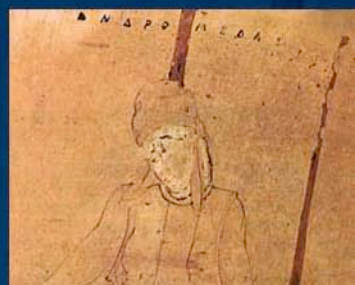
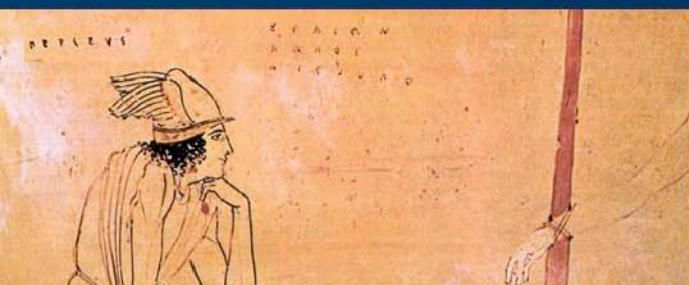


ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ



Αρχαίο ελληνικό δράμα και δραματουργοί

Alan H. Sommerstein

ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ 

Περιεχόμενα

Προλογικό σημείωμα	11
Χαιρετισμός του συγγραφέα	15
Ευχαριστίες	17
I Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΩΝ ΔΡΑΜΑΤΙΚΩΝ ΕΙΔΩΝ	19
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	19
ΓΙΟΡΤΗ, ΘΕΑΤΡΟ, ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ	25
ΤΡΑΓΩΔΙΑ	44
ΣΑΤΥΡΙΚΟ ΔΡΑΜΑ	57
ΠΑΛΑΙΑ ΚΩΜΩΔΙΑ	63
ΜΕΣΗ ΚΑΙ ΝΕΑ ΚΩΜΩΔΙΑ	71
2 ΟΙ ΣΥΤΓΓΡΑΦΕΙΣ	75
ΑΙΣΧΥΛΟΣ	75
Η ζωή και τα έργα του	75
Διασωθέντα έργα	77
Γενικά χαρακτηριστικά	81
ΣΟΦΟΚΛΗΣ	89
Η ζωή και τα έργα του	89
Διασωθέντα έργα	91
Γενικά χαρακτηριστικά	94
ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ	102
Η ζωή και τα έργα του	102
Διασωθέντα έργα	104
Γενικά χαρακτηριστικά	112
ΕΛΑΣΣΟΝΕΣ ΤΡΑΓΙΚΟΙ ΠΟΙΗΤΕΣ	122
ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ	127
Η ζωή και τα έργα του	127

Διασωθέντα έργα	130
Γενικά χαρακτηριστικά	134
ΜΕΝΑΝΔΡΟΣ	139
Η ζωή και τα έργα του	139
Διασωθέντα έργα	140
Γενικά χαρακτηριστικά	143
ΕΛΑΣΣΟΝΕΣ ΚΩΜΙΚΟΙ ΠΟΙΗΤΕΣ	147
3 ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ	151
4 ΑΝΘΟΛΟΓΙΟ ΚΕΙΜΕΝΩΝ	165
ΚΑΤΑΛΟΓΟΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ	165
<i>Fasti</i>	165
<i>Διδασκαλίας</i>	166
<i>Νίκαι</i>	167
ΥΠΟΘΕΣΕΙΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΩΝ	168
<i>Αισχύλου Ικέτιδες</i> και τα υπόλοιπα έργα της τριλογίας	169
<i>Αριστοφάνη Βάτραχοι</i>	169
ΣΥΝΟΨΕΙΣ ΧΑΜΕΝΩΝ ΕΡΓΩΝ	171
<i>Ευριπίδη Σθενέβοια</i>	171
<i>Κρατίνου Διονυσιαλέξανδρος</i>	172
ΑΙΣΧΥΛΟΣ	173
<i>Πέρσαι</i> , στ. 796-831	173
<i>Επτά επί Θήβας</i> , στ. 631-676	175
<i>Αγαμέμνων</i> , στ. 160-217	178
<i>Χοηφόροι</i> , στ. 869-930	180
ΣΟΦΟΚΛΗΣ	185
<i>Αίας</i> , στ. 646-692	185
<i>Αντιγόνη</i> , στ. 332-375	187
<i>Οιδίππου Τύραννος</i> , στ. 1119-1185	189
<i>Ηλέκτρα</i> , στ. 1126-1170	192

ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ	194
<i>Μήδεια</i> , στ. 465-519	194
<i>Τρωάδες</i> , στ. 308-340	197
<i>Ελένη</i> , στ. 437-482	199
<i>Βάχχες</i> , στ. 370-430	201
<i>Κύκλωψ</i> , στ. 519-589	204
ΕΛΑΣΣΟΝΕΣ ΤΡΑΓΙΚΟΙ ΠΟΗΤΕΣ	208
Ευφορίων (;), <i>Προμηθεύς Δεσμώτης</i> , στ. 907-940	208
Κριτίας, <i>Σίσυφος</i> , fr. 19.1-40	210
Χαιρήμων, <i>Οινεύς</i> , fr. 14	212
Θεοδέκτης (άγνωστο έργο), fr. 8	213
Μοσχίων (άγνωστο έργο), fr. 9	213
Ανώνυμος, <i>Κανδαύλης και Γύγης</i> , fr. 664.18-32 από τα <i>Tragica Adespota</i>	214
Εζεκιήλ, <i>Εξαγωγή</i> , στ. 1-58	215
ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ	218
<i>Αχαρνής</i> , στ. 43-133	218
<i>Σφήκες</i> , στ. 1015-1059	224
<i>Όρνιθες</i> , στ. 209-262	228
<i>Θεσμοφοριάζουσai (Οι γυναίκες στα Θεσμοφόρια)</i> , στ. 1098-1135	230
ΜΕΝΑΝΔΡΟΣ	233
<i>Ο Μισάνθρωπος (Δύσκολος)</i> , στ. 189-232	233
<i>Η Διαιτησία (Επιτρέποντες)</i> , στ. 218-360	236
<i>Η Κουρεμένη (Περιχειρομένη)</i> , στ. 486-525	244
<i>Το Περιδέραιο (Πλόχιον)</i> , fr. 296.1-16	247
Άγνωστο έργο, fr. 602.1-18	248
Άγνωστο έργο, fr. 804	249
ΕΛΑΣΣΟΝΕΣ ΚΩΜΙΚΟΙ ΠΟΗΤΕΣ	250
Τηλεκλείδης, <i>Αμφικτύονες</i> , fr. 1	250
Κρατίνος, <i>Χίρωνες</i> , fr. 258 και 259	251
Εύπολις, <i>Κόλακες</i> , fr. 172	252

