

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΤΗΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΑΣ & ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΚΗΣ
ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΕΙΟΝΟΜΙΑΣ, ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΟΝΟΜΙΑΣ ΚΑΙ ΜΟΥΣΕΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**«Η ΛΑΤΡΕΙΑ ΤΟΥ ΔΙΟΝΥΣΟΥ ΚΑΙ Η ΣΥΝΔΕΣΗ ΤΗΣ ΜΕ ΤΗΝ
ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ»**

Υποψήφια: Κωνσταντίνα- Χρύσα Σκαλή (B2017098)

Επιβλέπουσα: Ευδοκία Λεοντιάδου

ΚΕΡΚΥΡΑ 2022



*Χάλκινο αναθηματικό τραγικό προσωπείο. 4ος αι. π.Χ. Αρχαιολογικό Μουσείο Πειραιά.

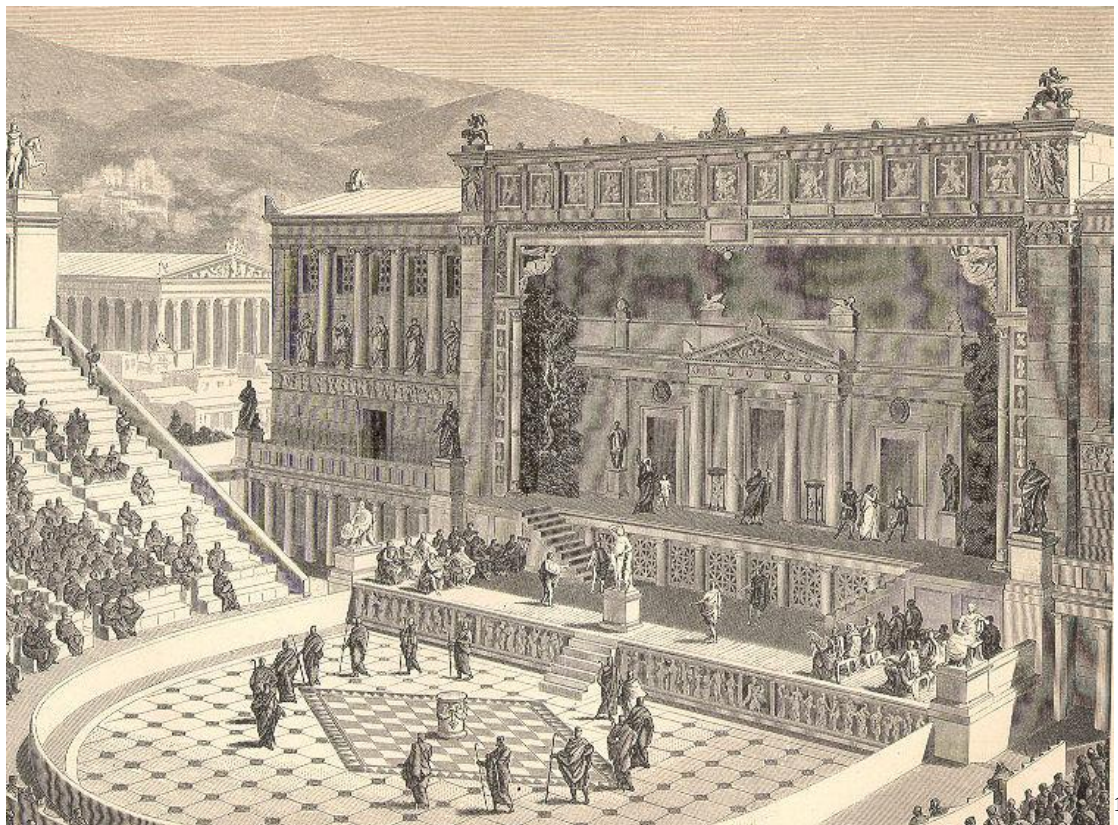
Περιεχόμενα

3

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	3
Η ΚΑΤΑΓΩΓΗ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ	10
Αισχύλος.....	20
Η θεατρική τέχνη του Αισχύλου	28
Άνθρωποι και θεοί	31
Η τέχνη του Αισχύλου	33
Σοφοκλής.....	31
Διαγραφή χαρακτήρων	39
Δραματική τεχνική	41
Ηθική	44
Ευριπίδης	48
Συνοχή και ρεαλισμός στη διαγραφή των χαρακτήρων.....	53
Βάκχες	55
Βιβλιογραφία	57

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η θυμέλη, ο βωμός δηλαδή όπου θυσιάζονταν ιερά σφάγια ως έκφραση λατρευτική προς τον Διόνυσο, ήταν ο πυρήνας του αρχαίου ελληνικού θεάτρου - ήταν όμως ταυτόχρονα και η μήτρα όπου κυοφορήθηκε το ύψιστο καλλιτεχνικό δημιούργημα της ελληνικής αρχαιότητας: το αρχαίο δράμα.



Σύμφωνα με τον Χουρμουζιάδη (2005) η σύνδεση του «διθυράμβου» με τον Διόνυσο είναι αδιαμφισβήτητη, αφού με αυτόν τον θεό συναρτάται η αρχαιότερη αναφορά του όρου σε ένα ενδεικτικό απόσπασμα του Αρχίλοχου όπου ο ποιητής ισχυρίζεται ότι μπορεί, αν πυρακτωθεί, από το κρασί να χοροστατήσει στην εκτέλεση ενός διθυράμβου, « του ωραίου άσματος του Διονύσου». Στο ίδιο απόσπασμα μάλιστα η χρήση του *ἐξάρξαι*, νοηματικά ταυτόσημου με το αριστοτελικό *ἐξαρχόντων*, καθιστά το συσχετισμό των δύο μαρτυριών υποχρεωτικό. Πέρα όμως από τη λεκτική σύμπτωση είναι κυρίως η ταύτιση μιας λανθάνουσας ιδέας κοινής και στα δύο κείμενα, που τους προσδίδει ιδιαίτερο βάρος ως προς το πρόβλημα της

1 Το Θέατρο του Διονύσου κατά τη ρωμαϊκή εποχή (αναπαράσταση).

καταγωγής του συγκεκριμένου δραματικού αυτού είδους: και ο Αρχίλοχος και ο Αριστοτέλης, για την εκτέλεση του «διθυράμβου» υπονοούν τη διάκριση ατόμου και ομάδας, μιας δομικής δυάδας καθοριστικής στη γενετική φάση της τραγωδίας.

Η παρουσία του όρου «διθύραμβος» και μάλιστα με ενδιαφέρουσες λειτουργικές συνδηλώσεις, σε κείμενο του Αρχιλόχου αποκτά ζωτική σημασία, αν συνδυασθεί με την πληροφορία που περιέχεται σε μια άλλη επιγραφή, το βιογραφικό «Πάριο Χρονικό», ότι ο ποιητής αγωνίστηκε, κάτω από πολύ αντίξοες συνθήκες, να εισαγάγει στην πατρίδα του τη λατρεία του Διονύσου.

Φυσικά, δεν είναι εύκολο να αποσυνδεθεί από τις τελετουργίες της συγκεκριμένης λατρείας η συμβολή της εκτέλεσης του διθυράμβου. Εξάλλου και άλλες μαρτυρίες - όπως του Πινδάρου, του Αισχύλου και του Ευριπίδη - που επίσης συνδέουν τον διθύραμβο με τον Διόνυσο δεν αφήνουν αμφιβολία για τη χρήση του χορικού αυτού άσματος σε λατρευτικές εκδηλώσεις (Χουρμουζιάδης, 2005).

Πιο συγκεκριμένα, το πλέγμα των διθυράμβων που εκτελούνταν κατά τη θυσία ενός τράγου, όπως αναφέρει η Sourvinou-Inwood (2008), στην τελετή του ξενισμού του θεού, απέκτησε σταδιακά νέες μορφές, διαχωρίστηκε από τις θυσιαστήριες τελετές και μετεξελίχθηκε σε αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε ως “πρωτοτραγωδία”, ένα μόρφωμα που περιλάμβανε έναν υποκριτή που απήγγελε αυτοπροσώπως και έναν Χορό χωρίς προσωπείο.

Όπως υποστηρίζει και ο Μαυρόπουλος (2005) γενικά τυγχάνει αποδοχής η θεωρία ότι η δραματική ποίηση έχει την αφετηρία της στο «διθύραμβο». Η μέθη, με τη σύγχυση που προκαλούσε στο εσωτερικό των λατρευτών, τους οδηγούσε σε λατρευτικές οργιαστικού τύπου

εκδηλώσεις ανάλογα με ό,τι αντίστοιχο ανακαλούνταν στη μνήμη τους από τα περιστατικά της μυθολογούμενης βιοματικής εμπειρίας του Διονύσου.

Ο «διθύραμβος» ήταν αυτοσχέδιο αρχικά υμνητικό είδος, που άρχισε να διαμορφώνεται σε ξεχωριστό είδος λυρικής έκφρασης από το 600 π.Χ. περίπου σε διάφορες ελληνικές περιοχές, ιδιαίτερα σε εκείνες όπου η λατρευτική για τον Διόνυσο τελετουργία ήταν πιο έντονη. Δεν μας έχουν σωθεί κείμενα των αρχικών αυτών «διθυράμβων», αλλά ελάχιστα μόνο δείγματα. Ωστόσο, μας σώζονται πολλά ονόματα διθυραμβοποιών: του Λάσου από την Ερμιόνη, που έζησε στην Αθήνα, στην αυλή της «τυραννίδας» των Πεισιστρατιδών και λέγεται ότι εκεί τελειοποίησε το είδος αυτό ποίησης· του Λαμπροκλή από την Αθήνα· του Πρατίνα από τον Φλιούντα· του Διαγόρα από τη Μήλο· του Μελανιπίδη του πρεσβύτερου που νίκησε σε αγώνα διθυράμβων στην Αθήνα στις αρχές του 5ου αιώνα π. Χ.· του Μελανιπίδη του νεότερου, που πέθανε στο τέλος του ίδιου αιώνα στη Μακεδονία· του Κινησία από την Αθήνα· του Φιλόξενου, που γεννημένος στο τέλος του 5ου προχριστιανικού αιώνα, έγραψε στις Συρακούσες το ποίημα «*Κύκλωψ*», που έμοιαζε με δραματικό έργο· του σύγχρονου του προηγούμενου Πολύειδου· του Τιμόθεου από τη Μίλητο που με τους νεοτερισμούς του έδωσε δραματική υπόσταση στο «διθύραμβο»· του Τελέστη από το Σελινούντα, που έζησε ως τη βασιλεία του Φιλίππου Β' της Μακεδονίας και που οι «διθύραμβοι» του θεωρούνταν η τελευταία λάμψη του ποιητικού αυτού είδους· του Λικούμιου, από τη Χίο που σύνθεσε «διθυράμβους», όχι για να ψάλλονται, αλλά για να διαβάζονται.

Ο «διθύραμβος» με τους σταδιακούς μετασχηματισμούς του θεωρείται το μεταβατικό στάδιο για μετατροπή των λατρευτικών εκδηλώσεων για τον Διόνυσο και δραματικό έντεχνο είδος. Συμπληρωματικά υποστηρίχθηκαν απόψεις με τις οποίες η απαρχή της δραματικής

ποίησης της αρχαιότητας δεν ανάγονται μόνο στο «διονυσιακό διθύραμβο», αλλά και στις εκδηλώσεις του ενστίκτου της αναπαραγωγής· αυτή η θεώρηση, που τονίζει τα στοιχεία τα προερχόμενα από αυτό (τα οργιαστικά, τα μιμικά, τα ορχηστρικά, τα φαλλικά, η ωδή και ο λόγος), δηλώνει την καταγωγική σχέση της αρχαίας ελληνικής δραματικής ποίησης με λατρευτικές ενέργειες.

Ενώ η διθυραμβική ποίηση αναπτύχθηκε αυτοτελώς ή μεταβιβαστικά σε πολλές ελληνικές περιοχές, η διαμέσου της διαμόρφωση της δραματικής ποίησης έγινε στην Αθήνα. Κατά το Θεμίστιο (του 4^{ου} αιώνα μ. Χ. από την Παφλαγονία της Μ. Ασίας) είναι «τραγωδίας εύρεται μὲν Σικυώνιοι, τελεσιουργοὶ δὲ ἄττικοι ποιηταί». Τον ιδιότυπο χαρακτήρα του προσταδίου της δραματικής ποίησης, του «διθυράμβου», τον βλέπουμε σε ένα απόσπασμα που σώθηκε από τη χαμένη τραγωδία του Αισχύλου «*Ἡδωνοί*»:

Άλλος κρατά στα χέρια του αυλούς, έργο του τόρνου, / και εκτελεί με τα δάχτυλά του μελωδία που ξεσηκώνει τη μανία· / άλλος κάνει θόρυβο με χαλκόδετα κύμβαλα. Ο ήχος της κιθάρας αλαλάζει/ κι ακούονται από ότι φαίνεται φθόγγοι που μιμούνται τους φοβερούς μυκηθμούς των τάρων / και ο κρότος του τυμπάνου, παρόμοιος με βροντή που βγαίνει από το βάθος της γης, σκορπά τον τρόπο.

Θα πρέπει να αναφερθεί ότι ο Θέσπης υπήρξε η γέφυρα για τη μετάβαση από το «διθύραμβο» στη «δραματική ποίηση». Έκανε ένα νεοτερισμό στον πρώτο και άνοιξε το δρόμο για την έναρξη και την εξέλιξη της δεύτερης. Δηλαδή ή απέσπασε κάποιον από τα μέλη του χορού ή έπαιξε προσωπικά ο ίδιος το ρόλο που προέκυψε από το νεοτερισμό του· Το επιλεγμένο από τον ίδιο πρόσωπο ή ο ίδιος παρίστανε τον υμνούμενο θεό Διόνυσο και διαλεγόταν με το

χορό με αναφορά σε λεπτομέρειες, ευχάριστες ή δυσάρεστες της προσωπικής ζωής του ή άλλων θεοτήτων και ηρώων της μυθικής παράδοσης· το υλικό αυτό άνοιγε μια σειρά ερωταποκρίσεων και με τον τρόπο αυτό αναπτυσσόταν διάλογος.

Ο διθυραμβικός χορός, που ήδη ήταν συναισθηματικά φορτισμένος με την υμνητική προς το θεό του κρασιού προδιάθεσή του, τροφοδοτούνταν από το διάλογο με το πρόσωπο που παρίστανε το Διόνυσο και, χωρίς να εγκαταλείπει τη μουσικοχορευτική υπόστασή του, άρχισε να υιοθετεί τον προφορικό διάλογο, όπως αυτός λειτουργούσε στην καθημερινή ζωή των ανθρώπων. Σύμφωνα με τον Moretti (2004) στην κλασική Αθήνα, όπου διθυραμβικοί χοροί ανδρών και παιδιών διαγωνίζονταν στα Μεγάλα Διονύσια και στα Θαργήλια, κάθε ομάδα περιλάμβανε πενήντα άτομα. Αναπτύσσονταν σε κύκλο, από όπου και η ονομασία «κύκλιος χορός», σε αντίθεση με τον τετράγωνο χορό που συνόδευε τα δράματα.

Ο νεοτερισμός του Θέσπη ήταν η «γενέθλια πράξη» της αρχαίας ελληνικής δραματικής ποίησης· Εύλογα έχει χαρακτηριστεί από κάποιους «γενάρχης» της ή «πατέρας» της. Ο Θέσπης σεβάστηκε την ιδιαιτερότητα του «διθύραμβου» ως ποιητικού είδους, τη μουσική χάρη του που εξυπηρετούνταν από «χορό» εμπνεόμενων από θεϊκή μανία προσώπων και ευρισκόμενων σε κατάσταση έκστασης και από διάφορα πνευστά, έγχορδα ή κρουστά μουσικά όργανα· προσδίδοντας στις διθυραμβικές παραστάσεις του στην Αθήνα το θεατρικό διάλογο. Η πρωτοβουλία του Θέσπη ευτύχησε να έχει άξιους συνεχιστές όταν ο «τύραννος» της Αθήνας Πεισίστρατος καθιέρωσε στην πόλη του δραματικούς αγώνες ετήσιους με την αναδιοργάνωση της γιορτής των «Μεγάλων Διονυσίων» (534 π.Χ.). Τότε γύρω στο 500 π.Χ. αναδείχθηκαν οι Αθηναίοι, Φρόνιχος και Χοιρίλος και Φλιάσιος ο Πρατίνας. Δυστυχώς δεν έχουν σωθεί τα έργα τους, που κατά την παράδοση ήταν πολλά και με ποιότητα.

Η κορύφωση της δραματικής ποίησης έγινε στην Αθήνα της «κλασικής περιόδου» της αρχαίας ελληνικής γραμματείας. Τότε αναδείχθηκαν οι μεγάλοι ποιητές τραγωδιών και κωμωδιών: ο Αισχύλος, ο Σοφοκλής, ο Ευριπίδης, ο Αριστοφάνης και αργότερα ο Μένανδρος. Ευτυχώς ένα μικρό τμήμα από τα δραματικά έργα που συνέθεσαν οι ποιητές αυτοί μας σώζεται, για να έχουμε από αυτά πνευματική απόλαυση (Μαυρόπουλος,2005).

