

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

**ΤΟ ΤΡΑΓΙΚΟ ΠΑΘΟΣ ΣΤΟΝ ΣΟΦΟΚΛΗ
Η ΕΝΔΟΔΡΑΜΑΤΙΚΗ ΘΕΑΣΗ ΚΑΙ Η ΔΟΜΗ ΤΟΥ**

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΕΤΡΟΛΑΣΚΑΛΑΚΗΣ

ΡΕΘΥΜΝΟ 2007

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος	5
Εισαγωγή	7

Μέρος Α΄.

Η ενδοδραματική θέαση του πάθους: *Αΐας και Οιδίπους επί Κολωνῶ.*

I. Αΐας	41
A. Η θεμελίωση της ενδοδραματικής θέασης στον Πρόλογο	42
1. Η ορατότητα των επί σκηνής προσώπων. Ο θηρευτής και το θήραμα.	43
2. Το εξωσκηνικό θέαμα του Αϊάντα στον Πρόλογο και η ομηρική στοιχειοθέτηση της εικόνας του.	46
3. Το θέαμα του <i>αΐθονος άνδρός.</i>	48
4. Η <i>δείξη</i> της Αθηνάς.	50
5. Η επίδραση του θεάματος στον Οδυσσέα.	51
B. Η πολυπροοπτική παρουσίαση του Αϊάντα	56
1. Ο λόγος του Χορού στην Πάροδο	57
2. Η ενδοσκηνική θέαση της Τέκμησσας.	59
3. Η σκηνική επανεμφάνιση του Αϊάντα.	64
4. Η ταυτόχρονη θέαση του επικού παρελθόντος και του τραγικού παρόντος.	66
5. Το νέο σκηνικό. Το <i>άλλιστον θέαμα</i> και το <i>δυσθέατον ὄμμα</i> του νεκρού Αϊάντα.	73
6. Η θεατή αθεατότητα του ήρωα.	76
7. Ο διπλός κατοπτρισμός του τραγικού Αϊάντα στα ιλιαδικά πορτρέτα του Έκτορα και του Αχιλλέα.	78
8. Η οπτική των Ατρειδών και η αντίδραση του Τεύκρου.	83
9. Η τελική οπτική του Οδυσσέα στη θέα του νεκρού Αϊάντα.	86
II. Οιδίπους επί Κολωνῶ	91
A. Η ὄψη του Οιδίποδα ως θέαμα και τεκμήριο του τραγικού πάθους	92
1. Η πρώτη εμφάνιση του Οιδίποδα.	93
2. Το θέαμα του κλέους και το θέαμα του πάθους.	97
3. Ο <i>δεινός ὄραν</i> Οιδίποδας και οι <i>δεινώπες</i> Ευμενίδες	99
4. Η αντίδραση του Χορού στο <i>δεινόν</i> θέαμα του ήρωα.	103
5. Η άφιξη της Ισμήνης και του Κρέοντα. Η οπτική και νοηματική	

πρόσληψη του Οιδίποδα.	111
6. Το θέαμα του ανήμπορου και μόνου Οιδίποδα.	116
7. Ο Θησέας ως ενδοδραματικός θεατής του οιδιπόδειου πάθους.	120
8. Η πολιτική θέαση και σημασία του σώματος.	129
9. Η οπτική τεκμηρίωση του <i>κακοῦ θυμοῦ</i> .	133
10. Η άφιξη του Πολυνείκη και η αντίδρασή του στο θέαμα του πατέρα.	136
11. Η δραματική εικόνα του Πολυνείκη και οι ειρωνικοί της κατοπτρισμοί στο θέαμα του Οιδίποδα.	140
B. Το αθέατο θέαμα του Οιδίποδα	151
1. Η ανατροπή του δυσειδούς θεάματος και η εσωτερική θέαση του Οιδίποδα.	152
2. Το <i>θαυμαστόν</i> και μη <i>επόψιμον</i> θέαμα.	160

Μέρος Β΄.

Η θεατή σωματική δομή του πάθους: <i>Φιλοκτήτης</i> και <i>Τραχίνιαι</i>.	168
I. <i>Φιλοκτήτης</i>	169
1. Το αθέατο θέαμα του Φιλοκτήτη.	170
2. Το θεατό θέαμα του Φιλοκτήτη και ο θεατής Νεοπτόλεμος.	171
3. Ο οίκτος του Νεοπτόλεμου στο θέαμα του Φιλοκτήτη.	179
II. <i>Τραχίνιαι</i>	183
1. Προκαταρκτικά για την οπτική έκθεση του Ηρακλή	184
2. Το αθέατο θέαμα του σωματικού πάθους της Δηϊάνειρας.	185
3. Η επί σκηνης έκθεση και θέαση του πάσχοντος Ηρακλή.	187

Μέρος Γ΄.

Η οπτικοακουστική προβολή και η πνευματική δομή του πάθους: *Ήλέκτρα* και *Άντιγόνη*

I. <i>Ήλέκτρα</i>	194
1. Προκαταρκτικές επισημάνσεις για το πάθος.	195
2. Ο οξύτονος και αδιάλειπτος γόος.	198
3. Η όψη της Ήλέκτρας. Η <i>άεικής στολή</i> και το <i>έφθαρμένον σώμα</i> .	207
4. Το πλαστό πάθος της Ήλέκτρας και η φονική μετακένωσή του.	218
II. <i>Άντιγόνη</i>	222
1. Το <i>φρονεῖν</i> ως η πνευματική βάση του τραγικού πάθους	223
2. Το προγονικό πλαίσιο του πάθους	228

3. Κρέων. Η πνευματική υποδομή του πάθους του.	230
4. Το σωματικό πάθος και το θέαμά του. Η όψιμη εμπειρία του Κρέοντα.	235
Επίλογος: Συγκρίσεις και συμπεράσματα για την ενδοδραματική θέαση και δομή του σοφόκλειου πάθους.	246
Επίμετρο: Η επανάκαμψη του Σοφοκλή στο μύθο του Οιδίποδα Συμπεράσματα και υποθέσεις.	278
Βιβλιογραφία	294

Στους γονείς μου
και στον αδελφό μου

Πρόλογος

Η επικέντρωση της εργασίας μου στη διαδικασία και τη δυναμική του ενδοδραματικού βλέμματος, μέσω του οποίου προσλαμβάνεται το πάσχον σώμα του σοφόκλειου τραγικού ήρωα από το εξωδραματικό κοινό και διερευνάται ο τρόπος με τον οποίο δομείται το πάθος και οργανώνεται ο δραματικός μύθος και το νόημά του, βρήκε την αφορμή της στην ανάγνωση του *Αίαντος*, που αποτέλεσε και το πεδίο της διπλωματικής μου εργασίας.

Έτσι, μέσω της ενδοδραματικής οπτικής πρόσληψης του σωματικού πάθους και κατά τούτο της μετακένωσής του στο θεατρικό κοινό, προέκυψε στη συνέχεια το πλαίσιο για τη μελέτη και της έσχατης σοφόκλειας τραγωδίας, του *Οιδίποδος επί Κολωνώ*. Η μελέτη αυτή επέτρεψε τη σύγκριση με τον πρωιμότερο *Αίαντα* για την τεχνική του ποιητή να στήνει με το πάσχον σώμα του ήρωα και την ενδοδραματική του πρόσληψη όχι μόνον το δράμα του αλλά και το διάλογό του με το θεατρικό κοινό για την προδραματική και τη δραματική παράδοση.

Ο προβληματισμός αυτός, προϊόντος του χρόνου, θέλησε να διαλάβει όλα τα σωζόμενα έργα του Σοφοκλή, προκειμένου να διερευνηθεί για τον εν λόγω ποιητή, σε μια ευρύτερη ασφαλώς κλίμακα, ο τρόπος με τον οποίο δομείται το σχέδιο του δραματικού μύθου, το νόημα της σοφόκλειας ανθρωπολογίας και το τραγικό βίωμα του εξωδραματικού κοινού με βάση τη θέαση του πάσχοντος σώματος.

Στην προσπάθειά μου αυτή είχα την αμέριστη συμπαράσταση και την πολύτιμη αρωγή της επίκουρης καθηγήτριας κ. Λουκίας Αθανασάκη, η οποία από τη θέση της επόπτριας συζήτησε μαζί μου το πλαίσιο και τη μεθοδολογία της έρευνας, παρακολούθησε με προθυμία και γνήσιο ενδιαφέρον την εκπόνησή της από την αρχή ως το τέλος, μου πρότεινε διορθώσεις και μου υπέδειξε χρήσιμη

βιβλιογραφία για την υποστήριξη της ερμηνευτικής μου πρότασης. Την ευχαριστώ ευγνωμότως από καρδιάς για τη φιλόφρονη πάντοτε διάθεσή της και την καθοριστική συμβολή της στην ολοκλήρωση αυτής της εργασίας. Θερμές ευχαριστίες οφείλω επίσης στη λέκτορα κ. Αθηνά Καβουλάκη και στον αναπληρωτή καθηγητή κ. Σταύρο Φραγκουλίδη, μέλη της τριμελούς, οι οποίοι διάβασαν το κείμενο στο τελικό του στάδιο και έκαναν χρήσιμες παρατηρήσεις για την περαιτέρω βελτίωση της μορφής του και την ενίσχυση της επιχειρηματολογίας μου. Θα ήταν παράλειψη να μην ευχαριστήσω συγχρόνως τον παλαιό μου δάσκαλο και στις προπτυχιακές μου σπουδές καθηγητή κ. Αναστάσιο Νικολαΐδη για την ανθρώπινη ενθάρρυνσή του και την εμπιστοσύνη με την οποία με περιέβαλε στα πρώτα βήματα των μεταπτυχιακών μου σπουδών.

Είμαι υπόχρεος επίσης στο προσωπικό της Βιβλιοθήκης της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης και ιδιαίτερος στην διευθύντριά του κ. Ελένη Διαμαντάκη, στον κ. Παντελή Γενεράλη, στον κ. Νίκο Λαμπάκη, στην κ. Άννα-Μαρία Ρείση, στην κ. Πόπη Παπαδάκη και στην κ. Κάλλη Καραδάκη, τους οποίους και ευχαριστώ για τη συγκινητική τους ανταπόκριση σε ό,τι τους ζητήθηκε. Στο Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων που ενέκρινε την αίτησή μου για εκπαιδευτική άδεια, ώστε να ασχοληθώ απερίσπαστα με το αντικείμενο της έρευνάς μου, εκφράζω επίσης τις ευχαριστίες μου.

Τέλος οφείλω να ευχαριστήσω τη σύζυγό μου Ελένη για τη συνεχή της ενθάρρυνση και την κατανόηση που έδειξε για τη συχνή μου απουσία από την οικογενειακή μας καθημερινότητα. Ευχαριστώ επίσης τις κόρες μου, Αναστασία και Μαρία, και το γιο μου Μανόλη, που αρκετές φορές πρόφεραν μαζί μου τα ονόματα των σοφόκλειων ηρώων στην απαίτησή τους να βρω χρόνο για να παίζουμε.

Εισαγωγή

Όπως δηλώνει ο τίτλος της παρούσας μελέτης, οι όροι που σπονδυλώνουν τη σχετική έρευνα στο σωζόμενο έργο του Σοφοκλή είναι η *ενδοδραματική θέαση* και η *δομή* του τραγικού πάθους, όπως αυτό αποτυπώνεται στην *όψη* και ριζώνει στο *φρονεῖν* εκάστου πρωταγωνιστή. Τούτο σημαίνει ότι η σωματική αποτύπωση και η πνευματική, αθέατη συγκρότηση του πάθους εξετάζονται κατά τον τρόπο που ο πάσχων ήρωας αυτοπαρουσιάζεται ή προσλαμβάνεται από το ενδοδραματικό κοινό αφενός με όρους *φρονεῖν* και αφετέρου ως έντονη οπτική και δυσειδής εικόνα, στην επιφάνεια και το εστιακό βάθος της οποίας δομείται το δραματικό έργο και το τραγικό νόημα.

Πριν, όμως, δούμε διεξοδικότερα τον τρόπο με τον οποίο η *όψη* του πάσχοντος ήρωα συμβάλλει στη δραματική λειτουργία της παρουσίας του και πριν κατά τούτο αναφερθούμε στην προϊστορία που έχει ο Έλληνας στη σχέση του με τη *θέαση*, εσωτερική ως επί το πλείστον, κατά την ακρόαση του ποιητικού λόγου- στοιχεία που συνιστούν και την παιδεία του κατά την προδραματική περίοδο- σκόπιμο είναι να διευκρινίσουμε τους όρους και τον τρόπο της προσέγγισής μας στο έργο του Σοφοκλή. Ο όρος, λοιπόν, *όψη*, όπως χρησιμοποιείται και ορίζεται σε αυτή την εργασία, δεν αποδίδει τον ευρύτερο αριστοτελικό όρο *ὄψις*, που περιέχει στη γενικότερή του σημασία όλη τη σκηνική πραγματοποίηση ενός δραματικού έργου.¹ Αντιθέτως, ο όρος *όψη* χρησιμοποιείται για να αποδώσει μόνο τη σκηνική εικόνα του υποκριτή· κατά τούτο με τον όρο *ενδοδραματική θέαση* εννοούμε τον τρόπο με τον οποίο το

¹ Για τον όρο *ὄψις*, τη γενική και ειδική σημασία του, και τη στενή συνάρτηση του οπτικού στοιχείου με τη δραματική λειτουργία, με παραδείγματα από τραγωδίες και των τριών τραγικών, βλ. Χουρμουζιάδης 1984, 117-175. Βλ. επίσης Lucas 1978, 99 για τὸν *τῆς ὄψεως κόσμον* που λέει ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του (1449 b33) και Σηφάκη 2004, 389-403, ιδιαίτερα 391-396.

ενδοδραματικό κοινό (συνυποκριτές, χορός) επικεντρώνει το βλέμμα του στο θέαμα του πάσχοντος ήρωα και προσλαμβάνει με οπτικούς όρους τη σωματική αποτύπωση του πάθους του.² Υπό την έννοια αυτή, το σώμα του ήρωα γίνεται ο ορατός και απτός χώρος αποτύπωσης του τραγικού πάθους, ένας συγκεκριμένος σκηνικός χώρος μέσα στον ευρύτερο σκηνικό και θεατρικό, τον οποίο φορτίζει και από τον οποίο φορτίζεται, ένας έντονος οπτικός πόλος, όπου εστιάζονται τα βλέμματα των ενδοδραματικών και εξωδραματικών θεατών.³ Αυτήν ακριβώς την ενδοδραματική επικέντρωση του βλέμματος στο θέαμα του πάσχοντος ήρωα προσπαθούμε να διερευνήσουμε κατά τραγωδία και πρωταγωνιστές, προκειμένου να αντιληφθούμε τη θεατρική τεχνική και τη δραματική σκοπιμότητα με την οποία ο ποιητής διαχειρίζεται την οπτική αποτύπωση του τραγικού πάθους και συγκροτεί λόγο γι' αυτήν.⁴

Να διευκρινίσουμε ακόμη ότι ο όρος *ενδοδραματική θέαση* χρησιμοποιείται και στις περιπτώσεις, όπου ο ήρωας δεν είναι μόνο *αντικείμενο θέασης* για τους συνυποκριτές του αλλά και *υποκείμενο θέασης*, με την έννοια ότι ο ίδιος θεάται τον εαυτό του, αναστοχάζεται το τραγικό παρόν του ή το επικό παρελθόν του, όπως ο Αίαντας, ή το δραματικό παρελθόν του, όπως ο Οιδίποδας στο άλσος του Κολωνού. Έτσι η ενδοδραματική θέαση και κατά τούτο το ενδοδραματικό κοινό αποτελεί το διάμεσο κρίκο στην οπτική σχέση που στήνει ο ποιητής με το θεατρικό κοινό για τον πάσχοντα ήρωα. Υπό την έννοια αυτή, το θέαμα του τραγικού πάθους έχει δύο αναβαθμούς, έναν εσωτερικό και έναν εξωτερικό, όπως

² Για ένα γενικό ορισμό των όρων *θέα*, *θέαμα* στην ελληνική και *spectaculum* στη λατινική γλώσσα, βλ. Bergmann 1999, 10-11.

³ Για τη θεώρηση του σώματος ως χώρου και για ένα συσχετισμό του σκηνικού χώρου με το σώμα του τραγικού ήρωα, με παραδείγματα την *Εκάβη*, την *Ηλέκτρα* και τις *Βάκχες* του Ευριπίδη, βλ. Rehm 2002, το κεφάλαιο: *Space and the Body*, 168-214.

⁴ Με την έκφραση «κατά τραγωδία και πρωταγωνιστές» θέλω να περιλάβω για τα λεγόμενα δίπτυχα έργα (*Αντιγόνη*, *Τραχίνιαι*, *Φιλοκτήτης*) και τους ήρωες (Κρέοντα, Δηιάνηρα, Νεοπτόλεμο) που αποτελούν ως συμπρωταγωνιστές τους άλλους οπτικούς και νοηματικούς πόλους των αντίστοιχων δραμάτων.

συστήνονται από το ενδοδραματικό και το εξωδραματικό κοινό αντίστοιχα. Αν μάλιστα συνυπολογίσουμε και τον αναστοχαστικό τρόπο με τον οποίο ο ίδιος ο ήρωας θεάται το πάθος του, τότε οι αναβαθμοί θέασης του τραγικού πάθους γίνονται τρεις. Στο ενδοδραματικό πεδίο η οπτική πρόσληψη του πάθους έχει όλη την εσωτερική θερμοκρασία που αναπτύσσεται στο πλαίσιο και με τους όρους μιας πλαστής πραγματικότητας, της καλλιτεχνικής. Στο εξωτερικό θεατρικό πεδίο, με τους θεατές του κοίλου όπου και διοχετεύεται η ενδοδραματική πρόσληψη, προσαυξάνεται αυτή η εσωτερική θερμοκρασία από την τριβή που δημιουργείται μεταξύ της θεατρικής σύμβασης, εντός της οποίας είναι υποχρεωμένος να λειτουργεί ο θεατής, και της ιστορικής πραγματικότητας ή της δικής του συναισθηματικής και διανοητικής δυναμικότητας με τους όρους της οποίας λαμβάνει τα οπτικά ερεθίσματα και τα αξιολογεί. Βεβαίως, οι οπτικές συμβάσεις της εποχής μπορεί να μας φαίνονται περιοριστικές, ωστόσο ο ενδοδραματικός λόγος που προσλαμβάνει, σχολιάζει και ανακοινώνει το θέαμα του πάσχοντος ήρωα δε λειτουργεί περιοριστικά, αντιθέτως μετακενώνει, πολλαπλασιάζει και απελευθερώνει εντέλει από τη σύμβαση, μέσα στην οποία και ο ίδιος δομείται, την οπτική και νοηματική ενέργεια του τραγικού πάθους και θεάματος σε ανθρώπους που ούτως ή άλλως ήταν συνηθισμένοι «να σκέπτονται με εικόνες και σύμβολα μυθικής αφήγησης».⁵

Κατά συνέπεια, το ενδοδραματικό κοινό δεν περιορίζει το εξωδραματικό, αντιθέτως με τη ρηματική προβολή και υποβολή του θεατού και του αθέατου πάθους των ηρώων διευκολύνει τη θεατρική λειτουργία του εξωδραματικού, το οποίο με τον τρόπο αυτό καλείται να προσλάβει τον πάσχοντα ήρωα και γενικά τη

⁵ Η σκέψη για τη μη περιοριστική δύναμη των οπτικών συμβάσεων αφορμάται από την παρατήρηση του Segal 2001, 41, ότι «η σύμβαση να χρησιμοποιούνται μυθικές υποθέσεις μπορεί να μας φαίνεται περιοριστική, αλλά πιθανόν δεν αισθανόταν έτσι ένας ποιητής που εργαζόταν σε μια ιδιαίτερα παραδοσιακή κοινωνία, της οποίας τα μέλη ήταν συνηθισμένα να σκέπτονται με εικόνες και σύμβολα μυθικής αφήγησης».

δραματική πράξη μέσω μιας διπλής προοπτικής (double perspective), όπως επισημαίνει ο Seale. Αυτή η προοπτική συνίσταται, εξηγεί ο Seale, στη διπλή οπτική πρόσληψη της σκηνικής πραγματικότητας, όπως αυτή γίνεται αφενός από τα μάτια των θεατών του κοίλου και αφετέρου από τα μάτια των δραματικών χαρακτήρων.⁶ Υπό την έννοια αυτή, η ενδοδραματική πρόσληψη του πάθους ενέχει βασικό διαρθρωτικό ρόλο στον τρόπο με τον οποίο η οπτική και νοηματική ενέργειά του τελεσφορεί για τους θεατές του κοίλου. Κατά συνέπεια, αυτός ο διάμεσος τρόπος οπτικής επικέντρωσης αλλά και θεατρικής διάχυσης του τραγικού πάθους που αποτυπώνεται στα σώματα των υποκριτών πρέπει να απασχολούσε έντονα τον Σοφοκλή, όπως και κάθε τραγωδό, αφού το πρωτοβάθμιο βλέμμα του ενδοδραματικού κοινού γινόταν η βάση για το δευτεροβάθμιο βλέμμα του εξωδραματικού που αναπτύσσει τη δική του οπτική και πνευματική δυναμική για το νόημα του εκάστοτε μύθου, εμπλουτισμένη και ενισχυμένη με τους όρους όχι μόνο μιας συλλογικής και δημόσιας οπτικής εμπειρίας αλλά και με τους όρους της ατομικής προσωπικότητας και αυτενέργειας.⁷

Αλλά με τον τρόπο αυτόν, το εξωδραματικό κοινό δεν εστιάζει το βλέμμα του μόνο στους πάσχοντες ήρωες, εστιάζει και στους ενδοδραματικούς θεατές τους, *βλέπει πώς βλέπουν* οι εσωτερικοί θεατές μιας παράστασης, και τούτο συμβάλλει στη θεατρική αγωγή τους, καθώς συνειδητοποιούν περισσότερο το ρόλο τους σε πρόσωπα που τους κατοπτρίζουν ως θεατές, όπως συμβαίνει για παράδειγμα με τον ενδοδραματικό θεατή Οδυσσέα του *Αίαντος*. Αυτό σημαίνει ότι ο ποιητής στήνει ένα διπλό διάλογο με το εξωδραματικό κοινό του

⁶ Γι' αυτό το διπλό βλέμμα στη σκηνή, των ενδοδραματικών και των εξωδραματικών θεατών, βλ. Seale 1982, 20-21.

⁷ Βλ. Segal 2001, 178: «Καθώς χειρίζεται αληθινά σώματα σε πραγματικό χώρο επί σκηνής, ο δραματουργός ενδιαφέρεται πολύ έντονα για το αποτέλεσμα της ζωντανής παράστασης στους θεατές που βλέπουν αυτές τις πράξεις να συμβαίνουν μπροστά στα μάτια τους».

ταυτόχρονα για τη θεατρική φύση και τη μεταθεατρική δυνατότητα της δραματικής πράξης, καθώς ο θεατής του κοίλου προκαλείται να δει τον εαυτό του και το θέαμα του πάσχοντος ήρωα συγχρόνως *μέσα και έξω* από την παράσταση, με τους όρους δηλαδή της ψευδαίσθησης ενός καλλιτεχνικού έργου και με τους όρους της δικής του ατομικής και συλλογικής πραγματικότητας.⁸ Αυτό το διπλό βίωμα της οπτικής εμπειρίας και πρόσληψης του πάσχοντος ήρωα, δίπλα στο σώμα του (ενδοδραματικά), και πέρα από αυτό, στο χώρο του κοίλου (εξωδραματικά), συμβάλλει στην *καθολική*, με την έννοια του Αριστοτέλη, όπως θα δούμε πιο κάτω, εμπειρία και γνώση της οπτικής και βαθύτερης νοηματικής δομής του παριστανόμενου πάθους και μύθου. Έτσι το σώμα του πάσχοντος ήρωα γίνεται στην ενδοδραματική και εξωδραματική πρόσληψή του καθοριστικός δείκτης και σκηνικό κάτοπτρο που ανακλά τη *σωματικότητα-υλικότητα* του τραγικού πάθους και υποβάλλει την ιδέα της ανίχνευσής του στο προηγούμενο και αφανές πεδίο της πνευματικής καταβολής του, που ταυτίζεται με το *φρονεῖν* κάθε ήρωα, με ό,τι δηλαδή εμείς σήμερα θα χαρακτηρίζαμε ως νοητικές και συναισθηματικές λειτουργίες του ανθρώπου.⁹

Κατά τούτο, το πλαίσιο της παρούσας εργασίας ορίζεται από τη ρητορική της ενδοδραματικής θέασης του πάσχοντος ήρωα, υπό το πρίσμα «του πολιτισμού της παράστασης» (performance culture), όπως κατέδειξαν οι Goldhill και Osborne στη μελέτη τους *Performance culture and Athenian democracy*.¹⁰ Ασφαλώς

⁸ Βλ. Γκαστή 1998, 182, σημ. 1, όπου σχετική βιβλιογραφία για τους όρους *αυτοαναφορά* και *μεταθεατρικότητα*. Επίσης, Ιακώβ 2004β, 50, για έναν ορισμό του *μεταθέατρου*: «Κάνουμε λοιπόν λόγο για μεταθέατρο ή ειδικότερα για μετατραγωδία, όταν μια τραγωδία αναστοχάζεται τον ίδιο τον εαυτό της, δηλαδή τους όρους παραγωγής και παράστασής της, τις συμβάσεις και την αποτελεσματικότητά της, την τέχνη του υποκριτή και τον ρόλο του θεατή».

⁹ Για τη σημασία του σώματος ως καθοριστικού στοιχείου της σκηνικής πραγματικότητας στην Τραγωδία και το Σατυρικό δράμα, με αναφορές σε θεωρητικούς του σύγχρονου θεάτρου (Meyerhold, Honzl, Arnott, Barthes, Grotowski, Murnaghan) που τοποθέτησαν το σώμα του ηθοποιού στο κέντρο της παράστασης, βλ. Valakas 2002, 69-92. Για έναν ορισμό του *φρονεῖν*, βλ. Winnington-Ingram 1999, 177.

¹⁰ Βλ. Goldhill & Osborne 1999.

λαμβάνονται υπόψη γενικότερα η κριτική της σκηνικής τέχνης (stagecraft criticism) και τα πορίσματα των τελευταίων τριάντα χρόνων, με βάση τα οποία οι δυνατότητες ερμηνείας των δραματικών έργων πολλαπλασιάζονται, ανάλογα με τα σκηνικά δεδομένα που διακριβώνουμε στα κείμενα.¹¹ Λαμβάνεται, επίσης, υπόψη η μελέτη του David Seale *Vision and Stagecraft in Sophocles*, η οποία αναδεικνύει το συνολικό οπτικό στοιχείο κάθε σοφόκλειου έργου υπό το πρίσμα της σκηνικής τέχνης και των οπτικών συμβάσεών της.¹² Ωστόσο, η προσπάθειά μας επικεντρώνεται όχι στο συνολικό οπτικό στοιχείο κάθε σοφόκλειας τραγωδίας αλλά στον τρόπο με τον οποίο προσλαμβάνεται ενδοδραματικά ως σκηνικό ή εξωσκηνικό θέαμα το τραγικό πάθος και δομείται η πνευματική και σωματική τύπωσή του.¹³

Τα τραγικά κείμενα εξάλλου, όπως σημειώνει ο Βαλάκας, μας κατευθύνουν να αντιληφθούμε ότι ήταν δυνατή μέσω της χρήσης του σώματος η αναπαράσταση και των πνευματικών και των σωματικών συνθηκών του πάθους. Έτσι συμβαίνει με τις ρηματικές ενδείξεις του πάθους να τονίζεται, συνεχίζει ο Βαλάκας, η σημασία του σώματος στο πλαίσιο της αρχαίας ηθοποιίας ως του κατεξοχήν στοιχείου που καταδεικνύει το τρωτό και τη θνητότητα της ανθρώπινης ύπαρξης, όπως αυτή προβάλλεται και προσβάλλεται για παράδειγμα στη μανία και την αυτοκτονία του Αίαντα, στην ανήκεστη νόσο του Ηρακλή των *Τραχινίων* και στο πληγωμένο από την έχιδνα της Χρύσης πόδι του Φιλοκτήτη.¹⁴ Κατά συνέπεια, το πάθος, το τρίτον μέρος του μύθου κατ' Αριστοτέλη (*Ποιητ.*1452b 9-10), εκ των πραγμάτων στην παράσταση γίνεται θέαμα, γίνεται

¹¹ Για τη σκηνική τέχνη της τραγωδίας και του αρχαίου θεάτρου, βλ. Taplin 1977, Rehm 1992, Easterling 1997, Goldhill 1997, Wiles 1997 και 2000. Για μια σύνοψη των σύγχρονων τάσεων στην ερμηνεία της αρχαίας τραγωδίας, με σχετική επίσης βιβλιογραφία, βλ. Μάγγελ 2003.

¹² Βλ. Seale 1982.

¹³ Για την εκτός σκηνής οπτική πρόσληψη του πάθους, που αφορά σε δρώμενα που δεν εκτυλίσσονται ενώπιον του εξωδραματικού κοινού, αλλά απευθύνονται μέσω των αγγελικών ρήσεων στην εσωτερική όψη των θεατών, βλ. Λιγνάδης 1988, 138-148.

¹⁴ Βλ. Valakas 2002, 82.

στοιχείο της *ὄψεως* διά της οποίας παρασκευάζεται το *φοβερὸν καὶ ἔλεινόν* (1453b1).¹⁵ Επομένως, οι οπτικές σκηνικές αναλογίες και οι οπτικοί ερεθισμοί του τραγικού λόγου σε ένα κατεξοχὴν θεατρικό εἶδος, ὅπως εἶναι η τραγωδία, συμβάλλουν *δι' ἑλέου καὶ φόβου*, κατὰ τον αριστοτελικό ορισμό (1449b27-28), στην *περαίωση* της *κάθαρσης*, δηλαδή στην *περαίωση* και το σκοπὸ του τραγικού νοήματος που προφέρεται και παριστάνεται ακριβῶς ως *λόγος* και *ὄψη* ἐπὶ σκηνῆς.¹⁶ Ἔτσι οι θεατὲς του κοῖλου, με το διαμεσολαβημένο σχολιασμό των ενδοδραματικῶν θεατῶν στα οπτικά και νοηματικά ερεθίσματα που προκαλοῦν οι πάσχουσες ηρωικὲς μορφές, αντιλαμβάνονται πληρέστερα την οπτικὴ δόμηση του ἔργου και την εικόνα του πάσχοντος ἥρωα.

Ωστόσο, και τούτο πρέπει να διευκρινιστεῖ, ο ὅρος *πάθος*, ὅπως χρησιμοποιεῖται στην εργασία αὐτή, μολονότι σχετίζεται με την αριστοτελικὴ ἐννοία του στην *Ποιητικὴ* (1452b 9-10), δεν ταυτίζεται με τη σημασία που του αποδίδει ο φιλόσοφος. Η εκ μέρους μας διευρυμένη χρήση του ὅρου δεν διαλαμβάνει μόνο τους θανάτους (Αἴαντας, Αντιγόνη, Αἴμονας, Ευρυδίκη), τις σοβαρὲς σωματικὲς κακώσεις και πόνους (Ηρακλῆς, Φιλοκτήτης, Οιδίποδας), το

¹⁵ Για τον Αριστοτέλη βέβαια το *φοβερὸν* και το *ἔλεινόν* προέρχονται *καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων* (*Ποιητ.* 1453b2-3), ὡστόσο και αὐτὴ ἡ ἴδια ἡ σύσταση των μύθων, τονίζει σε ἄλλο σημείο ο φιλόσοφος (1455a 22-23), ἐνέχει ἐξαρχῆς το στοιχείο του θεάματος, ἐσωτερικὸ ἔστω, αφού ο ποιητὴς οφείλει κατὰ τὴ σύσταση του μύθου του να συλλαμβάνει με τὴ φαντασία του το δραματικὸ ἔργο ως ἕνα θέαμα που εκτυλίσσεται μπροστὰ στα μάτια του: *Δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον*. Βλ. τὴ σχετικὴ συζήτηση του Calame 2005, 106-107, 113-118, για τὴς θέσεις του Αριστοτέλη σε ὅ,τι αφορά τὴν ὄψιν και τὴ συμβολὴ τῆς στην πρόκληση και *κάθαρση των παθῶν* του ακροατηρίου. Επίσης, βλ. Lucas 1978, 149, για το *φοβερὸν καὶ ἔλεινόν ἐκ τῆς ὄψεως* (1453b1), στοιχεῖα που κατὰ τον ἴδιο χρησιμοποίησε ο Σοφοκλῆς στα ὄψιμα ἔργα του (*Ηλέκτρα*, *Φιλοκτήτης*, *Οιδίπους ἐπὶ Κολωνῶ*), μιμούμενος τὴς καινοτομίες του Ευριπίδη. Ωστόσο, και τούτο ἴσως εἶναι ἐνσταση στα λεγόμενα του Lucas, το *φοβερὸν* και *ἐλεινόν τῆς ὄψεως* αποτελεί ἤδη χαρακτηριστικὸ και πρωιμότερων ἔργων του Σοφοκλή (*Αἴας*, *Οιδίπους Τύραννος*, *Τραχίνιαι*), ὡστε το ποιος μιμήθηκε ποιον να καθίσταται ἀδηλον, ἐκτός και αν υποθέσουμε ὅτι ο Lucas ἐννοεῖ πῶς το στοιχείο τῆς *φοβερῆς* και *ἐλεινῆς ὄψεως* ἔχει πιο ἐκτεταμένη παρουσία στα ὄψιμα σοφοκλεία ἔργα. Βλ. ἐπίσης Stanford 1983, 81, για τὴν ἐμφάνιση ρακένδυτων ἡρώων στον Ευριπίδη και τον Σοφοκλή.

¹⁶ Για μια εικονογραφημένη γενικὰ περιήγηση στον κόσμον του αρχαίου δράματος με βάση ἀπεικονίσεις δραματικῶν σκηνῶν, υποκριτῶν και προσωπεῖων σε ἀγγεία του 5^{ου} αἰῶνα ἀπὸ τὴν Αθήνα και του 4^{ου} αἰῶνα ἀπὸ τὴ νότια Ἰταλία, ἀλλὰ και για ἕναν προβληματισμό για τὴ σχέση ἀνάμεσα στο κείμενον και τὴ θεατρικὴ παράσταση ἢ τὴ σχέση ἀνάμεσα στην παράσταση και μια ἀπεικόνισή τῆς, βλ. Richard Green και Eric Handley 1996.

γήρας και τη σωματική εξαθλίωση (*Οιδίπους επί Κολωνώ*) αλλά και καταστάσεις πιο εσωτερικές που δονούν με την έντασή τους το συναισθηματικό κόσμο των ηρώων και εκδηλώνονται είτε με τη μορφή ενός οξύτονου γόου και μιας φιλέκδικης μνήμης (Ηλέκτρα, Κρέοντας) είτε με τη μορφή μιας συμπάσχουσας συνείδησης που απελευθερώνεται από τη σκοπιμότητα του ρόλου που της έχει επιβληθεί και βρίσκει το θάρρος να ομολογήσει τη φόρτισή της στο οικτρό θέαμα που βλέπει (Νεοπτόλεμος). Υπό την έννοια αυτή, το *πάθος* στο σοφοκλείο έργο, όπως έχει ήδη επισημάνει η Romilly στη μελέτη της *Η εξέλιξη του πάθους*, προβάλλεται ως μια μεικτή κατάσταση, όπου ο σωματικός πόνος συνδυάζεται με τον ψυχικό. Η συγγραφέας, ωστόσο, συνεξετάζει με βάση ορισμένες *παθητικές* σκηνές που έχουν θεαματικό χαρακτήρα και θεματολογική συγγένεια, τον τρόπο με τον οποίο ο Αισχύλος και ο Ευριπίδης –λιγότερο την απασχολεί ο Σοφοκλής– χρησιμοποιούν τα θεαματικά τεχνάσματα, για να τονίσει ότι στη σκηνή του Αισχύλου η αγωνία και το πάθος συνδέονται με την ίδια την πράξη, ενώ στον Ευριπίδη το παθητικό στοιχείο χωρίζεται από την ταυτόχρονη σύνδεσή του με την πράξη και μετατοπίζεται στο χώρο του συναισθήματος, μετά την πράξη, όπου και βιώνεται με ιδιαίτερη ένταση.¹⁷ Σε κάθε περίπτωση πάντως, το τραγικό πάθος δεν εξετάζεται από την Romilly σε σχέση με την ενδοδραματική αντίδραση που προκαλεί η θέαση του πάσχοντος σώματος ούτε στο επίπεδο της πνευματικής του δόμησης με τους όρους του *φρονεῖν*, πεδία όπου και επικεντρώνεται η δική μας έρευνα.

Κατά τούτο, η οπτική προβολή και ενδοδραματική πρόσληψη του πάθους γίνεται η δική μας αφετηρία, για να ανιχνεύσουμε και να ανατάμουμε την ένταση και την έκταση με την οποία το πάθος προσφέρεται, δομείται και αποδομείται στα

¹⁷ Βλ. Romilly 2000.

όποια σημειώμενά του, αισθητικά, σωματικά ή πνευματικά, σε μια καλλιτεχνική, κοινωνική και πολιτιστική διαδικασία δημόσιου λόγου και διαλόγου που λαμβάνει τη θεσμική επισημότητα και το κύρος μιας θεατρικής παράστασης, μέσω της οποίας αναδεικνύεται το λογοτεχνικό είδος και η έννοια του *τραγικού*.¹⁸ Υπό την έννοια αυτή, το θέατρο γίνεται ο χώρος και ο τρόπος της *όψης* των μύθων, της οπτικής δηλαδή και ζωντανής αναπαράστασης, αναχώνευσης ή και παραμόρφωσης γνωστών μυθολογικών μορφών και κύκλων, με τους οποίους διασυνδέονται οι πεπαιδευμένοι πολίτες.

Αν θέλουμε μάλιστα να μιλήσουμε με όρους της σύγχρονης λογοτεχνικής κριτικής, θα λέγαμε ότι αυτή η οπτική και ακουστική διασύνδεση των θεατών με τα κείμενα και τα διακείμενά τους, ιστορικά, πολιτικά και καλλιτεχνικά, ενέχει τη δυναμική της διακειμενικής εμπειρίας που συλλαμβάνει τη λογοτεχνία και τον πολιτισμό υπό το πρίσμα μιας δομής που δεν είναι στατική και μονότονη αλλά παλλόμενη, ελαστική και πολύτονη στα σημαίνοντα και σημειώμενα των κειμένων, όπως αυτά πάντα συμβάλλονται με τον κόσμο και για τούτο είναι «εγκόσμια», καθώς λέγει ο Said.¹⁹ Αλλά επιτέλους «ακόμη και αν ένα συγκεκριμένο κείμενο δεν συνδέεται με την πραγματικότητα, φέρνει στη μνήμη μας άλλα κείμενα», όπως υποστηρίζει η θεωρητικός Ζωή Σαμαρά.²⁰

¹⁸ Βλ. Most 2001, 233-262, τη σχετική συζήτηση για τη χρήση και την έννοια του όρου «τραγικό» στην αρχαιότητα και στη σύγχρονη ζωή, με αναφορές στην αριστοτελική θεωρία αλλά και στις μετά τον Αριστοτέλη θεωρήσεις του *τραγικού*, όπως διατυπώθηκαν από την ύστερη αρχαιότητα ως την Αναγέννηση, το Διαφωτισμό και το Ρομαντισμό.

¹⁹ Βλ. Said 2004, 61-101 το δοκίμιο με τίτλο: *ο κόσμος, το κείμενο και ο κριτικός*. Ο Said για την «εγκοσμιότητα» των κειμένων σημειώνει, 67-68: «[...]τα κείμενα έχουν τρόπους ύπαρξης που ακόμα και στην πιο εξευγενισμένη μορφή τους εμπλέκονται πάντα με την κατάσταση, τον χρόνο, τον τόπο, την κοινωνία - εν ολίγοις βρίσκονται μέσα στον κόσμο και άρα είναι εγκόσμια. Το κατά πόσο ένα κείμενο διατηρείται ή παραμερίζεται για κάποιο διάστημα, κατά πόσο βρίσκεται ή δεν βρίσκεται σ' ένα ράφι της βιβλιοθήκης, κατά πόσο θεωρείται επικίνδυνο ή ακίνδυνο, όλα αυτά είναι ζητήματα τα οποία σχετίζονται με την ύπαρξη ενός κειμένου μέσα στον κόσμο, κάτι που είναι πολύ πιο σύνθετο από την ιδιωτική διαδικασία της ανάγνωσης».

²⁰ Βλ. Σαμαρά 2003, 29. Γενικά, η συγγραφέας, όπως δηλώνει η ίδια, (11), μελετά «το διακείμενο ως θέαμα και ως συγκεκριμενοποίηση του φαντασιακού», ενώ σε άλλο σημείο τονίζει, (55), ότι «το διακείμενο είναι εκεί για να μας υπενθυμίζει όχι μόνο ότι δεν μπορούμε να δημιουργούμε εκ του μηδενός, ότι δημιουργούμε στο πλαίσιο ενός πολιτισμού[...]» και ότι, (29-31), «το κείμενο

Υπό την έννοια αυτή, στην παρούσα μελέτη τα πιο τρανταχτά παραδείγματα της διακειμενικής σύνδεσης των θεατών με άλλους κειμενικούς χώρους και άλλους πολιτισμικούς χωρόχρονους συνιστούν δύο κατεξοχήν «οπτικοί» σοφοκλείοι ήρωες, ο *Αίας* και ο *Οιδίπους επί Κολωνώ*, η *όψη* των οποίων, όπως εξαρχής παρουσιάζονται στους αντίστοιχους Προλόγους, οργανώνει για τους θεατές τη διαλεκτική αφενός του επικού *φαιδίμου* (Η 187) και *πελώριου* (Γ 229) πολεμιστή με τον τραγικό ζωοκτόνο και διαταραγμένο τα φρένα ήρωα, και αφετέρου τη διαλεκτική του τυφλού και ρακένδυτου περιπλανώμενου ικέτη με τον ένδοξο αρχικά και τελικά ένοχο, μιαρό πατροκτόνο και αιμομείχτη βασιλιά του *Τυράννου*. Έτσι η οπτική και η ρηματική έκθεση του τραγικού πάθους θεμελιώνει και διευκολύνει έναν τρόπο διακειμενικής ερμηνείας και διανοήματος, οι εξοχές και οι εσοχές του οποίου προσλαμβάνονται και κατανοούνται σε μια διαδικασία θεάματος. Σε αυτό το νοηματικό και σκηνικό παιχνίδι που στήνεται με την *όψη* εκάστου πάσχοντος ήρωα ελέγχονται, όπως σημειώνει ο Χουρμουζιάδης, οι εμπειρίες και η δεκτικότητα του κοινού, ενώ ο ποιητής «ταυτόχρονα εντάσσει τη δική του προσφορά σε μια ιστορία με σαφή πια τα προγενέστερα στάδιά της».²¹

Υπό την έννοια αυτή, το πάθος του πάσχοντος ήρωα και η κατανόησή του τόσο από τον ίδιο όσο και από το ενδοδραματικό και εξωδραματικό κοινό του «περνά» μέσα από το θέαμα και κατά τούτο ο διάλογος του θεατή με τους πάσχοντες ήρωες έχει πρώτιστα υπόσταση οπτική. Έτσι ο Σοφοκλής με τις ρηματικές και οπτικές δηλώσεις του τραγικού πάθους αποδίδει και υποδεικνύει συγχρόνως στους θεατές τον τρόπο με τον οποίο η όραση και η νόησή τους

για το οποίο μιλά η διακειμενικότητα δεν είναι μια στατική δομή, αλλά ένας ζωντανός οργανισμός με παρελθόν και μέλλον. Είναι μια παρουσία/απουσία: η απουσία τοποθετείται τόσο σε έναν άλλο κειμενικό χώρο όσο και σε έναν άλλο χωρόχρονο και έναν άλλο πολιτισμό».

²¹ Βλ. Χουρμουζιάδης 1984, 175.

μπορούν να ανακαλύπτουν, να προσλαμβάνουν και να επεξεργάζονται το πάθος σε μια διαδικασία οπτικής διάδρασης, όπου ο λόγος τρέφει και τρέφεται από το θέαμα, συμπληρώνοντάς το και εξηγώντάς το.²²

Ο Σοφοκλής, εξάλλου, όπως παρατηρεί ο Goldhill, αρέσκεται να παρουσιάζει τους κεντρικούς ήρωές του ως χαρακτήρες που υπόκεινται στη θέαση των συνυποκριτών τους: *ἰδοῦ, θεᾶσθε πάντες ἄθλιον δέμας,/ ὄρᾳτε*, αναφωνεί ο Ηρακλής στις *Τραχίνιες* (1079-80), ενώ ο Χορός στον *Οιδίποδα Τύραννο* ενώπιον του τυφλού αιμορροούντος βασιλιά λέγει: *οὐδ' ἔσιδεῖν/ δύναμαί σ', ἐθέλων πόλλ' ἀνερέσθαι[...]/ τοίαν φρίκην παρέχεις μοι* (1303-6). Συμβαίνει μάλιστα, συνεχίζει ο παραπάνω μελετητής, προϊούσης της ιμπεριαλιστικής δημοκρατίας στην Αθήνα από τη μια και της πνευματικής παρουσίας των σοφιστών από την άλλη, η τραγωδία να εστιάζει το ενδιαφέρον της ολοένα και περισσότερο στις οπτικές συνθήκες παράστασης. Γι' αυτό στον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη ανιχνεύονται συχνότερα οι όροι *θέαμα*, *θεωρεῖν*, *θεατές*, και συγγενείς προς αυτούς όροι, σε αντίθεση με τον Αισχύλο, όπου η χρήση τους σπανίζει. Έτσι η τραγωδία, συμπεραίνει ο Goldhill, γίνεται πρόσφορο πεδίο στο πολιτικό και κοινωνικό πλαίσιο της Αθήνας του 5^{ου} αιώνα για τη διερεύνηση μιας συγκεκριμένης λειτουργίας, «της δραστηριότητας του βλέμματος» (activity of looking). Κατά συνέπεια, τα δραματικά έργα και γενικότερα το θέατρο ως χώρος και τρόπος που απευθυνόταν στη νόηση και την όραση συνιστούσε μια εκπαιδευτική διαδικασία μέσω και εντός της οποίας μάθαινε κανείς να είναι θεατής.²³

Επιχειρήματα γι' αυτή τη συμβολή της *όψης*, εν προκειμένω της θεατρικής εικόνας του πάσχοντος ήρωα, στη δόμηση, την αποτύπωση και το νόημα του

²² Βλ. Dale 1969, 119, όπου η συγγραφέας σημειώνει ότι “the text elucidates and supplements the spectacle”.

²³ Βλ. Goldhill 2000, 174-175.

τραγικού πάθους, μπορούμε να βρούμε στον ίδιο τον Αριστοτέλη που φαίνεται να δυσπιστεί για την αξία γενικά του οπτικού στοιχείου σε μια παράσταση.²⁴ Έτσι μπορεί ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του να αξιολογεί την *ὄψιν* ως *ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς* (1450b 16-18), ωστόσο σε άλλο σημείο για τη γένεση της ποίησης τονίζει τη σημασία της *εἰκόνας*, την οποία συνδέει με το *θεωρεῖν* και το *μανθάνειν*:

διὰ γὰρ τοῦτο χαίρουσι τὰς εἰκόνας ὀρῶντες, ὅτι συμβαίνει
θεωροῦντας μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τί ἕκαστον, οἷον ὅτι
οὗτος ἐκεῖνος· ἐπεὶ ἐὰν μὴ τύχη προεωρακῶς, οὐχ ἢ μίμημα
ποιήσει τὴν ἡδονὴν ἀλλὰ διὰ τὴν ἀπεργασίαν ἢ τὴν χροιάν ἢ
διὰ τοιαύτην τινὰ ἄλλην αἰτίαν. (1448b 15-19)²⁵

Όμως πριν εστιάσουμε στο αριστοτελικό χωρίο για τη σύνδεση της *εἰκόνας* με το *θεωρεῖν*, το *μανθάνειν* και κατά τούτο με την ποίηση, να τονίσουμε ότι η παραβολή της ποίησης με την εικόνα είναι ήδη γνωστή από τον 5^ο αιώνα με την περίφημη ρήση του Σιμωνίδη που διασώζει ο Πλούταρχος: *ζωγραφίαν μὲν εἶναι φθεγγομένην τὴν ποίησιν, ποίησιν δὲ σιγῶσαν τὴν ζωγραφίαν* (*Πῶς δεῖ τὸν νέον*

²⁴ Βλ. Χουρμουζιάδης 1984, 123, για τη δυσπιστία του Αριστοτέλη σε ό,τι αφορά τη συνάρτηση της αξίας ενός έργου με την παράστασή του. Επίσης, βλ. Haliwell 1986, 341-343 για τις απόψεις του Αριστοτέλη σε ό,τι αφορά την *ὄψιν*. Ακόμη, βλ. Σηφάκη 2004, 389-403, όπου συζητείται, η «αντίληψη σχετικά με τη δήθεν αδιαφορία ή και υποτίμηση της θεατρικής παράστασης από τον πρώτο μελετητή της τραγωδίας, τον Αριστοτέλη». Ειδικότερα ο Σηφάκης, ό.π., 394-396, στηριζόμενος στο αριστοτελικό χωρίο (1450 b15-20) για την *ὄψιν* θεωρεί ότι «δεν είναι λοιπόν παράξενο που [ο Αριστοτέλης] δεν εξετάζει την *ὄψιν*, αφού το αντικείμενό του είναι η τέχνη της ποίησης, όχι οι τέχνες του θεάτρου». Γι' αυτό και ο παραπάνω μελετητής κάνει λόγο για τη θετική κρίση του φιλοσόφου σε ό,τι αφορά *τὸν τῆς ὄψεως κόσμον* που συνιστά και το *πρῶτον μόνον τραγωδίας* (1449b 32-33). Ενδιαφέρον είναι το σχόλιο του Calame 2005, 106, ο οποίος αναφερόμενος στις θέσεις του Αριστοτέλη για την *ὄψιν* θεωρεί ότι είναι παράδοξο που ο φιλόσοφος επιλέγει τον *Οιδίποδα Τύραννον* ως παράδειγμα πλοκής, συγκινησιακής φόρτισης και ουσίας της ποιητικής τέχνης, τη στιγμή που το συγκεκριμένο έργο “as many readers have pointed out, is concerned with the problem of vision”. Για τη συγκινησιακή δύναμη της μάσκας και γενικά της *ὄψης* του πάσχοντος ήρωα, όπου εντέλει αποτυπώνεται ο λόγος και η γνώση του τραγικού πάθους, με άξονα αναφοράς τον *Οιδίποδα Τύραννον*, βλ. επίσης Calame 2005, 113-118.

²⁵ Βλ. Peroni 2004, 309, σημ. 17, για τους όρους *θεωρεῖν*, *θεωρία* και *θεωρός*. Βλ. επίσης 308-313, τη συζήτηση για την αριστοτελική σύνδεση (*Ποιητ.* 1448b 15-17) της *εἰκόνας* με το *θεωρεῖν*, το *μανθάνειν* και το *χαίρειν*.

ποιημάτων ἀκούειν, 17 κ.ε).²⁶ Ωστόσο, και στη θεωρία του Πλάτωνα (*Πολιτεία* X 596), αλλά και για τους μετά τον Πλάτωνα θεωρητικούς, η εικόνα και ειδικότερα ο καθρέπτης γίνονται, όπως επισημαίνει ο Abrams, «η προνομιακή μεταφορά για να διευκρινιστεί η φύση των τεχνών», άρα και η φύση της ποίησης, επομένως και η αναπαραστατική φύση της τραγωδίας. Κατά συνέπεια, «το ζωγραφικό έργο», όπως υποστηρίζει ο παραπάνω κριτικός «ήταν το καλύτερο διαθέσιμο μέσο για να συλληφθεί και να διατηρηθεί μια ομοιότητα».²⁷

Αν, λοιπόν, επιμείνουμε στον Αριστοτέλη και συσχετίσουμε για τη σημασία της εικόνας το χωρίο της *Ποιητικής* (1448b 15-17) με ένα ανάλογο από τη *Ρητορική* για το *μανθάνειν* και το αντικείμενο της μίμησης (1371b 8-10), θα διαπιστώσουμε ότι για τον φιλόσοφο η εικόνα συμβάλλει στην κατανόηση αυτού που βλέπουμε, ακριβώς διότι μέσω αυτής κινείται μια λογική διαδικασία (*συλλογισμός*), στο πλαίσιο της οποίας γίνονται αναγωγές και ταυτοποιούνται πράγματα, για τα οποία υπάρχει πρότερη γνώση (*τοῦτο ἐκεῖνο*).²⁸ Έτσι το τέταρτο κεφάλαιο της *Ποιητικής* που «αναφέρεται κυρίως στις εικαστικές τέχνες, θίγει», όπως σημειώνει ο Ιακώβ, «ένα αξονικό θέμα που αφορά και τη

²⁶ Βλ. Vernant 2003, 427 για τη χρήση και τη σημασία της λέξης *εἰκόν*: «Η *εἰκόν* δεν είναι εν χρήσει πριν από τον 5^ο αιώνα. Ο νεωτερισμός αυτός εμφανίζεται ακόμα πιο σημαντικός, αν σκεφτούμε ότι μαρτυρείται την ίδια εποχή που κάνει την εμφάνισή του ένα άλλο τμήμα λεξιλογίου που δηλώνει την απομίμηση και τη μίμηση: *μίμος*, *μίμημα*, *μιμῆσθαι*, *μίμησις* –όροι που εφαρμόζονται στις πλαστικές τέχνες, στην ποίηση και τη μουσική, αλλά που συνδέονται ιδιαίτερα με την εμφάνιση ενός νέου λογοτεχνικού είδους, του δραματικού θεάματος [...]. *Εἰκόν*, *μιμῆσθαι*, *τραγωδία*: η ταυτόχρονη εμφάνιση των τριών αυτών κατηγοριών γεγονότων θα φανεί όλο και λιγότερο τυχαία, αν σκεφτούμε ότι, αν ο Πλάτων είναι ο πρώτος φιλόσοφος που ανέπτυξε μια γενική θεωρία της εικόνας ως μιμήσεως του φαινομένου, το τραγικό θέαμα αποτελεί-κατ' αυτόν-το κατεξοχήν πρότυπο των ψευδαισθητικών αυτών τεχνικών που εισάγει η *μίμησις*». Βλ. ακόμη Halliwell 2006, 113-143, για τη σχέση της αναπαραστατικής (μιμητικής) τέχνης με την *ἀπόλαυση*, την *κατανόηση* και το *συναίσθημα*, υπό πρίσμα κυρίως της λειτουργίας που έχει η εικόνα με βάση το αριστοτελικό χωρίο 1448b 4-19 της *Ποιητικής*. Χρήσιμη η επισήμανση του Halliwell, ό.π., 119: «Ο όρος *εἰκόν* καθ'αυτὸν παραμένει νοηματικά αμφίσημος: μπορεί να αναφέρεται είτε στα πορτρέτα («αντίγραφα») είτε σε όλες γενικά τις οπτικές εικόνες».

²⁷ Βλ. Abrams 2001, 68, 71. Βλ. γενικά για την «κατοπτρική» θεώρηση της Τέχνης το 2^ο κεφάλαιο, 65-138, με τίτλο: *Η μίμηση και ο καθρέπτης*. Επίσης, βλ. Συκουτρής, 1937 (ανατ. 1991), 44 κ.ε.

²⁸Βλ. *Ρητορική*: οὐ γὰρ ἐπὶ τούτῳ χαίρει, ἀλλὰ συλλογισμὸς ἔστιν ὅτι τοῦτο ἐκεῖνο, ὥστε μανθάνειν τι συμβαίνει 1371b 8-10.

λογοτεχνία, αν δηλαδή προϋποτίθεται εκ μέρους του δέκτη γνώση κατά την παρατήρηση μιας εικόνας ή όχι».²⁹ Αλλά αυτή η ταυτοποίηση του προσώπου που παριστάνεται με ό,τι εκ των προτέρων γνωρίζει ο θεατής σε τι ωφελεί; Δεν γνωρίζει ο αρχαίος θεατής ποιος είναι ή πώς είναι, για παράδειγμα, ο Οιδίποδας; Δεν εμπίπτει στο πεδίο της μυθολογικής του γνώσης η πατροκτονία και η αιμομειξία ή η αόματη όψη του ήρωα;

Για να θέσουμε το ερώτημα με τους όρους και το μυθολογικό παράδειγμα του Ιακώβ: «δεν είναι άραγε περιττή και εν τέλει ατελέσφορη η απλή ταύτιση παριστανόμενου προσώπου (ή θέματος) και προϋποτιθέμενης γνώσης; Ποιο κέρδος λ.χ. προκύπτει από τη γνώση ότι ο παριστανόμενος ήρωας στη θεατρική σκηνή ή σε μια αγγειογραφία είναι, ας πούμε, ο Ηρακλής; Αρκεί η ταύτιση καθαυτήν για να παραχθεί απόλαυση;». Η απάντηση, τονίζει ο Ιακώβ, είναι αρνητική. Κατά συνέπεια, *το μανθάνει και συλλογίζεται το τι έκαστον* (*Ποιητ.* 1448 b16-17) δεν εξαντλείται στην απλή ταύτιση της εικόνας που βλέπει ο θεατής μπροστά του με ό,τι γνωρίζει από πριν, αλλά διευρύνεται με την εκάστοτε νέα εκδοχή μιας προγενέστερης μυθολογικής μορφής ή ύλης. Έτσι ο θεατής *μανθάνει και συλλογίζεται το τι έκαστον* όχι στο πλαίσιο μιας εξατομικευμένης γνωστής από το παρελθόν μυθολογικής περίπτωσης αλλά στο πλαίσιο μιας πνευματικής εμπειρίας που εμπλουτίζεται από νέες ποιητικές δημιουργίες, οι οποίες αντλούν από παλαιότερα μυθολογικά και καλλιτεχνικά μοτίβα με τα οποία και διαλέγονται.³⁰

Αυτές όμως οι λογικές αναγωγές και ταυτοποιήσεις δεν αποκλείουν τη συναισθηματική έκλυση του υποκειμένου που ορά τις εικόνες, αντιθέτως την προκαλούν· *το υποκείμενο θεωρεί και χαίρεται, μανθάνει και ήδεται και τούτο*

²⁹ Βλ. Ιακώβ 2004α, 76.

³⁰ Βλ. Ιακώβ 2004α, 83-84.

διότι η μάθηση γίνεται πρόξενος ηδονής (*μανθάνειν... ἡδιστον Ποιητ.* 1448b 13).³¹ Υπό την έννοια αυτή, αν νομιμοποιούμαστε να δούμε στην *όψη* του πάσχοντος ήρωα την αριστοτελική *εικόνα* που εν προκειμένω στη μιμητική της αναλογία συμβάλλει στο *ἡδιστον μανθάνειν* του θεατή, τότε το θέαμα του τραγικού ήρωα ως εικόνα γίνεται κρίσιμο στοιχείο νοήματος και αναγωγής του πάσχοντος προσώπου από το *ούτος* στο *ἐκεῖνος* (*Ποιητ.* 1448 b17) σε μια διευρυμένη κλίμακα θεώρησης του δραματικού ήρωα και του έργου, η οποία εκκινεί από το *ἕκαστον* και απολήγει στο *καθόλου*, ίδιον εξάλλου της ποίησης, όπως αναφέρει ο Αριστοτέλης στο 9^ο κεφάλαιο της *Ποιητικής* του (1451b 5-11).³²

Σε αυτήν, επομένως, την αναγωγή από το *ούτος* στο *ἐκεῖνος* σημαντικό ρόλο είχε κάθε φορά η ικανότητα και η ανάλογη σκευή του ηθοποιού, ο οποίος με τα φυσικά του και σκηνικά προσόντα ασκούσε επίδραση στο κοινό και συνέβαλε στη διαμόρφωση της θεατρικής κουλτούρας των θεατών.³³ Κατά συνέπεια, το ίδιο το σώμα του ηθοποιού γινόταν καθοριστικός διεκπεραιωτής –μέσω της κίνησης, του ήχου και της σκευής-ενός ολόκληρου μύθου, ρίζα και έκφανση του οποίου είναι το τραγικό πάθος.³⁴ Κατά τούτο, η ρηματική δήλωση για την οπτική αποτύπωση του πάθους στο σώμα, με την ένταση μιας μανίας ή μιας θανάσιμης αυτοχειρίας (Αίας, Αντιγόνη), μιας αιμορροούσας πληγής (Φιλοκτήτης, Οιδίπους)

³¹ Για τα χωρία της *Ποιητικής* σχετικά με το *μανθάνειν... ἡδιστον* (1448b 13) και το *ούτος ἐκεῖνος* (1448b 17), βλ. Lucas 1978, 72-73 και Sifakis 2001, το κεφάλαιο: *The pleasure of learning*, ιδιαίτερα 38-49.

³² Βλ. Ιακώβ 2004α, 88-89. Για τη στενή γενικά συνάφεια του 4^{ου} με το 9^ο κεφάλαιο της *Ποιητικής*, υπό το πρίσμα της σχέσης ανάμεσα στην προϋποτιθέμενη γνώση και το καλλιτεχνικό έργο, σχέσης που εξηγεί το *καθόλου* της ποίησης, βλ. Ιακώβ 2004α, 73-89, το κεφάλαιο: «*Ισορροπώντας μεταξύ καθολικού και ατομικού. Το status της λογοτεχνίας κατά τον Αριστοτέλη*».

³³ Βλ. Easterling 2002, 327-341, για την επίδραση που μπορούσαν να ασκήσουν οι ηθοποιοί ως εικόνες στους θεατές τους, με βάση στοιχεία από κείμενα, απεικονίσεις και επιγραφές από τον 4^ο π.Χ. αιώνα και εξής, “when actors became a recognisable category of professionals in the Greek-speaking world” (327).

³⁴ Για τη σημασία του σώματος με τη μετατροπή της ποίησης σε θέατρο, βλ. Valakas 2002, 72, επίσης 88-89, για την έμφαση που αποδίδεται με βάση τον *Ιωνα* του Πλάτωνα στο σώμα του ραψωδού-υποκριτή, ο οποίος με το σώμα του “expresses strong emotions under the influence of poetic pathos [...]” (88).

ή μιας οδυνηρής νόσου (Ηρακλής), ενός οξύτονου γόου και μιας δυσειδούς μορφής (Ηλέκτρα), προσδίδει δυναμική στην αναπαράσταση των σωματικών και πνευματικών καταστάσεων τις οποίες υφίστανται γνωστές για το κοινό μυθικές μορφές.³⁵

Ωστόσο, και τούτο πρέπει να τονιστεί, η τροπή μεγάλων ποιητικών συνθέσεων, όπως είναι οι τραγωδίες, σε θέαμα δε βρίσκει εντελώς απροετοίμαστους τους Αθηναίους του 5^{ου} αιώνα. Η αίσθηση της όρασης έχει ήδη με την αρχαϊκή Χορική ποίηση αποκτήσει το εξωτερικό της αντίκρουσμα, καθώς οι χορικές παραστάσεις δεν ήταν μόνο ακρόαμα αλλά και θέαμα.³⁶ Κατά συνέπεια, το θεατρικό στοιχείο της εκτέλεσης των χορικών ασμάτων συνιστά καθοριστική εμπειρία για τη δημιουργία και υποδοχή του νέου είδους της τραγωδίας στην Αθήνα, όπου η σχέση των πολιτών με τη *χορεία* διαμορφώνεται σταδιακά σε μια διαδικασία με θεσμικό, παιδευτικό, κοινωνικό και πολιτικό ρόλο, η οποία συγκεντρώνει τα βλέμματα των πολιτών σε ένα δημόσιο χώρο, όπου τελείται ένα δημόσιο θέαμα.³⁷ Αλλά αυτή η προπαιδεία σε ό,τι αφορά την

³⁵ Βλ. Worman 2000, 13, όπου με αφορμή τη νόσο του Φιλοκτήτη γίνεται λόγος για την ιπποκράτεια επίδραση στο έργο του Σοφοκλή. Επίσης, Valakas 2002, 83-84, για τη σημασία που έχουν οι *σκηνές νόσου*, καθώς παρουσιάζονται μυθικές μορφές που ανακαλύπτουν τη σωματική τους ταυτότητα και την εσωτερικότητά τους (84). Ακόμη, βλ. τις αναφορές του Wiles 2003, 5-7, για τη θεωρία του Descartes σχετικά με τα πάθη, η οποία και επηρέασε την αντίληψη για τη θεατρική πράξη, καθώς “the face, being physically closest to the little theatre in the brain, was the piece of the body best equipped to present the different passions[...].” (7).

³⁶ Βλ. Segal-Benedict 1990, 230, για το θέαμα των χορικών παραστάσεων: «Όπως μαρτυρούν τα αποσπάσματα που σώζονται, ο πλούτος της εορταστικής περιβολής- αμφίεση, κοσμήματα, χτένισμα, μουσικά όργανα με πλούσια διακόσμηση- ήταν σπουδαίο χαρακτηριστικό της εκτέλεσης (πβ. Αλκμ. 1.64 κ.ε. *PMG*: *Ύμνος στον Απόλλωνα* 182-5). Η ποίηση του Αλκμάνου κάνει συχνά υπαινιγμό στις κινήσεις του χορού των τραγουδιστών-εκτελεστών (π.χ. 3.9, 3.70 *PMG*)». Επίσης, βλ. Αθανασάκη 2005, 37-76, γενικά για τη Χορική ποίηση, τον οπτικό και ηχητικό της χαρακτήρα καθώς και για τις διαφορετικές συνθήκες σύνθεσης και τις επιπτώσεις που αυτές είχαν στις θεματικές επιλογές των ποιητών, βάσει δύο παραδειγματικών περιπτώσεων, της 17^{ης} ωδής του Βακχυλίδη και του 14^{ου} Ολυμπιονίκου του Πινδάρου. Ακόμη, βλ. Burnett 1985, 5-14, για τη σύνδεση του ακροάματος με το θέαμα στη Χορική ποίηση. Γι’ αυτή τη συνάφεια της τραγωδίας με τα χορικά άσματα, με βάση την 18^η ωδή του Βακχυλίδη, βλ. Burnett, *ό.π.*, 114-128.

³⁷ Βλ. Αθανασάκη 2005, 37-38, την επισήμανση, με σχετική βιβλιογραφία, ότι κατά την τελευταία εικοσιπενταετία η χορική ποίηση προσεγγίζεται πλέον ως παραστατικό είδος. Επίσης, βλ. Mullen 1982, 3-4, για τους όρους *χορεία* και *χορική ποίηση*, ιδιαίτερα 53 κ.ε. για την παιδευτική σημασία της *χορείας* και τη σύνδεσή της με τη *μίμηση* σε ένα δημόσιο χώρο παράστασης, όπου “we can hardly go wrong as long as we refuse to lose sight of that unity of body and soul on which the

παραστατική απόδοση της ποίησης δεν περιορίζεται μόνο στον αδόμητο λόγο και τη μιμητική εκτέλεση των δρώμενων που ανέδειξε η Χορική ποίηση, διευρύνεται και με την εμπειρία του απαγγελόμενου αφηγηματικού λόγου των ραψωδών, οι οποίοι βεβαίως απευθυνόντουσαν περισσότερο στην *εσωτερική* παρά την *εξωτερική* όραση των ακροατών τους, προσπαθώντας ωστόσο με τη δυναμική που ανέπτυξε η τέχνη τους να ερμηνεύουν τη διάνοια του ποιητή και να συγκινούν το κοινό τους.³⁸

Οι αρχαίοι Έλληνες, λοιπόν, είχαν έντονη ήδη πριν από τη *δραματική παράσταση* των μύθων την αίσθηση της όρασης, ακόμη και όταν ζούσαν την ακουστική εμπειρία του έπους, πολύ δε περισσότερο όταν πια βίωναν το στοιχείο του θεάματος στην εκτέλεση των χορικών ασμάτων. Η αρχαϊκή εξάλλου εποχή, όπως εύστοχα σημειώνει ο Segal, αρχίζει και τελειώνει με δύο επιδέξιους παρατηρητές-αφηγητές, τον Όμηρο και τον Ηρόδοτο, ο μυθικός και ιστορικός κόσμος των οποίων συλλαμβάνεται και αποδίδεται με όρους *θέασης*. Ο πόλεμος, συνεχίζει ο Segal, στην *Ιλιάδα* είναι, όπως και κάθε πολεμιστής, ένα λαμπερό θέαμα (*θαῦμα ιδέσθαι* E 725, K 439, Σ 83, 377), ο Οδυσσεύς *πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα* στην Οδύσσεια (α 3), ενώ ο Κανδαύλης του Ηροδότου θεωρεί ότι οι άνθρωποι πιστεύουν περισσότερο στα μάτια τους από τα αυτιά τους: *ὄτα γὰρ τυγχάνει ἀνθρώποισι ἔοντα ἀπιστότερα ὀφθαλμῶν* (I,8). Έτσι η όραση γίνεται εξαρχής για τους Έλληνες ο ασφαλέστερος τρόπος γνώσης και ανάγνωσης του νοήματος του σύμπαντος κόσμου, ο οποίος κατά τον Λογγίνο του 1^{ου} αι. μ.Χ. προσφέρεται ως μια τεράστια θεατρική σκηνή και παράσταση στους θεατές

Greeks in their prime trained their gaze" (56). Ακόμη, βλ. Wilson 2000, 11 κ.ε. για τη σύνδεση της Αθήνας με τη *χορεία*, τις *απαρχές* της *χορηγίας* και τις συνθήκες που τη διαμόρφωσαν σε πολιτικό θεσμό.

³⁸ *Ἰων 530c: τὸν γὰρ ῥαψωδὸν ἐρμηνεῖα δεῖ τοῦ ποιητοῦ τῆς διανοίας γίνεσθαι τοῖς ἀκούουσι, 535e: καθορῶ γὰρ ἐκάστοτε αὐτοὺς ἄνωθεν ἀπὸ τοῦ βήματος κλάοντάς τε καὶ δεινὸν ἐμβλέποντας καὶ συνθαμβοῦντας τοῖς λεγομένοις.*

ανθρώπους: ἡ φύσις [...] εἰς μεγάλην τινὰ πανήγυριν εἰς τὸν βίον καὶ εἰς τὸν σύμπαντα κόσμον ἐπάγουσα, θεατὰς τινὰς τῶν ἄθλων αὐτῆς ἐσομένους (Περὶ Ὕψους, 35).³⁹

Επομένως οι πολίτες, ὄντας θεατές μιας χορικής παράστασης ή ακροατές μιας ραψωδικής εκτέλεσης ή ιστορικής αφήγησης, ασκούνταν στη διαδικασία είτε της εξωτερικής θέασης των χορικών δρώμενων είτε της εσωτερικής ενατένισης μυθολογικών ή ιστορικών μορφών που συμπύκνωναν την πνευματική τους προϊστορία.⁴⁰ Με αυτόν τον τρόπο και στο πλαίσιο ενός προφορικού πολιτισμού οι Έλληνες έρχονταν σε επαφή με το παρελθόν τους και το γνώριζαν μέσα από δημόσιες και συλλογικές διαδικασίες που παγίωναν προσωπικές κοινωνίες και επικοινωνίες, χωρίς τον απομονωτισμό και τη συναισθηματική ή διανοητική αποξένωση ενός αναγνώστη.⁴¹ Κατά συνέπεια, η ποίηση ως πρακτική πολιτικής και κοινωνικής αναγκαιότητας σε μια *προεγγράμματη κοινωνία* (preliterate society), όπως γράφει ο Havelock, αποτελούσε τον ισχυρό συνεκτικό κρίκο μεταξύ των μελών της, τα οποία αποκτούσαν έτσι μια κοινή πολιτισμική βάση για την καθημερινή τους δραστηριότητα.⁴² Επομένως, ο ποιητής γίνεται ο θεματοφύλακας της συλλογικής μνήμης του παρελθόντος, το οποίο διασώζεται και διακινείται ως *παράδοση* και ως *παράσταση* από γενιά σε γενιά στο εκάστοτε παρόν, με την πρακτική της *επανεκτέλεσης* όλης της προδραματικής ποίησης σε

³⁹ Βλ. Segal 1996, 425-426, 450-451.

⁴⁰ Βλ. Rehm 1992, 11, για την οφειλή των τραγωδών και του κοινού στο ομηρικό έπος.

⁴¹ Για τον τρόπο με τον οποίο οι Έλληνες γνώριζαν το παρελθόν τους και γενικά για τη σπουδαιότητα της προφορικής και της μεταγενέστερης γραπτής τους επικοινωνίας, βλ. τη σχετική μελέτη της Thomas 1996. Επίσης, για τη σχέση της προφορικότητας με την αρχαϊκή κουλτούρα, βλ. Gentili 1988, 3-23 και Gentili 2004, 13-31. Για έναν ορισμό της *προφορικότητας*, βλ. Bakker 1997, 7-17.

⁴² Βλ. Havelock 1963, 125: "Poetry was not 'literature' but a political and social necessity. It was not an art form, nor a creation of the private imagination, but an encyclopedia maintained by co-operative effort on the part of the 'best Greek polities'".

μια δημόσια διαδικασία που αποτελεί ταυτόχρονα τόπο και τρόπο επικοινωνίας και εκπαίδευσης των μελών της κοινότητας.⁴³

Υπό την έννοια αυτή, η προδραματική κοινωνία συνέχεται και αποκτά την αυτοσυνειδησία της στο πλαίσιο μιας κουλτούρας που διοχετεύει τα μηνύματά της και διευρύνει την αντίληψη των αποδεκτών της με την παραστατική απόδοση της ποίησης. Η σύνδεση, εξάλλου, της ποίησης με τη μουσική αλλά και με το χορό δημιουργεί μια σύνθετη καλλιτεχνική έκφραση και πραγματικότητα που ερεθίζει τη νόηση και δονεί τα συναισθήματα των ακροατών-θεατών της.⁴⁴ Αυτή η σύνδεση του ποιητικού λόγου με τη μουσική και το χορό σφραγίζει την καλλιτεχνική δραστηριότητα της προκλασικής και κλασικής Ελλάδας, ο πολιτισμός της οποίας χαρακτηρίζεται από τον Herington στο θεμελιώδες έργο του *Poetry into Drama* ως *πολιτισμός του άσματος* (song culture).⁴⁵ Στο πλαίσιο λοιπόν αυτού του πολιτισμού η ποίηση λειτουργούσε ως μια *τέχνη παράστασης* (performing art) σε πανελλήνιες ή τοπικές εορτές και σε συμπόσια ιδιωτικά ή δημόσια, καθώς όλη η μη δραματική ποίηση των Ελλήνων, από τον Όμηρο και τον Ησίοδο ως και το θάνατο του Πινδάρου (438), έφτασε στο κοινό της μέσω παράστασης.⁴⁶

Επομένως, σε ό,τι αφορά την παραστατική απόδοση της ποίησης υπήρχε μια προπαιδεία, η οποία ενισχύθηκε ακόμη περισσότερο με τη χορική ποίηση, που ανέδειξε πρώτη το στοιχείο του θεάματος και την ιδιαίτερη σημασία του. Κατά

⁴³ Βλ. Havelock 1963, 36-49 για το διδακτικό και επικοινωνιακό χαρακτήρα της ποίησης, επίσης, 145 κ.ε. για τη σχέση του ποιητή με τη συλλογική και την ατομική μνήμη κάθε μέλους της κοινότητας. Για την επανεκτέλεση της προδραματικής ποίησης, βλ. Herington 1985, 41-57 και Nagy 1996 τη σχετική μελέτη. Ακόμη Bakker & Kahane 1997 τη σχετική μελέτη για την παράσταση των επών ως το κεντρικό πλέον στοιχείο της θεωρίας για την προφορική ποίηση, στο πλαίσιο της διάδρασης που ασκείται ανάμεσα σε αυτόν που εκτελεί τη μίμηση και στο ακροατήριο.

⁴⁴ Για τη σύνδεση της ποίησης με τη μουσική και το χορό, βλ. Gentili 1988, 24-31.

⁴⁵ Βλ. Herington 1985, 3-4. Για τη μετάφραση του όρου του Herington «song culture» ως «πολιτισμός του άσματος», βλ. Αθανασάκη, 2005, 41.

⁴⁶ Βλ. Herington 1985, 3-40, για την ποίηση ως μια τέχνη παράστασης.

συνέπεια, οι τραγικοί ποιητές γίνονται οι κληρονόμοι μιας προφορικής κουλτούρας που έχει ήδη παγιώσει στα ποιητικά της είδη τον ακουστικό-μουσικό και οπτικό-χορικό χαρακτήρα της ποίησης.⁴⁷ Κατά τούτο, η τραγωδία όταν εμφανίστηκε ως νέος λόγος προσέφερε μια εντελώς καινούργια δυνατότητα, το συνδυασμό του αδόμενου λόγου της Χορικής ποίησης με τον απαγγελόμενο λόγο του Έπους.⁴⁸ Η οπτικοποίηση αυτού του μεικτού λόγου ήταν συνυφασμένη όχι μόνο με την αισθητική αλλά και την οργανική και νοηματική λειτουργία κάθε δραματικής σκηνής.⁴⁹ Υπό την έννοια αυτή, η τραγωδία γίνεται ένα άλλο, σύνθετο νοηματικό πεδίο, όπου εξερευνάται η δραστηριότητα και η δυναμική του βλέμματος μιας κοινωνίας, ο τρόπος με τον οποίο γίνονται θεατά ή παραμένουν αθέατα τα πάθη των ανθρώπων, ο τρόπος με τον οποίο οι μυθικές μορφές εισέρχονται στο τραγικό πάθος ή εξέρχονται και καθαίρονται από αυτό, τέλος ο τρόπος με τον οποίο οι πολίτες μέσω του δραματικού λόγου και θεάματος

⁴⁷ Βλ. Havelock 1982, 261-313, το σχετικό κεφάλαιο: “The Oral Composition of Greek Drama”. Βλ. και Herington 1985, σ. 144, γι’ αυτόν το συγκρητισμό των ποιητικών ειδών: “[...] the craft of tragedy represents no abrupt break with the past, as is so often assumed; Rather, it represents a spectacular renewal and integration of all the finest elements in the archaic song culture. This *integration*, this syncretism of the genres, is one of the two greatest original achievements of the early tragedians”.

⁴⁸ Βλ. Mullen 1982, 19, για τη σχέση και τη διάκριση, με βάση το αριστοτελικό χωρίο «ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον» (1449 a 10-11), ανάμεσα στην τραγωδία και τη χορική ποίηση: “tragedy is distinguished from choral lyric precisely by the fact that in it the unity of *choreia* has been split up into a dramatic alternation of choral and spoken passages”.

⁴⁹ Χρήσιμες είναι οι παρατηρήσεις του Χουρμουζιάδη 1984, 118-119, για την οργανική λειτουργία του οπτικού στοιχείου με βάση τη διαφορά μεταξύ των σημερινών συνθηκών μιας θεατρικής παράστασης και των συνθηκών παράστασης στην αρχαιότητα. Η σχέση “του θεατή ως «θεωμένου» προσώπου με το σκηνικό χώρο ως πηγή «θεάματος»” για την εποχή μας, σημειώνει ο Χουρμουζιάδης «καθορίζεται από τη δυνατότητα του τεχνητού φωτισμού να απομονώνει και τη σκηνή από τον περίγυρό της (έτσι ώστε η όραση του θεατή περιορίζεται αναγκαστικά στην περιοχή των σκηνικών δρωμένων) και τον θεατή όχι μόνο από τη σκηνή (έτσι ώστε διατηρούνται σαφή τα όρια ανάμεσα στους δύο κόσμους και, επομένως, υποβοηθείται η λειτουργία της θεατρικής ψευδαίσθησης) αλλά και από το υπόλοιπο σώμα του κοινού (έτσι ώστε η θεατρική εμπειρία δεν αποτελεί προϊόν μιας συλλογικής εκδήλωσης αλλά υπόθεση, λίγο πολύ, ατομική)». Αντιθέτως, συνεχίζει ο Χουρμουζιάδης, οι συνθήκες παράστασης στην αρχαιότητα ευνοούσαν τον «κοινοτικό» και «εξώστροφο» χαρακτήρα της θεατρικής εμπειρίας και επέβαλλαν την οργανική συνάρτηση των οπτικών στοιχείων της παράστασης «με τη γενική δραματική λειτουργία μιας δεδομένης σκηνής».

συνομιλούν με τη μακρά πνευματική προϊστορία τους αλλά και το ιστορικό τους παρόν μέσα στο οποίο ζουν και κινούνται.⁵⁰

Γι' αυτό και το στοιχείο του θεάματος που ανέδειξε η χορική ποίηση θα πρέπει, προϊόντος του χρόνου,⁵¹ να απασχόλησε πολύ έντονα τους πρώτους τραγωδούς, καθώς από τα μέσα του 5^{ου} αιώνα και εξής- οπότε και φθίνει το χορικό άσμα, με εξαίρεση κυρίως το είδος του διθύραμβου και του παιάνα- η τραγωδία αναμφισβήτητα μονοπώλησε το ρόλο της σύνδεσης του ακροατή διά θεάματος και δραματικής πλέον πράξης με το μυθικό παρελθόν και το ιστορικό παρόν, μια και εκείνη «εξέφραζε τις δυνάμεις και τις εντάσεις της πιο μεγάλης ανησυχίας στη σκέψη και τα αισθήματα των ανθρώπων της εποχής».⁵² Έτσι το πρώτο ειδικά κοινό των τραγωδιών θα πρέπει να εντυπωσιάστηκε βλέποντας μπροστά του τον οπτικό και ηχητικό συνδυασμό στοιχείων που αποτελούσαν την παράδοσή του, με τους διαφορετικούς ωστόσο όρους που επέβαλλε το νέο είδος της τραγωδίας.⁵³

⁵⁰ Βλ. Goldhill 2000, 174, για την τραγωδία που “points again and again to the activity of looking”.

⁵¹ Βλ. Herington 1985, 145, για τους πειραματισμούς από τους πρώτους ειδικά τραγωδούς σχετικά με το οπτικό στοιχείο.

⁵² Βλ. Segal 1990, 327. Γενικά για την παρακμή του χορικού άσματος, βλ. επίσης Segal 1990, 324-327, την ενότητα: «Χορική λυρική ποίηση ως το τέλος του πέμπτου αιώνα», με την αρχική επισήμανση ότι «τα πιο πολλά από τα λιγοστά αποσπάσματα που σώζονται προέρχονται από διθύραμβους. Υπάρχουν επίσης ψιχία ενός παιάνα του Σοφοκλή (737), ένα επινίκιο για τον Αλκιβιάδη από τον Ευριπίδη (755), και ανακοινώσεις για ύμνους, προσόδια, εγκώμια».

⁵³ Βλ. Green 1999, 37: “[...] one of the things the ancient public found fascinating about this new medium was the process of creation of another world before their eyes”. Επίσης, βλ. Bain 1977, 4, όπου τονίζεται η διαφορά ανάμεσα στην απόδοση της ποίησης από ένα ραψωδό και τη δραματική παράστασή της από έναν υποκριτή. Αν επιμείνουμε ωστόσο στη σύγκριση ανάμεσα στην *έποποιικὴν* και την *τραγικὴν μίμησιν* είμαστε υποχρεωμένοι να λάβουμε υπόψη μας τον Αριστοτέλη, ο οποίος αναφέρει ότι «ἔτι ἡ τραγωδία καὶ ἄνευ κινήσεως ποιεῖ τὸ αὐτῆς, ὥσπερ ἡ ἐποποιία» (*Ποιητ.* 1462a 11-12). Παρά την όμοια όμως ομοιότητα, ο Αριστοτέλης αναγνωρίζει ότι η αναπαράσταση των δρώμενων αποτελεί πλεονέκτημα της τραγωδίας έναντι του έπους και συμβάλλει επικουρικά στην *ενάργεια* τους, καθώς η τραγωδία *τὸ ἐναργὲς ἔχει καὶ ἐν τῇ ἀναγνώσει καὶ ἐπὶ τῶν ἔργων* (1462 a 17-18). Γι' αυτό και ο Συκουτρής 1937 (ανατ. 1991), 260, στην ερμηνευτική του σημείωση (1) για τα στοιχεία της παράστασης, αναφέρει πως στη θετική επιχειρηματολογία του Αριστοτέλη για την υπεροχή της τραγωδίας έναντι του έπους, τα στοιχεία αυτά που για τους επικριτές τους δε συνιστούν γνωρίσματα της ποιητικής τέχνης, «αυξάνουν την *ενάργεια* και επομένως την αποτελεσματικότητα του έργου της τραγωδίας, της ηδονής και των τραγικών συναισθημάτων του *ελέου* και του *φόβου*».

Αλλά η τραγωδία δε στηρίχτηκε μόνο σε αυτή την προπαιδεία της *εσωτερικής όψης*, την οποία έτρεφε ο απαγγελόμενος αφηγηματικός λόγος των ραψωδών, ούτε μόνο στην εμπειρία της *εξωτερικής όψης* και μιμητικής εκτέλεσης των δρώμενων που ανέδειξε η χορική ποίηση, στηρίχθηκε, όπως επισημαίνει ο Segal, «και στην ορθολογιστική «θέαση» -τη *θεωρία*- της ιωνικής φιλοσοφίας, για να επιτελέσει το σιωπηρό της σκοπό, που ήταν πάντοτε η περιγραφή του κόσμου μέσα σ' έναν ουδέτερο γεωμετρικό χώρο (όπου οι σχέσεις ανάμεσα στις ανταγωνιστικές δυνάμεις μπορούν να αποτελέσουν αντικείμενο παρατήρησης και ανάλυσης)». Έτσι «η αποτελεσματικότητα της τραγωδίας οφείλεται κυρίως στην εμπιστοσύνη της στην ικανότητα του ανθρώπινου πνεύματος να δημιουργεί *θεωρίες* και να οργανώνει το φυσικό και τον ανθρώπινο κόσμο σε οπτικά ιδεατά πρότυπα».⁵⁴

Επομένως, το νέο είδος που προκύπτει «εγκαινιάζει έναν καινούριο τύπο θεάματος μέσα στο σύστημα των δημόσιων γιορτών της πόλης».⁵⁵ Ωστόσο, αυτός ο νέος τύπος θεάματος στήνεται πάνω σε ένα γραπτό κείμενο, σε μια εποχή, όπως έχουμε ήδη τονίσει, βασικά προφορικού πολιτισμού, και τούτο ίσως είναι παράδοξο, όμως «μόνο χάρη στη διακριτική εξουσία της γραφής, πίσω από τη σκηνή, κατέστη δυνατό να οργανωθεί το θέαμα, ο λόγος και το ακρόαμα σε μια παράσταση 'πολυμέσων'», όπως επισημαίνει ο Segal.⁵⁶ Έτσι το κοινό προσλαμβάνει στις παραστάσεις ένα κείμενο με τη μορφή θεάματος, στο πλαίσιο και με τους όρους του οποίου ενεργοποιείται η οπτική επί σκηνης απόδοση μυθικών θεμάτων και μορφών που διακινούνταν ωστόσο στο πνευματικό πεδίο

⁵⁴ Βλ. Segal 1996, 439.

⁵⁵ Βλ. Vernant-Naquet 1988, 17.

⁵⁶ Βλ. Segal 1996, 469. Βλ. και Gentili 1988, 19, για τη χρονική συνύπαρξη της προφορικότητας με τη γραφή: "The roots of this orality held firm until the end of the fifth century. Even the drama was a performance to hear, see, and memorize; and such it remained for several centuries more, even when writing had come to be felt, in the context of later book culture, as a genuinely and specifically literary activity".

της προδραματικής και κλασικής περιόδου με τα προγενέστερα είδη ποίησης που εμπότιζαν τη δραστηριότητα της κοινωνίας και κάλυπταν τις ανάγκες έκφρασης της στην ιδιωτική και τη δημόσια σφαίρα της ζωής της. Κατά τούτο, οι πολίτες αυτής της κοινωνίας που ήταν πεπαιδευμένοι στο πλαίσιο του «πολιτισμού του άσματος» (song culture) μπορούσαν να ανακαλούν μέσω του «ετερογενούς»⁵⁷ λόγου της τραγωδίας στοιχεία του πολιτιστικού τους παρελθόντος, δεχόμενοι ερεθίσματα τόσο από το ιστορικό όσο και το πολιτιστικό τους παρόν.

Ωστόσο, αυτή η διαφορετική με την τραγωδία οπτική και νοηματική εμπειρία δεν αφορά μόνον στη δημόσια παράσταση ενός νέου καλλιτεχνικού είδους αλλά και στη λειτουργία ολόκληρης της πόλης των Αθηνών, η οποία με τα Μεγάλα Διονύσια τρεπόταν σε θέαμα.⁵⁸ Εξάλλου το ίδιο το πολιτικό και νομικό σύστημα των Αθηνών, στον καιρό της δημοκρατίας, μας επιτρέπει τις αναγωγές και τους συσχετισμούς της θεσμικής πολιτικής οργάνωσης και πρακτικής της με τους όρους μιας θεατρικής παράστασης. Όπως σημειώνει ο Goldhill, τόσο τα Δικαστήρια όσο και η Εκκλησία του Δήμου απευθύνονται σε μεγάλα ακροατήρια πολιτών, οι οποίοι είναι θεατές δημόσιων νομικών και πολιτικών δρώμενων.⁵⁹ Έτσι ένας ρήτορας στην Εκκλησία του Δήμου ή σε μια Δίκη είναι θεατός και παράλληλα θεάται τους συμπολίτες του, σε μια ιδιότυπη θεατρική παράσταση, όπου οι πολίτες συγκαλούνται για να μιλήσουν, να ψηφίσουν ή να δικάσουν. Ο Δημοσθένης, εξάλλου, στον *Περί του στεφάνου* λόγο του αναφέρει πως έχει έντονη την αίσθηση του ανθρώπου που αποτελεί το αντικείμενο της κρίσης και της θεωρίας-θέασης του ακροατηρίου (*νῦν ἐγὼ κρίνωμαι καὶ θεωρῶμαι*, 315).⁶⁰

⁵⁷ Βλ. Βαλάκας 2001, 753.

⁵⁸ Βλ. Segal 1996, 463-464.

⁵⁹ Βλ. Goldhill 1997, 54: "Both lawcourts and Assembly involve large citizen audiences, public performance by speakers, and voting to achieve a decision and a result".

⁶⁰ Βλ. και Goldhill 1999, 6.

Στο πλαίσιο, λοιπόν, αυτού του πολιτισμού του άσματος (song culture) και του πολιτισμού της παράστασης (performance culture)⁶¹ που είχε διαμορφωθεί από τις πνευματικές συνθήκες της εποχής, οι τραγωδοί έγραφαν τα έργα τους, έχοντας κατά νου τη δυναμική του οπτικού στοιχείου αλλά και τη μακρά προπαιδεία του κοινού τους στην απαγγελία ή τη μιμητική παράσταση του ποιητικού λόγου.⁶² Έτσι, σε ό,τι αφορά την τραγωδία, μολονότι η παράστασή της οργανώνεται πάνω σε ένα κείμενο, «το ακροατήριο δεν είχε τη βάση για να αντιληφθεί το κείμενο ως κάτι χωριστό από την παράσταση».⁶³ Υπό την έννοια αυτή, οι θεατρικές παραστάσεις αποτελούν την οπτική μεταφορά του πολιτιστικού παρελθόντος σε ένα ιστορικό και καλλιτεχνικό παρόν, το οποίο μέσω της *όψης*, επίσης, προσλαμβάνει αυτό το παρελθόν στην παθολογική διάσταση και ερμηνεία που του δίνει πια η τραγωδία.

Κατά συνέπεια, η οπτική αναφορά του παρόντος σε ένα παραδοσιακό παρελθόν συνιστά και τρόπο αισθητικής απόδοσης και τρόπο νοήματος, τραγικού εν προκειμένω, και τρόπο παιδείσεως των πολιτών και εντέλει τρόπο διαλόγου του ποιητή και του θεατή με αυτό το καλλιτεχνικό και πολιτιστικό παρελθόν.⁶⁴ Έτσι ο διάλογος των ποιητών και του κοινού με τα διάφορα λογοτεχνικά είδη, που αποτελούσε ήδη στοιχείο της αρχαϊκής εποχής, αποκτά άλλη ένταση και

⁶¹ Βλ. Goldhill 1997, 54: “The culture of classical Greece was a performance culture”.

⁶² Για τη δυναμική του οπτικού στοιχείου και τους κινδύνους που προκαλεί η υπερβολή του για τον τραγικό λόγο και τον τραγικό ποιητή, βλ. Stanford 1983, 76-90. Γενικά για τη θέση του θεάτρου στην ιστορία της θέασης, βλ. Goldhill 2000, 161-179.

⁶³ Βλ. Wiles 2000, 167, επίσης, 165, για το διαζύγιο κειμένου-παράστασης στο πλαίσιο μιας βαθμιαίας διαδικασίας.

⁶⁴ Για τους όρους και την αποτελεσματικότητα του θεατρικού θεάματος ως τρόπου διδασκαλίας των πολιτών, τον οποίο και αμφισβήτησε ο Πλάτων στην *Πολιτεία* του, και γενικά για τον ηθικό και πνευματικό κίνδυνο που απορρέει από την ποίηση, σύμφωνα με την πλατωνική φιλοσοφία, βλ. τη σχετική συζήτηση του Havelock 1963, 3-19.

μορφή με την τραγωδία στο πλαίσιο ενός πολύ σύνθετου ούτως ή άλλως πνευματικού και πολιτικού γίγνεσθαι, όπως αυτό του 5^{ου} αιώνα στην Αθήνα.⁶⁵

Πραγματικά, τον αιώνα αυτό η Αθήνα βιώνει τη μεγάλη της ακμή, η Δημοκρατία παγιώνεται, η πόλη πρωταγωνιστεί νικηφόρα στους Μηδικούς πολέμους, αναλαμβάνει την αρχηγία της Α΄ Δηλιακής συμμαχίας που τρέπεται σε ηγεμονία, δεσπόζει στην πανελλήνια της εποχής πολιτική σκηνή και γίνεται πόλος έλξης πνευματικών ανθρώπων που δίνουν νέα ώθηση στο λόγο τόσο σε επίπεδο έκφρασης όσο και σε επίπεδο προσδιορισμού και ερμηνείας των ηθικών και γνωστικών στοιχείων που συνιστούν την ποιότητα της ανθρώπινης ύπαρξης και εξηγούν τη συμπεριφορά της σε ένα οργανωμένο πολιτικό και κοινωνικό σύνολο. Έτσι οι επιτυχίες της Αθήνας και ο πρωταγωνιστικός της ρόλος στον πανελλήνιο στίβο ανοίγει νέους ορίζοντες και αποκαλύπτει τις δυνατότητες των αεικίνητων και ριψοκίνδυνων πολιτών της, όπως αυτοί με μοναδικό τρόπο περιγράφονται από τον Θουκυδίδη στο 1^ο βιβλίο (κεφ. 70).

Αλλά με την ταχεία ανάδειξή της σε υπερδύναμη, η Αθήνα, όπως εύστοχα σημειώνει ο Meier, «έγινε γρήγορα ένα ξένο σώμα μέσα στον ελληνικό κόσμο και συγχρόνως έγινε το κέντρο του κόσμου αυτού».⁶⁶ Τούτη η αθροιστική μεταβολή των συνθηκών της πόλης σώρευσε προβληματισμούς για τα όρια της δράσης της, για την ίδια την πνευματική της δομή και φυσιογνωμία, για την ανάγκη να επινοηθούν και να δοκιμαστούν νέα κριτήρια πρόσληψης του κόσμου και ερμηνείας της παράδοσης. Γέννημα και θρέμμα αυτής της ανάγκης για διάλογο της πόλης με τον εαυτό της που άλλαζε είναι η τραγωδία. Και όπως οι πολίτες στην Εκκλησία του δήμου έβλεπαν να δημιουργείται η πολιτική μπροστά τους, έτσι και στο θέατρο έβλεπαν να στήνεται και να γίνεται ο διάλογος της πόλης με

⁶⁵ Για τον ποιητικό διάλογο που σημειώθηκε στον «πολιτισμό του άσματος» (song culture), με συγκεκριμένα παραδείγματα, βλ. Herington 1985, 61.

⁶⁶ Βλ. Meier 1997, 26.

τον εαυτό της ενώπιόν τους.⁶⁷ Υπό την έννοια αυτή, «τα έργα των τραγικών βοηθούν τους πολίτες της Αττικής να αναμετρηθούν με πολλά δύσκολα προβλήματα της πνευματικής τους υποδομής και να αποσαφηνίσουν τις βασικές αρχές της ύπαρξής τους. Η τραγωδία εισήγαγε κάποιο είδος διανοητικής προσπάθειας εκεί όπου χωρίς αυτήν θα κυριαρχούσαν τα απωθημένα».⁶⁸

Σε αυτή, λοιπόν, τη διαλεκτική του τραγικού μύθου με τον ιστορικό χώρο και χρόνο από τη μια και την πνευματική υποδομή του θεατή από την άλλη, όπως αυτή ήταν διαστρωματωμένη βάσει προγενέστερων κάθε φορά προδραματικών ή δραματικών εκδοχών των μύθων, η *όψη* του πάσχοντος ήρωα και κατ' επέκταση η θέασή του γίνεται σημαντικό στοιχείο του τρόπου με τον οποίο ο ποιητής, ο Σοφοκλής εν προκειμένω, στήνει το διάλογό του με τους θεατές και τους προγενέστερους δημιουργούς ή και τον εαυτό του τον ίδιο, όταν εμμένει σε μια μυθολογική μορφή που σπονδυλώνει περισσότερα έργα του, όπως συμβαίνει με παράδειγμα τον Οιδίποδα. Κατά συνέπεια, η *όψη* γνωστών από το μύθο ηρώων που έθρεψαν το πνεύμα των πολιτών του 5^{ου} αιώνα γίνεται διαρθρωτικό στοιχείο του οργανικού συνόλου μιας τραγωδίας, καθοριστικό σημείο νοήματος και άμεσα χρηστικός μοχλός που αναρριπίζει τον *έλεον* και τον *φόβον* (*Ποιητ.* 1453b 1)⁶⁹ σε μια διαδικασία θεατρική, η οποία στη σοφόκλεια δραματουργία αναδεικνύει τη

⁶⁷ Η γλωσσική διατύπωση αυτής της αντιβολής με τους πολίτες που βλέπουν μπροστά τους να δημιουργείται η πολιτική και τους πολίτες που βλέπουν, επίσης, μπροστά τους να στήνεται στο θέατρο ο διάλογος της πόλης με τον εαυτό της οφείλεται σε ερέθισμα που μου δόθηκε από την παρατήρηση του Meier 1997, 59, ότι «ο κόσμος ήταν για τους Έλληνες πολίτες, σε μοναδικό βαθμό, κάτι το μετρήσιμο. Ότι και να συνέβαινε, για την ακρίβεια, οποιοδήποτε συμβάν αντιλαμβάνονταν οι Έλληνες ήταν κατά κάποιον τρόπο στα μέτρα του ανθρώπου. Οι πολίτες έβλεπαν κυριολεκτικά την πολιτική να δημιουργείται μπροστά τους, ανάμεσά τους. Οι πόλεις – κράτη είχαν ευσύνοπτο μέγεθος».

⁶⁸ Βλ. Meier 1997, 253. Γενικά για τις ιστορικές, πολιτικές και πνευματικές συνθήκες γέννησης της τραγωδίας, βλ. Meier 1997, 19-74 και 240-254. Επίσης, βλ. Vernant – Naquet 1988, 17-22.

⁶⁹ Για τον *έλεον* και τον *φόβον* που προξενεί η *όψη* του πάσχοντος ήρωα και την αντίδραση του Αριστοφάνη (*Αχαρνές* 407-489, *Βάτραχοι* 1063) στις εξαθλιωμένες παρουσίες των πρωταγωνιστικών πρωταγωνιστικών προσώπων του Ευριπίδη, βλ. Lucas 1978, 149, σχόλιο στο 1453 b1.

διττή θεώρηση του ανθρώπου ως όντος που διέπεται ταυτόχρονα από την ισχυρή βούληση και την αδυναμία της θνητότητας.⁷⁰

Θα λέγαμε, λοιπόν, ότι η έρευνά μας με την επικέντρωσή της αφενός στις ενδοδραματικές αντιδράσεις, που προκαλεί η θέαση του πάσχοντος σώματος, και αφετέρου με την εστίασή της στο ευεπίφορο για τη σύλληψη και κύηση του πάθους πεδίο του *φρονεῖν*, συμβάλλει στην ανάδειξη και ερμηνεία του τραγικού πάθους, με τους όρους της πνευματικής και σωματικής συγκρότησής του, αλλά και στην προβολή της δομικής σημασίας που έχει η ενδοδραματική του θέαση για την οργάνωση του μύθου και τη διάχυση του δραματικού νοήματος των σοφόκλειων έργων στους εξωδραματικούς θεατές. Κατά τούτο, αποδεικνύεται ότι το τραγικό πάθος στη σκηνική του έκθεση και επικέντρωση στην *όψη* και το *φρονεῖν* του πάσχοντος ήρωα γίνεται στον Σοφοκλή, είτε ως δεδομένο είτε ως ζητούμενο στοιχείο της τραγικής δράσης, ένα πολυσήμαντο οπτικό γεγονός που διευρύνει την πνευματική εμπειρία και το διάλογο των θεατών με την προδραματική και δραματική παράδοση. Γι' αυτό το λόγο και κύριος στόχος της παρούσας μελέτης είναι να καταδείξει, στο πλαίσιο της ερμηνευτικής γνώσης που ελπίζουμε ότι εμπλουτίζουμε, πως η *όψη* του τραγικού πάθους δεν είναι μόνο μια αισθητική φόρμουλα διακίνησής του που προξενεί τον *ἔλεον* και τον *φόβον* και επιφέρει την *οἰκεῖαν ἠδονήν* (*Ποιητ.* 1453b 1-10) αλλά είναι ταυτόχρονα αφενός δομικό στοιχείο του δράματος και κατά τούτο πυλώνας του τραγικού νοήματος, που οργανικά και βαθμιαία κατακλύζει τη σκηνή, και αφετέρου κρίσιμο στοιχείο που υποβοηθεί το θεατή για τον εναργή διάλογό του με γνωστές σε αυτόν μυθολογικές μορφές, είτε εκείνες εξέρχονται από το έπος και εισέρχονται στο παθολογικότερο πεδίο της τραγωδίας (*Αίας*) είτε επανεισάγονται ως δραματικά

⁷⁰ Βλ. Easterling 1990, 399.

πρόσωπα (*Οιδίπους επί Κολωνώ*), για να διανοίξουν όχι μόνο το μυθολογικό κύκλο τους αλλά και την οπτική των θεατών τους. Κατά τούτο, η *όψη* του πάθους γίνεται ο θεατρικός, αισθητικός, νοηματικός και ερμηνευτικός δομικός σύνδεσμος των θεατών με το προδραματικό ή δραματικό παρελθόν των ηρώων, τους οποίους βλέπουν στη σκηνή.