Πλάτων, <i>Φάων</i> , fr. 188.5-21	253
Αντιφάνης, <i>Ποίησις</i> , fr. 189	254
Επικράτης (άγνωστο έργο), fr. 10	256
Άλεξις, <i>Λίνος</i> , fr. 140	258
Φιλίππιδης, <i>Ο οπαδός του Ευριπίδη (Φιλευριπίδης)</i> , fr. 25 . . .	259
Φιλήμων, <i>Στρατιώτης</i> , fr. 82	260
Ανώνυμος, fr. 1000 από τα <i>Comica Adespota</i>	261
5 TESTIMONIA	265
ΑΙΣΧΥΛΟΣ	266
ΣΟΦΟΚΛΗΣ	268
ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ	272
ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ	277
ΜΕΝΑΝΔΡΟΣ	280
6 ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΓΙΑ ΠΕΡΑΙΤΕΡΩ ΑΝΑΓΝΩΣΗ	285
ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ	285
ΔΡΑΜΑ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΟ	288
ΔΡΑΜΑ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΑ	291
ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΚΑΙ ΣΑΤΥΡΙΚΟ ΔΡΑΜΑ	293
ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΟΙ ΤΡΑΓΙΚΟΙ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΟΙ	295
ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ ΚΑΙ ΠΑΛΑΙΑ ΚΩΜΩΔΙΑ	296
ΜΕΣΗ ΚΩΜΩΔΙΑ	297
ΜΕΝΑΝΔΡΟΣ ΚΑΙ ΝΕΑ ΚΩΜΩΔΙΑ	298
Ευρετήριο	299

ΤΡΑΓΩΔΙΑ

Η τραγωδία είναι μια παράσταση των τραγωδῶν, που ετυμολογικά σημαίνει «τράγων ᾠδή». Δεν είναι γνωστό πώς η παράσταση και οι συντελεστές της ονομάστηκαν κατά αυτό τον τρόπο, ούτε υπάρχει κάποια ένδειξη που να δηλώνει ότι οι δραματουργοί και οι θεατές του 5ου και 4ου αιώνα γνώριζαν την ετυμολογία ή την είχαν προσεγγίσει με τρόπο που να καταδεικνύει το πώς αντιλαμβάνονταν το είδος αυτό.

Αυτό που από πολύ νωρίς έγινε γνωστό (σχετικά με τη φύση της τραγωδίας) είναι ότι έστρεψε την προσοχή της και θεμελιώθηκε πάνω στα βάσανα. Είναι σημαντικό ότι οι προ-δραματικοί χοροί στη Σικυώνα, οι πρώιμοι «τραγικοί» χοροί που γνωρίζουμε προτού λάβει χώρα η μεταρρύθμιση του Κλεισθένη στις αρχές του

βου αιώνα, «υμνούσαν [μέσα από το τραγούδι] τα βάσανα του Άδραστου». Και τα δεινά των μεγάλων μορφών της ηρωικής εποχής αποτέλεσαν τον πυρήνα της τραγωδίας καθ' όλη τη διάρκεια της ιστορίας της.

Αυτό το απλό μοτίβο έδωσε στους τραγικούς ποιητές το περιθώριο για πειραματισμούς και νεωτερισμούς. Όλοι οι σημαντικοί επικοί ήρωες είχαν υποφέρει στη ζωή τους· ενώ οι δραματουργοί ήταν ελεύθεροι να πραγματεύονται ιστορίες που είχαν ήδη χρησιμοποιηθεί από άλλους. Πολύ συχνά, μάλιστα, ανέτρεχαν σ' αυτές καθώς έπρεπε να αποφασίσουν ποιοι μύθοι ήταν οι πιο κατάλληλοι για να τροφοδοτήσουν ένα τραγικό πάθος, και καθώς το κοινό του 4ου αιώνα πιθανώς είχε αρχίσει να χάνει την επαφή του με το τεράστιο σύνολο ιστοριών που το παρελθόν είχε κληροδοτήσει. Και όταν το έκαναν, σχεδόν πάντα τροποποιούσαν την ιστορία, επιφέροντας πολλές φορές ουσιώδεις αλλαγές, όπως άλλωστε μπορούμε να διαπιστώσουμε κάθε φορά που συγκρίνουμε την τραγική εκδοχή μιας ιστορίας με μία άλλη ή με τις προηγούμενες ποιητικές εκφράσεις ή καλλιτεχνικές αποτυπώσεις της ίδιας ιστορίας. Πολλοί μύθοι, των οποίων οι τραγικές εκδοχές μας είναι τόσο οικείες ώστε να τις θεωρούμε όχι απλά μια ακόμα παραλλαγή της ιστορίας αλλά τον αρχικό πυρήνα της ιστορίας, πολύ πιθανόν δεν υπήρξαν ποτέ μ' αυτή τη μορφή προτού οι τραγικοί καταπιαστούν μ' αυτές. Για παράδειγμα, κανένας πριν τον Ευριπίδη δεν παρουσίασε τη Μήδεια να σκοτώνει τα παιδιά της για να εκδικηθεί τον Ιάσονα. Αντιθέτως, όλοι όσοι προηγήθηκαν του Σοφοκλή είχαν σκεφτεί τη Δηιάνειρα να δολοφονεί το σύζυγό της Ηρακλή υποκινούμενη από ζήλεια. Ο Σοφοκλής παρουσίασε το φόνο ως το τυχαίο αποτέλεσμα μιας καλοπροαίρετης προσπάθειας να ξανακερδίσει την αγάπη του χρησιμοποιώντας το μαγικό φίλτρο που της είχε δώσει ο Κένταυρος Νέσσος πεθαίνοντας. Και αν κάποιος δολοφονεί τον Ηρακλή στη δική του εκδοχή, αυτός δεν είναι άλλος από τον Νέσσο, ο οποίος εξαπάτησε τη Δηιάνειρα με το μαγικό φίλτρο.

