου πολέμου με την Αντιγόνη να έχει ακριβώς τα ίδια χαρακτηριστικά, με τη διαφορά ότι αυτή τη φορά το αίσθημα της δικαιοσύνης και της ελευθερίας πρωτοστατεί στις αποφάσεις της: αντιλαμβάνεται πως η αποστολή δεν είναι παρά μια πράξη αυτοθυσίας και ο θάνατος του Νικόδημου μάταιος. Σε αυτή την πράξη η Αντιγόνη του Άρη Αλεξάνδρου διαφοροποιείται σχεδόν ολοκληρωτικά από αυτήν της α' πράξης, έχει όμως περισσότερα κοινά στοιχεία όσον αφορά την αιτία της ταφής του Νικόδημου ως πράξη δικαιοσύνης αλλά και του θανάτου της ως αποτέλεσμα θυσίας για την υπεράσπιση των ανθρωπίνων ιδανικών. Παρ' όλα αυτά, ακόμα και μέσα από αυτή την θυσία το σώμα της Αντιγόνης γίνεται οδόφραγμα και βάση για τα όπλα των στρατιωτών που συνεχίζουν τον ανώφελο πόλεμο. Ο συγγραφέας έμμεσα αμφισβητεί τόσο την ηρωίδα του –πολύ πιθανόν και τη δική του, αρχική στάση, στο κόμμα, όσο και την δυνατότητα να απαλλαγεί κανείς από ιδεολογικά/κομματικά «τσιτάτα».³¹⁶

Ο Άρης Αλεξάνδρου έχοντας μελετήσει το αρχαίο δράμα σε βάθος και έχοντας αποκωδικοποιήσει το ήθος της αρχαίας ηρωίδας σε πολλαπλά επίπεδα, δημιουργεί μια νέα, «μεταπολεμική» *Αντιγόνη*, η οποία με τον έναν ή τον άλλο τρόπο καταλήγει και αυτή στο θάνατο. Ο πόλεμος διχάζει και δημιουργεί παράνοια, είτε είναι μεταξύ αλλοεθνών είτε είναι εμφύλιος. Τα αποτελέσματα του πολέμου είναι έκδηλα στην αρχή και των δύο πράξεων.³¹⁷ Το έργο αυτό μπορεί να μην έχει εξέχουσα θέση στο χώρο του θεάτρου ή της λογοτεχνίας, έχει όμως μέσα του γραμμένη την αλήθεια του δημιουργού του. Οι πολιτικές ιδεολογίες αλλάζουν άρδην ανάλογα με τα επικείμενα συμφέροντα, η έννοια του ανθρωπισμού και ο ίδιος ο άνθρωπος έρχονται σε δεύτερη μοίρα. Καμιά πολιτική ιδεολογία δε μπορεί να «σώσει» τους προασπιστές της. Η *Αντιγόνη* του Άρη Αλεξάνδρου δεν είναι παρά μια εκδήλωση ματαιότητας προς κάθε πολιτική ιδεολογία κι ίσως ο θάνατός της να

³¹⁵ Η ιδιότητα της μάσκας σκιαγραφεί, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, εντονότερα τις ψυχικές αντιφάσεις των ηρώων.

³¹⁶ Ο όρος αναφέρεται από τον ίδιο τον Άρη Αλεξάνδρου στο δοκίμιό του «Η σοβιετική σκέψη μπροστά στο αδιέξοδο του νέου σχολαστικισμού» και σχετίζεται με τη δυσκολία της απομάκρυνσης και της απαγκίστρωσης από τις αυθεντίες και τα ιδεολογικά καθορισμένα πλαίσια.

³¹⁷ Α (σσ. 31-32, 81-82).

δηλώνει το αδιέξοδο στο οποίο φτάνει ένας άνθρωπος όταν υπερασπίζεται τα ανθρώπινα ιδανικά.

Ας μην ξεχνάμε όμως πως παρά το θάνατο της Αντιγόνης σε όλες τις εκδοχές που εξετάσαμε, υπάρχουν κι αυτές οι Αντιγόνες που η θυσία τους δεν ήταν εντελώς μάταιη και έπληξε βαθύτατα τον Κρέοντα και την εξουσία του, όπως, π.χ., η Αντιγόνη του Σοφοκλή, η Αντιγόνη του Dominik Smole και η Αντιγόνη του Bertolt Brecht.

Στο σημείο αυτό και πριν περάσουμε στη σύνδεση των δύο βασικών *Αντιγόνων* (του Σοφοκλή και του Άρη Αλεξάνδρου) με *Το Κιβώτιο*, θα ήταν παράλειψη να μην επιχειρηθεί μία σύντομη σύγκριση ανάμεσα στα δύο εμβληματικά έργα του Jean Anouj και του Bertolt Brecht, τόσο εξαιτίας της κοινής ηρωίδας τους Αντιγόνης ως πολιτικού και κοινωνικού συμβόλου όσο και λόγω της κοινής ιστορικής τοποθέτησή τους κατά την περίοδο του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου με την α΄ πράξη του θεατρικού διαλόγου του Άρη Αλεξάνδρου³¹⁸ και αναπόφευκτα με την τραγωδία του Σοφοκλή.

Τα διαφοροποιημένα κριτήρια της ταφής στην *Αντιγόνη* Jean Anouilh, όπως έχει ήδη αναφερθεί παραπάνω³¹⁹ σχετίζονται με τα κριτήρια που οδηγούν στην ίδια πράξη και την ηρωίδα του Άρη Αλεξάνδρου. Έτσι, η ταφή του Πολυνείκη στις δύο Αντιγόνες του Β΄ Παγκοσμίου πολέμου (του Jean Anouilh και του Άρη Αλεξάνδρου) μετουσιώνεται από προσωπικά κριτήρια. Από τη μία στην περίπτωση της Αντιγόνης του Jean Anouilh, η ταφή δεν αποτελεί αποτέλεσμα μια ορθολογικής σκέψης αλλά είναι μια παράδοξη πράξη, η οποία δεν σχετίζεται ολοκληρωτικά με την τιμή του νεκρού και την ηθική της πράττουσας (αφού η Αντιγόνη δεν γνωρίζει, τελικά, αν το σώμα που θάβει είναι του Πολυνείκη), αλλά είναι απόρροια αφενός μιας χρόνιας καταπίεσης, που έχει την ρίζα της στα παιδικά της χρόνια της ηρωίδας, αφετέρου της αναγκαστικής υποταγής της στα στερεότυπα και τους νόμους της κοινωνικής τάξης που ανήκει.³²⁰ Από την άλλη, σαν μια πράξη εξιλέωσης για την ηρωίδα του Άρη Αλεξάνδρου, (αφού κι η ίδια φέρει μερίδιο ευθύνης για την καταδίκη του

³¹⁸ Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, το έργο του Άρη Αλεξάνδρου είναι χωρισμένο σε δύο πράξεις (Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος και Εμφύλιος). Στη συγκεκριμένη ενότητα, θα χρησιμοποιηθεί το πρώτο μέρος του έργου (α΄ πράξη).

³¹⁹ Βλ. στην ίδια εργασία σ. 17.

³²⁰ Ζαν Ανουίγ, *Αντιγόνη*, επιμ. Νάντια Φραγκούλη, μτφ. Στρατής Πασχάλης, Αθήνα, Γκόνη, ²2015, σ. 27.

Ανδρόνικου), συγχρόνως όμως και ως μιας αναχρονιστικής αντίδρασης, αφού ένιωθε κι αυτή καταπιεσμένη από τις διαταγές και τις εντολές των ανωτέρων της.

Η Αντιγόνη του Jean Anouilh μαθαίνει, ακόμα, από τον φιλικό προς αυτήν Κρέοντα,³²¹ πως και τα δύο της αδέρφια είχαν σκοπό να προδώσουν τον πατέρα τους,³²² ενώ παράλληλα γίνεται μάρτυρας της απολογίας του θείου της, για την κίνησή του να θάψει τον Πολυνείκη με τις τιμές ενός ήρωα, καθώς είχε χρέος κι αυτός απέναντι στον νόμο και την κοινή γνώμη. Αν ήταν στο δικό του χέρι, σύμφωνα με όσα εξομολογείται στην Αντιγόνη στην προσπάθειά του, να την πείσει η πράξη της να κρατηθεί μυστική και να γλυτώσει τον θάνατο, δε θα απέδιδε τιμές σε κανέναν από τους δύο αδερφούς. Η δήλωση του Κρέοντα στον Jean Anouilh, έχει συσχετιστεί άμεσα με το στρατιωτικό σκάνδαλο της υπόθεσης Ντρέιφους,³²³ που συντάραξε για πολλά χρόνια την κοινωνία της Γαλλίας. Η τήρηση του νόμου, ο τρόπος με τον οποίο κανείς τον εκτελεί αλλά και οι αιτίες παρέκκλισης από αυτόν γίνονται κοινά θέματα στα δύο έργα.

Επιπλέον, και σε αντίθεση με το αρχαίο πρότυπο, ο Κρέοντας του Jean Anouilh προσφέρει σωτηρία στην Αντιγόνη, απλόχερα, σκεπτόμενος όχι μόνο τους συγγενικούς δεσμούς και τον αρραβώνα της με τον Αίμωνα, αλλά αναγνωρίζοντας και κατανοώντας την αντίδρασή της εξαιτίας του νεαρού της ηλικίας της, γεγονός που τον ωθεί να είναι πιο ελαστικός μαζί της, καθώς όπως υποστηρίζει, στην ηλικία της μπορεί να έπραττε κι ο ίδιος με παρόμοιο τρόπο. Η ίδια, όμως, τελικά, επιδιώκει τον θάνατο από προσωπική επιλογή. Ίδιο το σκηνικό και στην *Αντιγόνη* του Άρη Αλεξάνδρου (α' πράξη), όταν ο Κλέαρχος προσφέρει, στην ήδη φυλακισμένη Αντιγόνη, την ελευθερία της (με αντάλλαγμα να γίνει σύντροφός του) κι εκείνη αρνείται κατηγορηματικά, επιλέγοντας τον θάνατο.

Βασικό σημείο διαφοροποίησης, που αξίζει επίσης να παρατηρηθεί, είναι το τέλος του Κρέοντα στην *Αντιγόνη* του Jean Anouilh, όταν η Αντιγόνη έχει ήδη πεθάνει, το οποίο δεν μοιάζει καθόλου με αυτό του πρωτότυπου αρχαίου δράματος, αλλά συσχετίζεται με την *Αντιγόνη* του Άρη Αλεξάνδρου.

³²¹ Ο Κρέοντας στην εκδοχή του Jean Anouilh, δεν περιγράφεται ως ανελέητος άρχοντας και δεν χρησιμοποιεί την εξουσία που έχει για να υπερβεί τα όρια του νόμου, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει: «Είμαι άρχοντας πριν από τον νόμο. Όχι μετά από αυτόν». Αντίθετα, προσπαθεί πολλές φορές να συνετίσει την Αντιγόνη και να κρατήσει μυστική την πράξη της από τους πολίτες, ώστε να μην προβεί τελικά στην τιμωρία του θανάτου.

³²² Ζαν Ανουίγ, ό.π., σ. 70.

³²³ George Steiner, ό.π., σσ. 204-205.