Η ΚΑΤΑΓΩΓΗ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ

Η ιστορία της ελληνικής τραγωδίας σύμφωνα με τις μαρτυρίες που έχουμε αρχίζει το 472 π. Χ. με τους *Πέρσες* του Αισχύλου. Λίγα πράγματα γνωρίζουμε για την ως τότε σταδιοδρομία του ποιητή, όπως λιγοστές είναι και οι μαρτυρίες για ένα ή δύο από τους συγχρόνους του. Μας σώζεται ακόμη μια χρονολογία (536/553) για τη θέσπιση ενός αγώνα τραγωδίας στα Μεγάλα Διονύσια. Οι αρχές της τραγωδίας τοποθετούνται στον 6ο αιώνα. Τόσο περίπλοκες, ωστόσο, και ασαφείς είναι οι μαρτυρίες μας, και τόσο διαφορετικές είναι οι θεωρίες που προτάθηκαν.

Κατά τον Meier (1997) αυτό που γνωρίζουμε είναι ότι η γιορτή αποτελούσε για τους Έλληνες σημαντικό συνδετικό κρίκο των πολιτών, που ίσως είχαν ανάγκη την τραγική ποίηση, για να απομακρύνονται από την καθημερινότητα, να αποκτούν ισορροπία και να εξετάζουν τις αρχές της ύπαρξής τους. Όπως ορθά επισημαίνει ο Μαρκαντωνάτος (2012), έχει πλέον εμπεδωθεί η πεποίθηση μεταξύ των μελετητών της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας ότι το θέατρο, ιδίως στη διάρκεια του 5ου αιώνα π .Χ. λειτούργησε ως πανίσχυρος πολλαπλασιαστής της δημοκρατικής ιδεολογίας μέσα από την παράσταση πολυάριθμων μυθολογικών ιστοριών. Ο Pelling (2010) αναφέρει ότι η Αθήνα ήταν μια πόλη πλούσια σε γιορτές: η συμμετοχή σε αυτές σήμαινε ότι κάποιος ήταν πολίτης. Οι θεατρικές γιορτές προς τιμήν του Διονύσου συγκαταλέγονταν στα κορυφαία γεγονότα της ταυτότητάς της, και η συγκεκριμένη εικόνα για τον εαυτό της προερχόταν ως ένα βαθμό από την καλλιέργεια, τη γνώση, την εκλέπτυνση, τη δεξιότητα και την εμπειρία να αναγνωρίζει την αξία.

Σύμφωνα με τον Scullion οι σύγχρονες συζητήσεις για το πρόβλημα των απαρχών έχουν ως βάση τους τις σχετικές αναφορές στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη. Τα χωρία που μας ενδιαφέρουν είναι τα εξής:

«Τόσο λοιπόν η τραγωδία όσο και η κωμωδία άρχισαν με αυτοσχεδιασμούς. Η τραγωδία ξεκίνησε από τους εξάρχοντες στο διθύραμβο και η κωμωδία από τους εξάρχοντες στα φαλλικά τραγούδια, που και σήμερα διατηρούνται σε πολλές πόλεις ως καθιερωμένη γιορτή. Σιγά σιγά η τραγωδία προόδευσε, γιατί οι ποιητές ανέπτυσαν όλα εκείνα τα στοιχεία που καταφανώς της ήταν οικεία. Έτσι, λοιπόν, η τραγωδία ύστερα από πολλές αλλαγές έπαψε να μεταβάλλεται, αφού βρήκε την οργανική της τελείωση. Πρώτος ο Αισχύλος αύξησε τον αριθμό των ηθοποιών από ένα σε δύο. Ελάττωσε τη σημασία του χορού και ανέδειξε το διάλογο σε κύριο μέρος της τραγωδίας. Ο Σοφοκλής αύξησε τον αριθμό των υποκριτών σε τρεις και εφεύρε τη σκηνογραφία. Απέκτησε επίσης η τραγωδία και μεγαλοπρέπεια· αφήνοντας τους μικρούς μύθους και την κωμική διατύπωση που είχε, επειδή πέρασε από το σατυρικό στάδιο, βρήκε τέλος τον υψηλό της τόνο· ακόμη και το τροχαϊκό μέτρο έγινε ιαμβικό. Επειδή η ποίηση ήταν σατυρική, στην αρχή μεταχειρίζονταν τροχαϊκό τετράμετρο γιατί αυτό ταίριαζε περισσότερο προς τη χορευτική μορφή της ποίησης...» (1449a9-23).

«Οι μεταβολές λοιπόν της τραγωδίας και εκείνοι που τις πραγματοποίησαν μας είναι πράγματα γνωστά. Η ιστορία όμως της κωμωδίας μας διέφυγε, γιατί από την αρχή δεν της έδωσαν μεγάλη προσοχή. Χορό κωμωδίας μάλιστα κάπως αργά έδωσε ο άρχων (ο επώνυμος), ως τότε τον χορό αποτελούσαν ερασιτέχνες. Όταν όμως η κωμωδία απέκτησε συγκεκριμένη μορφή, από τότε μνημονεύονται οι κωμικοί, όπως λέγονται ποιητές». Ποιος όμως εφεύρε τα

προσωπεία ή τον πρόλογο ή τον αριθμό των ηθοποιών και τα παρόμοια δεν γνωρίζουμε (1449a34-1449b5).

Τα σωζόμενα έργα του Αισχύλου μας προσφέρουν στοιχεία, τα οποία επιζητούν μια ερμηνεία. Υπάρχει καταρχήν ο χορός με μια συγκεκριμένη δραματική ταυτότητα. Τα χορικά άσματα είναι περίτεχνα και εκτενή. Στην προ-αισχύλεια τραγωδία μάλιστα θα πρέπει να κατέχουν ακόμη μεγαλύτερη έκταση, αφού ο Αριστοτέλης μας πληροφορεί ότι ο Αισχύλος μείωσε τα χορικά και έδωσε προτεραιότητα στον απαγγελλόμενο λόγο. Για τα πρωιμότερα έργα απαιτούνται μόνο δύο υποκριτές. Λέγεται ότι ο ίδιος ο Αισχύλος πρόσθεσε τον δεύτερο υποκριτή και είτε αυτός είτε ο Σοφοκλής τον τρίτο, αφού ο Αισχύλος χρησιμοποιεί τρεις υποκριτές στα τελευταία έργα του. Οι υποκριτές απαγγέλλουν ρήσεις, οι οποίες συχνά διακρίνονται για την έκταση και την τυπική μορφή τους, αλλά επίσης συνδιαλέγονται με τον κορυφαίο του χορού ή με τον άλλο υποκριτή. Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά είναι τα χωρία με διάλογο στίχο προς στίχο, η στιχομυθία, η οποία σαν την αφηγηματική ρήση παραμένει μια μορφολογική σύμβαση της τραγωδίας σε όλο το χρονικό διάστημα που μπορούμε να εποπτεύσουμε και είναι πιθανόν ότι ανάγεται στις πρωιμότερες φάσεις της. Τα έργα (με εξαίρεση τον *Αγαμέμνονα*) έχουν μέτρια έκταση, λίγο παραπάνω από 1000 στίχους.

Είναι εύκολο να απαριθμήσουμε τις επιδράσεις που συνέβαλαν προς αυτή την κατεύθυνση: Α) Η τραγωδία αντλούσε, με λίγες εξαιρέσεις, τις υποθέσεις από τη μυθολογία. Αυτές τις ιστορίες τις βρίσκουμε στην επική ποίηση, στον Όμηρο, σε άλλα χαμένα έπη. Και ο Αριστοφάνης, με το αλάνθαστο ένστικτό του θεώρησε την ομηρική πραγμάτευση του μύθου σαν πρωτόπλασμα της τραγωδίας. Αλλά τον μύθο τον είχαν πραγματευθεί και οι λυρικοί ποιητές. Φαίνεται ότι, ήδη από ένα πρώιμο στάδιο, οι ύμνοι, όπως και τα άλλα είδη χορικής λυρικής

ποίησης, περιείχαν κανονικά μια αφήγηση, την οποία ανέπτυξε σε μεγάλη κλίμακα ο Στησίχορος. Θα μπορούσε κανείς να πει ότι οι μυθικές ιστορίες έφτασαν στους τραγικούς έτοιμες σε γενικές γραμμές από το έπος και τη λυρική ποίηση για τη δραματοποίηση τους. Β) Τα χορικά άσματα της τραγωδίας, σύνθετα στη μετρική και πλούσια στη γλώσσα τους, γραμμένα σε μία λογοτεχνική διάλεκτο που δεν είναι γνήσια αττική ανάγονται στη χορική λυρική παράδοση των Πελοποννησίων και των Ελλήνων της Δύσης. Η Αττική δεν είχε μεγάλη παράδοση σε αυτό το είδος. Γ) Για την επιβλητική ρητορική των απαγγελλομένων ιαμβικών τρίμετρων θα πρέπει να στραφούμε αλλού. Ο Αριστοτέλης πίστευε – ίσως επρόκειτο για εικασία - ότι το αρχικό διαλογικό μέτρο της τραγωδίας ήταν ο τροχαϊκός τετράμετρος. Και ο τετράμετρος και ο τρίμετρος είχαν αναπτυχθεί στην Ιωνία, στα χέρια του Αρχίλοχου και των διαδόχων του, αλλά οι τραγικοί τρίμετροι οφείλουν περισσότερα στο Σόλωνα, ο οποίος στην καμπή του 7ου προς τον 6ο αιώνα είχε εξυψώσει το μέτρο σε μέσο πολιτικής προτροπής.

Είναι εύκολο να απαριθμήσουμε αυτές τις επιδράσεις, αλλά πάνω σε τι άσκησαν την επιρροή τους; Λίγοι θα συμφωνούσαν σήμερα με την άποψη του Mugray για την καταγωγή της τραγωδίας από ένα τελετουργικό θρησκευτικό δράμα. Ο Αριστοτέλης, δεν ξέρουμε με βάση ποια στοιχεία πίστευε ότι η τραγωδία δημιουργήθηκε από τους αυτοσχεδιασμούς των εξαρχόντων των διθυράμβων. Παρά την έγνοια μας για τον πρώιμο διθύραμβο μπορούμε να υποθέσουμε ότι το βάρος της ερμηνείας έπεφτε στον κορυφαίο, ενώ η κύρια λειτουργία του χορού ήταν να απαγγέλλει συμβατικές επωδούς. Αλλά με ποίον τρόπο μια χορική παράσταση, ακόμη και αν συνοδεύεται από μιμητικές κινήσεις (την έκταση των οποίων δεν μπορούμε να προσδιορίσουμε) έγινε δράμα; Υπήρχε μια παράδοση, προφανώς γνωστή στον Αριστοτέλη (μολονότι δεν αναφέρεται στα σωζόμενα έργα του), διαδεδομένη στην ελληνιστική περίοδο και

αποδεκτή από τον Οράτιο στην *Ars Poetica* (275/7), η οποία απέδιδε αυτήν την εξέλιξη σε κάποιον Θέσπη στην Αττική. Υπάρχουν πολλές ασάφειες και ποικίλες εκδοχές, αλλά θα πρέπει να υποθέσουμε ότι αυτός διαχώρισε τον εαυτό του από το χορό του οποίου ηγούνταν, υποδύθηκε ένα δραματικό ρόλο και απευθυνόταν στο χορό. Με άλλα λόγια σταμάτησε να τραγουδά μια ιστορία και άρχισε να την παριστάνει. Εισήγαγε την καινοτομία του στην Αθήνα στα μέσα του 6ου αιώνα ή αργότερα, όπου συνέχισε τις παραστάσεις του και μετά τη θέσπιση των δραματικών αγώνων.

Ο ρόλος του ηθοποιού αρχικά σχετιζόταν στενά με το χορό. Ο ηθοποιός ονομαζόταν «υποκριτής». Ο ηθοποιός εξηγούσε τα περίπλοκα σημεία της μυθικής ιστορίας, εν μέρει ίσως με ένα απαγγελλλόμενο πρόλογο. Αν η πρώτη τραγωδία είχε πρόλογο είναι ένα θέμα που επίσης αμφισβητείται, αφού δύο από τα σωζόμενα έργα του Αισχύλου, μεταξύ των οποίων και το αρχαιότερο, αρχίζουν με την πάροδο του χορού. Πολλά συνηγορούν, ωστόσο, για την άποψη της υποκριτικής σημαίνει «αποκρινόμενος». Ο ηθοποιός απαντά στις ερωτήσεις του χορού και δίνει την αφορμή για τα άσματα του. Απαντά με μια εκτενή ρήση σχετικά με την κατάστασή του ή άλλοτε, όταν εμφανίζεται ως αγγελιοφόρος με μια αφήγηση καταστροφικών γεγονότων, συμμετέχει σε ένα γρήγορο διάλογο με τη μορφή ερωταποκρίσεων. Όπως ήταν φυσικό, η μεταμόρφωση του επικεφαλής του χορού σε ηθοποιό είχε ως επακόλουθο να αποκτήσει και ο χορός μια συγκεκριμένη δραματική ταυτότητα, κάτι αρκετά εύκολο, αν ένας χορός πολιτών γινόταν ο εκπρόσωπος της πόλης τους. Αυτή η εξελικτική πορεία που σκιαγραφήσαμε μολονότι αόριστη, είναι αρκετά αληθοφανής.

Ο Θέσπης ήταν Αθηναίος, και η τραγωδία γενικά θεωρούνταν αττικό δημιούργημα. Αλλά ο Αριστοτέλης μας αναφέρει ότι κάποιοι από τους Δωριείς της Πελοποννήσου έγειραν

αξιώσεις ως προς τη γέννησή της. Υπάρχουν πράγματι κάποιες ασαφείς μαρτυρίες αναφορικά με την τραγωδία από εκείνα ακριβώς τα μέρη της Πελοποννήσου που ήταν πλησιέστερα στην Αττική από την Κόρινθο, τη Σικυώνα και τον Φλειούντα. Στην Κόρινθο ο Αρίων ήταν μια σημαντική μορφή στα χρόνια του Περίανδρου: η συμβολή του στην εξέλιξη του διθυράμβου από πρωτόγονο αυτοσχεδιασμό σε μια περίτεχνη μορφή τέχνης είναι αναμφισβήτητη. Ο Ηρόδοτος μας λέει αυτό και μόνο, αλλά ένας μεταγενέστερος συγγραφέας αναφέρει τον Σόλωνα στις ελεγείες του σαν πηγή για το ότι ο Αρίων «παρουσίασε το πρώτο δράμα τραγωδίας». Δεν είναι πιθανόν ότι ο Σόλων χρησιμοποίησε αυτήν την έκφραση, αλλά πρέπει να έχει πει κάτι που την προκάλεσε. Το λεξικό της Σούδας (ακολουθώντας τον Ηρόδοτο) αναφέρει τη συμβολή του Αρίωνα στη διαμόρφωση του διθυράμβου, αλλά επίσης λέει ότι ήταν ο ευρετής του τραγικού τρόπου, ότι και αν σημαίνει αυτό και ότι παρουσίασε επί σκηνής σατύρους που μιλούσαν έμμετρα. Μολονότι όλες αυτές οι μαρτυρίες είναι συγκεχυμένες (οι τελευταίες λέξεις μοιάζουν με απόσπασμα κωμωδίας), ο συνδυασμός τραγωδίας, διθυράμβου και σατύρων σε μια πληροφορία οπωσδήποτε κάτι υπαινίσσεται. Στη γειτονική Σικυώνα, μας πληροφορεί ο Ηρόδοτος, ο τύραννος Κλεισθένης, κατά τη διάρκεια πολέμου με το Άργος, θέλοντας να εξαλείψει τη λατρεία του Αργείου ήρωα, τα πάθη του οποίου τιμούσαν με τραγικούς χορούς, απέδωσε αυτούς τους χορούς στο Διόνυσο. Ποια στοιχεία αυτών των χορών οδήγησαν τον φίλο του Σοφοκλή να τους χαρακτηρίσει τραγικούς; Τέλος, ο Πρατίνας από τον Φλειούντα λέγεται ότι ήταν ο πρώτος που συνέθεσε σατυρικά δράματα και εικάζεται ότι τα εισήγαγε από τη γενέτειρά του στην Αθήνα, όπου ασχολήθηκε και με τη σύνθεση τραγωδιών στις αρχές του 5ου αιώνα. Το ένα πρόβλημα οδηγεί το άλλο. Δεν μπορούμε αβασάνιστα να παραβλέψουμε τις μαρτυρίες της *Ποιητικής* του Αριστοτέλη, όχι μόνο μας πληροφορεί ότι η τραγωδία γεννήθηκε