Από αυτό το βασικό γεγονός που χαρακτήριζε τον τρόπο με τον οποίο οι δραματουργοί προσέγγιζαν τους μύθους απορρέουν τρεις θεμελιώδεις κρίσιμες αρχές. Πρώτα απ' όλα, δεν είναι ασφαλές να εξηγήσουμε το οποιοδήποτε γεγονός σε μια τραγωδία λέγοντας απλά ότι αποτελούσε «ένα αμετάβλητο κομμάτι της αφήγησης το οποίο [ο δραματουργός] ήταν υποχρεωμένος να συμπεριλάβει». ⁷ Τα λόγια που παρέθεσα έχουν γραφεί από τον Philip Vellacott⁸ για ένα από τα πιο ξακουστά γεγονότα απ' όλο το φάσμα της ελληνικής μυθολογίας, «την αυτοτύφλωση ως το αποτέλεσμα της ανακάλυψης» (από τον Οιδίποδα ότι είναι ένοχος πατροκτονίας και αιμομιξίας) στον *Οιδίποδα Τύρανο* του Σοφοκλή – ξεχνώντας ότι γνωρίζουμε πως στον *Οιδίποδα* του Ευριπίδη ο ήρωας τυφλώνεται *διά της βίας* από τους υπηρέτες του Λαίου, προτού ακόμη γίνει γνωστό ότι ήταν ο γιος του Λαίου. Δεύτερον, όταν επιχειρείται η ανασύνθεση ενός χαμένου έργου, δεν μπορούμε να θεωρήσουμε ως δεδομένο ότι αυτό περιείχε γεγονότα που βρίσκονταν σε παραλληλισμό με αυτά που περιλαμβάνονταν σ' ένα σωζόμενο έργο βασισμένο σε κοινή ιστορία. Αυτό για το οποίο μπορούμε να είμαστε κατ' ουσία σίγουροι είναι ότι υπήρχαν ουσιώδεις διαφορές, τις οποίες ίσως να μην είμαστε σε θέση να τις ορίσουμε. Τρίτον, τοιουτοτρόπως, δεν μπορούμε να θεωρήσουμε ότι το κοινό μιας τραγωδίας ήξερε κιόλας από την αρχή

⁷ Ο Αριστοτέλης, για να είμαστε σίγουροι, ισχυρίστηκε ότι δεν είναι δυνατόν να καταργούνται οι ιστορίες που έχουν κληρονομηθεί, όπως για παράδειγμα αυτή σύμφωνα με την οποία η Κλυταμήστρα δολοφονείται από τον Ορέστη και η Εριφύλη από τον Αλκμέονα (*Ποιητική* 1453b22-25). ωστόσο, ενώ ορισμένα μυθολογικά στοιχεία επιδέχονταν λιγότερες αλλαγές από κάποια άλλα, δεν μπορούμε να θεωρήσουμε ως δεδομένο ότι όλα ανεξαίρετως τα μυθολογικά στοιχεία δεν επιδέχονταν την παραμικρή αλλαγή. Στην *Οδύσσεια* του Ομήρου, όπου η εκδίκηση του Ορέστη κατέχει κυρίαρχη θέση μέσα στο έργο, πουθενά δεν γίνεται αναφορά ότι σκότωσε την Κλυταμήστρα, και ο σπουδαίος λόγιος Αρίσταρχος ασχολήθηκε σοβαρά με το ενδεχόμενο ο ποιητής να ήθελε ο αναγνώστης να υποθέσει ότι τελικά δεν την σκότωσε.

⁸ *Sophocles and Oedipus* (London, 1971), σ. 234.

του έργου το πώς αυτό θα τελειώνει, επειδή απλά γνώριζε το μύθο. Και αυτό γιατί μέσα στα πλαίσια μιας καθορισμένης και κανονιστικής ιστορίας δεν υπήρχε η έννοια του μύθου, παρά μονάχα παραλλαγές του, και αυτό που σίγουρα γνώριζαν οι θεατές ήταν ότι η παραλλαγή που επρόκειτο να παρακολουθήσουν θα ήταν από πολλές απόψεις εντελώς καινούργια. Ακόμα και όταν η παραλλαγή ενός γεγονότος δεν ήταν δυνατή (ή τουλάχιστον, απ' όσα γνωρίζουμε, δεν είχε υποστεί μετατροπές), οι δραματικοί ποιητές πάλι ίσως να προσπαθούσαν να το τροποποιήσουν. Κάτι τέτοιο κάλλιστα μπορεί να είχε συμβεί στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, αφού κατά τη διάρκεια του πρώτου τρίτου του έργου δεν υπάρχει συγκεκριμένη ένδειξη ότι επίκειται η δολοφονία της Κλυταιμίστρας, και πολλοί θεατές ίσως να αναρωτιούνται εάν ο Σοφοκλής σκοπεύει να εισάγει μια νέα εκδοχή του μύθου, σύμφωνα με την οποία η ηρωίδα δεν δολοφονείται από το γιο της αλλά αυτοκτονεί. Στο δεύτερο τρίτο του έργου αρχίζει να διαφαίνεται έντονα η επικείμενη μητροκτονία, με αυτουργό την Ηλέκτρα, μια πιθανότητα που ακυρώνεται μόνο από την άφιξη του Ορέστη λίγο πριν η Ηλέκτρα προλάβει να κάνει οτιδήποτε.