Στην περίπτωση, λοιπόν, της *Αντιγόνης* του Jean Anouilh, ο ήρωας δεν απομένει μόνος αλλά συνοδεύεται από έναν υπηρέτη, νεαρό σε ηλικία, ο οποίος τον βαστά από τον ώμο και τον οδηγεί στο συμβούλιο, δηλώνοντας έτσι την συνέχειά της εξουσίας του.³²⁴ Η εξουσία δεν πλήττεται από τον θάνατο της Αντιγόνης, αντίθετα, η τήρηση του νόμου προς την Αντιγόνη βρίσκει απολύτως σύμφωνη και τον λαό της Θήβας.

Παρόμοια σχήματα παρατηρούνται και στην *Αντιγόνη* του Άρη Αλεξάνδρου (α΄ πράξη), διότι ο θάνατός της δεν μετρίασε ούτε τις διαταγές των ανωτέρων της ούτε προκάλεσε την αρνητική αντίδραση στους υπόλοιπους του στρατεύματος. Το αποτέλεσμα, λοιπόν, είναι κοινό στις *Αντιγόνες* του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, τόσο ως προς τη μάταιη πράξη θανάτου των δύο ηρωίδων όσο και ως προς τις μηδενικές συνέπειες που προκάλεσε η θυσία τους στην εξουσία: Οι ηρωίδες πεθαίνουν, η εξουσία όμως συνεχίζει το έργο της χωρίς καμιά συνέπεια.

Ενώ, λοιπόν, από τη μια πλευρά και ο Γάλλος θεατρικός συγγραφέας χρησιμοποιεί την ιστορία του μυθικού προσώπου της Αντιγόνης για να διερευνήσει θέματα εξουσίας, αντίστασης και προσωπικής ευθύνης, (η Αντιγόνη συμβολίζει την αντίσταση απέναντι στην τυραννία και την απόλυτη εξουσία σε πολιτικό αλλά και κοινωνικό επίπεδο), το υπερβολικό πείσμα και η χωρίς αιτία, τελικά, ανυπακοή την διαφοροποιούν ολοκληρωτικά τόσο από την ηρωίδα του Σοφοκλή όσο και από την ηρωίδα του Άρη Αλεξάνδρου στην α΄ πράξη, δίνοντάς της έναν απόλυτα παράλογο χαρακτήρα. Ο Κρέοντας από την άλλη αντιπροσωπεύει την τήρηση της εξουσίας και των νόμων, χωρίς υπερβολή, διακρίνοντάς τον σημαντικά από τον Κρέοντα του 5^{ου} αιώνα αλλά και από την απόλυτη εξουσία που ήλεγχε το στράτευμα της Αντιγόνης του Άρη Αλεξάνδρου. Η εξουσία στην *Αντιγόνη* του Jean Anouilh λειτουργεί σύμφωνα με τον νόμο και όχι έξω ή πάνω από αυτόν, ενώ η Αντιγόνη τήν πολεμά με παράλογο τρόπο και λειτουργεί εντελώς παρορμητικά.³²⁵

Για το έργο του Bertolt Brecht αξίζει, αρχικά, να σημειωθεί πως η πρώτη εισαγωγή/πρόλογος της παράστασης, που τοποθετούσε την ιστορία στο Βερολίνο του 1945 με τις δύο αδελφές να βρίσκουν τον αδελφό τους κρεμασμένο, ως λιποτάκτη,³²⁶ στο φανάρι απέναντι από την πόρτα του σπιτιού τους, αντικαταστάθηκε, όταν το έργο

³²⁴ Ο.π., σ. 304.

³²⁵ Ο.π.

³²⁶ George Steiner, ό.π., σ. 229. Βλ. την εισαγωγή που παίχτηκε στην πρώτη παράσταση στο: Μπέρλοτ Μπρεχτ, *Αντιγόνη. Διασκευή βασισμένη στη μετάφραση του Χαίλντερλιν*, σ. Μεταποιήσεις, μτφ., Ελένη Βαροπούλου, Αθήνα, Γκόννη, 2020, σσ. 25-30.

παίχτηκε στη Γερμανία, ύστερα από αίτημα του θιάσου.³²⁷ Η εκδοχή αυτού του νέου προλόγου παρουσιάζει το ιστορικό υπόβαθρο με ορισμένους αναχρονισμούς και αποφεύγει τα μυθολογικά στοιχεία, τονίζοντας μόνο τις ιστορικές αιτίες κατάρρευσης της Θήβας λόγω της επεκτατικής πολιτικής του Κρέοντα.³²⁸ Η κίνηση αυτή σχετικά με την αλλαγή του προλόγου στο έργο θυμίζει το σκίσιμο της πρώτης *Αντιγόνης* του Άρη Αλεξάνδρου. Το αριστερό φρόνημα των δύο συγγραφέων και η πολιτική κατάσταση της εποχής φαίνεται να τους δημιούργησε τον ίδιο φόβο.

«Ο άνθρωπος, τερατωδώς μεγάλος, όταν υποτάσσει τη φύση, καταντά, όταν υποτάσσει τον συνάνθρωπό του, ένα μεγάλο τέρας»,³²⁹ γράφει στις σημειώσεις του ο σκηνοθέτης Bertolt Brecht περικλείοντας μέσα σ' αυτή τη φράση τα χαρακτηριστικά και των δύο δικών του βασικών ηρώων, με τον Κρέοντα από τη μία να θέλει να υπερβεί τους φυσικούς και ηθικούς νόμους, εκπροσωπώντας τον επεκτατισμό και την *Αντιγόνη* από την άλλη να προσπαθεί να προκαλέσει, θυσιάζοντας την ίδια της τη ζωή, αντίδραση και επανάσταση.³³⁰ Η πράξη της, όπως η ίδια αναφέρει, πρέπει να αποτελέσει παράδειγμα και για τους άλλους.³³¹

Τα λόγια της ηρωίδας, μετά τον εκτενή διάλογό της με τον Κρέοντα, φαντάζουν σαν κατάρα προς τον λαό της Θήβας, η οποία επαληθεύεται τόσο για τον Κρέοντα που χάνει τη βασιλεία και τους δύο γιούς του όσο και για την πόλη. Η καταστροφή του Βασιλιά της Θήβας είναι ολοσχερής και η μετάνοιά του δεν ωφελεί. Το ίδιο τραγικό τέλος έχει και ο Κρέοντας του Σοφοκλή.

Έτσι, ο δραματουργός δημιουργεί με αυτόν τον τρόπο μία τελειώς διαφορετική ηρωίδα, χωρίς να της αποδίδει τιμές που της έχουν αποδώσει οι μέχρι τότε μεταπλάσεις της, προκαλώντας το κοινό του να σκεφτεί την αιτία αυτής της διαφοροποίησης. Για τον Bertolt Brecht, ο οποίος ανήκε ιδεολογικά στον μαρξισμό, η λύση στα παραπάνω ζητήματα δεν ήταν δυνατόν να δοθεί μέσα από την τέχνη και τη θεωρία, παρά μόνο μέσα από την κοινωνική πράξη.³³²

Η μορφή της μυθικής *Αντιγόνης* παρεκκλίνει φανερά στα παραπάνω έργα και ο ρόλος της να προσεγγίζεται σύμφωνα τόσο με το ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο

³²⁷ Η παράσταση αυτή δόθηκε στην πόλη Greiz της Γερμανίας το 1951. Βλ. Μπέρλοτ Μπρεχτ, ό.π., σ. 17.

³²⁸ Ο.π., σσ. 89-90.

³²⁹ George Steiner, ό.π., σ. 273.

³³⁰ Βλ. στην ίδια εργασία σ. 18.

³³¹ Ο.π., σ. 47.

³³² Γεώργιος Βελουδής, [Μπέρλοτ Μπρεχτ], «Η πρόσληψη του έργου του στην Ελλάδα», εφημ. *Το Βήμα* 13.08.2006. <https://www.tovima.gr/2008/11/25/opinions/h-pros-lipsi-toy-ergoy-toy-stin-ellada-2/>, (ημ. πρόσβασης: 30/10/2024).

γράφονται τα έργα όσο και επηρεάζεται, σαφώς, από την ιδεολογική/πολιτική σκέψη των γραφόντων.

Έτσι, ο Jean Anouilh, ο Άρης Αλέξανδρου (*Αντιγόνη*, α' πράξη) και ο Bertolt Brecht αναδημιουργούν μέσα στο ίδιο ιστορικό/πολιτικό περιβάλλον και προσλαμβάνουν τον μύθο με τον ίδιο σκοπό, αν και διαφοροποιούνται ως προς τον τρόπο προσέγγισης δημιουργίας των συμβόλων τους. Παράγουν Αντιγόνες «αντιηρωίδες» και προβάλλουν τις ιδεολογικές τους πεποιθήσεις συσχετίζοντάς τις με τον πόλεμο που βίωσαν, προωθώντας, συγχρόνως, ο καθένας με διαφορετικό τρόπο αντιπολεμικά μηνύματα, βασισμένα στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή. Στην ουσία, όμως, για τους τρεις δραματουργούς η *Αντιγόνη* είναι ένα σύμβολο αμφιλεγόμενο, αμφισβητήσιμο περίπλοκο και μοναχικό. Η *Αντιγόνη* και στις τρεις εκδοχές ηττάται (και αυτό αποτελεί γεγονός ανεξάρτητα από τις επιπτώσεις που φέρει ή όχι ο θάνατός της στην εξουσία), εξαιτίας κυρίως, των δικών της επιλογών, μέσα σε ένα εξουσιαστικό πλέγμα που δεν της χαρίζει ποτέ την ιδεολογική/κοινωνική ανεξαρτησία χωρίς ανταλλάγματα και την ωθεί στον θάνατο για να υπερασπιστεί, όπως και η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, την προσωπική της ελευθερία.

Δε μένει παρά να επιλέξουμε με ποια εκδοχή της *Αντιγόνης* θα ταχθούμε κι αν τελικά συμφωνούμε με τον Άρη Αλεξάνδρου στη φράση: «*Ο ποιητής είναι πάντοτε με το μέρος της Αντιγόνης και ποτέ με το μέρος του Κρέοντα*».³³³

7. Το Κιβώτιο

Που λες, τα νέα μας εδώ είναι λιγάκι μπερδεμένα.

Θα γραφτούν καινούριες ιστορίες.

Ίσως και μια «Περί παραχαράξεων της αλήθειας».

Δεν βαριέσαι.

Ένα λήμμα παραπάνω στη βιβλιογραφία.

«Συνομιλώ άρα υπάρχω», Άρης Αλεξάνδρου³³⁴

7.1 Το μυθιστόρημα

Το Κιβώτιο, με αφηγητή τον έναν και μοναδικό επιζώντα μιας αποστολής θανάτου, αποτελεί ένα αντιηρωικό μυθιστόρημα με πολυεπίπεδο αφηγηματικό

³³³ Γιώργος Ζεβελάκης, ό.π.

³³⁴ Α. Π., σ. 89.

