

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ**  
**ΤΜΗΜΑ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

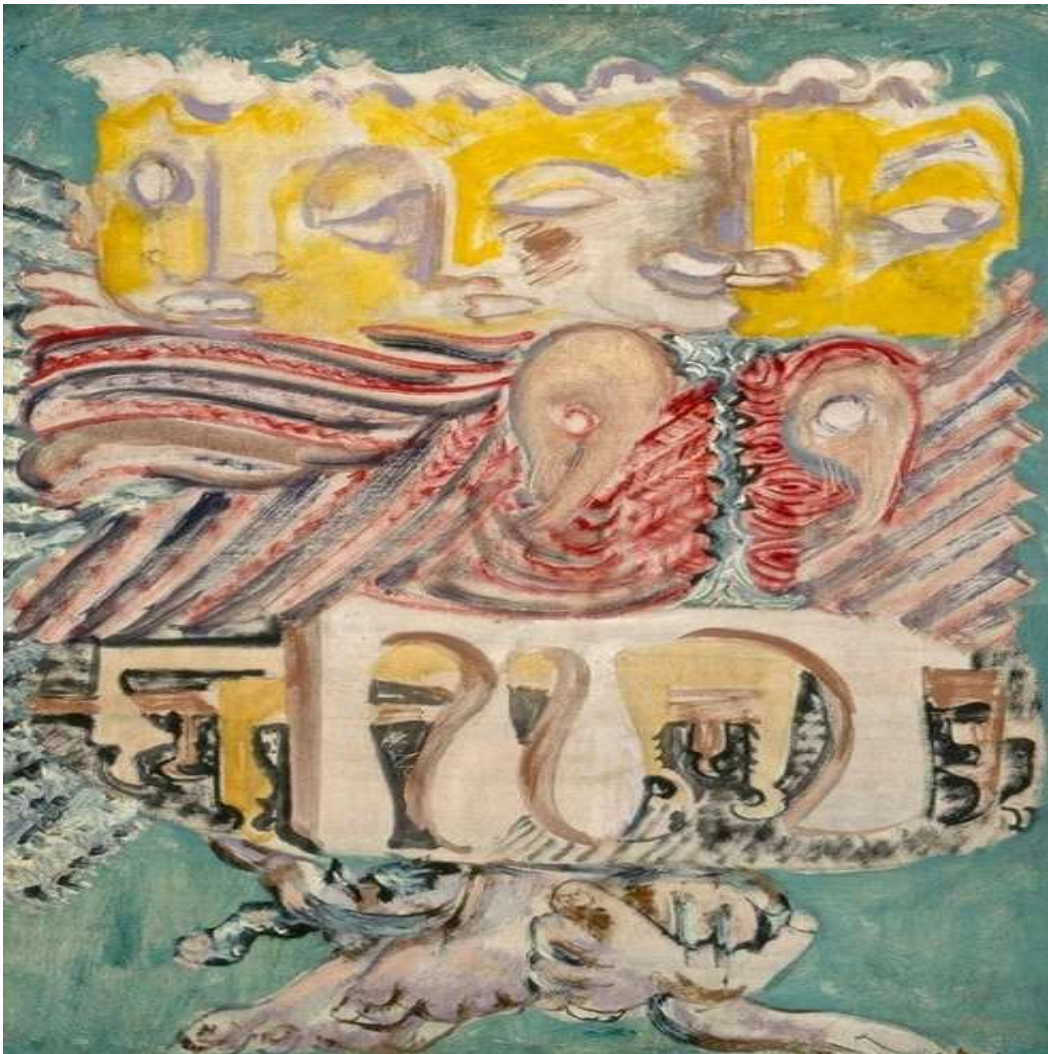
**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**«ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ: ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΕΣ  
ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ»**

**ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**«ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΗ  
ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΗ/ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ: ΔΙΑΚΕΙΜΕΝΙΚΕΣ  
ΑΝΑΓΝΩΣΕΙΣ»**

**ΧΡΥΣΑΝΘΗ ΜΑΝΩΛΑ**



**ΡΟΔΟΣ, Φεβρουάριος 2023**

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ**

**ΤΜΗΜΑ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**«ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ: ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΕΣ  
ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ»**

**ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**ΧΡΥΣΑΝΘΗ ΜΑΝΩΛΑ**

**A.M.:4372021023**

**«ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΗ  
ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΗ/ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΤΡΑΓΩΔΙΑ: ΔΙΑΚΕΙΜΕΝΙΚΕΣ  
ΑΝΑΓΝΩΣΕΙΣ»**

**ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΣΠΥΡΙΔΩΝ ΣΥΡΟΠΟΥΛΟΣ**

**ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:**

**ΣΠΥΡΙΔΩΝ ΣΥΡΟΠΟΥΛΟΣ**

**ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΠΑΠΠΑΣ**

**ΛΟΥΪΖΑ ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΙΔΟΥ**

**ΡΟΔΟΣ, Φεβρουάριος 2023**

## ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Αφετηρία για την παρούσα διπλωματική εργασία αποτέλεσε η αγάπη για τη μελέτη κειμένων και την διακειμενική τους ανάγνωση. Η αποπεράτωση του εγχειρήματος αυτού θα ήταν αδύνατη χωρίς τις πολύτιμες γνώσεις που αποκόμισα από το ΠΜΣ γι' αυτό κι ευχαριστώ θερμά όλους τους εξαιρετους και μοναδικούς στο είδος τους καθηγητές που μου έμαθαν να σκέφτομαι με τρόπο ερευνητικό και άνοιξαν τους βιβλιογραφικούς μου ορίζοντες. Θα ήθελα εξαιρέτως να ευχαριστήσω τον κ. Σπύρο Συρόπουλο για την αγαστή συνεργασία, την καθοδήγηση, την τροφοδότηση με υλικό, μα πάνω από όλα γιατί υπήρξε πάντα διαθέσιμος, άμεσος και υποστηρικτικός. Ευχαριστώ τους άνδρες της ζωής μου Τσαμπίκο, Δημήτρη και Αντώνη για τη γενναιόδωρη υπομονή, αγάπη και στήριξή τους που υπήρξε πηγή δύναμης. Τέλος, ευχαριστώ τους συμφοιτητές μου γιατί συμφωνήσαμε, γιατί διαφωνήσαμε, γιατί αγαπούν το αρχαίο θέατρο, γιατί χωρίς αυτούς η εμπειρία αυτή δε θα ήταν η ίδια.\*

---

\* **Εικόνα εξωφύλλου: The Omen of the Eagle, 1942, Mark Rothko**

*Στον Δημήτρη και τον Χρήστο*

*που τόσο μου λείπουν...*

## Περιεχόμενα

ΠΕΡΙΛΗΨΗ .....	8
ΕΙΣΑΓΩΓΗ .....	9
1. «ΤΥΦΛΗ ΦΩΝΗ, ΠΟΥ ΨΗΛΑΦΕΙΣ ΜΕΣΑ ΣΤΗ ΝΥΧΤΩΜΕΝΗ ΜΝΗΜΗ, ΒΗΜΑΤΑ ΚΑΙ ΧΕΙΡΟΝΟΜΙΕΣ...» .....	11
1.1. Σύντομη επισκόπηση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας .....	11
1.2. Σύντομη επισκόπηση της σύγχρονης τραγωδίας .....	14
1.3. Συνοπτικός συγκριτικός πίνακας .....	17
1.4. Σύντομη αναφορά στην επιρροή της αρχαιοελληνικής τραγωδίας στη δυτική φιλοσοφία .....	18
1.5. Περί διακειμενικότητας .....	21
1.6. Ανακεφαλαίωση .....	23
2. «ΑΝΔΡΕΙΚΕΛΑ ΣΤΗΣ ΜΟΙΡΑΣ ΤΑ ΔΥΟ ΤΥΦΛΑ ΧΕΡΙΑ...» .....	25
2.1. Όρεσθεια .....	25
2.1.1. Περίληψη των έργων της τριλογίας .....	25
2.1.2. Ανάλυση της τριλογίας .....	29
2.2. Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα .....	35
2.2.1. Περίληψη του έργου .....	35
2.2.2. Αντιστοιχίες προσώπων .....	39
2.3. Γενική σύγκριση .....	46
2.4. Οι ιστορικές και οικογενειακές συγκυρίες δημιουργούν το έργο του Ο' Νηλ .....	47
2.5. Ανακεφαλαίωση .....	51
3. «Ν' ΑΓΑΠΑΣ ΤΗΝ ΕΥΘΥΝΗ...» .....	54
3.1. Προλεγόμενα για το έργο του Κίρκεγκωρ <i>Είτε – Είτε</i> . .....	54
3.2. Ανάγνωση της <i>Αντιγόνης</i> του Sören Kierkegaard και της <i>Αντιγόνης</i> του Σοφοκλή .....	55
3.2.1. «Μόνο η Αντιγόνη το γνωρίζει» .....	55

3.2.2. «Τη ρίχνει ακαριαίως στη δίνη του φόβου» .....	55
3.2.3. «Στην ελληνική τραγωδία η Αντιγόνη δεν ασχολείται καθόλου με την άτυχη μοίρα του πατέρα της. Η μοίρα αυτή αναπαύεται ως αδιαπέραστη θλίψη επάνω σε ολόκληρο το γένος».....	55
3.2.4. «Στην <i>Αντιγόνη</i> η τραγική ενοχή επικεντρώνεται σε ένα βασικό σημείο: έχει κηδέψει τον αδελφό της παρά τη βασιλική διαταγή». ....	56
3.2.5. « Στη στιγμή που η Αντιγόνη αποφασίζει, παρά τη βασιλική απαγόρευση, να κηδέψει τον αδελφό της, εμείς δεν βλέπουμε την ελευθέρα βουλήσει χειρονομία, αλλά την πεπρωμένη αναγκαιότητα, η οποία μεταδίδει στα παιδιά την ενοχή των γονέων.» .....	56
3.2.6. « Οι στεναγμοί της (της Αντιγόνης) είναι κρυμμένοι στη μυστικότητα της ψυχής της».....	58
3.2.7. « Είναι κάτι περισσότερο από ένα νεαρό εν γένει κορίτσι, και παρ' όλα αυτά είναι ένα νεαρό κορίτσι: είναι νύφη και ωστόσο εν παρθενία και καθαρότητι».....	59
3.2.8. « Είναι ( η Αντιγόνη), από καθαρά αισθητική άποψη, <i>virgo mater</i> [...] ταυτίζεται με τη σιωπή [...] (η οποία) της προσδίδει στάση υπερφυσική». ....	60
3.2.9. « Η Αντιγόνη μας είναι νύφη της θλίψης και του πένθους».....	60
3.2.10. « Η Αντιγόνη είναι μεγαλειώδης μέσα στην οδύνη της» .....	61
3.2.11. « Η σκέψη ότι είναι προορισμένη να ταφεί ζωντανή, επιβάλλει στην Αντιγόνη στην ελληνική τραγωδία εκείνο το ξέσπασμα θρήνου, η δική μας Αντιγόνη μπορεί να το επιβάλει η ίδια στη ζωή της.» .....	61
3.2.12. «τραγική ενοχή».....	64
3.2.13. « Η διαλεκτική η οποία συνδέει την ενοχή του γένους ή της οικογένειας με το μεμονωμένο υποκείμενο».....	65
3.2.14. « για την Ελληνίδα Αντιγόνη, η ενοχή και το άλγος ( Leiden) του πατέρα είναι γεγονός εξωτερικό, ένα απαρασάλευτο γεγονός που η Αντιγόνη δεν μετακινεί ούτε με τη θλίψη της» .....	66
3.2.15. « Εάν αφοσιωθεί στο καθήκον να του προσφέρει[...] με την απαραβίαστη σιωπή της την ύστατη τιμή» .....	67

3.2.16. « Αγαπά τον πατέρα της με όλη της την ψυχή και η αγάπη αυτή την απομακρύνει από τον ίδιο της τον εαυτό».....	68
3.2.17. « Η Αντιγόνη αντιδικεί σταθερά με το περιβάλλον της» .....	68
3.2.18. « Αυτά τα πρόσωπα (Ισμήνη και Ιοκάστη) παραμένουν ασφαλώς δευτερεύοντα» .....	69
3.2.19. « Η Αντιγόνη είναι θανάσιμα ερωτευμένη. Προφανώς, εδώ βρίσκεται η τραγική σύγκρουση». ....	71
3.2.20. « Η Αντιγόνη νικά, αυτό σημαίνει: το μυστικό νικά κι αυτή χάνει»..	72
3.2.21. «Μόνο στο θάνατο μπορεί να βρει ειρήνη».....	72
3.3. Η φύση του διλήμματος .....	72
3.4. Η Αντιγόνη του Κίρκεγκωρ.....	73
3.4.1. Το πρόσωπο της Αντιγόνης .....	73
3.4.2. Ο Κίρκεγκωρ και η Αντιγόνη .....	74
3.4.3. Αποτίμηση του έργου .....	75
3.5. Το πρόσωπο της Αντιγόνης στην <i>Αντιγόνη</i> του Σοφοκλή .....	76
3.6. Συγκριτικός πίνακας ηρωίδων .....	79
3.7. Ανακεφαλαίωση .....	79
4. «ΚΑΛΗΝΥΧΤΑ, ΤΟ ΦΩΣ ΧΑΙΡΕΤΙΣΕ ΜΟΥ» .....	82
4.1. <i>Εκάβη</i> : Προλεγόμενα .....	82
4.2. Υπόθεση του έργου .....	82
4.3. Ανάλυση του έργου .....	85
4.4. Ψυχογραφώντας την <i>Εκάβη</i> .....	88
4.5. Ψυχογραφώντας τον Ευριπίδη.....	91
4.6 Ο Σαίξπηρ και η γραφή του.....	93
4.7. Άμλετ*: Περίληψη του έργου.....	95
4.8. Ιστορικό πλαίσιο του έργου.....	97
4.9. Σύντομη θεώρηση του <i>Άμλετ</i> : χαρακτηρισμός λοιπών προσώπων .....	98
4.10. Η φιγούρα του Άμλετ .....	99

4.11. Η παρουσία της Έκταβης στον Άμλετ .....	104
4.12. Συγκεντρωτικός πίνακας των χαρακτηριστικών των ηρώων .....	106
4.12 Ανακεφαλαίωση .....	106
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΕΡΕΥΝΑΣ .....	108
ΠΡΩΤΟΓΕΝΕΙΣ ΠΗΓΕΣ.....	110
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ .....	110



## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η περίοδος της αναγέννησης εγκαινίασε μια αναβίωση του αρχαιοελληνικού πνεύματος που τροφοδότησε το σύνολο των αιώνων που ακολούθησαν. Η τέχνη του θεάτρου και η επιστήμη της φιλοσοφίας, ως γνήσιες προεκτάσεις του νεωτεριστικού πνεύματος, επηρεάστηκαν βαθιά από την ελληνική τραγωδία. Από τον Αισχύλο στον Ευγένιο Ο' Νηλ, από τον Σοφοκλή στον Σαίρεν Κίρκεγκωρ και από τον Ευριπίδη στον Ουίλιαμ Σαίξπηρ, τα κείμενα αποδεικνύουν ότι είναι ζωντανοί οργανισμοί που η καρδιά τους χτυπάει χάρη στην διακειμενική ανάγνωση τους και την ερμηνεία τους στη βάση της συγχρονίας και της διεπιστημονικότητας.

## ABSTRACT

The renaissance period ushered in a revival of the ancient Greek spirit that fueled the centuries that followed. The art of the theater and the science of philosophy, as genuine extensions of the modernist spirit, were deeply influenced by Greek tragedy. From Aeschylus to Eugene O' Neill, from Sophocles to Sören Kierkegaard and from Euripides to William Shakespeare, texts prove to be living organisms whose hearts beat thanks to their intertextual reading and interpretation on the basis of synchronicity and interdisciplinarity.

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η κλασική Αθήνα υπήρξε το απαύγασμα του μεγαλείου της ανθρώπινης σκέψης και του πνεύματος καθώς αποτελεί το εφελτήριο και την κορωνίδα του καλλιτεχνικού, πολιτικού και φιλοσοφικού εκτοπίσματος της ανθρώπινης νόησης. Η «επανεκκίνηση» του νέου κόσμου τον 18<sup>ο</sup> αιώνα αντλεί την ορμή της από την προσπάθεια ερμηνείας αλλά και μίμησης αυτού του επιτεύγματος του ανθρώπου που ονομάζεται Αρχαία Ελλάδα.

Η αρχαία ελληνική τραγωδία αποτελεί ένα απ'τα λαμπρότερα, αν όχι το λαμπρότερο, πεδίο άνθησης του πνεύματος που καλλιεργήθηκε στην κλασική Αθήνα. Ο μύθος που αυτή αναπαράγει και εξελίσσει, αποδείχθηκε το αρτιότερο έρεισμα για να εκφράσουν οι τραγικοί ποιητές πανανθρώπινες και διαχρονικές αλήθειες, αλλά παράλληλα να εκφράσουν τις ανησυχίες τους για την εποχή τους, αναγνωρίζοντας το μέγεθος της παιδαγωγικής τους ευθύνης.

Στην παρούσα διπλωματική εργασία, επιχειρείται η διακειμενική ανάγνωση έργων της σύγχρονης επιστήμης που άντλησαν το υλικό τους από τον μύθο της τραγωδίας. Λόγω του πεπερασμένου χαρακτήρα της εργασίας και του τεράστιου όγκου των δυνητικά μελετώμενων έργων, τα έργα επιλέχθηκαν με κριτήριο την παραπομπή σε καθέναν από τους τρεις μεγάλους τραγικούς, αλλά και στους τρεις μυθολογικούς κύκλους.

Στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας πραγματοποιείται μια σύντομη επισκόπηση της αρχαίας ελληνικής και της σύγχρονης τραγωδίας, απ' την οποία προκύπτουν οι αλλαγές που γνώρισε το είδος με την πάροδο του χρόνου. Στο ίδιο κεφάλαιο παρουσιάζεται συνοπτικά η επιρροή που άσκησε η τραγωδία στο χώρο της φιλοσοφίας από την Αναγέννηση και εξής, ενώ παρατίθενται κάποιες απόψεις για το ζήτημα της διακειμενικότητας.

Στο δεύτερο κεφάλαιο παρουσιάζεται η τριλογία του Αισχύλου *Όρέστεια*, που το υλικό της αντλείται από τον μυκηναϊκό μυθολογικό κύκλο και αναγιγνώσκεται παράλληλα με το έργο της αμερικανικής λογοτεχνίας, του Ευγένιου Ο' Νηλ, *Το Πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα*.

Δεδομένης της πεποίθησης, ότι οποιοδήποτε σημειωτικό σύστημα δύναται να αποτελεί κείμενο, αντικείμενο μελέτης του τρίτου κεφαλαίου αποτέλεσε το φιλοσοφικό έργο *Είτε- Είτε*, του υπαρξιστή φιλοσόφου Σάιρεν Κίρκεγκωρ, το οποίο

εμπνέεται από την *Άντιγόνη* του Σοφοκλή, που ανήκει στο Θηβαϊκό μυθολογικό κύκλο.

Στο τέταρτο και τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας, μελετάται η *Εκάβη* του Ευριπίδη, που ανήκει στον Τρωϊκό μυθολογικό κύκλο και αναγιγνώσκεται παράλληλα με τον *Άμλετ*, του Ουίλιαμ Σαίξπηρ.

Στόχος της παρούσας μελέτης δεν είναι η λογοτεχνική ανάλυση και η φιλοσοφική διείσδυση στα έργα που προαναφέρθηκαν, αλλά η διαπίστωση, υπό το πρίσμα της διακειμενικότητας, του πως τα σύγχρονα έργα αντανakλούν όψεις του αρχαιοελληνικού μύθου όπως αυτός αποτυπώνεται στην τραγωδία.

Ο βασικός προβληματισμός με τον οποίο προσεγγίστηκε το θέμα είναι η αναζήτηση του λόγου για τον οποίο ένας θεατρικός συγγραφέας που σκοπεύει να επικοινωνήσει ένα σύγχρονο θέμα επιλέγει να ακολουθήσει ή, εν πάση περιπτώσει, να προσαρμόσει έναν ελληνικό μύθο, αντί να δημιουργήσει ο ίδιος μια εξ ολοκλήρου νέα ιστορία. Στο πλαίσιο του ίδιου προβληματισμού προκύπτει ακόμη το ερώτημα γιατί ένας συγγραφέας επιλέγει ένα συγκεκριμένο μυθολογικό περίβλημα εφόσον καταλήγει να διαφοροποιείται αρκετά από αυτό. Το κάθε κεφάλαιο επιχειρεί μια προσέγγιση τόσο του αρχαίου όσο και του σύγχρονου έργου ενώ παράλληλα αναδεικνύεται και ο τρόπος με τον οποίο λαμβάνουν χώρα οι αναλογίες των προσώπων.

Αν και οι κοινωνίες είναι διαφορετικές και ο κόσμος βρίσκεται σε μια αδιάλειπτη πορεία εξέλιξης, ο άνθρωπος παραμένει ίδιος, τα ήθη και τα πάθη του είναι διαχρονικά. Ένας ήρωας εκδικείται τον φόνο του πατέρα του, ένας άλλος προτάσσει τη Δικαιοσύνη κι ένας τρίτος συνθλίβεται μπροστά στο θάνατο του παιδιού του. Κάποιες χιλιετίες αργότερα, η εκδίκηση για χάρη του πατέρα παίρνει άλλη μορφή, η ανάγκη επικράτησης της Δικαιοσύνης ανελίσσει τον άνθρωπο στην ηθική σφαίρα, ενώ ένας ήρωας δεν ξέρει αν αξίζει να ζει. Όλοι αυτοί οι ήρωες συναντούν ο ένας τον άλλο στην παρούσα εργασία επιβεβαιώνοντας τη θουκυδίδεια ρήση «ἔως ἂν ἡ αὐτὴ φύσις ἀνθρώπων ᾖ».

# 1. «ΤΥΦΛΗ ΦΩΝΗ, ΠΟΥ ΨΗΛΑΦΕΙΣ ΜΕΣΑ ΣΤΗ ΝΥΧΤΩΜΕΝΗ ΜΝΗΜΗ, ΒΗΜΑΤΑ ΚΑΙ ΧΕΙΡΟΝΟΜΙΕΣ...»

## 1.1. Σύντομη επισκόπηση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας

Το αρχαίο δράμα αποτελεί την απαρχή του θεατρικού είδους σε παγκόσμιο επίπεδο. Η έννοια του «μύθου» και ο «μύθος» αυτός καθαυτός, αποτελεί το σύνθετο εκείνο σύστημα που αποτέλεσε το έρεισμα της τραγωδίας. Η μυθική αφήγηση επεξεργάζεται τις διάφορες οντότητες (θεϊκές, ηρωϊκές, κοσμικές) με τρόπο τέτοιο ώστε να παράγει μια καθολική αντίληψη για την πραγματικότητα.<sup>1</sup> Η Ρομιγύ εντοπίζει την πρωτοτυπία της τραγωδίας στην ικανότητα των τραγικών ποιητών να μεταπλάθουν τα σημαντικά περιστατικά των μύθων, ώστε να συνάγεται ένα καθολικό συμπέρασμα για την ζωή της εποχής τους, δημιουργώντας στους θεατές συναισθήματα οίκτου για τη μοίρα των ανθρώπων αλλά και συναισθήματα φόβου προς τους θεούς.<sup>2</sup>

Η γέννηση και η ανάπτυξη της τραγωδίας είναι ένα σύνθετο φαινόμενο και δημιουργήθηκε κάτω από πολύ συγκεκριμένες συνθήκες και ιστορικές συγκυρίες, όπως είναι η νίκη στους Περσικούς πολέμους, η αθηναϊκή ηγεμονία, ο χρυσός αιώνας και προσωπικότητες που σημάδεψαν το πνεύμα, όπως αυτή του Σωκράτη.<sup>3</sup>

Η μάχη του Μαραθώνα, η ναυμαχία της Σαλαμίνας και ο Πελοποννησιακός πόλεμος, με τη συνακόλουθη παρακμή της Αθήνας, είναι το περιβάλλον στο οποίο ανθεί η αρχαία ελληνική τραγωδία με τους τρεις κορυφαίους εκπροσώπους της. Η διδασκαλία των τραγωδιών αποτελούσε μέρος θρησκευτικών γιορτών, άλλοτε πανελλήνιου κι άλλοτε τοπικού χαρακτήρα. Όπως ο Αριστοτέλης επισημαίνει στην *Ποιητική* του, ο εκάστοτε δραματογράφος, επινοεί μια ιστορία και εν συνεχεία την ενδύει με ένα «μυθολογικό περίβλημα» που ταιριάζει περισσότερο στις προσδοκίες του.<sup>4</sup>

Η τραγωδία αποτελεί το σημείο τομής της παραδοσιακής μυθολογικής σκέψης με έναν νέο ορθολογισμό, που συνδέθηκε στενά, άμα τη εμφανίσει, με τη θρησκευτική και δημόσια ζωή, συνεισφέροντας στη δημιουργία πολιτισμικής

<sup>1</sup> Γραμματάς 2015, 91-93.

<sup>2</sup> Ρομιγύ 2000, 53-71.

<sup>3</sup> Γραμματάς 2015, 156.

<sup>4</sup> Αριστ. Ποιητ. 1455b

ταυτότητας για τον Αθηναίο πολίτη. Οι τρεις μεγάλοι τραγικοί χωρίς να λαμβάνουν θέση για τα τρέχοντα πολιτικά ζητήματα, με τρόπο αδέσμευτο και ανεξάρτητο, συμμετείχαν στην παράδοση της ελληνικής πολιτικής σκέψης, δίνοντας στις τραγωδίες τους πολιτική χροιά. Αξίζει να γίνει αναφορά στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη, όπου η αναζήτηση του καλύτερου ποιητή από τον Δίονυσο, πυροδοτείται από την ανάγκη εύρεσης ενός ποιητή που δύναται με το έργο του να επαναφέρει τα χρηστά ήθη στην πολιτική.

Δεν είναι τυχαίο που το αρχαίο κοινό αποτελείτο από απλούς πολίτες κι όχι από «θεατρικό κοινό» όπως θα λέγαμε με σημερινούς όρους.<sup>5</sup> Ο αξιακός κόσμος του αρχαίου Έλληνα διαμορφώνεται σε μεγάλο βαθμό από την τραγωδία. Ο τραγικός ήρωας υποπίπτει σε συμπεριφορές που θεωρούνται «ύβρις», οι θεοί στέλνουν στον υβριστή την «άτη», δηλαδή το «θόλωμα» της σκέψης, που τον οδηγεί σε μεγαλύτερα λάθη, τα οποία επισύρουν την οργή και την εκδικητική διάθεση των θεών, τη «νέμεσιν», που τελικά επιφέρει την «τίσιν», δηλαδή την ολοκληρωτική συντριβή του υβριστή, αποκαθιστώντας έτσι τη διασαλευμένη τάξη. Η τύχη των ηρώων είναι προκαθορισμένη από τη μοίρα και ο ήρωας αδυνατεί να ξεφύγει από αυτήν.<sup>6</sup> Ακόμη κι οι θεοί είναι υποταγμένοι στη μοίρα. Τη στιγμή που ο τραγικός ήρωας ηττάται, είναι η στιγμή που απελευθερώνεται από τα δεσμά της μοίρας και αυτοκαθορίζεται.<sup>7</sup>

Η αρχαιοελληνική τραγωδία χαρακτηρίζεται από απλότητα και συμβάσεις. Ο χώρος του θεάτρου ήταν πάντα λαξευμένος στην πλαγιά ενός βουνού, με θέα προς το φως, παρακείμενο σε κάποιο ιερό. Τα κοστούμια, η σκηνογραφία και οι λίγοι ηθοποιοί είναι μέρος της λιτότητας αυτής.

Η αρχαιοελληνική τραγωδία αποτελεί ένα αυθεντικό είδος λόγου, είναι συμπαγής και ομοιόμορφη, χωρίς να παρεμβάλλει στοιχεία άλλου είδους δράματος.<sup>8</sup> Καμία πράξη βίας δεν εμφανίζεται επί σκηνής. Υπάρχει ενότητα δράσης και τόπου<sup>9</sup>. Σχετικά με την ενότητα του χρόνου, όπως επισημαίνει ο Αριστοτέλης, αρχικά δεν υπήρχε χρονικός περιορισμός, αλλά σταδιακά υιοθετήθηκε η άποψη ότι ο δραματικός

---

<sup>5</sup> Meier 1997, 19-23.

<sup>6</sup> Γραμματάς 2015, 154.

<sup>7</sup> Steiner 2001, 20.

<sup>8</sup> Η *Άλκηστις*, η *Ελένη*, η *Ιφιγένεια εν Ταύροις* είναι παραδείγματα έργων που περιέχουν κάποιες ανάλαφρες σκηνές, σε καμία περίπτωση όμως δε θα μπορούσαμε να πούμε ότι υιοθετούν στοιχεία κωμωδίας.

<sup>9</sup> Οι μετατοπίσεις στο χώρο είναι σπάνιες. Στην *Όρέστεια* παρατηρείται μεταφορά της σκηνικής δράσης στους Δελφούς, η οποία επιτυγχάνεται με την θεατρική σύμβαση της εισαγωγής στη σκηνή ενός ομφαλού. Σε κάθε περίπτωση η σκηνή αποτελεί το κέντρο της δράσης και όσα διαδραματίζονται εκτός σκηνής καθίστανται γνωστά μέσω της αγγελικής ρήσης.

χρόνος οφείλει να γίνεται κατά μίμηση του πραγματικού χρόνου, και έτσι καθιερώθηκε η τραγωδία να παρουσιάζει τα γεγονότα που εκτυλίσσονται στο διάστημα μιας μόνο ημέρας.

Ιδιαίτερη σημασία για την αρχαιοελληνική τραγωδία έχει ο χορός. Πρόκειται για μια μάζα ανθρώπων της πόλης που εκπροσωπούν και εκφράζουν την κοινή γνώμη, γι' αυτό και αποτελεί το συνδετικό κρίκο μεταξύ των προσώπων του δράματος και του κοινού. Ο χορός άλλοτε συμμετέχει στα δρώμενα υποδουλίζοντας την πλοκή ( π.χ. *Χοηφόροι*) και άλλοτε απλώς σχολιάζει τα δρώμενα. Σε κάθε περίπτωση βρίσκεται πάντοτε επί σκηνής. Ως εκ τούτου το λυρικό στοιχείο της τραγωδίας είναι έντονο.

Η γλώσσα της τραγωδίας είναι σύντομη, περιεκτική και πομπώδης. Οι λέξεις έχουν ένα τεράστιο βάθος και μεταφέρουν μηνύματα πανανθρώπινου χαρακτήρα, δίνοντας έτσι στο είδος τον μεγαλειώδη χαρακτήρα του. Η διατύπωση γενικών σκέψεων για τον ανθρώπινο βίο, για τον έρωτα, τον πόλεμο και θέματα συναφή με αυτά απαντούν ήδη στο αρχαϊκό πνεύμα. Η μορφή που αυτές οι σκέψεις λαμβάνουν τον 5ο αιώνα στις τραγωδίες –και ιδιαίτερα σε αυτές του Ευριπίδη- οφείλεται εν πολλοίς στην άνθιση της ρητορικής κατά την κλασική περίοδο.<sup>10</sup>

Οι ήρωες της τραγωδίας πολλές φορές είναι καταπιεσμένοι ή αυτοκαταπιεσμένοι και η μοίρα διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο. Για οποιαδήποτε κακή πράξη ή αμαρτία ο ήρωας πρέπει να τιμωρηθεί από ανώτερες δυνάμεις και αυτή η τιμωρία εκλαμβάνεται ως απόδοση δικαιοσύνης. Πολλές φορές, στο τέλος του έργου, παρατηρείται συμφιλίωση της ανθρώπινης και της θεϊκής βούλησης και δύναμης όπως για παράδειγμα στις *Ευμενίδες*. Το ζήτημα του έρωτα, αν και εμφανίζεται στην τραγωδία αρκετά συχνά, αντιμετωπίζεται ως δευτερεύον ζήτημα σε σχέση με το βασικό θέμα της πλοκής. Ο έρωτας, τις περισσότερες φορές, παρομοιάζεται με μία φλόγα και συχνά οδηγεί σε μία κρίση παραφροσύνης τον ήρωα.<sup>11</sup>

Στην αρχαία ελληνική τραγωδία, τόσο ο νους όσο και η ψυχή είναι συνώνυμα της ύλης. Οι χαρακτήρες του δράματος παρουσιάζονται από μία πλευρά, από αυτήν που άπτεται του θέματος που προβάλλεται και στο οποίο έχουν παγιδευτεί. Οι αρχαίοι τραγικοί στοχεύουν στο να τονίσουν την περίσταση και όχι την εσωτερική κατάσταση του ήρωα. Τις περισσότερες φορές η τραγωδία καταλήγει σε μία «αποτυχία της ψυχής», σε μία απόλυτη απώλεια του κύρους των ηρώων.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Ρομγύ 2000, 53-54.

<sup>11</sup> Gerhard 1924, 18-24.

<sup>12</sup> Westbrook 1943, 257-258.

## 1.2. Σύντομη επισκόπηση της σύγχρονης τραγωδίας

Η μακράιωνη πορεία της τραγωδίας και η μετατροπή του είδους στη σύγχρονη τραγωδία αποδεικνύει τη μεγάλη επιρροή του είδους, όχι μόνο στα θεατρικά δρώμενα αλλά και στον ευρύτερο χώρο της επιστήμης. Οι μεγάλοι Έλληνες τραγικοί, ασκούσαν επιρροή και κατά τα ελληνιστικά χρόνια, όπου τα έργα τους παίζονταν σε επαναλήψεις. Η Ρωμαϊκή περίοδος εγκαινιάζει ένα νέο είδος θεάματος, που ουδεμία σχέση έχει με το αρχαίο δράμα. Κατά τον Μεσαίωνα, η λογοτεχνική παραγωγή δράματος είναι περιορισμένη ενώ η επανεμφάνιση του είδους με βαθιά επιρροή και αναπροσαρμογή του είδους απαντά την ελισαβετιανή περίοδο.

Κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης παρατηρείται αυστηρή μίμηση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Η πραγμάτευση πολύ σοβαρών θεμάτων σε ένα σοβαρό και νοηματικά μεστό περιβάλλον, τόσο στην ποίηση, όσο και στις εικαστικές τέχνες, γεννούν ένα είδος ρεαλισμού που χαρακτηρίζεται από τον Auerbach, στη μελέτη του περί της μιμήσεως στην δυτική λογοτεχνία, ως «*σοβαρός ρεαλισμός*».

Την ίδια περίοδο, η αντίληψη της πραγματικότητας προσλαμβάνεται με τρόπο συμβολικό. Εκτός των προβλεπόμενων εννοιών που συνεπάγεται η έννοια της συμβολικότητας, πρέπει να συνυπολογιστεί μία νέα παράμετρος: η ιστορία του Χριστού, αναμειγνύει στοιχεία της καθημερινότητας με την ύψιστη τραγικότητα του Πάθους. Αν και σε μια πρώτη ανάγνωση, η προσωπικότητα του Χριστού και η *Βίβλος* δε σχετίζονται με τη λογοτεχνία και άρα δύσκολα θα μπορούσαν να την επηρεάσουν, στην πραγματικότητα όχι απλώς επηρέασε, αλλά, ως ένα βαθμό, διαμόρφωσε τον αρχαίο κανόνα περί ύφους. Ως εκ τούτου, η συμβολική αντίληψη της πραγματικότητας, περιλαμβάνει μια σχέση διαδοχής των γεγονότων, που δεν είναι απλώς χρονολογική ή αιτιώδης, αλλά αποτελεί μέρος ενός θεϊκού σχεδίου. Έτσι, η «επίγεια» σύνδεση των γεγονότων συχνά παραλείπεται αλλά ακόμη και στην περίπτωση που υφίσταται και αναπαρίσταται, είναι άνευ σημασίας.<sup>13</sup>

Αν και η τραγωδία θεωρείτο ανέκαθεν το πιο δραματικό (με τη σημερινή έννοια του όρου) είδος, ήδη από την εποχή του Σαίξπηρ, παρατηρείται μια προσπάθεια «ελάφρυνσης» του δράματος, με την εισαγωγή κωμικών στοιχείων και γκροτέσκων

---

<sup>13</sup> Auerbach 2005, 734-735

χαρακτήρων, που συνιστούν ένα νέο είδος που ονομάζεται «τραγική κωμωδία». Ο Σαίξπηρ έχει αρκετές φορές επικριθεί για την επιλογή εμφάνισης τέτοιων χαρακτήρων στα έργα του, συμπεριλαμβανομένου και του *Άμλετ*. Αυτό βέβαια δε σημαίνει ότι την περίοδο αυτή δε γράφονται και γνήσιες τραγωδίες.

Είναι δύσκολο να εντοπίσει κανείς απόλυτη αντιστοιχία του αρχαίου με το σύγχρονο δράμα, υπάρχουν όμως κάποια, εκ των οποίων ουκ άνευ, χαρακτηριστικά που προσδίδουν στο σύγχρονο δράμα αίγλη αντίστοιχη του αρχαίου. Ένα κοινό χαρακτηριστικό του αρχαίου και του σύγχρονου τραγικού ήρωα είναι ο μεγαλειώδης και πολύπλευρος χαρακτήρας τους, καθώς και το βάθος και η πολυπλοκότητα του πόνου που φέρουν. Ο σύγχρονος χαρακτήρας εμφορείται από μια ευγένεια που δεν περιορίζεται μόνο στην καταγωγή, αλλά έχει ευρύ εκτόπισμα στον χαρακτήρα συνολικά.

Ο σύγχρονος τραγικός ήρωας είναι εξευγενισμένος, κι ο εξευγενισμός αυτός προέρχεται από την προσωπική του φώτιση, παιδεία κι ενδοσκόπηση. Η πραγματικότητα και η εμπειρία εσωτερικεύεται.<sup>14</sup>

Το υλικό της πλοκής της σύγχρονης τραγωδίας μπορεί να αντληθεί από όλο το πεδίο της ανθρώπινης δραστηριότητας. Επίσης, υπάρχει η δυνατότητα παρουσίασης σκηνών βίας. Τα θέματα που μετέρχεται ο σύγχρονος συγγραφέας δεν είναι γνωστά στο κοινό από πριν, αντιθέτως ζητούμενο είναι η πρωτοτυπία και η έκπληξη.

Αναφορικά με το ζήτημα της ενότητας, παρατηρείται και στη σύγχρονη τραγωδία ενότητα δράσης αλλά όχι ενότητα τόπου και χρόνου, αφού στο σύγχρονο θέατρο, ο ήρωας μπορεί να μεταφέρεται σε άλλη πόλη ή χώρα και να εμφανίζεται πάλι μετά από χρόνια.

Η έκφραση ηθικών προβληματισμών δεν είναι πολύ συχνή και παρουσιάζεται ελλείψει της δράσης. Η λυρική της σύγχρονης τραγωδίας απορρέει από τη μουσική που καλύπτει τα κενά μεταξύ των πράξεων. Τα περισσότερα λυρικά μέρη σημαίνουν αυτομάτως τη μετάβαση σε άλλο είδος, αφού η σύγχρονη δραματολογία έχει διαχωρίσει τις δραματικές παραστάσεις σε θέατρο και όπερα.

Η πλοκή στη σύγχρονη τραγωδία είναι σύνθετη. Αυτό το χαρακτηριστικό πυροδότησε κάποιους σύγχρονους δραματογράφους να ανασκευάσουν τα αρχαία έργα παρεισάγοντας περαιτέρω στοιχεία πλοκής. Τις περισσότερες φορές το εγχείρημα αυτό δεν ευοδώθηκε γιατί άγγιξε το στοιχείο της υπερβολής.

---

<sup>14</sup> Block 1972, 80-83.



Για τον Άρθουρ Μίλλερ η τραγωδία έγκειται σε τρεις διαδοχικές καταστάσεις: ένα ολέθριο λάθος που δημιουργεί πίεση στον άνθρωπο που οδηγεί στη στηλίτευση του εχθρού της ελευθερίας και συνακόλουθα στην αμφισβήτηση του σταθερού περιβάλλοντος. Αυτή η διαδοχή του βίου δεν αφορά μόνο τα πρόσωπα υψηλής καταγωγής αλλά και ένα μέσο, καθημερινό άνθρωπο. Η σκέψη του Μίλλερ συνεχίζεται ως εξής: εφόσον η τραγωδία παρέχει μια ισορροπία ανάμεσα στο δυνατό και το αδύνατο και ως εκ τούτου, τη δυνατότητα τελειοποίησης του ανθρώπου κι εφόσον υπάρχουν κοινωνίες χωρίς βασιλιάδες, είναι σημαντικό η τραγωδία να πιάσει το νήμα της ιστορίας ακολουθώντας τον μέσο άνθρωπο. Άλλωστε, ο Μίλλερ αντιμετωπίζει την προσκόλληση στην αριστοκρατικότητα του ήρωα, ως προσκόλληση στα εξωτερικά χαρακτηριστικά της τραγωδίας και απομάκρυνση απ' την ουσία. Συνεπώς, πολλές φορές ο σύγχρονος τραγικός ήρωας, σε αντίθεση με τον αρχαίο, είναι ένας καθημερινός άνθρωπος.<sup>15</sup>

Ο σύγχρονος ήρωας είναι ενδοσκοπικός, διαθέτει αυτοσυγκέντρωση και είναι ο μόνος που κατευθύνει τη δράση του. Ο έρωτας στη νέα τραγωδία είναι ιπποτικός, εκλεπτυσμένος και εξευμενιστικός (π.χ. *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*).

Οι σκηνές της σύγχρονης τραγωδίας δεν είναι απόκοσμες, ο θεατής μπορεί να ταυτιστεί με τον ήρωα, να δοκιμάζει τα συναισθήματα που εκείνος βιώνει, συναισθήματα συμπάθειας, τρόμου ακόμη και δυστυχίας. Για παράδειγμα στον *Άμλετ*, η Οφηλία και ο Άμλετ πεθαίνουν στο άνθος της ηλικίας τους και του έρωτά τους. Γενικά, το τέλος των περισσότερων έργων αυτής της περιόδου ισοδυναμεί με έναν ή περισσότερους θανάτους.

Η χριστιανική φιλοσοφία περί της μετά θάνατον ζωής, έχει επηρεάσει βαθιά τη σκέψη και τη στάση ζωής των σύγχρονων ηρώων και ως εκ τούτου η αντίληψη του θανάτου αλλάζει άρδην.<sup>16</sup>

Έντονο διαφοροποιητικό στοιχείων των περιόδων που μελετάμε, είναι η ριζική αλλαγή του σκηνικού χώρου και του θεατρικού γίνεσθαι εν γένει. Ο χώρος του θεάτρου άρχισε σταδιακά να περιορίζει τη θέα προς τη φύση, με σκοπό τη μονοπώληση του οπτικού πεδίου του θεατή στη σκηνή, για να φτάσει τελικά το θέατρο στον εντελώς κλειστό χώρο, με αυλαία, φωτισμό, σκηνογραφία και άλλα στοιχεία που μεταποιούν εντελώς το θεατρικό δρώμενο.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Γλυτζουρή 2019, 110-116.

<sup>16</sup> Gerhard 1924, 18-21.

<sup>17</sup> Westbrook 1943, 257.

Εν κατακλείδι, ο 19ος αιώνας εξίσωσε την έννοια του ελληνισμού με την τραγωδία<sup>18</sup>, η οποία ενέπνευσε τους νεότερους καλλιτέχνες να εξελίξουν το είδος και να το εκσυγχρονίσουν.

### 1.3. Συνοπτικός συγκριτικός πίνακας

<b>Αρχαία τραγωδία</b>	<b>Σύγχρονη τραγωδία</b>
Υπαίθριος χώρος	Κλειστός χώρος
Απλό είδος: η σκηνογραφία απλή, οι ηθοποιοί λίγοι, όχι περίπλοκη πλοκή	Σύνθετο είδος : υπερβολή στην πλοκή, σκηνογραφία, πολλοί ηθοποιοί, βερμπαλισμός
Υλικό από το μύθο	Υλικό από κάθε τομέα του επιστητού
Θέμα γνωστό στο κοινό εκ των προτέρων	Θέμα νέο, ενίοτε ανεπαρκές και ακραία φρικιαστικό <sup>19</sup>
Είδος συμπαγές και ομοιόμορφο	Δυνατότητα μείζης διαφόρων ειδών
Απαγορεύονται οι σκηνές βίας	Επιτρέπονται οι σκηνές βίας
Συχνά η κορύφωση του δράματος λαμβάνει χώρα στην αρχή κι εκκινεί τη δράση	Συχνά η κορύφωση του δράματος είναι στο τέλος του έργου
Η δράση εκτυλίσσεται στο διάστημα μιας ημέρας εξασφαλίζοντας ενότητα χρόνου	Δεν υπάρχει ενότητα χρόνου, η δράση μπορεί να εκτυλίσσεται σε διάστημα χρόνων
Παρουσία χορού-συμμετοχή στα δρώμενα- διατύπωση ηθικών προβληματισμών- εκπροσώπηση κοινής γνώμης	Απουσία χορού – οι ηθικοί προβληματισμοί εκφράζονται από τους ήρωες ελλείπει δράσης
Έντονο λυρικό στοιχείο	Η μουσική καλύπτει τα κενά μεταξύ των πράξεων. Δημιουργία του νέου είδους της όπερας
Γλώσσα σύντομη, περιεκτική, βαθιά και μεγαλειώδης	Γλώσσα βερμπαλιστική
Ο ήρωας είναι ευγενικής καταγωγής	Ο ήρωας μπορεί να είναι ένας μέσος άνθρωπος
Ο ήρωας αυτοκαταπιέζεται	Ο ήρωας αυτοσυγκεντρώνεται και δρα
Ο ήρωας είναι έρμαιο της μοίρας	Ο ήρωας είναι αυτοκαθοριζόμενος
Έρωτας: πηγή παραφροσύνης	Έρωτας εκλεπτυσμένος
Η ανόσια πράξη τιμωρείται από ανώτερες δυνάμεις για να αποδοθεί δικαιοσύνη	Η ανόσια πράξη γεννά συναισθήματα συμπάθειας αλλά και τρόμου
Το τέλος συνεπάγεται και τη συμφιλίωση των ανθρώπινων και των	Το τέλος –τις περισσότερες φορές– συνεπάγεται θάνατο

<sup>18</sup> Steiner 2001, 19.