Οι φοβερές πράξεις του Ορέστη ή του Οιδίποδα αποτελούν τυπικά παραδείγματα ενός μοτίβου άρρηκτα συνυφασμένου με την τραγωδία. Ο Αριστοτέλης είχε ήδη από τότε παρατηρήσει στην *Ποιητική* του (1453b19-1454a9) ότι η τραγωδία, σε πλήρη αντίθεση με το ομηρικό έπος, είχε μια έφεση σε καταστάσεις κατά τις οποίες κάποιος ή σκοτώνει έναν στενό συγγενή ή αποφεύγει το φόνο την τελευταία στιγμή. Αυτή η γενίκευση είναι δυνατόν να βρει πρόσφορο έδαφος και στα άλλα δυο είδη θανάτου, τα οποία θα μπορούσαν να ιδωθούν ως τερατωδώς αφύσικα, με διαφορετικό βέβαια τρόπο: την αυτοκτονία (η οποία, όπως ακριβώς και με το θάνατο ενός συγγενή, έχει να κάνει με αιματοχυσία) και την ανθρώπινη θυσία (γνωστή στην ηρωική αφήγηση, άγνωστη όμως στην πραγματικότητα του 5ου αιώνα). Από τις 28 σωζόμενες τραγωδίες

που χρονολογούνται στον 5ο αιώνα, σε 25 είτε λαμβάνει χώρα κάποιος θάνατος από τα τρία είδη που αναφέρθηκαν ή αποτρέπεται κυριολεκτικά την τελευταία στιγμή. Ο Αριστοτέλης εξηγεί ότι τέτοιου είδους συμβάντα τείνουν να διεγείρουν στην ψυχή των θεατών τον *ἔλεον* και το *φόβον*· εν πάση περιπτώσει, καθίστανται, το αργότερο με τον Αισχύλο, ένα σχεδόν απαραίτητο γνώρισμα της τραγωδίας.

Η διχοτομία που μόλις αναφέρθηκε ανάμεσα στο *συμβάν* και στην *αποφυγή την τελευταία στιγμή* μιας φοικιαστικής πράξης ίσως να συνεπάγεται την κατηγοριοποίηση της τραγωδίας σε δυο βασικούς τύπους, ή καλύτερα τέσσερις:

- 1 Μια αποτρόπαια πράξη λαμβάνει χώρα και οδηγεί σε καταστροφή ή από μόνη της αποτελεί μια (αξιοθρήνητη) καταστροφή. Πολλές από τις πιο γνωστές τραγωδίες ανήκουν σ' αυτή την κατηγορία, μεταξύ των οποίων οι *Επτά επί Θήβας* (με τον αλληλοσκοτωμό του Ετεοκλή και του Πολυνείκη) του Αισχύλου, ο *Οιδίπους Τύραννος* (η αυτοκτονία της Ιοκάστης και η αυτοτύφλωση του Οιδίποδα) και η *Αντιγόνη* (η αυτοκτονία της Αντιγόνης, του Αίμονα και της Ευρυδίκης, και η απόπειρα δολοφονίας του Κρέοντα από τον Αίμονα) του Σοφοκλή, η *Μήδεια* (παιδοκτόνος, φονεύει τα παιδιά της), ο *Ιππόλυτος* (αυτοκτονία της Φαίδρας και η μοιραία κατάρα του Θησέα στο γιο του) και οι *Βάκχες* (σταλμένες από τη μητέρα του, οι Βάκχες κατακρεουργούν τον Πενθέα) του Ευριπίδη. Μπορεί κάλλιστα να θεωρηθεί ως η τυπική μορφή της τραγωδίας, και από το 425 π.Χ. η «τραγική αγωνία» σημαίνει την «ανυπόφορη αγωνία» (Αριστοφάνης, *Αχαρνής* 9).
- 2 Μια αποτρόπαια πράξη λαμβάνει χώρα, αλλά οι επιζώντες καταφέρνουν στο τέλος να φθάσουν σε μια ισορροπία που κάνει το μέλλον να φαντάζει ελπιδοφόρο. Αυτό το μοτίβο βρίσκει

εφαρμογή στην αισχύλεια τριλογία (βλ. «Αισχύλος» σσ. 85-7), με την *Ορέστεια* να αποτελεί το πιο κλασικό παράδειγμα. Μετά τη δολοφονία των παιδιών του Θυέστη από το θείο τους, του Αγαμέμνονα από τη σύζυγό του, της Κλυταιμήςτρας από το γιο της, καθώς επίσης και τη θυσία της Ιφιγένειας, η τριλογία κορυφώνεται με την εισαγωγή στην Αθήνα ενός νέου συστήματος δικαιοσύνης που αθώνει τον Ορέστη και χαρίζει στην Αθήνα την προοπτική της μελλοντικής ευημερίας και δόξας. Ομοίως, στην τριλογία *Δαναΐδες*, της οποίας το τέλος δεν διασώθηκε, οι Δαναΐδες φονεύουν όλους τους άντρες τους εκτός από έναν. Όμως, χάρη στην παρέμβαση της Αφροδίτης, το φονικό δεν οδήγησε σε μια καινούργια συμφορά. Αντίθετα, οι Δαναΐδες ξαναπαντρεύτηκαν και ίδρυσαν έναν νέο βασιλικό οίκο στο Άργος, από τον οποίο προήλθαν οι σπουδαίοι ήρωες Περσέας και Ηρακλής. Ύστερα έργα που επίσης ανήκουν σ' αυτό το γενικό είδος είναι ο *Αίας* του Σοφοκλή, ο οποίος ξεκινά με την ατίμωση και αυτοκτονία του Αίαντα, αλλά τελειώνει με τον Οδυσσέα, τον μεγαλύτερο εχθρό του, να παρεμβαίνει για να του εξασφαλίσει μια αξιοπρεπή ταφή, και ο *Ηρακλής Μαινόμενος* του Ευριπίδη, στον οποίο ο Ηρακλής, αφού σκότωσε τη γυναίκα και τα παιδιά του κυριευμένος από θείκη μανία, ανακτά πάλι τα λογικά του, απορρίπτει το ενδεχόμενο της αυτοκτονίας και ξεκινά με το φίλο του Θησέα να ξαναφτιάξει τη ζωή του.