Έτσι ο κατοπτρισμός του επικού ή δραματικού κειμένου στις ηρωικές πάσχουσες μορφές που έχουν μπροστά τους οι θεατές συνιστά ένα διακεείμενο που τους διασυνδέει κατά λόγον και *κατ' όψιν* με τον πυρήνα εκάστου τραγικού μύθου από τη μια και με προγενέστερα καλλιτεχνικά και πολιτιστικά πρότυπα από την άλλη. Γι' αυτό και θεωρούμε παράλληλα ότι η εξέταση της οπτικής πρόσληψης του πάσχοντος ήρωα, βάσει της δραματικής, της νοηματικής και θεατρικής λειτουργίας που αυτή επιτελεί στο σοφόκλειο έργο, ενισχύει την άποψη για τη θετική αποτίμηση της *όψεως* από τον Αριστοτέλη ως συστατικού στοιχείου της τραγωδίας.⁷¹ Η διαρκής εξάλλου πρόκληση στο πεδίο της τραγικής τέχνης να βλέπουμε (θεατές είμαστε ακόμη και όταν διαβάζουμε την τραγωδία, καθώς ο τραγικός μύθος από τη σύστασή του την ίδια πρέπει να τίθεται *πρὸ ὀμμάτων*, *Ποιητ.* 1455a 22-23) και να στοχαζόμαστε, με βάση γνωστές ηρωικές μορφές του αρχαιοελληνικού μύθου, το βίωμα της τραγικής οδύνης στην οπτική του αποτύπωση και την πνευματική του δομή, τη δραματική του λειτουργία και τη νοηματική του έκλυση, υπό το πρίσμα της έντασης και της ποιότητας που κάθε ατομική ή συλλογική συνείδηση το προσλαμβάνει, διαμόρφωσε και τους όρους αυτής της εργασίας στις τραγωδίες του Σοφοκλή.⁷²

⁷¹ Βλ. Σηφάκη 2004, 389-403.

⁷² Για το *πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον* της *Ποιητικής* και το συσχετισμό του με αντίστοιχα χωρία από τη *Ρητορική* (*πρὸ ὀμμάτων ποιούντες* 1386a 34, *πρὸ ὀμμάτων ταῦτα ποιεῖν* 1411b 24), την Ιστορία του Πολυβίου για την κριτική που ασκείται στην «τραγική» τεχνική του Φυλάρχου (*ἀεὶ πρὸ ὀφθαλμῶν τιθέναι τὰ δεινὰ* 2. 56. 8-9) και το *Περὶ Ὑψους* του Λογγίνου (*καὶ ὑπ' ὄψιν τιθῆς τοῖς*

Αυτή ακριβώς η ανάκλαση και παραμόρφωση των μεγάλων ηρωικών μορφών του επικού Αίαντα και του τραγικού Οιδίποδα στο ρηματικό και σκηνικό κάτοπτρο αντιστοίχως της πιο πρώιμης από τις σωζόμενες, του *Αίαντος*, και της έσχατης σοφοκλείας τραγωδίας, του *Οιδίποδος επί Κολωνώ*, συνιστούν και τους άξονες του πρώτου μέρους που αποτελεί και τον κορμό της παρούσας εργασίας. Έτσι καταβάλλεται προσπάθεια σε αυτό το μέρος να δειχθεί πώς ο ποιητής στήνει και αποδίδει, με τους οπτικούς όρους της ενδοδραματικής θέασης του πάθους, το διάλογο του Αίαντα με την επική παράδοση από τη μια και το διάλογο του *επί Κολωνώ* από την άλλη με την κατά είκοσι και πλέον έτη προγενέστερη τραγωδία *Οιδίπους Τύραννος*, που συμπυκνώνει και τον αρχετυπικό σοφοκλείο ήρωα. Κατά συνέπεια, το *περίφαντο* από το έπος αλλά *ατώμενο* στην τραγωδία σώμα του Αίαντα και το *δυσειδές* ήδη από την Έξοδο του *Τυράννου* πρόσωπο του γερασμένου και ρακένδυτου στον Κολωνό Οιδίποδα αποτελούν την κοινή οπτική και κατά τούτο νοηματική υποδομή του ποιητή και των θεατών. Σε τούτο το διακεείμενο της *όψης* των ηρώων και των λόγων που αρθρώνονται για το πάθος τους συντίθεται και αποκαλύπτεται η τέχνη του Σοφοκλή. Ο κατοπτρισμός και ταυτόχρονα η παραμόρφωση του επικού Αίαντα σε τραγικό και του *Οιδίποδος Τυράννου* σε *Οιδίποδα επί Κολωνώ* κάνει ευκρινέστερες και τις πρώτες και τις δεύτερες μυθολογικές εκδοχές των ηρώων. Σε αυτή τη δυναμική, με τον τρόπο της τραγωδίας, οπτική και πνευματική αναχώνευση των συγκεκριμένων ηρωικών μορφών κατευθύνεται το βλέμμα των θεατών και προβάλλεται το τραγικό πάθος, αντιστοίχως για τον Αίαντα και τον Οιδίποδα, διττώς· και ως κατάσταση που πρέπει να δομηθεί από την αρχή της τραγωδίας και ως κατάσταση που ήδη

ἀκούουσιν 15.1), βλ. Lucas 1978, 173-174, σχόλια στα χωρία 1455a 22-26 και 1455a 23 της *Ποιητικής*. Για την εναργή, επίσης, κατά «τραγικό» τρόπο παρουσίαση ιστορικών γεγονότων ακόμη και από τον Θουκυδίδη, με άξονα τα *Σικελικά* του, βλ. Αποστολάκης 2005, ειδικά 89-93.

υπάρχει από τον *Τύραννο* και προορίζεται να επιταθεί, να ολοκληρωθεί και εν τέλει να αποδομηθεί με τον *επί Κολωνώ*.

Υπό την έννοια αυτή, αν το τεράστιο σώμα του Αίαντα γίνεται το πρόσφορο οπτικό πεδίο του Σοφοκλή, για να αρθρώσει και να διακινήσει μέχρι τέλους- ακόμη και νεκρός ο ήρωας γίνεται θέαμα- το τραγικό πάθος που διαπέρασε τα φρένα και το σώμα του ήρωα, η αόματη και αθλία *όψη* του Οιδίποδα στον Κολωνό είναι το κληροδοτημένο από τον *Τύραννο* οπτικό γεγονός που συμπυκνώνει και επί σκηνης καταθέτει το τραγικό πάθος, το οποίο, πριν αποτυπωθεί στο πρόσωπο και το σώμα του ήρωα, συντάραξε ως διαδικασία βαθμιαίας αποκάλυψης και οδυνηρής γνώσης το πνεύμα του. Έτσι η *όψη* του Οιδίποδα στο άλσος του Κολωνού γίνεται η σταθερή υπόμνηση ενός πάθους, το οποίο εντέχνως θα χρειαστεί να αναμοχλευθεί και να διαποτίσει το πεδίο του νέου δραματικού μύθου για τον ήρωα. Η εξέταση- με την οποία και κλείνει το πρώτο μέρος- της *παθοφάνειας*⁷³ των ηρώων της πιο πρώιμης και της έσχατης σοφοκλείας τραγωδίας αποτέλεσε το έναυσμα και το πλαίσιο για την περαιτέρω έρευνα της ενδοδραματικής θέασης και δόμησης του πάθους στους πρωταγωνιστές των υπόλοιπων σωζόμενων τραγωδιών του ποιητή, στο δεύτερο και τρίτο μέρος αυτής της εργασίας.

Κατά τούτο, στο δεύτερο μέρος μάς απασχολεί ο τρόπος και η ένταση με την οποία οργανώνεται η θεατότητα και αποκαλύπτεται η δομή του τραγικού πάθους του Φιλοκτήτη στην ομώνυμη τραγωδία και του Ηρακλή στις *Τραχίνιες*. Έτσι εξετάζεται ο τρόπος με τον οποίο το πάθος του Φιλοκτήτη διαπλέκεται με το δόλο και τον ανεκδήλωτο αρχικά οίκτο του βασικού ενδοδραματικού θεατή Νεοπτόλεμου, όπως επίσης και ο τρόπος με τον οποίο το αθέατο εσωσκηνικό

⁷³ Τον όρο *παθοφάνεια* τον δανείζομαι από τον πανεπιστημιακό κοινωνιολόγο και ποιητή Γιώργο Βέλτσο, βλ. εφημερίδα *Τα Νέα* (12/1/2005), το ένθετο *Ορίζοντες*, 6/22.

αυτοκτονικό πάθος της Δηιάνειρας συνδέεται με το αθέατο, εξ αφηγήσεως αρχικά, και θεατό στη συνέχεια επί σκηνής σωματικό πάθος του Ηρακλή. Υπό την έννοια αυτή, ο ποιητής κατοπτρίζει στη διαλεκτική του αθέατου και του θεατού πάθους των σωμάτων της Δηιάνειρας και του Ηρακλή τη μοιραία διαλεκτική του έρωτα ως νοσογόνου δύναμης που πλήττει το *φρονεῖν* τους και τους καταστρέφει.

Αυτήν ακριβώς τη διαλεκτική της πνευματικής, της ψυχολογικής και της σωματικής συγκρότησης του πάθους προσπαθούμε να παρακολουθήσουμε στο τρίτο μέρος της εργασίας μας για τις περιπτώσεις της Ηλέκτρας και της Αντιγόνης. Ειδικά ο οξύτονος και αδιάλειπτος γόος της Ηλέκτρας δημιουργεί εξαρχής τις δραματικές προϋποθέσεις για την πρόσληψη του πάθους της σε επίπεδο περισσότερο ακοής παρά όψης. Πραγματικά, ο κύριος όγκος των ρηματικών δηλώσεων του πάθους της Ηλέκτρας αφορά στον *ὑπεραλγῆ χόλον* (176) για το δολοφονημένο πατέρα και στο φιλέκδικο χρόνιο μένος της, που βρίσκει στον καθημερινό και ενοχλητικό για τους δολοφόνους θρήνο της κάποια διέξοδο, και λιγότερο στο ενδοδραματικό θέαμα που συνιστά, υπό τη σκηνική ίσως επίδραση της *Ηλέκτρας* του Ευριπίδη, η *ἀεικῆς στολή* (191) και το *έφθαρμένον σῶμα* της (1181).⁷⁴ Έτσι το πάθος στην περίπτωση της Ηλέκτρας δομείται, προβάλλεται και προσλαμβάνεται, με διαφορετική ένταση και έκταση στο ακουστικό του και το οπτικό του μέρος.

⁷⁴ Βλ. Winnington-Ingram 1999, 474-475, τη συζήτηση για τη χρονολόγηση της σοφόκλειας και ευριπίδειας *Ηλέκτρας*. Είναι γεγονός πάντως ότι σε μια πρώτη σύγκριση των δύο ομώνυμων ηρωίδων διαπιστώνεται ότι στον Σοφοκλή, μολονότι το πάθος Ηλέκτρας έχει έντονη την οπτική του διάσταση με την *ἀεικῆ στολήν* (191) και το *έφθαρμένον σῶμα* (1181), οι δηλώσεις αυτής της οπτικής διάστασης δεν είναι ούτε πολλές ούτε εκτεταμένες, σε αντίθεση με τον Ευριπίδη, ο οποίος με ωμό ρεαλισμό και σε μεγάλη ρηματική ποσότητα διοχετεύει στο κοινό του την οπτική παθολογία της ηρωίδας του (107-108, 184-189, 239, 241, 252, 304-310, 966, 1004-1006, 1008-1010, 1107, 1139-1140). Φαίνεται ότι ο Σοφοκλής αρκέστηκε στην άμεση σκηνική εικόνα του πάθους, η οποία μόνο με μερικές ρηματικές διαμεσολαβήσεις μεταφέρεται στους θεατές του.

Αυτή η ακουστική και οπτική εμπειρία του πάθους της Ηλέκτρας συμπτυκνώνεται, συνδυάζεται και ολοκληρώνεται στο πρόσωπο του βασικού ενδοδραματικού ωτακουστή και θεατή Ορέστη, ο οποίος σύμφωνα με το δραματικό σχέδιο φορτίζει αρχικά και αποφορτίζει στη συνέχεια με το δικό του πλαστό πάθος το πάθος της αδελφής του. Το ενδιαφέρον και ειρωνικό ταυτόχρονα είναι ότι το πάθος της Ηλέκτρας για την πλήρη αποφόρτισή του πρέπει να παραταθεί, μετά τη σκηνή της αδελφικής αναγνώρισης, ως πλαστό επίσης, προκειμένου να διευκολυνθεί το εκδικητικό έργο του Ορέστη. Κατά συνέπεια, το πάθος της Ηλέκτρας στην προοπτική της παύσης του προβάλλεται και προσλαμβάνεται στην οπτικοακουστική του και ψυχολογική του δομή με τους όρους της επώδυνης γνησιότητας και της σκόπιμης πλαστότητάς του.⁷⁵ Έτσι το πάθος της Ηλέκτρας, που ως *γός* και *έφθαρμένον σώμα* συντηρεί τη μνήμη του πατρικού φόνου και την προοπτική της εκδίκης του, τελεσφορεί και φονικά μετακενώνει τη δυναμική του στον Αίγισθο και την Κλυταιμίστρα.

Πολύ περισσότερο όμως η διαλεκτική συγκρότηση του τραγικού πάθους με το *φρονεῖν* του ήρωα γίνεται φανερό στην περίπτωση της Αντιγόνης και του Κρέοντα. Ωστόσο, και τούτο είναι ενδιαφέρον, τόσο το *φρονεῖν* της Αντιγόνης όσο και το *φρονεῖν* του Κρέοντα ωθούνται από ένα σώμα, το σώμα του νεκρού Πολυνείκη. Έτσι θεμέλιο της τραγωδίας και μοχλός των νοητικών λειτουργιών και των συναισθηματικών παραγόντων που κινούν μαζί με την καταβολική φύση εκάστου ήρωα το *φρονεῖν* του προς τη μια ή την άλλη κατεύθυνση -εν προκειμένω για τον Κρέοντα προς την κατεύθυνση της εντολής για απαγόρευση

⁷⁵ Η Ηλέκτρα καθ' υπόδειξη του Ορέστη (1296-1300), προκειμένου να παραπλανήσουν τη μητέρα τους, πρέπει να συνεχίσει τους στεναγμούς και τους γόους, κάτι που γίνεται δεκτό από την ίδια: ούτως ή άλλως διατηρεί *παλαιὸν μῖσος* στην ψυχή της για τους δολοφόνους του πατέρα της (1309-1311). Ειδικά για τους στίχους 1309-1311, βλ. Segal 1966, 504-505. Επίσης, βλ. Winnington-Ingram 1999, 319, σημ. 44, για το προσωπεῖο λύπης της Ηλέκτρας, το οποίο δεν ήταν δυνατόν να αλλάξει στη μέση του έργου επί σκηνής, και την ανάγκη του Σοφοκλή να κάνει μια παραχώρηση στο ρεαλισμό.

της ταφής και για την Αντιγόνη προς την κατεύθυνση της παράβασης αυτής της εντολής- γίνεται ένα σώμα, το οποίο τελικώς «παρασύρει» στο θάνατο, στο έσχατο αυτό ανθρώπινο πάθος, και τα σώματα της ηρωίδας, του Αίμονα και της Ευρυδίκης, τα οποία και αποτελούν το ενδοδραματικό θέαμα του Κρέοντα. Αυτή η συσσωρευμένη από τους κατά συρροήν θανάτους οδυνηρή οπτική εμπειρία και πικρή γνώση του Κρέοντα συνιστά και το δικό του πάθος. Κατά συνέπεια, στην περίπτωση του Κρέοντα η θέαση του τραγικού πάθους των συνυποκριτών δεν είναι μια απλή οπτική εμπειρία, αντιθέτως ενέχει όλο το βάρος και το βάθος μιας *όψιμης δίκης (ὄψὲ τὴν δίκην ἰδεῖν 1270)* που αναδεικνύει στη θέα των νεκρῶν σωμάτων τη *δυσβολία των δυσφρόνων φρενῶν* του (1261).

Η εργασία μας ολοκληρώνεται με τον Επίλογο και το Επίμετρο, όπου αντίστοιχα αφενός καταβάλλεται προσπάθεια να εξαχθούν συμπεράσματα για τον τρόπο με τον οποίο ο ποιητής δομεί το πάθος ως ενδοδραματικό θέαμα και ως πνευματική και σωματική κατάσταση που νοηματικά στοιχειώνει κάθε δράμα του, είτε ως αρχικό δεδομένο του είτε ως ζητούμενο της τραγικής δράσης, και αφετέρου εξετάζεται η επανάκαμψη του Σοφοκλή με τον *επί Κολωνώ* στο μύθο του Οιδίποδα.

Μέρος Α΄

Η ενδοδραματική θέαση του πάθους: *Αΐας* και *Οιδίπους επί Κολωνῶν*. Το παράδειγμα μιας συνομιλίας του Σοφοκλή με το θεατρικό κοινό, τον Όμηρο και τον *Οιδίποδα Τύραννο*.

I. Αἴας

A

Η θεμελίωση της ενδοδραματικής θέασης στον Πρόλογο

1. Η ορατότητα των επί σκηνής προσώπων - Ο θηρευτής και το θήραμα

Από την αρχή του έργου, στη ρήση της Αθηνάς (1-13), η σκηνική πράξη και η ρηματική διατύπωση της όρασης είναι πυκνή και έντονη. Οι υποκριτές στη σκηνή αρθρώνουν το λόγο τους σε ένα πλαίσιο που γενικά στον Πρόλογο ορίζεται από την ενδοδραματική ορατότητά τους ή μη. Το έργο ανοίγει με την Αθηνά, η οποία δηλώνει στον Οδυσσέα που εισέρχεται στη σκηνή ότι τον παρακολουθεί και έχει διαγνώσει το σκοπό της άφιξής του. Αυτή τη ρήση ο Σοφοκλής τη σπονδυλώνει με τέσσερα ρήματα όρασης, τα οποία και μοιράζει στους δύο υποκριτές: *δέδορκα* (1), *ὄρῶ* (3), *ἴδης* (6), *παπταίνειν* (11).⁷⁶ Η Αθηνά *δέδορκε* και *ὄρῶ* τον Οδυσσέα που προσπαθεί με τη σειρά του να δει αν ο Αίαντας βρίσκεται μέσα στη σκηνή του.

Αν εστιάσουμε μάλιστα περισσότερο στο κείμενο, θα παρατηρήσουμε ότι τα δύο επιρρήματα που χρησιμοποιούνται από την Αθηνά αφενός τονίζουν το χρονικό βάθος και τη διάρκεια που έχει η σχέση της με τον Οδυσσέα (*ἀεὶ...νῶν*, 1-3) και αφετέρου την καθολικότητα της θεϊκής όρασης σε αντίθεση με την ανθρώπινη και ατελή όραση του Οδυσσέα που *πασχίζει* να δει αν ο Αίαντας βρίσκεται στη σκηνή του (*πεῖράν τιν'*, 2).⁷⁷ Η όραση μάλιστα του Οδυσσέα, η οποία θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «θηρευτική», αφού ο ήρωας ανιχνεύει το χώρο, για να δει πού είναι ο Αίαντας, θέτει τους όρους για μια σκηνή σύμφωνη με τον τρόπο και τον κόσμο της θήρας. Πραγματικά, το λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται από τον Σοφοκλή προσιδιάζει σε περιγραφές και εικόνες σχετικές με το κυνήγι: *ἀρπάσαι θηρώμενον* (2), *κυνηγετοῦντα καὶ μετρούμενον*

⁷⁶ Για ένα λεπτομερή σχολιασμό των ρημάτων αυτών που συνιστούν και τη διαφορετικότητα της όρασης των υποκειμένων τους, βλ. Γκαστή 1998, 167-174. Γενικότερα, η Γκαστή προσπαθεί να αναδείξει στο άρθρο της τη γνωσιολογική αξία που έχει η όραση στον Αίαντα.

⁷⁷ Βλ. Γκαστή 1998, 171

ἴχνη τὰ κείνου νεοχάραχθ' (5-6), εὔ δὲ σ' ἐκφέρει κυνὸς Λακαίνης ὧς τις εὐρινος βάσις (7,8), βάσιν κυκλοῦντ', ἰχνεύω πάλαι (19-20), κατ' ἴχνος ἄσσω» (32).

Αυτό, λοιπόν, που προσφέρεται εξαρχής με τη «θηρευτική» ὄραση του Οδυσσέα και το ανάλογο λεξιλόγιο είναι η δυνατότητα μιας οπτικής που λειτουργεί στο πλαίσιο: *θηρευτής* και *θήραμα*, *πολιτισμός* και *φύση*, *άνθρωπος* και *αγριότητα*. Και τα τρία αυτά ζεύγη υποβάλλονται στον Πρόλογο της τραγωδίας και διαχέονται εφεξής στο σώμα του δραματικού έργου. Κυρίως, όμως, στο πρώτο μισό του έργου, όπως παρατηρεί ο Segal, δημιουργείται και προβάλλεται έντονα η αντίθεση ανάμεσα σε αυτό που βρίσκεται μέσα στην κοινωνία και έξω από αυτήν, ανάμεσα στον άνθρωπο και το θεό, στον άνθρωπο και το θηρίο.⁷⁸ Με τον τρόπο αυτό, ο ποιητής μάς προετοιμάζει για το θέαμα που σχεδόν αμέσως θα ακολουθήσει αλλά και για τους όρους που το συνθέτουν και το εξηγούν.⁷⁹ Το πρόσωπο που θα εμφανιστεί στην κλήση και *δείξη* της Αθηνάς, ο Αίαντας, έχει στο κλάσμα που του αναλογεί τις ιδιότητες του θύματος, της φύσης και της αγριότητας που συμπλέκονται με μια άλλη κατάσταση, τη νόσο (66, 71-72, 89). Γι' αυτό και συμβαίνει να περνούμε από το κυνηγετικό λεξιλόγιο στο λεξιλόγιο για τη νόσο: *μανιάσιν νόσοις (59), περιφανῆ νόσον (66), μεμνηότ' ἄνδρα (81)*.

Ωστόσο σε ό,τι αφορά τουλάχιστον το πρώτο ζεύγος, η αντιστοιχία *θύτης* (Οδυσσέας)-*θύμα* (Αίαντας) λειτουργεί και αντίστροφα, αν δεχτούμε ότι και ο Αίαντας υπήρξε *θύτης*, οι δε Αχαιοί υποψήφια *θύματα* κατά την εφόρμηση που πραγματοποίησε ο ήρωας *νύκτωρ* (47) στο στρατόπεδο των αντιπάλων του. Αλλά αυτό το ζεύγος: *θύτης-θύμα*, όπως χρησιμοποιείται από τον Σοφοκλή στην περίπτωση του Αίαντα, θεμελιώνει μαζί με τους κανόνες της θέασης και μια

⁷⁸ Βλ. Segal, 1981, 111-112.

⁷⁹ Βλ. Καράμπελα 2004, 67 για την πρώιμη εμφάνιση του Αίαντα, η οποία «φαίνεται πως υπηρετεί αυτή καθ' εαυτήν κάποια πρόσθετα αποτελέσματα, ένα από τα οποία είναι η μετατροπή του ήρωα και της δράσης του σε θέαμα και η οριοθέτηση της τόλμης και της σωφροσύνης μέσα από τα βλέμματα στα οποία εκτίθενται τα αποτελέσματά τους».

δραστική ειρωνεία στο πλαίσιο των παραισθήσεων που έχει ο ήρωας της Σαλαμίνας.

Για να συνοψίσουμε σε ό,τι αφορά τους πρώτους στίχους του Προλόγου, η σκηνοθεσία που υποβάλλεται με τη ρήση της Αθηνάς (1-13) είναι η εξής: μια θεότητα βλέπει έναν άνθρωπο που προσπαθεί να δει έναν άλλο άνθρωπο. Φαίνεται, λοιπόν, ότι ο ποιητής χαράσσει εξ αρχής στο θέμα της όρασης μια ευθύγραμμη πορεία που έχει μονοσήμαντη φορά: *η θεία όραση της Αθηνάς εποπτεύει την ανθρώπινη του Οδυσσέα που επιζητεί να δει τον Αίαντα*. Ωστόσο, η θέαση-όραση γενικά στον Πρόλογο ίσως έχει και αμφίδρομη φορά στην περίπτωση της Αθηνάς και του Αίαντα. Ο ήρωας πιθανόν να μην ακούει μόνο αλλά και να βλέπει τη θεά, όπως σημειώνει ο Βαλάκας.⁸⁰ Σε ό,τι αφορά όμως την οπτική σχέση του σαλαμίνιου ήρωα με το βασιλιά της Ιθάκης, συμβαίνει ο Οδυσσέας μόνο να θεάται τον Αίαντα, όχι και το αντίστροφο.

Βεβαίως, οι δυο ήρωες δε διαλέγονται και αυτό συμβαίνει σε όλη την τραγωδία, στοιχείο που είναι ασφαλώς άξιο προσοχής. Έτσι ο θεατής καλείται να δει επί σκηνής δύο τεράστια μυθολογικά μεγέθη, που είναι φορτισμένα από την ίδια την παράδοση με διαφορετικό ήθος, τον πολυμήχανο Οδυσσέα και τον ευθύ στους τρόπους και γενναίο στο φρόνημα Αίαντα. Αλλά σε αυτή τη συνάντηση επί σκηνής, της οποίας συνείδηση έχει μόνον ο Οδυσσέας, ο θεατής δεν είναι δυνατόν να μην ανακαλέσει στη μνήμη του την περίφημη συνάντηση των δύο ηρώων στη ραψωδία λ της Οδύσσειας (541-567), όπου κυριαρχεί η έλλειψη επικοινωνίας και διαλλαγής τους, παρά την προσπάθεια που καταβάλλει ο Οδυσσέας για τη συμφιλίωσή τους.⁸¹ Ο Σοφοκλής αξιοποιεί στη μνήμη και τη φαντασία των θεατών το μοτίβο αυτής της αδιαλλαξίας και μας συνδέει εξ αρχής

⁸⁰ Βλ. Valakas 2002, 73, για τη σκηνοθεσία του Προλόγου.

⁸¹ Για τη σιωπηλή αντίδραση του Αίαντα στο συμφιλιωτικό λόγο του Οδυσσέα, βλ. Αποστολάκης 2001, 27-33.

όχι μόνο με την παλαιά τους έχθρα αλλά και με έναν ολόκληρο κόσμο που στη συνέχεια θα επικαλείται συχνά ο Αίαντας, τον κόσμο του ερέβους, του οποίου και επιθυμεί να γίνει οικήτορας (393-96).

Κατά τούτο, η συνύπαρξη των δύο ηρώων επί σκηνης αποκτά στον Πρόλογο δομική σημασία για ολόκληρη την τραγωδία, όχι μόνο γιατί συνιστά έμμεση πρό(σ)κληση στους θεατές να ταξιδέψουν στο χωρόχρονο του έπους, από όπου αρδεύεται ο τραγικός μύθος, αλλά και γιατί θεμελιώνει την απρόσμενη μεταστροφή του Οδυσσέα στο θέαμα του ήρωα.⁸²

2. Το εξωσκηνικό θέαμα του Αίαντα στον Πρόλογο και η ομηρική στοιχειοθέτηση της εικόνας του.

Ο Σοφοκλής στοιχειοθετεί αρχικά την εικόνα του Αίαντα με τους όρους ενός εσωσκηνικού θεάματος που δεν είναι θεατό, καθώς η Αθηνά πληροφορεί τον Οδυσσέα που πλησιάζει τη σκηνή του Αίαντα ότι ο ήρωας βρίσκεται μέσα και στάζει ιδρώτα και αίμα (9-10). Κυρίως, όμως, η στοιχειοθέτηση αυτής της εικόνας γίνεται με τους όρους ενός εξωσκηνικού θεάματος, μέσω της ρήσης του Οδυσσέα (14-35), η πληροφόρηση του οποίου για την ανεξήγητη ζωοκτονία βασίζεται στην οπτική εμπειρία ενός μόνον μάρτυρα (*τις όπτῆρ*, 29). Τούτος ο αυτόπτης είδε τον Αίαντα να τρέχει στην πεδιάδα σε κατάσταση μανίας με το ξίφος του να στάζει αίμα (*πηδῶντα πεδία σὸν νεορράντῳ ξίφει*, 30). Ένα σκοτεινό, λοιπόν, κατά το χρόνο και τον τρόπο δρώμενο γίνεται θέαμα στον ένα *οπτήρα* και μεταφέρεται στο βασιλιά της Ιθάκης με τη μορφή ενός λόγου δηλωτικού (31), που αναμένει ωστόσο την επικύρωσή του από το λόγο της θεάς. Τούτο το έργο που

⁸² Βλ. Reinhardt 1979, 15, για την εξέλιξη του Αίαντα και του Οδυσσέα σε σχέση με τα επικά πρότυπά τους. Επίσης, για τη σύνδεση με το έπος και την απρόσμενη μεταστροφή του Οδυσσέα στο θέαμα του Αίαντα ως στοιχείο που ξενίζει τους θεατές με βάση την παραδεδομένη εχθρότητα ανάμεσα στους δύο ήρωες, βλ. Stelluto 1990, 34 και Garvie 1998, 5.

γίνεται θέαμα εσωτερικό για τους θεατές διευρύνει την εξωσκηνική θέαση του ήρωα και καθιστά τη συμπεριφορά του *δυσλόγιστη* (40). Η θεά αποκαλύπτει ότι η κρίση των Αχαιών για τα όπλα του Αχιλλέα βάρυνε τον Αίαντα με χόλο και όπλισε τη βουλή και τη βούλησή του με δόλο (41, 44, 47).⁸³ Τούτο το *βούλευμα* (44) όμως, λέξη που συμπυκνώνει το σχεδιασμό και την πρόθεση του Αίαντα, εκτρέπεται όχι κατά τον τρόπο - φόνος διαπράττεται από την *χειρα μαιμῶσαν φόνου* (50) - όσο κατά τον τόπο, όπου τελείται αυτό το έργο· ο Αίαντας δεν εφορμά στις σκηνές των Αργείων αλλά στα κοπάδια τους.

Έτσι ο χόλος και ο δόλος του Αίαντα εκβάλλουν σε ένα φόνο μέσω ενός *βουλεύματος*, το οποίο τελεσιδικεί στο πλαίσιο ενός *δόκου* (43).⁸⁴ Η διασταύρωση μάλιστα του Αίαντα με τη *νύχτα* και το *δόλο* γεννά ερωτηματικά για το ήθος του ήρωα, μολονότι τα στοιχεία αυτά δεν είναι εντελώς άγνωστα στον ομηρικό κόσμο (*νύκτωρ ἐφ' ὑμᾶς δόλιος ὀρμᾶται μόνος* 47).⁸⁵ Ωστόσο είναι στοιχεία που μας συνδέουν περισσότερο με τη θέαση και την πρακτική ενός Οδυσσέα παρά ενός Αίαντα, αν και θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι ο Αίαντας απαντά απλώς με δόλο στη δόλια επιδίκαση των όπλων στον αντίπαλό του. Αλλά αυτό ακριβώς το στοιχείο του δόλου συνιστά, κατά τον Segal, και την απομάκρυνσή του από το ηρωικό του ήθος.⁸⁶

⁸³ Για την κρίση των όπλων υπάρχουν οι διαφορετικές εκδοχές της *Οδύσσειας* (λ 547), όπου οι Τρώες αποφασίζουν με την παρέμβαση της Αθηνάς: «*Παῖδες δὲ Τρώων δίκασαν καὶ Παλλὰς Ἀθήνη*», της *Μικρῆς Ιλιάδας*, όπου η κρίση διαμορφώνεται με βάση τη γνώμη των γυναικῶν της Τροίας: «*λέγεται δὲ ἀπὸ τῶν Τρωάδων κρινουσῶν τὸν Αἴαντα καὶ τὸν Ὀδυσσεῦν*. Λέγεται δὲ ὅτι οὐ τὸ τοῦ Αἴαντος ἔργον, ἀλλὰ τὸ τοῦ Ὀδυσσεύος» (Σχολ. Αριστοφ. *Ιππ.* 1056) και του Κόιντου του Σμυρναίου, όπου και πάλι οι Τρώες αποφασίζουν για τα όπλα του Αχιλλέα: «*Καὶ τότε Τρώιοι νῆες ἔριν δικάσαντ' ἄλεγεινῆν αἰζῆων νίκην δὲ καὶ ἄμβροτα τεύχεα δῶκαν πάντες ὁμοφρονέοντες εὐπτολέμω Ὀδυσῆϊ*» (*Λόγος Ε*, 318-320). Αντίθετα ο Πίνδαρος περιορίζει την κρίση των όπλων στο στρατόπεδο των Αχαιών, οι οποίοι στο πλαίσιο του φθόνου που προκαλεί η ανωτερότητα του Αίαντα, αποφασίζουν σε μυστική ψηφοφορία υπέρ του Οδυσσέα: «*κρυφίαισι γὰρ ἐν ψάφοις Ὀδυσσῆϊ Δαναοὶ θεράπευσαν*» (*Νεμ.* 8.26).

⁸⁴ Βλ. Hesk 2003, 15: "Our play seems to embrace the Dionysian motifs of illusion, violence and possession as Ajax tortures cattle he believes to be men".

⁸⁵ Βλ. Winnington-Ingram 1999, 43, σημ. 20, όπου και σχετική βιβλιογραφία για το δόλο στον Όμηρο.

⁸⁶ Βλ. Segal 1981, 124.

Κατά συνέπεια, ο Σοφοκλής στοιχειοθετεί για τους θεατές εξ αρχής την *εικόνα* ενός Αίαντα, ο οποίος, ενώ παραπέμπει σε τυπικά γνωρίσματα του ομηρικού ήρωα, ωστόσο την ίδια στιγμή αποκλίνει από αυτά. Η σύγκριση, εξάλλου, του Αίαντα με τον Αχιλλέα δεν υποβάλλεται στο θεατή μόνο με το *θυμό* των δύο ηρώων αλλά και από την ίδια την επική παράδοση, καθώς ο Τελαμώνιος ήρωας φέρεται ως δεύτερος στη γενναιότητα μετά το γιο της Θέτιδας (Ιλ. 2. 768-69).⁸⁷ Ωστόσο, ο θεατής που συγκρίνει τους δυο ήρωες διαπιστώνει ότι ο επίσης *χόλω βαρυνθείς* Αχιλλέας τελικά ήρθε σε διαλλαγή με τον αρχιστράτηγο των Ελλήνων, παρά το ότι είχε φτάσει στο σημείο να τραβήξει το σπαθί εναντίον του (Ιλ. 1.188-198).⁸⁸ Η περίπτωση, όμως, του Αίαντα είναι διαφορετική. Ο γιος του Τελαμώνα τελικώς δε διαλλάσσεται με τους αντιπάλους του, αντιθέτως σχεδιάζει τη δολοφονία τους, άσχετα αν η θεία παρέμβαση την αποτρέπει και εγκλείει το δράστη στο πλέγμα της παραίσθησής του.

3. Το θέαμα του *αΐθονος άνδρος*

Ωστόσο, η μανία του Αίαντα μέσα στο σκοτάδι της νύχτας αποδίδεται και από το ενδοδραματικό κοινό, τον Χορό στην Πάροδο, με όρους φωτεινότητας που συμπυκνώνονται στη χρήση του επιθέτου *αΐθων* τόσο για τον άνδρα που εξορμά όσο και για το σπαθί με το οποίο νομίζει ότι σκοτώνει τους Αργείους (*αΐθωνι σιδήρω* 147, *άνδρος αΐθονος* 221). Τούτο το θέαμα, που συνιστά εσωτερική *εικόνα* του ήρωα στη φαντασία του ενδοδραματικού και θεατρικού κοινού, έχει το πλαίσιό του στις φήμες που, κατά το λόγο του Χορού (148-150), πλάθει και

⁸⁷ Ο Winnington- Ingram 1999, 40, διατυπώνει την άποψη ότι ήταν σχεδόν αδύνατον να υπάρχει ανάμεσα στους θεατές κάποιος που να μην είχε ακούσει σε κάποιο αττικό συμποτικό σχόλιο ότι ο Αίαντας ήταν δεύτερος στη γενναιότητα μετά τον Αχιλλέα.

⁸⁸ Βλ. Winnington- Ingram 1999, 42-43. Επίσης, βλ. Hesk 2003, 33, για την απόκλιση του Αίαντα στη σύγκριση με τον Αχιλλέα: “we will see that Sophocles’ hero responds to his dishonour even more extremely than Achilles does in the *Iliad*”. Περισσότερα γι’ αυτή τη σύγκριση, βλ. το κεφ. Β7: ο *διπλός κατοπτρισμός του τραγικού Αίαντα στα ιλιαδικά πορτρέτα του Έκτορα και του Αχιλλέα*.

διασπείρει ο Οδυσσέας, οι οποίες ωστόσο επιβεβαιώνονται, εκτός από την Αθηνά, και από την Τέκμησσα στο πρώτο Επεισόδιο· πράγματι, η έφοδος του ήρωα γίνεται *ἄκρας νυκτός, ἠνίχ' ἔσπεροι/ λαμπτήρες οὐκέτ' ἦν* (285-86). Έτσι η επιχείρησή του συνιστά ένα είδος φωτιάς, μια καταστροφική λάμψη που ο θεός έσβησε σύμφωνα με τον Μενέλαο (1057). Αλλά αυτή η τρέλα στη σκοτεινή νύχτα και το φωτεινό σκοτάδι που επικαλείται αργότερα ο Αίαντας (393-395) υποβάλλουν την ιδέα ότι ο ήρωας έχει εμπλακεί σε δυνάμεις θείες, οι οποίες του προσδίδουν ιδιότητες που ξεπερνούν το ανθρώπινο μέτρο, είτε προς τα πάνω είτε προς τα κάτω.⁸⁹

Τούτη η εσωτερική εικόνα του φωτεινού θεάματος, το οποίο στη φαντασία του θεατή έρχεται σε αντίθεση με τη σκοτεινή κατά το χρόνο και τα αίτια *νύκτωρ* εφόρμηση του ήρωα (47), αποκτά εξαρχής στον Πρόλογο με τη *δείξη* του Αίαντα από την Αθηνά το οπτικό της ανάλογο. Ο άνδρας που έγινε θεατός από τον *έναν οπτήρα* στον εξωσκηνικό χώρο της τραγωδίας καλείται στη σκηνή, για να γίνει θεατός στο κοίλο του θεάτρου σε δυο δόσεις ενδοδραματικής θέασης· οι θεατές αρχικά τον βλέπουν μαζί και μέσω του Οδυσσέα στον Πρόλογο και στη συνέχεια, στο πρώτο Επεισόδιο, μαζί και μέσω του Χορού και της Τέκμησσας, η οποία έχει ωστόσο αφηγηθεί το όλο γεγονός. Αυτή η τομή που μοιράζει τη θέαση του ήρωα και των πράξεών του σε εξωσκηνικό χώρο και λόγο και σε σκηνικό αντιστοίχως χώρο και λόγο θεμελιώνεται στον Πρόλογο, για να συμπήξει και να διευρύνει στην εξέλιξη του έργου ένα τρόπο θέασης του Αίαντα που ορίζεται από ένα «πριν» και ένα «νυν» για τον ήρωα, από ένα δηλαδή επικό παρελθόν και ένα τραγικό παρόν.

⁸⁹ Βλ. Segal 1981, 124.

4. Η δειξή της Αθηνάς

Προκειμένου, λοιπόν, η Αθηνά να δείξει (*δείζω* 66), να υποβάλει σε σκηνική θέαση τον Αίαντα, προσβάλλει και πάλι την όρασή του, όπως τότε που τον εξέτρεψε από το στόχο του (*δυσφόρους ἐπ' ὄμμασι /γνώμας βαλοῦσα...καὶ πρὸς τε ποιμένας ἐκτρέπω* (51-53). Έτσι και τώρα δηλώνει στον Οδυσσέα, που φοβάται μήπως γίνει αντιληπτός από τον Αίαντα, ότι θα *αποστρέψει* τα μάτια του σαλαμίνιου ήρωα ώστε να μην μπορεί να τον δει:

ἐγὼ γὰρ ὀμμάτων ἀποστρόφους

αὐγὰς ἀπείρξω τὴν πρόσοψιν εἰσιδεῖν (69-70)

Η Αθηνά θα χρειαστεί να δηλώσει εκ νέου στον Οδυσσέα, που εξακολουθεί να ανθίσταται στις προθέσεις της, ότι θα δώσει σκοτάδι στα μάτια του Αίαντα, την ίδια στιγμή που εκείνος θα νομίζει ότι βλέπει: *ἐγὼ σκοτώσω βλέφαρα καὶ δεδορκότα* (85).⁹⁰ Η προσβολή της όρασης του Αίαντα έχει ιδιαίτερη σημασία για τη σκηνοθεσία και το δραματικό νόημα του έργου, καθώς αχρηστεύεται μια κύρια ανθρώπινη λειτουργία, θέμα που θα αποτελέσει αργότερα με το μύθο του Οιδίποδα κεντρική θέση στη σοφόκλεια δραματουργία. Αλλά και για τον Αίαντα η λειτουργία της όρασης και η σχέση του με το φως ήδη από το έπος είναι έντονη. Ο ήρωας, όπως παρουσιάζεται στην *Ιλιάδα* (17, 640-647), είναι τόσο προσηλωμένος στο φως, ώστε παρακαλεί τον Δία, αν έχει σκοπό να καταστρέψει τους Αχαιούς, να το κάνει, αλλά μέσα στο φως: *ἐν δὲ φάει καὶ ὄλεσσον* (17, 647).⁹¹ Υπό το πρίσμα αυτού του χωρίου μπορούμε να

⁹⁰ Βλ. Ringer 1998, 33 για την Αθηνά, η οποία “takes apparent delight in displaying her handiwork to her onstage audience, Odysseus” και Καράμπελα 2004, 70-71, για τον Οδυσσέα, ο οποίος «διαρκώς υπερβαίνει τους δραματικούς ρόλους που ορίζουν γι’ αυτόν τα σχέδια δράσης του Αίαντα και της Αθηνάς και επιλέγει για τον εαυτό του το θεατρικό ρόλο του θεατή».

⁹¹ Γι’ αυτό το στίχο που δείχνει το ήθος του Αίαντα, βλ. τα σχόλια του Λογγίνου στο *περί Υγους* (9. 10): «ἔστιν ὡς ἀληθῶς τὸ πάθος Αἴαντος, οὐ γὰρ ζῆν εὔχεται (ἦν γὰρ τὸ αἴτημα τοῦ ἥρωος ταπεινότερον), ἀλλ’ ἐπειδὴ ἐν ἀπράκτῳ σκότει τὴν ἀνδρείαν εἰς οὐδὲν γενναῖον εἶχε διαθέσθαι, διὰ

αντιληφθούμε την τραγικότητα της έκθεσης του σοφόκλειου Αίαντα από την Αθηνά και αφετέρου να υποθέσουμε για την τραγική ερμηνεία αυτής της ομηρικής σκηνής από τον Σοφοκλή. Ο ήρωας που ήθελε ακόμη και το θάνατό του στο φως περιέρχεται σε σκότος πνευματικό, ανήμπορος να διακρίνει τον αντίπαλό του Οδυσσέα. Έχει δίκιο ο Stanford που υποστηρίζει ότι «η γλώσσα όλου του έργου ορχηστρώνεται με τους όρους μιας ανιούσας και κατιούσας εικόνας φωτός και σκότους», η οποία και συμβάλλει στην ενότητα της τραγωδίας.⁹² Στο πλαίσιο αυτής της εικόνας σκηνοθετείται η δείξη-έκθεση του Αίαντα από την Αθηνά. Η θεά μάλιστα, δίκην εσωτερικού σκηνοθέτη, ρυθμίζει και τις τελευταίες λεπτομέρειες (87), πριν επιδείξει το θέαμά της στον ενδοδραματικό θεατή Οδυσσέα, στοιχείο που συνιστά και τη μεταθεατρική διάσταση αυτής της προλογικής σκηνής.⁹³

5. Η επίδραση του θεάματος στον Οδυσσέα

Στο πλαίσιο, λοιπόν, της ενδοδραματικής θέασης του έργου, ο αθέατος Οδυσσέας βλέπει τον βυθισμένο στην παραίσθηση Αίαντα, η *δείξη* του οποίου προσφέρεται όχι μόνο ως η δυνατότητα μιας θεάς αλλά και ως η δομική δραματική προϋπόθεση για την εσωτερική μεταβολή του βασιλιά της Ιθάκης σε

ταῦτ' ἀγανακτῶν ὅτι πρὸς τὴν μάχην ἄργεϊ, φῶς ὅτι τάχιστα αἰτεῖται, ὡς πάντως τῆς ἀρετῆς εὐρήσων ἐντάφιον ἄξιον, κἀν αὐτῷ Ζεὺς ἀντιτάττηται».

⁹² Βλ. Stanford 1978, 190 (μτφρ. δική μου). Γενικότερα για τη δομική σημασία του φωτός και του σκότους στον σοφόκλειο Αίαντα, σε ό,τι αφορά την ενότητα και το βάθος της τραγωδίας αυτής, βλ. επίσης Stanford 1978, 189-197.

⁹³ Βλ. Segal, 1995, 18-19, για τη δύναμη της ψευδαίσθησης στο θέατρο, στο πλαίσιο της *μεταθεατρικότητας*, με βάση τον Πρόλογο του Αίαντος. Επίσης, Ringer 1998, 33, για το ρόλο της «δραματοουργού» Αθηνάς: “Like a didactic tragic poet, she takes care to underline the moral of the spectacle she has created”. Ακόμη, Γκαστή 1998, 182, όπου σημειώνεται ότι «η ύπαρξη του μεταθεατρικού επιπέδου προσδιορίζεται από το ότι το έργο διακρίνεται για την «αυτοσυνειδήσή» του, δηλαδή εφιστά την προσοχή στο ίδιο το θέαμα ως θέαμα μέσω της αυτοαναφοράς». Βλ. όμως Hesk 2003, 46-47, τις ενστάσεις γενικά για τη μεταθεατρική προσέγγιση του δράματος και της προκείμενης τραγωδίας. Ωστόσο, ο Hesk 2003, 47, σημειώνει πως “a metatheatrical reading of the *Ajax's* prologue certainly sharpens our sense of Athena's controlling power and Odysseus' virtue as a hero who feels and acts on his feelings of sympathy rather than his previous state of hostility with Ajax”.

ό,τι αφορά τον τρόπο με τον οποίο βλέπει τον αντίπαλό του. Κατά τούτο, ο *δυσμενής* (122) Αίαντας είναι τώρα ένας *δύστηνος* άνδρας (122), ο *κυνηγέτης* Οδυσσέας των πρώτων στίχων του Προλόγου οικτίζει τώρα τον αντίπαλό του, «τα μάτια της εχθρότητας γίνονται τα μάτια του οίκτου».⁹⁴ Αν επιμείνουμε περισσότερο σε αυτή την εσωτερική *περιπέτεια* του Οδυσσέα, θα διαπιστώσουμε ότι αυτή τη μεταβολή την εξηγούν και τη συνθέτουν τρεις προκειμένες: α) η *θέαση του Αίαντα* β) η *αυτοθέαση του Οδυσσέα* γ) η *θέαση του ανθρώπινου είδους*. Το θέαμα που αντικρίζει ο Οδυσσέας «εμβολίζει» τόσο πολύ την όρασή του και συνεπώς τη σκέψη του, ώστε εκείνη διευρύνεται από την κατάσταση του απλού *όρᾶν* και περιέρχεται στην κατάσταση του πιο σύνθετου και πνευματικότερου *σκοπεῖν* (124) που συμπήγει φιλοσοφία και τρόπο ζωής:

ὄρῳ γὰρ ἡμᾶς οὐδὲν ὄντας ἄλλο πλὴν

εἶδωλ' ὅσοιπερ ζῶμεν ἢ κούφην σκιάν (125-126)

Ο Οδυσσέας ως ο *ιδανικός* θεατής από το ασφαλές λόγω της Αθηνάς «κρησφύγετό» του εννοεί στο πρόσωπο του Αίαντα το πραγματικό απείκασμα της ανθρώπινης φύσης.⁹⁵ Έτσι ο Αίαντας γίνεται, κατά κάποιο τρόπο, το κάτοπτρο του Οδυσσέα, ο οποίος δείχνει να συνειδητοποιεί τον εαυτό του μέσα από τις *ἀποστροφους ἀγᾶς των ὀμμάτων* του αντιπάλου του (69-70). Αυτήν ακριβώς την οπτική και νοηματική αντίληψη του εαυτού μας στο πρόσωπο του άλλου εισηγείται ο σοφόκλειος Οδυσσέας, στοιχείο που δεν μπορεί παρά να μας θυμίσει τη σχετική συζήτηση του Σωκράτη με τον Αλκιβιάδη στον ομώνυμο πλατωνικό διάλογο (132d-e). Ο φιλόσοφος θεωρεί ότι η λυδία λίθος για την οπτική αντίληψη

⁹⁴ Βλ. Seale 1982, 149 (μτφρ. δική μου).

⁹⁵ Βλ. Ringer 1998, 35 για την απρόσβλητη από τον νοσούντα Αίαντα θέση, όπου ορίζει η Αθηνά να σταθεί ο Οδυσσέας και για την ασφαλή απόσταση των θεατών από τα θεατρικά δρώμενα.

του εαυτού μας είναι το δεικτικό *εκείνος* που ταυτίζεται τόσο με τα κάτοπτρα όσο και με τους οφθαλμούς του άλλου, όπου το *εγώ* μας καθρεπτίζεται.⁹⁶

Υπό την έννοια αυτή, η οπτική αντίληψη του Οδυσσέα εκκινεί από τη θέαση του Αίαντα και «σταθμεύει», πριν εκτιναχθεί στο *ἡμᾶς* (125), στη θεώρηση της δικής του ζωής: *οὐδὲν τὸ τούτου μᾶλλον ἢ τοῦμὸν σκοπῶν* (124). Είναι δε πολύ χαρακτηριστικές οι λέξεις που χρησιμοποιεί ο Σοφοκλής: *εἶδωλα, κούφην σκιάν* (126), για να αποδώσει το ακριβές περίγραμμα της ανθρώπινης παρουσίας που συλλαμβάνεται ταυτόχρονα ως προοπτική και μέγεθος απουσίας. Στην περίπτωση, επομένως, του θηρευτή-Οδυσσέα αυτή η «σύλληψη» του Αίαντα αποκτά άλλο περιεχόμενο. Ο ήρωας «συλλαμβάνει» με πνευματικούς όρους το θήραμά του και εννοεί στην *όψη* του *ατώμενου* Αίαντα την πιθανότητα μεταβολής και στη δική του ζωή. Στη διευρυμένη αντίληψη του Οδυσσέα καταργούνται οι διακριτοί ρόλοι: *θηρευτής-θήραμα* και συναιρούνται σε ένα καθολικότερο *ἡμᾶς* (125). Αυτή η κλίμακα μέχρι και το *ἡμᾶς* είναι τρίβαθμη στο λόγο του Οδυσσέα: *ἐποικτίρω νιν* → *τούμὸν σκοπῶν* → *ὄρω ἡμᾶς*, και ευθέως ανάλογη με τις τροπές και τη δυναμική που αναπτύσσει η θέασή του (121-126).

Καταλύτης, λοιπόν, στη μεταβολή και διεύρυνση του οδυσσειακού λόγου δεν είναι ένας άλλος λόγος, πρωτίστως είναι ένα θέαμα για το οποίο αρθρώνεται ένας συμπάσχων λόγος. Έτσι συμβαίνει το θέαμα του *ατώμενου* λόγου του Αίαντα να γίνεται έρεισμα για την ανάπτυξη ενός επιδεικτικού, αποδεικτικού και διδακτικού θεϊκού λόγου από τη μια και από την άλλη ενός ανθρώπινου λόγου που στη διάτασή του σκοπεύει την ανθρώπινη μοίρα.⁹⁷ Κατά συνέπεια, ο Οδυσσέας

⁹⁶ Βλ. και Frontisi-Ducroux - Vernant 2001, 139-140.

⁹⁷ Το *εποπτικό, επιδεικτικό και διδακτικό* θέαμα –μάθημα της Αθηνάς για τον Οδυσσέα και τον εξωδραματικό θεατή επισημαίνει ήδη ο αρχαίος σχολιαστής, βλ. Χριστοδούλου 1977, 42, ad loc., στίχ. 118: *παιδευτικός ὁ λόγος καὶ ἀποτρεπτικός ἀμαρτημάτων. Καὶ διὰ τοῦτο ἐπίτηδες καὶ τῷ Ὀδυσσεῖ καὶ τῷ θεατῇ ὑπέδειξε τὸν Αἴαντα δηλῶν ὡς ὁ πρότερον φρόνιμος καὶ πρακτικὸς νῦν ἐξέστη διὰ τὸ θεομαχῆσαι*. Η πεποίθηση, εξάλλου, για την παιδευτική λειτουργία και γενικά την

στη θέα του Αίαντα δοκιμάζει και τον φόβον και τον ἔλεον και εννοεί το μάθημα της Αθηνάς με διαφορετικούς όρους από τη θεότητα, η οποία ήθελε απλώς να δείξει τη δύναμή της. Ο Οδυσσέας - αν θέλουμε να μιλήσουμε με όρους του Πλουτάρχου, ο οποίος επικαλείται τον Γοργία στο δοκίμιό του *Πότερον Ἀθηναῖοι κατὰ πόλεμον ἢ κατὰ σοφίαν ἐνδοξότεροι* (348C)-δεν υιοθετεί τη σκληρότητα της Αθηνάς, γίνεται σοφότερος ως θεατής, ακριβώς επειδή *απατήθηκε*, δηλαδή βρέθηκε στη σαγήνη του *θαυμαστοῦ ἀκροάματος καὶ θεάματος* της τραγωδίας, παρασύρθηκε στην ψευδαίσθηση του μύθου και του πάθους του ήρωα, και υπό την έννοια αυτή διανοίχθηκε η όραση και η εσωτερικότητά του (348C). Ο τραγικός λόγος, επομένως, ενστάλαξε στο θεατή Οδυσσέα τη σοφία και την ανθρώπινη ευαισθησία, αφού *ὁ δ' ἀπατηθεὶς σοφώτερος· εὐάλωτον γὰρ ὕφ' ἡδονῆς λόγων τὸ μὴ ἀναίσθητον* (*Πότερον Ἀθηναῖοι...*, ὁ.π.).

Για να συνοψίσουμε, με τη δείξη και την επίδραση του θεάματος ο ποιητής θεμελιώνει στον Πρόλογο αφενός ένα είδος οπτικής εμπειρίας για τους θεατές του στο πρόσωπο του Οδυσσέα και αφετέρου τους ξεναγεί στην ίδια του την τέχνη και την τεχνική, καθώς ο ήρωας που προσφέρεται με τόση ενάργεια στη φαντασία τους από τους αφηγηματικούς λόγους του Οδυσσέα και της Αθηνάς, αμέσως μετά γίνεται ο ίδιος θέαμα ολοζώντανο μπροστά τους.⁹⁸ Υπό την έννοια

επίδραση της ποίησης ήταν αναμφισβήτητη στην αρχαία ελληνική κοινωνία. Βλ. Αριστοφάνη, *Βάτραχοι* (1008-1010): *τίνος οὔνεκα χρὴ θαυμάζειν ἄνδρα ποιητήν; - δεξιότητος καὶ νοουθεσίας, ὅτι βελτίους τε ποιοῦμεν/ τοὺς ἀνθρώπους ἐν ταῖς πόλεσιν*. Επίσης, βλ. Όμηρο, *α* 328-336 και *θ* 83-95, 521-534 για τις αντιδράσεις της Πηνελόπης και του Οδυσσέα αντιστοίχως στο τραγούδι του Φήμιου και του Δημόδοκου. Ακόμη, Γοργία, *Ἐλένης Ἐγκώμιον* (8-10, 14, Diels 1960, 288-291 και 292-293) για τη δύναμη που ασκεί ο λόγος στην ψυχή του ακροατή, καθώς επιδρά όπως τα φάρμακα που μπορούν να επιφέρουν τη θεραπεία ή το θάνατο. Επίσης, Πλάτωνα, *Ἴων*, για την επίδραση της *υποκριτικής* εκτέλεσης της ραψωδίας στους θεατές, τους οποίους ο ραψωδός, συνεπαρμένος και ο ίδιος, βλέπει *ἀπὸ τοῦ βήματος κλάοντάς τε καὶ δεινὸν ἐμβλέποντας καὶ συνθαμβοῦντας τοῖς λεγομένοις* (535 b-e). Ο συσχετισμός, εξάλλου, της υποκριτικής απαγγελίας του λόγου στο θέατρο με την απαγγελία των ραψωδών του έπους τονίζεται και από τον Αριστοτέλη στη *Ρητορική* (1404a 20-24), ενώ στην *Ποιητική* διατυπώνεται ξεκάθαρα η επίδραση της τραγικής ποίησης στους θεατές, τα πάθη των οποίων *καθαίρει* (1449b 27-28).

⁹⁸ Βλ. όσα αναφέρει ο Λογγίνος στο *Περὶ Ὑψους*, κεφ. 15 για τις *φαντασίες* γενικότερα και ειδικότερα για τη ρητορική και ποιητική *φαντασία* που στοχεύουν αντιστοίχως στην *ἐνάργειαν* και την *ἐκπληξιν*. Περισσότερα για την *ἐνάργειαν* στον Zanker 1981, 297-311.

αυτή, τη ρητορική της αφήγησης του Οδυσσέα και της Αθηνάς για έναν ομηρικό ήρωα τη διαδέχεται η *ρητορική της όψης* και παρουσίας του Αίαντα, στοιχείο που τρέπει αυτόματα τους ακροατές της θεότητας σε θεατές ενός δρώμενου. Στο πλαίσιο της *ρητορικής της όψης* του ήρωα ο Σοφοκλής καλεί τους θεατές του να δουν πώς ο ίδιος ως ποιητής συνομιλεί με τον Όμηρο και τρέπει, με όρους παράστασης και θέασης έναν επικό ήρωα σε τραγικό.⁹⁹

⁹⁹ Βλ. Miller 1946, 99-102 για τον *φιλόμηρο* Σοφοκλή. Ο Πολέμων μάλιστα, αρχηγός της Ακαδημίας από το 314-276 π.Χ., θεωρούσε *Όμηρον μὲν Σοφοκλέα ἐπικόν, Σοφοκλέα δὲ Όμηρον τραγικόν* (T. Gr. F. IV T115).

B

Η πολυπροοπτική παρουσίαση του Αίαντα

1. Ο λόγος του Χορού στην Πάροδο

Ο Σοφοκλής, λοιπόν, αφού έθεσε στον Πρόλογο τις ορίζουσες του προβλήματος του Αίαντα και περιέφερε τον ήρωα στη σκηνή με βάση τη διαταραγμένη οπτική του σχέση με τον Οδυσσέα, πυκνώνει εφεξής τις αναφορές του στον τρόπο με τον οποίο οι συνυποκριτές και ο Αίαντας θεώνται και αποδίδουν το τραγικό πάθος. Ο ήρωας, επομένως, υπόκειται σε μια διαδικασία πολυπροοπτικής (multiperspectival) παρουσίασης, η οποία εκκινεί από τον Πρόλογο (*αναζήτηση Οδυσσέα, παντογνωσία Αθηνάς*) και εξελίσσεται σταδιακά και παράλληλα με το έργο (*μεσολάβηση Τέκμησσας, Χορού, εμφάνιση Αίαντα, αυτοκτονία, άφιξη Αγγέλου, Τεύκρου, αγώνες λόγου μεταξύ νόθου αδελφού και Ατρείδων, επανεμφάνιση Οδυσσέα*), για να αποκαλύψει, όπως επισημαίνει ο Segal, τον τρόπο με τον οποίο «η τραγωδία κριτικά εξερευνά την ηρωική επικέντρωση στο εγώ (selfcenteredness)».¹⁰⁰

Έτσι, ο Χορός στην Πάροδο αναφέρεται ουσιαστικά σε ό,τι προσέλαβε και διέδωσε ο Οδυσσέας με βάση την αποκλειστική θέαση του Αίαντα στον Πρόλογο. Εξάλλου, όπως υποστηρίζει ο Seale, «ο απώτερος σκοπός αυτού του ιδιωτικού θεάματος είναι να το δημοσιοποιήσει ο Οδυσσέας σε όλους τους Έλληνες».¹⁰¹ Ο Χορός, λοιπόν, μην πιστεύοντας σε αυτόν τον *ζαμενή* και *κακόθρονον* (137-138) λόγο των Δαναών, θεωρεί, πριν αρχίσει να αναρωτιέται για τη συμφορά του ήρωα, ότι αντίβαρο σε αυτή την *κακὰν φάτιν* (191) θα μπορούσε να είναι η ίδια η εμφάνιση του Αίαντα:

ἀλλ' ὅτε γὰρ δὴ τὸ σὸν ὄμμ' ἀπέδραν,
παταγοῦσιν ἄτε πτηνῶν ἀγέλαι·
μέγαν αἰγυπιὸν <δ' > ὑποδείσαντες

⁹⁹ Βλ. Segal 1995, 23.

¹⁰¹ Βλ. Seale 1982, 145 (μτφρ. δική μου).

τάχ' ἄν, ἐξαίφνης εἰ σὺ φανείης,

σιγῇ πτήξειαν ἄφωνοι. (167-171)

Εἶναι χαρακτηριστικό ὅτι ὁ Σοφοκλῆς τονίζει τὸ ὄμμα τοῦ ἥρωα καὶ τις συνέπειες ποὺ ἡ θέασή του ἐπιφέρει. Ἡ ὄψη καὶ μόνο τοῦ Αἴαντα ποὺ παρομοιάζεται με *μέγαν αἰγυπιόν* προξενεῖ πανικό καὶ τρόμο (169).¹⁰² Ὅπως μάλιστα παραδέχεται στὸ τρίτο Επεισόδιο ὁ Μενέλαος -ὅταν πια ὁ ἥρωας εἶναι νεκρός- ἡ ζωντανή καὶ μόνο παρουσία τοῦ Αἴαντα ἀκύρωνε κάθε ἐξουσιαστικὴ δύναμη ἐναντίον του (1067). Ἔτσι καὶ τώρα ἡ ἐμφάνιση τοῦ Αἴαντα θὰ εἶναι καταλυτικὴ γιὰ τοὺς ἀντιπάλους του. Ὑπὸ τὴν ἐννοια αὐτή, υποστηρίζει ὁ Χορός, καὶ ἡ *βαρυάλγητη γλῶσσα* (199) τῶν Δαναῶν, ἡ ὁποία ἀρθρώνεται με βάση τις διαδόσεις τοῦ Οδυσσέα (148-149) γιὰ ὅσα ὁ ἴδιος εἶδε καὶ ἔμαθε στὸν Πρόλογο, μπορεῖ νὰ σιγήσει. Κατὰ συνέπεια, ἕνας λόγος ποὺ συγκροτήθηκε καὶ διογκώθηκε ἀπὸ ἕνα θέαμα, μπορεῖ νὰ ἀκυρωθεῖ ἀπὸ ἕνα ἄλλο προσδοκώμενο θέαμα.

Ἔτσι ἀν ὁ λόγος ποὺ ἀφορᾶ στὸν Αἴαντα ἀποκτᾶ στὸν Πρόλογο με τὸ θέαμα τοῦ ἥρωα τὸ σκηνικό καὶ ἀποδεικτικό του ἔρεισμα, στὴ συνέχεια, με τὴν Πάροδο, αὐτός ὁ λόγος ἀπαιτεῖ μιὰ νέα ἐμφάνιση τοῦ ἥρωα, προκειμένου κατὰ τὸν Χορό νὰ διαψευστούν οἱ φήμες καὶ νὰ διασκορπιστούν οἱ ἐχθροὶ του. Σὲ αὐτὴ τὴν ἐμφάνιση τοῦ Αἴαντα ἐπενδύει πολλὰ ὁ Χορός. Ἐξάλλου, στὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ κοινωνία, «μια κοινωνία τῶν σχέσεων πρόσωπο-με-πρόσωπο, ὅπου γιὰ νὰ ἀναγνωριστεῖ κανεὶς πρέπει νὰ κυριαρχήσει στους ἀντιπάλους του μέσα σὲ ἕναν ἀδιάκοπο ἀνταγωνισμό γιὰ τὴ δόξα, ὁ καθένας βρίσκεται κάτω ἀπὸ τὸ βλέμμα τοῦ ἄλλου, ὁ καθένας ὑπάρχει μέσα ἀπὸ τὸ βλέμμα αὐτό».¹⁰³

Κατὰ συνέπεια, ὁ Σοφοκλῆς, ἀφοῦ ἔκανε με τις φήμες τῶν Ἀργείων δημόσιο λόγο τὸ ἰδιωτικό θέαμα τοῦ Οδυσσέα γιὰ τὴν ἀτὴ τοῦ ἥρωα, προτίθεται

¹⁰² Πρβλ. Vernant-Naquet 1988, 161 κ. ε. τὴ σχετικὴ συζήτηση γιὰ τοὺς οἰωνούς-αετοὺς καὶ γυπαετοὺς ποὺ ταυτίζονται με τοὺς Ἀτρεΐδες στὸν *Ἀγαμέμνονα* (49-54, 113-20) τοῦ Αἰσχύλου.

¹⁰³ Βλ. Vernant 1996, 38.

με την επικείμενη εμφάνιση του Αίαντα να κάνει θέαμα αλλά δημόσιο αυτή τη φορά την αιδώ του ήρωα. Όμως, τόσο το θέαμα της μανίας όσο και το θέαμα της σκηνης με τα σφαγμένα ζώα και τον στενάζοντα Αίαντα (349-60) «δε συνιστούν μόνο αποκαλύψεις της αλήθειας, συνιστούν και σκηνές ταπείνωσης».¹⁰⁴ Ο ποιητής με αυτό τον τρόπο καλεί τους θεατές του να αντιληφθούν πώς ο Αίαντας σιγά σιγά γίνεται πρόβλημα για τον επικό κόσμο αλλά και πρόβλημα για τον ίδιο του τον εαυτό.¹⁰⁵

2. Η ενδοσκηνική θέαση της Τέκμησας.

Εντούτοις ο ήρωας, αν και προ(σ)κλήθηκε από τον Χορό να εμφανιστεί, δεν εμφανίζεται αμέσως. Ο ποιητής αναβάλλει για λίγο την εμφάνιση του Αίαντα, ακριβώς γιατί θέλει να μας τον παρουσιάσει και μέσω του *δουριαλώτου λέχους* του (221), της Τέκμησας, ο ρόλος της οποίας είναι πολλαπλός.¹⁰⁶ Η Τέκμησσα στη συνομιλία της με τον Χορό (201-283) αποκαλύπτει βαθμιαία και εναργώς το πάθος του Αίαντα, μολονότι τούτο συνιστά για την ίδια *λόγον ἄρρητον* (214).¹⁰⁷ Από την άλλη, για τον Χορό η είδηση για το πάθος του ήρωα συστοιχεί με τον *μέγαν μῦθον των Δαναών που εξαπλώνεται συνεχώς* (226). Κατά συνέπεια, ο λόγος των Αργείων δεν ακυρώνεται, αντίθετα επικυρώνεται και αυξάνεται, *προσέρπει* (227) δε απειλητικά για τον ίδιο τον ήρωα, τον οποίο και θα αφανίσει. Ο Χορός στους στίχους 229-232 εκφράζει αυτό το φόβο:

¹⁰⁴ Βλ. Seale 1982, 174 (μτφρ. δική μου).

¹⁰⁵ Βλ. Valakas 1987, 76.

¹⁰⁶ Βλ. Hesk 2003, 52, για τη χρήση της Τέκμησας στο δραματικό μύθο. Ο Hesk θεωρεί ότι η μη εμφάνιση της Τέκμησας σε πρωιμότερα λογοτεχνικά έργα δε σημαίνει ότι η ηρωίδα είναι επινόηση του Σοφοκλή, πράγμα που τεκμηριώνεται από αγγείο του 470 π.Χ., όπου η Τέκμησσα αγκαλιάζει το σώμα του Αίαντα. Βλ. και 169, τη σχετική βιβλιογραφική σημείωση 1.

¹⁰⁷ Βλ. Χριστοδούλου 1977, 91, 308d, τον αρχαίο σχολιαστή για την ενάργεια του λόγου της Τέκμησας: «ἐν δ' ἔρειπίοις/νεκρῶν: ἐν δὲ τοῖς πτώμασι τῶν νεκρῶν καταπεσὼν ἔκειτο. θαυμαστῶς δὲ ὑπ' ὄψιν ἤγαγε τὰ πράγματα, μεταξὺ τῶν πτωμάτων τὴν φαντασίαν ἐπίδεικνύς, οἷον καὶ τὸ παρ' Ὀμήρῳ περὶ τοῦ Κύκλωπος (ι, 298)».

ὄμοι, φοβοῦμαι τὸ προσέρπον. περίφαντος ἀνήρ
θανεῖται, παραπλήκτω χερὶ συγκατακτὰς
κελαινοῖς ξίφεσιν βοτὰ καὶ
βοτῆρας ἵππονώμας

Το επίθετο *περίφαντος* που χρησιμοποιεί ο Χορός δεν είναι χωρίς σημασία (229). Ο Αίαντας θα σκοτωθεί σε κοινή θέα εκτιθέμενος.¹⁰⁸ Δύσκολα αποφεύγει κανείς τους συνειρμούς ανάμεσα στον *περίφαντον Αίαντα*, την *περίφαντον*, επίσης, νήσο του αλλά και την *περιφανῆ νόσον* του (229, 599, 66). Αυτή τη νόσο αλλά και τη λογική επανασύνδεση του ήρωα με την πραγματικότητα αφηγείται η Τέκμησσα στην εκτενή της ρήση (284-330).¹⁰⁹ Ο Αίαντας, αφού έπραξε *ἄκρας νυκτὸς* το έργο του (285), εισέρχεται στη σκηνή του φέρνοντας μαζί του *ταύρους, κῶνας βοτῆρας, εὔερόν τ' ἄγραν* (297). Η Τέκμησσα θεάται τον *μεμηνότα* ήρωα, που βασανίζει τα ζώα, και ακούει τα λόγια που ο Αίαντας απευθύνει σε μια σκιά για τον Οδυσσέα και τους Ατρείδες (301). Στη συνέχεια αναφέρεται στη σταδιακή μετάβαση του ήρωα από τον κόσμο της παραίσθησης στον κόσμο της λογικής και της συνείδησης (306). Η ρήση, μάλιστα, της Τέκμησσας αρθρώνεται και μοιράζεται με τον τρόπο που μοιράζεται στο δράμα και ο ίδιος ο Αίαντας. Στο πρώτο της μισό η ρήση αναφέρεται στο έργο και την παραίσθηση του ήρωα, στο δεύτερο μισό στη συνείδηση που θεωρεί το συντελεσμένο έργο και οδύρεται γι' αυτό. Δεν είναι ίσως τυχαίο που στη μέση περίπου αυτής της ρήσης ευρίσκεται το επίθετο *ἔμφρων* (306), το οποίο και τέμνει αποφασιστικά τη συμπεριφορά του ήρωα. Αυτό το *φρονεῖν* καθαίρει τις *δυσφόρους γνώμας* της Αθηνάς και τρέφει μια όραση που μπορεί ξανά να

¹⁰⁸ Βλ. Hesk 2003, 101-103, το σχετικό προβληματισμό για το αν τελείται η αυτοκτονία του Αίαντα ενόπιον των θεατών.

¹⁰⁹ Βλ. Valakas 1987, 80, όπου θεωρείται ότι «η ρήση [είναι] ένα καλό παράδειγμα ομηρικής μίμησης στον Σοφοκλή» (μτφρ. δική μου).

διοπτύει το χώρο (51-52, 307). Ο Αίαντας είναι σε θέση πια να αντιλαμβάνεται την πραγματικότητα, να θεάται τον εαυτό του και να σκοπεί τα πεπραγμένα του. Αυτή η *διοψία*, όμως, του πλήρους από την άτη *στέγους* του (307) καθηλώνει τον ήρωα σε σιγή για πολύ χρόνο: *καὶ τὸν μὲν ἦστο πλεῖστον ἄφθογγος χρόνον* (311). Κατά συνέπεια, το θέαμα του πάθους, στην αρχή τουλάχιστον, καθιστά από τη μια ένα λόγο *ἄρρητον* (214), το λόγο της Τέκμησας, και από την άλλη ένα λόγο *ἄφθογγον* (311), το λόγο του Αίαντα.¹¹⁰ Αλλά αυτός ο *ἄφθογγος λόγος*, *φρόνιμος* πλέον, φθέγγεται και επιχειρεί να πληρώσει το ρήγμα που υπέστη η συνείδησή του από την άτη της Αθηνάς. Γι' αυτό και ενώπιον του θεάματος του πάθους του, ο λόγος του ήρωα ξανασυστήνεται με τη μορφή *δεινῶν ἐπῶν* (312) και ερωτηματικών λόγων (*κάνηρετ'* 314) προς την Τέκμησσα, προκειμένου να αποκαλυφθεί στον ίδιο *πᾶν τὸ συντυχὸν πάθος* (313).

Υπό την έννοια αυτή, ενώπιον του θεάματος του πάθους όχι μόνο ξανασυστήνεται ένας λόγος που σίγησε, αλλά και πληρώνεται στα κενά του με τις πληροφορίες που λαμβάνει από την Τέκμησσα για το έργο που έχει διαπραχθεί (315-316). Συμβαίνει, όμως, αυτός ο φθεγγόμενος λόγος να γίνεται εκ νέου *ἄφθογγος* ενώπιον του θεάματος, το οποίο έχει πλέον ο ίδιος ο ήρωας συνειδητοποιήσει. Έτσι η *διοψία* του έμπλεου από την άτη *στέγους* (307) γίνεται *αυτοψία* του πάθους του, που ρίχνει βαριά τη σκιά του στο λόγο του Αίαντα, ο οποίος παραλύει και κάθετα *ἐν μέσοις βοτοῖς/ σιδηροκμηῆσιν ἦσυχος* (324-325). Ο

¹¹⁰ Βλ. Τζίνα Πολίτη 2005, 118-142, για τη δυνατότητα του λόγου να εκφράζει το *πάθος*. Ειδικότερα, 118: «Γλώσσα και Πάθος βρίσκονται σε αναντιστοιχία. Το υποκείμενο που πενθεί προσφεύγει σε «φυσικά» σημεία, αφού τα γλωσσικά δεν προσφέρονται [...] Μπροστά στο πάθος αποκαλύπτεται η ένδεια της γλώσσας» και 124-125: «Η λογοτεχνία λοιπόν φαίνεται να συμμετέχει στη διαμόρφωση εκείνης της Τάξης του Λόγου και της «αλήθειας» του που ισχυρίζεται ότι ανάμεσα στο υποκείμενο του πάθους και τη γλώσσα υπάρχει μια αγεφύρωτη άβυσσος. Στο μέσον αυτής της άβυσσου βρίσκεται το πάσχον σώμα του οποίου η ίδια η φυσιολογία επιβάλλει το άναρθρο, τα επιφωνήματα και τις αδιαμεσολάβητες χειρονομίες[...] Αν η λογοτεχνία είναι ο μόνος τόπος όπου τα εξορισμένα πάθη μπορούν να έρθουν σε μια δημιουργική σχέση με την ομιλία, αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι η λογοτεχνία είναι 'μια σκηνοθεσία των συναισθημάτων'».

Σοφοκλής δημιουργεί στη φαντασία των θεατών του αυτή την πολύ δυνατή εικόνα με τον Αίαντα να υποστενάζει *ἄσιτος* και *ἄποτος* και να βρυχάται σαν ταύρος (321-325). Η οδύνη του ήρωα από την αυτοθέασή του δεν του αφήνει περιθώρια έναρθρου λόγου, σαν ζώο ο ίδιος, ανάμεσα στα σφαγμένα ζώα που βρίσκονται γύρω του, συνιστά για την Τέκμησσα ένα θέαμα που μόνο κακά προμηνύει: *δηλός ἐστίν ὥς τι δρασείων κακόν* (326).¹¹¹ Ο Χορός που ακούει την Τέκμησσα αξιολογεί και ερμηνεύει το αθέατο ακόμη θέαμα ως ένδειξη νέας παράνοιας του Αίαντα:

Τέκμησσα, δεινοῖς, παῖ Τελεύταντος, λέγεις

ἡμῖν τὸν ἄνδρα διαπεφοιβάσθαι¹¹² κακοῖς (331-332)

Τι συμβαίνει, λοιπόν, μέχρι στιγμής; Το *φρονεῖν*, που *ξὺν χρόνῳ* (306) αποκαταστάθηκε και ανασύνθεσε την πραγματικότητα για τον ήρωα, τελικώς αυτοὑπονομεύθηκε; Ο Αίαντας στη θέαση των δεινών του χάνει και πάλι το *φρονεῖν*; Σε ποια πνευματική κατάσταση έχει περιέλθει; Οι υποθέσεις που γίνονται από την Τέκμησσα και τον Χορό για την κατάσταση του ήρωα (334-338) ενισχύονται από τις σχετλιαστικές αναφωνήσεις του Αίαντα (*ἰὼ μοί μοι* 333, 336 και *ἰὼ παῖ παῖ* 339) που επιτρέπουν τη σύνδεση του *μέσα* και του *έξω* από τη σκηνή χώρου. Σε αυτήν την εναλλαγή του *εσωτερικού* με τον *εξωτερικό* χώρο ο ποιητής βρίσκει τον τρόπο για έναν ταυτόχρονο σχολιασμό του πάθους του ήρωα, το οποίο έτσι διακινείται με τη μορφή ακροάματος (απελπιστικών αναφωνήσεων) από τον ιδιωτικό χώρο της σκηνής του Αίαντα στο δημόσιο σκηνικό χώρο του Χορού. Ειδικά στα λόγια του Χορού, ο οποίος δεν έχει δει ακόμη τον Αίαντα, η

¹¹¹ Βλ. Hesk 2003, 56-57 για την προσπάθεια του Αίαντα να αρθρώσει λόγο σε αντίθεση με την ευχέρεια και την επιδεξιότητα του Οδυσσέα.

¹¹² Το *ἀπαξ* ευρισκόμενο στην αρχαία ελληνική γραμματεία σύνθετο ρήμα *διαπεφοιβάσθαι* ως εκ της ετυμολογίας του, σημειώνει ο Hesk 2003, 138, θα έπρεπε να αναφέρεται σε κάποιον που διακατέχεται από τον Φοίβο, όμως στο χωρίο αυτό έχει μια πιο γενική σημασία, αφού ο ήρωας δεν έχει πραγματικά περιπέσει σε μαντική κατάσταση.

αβεβαιότητα για την κατάσταση του ήρωα δηλώνεται με τη χρήση του *ἔοικεν* και ενός τόνου διαζευκτικού που συγκροτεί ένα εναλλακτικό πλαίσιο ερμηνείας:

άνηρ ἔοικεν ἢ νοσεῖν, ἢ τοῖς πάλαι

νοσήμασι ξυνοῦσι λυπεῖσθαι παρών. (337-338)

Ωστόσο, η αβεβαιότητα αυτή μετριάζεται στη συνέχεια και πάλι στα λόγια του Χορού (344-345) που ακούει τον Αίαντα να καλεί μέσα από τη σκηνή τον Τεύκρο (342-343). Έτσι ο Σοφοκλής διά του Χορού και της Τέκμησσας προετοιμάζει τεχνηέντως την εμφάνιση του Αίαντα στη σκηνή:

Χο: άνηρ φρονεῖν ἔοικεν. ἀλλ' ἀνοίγετε.

Τάχ' ἄν τιν' αἰδῶ κάπ' ἐμοὶ βλέψας λάβοι.

Τε: ἰδοῦ, διοίγω· προσβλέπειν δ' ἔξεστί σοι

τὰ τοῦδε πράγη, καὐτὸς ὡς ἔχων κυρεῖ. (344-347)

Για να συνοψίσουμε, αυτό που ο Σοφοκλής έχει ήδη πράξει με την Αθηνά, το πράττει τώρα με την Τέκμησσα. Τόσο η θεά όσο και η Τέκμησσα μεταφέρουν επί σκηνής το ίδιο γεγονός. Αυτή η τεχνική της «αφηγηματικής επανάληψης» (narrative repetition) συνιστά για τον Βαλάκα «ένα ηχηρό παράδειγμα της σοφοκλείας καινοτόμου χρήσης του ομηρικού τρόπου», χωρίς να εξαντλείται σε αυτό το ρόλο. Και τούτο, διότι η αφηγηματική επανάληψη, συνεχίζει ο παραπάνω μελετητής, «υπηρετεί στον Σοφοκλή την έρευνα για 'την αλήθεια' που υπόκειται στα έργα».¹¹³ Κατά συνέπεια, και οι δύο αφηγηματικοί λόγοι, της Αθηνάς και της Τέκμησσας, λειτουργούν συμπληρωματικά σε ό,τι αφορά την παρουσίαση της κατάστασης του Αίαντα, μολονότι η πρόθεση κάθε λόγου είναι διαφορετική· εξάλλου διαφορετικός κάθε φορά είναι τόσο ο πομπός όσο και ο δέκτης. Και τις δυο φορές, όμως, τις αφηγήσεις της Αθηνάς και της Τέκμησσας για το έργο που

¹¹³Βλ. Valakas 1987, 15, 16 (μτφρ. δική μου).

διαπράχθηκε, τις ακολουθεί η εμφάνιση του Αίαντα, η οποία και γίνεται αντιστοίχως για διαφορετικούς σκοπούς. Και όπως η Αθηνά πιστοποίησε το λόγο της με τη σκηνική δείξη του *ατώμενου* ήρωα, έτσι και η Τέκμησσα σαν δραματουργός Αθηνά διαμεσολαβεί ανάμεσα στο εσωτερικό και το εξωτερικό της σκηνής, τραβάει το σκηνικό προπέτασμα της κεντρικής πύλης και αποκαλύπτει στον Χορό το θέαμα του Αίαντα, ο οποίος εμφανίζεται στη σκηνή πιθανόν με το εκκύκλημα.¹¹⁴ Αν μάλιστα η πρώτη εμφάνιση του ήρωα στον Πρόλογο εξυπηρετεί τη δείξη της Αθηνάς και το θεϊκό μάθημα στον Οδυσσέα, η δεύτερη στο πρώτο Επεισόδιο επικυρώνει τη συντελεσμένη ήδη άτη και το *νέον ἄλγος* του Αίαντα, που συνδέεται με το *φρονεῖν* και το *ἐσλεύσσειν οἰκεῖα πάθη* (259, 260).

3. Η σκηνική επανεμφάνιση του Αίαντα

Το θέαμα, λοιπόν, του πάσχοντος ήρωα στο πρώτο Επεισόδιο οργανώνεται και εκκινεί με τη *διάνοιξη* της θύρας της στρατιωτικής σκηνής, όπου και ευρίσκεται (343). Υπό την έννοια αυτή, το θέαμα του Αίαντα φωτίζεται και προβάλλεται στον προσωπικό του χώρο, ο οποίος και τρέπεται σε δημόσιο. Κατά τούτο, ο αιματοβαμμένος και απόμακρος, *ἔσχατος* χώρος της στρατιωτικής σκηνής (3-4)¹¹⁵ γίνεται ο κεντρικός θεατρικός χώρος που συστήνει και επιγεννά κάθε εμφάνιση του ήρωα, η οποία, όπως επισήμανε ο Βαλάκας, είναι πάντα αντίθετη με την προηγούμενη.¹¹⁶ Έτσι σε αυτήν την *ἔσχατην* σκηνή των Ελλήνων με τα σφαγμένα ζώα επωάζεται η συναίσθηση της αδικίας από την κρίση των

¹¹⁴ Βλ. και Stelluto 1990, 42-43. Επίσης, Ringer 1998, 37-38: “Tecmessa inherits Athena’s dramaturgical function as a revealer of Ajax’ downfall, giving us another perspective on the prologue”. Ακόμη, Lesky 1987, τ. Α’, 319, τη σχετική συζήτηση για τα δυσεπίλυτα σκηνικά προβλήματα του *Αίαντος*.

¹¹⁵ Βλ. Hesk 2003, 40-41, για τη θέση της σκηνής του Αίαντα στο στρατόπεδο των Ελλήνων. Ο Hesk, *ό.π.*, 41, δε θεωρεί ότι η *ἔσχατη* θέση της σκηνής του Αίαντα συνιστά στοιχείο της περιθωριοποίησής του αλλά στοιχείο που με διαφορετικό τρόπο υποβάλλει την «κεντρικότητα» και την «περιθωριακότητα» που μπορούμε να διαπιστώσουμε επίσης στον ομηρικό Αχιλλέα.

¹¹⁶ Βλ. Valakas 1987, 74.

όπλων, η βούληση και ο δόλος του ήρωα για εκδίκηση, η νυχτερινή έφοδός του στις σκηνές των Ατρειδών και του Οδυσσέα, η επανάκτηση του *φρονεῖν* και το *νέον ἄλγος* (259) που αυτό επιφέρει, η πλαστή ρήση του και τέλος η απόφασή του να αυτοκτονήσει.

Αλλά η σκηνή του Αίαντα δεν είναι μόνο ο κρυψώνας και το ορμητήριό του, ούτε μόνο ο χώρος όπου τέμνεται η ζωή με το θάνατό του- η παραμονή του στη σκηνή θα είναι σωτήρια για τον ίδιο, αντίθετα η έξοδός του θα είναι καταστρεπτική, έτσι προφητεύει ο Κάλχας (751-757)- είναι πάνω από όλα ο δραματικός χώρος, όπου «εκβάλλει» η επική παράδοση και «εισβάλλει» η τραγική τέχνη, για να μεταπλάσει έναν επικό ήρωα σε τραγικό. Η θεατρική απόδοση αυτής της τραγικότητας γίνεται, λοιπόν, με τη διάνοιξη της θύρας της στρατιωτικής του σκηνής, από όπου και διέρχεται, όπως σημειώνει ήδη ο αρχαίος σχολιαστής, ο Αίαντας με τη χρήση ενός εκκυκλήματος, για να παρουσιαστεί απρόσκοπτα ενώπιον του κοινού¹¹⁷:

ἐνταῦθα ἐκκύκλημά τι γίνεται, ἵνα φανῆ ἐν
μέσοις ὁ Αἴας τοῖς ποιμνίοις. εἰς ἔκπληξιν γὰρ
φέρει καὶ ταῦτα τὸν θεατὴν, τὰ ἐν τῇ ὄψει
περιπαθέστερα. δείκνυται δὲ ξιφήρης,
ἡματωμένος, μεταξύ τῶν ποιμνίων
καθήμενος.¹¹⁸

Εἶναι χαρακτηριστική η χρήση των ὀρων: *ἵνα φανῆ, θεατὴν, τὰ ἐν τῇ ὄψει, δείκνυται*, που πιστοποιοῦν την οπτική παρουσία του Αίαντα και τη σημασία της

¹¹⁷ Βλ. Garvie 1998, 157-158, σχόλια στους στίχους 346-347 για τις διαφορετικές απόψεις σε ὄ,τι αφορά τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται ο Αίαντας στο πρώτο Επεισόδιο. Θα συμφωνήσω με τον Garvie ὅτι η δυνατότητα να δουν οι θεατές τη σκηνή του πάσχοντος ήρωα, μέσω μιας θύρας που ἀνοίγε, θα ἦταν περιορισμένη για ἓνα μεγάλο μέρος του κοινού. Αντιθέτως, η χρήση του εκκυκλήματος καθιστοῦσε τον Αίαντα και το πάθος του φανερό σε ὄλους.

¹¹⁸ Βλ. Χριστοδούλου 1977, 98, στο 346a

για το κοινό.¹¹⁹ Ο ποιητής με τον τρόπο αυτό ολοκληρώνει και βεβαιώνει *διά θεάματος* τη ρηματική αλήθεια της Τέκμησας για την κατάσταση του Αίαντα, όπως αυτή διατυπώθηκε στους στίχους 305-11.

4. Η ταυτόχρονη θέαση του επικού παρελθόντος και του τραγικού παρόντος

Με τὰ ἐν τῇ ὄψει περιπαθέστερα, για τα οποία κάνει λόγο ο σχολιαστής, ο θεατής δοκιμάζει την *ἔκπληξιν* και αντιλαμβάνεται με οπτικούς όρους, στο πλαίσιο μιας κατεξοχὴν παθητικῆς τραγωδίας (*Ποιητ.*1455b 34-35), το μέγεθος του πάθους και την απόκλιση του ήρωα από το επικό του κλέος. Συμβαίνει μάλιστα το πάθος του Αίαντα να προσαυξάνεται, όχι μόνο γιατί αποκαλύπτεται δημόσια αλλά και γιατί έχει πλέον συνειδητοποιηθεί από το φορέα του. Αυτή ακριβώς η συνειδητοποιημένη προσβολή του επικού ήθους, το οποίο ωστόσο δεν κάμπτεται, συνιστά και τον άξονα όλων των εμφανίσεων του ήρωα εφεξής. Ο ίδιος, εξάλλου, ο Αίαντας προβάλλει αυτή τη σταθερότητα του ήθους του, όταν απευθύνεται στην Τέκμησσα που επιχειρηματολογεί και εκλιπαρεί (485-524), προκειμένου να τον πείσει για αλλαγή στη στάση του: *μᾶρα μοι δοκεῖς/ φρονεῖν/ εἰ τούμὸν ἦθος ἄρτι παιδεύειν νοεῖς* (594-95).¹²⁰ Επομένως, το *ἦθος* που γεννά το κλέος, το ίδιο ακριβώς επιγεννά το τραγικό πάθος. Ο αρχαίος θεατής έτσι με βασικό άξονα το αναλλοίωτο ήθος του Αίαντα μπορεί στη σκηνική ορατότητα

¹¹⁹ Βλ. και Γκαστή 1998, 193.

¹²⁰ Για τη σκηνή της παράκλησης που απευθύνει η Τέκμησσα στον Αίαντα (485-524) καθώς και για τη χρήση του *αἰδοῦμαι* (506), βλ. τον παραλληλισμό που επιχειρεί ο Hesk 2003, 64, ανάμεσα στην παράκληση της Τέκμησας προς τον ήρωα και στην παράκληση του Αίαντα προς τον Αχιλλέα *Ιλ.* 9. 640-2. Επίσης, για το σημαντικό όρο *χάρις* που χρησιμοποιεί η Τέκμησσα (*χάρις χάριν γὰρ ἐστὶν ἢ τίκτουσ' ἀεὶ* 522) καθώς και για το *πολύπτωτο* σχῆμα του όρου με βάση την επαναληπτική χρήση του, βλ. Hesk ό.π., 65-66. Ακόμη βλ. Seaford 2003, 599-600, για την ἔμμεση απόρριψη από τον Αίαντα του αιτήματος και του κώδικα της Τέκμησας για «θετική ανταπόδοση» του ήρωα στη διά βίου προσφορά της γι' αυτόν. Για μια συνεξέταση της σοφόκλειας σκηνής με την παράκληση της Τέκμησας στον Αίαντα και της αντίστοιχης ομηρικής σκηνής στην *Ιλιάδα* (6.369-481) με την παράκληση της Ανδρομάχης προς τον Έκτορα, βλ. Hesk 2003, 67-69.

ενός τεράστιου αρχαϊκού ηρωικού μεγέθους να συναναγνώσει το θέαμα του τραγικού πάθους με τις ευθείες αναφορές στο κλέος του παρελθόντος. Αυτή τη *συνανάγνωση* τη διευκολύνει ο ίδιος ο ήρωας, ο οποίος στο λόγο του διατρέχει παλινδρομικά τις χρονικές βαθμίδες του πάλαι ποτέ επικού κλέους και της παρούσας τραγικής οδύνης. Στην πρώτη, λοιπόν, δημόσια εμφάνισή του ο Αίαντας απευθύνεται στους ενδοδραματικούς θεατές του και τους καλεί να δουν το πάθος του, το οποίο προσφέρεται με την ένταση και την ενάργεια της μεταφορικής εικόνας στοιχείων της φύσης που μαίνονται:

ἴδεσθέ μ' οἶον ἄρτι κῦ-
μα φοινίας ὑπὸ ζάλης
ἀμφίδρομον κυκλεῖται (351-353).

Ο ποιητής επιμένει στη χρήση του λεξιλογίου ὄρασης, συνοδεύοντάς το με χαρακτηριστικά επίθετα σε ασύνδετο σχήμα (*θρασύν, εὐκάρδιον, ἄτρεστον, δεινόν*, 364-366) για την επική γενναιότητα του ήρωα, ο οποίος αυτοσυστήνεται με αρκετή δόση σαρκασμού και πικρίας:

ὄρᾳς τὸν θρασύν, τὸν εὐκάρδιον,
τὸν ἐν δαίσις ἄτρεστον μάχας,
ἐν ἀφόβοις με θηρσὶ δεινὸν χέρας;
οἴμοι γέλωτος· οἶον ὑβρίσθην ἄρα. (364-367).

Σε αυτούς τους τέσσερις στίχους περικλείεται το προσωπικό του δράμα. Ο ήρωας, όπως ο Οδυσσεύς στον Πρόλογο, θεάται το είδωλό του, για τον Αίαντα όμως είναι ήδη βιωμένο ό,τι σκοπεύει ως ενδεχόμενη τροπή για τον εαυτό του ο Οδυσσεύς (124). Εμφανής είναι, επίσης, η τεχνική του ποιητή: δυο στίχοι για το παρελθόν του ήρωα, δυο στίχοι για το παρόν (364-365, 366-367). Ωστόσο, αυτή η αριθμητική συμμετρία ακυρώνεται στο επίπεδο της τελικής νοηματικής

αποτίμησης, καθώς ο *θρασύς, εὐκάρδιος και ἄτρεστος* Αἴαντας (364-365) ανατρέπεται από το *γέλωτος* και το *ὕβρισθην* του τελευταίου στίχου (367). Ο Αἴαντας, βεβαίως, ως πρότυπο επικό έχει ήδη ανατραπεί από την Αθηνά στον Πρόλογο, όπου ο ποιητής περιέφερε τον ευρισκόμενο σε άτη ήρωα, τώρα όμως οι θεατές βλέπουν μπροστά τους με τα όποια σκηνικά και οπτικά τεκμήρια του εκκυκλήματος, που πιστοποιούν την επίθεσή του στα ζώα, πώς ομολογείται και βιώνεται συνειδητά από τον Αἴαντα αυτή η ανατροπή.

Έτσι το τραγικό πάθος διακινείται στην αντίληψη και οπτική των θεατών από τον Πρόλογο μέχρι και το πρώτο Επεισόδιο που εξετάζουμε, πότε με άξονα την παραίσθηση, και κατά συνέπεια την άγνοια του ήρωα, και πότε με άξονα τη συνείδηση, και επομένως την επίγνωση των συμβάντων. Αυτή μάλιστα η διακίνηση του τραγικού πάθους γίνεται δραστικότερη στα μάτια των θεατών, καθώς ακούν τον Αἴαντα να φαντάζεται ως αντίδραση των εχθρών του στην κατάστασή του το χαιρέκακο γέλιο τους (*κεῖνοι δ' ἐπεγγελῶσιν* 454), κάτι που δε συνέβη με τον Οδυσσέα στον Πρόλογο, και τούτο συνιστά «μια ακόμη πιο βαθιά ειρωνεία».¹²¹ Οι θεατές, επομένως, βλέπουν στη σκηνή πώς διασταυρώνεται ο ήρωας με την αιδώ, η οποία τροφοδοτείται από την επώδυνη ανάμνηση του προηγούμενου επικού κλέους και την τωρινή ασφυκτική κατάσταση του τραγικού πάθους.

Αυτός ο αδιέξοδος εγκλωβισμός του Αἴαντα στο ισχυρό αίσθημα της δημόσιας αιδούς κλιμακώνεται σε μια εξάβαθμη τονικότητα που συνιστούν έξι μονολογικές ρήσεις του: τέσσερις στο πρώτο Επεισόδιο και από μία στο δεύτερο και τρίτο αντιστοίχως. Αν μάλιστα θέλουμε να είμαστε πιο σχηματικοί, θα λέγαμε

¹²¹ Βλ. Garvie 1998, 160, σχόλιο στους στίχους 364-367, (μτφρ. δική μου). Αντιθέτως, ο Αἴαντας επιδόθηκε σε *γέλων πολλὸν* (303), όταν ευρισκόμενος σε μανία νόμιζε ότι εκδικούνταν τους αρχηγούς των Αχαιών. Βλ. Spyridonidou-Skarsouli 1995, 262-263, τη σχετική αρχαία παροιμία: *αἰάντειος γέλως. ἐπὶ τῶν παραφρόνως γελόντων. ἐκεῖνος γὰρ ὅτε ἐμάνη τοὺς κριοὺς ἀποσφάζων καὶ αἰκιζόμενος ἐκάγχαζεν ὡς τοὺς ἡγεμόνας τῶν Ἑλλήνων τιμωρούμενος.*

ότι αυτές οι ρήσεις διαγράφουν έξι ομόκεντρους κύκλους, που διευρύνουν την αναφορά του Αίαντα, έμμεση ή άμεση, στο θάνατο, ο οποίος και αποτελεί το κοινό τους κέντρο. Αυτοί οι ομόκεντροι κύκλοι διαφέρουν μόνο κατά την τροχιά που διαγράφουν. Άλλοτε αυτή η τροχιά διαγράφεται με αιχμή το *φαεννότατον έρεβος* (395), που επικαλείται ο Αίαντας, άλλοτε με τους *άλιρροθους πόρους* και τις ροές του Σκαμάνδρου που χαιρετά ο ήρωας (412, 418-419), άλλοτε με την ετυμολογία του ονόματός του (*αίαϊ- Αΐας* 430) και την απόφασή του: *ή καλῶς ζῆν ή καλῶς τεθνηκέναι τὸν εὐγενῆ χρῆ* (479-480), άλλοτε με την πατρική ανάγκη για συνάντηση με το γιο (530), άλλοτε με την πλαστή μεταμέλεια του ήρωα για σύνταξη με τη ροή του χρόνου και τις εναλλαγές της ζωής (671-677, 678-683) και άλλοτε η αιχμή αυτής της τροχιάς είναι το *τομώτατον ζίφος* που στήνεται *έν γῆ πολεμία* και περιμένει τον Αίαντα (815, 818).¹²²

Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι αυτός ο λόγος στη σταθερή διαλεκτική του με τον αποφασισμένο θάνατο διαλέγεται με το φωτεινό σκοτάδι του Άδη, με τον ίδιο τον τρωικό χώρο που φιλοξενούσε για χρόνια την ύπαρξή του, με τη θεότητα που διέστρεψε τα μάτια και τα φρένα του, με την πνευματική και ηθική του συνέχεια (Ευρυσάκης), με τον ίδιο το χρόνο που *φύει τ' ἄδηλα και φανέντα κρύπτεται* (647), και τελικώς, όπως και στην αρχή, με το *φέγγος* και το *ίερὸν πέδον* της σαλαμίνιας γης (859-860).

Κατά συνέπεια, αυτός ο λόγος στη διαλεκτική του με το φωτεινό σκοτάδι του Άδη, την πατρώα και την εχθρική γη, τη θεότητα και το χρόνο, είναι έτοιμος να διαπράξει ό,τι και στην αρχή της τραγωδίας, έναν αποφασισμένο φόνο. Μόνο που τώρα αυτός ο φόνος δεν είναι για να διαπομπεύσει αλλά για να αποκαταστήσει την ξεχωριστή παρουσία του ήρωα. Ωστόσο, η αποκατάσταση

¹²² Βλ. Hesk 2003, 60, για την ετυμολόγηση του ονόματος *Αΐας* με βάση το σχετλιαστικό επίρρημα *αίαϊ* και την πινδαρική εκδοχή του από το *αίετός* (*Ισθμ.* 6. 53).

αυτής της παρουσίας θα επικυρωθεί με την απουσία της. Με την αθεατότητά της.¹²³ Και τούτο διότι ο Αίαντας στην τραγική του διάσταση έχει παύσει να είναι ο κυρίαρχος του βλέμματος. Βεβαίως είναι υποκείμενο θέασης, κυρίως όμως είναι υποκείμενος σε θέαση, καθώς έχει μετατραπεί σε δέκτη βλεμμάτων που επιρρίπτουν πάνω του την αιδώς και την ανάγκη για απουσία. Επομένως, ο Αίαντας ως λόγος που υπόκειται ακόμη σε θέαση και θεάται παράλληλα τον κόσμο, θα αφανιστεί, για να συνεχιστεί όμως στο χώρο του Άδη: *τὰ δ' ἄλλ' ἐν Ἄιδου τοῖς κάτω μῦθήσομαι* (865).¹²⁴ Σε αυτήν την αθεατότητα ο ήρωας βρίσκει τη λύτρωσή του, αφού η σύγκριση του παρελθόντος με το παρόν του τον περισφίγγει ασφυκτικά.

Πραγματικά, αυτή η αντίθεση ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν του ήρωα προβάλλει ευκρινέστατα στη δεύτερη μονολογική ρήση του Αίαντα (412-427). Ο ήρωας επικαλείται για την ανδρεία του την τρωική γη «που δεν είδε άλλον τέτοιο γενναίο από την Ελλάδα»¹²⁵:

¹²³ Βλ. Loraux 1995, 51-52, για την αυτοκτονία του Αίαντα, υπό το πρίσμα του «αρρενωπού θανάτου». Ειδικότερα, 51: «Απαράβατος είναι ο κανόνας που ορίζει να πεθαίνει ο άνδρας από χέρι ανδρός, με το ξίφος και με αιματοχυσία, και από αυτόν τον κανόνα δεν παρεκκλίνει η τραγωδία ούτε στις περιπτώσεις αυτοκτονίας. Όπως στον Πίνδαρο, έτσι και στον Σοφοκλή, ο Αίαντας τερματίζει τη ζωή του διά σιδήρου, παραμένοντας ως το τέλος στο ύψος του αναστήματος του ήρωα που ζει και πεθαίνει στον πόλεμο, όπου οι λαβωματιές είναι, σε τελική ανάλυση, μια ανδρική δοσοληψία που διέπεται από κανόνες. Ο Αίαντας, λοιπόν, αυτοκτονεί αλλά αυτοκτονεί ως πολεμιστής». Επίσης, βλ. Hesk 2003, 98, όπου εξετάζεται η αυτοκτονία του Αίαντα σε σχέση με την αυτοκτονία του Μενοικέα στις *Φοίνισσες* και του Αίμονα στην *Αντιγόνη*, βάσει της άποψης της Belfiore (Murder Among Friends, σ. 107). Ο Hesk, ακόμη, 99, εξετάζει το θάνατο του Αίαντα υπό το πρίσμα της πλατωνικής αντίληψης στους *Νόμους* (9.873c5-6), βάσει της οποίας η αυτοκτονία δικαιολογείται ως μόνη διέξοδος από ένα αβάσταχτο πάθος.

¹²⁴ Αυτός ο τοπικός προσδιορισμός του λόγου (*τὰ δ' ἄλλ' ἐν Ἄιδου τοῖς κάτω μῦθήσομαι* 865) που ο ήρωας υπόσχεται ότι θα συνεχίσει ανακαλεί στους θεατές την ομηρική σκηνή της συνάντησης του Οδυσσέα με τον Αίαντα στον Κάτω Κόσμο (λ. 541-567), κύριο χαρακτηριστικό της οποίας είναι αφενός η προσπάθεια του ιθακήσιου βασιλιά για συμφιλίωση με τον αντίπαλό του και αφετέρου η «λαλούσα» απαντητική σιωπή του Τελαμώνιου ήρωα. Βλ. γι' αυτό Αποστολάκης 2001, 27-33. Πέρα, όμως, από την «ειρωνική υπόμνηση» αυτής της επικής σκηνής και τη δυνατότητα επικοινωνίας του ήρωα σε έναν κόσμο που δεν είναι βέβαια φωτεινός, αλλά που έχει και άλλους επικούς ήρωες, ο ποιητής τονίζει ότι ο τελικός σκοπός αυτού του λόγου είναι η αθεατότητά του. Βλ. Χριστόπουλος 2000, 38 και Valakas 1987, 106. Για ένα συσχετισμό του στίχου 865 με τα τελευταία λόγια του Άμλετ, βλ. Stanford 1963 (ανατύπωση 1981), 173, σχόλια στο στίχο 865.