<sup>19</sup> Gerhard 1924, 20.

θεϊκών δυνάμεων	
Η αντίληψη για τη ζωή και το θάνατο βασίζεται στο δόγμα της εξίσωσης του νου με την ύλη	Η αντίληψη για τη ζωή είναι βαθιά επηρεασμένη από τη χριστιανική φιλοσοφία περί αθανασίας της ψυχής που ωθεί τους ήρωες σε μια βαθύτερη οπτική της επίγειας ζωής
Σκιαγράφηση του χαρακτήρα σε συνάρτηση με το θέμα	Ολιστική σκιαγράφηση ενός χαρακτήρα – ισχυρές προσωπικότητες
Τονίζει την κατάσταση	Τονίζει την εσωτερική πάλη του ήρωα

#### 1.4. Σύντομη αναφορά στην επιρροή της αρχαιοελληνικής τραγωδίας στη δυτική φιλοσοφία

Είναι πολλοί οι χώροι της επιστήμης που εμπνεύστηκαν και τροφοδοτήθηκαν με υλικό από την αρχαιοελληνική τραγωδία, όπως αυτός της νευροεπιστήμης, όπου ο Φρόντ εξηγεί πτυχές της προσωπικότητας του ανθρώπου, αλλά και της εμφάνισης νεύρωσης εμπνευσμένος απ' τον Οιδίποδα<sup>20</sup>, ή αυτός του φιλοσόφου Χάιντεγκερ που στην οντολογική του φιλοσοφία μετέρχεται την έννοια του «είναι».

Σύμφωνα με τον Steiner, οι αρχαίοι Έλληνες ποιητές, τυγχάνουν της αποδοχής και του θαυμασμού σύσσωμης της επιστημονικής κοινότητας αλλά και «ύψος δυσανάβατο» για όσους προσπαθούν να τους συναγωνιστούν. Αυτό το βάθος και η ποιότητα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, έγκειται στον παιδαγωγικό ρόλο των ποιητών της αρχαίας Ελλάδας, οι οποίοι έστρεφαν όλη την ενεργητικότητά της δημιουργίας τους στην προσπάθεια να επηρεάζουν τις πραγματικότητες της εποχής τους και του τόπου τους. Η δυναμική τους δεν περιοριζόταν στο προσωπικό επίπεδο αλλά αποσκοπούσε στο κοινοτικό επίπεδο, στην τελείωση - όπως θα λέγαμε Αριστοτελικά- του πολίτη. Η διαφορά των αρχαίων Ελλήνων με τους σύγχρονους συγγραφείς, είναι ότι για τους τελευταίους η πραγματικότητα αποτέλεσε το κέντρο της αξίας, ενώ για τους πρώτους, η έννοια της αξίας εκπορεύεται από τα συναισθήματα και τις σκέψεις. Η πραγματικότητα, όμως, δεν είναι ποτέ αποσχισμένη από τις σκέψεις και το συναίσθημα, αντίθετα είναι απόλυτα συνυφασμένες. Η αμεσότητα της αρχαίας Ελληνικής τέχνης έγκειται ακριβώς σ' αυτή τη συμφωνία μεταξύ της εσωτερικότητας και του κόσμου.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Arkins 2021, 46-47.

<sup>21</sup> Steiner 2001, 81.

Δεν είναι τυχαίο που οι φιλόσοφοι ανατρέχουν διαρκώς στην τραγωδία. Τα θέματα που αναπτύσσουν, καθώς και οι θεωρίες που συνήθως αναπτύσσονται στο χώρο αυτό, άπτονται του «τραγικού τέλους».<sup>22</sup>

Τόσο η φιλοσοφία όσο και η τραγωδία ξεκίνησαν από την αρχαία Ελλάδα, για την οποία αποτελούσαν θεσμό. Ο Πλάτων κατέκρινε την τραγωδία και τους τραγικούς ποιητές, καθώς πρέσβευε την άποψη ότι η τραγωδία απομακρύνει τον άνθρωπο από τη μία, μοναδική και αναλλοίωτη αλήθεια. Η φιλοσοφία του 19ου αιώνα, στράφηκε προς την τραγωδία με σκοπό να ερμηνεύσει την ανθρώπινη δραστηριότητα αλλά και να οριοθετήσει το πεδίο της, για παράδειγμα, ο Σέλλινγκ, επιτέθηκε στην επιδίωξη της ορθολογικής φιλοσοφίας να πετύχει συστηματική γνώση του κόσμου καταφεύγοντας στην τραγωδία, γιατί έτσι η τραγωδία φαίνεται να υποτάσσεται στη φιλοσοφία. Ο ίδιος αντιπροτείνει να αντιμετωπίζεται η φιλοσοφία ως ένα είδος τραγωδίας, όπου η πρώτη θα συνειδητοποιεί την «ύβρη» της και θα επιχειρεί, σαν ένας νέος Οιδίποδας, την αυτοτύφλωσή της για να φτάσει τελικά στην αληθινή θέαση των πραγμάτων.<sup>23</sup>

Ο τρόπος με τον οποίο ο Μαρξ χρησιμοποίησε όρους τραγωδίας για να περιγράψει την ιστορία του, επηρέασε τους νεότερους φιλοσόφους, ανάμεσα σε αυτούς και τον Χέγκελ. Ο Χέγκελ άσκησε κριτική στη γαλλική επανάσταση μέσω του έργου του, στο οποίο χρησιμοποίησε μυθολογικά παραδείγματα και όρους από την τραγωδία. Ο Steiner χαρακτήρισε συλλήβδην τα συστήματα που πηγάζουν από τη γαλλική επανάσταση, ως «τραγικά» συστήματα.<sup>24</sup>

Στην πραγματικότητα η φιλοσοφία και η τραγωδία δεν έχουν κάποια εγγενή σχέση, πλην όμως ο φιλόσοφος έχει τη δυνατότητα και την ικανότητα να υιοθετεί το τραγικό στοιχείο και να το μεταποιεί σε φιλοσοφική θεωρία.

Η γερμανική ιδεαλιστική σκέψη επηρεάστηκε βαθιά από την τραγωδία και ειδικότερα από τον Σοφοκλή. Παρόλο που οι ανθρώπινες ανησυχίες και προβληματισμοί τροποποιούνται από εποχή σε εποχή και από πολιτισμό σε πολιτισμό, η «φιλοσοφία του τραγικού» αποτελεί αναπόσπαστο τμήμα της ιδεαλιστικής σκέψης.<sup>25</sup>

Υπάρχουν πολλά ζητήματα που προκύπτουν ως αντικείμενα φιλοσοφίας μέσα απ' την τραγωδία, όπως για παράδειγμα τα έμφυλα ζητήματα. Αυτή η διάδραση του

<sup>22</sup> Steiner 2001, 19.

<sup>23</sup> Cooper 2016, 60-61.

<sup>24</sup> Leonard 2012, 145-147.

<sup>25</sup> Leonard 2012, 152-153.

αρχαίου κειμένου με την εκάστοτε επικαιρική ανάγκη φιλοσόφησης και στροφής προς την πνευματικότητα, είναι αυτή που σε μεγάλο βαθμό ενέπνευσε τον Φρόντ, τον Χέγκελ και πολλούς ακόμη νεότερους φιλοσόφους να ασχοληθούν με την τραγωδία.<sup>26</sup>

Ο Cooper χαρακτηρίζει την τραγωδία απαραίτητη στη φιλοσοφική έρευνα, καθώς είναι αυτή που μπορεί να ελέγξει και να οριοθετήσει την φιλοσοφία, όταν αυτή υπερβαίνει τα ανθρώπινα όρια. Όσοι φιλόσοφοι απορρίπτουν την τραγωδία στη φιλοσοφία, είναι σαν να απορρίπτουν την ιστορικότητα της επιστήμης αυτής. Η αποιστορικοποίηση αυτή, που εν πολλοίς οφείλεται στον Vernant και στον Vidal-Naquet, οι οποίοι υιοθέτησαν την πλατωνική θεώρηση της τραγωδίας, και είναι αυτοί που πυροδότησαν τη νιτσεϊκή σκέψη, έχει ακόμη μία έκφανση, αυτή της αφαίρεσης της ασάφειας που διέπει την ανθρώπινη εμπειρία, που συνακόλουθα αφαιρεί ένα πολύ σημαντικό πεδίο μελέτης από την επιστήμη της φιλοσοφίας.<sup>27</sup>

Ο Cooper καταλήγει στο ότι η τραγωδία δεν πρέπει να αφομοιωθεί άνευ όρων από την φιλοσοφία, αλλά ότι πρέπει να εξομοιωθεί με την ζωντανή φύση της φιλοσοφίας και να χρησιμοποιηθεί ως εργαλείο για την εξήγηση του ανθρώπινου τρόπου σκέψης και δράσης. Αν η τραγωδία χρησιμοποιηθεί με αναλογικό τρόπο για να παρουσιάσει την εμπειρία του ανθρώπου, αν μη τι άλλο, δημιουργείται μία νέα οπτική στα πράγματα. Για τον Σλέγκελ η στροφή στην τραγωδία δεν συνεπάγεται τον θάνατο της φιλοσοφίας, αντίθετα συνεπάγεται την επιστροφή της φιλοσοφίας στο αρχικό της καθήκον: να παρουσιάζει την αλήθεια, εκσυγχρονίζοντας τις έννοιες της τραγωδίας.<sup>28</sup>

Ο φιλόσοφος Bernard Williams εκφράζει την άποψη ότι οι περισσότερες ηθικές και πολιτικές ιδέες των σύγχρονων ανθρώπων, που είναι πλέον θεμελιωμένες στις ανθρώπινες κοινωνίες, βασίζονται στην αρχαία ελληνική τραγωδία, γι' αυτό θεωρεί την τραγωδία ως ένα απαραίτητο συμπλήρωμα της ηθικής φιλοσοφίας για τη δημιουργία ενός πιο ασφαλούς κόσμου, επισημαίνοντας ότι η ανάλυση και περιγραφή τους οφείλει να γίνεται στη βάση της σύγκρισης και της διαχρονίας.<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> Leonard 2012, 162.

<sup>27</sup> Cooper 2016, 60-61.

<sup>28</sup> Cooper 2016, 71-72.

<sup>29</sup> Hejduk 2010, 144-148.

## 1.5. Περί διακειμενικότητας

Ο Γάλλος θεωρητικός Barthes, διατυπώνει την άποψη ότι ο κάθε άνθρωπος εμφορείται από μία ιδεολογία, που καθορίζει την κοσμοθεωρία του, η οποία με τη σειρά της καθορίζει την αντίληψη του ανθρώπου για την τέχνη. Όλες οι σύγχρονες επιστήμες που ασχολούνται με την λογοτεχνία, οφείλουν να αναγιγνώσκουν τα κείμενα υπό το πρίσμα της διακειμενικότητας.<sup>30</sup>

Ο όρος διακειμενικότητα είναι σχετικά πρόσφατος και χρησιμοποιήθηκε πρώτη φορά από την Julia Kristeva, περί τα τέλη της δεκαετίας του 1960. Ως διακειμενικότητα ορίζεται η διαλεκτική σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ των κειμένων. Σε ένα πρώτο επίπεδο –το οποίο έχει αρκετούς υποστηρικτές- η έννοια του κειμένου αφορά καθαρά στα λογοτεχνικά κείμενα. Στην πραγματικότητα, η έννοια του κειμένου –αυτή η άποψη υιοθετείται εδώ- δεν αναφέρεται μόνο σε λογοτεχνικά κείμενα, αλλά σε κάθε σημειωτικό σύστημα, όπως είναι η μουσική, τα εικαστικά, ο κινηματογράφος κ.α., δύνανται να χαρακτηρίζονται κείμενα και κατ' επέκταση να εμπίπτουν στο ζήτημα της διακειμενικότητας.

Η έννοια της «διακειμενικότητας» έχει αναδημιουργήσει τον τρόπο με τον οποίο αναγιγνώσκονται τα κείμενα. Τα κείμενα είναι –και οφείλουν να αντιμετωπίζονται ως- ένα σύνθετο σύστημα που φέρει το στίγμα του δημιουργού και της εποχής του, επηρεαζόμενα και επηρεάζοντας άλλα παρόμοια συστήματα.

Ο Bacon, ο Shakespeare, ο Montaigne, ο Ronsard, ο Du Bellay και άλλοι πολλοί επιστήμονες και καλλιτέχνες, παγκόσμιας αναγνώρισης κι αποδοχής, αντιλήφθηκαν κατευθείαν τον πεπερασμένο χαρακτήρα του καλλιτεχνικού προϊόντος τους και έτσι συνέθεσαν τα έργα τους εξ αρχής στη βάση της διακειμενικότητας, παρέχοντας έτσι απεριόριστες δυνατότητες κι ερμηνείες.

Τον 18<sup>ο</sup> αιώνα παρατηρείται μια στροφή προς την πρωτοτυπία της δημιουργίας, βασισμένη στην αντίληψη ότι αυτή είναι που αποτελεί διακριτικό σημάδι ενός καλού συγγραφέα. Ο Τ. Έλιοτ, τόνισε ότι κατά τη μελέτη ενός έργου πρέπει απαραίτητως να έχει ληφθεί υπ' όψιν το προηγηθέν υλικό, ενώ για τον ίδιο είναι αδιαμφισβήτητη η συνομιλία της λογοτεχνίας με άλλες μορφές τέχνης. Τα εκάστοτε έργα

---

<sup>30</sup> Arkins 2021, 37.

διαμορφώνονται και ολοκληρώνονται στη βάση της διαλεκτικής σχέσης που περιγράφηκε.<sup>31</sup>

Το διακειμενο φέρει το στίγμα όχι μόνο άλλων κειμένων, αλλά και το στίγμα της εποχής στην οποία γράφεται. Ο τρόπος με τον οποίο ο εκάστοτε δέκτης αφομοιώνει ένα κείμενο, είναι αναπόφευκτα διακειμενικός. Ο δέκτης βιώνει την εμπειρία και παράλληλα διεξάγει καθολικά συμπεράσματα, έχοντας προηγουμένως κατακτήσει γνώση άλλων κειμένων. Έτσι, το εκάστοτε έργο, είναι εκ φύσεως διακειμενικό, καθώς φέρει δομικά και γλωσσικά αποτυπώματα άλλων έργων. Ως εκ τούτου, κρίνεται θεμιτό, ο μελετητής ενός έργου να είναι σε θέση να χρησιμοποιεί μια «βάση δεδομένων» κατά την ανάγνωση του έργου στο οποίο θέλει να αποδώσει μια νέα και ενδιαφέρουσα προοπτική.<sup>32</sup>

Ο Riffaterre επισημαίνει τον καταλυτικό ρόλο του αναγνώστη, τον οποίο ανάγει σε συνδημιουργό του έργου. Η δομή του εκάστοτε έργου διαμορφώνεται, σύμφωνα με τον κριτικό, από τα όσα ο ίδιος ο αναγνώστης μπορεί να αντιληφθεί. Η ανάγνωση διακρίνεται σε τρεις φάσεις: α) μιμητική φάση, όπου η ανάγνωση περιορίζεται στην κατανόηση του νοήματος του κειμένου, β) υπερπήδηση εμποδίων, ο αναγνώστης συναντά κάποια εμπόδια κατά την ανάγνωση ( π.χ. λεξιλόγιο ), τα όποια προσπαθεί να ξεπεράσει προστρέχοντας σε άλλο υλικό που θα τον βοηθήσει και γ) συγκριτική φάση, όπου ο αναγνώστης έχει τη δυνατότητα που του προσφέρει η εμπειρία της ανάγνωσης, να πραγματοποιήσει είτε μια αναδρομική είτε μια διακειμενική ανάγνωση.<sup>33</sup>

Σύμφωνα με όλα τα παραπάνω, καθίσταται φανερό, ότι ένα λογοτεχνικό κείμενο, δεν είναι απλώς ένα καλλιτέχνημα, αλλά ένα σύνθετο οικοδόμημα που απηχεί άλλα κείμενα αλλά και ένα ολόκληρο κοινωνικό σύστημα. Ο Έλιοτ γράφει: «Οι ανώριμοι ποιητές μιμούνται, οι ώριμοι ποιητές κλέβουν, οι κακοί ποιητές καταστρέφουν αυτό που παίρνουν και οι καλοί ποιητές δημιουργούν κάτι καλύτερο, ή τουλάχιστον κάτι διαφορετικό».<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> Martinez 1996, 268-278.

<sup>32</sup> Elam 2001, 117-118.

<sup>33</sup> Martinez 1996, 279-280.

<sup>34</sup> Arkins 2021, 36.



## 1.6. Ανακεφαλαίωση

Ήδη από τα τέλη του Μεσαίωνα, η δυτική σκέψη ξεκινάει μια πορεία προς μια νέα εποχή. Η νέα αυτή πορεία δεν είναι αποδεσμευμένη από το παρελθόν, αντιθέτως στηρίζεται σε αυτό, το εκσυγχρονίζει και τελικά δημιουργεί τα δικά της επιτεύγματα. Είναι αδύνατον να μελετηθούν ιδέες και θεωρίες σε οποιοδήποτε τομέα της επιστήμης χωρίς αναφορά στην τραγωδία.

Από την κατανόηση της ιστορίας μέσω της τραγωδίας του Χέγκελ και του Μαρξ, από τη νιτσεϊκή απόρριψη της τραγωδίας, από τον Οιδίποδα ως ήρωα του ασυνείδητου στον Φρόυντ και την Αντιγόνη ως βάση της θεωρίας του υπαρξισμού στον Κίρκεγκωρ, μέχρι τις εμβληματικές μορφές της θεατρικής συγγραφής σε Ευρώπη και Αμερική, από την αναγέννηση και εξής, η σχέση της τραγωδίας με τις υπόλοιπες μορφές τέχνης και επιστήμης, δεν υπήρξε ποτέ απρόσκοπτη, υπήρξε όμως πάντοτε μεγαλειώδης κι ενδιαφέρουσα.

Το σύγχρονο θέατρο μετέτρεψε τον σκηνικό χώρο και τον τραγικό ήρωα και ανέτρεψε τις θεατρικές συμβάσεις της αρχαίας Ελλάδας. Ο ήρωας της αρχαίας τραγωδίας είναι ευγενής, δέσμιος του κράτους, της οικογένειας και της μοίρας, ενώ το ενδιαφέρον του στρέφεται στην δράση. Ο σύγχρονος τραγικός ήρωας είναι συχνά ένας μέσος άνθρωπος, υποκειμενικός και αυτόνομος και το ενδιαφέρον του προσανατολίζεται στην ενδοσκόπηση. Το πάθος της αρχαίας τραγωδίας είναι συνδεδεμένο με τα παθήματα μιας ύπαρξης και όλα γίνονται χωρίς σκέψη και συνείδηση αλλά καθοδηγούμενα από τη μοίρα, σε αντίθεση με το πάθος της νέας τραγωδίας όπου ο ήρωας βιώνει το άγχος και τον τρόμο συνειδητοποιώντας τα παθήματα του.

Η επιστήμη της φιλοσοφίας, δε διαθέτει κάποια εγγενή σχέση με την τραγωδία, ωστόσο λαμβάνει από αυτήν ένα εργαλείο προσέγγισης, κατανόησης και ερμηνείας της ανθρώπινης ύπαρξης και δράσης.

Η συγγραφή και η ανάγνωση ενός κειμένου είναι μια σύνθετη διαδικασία. Ο συγγραφέας διοχετεύει στο έργο του προσωπικές σκέψεις, βιώματα και αναγνώσματα. Αναλογικά, ο αναγνώστης, προσλαμβάνει το εκάστοτε κείμενο, όχι όπως ο συγγραφέας προόριζε, αλλά με βάση τις αντίστοιχες δικές του εμπειρίες. Είναι



φανερó ότι η διαδικασία της ανάγνωσης λαμβάνει πάντοτε χώρα υπό το πρίσμα της διακειμενικότητας.

Η ευρωπαϊκή και αμερικανική σκέψη και λογοτεχνική παραγωγή του νεότερου και σύγχρονου κόσμου θα αναπτυσσόταν σε κάθε περίπτωση, δε θα ήταν όμως η ίδια αν δεν υπήρχε η αρχαιοελληνική τραγωδία.

## 2. «ΑΝΔΡΕΙΚΕΛΑ ΣΤΗΣ ΜΟΙΡΑΣ ΤΑ ΔΥΟ ΤΥΦΛΑ ΧΕΡΙΑ...»

### 2.1. Όρεσθεια\*

#### 2.1.1. Περίληψη των έργων της τριλογίας.

Η τριλογία της Όρεσθειας ξεκινά με την τραγωδία *Αγαμέμνων*. Στο σύντομο πρόλογο του έργου παρουσιάζεται ο φύλακας στη στέγη, δυσαρεστημένος απ' το ανιαρό καθήκον του αλλά και από τα όσα συμβαίνουν στο παλάτι. Το πολυπόθητο φωτεινό σήμα που δίνει το μήνυμα ότι η Τροία κυριεύτηκε, μόλις εμφανίστηκε.

Ο χορός των γερόντων, στην πάροδο του έργου, δεν έχει ακόμη πληροφορηθεί για την άλωση της Τροίας και ψάλλει το τραγούδι της Τρωϊκής εκστρατείας, ανασύρει μνήμες απ' τον δεκαετή πόλεμο και την έναρξη του με την αρπαγή της Ελένης, αλλά και το θλιβερό δίλλημα που υπέστη ο Αγαμέμνονας, όταν αποφάσισε να θυσιάσει την κόρη του Ιφιγένεια. Σε λίγο, οι γέροντες αντιλαμβάνονται ότι στην πόλη έχουν ετοιμάσει βωμούς κι έτσι δημιουργείται μια εικόνα αναμονής.

Στο πρώτο επεισόδιο εμφανίζεται η Κλυταιμνήστρα, η οποία αναγγέλλει στο χορό την άλωση της Τροίας. Ο χορός ζητά τεκμήρια που να πιστοποιούν την εγκυρότητα της είδησης. Η Κλυταιμνήστρα διαβεβαιώνει τους γέροντες για την αξιοπιστία του μηνύματος ενώ ταυτόχρονα μεταφέρει την εικόνα χαράς στο στρατόπεδο των νικητών και αντιστοίχως της θλίψης στο στρατόπεδο των ηττημένων, εκφράζοντας μάλιστα απόψεις σχετικά με τον ηθικό κώδικα συμπεριφοράς που οφείλουν να υιοθετούν οι νικητές έναντι των ηττημένων.

Το πρώτο στάσιμο αποτελεί ένα υμνητικό τραγούδι στον Ξένιο Δία αλλά κι ένα θρήνο για τους νεκρούς του πολέμου. Η λελογισμένη φωνή των γερόντων δε θα μπορούσε να μην τραγουδήσει την ανάγκη ύπαρξης ειρήνης αλλά και την επιφύλαξη για την πληροφορία που μετέφερε η Κλυταιμνήστρα.

Το δεύτερο επεισόδιο ξεκινάει με την άφιξη του κήρυκα, ο οποίος αρχικά εκφράζει την ευγνωμοσύνη του για τον επαναπατρισμό του και κατόπιν εξαγγέλλει την επιστροφή του Αγαμέμνονα αλλά και τη δόξα του ως αρχιστράτηγου της εκστρατείας. Ο κήρυκας αναφέρεται στα δεινά που πέρασε ο ελληνικός στρατός στην Τροία. Η Κλυταιμνήστρα στο επεισόδιο αυτό παρουσιάζεται ως ευτυχής για την

---

\* Για την ανάγνωση της τριλογίας χρησιμοποιήθηκαν: Μαυρόπουλος, Θ. Γ. 2007. *Αισχύλος Αγαμέμνων* (Ειδική έκδοση για το Βήμα). Αθήνα: Ζήτρος και Μαυρόπουλος, Θ. Γ. 2007. *Αισχύλος Χορηφόροι* (Ειδική έκδοση για το Βήμα). Αθήνα: Ζήτρος και : Μαυρόπουλος, Θ. Γ. 2007. *Αισχύλος Εὐμενίδες* (Ειδική έκδοση για το Βήμα). Αθήνα: Ζήτρος.

επιστροφή του συζύγου της και διαλαλεί την τιμότητα της και την αφοσίωσή της σε αυτόν κατά τη διάρκεια της απουσίας του. Τέλος, ο χορός ζητάει πληροφορίες για την τύχη του Μενελάου, η οποία είναι άγνωστη.

Στο δεύτερο στάσιμο, ο χορός ψέγει την Ελένη που ηθελημένα ακολούθησε τον Πάρη και αναφέρεται στις έννοιες της ευτυχίας, της αλαζονείας και της θείας δίκης.

Στο τρίτο επεισόδιο εμφανίζεται ο Αγαμέμνονας πάνω στο άρμα, απόλυτος νικητής και ικανοποιημένος από το αποτέλεσμα της εκστρατείας του, έτοιμος να αξιολογήσει τους πολίτες της πατρίδας του. Όταν η Κλυταιμνήστρα εμφανίζεται στη σκηνή, αναφέρει στον Αγαμέμνονα τις δυσκολίες που υπέστη όσο εκείνος απουσίαζε, του δικαιολογεί την απουσία του Ορέστη και πείθει τον άνδρα της να εισέλθει στο παλάτι πατώντας σε πορφυρό χαλί.

Στο τρίτο στάσιμο, ο χορός προφητικά εύχεται να διαψευστούν οι φόβοι του αναφορικά με την Κλυταιμνήστρα.

Το τέταρτο επεισόδιο του έργου είναι καταλυτικής σημασίας για το σύνολο της τριλογίας, καθώς λαμβάνει χώρα η εκτέλεση του Αγαμέμνονα. Αρχικά, ακούγεται ο «κομμός» της Κασσάνδρας. Η Κασσάνδρα αναφέρεται σε φονικά που αφορούν στο παλάτι. Ο χορός αν και αποδίδει τον θρήνο της Κασσάνδρας στη θλίψη της για την πατρίδα της, ωστόσο προβληματίζεται από αυτές τις αναφορές. Στη συνέχεια η ίδια εξιστορεί την προσωπική της ιστορία, τη σχέση της με το θεό Απόλλωνα και την κατάρα περί αναξιπιστίας της μαντικής της και κατόπιν εισέρχεται στο παλάτι. Τη στιγμή που ο χορός εκφράζει την άποψη ότι κανένας θνητός δε δύναται να είναι απόλυτα ευτυχισμένος ακούγεται η επιθανάτια κραυγή του Αγαμέμνονα. Η Κλυταιμνήστρα εμφανίζεται στη σκηνή και ομολογεί το φόνο.

Στο τέταρτο στάσιμο, ο χορός καταδικάζει απερίφραστα την ανόσια πράξη της Κλυταιμνήστρας ενώ η ίδια επαναφέρει το ζήτημα της θυσίας της Ιφιγένειας. Ο χορός αναφέρεται και πάλι στην Ελένη, τη γενεσιουργό αιτία όλων των δεινών. Η Κλυταιμνήστρα δε διστάζει ακόμη και να περιγελάσει το νεκρό Αγαμέμνονα.

Στην έξοδο του έργου εμφανίζεται ο Αίγισθος ο οποίος επίσης επαίρεται για την ανάμειξή του στο φόνο του Αγαμέμνονα και δέχεται εξίσου τη σκληρή κριτική του χορού. Ο χορός εύχεται την επάνοδο του Ορέστη ως εκδικητή προοικονομώντας έτσι την άφιξή του ήρωα.

Το δεύτερο έργο της τριλογίας είναι οι *Χοηφόροι*. Η ευχή του χορού γίνεται πραγματικότητα. Στον συντομότερο πρόλογο του έργου εμφανίζεται ο Ορέστης με τον επιστήθιο φίλο του, Πυλάδη. Στη σκηνή υπάρχει ο τάφος του Αγαμέμνονα, όπου

παραστέκονται οι δύο ήρωες. Όταν ο Ορέστης προσκομίζει την πλεξούδα του στον τάφο βλέπει την Ηλέκτρα συνοδεύει μαυροντυμένων γυναικών και μεταφέρεται μαζί με τον Πυλάδη στην άκρη της σκηνης.

Ο χορός, που αποτελείται από τις αιχμάλωτες γυναίκες της Τροίας, στην πάροδο του έργου, εμφανίζεται για να προσφέρει χοές στο νεκρό Αγαμέμνονα, κατόπιν εντολής της Κλυταιμνήστρας, που είχε δει όνειρο ερμηνευμένο από ονειρομάντες ότι ο νεκρός χρειάζεται χοές. Ο χορός εμφανίζεται πεπεισμένος ότι θα επέλθει τιμωρία των φονιάδων.

Στο πρώτο επεισόδιο, η Ηλέκτρα προσευχόμενη, εύχεται να επιστρέψει ο αδελφός της Ορέστης και να λάβει εκδίκηση για τον φόνο του πατέρα τους. Ο χορός υποστηρίζει την Ηλέκτρα και συμβάλει με το τραγούδι του. Όταν η Ηλέκτρα αντιλαμβάνεται την παρουσία της πλεξούδας στον τάφο του πατέρα το μυαλό της πάει κατευθείαν στον Ορέστη. Σ' αυτό το σημείο έχουμε τη σκηνή της αναγνώρισης των αδελφών. Ο Ορέστης αποκαλύπτει το χρησμό που έχει λάβει και όλα τα πρόσωπα παρακαλούν τον νεκρό Αγαμέμνονα να βοηθήσει στο εγχείρημα της εκδίκησης. Αμέσως η Ηλέκτρα κατευθύνεται στο παλάτι και ο χορός υπόσχεται ότι δε θα αποκαλύψει την ταυτότητα του Ορέστη και του Πυλάδη.

Στο πρώτο στάσιμο του έργου ανασύρονται κάποιοι μύθοι που αφορούν γυναίκες που ορμώμενες από κάποιο πάθος έχουν διαπράξει εγκλήματα.

Στο δεύτερο επεισόδιο, ο Ορέστης με τον Πυλάδη μεταβαίνουν στο παλάτι, όπου τίθεται σε εφαρμογή το σχέδιο. Ο Ορέστης παριστάνει τον αγγελιαφόρο που έρχεται να φέρει κάποιο μήνυμα στους ανθρώπους του παλατιού. Ο «ξένος» ανακοινώνει στην Κλυταιμνήστρα ότι συνάντησε έναν Στρόμφιο από τη Φωκίδα και του είπε πως ο Ορέστης είναι νεκρός. Η Κλυταιμνήστρα θλίβεται και ζητά τη φιλοξενία των ξένων. Στη σκηνή εμφανίζεται η παραμάνα του Ορέστη, βαθιά θλιμμένη από την ανακοίνωση του θανάτου. Ο χορός συμβουλεύει την παραμάνα να πει στον Αίγισθο να έλθει χωρίς συνοδεία.

Στο δεύτερο στάσιμο, ο χορός παρακαλά τον Δία να βοηθήσει τον Ορέστη στην προσπάθεια εκδίκησης του και προσδοκά την θανάτωση της Κλυταιμνήστρας.

Στο τρίτο επεισόδιο, εμφανίζεται ο Αίγισθος, πληροφορημένος για τον θάνατο του Ορέστη. Ο χορός τον ωθεί να εισέλθει στο παλάτι για να λάβει τάχα ιδίαν γνώση για το γεγονός. Μόλις εισέρχεται στο παλάτι ακούγεται η κραυγή του και έρχεται ο οικέτης που ανακοινώνει την εκτέλεση του Αιγίσθου. Εμφανίζεται η Κλυταιμνήστρα. Ο Ορέστης διστάζει να τη σκοτώσει αλλά ο Πυλάδης του υπενθυμίζει τον χρησμό του

Απόλλωνα. Παρά τις απέλπιδες προσπάθειες της Κλυταιμνήστρας προς αποφυγή της δολοφονίας της, ο Ορέστης τη σέρνει στο παλάτι.

Στο τρίτο στάσιμο, ο χορός αποδίδει τη δύναμη του Ορέστη στη θεία δίκη και χαιρείται που η πράξη εκδίκησης του Ορέστη αποκατέστησε το δίκαιο.

Στην έξοδο του έργου, αποκαλύπτεται ο Ορέστης ανάμεσα στα πτώματα των δολοφονημένων, αποδίδοντας τη μητροκτονία στον Απόλλωνα και ανακοινώνει ότι θα φύγει μακριά απ' την πόλη των Αργείων. Ο Ορέστης νιώθει ότι έρχονται οι Ερινύες για να τον εκδικηθούν προοικονομώντας έτσι το τρίτο μέρος της τριλογίας. Το έργο κλείνει ο χορός, εκφράζοντας την ανησυχία του για το μέλλον του οίκου των Πελοπιδών που μαστίζεται από αλλεπάλληλα φονικά.

Το τρίτο και τελευταίο μέρος της τριλογίας αποτελεί το έργο *Ευμένιδες*. Πρώτη εμφανίζεται η «Προφήτις», ιέρεια του μαντείου των Δελφών, η οποία παρουσιάζει την ιστορία του μαντείου και βλέπει τον Ορέστη συνοδευόμενο από τις Ερινύες, μια ομάδα άγριων γυναικών. Ο Ορέστης κάνει έκκληση για βοήθεια στον Απόλλωνα κι ο θεός τον συμβουλεύει να μεταβεί στην Αθήνα με τον Ερμή, όταν οι Ερινύες θα κοιμούνται, όπου θα δικαστεί και θα βρει την κάθαρση. Το πνεύμα της Κλυταιμνήστρας εμφανίζεται για να επιπλήξει τις Ερινύες που τους ξέφυγε ο Ορέστης.

Στην πάροδο του έργου, οι Ερινύες ξυπνούν, συνειδητοποιούν την απουσία του Ορέστη και με τη σειρά τους επικρίνουν το μαντείο για την υπόθαλψη του μητροκτόνου.

Στο πρώτο επεισόδιο, ο Απόλλωνας εκδιώκει τις Ερινύες, υποστηρίζοντας την εκδικητική πράξη του Ορέστη. Οι Ερινύες επίμενουν στην άποψη τους για τιμωρία του μητροκτόνου. Η σκηνή αλλάζει, το σκηνικό μεταφέρεται και πάλι στην Αθήνα κι ο Ορέστης βρίσκεται στον Παρθενώνα αναμένοντας τη δίκη του. Ο χορός επανεμφανίζεται με την «επιπάροδο» καταδιώκοντας τον Ορέστη. Ο Ορέστης αγκαλιάζει το άγαλμα της θεάς Αθηνάς, την οποία παρακαλεί να τον εξαγνίσει για τη μητροκτονία κι εκείνος θα εξασφαλίσει τη συμμαχία Άργους – Αθήνας.

Στο πρώτο στάσιμο, οι Ερινύες αναδεικνύουν την ταυτότητά τους και τη δύναμη τους. Οι Ερινύες υπάρχουν για να καταδιώκουν αυτούς που διέπραξαν δολοφονία. Οι ίδιες ζητούν από τη μητέρα τους, Νύχτα, να τιμωρήσει εκείνη τον Ορέστη.

Στο δεύτερο επεισόδιο, εμφανίζεται η θεά Αθηνά που αναγνωρίζει τον ικέτη Ορέστη, όχι όμως τις Ερινύες. Οι Ερινύες αυτοσυστήνονται και ζητούν απ' τη θεά την άμεση καταδίκη του μητροκτόνου. Η Αθηνά δίνει το λόγο στον Ορέστη ο οποίος

παρουσιάζει την ιστορία του και ορίζει ως ηθικό αυτουργό της μητροκτονίας τον Απόλλωνα. Η Αθηνά δε δύναται να λάβει μόνη της απόφαση για την περίπτωση του Ορέστη και συγκαλεί δικαστήριο απαρτιζόμενο από Αθηναίους πολίτες.

Στο δεύτερο στάσιμο, οργανώνεται το δικαστήριο που θα δικάσει τον Ορέστη. Οι Ερινύες επιχειρηματολογούν λέγοντας ότι αν λάβει αθώωση ο Ορέστης, τότε οι άνθρωποι θα αρχίσουν να φονεύουν ανεξέλεγκτα και καθώς οι ίδιες δε θα έχουν λόγο ύπαρξης, οι πολίτες δε θα έχουν που να προσφύγουν για απόδοση δικαιοσύνης.

Στο τρίτο επεισόδιο, εμφανίζεται ο Απόλλωνας ως υπερασπιστής του Ορέστη κι αναλαμβάνει την ευθύνη της μητροκτονίας, αναφερόμενος μάλιστα στο πρόσωπο του Δία και διαβεβαιώνοντας ότι λειτουργεί κατ' εντολήν του. Κατόπιν ακροάσεως των αντιτιθέμενων πλευρών, η Αθηνά λαμβάνει το λόγο τονίζοντας την αξία της υπακοής στους νόμους και την πειθαρχία. Η Αθηνά ανακοινώνει πως σε περίπτωση ισοψηφίας ο Ορέστης θα θεωρηθεί αθώος. Έτσι, η ισοψηφία του δικαστηρίου έφερε την αθώωση του Ορέστη πλην όμως η Αθηνά του επιβάλλει να υπεύθυνος για την τήρηση του όρκου φιλίας Άργους – Αθήνας που ο ίδιος έδωσε.

Στο τρίτο στάσιμο, λαμβάνει χώρα ο εξευμενισμός των Ερινυών. Παρά την αρχική, άκαμπτη στάση τους στις προσπάθειες της θεάς Αθηνάς τελικά λυγίζουν στο επίχειρημα της θεάς ότι θα ήταν άδικο να ξεσπάσουν την οργή τους στους πολίτες της Αθήνας και ζητούν να τους παράσχει η Αθηνά όσα προηγουμένως υποσχέθηκε, δηλαδή να αποκτήσουν εξέχουσα θέση στην Αθήνα και να τυγχάνουν των ιδιαίτερων τιμών των πολιτών. Τόσο οι Ερινύες όσο και η Αθηνά κλείνουν το στάσιμο με ευχές και εγκωμιαστικά λόγια.

Τέλος, στην έξοδο βλέπουμε τις Ευμενίδες πλέον να μεταφέρονται συνοδεία προπομπών και λαμπάδων, στη μόνιμή τους κατοικία, στην πόλη της Αθήνας.

### **2.1.2. Ανάλυση της τριλογίας**

Το θέμα της επιστροφής του Αγαμέμνονα στην Ελλάδα και ο τραγικός κύκλος φόνων που ακολούθησε, ήταν από τους γνωστότερους μύθους της Ελλάδας. Η ποικιλία με την οποία πραγματεύεται ο μύθος και από τους τρεις τραγικούς είναι ενδεικτική της δημοφιλίας του στον αρχαίο κόσμο. Η αγάπη στο μύθο αυτό δεν

παρατηρείται μόνο στη λογοτεχνία. Τα ερυθρόμορφα αγγεία που φιλοτεχνούνται γύρω στο 500 π.Χ. απεικονίζουν σκηνές της *Ορέστεια*.<sup>35</sup>

Ο πρώτος εμφανισθείς της τριλογίας, ο Φύλακας, αν και με περιορισμένο λόγο, επικοινωνεί μια αλληλουχία αμφίθυμων συναισθημάτων, τα οποία θα γευτούν και οι θεατές κατά τη διάρκεια της τριλογίας. Συγκεκριμένα, την ανία του τη διαδέχεται ο ενθουσιασμός για τη νίκη, τον ενθουσιασμό η δυσαρέσκεια για τα όσα συμβαίνουν στο παλάτι και τη δυσαρέσκεια ο φόβος για το μέλλον του οίκου. Οι σκέψεις του φύλακα συνδέονται με το δράμα έως το τέλος.<sup>36</sup>

Πολύ σημαντικό στοιχείο του εκτεταμένου λυρικού μέρους που ακολουθεί στον *Άγαμέμνονα* είναι η αναφορά στο νόμο με τον οποίο ο Δίας υπέταξε τον κόσμο, δηλαδή τη γνώση μέσα από το πάθημα, το «πάθει μάθος»<sup>37</sup>. Η σημαντικότητα της έννοιας αυτής φαίνεται και μέσα από την επανάληψη της στην τελευταία αντιστροφή του ίδιου χορικού: Αισχ. Άγ. στ.250 : «παθοῦσι μαθεῖν».<sup>38</sup>

Μέσω της δεύτερης ρήσης της Κλυταιμνήστρας, ο ποιητής πραγματοποιεί μια διδασκαλία για τη σημαντικότητα, για την αρχαιοελληνική κοινωνία, έννοια της διατήρησης του μέτρου και της αποφυγής της ύβρεως. Αν οι Έλληνες δε φανούν ασεβείς απέναντι στους θεούς χάρη στη νίκη τους, θα έχουν εξασφαλίσει την επιστροφή τους στην πατρίδα.<sup>39</sup> Χαρακτηριστικό είναι ότι δεν τονίζεται τόσο η νίκη των Ελλήνων όσο η τιμωρία των Τρώων.<sup>40</sup>

Το έργο αντλεί το υλικό του από τον μυκηναϊκό μυθολογικό κύκλο γι' αυτό και δεν προκαλούν έκπληξη οι συχνές αναφορές στην Ελένη και στην εγκατάλειψη της συζυγικής της στέγης καθώς και στον υβριστή της Ξενίας, Πάρι. Μέσω αυτών των αναφορών ο Αισχύλος εξυμνεί την αξία του ανθρώπου, αφού η νίκη των Ατρείδων δεν αποτιμάται ως αμιγώς θετική, αφού χάθηκε πλήθος ανθρώπινων ζωών. Η αντιπολεμική διάθεση του ποιητή είναι διάχυτη.

Η σκηνή της Κασσάνδρας είναι πολύ σημαντική. Η Κασσάνδρα, ευρισκόμενη σε μαντική έκσταση, έχει τη δυνατότητα να δει όλες τις ανόσιες πράξεις που έχουν λάβει χώρα στο παρελθόν στο παλάτι αλλά και όσες πρόκειται να ακολουθήσουν. Οι λόγοι της, που πάντοτε τυγχάνουν της δυσπιστίας των ακροατών τους, αναδεικνύουν ακριβώς την πεποίθηση του Αισχύλου στην οποία έγινε αναφορά παραπάνω, ότι η

<sup>35</sup> Baldry 2010, 149-152.

<sup>36</sup> Lossau 2009, 120-121.

<sup>37</sup> Αισχ. Άγ. στ.177.

<sup>38</sup> Lesky 1987, 189 και Lossau 2009, 123.

<sup>39</sup> Lesky 1987, 190.

<sup>40</sup> Lossau 2009, 129 και Kitto 1993, 93-94.

ενοχή έχει ως επακόλουθο την τιμωρία.<sup>41</sup> Η τέχνη της μαντικής, θεωρείται, την εποχή του Αισχύλου μία από τις τρεις σημαντικότερες τέχνες (μαζί με την αριθμητική και την ιατρική) και υπάρχει η βεβαιότητα ότι το κοινό του έργου είναι εξοικειωμένο με το ύφος της σκηνης αυτής.<sup>42</sup> Η Κλυταιμνήστρα δεν της απευθύνει το λόγο, παρά μόνο την αποκαλεί «ξένη» όταν παραινεί τον Αγαμέμνονα να εισέλθουν και οι δύο στο παλάτι ώστε να της παράσχει φιλοξενία. Η σκηνή αυτή είναι αριστοτεχνική καθώς η άφιξη της Κασσάνδρας μοιάζει σαν να επισφραγίζει τη μακάβρια απόφαση της Κλυταιμνήστρας.<sup>43</sup>

Οι *Χοηφόροι*, προκύπτουν από την αντίθεση μεταξύ των θεϊκών δυνάμεων. Από τη μια ο Απόλλων, επιτάσσει την τιμωρία της Κλυταιμνήστρας, από την άλλη οι υπόλοιποι ολύμπιοι θεοί που αντιτάσσονται στην μητροκτονία.<sup>44</sup> Ο προσευχόμενος Ορέστης είναι ένας νέος, αγνός άνθρωπος όταν εμφανίζεται στη σκηνή και τότε ακριβώς συντελείται η μεγάλη τομή στον χαρακτήρα του καθώς εκκινεί η αναγκαιότητα εκπλήρωσης τους εκδικητικού καθήκοντος. Την ίδια στιγμή η Κλυταιμνήστρα ονειρεύεται την εκδίκηση. Αυτό αποδεικνύει ότι η εκδίκηση του Ορέστη δεν είναι απλή υπόθεση, αλλά εμπλέκονται όλες οι δυνάμεις του σύμπαντος σε αυτήν.<sup>45</sup>

Ο χορός αντιμετωπίζεται εξ αρχής σαν να ανήκει στο σώμα του παλατιού και οι ίδιες οι γυναίκες προσδοκούν την αποκατάσταση της δικαιοσύνης.<sup>46</sup>

Τα συναισθήματα της Ηλέκτρας όταν ολοκληρώνεται η αναγνώριση είναι πολύ έντονα.

Ένα υψηλού λογοτεχνικού επιπέδου χωρίο είναι αναμφισβήτητα το λυρικό μέρος *Αισχ. Χο.* Στ. 306-478, όπου ο Ορέστης, η Ηλέκτρα και ο χορός εναλλάσσουν θρήνο για τον νεκρό αλλά και επίκληση σε αυτόν για την πραγματοποίηση της εκδίκησης. Οι στίχοι 434-438 είναι καταλυτικής σημασίας για την πλοκή :

*τὸ πᾶν ἀτίμως ἔλεξας, οἴμοι.  
πατρὸς δ' ἀτίμωσιν ἄρα τείσει,  
ἔκατι μὲν δαιμόνων,*

<sup>41</sup> Lesky 1987, 190- 194.

<sup>42</sup> Dodds 1953, 13.

<sup>43</sup> Kitto 1993, 99.

<sup>44</sup> Lossau 2009, 137. Η ίδια αντίθεση υπάρχει και στο δίλημμα του Αγαμέμνονα σχετικά με τη θυσία της Ιφιγένειας.

