

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΓΡΗΓΟΡΙΑΔΟΥ
ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ ΜΠΕΤΣΑΚΟΣ



ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΔΡΑΜΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΑΛΚΗΣΤΗ ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ



ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2024

Πληροφοριακά στοιχεία μαθησιακού αντικειμένου

Τίτλος: Εισαγωγή στο αρχαίο δράμα και στην τραγωδία *Άλκηστη* του Ευριπίδη
Συγγραφή – Επιμέλεια: Αναστασία Γρηγοριάδου – Βασίλειος Μπετσάκος
Έκδοση: 1.0 Ημερομηνία: 14-5-2024

Το παρόν αναπτύχθηκε στο πλαίσιο της Πράξης «Συγγραφή, Αξιολόγηση και Ένταξη διδακτικών βιβλίων στο Μητρώο Διδακτικών Βιβλίων και στην Ψηφιακή Βιβλιοθήκη Διδακτικών Βιβλίων» με κωδικό ΟΠΣ (ΜΙΣ) 6010165, του Προγράμματος «Ανθρώπινο Δυναμικό και Κοινωνική Συνοχή 2021-2027» που υλοποιείται από το Ινστιτούτο Εκπαιδευτικής Πολιτικής και συγχρηματοδοτείται από το Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο.



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Υπουργείο Παιδείας, Θρησκευμάτων
και Αθλητισμού

ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ
ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΗΣ
ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ

Με τη συγχρηματοδότηση
της Ευρωπαϊκής Ένωσης

ΕΣΠΑ
2021-2027

Πρόγραμμα
Ανθρώπινο Δυναμικό και
Κοινωνική Συνοχή

Ο πίνακας του εξωφύλλου:

Γιώργος Κόρδης, *Θνήσκων οπλίτης*,
από τη συλλογή «Ομηρικά ακρογιάλια», 2017.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΩΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΤΟ ΔΡΑΜΑ	5
A. Επική ποίηση.....	5
B. Λυρική ποίηση.....	5
Γ. Δραματική ποίηση	
Ορισμένες διαφορές αρχαίου δράματος - σύγχρονου θεάτρου	8

ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΚΑΤΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ ΚΑΙ ΓΕΝΕΣΗ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ	11
A. Το δράμα και ο Διόνυσος.....	11
B. Ο Αριστοτέλης για την καταγωγή του δράματος και τη γένεση της τραγωδίας.....	14
Γ. Η εξέλιξη της τραγωδίας και το όνομά της.....	16

ΤΡΙΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΤΑ ΤΡΙΑ ΕΙΔΗ ΤΗΣ ΔΡΑΜΑΤΙΚΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ	19
A. Η τραγωδία.....	19
B. Το σατυρικό δράμα.....	21
Γ. Η κωμωδία.....	24

ΤΕΤΑΡΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ	26
A. Οι γιορτές του Διονύσου και οι δραματικοί αγώνες.....	26
B. Το αρχαίο θέατρο.....	26
Γ. Συντελεστές της παράστασης.....	28
Γ.1. Ο ποιητής.....	28
Γ.2. Ο Χορός.....	28
Γ.3. Οι υποκριτές.....	30
Γ.4. Η πόλη-κράτος.....	31
Γ.5. Το κοινό.....	33

ΠΕΜΠΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΤΟ ΚΕΙΜΕΝΟ	36
A. Η θεματολογία της τραγωδίας.....	36
B. Η δομή της τραγωδίας και τα κατά ποσόν μέρη της.....	36
Γ. Τα κατά ποιόν μέρη.....	37

ΕΚΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΑΙΣΧΥΛΟΣ – ΣΟΦΟΚΛΗΣ. ΟΙ ΔΥΟ ΜΕΓΑΛΟΙ ΤΡΑΓΙΚΟΙ ΚΑΙ ΤΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥΣ.....	41
A. Ο Αισχύλος (525-456 π.Χ.).....	41
B. Ο Σοφοκλής (496-405 π.Χ.).....	43
Γ. Επιβίωση της τραγωδίας σήμερα	44

ΕΒΔΟΜΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Ο ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ. ΒΙΟΣ ΚΑΙ ΕΡΓΟ.....	45
----------------------------------------	-----------

ΟΓΔΟΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Η ΑΛΚΗΣΤΗ ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ.....	58
A. Ο μύθος του Άδημου και της Άλκηστης πριν τον Ευριπίδη – Τα προδραματικά γεγονότα.....	58
B. Η περίληψη του έργου.....	60
Γ. Το ειδολογικό πρόβλημα	63
Δ. Τα βασικά θέματα της Άλκηστης.....	66
E. Η σιωπή της Άλκηστης	70

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΔΙΚΤΥΟΓΡΑΦΙΑ.....	73
-------------------------------------------	-----------

A. ΓΙΑ ΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΔΡΑΜΑ.....	73
B. ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΛΚΗΣΤΗ ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ.....	74
Γ. ΔΙΚΤΥΟΓΡΑΦΙΑ.....	75

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1

Νίκος Χουρμουζιάδης ΕΝΑΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΘΕΑΤΗΣ ΣΤΑ ΕΝ ΑΣΤΕΙ ΔΙΟΝΥΣΙΑ.....	77
------------------------------------------------------------------------	----

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2

Μικρό ανθολόγιο γνωμικών φράσεων του Ευριπίδη.....	80
----------------------------------------------------	----

1. ΤΟ ΔΡΑΜΑ

Το πρώτο είδος λόγου που καλλιέργησαν οι αρχαίοι Έλληνες ήταν η ποίηση. Τα ποιητικά είδη που δημιουργήθηκαν στην Αρχαία Ελλάδα ήταν κατά σειρά εμφάνισης:

A. Επική ποίηση (άκμασε τον 8ο αιώνα π.Χ.)

Στην επική ποίηση ανήκουν:

- α) τα δύο έπη του Ομήρου, η *Ιλιάδα* και η *Οδύσσεια*· έχουν ως κύριο θεματικό τους κέντρο τους τα *κλέα ἀνδρῶν*, τα δοξασμένα κατορθώματα των επικών ηρώων.
- β) τα έπη του Ησίοδου, το κοσμολογικό-θεολογικό έπος *Θεογονία* και το διδακτικό έπος *Έργα και Ημέραι*· επίσης οι *Ηοίαι* και ο *Γυναικῶν Κατάλογος*.
- γ) ποιήματα τα οποία διασώζει περιληπτικά η *Χρηστομάθεια* του Πρόκλου (5ος αι. μ.Χ.). Ορισμένα έχουν θέμα τους την ιστορία του Οιδίποδα και των απογόνων του (*Οιδιπόδεια*, *Θηβαΐς*, *Επίγονοι*). Άλλα αναφέρονται σε ιστορίες και πρόσωπα του τρωικού κύκλου (*Κύπρια*, *Ιλίου πέρσις*, *Αιθιοπία*, *Μικρά Ιλιάς*, *Τηλεγονία*, *Νόστοι*).
- δ) Οι λεγόμενοι *Ομηρικοί Ύμνοι*. Τριάντα περίπου ποιήματα (π.χ. ο Ύμνος στην Αφροδίτη, στον Απόλλωνα, στη Δήμητρα, στον Ερμή), τα οποία η παράδοση απέδιδε στον Όμηρο (κάτι που η σύγχρονη έρευνα δεν δέχεται) και τα οποία εγκωμιάζουν θεούς και συνδέονται με την αντίστοιχη λατρεία τους.



Κρατήρας του «ζωγράφου του Δαρείου», 340-330 π.Χ. Το κύριο θέμα είναι η πυρά του Πατρόκλου, αλλά γύρω απ' αυτό εικονίζονται πολλά επεισόδια του Τρωικού πολέμου. Νεάπολις, Εθνικό Μουσείο. Πηγή: Ιστορία του Ελληνικού Έθνους της Εκδοτικής Αθηνών. Φωτ.: M. Puciarelli.

Β. Λυρική ποίηση (άκμασε τον 7ο και 6ο αι. π.Χ.)

Οι λυρικοί ποιητές γράφουν συνήθως σε πρώτο πρόσωπο και μέσα από τα τραγούδια τους εκφράζουν ατομικά ή συλλογικά συναισθήματα. Είδη της λυρικής ποίησης είναι η **ελεγεία**, το **επίγραμμα** και ο **ίαμβος**. Τα λυρικά άσματα μπορεί να είναι **χορικά (ομαδικά)** ή **μονωδικά**, τα οποία εκτελούνται με τη συνοδεία μουσικού οργάνου. Χαρακτηριστικοί εκπρόσωποι της λυρικής ποίησης: Καλλίνος, Τυρταίος, Μίμνερμος, Σόλων, Αρχίλοχος, Σημωνίδης ο Αμοργίνος, Ανακρέων, Αλκαίος, Σαπφώ, Αλκμάν, Στησίχορος, Σιμωνίδης ο Κεΐος.¹



Νεαρός κιθαρῳδός (η κιθάρα ήταν είδος λύρας).
Λεπτομέρεια αμφορέως, «Ζωγράφος του Ανδοκίδου».
Παρίσι, Λούβρο. Πηγή: Ιστορία του Ελληνικού Έθνους της
Εκδοτικής Αθηνών. Φωτ.: M. Chuzeville.

Γ. Δραματική ποίηση (άκμασε τον 5ο αι. π.Χ.)

Αναπτύχθηκε στην Αθήνα της κλασικής εποχής και όλοι οι σπουδαίοι τραγικοί ποιητές ήταν Αθηναίοι. Τρία ήταν τα είδη του αττικού δράματος:

1. η τραγωδία
2. η κωμωδία
3. το σατυρικό δράμα

1. Βλ. Ι. Ν. Καζάζης (με τη συνεργασία της Μαργαρίτας Σωτηρίου), *Αρχαϊκή Λυρική Ποίηση*. Εγκυκλοπαιδικός Οδηγός: https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/encyclopedia/poetry/index.html



Σκηνή από τη *Μήδεια* του Ευριπίδη. Ερυθρόμορφος κρατήρας. «Ζωγράφος του Κάτω Κόσμου», περίπου 330-310 π.Χ.. Μόναχο, Αρχαιολογικό Μουσείο. Πηγή: Wikipedia Commons.

Η ποίηση στην Αρχαία Ελλάδα, όπως και γενικότερα η τέχνη, είχε δημόσιο χαρακτήρα, συνδεόταν με τη ζωή της πόλης και των πολιτών. Έτσι, και τα τρία είδη ποίησης είχαν καταρχάς λειτουργίες προφορικού λόγου· ο *έμμετρος*, δηλαδή ρυθμικός και μουσικός, λόγος της ποίησης προοριζόταν να ακουστεί δημοσίως από κάποια ομάδα ανθρώπων (ένα «κοινό», όπως λέμε σήμερα). Ένα επικό ποίημα (η *Ιλιάδα* π.χ. ή η *Οδύσσεια*) απαγγελλόταν με ρυθμό· ένα λυρικό ποίημα (π.χ. ένα χορικό, δηλαδή ομαδικό άσμα) τραγουδιόταν με τη συνοδεία μουσικής. Ένα δραματικό ποίημα (π.χ. η *Άλκηστη* του Ευριπίδη) συνθέτει αυτά τα γνωρίσματα των δύο ειδών ποίησης· σε κάποια μέρη του έχει απαγγελίες, σε κάποια άλλα έχει τραγούδια, εξακολουθώντας να απευθύνεται σε ένα μεγάλο «κοινό».

Τελικά, βέβαια, η δραματική ποίηση αποτελεί είδος ποίησης που διακρίνεται και από την επική και από τη λυρική ποίηση. Ο λόγος είναι ότι δεν προορίζεται απλώς να ακουστεί, αλλά να παρασταθεί. Σε μια δραματική παράσταση αναπαρίστανται πρόσωπα και πράξεις, ζωντανεύοντας μπροστά στους θεατές. Αυτό σημαίνει, εξάλλου, και η λέξη *δράμα*, που παράγεται από το ρήμα *δράω/-ῶ*, το οποίο σημαίνει «πράττω», «κάνω», «ενεργώ». Και ακριβώς επειδή το δράμα παριστάνει πρόσωπα, έχει οπωσδήποτε, εκτός από τον απαγγελλόμενο λόγο ή τα τραγούδια, και διαλόγους ανάμεσα σε αυτά τα πρόσωπα. Έτσι, μπορούμε να πούμε ότι η αρχαιοελληνική δραματική ποίηση (το δράμα) είναι ένα είδος θεάτρου.



Σκηνή από την *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Ευριπίδη. Αγγειογραφία, τέλος 4ου αι., Παρίσι, Λούβρο). Πηγή: *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους* της Εκδοτικής Αθηνών. Φωτ.: M. Chuzeville.

Δράμα, δηλαδή, δεν ονομάζουμε μόνο το τραγικό ή σοβαρό θέατρο. Δράμα είναι και η κωμωδία ή το σατυρικό δράμα, που έχουν αστείο χαρακτήρα. Η τραγωδία μπορεί να μας κάνει να κλάψουμε· ενώ η κωμωδία και το σατυρικό δράμα, να γελάσουμε. Οπωσδήποτε, όταν αναφερόμαστε στο αρχαίο δράμα, δεν χρησιμοποιούμε τη λέξη «δράμα» με τη συχνή στα Νέα Ελληνικά μεταφορική της χρήση (*Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής, Τριανταφυλλίδη· δράμα: (μτφ.) κατάσταση ή γεγονός πάρα πολύ δυσάρεστο και συγκλονιστικό*). Το τολμούμε μόνο όταν θέλουμε να χαρακτηρίσουμε μια παράσταση κακής ποιότητας: τότε λέμε «η παράσταση ήταν δράμα!».

Θα κατανοήσουμε καλύτερα τον χαρακτήρα του αρχαίου δράματος, αν μελετήσουμε τις διαφορές του από το σύγχρονο θέατρο.

Ορισμένες διαφορές αρχαίου δράματος - σύγχρονου θεάτρου

- Το δράμα έχοντας θρησκευτικές αφητηρίες διατηρούσε πάντα αναφορές στους θεούς και μια παραδοσιακή ευσεβεία. Οι ποιητές αντλούσαν τις ιστορίες τους από τον πλούτο της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας, τις διηγήσεις για θεούς και ημίθεους, ήρωες και ηρωίδες του θρύλου (πολύ σπανιότερα οι ποιητές εμπνέονταν από ιστορικά γεγονότα).
- Στην κλασική αρχαιότητα δεν μπορούσε κανείς να παρακολουθήσει θέατρο μια τυχαία ημέρα του χρόνου· δραματικές παραστάσεις διδάσκονταν— αυτή τη λέξη χρησιμοποιούσαν οι αρχαίοι Αθηναίοι— μόνο στις γιορτές προς τιμήν του Διονύσου (**Μεγάλα και Μικρά Διονύσια, Λήναια**).

- Καθώς οι παραστάσεις στην αρχαία Αθήνα ήταν ενταγμένες στο τελετουργικό των διονυσιακών εορτών και τις οργάνωνε επίσημα η πολιτεία, αποτελούσαν ένα σπουδαίο πολιτιστικό γεγονός, το οποίο με τον έναν ή τον άλλο τρόπο αφορούσε σχεδόν το σύνολο των πολιτών. Οι Αθηναίοι λάτρευαν το θέατρο και αφιέρωναν ολόκληρες ημέρες στην απόλαυσή του.
- Τα αρχαία θέατρα ήταν όλα υπαίθρια και οι παραστάσεις γίνονταν την ημέρα, με το φως του ήλιου. Το δράμα συνιστούσε ένα θέαμα ανοικτού χώρου. Τα ίδια τα γεγονότα που αναπαριστούσε είχαν ένα δημόσιο χαρακτήρα. Αντίστοιχα, οι ήρωες των τραγωδιών και των κωμωδιών δεν απέδιδαν εξατομικευμένα πρόσωπα, αλλά συνέθεταν καθολικές περιπτώσεις.
- Σε κάθε δραματικό ποίημα συναντάται ο *Χορός*, δηλαδή ένα σύνολο αντρών που στην παράσταση τραγουδούσαν και χόρευαν ή κινούνταν συντονισμένα, όλοι μαζί. Το μουσικό και χορευτικό στοιχείο δεν απουσίαζε ποτέ από τις παραστάσεις αρχαίου δράματος. Με τον λόγο του ο Χορός εξέφραζε, σε πολλές περιπτώσεις, την κοινή γνώμη και τις πατροπαράδοτες αξίες. Επίσης, προσπαθούσε να κατευνάσει τα πάθη και να συμφιλιώσει τα πρόσωπα.
- Όλοι οι ηθοποιοί (*ύποκριταί*) και τα μέλη του Χορού φορούσαν μάσκα. Οι θεατές δεν έβλεπαν το πρόσωπο των υποκριτών αλλά το προσωπίό τους. Γενικότερα η εξωτερική εμφάνιση των υποκριτών συνιστούσε μία σύμβαση: με αφετηρία τα λίγο-πολύ τυποποιημένα ενδύματα και προσωπεία, οι θεατές διέθεταν εκ των προτέρων πολλά δεδομένα για τα πρόσωπα του έργου.
- Όλους τους ρόλους, αντρικούς ή γυναικείους, τους έπαιζαν άντρες. Ένας υποκριτής μπορεί να ερμήνευε περισσότερους από έναν ρόλους. Σε μια τραγωδία δεν μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν περισσότεροι από τρεις ηθοποιούς.
- Ο αρχαίος θεατρικός λόγος ήταν ποιητικός και έμμετρος, ενώ σήμερα οι ηθοποιοί εκφέρουν σχεδόν πάντα πεζό λόγο, αναπαράγοντας λίγο-πολύ το ύφος της καθημερινής ομιλίας.



Χένρικ Ίψεν, *Οι στυλοβάτες της κοινωνίας*. ΚΘΒΕ
(σκηνοθεσία, Γιάννη Μόσχου, 2020). Φωτ. Τάσος
Θώμογλου.

Πολλές από αυτές τις διαφορές θα τις καταλάβουμε καλύτερα, αν εξετάσουμε την καταγωγή του δράματος, το πώς δηλαδή δημιουργήθηκε. Επειδή θα ασχοληθούμε με μία τραγωδία, την *Άλκηστη* του Ευριπίδη, θα προσέξουμε ιδιαίτερα τους παράγοντες που οδήγησαν στη γένεση της τραγωδίας.

2. ΚΑΤΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ ΚΑΙ ΓΕΝΕΣΗ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ

A. Το δράμα και ο Διόνυσος

Το δράμα συνδέεται άρρηκτα και γενετικά με τη λατρεία του θεού Διόνυσου.

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Αγαπητός θεός των αρχαίων Ελλήνων, γιος του Δία και της θνητής Σεμέλης. Ήταν θεός της βλάστησης, του αμπελιού, του κρασιού, της μέθης και της διασκέδασης. Οι γιορτές προς τιμήν του στην Αθήνα ήταν πολυάριθμες (Μεγάλα και Μικρά Διονύσια, Λήναια, Ανθεστήρια κ.ά.). Ως θεός της μανίας είχε την επωνυμία Βάκχος. Συνοδοί του θεού ήταν ο Σ(ε)ιληνός, οι Σάτυροι και οι Μαινάδες ή Βάκχες. Κυριότερα εμβλήματατά του: ο τράγος, το αμπέλι, ο κισσός και ο θύρσος (ξύλο τυλιγμένο με φύλλα κισσού).

Η λατρεία του Διόνυσου ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής. Απευθυνόταν σε ολόκληρο τον πληθυσμό, ανεξαρτήτως ηλικίας, φύλου, καταγωγής, θέσης ή κοινωνικής τάξης. Το ιερό ποτό του, το κρασί, και η μέθη είναι εν μέρει έκφραση αυτού του καθολικού χαρακτήρα της διονυσιακής λατρείας: στη μέθη οι διακρίσεις, κοινωνικές και άλλες, εξαλείφονται, ενώ επικρατεί η εξομοίωση των λατρευτών στο πλαίσιο μιας ομοιογενούς και μαζικής ανθρώπινης ομάδας. Το προσωπίο που φορούν οι οπαδοί του Διόνυσου απαλείφει τις διαφορές των προσώπων και των προσωπικοτήτων τους και διευκολύνει την ταύτισή τους με πρόσωπα του μύθου. Έτσι, οι θιασώτες του θεού παραδίνονται στην έκσταση, μεταμορφώνονται σε κάτι ολότελα διαφορετικό από ό,τι είναι στην καθημερινή ζωή τους. Αλλά και ο ίδιος ο Διόνυσος είναι θεός της μεταμόρφωσης: μπορεί να εμφανίζεται με μορφή θηρίου (ταύρου, πάνθηρα κτλ.), ή μπορεί άλλοτε να παρουσιάζεται ήπιος και μιλίχιος, και άλλοτε ωμός και αιμοβόρος.



Ο Διόνυσος παίζει λύρα και περιβάλλεται από δύο Σειληγούς, που κρατούν κρόταλα και βλαστούς αμπέλου. Ερυθρόμορφη κύλινκος του 480 π.Χ.. Παρίσι, Μουσείο Εθνικής Βιβλιοθήκης. Πηγή: Wikipedia Commons. Φωτ.: Bibi Saint-Pol.

Τα χαρακτηριστικά της λατρείας του θεού τα οποία συνδέονται με την καταγωγή του δράματος ήταν:

- **Η έκσταση και η μεταμόρφωση**

Οι θιασώτες του Διονύσου, υπό την επήρεια του κρασιού, παραδίνονταν στην ιερή μανία, «έβγαιναν» από τον εαυτό τους, ένιωθαν μεταμορφωμένοι σε κάτι άλλο και ταυτίζονταν με πρόσωπα ή θεότητες που συνδέονται με μύθους σχετικούς με τον Διόνυσο.

- **Η μάσκα και η μεταμφίεση**

Η έκσταση των πιστών του Διονύσου διευκολυνόταν από το γεγονός ότι αυτοί μεταμφιεζόντουσαν. Κυριότερο στοιχείο της μεταμφίεσής τους ήταν το *προσωπείο* (μάσκα που παριστάνει κάποιο άλλο πρόσωπο, κάποια θεότητα). Το *προσωπείο* απέκρυπτε τα χαρακτηριστικά του προσώπου τους και έτσι αφενός οι ίδιοι ένιωθαν ότι μεταμορφώνονταν, αφετέρου οι υπόλοιποι πιστοί τους έβλεπαν ως κάτι άλλο από αυτό που ήταν στην πραγματικότητα.



Χάλκινο προσωπίο (τέλος 4ου αι. π.Χ.). Πειραιάς, Αρχαιολογικό Μουσείο. Πηγή: Ιστορία Ελληνικού Έθνους. Φωτ.: Σπ. Τσαβδάρου.

• Η μίμηση και τα δρώμενα

Οι μεταμορφωμένοι οπαδοί του Διονύσου μιμούνταν με τις κινήσεις τους πράξεις και γεγονότα της μυθικής ζωής του. Οι μιμήσεις αυτές ήταν, με άλλα λόγια, λατρευτικές συμβολικές πράξεις· ονομάζονταν **δρώμενα**, μια λέξη συγγενική προς το δράμα, αφού και αυτή παράγεται από το ρήμα δρῶ.