¹²⁵ Βλ. Hesk 2003, 59, για την υπερβολή αυτού του ισχυρισμού.

ὦ Σκαμάνδριοι
γείτονες ῥοαὶ
κακόφρονες Ἀργείοις,
οὐκέτ' ἄνδρα μὴ
τόνδ' ἴδητ' - ἔπος
ἐξερῶ μέγα -
οἶον οὔτινα
Τρωία στρατοῦ
δέρχθη χθονὸς μολόντ' ἀπὸ
Ἑλλανίδος· τανῦν δ' ἄτι-
μος ὧδε πρόκειμαι (418-427)

Αὐτός ο κομπαστικός τόνος του ἔπους, γνωστός στους θεατές ἀπὸ τις αναφωνήσεις των ξεχωριστῶν πολεμιστῶν της *Ιλιάδας*, εἶναι ἐκδηλὸς στα λόγια του Αἴαντα, τῆ ζωῆ και τῆ συνείδηση του οὐοίου σκιάζει πια το βαρυσήμαντο ἐπίθετο *ἄτιμος* (426-27).¹²⁶ Εἰδικά αὐτό το ἐπίθετο ἀνακινεῖ στη σκέψη του θεατῆ ὄλο τον ἐπικό κόσμο, θεμέλιο και ἐπιστέγασμα του οὐοίου εἶναι ἡ τιμή, και τον προσφέρει ἀπαξιωμένο και προβληματικό στην τραγική σκηνή.¹²⁷ Ο διάυλος ἐπικοινωνίας του θεατῆ με το ἔπος, ἰδιαιτέρα σε αὐτό το κομβικό σημεῖο για τα πολιτιστικά σημαινόμενα, διανοίγεται πολὺ περισσότερο, ἀφού ἡ ἀντίθεση με το ἠρωικό παρελθόν δεν προβάλλεται ἐντονα μόνο σε ἐπίπεδο ἠθικό (*ἄτιμος*, 426-7), προβάλλεται ἐντονα με τῆ παρουσία του ἠρωα και σε ἐπίπεδο οπτικό. Ο Αἴαντας κατὰ δήλωσή του *ὧδε πρόκειται ἄτιμος* (426-27).¹²⁸ Ὑπὸ τῆ ἐννοια αὐτή, ἡ *ατιμία* του Αἴαντα ἀπευθύνεται πρωτίστως στην ὄραση των θεατῶν, ἀκριβῶς

¹²⁶ Βλ. Zanker 1992, 22.

¹²⁷ Για τις υποδηλώσεις αὐτοῦ του ὀρου, βλ. Vernant 1996, 38.

¹²⁸ Βλ. Γκαστή 1998, 194.

επειδή η τιμή επιδιώκεται, κατακτάται και συντηρείται «στην αμοιβαιότητα του βλέπω»¹²⁹.

Η διερεύνηση όμως και η προβολή της *ατιμίας*, που τέμνει αποφασιστικά τη ζωή του ήρωα και παράλληλα τον κόσμο του θεατή, συνεχίζεται από τον ποιητή και στην τρίτη μονολογική ρήση του Αίαντα (430-480), όπου και επιχειρείται μια άλλη σύγκριση. Ο ήρωας συγκρίνει τον εαυτό του με τον πατέρα του, ο οποίος είχε, επίσης, εκστρατεύσει εναντίον της Τροίας. Εκείνος όμως *τὰ πρῶτα καλλιστεῖ ἄριστεύσας στρατοῦ / πρὸς οἶκον ἦλθε πᾶσαν εὐκλειαν φέρων* (435-436), ενώ ο ίδιος πρόκειται να *χαθεί ἄτιμος*, αν και επέδειξε το ίδιο σθένος και *έπραξε ισάξια έργα*:

ἐγὼ δ' ὁ κείνου παῖς, τὸν αὐτὸν ἐς τόπον

Τροίας ἐπελθὼν οὐκ ἐλάσσοι σθένει,

οὐδ' ἔργα μείω χειρὸς ἀρκέσας ἐμῆς,

ἄτιμος Ἀργείοισιν ὧδ' ἀπόλλυμαι (437-440).

Όπως παρατηρούμε, μολονότι αυτή η σύγκριση γίνεται σε βάση ενιαία και οι συνιστώσες της είναι ίδιες (κοινός ο τόπος και ο τρόπος), εντούτοις η συνισταμένη δεν είναι κοινή, το τελικό αποτέλεσμα είναι εντελώς διαφορετικό. Γι' αυτό το λόγο, ο ήρωας συνθλίβεται και μόνο στην ιδέα ότι θα χρειαστεί με την επιστροφή του στην πατρίδα να αντικρίσει «γυμνός από αριστεία» (463-65) τον ευκλεή πατέρα του. Η αίσθηση αυτής της διαταραχής στην κανονικότητα της οικογενειακής παράδοσης διαποτίζει το λόγο του και οξύνεται στον απορηματικό στίχο: *καὶ ποῖον ὄμμα πατρὶ δηλώσω φανείς/ Τελαμῶνι;* (462-463). Ο Αίαντας σε αυτή τη φανταστική συνάντηση με τον πατέρα του που τονίζεται με τη συνεκδοχική χρήση της λέξης *ὄμμα* συνειδητοποιεί το πλήρες αδιέξοδό του (462).

¹²⁹ Βλ. Vernant 1996, 38. Επίσης, 29 κ.ε. για την όραση και τη θέαση στους αρχαίους Έλληνες. Ειδικότερα, ο Vernant επισημαίνει, (37), ότι «η ταυτότητα του καθένα αποκαλύπτεται στη σχέση του με τον άλλον, διαμέσου της διασταύρωσης των βλεμμάτων και της ανταλλαγής των λόγων».

Έχει δίκιο ο Seale που θεωρεί ότι αυτή «η φανταστική συνάντηση χαρακτηρίζεται σαν μια οπτική δοκιμασία», καθώς ο ήρωας σε αυτή τη φανταστική σκηνή με τον πατέρα του αντιλαμβάνεται «τον εαυτό του εξολοκλήρου σαν ένα αντικείμενο όρασης».¹³⁰ Το βλέμμα των άλλων Αχαιών στην Τροία αλλά και το βλέμμα του πατέρα του στη γενέθλια Σαλαμίνα συνιστούν τον δημόσιο και ιδιωτικό κλοιό της αιδούς που περισφίγγει έως θανάτου τον ήρωα. Αυτή τη δυναμική της αιδούς, που έρχεται ορμητικά από τον αρχαϊκό κόσμο της τιμής, απλώνει ως θέμα και θέαμα ο Σοφοκλής στα μάτια των θεατών του 5^{ου} αιώνα.

5. Το νέο σκηνικό.

Το *ἀλγιστον θέαμα* και το *δυσθέατον ὄμμα* του νεκρού Αίαντα.

Ο ποιητής από το τρίτο Επεισόδιο και εξής στήνει το νέο σκηνικό που ορίζεται από το *δυσθέατον ὄμμα* του νεκρού πια ήρωα (1004), επιμένει μάλιστα, όπως θα δούμε, σε αυτή την οπτική διάσταση, στοιχείο που μας συνδέει ευθέως με το θέαμα του Προλόγου. Σε αυτή μάλιστα τη νέα οπτική εστία, όπως αναφέρει ο Seale, «η αληθινή και τελική σημασία της τραγωδίας *Αΐας* πρέπει να ανακαλυφθεί».¹³¹ Έτσι με την εμφάνιση του Τεύκρου, που έρχεται στη σκηνή ως νέος ιχνηλάτης κινούμενος από τη φήμη για το θάνατο του αδελφού του (997), το δράμα οδηγείται σε ένα νέο ζήτημα, το ζήτημα της ταφής.¹³² Για τον Τεύκρο μάλιστα το θέαμα του νεκρού αδελφού δεν είναι μόνο *δυσθέατον* είναι και *τῶν*

¹³⁰ Βλ. Seale 1982, 155 (μτφρ. δική μου).

¹³¹ Βλ. Seale 1982, 175 (μτφρ. δική μου).

¹³² Winnington-Ingram 1999, 93-112, όπου εξετάζεται η ταφή του Αίαντα και το νέο περιβάλλον που αυτή δημιουργεί. Επίσης βλ. την αντίρρηση του Μαρωνίτη 1999, 148-152, για το επικριτικό αρχαίο σχόλιο σε ό,τι αφορά το τμήμα της τραγωδίας για την ταφή του ήρωα: *τὰ τοιαῦτα σοφίσματα οὐκ οἰκεῖα τραγωδίας· μετὰ γὰρ τὴν ἀναίρεσιν ἐπεκτεῖναι τὸ δράμα θελήσας ἐψυχεύσατο καὶ ἔλυσε τὸ τραγικὸν πάθος*. Ο Μαρωνίτης, αντιθέτως, υποστηρίζει-θέση με την οποία συμφωνώ-ότι σε αυτό το τμήμα του έργου, που θεωρήθηκε από τον αρχαίο σχολιαστή ψυχρή επέκταση της τραγωδίας, όχι μόνο δεν υποβαθμίζεται αλλά επιτονίζεται το τραγικό πάθος μέσα από το διπλό και παραμορφωτικό κατοπτρισμό του Αίαντα στα ιλιαδικά πορτρέτα του Έκτορα και του Αχιλλέα. Ακόμη, βλ. Hesk 2003, 107-108, για το συσχετισμό του Τεύκρου και της Αντιγόνης, με βάση αντιστοίχως το θέμα της ταφής των αδελφών τους.

ἀπάντων δὴ θεαμάτων ἐμοὶ ἄλγιστον (992-993). Η αντίδραση του ενδοδραματικού θεατή Τεύκρου ερμηνεύει και διαχέει στο κοίλο του θεάτρου την οπτική ένταση της σκηνής και από την άλλη υποβάλλει σε υπόμνηση και σύγκριση την αντίστοιχη σκηνή θέασης του Προλόγου, όπου θεατής είναι ο Οδυσσεύς και θέαμα ο ευρισκόμενος σε μανία ήρωας.¹³³

Βεβαίως, οι αναγωγές και οι συνδέσεις που επιχειρούν οι δύο ενδοδραματικοί θεατές, Οδυσσεύς και Τεύκρος, με αφορμή το θέαμά τους είναι διαφορετικού τύπου και βεληνεκούς. Ο Οδυσσεύς θεωρεί στο πρόσωπο του Αίαντα τον εαυτό του και όλο το ανθρώπινο είδος που δοκιμάζεται από τις τροπές της τύχης, ο Τεύκρος αναλογίζεται στενά τις ευθύνες που θα του αποδοθούν για δειλία και προδοσία από τον πατέρα του σε ό,τι αφορά τη μοίρα του αδελφού του (1012-1016). Ωστόσο, αν ο Οδυσσεύς με το λόγο του αποδίδει την ιδιότροπη λειτουργία της τύχης και των αλλαγών της, με το λόγο του Τεύκρου αποδίδεται, θα το δούμε λίγο πιο κάτω, η ανηλεής επική διαλεκτική νομοτέλεια του θανάτου, όπως αυτή εκδηλώθηκε στην περίπτωση του Αίαντα και του Έκτορα.

Η αντίδραση του Τεύκρου στο *δυσθέατον ὄμμα* (1004) του Αίαντα θυμίζει, επίσης, τη σκηνή με το λόγο και την αντίδραση της Τέκμησας στην ταραγμένη ερώτηση του Χορού που θέλει να μάθει *πᾶ πᾶ/ κεῖται ὁ δυστράπελος/ δυσώνυμος Αἴας* (912-914):

οὔτοι θεατός· ἀλλά νιν περιπτυχεῖ
φάρει καλύψω τῷδε παμπήδην, ἐπεὶ
οὐδεὶς ἄν ὅστις καὶ φίλος τλαίη βλέπειν
φυσῶντ' ἄνω πρὸς ῥῖνας ἔκ τε φοινίας
πληγῆς μελανθὲν αἴμ' ἀπ' οἰκείας σφαγῆς. (915-919)

¹³³ Για τον θεατή Τεύκρο, βλ. Valakas 1987, 111. Βλ. επίσης Γκαστή 1998, 202.

Ο ποιητής έχει βρει τον τρόπο να συντηρεί στους θεατές την αίσθηση ότι είναι σε θέατρο και, επομένως, ότι η σκηνή είναι ο χώρος, όπου ο δραματικός λόγος οπτικοποιεί τα σημαινόμενά του.¹³⁴ Έτσι η γλώσσα της Τέκμησας αποδίδει, όπως σημειώνει ο Segal, τον *οπτικό φόβο* (visual horror) από την εμφάνιση του ματωμένου σώματος και διακινεί με οπτικούς όρους, επίσης, την αντίθεση ανάμεσα στο σπαθί που διαπέρασε τον ήρωα και τον μανδύα που τώρα τον καλύπτει. Η σκηνή, μάλιστα, του μανδύα «οπτικά συγκεκριμενοποιεί την τραγική απόσταση ανάμεσα στον αυστηρό πολεμιστή και τη γυναίκα που τον αγαπά».¹³⁵ Αλλά η σκηνή του γυμνού και ματωμένου σώματος που πρέπει να καλυφθεί έστω με το μανδύα της Τέκμησας, πέρα από τον υπαινιγμό για μια πρώτη συμβολική ταφή του ήρωα, υποβάλλει και κάτι άλλο, την «οπτική αναπαράσταση της προβληματικής σχέσης του Αίαντα με τον τρωικό κώδικα», είναι όμως επίσης και «μια αναπαράσταση του χάσματος ανάμεσα στο τραγικό θέαμα και τη φωτεινή επική οπτικοποίηση του ευγενούς στρατιώτη».¹³⁶ Ωστόσο, ο σκεπασμένος με το μανδύα της Τέκμησας Αίαντας θα αποκαλυφθεί και πάλι, για να τροφοδοτήσει εκ νέου, στην επόμενη σκηνή με τον Τεύκρο αυτή τη φορά, το δραματικό θέαμα και λόγο που αναπτύσσεται γύρω από το νεκρό και για το νεκρό.

Έτσι, ο Τεύκρος ζητά να ξεσκεπαστεί ο ήρωας: *ἴθ', ἐκκάλυψον, ὡς ἴδω τὸ πᾶν κακόν* (1003). Δημιουργείται, μάλιστα, η εντύπωση ότι ο ποιητής θέλει σε κάθε περίπτωση θεατό τον ήρωά του πάνω στη σκηνή. Η ιχνοσκοπία του Προλόγου αυτό επιζήτησε, τη θέαση του ήρωα, η αυτοκτονία του επίσης έγινε θεατή, τώρα ακόμη και νεκρός ο ήρωας γίνεται θεατός.¹³⁷ Χαρακτηριστικό είναι,

¹³⁴ Για την ετυμολογική σχέση του θεάτρου με το ρήμα *θεῶμαι*, βλ. Γκαστή 1998, 202.

¹³⁵ Βλ. Segal 1980, 128, 129 (μτφρ. δική μου).

¹³⁶ Βλ. Segal 1995, 25 (μτφρ. δική μου).

¹³⁷ Βλ. Καράμπελα 2004, 76-77, για τη σκηνοθεσία της αυτοκτονίας με σχετική βιβλιογραφία.

επιπλέον, τούτο, ότι και αυτή τη φορά (τρίτο Επεισόδιο) ο Αίαντας προσφέρεται ως θέαμα μετά από μια ακόμη σκηνή ιχνοσκοπίας (Επιάρωδος: 866-890, επίσης 996-997).

6. Η θεατή αθεατότητα του ήρωα

Ο Σοφοκλής, λοιπόν, υφάνει το δραματικό και τον οπτικό ιστό του έργου του πάνω στους άξονες που συνιστούν οι δυο ιχνοσκοπίες του Αίαντα, οι οποίες και μοιράζουν το έργο την ίδια ώρα που το συνθέτουν. Για να γίνουμε πιο σχηματικοί, ο Σοφοκλής σχεδιάζει το δράμα του ως εξής:

A) ιχνοσκοπία (Πρόλογος ως το στίχο 70)→θέαση (Πρόλογος, από το στίχο 71-
δεύτερο Επεισόδιο)

B) ιχνοσκοπία (τρίτο επεισόδιο από το στίχο 803-814, 865-890)→θέαση (τρίτο
Επεισόδιο 815-865, 891-Εξόδος).

Στο διάκενο αυτών των δυο ομολογών ζευγών, ευλόγως, ο σύνδεσμος είναι ένας: η εξαφάνιση του ήρωα. Αυτή η εξαφάνιση πραγματοποιείται και σε θεατρικό επίπεδο. Ο Αίαντας, μετά την έκθεσή του από την Αθηνά στον Οδυσσέα, εξαφανίζεται, καθώς βρίσκεται στη σκηνή του ανάμεσα στα σφαγμένα ζώα, για να εμφανιστεί και πάλι στο πρώτο Επεισόδιο στους φίλους *ναυβάτας* του (349). Στη συνέχεια, και πιο συγκεκριμένα στο δεύτερο Επεισόδιο, η εξαφάνιση προαναγγέλλεται από τον ίδιο τον ήρωα στον περίφημο πλαστό λόγο του και πραγματοποιείται πλέον στο τρίτο Επεισόδιο με ένα ευφυέστατο τέχνασμα (*ἐγὼ γὰρ εἴμ' ἐκεῖσ' ὅποι πορευτέον* 690).¹³⁸ Ο Σοφοκλής αποσύρει τον Χορό από τη

¹³⁸ Βλ. Winnigton-Ingram 1999, 76 κ.ε., όπου εξετάζεται το περιεχόμενο και ο τόνος αυτής της περίφημης πλαστής ρήσης (Trugrede). Επίσης βλ. Hesk 2003, 74-103, για τον απατηλό λόγο και την αυτοκτονία. Ακόμη βλ. Καράμπελα 2004, 75, σημ. 19 τη σχετική βιβλιογραφία για τον παραπλανητικό λόγο του ήρωα. Για την εξέταση του απατηλού λόγου του Αίαντα (646-692), των ρήσεων του Αγγέλου (719-734, 748-783), του προθανάτιου λόγου του ήρωα (815-865) αλλά και

σκηνή, για να μπορέσει ο ήρωας να εξαφανιστεί μέσα στην απόλυτη μόνωσή του¹³⁹. Αυτή τη φορά, η εξαφάνιση του ήρωα οργανώνεται διαφορετικά. Ο Αίαντας δεν είναι κλεισμένος στη δική του σκηνή, με τον Χορό και την Τέκμησσα παρόντες, για να εμφανιστεί στη συνέχεια, όπως στο πρώτο Επεισόδιο, αντιθέτως στο τρίτο Επεισόδιο είναι μόνος του πάνω στη θεατρική σκηνή, την οποία και «γεμίζει» με το τεράστιο σώμα του. Αυτό το μέγεθος που είναι ακριβές ανάλογο με τις φιλοδοξίες του κάνει αυτόν τον άνδρα μοναδικό, ξεχωριστό.¹⁴⁰ Όμως το φυσικό μέγεθος δε συνιστά μόνο την ιδιαιτερότητα που τον απομονώνει, συγχρόνως τον ξεχωρίζει, τον κάνει *περίφαντο*, ορατό, πρόσωπο αναφοράς από εχθρούς και φίλους.

Κατά συνέπεια, αυτό το τεράστιο σώμα συνιστά από μόνο του ένα θεατρικό κατοπτρισμό των αξιών και των αρχών του επικού και τραγικού κόσμου, όπως αυτές εγγράφονται στο ποιητικό corpus του έργου που συνέθεσε ο Σοφοκλής. Ωστόσο, η μοναχική εμφάνιση του ήρωα στη σκηνή για την τελευταία ρήση του συντελείται εν ονόματι της εξαφάνισής του. Ο θεατός για τους θεατές Αίαντας είναι αθέατος για τα ενδοδραματικά πρόσωπα. Ο διαμεσολαβητής για τους θεατές Χορός δεν υπάρχει. Δεν είναι τυχαίο που ο Σοφοκλής αποσύρει τον Χορό από τη σκηνή. Έτσι πραγματοποιείται από τη μια η πλήρης απομόνωση του ήρωα και από την άλλη η αδιαμεσολάβητη, ελλείψει ενδοδραματικής θέασης, έκθεση της τραγικότητάς του στο θεατρικό κοινό. Τούτη την αμεσότητα της ύστατης παρουσίας του Αίαντα αποδίδει ο Σοφοκλής με την τελευταία, συνταρακτική ρήση του ήρωα (815-865), βάσει της οποίας το *φθέγμα* και το

των ενδιάμεσων στιχομυθιών, υπό το πρίσμα της αφηγηματικής «κυκλικής παρέκβασης», βλ. Goward 2002, 177-183.

¹³⁹ Αυτή η απόσυρση του Χορού που είναι γνωστή ως «μετάστασις» παρατηρείται, επίσης, στις τραγωδίες: *Ευμενίδες* (231) του Αισχύλου, *Αλκηση* (747), *Ελένη* (385) του Ευριπίδη, και στην κωμωδία του Αριστοφάνη *Εκκλησιάζουσες* (310).

¹⁴⁰ Βλ. Knox 1961, 21.

θέαμα του τραγικού πάθους υπερβαίνουν τα όρια του χώρου και του χρόνου και εκπτώσσονται στις οπτικές αναφορές του ήρωα από τις Ερινύες μέχρι τον Ήλιο, από την Τροία μέχρι τη Σαλαμίνα, από τη ζωή μέχρι το θάνατο (835-863).¹⁴¹ Με αυτόν τον τρόπο, στο πλαίσιο της απόλυτης μόνωσης και της αδιαμεσολάβητης θέασης, θεμελιώνεται και εκκινεί η δεύτερη ιχνοσκοπία για τον *θυραῖον* πλέον Αίαντα (793), που προσφέρεται αργότερα στο ενδοδραματικό κοινό ως *οὔτοι θεατὸς* για την Τέκμησσα και ως *δυσθέατον ὄμμα* για τον Τεύκρο (915, 1004).

Έτσι μετά την αυτοκτονία του ήρωα η σκηνή μένει άδεια, καθώς ολοκληρώνεται ένας κύκλος δράσης. Με την επάνοδο του Χορού και της Τέκμησσας, που εντόπισε το νεκρό σώμα του Αίαντα, αλλά και την άφιξη ενός νέου ιχνηλάτη (997), του Τεύκρου, που συγκλονίζεται από το θέαμα που βλέπει, η τραγωδία επανεκκινεί με ένα νέο ζήτημα αυτή τη φορά: την ταφή του νεκρού ήρωα.¹⁴²

7. Ο διπλός κατοπτρισμός του τραγικού Αίαντα στα ιλιαδικά πορτρέτα του Έκτορα και του Αχιλλέα¹⁴³

Ο Τεύκρος ενώπιον αυτού του θεάματος καλεί τους εξωδραματικούς θεατές να αναλογιστούν την κοινή τύχη του Αίαντα και του Έκτορα, για τους οποίους η ανταλλαγή δώρων στο τέλος της ισόπαλης μονομαχίας τους στην *Ιλιάδα* (Η.282-312) δε συνιστά μόνο την έκφραση μιας απαντητικής ευγένειας

¹⁴¹ Η Γκαστή 1998, 200-201, αναφερόμενη τους στίχους 835-854, θεωρεί πως «ο Αίαντας αναγνωρίζει και την ύπαρξη ενός ανωτέρου επιπέδου όρασης που συνδέεται με θεϊκά όντα, όπως οι Ερινύες (στ. 835-36 *τάς ἀεί τε παρθένους/ ἀεί θ' ὀρώσας πάντα τὰν βροτοῖς πάθη*), ο πανόπτης Ήλιος (στ. 845-47 *σὺ δ', ὦ τὸν αἰπὸν οὐρανὸν διφρηλατῶν/ Ἥλιε, πατρώαν τὴν ἐμὴν ὅταν χθόνα/ ἴδῃς*) και ο θάνατος (στ. 854 *ὦ θάνατε θάνατε, νῦν μ' ἐπίσκεψαι μολῶν*)». Η υπογράμμιση των ὀρων είναι της συγγραφέως.

¹⁴² Βλ. και Winnington-Ingram 1999, 93.

¹⁴³ Τον τίτλο τον οφείλω στον Μαρωνίτη 1999, 149, όπου γίνεται λόγος για το «διπλό κατοπτρισμό» του Αίαντα στα «ιλιαδικά πορτρέτα» του Αχιλλέα και του Έκτορα.

αλλά και τον τρόπο που στοιχειώνει ο θάνατος του ενός τη ζωή του άλλου.¹⁴⁴ Ο Αχιλλέας θα σύρει το νεκρό Έκτορα δεμένο με τη ζώνη που του χάρισε ο Αίαντας, ενώ ο Τελαμώνιος ήρωας θα σκοτωθεί, πέφτοντας πάνω στο σπαθί που του δώρισε ο αρχηγός των Τρώων. Αυτό το σπαθί που πιθανότατα είχε μια σταθερή θέση στη σκηνή και κατά συνέπεια ήταν θεατό, όσο γινόταν, αποτελεί μαζί με το ήθος του ήρωα τους πιο δυνατούς κρίκους σύνδεσης με την επική παράδοση.¹⁴⁵ Έτσι το ξίφος με τους ποικίλους προσδιορισμούς του και τις έμμεσες αναφορές από τον ποιητή *διαπερνά* όλο το έργο, γίνεται ο διάυλος επικοινωνίας του θεατή τόσο με το κλέος όσο και με το τραγικό πάθος του ήρωα.¹⁴⁶

Για να συνοψίσουμε, χρησιμοποιώντας την ορολογία του Σοφοκλή και τολμώντας ευφάνταστους συνειρμούς, το *ἄμφηκες ἔγχος* (286) του Αίαντα συνιστά με τις δυο *ὄψεις* και *κόψεις* του το διπλό τρόπο, με τον οποίο ο ποιητής διανοίγει στους θεατές την περιοχή του παραδοσιακού μύθου και βαθαίνει τη σχέση του ήρωα με τον Έκτορα, τον Αχιλλέα και τον επικό κόσμο. Αυτό το ξίφος δεν είναι, όμως, μόνο ένας από τους συντελεστές της θέασης, λαμπερό και σταθερό καθώς είναι πάνω στη σκηνή, αρθρώνει επίσης, βυθισμένο στο σώμα του Αίαντα, το δικό του *κατηγόρημα*, το δικό του λόγο. Η Τέκμησσα απαντώντας στο ερώτημα του Χορού για την πράξη του ήρωα και πριν καλύψει το ματωμένο σώμα, αναφέρει ότι το ίδιο το ξίφος δηλώνει και πιστοποιεί την αυτοκτονία του Αίαντα: *ἐν γὰρ οἱ χθονὶ/ πηκτὸν τόδ' ἔγχος περιπετοῦς κατηγορεῖ* (906-907). Το ξίφος, επομένως, προσφέρει διά του λόγου του (*κατηγορεῖ*) ένα θέαμα που είναι,

¹⁴⁴ Βλ. στίχ. 1028: *σκέψασθε, πρὸς θεῶν, τὴν τύχην δυοῖν βροτοῖν*. Για τη χρήση της προστακτικής *σκέψασθε* και το συσχετισμό του χωρίου με το χωρίο του ευριπίδειου Ορέστη (128-129), υπό το πρίσμα της επικοινωνίας ανάμεσα στον υποκριτή και το κοινό, βλ. Bain 1987, 3-4.

¹⁴⁵ Βλ. Segal 1980, 127.

¹⁴⁶ *Χέρας ξιφοκτόνους* (10), *νεορράντω ξίφει* (30), *αἴθωνι σιδήρῳ* (147), *κελαινοῖς ξίφεσιν* (231), *ἄμφηκες...ἔγχος* (286-7), *βοτοῖς σιδηροκμήσιν* (324-5), *τοῦτ' ἔδεξάμην/ παρ' Ἐκτορος δώρημα* (661-62), *σφαγεὺς...τομώτατος* (815), *πικροῦ/ τοῦδ' αἰόλου κνώδοντος* (1024-5).

θα λέγαμε, *τομώτατον*, όπως εξάλλου και ο ίδιος ο *σφαγεύς* (*τομώτατος σφαγεύς* 815), το ίδιο δηλαδή το ξίφος που συνιστά και το *δώρημα* (662) του αντιπάλου Έκτορα.¹⁴⁷ Αυτή η σύνδεση με τον Έκτορα, τον οποίο ο Αίαντας χαρακτηρίζει *δυσμενέστατον* και *μάλιστα μισηθέντα* (662, 818), φορτίζει και φωτίζει το ήθος του ήρωα που απορρίπτει μια σεβαστή ομηρική αρχή, την αρχή της φιλόφρονος ανταλλαγής δώρων, ενώ η μνεία που γίνεται από τον Αίαντα στον Αχιλλέα (441-44) τονίζει το μέγεθος της αξίας του Τελαμώνιου βασιλιά ως ομηρικού πολεμιστή και την τυπολογική συγγένεια των δύο ηρώων, παρά τις διαφορές που μπορούμε να διακρίνουμε.¹⁴⁸

Αυτή ακριβώς η τυπολογική συγγένεια των δύο ηρώων βρίσκει την απόλυτη έκφρασή της στην ένατη ραψωδία της *Ιλιάδας*, όπου ο Αχιλλέας, μετά την ομιλία του Αίαντα ως μέλους της πρεσβείας που στάλθηκε στον αρχηγό των Μυρμιδόνων με σκοπό να τον πείσουν να επιστρέψει στη μάχη, απευθυνόμενος στον Τελαμώνιο ήρωα λέγει:¹⁴⁹

Αϊαν διογενές Τελαμώνιε, κοίρανε λαῶν,

πάντα τί μοι κατὰ θυμὸν εἴισαο μυθήσασθαι· (9.644-5)

Οι ψυχισμοί των δύο ηρώων είναι πολύ κοντά. Ο Αίαντας έχει αντιληφθεί το θυμό του Αχιλλέα, γι' αυτό και τα λόγια του Τελαμώνιου, όπως σημειώνει ο Hainsworth, «ήταν *κατὰ θυμὸν* (δηλ. του *θυμοῦ* του Αχιλλέα), αλλά δεν μπορούν να γίνουν αποδεκτά», και τούτο διότι η καρδιά του Αχιλλέα είναι φουσκωμένη

¹⁴⁷ Βλ. Seaford 2003, 592-594, για το *ξίφος-δώρο* του Έκτορα και την κυκλική πορεία που αυτό διαγράφει από *δώρο ξενίας* σε *δώρο εχθρότητας* και εκ νέου από *δώρο εχθρότητας* σε *δώρο ξενίας*. Ειδικότερα ο Seaford, (593), αναφέρει: «Ενώ η περιγραφόμενη στην *Ιλιάδα* ανταλλαγή δώρων ανάμεσα στον Έκτορα και τον Αίαντα δημιούργησε (προσωρινή) σχέση φιλίας (Η 302 *φιλότης*), στον Σοφοκλή η εν λόγω σχέση μοιάζει να έχει προσλάβει την ευρύτερη μορφή της *ξενίας*. Η *ξενία* όμως είναι ασταθής, διότι το ξίφος ξαναποκτά την αρχική εχθρότητα του δωρητή του, ενώ στη συνέχεια, σε μια περαιτέρω αναστροφή, πρόκειται να γίνει *εὐνούστατον* [822]». Επίσης, βλ. και Hesk 2003, 86-87, για το ξίφος του Έκτορα ως *δώρο ξενίας* και ως *δώρο εχθρότητας*.

¹⁴⁸ Κατά τον Winnington-Ingram 1999, 45-46, αυτή η απόρριψη της φιλόφρονος ανταλλαγής δώρων συνιστά ένα από τα στοιχεία που δηλώνουν την ακρότητα του ήθους του Αίαντα.

¹⁴⁹ Βλ. Golder 1990, 12.

από οργή (*οιδάνεται κραδίη χόλω* I 646).¹⁵⁰ Από αυτόν ακριβώς το *χόλο* έχει βαρυνθεί και ο Αίαντας, επειδή δεν του δόθηκαν τα όπλα του γιου της Θέτιδας (*χόλω βαρυνθείς* 41). Έτσι ο σοφόκλειος Αίαντας, όπως επισημαίνει ο Hesk, παίζει το ρόλο του Αχιλλέα¹⁵¹, ωστόσο ο ήρωας του Σοφοκλή «μοιάζει παθολογικότερο αντίγραφο του ιλιαδικού Αχιλλέα», καθώς η αντίδρασή του στην *ατιμία* που του γίνεται είναι πιο ακραία από την αντίστοιχη του Αχιλλέα, ο οποίος τελικά συμφιλιώθηκε με τον Αγαμέμνονα και επέστρεψε στη μάχη.¹⁵² Αλλά αυτός ο πρωτοβάθμιος συσχετισμός μπορεί σε ένα δεύτερο επίπεδο να αποκτήσει πιο διευρυμένη βάση και συνθετότερους όρους, πέρα από το απλό διαπιστωτικό του πλαίσιο, αν εξετάσουμε γιατί η αντίδραση του Αίαντα είναι οξύτερη. Ο Τελαμώνιος ήρωας αντιδρά πιο ακραία, ακριβώς γιατί αφενός η συμπεριφορά των Ατρείδων απέναντί του δεν ήταν της ίδιας κλίμακας με τη στάση που τήρησαν μέχρι τέλους για το γιο του Πηλέα και αφετέρου γιατί ο Αχιλλέας γνώριζε ότι είχε τη βοήθεια της Αθηνάς.

Εξηγούμαι περαιτέρω: ο Αχιλλέας και παρακλήθηκε από πρεσβεία των Αχαιών, για να γυρίσει στη μάχη, και δώρα του προτάθηκαν για την επιστροφή του (I 199-655), και προπάντων είχε εξαρχής τη διαβεβαίωση της Αθηνάς για την υποχώρηση του Αγαμέμνονα (A 213-214). Βεβαίως, και τούτο συνιστά στοιχείο που θα έφερνε πιο κοντά τον Αχιλλέα στον Αίαντα, ούτε και ο γιος του Πηλέα θα ενέδιδε, αν δεν σκοτωνόταν ο Πάτροκλος, ωστόσο η περίπτωση του Αίαντα είναι διαφορετική, καθώς για την αδικία που του έγινε δεν υπήρξε ποτέ προσπάθεια

¹⁵⁰ Βλ. Hainsworth 2004, 270, σχόλια στους στίχους 645-6.

¹⁵¹ Βλ. Hesk 2003, 33 και 141, όπου εκφράζεται η άποψη, με βάση τις αποκλίσεις του Αίαντα από τον Αχιλλέα, ότι ο σοφόκλειος ήρωας είναι περισσότερο «υπερομηρικός» και λιγότερο «ομηρικός»: “Rather than think of Sophocles’ Ajax as ‘Homeric’, it would be more accurate to describe him as ‘hyper-Homeric’”.

¹⁵² Βλ. Μαρωνίτης 1999, 149. Επίσης, βλ. Winnington-Ingram 1999, 42-46, για το συσχετισμό του Αίαντα με τον Αχιλλέα και γενικότερα το μοτίβο του τυπικού ομηρικού ήρωα. Ο Winnington-Ingram, (46), συμπεραίνει: «Ο Αίας λοιπόν δεν είναι απλώς ο τυπικός ομηρικός, ο αχιλλεύς, ήρωας αλλά ένας ήρωας που εξωθεί τα όσα συνεπάγεται ο ηρωικός κώδικας στο ακρότατο δυνατό σημείο, εκεί που κανένας στον Όμηρο και κανένας ίσως στην πραγματική ζωή δεν το έκανε ποτέ».

αποκατάστασης της τιμής του από τους Ατρείδες (αυτό γίνεται από τον Οδυσσέα, μετά το θάνατο του ήρωα), επιπλέον δε η εχθρική για τον ίδιο θεά Αθηνά δεν κατεύνασε την οργή του, αντιθέτως την εξώθησε στα άκρα, ως την τρέλα. Τούτο σημαίνει επομένως ότι η ηθική ακρότητα του Αίαντα είναι ερμηνεύσιμη και διακριτή, καθώς έχει όμοιους και διαφορετικούς όρους.

Μάλιστα η μνεία του Αχιλλέα από τον Αίαντα ήδη στο πρώτο Επεισόδιο, παρατηρεί ο Χριστόπουλος, συνδέει τον τραγικό ήρωα «με τα κριτήρια και το ήθος των νεκρών».¹⁵³ Αυτή η σύνδεση ολοκληρώνεται βέβαια με το θάνατο του ήρωα, έχει όμως, όπως είδαμε, ως ενδιάμεσο κρίκο τις αναφορές στο νεκρό επίσης Έκτορα, ο οποίος μπορεί ομοίως να εγγραφεί από την πλευρά των Τρώων στον κώδικα αξιών για τους ομηρικούς ήρωες. Έτσι, ο σοφόκλειος Αίαντας, όπως σημειώνει ο Μαρωνίτης, «καθρεπτίζεται συγχρόνως σε δύο ιλιαδικά πορτραίτα: του Αχιλλέα και του Έκτορα», ηρωικά πρότυπα που ταυτόχρονα «συναιρεί» και «παραμορφώνει».¹⁵⁴ Θα προσθέταμε ότι ο Αίαντας ως ένα βαθμό και με αποκλίνοντα περισσότερο παρά συγκλίνοντα τρόπο καθρεπτίζεται και στο πρόσωπο του Τεύκρου, που αναλαμβάνει ωστόσο να συνεχίσει την οξεία σύγκρουση με τους Ατρείδες, η οποία τελικώς στομώνει και εκτονώνεται με τη διαμεσολαβητική παρέμβαση του Οδυσσέα.¹⁵⁵ Κυρίως, όμως, ο Αίαντας καθρεπτίζεται στο δικό του ιλιαδικό πρότυπο, το οποίο δεν παραμορφώνεται κατά το ήθος του αλλά διαμορφώνεται σε τραγικό κατά το πάθος του πρότυπο. Κατά συνέπεια, ο Αίαντας καθρεπτίζεται σε τέσσερα ιλιαδικά πορτρέτα, του Αχιλλέα,

¹⁵³ Βλ. Χριστόπουλος 2000, 42.

¹⁵⁴ Βλ. Μαρωνίτης 1999, 149,152.

¹⁵⁵ Για τη μετριότητα του Τεύκρου ως προσώπου που δίνει την ευκαιρία στον Σοφοκλή να τονίσει τα θέματα της ευγένειας και της βαρβαρότητας της καταγωγής (βλ. τις σχετικές ρήσεις του Αγαμέμνονα 1228-1230 και του Τεύκρου 1291-1298), με υπαινιγμούς στο νόμο του Περικλή για τους γνήσιους αθηναίους πολίτες, βλ. Hesk 2003, 106. Ο Hesk, επίσης, (106), σημειώνει ότι ο ρόλος του Τεύκρου στην τραγωδία είναι εντελώς αντίστροφος από αυτόν που ο θεατής ξέρει για τον ετεροθαλή αδελφό του Αίαντα στην *Ιλιάδα*: “Homer’s Ajax protected Teucer (*Iliad* 8.266-72). Now the situation is reversed: Teucer has to take on the role of a Homeric hero protecting the corpse of a comrade”.

του Έκτορα, του Τεύκρου και στο δικό του, γεγονός που δείχνει και τις επικές και τις τραγικές προκείμενες του δραματικού μύθου.

8. Η οπτική των Ατρείδων και η αντίδραση του Τεύκρου

Τούτο το *δυσθέατον ὄμμα* (1004) γίνεται η σκηνική και νοηματική βάση μιας έντονης αντιλογίας μεταξύ του Τεύκρου και των Ατρείδων για το παρόν (την ταφή) και το παρελθόν (την αποτίμηση) του ήρωα, γίνεται όμως εκ νέου και το κέντρο ενός ακόμη οδυσσειακού λόγου. Έτσι συμβαίνει, όπως σημειώνει ο Segal, η τελική κρίση και οι ολικές αναφορές των Ατρείδων, του Τεύκρου και του Οδυσσέα για τη ζωή και το ήθος του Αίαντα να στηρίζονται στη θεατή εικόνα του ματωμένου και νεκρού σώματός του.¹⁵⁶ Κατά συνέπεια, το *δυσθέατον ὄμμα* (1004) του Αίαντα χαλυβδώνει από τη μια τον Τεύκρο, που αναλογίζεται την ευθύνη του απέναντι στον αδελφό του και επιμένει στην ταφή του, εξαγριώνει από την άλλη τους Ατρείδες που την αρνούνται και ορίζει τέλος τη «συμφιλιωτική παρέμβαση» του Οδυσσέα που αποκαθιστά μεταθανάτια έστω τον Αίαντα, αναγνωρίζοντας τον ηρωισμό του και επιτρέποντας την ταφή του (1332-1345).¹⁵⁷ Κατά τούτο, ο ποιητής βρήκε τρεις τρόπους αντιστοίχως με τους λόγους και τα πρόσωπα, για να διεκτείνει την αναφορά του στον Αίαντα: α) *τον τρόπο της οφειλόμενης ταφής*, β) *τον τρόπο της βίαιης αντίδρασης* και γ) *τον τρόπο της λελογισμένης στάσης*. Κυρίαρχο στοιχείο αυτών των λόγων είναι η διαφορετική αποτίμηση του Αίαντα από διαφορετικούς ούτως ή άλλως ομιλητές. Τούτη η διαφορετική αποτίμηση ενέχει και τα στοιχεία της οξείας αντίθεσης του Τεύκρου με τους Ατρείδες, η σταδιακή άφιξη των οποίων αποδίδεται με λεξιλόγιο όρασης,

¹⁵⁶ Βλ. Segal 1995, 18.

¹⁵⁷ Βλ. Μαρωνίτης 1999, 151, για τη «συμφιλιωτική παρέμβαση» του Οδυσσέα, με την οποία κατορθώνεται, κατ' αναλογίαν με την επιστροφή και ταφή του νεκρού Έκτορα στην *Ιλιάδα* (24.695 κ.ε.), ο «έμμεσο[ς] έστω, νεκρώσιμο[ς] νόστο[ς] του Αίαντα».

στοιχείο που δεν απουσιάζει ούτε από τους αγώνες των λόγων τους (975-976, 1042-1044, 1223-1225).¹⁵⁸

Με τον τρόπο αυτόν ο ποιητής όχι μόνο εστιάζει την προσοχή των θεατών στα ομιλούντα πρόσωπα που διαπληκτίζονται, αλλά γενικότερα εντείνει υπό το *δυσθέατον ὄμμα* (1004) του νεκρού Αίαντα την οπτικοποίηση αυτής της τελευταίας σκηνής, καθιστώντας φανερή παράλληλα την απόσταση που χωρίζει, σε ό,τι αφορά την αξία του ηρωικού δυναμισμού, τον Αίαντα από τους Ατρείδες. Γεγονός πάντως είναι ότι ο τόνος στο δεύτερο τμήμα του έργου «ανακαλεί καθαρά τη ρητορική της δημόσιας ζωής τον 5^ο αιώνα.».¹⁵⁹ Για τον Μενέλαο, ο Αίαντας υπήρξε αρχικά *ζύμμαχος* και *φίλος* (1053), στη συνέχεια όμως αποδείχτηκε χειρότερος και από τους Φρύγες: *έχθίω Φρυγῶν* (1054).¹⁶⁰ Όμως, ο Μενέλαος δε μας παρουσιάζει μόνο το φίλο που έγινε εχθρός αλλά και τον πολίτη που ήταν ανυπάκουος και δεν εξουσιαζόταν (1071-1072, 1067-1069).¹⁶¹ Ο *δημότης* Αίαντας (1071), κατά τον Μενέλαο, δεν είχε *φόβου πρόβλημα μηδ' αἰδοῦς* (1076), είχε *μόνον μέγα σῶμα* (1077), γι' αυτό και υπήρξε *αἴθων ὑβριστής* (1088).¹⁶² Η ίδια προσέγγιση επιχειρείται και από τον Αγαμέμνονα, ο οποίος θεωρεί, επίσης, ότι ο Αίαντας ήταν *ένας ἀνὴρ ὑπέρφρων* (1236), *ένας μέγας βοῦς*

¹⁵⁸ Βλ. Γκαστή 1998, 203: «Ο ποιητής, θέλοντας να αναδείξει τη σημασία της σύγκρουσης αυτής για τη δραματική ολοκλήρωση του έργου, φροντίζει μέσω του λεξιλογίου της ὄρασης να «συνθέσει» ένα σκηνικό πίνακα των προσώπων που συγκρούονται[...]. Η συχνότητα με την οποία επανέρχεται το λεξιλόγιο της ὄρασης αναδεικνύει την εσωτερική σύνδεση ανάμεσα στην έκφραση και το νόημα. Ο ποιητής αναπτύσσοντας τη σχέση ανάμεσα στο νόημα, που παράγεται μέσω της συγκεκριμένης ακολουθίας σημείων, και τους δέκτες του, είτε είναι οι χαρακτήρες του έργου είτε οι ίδιοι οι θεατές, φωτίζει τη σημασία του έργου, που επικεντρώνεται στην αξία της ὄρασης ως βασικού γνωσιολογικού μέσου για τον άνθρωπο».

¹⁵⁹ Βλ. Valakas 1987, 112 (μτφρ. δική μου).

¹⁶⁰ Βλ. Blundell 1989, 60-105, για το θέμα της φιλίας και της ἐχθρας στον Αίαντα.

¹⁶¹ Βλ. Hesk 2003, 112-113, για τον απολυταρχισμό του Μενελάου και το συσχετισμό του με το δεσποτικό ήθος του Κρέοντα της *Αντιγόνης* και τους ακροατές της εποχής, οι οποίοι, (113), “perhaps [...] leave the theatre of Dionysus making a mental note not to let their generals and demagogues smuggle in a oppressive oligarchy under the cover of civic doctrines”.

¹⁶² Για το θέμα της ὑβρης του Αίαντα, βλ. Hesk 2003, 141-148. Ο Hesk, (147), δέχεται ότι σε τελική ανάλυση ο Αίαντας είναι υβριστής, αλλά θεωρεί ότι “his *hubris* is of a trivial order when compared to that of other mythical hot-heads”.

(1253), που απλώς επιβεβαίωσε με την περίπτωση του ότι οι *πλατείς* και *εϋρύνωτοι φῶτες* δεν είναι χρήσιμοι σε μια πολιτεία (1250-1251).

Συμπέρασμα: ο Σοφοκλής με όρους πολιτικούς αυτή τη φορά αναφέρεται στον Αίαντα. Η *persona* του ήρωα έχει το στίγμα του *δημότη* και της πλημμελούς σχέσης του με το νόμο, το δέος, την αιδώ, την εξουσία, την κοινότητα τελικά. Η υπαρξιακή διερεύνηση του ήρωα κατά το πρώτο μέρος της τραγωδίας τρέπεται σε πολιτική κατά το δεύτερο. Επομένως, το υπαρξιακό επιχείρημα των προσώπων που μας προσφέρουν τον Αίαντα στο πρώτο μέρος της τραγωδίας γίνεται πολιτικό στο δεύτερο.¹⁶³ Κατά συνέπεια, το θέαμα του νεκρού Αίαντα όντας ένα *δημόσιο θέαμα* τροφοδοτεί, ασφαλώς, ένα *λόγο δημόσιο* με τους επικεφαλής Ατρείδες να θεωρούν στο πρόσωπο του νεκρού ήρωα όχι το είδωλό τους, όπως συνέβη με τον Οδυσσέα, αλλά μια *σκιά* (1257), τη σκιά του Αίαντα τον οποίο μπορούν πια να *παρευθύνουν* (1069).

Η αντίδραση σε αυτούς τους λόγους των Ατρείδων εξαρχής προέρχεται από τον Τεύκρο, ο οποίος προσπαθεί να αντικρούσει ένα-ένα τα σημεία των κατηγοριών που εκτόξευσαν ο Μενέλαος και ο Αγαμέμνονας στον Αίαντα.¹⁶⁴ Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Τεύκρος στις ανταπαντήσεις του δεν αναφέρεται στην *ἔπη* του αδελφού του και στα έργα της, αν και αυτό σχολιάζεται από τον Μενέλαο, αντίθετα προβάλλει και διευκρινίζει την παρεξηγημένη από τους Ατρείδες ανεξαρτησία του Αίαντα, σε ό,τι αφορά τον τρόπο του και το σκοπό για

¹⁶³ Για μια πολιτική ανάγνωση του *Αίαντος*, βλ. Meier 1997, 200-222, ιδιαίτερα 219-222. Ωστόσο, βλ. Griffin 1999, 83 κ.ε., ο οποίος εκφράζει τις επιφυλάξεις του για την αντιμετώπιση γενικά των τραγωδιών από πολιτική σκοπιά και μόνον. Γνώμη μας είναι ότι ούτε η *α-πολιτική* ούτε και η πολιτική αποκλειστικά θεώρηση της τραγωδίας βοηθά στην κατανόησή της μια και πρόκειται για ένα ούτως ή άλλως σύνθετο πνευματικό δημιούργημα, που απαιτεί πολυπρισματική προσέγγιση.

¹⁶⁴ Για μια διεξοδικότερη ανάλυση, που δεν ενδιαφέρει εδώ, των χαρακτήρων και των δραματικών ρόλων του Τεύκρου, του Μενελάου και του Αγαμέμνονα, βλ. Winnington-Ingram 1999, 93-112, το δεύτερο κεφάλαιο του Αίαντα με τίτλο : «Η ταφή του Αίαντα».

τον οποίο εξεστράτευσε στην Τροία.¹⁶⁵ Οι αναφορές του Τεύκρου, και τούτο τον διαφοροποιεί από τους λόγους των Ατρείδων, είναι εντελώς συγκεκριμένες, δεν έχουν το στίγμα της αφηρημένης πολιτικής ανάλυσης, που γίνεται με αφορμή την περίπτωση του Αίαντα. Οι λόγοι του Τεύκρου αποτελούν ευθείες βολές, που εκκινούν, θα έλεγε κανείς, από το *δυσθέατον ὄμμα* του Αίαντα και στοχεύουν στη μνήμη των Ατρείδων.¹⁶⁶ Οι ὅροι του Τεύκρου, όπως παρατηρούμε, δεν είναι πολιτικοί, οι αντιρρήσεις του έχουν άλλη βάση, πιο πολύ ψυχολογική, και τούτο διότι προσλαμβάνει το θέαμα του νεκρού αδελφού του με τόση ένταση και ἄλγος που φτάνει στα ὅρια της παράλυσης: *νῦν δ' ὄρων ἀπόλλυμαι/ οἴμοι*. (1001-1002). Ἐτσι προσπαθεῖ να κινήσει την αδρανὴ μνήμη του Αγαμέμνονα, ο οποίος ἐνώπιον του νεκρικοῦ θεάματος του ἀντιπάλου του *οὐδ' ἐπὶ σμικρὸν λόγον[...]* /*ἔτ' ἴσχει μνηστῖν* της προσφοράς του (1268-1269, 1272-1284).

9. Η τελική οπτική του Οδυσσέα στη θέα του νεκρού Αίαντα

Ωστόσο, η μνήμη του Αγαμέμνονα λειτουργεῖ, ὅταν ο ἴδιος διαπιστώνει τη μεταβολή της στάσης του Οδυσσέα ἀπέναντι στον Αίαντα. Απροκάλυπτα τότε ο Αγαμέμνονας ἀπευθύνεται στον Οδυσσέα: *μέμνησ' ὁποῖω φωτὶ τὴν χάριν δίδως* (1354), για να εἰσπράξει την ἀπάντηση: *ὄδ' ἐχθρὸς ἀνὴρ, ἀλλὰ γενναῖός ποτ' ἦν* (1355). Αυτὴ ἡ ἀπάντηση του Οδυσσέα εἶναι τὸ παράγωγο μίας μνήμης, ἡ ὁποία δεν εἶναι ἐκδικητική, ἀλλὰ εἶναι σε θέση να ἀξιολογεῖ και να διακρίνει. Ο οδυσσειακὸς λόγος ἔχει, ἐπίσης, ἐντονο τὸ προσωπικὸ στοιχεῖο, με την ἐννοια της προσοικειώσεως της περιπτώσεως του Αίαντα, ἰδιαίτερα στους στίχους 1364-67,

¹⁶⁵ Βλ. στίχ. 1099: *οὐκ αὐτὸς ἐξέπλευσεν ὡς αὐτοῦ κρατῶν;* και στίχ. 1113-14: *ἀλλ' οὐνεχ' ὄρκων οἴσιν ἦν ἐπώμοτος;/ σοῦ δ' οὐδέν.*

¹⁶⁶ Βλ. Garvie 1998, 229, σχόλιο στους στίχους 1150-58, ὅπου ο Τεύκρος ἀποφεύγει τὴ μεταφορική γλώσσα του Μενελάου και μιλάει με ευθύτητα.

χωρίς όμως να αναπτύσσεται σε маниφέστο πολιτικό που ισοπεδώνει ευαισθησίες και ιδιαιτερότητες.¹⁶⁷

Αντιθέτως, αυτός ο λόγος έχει τέτοια τροπικότητα και ελαστικότητα, ώστε με ευκολία διαστέλλεται από το παρελθόν και το παρόν στο μέλλον. Το είδαμε, εξάλλου, στον Πρόλογο, όταν ο Οδυσσεύς έβλεπε στον Αίαντα τον εαυτό του (124), το βλέπουμε και εδώ, στην Έξοδο, καθώς ο Οδυσσεύς μπαίνει ξανά στη θέση του Αίαντα: *καὶ γὰρ αὐτὸς ἐνθάδ' ἴζομαι* (1365). Αν, μάλιστα, για τον Αγαμέμνονα ο Αίαντας δεν είναι παρά μια *σκιά* (1257) που δεν μπορεί πλέον να τον εμποδίζει, για τον Οδυσσεύα είναι τεκμήριο αρετής. Στο ζύγι του Οδυσσεύα η αρετή βαρύνει περισσότερο από την παλαιά έχθρα: *νικᾷ γὰρ ἀρετὴ με τῆς ἔχθρας πλέον* (1357). Η αναγνώριση της αρετής του Αίαντα από τον αντίπαλό του Οδυσσεύα θεμελιώνει μια νέα αρετή, διαφορετική βεβαίως από εκείνη του Αίαντα. Αυτή τη νέα αρετή φαίνεται να αποδίδει ο Τεύκρος με το επίθετο *ἄριστος* στον Οδυσσεύα (1381).¹⁶⁸

Έτσι ο Σοφοκλής, αφού ανακίνησε έναν ολόκληρο κόσμο, τον επικό, μπροστά στα μάτια του θεατή με τη *μῆνιν* του Αίαντα και τις συνέπειές της, ανακινεί τώρα διά στόματος Οδυσσεύα, στο έσχατο μέρος της τραγωδίας του, τον καθαυτό προδραματικό πυρήνα του έργου του, την κρίση των όπλων και την παρεπόμενη *ατιμία* του Αίαντα:

κάμοι γὰρ ἦν ποθ' οὔτος ἔχθιστος στρατοῦ,

ἐξ οὔ 'κράτησα τῶν Ἀχιλλείων ὄπλων,

ἀλλ' αὐτὸν ἔμπαρ ὄντ' ἐγὼ τοιόνδ' ἐμοὶ

¹⁶⁷ Στη στιχομυθία γενικά του Οδυσσεύα με τον Αγαμέμνονα (1318-73) διαφαίνεται η προσωπική οπτική γωνία του ιθακήσιου βασιλιά, οπτική που μας θυμίζει την αντίδρασή του στον Πρόλογο μπροστά στο θέαμα του τυφλωμένου από την *ἀτη* ήρωα. Ο Golder 1990, 29-30, σχολιάζοντας τους στίχους (1364-67) θεωρεί ότι ο λόγος του Οδυσσεύα δε συνιστά ομηρικό ατομικισμό αλλά ούτε και πνεύμα εγωιστικού ωφελιμισμού για την Αθήνα των τελευταίων χρόνων του 5^{ου} αιώνα: αντιθέτως, θεωρεί ότι ο οδυσσειακός λόγος ενέχει πολιτική και τραγική σοφία, καθώς η συμπάθεια που εκφράζει για τον Αίαντα αποτελεί θεμελιακό στοιχείο για μια κοινωνία.

¹⁶⁸ Βλ. Golder 1990, 31.

οὐ τᾶν ἀτιμάσαιμ' ἄν, ὥστε μὴ λέγειν
ἔν' ἄνδρ' ἰδεῖν ἄριστον Ἀργείων, ὅσοι
Τροίαν ἀφικόμεσθα, πλὴν Ἀχιλλέως.
ὥστ' οὐκ ἄν ἐνδίκως γ' ἀτιμάζοιτό σοι· (1336-1342)

Ο Οδυσσεάς, λοιπόν, ομολογεί και μάλιστα δημοσίως την ανωτερότητα του Αίαντα. Ο Τελαμώνιος ήρωας ως δεύτερος μετά τον Αχιλλέα είναι σαφώς ανώτερός του. Γι' αυτό ο Οδυσσεάς δε θα τον *ατιμάσει* αρνούμενος την ταφή. Το ερώτημα, κατά συνέπεια, που ανακύπτει είναι: η κρίση των όπλων ήταν άδικη; Ο Σοφοκλής, έχει δίκιο που το θέτει ο Winnington - Ingram, «πρέπει να το επιδίωκε να αναλογιστεί σε αυτό το σημείο το κοινό του την κρίση» των όπλων.¹⁶⁹

Επομένως, αυτό το στοιχείο, η κρίση των όπλων, που στοιχειώνει σε προδραματικό χρόνο τον ήρωα και συντηρεί με τα παρεπόμενά του τον τραγικό μύθο, μπαίνει στην τραγωδία ύστατα με την έμμεση μορφή μιας αξιολόγησης.¹⁷⁰ Ο θεατής διατρέχει έτσι από το τέλος του έργου όλο το πεδίο της επικής παράδοσης του μύθου, όπως η τραγωδία τον διαπερνά, παρακολουθώντας τη σκηνική ολοκλήρωση του αιάντειου λόγου που συνεπιφέρει και την ολοκλήρωση της τροπής του οδυσσειακού λόγου. Ο Οδυσσεάς, εξάλλου, στη θέα του νεκρού ήρωα δηλώνει απερίφραστα αυτήν την τροπή θυμίζοντας για μια ακόμη φορά το ισοζύγιο αλλά και την εναλλαγή των αντίθετων στοιχείων, όπου ο αρχαϊκός κόσμος έβρισκε την ισορροπία του (*ὅσον τότε' έχθρὸς ἦ, τοσόνδ' εἶναι φίλος* 1377).¹⁷¹ Έτσι κατά μεγάλη μάλιστα ειρωνεία, ό,τι διατυπώθηκε από τον ίδιο τον Αίαντα στον πλαστό λόγο του για την καταστατική αρχή της μεταβολής και

¹⁶⁹ Βλ. Winnington- Ingram 1999, 95.

¹⁷⁰ Βλ. και τη στιχομυθία Τεύκρου-Μενελάου (1135-37). Η αλήθεια είναι ότι γίνονται σποραδικά νύξεις από τον ποιητή στο θέμα (41, 441-46), όμως άλλη βαρύτητα προσδίδεται σε αυτό, όταν το «αντίπαλον δέος» του Αίαντα, ο Οδυσσεάς ομολογεί έστω και έμμεσα την αδικία.

¹⁷¹ Βλ. Zanker 1992, 25, ο οποίος βρίσκει στο μοντέλο του Οδυσσεά, που μεταστρέφεται και εννοεί την ταφή και τη μεγαλοσύνη του Αίαντα, τον Αχιλλέα (*Ιλιάδα*, 24). Κοινό σημείο των δύο ηρώων ο οίκτος, ο Οδυσσεάς συμπονεί τον Αίαντα, ο Αχιλλέας τον Έκτορα και τον Πρίαμο.

εναλλαγής των στοιχείων στη φύση και τη ζωή (678-683), αυτό ακριβώς που απλώς διατυπώθηκε αλλά δεν ίσχυσε στη δική του περίπτωση, απολύτως και αρθρώνεται και βιώνεται στην περίπτωση του μεγάλου αντιπάλου του, που ίσταται ενώπιον του νεκρού σώματός του.¹⁷² Σε αυτό το υπερμέγεθες και νεκρό σώμα εστιάζει και πάλι, στο τέλος της Εξόδου, ο Σοφοκλής μέσω του Τεύκρου, ο οποίος και επικαλείται τη βοήθεια του Ευρυσάκη, για να σηκώσουν τη σορό για την πομπή της ταφής:

Παῖ, σὺ δὲ πατρός γ', ὅσον ἰσχύεις,
φιλότητι θιγὼν πλευρὰς σὺν ἐμοὶ
τάσδ' ἐπικούφιζ'· ἔτι γὰρ θερμαὶ
σύριγγες ἄνω φυσῶσι μέλαν
μένος. (1409-1413)

Η εμμονή του Σοφοκλή στις ζεστές ακόμη από το θάνατο πληγές και το αίμα που εκτινάσσεται από αυτές ανακαλεί την παρόμοια περιγραφή των στίχων 918-919 (*φυσῶντ' ἄνω πρὸς ῥίνας ἔκ τε φοινίας/ πληγῆς μελανθὲν αἷμ' ἀπ' οἰκείας σφαγῆς*) και δίνει ένταση στην τελευταία σκηνική εικόνα του έργου, ενισχύοντας την αίσθηση των θεατῶν ότι η τραγωδία του Αίαντα είναι ανάγλυφη και ολοζώντανη μπροστά τους.¹⁷³ Τούτο το τελικό θέαμα του ματωμένου και νεκρού σώματος συστήνει με οπτικούς ὀρους (*ἰδοῦσιν/ ἰδεῖν* 1418, 1419) και τον τελευταίο λόγο του Χορού που γίνεται, ὅπως και ο Οδυσσεύς, θεωρός της ανθρώπινης ὑπαρξῆς και των ἀπρόβλεπτων τροπῶν της μέσα στο χρόνο:

¹⁷² Βλ. Hesk 2003, 84-95, τη σχετική συζήτηση για τον Αίαντα και τις διακηρύξεις του για την εναλλαγή της εχθρότητας σε φιλία και το αντίστροφο, με βάση την ηρακλείτεια φιλοσοφία και το γνωστό ρητό (*φιλεῖ ὡς μισήσων και μίσει ὡς φιλήσων*) που αποδίδεται στον Βίαντα ἀπὸ την Πριήνη, ἕναν ἀπὸ τους επτά σοφούς.

¹⁷³ Βλ. Garvie 1998, 250-251, σχόλια στους στίχους 1411-13, για ἕνα συσχετισμὸ με τους στίχους 918-19 και για την πιθανή σημασία της λέξης *σύριγγες*.

ἢ πολλὰ βροτοῖς ἔστιν ἰδοῦσιν
γνῶναι· πρὶν ἰδεῖν δ' οὐδεὶς μάντις
τῶν μελλόντων ὅ τι πράξει. (1418-1419)

Κατά συνέπεια, η τραγωδία τελειώνει με ένα *σῶμα-σήμα* που αποτέλεσε τόσο με τη ζωντανή κίνησή του όσο και με την ψυχρή ακινησία του θανάτου του τον κατεξοχὴν οπτικό πόλο στη σκηνή, γύρω από τον οποίο οργανώθηκε η θέαση του πάσχοντος ἥρωα και η νοηματική σύνδεση του μύθου με το *γνῶναι* των θεατῶν και την πραγματική ζωή.¹⁷⁴ Ωστόσο, με το θέμα και θέαμα του νεκρού *σώματος-σήματος* στην Έξοδο υποβάλλεται ὄχι μόνο η οπτική και νοηματική ένταση του πάθους αλλά και η έννοια της λατρείας του Αἴαντα ως ἥρωα που από τον *εὐρώεντα τάφον* του (1167) θα προστατεύει, ὅπως και ο *Οιδίπους ἐπὶ Κολωνῶ*, με την ιδιαίτερη δύναμή του την περιοχή του και τους οικείους του.¹⁷⁵

¹⁷⁴ Πρβλ. Stanford 1963, 235, σχόλια στους στίχους 1418-1420, για τον τρόπο με τον οποίο κλείνει ο Σοφοκλῆς το δράμα του.

¹⁷⁵ Βλ. Henrichs 1993, 165-180, για τον τρόπο με τον οποίο ο Σοφοκλῆς υποβάλλει τη σημασία που ἔχει το νεκρὸ σῶμα και ο τάφος του Αἴαντα, στο πλαίσιο του μοντέλου του ἥρωα λατρείας (hero cult), που ασκεῖ την προστατευτική του δύναμη και μετὰ θάνατον.

II. Οιδίπους ἐπὶ Κολωνῷ

A

Η *όψη* του Οιδίποδα ως θέαμα και τεκμήριο του τραγικού πάθους

1. Η πρώτη εμφάνιση του Οιδίποδα

Η τραγωδία *Οιδίπους επί Κολωνών* αρχίζει με μια ιδιωτική, θα λέγαμε, σκηνή που σφραγίζεται από την αυτοπαρουσίαση του Οιδίποδα και την απορία του για τον τόπο, όπου ευρίσκεται με την κόρη του. Ο ποιητής, έτσι, εξ αρχής προσφέρει στους θεατές ένα πρόσωπο δεδομένο από τον ίδιο το μύθο και ένα σκηνικό χώρο, η ακριβής ταυτότητα του οποίου, όμως, δεν είναι δεδομένη, παρά τα φυσικά στοιχεία που περιγράφονται και καλούνται να φανταστούν οι θεατές¹⁷⁶. δεδομένη, ωστόσο, είναι η ταυτότητα της ευρύτερης περιοχής που συμπίπτει με την πόλη των Αθηνών, όπως διακρίνει η Αντιγόνη:

πάτερ ταλαίπωρ' Οιδίπους, πύργοι μὲν οἷ
πόλιν στέφουσιν, ὡς ἀπ' ὀμμάτων, πρόσω· (14-15)

.....
τάς γοῦν Ἀθήνας οἶδα, τὸν δὲ χῶρον οὔ. (24)

Έτσι ο ποιητής εξ αρχής συνυφαίνει το χώρο με τον ίδιο τον ήρωα, η *όψη* και το σώμα του οποίου συνιστούν με τους όρους του Lefebvre ένα χώρο με ποικίλους συμβολισμούς, αφού «κάθε ζωντανό σώμα είναι χώρος και έχει το χώρο του: παράγει τον εαυτό του στο χώρο και επίσης παράγει αυτό το χώρο.»¹⁷⁷ Ο προσδιορισμός αυτού του «χώρου», που συντίθεται από το θέαμα του τυφλού Οιδίποδα, διαβαθμίζεται στους πρώτους επτά στίχους με στοιχεία εξωτερικά και εσωτερικά. Η αυτοσύσταση του ήρωα εκκινεί με σχόλιο στην εξωτερική του εμφάνιση και κλιμακώνεται με την ανακοίνωση ποιοτικών χαρακτηριστικών της φύσης του:

Τέκνον τυφλοῦ γέροντος Ἀντιγόνη, τίνας
χώρους ἀφίγμεθ' ἢ τίνων ἀνδρῶν πόλιν;

¹⁷⁶ Βλ. Dunn 1992, 1-12, για την αρχική σκηνή στον *Οιδίποδα επί Κολωνών*, ιδιαίτερα 2-3, όπου θίγεται το θέμα της ταυτότητας και αναγνώρισης του χώρου.

¹⁷⁷ Βλ. Lefebvre 1991, 170 (μτφρ. δική μου).

τίς τὸν πλανήτην Οἰδίπουν καθ' ἡμέραν
τὴν νῦν σπανιστοῖς δέξεται δωρήμασιν,
σμικρὸν μὲν ἐξαιτοῦντα, τοῦ σμικροῦ δ' ἔτι
μεῖον φέροντα, καὶ τόδ' ἐξαρκοῦν ἐμοί;
στέργειν γὰρ αἱ πάθαι με χῶ χρόνος ξυνὼν
μακρὸς διδάσκει καὶ τὸ γενναῖον τρίτον. (1-8)

Ο Οιδίποδας, λοιπόν, είναι ένας τυφλός, περιπλανώμενος γέροντας, τον οποίο έχουν διδάξει τα παθήματά του, ο χρόνος που έχει παρέλθει και η γενναία του φύση. Το πρώτο, επομένως, ορατό και σαφές στοιχείο που βλέπει και εννοεί ο θεατής είναι η τυφλότητα του ήρωα και τα διακριτά στοιχεία που συνιστούν αφενός έναν απομακρυσμένο αλλά γνωστό χώρο, την Αθήνα, και αφετέρου έναν άμεσο σκηνικό χώρο, που είναι για το δράμα αρχικά άγνωστος και προσλαμβάνεται με βάση τα στοιχεία που κομίζει η Αντιγόνη.¹⁷⁸ Δεν είναι βέβαια απίθανο να δηλωνόταν σαφέστερα για το εξωδραματικό κοινό γενικότερα ο χώρος των δρώμενων μέσω σκηνικών παρεμβάσεων που θα διευκόλυναν τους αθηναίους πολίτες να ταυτοποιήσουν το δραματικό με το γεωγραφικό χώρο. Έτσι στήνονται τα οπτικά δεδομένα αυτής της τραγωδίας στο πλαίσιο της παράδοσης του υπαίθριου θεάτρου, όπου η σκηνοθετική δεξιότητα του ποιητή και η δύναμη του προφορικού λόγου καθοδηγεί τη ματιά και τη φαντασία των θεατών να συλλαμβάνουν, μέσω αυτών που ακούν και βλέπουν, επαρκώς την *όψη* του χώρου και του πρωταγωνιστή.¹⁷⁹

¹⁷⁸ Η Αθήνα είναι, σύμφωνα με την ορολογία του Rehm, ένας από τους «απομακρυσμένους χώρους» (distanced spaces) του έργου· οι άλλοι είναι η Θήβα, από όπου έρχονται η Ισμήνη και ο Κρέοντας, και το Άργος, από όπου έρχεται και εκστρατεύει εναντίον της γενέθλιας πόλης του ο Πολυνείκης. Γενικά για τον όρο και το μοντέλο «του απομακρυσμένου χώρου» (distanced space), με σύντομα παραδείγματα από ελληνικές τραγωδίες, βλ. Rehm 2002, 22-23.

¹⁷⁹ Βλ. Green-Handley 1996, 12-14, όπου γίνεται λόγος για την «οπτική αντίληψη και ακρόαση» στο αρχαίο θέατρο.

Συμβαίνει, μάλιστα, με την *όψη* του ήρωα και την εμμονή, όπως θα διαπιστώσουμε, του ποιητή σε αυτήν, να συμπυκνώνεται αφενός νοηματικά η προγενέστερη τραγωδία *Οιδίπους Τύραννος* και αφετέρου να θεμελιώνεται ο οπτικός χαρακτήρας του παρόντος δράματος. Εξάλλου, «το οπτικό στήσιμο είναι μια κρίσιμη πλευρά της τραγικής σύλληψης», και αυτό ισχύει ιδιαίτερα σε τραγωδίες θεάματος, όπως με τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*.¹⁸⁰ Το θέμα και θέαμα της τυφλότητας του ήρωα, λοιπόν, τροφοδοτεί, εξ αρχής, όχι μόνο το παιγνίδι ανάμεσα στο *όρᾶν* και το *μη ὄρᾶν* σε επίπεδο γνώσης, εξωτερικής εμφάνισης και τραγικής πραγματικότητας του προσώπου, όπως αυτό ήδη ερμηνεύεται και κληροδοτείται από τον *Οιδίποδα Τύραννο*, αλλά και στο επίπεδο της σκηνικής ειρωνείας, καθώς ο πρωταγωνιστής δεν μπορεί να δει τίποτε και κανέναν, σωματικά ανήμπορος για την παραμικρή κίνηση.¹⁸¹

Έτσι ο διαρκής υπομνηματισμός και η έκθεση της τυφλότητας του ήρωα επί σκηνής συνιστούν το αναπαραστάσιμο τραγικό πάθος του, που αποτελεί μόνιμο οπτικό και νοηματικό πόλο της τραγωδίας. Με τους όρους του Edmunds, η εμφάνιση του Οιδίποδα συνιστά το «αποδείξιμο και αντιληπτό» στοιχείο του έργου σε αντίθεση με το «μη αποδείξιμο» και «μη δραματοποιήσιμο» στοιχείο, που συνιστά η προσφορά και αποτελεσματικότητα του τάφου του για την Αθήνα.¹⁸² Αλλά ο Σοφοκλής δεν αρκείται μόνο στην αρχική προβολή της τυφλότητας ως απτού στοιχείου του τραγικού πάθους, επιτονίζει και νοηματοδοτεί αυτό το πάθος σε μια τρίβαθμη κλίμακα εσωτερικής διεργασίας και

¹⁸⁰ Βλ. Seale 1982, 139 (μτφρ. δική μου).

¹⁸¹ Βλ. Bernidaki-Aldous 1990, η οποία γενικά υποστηρίζει στη διατριβή της ότι η τυφλότητα του Οιδίποδα είναι από τα πιο σημαντικά θέματα του δράματος και αποτελεί κλειδί για την κατανόηση αυτού που συμβαίνει στον ήρωα, ειδικά του μυστηριώδους τέλους του. Έτσι εξηγεί, διά μέσου του πάθους, και την τελική ταύτισή του με τη Φύση και τις δυνάμεις της.

¹⁸² Βλ. Edmunds 1996, 55 (μτφρ. δική μου).

πνευματικής διάνοιξης του ήρωα που ορίζουν *αί πάθαι, ό χρόνος και τὸ γενναῖον* (7-8).

Κατά συνέπεια, ο ποιητής θίγει από την αρχή το θέαμα και την ιδέα του πάθους, το οποίο και θα αποτελέσει στη συνέχεια μόνιμη επωδὸ και τεκμήριο του ήρωα για την αθωότητά του, όχι για την ενοχή του (*πεπονθότ' ...ἢ δεδρακότα* 267, *παθών* 271, *ἔπασχον* 274).¹⁸³ Έτσι, το πάθος συνυφαίνεται όχι μόνο με το θέαμα του ήρωα, τη φυσική τυφλότητά του, αλλά και τη γνώση που έχει αποκτηθεί στη διαδικασία του χρόνου, με τον οποίο διασταυρώνεται η φύση, *τὸ γενναῖον* (8) του Οιδίποδα.¹⁸⁴ Τα αποτελέσματα αυτής της διπλής διασταύρωσης του πάθους με το χρόνο και τη φύση του ήρωα εξαγγέλλονται από τον ποιητή σε αυτούς τους αρχικούς στίχους και εξηγούν την αντίληψη του Οιδίποδα για το χρόνο και την περιπέτειά του μέσα σε αυτόν, όπως τη συνειδητοποιεί και όπως θα την εκθέσει, προϊούσης της τραγωδίας, στις αφηγήσεις του για το δραματικό παρελθόν του.¹⁸⁵

Επομένως, οι θεατές βλέπουν στην αρχή κιάλας του έργου ένα πεπαιδευμένο κατά το πάθος και την ηλικία του σώμα, το οποίο στη φυσική του αδυναμία ανακαλεί, συγχρόνως, το τέλος και εκ του αντιθέτου την αρχή της προγενέστερης τραγωδίας *Οιδίπους Τύραννος* με τη ρωμαλέα εμφάνιση του ήρωα. Αυτή η ανάκληση, που προκαλείται μέσω του θεάματος αλλά και του ίδιου του δραματικού λόγου στους πρώτους δεκατρείς στίχους, υποβάλλει αυτομάτως τη σύγκριση των δυο τραγωδιών.

¹⁸³ Βλ. πρόσθετους στίχους που αποδίδουν την έννοια του πάθους: 216, 267, 361, 516, 537, 595, 607, 667, 822, 873, 892, 896, 953, 1017, 1196, 1203, 1489, 1498, 1538, 1676. Βλ., ακόμη, Markantonatos 2002, 38,39, όπου επισημαίνεται, επίσης, η έμφαση του ποιητή στην ιδέα του πάθους. Βλ. και Bernidaki-Aldous 1990, 173-174, η οποία αναφέρεται στη σημασία του πάθους και την επίδρασή του σε έναν *ευγενή* χαρακτήρα.

¹⁸⁴ Βλ. Kamerbeek 1984, 25-26, σχόλια στους στίχους 7, 8, για τη διασταύρωση της ευγενούς φύσης του Οιδίποδα με το πάθος του μέσα στο χρόνο. Ο Kamerbeek τονίζει, (26), ότι «to a noble mind its πάθος is its μάθος»

¹⁸⁵ Βλ. Zeitlin 1986, 137-140 για τη σχέση του Οιδίποδα με το Χρόνο. Η άποψη της Zeitlin συμπυκνώνεται στην παρατήρηση ότι ο ήρωας «has become the master of time-of past, present and future, precisely because he acknowledges the power of linear time over him and over human affairs», (137-138).

2. Το θέαμα του κλέους και το θέαμα του πάθους

Πράγματι, το κοινό λεξιλόγιο στον πρώτο κιάλας στίχο αμφοτέρων των τραγωδιών, του *Τυράννου* και του *επί Κολωνώ*, συνιστά μια πρώτη, επίσης, βάση σύγκρισης στη θέαση του Οιδίποδα: *τέκνα* (*Ο.Τ.*) - *τέκνον* (*Ο.Κ.*). Η ιδιότητα, όμως, με την οποία εμφανίζεται και προσλαμβάνεται ο ήρωας δεν είναι κοινή στις δύο τραγωδίες· στον *Τύραννο* είναι ο πατέρας μιας ολόκληρης πόλης, στον *επί Κολωνώ* ο πατέρας ενός μόνο παιδιού.¹⁸⁶ Επομένως, ο πάλαι ποτέ δημόσιος άνδρας του Προλόγου στον *Τύραννο* έχει εκπέσει σε έναν απλό ιδιώτη στον Πρόλογο του *επί Κολωνώ*. Χαρακτηριστικό, επίσης, είναι το γεγονός ότι στον *Τύραννο* ο Οιδίποδας διαπορεύει σε πολιτικό επίπεδο για την ομήγουρη των ικετών που βλέπει μπροστά του, καθώς αγνοεί το λόγο της συγκέντρωσής τους, και αντιστοίχως διαπορεύει στον *επί Κολωνώ* αλλά σε προσωπικό επίπεδο για ένα χώρο, τον οποίο δεν ορίζει με την ιδιότητα που τώρα έχει και δεν μπορεί επιπρόσθετα να δει, αφού είναι τυφλός.

Έτσι τα αρχικά ερωτήματα του Οιδίποδα, στην πολιτική του βάση το ένα (*Ο.Τ.*) και την προσωπική του βάση το άλλο (*Ο.Κ.*), συνιστούν και τις διαφορετικές αφετηρίες των δύο δραμάτων. Στον *Οιδίποδα Τύραννο* το πολιτικό πρόβλημα του ήρωα γίνεται προσωπικό, με τη σταδιακή αποκάλυψη των πράξεών του, αντίθετα στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* το προσωπικό πρόβλημα του ήρωα γίνεται πολιτικό με την ενσωμάτωσή του στην Αθήνα και την αποφασιστική του διεκδίκηση από τη Θήβα. Οι τροχιές, λοιπόν, των δύο δραμάτων εκκινούν διαφορετικά, ωστόσο η τεχνική του ποιητή είναι η ίδια. Προβάλλει έντονα το αρχικό στίγμα του ήρωα, με σκοπό να το ανατρέψει στη συνέχεια. Αλλά η διασταύρωση αυτών των διαφορετικών τροχιών στις

¹⁸⁶ Βλ. Seidensticker 1972, 265.

ανακλήσεις και συγκρίσεις, που επιχειρούν οι θεατές, εδραιώνει τη σύνδεση των δύο έργων και φωτίζει διαλεκτικά το δραματικό υλικό και τον ήρωα, με αποτέλεσμα να δημιουργείται η εντύπωση ότι το τέλος του *Τυράννου* και η αρχή του *επί Κολωνώ* συνιστούν την πρώτη και τη δεύτερη σκηνή ενός ενιαίου έργου.¹⁸⁷

Κατά συνέπεια, ο μεγαλήγορος *πᾶσι κλεινὸς Οἰδίπους καλούμενος* του *Τυράννου* (8) είναι ο *τυφλὸς γέρον πλανήτης του επί Κολωνώ* (1,3), όπου ρακένδυτος περιφέρει το πάθος του. Σε αυτή την αντίθεση του τρόπου, με τον οποίο εκτίθεται το κλέος στον *Τύραννο*, και του τρόπου, με τον οποίο ομολογείται το συνειδητοποιημένο πια και αποκεκαλυμμένο πάθος του ήρωα στην αρχή του *επί Κολωνώ*, επενδύει την πρώτη αντίδραση του θεατή ο Σοφοκλής.¹⁸⁸ Η αντίθεση αυτή διευρύνεται στη σκέψη και την όραση του θεατή, καθώς η σκηνική εικόνα του Οιδίποδα συνιστά επαληθεύσιμη κατάσταση των μαντικών λόγων του Τειρεσία στον *Τύραννο*:

τυφλὸς γὰρ ἐκ δεδορκότος
καὶ πτωχὸς ἀντὶ πλουσίου ξένην ἔπι
σκήπτρῳ προδεικνὺς γαῖαν ἐμπορεύσεται. (454-456)

Η αντιθετική σύνδεση, λοιπόν, των δύο έργων είναι εξαρχής προφανής.¹⁸⁹ Αξίζει, μάλιστα, να αναφέρουμε ότι η κατά στίχο αντιστοίχιση του κλέους και του πάθους σε αυτούς τους πρώτους δεκατρείς στίχους και των δύο τραγωδιών είναι εκπληκτική. Στον 8^ο και 7^ο στίχο, αντιστοίχως για τον *Τύραννο* και τον *επί Κολωνώ* (ὁ πᾶσι κλεινὸς Οἰδίπους καλούμενος *O. T.* 8, *στέργειν γὰρ αἰ πάθαι με χῶ χρόνος ξυνὼν O. K.* 7), στην «καρδιά» δηλαδή αυτής της πρώτης ρήσης του

¹⁸⁷ Βλ. Seidensticker 1972, 261.

¹⁸⁸ Βλ. Dawe 1998, 113, όπου ο συγγραφέας στο σχόλιό του για το στίχο: ὁ πᾶσι κλεινὸς Οἰδίπους καλούμενος (*O.T.*,8), αναφέρεται στην έμφαση με την οποία ο ήρωας αυτοπροσδιορίζεται.

¹⁸⁹ Βλ. Seidensticker 1972, 261.

ήρωα, τίθενται και διατυπώνονται τα ουσιώδη αρχικά γνωρίσματά του, το κλέος αφενός και το πάθος αφετέρου, πριν από το *ἀλλά* (O.T.9, O.K. 9) που μοιράζει στα δύο κάθε φορά αυτές τις πρώτες ρήσεις και εισάγει στη σκηνή το στοιχείο που διαφεύγει του Οιδίποδα, την αιτία της ικεσίας για τον *Τύραννο* και την ταυτότητα του χώρου για τον *ἐπί Κολωνώ*.

3. Ο δεινὸς ὄρᾶν Οιδίποδας και οι δεινῶπες Ευμενίδες

Επομένως, η θέαση του ήρωα όχι μόνο υπό το πρίσμα του πάθους του αλλά και υπό το πρίσμα του χώρου, όπου αυτός καταφθάνει, προσδίδει μια άλλη δυναμική στο δράμα, καθώς ο θεατής αρχίζει να αντιλαμβάνεται ότι στους σκοπούς του Σοφοκλή είναι και η συμπλοκή του τραγικού πάθους με έναν ασύμβατο προς αυτό ιερό χώρο. Οι αναφορές στην ιερότητα του χώρου, με πρώτη τη σαφή εικασία της Αντιγόνης (16-17) και δεύτερη την κατηγορηματική δήλωση του Ξένου (54)¹⁹⁰, «ηλεκτρίζουν» τον παράταιρο συνδυασμό ενός μισρού με το ιερό άλσος και εκκενώνουν την ενέργεια αυτής της μείξης στους θεατές, οι οποίοι διαπορούν για το δραματικό σύμπλεγμα που στήνει ο ποιητής.¹⁹¹

Ο προβληματισμός των θεατών εντείνεται, καθώς ακούνε τον Ξένο να διώχνει τον Οιδίποδα από το χώρο, όπου ευρίσκεται: *πρὶν νῦν τὰ πλείον' ἱστορεῖν, ἐκ τῆσδ' ἔδρας/ ἔξελθ'· ἔχεις γὰρ χῶρον οὐχ ἄγνων πατεῖν* (36-37). Τι μπορεί, λοιπόν, να θεμελιώνεται στη συνάντηση με τον Ξένο· μια νέα αποπομπή και εξορία για τον ήρωα; μια νέα τραγικότητα που θα μεγεθύνει την υπάρχουσα, αλλά και θα θέτει τις βάσεις για την κάθαρσή της; Οι θεατές εξαρχής δεν μπορούν να γνωρίζουν τι σχεδιάζει ο Σοφοκλής, σιγά σιγά όμως

¹⁹⁰ Αντιγόνη: *χῶρος δ' ὄδ' ἱερός, ὡς σάφ' εἰκάσαι, βρύων/ δάφνης, ἐλαίας, ἀμπέλου* (16-17), Ξένος: *χῶρος μὲν ἱερός πᾶς ὄδ' ἔστ'* (54).

¹⁹¹ Βλ. Jouanna 1995, 38-58 για τους ιερούς τόπους, τις λατρείες και τα μαντεία στον *Οιδίποδα ἐπί Κολωνώ*. Σύμφωνα με την άποψη του συγγραφέα (43), οι ιεροί τόποι σε αυτή την τραγωδία είναι τρεις: των Ευμενίδων, του Ποσειδώνα και του τάφου του Οιδίποδα.

αντιλαμβάνονται, με τις αποκαλύψεις που γίνονται από τον Ξένο για το χώρο, την ειδική σημασία που έχει το άλσος.¹⁹² Εξάλλου, «η πρώτη συνάντηση του Οιδίποδα είναι με ένα χώρο, όχι με ανθρώπους».¹⁹³ Αλλά η συμπλοκή του χώρου με τον Οιδίποδα δεν εκκενώνει στους θεατές μόνον την αντίθεση του μισρού επισκέπτη προς την ιερότητα του άλσους- αντίθεση η οποία αίρεται, καθώς ο ήρωας, όπως θα δούμε στην Πάροδο, δηλώνει πως ήρθε *ιερὸς εὐσεβῆς τε* (287) - αλλά και την αντίθεση ανάμεσα στην τυφλότητα του Οιδίποδα και την καθολική όραση των Ευμενίδων, στις οποίες είναι αφιερωμένος ο χώρος, όπου ευρίσκεται ο ήρωας.¹⁹⁴ Η απάντηση του Ξένου στο ερώτημα του ήρωα: «*τίνων τὸ σεμνὸν ὄνομ' ἄν εὐζαίμην κλυόν;*» (41), είναι:

τὰς πάνθ' ὀρώσας Εὐμενίδας ὃ γ' ἐνθάδ' ἄν
εἵποι λεῶς νιν· ἄλλα δ' ἄλλαχοῦ καλά. (42-43)

Έτσι ο ποιητής εντείνει την αντίθεση και ειρωνεία, με τον τυφλό ήρωα από τη μια και τον έμφορτο όρασης χώρο από την άλλη. Υπό την έννοια αυτή, το τυφλό σώμα του ήρωα και, κατά συνέπεια, το τραγικό πάθος του αποδίδεται με ιδιαίτερη έμφαση, τη στιγμή ακριβώς που ο φακός του Σοφοκλή δεν εστιάζει στα χαρακτηριστικά του Οιδίποδα αλλά στις ιδιότητες των θεοτήτων. Η αναφορά, όμως, του ποιητή στην όραση των Ευμενίδων κλιμακώνεται με τον ίδιο τον ήρωα, ο οποίος στην επίκλησή του προς τις θεότητες τις αποκαλεί *δεινῶπες* (84). Κατά τούτο, το βλέμμα των Ευμενίδων δεν ορά μόνον τα πάντα, είναι και *δεινόν*, λέξη που αποδίδει το φόβο και το σεβασμό απέναντι σε ένα πρόσωπο και υπονοεί

¹⁹² Βλ. Markantonatos 2002, 172-179, για την αρχική περιγραφή του χώρου από την Αντιγόνη, την αδυναμία του κοινού να αντιληφθεί το σταυρόλεξο, που στήνει ο ποιητής, και τις λεπτομέρειες της αφήγησης του Ξένου για τα συμφραζόμενα του χώρου που φωτίζουν τη σημασία του άλσους.

¹⁹³ Βλ. Seale 1982, 114 (μτφρ. δική μου).

¹⁹⁴ Βλ. Winnington-Ingram 1999, 365 για την επωνυμία «Ευμενίδες» και το παράδοξο που αυτή η επωνυμία συνιστά. Για τη σχέση των Ευμενίδων με τις Ερινύες στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* και για μια σύγκριση του σοφοκλείου τρόπου με τον τρόπο που ο Αισχύλος αποδίδει αυτή τη σχέση στην *Ορέστειά* του, βλ. ιδιαίτερα 369-383.

«συχνά και κάτι το παράξενο, ακατανόητο, μυστηριώδες».¹⁹⁵ Ωστόσο, και αυτή η φαινομενική αντίθεση ανάμεσα στις Ευμενίδες και τον Οιδίποδα αίρεται. Δεν είναι μόνον οι Ευμενίδες *πάνθ' ὀρώσας δεινῶπες*, είναι και ο ἥρωας *πάνθ' ὀρῶντα* (74), όταν απαντά στο ερώτημα του Ξένου για το ποια βοήθεια ένας τυφλός μπορεί να παράσχει στην Αθήνα (73), και *δεινὸς μὲν ὀρᾶν* (141) για τον Χορό που στην Πάροδο αντικρίζει για πρώτη φορά τον ἥρωα. Έτσι η οξεία ειρωνική αίσθηση των θεατών για την αρχική αντίθεση του Οιδίποδα με τις Ευμενίδες επενδύεται από τον Σοφοκλή στην τελική ανάδειξη ουσιαστικών συμπτώσεων σε ό,τι αφορά την ὄραση, την *ὄψη* και το ρόλο Ευμενίδων και ἥρωα για την Αθήνα.¹⁹⁶

Κατά συνέπεια, η προβολή των ιδιοτήτων που έχουν οι αόρατες και μόνο διά λόγου παρουσιαζόμενες θεότητες συνιστά και υποβολή ιδιοτήτων του ορατού πάθους του Οιδίποδα, για το οποίο διανοίγεται μια άλλη οπτική στη θέαση του κοινού. Θα μπορούσαμε, λοιπόν, να πούμε ότι ο ποιητής ανατρέπει ήδη αυτά που σε ένα πρώτο επίπεδο διαπίστωσε ο θεατής για τον ἥρωα: ο τυφλός Οιδίποδας δεν είναι τυφλός, βλέπει αλλά με τον τρόπο των Ευμενίδων, ο λόγος του έχει τη δύναμη της ὄρασης (*ὄσ' ἂν λέγωμεν πάνθ' ὀρῶντα λέξομεν* 74) και η *ὄψη* του την αμφισημία του επιθέτου *δεινός*.¹⁹⁷ Ωστόσο, η σύνδεση του ἥρωα με τις Ευμενίδες δεν είναι μόνο στο επίπεδο του κατοπτρισμού των ιδιοτήτων του στο φόντο που οι θεότητες συνιστούν, είναι και στο επίπεδο της ικεσίας-προσευχής που εκπέμπει ο Οιδίποδας σε αυτές (84-110). Στην πολύ σημαντική αυτή ρήση, με την οποία και κλείνει ο Πρόλογος, ο ποιητής προοικονομεί τη λύση του δράματος, εμπλέκει

¹⁹⁵ Βλ. Guthrie 1991, 52-53, γενικά για τη σημασία του ὀρου *δεινός* και το συσχετισμό του με τον ὀρο *σοφιστής*. Βλ., επίσης, Kirkwood 1986, 111 και Jebb 1900, 25, για το βλέμμα των Ευμενίδων.

¹⁹⁶ Βλ. Minadeo 1990, 63, για την ειρωνική σχέση ανάμεσα στον τυφλό ἥρωα και τις *πάνθ' ὀρώσας* Ευμενίδες. Για τα παράλληλα στοιχεία σε ό,τι αφορά τη σχέση του ἄλσους, των θεοτήτων του και του Οιδίποδα, βλ. Segal 1981, 375.

¹⁹⁷ Βλ. Minadeo 1990, 63, 64 για τη δύναμη του οιδιπόδειου λόγου και την αλάνθαστη εκπλήρωσή του σε ἔργο καθώς και την προσφυή χρήση της λέξης *δεινός* για τις Ευμενίδες και τον Οιδίποδα.

τον Απόλλωνα που χρησιμοδότησε για την *τερμίαν χώραν* (89), όπου ο ήρωας ευρίσκεται, και παρουσιάζει τον Οιδίποδα ως ικέτη που επιζητεί τον οίκτο¹⁹⁸:

ἴτ', ὦ γλυκεῖαι παῖδες ἀρχαίου σκότου,
ἴτ', ὦ μεγίστης Παλλάδος καλούμεναι
πασῶν Ἀθῆναι τιμιωτάτη πόλις,
οἰκτίρατ' ἀνδρὸς Οἰδίου τόδ' ἄθλιον
εἶδωλον· οὐ γὰρ δὴ τό γ' ἀρχαῖον δέμας. (106-110)

Ο Σοφοκλῆς κλείνει τον Πρόλογο με τον τρόπο περίπου που τον άρχισε. Γίνεται και πάλι νύξη στο από πάθος του ήρωα, ο οποίος και θα αποτελέσει αμέσως μετά, στην Πάροδο, για τους *έπισκόπους* γέροντες που πλησιάζουν, όπως χαρακτηρίζει η Αντιγόνη τον Χορό (112), *δυσειδή* οπτικό πόλο· με τους γέροντες του Κολωνού εξάλλου έχουμε την πρώτη ενδοδραματική θέαση του τραγικού πάθους.¹⁹⁹ Ο ποιητής, λοιπόν, στο τέλος του Προλόγου θέλει να δούμε εκ νέου την *όψη* του ήρωα στο πλαίσιο της *αθλιότητας του ειδώλου* του και της *αρχαιότητας του πάθους* του, πέρα από τις συγγενείς ιδιότητές του με τις Ευμενίδες. Γι' αυτό και γίνεται λόγος για το *ἄθλιον εἶδωλον* και το *ἀρχαῖον δέμας* (109-110). Έτσι συνοψίζεται μέσω της *όψης* του ήρωα η οπτική εμπειρία του θεατρικού κοινού για ό,τι είδε μέχρι τώρα στο σώμα του Οιδίποδα. Χαρακτηριστικό είναι ότι αυτή τη φορά οι θεατές καλούνται να δουν τον ήρωα όχι μόνο ως *δέμας* αλλά και ως *εἶδωλον*, ως μια φυσική δηλαδή ύπαρξη αλλά και

¹⁹⁸ Βλ. Wilson 1997, 29-61 για το θέμα της ικεσίας και της ξενίας στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*. Με πειστικά επιχειρήματα ο συγγραφέας εκφράζει την άποψη ότι το δράμα δεν είναι ένα κλασικό δείγμα δράματος ικεσίας -η ικεσία απευθύνεται μόνον στις Ευμενίδες, όχι στην πόλη. Κατά συνέπεια, αυτό που εξετάζει ο Σοφοκλής, σύμφωνα με τον Wilson, είναι το θέμα της ηρωικής *ξενίας*. Ακριβέστερα, το συμπέρασμά του για το δράμα είναι (82): "The *Oedipus at Colonus*, the last play of the classical Athenian democracy, discusses, describes and examines *xenia*, the oldest Greek social institution. And the play's author finds it worthy".

¹⁹⁹ Με το επίθετο *έπισκοποι* (112) σημαίνεται ο αρχικός ρόλος των γερόντων του Χορού που βασίζεται στην παρατήρηση, την όραση και τη διαφύλαξη ενός χώρου. Βλ. και Edmunds 1996, 49.

ως μια μη φυσική ύπαρξη, ένα φάντασμα.²⁰⁰ Δεν είναι ίσως τυχαίο ότι τούτος ο αυτοπροσδιορισμός του Οιδίποδα γίνεται στο τέλος της προσευχής προς τις θεότητες, την πνευματική ουσία και παρουσία των οποίων έχει αισθανθεί ο ήρωας. Γι' αυτό το λόγο και όταν μαθαίνει πως ο χώρος, όπου ευρίσκεται, ανήκει στις Ευμενίδες δηλώνει ότι δε θα μετακινηθεί από αυτόν (46), αντιθέτως κρύβεται προκειμένου να προφυλαχθεί και να διαγνώσει το ποιόν και τους λόγους των γερόντων που πλησιάζουν (113-116).

4. Η αντίδραση του Χορού στο δεινόν θέαμα του ήρωα

Στην αρχική σκηνή της Παρόδου, ο Χορός εισερχόμενος ιχνοσκοπεί και εκφράζει την απορία του για την εξαφάνιση του ξένου που πάτησε το άλσος. Αυτή η σκηνή έχει *mutatis mutandis* την ιδιαιτερότητα του Προλόγου στον *Αίαντα* με τον Οδυσσέα, που ιχνοσκοπεί, επίσης, τον κρυμμένο στη σκηνή του ήρωα.²⁰¹ Αν θέλουμε να εμμείνουμε στη σύγκριση των δύο τραγωδιών, θα παρατηρήσουμε ότι για το πρόσωπο που αντιστοίχως εισέρχεται στη σκηνή δεν είναι θεατός αρχικά ο πρωταγωνιστής, αλλά ούτε και ο πρωταγωνιστής θεάται το πρόσωπο που τον αναζητεί. Ο Αίαντας λόγω πνευματικής τυφλότητας, ο Οιδίποδας λόγω φυσικής. Κάθε φορά υπάρχει ένα κενό όρασης, το οποίο ο ποιητής εκμεταλλεύεται στο πλαίσιο της αντίδρασης του ενδοδραματικού θεατή. Αξίζει να σημειώσουμε ότι το κενό της όρασης στην περίπτωση του Χορού, που εισέρχεται στον Κολωνό και αναζητεί τον Οιδίποδα, αποδίδεται εντονότατα, καθώς υπάρχει οπτικό λεξιλόγιο που δηλώνει την ερευνητική διάθεσή του (*ώρα*,

²⁰⁰ Βλ. Seale 1982,118 για τη μεταμόρφωση του Οιδίποδα από φυσική σε πνευματική ύπαρξη. Βλ., επίσης, Jebb 1900, 29, στίχ. 110, το σχόλιο για το *είδωλον*: “(cp. 393), a mere wraith, with the semblance and speech of the man, *ἀτὰρ φρένες οὐκ ἔνι πάμπαν*, but the living heart is not therein (as Achilles says of the *είδωλον* of Patroclus, *Il.* 23.104). So the wraith of Helen is *είδωλον ἔμπνον*, Eur. *Helen.* 34».

²⁰¹ Βλ. Jebb 1900, 31, σχόλια στο στίχ. 117, όπου ο συσχετισμός με τον *Αίαντα* γίνεται στο πλαίσιο του Χορού που αναζητεί τον ήρωα, ο οποίος έχει εξέλθει για να αυτοκτονήσει (867).

προσδέρκου, λεύσσω, 118, 121, 135). Ο Σοφοκλής στην πρώτη στροφή του Χορού μας προετοιμάζει για την αντίδραση των γερόντων του Κολωνού στο επικείμενο θέαμα του Οιδίποδα και βαθαίνει παράλληλα τη σχέση του ήρωα με τις θεότητες του άλσους, τις οποίες τρέμουν και να ονομάσουν (*τρέμομεν λέγειν* 129). Γι' αυτό οι γέροντες του Χορού τις προσπερνούν χωρίς να μιλούν και χωρίς να κοιτάζουν προς το μέρος τους, προσευχόμενοι σε αυτές σιωπηλά:

καὶ παραμειβόμεσθ' ἀδέρκτως,
ἀφώνως, ἀλόγως τὸ τᾶς
εὐφήμου στόμα φροντίδος
ιέντες· (130-133)

Αυτόν ακριβώς τον τρόπο θα προξενήσει με την ξαφνική εμφάνισή του και ο Οιδίποδας, ο οποίος, ωστόσο, στην πρώτη του επαφή με τον Χορό παρουσιάζεται με την ιδιότητα του ανθρώπου, που βλέπει μέσω του λόγου που τυχόν ακούει: *φωνῆ γὰρ ὄρᾶ,/ τὸ φατιζόμενον* (138-139). Έτσι ο Σοφοκλής, συγχρόνως με την εμφάνιση και οπτική πρόσληψη του ήρωα ως αποτρόπαιου θεάματος, εντείνει την ειρωνεία με τον αποκλεισμό του Οιδίποδα από το παιγνίδι της αμοιβαιότητας των βλεμμάτων. Ο ήρωας συνιστά θέαμα για τους γέροντες του Κολωνού, τη στιγμή που οι ίδιοι δεν είναι θεατοί σε αυτόν. Όμως ο Οιδίποδας λαμβάνει μέρος στο παιγνίδι της αμοιβαιότητας του λόγου, ο οποίος και συνιστά το δικό του τρόπο ὄρασης.²⁰² Ωστόσο, με την κατακλυσμική για τις αισθήσεις του Χορού σκηνική επανεμφάνιση του ήρωα διαχέεται στο θέατρο σε όλη της την ένταση η φρίκη από τη δυσειδή *ὄψη* του γέροντα και τυφλού άνδρα. Αρχικά η αντίδραση του Χορού συμπυκνώνεται στους στίχους: *ὶὼ ἰὼ,/ δεινὸς μὲν ὄρᾶν, δεινὸς δὲ κλύειν* (140-141), για να αναλυθεί περισσότερο στην πρώτη

²⁰² Βλ. Segal 1981, 392 για τη λειτουργία του λόγου ως τρόπου ὄρασης για τον τυφλό ήρωα. Βλ. επίσης Bernidaki-Aldous 1990, 138 το σχόλιο για το στίχο 138-139: «this pronouncement sounds like an oracle and it has at least the significance of a self-indentification.».

αντιστροφή, όπου οι γέροντες του Κολωνού εστιάζουν την προσοχή τους στα τυφλά μάτια, τη δυστυχία και το βαθύ γήρας του ήρωα:

ἐὴ· ἀλαῶν ὀμμάτων
ἄρα καὶ ἦσθα φυτάλμιος; δυσαίων
μακραίων θ', ὅσ' ἐπεικάσαι. (150-152)

Με το επίθετο *δεινός*, όπως ήδη έχουμε τονίσει, υποβάλλεται ο συσχετισμός του Οιδίποδα με τις Ευμενίδες και αποδίδεται στο σημείο αυτό με τη διπλή του χρήση η πρόσληψη του απτού πάθους του ήρωα στις κλίμακες της όρασης και της ακοής: *δεινὸς μὲν ὄρᾶν, δεινὸς δὲ κλύειν* (141). Αλλά γιατί ο ήρωας είναι και *δεινὸς κλύειν*; Ο ποιητής εκφράζει με αυτόν τον τρόπο την καθολική αποστροφή του Χορού σε ό,τι με τις αισθήσεις του προσλαμβάνει για τον αναιδή καταπατητή του άλσους και, συγχρόνως, μας προετοιμάζει για τα όσα δεινά θα ακουστούν στη συνέχεια από την εξιστόρηση του ήρωα για τις περιπέτειες της ζωής του.²⁰³ Και πραγματικά, όταν στις πιεστικές ερωτήσεις του Χορού για την ταυτότητά του ο ήρωας αναγκάζεται να αποκαλύψει την καταγωγή και το όνομά του, δέος καταλαμβάνει τους γέροντες του Κολωνού (203-222). Γι' αυτό και ο Οιδίποδας τους προτρέπει να μη φοβούνται με όσα λέει: *δέος ἴσχετε μηδὲν ὅσ' αὐδῶ* (223). Έτσι η ταυτοποίηση του αποτρόπαιου θεάματος και ακούσματος με το δεινόν όνομα προκαλεί την έκρηξη του Χορού, ο οποίος εκδιώκει τον ήρωα και τη συνοδό του: *ἔξω πόρσω βαίνετε χώρας* (226).²⁰⁴ Αυτήν ακριβώς τη μεγιστοποίηση του φόβου στην κατονομασία του *θεάματος-σώματος* επί σκηνής υπαινίσσεται ο ποιητής στον αντιρρητικό λόγο του Οιδίποδα για την εκδιώξή του από τη γη του Κολωνού, στην αρχή του πρώτου Επεισοδίου (258-291). Η έμφαση

²⁰³ Βλ. Minadeo 1990, 65, και Jebb 1900, 34, σχόλιο στο στίχο 141.