χαρακτήρα, το οποίο λαμβάνει χώρα στα τέλη του Εμφυλίου πολέμου. Ο ανώνυμος αφηγητής γράφει την απολογία του σε λευκές κόλλες αναφοράς προς τον άγνωστο ανακριτή, εξιστορώντας ο ίδιος, ως αυτόπτης μάρτυρας, τα γεγονότα από την αρχή της αποστολής μέχρι και την ολοκλήρωσή της. Βασικός σκοπός της αποστολής αυτής είναι η παράδοση ενός κιβωτίου και φυσικά είναι άκρως μυστική και βαρύνουσας σημασίας για την εξέλιξη του αγώνα. Η ομάδα που την αναλαμβάνει χαρακτηρίζεται «επίλεκτη» και θυσιάζεται εκούσια τόσο για τον αγώνα όσο και για την αριστερή ιδεολογία. Η δομή του έργου χωρίζεται σε τρεις αφηγηματικές ενότητες με τον κεντρικό ήρωα-αφηγητή να διαμορφώνει και να περιπλέκει την ιστορία εξαντλώντας κάθε πιθανή λεπτομέρεια περιγραφής των προσώπων, των γεγονότων και των καταστάσεων, γεγονός που καθιστά την απολογία του αληθοφανή και αμφισβητήσιμη. Η αποστολή, αν και ολοκληρώνεται με την παράδοση του κιβωτίου, γίνεται αιτία να χαθούν όλα τα μέλη της ομάδας, εκτός του αφηγητή, ο οποίος σταδιακά κλονίζεται ιδεολογικά και τελικά απορρίπτει την αξία αφενός της αποστολής αφετέρου ουσιαστικά της αριστερής ιδεολογίας.

7.2 Μνήμη και ανάμνηση στο *Κιβώτιο*

Σύμφωνα με τον Ζαχαρία. Ι. Σιαφλέκη³³⁵ η λειτουργία της μνήμης στη λογοτεχνία και τις άλλες τέχνες συνθέτει τα διαφορετικά στοιχεία στους όρους της «πολιτισμικής ταυτότητας», της «θέσης του υποκειμένου» καθώς και της «συλλογικής μνήμης». Πολλές φορές το «σημαίνον» της μνήμης συνδυάζει τόσο την ιστορία της λογοτεχνίας όσο και την ανατροπή αυτής μέσω αναπάντεχων γεγονότων, συμβόλων, προσώπων. Η παραγωγή των αναμνήσεων που τελικά εκφράζεται μέσα στη λογοτεχνία, είτε μέσω της μυθοπλασίας είτε μέσω μιας αυθεντικής μνήμης, δημιουργεί τον κατάλληλο χώρο ώστε να προκύπτουν στοιχεία (δεδομένα ή νέα) όσον αφορά την πρόσληψη του έργου.

Η *μνήμη* και η *ανάμνηση* αναγνωρίζονται από τη λογοτεχνία μέσω της αφήγησης (αφηγηματοποιητική),³³⁶ όπως επίσης αναγνωρίζονται και οι λογοτεχνικές μορφές. Μέσα στο λογοτεχνικό έργο, η αναγνώριση και η μνήμη αλληλεπιδρούν. Ο Paul Ricoeur δίνει τη δική του ερμηνεία για την αναγνώριση της μνήμης, χαρακτηρίζοντάς την ως σύνολο ψυχικών φαινομένων το οποίο στοιχειοθετείται από

³³⁵ Στην εισαγωγή του (*Εκδοχές και τα συστατικά της λογοτεχνικής μνήμης*). *Γραφές της μνήμης: Σύγκριση-Αναπαράσταση-Θεωρία*, επιμ. Ζάχος Ιωάννης Σιαφλέκης, Gutenberg και Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας, Αθήνα, 2011, σσ. 13-25.

³³⁶ Κατά τη θεωρία του Paul Ricoeur για τη μνήμη και την αφηγηματοποιητική.

την ένταση και τη χαλάρωση των εικόνων σε διαφορετικά επίπεδα συνείδησης. Όταν αυτές αλληλεπιδρούν, επέρχεται η σημασία της αναγνώρισης, ως μνημονικής πράξης.³³⁷

Ο Ζ.Ι Σιαφλέκης στην εισαγωγή του *Εκδοχές και τα συστατικά της λογοτεχνικής μνήμης*,³³⁸ διακρίνει τρεις φάσεις μετεξέλιξης της μνήμης ως την πραγμάτωσή της στην λογοτεχνική πραγματικότητα. Πρώτα το *ένανσμα*, που εντάσσεται καθαρά στη ψυχολογία του γράφοντος, την *εικόνα*, που συνδέει την παρουσία και την απουσία και τέλος τη *λογοτεχνοποίηση*, ως την πραγμάτωση της μνήμης μέσα στο κείμενο. Η ταυτότητα, λοιπόν, της λογοτεχνικής μνήμης πραγματώνεται μέσω της αναγνώρισης από τον δέκτη και η ίδια η μνήμη, καθώς ορίζεται πάντα από το γράφον υποκείμενο, κρατά από τη μια τη βιωματικότητα και τον προσωπικό χαρακτήρα από την άλλη μπορεί να συμπεριλάβει καθολικά κοινωνικά-πολιτισμικά όρια. Η λογοτεχνική μνήμη μπορεί να οργανωθεί σύμφωνα με: την πολιτισμική μνήμη, τα λογοτεχνικά είδη, τα σύμβολα της μνήμης, την ατομική ταυτότητα, τις διακαλλιτεχνικές και διαπολιτισμικές σχέσεις.³³⁹

Τι είναι όμως η *λογοτεχνική μνήμη* χωρίς την Ιστορία και τον *μύθο*; Η Ιστορία (πολιτική, κοινωνική, οικονομική κ.ά) είναι αυτή που δημιουργεί τη *λογοτεχνική μνήμη* και ο *μύθος*³⁴⁰ είναι το «δυναμικό σύνολο συμβόλων, αρχετύπων και σχημάτων, το οποίο κάτω από την ώθηση ενός σχήματος τείνει να συγκροτηθεί σε αφήγημα»,³⁴¹ ακόμα κι αν, όπως συμβαίνει στις περισσότερες περιπτώσεις η Ιστορία εισχωρεί μέσα στη λογοτεχνία ως ιστορικό γεγονός και ο γράφον το αποτυπώνει εμπειρικά ως βιωμένο περιστατικό και συνθήκη.³⁴²

Μίμηση ρεαλιστικού μυθιστορήματος έχει χαρακτηρίσει *Το Κιβώτιο* ο Δημήτρης Ραυτόπουλος παρουσιάζοντας όλα τα απαραίτητα στοιχεία, ώστε να τεκμηριώσει την άποψή του. *Το Κιβώτιο* είναι ένα ρεαλιστικό αφήγημα που έχει υπόθεση, γεγονότα, αφηγητή, ο οποίος διαχωρίζεται από τον συγγραφέα, χρόνο ιστορίας και χρόνο αφήγησης, καθώς και πρόσωπα που λειτουργούν κατά βάση ως

³³⁷ Paul Ricoeur, *Η μνήμη, η ιστορία, η λήθη*, μτφ., Ξενοφών Κομνηνός, Ίνδικτος, Αθήνα, 2013.

³³⁸ Στην εισαγωγή του *Εκδοχές και τα συστατικά της λογοτεχνικής μνήμης*, Ζαχαρίας Ι. Σιαφλέκης, ό.π., σ. 15.

³³⁹ Ο.π., σσ. 16-25.

³⁴⁰ Ζαχαρίας Ι. Σιαφλέκης, *Η εύθραστη αλήθεια*. Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου, ό.π., σσ. κα-κβ.

³⁴¹ Κατά τον κατά τον Gilbert Durand. Βλ. ό.π., σ. κβ.

³⁴² Αλέξανδρος Αργυρίου, «Αποδόσεις της ιστορικής εμπειρίας» στο *Ιστορική πραγματικότητα και νεοελληνική πεζογραφία 1945-1995*, επιμ. Θ. Καλογιάννη, Αθήνα, Σχολή Μωραΐτη. Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1995, σ. 60.

σύμβολα.³⁴³ Ο αφηγητής του *Κιβωτίου* επιβεβαιώνει τα παραπάνω στοιχεία, περιγράφοντας τα ιστορικά και πολιτικά γεγονότα, ακόμα κι αν δεν αναφέρεται ρητά σ' αυτά (η μάχη στον Γράμμο και στο Βίτσι, η ήττα του Δημοκρατικού Στρατού, η κρίση του ΚΚΕ) και το ιστορικό πλαίσιο της αφήγησης (τέλος του Εμφυλίου). Συγχρόνως, όμως μέσα στα πραγματικά ιστορικά γεγονότα περιπλέκεται η μυθοπλασία με τον αφηγητή να ξεκινά την εξιστόρηση της αποστολής.

Πριν όμως από τη διαπλοκή της Ιστορίας και του *μύθου*, και καθώς ξεκινά η απολογία του αφηγητή³⁴⁴, είναι φανερή η ειρωνική διάθεση του συγγραφέα και η πρόθεσή του να δημιουργήσει ένα κλίμα αμφιβολίας τόσο μεταξύ του ανακριτή και του αφηγητή όσο και μεταξύ του μυθιστορήματος και των αναγνώστών. Η χρήση της ειρωνείας στο *Κιβώτιο* δεν έχει ένα συγκεκριμένο αποδέκτη αλλά πολλαπλούς στόχους. «Αντικείμενα της ειρωνείας», λοιπόν, γίνονται τόσο ο ανακριτής (για τον οποίο δεν μας δίνεται καμιά σαφής πληροφορία και για το αν τελικά διαβάσει τις επιστολές), όσο και ο αφηγητής (ο οποίος βρίσκεται φυλακισμένος, μη γνωρίζοντας την αιτία της φυλάκισής του). Συγχρόνως, καθώς τα γεγονότα εξελίσσονται μέσω της παραπλανητικής εξιστόρησης, στόχοι της ειρωνείας γίνονται αφενός η αξία της ιεραρχίας, (αφού οι βαθμοί των αξιωμάτων αλλάζουν σε κάθε επίπεδο αφήγησης ή εκμηδενίζονται απέναντι στο σκοπό της αποστολής), αφετέρου στόχοι γίνονται τόσο η πίστη στην ιδεολογία όσο και ο σκοπός της ομάδας, (όταν ο αφηγητής συνειδητοποιεί τη ματαιότητα της αποστολής). Η τεχνική αυτή δεν αποτελεί αποκλειστικά μόνο ένα μέσο επιτηδευμένης και καθολικής ειρωνείας³⁴⁵ αλλά και ένα παιχνίδι της μνήμης: «... να αρχίσω θέλω να πω να διηγέμαι τα γεγονότα όπως τα

³⁴³ Δημήτρης Ραυτόπουλος, ό.π., σ. 286.

³⁴⁴ Η απολογία αυτή γίνεται υπό τη μορφή της επιστολογραφίας και έχει πολλαπλά επίπεδα αφήγησης συνδυάζοντας την τεχνική της ειρωνείας η οποία αναδεικνύεται μέσω της μνήμης, της ανάμνησης και του συνειρμικού λόγου μεταβαίνοντας άλλοτε στο παρόν κι άλλοτε στο παρελθόν. Παρατήρηση η οποία επιβεβαιώνεται από το άρθρο του Σπύρου Τσακνιά «ο κρατούμενος/αφηγητής επανέρχεται σε προηγούμενες στιγμές, ανασκευάζει εκδοχές που είχε υποστηρίξει, αποκαλύπτει ψέματα που είχε πει ή γεγονότα που είχε αποκρύψει και τροποποιεί διαρκώς την απολογία του. Από ένα σημείο και πέρα αμφιβάλλει για όλα». Βλ. «Κριτική παρουσίαση Σπύρου Τσακνιά», εφημ. *Το Βήμα* 02/08/1998 ανάκτηση από: «Άρης Αλεξάνδρου, “Το κιβώτιο” -και η άδεια του ιστορία...», <https://roides.wordpress.com/2016/08/14/14aug16/>, (ημ. πρόσβασης: 30/10/2024).