• Ο διθύραμβος και ο χορός του

Ο **διθύραμβος** ήταν θρησκευτικό άσμα που το τραγουδούσε και το χόρευε, με τη συνοδεία αυλού, ο θίασος των πιστών του Διονύσου. Το τραγούδι αυτό περιείχε αφηγήσεις σχετικές με τη ζωή και τα παθήματα του θεού. Στην αρχή ο διθύραμβος ήταν ένα ομαδικό δημιούργημα, αυτοσχέδιος και άτεχνος. Σταδιακά όμως την δημιουργία του αναλαμβάνουν συγκεκριμένοι ποιητές και έτσι ο διθύραμβος γίνεται πιο περίτεχνος και εξελίσσεται σε συγκεκριμένο είδος της χορικής λυρικής ποίησης. Στην εξέλιξη αυτή πρωτοστάτησε ο Αρίων από τη Λέσβο. Μάλιστα, στους διθύραμβους που συνέθετε ενίσχυσε το αφηγηματικό στοιχείο, αξιοποιώντας και μύθους που δεν συνδέονταν οπωσδήποτε με τον Διόνυσο.

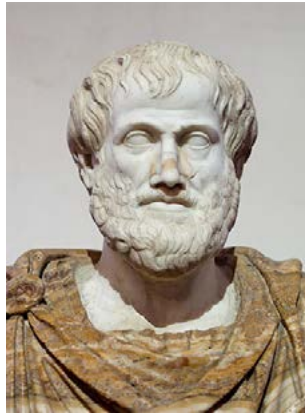
B. Ο Αριστοτέλης για την καταγωγή του δράματος και τη γένεση της τραγωδία

Ο Αριστοτέλης, στην πραγματεία του *Περί Ποιητικής*, μας δίνει πολύτιμες πληροφορίες για την καταγωγή του δράματος και ειδικότερα για τη γένεση της τραγωδίας. Σύμφωνα με αυτές:

- α) η τραγωδία έχει τις ρίζες της στον αυτοσχεδιασμό,
- β) δημιουργήθηκε *ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον* με την έκφραση αυτή ο Αριστοτέλης αναφέρεται στους πρωτοτραγουδιστές, που έκαναν την αρχή στο ομαδικό τραγούδι και έδιναν τα λόγια, τον ρυθμό και τον τόνο, ώστε ο υπόλοιπος χορός να ακολουθήσει είτε επαναλαμβάνοντας ό,τι άκουσε είτε εκφωνώντας τελετουργικές φράσεις, όπως η ακόλουθη: «*ἰὼ, Βάκχε, εὐοῖν*»,
- γ) στην αρχή χαρακτηριζόταν από τη χρήση απλών μύθων, ακαλλιέργητου λόγου και ζωηρών χορευτικών ρυθμών,
- δ) πέρασε από διάφορες εξελικτικές φάσεις μέχρι να βρει την οριστική της μορφή,
- ε) καθοριστική για την εξέλιξη της τραγωδίας στάθηκε η εισαγωγή διαλόγων πάντα σε έμμετρη μορφή μεταξύ ενός προσώπου και του χορού ή μεταξύ δύο προσώπων. Ίσως πρέπει να φανταστούμε ότι ο *ἐξάρχων τὸν διθύραμβον* κατά κάποιον τρόπο αποσπάστηκε από τον υπόλοιπο Χορό και άνοιξε ένα είδος θεατρικού διαλόγου με τους συγχορευτές του
- στ) όταν προστέθηκε και τρίτο πρόσωπο στους διαλόγους, η τραγωδία έφτασε σε μία μορφή ολοκλήρωσης.

Με βάση το σύνολο των μαρτυριών του Αριστοτέλη μπορούμε να πούμε ότι η τραγωδία ως ξεχωριστό θεατρικό είδος:

- Γεννήθηκε, όταν αναπαραστάθηκε ο διαπροσωπικός διάλογος.
- Τελειοποιήθηκε, όταν τα διάφορα στοιχεία της (μύθος, ηθοποιία, τραγούδι και χορός, απαγγελία, διάλογος κ.ά) εντάχθηκαν σε ένα ενιαίο και αρμονικό σύνολο



Προτομή του Αριστοτέλη. Ρωμαϊκό αντίγραφο αγάλματος του Λυσίππου (περ. 330 π.Χ.). Ρώμη, Εθνικό Μουσείο. Πηγή: Wikipedia.

Αριστοτέλης Ποιητική, 4ο κεφ., 1448b-1449a (μετ. Δημήτρης Λυπουρλής)

«Η ποίηση, πάντως, δεν άργησε να διασπασθεί σύμφωνα με τον χαρακτήρα των επιμέρους ποιητών: οι σοβαρότεροι από αυτούς παρουσίαζαν στην ποίησή τους τις ωραίες και ευγενείς πράξεις, καθώς και τις πράξεις των ωραίων και ευγενών ανθρώπων, ενώ οι κατώτεροι τις πράξεις των μικρότερης αξίας ανθρώπων: στην αρχή οι δεύτεροι έγραφαν ποιήματα με επικριτικό και υβριστικό περιεχόμενο, ενώ οι πρώτοι ποιήματα με υμνητικό και εγκωμιαστικό περιεχόμενο. [...] Σ' αυτά τα ποιήματα ήρθε από μόνο του σε χρήση και το πιο ταιριαστό μέτρο, που είναι το ιαμβικό (γι' αυτό και εξακολουθεί να λέγεται ως σήμερα ιαμβικό το μέτρο αυτό, επειδή με αυτό το μέτρο ιάμβιζαν ο ένας τον άλλον), και έτσι κάποιοι από τους παλαιούς ποιητές έγραφαν πια ηρωικούς και κάποιοι άλλοι ιαμβικούς στίχους. Και όπως ο Όμηρος ήταν ο κατεξοχήν ποιητής στο είδος της σοβαρής ποίησης (δεν υπήρξε, πράγματι, απλά και μόνο ωραίων ποιημάτων δημιουργός, αλλά έκανε και δραματικού χαρακτήρα μιμήσεις στην ποίησή του), έτσι υπήρξε και ο πρώτος που υπέδειξε τις γενικές γραμμές της κωμωδίας δραματοποιώντας όχι τον φόγο, αλλά το γελοίο. [...]

Ενώ λοιπόν η τραγωδία, αλλά και η κωμωδία, ξεκίνησε, στην αρχή αρχή, με αυτοσχεδιασμούς (η τραγωδία με τους εξάρχοντες στον διθύραμβο και η κωμωδία με τους εξάρχοντες στα φαλλικά τραγούδια που και σήμερα ακόμη διατηρούνται, ως καθιερωμένη πια γιορτή, σε πολλές πόλεις), σιγά σιγά άρχισε να παρουσιάζει πρόοδο,

καθώς οι ποιητές εξέλιξαν και ανέπτυξαν όποιο μέρος της αποκαλυπτόταν, ώσπου, αφού πέρασε από πολλές μεταβολές, έπαιψε να εξελίσσεται, μια και πήρε πια τη φυσική της μορφή. Έτσι, πρώτος ο Αισχύλος ανέβασε τον αριθμό των υποκριτών από έναν σε δύο, μείωσε το μέρος του Χορού και έκανε τον διάλογο πρωταγωνιστή. Ο Σοφοκλής έκανε τρεις τους υποκριτές και εισήγαγε τη **σκηνογραφία**. Αλλά και ως προς το «μέγεθος» της, από τις αρχικά μικρές ιστορίες και τον αρχικά ευτράπελο λόγο (εξαιτίας του οποίου εξελίχθηκε από μια σατυρική φάση) πήρε κάποτε τον σοβαρό της χαρακτήρα – χρειάστηκε, φυσικά, να περάσει γι' αυτό αρκετός καιρός. [...] Τέλος είναι η αύξηση του αριθμού των επεισοδίων, καθώς και όλα τα άλλα, με τα οποία, όπως λένε, η τραγωδία έγινε πλουσιότερη (εμείς ας θεωρήσουμε ότι τα είπαμε· γιατί θα ήταν ίσως πολύ μεγάλη δουλειά να μιλήσουμε με λεπτομέρειες για το καθένα τους ξεχωριστά.)»

Γ. Η εξέλιξη της τραγωδίας και το όνομά της

Με τις ρίζες της στη λατρεία του Διονύσου και στον διθύραμβο η τραγωδία διέθετε ήδη τη μία από τις δύο μορφές του έμμετρου λόγου της, το τραγούδι. Ως προς αυτό διατηρούσε συγγένεια με τη λυρική ποίηση. Ένας όμως ποιητής από την Αττική, ο Θέσπις, παρέθεσε δίπλα στο λυρικό μέρος απαγγελίες προσώπων (*πρόλογον και ρῆσιν*, σύμφωνα με μία αρχαία μαρτυρία). Τις ρήσεις αυτές τις ερμήνευσε ο ίδιος ο Θέσπης και με αυτό τον τρόπο έγινε ο πρώτος υποκριτής. Ο απαγγελόμενος λόγος (και κατά προέκταση ο διάλογος) είναι η δεύτερη μορφή του τραγικού λόγου. Έτσι, το καινούργιο ποιητικό είδος που γεννιόταν, η τραγωδία, απέκτησε συγγένεια και με την επική ποίηση. Η μιμητική απόδοση των ρυθμικών απαγγελιών και των αφηγήσεων απαιτούσε πλέον ατομική ηθοποιία. Οι υποκριτές έγιναν ο φορέας του απαγγελόμενου λόγου και των διαλόγων, ενώ κύριος φορέας των τραγουδιών παρέμεινε ο Χορός. Φυσικά, δεν λείπουν και τα τραγούδια των υποκριτών, τα οποία ονομάζονταν **μονωδίες, διωδίες και κομμοί**.



Άρμα Θέσπιδος. Σύμφωνα με μια αναφορά του Ορατίου, ο Θέσπησ η περιόδευε με την άμαξά του την Αττική δίνοντας παραστάσεις. Γλυπτό από το καμπαναριό του Τζιότο στη Φλωρεντία, Ιταλία, Νίνο Πιζάνο, 1334-1336. Πηγή: Wikipedia.

Με την καθοριστική συμβολή του Θέσπη η τραγωδία βρίσκει το δρόμο προς την ολοκλήρωσή της. Αυτήν την πέτυχαν σταδιακά οι τρεις μεγάλοι τραγικοί ποιητές της Αθήνας, ο Αισχύλος, ο Σοφοκλής και ο Ευριπίδης. Με αυτούς οριοθετείται η εποχή της απόλυτης ακμής του είδους. Με κριτήριο τα σωζόμενα έργα και τη χρονολογία διδασκαλίας τους, εναρκτήρια χρονολογία αυτής της χρυσής εποχής είναι το 472 π.Χ., όταν ο Αισχύλος παρουσίασε τους *Πέρσες* και καταληκτική μετά το 406 π.Χ., όταν μάλλον παραστάθηκαν οι *Βάκχες* του Ευριπίδη. Τον 4ο αι. συνεχίστηκε η παραγωγή δραματικών έργων, αλλά δεν μας σώζονται ολόκληρα έργα.

Γιατί, όμως, το καινούργιο ποιητικό είδος ονομάστηκε *τραγωδία*; Δεν είμαστε βέβαιοι για την απάντηση. Η αρχαία λέξη *τραγωδία* είναι σύνθετη: από το ουσιαστικό *τράγος* και το ρήμα *ᾄδω* (= *τραγουδῶ*). Άρα μπορεί να σημαίνει είτε «*ἄσμα τράγων*», δηλαδή τραγούδι χορευτών που είναι ντυμένοι τράγοι ή μιμούνται τράγους, είτε τραγούδι κατά τη θυσία τράγου. Ο τράγος ήταν ιερό ζώο του Διονύσου και επομένως η λέξη *τραγωδία* πρέπει να σχετίζεται με τη λατρεία του θεού.

Έχει ενδιαφέρον να προσέξουμε ότι από την αρχαία λέξη *τραγωδία* προέκυψε η νεοελληνική λέξη «*τραγουδῶ*». Με το «*τραγουδῶ*» μεταφράζουμε το ρήμα *ᾄδω*. Αλλά, βέβαια, η αναφορά στους τράγους που εμπεριέχονταν στην αρχαία λέξη *τραγωδία* έχει χαθεί τελείως σήμερα· όταν χρησιμοποιούμε το ρήμα «*τραγουδῶ*» και τα ουσιαστικά «*τραγούδι*» ή «*τραγουδιστής/-στρια*» τίποτα δεν μας θυμίζει τα συμπαθή αυτά τετράποδα!



Σκηνή από την *Αλκешτη* του Ευριπίδη. Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη, 1992). Φωτ.: Βασίλης Μποζίκης.

3. ΤΑ ΤΡΙΑ ΕΙΔΗ ΤΗΣ ΔΡΑΜΑΤΙΚΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ

1. Η τραγωδία²

Οι τραγικοί ποιητές αντλούσαν τα θέματά τους είτε από ιστορικά γεγονότα, είτε, πολύ συχνότερα, από προϋπάρχοντες μυθικούς κύκλους, οι κυριότεροι από τους οποίους είναι τρεις:

- α. **Ο Τρωικός μυθικός κύκλος:** γεγονότα που συνέβησαν στον Τρωικό Πόλεμο και κατά την επιστροφή των Ελλήνων στις πατρίδες τους.
- β. **Ο Θηβαϊκός μυθικός κύκλος:** αφηγήσεις σχετικές με την οικογένεια του Οιδίποδα, τους προγόνους και τους απογόνους του (Λάβδακος, Λάιος, Ετεοκλής, Πολυνείκης, Αντιγόνη).
- γ. **Ο Αργεϊός μυθικός κύκλος:** αφηγήσεις σχετικές με την οικογένεια του Αγαμέμνονα, τους προγόνους και τους απογόνους του (Θυέστης, Ατρέας, Ορέστης, Ηλέκτρα, Ιφιγένεια).

Η αρχαία τραγωδία είναι ένα συνθετικό είδος τέχνης, όπως και γενικότερα το θέατρο, καθώς αξιοποιεί τις δυνατότητες πολλών τεχνών (λογοτεχνία, μουσική, χορός), για να συνθέσει ένα ενιαίο καλλιτεχνικό γεγονός. Ο Αριστοτέλης επισήμανε ότι την ενότητα της δραματικής τέχνης εξασφαλίζει η **μίμηση**, η αναπαραστατική δυνατότητα. Με ποικίλα μέσα, δηλαδή, τον λόγο, τη μουσική, τον χορό αλλά κυρίως τη δράση των προσώπων, η τραγωδία μιμείται, αναπαριστάνει, μία πράξη μεγάλης σημασίας. Πρόκειται για ένα ολοκληρωμένο γεγονός με συγκεκριμένη αρχή, μέση και τέλος. Συνήθως το γεγονός αυτό έχει τραγική, όπως λέμε σήμερα, κατάληξη, καθώς ταυτίζεται με την καταστροφή των εμπλεκόμενων προσώπων.

Οι θεατές μιας τραγωδίας βιώνουν στη διάρκεια μιας παράστασης έντονα συναισθήματα, όπως αγωνία και φόβο για την τύχη των προσώπων και συμπόνια για την πορεία τους προς την καταστροφή. (Για παράδειγμα, κάποτε οι Αθηναίοι θεατές έκλαψαν πολύ με μια τραγωδία του Φρύνιχου, η οποία παρουσίαζε με πολύ δραματικό τρόπο την άλωση της Μιλήτου από τους Πέρσες, και τον τιμώρησαν με βαρύ πρόστιμο, για τις συμφορές που τους έκανε να ξαναζήσουν.)

Με το τέλος, όμως, του έργου οι θεατές νιώθουν ανακουφισμένοι, έχοντας αποκομίσει την απόλαυση της τέχνης.

2. Περισσότερες πληροφορίες: Δανιήλ Ιακώβ, *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία* (Εγκυκλοπαιδικός Οδηγός) https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/encyclopedia/tragedy/index.html

Ο αριστοτελικός ορισμός της τραγωδίας
Ποιητική, Α6 1449b22 - 1450a10

Περὶ δὲ τραγωδίας λέγωμεν ἀναλαβόντες
 αὐτῆς ἐκ τῶν εἰρημένων τὸν γινόμενον
 ὄρον τῆς οὐσίας.

ἔστιν οὖν τραγωδία
 μίμησις πράξεως σπουδαίας
 καὶ τελείας
 μέγεθος ἐχούσης,
 ἡδυσμένη λόγῳ

χωρὶς ἐκάστω τῶν εἰδῶν
 ἐν τοῖς μορίοις,
 δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας,

δι' ἑλέου καὶ φόβου περαίνουσα
 τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.

Ας μιλήσουμε τώρα για την τραγωδία·
 καταρχήν θα συναγαγάγουμε από όσα
 προηγήθηκαν τον ορισμό της ουσίας της.

Η τραγωδία, λοιπόν, είναι
 μίμηση πράξης αξιοσπούδαστης
 και ολοκληρωμένης,
 πράξης με ορισμένο μέγεθος·
 η μίμηση γίνεται, πρώτον, με λόγο τέτοιο
 που να προκαλεί ευχαρίστηση,
 μάλιστα κατά διαφορετικό τρόπο
 σε κάθε ξεχωριστό μέρος της τραγωδίας·
 δεύτερον, με δρώντα πρόσωπα και όχι με
 απαγγελία.

Η τραγωδία, τέλος, μέσω της συμπόνιας
 και του φόβου φέρνει σε πέρας την
 κάθαρση των αντίστοιχων παθημάτων.

Μετάφραση: Βασίλειος Μπετσάκος,
 εκδ. Αρμός, Αθήνα 2010.



Σκηνή από τις *Τρωάδες* του Ευριπίδη. ΚΘΒΕ (σκηνοθεσία Χρήστου Σουγάρη, 2023). Φωτ. Mike Rafail

Β. Το σατυρικό δράμα³

Ένα είδος δράματος συγγενικό τόσο με την τραγωδία, όσο και με την κωμωδία, ήταν το σατυρικό δράμα, που διέθετε πάντα Χορό Σατύρων, δαιμονίων –εν μέρει ανθρωπόμορφων, εν μέρει ζωόμορφων– ακόλουθων του Διονύσου. Οι Σάτυροι αναβίωναν το διονυσιακό στοιχείο του δράματος· με τον ασυγκράτητο ερωτισμό τους, την τολμηρή τους γλώσσα, την αφέλεια, τις αιφνιδιαστικές αντιδράσεις και τις ξέφρενες κινήσεις τους δημιουργούσαν μια ατμόσφαιρα κεφιού και διασκέδασης. Συγχρόνως, πρόσφεραν το γέλιο, χάρη σε σκηνές κωμικές στις οποίες πρωταγωνιστούσαν. Το τέλος των σατυρικών δραμάτων είναι

3. *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας* (Α, Β, Γ Γυμνασίου), «Το σατυρικό δράμα» http://ebooks.edu.gr/ebooks/v/html/8547/2336/Istoria-tis-Archaias-Ellinikis-Grammateias_A-B-G-Gymnasiou_html-apli/index2a_2.html



Οι συντελεστές ενός σατυρικού δράματος: ηθοποιοί, μουσικοί, συγγραφείς, τα έντεκα μέλη του Χορού. Στο κέντρο (άνω διάζωμα) ο Διόνυσος, ο θεός του θεάτρου, έχοντας στην αγκαλιά του τη σύντροφό του, την Αριάδνη. Ελικωτός κρατήρας (περ. 400 π.Χ.). Αρχαιολογικό Μουσείο Νεάπολης. Πηγή: Archaiology wiki.

πάντοτε ευχάριστο. Κάθε τραγικός ποιητής παρουσίαζε μετά την ολοκλήρωση των τριών τραγωδιών του ένα σατυρικό δράμα, γραμμένο επίσης από τον ίδιο. Μετά τις οδυνηρές εμπειρίες της τραγωδίας, το σατυρικό δράμα ανακούφιζε τους θεατές, που έφευγαν έτσι πιο ανάλαφροι. Για τη σάτιρα προσώπων και γεγονότων της εποχής τους θα έπρεπε να περιμένουν την κωμωδία!



Σάτυροι παρακολουθούν τους συντρόφους του Οδυσσέα να προετοιμάζουν την τύφλωση του Πολύφημου. Η ζωγραφιά παραπέμπει στον *Κύκλωπα* του Ευριπίδη, το μοναδικό σωζόμενο σατυρικό δράμα. Ερυθρόμορφη αγγειογραφία (τέλος 5ου. αι. π.Χ.). Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο. Πηγή: Ιστορία του Ελληνικού Έθνους.

σάτιρα / σατιρικός (Λεξικό Γ. Μπαμπινιώτη): Η σάτιρα είναι λογοτεχνικό είδος στο οποίο με τρόπο σκωπτικό ασκείται κριτική σε πρόσωπα και καταστάσεις της κοινωνίας με σκοπό τη διόρθωσή τους· γενικότερα, η διακωμώδηση, η σκωπτική κριτική. Άρα, σατιρικός είναι αυτός που σχετίζεται με τη σάτιρα, ο σκωπτικός.

σάτυρος / σατυρικός (Λεξικό Γ. Μπαμπινιώτη): Τραγοπόδαρος και κερασφόρος ακόλουθος του Διονύσου· γενικότερα, άνθρωπος με ζωώδη ένστικτα, λάγνος, ακόλαστος. Άρα, σατυρικός είναι αυτός που σχετίζεται με τους Σατύρους και σατυρικό δράμα είναι αυτό στο οποίο τον Χορό αποτελούσαν Σάτυροι.

Γ. Η κωμωδία ⁴

Η Αρχαία κωμωδία, δηλαδή η κωμωδία κατά τον 5ο αι. π.Χ., αντλούσε τα θέματά της από την άμεση πραγματικότητα, ακόμα κι αν τα τοποθετούσε σε κάποιο φανταστικό χώρο. Το γεγονός αυτό ενίσχυε κατά πολύ τις διδακτικές της δυνατότητες. Άλλο ένα σπουδαίο μάθημα —διδασκαλία— για τους πολίτες της δημοκρατικής Αθήνας! Σε αυτό το πνεύμα εντασσόταν και η συνήθεια των υποκριτών μιας κωμωδίας να βγάζουν τη μάσκα και να απευθύνονται στους θεατές. Αυτός που μιλούσε, βέβαια, ήταν και πάλι ο κωμικός ποιητής, ο συγγραφέας και αυτού του τμήματος του έργου, που ονομαζόταν *παράβασις*. Μέσα από το έργο του είχε την ευκαιρία να καυτηριάσει τα κακώς κείμενα της κοινής ζωής.



Πλούτος του Αριστοφάνη. Σκηνή από την ιστορική παράσταση του Θεάτρου Τέχνης (σκηνοθεσία Καρόλου Κουν, 1956). Πηγή: Κάρολος Κουν. Οι παραστάσεις (επιμ. Πλάτων Μαυρομούστακος), Μουσείο Μπενάκη 2008.