- 3 Μια αποτρόπαια πράξη αποφεύγεται κυριολεκτικά την τελευταία στιγμή και η έκβαση του έργου αποδεικνύεται ικανοποιητική για όλους (εκτός ίσως από κάποιον κακό χαρακτήρα). Ο Αριστοτέλης (*Ποιητική* 1453a30-35) αναφέρει πως αυτή ήταν η πιο δημοφιλής μορφή τραγωδίας από τα μέσα έως τα τέλη του 4ου αιώνα, ενώ κάποιοι σύγχρονοί του τη θεώρησαν ως την καλύτερη μορφή – και φυσικά, έχοντας διασκευαστεί περισσότερες

φορές κατά τη διάρκεια του 4ου αιώνα από οποιαδήποτε άλλη τραγωδία του 5ου αιώνα, ο *Ορέστης* του Ευριπίδη αποτελεί το αντιπροσωπευτικότερο παράδειγμα αυτής της μορφής. Στο έργο, έχοντας καταδικασθεί σε θάνατο για το φόνο της Κλυταιμήμετρας, ο Ορέστης, η Ηλέκτρα και ο Πυλάδης αρχικά είναι πρόθυμοι οι ίδιοι να δώσουν τέλος στη ζωή τους, όπως άλλωστε απαιτείται. Αργότερα όμως δολοφονούν την Ελένη, θεία του Ορέστη, ή τουλάχιστον αυτό νομίζουν, παίρνουν την κόρη της Ερμιόνη όμηρο και απειλούν να κάψουν την Ερμιόνη, τους εαυτούς τους, και το παλάτι, έως ότου ένας από μηχανής θεός εμφανίζεται, αποκαλύπτει ότι η Ελένη είναι ζωντανή, και επιβάλλει τη λύση με την προϋπόθεση ότι ο Ορέστης θα παντρευτεί την Ερμιόνη. Μια τέτοια πλοκή στη σημερινή εποχή θα φάνταζε μάλλον μελοδραματική ή ακόμα κωμικοτραγική, και λιγότερο τραγική. Ο Αριστοτέλης πίστευε ότι η «αδυναμία του κοινού» που ταρασσόταν από τις επιπτώσεις της πρώτης μορφής τραγωδίας ήταν αυτή που ευνόησε τη διάδοση τέτοιων υποθέσεων. Τα πρώιμα σωζόμενα παραδείγματα αυτής της μορφής είναι ο *Ίων* και η *Ιφιγένεια η εν Ταύροις* του Ευριπίδη. Και τα δύο έργα χρονολογούνται λίγο μετά το 415 π.Χ. Ωστόσο, οι διασκευές ακόμα πρωιμότερων έργων του Ευριπίδη, μεταξύ των οποίων η *Σθενέβοια* (ίσως στις αρχές του 420) και ο *Κρεσφόντης* (ίσως στα μέσα του 420), φαίνεται να ανήκουν στην ίδια κατηγορία. Ο *Φιλοκτήτης* (409) του Σοφοκλή, αν και αρκετά διαφορετικός, είναι επίσης δυνατόν να ενταχθεί στην ίδια ομάδα. Ένα μόνο έργο της ίδιας περιόδου, η *Ελένη* του Ευριπίδη, δεν εξιστορεί κανένα φοβερό θάνατο· αντίθετα αποτελεί ένα τυπικό παράδειγμα προσκόλλησης στην παράδοση. Αφού η Ελένη και ο Μενέλαος δραπετεύουν στην Αίγυπτο, ο μοχθηρός βασιλιάς Θεοκλύμενος αποφασίζει να σκοτώσει την αδερφή του, επειδή τους παρείχε βοήθεια. Εμποδίζεται, όμως, πρώτα από έναν ηρωικό δούλο που είναι πρόθυμος να

θυσιάσει τη ζωή του και ακολούθως από την παρέμβαση δύο από μηχανής θεών.

- 4 Μια αποτρόπαια πράξη αποφεύγεται κυριολεκτικά την τελευταία στιγμή, όχι όμως και η συμφορά. Σ' αυτή την περίπτωση, το κοινό κατά κάποιον τρόπο εξαπατάται δύο φορές· στην αρχή περιμένει το απευκταίο να συμβεί και μετά, όταν αυτό δεν συμβαίνει, περιμένει ένα ουδέτερο τέλος, το οποίο ούτε αυτό πραγματοποιείται. Το μόνο σωζόμενο παράδειγμα αυτού του μοτίβου είναι η *Ανδρομάχη* του Ευριπίδη. Ένας καυγάς ανάμεσα στην Ερμιόνη και την Ανδρομάχη, τη σύζυγο και την παλλακίδα του Νεοπτόλεμου αντίστοιχα, σχεδόν οδηγεί, κατά την απουσία του Νεοπτόλεμου, στο φόνο της *Ανδρομάχης* και του παιδιού της κατ' εντολή του πατέρα της Ερμιόνης, Μενέλαου. Ο Πηλέας, παππούς του Νεοπτόλεμου, σώζει τα θύματα, και η Ερμιόνη, ντροπιασμένη πια, είναι έτοιμη να αυτοκτονήσει – όταν ο πρώην αρραβωνιαστικός της, Ορέστης, καταφθάνει, φεύγει μαζί του. Αργότερα ο Ορέστης οργανώνει τη δολοφονία του Νεοπτόλεμου στους Δελφούς.