<sup>45</sup> Kott 105.

<sup>46</sup> Lesky 1987, 201.



ἕκατι δ' ἀμᾶν χερῶν.  
ἔπειτ' ἐγὼ νοσφίσας ὀλοίμαν.

Ο Wilamowitz τονίζει ότι η πράξη της μητροκτονίας αντιβαίνει στον ηθικό κώδικα του Ορέστη αλλά ο ίδιος είναι αναγκασμένος να λειτουργήσει ως εκτελεστής της εντολής του θεού, ενώ κάποιοι άλλοι υποστηρίζουν ότι ο Ορέστης είναι εξ αρχής αποφασισμένος να εκτελέσει το καθήκον του. Στο σημείο αυτό παρατηρούμε ότι συντελείται μια τομή στην ψυχοσύνθεση του Ορέστη. Στην πραγματικότητα, οι παραπάνω στίχοι αποδεικνύουν ότι μόλις ο Ορέστης έλαβε πλήρη γνώση των τραγικών γεγονότων που συντελέστηκαν στο παλάτι, μετατρέπει την εντολή του Απόλλωνα σε δική του επιθυμία.<sup>47</sup>

Η παρουσία της τροφού Κίλισσας στο έργο δεν είναι καθόλου τυχαία. Λίγο πριν δούμε το πρόσωπο του Ορέστη ως δολοφόνου, βλέπουμε τη γυναίκα που τον μεγάλωσε να θρηνεί δίνοντας ένα πολύ τρυφερό προφίλ του Ορέστη. Τόσο ο λόγος της Κίλισσας όσο και ο λόγος του Κήρυκα στον *Αγαμέμνονα* αποτελούν εκφάνσεις του αισχύλειου, ανθρωπιστικού λόγου.

Η *Ορέστεια* βρίσκεται έντονων δραματικών σκηνών που κατέχουν ξεχωριστή θέση για το ύψος και το βάθος τους, όχι μόνο για την ελληνική αλλά και την παγκόσμια θεατρική παραγωγή. Μια από αυτές τις σκηνές είναι αυτή των στίχων 872-934. Αμέσως μετά τις επιθανάτιες κραυγές του Αιγίσθου, ο υπηρέτης έντρομος χτυπά τον γυναικωνίτη. Η Κλυταιμνήστρα στα πρώτα κιόλας λόγια του υπηρέτη αντιλαμβάνεται τι έχει συμβεί και βλέπει το όνειρό της να ξετυλίγεται. Ο Πυλάδης θα ήταν ένα βουβό πρόσωπο αν δεν υπήρχαν στο έργο οι τρεις στίχοι, η σημασία των οποίων είναι βαρύνουσα και δυσανάλογη με την έκτασή τους:

*Αισχ.Χο.* 900-902: ποῦ δὴ τὸ λοιπὸν Λοξίου μαντεύματα  
τὰ πυθόχρηστα, πιστά τ' εὐορκώματα;  
ἅπαντας ἐχθροὺς τῶν θεῶν ἡγοῦ πλέον.

Είναι η στιγμή που ο Ορέστης αρχίζει να κάμπτεται από την επίκληση στο συναίσθημα που πραγματοποιεί η μητέρα του, δηλαδή η επίκληση στη μητρική της ιδιότητα, ακριβώς όπως είχε προβλέψει ο χορός ότι θα κάνει. Ο Πυλάδης λοιπόν επαναφέρει την ηθική υποχρέωση που έχει ο Ορέστης απέναντι στη θεϊκή επιταγή. Ο

<sup>47</sup> Lossau 2009, 140-141.

Αισχύλος σκοπίμως δε δίνει άλλη φωνή στον Πυλάδη γιατί ο προορισμός του προσώπου αυτού είναι να λειτουργήσει ως φωνή του Απόλλωνα.<sup>48</sup>

Όταν η Κλυταιμνήστρα οδηγείται από τον Ορέστη στο εσωτερικό του παλατιού ο χορός χαίρεται που θα επέλθει η δικαιοσύνη. Το κλίμα αλλάζει άρδην, όταν ο Ορέστης εμφανίζεται επί σκηνης με τα δύο πτώματα. Ο χορός φαντάζει σαν να αναλογίζεται μόλις το μέγεθος του κρίματος που διέπραξε ο Ορέστης: το μεγαλύτερο κακούργημα της μητροκτονίας. Στον ήδη καταραμένο οίκο των Ατρείδων προστίθεται η μέγιστη κατάρρα. Ο Ορέστης, μην αντέχοντας το βάρος, αποδίδει τις πράξεις του στον Απόλλωνα και επιθυμεί να οδηγηθεί στους Δελφούς, καθώς νιώθει ότι ο τόπος του δεν τον χωρά.

Η μορφή του Αγαμέμνονα είναι φανερό ότι στιγμάτισε περισσότερο τις *Χοηφόρες* παρά το ομώνυμο έργο.<sup>49</sup>

Η εναρκτήρια σκηνή των *Εύμενίδων*, έρχεται σε αντίθεση με την τελευταία σκηνή των *Χοηφόρων* (σε αντίθεση με τις *Χοηφόρες* που η εμφάνιση του Ορέστη είχε προεξαγγελθεί). Η ιέρεια του Απόλλωνα, κατά τη διάρκεια της πρωινής προσευχής της, παραθέτει την ιστορία του Μαντείου, η οποία δεν περιέχει καθόλου το στοιχείο της βίας.

Η ιέρεια τρομάζει από το θέαμα του Ορέστη με το ξίφος και τα αιματοβαμμένα χέρια καθώς και την πρώτη εικόνα των Ερινυών, οι οποίες σύντομα, καθ' υπόδειξιν του πνεύματος της Κλυταιμνήστρας ξεκινούν το δριμύ κατηγορώ τους στον Απόλλωνα, που βοήθησε τη διαφυγή του Ορέστη. Η έριδα Ερινυών- Απόλλωνα είναι το μοτίβο στο οποίο θα στηριχθεί όλο το έργο και ταυτόχρονα είναι ένα σχόλιο του ποιητή ότι οι Ολύμπιοι θεοί συνιστούν ένα νέο αξιακό σύστημα το οποίο περιφρονεί τις χθόνιες θεότητες και απηγά το δίκαιο της εκδίκησης.

Η μεταφορά του σκηνικού στην Αθήνα, στην Ακρόπολη και συγκεκριμένα στον Παρθενώνα είναι, ανάμεσα στα άλλα, ένας ακόμη ύμνος στην Αθήνα και την αίγλη της. Κατά τον ίδιο τρόπο, η παραπομπή του Ορέστη σε δίκη, που θα εκτελέσουν άριστοι πολίτες της Αθήνας, απηχεί το νέο δικανικό σύστημα της εποχής του Αισχύλου.<sup>50</sup>

Στο δεύτερο στάσιμο τονίζεται η αξία των χθόνιων θεοτήτων. Τόσο ο αρχαίος θεατής όσο και ο σύγχρονος αναγνώστης επηρεάζεται συναισθηματικά και

<sup>48</sup> Baldry 1992, 158 και Kitto 114.

<sup>49</sup> Baldry 1992, 153.

<sup>50</sup> Lesky 1987, 213-216.

αναγνωρίζει την αξία τους. Οι Ερινύες μπορεί να είναι σκληρές και αυστηρές πλην όμως είναι δίκαιες.

Το βασικό ερώτημα που διέπει τη δίκη που λαμβάνει χώρα στο πρώτο δικαστήριο για εκδίκηση φόνων, τον Άρειο Πάγο, είναι το πως αξιολογείται η πράξη της Κλυταιμνήστρας εν συγκρίσει με την αυτήν του Ορέστη. Ο δεσμός αίματος που συνδέει τον Ορέστη με την Κλυταιμνήστρα είναι η ειδοποιός διαφορά των δύο φονικών πράξεων. Η αντιδικία τελειώνει με μια υπόσχεση πολιτικού περιεχομένου: ο Ορέστης θα εξασφαλίσει στην Αθήνα ένα σταθερό σύμμαχο, το Άργος. Η μετατόπιση της απόδοσης δικαίου από τους Δελφούς στην Αθήνα δεν είναι τυχαία. Ο Αισχύλος επιχειρεί να αναδείξει την νέα απόδοση δικαιοσύνης μέσω των νόμων δικαίου που πρεσβεύει και αντιπροσωπεύει ο Άρειος Πάγος κι όχι μέσω της ατέρμονης φονικής εκδίκησης. Το αποτέλεσμα της ισοψηφίας αποδεικνύει την πεποίθηση του ποιητή ότι οι άνθρωποι δεν είναι απόλυτα ικανοί να εκδικάζουν τέτοιες υποθέσεις αλλά μόνο η Αθηνά και μάλιστα εξ ονόματος του Δία μπορεί να αποφασίσει την έκβαση της κρίσης.<sup>51</sup> Στις *Ευμενίδες* κυριαρχεί η αντίστιξη των νέων θεσμών με τους παλιούς. Στην Αθήνα της εποχής του Αισχύλου το παραδοσιακό κατείχε αδιαμφισβήτητη ισχύ σε αντίθεση με το νέο. Η ψηφοφορία του καθιστά φανερό ότι η συμμετοχή του λαού στην άσκηση πολιτικής είναι στοιχείο απαραίτητο, ενώ αυτομάτως αποκλείει την πολιτική από αποκλειστικό προνόμιο των ευγενών. Αυτού του είδους τη δημοκρατία χαιρετίζει η Αθηνά αλλά και ο Αισχύλος που ενδιαφερόταν πολύ για την εξασφάλιση της τάξης της πόλης.<sup>52</sup>

Η δυσκολότερη αποστολή της Αθηνάς είναι ο εξευμενισμός των Ερινυών. Στο πρώτο μέρος του διαλόγου τους, οι Ερινύες παρουσιάζονται τελείως απρόσιτες, αδυσώπητες κι εκδικητικές. Η Αθηνά όμως, ως θεά του φωτός της σοφίας, πείθει αυτές τις εκδικητικές θεότητες να μετατραπούν σε ευεργετικές δυνάμεις της πόλης. Το έργο κλείνει με εορταστική πομπή όπου η Αθηνά και οι δικαστές οδηγούν τις Ευμενίδες στο νέο τους θρόνο.<sup>53</sup>

Το πρώτο μέρος των *Ευμενίδων* με την έντονη παρουσία του Απόλλωνα, επιχειρεί να δείξει ότι οι ολύμπιοι θεοί είναι υπέρμαχοι του βασιλιά. Οι εκδικητές διαθέτουν αγνά κίνητρα μολονότι ετοιμάζονται για ανόσια πράξη. Στο δεύτερο μέρος κυριαρχεί η μορφή της Αθηνάς που με το σεβασμό που δείχνει στις ενστάσεις των

<sup>51</sup> Lesky 1987, 217-220 και Παπαδόπουλος 2008, 162-170.

<sup>52</sup> Meier 1997, 137-146.

<sup>53</sup> Lesky 1987, 221.

Ερινυών αλλά και με την αντίκρουση των επιχειρημάτων τους αντιστέκεται ουσιαστικά στη βία που συνεπάγονται τα δύο άκρα του νεποτισμού(βία του ενός/λίγων) και της αναρχίας (βία πολλών).<sup>54</sup>

Το έργο αναδίδει μια μοναδική οπτική του Αισχύλου για την Αθήνα. Μέσα από το έργο επιτυγχάνεται η συμφιλίωση Άργους- Αθήνας με τη σύμφωνη γνώμη θεών και ανθρώπων. Ο δε Απόλλωνας, ο οποίος αρχικά είχε βεβαιώσει τον Ορέστη για τη σωτηρία του, εν τέλει βρίσκεται ενώπιον ενός αδέκαστου δικαστηρίου και δεν μπορεί να είναι βέβαιος για τη δικαστική απόφαση.<sup>55</sup> Αυτά τα στοιχεία απηχούν τις αλλαγές που γνωρίζει η Αθήνα την εποχή του Αισχύλου.

Συμπερασματικά, τα τρία κορυφαία σημεία του έργου είναι η δολοφονία του Αγαμέμνονα, η εκδίκηση του Ορέστη και η τελική εκδίκηση της υπόθεσης στην Αθήνα.<sup>56</sup> Και τα τρία έργα έχουν έντονη παρουσία του θείου, χαρακτηριστικό που απαντά στις πρώτες σκηνές: *Αγαμέμνων*- παράκληση στους θεούς από τον Φύλακα, *Χοηφόροι*- Ο Ορέστης παρακαλά τον χθόνιο Ερμή και *Ευμένιδες*- η Πυθία καλεί τελετουργικά τη Γαία.<sup>57</sup>

Μέσω της *Όρεστειας* καθίσταται φανερή η πολιτική στάση του Αισχύλου. Ο ποιητής προτρέπει τους Αθηναίους να διατηρούν τη μεσότητα και πραγματοποιεί μία διδασκαλία για το μέλλον, εκφράζοντας τη συμπάθειά του για την συμμαχία με το Άργος και αποδοκιμάζοντας τον περιορισμό του χαρακτήρα του Αρείου Πάγου. Ο Ορέστης δεν αθώνεται, μόνο δικαιολογείται η πράξη του.<sup>58</sup>

## 2.2. Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα \*

### 2.2.1. Περίληψη του έργου

Η τριλογία παρουσιάζει την οικογένεια των Μάννων και εκτυλίσσεται το 1865. Ο εξωτερικός διάκοσμος του σπιτιού, παραπέμπει σε αρχαιοελληνικό ναό. Το πρώτο έργο της τριλογίας, *ο γυρισμός*, ξεκινάει με τη λήξη του αμερικανικού εμφυλίου

<sup>54</sup> Kitto 1993, 123-124.

<sup>55</sup> Lesky 1987, 224.

<sup>56</sup> Baldry 2010, 152.

<sup>57</sup> Lossau 2009, 146.

<sup>58</sup> Dodds 1953, 21 και Moustaira 2010, 826-827.

\* Για την ανάγνωση του έργου χρησιμοποιήθηκε: Ο' Νηλ, Ε. 2013. *Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα Ο Γυρισμός – Οι κνηνημένοι – Οι στοιχειωμένοι*. Μτφρ. Δ. Διαμαντίδου. Αθήνα: Δωδώνη.

πολέμου. Στην πρώτη σκηνή αρχικά εμφανίζονται ο Σεθ, περιβολάρης του σπιτιού των Μάννον, μαζί με τον Έιμος Έιμς, τη γυναίκα του Λουίζα και την ξαδέρφη της, Μίννη. Οι χαρακτήρες αυτοί αρέσκονται στην αργολογία και αντιπροσωπεύουν τον μέσο πολίτη. Αποτελούν έναν τύπο χορού για το έργο. Τα λόγια τους δίνουν μία πρώτη εικόνα στο κοινό για το καταραμένο σπίτι των Μάννον. Η Κριστίν (μητέρα) και η Λαβίνια (κόρη), περιμένουν την επάνοδο του στρατηγού Έζρα. Η σχέση τους είναι ξεκάθαρα συγκρουσιακή. Η Λαβίνια έχει ανακαλύψει ότι η μητέρα της διατηρεί σχέση με τον Άνταμ Μπράντ, για τον οποίο τρέφει συναισθήματα και η ίδια. Ο Μπράντ, είναι γιος του Ντέιβιντ Μάννον - αδελφού του παππού της Λαβίνια- και της Μαρί Μπραντόν, μιας υπαλλήλου (νταντά) του σπιτιού των Μάννον, οι οποίοι εκδιώχθηκαν από τον παππού της Λαβίνια όταν η Μαρί έμεινε έγκυος. Οι παραπάνω πληροφορίες ακούγονται με τη μορφή εικασιών από τον Σεθ στη Λαβίνια. Όταν ο Μπράντ ανεβαίνει στη σκηνή, η Λαβίνια του αποκαλύπτει ότι γνωρίζει την καταγωγή του και εκείνος ξετυλίγει την ιστορία της οικογένειάς του, λέγοντας πως ο πατέρας του κατέληξε μέθυσος και βίαιος με τη μητέρα του και κατέληξε στην αυτοκτονία. Η μητέρα του επίσης χάθηκε αντιμετωπίζοντας πολλές δυσκολίες για τις οποίες ήταν ενήμερος ο Έζρα αλλά αδιαφόρησε. Έτσι, ο έρωτας του Μπραντ για την Κριστίν ενέχει το κίνητρο της εκδίκησης για το θάνατο της μητέρας του αλλά και το κακό που υπέστη από την οικογένεια των Μάννον.

Η δεύτερη πράξη εκτυλίσσεται στο γραφείο του Έζρα Μάννον. Η Λαβίνια αποκαλύπτει στην Κριστίν ότι την παρακολουθούσε και γνώριζε για τη σχέση της με τον Μπραντ. Η μητέρα παραδέχεται ότι απεχθάνεται τον Έζρα, η Λαβίνια αντιλαμβάνεται ότι είναι προϊόν αυτής της βδελυγμίας, και αποδίδει εκεί τα συναισθήματα μίσους που τρέφει για τη μητέρα της. Η Λαβίνια ξορκίζει την μητέρα της να χωρίσει με τον Μπραντ. Η σκηνή τελειώνει με την Κριστίν και τον Μπραντ να συμφωνούν να δολοφονήσουν με δηλητήριο τον Έζρα.

Στην τρίτη πράξη, μεταφερόμαστε και πάλι στον εξωτερικό χώρο του σπιτιού όπου βρίσκονται η Λαβίνια και ο μεθυσμένος Σεθ. Η Λαβίνια, διαψεύδει τις υποψίες του Σεθ σχετικά με την καταγωγή του Μπραντ. Ο Έζρα επιστρέφει και η Λαβίνια εμφανίζεται -για πρώτη φορά από την έναρξη του έργου- διαχυτική κατά την υποδοχή του. Η Κριστίν υποκρίνεται ότι χαίρεται για την επάνοδο του Έζρα και ρωτά για τον Όριν, τον γιο τους, ο οποίος δεν επέστρεψε γιατί ήταν χτυπημένος. Η Κριστίν εκδηλώνει ειλικρινές ενδιαφέρον για τον γιο της που ακολούθησε τον πατέρα του στον πόλεμο καθ' υπόδειξη του ίδιου και χωρίς τη συγκατάθεση της. Εν

συνεχία, η Κριστίν επιχειρεί να διαλύσει όλες τις υποψίες του Έζρα για τη σχέση της με τον Μπραντ, για την οποία είχε πληροφορηθεί ακροθιγώς ο Έζρα από τη Λαβίνια. Ο Έζρα πραγματοποιεί ερωτική εξομολόγηση στην Κριστίν, η οποία εξακολουθεί να υποκρίνεται ότι τον αγαπά. Όταν η Λαβίνια μένει μόνη της στη σκηνή, εκφράζει ρητά το μίσος της για τη μητέρα της, που προκύπτει από την αντιζηλία για την αγάπη του πατέρα.

Η τέταρτη και τελευταία πράξη του *γυρισμού*, λαμβάνει χώρα στην κρεβατοκάμαρά του Έζρα, όπου εισέρχεται η Κριστίν. Παρά το ότι έχει προηγηθεί ερωτική συνέντευξη μεταξύ τους, ο Έζρα φαίνεται να νιώθει και να αντιλαμβάνεται την απόσταση της Κριστίν, αλλά και την προσμονή της για κάτι. Ο Έζρα έχει πρόβλημα υγείας κι έτσι η Κριστίν πραγματοποιεί μια απέλπιδα προσπάθεια δολοφονίας του μέσω της αποκάλυψης της ταυτότητας του Μπραντ, της σχέσης που διατηρεί μαζί του καθώς και τα αληθινά συναισθήματά της για τον ίδιο. Πράγματι, ο Έζρα δεν αντέχει τις αποκαλύψεις, ζητά τα φάρμακά του και η Κριστίν δίνει αντ' αυτών το δηλητήριο. Η Λαβίνια εμφανίζεται αφού έχει ακούσει την αναστάτωση και ανακαλύπτει την πλεκτάνη της Κριστίν, υποσχόμενη ότι θα βρει τρόπο να την εκδικηθεί.

Τους *Κυνηγημένους* ανοίγουν και πάλι οι άνθρωποι της πόλης που σχολιάζουν το θάνατο του Έζρα. Η Κριστίν εμφανίζεται συντετριμμένη από το θάνατο του άνδρα της συνομιλώντας με την Χείζελ, την οποίαν προορίζει για νύφη της. Ο Όριν επιστρέφει και η Λαβίνια του επικοινωνεί ότι θέλει να του μιλήσει ενώ παράλληλα του συνιστά να είναι επιφυλακτικός με τη μητέρα τους. Η σκηνή κλείνει με την Κριστίν να προσπαθεί να προσεταιριστεί τη Λαβίνια, η σύγκρουση όμως δεν αργεί να εμφανιστεί.

Η δεύτερη πράξη λαμβάνει χώρα στο σαλόνι των Μάννον όπου βρίσκονται η Κριστίν, ο Όριν, ο Πήτερ και η Χείζελ, οι οποίοι σύντομα φεύγουν. Η Κριστίν εκθέτει στον Όριν μία δική της εκδοχή των πραγμάτων, παρουσιάζοντας τη Λαβίνια ως τρελή. Καταφέρνει να τον παραπλανήσει. Σε αυτή τη σκηνή καθίσταται φανερό η παθολογική-τυφλή αγάπη του Όριν για τη μητέρα του στην οποία υπόσχεται αιώνια αφοσίωση. Όταν η Λαβίνια εμφανίζεται στη σκηνή, η Κριστίν απειλεί ότι η κοινοποίηση των μυστικών της καθώς και η πιθανή ανάμειξη του Όριν θα επιφέρει όνειδος για το σύνολο της οικογένειας. Μετά τις σαρκαστικές δηλώσεις της συνειδητοποιεί ότι πρέπει να επιστήσει την προσοχή στον Μπραντ και έτσι φεύγει από τη σκηνή.

Στην τρίτη πράξη, το σκηνικό επανέρχεται στο γραφείο του Έζρα, όπου βρίσκεται το νεκρό σώμα του. Ο Όριν είναι ασυγκίνητος μπροστά στο νεκρό πατέρα. Η Λαβίνια τον επικρίνει για τη σκληρότητα που επιδεικνύει και τότε ο Όριν εκφωνεί έναν λόγο που ακούγονται τα δεινά του εμφυλίου πολέμου. Ο Όριν αδυνατεί να πιστέψει τα όσα του φανερώνει η Λαβίνια για τη μητέρα τους και τον εραστή της, αλλά υπόσχεται πως αν πειστεί για τα λεγόμενά της θα βοηθήσει τη Λαβίνια στην αποκατάσταση της δικαιοσύνης. Έτσι συμφωνούν να παριστάνει ο Όριν ότι τάσσεται με τη μητέρα του. Στο τέλος της σκηνής η Λαβίνια εκμαιεύει την πληροφορία ότι ο Άνταμ Μπραντ είναι ο χορηγός του δηλητηρίου. Η Κριστίν κλείνει τη σκηνή με μια παράκληση προς το νεκρό για προστασία του Όριν αλλά και του Μπραντ αναλαμβάνοντας την αποκλειστική ευθύνη του φόνου.

Η τέταρτη πράξη είναι η επομένη της κηδείας του Έζρα και εκτυλίσσεται στην πρύμνη του караβιού, «αιτούμενη συναλλαγή». Τη σκηνή ανοίγει ένας τραγουδιστής που είναι αυτός που αναγγέλλει στον Μπραντ το θάνατο του Έζρα. Η Κριστίν εισέρχεται στο καράβι για να πει στον Μπραντ να προσέχει και όταν απομακρύνονται προς την καμπίνα για να μιλήσουν, ακολουθούν ο Όριν και η Λαβίνια. Η Κριστίν εξηγεί στον Μπραντ τα σχετικά με τον θάνατο του Έζρα και τη βεβαιότητα της Λαβίνια για την υπαιτιότητα τους. Ο Όριν και η Λαβίνια παρακολουθούν κρυφά τη σκηνή και πεπεισμένοι πια για την μοιχεία της μητέρας τους, ο Όριν ξεσπά σε οργή. Όταν τα δύο αδέλφια ακούνε τον Μπραντ να πλησιάζει κρύβονται και αργότερα, όταν ο Όριν βρίσκει την ευκαιρία πυροβολεί τον Μπράντ και πάνω από το πτώμα του ο Όριν εκφράζει για ακόμη μία φορά τα συναισθήματά του για τη μητέρα του.

Στην πέμπτη και τελευταία πράξη των *Κυνηγημένων*, επανερχόμαστε στο εξωτερικό του σπιτιού των Μάννον, όπου βρίσκεται ανήσυχη η Κριστίν. Ο Όριν και η Λαβίνια επιστρέφουν. Ο πρώτος ανακοινώνει στη μητέρα του τη δολοφονία του Μπραντ και αμέσως η Κριστίν αναλύεται σε θρήνο, κάτι που είναι πολύ δυσάρεστο για τον Όριν. Η Κριστίν απομονώνεται και αυτοκτονεί. Ο Όριν νιώθει ηθικός αυτουργός της αυτοκτονίας της μητέρας του. Η Λαβίνια δίνει εντολή να διαρρεύσει πως η μητέρα της αυτοκτόνησε για χάρη του πατέρα της.

Η πρώτη πράξη των *Στοιχειωμένων* αποτελείται από δύο σκηνές. Η πρώτη σκηνή ξεκινά και πάλι με την παρουσία των ανθρώπων της πόλης που βρίσκονται έξω από το σπίτι των Μάννον και εξυπηρετούν την προώθηση μιας εικόνας ενός στοιχειωμένου σπιτιού. Η Χέιζελ και Ο Πήτερ κοινοποιούν την απουσία και την επάνοδο του Όριν και της Λαβίνια. Όταν τα δύο αδέλφια εμφανίζονται στη σκηνή η



Λαβίνια είναι εμφανώς αλλαγμένη και μοιάζει με τη μητέρα της. Ο Όριν θλιμμένος και νιώθοντας ένοχος αδυνατεί να εισέλθει στο σπίτι.

Στη δεύτερη σκηνή της πρώτης πράξης παρουσιάζεται το σαλόνι των Μάννον που είναι κλειστό από καιρό. Ο Όριν δεν μπορεί να ξεπεράσει το χαμό της μητέρας του για τον οποίο νιώθει υπεύθυνος. Η Λαβίνια αφήνει πίσω της το πένθος, επιθυμεί να παντρευτεί και να μείνει μακριά από την κατάρα των Μάννον.

Η δεύτερη πράξη εκτυλίσσεται στο γραφείο του Έζρα όπου βρίσκεται ο Όριν, έμπορος τύψεων και γράφει ένα σημείωμα με την ιστορία της οικογένειάς του.

Στην τρίτη πράξη, στο σαλόνι, ο Όριν δίνει στη Χείζελ το σημείωμα του για να το διασφαλίσει, όταν όμως το αντιλαμβάνεται η Λαβίνια καταφέρνει να το αποσπάσει υποσχόμενη ότι δεν θα παντρευτεί τον Πήτερ. Ο Όριν παρακαλά τη Λαβίνια να ομολογήσουν το φόνο του Μπραντ για να επέλθει η λύτρωση, ενώ η Λαβίνια αρνείται καθώς αντιλαμβάνεται τον εν λόγω φόνο ως μια πράξη δικαιοσύνης. Ο Όριν αυτοκτονεί. Η Λαβίνια το αντιλαμβάνεται ως μόνη λύση για να μην κλονιστεί συθέμελα το σπίτι των Μάννον, το οποίο στο τέλος της σκηνής το απαρνείται για πάντα.

Στην τέταρτη και τελευταία πράξη του έργου μεταφερόμαστε και πάλι στο εξωτερικό του σπιτιού των Μάννον. Η σκηνή ανοίγει με τον Σεθ που μεταφέρει την κοινή γνώμη για το θάνατο του Όριν. Η Λαβίνια εξωθεί τον Πήτερ να τη μισήσει και να την απαρνηθεί. Το έργο κλείνει με τη σκληρή απόφαση της Λαβίνια να μείνει φυλακισμένη με τους νεκρούς στο σπίτι χωρίς ποτέ να ξαναδεί το φως της μέρας.

### 2.2.2. Αντιστοιχίες προσώπων

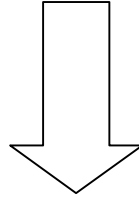
#### ΚΛΥΤΑΙΜΝΗΣΤΡΑ

Η Κλυταιμνήστρα στον *Αγαμέμνονα* εμφανίζεται δόλια, υποκρίτρια κι αδίστακτη : περιγράφει σχεδόν ηδονικά τον τρόπο θανάτωσης των θυμάτων της. Σαν μεθυσμένη από την πράξη της μοιάζει να υποβιβάζει το έγκλημα όταν αναφέρεται στην αλυσίδα αίματος που διατρέχει την οικογένεια των Ατρείδων.<sup>59</sup> Στις *Χοηφόρες* εμφανίζεται η Κλυταιμνήστρα ως μητέρα. Θλίβεται όταν πληροφορείται τον υποτιθέμενο θάνατο του Ορέστη και επικαλείται τη μητρική της ιδιότητα σε μια απέλπιδα προσπάθεια αποφυγής του θανάτου της από τα χέρια του γιου της. Στις *Εύμενίδες* εμφανίζεται ως

<sup>59</sup> Lesky 1987, 195-196.



εκδικητικό είδωλο που απαιτεί την αμείλικτη τιμωρία του Ορέστη, προσδοκώντας την εκδίκηση των Ερινυών για τη μητροκτονία.



### ΚΡΙΣΤΙΝ

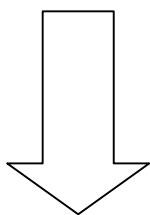
Ο χαρακτήρας της Κριστίν κινείται αντίστοιχα προς αυτόν της Κλυταιμνήστρας. Η Κριστίν εμφανίζεται αυταρχική και χειριστική. Οργανώνει, όπως και η Κλυταιμνήστρα, τον φόνο του συζύγου της έχοντας πρώτα προσποιηθεί χαρά για την επάνοδό του από τον πόλεμο. Για τον Έζρα νιώθει απέχθεια, ο έρωτας που ένιωθε γι' αυτόν πριν παντρευτούν μετετράπη σε «αηδία» -όπως η ίδια αναφέρει- όταν ενεπλάκη το ερωτικό στοιχείο. Ο πουριτανισμός του Έζρα παρακωλύει την ανάπτυξη ενός έντονου ερωτικού στοιχείου μεταξύ τους και έχει απομακρύνει την Κριστίν.<sup>60</sup> Δύο σημαντικές διαφοροποιήσεις μεταξύ των εν λόγω ομόλογων προσώπων έχει πραγματοποιήσει ο Ο Ήλ: αφενός, η Κριστίν τρέφει συναισθήματα μίσους, που πολλές φορές εκφράζοντα ωμά, για την κόρη της Λαβίνια, ενώ η σχέση που αναπτύσσεται με τον γιο της Όριν είναι πιο βαθιά και σίγουρα αγαπητική. Αφετέρου, η Κριστίν αυτοκτονεί, όταν μαθαίνει ότι ο γιος της Όριν σκότωσε τον αγαπημένο της. Δεν τίθεται θέμα μητροκτονίας στο *Πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα*.

### ΟΡΕΣΤΗΣ

Ο Ορέστης εμφανίζεται στο δεύτερο μέρος της τριλογίας έχοντας στις αποσκευές του ένα χρησμό που του επιβάλλει να εκδικηθεί τους δολοφόνους του πατέρα του. Ο Ορέστης μισεί τη μητέρα του για την αποτρόπαιη πράξη της, ενώ τρέφει συναισθήματα βαθιάς αγάπης και σεβασμού για το πρόσωπο του νεκρού πατέρα. Στις *Χοηφόρες* ο Ορέστης πραγματοποιεί το διπλό έγκλημα ενώ στις *Εύμενίδες* καταδυναστεύεται από ενοχές για την πράξη του. Ο Ορέστης, παρά την ανόσια πράξη της μητροκτονίας, καταφέρνει να εγείρει τον έλεο των θεατών. Ο Ορέστης είναι ένα

<sup>60</sup> Alexander 1953, 926.

όργανο των θεών και στα δύο έργα γι' αυτό και καταφέρνει να βρει την πολυπόθητη λύτρωση.



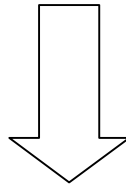
### ΟΡΙΝ

Η ζωή του Όριν είναι στιγματισμένη από τη νοσηρή αγάπη που τρέφει για τη μητέρα του. Είναι απογοητευμένος από τον πόλεμο και επιθυμεί να εκδικηθεί τον πατέρα του που τον ενέπλεξε σε αυτόν. Ο Όριν, σε αντίθεση με τον Ορέστη, λατρεύει τη μητέρα του και δεν ενοχλείται όταν πληροφορείται ότι είναι η δολοφόνος του πατέρα του. Αυτό που ενεργοποιεί την οργή του Όριν είναι παράνομη σχέση της μητέρας του. Όταν ο Όριν υπερηφανεύεται για την δολοφονία του Άνταμ Μπραντ, η Κριστίν δεν το αντέχει και αυτοκτονεί. Ο Όριν είναι μεν ηθικός αυτουργός του θανάτου της Κριστίν αλλά όχι φυσικός αυτουργός. Παρά ταύτα, οι Ερινύες του Όριν για την αυτοκτονία της μητέρας του, τον καταδιώκουν ολοκληρωτικά στο τρίτο μέρος της τριλογίας. Ο Όριν διαφοροποιείται από τον Ορέστη: Αναπτύσσει συναισθήματα αγάπης για τη μητέρα και όχι για τον πατέρα (αντιστρόφως απ' τον Ορέστη), ενώ προσκολλάται στην αδελφή του, στην οποία δε διστάζει να κάνει αιμομικτική πρόταση. Επίσης, ο Όριν, μην αντέχοντας τον εαυτό του, επιλέγει το δρόμο της αυτοχειρίας. Αυτά τα στοιχεία είναι προσθήκες του Ο' Νήλ.

### ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ

Η σύντομη εμφάνιση του Αγαμέμνονα στο πρώτο μέρος της τριλογίας είναι αρκετή για να αναδείξει μια ένδοξη εικόνα γι' αυτόν. Οι ενέργειές του ως αρχιστράτηγου του ελληνικού στρατού στην Τροία υπήρξαν καταλυτικές για να νικήσουν οι Έλληνες. Εύπιστος με την υποδοχή της Κλυταιμνήστρας και, όπως επισημαίνουν οι Fraenkel και Denniston – Page, περπατάει τελικά στο πορφυρό χαλί για να εισέλθει στο παλάτι ώστε αποδειχθεί η πειθήνια υποταγή του που θα φέρει

τελικά και την πτώση του.<sup>61</sup> Ο θάνατος του στοιχειώνει το σύνολο του έργου και η απουσία του αποδεικνύεται εντονότερη της παρουσίας του. Παρά το συμπαθητικό προφίλ του Αγαμέμνονα στην τριλογία, υπενθυμίζονται οι ανόσιες πράξεις της ύβρεως προς τον Απόλλωνα<sup>62</sup> καθώς και της θυσίας της κόρης του Ιφιγένειας, πράξη για την οποία γνωρίζει καλά ότι έχει συγκεντρωθεί στο πρόσωπό του η οργή του λαού. Ο Αγαμέμνων συναισθανόταν την ενοχή του γι' αυτό και φοβόταν την κρίση του πλήθους.<sup>63</sup> Άλλωστε ο Αγαμέμνονας είναι υπεύθυνος των πράξεών του, ακόμα κι αν η θεά θέλησε τη θυσία η τελική επιλογή βαραίνει τον ίδιο.<sup>64</sup>



#### ΕΖΡΑ

Ο Έζρα εμφανίζεται ως μια αξιολύπητη μορφή. Δεν έχει ομοιότητες με τον Αγαμέμνονα, δεν υποπίπτει σε κάποια ύβρη και οι πράξεις και τα λόγια του δεν αποδεικνύουν κάποιο ψήγμα αλαζονείας. Εμφανίζεται ως ένας άνθρωπος πονεμένος από τα όσα έζησε στον πόλεμο και διψασμένος για ζωή, ευτυχία και έρωτα.<sup>65</sup> Ο Έζρα εμφανίζεται ως θύμα ενός κακού μεγαλύτερου από το κακό που ο ίδιος έχει διαπράξει.<sup>66</sup>

#### ΗΛΕΚΤΡΑ

Η Ηλέκτρα, εμφανίζεται στις *Χοηφόρες* πλήρης οργής κι επιθυμίας για εκδίκηση πλην όμως η ίδια αδυνατεί να λάβει εκδίκηση και να διαπράξει φόνο. Ο χαρακτήρας της εντείνεται στους στίχους 224-509 που γίνεται η προετοιμασία για τη μητροκτονία.<sup>67</sup> Μοιάζει να αξιολογεί ως σημαντικότερη τη ζωή του πατέρα της από αυτήν της μητέρας της ενώ για τον αδελφό της Ορέστη τρέφει αγνά συναισθήματα αγάπης τα οποία διαφαίνονται στη σκηνή της αναγνώρισης. Η Ηλέκτρα δεν

<sup>61</sup> Lesky 1987, 199.

<sup>62</sup> Η ύβρις του Αγαμέμνονα είναι γνωστή από την ραψωδία Α της Οδύσσειας, όπου ο Αγαμέμνονας διώχνει τον μάντη Χρύση, με αποτέλεσμα ο Απόλλωνας να ξεσπά την οργή του στον ελληνικό στρατό.

<sup>63</sup> Romilly 1996, 18-20.

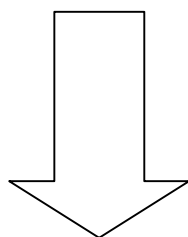
<sup>64</sup> Kitto 1993, 93.

<sup>65</sup> Knickerbocker 1932, 251.

<sup>66</sup> McDonald 2013, 170.

<sup>67</sup> Παπαδόπουλος 2008, 195.

ασχολείται με τον σεβασμό, αν υπάρχει, που νιώθουν οι άλλοι για εκείνη, αλλά ενδιαφέρεται για τον δικό της σεβασμό για τον αδελφό της.<sup>68</sup>



### ΛΑΒΙΝΙΑ

Η έκφραση της Λαβίνια στο μεγαλύτερο μέρος του έργου είναι παγωμένη, ανέκφραστη, άκαμπτη. Το προσωπείο αυτό παράγει αναπόφευκτα έναν παραλληλισμό με την αρχαιοελληνική μάσκα αλλά πάνω απ' όλα αποτυπώνει εξωτερικά τον εσωτερικό πόνο της ηρωίδας για την οικογενειακή μοίρα. Η Λαβίνια έχει δει κατάματα την κατάρα που φέρει το σπίτι των Μάννον και προσπαθεί να ξεφύγει. Θέλει να κάνει παιδιά και να τα γαλουχήσει με αποστροφή προς το μίσος και τον θάνατο. Σε όλη τη διάρκεια του έργου ο θεατής αμφιταλαντεύεται για το αν η Λαβίνια ποθεί τον εραστή της μητέρας της, Μπραντ, κάτι που τελικά επιβεβαιώνεται στην τελευταία σκηνή του δράματος και τελικά λειτουργεί ως εφαλτήριο στη λήψη της καταδικαστικής απόφασης περί αυτοπεριορισμού της. Η Λαβίνια προσομοιάζει στην Ηλέκτρα του Ευριπίδη και όχι σε αυτήν του Αισχύλου. Είναι η γυναίκα που έχει στερηθεί την αγάπη και νιώθει την υποχρέωση να εκδικηθεί για να επέλθει δικαιοσύνη για τον χαμό του πατέρα της. Παλεύει πολύ για να απαλλαγεί από την κατάρα των Μάννον και να κατακτήσει την ευτυχία με τον Πήτερ, αλλά δεν τα καταφέρνει.<sup>69</sup> Η Λαβίνια αποτελεί ένα σύμβολο εναντίωσης στην πατριαρχία. Παρά το ότι η ίδια είναι απόλυτα αφοσιωμένη στον πατέρα της και μόλις αυτός πεθαίνει προσκολλάται στον αδελφό της, κάνοντας σκοπό της ζωής της να τον βοηθήσει να γιατρέψει τις πληγές του, η φεμινιστική της νίκη έγκειται στο να περάσει τη ζωή της στο πένθος που είναι η τελική της επιλογή.<sup>70</sup> Τη Λαβίνια την στοιχειώνει μία αφύσικη παιδική ηλικία. Η ανικανότητα των γονιών της να συντηρήσουν έναν φυσιολογικό γάμο είναι απόδειξη του πουριτανισμού της οικογένειας. Η προσωπικότητα της

<sup>68</sup> Thomson 1936, 108.

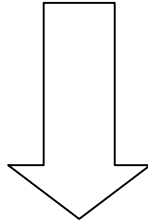
<sup>69</sup> Knickerbocker 1932, 250-255.

<sup>70</sup> McDonald 2013, 174.

Λαβίνια εν γένει στιγματίζεται από τις αμαρτίες των γονιών της.<sup>71</sup> Είναι η πιο καταπιεσμένη μορφή του έργου. Η αναφορά στην εμπειρία της απ' τα νησιά και τη σχέση της με τον ιθαγενή εκφράζεται δύο φορές ρητά αλλά και τις δύο ανακαλείται αμέσως. Ωστόσο, η Λαβίνια επιστρέφει πολύ πιο θηλυκή απ' το ταξίδι, γεγονός που συνηγορεί σε πιθανή απελευθέρωση της σεξουαλικότητάς της.<sup>72</sup>

### ΑΙΓΙΣΘΟΣ

Ο Αίγισθος, γιος της αιμομικτικής σχέσης του Θυέστη με την κόρη του Πελοπία, εραστής της γυναίκας του ξαδέλφου του και σφετεριστής του θρόνου, εμφανίζεται λίγο στην *Όρέστεια*, η εντύπωση όμως που αφήνει είναι ότι είναι ένα φερέφωνο της ερωμένης του. Ο Αίγισθος παρουσιάζεται υποστηρικτής της Κλυταιμνήστρας ακόμη κι όταν αυτή, ως άλλη μαινάδα, παρουσιάζει με υπερηφάνεια τα θύματά της. Σύμφωνα με τον Κίττο, ο Αίγισθος διακρίνεται από μικροπρέπεια και φαίνεται κατώτερος της βασιλικής εξουσίας. Ο Αίγισθος αποτελεί ένα σύμβολο για το κοινωνικοπολιτικό και ηθικό χάος.<sup>73</sup>



### ΜΙΠΡΑΝΤ

Ο Άνταμ Μπραντ, γόνος του έρωτα του Ντέιβιντ Μάννον με την υπάλληλο του σπιτιού τους, αιτία της εκδίωξης των γονιών του από τον Έιμς Μάννον και της ανακατασκευής του σπιτιού των Μάννον ως προπύργιο του μίσους, επιστρέφει στο σπίτι όπου βρίσκονται οι ρίζες του. Συνάπτει σχέση με την Κριστίν για να εκδικηθεί τον Έζρα, που δε στήριξε τη μητέρα του όταν η τελευταία αρρώστησε και ζήτησε τη βοήθεια του. Ο πουριτανισμός της οικογένειας Μάννον απέβη μοιραίος για τη μητέρα

<sup>71</sup> Alexander 1953, 925.

<sup>72</sup> Nugent 1988, 45-46.

<sup>73</sup> Kitto 1993, 102-103.

του, για την οποία έτρεφε παθολογική αγάπη, γι' αυτό και βασικός του στόχος είναι ο αφανισμός των Μάννων.<sup>74</sup>

### ΧΟΡΟΣ

Οι χοροί και των τριών δραμάτων έχουν ως βασικό τους συστατικό το στοιχείο της διάθεσης για δράση. Στον *Αγαμέμνονα* ο χορός των ηλικιωμένων παρουσιάζεται στοιχειωμένος από την μνήμη του παρελθόντος, επικριτικός με τις παλιές ενέργειες του βασιλιά, μετά την επιστροφή του ως νικητή, μετατρέπεται σε πιστό υπήκοό του.<sup>75</sup> Στις *Χοηφόρες* παρουσιάζεται αμιγώς αφοσιωμένος στον Αγαμέμνονα και ως εκ τούτου αναλαμβάνει δράση κι έχει ενεργό συμμετοχή στο σχέδιο του Ορέστη και της Ηλέκτρας.<sup>76</sup> Το προφίλ του χορού των *Ευμενίδων* είναι σαφώς συγκρουσιακό και διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο για την πλοκή και την έκβαση του δράματος. Η μετουσίωση του χαρακτήρα του χορού από την βία στη λογική σηματοδοτεί και συμβολίζει την πορεία της ανθρωπότητας από την πρωτόγονη βιαιότητα στο φως της πολιτισμένης κοινωνίας που διακρίνεται από το δίκαιο.<sup>77</sup>



### ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ

Πρόκειται για ομάδες ανθρώπων, κατοίκων της πόλης, που συγκεντρώνονται μπροστά από το σπίτι των Μάννων σε κάθε πρώτη πράξη, αντιπροσωπεύοντας την πόλη. Σκοπός του είναι να ακούει και να κατασκοπεύει τους Μάννον. Στις ελληνικές τραγωδίες που αφορούν τον οίκο του Ατρέα, ο χορός λειτουργεί ως ερμηνευτής των γεγονότων, είναι μέτοχος του οίκου. Ο χορός της Νέας Αγγλίας έχει τελείως διαφορετικό χαρακτήρα: στέκεται απόμακρος, καχύποπτος, άλλοτε συγκινημένος και άλλοτε ασυγκίνητος από την μοίρα των Μάννων.<sup>78</sup> Ο Ευγένιος Ο' Νηλ κάνει χρήση του χορού προσπαθώντας έτσι να φέρει την Ελληνική τραγωδία στην αμερικάνικη σκηνή.

<sup>74</sup> Alexander 1953, 925.

<sup>75</sup> Amerasingh 1964, 180.

<sup>76</sup> Amerasingh 1964, 180.

<sup>77</sup> Amerasingh 1964, 181-184.

<sup>78</sup> Knickerbocker 1932, 251.