4. Φάνης Κακριδής, *Αρχαία Ελληνική Κωμωδία*, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας.
https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/encyclopedia/comedy/index.html

Η δράση των έργων και το κωμικό αποτέλεσμα, λοιπόν, δεν βασιζόνταν τόσο σε κωμικά στοιχεία (αστεία λόγια και σκηνές) αντίστοιχα με αυτά που έχουμε συνηθίσει σε σύγχρονες κωμωδίες. Στις κωμωδίες του Αριστοφάνη, του μόνου κωμικού ποιητή της Αρχαίας κωμωδίας του οποίου σώζονται ολόκληρα έργα,⁵ το γέλιο προκαλείται μέσω της αισχρολογίας, αλλά και της σκληρής σάτιρας της σύγχρονης πραγματικότητας. Η σάτιρα του Αριστοφάνη στρέφει τα βέλη κυρίως ενάντια σε πολιτικούς της εποχής, φιλοπόλεμους δημαγωγούς και διάσημους διανοούμενους, καθώς και σε διάφορα προβεβλημένα μέλη της τότε κοινωνίας. Τόσο ο Σωκράτης όσο και ο Ευριπίδης έπεσαν θύματα της σατιρικής επίθεσης του Αριστοφάνη.



Χαρακτηριστικοί τύποι της κωμωδίας: α) Ο Ηρακλής με το ρόπαλο και τη λεοντή· β) Ένας κλέφτης με ξένο πορτοφόλι έχει καταφύγει στο βωμό· γ) Άνδρας με κωμική έκφραση. Πήλινα ειδώλια (μέσα 4ου αιώνα. Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο). Πηγή: Ιστορία Ελληνικού Έθνους.

5. Ποιητές της Αρχαίας Κωμωδίας: Κράτης, Κρατίνος, Εύπολος, Μάγνης, όλοι Αθηναίοι· ποιητές της Μέσης Κωμωδίας: Αντιφάνης από την Αθήνα και Αλεξής από τους Θουρίους· ποιητές της Νέας Κωμωδίας: ο Μένανδρος ο Αθηναίος, ο Φιλήμων που είχε γεννηθεί στις Συρακούσες, αλλά έζησε στην Αθήνα, και ο Δίφιλος από τη Σινώπη του Πόντου.

4.Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

A. Οι γιορτές του Διονύσου και οι δραματικοί αγώνες

Όπως είπαμε, οι παραστάσεις δραμάτων⁶ κατά την κλασική αρχαιότητα (ειδικότερα τον 5ο και 4ο αιώνα π.Χ.) ήταν συνδεδεμένες με τις θρησκευτικές γιορτές προς τιμήν του Διονύσου. Τις καθιέρωσε μάλλον ο τύραννος Πεισίστρατος. Παράλληλα προς τις θρησκευτικές πομπές, τις σπονδές και τις θυσίες, οι παραστάσεις αποτελούσαν σημαντικό μέρος του εορταστικού προγράμματος, στο οποίο συμμετείχε ολόκληρη η πόλη. Το επισημότερο και πληρέστερο πρόγραμμα δραματικών παραστάσεων περιλαμβάνονταν κάθε χρονιά στα Μεγάλα Διονύσια· κάλυπτε το μεγαλύτερο μέρος της εξαήμερης γιορτής και είχε χαρακτήρα διαγωνισμού για τους καλύτερους ποιητές και υποκριτές της χρονιάς. Την κριτική επιτροπή την αποτελούσαν δέκα απλοί πολίτες, που οριζόνταν με κλήρο. Ο κάθε τραγικός ποιητής συμμετείχε με τέσσερα έργα: μια τραγική τριλογία (= τρεις τραγωδίες) και ένα σατυρικό δράμα.

Όλα τα έξοδα για τον Χορό (μια μικρή αποζημίωση, πρόβες, διατροφή, κοστούμια, προσωπεία κ.ά.) τα κάλυπτε ο χορηγός, ένας πλούσιος Αθηναίος. Εάν η παράσταση που είχε χρηματοδοτήσει ο ίδιος κέρδιζε το πρώτο βραβείο, ο χορηγός μοιραζόταν με τον νικητή ποιητή την τιμή και, περήφανος για τη διάκρισή του, αφιέρωνε αναμνηστικό τρίποδα στον Δίονυσο.

Αξίζει να προσέξουμε τα συνθετικά της λέξης χορηγός: *χορός* και *ἄγω* (Lidell Scott: *ἄγω*: οδηγώ ή μεταφέρω, κουβαλώ, φέρνω· λέγεται για ἔμψυχο αντικ., ενώ το φέρω χρησιμοποιείται για ἀψυχο)· δηλώνουν ότι ο πλούσιος αυτός Αθηναίος οδηγεί, φέρνει τον Χορό στο θέατρο. Η λέξη «χορηγός» απέκτησε διευρυμένη σημασία στα Ν.Ε.

B. Το αρχαίο θέατρο⁷

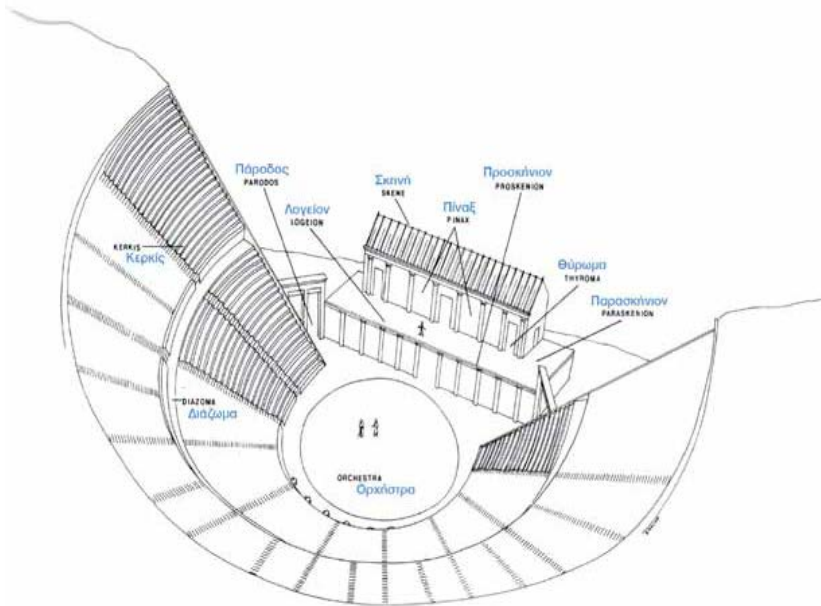
Ένα αρχαίο θέατρο είχε αμφιθεατρικό σχήμα, όπως ένα σημερινό στάδιο, και χωρούσε αρκετές χιλιάδες θεατές. Το τμήμα των καθισμάτων, ξύλινων αρχικά και λίθινων στη συνέχεια, ονομαζόταν **θέατρον**. Σήμερα το λέμε και **κοῖλον**. Καθέτως χωριζόταν από σκάλες σε **κερκίδες**: οριζοντίως χωριζόταν σε δύο μεγάλα τμήματα από ένα **διάζωμα**. Στην **ὀρχήστρα**, έναν τραπεζοειδή ή κυκλικό χώρο ορατό από κάθε σημείο του κοίλου, εκτελούσε τις ρυθμικές του κινήσεις ο Χορός· στην ορχήστρα, κάποιες φορές, κινούνταν και οι ηθοποιοί. Πίσω από την ορχήστρα βρισκόταν η σκηνή, ένα χαμηλό και επίμηκες ξύλινο κτίσμα, που χρησίμευε κυρίως για να αλλάζουν προσωπεία και κοστούμια οι ηθοποιοί. Η πρόσοψη της σκηνής παρίστανε ένα οικοδόμημα, συνήθως ανάκτορο ή ναό. Στο κέντρο της σκηνής υπήρχε θύρα, από όπου μπορούσαν να βγαίνουν και να μπαίνουν οι ηθοποιοί, σαν από το ανάκτορο ή τον ναό. Δεν είμαστε βέβαιοι για το ποιος ήταν ο χώρος στον οποίο «έπαιζαν» οι ηθοποιοί κατά την κλασική περίοδο. Ίσως ο στενός χώρος ανάμεσα στη σκηνή και την ορχήστρα, το **λογεῖον**, να αποτελούσε τον κύριο χώρο δράσης

6. «24 γράμματα για μια θεατρική παράσταση της αρχαιότητας». <http://ancienttheater.culture.gr/el/ekpaideftikoyliko/entupa/--8/--9/13-24-grammata-gia-mia-theatriki-parastasi-tis-arxaiotitas-1/file>

7. Παρουσίαση των σωζόμενων θεάτρων: <https://diazoma.gr/theaters/?type=list>

«Η εξέλιξη του θεατρικού οικοδομήματος»: <http://ancienttheater.culture.gr/el/i-ekselixi-tou-theatrikou-oikodomimatos>

τους. Δεξιά και αριστερά της ορχήστρας δύο διάδρομοι, οι *πάροδοι*, διευκόλυναν την είσοδο ή έξοδο του χορού και όσων ηθοποιών υποτίθεται ότι έρχονταν από μακριά.

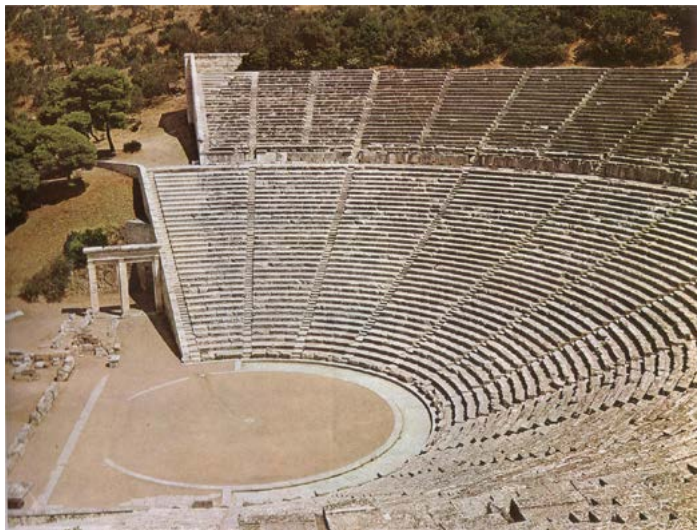


Σχεδιάγραμμα του θεάτρου του Διονύσου.
Ενδεχομένως χωρούσε 15.000 με 20.000 θεατές

8

Η σκηνογραφία ήταν απολύτως λιτή· αρκούσαν κάποιοι ζωγραφικοί πίνακες. Ο θεατρικός εξοπλισμός περιοριζόταν, κατά τον 5ο αι. τουλάχιστον, μόνο στο *έκκύκλημα* και τη *μηχανή*. Το *εκκύκλημα* ήταν ένα είδος τροχοφόρου χαμηλού βάθρου· το έβγαζαν από την πόρτα της σκηνής στην ορχήστρα, όταν ήθελαν να υπαινιχτούν σκηνές που είχαν εκτυλιχθεί στο εσωτερικό ανακτόρου, ναού κλπ., σκηνές τις οποίες δεν μπορούσαν ή δεν επιτρεπόταν να δουν οι θεατές π.χ. σκηνές φόνου. Η *μηχανή* ήταν ένα γερανός, ο οποίος εμφάνιζε κάποιο θεό που ερχόταν πετώντας και συχνά έδινε λύση στα αδιέξοδα της υπόθεσης. Ο Ευριπίδης χρησιμοποίησε συχνά στις τραγωδίες του τον *ἀπὸ μηχανῆς θεόν*. Ίσως μόνο αυτός μπορούσε να δώσει λύση στα πολύπλοκα προβλήματα της ανθρώπινης ψυχής που αποκάλυπτε ο στοχαστικός ποιητής!

8. Πηγή: E. Csapo, W. J. Slater, *The Context of Ancient Drama*, Michigan Press 1994.



Το θέατρο της Επιδαύρου (τέλος 4ου αι.). Φωτ.:
I.A. Σπυρόπουλος

Γ. Συντελεστές της παράστασης ⁹

Γ.1. Ο ποιητής

Εκτός από θεατρικός συγγραφέας, ο ποιητής ήταν και σκηνοθέτης της παράστασης. Είχε τη συνολική ευθύνη για το θέαμα και ακρόαμα που παρουσιαζόταν στο κοινό. Αναλάμβανε, με άλλα λόγια, ρόλους που στο σημερινό θέατρο επωμίζονται διάφοροι συντελεστές της παράστασης (σκηνογράφος, ενδυματολόγος, χοροδιδάσκαλος, συνθέτης μουσικής κ.ά). Σε παλαιότερες εποχές, κατά τις απαρχές του καινούργιου τότε ποιητικού είδους, ήταν και ηθοποιός.

Γ.2. Ο Χορός

Τα μέλη των τραγικών Χορών ήταν αρχικά δώδεκα και αργότερα έγιναν δεκαπέντε. Όλα μαζί τα μέλη του Χορού υποδύονταν μια ομάδα προσώπων. Μπορεί, για παράδειγμα, να ήταν ηλικιωμένοι σύμβουλοι του βασιλιά ή συμπολίτισσες της πρωταγωνίστριας ή αιχμάλωτες γυναίκες. Ο τραγικός Χορός δεν αναλαμβάνει πρωτοβουλίες και δεν παίρνει ενεργό μέρος στη δράση. Απλώς σχολιάζει ή προσεύχεται ή προειδοποιεί τα πρόσωπα του έργου.

9. «Στον κόσμο των θεατρικών παραστάσεων της αρχαιότητας»: <http://ancienttheater.culture.gr/el/parastaseis-archaiotita>



Τραγικός χορός μπροστά στο βωμό του Διόνυσου.
Τα μέλη του Χορού φορούν νεανικό προσωπίο και είναι ντυμένα ομοιόμορφα. Ερυθρόμορφος κρατήρας από την Αττική (500-490 π.Χ.). Βασιλεία, Μουσείο Τέχνης). Πηγή: Ιστορία του Ελληνικού Έθνους. Φωτ.: Hans Hinz.

Αφού ο Χορός έπαιρνε τη θέση του στην ορχήστρα, παρέμενε εκεί ως το τέλος του έργου, εκτελώντας κατά διαστήματα –στα ενδιάμεσα των διαλογικών μερών– χορικά άσματα, τα οποία ονομάζονται στάσιμα. Λέγονται στάσιμα, όχι επειδή ο Χορός έμενε στάσιμος, όταν τα τραγουδούσε, ίσα ίσα πάντα κινιόταν και χόρευε όταν τα ερμήνευε, αλλά σε διάκριση προς την κίνηση της παρόδου, του τραγουδιού που ο Χορός εκτελούσε περπατώντας ρυθμικά, όταν έμπαινε στην ορχήστρα.

Τα άσματα του Χορού ήταν γραμμένα σε περίτεχνη ποιητική γλώσσα, η οποία περιείχε αρκετά στοιχεία από τη δωρική διάλεκτο. Αποτελούνταν συνήθως από τρία μέρη: τη στροφή, την αντιστροφή και την επωδή.



Χορός αρχαίας τραγωδίας στην ταινία του Γούντι Άλλεν *Mighty Aphrodite* (1995).
Πηγή: The Woody Allen pages.

Γ.3. Οι υποκριτές

Οι ηθοποιοί (*ύποκριται*) ήταν μόνο άντρες. Καθώς φορούσαν προσωπεία και χαρακτηριστικά ενδύματα (*σκευή*), μπορούσαν με σχετική πιθανοφάνεια να ερμηνεύουν και τους γυναικείους ρόλους. Η υπόκριση των ηθοποιών (ο τρόπος με τον οποίο έπαιζαν) ήταν σε μεγάλο βαθμό στυλιζαρισμένη, δηλαδή βασιζόταν σε τυποποιημένες χαρακτηριστικές κινήσεις γνώριμες στους θεατές. Οι τρεις ηθοποιοί, που αναλάμβαναν όλους τους ρόλους, ονομάζονταν *πρωταγωνιστής*, *δευτεραγωνιστής* και *τριταγωνιστής*.

Κατά τη διάρκεια της παράστασης οι ηθοποιοί έπρεπε να αλλάζουν προσωπεία και κουστούμια. Ο ποιητής, γράφοντας το κείμενό του, φρόντιζε εκ των προτέρων να αποσύρονται οι υποκριτές και να απουσιάζουν από τη σκηνή για όση ώρα απαιτούνταν για να αλλάξουν εμφάνιση. Σίγουρα οι αλλαγές αυτές θα γίνονταν με μεγάλη βιασύνη! Συγχρόνως, οι ηθοποιοί έπρεπε να «μπουν» το ίδιο βιαστικά στον καινούριο τους ρόλο. Αυτό, με τα τόσο βαριά ενδύματα και συναισθήματα της τραγωδίας, δεν πρέπει να ήταν καθόλου εύκολο!



Ηθοποιός κρατά προσωπίό, ενώ ο ίδιος παριστάνεται με ρεαλιστικά χαρακτηριστικά προσώπου. Αγγειογραφία. Würzburg. Φωτ.: Μουσείο Μ. v. Wagner.

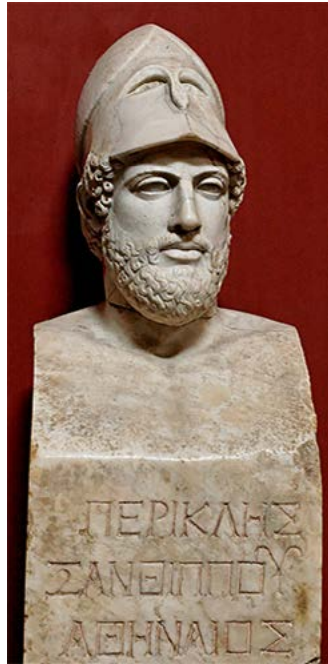
Γ.4. Η πόλη-κράτος¹⁰

Η πολιτεία είχε την ευθύνη της οργάνωσης των δραματικών αγώνων και των παραστάσεων. Υπεύθυνος ήταν *ο επώνυμος άρχων*, ο οποίος στο τέλος της θητείας του λογοδοτούσε στους Αθηναίους πολίτες, μεταξύ άλλων, και για τη σωστή επιτέλεση του καθήκοντός του. Οι ποιητές τού υπέβαλαν προς έγκριση παρουσιάσεις των έργων τους. Ο επώνυμος άρχων όφειλε στη συνέχεια να βρει τους *χορηγούς* που θα αναλάμβαναν μέρος του κόστους. Η ανάληψη μιας τέτοιας *λειτουργίας* ήταν πολύ τιμητική.

Η πολιτεία είχε, επίσης, την ευθύνη να ορίσει τον πρωταγωνιστή για τον κάθε τραγικό ποιητή. Σε μεταγενέστερη εποχή κάθε πρωταγωνιστής όφειλε, για λόγους δικαιοσύνης, να ερμηνεύει ρόλους διαφόρων ποιητών και όχι μόνο ενός. Τις αμοιβές των υποκριτών, όταν σταδιακά έγιναν επαγγελματίες, τις κάλυπτε η πόλη-κράτος.

¹⁰. Αρχαίο Θέατρο και δημοκρατία (Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων)

https://foundation.parliament.gr/VoulhFoundation/VoulhFoundationPortal/images/site_content/voulhFoundation/file/Ekpaideytika%20New/theatro/Theatro1_3.pdf



Περικλής Ξανθίππου Αθηναίος. Ρωμαϊκό αντίγραφο ελληνικού αγάλματος (περ. 430 π.Χ.). Μουσείο Βατικανού. Πηγή: Wikipedia Commons.

Μέγιστης σημασίας ήταν η απόφαση του Περικλή να παράσχει τα **θεωρικά**, χρηματικό βοήθημα αρχικά στους άπορους πολίτες και αργότερα σε όλους, για να παρακολουθούν δωρεάν τις παραστάσεις. Η πολιτεία δαπανούσε το σημαντικό αυτό ποσό για τους πολίτες της, διότι θεωρούσε ότι οι θεατρικές παραστάσεις συνιστούσαν μέγιστο μάθημα παιδείας, αυτογνωσίας και δημοκρατικού ήθους. Αυτός ήταν και ο λόγος που ονομάζονταν **διδασκαλίας**.

Μια μορφή, λοιπόν, δωρεάν παιδείας, και μάλιστα διά βίου παιδείας, ήταν στην αρχαία Αθήνα το θέατρο. Πολλοί μαθητές θα το προτιμούσατε, μάλλον, από το σύγχρονο σχολείο!

*Η ποίηση είναι φιλοσοφικότερη από την ιστορία
(Αριστοτέλης, Ποιητική, Α9 1451a36 -1451b11)*

«Όσα έχουν ειπωθεί κάνουν εκτός των άλλων φανερό και ότι έργο του ποιητού δεν είναι να λέει αυτά που έγιναν αλλά αυτά που μπορούν να γίνουν, καθώς και τα δυνατά στο πλαίσιο του φυσιολογικού ή αναγκαίου. Με άλλα λόγια, ο ιστορικός και ο ποιητής δεν διακρίνονται από το αν μιλούν με μέτρο ή χωρίς μέτρο (θα μπορούσαν τα λεγόμενα από τον Ηρόδοτο να τεθούν σε μέτρο, και δεν θα ήταν καθόλου λιγότερο ιστορία, με μέτρο ή χωρίς μέτρο): στο εξής, όμως, έγκειται η διαφορά: στο ότι ο ένας λέει αυτά που έγιναν, ενώ ο άλλος αυτά που μπορούν να γίνουν.

Αυτός είναι και ο λόγος που η ποίηση είναι φιλοσοφικότερη και σπουδαιότερη από την ιστορία· διότι η ποίηση λέει πιο πολύ τα καθολικά, ενώ η ιστορία τα επιμέρους. Και καθολικό είναι το εξής: ποιος συμβαίνει να λέει ή να πράττει και τι, στο πλαίσιο του φυσιολογικού ή του αναγκαίου· σ' αυτό είναι που στοχεύει η ποίηση με τα διάφορα ονόματα που βάζει· επιμέρους, από την άλλη, είναι το τι έπραξε ο Αλκιβιάδης ή τι έπαθε.»

Μετάφραση: Βασίλειος Μπετσάκος, *Τέλος άριστον. 33 εμβληματικά κείμενα του Αριστοτέλη*, εκδ. Αρμός, Αθήνα 2010

Γ.5. Το κοινό

Το ανώνυμο πλήθος στην Αρχαία Αθήνα «τρελαινόταν» για θέατρο. Οι πολίτες περιέμεναν με αγωνία τις διδασκαλίες, ενημερωνόντουσαν από πριν για τους μύθους που θα δραματοποιούσε κάθε ποιητής, καθώς και για τα πρόσωπα που θα ερμήνευε κάθε υποκριτής. Ζωηρές συζητήσεις ακολουθούσαν τις παραστάσεις και ο καθένας εξέφραζε την κρίση του για το περιεχόμενο και την ποιότητά τους. Άλλοι λάτρευαν την τραγωδία, άλλοι την κωμωδία. Άλλοι ήταν θαυμαστές του Αισχύλου, άλλοι του Σοφοκλή, άλλοι του Αγάθωνα ή του Αριστοφάνη ή αργότερα του Μενάνδρου. Λίγοι, όσο ζούσε, ήταν οι θαυμαστές του Ευριπίδη, όλοι όμως είχαν την περιέργεια να δουν τα πρωτοποριακά έργα του.¹¹

Πάμπολλοι, εξάλλου, πολίτες συμμετείχαν στους δραματικούς αγώνες με ποικίλους ρόλους: μέλη των Χορών, βουβά πρόσωπα στα έργα, κριτές, βοηθητικό προσωπικό στη διοργάνωση των αγώνων, κατασκευαστές σκηνογραφικών υλικών, κουστουμιών και προσώπων κ.ά. Με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, όλη η πόλη ζούσε τις ημέρες των παραστάσεων για το θέατρο και την τέχνη. Ακόμα και οι γυναίκες, αποκλεισμένες, κατά τα άλλα, από δημόσιες λειτουργίες, μπορούσαν πιθανότατα να παρακολουθήσουν θεατρικές παραστάσεις.