²⁰⁴ Βλ. Parker 1983, 308-321, με παραδείγματα από τις ελληνικές τραγωδίες για τον τρόπο με τον οποίο αντιδρούν στο *μίασμα* οι ήρωες που το φέρουν και οι άνθρωποι που τους συναντούν.

από τον ήρωα για το φόβο του Χορού δίνεται στον τρόμο που προξένησε το ίδιο το όνομά του παρά η αποτρόπαια *όψη* του και τα έργα του:

κᾶμοιγε ποῦ ταῦτ' ἐστίν, οἵτινες βάθρων
ἐκ τῶνδέ μ' ἐξάραντες εἶτ' ἐλαύνετε,
ὄνομα μόνον δείσαντες; οὐ γὰρ δὴ τό γε
σῶμ' οὐδὲ τᾶργα τᾶμ'· ἐπεὶ τὰ γ' ἔργα με
πεπονθότ' ἴσθι μᾶλλον ἢ δεδρακότα (263-267)

Στον ετεροβαρή αυτό συσχετισμό (*ὄνομα-σῶμα, ἔργα*) ο ποιητής συμπυκνώνει, από τη μια, την περιπέτεια του Οιδίποδα και τη φρίκη του Χορού στο θέαμα που έχει πλέον ταυτότητα και όνομα και, από την άλλη, θεμελιώνει την αιτία, για την οποία δεν πρέπει να προκαλείται αυτό το δέος, καθώς ο ήρωας είναι *παθών* και όχι *δράσας*, επομένως αθώος και όχι ένοχος.²⁰⁵ Σε αυτήν ακριβώς την αντιστροφή του *δράσαντος* σε *παθόντα* στηρίζεται και διατυπώνεται πολλακίς η διαφορετική πρόσληψη του δραματικού παρελθόντος από τον ήρωα, στοιχείο που διαποτίζει τη συνομιλία αυτής της τραγωδίας με τον *Οιδίποδα Τύρανο*. Έτσι, η κλίμακα που αναπτύσσεται από τον τραγωδό μέχρι στιγμής στο σχεδιασμό του έργου του και την έκθεση του Οιδίποδα σχηματικά είναι: *θέαμα* → *όνομα* → *αθωότητα*. Επομένως, το θέαμα δε συνιστά μόνο τρόπο ανάμνησης του πάθους και αιτία πρόκλησης του δέους αλλά και τρόπο για να επιζητήσει ο ποιητής μια διαφορετική υποδοχή του ήρωα. Γι' αυτό και τελικά ο Οιδίποδας, στον αντιρρητικό του λόγο για την πιθανή εκδίωξή του από τη γη της Αθήνας (258-291) προτρέπει τον Χορό να μην έχει ως κριτήριό του τη δυσειδή του *όψη*, αλλά την *ιερότητά* του, την *ευσέβειά* του και την *ωφέλεια* που θα αποφέρει στους πολίτες:

²⁰⁵ Βλ. Kamerbeek 1984, 58, σχόλιο στους στίχους 265-270, για την αντίθεση ανάμεσα στο *ὄνομα*, το *σῶμα* και τα *ἔργα*.

μηδέ μου κάρα
τὸ δυσπρόσοπτον εἰσορῶν ἀτιμάσης.
ἦκω ἱερὸς εὐσεβῆς τε καὶ φέρων
ὄνησιν ἄστοῖσ' τοῖσδ' ·(285-288)

Ο Σοφοκλής, λοιπόν, μέχρι και την πρώτη ρήση του ήρωα στο πρώτο Επεισόδιο, πριν από την απρόβλεπτη άφιξη της Ισμήνης και την αναμενόμενη του Θησέα, προσφέρει τον Οιδίποδα ως *θέαμα* και *ὄνομα δεινόν*, ενώ παράλληλα διανοίγει μια άλλη οπτική θέασης, η οποία αφορά στην εσωτερικότητα του τυφλού γέροντα. Αυτός ο συνδυασμός της *εξωτερικής όψης* με τη δήλωση μιας *εσωτερικότητας*, που αποκλίνει από τη φρίκη του προσώπου, συνιστά και τη σοφόκλεια διαλεκτική του τραγικού νοήματος, που έχει τη θεατή και αθέατη πλευρά του.²⁰⁶ Η εσωτερικότητα αυτή, προϋούσης της τραγωδίας, θα αποκαλύπτεται περισσότερο, χωρίς αυτό να σημαίνει και υποστολή των νύξεων στην εξωτερική *όψη* του ήρωα, η οποία, ούτως ή άλλως, συνιστά μόνιμο άξονα οπτικής σύνδεσης με τον *Τύραννο*. Αυτή η οπτική σύνδεση είναι ιδιαίτερα έντονη στην Πάροδο, καθώς η αντιστοιχία με την αντίδραση του Χορού στο θέαμα του τυφλού και αιμορροούντος Οιδίποδα στην Έξοδο του *Τυράννου* είναι εμφανής.²⁰⁷ Ο Εξάγγελος εκεί αναγγέλλει στον Χορό τη σκηνική παρουσίαση του ήρωα, ο οποίος εξέρχεται από το εσωτερικό των ανακτόρων, για να παραδοθεί στο βλέμμα και τον οίκτο των Θηβαίων:

²⁰⁶ Βλ. Whitman 1951, 233-234 για τη διάκριση του εσωτερικού από το εξωτερικό στοιχείο της ύπαρξης στην περίπτωση του *Οιδίποδος επί Κολωνώ*, υπό το πρίσμα του πλατωνικού δυισμού που διαχωρίζει το σώμα από την ψυχή. Άποψη του Whitman είναι ότι αυτή η διάκριση δεν ισχύει στη σοφόκλεια τραγωδία, όπου το εσωτερικό και εξωτερικό στοιχείο της ύπαρξης συγχωνεύονται διαλεκτικά στον ένα και αυτό άνθρωπο, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του Οιδίποδα. Αυτά τα στοιχεία διακρίνονται στο ανθρώπινο και θεϊκό, όπως τα διαχώρισε ο τέταρτος αιώνας, όμως, «for Sophocles in the fifth century, the interdependence of the two was itself evidence of and a commentary on divinity. The divinity which was man's belonged to the whole man», (234).

²⁰⁷ Γενικά για τη γνησιότητα του τέλους του *Τυράννου* και τις πιθανές παρεμβολές στο κείμενο του *επί Κολωνώ*, βλ. Dawe 2001, 1-21, ιδιαίτερα 20-21.

δείξει δὲ καὶ σοί. κλῆθρα γὰρ πυλῶν τάδε
διοίγεται· θέαμα δ' εἰσόψη τάχα
τοιούτον οἶον καὶ στυγνοῦντ' ἐποικτίσαι.

(*O.T.* 1294-1296)

Αξιίζει, επίσης, να παραθέσουμε την αντίδραση του Χορού στο θέαμα του ήρωα:

ὦ δεινὸν ἰδεῖν πάθος ἀνθρώποις,
ὦ δεινότατον πάντων ὅσ' ἐγὼ
προσέρκυσ' ἤδη. (*O.T.* 1297-1299)

.....
φεῦ φεῦ δύστην', ἀλλ' οὐδ' ἐσιδεῖν
δύναμαί σ', ἐθέλων πόλλ' ἀνερέσθαι,
πολλὰ πυθέσθαι, πολλὰ δ' ἀθρῆσαι
τοίαν φρίκην παρέχεις μοι. (*O.T.* 1303-1306)

.....
ἐς δεινόν, οὐδ' ἀκουστόν, οὐδ' ἐπόψιμον. (*O.T.* 1312)

Ἡ ένταση του θεάματος και στις δυο τραγωδίες σε ό,τι αφορά την αντίδραση του Χορού αποδίδεται με την κοινή χρήση του *δεινόν* (*O.K.*140-141, *O.T.*1297-1298, 1312) και τη συσσώρευση οπτικών όρων, που δηλώνουν την πρόθεση του ποιητή για τον τρόπο πρόσληψης του ήρωα.²⁰⁸ Ο Οιδίποδας ως η κατεξοχήν δραματική μορφή, που συμπλέκεται με τη διαδικασία της όρασης στην πνευματική και φυσική της λειτουργία και απώλεια, είναι ανάγκη να προσφερθεί ως θέαμα ενδοδραματικό και στις δυο τραγωδίες, προκειμένου να δειχθεί η επίδραση της *όψης* στους θεατές.²⁰⁹

²⁰⁸ Βλ. Segal 2001, 169-174, για το θεατρικό θέαμα του *Οιδίποδος Τυράννου* και τις «κρυμμένες» χωρίς οπτική αναπαράσταση σκηνές.

²⁰⁹ Βλ. Calame 1996, 17-31, όπου αναλύεται ο ρόλος της *όψης*, της τυφλότητας και του προσωπίου στο πλαίσιο της κάθαρσης για τον *Οιδίποδα Τύραννο*. Ο Calame, επίσης, (26),

Έτσι η συμπαθητική-με την αρχαία σημασία του *συμπάσχειν*-αντίδραση στην *όψη* γίνεται η ίδια θέαμα και λόγος δραματικός, που προσπαθεί να αποδώσει το αριστοτελικό «ένυλο» των παθών στην ψυχή των θεατών.²¹⁰ Στην περίπτωση, ωστόσο, του *Τυράννου* το θέαμα του ματωμένου και τυφλού ήρωα προσφέρεται συγχρόνως για το ενδοδραματικό και εξωδραματικό κοινό, κατά την Έξοδο της τραγωδίας, ενώ στον *επί Κολωνώ* δεν έχουμε αυτή τη συγχρονική επίδειξή του. Ο εξωδραματικός θεατής του *επί Κολωνώ* προσλαμβάνει τον ήρωα στον Πρόλογο, χωρίς την ενδοδραματική διαμεσολάβηση άλλου προσώπου σε επίπεδο θέασης, αργότερα στην Πάροδο μέσω του Χορού βλέπει να θεατρίζεται η αντίδρασή του ως θεατή στην αποτρόπαια *όψη* του Οιδίποδα. Δημιουργείται, μάλιστα, η εντύπωση ότι ο ποιητής επανεισάγει τον ήρωα ως θέαμα επί σκηνής, ακριβώς για να λειτουργήσουν και οι δύο προκείμενες ενός θεάματος: *θέαμα-αντίδραση* στο θέαμα, κάτι που απεφεύχθη στον Πρόλογο με τον Ξένο, ο οποίος, μολονότι ο ήρωας παρουσιάστηκε με οπτικούς όρους, δεν είχε το ρόλο του θεατή αλλά του ανθρώπου που ελέγχει τον Οιδίποδα για την παραβατική παρουσία του στο άλσος.

Αλλά το θέαμα του ήρωα στην Πάροδο με τους γέροντες του Κολωνού δεν ορίζεται μόνο από την ένταση της αντίδρασης στη φρικτή *όψη* του Οιδίποδα, έχει και τη θεατρική δυναμική της εντεταλμένης μετακίνησης και κίνησης του τυφλού και ρακένδυτου γέροντα από το ιερό άλσος σε επιτρεπτό χώρο ομιλίας, καθ’

συσχετίζει τις αντιδράσεις του Χορού που βλέπει τον τυφλό και ματωμένο ήρωα με τις αντιδράσεις των θεατών και συνεχίζοντας παρατηρεί ότι τόσο ο Σοφοκλής όσο και ο Αριστοτέλης χρησιμοποιούν το ρήμα *φρίττειν* (1453b5, *O.T* 1306) για την επίδραση της *όψης* του ήρωα στους θεατές του. Το συμπέρασμα του Calame για τη σύμπτωση αυτή είναι, (27): «As is the philosopher’s effort to demonstrate that merely hearing the text should awaken those emotions commonly provoked by spectacle».

²¹⁰ Βλ. Ράμφος 1997, 171-195, όπου αναλύεται η Έξοδος του *Οιδίποδος Τυράννου* και η «συμπαθητική» επίδρασή της στην ψυχή των θεατών. Ιδιαίτερα βλ. 172-174, όπου γίνεται λόγος για το «ένυλο των παθών», με βάση το *Περί Ψυχής* έργο του Αριστοτέλη (403a 16-19).

υπόδειξη του Χορού.²¹¹ Έτσι ο Σοφοκλής, προβάλλοντας αφενός την ιερότητα του άλσους, θεατρίζει αφετέρου τη φυσική αδυναμία του καθοδηγούμενου Οιδίποδα σε μια άνευ προηγουμένου θεατρικής δύναμης σκηνή, όπου ο ρυθμός του λόγου είναι ο ρυθμός του θεάματος και το αντίστροφο (176-201). Όπως μάλιστα επισημαίνει ο Seale, «το θέαμα είναι η ουσία της σκηνής» αυτής, όπου το κινούμενο και υποβασταζόμενο σώμα του ήρωα, θα προσθέταμε, συντονίζεται με τα βλέμματα των θεατών και διαμορφώνει με τη «μετάστασή» του (*μετάσταθ', απόβαθι* 162) σε κάποιο βράχο, εκτός του άλσους, τον οπτικό τους προσανατολισμό²¹²:

Χο: λέχριός γ' ἐπ' ἄκρου

λάου βραχὺς ὀκλάσας.

Αν: πάτερ, ἐμὸν τόδ'· ἐν ἡσυχαί-

α βάσει βάσιν ἄρμοσαι-

Οι: ἰὼ μοί μοι.

Αν: γεραὸν ἐς χέρα σῶμα σὸν

προκλίνας φιλίαν ἐμάν. (195-201)

Ο καθήμενος τώρα γέροντας θα δεχτεί τις ερωτήσεις για την καταγωγή και το όνομά του, ενώ θα υποδεχτεί την Ισμήνη που κομίζει ειδήσεις για την εμφύλια διαμάχη των γιων του αλλά και για το μέλλον του (361-415). Με την παρέμβαση της Ισμήνης και την αντίδραση του Οιδίποδα σε αυτά που ακούει, ο ποιητής αναμοχλεύει το δραματικό παρελθόν του ήρωα, ο οποίος υφίσταται στη συνέχεια, μέχρι και την άφιξη του Θησέα, τις επίμονες ερωτήσεις του Χορού για τις ανατριχιαστικές πράξεις που τέλεσε (421-460, 510-548). Ο Σοφοκλής, επομένως,

²¹¹ Βλ. Bushnell 1988, 87-89, 105-107 για το μοτίβο της σιωπής στον απαγορευμένο χώρο των Ευμενίδων και τη γενικότερη σχέση του Οιδίποδα με τη θεϊκή ομιλία και σιωπή στο πλαίσιο ενός νέου ηρωισμού που καταργεί την επική αντίθεση ανάμεσα στον ήρωα και τον προφήτη.

²¹² Βλ. Seale 1982, 122 (μτφρ. δική μου).

αφού οργάνωσε αρχικά και εμμέσως την οπτική σύνδεση των θεατών με το δραματικό παρελθόν του Οιδίποδα, ανακινεί αυτό το παρελθόν και στη νοηματική του βάση.

Αλλά ο ποιητής δεν τελειώνει με την *όψη* του ήρωα στην αντίδραση του Χορού που συνιστά και τον πρώτο χρονικά ενδοδραματικό θεατή. Η *όψη* του Οιδίποδα αποτελεί, επίσης, το αντικείμενο θέασης και σχολίων και άλλων ενδοδραματικών θεατών, που κατά χρονική, επίσης, σειρά εμφάνισης είναι οι: Ισμήνη, Θησέας, Κρέοντα και Πολυνείκη. Θα μας απασχολήσουν οι αντιδράσεις όλων των προσώπων, που έρχονται επί σκηνής, κυρίως όμως ενδιαφέρουν οι αντιδράσεις του Θησέα και του Πολυνείκη στην *όψη* του ήρωα, καθώς οι οπτικές νύξεις της Ισμήνης και του Κρέοντα περιορίζονται σε διαπιστώσεις, που δεν έχουν την οπτική ένταση και έκταση των προσλήψεων του βασιλιά της Αθήνας και του Πολυνείκη ούτε δημιουργούν το πλαίσιο για αντικατοπτρισμούς των θεωμένων προσώπων στην *όψη* του προσώπου, το οποίο και αποτελεί το αντικείμενο της θέασής τους.

5. Η άφιξη της Ισμήνης και του Κρέοντα. Η οπτική και νοηματική πρόσληψη του Οιδίποδα.

Σε ό,τι αφορά την Ισμήνη, ο ποιητής φροντίζει να αποδώσει με οπτικούς όρους περισσότερο την άφιξή της (*όρῶ, πρόσωπα, ἀπ' ὀμμάτων* 311, 314, 319) παρά την αντίδρασή της στο θέαμα του πατέρα της, για τον οποίο περιορίζεται στην επιφωνηματική πρόταση: *ὦ πάτερ δύσμορφ' ὄρᾶν* (327).²¹³ Με το επίθετο *δύσμορφος* ο Σοφοκλής συμπυκνώνει το από πάθος του ήρωα στην οπτική του διάσταση, ενώ με την περιγραφή της Αντιγόνης για τη σταδιακή άφιξη και

²¹³ Βλ. Seale 1982, 124, για την άφιξη της Ισμήνης που συνιστά ένα οπτικό σύμβολο: "Ismene's arrival is in fact a visual symbol, gradually accumulating a true from an uncertain visibility".

προσέγγιση της αδελφής της στη σκηνή (311-321), εμμέσως ο ποιητής αποδίδει τον αποκλεισμό του Οιδίποδα από τη φυσική διαδικασία της όρασης και οπτικής επαφής με κάποιον που έρχεται. Για όποιον, μάλιστα, σκέφτεται την αντίστοιχη σκηνή άφιξης του Κρέοντα στον Πρόλογο του *Οιδίποδος Τυράννου* (78-86), η ειρωνεία είναι εμφανής. Εκεί ο ήρωας ορά και αποδίδει διαλογικά με τον Ιερέα τις διαδοχικές φάσεις της προσέγγισης του Κρέοντα, επισημαίνοντας ακόμη και χαρακτηριστικές λεπτομέρειες για το πρόσωπο που καταφθάνει:

ὄναξ Ἄπολλον, εἰ γὰρ ἐν τύχῃ γέ τῳ

σωτήρι βαίῃ λαμπρὸς ὥσπερ ὄμμα τι (*ΟΤ.* 80-81)²¹⁴

Ο Σοφοκλής, λοιπόν, και σε αυτή τη σκηνή του *Οιδίποδος επί Κολωνώ* με την άφιξη της Ισμήνης συντηρεί το λόγο, έμμεσα και άμεσα, για την *όψη* και φυσική αδυναμία του ήρωα, σκοπός του, όμως, κύριος είναι η σύνδεση του Οιδίποδα με έναν καθοριστικό για το μέλλον του χρησμό και η ενημέρωσή του για τα τεκταινόμενα στη Θήβα σε ό,τι αφορά τους γιους του. Το θέαμα, ωστόσο, του ήρωα και η ενδοδραματική αντίδραση σε αυτό συντηρείται, με άλλο τρόπο και για άλλο λόγο, και στην περίπτωση του Κρέοντα, η άφιξη του οποίου επαληθεύει τα λεγόμενα της Ισμήνης για την πρόθεση και προσπάθεια των Θηβαίων να απαιτήσουν, μετά από χρησμό, την επιστροφή του πατέρα της, ζωντανού ή νεκρού, στη γενέθλια πόλη για το καλό τους (387-390, 396-397).

Έτσι η αντίδραση του Κρέοντα στο θέαμα του ήρωα ενέχει εξαρχής τη σκοπιμότητα του εγχειρήματός του.²¹⁵ Εξηγούμαι. Ο Κρέοντας, αφού ενημερώνει τον Χορό για το σκοπό της άφιξής του, στρέφεται προς τον Οιδίποδα και

²¹⁴ Σε μια σύγκριση των δύο αφίξεων, Ισμήνης και Κρέοντα αντιστοίχως, μπορούμε να παρατηρήσουμε τον κοινό τρόπο οργάνωσής τους από τον Σοφοκλή, ακόμη και τους κοινούς όρους που χρησιμοποιούνται: *στείχουσαν-προσστείχοντα, φαιδρά-λαμπρός*, (*Ο.Κ.* 312, 319, *Ο.Τ.* 79, 81).

²¹⁵ Βλ. Hill 1990, 105-106, για τον τρόπο με τον οποίο ο Κρέοντας προσεγγίζει τον Οιδίποδα. Ειδικότερα, (105): “Creon’s words do not persuade us of his nobility because he uses them, as he uses everything, only as a means to a desired end”.

προσπαθεί να τον πείσει να επιστρέψει στη Θήβα, στο πλαίσιο μιας καθολικής και πολύ περισσότερο προσωπικής πρόσκλησης: *πᾶς σε Καδμείων λεῶς/ καλεῖ δικαίως, ἐκ δὲ τῶν μάλιστ' ἐγώ*.²¹⁶ Σημειωτέον ότι για το χρησμό της επιστροφής δε λέγεται τίποτε από τον Κρέοντα, τη στιγμή μάλιστα που ο Οιδίποδας τον γνωρίζει.²¹⁷ Αυτή ακριβώς η δόλια παρασιώπησή του από το θηβαίο άρχοντα ακυρώνει στη συνείδηση και αίσθηση του ήρωα την όποια «συμπαθητική» πρόσληψή του από τον Κρέοντα. Ωστόσο, η *όψη* και η όλη κατάσταση του Οιδίποδα δομούν την προσπάθεια προσέγγισής του από τον κουνιάδο του, καθώς ο ήρωας προσλαμβάνεται ως πρόσωπο που προκαλεί το *πένθος* και το *άλγος* στο θεατή του (739, 744). Το αλγεινό, επομένως, θέαμα του *δυστήνου*, *ξένου*, *άλήτου* και *βιοστεροῦς* (744-747) γέροντος γίνεται επιχείρημα στη ρήση του Κρέοντα, ο οποίος προτρέπει τον Οιδίποδα να επιστρέψει στην πατρίδα, για να κρύψει το όνειδός του:

ἄρ' ἄθλιον τοῦνειδος, ὦ τάλας ἐγώ,
 ὠνείδισ' ἐς σὲ κάμῃ καὶ τὸ πᾶν γένος;
 ἀλλ' οὐ γὰρ ἔστι τάμφανῆ κρύπτειν, σὺ νῦν
 πρὸς θεῶν πατρῶων, Οἰδίπους, πεισθεῖς ἔμοι
 +κρύψον+ θελήσας ἄστν καὶ δόμους μολεῖν
 τοὺς σοὺς πατρῶους, τήνδε τὴν πόλιν φίλως
 εἰπών· (O.K. 753-759)

²¹⁶ Βλ. Kukofka 1992, 109-112, για τον τρόπο προσέγγισης του Οιδίποδα από τον Κρέοντα, ο οποίος συγκρίνεται με τους σοφιστές, αφού διαστρέφει την αλήθεια και ασκεί πειθώ. Έτσι σκοπός του Σοφοκλή, κατά τη συγγραφέα, είναι η στηλίτευση της διδασκαλίας των σοφιστών, καθώς στις προθέσεις τους ήταν να ανατρέπουν το παλιό, χωρίς να προτείνουν λύσεις. Σε μια προσπάθεια μάλιστα ιστορικοπολιτικής θεώρησης του Κρέοντα, το ήθος του ερμηνεύεται ως σύμπτωμα της παθολογίας του πελοποννησιακού πολέμου.

²¹⁷ Βλ. Linforth 1951, 148, όπου, επίσης, τίγεται το θέμα του τι γνωρίζει από τους χρησμούς ο Κρέοντας και ο Οιδίποδας.

Αλλά η πρόσληψη του ήρωα από τον Κρέοντα ως θεάματος αλγεινού, σε μια πρώτη βαθμίδα, και ως θεάματος εναγούς, σε μια δεύτερη, το οποίο και θα πρέπει να κρυφτεί στους πατρικούς δόμους, ανακαλεί την αντίστοιχη σκηνή από την Έξοδο του *Τυράννου*, όπου ο Κρέοντας και πάλι προτρέπει τους Θηβαίους γέροντες να οδηγήσουν στο παλάτι τον Οιδίποδα, αν σέβονται το αμίαντο φως του Ηλίου:²¹⁸

ἀλλ' εἰ τὰ θνητῶν μὴ κατασχύνεσθ' ἔτι
γένεθλα, τὴν γοῦν πάντα βόσκουσιν φλόγα
αἰδεῖσθ' ἄνακτος Ἑλίου, τοῖόνδ' ἄγος
ἀκάλυπτον οὕτω δεικνύειναι, τὸ μήτε γῆ
μήτ' ὄμβρος ἱερὸς μήτε φῶς προσδέξεται.
ἀλλ' ὡς τάχιστ' ἐς οἶκον ἐσκομίζετε·
τοῖς ἐν γένει γὰρ τὰ γενεῆ μόνους θ' ὄραν
μόνοις τ' ἀκούειν εὐσεβῶς ἔχει κακά.

(*O.T.* 1424-1431)

Το εναγές, λοιπόν, και αλγεινό θέαμα του ήρωα στον *επί Κολωνώ* μας συνδέει από τη μια με το άλγος και το άγος του *Τυράννου* και, συγχρόνως, συνιστά από την άλλη το δόλιο επιχείρημα του Κρέοντα. Κατά συνέπεια, η οπτική πρόσληψη του Οιδίποδα από τον Κρέοντα δεν ερμηνεύεται στο πλαίσιο της έκπληξης, της αποστροφής και του φόβου που ένιωσε ο Χορός ούτε στο πλαίσιο της συμπλημένης, κατά τη διατύπωση, συναισθηματικής ζέσης της Ισμήνης, καθώς βάση και προέκταση της πρόσληψης του Θηβαίου άρχοντα είναι η σκοπιμότητα και η πλημμελής γενικώς ηθικά στάση του.²¹⁹ Αυτή η στάση ασφαλώς και αντιτίθεται στη σκέψη των θεατών με τη συνετή στάση του

²¹⁸ Βλ. και Jebb 1900³, 127, όπου επισημαίνεται στο σχόλιο για τους στίχους 754-755 η σχετική ομοιότητα των σκηνών.

²¹⁹ Βλ. Jebb 1900³, xxv, όπου επιχειρείται η σύγκριση του Κρέοντα του *OK* με τον Κρέοντα του *OT*. Βλ., επίσης, Segal 1981, 378-381, όπου παρουσιάζεται το ήθος του Κρέοντα. Πιο συγκεκριμένα ο Segal, (379), θεωρεί ότι ο Κρέοντας «is a hunter, but one who hunts men.».

Κρέοντα στον *Οιδίποδα Τύραννο*, όπου το θέαμα του τυφλού βασιλιά στην Έξοδο δεν αποτελεί τη βάση ενός συγκινησιακού προσχήματος ή υποκριτικού άλγους, αλλά προκαλεί τη συνετή και ειλικρινή δήλωση του θηβαίου άρχοντα ότι το πάθος του ήρωα δεν προσφέρεται για χλευασμό ή ονειδισμό: *οὐχ ὡς γελαστής, Οιδίπου, ἐλήλυθα, / οὐδ' ὡς ὀνειδιῶν τι τῶν πάρος κακῶν* (*O.T.* 1422-1423). Τον τρόπο, μάλιστα, διαχείρισης αυτού του τυφλού και εναγούς σώματος, παρά την επιθυμία του Οιδίποδα να εξοριστεί, ο Κρέοντας αναφέρει πως θα τον αναζητήσει στη θεία βουλή:

Οι: ῥῖψόν με γῆς ἐκ τῆσδ' ὅσον τάχισθ', ὅπου

θνητῶν φανοῦμαι μηδενὸς προσήγορος.

Κρ: ἔδρασ' ἄν εὖ τοῦτ' ἴσθ' ἄν, εἰ μὴ τοῦ θεοῦ

πρώτιστ' ἔχρηζον ἐκμαθεῖν τί πρακτέον.

(*O.T.* 1436-1439)

Ωστόσο, ο τρόπος με τον οποίο ο Οιδίποδας προσλαμβάνεται από τον Κρέοντα στον *επί Κολωνώ* γίνεται απροκάλυπτος και ωμός, παρόντος του Θησέα που τον επιτιμά για την εν γένει συμπεριφορά του και ειδικά για την απαγωγή των θυγατέρων του ήρωα (897-936). Ο Κρέοντας αποκαλεί τον Οιδίποδα *άνδρα πατροκτόνον και ἄναγνον* (944-945) προξενώντας την αντίδραση του ήρωα, ο οποίος υποστηρίζει ότι το πάθος του και συνεπώς το *μίασμά* του μπορούν να ερμηνευτούν στο πλαίσιο του *ἄκοντος πράγματος* (977), του θεϊκού προκαθορισμού και της κληρονομικής ενοχής, στοιχεία που συνιστούν επιτέλους το γνωσιολογικό, νομικό και ηθικό επίπεδο της αθωότητάς του (964-965, 997-998). Έτσι με την οπτική και νοηματική πρόσληψη του Οιδίποδα από τον Κρέοντα ο Σοφοκλής εστιάζει όχι μόνο στην οπτικότητα αλλά και την ηθική διάσταση του τραγικού πάθους, δομώντας συγχρόνως την αναφορά του

πάσχοντος ήρωα στο δραματικό παρελθόν του υπό το πρίσμα του *πάλαι γένους* (965), η παθολογία του οποίου τον σκιάζει και τον αθώνει παράλληλα.²²⁰

6. Το θέαμα του ανήμπορου και μόνου Οιδίποδα

Αλλά η αντίθεση της συμπεριφοράς του Κρέοντα στον *Οιδίποδα Τύραννο* με την αντίστοιχη του θηβαίου άρχοντα στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* οξύνεται, καθώς την οπτική πρόσληψη του τυφλού βασιλιά διαδέχεται μια άλλη σκηνή θεάματος, η οποία κλιμακώνεται στην απαγωγή της Αντιγόνης από τον Κρέοντα και στην προσπάθεια απόσπασής και του ίδιου του Οιδίποδα από το χώρο του Κολωνού. Και στις δύο περιπτώσεις, και στην περίπτωση δηλαδή της συντελεσμένης απαγωγής για την κόρη και στην περίπτωση της ατελέσφορης προσπάθειας για την απαγωγή του ήρωα, αυτό που θεατρικά αποδίδεται είναι η

²²⁰ Στόχος της παρούσας ενότητας δεν είναι η διερεύνηση της αντίδρασης του Οιδίποδα στα λεγόμενα του Κρέοντα όσο ο τρόπος με τον οποίο ο ήρωας προσλαμβάνεται από τον κουνιάδο του. Κατά τούτο, η συζήτηση για την αντίδραση του πάσχοντος ήρωα στις κατηγορίες που δέχεται από τον Κρέοντα και γενικά για τον τρόπο με τον οποίο ο Οιδίποδας αναφέρεται και αποδομεί το ένοχο παρελθόν του, υπό το πρίσμα της άγνοιας και της κληρονομικής μεταβίβασης της ενοχής, δεν μπορεί να γίνει εδώ. Βεβαίως, παρά την αντίδρασή του στις αιτιάσεις του Κρέοντα, η αίσθηση της αθωότητας δε φαίνεται να ακυρώνει και την αίσθηση του μιάσματος: ο ίδιος ο ήρωας εξακολουθεί να αισθάνεται κηλιδωμένος από τα δεινά του, γι' αυτό και τελικά, παρά την αρχική του πρόθεση να αγγίξει τον Θησέα και να τον ευχαριστήσει για τη σωτηρία των θυγατέρων του, δε χειρονομεί, περιορίζεται απλώς στη ρηματική διατύπωση των ευχαριστιών του (1130-1138). Βλ. και Linforth 1951, 106, για το ίδιο θέμα: "the thought of pollution is not absent from the play", αλλά και Καράμπελα 2003, 248-250, για τη σύγκριση του Θησέα στον *Ηρακλή* του Ευριπίδη με τον Θησέα του *Οιδίποδος επί Κολωνώ* σε ό,τι αφορά το διάλογο και τη χειρονομία του αθηναίου βασιλιά να αγγίξει και να αποκαλύψει το κρυμμένο από αιδώ κεφάλι του μiasμένου Ηρακλή (1226-1234). Για τη χαρακτηριστική αναλογία και αντίθεση της σκηνής με τον Οιδίποδα του *επί Κολωνώ*, που τελικά δεν αγγίζει τον Θησέα, και τον Οιδίποδα του *Τυράννου* που απαιτεί από τους θηβαίους να τον αγγίσουν, χωρίς να τον φοβηθούν, όντα μιανό, για να τον απομακρύνουν από τη χώρα ή να τον σκοτώσουν ή να τον ρίξουν στη θάλασσα (1410-1414), βλ. Jebb 1900³, 180-181, σχόλια στους στίχους 1132 κ.ε. Βλ. ωστόσο για τη σημασία και τη διάκριση των όρων *μίασμα*, *άγος*, *εναγής*, Parker 1983, 1-17. Ακόμη, Dodds 1977², 41-68, για το θέμα της κληρονομικής ενοχής και του μιάσματος το κεφάλαιο: *Από τον πολιτισμό –ντροπής στον πολιτισμό-ενοχής*. Επίσης, Λιαπής 2003, 82, για την κληρονομική ενοχή, η οποία παραγνωρίζεται από τη «νέωτερη νομικιστική αντίληψη περί ηθικής ενοχής [που] είναι ασύμβατη με ό,τι αντιπροσώπευε το αρχαιοελληνικό *μίασμα* [...]». Για τη σύνδεση του Οιδίποδα με το νομικό πλαίσιο του Αρείου Πάγου, βλ. Markantonatos 2002, 45, σημ. 21, όπου και σχετική βιβλιογραφία για το θέμα αυτό. Επίσης, για την απολογία του Οιδίποδα και τη χρήση νομικών όρων για την αθωότητά του, βλ. Finkelberg 1977, 561-576. Γενικά για μια συζήτηση που αφορά στην έννοια της βουλητικής συμπεριφοράς του ατόμου και στη σχέση του με τις πράξεις του στο πλαίσιο της αρχαίας ελληνικής ηθικής, με βάση τη σημασιολογική αντίθεση *έκων-άκων* και τη βοήθεια της πλατωνικής και της αριστοτελικής κυρίως θεωρίας, βλ. Vernant-Naquet 1988, 49-88, το κεφάλαιο *Προσχεδιάσματα της Βούλησης στην αρχαία ελληνική Τραγωδία*.

φυσική αδυναμία του Οιδίποδα να αντισταθεί και να παρεμποδίσει την επιθετικότητα του Κρέοντα.²²¹ Έτσι οι θεατές, στην απελπισμένη κραυγή της Αντιγόνης προς τον Χορό: *ἀφέλκομαι δύστηνος, ὦ ξένοι ξένοι* (843), *πρὸς βίαν/ πορεύομαι* (845), βλέπουν έναν Οιδίποδα ανήμπορο να δει πού είναι η κόρη του, έναν ανήμπορο πατέρα που συνθλίβεται στην αδυναμία του και επιθυμία του να την προστατεύσει, σε μια σκηνή που προσθέτει στο πάθος του ήρωα: *ποῦ, τέκνον, εἶ μοι; ὄρεζον, ὦ παῖ, χεῖρας* (844, 846).²²²

Η οπτική ένταση, μάλιστα, της σκηνής φτάνει στο αποκορύφωμά της, όταν ο Κρέοντας απλώνει τα χέρια του στον ήρωα, με σκοπό να υλοποιήσει όσα εξαγγέλλει στον Χορό: *τόνδ' ἀπάξομαι/ λαβὼν* (860), *ἀλλ' ἄζω βία* (874). Η αντίδραση του Οιδίποδα είναι η αντίδραση ενός τυφλού ανθρώπου, ο οποίος νιώθει ότι τον αγγίζουν, για να του κάνουν κακό: *ὦ φθέγμ' ἀναιδέες, ἦ σὺ γὰρ μαύσεις ἐμοῦ;* (863). Ωστόσο, αυτή η φυσική αδυναμία του ήρωα να αντισταθεί αναπληρώνεται, κατά κάποιο τρόπο, από την καταραστική δύναμη του λόγου του, σε ένα χωρίο έντονου οπτικού αυτοσχολιασμού και ειρωνείας, με τον τυφλό Οιδίποδα να επικαλείται για την κατάρα του *τὸν πάντα λεύσσοντα Ἥλιον* (869):

μη γὰρ αἶδε δαίμονες
θεῖέν μ' ἄφωνον τῆσδε τῆς ἀρᾶς ἔτι,
ὅς γ', ὦ κάκιστε, ψιλὸν ὄμμ' ἀποσπάσας
πρὸς ὄμμασιν τοῖς πρόσθεν ἐξοίχη βία.
τοιγὰρ σὲ καὐτὸν καὶ γένος τὸ σὸν θεῶν
ὁ πάντα λεύσσων Ἥλιος δοίη βίον

²²¹ Βλ. Bushnell 1988, 93, για την επιθετικότητα και γενικότερα την άσκηση βίας από τον Κρέοντα στο επίπεδο της υπονόμευσης βασικών δομών της πολιτισμένης τάξης. Βλ., επίσης, Seidensticker 1972, 270, για το σχήμα της επιθετικότητας και της άμυνας σε ό,τι αφορά τις συγκρούσεις του Οιδίποδα με τον Κρέοντα και στις δυο τραγωδίες, *Οιδίποδα Τύραννο* και *Οιδίποδα επί Κολωνώ*.

²²² Βλ. αρχαία σχόλια ad hoc: *πρὸς βίαν] ἀπαγομένης δὴ τῆς Αντιγόνης ὑπὸ τῶν προστεταγμένων παρὰ τοῦ Κρέοντος, ἐν μέρει παθητικά ἐστίν.* LRM

τοιούτον οἶον κάμῃ γηρᾶναί ποτε. (864-870)

Το σώμα του Οιδίποδα, λοιπόν, δεν μπορεί να κάνει τίποτε, ούτε να αντισταθεί στην επίθεση που δέχεται ούτε να δει τα δρώμενα, απλώς στην έκθεση της αδυναμίας του διατυπώνει, στο πάθος που υφίσταται από τον Κρέοντα, τη μόνη απάντησή του, τη ρηματική του δύναμη, η οποία και θα επαληθευτεί στις συμφορές που θα πλήξουν το θηβαίο άρχοντα στο πρόσωπο της γυναίκας του Ευρυδίκης και του γιου του Αίμονα (*ἔργοις πεπονθῶς ῥήμασιν σ' ἄμύνομαι* 873).²²³ Για όποιον, ασφαλώς, σκέφτεται και συγκρίνει την άμυνα του Οιδίποδα στην επίθεση που δέχεται στον Κολωνό με την άμυνα του ήρωα στην πρόκληση και επίθεση που δέχεται ως οδοιπόρος στην τριπλή οδό της Φωκίδας (*O.T.* 800-813) η αντίθεση είναι ηχηρότατη και ειρωνική.

Συμπέρασμα: στη σκηνή με τον Κρέοντα ο Σοφοκλής θεατροποιεί όσο σε καμιά άλλη σκηνή του δράματος τη φυσική αδυναμία του Οιδίποδα όχι μόνο στο πλαίσιο της απλής περιγραφής και έκθεσης, όπως στον Πρόλογο, αλλά και στο πλαίσιο της εμπράγματης συμπλοκής με τα δρώμενα. Η απογύμνωση του τυφλού πατέρα από τα στηρίγματά του (*σκήπτροιν*, 848), τις κόρες του- η απαγωγή της Ισμήνης αναγγέλλεται (818-819), της Αντιγόνης που αποτελεί και τον αρχικό οδηγό του δραματοποιείται- και ο ιταμός λόγος και επίθεση του Κρέοντα κάνει πιο ανάγλυφη στα μάτια των θεατών την εικόνα του αδύναμου και απελπιστικά μόνου Οιδίποδα.²²⁴

Συγχρόνως, μέσα από τη βίαιη συμπεριφορά του Κρέοντα στην Αντιγόνη και το θέαμα του στερημένου από τα παιδιά του πατέρα, οι θεατές ανακαλούν

²²³ Βλ. Jebb 1900³, 143-144, σχόλιο στους στίχους 869 κ.ε. για την εκπλήρωση της κατάρας του Οιδίποδα. Επίσης βλ. Wilson 1997, 164, για την προφητική δύναμη της κατάρας του Οιδίποδα.

²²⁴ Βλ. Linforth 1951, 151, όπου γίνεται σχόλιο για τη μοναξιά του Οιδίποδα, ειδικά μετά την αποχώρηση του Κρέοντα και του Θησέα, που έχει στο μεταξύ επανέλθει στη σκηνή, προκειμένου να βρεθούν οι απαχθείσες κόρες του ήρωα. Έτσι οι θεατές «will share, sympathetically, the anxiety of the lonely old man, who, seated on his stone, waits helpless for his daughters to be restored to his arms.».

αφενός το πάθος της ηρωίδας στην ομώνυμη τραγωδία του Σοφοκλή και αφετέρου την τελευταία σκηνή του *Οιδίποδος Τυράννου*, όπου ο ήρωας αγκαλιά με τις θυγατέρες του παρακαλεί τον Κρέοντα να τις προστατεύει και προσπαθεί να τις κρατήσει για λίγο ακόμη κοντά του (*O.T.* 1503-1514, 1521-1522). Επομένως, ο ποιητής στη σκηνή με τον Κρέοντα όχι μόνο συντηρεί τη δυναμική της οπτικής πρόσληψης του ήρωα, στο πλαίσιο ενός έστω υποκριτικού άλγους, αλλά οξύνει θεατρικά την εικόνα του σώματος ως θεάματος, που υποχρεώνει το θεατή, με τα δρώμενα που βλέπει, να λοξοκοιτάζει και προς τον *Οιδίποδα Τύραννο*. Αυτή η λοξή ματιά, εκτός από τους οπτικούς αντικατοπτρισμούς που συλλαμβάνει, αντιλαμβάνεται και το νοηματικό βάθος της διαφορετικής πρόσληψης του παρελθόντος από τον ήρωα, όπως αυτή διατυπώνεται στις απαντητικές ρήσεις του προς τον Κρέοντα (761-799, 960-1013). Και κάτι ακόμη· ο Σοφοκλής δεν προσφέρει στην αντιπαράθεση του ήρωα με τον Κρέοντα μόνο τον Οιδίποδα ως θέαμα, παρουσιάζει επίσης το ήθος και τη διάνοια του θηβαίου άρχοντα μέσω της αντίδρασής του στην *όψη* και εν γένει μέσω της μεταχείρισης που επιφυλάσσει για τον τυφλό συγγενή του.

Κατά τούτο, η πρόσληψη του θεάματος του Οιδίποδα από τα πρόσωπα, με τα οποία συναντάται επί σκηνής, γίνεται επαρκές κριτήριο για το χαρακτηρισμό και την αποκάλυψη της φύσης τους.²²⁵ Αυτό έχει γίνει ήδη φανερό στην περίπτωση της Ισμήνης και του Χορού, τα συναισθήματα των οποίων εκδηλώνονται αυθόρμητα και εξαρχής, στην περίπτωση όμως του Κρέοντα η διακύμανση της συμπεριφοράς του απέναντι στον Οιδίποδα, από το αρχικό υποκριτικό άλγος ως την αποκάλυπτη βία, υπενθυμίζει στους θεατές την

²²⁵ Βλ. Bernidaki –Aldous 1990, 167, όπου θεωρείται επίσης ότι η μεταχείριση του τυφλού Οιδίποδα συνιστά το μέτρο της *ευγένειας* (nobility) των άλλων. Βλ. και Hill 1990, 105: “this play is not only a linguistic structure; it is a play in which the characters reveal themselves by what they say”.

ασυμφωνία που τις περισσότερες φορές υπάρχει ανάμεσα στο φαίνεσθαι και το είναι των ανθρώπων, μια ασυμφωνία που εντέλει υπάρχει αλλά για άλλο λόγο και με άλλο τρόπο και στην περίπτωση του ίδιου του τυφλού βασιλιά.

Αν θα θέλαμε, λοιπόν, να σχηματοποιήσουμε εκ νέου, με την προσθήκη και του Κρέοντα, τη μέχρι στιγμής οπτική και νοηματική πρόσληψη του ήρωα από τον Ξένο, τον Χορό, την Ισμήνη και το θηβαίο άρχοντα, θα λέγαμε ότι η βάση πρόσληψης αντιστοίχως είναι: α) για τον Ξένο η ιερότητα του άλσους β) για τον Χορό το δυσειδές πρόσωπο και η φρίκη που αυτό προκαλεί γ) για την Ισμήνη η δυσμορφία του πατέρα και το ανυπόκριτο ενδιαφέρον γι' αυτόν δ) για τον Κρέοντα το υποκριτικό άλγος και η προσωπική σκοπιμότητα.

7. Ο Θησέας ως ενδοδραματικός θεατής του οιδιπόδειου πάθους

Η πρόσληψη του Οιδίποδα από τον Θησέα είναι δομημένη σε κομβικό σημείο της τραγωδίας, στο δεύτερο Επεισόδιο, - μετά την αντίδραση του Χορού στο θέαμα του ήρωα (Πάροδος-Α' Επεισόδιο) και πριν από τη σκηνή με τον Κρέοντα (Γ' Επεισόδιο)- ώστε να αποτελεί αντίθεση και προς ό,τι προηγείται αλλά και προς ό,τι έπεται. Η άφιξη, βεβαίως, του Θησέα είναι αναμενόμενη, καθώς ο Χορός ήδη έχει ανακοινώσει στον Οιδίποδα ότι κάποιος σκοπός έχει σταλεί, για να φέρει το βασιλιά από την Αθήνα, το *πατρῶον ἄστν* (297). Αξίζει να σημειώσουμε ότι η προετοιμασία των θεατών για την επικείμενη άφιξη μεθοδεύεται στο πλαίσιο της δυναμικής επίδρασης και έλξης, που ασκεί το ίδιο το όνομα του Οιδίποδα. Γι' αυτό ο Χορός, στο ερώτημα του ήρωα αν ο βασιλιάς της Αθήνας έχει την έγνοια του τυφλού για να έρθει, απαντά ότι το όνομα και μόνο θα εξεγείρει τον Θησέα (299-301), αφού το όνομα «Οιδίπους» είναι ξακουσμένο:

πολὸν γάρ, ὦ γέρον, τὸ σὸν
ὄνομα διήκει πάντας, ὥστε κεί βραδὺς
εὔδει, κλυῶν σου δεῦρ' ἀφίξεται ταχύς. (305-307)

Με την επικέντρωση του Χορού στο *ὄνομα*, ο ποιητής ανακινεί και πάλι στα μάτια των θεατῶν τη σκηνή με τη φρίκη των γερόντων του Κολωνού στην αποκάλυψη του *ονόματος* του ἥρωα και αφετέρου προβάλλει ένα καθοριστικό σημείο σύγκρισης με την αντίδραση του Θησέα στην *ὄψη* και το *ὄνομα* του Οιδίποδα. Ἐτσι, οι θεατές προετοιμάζονται για την ακουστική πρώτιστα πρόσληψη του ἥρωα από τον Θησέα, την πάλαι ποτέ και την πρόσφατη, ὅπως δηλώνει ο βασιλιάς της Αθήνας (551-554). Εξάλλου, ο Χορός υπαινίσσεται την ακουστική εμπειρία του Θησέα για τον παράξενο γέροντα στον Κολωνό κατά τη διαδρομή που ο βασιλιάς θα ακολουθήσει και την ενημέρωση που θα έχει από στρατοκόπους μέχρι το ἄλσος. Γι' αυτό και στο ερώτημα του Οιδίποδα: *ποιος θα μεταφέρει στον Θησέα την είδηση της παρουσίας του*, ο Χορός απαντά:

μακρὰ κέλευθος· πολλὰ δ' ἐμπόρων ἔπη
φιλεῖ πλανᾶσθαι, τῶν ἐκεῖνος αἴων,
θάρσει, παρέσται. (303-305)

Ο Θησέας, λοιπόν, καταφθάνει και ο Σοφοκλής αποδίδει την αντίδραση του αθηναίου βασιλιά στο θέαμα του τυφλού και ρακένδυτου ἥρωα με μια ρήση που δομεῖται σε δύο επίπεδα: στο επίπεδο της ἔμμεσης, εξ ακοῆς πληροφόρησης, και στο επίπεδο της ἀμεσης, εξ αυτοψίας γνώσης:

πολλῶν ἀκούων ἔν τε τῷ πάρος χρόνῳ
τὰς αἵματηρὰς ὀμμάτων διαφθορὰς
ἔγνωκά σ', ὦ παῖ Λαίου, τανῦν θ' ὁδοῖς
ἐν ταῖσδε λεύσσω μᾶλλον ἐξέπίσταμαι.

σκευή τε γάρ σε καὶ τὸ δύστηνον κάρα
δηλοῦτον ἡμῖν ὄνθ' ὅς εἴ, και σ' οἰκτίσας
θέλω ἔπερῆσθαι, δύσμορ' Οἰδίπους, τίνα
πόλεως ἐπέστης προστροπήν ἐμοῦ τ' ἔχων,
αὐτός τε χῆ σὴ δύσμορος παραστάτις. (551-559)

Ο θεατῆς Θησέας, επομένως, προσλαμβάνει το θέαμα που ἔχει ενώπιόν του με οπτικούς και γνωστικούς ὅρους, ταυτίζοντάς το ως οπτικό γεγονός με το λόγο που ἔχει κατά το παρελθόν και παρόν διαχυθεῖ γι'αυτό. Αν επιμείνουμε, μάλιστα, στους ὅρους του κειμένου, παρατηρούμε ὅτι ἡ δίβαθμη κλίμακα τῆς πρόσληψης αποδίδεται στο πλαίσιο ενός «γλωσσικού ἰσοζυγίου» με δύο μετοχές ακουστικῆς και οπτικῆς αντίληψης και δύο ρήματα αντιστοίχως, που εκφράζουν με ἔμφαση τὴν ακριβῆ και ολοκληρωμένη γνώση του Θησέα: α) *πολλῶν ἀκούων...ἔγνωκα* β) *λεύσσων τανῶν...ἔξεπίσταμαι*.²²⁶

Σε ὅ,τι αφορά τὴν πρώτη βαθμίδα τῆς ακουστικῆς πρόσληψης, «ο Θησέας που αναγνωρίζει τον Οἰδίποδα ἀπὸ τὴν αποτρόπαια ὄψη του προσώπου του περιγράφει τὴν κατάστασή του με φυσικούς ὅρους, χρησιμοποιώντας τὴ μεταφορά μίας πληγῆς»: *τὰς αἵματηρὰς ὀμμάτων διαφθορὰς* (552).²²⁷ Αὐτὴ ἡ περιγραφή, με τὴν ἔνταση που δημιουργεῖ ἡ χρήση τῆς λέξης *αἵματηρὰς* ανακαλεῖ τὴ φοβερὴ περιγραφή του Εξαγγέλου στὴν Ἔξοδο του *Οἰδίποδος Τυράννου* γιὰ τὸν τρόπο, με τὸν ὁποῖο ὁ ἥρωας χτυπούσε τὰ μάτια του, και τὴ συγκλονιστικὴ εἰκόνα «με τὴ μαύρη ματωμένη βροχὴ που ἔπεφτε σαν χαλάζι [και] τὸν

²²⁶ Βλ. τὰ ἀρχαῖα σχόλια γιὰ τὸ ἦθος του Θησέα με ἀφορμὴ τὸ στίχο 551: *πολλῶν ἀκούων: χρηστὸς ὁ Θησεὺς τὸ ἦθος εἰσάγεται· και ἔχει και ἐπὶ τοῦτο τὰ τῆς οἰκονομίας δεξιότατα*. Βλ., ἐπίσης, Jebb 1900, 95, σχόλια στους στίχους 551, 553, γιὰ τὴ διαδικασία ενημέρωσης του Θησέα ἀπὸ τὸ σκοπὸ και τους ὀδοπόρους γιὰ τὸν τυφλὸ γέροντα του Κολωνοῦ.

²²⁷ Βλ. Bernidaki-Aldous 1990, 140 (μτφρ. δική μου). Πρβλ. *Ἀντιγόνη*, στίχοι 975-976: *ὕφ' αἵματηραῖς/ χεῖρεσσιν*, γιὰ τὸν τρόπο με τὸν ὁποῖο ἀποδίδεται ἡ τύφλωση τῶν δύο Φινειδῶν ἀπὸ τὴ μητριά τους.

μούσκειου»: μέλας/ ὄμβρος + χαλάζης αἵματος + ἐτέγγετο (1278-1279).²²⁸ Αυτήν ακριβώς την εικόνα του ματωμένου ράκουσ έχει μπροστά του τώρα και βλέπει ο Θησέας (τανὺν λεύσσων 554) σαν ο άμεσος θεατής εκείνης της περιγραφής του Εξαγγέλου.²²⁹ Υπό την έννοια αυτή, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι ο βασιλιάς των Αθηνών ως ενδοδραματικός θεατής και ακροατής του οιδιπόδειου πάθους συνιστά το δραματικό ανάλογο κάποιων θεατών του *Οιδίποδος επί Κολωνώ* που ήταν και θεατές του *Οιδίποδος Τυράννου*.

Επιπλέον, η *σκευή* και το *δύστηνον κάρα* (555) του ήρωα συμπυκνώνουν την οπτική του κατάσταση, όπως αυτή σταθερά εκτίθεται ήδη από την Πάροδο. Ειδικά, με τη σκόπιμη χρήση της λέξης *σκευή* ο ποιητής αναφέρεται στην ένδυση του ηθοποιού, που αποτελεί και την απτή απόδειξη του μακροχρόνιου πάθους του Οιδίποδα.²³⁰ Έτσι, οι οπτικές διατυπώσεις του Σοφοκλή για τα σημαίνοντα και σημαινόμενα της εμφάνισης του ήρωα υποβάλλουν τη δυναμική του ίδιου του θεάματος ως θεατρικής διαδικασίας για τη δήλωση του προσώπου και της ιστορίας του (*δηλοῦτον ἡμῖν ὄνθ' ὅς εἶ* 556). Κατά τούτο, η *ὄψη* του Θησέα, μολονότι δε γίνεται κανείς υπαινιγμός από τον ποιητή γι' αυτήν, αποτελεί «το αντίστροφο οπτικό ανάλογο» της εμφάνισης του Οιδίποδα. Η σύγκριση των δύο

²²⁸ Βλ. Dawe 1998, 317, όπου σχόλιο και μετάφραση στο στίχο 1279. Βλ., επίσης, Segal 2001, 151-157 για την Έξοδο του *Οιδίποδος Τυράννου*. Ειδικότερα, 153-154, για τις ευρύτερες υποδηλώσεις στη μεταφορά «της μαύρης καταιγίδας και του ματωμένου χαλαζιού» καθώς και τους σεξουαλικούς συνειρμούς που προκαλεί η γλώσσα με την οποία περιγράφεται η τύφλωση.

²²⁹ Αν επιμεινουμε στη γραφή *λεύσσων* που υιοθετεί η έκδοση H. Lloyd-Jones και N. G. Wilson (Oxford 1990) κατά διόρθωση του Nauck αντί της μετοχής των χειρογράφων *ἀκούων*, η αντίθεση του ανθρώπου που βλέπει (Θησέας) με τον άνθρωπο που δε βλέπει (Οιδίποδας) γίνεται οξύτατη με τη χρήση αυτού του έντονου οπτικού ρήματος (*λεύσσω*). Με το ρήμα αυτό αποδίδεται η αυτογία του αποτρόπαιου θεάματος, το οποίο αυτό καθαυτό δηλώνει (*δηλοῦτον ἡμῖν* 556) την ταυτότητα του προσώπου. Ο Jebb 1900³, 95-96, σχόλιο στο στίχο 554, θεωρεί ότι η μετοχή *λεύσσων* “is intrinsically the best substitute that has been proposed: but it has no palaeographic probability”, σημειώνοντας επίσης τη μετοχή *ικάνων* ως πιθανή γραφή με βάση το στίχο 576: *δώσων ικάνω τούμὸν ἄθλιον δέμας*, ενώ ο Kamerbeek 1984, 92, σχόλιο στους στίχους 551-554, θεωρεί-θέση με την οποία συμφωνώ- ότι η μετοχή *ἀκούων* των χειρογράφων δεν πρέπει να αντικατασταθεί από τις μετοχές *ικάνων* και *λεύσσων*, καθώς πιστεύει ότι η επανάληψη της μετοχής *ἀκούων* στο στίχο 554 δε συνιστά πρόβλημα και αιτία απόρριψής της, μια και “there is a certain artificiality in the wording of the passage not alien to Sophocles’ style”.

²³⁰ Βλ. και Jebb 1900³, 96, σχόλιο στο στίχο 555. Βλ. επίσης Calame 1996, 26-28 για το ρόλο του προσωπείου και της μεταμφίεσης.

βασιλιάδων στη σκέψη των θεατών είναι αυτόματη, μια και «ο Θησέας στην Αθήνα είναι η ευτυχής καθρεπτισμένη εικόνα του βασιλιά Οιδίποδα στη Θήβα.».²³¹

Ωστόσο, στο περιθώριο αυτής της ανομολόγητης αλλά υποβολιμαίας οπτικής σύγκρισης, ο θεατής καθ' υπόδειξη του Θησέα διαπιστώνει και κοινά στοιχεία: ο βασιλιάς της Αθήνας περιπλανήθηκε, επίσης, στα ξένα και γνώρισε πολλούς κινδύνους κατά τη διάρκεια των άθλων του (562-564).²³² Έχει, λοιπόν, και ο ίδιος παιδευτεί κατά την περιπλάνησή του στο χώρο και το χρόνο όπως ο Οιδίποδας (*αὐτὸς ὡς ἐπαιδευθὴν ξένος, ὥσπερ σὺ 562-563*), γι' αυτό και δε θα αρνηθεί τη βοήθειά του, διακηρύττει ο Θησέας, σε κανένα ξένο, μια και ο Χρόνος δεν ορίζεται περισσότερο από τον ένα ή τον άλλο άνθρωπο, είναι ο κοινός και απρόβλεπτος παρανομαστής όλων:

ὥστε ξένον γ' ἄν οὐδέν' ὄνθ', ὥσπερ σὺ νῦν,
ὑπεκτραποίμην μὴ οὐ συνεκσῶζιν· ἐπεὶ
ἔξοιδ' ἀνὴρ ὢν χῶτι τῆς εἰς αὔριον
οὐδὲν πλέον μοι σοῦ μέτεστιν ἡμέρας. (565-568)

Κατά συνέπεια, το θέαμα της δυσειδούς *όψης* του Οιδίποδα δεν προκαλεί μόνο τον οίκτο στον Θησέα (556), προκαλεί, εκτός από τη συγκινησιακή φόρτιση, και το φιλοσοφικό διαλογισμό του βασιλιά της Αθήνας για την ανθρώπινη ύπαρξη και τη δοκιμασία της στο χρόνο (567-568). Η θεωρητική, όμως, σύλληψη του Θησέα δεσμεύεται με την υπόσχεση και της πρακτικής αντιμετώπισης του προβλήματος του Οιδίποδα. Έτσι, η συμπεριφορά του Θησέα

²³¹ Βλ. Segal 1981, 377 (μτφρ. δική μου). Επίσης, Hill 1990, 104 κ.ε. για την εικόνα του Θησέα, με την επισήμανση ωστόσο, (105), ότι με βάση τις ιστορικές συνθήκες του 404 π.Χ., οπότε και για πρώτη φορά παραστάθηκε το δράμα, ο αθηναίος βασιλιάς δεν αντιστοιχεί σε μια πόλη που ευημερεί, καθώς η Αθήνα έχει ηττηθεί στον πόλεμο και έχει περιπέσει σε παρακμή.

²³² Για την ξενιτιά και τους κινδύνους που αντιμετώπισε ο Θησέας κατά την επιστροφή του από την Τροιζήνα στην Αττική, βλ. Jebb 1900³, 97, σχόλια στους στίχους 562, 564 με παραπομπή στον ομώνυμο βίο του Πλουτάρχου για τον αθηναίο βασιλιά (4-13).

διαφέρει από την αντίστοιχη του Χορού στο θέαμα και το όνομα του ήρωα -ο βασιλιάς της Αθήνας ονομάζει αμόβως τον Οιδίποδα- μολονότι και οι γέροντες του Κολωνού εκφράζουν δύο φορές τον οίκτο τους για τον ήρωα *οϊκτίρομεν* 255, *κατοικτίσαι* 461).²³³ Ωστόσο, όπως είδαμε, η ένταση της αποστροφής του Χορού στην *όψη* του ήρωα και η ανατριχιαστική εμμονή του, ακόμη και μετά την αποκάλυψη του ονόματος και της καταγωγής του Οιδίποδα, σε λεπτομέρειες της φρικιαστικής ιστορίας του σκιάζουν την όποια συμπαθητική πρόσληψη του πάθους από τους γέροντες του Κολωνού και αφήνουν ζωνρή την αίσθηση μιας στενής πνευματικά αντίληψης, δέσμιας θρησκευτικών δεισιδαιμονιών και εσωτερικής ανελευθερίας.²³⁴

Αντιθέτως, «ελεύθερος από θρησκευτικές δεισιδαιμονίες ο αθηναίος κυβερνήτης βλέπει τις ατυχίες του Οιδίποδα όχι ως συνέπεια των σφαλμάτων του ούτε ως θεϊκή τιμωρία αλλά περισσότερο ως αξεχώριστο τμήμα της ανθρώπινης ύπαρξης».²³⁵ Γι' αυτό το λόγο και ο Οιδίποδας, επειδή εννοεί την ποιότητα του αθηναίου βασιλιά, δεν καταφεύγει σε επιχειρήματα που στηρίζουν την απενοχοποίησή του, όπως έπραξε με τον Χορό, στον οποίο και διακήρυξε την καθαρότητά του: *νόμω δὲ καθαρὸς· ἄιδρις ἐς τόδ' ἦλθον* (548). Ακόμη και όταν ο Θησέας ακούει τα επιχειρήματα του ήρωα για το *δίκαιον* του *άκοντος πράγματος*, στη σύγκρουσή του με τον Κρέοντα (960-1013), δεν παρεμβαίνει με ερωτήσεις

²³³ Βλ. Segal 1981, 392, όπου σχολιάζεται, στο πλαίσιο όμως της αλλαγής που σιγά σιγά επισυμβαίνει στον ήρωα-ο αδύναμος ικέτης γίνεται σωτήρας της πόλης-η κατονομασία του Οιδίποδα από τον Θησέα. Σύμφωνα με τον Segal, ό. π., η προφορά του ονόματος από τον αθηναίο βασιλιά δείχνει ότι ακόμη και το καταραμένο όνομα «Οιδίπους» έχει χάσει τη δεινότητά του, ώστε μπορεί να προφέρεται αμόβως.

²³⁴ Βλ. Wilson 1997, 106-116 για την ταυτότητα και τις ιδιότητες του Χορού στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*. Ιδιαίτερα, 110, όπου τίθεται το ερώτημα: «γιατί ο Σοφοκλής έχει τον Χορό να συμπεριφέρεται με ένα τέτοιο κατακριτέο τρόπο;» (μτφρ. δική μου). Η απάντηση του Wilson, (110), είναι ότι με την αντίθεση του Χορού προς τον ήρωα αποκαλύπτονται τα ποιοτικά χαρακτηριστικά του Οιδίποδα και μειώνονται οι άλλοι ως χαρακτήρες. Επίσης για τη φυσική, πολιτική και κοινωνική ταυτότητα του Χορού στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, βλ. Singh Dhuga 2004, 333-362.

²³⁵ Βλ. Finkelberg 1997, 574 (μτφρ. δική μου).

για λεπτομέρειες, ούτε εκφράζει κρίση για την ενοχή ή αθωότητα του Οιδίποδα, σαν να αίρεται πάνω από αυτό το θέμα, εμμένοντας κατά κύριο λόγο στην αντίληψή του για το καθήκον του απέναντι στον οποιονδήποτε ξένο, όπως είδαμε να τη διατυπώνει στην πρώτη του ρήση προς τον ήρωα (551-568). Εκτός και αν υποθέσουμε ότι «στα μάτια του φωτισμένου ηγεμόνα της πιο αναπτυγμένης από τις ελληνικές πόλεις, η αθωότητα του Οιδίποδα είναι μια αυταπόδεικτη πραγματικότητα.».²³⁶

Αλλά την ποιότητα του βασιλιά της Αθήνας τη βρίσκουμε συμπυκνωμένη στο χαρακτηρισμό που του αποδίδει ο ίδιος ο ήρωας στην απαντητική του ρήση προς αυτόν, μετά την εμπειρία της πρώτης επαφής που είχε μαζί του:

Θησεῦ, τὸ σὸν γενναῖον ἐν σμικρῷ λόγῳ

παρῆκεν ὥστε βραχέ' ἐμοὶ δεῖσθαι φράσαι (569-570)

²³⁶ Βλ. Finkelberg 1997, 575 (μτφρ. δική μου). Στο ερώτημα πάντως αν ο Θησεάς συμβολίζει την Αθήνα, ο Wilson 1997, 117, προτείνει να «αντισταθούμε» σε αυτή την ταύτιση, ενώ διατυπώνει την άποψη, (192), ότι ο “Sophocles virtually starts his play with an explicit denial that Athens is a democracy”, λαμβάνοντας υπόψη του τα ιστορικά πολιτικά δεδομένα της εποχής των τετρακοσίων σε συνδυασμό με την πρώτη σκηνή του έργου, όπου ο Ξένος αντιπροσωπεύει τον άνθρωπο που δεν έχει καμιά πολιτική δύναμη, αν και είναι μέλος μιας κοινότητας (190-192). Ο Wilson γενικά, (29-61), εξετάζει το έργο υπό το πρίσμα ενός παλαιότερου από τα χρόνια του Σοφοκλή συστήματος πολιτικής και κοινωνικής ζωής, όπου η αξία της Ξενίας είναι η πιο σημαντική κοινωνική σχέση. Βλ. επίσης Wallace 1979, 47, την άποψη για το αν ο Θησεάς αντιπροσωπεύει την Αθήνα: «With the character of Theseus, one man is depicted, but a city of men is implied». Ο Markantonatos 2002, 84, θεωρεί ότι ο Θησεάς είναι «ο φωτισμένος οδηγός μιας αθηναϊκής πρωτοδημοκρατίας» (μτφρ. δική μου), ενώ ο Winnington-Ingram 1999, 375 σημειώνει ότι «ο Θησεύς στο *επί Κολωνώ* τηρεί εκείνα που είχε ορίσει η Αθηνά στην *Ορέστειαν*. Όπως η θεά εκεί, έτσι και ο βασιλιάς εδώ εκπροσωπεί ένα ιδεώδες για την πόλη των Αθηνών: όσο τελειότερη η προσέγγιση αυτού του ιδεώδους, τόσο λιγότερο θα είχε να φοβάται η Αθήνα τις σκληρές δυνάμεις της εκδίκησης, και τόσο περισσότερο θα δικαίωναν οι Ερινύες την επωνυμία με την οποία λατρεύονταν στον Κολωνό.». Ο Winnington-Ingram, ό. π., 376, συνεχίζοντας την κρίση του για τον Θησεά, θεωρεί τελικά ότι ο αθηναίος βασιλιάς «ως εκφραστής ενός ιδεώδους είναι κάπως απόμακρος. Η συμπεριφορά του προς τον Οιδίποδα χαρακτηρίζεται από ανθρωπιά και γενναιοψυχία, αλλά δεν είναι στ’ αλήθεια συμμετοχος στην προσωπική τραγωδία του Οιδίποδος, την οποία δεν μπορεί κιόλας να κατανοήσει πλήρως.». Η άποψη του Winnington-Ingram για την αδυναμία του Θησεά «να κατανοήσει πλήρως» την προσωπική τραγωδία του Οιδίποδα στηρίζεται στο γεγονός (βλ. σημείωση 72) ότι ο αθηναίος βασιλιάς αφήνει την Αντιγόνη και την Ισμήνη να επιστρέψουν στη Θήβα (1769-1776), ενώ θα έπρεπε να τις κρατήσει κοντά του, για να τις προστατεύσει (1633-1635). Αλλά η διαπίστωση του Winnington-Ingram μπορεί να αντιστραφεί ως ερώτημα: πότε δηλαδή ο Θησεάς δε θα ήταν «κάπως απόμακρος ως εκφραστής ενός ιδεώδους»; Ποιο στοιχείο θα αποδείκνυε ότι «είναι συμμετοχος στην τραγωδία του Οιδίποδα, κατανοώντας την πλήρως»; Το γεγονός ότι δέχεται τον Οιδίποδα, χωρίς καμιά απολύτως εν τη πράξει ένσταση, ακόμη και όταν αρνείται ο ίδιος ως ικέτης να δεχτεί το γιο του, αποδεικνύει ότι ο Θησεάς έχει ευρύτερη θεώρηση της περίπτωσης του ήρωα από ό,τι υποθέτει ο Winnington-Ingram. Επιτέλους όμως, στο πλαίσιο όχι μόνο της τραγωδίας αλλά και της ίδιας της ζωής ποιος μπορεί να «είναι στ’ αλήθεια συμμετοχος» στην προσωπική τραγωδία του καθενός;

Αυτό το *γενναῖον*, που αποδίδεται στον Θησέα, συστοιχεί με το *γενναῖον*, που αποδίδεται από τον Σοφοκλή στον Οιδίποδα με την έναρξη του Προλόγου (8). Η ιδιότητα αυτή φέρνει πιο κοντά τους δύο ήρωες, οι οποίοι, παρά τη διαφορετική τους *όψη* και το διαφορετικό τους ρόλο, εμφορούνται από τις ίδιες αρχές στο πλαίσιο ενός κοινού συστήματος επικοινωνίας, που υπερβαίνει την προσωπική σχέση και παγιώνει ένα κοινό υπερπροσωπικό κώδικα επαφής, με ανιχνεύσιμα για τους θεατές τα κοινά στοιχεία.²³⁷ Έτσι, σε αυτόν τον ταυτόχρονο αντικατοπτρισμό του Θησέα στον Οιδίποδα και του Οιδίποδα στον Θησέα ανακλώνται στοιχεία, που συνέχουν και, συγχρόνως, τέμνουν τους δύο ήρωες στις διαφορετικές καταστάσεις που ζουν. Λόγω αυτών, μάλιστα, των κοινών στοιχείων, ο Θησέας μπορεί να δει τον Οιδίποδα πέρα από την αποτρόπαια *όψη* του, να διεισδύσει στην ηρωική του φύση και να αποδεχτεί την πρόκληση να γίνει ο προστάτης του στη ζωή και ο *ταφεύς* του στο θάνατο (582).²³⁸ Η αποδοχή αυτής της πρόκλησης ισοδυναμεί, κατά τον Wilson, με την ευκαιρία που προσφέρει ο Οιδίποδας στο βασιλιά της Αθήνας «να υποστηρίξει εκ νέου την ηρωική του φύση».²³⁹

Η ψυχραιμιά, λοιπόν, και ανθρωπιστικά στοχαστική πρόσληψη του θεάματος του ήρωα από τον Θησέα, καθώς και η αποδοχή μιας προσωπικής πρόκλησης που διευρύνεται με πολιτικούς και στρατιωτικούς όρους σε μελλοντική σύγκρουση με τη Θήβα (616-620) και σε άμεση ενδοδραματική σύγκρουση με τον Κρέοντα (886-959, 1014-1041), συνιστούν τα στοιχεία της ηρωικής ταυτότητας, της πολιτικής και πνευματικής ωριμότητας του βασιλιά της

²³⁷ Βλ. Wilson 1997, 85, όπου και επισημαίνεται ότι οι δύο ήρωες δε γνωρίζονται και όταν συναντώνται “they recognize mutual obligations on account of a pact, a preexistent system, rather than on the basis of their own personal relationship”.

²³⁸ Βλ. Ryzman 1992, 12, όπου ο Θησέας φέρεται να αναγνωρίζει ότι «οι πιο σημαντικές αξίες της ζωής βρίσκονται πέρα από τη φυσική εμφάνιση.» (μτφρ. δική μου).

²³⁹ Βλ. Wilson 1997, 105 (μτφρ. δική μου).

Αθήνας, ο οποίος εμμένει στη Δίκη και το Νόμο, όπως αυτά νοούνται και ασκούνται στην πόλη της Αθήνας (911-914).²⁴⁰

Αυτή ακριβώς η διευρυμένη πνευματικά όραση του Θησέα ανακαλεί τον τρόπο, με τον οποίο ο Οδυσσεύς προσλαμβάνει το θέαμα του *ατόμενου* και νεκρού Αίαντα στην αρχή και το τέλος, αντίστοιχα, της ομώνυμης τραγωδίας του Σοφοκλή.²⁴¹ Έτσι, το θέαμα και το πάθος του ήρωα γίνονται ο μοχλός εκδήλωσης ενός ανθρωπισμού, ο οποίος μπορεί να ονομαστεί «τραγικός ανθρωπισμός»²⁴². Βεβαίως, δεν αποφεύγει κανείς την αίσθηση ότι ο ανθρωπισμός του Οδυσσεά είναι, προϊούσης της τραγωδίας, κατάκτηση του ήρωα, ο οποίος εσωτερικά μεταστρέφεται και από κυνηγός του Αίαντα γίνεται θεωρός της ανθρώπινης ύπαρξης· αντίθετως, στην περίπτωση του Θησέα ο ανθρωπισμός του αποτελεί, εξ αρχής, σταθερό του γνώρισμα.

Σε ό,τι αφορά, όμως, τη σύγκριση του Θησέα με τον Κρέοντα για τον τρόπο με τον οποίο προσλαμβάνουν τον Οιδίποδα, τα πράγματα είναι τελείως διαφορετικά. Βεβαίως, το θέαμα του ήρωα προκαλεί αντιστοίχως το άλγος στον Κρέοντα και τον οίκτο στον Θησέα, όμως στην εξέλιξη του δράματος αποκαλύπτεται η δολιότητα και βιαιότητα της συμπεριφοράς του Θηβαίου άρχοντα. Έτσι, το θέαμα του Οιδίποδα μπορεί να είναι η κοινή αφετηρία της συναισθηματικής εκδήλωσης του Κρέοντα και του Θησέα, ωστόσο οι περαιτέρω

²⁴⁰ Βλ. Ryzman 1992, 5-14, γενικά για την προσήλωση του Θησέα στις ηθικές επιταγές της Φύσης. Ειδικότερα, βλ. 14 το τελικό συμπέρασμα για την ποιότητα του Θησέα με βάση τις αντιδράσεις του απέναντι στον Οιδίποδα και τις καταστάσεις που διαμορφώνονται στο έργο: «On a personal level he [Theseus] possesses compassion; on a political level his conception of nomos is founded upon *δίκη*; and on a higher “spiritual” plane he respects the laws of the gods.» Βλ., επίσης, Kirkwood 1986, κυρίως 99-110, για την Αθήνα που επινοεί ο Σοφοκλής στο πρόσωπο του Θησέα και γενικότερα στον *Οιδίποδα επί Κολωνών*. Αποψη του συγγραφέα είναι ότι ο τραγικός αποκλίνει από την προπαγανδιστική εικόνα που είχαν προβάλει οι ρήτορες για την Αθήνα. Ο Σοφοκλής εστιάζει όχι στη συνηθισμένη ιμπεριαλιστική εικόνα της Αθήνας, αλλά στην εικόνα μιας πόλης που βρίσκει την ολοκλήρωσή της στην επαφή της με τη Γη, τη Φύση γενικότερα, και τις δυνάμεις που τη διέπουν.

²⁴¹ Βλ. Ryzman 1992, 5-6 τη σχετική επισήμανση και σύγκριση της αντίδρασης του Θησέα στο θέαμα του Οιδίποδα με την αντίδραση του Οδυσσεά στο θέαμα του Αίαντα.

²⁴² Γενικά για τον ηρωικό ανθρωπισμό στον Σοφοκλή, βλ. τη σχετική μελέτη του Cedric H. Whitman 1951.

αντιδράσεις είναι αποκλίνουσες, καθώς πρόθεση του Σοφοκλή είναι να επενδύσει διαφορετικά το δραματικό ρόλο κάθε ήρωα.

Γι' αυτό και το θέαμα του Οιδίποδα τρέπεται, στην περίπτωση του Κρέοντα, από οπτικό σε νοηματικό τρόπο σύνδεσης με το παρελθόν του τυφλού ήρωα, ενώ στην περίπτωση του Θησέα το θέαμα του Οιδίποδα εξαντλείται στο πλαίσιο της ταύτισης του ονόματος και σώματος με τη φήμη, για να τεθεί στη συνέχεια το πρόβλημα του παρόντος και μέλλοντος του ήρωα. Αν, λοιπόν, με τον Κρέοντα, το θέαμα του Οιδίποδα είναι η διαρκής για τους θεατές υπόμνηση του πάθους και της ενοχής του ήρωα, ο οποίος κατηγορείται ως δολοφόνος του πατέρα του και αιμομείκτης της μητέρας του (944-946), με τον Θησέα, το σώμα στην ορατή δήλωση του πάθους του αποδεσμεύει κάθε λόγο για την ενοχή, καθώς διανοίγεται γι' αυτό μια άλλη προοπτική θέασης και νοήματος που ο χρόνος θα αναδείξει:

δώσων ικάνω τούμὸν ἄθλιον δέμας

σοί, δῶρον οὐ σπουδαῖον εἰς ὄψιν· τὰ δὲ

κέρδη παρ' αὐτοῦ κρείσσον' ἢ μορφή καλή. (576-578)

8. Η πολιτική θέαση και σημασία του σώματος

Έτσι, το σώμα του ήρωα δε συνιστά μόνο ένα άθλιο θέαμα στην εξωτερική του *όψη*, συνιστά στην εσωτερική του θέαση, που ο ίδιος ο λόγος υποβάλλει και ο χρόνος θα αποδείξει, ένα *δώρο-σώμα* (579-580). Κατά τούτο, με τη δήλωση του ήρωα (576-578), το σώμα του από *ἐπόψιμον* και *δεινόν* στοιχείο του τραγικού πάθους, όπως ήδη στον *Οιδίποδα Τύραννο* αποδόθηκε (1312), πρόκειται στον *επι Κολωνώ* να γίνει με την ταφή του το μη *ἐπόψιμον* στοιχείο ενός *κρείσσονος κέρδους* (578), το οποίο θα προκύψει στη μελλοντική σύγκρουση της Θήβας με

την Αθήνα (616-620).²⁴³ Τότε το σώμα του Οιδίποδα θα προστατεύσει τους Αθηναίους και αντιστοίχως θα τιμωρήσει από την κρύπτη του τους εχθρούς:

ἴν' οὐμὸς εὐδῶν καὶ κεκρυμμένος νέκυς
ψυχρὸς ποτ' αὐτῶν θερμὸν αἷμα πίεται,
εἰ Ζεὺς ἔτι Ζεὺς χῶ Διὸς Φοῖβος σαφής. (621-623)

Κατά συνέπεια, στη μη θεατή διάσταση του σώματος ο Σοφοκλής εγγράφει μια άλλη δυναμική, τη δυναμική μιας πολύτιμης αφάνειας, μιας ωφέλιμης παρουσίας-απουσίας (287-288), εκείνης του θανάτου του ήρωα, για το μυστηριακό τρόπο του οποίου έχει ήδη από τον Πρόλογο προετοιμάσει τους θεατές του ο ποιητής: *ἢ σεισμόν, ἢ βροντήν τιν', ἢ Διὸς σέλας* (95).²⁴⁴ Γι' αυτό το λόγο και ο Κρέοντας διεκδικεί το σώμα του Οιδίποδα, με το πρόσχημα της αποκατάστασής του στη Θήβα (784-786). Η αθέατη αυτή δυναμική τρέπει το σώμα από οπτικό σημείο και οπτικό επί σκηνής γεγονός σε πολιτικό διακύβευμα της τραγωδίας, για το οποίο ο αγώνας θα είναι μεγάλος. Η προειδοποίηση του Οιδίποδα στον Θησέα είναι ρητή: *ὄρα γε μὴν· οὐ μικρὸς, οὔχ, ἀγὼν ὄδε* (587). Έτσι το σώμα του Οιδίποδα δημιουργεί τις προϋποθέσεις για την πολιτική ατμόσφαιρα του έργου. Η διαδικασία αυτής της «πολιτικοποίησης» του σώματος ανακαλεί την αντίστοιχη διαδικασία στον *Αἴαντα* για το σώμα του σαλαμίνιου

²⁴³ Για τον υπαινιγμό του ποιητή ότι η Αθήνα μπορεί, ακόμη και σε αυτή τη δύσκολη ιστορικά κατάσταση που βρίσκεται (406-405 π.Χ.), να επικρατήσει στρατιωτικά των εχθρών της, καθώς και για τη δυσκολία των σχολιαστών να στηρίζουν ιστορικά τη διαμάχη Αθήνας-Θήβας, βλ. Kirkwood 1986, 112-113, όπου το συμπέρασμα είναι ότι το δράμα δε συνιστά αντιθηβαϊκό μανιφέστο. Για τη δύσκολη, επίσης, ιστορικά εποχή της Αθήνας, όταν γραφόταν το δράμα, *την ηρωική της τλημοσύνη* στη φιγούρα του Οιδίποδα και την άποψη ότι “the ideal Athenian setting is more than a patriotic motif», καθώς ο Σοφοκλής «symbolizes the world of man’s metaphysical value, the world which is the only home for Oedipus», βλ. Whitman 1951, 210. Ακόμη, για την αντίθεση της Θήβας με την Αθήνα σε επίπεδο συμβολισμών, βλ. Zeitlin 1986, 116-117, όπου η κύρια ιδέα είναι ότι η Θήβα «is imagined as the mirror opposite of Athens». Γενικότερα για την αντιπαράθεση της Αθήνας με τη Θήβα, βλ. Vernant-Naquet 1991, 211-254.

²⁴⁴ Βλ. Kamerbeek 1984, 100, σχόλιο στους στίχους 621-623, όπου θίγεται η σχετική ομοιότητα του ήρωα με τις Ερινύες που πίνουν το αίμα, κυρίως όμως προβάλλεται η ιδέα της δύναμης του ήρωα μέσα από τον τάφο του και λιγότερο η έννοια της τερατικής του σύλληψης από τον Σοφοκλή. Βλ., επίσης, Slatkin 1986, 212, όπου τονίζεται η εμμονή του Σοφοκλή στην *ὄνησιν* που θα προσφέρει στην Αθήνα.

βασιλιά. Οι όροι είναι, βέβαια, κάπως διαφορετικοί. Η ανάδειξη του σώματος του Αίαντα σε πολιτικό διακύβευμα της τραγωδίας γίνεται μετά την αυτοκτονία του ήρωα, στη σύγκρουση του Τεύκρου με τον Μενέλαο και τον Αγαμέμνονα, αντίθετα στον *επί Κολωνώ* ο ήρωας βιώνει, πριν από το μυστηριώδη θάνατό του, την πολιτική του διεκδίκηση.

Γενικότερα, μπορούμε να πούμε ότι το σώμα του Αίαντα γίνεται πολιτικό πρόβλημα, σε αντίθεση με το σώμα του Οιδίποδα, που συνιστά εξαρχής πολιτικό πρόβλημα τόσο για τη Θήβα που τον ανακαλεί όσο και για τον Κολωνό και την Αθήνα, που τελικώς τον αποδέχεται στο πρόσωπο του Θησέα. Υπό την έννοια αυτή μάλιστα η αποδοχή του Οιδίποδα αλλά και η ταφή τελικώς του Αίαντα συνιστούν πολιτική νίκη των ηρώων στον πολιτικό αγώνα της διεκδίκησής τους, σε αντίθεση με την *Αντιγόνη*, όπου πολιτικά δεν επιβάλλεται η ταφή του Πολυνείκη. Κατά τούτο το σώμα του Πολυνείκη, όπως και η ίδια η ηρωίδα, δε γνωρίζει την πολιτική αλλά μόνο την προσωπική δικαίωση.

Ωστόσο, η ανάδειξη της πολιτικής διάστασης του σώματος του Αίαντα αφορά σε έναν ήρωα, η τραγικότητα του οποίου δραματοποιείται σε ένα περιθωριοποιημένο χώρο (η στρατιωτική σκηνή του είναι στο έσχατο άκρο της ακτής, 4-5) και κορυφώνεται σε μια ερημική ακτή, όπου και αυτοκτονεί. Αυτόν ακριβώς το χώρο, το νεκρό σώμα του ήρωα τον μεταμορφώνει «σε μια περιοχή προστατευτικής δύναμης και δημόσιας διαμάχης», υποστηρίζει ο Rehm.²⁴⁵ Αντιθέτως, η ανάδειξη της πολιτικής διάστασης του σώματος του Οιδίποδα αφορά σε έναν ήρωα, η τραγικότητα του οποίου εκτρέφεται μέσα σε μια οργανωμένη πόλη, τη Θήβα, της οποίας μάλιστα προΐσταται. Αξίζει να σημειωθεί, ωστόσο, ότι και στην περίπτωση του Οιδίποδα με την ταφή του

²⁴⁵ Βλ. Rehm 2002, 171 (μτφρ. δική μου), επίσης 168-175 για τις θεωρητικές του θέσεις σχετικά με το μοντέλο “space and the body”.

σώματός του, η Αθήνα μετατρέπεται σε ένα χώρο προστατευτικής δύναμης και δημόσιας σύγκρουσης, καθώς θα αντιμετωπίσει και θα αποκρούσει τους Θηβαίους. Στην εσώτερη, λοιπόν, δραματική λειτουργία του σώματος εγγράφεται και η πολιτική ουσία του έργου.²⁴⁶ Έτσι συμβαίνει το σώμα, εφόσον δυνάμει λειτουργεί σε επίπεδο τελετουργικό και μεταφυσικό ως υλικό στοιχείο, να αποτελεί σημείο αναφοράς που νοηματοδοτεί πολιτικά το χώρο και δημιουργεί μαζί του μια σχέση αιτιακή.

Αλλά και στην τελευταία σύγκρουση του Οιδίποδα, εν προκειμένω με το γιο του Πολυνείκη, θίγεται η δυναμική του ήρωα στην πολιτική διάσταση που η φυσική του παρουσία επιγεννά. Ο Πολυνείκης εξηγεί στον πατέρα του ότι έχει εκστρατεύσει στη Θήβα εναντίον του αδελφού του και ήρθε στον Κολωνό με σκοπό να τον πάρει μαζί του, καθώς προφητείες αναφέρουν πως η νίκη θα είναι με το μέρος εκείνων που θα έχουν τον Οιδίποδα:

εἰ γάρ τι πιστόν ἐστιν ἐκ χρηστηρίων,

οἷς ἄν σὺ προσθῆῃ, τοῖσδ' ἔφασκ' εἶναι κράτος (1331-1332)

Κατά συνέπεια, με όρους του Rehm, το σώμα του ήρωα μετατρέπει το χώρο, όπου βρίσκεται σε ένα χώρο ανταγωνιζόμενων δυνάμεων, όπως συμβαίνει και με το νεκρό σώμα του Αίαντα στην ερημική ακτή και με το αρρωστημένο σώμα του Φιλοκτήτη στην ακατοίκητη Λήμνο. Εξάλλου, η έννοια του σώματος συναρτάται, εφόσον μάλιστα πρόκειται για το σώμα ενός πολιτικού άρχοντα ή ενός πρώην πολιτικού άρχοντα, εν προκειμένω για τον Οιδίποδα, με τις πολιτικές

²⁴⁶ Βλ. Whitman 1951, 207-208 για την πολιτική διάσταση του έργου στη σκηνή της σύγκρουσης του Κρέοντα με τον Θησέα. Επίσης για την πολιτική διάσταση της τραγωδίας, με βάση τη σύγκρουση του Θησέα με τον Κρέοντα στο επίπεδο των επιχειρημάτων για την οργάνωση των πόλεων και των δικαιωμάτων σε αυτές, βλ. Wilson 1997, 10-11. Για το ίδιο θέμα με βάση τη γενικότερη σύγκρουση της Θήβας με την Αθήνα, βλ. Markantonatos 2002, 84, 88.

σημασιολογήσεις, που απορρέουν από τη συμβολική πολιτική διάσταση του σώματος ενός κυβερνήτη.²⁴⁷

9. Η οπτική τεκμηρίωση του *κακοῦ θυμοῦ*

Η *ὄψη* του Οιδίποδα, ωστόσο, για μια ακόμη φορά γίνεται τόσο στην προετοιμασία της σκηνής με τον Πολυνείκη όσο και κατά τη συνάντηση του γιου με τον πατέρα όχι μόνο το σκηνικό μέσο και ο «τόπος» προβολής του πάθους αλλά και ο τρόπος σύνδεσής του με το δραματικό παρελθόν και ερμηνείας του υπό το πρίσμα ενός εσωτερικού στοιχείου, του *κακοῦ θυμοῦ*, η καταστροφική δυναμική και επενέργεια του οποίου βρήκε την ανάγλυφη αποτύπωσή του στο πρόσωπο του ήρωα. Αυτή η οπτική αποτύπωση του πάθους αποτελεί και την πιο πειστική απόδειξη της Αντιγόνης στην προσπάθειά της να πείσει τον πατέρα της να δεχτεί τον Πολυνείκη. Πιο συγκεκριμένα, η Αντιγόνη θεωρεί ότι ο πατέρας της δεν πρέπει να αντιδρά με εμπάθεια, αρνούμενος να ακούσει το γιο του, διότι το *ἀντιδρᾶν κακῶς* επιφέρει μόνο συμφορές (1191). Τρανή απόδειξη γι' αυτό είναι τα τυφλά του μάτια, σύμπτωμα του *κακοῦ θυμοῦ* του (1197-1198), όπως εκείνος εκδηλώθηκε με την αποκάλυψη του μιάσματος που επί έτη μόλυνε τον ίδιο:

σὺ δ' εἰς ἐκεῖνα, μὴ τὰ νῦν, ἀποσκόπει,

πατρῶα καὶ μητρῶα πῆμαθ' ἄπαθες,

κᾶν κεῖνα λεύσσης, οἷδ' ἐγώ, γνώση κακοῦ

²⁴⁷ Βλ. Rehm 2002, 123-155, όπου αναλύονται οι τραγωδίες *Αίας* και *Φιλοκτήτης*, με βάση το μοντέλο του «ερημικού χώρου» (eremitic space). Βλ., ακόμη, 168, την άποψη του Rehm για τη μεταμορφωτική δύναμη και επίδραση που ασκεί το σώμα ενός τραγικού ήρωα στο θεατρικό χώρο, με παραδείγματα, μεταξύ άλλων, τα σώματα του Αίαντα και του Φιλοκτήτη· πιο συγκεκριμένα: «the hero's corpse in *Ajax* turns the deserted beach where he dies into a place of contending forces, as does the diseased, talismanically charged body of Philoctetes on Lemnos.» Για το θέμα του πολιτικού συμβολισμού και της πολιτικής αλληγορίας, που έβλεπαν οι αρχαίοι στο σώμα ενός ήρωα, με ιστορικό παράδειγμα την ανάκτηση των οστών του Θησέα από τον Κίμωνα, βλ. επίσης Rehm 2002, 174.

θυμοῦ τελευτήν ὡς κακὴ προσγίγνεται.

ἔχεις γὰρ οὐχὶ βαιὰ τάνθυμήματα,

τῶν σῶν ἀδέρκτων ὀμμάτων τητώμενος. (1195-1200)

Ἔτσι στην επιχειρηματολογία που αναπτύσσεται ἀπὸ την Αντιγόνη, ἡ ὄψη του Οιδίποδα δεν εἶναι μόνο ἡ ἀπόδειξη του τραγικοῦ πάθους του παρελθόντος του στη σύνδεσή του με τὴ μητέρα και τὸν πατέρα του ἀλλὰ και τὸ ἰσχυρὸ (*οὐχὶ βαιά*) τεκμήριο (*ένθυμήματα*) ἐνὸς βασικοῦ ποιοτικοῦ χαρακτηριστικοῦ του, του ἐκρηκτικοῦ *θυμοῦ* του.²⁴⁸ Αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ στοιχεῖο, τὸ *ἀντιδρᾶν κακῶς*, που ἀνέδειξε τὸν ἥρωα σε τραγικὸ πρόσωπο, εἶναι ἀνάγκη γιὰ τὴν Αντιγόνη νὰ υποχωρήσει (*ἀλλ' ἡμῖν εἶκε*, 1201) και ἀπὸ ὅ,τι φαίνεται πρὸς τὸ παρὸν υποχωρεῖ, ἀφοῦ ὁ Οιδίποδας δέχεται νὰ συναντήσῃ τὸ γιο του (1204-1205).²⁴⁹ Αλλὰ αὐτὴ ἡ ὅποια υποχώρηση δε θα κρατήσῃ γιὰ πολὺ, καθὼς ὁ Οιδίποδας θα καταραστῆ και θα ἀποπέμψῃ με ἰδιαίτερη σκληρότητα τὸ γιο του: *σὺ δ' ἔρρ' ἀπόπτυστός τε κἀπάτωρ ἐμοῦ, / κακῶν κάκιστε...*(1383-1384). Εξάλλου ὁ Πολυνείκης ἔχει διαβλέψῃ ἐν τῇ ἀρχικῇ σιωπῇ του πατέρα του τὴν ἐπικὴ *μῆνιν* που τὸν διακατέχει (1272-1274), γι' αὐτὸ και τὸν παρακαλεῖ νὰ ἀποβάλῃ τὸ βαρὺ θυμὸ του και νὰ τὸν βοηθήσῃ ἐν τῷ ἐγχείρηματι που ἔχει ἀναλάβῃ ἐναντίον του ἀδελφοῦ του²⁵⁰:

²⁴⁸ Γενικά σε ὅ,τι ἀφορᾷ τὸν ὄρο *θυμὸς*, ἐν τῇ ομηρικῇ του ὁμῶς θεώρησιν, βλ. Snell 1984, 28-42. Βλ., ἐπίσης, τὰ ἀρχαῖα σχόλια γιὰ τὴν ἐστίασιν τῆς Αντιγόνης ἐπὶ τὸ θέμα τῆς τύφλωσιν του ἥρωα ὡς τεκμηρίου του υπερβολικοῦ *θυμοῦ* του: *περὶ τὴν πῆρωσιν λέγοι ἄν· οὐ γὰρ τὰ ἐξ ἀρχῆς πραχθέντα ὀνειδίζει ἄν αὐτῷ, ἀλλ' ἂ ἀπὸ τῆς ἄγαν ὀργῆς ἀπέβη· τούτου γὰρ αὐτὸν ἀποτρέπει βούλεται.*

²⁴⁹ Βλ. Segal 1981, 394-395, τὴ σύγκρισιν που ἐπιχειρεῖται ἀνάμεσα ἐν τῷ Οιδίποδα, τὸν Αἴαντα και τὸν Φιλοκτήτη τῶν ὁμώνυμων τραγωδιῶν ἐν ὅ,τι ἀφορᾷ τὸ ἀκαμπτὸ του ἦθος του. Γιὰ τὸν Οιδίποδα του Κολωνοῦ, παρατηρεῖται ὅτι ἡ υποχώρησιν εἶναι στοιχεῖο του χαρακτήρα του ὡς πρωταγωνιστῆ, ὅπως τουλάχιστον φαίνεται ἀπὸ τὴν ἀρχικὴν του στάσιν ἀπέναντι ἐν τῷ Πολυνείκη ἀλλὰ και ἀπὸ τὴν στάσιν του ἀπέναντι ἐν τῷ Χορῷ γιὰ τὴν ἀποκάλυψιν τῆς προσωπικῆς του ἱστορίας (217-218). Ἔτσι, ὁ πρωταγωνιστῆς, υπογραμμίζει ὁ Segal, (395), «εἶναι ἐν συμφωνίᾳ με μέρος του ἐαυτοῦ του ἀπὸ τὴν ἀρχῇ. Ὅπου ὁ Αἴαντας και ὁ Φιλοκτήτης παρέμειναν ἀκαμπτοι, ὁ Οιδίποδας υποχωρεῖ» (μτφρ. δική μου).

²⁵⁰ Βλ. Barany 1995, 29 γιὰ τὴν ἐπικὴ *μῆνιν* του Οιδίποδα και τὸ συσχετισμὸ τῆς με τὸ ἰλιαδικὸ πρότυπο. Ἐπίσης, βλ. Segal 1981, 383 γιὰ τὴν σφοδρότητα τῆς σύγκρουσιν μεταξύ πατέρα- γιου και γιὰ τὴν ὁμοιότητα του Οιδίποδα με ἕνα «ἐπικὸ ἥρωα» ἢ μια «ἐξοργισμένη θεότητα», λόγῳ του βαρέος θυμοῦ του.

ἰκετεύομεν ζύμπαντες ἐξαιτούμενοι
μῆνιν βαρεῖαν εἰκαθεῖν ὀρμωμένῳ
τῷδ' ἀνδρὶ τοῦμοῦ πρὸς κασιγνήτου τίσιν,
ὄς μ' ἐξέωσε κάπεσύλησεν πάτρας. (1327-1330)

Ωστόσο, η *κακή αντίδραση*, για την οποία γίνεται λόγος από την Αντιγόνη, ανακαλεί ως ποιοτικό χαρακτηριστικό πλήθος σκηνών του *Οιδίποδος Τυράννου*, όπου αναδεικνύεται η εμπαθής αντίδραση του ήρωα στα τεκταινόμενα που τον αφορούν. Έτσι ο Οιδίποδας *παίει δι' ὀργῆς* (O.T. 807) τον Λάιο στο τρίστρατο της Φωκίδας, *ύψοῦ γὰρ αἴρει θυμὸν* (O.T. 914), όταν αρχίζει να υποψιάζεται την αλήθεια, μετά μανίας εξορύσσει τους οφθαλμούς του (*πολλάκις τε κούχ' ἄπαξ/ ἤρασσ' ἐπαίρων βλέφαρα*, O.T. 1275-1276), όταν η αλήθεια αποκαλύπτεται, συγκρούεται με τον Τειρεσία (*ὦ κακῶν κάκιστε*, O.T. 334), τον Κρέοντα (*μή μοι φράζ', ὅπως οὐκ εἶ κακός*, O.T. 548) και την Ιοκάστη, για την οποία θεωρεί ότι παρεμποδίζει την έρευνά του για την καταγωγή του:

σὺ μὲν γὰρ οὐδ' ἐὰν τρίτης ἐγὼ
μητρὸς φανῶ τρίδουλος, ἐκφανῆ κακή. (O.T. 1062-1063)

Αυτός, λοιπόν, ο *κακὸς θυμός* (O.K. 1197-1198) -δεν είναι χωρίς σημασία η επανάληψη του *κακός* και του ετυμολογικά συγγενούς με τη λέξη *θυμός* ὀρου *ἐνθυμήματα* (O.K. 1199)- αποδίδει από τη μια την ύπαρξη και λειτουργία ενός ψυχοπνευματικού οργάνου που αντιδρά άγαν και από την άλλη αποτυπώνει: α) στην *ὄψη* του ήρωα ως *ἐνθύμημα* το αποτέλεσμα της αντίδρασης αυτής και β) στο λόγο της Αντιγόνης ως επιχείρημα του συλλογισμού της την απτή κατάσταση του πατέρα της.²⁵¹ Όμως, το τραγικό πάθος του ήρωα δεν υποβάλλεται μόνο με την

²⁵¹ Βλ. Jebb 1900³, 189, σχόλιο στο στίχο 1199 κ. ε. “*ἐνθυμήματα* (cp.292) ‘the food for meditation’ (on the evils of anger) which his *blindness* might furnish-itself due to an act of anger, the climax of acts traceable to the anger in which he slew Laius.”. Αν θέλουμε μάλιστα να

όψη του και το σχετικό λεξιλόγιο όρασης αλλά και με τη χρήση λέξεων που αποδίδουν την κατάστασή του: *άποσκόπει* 1195, *λεύσσης* 1197, *άδέρκτων όμμάτων τητώμενος* 1200, *πήμαθ' άπαθες* 1196, *κακή τελευτή* 1198.²⁵²

10. Η άφιξη του Πολυνείκη και η αντίδρασή του στο θέαμα του πατέρα

Αν, λοιπόν, το τρίτο Επεισόδιο τελειώνει με τα *ούχι βαιά ένθυμήματα/ τών άδέρκτων όμμάτων* (1199-1200) και την υπεσχημένη σωτηρία του ήρωα ως ικέτη από τον Θησέα (1209-1210), το τέταρτο Επεισόδιο- μετά την απαισιόδοξη ωδή του Χορού για την ανθρώπινη ζωή στη φυσική και κοινωνική της υφή (1211-1248)- εκκινεί με τον τρόπο περίπου που απολήγει το τρίτο.²⁵³ Επί σκηνης έρχεται ένας ικέτης, ο Πολυνείκης, η άφιξη του οποίου παρακολουθείται και αποδίδεται με ρηματικό οπτικό υλικό. Έτσι μεταβαίνουμε από τη θέαση *των άδέρκτων όμμάτων* (1200) του Οιδίποδα στη θέαση του μοναχικού *ζένου* (1249-1250) που έρχεται πνιγμένος στο δάκρυ: *δι' όμματος/άστακτι λείβων δάκρυον ώδ' όδοιπορεϊ* (1250-1251). Η μοναχικότητα, μάλιστα, της παρουσίας του και της πορείας του προσιδιάζει με το ρόλο του ικέτη, υποβάλλοντας έτσι ένα συγγενές στοιχείο με την κατάσταση του πατέρα του, η περιπλάνηση του οποίου, επίσης, παρά τη συνοδεία της Αντιγόνης, αφήνει την αίσθηση μιας πορείας και ύπαρξης μοναχικής.²⁵⁴

ανατρέξουμε, όπως προτείνει ο Jebb (ό. π.) στο στίχο 855, διαπιστώνουμε πως είναι άποψη και του Κρέοντα ότι ο θυμός, η ιδιοσυγκρασία του Οιδίποδα ήταν πάντοτε η αιτία της καταστροφής του: *όργη χάριν δούς, ή σ' άει λυμαίνεται*. Επίσης Kamerbeek 1984, 169, σχόλια στους στίχους 1199-1200, την ενδιαφέρουσα παρατήρηση για τον όρο *ένθυμήματα* με τη σημασία του «επιχειρήματος»: “the Aristotelian use in syllogisms seems to derive from it”.

²⁵² Βλ. Jebb 1900³, 189, σχόλιο στο στίχο 1200, *τητώμενος*: “the pres. *τητᾶσθαι* denotes a state (‘to be without’), not an act (‘to lose’).». Βλ. επίσης Kamerbeek 1984, σχόλια στο στίχο 1197, σ. 169: “there is surely tragic pathos in the repeated use of verbs of seeing in this passage addressed to the blind man (1195, 1197, 1200)”.

²⁵³ Βλ. Bernidaki-Aldous 1990, 169 για τη σκόπιμη θέση του τρίτου Στάσιμου ανάμεσα στην προσμονή του Οιδίποδα για το γιο του και την άφιξη του Πολυνείκη.