Οι τραγικοί ποιητές αντλούσαν τις υποθέσεις των έργων τους σχεδόν αποκλειστικά από το ηρωικό έπος, με τους σημαντικότερους χαρακτήρες να είναι εξέχουσες μορφές προερχόμενες από τους φημισμένους μυθικούς κύκλους. Όσον αφορά τη δραματική πράξη, αυτή είτε αποτελείται από γνωστά περιστατικά της ζωής τους, είτε ξεκάθαρα εντάσσεται χρονικά και αιτιολογικά σε αυτά. Δύο προσπάθειες – ή μάλλον τρεις – έγιναν για να σπάσει αυτή η παράδοση. Το 493, ο Φρύνιχος δραματοποίησε την άλωση της Μιλήτου από τους Πέρσες, η οποία έλαβε χώρα μόλις λίγους μήνες πριν (και η οποία κάλλιστα θα μπορούσε να είχε αποτραπεί, όπως πίστευαν πολλοί Αθηναίοι, αν είχαν ανταποκριθεί στην έκκληση βοήθειας που τους είχαν απευθύνει οι Μιλήσιοι)· μετά

τη διδασκαλία της τραγωδίας, του επιβλήθηκε χρηματικό πρόστιμο (γιατί υπενθύμισε στους Αθηναίους «οἰκεῖα κακά», όπως μαρτυρεί ο Ηρόδοτος VI.21.2), και απαγορεύθηκε η παρουσίαση του έργου στο μέλλον. Επτά χρόνια αργότερα, με την εισαγωγή της κωμωδίας στα εν ἄστει Διονύσια, η κωμωδία κατέστη ο καταλληλότερος φορέας που επέτρεπε την ενασχόληση και το σχολιασμό επίκαιρων θεμάτων.

Μια περισσότερο επιτυχημένη, αλλά βραχύβια από τη φύση της, άνθηση της τραγωδίας πραγματευόμενη επίκαιρα θέματα παρατηρήθηκε μετά τους Περσικούς Πολέμους. Η μάχη του Μαραθώνα, οι μήνες που μεσολάβησαν από τη μάχη των Θερμοπυλών έως αυτή στις Πλαταιές, περιλαμβάνονταν μεταξύ των εξαιρετικά σπάνιων περιπτώσεων, κατά τις οποίες η ιστορία, όπως ακριβώς είναι, συναγωνίστηκε σε κύρος τους θρύλους, καθώς οι άνθρωποι έχουν την αίσθηση ότι πρωταγωνιστούν και γίνονται μάρτυρες σε ανδραγαθήματα που αξίζουν να συγκαταλέγονται μεταξύ αυτών της ηρωικής εποχής. Επειδή, όμως, η τραγωδία ήταν ένα δραματικό είδος που εξιστορούσε συμφορές και όχι θριάμβους, και τα δύο έργα που γνωρίζουμε ότι άντλησαν τη θεματολογία τους από τους Περσικούς Πολέμους –αυτό του Φρύνιχου, που πιθανότατα χρονολογείται το 476, και οι *Πέρσες* του Αισχύλου το 472– παρουσίασαν τον πόλεμο ως μία περσική ή ασιατική σύμφορα και όχι ως έναν αθηναϊκό ή ελληνικό θρίαμβο. Ποτέ δεν υπήρξε παρόμοια συγκυρία στην αρχαία ελληνική ιστορία, και η σύγχρονη τραγωδία δεν πειραματίστηκε ποτέ ξανά με καθαρά ιστορική θεματολογία, αν και στην πρώιμη ελληνιστική περίοδο υπήρξαν κάποιες τραγωδίες των οποίων οι κεντρικοί ήρωες ήταν μορφές του ιστορικού παρελθόντος, όπως για παράδειγμα ο Θεμιστοκλής και ο Γύγης από τη Λυδία.

Η τρίτη απόπειρα αποκοπής από την παράδοση επιχειρήθηκε, ή ίσως να είχε επιχειρηθεί από έναν τραγικό ποιητή, σύγχρονο του Ευριπίδη αλλά μικρότερο σε ηλικία, τον Αγάθωνα, όταν

συνέγραψε ένα έργο, που πιθανότατα είχε τον τίτλο *Ανθεύς*, και του οποίου η πλοκή και οι χαρακτήρες ήταν εντελώς φανταστικοί. Αυτό τουλάχιστον υποστηρίζει ο Αριστοτέλης (*Ποιητική* 1451b21-23), υπαινικσόμενος ότι δεν ήταν το μοναδικό έργο αυτού του είδους· υπάρχουν, ωστόσο, μερικά στοιχεία που αποδεικνύουν ότι οι υποθέσεις αυτών των έργων δεν ήταν απλώς αποκυήματα της φαντασίας των δημιουργών τους, αλλά μάλλον προέρχονταν από άσημους, τοπικούς μύθους που δεν ήταν ευρύτερα διαδεδομένοι. Σε κάθε περίπτωση όμως, εάν όντως παράχθηκαν τέτοιες τραγωδίες, ήταν εξαιρετικά σπάνιες, ενώ δεν υπάρχει στη διάθεσή μας άλλο παράδειγμα.