11. Νίκος Χουρμουζιάδης, *ΕΝΑΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΘΕΑΤΗΣ ΣΤΑ ΕΝ ΑΣΤΕΙ ΔΙΟΝΥΣΙΑ*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), Αθήνα 1986. https://www.thea.auth.gr/website/wp-content/uploads/2001/03/a_day_at.pdf

Ως θεατές οι Αθηναίοι και οι επισκέπτες, που έρχονταν για να δουν τις παραστάσεις, ήταν αυθόρμητοι και ενθουσιώδεις· με τις ιαχές τους ενθάρρυναν και επιδοκίμαζαν· με τα σφυρίγματα αποδοκίμαζαν. Ο Αριστοτέλης αναφέρει ότι οι θεατές τρώνε στη διάρκεια μιας κακής παράστασης περισσότερους ξηρούς καρπούς και ξερά φρούτα από το συνηθισμένο, γιατί θέλουν να αντισταθμίσουν με την απόλαυση του φαγητού τη δυσάρεστη θεατρική εμπειρία.



Το αρχαίο θέατρο της Μιλήτου. Πηγή: Wikipedia Commons.

Με βάση όλα τα παραπάνω συμπεραίνουμε ότι το δράμα αποτελεί σημαντική πτυχή στη ζωή της δημοκρατικής Αθήνας. Η εικόνα ενός θεάτρου γεμάτου από συμπολίτες, που ως ισότιμα μέλη της πολιτικής κοινότητας συμμετέχουν σε μια καλά οργανωμένη κοινή δράση, απηχεί τις αξίες της ισότητας και της ελευθερίας. Το αρχαίο θέατρο και οι παραστάσεις δραματικών έργων συνιστούν στην πραγματικότητα έναν πολιτικό θεσμό, που επιβεβαιώνει τον σεβασμό στον πολίτη, προάγει τον δημόσιο λόγο και λειτουργεί ως μηχανισμός παιδείας. Μόνο μέσα στο πνευματικό κλίμα της ελεύθερης Αθήνας, στο κλίμα της ορθολογικής αμφισβήτησης και της εμπιστοσύνης στον λόγο, μπορούσε να ανθίσει ο κριτικός λόγος της τραγωδίας και της κωμωδίας.

Μπορούμε, επομένως, να πούμε, ότι σε αντιδιαστολή προς το έπος και τη λυρική ποίηση, που απηχούν σε κάποιο βαθμό τις αξίες των αριστοκρατικών κοινωνιών, η δραματική ποίηση είναι το κατεξοχήν είδος των δημοκρατικών αξιών. Η τραγωδία, ειδικότερα, αναπτύσσεται όταν ο ποιητής κοιτάζει το ηρωικό παρελθόν με τα μάτια του πολίτη.

5. ΤΟ ΚΕΙΜΕΝΟ

A. Η θεματολογία της τραγωδίας

Οι τραγικοί ποιητές αντλούσαν, όπως είπαμε, τα θέματά τους από τους παραδοσιακούς μύθους. Αλλά είχαν την καλλιτεχνική ελευθερία να τους διαμορφώσουν προσωπικά και να τους διαρθρώσουν όπως εξυπηρετούσε καλύτερα την πλοκή του έργου τους και τις ιδέες ή τα βιώματα που ήθελαν να προβάλουν. Σε εξαιρετικές περιπτώσεις οι τραγωδίες είχαν θέμα εμπνευσμένο από ιστορικά γεγονότα. Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι οι *Πέρσες* του Αισχύλου.



Πέρσες του Αισχύλου. ΚΘΒΕ (σκηνοθεσία Νικαίτης Κοντούρη, 2014). Φωτ.: Γιώργος Χρυσοχοϊδης

B. Η δομή της τραγωδίας και τα κατά ποσόν μέρη της

Τα κείμενα των τραγωδιών αρθρώνονται αυστηρά. Το θέμα κάθε τραγωδίας ξεδιπλώνεται σταδιακά σε μια σειρά από διαλογικά μέρη, τα *έπεισόδια*. Αυτά χωρίζονται το ένα από το άλλο με χορικά άσματα, τα *στάσιμα*. Το πρώτο από τα τραγούδια του Χορού, που συνήθως συμπίπτει με την είσοδό του στην ορχήστρα, λέγεται *πάροδος*· ό,τι προηγείται, ένας πληροφοριακός μονόλογος, μια διαλογική σκηνή ή και τα δύο, είναι ο *πρόλογος* του έργου. Το τελευταίο επεισόδιο, όταν πια η τραγωδία βαίνει προς το τέλος της, ονομάζεται *έξοδος*.

Τα κατὰ ποσὸν μέρη της τραγωδίας
Πρόλογος
Πάροδος
Επεισόδιο Α΄
Στάσιμο Α΄
Επεισόδιο Β΄
Στάσιμο Β΄
Επεισόδιο Γ΄
Στάσιμο Γ΄
...
Ἐξοδος

Γ. Τα κατὰ ποιὸν μέρη ¹²

Αριστοτέλης, *Ποιητική*, 1449b31-1450a10

Επειδή, τώρα, τη μίμηση την κάνουν με δράση, υποχρεωτικά ένα πρώτο μέρος της τραγωδίας θα είναι τα στοιχεία της παράστασης που ικανοποιούν το μάτι· ύστερα έρχεται η μουσική και το ύφος του λόγου: αυτά είναι τα μέσα με τα οποία κάνουν τη μίμηση. Με το «ύφος του λόγου» δεν εννοώ παρά τη σύνθεση των λέξεων στους στίχους, ενώ με τη «μουσική» εννοώ αυτό που η λέξη δηλώνει φανερά ολοφάνερα. Δεδομένου, τώρα, ότι πρόκειται για μίμηση πράξεως, και δεδομένου ότι η πράξη πράττεται από κάποιους πράττοντες, που πρέπει υποχρεωτικά να έχουν κάποιες συγκεκριμένες ιδιότητες από την πλευρά του χαρακτήρα και της διανοητικής τους ικανότητας (γιατί από αυτές τις ιδιότητες ξεκινώντας λέμε ότι και οι πράξεις έχουν κάποιες συγκεκριμένες ιδιότητες), είναι φυσικό να είναι δύο τα αίτια των πράξεων, η σκέψη και ο χαρακτήρας, και κατὰ συνέπεια με αυτές τις πράξεις τους οι άνθρωποι πετυχαίνουν ή αποτυχαίνουν στη ζωή τους.

12. Δανιήλ Ιακώβ, *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία* (Εγκυκλοπαιδικός Οδηγός). «Τα κατὰ ποιὸν μέρη»: https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/encyclopedia/tragedy/page_015.html?prev=true

Η μίμηση της πράξεως είναι ο μύθος. Λέγοντας, δηλαδή, εδώ μύθο εννοώ τη σύνθεση των διάφορων επιμέρους γεγονότων. Λέγοντας ήθος εννοώ αυτό που μας κάνει να λέμε ότι οι πράττοντες έχουν κάποιες συγκεκριμένες ιδιότητες. Λέγοντας, πάλι, διάνοια εννοώ αυτά που λένε για να υποστηρίξουν αποδεικτικά κάτι ή για να διατυπώσουν μια γενική και καθολική γνωμική απόφαση.

Υποχρεωτικά λοιπόν τα μέρη κάθε τραγωδίας είναι έξι, και από αυτά προσδιορίζεται το τι λογής θα είναι γενικά η κάθε τραγωδία. Αυτά είναι: ο μύθος, το ήθος, το ύφος του λόγου, η διάνοια, τα θεαματικά στοιχεία της παράστασης και το μουσικό στοιχείο.

Αριστοτέλης. *Ποιητική*. Μετάφραση: Δ. Λυπουρλής, Ζήτρος, Θεσσαλονίκη 2008.

Τα ερμηνευτικά σχόλια που περιλαμβάνονται στο σχολικό βιβλίο «Ευριπίδη Άλκηστις Γ΄ Γυμνασίου» ταξινομούνται και οργανώνονται με βάση τα *κατὰ ποιὸν μέρη* της τραγωδίας, αυτά που ορίζει και περιγράφει ο Αριστοτέλης στην Ποιητική (1450a9-10, *ταῦτα δ' ἐστὶ μῦθος καὶ ἤθη καὶ λέξις καὶ διάνοια καὶ ὄψις καὶ μελοποιία*). Αλλά στο σχολικό βιβλίο οι αντίστοιχοι όροι («όψη», «μέλος», «μύθος», «ήθος», «λέξη», «διάνοια») χρησιμοποιούνται πιο πολύ ως σήματα διάρθρωσης του ερμηνευτικού υλικού και όχι με την απόλυτη ορολογική αυστηρότητα με την οποία τους εισήγαγε στη μελέτη της τραγωδίας ο Σταγειρίτης φιλόσοφος.

Ο *μῦθος*, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, είναι ο τρόπος σύνθεσης της ιστορίας, η πλοκή, η εξέλιξη των γεγονότων. Πρέπει οπωσδήποτε να γίνει διάκριση ανάμεσα στον μύθο της μυθολογίας και στον μύθο μιας τραγωδίας. Οι μύθοι της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας, οι οποίοι διαπλάθονταν, μεταλλάσσονταν και διαδίδονταν από γενιά σε γενιά σε γενιά, αξιοποιήθηκαν από τους τραγικούς ποιητές. Αυτοί έπλασαν σε κάθε τραγωδία τους τον δικό τους μύθο, τη συγκεκριμένη πλοκή των γεγονότων τα οποία μιμούνται αφηγηματικά. Οι τραγικοί ποιητές αξιοποιούν με τον δικό τους λογοτεχνικό τρόπο το δεδομένο από την παράδοση μυθολογικό υλικό.

Τα *ἤθη*, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, αναφέρονται στα γνωρίσματα του χαρακτήρα των προσώπων του έργου. Στο σχολικό βιβλίο περιλαμβάνουμε στο «ήθος» όλα όσα περιγράφουν και εξηγούν τις πράξεις των προσώπων του έργου, τις χαρακτηρολογικές τους ιδιότητες, τις σωστές ή λανθασμένες επιλογές που κάνουν στην εξέλιξη της ζωής τους, τα κίνητρα των πράξεών τους, τις μεταβολές των διαθέσεών τους, τις συναισθηματικές τους εκδηλώσεις, τα είδη των σχέσεων που αναπτύσσουν μεταξύ τους, την υπέρβαση των ορίων στην οποία κάποτε οδηγούνται, την αυτογνωσία που σταδιακά κερδίζουν. Στο «ήθος», επίσης, περιλαμβάνουμε το πρότυπο ενός σωστού πολίτη το οποίο προωθεί ο τραγικός ποιητής και έμμεσα υποβάλλεται από το έργο του.

Η **λέξις**, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, είναι η έμμετρη σύνθεση, το ύφος του λόγου. Στο σχολικό βιβλίο η «λέξις» χρησιμοποιείται, για να περιλάβει όλα τα γλωσσικά στοιχεία του θεατρικού κειμένου που συνέθεσε ο ποιητής: τις επιλογές των λέξεων, τις χρήσεις των διαφόρων μέτρων, τους ποικίλους κειμενικούς δείκτες. Η «λέξις» περιλαμβάνει, ακόμα, τυπικά μορφολογικά στοιχεία του κειμένου μιας τραγωδίας: τη στιχομυθία, την αγγελική ρήση, τον αγώνα λόγων, το θρηνητικό τραγούδι (*κωμός*).

Η **διάνοια**, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, περιλαμβάνει όλες τις σκέψεις με τις οποίες τα πρόσωπα του δράματος παρουσιάζουν και υποστηρίζουν τις θέσεις τους. Στο σχολικό βιβλίο η «διάνοια» χρησιμοποιείται με διευρυμένη σημασία. Αφορά σε όλο το διανοητικό, πνευματικό φορτίο της τραγωδίας· περιλαμβάνει, εκτός από τις σκέψεις των προσώπων, και όλο τον προβληματισμό που έμμεσα θέτει ο ποιητής, όλα τα διανοήματα που θέτει ενώπιον των δεκτών του έργου του, όλους τους προβληματισμούς που αναπτύσσουν οι θεατές και αναγνώστες της τραγωδίας διαχρονικά και ιδιαίτερα σήμερα.

Η **όψη**, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, είναι τα οπτικά καλλωπιστικά στοιχεία μιας παράστασης. Στο σχολικό βιβλίο χρησιμοποιούμε διευρυμένα την «όψη». Περιλαμβάνει ό,τι βλέπει ο θεατής: τον διαμορφωμένο σκηνικό χώρο, τα σκηνικά αντικείμενα, τις προσωπίδες των ηθοποιών, τα θεατρικά κουστούμια (τα ρούχα που φοράνε τα πρόσωπα του έργου), τα μηχανήματα που εμφανίζονται στη σκηνή. Επίσης, στην «όψη» εντάσσουμε τις έμμεσες σκηνικές οδηγίες που ενσωματώνει στο κείμενό του ο τραγικός ποιητής. Τέλος, στην «όψη» περιλαμβάνουμε και το οπτικό υλικό στο οποίο παραπέμπουμε και το οποίο προέρχεται από σύγχρονες παραστάσεις, ελληνικές και ξένες.

Το **μέλος**, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, είναι η μουσική και τα τραγούδια της παράστασης. Στο σχολικό βιβλίο εντάσσουμε στο «μέλος» όλα τα ακούσματα, το ηχητικό υλικό στο οποίο παραπέμπουμε και το οποίο προέρχεται από σύγχρονες παραστάσεις (ακόμα και διαλόγους ή απαγγελίες των ηθοποιών).



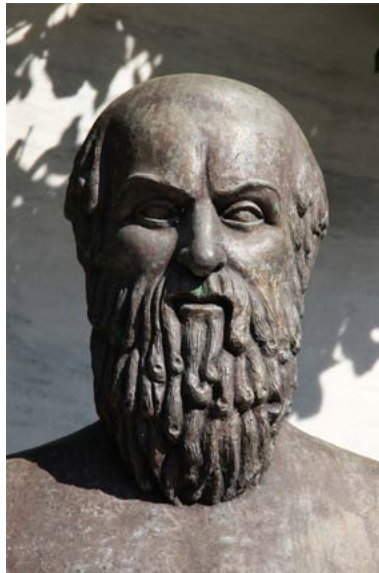
Βάκχες του Ευριπίδη. *Circle in the Square*. USA (σκηνοθεσία Μιχάλη Κακογιάννη, 1980). Ευγενική παραχώρηση του ιδρύματος «Μιχάλης Κακογιάννης».

6. ΑΙΣΧΥΛΟΣ—ΣΟΦΟΚΛΗΣ. ΟΙ ΔΥΟ ΜΕΓΑΛΟΙ ΤΡΑΓΙΚΟΙ ΚΑΙ ΤΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥΣ

Οι τρεις μεγάλοι τραγικοί ποιητές της αρχαιότητας είναι ο Αισχύλος, ο Σοφοκλής και ο Ευριπίδης (βλ. ειδικό κεφάλαιο). Μόνο δικά τους έργα σώζονται ολόκληρα, και αυτά είναι μόνο λίγα από όσα στην πραγματικότητα έγραψαν. Η δραματική παραγωγή ήταν τεράστια κατά τον 5ο και 4ο αι. π.Χ., καθώς υπήρχαν πολλοί δραματικοί ποιητές. Μόνο μικρά αποσπάσματα από τα δράματα που έγραψαν έφτασαν ως εμάς σήμερα.

Οι σπουδαίοι αυτοί ποιητές, παρά τις όποιες διαφορές της οπτικής τους, έθεσαν στο κέντρο του προβληματισμού τους τον ίδιο τον άνθρωπο. Σχετικά με αυτό ο Αριστοτέλης παραθέτει την ακόλουθη επιγραμματική διατύπωση: «ο Αισχύλος παρουσιάζει τους ανθρώπους ανώτερους από ό,τι είναι· ο Σοφοκλής όπως πρέπει να είναι· και ο Ευριπίδης όπως είναι».

Α. Ο Αισχύλος (525-456 π.Χ.)¹³



Αισχύλος. Προτομή στη Λεωφόρο Αμαλίας (Εθνικός κήπος). Ορείχαλκος (2002). Γλύπτης: Γεώργιος Καλακαλλάς. Φωτ.: Τηλέμαχος Ευθυμιάδης.

13. Φάνης Κακριδής, *Αρχαία Ελληνική Γραμματολογία*. Κέντρο Εκπαιδευτικής Έρευνας & Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών: https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/history/grammatologia/page_047.html

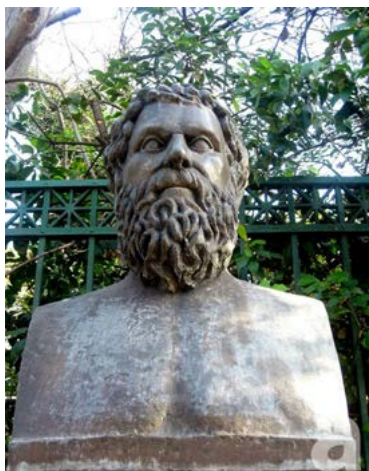
Ο Αισχύλος προσέθεσε τον δεύτερο υποκριτή, γεγονός που ενίσχυσε τις δυνατότητες διαλόγου και σύνθεσης σκηνών με ατομικές συγκρούσεις. Η τραγωδία απομακρύνεται πλέον από τις διονυσιακές της ρίζες και γίνεται πιο θεατρική. Τα σωζόμενα έργα του

Αισχύλου είναι επτά: *Πέρσες*, *Επτά επί Θήβας*, *Ικέτιδες*, *Προμηθέας Δεσμώτης* και η μοναδική σωζόμενη τριλογία, η *Ορέστεια* (*Αγαμέμνων*, *Χοηφόροι*, *Ευμενίδες*). Οι Αθηναίοι δεν δίσταζαν να τον βραβεύουν ξανά και ξανά.

Ο Αισχύλος έδωσε στην τραγωδία τα κύρια χαρακτηριστικά της: καθόρισε τη θεματολογία, οργάνωσε τη δομή, εστίασε στον αγώνα του ανθρώπου να βρει τη θέση του μέσα στον κόσμο. Η ποιητική του γλώσσα είναι μεγαλειώδης, εμπνευσμένη από τον Όμηρο αλλά και τους μεγάλους λυρικούς ποιητές. Με τον Αισχύλο η τραγωδία απέκτησε τον όγκο και τη σοβαρότητά της.



Αγγειογραφία (4ος αι. Βερολίνο, Αρχαιολογικό Μουσείο). Ο Προμηθέας είναι δεμένος σε μεγάλο βράχο. Ο Ηρακλής θα τον απαλλάξει από το μαρτύριο του σκοτώνοντας τον αετό του Δία. Γύρω διακρίνονται διάφορα πρόσωπα του μύθου: η Αθηνά, η Γαία, η Δήμητρα, η Περσεφόνη και μια φτερωτή Ερινύα. Η απεικόνιση σχετίζεται με τη χαμένη τραγωδία του Αισχύλου *Προμηθέας Λυόμενος*.

B. Ο Σοφοκλής (496-405 π.Χ.)¹⁴

Σοφοκλής. Προτομή στη Λεωφόρο Αμαλίας (Εθνικός κήπος). Μάρμαρο (2002). Γλύπτης: Γεώργιος Καλακαλλάς. Φωτ.: Σοφία Μπατσιόλα.

Ο Σοφοκλής αύξησε τον αριθμό των μελών του Χορού από 12 σε 15, επιτυγχάνοντας έτσι πιο σύνθετους χορευτικούς συνδυασμούς. Εισήγαγε τη σκηνογραφία. Πιθανότατα ήταν αυτός που προσέθεσε τον τρίτο υποκριτή και έδωσε ξεκάθαρη έμφαση στα διαλογικά μέρη. Αυτό που προπάντων διακρίνει τα δράματα του Σοφοκλή είναι η αριστοτεχνική συγκρότηση της πλοκής τους. Τα σωζόμενα έργα του είναι επίσης επτά: *Τραχίνιες*, *Αίας*, *Αντιγόνη* (θα τη διδαχτείτε στη Β΄ Λυκείου), *Οιδίπους Τύραννος*, *Ηλέκτρα*, *Φιλοκτήτης*, *Οιδίπους επί Κολωνώ*. Ο Σοφοκλής ήταν ο πιο πολυνίκης τραγικός ποιητής.

Ο Σοφοκλής συμπλήρωσε τη μορφή της τραγωδίας και ανέπτυξε όλες τις δυνατότητες του καινούργιου ποιητικού και θεατρικού είδους. Το έργο του αποπνέει ένα αίσθημα ισορροπίας, χαρακτηρίζεται από τη διαύγεια των προβληματισμών του ποιητή για τον άνθρωπο και την κοινωνία. Δείχνει ότι στην καταστροφή ή την ολοκλήρωση της ζωής του ανθρώπου αποφασιστικό ρόλο έχουν η βούληση του ίδιου του ανθρώπου, η ελεύθερη αντίδρασή του απέναντι σε προβλήματα που θέτει η παρέμβαση των θεών ή η παρουσία των συνανθρώπων. Με τον Σοφοκλή η τραγωδία γίνεται πιο ανθρώπινη και πιο θεατρική.

14. Φάνης Κακριδής, *Αρχαία Ελληνική Γραμματολογία*. Κέντρο Εκπαιδευτικής Έρευνας & Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών: https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/history/grammatologia/page_047.html



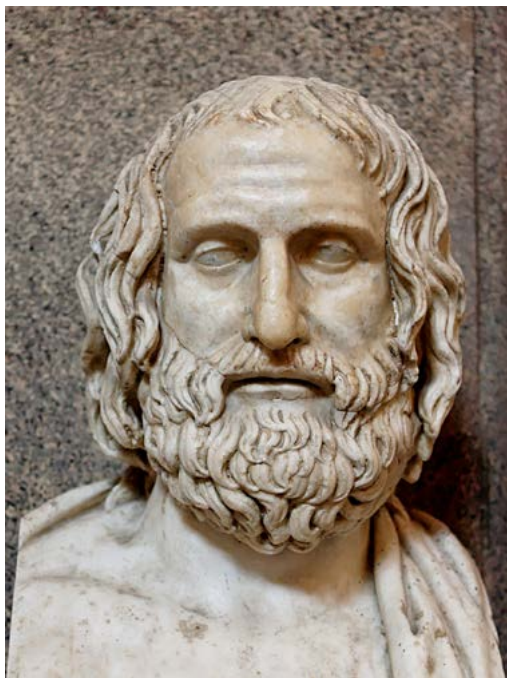
Αντιγόνη του Σοφοκλή. ΚΘΒΕ (σκηνοθεσία Τάσου Ρέντζου, 2009). Φωτ.: Κώστας Αμοιρίδης.