«από τον εξαρχόντων των διθυράμβων», αλλά επίσης χρησιμοποιεί, με τρόπο αινιγματικό, το επίθετο σατυρικός: αναφέρει ότι η τραγωδία, η οποία ξεκίνησε με σύντομους μύθους (πλοκές ή υποθέσεις) και «γελοία» γλώσσα απέκτησε αργότερα μεγαλοπρέπεια, όταν εγκατέλειψε τη σατυρική μορφή (η παράσταση), και προσθέτει ότι ο τετράμετρος χρησιμοποιήθηκε αρχικά επειδή η ποίηση ήταν σατυρική και περισσότερο ορχηστική. Είναι πιθανόν, αλλά όχι βέβαιο, ότι ο Αριστοτέλης εννοούσε πως η τραγωδία αναπτύχθηκε από τον διθύραμβο που τραγουδούσε και χόρευε ένας σατυρικός χορός. Αν πράγματι αυτή ήταν η άποψή του δεν μπορούμε να ξέρουμε αν όντως ήταν έτσι. Οι ανεξάρτητες από τον Αριστοτέλη μαρτυρίες για την ύπαρξη ενός σατυρικού χορού είναι λίγες ή ανύπαρκτες, αλλά είναι φυσικό να θυμηθούμε το λήμμα της Σούδας που σύνδεε τον Αρίωνα με τον διθύραμβο, την τραγωδία και τους σατύρους. Τα μέλη του τραγικού χορού ήταν τράγοι-τραγουδιστές (τραγωδοί). Η ονομασία αυτή οφείλεται στο γεγονός ότι τραγουδούσαν φορώντας δέρματα τράγων ή με έπαθλο ένα τράγο ή στο πλαίσιο μιας θυσίας τράγων; 'Η επειδή ήταν μεταμφιεσμένοι σε τραγόμορφους δαίμονες; Αυτή η άποψη μοιάζει ελκυστική, αλλά αντιμετωπίζει τη δυσκολία ότι οι αττικοί σάτυροι ή σειληνοί είχαν ουρά αλόγου. Αλλά ήταν και αυτοί τριχωτοί και φιλήδονοι. Ούτε άλλωστε πρέπει να απορρίψουμε αυτόν τον συσχετισμό απλώς και μόνο επειδή η τραγωδία απέκτησε τέλος, σοβαρότητα και αυστηρότητα. Εκτός από τη σύγχυση και τις αβεβαιότητες που δημιουργούν οι σχετικές με τους σατύρους μαρτυρίες βρισκόμαστε αντιμέτωποι και με ένα δίλημμα. Το γεγονός ότι στους τραγικούς αγώνες τρεις τραγωδίες ακολουθούνταν από ένα σατυρικό δράμα, ότι τα σατυρικά δράματα και τις τραγωδίες συνέθεταν οι ίδιοι ποιητές, αντλώντας από μια κοινή πηγή και τηρώντας τις ίδιες σε γενικές γραμμές συμβάσεις, σαφώς αποδεικνύει, ότι οι δύο αυτές δραματικές μορφές συνδέονταν γενετικά. Από την άλλη πλευρά τα μέλη του σατυρικού χορού

είχαν ήδη το προσωπείο και τη δραματική τους ταυτότητα, αυτή των σατύρων, κάτι που θα αποτελούσε σοβαρό εμπόδιο στο δραματικό επαναχαρακτηρισμό του, για να εμφανιστούν ως γέροντες (ή οτιδήποτε άλλο). Και μπορεί να υποστηριχθεί ότι από ένα σατυρικό χορό δεν μπορεί να αναπτυχθεί κανένα άλλο είδος δράματος εκτός από το σατυρικό δράμα, όπως και πράγματι αναπτύχθηκε πιθανόν στον Φλειούντα. Βέβαια, όπως παρατηρεί η Easterling (2007), διάφοροι τύποι σατύρων, όπως γνωρίζουμε από τις αγγειογραφικές παραστάσεις, είχαν συνδεθεί με τον Διόνυσο αρκετό καιρό πριν καθιερωθούν οι θεατρικές εορτές. Είναι όμως άδηλο: Σύμφωνα με τις μαρτυρίες που έχουμε δεν μπορούμε ούτε να καθορίσουμε τον βαθμό στον οποίο οι χορικές παραστάσεις στην Πελοπόννησο είχαν προσεγγίσει το δράμα, ούτε και να απαντήσουμε στο ερώτημα, αν ο διθύραμβος και η τραγωδία είχαν ένα κοινό σατυρικό παρελθόν με το σατυρικό δράμα. Και τα τρία είδη - τραγωδία, σατυρικό δράμα και κωμωδία - ήταν από την αρχή και παρέμειναν τμήμα της λατρείας του Διονύσου. Οι μύθοι που τραγούδησε ο διθύραμβος και έπειτα δραματοποίησε η τραγωδία είναι πιθανόν ότι αρχικά αντλούνταν από τη διονυσιακή παράδοση. Η παροιμιακή έκφραση ουδέν προς τον Διόνυσο, «καμία σχέση με τον Διόνυσο», δηλώνει ίσως ότι η εισαγωγή μη διονυσιακών μύθων ξεσήκωσε διαμαρτυρίες, αλλά αυτό είναι πιθανόν ότι συνέβη αρκετά νωρίς σε δύο επίπεδα. Στο επίπεδο της υπόθεσης η τραγωδία απομακρύνθηκε από τον Διόνυσο, αλλά η φύση και ο χαρακτήρας της, η ψυχολογική της αποτελεσματικότητα καθοριζόταν άραγε ακόμη σε κάποιο βαθμό από τη σχέση της με τη διονυσιακή λατρεία; Η ύπαρξη ενός πολιτικού παράγοντα είναι σχεδόν προφανής. Η λατρεία του Διονύσου ήταν δημοφιλής και θα υποστηρίχθηκε από τυράννους που αναζητούσαν λαϊκά ερείσματα. Κάποιες ενδείξεις μιας τέτοιας πραγματικότητας έχουμε ήδη διαπιστώσει στην Κόρινθο και στη Σικυώνα· και στην Αθήνα η καθιέρωση της τραγωδίας όφειλε πολλά στον

Πεισίστρατο και στους γιους του (υπό την προστασία των οποίων ο Λάσος από την Ερμιόνη έδρασε στον τομέα του διθυράμβου). Θα ήταν ίσως άδικο να θεωρήσουμε ότι τα κίνητρα τους ήταν καθαρά πολιτικά και ότι δεν είχαν ειλικρινές ενδιαφέρον να προαγάγουν αυτές τις νέες εξελίξεις στην παραδοσιακή χορική ποίηση που ήταν συνδεδεμένη με τη λατρευτική ζωή της αρχαϊκής Ελλάδας. Το πιθανόν όμως είναι ότι η περίοδος κατά την οποία η τραγωδία αποκτά εκείνο το μεγαλείο και τη σοβαρότητα στα οποία αναφέρεται ο Αριστοτέλης είναι η περίοδος της δημοκρατίας του Κλεισθένη· και μπορούμε να κάνουμε υποθέσεις, έστω και παρακινδυνευμένες, για την επιρροή που άσκησε στην τραγωδία το νέο κοινωνικό κλίμα, όπου η ευθύνη για τις σοβαρές αποφάσεις ανήκε στο σώμα των πολιτών που συγκεντρωνόταν στην Εκκλησία - κι έπειτα στις γιορτές, συναντιόνταν στο θέατρο του Διονύσου για να ακούσουν και να παρακολουθήσουν τις τραγωδίες.

Ασφαλώς ως το 472 η τραγωδία είχε αποκτήσει το σοβαρό πολιτικό (με κάποια έννοια) και θρησκευτικό χαρακτήρα της· αναμφίβολα στη λατρεία όφειλε αυτές τις μάσκες, οι οποίες σταδιακά γίνονταν όλο και λιγότερο κατάλληλες για το είδος των δραμάτων που συνέθεταν οι ποιητές. Δεν μπορούμε όμως να υποστηρίξουμε με απόλυτη βεβαιότητα ότι η τραγωδία δεν αποτελούσε η ίδια μια τελετουργική πράξη, επειδή δεν παρουσιάζει την αυστηρή επανάληψη που χαρακτηρίζει τη λατρεία, μολονότι οι τραγωδίες πράγματι ενσωμάτωναν τελετουργικά στοιχεία, αν το απαιτούσε η δράση(και τα στάσιμα συχνά έχουν τη μορφή ύμνων και χρησιμοποιούν τη γλώσσα τους). Ούτε θα έπρεπε να αποδώσουμε στον Διόνυσο συγχρόνως και τον αρχικό «γελοίο» χαρακτήρα της τραγωδίας, αλλά και την κατοπινή της σοβαρότητα, την οποία όφειλε σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό στο γεγονός ότι ερμήνευε μύθους εμπνευσμένους από τη θρησκεία και παρουσιασμένους με τρόπο λυρικό μέσα σε λατρευτικά συμφραζόμενα, όπως

επίσης και σε μία παράδοση σκέψης για τα μεγάλα ζητήματα της ανθρώπινης μοίρας και της θεϊκής δύναμης και εξουσίας, που κληροδοτήθηκαν στους τραγικούς από στοχαστές σαν τον Ησίοδο και τον Σόλωνα. Μέσα από αυτούς η παράδοση φτάνει στον Αισχύλο.

Πόσα όφειλε η τραγωδία στη μεγαλοφυΐα του Αισχύλου, πόσο δίκαιο είχε ο Murray να τον αποκαλέσει «δημιουργό της τραγωδίας» δεν είναι κάτι που μπορεί να αποδειχθεί αφού γνωρίζουμε τόσα λίγα για τους προγενέστερους και τους σύγχρονούς του. Είναι απλώς πιθανόν ότι τέσσερις μυθολογικοί τίτλοι έργων (ανάμεσα τους ένας *Πενθέας*) που αποδίδονται στον Θέσπη είναι γνήσιοι, αλλά τίποτα δεν μπορεί να ειπωθεί με βεβαιότητα για τον χαρακτήρα αυτών των δραμάτων. Ο Χοιρίλος είναι για μας σχεδόν ένα απλό όνομα: μαθαίνουμε ότι συμμετείχε σε δραματικό αγώνα στα 499/96 μαζί με τον Πρατίνα και τον Αισχύλο. Για τον Πρατίνα λέγεται ότι 32 από τα 50 δράματα του ήταν σατυρικά, πράγμα που, αν αληθεύει, σημαίνει ότι δεν δούλεψε αποκλειστικά μέσα στο κανονικό αττικό σχήμα του 5ου αιώνα. Με το όνομά του μας παραδίδεται ένα πολύ ενδιαφέρον απόσπασμα στο οποίο ένας χορός σατύρων διαμαρτύρεται γιατί τα λόγια τους τα πνίγει η συνοδεία του αυλού. Είναι απλή εικασία και μόνο ότι το απόσπασμα αυτό ανήκει σε σατυρικό δράμα και όχι στη λυρική ποίηση, και έχει πρόσφατα υποστηριχθεί, και είναι πιθανό ότι στην πραγματικότητα ανήκει στον όψιμο 5ο αιώνα και εσφαλμένα έχει αποδοθεί στον Πρατίνα. Για τον Φρύνιχο, ο οποίος κέρδισε την πρώτη του νίκη το 511/508 και θα πρέπει να ήταν μεγαλύτερος από τον Αισχύλο, γνωρίζουμε λίγο περισσότερα και έχουμε την εντύπωση πως ήταν μια σημαντική μορφή. Το 493, όταν επώνυμος άρχων ήταν ο Θεμιστοκλής, δίδαξε την τραγωδία *Μιλήτου Άλωσις* και για αυτό του το έργο μας λέει ο Ηρόδοτος καταδικάστηκε από τους Αθηναίους σε πρόστιμο, γιατί «θύμισε στους πολίτες τις δυστυχίες τους». Το 476 (πιθανόν), με χορηγό τον Θεμιστοκλή, κέρδισε το πρώτο βραβείο με

τοις *Φοίνισσες*, που είχαν ως θέμα τη ναυμαχία στη Σαλαμίνα. Επίσης δημιούργησε δράματα πάνω σε γνωστά μυθολογικά θέματα. Από τον Αριστοφάνη μαθαίνουμε ότι τα τραγούδια του ήταν ακόμα δημοφιλή στον όψιμο 5ο αιώνα. Αυτό όμως δεν αποτελεί σοβαρό λόγο για να αποδεχθούμε ότι τα έργα του ήταν περισσότερο λυρικά παρά δραματικά. Τί είδους δράματα συνέθεσε και με τι τραγικό περιεχόμενο δεν γνωρίζουμε, εκτός από το ότι δύο φορές πραγματεύθηκε σύγχρονα θέματα και προετοίμασε έτσι το δρόμο για τους *Πέρσες* του Αισχύλου (Winnigton-Ingram, 2003).

Αισχύλος

Ο πραγματικός θεμελιωτής της αττικής τραγωδίας είναι ο Αισχύλος (525/4-456). Για το λόγο αυτό κατατάσσεται στους κλασικούς, ενώ αντίθετα ο σχεδόν σύγχρονος του Πίνδαρος στους όψιμους αρχαϊκούς ποιητές. Και οι δύο μοιράζονται, όμως, τον ίδιο έντονο ηθικό και θρησκευτικό προβληματισμό, την προτίμηση για το υψηλό ύφος, τις μεγάλες περιόδους και τις εύστοχες μεταφορές. Ο Αισχύλος πολέμησε σε όλες τις μάχες των Περσικών πολέμων. Το 476/5(ή 471/0) και το 458 πήγε στην αυλή του Ιέρωνα των Συρακουσών. Μετά το θάνατό του στη Γέλα τιμήθηκε στην Αθήνα με ψήφισμα που απάλλασσε από τα έξοδα της χορηγίας όποιον δίδασκε δράματα του Αισχύλου. Παρόμοιο προνόμιο παραχωρήθηκε στο Σοφοκλή και τον Ευριπίδη μόνο μετά το 386. Ο Αισχύλος εμφανίστηκε στο θέατρο το 499/6 και το 484 κέρδισε την πρώτη από τις 13 νίκες του. Από την παραγωγή του γνωρίζουμε 82 τίτλους, από τους οποίους τουλάχιστον 79 είναι βέβαιοι. Εκτός από 450 αποσπάσματα σώζονται 7 τραγωδίες: *Πέρσες*, *Επτά επί Θήβας*, *Ικέτιδες*, *Ορέστεια*, η μοναδική σωζόμενη τριλογία του αττικού θεάτρου με τα έργα *Αγαμέμνων*, *Χοηφόροι*, *Ευμενίδες* και *Προμηθεύς δεσμώτης*.

Ο Αισχύλος δεν μοιραζόταν τη μοιρολατρική απαισιοδοξία πολλών αρχαϊκών ποιητών. Οι μεγάλες κοινωνικοπολιτικές μεταβολές στις οποίες συμμετείχε ενεργά τον οδήγησαν στην πεποίθηση ότι λαοί, πόλεις, οικογένειες και άτομα οδηγούνται στην καταστροφή μόνο όταν παραβιάζουν την τάξη και τη δικαιοσύνη του Δία.

Στο επίκεντρο του αισχύλειου δράματος βρίσκονται η πράξη και η ενοχή, η αναζήτηση μιας εξήγησης για τον τρόπο με τον οποίο ο καθένας είναι υπεύθυνος για τις πράξεις του, παρόλο που τα πάντα καθορίζονται από τη θέληση των θεών και ένα άτομο μπορεί να τιμωρηθεί για ένα

κληρονομικό αμάρτημα. Ο Αισχύλος πίστευε στην αιτιακή αλυσίδα *όλβος-κόρος-ύβρις-άτη*. Ο δράστης ενός εγκλήματος επωμίζεται αναπόφευκτα και τις συνέπειες του και η γνώση προέρχεται από τον πόνο. Το αναπτυγμένο ηθικό και θρησκευτικό συναίσθημα όμως απομακρύνει τον Αισχύλο από παραδοσιακές αντιλήψεις, π.χ. πίστη στο φθόνο των θεών: οι θεοί δεν φθονούν την ευδαιμονία, αλλά είναι αμείλικτοι στην τιμωρία της αδικίας. Ωστόσο, η παντοδυναμία τους δεν καταργεί την ανθρώπινη βούληση ούτε την επανακαθορίζει.

Η πλοκή των δραμάτων του Αισχύλου είναι στατική και ο χορός έχει κεντρική σημασία. Τα πρόσωπα παρουσιάζονται με αρχαϊκή μονολιθικότητα. Ωστόσο, ο Αισχύλος ήταν και ένας μεγάλος καινοτόμος: εισήγαγε τον δεύτερο υποκριτή, τη θεματική ενότητα της τριλογίας και αναρίθμητους σκηνικούς νεωτερισμούς.

Για τους αρχαίους ο Αισχύλος ήταν επίσης ο μεγαλύτερος σατυρικός δραματουργός. Τα σωζόμενα αποσπάσματα δείχνουν ότι αυτός ο κατεξοχήν *σεμνός* ποιητής μπορούσε να πραγματευθεί ελαφρά και αστεία θέματα με εξαιρετική επιδεξιότητα (Nesselrath, 2005).

Εντυπωσιακό σκηνικό θέαμα προσφέρουν τα έργα του Αισχύλου, ο οποίος κατά τους αρχαίους κριτικούς αποσκοπούσε στην *έκπληξιν* και η εμφάνιση αυτού του φαντάσματος, εμφάνιση που έχει προετοιμάσει ένας μαγικός κλητικός ύμνος, θα πρέπει να προκαλέσει αρκετή αίσθηση. Αλλά ο Δαρείος δεν εμφανίζεται τόσο για να προκαλέσει την έκπληξιν, όσο για να διδάξει άνω τελεία. Όχι μόνο επειδή γνωρίζει εκ των προτέρων την άλλη μεγάλη καταστροφή που επίκειται στις Πλαταιές, αλλά και επειδή μονάχα αυτός (μολονότι Πέρσης) κατανοεί το νόημα των γεγονότων και την ηθική τάξη, «γιατί βαρύς κριτής στέκει από πάνω ο Δίας που την υπέρμετρη έπαρση σκληρά κολάζει» (827 κ.ε.). Νωρίτερα στο δράμα η θεϊκή δύναμη θεωρείται

από τους Πέρσες σκληρή, άστατη και απρόβλεπτη. Ο τελικός κομμός - ένας τελετουργικός θρήνος με τη μουσική και την ορχηστρική του κίνηση - μπορεί να είναι η συναισθηματική κορύφωση του έργου, αλλά με την επανάληψη θεολογικών εννοιών και της δεισιδαιμονικής ατμόσφαιρας του προηγούμενου μέρους εξαίρει τις ανώτερες ηθικές αντιλήψεις της σκηνής του Δαρείου.

Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να πούμε δύο λόγια σχετικά με τη διαγραφή των δραματικών χαρακτήρων στο έργο του Αισχύλου. Είναι αυστηρή και περιορισμένη, σύμφωνα με την αρχαϊκή λιτότητα της θεατρικής δράσης. Ο βαθμός στον οποίο ο Αισχύλος ενδιαφερόταν για το χαρακτήρα καθ' αυτόν δεν είναι εύκολο να προσδιοριστεί. Έχει διατυπωθεί η άποψη - και είναι πολύ σωστή κατά τον Winnington-Ingram - ότι στον Αισχύλο ο χαρακτήρας είναι ο ρόλος του μέσα στο έργο και τίποτα παραπάνω.

Ο Αισχύλος συνδυάζει μια περίπλοκη τέχνη λεπτολογίας με μια μεγάλη δεξιοτεχνία στη δημιουργία συναρπαστικών, συναισθηματικά φορτισμένων εικόνων, που συχνά στηρίζονται στη δύναμη - ή την οξύτητα - της γλώσσας του. Και οι τρεις τραγικοί, με διαφορετικό, βέβαια, τρόπο ο καθένας, χρησιμοποίησαν το θέαμα και τη γλώσσα για τους δικούς τους σκοπούς και οι σκηνικές εικόνες του Αισχύλου είναι ιδιαίτερα εντυπωσιακές.

Η κυκλική σύνθεση διατρέχει όλο το έργο του Αισχύλου. Ένα άλλο τέχνασμα για την επίτευξη έμφαση αφορά στην εικονοποιία του. Χαρακτηριστική για τον Αισχύλο είναι η διατήρηση μιας εικόνας ή ορισμένων εικόνων σε όλο το μήκος του έργου: Στους *Επτά το πλοίο* της πολιτείας, στις *Ικέτιδες* τα αρπαχτικά πουλιά, στην *Ορέστεια* δίχτυα και βρόχοι, ένα ολόκληρο πλέγμα μεταφορών από το κυνήγι και την αλιεία. Αλλά αυτά δεν είναι παρά

μερικότερες εκδηλώσεις ενός γενικότερου φαινομένου. Λέξεις ή ομάδες λέξεων που δηλώνουν ένα σημαντικό θέμα επαναλαμβάνονται συχνά σε σημεία όπου δίδεται έμφαση. Για παράδειγμα στην *Ορέστεια* βρίσκουμε λέξεις που δηλώνουν την κυριαρχία και τη νίκη να συνδέονται με το θέμα της ανδρικής/γυναικείας εξουσίας. Λέξεις σχετικές με την κληρονομιά, σχετικές με τη δικαιοσύνη και τη δικαστική διαδικασία. Ως αντίθετοι πόλοι, το αγαθό και το κακό, το φώς και το σκοτάδι, η χαρά και η λύπη, οι παιάνες και οι θρήνοι, η βία και η Πειθώ διατρέχουν την τριλογία. Οι φιλόλογοι μπορεί να αμφισβητούν τη μία ή την άλλη ερμηνεία, αλλά γενικά θα συμφωνούσαν ως προς την πυκνότητα της σύνθεσης, τη σκοπιμότητα των επαναλήψεων, την επαναφορά των θεμάτων. Το ίδιο συμβαίνει και με εκείνες τις αμφισημίες που ο Αισχύλος χρησιμοποιεί σαν ένα είδος συμπυκνωμένων μεταφορών συχνά με αναφορά στα προηγούμενα ή στα επόμενα για να συνδέσει τα επιφανειακώς ανόμοια. Μερικοί φιλόλογοι είναι επιφυλακτικότεροι από άλλους στον εντοπισμό αμφισημιών, αλλά λίγοι θα αρνούνταν ότι η γλώσσα του Αισχύλου είναι συχνά σκόπιμα αμφίσημη, ότι εκείνες οι αναφορές του *Αγαμέμνονα* σε γονείς και παιδιά σκοπεύουν στη μητροκτονία στις *Χοηφόρους*, ότι οι αναφορές σε μία δικαστική διαδικασία στα δύο πρώτα έργα αποβλέπουν στη δίκη των *Ευμενίδων*.

Αυτοί είναι ορισμένοι από τους τρόπους της τέχνης του Αισχύλου, οι οποίοι εκτείνονται από τις συναρπαστικές θεαματικές εντυπώσεις ως τη λεπτόλογη επεξεργασία των θεμάτων. Ποιοι είναι οι δραματικοί στόχοι τους; Πώς όμως αντιλαμβάνεται ο Αισχύλος τον κόσμο και ειδικά την τραγική διάστασή του; Εδώ ίσως φτάνουμε στον πιο σημαντικό συνδυασμό όλων των στοιχείων. Η σκέψη, η τέχνη και η γλώσσα του Αισχύλου είναι βαθιά ριζωμένες σε ένα αρχαϊκό παρελθόν, σε ένα κόσμο στοιχειωμένο από τρόμους και προκαταλήψεις και όμως πολλοί μελετητές βρήκαν στο δράμα του έναν ορθολογικό έλεγχο, μια δύναμη γενικού στοχασμού, μια

βαθιά επίγνωση των θεμελιωδών προβλημάτων της ανθρώπινης μοίρας, μια κίνηση από το σκοτάδι στο φως. Σε αυτό το χώρο όμως υπάρχουν αρκετές διαφωνίες των μελετητών, και καμία συνεπής κρίση δεν μπορεί να αποφύγει, σε κάποιο βαθμό τον υποκειμενισμό.

Η αισχύλεια τραγωδία ασχολείται με την ανθρώπινη μοίρα, την προσωπική μοίρα ενός Ετεοκλή ή ενός Αγαμέμνονα. Αλλά το άτομο είναι μέλος μιας οικογένειας, μιας κλειστής συγγενικής ομάδας: ο Ετεοκλής υποφέρει από την κατάρα του πατέρα του, ο Αγαμέμνων εξαιτίας των ανομιμάτων του δικού του πατέρα. Και η οικογένεια αποτελεί τμήμα μιας ευρύτερης συγγενικής ομάδας της πόλης. Όλα είναι στενά συνδεδεμένα μεταξύ τους, όπως άλλωστε εξακολουθούσαν να είναι στην Ελλάδα του 5ου αιώνα: η σχέση του οίκου με την πόλη είναι ένα βασικό θέμα στους *Επτά*, και ελάχιστα λιγότερο σημαντικό στην *Ορέστεια*. Όλα τα σημαντικά ζητήματα είναι κοινωνικά και αγγίζουν την κοινωνική ζωή του ποιητή. Μολονότι στο ηρωικό πλαίσιο, η πόλις βρίσκεται σε μια ανεξέλικτη μορφή, ούτε ο ποιητής ήταν δυνατό να μιλά για την πόλη, ούτε και οι θεατές του να ακούν για αυτή χωρίς να συλλογίζονται τις δικές τους πολιτικές εμπειρίες· και είναι, πράγματι, ένα ουσιαστικό στοιχείο της *Ορέστειας* η μετατόπιση της δράσης από την ηρωική μοναρχία του Άργους στην Αθήνα και τον Άρειο Πάγο, σε ένα δικαστήριο και μια δίκη· και οι Ευμενίδες εύχονταν αγαθά για την Αθήνα που γνώριζε ο Αισχύλος και το κοινό του. Έγραφε για την εποχή του και τους συμπολίτες του.

Αλλά η θεοδικία δεν ήταν μια επινόηση του Αισχύλου ή του 5ου αιώνα. Όσο περισσότερο οι Έλληνες αισθάνονταν τους θεούς και όσο μεγαλύτερη ένιωθαν την εξάρτηση τους από αυτούς τόσο και περισσότερο επιχειρούσαν να κατανοήσουν τους τρόπους των θεών. Ζήλευαν το μεγαλείο και την ευδαιμονία των ανθρώπων; Ήταν δίκαιοι, όπως ήθελαν οι άνθρωποι να πιστεύουν; ή, αφού έστελναν στους ανθρώπους την τύφλωση, ήταν οι ίδιοι η

έσχατη αιτία των ανομιών που τιμωρούσαν; Αυτός ήταν ο τρόπος με τον οποίο οι ένοχοι τιμωρούνταν με την τιμωρία των απογόνων τους; ο Αισχύλος είχε κληρονομήσει αυτά τα ερωτήματα και, από τον Ησίοδο και τον Σόλωνα, κάποιες απαντήσεις. Στα ερωτήματα και τις απαντήσεις πρόσφερε και το δικό του στοχασμό.

Από έναν ποιητή δεν απαιτούμε αυστηρή διατύπωση και επίλυση φιλοσοφικών και θεολογικών προβλημάτων. Σε ένα ζήτημα, εντούτοις, ο Αισχύλος μας προσφέρει μια σαφή διατύπωση, όταν βάζει τον χορό του *Αγαμέμνονα* να τραγουδά ότι δεν είναι ο πλούτος και η ευδαιμονία καθ' εαυτά που προκαλούν τη δυστυχία, αλλά οι πράξεις ασέβειας και ύβρης που διαρκώς πολλαπλασιάζονται. Σε αυτή την περίπτωση πολλαπλασιάζονται μέσα στο πλαίσιο της οικογένειας· και διαπιστώνουμε ότι ο Αγαμέμνων δεν πεθαίνει μόνο για τα δικά του ανομήματα, αλλά και για αυτά του πατέρα του· και η Κλυταιμνήστρα υποστηρίζει ότι ενσαρκώνει το πνεύμα εκδίκησης που στοιχειώνει το σπίτι.

Φαίνεται ότι είναι γενικά σωστό ότι στον Αισχύλο, ενώ ο θεϊκός και ανθρώπινος παράγοντας ενεργούν ταυτόχρονα, η θεϊκή δικαιοσύνη εκπληρώνεται μέσα από την ανθρώπινη πράξη· ότι, όσο βαριά και αν είναι η κληρονομική ενοχή και η καθυστερημένη εκδίκηση, ένας βαθμός ευθύνης υπάρχει πάντα στον ανθρώπινο παράγοντα.

Στο βάθος υπάρχει το πρόβλημα της ελευθερίας και του εξαναγκασμού, το οποίο γνώριζαν καλά οι Έλληνες, που είχαν και δούλους και υποζύγια. Η μεταφορά του ζυγού εμφανίζεται συχνά στην τραγωδία, όπως και η έννοια της *ανάγκης*. Γεμάτοι πάθος για ελευθερία, αλλά και έχοντας επίγνωση κάθε στιγμή των εξαναγκασμών που τους επέβαλαν οι θεοί, είναι πιθανό ότι αναρωτιόντουσαν πόσο ελεύθεροι ήταν στην πραγματικότητα.

Μόνο στην *Ορέστεια* μπορούμε να παρατηρήσουμε ολόκληρη την εξέλιξη της αισχύλειας σκέψης. Το βασικό θέμα είναι η δικαιοσύνη με τη μορφή της ανταπόδοσης των ίσων, ανθρώπινης και θεϊκής. Οι άνθρωποι αγανακτούν για τις αδικίες που τους γίνονται και παίρνουν εκδίκηση, αλλά με αυτόν τον τρόπο υπηρετούν τη θεϊκή δικαιοσύνη. Δεν σφάλλουν - ούτε οι Ατρείδες που εκστρατεύουν εναντίον της Τροίας ούτε η Κλυταιμνήστρα και ο Αίγισθος - όταν λειτουργούν με αυτό τον τρόπο, εντούτοις το αποτέλεσμα είναι μια ακολουθία φρικτών γεγονότων. Ξανά και ξανά γίνεται αναφορά στις Ερινύες, αυτούς τους δαίμονες τους οποίους ο Αισχύλος αναγνώρισε ένα σύμβολο μιας αυστηρής ποινικής δικαιοσύνης ενός σκληρού παρελθόντος. Στα δύο τελευταία δράματα το πρόβλημα εστιάζεται αποκλειστικά στην περίπτωση του Ορέστη, ο οποίος διαπράττει τη μητροκτονία κατά εντολή του Απόλλωνα, αλλά και εφαρμόζοντας ένα νόμο που αναφέρει ο χορός στο μεγάλο *κομμό*, ένα νόμο που ήδη έχει διακηρυχθεί ως εντολή του Δία από το χορό του *Αγαμέμνονα*, το νόμο ότι οι δράστες πρέπει να υποφέρουν για τις πράξεις τους.

Καταδιώκεται από τις Ερινύες της μητέρας του· αθώνεται στην Αθήνα, χάρη στην ψήφο της Αθηνάς, η οποία υιοθετεί εκείνη την προτίμηση προς το ανδρικό φύλο με βάση την οποία ο Απόλλων υπερασπίστηκε τον Ορέστη. Υπάρχει ένα ακόμη πρόβλημα που πρέπει να λυθεί και το έργο - και μαζί του η τριλογία - κλείνει όχι με την αθώωση του Ορέστη αλλά με τη μεταστροφή των Ερινύων. Ο ποιητής δεν μπορεί να αφήσει τους άγριους δαίμονες να απειλούν την Αθήνα. Μολονότι αποκτούν ευμενή διάθεση, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι ο Αισχύλος επικαλείται για το συμφέρον της Αθηνάς, μίαν άλλη όψη των χθόνιων δυνάμεων, ως χορηγών της γονιμότητας (Winnington-Ingram, 2003).

Η θεατρική τέχνη του Αισχύλου

Οι υποθέσεις των δραμάτων του Αισχύλου είναι συνήθως απλές. Σύμφωνα με τον Βίο(5), «δεν περιέχουν άφθονες περιπέτειες και περιπλοκές, όπως οι πλοκές των μεταγενέστερων ποιητών». Ο Αισχύλος όμως είναι δεξιοτέχνης της ανατροπής. Στους *Πέρσες* παρατηρείται μια έντονη αντίθεση ανάμεσα στην αρχική περιγραφή της ισχύος του περσικού στρατού καθ' οδόν προς την Ελλάδα και στην τελική επιστροφή του αρχηγού του, μοναχικού και ρακένδυτου. Στον *Αγαμέμνονα* ο νόστος του νικητή βασιλιά ακολουθείται από τη δολοφονία του. Εν αντιθέσει, η επιστροφή του Ορέστη και η επιτυχής εκδίκηση του στις *Χοηφόρες* σηματοδοτεί μια αντιστροφή από το αρνητικό στο θετικό.

Το ίδιο ισχύει και για τις *Ικέτιδες* και τις *Ευμενίδες*. Στις *Ικέτιδες* παραχωρείται άσυλο στις κόρες του Δαναού από τους Αργείους. Στις *Ευμενίδες* ο Ορέστης, ο οποίος παρουσιάστηκε ως κυνηγημένος φυγάς, αθώνεται και επιστρέφει στην πατρίδα του με αποκαταστημένο το πατρικό του όνομα. Εντωμεταξύ, οι Ερινύες, οι οποίες αρχικά εμφανίστηκαν ως μορφές ανείπωτου τρόμου, μετασχηματίζονται σε προστατήριες θεότητες που εγγυώνται την ευφορία της χώρας και τη γονιμότητα των γυναικών της. Στους *Επτά επί Θήβας* η αντιστροφή πραγματοποιείται στο μέσον του έργου. Αρχικά ο Ετεοκλής ταυτίζεται με την πόλη· η χρήση του πρώτου πληθυντικού προσώπου τείνει να τον συσχετίσει με τους συμπολίτες του(4, 194, 526). Εν αντιθέσει προς τον πανικόβλητο χορό, αυτός συμπεριφέρεται σαν τον ήρεμο και υπεύθυνο ηγέτη μιας απειλούμενης χώρας είναι το ακριβές αντίθετο του εαυτού του, ο οποίος έφερε έναν εχθρικό στρατό για να λαφυραγωγήσει την πατρίδα του. Όταν όμως ο Ετεοκλής πληροφορείται ότι ο Πολυνείκης έχει τοποθετηθεί στην έβδομη πύλη και αποφασίζει να

πολεμήσει εναντίον του, καταλαμβάνεται από ανεξέλεγκτο πόθο για το αίμα του αδερφού του, και ο χορός προσπαθεί μάταια να συγκρατήσει την οργή του και να τον εμποδίσει να μιμηθεί την οργή του αδερφού του (677-78).

Άνθρωποι και θεοί

Η αισχύλεια τραγωδία, η οποία δεν διαχωρίζει ποτέ το άτομο από την ομάδα, επιδεικνύει επίσης άμεση ανάμιξη των θεϊκών δυνάμεων στην ανθρώπινη δράση. Στον Αισχύλο οι θεοί εμφανίζονται πάνω στη σκηνή όχι μόνο για να πλαισιώσουν την πλοκή εκφωνώντας τον πρόλογο ή ολοκληρώνοντας τη δράση ως από μηχανής θεοί, όπως συμβαίνει στον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη, αλλά και για να διαδραματίσουν έναν σημαντικότερο ρόλο στον κορμό του έργου. Η φυσική τους παρουσία και ενεργός συμμετοχή συγκροτούν τον πυρήνα της δράσης στις *Ευμενίδες* και στον *Προμηθέα Δεσμώτη*. Αντίθετα, οι ανθρώπινες μορφές χαρακτηρίζονται από παθητικότητα: στις *Ευμενίδες* ο Ορέστης ουσιαστικά συμμετέχει με έναν μικρό ρόλο σε μια δίκη που φέρνει αντιμέτωπους τον Απόλλωνα με τις Ερινύες.