Όλα τα είδη του αρχαίου ελληνικού δράματος χαρακτηρίζονται από στέρα δομή, στην οποία τα διαλογικά μέρη, τα οποία εκτελούνται από τους ηθοποιούς (ή από έναν ηθοποιό και τον Κορυφαίο του Χορού), εναλλάσσονται με τα χορικά, τα οποία εκτελούνται από το Χορό, συχνά όταν κανείς άλλος δεν είναι επί σκηνής. Παραδοσιακά, αυτή η εναλλαγή περιγράφεται με όρους που μαρτυρούνται στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη (1452b15-25). Το πρώτο χορικό άσμα λέγεται *Πάροδος* και έπονται τα *Στάσιμα* (άσματα που τραγουδά ο Χορός αφού έχει πάρει τη θέση του στην *όρχηστρα*)· η διαλογική σκηνή, που στα περισσότερα έργα προηγείται της εισόδου του Χορού, λέγεται *Πρόλογος*, και οι διαλογικές σκηνές που παρεμβάλλονται ανάμεσα στα χορικά άσματα ονομάζονται *Έπεισόδια* (σκηνές κατά τις οποίες κάνουν την είσοδό τους οι ηθοποιοί)· ο όρος *Έξοδος* δηλώνει το τμήμα της τραγωδίας που ακολουθεί το τελευταίο Στάσιμο. Ένας άλλος όρος που απαντάται σ' αυτή την παράδοση είναι ο *κομμός*, που στην κυριολεξία σημαίνει «θρήνος». Ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του τον ορίζει ως ένα θρηνητικό άσμα που τραγουδούσε ο Χορός και οι ηθοποιοί, ενώ μεταγενέστεροι κριτικοί ευρέως χρησιμοποίησαν τον όρο *κομμός* για να αναφερθούν σε κάθε λυρικό ή κυρίως λυρικό κείμενο στο οποίο συμμετέχουν και ο Χορός και οι ηθοποιοί (μια

σύγχρονη εναλλακτική είναι ο όρος *ἀμοιβαῖον*). Χωρίς να είναι ιδιαίτερα ικανοποιητική, αυτή η ορολογία χρησιμοποιείται ευρέως ακόμα και σήμερα, ειδικότερα όταν γίνεται αναφορά στα χορικά άσματα· δεν καταφέρνει να σκιαγραφήσει επαρκώς τη δομή κάθε έργου, αλλά ούτε και κάποια από τις εναλλακτικές αναλύσεις που αναπτύχθηκαν πρόσφατα. Μια σημαντική παράλειψη είναι και η *μονωδία*, άσμα που άδεται από έναν ηθοποιό, και που απαντάται κυρίως στις τραγωδίες που χρονολογούνται στα τέλη του 5ου αιώνα. Η *μονωδία* ίσως να αντικαθιστούσε κάποιο χορικό άσμα αρκετά αποτελεσματικά· κατά την ίδια περίοδο, ήταν αρκετά συνηθισμένη πρακτική η *Πάροδος* να έχει τη μορφή λυρικού διαλόγου ανάμεσα στο χορό και σε έναν ή περισσότερους ηθοποιούς. Άλλα ουσιώδη δομικά στοιχεία που επαναλαμβάνονται είναι ο *ἐπιρρηματικός ἀγών* (βλ. σ. 39), ο οποίος, μετά τον Αισχύλο, αντικαθίσταται συχνά από λιγότερα αυστηρά δομημένα *ἀμοιβαῖα*· η *ῥήσις*, που αποτελεί μια μορφή μονολόγου, με το *μονόλογο του αγγελιαφόρου*, ο οποίος αφηγείται στους ηθοποιούς και στο κοινό γεγονότα που διαδραματίστηκαν εκτός σκηνής, να αποτελεί υποκατηγορία της *ῥήσις*· ο *ἀγών*, η λογομαχία δηλαδή ανάμεσα σε δύο ηθοποιούς, όπου το κάθε τραγικό πρόσωπο συμμετέχει με μία ῥήση [υψηλής ποιότητας επιχειρηματολογία] (πιο συχνό είναι το φαινόμενο στις τραγωδίες του Ευριπίδη – η χρήση του αγώνα στις τραγωδίες του Αισχύλου και του Σοφοκλή είναι μάλλον περιστασιακή, αντίθετα απαντάται σχεδόν σ' όλα τα έργα του Ευριπίδη)· η *στιχομυθία*, μια ιδιαίτερα στιλιζαρισμένη μορφή διαλόγου κατά την οποία ο κάθε ηθοποιός συμμετέχει με έναν και μόνο στίχο (μια παραλλαγή του παραπάνω δομικού στοιχείου είναι η *διστιχομυθία*, με τον κάθε λόγο να αποτελείται από δυο στίχους)· και, τέλος, η *ἀντιλαβή*, κατά την οποία, και αντίθετα από τη συνηθισμένη τραγική πρακτική, ένας ομιλητής διακόπτει ή απαντά με σύντομες φράσεις που εκτείνονται σ' ένα μόνο ημιστίχιο (συνήθως σε στιγμές έντονης συναισθηματικής φόρτισης).

Η τραγωδία έμεινε πιστή στην παράδοση (η οποία, ίσως παραπλανητικά, ονομάστηκε «τραγική πλάνη») σύμφωνα με την οποία τα λεγόμενα και οι πράξεις των δραματικών προσώπων πρέπει να συνάδουν προς τη φανταστική κατάσταση την οποία βιώνουν, και πρέπει να δείχνουν ότι δεν έχουν επίγνωση της παρουσίας του κοινού. Υπάρχουν περιπτώσεις όπου αυτή η παράδοση παραβλέπεται, όπως για παράδειγμα γίνεται προς το τέλος της *Ορέστειας* όταν πολλά από όσα λέγονται, αν και είναι διαχρονικής σημασίας, αποτελούν μια σαφή αναφορά στις ανησυχίες και τους προβληματισμούς των Αθηναίων του 458 π.Χ.: και η Αθηνά απευθύνει κατηγορηματικά ένα λόγο (*Ευμενίδες*, στίχοι 681-708) στους «πολίτες μου για το μέλλον»· ωστόσο, στην ουσία ποτέ δεν παραβιάζεται. Συνεπώς, όταν τελείωσε η σύντομη περίοδος που ακολούθησε τους Περσικούς Πολέμους, ήταν αδύνατο για τους τραγικούς ποιητές να πραγματευθούν πολιτικά θέματα με τη στενή σημασία του όρου· η αναφορά στην επικαιρότητα, εφόσον γινόταν, έπρεπε να διοχετεύεται μέσα από γενικεύσεις, προφητείες και έμμεσους υπαινιγμούς. Παρ' όλα αυτά, την τραγωδία του 5ου αιώνα συνεχώς την απασχολούν θέματα που είναι πολιτικά με την ευρύτερη έννοια, θέματα που αποδεικνύονται ζωτικής σημασίας για τη ζωή των ανθρώπων στην κοινωνία της πόλεως (συχνά και σε κάθε κοινωνία) – μεταξύ άλλων, οι σχέσεις των δύο φύλων και η φύση του γάμου και οι ευθύνες που απορρέουν από αυτόν· τα προβλήματα που προκύπτουν ανάμεσα σ' έναν χαρισματικό ηγέτη και μια κοινωνία βασισμένη στην ισότητα· μέχρι ποιο βαθμό η πόλις δικαιούται να υπερισχύει της παραδοσιακής οικογένειας και των άλλων παραδόσεων· η ηθική ή και πραγματική δικαίωση μιας αδίστακτης «Realpolitik» ή του παραδοσιακού κανόνα «βοήθα τους φίλους σου και κατέστρεψε τους εχθρούς σου»· η αντιμετώπιση ηττημένων εχθρών· ο κοινωνικός αντίκτυπος της ηθικής διδασκαλίας των σοφιστών ή της άνθησης νέων και συχνά