²⁵⁴ Βλ. Kamerbeek 1984, 176, σχόλια στους στίχους 1249-1253, για την άφιξη του Πολυνείκη με στρατιωτική στολή, χωρίς συνοδεία. Για τη συναισθηματική κατάσταση του υποκριτή, σημειώνει ο Kamerbeek ότι «his mask expresses extreme emotion and so presumably does his gait», ενώ ο

Κατά συνέπεια, η ματιά του θεατή μεταπίπτει από ένα θλιβερό, ούτως ή άλλως, θέαμα που συνιστά η *όψη* του Οιδίποδα σε ένα επίσης θλιβερό θέαμα, την παρουσία του Πολυνείκη, που προαναγγέλλει ένα ακόμη τραγικό πάθος για τον οίκο των Λαβδακιδών, το θάνατο των αδελφών και της Αντιγόνης. Με τον τρόπο αυτό ο ποιητής στήνει ένα θέαμα με το ρυθμό της άφιξης ενός δραματικού προσώπου δίπλα σε ένα άλλο θέαμα, τεχνική που χρησιμοποίησε και κατά την άφιξη της Ισμήνης στο πρώτο Επεισόδιο. Στην οπτική αυτή και νοηματική διαλλαγή των θεατών με τους ήρωες επενδύει ο ποιητής, εστιάζοντας το φακό του στον τρόπο με τον οποίο ο γιος προσλαμβάνει την *όψη* του πατέρα και στον τρόπο με τον οποίο ο πατέρας αντιδρά σε αυτή την πρόσληψη αλλά και στο αίτημα του γιου του. Φόρμουλα, επομένως, της εκ νέου προσέγγισης του Οιδίποδα γίνεται και πάλι ο οπτικός σχολιασμός του από έναν ακόμη υποκριτή, η ιδιαιτερότητα του οποίου ως ενδοδραματικού θεατή και ως δραματικού προσώπου αποκαλύπτεται αρχικά στον έντονο και ωμά ρεαλιστικό σχολιασμό της αποκρουστικής *όψης* του τυφλού ήρωα, με λεπτομέρειες που δεν είχαν διατυπωθεί πριν:

οἴμοι, τί δράσω; πότερα τὰμαυτοῦ κακὰ
πρόσθεν δακρύσω, παῖδες, ἢ τὰ τοῦδ' ὄρω
πατρὸς γέροντος; ὄν ξένης ἐπὶ χθονὸς
σὺν σφῶν ἐφηύρηκ' ἐνθάδ' ἐκβεβλημένον
ἐσθῆτι σὺν τοιᾶδε, τῆς ὀ δυσφιλῆς
γέρων γέροντι συγκατόκηκεν πίνος
πλευρὰν μαραίνων, κρατὶ δ' ὀμματοστερεῖ

Jebb 1900³, 197, σχόλιο στο στίχο 1520, παρατηρεῖ ότι η επισήμανση της Αντιγόνης πως ο Πολυνείκης έρχεται χωρίς συνοδούς διαφοροποιεῖ την άφιξή του από τον Κρέοντα, που έχει μαζί του ακολούθους, και καθησυχάζει τον Οιδίποδα που ενδεχομένως φοβάται «that his son, like Creon, would make an attempt to carry him off by violence».

κόμη δι' αὔρας ἀκτένιστος ἕσσεται·

ἀδελφὰ δ', ὡς ἔοικε, τούτοισιν φορεῖ

τὰ τῆς ταλαίνης νηδύος θρεπτήρια (1254-1263)

Αναμφισβήτητα, στις προθέσεις του Σοφοκλή ήταν να εστιάσουν και πάλι οι θεατές την προσοχή τους στο οπτικό στοιχείο της παρουσίας του Οιδίποδα, πριν αυτό απορροφηθεί από την ένταση των λόγων που θα ακουστούν κατά τη σύγκρουση του πατέρα με το γιο. Αξίζει να σημειώσουμε ότι η οπτική περιγραφή του Πολυνείκη κλιμακώνεται από την απόδοση της δικής του αντίδρασης στο θέαμα του πατέρα του (*δακρύσω*, 1255) ως τη λεπτομερή περιγραφή των στοιχείων που παρατηρεί στο σώμα και το πρόσωπο του Οιδίποδα. Η κλιμάκωση αυτή μάλιστα έχει το ρυθμό μιας παραγωγικής οπτικής διαδικασίας που εκκινεί από τη γενική διαπίστωση (*τὰ τοῦδ' ὄρων* 1255) και αναλύεται στην επισήμανση των επιμέρους στοιχείων που συνθέτουν την όλη εικόνα του τυφλού και εξαθλιωμένου πατέρα. Η επισήμανση αυτή γίνεται με τη χρήση ὀρων συμπυκνωμένης νοηματικής ακρίβειας και περιγραφικής δεινότητας που αποκαλύπτουν τη δυναμική του ίδιου του λόγου στην προσπάθεια του τραγωδού να αποδώσει ρηματικά το θέαμα του τραγικού πάθους.²⁵⁵

Έτσι οι θεατές βλέπουν με τα μάτια του Πολυνείκη τον *ἐκβεβλημένον* γέροντα με την κακοσμία του βρώμικου σώματός του και το *ὄμματοστερές* πρόσωπο με την *ἀκτένιστον κόμην* που κυματίζει στον αέρα (1257, 1259, 1260, 1261). Αν, μάλιστα, επιμείνουμε περισσότερο στο λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται, διαπιστώνουμε ότι με τη μετοχή *ἐκβεβλημένον* ο ποιητής αποδίδει, με έναν πολύ δραστικό για τη σημασία του ὄρο, την εξορία του Οιδίποδα, ενώ με την επανάληψη *γέρων γέροντι* και το *δυσφιλή πίνον* (σιχαμένο ρύπο) που

²⁵⁵ Το θεατρικό κοινό μόνο μέσω του λεξιλογίου μπορούσε να αντιληφθεί όλες τις φυσικές λεπτομέρειες του προσώπου που υποδυόταν ένας υποκριτής. Βλ. Easterling 1967, 6 για την αναγκαιότητα των ρηματικών περιγραφών στο αρχαίο ελληνικό θέατρο.

συγκατάρκηκεν στο σώμα του ήρωα και γερνάει μαζί του, μαραίνοντας την πλευρά του, τονίζεται η δυσώδης και πολύχρονη εξαθλίωση του ήρωα (1259, 1257-58, 1259, 1260).²⁵⁶ Με το σύνθετο και άπαξ λεγόμενο επίθετο στον Σοφοκλή *όμματοστερής* κορυφώνεται η οπτική περιγραφή του Πολυνείκη και αποδίδεται το στοιχείο, που κατεξοχήν διαχωρίζει τον Οιδίποδα ως τυφλό από τον κόσμο των άλλων, ενώ η *άκτένιστος κόμη-άπαξ*, επίσης, λεγόμενο επίθετο-αυτή η τελευταία λεπτομέρεια της εξωτερικής εμφάνισης του ήρωα αποδίδει με ιδιαίτερη ένταση το πάθος του περιπλανώμενου εξορίστου.²⁵⁷ Η περιγραφή συμπληρώνεται με *τὰ τῆς ταλαίνης νηδύος θρεπτήρια* (1263), στοιχείο που δε συμβάλλει άμεσα στην εξωτερική εμφάνιση του ήρωα, όμως έμμεσα συμπλέκεται με αυτήν και συμπυκνώνει την ευθύνη του Πολυνείκη ως γιου για την παραμέληση του πατέρα του.²⁵⁸

Δημιουργείται, μάλιστα, η εντύπωση ότι το θέαμα του Οιδίποδα για τον Πολυνείκη συνιστά, κατά κάποιο τρόπο, ένα είδος προσωπικής ανακάλυψης (*έφηύρηκα*, 1257), μια εικόνα που ενδεχομένως ο γιος να μην είχε ποτέ φανταστεί και που τώρα τη βλέπει μπροστά του και την περιγράφει σε όλες τις δυνατές λεπτομέρειές της στους άλλους.²⁵⁹ Πραγματικά, ο Πολυνείκης, ενώ έχει ενώπιόν

²⁵⁶ Βλ. Kamerbeek 1984, 177, σχόλια στους στίχους 1256-1261, για την άπαξ στον Σοφοκλή χρήση του επιθέτου *δυσφιλής* και τη σημασία της μετοχής *έκβεβλημένον*: «‘in exile’; but it is the strongest term to convey the notion». Θα μπορούσε, επίσης, κανείς να συσχετίσει το *πλευράν μαραίνων* (*O.K.* 1260) που αποδίδει τη σωματική φθορά του ήρωα με την απορία του Χορού στην Έξοδο του *Οιδίποδος Τυράννου* για τη φρικτή πράξη της αυτοτύφλωσης: *ὦ δεινὰ δράσας, πῶς ἔτλης τοιαῦτα σὰς/ ὄψεις μαρᾶναι;* (1327-1328).

²⁵⁷ Βλ. Kamerbeek 1984, 177, σχόλια στους στίχους 1260-1261, για το *κρατὶ ὀμματοστερεῖ* και την *άκτένιστον κόμην*, η οποία “above all, brings out into full relief the pathetic contrast between this ‘realistic’ picture of the beggarly exile and the visionary image evoked by the Chorus”.

²⁵⁸ Πρβλ. στίχους 337-356, όπου και γίνεται σύγκριση από τον Οιδίποδα για τη στάση που κράτησαν απέναντι του οι γιοι και οι κόρες του. Βλ., επίσης, τη σύγκριση αυτή, όπως προσεγγίζεται από την Easterling 1967, 3-4, με βάση το θέμα της *τροφῆς* του πατέρα και τη συνακόλουθη ευθύνη που είχαν οι γιοι του Οιδίποδα.

²⁵⁹ Ο Winnington-Ingram 1999, 379, συγκρίνει την αντίδραση του Πολυνείκη στο θέαμα του πατέρα του με την αντίδραση του Νεοπτόλεμου απέναντι στον Φίλοκτήτη και θεωρεί ότι ίσως ο γιος του Οιδίποδα, όπως και ο νεαρός γιος του Αχιλλέα, «να μην είχε ποτέ ως τότε συνειδητοποιήσει πλήρως το μέγεθος της δυστυχίας του πατέρα του, παρά μόνο όταν τον αντίκρισε».

του τον πατέρα του, δεν ομιλεί σε δεύτερο πρόσωπο, απευθυνόμενος σε αυτόν, όπως είχε πράξει ο Θησέας στην αντίστοιχη σκηνή της οπτικής πρόσληψης του ήρωα (551-557), ομιλεί σε τρίτο πρόσωπο σαν η εικόνα που βρίσκεται μπροστά του να μην είναι το ζωντανό πρόσωπο του Οιδίποδα, αλλά ένας πίνακας ζωγραφικής με τη μορφή ενός δυστυχισμένου ανθρώπου, που περιγράφεται από ένα ευαίσθητο στον ψυχισμό και τις λεπτομέρειες της απεικόνισης μάτι, το οποίο και συγκλονίζεται στο θέαμα που βλέπει.²⁶⁰

11. Η δραματική εικόνα του Πολυνείκη και οι ειρωνικοί της κατοπτρισμοί στο θέαμα του Οιδίποδα

Ο Σοφοκλής, λοιπόν, λίγο πριν από την έσχατη σκηνή του έργου, οργανώνει εκ νέου, μέσω της οπτικής πρόσληψης του πατέρα από το γιο, το θέμα και θέαμα του τραγικού πάθους του ήρωα όχι μόνο γιατί ήταν πρόθεσή του να ανανεώσει τον *οίκτον* και τον *έλεον* των θεατών ούτε μόνο για να «κάνει καθαρότερη σε αυτούς τη μείξη των μοτίβων που λειτουργούν στο μυαλό του Πολυνείκη», όπως διατείνεται ο Linforth, αλλά και διότι σκοπός του ποιητή ήταν να δουν οι θεατές του, στον οπτικό καμβά που υφαίνει, τον Πολυνείκη μέσα από τον Οιδίποδα, και το αντίστροφο, τον Οιδίποδα μέσα από τον Πολυνείκη.²⁶¹

Για να βάλουμε, όμως, τα πράγματα σε μια σειρά, το ερώτημα που πρέπει να θέσουμε είναι: η οπτική περιγραφή του Πολυνείκη ανακλά την άμεση επίδραση της άθλιας *όψης* του πατέρα στο γιο ή είναι προϊόν προσωπικής σκοπιμότητας; Με άλλα λόγια, είναι ειλικρινής και απροσποίητος ο οίκτος του

²⁶⁰ Βλ. Linforth 1951, 157, όπου ο συγγραφέας σημειώνει ότι ο Πολυνείκης “puts into words the picture of his father’s misery which is presented to his eyes, as if he were speaking to himself”.

²⁶¹ Βλ. Linforth 1951, 157-158 (μτφρ. δική μου). Βλ. και Zeitlin 1986, 133-134, για την ομοιότητα της περίπτωσης του Πολυνείκη με την περίπτωση του πατέρα του, υπό το πρίσμα της ιδιότητας του εξορίστου και ικέτη. Επίσης, βλ. Mastrangelo 2000, 35-81, για τη σχέση του Οιδίποδα με τον Πολυνείκη.

Πολυνείκη ή είναι υποκριτικός και για τούτο σχεδιασμένος; Ή μήπως είναι παραδόξως και τα δύο, στο πλαίσιο εκείνων των συνδυασμών που συγκροτούν τις προϋποθέσεις για την ποιότητα μιας τραγικής ύπαρξης; Ο Linforth πιστεύει ότι τα δάκρυα του Πολυνείκη δεν είναι εξολοκλήρου δείκτης της πονηρής του φύσης και αντιλαμβάνεται την αντίδραση του γιου ως αδυναμία του να αποφύγει την εκδήλωση της συναισθηματικής του δόνησης.

Παρά ταύτα, ο παραπάνω μελετητής συμπεραίνει ότι τόσο τα δάκρυα του Πολυνείκη όσο και η εμμονή του στην *όψη* του Οιδίποδα πρέπει να εξηγηθούν στο πλαίσιο του ευρύτερου σχεδίου του. Οι θεατές, όταν πληροφορούνται το σκοπό της άφιξης του Πολυνείκη, είναι σε θέση να ερμηνεύσουν πληρέστερα τις αντιδράσεις του στο θέαμα του πατέρα του.²⁶² Θα μπορούσε, ωστόσο, κανείς να υποστηρίξει, εντέλει, αυτό που η διεισδυτική ματιά του Winnington-Ingram είδε με ανατομική ακρίβεια για την εσωτερικότητα του γιου του Οιδίποδα: «μέσα στο χαρακτήρα του Πολυνείκη μία αδύναμη συμπόνια για τον Οιδίποδα συνδυάζεται με μία ισχυρή φιλοδοξία για τον εαυτό του».²⁶³ Αυτή τη φιλοδοξία ο Πολυνείκης την ομολογεί: έχει εκστρατεύσει εναντίον της Θήβας, με σκοπό να αποκαταστήσει το δίκαιο και να εκδιώξει τον αδελφό του Ετεοκλή που παράνομα κατέλαβε το θρόνο, ή να πέσει πολεμώντας (1301-1307). Αρωγό σε αυτή την προσπάθεια θέλει τον πατέρα του, διότι σύμφωνα με τις μαντείες νικητής θα είναι αυτός ο γιος, με το μέρος του οποίου θα πάει ο Οιδίποδας (1331-1332).

Κατά συνέπεια, όπως εκδηλώθηκε και ομολογήθηκε ο οίκτος και η ευθύνη στο θέαμα του πατέρα, έτσι ομολογείται και η φιλοδοξία του Πολυνείκη. Η

²⁶² Βλ. Linforth 1951, 157. Βλ. και Easterling 1967, 6, όπου η μελετήτρια εστιάζοντας την προσοχή της στη γλώσσα της οπτικής περιγραφής του Πολυνείκη παρατηρεί ότι οι διατυπώσεις του γίνονται “in language of extraordinary tastelessness and artificiality” και θεωρεί ότι “the style of this passage brilliantly suggests a tone of uneasiness in the speaker; not[...]hypocrisy, but a kind of awkward frigidity”.

²⁶³ Βλ. Winnington-Ingram 1999, 379.

εκδήλωση αυτής της φιλοδοξίας έχει τη λυδία λίθο της μοιραίας δύναμής της στην τελική απόφαση του Πολυνείκη να μην υποχωρήσει στην εκστρατεία του, παρά τις κατάρες-προφητείες του Οιδίποδα για τους γιους του και την προσπάθεια της Αντιγόνης να αποτρέψει τον αδελφό της από την εμφύλια σύγκρουση (1370-1396, 1416-1446). Η φιλοδοξία αποδεικνύεται πιο ισχυρή από κάθε άλλη αποτρεπτική δύναμη, ο Πολυνείκης πεισματικά απορρίπτει τις εκκλήσεις της αδελφής του και πορεύεται το δρόμο του *δαίμονός* του, όπως έχει προβλέψει ο Οιδίποδας για το γιο του: *τοιγάρ σ' ὁ δαίμων εἴσορᾷ* (1370).

Αν, μάλιστα, προσέξουμε τις απαντήσεις που ο Πολυνείκης δίνει στην Αντιγόνη, θα συμφωνήσουμε με την Kukofka ότι ο γιος του Οιδίποδα εκπροσωπεί την παλαιά αριστοκρατική τάξη και αντίληψη ζωής, στο πλαίσιο της οποίας η *αιδώς* ως κυρίαρχη ηθική και κοινωνική αξία σφραγίζει και ρυθμίζει τη συμπεριφορά και εν γένει τις ενέργειες των ατόμων.²⁶⁴ Έτσι ο Πολυνείκης όχι μόνο επικαλείται στην απολογία του την *αἰδῶ* για την πλημμελή στάση του προς τον πατέρα του (1267-1268) αλλά θεωρεί *αἰσχρὸν τὸ φεύγειν* (1422), γι' αυτό το λόγο και θα υπακούσει στη μοίρα του, χωρίς μιλή: *ἀλλ' ὄντ' ἄναυδον τῆδε συγκῶρσαι τύχη* (1404). Τίποτε δε φαίνεται ικανό να τον σταματήσει από τη συνάντησή του με το πεπρωμένο. Οι δηλώσεις του στην Αντιγόνη αποκαλύπτουν τον αποφασισμένο για θάνατο άνθρωπο, στην προσπάθειά του να αποκαταστήσει την προσβεβλημένη ατομικότητά του²⁶⁵:

Καὶ μή μ' ἐπίσχης γ'· ἀλλ' ἔμοι μὲν ἦδ' ὄδῳ

ἔσται μέλουσα δύσποτμός τε καὶ κακὴ

πρὸς τοῦδε πατρὸς τῶν τε τοῦδ' Ἑρινύων (1432-1434)

²⁶⁴ Βλ. Kukofka 1992, 114. Επίσης, βλ. Bushnell 1988, 100.

²⁶⁵ Βλ. Whitman 1951, 210, για τον Πολυνείκη και το μοντέλο της ατομικότητας. Αυτό το μοντέλο, όπως σημειώνει ο Whitman, 212, διαφέρει στις περιπτώσεις του Οιδίποδα και του Πολυνείκη, καθώς “Oedipus asserts his heroic right to be, while Polyneices asserts only his right to have.”

Αλλά ο τρόπος, με τον οποίο αντιδρά ο Πολυνείκης, δεν αντικατοπτρίζει μόνο σε επίπεδο ιδεών τις αριστοκρατικές αντιλήψεις ούτε σε επίπεδο λογοτεχνικών ειδών το επικό μοντέλο συμπεριφοράς, αντικατοπτρίζει, κυρίως, στο πλαίσιο της δυναμικής της συγκεκριμένης τραγωδίας τον ίδιο τον Οιδίποδα.²⁶⁶ Έτσι, οι θεατές βλέπουν στη συνάντηση και συνύπαρξη επί σκηνής του Οιδίποδα και του Πολυνείκη δυο εικόνες συγγενείς δραματικά, σχέση που δυναμιτίζεται και από την εξ αίματος συγγένεια των δυο ηρώων. Κατά συνέπεια, ο Σοφοκλής στήνει απέναντι στο σώμα του Οιδίποδα, που αποτελεί και το μόνιμο θέαμά του επί σκηνής, μια άλλη εικόνα, τον Πολυνείκη, ο κρυφός φωτισμός της οποίας, ωστόσο, εκπέμπεται, παραδόξως, από το σκοτεινό πρόσωπο του πατέρα, ο οποίος επίσης φωτίζεται εκ του αντιστρόφου από το ήθος και τη νεότητα του γιου του.

Κατά τούτο, οι θεατές στο πρόσωπο του Πολυνείκη βλέπουν το είδωλο του νεότερου Οιδίποδα, τη στιγμή που ο ίδιος είναι ενώπιόν τους γέροντας και αόμματος, και στο πρόσωπο του Οιδίποδα τα συγγενή ποιοτικά χαρακτηριστικά

²⁶⁶ Βλ. Bushnell 1988, 99-100, όπου υποστηρίζεται ότι η σκηνή του Πολυνείκη με την Αντιγόνη ανακαλεί, στο πλαίσιο του διαλόγου που αναπτύσσεται μεταξύ των δυο ηρώων, τη συζήτηση του Πολυδάμαντα με τον Έκτορα στην *Ιλιάδα* 12. Πιο συγκεκριμένα, (99), η Αντιγόνη λειτουργεί «as a kind of *mantis*, a Polydamas to Polynices' Hector, when she begs Polynices to turn back his army to keep Oedipus's oracle from coming true». Γενικότερα, η Bushnell, ό. π., 102-104, στο συσχετισμό που επιχειρεί ανάμεσα στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, στις άλλες τραγωδίες του Σοφοκλή αλλά και το έπος, θεωρεί ότι ο Οιδίποδας του Κολωνού συστήνει στο πλαίσιο του επικού μοντέλου συμπεριφοράς των ηρώων, βάσει του οποίου αφηφάται η προφητεία (the model of epic defiance of prophecy), ένα διαφορετικό πορτρέτο σε ό,τι αφορά το ρόλο του ήρωα στην πόλη. Αν η *Αντιγόνη* και ο *Οιδίπους Τύραννος* προβάλλουν τον τρόπο με τον οποίο η πόλη καταστρέφεται από αυτό το επικό μοντέλο συμπεριφοράς, όπως συμβαίνει στην *Ιλιάδα* με τον Έκτορα, ο *Οιδίπους επί Κολωνώ* υπερβαίνει αυτό το μοντέλο, καθώς ταυτίζεται με τον ήρωα λατρείας και όχι με το μοντέλο του επικού ηρωισμού που εκπροσωπείται με τον Πολυνείκη. Βλ. επίσης για τη σκηνή ανάμεσα στην Αντιγόνη που εκλιπαρεί για υποχώρηση και τον Πολυνείκη που επιμένει στην απόφασή του, την άποψη του Segal 1981, 389, ο οποίος θεωρεί πως στην περίπτωση αυτή έχουμε «a miniature Sophoclean tragedy», ενώ ο Whitman 1951, 210-211, αποτιμώντας γενικά την κατάσταση του Πολυνείκη, υποστηρίζει ότι ο γιος του Οιδίποδα «is therefore in a tragic situation, perhaps, but he is not a tragic character». Γενικότερα για τη συνάφεια του *Οιδίποδος επί Κολωνώ* με τη διηγηματική δομή της *Ιλιάδας*, την οποία ο Σοφοκλής έχει ως πρότυπο, προκειμένου να υπαινιχθεί και να οργανώσει στην αντίληψη του κοινού του σκηνές που δεν γίνονται δρώμενα της τραγωδίας αλλά αφορούν στην εξέλιξη του μύθου (διαμάχη Ετεοκλή-Πολυνείκη, θάνατος Αντιγόνης), βλ. Bernard 2001, 227-231.

του Πολυνείκη.²⁶⁷ Αυτός ο ταυτόχρονος, διπλός φωτισμός των ηρώων, του πατέρα στο παρελθόν της νεότητάς του και στο παρόν του γήρατός του, και του γιου στο αδιέξοδο παρόν της νεότητάς του, προκαλεί το θεατή να αναρωτηθεί μήπως σκοπός του ποιητή δεν ήταν να δούμε ένα ακόμη δραματικό πρόσωπο, αυτό του Πολυνείκη, όσο το αυτό δραματικό πρόσωπο του Οιδίποδα εκ νέου, αλλά στην παλαιότερη εκδοχή του, του *Τυράννου*. Υπό την έννοια αυτή, ο τυφλός ήρωας συναντά στο πρόσωπο του Πολυνείκη, σε άλλα χρονικά και προσωπικά συμφραζόμενα, τον ίδιο του τον εαυτό τον οποίο, όμως, δεν μπορεί κατά μεγάλη ειρωνεία του ποιητή να αντικρίσει. Η ειρωνεία πολλαπλασιάζεται, αν σκεφτούμε ότι το ανθρώπινο σώμα για τους αρχαίους νοεί το πρόσωπό του στο πρόσωπο του άλλου, ο οποίος και αποτελεί το κάτοπτρο του ειδώλου του. Αυτή ακριβώς η αντανάκλαση, η οποία «εδράζεται στο κέντρο του οπτικού μηχανισμού των Αρχαίων» δε λειτουργεί για τον Οιδίποδα στη συνάντησή του με το γιο του· επομένως, «η συμπληρωματικότητα [η οποία] είναι μία από τις εκφάνσεις της θεμελιώδους αμοιβαιότητας που διέπει όλα όσα αφορούν την όραση» λειτουργεί στη συγκεκριμένη περίπτωση από το πεδίο της σκηνης στο πεδίο του κοίλου, όπου οι θεατές εξ αντανάκλασεως οπτικής και πνευματικής εννοούν τους κατοπτρισμούς, τις διαφορές και τις ομοιότητες των δυο ηρώων.²⁶⁸

Πραγματικά, αν προσέξουμε τον τρόπο με τον οποίο ο Σοφοκλής συστήνει την πρώτη εμφάνιση των δυο ηρώων, παρατηρούμε ότι μετά τον αρχικό οπτικό σχολιασμό της παρουσίας τους η έμφαση δίνεται στον τρόπο με τον οποίο και οι

²⁶⁷ Βλ. Segal 1981, 384, όπου θίγεται η αντίστιξη της σκηνης: Πολυνείκης- Οιδίποδας με τη σκηνη: Τειρεσίας-Οιδίποδας στον *Τύραννο*. Αυτή η αντίστιξη θα μας απασχολήσει λίγο πιο κάτω.

²⁶⁸ Βλ. Frontisi-Ducroux –Vernant 2001, 129, 126 (ο αριθμός των σελίδων αντιστοίχως με τη σειρά των χωρίων). Γενικά για την όραση των αρχαίων και την οπτική αμοιβαιότητα της λειτουργίας της, βλ. 120-131.

δου αντιλαμβάνονται το χρόνο.²⁶⁹ Θα μπορούσε, λοιπόν, να υποστηρίξει κανείς ότι τόσο ο Οιδίποδας όσο και ο γιος του αποδεικνύονται οψιμαθείς. Το σώμα του Οιδίποδα, στην περιπέτειά του μέσα στο χρόνο και το πάθος, γίνεται ο φορέας μιας αλήθειας για την ανθρώπινη ζωή και το θεϊκό λόγο, την οποία ο ήρωας έχει προσεγγίσει σταδιακά. Στην εικόνα αυτού του σώματος ο Πολυνείκης, πέρα από την εξαθλίωση του πατέρα, τι άλλο μπορεί να βλέπει; Την κακή μαρτυρία της δικής του ευθύνης για τη φροντίδα του απέναντι στο γεννήτορα, ένα μάθημα *όψιμο*, το οποίο ωστόσο προκαλεί την αναιμική μόνο ή και τη στιγμιαία συναίσθηση της πλημμελούς στάσης του στο πάθος του πατέρα: *καὶ μαρτυρῶ κάκιστος ἀνθρώπων τροφαῖς/ ταῖς σαῖσιν ἤκειν* (1265-1266), *ὄψ' ἄγαν ἐκμανθάνω* (1264).

Κατά συνέπεια, η ανασκόπηση του δραματικού παρελθόντος, όπως αυτό έχει εγγραφεί και αποτυπωθεί στο σώμα του Οιδίποδα, τι προσφέρει στον Πολυνείκη; Προσφέρει τη μεταμέλεια αλλά και τη φόρμουλα σύνδεσης με τον προσωπικό του στόχο. Αυτός ο στόχος, μάλιστα, πριν ομολογηθεί από τον Πολυνείκη στη δεύτερη ρήση του (1284-1345), αρχικά συγκαλύπτεται στη ρητορική στρατηγική του για την υπεσχημένη και αποφασισμένη αποκατάσταση του πατέρα, δηλαδή στο πνεύμα της διόρθωσης των *ἡμαρτημένων* του γιου: *τῶν γὰρ ἡμαρτημένων/ ἄκη μὲν ἐστὶ, προσφορὰ δ' οὐκ ἔστ' ἔτι* (1269-1270). Ωστόσο, αυτή η ρητορική στρατηγική της πειθούς, όπως επισημαίνει η Zeitlin, δίνει έμφαση στις ομοιότητες που έχει ο γιος με τον πατέρα.²⁷⁰ Έτσι η αντανάκλαση στοιχείων του Οιδίποδα στο χαρακτήρα του Πολυνείκη, και το αντίστροφο, συνιστά για το θεατή μια δραματική διαδικασία ειρωνικής εξομοίωσης, η οποία

²⁶⁹ Σε ό,τι αφορά τον τρόπο με τον οποίο ο Οιδίποδας και ο Πολυνείκης σχολιάζονται οπτικά στην πρώτη τους εμφάνιση θα παρατηρούσαμε ότι αυτός ο σχολιασμός είναι ενεργητικός για τον πατέρα, καθώς ο ίδιος αυτοπαρουσιάζεται 1-6, ενώ στο γιο είναι παθητικός, καθώς ο ίδιος παρουσιάζεται από την Αντιγόνη 1249-1251.

²⁷⁰ Βλ. Zeitlin 1986, 134.

καθιστά τον ένα ήρωα είδωλο, εικόνα, του άλλου. Αυτή η προβολή της μιας εικόνας πάνω στην άλλη, στο πλαίσιο της ειδωλοποιητικής λειτουργίας του θεάτρου, οπτικοποιεί και νοηματοδοτεί το διάλογο που στήνει ο ποιητής μέσα σε αυτό το δράμα μεταξύ ομοίων σκηνών του.

Για να γίνουμε σαφέστεροι, σε ό,τι αφορά τις ομοιότητες του Πολυνείκη και του Οιδίποδα· ο Πολυνείκης έχει καταφθάσει επί σκηνής με την ιδιότητα όχι μόνο του γιου αλλά και του ικέτη, του ανθρώπου που έχει στερηθεί την πατρίδα του και ζει σε κατάσταση πτωχείας. Αυτές ακριβώς οι ομοιότητες των καταστάσεων που «προτείνονται και διά της εικόνας» του Πολυνείκη, όπως αναφέρει η Bernidaki-Aldous, επισημαίνονται από τον ίδιο τον ήρωα στην προσπάθειά του να πείσει τον πατέρα του να ανταποκριθεί στο αίτημά του θετικά.²⁷¹

πτωχοὶ μὲν ἡμεῖς καὶ ξένοι, ξένος δὲ σύ·
ἄλλους δὲ θωπεύοντες οἰκοῦμεν σύ τε
κάγώ, τὸν αὐτὸν δαίμον' ἐξειληγότες. (1335-1337)

Ἔτσι η *ξενία*, η *πτωχεία* και ὁ *αὐτὸς δαίμων* γίνονται οι ισχυροὶ συνδετικοὶ κρίκοι των δύο ηρώων στα μάτια των θεατῶν, ὅμως η προβολή αυτής της σύνδεσης δεν έχει τα αναμενόμενα αποτελέσματα για τον Πολυνείκη. Εκ των πραγμάτων, αυτή η σύνδεση λειτουργεί μόνο για τους θεατές στο επίπεδο της ειρωνικής εξομοίωσης των ηρώων, δε λειτουργεί για τον Οιδίποδα, για τον οποίο η εικόνα του γιου του συνιστά αφορμή σύνδεσης μόνο με το δραματικό παρελθόν, όχι με το δραματικό παρόν. Γι' αυτό το λόγο και δε συζητείται καθόλου το παρόν του Πολυνείκη από τον Οιδίποδα, αντιθέτως συζητείται το παρελθόν του και θίγεται το θέμα της ευθύνης του γιου απέναντι στον πατέρα.²⁷²

²⁷¹ Βλ. Bernidaki-Aldous 1990, 169 (μτφρ. δική μου).

²⁷² Βλ. Bernidaki-Aldous 1990, 169.

Κατά συνέπεια, η εικόνα του παρελθόντος αποτυπωμένη στο σώμα του Οιδίποδα σκιάζει την εικόνα του ξένου και ικέτη Πολυνείκη, τη στιγμή ακριβώς που δημιουργούνται οι προϋποθέσεις για την ανεξάρτηση του πατέρα του από το παρελθόν και την αποκατάστασή του εκ νέου στη γενέθλια γη.

Επομένως, αυτό που συμβαίνει είναι τούτο: ο Οιδίποδας με την αποτυπωμένη στο σώμα του και το λόγο του προβολή του παρελθόντος του αρνείται να δει την εικόνα του ομοιοπαθούς, κατά κάποιο τρόπο, γιου του, καθώς δεν υπάρχει το δραματικό περιθώριο για περαιτέρω εξεικόνιση του παρόντος του Πολυνείκη· το σχέδιο του ποιητή είναι διαφορετικό, ακριβώς γιατί θέλει να δούμε ως ένα βαθμό το συσχετισμό των ηρώων και από εκεί και πέρα να εστιάσουμε στη δραματική δυναμική του Οιδίποδα, η οποία αυτονομείται από τους συσχετιστικούς, ειρωνικούς αντικατοπτρισμούς στο πρόσωπο του γιου του και προσφέρει τον ήρωα σε μια άλλη διάσταση, όπου το σώμα και ο λόγος του συνιστούν τις προβολές μιας ύπαρξης, η οποία τρέπει την κατακλυσμιαία ύλη του παρελθόντος σε κατάρα και προφητεία για τον Πολυνείκη.²⁷³

Αλλά η φορά του διαλόγου που αναπτύσσεται μεταξύ των δύο εικόνων και περιπτώσεων που συνιστούν οι ιδιότητες του ικέτη και εξορίστου, γιου και πατέρα, δεν είναι μόνο προς την κατεύθυνση μιας εσωτερικής, εντός του δράματος ειρωνικής ανακύκλησης σκηνών αλλά και προς την κατεύθυνση μιας εντός και εκτός δράματος κυκλοφορίας, κατά την οποία η φιγούρα του Οιδίποδα διακινείται ταυτόχρονα μέσα στα όρια της τραγωδίας *επί Κολωνώ* και έξω από αυτά, με αναφορές σε καταστάσεις και στοιχεία του *Τυράννου*. Έτσι θα λέγαμε

²⁷³ Βλ. Segal 1981, 383 για την ικεσία του Πολυνείκη, η οποία θεωρείται ως παρωδία της ικεσίας του Οιδίποδα στον Πρόλογο. Βλ. ακόμη Wilson 1997, 153-178, για τη σχέση της κατάρας με την προφητεία στα λόγια του Οιδίποδα, την ταύτισή του με τον «ηρωικό προφήτη» και γενικά την ικανότητά του να αντιλαμβάνεται πλέον, σε αντίθεση με τον *Τύραννο*, τους χρησμούς. Για το μοντέλο του «ηρωικού προφήτη» στην περίπτωση του Οιδίποδα, βλ. και Bushnell 1988, 86-107, ιδιαίτερα την επισήμανση (100) ότι η προφητική φωνή του Οιδίποδα είναι η φωνή ενός μελλοθάνατου, όπως του Έκτορα στην *Ιλιάδα*, και όχι η φωνή ενός άνδρα που εμπνέεται από το θεό.

ότι η εικόνα του ικέτη Πολυνείκη δεν ανακαλεί και δεν αντιστρέφει μόνο την αρχική σκηνή του έργου, με τον ικέτη Οιδίποδα να τρέπεται σε ικετευόμενο πρόσωπο από το γιο του, συγχρόνως διαπερνά όλο τον *επί Κολωνώ* και εξέρχεται από αυτή την τραγωδία, για να υπομνήσει και να αναπαραστήσει στα μάτια των θεατών την πρωταρχική εικόνα της «τραγικής σταδιοδρομίας του Οιδίποδα»,²⁷⁴ όπως αυτή θεμελιώνεται στον Πρόλογο του *Οιδίποδος Τυράννου*, με τον βασιλιά των Θηβών να δέχεται την ικεσία του προεξάρχοντος ιερέα και των πολιτών (31-34). Παρά τη μετάπτωση, ωστόσο, του μεγαλόστομου και *κλεινοῦ τοῖς πᾶσι* (8) βασιλιά του *Τυράννου* στην εικόνα του ρακένδυτου και τυφλού γέροντα του *επί Κολωνώ*, υποβάλλεται η ιδέα ότι τώρα με την ευσέβεια και ιερότητα που δηλώνει ο ήρωας (287) είναι πολύ πιο κοντά στην εξίσωση με τους θεούς και «έχει μεγαλύτερο δικαίωμα να δεχτεί μια ικεσία», όπως σημειώνει ο Segal.²⁷⁵

Αλλά στη σκηνή με τον Πολυνείκη κατοπτρίζεται και μια μείζονος δραματικής σημασίας εικόνα του *Οιδίποδος Τυράννου*, η σκηνή της συνάντησης του ήρωα με τον Τειρεσία. Σε μια πρώτη συγκριτική συνεξέταση διαπιστώνουμε ότι το ρόλο του τυφλού προφήτη έχει τώρα ο Οιδίποδας και το ρόλο του Οιδίποδα, που προσβλέπει στον τυφλό μάντη, ο Πολυνείκης. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, ο Οιδίποδας δεν είναι τώρα αυτός που δέχεται την κατάρα, αλλά αυτός που την εκπέμπει. Έτσι ο ήρωας, όπως σημειώνει ο Segal, έχει αποκτήσει όντας στη ζωή ακόμη, σε αντίθεση με τον Αίαντα που του δίνεται μετά θάνατο, εκείνη τη μυστηριακή δύναμη να δέχεται και να προστατεύει ή να απωθεί και να καταριέται ικέτες.²⁷⁶

²⁷⁴ Βλ. Segal 1981, 384 (μτφρ. δική μου).

²⁷⁵ Βλ. Segal 1981, 384.(μτφρ. δική μου).

²⁷⁶ Βλ. Segal 1981, 384. Επίσης, βλ. Burian 1974, ιδιαίτερα 422- 429 για το συσχετισμό της ικεσίας του Οιδίποδα με την ικεσία του Πολυνείκη. Ακόμη, βλ. Seidensticker 1972, 268-269 για τη σύγκριση Οιδίποδα-Τειρεσία και Οιδίποδα-Πολυνείκη, με βάση κυρίως τους στίχους 300-462 για τον *ΟΤ* και 1254-1446 για τον *ΟΚ*.

Επομένως, αυτό που ο Σοφοκλής καταφέρει στην οπτική και διαλογική συνάντηση του ήρωα με τον Πολυνείκη, προτού αρχίσει η *θαυμαστή* πορεία του προς τη μυστηριώδη εξαφάνισή του, είναι να ανακινήσει και να αναπαραστήσει με την τεχνική του ειρωνικού αντικατοπτρισμού, που συνιστά διαθεματικό και διατραγικό διάλογο, κομβικές για τη δραματική τους σημασία σκηνές εντός και εκτός της τραγωδίας. Η εικόνα του Οιδίποδα με τις συνεχείς ανακλαστικές τροπές της στο βασιλιά και τον Τειρεσία του *Τυράννου*, στον ικέτη και ικετευόμενο στον *επί Κολωνώ* γέροντα από τον Πολυνείκη, ασκεί τη ματιά του θεατή, που υποχρεώνεται να δει διευρυμένα την ταυτότητα της persona του ήρωα, μέσα από την ετερότητα των δραματικών μεταλλάξεών του.

Κατά συνέπεια, το θέαμα του τυφλού Οιδίποδα στη συνάντηση με τον Πολυνείκη γίνεται για το θεατή η οθόνη, όπου προβάλλεται με ευκρίνεια η ενοχή του γιου, η διάσταση ενός αόματου προφήτη και το ήθος ενός φιλόδοξου και πείσμονος νέου. Υπό την έννοια αυτή, ο θεατής του *επί Κολωνώ* βλέπει το αυτό δραματικό πρόσωπο, τον πρωταγωνιστή δηλαδή, να μεταμορφώνεται σε *Οιδίποδα Τύραννο* στο ήθος του Πολυνείκη και σε μάντη Τειρεσία στο πρόσωπο του τυφλού γέροντα. Αυτή η ταυτόχρονη αντανάκλαση της φιγούρας του Οιδίποδα ως Τειρεσία και ως Πολυνείκη, εντός και εκτός του δράματος, με κάτοπτρα τον *Τύραννο* και τον *επί Κολωνώ* δημιουργεί ένα ορθογώνιο τρίγωνο, η υποτείνουσα του οποίου είναι το άθροισμα των δυο επιμέρους πλευρών του. Κατά τούτο, η εικόνα του Οιδίποδα στον Κολωνό, ειδικά στη σκηνή με το γιο του, είναι το άθροισμα του τυφλού μάντη και του απόλυτου στις επιλογές του Πολυνείκη. Αυτή η αθροιστική και εξ αντανάκλασεως συμπλοκή των τριών προσώπων στο θέαμα του ενός προσφέρει στους θεατές το πανόραμα των

σχέσεων και των ρήξεων του ήρωα με τον εαυτό του και τα πρόσωπα, που διασταυρώθηκαν μαζί του στη διάρκεια της τραγικής του καριέρας.

B

Το αθέατο θέαμα του Οιδίποδα

1. Η ανατροπή του δυσειδούς θεάματος και η εσωτερική θέαση του Οιδίποδα

Έτσι ο Σοφοκλής, αφού παρουσίασε στους θεατές του με το *ἄθλιον εἶδωλον* και το *ἀρχαῖον δέμας* του ήρωα (109-110) το κύριο οπτικό γεγονός του *ἐπί Κολωνώ* αλλά και τους αντικατοπτρισμούς, που αυτό επιγεννά στις διασταυρώσεις του με τις άλλες μορφές της τραγωδίας, ετοιμάζει το κοινό του, ενδοδραματικό και εξωδραματικό, για μια ασυνήθιστη θεατρική εμπειρία. Η ενορχήστρωση αυτής της θεατρικής εμπειρίας εκκινεί με οπτικοακουστικό υλικό και ολοκληρώνεται με την αγγελική ρήση της Εξόδου, που αποδίδει χωρίς οπτική αναπαράσταση το θέαμα του Οιδίποδα, ο οποίος υπόκειται πλέον στη δικαιοδοσία της εσωτερικής όρασης των θεατών. Υπό την έννοια αυτή, η *ὄψη* του ήρωα ως οπτικό γεγονός επί σκηνής, που απευθυνόταν στη φυσική όραση των θεατών, μετατοπίζεται στην «άλλη σκηνή» που στοιχειοθετείται στο εσωτερικό θέατρο της φαντασίας τους.²⁷⁷

Συνεπώς, η εξωτερική οπτική εμπειρία τρέπεται σε εσωτερική, πνευματική εμπειρία, που μετακενώνει στο θεατή το εσωτερικό νόημα ενός κόσμου, που δεν μπορούμε να δούμε. Κατά τούτο, ο ποιητής στον εξωτερικό σκηνικά χώρο του Κολωνού οδηγεί την όραση του θεατή μέχρι του σημείου από το οποίο και εξής μπορεί να αντιληφθεί τα δρώμενα μέσω μόνο μιας μη οπτικής όρασης.²⁷⁸ Η σκηνή με τις θεϊκές αστραπές και βροντές εγκαινιάζει μια νέα αισθητική και νοηματική πρόσληψη του Οιδίποδα από το ενδοδραματικό και εξωδραματικό κοινό (1456, 1466, 1500, 1514-1515). Κύριο στοιχείο αυτής της θέασης είναι η σύνδεση του σώματος του ήρωα όχι με τη μνήμη του παρελθόντος αλλά με τη

²⁷⁷ Βλ. Segal 2001, 169, όπου και σχετική βιβλιογραφία για την «άλλη σκηνή», όπως αναφέρει ότι ονόμασαν το εσωτερικό θέατρο της φαντασίας μας οι ψυχαναλυτικοί.

²⁷⁸ Βλ. και Segal 2001, 177, όπου σημειώνεται με αφορμή τον *Οιδίποδα Τύραννο* ότι «ο ποιητής συνέθετε για θεατρική σκηνή που δείχνει μόνο το εξωτερικό, αλλά εκείνο το εξωτερικό πρόσωπο του αναπαριστώμενου κόσμου έχει βάθος νοήματος που εν μέρει αντλείται από το κρυμμένο εσωτερικό».

«μνήμη του μέλλοντός του», όπως αυτό αποκαλύφθηκε στον Πρόλογο, κατά την έκκληση του Οιδίποδα προς τις Ευμενίδες (84-110). Αν, μάλιστα, στον Πρόλογο η αποκάλυψη αυτού του μέλλοντος έχει τη μορφή και την ισχύ μιας πρόδρομης ανακοίνωσης, στο τέταρτο Επεισόδιο και την Έξοδο έχει τη μορφή και την ισχύ μιας δραματικής πράξης, θεατής εν μέρει - ο Οιδίποδας είναι ακόμη στη σκηνή-ως επί το πλείστον όμως αθέατης (αγγελική ρήση), και γι' αυτό μόνο κατά θεατρική φαντασία αναπαραστάσιμης.²⁷⁹

Αλλά αυτή η υποστροφή προς τον Πρόλογο δεν πιστοποιεί μόνο την αντίστιξη του δραματικού λόγου, που αρχικά εξαγγέλθηκε, με την έσχατη δραματική πράξη που αρχίζει να τελείται, υποβάλλει, επίσης, και την αντίστιξη της εικόνας του *ἀθλίου εἰδώλου* του ήρωα (109-110), που πρωτοαντίκρισαν οι θεατές, με την έσχατη εικόνα ενός *σώματος-σήματος*, μέσω του οποίου ανατρέπεται η οπτική τους εμπειρία. Η ανατροπή αυτή, μάλιστα, έχει ως σημείο εκκίνησης οπτικά φυσικά φαινόμενα, τους συνεχείς κεραυνούς που κατακλύζουν τη σκηνή (*οὐρανὸν/ γὰρ ἀστραπὰ φλέγει πάλιν*, 1466-1467) και αλλάζουν τον οπτικό και «τοπικό προσανατολισμό του έργου».²⁸⁰ Το σώμα του ήρωα, ο οποίος αντιλαμβάνεται ότι έφτασε το πλήρωμα του χρόνου για την *πέρασιν* και *καταστροφήν* του βίου του, *κατ' ὄμφας τὰς Ἀπόλλωνος* (102-103), θα κινήσει και θα συνδεθεί με τον άρρητο και αθέατο για όλους τους άλλους, πλην του Θησέα, χώρο. Μεγάλη σημασία, ασφαλώς, έχει, σε θεατρικό και δραματικό επίπεδο, το γεγονός ότι η σωματική κίνηση και πορεία του Οιδίποδα γίνεται χωρίς την υποστήριξη κανενός. Ο ήρωας ανακοινώνει στον Θησέα ότι ο ίδιος, χωρίς καμιά

²⁷⁹ Βλ. και Reinhardt 1979, 193, για το μυστήριο της εξαφάνισης του Οιδίποδα, το οποίο παρουσιάζεται ως αφήγηση. Ακόμη, Easterling 2006, 134-136, για τη δομή και διαίρεση της αγγελικής ρήσης σε έξι μέρη, καθένα από τα οποία ανακαλεί αντιστοίχως προγενέστερα τμήματα του έργου.

²⁸⁰ Βλ. Edmunds 1996, 75 (μτφρ. δική μου). Βλ. επίσης Linforth 1951, 169, όπου η αστραπή προτείνεται ως προσομοίωση του αφνίδιου θανάτου του ήρωα.

βοήθεια, θα πορευτεί στον τόπο της ταφής του (*χωρον μὲν αὐτὸς αὐτίκ' ἐξηγήσομαι./ ἄθικτος ἡγητῆρος, οὗ με χρὴ θανεῖν* 1520-1521), ενώ λίγο πιο κάτω προτρέπει τον βασιλιά της Αθήνας και τις κόρες του να ξεκινήσουν, υπό το επείγον κλίμα της θεοσημίας και τη δική του αυτόνομη πλέον καθοδήγηση, για τον προορισμένο τόπο:

χωρον δ', ἐπείγει γάρ με τοῦκ θεοῦ παρόν,

στείχωμεν ἤδη, μηδ' ἔτ' ἐντρεπώμεθα.

ὦ παῖδες, ὧδ' ἔπεσθ'. ἐγὼ γὰρ ἡγεμῶν

σφῶν αὖ πέφασμαι καινός, ὥσπερ σφὼ πατρί. (1540-1543)

Κατά συνέπεια, οι απελευθερωμένες θεατρικές κινήσεις του Οιδίποδα, ο οποίος δε θέλει να ψαύεται (*χωρεῖτε, καὶ μὴ ψαύετ', ἀλλ' ἐᾷτέ με/ αὐτὸν τὸν ἱερὸν τύμβον ἐξευρεῖν*, 1544-1545), αλλά να αφηθεί μόνος του, προκειμένου να βρει τον τόπο της ταφής του, κάνουν απτή στα μάτια των θεατῶν την ανατροπή της εικόνας του τυφλού και αδύναμου γέροντα, που είναι τώρα σε θέση να αντιλαμβάνεται το χώρο, να χρησιμοποιεῖ δεικτικές αντωνυμίες και να καθοδηγεῖ ως καινὸς ἡγεμῶν τους ακολούθους του (1452-1453).²⁸¹ Αυτή η αποκάλυψη της καινῆς εικόνας του ἥρωα αποδίδεται με το *πέφασμαι* (1543), ένα ιδιαίτερα σημαντικό ρήμα για το λεξιλόγιο της σοφοκλείας τραγωδίας, ειδικότερα δε για την τραγωδία *Οιδίπους Τύραννος*, όπου το δραματικό παιχνίδι παίζεται στο σκιάφως της αποκάλυψης και απόκρυψης της ταυτότητας του ἥρωα ως δράστη και ως νόθου γιου ταυτόχρονα. Έτσι, ο Σοφοκλής, όπως στον *Οιδίποδα Τύραννο*,

²⁸¹ Βλ. Edmunds 1996, 76, όπου σχολιάζεται η δυνατότητα πλέον του Οιδίποδα να χρησιμοποιεῖ δεικτικές αντωνυμίες, ἐξί μάλιστα τον αριθμό στους στίχους 1546-1547: *τῶδε, τῆδε, τῆδ', ὧδε, τῆδε, τῆδε*.

με τον ίδιο ρηματικό τρόπο και στον *επί Κολωνώ* αποδίδει τη φανέρωση μιας νέας δραματικής κατάστασης, που επιβάλλει το ποιητικό σχέδιο.²⁸²

Συμβαίνει, μάλιστα, σε αυτές τις τελικές δραματικές σκηνές των δύο τραγωδιών, που μπορούν να παραλληλιστούν, ο Οιδίποδας να αποχαιρετά, με τον ίδιο περίπου έντονο ρηματικό και συγκινησιακό τρόπο, το φως: στον *Τύραννο*: *ὄ φῶς, τελευταῖόν σε προσβλέψαιμι νῦν* (1183), ακριβώς επειδή πρόκειται να τυφλωθεί, και στον *επί Κολωνώ*: *ὄ φῶς ἀφεγγές, πρόσθε πού ποτ' ἦσθ' ἐμόν,/ νῦν δ' ἔσχατόν σου τούμὸν ἄπτεται δέμας* (1549-1550), επειδή πρόκειται να τον τυλίξει το σκοτάδι του θανάτου.²⁸³ Και ενώ στον *Τύραννο* ο αποχαιρετισμός συμπλέκεται με την τύφλωση που ακολουθεί, στον *επί Κολωνώ* ο αποχαιρετισμός στο φως γίνεται τη στιγμή που ο ήρωας, κατά παράδοξο τρόπο, αν και τυφλός, βλέπει.²⁸⁴

Συμπέρασμα: ο ποιητής ανατρέπει την εικόνα του χειραγωγούμενου τυφλού ως κύριου οπτικού πόλου επί σκηνής: η ανατροπή αυτή, μάλιστα, αποδίδεται αρχικά στην οπτική αναπαράστασή της - όλοι βλέπουν εξωδραματικοί και ενδοδραματικοί θεατές, με το τέλος του τέταρτου Επεισοδίου, την αυτόνομη πορεία του Οιδίποδα επί σκηνής - για να διευρυνθεί στη συνέχεια στη φαντασία

²⁸² Αξιοσημείωτη είναι πράγματι η κοινή με τον *Ο.Τ.* χρήση του *πέφασμαι*: *ὄστις πέφασμαι φός τ' ἀφ' ὧν οὐ χρῆν, ζῆν οἷς τ' οὐ χρῆν ὀμιλῶν, οὓς τέ μ' οὐκ ἔδει κτανῶν* (1184-1185)

²⁸³ Βλ. Seidensticker 1972, 267-268 για τον παραλληλισμό των τελικών σκηνών στις τραγωδίες *Οιδίποδες Τύραννος* και *Οιδίποδες επί Κολωνώ*.

²⁸⁴ Πρβλ. τον τρόπο με τον οποίο αποχαιρετά το φως ο Αίαντας στην ομώνυμη τραγωδία του Σοφοκλή, στίχ. 394-397, 856-865. Βλ., επίσης, το αρχαίο σχόλιο για το *ἀφεγγές φῶς* (1549) που ο Οιδίποδας αποχαιρετά: *«ὄ τῶ νῶ ὄρᾶ, οὐ τοῖς αἰσθητοῖς ὀφθαλμοῖς»*. Για τον ύστατο αποχαιρετισμό του ήρωα στο φως που αποτελεί και παραδοσιακό τρόπο στην ελληνική τραγωδία, βλ. Bernidaki-Aldous 1990, 143, όπου εκφράζεται η άποψη για τη διαίσθηση του φωτός με την αφή του σώματος (*ὄ φῶς... τούμὸν ἄπτεται δέμας*, 1549-1550): *«δεν είναι έκπληξη που το σώμα [του ήρωα] τώρα αντιλαμβάνεται το φως δια της αφής, όχι επειδή ο Οιδίποδας δεν μπορεί να χρησιμοποιήσει τα μάτια του, αλλά ειδικά διότι έχει επιτύχει μια επαφή με το σύμπαν που εμπλέκει όλη την ύπαρξη.»* (μτφρ. δική μου).

των θεατών ως μη ορατό θέαμα που περιγράφεται λεκτικά από τον Άγγελο στην Έξοδο.²⁸⁵

Έτσι ο Άγγελος, ως ενδοδραματικός θεατής που δε βλέπει όμως τα πάντα, επιφορτίζεται με την ευθύνη να περιγράψει το εκτός σκηνής θέαμα, με τον Οιδίποδα πέρα από το άλσος των Ευμενίδων, σε μια ρήση, όπου όλα τα γεγονότα συνδέονται και συνδυάζονται έτσι ώστε να αναμιχθεί το πάθος των ανθρωπίνων συναισθημάτων με το δέος του υπερφυσικού.²⁸⁶ Ωστόσο, ο Σοφοκλής, παρατηρεί ο Wilson, με τον Αγγελιοφόρο επαναλαμβάνει πράγματα, που είχε πιο μπροστά αποκαλύψει ο Οιδίποδας, ότι δηλαδή ο ήρωας θα πορευτεί χωρίς βοήθεια (1521, 1542), και επομένως το θέαμα που είδαν οι θεατές επί σκηνής εξασθενίζει το λόγο που το αποδίδει, αφού το κοινό, αυτό που είδε, καλείται τώρα να το ακούσει. Η εξήγηση του Wilson είναι ότι ο ποιητής σκόπιμα επαναλαμβάνει αυτές τις λεπτομέρειες, καθώς με τον τρόπο αυτό επαναβεβαιώνει την αληθινή προφητική δύναμη του ήρωα, για την οποία έχει κάνει ήδη λόγο ο Θησέας (1516-1517).²⁸⁷

Θα μπορούσε, ωστόσο, κανείς να υποστηρίξει παράλληλα ότι η επανάληψη της λεπτομέρειας από τον Αγγελιοφόρο εντάσσεται και ερμηνεύεται στο πλαίσιο της αφηγηματικής σύνδεσης με όσα προηγήθηκαν. Μέσω αυτής της σύνδεσης, μάλιστα, με ό,τι είδε προηγουμένως ο θεατής, διευκολύνεται στη φαντασία του η επανασύσταση της εικόνας του Οιδίποδα που πορεύεται και φτάνει στον *καταρράκτην ὁδόν* (1590), σημείο που με τις τοπογραφικές ενδείξεις του ποιητή

²⁸⁵ Βλ. το αρχαίο σχόλιο, στίχ. 1579-1580, για το ρόλο του Αγγέλου: «ἔστι δὲ ὁ ἄγγελος εἷς τῶν ἀκολουθησάντων Θησεῖ θεραπόντων· καὶ ἀφῖκται ἓνια ἀπαγγέλλων τῶν πραχθέντων ἐπὶ τῆς ἐρημίας· οὐ γὰρ πάντα δυνατὸν ἦν θεάσασθαι».

²⁸⁶ Βλ. Linforth 1951, 176-177, όπου, επίσης, η αγγελική ρήση θεωρείται υπό το πρίσμα των «ἐξί κινήσεων» που την απαρτίζουν (στίχ. 1590-97, 1597-1603, 1604-21, 1621-28, 1629-47, 1647-55).

²⁸⁷ Βλ. Wilson 1997, 175-176. Επίσης, βλ. Markantonatos 2002, 130-147, όπου εξετάζεται η ρήση του Αγγέλου και οι επαναλήψεις λεπτομερειών για την πορεία του Οιδίποδα στο πλαίσιο της αφηγηματολογικής προσέγγισης.

εύκολα θα αναγνώριζαν οι θεατές του, υποθέτει ο Winnington-Ingramm.²⁸⁸ Αυτός ο χώρος συμπίπτει με τον τόπο, που ο Ξένος του Προλόγου περιγράφει ως ιερό και απαγορευμένο, βλέποντας τον Οιδίποδα να τον έχει πατήσει (54-58). Το αρχαίο σχόλιο αποδίδει αυτή τη σύμπτωση με την αρχική ταυτότητά του:

ὁ ἐν ἀρχῇ [v. 57] εἶπεν χαλκόπουν ὁδὸν, τοῦτον νῦν ὑποτίθεται ἐκτὸς
σκηνῆς καὶ οὐκέτι ἐν ὄψει τοῦ θεάτρου· καὶ νῦν καταρράκτην
προσηγόρευσεν διὰ τὸ νομίζειν ἐκεῖνον τὸν τόπον κατάβασιν ἔχειν εἰς
Ἄιδου.

Πιο συγκεκριμένα, ο ήρωας σταματά σε ένα δρομάκι, στη βαθουλή πέτρα του Θησέα και του Περίθου, στο μέσον του Θορίκιου βράχου, της κούφιας αγριαπιδιάς και του πέτρινου τάφου, όπου και απεκδύεται τὰς δυσπινεῖς στολάς (1593-1597).²⁸⁹ Η στάση του Οιδίποδα σε μια *σχιστή* και πάλι οδό ανακαλεί στους θεατές την εικόνα του νεαρού βασιλόπουλου, που προσβεβλημένο και υποψιασμένο για την πραγματική του καταγωγή και ταυτότητα, εγκαταλείπει την Κόρινθο και περιπλανιέται στους δρόμους της Βοιωτίας, όπου επιστρέφοντας από τους Δελφούς συναντά σε *σχιστή οδό*, ἐν τριπλοῖς ἀμαξιτοῖς (716), τον πατέρα και τη συνοδεία του.²⁹⁰ Έτσι και τώρα ο ήρωας στέκεται μπροστά σε μια νέα *σχιστή*

²⁸⁸ Βλ. Winnington-Ingramm 1999, 470.

²⁸⁹ Βλ. Jebb 1900, 245-246, σχόλια στους στίχ. 1593-1594, για μια σύντομη αναφορά στην ιστορία της σχέσης του Θησέα και του Περίθου. Επίσης, βλ. Markantonatos 2002, 201-210, όπου ο Κολωνός ως χώρος γεωγραφικός και λατρευτικός συσχετίζεται με την Ελευσίνα. Ειδικότερα, 201-203, ὁ καταρράκτης ὁδὸς συνδέεται ως σημείο περάσματος από τη ζωή στο θάνατο με αντίστοιχα ὅμοιο τόπο στην Ελευσίνα, καθώς δεν αποκλείεται η πιθανότητα, η «πέτρα» που έφερε τα αιώνια σημάδια φιλίας και πίστης ανάμεσα στον Θησέα και τον Περίθου να ταυτίζεται με την ἀγέλαστον πέτραν που ἤξεραν στην Αττική. Βλ. ακόμη τα αρχαία σχόλια στους *Ιππής* του Αριστοφάνη, στίχ. 785: «ἔστι δὲ καὶ ἀγέλαστος πέτρα καλουμένη παρὰ τοῖς Ἀθηναίοις, ὅπου καθίσαι φασὶ Θησέα μέλλοντα καταβαίνειν εἰς Ἄιδου». Για τις τοπογραφικές λεπτομέρειες της πορείας του Οιδίποδα και το συσχετισμό του ήρωα με τις χθόνιες θεότητες της Ελευσίνας, βλ. επίσης Easterling 2006, 141-144.

²⁹⁰ Βλ. Rehm 2002, 215-235, για τη δραματική σημασία του χώρου, ο οποίος στη συμπλοκή του με το χρόνο και τη μνήμη συνθέτει και αποκαλύπτει την ταυτότητα του Οιδίποδα στον *Τύραννο*.

οδό, με εμφανή, ωστόσο, για τους θεατές τα διαφορετικά δραματικά συμφραζόμενα.²⁹¹

Το εσωτερικό, λοιπόν, θέαμα του Οιδίποδα που εκ νέου βρίσκεται σε μια *σχιστή οδό* ανακινεί στο συνειρμό και τη φαντασία των θεατών τις ρήσεις και τη στιχομυθία του Οιδίποδα με την Ιοκάστη που περιστρέφονται γύρω από την τριπλή οδό και τη μοιραία σύγκρουση του πατέρα με το γιο (*O.T.* 707-833). Αλλά η εσωτερική όραση των θεατών δε βλέπει μόνο το φάσμα του ήρωα στο κρίσιμο σταυροδρόμι του *Τυράννου* και του *επί Κολωνώ*, παρακολουθεί, στο πλαίσιο της λεπτής και ακριβούς τεχνικής του ποιητή να δημιουργεί εικόνες, την τελετή του καθαρμού, την απέκδυση *τῶν δυσπινῶν στολῶν* (1597) και την ένδυσή του με νέα, καθαρή *έσθητα* (1603).

Έτσι ο ποιητής αποκαθλώνει στη φαντασία των εξωδραματικών και ενδοδραματικών θεατών ό,τι αποτελούσε, σε όλη τη διάρκεια της τραγωδίας, τον οπτικό πόλο έλξης τους, τη *σκευή* του ήρωα, που συμπύκνωνε μαζί με *τὸ δύστηνον κάρα*, όπως λέγει ο Θησέας, την ταυτότητά του (555). Ο συμβολισμός της αλλαγής των βρώμικων ρούχων είναι εμφανής· ο Οιδίποδας απεκδύεται ό,τι αποτελούσε στίγμα στη ζωή του.²⁹² Η άμεση οπτική και ακουστική εμπειρία του Αγγέλου αποδίδει με τις ενδιάμεσες σκηνές του σπαραξικάρδιου αποχαιρετισμού προς τις κόρες - σκηνή που παραπέμπει στον αντίστοιχο αλλά για άλλο λόγο αποχαιρετισμό του ήρωα στις θυγατέρες του στον *Οιδίποδα Τύραννο* (1480-1514),- τη θεϊκή κλήση του Οιδίποδα, η οποία αποτελεί και «το υψηλό σημείο του έργου».²⁹³

ὦ οὔτος οὔτος, Οιδίπους, τί μέλλομεν

²⁹¹ Βλ. Seidensticker 1972, 274, όπου γίνεται νύξη στον παραλληλισμό της *τριπλής αμαζιτού οδού* του *Τυράννου* και της *σχιστής οδού* του *επί Κολωνώ*.

²⁹² Βλ. Segal 1981, 391, για τον Οιδίποδα που “is ready to assume his new identity, a hero freed of the terrible impurity which has stamped his life”.

²⁹³ Βλ. Segal 1981, 396 (μτφρ. δική μου).

χωρεῖν; πάλαι δὴ τὰ ποῦ σοῦ βραδύνεται. (1627-1628)

Μέχρι του σημείου αυτού, που τέμνει και τη δυνατότητα θέασης του Αγγέλου, το θέαμα του Οιδίποδα προσφέρεται δημόσια στους ακολούθους της πορείας του, για να αποκτήσει στη συνέχεια την ιδιότητα ενός απαγορευμένου, ιδιωτικού και άρρητου θεάματος, την αποκλειστικότητα του οποίου έχει μόνον ο Θησέας.²⁹⁴ Ο Άγγελος απλώς μεταφέρει, μη όντας ο ίδιος αυτόπτης μάρτυρας της τελικής σκηνης, την αντίδραση του Θησέα, όπως την αντιλήφθηκε από απόσταση, στρέφοντας το βλέμμα του προς τα πίσω, καθώς έφευγε με τις κόρες του ήρωα από το χώρο της επικείμενης εξαφάνισής του:

ὡς δ' ἀπήλθομεν,
χρόνω βραχεῖ στραφέντες, ἐξαπείδομεν
τὸν ἄνδρα τὸν μὲν οὐδαμοῦ παρόντ' ἔτι,
ἄνακτα δ' αὐτὸν ὀμμάτων ἐπίσκιον
χεῖρ' ἀντέχοντα κρατός, ὡς δεινοῦ τινος
φόβου φανέντος οὐδ' ἀνασχετοῦ βλέπειν.
ἔπειτα μέντοι βαιὸν οὐδὲ σὺν λόγῳ
ὀρῶμεν αὐτὸν γῆν τε προσκυνοῦνθ' ἅμα
καὶ τὸν θεῶν Ὀλυμπον ἐν ταυτῷ χρόνῳ. (1647-1655)

Εἶναι χαρακτηριστικός ο τρόπος με τον οποίο ο Σοφοκλῆς διαβαθμίζει την εσωτερική οπτικότητα του δράματος μέσω της αφηγηματικής ρήσης: το αρχαίο σχόλιο αποδίδει αυτόν τον τρόπο, με τον Άγγελο να μεταγράφει σε εικόνα αυτά που μπόρεσε να διακρίνει από μακριά: *παραφυλακτέον δὲ πῶς καὶ τὰ ἄρρητα ὑπ' ὄψιν ἦγαγεν ὁ ἄγγελος ἐκ τῶν σχημάτων μηνύων (1648: ἐξαπείδομεν)*. Το θέαμα του Θησέα και οι κινήσεις που κάνει, στρεφόμενος στον ουρανό και τη γη, δεν

²⁹⁴ Βλ. Wilson 1997, 168 για τη συνοδεία του Οιδίποδα από τον Θησέα μόνο στην έσχατη πράξη του δράματος, η οποία και συνιστά «ένα πολύ ιδιωτικό τέλος σε μια δημόσια ζωή» (μτφρ. δική μου).

αποδίδουν μόνο την αντίδρασή του σε αυτά που είδε, διαποτίζουν επίσης τη σκηνική φαντασία του θεατή με το μυστήριο που περιβάλλει και αφανίζει το σώμα του Οιδίποδα· το αρχαίο σχόλιο περιγράφει την αντίδραση του Θησέα και υποβάλλει τη μυστηριακή ατμόσφαιρα της σκηνής:

τὸν δὲ Θησέα εἶδομεν κατὰ τοῦ κρατὸς ἔχοντα χεῖρα ἐπίσκοτον
ὀμμάτων, ὃ ἔστι τῆ χειρὶ σκέποντα τοὺς ὀφθαλμοὺς πρὸς τὸ μὴ
θεωρῆσαι τὸ δεινὸν τοῦ πάθους. ἢ τὸ σχῆμα τῶν θαυμαζόντων
ἐνδεικνύμενον (σ. 1650: ἄνακτα δ' αὐτὸν).²⁹⁵

2. Το θαυμαστόν και μη ἐπόψιμον θέαμα

Το νέο, λοιπόν, δεινόν που επισυμβαίνει με το σώμα του Οιδίποδα οργανώνει για το κοινό, εξωδραματικό και ενδοδραματικό, όχι μόνο έναν άλλο τρόπο αλλά και ένα άλλο πεδίο θέασης του ήρωα, ριζικά διαφορετικό από αυτό όπου επικεντρωνόταν μέχρι πρότινος η ματιά των θεατών· τώρα, στο πλαίσιο του νέου δεινού, το σώμα του Οιδίποδα δεν αποτελεί ένα ορατό δραματικό χώρο ούτε συνιστά μια ἐπόψιμη δραματική μορφή, όπου αποτυπώνεται το πάθος του παρελθόντος. Αντιθέτως το σώμα περιέρχεται σε κατάσταση μη ἐπόψιμη, αφού τον Οιδίποδα ἄσκοποι δὲ πλάκες ἔμαρψαν/ ἐν ἀφανεῖ τινι μόρφῳ φερόμενον (1681-1682). Ἐτσι, αν η τροπή του οδηγούμενου τυφλού σε αυτοδύναμο οδηγό και η αλλαγή των *δυσπινῶν στολῶν* (1597) σε καθαρή *ἐσθῆτα* (1603) συνιστούν αντιστοίχως τις δυο πρώτες θεατρικές ανατροπές, η μεταβολή του σταθερά ἐπόψιμου σε όλη την τραγωδία θεάματος σε θέαμα μη ἐπόψιμον συνιστά την τρίτη και μεγαλύτερη θεατρική ανατροπή για τους οπτικούς όρους του

²⁹⁵ Βλ. Meautis 1957, 169, σημ. 2 για τη στάση του βασιλιά της Αθήνας στη σκηνή της θαυμαστής εξαφάνισης του Οιδίποδα. Ο Θησέας την ώρα που κρύβει τα μάτια του, έκθαμβος από το θέαμα, θυμίζει «τη στάση πολλών αγαλμάτων μινωικών ή μυκηναϊκών που παριστάνουν τον άνθρωπο μπροστά σε μια θεότητα.» (μτφρ. δική μου).

δράματος.²⁹⁶ Γι' αυτό και τα συναισθήματα, που επιγεννά η περιγραφή του «αθέατου θεάματος», δεν είναι ο οίκτος αλλά το δέος μπροστά σε μια κατάσταση όχι αλγεινή μα θαυμαστή.²⁹⁷ Αυτό, εξάλλου, το στοιχείο του θαύματος διατυπώνεται και ρηματικά στην αρχή και το τέλος της αγγελικής ρήσης:

τοῦτ' ἐστὶν ἤδη κάποθαυμάσαι πρέπον. (1586)

.....

άνηρ γὰρ οὐ στενακτὸς οὐδὲ σὺν νόσοις

άλγεινὸς ἐξεπέμπετ', ἀλλ' εἶ τις βροτῶν

θαυμαστός. (1663-1665)

Υπό το πρίσμα, λοιπόν, του θαυμασμού και όχι του άλγους θα πρέπει να θεωρήσουμε τα δρώμενα και, κατά συνέπεια, τον ήρωα. Το θέαμα του Οιδίποδα, καθώς τρέπεται από *επόψιμον* σε *αθέατον* και από *αλγεινόν* σε *θαυμαστόν*, προσφέρει στους θεατές, *διὰ τὸ μὴ ὄρᾶν εἰς τὸν πράττοντα* (Ποιητ. 1460a14), στο πλαίσιο της επικής δυναμικής που εγκλείει η αφηγηματική ρήση του Αγγέλου, την τραγική συγκίνηση και την αισθητική ηδονή που υπαινίσσεται ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του για τη χρήση του *θαυμαστού* στην τραγωδία: *δεῖ μὲν οὖν ἐν ταῖς τραγωδίαις ποιεῖν τὸ θαυμαστόν, μᾶλλον δ' ἐνδέχεται ἐν τῇ ἐποποιίᾳ τὸ ἄλογον, δι' ὃ συμβαίνει μάλιστα τὸ θαυμαστόν, διὰ τὸ μὴ ὄρᾶν εἰς τὸν πράττοντα* (1460a 11-14). Το *θαυμαστόν*, επομένως, της συγκεκριμένης σκηνής εντείνεται, καθώς οι θεατές μπορούν μόνο να φανταστούν, όχι να δουν τους *πράττοντας*, και ειδικότερα τον Οιδίποδα. Αν επιμείνουμε στο *θαυμαστόν*, θα λέγαμε με όρους του Αριστοτέλη ότι η ηδύτητα που αυτό αποπνέει ενέχει την επιθυμία της μάθησης,

²⁹⁶ Βλ. αρχαίο σχόλιο (στίχ. 1679) για την αδυναμία εξεικόνισης του αφανούς ούτως ή άλλως στοιχείου της σκηνής: *τί γὰρ ἐστὶν εἰκονίσει ἐκείνω πάνυ, ᾧ τινι μήτε πόλεμος μήτε νόσος ἐπήλθεν, ἀλλ' ἀφανῶς διὰ χάσματος ἀπολομένω.*

²⁹⁷ Εξάλλου, η τραγωδία στην εισαγωγή της πρώτης υπόθεσής της χαρακτηρίζεται *θαυμαστή*: *τὸ δὲ δρᾶμα τῶν θαυμαστῶν.*

όπως διατείνεται ο φιλόσοφος στη *Ρητορική* του, όπου το *θαυμάζειν* συνδέεται με το *ἐπιθυμείν* και το *μανθάνειν*:

καὶ τὸ μανθάνειν καὶ τὸ θαυμάζειν ἡδὺ ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ· ἐν μὲν γὰρ
τῷ θαυμάζειν τὸ ἐπιθυμείν μαθεῖν ἐστίν, ὥστε τὸ θαυμαστὸν
ἐπιθυμητόν, ἐν δὲ τῷ μανθάνειν <τὸ> εἰς τὸ κατὰ φύσιν
καθίστασθαι. (*Ρητ.* 1371a 31).²⁹⁸

Κατὰ συνέπεια, το ερώτημα που εγείρεται με βάση το *θαυμαστὸν* της σκηνης είναι: τι μπορεί να μαθαίνουν οι θεατές από τη θαυμαστή εξαφάνιση του Οιδίποδα; *καθίστανται εἰς τὸ κατὰ φύσιν*; Με άλλα λόγια, το υπερφυσικό στοιχείο, της Εξόδου εν προκειμένω, ποια μάθηση απελευθερώνει για τους θεατές σε ό,τι αφορά την ίδια τη ζωή και την τραγική τέχνη;²⁹⁹ Μια πρώτη απάντηση θα μπορούσε να είναι ότι οι θεατές εννοούν πως η δραματική σκηνή είναι ο χώρος, όπου η τραγική αυταπάτη της ζωής συναντά και τέμνεται με την τραγική αυταπάτη της θεατρικής τέχνης. Η απάντηση αυτόματα τρέπεται και πάλι σε ερώτημα, που περικυκλώνει τον πραγματικό κόσμο των θεατών και τον απατηλό κόσμο της τέχνης: πόση αυταπάτη της τέχνης χωρεί η ίδια η ζωή και πόση αυταπάτη της ζωής χωρεί η ίδια η τέχνη;³⁰⁰ Ή για να το πούμε διαφορετικά και πιο συγκεκριμένα: το παλαιό (η αθλιότητα) και το νέο *δεινόν* (η θαυμαστή εξαφάνιση) του Οιδίποδα, όπως προβάλλονται στην εξωτερική, το πρώτο, και στην εσωτερική όραση, το δεύτερο, τι αποκαλύπτουν σε επίπεδο μάθησης και προβληματισμού για τους θεατές; Η πορεία, δηλαδή, του ήρωα αλλά και του

²⁹⁸ Πρβλ. *Ποιητ.* 1460a 17: τὸ δὲ θαυμαστὸν ἡδὺ. Βλ. και Συκουτρής 1937 (ανατ. 1991), 222, σημ. 1,4.

²⁹⁹ Βλ. Wilson 1997, 131-132 για τα στοιχεία που μπορούν να θεωρηθούν υπερφυσικά στο έργο. Τα στοιχεία αυτά, κατά το συγγραφέα, είναι τέσσερα: η *προφητεία*, η *κατάρρα*, η *ενοχή* ή *αθωότητα* και η *αποθέωση* του ήρωα.

³⁰⁰ Το ερώτημα τίθεται με αφορμή τις σκέψεις του Taplin 1988, 263, για τη σχέση της δραματικής αυταπάτης με τον κόσμο των θεατών: «[...] η δραματική αυταπάτη είναι απαραβίαστη. Ο κόσμος του έργου ποτέ δεν παραδέχεται τον κόσμο των θεατών: η απόσταση μένει πάντοτε ανέπαφη και πλήρης. Αυτό δε σημαίνει με κανέναν τρόπο ότι αρνείται τη συνάφεια της τραγωδίας με τον κόσμο των θεατών· αλλά η σχέση της δεν είναι αυτή, που δημιουργεί η προπαγάνδα.».

τραγικού λόγου από το φυσικό στοιχείο της *δεινής όψης* στο υπερφυσικό στοιχείο της *δεινής αθεατότητας* του, τι μπορεί να σημαίνει για τους θεατές, για την ταυτόχρονη συνάφεια και διάκριση της τέχνης από τη ζωή, για την ελληνική πνευματικότητα της εποχής του όψιμου 5^{ου} αιώνα, για τον τραγικό ήρωα και την ίδια την τραγωδία; Η άποψη του Segal για την αποθέωση της τραγωδίας και του τραγικού ήρωα που σφραγίζει με το ακατανόητο τέλος του μια ολόκληρη εποχή καλλιτεχνικής και πνευματικής περιόδου για την Ελλάδα συνιστά μια ακόμη απάντηση στα παραπάνω ερωτήματα.³⁰¹

Έτσι, το «αθέατο θέαμα» και το ακατανόητο τέλος του ήρωα φέρνει κοντά τους θεατές στην αντίληψη ότι το παράδοξο δεν είναι μόνο ο προνομιακός χώρος των θεών ή της ζωής αλλά και χώρος άσκησης της τραγικής τέχνης.³⁰² Αυτό το τρίπτυχο: *θεότητα-ανθρώπινη ζωή-τραγική τέχνη* αποκαλύπτεται στην ενότητα και διαίρεση του τραγικού πάθους σε θεατό και αθέατο, σε φυσικό και υπερφυσικό. Υπό την έννοια αυτή, η τραγική σκηνή γίνεται ο χώρος, όπου η *όψη* του ήρωα αποδίδει το φυσικό και υπερφυσικό πάθος της. Κατά τούτο, αν δούμε το υπερφυσικό στοιχείο της εξαφάνισης του Οιδίποδα αυστηρά και ανόθευτα στο πλαίσιο μόνο της δραματικής τέχνης, πέρα από κάθε θεολογική εξήγησή του, τότε θα πρέπει να ομολογήσουμε μαζί με τον Linforth ότι: «εάν υπάρχει κάτι υπεράνθρωπο, αυτό βρίσκεται στο μεγαλείο της ποίησης». εξάλλου, όπως σημειώνει ο παραπάνω μελετητής «το υπεράνθρωπο στοιχείο υπηρετεί ένα δραματικό, όχι ένα θρησκευτικό σκοπό».³⁰³

Θα υποστηρίζαμε, ωστόσο, χωρίς να πιστεύουμε ότι νοθεύουμε το δραματικό σκοπό του ποιητή, για τον οποίο μιλάει ο Linforth, ότι το *θαυμαστόν*

³⁰¹ Βλ. Segal 1981, 406.

³⁰² Βλ. Segal 1981, 407, για την παράδοξη κατάσταση του Οιδίποδα και τον αντικατοπτρισμό αυτής της παραδοξότητας στην ίδια την τραγωδία “which is both rooted in its local institutions and structures and yet detached from them in its fundamental questioning of all structure.”.

³⁰³ Βλ. Linforth 1951, 128, 183 (μτφρ. δική μου).

της εξαφάνισης του Οιδίποδα μπορεί παράλληλα να θεωρηθεί στο πλαίσιο όχι μόνο της δραματικής επινόησης αλλά και της προσπάθειας του Σοφοκλή να αποδώσει, με θεατρική προκλητικότητα, τις αντιλήψεις του κοινού για την ανώτερη φύση των ηρώων, οι καταστάσεις των οποίων υπερβαίνουν τα ανθρώπινα μέτρα.³⁰⁴ Οι ήρωες, εξάλλου, μας θυμίζει ο Winnington-Ingramm, «αφού κατά το ήμισυ μετέχουν οι ίδιοι της θεϊκής φύσης, μπορούν να διαχειρίζονται τη θεϊκή δικαιοσύνη».³⁰⁵ Αλλά αυτό δε σημαίνει ότι πρέπει να δούμε την έσχατη και παράδοξη σκηνή του έργου υπό το πρίσμα αποκλειστικά της θεϊκής αποκατάστασης του ήρωα, της ανταμοιβής για τις συμφορές και την καρτερία που επέδειξε.³⁰⁶ η θαυμαστή εξαφάνιση του Οιδίποδα δεν ανακλά μια χριστιανικού τύπου αντίληψη θεοδικίας, όσο την προσπάθεια του ποιητή να προκαλέσει το «φαντασιακό» του θεατή και να ανιχνεύσει ο ίδιος τρόπους αφήγησης και *μίμησης* για καταστάσεις που η ίδια η τραγωδία συλλαμβάνει και

³⁰⁴ Βλ. την άποψη του Minadeo 1990, 83 για την ατμόσφαιρα θαύματος που δημιουργεί ο ποιητής. Επίσης, Bernard 2001, 56-58, τον προβληματισμό για την ηρωική φύση του Οιδίποδα, με την επισήμανση ότι για την αρχαία ελληνική αντίληψη ήρωας δεν είναι μόνον εκείνος που έχει ιδιαίτερες αρετές αλλά και κάποιος που μπορεί να έχει διαπράξει και εγκλήματα, παραβαίνοντας τα θεσμοθετημένα ανθρώπινα όρια.

³⁰⁵ Βλ. Winnington-Ingramm 1999, 352.

³⁰⁶ Βλ. την αντίδραση του Linforth 1951, 184, για την άποψη ότι ο θεός ανταμείβει τον Οιδίποδα για τις συμφορές που υπέστη. Ειδικότερα, η θέση του συγγραφέα είναι: «theologically, Sophocles does not discern or disclose any compensation for Oedipus; dramatically, he produces the illusion of it». Βλ., επίσης, τις αντιρρήσεις του Winnigton-Ingramm 1999, 351-352 στη «χριστιανική» άποψη του Bowra 1944, 314-315 για τη θεϊκή αποζημίωση του ήρωα. Ο Winnington-Ingramm, ό.π., 352, επισημαίνει ότι «διατρέχουμε δηλαδή τον κίνδυνο να εκλάβουμε ως δεδομένη μία πίστη, που μάλιστα έχει παίξει ύποπτο παιχνίδι σε κάποιας μορφής χριστιανική θεοδικία, συγκεκριμένα την πίστη ότι οι δυστυχίες σ' αυτό τον κόσμο μπορεί να ξεπληρώνονται με ευδαιμονία στην αιωνιότητα». Είναι χαρακτηριστικός ο τρόπος, με τον οποίο ο Wilson 1997, 98, κρίνει το θέμα της «αποζημίωσης» του ήρωα: «yet recompence does exist, if not from the gods, then from the poet». Ο Whitman 1951, 213, επίσης, θεωρεί για την αποθέωση του ήρωα ότι «it is a grave mistake to overlook the moral qualities which have made Oedipus a hero, and to regard his apotheosis as a simple act of grace on the part of the gods, or as amends by them for the sufferings which he has endured». Επίσης, βλ. Bernard 2001, 38-41, για μια κριτική συνοπτική παρουσίαση των θέσεων του Hegel και του Nietzsche για τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*. Ο Bernard στη σχετική μελέτη του δε συμεριζεται τη θέση του Hegel για τη δίκαιη ανταμοιβή του Οιδίποδα με το θαυμαστό τέλος του ούτε τη θέση του Nietzsche για τον υπεράνθρωπο εξόριστο και τυφλό βασιλιά. Αντιθέτως, ο Bernard υποστηρίζει, βλ. ειδικά 168-169, ότι το κείμενο του *Οιδίποδος επί Κολωνώ* δεν μας επιτρέπει να θεωρήσουμε τη συγκεκριμένη τραγωδία ως έργο με αίσιο και φωτεινό τέλος, αφού με το θάνατο του ήρωα η δυστυχία μεταβιβάζεται και πλήττει τους απογόνους του. Για μια κριτική των απόψεων αυτών περί φωτεινού και σκοτεινού τέλους του *Οιδίποδος επί Κολωνώ*, βλ. Μαρωνίτης 2004, 87-88.

προβάλλει ως αινιγματικές και ακατανόητες, πέρα από τον ανθρώπινο λόγο και χρόνο.³⁰⁷

Κατά συνέπεια, το θέαμα του Οιδίποδα, όπως αυτό εξελίσσεται, από την έκθεση της αθλιότητας ως την αφηγηματική αναπαράσταση του θαυμαστού, δε συνιστά παρά το βηματισμό της τραγωδίας ως λογοτεχνικού είδους σε περιοχές, όπου δοκιμάζεται η αντοχή του αφηγηματικού δραματικού λόγου να υποβάλει εικόνες υπερφυσικές, μη αναπαραστάσιμες.³⁰⁸ Αυτό που συμβαίνει, λοιπόν, με το τέλος της τραγωδίας είναι τούτο: το θέαμα του Οιδίποδα εγκλείεται και συγχρόνως απελευθερώνεται στο πλαίσιο και τη δυναμική της αγγελικής ρήσης της Εξόδου, η οποία και ενεργοποιεί το «φαντασιακό» του θεατή. Εξάλλου, το τραγικό κοινό, ασκημένο στις ακουστικές προσλήψεις των επικών ραψωδιών, ήταν σε θέση να σκηνοθετεί στη φαντασία του όλες τις γεωγραφικές και κινησιολογικές λεπτομέρειες της πορείας του ήρωα προς την εξαφάνισή του.

Ωστόσο, τι είναι εκείνο, θα μπορούσε να ρωτήσει κάποιος, που εμποδίζει τον Σοφοκλή να σκηνοθετήσει σε επίπεδο δραματικής παράστασης την αφηγηματική εξιστόρηση του Αγγέλου; Γιατί μέχρι τέλους, σε μια κατεξοχήν «οπτική τραγωδία», ο ποιητής δε διατηρεί επί σκηνής την ένταση του θεάματος, αλλά το τρέπει από εξωτερική σκηνική εμπειρία σε διαδικασία και υπόθεση εσωτερικής «μη οπτικής όρασης»; Ήταν δύσκολο να δραματοποιήσει την πορεία του ήρωα, την αλλαγή των βρώμικων ρούχων, τον ύστατο αποχαιρετισμό στις

³⁰⁷ Για το «φαντασιακό» του θεατή και την τραγική *μίμηση* που το ερεθίζει, βλ. Jean-Pierre Vernant – Pierre Vidal-Naquet 1991, 23-31, 97-110, ειδικότερα, 104, 106, τις επισημάνσεις: «Στην καμπή του 5^{ου} προς τον 4^ο αιώνα π.Χ., η τραγωδία επέτρεψε στον Έλληνα να συλλάβει τον εαυτό του, μέσα από την ποιητική του δραστηριότητα, ως έναν γνήσιο μιμητή, ως τον δημιουργό ενός κόσμου που χαρακτηρίζεται από αντανάκλασεις, απατηλές παρουσίες, ομοιώματα, μύθους, έναν κόσμο που αποτελεί δίπλα στον πραγματικό, τον κόσμο της φαντασίωσης[...]. Η συνειδητοποίηση του φαντασιακού αποτελεί συστατικό στοιχείο του τραγικού θεάματος: εμφανίζεται ταυτόχρονα ως προϋπόθεση και ως αποτέλεσμά του. ».

³⁰⁸ Ο Markantonatos 2002, 159, θεωρεί ότι «the miraculous death of Oedipus becomes a narrative experiment on a grand scale.» Βλ., επίσης, Edmunds 1996, 78, για τη ρήση του αγγελιαφόρου και τα όρια του δραματικού λόγου σε σχέση με τη δυνατότητα αναπαράστασης της δραματικής πράξης.

κόρες, την ξαφνική εξαφάνισή του και την κατάπληξη του Θησέα; Μήπως, όμως, όλες αυτές οι λεπτομέρειες ήταν πολλές, για να αποτελέσουν τους αναβαθμούς ενός δραματικού θεάματος; Αλλά ο ποιητής δε θα μπορούσε τότε να δομήσει διαφορετικά το θέαμά του; Εκτός και αν δεχτούμε, πέρα από τις όποιες τεχνικές δυσκολίες, που ενδεχομένως αποθάρρυναν τον Σοφοκλή, ότι η πρόθεση του ποιητή ήταν εξ αρχής διαφορετική, καθώς η διακηρυγμένη από τον Οιδίποδα στον Θησέα πολύτιμη αφάνεια και μυστικότητα του τόπου του θανάτου του (1522-1529) δέσμευε τον Σοφοκλή για τον αθέατο, μη δραματοποιημένο, δηλαδή, τρόπο εκτέλεσης αυτής της πρόρρησης. Κατά τούτο, η αφάνεια του ήρωα στο τέλος της τραγωδίας ήταν στόχος και δραματική επιδίωξη του ποιητή.

Έτσι, η αφηγηματική εξιστόρηση του τέλους του ήρωα συνιστά με την επί σκηνής αθεατότητα του ένα είδος αυτονόητης συνέπειας του ποιητή προς ό,τι ο ίδιος από στόματος Οιδίποδα διακήρυξε. Εξάλλου, οι αγγελικές ρήσεις, πρόσφορο μέσο αφηγηματικής παρουσίασης δρώμενων εκτός σκηνής, και κατά τούτο εκτός φυσικής όρασης, δε στερούνταν συγκινησιακής δύναμης. Η ευκαμψία του αφηγηματικού λόγου επέτρεπε στον ποιητή να συντονίζει το δραματικό υλικό του με την ψυχολογία και τη νόηση του θεατή-ακροατή του. Βεβαίως, η οπτικά «βιωμένη εμπειρία» είναι αναντικατάστατη, ο Οράτιος προκρίνει τη σπουδαιότητα και επίδραση του θεάματος (*Ars Poetica* 180-182), ωστόσο, όπως διατείνεται η Goward, «υπάρχουν αρκετά καλές μαρτυρίες ότι οι θεατές της εποχής αγαπούσαν τις αγγελικές ρήσεις».³⁰⁹

Επομένως, για να συνοψίσουμε, η μεταβολή του θεάματος του ήρωα από εξωτερική οπτική εμπειρία σε εσωτερική, φαντασιακή αναπαράσταση συνιστά ηθελημένη επιλογή του ποιητή παρά αδυναμία εν γένει της τραγωδίας να

³⁰⁹ Βλ. Goward 2002, 45, όπου αναφέρεται, επίσης, και σχολιάζεται η άποψη του Ορατίου για την προτεραιότητα του θεάματος (*Ars Poetica* 180-182) και 47, σημ. 23, όπου και παρατίθεται σχετική βιβλιογραφία για τη σχέση των θεατών με τις αγγελικές ρήσεις.

αποδώσει *δι' όψεως* τα δρώμενα. Ούτε πρέπει πάλι να θεωρήσουμε, όπως ο Wiles, ότι οι αγγελικές ρήσεις «περισσότερο ήταν μια ευκαιρία για τον ηθοποιό να επιδείξει μια αρχαία δεξιότητα».³¹⁰ Αντιθέτως, η επιλογή του Σοφοκλή, για τον τρόπο με τον οποίο αποδίδει το τελικό θέαμα του Οιδίποδα, βρίσκει ίσως την πιο πειστική της εξήγηση στην άποψη της Goward, η οποία γενικά για τη χρήση του δραματικού και αφηγηματικού στοιχείου στην τραγωδία θεωρεί ότι: «και η δραματική «παράσταση» και η αφηγηματική «εξιστόρηση» είναι πιθανό να έχουν διαφορετικές χαρακτηριστικές δυνατότητες, τις οποίες οι αρχαίοι δραματικοί ποιητές γνώριζαν καλά πώς να εκμεταλλευθούν και να τις αντιπαραθέσουν μέσα σε κάθε τραγωδία, ακριβώς όπως αξιοποιούνται και αντιπαρατίθενται λυρικά και μη λυρικά τμήματα, για να δημιουργήσουν σύνθετα έργα σύμφωνα με τις προσδοκίες και τα συναισθήματα των θεατών.»³¹¹

Στο πλαίσιο, λοιπόν, της πρόθεσης και γνώσης του Σοφοκλή για τις δυνατότητες του δραματικού τρόπου και του δραματικού λόγου, αλλά και της αντίδρασης των θεατών, ψυχολογικής και νοητικής, που προκαλεί η μετάπτωσή τους από το θεατό στο μη θεατό, από το αναπαραστάσιμο σκηνικά στο αναπαραστάσιμο φαντασιακά, μπορούμε να καταλάβουμε καλύτερα τη ρήση του Αγγέλου και τη σημασία της. Κατά συνέπεια, στο φάσμα της αντίστιξης και αντίθεσης: *θεατό-μη θεατό, σκηνικό-εξωσκηνικό, αλλά και άλλων αντιθέσεων-αντίστιξεων που διαθλώνται στο ρόλο του Οιδίποδα: άνθρωπος-θεός, ζωή-θάνατος, οίκος-πόλη, μιαρός-καθαρός, ένοχος-αθώος, ικέτης-σωτήρας, αδύναμος-δυνατός, οδηγούμενος-οδηγός, τυφλός κατά φύσιν-μη τυφλός κατά πνεύμα, ο θεατής αφομοιώνει το δραματικό νόημα και δοκιμάζει εντονότερες συγκινήσεις.*

³¹⁰ Βλ. Wiles 2000, 16 (μτφρ. δική μου).

³¹¹ Βλ. Goward 2002, 46.

Μέρος Β΄

Η θεατή σωματική δομή του πάθους: *Φιλοκτήτης* και *Τραχίνια*.

I. Φιλοκτΐτης

1. Το αθέατο θέαμα του Φιλοκτήτη

Σε αντίθεση με τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* και τον *Αίαντα*, όπου οι πάσχοντες ήρωες είναι ήδη από τον Πρόλογο θεάματα σκηνικά για τους ενδοδραματικούς και τους εξωδραματικούς θεατές τους (ο Οιδίποδας ευθύς εξαρχής, ο Αίαντας μετά από εβδομήντα στίχους), ο Φιλοκτήτης θα πρέπει να διανύσει ως θέαμα απόν- και κατά τούτο παραστάσιμο μόνο στη φαντασία των θεατών, ενδοδραματικών και εξωδραματικών,- τη σχετική απόσταση από τον Πρόλογο και την Πάροδο μέχρι την έναρξη του πρώτου Επεισοδίου, οπότε και εισέρχεται στην τραγωδία ως σκηνικό θέαμα ενώπιον όλων.

Κατά τούτο η πρώτη οπτική συνάντηση του Νεοπτόλεμου με τον Φιλοκτήτη δεν αφορά στη φυσική επί σκηνής παρουσία του ήρωα αλλά στο φυσικό χώρο, όπου αυτός ζει και κινείται. Υπό την έννοια αυτή, ο Φιλοκτήτης μάς πρωτοσυστήνεται από την «ξενάγηση» του Οδυσσέα και την περιγραφή και ταύτιση του χώρου της σπηλιάς από τον Νεοπτόλεμο με το χώρο που υπαινισσόταν λίγο πριν ο ιθακήσιος βασιλιάς (1-44).³¹² Οι λεπτομέρειες του Νεοπτόλεμου για τα ίχνη ζωής στη σπηλιά (στρωσίδια, ξύλινο κύπελλο, απομεινάρια φωτιάς, λερωμένα ράκη, 35-39) και η αντίδραση του Χορού στην Πάροδο σκιαγραφούν μια ανθρώπινη ύπαρξη που ζει στη μονή και την οδύνη της νόσου και της εγκατάλειψης, σε ένα ερημικό νησί, όπου πλεονάζει η αγριότητα της φύσης.³¹³ Οι θεατές προετοιμάζονται για το οικτρό θέαμα του νοσούντος

³¹² Βλ. Worman 2000, 10, για την εικόνα του Φιλοκτήτη, όπως τη συνθέτουν ενδοδραματικά κατά την απουσία του από τη σπηλιά ο Οδυσσέας και ο Νεοπτόλεμος. Γενικά για το πρόβλημα του χώρου στην ελληνική τραγωδία, βλ. Χουρμουζιάδης 1984, 19-59 και ειδικότερα 31-32 για την «ξενάγηση» των προσώπων στον Πρόλογο και τη «σπουδή του Σοφοκλή για την έγκαιρη σύνδεση της δράσης με έναν σαφέστατα προσδιορισμένο τόπο», όπως αυτό συμβαίνει στα τρία τελευταία δράματά του, *Ηλέκτρα*, *Φιλοκτήτης*, *Οιδίπους επί Κολωνώ*.

³¹³ Βλ. Vidal-Naquet 1988, 191-194 για την αγριότητα της φύσης και την κοινωνική απομόνωση του Φιλοκτήτη, και 205-206 για τη «μεταστροφή» της φύσης με το τέλος της τραγωδίας. Αυτή είναι και η τελευταία «μεταστροφή» στο έργο, όπως παρατηρεί ο συγγραφέας, μετά τη «μεταστροφή» του Νεοπτόλεμου και του Φιλοκτήτη. Συγκεκριμένα: «ο άγριος εντάχθηκε λοιπόν στην πόλη, ο έφηβος έγινε οπλίτης. Μένει πάντως να γίνει μια τελευταία μεταστροφή, η αλλαγή

Φιλοκτήτη, ο οποίος ωστόσο επί δέκα έτη στην έρημη και άγρια γη της Λήμνου ήταν θέαμα αθέατο, καθώς δεν υπήρχε *σύντροφον ὄμμα*, άλλος άνθρωπος για να τον φροντίσει ή να έχει την οπτική εμπειρία της θέασής του (171). Ο ποιητής δεν προετοιμάζει όμως μόνο τους θεατές γι' αυτό το αθέατο ακόμη θέαμα του ήρωά του, τους προετοιμάζει και για το ήθος της αντίδρασης του βασικού ενδοδραματικού θεατή-ήρωα, του Νεοπτόλεμου, ο οποίος σε αντίθεση με τον Χορό, που δεν έχει επίσης δει ακόμη τον Φιλοκτήτη και όμως εκφράζει ρητά τον οίκτο του (*οἰκτίρω νιν ἔγωγ'* 169), περιορίζεται στο αναντίστοιχο για την ανώριμη ηλικία του ψύχραιμο σχόλιο: *οὐδὲν τούτων θαυμαστὸν ἐμοί* (191).³¹⁴

2. Το θεατό θέαμα του Φιλοκτήτη και ο θεατής Νεοπτόλεμος

Έτσι αν η πρώτη οπτική πρόσληψη της αθέατης ακόμη παρουσίας του Φιλοκτήτη γίνεται στο επίπεδο της παραστατικής δύναμης που έχει η φαντασία των εξωδραματικών θεατών, με βάση τις αναφορές του Οδυσσέα και του Νεοπτόλεμου για την κατάσταση του ήρωα (1-47, 135-168), σε ένα δεύτερο επίπεδο η πρόσληψη είναι μόνο ακουστική (201-218).³¹⁵ Το ίδιο το λεξιλόγιο αυτών των στίχων, έμφορτο από όρους ήχου ενισχύει την άποψη, τούτο

της ίδιας της φύσης, Ως το τέλος του έργου, η Λήμνος είναι μια γη έρημη από ανθρώπους, είναι η χώρα της άγριας και ανήμερης φύσης, η χώρα των αρπακτικών πουλιών και των θηρίων. Η σπηλιά του Φιλοκτήτη ήταν μια *ἄοικος εἰσοίκησις*, «μι' ακατοίκητη κατοικία» (στ. 534)· όταν όμως φεύγει ο Φιλοκτήτης, αποχαιρετά μια ποιμενική γη, έστω και αν θυμίζει πως έχει εκεί υποφέρει[...]Οι Νύμφες αντικατασταίνουν τώρα τ' άγρια ζώα[...]Όσο για τη θάλασσα, δεν απομονώνει πια, αλλά ενώνει[...].Το έργο τελειώνει λοιπόν με μian ευχή για *εὐπλοια*, για καλό ταξίδι, κάτω από την προστασία του Δία και των Νυμφών της θάλασσας. Η θεϊκή τάξη επιτρέπει στους ανθρώπους να ξαναγίνουν κύριοι της άγριας φύσης. Αυτή είναι και η τελευταία αναστροφή του *Φιλοκλήτου*».

³¹⁴ Βλ. Winnington-Ingram 1999, 391, για την αντίδραση του Νεοπτόλεμου στην αθέατη ακόμη συμφορά του Φιλοκτήτη, η οποία, όπως θεωρεί ο γιος του Αχιλλέα (192-200), οφείλεται σε δίκαιη θεϊκή τιμωρία: «ο Νεοπτόλεμος φυσικά έχει δίκιο! Όμως είναι κάπως αβασάνιστη η απόλυτη βεβαιότητα των νέων. Οι μεγαλύτεροι, με την εμπειρία που έχουν από τη ζωή, μπορούν και συμπονούν τον Φιλοκτήτη, αλλά ο Νεοπτόλεμος δεν έχει ούτε την εμπειρία ούτε τη φαντασία για να συνειδητοποιήσει το μέγεθος της δυστυχίας του Φιλοκτήτη-μέχρι που τον βλέπει και τον ακούει».

³¹⁵ Βλ. Ringer 1998, 104, για το διπλό ρόλο του Νεοπτόλεμου, καθώς στο γιο του Αχιλλέα συνδυάζεται η ιδιότητα ενός πρωταγωνιστικού χαρακτήρα του δράματος με την ιδιότητα ενός εσωτερικού θεατή στο πάθος του Φιλοκτήτη.

διατείνεται και ο Winnington-Ingram, ότι η εγγύτητα της παρουσίας του Φιλοκτήτη γίνεται αντιληπτή μόνο διά της ακοής.³¹⁶ Ωστόσο, η οπτική επί σκηνής παρουσία του *δεινοῦ ὀδίτου* δεν αργεί (147). Ο Φιλοκτήτης με την έναρξη του πρώτου Επεισοδίου εμφανίζεται, όμως ο Σοφοκλής αυτή την πρώτη εμφάνιση του ήρωα δεν τη συνοδεύει και με άμεσα σχόλια των ενδοδραματικών θεατών για το θέαμα του ήρωα.³¹⁷

Για να είμαστε ακριβέστεροι, έχουμε «διάφορες ουδέτερες εκφράσεις συμπάθειας» του Χορού (318, 507), παρατηρεί ο Lesky, οι οποίες μόνο στο πρώτο Στάσιμο, μετά την παρέλευση δηλαδή ενός ολόκληρου Επεισοδίου, και συγκεκριμένα στο πρώτο στροφικό ζεύγος και τη δεύτερη στροφή, τρέπονται σε συγκεκριμένα σχόλια γενικά για την κατάσταση του πάσχοντος ήρωα και ειδικότερα για την αιμάσσουσα εικόνα του *ἐνθήρου ποδός* του ήρωα (697).³¹⁸ Πάντως από τον Νεοπτόλεμο σε αυτήν την πρώτη εμφάνιση του Φιλοκτήτη επί σκηνής δεν έχουμε σχόλια στην *ὄψη* του. Ο Σοφοκλής έχει οργανώσει τα πράγματα διαφορετικά· σχολιαστής της *ἀγρίας ὄψης* του πάσχοντος ήρωα είναι ο ίδιος ο ήρωας.³¹⁹ Ο Φιλοκτήτης παρακαλεί τους ενδοδραματικούς θεατές του να μη φοβηθούν από το θέαμά του και να επιδείξουν οίκτο σε έναν *ἄνδρα δύστηνον, μόνον, /έρῃμον ὧδε κᾶφιλον κακούμενον* (227-228).³²⁰ Ωστόσο, όλο το πρώτο

³¹⁶ Βλ. Winnington-Ingram 1999, 391, σημ. 16.