Ακόμα και *όταν* δεν έχουν φυσική παρουσία επί σκηνής, οι θεοί διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στην αισχύλεια τραγωδία. Τα *αγάλματα* τους είναι ορατά στην ορχήστρα στους *Επτά επί Θήβας* και στις *Ικέτιδες*. Τα μηνύματά τους φθάνουν με τη μορφή οίωνων, χρησμών, ονείρων και προφητειών που δίνουν οι εμπνευσμένοι διερμηνείς τους. Στην *Ορέστεια* οι Ατρείδες αποστέλλονται στην Τροία με έναν οιώνό (δύο αετοί του Δία κατασπαράζουν έναν λαγό), τον οποίο ερμήνευσε ο Κάλχας. Η καταραμένη μάντισσα Κασσάνδρα προβλέπει επί σκηνής τους μελλοντικούς φόνους. Με τον απειλητικό χρησμό του Απόλλωνα ο Ορέστης επιστρέφει στην πατρίδα του με τη θεϊκή εντολή να εκδικηθεί τον θάνατο του πατέρα του. Η Κλυταιμήστρα βλέπει ένα τρομακτικό όνειρο, το οποίο, σύμφωνα με τους μάντεις του παλατιού, συμβολίζει την οργή εκείνων που είναι κάτω από τη γη για τους δολοφόνους. Επιπλέον, οι θεοί καθορίζουν την

εξέλιξη της πλοκής με έναν μυστηριώδη τρόπο, γιατί «δεν είναι εύκολο να εξιχνιάσεις τις επιθυμίες του Δία» (*Ικέτιδες* 87).

Στους *Επτά επί Θήβας* η φιλονικία των δύο αδελφών και η μονομαχία που ακολουθεί είναι το προφανές αποτέλεσμα τόσο ανθρώπινων όσο και υπερφυσικών παραγόντων. Από την μία πλευρά, υπάρχει η επιθυμία των δύο αδελφών να εξασφαλίσουν τον αποκλειστικό έλεγχο της Θήβας και της περιουσίας του Οιδίποδα. Από την άλλη πλευρά, υπάρχουν η οργή του Απόλλωνα, ο οποίος παίρνει εκδίκηση για την ανυπακοή του Λαίου από τη γενιά του Οιδίποδα (800-802), και ο ρόλος της Ερινύας που ενσαρκώνει την κατάρρα του Οιδίποδα (70, 699-700, 720-75, 790-91, 886-87, 976-77, 986-88, 1054-56).

Η τέχνη του Αισχύλου

Το αισχύλειο «θέατρο ιδεών» (ο χαρακτηρισμός αυτός χρησιμοποιήθηκε από τον Arrowsmith (1963) για το δράμα του Ευριπίδη) είναι εξαιρετικά συγκεκριμένο: αποδίδει την ουσία ενός χαρακτήρα ή τη σημασία μιας κατάστασης μέσω παραστάσεων, λέξεων, εικόνων ή μύθων.

Η θεατρική του τέχνη αποτέλεσε θέμα μιας θεμελιώδους μονογραφίας του Oliver Taplin (1977). Τα έργα του είναι γεμάτα ειδικά σκηνικά τεχνάσματα που «χρησιμοποιούνται περισσότερο για να τρομάζουν και να καταπλήξουν το κοινό του παρά να το παραπλανήσουν» (Βίος 5), όπως η εμφάνιση του νεκρού Δαρείου, η είσοδος του φαντάσματος της Κλυταιμνήστρας και η εμφάνιση της παράφρονος Ιούς. Συχνά μετατρέπουν «την εικόνα σε δράση» (Lebeck 1971) και επιχειρούν τη μετάβαση «από το λεκτικό στο οπτικό επίπεδο» (Hering ton 1986). Η καταστροφή της περσικής δύναμης και του πλούτου αποδίδεται πρώτα μέσω των λόγων του αγγελιοφόρου, ο οποίος προσφέρει εκτενή περιγραφή της πανωλεθρίας στη Σαλαμίνα, της ολοκλήρωσής της στην Ψυττάλεια και της αποχώρησης της κύριας δύναμης από την Ελλάδα, ενώ στη συνέχεια, μέσω της προφητείας του Δαρείου, προαναγγέλλεται η ήττα στις Πλαταιές. Αυτή η πανωλεθρία γίνεται απτή στην έξοδο του έργου με την άφιξη του ρακένδυτου βασιλιά. Η σκηνή αυτή προοικονομείται αρχικά με το όνειρο της Άτοσσας, στο οποίο είδε τον γιο της να σχίζει τα ιμάτιά του (199), στη συνέχεια με τη μορφή μιας εικόνας, του οiwονού με τον σπαραγμό ενός αετού από τα νύχια ενός γερακιού (208-9) και, τέλος, με την αγγελική ρήση που εξιστορεί πως ο βασιλιάς έσκισε τα ιμάτιά του (468), όταν αντίκρισε τη σφαγή στην Ψυττάλεια.

Στο αισχύλειο δράμα τα φαινόμενα δεν απατούν ποτέ. Στις *Ικέτιδες* τα σκουρόχρωμα προσωπεία των Δαναΐδων, εν αντιθέσει προς τα χλωμά προσωπεία που χρησιμοποιούν συνήθως

οι γυναικείοι χαρακτήρες, όχι μόνο είναι ρεαλιστικά και κατάλληλα για τη μελαψή (154) επιδερμίδα των Αιγύπτιων γυναικών, αλλά και συμβολίζουν την πραγματική φύση αυτών των αρρενωπών παρθένων που εκβιάζουν τον βασιλιά, απειλούν να μιάνουν την πόλη και θα καταλήξουν να σκοτώσουν τους συζύγους τους. Στον *Προμηθέα Δεσμώτη* ο σκληρός λόγος του Κράτους βρίσκεται σε αντιστοιχία με το αποκρουστικό παρουσιαστικό του (πρβ. στ. 78). Στις *Ευμενίδες* η επιτήδευση της μορφής υποδηλώνει την αγριότητα των Ερινύων, και «τα φοβερά πρόσωπά τους» (990) που «φόβισαν σε τέτοιον βαθμό το κοινό ώστε παιδιά λιποθύμησαν και οι μητέρες απέβαλαν τα αγέννητα βρέφη τους» (*Βίος* 7) μεταδίδουν τον θηριώδη χαρακτήρα τους².

2 Βλ. S.Said, 2010: 299-313

Σοφοκλής

Η ζωή του Σοφοκλή καλύπτει σχεδόν ένα ολόκληρο αιώνα, τον 5^ο. Γεννήθηκε γύρω στο 496 και πέθανε περίπου το 406. Θεωρήθηκε ότι συμβολίζει κάθε τι το αττικό και το κλασικό: ανωτερότητα, μορφική τελειότητα, ιδεαλισμός. Οι κριτικοί διατείνονταν ότι είναι ο πιο πρωτεϊκός από τους τρεις μεγάλους τραγικούς. Και τουλάχιστον στα επτά σωζόμενα έργα του από τα 123 είναι δύσκολο να βρούμε δείγματα της *άνωμαλίας* για την οποία τον κατηγόρησε ο Πλούταρχος³. Έχει παρατηρηθεί ότι δεν υπάρχει συμφωνία μεταξύ των μελετητών: Πότε γαλήνιος, ευσεβής και παραδοσιακός και πότε ένθερμος, ανθρωπιστής ή απελπιστικά απαισιόδοξος, ο Σοφοκλής υφίσταται μεταμορφώσεις με κάθε καινούριο βιβλίο που γράφεται για αυτόν.

Δεν μπορούμε να περιγράψουμε την εξέλιξη του Σοφοκλή λόγω των χαμένων έργων του. Το 468 είναι η χρονολογία που έχουμε για τον πρώτο του αγώνα, που έληξε με νίκη επί του Αισχύλου. Κανένα όμως από τα έργα που σώζονται δεν είναι πιθανόν να γράφτηκε πριν από τη δεκαετία του 450.

Στις αρχαίες πηγές συναντάμε πολλά σχόλια για τη θέση του Σοφοκλή στην ιστορία της τραγωδίας. Ο Αριστοτέλης του αποδίδει την εισαγωγή του τρίτου υποκριτή. Υπαινίσσεται ακόμη την εισαγωγή της σκηνογραφίας από εκείνον. Γνωρίζουμε πολύ λίγα για το θέατρο του 5ου αιώνα για να μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα τι σημαίνει αυτό. Επίσης πρέπει οπωσδήποτε να δεχτούμε μια στενή σχέση αλληλεξάρτησης ανάμεσα στο Σοφοκλή και τον Ευριπίδη, όπως μαρτυρούν πολλά παράλληλα χωρία. Για διάστημα πενήντα περίπου χρόνων οι δύο θεατρικοί συγγραφείς βρίσκονταν σε ζωνρό ανταγωνισμό στους δραματικούς αγώνες

3 *Περί του ακούειν*, 13.

της Αθήνας. Ο Ευριπίδης που πρόσφερε την ευκαιρία για την περίφημη φράση που σώζεται στην *Ποιητική* (1460b35): «εγώ παριστάνω τους ανθρώπους όπως θα έπρεπε να είναι, ο Ευριπίδης έτσι όπως είναι». Σχετικά με τη δική του εξέλιξη ο Σοφοκλής φέρεται να έχει κάνει ένα πιο αναλυτικό σχόλιο, που είναι εξαιρετικά δυσερμήνευτο: «ο Σοφοκλής συνήθιζε να λέει ότι αφού εφάρμοσε στο έπακρο την αισχύλεια μεγαλοπρέπεια και έπειτα τον ψυχρό και τεχνητό χαρακτήρα της δικής του τεχνικής, στράφηκε τελικά στο ύφος εκείνο που είναι το πιο κατάλληλο και το πιο εκφραστικό του ήθους των προσώπων». Στην πραγματικότητα το μόνο που αποδεικνύει αυτό το χωρίο είναι η λογοτεχνική αυτοσυνειδησία του Σοφοκλή και το ενδιαφέρον του για τη σκιαγράφηση των χαρακτήρων.

Θεμελιώδης σε όλα τα δράματα του είναι η ίδια διττή θεώρηση του ανθρώπου, κατά την οποία το ηρωικό μεγαλείο του αντισταθμίζεται από τη φύση του που εκτίθεται στις περιστάσεις. Βέβαια αυτός ήταν ο τρόπος με τον οποίο παραδοσιακά οι Έλληνες αντιμετώπιζαν την ανθρώπινη κατάσταση, όπως μπορούμε να πούμε με βάση τον Όμηρο, τους λυρικούς ποιητές, αλλά ο Σοφοκλής του δίνει καινούρια έκφραση. Σαν όλους αυτούς τους ποιητές ο Σοφοκλής μοιάζει να προϋποθέτει την άποψη ότι το ανθρώπινο πνεύμα διαθέτει ύψιστη αξιοπρέπεια και αξία: ο άνθρωπος μπορεί να είναι γενναίος, έξυπνος, ηθικά δυνατός, σπλαχνικός και πάνω από όλα είναι ικανός να έρθει αντιμέτωπος με τη συμφορά με καρτερία και όχι με την υποταγή ενός ζώου. Αυτά τα ποιοτικά χαρακτηριστικά δεν αναιρούνται, ούτε ακυρώνεται η αξία τους, από την παρουσία της δυστυχίας του πόνου και της αδικίας στον κόσμο.

Η αίσθηση του χρόνου και της μεταβολής είναι σημαντική στη σοφόκλεια τραγωδία γιατί παρέχει το βασικό πλαίσιο για τον αγώνα του ανθρώπου. Πρέπει να πράττει και να πάσχει έχοντας επίγνωση ότι τίποτα δεν παραμένει σταθερό, εκτός από τους θεούς και τους αναλλοίωτους νόμους τους· ο Κνοx έχει δίκαιο όταν επίμονα διατείνεται ότι ο σοφόκλειος άνθρωπος είναι ηρωικός ακριβώς διότι αντιστέκεται «στο χρόνο και στην επιταγή του για

μεταβολή». Αλλά υπάρχει μια σημαντική διασάφηση που πρέπει να γίνει: ο ήρωας μπορεί να αψηφά το χρόνο, αλλά δεν μπορεί ποτέ να τον αγνοήσει· τον περιφρονεί έχοντας απόλυτη επίγνωση ότι είναι αναπόφευκτο να ηττηθεί. Το τραγικό δίδαγμα του χρόνου είναι ότι τα θνητά πλάσματα ποτέ δεν νικούν γιατί η υπεροχή βρίσκεται πάντα με τη μεριά του χρόνου.

Η πορεία για να φτάσει κανείς σε μια κατανόηση του χρόνου και της δύναμης του που ασκεί στον άνθρωπο και η δοκιμασία της αντιμετώπισης και της καρτερικής αποδοχής είναι κεντρικά ζητήματα της σοφόκλεια σκέψης. Ένα μεγάλο τμήμα της ζωής όλων των ανθρώπων περνά μέσα στην άγνοια, στην απόρριψη ή στην αποφυγή της αλήθειας, ιδίως όσον αφορά στη φύση τους και τη θνητή τους ύπαρξη. Ο Σοφοκλής, σαν όλους τους μεγάλους τραγικούς ενδιαφέρεται για την απόκτηση της γνώσης η χαρακτηριστική γι' αυτόν έμφαση βρίσκεται στην ειρωνική αντίθεση ανάμεσα στο φαινομενικό και το πραγματικό, στη στιγμή της αποκάλυψης και στον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι συμφιλιώνονται με την αλήθεια για τους ίδιους. Δύο δράματα που δίνουν ξεχωριστή προτεραιότητα σε αυτό το θέμα είναι οι *Τραχίνιες* και ο *Οιδίπους Τύραννος*· και τα δύο εξετάζουν την ειρωνεία της ανθρώπινης άγνοιας και παρουσιάζουν τα πρόσωπά τους να φτάνουν μέσα από τον ύψιστο πόνο στη γνώση που αλλάζει ολοκληρωτικά τη ζωή τους.

Ο *Οιδίπους Τύραννος* αντιπαραθέτει με μεγαλύτερη σαφήνεια και εμμονή το φαινομενικό στο πραγματικό, ιδίως με τη βοήθεια μιας χρήσης εικόνων σχετικών με την όραση και την τύφλωση: ο Οιδίπους που έχει τη φυσική του όραση είναι τυφλός ως προς την αληθινή του ταυτότητα και τυφλώνεται όταν την αντιλαμβάνεται, ενώ ο Τειρεσίας, αν και στερείται την όραση, είναι αυτός που πραγματικά βλέπει. Στις *Τραχίνιες* η έμφαση βρίσκεται στην ειρωνεία της αποκάλυψης όταν είναι πια πολύ αργά. Η Δηιάνειρα, ο Ύλλος και ο Ηρακλής ανακαλύπτουν όλοι τους με μεγάλη καθυστέρηση την αληθινή κατάστασή τους, και ο Σοφοκλής σχεδιάζει με τέτοιο τρόπο τη δομή του έργου, ώστε να προσδίδεται εξέχουσα σημασία σε κάθε αποκάλυψη. Η Δηιάνειρα επιχειρεί να ξανακερδίσει την αγάπη του άπιστου

συζύγου της με ένα ερωτικό φίλτρο· όταν πια έχει αναλάβει τον κίνδυνο και έχει στείλει στον Ηρακλή ένα χιτώνα που τον έχρισε με το φίλτρο, τότε και μόνο ανακαλύπτει ότι πρόκειται για θανατηφόρο δηλητήριο. Ο γιος τους, ο Ύλλος, βλέπει τον Ηρακλή να υποφέρει αφόρητα μέσα στο χιτώνα και σπεύδει στο σπίτι του να καταγγείλει τη μητέρα του ότι είναι φόνισσα· εκείνη όμως αυτοκτονεί πριν ο γιος της ανακαλύψει την αθωότητά της. Ο Ηρακλής πάνω στη στιγμή του θανάτου του συνειδητοποιεί το νόημα ενός χρησμού που του είχε δοθεί, σύμφωνα με τον οποίο θα έβρισκε το θάνατο από το χέρι ενός νεκρού: το δηλητήριο που ακούσια έστειλε η Δηϊάνειρα προερχόταν από τον Κένταυρο Νέσσο, τον οποίο είχε σκοτώσει ο ίδιος ο Ηρακλής. Καθετί σχεδόν που λένε τα πρόσωπα του έργου έχει μια ειρωνική σημασία για το κοινό, το οποίο γνωρίζει ή μαντεύει καλύτερα από εκείνα. Αλλά αυτή η χρήση της ειρωνείας δεν είναι εντυπωσιασμός: για τον Σοφοκλή η ειρωνεία είναι ένα μέσο για να «περάσει» βαθιές αλήθειες για τη φύση του ανθρώπου και του κόσμου.

Κατά τον ίδιο τρόπο η κορύφωση της αποκάλυψης δεν είναι ένα μελοδραματικό ρίγος τρόμου, αλλά ό,τι ο John Jones ονόμασε «λάμψη απόλυτης διαύγειας», και έρχεται τη στιγμή που ένας άνθρωπος κατανοεί τη λειτουργία των δυνάμεων που τον εξολοθρεύουν. Τώρα τελικά οι χρησμοί φαίνονται κατανοητοί και αληθινοί. Του ιού, κραυγάζει ο Οιδίπους, όταν η αλήθεια έχει επιτέλους βγει στο φως, «όλα είναι καθαρά» (1182). Έτσι και ο Ηρακλής που βγάζει την ίδια δυνατή κραυγή (Τραχ. 1143 κ.ε.), «τώρα καταλαβαίνω...». Η γνώση συνδέεται με μια έντονη αίσθηση του αναπόφευκτου.