### 2.3. Γενική σύγκριση

Η βασική αφηγηματική δομή του *Πένθους* βασίζεται πράγματι στην *Ορέστεια*: Ο ήρωας πολέμου επιστρέφει στην πατρίδα του, δολοφονείται από την σύζυγό του και τον εραστή της, που δικαιούται τη διαδοχή στο θρόνο. Εν συνεχεία η κόρη και ο γιος εκδικούνται τους δολοφόνους του πατέρα, ενώ στο τρίτο μέρος της τριλογίας οι ήρωες οφείλουν να συμβιβαστούν με το νέο τους ρόλο σε σχέση με το έγκλημα και την τιμωρία της οικογένειας. Πολύ περισσότερο, ο Ο΄ Νηλ προσπαθεί να αναδείξει πως μια οικογενειακή κατάρα μπορεί να στιγματίσει γενιές.<sup>79</sup> Θέμα και των δύο τριλογιών είναι η ενοχή που απαιτεί εξιλέωση.<sup>80</sup>

Ο οίκος των Ατρείδων είναι καταραμένος και σημαδεμένος από κλοπές συζύγων, αιμομιξίες, παιδοκτονίες και πολλές άλλες αμαρτίες. Εξίσου καταραμένος είναι και ο οίκος των Μάννων. Ο Έιμς και ο Ντειβιντ, δύο αδέρφια αγαπούν την ίδια γυναίκα. Εκείνη προτιμά τον Ντέιβιντ και διώκονται αμφότεροι από τον Έιμς. Ο τελευταίος γκρέμισε το σπίτι και το ξανάφτιαξε με την όψη ενός «ναού για το μίσος».<sup>81</sup>

Η πλήρης αντίθεση μεταξύ αρχαίας και νέας τραγωδίας είναι εμφανής στο τρίτο μέρος. Οι Ευμενίδες, δηλαδή οι Ερινύες, καταδιώκουν τον Ορέστη που έχει πάει να προσκυνήσει στους Δελφούς και καταλήγει στην Αθήνα για να εξιλεωθεί τελικά. Ο Όριν όμως συντρίβεται. Ο Όριν δεν καταφέρνει να βρει την εσωτερική γαλήνη, παρά τις περιπλανήσεις με τη Λαβίνια. Δεν καταφέρνει ποτέ να δραπετεύσει από το στοιχειωμένο σπίτι και τις ενοχές του. Όταν η ύστατη προσπάθεια του για εξιλέωση μέσω της ομολογίας βρίσκει την αδελφή του αντίθετη, ξυπνά η αιμομικτική του επιθυμία. Ο Όριν δεν άντεξε την απέχθεια που είδε στο πρόσωπο της αδελφής του γι' αυτό διάλεξε τον δρόμο της αυτοχειρίας. Σε καμία περίπτωση το τέλος του *Πένθους* δεν επιφέρει την κάθαρση σε αντίθεση με αυτό της *Ορέστειας*. Το πένθος τελειώνει με αυτοβασανισμό και όχι με ειρήνη.

Κανένας Μάννον δεν είναι ένδοξος εν ζωή, σε αντίθεση με τους Ατρείδες που είναι ευγενείς. Κανένας από τους Μάννον δεν μπόρεσε να ζήσει τον απόλυτο έρωτα, αντίθετα ο έρωτας είναι συνυφασμένος με το θάνατο.

Σχετικά με το λόγο του έργου του Ο΄ Νηλ έχουν γραφτεί κάποιες επικρίσεις. Οι ήρωες δεν μετέρχονται λόγο ευγενικό, αλλά το πεζογραφικό ιδίωμα της εποχής του

<sup>79</sup> Nugent 1988, 38.

<sup>80</sup> Knickerbocker 1932, 250.

<sup>81</sup> Knickerbocker 1932, 249.

συγγραφέα. Ο λόγος της αρχαιοελληνικής τραγωδίας είναι πάντοτε υψηλός με δύναμη να ευαισθητοποιεί διαχρονικά τους αναγνώστες - θεατές.<sup>82</sup>

Το θεϊκό στοιχείο είναι απόν στον Ο' Νηλ. Η Λαβίνια απορρίπτει το Θεό πάνω από το πτώμα του Μπραντ<sup>83</sup>, ενώ η Κριστίν τον επικρίνει<sup>84</sup> σε αντίθεση με την αρχαιοελληνική τραγωδία που βρίθει από την παρουσία των θεών, ακόμη και στην περίπτωση του σκεπτικιστή Ευριπίδη.<sup>85</sup>

Τέλος, αναφορικά με το ζήτημα της αιμομιξίας αδιαμφισβήτητα είναι στοιχείο που ενυπάρχει στην *Ορέστεια*, ωστόσο το ζήτημα αυτό έχει τελείως διαφορετική διάσταση την εποχή του Ο' Νηλ. Ο συγγραφέας αφήνει στο έργο του σαφή υπονοούμενα αιμομιξίας.<sup>86</sup>

#### **2.4. Οι ιστορικές και οικογενειακές συγκυρίες δημιουργούν το έργο του Ο' Νηλ**

Η πρώτη περίοδος της υιοθέτησης της αρχαιοελληνικής τραγωδίας πυροδοτεί αντιδράσεις από τους συντηρητικούς κύκλους. Για παράδειγμα από το 1880 έως το 1910 στο βρετανικό θέατρο δεν ανέβηκε η παράσταση του Οιδίποδα, ακριβώς γιατί εμπρικλείει το θέμα της αιμομιξίας. Στην Αμερική, η κοινωνική δέσμευση της ελληνικής τραγωδίας συγκρούστηκε με το ζήτημα της αμερικανικής ανεξαρτησίας. Είναι η περίοδος που ανθεί το μελόδραμα με το αίσιο τέλος, όπου το κακό τιμωρείται και η αρετή επιβραβεύεται. Στη συνέχεια, επί McCarthy και στην προσπάθεια εξουδετέρωσης του κομμουνιστικού κινδύνου, το θέατρο επηρεάζεται. Εξοβελίζεται οτιδήποτε μπορεί να θεωρηθεί ότι αμφισβητεί τις κυβερνητικές πολιτικές ή ότι περιέχει ψήγματα κομμουνισμού. Μετά τον πόλεμο του Βιετνάμ, η ελληνική τραγωδία ξαναβρίσκει τη θέση της. Ο Folley σημειώνει ότι το αμερικανικό κοινό ανταποκρίνεται στην αρχαιοελληνική τραγωδία, για αυτό και πολλά έργα έχουν μεταφραστεί. Την περίοδο της αντιπολεμικής διάθεσης, ο Ευριπίδης ήταν ο συγγραφέας που προτιμήθηκε. Η μορφή της Ηλέκτρας, της Μήδειας και του Οιδίποδα επηρέασαν πολύ την αμερικανική λογοτεχνία, προφανώς επειδή η μορφή

<sup>82</sup> Knickerbocker 1932, 253- 254.

<sup>83</sup> «Εύχομαι ο Θεός να σε συγχωρήσει» και λίγο αργότερα «δε ζητώ από κανέναν Θεό συγχώρηση, συγχωρώ τον εαυτό μου».

<sup>84</sup> «Ο Θεός δε μας αφήνει ήσυχους».

<sup>85</sup> Knickerbocker 1932, 254.

<sup>86</sup> McDonald 2013, 174.



της Ηλέκτρας είναι συνδεδεμένη με την αδικία και τη θυματοποίηση και έτσι έρχεται σε συνάφεια με το μελόδραμα που προηγήθηκε.<sup>87</sup>

Ο Ο' Νηλ πέρασε το μεγαλύτερο μέρος της ενήλικης ζωής του τελώντας υπό πένθος. Από το 1920 έως το 1923 χάνει τον πατέρα του, τη μητέρα του και τον αδελφό του. Το θέμα του θανάτου διαπερνά τα έργα του. Όλα τα έργα του Ο' Νηλ, συμπεριλαμβανομένου και του *Πένθους ταιριάζει στην Ηλέκτρα*, αποτυπώνουν τους χαρακτήρες της οικογένειας του και τις μεταξύ τους σχέσεις. Όλη η συγγραφική καριέρα του Ο' Νηλ, κινείται γύρω την πατρική του οικογένεια. Η μητέρα του ήταν ναρκομανής και σε ένα γάμο πρόωρο, που δεν της ταίριαζε, έπασχε από φυματίωση και είχε επιχειρήσει να αυτοκονήσει. Όλες αυτές οι καταστάσεις, τις οποίες κλήθηκε να αντιμετωπίσει ο συγγραφέας από την εφηβεία του κιόλας, έκαναν τον Ο' Νηλ ένα θλιμμένο και μοναχικό παιδί, το οποίο αργότερα, έχοντας νοσήσει από ελονοσία και ταξιδέψει σε αρκετά μέρη του κόσμου (χωρίς ποτέ να αρνηθεί τη βοήθεια του στην πατρική οικογένεια), πραγματοποιεί το 1912 απόπειρα αυτοκτονίας. Το ίδιο έτος πάσχει από φυματίωση και νοσηλεύεται σε σανατόριο για πέντε μήνες, έχοντας οριστικά αποδομήσει την ιδέα του θανάτου. Η έξοδος του από το σανατόριο, εγκαινιάζει μια περίοδο παλιμπαιδισμού για τον συγγραφέα, που προσπαθεί να ζήσει τη χαμένη εφηβεία συνάπτοντας σχέσεις με μικρά κορίτσια που συχνά τον ερωτεύονται και θέλουν να τις παντρευτεί. Ο ίδιος αναζητά σε αυτές μια μητέρα παρά μια σύζυγο.

Το 1918 παντρεύεται την Agnes Boulton κλείνοντας έτσι την περίοδο της ασυδοσίας και ανοίγοντας μία περίοδο πειθαρχημένης θεατρικής δουλειάς, χωρίς ωστόσο να μπορεί να αποφύγει τη λήψη αλκοόλ κατά τη συγγραφή.

Η πρώτη τραγωδία της Αμερικής ανεβαίνει στις 3 Φεβρουαρίου του 1920, ο τίτλος της είναι *Beyond the Horizon* και ο συγγραφέας της ο Ευγένιος Ο' Νηλ. Ο συγγραφέας τυγχάνει πλέον όχι μόνο της εκτίμησης του πατέρα του αλλά και των κριτικών θεάτρου καθώς και του θεατρικού κοινού. Μόλις ο Ο' Νηλ ανδρώνεται συναισθηματικά και οικονομικά, καλείται να αντιμετωπίσει τις αλλεπάλληλες απώλειες των συγγενικών του προσώπων. Ο θάνατος της μητέρας του λειτούργησε ως εφιαλτήριο για να επανεκκινήσει η αυτοκαταστροφική πορεία του Ο' Νηλ. Το σύνολο των έργων του -και πολύ περισσότερο *Το Πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα-*

---

<sup>87</sup> McDonald 2013, 173.

αποδεικνύει την άρνηση του Ο' Νηλ για τις απώλειες του και την απόσυρση του σε έναν κόσμο απελπισίας και απομόνωσης.<sup>88</sup>

Ο Ο' Νηλ αντιμετώπιζε τα θέματά του, τους χαρακτήρες του και το θέατρο εν γένει με σοβαρότητα, γι' αυτό και αποτέλεσε πρότυπο για την Αμερικανική δραματουργία. Αψήφησε τα θεατρικά στερεότυπα εμπνευσμένος απ' τα πολλά αναγνώσματά του. Οι έλληνες τραγωδοί αποτέλεσαν τους δασκάλους του. Η αγάπη του για τη φύση απαντά στα έργα του. Κλασικιστής, συμβολιστής και πολλές φορές σουρεαλιστής. Η σκηνογραφία των έργων του ήταν απλή ώστε ο λόγος να αποτελεί το καλλιτέχνημα.<sup>89</sup>

Όλες οι προαναφερθείσες ιστορικές, πολιτικές και οικογενειακές συγκυρίες δε θα μπορούσαν να αφήσουν ανεπηρέαστο τον συγγραφέα. Ο Ο' Νηλ παρουσιάζει επί σκηνής ιδιαίτερους χαρακτήρες. Οι φροϋδικές σχέσεις μεταξύ των μελών της οικογένειας αποτελούν χαρακτηριστικούς παράγοντες στην ανάπτυξη σχέσεων αγάπης. Οι ήρωες μισούν τους γονείς ίδιου φύλου και λατρεύουν τους γονείς του αντίθετου. Αντιστοίχως και οι γονείς μισούν τα παιδιά ίδιου φύλου και προσκολλώνται στο αντίθετο. Το γεγονός αυτό είναι απότοκο της ανικανότητας των ηρώων να απολαύσουν τα συναισθήματα της αγάπης και του έρωτα με τους συντρόφους τους και έχουν προσανατολίσει όλη τους τη στοργή στα παιδιά του αντίθετου φύλου. Πέρα από τους βασικούς ήρωες, το ίδιο σύμπλεγμα υφίστανται και οι δευτερεύοντες ήρωες. Ο Ανταμ Μπράντ ερωτεύεται την Κριστίν επειδή αγγίζει το πρότυπο ομορφιάς της μητέρας του. Η Κριστίν και όχι η Λαβίνια, καταφέρνει να κερδίσει την αγάπη του Έζρα, την αγάπη του Όριν και την αγάπη του Μπραντ.<sup>90</sup>

Οι ήρωες του *Πένθους* είναι ίδιοι ως προς την ψυχολογική τους ταυτότητα εξ ου και το αναπόδραστο από την οικογενειακή μοίρα. Όσοι χαρακτήρες αναφέρονται στο έργο έχουν κοινά χαρακτηριστικά. Τα μαλλιά της Κριστίν, όπως ακριβώς και τα μαλλιά της Μαρί Μπραντόν αλλά και τα μαλλιά της Λαβίνια, αποτέλεσαν αντικείμενο πυροδότησης του πόθου όλων των ανδρών της οικογένειας Μάννον. Όπως λοιπόν, οι χαρακτήρες αναπτύσσουν έναν ερωτισμό με τους γονείς αντίθετου φύλου, κατ' αναλογία είναι και καταδικασμένοι να μοιάζουν στους γονείς του ίδιου φύλου. Η Λαβίνια και η Κριστίν είναι ταυτόχρονα εχθροί και σωσίες<sup>91</sup>. Αυτή η

---

<sup>88</sup> Black 1994, 170-175.

<sup>89</sup> Fagin 1954, 18-19.

<sup>90</sup> Alexander 1953, 928-931.

<sup>91</sup> Peterson 1993, 68.

μεταφορά στάσεων από τη μια γενιά στην άλλη συνιστά και τη μοίρα της οικογένειας.<sup>92</sup>

Ο Ο΄Νηλ στο έργο *Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα* ουσιαστικά περιγράφει τη δική του οικογενειακή ζωή. Ο ίδιος γνώριζε καλά τη φτώχεια και την αυταρχική εξουσία της οικογένειας, έχοντας μία μητέρα διαταραγμένη.<sup>93</sup>

Από τις σημειώσεις του Ο΄Νηλ μπορεί κανείς εύκολα να κατανοήσει ότι από τους αρχικούς του στόχους ήταν ο πειραματισμός σχετικά με το πώς θα λειτουργούσαν οι ήρωες αν αντί να καθορίζονται οι πράξεις τους από τη μοίρα, όπως συνέβαινε στην αρχαιοελληνική τραγωδία, καθορίζονται από ψυχολογικούς καταναγκασμούς.

Ο Ο΄Νηλ χαρακτήριζε την Ηλέκτρα την πιο ενδιαφέρουσα προσωπικότητα από αυτές του αρχαίου δράματος. Άλλωστε είναι η μόνη τραγική ηρωίδα για την οποία σώζεται μια πλήρης επεξεργασία και από τους τρεις τραγικούς. Για τον Ο΄Νηλ όμως υπάρχει ένα κενό στην ιστορία της: δεν γνωρίζουμε πώς κύλησε η ζωή της μετά τη δολοφονία της Κλυταιμνήστρας. Έτσι, ο Ο΄Νηλ επιθυμώντας να γεφυρώσει αυτό το κενό δίνει έμφαση στην Ηλέκτρα και όχι στον Ορέστη όπως έκαναν οι αρχαίοι Έλληνες τραγικοί.

Για να πραγματοποιήσει τη διερεύνηση της γυναικείας ψυχής, ο Ο΄Νηλ χρησιμοποιεί τη φροϋδική θεωρία για το φαινόμενο της ανθρώπινης σεξουαλικότητας που εμπνέεται από την ελληνική τραγωδία και συγκεκριμένα απ' το μύθο του Οιδίποδα. Με αυτήν την αφετηρία ο Ο΄Νηλ δημιουργεί δύσπεπτες σχέσεις μεταξύ των ηρώων. Ο Φρόντντ όρισε με το οιδιπόδειο σύμπλεγμα, τις λεπτές και περίπλοκες σχέσεις μεταξύ των μελών μιας οικογένειας που όμως αναπτύσσονται ασυνείδητα. Στο *Πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα*, αυτές οι ασυνείδητες έλξεις μετατρέπονται σε ευθείες έλξεις και τοποθετήσεις χωρίς δισταγμό. Στο έργο αυτό παρατηρείται διαρκής αναφορά στο σεξ, που ποτέ δε γίνεται πράξη αλλά παραμένει μια θεωρητική συζήτηση.<sup>94</sup>

Οι γυναίκες του *Πένθους* εμφανίζονται αυταρχικές, χειριστικές και επικίνδυνες. Η σεξουαλικότητά τους είναι καταπιεσμένη και συχνά ακούγεται η λέξη «αηδία» για να την περιγράψει.

---

<sup>92</sup> Alexander 1953, 928-932.

<sup>93</sup> McDonald 2013, 170.

<sup>94</sup> Nugent 1988, 38-42.

Το έργο του Ο 'Νηλ διαπνέεται από αυτοβιογραφικά στοιχεία, πολλοί μελετητές έχουν χαρακτηρίσει το θέατρο του Ο 'Νηλ ως μία «αδιαμεσολάβητη παρουσίαση του εαυτού του», όπου ο θεατής δε βλέπει απλώς ήρωες και χαρακτήρες επί σκηνής αλλά καλείται να έρθει αντιμέτωπος τα πάθη τους και να τα βιώσει.<sup>95</sup>

## 2.5. Ανακεφαλαίωση

Το θέμα της *Ορέστειας* ήταν πολύ δημοφιλές στην αρχαία Ελλάδα. Η δολοφονία του Αγαμέμνονα, η εκδίκηση του Ορέστη και η πορεία προς την εξιλέωση αποτελούν τους βασικούς άξονες του έργου. Ο Αισχύλος ως γνήσιος εκφραστής της εποχής του δομεί ένα έργο με πολιτικές συνδηλώσεις και ιστορικές προεκτάσεις.

Το μεγαλειώδες έργο του Αισχύλου επηρέασε τις σύγχρονές του αλλά και τις μεταγενέστερες μορφές τέχνης. Αιώνες αργότερα, ο Ευγένιος ο 'Νηλ γράφει το *Πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα* εμπνευσμένος από τη μοναδική σωζόμενη τριλογία. Το έργο του ακολουθεί την τριμερή δομή του Αισχύλου και διατηρεί τη βασική αφηγηματική δομή του έργου, οι χαρακτήρες όμως παρουσιάζουν διαφορές.

Ο Ορέστης, ο πυρήνας της αρχαιοελληνικής τριλογίας, είναι ένα πρόσωπο δυνατό, με έντονο το συναίσθημα του καθήκοντος και της υπακοής τη θεϊκή προσταγή. Πολλοί μελετητές έχουν επιχειρήσει να ανιχνεύσουν αν η πράξη της μητροκτονίας του Ορέστη αποτελεί προσωπική του επιθυμία ή υπακοή στο θείο. Αναμφισβήτητα, στην αισχύλεια τραγωδία, οι θεοί είναι αυτοί που κατευθύνουν τις πράξεις των ανθρώπων, ο άνθρωπος όμως έχει την τελική επιλογή. Όταν ο Ορέστης αντιλαμβάνεται το μέγεθος της ανοσιότητας της πράξης του, νιώθει ενοχές και αναζητά σανίδα σωτηρίας για να αναπαυθεί από αυτό το συναίσθημα. Το τέλος του έργου βρίσκει τον Ορέστη δικαιωμένο και εξιλεωμένο. Οι εξωτερικευμένες ενοχές του μετατρέπονται σε δίκαιους δικαστές της Αθήνας, μιας πόλης που ευεργετήθηκε με μία συμμαχία χάρη στον Ορέστη.

Από την άλλη πλευρά, το κεντρικό πρόσωπο του *Πένθους ταιριάζει στην Ηλέκτρα*, η Λαβίνια παρουσιάζει αρκετές διαφοροποιήσεις. Ο βασικός άξονας της αγάπης προς τον πατέρα και της απόρριψης της μητέρας λόγω της δολοφονίας του συζύγου της απαντά κι εδώ, αλλά διανθίζεται με δευτερεύουσες πλοκές: η Λαβίνια τρέφει παθολογική αγάπη για τον πατέρα της, ενώ αισθάνεται αντιζηλία για την

---

<sup>95</sup> Nugent 1988, 47.

μητέρα της που διατηρεί εξωσυζυγική σχέση με έναν άντρα που ποθεί και η ίδια. Η Λαβίνια δε νιώθει ενόχες για την ηθική αυτουργία των φόνων που διεπράχθησαν, αντίθετα ο θάνατος της μητέρας της τη μετέτρεψε σε μια νέα Λαβίνια, πιο θηλυκή, σωσία της, η οποία έχει απαρνηθεί το πένθος. Η ηρωίδα απορρίπτει το Θεό, δεν καθοδηγείται από αυτόν. Το τέλος του έργου τη βρίσκει όχι δικαιωμένη, αλλά καταδικασμένη με μία τιμωρία που ίδια επέβαλε στον εαυτό της εμπορούμενη όμως όχι από προσωπικές ενοχές για τις πράξεις της, αλλά από μίσος για την οικογένεια της. Η αυτοτιμωρία της μοιάζει να αποτελεί κοινωνική ευθύνη για εκκαθάριση της πολιτείας από την καταραμένη γενιά των Μάννων. Έτσι η Λαβίνια αποφασίζοντας τον αιώνιο εγκλεισμό της αντί της αναπαραγωγής του γένους της ευεργετεί τη Νέα Αγγλία που, όπως έχει καταστεί σαφές από το χορό, μισεί τους Μάννον, αντίστοιχα όπως ο Ορέστης ευεργετεί την Αθήνα.

Η Κριστίν (Κλυταιμνήστρα) είναι χειριστική, φονεύει τον σύζυγό της σε συνεργασία με τον εραστή της, αλλά αυτοκτονεί δεν φονεύεται από τον γιο της, ο οποίος την αγαπούσε παθολογικά. Ο Έζρα (Αγαμέμνων) εμφανίζεται ως θύμα τόσο του πολέμου όσο και της γυναίκας του. Όπως ο Αγαμέμνων έχει θυσιάσει την Ιφιγένεια, εγείροντας την οργή της Κλυταιμνήστρας, έτσι και ο Έζρα μπει τον Όριν στον πόλεμο εξοργίζοντας την Κριστίν. Η Λαβίνια μοιάζει περισσότερο στην ευριπίδεια Ηλέκτρα παρά στην Αισχύλεια. Οι άνθρωποι της πόλης (χορός) επικοινωνούν την κοινή γνώμη απλώς και δεν υποδαυλίζουν την πλοκή όπως στην *Ορέστεια*. Ο φύλακας που ανοίγει την *Ορέστεια*, όπως και ο Πυλάδης αν και απασχολούν την πλοκή με ελάχιστους στίχους, διαδραματίζουν καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη: Ο μεν πρώτος ξετυλίγει το νήμα όλης της ιστορίας, ο δε Πυλάδης κάμπει τους οποίους ενδοιασμούς του Ορέστη εξωθώντας τον στη μητροκτονία.

Σε επίπεδο δραματουργίας οι δύο συγγραφείς διαφέρουν. Χαρακτηριστικό του Αισχύλου είναι η στοχευμένη χρησιμοποίηση των χαρακτήρων, για παράδειγμα ένας σύγχρονος δραματουργός θα έδινε περισσότερο λόγο στον Πυλάδη. Χαρακτηριστικό του ο ΄Νηλ είναι η μετουσίωση των οικογενειακών σχέσεων. Τα συναισθήματα των ηρώων είναι πολωμένα και τα στερεότυπα αντιστρέφονται, για παράδειγμα, η Κριστίν-γυναίκα επιθυμεί σωματική ικανοποίηση ενώ ο Έζρα-άνδρας είναι ψυχρός. Ακόμα, στους χαρακτήρες της *Ορέστειας* παρατηρείται μία απομάκρυνση των ηρώων από το αρχικό χαρακτηριστικό τους π.χ. απώλεια της δύναμης του Αγαμέμνονα,

απώλεια της γυναικείας φύσης της Κλυταιμνήστρας, απώλεια του βίαιου χαρακτήρα των Ευμενίδων.

Το εύλογο ερώτημα που προκύπτει από την σύγκριση των δύο έργων είναι: γιατί ένας εμπνευσμένος συγγραφέας, σαν τον Ευγένιο Ο΄ Νηλ, δεν γράφει εξ αρχής ένα νέο έργο αφού διαφοροποιεί τόσο πολύ τη βάση και τις τύχες των ηρώων του; Το ερώτημα αυτό βρίσκει απάντηση μόνο αν συνυπολογιστούν οι περιρρέουσες συνθήκες της ζωής του Ο΄ Νηλ. Ο συγγραφέας χρησιμοποιεί τον μύθο των Ατρείδων ως προσωπείο για να περιγράψει τη δική του διαταραγμένη οικογένεια. Το πρόσωπο της Ηλέκτρας άσκησε ιδιαίτερη γοητεία στον Ο΄ Νηλ, εξαιτίας του κενού που υπάρχει σχετικά με την κατάληξη της, γεγονός που τον ώθησε να εμπνευστεί ο ίδιος ένα τέλος για την ηρώίδα. Η Λαβίνια – Ηλέκτρα, είναι ο ίδιος ο Ο΄ Νηλ. Πολύ περισσότερο το προσωπείο του μύθου γίνεται απαραίτητο όταν ο Ο΄ Νηλ αποφασίσει να ενδύσει τους χαρακτήρες του με έναν απροκάλυπτο αιμομικτικό ερωτισμό, που εκφράζεται χωρίς δισταγμό και προκύπτει από τη γνώση της θεωρίας του Φρόντ, στην οποία όμως ο ίδιος δίνει μία καινούργια διάσταση, αυτή της ενσυνείδητης ερωτικής επιλογής.

### 3. «Ν' ΑΓΑΠΑΣ ΤΗΝ ΕΥΘΥΝΗ...»

#### 3.1. Προλεγόμενα για το έργο του Κίρκεγκωρ *Είτε – Είτε*.

Το *Είτε – Είτε* δημοσιεύτηκε το 1843 και θεωρείται το σημαντικότερο έργο του Κίρκεγκωρ, στο οποίο επεξεργάζεται τη θεωρία του σχετικά με τα στάδια της ανθρώπινης ύπαρξης. Στο πρώτο μέρος του έργου ( όπου απαντά το δοκίμιο που μελετάμε), ξεδιπλώνονται οι αρχές του αισθητισμού στην πρώτη υποενότητα, ενώ στη δεύτερη εκτίθεται η ηθική του. Με το έργο, ο φιλόσοφος επιχειρεί να αποδείξει ότι η αλήθεια είναι εσωτερικευμένη στον άνθρωπο και δεν αποτελεί απλώς μια θεωρία που είναι αλλότρια προς την ύπαρξη. Στο δεύτερο μέρος, αναπτύσσεται η άποψη ότι ο ηθικός άνθρωπος είναι λιτός αλλά η ύπαρξη του οφείλεται στην ηθική επιλογή.<sup>96</sup>

Ο τίτλος του δοκιμίου που εξετάζεται στην παρούσα ενότητα είναι: « Η ανάκλαση του αρχαίου τραγικού στοιχείου στο σύγχρονο τραγικό στοιχείο. Δοκίμιο εν είδει αποσπασμάτων-αναγνωσθέν ενώπιον των συμπαρανεκρωμένων». Ο όρος «συμπαρανεκρώμενοι» είναι μια μείξη του Κίρκεγκωρ που συνδυάζει τον όρο του Ευαγγελίου «νεκρωμένος» (προς Εβραίους Επιστολή 11,12) και του όρου «όμόνεκρος» από τους *Νεκρικούς θαλάμους* του Λουκιανού.<sup>97</sup> Ο όρος αποδίδεται από τον Steiner ως «εταίροι θαμμένοι ζωντανοί» μεταφέροντας ακριβώς το σημασιολογικό περιεχόμενο της λέξης με τον τρόπο που την εννόησε ο Κίρκεγκωρ, αλλά και φωτίζοντας την επιρροή του από τον ρομαντισμό, τον οποίο γενικά απέρριπτε, η οποία εν προκειμένω επισφραγίζεται και από την αισθητική του αποσπασματικού που παραπέμπει στις επιστολές και την στάση ζωής τους.<sup>98</sup> Με τον τίτλο αυτό, ο φιλόσοφος τοποθετεί την Αντιγόνη σε μια κοινωνία πνευματικά νεκρή που αποτελείται από αποξενωμένους ανθρώπους.<sup>99</sup>

---

<sup>96</sup> Δώδου 2013, 158-165.

<sup>97</sup> Σταμπούλου 2017, 224.

<sup>98</sup> Steiner 2001, 94-95.

<sup>99</sup> Sestigiani 2006, 60.

## 3.2. Ανάγνωση της *Αντιγόνης* του Sören Kierkegaard και της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή\*

### 3.2.1. «Μόνο η Αντιγόνη το γνωρίζει»<sup>100</sup>

Η ιστορία του οίκου των Λαβδακιδών παραμένει η ίδια στην *Αντιγόνη* του Κίρκεγκωρ. Η διαφορά της ηρωίδας έγκειται στο ότι η ίδια είναι η μόνη που γνωρίζει από την παιδική της ηλικία την αιμομικτική σχέση των γονέων της. Ο Κίρκεγκωρ δεν αποκαλύπτει με ποιο τρόπο η Αντιγόνη έλαβε γνώση του φρικτού γεγονότος, το αποσιωπά δίνοντας αφενός έμφαση στο μυστικό αυτό καθαυτό και αφετέρου τη δυνατότητα στον αναγνώστη να φανταστεί τον τρόπο με τον οποίο πραγματοποιήθηκε αυτό.

### 3.2.2. «Τη ρίχνει ακαριαίως στη δίνη του φόβου»<sup>101</sup>

Ο φόβος αποδίδεται στο πρωτότυπο κείμενο με τον όρο «Angst» κι έχει να κάνει με το στοιχείο της αγωνίας που είναι καθαρά νεωτερικό.<sup>102</sup> Ο φιλόσοφος επεξηγεί αμέσως την έννοια διαφοροποιώντας την ευθύς εξ αρχής από την έννοια της θλίψης. Ο φόβος αντιμετωπίζεται ως κινητήρια δύναμη αλλά και ως μέσο που βοηθά τον άνθρωπο να αφομοιώσει τη θλίψη.

Ο φόβος, όπως επεξηγεί παρακάτω ο Κίρκεγκωρ, αποτελεί μια κινητήριο δύναμη που αρχικά εγγίζει τη θλίψη και στη συνέχεια την ανακαλύπτει.

### 3.2.3. «Στην ελληνική τραγωδία η Αντιγόνη δεν ασχολείται καθόλου με την άτυχη μοίρα του πατέρα της. Η μοίρα αυτή αναπαύεται ως αδιαπέραστη θλίψη επάνω σε ολόκληρο το γένος»<sup>103</sup>

Ο Κίρκεγκωρ συνεχίζει τη σκέψη αυτή αναφερόμενος στο χορό ο οποίος θρηνεί για την καταδικασμένη σε θάνατο, Αντιγόνη, αλλά ο κοπετός του επικεντρώνεται στο

---

\* Η ανάγνωση του έργου του Sören Kierkegaard πραγματοποιήθηκε με το εγχειρίδιο: Σταμπούλου, Σ. 2017. *Σοφοκλέους Αντιγόνη και σελίδες για την Αντιγόνη*. Αθήνα: Gutenberg. Η ανάγνωση της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή πραγματοποιήθηκε από το : Μαυρόπουλος, Θ. Γ. 2007. *Σοφοκλής Αντιγόνη (Ειδική έκδοση για το Βήμα)*. Αθήνα: Ζήτρος.

<sup>100</sup> Σταμπούλου 2017, 301.

<sup>101</sup> Σταμπούλου 2017, 302.

<sup>102</sup> Steiner 2001, 104.

<sup>103</sup> Σταμπούλου 2017, 302.



ζήτημα της στέρησης της χαράς της ζωής και της νιότης. Όλα αυτά αποδεικνύουν ότι η αιμομικτική σχέση των γονέων της Αντιγόνης, δεν είναι το πρώτιστο θέμα που απασχολεί την ηρωίδα. Αυτό, συνεχίζει ο Κίρκεγκωρ, δε σημαίνει ότι η Αντιγόνη είναι εγωκεντρική αλλά ότι οι σχέσεις των ανθρώπων στο ελληνικό δράμα δεν επαναπροσδιορίζονται κάθε φορά, αντιθέτως είναι γνωστές στους θεατές προτού δουν την παράσταση.

**3.2.4. «Στην Αντιγόνη η τραγική ενοχή επικεντρώνεται σε ένα βασικό σημείο: έχει κηδέψει τον αδελφό της παρά τη βασιλική διαταγή».**<sup>104</sup>

Ο Κίρκεγκωρ παρατηρεί ότι αν το δράμα ήταν απλώς το γεγονός της παραβίασης της ανθρώπινης εντολής έναντι της ευσέβειας στο θεϊκό νόμο και της αγάπης για τον αδελφό θα έλειπε το στοιχείο της τραγικότητας. Αυτό που καθιστά τόσο την ελληνίδα, όσο και τη Δανή Αντιγόνη, το απαύγασμα της τραγικότητας, πέρα από το μυθολογικό περίβλημα της αλληλοεξόντωσης των αδελφών και από τη σύγκρουση με την ανθρώπινη εξουσία, είναι εκκωφαντικός ο θόρυβος της τραγικής, οιδιπόδειας μοίρας που επισφραγίζει, επιτείνει και κλιμακώνει την τραγικότητα, καθώς η τελευταία σημαδεύει τις τύχες όλων των απογόνων. Έτσι ο θεατής, βιώνοντας μια ολοκληρωτική και συλλογική καταστροφή, νιώθει τον έλεο, κατά τον Αριστοτέλη, την «τραγική θλίψη» κατά τον Κίρκεγκωρ.

Για τη Δανή Αντιγόνη, το ζήτημα της ταφής υφίσταται μεν, θεωρείται δε υποδεέστερο από το βασικό θέμα που ταλανίζει την ηρωίδα, αυτό της διαφύλαξης του μυστικού.<sup>105</sup>

**3.2.5. « Στη στιγμή που η Αντιγόνη αποφασίζει, παρά τη βασιλική απαγόρευση, να κηδέψει τον αδελφό της, εμείς δεν βλέπουμε την ελευθέρα βουλήσει χειρονομία, αλλά την πεπρωμένη αναγκαιότητα, η οποία μεταδίδει στα παιδιά την ενοχή των γονέων.»**<sup>106</sup>

Πράγματι, στη σοφόκλεια Αντιγόνη, το ζήτημα της ταφής κατέχει κομβικό ρόλο αφού το έργο στηρίζεται στην αντίθεση ταφή-άρνηση ταφής.

<sup>104</sup> Σταμπουλού 2017, 303.

<sup>105</sup> Σταμπουλού 2017, 320.

<sup>106</sup> Σταμπουλού 2017, 303.

Στην Αθήνα υπήρχε νόμος που απαγόρευε την ταφή ενός προδότη στην Αθηναϊκή γη. Ωστόσο, ο ίδιος νόμος επέτρεπε στους συγγενείς του νεκρού να του αποδώσουν νεκρικές τιμές και να τον θάψουν εκτός Αθηνών. Το μεν διάταγμα του Κρέοντα παραβλέπει τη συνήθη πρακτική που μόλις εκτέθηκε, γιατί απαγορεύει κάθετα την ταφή, η δε ταφή εντός των θηβαϊκών συνόρων, που προασπίζεται η Αντιγόνη, παρομοίως.<sup>107</sup>

Το ζήτημα της ταφής εν προκειμένω δεν είναι απλό. Ο Κρέων έχει ευθέως δηλώσει ότι ο Πολυνείκης, ως προδότης της πατρίδας του, πρέπει να μείνει άταφος και να κακοποιηθεί το σώμα του (ενδεικτικά: στ. 29-30, 205-206 κ.α.). Όταν ο φύλακας εισέρχεται ώστε να αναγγείλει την τέλεση ταφής αναφέρεται σε «σκόνη» που έπεσε πάνω απ' το σώμα του νεκρού, παραπέμποντας έτσι σε μια υποτυπώδη ταφή. Όμως η σκόνη αυτή κατάφερε να παρεμποδίσει τα ζώα από την κατακρεούργηση του σώματος. Όπως το μυαλό του Κρέοντα, έτσι και το μυαλό ενός σύγχρονου αναγνώστη, ταξιδεύει αμέσως σε πιθανή θεϊκή μέριμνα. Η σύγκρουση βαθαίνει.<sup>108</sup>

Αν προστρέξουμε στους στίχους 450 - 455 θα δούμε ότι η Αντιγόνη επικαλείται τον Δία και τη Δικαιοσύνη και διατείνεται ότι τα ανθρώπινα διατάγματα δεν είναι τόσο ισχυρά όσο οι άγραφοι νόμοι των θεών. Η αξία των άγραφων νόμων αποτελεί συχνό αντικείμενο πραγμάτευσης κατά το δεύτερο μισό του 5ου αιώνα. Στον *Επιτάφιο* του Θουκυδίδη (2.37.3), στα *Απομνημονεύματα* του Ξενοφώντα (4.4.19-25) και αλλού, βλέπουμε το ίδιο ζήτημα να τίθεται προς πραγμάτευση. Είναι αλήθεια ότι για την αρχαιοελληνική κοινωνία η πόλις ήταν αυτή που ρύθμιζε όλα τα θρησκευτικά, πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα.

Η Αντιγόνη φαίνεται αφοσιωμένη στο θεϊκό νόμο, ωστόσο για το Αθηναϊκό κοινό που παρακολουθούσε την παράσταση, σίγουρα δεν του ήταν οικείο και, πόσο μάλλον προσφιλές, ένα κορίτσι που δε δίστασε να δράσει χωρίς σεβασμό και υπακοή στους νόμους της πόλης. Η Αντιγόνη κατ' ουσίαν θέτει την αφοσίωση στην οικογένεια σε θέση ανώτερη από την αφοσίωση στην πόλη. Έτσι εύκολα θα μπορούσε κάποιος να προσάψει στην Αντιγόνη ότι και εκείνη, όπως και ο Κρέων, θέτει την προσωπική της επιθυμία πάνω από τους κανόνες. Η Αντιγόνη επέλεξε να δράσει αντίθετα με ό,τι οι παραδεδεγμένες αξίες προέβλεπαν για το γυναικείο φύλο. Με την ανατροπή της θηλυκότητάς της, καθίσταται σαφές, ότι διαταράσσεται όλη η

<sup>107</sup> Syropoulos 2003, 58

<sup>108</sup> Kitto 1993, 171.

ισορροπία της κοινωνίας και του οίκου, αφού αν παρέμενε πιστή στον κοινωνικό ρόλο που της επιβάλει το φύλο της, θα είχε αποφευχθεί η καταστροφή τριών ακόμη ανθρώπων, του Αίμονα, της Ευριδίκης και εν τέλει του Κρέοντα.<sup>109</sup>

Ο Σοφοκλής φαίνεται να είχε αντίρρηση με το νόμο αυτό και γενικότερα με την απόλυτη τήρηση των γραπτών νόμων σε περιπτώσεις όπου θα έπρεπε να υπερισχύει η ανθρώπινη αλληλεγγύη. Ακόμη, απ' το έργο καθίσταται φανερό ότι ο Κρέων πίστευε ότι στον Άδη όλοι οι άνθρωποι έχουν τα ίδια δικαιώματα. Το έργο αποπνέει ένα γενικό ανθρωπισμό και αποκηρύττει την άνευ ορίων και απόλυτη έχθρότητα.<sup>110</sup>

Ο Κίρκεγκωρ, με το παράδειγμα της Αντιγόνης θέτει ως σκοπό την ανάδειξη των διλημμάτων που διέπουν την ανθρώπινη ύπαρξη, όπως είναι το δίλημμα ανάμεσα στη ζωή και το θάνατο, τη θυσία και τον έρωτα, την παθολογική αγάπη προς τον πατέρα και την προδοσία. Με την περίοδο που ετέθη ως θέμα αυτής της υποερότητας, σκιαγραφείται μια Αντιγόνη που έχει ως βασικό προορισμό της, την απεμπόληση του ρόλου της ως μέλος της οικογένειας των Λαβδακιδών. Η μυστικότητα της, που έμεινε απαρασάλευτη ακόμη και μπροστά στον έρωτά της για τον Αίμονα, αποτελεί το μέσο που της εξασφαλίζει τη μετάβασή της από το αισθητικό στο ηθικό στάδιο (όπως θα αναλύσουμε παρακάτω). Ουσιαστικά η Αντιγόνη του Κίρκεγκωρ, αποτελεί ένα προσωπείο της Αντιγόνης του Σοφοκλή, που συμβολίζει την ολοκληρωτική θυσία καθώς και την απόλυτη ενοχή της. Η Αντιγόνη του Σοφοκλή αναδεικνύει την τραγικότητα της μέσα από την σύγκρουσή της με έναν άλλον άνθρωπο, ενώ η Αντιγόνη του Κίρκεγκωρ έχει να αντιπαλέψει έναν αντίπαλο που αναδεικνύεται ισχυρότερος του Κρέοντα: τον εαυτό της.<sup>111</sup>

### **3.2.6. « Οι στεναγμοί της (της Αντιγόνης) είναι κρυμμένοι στη μυστικότητα της ψυχής της»<sup>112</sup>**

Τόσο οι πατέρες της εκκλησίας όσο και ο Ιουβενάλιος είχαν εκφράσει την πεποίθηση ότι οι γυναίκες δεν είναι εχέμυθες. Ο Ρομαντισμός ανέτρεψε την πεποίθηση αυτή παρουσιάζοντας γυναίκες που είναι ικανές να διαφυλάξουν ένα μυστικό έως θανάτου, χαρακτηριστικό που τους προσέδιδε ευγένεια. Πιθανότατα

<sup>109</sup> Syropoulos 2003, 60-62.

<sup>110</sup> Meier 1993, 230.

<sup>111</sup> Σταμπουλού 2017, 322-323.

<sup>112</sup> Σταμπουλού 2017, 304.

αυτή η ανατροπή που απαντά στη φαινομενολογία και τη διαλεκτική του ρομαντισμού να συνδέεται με την προσπάθεια αλλαγής του τρόπου που τα δύο φύλα έβλεπαν το ένα το άλλο. Ο Κίρκεγκωρ είναι υποστηρικτής της μυστικότητας, κάτι που αποδεικνύεται τόσο από τη χρήση ψευδωνύμων, αλλά και από τον πλατειαστικό χαρακτήρα κάποιων δημοσιεύσεών του που επιχειρούν να επικαλύψουν μια βαθιά μυστικότητα.<sup>113</sup>

Στο κομμάτι του κειμένου που πλαισιώνει αυτήν την περίοδο διαβάζουμε μια κλητική προσφώνηση στους «συμπαρανεκρωμένους», γραμμένη στα ελληνικά, έναν όρο της κλασικής ρητορικής, αυτόν της *captatio benevolentiae*, ενώ η θλίψη και ο πόνος αποδίδονται σε μια παρομοίωση βασισμένη στις *Παροιμίες* Σολομώντος<sup>114</sup>: όπως ο καλός λόγος μοιάζει με χρυσά μήλα που τοποθετούνται σε ασημένιες φρουτιέρες, έτσι κι ο ίδιος ο Κίρκεγκωρ υπόσχεται να τοποθετήσει τον καρπό της θλίψης στη φρουτιέρα του πόνου. Η σιωπή της Αντιγόνης του, είναι ο θησαυρός και το στολίδι της που παραμένει αδιάβρωτο από τις εξωτερικές συνθήκες<sup>115</sup>, όπως πιστοποιεί ο φιλόσοφος μέσα από μια ευαγγελική εικόνα.

Το παραπάνω χωρίο και το γλωσσικό περιβάλλον στο οποίο είναι ενταγμένο, αποδεικνύουν την επιρροή του φιλοσόφου από τα ποικίλα αναγνώσματά του και κυρίως την προσπάθεια προώθησης της χριστιανικής ηθικής.

**3.2.7. «Είναι κάτι περισσότερο από ένα νεαρό εν γένει κορίτσι, και παρ' όλα αυτά είναι ένα νεαρό κορίτσι: είναι νύφη και ωστόσο εν παρθενία και καθαρότητα»<sup>116</sup>**

Τόσο η Αντιγόνη του Κίρκεγκωρ, όσο και η Αντιγόνη του Σοφοκλή, είναι πλάσματα με εξωκοσμικά χαρακτηριστικά. Ένα «νεαρό εν γένει κορίτσι» της αρχαίας Ελλάδας, θα ακολουθούσε το δρόμο της Ισμήνης, θα δείλιαζε μπροστά στη εξουσία ενός άνδρα, ενός εξουσιαστή. Ακόμη και το ξέσπασμα ηρωϊκότητας της Ισμήνης όταν ομολογεί ενώπιον του Κρέοντα ότι συμμετείχε στη διαδικασία της ταφής, είναι μια αντίδραση της στιγμής που πολλές φορές τυχαίνει να συμβεί ακόμη και σε αδύναμους ανθρώπους. Η σοφόκλεια Αντιγόνη, λοιπόν, υπερβαίνει τα εσκαμμένα του

<sup>113</sup> Steiner 2001, 112.