³¹⁷ Βλ. Lesky 1987, τ. Α΄, 399 για την πολλαπλή λειτουργία της σκηνής του Προλόγου, που «μας δίνει τη δυνατότητα να μετάσχουμε στην αδιέξοδη κατάσταση του Φιλοκτήτη, πριν ακόμη εμφανιστεί εκείνος στη σκηνή».

³¹⁸ Για το χαρακτηρισμό του *ποδός* του ήρωα ως *ἐνθήρου* και τους συνειρμούς που αυτό το επίθετο προκαλεί για την εξαγρίωση του ήρωα, βλ. Wortman 2000, 12. Επίσης, βλ. Lesky 1987, τ. Α΄, 401 και 403-4, για την ουδέτερη εκφραστικά συμπάθεια του Κορυφαίου και τη «θεματική ἀρθρωση» του πρώτου Στασίμου.

³¹⁹ Φιλ. στίχ. 226: *δείσαντες ἐκπλαγῆτ' ἀπηγριωμένον*. Βλ. Ussher 1990, 119-120, σχόλιο στο στίχο 226 για την εξομοίωση του Φιλοκτήτη με τα άγρια θηρία. Επίσης, Vidal-Naquet 1988, 191-195, για την αγριότητα του Φιλοκτήτη και την απομόνωσή του.

³²⁰ Βλ. Winnington-Ingram 1999, 398, την επισήμανση, με βάση τον πρώτο λόγο του Φιλοκτήτη στους ενδοδραματικούς θεατές του, πως «ως εδώ, δεν υπάρχει καμία ένδειξη ότι έχει αποκτηνωθεί και στην ψυχή, όπως και στην εμφάνιση». Βλ., επίσης, τον προβληματισμό του συγγραφέα, ό.π., 398, για την επίδραση που μπορεί να έχει υποστεί ένας ευγενής ήρωας από τον πολύχρονο κοινωνικό του αποκλεισμό σε ένα ερημικό νησί, όπου συζεί με τα στοιχεία της φύσης στην

Επεισόδιο κυλάει, χωρίς, όπως έχουμε ήδη επισημάνει, ένα σχόλιο του Νεοπτόλεμου για την άθλια *όψη* του ήρωα. Με βάση αυτό το στοιχείο, ο *Φιλοκτήτης* διαφοροποιείται από τον *Αίαντα* και τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, όπου το θέαμα του τραγικού πάθους εξαρχής γίνεται πεδίο οπτικών αναφορών όχι μόνο από τους ίδιους τους πάσχοντες ήρωες αλλά και από τους ενδοδραματικούς θεατές τους. Παρά ταύτα, αν προσέξουμε καλά, θα διαπιστώσουμε ότι και στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* ο πρώτος χρονικά ενδοδραματικός θεατής του δυσειδούς και τυφλού γέροντα, ο Ξένος, δε σχολιάζει την *όψη* του ήρωα αλλά την παράβασή του, που αφορά στην καταπάτηση του ιερού άλσους. Αυτήν την έλλειψη, τρόπον τινά, του Προλόγου την πληρώνει ο Σοφοκλής αμέσως στην Πάροδο με τον έντονο οπτικό σχολιασμό του θεάματος του Οιδίποδα από τον Χορό (149-169).

Ωστόσο, παρά τη σχετική ομοιότητα των δύο τραγωδιών, του *Φιλοκτήτη* και του *επί Κολωνώ*, σε ό,τι αφορά την ανυπαρξία σχολίου για την *όψη* εκάστου ήρωα από τον πρώτο ενδοδραματικό θεατή τους, οι περιπτώσεις του Ξένου και του Νεοπτόλεμου δεν είναι ισόκυρες, και τούτο διότι ο Ξένος στην έσχατη τραγωδία του Σοφοκλή δεν είναι ο βασικός ενδοδραματικός θεατής του τραγικού πάθους, όπως είναι ο Νεοπτόλεμος, είναι ένας από τους πολλούς ενδοδραματικούς θεατές που παρελαύνουν επί σκηνής και ίστανται κατά τον τρόπο τους και το ρόλο τους ενώπιον του τυφλού και ρακένδυτου γέροντα.

Αν έτσι συμβαίνει στον *επί Κολωνώ*, να αναπληρώνεται δηλαδή η έλλειψη σχολίων του πρώτου ενδοδραματικού θεατή Ξένου στο θέαμα του τραγικού

απόλυτη κατ' άνθρωπον μόνωση. Ο προβληματισμός αυτός βρίσκει για τον Winnington-Ingram, 407, την απάντησή του, προΐούσης της τραγωδίας, στο γεγονός ότι «η απομόνωσή του [του ήρωα] με μοναδική του συντροφιά τα θηρία (στίχ. 183 κ.ε.) δεν τον μετέτρεψε και σε κανέναν «άγριο» που γρυλλίζει σαν ζώο μόλις δει άνθρωπο να πλησιάζει. Με τον Νεοπτόλεμο είναι σε θέση να ξαναρχίσει μια κοινωνική σχέση αρκετά εύκολα, ακόμα και με τον Χορό, μολονότι εδώ παίζει ρόλο η διαφορά κοινωνικής θέσης: όχι όμως και μ' εκείνους που τόσο απάνθρωπα τον αδίκησαν».

πάθους από τα σχόλια των υπόλοιπων ενδοδραματικών θεατών αυτής της τραγωδίας, τι συμβαίνει με το βασικό ενδοδραματικό θεατή του *Φιλοκτήτη*, τον Νεοπτόλεμο; Γιατί ο Σοφοκλής αποφεύγει μια πρώτη ρητή αναφορά του γιου του Αχιλλέα στο θεατό πάθος του ήρωα κατά την πρώτη τους επί σκηνής συνάντηση; Ο ποιητής καλύπτει, όπως είδαμε, αυτή τη θεατρική και δραματική ανάγκη με τα προηγηθέντα σχόλια στην *όψη* και το πάθος, γενικότερα, του απόντος κατά τον Πρόλογο και την Πάροδο *Φιλοκτήτη*, όμως με την πρώτη εμφάνιση του νοσούντος τοξότη μετατοπίζει το δραματικό λόγο από τα αυτοσχόλια του ήρωα για την *όψη* του στο δραματικό πλαίσιο, όπου δομείται ο δόλος και το υποκριτικό ήθος του Νεοπτόλεμου.³²¹

Ευλόγως, λοιπόν, μπορεί να αναρωτηθεί κανείς για τούτο· μήπως η σχεδιαζόμενη απάτη δεν αφήνει το δραματικό περιθώριο στο γιο του Αχιλλέα να αναπτύξει σχόλια για το δεινό θέαμα που βλέπει, καθώς ο νέος είναι προσηλωμένος στη σκοπιμότητα που πρέπει να υπηρετήσει; Αλλά μήπως γι' αυτό, για την επιτυχέστερη δηλαδή ύφανση του δόλου του, δεν θα έπρεπε ο Νεοπτόλεμος εξ αρχής να σχολιάσει την *όψη* του παρόντος *Φιλοκτήτη*, ώστε η προσοικειώση του πάσχοντος ήρωα από τον νέο να εκκινεί από την «εκμετάλλευση» αυτού του εξωτερικού στοιχείου και να διευρύνεται, με τον τρόπο που ούτως ή άλλως γίνεται στη συνέχεια, σε αφήγηση για τις δήθεν πικρίες που δοκίμασε από τους Ατρείδες και τον Οδυσσέα ο γιος του Αχιλλέα; Αυτό ακριβώς δεν έγινε και στην περίπτωση του Κρέοντα για τον *Οιδίποδα επί Κολωνών*, όπου η δολιότητα του θηβαίου άρχοντα μετέρχεται, εκτός των άλλων, ως μέσο προσέγγισης και πειθούς του εξόριστου τυφλού την ψευδώς και

³²¹ Βλ. Goward 2002, 193-204 για το δόλο του Νεοπτόλεμου και του Ψευτο-έμπορου στο πλαίσιο των αφηγηματικών «κυκλικών παρεκβάσεων» του Σοφοκλή, ο οποίος, κατά τη συγγραφέα (175), στη σύγκρισή του με τους άλλους τραγωδούς «είναι ο πιο πονηρός στρατηγικός αφηγητής από όλους, αφού τα τεχνάσματά του ενυφαίνονται στην πλοκή των έργων με πολύ λεπτό και αδιόρατο τρόπο.»

σκοπίμως οικτίρμονα αντίδρασή του στο θεατό πάθος του εξόριστου γέροντα (728-760); Όμως ο Νεοπτόλεμος είναι ένας άπειρος στο δόλο χαρακτήρας. Ο Σοφοκλής είναι φανερό ότι στην περίπτωση του Νεοπτόλεμου ακολουθεί άλλο δρόμο, το δραματικό του σχέδιο είναι διαφορετικό, όπως εξάλλου είναι διαφορετικός ο Νεοπτόλεμος ως δραματικός χαρακτήρας από τον Κρέοντα. Τούτο σημαίνει ότι ο ποιητής αποφεύγει συνειδητά στο αυτό πρόσωπο την ταυτόχρονη μείξη της ύφανσης του δόλου και των συμπονετικών σχολίων στην *όψη* του Φιλοκτήτη. Υπό την έννοια αυτή, το αυτό πρόσωπο, ο Νεοπτόλεμος, λειτουργεί στην τραγωδία διαφορετικά· και ως πρόσωπο δόλου με τη σχετική ωστόσο απειρία σε τεχνάσματα πειθούς, οπότε δεν κάνει σχόλια στην *όψη* του πάσχοντος ήρωα και δεν εκδηλώνει τον οίκτο του, και ως πρόσωπο πηγαίας ειλικρίνειας που ανακτά αργότερα τον εαυτό του και εκδηλώνει τον οίκτο του.

Ο Σοφοκλής, επομένως, συμπλέκει το θέαμα του Φιλοκτήτη, ανάλογα με τη δραματική φάση στην οποία βρίσκεται ο Νεοπτόλεμος, πότε με τη δόλια και επιφανειακά τουλάχιστον απαθή αντίδραση του νέου και πότε με τη γνήσια και γι' αυτό *συμπάσχουσα* φύση του προς ένα στενάζοντα από τη φυσική και ηθική οδύνη ήρωα. Το γεγονός μάλιστα ότι ο γιος του Αχιλλέα δεν κάνει στοιχείο του δόλου του κάποια έστω έκφραση οίκτου του στο θέαμα που βλέπει σημαίνει όχι μόνο την απειρία αυτού του δόλου, ο οποίος έτσι δεν μπορεί να γίνει εντελέστερος, αλλά κυρίως την πρόθεση του ποιητή να διαφυλάξει και να επιδείξει άμικτο και ατόφιο τον οίκτο του νέου, όταν εκείνος απελευθερώνεται από τη σκοπιμότητα που υπηρετεί. Επομένως, ενώ αρχικά φαίνεται ότι το θέαμα προσπερνάται και τιθασεύεται ανωδύνως από το δόλο που υφαίνεται στην πνευματική συμπεριφορά του γιου του Αχιλλέα, στη συνέχεια και συγκεκριμένα από το δεύτερο Επεισόδιο (730-826) και εξής με τις κρίσεις άλγους του

Φιλοκτήτη, ο δόλος υφίσταται το πρώτο του ρήγμα στην ένταση του θεατού πάθους του ήρωα. Έτσι το θέαμα και ο δόλος γίνονται οι δύο αντίρροπες δυνάμεις του έργου που στο πρόσωπο του Νεοπτόλεμου διεκδικούν αντιστοίχως για λογαριασμό τους την εκδήλωση ενός υπάρχοντος αλλά απωθημένου οίκτου από τη μια και την ελεγχόμενη απάθεια, από την άλλη, λόγω σκοπιμότητας, μπροστά σε μια ζοφερή κατάσταση. Ο ποιητής, όπως έχουμε ήδη υπαινιχθεί, έχει μοιράσει σε επίπεδο δράματος τις σφαίρες επιρροής κάθε δύναμης στο γιο του Αχιλλέα. Συμβαίνει, λοιπόν, μέχρι και το στίχο 754 να έχουμε την κυριαρχία του δόλου και από το στίχο 755 και εξής τη βαθμιαία εκδήλωση του οίκτου απέναντι σε ένα θέαμα, η οπτική και ακουστική ένταση του οποίου διαπερνά τον ψυχισμό του Νεοπτόλεμου.³²²

Συμπέρασμα: όσο δομείται και εντείνεται το θέαμα και το πάθος του Φιλοκτήτη τόσο αποδομείται ο δόλος του Νεοπτόλεμου και εκδηλώνεται ο οίκτος του. Με τον τρόπο αυτό ο Σοφοκλής μας υποχρεώνει να σκεφτούμε μέχρι πού μπορεί να φτάσει ο δόλος ως μια συμπεριφορά ανοίκεια σε μια ευαίσθητη, και λόγω ηλικίας, ανθρώπινη φύση που έχει άλλες αρχές βίου, αλλά και πώς επιτέλους αναδύεται ένας συμπιεσμένος οίκτος και αποκτά τη ρητή και δημόσια κατάθεσή του ενώπιον του θεάματος που τον κίνησε.³²³ Αυτό το θέαμα αποκτά στο δεύτερο Επεισόδιο (730-826), με τις τρεις διαδοχικές κρίσεις που υφίσταται ο

³²² Αυτή η μεταβολή στη συμπεριφορά του Νεοπτόλεμου συνιστά και την ηθική διάσταση της τραγωδίας. Για μια προσέγγιση του *Φιλοκτήτη* υπό το είδος του *ηθικού δράματος* που επικεντρώνεται στην ανάδειξη της αλληλεπίδρασης των χαρακτήρων και των επιλογών τους, βλ. Hunsaker Hawkins 1999, 337-357.

³²³ Βλ. Heath 1999, 142-145, για τις αρχές του Νεοπτόλεμου. Ωστόσο, βλ. τις παρατηρήσεις του Vidal-Naquet 1988, 183-186 για «το παράδοξο του θεσμού της αθηναϊκής εφηβείας», στο πλαίσιο του οποίου ο έφηβος μυείται στον «κόσμο της απάτης». Η μελέτη, εξάλλου, της ελληνικής μυθολογίας, επισημαίνει ο Vidal-Naquet (184) σε σχέση με την τελετουργία της μύησης και της μετάβασης του εφήβου στην ενηλικίωση, την ηλικία του πολεμιστή, δείχνει «πώς, πολύ συχνά, αυτή η δοκιμασία έπαιρνε τη μορφή ενός κυνηγιού, μ' έναν μόνο κυνηγό ή και περισσότερους σε μικρές ομάδες· οι νεαροί αυτοί κυνηγοί είχαν το δικαίωμα να χρησιμοποιήσουν την απάτη». Γενικά για την προσπάθεια του Vidal-Naquet να συνδέσει τη «μεταστροφή» του Νεοπτόλεμου με το θεσμό της εφηβικής μύησης, βλ. ό. π., 183-206.

Φιλοκτήτης εξαιτίας της νόσου του, την πιο ανάγλυφη περιγραφή του.³²⁴ Ενώπιον αυτού του θεάματος και υπό τις οδυνηρές αναφωνήσεις του πάσχοντος ήρωα,³²⁵ ο γιος του Αχιλλέα συνειδητοποιεί το βάρος της νόσου (755)³²⁶ και αποκαλεί «δύστηνο μέσα σε κάθε λογής συμφορές» τον Φιλοκτήτη (759-760), εκφράζοντας παράλληλα την πρόθεσή του να τον βοηθήσει σε αυτές τις μετέωρες λόγω πόνου κινήσεις του, καθώς εξέρχονται από τη σπηλιά (*βούλη λάβωμαι δῆτα καὶ θίγω τί σου; 761*).³²⁷

Η σκηνή, όμως, όπου εκτίθεται με μεγάλη εικονοποιητική δύναμη και ωμό ρεαλισμό το πάθος του Φιλοκτήτη αφορά στην τρίτη κρίση του ήρωα (821-825):

τὸν ἄνδρ' ἔοικεν ὕπνος οὐ μακροῦ χρόνου
ἔξειν· κάρα γὰρ ὑπτιάζεται τόδε·
ιδρώς γέ τοί νιν πᾶν καταστάζει δέμας,
μέλαινά τ' ἄκρου τις παρρέρωγεν ποδὸς
αἰμορραγῆς φλέψ. (821-825)

Ο ενδοδραματικός θεατής Νεοπτόλεμος για πρώτη φορά, παρόντος του Φιλοκτήτη, και με ιδιαίτερη ρηματική ένταση αναφέρεται στη φυσική κατάσταση του πάσχοντος ήρωα. Το ύπτιο σώμα που το μουσκέυει ο ιδρώτας και το μαύρο αίμα που εκχέεται από την πληγή του συνιστούν οπτικά στοιχεία και συνθέτουν μια σκληρή οπτική σκηνή που ανακαλεί αντίστοιχες για το σωματικό πάθος του

³²⁴ Βλ. Meautis 1957, 73, για το ρεαλισμό της περιγραφής του σωματικού πάθους του Φιλοκτήτη και 51-97 γενικά για την ομώνυμη τραγωδία του Σοφοκλή.

³²⁵ Βλ. στίχ. 745-746: *ἀπόλωλα, τέκνον· βρύκομαι, τέκνον· παπαῖ, / ἀπαπαπαῖ, παπᾶ παπᾶ παπᾶ παπαῖ*. Επίσης, Webster 1985, 180, το σχόλιο στο στίχο 745 για το ρήμα *βρύκομαι* και τα περισπώμενα επιρρήματα. Σύμφωνα με τον Webster «η αρχαία ελληνική γλώσσα είχε τόνους με διαφορετικό ύψος και οι επαναλαμβανόμενες και μονότονες περισπωμένες στο τέλος του στίχου και σ' ολόκληρο τον επόμενο επαυξάνουν το συγκινησιακό αποτέλεσμα». Ακόμη, βλ. Worman 2000, 1-34, για την επίδραση της νόσου και την αποτύπωση της πνευματικής και φυσικής απομόνωσης στη γλώσσα του Φιλοκτήτη.

³²⁶ Βλ. Webster 1985, 180-181, σχόλιο στο στίχο 755 για τη γραφή *τοῦπίσαγμα* του χειρογράφου Ζο και τη γραφή *τοῦπίσιγμα* που προτείνει ο Bergk, και υιοθετεί ο Webster, «από το *ἐπισίζω*=καλώ, σφυρίζω ένα σκύλο (κυνηγόσκυλο): η αρρώστια κυνηγά τον Φιλοκτήτη. Αυτό είναι μια ωραία εικασία, αλλά δεν υπάρχει τίποτε το εσφαλμένο στη γραφή των χειρογράφων *ἐπίσαγμα*[...].».

³²⁷ Βλ. Webster 1985, 181, σχόλιο στο στίχο 760 «*διὰ πόνων πάντων*» για την παρήχηση.

Αίαντα και του Ηρακλή στις *Τραχίνιες*.³²⁸ Και το κεφάλι του Τελαμώνιου ήρωα στάζει ιδρώτα και τα χέρια του αίμα στην αρχή του Προλόγου (*κάρα /στάζων ιδρωῶτι καὶ χέρας ξιφοκτόνους*, 9-10), ενώ το σώμα του στο τρίτο Επεισόδιο κείτεται νεκρό στη σκηνή με το μαύρο αίμα να κυλά από τα ρουθούνια του και από τη φονική πληγή που άνοιξε ο ίδιος (*φυσῶντ' ἄνω πρὸς ῥίνας ἔκ τε φοινίας/πληγῆς μελανθὲν αἷμ' ἀπ' οἰκείας σφαγῆς*, 918-919). Το πόδι του Φιλοκτήτη που στάζει αίμα από τη νόσο που το κατατρώγει, όπως περιγράφεται από τον Οδυσσέα στον Πρόλογο (7), μας φέρνει γλωσσικά πιο κοντά στον Ηρακλή, το σώμα του οποίου διαπερνά *ἡ τάλαινα διάβορος νόσος* (1084).³²⁹ Η σχέση εξάλλου των δύο ηρώων, γνωστή από τη μυθολογία, επιβεβαιώνεται στο τέλος της εν λόγω τραγωδίας με την από μηχανής σκηνική παρουσία του Ηρακλή που δίνει λύση στο πάθος του προστατευόμενου ήρωά του.³³⁰

Για να συνοψίσουμε, λοιπόν, σε ό,τι αφορά την εστίαση στο πάθος του Φιλοκτήτη, ο Σοφοκλής, με τον ύπτιο επί σκηνής και νοσούντα έως θανάτου ήρωα, αναδεικνύει το σώμα του σε οπτικό πόλο, όπου εντέχνως με τις αιτιατικές καθ' όλον και μέρος εστιάζεται η όραση των θεατών (*ιδρώς γέ τοί νιν πᾶν καταστάζει δέμας* 823).³³¹ Αυτό το ακίνητο και πάσχον σώμα που έχει περιπέσει σε κώμα δονεί το συναισθηματικό και λογικό κόσμο του γιου του Αχιλλέα, η συνειδητή μεταστροφή του οποίου έναντι του νοσούντος τοξότη δε θα αργήσει.

³²⁸ Το ρήμα *ὑπιάζομαι* (*Φιλ.* 822) άπαξ λεγόμενο στον Σοφοκλή. Το επίθετο *ὑπτιος*, αν κρίνουμε από τη χρήση του στον *Ο. Τ.* (*ὑπτιος/ μέσης ἀπήνης εὐθὺς ἐκκυλίνδεται*, 811-812) και την *Αντιγόνη* (*ὑπτιοῖς... σέλμασιν ναυτίλλεται*, 716-717, *ὑπτία δὲ κλίνομαι/ δείσασα πρὸς δμωαῖσι* 1188-1189) υποβάλλει την ιδέα και την εικόνα θανάτου.

³²⁹ Βλ. Webster 1985, 115-116, σχόλια στο στίχο 7 (*Φιλ.*). Ακόμη, βλ. *Αντιγόνη*, στίχ. 1239: *φοίνιου σταλάγματος*, για ένα λεξιλογικό και νοηματικό συσχετισμό με το ρήμα *καταστάζω* (7, 823) του *Φιλοκτήτη*.

³³⁰ Βλ. Schein 2001, 38-52 για τον από μηχανής Ηρακλή του *Φιλοκτήτη*.

³³¹ Βλ. Webster 1985, 185, σχόλια στο στίχο 823, για τις αιτιατικές καθ' όλον και μέρος.

3. Ο οίκτος του Νεοπτόλεμου στο θέαμα του Φιλοκτήτη

Πράγματι, αυτή η μεταστροφή αποκτά τη ρητή διατύπωσή της στο τρίτο Επεισόδιο (865-1080), στους στίχους 965-966, μετά την απελπισμένη επίθεση που εξαπέλυσε ο πάσχων ήρωας στο γιο του Αχιλλέα (927-962) για όσα άκουσε στην εξομολογητική και αυτοκριτική αποκάλυψη του νέου για τον εντεταλμένο δόλο του (895-926).³³² Ο Νεοπτόλεμος που δεν μπορεί πλέον να υποκρίνεται δηλώνει απερίφραστα τον οίκτο του:

έμοι μὲν οὐκτος δεινὸς ἐμπέπτωκέ τις

τοῦδ' ἀνδρὸς οὐ νῦν πρῶτον, ἀλλὰ καὶ πάλαι (965-966)

Ωστόσο, αν προσέξουμε καλά, θα διαπιστώσουμε ότι ο οίκτος μπορεί να δηλώνεται για πρώτη φορά από το γιο του Αχιλλέα, όμως δεν είναι η πρώτη φορά που τον συναισθάνεται για τον πάσχοντα ήρωα. Απλώς τώρα αποκαλύπτονται τα πάντα· όχι μόνο ο δόλος αλλά και ο οίκτος του νέου. Είναι η στιγμή κατά την οποία ενώπιον του αλγεινού θεάματος εξέρχονται με τη μορφή της δημόσιας εξομολόγησης και τα δύο, ο δόλος ως μια συμπεριφορά βιωμένη και αποδεδειγμένη στην τραγωδία με την πρακτική του Νεοπτόλεμου και ο οίκτος ως ένα συναίσθημα βιωμένο μεν αναπόδεικτο δε, και μέχρι πρότινος ανομολόγητο. Έτσι συμβαίνει με την ομολόγηση αυτής της λαθραίας δραματικής κατάστασης οι θεατές να προετοιμάζονται για το αμέσως επόμενο βήμα του Νεοπτόλεμου, το οποίο είναι η πρακτική απόδειξη του αληθινού ήθους του, της πραγματικής του φύσης, η οποία τον φέρνει τελικώς σε αντίθεση με τον Οδυσσέα, καθώς επιστρέφει το τόξο στον Φιλοκτήτη και αποφασίζει να πραγματοποιήσει το ταξίδι

³³² Βλ. Winnington-Ingram 1999, 399-400 για τη ρήση του Φιλοκτήτη (927-962) και τον τρόπο του Σοφοκλή να δημιουργεί για έναν ερημίτη άνθρωπο προσωποποιημένους συντρόφους από τον κόσμο της φύσης. Χαρακτηριστικό είναι ότι τη στιγμή που μεταστρέφεται ο Νεοπτόλεμος σε πραγματικό φίλο του ήρωα, την ίδια στιγμή στη ρήση του ο πάσχων Φιλοκτήτης (927-962) τον θεωρεί ως τον χειρότερο εχθρό του. Βλ. επίσης Seaford 2003, 594-596, για την οικοδόμηση και διάγνυση της σχέσης «ανάμεσα στον Νεοπτόλεμο και τον Φιλοκτήτη [η οποία] πραγματώνεται με τρόπο που μοιάζει με την τελετουργική σύναψη σχέσεως *ξενίας*».

της επιστροφής στην πατρίδα, παίρνοντας μαζί του και τον πάσχοντα ήρωα, όπως του το είχε υποσχεθεί (1222-1408).³³³ Αυτό ακριβώς το θέαμα και την επίδραση που θα ασκούσε στον Νεοπτόλεμο φοβόταν ο Οδυσσέας, όταν πρόσταζε το γιο του Αχιλλέα να τον ακολουθήσει στην Τροία, αφήνοντας τον Φιλοκτήτη στη Λήμνο, μια και είχαν πάρει τα όπλα του. Η επικέντρωση του βλέμματος του Νεοπτόλεμου στο οικτρό θέαμα του πάσχοντος ήρωα μπορεί, κατά τον Οδυσσέα, να αποβεί μοιραία για την ίδια την εκστρατεία, γι' αυτό και ο γιος του Αχιλλέα καλείται να μην κοιτάζει προς το μέρος του Φιλοκτήτη: *χώραι σύ· μὴ πρόσλευσσε, γενναῖός περ ὄν,/ ἡμῶν ὅπως μὴ τὴν τύχην διαφθερεῖς* (1068-1069).³³⁴ Κατά τούτο, το αλγεινό θέαμα του Φιλοκτήτη γίνεται το κάτοπτρο, όπου τελικά ο γιος του Αχιλλέα βλέπει τον αληθινό εαυτό του, όχι τον *ἔξω τοῦ φυτεύσαντος* (904) αλλά τον εντός της πατρογονικής παράδοσης που έχει θεμέλιο λίθο της την αιδώ. Τα εύσημα αυτής της «ένταξης» στο κληρονομημένο πλαίσιο της ηθικής της ευθύτητας τα δίνει ο ίδιος ο Φιλοκτήτης στο τέλος περίπου της τραγωδίας, αφού ο Νεοπτόλεμος έχει πια ομολογήσει το δόλο του και έχει επιστρέψει το τόξο στον κάτοχό του. Η προτροπή του Φιλοκτήτη στο γιο του Αχιλλέα να δείξει την πραγματική του φύση, η οποία τον φέρνει πιο κοντά στον πάσχοντα ήρωα παρά

³³³ Βλ. Lesky 1983⁵, 416 την υπόδειξη ότι «αν ο Οδυσσέας στην εξέλιξη της δολοπλοκίας του έρχεται σε κοφτήν αντίθεση με τον Νεοπτόλεμο, έτσι επαναλαμβάνεται η αντίθεση με την οποία τον δείχνει η *Ιλιάδα* προς τον πατέρα του Νεοπτόλεμο, τον Αχιλλέα. Αυτός στο *I* της *Ιλιάδας* (312) λέει στους πρεσβευτές ότι μισεί σαν τις πόρτες του Άδη εκείνον που άλλα λέει κι άλλα κρύβει στην ψυχή του». Βλ. επίσης τα σχόλια του Kott 1993², 168, για την αντίθεση του Αχιλλέα με τον Οδυσσέα, όπως αυτή κατοπτρίζεται στο πρόσωπο του Νεοπτόλεμου. Η επιλογή του ποιητή, παρά τη μυθολογική παράδοση, να χρησιμοποιήσει αντί του Διομήδη τον Νεοπτόλεμο ως συνοδό και απεσταλμένο του Οδυσσέα, σημειώνει ο Kott (168), «έδινε στην τραγωδία του *Φιλοκτήτη* μια εκρηκτική πολιτική δύναμη και επέτρεπε στον Σοφοκλή να δώσει τη λύση της υπόθεσης με τη δραματική απόκλιση του Νεοπτόλεμου από την πολιτική του εκβιασμού και του δόλου». Ωστόσο, χρήσιμο είναι για τον τρόπο με τον οποίο ο Σοφοκλής δομεί και παρουσιάζει τη φύση του Νεοπτόλεμου να θυμηθούμε - ο ποιητής το υπαινίσσεται με τον Ηρακλή που προτρέπει το γιο του Αχιλλέα και τον Φιλοκτήτη να δείξουν ευσέβεια στην εκπόρθηση της Τροίας (1440-1444) –ότι στη λοιπή λογοτεχνική παράδοση, όπως επισημαίνει ο Kott, ό.π., 169, ο Νεοπτόλεμος ενεργεί ως ο άτεγκτος χωρίς ηθικές αναστολές πολεμιστής.

³³⁴ Βλ. και Seale 1982, 42.

στον Οδυσσέα γίνεται πράξη.³³⁵ Ο Νεοπτόλεμος δείχνει την αληθινή του φύση και τούτο συνιστά ένα διαφορετικό θέαμα για ένα πάθος μέχρι πρότινος αθέατο (τὴν φύσιν δ' ἔδειξας, ὦ τέκνον 1310).³³⁶

Αυτό το αθέατο εσωτερικό πάθος που αφορά στους κρυφούς βηματισμούς και τις ανομολόγητες ταλαντώσεις του Νεοπτόλεμου απέναντι σε ένα θέαμα αλγεινό που κατακλύζει το νεανικό του βλέμμα και διεκδικεί, ατελέσφορα στην αρχή, την ελάχιστη και αυτονόητη δικαίωσή του, τον οίκτο δηλαδή του ενδοδραματικού θεατή του, ομολογείται και φωτίζεται από τον αναδρομικό δείκτη *πάλαι*, που χρησιμοποιείται τέσσερις φορές από τον Νεοπτόλεμο, μια φορά κατά την κρίση του Φιλοκλήτη με τους πόνους του ποδιού του (806) και τρεις κατά τη σκηνή της εξομολόγησης του νέου προς τον πρεσβύτερο πολεμιστή (906, 913, 965-966).³³⁷ Με τον τρόπο αυτόν ο Σοφοκλής δίνει απάντηση στα συσσωρευμένα από τον Πρόλογο ήδη ερωτηματικά των θεατών για τη φύση και τη στάση του Νεοπτόλεμου, «μας επιτρέπει», όπως σημειώνει ο Lesky, «να παρακολουθήσουμε την κλιμάκωση της εσωτερικής αντίστασης του νέου στις ενέργειές του».³³⁸

Ο ποιητής δεν προσφέρει όμως μόνο αυτό· η αντίδραση του γιου του Αχιλλέα με τα αλλεπάλληλα *πάλαι* δηλώνει με την επαναληπτικότητά της την ανάγκη να αποφορτίσει ο νέος την πίεση που είχε υποστεί από την υποχρέωσή

³³⁵ Βλ. στίχ. 950: *ἀλλὰ νῦν ἔτ' ἐν σαυτοῦ γενοῦ*, στίχ. 1009: *ἀνάξιον μὲν σοῦ, κατάξιον δ' ἐμοῦ*.

³³⁶ Βλ. Lesky 1983⁵, 417-418, το συσχετισμό του *Φιλοκλήτη* με το ζήτημα της φύσης (κληρονομικότητας) και της εκπαίδευσης για τη διαμόρφωση της προσωπικότητας του ατόμου. Υπό το πρίσμα της σοφιστικής που αναθεωρούσε την παράδοση και υπό το πρίσμα της παλαιάς αριστοκρατικής αντίληψης που προέτασσε τη φύση του ατόμου, ο *Φιλοκλήτης* δείχνει, κατά τη γνώμη του Lesky (418), έναν από τους πιθανούς τρόπους θεώρησής του, «να τον εννοήσουμε σαν δράμα της κληρονομικής ευγένειας, που δεν μπορεί να διαφθαρή». Για το θέμα, επίσης, της εκπαίδευσης, της φύσης και της ελευθερίας του ατόμου στα χρόνια παράστασης του *Φιλοκλήτη*, βλ. Carlevale 2000-2001, 26-56.

³³⁷ Βλ. *Φιλοκλήτης*, στίχ. 806: *ἀλγῶ πάλαι δὴ τάπι σοὶ στένων κακά*, 906: *αἰσχρὸς φανοῦμαι· τοῦτ' ἀνιῶμαι πάλαι*, 912-913: *λιπὼν μὲν οὐκ ἔγωγε, λυπηρῶς δὲ μὴ/ πέμπω σε μᾶλλον, τοῦτ' ἀνιῶμαι πάλαι*, 965-966: *ἐμοὶ μὲν οἶκτος δεινὸς ἐμπέτωκέ τις/ τοῦδ' ἀνδρὸς οὐ νῦν πρῶτον, ἀλλὰ καὶ πάλαι*.

³³⁸ Βλ. Lesky 1987, τ. Α', 405.

του να διατηρεί το προσωπείο της εξαπάτησης και να καταπνίγει μέχρι την τελική της έκρηξη την πραγματική του φύση. Αλλά, αν το άλγος του Νεοπτόλεμου για το θέαμα του πάσχοντος ήρωα βρίσκει την πρώτη του ρητή διατύπωση στο ρήμα *άλγῶ* που ενώνει το γιο του Αχιλλέα με τον Φιλοκτήτη (*άλγῶ πάλαι δὴ τάπιδ σοὶ στένων κακὰ* 806), ο οίκτος του νέου τότε ακριβῶς εκκινεί την ανεκδήλωτη ἔστω πορεία του;³³⁹ Θα συμφωνήσουμε με τον Winnington-Ingram ότι «δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε», δεν έχουμε όμως λόγο να μη δεχτούμε ότι «η πορεία που οδήγησε σε αυτή την ψυχική κατάσταση [τον Νεοπτόλεμο] είναι πολύ πιθανό πως θ' ἄρχισε από την πρώτη κιόλας εμφάνιση του Φιλοκτήτη».³⁴⁰

³³⁹ Βλ. Worman 2000, 26, για τη σύνδεση του *άλγῶ* (806) του Νεοπτόλεμου με το *ἄλγησις* (792) του Φιλοκτήτη. Η Worman διαπιστώνει (26-29), ότι ο γιος του Αχιλλέα, προιούσης της τραγωδίας, ταυτίζεται με τον πάσχοντα Φιλοκτήτη, και τούτο απηχείται στο λεξιλόγιο που χρησιμοποιεί ο νέος πολεμιστής.

³⁴⁰ Βλ. Winnington-Ingram 1999, 390, όπου επίσης η επισήμανση και το νόημα του αναδρομικού δείκτη *πάλαι*. Ακόμη Romilly 1992, 81-85, όπου η άποψη ότι, παρά την έντονη χρήση του *πάλαι*, η μεταστροφή του Νεοπτόλεμου είναι χρονικά απροσδιόριστη, και τούτο διότι ο Σοφοκλής, κατά τη συγγραφέα, δεν προβαίνει σε ψυχολογικές αναλύσεις των ηρώων του ή και αν προβαίνει αυτές είναι εξαιρετικά περιορισμένες. Ο ποιητής, σημειώνει η Romilly (88) «δεν είναι ακόμα ο Ευριπίδης, δεν έχει μάθει ακόμα, όπως ο νεαρός αντίπαλός του, να κοιτάζει μέσα στον άνθρωπο και να περιγράφει όσα βλέπει. Όπως ο Όμηρος, εξακολουθεί να προτιμάει όχι τις ψυχολογικές περιγραφές αλλά την πράξη κοιταγμένη απέξω».

II. Τραχίνιαι

1. Προκαταρκτικά για την οπτική έκθεση του Ηρακλή

Αν στην περίπτωση του *Αίαντος*, του *Οιδίποδος επί Κολωνώ* και του *Φιλοκτήτη* η δραματική πράξη στήνεται, είτε εξαρχής στον Πρόλογο είτε, όπως συμβαίνει με τον *τοξότη*, λίγο μετά, στο πρώτο Επεισόδιο, γύρω από ένα θεατό πάθος, που προϋούσης της τραγωδίας εμπλουτίζεται και διερευνάται κατά το μάλλον ή ήττον στη σωματική ή πνευματική συγκρότησή του, στις *Τραχίνιες* η οπτική έκθεση του πάσχοντος ήρωα δομείται στο τέλος της τραγωδίας, στην Έξοδο. Ο Ηρακλής, εξάλλου, ως φυσική παρουσία είναι απών από τη σκηνή σε όλα τα Επεισόδια, καθώς φέρεται να επιτελεί τον τελευταίο του άθλο, όπως ανήσυχη δηλώνει η Δηιάνειρα για την πολύμηνη απουσία του.³⁴¹ Έτσι μπορεί η σκηνική έκθεση του νοσούντος Ηρακλή να μην εκτείνεται σε όλο το εύρος του δράματος, ωστόσο η οπτική ένταση αυτού του πάθους στην Έξοδο διαποτίζει εξ υστερόν και με φορά από το τέλος προς την αρχή όλο το έργο και φωτίζει το εστιακό του βάθος. Κατά τούτο ο Ηρακλής μόνο για τριακόσιους περίπου στίχους στην Έξοδο της τραγωδίας εκτίθεται ως θέαμα δεινόν, δηλητηριασμένος από τη γυναίκα του Δηιάνειρα, με την οποία δε συναντιέται ποτέ επί σκηνής, καθώς η ίδια έχει αυτοκτονήσει, συνειδητοποιώντας την ευθύνη της για την κατάσταση του άνδρα της.³⁴²

Έτσι, ο ήρωας γίνεται θέαμα για τον Χορό, τον Πρέσβυ και τον Ύλλο, που έχει το θλιβερό προνόμιο να αντικρίζει κατά συρροήν το μαχαιρωμένο σώμα της μητέρας του στην κρεβατοκάμαρά της (932-946) και το δηλητηριασμένο σώμα του πατέρα του επί σκηνής (971 κ. ε.).

³⁴¹ *Τραχίνιες*, στίχ. 153-177. Βλ. επίσης Fowler 1999, 161-165, τη σχετική συζήτηση για το αν οι *Τραχίνιες* αποτελούν έργο *νόστου*. Ο συγγραφέας θεωρεί, 164, ότι “Sophocles did not have to make this a *nostos*-drama[...] και καταλήγει, 165, ότι “the play cannot merely be the story of a domestic mishap”.

³⁴² Βλ. για τις μεταπτώσεις της Δηιάνειρας και τις αποφάσεις της, Goward 2002, 183-193, με βάση τους στίχους 180-496, όπου αναπτύσσεται, όπως εξαγγέλλει η συγγραφέας (183), η αμοιβαία σχέση της Δηιάνειρας με το γέροντα Άγγελο και τον Λίχα και δημιουργείται από τον Σοφοκλή «μια εξαιρετική σκηνή *δόλου*».

2. Το αθέατο θέαμα του σωματικού πάθους της Δηιάνειρας

Ο Σοφοκλής σε ό,τι αφορά την Δηιάνειρα και το σωματικό της πάθος αποδίδει το αθέατο σκηνικά θέαμά της με τους όρους και τη δυναμική μιας στιχομυθίας (871-898) και μιας ρήσης (899-946) που ζωντανεύουν με το συσσωρευμένο οπτικό τους λεξιλόγιο στο εσωτερικό θέατρο της φαντασίας του θεατή όλες τις απονενομημένες κινήσεις της ηρωίδας και τις λεπτομέρειες της αυτοκτονίας της στο εσώτερον του οίκου της (*ἐπειδες 888, ἐπειδον 889, ἔλευσες 897, εἶδε 901, εἰσίδοι 903, βλέψειεν 908, εἴσορωμένη 909, ὄρῳ 912, 915, ὄμμα 914, ὄρῳμεν 930, ἰδὼν 931*).³⁴³ Πράγματι, η Δηιάνειρα μετά την επιβεβαίωση των φόβων της από τον γιο της Ὑλλο για το κακό που προξένησε στον Ηρακλή με το χιτώνα-δώρο του Νέσσου (749-812) και την ευχή η *ποιίνιμος Δίκη* και η *Ἐρινός* (808, 809) να την τιμωρήσουν, αποχωρεί από τη σκηνή σιωπηλή (813-814). Έτσι, με τη σιωπή της Δηιάνειρας και την απόσυρσή της στα ενδότερα ο Σοφοκλής οργανώνει την αθεατότητα του πάθους της, η οποία είναι αντιστρόφως ανάλογη της έντονης σκηνικής θεατότητας του πάθους του Ηρακλή.³⁴⁴ Κατά συνέπεια, το θεατό και το μη θεατό, το ανδρικό και το γυναικείο, το *μέσα* (εσωσκηνικό) και το *έξω* (σκηνικό) του πάθους στις *Τραχίνιες* συνιστούν το ισοζύγιο δύο τραγωδιών, της Δηιάνειρας και του Ηρακλή, οι οποίες μπορούν να βρουν στην ερμηνευτική τους προέκταση την τοπική ένταξή τους στους

³⁴³ Ωστόσο, σε ό,τι αφορά την Δηιάνειρα, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι η ηρωίδα δεν είναι μόνο αντικείμενο θέασης, είναι και υποκείμενο θέασης στο έργο, έχει το ρόλο θεατή, όχι όμως για το πάθος του Ηρακλή, αφού αυτοκτονεί. Για το ρόλο της και τις αντιδράσεις της ως ενδοδραματικού προσώπου που αναλογίζεται και θεάται τα δρώμενα τόσο του δραματικού παρελθόντος της (τον αγώνα του ποταμού Αχελώου και του Ηρακλή για την ομορφιά της, 9-25) όσο και του δραματικού παρόντος της (τη σκηνή με τις αιχμάλωτες που οδηγεί ο Λίχας, 225-334), βλ. Ringer 1998, 51-66. Επίσης, για τη σύγκριση της Δηιάνειρας με τον Οδυσσέα του *Αίαντος* σε ό,τι αφορά τον τρόπο με τον οποίο αντιδρά στο θέαμα των αιχμαλωτισμένων γυναικών που παρελαύνουν μπροστά της, βλ. Carawan 2000, 198.

³⁴⁴ Βλ. Logaux 1995, 65-68, για το θέμα γενικά της σιωπής των τραγικών ηρωίδων πριν από την αθέατη πράξη της αυτοκτονίας τους. Για τη σκηνοθεσία της αυτοκτονίας της Δηιάνειρας, όπου υπάρχουν όλα τα σχετικά τυπικά σοφοκλεία γνωρίσματα, η Logaux παρατηρεί (65): «μια σιωπηλή έξοδος, ένα χορικό και, ύστερα, η αναγγελία από έναν αγγελιοφόρο ότι, μακριά από τα βλέμματα, η γυναίκα σκοτώθηκε».

διαφορετικούς χώρους, όπου οφείλουν να ζουν και να κινούνται το *θηλυκό* και το *αρσενικό* στην κλασική εποχή: ο άνδρας *δρα έξω*, η γυναίκα *μέσα*.³⁴⁵

Σε τούτον τον εσωτερικό και αθέατο χώρο του οίκου της η Δηιάνειρα καταφεύγει και οργανώνει τη θανάσιμη εξαφάνισή της μακριά από τα βλέμματα όλων (*ταύτην διήϊστωσεν <ἄμφηκες ξίφος> 881*).³⁴⁶ Ωστόσο, ο Χορός και οι θεατές με διόπτρα το *λαθραῖον ὄμμα* (914) της Τροφού παρακολουθούν τις απελπισμένες κινήσεις της ηρωίδας. Βλέπουν, λοιπόν, ότι η τελευταία πράξη του δράματός της παίζεται στον πιο κρυφό και απρόσβατο για τους άλλους χώρο, την κρεβατοκάμαρά της, και συγκεκριμένα στο κρεβάτι, όπου η Δηιάνειρα κάθεται *ἐν μέσοισιν ἐύνατηρίοις* (918) και απευθύνει τον ύστατο χαιρετισμό στα *λέχη* και τα *νυμφεῖα* της (920). Καθήμενη, μάλιστα, σε αυτήν τη συζυγική κλίνη, που ενώνει και χωρίζει ερωτικά την ίδια με τον παράσπονδο στη συζυγική του πίστη Ηρακλή, απογυμνώνει το αριστερό της πλευρό και μπήγει φονικά σε αυτό, κάτω από το ἦπαρ, τη χρυσή περόνη που κρατούσε τον πέπλο της (923-931).³⁴⁷ Σε αυτή τη θέση την αντικρίζει ο γιος της, ο οποίος αντιλαμβάνεται με καθυστέρηση ότι η μητέρα του ακουσίως προξένησε κακό στον πατέρα του (930-942).³⁴⁸ Στο

³⁴⁵ Παρά ταύτα, η αυτοκτονία της Δηιάνειρας με ξίφος συνιστά «αντρικό» τρόπο θανάτου, βλ. Logaux 1995, 115-119 για την «αρρενωπή» αυτοκτονία γενικά. Ωστόσο, βλ. την άποψη της Γιόση 1996, 121-122, για την αυτοκτονία της Δηιάνειρας, η οποία, παρά τον «αντρικό» τρόπο της τέλεσής της, συνιστά ως πράξη το στοιχείο εκείνο «που την υποτάσσει οριστικά πια στη θηλυκότητά της [...] Δεν είναι η αυτοκτονία ενός Αίαντα, που συντελείται μπροστά στα μάτια των θεατών. Μπροστά στα μάτια των θεατών- αν και με άδοξο τρόπο (βλ. 1070-1075)- πεθαίνει ο Ηρακλής. Η διάσταση των δύο χώρων (*έσω-έξω*) επιβεβαιώνεται μέσα από την προσπάθεια ανατροπής των ρόλων των δύο φύλων: η ίδια αυτή διάσταση επανιδρύει τους ρόλους ως είχαν πριν την ανατροπή». Ακόμη, για τα αμαζονικά στοιχεία της Δηιάνειρας που διασαλεύουν την εικόνα της κλασικής, υποταγμένης και έγκλειστης γυναίκας του 5^{ου} αιώνα, βλ. Γιόση 1996, 111-122.

³⁴⁶ Βλ. Γιόση 1996, 112-113 γενικά για το χώρο δράσης των *Τραχινίων* σε ό,τι αφορά την Δηιάνειρα. Ειδικότερα, βλ. 113 για τον *μυχό* (686) που είναι ο αποκλειστικός εσωτερικός χώρος της Δηιάνειρας, όπου φυλάσσεται η σχέση της με το *θηριώδες*, το δηλητήριο του Νέσσου.

³⁴⁷ Βλ. Logaux 1995, 118-119, για την ανατομική αναντιστοιχία του ἦπατος με το αριστερό πλευρό, όπου μπήγει τη χρυσή περόνη η Δηιάνειρα, και 69-70 για το χώρο, όπου αυτοκτονεί η γυναίκα του Ηρακλή: «Η Δηιάνειρα μάλιστα πεθαίνει εκεί, σε αυτήν την κοίτη που είχε παραπάνω απ' όσο έπρεπε συνδέσει με τις ηδονές της *νύμφης*: το να διαλέγεις με τις σκοτωθείς σαν άνδρας δεν συνεπάγεται ότι δεν θα πεθάνεις στο κρεβάτι σου, αν είσαι γυναίκα».

³⁴⁸ Την ακούσια ευθύνη της μητέρας του ομολογεί ρητά ο Ύλλος ενώπιον του Ηρακλή που σφαδάζει από τους πόνους: *ἤμαρτεν οὐχ ἔκουσία* (1123). Για την ενοχή της Δηιάνειρας υπό την

πλαίσιο, λοιπόν, αυτής της εσωτερικής, θα λέγαμε, σκηνοθεσίας ο Σοφοκλής ολοκληρώνει με τη ρήση της Τροφού στο τέταρτο Επεισόδιο την τραγωδία της Δηιάνειρας (899-946), για να επιστρέψει στην τραγωδία του Ηρακλή, για το πάθος του οποίου είναι ήδη ενήμεροι οι θεατές από την εκτενή ρήση του Ύλλου (749-812) στο τρίτο Επεισόδιο.

3. Η επί σκηνής έκθεση και θέαση του πάσχοντος Ηρακλή

Για την ακρίβεια, ο Ύλλος αφηγείται το θέαμα του πάσχοντος Ηρακλή στο Κήναιο ακρωτήριο, όπου τον συνάντησε, σταλμένος από τη μητέρα του που ανησυχούσε για την τύχη του άνδρα της: το εξωσκηνικό αυτό θέαμα σπονδυλώνει με την κλιμακούμενη περιγραφή της σωματικής οδύνης του Ηρακλή την εκτενή ρήση του Ύλλου και ερεθίζει τη φαντασία του θεατή, προετοιμάζοντάς τον για την *ἐν τῷ φανερωῖ* επί σκηνής παράσταση του τραγικού πάθους του ήρωα, η εμφάνιση του οποίου γίνεται αμέσως μετά το θάνατο της Δηιάνειρας, στην Έξοδο.³⁴⁹

Αυτό που συμβαίνει, λοιπόν, σε ό,τι αφορά τη θέαση του πάθους είναι τούτο σε επίπεδο τεχνικής: ο ποιητής προτάσσει ως αφήγηση για τους θεατές και για την Δηιάνειρα, που ακούει τον Ύλλο, το πάθος του Ηρακλή ως εξωσκηνικό θέαμα στο τρίτο Επεισόδιο, οργανώνει ως αιτιακό αποτέλεσμα αυτού του αθέατου θεάματος το αθέατο, επίσης, θέαμα του πάθους της Δηιάνειρας στο πλαίσιο και πάλι μιας αφήγησης και καταλήγει με την Έξοδο στην επί σκηνής

έννοια όχι της πρόθεσης αλλά της γνώσης ότι θα μπορούσε να προξενήσει κακό στον Ηρακλή, βλ. Carawan 2000, 189-229.

³⁴⁹ Χρήσιμο είναι στο σημείο αυτό να θυμηθούμε τον Αριστοτέλη για την *ἐν τῷ φανερωῖ* διάσταση του πάθους, το οποίο και θεωρείται ως το τρίτο μέρος του *μύθου*, με πρώτο και δεύτερο την *περιπέτεια* και την *αναγνώριση* αντιστοίχως: «πάθος δέ ἐστι πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά, οἷον οἱ τε ἐν τῷ φανερωῖ θάνατοι καὶ αἱ περιωδονίαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα», 1452b 11-13. Πρβλ. επίσης την επισήμανση του Έτμαν 1974, 183-184, στο πλαίσιο του αριστοτελικού ορισμού για το πάθος, σχετικά με την τόλμη του Σοφοκλή να εμφανίζει επί σκηνής φοβερές ὄψεις.

θέαση του πάθους του Ηρακλή.³⁵⁰ Κατά τούτο το πάθος του ήρωα έχει δύο διακριτά επίπεδα στην εξέλιξη και παρουσίασή του· το αθέατο και το θεατό. Το θεατό αυτό θέαμα πρώτα αποδίδεται και παρακολουθείται από τον Χορό που σχολιάζει στο τέταρτο Στάσιμο την άφιξη της πομπής, με τον ήρωα να μεταφέρεται αμίλητο και ακίνητο σε ένα φορείο (947-970).³⁵¹

Ο Χορός, μάλιστα, διατυπώνει την ευχή να τον έπαιρνε ο άνεμος, για να μη δει την τρομακτική *όψη* του ήρωα (*ἄσπετον θέαμα*, 953-961), και εκφράζει την αμφιβολία του για την πραγματική κατάστασή του: *είναι ζωντανός και απλώς κοιμάται ή είναι νεκρός;* (969-970). Ακολουθεί ο Πρέσβυς, ο οποίος στην αντίδραση του Ύλλου (971-972) για τη συμφορά του πατέρα του, προτρέπει το γιο του Ηρακλή να μη φωνασκεί, γιατί θα *κινήσει* και θα *αναστήσει* την *δεινήν νόσον* που έχει κυριεύσει το σώμα του ήρωα (973-981). Η σκηνή κλιμακώνεται με την αφύπνιση του πάσχοντος Ηρακλή, ο οποίος σε τρεις ρήσεις αποδίδει με εξημμένο τόνο και ανατριχιαστική ακρίβεια τη δράση του δηλητηριασμένου με το ερωτικό φίλτρο του Νέσσου χιτώνα, που περιβάλλει θανάσιμα το σώμα του (993-1016, 1023-1043, 1046-1111).³⁵² Είναι χαρακτηριστικό ότι η νόσος σε πολλά χωρία προσωποποιείται και αποκτά την υλική υπόσταση ενός τερατικού όντος που εφορμά κάθε τόσο (979-80, 1009-10, 1027-28, 1053-1056), ενώ τα επίθετα (*ἀποτίβατος*, *ἀγρία* 1030) και τα ρήματα που χρησιμοποιούνται (*θρόσκει* 1027, *βέβρωκε* 1054, *ρόφει* 1055 *πέπωκεν* 1056) μετακενώνουν στους θεατές με εντυπωσιακές λεπτομέρειες την αγριότητα και τη βιαιότητα της νόσου που

³⁵⁰ Βλ. και την επισήμανση του Lesky 1987, 356, για το ότι «δύο φορές σ' αυτό το δράμα διάφορα σημαντικά εξωσκηνικά γεγονότα μεταδίδονται πάνω στη σκηνή με αφήγηση».

³⁵¹ Βλ. Kanoulaki 1999, 294, όπου ειδικά θίγεται το θέμα της συγγενούς σχέσης των τελετουργικών πομπών με τις θεατρικές παραστάσεις σε ό,τι αφορά την έμφαση στη θέαση των δρώμενων.

³⁵² Βλ. Kott 1993, 112-136, για την ακριβή γνώση του Σοφοκλή σχετικά με τις πληγές, στοιχείο που θυμίζει τον Όμηρο, και για την «κυκλοφορία των δηλητηρίων» στις *Τραχίνιες*, όπου η μολυσματική μετάδοση εκκινεί με το αίμα της Ύδρας και λαμβάνει με τους άθλους του Ηρακλή τις διαστάσεις μιας «κοσμικής βακτηριολογίας».

βασανιστικά απομυζά κάθε ικμάδα ζωής, αχρηστεύοντας σταδιακά όλες τις σωματικές λειτουργίες του ήρωα:

θρῶσκει δ' αὖ, θρῶσκει δειλαία
διολοῦσ' ἡμᾶς
ἀποτίβατος ἀγρία νόσος (1027-1030)

πλευραῖσι γὰρ προσμαχθὲν ἐκ μὲν ἐσχάτας
βέβρωκε σάρκας, πλεύμονός τ' ἀρτηρίας
ρόφεϊ ζυνοικοῦν· ἐκ δὲ χλωρὸν αἷμά μου
πέπωκεν ἤδη, καὶ διέφθαρμαι δέμας
τὸ πᾶν, ἀφράστῳ τῆδε χειρωθεὶς πέδη. (1053-1057)

δαίνυται γὰρ αὖ πάλιν,
ἦνθηκεν, ἐξώρμηκεν. (1088-1089)

Ειδικά στο δεύτερο και στο τρίτο χωρίο από αυτά που παραθέσαμε, είναι φανερή η προσπάθεια του Σοφοκλή να κάνει για τους θεατές του έντονη την αναπαράσταση της νόσου και της κατακλυσμικής συμπτωματολογίας της, αφού «το δηλητήριο έχει προσβάλει τα πλευρά του (*πλευραῖσι*), τις σάρκες (*σάρκας*), το αναπνευστικό σύστημα (*πλεύμονος ἀρτηρίας*) και το *αἷμα*, και όλα αυτά συνοψίζονται στο *δέμας/ τὸ πᾶν* στους στ. 1056-57», ενώ με την τριπλή ρηματική έκφραση (*δαίνυται, ἦνθηκεν, ἐξώρμηκεν*) αποδίδεται η κλίμακα της *διαβόρου νόσου* (1084).³⁵³

Την απελπιστική κατάσταση του ήρωα ο ποιητής την επιτείνει με προσταγές, ερωτήσεις, αναφωνήσεις και επικλήσεις στο θάνατο (1004-1043), με

³⁵³ Βλ. Easterling 1996, 280, 284, σχόλια στους στίχους 1054, 1088-1089.

συγκρίσεις ανάμεσα στο ένδοξο παρελθόν και το ζοφερό παρόν, με τις εκδικητικές αναφορές του στη γυναίκα του Δηιάνειρα και με τον ταπεινωτικό για τους άνδρες θρήνο (1046-1075). Είναι χαρακτηριστική η αποστροφή του ήρωα στον Ύλλο, στον οποίο και ομολογεί με συντριβή την αίσθησή του ότι οι αντιδράσεις του μοιραία είναι θηλυπρεπείς:³⁵⁴

ἴθ', ὦ τέκνον, τόλμησον· οἴκτιρόν τέ με
πολλοῖσιν οἴκτρον, ὅστις ὥστε παρθένος
βέβρυχα κλαίων, καὶ τόδ' οὐδ' ἄν εἷς ποτε
τόνδ' ἄνδρα φαίη πρόσθ' ἰδεῖν δεδρακότα,
ἀλλ' ἀστένακτος αἰὲν εἰχόμην κακοῖς.
νῦν δ' ἐκ τοιοῦτου θῆλυς ἠῦρημαι τάλας (1070-1075)

Ο θρήνος του Ηρακλή, όπως και η ανακοίνωση της αίσθησής του ότι η συμπεριφορά του συνάδει σε γυναίκα, ανακαλεί την αντίστοιχη εσωτερική εικόνα του Αίαντα στη ρήση της Τέκμησας (317-322), όπου ο ήρωας φέρεται να είναι κλεισμένος στη σκηνή του, να έχει συνειδητοποιήσει το είδος της πράξης του και να οδύρεται, λέγοντας πως οι θρήνοι ταιριάζουν σε δειλό και λιγόψυχο άνδρα, καθώς πεποίθησή του είναι πως τα δάκρυα προσιδιάζουν στις γυναίκες: *πρὸς γὰρ κακοῦ τε καὶ βαρυψύχου γόους/ τοιοῦσδ' αἰεί ποτ' ἄνδρὸς ἐζηγεῖτ' ἔχειν 319-320, κάρτα τοι φιλοίκτιστον γυνή 580.*³⁵⁵

Αλλά ο Σοφοκλής δεν αρκείται στις ρηματικές μόνο δηλώσεις του πάθους, επιμένει, όπως έχουμε ήδη δει με τον *Αίαντα*, τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* και τον *Φιλοκτήτη*, και στην οπτική του διάσταση και διάχυση στο ακροατήριο. Ο

³⁵⁴Βλ. Easterling 1996, 282-283, σχόλια στους στίχους 1070-2 και 1075 για τη «θηλυπρεπή» αντίδραση του Ηρακλή: *θηλυς ἠῦρημαι*: «εμφατικό μετά από το *θηλυς οὔσα* κτλ. 1062 και το *ὥστε παρθένος βέβρυχα* 1071-1072. Ο Ηρακλής ηττάται από μια γυναίκα, κλαίει σαν γυναίκα και πραγματικά «αποδεικνύεται ότι είναι γυναίκα», δηλαδή η συμπεριφορά του δεν είναι καλύτερη από μιας γυναίκας.».

³⁵⁵ Αξιοσημείωτη είναι για την απόδοση του θρήνου των δυο ηρώων, Αίαντα και Ηρακλή, η χρήση ομοίων ή συναφών λεκτικών όρων: *βρυχώμενος* (*Αί.* 322)- *βέβρυχα* (*Τραχ.* 1072), *ὑπεστέναζε* (*Αί.* 322)- *αστένακτος* (*Τραχ.* 1074), *γόους* (*Αί.* 319)- *κλαίων* (*Τραχ.* 1072).

Ηρακλής καλεί το γιο του να πλησιάσει και να δει από κοντά το *ἄθλιον δέμας* (1079), που το κατατρώγει ο σαρκοβόρος χιτώνας:

καὶ νῦν προσελθὼν στήθι πλησίον πατρός,
σκέψαι δ' ὅποίας ταῦτα συμφορᾶς ὕπο
πέπονθα· δείξω γὰρ τάδ' ἐκ καλυμμάτων.
ἰδοῦ, θεᾶσθε πάντες ἄθλιον δέμας,
ὄρᾳτε τὸν δύστηνον, ὡς οἰκτρῶς ἔχω (1076-1080)

Ο ἥρωας σε αυτή τη σκηνή αποκαλύπτει το σώμα του με μια κίνηση, παραμερίζοντας τα *καλύμματα*³⁵⁶ του φορείου του, ενώ φανταζόμαστε ότι η αντίδραση των ενδοδραματικών θεατών, όπως υποστηρίζει η Easterling, «θα ήταν αρκετή για να δημιουργήσει στο ακροατήριο την εντύπωση ενός φρικτού θεάματος, ασχέτως αν η κατάσταση του Ηρακλή παρουσιαζόταν με τρόπο ρεαλιστικό ή όχι». Εξάλλου, η ίδια η γλώσσα (*ἰδοῦ, θεᾶσθε...ὄρᾳτε* 1079-1080), συνεχίζει η παραπάνω μελετήτρια, «τονίζει το γεγονός ότι υπάρχει ένα θέαμα που πρέπει να το δουν.»³⁵⁷ Αυτό το θέαμα αποκτά στο τρίτο μέρος της τρίτης ρήσης του ἥρωα (1089-1111) ακόμη έναν αναβαθμό, καθώς γίνεται από τον ίδιο συγκινητική αναφορά σε συγκεκριμένα μέλη του σώματός του (*χέρες, νῶτα, στέρνα, βραχίονες* 1089-1090) που τον βοήθησαν να τελέσει τους άθλους του.³⁵⁸ Η προβολή της πάλαι ποτε σωματικής δύναμης σε συνδυασμό με τις ιδιότητες των αντιπάλων του Ηρακλή (1092-1100) και την τωρινή του αδυναμία (*νῦν δ' ὧδ' ἄναρθρος καὶ κατερρακωμένος* 1103) συνιστούν μια πολύ δυνατή εικόνα για

³⁵⁶ Για τη χρήση των σχετικών με το ουσιαστικό ρημάτων καλύπτω και ἐκκαλύπτω, βλ. Αίας, στίχ. 915-916: *οὔτοι θεατός· ἀλλὰ νιν περιπτωχεῖ / φάρει καλύψω τῶδε παμπήδην και στίχ. 1003: ἴθ', ἐκκάλυψον, ὡς ἴδω τὸ πᾶν κακόν.*

³⁵⁷ Βλ. Easterling 1996, 283, σχόλια στους στίχους 1076-80 και 1079-80.

³⁵⁸ Βλ. Reinhardt 1979, 58-59, για την επίκληση του Ηρακλή στα μέλη του σώματός του που τέλεσαν τους άθλους του.

το πάθος του ήρωα και τις τροπές της ζωής του.³⁵⁹ Αυτήν ακριβώς την εικόνα θέλει ο Σοφοκλής να κρατήσουν οι θεατές με το τέλος του έργου, γι' αυτό και ο Ύλλος κάνει λόγο για *πολλά και καινοπαθή πήματα που έπληξαν τον οίκο του και βεβαιώνουν τον καταλυτικό ρόλο του Δία (1277-1278)*. Ωστόσο, εκτός από αυτήν την έντονη εικόνα του ψυχικού και σωματικού πάθους, υποβάλλεται, όπως και στον *Αίαντα*, με τα τελετουργικά δρώμενα του τέλους που αφορούν στο θάνατο του Ηρακλή, η διαδικασία της δημιουργίας ενός ήρωα λατρείας. Γι' αυτό και το έργο δεν κλείνει «με μια άγρια σκηνή σωματικού άλγους αλλά με επίσημες τελετές».³⁶⁰

³⁵⁹ Βλ. και Davies 1991, 243-244, σχόλια στο στίχο 1089 κ.ε. για το τρίτο μέρος της μεγάλης ρήσης του Ηρακλή.

³⁶⁰ Βλ. Easterling 1996, 36. Επίσης, Holt 1989, 69-80, για το τέλος των *Τραχινίων* και τη μοίρα του Ηρακλή. Ειδικότερα ο Holt, ό.π., 76, σημειώνει: “The exodos of the *Trachiniai* shows the heroic will asserting itself powerfully and arbitrarily, but in such a way as to produce the cult of Herakles. We see a hero, perhaps even a god, in the making”.

Μέρος Γ΄

Η οπτικοακουστική προβολή και η πνευματική δομή του πάθους:

Ήλέκτρα και Αντιγόνη

Ι. Ηλέκτρα

1. Προκαταρκτικές επισημάνσεις για το πάθος

Αν ο θρήνος του Αίαντα και του Ηρακλή (αλλά και του Φιλοκτήτη 796-798 όπωσ και του Οιδίποδα στον *Τύραννο* 1307-1366) γίνεται συμπληρωματικά δηλωτικό στοιχείο του πάθους τους και θεωρείται από τους ίδιους ως ανοίκεια συμπεριφορά για την ανδρική τους φύση, στην περίπτωση της Ηλέκτρας ο θρήνος, ίδιον της γυναικείας φύσης κατά την αχαιοελληνική αντίληψη, δεν είναι ένα πρόσθετο απλώς στοιχείο αλλά το εμβληματικό στοιχείο του πάθους της. Κατά τούτο ο Σοφοκλής εκμεταλλεύεται το θρήνο στη συμπλοκή του με το τραγικό πάθος διττά: και ως στοιχείο ανοίκειο για δύο κατεξοχήν ανδρικά ηρωικά πρότυπα, τον Αίαντα και τον Ηρακλή, που έχουν ανοικονόμητη σωματική διάπλαση και ρώμη, και ως στοιχείο οικείο για τη γυναικεία φύση στη μορφή της Ηλέκτρας. Έτσι ο συσχετισμός του αδιάλειπτου και οξύτονου γόου της κόρης του Αγαμέμνονα με τους θρήνους του Αίαντα και του Ηρακλή στο πλαίσιο της παγιωμένης διάκρισης για τον τρόπο που η αρχαία κοινωνία δέχεται ότι αντιδρούν και γενικότερα λειτουργούν το άρρεν και το θήλυ φύλο, διευρύνει τη θεώρηση των δραματικών περιπτώσεων, στις οποίες αξιοποιείται το στοιχείο του θρήνου. Κατά τούτο, ο θρήνος της Ηλέκτρας δεν είναι μόνο ο συνεχής αντίκτυπος του πατρικού πάθους αλλά και το διαρκές αίτημα της αντεκδίκησης του, πράξη που επαφίεται στον άνδρα του οίκου, τον Ορέστη.³⁶¹

Αν μάλιστα, υπό το πρίσμα του πάθους ως δεδομένου ή ζητούμενου στοιχείου για μια τραγωδία, συνεχίσουμε το συσχετισμό της *Ηλέκτρας* με τις τραγωδίες που έχουμε ήδη εξετάσει, διαπιστώνουμε ότι το τραγικό πάθος της ηρώιδας και το θέαμά του είναι εξαρχής δεδομένα σε αντίθεση για παράδειγμα με τις *Τραχίνιες* ή τον *Οιδίποδα Τύραννο*, όπου το πάθος είναι ζητούμενο της

³⁶¹ Βλ. Alexiou 2002, 64

τραγικής δράσης. Κατά συνέπεια ζητούμενο της τραγικής δράσης στην *Ηλέκτρα* δεν είναι η απόκτηση του πάθους αλλά η παρουσίασή του και η έξοδος της ηρωίδας από αυτό. Για τούτο και ο Σοφοκλής από τον Πρόλογο ήδη κατευθύνει μέσω του Παιδαγωγού τους θεατές του υπό το *λαμπρὸν ἡλίου σέλας* και τα *ἔῶα[...]/φθέγματ' ὀρνίθων* (17-18) στο χώρο του *δρᾶν* (16) που συμπίπτει με τον κεντρικό χώρο γένεσης και σύστασης του τραγικού πάθους, το *πολύφθορον δῶμα των Πελοπιδῶν* (10), το οποίο αποτελεί και το μυθολογικό υπόβαθρο όλων των συμφορῶν που ἐπληξαν αυτόν τον οἶκο.³⁶² Κατά δεύτερον με τον Ορέστη παρουσιάζει το δραματικό πρόσωπο που θα επωμιστεί ως εκτελεστικό ὄργανο τη διάπραξη της μητροκτονίας και της δολοφονίας του Αιγίσθου στην *πατρῶαν γῆν* και το *πατρῶον δῶμα*, του οποίου ἐρχεται *δίκη καθαρτῆς πρὸς θεῶν ὠρμημένος* (67,69-70).³⁶³ Κατά τρίτον φέρνει ἐπὶ σκηνῆς τον κύριο χαρακτήρα, την Ηλέκτρα, που χρεώνεται την ανάδειξη, συντήρηση, διακίνηση και διάχυση του τραγικού πάθους στο κοῖλο του θεάτρου.³⁶⁴

Πριν δούμε, ὁμως, πῶς γίνεται με την Ηλέκτρα αυτή η ρηματική πύκνωση, ἐκκλυση και οπτική τύπωση του πάθους, να ἐπισημάνουμε για την τεχνική του ποιητή ὅτι μεταξύ του συντελεσμένου πάθους του Αγαμέμνονα και του δραματικά παρόντος και συνεχῶς φωνούμενου πάθους της ηρωίδας

³⁶² Βλ. Batchelder 1995, 17, για τη μεταθεατρική σημασία τόσο του *δρᾶν* (16) “which is related to the word **drama** ‘drama’ itself” ὅσο και του λαμπροῦ, πρωινού φωτός του ἡλίου, καθὼς “just as the day’s agenda at the Athenian dramatic festival itself began at dawn, so the action of Orestes’ drama begins in the early morning”. Η ἔμφαση στον ἀρχαῖο ὄρο *δράμα* εἶναι της Batchelder.

Σε ἀντίθεση με τον Αἰσχύλο και τον Σοφοκλή, ο Εὐριπίδης τοποθετεῖ την τραγική δράση της *Ηλέκτρας* μακριὰ ἀπὸ το παλάτι, σε ἓνα φτωχὸ ἀγροτόσπιτο στην ἐρημική ἐξοχή του Ἄργους, ἐπιλέγοντας με αυτόν τον τρόπο να μεγεθύνει την ἀντίθεση της εὐγενούς καταγωγῆς με την ἐξαθλιωμένη ζωή μιας ἀσημῆς δούλας. Γι’ αυτό το μοντέλο του *απομακρυσμένου χώρου* (*distanced space*) και την ἐφαρμογή του στην *Ηλέκτρα* του Εὐριπίδη, βλ. Rehm 2002, 22-23.

³⁶³ Βλ. Γκαστή 2004, 29-30, για την ἐπανάληψη του τύπου *πατρῶα/πατρῶον* (67/69) σε συσχετισμὸ με το *πολύφθορον δῶμα Πελοπιδῶν* (10) του Παιδαγωγού. Με την ἐπανάληψη αυτή, υποστηρίζει η Γκαστή, (30), «φαίνεται πῶς ο Ορέστης κατανοεῖ τη σημασία του παρελθόντος και προσπαθεῖ να καθιερώσει ἓνα εἶδος σχέσης με αυτό, ἐπιπεδώνοντας τις μυθολογικές ἀλλὰ και ἰδιωτικές-οικογενειακές παραμέτρους του».

³⁶⁴ Βλ. Kamerbeek 1974, 22, σχόλια στο στίχο 10, για την ἀντίθεση ἀνάμεσα στο *Μυκῆνας τὰς πολυχρύσους* και το *πολύφθορόν τε δῶμα*, η οποία “is enhanced by the chiasmic order and in 504-515 the same contrast is found (*παγχρύσων δίφρων δυστάνοις αἰκείαις*). Cf. also 1498”.

παρεμβάλλεται ως ιδέα, ως ευρηματικό σχέδιο, ένα ακόμη πάθος, το πλαστό πάθος του Ορέστη, το οποίο ανακοινώνεται εξ αρχής στους θεατές (47-58), για να εκδηλωθεί στο μέσον περίπου της τραγωδίας ως δραματική πράξη, η οποία και θα διογκώσει το πάθος της κεντρικής μορφής, της Ηλέκτρας. Αυτό το πάθος θα αποκτήσει με τη σειρά του και τη δική του πλαστότητα, όταν πια η Ηλέκτρα μετά την ευτυχή στιγμή της αδελφικής αναγνώρισης θα πρέπει για το σχέδιο του Ορέστη εκ νέου να υποκριθεί τη στενάζουσα και λυπημένη κόρη.

Συμβαίνει, λοιπόν, ο ποιητής να μετέρχεται για την πραγματοποίηση των δραματικών του σκοπών δύο πραγματικά πάθη και δύο πλαστά που μοιράζονται σε τρεις χρονικές βαθμίδες: α) του παρελθόντος πάθους για τον Αγαμέμνονα β) του παρόντος πάθους (πραγματικού και πλαστού) για την Ηλέκτρα και γ) του προορισμένου εξ αρχής για τις ανάγκες της δραματικής πράξης πλαστού πάθους του Ορέστη. Το ενδιαφέρον είναι ότι το πλαστό πάθος του αδελφού τη στιγμή που εντείνει με τη σκόπιμη μεσολάβησή του το πάθος της αδελφής, την ίδια στιγμή διεργάζεται και τους όρους παύσης του «πρωταγωνιστικού» πάθους της Ηλέκτρας.

Έτσι το πλαστό πάθος του Ορέστη υπογειώνεται για τους θεατές εξ αρχής ως μια σχέση σκόπιμης φόρτισης και προσδόκιμης αποφόρτισης του πάθους της ηρώιδας. Με άλλα λόγια, ο ποιητής αναθέτει ευφυώς στο πλαστό πάθος του αδελφού τη δόλια δυναμική της απόσβεσης και κάθαρσης του πραγματικού πάθους της ηρώιδας, η οποία γίνεται ο ευαίσθητος δέκτης των ισχυρών μετασεισμικών δονήσεων που καταγράφονται στην ηθική και την ψυχολογία της από το πάθος του πατέρα της. Αυτές ακριβώς τις δονήσεις που συνταράζουν επί έτη πολλά το *είναι* της Ηλέκτρας κάνει κύριο θέμα, ακρόαμα και θέαμα ο Σοφοκλής σε όλη την τραγωδία

2. Ο οξύτονος και αδιάλειπτος γόος

Είναι χαρακτηριστικό ότι η εισαγωγή της ηρωίδας, ενόσω είναι ακόμη στη σκηνή ο Ορέστης και ο Παιδαγωγός, γίνεται με μια θρηνητική κραυγή που ακούγεται μέσα από το παλάτι: *ιώ μοί μοι δύστηνος* (77). Με αυτόν τον τρόπο ο Σοφοκλής τονίζει εξαρχής το στίγμα αυτού του πάθους, που είναι ο κρυφός, συνεχής και πολύς γόος. Ο ποιητής δεν αποφεύγει μόνο την κατά μέτωπο πρόωρη συνάντηση των δύο αδελφών, συστήνει στο κοινό του πρώτιστα όχι ένα θέαμα αλλά μια φωνή, την οποία, προϊούσης της τραγωδίας, αποκαλύπτει στην ταυτότητά της και εκπύσσει επί σκηνής στην έντασή της. Ο Σοφοκλής, όμως, υποβάλλει και κάτι άλλο με αυτό τον κρυφό θρήνο, όπως παρατηρεί ο Segal: τη βασική αντίθεση ανάμεσα στον ελεύθερο εξωτερικό κόσμο, όπου κανείς μπορεί να δράσει, εν προκειμένω ο Ορέστης, και στον εσωτερικό, κλειστό χώρο του παλατιού, όπου ζει εγκλωβισμένη η Ηλέκτρα.

Σε αυτόν τον περικλειστο και στεγανό από την παρουσία του δολοφόνου Αιγίσθου και της συζυγοκτόνου Κλυταιμίστρας χώρο, ο μόνος δυνατός τρόπος δράσης για την Ηλέκτρα είναι ο μοναχικός και κρυφός θρήνος. Αν εστιάσουμε την εξέτασή μας στη Μονωδία της Ηλέκτρας, θα λέγαμε ότι η θρηνητική φωνή της κόρης συνιστά εν πρώτοις την ακουστική προβολή και σκηνική διάχυση ενός πάθους, το οποίο γίνεται, όπως θα δούμε λίγο πιο κάτω, η διαπεραστική ηχώ μιας βασανιστικής και αδίστακτα εκδικητικής μνήμης που οχλεί, απειλεί και φοβίζει το βασιλικό ζεύγος του Άργους.³⁶⁵ Αυτήν ακριβώς τη διπλή λειτουργία του πάθους της Ηλέκτρας ως κατάστασης αφενός απελπισμένης οδύνης και αφετέρου ως αδήριτης ανάγκης να προξενήσει *άντιφόνους δίκας* (248) θεμελιώνει ο ποιητής στη Μονωδία της ηρωίδας (86-120) και στον Κομμό (121-250) που

³⁶⁵ Βλ. Kamerbeek 1974, 29-30, σχόλια στο στίχο 77 για το θρήνο της Ηλέκτρας και τη σκηνή της ωτακουστίας στον Πρόλογο που συστήνει και διαφορά της σοφόκλειας από την αισχύλεια και ευριπίδεια τεχνική.

«συναποτελούν το εκτενέστερο λυρικό χωρίο στον Σοφοκλή», όπως επισημαίνει ο Winnington-Ingram.³⁶⁶

Πραγματικά, σε αυτό το εκτενέστατο λυρικό τμήμα του έργου ο ποιητής αποδίδει την ένταση και την ποσότητα του πάθους της Ηλέκτρας, ενώ συγχρόνως φωτίζει το δραματικό παρελθόν και διαγράφει παράλληλα στις προσδοκίες της κόρης την προοπτική της δραματικής πράξης. Θα λέγαμε μάλιστα ότι στη Μονωδία της Ηλέκτρας βρίσκεται σπερματικά η δομή ολόκληρου του δράματος. Ο Κομμός που ακολουθεί, τα Επεισόδια και τα Στάσιμα δεν είναι παρά η διάταξη αυτής της δομής που βρίσκεται συμπυκνωμένη στους 34 στίχους της Μονωδίας. Κατά συνέπεια, δύο είναι τα πέλματα, όπου ο Σοφοκλής στηρίζει το οικοδόμημα της *Ηλέκτρας*: η χρόνια οδύνη από τη μια και η λυτρωτική πράξη της εκδίκησης από την άλλη. Και τα δύο διακρίνονται στη Μονωδία, η οποία ούτως ή άλλως μπορεί να διαιρεθεί σε δύο μέρη, του στυγερού θρήνου (85-109) και της αναγκαίας τίσεως (109-116).³⁶⁷

Αν παρακολουθήσουμε, λοιπόν, λεπτομερέστερα και γραμμικά, κατά την εξέλιξη της τραγωδίας, τον τρόπο με τον οποίο αποδίδεται το πάθος της Ηλέκτρας, θα λέγαμε ότι ο ποιητής είναι αποφασισμένος να δώσει εξαρχής την ένταση και την υπερβολή αυτού του πάθους με τους όρους ενός ακατάσχετου και ζοφερού θρήνου που δίνει διέξοδο στο απλήρωτο προς το παρόν φιλέκδικο μένος της. Η Ηλέκτρα με την έξοδό της από τον πνιγηρό χώρο του παλατιού, όπου μερόνυχτα στενάζει, επικαλείται το φως και τον αέρα που είναι και οι

³⁶⁶ Βλ. Winnington-Ingram 1999, 312. Ο συγγραφέας, ό. π., σημ. 25, θεωρεί ότι «οι στίχοι (86-120) δεν συνιστούν ακριβώς μονωδία, αλλά περιλαμβάνουν αποσπάσματα με αδόμενους αναπαίστους, μαζί με απαγγελόμενους αναπαίστους ή 'ρετσιτατίβο' (κατά το πλείστον)», ενώ ο Kells 1973, 87, σχόλια στους στίχους 77-120, τονίζει την αντίθεση ανάμεσα στη λυρική ένταση της οξύτονης κραυγής του στίχου 77 και των ιαμβικών τρίμετρων που προηγούνται και έπονται αυτού του στίχου.

³⁶⁷ Βλ. και Kamerbeek 1974, 31, σχόλια στους στίχους 86-120, όπου γίνεται λόγος για τη σημασία της μονωδίας: "Electra's monody serves as much as an introduction to the play as the preceding dialogue: the latter prepares for the action of the drama whereas the former briefly but very compactly summarizes the situation of the tragedy's central figure".

αδιάψευστοι μάρτυρες των πολλών της θρήνων και κοπετών.³⁶⁸ Η κοσμική επίκληση για τη μαρτυρία των ολονύχτιων θρήνων της δίνει τις διαστάσεις αυτού του πάθους και υποβάλλει τη μοναχικότητα της ηρωίδας που πάσχει ενώπιον της άλογης φύσης του κόσμου.³⁶⁹ Αυτήν ακριβώς την ένταση και την έκταση ενός φυσικού στοιχείου έχει και ο θρήνος της Ηλέκτρας, η οποία και υπαινίσσεται τη σύγκριση του δικού της πένθους με τα μυθολογικά αρχέτυπα του πένθους, την *τεκνολέτειρα ἀηδόνα–Πρόκνη* (107) και την *παντλάμονα Νιόβα*, που μεταμορφωμένη *έν τάφω πετραίω* δακρύζει για τη μοίρα της (150-152).³⁷⁰ Η προσπάθεια του Σοφοκλή να δώσει εξαρχής την υπερβολή του θρήνου και εν γένει του πάθους της Ηλέκτρας τεκμηριώνεται από τους λεκτικούς θρηνητικούς όρους που στοιχειώνουν μαζί με τη δυσειδή σκευή της ηρωίδας τη Μονωδία της και τον Κομμό.³⁷¹ Η συσσώρευση θρηνητικών όρων με προεξάρχουσες τις λέξεις *θρήνος* και *γός*³⁷² μας πείθουν ότι σκοπός του Σοφοκλή ήταν να δώσει έντονα

³⁶⁸ Βλ. Kamerbeek 1974, 32, σχόλια στους στίχους 86-87.

³⁶⁹ Ο Kells 1973, 88, σχόλια στους στίχους 86 κ. ε. για τους ολονύχτιους θρήνους της Ηλέκτρας και την ειρωνική χρήση του όρου *παννυχίδων* (92).

³⁷⁰ Βλ. επίσης το στίχο 1077, όπου η Ηλέκτρα αποκαλείται από τον Χορό ως *πάνδυρτος ἀηδών*. Ο Kamerbeek 1974, 34, σχόλια στους στίχους 107-109, θεωρεί ότι αυτό το «μυθικό παράδειγμα» με την *τεκνολέτειρα ἀηδόνα* “as appears from τις it is here less a case of mythic example than of an emotional comparison with allusion to a myth”. Επίσης, Kamerbeek, ό.π., 38, για μια σύγκριση των στίχων 149-152 της *Ηλέκτρας* με τους στίχους 823-833 της *Αντιγόνης*, όπου η ηρωίδα παραλληλίζει την κατάστασή της με τη δυστυχία της Νιόβης. Ακόμη, βλ. Seaford 2003, 281-283, όπου με αφορμή την ιλιαδική σκηνή της συνάντησης του Πριάμου με τον Αχιλλέα και την αναφορά του αχαιού ήρωα στο μυθολογικό παράδειγμα της Νιόβης, ο συγγραφέας σημειώνει την κοινή για την *Ιλιάδα* και την *Ηλέκτρα* χρήση της Νιόβης ως αρχέτυπου πένθους. Πιο συγκεκριμένα, ο Seaford, ό.π., 283, γράφει: «Για το ακροατήριο της *Ιλιάδας* η Νιόβη αντιπροσωπεύει ακριβώς τον μη αναστρέψιμο, ως κάποιο βαθμό, χαρακτήρα του μεταιχμιακού σταδίου-όπου το πένθος είναι οιονεί θάνατος-το οποίο διανύουν ο Αχιλλέας και ο Πρίαμος. Το ίδιο εξάλλου ισχύει και στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, όπου η Νιόβη απαντά και πάλι ως αρχέτυπο πένθους [...]».

³⁷¹ Βλ. *πολλὰς μὲν θρήνων ᾠδὰς* 88, *θρηνηῶ* 94, *θρήνων στυγερῶν τε γόνων* 104, *ἀκόρεστον οἴμωγὰν* 123, *στενάχειν* 133, *γόοισιν* 139, *στενάχουσα* 141, *στονόεσσ’* 147, *όλοφύρεται* 148, *δακρύεις* 152, *δάκρυσι* 166, *ἀνάριθμος ᾧδε θρήνων* 232, *ὄξυτόνων γόνων* 244. Ειδικά για τη σημασία και την επανάληψη του ποσοτικού για το θρήνο της Ηλέκτρας επιθέτου (*πολλὰς-πολλὰς*) στους στίχους 86-91, βλ. Batchelder 1995, 49 και 51-54 για τη μεταθεατρική λειτουργία του θρήνου της Ηλέκτρας και του κομμού.

³⁷² Βλ. Alexiou 2002, 177-178, για τους όρους *θρήνος*, *γός* και *κομμός*. Ενδιαφέρον είναι το συμπέρασμα της συγγραφέως, (179), ότι «από την κλασική περίοδο και ύστερα οι διάφοροι όροι του ποιητικού θρήνου, που αρχικά δήλωναν διαφορετικούς τύπους του τελετουργικού θρήνου των γυναικών, άρχισαν να χρησιμοποιούνται ως συνώνυμοι». Επίσης, βλ. Alexiou, ό.π., 365, σημ. 6 για μια λεπτομερέστερη ταξινόμηση της χρήσης των όρων *θρήνος* και *γός* στην τραγωδία, η

την εικόνα του πάθους της Ηλέκτρας, όχι όμως για να προξενήσει μόνο τον οίκτο των θεατών ή απλώς να προβάλει την εκδήλωση ενός πάθους, κυρίως για να ανασκάψει τα θεμέλια αυτού του πάθους και να τροφοδοτήσει με τα ευρήματα αυτής της ανασκαφής την προοπτική της παύσης του.³⁷³ Υπό την έννοια αυτή, ο ποιητής μας δείχνει όχι μόνο πώς συντηρείται ένα τραγικό πάθος αλλά και πώς το ίδιο συντηρεί συγχρόνως τη μνήμη της γένεσής του και τη μνήμη της εξόδου του, της λύτρωσής του. Κατά συνέπεια, ο Σοφοκλής εξαρχής δημιουργεί μια υπερβολή στην εκδήλωση του θρήνου, ακριβώς για να χρεώσει τους θεατές, ενδοδραματικούς και μη, με την αναμονή και τη μεθόδευση της δικαίωσής του.³⁷⁴

Ωστόσο, η ακουστική προβολή και υπερβολή αυτού του γόου συνηχεί με ένα λόγο από τον οποίο δε λείπει το συναίσθημα ούτε όμως και το επιχείρημα. Κατά τούτο, το μέγα πάθος της Ηλέκτρας συνιστά και το μέγα διανοητικό, οπτικό και θεατρικό εν γένει επιχείρημα του Σοφοκλή σε αυτή την τραγωδία. Είναι χαρακτηριστικό ακόμη ότι αυτό το μέγα πάθος δεν αποδίδεται μόνο με τη συσσώρευση θρηνητικών όρων αλλά και με σύνθετα επίθετα ή ρήματα, των οποίων το πρώτο συνθετικό είναι η πρόθεση *ὑπέρ*, δηλωτική αυτής της

οποία δείχνει «ότι ενίοτε γίνονταν κάποιες διακρίσεις μεταξύ τους, αλλά γενικά υπήρχε η τάση, κυρίως στον Ευριπίδη, να τους μεταχειρίζονται ως συνώνυμους».

³⁷³ Βλ. και την άποψη του Winnington-Ingram 1999, 312-313, ο οποίος εμμένοντας στον Χορό και τον ευμενή αλλά αντιηρωικό ρόλο του, όπως λέγει, θεωρεί ότι με την αντιστικτική στάση του προς την Ηλέκτρα τίθενται ερωτήματα που μας υποβάλλουν την αισχύλεια προβληματική του Σοφοκλή. Κατά συνέπεια, και τούτο ισχύει για όλη την τραγωδία, όχι μόνο για τη Μονωδία και τον Κομμό, το πάθος της Ηλέκτρας δε συνιστά μόνο τη συναισθηματική και δυσειδή οπτική προβολή της, συνιστά και τον ευχερέστερο τρόπο του ποιητή να υποβάλλει στους θεατές του το εσωτερικό υπόβαθρο και την άτεγκτη λογική ενός ανταποδοτικού δικαίου, το οποίο, όπως λέγει ο Winnington-Ingram, (312), για την αισχύλεια δράση των Ερινύων, διαιωνίζει το κακό την ώρα ακριβώς που το τιμωρεί.

³⁷⁴ Βλ. Alexiou 2002, 48-66, για το σκοπό των υπερβολικών εκδηλώσεων πένθους, οι οποίες περιορίστηκαν με νομοθετικές ρυθμίσεις από τον 6^ο αιώνα και εξής. Η συγγραφέας σημειώνει (64) ότι η υπερβολή αυτή σχετίζεται «άμεσα με το ρόλο των γυναικών στις περιπτώσεις αντεκδίκησης. Αν και η ίδια η πράξη της αντεκδίκησης επαφίετο στους άντρες, εκτός αν δεν υπήρχε κανένας εν ζωή άντρας στην οικογένεια, οι γυναίκες ήταν εκείνες που διατηρούσαν ζωντανή τη συναίσθηση τους χρέους της εκδίκησης, με τον αδιάκοπο θρήνο και τις ακατάπαυστες επικλήσεις στον τάφο του νεκρού».

υπερβολής: τὸν *ὑπεραλλή χόλον* 176, *ὑπεράχθεο* 177, πολὺ γάρ τι κακῶν *ὑπερεκτήσω* 217.

Αυτός ο συσσωρευμένος γόος επιτείνει την τραγικότητα της ηρωίδας όχι μόνο κατά την ποσότητά του αλλά και κατά τον τρόπο του, καθώς η ίδια αναγκάζεται να επιτελεί «εν κρυπτώ» και «κατά μόνας» ό,τι θα μπορούσε υπό άλλες συνθήκες να έχει τη μορφή μιας συλλογικής και ελεύθερης, οικογενειακής δραστηριότητας, όπως αρμόζει κατά μείζονα λόγο σε πένθος για άνδρα βασιλιά.³⁷⁵ Αυτήν την ιδέα και πράξη της *ἀνοίμωκτης* και ασυνόδευτης από τους πολίτες ταφής του Αγαμέμνονα, με ευθύνη της Κλυταιμήμεστρας, βρίσκουμε στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου, όπου η Ηλέκτρα κατηγορεί τη μητέρα της για την πλημμελή και ανάρμοστη ταφή του πατέρα της:

ἰὼ ἰὼ δαΐα

πάντολμε μᾶτερ, δαΐαις ἐν ἐκφοραῖς

ἄνευ πολιτᾶν ἄνακτ’

ἄνευ δὲ πενθημάτων

ἔτλας ἀνοίμωκτον ἄνδρα θάψαι (429-433)

Την απαγορευμένη από τον Αίγισθο και τη μητέρα της, και για τούτο, κρυφή και μοναχική οίμωγή της για το χαμένο της πατέρα τη δηλώνει η ίδια η Ηλέκτρα που ομολογεί ότι ο θρήνος της παρεμποδίζεται και δε γνωρίζει την πλήρη του και ηδονική αποφόρτισή του:

³⁷⁵ Βλ. Segal 1981, 250 για τη βασική αντίθεση του έργου, με βάση τη σκηνή της ωτακουστίας στον Πρόλογο, με την αβοήθητη, θρηνητική φωνή της Ηλέκτρας από τη μια και την προτροπή του Παιδαγωγού στον Ορέστη από την άλλη για ανάληψη δράσης. Επίσης, βλ. ό. π., την επισήμανση ότι σε αντίθεση με άλλους σοφόκλειους ήρωες που βιώνουν το πάθος τους στο περιθώριο της κοινωνίας (Αίας, Φιλοκτήτης, Ηρακλής, Οιδίπους επί Κολωνών) ή στο πλαίσιο της προβληματικής σχέσης που αναπτύσσουν με τον οίκο ή την πόλη, κινούμενοι από το κέντρο τους στις παρυφές τους (Αντιγόνη, Οιδίπους Τύραννος), η Ηλέκτρα βιώνει το δικό της πάθος, παραμένοντας “at the heart of house and city, defined by her relation to the *oikos* where she is imprisoned, both literally and metaphorically”. Κατά τούτο, ο Segal θεωρεί (272-273) ότι η κοινοτική και οικογενειακή διάσταση του θρήνου δεν ισχύει στην περίπτωση της Ηλέκτρας. Βλ. επίσης Griffin 1999, 78-79, για τον μη πολιτικό χαρακτήρα της *Ηλέκτρας*: “Electra mourns Agamemnon not as a political figure, a rightful king assassinated and replaced by an usurper, but as her father, pitifully dead”.

ἐγὼ δ' ὀρῶσα δύσμορος κατὰ στέγας³⁷⁶
κλαίω, τέτηκα, κάπικωκύω πατρὸς
τὴν δυστάλαιναν δαῖτ' ἐπωνομασμένην
αὐτὴ πρὸς αὐτὴν· οὐδὲ γὰρ κλαῦσαι πάρα
τοσόνδ' ὅσον μοι θυμὸς ἠδονὴν φέρει. (282-286)

Ἡ Κλυταιμῆστρα, μάλιστα, αποκαλύπτει ἐπὶ σκηνῆς στὴν πρώτη τῆς κιόλας εμφάνισή, στὸ δεύτερο Επεισόδιο, ὅτι ἡ Ἥλέκτρα τελεῖ ὑπὸ περιορισμὸ κατ' οἶκον με πάγια ἐντολή τοῦ Αἰγίσθου, στὴν ἀπουσία τοῦ ὁποῖου οφείλεται ἡ ἐξοδος τῆς κόρης τῆς ἀπὸ τοῦ παλάτι καὶ ἡ περιφορὰ τοῦ θρήνου τῆς³⁷⁷:

ἀνειμένη μὲν, ὡς ἔοικας, αὖ στρέφη.
οὐ γὰρ πάρεστ' Αἰγίσθος, ὅς σ' ἐπέιχ' ἀεὶ
μή τοι θυραῖαν γ' οὔσαν αἰσχύνειν φίλους·
νῦν δ' ὡς ἄπεστ' ἐκεῖνος (516-519)

Ἡ Χρυσόθεμη, ἐπίσης, ἔχει ἤδη ὁμολογήσει στὴν Ἥλέκτρα ὅτι στα ἄμεσα σχέδια τοῦ Αἰγίσθου καὶ τῆς μητέρας τῆς γιὰ τὴν τελεσίδικη ἐπίσχεση καὶ παύση τοῦ θρήνου τῆς εἶναι καὶ ὁ ἐγκλεισμὸς τῆς σὲ σπηλιά, ὅπου καὶ θα ὑμνεῖ (εἰρωνικὴ ἢ χρῆση τοῦ ρήματος) τὶς συμφορὲς τῆς, ἀν δε σταματήσει αὐτὸ τὸ ἀτέλειωτο μοιρολόγι (379-382).³⁷⁸ Ἀλλὰ αὐτὸς ὁ κρυφὸς καὶ ἐνίοτε, ὅπως τώρα πού ἀπουσιάζει ὁ Αἰγίσθος, φανερός θρήνος τῆς Ἥλέκτρας γιὰτὶ παρεμποδίζεται; Ποια εἶναι ἡ ἐπικινδυνότητά του; Ἀτελέσφορος δε χαρακτηρίζεται ἐξαρχῆς ἀπὸ

³⁷⁶ Βλ. Kamerbeek 1974, 52, σχόλιο στὸ στίχο 282, γιὰ τὴν πιθανὴ σημασία τοῦ κατὰ στέγας πού ἀναδεικνύει τὸ μοναχικὸ θρήνο τῆς Ἥλέκτρας. Στέγας: “perhaps rather ‘room’ than house”.

³⁷⁷ Βλ. Taplin 2001, 19-21, ὁ ὁποῖος ἐπισημαίνει καὶ ἐρμηνεύει τὶς κινήσεις τῆς Ἥλέκτρας ἀπὸ τὸν ἐσωτερικὸ ὄρα στὸν ἐξωτερικὸ τοῦ παλατιοῦ καὶ τὸ ἀντίστροφο, σὲ σχέση με τὶς μεταβολὲς τῶν καταστάσεων πού ζεῖ ἡ ἡρωίδα καὶ τῶν συναισθημάτων πού κάθε φορὰ τὴ διακατέχουν.

³⁷⁸ Βλ. Kamerbeek 1974, 64, σχόλια στὸς στίχους 380-382, γιὰ τὴν ἰδέα τοῦ ἐγκλεισμοῦ τῆς ἡρωίδας ἐν κτηρεφῆι στέγη, καὶ τὴ σύγκριση τῆς βαρύτητας πού αὐτὴ ἡ ἰδέα ἔχει στὴν Ἀντιγόνη, ἀπὸ ὅπου ὁ ποιητὴς τὴ δανεῖζεται, καὶ στὴν Ἥλέκτρα, ὅπου “its function is restricted to the narrow limits of the ensuing debate. Apart from the vague menace 626,7 the matter is not referred to again in the course of the play”. Ἐπίσης, βλ. Γκαστή 2004, 30-32 γιὰ τὴ λειτουργικότητα τῆς ἐπανάληψης τοῦ τύπου γόων (375/379), κακόν-κακά (374/382) καὶ τὴ λεπτὴ εἰρωνεία τοῦ ρήματος ὁμνήσεις (382).

τον Χορό (137-143) και την Χρυσόθεμη (328-331); Και όμως, αυτός ο θρήνος είναι το μόνο όπλο της Ηλέκτρας, αμυντικό και επιθετικό συγχρόνως εναντίον των αδίστακτων σφαγέων του πατέρα της. Η απάντησή της στη συμβιβασμένη με τη λήθη αδελφή της Χρυσόθεμη είναι σαφής:

Λυπῶ δὲ τούτους, ὥστε τῷ τεθνηκότι

τιμὰς προσάπτειν, εἴ τις ἔστ' ἐκεῖ χάρις. (355-356)

Η Ηλέκτρα, επομένως, με το θρήνο της αφενός προκαλεί την καθημερινή όχληση του Αιγίσθου και της Κλυταιμίστρας και αφετέρου αποδίδει στο νεκρό Αγαμέμνονα την οφειλόμενη τιμή. Αυτήν ακριβώς την ενοχλητική συντήρηση της μνήμης του δολοφονημένου βασιλιά υπαινίσσεται η Κλυταιμίστρα, όταν κάνει λόγο για την *πολύγλωσση βοή* της Ηλέκτρας από την οποία πρέπει να φυλάγεται (641). Προς το παρόν, τούτη είναι εξάλλου η δύναμη της κόρης, η οποία δε χάνει ευκαιρία να διατυμπανίζει την ανάγκη εκδίκησης για το νεκρό πατέρα, επικαλούμενη τη δικαιοδοσία των χθόνιων θεοτήτων (109-117). Η δυναμική που αναπτύσσει ο εκδικητικός και οξύτονος λόγος-ηχώ της Ηλέκτρας γίνεται περισσότερο αντιληπτή σε μια εξομολογητική αποστροφή της Κλυταιμίστρας που σημαίνει πολλά τόσο για την ίδια όσο και για την κόρη της. Η βασίλισσα ανακουφισμένη από την εξέλιξη των πραγμάτων-μόλις έχει μάθει για το θάνατο του Ορέστη από τον Παιδαγωγό (680-763)-αναφωνεί ότι απαλλάχτηκε από το φόβο που ενέπνεε σε αυτήν η προοπτική της εκδικητικής επιστροφής του, επομένως και από το φόβο που της προξενούσε η ηχώ του διαπραχθέντος φόνου και της ζωντανής ελπίδας, η οποία καθημερινά και βασανιστικά για την ακοή και την ψυχή της εκπεμπόταν από την Ηλέκτρα:

Νῦν δ' - ἡμέρα γὰρ τῆδ' ἀπηλλάγην φόβου

πρὸς τῆσδ' ἐκείνου θ'· ἥδε γὰρ μείζων βλάβη

ζύνοικος ἦν μοι, τοῦμὸν ἐκπίνουσ' ἀεὶ

ψυχῆς ἄκρατον αἷμα – νῦν δ' ἔκηλά που (783-786)

Ἡ κόρη, μάλιστα, χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴ μητέρα σαν ζύνοικος βλάβη που ἐπὶ τόσα χρόνια τῆς ἔπινε τὸ αἷμα. Ἀν σταθούμε περισσότερο σε αὐτὸ τὸ χαρακτηρισμὸ, μας ἐπιτρέπεται νὰ συσχετίσουμε, ὅπως σημειώνει ὁ Winnington-Ingram, τὴν Ἡλέκτρα με τὶς Ἐρινύες, οἱ ὁποῖες με βάση τὴ μυθολογία «ἔπιναν τὸ αἷμα τῶν θυμάτων τους: ψυχικά, ἡ Ἡλέκτρα ἔκανε τὸ ἴδιο στὴν Κλυταιμνήστρα, καθ' ὅλο τὸ μακρὸ χρονικὸ διάστημα ἀπὸ τὴ δολοφονία τοῦ Ἀγαμέμνονος ἕως τὸν δραματικὸ χρόνο τοῦ ἔργου».³⁷⁹ Τοῦτο σημαίνει ὅτι ἀπέναντι στὴν αδυσώπητη πράξη τῆς Κλυταιμνήστρας ὀρθώνεται ἐπὶ ἔτη πολλὰ ἓνας καταγγελτικὸς καὶ ἀπειλητικὸς λόγος καὶ μιὰ ἀκατάπαυστη οἰμωγὴ μέχρις ὅτου αὐτὸς ὁ λόγος καὶ ἡ οἰμωγὴ ἀποκτήσουν με τὸν Ορέστη τὸ ἰσόκυρο βάρος μιᾶς φονικῆς πράξης. Πρὸς τὸ παρὸν ὅμως, ὁ λόγος τῆς ἡρωίδας συνιστᾷ καὶ τὴν πράξη τῆς, τὸ ἔργο τῆς. Ἡ *πολύγλωσση βοή* τῆς καὶ ἡ *ζύνοικος βλάβη* που τῆς ἀποδόθηκε ἀπὸ τὴν Κλυταιμνήστρα εἶναι ἐνέργεια Ἐρινύας, με τὴν ὁποία καὶ ταυτίζεται ἡ Ἡλέκτρα. Ὁ λόγος τῆς, ἐξἄλλου, ἐνέχει δυνάμει καὶ τὴν πρόθεση τέλεσης τοῦ φονικοῦ ἔργου που ἐξαρχῆς ἔχει ἀνατεθεῖ στὸν Ορέστη. Εἶναι γεγονός ὅτι ἡ ἴδια εἶναι πρόθυμη νὰ ἀναλάβει τὴν ἐκτέλεση τοῦ φονικοῦ ἔργου, ὅταν μαθαίνει τὸ θάνατο τοῦ ἀδελφοῦ τῆς: *ἀλλ' αὐτόχειρὶ μοι μόνῃ τε δραστέον/τοῦργον τόδ'· οὐ γὰρ δὴ κενόν γ' ἀφήσομεν* (1019-1020).³⁸⁰ Με τὴν ἐννοια αὐτή, τὸ πάθος τῆς Ἡλέκτρας στὴν ογκούμενη συσσώρευση καὶ

³⁷⁹ Βλ. Winnington-Ingram 1999, 324, ὅπου καὶ ἡ ὑπόδειξη, σημ. 57, ὅτι «ὁ Σοφοκλῆς μπορεῖ κάλλιστα νὰ εἶχε στὸ νοῦ τοῦ στίχου τοῦ Αἰσχύλου, ὅπως οἱ 577-8 στὶς *Χοηφόρους*: *φόνου δ' Ἐρινὺς οὐχ ὑπεσπανισμένη/ἄκρατον αἷμα πίεται τρίτην πόσιν*». Ἐπίσης, βλ. Kamerbeek 1974, 110, σχόλιο στὸ στίχο 784 γιὰ τὴν ταύτιση τῆς Ἡλέκτρας με τὴν Ἐρινύα. Γενικά, γιὰ τὴ σχέση αὐτοῦ τοῦ δράματος, τῆς *Ἡλέκτρας*, με τὶς Ἐρινύες, ὑπὸ τὸ πρῖσμα τοῦ αἰσχύλειου στοχασμοῦ, βλ. τὸν προβληματισμὸ που ἀναπτύσσει ὁ Winnington-Ingram 1999, 303-331. Ἀκόμη, βλ. Ewans 2000, 126, τὴν ἀντίθετη ἄποψη γιὰ τὴν ἀπουσία τῶν Ἐρινύων ἀπὸ τὴν *Ἡλέκτρα*, θέση με τὴν ὁποία δε συμφωνῶ.