Γ. Η επιβίωση της τραγωδίας σήμερα

Ιδιαίτερα την καλοκαιρινή περίοδο, τα υπαίθρια θέατρα φιλοξενούν συχνά παραστάσεις αρχαίου δράματος. Αλλά δεν είναι μόνο οι σύγχρονοι Έλληνες που σπεύδουν στην Επίδαυρο, τη Δωδώνη και τους Φιλίππους, καθώς και σε άλλα σωζόμενα αρχαία θέατρα, για να απολαύσουν τις καινούργιες παραστάσεις των δραμάτων που συνέθεσαν οι πρόγονοί τους. Αττικά δράματα, τραγωδίες και κωμωδίες, «ανεβαίνουν» σε θεατρικές σκηνές όλου του κόσμου, συγκινούν και διδάσκουν, ψυχαγωγούν και τέρπουν ανθρώπους κάθε εθνότητας, θρησκείας, γλωσσικής ομάδας και μορφωτικού επιπέδου. Το αρχαίο ελληνικό δράμα είναι πλέον παγκόσμια πολιτιστική κληρονομιά.

7. Ο ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ. ΒΙΟΣ ΚΑΙ ΕΡΓΟ

Ο Ευριπίδης καταγόταν από την Αθήνα. Γονείς του ήταν ο Μνήσαρχος (ή Μνησαρχίδης) από τη Φλύα (σημερινό Χαλάνδρι) και η Κλειτώ. Γεννήθηκε στη Σαλαμίνα ανάμεσα στα 485 και 480 π.Χ., την εποχή των περσικών πολέμων. Μεγαλώνοντας μέσα στο υψηλό μορφωτικό περιβάλλον της Αθήνας κατά την κλασική εποχή, ο Ευριπίδης απέκτησε αξιόλογη παιδεία. Παρακολούθησε διαλέξεις του φιλοσόφου Αναξαγόρα αλλά και των σοφιστών Πρόδικου και Πρωταγόρα, ενώ συνδέθηκε φιλικά και με τον Σωκράτη. Έτσι, μέσα στο έργο του ανιχνεύονται ερεθίσματα που δέχτηκε ο ποιητής από τις καινούργιες ιδέες της εποχής του. Νέος επιδόθηκε στην πάλη και την πυγμαχία, ενώ πήρε μέρος σε γιορτές ως χορευτής και λαμπαδηφόρος. Ωστόσο, η αγάπη του για τον θεωρητικό στοχασμό και τα γράμματα τον οδήγησε στην δραματική ποίηση. Έγινε ένας από τρεις μεγάλους τραγικούς ποιητές της Αρχαίας Ελλάδας.



Προτομή του Ευριπίδη. Μάρμαρο, ρωμαϊκό αντίγραφο ελληνικού πρωτότυπου, περ. 330 π.Χ. Μουσείο Βατικανού. Πηγή: Wikipedia.

Ο Ευριπίδης έζησε στα χρόνια της αθηναϊκής ακμής, μέσα σε ένα περιβάλλον άμεσης δημοκρατίας, οικονομικής ευμάρειας και πολιτιστικής δημιουργίας. Η πατρίδα του, η Αθήνα, είχε χαρακτηριστεί από τον Θουκυδίδη *Ἑλλάδος παιδείυσις*, ακριβώς επειδή εκεί άνθιζαν τα γράμματα και οι τέχνες. Ο Ευριπίδης, όμως, δεν έζησε μόνο την Αθήνα της ελευθερίας, της δύναμης και του πολιτισμού, αλλά και την Αθήνα του μακροχρόνιου Πελοποννησιακού πολέμου. Τόσο ο πολιτισμός της εποχής του όσο και ο πόλεμος αντανακλώνται στο ποιητικό του έργο.

Το 455 π.Χ. πρωτοπήρε μέρος σε δραματικούς αγώνες, αλλά μόλις το 441 βραβεύτηκε για πρώτη φορά. Οι αρχαίες μαρτυρίες παρουσιάζουν την εικόνα ενός ανθρώπου που δεν συμμετείχε ενεργά στην πολιτική ζωή, ενός μάλλον απόμακρου πνευματικού ανθρώπου, χωρίς πολλούς φίλους και κοινωνικές συναναστροφές. Ο Αριστοφάνης μάλιστα, χαρακτηρίζει περιπαικτικά τον Ευριπίδη «άνθρωπο του βιβλίου»· είχε, πράγμα πολύ σπάνιο τότε, αξιόλογη ιδιωτική βιβλιοθήκη. Μια αρχαία πηγή αναφέρει ότι ο ποιητής συνήθιζε να απομονώνεται σε μια σπηλιά στη Σαλαμίνα και εκεί, μακριά από τον θόρυβο του πλήθους, με το βλέμμα αφημένο στην πλατιά θάλασσα, στοχαζόταν τα αινίγματα της ανθρώπινης ζωής.



Αυτή η σπηλιά, που μέχρι και τα ρωμαϊκά χρόνια ήταν γνωστό αξιοθέατο, εντοπίστηκε από την αρχαιολογική έρευνα και ανάμεσα στα ευρήματά της ξεχωρίζει μία κούπα της κλασικής εποχής που έχει χαραγμένο το όνομα ΕΥΡΙΠ[ΙΔΗΣ].



Τμήμα σκύφου του 430-420 π.Χ., με το όνομα του Ευριπίδη χαραγμένο ως αφιέρωση.
Αρχείο Πανεπιστημιακής Ανασκαφής Σαλαμίνας.

Σε μεγάλη ηλικία ο Ευριπίδης πήγε να ζήσει στη Μακεδονία. Τι τον οδήγησε να εγκαταλείψει την πατρίδα του κατά τα τελευταία χρόνια της ζωής του, δεν μπορούμε να το πούμε με σιγουριά. Η οργή για το κοινό της Αθήνας, όπως υποστηρίζει ένας αρχαίος βιογράφος του, είναι μια εύλογη εκδοχή. Πάντως, η απόφαση του ποιητή δεν πρέπει να ήταν εύκολη και είναι σαν να ακούμε τον ίδιο, όταν στην *Ηλέκτρα* (στ. 1314) και στις *Φοίνισσες* (στ. 388) κάποια πρόσωπα αποκαλούν την εξορία μέγιστη συμφορά. Στα θέατρα της Μακεδονίας διδάχτηκαν οι τελευταίες τραγωδίες του ποιητή.



Το αρχαίο θέατρο του Δίου στην Πιερία.
Πηγή: dionolymposguide.gr

Λίγο αργότερα, το 406 π.Χ., ο Ευριπίδης πέθανε και θάφτηκε μακριά από την πατρίδα του. Όταν η είδηση του θανάτου του έφτασε στην Αθήνα, ο Σοφοκλής εμφανίστηκε φορώντας γκρίζο πένθιμο χιτώνα και παρουσίασε τους χορευτές και τους υποκριτές του χωρίς στεφάνια· το πλήθος δάκρυσε.

Από τις αρχές του 4ου αι. π.Χ., όταν πια στα θέατρα ανέβαιναν επαναλήψεις παλαιών τραγωδιών, τα δράματα του Ευριπίδη παριστάνονταν πολύ συχνότερα από όσο των άλλων δύο μεγάλων τραγικών ποιητών, του Αισχύλου και του Σοφοκλή.

Γιώργος Σεφέρης

*Ευριπίδης, Αθηναίος*¹⁵

*Γέρασε ανάμεσα στη φωτιά της Τροίας
και στα λατομεία της Σικελίας.*

*Του άρεσαν οι σπηλιές στην αμμουδιά κι οι ζωγραφιές της θάλασσας.
Είδε τις φλέβες των ανθρώπων
σαν ένα δίχτυ των θεών, όπου μας πιάνουν σαν τ' αγρίμια·
προσπάθησε να το τρυπήσει.*

15. Ανάγνωση του ποιήματος: http://www.snhell.gr/lections/content.asp?id=59&author_id=44&page=anthology

*Ήταν στρυφνός, οι φίλοι του ήταν λίγοι·
ήρθε ο καιρός και τον σπαράξαν τα σκυλιά.*

Κύπρον, οὐ μ' ἐδέσπισεν, 1955.

Στον Ευριπίδη αποδίδονται περίπου ενενήντα (90) δραματικά έργα. Από αυτά διασώθηκαν ολόκληρα δεκαοκτώ τραγωδίες και ένα σατυρικό δράμα, ο *Κύκλωψ*. Το θεατρικό κοινό της Αθήνας τού έδωσε ελάχιστες φορές το πρώτο βραβείο. Ίσως σε αυτό να συνέβαλε ο δύστροπος χαρακτήρας του αλλά και η ανατρεπτικότητα στον χειρισμό των μύθων και η νεωτερικότητα των ιδεών που προβάλλονται στις τραγωδίες του. Είναι βέβαιο, πάντως, ότι οι Αθηναίοι αφενός ενδιαφέρονταν ζωηρά να δουν και να συζητήσουν τα έργα του, αφετέρου τραγουδούσαν με αγάπη τα λυρικά κομμάτια των τραγωδιών του. Αθηναίοι αιχμάλωτοι, ύστερα από την καταστροφή στην οποία κατέληξε η εκστρατεία της ηγεμονικής Αθήνας ενάντια στη Σικελία, λέγεται ότι κέρδισαν την αναστολή της ποινής τους τραγουδώντας λυρικούς στίχους του Ευριπίδη.

Οι σωζόμενες τραγωδίες του Ευριπίδη:

<i>Άλκηστις</i>	<i>Ίκέτιδες</i>	<i>Ίων</i>
<i>Μήδεια</i>	<i>Ήρακλής</i>	<i>Φοίνισσαι</i>
<i>Ήρακλειδάι</i>	<i>Τρωάδες</i>	<i>Όρέστης</i>
<i>Ίππόλυτος</i>	<i>Ήλέκτρα</i>	<i>Ίφιγένεια εν Αύλιδι</i>
<i>Άνδρομάχη</i>	<i>εν Ταύροις</i>	
<i>Ίφιγένεια</i>	<i>Βάκχαι</i>	
<i>Έκάβη</i>	<i>Έλένη</i>	<i>Ρήσος</i>

(αμφίβολης γνησιότητας)

Το εμφανέστερο ξεχωριστό γνώρισμα της δραματικής ποίησης του Ευριπίδη είναι ότι παράλλαξε ή αναθεώρησε τους παραδοσιακούς μύθους. Οι παρεμβάσεις του στο μυθολογικό υλικό είναι τόσο ελεύθερες και τολμηρές, ώστε οι θεατές χρειάζονταν στον πρόλογο της τραγωδίας ειδική κατατόπιση, για να κατανοήσουν την υπόθεση. Ιδιαίτερα γνωρίσματα, λοιπόν της ποίησής του είναι:

- α. **Πρόλογος**: ο Ευριπίδης έδινε βάρος στους προλόγους, όπου ένα σημαντικό πρόσωπο, συνήθως θεός ή ήρωας, ιστορεί τη συγκυρία του μύθου και πληροφορεί τον θεατή για την υπόθεση του δράματος και τις πιθανές εξελίξεις.
- β. **Άπο μηχανής θεός**: εμφανίζεται συχνά στο τέλος των τραγωδιών, για να προσφέρει λύση και να προδιαγράψει τα μελλούμενα.



Ο Σαρπηδών μεταφέρεται από τον Ύπνο και τον Θάνατο από το πεδίο της μάχης στο βασίλειο της Λυκίας με τη «μηχανή». Αγγείο, 430-380 π.Χ. Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης της Νέας Υόρκης. Πηγή: Αρχαιολογία και Τέχνες.

- γ. **Λυρικά μέρη**: ο ποιητής μείωσε την έκταση των χορικών· μερικές φορές αυτά είναι απλώς εμβόλιμα, καθώς το περιεχόμενό τους δεν συνδέεται άμεσα με την υπόθεση της τραγωδίας. Παράλληλα, όμως, ενισχύονται τα τραγούδια των προσώπων του έργου.
- δ. **Διαλογικά μέρη**: ιδιαίτερα επιμελημένες και ρεαλιστικές είναι οι αγγελικές ρήσεις, δυναμικοί οι αγώνες λόγου και φορτισμένες συναισθηματικά οι στιχομυθίες.

Η γλώσσα του Ευριπίδη χαρακτηρίζεται από απλότητα και ακρίβεια. Παρά το γεγονός ότι ο λόγος είναι διανθισμένος από γνωμικά και από ρητορικά σχήματα, ο ποιητής αποφεύγει τις έντονα φορτισμένες λέξεις και τα κοσμητικά επίθετα. Η καθαρότητα των νοημάτων και η ευστοχία στην εύρεση των καταλλήλων λέξεων, διευκόλυναν την ανάπτυξη οικειότητας ανάμεσα στα πρόσωπα των έργων του. Αυτά μιλούν σχεδόν την καθημερινή γλώσσα, όμως το ύφος και η συλλογιστική τους είναι περίτεχνα, καθώς ο ποιητής αξιοποιούσε στις ρήσεις και τις αντιλογίες τους τεχνικές της ρητορικής.



«Mojada»: μια διασκευή της Μήδειας του Ευριπίδη από τον Luis Alfaro στο Public Theater του Μεξικού. Φωτογραφία: S. Krulwich / The New York Times

Οι χαρακτήρες του Ευριπίδη δεν έχουν ούτε το υψηλό μεγαλείο των ηρώων του Αισχύλου ούτε την έμφυτη αρετή των ηρώων του Σοφοκλή. Παρουσιάζονται ρεαλιστικά, ως κοινοί άνθρωποι που βιώνουν πάθη και ψυχικές μεταστροφές. Μολονότι η προσοχή του ποιητή εστιάζει στο συγκεκριμένο ψυχικό φαινόμενο που κάθε φορά περιγράφει, τα πρόσωπα της τραγωδίας του είναι ολοκληρωμένα. Σημαδεύονται από τις αρετές και τα ελαττώματά τους και συχνά παρουσιάζονται ασταθή στις επιλογές τους. Πάνω, όμως, από την αστάθεια και τις αδυναμίες των ηρώων, πάνω από τα μικροπρεπή μίση και τις ιδιοτέλειές τους, υψώνεται πάντα στον Ευριπίδη η αυτοθυσία και η καθαρότητα των νέων, που δεν έχουν ακόμη διαβρωθεί από το δηλητήριο του κόσμου.



Stanford Repertory Theater, Euripides'
Helen. Φωτ.: L.A. Cicero

Μεταγενέστεροι συγγραφείς χαρακτήρισαν τον Ευριπίδη *ἀπὸ σκηνῆς φιλόσοφον*, διότι ασχολήθηκε σε βάθος με μεγάλα ανθρώπινα προβλήματα, κοινωνικά, πολιτικά, υπαρξιακά κ.ά. Φυσικά, δεν αναπτύσσει στα έργα του κάποιο ολοκληρωμένο φιλοσοφικό σύστημα· δεν παύει όμως ποτέ να είναι ένα ανήσυχο και διερευνητικό πνεύμα. Γνωρίζοντας τη διδασκαλία των σοφιστών, ο Ευριπίδης θέτει ερωτήματα, αμφισβητεί παραδοσιακές απαντήσεις, αναδεικνύει τις εσωτερικές αντιφάσεις τους, θέτει στο στόμα των ηρώων του πότε τη μία άποψη και πότε την αντίθετή της. Αυτό ισχύει και για τις απόψεις του στο θέμα των θεών. Πολλοί ήρωές του αμφισβητούν την ύπαρξη των θεών, όμως στα έργα του συναντούμε και αντίθετες γνώμες και μια σοβαρή ευσέβεια, καθώς ο ποιητής προβάλλει μια εικόνα του θείου απαλλαγμένη από επιβαρυντικά γνωρίσματα ανθρωπομορφισμού. Είναι, τελικά, βέβαιο, ότι μέσα από τις αντινομικές θέσεις που διατυπώνουν οι ήρωες του Ευριπίδη, οι δέκτες του έργου του αναπτύσσουν ισχυρούς προβληματισμούς για τον θεό, τον κόσμο, την κοινωνία και τον άνθρωπο.

Μολονότι ο Ευριπίδης έζησε στα χρόνια του Πελοποννησιακού πολέμου, ο φιλειρηνισμός του είναι ολοφάνερος. Σε έργα όπως οι *Τρωάδες* και η *Εκάβη*, η φρίκη του πολέμου, η δυστυχία των ηττημένων και η αλαζονεία των νικητών παρουσιάζονται με έντονα χρώματα. Συγχρόνως, είναι συχνή στα λόγια των προσώπων του η αντιπολεμική ειρωνεία αλλά και οι πατριωτικοί τόνοι.



Η Katherine Hepburn στην ταινία *Trojan women* του Μ. Κακογιάννη (1971). Πηγή: Cinobo.

Διάχυτο στο έργο του Ευριπίδη είναι ένα πνεύμα ανθρωπισμού. Οι γυναίκες έρχονται στο προσκήνιο της προσοχής του. Είναι τολμηρή για την εποχή της η ελικρίνεια του ποιητή να αντιμετωπίζει τη γυναίκα ως ισότιμο με τον άντρα ανθρώπινο ον, αφού τη θεωρεί ικανή να βιώσει και να προκαλέσει πάθη αλλά και να δώσει λύσεις σε δύσκολες καταστάσεις. Δούλοι και άνθρωποι κατώτερης κοινωνικής θέσης παίρνουν τον λόγο και δείχνουν ότι διαθέτουν ένα πνεύμα εσωτερικής ελευθερίας και αξιοπρέπειας. Ακόμα και τα παιδιά βρίσκουν μία θέση στις τραγωδίες του Ευριπίδη, όπως θα δούμε και στην *Άλκηστη*.

Η απόφαση, τέλος, του Αριστοτέλη ότι ο Ευριπίδης *τραγικώτατος τῶν ποιητῶν φαίνεται*, συνοψίζει όχι μόνο τη μεγαλοσύνη του στην αποτύπωση της ανθρώπινης οδύνης αλλά, ίσως, και τη διαπίστωση μιας βαθιάς απαισιοδοξίας.

Η μελέτη του συνολικού έργου του Ευριπίδη αφήνει την εντύπωση μιας τεράστιας ποικιλίας, που αποκλείει κάθε γενίκευση. Σημαντικό, πάντως, για την ιστορία του δράματος είναι ότι Ευριπίδης διεύρυνε τα όρια της τραγωδίας και ολοκλήρωσε τις εκφραστικές της δυνατότητες, προετοιμάζοντας έτσι το έδαφος για την εξέλιξη του θεάτρου.



Βάκχες του Ευριπίδη. Electrotheatre Stanislavski, Μόσχα,
Ρωσία (σκηνοθεσία Θεόδωρου Τερζόπουλου, 2015).
Φωτ.: Johanna Weber

Οι τραγωδίες του μεγάλου τραγικού ποιητή εξακολουθούν να ανεβαίνουν σε θεατρικές σκηνές όλου του κόσμου, να συναρπάζουν και να προβληματίζουν τους θεατές. Το έργο του αποτελεί πλέον παγκόσμια πολιτιστική κληρονομιά.



Εθνικό Θέατρο Νόβα Γκόριτσα Σλοβενίας, *Τρωάδες*
του Ευριπίδη. Σκηνοθεσία: Jaša Koceli. Φωτ.:
Mankica Kranjec. Αρχαίο Ωδείο Πάφου.

8. Η ΑΛΚΗΣΤΗ ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ

Η *Άλκηστις*, το παλαιότερο από τα σωζόμενα δράματα του Ευριπίδη, παρουσιάστηκε («διδάχτηκε») στα Μεγάλα Διονύσια του 438 π.Χ., κερδίζοντας το 2ο βραβείο. Στη τετραλογία, με την οποία ο ποιητής έλαβε μέρος στους δραματικούς αγώνες, η *Άλκηστις* είχε την τέταρτη θέση, δηλαδή τη θέση που κατά κανόνα κατείχε το σατυρικό δράμα. Η αντικατάσταση του σατυρικού δράματος, που είχε χορό Σατύρων και κωμικό χαρακτήρα, από μια τραγωδία με αίσιο τέλος δεν ήταν σπάνια στον Ευριπίδη. Το γεγονός αυτό αλλά και η παρουσία κωμικών στοιχείων στο έργο οδηγούν αρκετούς μελετητές να αμφισβητήσουν τον χαρακτηρισμό «τραγωδία» για την *Άλκηστις*.



Ο Άδμητος και η Άλκηστις παραλαμβάνουν τον χρησμό. Πομπηία. Νωπογραφία. Πηγή: Wikipedia.

A. Ο μύθος του Άδμητου και της Άλκηστης πριν τον Ευριπίδη – Τα προδραματικά γεγονότα

Όπως είδαμε σε προηγούμενη ενότητα, οι τραγικοί ποιητές αντλούν υλικό για τα έργα τους από την πλούσια μυθολογική παράδοση και μεταφέρουν στη σκηνή επεισόδια των μύθων, κάνοντας βέβαια τις δικές τους παρεμβάσεις και δίνοντας τις δικές τους προεκτάσεις σε αυτά.

Ο μύθος του Άδμητου και της Άλκηστης, λοιπόν, δεν είναι επινόηση του Ευριπίδη. Η ιστορία της γυναίκας που πεθαίνει με τη θέλησή της στη θέση του άντρα της, μετά την άρνηση των ηλικιωμένων γονέων του να θυσιαστούν για να συνεχίσει εκείνος να ζει, κυκλοφορούσε σε προφορική παράδοση, σαν παραμύθι, και ήταν πολύ αγαπητή. Από την παραμυθική παράδοση αντλεί ο Ευριπίδης και την πάλη του Ηρακλή με τον Θάνατο, προκειμένου να σώσει τη γυναίκα και να την φέρει πίσω στον άντρα της και αγαπημένο του φίλο Άδμητο. Πιθανό είναι να παρουσίασε πρώτος ο τραγικός ποιητής Φρύνιχος (τέλη 8ου αι.) την εκδοχή αυτή, ενώ υπάρχει και η εκδοχή σύμφωνα με την οποία η Περσεφόνη, η βασίλισσα του Κάτω Κόσμου, στέλνει την Άλκηστη πίσω στη γη.

Στοιχείο του μύθου που προϋπήρχε είναι και η ευγνωμοσύνη και αγάπη του Απόλλωνα για τον Άδμητο, έναν άνθρωπο που τον δέχτηκε ως υπηρέτη χωρίς να γνωρίζει ότι φιλοξενούσε στο σπίτι του έναν θεό και του συμπεριφέρθηκε με ανθρωπιά και ευγένεια. Αυτό συνέβη, όταν ο Δίας εξόρισε τον γιο του και θεό του φωτός από τον Όλυμπο, επιβάλλοντάς του τη δουλική θητεία σε έναν θνητό ως ποινή για τον φόνο των Κυκλώπων. Αποτέλεσμα της αγάπης του Απόλλωνα για τον ευγενικό και φιλόξενο Άδμητο ήταν να χαρίσει ο θεός παράταση της ζωής στον θνητό φίλο του, με την προϋπόθεση όμως, που έθεσαν οι Μοίρες, να δεχτεί κάποιος άλλος να πεθάνει στη θέση εκείνου.