<sup>114</sup> *Παροιμίες* Σολομώντος 25,11 : μήλον χρυσοῦν ἐν ὀρμίσκῳ σαρδίου, οὕτως εἰπεῖν λόγον.

<sup>115</sup> Η εικόνα προέρχεται από το Κατά Ματθαῖον ευαγγέλιο, 6,19: «Μὴ θησαυρίζετε ὑμῖν θησαυροὺς ἐπὶ τῆς γῆς, ὅπου σὴς καὶ βρῶσις ἀφανίζει»

<sup>116</sup> Σταμπούλου 2017, 304.

κοινωνικού της ρόλου και του γυναικείου φύλου, παραπέμποντας έτσι σε ένα πλάσμα μη αναμενόμενο και εξώκοσμο. Το γεγονός της ταφής έδωσε τη δυνατότητα στον Σοφοκλή να δομήσει τον ιδιαίτερο και μοναδικό χαρακτήρα της Αντιγόνης, χωρίς όμως το γεγονός αυτό η Αντιγόνη δε θα έπαυε να είναι ένα απλό κορίτσι της ηλικίας της, που τελεί εν παρθενία εν αναμονή του γάμου της.

Η Αντιγόνη του Κίρκεγκωρ, ξεχωρίζει από ένα «νεαρό εν γένει κορίτσι», καθώς σηκώνει στους ώμους της ένα δυσβάσταχτο βάρος ήδη από την παιδική της ηλικία, το οποίο καλείται να διατηρήσει μόνη της και ισόβια. Είναι ξεχωριστή γιατί θέτει την τιμή του πατέρα της πιο πάνω από την προσωπική της ευδαιμονία. Η Αντιγόνη, είναι συνάμα, ένα κορίτσι που, επίσης, φέρει το στίγμα του έρωτα όπως αρμόζει στην ηλικία της και τελεί εν παρθενία.

Συνεπώς, το ενδιαφέρον που προκαλούν οι δύο Αντιγόνες πηγάζει μέσα από την οξεία αντίφαση ότι η διαφορετικότητά τους σε κομβικά σημεία, τις καθιστά μοναδικά ίδιες εν γένει.

### **3.2.8. « Είναι ( η Αντιγόνη), από καθαρά αισθητική άποψη, *virgo mater* [...] ταυτίζεται με τη σιωπή [...] (η οποία) της προσδίδει στάση υπερφυσική».**

Το προσωνύμιο *virgo mater* ( μητέρα Παρθένος ), μαζί με τη φράση που ακολουθεί λίγο παρακάτω στο δοκίμιο : « δεν γνώρισε τον άνδρα, και ωστόσο είναι νύφη», παραπέμπουν στο πρόσωπο της Παναγίας. Όταν η νεαρή Παναγία, δέχθηκε το μήνυμα της εγκυμοσύνης της (*ευαγγελισμός*), δεν αντέδρασε ούτε αναρωτήθηκε για τίποτα, παρά δέχθηκε το μυστικό που της κοινοποίησε ο Άγγελος, υποσχόμενη αιώνια σιωπή. Προφανώς σε αυτό το σημείο έγκειται ο παραλληλισμός του Κίρκεγκωρ. Η Αντιγόνη του, σαν άλλη Παναγία, είναι νυμφευμένη με τη σιωπή.

### **3.2.9. « Η Αντιγόνη μας είναι νύφη της θλίψης και του πένθους»<sup>117</sup>**

Σύμφωνα με τον Κίρκεγκωρ, η σοφόκλεια Αντιγόνη θα μπορούσε ακόμη και να «πανηγυρίσει» με το διάταγμα του Κρέοντα, καθώς αυτό υπήρξε το μέσο για να επικοινωνήσει την αγάπη της για τον αδελφό της και τον βαθύ της πόνο για τον

---

<sup>117</sup> Σταμπουλού 2017, 305.

θάνατό του, σε αντίθεση με τη δική του Αντιγόνη που δε δύναται να επικοινωνήσει το λόγο της θλίψης της, που πρέπει να παραμείνει για πάντα κρυμμένος. Πρόκειται για μια «θλίψη incognito», όπως τη χαρακτηρίζει ο Ρέμ.<sup>118</sup>

### **3.2.10. « Η Αντιγόνη είναι μεγαλειώδης μέσα στην οδύνη της»<sup>119</sup>**

Το μεγαλείο της ψυχής της Δανής Αντιγόνης δεν υπονοείται αλλά περιγράφεται ρητά από τον Κίρκεγκωρ. Η Αντιγόνη, αναλώνει όλη της τη ζωή στον πόνο για τη μοίρα του πατέρα της, που έχει αντίκτυπο και στη δική της μοίρα. Κανείς άλλος δε σηκώνει το βάρος της γνώσης του φρικτού μυστικού της. Η Αντιγόνη, ακόμη, είναι ευγνώμων που συγκρατεί ένα τέτοιο μυστικό και που οι θεοί επέλεξαν αυτήν για το σκοπό αυτό, δεν ευχήθηκε ποτέ να είχε και κάποιος άλλος την ίδια γνώση. Η Αντιγόνη του Κίρκεγκωρ βλέπει μέσα στο πένθος της τη δικαιοσύνη. Η «τραγική οδύνη» της έγκειται στην μοναχικότητά της.

Η ελληνίδα Αντιγόνη, μπορεί να θρηνεί μπροστά στον επικείμενο θάνατό της, γεγονός που πολλές φορές έχει θεωρηθεί από τους μελετητές ως ένα τρωτό σημείο της πληθωρικής προσωπικότητάς της, ωστόσο ο Lesky θεάται σε αυτόν τον θρήνο το μεγαλείο της ανθρώπινης ύπαρξης. Η Αντιγόνη αναλογίζεται την πληρότητα της ζωής που χάνει καθώς και όλα εκείνα που ακόμη δεν πρόλαβε να ζήσει, καθιστώντας έτσι τη θυσία της ακόμη μεγαλύτερη.<sup>120</sup>

### **3.2.11. « Η σκέψη ότι είναι προορισμένη να ταφεί ζωντανή, επιβάλλει στην Αντιγόνη στην ελληνική τραγωδία εκείνο το ξέσπασμα θρήνου, η δική μας Αντιγόνη μπορεί να το επιβάλει η ίδια στη ζωή της.»<sup>121</sup>**

Η σοφόκλεια Αντιγόνη αρχικά θεωρεί τον θάνατο υποδεέστερο των βασάνων που καλείται να αντιμετωπίσει ως ζωντανή, γι' αυτό και υπό την απειλή του θανάτου ενώπιον του Κρέοντα αναφέρεται σε αυτόν με τον όρο « κέρδος»<sup>122</sup>. Στους στίχους 891-928 η Αντιγόνη λυγίζει μπροστά στον επικείμενο θάνατό της. Έχει όμως στο

<sup>118</sup> Steiner 2001, 105.

<sup>119</sup> Σταμπουλού 2017, 305.

<sup>120</sup> Lesky 1987, 334.

<sup>121</sup> Σταμπουλού 2017, 306.

<sup>122</sup> Σοφ. Αντ. 462,464.

σημείο αυτό τεχνηέντως παρεισαχθεί απ' το χορό μια νέα παράμετρος, η φρικαλέα ταφή ενός ζωντανού ανθρώπου. Η Αντιγόνη λυγίζει μπροστά στην προοπτική να κατέβει «ζῶσα» στον κάτω κόσμο. Θα λέγαμε ότι η σκηνή αυτή αποτελεί τη Γεθσημανή της Αντιγόνης. Η ηρωίδα, με τον επιβλητικό της θρήνο, χαιρετά το φως του ήλιου, οδύρεται που πεθαίνει ανύπαντρη και ο τάφος θα γίνει γι' αυτήν το «νυμφεῖον» της.<sup>123</sup> Αυτή η επιμονή στο ζήτημα του γάμου αποτελεί μια υπενθύμιση του Σοφοκλή προς το κοινό του, ότι το μέγιστο αγαθό και ο απώτερος στόχος του βίου της γυναίκας, είναι ο γάμος.<sup>124</sup> Το έργο βρίθκει από αντιθέσεις, καμία όμως δεν είναι τόσο σθεναρή όσο η αντίθεση ζωής – θανάτου όπως αποτυπώνεται εδώ.

Ο Κίρκεγκωρ ήταν ο πρώτος που χρησιμοποίησε ρητά τον όρο «υπαρξισμός», γι' αυτό και συχνά έχει χαρακτηριστεί ως ο εισηγητής του είδους. Η έννοια της ανθρώπινης ύπαρξης ήταν για αυτόν συνυφασμένη με την έννοια της ελεύθερης επιλογής αλλά και του ενεργού ανθρώπου. Η φιλοσοφία του, αντιμετωπίζει την υποκειμενικότητα ως την εκάστοτε αλήθεια. Στο ερώτημα «γιατί υπάρχω;» η απάντηση που δίνεται από τον Κίρκεγκωρ είναι πάντα: «για να ασκώ επιλογή». Η άσκηση επιλογής με τη σειρά της οφείλει να είναι ένα «άλμα πίστης» στο άγνωστο.

Με το έργο του *Είτε – Είτε*, ο Κίρκεγκωρ, διακρίνει τον αισθητικό από τον ηθικό τρόπο ζωής. Το έργο επιχειρεί να καταδείξει ότι υπακούοντας ο άνθρωπος στις αισθητικές ιδέες είναι το ίδιο δυνατό με το να υπακούει στις ηθικές ιδέες. Χαρακτηριστικά του Κίρκεγκωρ είναι η χρήση ειρωνείας (ως γνήσιος θαυμαστής του Σωκράτη) αλλά και η δημιουργία αυτοσυνείδητων χαρακτήρων (γεγονός το οποίο θεωρήθηκε ανακύκλωση πανομοιότυπων χαρακτήρων στα έργα του και επικρίθηκε). Η αυτοσυνείδησία των χαρακτήρων προέρχεται είτε από την πίστη, είτε από την αλήθεια, είτε από την υποκειμενικότητα. Και τα τρία αυτά τις περισσότερες φορές δεν εμφανίζονται με τρόπο καταληπτό.<sup>125</sup>

Πιο συγκεκριμένα, τα στάδια της ύπαρξης για τον Κίρκεγκωρ έχουν ως εξής:

<sup>123</sup> Winnington - Ingram 1999, 199-207.

<sup>124</sup> Syropoulos 2003, 62.

<sup>125</sup> Kenny 2005, 304-307.



<b>Αισθητικό στάδιο</b>	<b>Ηθικό στάδιο</b>	<b>Θρησκευτικό στάδιο</b>
<p>Όταν ο άνθρωπος βρίσκεται σε αυτό το στάδιο της ύπαρξης, χαρακτηρίζεται από ανευθυνότητα και αποφεύγει την λήψη αποφάσεων. Είναι μία στάση ζωής παθητική, η οποία ναι μεν καθιστά το άτομο λειτουργικό στην καθημερινότητά του, αλλά οδηγεί τον άνθρωπο στο τέλμα. Όταν ο άνθρωπος συνειδητοποιήσει ότι βρίσκεται στο τέλμα, αναγκάζεται να λάβει μία συνειδητή απόφαση που τον καθιστά υπεύθυνο. Ακόμη, το στάδιο αυτό χαρακτηρίζεται από μία μηδενιστική ελευθερία γι' αυτό και ο Κίρκεγκωρ συνδέει το στάδιο αυτό με το προπατορικό αμάρτημα. Η σύνδεση αυτή προκύπτει από το «άπειρο της δυνατότητας» και συνδέεται με τον «φόβο της μεταφυσικής ανασφάλειας», που εν προσκειμένω ταυτίζεται με το Angst. Ο Κίρκεγκωρ προτείνει ως λύση από την απελπισία που διέπει το αισθητικό άτομο την «συνειδητή επιλογή». Αυτή η έννοια της «επιλογής του εαυτού» υπήρξε καταλυτικότερη για την εξέλιξη της</p>	<p>Η ηθική στάση ζωής έρχεται σε αντίθεση με την αισθητική. Το στοιχείο της ελευθερίας υπάρχει και εδώ, με την προϋπόθεση να μην καθορίζεται από αισθητικά κριτήρια. Στο ηθικό στάδιο όλοι οι άνθρωποι είναι ίσοι, η έννοια της καθολικότητας δεν αφορά τον άνθρωπο αλλά την ανθρωπότητα. Οι ηθικές ιδέες του Κίρκεγκωρ προσομοιάζουν σε αυτές του Καντ. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Κίρκεγκωρ δεν απορρίπτει τον αισθητικό τρόπο ζωής, αλλά τον σχετικοποιεί και τον θέτει ως βάση για τη μετάβαση στο ανώτερο στάδιο της ηθικής. Για να τεκμηριώσει ο Κίρκεγκωρ την άποψη ότι η ηθική δεν είναι ένα στοιχείο ξένο προς την ανθρώπινη προσωπικότητα λαμβάνει ως παράδειγμα τη συνθήκη του γάμου, όπου η ερωτική έλξη (αισθητικό στοιχείο) αποτελεί την προϋπόθεση για την επίτευξη της καθολικής αγάπης (ηθικό στοιχείο). Η ηθική δέσμευση που προασπίζεται ο Κίρκεγκωρ περιλαμβάνει την προώθηση ενός υψηλότερου αγαθού, αυτού της σύζευξης ηθικής και ευτυχίας, η οποία για τον φιλόσοφο επιτυγχάνεται με την πίστη στο Θεό, ο ρόλος του οποίου είναι υποστηρικτικός. Τέλος, η πίστη του Κίρκεγκωρ δεν αποτέλεσε τροχοπέδη στην διατύπωση μιας ένστασης σχετικά με την έννοια της συγχώρησης, για την οποία αναφέρει ότι αποτελεί ένα παράδοξο για την ηθική καθώς</p>	<p>Αυτό το στάδιο της ύπαρξης θα μπορούσε να τιτλοφορείται με το χωρίο Ματθ. 16,25 : «Ὅς γὰρ ἂν θέλη τὴν ψυχὴν αὐτοῦ σῶσαι, ἀπολέσει αὐτήν»<sup>128</sup>. Αν και αυτό το παράδοξο εν μέρει γίνεται αισθητό και στο <i>Εἶτε – Εἶτε</i> εν είδει «διαλεκτικής θεολογίας»<sup>129</sup>, εν τούτοις προσεγγίζεται ενδελεχώς στο έργο <i>Φόβος και Τρόμος</i>, όπου ο Κίρκεγκωρ παρουσιάζει τη θυσία του Αβραάμ. Ο Αβραάμ, βρίσκεται στο ανώτερο στάδιο της ύπαρξης, το θρησκευτικό. Όταν ο Θεός του ζητάει να θυσιάσει τον γιο του δε ρωτάει «γιατί;», όπως θα ρωτούσε ο αισθητικός άνθρωπος, αλλά απευθείας ετοιμάζεται να εκτελέσει τη θυσία, πραγματοποιώντας αυτό το «άλμα πίστης» που απαιτεί ένα είδος παραλογισμού. Έτσι, καταλήγει ο Κίρκεγκωρ, η πίστη μοιάζει με έναν μαγνήτη που δύναται να συναθροίσει όλα τα άναρχα και ακραία συναισθήματα του ανθρώπου όπως είναι ο φόβος, η αγωνία, η απελπισία και στο τέλος να τα διασκεδάσει αν ο άνθρωπος κάνει τη σωστή επιλογή.<sup>130</sup></p>

<sup>128</sup> Καινή Διαθήκη. Ματθ. 16,25

<sup>129</sup> Emmet 1941, 267-270.

<sup>130</sup> Kenny 2005, 306-307.



υπαρξιακής φιλοσοφίας. <sup>126</sup>	μέσα της ενυπάρχει το στοιχείο της αναίρεσης της ευθύνης, μιας θεμελιώδους έννοιας για την ηθική του Κίρκεγκωρ. <sup>127</sup>	
---------------------------------------	--	--

Αποκύημα όλης της παραπάνω φιλοσοφίας είναι το πρόσωπο της Αντιγόνης του, που μεταπηδώντας απ' το αισθητικό στο ηθικό στάδιο της ύπαρξης, καταφέρνει να ξεπερνά σε ανδρεία και θάρρος τη σοφόκλεια Αντιγόνη, και όχι απλώς να μη λυγίζει μπροστά στο θάνατο, αλλά να τον δρομολογεί η ίδια για τον εαυτό της.

### 3.2.12. «τραγική ενοχή»<sup>131</sup>

Η τραγική ενοχή επαφίεται στη μετάβαση από το αισθητικό στάδιο της ύπαρξης στο ηθικό. Όταν η τραγική ενοχή εσωτερικεύεται και ο άνθρωπος λειτουργεί αναστοχαστικά τότε βρισκόμαστε στο ηθικό στάδιο. Παρά την αποστροφή του Κίρκεγκωρ προς την εγγελιανή σκέψη (την οποία ενδέχεται να τη γνώρισε από δευτερεύουσες πηγές) είναι φανερή η επιρροή του από αυτήν.

Ο Χέγκελ στην *Αισθητική* του ασχολείται με την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, ερμηνεύοντάς την ως σύγκρουση μεταξύ πολιτείας και οικογένειας, που αντιμετωπίζονται ως ίσα αντίπαλα δέη, που συμπαρασύρουν στη σύγκρουση τους αμφοτέρους τους αντιπροσώπους τους. Ο Χέγκελ επηρέασε πολύ τους σύγχρονούς του και εξακολουθεί να επηρεάζει ακόμη και σήμερα όσους επιχειρούν να ερμηνεύσουν την τραγικότητα της *Αντιγόνης*, αν και πολλές φορές η οπτική του οδήγησε σε παρερμηνεία του έργου.<sup>132</sup> Ο φιλόσοφος υπήρξε ένας δεινός νοσταλγός του αρχαίου ελληνικού στοχασμού, ο οποίος του γεννά μια «επώδυνη νοσταλγία». Στην *Φαινομενολογία του Πνεύματος*, ο φιλόσοφος, παρουσιάζει την *Αντιγόνη* ως το έργο που συγκεντρώνει τη σύγκρουση μεταξύ της κλασικής ηθικότητας και της νέας ηθικότητας που δημιουργεί η πόλις. Η αρμονική συνύπαρξη των δύο αυτών εκφάνσεων της ηθικής είναι αυτή που θα φέρει και την ολοκλήρωση της έννοιας της ηθικής.<sup>133</sup>

<sup>126</sup> Emmet 1941, 257-271.

<sup>127</sup> Glenn 1974, 123- 126.

<sup>131</sup> Σταμπούλου 2017, 306.

<sup>132</sup> Lesky 1971, 400.

<sup>133</sup> Σταμπούλου 2017, 314.

Ο ορισμός του Κίρκεγκωρ περί «ηθικής δικαιολόγησης» του τραγικού ήρωα βασίζεται σε αυτόν του Χέγκελ αλλά διανθίζεται με νέες παραμέτρους. Συγκεκριμένα, με την εισαγωγή των όρων «αληθινή τραγική λύπη» (*sande tragiske Sorg*) και «αληθινή τραγική οδύνη» (*sande tragiske Smerts*), ο Κίρκεγκωρ παρατηρεί ότι στην κλασική τραγωδία απαντά περισσότερο η πρώτη ενώ στη νεώτερη η δεύτερη. Σε συνάρτηση με αυτές τις έννοιες, βρίσκεται η έννοια της «τραγικής ενοχής» (*Skuld*) που διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο για την εξέλιξη του ήρωα. Η ενοχή στους ήρωες της αρχαιοελληνικής τραγωδίας δεν είναι αυτοσυνειδητή και ανατροφοδοτική γι' αυτό και η λύπη που επιφέρει στο θεατή είναι βαθιά. Απ' την άλλη μεριά, η ενοχή των νεότερων τραγικών ηρώων, είναι πασιφανής και αυτοσυνειδητή γι' αυτό και πυροδοτεί συναισθήματα οδύνης στους θεατές. Ο Κίρκεγκωρ καταλήγει στο ότι η «τραγική λύπη» προϋποθέτει το στοιχείο της «τραγικής ενοχής», ενώ η «τραγική οδύνη» το στοιχείο της αθωότητας, η πρώτη το στοιχείο της καθαρότητας, ενώ η δεύτερη το στοιχείο της σκοτεινιάς. Είναι φανερό ότι οι δυο έννοιες διαπλέκονται και δημιουργούν μια σχέση αλληλοεπικάλυψης στα επιμέρους στοιχεία τους, γεγονός που καθιστά ευδιάκριτη τη μεταξύ τους διαλεκτική σχέση.<sup>134</sup>

### **3.2.13. « Η διαλεκτική η οποία συνδέει την ενοχή του γένους ή της οικογένειας με το μεμονωμένο υποκείμενο»<sup>135</sup>**

Ο Κίρκεγκωρ διαφοροποιείται από τη γενικευμένη ιδέα της ρομαντικής διαλεκτικής που είναι αφηρημένη και συνδέεται με τις λογικές συγκινήσεις. Για τον φιλόσοφο υπάρχουν πολλές μορφές διαλεκτικής με υποκειμενικό χαρακτήρα, αφού έχει να κάνει με την αλληλεπίδραση του ατόμου με το περιβάλλον του. Ωστόσο, ο Κίρκεγκωρ προκρίνει μια «διαλεκτική αντικειμενική», που είναι συνώνυμη της ευσέβειας (*Pietät*). Κατόπιν ενός δαιδαλώδους συλλογισμού, ο Κίρκεγκωρ καταλήγει ότι το απομονωμένο άτομο ουσιαστικά δημιουργεί μόνο του το πεπρωμένο του, έτσι όμως χάνεται η τραγικότητα.

Για τους αρχαίους Έλληνες κάθε άνθρωπος είναι γεννημένος με ένα πεπρωμένο που καθορίζει τη ζωή του. Η θλίψη έγκειται στη σιωπηλή αποδοχή του πεπρωμένου

<sup>134</sup> Steiner 2001, 97-102.

<sup>135</sup> Σταμπουλού 2017, 307.

και η ανάγκη εξιλέωσης για τα λάθη των προγόνων είναι διάχυτη. Αντίθετα, στην σύγχρονη του Κίρκεγκωρ, κοινωνία, καθοριστικοί παράγοντες είναι η αυτοσυνείδηση και η αντανakλαστική υποκειμενικότητα. Ο πόνος γεννιέται από τη σκέψη του θεατή για τα βάσανα του ήρωα. Ο σύγχρονος ήρωας πέφτει όπως στις αρχαίες τραγωδίες, αλλά πέφτει μόνος του όχι λόγω της κληρονομικότητας του. Η ενδοσκόπηση και η μελέτη του εαυτού προκαλεί τη δική του σύγκρουση με το κράτος, τους συγγενείς, τη μοίρα. Απομονωμένο το σύγχρονο άτομο φέρει την ευθύνη και την αποδοχή της ενοχής. Κανένας δεν τον παρηγορεί όταν πέφτει. Ο χαρακτήρας δημιουργεί το δικό του πεπρωμένο. Η Αντιγόνη του Κίρκεγκωρ έχει μια διφορούμενη στάση: άγχος και αγωνία γι' αυτό που φοβάται μήπως είναι αληθινό, άγχος όμως που την κάνει να προσκολλάται πιο σκληρά με το αντικείμενο που φοβάται και αγαπά. Η ηρωίδα χαρακτηρίζεται από εσωτερική υποκειμενικότητα.<sup>136</sup>

Η έννοια της ανακλαστικότητας του πόνου είναι θεμελιώδης για τον Κίρκεγκωρ, καθώς είναι ο μηχανισμός που μετέρχεται αφενός για να καθιερώσει τη διαλεκτική του και τον βοηθά να πραγματοποιήσει ένα νοητό άλμα προς το χριστιανισμό και αφετέρου αποτελεί τη βάση της θεωρίας του υπαρξισμού του και της μετάβαση από το αισθητικό στο ηθικό στάδιο. Πρόκειται για μια διαλεκτική που εμφανίζεται για πρώτη φορά στο *Είτε – Είτε* και πραγματοποιείται μεταξύ της συνείδησης και μιας ηχούς που της απαντά, δημιουργώντας ένα παράδοξο.<sup>137</sup>

**3.2.14. « για την Ελληνίδα Αντιγόνη, η ενοχή και το άλγος ( Leiden) του πατέρα είναι γεγονός εξωτερικό, ένα απαρασάλευτο γεγονός που η Αντιγόνη δεν μετακινεί ούτε με τη θλίψη της»<sup>138</sup>**

Ο Κίρκεγκωρ προφανώς αναφέρεται στο απόσπασμα από το θρήνο της Αντιγόνης, όπου η ηρωίδα με επανειλημμένες κραυγές θρηνεί για τις αμαρτίες των γονέων της που την έχουν στιγματίσει από τη στιγμή που γεννήθηκε. Αναφέρεται στο βάρος που νιώθει από την κατάρα της οικογένειας και τονίζει το γεγονός πως ενώ η ίδια προέρχεται από μια αιμομικτική συνεύρεση, η ίδια χάνει τη ζωή της χωρίς να έχει παντρευτεί. Η Αντιγόνη δεν πρόλαβε να γευτεί το γάμο που σύντομα θα ερχόταν

<sup>136</sup> Sestigiani 2006,62-64.

<sup>137</sup> Duran 1985, 131-137.

<sup>138</sup> Σταμπουλού 2017, 308.

γιατί αποφασίστηκε να κοπεί το νήμα της ζωής της.<sup>139</sup> Πράγματι λοιπόν η Αντιγόνη επηρεάζεται από τη μοίρα του πατέρα της σ' ένα βαθμό που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «εξωτερικός», στο βαθμό που η μοίρα αυτή δύναται να επηρεάσει τη μοίρα της οικογένειας.

Περισσότερο ο χορός είναι αυτός που τονίζει την «ενοχή» και το «άλγος» που προέρχεται από τη μοίρα της οικογένειας των Λαβδακιδών ως τρομακτική, εσωτερική κατάσταση της Αντιγόνης:

*Σοφ. Αντ. 594-603 ἀρχαῖα τὰ Λαβδακιδᾶν οἴκων ὀρῶμαι  
πήματα φθιμένων ἐπὶ πήμασι πίπτοντ',  
οὐδ' ἀπαλλάσσει γενεὰν γένος, ἀλλ' ἐρείπει  
θεῶν τις, οὐδ' ἔχει λύσιν.  
νῦν γὰρ ἐσχάτας ὑπὲρ  
ρίζας ἐτέτατο φάος ἐν Οἰδίπου δόμοις·  
κατ' αὖ νιν φοινία θεῶν τῶν  
νερτέρων ἀμᾶ κοπίς,  
λόγου τ' ἄνοια καὶ φρενῶν Ἐρινύς.*

Γενικότερα, όταν ο χορός αναφέρεται στο πρόσωπο της Αντιγόνης μετέρχεται λεξιλόγιο σχετικό με την αμαρτία και την επικείμενη τιμωρία. Έχοντας διαβάσει κανείς το έργο συνολικά είναι εύκολο να αντιληφθεί ότι το σημασιολογικό φορτίο των ὁρων αυτών ταιριάζει και συνδέεται περισσότερο με την τύχη του Κρέοντα παρά με αυτήν της Αντιγόνης.<sup>140</sup>

**3.2.15. « Εάν αφοσιωθεί στο καθήκον να του προσφέρει[...] με την απαραβίαστη σιωπή της την ύστατη τιμή»<sup>141</sup>**

Η έννοια του καθήκοντος είναι εξέχουσας σημασίας και στα δύο έργα. Μάλιστα, και στα δύο έργα το καθήκον αφορά με την απόδοση τιμής σε ένα νεκρό, ιδιαίτερα προσφιλές πρόσωπο.

<sup>139</sup> Winnington - Ingram 1999, 204-205.

<sup>140</sup> Easterling – Knox 2008, 411.

<sup>141</sup> Σταμποπούλου 2017, 308.

Στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, ως καθήκον προβάλλεται η ταφή του νεκρού σώματος του Πολυνείκη, ώστε να αποφευχθεί η ατίμωση και βεβήλωση του έκθετου σώματος.

Στην *Αντιγόνη* του Κίρκεγκωρ, ως καθήκον νοείται η αιώνια διατήρηση του μυστικού για να μη βεβηλωθεί η υστεροφημία του πατέρα της και κατ'επέκταση του οίκου της.

Οι ηρωίδες και στις δύο περιπτώσεις διάγουν στο ηθικό στάδιο, αναλαμβάνοντας μόνες το βάρος της ευθύνης και θυσιαζόμενες γι' αυτήν.

### **3.2.16. « Αγαπά τον πατέρα της με όλη της την ψυχή και η αγάπη αυτή την απομακρύνει από τον ίδιο της τον εαυτό»<sup>142</sup>**

Η μετάθεση της ενοχής του πατέρα στην ίδια, είναι αυτή που αποξενώνει την Αντιγόνη του Κίρκεγκωρ από τον ίδιο της τον εαυτό. Πολύ περισσότερο, όπως ο φιλόσοφος επισημαίνει, η Αντιγόνη, αισθάνεται αδυναμία εναρμόνισης της με το περιβάλλον της καθώς η εσωτερίκευση της ενοχής, την ωθεί στην προσκόλληση στο πρόσωπο του πατέρα, μολονότι, όσο ο ίδιος βρισκόταν εν ζωή, η ηρωίδα δεν κατάφερε να μοιραστεί μαζί του το άγχος της.

### **3.2.17. « Η Αντιγόνη αντιδικεί σταθερά με το περιβάλλον της»<sup>143</sup>**

Ο Κίρκεγκωρ δε δίνει άλλη πληροφορία για την παράμετρο αυτή.

Η σοφοκλεία Αντιγόνη έχει χαρακτηριστεί από κάποιους μελετητές ως «αδύναμη». Δεν σκέφτεται εκδικητικά, ούτε έχει δολοφονικές τάσεις όπως είθισται στις ελληνικές τραγωδίες. Στην πραγματικότητα, το μοναδικό σημείο στο οποίο δε δέχεται την υποταγή στον Κρέοντα είναι αυτό της ταφής, κατά τα άλλα είναι υποταγμένη πλήρως στη βασιλική εξουσία.<sup>144</sup>

---

<sup>142</sup> Σταμπουλού 2017, 308.

<sup>143</sup> Σταμπουλού 2017, 309.

<sup>144</sup> Meier 1997, 233.

### 3.2.18. « Αυτά τα πρόσωπα (Ισμήνη και Ιοκάστη) παραμένουν ασφαλώς δευτερεύοντα»<sup>145</sup>

Καμία άλλη αναφορά δε γίνεται στα πρόσωπα των άλλων γυναικών στο έργο του Κίρκεγκωρ εκτός από αυτήν.

Στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, η Ισμήνη παρουσιάζεται ως ένας άνθρωπος γεμάτος στοργή και συγκατάβαση. Σε αντίθεση με την Αντιγόνη, είναι αυτή που εκπροσωπεί το πρότυπο της μέσης γυναίκας της εποχής του Σοφοκλή καθώς αντιδρά όπως ορίζει το φύλο της.<sup>146</sup> Δεν είναι λιγότερο ηρωϊκή από την Αντιγόνη όταν μπροστά στη λύσσα του Κρέοντα ομολογεί με θάρρος ότι συμμετείχε στην ταφή κι ας μην το έκανε. Η Ισμήνη είναι απόλυτα τραγική φιγούρα γιατί σε όλο της τον πόνο έρχεται να προστεθεί αρχικά η απόρριψη και εν τέλει ο θάνατος της Αντιγόνης. Είναι τελικά η μόνη εναπομείνασα του οίκου των Λαβδακιδών που θα ζήσει μια ζωή μέσα στον πόνο για τα βάσανα της. Όταν η Αντιγόνη λέει: «τήν βασιλειδᾶν μούνην λουπὴν»<sup>147</sup> ουσιαστικά εξαιρεί ολοκληρωτικά απ' τη ζωή της την Ισμήνη. Η «υποτονικότητα» της Ισμήνης είναι ίσως το εντονότερο χαρακτηριστικό της, το οποίο θα λέγαμε ότι προσπαθεί να εισαγάγει κι ο Κίρκεγκωρ στο έργο του με την πενιχρή αναφορά στο πρόσωπό της.

Η μεγαλύτερη έκπληξη προκαλείται όταν, ολοκληρώνοντας κανείς την ανάγνωση του δοκιμίου του Κίρκεγκωρ, δεν παρατηρεί καμιά απολύτως αναφορά στο πρόσωπο του Κρέοντα. Η παρουσία του σοφόκλειου Κρέοντα επί σκηνής είναι χαρακτηριστική. Ο Κρέων παρίσταται στη σκηνή ακόμη και στη διάρκεια των χορικών, γεγονός που συνιστά μια ιδιότυπη τραγική ειρωνεία. Επιπλέον, ο χορός αναφέρεται συχνά στο πρόσωπό του. Πολύ περισσότερο, ο ίδιος κλείνει το έργο και ο Κορυφαίος σχολιάζει τη δική του τύχη. Ο Κρέων δεν έχει άδικο. Ο Κρέων υπερασπίζεται το δίκαιο της πόλης του, υπ' αυτήν την έννοια θα μπορούσε να θεωρηθεί ιδανικός ηγέτης. Ο Κρέων φτάνει στην υπερβολή όταν ζητά να μη μετακινηθεί το σώμα του νεκρού αλλά να γίνει βορά στα όρνεα.<sup>148</sup> Επιπλέον, η προσωπική ήττα του Κρέοντα έρχεται όταν το ζήτημα αποκτά προσωπικό χαρακτήρα, όταν το γόητρο του τίθεται πιο πάνω απ' το θεϊκό νόμο. Χαρακτηριστικό ακόμη είναι πως ο Κρέων δεν αισθάνεται να απειλείται ως πολιτικός, ή από το θεϊκό νόμο ή από τα δικαιώματα του οίκου του, αλλά ότι απειλείται ως άνδρας από μία

<sup>145</sup> Σταμπουλού 2017, 310.

<sup>146</sup> Syropoulos 2003, 62.

<sup>147</sup> Σοφ. Αντ. Στ. 941.

<sup>148</sup> Lesky 1987, 340.

γυναίκα (ενδεικτικά: στ. 484-485, 578-579).<sup>149</sup> Κάπως έτσι το πρόσωπο του Κρέοντα γίνεται τυραννικό. Το ολέθριο λάθος του, δεν ήταν ότι παρακώλυσε την ταφή ενός συγγενικού του προσώπου, άλλα ότι «κράτησε έναν νεκρό έξω από τον κόσμο στον οποίο ανήκε, όπως ακριβώς έκλεισε στον τάφο μια ζωντανή ψυχή». Σε γενικές γραμμές ο Κρέων δεν υπακούει πιστά στο πρότυπο του τυράννου αλλά εγγίζει πολλές πλευρές της τυραννικής συμπεριφοράς όπως είναι η αδυναμία κατανόησης του άλλου ανθρώπου, η υπέρμετρη φιλοδοξία, ο ζήλος για την απόκτηση χρημάτων.<sup>150</sup> Στο τέλος του έργου ο ίδιος επιχειρεί να διορθώσει το λάθος του κάνοντας ακόμη ένα λάθος: δίνοντας την εντολή να θαφτεί ο Πολυνείκης. Ο Πολυνείκης εξακολουθεί να θεωρείται προδότης, συνεπώς δεν πρέπει να ταφεί εντός συνόρων. Η τελευταία ευκαιρία που είχε ο Κρέων για να επανορθώσει το λάθος του, ήταν η συνομιλία του με τον Τειρεσία. Ο μάντης επιχειρεί να συνετίσει τον Κρέοντα, λέγοντάς του ότι όλοι οι θνητοί πεθαίνουν με το βάρος πολλών αμαρτημάτων αλλά πιο μεγάλη δύναμη από αυτά έχει η μεταμέλεια.<sup>151</sup> Το έργο κλείνει με τον Κρέοντα συντετριμμένο από την απώλεια του γιου του και της συζύγου του, της οποίας υπήρξε ηθικός αυτουργός.

Για τον Meier ο Κρέων είναι ένας οξυδερκής πολιτικός και φωτισμένος άνθρωπος, ο οποίος, όμως, δε δέχεται σε καμία περίπτωση την αντίθετη άποψη. Η γνήσια τυραννική υπόσταση του Κρέοντα εκδηλώνεται κατά το διάλογό του με τον Αίμονα. Ο ανωτέρω ερευνητής ταυτίζει το πρόσωπο του Κρέοντα όπως σκιαγραφείται στην *Αντιγόνη* με αυτό του Περικλή. Η *Αντιγόνη* αναφέρεται σε αυτόν με το προσωνύμιο «στρατηγός», με το οποίο ήταν γνωστός ο Περικλής, ένας επίσης φωτισμένος άνθρωπος, ο οποίος επίσης είχε καθυποτάξει κάθε προσωπική φιλία στην υπηρεσία της πόλης. Ο Περικλής είχε προσεταιριστεί πολλούς Αθηναίους και συμμάχους. Όπως ο Κρέων, έτσι και ο Περικλής, επιχειρηματολόγούσε σχετικά με τη μέριμνα που όλοι θα έπρεπε να λαμβάνουν για το καλό της πόλης. Τέλος, αν συνυπολογίσει κανείς και τις αναφορές της αττικής κωμωδίας για το πρόσωπο του Περικλή θα καταλήξει στο συμπέρασμα πως ο τελευταίος στην κοινή αντίληψη ήταν περισσότερο τύραννος παρά δημοκρατικός ηγέτης και πως πολύ πιθανόν και ο ίδιος να είχε καταπατήσει κάποιους άγραφους νόμους.<sup>152</sup>

Ο Κρέων με την πληθωρική του παρουσία (παρίσταται στη σκηνή περισσότερο από την ίδια την *Αντιγόνη*), απουσιάζει σαν πρόσωπο από το δοκίμιο του

<sup>149</sup> Παπαδοπούλου 2008, 158-159.

<sup>150</sup> Winnington - Ingram 1999, 172- 185.

<sup>151</sup> Syropoulos 2003, 63.

<sup>152</sup> Meier 1997, 231-233.

Κίρκεγκωρ. Άποψη μας, είναι ότι η φιγούρα του Κρέοντα συμβολίζεται στο δοκίμιο με την «τραγική ενοχή». Η μοίρα του Οιδίποδα, το ολέθριο λάθος του, η αμφιβολία της Δανής Αντιγόνης για το αν ο πατέρας της γνώριζε τι έπραττε, η υποχρέωσή της να διαφυλάξει ένα βάρος, όλοι δηλαδή οι παράγοντες που συνιστούν την τραγική ενοχή της (*Skyld*), λειτουργούν εξουσιαστικά στην προσωπικότητα της, της δημιουργούν αγωνία και φόβο πλην όμως καταφέρνει να επιβληθεί και να διατηρήσει ακέραια την ευθύνη της μυστικότητάς της.

### **3.2.19. « Η Αντιγόνη είναι θανάσιμα ερωτευμένη. Προφανώς, εδώ βρίσκεται η τραγική σύγκρουση».**<sup>153</sup>

Η Αντιγόνη του Κίρκεγκωρ είναι βαθιά και απόλυτα ερωτευμένη. Το γεγονός αυτό πυροδοτεί την «τραγική σύγκρουση»: Να κοινοποιήσει το μυστικό που μόνο η ίδια γνωρίζει, φανερώνοντας έτσι το εσώτερο της ψυχής της και της ύπαρξής της αλλά και τιμώντας τον άνθρωπο με τον οποίο είναι ερωτευμένη, ή να διαφυλάξει το μυστικό κλείνοντας τον δίαυλο της ουσιαστικής επικοινωνίας με αυτόν, τιμώντας όμως τον πατέρα της και τη μνήμη του; Η ολοκλήρωση του έρωτα της θα ερχόταν μόνο αν υπέκυπτε στις ασφυκτικές πιέσεις του Αίμονα για κοινοποίηση του μυστικού.<sup>154</sup>

Ο Αίμων του Κίρκεγκωρ αγαπά πραγματικά την Αντιγόνη γι' αυτό και επιθυμεί να σηκώσει λίγο απ' το βάρος της, να ζήσουν μαζί εν συμπαθεία (με την έννοια του συμπάσχω). Ο ίδιος γνωρίζει πόσο πολύ η Αντιγόνη αγάπα τον πατέρα της και χρησιμοποιεί αυτήν την αγάπη ως μέσο πίεσης για την απόσπαση του μυστικού της. Αυτή η απόσπαση αποβαίνει μοιραία, καθώς συνεπάγεται και το θάνατο της ηρωίδας.

Απ' την άλλη πλευρά και ο Αίμων του Σοφοκλή είναι απόλυτα ερωτευμένος (το προσυπογράφει και ο χορός), σε καμία περίπτωση όμως δεν αποζητά την παράβαση του καθήκοντος από την Αντιγόνη, αντιθέτως στο διάλογο με τον πατέρα του προβάλλει τις πραγματικές πεποιθήσεις του και αντιλήψεις του, που συμπίπτουν με αυτές της Αντιγόνης, και νιώθει υποτιμημένος όταν ο Κρέων του προσάπτει ως λόγο της εναντίωσής του, τον έρωτα.<sup>155</sup>

---

<sup>153</sup> Σταμποπούλου 2017, 310.

<sup>154</sup> Steiner 2001, 95-96.

<sup>155</sup> Lesky 1987, 333.



Ο Αίμων στο Σοφοκλή σκιαγραφείται κλιμακωτά. Αρχικά, παρουσιάζεται ως συνετός γιος που θέλει να προστατέψει τον πατέρα του από τα λάθη που έχει υποπέσει. Αργότερα τα πνεύματα οξύνονται και ο Αίμων τον κατηγορεί ανοιχτά για καταπάτηση των θεϊκών νόμων. Ο Αίμων εξέρχεται από τη σκηνή ορμητικά και καταλήγει να δώσει τέλος στη ζωή του.

### **3.2.20. « Η Αντιγόνη νικά, αυτό σημαίνει: το μυστικό νικά κι αυτή χάνει»<sup>156</sup>**

Η Αντιγόνη είναι δυνατή, μπορεί να αντέξει το μυστικό χωρίς εξωτερική βοήθεια, αλλά έχει επιλέξει να διατηρήσει το μυστικό επτασφράγιστο, θυσιάζοντας τη ζωή της, την αγάπη της, τον έρωτά της. Άρα ουσιαστικά η δύναμη του μυστικού αποδεικνύεται ανώτερη από την ίδια την Αντιγόνη.

### **3.2.21. «Μόνο στο θάνατο μπορεί να βρει ειρήνη»<sup>157</sup>**

Ο θάνατος μοιάζει να είναι η μόνη λύτρωση για την Αντιγόνη του Κίρκεγκωρ, είναι αυτός που θα την απαλλάξει από την «κληρονομημένη ενοχή». Ο Κίρκεγκωρ, επηρεασμένος από τον Πλούταρχο παρουσιάζει την Αντιγόνη σαν άλλο Επαμεινώνδα. Όπως ο ένδοξος στρατηγός περιμένει την αναγγελία της νίκης για να ζητήσει να του τραβήξουν το σιδερένιο μέρος του δόρατος από το κορμί του, έτσι και η Δανή Αντιγόνη, κρατώντας φυλαγμένο στην καρδιά της το θανάσιμο μυστικό μένει ζωντανή, ενώ η απόσπασή του σημαίνει τον βέβαιο θάνατό της.<sup>158</sup>

## **3.3. Η φύση του διλήμματος**

Το δίλημμα της Δανής Αντιγόνης (απ' το οποίο προκύπτει και ο τίτλος του συνολικού έργου ) έγκειται στο αν θα πρέπει να επικοινωνήσει στον Αίμονα την υπερβολική αγάπη που τρέφει για το πρόσωπο του, μια ομολογία που συνεπάγεται και την κοινοποίηση του τραγικού μυστικού της. Το πρόσωπο του πατέρα και το

---

<sup>156</sup> Σταμπουλού 2017, 311.

<sup>157</sup> Σταμπουλού 2017, 312.

<sup>158</sup> Steiner 2001, 95-96.

πρόσωπο του Αίμονα μοιάζουν με δύο αντίθετους πόλους, όπου η έλξη της Αντιγόνης προς τη μία κατεύθυνση συνεπάγεται την παρασάγγας απόστασή της από την άλλη. Το ισχυρό δίλημμα καταλήγει στον δύσκολο δρόμο της μυστικότητας που οδηγεί τελικά στο θάνατο.

Στο τέλος του δοκιμίου ο Κίρκεγκωρ διατυπώνει ένα ερώτημα « Ποιο είναι το χέρι που τη σκοτώνει; Αυτό του αγαπημένου ή αυτό του νεκρού;». Την απάντηση τη δίνει ο ίδιος: Την Αντιγόνη τη σκοτώνουν και οι δύο, ο καθένας με τον τρόπο του. Απ' τη μία η θύμηση του νεκρού πατέρα, η απόδοση τιμής και η διατήρηση της υστεροφημίας της δείχνουν την μυστικότητα ως μονόδρομο. Απ' την άλλη, η δεινή αγάπη της για τον Αίμονα και η επιμονή του να μάθει το μυστικό της, την οδηγεί στο θάνατο. Τόσο ο έρωτας, όσο και η θύμηση καταδικάζουν την Αντιγόνη εις θάνατον. Ο όρος «συμπαρανεκρώμενοι» ολοκληρώνει εδώ την ερμηνεία του. Η Αντιγόνη βρίσκει στον κόσμο των νεκρών ένα ασφαλές κρησφύγετο.<sup>159</sup>

Το δίλημμα λοιπόν της Αντιγόνης, είναι το αν θα επιλέξει το δρόμο του έρωτα, αν δηλαδή θα παραμείνει στον αισθητικό τρόπο ζωής, ή αν θα προτιμήσει τη μυστικότητα, δηλαδή τον ηθικό τρόπο ζωής. Αν η σκέψη προχωρήσει ακόμη ένα βήμα, το δίλημμα δεν είναι απλώς η επιλογή ανάμεσα σε δυο τρόπους ζωής αλλά η αδυναμία συνύπαρξης των δύο αυτών επιπέδων της ύπαρξης σε μια πιθανή κρίση.