εξωτικών θρησκευτικών τάσεων. Και πέρα από αυτό, επιδεικνύουσα την ίδια επιμονή, η τραγωδία εξερεύνησε τις αντιφάσεις που είναι σύμφυτες με την ίδια την ανθρώπινη φύση: περιγράφοντας συχνά πράξεις αδιανόητης φρίκης, έθεσε προβληματισμούς γύρω από τη φύση του κόσμου που επιτρέπει την τέλεση τέτοιων πράξεων και των θεών που ελέγχουν αυτό τον κόσμο. Ο καθένας από τους μεγάλους δραματουργούς δίνει τη δική του απόκριση σ' αυτά τα ερωτήματα («απόκριση» και όχι «απάντηση», επειδή η «απάντηση» ίσως υποδηλώνει τη λύση των προβλημάτων). Γενικά, η απόκριση του Αισχύλου ήταν ότι τα χειρότερα δεινά του κόσμου προκαλούνται από εσκεμμένες ανθρώπινες πράξεις, των οποίων οι συνέπειες παίρνουν πολύ μεγαλύτερες διαστάσεις από το αρχικό κακό που σκόπευε να προκαλέσει το υποκείμενο. Ο Σοφοκλής μάς ενθαρρύνει να συλλάβουμε μια συνολική λογική που ενυπάρχει στο σύμπαν το οποίο έχει, θα μπορούσε κάποιος να ισχυριστεί, μιαν άγρια ομορφιά, ακόμα και αν δεν καταφέρνει να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις της ηθικής μας. Ταυτόχρονα, μας κάνει να αισθανθούμε ότι μερικές φορές η άρνηση του ανθρώπου να υποταχθεί σ' αυτή τη λογική είναι ένδειξη μεγαλείου, όσο μάταιο και αν είναι αυτό σε τελική ανάλυση. Ο Ευριπίδης στα τραγικά του έργα σε αντίθεση με τα μελοδραματικά είναι ο πιο σκοτεινός από τους τρεις, καθώς γι' αυτόν δεν υπάρχει λογική στα δεινά της ανθρώπινης ύπαρξης, παρά μόνο καπρίτσιο. Ωστόσο, αρκετά συχνά μια ασύλληπτη και άδικη συμφορά καθίσταται έστω και λίγο υποφερτή από την αγάπη, είτε μεταξύ μελών μιας οικογένειας (π.χ. η οριστική συμφιλίωση ανάμεσα στον Θησέα και τον Ιππόλυτο), είτε μεταξύ φίλων (π.χ. ο Ηρακλής, ο Θησέας και ο θετός πατέρας του Ηρακλή, Αμφιτρώων, στο έργο *Ηρακλής Μαινόμενος*).

Το βιβλίο διερευνά τις κοινωνικές και θεατρικές συνιστώσες και τα διαφορετικά γνωρίσματα των τριών ειδών του αρχαίου ελληνικού δράματος και επικεντρώνεται στους πέντε βασικούς δραματοουργούς των οποίων τα έργα έχουν διασωθεί –Αισχύλος, Σοφοκλής, Ευριπίδης, Αριστοφάνης και Μένανδρος– αναλύοντας το ύφος, την τεχνοτροπία και τις ιδέες τους. Παρέχει επίσης συνόψεις των σωζόμενων έργων τους. Στο πρόσθετο βοηθητικό υλικό περιλαμβάνονται η περιεκτική αναφορά σε περίπου εξήντα άλλους συγγραφείς, η χρονολόγηση σημαντικών προσώπων και γεγονότων, καθώς επίσης και ένα ανθολόγιο κειμένων, στα οποία δεν είχαν πρόσβαση οι σπουδαστές κατά το παρελθόν. Ο τόμος ολοκληρώνεται με ενημερωμένη προτεινόμενη βιβλιογραφία για περαιτέρω ανάγνωση. Όντας σαφές, περιεκτικό, πλήρες, και γραμμένο από έναν αναγνωρισμένο ειδικό στο χώρο, το βιβλίο *Αρχαίο ελληνικό δράμα και δραματοουργοί* θα αποδειχθεί ένα πολύτιμο εργαλείο μελέτης.

Ο **Alan H. Sommerstein** είναι Καθηγητής Ελληνικών και Διευθυντής του Κέντρου Αρχαίου Δράματος του Πανεπιστημίου του Νότιγχαμ. Είναι συγγραφέας του *Aeschylean Tragedy* (1996) και έχει επιμεληθεί τις εκδόσεις των *Ευμενίδων* του Αισχύλου, και όλων των κωμωδιών του Αριστοφάνη.

ISBN 978-960-455-216-0



ΒΟΗΘ. ΚΩΔ. ΜΗΧ/ΣΗΣ 4216