³⁴⁵ Σύμφωνα με την Κατερίνα Κωστίου κάτι τέτοιο αποτελεί συχνό φαινόμενο στην περίπτωση ενός μυθιστορήματος «αν ένας ειρωνικός συγγραφέας παρουσιάζει έναν χαρακτήρα ως ήρωνα ή ως θύμα ειρωνείας μέσω του αντικείμενου της ειρωνείας το οποίο μπορεί θυμασία να είναι ξεκάθαρο. Όπως και στη σάτιρα έτσι και στην ειρωνεία ο “πλασματικός χαρακτήρας”, τον οποίο επινοεί ο συγγραφέας και ο οποίος εκφράζει τις απόψεις στις οποίες ο συγγραφέας θα επιτεθεί, αποτελεί ένα ευέλικτο συγγραφικό τέχνασμα». Βλ. Κατερίνα Κωστίου, *Η ποιητική της ανατροπής. Σάτιρα, Ειρωνία, Παρωδία, Χιούμορ*, Αθήνα, Νεφέλη, 2002, σσ. 124-126.

ξέρω και τα θυμάμαι», «Συνεπώς, αυτό που σας ενδιαφέρει είναι να θυμηθώ».³⁴⁶ Έτσι, ο αφηγητής από τη μία περιγράφει τα γεγονότα μέσα από μια εκούσια εξομολόγηση³⁴⁷ με ένασμα την ψυχική του ανάγκη να αναφερθεί με στοιχεία -έστω και πλασματικά- στην αποστολή, η οποία τον κατέστησε δέσμιος, από την άλλη δημιουργεί μια εικόνα αληθοφανή, συμπλέκοντας την Ιστορία και τον μύθο. Η χρήση της μνήμης, λοιπόν, σε συνδυασμό με την ειρωνεία είναι βασικοί παράγοντες ώστε τα γεγονότα να γίνουν μέρος της λογοτεχνίας.

Ως μέρος της λογοτεχνίας και ως μυθιστόρημα *Το Κιβώτιο* έχει χαρακτηριστεί «πολιτική αλληγορία» του Εμφυλίου πολέμου, ένα αντίεπος, ένα «αντιδραστικό»³⁴⁸ βιβλίο. Από τη μία, οι παρατηρήσεις της Λίζυ Τσιριμώκου στους παραπάνω χαρακτηρισμούς είναι διαφωτιστικές ως προς τη σχέση του συγκεκριμένου μυθιστορήματος με τη λογοτεχνία: Είναι αντιδραστικό ως προς τη στρατευμένη λογοτεχνία, ένα είδος λογοτεχνίας που δεν μπορεί να αναπαραχθεί πια μέσα στα στενά ιστορικά πλαίσια. Κάτι τέτοιο όμως δε σημαίνει ότι δεν μπορεί να ανανεωθεί, και η ανανέωση αυτή γίνεται μέσω του *Κιβωτίου*,³⁴⁹ τόσο ως προς το περιεχόμενο όσο και ως προς τον τρόπο γραφής. Από την άλλη ιστορικά και πολιτικά, *Το Κιβώτιο* συμπληρώνει -ή καλύτερα ολοκληρώνει- την ιδεολογική πορεία του Άρη Αλεξάνδρου.³⁵⁰ Κι αν, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, η ποιητική του μπορεί να κατηγοριοποιηθεί σε τρεις ιδεολογικούς άξονες (κομματικός/ιδεολογικός αγώνας, προβληματισμός και αναθεωρήσεις, απαισιοδοξία και αντίσταση) το τελευταίο έργο του περικλείει έναν καθολικό και διαχρονικό προβληματισμό όσον αφορά τις ιδέες, τις κομματικές παρατάξεις και τις ηγεσίες αλλά κυρίως ένα βαθύ σκεπτικισμό σχετικά με τον ορισμό του «πολιτικά ορθού ανθρώπου» και τη σημασία του ανθρωπισμού. Η ιδεολογική σκέψη του Άρη Αλεξάνδρου έχει ήδη «αντιδράσει» στο κόμμα, έχει ωριμάσει και αντιτίθεται σε αυτό με τη γραφή του στο *Κιβώτιο*, γεγονός όμως που δεν συνδέεται απόλυτα με τον αφηγητή που έχει δημιουργήσει.

³⁴⁶ Άρης Αλεξάνδρου, *Το Κιβώτιο*, Αθήνα, Κέδρος, ³²1998, σ. 10. [Στο εξής όλες οι παραπομπές για *Το Κιβώτιο* θα δίνονται από την παραπάνω έκδοση και θα αναγράφονται σύντομα με τον εξής τρόπο: *Το Κιβώτιο*, σ.].

³⁴⁷ Μια εκούσια εξομολόγηση η οποία κατά τον Henri Tonnet αποτελεί υποχρεωτική κριτική των γεγονότων για τον ίδιο τον Άρη Αλεξάνδρου. Βλ. Henri Tonnet, «La mémoire dans *La chute* d' Albert Camus (1956) et *La caisse* (1974) d' Aris Alexandrou» στο: Ζ. Ι Σιαφλέκης (επιμ.), *Γραφές της μνήμης: Σύγκριση-Αναπαράσταση-Θεωρία*, ό.π., σ. 246-254.

³⁴⁸ Ο όρος «αντιδραστικό» βιβλίο χρησιμοποιήθηκε από τα μέλη το ΚΚΕ.

³⁴⁹ Λίζυ Τσιριμώκου, «Το τελευταίο σιγάρο» στο *Ιστορική πραγματικότητα και νεοελληνική πεζογραφία 1945-1995*, επιμ. Θ. Καλογιάννη, Αθήνα, Σχολή Μωραΐτη. Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1995, σ. 246.

³⁵⁰ Είναι γεγονός πως ο Άρης Αλεξάνδρου έφυγε από τη ζωή πριν την έκδοση του *Κιβωτίου*.

Πιο συγκεκριμένα και για να βρισκόμαστε πλησίον του κειμένου: στο *Κιβώτιο* υπάρχουν τρία βασικά επίπεδα αφήγησης.³⁵¹ Στο πρώτο επίπεδο³⁵² ο αφηγητής θέλει να παρουσιάζει τα γεγονότα με αντικειμενική στεγνότητα και αυστηρότητα βασίζοντας όλα όσα αφηγείται σε λεπτομέρειες που αντλεί από την προσωπική επιλεκτική του μνήμη ή επιλεκτική αμνησία.³⁵³

Στο δεύτερο επίπεδο αφήγησης,³⁵⁴ ο αφηγητής πλέον φανερά εκνευρισμένος, («Σύντροφε ανακριτά, αρχίζω να αναρωτιέμαι αν είσαστε πράγματι σύντροφος [...] μάντης είμαι;»)³⁵⁵ μέσω της επιστολής του προσπαθεί να αναγκάσει τον ανακριτή να του φανερωθεί και να του δώσει μια απάντηση. Τα γεγονότα ξαναπλάθονται σε αυτό το επίπεδο και ο αφηγητής τα περιβάλλει με βάση την δική του οπτική δίνοντας περισσότερες λεπτομέρειες ή αναιρώντας ολοκληρωτικά όσα είχε διηγηθεί προηγουμένως.³⁵⁶ Οι συνεχείς αυτές μεταστροφές του αφηγητή αναδεικνύουν την ηθική και ιδεολογική του διάσπαση. Εν προκειμένω, θα ορίσουν και τύχη του στη συνέχεια της αφήγησης και θα λειτουργήσουν αντιστρόφως ανάλογα ως προς τη γραφή του, αφού αυτή η συνεχής ανατροφοδότηση ψευδών ή όχι πληροφοριών δημιουργούν στον αναγνώστη περισσότερο σκοτάδι παρά φως.³⁵⁷ Η πίστη του στο κόμμα έχει κλονιστεί και η αμφισβήτηση είναι έκδηλη.

Ο αφηγητής προχωρά στο τρίτο επίπεδο αφήγησης.³⁵⁸ Μέσα σ' αυτές τις τελευταίες 40 περίπου σελίδες του μυθιστορήματος η ιστορία «ξαναγράφεται», δίνοντας την εντύπωση στον αναγνώστη πως λόγω της απομυθοποίησης του κόμματος, της ιεραρχίας και της ιδεολογίας καταγράφει τα αληθινά γεγονότα.

Ο «δεσμώτης» όμως αφηγητής του *Κιβωτίου* έχει περιέλθει σε μια παραφροσύνη, μη γνωρίζοντας πλέον, ποια είναι η αλήθεια που υπηρετεί ή ακόμα αν θέλει να υπηρετήσει κάποια αλήθεια. Αιτία για αυτή την κατάσταση, δεν είναι μόνο η κενότητα του κιβωτίου, την οποία έχει πλήρως συνειδητοποιήσει, αλλά πολύ περισσότερο «το άδειασμα» που βίωσε από το κόμμα, η ματαιότητα των εντολών που εκτέλεσε αλλά και το γεγονός που συνεχίζει να βιώνει περιμένοντας από τον

³⁵¹ Πρβλ. Δημήτρης Ραυτόπουλος, σ. 287-289.

³⁵² *Το Κιβώτιο*, σσ. 9-177.

³⁵³ Σοφία Βούλγαρη-Χριστίνα Μαυρίδου, «Συνομιλώντας με τον Κάφκα: Μια σύγκριση Καχτίση-Αλεξάνδρου», περ. *Προρφύρας*, τχ. 154 (Ιανουάριος-Μάρτιος) 2015, σ. 333.

³⁵⁴ *Ο.π.*, σσ. 178-312.

³⁵⁵ *Ο.π.*, σ. 178.

³⁵⁶ Αναφέρω εδώ ορισμένα γεγονότα όπως: η επαναλειτούργια του ρολογιού και οι συνέπειες της επαναλειτούργιας του, ο θάνατος του Ταγματάρχη, η εκτέλεση του Νικήτα και το επισκεπτήριο/τσιγαρόχαρτο.

³⁵⁷ Σοφία Βούλγαρη-Χριστίνα Μαυρίδου, *ό.π.*, σσ. 334-335.

³⁵⁸ *Ο.π.*, σσ. 313 - 358.

ανώνυμο και κρυφό ως το τέλος ανακριτή, μια απάντηση, αν τελικά το πρόσωπο αυτό είναι υπαρκτό και είναι ένα ακόμα αποκύημα του μυαλού του.

8. Από την *Αντιγόνη* στο *Κιβώτιο*

Παρά τις φαινομενικές διαφορές τους, ως προς το κειμενικό τους είδος, την έκταση, την απήχησή και τη χρήση της γλώσσας, τα δύο έργα του Άρη Αλεξάνδρου παρουσιάζουν σημαντικές αναλογίες³⁵⁹ αλλά και αποκλίσεις τόσο στο περιεχόμενο όσο στο ιδεολογικό υπόβαθρο με την τραγωδία του Σοφοκλή. Στην ενότητα αυτή γίνεται μία συγκριτική ανάλυση και των τριών έργων, προσπαθώντας να είναι σύντομη και περιεκτική στα σημεία που ήδη αναλύθηκαν παραπάνω.