Από τη μακρόχρονη αυτή μυθολογική παράδοση –τα πρόσωπα του Άδμητου και της Άλκηστης είναι ήδη γνωστά στον Όμηρο και τον Ησίοδο (τέλη 8ου αιώνα)– εμπνέεται ο Ευριπίδης και γράφει την *Άλκηστη*. Ενώ όμως στην παράδοση η υπόσχεση της Άλκηστης να προσφέρει την ζωή της για τον άντρα της και ο θάνατός της, για να ζήσει εκείνος, συντελούνται την ίδια μέρα, τη μέρα τέλεσης του γάμου, στο ευριπίδειο έργο ανάμεσα στην υπόσχεση και τον θάνατο της ηρωίδας μεσολαβεί αρκετό διάστημα. Έτσι, το έργο του Ευριπίδη ξεκινά, τη μέρα του θανάτου, όταν αυτή, έχοντας στο μεταξύ αποκτήσει δύο παιδιά και έχοντας ζήσει μιαν όμορφη οικογενειακή ζωή, πρέπει πια να εκπληρώσει την υπόσχεσή της και να πεθάνει.



Johann Heinrich Tischbein (περ. 1780), *Ο Άδμητος θρηνεί την Άλκηστη*. Πηγή: Wikipedia.

Ι. Θ. Κακριδής, *Ελληνική μυθολογία*, τόμ. Γ: «Οι Ήρωες»
ΑΔΜΗΤΟΣ ΚΑΙ ΑΛΚΗΣΤΗ (Ο μύθος)

Όταν ο Απόλλωνας, για να πάρει του γιου του του Ασκληπιού το αίμα πίσω, έριξε με τις σαγίτες του νεκρούς τους Κύκλωπες, ο Δίας στο θυμό του θέλησε στην αρχή να τον γκρεμίσει στα Τάρταρα, έπειτα όμως, μαλακωμένος από τα παρακάλια της Λητώς, μετρίασε την τιμωρία για να εξιλεωθεί μπροστά στα μάτια του πατέρα του, ο Απόλλωνας έπρεπε να ταπεινωθεί· καταδικαζόταν, λοιπόν, να μπει στη δούλεψη ενός θνητού για έναν μεγάλο ενιαυτό, αυτό θα πει, για εννιά χρόνια. Έτσι υποχρεώνεται να αφήσει τον Όλυμπο και την εύκολη ζωή που ζούσε εκεί πάνω, να κατεβεί στη γη και να γίνει υπηρέτης του Άδμητου, που είχε στο μεταξύ διαδεχτεί τον πατέρα του στο θρόνο των θεσσαλικών Φερών.

Ο Άδμητος και αρχοντιά είχε και καλοσύνη μεγάλη, γι' αυτό και δεν έστρωσε τον Απόλλωνα σε βαριές δουλειές, μόνο τον έβαλε να βόσκει τα κοπάδια του: άλογο, βόδια, γίδια, πρόβατο—όλο! Και είναι κοντά στο νου, πόσο γρήγορο πρόκοψαν τα βασιλοκόπαδα, την ώρα που αυτός που τα γνοιαζόταν και τα πότιζε ήταν ένας θεός. Έτσι, ανάμεσα στον Απόλλωνα και στον Άδμητο γεννήθηκε μια θερμή συμπάθεια, και ο θεός ήταν έτοιμος να παρασταθεί στον νεαρό βασιλιά, αν τύχαινε να βρεθεί σε ανάγκη.

Η ευκαιρία δεν άργησε να φανεί· ο Πελλίας, ο βασιλιάς της Ιωλκού, προκήρυξε για την Άλκηστη, την πιο όμορφη από τις θυγατέρες του, πως όποιος ήθελε να την πάρει γυναίκα, έπρε-

πε να έρθει, να τη ζητήσει πάνω σ' ένα άρμα ζεμένο με ένα λιοντάρι και έναν κήπρο. Επειδή ο Άδμητος αγαπούσε την εξαδέλφη του, ο Απόλλωνας του έκανε τη χάρη να ζέψει αυτός τα θηρία. Έτσι έγιναν οι γάμοι με μεγάλες γιορτές και πανηγύρια. Ο Άδμητος ωστόσο, μέσα στη φασαρία της γιορτής, είχε ξεχάσει να θυσιάσει στην Άρτεμη, γι' αυτό, όταν τη βραδιά του γάμου άνοιξαν τον νυφικό θάλαμο, τον βρήκαν γεμάτο φίδια. Και πάλι ο Απόλλωνας φάνηκε πρόθυμος να εξευμενίσει τη θυμωμένη αδελφή του.

Παράλληλα, επειδή ήξερε πως το γραφτό του Άδμητου ήταν να πεθάνει πολύ νέος, τα κατάφερε να πείσει τις Μοίρες, αφού πρώτα τις μέθυσε, να δεχτούν να αναβάλουν το θάνατο του βασιλιά, φτάνει να βρισκόταν κάποιος άλλος να πεθάνει στη θέση του. Άδικα ο Άδμητος ψάχνει να βρει τον αντικαταστάτη του· κανένας, ούτε γνωστός, ούτε δικός, ούτε οι ίδιοι οι γερογονείς του, δεν δέχεται να πεθάνει πριν της ώρας του για το χατίρι του. Και μόνο η Άλκηστη, νέα ακόμα και με δυο μικρά παιδιά, όταν σήμανε η ώρα για τον άντρα της, πρόσφερε πρόθυμα τον εαυτό της για να ζήσει εκείνος.

Για καλή της τύχη, την ίδια μέρα ακριβώς περνούσε από τη Θεσσαλία ο Ηρακλής, τραβώντας για τη Θράκη, για να πάρει τα άλογα του Διομήδη. Μια και τον είχε φέρει ο δρόμος, ο ήρωας πέρασε και από τις Φερέες να δει τον φίλο του τον Άδμητο. Ο Ηρακλής, όταν έμαθε τη συμφορά που τον είχε βρει, έτρεξε και παραμόνεψε στον τάφο της Άλκηστης, και την ώρα που ο θάνατος την έσερνε να την κατεβάσει στον Άδη, χύθηκε πάνω του και παλεύοντας κατάφερε να τη γλιτώσει από τα χέρια του. Έτσι η Άλκηστη γύρισε στον άντρα της και στα παιδιά της.

B. Η περίληψη του έργου

Στον Πρόλογο (στ. 1-76) παρουσιάζεται ο Απόλλων να αποχαιρετά το παλάτι, μέσα στο οποίο ψυχορραγεί, όπως μαθαίνουμε, η Άλκηστη. Σε λίγο εμφανίζεται ο θάνατος, έτοιμος να πάρει τη γυναίκα στον Άδη και από τον διάλογο θεού και δαίμονα πληροφορούμαστε για την επιστροφή της Άλκηστης στη ζωή, χάρη στον Ηρακλή, και το αίσιο τέλος του έργου.

Με την Πάροδο (στ. 77-135) εισέρχεται στην ορχήστρα ο Χορός των Φεραίων γερόντων γεμάτος αγωνία για τη βασίλισσα: ζει ή πέθανε;

Την κατάσταση και τις πράξεις της Άλκηστης μέσα στο παλάτι θα πληροφορηθεί ο Χορός από την Θεράπαινα (Α΄ Επεισόδιο, στ. 136-212), που σε ρόλο εξάγγελου περιγράφει την προετοιμασία της ηρωίδας για τον θάνατο, καθώς και το ξέσπασμα των θρήνων στο παλάτι.

Όταν η Θεράπαινα επιστρέφει μέσα, προκειμένου να ειδοποιήσει τον Άδμητο για την άφιξη των Φεραίων αρχόντων, ο Χορός προσεύχεται και θρηνεί για το βασιλικό ζεύγος (Α΄ Στάσιμο, στ. 213-237).

Στη συνέχεια, εισέρχονται στη σκηνή η Άλκηστη, ο Άδμητος και τα δυο τους παιδιά μαζί με υπηρέτες (Β΄ Επεισόδιο, στ. 238-434). Έτσι, Χορός και θεατές θα γίνουν μάρτυρες των τελευταίων στιγμών της βασίλισσας. Θα δουν και θα ακούσουν τις παραισθήσεις της ηρωίδας στο κατώφλι του θανάτου αλλά και την προσπάθεια του Άδμητου να την κρατήσει κοντά του· επίσης, τη λογική αιτιολόγηση της θυσίας της, την τελευταία της επιθυμία-παρακαταθήκη προς τον άντρα της, καθώς και τις δεσμεύσεις του Άδμητου προς αυτήν. Τέλος, αφού παραδώσει τα παιδιά της στον πατέρα τους και τα αποχαιρετήσει, η Άλκηστη πεθαίνει πάνω στη σκηνή! Ακολουθούν ο θρήνος του γιου της πάνω στο νεκρό σώμα της μητέρας του, τα παρηγορητικά λόγια του Χορού προς τον Άδμητο και οι εντολές του βασιλιά για πάνδημο πένθος.

Όταν η νεκρή βασίλισσα μεταφερθεί στο παλάτι, ο Χορός (Β΄ Στάσιμο, στ. 435-475) πλέκει το εγκώμιό της και προβλέπει την εξύμνησή της από τους ποιητές στο μέλλον.

«Η Άλκηστη προτίμησε να πεθάνει παρά να ζήσει ως χήρα του Αδμήτου (οι μόνες δυνατότητες μετά την άρνηση του Φέρητα και της γυναίκας του), επειδή είδε ότι, κάτω από αυτές τις δεδομένες συνθήκες, μόνον ο θάνατος της εξασφάλιζε αυτό στο οποίο ήταν αφιερωμένη η ζωή της: το γάμο της. Αυτό η Άλκηστη το διατυπώνει με ψύχραιμο ιδεαλισμό. Αυτή δεν θα μπορούσε να προδώσει το γάμο, το κρεβάτι και τον άντρα της (180-81), επειδή τιμούσε τη ζωή του άντρα της περισσότερο από την ψυχή της, μολοντί αγαπούσε πολύ τη ζωή (282 κε.): ακόμη κι αν αυτή πεθάνει, τα παιδιά της θα μπορέσουν να κληρονομήσουν τον οίκο του πατέρα τους, ενώ δεν θα είχαν αυτό το δικαίωμα στον οίκο ενός πατριού (280 κε.). Στον κόσμο της Άλκηστης ο γάμος αποτελεί στοιχείο καθαρό, που μπορεί να συναναφερθεί με τον Ήλιο, τον Αέρα και τη Γη (244 κε.). Σύζυγος και κλίνη συναποτελούν ενότητα, όπως σύζυγος και εστία· η Άλκηστη εμπιστεύεται τα παιδιά της στην Εστία (163 κε.) και στον Άδμητο, επειδή στη σκέψη της αυτοί οι δύο είναι αδιαχώριστοι. Σύζυγος, τέκνα, οίκος και γάμος συναποτελούν μία και μόνη ιδεατή πραγματικότητα, που μπορεί να τη σώσει μόνο ο θάνατος της. Αυτό έχει για την Άλκηστη μεγαλύτερη αξία από την ίδια τη χαρά της ζωής· έτσι, έχοντας συμπεράνει τι ήταν γι' αυτήν προτιμότερο, αισθάνεται ότι θα ήταν επαίσχυντο να επιλέξει οτιδήποτε άλλο από το θάνατο (180)».

Anne Pippin Burnett, «Οι αρετές του Άδμητου», από τα *Θεατρικά Τετράδια* 24 (1992).

Στο Γ΄ Επεισόδιο (στ. 476-567) καταφθάνει απροειδοποίητα για τα πρόσωπα του έργου, όχι όμως για τους θεατές, ο Ηρακλής, περνώντας από τις Φερέες, κατευθυνόμενος προς τη Θράκη, προκειμένου να επιτελέσει τον επόμενο άθλο του. Ο Άδμητος προσπαθεί να αποκρύψει τον θάνατο της γυναίκας του και να πείσει τον φίλο του να παραμείνει

φιλοξενούμενος παρά την έκδηλη ατμόσφαιρα πένθους. Όταν ο Ηρακλής αποδέχεται την πρόσκληση και μπαίνει στο παλάτι, ο βασιλιάς εξηγεί στον Χορό την επιμονή του, αναδεικνύοντας στον λόγο του τη σημασία της φιλοξενίας.

να αποκρύψει τον θάνατο της γυναίκας του και να πείσει τον φίλο του να παραμείνει φιλοξενούμενος παρά την έκδηλη ατμόσφαιρα πένθους. Όταν ο Ηρακλής αποδέχεται την πρόσκληση και μπαίνει στο παλάτι, ο βασιλιάς εξηγεί στον Χορό την επιμονή του, αναδεικνύοντας στον λόγο του τη σημασία της φιλοξενίας.

Στο Γ΄ Στάσιμο (στ. 568-605) οι γέροντες Φεραίοι εξυμνούν το φιλόξενο παλάτι του Άδμητου και εύχονται να βρει την ανταμοιβή που του αξίζει.

Την εκφορά της Άλκηστης, με την οποία ξεκινά το Δ΄ Επεισόδιο (στ. 606-961), διακόπτει ο Φέρης, πατέρας του Άδμητου, ο οποίος έρχεται, για να προσφέρει δώρα και τιμητικούς λόγους στη νεκρή. Στη σύγκρουση Άδμητου-Φέρητα, που ακολουθεί, ο γιος κατηγορεί τον πατέρα και τη μητέρα του για την άρνησή τους να πεθάνουν στη θέση του παρά την

προχωρημένη ηλικία τους και τον σεβασμό που πάντα τους έδειχνε, ενώ ο Φέρης με σκληρά λόγια του επιστρέφει την κατηγορία για δειλία και ιδιοτέλεια. Μετά την αποπομπή του ηλικιωμένου, ο Άδμητος μαζί με τον Χορό εξέρχονται για να οδηγήσουν τη νεκρή Άλκηστη στην τελευταία της κατοικία (*μετάστασις Χορού*). Στην άδεια σκηνή εισέρχεται ο Θεράπων που έχει επιφορτιστεί με την περιποίηση του Ηρακλή στο παλάτι και εκφράζει την αγανάκτησή του για την άπρεπη συμπεριφορά εκείνου. Όταν σε λίγο έρχεται ο μεθυσμένος Ηρακλής, παραπονούμενος στον Θεράποντα για τη δύσθυμη συμπεριφορά του και διακηρύσσοντας το ηδονιστικό του «*carpe diem*», πληροφορείται από τον υπηρέτη την αλήθεια για τον θάνατο της Άλκηστης. Μόνος του στη σκηνή ο Ηρακλής δηλώνει την απόφασή του να σώσει τη βασίλισσα από τα χέρια του θανάτου και φεύγει για να εκπληρώσει την υπόσχεσή του. Στην άδεια και πάλι σκηνή εισέρχονται, μετά την κηδεία της Άλκηστης, ο Άδμητος με τον Χορό (*επιπάροδος Χορού*). Οι γέροντες Φεραίοι προσπαθούν να παρηγορήσουν τον βασιλιά που θρηνεί, ο ίδιος ωστόσο περιγράφει το ζοφερό μέλλον που τον περιμένει μέσα και έξω από το σπίτι.

Στο Δ΄ Στάσιμο (στ. 962-1005), που ακολουθεί, ο Χορός ψάλλει την παντοδυναμία της θεάς Ανάγκης, στην οποία πρέπει να υποταχθεί ο Άδμητος, ενώ η Άλκηστη θα τιμάται σαν θεά.

Στο τελευταίο μέρος του δράματος (Έξοδος, στ. 1006-1163) βλέπουμε τον Ηρακλή να επιστρέφει με τη νεκραναστημένη Άλκηστη. Τη δοκιμασία του Άδμητου, που δέχεται πιέσεις από τον φίλο του να δεχτεί και να φιλοξενήσει την πεπλοφόρο βουβή «άγνωστη» στο παλάτι, ακολουθεί η αναγνώριση και το ευτυχισμένο τέλος. Το έργο κλείνει με τις εκδηλώσεις χαράς του βασιλιά και το διδακτικό επιμύθιο του Χορού.



Ferdinand-Victor-Eugène Delacroix
(1862), *Ηρακλής και Άλκηστη*. Πηγή:
The Philips Collection.

Πλάτων, *Συμπόσιον* 179b4-d2

Καὶ μὴν ὑπεραποδνήσκειν γε μόνοι ἐδέλουσιν οἱ ἔρῳντες, οὐ μόνον ὅτι ἄνδρες, ἀλλὰ καὶ αἱ γυναῖκες. Τούτου δὲ καὶ ἡ Πελοπίου θυγάτηρ Ἄλκηστις ἱκανὴν μαρτυρίαν παρέχεται ὑπὲρ τοῦδε τοῦ λόγου εἰς τοὺς Ἑλληνας, ἐθελήσασα μόνη ὑπὲρ τοῦ αὐτῆς ἀνδρὸς ἀποθανεῖν, ὄντων αὐτῷ πατρός τε καὶ μητρός, οὓς ἐκείνη τοσοῦτον ὑπερεβάλετο τῇ φιλίᾳ διὰ τὸν ἔρωτα, ὥστε ἀποδείξει αὐτοὺς ἀλλοτρίους ὄντας τῷ ἑεῖ καὶ ὀνόματι μόνον προσήκοντας, καὶ τοῦτ' ἐργασαμένη τὸ ἔργον οὕτω καλὸν ἔδοξεν ἐργάσασθαι οὐ μόνον ἀνθρώποις ἀλλὰ καὶ θεοῖς, ὥστε πολλῶν πολλὰ καὶ καλὰ ἐργασαμένων εὐαριθιμήτοις δὴ τισιν ἔδοσαν τοῦτο γέρας οἱ θεοί, ἐξ Ἄιδου ἀνεῖναι πάλιν τὴν ψυχὴν, ἀλλὰ τὴν ἐκείνης ἀνεῖσαν ἀγασθέντες τῷ ἔργῳ· οὕτω καὶ θεοὶ τὴν περὶ τὸν ἔρωτα σπουδὴν τε καὶ ἀρετὴν μάλιστα τιμῶσιν.

Επιπρόσθετα, οἱ μόνοι που πρόθυμα θυσιάζουν τὴ ζωὴ τους ὁ ἕνας γιὰ τὸν ἄλλο εἶναι οἱ ἐρωτευμένοι, κι ὄχι μόνο οἱ ἄντρες, ἀλλὰ καὶ οἱ γυναῖκες. Κι ὡς πρὸς αὐτό, πειστικὴ

αποδείξει για αυτό τον ισχυρισμό μου προσφέρει στον ελληνικό κόσμο η Άλκηστη, η θυγατέρα του Πελία, με την προθυμία της, μόνη αυτή, να πεθάνει στη θέση του άντρα της: είχε βέβαια ο Άδμητος και πατέρα και μητέρα, αλλά τα αισθήματα στοργής της, που τατα ενέπνεε ο έρωτας, αποδείχτηκαν τόσο ανώτερα απ' εκείνων, ώστε εκείνοι να ξεσκεπαστούν ότι ήταν ξένοι για το γιο τους το μόνο που τους συνέδεε μ' αυτόν ήταν το όνομα! Και μ' αυτό της το ανδραγάθημα έκανε όχι μόνο τους ανθρώπους, αλλά και τους θεούς να πιστέψουν ότι πραγματοποίησε ένα τόσο ωραίο κατόρθωμα, ώστε, ενώ πολλοί πολλά και ωραία κατορθώματα πραγματοποίησαν, μόνο σε λίγους έδωσαν αυτό το έπαθλο, να ανεβάσουν την ψυχή τους στον πάνω κόσμο από τον Άδη· όμως τη δική της την ανέβασαν, ενθουσιασμένοι με το ανδραγάθημά της: τόσο πολύ και οι θεοί τιμούν την αφοσίωση και την αρετή των ερωτευμένων.

Μετάφραση Η. Σπυρόπουλος

Γ. Το ειδολογικό πρόβλημα

Στην *Άλκηστη*, όπως είδαμε στην υπόθεση του έργου και όπως θα φανεί καλύτερα κατά τη μελέτη του, εναλλάσσονται σκηνές με δραματικό, κάποτε τραγικό, χαρακτήρα και σκηνές με πιο ανάλαφρο, ακόμη και κωμικό χαρακτήρα. Το γεγονός αυτό έχει εγείρει μια μακρά συζήτηση ανάμεσα στους μελετητές πάνω στο ειδολογικό, όπως λέγεται, πρόβλημα, δηλαδή την κατάταξη του έργου σε κάποιο είδος, είτε σε αυτό της τραγωδίας είτε σε κάποιο μικτό είδος. Στοιχεία που συνηγορούν υπέρ του ενός ή του άλλου χαρακτηρισμού υπάρχουν πολλά.

Ποια είναι, κατ' αρχάς, τα τυπικά για μια τραγωδία χαρακτηριστικά της *Άλκηστης*; Πρώτα από όλα το θέμα: η οικειοθελής εκ μέρους της ηρωίδας προσφορά της ζωής της για χάρη του συζύγου της, και η παρουσίαση όχι μόνο της προετοιμασίας της για τον θάνατο αλλά και του ίδιου του θανάτου της μπροστά στα μάτια των θεατών. Εξάλλου, οι αντιδράσεις του ίδιου του συζύγου, των παιδιών, του Χορού, του υπηρετικού της προσωπικού απέναντι στο γεγονός του θανάτου της Άλκηστης αποδίδονται με την αναγκαία σοβαρότητα και θέτουν, όπως θα δούμε, σοβαρά, πανανθρώπινα ζητήματα, όπως αν αξίζει η ζωή χωρίς αγάπη και τιμή ή το ζήτημα της διαχείρισης του πένθους. Παράλληλα, η σύνθεση του Χορού από πολίτες των Φερών που έρχονται να συμπαρασταθούν στον Άδμητο, η μετρημένη συμπεριφορά τους, αλλά και η εξαίσια γλώσσα πολλών λυρικών μερών συνηγορούν στον χαρακτηρισμό του έργου ως τραγωδίας.

Από την άλλη μεριά, σκηνές με κωμικά στοιχεία, όπως ο διάλογος Απόλλωνα—Θανάτου στον Πρόλογο, ή και αμιγώς κωμικές σκηνές, όπως αυτή με τον μεθυσμένο Ηρακλή να κάνει μάθημα καλοπέρασης στον υπηρέτη, υποσκάπτουν το τραγικό ύφος του συνόλου και οδηγούν κάποιους μελετητές να χαρακτηρίσουν το έργο ως «τραγικωμωδία».

Εξάλλου, τα παραμυθικά μοτίβα της πάλης του ήρωα με τον θάνατο και της αναβίωσης

της γυναίκας, τα οποία οδηγούν στο ευτυχισμένο τέλος, επιτρέπουν τον χαρακτηρισμό του έργου από κάποιους μελετητές ως «παραμυθόδραμα».

Όπως κι αν χαρακτηρίσουμε, ωστόσο, την *Άλκηστη* του Ευριπίδη, αποτελεί αδιαμφισβήτητο γεγονός ότι το έργο αυτό προσφέρει στον αναγνώστη ή, ακόμη περισσότερο, στον θεατή μεγάλη αισθητική και πνευματική απόλαυση. Η απόλαυση αυτή προκύπτει από ποικίλους παράγοντες: τη γλώσσα, γεμάτη συναισθήματα και ταυτόχρονα φυσική, τα πρόσωπα, ξεχωριστά για την αληθοφάνεια και το βάθος τους και, τέλος, από τον χειρισμό της υπόθεσης, που κρατά το ενδιαφέρον του θεατή μέχρι την τελευταία στιγμή. Και βέβαια, η απόλαυση προκύπτει από τα σημαντικά, πανανθρώπινα και διαχρονικά ζητήματα που θέτει.