Η αποδοχή της αποκάλυψης είναι το γνώρισμα του ανώτερου ανθρώπου, ο οποίος, σε αντίθεση με το κοινό, όχι ηρωικό άτομο, δεν υπεκφεύγει ούτε αρνείται. Όταν στον *Οιδίποδα Τύραννο* η Ιοκάστη ανακαλύπτει ότι ο άντρας της είναι και γιος της, η αντίδρασή της είναι να καταπνίξει την αλήθεια και να αφήσει τον Οιδίποδα να συνεχίσει να ζει μέσα στην άγνοια. Αυτό είναι απόλυτα κατανοητό, αλλά για τον Σοφοκλή τότε μονάχα φτάνει κανείς στην άκρα εγκαρτέρηση όταν, όπως ο Οιδίπους, αντικρίζει και αποδέχεται την αλήθεια, με όσο φρικτές

συνέπειες κι αν έχει. Στην ουσία αυτή η αποδοχή μπορεί να είναι ταυτόσημη με την «περιφρόνηση» του ήρωα· η αιτία της άρνησής του να αγνοήσει τις συνέπειες της αλήθειας είναι η ανάγκη του να διατηρήσει την ακεραιότητά του. Ο συνηθισμένος άνθρωπος το βάζει στα πόδια και προσπαθεί να ξεχάσει ή να τα μπαλώσει με μια συμβιβαστική λύση, αλλά για το ηρωικό άτομο μια τέτοια διαφυγή δεν είναι δυνατή. Έτσι ο Αίας δεν επιχειρεί να σωθεί, όπως ελπίζουν η Τέκμησσα και ο χορός, ενώ ο Οιδίπους αρνείται πεισματικά κάθε συμβουλή στη διεξαγωγή της ερευνάς του και, όταν πια έχει ανακαλύψει την αλήθεια, βρίσκει τον τρόπο να συμφιλιωθεί με τη νέα του ταυτότητα.

Σαν όλους τους Έλληνες πριν από αυτόν, οι άντρες και οι γυναίκες του Σοφοκλή πιστεύουν σε θεούς που είναι η πηγή για το καθετί στη ζωή, για το καλό και για το κακό. «Οι θεοί ποτέ δεν έχουν να γνωρίσουν/γερατειά μήτε θάνατο» (Οιδίπ. επί Κολωνώ, 607 κ.ε.)· και ο Δίας μένει αγέραςτος απ' το χρόνο (Αντ. 608). Όσο κι αν τους λατρεύουν, όπως οφείλουν, οι άνθρωποι δεν μπορούν να προσδοκούν αποκλειστικά ευλογίες από τους θεούς: είναι απαραίτητος όρος για τους θνητούς, να γεύονται τον πόνο όπως και τη χαρά (Τραχ. 126 κ.ε.). Το μόνο βέβαιο γεγονός για το μέλλον κάθε ανθρώπου είναι ο θάνατος: «αύριο δεν υπάρχει, πριν περάσει κανείς καλά τη σημερινή του ημέρα» (Τραχ. 943 κ.ε.). Αλλά οι άνθρωποι που είναι «ευσεβείς» θα πρέπει να περιμένουν μεγαλύτερη θεϊκή εύνοια από ό,τι οι ασεβείς, οι οποίοι, χωρίς καμιά εξαίρεση, τιμωρούνται είτε στη διάρκεια της ζωής τους είτε μέσω των απογόνων τους. Η «ευσέβεια» σημαίνει σεβασμό προς τους θεϊκούς νόμους, που αποτελούν το θεμέλιο της ανθρώπινης κοινωνίας, και, συνεπώς, η λέξη περιλαμβάνει τη σωστή συμπεριφορά απέναντι στους άλλους καθώς και τη πρέπουσα λατρεία των θεών. Αυτοί είναι οι άγραφοι και απαρασάλευτοι νόμοι που επικαλείται η Αντιγόνη (Αντ. 454 κ.ε.), όταν υπερασπίζεται την ενέργειά της να θάψει τον Πολυνείκη αγηφώντας το διάταγμα του Κρέοντα· στην Ηλέκτρα είναι σαφές ότι για το χορό καθώς και για την ίδια την Ηλέκτρα η αφοσίωση στη μνήμη του Αγαμέμνονα εναρμονίζεται με τους αιώνιους νόμους (1095 κ.ε.).

Αποτελεί προσβολή προς τους θεούς η εγκατάλειψη ενός νεκρού χωρίς ταφή ή η έλλειψη σεβασμού προς τους γονείς· κι αν ένας άνθρωπος γίνει ένοχος επιδεικνύοντας μια τέτοια υβριστική συμπεριφορά σημαίνει ότι ξεχνά τη θέση του ως θνητού και ότι επιζητεί τη δυσμένεια των θεών.

Αυτό που προέχει προφανώς είναι ο τρόπος με τον οποίο τα πρόσωπα αντιμετωπίζουν τις φοβερές δοκιμασίες τους· και εδώ ανακύπτει το ερώτημα το σχετικό με τον ιδεαλισμό του Σοφοκλή. Όπως είναι σε όλους γνωστό παριστάνει τα πρόσωπά του «όπως όφειλαν να είναι»· αλλά κατά ποια έννοια μπορούν εξιδανικευμένοι χαρακτήρες να εκφράσουν την πραγματικότητα της ανθρώπινης εμπειρίας; Αν συγκρίνουμε τις Ηλέκτρες του Σοφοκλή και του Ευριπίδη διαπιστώνουμε ότι ο Ευριπίδης μας εξαναγκάζει να δούμε τις συνέπειες που θα είχε μια τέτοια κατάσταση στην πραγματική ζωή, οι κοινωνικές δυσχέρειες και η ζηλοτυπία της Ηλέκτρας του μας υποχρεώνουν να πιστέψουμε στην επιτακτική πραγματικότητα του αρχαίου ηρωικού μύθου. Αλλά η σοφοκλεία ηρωίδα, μολονότι περισσότερο εξιδανικευμένη, δεν διαθέτει μικρότερη δύναμη πειθούς· και ειδικά με την ολοκληρωτική της αφοσίωση στην υπόθεση της μητροκτονίας και με την απουσία τύψεων στο τέλος του έργου. Αποτελεί ένα φοβερό παράδειγμα της ανθρώπινης ικανότητας για αυτοκαταστροφή με σκοπό τη διατήρηση της ηθικής ακεραιότητας. Στον Ευριπίδη η φρίκη μετριάζεται κάπως από το δισταγμό του Ορέστη πριν από τη διάπραξη του φόνου και από τις τύψεις του αδερφού και της αδερφής μετά την πράξη. Στο Σοφοκλή δεν υπάρχει καμία αναποφασιστικότητα: Η Ηλέκτρα από σκηνης φωνάζει στον αθέατο Ορέστη, καθώς εκείνος σκοτώνει τη μητέρα τους, «χτύπα αν μπορείς δύο φορές!» (1415). Μετά την τρυφερή σκηνή της επανένωσης της με τον Ορέστη, η ακαμψία και η σκληρότητα του τέλους του δράματος, είναι σχεδόν αφόρητα, αλλά προκύπτουν από την προηγούμενη δράση με ένα τρόπο που εξαναγκάζει το κοινό να τα δεχτεί ως αληθινά.

Η αίσθηση πραγματικότητας επιτυγχάνεται διότι ο Σοφοκλής παρουσιάζει τη δράση με απόλυτη ψυχολογική ακρίβεια και με αίσθηση σιγουριάς στην τεχνική του. Η τραχύτητα της Αντιγόνης απέναντι στην Ισμήνη, ο βίαιος τρόπος με τον οποίο ο Αίας αντιμετωπίζει την Τέκμησσα, το αγεφύρωτο μίσος του Φιλοκτήτη για τον Οδυσσέα είναι όλα στοιχεία ενοχλητικά, που θα έπρεπε να μας αποτρέψουν από μια ρομαντική θεώρηση του σοφοκλείου ηρωισμού. Κι όμως τα πρόσωπα του δημιουργούν μια σαφώς διαφορετική εντύπωση από ότι τα πρόσωπα του Ευριπίδη. Εν μέρει είναι ζήτημα ύφους. Ο Σοφοκλής προτιμά να διατηρεί την απόσταση του κόσμου των επικών υποθέσεων, ενώ ο Ευριπίδης επιμένει περισσότερο σε υπομνήσεις της σύγχρονης μονότονης πραγματικότητας. Αλλά υπάρχει και μια διαφορά στον τρόπο που προκαλούν τη συμπάθεια των θεατών τους. Τα σωζόμενα έργα του Σοφοκλή δεν απαιτούν από τον θεατή να μεταθέσει τις συμπάθειες του ή να κάνει μια ριζική επανεκτίμηση ενός χαρακτήρα στη μέση της δράσης: δεν υπάρχει τίποτα συγκρίσιμο με τις μεταστροφές της συναισθηματικής μας ανταπόκρισης, τις οποίες απαιτούν η *Μήδεια* και οι *Βάκχες*. Ο Σοφοκλής μοιάζει συχνά να δείχνει ενδιαφέρον στη διερεύνηση των ορίων της ανθρώπινης αντοχής, της δυνατότητας του ανθρώπου να υπερασπίζεται την πίστη στον εαυτό του ενάντια σε όλες τις εξωτερικές πιέσεις

Η μεγαλύτερη αρετή του Σοφοκλή είναι η απόλυτη κυριαρχία των δραματικών του μέσων. Εκμεταλλεύεται στα δράματά του πλήρως κάθε στοιχείο - διάρθρωση της πλοκής, διαγραφή των χαρακτήρων, γλώσσα, θέαμα - για να επιτύχει εκείνη τη μίμηση της ζωής και της δράσης, την οποία ο Αριστοτέλης θεωρεί *ουσία της τραγωδίας*. Η έντονη αισθητική απόλαυση που προσφέρουν τα δράματά του έχει εύστοχα συγκριθεί με την εντύπωση της μουσικής του Mozart, την αγαλλίαση που αισθάνεται το κοινό, όταν ο καλλιτέχνης έχει απόλυτο έλεγχο του υλικού του. Αυτή την αισθητική εντύπωση πρέπει να τη λαμβάνουμε υπόψη όταν προσπαθούμε να συλλάβουμε το μήνυμα του ποιητή. Έτσι διαφοροποιείται αισθητά η αντίδρασή μας απέναντι στις τρομακτικές του ιστορίες(P.E. Easterling, 2005).

Η γλώσσα του συχνά περιέχει πολλά επίπεδα ειρωνείας και σημαίνει διαφορετικά πράγματα για τους ομιλητές, το εσωτερικό και το εξωτερικό κοινό. Στον ύμνο στον άνθρωπο της *Αντιγόνης* (332-75) διαβάζουμε: «πολλά είναι τα φοβερά, τίποτα όμως πιο φοβερό από τον άνθρωπο». Σύμφωνα με τις σύγχρονες υποθέσεις, το άσμα απαριθμεί τα κατορθώματα «αυτού του φοβερού πλάσματος», του ανθρώπου: ναυσιπλοΐα, γεωργία, εξημέρωση ζώων, πολιτική ζωή. Στην τελευταία στροφή εκφράζει τον φόβο ότι η ανθρώπινη εφευρετικότητα θα οδηγήσει στο κακό, αν ο άνθρωπος αγνοήσει «τους νόμους της χώρας και τη δικαιοσύνη που ορκίστηκε να υπηρετεί επικαλούμενος τους θεούς»: «σε καμιά πόλη δεν ανήκει αυτός που από απεισκευσία του ζει με το άδικο».

Διαγραφή χαρακτήρων

Αν σε κάποια σημεία ο Σοφοκλής είναι δύσκολος, σε άλλα είναι εξαιρετικά προσιτός. Ο Σοφοκλής έγινε περίφημος για τη διαγραφή αντίθετων χαρακτήρων. Η Αντιγόνη αντιπαρατίθεται με την Ισμήνη, η Ηλέκτρα με τη Χρυσόθεμη. Η αντίθεση προχωρεί βαθύτερα από αυτά τα προφανή αντιθετικά ζεύγη. Η ανησυχία του φύλακα για την προσωπική του ασφάλεια στην *Αντιγόνη* συμβάλλει στην περιγραφή όχι μόνο της Αντιγόνης αλλά και της Ισμήνης, η οποία δεν θέλει να βοηθήσει την αδερφή της με κίνητρα που υπερβαίνουν την απλή δειλία. Ο χορός μπορεί συχνά να συμπάσχει με έναν χαρακτήρα και παράλληλα να προσπαθεί να τον πείσει να πράξει διαφορετικά. Η Αντιγόνη, θρηνώντας επειδή θα θαφτεί σε μια σπηλιά, ούτε ζωντανή ούτε νεκρή, συγκρίνει τον εαυτό της με τη Νιόβη, η οποία θρήνησε έως ότου απολιθώθηκε. Ο χορός προσπαθεί να μετατρέψει τη σύγκριση σε παραμυθία, καθώς η Νιόβη είχε θεϊκή καταγωγή. Η Αντιγόνη όμως θεωρεί ότι την περιπαίζουν (839-40). Είναι ξεκάθαρο ότι ο χορός προσπαθεί να την παρηγορήσει, αλλά η ανικανότητα της κάθε πλευράς να επικοινωνήσει με την άλλη, ακόμα και στον θρήνο, προκαλεί εντύπωση.

Επομένως, οι σοφόκλειοι χαρακτήρες δεν εξελίσσονται ακριβώς, αλλά δείχνουν διαφορετικές όψεις του εαυτού τους. Στην αρχή του *Οιδίποδα επί Κολωνώ* ο ήρωας υποστηρίζει ότι έχει διδαχθεί από τα βάσανα και τον χρόνο και ότι η ευγενική καταγωγή του ικανοποιείται με τα ελάχιστα που λαμβάνει ως επαίτης (5-8), αλλά γίνεται έξαλλος όταν προκαλείται. Δεν υπάρχει πραγματική αντίφαση ανάμεσα στην ευγένεια ως απάντηση στις μικρές καλοσύνες και στην οργή ως απάντηση στις προσβολές, αλλά η εικόνα του οργισμένου Οιδίποδα δεν είναι αναμενόμενη με βάση την εικόνα του πολυβασανισμένου Οιδίποδα. Εν μέρει μόνο είναι αναμενόμενη, με βάση τον μύθο. Ο Οιδίποδας του *Οιδίποδα*

Τυράννου ήταν επίσης οξύθυμος, χαρακτηριστικό που εξηγεί τον φόνο του Λάιου· η οξύθυμία του είναι απαραίτητο στοιχείο της ιστορίας.

Δραματική τεχνική

Ο Σοφοκλής αντιπαραθέτει όχι μόνο χαρακτήρες αλλά και απόψεις, και αυτές φωτίζουν περισσότερο τους χαρακτήρες. Τα έργα συχνά αρχίζουν με έντονες αντιθέσεις απόψεων. Οι σοφόκλειες τραγωδίες έχουν να κάνουν με το ποιες πραγματικότητες μπορούν ή δεν μπορούν να δουν και να αναγνωρίσουν οι χαρακτήρες και αντιπαραθέτουν συνεχώς το φανερό με το κρυμμένο, τον λόγο με τη σιωπή, το αληθινό με το ψεύτικο, τους συγκεκριμένους θεούς με τις αδιάγνωστες θεϊκές δυνάμεις (Budelmann 2000). Οι πρόλογοι προβάλλουν διαφορετικούς χαρακτήρες που βρίσκονται σε έντονη αντίθεση μεταξύ τους. Στον *Αίαντα* στην εναρκτήρια σκηνή πρόκειται για μια σύγκρουση ανάμεσα στην Αθηνά και τον Οδυσσέα σχετικά με την επιθυμία της να παρουσιάσει τον παράφρονα Αίαντα στον διατακτικό Οδυσσέα. Η θεά - σκηνοθετεί ένα τρομερό θέαμα, σαν να επρόκειτο για το τέλος μιας τραγωδίας. Το κοινό παίρνει σχεδόν, αν και όχι ακριβώς, το μέρος του Οδυσσέα και, προσεγγίζοντας τον Αίαντα μέσα από τα μάτια των χαρακτήρων, συμμετέχουμε στο παιχνίδι των απόψεων του έργου. Όταν εισέρχεται ο χορός, ακούμε μια νέα άποψη· τότε η Τέκμησσα περιγράφει τα γεγονότα του προλόγου όπως παρουσιάστηκαν στην ίδια μέσα στη σκηνή. Αργότερα ο αγγελιαφόρος αναφέρει τον χρησμό του Κάλχαντα που δικαιολογούν τον θυμό της Αθηνάς κατά του Αίαντα και παρέχουν νέο πλαίσιο στο σύνολο της δράσης: ο χρησμός απαιτεί την έναρξη της ιστορίας από τη στιγμή της αναχώρησης του Αίαντα για την Τροία.