Ξεκινώντας, λοιπόν, από τους ήρωες είναι γεγονός ότι τα αρχαιοπρεπή ονόματα κατακλύζουν το μυθιστόρημα, με αυτά του Ανδρόνικου και του Νικόδημου να είναι κοινά και στα δύο έργα. Στην πρώτη περίπτωση, το όνομα του Ανδρόνικου εμφανίζεται και στα δύο έργα με το αξίωμα του Λοχαγού (*Αντιγόνη*, β' πράξη), ενώ το αξίωμα του Διοικητή για τον Νικόδημο (α' πράξη) παραμένει ίδιο και στα δύο έργα. Κοινό όνομα, επίσης, είναι αυτό του ήρωα Σταμάτη (*Αντιγόνη*, *intermezzo*). Η *πρόσληψη* από την αρχαιότητα δεν συμπεριλαμβάνει μόνο ονόματα, αλλά και θεματικές.³⁶⁰

Κοινά μοτίβα, επίσης, για τους υπόλοιπους ήρωες των κειμένων είναι η τυφλή υπακοή στις διαταγές των ανωτέρων τους.³⁶¹ Όλοι οι ήρωες, εκτελούν τις διαταγές που τους δίνονται, χωρίς αντίρρηση είτε από φόβο είτε από ιδεολογική πίστη. Στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή η Ισμήνη, για παράδειγμα, δεν συμπράττει με την Αντιγόνη εξαιτίας του φόβου της, έστω κι αν κατανοεί τον άδικο του νόμου του Κρέοντα. Στο

³⁵⁹ «...ο Αλεξάνδρου [ήδη], από το 1959 στο άρθρο του «Η σοβιετική σκέψη μπροστά στο αδιέξοδο του νέου σχολαστικισμού», φαίνεται ότι έχει πάρει μια καθαρή απόσταση απέναντι στο φαινόμενο των καταναγκασμών της κάθε εξουσίας και την «ολοκληρωτική» αντίληψη που συνεπάγονται, χωρίς πάντως να έχει αποδεχθεί μια άλλη πρόταση. [...] Αλλά μάλλον πρέπει να πάμε πολύ πριν από αυτό το άρθρο, του 1959, στο διαλογικό του κείμενο *Αντιγόνη* που αρχικά έγραψε στο στρατόπεδο του Μούδρου στη Λήμνο (κάπου 1949), αργότερα το έσκισε, και το ξανάγραψε το 1951 στον Αι-Στράτη. Θα το δημοσιεύσει το 1960 [...]. Στην *Αντιγόνη* θα συναντήσουμε σαφείς αναλογίες με το *Κιβώτιο*». Βλ. στο: Αλέξανδρος Αργυρίου (ανθ.), «Άρης Αλεξάνδρου. Παρουσίαση-Ανθολόγηση», *Η μεταπολεμική πεζογραφία. Από τον πόλεμο του '40 ως την δικτατορία του '67*, τ. Β', Αθήνα, Σοκόλη, 1988, σσ. 138-139.

³⁶⁰ Στην *Αντιγόνη* του Άρη Αλεξάνδρου, όπως ήδη έχει επισημανθεί στην παρούσα εργασία, οι αναφορές της αρχαίας ελληνικής γραμματείας συμπεριλαμβάνουν το θέμα της παιδοκτονίας από τη Μήδεια, την υποψία για προδοσία και το τραγικό τέλος του Ιστιαίου, την *Αλληγορία του Σπηλαίου* του Πλάτωνα.

³⁶¹ Βλ. στην ίδια εργασία (διαταγές και νόμοι), σσ. 46-47.

Κιβώτιο η μοναδική φορά που κάποιος από την ομάδα διαφώνησε με την Αρχή, ήταν καθοδηγούμενος να το κάνει, ώστε οι συνέπειες της κάθε επικείμενης αντίδρασης να γίνουν φανερές σε όλους.³⁶²

Η εξουσία, η πίστη, η ηθική και η αντίσταση είναι τα κοινά θέματα που πραγματεύονται οι δύο Αντιγόνες αλλά και *Το Κιβωτίου*. Έτσι, στον θεατρικό διάλογο η ηρωίδα συγκρούεται με τις αυταρχικές δομές της εξουσίας, συμβολίζοντας την αντίσταση ενάντια στην αυθαιρεσία προσπαθώντας να παραμένει πιστή στις ηθικές της αρχές. Μόνη αλλά σημαντική εξαίρεση: η συμμετοχή της στην εκμαίευση πληροφοριών από τον Ανδρόνικο, πράξη η οποία τον οδήγησε στον θάνατο. Ανάλογη περίπτωση, φυσικά, εντοπίζεται και στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, καθώς και η σοφόκλεια ηρωίδα αδιαφορεί για τις διαταγές του Κρέοντα και πράττει την ταφή του αδερφού της.

Ο αφηγητής, του *Κιβωτίου* αρχικά, αντιπαράκειται ουσιαστικά και ολοκληρωτικά με την Αντιγόνη ως μυθική μορφή, καθώς ακολουθεί χωρίς καμιά αμφισβήτηση το παραλογισμό του κόμματος. Εκτελεί με ακρίβεια τις εντολές των ανώτερων του και συμπράττει χωρίς αντίρρηση στους συλλογικούς στόχους χωρίς να είναι πάντα σύμφωνος με αυτές και χωρίς να υπολογίζει την προσωπική του βούληση, με αποτέλεσμα να χάνει τη λογική του. Η σύγκρουσή του με την κομματική εξουσία γίνεται αργά, επώδυνα και σταδιακά, αμφισβητώντας από τα μέσα του μυθιστορήματος τόσο την ηθική και την ιδεολογική καθαρότητα της επανάστασης όσο και τις ίδιες τις αξίες που τον οδήγησαν στον αγώνα, αφού πρώτα έχει βιώσει την αποξένωση και την απομόνωση. Η συνειδητοποίηση της κενότητας του κιβωτίου είναι καταλυτική για τον αφηγητή. Κι αν και η μεταπολεμική Αντιγόνη βρίσκει το θάνατο (και στις δύο σκηνές), ο αφηγητής προκαλεί με το παράλογο λόγο του, επίσης, τον δικό του θάνατο.

Η Αντιγόνη του Αλεξάνδρου στην α' πράξη, την περίοδο της Κατοχής, και ο αφηγητής του Κιβωτίου, ακολουθούν την τραγική τους μοίρα. Μια μοίρα που περιπαίζεται από τις διαταγές και τους κομματικούς νόμους. Περισσότερο δυναμισμό παρουσιάζει η Αντιγόνη στη β' πράξη και μπορεί να συσχετιστεί με την συνειδητοποίηση της ματαιότητας του αφηγητή και το τρίτο μέρος της αφήγησής του,

³⁶² *Το Κιβώτιο*, σσ. 56-57.

χωρίς ωστόσο να αποτελεί σημαντικό σημείο αντίδρασης για κανέναν από τους δύο ήρωες.

Κι οι τρεις όμως αυτοί χαρακτήρες δεν παρουσιάζουν τη δομημένη σκέψη αντίστασης της ηρωίδας Αντιγόνης του Σοφοκλή, η οποία από την αρχή μέχρι το τέλος, με ελάχιστες παρεκκλίσεις προασπίζει τα ιδανικά της.

Η τραγική ειρωνεία που δεσπόζει στα τρία έργα έγκειται στο γεγονός ότι και στις δύο περιπτώσεις, η Αντιγόνη, παρόλο που ενεργεί με βάση τις υψηλότερες ηθικές αξίες, καταλήγει να πληρώνει το τίμημα με τη ζωή της. Η πράξη της, αν και ηθικά σωστή, την οδηγεί στην καταστροφή, την οποία όμως έχει επιλέξει η ίδια. Στο *Κιβώτιο*, η τραγική ειρωνεία κορυφώνεται στην αποκάλυψη του άδειου κιβωτίου, αλλά και στην παραφροσύνη του αφηγητή, μέχρι το τέλος του μυθιστορήματος. Ο αγώνας και η θυσία του αφηγητή ήταν μάταιοι, γεγονός που υπογραμμίζει την κενότητα και την απογοήτευση που νιώθει, οι οποίες οδήγησαν τον ήρωα σε ιδεολογικό θάνατο και κατακερμάτισαν τόσο τον ψυχισμό του όσο και τη λογική του. Η αποκάλυψη της κενότητας του κιβωτίου δεν είναι αρκετή για να τον οδηγήσει σε μια βαθύτερη κατανόηση της αλήθειας για την ανθρώπινη φύση και την πολιτική εξουσία, όπως συνέβη στον δημιουργό του. Εδώ, ας μην λησμονήσουμε τις τεχνικές που χρησιμοποίησε ο Άρης Αλεξάνδρου για αναδείξει την τραγικότητα των ηρώων: στην *Αντιγόνη* το «παιχνίδι» με τις μάσκες και την αναπροσαρμογή του έργου τόσο στα πρόσωπα όσο και στο ιστορικό πλαίσιο και στο *Κιβώτιο* το ειρωνικό ύφος της γλώσσας, τις μεταποιημένες αφηγήσεις, τις εξαντλητικές λεπτομέρειες, τον υπερβολικά μακροπερίοδο λόγο και την επιστολογραφία. Παρόλα αυτά, τα ζητήματα στην *Αντιγόνη* του Αλεξάνδρου περιπλέκονται περισσότερο. Έτσι, η χρήση της μάσκας και των εναλλασσόμενων προσώπων και ρόλων θυμίζει την ανωνυμία του αφηγητή στο *Κιβώτιο*, ο οποίος δεν έχει χάσει μόνο την ελευθερία του, αλλά έχει αφομοιωθεί τόσο στην ομάδα του κόμματος που χάνει την ταυτότητά του και όταν επιστρέφει στην αλήθεια του είναι περισσότερο ζήτημα ανάγκης και όχι επιλογής, όπως στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή.

Με τον ίδιο ειρωνικό και ανατρεπτικό τόνο πραγματεύεται ο συγγραφέας και το μοτίβο της ιεραρχίας: στην *Αντιγόνη* η ιεραρχία αλλάζει και εμπαίζεται έμμεσα με την αλλαγή των αξιωμάτων στα ίδια πρόσωπα στις δύο σκηνές, ενώ στο *Κιβώτιο* η ιεραρχία πλέον αμφισβητείται άμεσα με ιδιαίτερα καυστικό τρόπο από τον αφηγητή. Στην περίπτωση της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή, η ιεραρχία καταρρίπτεται όταν η

ηρωίδα παραβλέπει τον νόμο του Κρέοντα και προβάλλει τόσο το ήθος του δημοκρατικού πολίτη όσο τη γυναικεία φύση της.

«...μέσα εκεί βρίσκονται μοτίβα που θ' αναπτύξει αργότερα στο μυθιστόρημα και θα τους δώσει τις τρομακτικές τους διαστάσεις –συμβολικές, αλληγορικές ή ό, τι άλλο– στην προπλασματική και γι' αυτό ίσως ρητή τους μορφή»,³⁶³ - σύμφωνα με αυτήν την παρατήρηση του Σπύρου Τσακνιά ότι τα μοτίβα κι οι συμβολισμοί στην *Αντιγόνη* του Αλεξάνδρου παίρνουν σάρκα και οστά στο *Κιβώτιο*, παρατηρήθηκαν τόσο οι ευδιάκριτες συγκλίσεις όσο και οι λιγότερο φανερές αποκλίσεις.