Στο δίλημμα αυτό, ο ηθικός τρόπος ζωής εμφανίζεται να παρέχει περισσότερες ικανοποιήσεις σε σχέση με τον συμβατικό ηθικισμό. Βασικός παράγοντας που πρέπει να ληφθεί υπόψη όταν κανείς μελετά την ηθική του Κίρκεγκωρ είναι η εναντίωση του φιλοσόφου προς την εγγελιανή σκέψη. Στον ηθικό τρόπο ζωής που προβάλλει ο Χέγκελ λανθάνει, σύμφωνα με τον Κίρκεγκωρ, ένας εγωκεντρισμός μέσα στην αυτοπραγμάτωση, σε αντίθεση με τη δική του ηθική φιλοσοφία, η οποία σταδιακά αποκηρύσσει τον εγωισμό.<sup>160</sup>

### **3.4. Η Αντιγόνη του Κίρκεγκωρ**

#### **3.4.1. Το πρόσωπο της Αντιγόνης**

---

<sup>159</sup> Σταμπουλού 2017, 320.

<sup>160</sup> Hess 1945, 216-219.

Η Αντιγόνη του Κίρκεγκωρ είναι μια σκιάδης φιγούρα που χρειάζεται το άλλο της μισό για να γίνει ορατή. Είναι χαρακτήρας εσωτερικός και αναστοχαστικός. Η Αντιγόνη δε μοιρολατρεί, ούτε φυγοπονεί αλλά αναλαμβάνει την ευθύνη που της έτυχε. Δεν ξεφεύγει εντελώς από την Ελληνική Αντιγόνη, απλώς είναι ηρωίδα νεωτερική, πονάει για τα δεινά της οικογένειας της με τρόπο μοντέρνο και αυτοανακλαστικό και όχι αποδίδοντας τα δεινά σε άλλους, εν προκειμένω στον πατέρα της. Η ηρωίδα βιώνει μία έντονη εσωτερική σύγκρουση πού έγκειται ανάμεσα στον σεβασμό του πατέρα και στην κοινοποίηση του μυστικού της. Η Αντιγόνη έχει τη δυνατότητα να οριοθετεί τις εσωτερικές και εξωτερικές διαστάσεις της ύπαρξής της, μολοντί είναι θύμα τους. Είναι ένα μείγμα αθωότητας και ευθύνης.<sup>161</sup>

### 3.4.2. Ο Κίρκεγκωρ και η Αντιγόνη

Η Αντιγόνη του Κίρκεγκωρ χαρακτηρίζεται από ηθική ακεραιότητα. Ο φιλόσοφος φαίνεται να κατασκευάζει ένα νέο δημιούργημα, που έχει εμπιστευτεί στον ίδιο το μεγάλο της μυστικό. Ο ίδιος αφηγείται την ιστορία ως παντογνώστης αφηγητής που χαρακτηρίζεται από την εμμονή της ένωσης της τραγικής λύπης και οδύνης σε ένα πρόσωπο. Ο Κίρκεγκωρ αναλαμβάνει ρόλο δραματουργού που αντιπαραβάλλει φωνές.<sup>162</sup>

Αν κάποιος προσπαθήσει να ερμηνεύσει τον Κίρκεγκωρ οφείλει να στηρίξει την ερμηνεία του στα *Pariser*, δηλαδή στις ανέκδοτες σημειώσεις του. Εκεί, ο Κίρκεγκωρ εξιστορεί προσωπικά του βιώματα, ένα απ' τα οποία είναι ότι πατέρας του, όταν ήταν βοσκός στη Γιουτλάνδη, πεινασμένος και απόλυτα ενδεής, βλαστήμησε το Θεό. Αυτή η πράξη τον σημάδεψε για όλη του τη ζωή και ποτέ δεν κατάφερε να την ξεχάσει. Επιπλέον, ο Κίρκεγκωρ περιγράφει μια σημαντική αδικία που είχε διαπράξει ο πατέρας του στη μητέρα του. Η φύση της αδικίας δεν αποκαλύφθηκε ποτέ και πουθενά από τον φιλόσοφο, ο οποίος υπήρξε μάρτυρας. Ο Κίρκεγκωρ ήταν καταδικασμένος να κρατήσει το μυστικό για όλη του τη ζωή. Η διαφύλαξη του μυστικού αυτού για προστασία της τιμής του πατέρα του, αποτέλεσαν την καταδίκη του. Αξιοσημείωτο είναι ότι η μητέρα του Κίρκεγκωρ δεν αναφέρεται σε κανένα σύγγραμμά του.

---

<sup>161</sup> Sestigiani 2006, 65-69.

<sup>162</sup> Steiner 2001, 94.

Η Αντιγόνη του *Είτε - Είτε* και το πρόσωπο του ίδιου του δημιουργού της, είναι απόλυτα συνυφασμένα. Πολύ περισσότερο, η ομοιότητα επιτείνεται όταν αναλογιστεί κανείς τη σχέση που είχε ο φιλόσοφος με την Ρεγκίνε Όλσεν, την οποία εγκατέλειψε ο ίδιος. Στην πρώτη εκδοχή της Αντιγόνης που απαντά στα *Papierer* του, η Αντιγόνη ακολουθεί μία απλούστερη μορφή ζωής. Η Αντιγόνη ερωτεύεται με πολλή δύναμη μεν, αλλά αρνείται να παντρευτεί καθώς θέτει τον εαυτό της θυσία για τους θεούς, έχοντας γνώση ότι η μοίρα της οικογένειάς της, δεν επιτρέπει την συνέχιση του οίκου της ώστε να μην υπάρξει άλλο θύμα της οργής των θεών. Ωστόσο, στην τελική μορφή της, η Αντιγόνη οφείλει να εγκαταλείψει τον Αίμονα γιατί δεν μπορεί να του εμπιστευτεί το μυστικό που την κατατρύχει. Αντίστοιχα, ο Κίρκεγκωρ έπρεπε να εγκαταλείψει την Όλσεν γιατί αδυνατούσε να της εμπιστευτεί το μυστικό του. Ως εκ τούτου, ο ίδιος ο Κίρκεγκωρ, βίωσε την αγωνία-Angst που απαντά στο νεότερο τραγικό ήρωα εν γένει αλλά και στη δική του Αντιγόνη. Ο Κίρκεγκωρ αποκαλύπτει σε ένα χωρίο που έχει γραφτεί στο Βερολίνο στις 17 Μαΐου 1843, πως φοβόταν ότι η αγαπημένη του δεν θα άντεχε τα όσα ο ίδιος έκρυβε στην ψυχή του, τα οποία χαρακτήριζε «αιώνια σκοτάδια». Ο ίδιος περιγράφει με πολύ πόνο ότι ο άνθρωπος που σεβόταν, ο πατέρας του, είχε καταρρεύσει ως πρότυπο. Η σύγκριση της τραγικής ηρωίδας και του συγγραφέα που επιχειρήθηκε παραπάνω, δεν αφαιρεί το στοιχείο της αντικειμενικότητας του έργου, χωρίς την οποία δε θα έχαιρε της προσοχής μας. Ο πόνος βρίσκεται μεν στα θεμέλια του *Είτε - Είτε*, δεν απουσιάζει όμως η επιχειρηματολογία και η διανοητική έρευνα.<sup>163</sup>

### 3.4.3. Αποτίμηση του έργου

Η *Αντιγόνη* του Κίρκεγκωρ δεν είναι απλώς μία αποτύπωση της προσωπικής του ασφυξίας. Πολλά έργα αυτού του ύφους έχουν γραφτεί στις αρχές του δέκατου ένατου αιώνα, τα οποία επιχειρούν να πραγματοποιήσουν μία κριτική στην καταπάτηση της αυτονομίας του ατόμου, που παρατηρείται την εν λόγω περίοδο, λόγω των έντονων εξελίξεων σε τεχνολογικό και δημοσιογραφικό επίπεδο. Το άτομο καλείται να παραμείνει αυτόνομο και ακέραιο και να σταθεί απέναντι στη μαζοποίηση. Η διαφύλαξη κάποιου μυστικού ζωτικής σημασίας διασφαλίζει την προστασία της ψυχής από το φαινόμενο αυτό. Ο Κίρκεγκωρ υπήρξε πολυπράγμων.

---

<sup>163</sup> Steiner 2001, 109-110.

Ήταν γνώστης της Γραφής, της κλασικής και της νεότερης λογοτεχνίας, ένα συνονθύλευμα των οποίων απάντα στο έργο του. Η χαρακτηριστική «πλάγια αμεσότητα» του Κίρκεγκωρ συμπυκνώνει τα ερανίσματα του προσφέροντας μοναδικότητα στη γραφή του. Στο πρόσωπο της μυθικής Αντιγόνης ο Κίρκεγκωρ βρήκε το προσωπίο που αναζητούσε για να αποδώσει τη σχέση του με τον πατέρα του και την Ρεγκίνα Όλσεν. Πιθανότατα η επιλογή του να είναι επηρεασμένη από την εγγεληνή Αντιγόνη, το πάθος της οποίας σκιαγραφήθηκε από τον Χέγκελ ως ανώτερο από αυτό το Σωκράτη, ίσως και από αυτό του Χριστού<sup>164</sup>. Ο Κίρκεγκωρ εναντιώνεται σε αυτήν την απόλυτα ιδεατή μορφή της Αντιγόνης που προβάλλει ο Χέγκελ και θέτει τη δική του Αντιγόνη ενάντια στον ανόσιο πατέρα αρχικά και ενάντια στον αγαπημένο της αργότερα.<sup>165</sup>

Αναφορικά με τη δομή του έργου παρατηρούμε ότι αυτό δεν αποτελεί ένα αμιγές δοκίμιο αλλά αποτελεί ένα υβριδικό είδος που υιοθετεί ποικίλα στοιχεία λόγου όπως είναι η απόκριση στο κοινό, ο πλάγιος λόγος, η ειρωνική διαλεκτική υποθετικών προτάσεων, φορτισμένες προτάσεις με πολύσημο περιεχόμενο, αναπόληση προσωπικών εμπειριών, η χρήση φιλοσοφικού λόγου, οι παρεμβάσεις και ο αδρομερής σχολιασμός. Εισηγητές του υβριδικού αυτού είδους είναι ο Λουκιανός και ο Πετρώνιος. Ο Σλέγκελ με το *Lucinde* το 1794, χρήστης επίσης αυτού του είδους, αποτελεί πιο κοντινό πρότυπο για τον Κίρκεγκωρ, γι' αυτό και η επιρροή του στο *Είτε - Είτε* είναι έκδηλη: Το βασικό θέμα του Κίρκεγκωρ, η μυστικότητα της Αντιγόνης του, προσομοιάζει στην αγαπημένη που περιγράφει ο Σλέγκελ στο προαναφερθέν έργο η οποία διακατέχεται επίσης από μυστικότητα.<sup>166</sup>

### 3.5. Το πρόσωπο της Αντιγόνης στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή

Η Αντιγόνη ήδη από την αρχή του έργου εμφανίζεται χειμαρρώδης. Το συχνό αντιθετικό δίπολο που χρησιμοποιεί ο Σοφοκλής φίλος - εχθρός είναι διάχυτο σε όλο το έργο. Ο ένας αδερφός θεωρείται φίλος της πολιτείας ενώ ο άλλος εχθρός της. Εντύπωση προκαλεί ότι συχνά η ηρωίδα απευθύνεται με μίσος στην Ισμήνη. Ενδεικτικό σημείο της σκληρότητας που επιδεικνύει η Αντιγόνη προς την Ισμήνη είναι όταν βρίσκονται και οι δύο ενώπιον του οργισμένου Κρέοντα και η τελευταία

<sup>164</sup> Steiner 2001, 113-114.

<sup>165</sup> Σταμπουλού 2017, 318.

<sup>166</sup> Steiner 2001, 93-96.

αποφασίζει να παρουσιαστεί ως συμμετέχουσα στην ταφή. Η Αντιγόνη την απορρίπτει με σκληρά λόγια καθώς θεώρησε αυτήν την επίδειξη αγάπης ετεροχρονισμένη. Η Αντιγόνη φτάνει στο σημείο να την εξομοιώσει με τον Κρέοντα.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η Αντιγόνη είναι ένας εκπρόσωπος της παλαιάς παράδοσης που στηρίζεται στο βασικό σχήμα αντίθεσης μεταξύ φιλίας και έχθρας, αδυνατώντας να κατανοήσει ότι υπάρχουν ενδιάμεσα στάδια σε αυτές τις δύο έννοιες, σε κάποιο απ' τα οποία βρίσκεται η Ισμήνη. Παρά το ότι αποκαλεί τον θάνατο «καλό»<sup>167</sup> στην Ισμήνη και «κέρδος»<sup>168</sup> στον Κρέοντα η Αντιγόνη μπροστά στον επικείμενο θάνατό της λυγίζει. Ο χορός έχει ικανοποιητικά μεθοδεύσει αυτήν την τρωτή στιγμή, τονίζοντας την δραματικότητα στο στοιχείο της ζωής μέσα στο θάνατο. Η Αντιγόνη πρόκειται να θαφτεί ζωντανή και αυτό είναι από μόνο του ένα οξύμωρο. Η Αντιγόνη παραμένει ακλόνητη ως το τέλος και δηλώνει αδύναμη να επιβιώσει σ' έναν κόσμο που δεν της ταιριάζει και δεν την αντιπροσωπεύει.<sup>169</sup>

Η Αντιγόνη δεν είναι άμεμπτη. Ιδιαίτερα η ανάλγητη στάση της απέναντι στη Ισμήνη είναι το δριμύτερο, ίσως, τρωτό της σημείο. Στο έργο, το στοιχείο της Αντιγόνης που τονίζεται είναι η απήφηση του νόμου του Κρέοντα και η διαμάχη της μαζί του. Ο Χέγκελ, που αποκαθλώνει την Αντιγόνη και δεν τη θεωρεί τον απεγάδιαστο φορέα των άγραφων νόμων, παρατηρεί ότι όπως ο Κρέων θα μπορούσε να είχε γλιτώσει την καταστροφή, έτσι και η Αντιγόνη, την τελευταία μέρα της ζωής της, θα μπορούσε να είχε γλιτώσει τον θάνατο. Δεν είναι τόσο η τήρηση του θρησκευτικού καθήκοντος που την κατευθύνει, αυτό ακούγεται μόνο μια φορά στον πρόλογο. Μετά τη σύγκρουση με τον Κρέοντα, δε γίνεται πλέον ιδιαίτερη αναφορά στο θρησκευτικό καθήκον. Όλη η δράση της Αντιγόνης εμφορείται και εξαντλείται στην τιμή του αδελφού της, κάτι που γίνεται φανερό και από το θρήνο της όπου ομολογεί πως δε θα έμπαινε σε αυτή τη διαδικασία για κανένα άλλο όν, παρά μόνο για τον αδελφό της<sup>170</sup>:

πόσις μὲν ἄν μοι κατθανόντος ἄλλος ἦν,  
καὶ παῖς ἀπ' ἄλλου φωτός, εἰ τοῦδ' ἤμπλακον·  
μητρὸς δ' ἐν Ἄιδου καὶ πατρὸς κεκευθότοι  
οὐκ ἔστ' ἀδελφὸς ὅστις ἂν βλάστοι ποτέ.

<sup>167</sup> Σοφ. Αντ. Στ. 72

<sup>168</sup> Σοφ. Αντ. Στ. 462,464

<sup>169</sup> Winnington - Ingram 1999, 186-213.

<sup>170</sup> Kitto 1993, 173-174.

Τοιῶδε μέντοι σ' ἐκπροτιμήσασ' ἐγὼ  
νόμῳ, Κρέοντι ταῦτ' ἔδοξ' ἁμαρτάνειν.<sup>171</sup>

Το πενταπόσταγμα του έργου είναι ότι ο άνθρωπος οφείλει να τιμά τους νεκρούς, τους θεούς, τον *οἶκον*, τους νόμους, τον έρωτα.

Η Αντιγόνη είναι μια ηρωίδα που δε μοιάζει με τις ηρωίδες άλλων τραγωδιών. Ναι μεν είναι κόρη βασιλιά και έχει το χαρακτηριστικό της επιμονής (που απαντά και σε άλλους σοφοκλείους ήρωες) αλλά δεν είναι εγκληματική, ούτε εκδικητική φύση. Επιπροσθέτως, είναι εμποτισμένη με μια υπέρμετρη αδελφική αγάπη, που σε κάποια σημεία μπορεί να θεωρηθεί και σκανδαλώδης. Επιπλέον, η Αντιγόνη είναι εξοικειωμένη με την ιδέα του θανάτου, καθώς έχει χαθεί το μεγαλύτερο μέρος της οικογένειάς της. Ακόμη, η Αντιγόνη έχει φύση σκληρή και ασυμβίβαστη, που την οδηγεί τελικά στην επιτέλεση του δικαίου που η ίδια έχει στο μυαλό της, προκρίνοντας το να είναι αρεστή στους χθόνιους θεούς παρά στους ανθρώπους.<sup>172</sup>

Έτσι, παρά την ευγενική καταγωγή της, η Αντιγόνη έχει την τύχη που θα είχε οποιοσδήποτε απλός πολίτης. Με σημερινούς όρους η Αντιγόνη θεωρείται επαναστάτρια, στην πραγματικότητα όμως είναι μια απόλυτα νομοταγής πολίτης, όπως πιστή είναι και στο θεϊκό δίκαιο. Η πράξη της Αντιγόνης είναι διαφορούμενη, έχει ταυτόχρονα δίκιο κι άδικο, εμφανίζεται ταυτόχρονα ευσεβής και ασεβής. Η μετατόπιση σε ένα πλαίσιο με πολιτικές συνδηλώσεις είναι αναπόφευκτη: οι πολίτες άλλοτε έχουν δίκιο κι άλλοτε όχι, πρέπει όμως να στηρίζουν τις πολιτικές τους αποφάσεις με ισχυρό το αίσθημα της ευθύνης και αψηφώντας τον πιθανό κίνδυνο που μπορεί να διατρέξουν. Η πόλη έχει ανάγκη από πολίτες στο πρότυπο της Αντιγόνης κι όχι σ' αυτό της Ισμήνης. Το σπουδαίο είναι ότι όλη αυτή η έννοια της πολιτικής ευθύνης ενσαρκώνεται και συμβολίζεται στο πρόσωπο μιας γυναίκας, δηλαδή στα μέλη της κοινωνίας που ήταν αποκλεισμένα από την πολιτική δράση και φιλοδοξία και που, όχι τυχαία, είναι ακριβώς το στοιχείο το οποίο εξοργίζει τον Κρέοντα.

Η πολιτική της εποχής του Σοφοκλή είναι προσκολλημένη στους θεούς, των οποίων την αυθαιρεσία καταδικάζει ο Σοφοκλής,<sup>173</sup> και πρέπει να επιδιώκει την καταπολέμηση της, όλο και ανερχόμενης, διαφθοράς, μέσω της αποκατάστασης του δικαίου, ακόμη κι αν αυτό προβλέπει κάποια αντίσταση (συμβολίζεται με την

<sup>171</sup> Σοφ. Αντ. 909-914:

<sup>172</sup> Meier 1997, 233.

<sup>173</sup> Easterling-Knox 2008, 409.

Αντιγόνη), μέσω της τιμωρίας του όποιου μισαλλόδοξου και τυραννικού ηγέτη (συμβολίζεται με τον θάνατο του Αίμονα), μέσω της απόλυτης μοναξιάς προς συμμόρφωση (συμβολίζεται με τον Κρέοντα του τέλους του έργου, όποτε πληροφορείται τον θάνατο της Ευρυδίκης, που είναι το απόλυτο εξιλαστήριο θύμα).

Ο μύθος αποτελεί αποκύημα της φαντασίας του Σοφοκλή που σίγουρα έκανε τους Αθηναίους να δουν επί σκηνής κομμάτια του εαυτού τους και της πολιτικής και κοινωνικής πραγματικότητάς τους.<sup>174</sup> Ο λόγος που οι θεοί δεν βοηθούν την Αντιγόνη ώστε να παραμείνει ζωντανή όταν ο Κρέων μετανοεί είναι για να διδάξει ο ποιητής ότι οι πράξεις έχουν συνέπειες κι ότι τα θαύματα που προσδοκάει πολλές φορές ο πολίτης είναι μια υπεκφυγή.<sup>175</sup>

### 3.6. Συγκριτικός πίνακας ηρωίδων

Ελληνίδα Αντιγόνη	Δανή Αντιγόνη
Βασική μέριμνα: η ταφή του αδελφού της	Βασική μέριμνα: η μοίρα του πατέρα και η διατήρηση του μυστικού
Αντιμέτωπη με τον Κρέοντα	Αντιμέτωπη με τον εαυτό της
Νύφη της παρρησίας	Νύφη της σιωπής
Εκδηλώνει τη θλίψη της χάρη στο διάταγμα του Κρέοντα	Η θλίψη παραμένει ισοβίως κρυφή
Λυγίζει μπροστά στο θάνατο	Επιλέγει η ίδια το θάνατο
Γεννημένη με το πεπρωμένο-σιωπηλή αποδέκτης του- ανάγκη εξιλέωσης για τα λάθη των προγόνων.	Δημιουργεί μόνη της το πεπρωμένο της-αυτοσυνείδηση-αντανακλαστική υποκειμενικότητα.
Η ενοχή του πατέρα αποτελεί εξωτερικό γεγονός	Η ενοχή του πατέρα είναι εσωτερικευμένο γεγονός
Επηρεάζεται και επηρεάζει τα υπόλοιπα πρόσωπα του δράματος	Δεν επηρεάζει ούτε επηρεάζεται από τα υπόλοιπα πρόσωπα του έργου
Ο θάνατος δεν αντιμετωπίζεται σα λύτρωση	Ο θάνατος αντιμετωπίζεται σα λύτρωση
Το ότι ανθίσταται στην εξουσία δεν αρμόζει στη γυναικεία της φύση.	Το ότι κρατάει το μυστικό τη δικαιώνει και την τιμά ως γυναίκα

### 3.7. Ανακεφαλαίωση

Ο υπαρξιστής φιλόσοφος Σαίρεν Κίρκεγκωρ χρησιμοποιεί το μύθο της Αντιγόνης και μεταποιώντας τα βασικά αφηγηματικά στοιχεία, πραγματοποιεί τις

<sup>174</sup> Meier 1997, 237-239.

<sup>175</sup> Easterling-Knox 2008, 411.



πρώτες του διαπιστώσεις για τη θεωρία του υπαρξισμού. Συγκεκριμένα, θεάται την ιστορία της σοφόκλειας Αντιγόνης υπό την προοπτική ότι εκείνη γνώριζε την αιμομικτική σχέση που διατηρούσαν οι γονείς της.

Στο δοκίμιο του Κίρκεγκωρ, η μόνη που γνωρίζει το δυσβάσταχτο μυστικό της αιμομικτικής σχέσης Οιδίποδα-Ιοκάστης, είναι η Αντιγόνη. Το μυστικό αυτό η ηρωίδα το εσωτερικεύει, αντιμετωπίζει τη διαφύλαξή του ως ηθική υποχρέωση απέναντι στο νεκρό πατέρα της και το παραλληλίζει με την τιμή που η ίδια οφείλει να επιδεικνύει ές αιεί στον ίδιο, ενώ καταλήγει να μεταβιβάζει στον εαυτό της την τραγική ενοχή της πράξης των γονιών της. Η Αντιγόνη είναι μια ηρωίδα με αυτοσυνείδηση και επιλογή, υποχρεωμένη να διατηρήσει εσωτερικευμένη τη λύπη της, μια επιλογή που συνδέεται με την εν ζωή νέκρωσή της. Έτσι, η Αντιγόνη του Κίρκεγκωρ καθίσταται μια από τους «συμπαρανεκρωμένους», από τους ζωντανούς νεκρούς.

Αυτή η εικόνα της ζωής μέσα στο θάνατο, αδιαμφισβήτητη, είναι απ' τις πιο χαρακτηριστικές της σοφόκλειας *Αντιγόνης*, η οποία ενδιαφέρεται για το θλιβερό πεπρωμένο του πατέρα της στο βαθμό που αυτό επηρεάζει το τέλος της ίδιας και των αδελφών της. Η μοίρα, και όχι η αυτοσυνείδηση και η επιλογή, διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο για την ίδια και την εξέλιξη του οίκου των Λαβδακιδών εν γένει. Η σοφόκλεια Αντιγόνη, μέσω της διαταγής του Κρέοντα, βρίσκει τη δυνατότητα να εκδηλώσει τον πόνο της για το χαμό του Πολυνείκη και οδηγείται ζώσα στο θάνατο, αφήνοντας αμφίθυμα συναισθήματα για το πρόσωπό και τις πράξεις της.

Από τη σύγκριση των ηρωίδων προκύπτουν ακόμη κάποια συμπεράσματα. Στην Αντιγόνη του Κίρκεγκωρ, δε γίνεται καμιά αναφορά στον Κρέοντα. Αυτό που βλέπουμε να καταδυναστεύει τη Δανή Αντιγόνη είναι η τραγική ενοχή, η *Skyld*, η οποία εσωτερικεύεται, δημιουργώντας την αίσθηση ότι ο Κρέων αντικαθίσταται και συμβολίζεται από την πολυαναφερόμενη αυτή έννοια. Η ελληνίδα Αντιγόνη είναι επαναστάτρια και έχει παρρησία, ενώ αντίθετα η Δανή Αντιγόνη είναι σιωπηλή και μοναχική ηρωίδα. Η ελληνίδα Αντιγόνη επηρεάζεται απόλυτα από τα υπόλοιπα πρόσωπα του δράματος, σε αντίθεση με τη Δανή που δε φαίνεται να την επηρεάζει κανένας άλλος ήρωας του έργου. Στην μια περίπτωση ο θάνατος αντιμετωπίζεται σαν αδικία, ενώ στην άλλη σα λύτρωση. Τέλος, η Αντιγόνη, αντιβαίνοντας στο διάταγμα του Κρέοντα ουσιαστικά βγαίνει από τη γυναικεία της φύση και διαταράσσει με αυτόν τον τρόπο την ισορροπία της πόλης. Η Δανή Αντιγόνη όμως, διατηρεί τη μυστικότητα της γεγονός που τιμά τη γυναικεία της φύση.

Ο Κίρκεγκωρ, αφορμώμενος από το χαρακτηριστικό της εν ζωή νεκρώσεως του σοφόκλειου μύθου για την Αντιγόνη, κατασκευάζει τη «Νέα Αντιγόνη» που απηχεί τη ζωή του ίδιου καθώς και την εμμονή του για σιωπή και έμμεση διαφωνία. Δεδομένου ότι η υποκειμενικότητα και η διατήρηση της προσωπικότητας (που εξασφαλίζονται μέσω της διαφύλαξης κάποιου μυστικού) είναι θεμελιώδεις έννοιες για τη φιλοσοφία του Κίρκεγκωρ, το δοκίμιο πρέπει, επιπλέον, να αντιμετωπιστεί ως ένα δριμύ κατηγορώ του φιλοσόφου για τα κακώς κείμενα της εποχής του, όπως ακριβώς και ο Σοφοκλής στηλίτευσε πρόσωπα και χαρακτήρες, αποστασιοποιήθηκε από νόμους και αποφάσεις και τελικά διαπαιδαγώγησε μέσω της *Αντιγόνης* του, παρουσιάζοντας τον τρόπο με τον οποίο ο ατομικός, κοινωνικός ρόλος μπορεί να διαταράξει την ισορροπία της πόλεως.

Με το έργο *Είτε – Είτε* ο Κίρκεγκωρ προσφέρει στην επιστήμη της φιλοσοφίας μια ξεκάθαρη θεωρία για το πώς ο άνθρωπος μπορεί να μεταβεί σε ένα ανώτερο στάδιο ύπαρξης. Η ηρωίδα του Κίρκεγκωρ, δεν είναι έρμαιο της μοίρας αλλά κινείται στην ηθική σφαίρα, χάρη στην απόφαση της να πεθάνει παρά να κοινοποιήσει το μυστικό της. Η ουσία της τραγικότητάς της πηγάζει από την τραγική ενοχή που αναπόφευκτα της προκαλεί πόνο και θλίψη. Η Αντιγόνη συμβολίζει τη μετάβαση από το αισθητικό στάδιο της ύπαρξης στο ηθικό, κάτι που επιτυγχάνεται με τα χαρακτηριστικά της ανάληψης ευθύνης, της αντανakλαστικής υποκειμενικότητας, της μυστικότητας και του θάρρους μπροστά στο θάνατο.

## 4. «ΚΑΛΗΝΥΧΤΑ, ΤΟ ΦΩΣ ΧΑΙΡΕΤΙΣΕ ΜΟΥ»

### 4.1. *Ἐκάβη*: Προλεγόμενα

Η *Ἐκάβη* ανήκει στη χορεία των «έργων της οργής», όπως τα χαρακτηρίζει ο Lesky, μαζί με τη *Μήδεια* και τον *Ἰππόλυτο*. Διδάχθηκε τη δεκαετία 430 έως 420 - σίγουρα πριν τις *Ἰκέτιδες* και τις *Νεφέλες*-, δηλαδή κατά τη διάρκεια του Πελοποννησιακού πολέμου, που ο Ευριπίδης καταδίκασε – όπως εύκολα γίνεται καταληπτό μέσα από τα έργα του – καθώς με την οξυδέρκεια και τη διορατικότητά του, προέβλεπε την ολική καταστροφή που θα ακολουθούσε. Η τραγωδία ανήκει στο μυθολογικό τρωϊκό κύκλο.

Το ζήτημα της ενότητας του έργου *Ἐκάβη*, έχει απασχολήσει πλήθος μελετητών. Το έργο οργανώνεται σε δύο διακριτά μέρη: το πρώτο μέρος αφορά την Πολυξένη και το δεύτερο τον Πολύδωρο.<sup>176</sup> Το στοιχείο της ενότητας εκπορεύεται από την ενιαία βάση της τραγωδίας, την πλοκή και τα πρόσωπα της ιστορίας.

Ο τόπος που διαδραματίζονται τα γεγονότα είναι η θρακική χερσόνησος, όπου προσάραξαν οι Έλληνες μαζί με τις αιχμάλωτες γυναίκες της Τροίας, περιμένοντας ούριο άνεμο για να επιστρέψουν απρόσκοπτα στην πατρίδα τους. Η προλογική ρήση του ειδώλου του Πολυδώρου, θέτει τα θεμέλια της εξέλιξης της ιστορίας, εξασφαλίζοντας τη συνεκτικότητα του κειμένου. Αξίζει να σημειωθεί, πως στην εν λόγω τραγωδία, ο χορός άδει μικρά λυρικά μέρη που δε σχετίζονται άμεσα με την πλοκή και την εξέλιξη της τραγωδίας.<sup>177</sup>

### 4.2. Υπόθεση του έργου

Το έργο διαδραματίζεται στη θρακική Χερσόνησο αμέσως μετά την άλωση της Τροίας, όπου βρίσκονται αγκυροβολημένοι οι Έλληνες, μαζί με τις αιχμάλωτες Τρωαδίτισσες και περιμένουν ευνοϊκό άνεμο ώστε να επιστρέψουν στην Ελλάδα.

---

\*Για την ανάγνωση του έργου χρησιμοποιήθηκε: Μαυρόπουλος, Θ. Γ. 2007. *Ευριπίδης Ἐκάβη* (Ειδική έκδοση για το Βήμα). Αθήνα: Ζήτρος.

<sup>176</sup> Σύμφωνα με τον Willamowitz οι στίχοι 73-78 και 90-97 είναι νόθοι και πιθανότατα πρόκειται για προσθήκη κάποιου ηθοποιού σε μεταγενέστερες περιόδους, οπότε τα έργα παίζονταν σε επαναλήψεις. Επιπλέον ο Αριστοτέλης παραδίδει ένα ανέκδοτο, σύμφωνα με το οποίο ο ηθοποιός Θεόδωρος είχε μανία να εμφανίζεται πρώτος στη σκηνή και να εκφωνεί περισσότερους στίχους απ' τους υπόλοιπους. Πιθανόν, τα στοιχεία που παρουσιάζουν διαφοροποίηση να είναι δικές του προσθήκες. Bremer 1971, 232-250.

<sup>177</sup> Lesky 1981, 522-524 και Lesky 1989, 101-103 και Μαυρόπουλος 2007, 181-182.

Στον πρόλογο του έργου εμφανίζεται το είδωλό του Πολυδώρου, του μικρότερου γιου του Πριάμου. Ο Πριάμος έστειλε τον Πολύδωρο στον βασιλιά Πολυμήστορα της θρακικής Χερσονήσου για να τον προστατέψει απ' τους Έλληνες. Το είδωλο «συστήνεται» στους θεατές, εξιστορώντας το πώς βρέθηκε στην αυλή του Πολυμήστορα και αμέσως επικοινωνεί τη δολοφονία του και ζητά ταφή, καθώς το σώμα του παραδέρνεται στη θάλασσα. Η Εκάβη εμφανίζεται στη σκηνή εμφανώς ανήσυχη και φοβισμένη, μετά τη θέαση ενός δυσοίωνου ονείρου για την τύχη των παιδιών της.

Ο χορός της τραγωδίας αποτελείται από τις αιχμάλωτες γυναίκες της Τροίας. Στην πάροδο του έργου ο χορός ανακοινώνει στην Εκάβη την επιθυμία του νεκρού Αχιλλέα να θυσιαστεί η Πολυξένη στον τάφο του, καθώς και την επικείμενη άφιξη του Οδυσσέα προς απόσπαση της Πολυξένης για το σκοπό αυτό.

Το πρώτο επεισόδιο ξεκινάει με τον «κοιμό» μεταξύ Εκάβης και Πολυξένης, όπου ανακοινώνεται στη δεύτερη η απόφαση των Ελλήνων. Αμέσως καταφθάνει ο Οδυσσέας, ο οποίος είναι υπόχρεος στην Εκάβη καθώς εκείνη του έσωσε τη ζωή φυγαδεύοντάς τον, όταν, κατά τη διάρκεια του τρωικού πολέμου, έγινε αντιληπτός στη διάρκεια κατασκοπευτικής δράσης. Η Εκάβη τον παρακαλά στο όνομα αυτής της χάρης που της χρωστά, να πείσει τους Έλληνες να αναιρέσουν την απόφασή τους. Ο Οδυσσέας προβάλλοντας ευτελή επιχειρήματα δε δέχεται να βοηθήσει την Εκάβη, η οποία δε χάνει τη διαύγεια του μυαλού της παρά το μέγεθος της οδύνης της και μηχανεύεται άλλες λύσεις προς αποφυγή της θυσίας της κόρης της. Αρχικά, προσπαθεί να ωθήσει την Πολυξένη να μεταπείσει η ίδια τον Οδυσσέα. Η Πολυξένη με απόλυτη συναισθηματική ωριμότητα και γενναιότητα αρνείται να μπει σε αυτή τη διαδικασία. Η ύστατη λύση που προβάλλει η Εκάβη είναι να δοθεί εκείνη για θυσία αντί της κόρης της. Η προσπάθεια της Εκάβης, που αποτελεί ουσιαστικά έναν ρητορικό αγώνα λόγων μεταξύ αυτής και του Οδυσσέα, αποδείχθηκε ατελέσφορη. Ο Οδυσσέας αποχωρεί μαζί με την Πολυξένη και αφήνει την Εκάβη πρηνή στο χώμα και ολοκληρωτικά παραδομένη στη θλίψη της.

Το πρώτο στάσιμο δεν σχετίζεται άμεσα με την πλοκή. Οι τρωαδίτισσες θρηνούν για τους εαυτούς τους, ως μέρος της τραγωδίας του πολέμου.

Στο δεύτερο επεισόδιο, έχουμε την εμφάνιση του αγγελιαφόρου Ταλθύβιου, ο οποίος παρουσιάζει και εξυμνεί την ηρωική στάση της Πολυξένης μπροστά στον επικείμενο θάνατό της απ' την οποία προέκυψε η εκτίμηση των Ελλήνων και η εντολή προς ταφή της. Η Εκάβη, παρά τον πόνο που νιώθει, είναι υπερήφανη για το

αρχοντικό φρόνημα που επέδειξε η κόρη της και επιβεβαιώνει στον Ταλθύβιο ότι θα θάψει η ίδια την κόρη της. Στο τέλος του επεισοδίου, απευθύνεται στις γυναίκες της Τροίας και τις καλεί να νεκροστολίσουν την Πολυξένη.

Στο δεύτερο στάσιμο, ο χορός ακροβατεί μεταξύ παρόντος και παρελθόντος καταλήγοντας στην καθολικότητα του πόνου που προκαλεί ο πόλεμος.

Στο τρίτο επεισόδιο εμφανίζεται η θεράπαινα, η υπηρέτρια της Εκάβης, φέρνοντας το νεκρό σώμα του Πολυδώρου. Η προλογική ρήση του ειδώλου του Πολύδωρου καθώς και το όνειρο της Εκάβης επιβεβαιώνονται. Στη σκηνή εμφανίζεται ο Αγαμέμνωνας ο οποίος παρά τις επιφυλάξεις του τελικά συναινεί (χάρη στην επίκληση της Εκάβης στον έρωτά του για την Κασσάνδρα) να βοηθήσει την Εκάβη να εκδικηθεί τον δολοφόνο του γιου της, Πολυμήστορα.

Στο τρίτο στάσιμο ο χορός ανακαλεί στη μνήμη των θεατών τη θλιβερή ημέρα της άλωσης της Τροίας, εξιστορεί τα δεινά που ακολούθησαν και τέλος εκστομίζει κατάρες για την Ελένη, την υπαίτια του πολέμου.

Στην έξοδο, εμφανίζεται ο βασιλιάς της θρακικής χερσονήσου, Πολυμήστωρ. Ο Πολυμήστορας παρουσιάζεται από τον Ευριπίδη ως το απαύγασμα της υποκρισίας, που δήθεν λυπάται για τα δεινά της Τροίας, που δε διστάζει να διαβεβαιώσει την Εκάβη ότι ο Πολύδωρος απολαμβάνει της προστασίας του. Η Εκάβη, με υποδειγματική ψυχραιμία τον προτρέπει να απομακρύνει τη συνοδεία του, εκτός απ'τα παιδιά του, με το πρόσχημα ότι πρόκειται να του εμπιστευτεί απόρρητα στοιχεία. Έτσι, καταφέρνει η Εκάβη να τους απομονώσει στο πίσω μέρος της σκηνής όπου οι Τρωαδίτισσες θανατώνουν τα παιδιά του και τυφλώνουν τον ίδιο. Η υποκριτική στάση του Πολύδωρου συνεχίζεται, αφού επικαλείται ως αιτία της δολοφονίας του Πολύδωρου τη διάθεση εξευμενισμού των Ελλήνων για την αποτροπή μιας νέας εκστρατείας εναντίον της Τροίας. Η Εκάβη προβάλλει στον Αγαμέμνονα τον πραγματικό λόγο της δολοφονίας που δεν ήταν άλλος από τον σφετερισμό της περιουσίας του Πριάμου. Ο Αγαμέμνων στο τέλος της διαλογικής διαμάχης τίθεται υπέρ της Εκάβης και το έργο κλείνει με το αντιπολεμικό μήνυμα της καθολικότητας του πόνου που προκαλεί ο πόλεμος και οι συνέπειές του.

### 4.3. Ανάλυση του έργου

Όπως προαναφέρθηκε το έργο έχει διττή διάρθρωση: στην πρώτη θεματική ενότητα απαντά ο μύθος της θυσίας της Πολυξένης, ενώ στη δεύτερη ο μύθος της δολοφονίας του Πολυδώρου από τον Πολυμήστορα.

Το έργο ξεκινά με ένα μοτίβο που απαντά και σε άλλα έργα<sup>178</sup> με την ίδια ακολουθία πράξεων: α) (μητρική) βόλτα στην ύπαιθρο, β) αναφορά σε όνειρο, γ) λεπτομερείς περιγραφές και πληροφορίες σχετικά με αυτό, δ) επιθυμία για συμβουλή από ονειρομάντες ή πιθανή αποτρεπτική τελετουργία.<sup>179</sup>

Η θυσία της Πολυξένης, είναι ένας διαδεδομένος μύθος του Τρωϊκού μυθικού κύκλου, που εμφανίζεται στην *Ίλιου πέρσιν* και πιθανότατα και στη -μη σωζόμενη- *Πολυξένη* του Σοφοκλή. Τον μύθο και την αντίδραση του Αγαμέμνονα στη θυσία της Πολυξένης υιοθετεί αργότερα και ο Σενέκας.

Αναφορικά με το δεύτερο μέρος που αφορά τη δολοφονία του Πολυδώρου και την προδοσία και φρικτή τιμωρία του Πολυμήστορα, εικάζεται ότι πρόκειται για εύρημα του Ευριπίδη, καθώς δεν έχουν βρεθεί άλλες πηγές με την ίδια θεματολογία.

Η εμφάνιση του πνεύματος του Πολυδώρου στον πρόλογο, η εξιστόρηση της τραγωδίας που υπέστη και η αναγγελία της αξίωσης του Αχιλλέα να θυσιαστεί η Πολυξένη, αποτελούν το συνδυαστικό κρίκο των δύο θεμάτων που πραγματεύεται το έργο.

Ιδιαίτερη εντύπωση προκαλεί το ψυχικό μεγαλείο και η συναισθηματική ωριμότητα της Πολυξένης στην αναγγελία της επικείμενης θυσίας της. Η Πολυξένη θλίβεται για την πικρή μοίρα της μητέρας της κι όχι για τον εαυτό της.<sup>180</sup>

Ο Οδυσσέας δεν παρουσιάζεται στο έργο με ιδιαίτερα θετικό πρόσημο. Αν και επιβεβαιώνει την ευεργεσία που δέχθηκε από την Εκάβη, αρνείται ουσιαστικά να τη βοηθήσει χωρίς σθεναρά επιχειρήματα και αγγίζοντας τα όρια της προσβλητικότητας.<sup>181</sup> Το βασικό επιχείρημα του Οδυσσέα είναι η απόδοση τιμής κι ευγνωμοσύνης στον νεκρό Αχιλλέα που θυσιάστηκε για το καλό της Ελλάδας στον

<sup>178</sup> Ενδεικτικά αναφέρονται τα εξής: Αισχ. Χο. στ. 22-41, Περ. στ.159 -225, Σοφ. Ηλ. στ. 417-427, Ευρ. ΙΤαυρ. στ. 42-61

<sup>179</sup> Bremer 1971, 236.

<sup>180</sup> Η θυσία της Πολυξένης, αν και παραπέμπει στην -επίσης γενναία- θυσία της Ιφιγένειας, στην πραγματικότητα διαφοροποιείται ως προς την αρχική αντιμετώπιση της είδησης. Η Πολυξένη, σε αντίθεση με την Ιφιγένεια, αντιμετωπίζει εξ αρχής τη θυσία της με γενναιότητα και δεν αντιδρά σπασμωδικά όπως η Ιφιγένεια.

<sup>181</sup> Ευρ. Εκ. Στ.397, 326-331

αγώνα. Τα παραπάνω συναισθήματα ωστόσο εξαντλούνται στο πρόσωπο του Αχιλλέα. Ο Οδυσσεάς προκαλεί μια οξύμωρη εικόνα δείχνοντας τέλεια αγνωμοσύνη για την άλλοτε ευεργέτιδά του. Αξίζει, ωστόσο, να παρατηρηθεί ότι η στάση του Οδυσσεά αν και φαινομενικά θα μπορούσε να χαρακτηριστεί κυνική και ανάληγη, ουσιαστικά είναι αντιπροσωπευτική της κοινή γνώμης του στρατού των Ελλήνων.<sup>182</sup>

Η Πολυξένη λειτουργεί πυροσβεστικά όταν οξύνονται τα πνεύματα μεταξύ των δύο συνομιλητών. Η ίδια αντιλαμβάνεται και αποδέχεται πρώτη το αναπότρεπτο της κατάστασης και ξεκινά να παρηγορεί τη μητέρα της. Σ' αυτό το σημείο, η Πολυξένη στα πλαίσια της συμπόνιας και προς ενθάρρυνση της μητέρας της, αναφέρεται στην καλή τύχη του αδελφού της Πολύδωρου. Πρόκειται για μια -άκρως έντεχνη- τραγική ειρωνεία, που ταυτόχρονα λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος με το θέμα που θα απασχολήσει την τραγωδία αμέσως μετά. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Ευριπίδης καθιστά σαφές ότι δεν υπάρχει θρησκευτικός λόγος για τη θυσία της Πολυξένης.<sup>183</sup>

Όταν καταφθάνει ο Ταλθύβιος, η Εκάβη βρίσκεται σε δεινή ψυχολογική κατάσταση και σωριασμένη στο έδαφος. Η εικόνα μιας συντετριμμένης γυναίκας, πρώην βασίλισσας και γερόντισσας δεν αφήνει ασυγκίνητο τον Ταλθύβιο, άλλωστε οι αγγελιαφόροι του Ευριπίδη ποτέ δεν είναι αποστασιοποιημένοι από τα παθήματα του ήρωα αλλά μετέχουν συναισθηματικά σε αυτά, αφού είναι επιφορτισμένοι με το καθήκον να μεταφέρουν αδρομερώς τα γεγονότα.<sup>184</sup> Έτσι, ο Ταλθύβιος, περιγράφει λεπτομερώς τα όσα συνέβησαν κατά τη θυσία της Πολυξένης και τη γενναιότητα που η ίδια επέδειξε κατά τις τελευταίες της στιγμές.

Αμέσως μετά, οι γυναίκες της Τροίας καλούνται να νεκροστολίσουν την Πολυξένη και η Εκάβη αποχωρεί καταρρακωμένη από τη σκηνή. Σε αυτό το σημείο άλλη μια τραγική συγκυρία λαμβάνει χώρα: η θεράπινα μεταβαίνει στην ακτή να φέρει νερό κι εκεί έρχεται αντιμέτωπη με το άψυχο σώμα του Πολύδωρου. Η Θεράπινα επανέρχεται στη σκηνή με το σώμα του νεκρού Πολύδωρου καλυμμένο. Η αρχική σκέψη οδηγείται στην περίπτωση της Πολυξένης. Με την αποκάλυψη του νεκρού σώματος χάνεται και το τελευταίο ψήγμα ελπίδας.