Οι χρησμοί που είναι τόσο σημαντικοί στο σοφόκλειο δράμα σχετίζονται στενά με ψέματα, μολονότι ακολουθούν τον δραματικό κανόνα σύμφωνα με τον οποίο πάντα εκπληρώνονται. Για παράδειγμα, στον *Οιδίποδα Τύραννο* τα εγκλήματα του Οιδίποδα και η αποκάλυψή τους προκύπτουν από έναν συνδυασμό του προσωπικού του χαρακτήρα, των ψεμάτων των άλλων (των θετών γονιών του, του επιζώντος μάρτυρα από την επίθεση εναντίον του Λαίου) και την απόκρυψη της αλήθειας από τον χρησμό. Η αλήθεια του

χρησμού παρουσιάζεται απερίφραστα. Ο Οιδίποδας έχει κατηγορηθεί από τον Τειρεσία και είναι σίγουρος ότι υπάρχει συνωμοσία εναντίον του. Η Ιοκάστη παρηγορεί τον Οιδίποδα εξιστορώντας του πως άφησε έκθετο το μοναχοπαίδι της, ώστε να αποδειχτεί λανθασμένος ο χρησμός που προέβλεπε ότι ο Λάιος θα σκοτωνόταν από τον γιο του. Το επιχείρημά της ότι είναι καλύτερο να αγνοεί κανείς τους χρησμούς ακολουθείται από ένα άσμα του χορού για την ύβρη (863-910). Τα μέλη του χορού είναι βαθιά προβληματισμένα σχετικά με τις ενδείξεις για πολιτική αντιπαράθεση στη Θήβα. Προσεύχονται να είναι αγνοί σε όλα τα θέματα που διέπονται από τον θεϊκό νόμο και καταριούνται εκείνον που δεν φοβάται τη δικαιοσύνη ή ασεβεί προς τους θεούς. Στην τελευταία στροφή προειδοποιούν τους θεούς ότι δεν θα επισκεφτούν ξανά τα περίφημα ιερά τους, αν δεν επαληθευθούν οι χρησμοί: «οι θεοί», τραγουδούν, «αφανίζονται». Σε μια άλλη από τις εντυπωσιακές εισόδους του σοφόκλειου δράματος η Ιοκάστη έρχεται με προσφορές για τον Απόλλωνα. Η έλλειψη πίστης στους χρησμούς εκ μέρους της δεν σημαίνει, επομένως, ότι δεν πιστεύει στους θεούς, αλλά μόνο ότι οι θνητοί δεν έχουν πρόσβαση στη θεϊκή γνώση. Ο χρησμός είναι αληθινός, αλλά δεν είναι σαφές ότι η εισήγηση της Ιοκάστης είναι λανθασμένη.

Η πεποίθηση του θεατή ότι οι χρησμοί πρέπει να εκπληρώνονται σε συνδυασμό με την προκαταβολική εξοικείωσή του με τις βασικές ιστορίες είναι μόνο μία όψη της υπέρτερης γνώσης που διαθέτει το κοινό. Ο Σοφοκλής μεταχειρίζεται αυτό που γνωρίζει το κοινό και δεν γνωρίζουν οι χαρακτήρες για να δημιουργήσει σύνθετα αποτελέσματα. Στον *Αίαντα* εμφανίζεται, πράγματι, ένας θεός, ακόμα όμως και εδώ η Αθηνά δεν απευθύνεται στο κοινό, όπως κάνει ο ευριπίδειος προλογίζων θεός. Επειδή ο Οδυσσέας προφανώς δεν τη βλέπει, αλλά μόνο ακούει τη φωνή της, ενώ ο παράφρων Αίας βλέπει τη θεά, όχι όμως τον Οδυσσέα, η σκηνή τοποθετεί τον θεατή σε μια άβολη σχέση με την οικεία του θεατρική εμπειρία. Το κοινό βλέπει περισσότερα από οποιονδήποτε χαρακτήρα. Έχουμε επίγνωση ότι η Αθηνά έχει

τον απόλυτο έλεγχο. Ωστόσο, πληροφορούμαστε ελάχιστα για τα κίνητρα ή τους ευρύτερους σκοπούς της, καθώς χειρίζεται προσεκτικά τους ανθρώπινους χαρακτήρες.

Ηθική

Παρά την ηθική πολυπλοκότητα του σοφόκλειου κόσμου, ορισμένες αρχές επανέρχονται με μεγάλη σαφήνεια. Στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* ο Θησέας ασφαλώς έχει δίκαιο που υποδέχεται τον Οιδίποδα, και ο χορός έχει άδικο που τρομάζει μπρος στο μιάσμα. Το έργο κατευθύνει το κοινό να νιώσει περιφρόνηση για το σχέδιο των Θηβαίων να θέσουν τον Οιδίποδα και τον τάφο του υπό τον έλεγχό τους, ενώ απορρίπτουν το μιάσμά του στην περιοχή τους. Ωστόσο, ο ίδιος ο Οιδίποδας συγκρατεί την επιθυμία του να αγκαλιάσει τον Θησέα (1130-31), επειδή δεν θέλει να αγγίξει κάποιον αμόλυντο. Παρόλο που επιμένει στην αθωότητά του, ο Οιδίποδας στέλνει την Ισμήνη να τελέσει ένα τελετουργικό εξιλασμού για τη μετάβασή του στο ιερό άλσος των θεών. Παρατηρεί ότι ένα καλοπροαίρετο πρόσωπο θα μπορούσε να αντικαταστήσει πολλούς άλλους (498-99). Ταυτόχρονα ζητάει να πληροφορηθεί τις ακριβείς απαιτήσεις του τυπικού. Άρα υπάρχει θετική ανταπόκριση και σεβασμός για το θείο και τα τοπικά έθιμα αλλά άρνηση τελετουργικών αβεβαιοτήτων.

Στην *Αντιγόνη* ο Κρέων (ο ορθολογιστής) επιμένει ότι δεν είναι δυνατόν να ενδιαφέρονται οι θεοί για τον Πολυνείκη, ο οποίος επιδίωκε να καταστρέψει τα ιερά τους, και απορρίπτει τη δήλωση του Τειρεσία ότι το μιάσμα του έκθετου πτώματος έχει βλάψει την επικοινωνία ανάμεσα σε θεούς και ανθρώπους. Οι θνητοί, επιμένει, δεν μπορούν να μολύνουν τους θεούς. Ταυτόχρονα ενταφιάζει την Αντιγόνη ζωντανή, για να λιμοκτονήσει, ώστε να αποφύγει το μιάσμα ενός βίαιου θανάτου. Για τον Τειρεσία αυτό συνιστά το πρωταρχικό έγκλημα, καθώς πρόκειται για μια δεύτερη παράβαση του επιβεβλημένου διαχωρισμού ζωντανών και νεκρών. Η προσπάθεια να αποφευχθεί το μιάσμα μπορεί να το κάνει χειρότερο, όταν δεν καθοδηγείται από μια βαθύτερη αίσθηση της τάξης του κόσμου. Το θέμα δεν είναι αν οι θνητοί μπορούν ή όχι να μολύνουν τους θεούς. Τόσο ο *Οιδίπους επί Κολωνώ* όσο και η *Αντιγόνη* επιδεικνύουν αντιπάθεια για τη νομικιστική αντιμετώπιση της *θρησκείας*.

Και ο *Αίας* ασχολείται ιδιαίτερα με την ταφή του ήρωα, αλλά σε αυτό το έργο το μίasma δεν αποτελεί θέμα. Το θέμα ανήκει σχεδόν αποκλειστικά στο πλαίσιο της ανθρώπινης ηθικής: η κακοποίηση των νεκρών υπερβαίνει το επιβεβλημένο όριο της εχθρότητας. Ο Οδυσσέας συνιστά να ταφεί ο Αίας, επειδή και ο ίδιος θα χρειαστεί κάποτε ταφή. Ο Αγαμέμνων εκφράζει απογοήτευση για την κατίσχυση της ιδιοτέλειας, γιατί δεν αντιλαμβάνεται πραγματικά το νόημα των λόγων του Οδυσσέα. Η Αθηνά έχει χρησιμοποιήσει το παράδειγμα του Αίαντα για να προειδοποιήσει τον Οδυσσέα να μην είναι αλαζονικός απέναντι στους θεούς, αλλά ο Οδυσσέας μεταθέτει ελαφρά την έμφαση του μαθήματος, ώστε να κατευθύνεται στην αναγνώριση της ευπάθειας των ανθρώπων. Παρομοίως, ο Θησέας εξηγεί ότι η συμπάθειά του για τον Οιδίποδα βασίζεται στην προσωπική του εμπειρία από τις περιπλανήσεις και την εξορία.

Ο Σοφοκλής ασχολείται διαρκώς με αυτή την άποψη της παραδοσιακής αρετής της σωφροσύνης. Εκείνοι που αναγνωρίζουν ότι όλοι οι άνθρωποι είναι ευπρόσβλητοι από τη συμφορά θα επιδείξουν συμπάθεια για τα βάσανα των άλλων. Ο Θησέας *είναι πρόθυμος να πολεμήσει για λογαριασμό του Οιδίποδα*, και ο Οδυσσέας στον *Αίαντα* χρησιμοποιεί την προσωπική του πολιτική επιρροή για λογαριασμό του Αίαντα, αν και όταν ήταν ζωντανός τον μισούσε. Η Δηιάνειρα χαρίζει τη ζωή στην Ιόλη και στις άλλες αιχμάλωτες, μολονότι εκπροσωπούν τον θρίαμβο του συζύγου της. Ο Νεοπτόλεμος, αν και βασανίζεται από τον οίκτο του για τον Φιλοκτήτη, καθυστερεί να δράσει σύμφωνα με τα συναισθήματά του, πιθανόν επειδή είναι πολύ νέος για να αναγνωρίσει τη μοίρα του Φιλοκτήτη ως κάτι που θα μπορούσε να είχε συμβεί και στον ίδιο.

Τα έργα ασχολούνται επίσης με τα αποτελέσματα της δυστυχίας. Δεν υπάρχει μία μόνο αντίδραση: ο Οιδίποδας δεν είναι Αίας. Ο Σοφοκλής δείχνει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την παρατεταμένη αγωνία. Η ανακάλυψη ότι η Ιόλη είναι παλλακίδα του Ηρακλή έχει το γνωστό αποτέλεσμα πάνω στη Δηιάνειρα, επειδή η Δηιάνειρα περίμενε αρκετό καιρό, αφού ο

Ηρακλής την πρόδιδε τόσο συχνά και αφού η ίδια εξαρτάται απόλυτα από αυτόν. Ο Οιδίποδας στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* έχει διδαχθεί την υπομονή μέσα από τις περιπλανήσεις του, αλλά η αγριότητα του θυμού του σίγουρα οφείλεται ως ένα βαθμό στα χρόνια στέρησης που έχει ζήσει. Ο Φιλοκτήτης και η Ηλέκτρα είναι δύσκολοι και τραχείς. Ο Νεοπτόλεμος παραπονιέται ότι ο Φιλοκτήτης έχει «εξαγριωθεί», ωστόσο το κοινό εντυπωσιάζεται με την αντοχή του, θα ήταν δύσκολο να περιμένει κανείς από αυτόν να εγκαταλείψει μέσα σε μια στιγμή τόσα χρόνια εχθρότητας. Η προσπάθεια της Ηλέκτρας να πείσει την αδερφή της να σκοτώσουν μοναχές τους τον Αίγισθο εκπροσωπεί τον ηρωισμό της απελπισίας, όταν φτάνουν τα νέα του θανάτου του Ορέστη μετά την ατέρμονη αναμονή. Οι χαρακτήρες αυτοί δοκιμάζουν τα όρια της ικανότητας του κοινού να φανταστεί μια τέτοια εμπειρία, να προσπαθήσει να την κατανοήσει και να νιώσει ανάλογα.

Έτσι, όταν ο χορός του *Οιδίποδα Τυράννου* τραγουδά την ευπάθεια όλων των θνητών με αφορμή τη συμφορά που βρήκε τον Οιδίποδα, η συμβατικότητα της αντίδρασής τους δεν πρέπει να μας κάνει να την απορρίψουμε. Ο Οιδίποδας ήταν ο σωτήρας της Θήβας, ο πιο δυνατός άνδρας στον κόσμο, ωστόσο τον βρήκε η συμφορά. Ο χορός δεν αναφέρει κάτι που έκανε ο Οιδίποδας ώστε να αξίζει τη μοίρα του ούτε εκφέρει κάποια σαφή προειδοποίηση εναντίον της ανθρώπινης αυτοπεποίθησης. Ακόμα και η *Αντιγόνη*, όταν ο Κρέων αναγνωρίζει το σφάλμα του στους τελευταίους στίχους, δεν καταφεύγει σε κάποιο ευτελές δίδαγμα.

Στο τέλος του *Φιλοκτήτη* εμφανίζεται ο Ηρακλής για να ανακοινώσει τη θέληση του Δία. Ο Ηρακλής διακηρύσσει: είναι «αθάνατη η δόξα για την αρετή μου, όπως μπορείς να δεις», και υπόσχεται στον Φιλοκτήτη παρόμοια δόξα (1419-22). Ο λόγος εξαλείφει κατ' αυτόν τον τρόπο τον διαχωρισμό ανάμεσα στην αποθέωση του Ηρακλή και την αιώνια φήμη του Φιλοκτήτη. Στο τέλος του λόγου, όταν προειδοποιεί τους ήρωες να σεβαστούν τα ιερά των θεών μετά την άλωση της Τροίας, τονίζει ότι «ο Δίας θεωρεί όλα τα άλλα πράγματα δευτερεύοντα: η ευσέβεια δεν πεθαίνει μαζί με τους ανθρώπους· δεν χάνεται ανάμεσα στους

ζωντανούς και τους νεκρούς» (1442-44). Αν αυτοί οι στίχοι εννοούν ότι ο Δίας επιβραβεύει την ευσέβεια περισσότερο από οτιδήποτε άλλο, εξαλείφουν τον διαχωρισμό ανάμεσα στην ηρωική δράση και την ευσέβεια, ακριβώς όπως ο προηγούμενος λόγος συγχέει την αιώνια φήμη με την αποθέωση.

Η δράση του *Φιλοκτήτη* προκύπτει από έναν χρησμό του Έλενου ότι η Τροία θα κυριευθεί, μόνο όταν ο Φιλοκτήτης έρθει με τη θέλησή του στην Τροία μαζί με το τόξο του. Αυτή είναι τουλάχιστον μία εκδοχή του χρησμού, ο οποίος παρατίθεται σε διαφορετικές μορφές. Ο Νεοπτόλεμος και ο Οδυσσέας δοκιμάζουν και τους τρεις δυνατούς τρόπους για να πάρουν μαζί τους τον Φιλοκτήτη: την εξαπάτηση, τη βία και την πειθώ. Κανένας δεν φέρνει αποτέλεσμα, και γενικά δεν είναι απόλυτα σαφές τι σημαίνει «με τη θέλησή του» ή αν αυτό αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση. Πράγματι, μερικά χωρία υποδηλώνουν ότι το τόξο από μόνο του θα ήταν αρκετό για να εξασφαλίσουν οι Έλληνες τη νίκη. Στο τέλος, όταν ο Ηρακλής πείθει τον Φιλοκτήτη, όχι μόνο εκπληρώνεται ο χρησμός, αλλά επιπλέον αυτή η ερμηνεία αποδεικνύεται η μόνη ανθρωπίνως ικανοποιητική. Είναι λάθος να εξαπατά ή να αναγκάζει κανείς με τη βία τους φίλους του ή να στερεί από έναν ήρωα την τιμή που του αξίζει, και το τόξο καθαυτό είναι ένα θεϊκό αντικείμενο που απαιτεί σεβασμό. Έτσι η άρση του διαχωρισμού ανάμεσα στην ευσέβεια και τις ηρωικές πράξεις δεν είναι κάτι συμπτωματικό, αλλά βρίσκεται στο κέντρο των απόψεων του Σοφοκλή για την ανθρώπινη κατάσταση (Scodel,2010).

Σε γενικές γραμμές το ενδιαφέρον του Σοφοκλή δεν εστιάζεται στους θεούς ούτε στο πρόβλημα της ενοχής και της τιμωρίας αλλά κυρίως στην αντίδραση του ανθρώπου στη δυστυχία που τον πλήττει και αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό της φύσης του. Στην πληθώρα των συμφορών ο ήρωας του Σοφοκλή αντιπαρατάσσει μια πεισματική, ευγενή και αμείλικτη σταθερότητα έως την αυτοκαταστροφή και τελικά οδηγεί με την απόρριψη κάθε συμβιβασμού στην απόλυτη μοναξιά (Nesselrath,2005).

Ευριπίδης

Ο Ευριπίδης, αν και φαινομενικά ασκεί κριτική στις νέες ιδέες, είναι σε μεγάλο βαθμό ένας άνθρωπος της εποχής των σοφιστών· η γλώσσα και η τεχνική της νέας ρητορικής του είναι πράγματα αυτονόητα και τα έργα του αντικατοπτρίζουν απόλυτα τις πνευματικές έριδες της εποχής του.

Θεωρήθηκε θρησκευτικός σκεπτικιστής, αν όχι άθεος και από την άλλη άτομο που πιστεύει στη θεϊκή πρόνοια και στην επικράτηση της δικαιοσύνης. Αντιμετώπιστηκε ως ερευνητής της ανθρώπινης ψυχολογίας και, επίσης, οπαδός της ρητορικής, που θυσίασε τη λογική συνοχή των χαρακτήρων του στο βωμό λεκτικών εντυπώσεων· μισογύνης και φεμινιστής· ρεαλιστής, που κατέβασε την τραγική δράση στο επίπεδο της καθημερινής ζωής, και ρομαντικός ποιητής, που επέλεγε ασυνήθιστους μύθους. Έγραψε δράματα που γενικά θεωρήθηκαν πατριωτικά κείμενα, με σκοπό την υποστήριξη του πολέμου της Αθήνας εναντίον της Σπάρτης, και άλλα τα οποία πολλά αντιμετωπίστηκαν ως έργο ενός κατεξοχήν αντιπολεμικού δραματουργού.

Ο Ευριπίδης αντανακλά τόσο τις αρνητικές όσο και τις θετικές όψεις της σοφιστικής διδασκαλίας· συγκεκριμένα τα δράματα του δείχνουν περιφρόνηση για τις προφητείες που έπαιζαν τόσο σημαντικό ρόλο στην ελληνική ζωή και οι οποίες πάντα στο σοφόκλειο δράμα αποδεικνύονται αληθινές.