Οι παραπάνω λόγοι συντέλεσαν στο να γίνει η *Άλκηστη* ένα από τα πιο αγαπητά έργα της αρχαίας ελληνικής γραμματείας, που άσκησε επίδραση στη θεατρική και λογοτεχνική παραγωγή πολλών μεταγενέστερων εποχών.



Albert Edelfelt, *Aino Ackté as Alcestis on the Banks of the Styx*, Role Portrait, 1902.

Πηγή: Wikipedia.

«Ένα έκτροπο, που δυστυχώς διαιωνίζεται, είναι να αναζητούνται στην “Άλκηστη”, επειδή το έργο παραστάθηκε στην τέταρτη θέση της τετραλογίας, όσο το δυνατόν περισσότερες προεκτάσεις προς το κωμικό. Διάφορα ευτράπελα χαρακτηριστικά στην εμφάνιση του Θανάτου και του μεθυσμένου Ηρακλή έχουν, γι’ αυτόν το σκοπό, υπερτιμηθεί αδικαιολόγητα. Η “Άλκηστη” είναι μια πραγματική τραγωδία, τουλάχιστον με το νόημα που είχε η λέξη στην αρχαιότητα. [...] Κατά τα άλλα, ξέρουμε τόσο λίγα γι’ αυτό το έργο, ώστε δεν θα μπορούσαμε καν να το κατατάξουμε με βεβαιότητα στα σατυρικά δράματα. Θα μπορούσαμε ίσως να αποδώσουμε με μεγάλη πιθανότητα στον Ευριπίδη την ιδέα να μην πραγματοποιεί η ηρωίδα τη θυσία της την ημέρα του γάμου της, αλλά να αποχωρίζεται, ως σύζυγος και μητέρα, από μια πλούσια σε εμπειρίες ζωή. Το πώς μπόρεσε να τη ζήσει, έχοντας μπρος στα μάτια της το φάσμα του θανάτου της, είναι μια από τις ερωτήσεις που απαγορεύεται να υποβάλλονται σε ένα έργο δραματικής τέχνης». [...]

Από: Lesky A., *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων*, τόμ. I-II, μετ. Ν. Χουρμουζιάδης, Αθήνα 2007.

Δ. Τα βασικά θέματα της Άλκηστης

Στον πυρήνα του μύθου Άδμητου-Άλκηστης, αλλά και της αντίστοιχης τραγωδίας του Ευριπίδη, βρίσκεται ένα θέμα που απασχόλησε τον άνθρωπο από πολύ παλιά, πιθανόν από τη νεολιθική εποχή, όπως δείχνουν τα επιβλητικά ταφικά μνημεία που κατασκευάζονται τότε. Είναι το θέμα του θανάτου και του ανθρώπινου πόθου να τον νικήσει. Στην αρχή, η παράταση της ζωής που προσφέρει ο Απόλλωνας ως δώρο στον ευνοούμενό του Άδμητο είναι μια νίκη πάνω στον θάνατο· επίσης, αντίστοιχη νίκη είναι η αναβίωση της Άλκηστης στο τέλος του έργου. Είναι ξεκάθαρο ότι η τραγωδία περιστρέφεται γύρω από τη θνητότητα του ανθρώπου και την προσπάθειά του να τη διαχειριστεί. Ο άνθρωπος ποθεί να αντιπαλέψει τον θάνατο, ακόμα και να τον νικήσει.

Η νίκη πάνω στο θάνατο, ωστόσο, δεν επιτυγχάνεται από όλους· δωρίζεται από τον θεό σε ορισμένους ευσεβείς ανθρώπους ως παράταση της ζωής τους, μια πρόσκαιρη νίκη. Στον μύθο της Άλκηστης και την ομώνυμη τραγωδία η ανθρώπινη ευσέβεια, την οποία επιβραβεύει ο θεός, παίρνει καταρχάς τη μορφή του σεβασμού προς τον ξένο, της φιλοξενίας. Το θέμα της φιλοξενίας, λοιπόν, έχει κυρίαρχη θέση στον μύθο και το έργο, αφού ο Άδμητος αποδεικνύεται σταθερός φορέας της συγκεκριμένης αξίας. Εκδηλώνει τον φιλόξενο χαρακτήρα του τρεις φορές, προς τρία διαφορετικά πρόσωπα: τον Απόλλωνα στα προδραματικά γεγονότα, τον Ηρακλή στο μέσο της τραγωδίας και την «ξένη» (την Άλκηστη καλυμμένη με πέπλο) στο τέλος του έργου. Και στις τρεις περιπτώσεις, μάλιστα,

αύτη η φιλοξενία δεν είναι μια εύκολη επιλογή αλλά το αποτέλεσμα της επιτυχημένης δοκιμασίας του θνητού: αρχικά, ο Άδμητος δεν γνωρίζει την ταυτότητα του Απόλλωνα, όταν του φέρεται φιλόξενα και ευγενικά ως δούλο του· έπειτα, πρέπει να κρύψει τον θάνατο της Άλκηστης που κείτεται ακόμη νεκρή μέσα στο παλάτι, όταν καταφθάνει ο Ηρακλής· και, τέλος, οφείλει να παρακάμψει τους δισταγμούς του και τον πόνο του από τον πρόσφατο χαμό της γυναίκας του, προκειμένου να δεχτεί την «ξένη». Και στις τρεις δοκιμασίες ο ήρωας υπερβαίνει τον εαυτό του, προσωπικούς εγωισμούς ή πάθη, και ανοίγεται στον άλλο, τον φίλο, με κυρίαρχη έγνοια, τελικά, να ικανοποιήσει τις ανάγκες εκείνου. Και ο φίλος τού ανταποδίδει το καλό με καλό.



Jean-François-Pierre Peyron, Ο θάνατος της Άλκηστης, 1785. Πηγή: Wikipedia.

Από τα παραπάνω γίνεται φανερό ότι και στον προευριπίδειο μύθο αλλά κυρίως στο ευριπίδειο έργο στενά συνδεδεμένα με το θέμα της φιλοξενίας είναι τα θέματα της φιλίας και της ανταπόδοσης της χάρης. Η φιλοξενία προάγει τη φιλία και η φιλία εκδηλώνεται ως αμοιβαία χάρη.

Στην καρδιά, ωστόσο, και του μύθου και του έργου, ως μια άλλη μορφή ευσέβειας που επιβραβεύεται με νίκη του ανθρώπου πάνω στον θάνατο, βρίσκεται το θέμα της συζυγικής αγάπης η οποία φτάνει ως την αυτοθυσία. Η ηρωίδα της τραγωδίας αυτόβουλα προσφέρεται να πεθάνει στη θέση του άντρα της, προκειμένου να ζήσει εκείνος. Η προσφορά, μάλιστα, αυτή παίρνει ξεχωριστή αξία και θέτει το ζήτημα της αληθινής συγγένειας πέρα από δεσμούς αίματος, αφού αντιδιαστέλλεται προς την άρνηση για θυσία των γονέων του Άδμητου και την προσκόλληση στη ζωή του πατέρα του, του γερο -Φέρητα. Επί αιώνες μετά το έργο του Ευριπίδη και μέχρι την εποχή μας, το όνομα της Άλκησης υπήρξε ταυτόσημο με τις έννοιες της συζυγικής αγάπης και θυσίας και γέννησε καινούρια έργα (θεατρικά, ποιητικά, μουσικά και εικαστικά).

Στο έργο, εξάλλου, του Ευριπίδη η Άλκηση δικαιολογεί την απόφαση της θυσίας με αναφορά όχι μόνο στην αγάπη για τον άντρα της αλλά και στην επιθυμία της να προστατεύσει τόσο την ενότητα του οίκου της, ενότητα που διασφάλιζε η παρουσία του άντρα, όσο και τα παιδιά της μέσα σε αυτόν από την πιθανή κακοήθεια μιας μητριάς. Έτσι, ανάμεσα στα άλλα, σημαντικό αναδεικνύεται και το θέμα της ενότητας του οίκου, καθώς και το θέμα της μητρικής αγάπης.

Τα παραπάνω θέματα, βέβαια, δεν παρουσιάζονται από τον Ευριπίδη απλουστευτικά και μονοδιάστατα. Ανάλογα με την ερμηνεία του έργου (είναι τραγωδία; είναι «παίζουσα τραγωδία»/τραγικωμωδία; είναι ρομαντικό δράμα ή παραμυθόδραμα;) αλλά και με την αξιολόγηση του ήθους των πρωταγωνιστών (μεγάλη συζήτηση υπάρχει, για παράδειγμα, για το θετικό ή αρνητικό πρόσημο στο πρόσωπο του Άδμητου), τα θέματα επιδέχονται διαφορετικές αναγνώσεις και ερμηνείες.

Έτσι, η νίκη πάνω στον θάνατο, εφικτή στον κόσμο του παραμυθιού, είναι στην πραγματικότητα ανέφικτη για τον άνθρωπο. Επίσης, μπορεί να αποδειχτεί και ένα δώρο-άδωρο, μια πύρρειος νίκη, όταν οδηγεί σε μια ζωή γεμάτη ενοχές και μοναξιά, όπως αυτή που συνειδητοποιεί ο Άδμητος ότι θα ζήσει μετά την κηδεία της Άλκησης.

Η φιλοξενία του Άδμητου, πάλι, σύμφωνα με μία διαφορετική ερμηνεία, χρωματίζεται αρνητικά, διότι ο βασιλιάς θέτει σε δεύτερη μοίρα το πένθος για τη γυναίκα που του έδωσε τη ζωή της και δέχεται στο παλάτι τον Ηρακλή που, ανυποψίαστος, μεθάει και γλεντά δίπλα στη νεκρή Άλκηση.

Το θέμα της φιλίας στο έργο έχει, επίσης, εγείρει συζητήσεις και ερωτήματα: μπορεί

αυτή να λειτουργεί με βάση απαραβάτους εξωτερικούς κανόνες, όπως αυτός της φιλοξενίας και της ανταπόδοσης της χάρης; Δεν θα πρέπει να χαρακτηρίζεται από μία εσωτερικότητα και να οδηγεί τους φίλους στο μοίρασμα κάθε χαράς και λύπης; Τελικά, θα μπορούσε ο Άδμητος να είχε εμπιστευτεί στον Ηρακλή τον μεγάλο του πόνο για τον χαμό της Άλκηστης; Θα έσωζε ο Ηρακλής τη γυναίκα του φίλου του, αν δεν είχε προηγηθεί η γενναιόδωρη φιλοξενία εκείνου;

Τέλος, διαφορετικές προσεγγίσεις επιδέχεται και το θέμα της συζυγικής αγάπης. Η αγάπη της Άλκηστης σκιάζεται, όταν η ίδια δικαιολογεί τη θυσία της με ορθολογικά ψυχρά επιχειρήματα για την ωφελιμότητα του να παραμείνει στη ζωή ο Άδμητος. Σύμφωνα με μία διαφορετική ανάγνωση του έργου η αγάπη της Άλκηστης μπορεί ακόμα και να αμφισβητηθεί, αν η θυσία της ερμηνευτεί όχι ως κορύφωση της προσωπικής της σχέσης με τον Άδμητο αλλά ως αποτέλεσμα της μειονεκτικής θέσης της γυναίκας· σύμφωνα με την ερμηνεία αυτή, η γυναίκα εκείνης της εποχής όφειλε να θυσιαστεί, για να σωθεί ο άντρας-αρχηγός του οίκου.

Οι διαφορετικές αναγνώσεις των βασικών θεμάτων του έργου Άλκηστη, όπως με συντομία παρουσιάστηκαν παραπάνω, αναδεικνύουν τόσο το βάθος της σκέψης του ποιητή, ενός ανήσυχου και προκλητικού στην εποχή του πνεύματος, όσο και τις αλλαγές που έχουν υποστεί οι έννοιες μέσα στους αιώνες. Συχνά η κριτική πάνω στα θέματα ασκείται από μια σύγχρονη οπτική γωνία, που παραγνωρίζει τα δεδομένα ήθη και αντιλήψεις του 5ου αιώνα π.Χ. Αυτά τα ήθη και τις αντιλήψεις αμφισβήτησε, βέβαια, συχνά ο Ευριπίδης αλλά δεν παύουν να συνιστούν το δεδομένο πολιτισμικό πλαίσιο των έργων του. Αποτελεί πρόκληση για τον σύγχρονο αναγνώστη του έργου για τον εκπαιδευτικό και τους μαθητές/μαθήτριες στην προκειμένη περίπτωση να προσεγγίσουν το έργο λαμβάνοντας υπόψη την εποχή της δημιουργίας του αλλά και με μια σύγχρονη ματιά.



Gerard Hoet I. (c. 1648 – 1733), *Άλκηστη και Άδμητος*, National Gallery of Denmark. Πηγή: Europeana.

Ε. Η σιωπή της Άλκηστης

Μια βασική διαφορά της Άλκηστης από όλες τις άλλες (σιωπηλές) μορφές έγκειται στο ότι η σιωπή σ' αυτήν αποτελεί το τελευταίο, όχι το πρώτο ή το μόνο, στάδιο της σκηνικής παρουσίας της, αφού μετά από τη σχετική σκηνή το δράμα τελειώνει. Η διαπίστωση αυτή αποκλείει περίπου αυτόματα το ενδεχόμενο να παίζει η σιωπή κάποιο ρόλο στην ολοκλήρωση της ηρωίδας ως δραματικού προσώπου, ενώ παράλληλα προβάλλει την ιδιοτυπία της

παρουσίας της σε όλη την πορεία της δράσης. Αν εξαιρέσουμε το μέρος εκείνο που μεσολαβεί ανάμεσα στην αναχώρηση της πομπής και την επάνοδο του Ηρακλή, η Άλκηστη είναι μόνιμα, αν και κάπως «ανορθόδοξα», παρούσα. Δεν αναφέρομαι τόσο στην παρουσία της στο εσωτερικό του παλατιού (π.χ. δεν είναι δυνατό να εκτιμηθούν όλες οι αποχρώσεις της σκηνής με την άφιξη του Ηρακλή και την προσπάθεια του Αδμήτου να τον πείσει να φιλοξενηθεί κοντά του ούτε η αφήγηση του Θεράποντα για την ασύδοτη συμπεριφορά του φιλοξενούμενου, αν δεν διατηρείται ζωντανή η εικόνα της νεκρικής προπαρασκευής μέσα στο παλάτι) όσο στη «φυσική» παρουσία της κατά την καθοριστική σκηνή του αγώνα λόγων ανάμεσα στον Άδμητο και τον Φέρητα, ο οποίος διεξάγεται δίπλα στο φέρετρο της Άλκηστης. Και εδώ η ηρωίδα σιωπηλή «παρακολουθεί» μια διαμάχη με επίκεντρο την ίδια, προετοιμάζοντας, κατά κάποιον τρόπο, την αντίστοιχη «διένεξη» ανάμεσα στον Άδμητο και τον Ηρακλή στο τέλος του έργου. Η παρουσία της σιωπηλής Άλκηστης είναι συνυφασμένη με ένα διπλό πρόβλημα που είχε να αντιμετωπίσει ο Ευριπίδης ειδικά σε σχέση με το τέλος του δράματος: πρώτα, χρειαζόταν να ολοκληρώσει την ηθική αποκατάσταση του Αδμήτου, ο οποίος, ιδιαίτερα μετά την κυνική επίθεση του Φέρητα, έμενε κάπως εκτεθειμένος. Γι' αυτό και υποβάλλονται, μέσω του Ηρακλή, σε μια τελευταία δοκιμασία, αυτή της πρόθεσης της και της δύναμής του να τηρήσει την υπόσχεση αιώνιας αφοσίωσης που είχε δώσει στην ετοιμοθάνατη. Ύστερα, ο ποιητής προφανώς θέλησε, με ένα ύστατο «coup de seine», να αιτιολογήσει την παρουσίαση του έργου του στη θέση του σατυρικού δράματος. Η επιλογή ήταν ευφυέστατη. Δεν αρκέστηκε μόνο στην αίσια έκβαση, που ήταν, άλλωστε, δοσμένη από τον παραδοσιακό μύθο, αλλά έκλεισε το δράμα (όπως ακριβώς το είχε αρχίσει με τη σχεδόν χαριτωμένη σκηνή του Απόλλωνα με τον Θάνατο) μέσα σε μια ατμόσφαιρα παραμυθική, αλλά με τόνους αισθητά κωμικούς: υιοθέτησε τη μορφή ενός σκηνικού παιχνιδιού, μέσα από το οποίο παρώδησε όχι μόνο θέματα και καταστάσεις από προηγούμενα μέρη του ίδιου του έργου (π.χ. αντιστρέφοντας τη σχέση απάτης ανάμεσα στον Άδμητο και τον Ηρακλή) αλλά και άλλα δραματουργικά στοιχεία της τραγωδίας γενικότερα (π.χ. τη θεοφάνεια, με την «από μηχανής» εμφάνιση του Ηρακλή, και την αναγνώριση, με τη βαθμιαία αποκάλυψη της ταυτότητας της Άλκηστης). Μέσα σε αυτό το παιχνίδι χρειαζόταν ένα παραμυθικό, σχεδόν άυλο, σύμβολο: μια αχνή, απροσδιόριστη μορφή, ένα πλάσμα που κινούνταν ακόμα στο μεταίχμιο ανάμεσα στη ζωή και το θάνατο. Αυτό το σκεύος τού το πρόσφερε η σιωπηλή Άλκηστη. Σε αυτή τη σκηνή η γυναίκα του Αδμήτου δεν είχε τίποτε απολύτως να προσφέρει με το λόγο της, ο οποίος αν ακουόταν, θα έπρεπε να επαναθέσει προβλήματα που ο ποιητής προτίμησε να αφήσει στο περιθώριο. Φυσικά, ο Ευριπίδης δίνει κάποια εξήγηση για τη σιωπή της Άλκηστης: όταν η αναγνώριση πραγματοποιήθηκε και ο Άδμητος θέλησε να ακούσει τη φωνή της γυναίκας Άδμητος θέλησε να ακούσει τη φωνή της

γυναίκας του, ο Ηρακλής προέβαλε το αίτιο ενός τριήμερου εξαγνισμού. Αυτή, όμως, η ορθολογική εξήγηση αποτελεί απλό πρόσχημα για τη λειτουργία ενός καθαρά δραματουργικού παράγοντα εντελώς άλλης κατηγορίας.

Νίκος Χουρμουζιάδης, *Όροι και μετασχηματισμοί στην αρχαία ελληνική τραγωδία*, εκδ. Γνώση, Αθήνα 1984.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ και ΔΙΚΤΥΟΓΡΑΦΙΑ

Α. ΓΙΑ ΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΔΡΑΜΑ

- Γώγος Σ. και Πετράκου Κ., *Λεξικό του αρχαίου θεάτρου, Όροι — Έννοιες — Πρόσωπα*, Αθήνα 2012.
- Ιακώβ Δ. Ι. και Παπάζογλου Ε. (επιμ.), *Θυμέλη: Μελέτες Χαρισμένες στον καθ. Ν. Χ. Χουρμουζιάδη*, Ηράκλειο 2004.
- Ιακώβ Δ. Ι., *Η Ποιητική της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας*, Αθήνα 1998.
- Λιαπής Β., *Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο και Δράμα*, Mathesis.
- Μαρκαντωνάτος Α. και Τσαγγάλης Χ. (επιμ.), *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία. Θεωρία και Πράξη*, Αθήνα 2008.
- Σηφάκης Γ. Μ., *Μελέτες για το Αρχαίο Θέατρο*, Ηράκλειο 2007.
- Χουρμουζιάδης Ν., *Όροι και Μετασχηματισμοί στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, Αθήνα 2003.
- Blume H.—D., *Εισαγωγή στο Αρχαίο Θέατρο*, μετ. Μ. Ιατρού, Αθήνα 2008.
- Easterling P. (επιμ.), *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία* από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ, μετ. Λ. Ρόζη και Κ. Βαλάκας, Ηράκλειο 2007.
- Gould J., *Αρχαία ελληνική τραγωδία και τελετουργία: δέκα μελετήματα*, μετ. Β. Λιαπής, Αθήνα 2018.
- Gregory J. (επιμ.), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας: 31 εισαγωγικά δοκίμια*, μετ. Μ. Καίσαρ, Ο. Μπεζαντάκου, Γ. Φιλίππου, Αθήνα 2010.
- Kitto H. D. F., *Η αρχαία ελληνική τραγωδία*, μετ. Λ. Ζενάκος, Αθήνα 2010.
- Kott J. Θεοφαγία. *Δοκίμια για την αρχαία τραγωδία*, μετ. Α. Βερυκοκάκη-Αρτέμη, Αθήνα 2019.
- Lesky A., *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων*, τόμ. I-II, μετ. Ν. Χουρμουζιάδης, Αθήνα 2007.
- Lesky A., *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, μετ. Α. Τσοπανάκης, Θεσσαλονίκη 1964 (πολλές ανατυπώσεις).
- McDonald M.—Walton J.M. (επιμ.), *Οδηγός για το αρχαίο ελληνικό και ρωμαϊκό θέατρο*, μετ. Β. Λιαπής, Αθήνα 2011.
- Moretti J. C., *Θέατρο και κοινωνία στην αρχαία Ελλάδα*, μετ. Ε. Δημητρακοπούλου, Αθήνα 2011.
- Murray G., *Ο Ευριπίδης και η εποχή του*, μετ. Κ. Ν. Παπανικολάου, Αθήνα 1965.
- Pickard-Cambridge A., Gould J., Lewis D.M., *Οι δραματικές εορτές της Αθήνας*, μετ. Μ. Υψηλάντη, Ηλ. Τσολακόπουλος, Α. Ευσταθίου, Θεσσαλονίκη 2011.
- Romilly J. de., *Αρχαία ελληνική τραγωδία*, μετ. Ε. Δαμιανού-Χαραλαμποπούλου, Αθήνα 1990.
- Romilly J. de., *Η εξέλιξη του πάθους. Από τον Αισχύλο στον Ευριπίδη*, μετ. Μπ. Αθανασίου — Κ. Μηλιαρέση, Αθήνα 2000.
- Romilly J. de., *Η νεότεριότητα του Ευριπίδη*, μετ. Α. Στασινοπούλου-Σκιαδά, Αθήνα, 1997.
- Sommerstein A. H., *Η Ζωή και το Έργο του Αισχύλου*, μετ. Π. Πολυκάρπου, Αθήνα 2016.
- Sommerstein A.H., *Αρχαίο ελληνικό δράμα και δραματοουργοί*, μετ. Α. Χρήστου, Αθήνα 2008.
- Vernant J.-P. και Vidal-Naquet P., *Μύθος και Τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα*, μετ. Σ. Γεωργούδη (Α΄ τόμ.) και Α. Τάττη (Β΄ τόμ.), Αθήνα 1991 και 1998.