Η εμφάνιση του Αγαμέμνονα κορυφώνει την τραγικότητα, καθώς απ' τη μία ο Αγαμέμνων καθυστερεί να αναγνωρίσει το νεκρό που βρίσκεται μπροστά του κι απ' την άλλη η Εκάβη καλείται να προσπέσει ικέτιδα σε έναν εχθρό. Αρχικά ο

---

<sup>182</sup> Kastely 1993, 1037-1038

<sup>183</sup> Abrahamson 1952, 122.

<sup>184</sup> Sullivan 2007, 473.



Αγαμέμνων δε δείχνει καμιά διάθεση για βοήθεια, γι' αυτό η Εκάβη επιστρατεύει τη θεά Αφροδίτη, μια που ο Αγαμέμνων έχει ως παλλακίδα του την Κασσάνδρα, άλλωστε το μοναδικό πράγμα που του ζητά η Έκάβη, είναι να μην φανερώσει στον Πολυμήστορα, ότι γνωρίζει τον θάνατο του Πολύδωρου και να δείξει ανεκτικότητα σε όσα θα ακολουθήσουν. Ο Αγαμέμνων, σε αντίθεση με τον Οδυσσέα, παρουσιάζεται με θετικά χαρακτηριστικά. Η στάση του αποδεικνύει ότι πρόκειται για άνθρωπο ανώτερης τάξης που, αν μη τι άλλο, προβάλλει λογικά επιχειρήματα όπως είναι ο φόβος μήπως κατηγορηθεί από το στρατό για μεροληψία εξαιτίας της Κασσάνδρας.

Όταν ο Πολυμήστορας ανεβαίνει στη σκηνή το δράμα κορυφώνεται. Ο ίδιος ισχυρίζεται ότι θα επισκεπτόταν την Εκάβη ενώ εκείνη δεν μπορεί να τον κοιτάξει στα μάτια. Όπως επισημαίνει ο Lesky είναι μια αριστοτεχνικά δοσμένη «ψυχογραφική λεπτομέρεια», αφού ο λόγος που δεν τον αντικρίζει είναι ότι γνωρίζει την ανόσια πράξη του, ενώ εκείνη επικαλείται τον πόνο της για την Πολυξένη, επιτρέποντας του να πραγματοποιεί μια παράσταση υποκριτικού ενδιαφέροντος για την οικογένειά της. Η Εκάβη, με απόλυτη ψυχραιμία, μετέρχεται με σύνεση το λόγο ώστε να καταφέρει τον σκοπό της που δεν είναι άλλος από την τιμωρία του δολοφόνου του γιου της.

Όταν ο Αγαμέμνων ακούει τις κραυγές πόνου του Πολυμήστορα επανέρχεται στη σκηνή και, μετά τον αγώνα λόγου που ακολουθεί, ο πρώτος συνασπίζεται με την πλευρά της Εκάβης καταδικάζοντας τον άνθρωπο που δε δίστασε να παραβιάσει το «δίκαιο της Ξενίας». Το άκουσμα της μεταμόρφωσης της Εκάβης σε σκύλα, που προεξαγγέλεται από τον Πολυμήστορα, αφήνει την τραγική ηρωίδα αδιάφορη αφού έχει ολοκληρώσει τον σκοπό της εκδίκησης.<sup>185</sup>

Ο Οδυσσέας υπερισχύει της Εκάβης, όχι γιατί επιχειρηματολόγησε καλύτερα, αλλά γιατί είναι ισχυρότερος της άλλοτε βασίλισσας, ως νικητής. Το ίδιο συμβαίνει και στην περίπτωση του Αγαμέμνονα, αλλά η λεπτότητα της τοποθέτησης και η οξυδέρκεια κατά την επιχειρηματολογία, άλλαξαν την εξέλιξη των πραγμάτων. Έτσι η Εκάβη δεν είναι εντελώς ηττημένη όπως στην περίπτωση του Οδυσσέα.<sup>186</sup>

Αναφορικά με το ρόλο του χορού, αν και αρχικά τα χορικά φαίνονται ανεξάρτητα της πλοκής, το τελευταίο στάσιμο αποδεικνύει ότι ο ρόλος του χορού δεν ήταν τυχαίος. Με τη συγκεκριμένη παρουσία χορού, καταρρίπτεται το στερεότυπο

<sup>185</sup> Lesky 1989, 101 – 115.

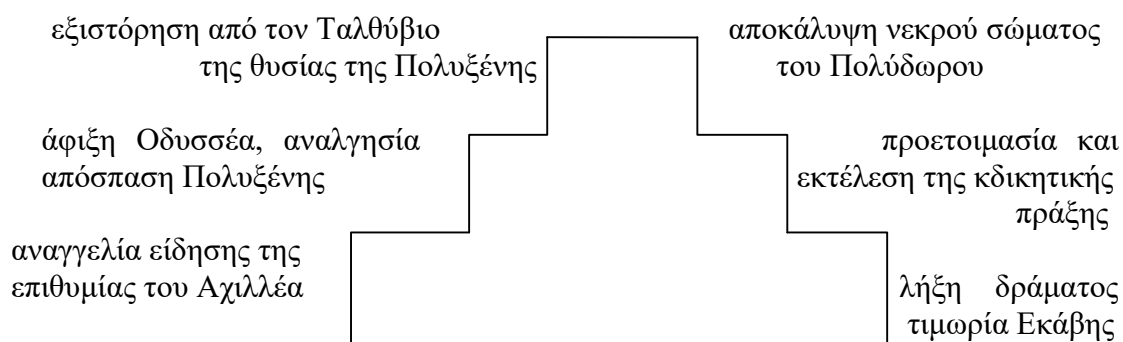
<sup>186</sup> Hamstead 2016, 37.



του «ιδανικού θεατή» και τελικά παρατηρείται κλιμάκωση και στη δική του συναισθηματική κατάσταση : αρχικά οι γυναίκες του χορού θρηνούν την πτώση της Τροίας, το επικείμενο ταξίδι τους και την προοπτική της σκλαβιάς, ενώ τελικά εκφράζουν τον προβληματισμό τους σχετικά με το ζήτημα της εκδίκησης στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό, στοιχείο που διαπέρασε εν συνεχεία τη Δυτική λογοτεχνική παράδοση.<sup>187</sup>

Από άποψη μορφής στο έργο, που όπως προαναφέρθηκε, ανήκει στην όψιμη παραγωγή του ποιητή, παρατηρείται διεύρυνση του ρόλου των ηθοποιών και άμβλυνση του ρόλου του χορού. Η ρητορική τέχνη της πειθούς διατρέχει όλο το κείμενο.<sup>188</sup>

Εν κατακλείδι, αν σχηματοποιούσαμε την εξελικτική πορεία του έργου αναφορικά με τη διπλή του θεματολογία το σχήμα θα ήταν αντίστοιχο μιας βαθμιδωτής πυραμίδας:



Ο συνεκτικός δεσμός όλων των κλιμάκων αυτής της πυραμίδας είναι η κεντρική μορφή της Εκάβης.

#### 4.4. Ψυχογραφώντας την Εκάβη

Η εικόνα της Εκάβης, δομείται μέσα από πολύ ισχυρές περιγραφές των πράξεων αλλά και των συναισθηματικών της ρωγμών. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η ψυχοσυναισθηματική της κατάσταση παρουσιάζει μία τριμερή κλιμάκωση.<sup>189</sup>

Η πρώτη φάση της Εκάβης συνίσταται, σε όλα εκείνα τα βήματα που υφίσταται ο ηττημένος ενός πολέμου. Πολύ περισσότερο, η Εκάβη, ως γυναίκα, ακολουθεί το

<sup>187</sup> Hamstead 2016, 37-38.

<sup>188</sup> Lesky 1989, 101 – 115.

<sup>189</sup> Abrahamson 1952, 121.

δρόμο της σκλαβιάς, αναγκάζεται να υπηρετήσει τους μέχρι πρότινος εχθρούς, έχοντας ήδη χάσει στον πόλεμο το μεγαλύτερο μέρος της οικογένειάς της. Σε αυτή τη φάση, η δραματικότητα της κατάστασής της κορυφώνεται όταν αναλογίζεται κανείς την άκρως αντίθετη κοινωνική θέση της Εκάβης στην ελεύθερη Τροία.

Στη δεύτερη φάση της, ο Ευριπίδης σκιαγραφεί την Εκάβη παρουσιάζοντάς την να έχει αποδεχτεί τη νέα κοινωνική της θέση και κατάσταση, μέσω της επίδρασης που έχουν σε αυτήν οι νέοι αφέντες και βασανιστές της. Σε αυτή τη φάση, η ένταση οξύνεται με το θάνατο της Πολυξένης. Όλες οι ελπίδες της Εκάβης έχουν συγκεντρωθεί στο εναπομείναν παιδί της, τον Πολύδωρο.<sup>190</sup>

Η τύχη της εξαρτάται από δύο άνδρες που παρουσιάζονται επί σκηνής με εντελώς διαφορετική οπτική. Απ' τη μία, ο Οδυσσέας, ψυχρός και αγνώμων μπροστά στη γυναίκα που άλλοτε του έσωσε τη ζωή, προφασιζόμενος το νόμο, καταφεύγει σε δημαγωγικά τεχνάσματα ακόμη και σε προσβολές.<sup>191</sup> Απ' την άλλη ο Αγαμέμνων, ανώτερος του Οδυσσέα σε στρατιωτικά συμφραζόμενα, στέκεται πιο ανθρώπινος και της δίνει μια υποτυπώδη ελευθερία κινήσεων, ως προς τη στάση που θα υιοθετήσει για τον Πολυμήστορα. Παρά τη στάση του Αγαμέμνονα, η Εκάβη βρίσκεται στα όρια της ανθρώπινης εξαθλίωσης και υποταγής που έχουν τις ρίζες τους στη θέση της γυναίκας αυτής, ως αιχμάλωτης.<sup>192</sup>

Στην τρίτη και τελευταία φάση ψυχοσυναισθηματικής κατάστασης, η Εκάβη βρίσκεται στο αποκορύφωμα της πνευματικής της αλλοτρίωσης. Η μεγάλη τομή που οδηγεί σε αυτήν την έντονη συναισθηματική αλλαγή, που με τη σειρά της οδηγεί τελικά στην αποκτήνωση, είναι η αποκάλυψη του νεκρού σώματος του Πολύδωρου. Οι στίχοι 681- 687 αποτελούν την απόλυτη έκφραση ενός νέου, αναπάντεχου πόνου, τον οποίον η Εκάβη αδυνατεί να διαχειριστεί γι' αυτό τελικά προτάσσει μια υπέρμετρη βιαιότητα. Αν δεν υπήρχε αυτό το σημείο στο έργο το τέλος θα έμοιαζε τελείως παράλογο.<sup>193</sup>

Η δραματικότητα της ηρωίδας γίνεται αντιληπτή μέσα από αντιθέσεις. Η Εκάβη δεν έχασε απλώς το σπίτι της και την πατρίδα της, αλλά από βασίλισσα μετετράπη σε σκλάβα, από πλούσια σε αθλιότητα, από πολύτεκνη μητέρα, μόνη, από παντοδύναμη, ηλικιωμένη και ανήμπορη.<sup>194</sup> Η αντίθεση αυτή τονίζεται αν ληφθεί υπόψη η επιλογή

---

<sup>190</sup> Kirkwood 1947, 62

<sup>191</sup> Ενδεικτικά: Ευρ. Εκ. στ. 322-331, στ. 386, στ. 398-399,

<sup>192</sup> Abrahamson 1952, 122-127.

<sup>193</sup> Kirkwood 1947, 62

<sup>194</sup> Abrahamson 1952, 121-122.

της γλώσσας και του μέτρου κατά το πρώτο μέρος, που είναι διαφορετικά από αυτά του δεύτερου μέρους.<sup>195</sup>

Σύμφωνα με τον Abrahamson<sup>196</sup> ο Ευριπίδης τονίζει το στοιχείο της αιχμαλωσίας και με αυτόν τον τρόπο «επιβάλλει» να σκεφτούμε ότι η ηθική τελμάτωση της Εκάβης (κι επομένως και η μοίρα της) προκύπτει από αυτήν της την κατάσταση κι όχι από τον χαρακτήρα της. Για έναν αιχμάλωτο, όλη η πλάση στρέφεται εναντίον του. Οι φίλοι παύουν να είναι φίλοι. Η στάση του Πολυμήστορα είναι αποτέλεσμα της πτώσης της Εκάβης.<sup>197</sup>

Ένα στοιχείο που δεν πρέπει να απουσιάζει από τη μελέτη του χαρακτήρα της Εκάβης είναι η σχέση της ηρώιδας με το Νόμο και την Πειθώ. Η Εκάβη στους στίχους 799-805 εξάρει τη σημασία των νόμων και της ανάγκης της υπαρχής τους ως ανώτατη εξουσία. Αμέσως μετά όμως και δεδομένων των παθημάτων της, ανακαλεί και προβάλλει την Πειθώ ως ισχυρότερη αρχή γι' αυτούς που κατέχουν την εξουσία<sup>198</sup>:

*Ευρ. Εκ. 816 Πειθὼ δὲ τὴν τύραννον ἀνθρώποις μόνην*

Η Εκάβη στα πλαίσια της πειθούς που επιχειρεί προς τον Αγαμέμνονα χρησιμοποιεί την ιδιότητα της κόρης της, Κασσάνδρας, ως παλλακίδας του. Αυτή η προσπάθεια ξενίζει τον σύγχρονο αναγνώστη όπως πιθανότατα ξένιζε και τον αρχαίο θεατή. Ο Ευριπίδης επιλέγει αυτόν τον γραφικό τρόπο για να δείξει πώς η δύναμη της πειθούς μπορεί να επισκιάσει τη δύναμη του νόμου. Έτσι η Εκάβη μοιάζει να έχει διπλή προσωπικότητα: απ' τη μια εξυμνεί το νόμο, απ' την άλλη μετέρχεται την Πειθώ και πολύ περισσότερο, στο τέλος του έργου καταπατά το Νόμο αδιαφορώντας γι' αυτόν.

Ο Αγαμέμνονας με την απόφασή του να μη λάβει ενεργό ρόλο στην εκδίκηση της Εκάβης, γίνεται ουσιαστικά ο ηθικός αυτουργός της ηθικής της κατάπτωσης. Αν ο Αγαμέμνων δεχόταν να αναλάβει ο ίδιος την τιμωρία του Πολυμήστορα, του καταπατητή της Ξενίας, η πράξη της Εκάβης δε θα πραγματοποιείτο.<sup>199</sup>

Ο στίχος 1274 είναι απόλυτα ενδεικτικός της απώλειας της λογικής και της ηθικής ακεραιότητας της Εκάβης:

---

<sup>195</sup> Hamstead 2016, 38

<sup>196</sup> Abrahamson 1952, 129.

<sup>197</sup> Abrahamson 1952, 128-129.

<sup>198</sup> Kirkwood 1947, 65.

<sup>199</sup> Kirkwood 1947, 67-68.

*Ευρ. Εκ. 1274* οὐδὲν μέλει μοι σοῦ γέ μοι δόντος δίκην.

Η στρεβλή άποψη του Οδυσσέα για την έννοια του Νόμου, και η αδιαφορία του Αγαμέμνονα για το Νόμο κάνουν την *Εκάβη* να αποπροσανατολιστεί από τη δική της πίστη για την έννοια αυτή. Η τραγικότητα της τραγωδίας συνίσταται σε αυτήν ακριβώς την απώλεια του εαυτού, την ολοκληρωτική ηθική καταστροφή της ηρωίδας.<sup>200</sup>

#### 4.5. Ψυχογραφώντας τον Ευριπίδη

Το σύνολο των δημιουργημάτων του πολιτισμού φέρουν το στίγμα του δημιουργού τους και της εποχής του. Κάποιος ο οποίος θα επιχειρούσε να κατανοήσει, αξιολογήσει κι ερμηνεύσει την *Εκάβη*, παραβλέποντας τα ειδοποιά χαρακτηριστικά που προαναφέρθηκαν, θα οδηγείτο κατά πάσα πιθανότητα σε αδιάφορα, αν όχι λάθος, συμπεράσματα.

Με την παρούσα σύντομη αναφορά, δεν επιχειρείται η απάντηση του ερωτήματος «ποιος ήταν ο Ευριπίδης;», αλλά «ποιος ήταν ο Ευριπίδης όταν συνέγραφε το έργο;» «Τι σκεφτόταν; Τι φοβόταν, Τι προσδοκούσε και προς ποια κατεύθυνση ήθελε να παιδαγωγήσει τους πολίτες; Το καταφέρνει με αυτό το έργο;».

Ο Ευριπίδης υπήρξε ιδιαίτερα πολυπράγμων<sup>201</sup>, με αληθινή αγάπη για την Αθήνα<sup>202</sup>, γνώστης (αν και όχι πάντοτε υποστηρικτής) της σοφιστικής τέχνης και των εκπροσώπων της, μοναχικός και πολλές φορές δύστροπος, απογοητευμένος απ'την πολιτική ζωή του τόπου του, όχι ιδιαίτερα αγαπητός στους σύγχρονούς του, λόγω του νεωτεριστικού του πνεύματος και πληγωμένος αυτοεξόριστος.<sup>203</sup>

Το εκτόπισμα μιας τέτοιας καλλιτεχνικής οντότητας διαπερνά τα έργα, γι' αυτό και πρέπει να αναγιγνώσκονται ολιστικά.

Η *Εκάβη* αναδεικνύει ξεκάθαρα την πολιτική στάση του Ευριπίδη. Ο χαρακτήρας εξελίσσεται με βάση τη χρήση της ρητορικής και της υπερβολικής βίας<sup>204</sup>, τα μέσα δηλαδή που χρησιμοποιούνται στη λήψη αποφάσεων για το μέλλον

<sup>200</sup> Kirkwood 1947, 67-68.

<sup>201</sup> Γι' αυτό και στους *Βατράχους* του ο Αριστοφάνης τον χαρακτηρίζει ως «βιβλίων άπηθών» Αριστοφ. *Βατρ.* στ.943

<sup>202</sup> Ενδεικτικά αναφέρεται το τρίτο στάσιμο της *Μήδειας* στο οποίο εξυμνείται η Αθήνα.

<sup>203</sup> Lesky 1989, 9-18 και Nesselrath 2005, 231-233.

<sup>204</sup> Hamstead 2016, 37.

της Αθήνας της εποχής του Ευριπίδη. Δεν είναι τυχαίο το ότι η *Εκάβη*, δεν έτυχε ιδιαίτερης αναγνώρισης και θαυμασμού από τους σύγχρονούς της. Το έργο, μεταξύ όσων προαναφέρθηκαν, πραγματεύεται και το ζήτημα της προδοσίας απ' τους φίλους.<sup>205</sup> Ο αρχαίος θεατής παρακολουθώντας το έργο έβλεπε τη στηλίτευση των κακώς κειμένων και ακούγοντας την παιδαγωγική –πλην εκκωφαντική- φωνή του ποιητή, ανέπτυξε μηχανισμούς άρνησης στην τέχνη του Ευριπίδη.

Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη<sup>206</sup> οι ποιητές εφευρίσκουν τον κορμό της ιστορίας τους και εν συνεχεία τις ενδύουν με έναν ήδη γνωστό μυθολογικό μανδύα. Πολύ περισσότερο, όπως σημειώνουν οι Easterling-Knox<sup>207</sup>, ο Ευριπίδης, μετέρχεται τους καθιερωμένους μύθους θέτοντας το ερώτημα: « Πως θα λειτουργούσαν αυτοί οι ήρωες αν ήταν σύγχρονοι;».

Η σύλληψη της Εκάβης είναι μία πικρή και βαθιά αντανάκλαση της Ευριπίδειας εποχής, είναι μία αντανάκλαση των δεινών του Πελοποννησιακού πολέμου. Ο Ευριπίδης γράφει γνωρίζοντας τα γεγονότα της Κέρκυρας από τον Θουκυδίδη και φοβάται την απανθρωποποίηση και αποθητικοποίηση που δύναται να φέρει ο πόλεμος σε ατομικό και σε συλλογικό επίπεδο. Για να μπορέσει να διδάξει και να παραινέσει ο Ευριπίδης τους σύγχρονούς του, δεν θα μπορούσε να βρει ιδανικότερο μυθολογικό πρόσωπο από αυτό της Εκάβης, καθώς δεν υπάρχει πιο δυνατή ιστορία ριζικής αλλαγής της τύχης ενός ανθρώπου, εξαιτίας των δεινών του πολέμου.<sup>208</sup> Ο Ευριπίδης, γνωρίζοντας πολύ καλά τη λειτουργία της ανθρώπινης ψυχосύνθεσης, γνώριζε ότι τα εγγενή χαρακτηριστικά του ανθρώπου υπόκεινται σε αλλαγές όταν αυτός βιώσει έντονες περιστάσεις. Ο Rohlenz αναφέρει χαρακτηριστικά για την Εκάβη: « μετέτρεψε το γάλα της ευγενικής της καταγωγής, σε χολή δράκου».<sup>209</sup>

Η δεσπόζουσα θέση της ρητορικής στο κείμενο είναι σκόπιμη. Η Εκάβη, είναι επιδέξια χρήστης της ρητορικής, αδυνατεί όμως να μετακινήσει συναισθηματικά τους έχοντες εξουσία. Ο κόσμος του Ευριπίδη είναι ένας κόσμος μεροληψίας, όπου η Πειθώ δε δύναται να επηρεάσει την εξουσία. Η αντίθεση μεταξύ πειθούς και βίας είναι έκδηλη και οξεία.<sup>210</sup> Αυτό που ουσιαστικά προβάλλει ο Ευριπίδης με το έργο *Εκάβη* είναι ότι η παραμέληση της πειθούς είναι υπαίτια για την αποτελμάτωση της

<sup>205</sup> Abrahamson 1952, 120

<sup>206</sup> Αριστ. *Ποιητ.* 1455b : «δεῖ καὶ αὐτὸν ποιῶντα ἐκτίθεσθαι καθόλου, εἴθ' οὕτως ἐπεισοδιοῦν καὶ παρατείνειν. λέγω δὲ οὕτως ἂν θεωρεῖσθαι τὸ καθόλου».

<sup>207</sup> Easterling-Knox 2008, 439.

<sup>208</sup> Abrahamson 1952, 121

<sup>209</sup> Conacher 1961, 10.

<sup>210</sup> Kastely 1993, 1036-1037

κοινωνίας. Αυτή η διαπίστωση δε συνεπάγεται ότι η Πειθώ είναι παντοδύναμη, αλλά ότι η τάξη του ευριπίδειου κόσμου αποτελείται από δύο αντιμαχόμενες πλευρές, τη βία και την πειθώ. Η ηθική κατάπτωση της κοινωνίας επαφίεται ακριβώς στην άνιση κατανομή της εξουσίας και στο δίπολο που περιγράφεται παραπάνω. Όλο το έργο αποτελεί μια έκκληση για δικαιοσύνη. Αυτό που επιχειρεί ο Ευριπίδης μέσω της ηρωίδας του είναι να προτείνει μια νέα οπτική των πραγμάτων, στην οποία η βαρβαρότητα θα μπορεί να κατασταλεί μέσω της ρητορικής.<sup>211</sup>

Η προσωπικότητα της Εκάβης και η πτώση της Τροίας λειτουργούν ως ένα γενικό σύμβολο της ολέθριας δύναμης του πολέμου.<sup>212</sup> Η αιχμηρή γλώσσα του ποιητή, οι σκληρές εικόνες θρήνου και εκδίκησης και απουσία κάθαρσης κατέστησαν τον ποιητή δυσάρεστο. Δεν είναι τυχαίο που ο ίδιος τοποθετεί σε έναν κόσμο εξαθλίωσης, υποκρισίας και αναλγησίας, δύο μορφές άσχετες με την πλοκή ως εκπροσώπους της ελπίδας<sup>213</sup> : απ' τη μία η Πολυξένη που αποτελεί ένα κράμα ανθρώπινου μεγαλείου, αξιοπρέπειας κι ευπρέπειας κι απ' την άλλη ο Ταλθύβιος, ένας ηλικιωμένος άνθρωπος που κάμπτεται στην εικόνα μιας οδυρόμενης μητέρας. Με την εισαγωγή αυτών των χαρακτήρων ο Ευριπίδης επιχειρεί να αντιτάξει στη βία, μια στάση εγκαρτέρησης και αξιοπρέπειας και να την προβάλλει ως πρότυπο συμπεριφοράς και βιωτής.

Η θλίψη μιας μητέρας για το θάνατο του παιδιού της, η φρίκη του πολέμου και η δίψα για εκδίκηση απαντούν σε όλες τις κοινωνίες από κτίσεως κόσμου. Το δράμα της Εκάβης έχει διαχρονική ισχύ γι' αυτό και υιοθετήθηκε από πολύ μεταγενέστερους συγγραφείς.

#### **4.6 Ο Σαίξπηρ και η γραφή του**

Ο Ουίλιαμ Σαίξπηρ έζησε από το 1564 έως το 1616. Εκτός από συγγραφέας θεατρικών έργων ήταν και ηθοποιός των παραστάσεων του. Η πρώτη έκδοση folio των έργων του πραγματοποιήθηκε το 1613.

Ο Σαίξπηρ, αν και βαθύς γνώστης της κλασικής παράδοσης, εγκαινιάζει μία νέα εποχή για την αγγλική λογοτεχνία, γιατί απελευθερώνεται από τα κλασικά πρότυπα και πραγματεύεται θέματα που αφορούν την ανθρώπινη ύπαρξη, όπως είναι ο έρωτας,

---

<sup>211</sup> Kastely 1993, 1046-1047

<sup>212</sup> Easterling-Knox 2008, 443.

<sup>213</sup> Abrahamson 1952, 128.

οι σχέσεις εξουσίας, η αξία της γνώσης, η διάδραση μεταξύ ατόμου και κοινωνικού γίνεσθαι. Ο χειρισμός της γλώσσας, η κατασκευή ιδιαίτερων χαρακτήρων, έξυπνοι διάλογοι και γλαφυρές εικόνες είναι μόνο κάποια από τα στοιχεία που προσδίδουν στην πένα του Σαίξπηρ τη μοναδικότητά της.

Η όψιμη περίοδος της δραματοουργίας του (1609-1613), σηματοδοτείται από την εκτέλεση του κόμη του Έσσεξ το 1601, οπότε ο Σαίξπηρ κατακλύζεται από συναισθήματα πίκρας και απογοήτευσης. Τα κυρίαρχα θέματα την περίοδο αυτή είναι ο αναχωρητισμός, η μαγεία και οι περιπέτειες.<sup>214</sup>

Η τραγωδία του Σαίξπηρ δεν είναι αντίστοιχη των αρχαίων τραγωδιών, δεν υπάρχει η έννοια της μοίρας που καθοδηγεί τη ζωή των ηρώων. Οι ήρωες δε χαρακτηρίζονται από την ηθική τους στάση απέναντι στους αθάνατους θεούς αλλά οι ίδιοι εμπλέκονται στην ιστορία, είναι συνδημιουργοί της και εν τέλει θύματά της.<sup>215</sup>

Κάποια στοιχεία πρέπει ακόμη να σημειωθούν. Την περίοδο του Μεσαίωνα, η πιο σαφής ένδειξη πλούτου ήταν η κατοχή χρυσών νομισμάτων, η κατοχή γης, ζώων κτλ. Για τον Σαίξπηρ, η απόλυτη εικόνα εξουσίας είναι το στέμμα γι' αυτό και η πλειοψηφία των έργων έχουν ως αφετηρία τον αγώνα για την ενθρόνιση ενός νέου βασιλιά.<sup>216</sup>

Ο Σαίξπηρ διακρίνεται για την ψυχολογική του οξυδέρκεια και δημιουργεί απαλλαγμένος από τις αντικρουόμενες δυνάμεις της εποχής του: τον φόβο του Μεσαίωνα και τις ουτοπικές ιδέες της αναγέννησης.<sup>217</sup> Οι βασιλιάδες μεριμνούν μόνο για τη διατήρηση της εξουσίας τους κι ο κόσμος είναι για τον ποιητή ένα θέαμα φρικτό, ένας κόσμος κατάρρευσης των ηθικών αξιών.<sup>218</sup> Για τον ποιητή, η ανθρώπινη ύπαρξη χαρακτηρίζεται από ένα θεμελιώδες αντιθετικό δίπολο: τάξη της πράξης – ηθική τάξη.<sup>219</sup>

Τέλος, άλλο ένα μεγαλειώδες χαρακτηριστικό της γραφής του Σαίξπηρ που αξίζει να σημειωθεί είναι το στοιχείο της ισότητας ετερόκλητων μονάδων. Όλοι οι

---

<sup>214</sup> Λεξικό νεοελληνικής λογοτεχνίας 2013, 1993-1994.

<sup>215</sup> Kott 1970, 31.

<sup>216</sup> Kott 1970, 18-20.

<sup>217</sup> Η αναγεννησιακή ουτοπία απαντά μόνο στις κωμωδίες του Σαίξπηρ.

\*Για την ανάγνωση του έργου χρησιμοποιήθηκε: Ρώτας, Β. 1997. *Ουίλλιαμ Σαίξπηρ Άμλετ*. Αθήνα: Επικαιρότητα

<sup>218</sup> Kott 1970, 57-60.

<sup>219</sup> Kott 1970, 29.



χαρακτήρες εξετάζουν το δράμα από την ίδια σκοπιά<sup>220</sup> και αποτελούν πόνια μιας ανώτερης εξουσίας.<sup>221</sup>

#### 4.7. Άμλετ\*: Περίληψη του έργου

Η πρώτη πράξη αποτελείται από πέντε σκηνές, στις οποίες τίθενται τα θεμέλια της πλοκής. Ο Άμλετ, λυπημένος για την απώλεια του πατέρα του και δυσαρεστημένος από την άνοδο του θείου του, Κλαυδίου, στο θρόνο του πατέρα του καθώς και του επικείμενου βεβιασμένου γάμου του τελευταίου με τη μητέρα του Άμλετ, Γερτρούδη, συνοδεύει ένα βράδυ τους φύλακες του κάστρου Ελσινόρ καθώς και τον επιστήθιο φίλο του Οράτιο, για να δει ιδιοίς όμμασι το θέαμα που οι φύλακες ισχυρίζονται ότι βλέπουν επί τρεις συναπτές νύχτες. Ο Άμλετ αντικρίζει το πνεύμα του νεκρού πατέρα του, συνομιλεί μαζί του και αποκαλύπτεται πως δηλητηριάστηκε από τον Κλαύδιο με σκοπό το σφετερισμό της εξουσίας. Ο νεκρός βασιλιάς Άμλετ καλεί το γιο του να λάβει εκδίκηση.

Στις δύο σκηνές δεύτερης πράξης υπάρχει μια διάχυτη ανησυχία για την ψυχική κατάσταση του Άμλετ. Ο πρίγκιπας μηχανεύεται τρόπους για να μπορέσει να ξεσκεπάσει τον Κλαύδιο. Ο Πολώνιος, φύλακας του παλατιού, παρουσιάζεται στη Γερτρούδη και τον Κλαύδιο και αποδίδει την αλλόκοτη συμπεριφορά του Άμλετ στον έρωτά του για την κόρη του Οφηλία, σενάριο που αντιμετωπίζεται ως πιθανό από το δύο βασιλιάδες. Ο Άμλετ φθάνει στη σκηνή λανθάνοντας της προσοχής των ήδη εκεί ευρισκομένων, τη στιγμή που ο Πολώνιος υπόσχεται ότι θα αποσπάσει την ομολογία του ίδιου του Άμλετ σχετικά με τον έρωτά του για την Οφηλία και καλεί τον Κλαύδιο να κρυφτεί ώστε να το ακούσει. Εν συνεχεία, εμφανίζονται ο Ρόζενκραντς και ο Γύλδενστερν, που αν και φίλοι του και συμφοιτητές του Άμλετ ήρθαν ως προσκεκλημένοι του Κλαυδίου για να κατασκοπεύσουν το λόγο της αλλαγής της συμπεριφοράς του Άμλετ. Συναντούν τον Άμλετ με το πρόσχημα ότι εντόπισαν έναν θίασο που άρεσε πολύ στον τελευταίο. Σε αυτό το σημείο, ο Άμλετ συλλαμβάνει την ιδέα να ανεβάσει μια παράσταση στην οποία θα παρεμβάλει σκηνές του φόνου του πατέρα του, κατά τη διάρκεια των οποίων ο ίδιος θα βολιδοσκοπεί τις αντιδράσεις

---

<sup>220</sup> Για παράδειγμα στον Άμλετ, οι νεκροθάφτες μιλούν με το γιο ενός βασιλιά και σχολιάζουν υπό το ίδιο πρίσμα.

<sup>221</sup> Kott 1970, 45.



του Κλαύδιου ώστε να βεβαιωθεί για την εγκυρότητα των λεγομένων του φαντάσματος.

Στις τέσσερις σκηνές της τρίτης πράξης λαμβάνουν χώρα τα εξής : Αρχικά οι φίλοι του Άμλετ αναγγέλλουν στον Κλαύδιο ότι δεν μπορούν να εντοπίσουν την αιτία της τρέλας του Άμλετ την ίδια στιγμή που ο Άμλετ εκφωνεί τον περίφημο μονόλογο των ζητημάτων της ύπαρξης. Ακολουθεί μια συζήτηση μεταξύ Οφηλίας και – υποψιασμένου για ύπαρξη δόλου- Άμλετ, όπου ο πρίγκιπας ζητάει από την Οφηλία να πάει σε μοναστήρι. Ο Κλαύδιος αντιλαμβάνεται ότι η συμπεριφορά του Άμλετ είναι επιτηδευμένη και αποφασίζει ως μόνη λύση την απομάκρυνσή του από το κάστρο. Η παράσταση ανεβαίνει και καθώς βρίσκεται εν εξελίξει ο ένας από τους χαρακτήρες χύνει δηλητήριο στο αυτί του βασιλιά. Ο Άμλετ και ο Οράτιος παρατηρούν την αντίδραση του Κλαυδίου, ο οποίος απομακρύνεται τρέχοντας απ' το δωμάτιο, επιβεβαιώνοντας έτσι την ενοχή του. Στην τρίτη σκηνή ο Άμλετ έχει τη δυνατότητα να σκοτώσει τον Κλαύδιο ο οποίος είναι προσηλωμένος στην προσευχή του, το αναβάλλει όμως. Στην τελευταία σκηνή αυτής της πράξης, βρισκόμαστε στο δωμάτιο της Γερτρούδης όπου ο Άμλετ συνομιλεί με τη μητέρα του και ο Πολώνιος κρύβεται για να ακούσει τι λένε. Όταν ένας θόρυβος ακούγεται ο Άμλετ τείνει κατευθείαν το ξίφος του νομίζοντας πως είναι ο Κλαύδιος και ο Πολώνιος πέφτει νεκρός. Το πνεύμα του βασιλιά Άμλετ επανεμφανίζεται και καλεί τον πρίγκιπα να εξαιρέσει τη μητέρα του απ' την εκδίκηση, δεν είναι όμως ορατό από τη Γερτρούδη κι έτσι εκείνη πείθεται ολοκληρωτικά για την παραφροσύνη του γιου της.

Η τέταρτη πράξη αποτελείται από επτά σκηνές. Αρχικά η Γερτρούδη επικοινωνεί στον Κλαύδιο τα σχετικά με το θάνατο του Πολώνιου και αποφασίζεται η οριστική απομάκρυνση του Άμλετ από τη Δανία. Ο Κλαύδιος δίνει εντολή στον Άμλετ να μεταβεί στην Αγγλία και στους κατασκόπους που έστειλε μαζί του έδωσε ένα γράμμα που προοριζόταν για το βασιλιά της Αγγλίας με την εντολή να θανατωθεί ο Άμλετ με την άφιξή του στη χώρα. Κεντρική θέση στη σκηνή που ακολουθεί κατέχει ο λόγος του Άμλετ σχετικά με το ότι δεν έχει καταφέρει να εκδικηθεί ακόμη για τον θάνατο του πατέρα του. Στην συνέχεια βλέπουμε την Οφηλία που βρίσκεται σε παροξυσμό λόγω της απώλειας του πατέρα της. Ο Άμλετ, στο δρόμο για την Αγγλία, πέφτει θύμα πειρατικής επίθεσης και βρίσκεται σε δανικά εδάφη. Στέλνει γράμμα στον Οράτιο και του ζητά να τον βοηθήσει να επιστρέψει. Στην τελευταία σκηνή της πράξης αυτής ο Κλαύδιος αποκαλύπτει στο Λαέρτη ότι ο Άμλετ είναι ο δολοφόνος του πατέρα του και – καθώς έχει ενημερωθεί με γράμμα ότι βρίσκεται στη Δανία- τον ωθεί σε

ξιφομαχία μαζί του. Το ξίφος του Λαέρτη θα είναι εμποτισμένο με δηλητήριο ενώ ο Κλαύδιος ετοιμάζει ακόμη κι ένα ακόμη κύπελλο με δηλητήριο. Η πράξη τελειώνει με την ανακοίνωση της Γερτρούδη ότι η Οφηλία πνίγηκε στο ποτάμι.

Στην τελευταία πράξη του έργου που αποτελείται από δύο σκηνές βλέπουμε τον Άμλετ να επανέρχεται στη σκηνή και συνομιλεί με τους τυμβωρύχους οι οποίοι σκάβουν το κρανίο του Γιόρικ, ενός αγαπητού στον Άμλετ γελωτοπιού του παλατιού. Ακολουθεί πομπή και ο Άμλετ συνειδητοποιεί το θάνατο της Οφηλίας. Λαέρτης και Άμλετ έρχονται σε ρίξη πάνω από το νεκρό σώμα της Οφηλίας, όπου σε λίγο θα διεξαχθεί η ξιφομαχία τους. Ο πρίγκιπας Άμλετ, έχοντας διαβάσει το γράμμα του Κλαυδίου, το αντιστρέφει και ζητά να θανατωθούν όποιοι τον πρόδωσαν. Ο Άμλετ δέχεται την έναρξη της ξιφομαχίας παρά το ότι γνωρίζει ότι ο ίδιος είναι ο τελικός στόχος. Κατά τη διάρκεια της ξιφομαχίας, ο Κλαύδιος δίνει στον Άμλετ το κύπελλο με το δηλητήριο τάχα για να τον ενδυναμώσει. Ο Άμλετ καταφέρνει να το αποφύγει, κάτι που δεν έκανε η ανυποψίαστη Γερτρούδη, η οποία πίνοντας το κρασί πέφτει παραχρήμα νεκρή. Λαέρτης και Άμλετ έχουν χτυπηθεί στη ξιφομαχία με αποτέλεσμα να ζουν τις τελευταίες του στιγμές. Ο Λαέρτης αποκαλύπτει την πλεκτάνη του Κλαυδίου. Ο Άμλετ σκοτώνει τον Κλαύδιο και ζητά από τους Δανούς να κοινοποιήσουν τα όσα αποκάλυψε το πνεύμα του βασιλιά Άμλετ σχετικά με τον Κλαύδιο αλλά και τα όσα εκτυλίχθηκαν μπροστά τους.

#### **4.8. Ιστορικό πλαίσιο του έργου.**

Το έργο παραστάθηκε για πρώτη φορά τα έτη 1600-1603 στο Λονδίνο. Την περίοδο αυτή, η Ευρώπη ταλανίζεται από εμφυλίους και διακρατικούς πολέμους, από θρησκευτικές διαμάχες μεταξύ καθολικών και προτεσταντών αλλά και από πολιτικές διώξεις. Την ίδια περίοδο, ο λαός της Αγγλίας βρισκόταν εν αναμονή του θανάτου της γηραιάς βασίλισσας Ελισάβετ, με την τελευταία να μην έχει ορίσει διάδοχο. Η άγνοια για τις προθέσεις της βασίλισσας απασχολούσε τους πολίτες της Αγγλίας, οι οποίοι χωρίστηκαν σε παρατάξεις υποστήριξης διαφορετικών διαδόχων.

Ο Σαίξπηρ ανήκε στην αυλή του Σαουθάμπτον και του κόμη του Έσσεξ οι οποίοι υποστήριζαν για τη διαδοχή τον Ιάκωβο, τον γιο της Μαρίας Στιούαρτ και διώχθηκαν από την Ελισάβετ γι' αυτό και ο Σαίξπηρ αναγκάστηκε να περιοδεύει στην επαρχία.<sup>222</sup>

Με το θάνατο της Ελισάβετ το 1603, στο θρόνο ανέρχεται ο Ιάκωβος δίνοντας στον Σαίξπηρ, όχι απλώς το δικαίωμα της επιστροφής, αλλά πολύ περισσότερο τον τίτλο του King' s Man. Ο Ιάκωβος κατέλαβε τη θέση της γυναίκας που λίγα χρόνια πριν, είχε δώσει εντολή να εκτελεστεί η μητέρα του.

Ο Χένρι λόρδος Ντάρνλεϊ, πατέρας του Ιακώβου, δολοφονήθηκε το 1566 από τον κόμη Μπόθβελ, ο οποίος τρεις μήνες αργότερα παντρεύτηκε τη Μαρία Στιούαρτ και ανήλθε στο θρόνο. Για την κοινή γνώμη της Αγγλίας, η Μαρία ήταν συνένοχη.

Γίνεται έτσι κατανοητό, ότι ο βασικός κορμός της πλοκής του *Άμλετ* δεν αποτελεί προϊόν της φαντασίας του Σαίξπηρ αλλά αφορμάται από μια ηχηρή, πολιτική κατάσταση της εποχής του ποιητή.

Ο Σαίξπηρ αφήνει σκόπιμα ασαφές το αν η Γερτρούδη είναι αναμειγμένη στο φόνο του βασιλιά Άμλετ, ακριβώς για να εξισορροπήσει την κοινή γνώμη της Αγγλίας με την παρουσία του στο παλάτι.<sup>223</sup>

#### 4.9. Σύντομη θεώρηση του *Άμλετ* : χαρακτηρισμός λοιπών προσώπων

Στο πρόσωπο της Οφηλίας συγκεντρώνεται η αθωότητα και η παιδικότητα, η εξωτερική ομορφιά αλλά και η ομορφιά της ψυχής. Σύντομα όμως, η συμπεριφορά της Οφηλίας μεταβάλλεται, όταν συμμαχεί με τον πατέρα της -και κατ'έπείταση και το βασιλικό ζεύγος. Έτσι, η Οφηλία μετατρέπεται σε ένα ακόμη θύμα της βίας που ασκεί ο κόσμος και χάνεται μέσα στον βαθύ της πόνο, ένα συναίσθημα που είναι γνωστό και στον 'Άμλετ.<sup>224</sup>

Ο Κλαύδιος αποτελεί έναν στυγνό εκφραστή του δόγματος της εποχής του, σύμφωνα με το οποίο ο καθένας μπορεί να χρησιμοποιήσει ακόμη και ανήθικα μέσα προκειμένου να εκπληρώσει το στόχο του.<sup>225</sup>

Ο περιεκτικός χαρακτηρισμός που αποδίδει ο Πολυλάς στη Γερτρούδη είναι η λέξη «αναίσθητη». Στη σκηνή της κρεβατοκάμαρας, δίνεται στους θεατές η αίσθηση

<sup>222</sup> Σαφείς υπαινιγμοί για το εν λόγω βίωμα του Σαίξπηρ υπάρχουν στο άνοιγμα της δεύτερης σκηνής με την έλευση των ηθοποιών.

<sup>223</sup> Schmitt 1985, 27-30

<sup>224</sup> Πολυλάς 1889, ιη'.

<sup>225</sup> Πολυλάς 1889, κθ'.

ότι η Γερτρούδη σκέφτεται για πρώτη φορά ότι ο Βασιλιάς Άμλετ μπορεί να είναι θύμα δολοφονίας του ίδιου του αδελφού.<sup>226</sup>

Ο Οράτιος αν και σκιαγραφείται θετικά, είναι ηθικά κατώτερος του Άμλετ, γιατί προσλαμβάνει την ανθρώπινη ύπαρξη μόνο μέσα από την πραγματοποίηση του καθήκοντος. Δεν υπεισέρχεται σε βαθύτερες πλην ανώτερες σκέψεις, αλλά καταφέρνει να διαφοροποιηθεί από τους δουλοπρεπείς δορυφόρους του Κλαυδίου.<sup>227</sup>

Ο Λαέρτης είναι ένας ευγενής, ο οποίος αν και καταφέρνει να κερδίσει τη συμπάθεια του Άμλετ, είναι στην πραγματικότητα ο ακριβώς αντίθετος χαρακτήρας, καθώς αποτελεί την ενσάρκωση εκδίκησης άνευ δισταγμού.<sup>228</sup>

Το «θέατρο μέσα στο θέατρο»<sup>229</sup>, παρωδεί τα παρεκκλίνοντα ήθη της Αυλής, την απιστία και την αναισθησία της Γερτρούδης και κορυφώνεται όταν αναπαρίσταται η σκηνή του φόνου.<sup>230</sup> Ο Άμλετ χρησιμοποιεί παιδαγωγικά το θέατρο και προσπαθεί να κατανοήσει τον κόσμο μέσω αυτού.<sup>231</sup>

Τα υπόλοιπα πρόσωπα του δράματος βαδίζουν στο πνεύμα της εποχής τους, κυριευμένα από την βιοτική απόλαυση. Ακόμη κι αν δεν είναι κακοί στη βάση τους, είναι όμως διεφθαρμένοι γιατί άλλοτε εν γνώσει κι άλλοτε εν αγνοία τους, γίνονται συνένοχοι στην επικράτηση του κακού.<sup>232</sup>

Το δράμα ιδωμένο στο σύνολό του θα λέγαμε ότι προασπίζεται την ιδέα της ανόρθωσης του ηθικού νόμου η οποία αποτυπώνεται από την αρχή, με την εμφάνιση του πνεύματος του νεκρού Άμλετ που αποκαθιστά την αλήθεια που κρύβεται πίσω απ'το θάνατό του, μέχρι τη σκηνή της ξιφομαχίας, οπότε και μια αόρατη δύναμη κατευθύνει τα έργα των ανθρώπων προς τη λύση του δράματος.<sup>233</sup>

#### 4.10. Η φιγούρα του Άμλετ

Ο Άμλετ, δεν είναι ένας άλλος Ορέστης, που προσδοκώντας τη δικαίωση του πατέρα του αποφασίζει να σκοτώσει το δολοφόνο του αλλά και τη μητέρα του. Ο

---

<sup>226</sup> Πολυλάς 1889, κε' -κς'.