³⁸⁰ Βλ. Γιόση 1996, 143-147 γιὰ τὴ διαλεκτικὴ στὴν *Ἡλέκτρα* τῶν ὁρῶν: *λόγος-ἔργο* καὶ τὴ λειτουργικὴ σχέση τους με τοὺς ὅρους: *χρόνος-καιρὸς*.

υπερχειλίσει του λόγω της είδησης του θανάτου του Ορέστη ξεφεύγει οριστικά από την τροχιά της αυτοπαθούς κατάστασης και δεν αναπτύσσει αυτοκτονικές προθέσεις και πράξεις, όπως στην περίπτωση της Αντιγόνης και του Αίαντα, αντιθέτως μπαίνει στην τροχιά της αποφασισμένης ετεροκτονίας.³⁸¹

Ωστόσο, και τούτο συνιστά επιπροσθέτως τη διαφορετική δόμηση του σοφοκλείου έργου από την αισχύλεια και την ευριπίδεια εκδοχή, παρά την αναμφισβήτητη σημασία που έχουν για το μύθο οι φονικές πράξεις του Ορέστη, κυρίαρχο θέμα στο σοφοκλείο έργο δεν είναι η ίδια η πράξη της αντεκδίκησης όσο το πάθος της ηρωίδας. Υπό την έννοια αυτή, η έκταση και η ένταση της τραγικής δράσης αφορά περισσότερο στην παρουσίαση ενός προσώπου, της Ηλέκτρας, και των χρόνιων εσωτερικών διεργασιών που μεγεθύνουν και οξύνουν το πάθος του και κατά τούτο το κίνητρο για τη λύση του.³⁸² Βεβαίως, ο θρήνος της Ηλέκτρας είναι σε διαφορετική ποσόστωση θέμα και του Αισχύλου και του Ευριπίδη, όμως στον Σοφοκλή αποκτά τη μέγιστη δυνατή ποσοτική και ποιοτική διόγκωσή του καθώς σε όλη σχεδόν την τραγωδία είναι η συνεχής ηχώ του ανεκδίκητου πατρικού φόνου. Και ενώ το πάθος της ηρωίδας στον Αισχύλο δεν αποδίδεται με οπτικούς ρηματικούς όρους για την εξαθλιωμένη εμφάνισή της, στον Σοφοκλή, όπως θα δούμε αμέσως πιο κάτω, και ειδικά στον Ευριπίδη έχει έντονη την οπτική του διάσταση.³⁸³ Ωστόσο στον Ευριπίδη το πάθος της ηρωίδας παρά την έντονη πράγματι οπτική του αποτύπωση δεν είναι το κύριο θέμα του δράματος, είναι μόνο θεατρικό στοιχείο. Αντιθέτως στον Σοφοκλή το πάθος της

³⁸¹ Βλ. Reinhardt 1979, 157, για τη δυναμική φορά του πάθους της Ηλέκτρας προς άλλο πρόσωπο.

³⁸² Βλ. και Winnigton-Ingram 1999, 326, για τον τρόπο με τον οποίο δομεί ο Σοφοκλής το δράμα του : «Και μόνο το γεγονός ότι, σ' αυτό το εκτενές έργο, ο δραματοουργός ασχολείται σε τόσο προχωρημένο σημείο και τόσο συνοπτικά με την κορύφωση της δράσης, μπορεί επιπλέον να υποδηλώνει ότι τον ενδιέφερε λιγότερο η κρίσιμη, η αποφασιστική στιγμή του ορατού πλήγματος από τις Ερινύες και περισσότερο η μακρά πρόοδος του χρόνου, στη διάρκεια της οποίας οι Ερινύες βρίσκονταν επίσης εν δράσει».

³⁸³ Βλ. Ευρ. *Ηλέκτρα* τους στίχους: 107-108, 184-189, 239, 241, 252, 304-310, 966, 1004-1006, 1008-1010, 1107, 1139-1140

Ηλέκτρας στην οπτική του και ακουστική του διάσταση με τον οξύτονο και διαρκή της θρήνο δεν είναι μόνο θεατρικό στοιχείο της τραγωδίας αλλά και το κατεξοχήν δομικό της θέμα.

3. Η *όψη* της Ηλέκτρας.

Η *άεικῆς* στολή και το *έφθαρμένον σώμα*

Ο Σοφοκλής, αφού απέδωσε με τη Μονωδία της Ηλέκτρας την ακουστική διάσταση και διάταση του *οξύτονου* και *αδιάλειπτου γόου* της, κλιμακώνει την απόδοση του πάθους της στο τέλος της δεύτερης αντιστροφής του Κομμού, εστιάζοντας αυτή τη φορά στην *όψη* της ηρωίδας. Οι θεατές καλούνται να δουν την ανάρμοστη για κόρη βασιλιά ένδυση (*άεικεῖ σὺν στολᾷ* 191) και να φανταστούν τη σκηνή των βασιλικών δείπνων, στα οποία η Ηλέκτρα δεν μπορεί πλέον να μετάσχει (*κεναῖς δ' ἀμφίσταμαι τραπέζαις* 192).³⁸⁴ Την έκπτωση της ηρωίδας από το φυσικό της ρόλο στο παλάτι ενισχύει το γεγονός ότι η ίδια, όπως αναφέρει, έχει μετατραπεί σε μια ξένη υπηρέτρια μέσα στο σπίτι του πατέρα της (*ἀλλ' ἄπερεί τις ἔποικος ἀναζία/οἰκονομῶ θαλάμους πατρός* 189-190).³⁸⁵ Κατά συνέπεια, το πάθος της Ηλέκτρας προσφέρεται στους θεατές διττῶς· και στην ψυχολογική του δόμηση και στην οπτική του τύπωση με την *άεικῆ* στολή της κόρης (191). Ωστόσο, η *όψη* της ηρωίδας δεν αποτελεί ρηματικά το σταθερό και έντονο στοιχείο του πάθους της, όπως συμβαίνει με τον Αίαντα, τον Οιδίποδα, τον Φιλοκτήτη και τον Ηρακλή. Πράγματι, μόνο τρεις φορές σε όλη την

³⁸⁴ Βλ. Ringer 1998, 146-147, για τη δυνατή οπτική εικόνα που προκαλεί με τα λόγια της η Ηλέκτρα στη φαντασία των θεατών. Βλ. επίσης Kells 1973, 93, σχόλια στο στίχο 185ff., για τα «κενά τραπέζια», γύρω από τα οποία στέκεται η Ηλέκτρα. Ακόμη, βλ. Kamerbeek 1974, 42-43, σχόλια στο στίχο 192, για την ορθότητα της γραφής *ἀμφίσταμαι*, ρήμα, το οποίο ο μελετητής δε θεωρεί και το πλέον αναμενόμενο.

³⁸⁵ Την ιδέα της έκπτωσης ενός βασιλικού γόνου από το φυσικό του ρόλο συναντούμε ήδη στο ομηρικό έπος με τον Αχιλλέα στο λ 488-503 και τον Έκτορα για την Ανδρομάχη στο Z 456-463, ενώ στο ελληνιστικό έπος του Απολλωνίου η μητέρα του Ιάσονα αναφέρεται σε *κενεοῖσι λελείγομαι ἐν μεγάροισι* 1.285.

τραγωδία ο ποιητής αναφέρεται στην εμφάνιση της Ηλέκτρας, δύο άμεσα και μία έμμεσα. Την πρώτη άμεση νύξη στην εξωτερική εμφάνιση της ηρωίδας την αποδίδει ο ποιητής με την αναφορά, όπως είδαμε, της ίδιας της Ηλέκτρας στην *άεικῆ στολήν* της (191), τη δεύτερη ο ποιητής την κρατά για τον Ορέστη, στο τρίτο Επεισόδιο, στη σκηνή της αναγνώρισης (1174-1231), ειδικά στους στίχους 1177-1187, ενώ η έμμεση νύξη στην *όψη* της ηρωίδας γίνεται και πάλι από την ίδια στο πρώτο Επεισόδιο, στην αντίθεσή της με την Χρυσόθεμη (359-362).

Ας δούμε πρώτα αυτήν την έμμεση νύξη, η οποία ούτως ή άλλως προηγείται της εκτενέστερης και άμεσης αναφοράς του Ορέστη στην εμφάνιση της αδελφής του, καθώς ανακλάται σε επίπεδο οπτικό το βάθος της αντίθεσης των δύο γυναικείων δραματικών προσώπων, που αντιμετωπίζουν διαφορετικά το ίδιο θέμα, τη μνήμη και την εκδίκηση του δολοφονημένου πατέρα. Τούτο το μοτίβο των δύο αδελφών που διαχωρίζονται κατά το ήθος και συνεπώς το δραματικό ρόλο ανακαλεί έντονα το δίδυμο Αντιγόνη-Ισμήνη και αναδεικνύει ταυτόχρονα την ομοιότητα της Ηλέκτρας με την ηρωίδα που είναι αποφασισμένη, παρά τις ενστάσεις της αδελφής της, να θάψει τον Πολυνείκη.³⁸⁶ Με ανάλογο

³⁸⁶ Βλ. και Seale 1982, 60: “The visual contrast between the two figures is the theatrical expression of the deeper conflicts of character and behaviour which the scene explores”. Ακόμη, βλ. Kells 1973, 103-104, σχόλια στους στίχους 324-384, για την αντίθεση των δύο αδελφών που ανακαλεί την αντίθεση της Αντιγόνης με την Ισμήνη και ενισχύει τη σύγκριση της Ισμήνης με την Χρυσόθεμη. Ο Ewans 2000, 136, εξετάζοντας τη σχέση της Χρυσόθεμης με την Ηλέκτρα με βάση τους στίχους 1017-1057, διατείνεται ότι η ηθική της Χρυσόθεμης είναι σύμφωνη με την ηθική του τέλους του 5^{ου} αιώνα, “when she argues (992ff.) against a suicidal attempt by the sisters to kill Aegisthus”. Γενικά για τη διάρρηξη των δεσμών της οικογενειακής *φιλίας* στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, βλ. Blundell 1989, 149-183. Για μια σύγκριση της Ηλέκτρας με την Αντιγόνη, βλ. Winnington-Ingram 1999, 334-336, όπου ο συγγραφέας σημειώνει ότι οι ηρωίδες, εκτός από τα κοινά στοιχεία που τις εξομοιώνουν (μοναχικότητα στάσης, πεισματικό θάρρος, προσήλωσή στους δεσμούς αίματος), έχουν δύο κύριες διαφορές, οι οποίες εντοπίζονται αφενός στο πλαίσιο της διαφορετικής τους ηλικίας-η Αντιγόνη παρά το βεβαρημένο οικογενειακό παρελθόν «δεν υπέστη την μακροχρόνια διαβρωτική επίδραση του μίσους», ούσα κάπως μεγαλύτερη από ένα παιδί- και αφετέρου στη φύση ενός καθήκοντος που συνιστά ή δε συνιστά δίλημμα για την πράξη που πρέπει η ηρωίδα να επιτελέσει. Ειδικότερα, ο Winnington-Ingram, ό.π., (335), θεωρεί ότι «το δίλημμα της Αντιγόνης, που η ηρωίδα δεν το συναισθάνεται ως τέτοιο, εκλείπει στην πορεία του έργου, καθώς η κρατική εξουσία ταυτίζεται τελικά με την ασυλλόγιστη απόφαση ενός τυράννου· από την άλλη, το δίλημμα της Ηλέκτρας, του οποίου εκείνη έχει κάποιαν επίγνωση, ενυπάρχει στο νόμο της ανταπόδοσης (lex talionis), όπως αυτός εφαρμόζεται στην ακραία περίπτωση ενός πατέρα και μιας μάνας».

θάρρος η Ηλέκτρα αποδοκιμάζει τη στάση της Χρυσόθεμης, η οποία προσήψε υπερβολή και ματαιότητα στις θρηνητικές εκδηλώσεις της ηρωίδας (328-340), και καταπρόσωπο της δηλώνει ότι δε θα συμμορφωνόταν ποτέ στους δολοφόνους, ακόμη και αν της πρόσφεραν τα στολίδια που εκείνη τώρα φορά και την καλούσαν συνδαιτυμόνα στα βασιλικά τους τραπέζια:

ἐγὼ μὲν οὖν οὐκ ἄν ποτ', οὐδ' εἴ μοι τὰ σὰ
μέλλοι τις οἴσειν δῶρ', ἐφ' οἴσι νῦν χλιδᾶς,
τούτοις ὑπεικάθοιμι· σοὶ δὲ πλουσία
τράπεζα κείσθω καὶ περιρρείτω βίος. (359-362)

Οι λέξεις που χρησιμοποιεί ο Σοφοκλής: *τὰ σὰ δῶρα*, *χλιδᾶς*, *σοὶ πλουσία τράπεζα*, κάνουν και ρηματικά ανάγλυφη την οπτική εικόνα της αντίθεσης ανάμεσα στις δύο αδελφές, η οποία διευρύνεται από το επίπεδο της *όψης* στο επίπεδο του νοήματος.³⁸⁷ Η υποβολή αυτής της αντίθεσης και η προβολή της στην *όψη* της Ηλέκτρας συγκροτεί το διανοητικό και οπτικό πλαίσιο απόδοσης του τραγικού πάθους και του τραγικού ηρωισμού. Υπό την έννοια αυτή, η Ηλέκτρα συνιστά με την *όψη* της τη ζωντανή μνήμη του πατρικού πάθους, το οποίο και την έχει διαποτίσει, σε αντίθεση με την Χρυσόθεμη που αποτελεί επί σκηνης το οπτικό ανάλογο της *δεινῆς λήθης* που έχει διαβρώσει το νου της (*δεινὸν [...] λεληῆσθαι* 341-342). Στην έντονη αυτή οπτική αντίθεση της ζωντανῆς μνήμης του πάθους και της δεινῆς λήθης του, η ματιά και ο προβληματισμός του θεατή απλώνονται με την καθοδήγηση του Σοφοκλή στο ευρύ πεδίο της *ανάγκης*, όπου ο ποιητής ανευρίσκει τα υλικά του και δομεί την ηρωική φύση και το πάθος της Ηλέκτρας (*ἀλλ' ἡ βία γὰρ ταῦτ' ἀναγκάζει με δρᾶν* 256).

³⁸⁷ Βλ. Kamerbeek 1974, 61, σχόλια στους στίχους 359-360: “*τὰ σὰ δῶρα* refers first and foremost to the fine garments and ornaments she is wearing”, ενώ ακόμη ο Kamerbeek, ό.π., σημειώνει ότι “*τὰ σὰ δῶρα* is extremely malicious for it implies the rewards of her compliance”.

Κατά τούτο, η *όψη* της Ηλέκτρας και της Χρυσόθεμης συνιστά τον νοηματικό άξονα, όπου κατοπτρίζεται το ηρωικό *μεμνήσθαι* και το αντιηρωικό *λελησθαι* αντιστοίχως, τα οποία και συγκρούονται κατά τη φορά ενός *φρονεῖν* που φορτίζεται διαφορετικά από τις αδελφές. Για την Ηλέκτρα *φρονεῖν* δεν είναι η υποταγή στον Αίγισθο και την Κλυταιμίστρα αλλά η αντίδραση σε αυτούς έστω διά των οξύτων γόνων και της σθεναρής καταγγελίας για τη δολοφονική ενέργειά τους. Η ηρώίδα με σοφιστικό τρόπο αρχικά αποκλείει την αδελφή της είτε από την *καλή φρόνηση* είτε από τη μνήμη του πατρικού πάθους, ακόμη και όταν της αναγνωρίζει τη *φρόνηση*, για να της αρνηθεί στη συνέχεια ευθέως τη *σωφροσύνη*, αφού έχει συμβιβαστεί με την εξουσία του Αιγίσθου, την υποκρισία και τη δολιότητα της μητέρας τους:

ἐπεὶ γ' ἔλοῦ σὺ θᾶτερ', ἢ φρονεῖν κακῶς,

ἢ τῶν φίλων φρονοῦσα μὴ μνήμην ἔχειν· (345-346)³⁸⁸

.....
οὐδ' ἄν σὺ, σῶφρων γ' οὔσα. νῦν δ' ἐξὸν

πατρὸς

πάντων ἀρίστου παῖδα κεκληῖσθαι, καλοῦ

τῆς μητρός. οὔτω γὰρ φανῆ πλείστοις κακῆ,

θανόντα πατέρα καὶ φίλους προδοῦσα σούς. (365-368)

Ό,τι όμως αποτελεί *σωφροσύνη* για την Ηλέκτρα, αυτό ακριβώς συνιστά *αφροσύνη* για την Χρυσόθεμη (384, 390, 398), η αντίληψη της οποίας για τη στάση της αδελφής της επαναβεβαιώνεται με αφορμή την απόφαση της Ηλέκτρας να αναλάβει η ίδια τη δολοφονία του Αιγίσθου (992-993). Οι θεατές ενώπιον αυτής της πεισματικής διελκυστίνδας του *φρονεῖν* εννοούν τον τρόπο με τον

³⁸⁸ Για τη διάζευξη των στίχων 345-346 και το σοφιστικό τρόπο της Ηλέκτρας, βλ. Kells 1973, 106, σχόλιο στο στίχο 345. Επίσης, βλ. Kamerbeek 1974, 60, σχόλιο στους στίχους 345-346, τον προβληματισμό για την ερμηνεία του διλήμματος της Ηλέκτρας.

οποίο ο ποιητής ανιχνεύει την πνευματική υποδομή του πάθους της Ηλέκτρας και προβάλλει τους όρους συγκρότησης του τραγικού ηρωισμού της. Κατά συνέπεια, το πάθος της Ηλέκτρας αποκτά με το *φρονεῖν* και το διανοητικό του επιχείρημα, παρόλο που η φρόνηση της ηρωίδας μπορεί να είναι, όπως παρατηρεί ο Winnington-Ingram, «περισσότερο ενστικτώδης παρά έλλογη».³⁸⁹ Έτσι ο ποιητής προωθεί στις σκηνές με την Χρυσόθεμη τον τρόπο με τον οποίο το πάθος της Ηλέκτρας προσφέρεται στους θεατές και ως οπτική πραγματικότητα που εμμέσως δηλώνεται και ως κατάσταση που έχει την πνευματική της υποδομή. Κατά τούτο, το πάθος της Ηλέκτρας μεταπίπτει από ένα *φωνήεντα γόον* σε ένα *φρόνιμον ή μη φρόνιμον*, κατά την Χρυσόθεμη, *λόγον*, που αποκαλύπτει τη διανοητική ρίζα του οξύχολου μένους της.

Ωστόσο, το δεύτερο άμεσο οπτικό επιχείρημα του Σοφοκλή, με την έννοια της άμεσης ρηματικής αναφοράς στην *όψη* της Ηλέκτρας, οργανώνεται στο τρίτο Επεισόδιο, στη σκηνή που προετοιμάζει την αναγνώριση των αδελφών (1174-1200). Για να μπορέσουμε να παρακολουθήσουμε καλύτερα τη σκηνή της ενδοδραματικής θέασης του πάθους της Ηλέκτρας από τον Ορέστη, χρήσιμο είναι να δούμε ποιες δραματικές συνθήκες έχει δημιουργήσει ωστόσο ο ποιητής, και τούτο διότι αυτή τη φορά το πάθος της ηρωίδας έχει διπλασιαστεί, καθώς στη βαρύτητα και την υποδομή του εγγράφεται ένα ακόμη άχθος, ο πλαστός θάνατος

³⁸⁹ Βλ. Winnington-Ingram 1999, 331-333, όπου ο συγγραφέας παρακολουθεί επίσης τη διένεξη της Ηλέκτρας με την Χρυσόθεμη για τη *σωφροσύνη*. Χρήσιμη είναι, επίσης, η επισήμανσή του, 332, σημ. 74 ότι «μεταξύ των στίχων 1013 και 1057 υπάρχουν ούτε λίγο ούτε πολύ δεκαεπτά όροι που υποδηλώνουν, σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό, λογική εξέταση». Βλ. ακόμη, τη συζήτηση του Winnington-Ingram, *ό.π.*, 335-339, για το δεύτερο Χορικό (1058-1097), όπου ο μελετητής προσπαθεί να ανιχνεύσει, με βάση *τοὺς ἄνωθεν φρονιμωτάτους οἰωνούς* (1058), το νόημα του συσχετισμού ανάμεσα στο *φρονεῖν* της Ηλέκτρας και το *φρονεῖν* των οίωνων στο πλαίσιο της ανταποδοτικής αρχαιοελληνικής οικογενειακής ηθικής. Ο Winnington-Ingram θεωρεί, 338, ότι «η λέξη [*φρονιμώτατοι*] δεν μπορεί να νοηθεί χωριστά από τα *φρονεῖν* και *φρόνει* στα τελευταία λόγια της Χρυσόθεμης (στίχ. 1056) και το όλο θέμα της στιχομυθίας που προηγήθηκε· στόχος πρέπει να είναι η υποδήλωση ότι η Ηλέκτρα δείχνει, κατά την εκπλήρωση του καθήκοντός της ως κόρης του πατέρα της, μία φρόνηση που, σαν εκείνη των πουλιών, είναι περισσότερο ενστικτώδης παρά έλλογη».

του Ορέστη, όπως έχει ήδη ανακοινωθεί στους θεατές ως δόλιο σχέδιο στην αρχή της τραγωδίας (47-58).³⁹⁰ Το σχέδιο έχει μπει σε εφαρμογή από το δεύτερο Επεισόδιο (516-1057), η υδρία όμως με τη στάχτη του νεκρού Ορέστη μεταφέρεται επί σκηνής στο τρίτο Επεισόδιο (1098-1383) και προκαλεί την κορύφωση του τραγικού πάθους που διογκώνεται με τους όρους μιας ψευδαίσθησης.³⁹¹ Ο Σοφοκλής δημιουργεί θεατρική ένταση με τον Ορέστη και την Ηλέκτρα που ίστανται ενώπιος ενώπια, θεατές ο ένας του άλλου. Βεβαίως, αυτή η θέαση έχει τις διαβαθμίσεις της από την αρχική άγνοια για την ταύτιση αμφοτέρων των προσώπων μέχρι και την αναγνώρισή τους. Το ευφύες εύρημα της παρούσας Ηλέκτρας που θρηνωδεί τον ωσει απόντα αδελφό της, ενώπιόν του, επιτρέπει στον ποιητή αφενός να διογκώσει το πάθος της ηρωίδας και αφετέρου να εντάξει τον Ορέστη στο ασφυκτικό οικογενειακό κλίμα και πλέγμα, όπου επί τόσα χρόνια είναι αδιέξοδα εγκλωβισμένη η αδελφή του.

Η σκηνή της συνάντησης του Ορέστη με την Ηλέκτρα ανακαλεί στους θεατές την προλογική σκηνή της παρ' ολίγον συνάντησης των δύο αδελφών πρόσωπο με πρόσωπο, η οποία περιορίστηκε στο ρόλο του ωτακουστή αδελφού που υπέθετε απλώς για την αδελφή του από τους γόους που άκουγε. Τώρα όμως είναι και θεατής αυτού του γόου, έχει μπροστά του το πρόσωπο που αργότερα θα ταυτίσει με την Ηλέκτρα. Αυτές οι δύο σκηνές, της αρχικής ωτακουστιάς του γόου και της όψιμης θέασής του, διαγράφουν όλη την εντός του δράματος τροχιά του Ορέστη. Αυτήν ακριβώς τη ζοφερή οικογενειακή εικόνα, της οποίας ο ίδιος

³⁹⁰ Για το διπλασιασμό του πάθους της Ηλέκτρας, βλ. Segal 1981, 273. Βλ., επίσης, Goward 2002, 205-238 για το δόλο στην *Ηλέκτρα* στο πλαίσιο των «κυκλικών παρεκβάσεων» που δημιουργεί η αφηγηματική τεχνική του Σοφοκλή. Ιδιαίτερα, βλ. 225-238 για την ψευδή αγγελική ρήση (660-763).

³⁹¹ Βλ. Seale 1982, 78-79. Για τους συμβολισμούς της υδρίας, βλ. Segal 1981, 278: “The urn performs several functions. It represents the conflict of appearance and reality, life and death, strength and weakness. It is the operative element in the most moving deception and the most pathetic interchange of truth and falsehood in the play. What is “inside” the urn is really “outside””.

ως εξόριστος δεν είχε ποτέ άμεση εμπειρία και γνώση, ανακαλύπτει και βλέπει ο Ορέστης στη φυσική παρουσία της αδελφής του που ίσταται ενώπιόν του.³⁹² Αλλά αυτή η ανακάλυψη και ταύτιση του συνταρακτικού γούου με το όνομα της κόρης που θρηνεί γίνεται σταδιακά μέσα και μέσω μιας σκηνης που προσφέρει αρχικά την Ηλέκτρα ως υποκείμενο που θεάται ένα αντικείμενο, την υδρία, και δευτερευόντως ως υποκείμενο που γίνεται το πρόσωπο και η εστία θέασης ενός άλλου υποκειμένου, του Ορέστη.³⁹³ Κατά τούτο, η θέαση της Ηλέκτρας από τον Ορέστη μεθοδεύεται μέσα και πρώτα από τη θέαση του αδελφού από την Ηλέκτρα, η οποία και εστιάζει την όρασή της στο *σώμα-στάχτη του παρόντος-απόντος* Ορέστη:

οἷ γὼ τάλαινα, τοῦτ' ἐκεῖν', ἤδη σαφές·

πρόχειρον ἄχθος, ὡς ἔοικε, δέρκομαι. (1115-1116)

Η Ηλέκτρα κάνει λόγο για το *ἄχθος* που *προχειρίζεται* μπροστά στα μάτια της και πιστοποιεί ως τεκμήριο εμφανές την αλήθεια της είδησης για το θάνατο του αδελφού της (1108-1109).³⁹⁴ Τον ίδιο ακριβώς όρο (*ἄχθος*) χρησιμοποιεί η ηρωίδα στη Μονωδία της, για να αποδώσει την χωρίς αντίβαρο συμφορά της που την συνθλίβει:

μόνη γὰρ ἄγειν οὐκέτι σωκῶ

λύπης ἀντίρροπον ἄχθος (119-120)

³⁹² Βλ. και Winnington-Ingram 1999, 320 και 465, όπου γίνεται λόγος για έναν Ορέστη που δεν έχει την εμπειρία του ζοφερού οικογενειακού κλίματος που κατατρέπει τον πατρικό του οίκο.

³⁹³ Βλ. τη σχετική συζήτηση του Kamerbeek 1974, 152, με αφορμή τα σχόλια στους στίχους 1117-1118, για τη σταδιακή αναγνώριση της Ηλέκτρας από τον Ορέστη.

³⁹⁴ Ο Ringer 1998, 187, σημειώνει για τους στίχους 1115-1116 ότι η “Electra sees the empty vessel and, like a skilled actor, begins to fill it with meaning. She gives the empty container its weight or burden (*ἄχθος*)», ενώ για τη φράση *ὡς ἔοικε*, την οποία συσχετίζει με την αντίστοιχη του παιδαγωγού στους στίχους 764-765, παρατηρεί ότι “the use of words relating to sight or perception gently betray the lie of the metatheatrical situation”. Επίσης, βλ. Kamerbeek 1974, 151, για το *ἄχθος* του στίχου 1116, το οποίο “refers to the urn and to the sorrow the latter represents”.

Τούτο το *ἀντίρροπον ἄχθος* που θα συνιστούσε ο ερχομός του αδελφού παρ' ελπίδα γίνεται, με την είδηση του θανάτου του και την υδρία που κομίζεται, *δέμας οἰκτρὸν* (1161), *σποδός τε καὶ σκιά ἀνωφελής* (1159), *σμικρὸς ὄγκος ἐν σμικρῷ κύτει* (1142), που προσαυξάνει τη λύπην της Ηλέκτρας στη θεατρική συμπαιγνία που έχει στήσει ο ποιητής με τους θεατές και τον Ορέστη. Έτσι η υδρία γίνεται σε τούτη τη σκηνή το οπτικό αντικείμενο που ενώνει και ταυτόχρονα χωρίζει δύο τραγικά υποκείμενα.³⁹⁵ Η Ηλέκτρα με τη σποδό του Ορέστη ανά χείρας συνδέεται με το θάνατο του αδελφού της, ενώ ο Ορέστης με το θρήνο της αδελφής του συνδέεται με μια πραγματικότητα, τις διαστάσεις της οποίας, όπως ομολογεί ο ίδιος με τρόπο που δε γίνεται καταληπτός στην Ηλέκτρα, αγνοούσε: *ὄσ' οὐκ ἄρ' ἤδη τῶν ἐμῶν ἐγὼ κακῶν* (1185).³⁹⁶ Έτσι κλιμακώνει ο Σοφοκλής την ενδοδραματική οπτική πρόσληψη της Ηλέκτρας από τον αδελφό της, η οποία και θα οδηγήσει τελικώς στη σκηνή της αναγνώρισης, που θα μετατρέψει το *πρόχειρον ἄχθος* και το *οἰκτρὸν δέμας* σε *φίλτατον φῶς* και *φθέγμα* (1224, 1225).³⁹⁷

Αυτό το φως θα λυτρώσει την οικογενειακή εστία από το ζόφο των δολοφόνων που την κατοικούν και θα ανταποδώσει το φόνο με φόνο *λυτήριον* του χρόνιου πάθους (1490).³⁹⁸ Αλλά πριν από αυτή τη σκηνή της εξόδου της Ηλέκτρας από το πάθος της, ο ποιητής εστιάζει εσχάτως με τον Ορέστη στην *ὄψη*

³⁹⁵ Για τη σκηνή με την υδρία, βλ. Ringer 1998, 185-199, το κεφάλαιο με τίτλο “Small Dust in a Little Urn: Nothing into Nothing”.

³⁹⁶ Βλ. Kamerbeek 1974, 158, σχόλιο στο στίχο 1185: *τῶν ἐμῶν κακῶν*: “this identification of his misery with hers cannot but bewilder Electra. So far is she as yet from having any inkling of the truth”.

³⁹⁷ Είναι εύλογος ο συσχετισμός του *φίλτατου φωτός* του τέλους της τραγωδίας (1224) με το *λαμπρὸν ἡλίου σέλας* (17) του Προλόγου της. Βλ. και Batchelder 1995, 18, γι' αυτόν το συσχετισμό.

³⁹⁸ Βλ. Seaford 2003, 571-573 για «το μοτίβο της μνητικής μετάβασης από την αγωνία στη λύτρωση [που] το χρησιμοποιεί, μεταφορικά, ο Σοφοκλής εστιάζοντάς το στη σκηνή της αναγνώρισης του Ορέστη από την Ηλέκτρα». Ο Seaford, *ό.π.*, (571), θεωρεί «ότι ο συνδυασμός, στα χαρούμενα λόγια της [Ηλέκτρας], διάφορων στοιχείων, όπως η φράση *φίλτατον φῶς* (1224), ο πλασματικός θάνατος και η ανάσταση (1229-30), καθώς και η γέννηση (1232-3), που όλα τους οδηγούν στην *σωτηρίαν*, αντλείται από τα μυστήρια.». Επίσης, βλ. Seaford, *ό.π.*, (572), σημ. 43, για τη λέξη *λυτήριον* που «συνδυάζει ποινικές και μυστηριακές συμπαραδηλώσεις».

και το εύρος αυτού του πάθους εν είδει «αντίστροφης τραγικής παρέκτασης».³⁹⁹ Το όλο θέαμα της Ηλέκτρας συνταράζει τον Ορέστη, «προσβάλλει» την όραση (1187), τη γλώσσα του (1175) και την ψυχή του (1176), κατά τούτο κινητοποιεί τον ψυχοδιανοητικό μηχανισμό του, προκειμένου ο ήρωας να προσλάβει όχι μόνο όσα βλέπει αλλά και όσα η αδελφή του με τους υπαινιγμούς και τις αποκαλύψεις της του επιτρέπει να φανταστεί. Η οπτική επικέντρωση στο πάθος της Ηλέκτρας εκκινεί με το στίχο 1177 και συνεχίζεται αμείωτη μέχρι και το στίχο 1199, ενώ η ρηματική δήλωση του θεάματος είναι έντονη: *εἶδος 1177, ἐπισκοπῶν 1184, ὄρῶν 1187, ὄρᾶς 1188, βλέπειν 1189, ὄρῶν 1199*.⁴⁰⁰ Με έκπληξη ο Ορέστης και χωρίς να έχει ακόμη αναγνωρίσει την αδελφή του, ρωτά την εξαθλιωμένη κόρη που θρηνωδεῖ αν είναι η κλεινή μορφή της Ηλέκτρας: *ἦ σὸν τὸ κλεινὸν εἶδος Ἡλέκτρας τόδε;* (1177).⁴⁰¹ Στην καταφατική απάντηση που λαμβάνει, εκστατικός μονολογεί για την *ἐφθαρμένη* από το πάθος φυσική ειδή της Ηλέκτρας: *ὦ σῶμ' ἀτίμως κἀθέως ἐφθαρμένον* (1181). Είναι πολύ ενδιαφέρον το γεγονός ότι ο ποιητής εκμεταλλεύεται το προσωπεῖο και τη σκευή της ηρωίδας σε ένα θέατρο ούτως ή άλλως μη ρεαλιστικό, όπως είναι το αρχαίο, για να προβάλλει πειστικότερα και να εξηγήσει στο κοινό του την ψυχολογική και σωματική διάβρωση της ηρωίδας από το πολύχρονο και πολύφθορο πάθος της για το χαμό του πατέρα της. Έτσι η μάσκα του υποκριτή συνιστά όχι μόνο σκηνικό μέσο αλλά και πεδίο σκηνικού

³⁹⁹ Ως γνωστόν «τραγική παρέκταση» είναι η τεχνική του ποιητή να δημιουργεί μια χαρούμενη και αισιόδοξη ατμόσφαιρα στο έργο, πριν από το τραγικό τέλος, που είναι η τελική καταστροφή. Στην περίπτωση μας, η τραγικότητα «παρεκτείνεται» αντίστροφα, με την έννοια ότι ο ποιητής παρεκτείνει το πάθος της Ηλέκτρας, όχι με όρους αισιοδοξίας, για να εντείνει την πτώση της τραγικής φιγούρας, αλλά με όρους θλιβερής δήλωσής του, με στόχο όμως όχι την τελική καταστροφή της ηρωίδας αλλά τη θριαμβευτική έξοδό της από το πάθος της. Κατά τούτο, το τραγικό πάθος εδώ σε ό,τι αφορά την Ηλέκτρα παρεκτείνεται όχι για να παγιωθεί αλλά για να καταργηθεί.

⁴⁰⁰ Για την έντονη ρηματική δήλωση του θεάματος και την επικέντρωση στην εξαθλιωμένη *ὄψη* της Ηλέκτρας σε τούτη τη σκηνή που θυμίζει ανάλογες σκηνές του *Οιδίποδος επί Κολωνά*, βλ. Seale 1982, 79.

⁴⁰¹ Βλ. Kamerbeek 1974, 157, σχόλια στο στίχο 1177, για την αδυναμία του Ορέστη να αναγνωρίσει την αδελφή του λόγω της εξαθλίωσής της. Θα συμφωνήσω, επίσης, με τον Kamerbeek, ό.π., ότι “Jebb’s idea that *κλεινὸν* is enallage for *κλεινῆς* does not recommend itself.”

λόγου που αναδεικνύει και διακινεί το τραγικό πάθος από το χώρο του ενδοδραματικού στο χώρο του εξωδραματικού θεατή.

Ωστόσο, η άθλια *όψη* της Ηλέκτρας, όπου επισκοπεί το βλέμμα του Ορέστη (1184), δε συνιστά για την ίδια ικανότατο τεκμήριο, για να αντιληφθεί ο αδελφός της πλήρως το πάθος της. Ο Ορέστης βλέπει ασφαλώς αυτά που βλέπει, και τούτα είναι τυπωμένα στην οπτική δυσμορφία της Ηλέκτρας, υπάρχουν όμως και πράγματα που δεν έχει δει και συνεπώς δεν γνωρίζει.⁴⁰² Γι' αυτό το λόγο, η ηρωίδα στην πρώτη διάγνωση που επιχειρεί για την κατάστασή της ο Ορέστης με βάση την οπτική πρόσληψή της (*ὄρων σε πολλοῖς ἐμπρέπουσαν ἄλγεσιν* 1187), παρατηρεί ότι ο συνομιλητής και θεατής της βλέπει κάποιες μόνο από τις συμφορές της: *καὶ μὴν ὄραξ γε παῦρα τῶν ἐμῶν κακῶν* (1188).⁴⁰³ Στο ερώτημα μάλιστα του Ορέστη για το πώς θα μπορούσε να δει τα ακόμη χειρότερα, η Ηλέκτρα απαντά ότι αυτά επισυμβαίνουν στη συμβίωσή της με τους φονείς του πατέρα της, οι οποίοι την έχουν μετατρέψει σε δούλα με τους σωματικούς βασανισμούς, την ανέχεια και όλα τα κακά που της έχουν επιβάλει (1189-1196). Με τον τρόπο αυτό διανοίγεται στον Ορέστη όλο το εσωτερικό πεδίο του έγκλειστου και αθλίου βίου της Ηλέκτρας στη μiasμένη από τον πατρικό φόνο οικογενειακή εστία. Στο φαντασιακό του αδελφού ζωντανεύουν όλες αυτές οι βασανιστικές σκηνές που η Ηλέκτρα στο μεγάλο της μονόλογο μετά την Πάροδο δραματοποίησε στην εσωτερική όραση των θεατών για την εφιαλτική ζωή της μέσα στο παλάτι.

Αν ανατρέξουμε σε αυτή τη ρήση (254-309), θα δούμε ότι η ηρωίδα απευθυνόμενη στον Χορό που την εγκαλεί για την υπερβολή και το ανώφελο του

⁴⁰² Βλ. Seale 1982, 70, για το τι πραγματικά μπορεί να αντιληφθεί ο Ορέστης, με βάση την οπτική εξαθλίωση της αδελφής του, για την αφανή και άγνωστη πλευρά της ζωής της.

⁴⁰³ Βλ. Kamerbeek 1974, 158, σχόλιο στο στίχο 1187 για το οξύμωρο της φράσης *πολλοῖς ἐμπρέπουσαν ἄλγεσιν*: “the phrase is an oxymoron, for the proper use of *ἐμπρέπειν* (*fulgere in*) is connected with rich garments, costly equipment, wealth, royal state etc.”.

θρήνου της, αναφέρει ότι εκ των πραγμάτων οδηγείται στην υπερβολή, καθώς καθημερινά βλέπει τον Αίγισθο να κάθεται στο θρόνο του πατέρα της, να φορά τα ίδια βασιλικά ενδύματα, να προσφέρει σπονδές στο σημείο ακριβώς όπου δολοφόνησε τον Αγαμέμνονα, και το χειρότερο από όλα, να κοιμάται με τη μητέρα της (267-274).⁴⁰⁴

Κατά συνέπεια, η οδύνη της Ηλέκτρας δεν απορρέει μόνο από ένα παρελθόν γεγονός αλήστου μνήμης, το φόνο του πατέρα, αλλά και από ένα καθημερινό θέαμα που συντηρεί και εντείνει με την άφευκτη επανάληψή του αυτή τη μνήμη και αυτή την οδύνη.⁴⁰⁵ Αυτό ακριβώς το θέαμα στην κλιμάκωσή του (*ἴδω*→ *θρόνοις*, *εἰσίδω*→ *ἔσθήματα*, *ἴδω*→ *κοίτη* 267-274), όπως στήθηκε στο φαντασιακό των εξωδραματικών θεατών στην αρχή της τραγωδίας με το μονόλογο της ηρωίδας, έτσι και τώρα στο τέλος του έργου με τα υπαινικτικά λόγια της Ηλέκτρας (1188) και τις όποιες άλλες αποκαλύψεις της (1196) στήνεται για την εσωτερική όραση του Ορέστη που ζητά να δει τα *ἔτι ἐχθίω* (1189) από αυτά που ήδη βλέπει στο φαγωμένο από την οδύνη και τις συμφορές πρόσωπο της αδελφής του. Με τον τρόπο αυτόν ο Σοφοκλής μας συνδέει με την αρχή της τραγωδίας του και ταυτόχρονα ενώνει το τέλος με την αρχή της. Πραγματικά, στο

⁴⁰⁴ Βλ. Kamerbeek 1974, 50, σχόλια στους στίχους 267-271 για την κλίμακα και ποικιλία της αναφοράς που κάνει η Ηλέκτρα στο καθημερινό θέαμά της, με βάση τη χρήση των ρημάτων *ἴδω...εἰσίδω...ἴδω*. Αυτή η αναφορά “is suggestive of the rising tide of her indignation as she calls up the shocking pictures which daily wound her heart”. Επίσης, βλ. Winnington-Ingram 1999, 320-322 για το σεξουαλικό στοιχείο των υπαινιγμών της Ηλέκτρας με βάση την αναφορά της στη *συγκοιμωμένην* (274) με τον Αίγισθο μητέρα της. Ειδικότερα, ο Winnington-Ingram, *ό.π.*, 321, συζητάει αυτό το στοιχείο και το συσχετίζει με την ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη, ο οποίος «με το ιδιοφύες εύρημα του ανολοκλήρωτου γάμου, μας παρουσιάζει μία Ηλέκτρα που ζηλεύει την άνετη και σεξουαλικά δραστήρια Κλυταιμνήστρα». Ο Winnington-Ingram, *ό.π.*, καταλήγει στο συμπέρασμα, προκειμένου για την ηρωίδα του Σοφοκλή, και με βάση την τραγωδία του Ευριπίδη ως προγενέστερη που πριμοδότησε τη σοφόκλεια με την ιδέα του σεξουαλικού στοιχείου, ότι «φαίνεται μάλλον διάστροφο να προσπαθεί κανείς να αρνηθεί την ύπαρξη σεξουαλικού στοιχείου στο μίσος της Σοφόκλειας Ηλέκτρας για τη μητέρα της, στο μίσος της για τον Αίγισθο. Εάν όμως δεχτούμε ότι το στοιχείο αυτό υπάρχει, θα είναι ενδιαφέρον, ως συστατικό του τρόπου με τον οποίον ο ποιητής εννόησε την ψυχική κατάσταση της Ηλέκτρας».

⁴⁰⁵ Βλ. Batchelder 1995, 55 με αφορμή το ενοχλητικό για την Ηλέκτρα θέαμα του Αιγίσθου και της Κλυταιμνήστρας: “This insistence on the power of the visual and the fact that Aegisthus and Clytemnestra control this power, prepare the audience for what will be the ultimate struggle in Mycenae. It will be a struggle that involves not simply control of language, but control of appearances”.

πλαίσιο της δραματικής τελεολογίας και με σκηνικό κάτοπτρο το πάθος της Ηλέκτρας, αφενός ο Ορέστης θεάται και αναγνωρίζει το πρόσωπο που δεν κατέστη δυνατόν να δει παρά μόνο να ακούσει στον Πρόλογο και αφετέρου η Ηλέκτρα έχει μπροστά της –μεσολαβεί η αναγνώριση- τον *παυστήρα* (305) των συμφορών της, τον οποίο ανέλπιστα βλέπει (*ἀέλπτως τ' εἰσεῖδον* 1263).

4. Το πλαστό πάθος της Ηλέκτρας και η φονική μετακένωσή του

Ωστόσο, το πάθος της Ηλέκτρας, ακόμη και μετά την αναγνώριση των δύο αδελφών, παρατείνεται, αλλά με άλλους όρους και για άλλους λόγους. Ο Ορέστης για την επιτυχία του σχεδίου του ζητά από την αδελφή του, που τώρα χαίρεται, να συνεχίσει να στενάζει, για μην καταλάβει από το χαρούμενο πρόσωπό της τίποτε η Κλυταιμίστρα (*ὅπως μήτηρ σε μὴ ἴπιγνώσεται/ φαιδρῶ προσώπῳ* 1296-1297). Η Ηλέκτρα βεβαιώνει τον Ορέστη ότι δε θα σταματήσει να δακρυρροεί, αλλά από χαρά αυτή τη φορά και από μίσος για τους δολοφόνους του πατέρα της (1301-1315).⁴⁰⁶ Η *ὄψη*, λοιπόν, της Ηλέκτρας γίνεται με το τέλος της τραγωδίας στοιχείο και κάτοπτρο ενός απατηλού πάθους· τούτο συνιστά και τη μεγάλη εσωτερική και ειρωνική αντιστροφή στο δράμα, αφού ο γόος της ηρωίδας θα πρέπει να συνεχιστεί με άξονα όμως όχι την ειλικρίνεια και την πραγματικότητα ενός πάθους, όπως συνέβαινε μέχρι στιγμής, αλλά με άξονα την υποκρισία και την πλαστότητα μιας *ὄψης* που είναι υποχρεωμένη για τη λύτρωσή της να συντηρήσει ψευδώς το πάθος της πριν το μετακενώσει σε ενέργεια φονική.

Κατά συνέπεια, ο Σοφοκλής οδηγεί τα πράγματα στο κρίσιμο σημείο, όπου

⁴⁰⁶ Βλ. Kamerbeek 1974, 172, σχόλια στους στίχους 1312-1313 για την ερμηνεία των στίχων και τη σχετική συζήτηση για τη γραφή *χαρᾶ* που πρότεινε ο Schaefer αντί της γενικής *χαρᾶς* που έχουν τα χειρόγραφα. Επίσης, βλ. Winnigton-Ingram 1999, 319, σημ. 44 για το *φαιδρῶν* πρόσωπο της Ηλέκτρας και το προσωπείο της λύπης της, «το οποίο δεν μπορούσε βέβαια να αλλάξει στη μέση του έργου».

τα πάντα εξαρτώνται από την *όψη* και το γόο της Ηλέκτρας. Ο ποιητής με τον τρόπο που μας εισήγαγε στο πάθος της Ηλέκτρας και απέδωσε τη δραματική κατάσταση, με τον ίδιο τρόπο, την *όψη* και το γόο, αλλά στην πλαστή συνέχειά τους, μας προετοιμάζει για την έξοδο της Ηλέκτρας από το πάθος της. Έτσι η *όψη* και ο γόος της Ηλέκτρας γίνονται η οπτική και ακουστική προβολή ενός πάθους που μέλλεται να μετατοπίσει τη δυναμική του από το πλαίσιο μιας εμπράγματης κατάστασης στο πλαίσιο ενός δολίου τεχνάσματος που θα επιφέρει το *χαίρειν* και το *γελᾶν ἐλευθέρως* (1300). Σε αυτό εξάλλου το σημείο κατατείνουν τόσο το πραγματικό όσο και το εσχάτως πλαστό πάθος της Ηλέκτρας.

Ωστόσο, η μετακένωση αυτού του πάθους, του συσσωρευμένου κατά το χρόνο και τη διττή ποιότητά του (πραγματικό-πλαστό), σε ενέργεια φονική δημιουργεί ένα ακόμη πάθος, θεατό και σωματικό, το οποίο εκτίθεται ως *ἄζηλος θέα* στη σκηνή και αφορά πρώτα στο σώμα της Κλυταιμίστρας (1455).⁴⁰⁷ Η φονική αυτή μετακένωση και ενέργεια του πάθους της Ηλέκτρας και του εκτελεστή Ορέστη προκαλεί ένα επιπρόσθετο σωματικό, όμως αθέατο αυτή τη φορά πάθος που θα υποστεί ο Αίγισθος, ο φόνος του οποίου θα συντελεστεί εντός του ανακτόρου, παρά την άσκοπη διαμαρτυρία του, στο σημείο όπου ακριβώς δολοφονήθηκε ο Αγαμέμνωνας (1493-1496).⁴⁰⁸ Ειδικά, σε ό,τι αφορά το θάνατο της Κλυταιμίστρας, η μετακένωση του πάθους της Ηλέκτρας είναι και ρηματικά έντονη· η ηρωίδα προτρέπει τον αδελφό της να χτυπήσει δύο φορές τη μητέρα τους, αν μπορεί: *παῖσον, εἰ σθένεις διπλῆν* (1415).⁴⁰⁹ Είναι η μεγάλη στιγμή της

⁴⁰⁷ Βλ. Winnington-Ingram 1999, 325-326, για τους πιθανούς λόγους που οδηγούν τον Σοφοκλή σε σχέση με τον Αισχύλο και τον Ευριπίδη να αντιστρέψει τη σειρά των θανάτων της Κλυταιμίστρας και του Αίγισθου.

⁴⁰⁸ Βλ. Τα σχόλια της Batchelder 1995, 136, για την αντίρρηση του Αιγίσθου να περάσει μέσα στο ανάκτορο, στο πλαίσιο της μεταθεατρικής εξέτασης του κειμένου: “Aegisthus, who could not control the spectacle of the drama in life, hopes at least to have an audience for the spectacle of his death”.

⁴⁰⁹ Βλ. Kells 1973, 220, σχόλιο στο στίχο 1415. Επίσης, βλ. Kamerbeek 1974, 183. Winnington-Ingram 1999, 319, σημ. 45.

τραγωδίας και της Ηλέκτρας, καθώς η ηρωίδα, όπως σημειώνει ο Segal, τρέπεται από το μυθικό πρότυπο της *mater dolorosa* που συνιστούν η Πρόκνη και η Νιόβη στο πρότυπο της ανηλεούς και εκδικητικής γυναίκας που ενσαρκώνει η Κλυταιμίστρα της τραγωδίας *Αγαμέμνων*.⁴¹⁰ Η Ηλέκτρα, μάλιστα, είναι εκείνη που συστήνει στον Αίγισθο το αποτρόπαιο θέαμα της καλυμμένης σορού της Κλυταιμίστρας πάνω στο εκκύκλημα.⁴¹¹ Έτσι ο Αίγισθος γίνεται με την υπόδειξη της Ηλέκτρας και τη δική του εντολή για την αποκάλυψη της καλυμμένης σορού ο τελευταίος ενδοδραματικός θεατής ενός πάθους που εν αγνοία του τον αφορά και τον περισφίγγει δολίως, ακυρώνοντας τον ηγεμονικό ρόλο του (1458-1463, 1468-1469).⁴¹²

Είναι εντυπωσιακός ο οπτικός τρόπος με τον οποίο ο Σοφοκλής μετακυλίζει το πάθος από την Ηλέκτρα στο δολοφόνο του πατέρα της· κατά πρώτον με το σκηνικό εύρημα μιας *άζηλου θεάς* που παραπλανά το θεατή της (1455), κεκαλυμμένη καθώς είναι, δευτερευόντως με την ανάγκη της αποκάλυψης και ταύτισης του νεκρού σώματος που εκτίθεται και κατά τρίτον με την εσωσκηνική στο φαντασιακό των θεατών πράξη της φονικής επενέργειας αυτού του πάθους, καθώς ο Αίγισθος είναι υποχρεωμένος να υποστεί τη δολοφονία του, η οποία προηγουμένως συζητείται σε μια σκηνή που κατά τον Winnington-Ingram έχει «αισχύλειους απόηχους» και κατά τούτο διευρύνει τη θεώρηση του πάθους στο

⁴¹⁰ Βλ. Segal 1981, 285. Βλ. επίσης Ewans 2000, 123-127, για μια σύνδεση της *Ηλέκτρας* με το αμοραλιστικό πνεύμα του τέλους του 5^{ου} αιώνα.

⁴¹¹ Βλ. Taplin 2001, 20-21, για τη χρήση του εκκύκληματος στην *Ηλέκτρα* με το πτώμα της Κλυταιμίστρας, τον Ορέστη και τον Πυλάδη πάνω σε αυτό, σε μια σκηνή εσωτερικού χώρου που τοποθετείται στην εσωτερική αυλή του ανακτόρου. Επίσης, Taplin, *ό.π.*, για την αλλαγή της θέσης της Ηλέκτρας, η οποία με την εξέλιξη της τραγωδίας κατευθύνεται από τον εξωτερικό χώρο, όπου θρηνούσε, στον εσωτερικό χώρο του ανακτόρου, στον κλειστό δηλαδή χώρο ενός σπιτιού, που συνιστά και τον ενδεδειγμένο χώρο για μια γυναίκα.

⁴¹² Βλ. Kamerbeek 1974, 187, σχόλιο στο στίχο 1458, όπου σύμφωνα με τον συγγραφέα ο Αίγισθος απευθύνεται στην Ηλέκτρα, ενώ με το στίχο 1468 (*χαλάτε πᾶν κάλυμμα' ἀπ' ὀφθαλμῶν*) απευθύνεται στον Ορέστη και τον Πυλάδη. Βλ. ακόμη το μεταθεατρικό τρόπο με τον οποίο η Batchelder 1995, 129, θεωρεί τον Αίγισθο βάσει αυτής της τελευταίας του διαταγής (1468-1469): “With his order Aegisthus acts as the director in two ways. First, he is telling players what to do, namely, to remove the veil. And second, he is deciding how the visual elements of the drama will be presented.”.

πλαίσιο της ασταμάτητης κληρονομικής ροής του για τον οίκο των Πελοπιδών.⁴¹³ Έτσι στο τέλος της τραγωδίας με το μοτίβο και τη δυναμική της «οπτικής δολιότητας» του πάθους, όπως αυτό προβάλλεται εξακολουθητικά στο λυπημένο πρόσωπο της Ηλέκτρας και «αποδεικτικά» στο *φάσμα* τάχατες του νεκρού Ορέστη (1466), τον οποίο καλείται να δει ο Αίγισθος, ο Σοφοκλής οργανώνει την έξοδο της ηρωίδας του από το δικό της πολύχρονο και πολύφθορο πάθος, το οποίο αποκτά τελικώς στο θέαμα των νεκρών σωμάτων του Αιγίσθου και της Κλυταιμίστρας το *άντίρροπον ἄχθος* του (120).⁴¹⁴

⁴¹³ Βλ. Winnington-Ingram 1999, 329-331.

⁴¹⁴ Βλ. Kamerbeek 1974, 188, σχόλιο στο στίχο 1466, για τον όρο *φάσμα* και τον τρόπο που χρησιμοποιείται στην *Ηλέκτρα*, με βάση και τους στίχους 501 και 644, που αποδίδουν το φάντασμα του Ορέστη που είδε στον ύπνο της η Κλυταιμίστρα.

II. Αντιγόνη

1. Το *φρονεῖν* ως η πνευματική βάση του τραγικού πάθους

Όπως μπορούμε να αντιληφθούμε από την εξέταση που έχει προηγηθεί, ο *Οιδίπους Τύραννος* και οι *Τραχίνιες* είναι οι σοφόκλειες τραγωδίες, όπου το πάθος αποτελεί το σταθερό, κύριο ζητούμενο και αποτέλεσμα της τραγικής δράσης, σε αντίθεση με την *Ηλέκτρα*, τον *Αίαντα*, τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* και τον *Φιλοκτήτη*, όπου το τραγικό πάθος είναι δεδομένο και οι θεατές παρακολουθούν την εξέλιξή του και τη συμβίωση ή έξοδο των πασχόντων ηρώων από αυτό. Ωστόσο, στην περίπτωση της *Αντιγόνης* υπάρχει μια ιδιαιτερότητα: η ηρωίδα παρουσιάζεται να γνωρίζει εξαρχής, μόνη από όλους τους σοφόκλειους ήρωες, ποιο είναι το μελλοντικό της πάθος, το οποίο είναι αποφασισμένη να υποστεί, αν παραβεί την εντολή του Κρέοντα που απαγορεύει την ταφή στο σώμα του Πολυνείκη (26-36). Η απόφαση αυτή είναι σταθερή σε όλη την έκταση της τραγωδίας, ακόμη και όταν κλαίουσα οδηγείται στο θάνατο, όπως φαίνεται από τον Κομμό (801-882).⁴¹⁵

Εντούτοις, το στοιχείο του θρήνου, το οποίο είδαμε πώς εκμεταλλεύεται δραματικά ο Σοφοκλής στην *Ηλέκτρα*, δεν αποτελεί στην *Αντιγόνη* τον κύριο τρόπο δόμησης της τραγωδίας και ανάδειξης του πάθους της ηρωίδας. Ο ποιητής παρά τα κοινά στοιχεία που διαπιστώνουμε στις δύο γυναικείες μορφές (ανυποχώρητη στάση, αφοσίωση στο καθήκον που εκπηγάζει από τους δεσμούς αίματος) δεν «εγκλωβίζει» τη δράση της *Αντιγόνης* σε ένα ατελεύτητο θρήνο για τον άταφο νεκρό, καθώς τον ενδιαφέρει να παρουσιάσει περισσότερο όχι μια γοερή φωνή που εκπέμπει ένα βιωμένο πάθος το οποίο στην περίπτωση της *Ηλέκτρας* έχει μόνο την οικογενειακή του διάσταση, αλλά τους πνευματικούς όρους της συγκρότησης ενός πάθους που αποκτά μοιραία και την πολιτική του

⁴¹⁵ Για τον προβληματισμό που εγείρει ο θρήνος της *Αντιγόνης* σε ό,τι αφορά την ενότητα του χαρακτήρα της, βλ. Oudemans & Lardinois 1987, 186-193, και Winnington-Ingram 1999, 199-201.

χροιά στη σφοδρή σύγκρουση της ηρωίδας με τους νόμους και την εξουσία του Κρέοντα.⁴¹⁶ Τούτο σημαίνει συγχρόνως ότι ο ποιητής δεν επενδύει μόνο σε ένα στοιχείο, το θρήνο, που προσιδιάζει κατά την αρχαιοελληνική αντίληψη στη γυναικεία φύση, αλλά και σε αρρενωπά χαρακτηριστικά που μπορεί να έχει μια γυναίκα, η οποία υπερβαίνοντας για την αρχαία αντίληψη το ρόλο και το χώρο δράσης της κινείται στο ευρύτερο πεδίο της πόλεως.⁴¹⁷

Κατά τούτο στην *Αντιγόνη* παρακολουθούμε εντός των ορίων της πόλεως και όχι του οίκου, όπως με την Ηλέκτρα, τον τρόπο με τον οποίο δομείται η πορεία της ηρωίδας προς ένα πάθος που προβάλλει από την αρχή του δράματος ταυτόχρονα ως δεδομένη προοπτική και τελικό ζητούμενο της τραγικής δράσης. Η αφετηρία αυτής της πορείας εντοπίζεται ήδη στον Πρόλογο της τραγωδίας και συναρτάται με την πνευματική συγκρότηση της Αντιγόνης. Για να το πούμε με όρους του κειμένου, το πάθος της ηρωίδας έχει τις βάσεις του και τις προϋποθέσεις του στο *φρονεῖν*, όπως εξάλλου συμβαίνει και με το πάθος του ετέρου πρωταγωνιστή, του Κρέοντα.⁴¹⁸ Ήδη η Ισμήνη, στην αρχή του έργου, απαντώντας στη διαφαινόμενη πρόθεση της αδελφής της να θάψει τον Πολυνείκη, τη χαρακτηρίζει *ταλαῖφρον* (39), ενώ μόλις δέκα στίχους πιο κάτω

⁴¹⁶ Βλ. Etman 2001, 147-153, για μια εξέταση της *Αντιγόνης* και της σύγκρουσης των πρωταγωνιστών με βάση το αντιθετικό δίπολο *φύσις-νόμος*, υπό το πρίσμα της θουκυδίδειας ιστορίας (III 82.3, III 45.7, II 37).

⁴¹⁷ Βλ. όσα αναφέρει ο Θουκυδίδης (II 45) για την αρετή και τη φύση των γυναικών, οι οποίες οφείλουν να περιορίζουν τη δραστηριότητά τους σε ζητήματα που έχουν σχέση μόνο με τον οίκο, όχι με το δημόσιο χώρο της πόλης.

⁴¹⁸ Βλ. Winnington-Ingram 1999, 171- 173 το ερώτημα και το σχετικό προβληματισμό για το ποιος μπορεί να είναι ο κεντρικός χαρακτήρας του έργου. Θα συμφωνούσα με την παρατήρηση του Winnington-Ingram, ό. π., σημ. 4, ότι τα σωζόμενα έργα του Σοφοκλή, λίγα καθώς είναι και μοιρασμένα ανάμεσα σε έναν αδιαμφισβήτητο κεντρικό ήρωα από τη μια (Αίας, Οιδίπους Τύραννος, Ηλέκτρα, Οιδίπους επί Κολωνώ) και σε δυο βασικούς ήρωες από την άλλη (Κρέων-Αντιγόνη, Δηιάνειρα-Ηρακλής, Νεοπτόλεμος-Φιλοκτήτης) δεν μας επιτρέπουν συνολικές και ασφαλείς κρίσεις για τη συνήθη πρακτική του Σοφοκλή. Βλ. επίσης καθ' υπόδειξη του Winnington-Ingram, ό. π., 172, σημ. 1, τη διάσταση απόψεων για τον κεντρικό χαρακτήρα του έργου *Αντιγόνη*, όπως εκτίθεται από τον Hester 1971, 11-59. Ωστόσο, ο Winnington-Ingram (172-210), αφού παρακολουθεί τις ενέργειες της Αντιγόνης και του Κρέοντα και συζητά την ποσοτική τους παρουσία επί σκηνής και τα στοιχεία των χαρακτήρων τους, θεωρεί ότι και τα δύο πρόσωπα συστήνουν αντιστοίχως δύο τραγωδίες που εκτυλίσσονται ταυτόχρονα: είναι η τραγωδία του Κρέοντα και η τραγωδία της Αντιγόνης.

την καλεί να *φρονήσει*, σκεπτόμενη ότι η δυσκλεής μοίρα του πατέρα τους και των αδελφών τους θα έχει χειρότερη συνέχεια με τις ίδιες, αν επιχειρήσουν το παράτολμο και απαγορευμένο εγχείρημα της ταφής (49-60). Η Αντιγόνη απορρίπτει τις παραινετικές υπεκφυγές της Ισμήνης και δηλώνει ότι πηγαίνει να θάψει τον αδελφό της: *σὺ μὲν τάδ' ἄν προύχοι'· ἐγὼ δὲ δὴ τάφον/ χάσους' ἀδελφῶ φίλτάτῳ πορεύσομαι* (80-81). Αυτήν ακριβώς την πράξη ο Χορός θα τη χαρακτηρίσει αργότερα μωρία, διότι: *οὐκ ἔστιν οὕτω μῶρος ὅς θανεῖν ἐρᾷ* (220). Όταν μάλιστα αντιλαμβάνεται ότι η συλληφθείσα και οδηγούμενη από τους φύλακες κόρη είναι ο άνθρωπος που τόλμησε να παραβεί τις διαταγές του βασιλιά, της καταλογίζει *ἀφροσύνη* (383), για να εισπράξει και ο ίδιος (ο Χορός) και ο Κρέοντας την ειρωνική απάντησή της για τη μωρία που της προσήψαν: *σοὶ δ' εἰ δοκῶ νῦν μῶρα δρῶσα τυγχάνειν,/ σχεδόν τι μῶρῳ μωρίαν ὀφλισκάνω* (469-470).

Γενικότερα, και αυτό θίγεται συνεχώς, η πρόσληψη και ερμηνεία της πράξης της Αντιγόνης από τους συνυποκριτές της γίνεται με όρους που αναφέρονται στην πνευματική λειτουργία της ηρωίδας. Έτσι, για να συνεχίσουμε το οδοιπορικό μας στους κειμενικούς δείκτες του *φρονεῖν* της Αντιγόνης, ο Κρέοντας θεωρεί ότι η πράξη της συνιστά ὕβρη απέναντι στους νόμους και το αξίωμά του (480-483) και φανερώνει άνθρωπο που η κατάσταση των φρενών του είναι πλημμελής και νοσηρή (*οὐδ' ἐπήβολον φρενῶν 492, ἄνουν πεφάνθαι 562, οὐχ ἦδε γὰρ τοιᾶδ' ἐπέιληπται νόσῳ 732*). Τούτο κατά συνέπεια σημαίνει, με βάση το πλαίσιο του Κρέοντα, ότι ο διανοητικός κόσμος της Αντιγόνης έχει υποστεί ρήγμα, πλην όμως το θεατρικό κοινό της εποχής τι αντιλαμβάνεται;⁴¹⁹ Ότι η ηρωίδα λειτουργεί ή δεν λειτουργεί με πλήρη συνείδηση και με συμπαγείς τις

⁴¹⁹ Βλ. Sourvinou –Inwood 1989, 134-148, για την πιθανή πρόσληψη της Αντιγόνης από το θεατρικό κοινό του 5^{ου} αιώνα.

πνευματικές της δυνάμεις; Και αν δεχτούμε ότι για το κοινό η Αντιγόνη δεν λειτουργεί με πλήρη τη συνείδησή της, τότε η *αφροσύνη* της ποια είναι; Εκτός και αν θεωρήσουμε ότι η στάση της Αντιγόνης μπορεί να κατανοηθεί σε ένα άλλο πεδίο, το οποίο μπορεί να καλύπτεται επίσης από τον όρο *φρονεῖν*, όμως δεν αφορά στενά και δεν εξαντλείται αυστηρά στη δυναμική των νοητικών μόνο στοιχείων, ακριβώς γιατί στον ευρύτερο χώρο του αναπτύσσονται οι δυναμικές και άλλων στοιχείων, που συνδιαμορφώνουν την τελική ταυτότητα της ηρωίδας και εξηγούν τη φύση της.

Ο Winnington –Ingram, ο οποίος κινείται προς την ίδια κατεύθυνση και προβληματίζεται επίσης για το *φρονεῖν* της Αντιγόνης και γενικότερα για τη σημασία αυτού του όρου στους αρχαίους Έλληνες παρατηρεί ότι «η λέξη έχει μεγάλο σημασιολογικό εύρος[...]. Πρόκειται για όρο, ή όρους που η σημασία τους σαφώς δεν περιορίζεται σε ό,τι θα χαρακτηρίζαμε εμείς νοητικές λειτουργίες, αλλά καλύπτει και συναισθηματικούς παράγοντες: αναφέρεται σε «ψυχικές καταστάσεις» γενικότατα».⁴²⁰

Επομένως, η στάση της Αντιγόνης, και κατά τούτο το πάθος της, ενέχει έντονο το στοιχείο όχι μόνο της πνευματικής της αλλά και της συναισθηματικής και ψυχικής συγκρότησής της ως ανθρώπου που από τη μια είναι σε ετοιμότητα διανοητική-αυτό δηλώνουν οι απαντήσεις της στον Κρέοντα- και από την άλλη αυτομάτως εκχέει τον αναβράζοντα ψυχισμό του στις προκλήσεις που δέχεται. Αυτόν τον αναβράζοντα και πείσμονα ψυχισμό υπαινίσσεται ο Κρέοντας με τα *σκληρ' ἄγαν φρονήματα* (473) που θεωρεί ότι διαθέτει η Αντιγόνη, ενώ ο Χορός διαβλέπει και κάνει λόγο για την κληρονομική υποδομή της ωμής φύσης της:

⁴²⁰ Βλ. Winnington-Ingram 1999, 177.

δῆλον, τὸ γέννημ' ὠμὸν ἐξ ὠμοῦ πατρὸς/ τῆς παιδός· εἴκειν δ' οὐκ ἐπίσταται κακοῖς
(471-472).

Εξάλλου, η ίδια η πράξη της ταφής δείχνει την ένταση και τον τρόπο με τον οποίο λειτούργησαν ὅλοι αυτοί οι εσωτερικοί, μη διανοητικοί παράγοντες, βάσει των οποίων η Αντιγόνη προέκρινε τη φυσική αξία που έχει η αδελφική σχέση από την πολιτική αξία μιας βασιλικής διαταγής, ενός νόμου, ακόμη και από την αξία ενός κοινωνικού θεσμού που την αφορούσε άμεσα, του γάμου της με τον Αίμονα.⁴²¹ Ὅλη αυτή η συμπεριφορά και η συγκρότηση της Αντιγόνης συμπυκνώνεται από τον Χορό, λίγο πριν από την προσαγωγή της στο σημείο της τιμωρίας της, στους στίχους 853-855: *προβᾶσ' ἐπ' ἔσχατον θράσους/ὕψηλὸν ἐς Δίκας βάθρον/προσέπεσες, ὦ τέκνον, ποδί* και 875: *σὲ δ' αὐτόγνωτος ὄλεσ' ὀργά*. Ἐτσι ως βάση του πάθους της ηρωίδας προβάλλεται αφενός το *θράσος* της, αφού προκλητικά καταπάτησε το βάθρο της Δίκης, και αφετέρου η *ὀργή* της.⁴²²

Ειδικά ο ὅρος *ὀργή* και η χρήση του ανακαλεί τη σκηνή του *Οιδίποδος Τυράννου*, όπου ο Τειρεσίας προσβεβλημένος από τα λεγόμενα του Οιδίποδα

⁴²¹ Για τη δήλωση της Αντιγόνης πως, ὅτι ἔκανε για τον ἀδελφὸ της δε θα το ἔκανε για τὸ σύζυγο ἢ τὸ παιδί της (905-915), βλ. Winnington-Ingram 1999, 207-208, τὸ συσχετισμὸ με τὴ γυναίκα του Ἰνταφέρνη στον Ἡρόδοτο (III,119), ἡ οποία προτίμησε νὰ σώσει τὸν ἀδελφὸ της ἀπὸ τὸ σύζυγο ἢ ἀπὸ ἓνα παιδί της. Βλ. ἐπίσης, ὁ. π., 208 τὴν ἀποψη ὅτι τὸ χωρίο εἶναι νόθο. Ἀκόμη, West 1999, 109-136, γιὰ τὴν οφειλὴ του Σοφοκλῆ στο 3^ο βιβλίο του Ἡροδότου, με βάση τὸν παραλληλισμὸ ἀνάμεσα στὴ γυναίκα του Ἰνταφέρνη και τὴν Αντιγόνη. Ἡ συγγραφέας παραθέτει τὸ γεγονός ἀναλυτικὰ και θεωρεῖ ὅτι τὸ ἔργο του Ἡροδότου εἶχε ἐντυπωσιάσει τοὺς Ἀθηναίους τοῦ 440. Ἐμμένει, ἀκόμη, στον παραλληλισμὸ τῆς σοφὸκλείας παρουσίας του Κρέοντα με τὸν Ἡροδότειο Καμβύση (30.1), πρόσωπα γιὰ τὰ οποία ἐντοπίζεται και προβάλλεται ἡ δυσλειτουργία του *φρονεῖν* τους. Γιὰ τὴ δήλωση και τὴν πρακτικὴ τῆς Αντιγόνης, ὅπως και γιὰ τὴν προσκόλλησή της στὴν πατρικὴ οἰκογένεια, βλ. τὴν προσέγγιση του Seaford 2003, 342-346. Πιο συγκεκριμένα ὁ Seaford, 343, θεωρεῖ ὅτι «ἡ ἐνδοτροπία τῆς θηβαϊκῆς βασιλικῆς οἰκογένειας ἐκφράζει –με τὴ λογικὴ τῶν ἄκρων που χαρακτηρίζει τὴ μυθικὴ σκέψη– τὴν ἐπικίνδυνη γιὰ τὴν πόλη ἀρνησὴ τῆς δημιουργίας δεσμῶν με ἄλλες οἰκογένειες και τὴν ἀπόρριψη τῆς φιλικῆς ἀνταποδοτικῆς σχέσης που δημιουργεῖται με τὸ γάμο», ἐνῶ σε ἄλλο σημεῖο, 532, τονίζει ὅτι «ἤδη ἀπὸ τὶς πρώτες λέξεις τῆς *Ἀντιγόνης* ἡ ἐνδοτροπία τῆς βασιλικῆς οἰκογένειας τίθεται στον πυρήνα τοῦ ἔργου». Ἐπίσης, γιὰ τὴ γαμήλια σχέση τῆς Αντιγόνης με τὸν Ἄδη, βλ. τὸ κεφάλαιο τῶν Tyrrell and Bennett 1998, 97-121, με τίτλο «*Antigone, Bride of Hades. Third Stasimon and Fourth Episode (781-943)*». Βλ. ἀκόμη Nicole Loraux 1995, 90-97, γιὰ τὴν ἐξίσωση τοῦ θανάτου με τὸ γάμο στο ὑποκεφάλαιο με τὸν τίτλο: «Περὶ τοῦ ἀν ἡ θανάτωση θεωρεῖται γάμος».

⁴²² Γιὰ τὸν ἀσχύλειο τρόπο με τὸν ὁποῖο ἐρμηνεύει ὁ Χορὸς τὴν πτώση τῆς Αντιγόνης ὡς ἀνθρώπου που με *θράσος* καταπάτησε τὸ ὑψηλὸ βάθρο τῆς Δικαιοσύνης, που ὅμως ἐδῶ ταυτίζεται με τοὺς νόμους τοῦ κράτους και συνεπῶς τοῦ Κρέοντα, βλ. Winnington-Ingram 1999, 203-204.

στρέφεται στον ήρωα και με υπαινικτικό τρόπο αναφέρεται στην οργή που συγκατοικεί μαζί του και κατά συνέπεια συσκοτίζει την πραγματικότητά του: *ὄργην ἐμέμω τὴν ἐμήν, τὴν σὴν δ' ὁμοῦ /ναίουσαν οὐ κατεῖδες, ἀλλ' ἐμὲ ψέγεις* (337-338). Αν θελήσουμε να συνεχίσουμε το συσχετισμό της χρήσης του ίδιου ὄρου (*ὄργη*) και στις δύο περιπτώσεις, της Αντιγόνης και του Οιδίποδα, θα λέγαμε ότι ο Σοφοκλής εκμεταλλεύεται την πολυσημία αυτής της λέξης και υποβάλλει στο κοινό του όχι μόνο τη στιγμιαία θυμική διάθεση των ηρώων του στις συγκρούσεις τους με τους Κρέοντα και Τειρεσία αντιστοίχως αλλά και το διαμορφωμένο από τη φύση τους βαθύτερο και συγγενικό υπόστρωμα του ψυχισμού τους, ὅτι ακριβῶς ονομάζουμε σήμερα «ιδιοσυγκρασία» ή «χαρακτήρα».⁴²³

2. Το προγονικό πλαίσιο του πάθους

Κατά συνέπεια, την Αντιγόνη την καταστρέφει, ὅπως σημειώνει για την *αὐτόγνωτον ὄργη* της ο αρχαίος σχολιαστής, ο *αὐθαίρετος καὶ ἰδιογνώμων τρόπος* της (875).⁴²⁴ Όχι ὅμως μόνο αυτός, διότι κληρονομικός δεν είναι μόνο ο τρόπος της Αντιγόνης αλλά, ὅπως υπαινίσσεται ο Χορός, και το πάθος της, το οποίο μοιραία είναι ένας ἀκόμη κρικός στη μακρά αλυσίδα των παθῶν ενός ολόκληρου οἴκου, του βασιλικού οἴκου των Λαβδακιδῶν (594-603). Υπό την ἔννοια αυτή, ο ποιητής διανοίγει μέσω του Χορού την οπτική του για το πάθος της ηρωίδας και τη δομή του, αφού το θεωρεῖ και το εντάσσει όχι μόνο στο πλαίσιο ενός αυτόνομου και αυθαίρετου *φρονεῖν* αλλά και στο πλαίσιο ενός προγονικού

⁴²³ Για το πολυσήμαντο της λέξης *ὄργη*, βλ. Dawe 1998, 169, σχόλιο στο στίχο 337 του *Οιδίποδος Τυράννου*. Βλ. επίσης το σχόλιο του Kamerbeek 1978, 155 για τη λέξη *ὄργα* (875): “indoles, ‘disposition’, but something like ‘passion’ seems implied” και Griffith 1999, 188, ο οποίος θεωρεῖ ὅτι “although *ὄργαί* are usually innate [...] the idea that people might acquire, even ‘learn’ different ‘dispositions’ is not uncommon”.

⁴²⁴ Βλ. αρχαίος σχολιαστής ad loc.

πλαisiού, κύρια ορίζουσα του οποίου είναι η κληρονομική άτη και οι *αρχαίες* συμφορές:

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

Ἔτσι το πάθος της Αντιγόνης στη θεώρηση που του γίνεται από τον Χορό αποκτά για τους θεατές μια ευρύτερη δυναμική, η οποία εκπηγάζει και τροφοδοτείται από ένα δύσμοιρο παρελθόν που με τη σειρά του και κατά γενεαλογική διαδοχή εκβάλλει ορμητικά στο ἐσχάτο παρόν του βασιλικού οίκου. Κινητήριοι μοχλοί αυτής της εισροής των *ἀρχαίων πημάτων* (594-595) στο ευεπίφορο για δεινά παρόν των Λαβδακιδῶν που ἀπέμειναν είναι η *ἄνοια λόγου*, η *φρενῶν Ἐρινύς* (603) και η προγονική *ἄτη*, ὅπως θίγεται από τον Χορό και την Αντιγόνη (584-585, 614, 624, 625, 863-868).⁴²⁵ Κατά συνέπεια, το πάθος της Αντιγόνης δομεῖται και προβάλλεται ως ένα συμπαγές σύνολο παραγόντων που συνδυάζονται στο πρόσωπό της και της προσδίδουν τον τραγικό ηρωισμό της.

Η τεχνική του Σοφοκλή, επομένως, σε ὅ,τι αφορά τη σύνθεση και την προβολή του πάθους της ηρωίδας είναι η εξής: οργανώνει τους βαθμούς αυτής της σύνθεσης και της προβολής σε μια κλίμακα ὀρων και προσώπων (Ισμήνη,

⁴²⁵ Με βάση το αρχαίο κείμενο, η *φρενῶν Ἐρινύς* και η *λόγου ἄνοια* φαίνεται να αναφέρονται στο πρόσωπο της Αντιγόνης, βλ. ωστόσο Kamerbeek 1978, 120-121, το σχόλιο στο στίχο 603, για την πιθανότητα να αναφέρονται από τον ποιητή στο πρόσωπο του Κρέοντα.

Χορός, Κρέοντας), την οποία είναι υποχρεωμένος να παρακολουθεί ο θεατής, μέχρις ότου το πάθος της Αντιγόνης να γίνει σωματικό και θέαμα εσωτερικό στη φαντασία του κοινού με τη ρήση του Αγγέλου (1220-1222). Κατά τούτο, ο ποιητής επιμερίζει τα στοιχεία που συνιστούν την πνευματική υποδομή του πάθους και τα μετατοπίζει από το ατομικό πεδίο και την όποια ευθύνη της Αντιγόνης στο υπερατομικό πεδίο της *Ερινύας* και της *Άτης* όπου εγκλωβίζεται ολόκληρος ένας βασιλικός οίκος. Ο Σοφοκλής, λοιπόν, εκκινεί με την *αφροσύνη* και τη *μωρία* της ηρώιδας, συνεχίζει με την *ύβρη* και τη *νόσο* της και καταλήγει στα *προγονικά κρίματα* (856) και εν γένει την *αυτόγνωτον όργην* της (875). Έτσι διευρύνεται ο προβληματισμός των θεατών για την πνευματική συγκρότηση του πάθους της Αντιγόνης, αφού το *φρονεῖν* της συμπλέκεται με μια δυσμενή κληρονομικότητα που πολλαπλασιάζει και επιταχύνει νομοτελειακά τις δυνάμεις της Μοίρας. Κατά συνέπεια, τα στοιχεία που διανοίγουν και σηματοδοτούν την τραγική πορεία της ηρώιδας προς το πάθος της είναι μια έντονη ατομική ιδιοσυγκρασία που συνυφαίνεται διαλεκτικά με ένα φορτισμένο από άτη οικογενειακό παρελθόν.⁴²⁶

3. Κρέων

Η πνευματική υποδομή του πάθους του

Αν όμως τα δύο αυτά στοιχεία, η έντονη ιδιοσυγκρασία και το φορτισμένο από Άτη οικογενειακό παρελθόν, συνιστούν τη συζυγία των αιτίων για το πάθος της Αντιγόνης, τι συμβαίνει στην περίπτωση του τραγικού πάθους του Κρέοντα; Πώς δομείται και προβάλλεται το δικό του πάθος; Ποιοι ή ποιος

⁴²⁶ Βλ. Winnington-Ingram 1999, 204 για την ερμηνεία του Χορού σε ό,τι αφορά το ρόλο της δυσμενούς κληρονομικότητας, με βάση το στίχο 856: *πατρῶον δ' ἐκτίνεις τιν' ἄθλον*, και 213, την επισήμανση για το φορτισμένο από την Άτη ιστορικό του βασιλικού οίκου των Λαβδακιδών, του οποίου αποτελεί μέλος η Αντιγόνη.

είναι ο κινητήριος μοχλός του; Το πάθος του τρέπεται και σε σωματικό ή περιορίζεται μόνο στην πνευματική του διάσταση; Όπως ήδη έχει παρατηρήσει ο Winnington–Ingram, «η προϊστορία του Κρέοντος ελάχιστα ενδιαφέρει: δραματικά, είναι δεδομένος, όπως τον βρίσκουμε, αντίθετα από την Αντιγόνη, στις οποίες το κληρονομικό ιστορικό δίδεται έμφαση».⁴²⁷ Τούτο αυτόματα σημαίνει ότι τον Κρέοντα δεν τον καταστρέφει ένα προσωπικά φορτισμένο παρελθόν, αντιθέτως ο Κρέοντας καταστρέφεται στη δίνη ενός παρόντος, οι συντεταγμένες του οποίου ορίζονται, παγιώνονται και συγχρόνως υπονομεύονται από το δικό του *φρονεῖν*.

Αυτές τις συντεταγμένες του πολιτικού του μανιφέστου και του προσωπικού του κόσμου εξαγγέλλει με το διάγγελμα της νεοπαγούς εξουσίας του στους πολίτες της Θήβας, στην πρώτη του κιόλας εμφάνιση επί σκηνής (162-210). Ο Σοφοκλής κλείνει μάλιστα τη διακήρυξη του Κρέοντα, ο οποίος έχει ωστόσο ανακοινώσει την απαγόρευση της ταφής για τον Πολυνείκη, με τον ίδιο ακριβώς όρο που χρησιμοποίησε στην αρχή περίπου του βασιλικού διαγγέλματος (*φρόνημα* 176 -*φρόνημα* 207)). Με τον ίδιο όρο (το *φρονεῖν*), όπως ήδη είδαμε, παρουσιάζεται και καλείται από την Ισμήνη η Αντιγόνη στην αρχή του έργου για όσα η ηρωίδα ανακοινώνει στην αδελφή της: *ὦ ταλαῖφρον* (39), *φρόνησον*, *ὦ κασιγνήτη* (49). Αμφότεροι οι ήρωες, λοιπόν, στις πρώτες τους εμφανίσεις προσαρτώνται στο περιεχόμενο και τη δυναμική ενός όρου, ο οποίος, όπως αποδεικνύεται στη συνέχεια γίνεται ο μοιραῖος και ασφυκτικός κλοιός της ζωής τους. Γι' αυτό το λόγο ο Winnington-Ingram σημειώνει ότι «το βασικό ζήτημα απ' αρχής μέχρι τέλους του έργου είναι θέμα *φρενῶν*, ψυχικής κατάστασης,

⁴²⁷ Βλ. Winnington-Ingram 1999, 213.

καλής ίσως ή κακής, φρόνιμης ή ασύνετης, σωτήριας ή καταστρεπτικής, που υπαγορεύει αποφάσεις για καλό ή για κακό». ⁴²⁸

Αν πράγματι εστιάσουμε στο κείμενο, θα παρατηρήσουμε ότι ο Σοφοκλής, όπως και στην περίπτωση της Αντιγόνης, συνθέτει και προβάλλει την πνευματική δομή του πάθους του Κρέοντα σε μια κλίμακα όρων και προσώπων που περιστρέφονται γύρω από το *φρονεῖν* του βασιλιά. Ειδικά στο στίχο 176 αποδίδονται όλα αυτά τα εσωτερικά νοητικά και ψυχικά στοιχεία που συνθέτουν την ιδιοσυστασία του Κρέοντα και ορίζουν στην τριμερή διαίρεσή τους (*ψυχή*, *φρόνημα*, *γνώμη*) το πρόσφορο πεδίο της άτης του. ⁴²⁹ Ο Σοφοκλής μάλιστα αναδεικνύει ακόμη περισσότερο τη νοσηρή βάση του *φρονεῖν* του Κρέοντα, οργανώνοντας με την άφιξη του Τειρεσία την αντίθεση του βασιλιά με το μάντη στα παραδοσιακά ζεύγη που συνιστούν η *ώραση* και η *άγνοια*, η *τυφλότητα* και η *γνώση*. ⁴³⁰

Πραγματικά, με την απροσδόκητη εμφάνιση του Τειρεσία στο πέμπτο Επεισόδιο εκκινεί ένας διάλογος μεταξύ των δύο υποκριτών, κύριος άξονας του οποίου είναι το *φρονεῖν* του βασιλιά (988-1114). Ο Κρέοντας σπεύδει εξαρχής να δηλώσει ότι το δικό του το *φρονεῖν* κατά το παρελθόν δεν «αποστατούσε» από το *φρονεῖν* του μάντη, αντιθέτως στοιχιζόταν σε αυτό και υπάκουε στα βουλεύματά του: *οὔκουν πάρος γε σῆς ἀπεστάτουν φρενός* (993). Αυτή όμως η ομολογία

⁴²⁸ Βλ. Winnington-Ingram, 1999, 177. Επίσης, Hester 1971, 40: “The theme of *τὸ φρονεῖν* has indeed been on everybody’s lips throughout the play”.

⁴²⁹ Βλ. Griffith 1999, 157, για τη δυσκολία της σημασιολογικής διάκρισης των τριών όρων. Ο Kamerbeek 1978, 64, σχόλιο στο στίχο 176, σημειώνει για την τριμερή διαίρεση της εσωτερικής ιδιοσυστασίας του Κρέοντα: “in this tripartition *ψυχή* seems to refer foremost to the man’s courage and firmness or their opposites, *φρόνημα* to his general moral and intellectual disposition (‘gezindheid’), *γνώμη* to his insight and judgement in situations that call for action”, ενώ για το στίχο 207, όπου ο Κρέοντας αναφέρει ότι το *φρόνημά* του είναι τέτοιο (*τοιόνδ’ ἐμὸν φρόνημα*), σημειώνεται, (68), ότι “it refers to his mental disposition and the considerations based on it. But note that this decree is the beginning of his *ἄτη*”. (Η έμφαση δική μου)

⁴³⁰ Βλ. Bushnell 1988, 56-62, για το διπλό ρόλο του Τειρεσία ως ιλαδικού προφήτη από τη μια και από την άλλη ως μάντη που εμπνέεται από τον Απόλλωνα και συγκρούεται με τον Κρέοντα. Επίσης, βλ. Tyrrell and Bennett 1998, 123-135 για το ρόλο και το λόγο του μάντη Τειρεσία, που καλεί τον Κρέοντα να *φρονησει*. Ειδικότερα, 130, για τα *φρόνει* (996) και *φρόνησον* (1023), που απευθύνει ο μάντης στον Κρέοντα.

πίστεως στο *φρονεῖν* του μάντη θα ανατραπεί από τον ίδιο τον Κρέοντα στο δραματικό παρόν της τραγωδίας, καθώς αυτή τη φορά δε θα δεχτεί τις συμβουλές του μάντη για ταφή του Πολυνείκη (1042-1043). Τούτη η «αποστασία» από το *φρονεῖν* του Τειρεσία οδηγεί τον Κρέοντα, όπως λέγει ο μάντης, *ἐπὶ ζυροῦ τύχης* (996) και δημιουργεί τις προϋποθέσεις, εφόσον παραμένει *ἀκίνητος* (1027) στην απόφασή του, να τιμωρηθεί για την ανόητη αυθάδειά του (*αὐθαδία τοι σκαιότητ' ὀφλισκάνει* 1028).⁴³¹ Αυτή την ἔλλειψη *εὐβουλίας* (1050) καταλογίζει ο μάντης στον βασιλιά, τούτο το ἔλλειμμα ακριβώς συνιστά και τη νόσο του: *ταύτης σὺ μέντοι τῆς νόσου πλήρης ἔφυς* (1052). Αξιοσημείωτο είναι ότι ο Τειρεσίας απευθύνεται στον Κρέοντα, για να αποδώσει την αφροσύνη του, με τον ίδιο ὄρο (*πλήρης νόσου* 1052) που και ο βασιλιάς λίγο πριν απευθυνόμενος στον Αίμονα χαρακτηρίζει την Αντιγόνη και αποδίδει την κατάστασή της: *οὐχ ἦδε γὰρ τοιαῦδ' ἐπέιληπται νόσω;* (732).

Έτσι συμβαίνει ο Κρέοντας, προϊούσης της τραγωδίας, να γίνεται όχι μόνο πομπός αλλά και δέκτης ὀρων και χαρακτηρισμῶν που είχε μαζί με τον Χορό αποδώσει στην Αντιγόνη. Σε αυτή την αντιστροφή των ρόλων του βασιλιά ο Σοφοκλῆς δημιουργεί ειρωνεία, η οποία, ὅπως παρατηρεῖ ο Bowra, δεν εξαντλεῖται μόνο στο πρόσωπο του Κρέοντα αλλά διαχέεται σε ὅλη την τραγωδία και διαποτίζει την ἴδια της τη δομή.⁴³² Ο λόγος του Τειρεσία εξακολουθεῖ να είναι καταγγελτικός και αποκαλυπτικός, ὅσο μάλιστα εκδιπλώνεται το *φρονεῖν* του μάντη τόσο γίνεται πιο ανάγλυφη η αφροσύνη του Κρέοντα, ο οποίος θεωρεῖ το μαντικό γένος *φιλάργυρον* (1055) και γι' αυτό δε θα επιτρέψει στο μάντη να

⁴³¹ Βλ. Griffith 1999, 302, για τον ὄρο *αὐθαδία* που συνιστά τυπολογικό στοιχείο των σιφόκλειων ηρώων. Επίσης Kamerbeek 1978, 176, σχόλια στο στίχο 1028: *αὐθαδίαν*: “‘self-will’, contrasted with *εὐβουλία*, Aesch. Prom. 1034 and 1037. *σκαιότητ'*: only here in Tragedy; It implies *ἀβουλία* and its results, cf. Hdt. VII 9 β I *ὑπὸ τε ἀγνωμοσύνης καὶ σκαιότητος*.»

⁴³² Βλ. Bowra 1985, 79: «Αυτή η ειρωνεία επεκτείνεται, πέρα από τον Κρέοντα, και φτάνει ως την ἴδια τη δομή της τραγωδίας. Με μεγάλη επιδεξιότητα ο Σοφοκλῆς παρουσιάζει τους ἥρωές του να αποδίδουν στην Αντιγόνη σφάλματα, που αργότερα φαίνονται ότι είναι σφάλματα του Κρέοντα.»

εξαγοράσει τὴν φρένα του για ἴδιον ὄφελος (ὡς μὴ ἔμπολήσω ἴσθι τὴν ἐμὴν φρένα 1063).⁴³³ Ἡ σύγκρουση του Κρέοντα με τον Τειρεσία και ἡ κατηγορία του ἄρχοντα για τὴ φιλαργυρία του μάντη ἀντιστοιχεῖ με τὴν ἀνάλογη σκηνή τῆς σύγκρουσης του Οιδίποδα με τον ἴδιο μάντη στον *Τύραννο*, ὅπου ο ἰωνοσκόπος θεωρεῖται ἀπὸ τον βασιλιά *μηχανορράφος* και *δόλιος ἀγύρτης*, ο ὁποῖος *ἐν τοῖς κέρδεσιν/ μόνον δέδορκε, τὴν τέχνην δ' ἔφω τυφλός* (388-389).⁴³⁴ Ἡ γνωστὴ ἤδη ἀπὸ τὴν *Ιλιάδα* (Α 105-106) ἀντίθεση των ἀρχόντων με τους μάντιες γίνεται χρήσιμο μοτίβο στον Σοφοκλή, για να δομηθοῦν καθοριστικῆς δραματικῆς λειτουργίας σκηνές, να προβληθεῖ ο πολιτικὸς ρόλος τῆς προφητείας και να ἀναδειχθεῖ ο τρόπος με τον ὁποῖο ἀντιδρᾷ κάθε φορὰ το *φρονεῖν* των ἀρχόντων στις προειδοποιήσεις ἢ ἀποκαλύψεις των ἐκπροσώπων του θεοῦ.⁴³⁵

Διαπιστώνουμε ἔτσι ὅτι το *φρονεῖν* του Κρέοντα τῆς *Ἀντιγόνης* ἔχει πλέον «ἀποστατήσει» ἀπὸ το *φρονεῖν* του Τειρεσία σε ἀντίθεση με τὴ συνήθη κατὰ το παρελθόν πρακτικὴ του βασιλιά (*οὔκουν πάρος γε σῆς ἀπεστάτων φρενός* 993). Τούτο σημαίνει ὅτι το δραματικὸ παρόν του ἥρωα περιέρχεται πλέον στὴν ἀδυσώπητη δικαιοδοσία των καταστροφικῶν Ερινύων του Ἄδη και των θεῶν, οἱ ὁποῖες και θα τον πλήξουν (*τούτων σε λωβητῆρες ὑστεροφθόροι/ λοχῶσιν Ἴδου καὶ θεῶν Ἐρινύες* 1074-1075). Ὁ Τειρεσίας, ἀποχωρώντας ἀπὸ τὴ σκηνή, κάνει λόγο για τὴν ἀλαζονεία του βασιλιά και για τὸ ἀναγκαῖο μάθημα που θα λάβει, για να σκέφτεται στο μέλλον σωφρονέστερα: *καὶ γνῶ τρέφειν τὴν γλῶσσαν ἡσυχαιτέραν /τὸν νοῦν τ' ἀμείνω τῶν φρενῶν ὧν νῦν φέρει* (1089-1090). Ὁ

⁴³³ Βλ. Kamerbeek 1978, 180, σχόλιο στο στίχο 1063: “Creon’s words imply that indeed he thinks that Teiresias is open to bribery and that Creon will not fall a victim to his cheats. For *ἐμπολήσω* cf. 1037. *φρένα*, as in 993, approximates to ‘purpose’. It refers to the non-burial of Polynices and to Antigone’s condemnation”.

⁴³⁴ Βλ. Dawe 1998, 177, τὸ σχετικὸ σχόλιο στους στίχους 386-388 για τους χαρακτηρισμοὺς που ἐκτοξεύει ο Οιδίποδας στον Τειρεσία.

⁴³⁵ Γενικά για τον τρόπο με τον ὁποῖο χρησιμοποιεῖται ἡ σύμβαση τῆς προφητείας στα σοφόκλεια ἔργα του θηβαϊκοῦ κύκλου, βλ. τὴ σχετικὴ μελέτη τῆς Bushnell 1988 και ἐιδικότερα 74-76 για μιὰ σύγκριση τῆς ἀντίθεσης του Κρέοντα με τον Τειρεσία στὴν *Ἀντιγόνη* και του Οιδίποδα με τον Τειρεσία στον *Τύραννο*.

τελευταίος λόγος του μάντη με τη διαμεσολάβηση και του Χορού (1091-1094) προξενεί πνευματική ταραχή στον Κρέοντα (*ταράσσομαι φρένας* 1095), ο οποίος νιώθει να εγκλωβίζεται ανάμεσα σε δύο επιλογές, της οδυνηρής για το «εγώ» του υποχώρησης και της εμμονής στις αποφάσεις του, η οποία όμως θα τον εμπλέξει στο καταστροφικό δίχτυ της άτης: *τό τ' εἰκαθεῖν γὰρ δεινόν, ἀντιστάνατα δὲ/ Ἄτης πατάξαι θυμὸν ἐν λίνῳ πάρα* (1096-1097). Ο Χορός πείθει τελικά τον Κρέοντα να υποχωρήσει, να δείξει *εὐβουλία* (1098) και μάλιστα γρήγορα, διότι οι θεοί προφταίνουν τους *κακόφρονας* και τους τιμωρούν: *ὅσον γ', ἄναξ, τάχιστα· συντέμνουσι γὰρ / θεῶν ποδώκεις τοὺς κακόφρονας Βλάβαι* (1103-1104). Το *φρονεῖν*, επομένως, του Κρέοντα μεταστρέφεται, η «αποστασία» του από το *φρονεῖν* του Τειρεσία τελειώνει, όμως το πάθος του έχει θεμελιωθεί, ο βασιλιάς έχει αργήσει και η καταιγίδα έχει ήδη ξεσπάσει.⁴³⁶

4. Το σωματικό πάθος και το θέαμά του. Η όψιμη εμπειρία του Κρέοντα.

Ο Σοφοκλής έχει οργανώσει έτσι το δράμα του ώστε, αφού μας προσέφερε πρώτα ένα πλούσιο σε όρους *φρονεῖν* οδοιπορικό για τον Κρέοντα και την Αντιγόνη και μας κατέδειξε την πνευματική υποδομή του πάθους τους, μας οδηγεί με μαεστρία στο θέαμα αυτού του πάθους, όπως εκείνο εκβάλλει στα σώματα της ηρωίδας, του Αίμονα και της Ευρυδίκης. Για τον Κρέοντα το πάθος δεν είναι σωματικό, η υποδομή του και η οδύνη του είναι μόνο πνευματική στο οικτρό θέαμα των πτωμάτων, εκτός και αν θεωρήσουμε ότι το πάθος του αποκτά με τον κλιμακούμενο θρήνο του για τον Αίμονα και την Ευρυδίκη, με τους σπασμούς του σώματος και τον επιφωνηματικό γόο, την όποια σωματική του υφή

⁴³⁶ Βλ. Bowra 1985, 72-75 για το θέμα της καθυστερημένης φρόνησης του Κρέοντα.

(1257-1276, 1284-1346). Αυτή την υφή θα λέγαμε ότι κατά κάποιο τρόπο τη μεταγγίζει και η απτική επαφή του Κρέοντα με το νεκρό σώμα του γιου του, το οποίο και φέρει με τα χέρια του στη σκηνή (1257-1260).⁴³⁷ Έτσι ο ποιητής μεθοδεύει την αντίστιξη και τη διαλεκτική της δόμησης και της έκθεσης του πάθους στο πνευματικό του και το σωματικό του στοιχείο. Υπό την έννοια αυτή, η εμφάνιση του Κρέοντα που κρατά στα χέρια του το πτώμα του Αίμονα δε συνιστά μόνο μια ισχυρή οπτική εικόνα για τους θεατές, ενδοδραματικούς (τον Χορό) και εξωδραματικούς (*ὧ...βλέποντες* 1263-4)⁴³⁸, συνιστά και τον τρόπο του Σοφοκλή να τονίσει πώς το πάθος του βασιλιά σημαίνεται, κατοπτρίζεται και νοείται στο απτό και ορατό ανάλογο του που είναι το νεκρό σώμα του γιου του:

καὶ μὴν ὄδ' ἄναξ αὐτὸς ἐφήκει
μνημ' ἐπίσημον διὰ χειρὸς ἔχων,
εἰ θέμις εἰπεῖν, οὐκ ἄλλοτρίαν
ἄτην, ἀλλ' αὐτὸς ἁμαρτῶν. (1257-1260)

Κατά τον Χορό, λοιπόν, σε ένα από τα πιο σημαντικά, όπως παρατηρεί ο Kamerbeek, χωρία του έργου, ο Κρέοντας έχει στα χέρια του το πιο *ἐπίσημον μνημα* της *ἄτης* του.⁴³⁹ Ο βασιλιάς συνειδητοποιεί στην άμεση οπτική και απτική επαφή του με το σώμα του νεκρού γιου του τα *ἁμαρτήματα των δυσφρόνων φρενῶν* του (1261) και τα αποτελέσματα της δικής του *δυσβουλίας* (1269), ενώ, οψιμαθής καθώς έχει γίνει, αντιλαμβάνεται και ομολογεί ότι κάποιος θεός του τύφλωσε το νου και τον έριξε σε συμφορές, ανατρέποντας την ευτυχία του (1271-1276). Γι' αυτό το *φρονεῖν* που λειτούργησε πλημμελώς στην περίπτωση του

⁴³⁷ Το πιο πιθανό όμως είναι, όπως προτείνει ο Griffith 1999, 347, ότι ο Κρέοντας αγγίζει το κεφάλι ή το χέρι του νεκρού Αίμονα, τον οποίο μεταφέρουν επί σκηνής οι ακόλουθοί του.

⁴³⁸ Βλ. Griffith 1999, 347, σχόλια στους στίχους 1263-4 για την αναφορά του Κρέοντα με το *ὧ...βλέποντες* στον Χορό και κατ' επέκταση στο αθηναϊκό κοινό.

⁴³⁹ Βλ. Kamerbeek 1978, 201-202, σχόλια στους στίχους 1257-1260, για τη σημασία αυτού του χωρίου, που οπτικοποιεί επί σκηνής την άτη του Κρέοντα.

Κρέοντα κάνει λόγο υπαινικτικά στο τέλος της τραγωδίας ο Χορός, που θεωρεί ότι η φρόνηση και η ευσέβεια αποτελούν το θεμέλιο της ανθρώπινης ευδαιμονίας (1347-1353).⁴⁴⁰ Έτσι με την ολοκλήρωση του δράματος ολοκληρώνεται και το πάθος του Κρέοντα, το οποίο, όπως δηλώθηκε εξαρχής, δε φέρεται να συνδέεται κληρονομικά με την άτη του οίκου των Λαβδακιδών· η άτη του Κρέοντα δημιουργείται εντός του πεδίου του δραματικού του παρόντος και εκβάλλει σε αυτό. Ωστόσο, το ερώτημα που προκύπτει είναι τούτο: η άτη του Κρέοντα πόσο μπορεί να αυτονομηθεί στη γενετική της εκδήλωση από την παρελθούσα αλλά και ζώσα άτη των Λαβδακιδών στο πρόσωπο της Αντιγόνης; Η άτη του Κρέοντα δεν είναι βεβαίως καταβολική, ωστόσο στη διασταύρωσή του με την καταβολική άτη της κόρης του Οιδίποδα και σε συνδυασμό με την ανάληψη και διαχείριση του ύπατου αξιώματος που κατά την παραδοσιακή και σοφοκλεία αντίληψη *φυτεύει ὕβριν* (*O. T.* 873) δημιουργούνται οι προϋποθέσεις για τη γένεσή της.⁴⁴¹

Θα συμφωνούσα, επομένως, με την απλή αλλά σημαντική για την αλήθειά της διαπίστωση του Winnington-Ingram για την αιτία καταστροφής του βασιλιά και της ηρωίδας: «οι ατραποί της αιτιότητας διακλαδίζονται πολυειδώς, ανάλογα με τις περιστάσεις και τους χαρακτήρες. Μοίρα του Κρέοντος ήταν να βρεθεί αντιμέτωπος με μια Αντιγόνη· της Αντιγόνης, να αντιμετωπίσει έναν Κρέοντα, μέσα σε μία κατάσταση που προκάλεσε τη μοιραία σύγκρουση».⁴⁴² Υπό την

⁴⁴⁰ Βλ. Griffith 1999, 42-43 για μια σχετική με το *φρονεῖν* ανάλυση των τελευταίων λόγων του Χορού.