Ο Ευριπίδης αναπλάθει τους θεούς των ομηρικών ποιημάτων με όλα τα βίαια πάθη τους. Οι θεοί που κυβερνούν τον ευριπίδειο κόσμο δεν μοιάζουν με τον Δία της *Ορέστειας*, ο οποίος επιβάλλει τον πόνο ως προϋπόθεση της γνώσης, ούτε με τους σοφόκλειους θεούς, οι οποίοι φαίνονται να παρουσιάζονται εγγυητές της θεϊκής τάξης, αν και αυτή την τάξη μπορεί κανείς μόνο να αποδεχθεί - όχι όμως και να κατανοήσει. Οι θεοί του Ευριπίδη είναι ακριβώς

σαν τους ομηρικούς θεούς και αυτό σημαίνει: σαν εμάς. Είναι κυριευμένοι από τα ίδια πάθη, την περηφάνια, την εκδικητικότητα για την προσβολή που δέχτηκαν, τη μνησικάκη οργή, τη ζηλοτυπία και τον πόθο. Αυτοί είναι οι θεοί στους οποίους απευθύνονται οι άνθρωποι, όταν απελπιστούν από τη θνητή τους φύση, γιατί για αυτούς αντιπροσωπεύουν κάτι ανώτερο. «Εσείς οι θεοί πρέπει να είσαστε πιο σοφοί από τους ανθρώπους», λέει ο γέρος υπηρέτης στον *Ιππόλυτο*. Η Αφροδίτη προκαλεί το θάνατο δύο θνητών, για να εκδικηθεί την αδιαφορία του Ιππόλυτου για τη λατρεία της· η Αθηνά στις *Τρωάδες* οργανώνει την καταστροφή του ελληνικού στόλου, διότι ένας Έλληνας ήρωας την πρόσβαλε· η Ήρα, εξαιτίας της ζήλειας της, στέλνει το πνεύμα της τρέλας να καταστρέψει τη ζωή του Ηρακλή, τη στιγμή κατά την οποία ο ήρωας έχει μόλις ολοκληρώσει τους μεγάλους άθλους του για την ανθρωπότητα· ο Διόνυσος απαιτεί ως τιμωρία για την άρνηση της θεϊκής του φύσης όχι μόνο το διαμελισμό του Πενθέα, αλλά και την εξορία του Κάδμου και της Αγαύης. Οι θεοί στην ευριπίδεια τραγωδία προβάλλουν πάνω στην πελώρια κλίμακα του θείου εκείνα τα πάθη τα οποία μάταια αγωνίζονται οι άνθρωποι να ελέγξουν μέσα τους· αυτά τα πάθη με τη μορφή των Ολύμπιων θεών κυβερνούν τη ζωή ανδρών και γυναικών.

Δεν είναι πιθανό ο Ευριπίδης να πίστευε σε αυτούς τους θεούς με την αυτονόητη αποδοχή και το θρησκευτικό δέος της αρχαϊκής εποχής η οποία τους χάρισε και τη μορφή τους. Του χρησιμεύουν ως δραματική ενσάρκωση των ιδιότροπων, παράλογων δυνάμεων, τις οποίες ο τραγικός θεωρούσε καθοριστικούς παράγοντες της ανθρώπινης μοίρας.

Οι χαρακτήρες του Ευριπίδη παρουσιάζουν τις θέσεις τους μέσα από το οργανωμένο σύστημα της ρητορικής, αλλά οι ίδιοι κινούνται από παράλογες δυνάμεις κάτω από την επιφάνεια. Το δράμα του δεν βαυκαλίζεται από την ψευδαίσθηση ότι η ανθρωπότητα είναι ικανή να επιλέξει το καλό· η Φαίδρα συνοψίζει το ανθρώπινο δίλημμα σε μια σύντομη, αλλά αποθαρρυντική πρόταση: «Ξέρουμε ποιο είναι το σωστό και το καταλαβαίνουμε, αλλά δεν το

κάνουμε» (380-1). Το πνεύμα δεν είναι ισχυρό ώστε να καταπολεμήσει τη βιαιότητα και την αδυναμία της φύσης μας. Η Φαίδρα μιλά για τον έρωτα της για τον Ιππόλυτο, και αυτό, το πιο παράλογο από τα ανθρώπινα πάθη, είναι ένα θέμα κυρίαρχο στο ευριπίδαιο δράμα. Αυτή η πλευρά του έρωτα η καταστρεπτική συνάρπαζε τον Ευριπίδη. Αυτός ο μεγάλος τραγικός ποιητής είναι στην πραγματικότητα αυτός που δημιούργησε τον θεατρικό χώρο, μέσα στον οποίο φυλακισμένοι άνδρες και γυναίκες αλληλοκαταστρέφονται με τους παράφορους έρωτες και τα μίσση τους, εκείνο το κλουβί που είναι το θέατρο για τον *Οθέλλο* του Σαίξπηρ, τη *Φαίδρα* του Ρακίνα, για τα έργα του Ίψεν και του Στρίντμπεργκ. Σε αυτή την εμμονή στους έρωτες και στα μίσση των γυναικών οφείλει ο Ευριπίδης την ευρέως διαδεδομένη στην αρχαιότητα φήμη του ως μισογύνη⁴.

Ενώ οι τραγωδίες του Ευριπίδη διαφοροποιούνται σημαντικά στο θέμα του σχεδιασμού, εντούτοις μπορούν να περιγραφούν κάποιες χαρακτηριστικές τάσεις. Συνήθως αρχίζουν με έναν, εκτενή πρόλογο που εκφωνείται είτε από κάποιον θεό είτε από κάποιον ανθρώπινο χαρακτήρα, ο οποίος, απευθυνόμενος στο κοινό, εκθέτει τις απαραίτητες πληροφορίες της προϋστορίας και προσφέρει στους θεατές μια προοπτική για τις εξελίξεις που θα ακολουθήσουν. Ο Σοφοκλής φροντίζει με πιο φυσικό τρόπο οι πληροφορίες αυτές να διοχετεύονται με τη βοήθεια του διαλόγου. Ο ευριπίδειος μονόλογος, συχνά περιλαμβάνει γενεαλογικές πληροφορίες, που ο ποιητής, όπως και οι άλλοι τραγικοί, τις διαμορφώνει έτσι ώστε να υπηρετούν τους καλλιτεχνικούς του στόχους Έτσι, στην *Εκάβη*, μια τραγωδία που εκτυλίσσεται στη θρακική χερσόνησο, ο ποιητής αποδίδει στην Εκάβη οικογενειακούς δεσμούς με τον χώρο της δράσης, μνημονεύοντάς την ως κόρη του Κισσέα, ενός Θρακιώτη βασιλιά που απαντά στην *Ιλιάδα* (Gregory 1995).

4 Βλ. Knox, 2003: 423-437.

Τόσο ο Ευριπίδης όσο και ο Σοφοκλής κάνουν συχνή χρήση του αγώνα *λόγων* για να δομήσουν τα επεισόδιά τους. Ο ευριπίδειος αγών γενικά είναι περισσότερο αποκομμένος από τη δράση και έχει κατακριθεί ως «ναρκισσιστική παρέκβαση χάριν της ρητορικής επίδειξης» (Collard 1975b, 59). Τα ζεύγη λόγων είναι ρητορικά, με την έννοια ότι δομούνται αυστηρά με αρχή, τέλος και σαφείς εσωτερικές μεταβάσεις (Lloyd 1992, 3-5). Ωστόσο, δεν είναι ρητορικά με την έννοια ότι είναι ψυχρές επιδεικτικές κατασκευές.

Ο Ευριπίδης αναπτύσσει δραματικές τεχνικές, για να φέρει ένα επεισόδιο ή ένα ολόκληρο έργο σε μια μυθικά επιβεβλημένη έκβαση, το κάνει όμως χωρίς να ολοκληρώνει τις συναισθηματικές, ηθικές ή πολιτικές συνέπειες των όσων προηγήθηκαν.

Συνοχή και ρεαλισμός στη διαγραφή των χαρακτήρων

Αποτελούσε πάγια πρακτική των τραγικών να μεταβάλλουν όχι μόνο τη γενεαλογία αλλά και την ηθογράφηση των μυθικών μορφών από έργο σε έργο. Έτσι, ο Οδυσσέας του σοφοκλείου *Αίαντα* είναι έντιμος και πονόψυχος, ενώ ο Οδυσσέας του *Φιλοκτήτη* είναι ύπουλος και εκμεταλλευτής. Παρομοίως, ο προσεκτικός Ορέστης της ευριπίδειας *Ηλέκτρας* αργεί να αποκαλύψει την ταυτότητά του στην αδερφή του· ο γεμάτος αυτοπεποίθηση Ορέστης της *Ιφιγένειας της εν Ταύροις* αναγνωρίζεται γρήγορα με την αδερφή του· ο ψυχικά διαταραγμένος Ορέστης του *Ορέστη* αντιμετωπίζει την Ηλέκτρα ως μία από τις Ερινύες. Οι παραλλαγές αυτού του είδους προκαλούν την ανανέωση του ενδιαφέροντος του κοινού για τις πασίγνωστες μυθικές μορφές και υπηρετούν συγκεκριμένους δραματικούς στόχους.

Τι συμβαίνει με τη συνέπεια στη διαγραφή των χαρακτήρων εντός των έργων; Ο Αριστοτέλης επικρίνει την *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι*, επειδή η νέα αρχικά ικετεύει τον Αγαμέμνονα για τη ζωή της και στη συνέχεια αποδέχεται τη θυσία της (*Ποιητική* 1454a31-33). Η ίδια όμως η Ιφιγένεια ισχυρίζεται ότι άλλαξε γνώμη ύστερα από κατανόηση του στόχου και ώριμη σκέψη (Gibert 1995), και οι μελετητές πρέπει να παραδεχτούν ότι δικαιολογεί την απόφασή της, είτε αυτοί συμφωνούν με τις δικαιολογίες της είτε όχι. Και οι τρεις τραγικοί χρησιμοποιούν την αμφιβολία και την αβεβαιότητα για να προκαλέσουν αγωνία. Στο πιο θεαματικό παράδειγμα της αρχαιοελληνικής τραγωδίας ο Ορέστης του Αισχύλου διστάζει προτού σκοτώσει τη μητέρα του (*Χοηφόρες* 899). Στο τέλος της *Αντιγόνης* ο κορυφαίος συμβουλεύει τον Κρέοντα να απελευθερώσει την Αντιγόνη και να φροντίσει για την ταφή του Πολυνείκη (1100- 1101)· ο Κρέων ταλαντεύεται και στη συνέχεια υποχωρεί, αν και αυτή η αλλαγή συμβαίνει πολύ αργά για να σώσει τη ζωή της Αντιγόνης. Ενώ όμως ο Αισχύλος και ο Σοφοκλής προσπερνούν γρήγορα τέτοιες στιγμές αναποφασιστικότητας, ο Ευριπίδης έχει την τάση να τις παρατείνει. Η Μήδεια αγωνιά για την απόφασή της να

σκοτώσει τους γιους της, και, καθώς αναλογίζεται τα φωτεινά πρόσωπα των παιδιών (*δμμα φαιδρόν τέκνων*, 1043), οι εκδηλώσεις της -ασυνάρτητες αναφωνήσεις, η απεγνωσμένη ερώτηση «τι να κάνω;» και η επαναλαμβανόμενη κραυγή «αντίο σχέδια» - αντικατοπτρίζουν το μαρτύριό της. Η θεατρική τέχνη μπορεί να επιστρατεύει και άλλα μέσα για τον ίδιο σκοπό. Στην *Εκάβη* ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί έναν παρατεταμένο μονόλογο για να απεικονίσει την αβεβαιότητα της Εκάβης σχετικά με την έκκλησή της προς τον Αγαμέμνονα: γυρίζει την πλάτη της στον βασιλιά (ο οποίος, καθώς είναι ασυνήθιστος στο να τον αγνοούν, επιδεικνύει αυξανόμενη σύγχυση και νευρικότητα), για να συνεχίσει μια συζήτηση με τον εαυτό της.

Θεωρώ ότι ο Ευριπίδης χρονοτριβεί σε τέτοιες στιγμές όχι χάριν αληθοφάνειας, αλλά επειδή οι στιγμές αυτές δημιουργούν αποτελεσματικό θέατρο. Επιπλέον, ο Ευριπίδης ενδιαφέρεται περισσότερο για τις φωτισμένες απόψεις της ανθρώπινης φύσης παρά για τη σκιαγράφηση συγκεκριμένων χαρακτήρων (Gregory, 2010).

Βάκχες

Είτε οι *Βάκχες* είναι μια εξύμνηση της ευλογίας που προσφέρει η διονυσιακή θρησκεία είτε μια καταδίκη της βιαιότητας της, ένα είναι βέβαιο: ο ποιητής που συνέθεσε αυτό το δράμα πάθους δεν ήταν «ορθολογιστής». Είναι, όσο γνωρίζουμε, η μόνη αττική τραγωδία που εμφανίζει έναν θεό ως πρωταγωνιστή ο Διόνυσος, ο οποίος στον Πρόλογο ανακοινώνει ότι θα πάρει ανθρώπινη μορφή και θα εμφανιστεί ως οπαδός της δικής του λατρείας, δεσπόζει στις κεντρικές σκηνές και στο τέλος παρουσιάζεται μέσα στο θεϊκό του μεγαλείο. Το δράμα μας δείχνει τις διαφορετικές αντιδράσεις απέναντι στη θεϊκή του φύση: το σκώμμα εκ μέρους του Πενθέα, την κυνική υποστήριξη από τον Κάδμο, τον πολιτικό προσηλυτισμό του Τειρεσία· τα εκστατικά οράματα του χορού, που εναλλάσσονται με τις εκδικητικές κατάρες του εναντίον του βασιλιά, ο οποίος αντιδρά στη νέα λατρεία, την απόλυτη κατοχή από το πνεύμα του θεού των Θηβαίων γυναικών, την παραδεισένια γαλήνη και επικοινωνία τους με τη φύση, την άγρια αντίδρασή τους απέναντι σε ξένες παρεμβάσεις και τον ξέφρενο διαμελισμό του Πενθέα.

Το δραματικό κέντρο των *Βακχών* αποτελείται από τρεις σκηνές στις οποίες άνθρωπος και θεός έρχονται αντιμέτωποι. Στην πρώτη ο θεός με τη μορφή ενός οπαδού του, εμφανίζεται αλυσοδεμένος, ακούει εμπαιγμούς για τη θηλυπρεπή του εμφάνιση και απειλές για τα μακριά του μαλλιά και τέλος οδηγείται στη φυλακή. Στην κεντρική σκηνή, μετά από ένα σεισμό που κατεδαφίζει το παλάτι και απελευθερώνει τον Διόνυσο, ο θεός αρχίζει να καθορίζει τη σκέψη του Πενθέα και τον πείθει να πάει και να κατασκοπεύσει τις Μαινάδες στα άσεμνα, όπως εκείνος φαντάζεται, όργιά τους. Στην τελική σκηνή η αντιστροφή των ρόλων έχει ολοκληρωθεί: ο Πενθέας, με ταραγμένο μυαλό, εμφανίζεται ντυμένος γυναίκα - Μαινάδα με μακριά μαλλιά. Τώρα είναι σειρά του θεού να εμπαίξει το θύμα του· τον συγχαίρει για την εμφάνισή του, διορθώνει την περούκα του, τακτοποιεί τη ζώνη και το

μακρύ του πέπλο, προτού τον στείλει στον αποτρόπαιο θάνατό του. Αυτές οι σκηνές έχουν μια αλλόκοτη και τρομακτική μαγεία· ο Ευριπίδης αντλεί εδώ από κάποια βαθιά φλέβα πρωτόγονου αισθήματος, που καθιστά αυτό το δράμα μοναδικό στα χρονικά του θεάτρου (Knox,2003).

Βιβλιογραφία

- Easterling, P.E. – Knox, B.M.W., (2003). *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, Εκδόσεις: Παπαδήμας.
- Easterling, P.E., (2007) “ Ένα θέαμα προς τιμήν του Διονύσου” στο: Ρόζη, Λ. & Βαλάκας, Κ.(επιμ.), *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης
- Ιακώβ, Δ., (2010). *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, Εκδόσεις: Παπαδήμας.
- Μαρκαντωνάτος, Α. & Πλατυπόδης, Λ., (2012). *Θέατρο και Πόλη: Αττικό Δράμα, Αθηναϊκή Δημοκρατία και Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*, Εκδόσεις: Gutenberg
- Μαυρόπουλος, Θ. (2005). *Σοφοκλής*, Εκδόσεις: Ζήτηρος.
- Meier, C., (1997). *Η πολιτική τέχνη της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, Εκδόσεις Καρδαμίτσα
- Moretti, J., C., (2011). *Θέατρο και κοινωνία στην αρχαία Ελλάδα*, Εκδόσεις: Πατάκη.
- Nesselrath, H., G., (2001). *Εισαγωγή στην Αρχαιογνωσία*, Εκδόσεις: Παπαδήμας.
- Pelling, C., (2010). “Η τραγωδία, η ρητορική και ο πολιτισμός της εκτέλεσης” στο: Ιακώβ, Δ., *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, Εκδόσεις: Παπαδήμας.
- Sourvinou- Inwood, C., (2008), “Αθηναϊκή Θρησκεία και Αρχαία Ελληνική Τραγωδία” στο: Μαρκαντωνάτος, Α. & Τσαγγάλης, Χ., *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία: Θεωρία και Πράξη*, εκδόσεις: Gutenberg
- Συλλογικό, (2005). *Θρησκεία και θέατρο στην Ελλάδα*, Εκδόσεις: Ελληνικά Γράμματα.