- Whitman C.H., *Ο Ευριπίδης και ο κύκλος του μύθου*, μετ. Ε. Θωμαδάκη, Αθήνα 1996.
- Wilamowitz—Moellendorff U. von, *Η Αττική τραγωδία. Γένεση και διαμόρφωση ενός είδους*, μετ. Η. Τσιριγκάκης, Θεσσαλονίκη 2003.
- Wiles D., *Το Αρχαίο Ελληνικό Δράμα ως παράσταση*, μετ. Ελ. Οικονόμου, Αθήνα 2009.
- Winnington—Ingram R. P., Σοφοκλής, *ερμηνευτική προσέγγιση*, μετ. Ν. Πετρόπουλος, Χ&Π. Φαράκλας, Αθήνα 1999.
- Zimmermann B., *Η Αρχαία Ελληνική Κωμωδία*, μετ. Η. Τσιριγκάκης, Αθήνα 2002.

Β. ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΛΚΗΣΤΗ ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ

- Ιακώβ Δ. Ι., «Η Άλκηστη του Ευριπίδη και ο Έμπορος της Βενετίας του Σαίξπηρ», *Ελληνικά* 54 (2004).
- Ιακώβ Δ. Ι., «Η Άλκηστη του Ευριπίδη. Ερμηνευτική Δοκιμή», *Ελληνικά* 36 (1985).
- Ιακώβ Δ. Ι., *Ευριπίδης: Άλκηστη, ερμηνευτική έκδοση, τόμ. Α΄ + Β΄*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2012.
- Κακολύρης Γ., «Απορίες της φιλοξενίας στον Οιδίποδα επί Κολωνώ του Σοφοκλή και στην Άλκηστη του Ευριπίδη», στο Γ. Πεφάνης (επιμ.) *Η φιλοσοφία επί σκηνής*.
- Κακριδής Ι. Θ., «Ο Λυρικός Μονόλογος της Αλκήστιδος», στο *Μελέτες και Άρθρα Θεσσαλονίκη*, 1971.
- Καλογεράκος Ι., «Η Άλκηστη του Ευριπίδη και το Παραμυθικό της Υπόβαθρο», *Παρνασσός* 39 (1997).
- Κουκουρίκου Γλυκερία (επιμ.), «Ο Ευριπίδης και η Άλκηστη», *Θεατρικά Τετράδια* 24, Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», Θεσσαλονίκη 1992.
- Κούρκουλου Σ., *Η σιωπή των ηρωίδων στις τραγικοκωμωδίες του Ευριπίδη* (δ.δ.), ΕΚΠΑ 2006.
- Παναγούλη—Τριαρίδου Ρ., *Ο Μύθος της Άλκηστης και το Νεοελληνικό Λαϊκό Παραμύθι με Έμφαση στις Παραλλαγές της Θράκης*, Αθήνα 2007.
- Ρούσσοσ Τάσος, *Ευριπίδη Άλκηστη, Κάκτος*, Αθήνα 1993.
- Σταύρου Θρασύβουλος, *Τραγωδίες του Ευριπίδη. Άλκηστη κ.ά.*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1972.
- Τσοκόπουλος Γ. Β., *Ευριπίδου Άλκηστις. Έμμετρος μετάφρασις*, Φέξης, Αθήνα 1910.
- Χουρμουζιάδης Ν. Χ., «Δοκίμια για τον Ευριπίδη ΙΙ. Άλκηστη: Το Σατυρικό Τέλος», *Θέατρο* 40 (1974).
- Χουρμουζιάδης Ν. Χ., *Ευριπίδου Άλκηστις. Εισαγωγή, Μετάφραση, Σημειώσεις*, Στιγμή, Αθήνα 2008.
- Χρηστομάνος Κωνσταντίνος, *Ευριπίδου Άλκηστις*, επιμ. Κ. Χ. Γεωργουσόπουλος, Πατάκης, Αθήνα 2000.

- Χρονοπούλου Γ., «Το θέμα του θανάτου στην Άλκηστη τον Ευριπίδη και στην Αντιγόνη του Σοφοκλή», *Φιλολογική* 63 (1998).
- Burnett A. P., "The virtues of Admetus", *Classical Philology* 60 (1965), 240-55.
- Commentary*, New York 2002.
- Dale A. M., *Euripides: Alcestis [έκδοση με σχόλια]*, Oxford 1954.
- Dellner J., "Alcestis' double life", *The Classical Journal* 96/1 (2000).
- Dyson M. ., "Alcestis' children and the character of Admetus", *Journal of Hellenic Studies* cviii (1988).
- Garner R., "Death and Victory in Euripides' Alcestis", *Classical Antiquity* 7/1 (1988).
- Golden L., "Euripides' Alcestis: Structure and Theme", *The Classical Journal*, 66/2 (1970).
- Luschnig C. A. E. and Roisman H. M., *Euripides' Alcestis With Notes and Commentary*, Oklahoma.
- Markantonatos A., *Euripides' Alcestis. Narrative, Myth, and Religion*, Berlin/Boston 2013.
- Parker L. P. E., *Euripides' Alcestis. With Introduction and Commentary*, Oxford 2007.
- Pucci P., "Euripides post-modern: "The Alcestis", *Trends in Classics* 3 (2011).
- Seeck G. A., *Euripides Alkestis*, Berlin / New York 2008.
- Thornburn J. E., *The Alcestis of Euripides, with Introduction, Translation, and Commentary (studies in classic)*, V16 (2001)
- Velasco M. J. M., «Οι χαρακτήρες στην Άλκηστη του Ευριπίδη και η στάση τους απέναντι στον νόμο», *Λογείον* 4/2 (2012).
- Visvardi E., "Alcestis", L. K. McClure (ed.), *A Companion to Euripides*, John Wiley & Sons 2017.

Γ. ΔΙΚΤΥΟΓΡΑΦΙΑ

- LIDDELL & SCOTT, *Λεξικό της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας* (Επιτομή του Μεγάλου Λεξικού, εκδ. Πελεκάνος 2007)
https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/tools/liddell-scott/index.html
- Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής* (Λεξικό Τριανταφυλλίδη)
https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/
- Κακριδής Φάνης, *Αρχαία Ελληνική Γραμματολογία*
Κέντρο Εκπαιδευτικής Έρευνας & Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών
https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/history/grammatologia/index.html
- Γιάννου Τριανταφυλλιά, *Αρχαία Ελληνική Γραμματεία* (Εγκυκλοπαιδικός Οδηγός)
https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/encyclopedia/index.html
- Μήττα Δήμητρα, Αριάδνη, *Μορφές και Θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Μυθολογίας*
https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/mythology/lexicon/index.html

- Ιακώβ Δανιήλ, *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία* (Εγκυκλοπαιδικός Οδηγός)
https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/encyclopedia/tragedy/index.html
- Κακριδής Φάνης, *Αρχαία Ελληνική Κωμωδία*
https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/encyclopedia/comedy/index.html
- *Διάζωμα*
<https://diazoma.gr/>
- *Το Αρχαίο Θέατρο στον Κύκλο του Χρόνου*
<http://ancienttheater.culture.gr/el/>
- *Αρχαιολογία και Τέχνες*
<https://www.archaiologia.gr/>
- *Αρχαίο Θέατρο και δημοκρατία* (Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων)
https://foundation.parliament.gr/VoulhFoundation/VoulhFoundationPortal/images/site_content/voulhFoundation/file/Ekpaideytika%20New/theatro/Theatro1_3.pdf
- *24 γράμματα για μια θεατρική παράσταση της αρχαιότητας*
<http://ancienttheater.culture.gr/el/ekpaideftikoyliko/entupa/--8/--9/13-24-grammata-gia-mia-theatriki-parastasi-tis-arxaiotitas-1/file>
- ΔΗΠΕΘΕ Βόλου. *Το πρόγραμμα της παράστασης του 1995: Άλκηστις του Ευριπίδη* (σκηνοθεσία Λυδία Κονιόρδου)
<https://digital.lib.auth.gr/record/76228/files/arc-2007-34715.pdf>
- ΔΗΠΕΘΕ Ιωαννίνων. *Το πρόγραμμα της παράστασης του 2003: Άλκηστις του Ευριπίδη* (σκηνοθεσία Παντελής Παπαδόπουλος)
<https://digital.lib.auth.gr/record/76254/files/arc-2007-34741.pdf?version=1>

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1

Νίκος Χουρμουζιάδης

ΕΝΑΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΘΕΑΤΗΣ ΣΤΑ ΕΝ ΑΣΤΕΙ ΔΙΟΝΥΣΙΑ,

Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας
(Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), Αθήνα 1986.

[...] Έχει αρχίσει να ξημερώνει. Ο Ανθεμόκριτος, η σύζυγός του Νικαρέτη και ο δωδεκάχρονος γιος τους Δημόδωρος έχουν αφήσει πίσω τους το λόφο των Νυμφών και αρχίζουν να κατηφορίζουν προς το τέμενος του Διονύσου Ελευθερέως· ο δρόμος είναι ήδη γεμάτος από μικρές και μεγάλες ομάδες ντόπιων και ξένων, που προχωρούν βιαστικά. Ευτυχώς που ξεκίνησαν αρκετά νωρίς, επειδή ο Ανθεμόκριτος πρέπει να προμηθευτεί το μολύβδινα σύμβολο με το κεφάλι της Αθηνάς στη μια όψη και στην άλλη το γράμμα της κερκίδας που έχει οριστεί για την Κεκροπίδα φυλή. Αυτό σημαίνει ότι θα χρειαστεί να περιμένει, άγνωστο για πόσο, έξω από ένα από τα παραπήγματα που έχουν στήσει κοντά στη σκηνοθήκη οι συμβεβλημένοι με την πόλη θεατρώνες, για να εισπράξουν τα διώβολα της τελευταίας ημέρας —πάντα υπάρχουν καθυστερημένοι και αναποφάσιστοι. Όταν φτάνουν στο τέμενος, ένα ετερόκλητο πλήθος βρίσκεται ήδη εκεί: άλλοι σκορπισμένοι στους βωμούς και στα μικρά ιερά, άλλοι, κυρίως ξένοι, συνωστισμένοι έξω από το ναό του Διονύσου Ελευθερέως, όπου δύο νεαροί νεωκόροι προσπαθούν να διατηρήσουν κάποια τάξη σ' εκείνους που επιμένουν, έστω την τελευταία στιγμή, να ρίξουν μια ματιά στον περίφημο ανδριάντα του θεού, που είχε φιλοτεχνήσει ο Αλκαμένης. Ο Ανθεμόκριτος αναθέτει στον γερο-Σμίκυθο, τον παιδαγωγό, τη φροντίδα του Δημόδωρου, ενώ η Νικαρέτη με τη φίλη της Μητρίχη βρίσκουν ευκαιρία να παραδώσουν κάτι μικρά ασημένια αναθήματα στον ιερέα που επιμελείται τον μεγάλο βωμό κοντά στην είσοδο του τεμένους και να αγοράσουν για τους άντρες τους φρέσκα εορταστικά στεφάνια. Ο Ανθεμόκριτος μαζί με τον Κόροιβο κατευθύνεται προς τα παραπήγματα της σκηνοθήκης, όπου, ευτυχώς, η κατάσταση δεν είναι απελπιστική, τουλάχιστο στο παράπηγμα για τους πολίτες που δεν κάνουν χρήση του θεωρικού. Αντίθετα, στο τμήμα των ξένων, που καταφθάνουν καθημερινά από όλα τα μέρη της Ελλάδας και μένουν ικανοποιημένοι έστω και μία παράσταση να παρακολουθήσουν, επικρατεί φοβερός συνωστισμός από ένα πλήθος που εκπέμπει μέχρι και ανελλήνιστους ήχους. Έχοντας εξασφαλίσει το σύμβολο, συναντούν και τους υπόλοιπους στην άκρη της δυτικής παρόδου, όπως είχαν συμφωνήσει, και ετοιμάζονται να εισέλθουν στο θέατρο, όπου τουλάχιστον οι μισές θέσεις των κερκίδων είναι γεμάτες, παρά το γεγονός ότι είναι ακόμα πολύ νωρίς. Φέτος, όμως, ο αριθμός και των αγροτών και των ξένων είναι πράγματι εντυπωσιακός, εξαιτίας της ηρεμίας που επικρατεί σε όλη την Αττική μετά τη σύναψη της ειρήνης του Νικία. [...]

Ο Ανθεμόκριτος με τον Κόροιβο και τον μικρό Δημόδωρο βρίσκουν αρκετά καλές θέσεις, περίπου στο μισό ύψος της κερκίδας τους, ο Κλεόφαντος, ο δεκαοχτάχρονος γιος του Κόροιβου, κατευθύνεται προς το ειδικό τμήμα της κερκίδας τους, το εφηβικό, ενώ οι γυναίκες ανηφορίζουν πολύ ψηλότερα, πάνω από το διάζωμα, εκεί όπου οι κερκίδες διχοτομούνται, προς τα αριστερά. Εντελώς στις ακραίες πάνω κερκίδες, δίπλα στους μετοίκους, θα βρει θέση ο γερο-Σμίκυθος μαζί με άλλους, πολύ λίγους άλλωστε, οικόετες δούλους, κυρίως των οικογενειών που κατοικούν στο άστυ. Παρά τον συνωστισμό που εντείνεται καθώς περνά η ώρα, ο Ανθεμόκριτος παρατηρεί ότι σήμερα επικρατεί σχετικά μεγαλύτερη τάξη από τις άλλες μέρες, ίσως επειδή, εκτός από τους ραβδούχους, είναι παρόντες ήδη σχεδόν όλοι οι επιμελητές, για να επιβλέπουν την τακτοποίηση των θεατών, προφανώς έπειτα από τα θλιβερά επεισόδια που δημιουργήθηκαν χτες, σε ένα σύντομο διάλειμμα, για τη διεκδίκηση μιας θέσης, όταν η μικρή διένεξη σύντομα κατέληξε σε ακατονόμαστα έκτροπα, που οπωσδήποτε θα αποτελέσουν θέμα συζήτησης μεθαύριο, στην ειδική εκκλησία που θα συγκληθεί, όπως κάθε χρόνο, για να ελεγχθεί ο επώνυμος άρχων, για τη διεξαγωγή των εκδηλώσεων της εορτής, και να εξεταστούν διάφορες περιπτώσεις προβολών, που αφορούν πολίτες με ανοίκεια συμπεριφορά. [...]

Περιμένουν την επόμενη τραγωδία, αλλά η σκηνή δίνει την εντύπωση ότι πρόκειται να αρχίσει παράσταση σατυρικού δράματος —είναι φανερό ότι ο Ευριπίδης ετοιμάζει πάλι κάποιες από τις εκπλήξεις του. Όχι βέβαια στην αρχή της παράστασης, αφού εδώ επαναλαμβάνεται με ακρίβεια το σχήμα που είχε δει ο Ανθεμόκριτος σε όσες παραστάσεις του ποιητή θυμόταν: ένα πρόσωπο εμφανίζεται από την κεντρική πύλη και εκφωνεί αργά και καθαρά τον πρόλογό του, απαλλάσσοντας έτσι και τον Ανθεμόκριτο από την υποχρέωση να μεταδώσει στον γιο του ότι ο ίδιος είχε πληροφορηθεί παρακολουθώντας τον Προάγωνα. Το κοινό δεν φαίνεται να ξενίζεται ούτε από την ιδιότητα του προλογίζοντος (συχνά στον Ευριπίδη αυτός ο ρόλος αναλαμβάνεται από τροφούς ή παιδαγωγούς) ούτε από τα καθέκαστα τον μύθου, ως το σημείο όπου αναφέρεται η σχέση του προσώπου με τους ήρωες του έργου και ανατρέπει ότι τους ήταν γνωστό από την παράδοση. Ένα μουρμουρητό, όχι ακριβώς δυσφορίας αλλά πάντως όχι και ενθουσιασμού, αρχίζει να κυκλοφορεί σε όλο το κοίλο, για να καταλήξει σε μια ανακουφιστική επιδοκιμασία στο άκουσμα μιας σοφότερης γνώμης για το κριτήριο της γνησιότητας στην ανθρώπινη συμπεριφορά. Αν η ώρα ήταν πιο προχωρημένη και η ατμόσφαιρα πιο δεκτική, ο Ανθεμόκριτος θα περίμενε την πρώτη επευφημία από τον Σωκράτη και τη συντροφιά του. Ήδη όμως, καθώς παρακολουθεί τις πρώτες σκηνές μετά τον πρόλογο, στις οποίες εικονίζονται τα πρόσωπα σε ανοίκειες σχέσεις και καταστάσεις, αρχίζει να αμφιβάλει για την ορθότητα της απόφασής του να φέρει μαζί του τον Δημόδωρο υποβάλλοντάς τον στη δοκιμασία να ελέγχει και να τροποποιεί μέσα του μύθους που μόλις πρόσφατα είχε ολοκληρώσει στο σχολείο. [...]

Βαθμιαία ο Ανθεμόκριτος καθηλώνεται, μαζί με το υπόλοιπο κοινό, στο επόμενο επεισόδιο με την εκτενέστατη αγγελική ρήση, που εικονίζει τα γεγονότα στη φαντασία του σαφέστερα από ό,τι τα σκηνικά δρώμενα (θυμάται με ηδονή την απαγγελία των ομηρικών επών από ένα δεξιότηχνη ραψωδό στα τελευταία Παναθήναια) και προπάντων με τον επακόλουθο αγώνα λόγων, ο οποίος προκαλεί τέτοια ένταση προσοχής, σαν να πρόκειται για ακρόαση σοβαρής υπόθεσης στην Ηλιαία. Η κατάληξη του μύθου δεν είναι πολύ διαφορετική από αυτήν που αναμενόταν, εκτός από κάποιες μικρές αλλαγές, που θα τροποποιηθούν οπωσδήποτε με την εμφάνιση τον συνηθισμένου θεού. Και εκείνη ακριβώς τη στιγμή ο αυλός, με μια βαθμιαία αλλαγή ρυθμού, μεταβαίνει από τον θρήνο στους αναπαίστους, που συνοδεύουν μια δραστική κίνηση έξωθεν: ήδη πίσω από το σκηνικό οικοδόμημα ανυψώνεται αργά και κάπως αβέβαια η μηχανή, διαγράφοντας μια καμπύλη πάνω από τη στέγη, για να δείξει την ουράνια πορεία του θεού. Ο Ανθεμόκριτος αγνοεί τις αντιδράσεις του κοινού, που προκαλούνται μάλλον από την αδεξιότητα του μηχανισμού παρά από τη δραματικότητα της θεοφάνειας, επειδή τον αποσπά το δέος που έχει αποτυπωθεί στο πρόσωπο του γιου του: ο Δημόδωρος δεν έχει ξαναδεί εμφάνιση θεών στο θέατρο. Πριν καλά καλά απαγγείλει την καταληκτική γνώμη του ο χορός, ο οποίος αμέσως μετά αποχωρεί, με επικεφαλής τον αυλητή, από την δυτική πάροδο, ακούονται τα πρώτα επιδοκιμαστικά χειροκροτήματα, κυρίως από τις θέσεις των σοφιστών, για να μεταδοθούν βαθμιαία, κάπως διστακτικά στην αρχή, σε λίγο παρατεταμένα αλλά όχι ενθουσιαστικά, σε όλο το κοίλο, που γεμίζει σε λίγο από εκκωφαντική οχλοβοή, σημείο ότι άρχισαν ήδη τα σχόλια. Ανάμεσα σε αυτές τις αντιδράσεις ο Ανθεμόκριτος μόλις προλαβαίνει να εντοπίσει την πιο εντυπωσιακή: τον Αγάθωνα να σηκώνεται επιδεικτικά από τη θέση του, να διασχίζει εγκάρσια την κερκίδα του, να φτάνει στη θέση όπου κάθεται ο Ευριπίδης, μαζί με το χορηγό του και τους άλλους ποιητές, και να τον ασπάζεται στο μέτωπο· ο ποιητής ανταποδίδει αμήχανος τον ασπασμό.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2

Μικρό ανθολόγιο γνωμικῶν φράσεων του Ευριπίδη

- Ικέτιδες, 155: εὐτυχοῦντες οὐκ ἐπίστανται φέρειν
Ικέτιδες, 437: νικᾷ δ' ὁ μείων τὸν μέγαν δίκαι' ἔχων
Φοίνισσαι, 392: δούλου τόδ' εἶπας, μὴ λέγειν ἅ τις φρονεῖ
Φοίνισσαι, 393: τὰς τῶν κρατούντων ἀμαθίας φέρειν χρεῶν
Ηλέκτρα, 387-388: αἱ δὲ σάρκες αἱ κεναὶ φρενῶν ἀγάλατ' ἀγορᾶς εἰσιν
Ηλέκτρα, 583-584: ἢ χρὴ μηκέδ' ἠγειῖσθαι θεούς, εἰ τᾶδ' ἔσται τῆς δίκης ὑπέρτερα
Ορέστης, 340: ὁ μέγας ὄλβος οὐ μόνιμος ἐν βροτοῖς
Ορέστης, 397: σοφόν τοι τὸ σαφές, οὐ τὸ μὴ σαφές
Τρωάδες, 1201-1202: οὐ γὰρ ἐς κάλλος τύχας δαίμων δίδωσι
Μήδεια, 561: πένητα φεύγει πᾶς τις ἐκποδῶν φίλον
Μήδεια, 652-653: μόχθων δ' οὐκ ἄλλος ὑπερθεν ἢ γᾶς πατρίας στέρεσθαι
Ιφιγένεια ἐν Αυλίδι, 558-560: διάφοροι δὲ φύσεις βροτῶν, διάφοροι δὲ τρόποι· τὸ δ' ὀρθῶς ἐσθλὸν σαφές αἰεὶ
Ἴων, 585-586: οὐ ταῦτ' οὐκ εἶδος φαίνεται τῶν πραγμάτων πρόσωθεν ὄντων ἐγγύθεν δ' ὀρωμένων
Ηρακλῆς, 1314: οὐδεὶς δὲ θνητῶν ταῖς τύχαις ἀκήρατος
Ελένη, 903-904: μισεῖ γὰρ ὁ θεὸς τὴν βίαν, τὰ κτητὰ δὲ κτᾶσθαι κελεύει πάντας οὐκ ἐς ἀρπαγᾶς
Ελένη, 906: κοινὸς γάρ ἐστιν οὐρανὸς πᾶσιν βροτοῖς
Ελένη, 1151-1154: ἄφρονες ὅσοι τὰς ἀρετὰς πολέμῳ λόγχαισί τ' ἀλκαίου δορὸς κτᾶσθε
Βάκχες, 388: ἀχαλίνων στομάτων ἀνόμου τ' ἀφροσύνας τὸ τέλος δυστυχία
Fragmenta, 269: ἔρωτα δ' ὅστις μὴ θεὸν κρίνει μέγαν καὶ τῶν ἀπάντων δαιμόνων ὑπέρτατον, ἢ σκαιὸς ἐστὶν ἢ καλῶν ἀπειρος ὧν οὐκ οἶδε τὸν μέγιστον ἀνθρώποις θεόν
Fragmenta, 1042: ἅπαντές ἐσμεν εἰς τὸ νουδετεῖν σοφοί, αὐτοὶ δ' ἀμαρτάνοντες οὐ γινώσκομεν