<sup>227</sup> Πολυλάς 1889, μγ' -μδ'.

<sup>228</sup> Πολυλάς 1889, μδ'.

<sup>229</sup> Το «θέατρο μέσα στο θέατρο» δεν αποτελεί καινοτομία του Σαίξπηρ. Η τεχνική αυτή έχει τις απαρχές της στην Ισπανική τραγωδία και αποτέλεσε μια σύμβαση που καθιερώθηκε και στο αγγλικό θέατρο. Μάλιστα πολύ συχνά χρησιμοποιείται ως μέσο εκδίκησης, όπως έγινε και στην περίπτωση του Άμλετ. Pollard 2012, 1082

<sup>230</sup> Πολυλάς 1889, κδ'.

<sup>231</sup> Keener 2012, 154.

<sup>232</sup> Πολυλάς 1889, κε' -κς'.

<sup>233</sup> Πολυλάς 1889, μθ' ν.

Άμλετ επιλέγει ένα δικό του δρόμο για να οδηγηθεί στη λύτρωση: ούτε θανατώνει τη μητέρα του, αλλά ούτε γίνεται σύμμαχος της. Η πιθανή ανάμειξη της μητέρας στο φόνο του πατέρα, αποσιωπάται τεχνηέντως για να μη καταστεί πρόδηλη η απόλυτη σχέση του δράματος με την ιστορική κατάσταση. Το φάντασμα του πατέρα, κατά τη δεύτερη εμφάνισή του, προτρέπει τον Άμλετ να μην αναμείξει τη μητέρα του στα πλαίσια της εκδίκησης, γεγονός που αφήνει να πλανάται ασαφές το αν η μητέρα είναι συνένοχος του Κλαυδίου.<sup>234</sup>

Ο Άμλετ αποτελεί ένα δράμα εκδίκησης, ωστόσο η φιγούρα του Άμλετ δεν είναι αυτή ενός τυπικού εκδικητή. Πρόκειται για έναν ήρωα συνεσταλμένο, σκεπτικό, μελαγχολικό, που μετεωρίζεται μεταξύ τρέλας και λογικής. Το ότι ο Σαίξπηρ αποφασίζει να αποδεσμεύσει τον Άμλετ απ' το στυγνό, άνευ κοινής λογικής έγκλημα, είναι το βασικό στοιχείο που καθιστά το έργο τόσο δημοφιλές και ιδιαίτερο.<sup>235</sup>

Ο Άμλετ, κυριευμένος από συναισθήματά θλίψης και απέχθειας, αναπτύσσει έναν ουσιοκρατικό ουμανισμό. Ο Γούιλσον, το 1551, έχει εξάρει τη μοναδικότητα του ανθρώπου, έναντι των άλλων ζώων. Ο Γούιλσον παρατηρεί ότι ο άνθρωπος είναι το μόνο ζώο που στέκεται όρθιο για να μπορεί να ατενίζει τον ουρανό, το Θεό, τη δημιουργία. Ο Άμλετ όμως, είναι ένας ήρωας σκυφτός, όπως ο ίδιος λέει στην Τρίτη σκηνή: "What should such fellows as I do crawling between earth and heaven? Crawling..."<sup>236</sup>

Σύμφωνα με τον Πολυλά, όλη η ιδιαιτερότητα της τραγωδίας επαφίεται στην εσωτερική πάλη που ενυπάρχει στον Άμλετ απ' την αρχή έως το τέλος του έργου. Ο Άμλετ είναι οξύνους, ερευνητικός, ανοιχτόμυαλος, ατάραχος μπροστά στην υπερφυσική θέαση του νεκρού πατέρα του, άνθρωπος μορφωμένος και με πνευματικές αναζητήσεις. Παρόλα αυτά, ο Άμλετ δεν μπορεί να υιοθετήσει εξ ολοκλήρου το προφίλ ενός σκεπτικιστή. Ο Άμλετ γνωρίζει ότι ο φόνος και η αιμομιξία είναι καταστάσεις που χρήζουν διορθωτικών ενεργειών, αλλά ο ίδιος μοιάζει να αδυνατεί να τις διαχειριστεί.<sup>237</sup>

Ο απροσδόκητος χαμός του πατέρα του, τον καλεί να γυρίσει στην Αυλή και σε μια κοινωνία που τον ξενίζει γιατί έχει εκπέσει ηθικά και πνευματικά. Ο Άμλετ δεν

---

<sup>234</sup> Schmitt 1985, 11-16.

<sup>235</sup> Schmitt 1985, 31-46. Αυτή η επιλογή του Σαίξπηρ, όπως προαναφέρθηκε έχει πολιτική σκοπιμότητα. Ο Σαίξπηρ είναι συγκλονισμένος από τη δολοφονία του Κόμη του Έσσεξ. Ο Άμλετ είναι ο Ιάκωβος, ο οποίος σε ένα δεύτερο επίπεδο ανάλυσης αποτελεί σύμβολο του θεολογικού σχίσματος της εποχής του, στο οποίο είχε εμπλακεί.

<sup>236</sup> Knowles 1999, 1046-1048.

<sup>237</sup> Knowles 1999, 1056-1057.

αγανακτεί που δε διαδέχθηκε αυτός τον βασιλιά Άμλετ, αλλά επειδή βασίλευσε η ανομία, που συμβολίζεται με τον Κλαύδιο, αλλά και για τη διαγωγή της μητέρας του.

Η σιωπή του Άμλετ κατά την ομιλία του Κλαυδίου και οι απαντήσεις που δίνει αργότερα στη μητέρα του, υποδεικνύουν πως ο ψυχισμός του Άμλετ χαρακτηρίζεται από θλίψη αλλά και από ταραχή.

Σε έναν από τους πιο φημισμένους μονολόγους της παγκόσμιας λογοτεχνίας, η σκέψη του Άμλετ ακροβατεί μεταξύ ζωής και θανάτου. Οι σκοτεινές σκέψεις του ήρωα, πηγάζουν από την απογοήτευσή του για τον κόσμο που τον περιβάλλει. Ο Άμλετ διαπιστώνει με πίκρα ότι βασιλεύει η κακία και η καλοσύνη έχει εξοβελιστεί. Ακόμη και η ιερή σχέση μητέρας-παιδιού βεβηλώνεται από τη Γερτρούδη.

Πολλές πληροφορίες για το χαρακτήρα του Άμλετ παρέχει η σκηνή της κρεβατοκάμαρας. Η Γερτρούδη καλεί τον Άμλετ για να του επιστήσει την προσοχή και να τον θέσει σε απολογία για τη συμπεριφορά του, αλλά οι ρόλοι σύντομα αντιστρέφονται. Ο Άμλετ γίνεται δικαστής και εκπρόσωπος της ηθικής. Εν συνεχεία, όταν νομίζει ότι ακούει τη φωνή του θείου του, χωρίς πολλή σκέψη υποθέτει πως έφτασε η ώρα της εκδίκησης. Όταν το σώμα του Πολώνιου πέφτει στο έδαφος, ο Άμλετ δε δείχνει κάποια μεταμέλεια. Με τη λήξη αυτής της σκηνής, ο Άμλετ πλημμυρίζεται από συναισθήματα οργής κι απελπισίας εξαιτίας της δήλωσης της μητέρας του ότι αγνοεί πως μπορεί να επέλθει η ηθική της αποκατάσταση.

Όταν παρουσιάζεται στον Άμλετ η δυνατότητα να υποδυθεί έναν ρόλο στην παράσταση που ο ίδιος ανεβάζει, αρνείται. Ο Άμλετ αδυνατεί να ταυτιστεί με το θρήνο και την εκδίκηση που αντιπροσωπεύει η Εκάβη, γι' αυτό και προτιμά να αναλάβει το ρόλο του μέλους ενός χορού, καθώς μέσα από την φωνή του χορού δεν ηχεί τόσο δυνατά η δική του, ατομική και απομονωμένη κραυγή.<sup>238</sup>

Άλλη μια σπασμωδική κίνηση, αποδεικτική της οργής και της ηθικής αλλοτρίωσης του ήρωα, ήταν η πλαστογράφηση της εντολής του Κλαυδίου περί θανάτωσης του Άμλετ, με νέο αίτημα τη δολοφονία των συμφοιτητών του που ήταν απλώς κομιστές του μηνύματος κι όχι γνώστες του περιεχομένου του.

Στη σκηνή της κηδείας ο Άμλετ βυθίζεται σε μελαγχολικές σκέψεις και όταν συνειδητοποιεί ότι το φέρετρο ανήκει στο πιο προσφιλές του πρόσωπο, αυτό της Οφηλίας, κάμπτεται πλήρως, νιώθει το πάθος του γι' αυτήν να αναζωπυρώνεται κι

---

<sup>238</sup> Pollard 2012, 1084-1085. Επιπλέον, μέσω της παρουσίας του στο χορό, ο Άμλετ αποκτά για λίγο αυτή τη γυναικεία υπόσταση και ως εκ τούτου γεφυρώνεται η προσδοκία του κοινού με τον ήρωα.

όλα τα ψυχικά τραύματά του έρχονται στην επιφάνεια με αποτέλεσμα να επιβεβαιώνει στους γύρω του τις υποψίες που τον περιβάλλουν περί μανίας.

Στην τελευταία σκηνή, τη σκηνή της ξιφομαχίας, ο Άμλετ απόλυτα πολυμήχανος, αντιλαμβάνεται ότι πρόκειται για ένα ακόμη θανατηφόρο, ύπουλο σχέδιο του Κλαυδίου. Με το τέλος του έργου, ο Άμλετ δολοφονεί τον Κλαύδιο και πετυχαίνει τον διττό σκοπό του: λαμβάνει την εκδίκηση που του επέβαλλε το πνεύμα του πατέρα του ενώ ταυτόχρονα απαλλάσσει το λαό της Δανίας από έναν Βασιλιά ανήθικο.

Παρά την έντονη επιθυμία του Άμλετ για εκπλήρωση του καθήκοντος της εκδίκησης, παρατηρείται μια αναβλητικότητα στην ολοκλήρωσή της που αποδίδεται ακριβώς στην εσωτερική πάλη η οποία έχει ποικιλοτρόπως σχολιαστεί από πληθώρα κριτικών όπως ο Goethe<sup>239</sup>, ο Coleridge και Schlegel<sup>240</sup>. Στην πραγματικότητα η καθυστέρηση της εκδίκησης, έγκειται στην ασυμφωνία της πράξης αυτής προς την ηθική και πνευματική ακεραιότητα του Άμλετ. Ακόμη μια σκέψη που βασανίζει τον ήρωα, είναι ότι η δολοφονία του Κλαυδίου θα είναι μια πράξη απόδοσης του αισθήματος της δικαιοσύνης μεν αλλά θα είναι ακατανόητη, άδικη κι ανήθικη πράξη για την κοινή γνώμη που αγνοεί το παρασκήνιο της δολοφονίας του βασιλιά Άμλετ.

Σύμφωνα με τον Πολυλά, ο σημαντικότερος λόγος που Άμλετ χρονοτριβεί, είναι ότι είναι βαθιά πνευματικός άνθρωπος και γνωρίζει ότι αυτή η πράξη θα τον κάνει όμοιο με τον κόσμο που τον περιβάλλει, έναν κόσμο που του είναι τελείως αντιπαθής και ξένος. Μ' αυτήν την πράξη ο Άμλετ αναιρεί την ιδεολογία του, αλλοτριώνεται πλήρως και γίνεται μέρος ενός κίβδηλου και υποκριτικού κόσμου, του οποίου υπηρέτης υπήρξε και ο βασιλιάς Άμλετ. Η εντολή του νεκρού πατέρα, είναι απροσδόκητα ξένη για το υψηλό φρόνημα του Άμλετ, απέχει από την ιδέα της αλήθειας και της ουσιαστικής αποκατάστασης της. Η αλήθεια και η λογική προβάλλονται στον Άμλετ μέσω της απορίας και της ειρωνείας: π.χ. «μήπως ο πειρασμός έπλασε το φάντασμα;» κ.α.

Ως ένας μέσος άνθρωπος ο Άμλετ ζητά εκδίκηση για να εκπληρώσει το καθήκον του, ως ανώτερος όμως άνθρωπος αποστρέφεται αυτήν την πράξη.<sup>241</sup>

---

<sup>239</sup> Ο οποίος την αποδίδει σε έλλειψη ηρωϊκής φύσης εκ μέρους του Άμλετ.

<sup>240</sup> Οι δύο αυτοί κριτικοί ταυτίζονται και αποδίδουν την αναβλητικότητα του Άμλετ στην γενικότερη καταθλιπτική του διάθεση και ρητορική καθώς και στην πνευματική δραστηριότητα που φαίνεται να προκρίνει ο Άμλετ.

<sup>241</sup> Πολυλάς 1889, ι' -λθ'.



Ο Schmit αφιερώνει ένα κομμάτι του έργου του σε αυτό που ο ίδιος ονομάζει «αμλετοποίηση του εκδικητή». Η μορφή της Εκάβης είναι η τυπική μορφή της εν ψυχρώ εκδίκησης, που επιφέρει κάποιου είδους ευχαρίστηση και λύτρωση στον εκδικητή. Η περίπτωση του Άμλετ είναι τελείως διαφορετική: ο Άμλετ είναι ένα μελαγχολικό υποκείμενο, βυθισμένο στις πνευματικές του αναζητήσεις. Έτσι δημιουργείται ένας νέος τύπος εκδικητή, αυτός του Άμλετ.<sup>242</sup>

Ο τρόπος που ο Άμλετ μετέρχεται τη γλώσσα αξίζει να σχολιαστεί. Η γλώσσα του είναι συμπυκνωμένη, βρήθει από λογοπαίγνια, ειρωνείες και παράδοξα. Τα νοήματα που εκφράζει είναι απολύτως σκόπιμα και κατανοητά για εκείνον, ακατανόητα όμως για τους γύρω του.<sup>243</sup>

Ο Άμλετ είναι ένα κράμα πόνου, ηθικής αγανάκτησης, συναισθηματικής πληγής και ιδιαίτερου θάρρους, τιμότητας και ιπποτικής αγάπης. Αυτό το συνονθύλευμα αγνών συναισθημάτων, ζει σε έναν πραγματικό κόσμο ο οποίος αποτελείται από κτηνώδη συναισθήματα, υποκριτικές εκδηλώσεις, προδοσία, ανοησία. Ο Άμλετ καθυστερεί τη δράση του αλλά καταφέρνει να την κάνει να αποβεί καταστροφική τόσο για τον εαυτό του όσο και για τους γύρω του. Παρόλα αυτά, ο θάνατος του δε λογίζεται ως αποτυχία, γιατί έχει δώσει το πρότυπο της ευγενείας της ανθρώπινης ύπαρξης. Ο Άμλετ, εκτός από έναν κορυφαίο τραγικό ήρωα, αποτελεί και ένα πρότυπο διαλογιστικής δύναμης.<sup>244</sup>

Τέλος, ο ήρωας μας είναι ανθρώπινος αν και ευγενής. Ενώ γνωρίζει από την αρχή για τον υπεύθυνο της δολοφονίας του πατέρα του, μοιάζει να λειτουργεί με το ένστικτο της αυτοσυντήρησης και δεν επιδιώκει την αποκατάσταση της δικαιοσύνης με τρόπο ωμό, αλλά με τρόπο σχεδόν «ακαδημαϊκό». Το ότι ο Άμλετ υποκρίνεται τον τρελό, ενώ παράλληλα πραγματοποιεί μακροσκελείς φιλοσοφικούς μονολόγους είναι στοιχεία αποδεικτικά της ευφυΐας του. Μόνο οι ευφυείς άνθρωποι έχουν την ικανότητα να ελίσσονται κατ'αυτόν τον τρόπο. Η τέχνη διαδραματίζει γι' αυτόν καθοριστικό ρόλο ως προς την κατανόηση του κόσμου.<sup>245</sup>

---

<sup>242</sup> Schmitt 1985, 34-40

<sup>243</sup> Knowless 1999, 1062.

<sup>244</sup> Carroll 2010, 253

<sup>245</sup> Keener 2012, 150-155.



#### 4.11. Η παρουσία της Έκάβης στον Άμλετ

Είναι αλήθεια πως στην Ευρώπη του 16<sup>ου</sup> αιώνα, στις πολύ δημοφιλείς αρχαιοελληνικές τραγωδίες που μεταφράζονται, πρωταγωνίστριες είναι γυναίκες ηρωίδες που υποφέρουν.<sup>246</sup> Έτσι, ο Σαίξπηρ, εφευρίσκει τον Άμλετ, επιχειρώντας να αποσύρει την ταύτιση της τραγωδίας με τη γυναικεία μορφή.<sup>247</sup>

Η ιστορία της Έκάβης είναι πολύ δημοφιλής την εποχή του Σαίξπηρ και όχι μόνο: η τραγωδία αυτή εναρμονίζεται με τις προτιμήσεις των θεατών την περίοδο της Αναγέννησης, οπότε και είναι η πιο διαδεδομένη και μεταφρασμένη ανάμεσα στις υπόλοιπες αρχαιοελληνικές τραγωδίες.<sup>248</sup>

Το έργο του Σαίξπηρ στο σύνολο του είναι επηρεασμένο από την αρχαία ελληνική τραγωδία την οποία ο ίδιος διάβασε πιθανότατα στις ελληνολατινικές εκδόσεις που κυκλοφορούσαν ευρέως στην εποχή του. Η Έκάβη έδωσε στο Σαίξπηρ ένα κλασικό μοντέλο για μία δημόσια παράσταση. Ο συγγραφέας ήθελε να εξετάσει τις επιπτώσεις της τραγωδίας εν γένει, αλλά και ενός τραγικού προσώπου ειδικά, στο κοινό. Η Έκάβη υπήρξε το τέλειο πρότυπο γι' αυτόν, αφού εμπερικλείει όλες τις συμβάσεις που ήθελε να εκμεταλλευτεί ο Σαίξπηρ: ένα προϋπάρχον έγκλημα, ένα πνεύμα που πυροδοτεί τα δράση, καθυστέρηση, εξαπάτηση, βίαια πράξη.<sup>249</sup>

Έτσι, ο Σαίξπηρ κατασκευάζει έναν ήρωα ευφυή και πολυπράγμονα, ο οποίος γοητεύεται από την πλέον ξεχωριστή τραγική ηρωίδα, την Έκάβη. Άλλωστε, ο Άμλετ δεν μπορεί να είναι ακριβές αντίγραφο της Έκάβης. Οι ενδιαμέσες χριστιανικές αντιλήψεις, προκαλούν ενδοιασμούς και ανακόπτουν την άμεση εκδίκηση που προκαλεί ευχαρίστηση.<sup>250</sup>

Η γλώσσα που μετέρχεται ο ηθοποιός, όταν ενσαρκώνει μπροστά στον Άμλετ την Έκάβη, δεν είναι τυχαία επιλεγμένη, αντιθέτως έχει διανθιστεί με αγγλοσαξονικά στοιχεία ( π.χ. “bisson rheum”, «milch the burning eyes of heaven») ακριβώς για να

<sup>246</sup> Pollard 2012, 1065-1066.

<sup>247</sup> Pollard 2012, 1061-1062.

<sup>248</sup> Hamstead 2016, 38.

<sup>249</sup> Pollard 2012, 1077.

<sup>250</sup> Pollard 2012, 1068.

«μικρύνει» την απόσταση μεταξύ αρχαίας Ελλάδας και Αγγλοσαξονικού κοινού, για να κάνει την ηρωίδα μέλος του δικού τους πολιτισμού.<sup>251</sup>

Ο Άμλετ, βλέποντας τον ηθοποιό να κλαίει και να ιδρώνει στην προσπάθειά του να υποδυθεί την Εκάβη, αρχικά απορεί με την ικανότητα των ηθοποιών να μετέχουν συναισθηματικά σε κάτι που τους είναι ξένο στην πραγματικότητα. Αυτή είναι η επιδερμική θεώρηση της σκηνής. Στην πραγματικότητα, ο Άμλετ ταυτίζεται με την Εκάβη, νιώθει τον πόνο της, κάμπτεται απ' τον θρήνο της, ελέγχεται συνειδησιακά από αυτήν<sup>252</sup> και εν τέλει νιώθει την υπερβολική σκέψη των πραγμάτων να τον έχει εκθηλύνει.<sup>253</sup>

Σε επίπεδο γλώσσας, ο Σαίξπηρ έχει σκοπίμως επιλέξει για χαρακτηρισμό του Άμλετ έννοιες που απ' τη φύση τους συνδέονται με τη γυναικεία υπόσταση όπως είναι η έννοια της εγκυμοσύνης. Ο Κλαύδιος διαπιστώνει: «the hatch and the disclose» και «his melancholy sits on brood». Καθίσταται λοιπόν φανερή η επιμονή του Σαίξπηρ να ταυτίσει τον Άμλετ με μια γυναικεία οντότητα και συγκεκριμένα αυτήν της Εκάβης.

Η αντίδραση του Άμλετ στο μονόλογο της Εκάβης, περικλείει όλο το ψυχικό δράμα του ήρωα. Η σχέση Εκάβης - Άμλετ, αν και τεχνικά μεθοδευμένη από τον ποιητή, συνίσταται σε μια αδιόρατη αντίθεση των δύο ηρώων: Ο Άμλετ είναι άνδρας κι όχι γυναίκα, είναι παιδί και όχι γονέας, είναι πνευματικός και στοχαστής κι όχι βίαια αποτελεσματικός.<sup>254</sup>

Η ιδιαίτερη προσοχή που δίνει ο Άμλετ στην Εκάβη, αναδεικνύει τη γενικότερη επίδραση της ελληνικής τραγωδίας και την δεσπόζουσα θέση της γυναικείας μορφής, τόσο στην αγγλική όσο και στην Ευρωπαϊκή λογοτεχνία. Ας μη διαφύγει της προσοχής μας ο παράγοντας της αγγλικής ηγεσίας (που αντιπροσωπεύεται από μια γυναίκα) και που σε κάθε περίπτωση το πρόσωπο της Εκάβης θα μπορούσε να λειτουργεί ως πρότυπο ή ως προειδοποιητική δύναμη.<sup>255</sup>

---

<sup>251</sup> Pollard 2012, 1060.

<sup>252</sup> «Όμως εγώ; Εγώ είμαι πλάσμα αδύναμο, άνανδρο»

<sup>253</sup> Pollard 2012, 1081. Ο Άμλετ, συγκρίνει τον εαυτό του με «πόρνη».

<sup>254</sup> Pollard 2012, 1063.

<sup>255</sup> Pollard 2012, 1072.

#### 4.12. Συγκεντρωτικός πίνακας των χαρακτηριστικών των ηρώων

ΕΚΑΒΗ	ΑΜΛΕΤ
Γυναίκα	Άνδρας
Μητέρα	Παιδί
Διπλός θάνατος παιδιών	Θάνατος πατέρα
Έκπτωτη βασίλισσα	Πρίγκιπας
Εύστροφη, πληθωρική	Εύστροφος, Μελαγχολικός
Ταραχή στην επαφή με τον υπερφυσικό κόσμο	Αταραξία στην επαφή με τον υπερφυσικό κόσμο
Προσωπική επιθυμία για στυγνή εκδίκηση	Εκδίκηση λόγω καθήκοντος
Άμυνα της Εκάβης: Ρητορική	Άμυνα του Άμλετ: φαινομενική μανία. <sup>256</sup>
Ηθική πτώση	Ηθική πτώση
Απόρριψη αδικίας	Απόρριψη αδικίας
Απόρριψη ανηθικότητας	Απόρριψη ανηθικότητας

#### 4.12 Ανακεφαλαίωση

Ο Ευριπίδης και ο Σαίξπηρ, ορμώμενοι από τελείως διαφορετικές ιδεολογικές αφετηρίες και ιστορικές συγκυρίες, δημιουργούν ένα δράμα εκδίκησης, με απώτερο σκοπό της στηλίτευση των πολιτικών τεκταινομένων της εποχής τους.

Ο Ευριπίδης, αξιοποιώντας το μυθολογικό πρόσωπο της Εκάβης, καταφέρνει να παιδαγωγήσει τους Αθηναίους παρουσιάζοντας τους την πτώση μιας βασίλισσας εξαιτίας του πολέμου. Πράγματι η Εκάβη υφίσταται μία τεράστια πνευματική και ηθική αλλοτρίωση εξαιτίας του πόνου της. Αρχικά, ως ηττημένη χάνει την πρότερη δόξα της και αναγκάζεται να γίνει υποχείριο των εχθρών της, αλλά η κυριότερη αλλοτρίωση της εντοπίζεται στη χρήση βίας προκειμένου να εκτονώσει τη συναισθηματική της καταρράκωση. Η ηρωίδα είναι το απαύγασμα της τραγικότητας γιατί βιώνει την απόλυτη ηθική καταστροφή.

Ο Σαίξπηρ, εκατοντάδες χρόνια μετά τον Ευριπίδη, αποφασίζει να συνθέσει ένα έργο εκδίκησης εμπνευσμένος από το δημοφιλέστερο τέτοιο πρότυπο, την ευριπίδεια Εκάβη, επιχειρώντας να δομήσει έναν ανδρικό χαρακτήρα που θα φέρει τον πόνο και

<sup>256</sup> Knowless 1999, 1059-1060.

την τραγικότητα μιας γυναίκας. Ο Σαίξπηρ ωστόσο δεν κατασκευάζει την αρσενική Εκάβη, αλλά ένα νέο είδος εκδικητή που είναι προϊόν της εποχής του, έναν εκδικητή με ηθικά διλήμματα που προκύπτουν και εμφορούνται από την χριστιανική φιλοσοφία και που εν τέλει είναι απότοκο των αιώνων που έχουν περάσει από τις πρώτες εκείνες μορφές εκδίκησης, που αντλούν ευχαρίστηση και λύτρωση μέσω αυτής.

Και στις δύο περιπτώσεις το δράμα εκκινεί από ένα φάντασμα που δίνει ώθηση στην πλοκή. Η Εκάβη επηρεάζεται από το θέαμα αυτό: θλίβεται και συνθλίβεται. Ο Άμλετ μένει ατάραχος μπροστά στο πνεύμα του νεκρού πατέρα. Ο Άμλετ είναι ένας ήρωας συγκρατημένος και μελαγχολικός, η Εκάβη είναι μία ηρωίδα πραγματικά δυστυχισμένη και βαθιά τραγική, αλλά η προσωπικότητά της είναι πληθωρική. Η μανία του Άμλετ είναι φαινομενική, ενώ η μανία της Εκάβης είναι ρεαλιστική. Ο πρώτος αποστασιοποιείται από το στυγνό έγκλημα, ενώ η Εκάβη επιδίδεται σε αυτό.

Αν η μοναδικότητα του χαρακτήρα του Άμλετ έγκειται στην αναβλητικότητα και, στο συναισθηματικό και ηθικό δίλημμα, στην ακροβασία ανάμεσα στη μανία και τη σεμνή λογική, η μοναδικότητα της Εκάβης έγκειται στην άμεση, άνευ ενδοιασμού και ηθικού διλήμματος, πραγματοποίηση της εκδικητικής πράξης που αφορμάται από τη γυναικεία φύση της και τη μητρική της ταυτότητα που δικαιολογούν την οργή, τον πόνο και τη συμπεριφορά της.

Η ουσία και η βάση του ήθους των ηρώων είναι κοινή. Και οι δύο εμφανίζονται ως πνευματικοί στοχαστές, μα το κυριότερο ενοποιητικό τους χαρακτηριστικό είναι το κοινό συναίσθημα του πόνου και της αποστροφής που νιώθουν για την αδικία και την ανηθικότητα. Τόσο η πράξη εκδίκησης της Εκάβης όσο και η πράξη εκδικητικού καθήκοντος του Άμλετ είναι στοιχεία αντίθετα προς τον χαρακτήρα τους. Η πτώση σε πράξεις που οι ίδιοι θεωρούν ποταπές είναι αυτή που συνθέτει την τραγική φιγούρα τους. Τα δύο έργα, αν και απέχουν αιώνες, συντίθεται με ένα κοινό αίτημα: την ανόρθωση του ηθικού νόμου. Και τα δύο έργα αποτελούν μία έκκληση για δικαιοσύνη.

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΕΡΕΥΝΑΣ

Οι τρεις διακειμενικές αναγνώσεις που πραγματοποιήθηκαν παραπάνω, αποδεικνύουν την επιρροή που άσκησε η αρχαία ελληνική τραγωδία στην Ευρωπαϊκή και αμερικανική σκέψη. Τόσο ο συγγραφέας όσο και ο αναγνώστης ενός κειμένου, αποτελούν ένα πολυπαραγοντικό σύστημα, που εμβολιάζει τη διαδικασία της γραφής και της ανάγνωσης αντίστοιχα, με ιδεολογία, παιδεία και βιώματα. Αυτό για έναν αναγνώστη σημαίνει ότι βιώνει την εμπειρία της ανάγνωσης με τρόπο μοναδικό και υποκειμενικό. Για ένα συγγραφέα σημαίνει πολλά περισσότερα.

Ένας συγγραφέας στο πλαίσιο αυτό έχει το δικαίωμα να αυτονομηθεί, να εισαγάγει τα δικά του στοιχεία, να τροποποιήσει τους πρωτότυπους χαρακτήρες, να τους εκσυγχρονίσει δίνοντας τους άλλη υπόσταση και άλλη ειμαρμένη.

Τα έργα που εξετάστηκαν, μολονότι αναφέρονται στα αρχαία ελληνικά κείμενα άλλοτε άμεσα (*Το Πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα, Είτε-Είτε*), άλλοτε έμμεσα (Άμλετ) παρουσιάζουν πληθώρα διαφοροποιήσεων από αυτά. Η παρούσα σύντομη μελέτη προσπάθησε να φωτίσει τους λόγους που παρατηρείται το φαινόμενο αυτό. Οι νεότεροι δραματουργοί, όπως ακριβώς και οι αρχαίοι, εμπνέονταν την ιστορία που ήθελαν να πραγματευθούν και στη συνέχεια αντλούσαν από την τραγωδία το πλαίσιο που ταίριαζε περισσότερο σε αυτήν. Έτσι η τραγωδία μετουσιώνεται σε έναν μυθολογικό καμβά, που πολλές φορές λειτούργησε ως προσωπείο του συγγραφέα για να αφηγηθεί κεκαλυμμένα την προσωπική του ιστορία. Στην περίπτωση της χρήσης μύθου ως εργαλείο στην επιστήμη της φιλοσοφίας, είναι δικαιολογημένη, και ως ένα βαθμό επιβεβλημένη, η αξιοποίηση εκείνου του στοιχείου της πλοκής που εξυπηρετεί περισσότερο στη διεξαγωγή των επιθυμητών συμπερασμάτων για την εκάστοτε φιλοσοφική θεωρία.

Καθώς η σύγχρονη λογοτεχνία χαρακτηρίζεται από συνθετότητα πλοκής, κίνητρο για τη διαφοροποίηση της ιστορίας αποτελεί ακόμη η ανάγκη παραγωγής εφάμιλλης και εναρμονισμένης με το πνεύμα της εποχής, λογοτεχνία. Σε κάθε περίπτωση, το λογοτεχνικό δαιμόνιο των σύγχρονων συγγραφέων που μελετήθηκαν, περιδιάβηκε το καθένα στα μονοπάτια της δικής του σκέψης κι εμπειρίας, ενδεδυμένο με το μανδύα του μύθου μεν, δίνοντας δε στην ιστορία προσωπική κατεύθυνση, με στροφή προς την απαραίτητη καινοτομία ή με τη γεφύρωση κάποιου χάσματος που

θεωρείται ότι υπάρχει στην πρωτότυπη μυθολογική αφήγηση, όπως είναι η περίπτωση της Ηλέκτρας για τον Ο΄ Νηλ.

Τόσο οι αρχαίοι τραγικοί ποιητές, όσο και οι σύγχρονοι συγγραφείς, δεν είναι αποσχισμένοι από το πνεύμα της εποχής τους και γνωρίζουν την υψηλή ευθύνη που έχουν να προαγάγουν με την τέχνη τους ηθικές αξίες και πανανθρώπινες ιδέες έχοντας πολλές φορές πολιτική στόχευση. Η επιρροή από άλλες επιστήμες που αναπτύσσονται παράλληλα είναι αναπόφευκτη ( ρητορική στην *Έκάβη*, φροϋδικές σχέσεις στον Ο΄ Νηλ).

Ο σημαντικότερος όμως λόγος που τα σύγχρονα έργα δε μιμούνται απόλυτα την αρχαία ελληνική τραγωδία, είναι η υιοθέτηση του Χριστιανισμού και η θεμελίωση της Χριστιανικής φιλοσοφίας. Τα κείμενα είναι ζωντανοί οργανισμοί που φέρουν τη γενεαλογία των αιώνων που έχουν προηγηθεί, άλλοτε εμπνεόμενα από αυτήν κι άλλοτε απορρίπτοντάς την.

Σε κάθε περίπτωση ο πυρήνας του πρωτότυπου έργου είναι εκεί και είναι ορατός, για να θυμίζει ότι ο πολυπρισματικός χαρακτήρας της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για όλες τις μεταγενέστερες μορφές τέχνης και επιστήμης και τις διαμόρφωσε σε τέτοιο βαθμό ώστε να μπορούμε να είμαστε πεπεισμένοι ότι η σύγχρονη σκέψη δεν θα ήταν ίδια εάν δεν υπήρχε η αρχαία ελληνική τραγωδία.

## ΠΡΩΤΟΓΕΝΕΙΣ ΠΗΓΕΣ

Μαυρόπουλος, Θ. Γ. 2007. *Αισχύλος Αγαμέμνων (Ειδική έκδοση για το Βήμα)*. Αθήνα: Ζήτρος

Μαυρόπουλος, Θ. Γ. 2007. *Σοφοκλής Αντιγόνη (Ειδική έκδοση για το Βήμα)*. Αθήνα: Ζήτρος.

Μαυρόπουλος, Θ. Γ. 2007. *Ευριπίδης Έκάβη (Ειδική έκδοση για το Βήμα)*. Αθήνα: Ζήτρος.

Μαυρόπουλος, Θ. Γ. 2007. *Αισχύλος Εὐμενίδες (Ειδική έκδοση για το Βήμα)*. Αθήνα: Ζήτρος.

Μαυρόπουλος, Θ. Γ. 2007. *Αισχύλος Χοηφόροι (Ειδική έκδοση για το Βήμα)*. Αθήνα: Ζήτρος

Ο' Νηλ, Ε. 2013. *Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα Ο Γυρισμός – Οι κνηγήμενοι – Οι στοιχειωμένοι*. Μτφρ. Δ. Διαμαντίδου. Αθήνα: Δωδώνη.

Σταμποπούλου, Σ. 2017. *Σοφοκλέους Αντιγόνη και σελίδες για την Αντιγόνη*. Αθήνα: Gutenberg.

Ρώτας, Β. 1997. *Ουίλλιαμ Σαίξπηρ Αμλετ*. Αθήνα: Επικαιρότητα.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Abrahamson, L. E. 1952. "Euripides' Tragedy of Hecuba". *Transactions and Proceedings of the American Philological Association, 1952, Vol. 83, pp. 120-129*.

Amerasinghe, C. W. 1964. "A Note on Form and Meaning in the 'Oresteia'". *Greece & Rome, Oct., 1964, Vol. 11, No. 2 (Oct., 1964), pp. 179-184*.

Alexander, D.M. 1953. "Psychological Fate in Mourning Becomes Electra". *PMLA, Dec., 1953, Vol. 68, No. 5 (Dec., 1953), pp. 923-934*.

Arkins, B. 2021. "Modern Literary Theory and the Classics". *Classics Ireland, 2021, Vol. 28 (2021), pp. 35-51*.

Auerbach, E. 2005. *Μίμησις, η εικόνα της πραγματικότητας στη Δυτική λογοτεχνία (Μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου)*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Baldry, H.C.1992. *Το τραγικό θέατρο στην Αρχαία Ελλάδα*. Αθήνα: Καρδαμίτσας.

Block, H.M. 1972. "Some Notes on the Problem of Modern Tragedy". *Comparative Literature Studies, Mar., 1972, Vol. 9, No. 1, Special Issue in Honor of Maurice J. Valency (Mar., 1972), pp. 80-84.*

Bremer, J.M. 1971. "Euripides "Hecuba" 59-215: A Reconsideration". *Mnemosyne, 1971, Fourth Series, Vol. 24, Fasc. 3 (1971), pp. 232-250*

Carroll, J. 2010. "Intentional Meaning in Hamlet: An Evolutionary Perspective". *Style, Vol. 44, No. 1-2, New Psychologies and Modern Assessments (Spring/Summer 2010), pp. 230-260.*

Conacher, D. J. 1961. "Euripides' Hecuba". *The American Journal of Philology, Jan., 1961, Vol. 82, No. 1, pp. 1-26.*

Cooper, A. 1972. "Philosophy' s tragedy". *Metaphilosophy, January 2016, Vol. 47, No. 1 (January 2016), pp. 59-74.*

Γλυτζουρή, Α. 2019. « Αρθουρ Μίλλερ. Η Τραγωδία και ο συνηθισμένος άνθρωπος». *Σκηνή. αρ. 11. 110-116.*

Γραμματάς, Θ. 2015. *Το θέατρο ως πολιτισμικό φαινόμενο*. Αθήνα: Παπαζήση.

Dodds, E. R. 1953. "Notes on the Oresteia". *The Classical Quarterly, Jan. - Apr., 1953, Vol. 3, No. 1/2 (Jan. - Apr., 1953), pp. 11-21.*

Duran, J. "Kierkegaard's Christian Reflectivity: Its Precursors in the Aesthetic of Either/Or". *International Journal for Philosophy of Religion, 1985, Vol. 17, No. 3 (1985), pp. 131-137.*

Δώδου, Μ. 2013. *Η κίνηση του πάθους στη φιλοσοφία του Kierkegaard*. Θεσσαλονίκη: Ρώμη.

Easterling P.E – Knox B.M.W. 2008. *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα:Παπαδήμα.



Elam, K. 2001. *Η σημειωτική τέχνη του θεάτρου*. Αθήνα: Ελληνικά γράμματα.

Emmet, D. 1941. "Kierkegaard and the "Existential" Philosophy". *Philosophy*, Jul., 1941, Vol. 16, No. 63 (Jul., 1941), pp. 257-271.

Fagin, N.B. 1953. "Eugene O'Neill ". *The Antioch Review*, Spring, 1954, Vol. 14, No. 1 (Spring, 1954), pp. 14-26.

Gerhard Schultz, E. 1924. "The Differences between Classical Tragedy and Romantic Tragedy". *The Classical Weekly*, Oct. 20, 1924, Vol. 18, No. 3 (Oct. 20, 1924), pp. 18-22.

Glenn, D.J. 1974. "Kierkegaard's Ethical Philosophy". *The Southwestern Journal of Philosophy*, Spring, 1974, Vol. 5, No. 1 (Spring, 1974), pp. 121-128.

Griffith, R. D. 1988. "Disrobing in the Oresteia". *The Classical Quarterly*, 1988, Vol. 38, No. 2 (1988), pp. 552-554.

Hamstead, S. 2016. " A companion to the Hecuba". *The Classical Review, NEW SERIES*, Vol. 66, No. 1, pp. 37-38.

Hejduk, T. 2010. "Bernard Williams and Ancient Greek Tragedy". *AIΘHP II.4*. 139-172.

Hennessey, K.A. 2008. *Memorable barbarities and national myths: Ancient greek tragedy and irish epic in modern Irish theatre*. University of Notre Dame.

Hess, M.W. 1945. "The Dilemma in Kierkegaard's *Either/Or*". *The Journal of Philosophy*, Apr. 13, 1945, Vol. 42, No. 8 (Apr. 13, 1945), pp. 216-219

Kastely, L.J. 1993. "Violence and Rhetoric in Euripides's Hecuba". *PMLA*, Oct., 1993, Vol. 108, No. 5 (Oct., 1993), pp. 1036-1049.

Keener, J. 2012. "Evolving Hamlet:: Brains, Behavior, and the Bard". *Interdisciplinary Literary Studies*, Vol. 14, No. 2, pp. 150-163.

Kenny, A. 2005. *Ιστορία της δυτική φιλοσοφίας (μτφρ. Δέσποινα Ρισσάκη)*. Αθήνα: Νεφέλη.

Kirkwood, M.G. 1947. "Hecuba and Nomos". *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 78, pp. 61-68.

- Kitto, H.D.F. 1993. *Η αρχαία ελληνική τραγωδία*. Αθήνα: Παπαδήμας
- Knickerbocker, F. W. 1932. "A New England House of Atreus". *The Sewanee Review, Apr. - Jun., 1932, Vol. 40, No. 2 (Apr. - Jun., 1932), pp. 249-254.*
- Knowles, R. 1999. "Hamlet and Counter-Humanism". *Renaissance Quarterly, Winter, 1999, Vol. 52, No. 4, pp. 1046-1069.*
- Κοττ, Γ. 1970. *Σαίξπηρ, ο σύγχρονός μας*. Αθήνα: Ηριδανός,
- Leonard, M. 2012. "Tragedy and the seductions of philosophy". *The Cambridge Classical Journal, Vol. 58 (2012), pp. 145-164*
- Lesky, A. 1981. *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*. Θεσσαλονίκη: Αφοι Κυριακίδη.
- Lesky, A. 1987. *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων. Α' Από τη γένεση του είδους ως τον Σοφοκλή*. μτφρ. Ν. Χ. Χουρμουζιάδης. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής τραπέζης.
- Lesky, A. 1987. *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων. Β' Ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους*. μτφρ. Ν. Χ. Χουρμουζιάδης. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής τραπέζης.
- Lossau, M.-J. 2009, *Αισχύλος* (τίτλος πρωτοτύπου *AESCHYLUS*, 1998), μτφ. Ν. Μπεζαντάκος, Αθήνα, εκδ. Καρδαμίτσα.
- Λεξικό νεοελληνικής λογοτεχνίας*. 2013. Αθήνα: Πατάκης.
- McDonald, M. 2013. «Americans use Greek Tragedy: Great Expectations on Stage». *A Journal of Humanities and the Classics, Vol. 21, No. 2 (Fall 2013), pp. 169-187.*
- Martinez – Alfaro, M.J. 1996. «Intertextuality: origins and the development of the concept». *Atlantis, Vol. 18, No. 1/2 (Junio - Diciembre 1996), pp. 268-285.*
- Meier, C., 1997. *Η πολιτική τέχνη της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, μτφρ. Φ. Μανακίδου, επιμ. Μ. Ιατρού, Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Moustaira, E. 2010. «Από τη θεϊκή εκδίκηση στην ανθρώπινη δικαιοσύνη». Διαθέσιμο στο: <https://www.researchgate.net/publication/339999823>

Nesselrath, H.G. (επιμ. Ιακώβ. Δ.-Ρεγκάκος. Α.). 2001. *Εισαγωγή στην αρχαιογνωσία*. Τόμος Α'. Αθήνα: Παπαδήμας.

Nugent, G. 1988. "Masking Becomes Electra: O'Neill, Freud, and the Feminine". *Comparative Drama, Spring 1988, Vol. 22, No. 1 (Spring 1988)*, pp. 37-55.

Παπαδόπουλος, Γ. 2008. *Ἔστιν οὖν τραγωδία*. Αθήνα: Ψηφίδα.

Παπαδοπούλου, Θ. *Ανθρωπολογία, κοινωνιολογία και λογοτεχνική παράδοση*. Στο: Μαρκαντωνάτος Α.- Τσαγγάλης Χ. 2008. *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία, Θεωρία και πράξη*. Αθήνα: Gutenberg.

Peterson, W.M. 1993. "A Portrait of O'Neill's Electra". *The Eugene O'Neill Review, Spring/Fall 1993, Vol. 17, No. 1/2 (Spring/Fall 1993)*, pp. 66-75.

Pollard, T. 2012. "What's Hecuba to Shakespeare?". *Renaissance Quarterly, Vol. 65, No. 4 (Winter 2012)*, pp. 1060-1093.

Πολυλάς, Ι. 1889. *Αμλέτος Τραγωδία του Σαικσπέιρου*. Αθήνα: Αδελφοί Περρή.

Romilly, J. 1996. *Ελληνική τραγωδία στο πέρασμα του χρόνου*. Μτφρ. Αθανασιάδου, Α. – Μηλιαρέση, Κ. Αθήνα: το άστυ.

Schmitt, C. 2021. *Άμλετ ή Εκάβη (Τίτλος πρωτοτύπου: Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel, 1985)*. Αθήνα: Κουκίδα.

Sestigiani, S. 2006. "A Danish Antigone: The Legacy of Ancient Greek Consciousness in the Fragmentation of Modern Tragedy". *COLLOQUY text theory critique 11*.

Sullivan, J. J. 2007. «The Agency of the Herald Talthybius in Euripides' "Trojan Women"», *Mnemosyne, Fourth Series, Vol. 60, Fasc. 3*, pp. 472-477.

Syropoulos, D. S. 2003. *Gender and the Social Function of Athenian Tragedy*. England: Archaeopress.

Thomson, G. 1936. "Notes on the Oresteia". *The Classical Quarterly, Apr., 1936, Vol. 30, No. 2 (Apr., 1936)*, pp. 105-115.

Westbrook, H. T. 1943. "Greek Tragedy: Is It Modern?". *The Classical Weekly, May 10, 1943, Vol. 36, No. 22 (May 10, 1943)*, pp. 257-258.

## **Πηγές**

Αριστοτέλης. *Ποιητική*. 1455b.

Σολομών. *Παροιμίες*. 25,11.

*Καινή Διαθήκη*. *Ματθ.* 16,25 και 6,19.