9. Η «αντιγόχεια» πράξη και *Το Κιβώτιο*

Τοποθετώντας νοητά, παράλληλα, από τη μια τη ζωή κι από την άλλη το συγγραφικό έργο του Άρη Αλεξάνδρου, εύλογα προκύπτει η απορία, πώς ένας τόσο πολιτικά προβληματισμένος πολίτης και λογοτέχνης, έχει δηλώσει σε συνέντευξή του:

«Ανήκω στο ανύπαρκτο κόμμα των ποιητών. Σαν ανύπαρκτο που είναι, δεν χορηγεί ούτε κομματικές, ούτε λογοτεχνικές ταυτότητες [...]. Θεωρώ περιττό να προσθέσω, ότι στο δήθεν ελεύθερο κόσμο, οι δήθεν δημοκρατικές κυβερνήσεις χορηγούν έμμεσα παρόμοιες «ταυτότητες» (τι άλλο είναι τα βραβεία, οι αγορές βιβλίων και οι άλλες ηθικές και υλικές ενισχύσεις;). Εγώ δεν είμαι μέλος καμμιάς Εταιρείας Λογοτεχνών και δεν πρόκειται, λόγου χάρη, να ζητήσω σύνταξη. Αν έτυχε να γράψω κάτι, αυτό είναι μια προσωπική μου υπόθεση και κανείς δε μου χρωστάει απολύτως τίποτα. Τη λογοτεχνική μου ταυτότητα εμένα μου τη χορήγησε τον Αύγουστο του 1972 η Γενική Ασφάλεια, απαγορεύοντας το βιβλίο μου *Ποιήματα 1941-1971*».

ή όπως δήλωνε συχνά «κομμουνιστής» μπροστά στους αντιπάλους του και παράλληλα, πως δεν ανήκει πουθενά στους πρώην κομμουνιστές συντρόφους του.³⁶⁴

Σε μια γρήγορη σκέψη θα έλεγε κανείς ότι γράφοντας πολιτική ποίηση είναι αδύνατον ένας ποιητής να μην ενστερνίζεται την ιδεολογία κάποιας κομματικής παράταξης. Και αυτό εν μέρει έρχεται σε αντίθεση με την παραπάνω δήλωση του Άρη Αλεξάνδρου, αφού ένα μέρος της ποιητικής του εξυμνεί φανερά και περίτρανα την υποστήριξή του στην αριστερή ιδεολογία, ο λόγος φυσικά γίνεται για την συλλογή «Ακόμα τούτ' η Άνοιξη». Οι συνθήκες, όμως, στη συνέχεια αλλάζουν και το

³⁶³ Σπύρος Τσακνιάς, «Μνήμη Άρη Αλεξάνδρου (1922-1978)», *Δακτυλικά αποτυπώματα. Κριτικά κείμενα*, Αθήνα, Καστανιώτη, 1983, σ. 169.

³⁶⁴ Κώστας Δεσποινιάδης, ό.π., σ. 20.

ποιητικό του έργο απελευθερώνεται από τον αριστερό δογματισμό δειλά, αργά, επίπονα αλλά σταθερά. Λαμβάνοντας, ακόμα, ως παράδειγμα και άλλα έργα του, όπως *Ο Καθηγητής Βαρχάιτ*, *Η Εξέγερση της Κρονστάνδης*, η *Αντιγόνη* και φυσικά *Το Κιβώτιο* ο Άρης Αλεξάνδρου όχι μόνο πετά από πάνω του την αριστερή κομματική ιδεολογία, αλλά εναντιώνεται σ' αυτήν πρόδηλα. Το ίδιο φανερά εναντιώνεται και στον κομματικό αντίπαλο της αριστεράς, όπως όμως το ίδιο συμβαίνει και απέναντι σε κάθε εξουσία. Συνεχίζει, όμως, να γράφει «πολιτικώς».

Η πολιτική, λοιπόν, γραφή του Άρη Αλεξάνδρου δεν σχετίζεται με τα κόμματα, τις εξουσίες και τα καθεστώτα αλλά με την κοινωνική ελευθερία και την ηθική. Αυτό άλλωστε επιβεβαιώνει κι ο ίδιος, στην επιστολή του προς τον καθηγητή C. Duryea Smith, γράφοντάς πως δημιουργεί την *Αντιγόνη* του γιατί τον ενδιαφέρει «η σύγκρουση πολιτικής-ηθικής» και με τον ίδιο κεντρικό προβληματισμό θα ασχοληθεί και στο μυθιστόρημά του.³⁶⁵ Στην ίδια επιστολή, δηλώνει επίσης, πως μέσω της *Αντιγόνης* πράττει κι αυτός την επανάστασή του απέναντι στον δικό του Κρέοντα.³⁶⁶ Ποιον Κρέοντα όμως πολεμά ο Άρης Αλεξάνδρου; Τον Κρέοντα της αριστεράς με τις αλάνθαστες «αυθεντίες» και τις ρητές διαταγές, τον Κρέοντα της δεξιάς με την απόλυτη ιδεολογία και τις επίπονες προσταγές; Ο Κρέοντας του *ποιητή* (με την αρχαία έννοια της λέξης) δεν σχετίζεται με τις κομματικές διαμάχες ή τουλάχιστον δεν σχετίζεται εξολοκλήρου με αυτές και σε όλο του το εύρος.

Ο συγγραφέας έχει περιδιαβεί από όλα τα στάδια της πολιτικής: ένθερμη στήριξη, αμφισβήτηση, αντίδραση, ρήξη, αποχή. Η πολιτική του ιδέα έχει μετατραπεί σε πολιτικοποιημένη ηθική σκέψη, με την έννοια της πολιτικοποίησης εδώ να δηλώνει: την κατανόηση των βαθύτερων δομών της κοινωνίας και του ρόλου της πολιτικής στην επίλυση των κοινωνικών προβλημάτων, χωρίς όμως αυτή η επίλυση να περιλαμβάνει βία. Κατά αυτή την έννοια λοιπόν, και υπερασπιζόμενος συνεχώς, ακόμα και στην περίοδο της αμφισβήτησης, τον άνθρωπο και την ελευθερία του ο Άρης Αλεξάνδρου τα τελευταία χρόνια τείνει να χαρακτηρίζεται όλο κι από περισσότερους μελετητές και κριτικούς αναρχικός. Για να γίνει όμως δεκτός αυτός ο χαρακτηρισμός, πρέπει να δηλωθεί η έννοια του αναρχισμού με σαφή τρόπο, όπως στην περίπτωση της μελέτης της Σοφίας Βούλγαρη.³⁶⁷ Την αναρχική πλευρά του –

³⁶⁵ ό.π., σ. 22.

³⁶⁶ Βλ. στην παρούσα εργασία: υποσ. 186.

³⁶⁷ Σοφία Βούλγαρη, «Η κριτική της βίας στο έργο του Άρη Αλεξάνδρου», ό.π.

ίσως χωρίς ακόμη να το είχε συνειδητοποιήσει, είχε εντοπίσει ο Δ. Ν. Μαρωνίτης,³⁶⁸ καθώς η έννοια του πολιτικού υπερρεαλισμού, με την οποία χαρακτήρισε ένα από τα τελευταία ποιήματά του αλλά τον ιδεολογικό επαναπροσδιορισμό του Άρη Αλεξάνδρου, είχε αρχικά αναρχικά γνωρίσματα. Την «μοραλιστική φύση» του συγγραφέα τονίζει ο Σπύρος Τσακνιάς στο άρθρο του « Άρης Αλεξάνδρου: Αναρχικός ή homo humanus;», στην εφημερίδα *Καθημερινή* το 1978, με τον Κώστα Δεσποινιάδη να σπεύδει στην τεκμηρίωση αυτής της άποψης βασιζόμενος στα αυτοβιογραφικά στοιχεία, στην κομμουνιστική φρασεολογία αλλά και στην επιλογή των ημερομηνιών³⁶⁹ που χρησιμοποίησε ο Άρης Αλεξάνδρου στο *Κιβώτιο*. Η παραπάνω τεκμηρίωση αφορά την πολιτική όψη του μυθιστορήματος και γίνεται αποδεκτή εν μέρει βάσει των στοιχείων που δίνονται. Το *Κιβώτιο* όμως δεν είναι μια απλή πολιτική αλληγορία, όπως και το ίδιο ισχύει και για την *Αντιγόνη*.

Η *Αντιγόνη* ως ιδεολογική βάση και σημείο αναφοράς του *Κιβωτίου*, έχει ως αφορμή τα ιστορικά και πολιτικά γεγονότα της Κατοχής και του Εμφυλίου. Το βασικό όμως θεματικό της κέντρο μεταβαίνει σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, αυτό της ηθικής, της δικαιοσύνης και της ελεύθερης βούλησης. Αξίες οι οποίες δοκιμάζονται καθ' όλη τη διάρκεια της ύπαρξης του ανθρώπου, πόσο μάλλον μέσα στον πόλεμο.

Την αμφισβήτησή του ως προς της αριστερή ιδεολογία αλλά πολύ περισσότερο την ισχύ της επιλογής και προσωπικής ευθύνης του καθενός καυτηριάζει ο Άρης Αλεξάνδρου στον θεατρικό του διάλογο, δημιουργώντας μια αντί-ηρωίδα, η οποία στην α' πράξη δεν βρίσκει τη δύναμη να υπερασπιστεί την ηθική της και υποτάσσεται στις διαταγές της ιδεολογίας. Το ίδιο, βέβαια, συμβαίνει και με τους περισσότερους ήρωες στην περίοδο της Κατοχής κατά την οποία εξελίσσεται η α' πράξη. Δυναμική, όχι όμως στο βαθμό που μπορεί να αλλάξει τα δεδομένα, παρουσιάζει την ηρωίδα του στην β' πράξη ο Άρης Αλεξάνδρου, γεγονός που από τη μια της δίνει τη δυνατότητα να υπερασπιστεί την προσωπική της ελευθερία και να προασπίσει το δίκαιο του συνόλου έμπρακτα, από την άλλη να αναδείξει την προσπάθειά της ακόμα κι αν και σ' αυτήν την περίπτωση θανατώνεται και δεν γίνεται αιτία ούτε στο ελάχιστο για να προκαλέσει αντιδράσεις και ο πόλεμος συνεχίζεται.

Η *Αντιγόνη* του Άρη Αλεξάνδρου έχει το ίδιο όνομα με την ηρωίδα του Σοφοκλή δεν έχει όμως τη δυναμική της και δεν αποτελεί παράδειγμα πραγματικής αντίστασης, θάρρους και πρόκρισης προσωπικής βούλησης. Σε αντίθεση, η

³⁶⁸ Βλ. εκπομπή «Παρασκήνιο»: Άρης Αλεξάνδρου «Ανήκω στο ανύπαρκτο κόμμα των ποιητών», ό.π.

³⁶⁹ Κώστας Δεσποινιάδης, ό.π., σσ. 26-30.

σοφόκλεια Αντιγόνη υπηρετεί από την αρχή του έργου το δίκαιο, όπως εκείνη το αντιλαμβάνεται και πεθαίνει για αυτό, στο τέλος όμως ο Κρέοντα τιμωρείται παραδειγματικά.

Θα μπορούσε, λοιπόν, κανείς να χαρακτηρίσει την επιλογή του Άρη Αλεξάνδρου αντιστρόφως συνδεμένη με το σοφόκλειο δράμα όσον αφορά την ηρωίδα Αντιγόνη, ακριβώς, από τη μια για να δείξει την αδυναμία της δικής του ηρωίδας μπροστά στις κομματικές/κοινωνικές/πολιτικές επιταγές (α' πράξη), από την άλλη για να αναδείξει την προσπάθειά της να εναντιωθεί με όποια δύναμη έχει και να αγωνιστεί για τον άνθρωπο, την ελευθερία και τη δικαιοσύνη.

Έχοντας, λοιπόν, ο συγγραφέας «δοκιμαστεί» στη γραφή της *Αντιγόνης* και αφού ανασηκώθηκε από την ήττα που βίωνε σε πολλαπλά επίπεδα, πέρασε σταδιακά στη συγγραφή του *Κιβωτίου*, για να δείξει την αντίδρασή του και να αναθεωρήσει επισημαίνοντας το πολιτικό/κομματικό πλαίσιο αλλά τονίζοντας ακόμα περισσότερο την αμφισβήτηση και την ειρωνεία του σε κάθε επίπεδο, γεγονός που του επέτρεψε να απαλλαγθεί από τις ενοχές και την ηττοπάθεια. Ηθελήμενα, η συνειδητοποίησή του αυτή δεν αφομοιώνεται ολοκληρωτικά στο πρόσωπο του αφηγητή, ο οποίος παραμένει έρμαιο ανάμεσα στο φως και το σκοτάδι, την αλήθεια και το ψέμα. Η «αντιγόχεια πράξη» του Άρη Αλεξάνδρου στο *Κιβώτιο*, δεν ταυτίζεται με την πράξη της επαναστατικής ηρωίδας του Σοφοκλή, αλλά ούτε και με την δική του αντι-ηρωίδα Αντιγόνη. Θα έλεγε κανείς πως ο συγγραφέας του *Κιβωτίου*, έχοντας κι ο ίδιος παλέψει για την ελευθερία της σκέψης του, δεν είχε σκοπό να δημιουργήσει μια ακόμα επαναστάτρια Αντιγόνη ή έναν ήρωα-αφηγητή, αλλά να προβάλει μέσω αυτών τα αποτελέσματα της πολιτικής και κομματικής σκοπιμότητας, τις συνέπειες της τυφλής υποταγής στην εξουσία και τις επιπτώσεις των πράξεων όσων δεν αντιδρούν σε καταπιεστικές καταστάσεις. Σκοπός, λοιπόν, του Άρη Αλεξάνδρου είναι να δημιουργήσει το μικρόβιο της αμφισβήτησης και να τοποθετήσει τους θεατές/αναγνώστες στη θέση της Αντιγόνης ή του αφηγητή προτρέποντάς τους σε μια άσκηση δύναμης, σε μια «αντιγόχεια» πράξη, θέλοντας έτσι να επιβεβαιώσει τη φράση του πως η «η ζωή [του], δεν πήγε του κάκου».

Η αποστολή αυτοκτονίας, το άγραφο χαρτί/άδειο κιβώτιο και ο θάνατος ως πράξη υπεράσπισης των αξιών αποτελούν, φυσικά, τους βασικούς κοινούς πυλώνες σύνδεσης των δύο έργων, προτάσσοντας στα δύο εξεταζόμενα έργα τόσο τη ματαιότητα του πολέμου, μήνυμα στο οποίο βασίζεται και το αρχαίο δράμα του

Σοφοκλή, όσο και το άνωφελο της πίστης στις κομματικές διαταγές όταν αυτές δεν λειτουργούν με σκοπό να εξυπηρετήσουν το κοινωνικό συμφέρον και τον άνθρωπο.

Βιβλιογραφία

Beaton Roderick, *Εισαγωγή στην Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία*, Αθήνα, Νεφέλη, 1996.

Bock Δήμητρα, «Ο λογοτεχνικός μύθος της Αντιγόνης στην Ευρώπη του 20ου αιώνα», *Master Erasmus Mundus en Cultures Littéraires Européennes – CLE*, Θεσσαλονίκη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης/Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, 2010-2011.

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. "intermezzo." *Encyclopedia Britannica*, Μάρτιος 4, 2024. <https://www.britannica.com/art/intermezzo-music-and-theatre>.

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. "masque." *Encyclopedia Britannica*, Σεπτέμβριος 7, 2023. <https://www.britannica.com/art/masque/>

Eugene M. Waith «Eugene O'Neill: An Exercise in Unmasking», *Educational Theatre Journal* 13.3, (Οκτώβριος) 1961. <https://doi.org/10.2307/3204825>

Εκπομπή «Παρασκήνιο»: Άρης Αλεξάνδρου “Ανήκω στο ανύπαρκτο κόμμα των ποιητών”, παραγωγή ΕΡΤ, 1986, <https://www.ert.gr/ert-arxeio/gennisi-toy-ari-alexandroy-24-noemvrioy-1922/>

Ford Katherine, «Archiving Antigone on the Puerto Rican Stage: Luis Rafael Sánchez's *La pasión según Antígona Pérez*» στο: *Whose Voice is This? Iberian and Latin American Antigones, Hispanic Issues On Line*, 13, 2013. <https://conservancy.umn.edu/server/api/core/bitstreams/4d9f9e00-64af-4c45-8ac2-d86847d5e534/content>

Gonda Van Steen, “The audacity of truth: The Antigone of Alexandrou, a play of island detention from the Greek civil war”, *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 54. 1 (2011), σσ. 115-136. <https://www.jstor.org/stable/40148854>

Gourgouris Stathis, «Communism and poetry», *Gamma: Journal of Theory and Criticism*, 8, 2000. σ. 43. DOI: <https://doi.org/10.26262/gramma.v8i0.7297>

Hasenclever Walter, *Antigone: Tragödie in 5 Akten*, Βερολίνο, Cassirer, 1917.

Holt Philip, «Polis and Tragedy in the “Antigone»», *Mnemosyne* 52.6 (Δεκ. 1999).

Holub Robert C., *Θεωρία της πρόσληψης: μια κριτική εισαγωγή*, μτφ., Κων/να Τσακοπούλου, επιμ. Άννα Τζούμα, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2004.

Jensterle-Doležal Alenka, «In the Realm of Politics, Nonsense, and the Absurd: The Myth of Antigone in West and South Slavic Drama in the Mid-Twentieth Century». *Keria: Studia Latina Et Graeca* 20 (3), 2018.

Lesky Albin, *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, Θεσσαλονίκη, Κυριακίδης, ⁵2006.

Magris Claudio, «Il mito di Antigone secondo Claudio Magris», εφημ. *Il piccolo*, 21/03/2015. <https://ilpiccolo.gelocal.it/tempo-libero/2015/03/20/news/il-mito-di-antigone-a-haiti-sbarco-prima-del-terrore-del-sanguinario-papa-doc-1.11085924>

Montanari Franco, *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας. Από τον 8^ο αι. π. Χ. έως τον 6^ο αι. μ. Χ.*, συν. Fausto Montana, επιμ., Δανιήλ Ιακώβ – Αντόνιος Ρεγκάκος, μτφ. Σπύρος Κουτράκης – Δημητρα Κουκουζίκα – Κατερίνα Σιββά, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2008.

Peter Makridge (ed.) *Ancient Greek Myth in Modern Greek Poetry*, 1996.

Pierre Brunel, *Mythocritique: Théorie et parcours*, Grenoble, UGA Éditions, 2016. <https://doi.org/10.4000/books.ugaeditions.6426>

Ricoeur Paul, *Η μνήμη, η ιστορία, η λήθη*, μτφ. Ξενοφών Κομνηνός, Ίνδικτος, Αθήνα, 2013.

Söderbäck Fanny (Ed.), *Feminist Readings of Antigone*, New York, Suny, 2010.

Steiner George, *Οι Αντιγόνες. Ο μύθος της Αντιγόνης στη λογοτεχνία, τις τέχνες και την σκέψη της Εσπερίας*, μτφ. Β. Μάστορης-Π. Μπουρλάκης, Αθήνα, Καλέντης, 2001.

Strauss-Lévi, *Anthropologie structural*, τ. 1., Παρίσι, Plon, 1958. <https://archive.org/details/anthropologiestr00levi/page/234/mode/2up> (ημ. επίσκ. 22/07/2024).

Theocharoula Niftanidou, «Τι είναι Συγκριτική Ποιητική», περ. *Cahiers Balkaniques* 26, Autour de la langue grecque. Actes du XV^e Colloque des Néohellénistes des Universités francophones. Παρίσι, Publications Langues O', 1999.

Thomas C. G, «Sophocles, Pericles and Creon», *The Classical World* 69.2 (Ιαν.1975), σσ. 120-122.

Winnington-Ingram R. P, *Σοφοκλής Ερμηνευτική προσέγγιση*, Αθήνα, Ινστιτούτο του βιβλίου-Α. Καρδαμίτσα, 1999.

Woolf Virginia, *On Not Knowing Greek*, Αθήνα, Hesperus, 2008.

Woolf Virginia, *Three Guineas*, μτφ. Μυρτώ Αναγνωστοπούλου, Αθήνα, Μπαρμπουνάκη, 2017.

Αλβανός Ραϋμόνδος, *Ο ελληνικός εμφύλιος. Μνήμες σε πόλεμο και σύγχρονες πολιτικές ταυτότητες*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη, ³2022.

Αλεξάνδρου Άρης, «Ποιήματα (1941-1974)», Αθήνα, ²Καστανιώτη, 1978.

Αλεξάνδρου Άρης, *Έξω απ' τα δόντια. Δοκίμια 1937-1975*, Αθήνα, Πατάκη, 2021.

Αλεξάνδρου Άρης, *Έξω απ' τα δόντια. Δοκίμια 1937-1975*, Αθήνα, Ύψιλον/Βιβλία, ²1982.

Αλεξάνδρου Άρης, *Το Κιβώτιο*, Αθήνα, Κέδρος, ³²1998.

Ανουίγ Ζαν, *Αντιγόνη*, επιμ. Νάντια Φραγκούλη, μτφ. Στρατής Πασχάλης, Αθήνα, Γκόνη, ²2015.

Αρβανίτη Κατερίνα, «Η χρήση προσωπείου στις νεοελληνικές παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών», περ. *Λογείον. Περιοδικό για το αρχαίο θέατρο*, τχ. 4, 2014.

Αργυρίου Αλέξανδρος (ανθ.), «Άρης Αλεξάνδρου. Παρουσίαση-Ανθολόγηση», *Η μεταπολεμική πεζογραφία*, τ. Β', Αθήνα, Σοκόλης, 1992.

Αργυρίου Αλέξανδρος, «Αποδόσεις της ιστορικής εμπειρίας» στο *Ιστορική πραγματικότητα και νεοελληνική πεζογραφία 1945-1995*, επιμ. Θ. Καλογιάννη, Αθήνα, Σχολή Μωραΐτη. Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1995.

Βάιος Ντάφος (επιμ.), *Συγκριτολογία*, Αθήνα, (Κάλλιπος) Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, 2015. <https://dx.doi.org/10.57713/kallipos-589>

Βάλτερ Πούχνερ, «Η μετάφραση της Αντιγόνης του Σοφοκλή από τον Friedrich Hölderlin και η διασκευή της Αντιγόνης από τον Bertolt Brecht: Μια φιλολογική ανίχνευση», περ. *Σύγκριση*, τ.χ. 10. <http://gcla.phil.uoa.gr/newfiles/syngrisi10/10.pouchner.pdf>

Βελουδής Γεώργιος, [Μπέρλοτ Μπρεχτ], «Η πρόσληψη του έργου του στην Ελλάδα», εφημ. *Το Βήμα* 13.08.2006. <https://www.to.vima.gr/2008/11/25/opinions/h-proslipsi-toy-ergoy-toy-stin-ellada-2/>.

Βελουδής Γιώργος, «*Το δημοτικό τραγούδι στην ποίηση του Ρίτσου*». Προσεγγίσεις στο έργο του Γιάννη Ρίτσου, Κέδρος, Αθήνα, 1984.

Βερβεροπούλου Ζωή, «Η προβληματική του θεάτρου στη λογοτεχνία: Πιραντέλλο, Μπαλζάκ, Χόφμαν», περ. *Σύγκριση*, τχ. 17.

Βούλγαρη Σοφία, «Η κριτική της βίας στο έργο του Άρη Αλεξάνδρου», [υπό έκδοση στα Πρακτικά του ΙΖ' Διεθνή Επιστημονικού Συνεδρίου, «Βία και εξουσία: ίχνη στο σώμα της λογοτεχνίας» (24-26 Νοεμβρίου 2023), Θεσσαλονίκη, Τομέας Νεοελληνικών και Συγκριτολογικών Σπουδών. Τμήμα Φιλολογίας Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου.

Βούλγαρη Σοφία-Μαυρίδου Χριστίνα, «Συνομιλώντας με τον Κάφκα: Μια σύγκριση Καχτίτση-Αλεξάνδρου», περ. *Προρφοράς*, τχ. 154 (Ιανουάριος-Μάρτιος) 2015.

Βουρνάς Τάσος, «Η ποίηση της ήττας και η ήττα της κριτικής», περ. *Επιθεώρηση της Τέχνης*, τχ. 109.

Γεωργιάδου Ροδή, «Απηχήσεις της θύραθεν και της χριστιανικής γραμματείας στους δεκαοχτώ Λόγους του Αγίου Ευσταθίου Θεσσαλονίκης» Διπλωματική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης Τμήμα Ποιμαντικής και Κοινωνικής Θεολογίας, Θεσσαλονίκη, 2015

Δεσποινιάδης Κώστας, *Ο ανυπότακτος Άρης Αλεξάνδρου. Ανάμεσα στο Κιβώτιο και την Εέγερση της Κρονστάνδης*, Θεσσαλονίκη, Πανοπτικών, 2019.

Ζεβελάκης Γιώργος, «Άρης Αλεξάνδρου για τους ποιητές και τα βραβεία», *Books' journal*, τχ. 99, (Ιούνιος) 2019.

Ιακώβ Δ.Ι., «Η ενότητα του χρόνου στην αρχαία ελληνική τραγωδία. Συμβολή στη διερεύνηση της τραγικής τεχνικής», Διδακτορική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη. ανάκτηση από: https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/encyclopedia/tragedy/page_004.html?prev=true

Ιλίνσκαγια Σόνια, *Η μοίρα μιας γενιάς. Συμβολή στη μελέτη της μεταπολεμικής ποιητικής ποίησης στην Ελλάδα*, μτφ. Μήτσος Αλεξανδρόπουλος, Αθήνα, Κέδρος, ⁵2004.

Ιωακειμίδου Λητώ, *Ο Λογοτεχνικός μύθος από τον Γαλλικό Συγκριτισμό στη Νεοελληνική Κριτική: Ζητήματα Θεωρίας και Κριτικής*, Αθήνα, Σοκόλης, 2014.

Κακουδάκη Τζωρτζίνα, Απέργη Πατρίτσια, *Θέατρο-Θεατρική Παιδεία*, Ινστιτούτο Διαρκούς Εκπαίδευσης Ενηλίκων, 2008.

Καρβέλης Τάκης, *Δεύτερη ανάγνωση .Κριτικά κείμενα 1984-1991*, τ. Β΄, Αθήνα, Σοκόλης, 1991.

Καρβέλης Τάκης, *Δεύτερη ανάγνωση. Δοκίμια*, Αθήνα, Καστανιώτη, 1984.

Κεχαγιόγλου Γιώργος, «Θεματογραφία πρώτης μεταπολεμικής ποιητικής γενιάς», Πρακτικά του Α' Συμποσίου Νεοελληνικής Ποίησης, τ. Α΄, επιμ. Σωκρ. Λ. Σκαρτσής, Αθήνα, Γνώση, 1982-1983.

Κονδύλης Παναγιώτης, *Η ηδονή, η ισχύς, ουτοπία*, Αθήνα, Στιγμή, 1992.

Κωστίου Κατερίνα, *Η ποιητική της ανατροπής. Σάτιρα, Ειρωνεία, Παρωδία, Χιούμορ*, Νεφέλη, Αθήνα, 2002.

Κωστόπουλος Τάσος, *Κόκκινος Δεκέμβρης: Το ζήτημα της επαναστατικής βίας*, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2016.

Λαμπροπούλου Δήμητρα, *Γράφοντας από τη φυλακή. Όψεις της υποκειμενικότητας των πολιτικών κρατουμένων 1947-1960*, Αθήνα, Νεφέλη, 1999.

Λειβαδίτης Τασος, «Η ποίηση της ήττας» - Θέμα για διερεύνηση», περ. *Επιθεώρηση της Τέχνης*, τχ. 141 (Σεπτέμβριος), 1966.

Λεοντάρης Βύρων, «Η ποίηση της ήττας», περ. *Επιθεώρηση της Τέχνης*, τχ. 106-107 (Οκτ.-Νοεμβ.) 1963, σσ. 520.

Λιάκος Αντώνης, *Ο Ελληνικός 20ος αιώνας*, Αθήνα, Πόλις, ³2020.

Λυκιαρδόπουλος Γεράσιμος, «Η ποίηση της ήττας, σύγχρονη αντιστασιακή ποίηση», περ. *Επιθεώρηση της Τέχνης*, τχ. 113 (Μάιος), 1964.

Μαρωνίτης Δ. Ν., *Ποιητική και πολιτική ηθική. Πρώτη μεταπολεμική γενιά. Αλεξάνδρου– Αναγνωστάκης–Πατρίκιος*, Κέδρος, Αθήνα, 1995.

Μέντη Δώρα, *Μεταπολεμική ποιητική ποίηση. Ιδεολογία και Ποιητική*, Αθήνα, Κέδρος, 2004.

Πατάκης Αλ. Στέφανος (συντ.), *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, Έργα. Ρεύματα. Όροι*, Αθήνα, Πατάκης, ⁹2018.

Μπασκόζος Γιάννης, «Ο Άρης Αλεξάνδρου έξω από το Κιβώτιο», περ. *Διαβάζω*, τχ. 212, 29 Μαρτίου 1989.

Μπρεχτ Μπέρλοτ, Αντιγόνη. *Διασκευή βασισμένη στη μετάφραση του Χαϊλντερλιν*, σ. Μεταποιήσεις, μτφ., Ελένη Βαροπούλου, Αθήνα, Γκόνη, ²2020.

Παπαγεωργίου Χρίστος, «Μεταφράσεις Άρη Αλεξάνδρου», περ. *Διαβάζω*, τχ. 212, 29 Μαρτίου 1989.

Πλαφουντζή Δήμητρα Κ., «Πολιτικές Απηχήσεις στα Τραγικά Αποσπάσματα του Σοφοκλέους», Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Καλαμάτα, 2020.

Πολίτης Λίνος, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, ⁴2006.

Πολίτου-Μαρμαρινού Ελένη, «Συγκριτική Ποιητική», περ. *Σύγκριση τχ.* 1, (Απρίλιος) 1989, σσ. 29-38.

Ραυτόπουλος Δημήτρης, *Άρης Αλεξάνδρου, ο εξόριστος*, Αθήνα, Σοκόλης, ²2004.

Ρουμπάνη Ελένη, «Η δραματουργία του Άρη Αλεξάνδρου και η πρόσληψή της», Διπλωματική Διατριβή, Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, ΠΜΣ Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, 2018.

Σαμαρά Ζωή, «Αισθητική του ατελούς: Συμβολή στη σημειωτική του θεατρικού κειμένου», περ. *Φιλολόγος*, τχ. 56 (Καλοκαίρι), 1989.

Σιαφλέκης Ζαχαρίας Ι (επιμ.), *Γραφές της μνήμης: Σύγκριση-Αναπαράσταση-Θεωρία*, Gutenberg και Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας, Αθήνα, 2011.

Σιαφλέκης Ζαχαρίας Ι., *Η εύθραυστη αλήθεια. Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*, Gutenberg, Αθήνα, 1998.

Σοφία Μπόρα (αρχαιοθ.), «Αρχείο Α.Ε. 15/06 Αλεξάνδρου Άρης», ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ, <https://greekarchivesinventory.gak.gr/index.php/h9mb-tdm7-adz2>. [Ανυπόγραφο], «Το ελληνικό Δημόσιο απέκτησε τις ιστορικές επιστολές του Θεόδωρου Κολοκοτρώνη», εφημ. *Τα Νέα*, 20/11/2013.

Σταματίου Κώστας, «Εξομολόγηση». (απόσπασμα επιστολής σε πρώην φίλο), εφημ. *Τα Νέα*, 2 Δεκεμβρίου 1978.

Τζελέπη Έλενα (επιμ.), *Αντινομίες της Αντιγόνης. Κριτικές Θεωρήσεις του πολιτικού*, μτφ., Μιχάλης Λαλιώτης-Απόστολος Λαμπρόπουλος, Αθήνα, Εκκρεμές, 2018.

Τζιόβας Δημήτρης, «Λογοτεχνία και πρόσληψη», εφ. *Το Βήμα*, 18 Μαΐου 2003. <https://www.tovima.gr/2008/11/24/opinions/logotechnia-kai-proslipsi/> (ημ. επίσκεψης 22/07/2024)

Τζιόβας Δημήτρης, *Από το λυρισμό στο μοντερνισμό. Πρόσληψη, ρητορική και ιστορία στη νεοελληνική ποίηση*, Νεφέλη, Αθήνα, 2005.

Τριαρίδης Θανάσης, «Ήταν ο Άρης Αλεξάνδρου αναρχικός;», <https://www.kathimerini.gr/culture/561347785/itan-o-aris-alexandroy-anarchikos/>

Τσακνιάς Σπύρος, «Κριτική παρουσίαση Σπύρου Τσακνιά», εφημ. *Το Βήμα* 02/08/1998. <https://roides.wordpress.com/2016/08/14/14aug16/> .

Τσακνιάς Σπύρος, «Μνήμη Άρη Αλεξάνδρου (1922-1978)», *Δακτυλικά αποτυπώματα. Κριτικά κείμενα*, Αθήνα, Καστανιώτη, 1983.

Τσιριμώκου Λίζυ, «Το τελευταίο τσιγάρο» στο *Ιστορική πραγματικότητα και νεοελληνική πεζογραφία 1945-1995*, επιμ. Θ. Καλογιάννη, Αθήνα, Σχολή Μωραΐτη. Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1995

Φραγκιάς Αντρέας, «Μια μαρτυρία για τον άνθρωπο», περ. *Διαβάζω*, τχ. 212, 29 Μαρτίου 1989.