⁴⁴¹ Βλ. Dawe 1998, 249-251, σχόλια για το στίχο με βάση τη διόρθωση του Blaydes από *ὕβρις φυτεύει τύραννον* που παραδίδουν οι κώδικες σε *ὕβριν φυτεύει τυραννίς*. Βλ. επίσης Winnington-Ingram 1999, 265-272, τη σχετική συζήτηση για τον επίμαχο στίχο και την πρώτη αντιστροφή, στίχ. 873-882, του Β' Στασίμου του *Οιδίποδος Τυράννου*.

⁴⁴² Βλ. Winnington-Ingram 1999, 213. Επίσης, βλ. Holt 1999, 681 για τη σύγκρουση του Κρέοντα με την Αντιγόνη, την οποία θεωρεί υπό το πρίσμα των προσωπικοτήτων που διασταυρώνονται παρά υπό το πρίσμα των αρχών της πολιτείας και της οικογένειας ή της ισχύος του θεϊκού και ανθρώπινου νόμου που έρχονται σε αντίθεση. Ακόμη, βλ. Meier 1997, 222-239 για την πολιτική διάσταση της τραγωδίας *Αντιγόνη* μέσα από τη διαμάχη του Κρέοντα με την ηρωίδα. Ο Meier θεωρεί ότι κάτω από το επικάλυμμα του μύθου ο Σοφοκλής προσφέρει όλη την προβληματική του καιρού του για τα όρια της πολιτικής και της νομοθεσίας της πόλης-κράτους.

έννοια αυτή, επί σκηνης διασταυρώνονται δύο *φρονεῖν*, της Αντιγόνης, διαποτισμένο από την άτη του παρελθόντος, και του Κρέοντα, το οποίο λειτουργεί ή μάλλον δυσλειτουργεί υπό το βάρος της πολιτικής διαχείρισης ενός δραματικού παρόντος, εντός του οποίου με το πτώμα του Πολυνείκη και την απόφαση της Αντιγόνης για την ταφή του αδελφού της ενεργοποιείται και επιταχύνεται ο ενδιάθετος κατ' άνθρωπον και αποδιδόμενος σε θεότητα για τους αρχαίους μηχανισμός της άτης.

Το δεύτερο *ἐπίσημον μνῆμα* αυτής της άτης είναι, όπως φαίνεται από τη σκηνή στο εσωτερικό του παλατιού που έχει ανοικτή την πύλη, το πτώμα της Ευρυδίκης.⁴⁴³ Ο Χορός καλεί τον Κρέοντα να δει το ακάλυπτο σώμα της γυναίκας του, που μεταφέρεται ενώπιόν του, σε μια σκηνή ενδοδραματικής θέασης και συσώρευσης του σωματικού πάθους (*ὄρᾶν πάρεστιν· οὐ γὰρ ἐν μυχοῖς ἔτι* 1293).⁴⁴⁴ Ο Σοφοκλής αποδίδει με αυτό το διπλό θέαμα το *ὄψιμο* μάθημα της Δίκης. Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό ότι συμπυκνώνει σε ρήμα ὄρασης-θέασης αυτό το μάθημα· ο Χορός αναφερόμενος στον Κρέοντα λέγει: *οἴμ' ὡς ἔοικας ὀψὲ τὴν δίκην ἰδεῖν* (1270).⁴⁴⁵ Η Δίκη, λοιπόν, γίνεται γνώση και θέαμα για το βασιλιά, ο οποίος ενώπιον αυτής της οπτικής συσώρευσης του πάθους αναφωνεί:

⁴⁴³ Βλ. Hester 1971, 40: “[...] Sophocles is prepared to let a minor character (Eurydice) die in apparent innocence to increase Creon’s suffering”.

⁴⁴⁴ Βλ. Kamerbeek 1978, 206, σχόλια στο στίχο 1293, τη σχετική συζήτηση για το αν ο στίχος λέγεται από τον αγγελιαφόρο ή τον κορυφαίο του Χορού, καθώς και για το εκκύκλημα που φέρει το νεκρό σώμα της Ευρυδίκης. Ο Griffith 1999, 349-350, σχόλια στο στίχο 1293, με πειστικά επιχειρήματα θεωρεί ότι το σώμα της Ευρυδίκης δε μεταφέρεται επί σκηνης με εκκύκλημα αλλά από τους ακολούθους του Κρέοντα, οι οποίοι και το τοποθετούν κοντά στον βασιλιά σε αντίστιξη με το σώμα του Αίμονα. Αντιθέτως ο Taplin 2001, 20, θεωρεί ότι το πτώμα της Ευρυδίκης μεταφέρεται πάνω σε εκκύκλημα, το οποίο ωστόσο είναι προτιμότερο, όπως υποστηρίζει, να θεωρήσουμε ότι συνιστά την αυλή μιας τυπικής αρχαιοελληνικής οικίας παρά τον εσωτερικό χώρο ενός δωματίου. Ακόμη, το σχόλιο της Logaux 1995, 66, για το θεατό πλέον πάθος της Ευρυδίκης: «εκπληκτικό παιγνίδι ανάμεσα στο ορατό και το αθέατο, χάρη στο οποίο δεν βλέπουμε το θάνατο μιας γυναίκας αλλά μόνο μια νεκρή γυναίκα».

⁴⁴⁵ Βλ. Reinhardt 1979, 91, για τον οψιμαθή Κρέοντα και το μοτίβο της αργοπορημένης μάθησης. Επίσης, Kamerbeek 1978, 203, σχόλιο στο στίχο 1270, για την ισοδυναμία του *ἰδεῖν* με το *μαθεῖν*. Ὅπως ακόμη σημειώνει ο Griffith 1999, 347, για το στίχο 1270, «το θέμα της ὄψιμης μάθησης είναι κοινό στην τραγωδία» (μτφρ. δική μου).

οἴμοι,
κακὸν τόδ’ ἄλλο δεύτερον βλέπω τάλας.
τίς ἄρα, τίς με πότμος ἔτι περιμένει;
ἔχω μὲν ἐν χεῖρεσσιν ἄρτίως τέκνον,
τάλας, τὰν δ’ ἔναντα προσβλέπω νεκρόν.
φεῦ φεῦ μᾶτερ ἀθλία, φεῦ τέκνον. (1294 –1300)

Ο Σοφοκλῆς μάλιστα στη συζήτηση του Κρέοντα με τον Εξάγγελο αναπαριστά στην εσωτερική σκηνή της φαντασίας του θεατή τον τρόπο του θανάτου της Ευρυδίκης (1301-1316), προσδίδοντας ένταση στο τραγικό πάθος όχι μόνο του προσώπου που υπῆρξε ο φυσικός αυτουργός του θανάτου του αλλά και του προσώπου που είναι ο κατεξοχὴν ἠθικός αυτουργός της αυτοκτονίας που τελέστηκε. Συμβαίνει, ωστόσο, ο ἠθικός αυτουργός και των τριῶν θανάτων που τελέστηκαν ως αυτοκτονίες να ταυτίζεται με τον σταθερό ενδοδραματικό θεατή του σωματικού πάθους των συνυποκριτῶν του· στην περίπτωση ειδικά του Αίμονα, ο Κρέοντας δεν είναι μόνο ο απλός θεατής ενός συντελεσμένου ἤδη σωματικού πάθους, ὅπως για την Αντιγόνη και την Ευρυδίκη, είναι ο αυτόπτης μάρτυρας ενός σωματικού πάθους κατά την ὥρα της τέλεσής του.⁴⁴⁶ Στη συγκλονιστική αὐτή σκηνή της κατὰ πρόσωπον συνάντησης του Κρέοντα με το γιο του, που αποδίδεται με τη ρήση του Αγγέλου (1220-1239), κορυφώνεται στο φαντασιακό των θεατῶν το αθέατο θέαμα του σωματικού πάθους του Αίμονα.⁴⁴⁷ Και οι τρεις αὐτοὶ θάνατοι (Αντιγόνης, Αίμονα, Ευρυδίκης) διαγράφουν τρεις

⁴⁴⁶ Βλ. Loraux 1995, 116-117, για τον αρρενωπὸ τρόπο με τον οποίο αυτοκτονεῖ ἡ Ευρυδίκη, «σφάγιο θυσίας και πολεμιστῆς μαζί», αλλά και ο Αίμονας, μπῆγοντας το σπαθί του στο πλευρό του, το οποίο αποτελεί, μαζί με το συκώτι, θανάσιμη δίοδο. Γενικά για την «τοπογραφία του τραγικού σώματος» και τις «θανάσιμες διόδους» του, βλ. Loraux 1995, 109-133, το κεφάλαιο: «Τόποι σώματος».

⁴⁴⁷ Βλ. Tyrrell & Bennett 1998, 141, για την αγριότητα του βλέμματος και τη βιαιότητα των επιθετικῶν κινήσεων του Αίμονα στις παρακλήσεις του Κρέοντα, σε μια σκηνή που ανακαλεῖ τη συνάντηση του Λαίου με τον Οιδίποδα και συνδέει τους δύο πατεράδες, οι οποίοι “incur a bestial violence that harbors no filial affection, for both have eradicated “the human””.

ομόκεντρους κύκλους με κοινό κέντρο το *φρονεῖν* του Κρέοντα, στο οποίο και εγγράφεται η ηθική υπαιτιότητά τους. Σε αυτούς τους ομόκεντρους κύκλους του θανάτου που ορίζουν τα τρία πτώματα στροβιλίζεται το ενδοδραματικό, σκηνικό και εξωσκηνικό, θέαμα του βασιλιά και καθρεπτίζεται η άτη του.

Έτσι, ο Σοφοκλής, αφού δόμησε το πάθος του Κρέοντα με όρους *φρονεῖν*, το στήνει για το κοινό του στο επίπεδο του αλγεινού βλέμματος και της αλγεινής νόησης του βασιλιά που στο θέαμα των νεκρών σωμάτων συνειδητοποιεί τη δική του ευθύνη και τη δική του ερημία: *ὧμοι μέλεος, οὐδ' ἔχω/ πρὸς πότερον ἴδω, πᾶ κλιθῶ* (1343-1344).⁴⁴⁸ Περιτριγυρισμένος από νεκρά σώματα γίνεται και αυτός ένας ακόμη νεκρός, ένας «ζωντανός νεκρός», όπως λέγει ο Άγγελος: *οὐ τίθημ' ἐγὼ / ζῆν τοῦτον, ἀλλ' ἔμψυχον ἠγοῦμαι νεκρόν* (1166-1167). Τούτο είναι τελικά και το ιδιότυπο πάθος του Κρέοντα.⁴⁴⁹

Αν στον πυρήνα της τραγωδίας, λοιπόν, βρίσκεται εξαρχής ένα πτώμα, του Πολυνείκη, στην Έξοδο επί σκηνής οι νεκροί πολλαπλασιάζονται- συμπεριλαμβανομένου ιδιότύπως και του Κρέοντα- καθώς τα σώματα του Αίμονα και της Ευρυδίκης απλώνονται στην όραση και το *φρονεῖν* του βασιλιά και των θεατών ως τα αδιάψευστα οπτικά ανάλογα και προϊόντα ενός ολικού τραγικού πάθους που οργανώθηκε και προβλήθηκε στην πνευματική του και σωματική του συγκρότηση και κατάληξη.⁴⁵⁰ Η ειρωνεία μάλιστα εντείνεται,

⁴⁴⁸ Βλ. Rehm 2002, 114-167, από το κεφάλαιο Eremetic Space, σσ. 114-167, την ενότητα που διαλαμβάνει την τραγωδία *Αντιγόνη* με τίτλο: *Antigone: Desolation Takes the Stage*, 115-123. Ο Rehm υποστηρίζει ότι οι εξωσκηνικοί και «ερημικοί χώροι», όπου βρίσκεται το σώμα του Πολυνείκη και συμβαίνουν οι αυτοκτονίες της Αντιγόνης και του Αίμονα, προαναγγέλλουν τον «ερημικό χώρο» του Κρέοντα, που εφεξής θα ταυτίζεται με το παλάτι, όπου και θα ζει μόνος του.

⁴⁴⁹ Βλ. Oudemans & Lardinois 1987, 193-201, για τον τρόπο με τον οποίο αντιστρέφεται η θέση του Κρέοντα και από θύτης γίνεται θύμα.

⁴⁵⁰ Η απουσία κάθε νύξης στην Έξοδο για το σώμα της Αντιγόνης επί σκηνής συνιστά επιχείρημα για την άποψη ότι η νεκρή ηρωίδα δεν κείται δίπλα στα σώματα του Αίμονα και της Ευρυδίκης, μολονότι το αντίθετο θα ενίσχυε περισσότερο τη θεατρικότητα της τελικής σκηνής: εκτός και αν θεωρήσουμε ότι η απουσία νύξης στο σώμα της Αντιγόνης δεν αποτελεί αδιάσειστο επιχείρημα και για την απουσία της σορού της από τη σκηνή. Σε τι αποσκοπούσε άραγε ο Σοφοκλής, παρούσης ή απούσης της σορού της Αντιγόνης από την τελική σκηνή, με την απουσία κάθε νύξης σε αυτήν; Μήπως με αυτό τον τρόπο διακανόνιζε απλώς, με το τέλος του έργου, την επικέντρωση

καθώς η επαφή του Κρέοντα με το θεατό και τον αθέατο κόσμο των νεκρών εκκινεί με τη φροντίδα και την ταφή του *σώματος–σκανδάλου*, του Πολυνείκη, για να γίνει στη συνέχεια πιο διευρυμένη και βαθύτερη στην οπτική και νοηματική πρόσληψη των τριών αυτοκτονιών, μολονότι δε θα θεωρούσαμε ότι το σωματικό πάθος της Αντιγόνης συνιστά από μόνο του οπτικό και νοηματικό σταθμό στην πνευματική μεταστροφή του βασιλιά.

Πραγματικά, και αυτό είναι αξιοπρόσεκτο, ο Κρέοντας πουθενά δε φαίνεται να αναλογίζεται, έστω να σχολιάζει το σωματικό πάθος της Αντιγόνης, σαν να μην υπήρξε θεατής του ή σαν να μην ήταν οικτρός ο τρόπος του θανάτου της (1220-1222). Ο Σοφοκλής ενεργοποιεί, παρά το σύντομο της αναφοράς και της περιγραφής του σωματικού πάθους της ηρωίδας, το φαντασιακό των θεατών που βλέπουν από τη μια την Αντιγόνη *κρεμαστήν άχένος [...]* / *βρόχω μιτώδει σινδόνας καθημμένην* (1221-1222) και τον Κρέοντα από την άλλη να αντιπαρέρχεται διά της σιωπής του βλέμματός του το κρεμασμένο σώμα της ηρωίδας, εστιάζοντας τις ομιωγές του και τον αγωνιώδη λόγο του στο ζωντανό ακόμη πρόσωπο του γιου του (1226-1230).⁴⁵¹ Με βάση τα κειμενικά δεδομένα, το διπλό θέαμα της κρεμασμένης Αντιγόνης και του απονενομημένου Αίμονα

των θεατών του στην τραγωδία μόνο του Κρέοντα, για τον οποίον το πάθος εξάλλου της Αντιγόνης, όπως θα δείξουμε στη συνέχεια, υπήρξε είτε αδιάφορο ως κατάσταση προοπτικής, αφού- έτσι πίστευε τουλάχιστον- περιοριζόταν μόνο στην ίδια και δεν αφορούσε με τις δονήσεις του δικούς του ανθρώπους, είτε δευτερεύον κατ' ανάγκην ενόπιον του συντελεσμένου θανάτου προσφιλών του προσώπων; Το όλο θέμα πάντως δε φαίνεται να απασχολεί τον Kamerbeek 1978 και τον Griffith 1999. Να είναι άραγε τόσο αυτονόητη η εξήγηση για την έλλειψη αναφοράς από τον Σοφοκλή στην παρούσα ή απύουσα από τη σκηνή της Εξόδου σορό της Αντιγόνης;

⁴⁵¹Βλ. Logaux 1995, 110-115 για τον προσδιορισμό του λαιμού ως «του αδύνατου σημείου των γυναικών» στην περίπτωση του απαγχονισμού ή της σφαγής τους και ειδικά 110-112 για το συσχετισμό της λέξης *άχην* (πίσω όψη του λαιμού) της *Αντιγόνης* με τη λέξη *δέρη* (μπροστινή όψη του λαιμού) της *Ελένης* (354) και του *Ιππόλυτου* (781) στον Ευριπίδη. Το συμπέρασμα της Logaux, (113), για τη σημασία αυτού του «αδύνατου σημείου των γυναικών» είναι: «[...]στον απαγχονισμό ή τη σφαγή, στην αυτοκτονία, στο φόνο ή τη θυσία, οι γυναίκες μοιάζουν υποχρεωμένες να πεθάνουν από το λαιμό, και μόνον από εκεί», ενώ για την αυτοκτονία και ιδιαίτερα τον απαγχονισμό ως γυναικείο κατεξοχήν τρόπο θανάτου στην τραγωδία σημειώνει (47-48): «Ο απαγχονισμός είναι θάνατος γένους θηλυκού. Θα υπερθεμάτιζα μάλιστα, λέγοντας ότι εδώ η έκφραση της θηλυκότητας καθρεφτίζεται πολλαπλά κι αναδιπλασιάζεται απειρίοιστα. Γιατί, σαν την Αντιγόνη που στραγγαλίζει ο βρόχος του αραχνούφαντου πέπλου της, οι γυναίκες και οι κόρες ξέρουν να υποκαθιστούν το σχοινί, καθιερωμένο εργαλείο αυτού του θανάτου, με τα στολίδια που τις καλύπτουν και συνιστούν ισάριθμα εμβλήματα του φύλου τους».

βρίσκεται στο επίκεντρο της οπτικής εστίασης του Αγγέλου και των άλλων υπηρετών (*κατείδομεν* 1221), όχι όμως και του Κρέοντα που φέρεται ότι εστιάζει μόνο στο γιο του (*ὁ δ' ὡς ὄρᾳ σφε* 1226). Αυτό βεβαίως δε σημαίνει ότι δε βλέπει την Αντιγόνη, όμως δε βρίσκει ένα έστω σχόλιο για την ανιψιά του. Το ασχολίαστο, επομένως, από τον Κρέοντα θέαμα και αυτοκτονικό πάθος της Αντιγόνης πού εξαντλεί τη σκοπιμότητά του; Στην αποκλειστική εστίαση του βασιλιά στο πάθος μόνο του γιου του; Στην επιλογή του ποιητή να δείξει ότι ο Κρέοντας παρά την υποχώρησή του (*παρειακαθεῖν* 1102) για λόγους ανωτέρας βίας (*ἀνάγκη οὐχὶ δυσμαχητέον* 1106) εξακολουθεῖ να είναι κατά βάθος άτεγκτος σε ό,τι αφορά την Αντιγόνη, ακόμη και τώρα που την αντικρίζει νεκρή; Τούτο ήθελε να προβάλλει ο Σοφοκλής; Ότι ο θάνατος της Αντιγόνης δε σημαίνει τίποτε για τον βασιλιά;

Η κρισιμότητα της σκηνής υποθέτουμε ότι απασχόλησε τον ποιητή για τον τρόπο με τον οποίο θα παρουσίαζε τον Κρέοντα ως τον ενδροδραματικό θεατή που ίσταται ενώπιον ενός συντελεσμένου για την Αντιγόνη και ενός ασυντέλεστου, εν εξελίξει ακόμη, πάθους για τον Αίμονα. Συμβαίνει μάλιστα ο θάνατος της Αντιγόνης να μην αποδίδεται με τους όρους ενός αυτόπτη μάρτυρα, όπως συμβαίνει με τους θανάτους της Ιοκάστης, της Δηϊάνειρας και της Ευρυδίκης, αλλά να αποδίδεται στην εσωτερική θέαση του θεατρικού κοινού μόνον ως συντελεσμένο γεγονός, η διαδικασία όμως του οποίου δεν αγνοείται. Πράγματι, ο Σοφοκλής με τον Κομμό της Αντιγόνης έχει προΐδεάσει τους θεατές του για το θάνατό της (801-882). Η ηρωίδα καλεί την πόλη στα πρόσωπα των γερόντων του Χορού να είναι αυτόπτης μάρτυρας της μοναχικής πορείας της (*έρημος* 919) προς τον Άδη· μιας πορείας που συλλαμβάνεται με τους όρους μιας γαμήλιας πομπής που θα καταλήξει ωστόσο σε τάφο ανήκουστο (*ποταίνιον* 849).

Η έντονη αυτή εικόνα της Αντιγόνης που οδοιπορεί προς τὸν παγκοίτην θάλαμον (804) του Άδη ενισχύει δραστικά το επικοινωνιακό πλαίσιο της σκηνής με τους θεατές της και αφετέρου εκκενώνει την εκκωφαντική ειρωνεία ενός γαμήλιου τελετουργικού δρώμενου που στην τραγωδία παραμορφώνεται σε νεκρώσιμη πομπή.⁴⁵² Έτσι ο συσχετισμός της περίπτωσης της με την Νιόβη, ο αποχαιρετισμός της στο φως, στις πηγές της Δίρκης, στο άλσος της Θήβας, η πικρή ανάμνηση των οικογενειακών συμφορών και η συναίσθηση ότι οδεύει στο νυφικό της τύμβο *ἄκλαυτος, ἄφιλος και ἀνυμέναιος* (876) προτυπώνουν, με τη σκηνική δυναμική του θρηνητικού λόγου που ακούγεται, τη σωματικότητα του πάθους της Αντιγόνης.

Για να επανέλθουμε όμως στο ερώτημά μας, το γεγονός ότι ο Κρέοντας δε φέρεται άμεσα να προσλαμβάνει και να αντιδρά στο θέαμα της Αντιγόνης τι μπορεί να σημαίνει; Ότι παραβλέπει αδιάφορα αυτό το νεκρό σώμα ή ότι τελικώς ενώπιον αυτού του θεάματος αστραπιαία αντιλαμβάνεται τον άμεσο κίνδυνο για τον Αίμονα και στρέφεται προς το γιο του για να τον προλάβει; Κατά τούτο, το κρεμασμένο σώμα της Αντιγόνης συνιστά για τον Κρέοντα, ως εσωτερικό θέαμα στη φαντασία των θεατών, την αποτρόπαια και αυτόματη, άνευ σχολίου, εισαγωγή του στο οπτικό φόντο του θανάτου, στις παγερές ψηφίδες του οποίου θα ενταχθεί εντός ολίγου ως πρόσθετη εικόνα και το νεκρό σώμα του γιου του, που θα εκτεθεί αργότερα ως εξωτερική *όψη* στη σκηνή.⁴⁵³

⁴⁵² Βλ. Καβουλάκη 1997, 351-371, για τη γαμήλια πομπή στην αρχαία ελληνική τραγική σκηνή, ειδικά 358-359 για την εικόνα της γαμήλιας μετάβασης της Αντιγόνης στον Άδη. Επίσης, Griffith 1999, 266-267, σχόλια στους στίχους 806-816 για τις ομοιότητες ανάμεσα στις γαμήλιες και νεκρικές τελετές.

⁴⁵³ Πρβλ. το κρεμασμένο σώμα της Αντιγόνης με όσα λέγει η Logaux 1995, 59-65, για τις περιπτώσεις γυναικείων, νεκρών σωμάτων που αιωρούνται, όπως συμβαίνει με την Ιοκάστη του *Οιδίποδος Τυράννου* (*πλεκταῖσιν αἰώραιοισιν ἐμπεπλεγμένην* 1264) ή την Ελένη του Ευριπίδη που απειλεί με απαγχονισμό (*φόνιον αἰώρημα* 353), ή για τις περιπτώσεις γυναικίων που φέρεται, όπως η Ευάδνη στις *Ικέτιδες* του Ευριπίδη (*βέβηκε πηδήσασα* 1039, *δύστηνον αἰώρημα κουφίζω* 1047) να πετούν ή να πηδούν.

Εκείνο, λοιπόν, που πραγματικά συνταράζει τον βασιλιά δεν είναι το πάθος της Αντιγόνης, όσο, ενώπιον αυτού του θεάματος, η προοπτική του πάθους του γιου του, το οποίο προτυπώνεται και προσημαίνεται στο νεκρικό θέαμα της Αντιγόνης. Κατά συνέπεια, η δραματική σκοπιμότητα της θέασης του πάθους της Αντιγόνης δεν είναι για να προκληθεί και να προβληθεί η ρηματική δήλωση της οδύνης του βασιλιά, είναι για να ανοίξει εντός της τραγωδίας ο κύκλος των νεκρών σωμάτων. Ο Κρέοντας έχει συνειδητοποιήσει ότι ο ιστός που υφαίνεται για τον Αίμονα είναι θανάσιμος, καθώς βλέπει το γιο του να έχει αγκαλιάσει το σώμα της νεκρής κόρης (1223-1225). Τούτη την ερωτική και θανάσιμη τώρα διασύνδεση των σωμάτων θέλησε να προλάβει ο βασιλιάς. Σημειώσαμε ήδη ότι ακρογωνιαίος λίθος της τραγωδίας είναι ένα νεκρό σώμα, του Πολυνείκη, αλγεινό κατάλοιπο άτης του οίκου των Λαβδακιδών (4). Στη δίνη αυτής της άτης συμπαρασύρεται το *φρονεῖν* και το σώμα της Αντιγόνης, η οποία στη μετωπική σύγκρουσή της με το *φρονεῖν* του Κρέοντα συμπαρασύρει έναν ακόμη οίκο. Επομένως, το πάθος της Αντιγόνης έχει διπλή λειτουργία και λειτουργικότητα στη δομή και το νόημα της τραγωδίας: αφενός συμπυκνώνει και ολοκληρώνει το πάθος του οίκου των Λαβδακιδών και αφετέρου διανοίγει την οδό και δημιουργεί με τις προϋποθέσεις που βρίσκει (το *φρονεῖν* του Κρέοντα υπαινίσσομαι) τη σκοτεινή προοπτική του βασιλικού οίκου του θείου της.

Κατά τούτο, σε αυτή την τραγωδία συναντούμε τη *διαλεκτική των σωμάτων* και των *φρενών*, τη διαλεκτική δηλαδή της πνευματικής και σωματικής συγκρότησης του τραγικού πάθους σε ένα πολυπρόσωπο και πολυσύνθετο πλέγμα, το οποίο φορτίζουν ισχυρές συναισθηματικές και νοητικές δυνάμεις που μοιραία συγκρούονται και εκκενώνουν το θάνατο. Η δύναμη της φιλίας και της έχθρας, όπως εκβάλλει στο *φρονεῖν* και το σώμα της Αντιγόνης, η δύναμη της

πολιτικής εξουσίας και η προσήλωση στις αρχές του κράτους, όπως δομούν τη στάση του Κρέοντα, η συμπαντική δύναμη του έρωτα, όπως διαπερνά τα φρένα και το σώμα του Αίμονα, η πληγωμένη μητρότητα της *όξυθήκτου* Ευρυδίκης (1301) συνθέτουν τον καμβά, όπου η τέχνη του Σοφοκλή στήνει τα πρόσωπα, το πνεύμα και το θέαμα του τραγικού πάθους σε αυτό το δράμα.⁴⁵⁴

⁴⁵⁴ Βλ. Blundell 1989, 106-148, για την εμμονή της Αντιγόνης στη *φιλία* και την αδυναμία του Κρέοντα να σεβαστεί αυτούς τους δεσμούς. Βλ., επίσης, Winnington-Ingram 1999, 137-146, με αφορμή το τρίτο Στάσιμο (781-800) για το θέμα του Έρωτα και του ρόλου του στην τραγωδία, με εστίαση κυρίως στο πρόσωπο του Αίμονα. Είναι χρήσιμη η επισήμανση του συγγραφέα, (142), για να αποφύγουμε τη ρομαντική θεώρηση του Αίμονα υπό το πρίσμα του σύγχρονου ύφους, ότι ο γιος του Κρέοντα είναι ερωτευμένος, όμως «όσο κι αν κερδίζει τη συμ-πάθειά μας, το πάθος του δεν παρουσιάζεται ως συμπαθητικό ή αξιοθαύμαστο χαρακτηριστικό αλλά ως τραγικό γεγονός, και η δύναμη του Έρωτα ως ένα επικίνδυνο και, οριακά, τραγικό στοιχείο της ανθρώπινης ζωής», ενώ σε άλλο σημείο (145) ο Winnington-Ingram τονίζει ότι «στο συγκεκριμένο χορικό, αν του Χορού η σκέψη είναι στραμμένη στον Αίμονα, ο ποιητής καλεί όμως τους θεατές του να σκεφτούν επίσης τι άνιση μάχη άνοιξε ο Κρέων ενάντια σε μια μεγάλη συμπαντική δύναμη».

Επίλογος

Συγκρίσεις και συμπεράσματα για την ενδοδραματική θέαση και δομή του σοφόκλειου πάθους

Από την εξέταση και των επτά τραγωδιών του Σοφοκλή στο πλαίσιο της συγκρότησης και της ενδοδραματικής θέασης του πάθους των κεντρικών ηρώων συνάγεται ότι ο ποιητής δομεί ως επί το πλείστον τον οπτικό και νοηματικό προσανατολισμό των έργων του με βάση το πάσχον σώμα των τραγικών του μορφών. Γι' αυτό και ο Σοφοκλής θα μπορούσε να ονομαστεί ως «ο δραματουργός του πάσχοντος σώματος», αφού οι τραγωδίες του είναι γεμάτες από πάσχοντα σώματα, θεατά ή αθέατα, πρωταγωνιστών και δευτεραγωνιστών που σπονδυλώνουν τις δραματικές του συνθέσεις. Τούτο σημαίνει ότι το πάθος ως το *τρίτον κατ' Αριστοτέλη μέρος* του μύθου (1452 b9-13) συνιστά στη σωματική του σύσταση, τη ρηματική και σκηνική του απόδοση, τον κεντρικό οπτικό άξονα στα σοφόκλεια δράματα μέσα και γύρω από τον οποίο οργανώνεται τόσο το δραματικό νόημα όσο και το θεατρικό αποτέλεσμα. Επομένως, ο ποιητής με την *όψη* του πάσχοντος ήρωα στοχεύει τριπλά: και στην εναργέστερη διαμεσολαβημένη οπτική πρόσληψη του πάθους από το κοινό του και στην οργανική σύνδεση του βαθύτερου νοήματος του μύθου με τη θεατή επιφάνεια της δραματοποίησής του και στην τελέσφορη πρόκληση της *οικείας* από τραγωδίας *ηδονής*.

Είναι εύλογο, λοιπόν, να συμπεράνουμε ότι η επίμονη εστίαση του Σοφοκλή μέσω του ενδοδραματικού κοινού στο θέαμα του πάσχοντος ήρωα ρυθμίζει τη σχέση του εξωτερικού κοινού με ό,τι βλέπει ή με ό,τι καλείται να φανταστεί και να εννοήσει. Γι' αυτό, το πάθος χρειάζεται τη διαμεσολάβηση της οπτικής ρητορικής προκειμένου να διαχυθεί η ποιοτική και ποσοτική σύστασή του στο θεατή και αφετέρου να αναδειχθεί η λειτουργική του δύναμη στον εκάστοτε τραγικό μύθο.

Τούτο αποτέλεσε και το σκοπό της παρούσας εργασίας, όπου στο πλαίσιο της ενδοδραματικής θέασης του πάθους διακρίθηκε η σωματική από την πνευματική δόμησή του. Έτσι κατέστη φανερό πώς η ενδοδραματική πρόσληψη της *όψης* του πάσχοντος ήρωα και η ρητορική που αναπτύσσεται γι' αυτήν γίνονται απαραίτητη δίοπτρα για τον εξωδραματικό θεατή, ο οποίος με τον τρόπο αυτόν μπορεί να θεωρεί όχι μόνο τη σκηνική επιφάνεια του πάθους αλλά και τις εσωτερικές, δομικές διεργασίες που συστήνουν το θεατό και το αθέατο τραγικό στοιχείο. Υπό την έννοια αυτή, η ενδοδραματική θέαση του πάθους συνιστά για τον εξωδραματικό θεατή διάμεσο οπτικό και νοηματικό τρόπο αντίληψης της σοφόκλειας παθολογίας και ανθρωπολογίας, η οποία συμπυκνώνεται στα δραματικά πρόσωπα. Επομένως, η ρητορική απόδοση της *όψης* του πάσχοντος ήρωα ικανοποιεί κατ' ουσίαν την ανάγκη σε ένα θέατρο μη ρεαλιστικό, όπως είναι το αρχαίο, να προβληθεί και να εξηγηθεί η συμπτωματολογία του πάθους, οι όροι της σωματικής και πνευματικής δόμησής του και η σχέση του με την τραγική δράση στο βαθμό που το ίδιο συνιστά δεδομένο ή ζητούμενο στοιχείο της τραγικής δράσης.

Ωστόσο, η ενδοδραματική οπτική πρόσληψη του πάθους και, σε ένα δεύτερο επίπεδο, η αποδεδειγμένη κατανόησή του γίνεται το ασφαλές κριτήριο του ήθους όχι μόνο των προσώπων που πάσχουν αλλά και των προσώπων που προσλαμβάνουν αυτό το πάθος, όπως για παράδειγμα συμβαίνει με τον Οδυσσέα του *Αίαντος* που κατακτά τον ανθρωπισμό του μέσω της διαταραγμένης *όψης* και φρόνησης του αντιπάλου του ή όπως συμβαίνει με τον Θησέα του *επί Κολωνώ* που επιβεβαιώνει αυτόν τον ανθρωπισμό ενώπιον του αόμματου και γέροντα Οιδίποδα, υποσχόμενος την *ξενία* του. Κατά τούτο, η οπτική εμπειρία του πάθους δεν είναι κάτι ασήμαντο όχι μόνο από πλευράς θεατρικής αλλά και δραματικής, διότι μέσω

αυτής της εμπειρίας ο ποιητής οργανώνει ενδοδραματικά τη διάδραση των προσώπων και των σχέσεων που αναπτύσσουν επί σκηνής. Κατά συνέπεια, το σώμα γίνεται στον Σοφοκλή ποιοτικός και ποσοτικός οπτικός δείκτης του πάθους και του νοήματος που αυτό εκλύει τόσο για τον πάσχοντα ήρωα όσο και για τους θεατές του, ενδοδραματικούς και εξωδραματικούς. Υπό την έννοια αυτή, η *όψη* του πάσχοντος ήρωα είναι είτε εξαρχής ο κύριος τρόπος και «τόπος» νοήματος για να δομηθεί δραματικά και θεατρικά ο τραγικός μύθος, όπως συμβαίνει για παράδειγμα με τον *Αίαντα*, την *Ηλέκτρα*, τον *Φιλοκτήτη* και τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, όπου η απόκτηση του πάθους είναι προδραματική, είτε γίνεται προϊούσης της τραγωδίας ο κύριος τρόπος και «τόπος» δραματικού νοήματος, όπως συμβαίνει με την *Αντιγόνη*, τις *Τραχίνιες* και τον *Οιδίποδα Τύραννο*, όπου το πάθος δεν είναι εξαρχής δεδομένο αλλά ζητούμενο στοιχείο της τραγωδίας.

Αλλά το έκτυπο σωματικό πάθος του σοφόκλειου ήρωα, ακόμη και αν παρουσιάζεται από τον ποιητή είτε εξαρχής στο δράμα του ως σταθερός και συνεχής οπτικός πόλος, όπως συμβαίνει για παράδειγμα με τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* και τον *Φιλοκτήτη*, είτε στο τέλος, όπως συμβαίνει με τον Ηρακλή στις *Τραχίνιες* και τον *Οιδίποδα στον Τύραννο*, είναι το ορατό και δευτεροβάθμιο επίπεδο μιας διαδικασίας που εκκινεί πρώτιστα από τον «τόπο» και τον τρόπο του *φρονεῖν* εκάστου ήρωα. Σε αυτό το *φρονεῖν* που δεν *πείθεται*, δε *νουθετείται*, δεν *υποχωρεί* συμπυκνώνεται ο τύπος του σοφόκλειου ήρωα στον οποίο καταλογίζεται από εχθρούς και φίλους θράσος και πλημμελής πνευματική λειτουργία. Τούτη ακριβώς η ιδιοσυγκρασία τον καθιστά μοναχικό και απομονωμένο στο χρόνο και το χώρο, όπου υφίσταται το πάθος του έντονα με τους όρους που αναπτύσσει μια έντονη επίσης ατομικότητα.⁴⁵⁵

⁴⁵⁵ Κατά το μοντέλο του «μοναχικού σοφόκλειου ήρωα» του Knox 1964, ειδικότερα 1-61. Χρήσιμη, ωστόσο, είναι η διευκρίνιση της Easterling 1990, 414-415, η οποία εφιστά την προσοχή

Έτσι η σωματική αποτύπωση και δομή του πάθους έχει πάντοτε την πνευματική της υποδομή, η οποία κατά τραγωδία ποικίλλει στην ποιοτική και ποσοτική δήλωσή της, όπως ποικίλλει και κατά το βαθμό της συνειδητοποίησής της από τον πάσχοντα ήρωα. Ο Σοφοκλής, έχοντας προφανώς επηρεαστεί και από τους Ιπποκρατικούς συγγραφείς που συνέδεαν τα εξωτερικά σημάδια του πάσχοντος σώματος με εσωτερικές νόσους, εστιάζει σε αυτή την ολική σύλληψη και επί σκηνης έκθεση του τραγικού πάθους στο πλαίσιο της αδιαίρετης ενότητας των στοιχείων που δομούν την ανθρώπινη ύπαρξη.⁴⁵⁶ Κατά τούτο, σε μια κοινωνία, όπως του 5^{ου} αιώνα, που δε γνωρίζει ακόμη, όπως επισημαίνει ο Whitman, τον πλατωνικό δυισμό, βάσει του οποίου διαχωρίζεται το σώμα από την ψυχή, ούτε το διαζύγιο της θεατρικής πράξης από το κείμενο που την σπονδύλωνε, το έκτυπο σωματικό πάθος αισθητοποιούσε τον τρόπο και τον καταληκτικό χώρο εγγραφής όλων εκείνων των αντιθετικών δυνάμεων που ασκούσαν την ισχύ τους στο πνεύμα γνωστών μυθολογικών μορφών και άφηναν ηχηρό τον απόηχό τους στους θεατές.⁴⁵⁷

Υπό την έννοια αυτή, το θέαμα του πάθους γίνεται το εφαλτήριο για να μετατοπίζεται ο σοφόκλειος λόγος από το οπτικό πεδίο του πάσχοντος σώματος στο πνευματικό πεδίο του *φρονεῖν*. Συνεπώς η *όψη* του πάσχοντος ήρωα είναι ο ορατός λώρος που συνδέει το θεατή με την αθέατη δομή και μήτρα που γεννά το πάθος. Σε αυτούς τους δύο πόλους του πάθους, το θεατό και το μη θεατό, το σωματικό και τον πνευματικό, στήνεται η τεχνική του Σοφοκλή προκειμένου να

μας στον παραπλανητικό συσχετισμό του απομονωμένου ήρωα με «σύγχρονες, μετα-ρομαντικές ιδέες για το περιθωριακό άτομο που απορρίπτει την κοινωνία ή είναι μόνιμα και βαθιά αποξενωμένο από αυτήν». Η Easterling, ό. π. εύστοχα σημειώνει: «Οι άντρες και οι γυναίκες του Σοφοκλή, είναι αλήθεια, απορρίπτουν τους κανόνες της κοινής συμπεριφοράς, τους ασφαλείς συμβιβασμούς, τις βολικές ή τις ανέντιμες υπεκφυγές, φαινόμενα συνηθισμένα στην καθημερινή ζωή, την οποία ο δραματουργός περιγράφει ζοηρά με σύγχρονες λεπτομέρειες, δεν απορρίπτουν όμως την ίδια την κοινωνία, αλλά αυτοπροσδιορίζονται σε σχέση με αυτήν.».

⁴⁵⁶ Βλ. για την ιπποκράτεια επίδραση στο έργο του Σοφοκλή Wortman 2000, 13.

⁴⁵⁷ Βλ. Whitman 1951, 233-234.

αποτυπώσει και να ανατάμει στην όραση και τη νόηση του θεατή το πάθος των ηρώων του. Ωστόσο, τούτη η σωματική αποτύπωση και πνευματική ανατομία του τραγικού πάθους γίνεται ταυτόχρονα και πρόσφορος τρόπος του ποιητή να διαλέγεται με τους θεατές του πάνω σε μύθους που συνιστούν για τους πολίτες του 5^{ου} αιώνα την πολιτισμική τους παράδοση, προδραματική και δραματική.

Κορυφαία δείγματα αυτής της οπτικής και νοηματικής διαλλαγής με την προδραματική και δραματική παράδοση είναι ο *Αίας* και ο *Οιδίπους επί Κολωνώ*. Το πάσχον σώμα και στις δύο περιπτώσεις γίνεται αφενός ο οπτικός τρόπος και τόπος διαλόγου του τραγικού με τον επικό Αίαντα και αφετέρου του *καθαρού* Οιδίποδα στον *επί Κολωνώ* (έτσι υποστηρίζει ο ήρωας) με το *μιαρό* Οιδίποδα του *Τυράννου*, μέσω μάλιστα μιας τεχνικής που δεν είναι ευθύγραμμη. Η υποστροφή κάθε τόσο των τραγωδιών σε στοιχεία αντιστοίχως του επικού και δραματικού παρελθόντος των ηρώων ανακινεί τις ομοιότητές τους και διαμορφώνει ευκρινέστερα τις διαφορές που αναπτύσσονται μεταξύ των μυθολογικών και καλλιτεχνικών εκδοχών τους.⁴⁵⁸ Γι' αυτό και θα προτείναμε να θεωρηθεί τόσο ο πρώιμος *Αίας* όσο και ο όψιμος *Οιδίπους* ως η *οπτική συνανάγνωση- συμπαράσταση και συνύπαρξη* αφενός του επικού με τον τραγικό ήρωα και αφετέρου του *Τυράννου* με τον *επί Κολωνώ*. Σε αυτήν ακριβώς την οπτική και νοηματική συναλλαγή και διαλλαγή επενδύει πολλά ο Σοφοκλής.

Αν επιμείνουμε στη σύγκριση της πρωιμότερης με την έσχατη τραγωδία, το τραγικό πάθος τόσο στην περίπτωση του *Αίαντος* όσο και του *Οιδίποδος επί*

⁴⁵⁸ Βλ. επίσης τη διαφωνία του Winnington-Ingram 1999, 40-41, για την ευθύγραμμη σχέση, όπως αναφέρει, που υπαινίσσεται ο Knox 1961, 20 κ.ε., ανάμεσα στον σοφόκλειο και τον ομηρικό Αίαντα. Ειδικότερα, ο Winnington-Ingram, 41, σημειώνει: «Είναι ίσως δίκαιο να αναφέρουμε ότι λίγα πράγματα υπάρχουν στον *Αίαντα* του Σοφοκλή που δεν είναι παρόντα σε σπερματική μορφή στον Αίαντα του Ομήρου. Αλλά στην ανάπτυξή τους υπάρχει ομοιότητα και διαφορά. Και η διαφορά είναι ίσως πιο σημαντική από την ομοιότητα. Ο σοφόκλειος Αίας είναι μια νέα δημιουργία που μπορούμε να την παραλληλίσουμε με την ομηρική αλλά και πιο αποδοτικά ίσως με την όλη εικόνα του ηρωισμού και των ηρωικών συμπεριφορών, την οποία αντλούμε από το έπος». Βλ. επίσης Segal 1995, 17, 22-23 για τη μη ευθύγραμμη εξέλιξη της τραγωδίας *Αίας*.

Κολωνώ έχει τρεις αναβαθμούς. Σε ό,τι αφορά τον *Αίαντα*, η τρίβαθμη κλίμακα του πάθους ορίζεται από: α) την προδραματική απόκτηση και ενδοδραματική θέασή του κατά τη διασαλευμένη φρόνηση του ήρωα β) την οδυνηρή συνειδητοποίησή του και γ) τη θεατή τέλεση της αυτοκτονίας. Σε ό,τι αφορά τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, η τρίβαθμη κλίμακα του πάθους έχει αυτονόητες τις διαφοροποιήσεις, καθώς ο ήρωας δε διασαλεύεται πνευματικά, δεν αυτοκτονεί ούτε και βιώνει την οδυνηρή συνειδητοποίηση του πάθους –τούτο γίνεται στον *Τύραννο*- αλλά την εξίσου οδυνηρή ανάμνησή του στις επίμονες ερωτήσεις του Χορού και την παρελθοντολογία του Κρέοντα και του Πολυνείκη. Κατά τούτο, η τρίβαθμη κλίμακα του πάθους στην περίπτωση του *Οιδίποδος επί Κολωνώ* συνίσταται: α) στην προδραματική απόκτηση και μόνιμη επί σκηνής επίδειξή του (ο Οιδίποδας σε αντίθεση με τον Αίαντα βρίσκεται συνέχεια στη σκηνή) β) στην οδυνηρή ανάμνησή του και γ) στο αθέατο τέλος της ζωής και του πάθους του ήρωα.

Ωστόσο, και τούτο πρέπει να το διευκρινίσουμε, η σύμπτωση των δύο τραγωδιών κατά την πρώτη βαθμίδα, όσον αφορά στην προδραματική απόκτηση του πάθους, δεν είναι απόλυτη· το γεγονός ότι και οι δύο ήρωες στην αφετηρία εκάστης τραγωδίας είναι ήδη πάσχοντες δε σημαίνει ότι και το πάθος που έχει ήδη αποκτηθεί είναι στην ίδια στάθμη για τους ήρωες και τις τραγωδίες αντιστοίχως. Για να γίνω σαφέστερος· η προδραματική απόκτηση του πάθους για τον Αίαντα δε σημαίνει αυτόματα και την ολοκλήρωση του πάθους του ούτε και την ολοκληρωμένη εμπειρία του ήρωα γι' αυτό. Οι θεατές, με την εκκίνηση της τραγωδίας, όπως και ο ενδοδραματικός θεατής Οδυσσέας, προσλαμβάνουν έναν ήρωα, ο οποίος μόλις έχει αρχίσει να πάσχει ασυνειδήτως· βρίσκονται επομένως ενώπιον ενός πάθους που μόλις έχει στοιχειοθετηθεί, αθέατου προς το παρόν, το

οποίο στη δυναμική που αναπτύσσει η τραγωδία προορίζεται να γίνει θεατό και να εξελιχθεί κατά την έντασή του.

Έτσι, η πορεία που διαγράφεται στον *Αίαντα* είναι διαφορετική από ό,τι στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*: το αθέατο πάθος γίνεται θεατό, το ασυνείδητο συνειδητό για τον ήρωα. Κατά τούτο, οι θεατές, ενδοδραματικοί και εξωδραματικοί, γίνονται οι αυτόπτες και αυτήκοοι μάρτυρες μιας διαδικασίας που είναι ήδη σε εξέλιξη, βλέπουν στην επίδειξη της Αθηνάς την άτη του ήρωα σε πλήρη και ζώσα ενέργεια, όπως βλέπουν επίσης και την εικόνα του έμφρονος ήρωα που έχει ωστόσο συνειδητοποιήσει την κατάστασή του. Αυτή η μετάβαση του Αίαντα από τη μη συνειδητοποίηση του πάθους στη συνειδητοποίησή του, που αποτελεί ταυτόχρονα και μετάβασή του από τη μη συνειδητοποίηση στη συνειδητοποίηση του θεάματός του, συνιστά αφενός αποφασιστικό σταθμό του πάθους του και δημιουργεί τις προϋποθέσεις αφετέρου για την ολοκλήρωση αυτού του πάθους που σφραγίζεται από την αυτοκτονία.

Τα πράγματα, αντιθέτως, στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* έχουν οργανωθεί διαφορετικά: το πάθος του ήρωα δεν είναι πρόσφατο, είναι, όπως υπαινίσσεται ο ίδιος στην αρχή κίβλας της τραγωδίας, χρόνια κατάσταση, η οποία τον έχει διδάξει πολλά (7-8). Επομένως, οι θεατές του *Οιδίποδος επί Κολωνώ* καλούνται να δουν ως θέαμα όχι έναν τραγικό ήρωα που δημιουργείται μόλις αλλά έναν ολοκληρωμένο ήδη τραγικό ήρωα, το πάθος του οποίου έχει από πολλού χρόνου συντελεστεί κατά το τίμημα που είχε για τη συνείδηση και το σώμα του. Ο Οιδίποδας έχει ήδη διατρέξει την απόσταση από τη μη συνείδηση στη συνείδηση των πράξεών του στη ροή μιας ολόκληρης, προγενέστερης τραγωδίας, του *Τυράννου*, όπου στοιχειοθετείται και αποκαλύπτεται το πάθος του. Ακριβέστερα,

έχει διατρέξει την απόσταση από την άγνοια στη γνώση· ο Οιδίποδας εξάλλου δε χάνει ποτέ τη συνείδησή του, όπως ο Αίαντας.

Υπό την έννοια αυτή, η τραγωδία *Αίας* είναι πιο κοντά στον *Οιδίποδα Τύραννο* παρά στον *επί Κολωνώ*, αφού και στον *Τύραννο* οργανώνεται η διαδικασία *μεταβολής* στην κατάσταση του ήρωα, με τη διαφορά ότι το πάθος δεν εκβάλλει στο θάνατο του τραγικού ήρωα αλλά στην τύφλωση και εξορία του. Επίσης, ενώ η μετάβαση του ήρωα από την άγνοια στη γνώση απαιτεί, όπως είπαμε για την περίπτωση του *Οιδίποδος Τυράννου*, τη ροή μιας ολόκληρης τραγωδίας, στον *Αίαντα* η μετάβαση από τη μη συνείδηση στη συνείδηση γίνεται ταχύτατα, ακριβώς γιατί σκοπός του ποιητή δεν είναι μόνον η πορεία του ήρωα από την παραφροσύνη στη σωφροσύνη αλλά κυρίως η ανάδειξη της ηθικής συμπεριφοράς του μετά τη συνειδητοποίηση του πάθους του. Συμβαίνει, μάλιστα, στον Αίαντα να προηγείται η επίδειξη του πάθους και να ακολουθεί η συνειδητοποίησή του από τον ήρωα, ενώ στην ιστορία του Οιδίποδα τα πράγματα έχουν αντίστροφη τροχιά: προηγείται η συνειδητοποίηση του πάθους και ακολουθεί η σωματική του αποτύπωση και επίδειξή του στην Έξοδο του *Τυράννου*, για να συνεχιστεί με ένταση στον *επί Κολωνώ*, όπου το θέαμα του ρακένδυτου και τυφλού βασιλιά γίνεται ο οπτικός άξονας μιας άλλης δραματικής αντίληψης για το πάθος που έχει ήδη συντελεστεί.

Έτσι, το θέαμα του πάθους στον *επί Κολωνώ* δεν είναι απλώς το μεταγενέστερο στάδιο της συνειδητοποίησής του από τον ήρωα, όπως συμβαίνει στην Έξοδο του *Τυράννου*, αντιθέτως συνιστά το ώριμο στάδιο της ερμηνείας του. Ο Οιδίποδας στον *επί Κολωνώ* έχει ξεφύγει από το αποδεικτικό-διαπιστωτικό πλαίσιο του *Τυράννου* και θεωρεί το *πάσχειν* όντας σε ένα ερμηνευτικό πλαίσιο επαναπροσέγγισής του. Κατά συνέπεια, το πάθος κληροδοτημένο στον *επί*

Κολωνώ από τον *Τύραννο* σωρεύεται στην *όψη* και την ηλικία του ήρωα και «διανέμεται» ως θέαμα στα πρόσωπα που παρελαύνουν επί σκηνής. Η «διανομή» αυτή λειτουργεί προς δύο κατευθύνσεις, αφενός οξύνει τη θεατρική συγκίνηση με την επικέντρωση στη δυσειδή μορφή του γέροντα και αφετέρου συμβάλλει, με τις νύξεις που γίνονται από τον Οιδίποδα για το παρελθόν του, στη σταδιακή αποδόμηση αυτού του πάθους. Συμβαίνει μάλιστα αυτή η αποδόμηση να γίνεται πρωταρχικά στο λόγο που αναπτύσσει ο ήρωας για το πάθος του. Βεβαίως αυτός ο λόγος διαποτίζεται από το άλγος της ανάμνησης για όσα έγιναν, δεν είναι όμως ενοχικός, αντιθέτως είναι αθωωτικός για τις αντιδράσεις του ήρωα στις προκλήσεις που δέχτηκε. Είναι λόγος που διερευνά το πάθος και τέμνει το γενετικό κώδικά του, ελπίζει δε στη λυτρωτική παύση του.

Αλλά η αποδόμηση του πάθους δεν περιορίζεται μόνο στο λόγο, ούτε γίνεται μόνο διά του λόγου που αναπτύσσεται γι' αυτό, επιτυγχάνεται και στο θέαμα αυτού του πάθους. Πραγματικά, στο τέλος της τραγωδίας το θέαμα του τυφλού, οδηγούμενου και ρακένδυτου γέροντα αποδομείται, ο Οιδίποδας τυφλός βλέπει και οδηγεί τους συνοδούς του μέχρι του σημείου, όπου καθαρίζεται σωματικά, ενδύεται νέο χιτώνα και τελεί τις σπονδές του. Θα λέγαμε, επομένως, ότι ο *Οιδίπους επί Κολωνώ* είναι ο τραγικός ήρωας που μαθαίνει τελικώς όχι μόνο να συμβιώνει απλώς με το πάθος του αλλά και να το επεξεργάζεται πνευματικά στη ροή του χρόνου, κατανοώντας το στις εσοχές και τις εξοχές του. Ασφαλώς, το πάθος τον συντρίβει, όμως τη συντριβή του *Τυράννου* τη διαδέχεται στον *επί Κολωνώ* η ώριμη ερμηνεία.

Αντιθέτως, η *όδυνηρά* και *παθητική* μεταβολή στον *Αίαντα* έχει άλλη τροχιά· προϊούσης της τραγωδίας δομείται ως πνευματική κατάσταση στη συνείδηση του ήρωα και απολήγει με τον τρόπο που εκκίνησε· το πάθος γίνεται θέαμα με την

αυτοκτονία του ήρωα ενώπιον των θεατών και την έκθεση του νεκρού σώματός του επί σκηνής. Έτσι, εξάλλου, άρχισε η τραγωδία, με το θέαμα του *ατόμενου* Αίαντα. Συνεπώς, το πάθος στον Αίαντα δομείται όχι μόνο κατά το λόγο που αδυνατεί να το δεχτεί και να συμβιώσει μαζί του, αλλά και κατά το θέαμά του που προσφέρεται στους εξωδραματικούς και ενδοδραματικούς θεατές.

Κατά τούτο, αν σε ό,τι αφορά τον *Αίαντα* σκοπός του θεάματος είναι η ταυτόχρονη επίδειξη της δόμησης και κλιμάκωσης αυτού του πάθους, σε ό,τι αφορά τον *επί Κολωνώ* σκοπός του σταθερά επαναλαμβανόμενου λόγου για το δυσειδές θέαμα του τυφλού και εξόριστου γέροντα είναι μέσα από την οπτική και νοηματική διαλλαγή με τον *Τύραννο* η σταθερή και σταδιακή αποδόμηση αυτού του πάθους στο πλαίσιο ενός λόγου και ενός σώματος απενοχοποιημένων. Επομένως, το πάθος στήνεται ως σταθερό θέαμα στον *επί Κολωνώ*, ακριβώς για να καταργηθεί και ως πάθος και ως θέαμα, ενώ στον *Αίαντα* το θέαμα οργανώνεται ως ένα συνεχώς εξελισσόμενο πάθος που κορυφώνεται στην τελική πράξη του δράματος με την έκθεση και ταφή του νεκρού σώματος του ήρωα. Έτσι, το *θεατό θέαμα* του πάθους καταλήγει στον *Αίαντα* και σε *θεατό θάνατο* του ήρωα σε αντίθεση με τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, όπου το *θεατό θέαμα* του πάθους καταλήγει σε *αθέατο θάνατο* του εξόριστου γέροντα. Με τον τρόπο αυτόν, ο Αίαντας γίνεται ένας *θεατός νεκρός*, ενώ ο Οιδίποδας με το θαυμαστό τρόπο της εξαφάνισής του γίνεται ένας «*αθέατος νεκρός*».⁴⁵⁹

Κατά συνέπεια, το θέαμα σε κάθε τραγωδία αναπτύσσει μια διαφορετική δυναμική σε σχέση με την κατάληξή του, ωστόσο αυτή η δυναμική, στο επίπεδο που οργανώνεται εκάστη τραγωδία, επηρεάζεται και από τον τρόπο που στέκονται απέναντι στο θέαμα του πάθους όχι μόνο οι ενδοδραματικοί θεατές αλλά και οι

⁴⁵⁹ Βλ. Μαρωνίτης 2004, Α51, στη στήλη *Απολίτιστα Μονοτονικά* της εφημερίδας *το Βήμα* (2/5/2004), την επιφυλλίδα για τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* με τίτλο *Αθέατος νεκρός*.

ίδιοι οι πάσχοντες ήρωες. Κατά τούτο συμβαίνει η θέαση και θεώρηση του πάθους από τον Αίαντα να διαφέρει από την αντίστοιχη θέαση και θεώρηση του Οιδίποδα· ο Αίαντας με τον αρχαϊκό κώδικα τιμής και αιδούς, τον οποίο συνιστά «ο κώδικας του βλέμματος», όπου καθρεπτίζεται και αξιολογείται η δραστηριότητα του ατόμου, συλλαμβάνει τη μεταβολή της κατάστασής του με όρους όρασης, ως θέαμα που τον ταπεινώνει και του προξενεί άφατο άλγος. Τούτο, μάλιστα, το άλγος που αυξάνεται στον ήρωα, καθώς και ο ίδιος θεάται το πάθος του, διακρίνεται σε *νέον ἄλγος* (259) και κατά αναλογία σε *παλαιόν*, θα προσθέταμε. Ο ήρωας, έχοντας πια συνέλθει, αντιλαμβάνεται πλήρως τι έχει συμβεί· αυτή η πλήρης αντίληψη συνιστά και το *νέον ἄλγος* του, ενώ ό,τι έχει ήδη συμβεί συνιστά αυτοδικαίως την *παλαιά* αλγεινή κατάσταση, η οποία τώρα, καθώς συνειδητοποιείται, διπλασιάζεται.

Τούτο το *διπλάζον κακόν*, για να χρησιμοποιήσουμε την ορολογία του Χορού (267), αφενός ως κατάσταση μη συνειδητή για τον ήρωα αλλά υπαρκτή για τους γύρω του και αφετέρου ως κατάσταση συνειδητή για τον ίδιο, εντείνει την ψυχολογία του ήρωα ως αντικειμένου και συγχρόνως υποκειμένου θέασης. Ο Αίαντας υπόκειται σε θέαση αλλά συγχρόνως θεάται και ο ίδιος το πάθος του με την ευκρίνεια όχι μόνο των ορατών αποδείξεων (ζωοκτονία) αλλά και την ευκρίνεια που συνθέτει η αντίθεση του δραματικού παρόντος του με το επικό παρελθόν του. Αυτήν ακριβώς την αντίθεση που «στραγγαλίζει» τον ήρωα αποδίδει ο ποιητής με τον Αίαντα να αναπολεί το ένδοξο παρελθόν του στη γη της Τροίας και να αναλογίζεται με τον τρόμο της ανυπόφορης αιδούς μια πιθανή, μελλοντική του συνάντηση με τον γενναίο και τιμημένο του πατέρα στη Σαλαμίνα (422-425, 462-465). Ο ήρωας, και είναι χαρακτηριστικό αυτό, και στις δύο περιπτώσεις, της αναπόλησης του επικού παρελθόντος του ως πολεμιστή στα πεδία

της Τροίας και του φανταστικού σεναρίου που στοιχειοθετεί την ταπεινωτική του επιστροφή στην πατρίδα και την έκθεσή του στα μάτια του πατέρα του, συλλαμβάνει τον εαυτό του ως θέαμα και στις δύο προκείμενες του βίου του, όπως τις ορίζουν το *επικό κλέος* και το *τραγικό πάθος*.

Έτσι συμβαίνει η *θέαση του παρελθόντος*, η *θέαση του παρόντος* και η *θέαση του μέλλοντος* στη φανταστική προβολή της ταπεινωτικής συνάντησης με τον πατέρα του να διογκώνουν το αδιέξοδο του ήρωα, ο οποίος είναι δέσμιος αυτής της *τριπλής θέασης*. Ο Αίαντας δεν μπορεί να θεωρήσει ή να επαναθεωρήσει διαφορετικά το *επικό κλέος* ούτε και να αποδεχτεί την *τραγική μεταβολή*, δεν μπορεί να τα συσχετίσει στο πλαίσιο έστω ενός εσωτερικού συμβιβασμού ή να υπερβεί την ετερογενή δυναμική τους στο πλαίσιο μιας νέας στάσης που θέλει τον άνθρωπο να μεταβάλλεται ανάλογα με τις εκάστοτε συνθήκες που βιώνει. Για τον ήρωα, το *κλέος* και το *πάθος* είναι καταστάσεις άμικτες. Επομένως, αν ταυτίσουμε το *κλέος* με το *ένδοξο παρελθόν* και το *πάθος* με το *τραγικό παρόν* του Αίαντα, θα λέγαμε ότι το *παρελθόν* είναι αυτό που απαιτεί την καθαρότητά του και κατά τούτο αρνείται την επιμειξία του με το *πάθος* του *τραγικού παρόντος*: κατά συνέπεια, η μετάλλαξη του *κλέους* σε *πάθος* δεν μπορεί να είναι και υποφερτή από τον ήρωα. Η προσκόλληση του ήρωα στο *κλέος* σημαίνει και προσκόλλησή του στις σταθερές του *επικού παρελθόντος* του. Κατά τούτο, ο Αίαντας είναι θύμα του *επικού κλέους* που δεν ανέχεται την παραμόρφωσή του σε *τραγικό πάθος*.

Αλλά αν ο Αίαντας είναι ο *τραγικός ήρωας*, στον οποίο η δυναμική του *τραγικού πάθους* και *θεάματος* αυξάνει περισσότερο την υπόγεια δυναμική της *αιδούς* και του *επικού κλέους*, το οποίο τελικά και τον διαπερνά με το *ομηρικό ξίφος* του Έκτορα, στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* η δυναμική του *τραγικού πάθους* για έναν ολοκληρωμένο ήδη από τον *Τύραννο* *τραγικό ήρωα* διοχετεύεται από τη

μια στο θέαμα της δυσειδούς *όψης* του Οιδίποδα και από την άλλη στην ανάγκη της επαναθεώρησής του, της ωριμότερης αποδοχής και ερμηνείας αυτού του πάθους. Κατά τούτο, ο τρόπος με τον οποίο «είδε» ο Οιδίποδας στον *Τύραννο* όσα αποκαλύφθηκαν δεν δεσμεύει στον *επί Κολωνώ* τον τρόπο με τον οποίο τα θεωρεί. Βεβαίως, η συνειδητοποίηση και θέαση αυτού του παρελθόντος στο κρεμασμένο σώμα της Ιοκάστης στην Έξοδο του *Τυράννου* δέσμευσε με την αυτοτύφλωση τη φυσική κίνηση του ήρωα, απελευθέρωσε όμως εν καιρώ την πνευματική του κίνηση στο κρίσιμο πεδίο του παρελθόντος του. Έτσι ο Οιδίποδας δε βλέπει το σωματικό του πάθος με τη φυσική του όραση, το θέαμά του το βλέπουν οι ενδοδραματικοί και εξωδραματικοί θεατές, ούτε βεβαίως αποδίδει το παρελθόν του με ρήματα όρασης, όπως ο Αίαντας, καθώς αυτό το παρελθόν δε συλλαμβάνεται ως το θέαμα ενός ομηρικού πολεμιστή αλλά ως ο *παρεληλυθώς* χρόνος γεγονότων που επαναθεωρούνται με διανοητικούς, ψυχολογικούς και νομικούς όρους.

Όσον αφορά στον Φιλοκτήτη, τον έτερο ομηρικό ήρωα που γίνεται τραγωδία, ο σοφόκλειος λόγος που αναπτύσσεται για την *όψη* του και το πάθος του αφενός δεν έχει τη συσσωρευμένη χρήση οπτικών όρων και αφετέρου αφορά περισσότερο στον τρόπο με τον οποίο ο ίδιος ο ήρωας αυτοπαρουσιάζεται και λιγότερο στον τρόπο με τον οποίο προσλαμβάνεται ως θέαμα από τους συνυποκριτές του. Εξάλλου, ο Φιλοκτήτης δεν έχει τη συνείδηση διαλείπουσα, όπως ο Αίαντας, ούτε την όραση τυφλή, όπως ο Οιδίποδας, η *όψη* του οποίου συνιστά μόνιμο πεδίο σχολιασμού και θέασης από τους κατά συρροήν ενδοδραματικούς θεατές του πάθους του. Ασφαλώς σχόλια για το θέαμα του Φιλοκτήτη και το τραγικό του πάθος γίνονται από τους συνυποκριτές, τον Οδυσσέα, τον Χορό και τον Νεοπτόλεμο, όταν ο Φιλοκτήτης απουσιάζει από τη σκηνή (1-218, α΄ Στάσιμο 675-729), με μόνη εξαίρεση, όπως είδαμε, την

περίπτωση, όπου παρόντος του ήρωα - ο οποίος όμως έχει περιπέσει σε κώμα - περιγράφεται από τον Νεοπτόλεμο το αλγεινό θέαμά του (821-825). Αλλά αυτό το θέαμα δε γίνεται μόνο ο τρόπος του Σοφοκλή να δηλώσει το πάθος του ερημίτη τοξότη αλλά και ο τρόπος για να διερευνηθούν τα όρια του Νεοπτόλεμου και να δειχθεί η πραγματική του *φύση*. Υπό την έννοια αυτή, ο βασικός ενδοδραματικός θεατής -ήρωας διαγράφει άλλη πορεία που έχει ορίζουσές της κατά την εξέλιξη της τραγωδίας α) τον αρχικό περιγραφικό για την ενημέρωση του Χορού σχολιασμό της κατάστασης του απόντος Φιλοκτήτη, β) την ενδιάμεση αποσιώπηση λόγω δόλου κάθε σχολίου στην *όψη* του πάσχοντος ήρωα και γ) την τελική εκδήλωση της μεταστροφής του δόλου σε οίκτο.

Έτσι ο Νεοπτόλεμος είναι ένας ενδοδραματικός με διακυμάνσεις θεατής, ο οποίος ωστόσο δεν ατενίζει μόνο ένα *ενώπιον πάθος*, αλλά βιώνει και το δικό του αθέατο ψυχολογικό πάθος που κυμαίνεται από το δόλο στον οίκτο και από τη σιωπηρή συμπάθειά του στο θέαμα του Φιλοκτήτη ως τη ρητή διατύπωσή της και την πρακτική απόδοσή της στον πάσχοντα ήρωα. Κατά συνέπεια, ένα θεατό σωματικό ως επί το πλείστον πάθος τροφοδοτεί υπογείως ένα αθέατο, πνευματικό θα λέγαμε πάθος, και τούτο συνιστά μια ενδιαφέρουσα διαλεκτική στο πρόσωπο και το ρόλο του Νεοπτόλεμου.

Αλλά αυτή η διαλεκτική δε λειτουργεί μόνο στον τρόπο με τον οποίο το θεατό πάθος του Φιλοκτήτη επιγεννά το αθέατο του Νεοπτόλεμου, λειτουργεί και στο επίπεδο όπου στο ρόλο του γιου του Αχιλλέα κατοπτρίζονται, σε μια διακειμενική ανάγνωση, οι δύο σοφόκλειοι Οδυσσείς σε ό,τι αφορά την ενδοδραματική θέαση και αντίδρασή τους στην *όψη* ενός πάσχοντος ήρωα. Εξηγούμαι· στο πρόσωπο του Νεοπτόλεμου συναντώνται τόσο ο οικτίρμων και ανθρωπιστής Οδυσσέας του *Αίαντος* όσο και ο ανοικτίρμων, δόλιος, ωστόσο

όμως ταγμένος στον κοινό σκοπό Οδυσσέας του *Φιλοκτήτη*.⁴⁶⁰ Έτσι συμβαίνει με βάση αυτό το διπλό κατοπτρισμό στο πρόσωπο του γιου του Αχιλλέα οι θεατές να διακινούνται από τον Νεοπτόλεμο του δόλου και του οίκτου στον Οδυσσέα του δόλου για τον *Φιλοκτήτη* αλλά και του οίκτου, όπως αυτός εκδηλώνεται στον *Αίαντα*. Τούτη η φανερή από τη μια διασύνδεση του δασκαλεμένου Νεοπτόλεμου με τον Οδυσσέα του δόλου και τον Ψευτο-έμπορο απεσταλμένο του και η υπόγεια από την άλλη καλωδίωσή του με τον *αιάντειο* Οδυσσέα του οίκτου προσδίδει πρόσθετη δυναμική στην τραγωδία *Φιλοκτήτης* για τον τρόπο με τον οποίο αποσιωπάται ή σχολιάζεται η *όψη* του πάσχοντος ήρωα από τους ενδοδραματικούς θεατές του.⁴⁶¹

Ωστόσο, ο κύριος λόγος για το τραγικό πάθος και το θέαμά του ανήκει στον ίδιο τον ήρωα. Εκείνος σχολιάζει και εκθέτει το πάθος του, όντας ο ίδιος θεατής του εαυτού του. Το σωματικό και ψυχικό άλγος ανήκει εξολοκλήρου στον ίδιο· από αυτόν βιώνεται, από αυτόν και εκπέμπεται, είτε με τη μορφή οίμων είτε στο πλαίσιο ενός λόγου αυτοαναφορικού, που προσπαθεί να ελέγξει τον πόνο και να αποδώσει το πάθος σε όλο του το σωματικό εύρος. Αυτό το πάθος που δεν διερευνάται κατά την πνευματική δόμησή του όσο προβάλλεται κατά τη χρονική έκταση και τη φυσική έντασή του, αποτελεί την κύρια δραματική πράξη και το κεντρικό θέμα και θέαμα του έργου. Όπως μάλιστα διατείνεται ο Seale, «σε τελευταία ανάλυση, δεν είναι το πάθος αλλά η όψη του πάθους που συνιστά το κύριο θέμα» της τραγωδίας.⁴⁶² Υπό την έννοια αυτή, η ρακένδυτη σκηνική

⁴⁶⁰ Βλ. Lesky 1983⁵, 415, την επισήμανση ότι «ο Οδυσσέας χωρίς αμφιβολία εμφανίζεται σαν ένας απατεώνας. Και μολτατάθα θα ήταν λάθος σ' αυτόν να δούμε μόνο τον κακόν άνθρωπο και να θελήσουμε να του αποδώσουμε μεφιστοφελικά χαρακτηριστικά. Ο Οδυσσέας ενεργεί σαν εντολοδόχος της συνέλευσης του στρατού κι έχει την ευθύνη για την επιτυχία ενός σχεδίου, από το οποίο κρέμεται η έκβαση της εκστρατείας».

⁴⁶¹ Βλ. Goward 2002, 193-200, για την αντίστιξη των ψευδών αφηγήσεων του Ψευτο-έμπορου και του Νεοπτόλεμου, υπό το πρίσμα της αφηγηματικής «κυκλικής παρεκβάσεως» που συνιστά η παρουσία και η ρήση του Ψευτο-έμπορου.

⁴⁶² Βλ. Seale 1982, 50 (μτφρ. δική μου).

παρουσία του ερημίτη τοξότη προτυπώνει δραματουργικά την εξαθλιωμένη μορφή του περιπλανώμενου Οιδίποδα της έσχατης σοφόκλειας τραγωδίας.

Αλλά αν στον *Αίαντα*, τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* και τον *Φιλοκτήτη*, το τραγικό πάθος του ήρωα προβάλλεται από την αρχή κιόλας εκάστης τραγωδίας ως σταθερό οπτικό γεγονός επί σκηνής που διερευνάται και κατά την πνευματική του υποδομή, στην περίπτωση των *Τραχινίων* η οπτική έκθεση του σωματικού πάθους των πρωταγωνιστών, Δηιάνειρας και Ηρακλή, δομείται στο τέλος της τραγωδίας. Κατά συνέπεια, ο Σοφοκλής στο μεγαλύτερο μέρος του εν λόγω δράματος στοιχειοθετεί τη διαδικασία ύφανσης αυτού του πάθους μέχρι τη σωματική του αποτύπωση. Το ενδιαφέρον είναι ότι η διαδικασία της στοιχειοθέτησης αφορά ταυτόχρονα έναν παρόντα κατά τη ροή του δράματος ήρωα, τη Δηιάνειρα, και έναν απόντα, τον Ηρακλή. Η διαλεκτική αυτή σχέση της *παρουσίας-απουσίας* των προσώπων αντιστρέφεται στο τέλος του έργου, καθώς το πάθος της σκηνικά παρούσας Δηιάνειρας γίνεται αθέατο (η ηρωίδα αυτοκτονεί στην κρεβατοκάμαρά της), ενώ το πάθος του σκηνικά απόντος και αθέατου Ηρακλή γίνεται θεατό. Σε αυτή τη διαλεκτική της *παρουσίας-απουσίας* των ηρώων κατοπτρίζεται και η νοσούσα διαλεκτική της ερωτικής τους σχέσης που δείπε τη ζωή τους.

Έτσι συμβαίνει στις *Τραχίνιες* οι θεατές να βιώνουν μια διπλή οπτική εμπειρία, αθέατη και θεατή, με το πάθος των πρωταγωνιστών. Ο Σοφοκλής σε ό,τι αφορά το θεατό πάθος του Ηρακλή εκμεταλλεύεται, όπως και στον *Αίαντα*, το σωματικό από τη μυθολογία ήδη εκτόπισμα του ήρωά του. Κατά τούτο το υπερμέγεθες σώμα τόσο στην περίπτωση του *Αίαντα* όσο και στην περίπτωση του Ηρακλή συμπλέκεται άμεσα, στην ανοικονόμητη φυσική του ρώμη, με την αρετή της ανδρείας αμφοτέρων, την επική ανάδειξή της και τον τραγικά ειρωνικό

εκφυλισμό της, μέσω της άτης για το σαλαμίνιο βασιλιά και μέσω της νόσου του έρωτα για το γιο του Δία. Πραγματικά, το σώμα του Ηρακλή, όπως εκτίθεται στην Έξοδο της τραγωδίας, ανίσχυρο και δηλητηριασμένο, καταλαμβάνει με την υπερμεγέθη διάπλάσή του τη σκηνή και διαχέει στο κοίλο του θεάτρου, με την οξύτητα ενός δηκτικού συμψηφισμού, την έκταση του ένδοξου παρελθόντος και την ένταση του τραγικού παρόντος του ήρωα. Σε αυτή τη συγχρονική διάθλαση του σώματος, σε *σώμα του άθλους* και *σώμα του κλέους*, η όραση του θεατή παλινδρομεί από το *ποτέ* (1091) στο *νύν* (1103), που αποτελούν και τους χρονικούς οπτικούς κόμβους της θέασης του Ηρακλή.

Γι' αυτό και ο ποιητής στην εκτενή ρήση του ήρωα στην Έξοδο (1046-1111) αναφέρεται, υπό το οπτικό πρίσμα του *άναρθρου καί κατερρακωμένου* σώματος, στους άθλους που αυτό επιτέλεσε. Σε αυτή τη μεθοδευμένη από τον Σοφοκλή αναφορά στην οδύνη και τα κατορθώματα του ήρωα, ο θεατής εννοεί την τέχνη του ποιητή και βλέπει τη βαθύτερη συνοχή του σώματος με τη μοίρα του. Η νόσος του ήρωα είναι το αντεστραμμένο είδωλο των άθλων του με κάτοπτρο το ίδιο το σώμα του.⁴⁶³ Γι' αυτήν τη σκοπιμότητα της περιγραφής του πάθους, με τη χρήση ιατρικών όρων και την αναφορά στους άθλους του ήρωα, ο Έτμαν σημειώνει:

Το ηρωικόν τούτον πάθος του Ηρακλέους, ει και περιγράφεται υπό του ποιητού διά κοινών τρόπον τινά ιατρικών όρων, είναι ανώτερον πάσης άλλης ανθρωπίνης νόσου, δυνάμενον να συγκριθῆ μόνον προς τους ενδόξους άθλους του ήρωος. Εν άλλοις λόγοις διά της σκηνής ταύτης

⁴⁶³ Βλ. Kott 1993, 115, όπου πολύ χαρακτηριστικά διατυπώνεται η αντανάκλαση στο σώμα του Ηρακλή της τερατικής βίας που άσκησε αλλά και ασκήθηκε στον ίδιο κατά τις συγκρούσεις του με τα άγρια θηρία: «τα τέρατα που σκότωσε έχουν γλιστρήσει μέσα στο σώμα του. Έχουν γίνει το σώμα του: τα δυνατά μπράτσα, ο σκληρός σαν πέτρα σβέρκος, ο πλατύς θώρακας, οι δεμένοι μύες της κοιλιάς».

των παθών δημιουργείται δραματικόν υπόβαθρον διά την
απαρίθμησιν των λαμπρών άθλων του Ηρακλέους (1091-
1102), οίτινες επετεύχθησαν δι' αυτών των κεκαυμένων
νων μελών. Τούτο σημαίνει ότι οργανικώς το πάθος
πηγάζει εξ αυτής ταύτης της ψυχής του ήρωος αποτελούν-
ως και η δόξα αυτού-υλοποιημένην έκφρασιν της ηρωικής
φύσεως.».⁴⁶⁴

Έτσι, ο ίδιος ο Ηρακλής περιγράφει τη νόσο ως ένα «άγριο πλάσμα»
που εφορμά εναντίον του και κατατρώγει το σώμα του (1027-1030).⁴⁶⁵ Κατά
συνέπεια, η ισχυρή ρηματική απόδοση και η έντονη σκηνική αναπαράσταση
του πάθους συνθέτουν ένα θέαμα, του οποίου η *διά λόγου* και *διά όψεως*
προβολή αφενός δομεί το διάλογο του θεατή και του ήρωα με το δραματικό
παρελθόν και παρόν του και αφετέρου προκαλεί την αντίδραση του
ενδοδραματικού και εξωδραματικού κοινού.

Ωστόσο, ο κύριος συντελεστής της οπτικής πρόσληψης του ήρωα
ενδοδραματικά είναι ο ίδιος ο ήρωας, ο οποίος βιώνει τη νόσο που δρα μέσα του
και ορά τα σημάδια που αφήνει στο σώμα του.⁴⁶⁶ Έτσι η νόσος γίνεται συστατικό
στοιχείο της δομής του πάθους για τον Ηρακλή, όπως ακριβώς συμβαίνει και για
τις συναφείς περιπτώσεις των νοσούντων, επίσης, κατά το σώμα ηρώων, του

⁴⁶⁴ Βλ. Έτμαν 1974, 186-187.

⁴⁶⁵ Βλ. Easterling 1996, 276, σχόλιο στους στίχ. 1027-1030, και 268, σχόλιο στους στίχ. 974-975,
όπου εισάγεται η «ιδέα της νόσου ως κάτι ζωντανού και αγρίου, που μπορεί να «ανακινηθεί».

⁴⁶⁶ Βλ. Καράμπελα 2003, 271, για ένα σύντομο συσχετισμό του νοσούντος Ηρακλή των *Τραχινίων*
με τον, επίσης, νοσούντα Ηρακλή του Ευριπίδη. Για τη συγγραφέα η εικόνα του νοσούντος
Ηρακλή του Ευριπίδη συνιστά στο πλαίσιο του νέου «εξανθρωπισμένου μύθου» του τραγωδού
σχολιασμό του σοφόκλειου ήρωα, «η τελική εικόνα του οποίου δίνει την αίσθηση ότι νοσεί το
σώμα του από το δηλητηριασμένο χιτώνα, αλλά αφού έχει προηγουμένως φλεγεί η ψυχή του από
τα ίδια της τα πάθη. Στις *Τραχίνιες* ένα τέτοιο τέλος δε θα αισθανόταν κανείς πως είναι ασύμβατο
με το ηρωικό ήθος, επειδή το ίδιο έχει τις ρίζες του βαθιά μέσα στο μύθο αλλά και στο ίδιο το
δράμα. Αυτό που δε θα περίμενε κανείς εκεί θα ήταν εκείνος ο Ηρακλής να έχει ένα ήρεμο
τέλος.».

Αίαντα και του Φιλοκτήτη.⁴⁶⁷ Αν προσθέσουμε μάλιστα και τον Οιδίποδα στους ήρωες με το έντονο σωματικό πάθος, παρόλο που το δικό του δεν οφείλεται σε σωματική νόσο, τότε, σε ό,τι αφορά τις κεντρικές ανδρικές φιγούρες στα δράματα του Σοφοκλή, το συμπέρασμα είναι ότι το τραγικό πάθος σε αυτόν τον δραματουργό έχει εντονότατη τη σωματική δομή και την όψη του. Αυτό όμως δε σημαίνει ότι ο ποιητής αμελεί τη δήλωση ή υποδήλωση και της πνευματικής δομής του τραγικού πάθους. Τούτο ασφαλώς εξαρτάται από τη δραματική εκάστοτε πρόθεση του Σοφοκλή, ο οποίος σκιάζει ή φωτίζει αναλόγως την πνευματική δομή του τραγικού πάθους. Υπό την έννοια αυτή, συμβαίνει τόσο στην πιο πρώιμη τραγωδία του Σοφοκλή, τον *Αίαντα* (460-450;), όσο και στην έσχατη, τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* (401), να αποκαλύπτεται αμεσότερα, υπό το σταθερό οπτικό φόντο του σωματικού πάθους, η πνευματική υποδομή αυτού του πάθους, κάτι που δε γίνεται με τόση έμφαση στον Ηρακλή των *Τραχινίων* (440-430;).

Στον *Φιλοκτήτη* μάλιστα, αν δεν υπήρχε η νύξη του Νεοπτόλεμου στην αρχή (192-200) και το τέλος της τραγωδίας (1326-1328) για τη ρίζα του σωματικού πάθους του ήρωα, η οποία ανιχνεύεται στο πλαίσιο της *θείας τύχης* (1326) και ειδικότερα της *ώμόφρονος Χρύσης* (194) που καταράστηκε τον τοξότη, θα σχηματίζαμε την άποψη ότι σε αυτή την τραγωδία δεν υπάρχει το ελάχιστο περιθώριο, για να δούμε το πάθος του ήρωα πέραν της σωματικής του και μόνον δήλωσης και δομής.⁴⁶⁸ Συναφώς, επίσης, με τις νύξεις του

⁴⁶⁷ Για τη διαφορά της νόσου του Φιλοκτήτη από τη νόσο του Αίαντα, βλ. Ringer 1998, 104: "Philoctetes' νόσος is far more problematic than the sickness suffered by Ajax. The reasons for Philoctetes' wounding by the divine snake is never clearly articulated by Sophocles. Unlike Ajax' madness, Philoctetes' "sickness" is part of what gives his character its heroic status".

⁴⁶⁸ Ωστόσο, με βάση το αρχαίο σχόλιο για το στίχο 194, η ερωτική νόσος φαίνεται να λανθάνει στη στοιχειοθέτηση και του πάθους του Φιλοκτήτη, όπως συνέβη με τον προστάτη του Ηρακλή: «Χρύση, νήσος πρό τῆς Λήμνου, ἔνθα διέτριβεν Χρύση τις νύμφη, ἣ ἐρασθεῖσα τοῦ Φιλοκλήτου καὶ μὴ πείσασα κατηράσατο αὐτῷ». Κατά συνέπεια, με όση βαρύτητα ασφαλώς μπορεί να έχει ένα

Νεοπτόλεμου για το πλαίσιο της *θείας τύχης*, όπου καθορίζεται και ερμηνεύεται το πάθος του Φιλοκτήτη, είναι στην Έξοδο και η νύξη του Ηρακλή για το πάθος του τοξότη που διαστέλλει, θα λέγαμε, το δραματικό περιθώριο, προκειμένου να δούμε, αόριστα έστω και κατ' αναλογίαν, και την πέραν της σωματικής *όψης* υποδομή αλλά και προοπτική του πάθους του ήρωα (1418-1422). Κατά συνέπεια, στην ειδική ούτως ή άλλως από τη μυθολογία σχέση του Φιλοκτήτη με τον Ηρακλή όχι μόνο λανθάνει στο σοφόκλειο δράμα ο συσχετισμός της σωματικής συμπτώματολογίας του πάθους τους αλλά και δηλώνεται η ευκλεής απόληξή του, αφού και ο τοξότης *οφείλεται παθεῖν, / ἐκ τῶν πόνων τῶνδ' εὐκλεᾶ θέσθαι βίον* (1421-1422).⁴⁶⁹

Έτσι οι διασταυρώσεις, όπως και οι αποκλίσεις των κεντρικών δραματικών προσώπων στις εν λόγω τραγωδίες, σε ό,τι αφορά την ένταση και τη δείξη του τραγικού πάθους στο σωματικό και πνευματικό στοιχείο που το συγκροτούν, δημιουργούν ένα ενδιαφέρον δραματικό πλαίσιο, εντός του οποίου και με τους όρους του οποίου ο θεατής μπορεί να αντιληφθεί τον τρόπο δόμησης και προβολής του τραγικού πάθους εκάστου ήρωα.

Κατά συνέπεια, ο θεατής θα εννοήσει ότι η υπερμεγέθης σωματική διάπλαση φέρνει πιο κοντά τον Αίαντα και τον Ηρακλή, όπως θα διακρίνει επίσης ότι στην πιο πρώιμη τραγωδία η σωματική διάσταση του πάθους δεν περιορίζει τη δήλωση της πνευματικής του συγκρότησης, τη στιγμή αντιθέτως που το υπερμέγεθες και σπαρασσόμενο σώμα του Ηρακλή στις *Τραχίνιες* επικαλύπτει την όποια πνευματική δομή της συμφοράς του. Αν επιμείνουμε μάλιστα στη σύγκριση του πάθους των δύο ηρώων και εξετάσουμε επί της ουσίας την περίπτωση του Αίαντα, θα διαπιστώσουμε ότι το πάθος του ήρωα εκκινεί,

ουσιαστικά εξωκειμενικό της τραγωδίας στοιχείο για το συσχετισμό των δύο ηρώων, ο Φιλοκτήτης και ο Ηρακλής είναι θύματα της ίδιας νόσου.

⁴⁶⁹ Βλ. και Webster 1985, 231-232, σχόλια στους στίχους 1418, 1420.

επιδεικνύεται και φωτίζεται κατ' αρχάς στην πνευματική του συγκρότηση, για να καταλήξει σε σωματικό με την επί σκηνης αυτοκτονία του.

Εξάλλου, ο Αίαντας δεν «κουβαλά» εξαρχής κάτι στο σώμα του, αλλά στο πνεύμα του. Οι θεατές βλέπουν τον ήρωα έρμαιο και παράφρονα στη δικαιοδοσία και θεϊκή προσβολή της Αθηνάς να περιφέρεται στη σκηνή, χωρίς να αντιλαμβάνεται την παρουσία του Οδυσσέα. Η άτη της Αθηνάς, προϊόν της ύβρης του ήρωα στη θεά, και η παράνοια εξηγούν και προβάλλουν επαρκώς την πνευματική ρίζα του αιάντειου πάθους. Ωστόσο, στο σώμα του ήρωα δεν εκβάλλει η διαταραγμένη φρόνηση του ήρωα, ο Αίαντας δεν αυτοκτονεί υπό την επίδραση της μανίας του αλλά με *σώας τας φρένας*. Κατά συνέπεια, στο σώμα του ήρωα εκβάλλει η πικρία και η αιδώς της αποκατεστημένης φρόνησής του για όσα τελέστηκαν ερήμην της πνευματικής του διαύγειας.

Επομένως, το αυτοκτονικό πάθος του ήρωα είναι συνειδητή επιλογή του, στο χρονικό περιθώριο που διαμορφώνει η *μήνις* της Αθηνάς (756-757). Κατά τούτο, θα διακινδύνευε κανείς την άποψη ότι ο Σοφοκλής δομεί την τραγωδία του για έναν κατεξοχήν σωματικό ήρωα, τον Αίαντα, μόνο με το *πνεύμα του*, το οποίο εγκατοικεί και κινεί το τεράστιο σώμα του, που είναι και ο τελικός αποδέκτης και δείκτης του όλου πάθους. Η εμμονή, εξάλλου, του ποιητή να χρησιμοποιεί ορολογία σχετική με το *πνεύμα* (*φρένες, φρονεῖν, νοῦς, γνώμη*) δηλώνει την πρόθεσή του να καταδείξει τον τρόπο με τον οποίο ο ήρωας προσλαμβάνει και αντιδρά στα ερεθίσματα που δέχεται. Αυτός ο τρόπος που ερμηνεύεται στο πλαίσιο μιας διαμορφωμένης ήδη κατάστασης συνιστά και το χαρακτήρα του ήρωα, ο οποίος και διερευνάται σε όλη την τραγωδία. Εξάλλου, όπως παρατηρεί

ο Winnigton-Ingram, στο σοφόκλειο θέατρο είναι αμείωτο το ενδιαφέρον για τις καταστάσεις του πνεύματος, βάσει των οποίων δομείται και ενεργεί το *φρονεῖν*.⁴⁷⁰

Αν ωστόσο, σε ό,τι αφορά τον *Αίαντα*, η άποψη ότι ο ποιητής δομεί την τραγωδία του μόνο με το πνεύμα του ήρωα φαίνεται υπερβολική και πρέπει να μετριαστεί, τότε θα λέγαμε ότι ο Σοφοκλής δομεί το δράμα και με το *πνεύμα* και με το *σώμα* του Αίαντα σε μια ισόποση περίπτωση δόση προβολής του θεάματος της *φρενοβόρου* νόσου (626) από τη μια και του θεάματος του σωματικού πάθους με την αυτοκτονία, τη νεκρική έκθεση και την ταφή, από την άλλη.

Αντιθέτως στις *Τραχίνιες*, ο Σοφοκλής, σε ό,τι αφορά το πάθος του Ηρακλή, οργανώνει την τραγωδία του κυρίως γύρω και μέσα από το σώμα του ήρωα και λιγότερο γύρω και μέσα από το πνεύμα του. Έτσι ο ποιητής με τη φυσική παρουσία του Ηρακλή στους τριακόσιους περίπου τελευταίους στίχους της τραγωδίας κάνει θεατό τον έντονο σωματικό βασανισμό του ήρωα, ο οποίος δεν προκαλείται, όπως στον Αίαντα ή τον Οιδίποδα από αυτόβουλη και αυτοπαθή ενέργεια· σε τούτο το σημείο, ο Ηρακλής θυμίζει τον Φιλοκτήτη, επιλογή του οποίου δεν υπήρξε ούτε η απομόνωση ούτε η αναπηρία.

Ενδιαφέρον είναι, επίσης, το γεγονός ότι ο πάσχων ήρωας, σε αντίθεση με τον Αίαντα ή τον Οιδίποδα, δεν αντιλαμβάνεται ποτέ πλήρως την ακριβή αιτία του πάθους του. Ακόμη και όταν ο Ύλλος του εξηγεί την ακούσια ευθύνη της Δηιάνειρας για το σωματικό πάθος του στην προσπάθειά της να τον κερδίσει από την Ιόλη (1126-1142), ο Ηρακλής, παρόλο που δηλώνει ότι *φρονεί* σε ποιο σημείο της συμφοράς βρίσκεται (1145), αφού μόλις έχει ακούσει από τον γιο του το όνομα του Κενταύρου Νέσσου (1141-1142), εντούτοις δε φαίνεται να εννοεί ότι ο ίδιος τελικώς είναι θύμα του μόνιμου και χρόνιου ερωτικού του πάθους, που

⁴⁷⁰ Βλ. Winnigton-Ingram 1999, 27-33, τις εισαγωγικές παρατηρήσεις για τη σχέση του πνεύματος με το χαρακτήρα και για την εμμονή του Σοφοκλή να χρησιμοποιεί ορολογία σχετική με το πνεύμα, καθώς και 35-92 το κεφάλαιο με τίτλο: «*Το πνεύμα του Αίαντα*».

ισοβίως τον τύφλωνε, αλλά, όπως πιστεύει, των χρησμών που στην πράξη της Δηιάνειρας βρήκαν απλώς την ωμή επαλήθευσή τους (1159-1173).⁴⁷¹ Ο Ηρακλής δεν μπορεί να φτάσει πιο πέρα, η αυτογνωσία του περιορίζεται εκεί, στην ανάκληση των χρησμών, δε διευρύνεται στο πεδίο της πνευματικής του συγκρότησης, της αυτοκριτικής ανίχνευσης της ηθικής του ποιότητας, αναζητεί την έξωθεν εξήγηση του πάθους του και όχι την ένδον καταβολή και υπόστασή του- αθεράπευτη μανία και άτη χαρακτηρίζει ο ίδιος την κατάστασή του (998-999, 1001-1002). Φαίνεται πως ο Ηρακλής, όπως προκύπτει από την ίδια τη μυθολογία εξάλλου, δεν ταυτίζεται με λεπτές πνευματικές διεργασίες και κατά τούτο δεν είναι ένας εσωτερικός αλλά εξωτερικός ήρωας, με την έννοια της εξωτερικής δράσης που στηρίζεται στο δυνατό σώμα του. Αυτό ακριβώς όμως το στοιχείο της πνευματικής υποδομής του έντονου σωματικού πάθους του, ο Σοφοκλής το προβάλλει στη γυναίκα του Δηιάνειρα που αποτελεί και τον επί σκηνης καθρέπτη, τρόπον τινά, των εσωτερικών διεργασιών και ταλαντώσεων του προσώπου που περιπίπτει σε πάθος ερωτικό.⁴⁷²

Γίνεται έτσι αντιληπτό ότι ο Σοφοκλής μοιράζει και συγχρόνως αθροίζει το αθέατο σωματικό πάθος της Δηιάνειρας και το θεατό του Ηρακλή στη βάση της σύνδεσης, όπου συναρθρώνεται ο έρωτας ως νόσημα με την πνευματική δομή και τη σωματική λειτουργία του ανθρώπου. Αυτή τη συνάρθρωση του ζηλότυπου ερωτικού πάθους της Δηιάνειρας με τη θανάσιμη συμπτωματολογία που αυτό

⁴⁷¹ Βλ. Segal 2000, 151-171, για τους χρησμούς που υπάρχουν στις *Τραχίνιες*, η σημασία και ο συσχετισμός των οποίων για τη ζωή και το πάθος των ηρώων αποκαλύπτονται προϊούσης της τραγωδίας. Για μια σύγκριση του *Οιδίποδος επί Κολωνώ* και των *Τραχινίων* με άξονα την ανάκληση από τους ήρωες των καθοριστικών για τη ζωή τους χρησμών και κατά τούτο την πρότερη γνώση για το πεπρωμένο τους, βλ. Fowler 1999, 165-167.

⁴⁷² Για τη σύνδεση του ερωτικού πάθους με το *φρονεῖν*, υπό το πρίσμα της τύφλωσης που αυτό επιφέρει στη λογική λειτουργία του ανθρώπου, με βάση την περίπτωση της Δηιάνειρας και του Ηρακλή, βλ. στίχ. 103-107, 354-355, 441-442, 488-489, 497, 736-737.

προκαλεί βλέπουμε στην *όψη* του Ηρακλή, γνώρισμα εξάλλου του οποίου είναι οι συχνές ερωτικές περιπέτειες και οι ισχυρότατες σωματικές ορέξεις.⁴⁷³

Αν, λοιπόν, το τεράστιο σώμα που *παθαίνει* γίνεται ο κοινός οπτικός πόλος για τους θεατές του *Αίαντος* και των *Τραχινίων* και φέρνει κοντά δυο ήρωες που ωστόσο διαφέρουν σε ό,τι αφορά την πνευματική από τους ίδιους κατόπτευση του τραγικού τους πάθους, τι γίνεται στην περίπτωση του Οιδίποδα; Πώς δομεί ο ποιητής το πάθος του θηβαίου ήρωα, με ποιες προτεραιότητες στην προβολή του πνευματικού και σωματικού του στοιχείου, πώς αυτά τα δυο στοιχεία του πάθους διαπλέκονται με τη συνείδηση και το σώμα του ήρωα, σε ποια κεντρική ανδρική σοφόκλεια μορφή προσομοιάζει περισσότερο; Είναι μόνο μερικά από τα ερωτήματα που προκαλεί η συνθετότερη κατά τη γνώμη μας στο σοφόκλειο δράμα περίπτωση δόμησης τραγικού πάθους.

Θα λέγαμε, μάλιστα, ότι με τον Οιδίποδα σημειώνεται μια ανατροπή σε ό,τι αφορά την κανονική τάξη στη σειρά με την οποία συλλαμβάνεται το πνευματικό και το σωματικό στοιχείο του σοφόκλειου πάθους στις κεντρικές ανδρικές δραματικές φιγούρες. Εξηγούμαι: παρά τα επιφανόμενα, ο Οιδίποδας εκκινεί τη ζωή του με σωματικό πάθος. Η διάτρηση των σφυρών του κατά τη γέννησή του εγκαινιάζει το ακούσιο και ασυνείδητο πάθος του με σωματικό στοιχείο, το οποίο αγνοεί στον *Τύραννο* μέχρι την αποκάλυψη της όλης ιστορίας του. Κατά συνέπεια, το οιδιπόδειο πάθος δεν υπακούει στο σχήμα: *πρώτα η πνευματική συγκρότηση του πάθους και μετά η εκβολή και επίδειξή του στο σώμα*, όπως είδαμε να γίνεται στις περιπτώσεις του Αίαντα και του Ηρακλή. Υπό την έννοια αυτή, ο Οιδίποδας φαίνεται να προσομοιάζει με τον Φιλοκτήτη που εκκινεί επίσης τη

⁴⁷³ Βλ. Winnington-Ingram 1999, 124-130, για τον τρόπο με τον οποίο ο Σοφοκλής παρουσιάζει «έναν Ηρακλή απωθητικό» (128). Ωστόσο, ο Winnington-Ingram, ό. π., 127, σημ. 32, θεωρεί πως «όσο και αν βρίσκουμε απωθητικό τον δραματικό χαρακτήρα του Ηρακλή, δεν σημαίνει ότι θα πρέπει να του στερήσουμε τη συμπόνια που του αξίζει. Το πάθος των στίχων 1089 κ.ε. είναι πράγματι εξαιρετικά υψηλό».

δραματική του πορεία με σωματικό πάθος και μάλιστα στο ένα από τα δύο κάτω άκρα. Ωστόσο, η προσομοίωση αυτή είναι μόνο φαινομενική, διότι αφενός το σωματικό πάθος του Φιλοκτήτη γίνεται εξαρχής θέμα και θέαμα για το ενδοδραματικό και εξωδραματικό κοινό, και αφετέρου διότι ο Φιλοκτήτης έχει πλήρη συνείδηση της σωματικής του αναπηρίας. Αντιθέτως στον *Οιδίποδα Τύραννο* η διάτρηση των ποδών δε γίνεται ποτέ θέαμα αλλά ούτε και αρχικό θέμα της τραγωδίας. Ο Σοφοκλής έχει σχεδιάσει κάτι άλλο γι' αυτό το ξεχασμένο, μα κρίσιμο σωματικό στοιχείο· θα το ανασύρει στη ροή της τραγωδίας του, αλλά όχι ως στοιχείο πάθους παρά ως ισχυρό τεκμήριο στην έρευνα που διεξάγει ο Οιδίποδας για την πραγματική ταυτότητά του.

Βεβαίως, αν θέλει κανείς να βρει πνευματική υποδομή σε αυτό το πρώτο σωματικό στοιχείο του οιδιπόδειου πάθους, τότε θα πρέπει να ανατρέξει στην ιστορία του Λαΐου, η ανυπακοή του οποίου στο χρησμό που του δόθηκε για την επιβεβλημένη ατεκνία του προσδίδει πνευματικό περιεχόμενο στο πρώτο τούτο σωματικό πάθος του γεννημένου κατά παράβαση της θείας εντολής παιδιού. Όμως στην περίπτωση αυτή, το όποιο πνευματικό στοιχείο του πρώτου σωματικού πάθους του Οιδίποδα δεν είναι αυτοφύες, με την έννοια ότι η πνευματική υποδομή και ρίζα αυτού του πάθους αφορά έτερο πρόσωπο, τον πατέρα του, και όχι το ίδιο το πάσχον πρόσωπο, τον γιο του, που δεν έχει καμιά συνείδηση του πρώιμου πάθους του και της γενεαλογικής υποδομής του.

Αν δούμε, λοιπόν, τον Οιδίποδα στην πορεία που διαγράφει ως δραματική μορφή με βάση τον *Τύραννο* και τον *επί Κολωνά*, πέρα από το προδραματικό ούτως ή άλλως στοιχείο της διάτρησης των σφυρών του, θα διαπιστώσουμε ότι το πάθος έχει τις ρίζες του στην πνευματική δομή της οικογένειας του ήρωα· τα φυλλώματά του όμως σκιάζουν, με την αυτοτύφλωσή και περιπλάνησή του, το

σώμα του. Υπό την έννοια αυτή, το αρχικό προδραματικό σωματικό πάθος της διάτρησης των σφυρών του διευρύνεται με την εξ υστέρου αυτοτύφλωση και περιπλάνησή του, αφού πρώτα θεμελιώνεται ως προγονική ενοχή και ως ασυνείδητη κατάσταση στη ζωή του ήρωα. Κατά τούτο, η σωματική διεύρυνση του πάθους προϋποθέτει και αντιστοιχεί με την πνευματική διεύρυνση και διαδοχή του οικογενειακού πάθους των Λαβδακιδών, όπως εκείνο κατέρχεται από τον Λάβδακο, συνεχίζεται με τον Λάιο, κορυφώνεται με τον Οιδίποδα και απολήγει εν είδει κληρονομικής κατάρας στα παιδιά του. Ο Οιδίποδας, επομένως, με το τέλος του *Τυράννου* στην Έξοδο τρέπεται από πνευματικός τραγικός ήρωας, που διέπλευσε το παρελθόν του με την αγωνία και την ελπίδα της γνώσης, σε σωματικό τραγικό ήρωα, με την έννοια ότι το σώμα του γίνεται στην έσχατη σοφόκλεια τραγωδία ο κύριος δραματικός χώρος και ο κατεξοχόν οπτικός τρόπος για ένα παγιωμένο ήδη τραγικό πάθος, το οποίο τώρα προσαυξάνεται και πνευματικά αναψηλαφάται.

Έτσι, στον *επί Κολωνώ* συμβαίνει η οπτική, ψυχολογική και διανοητική κίνηση του θεατή να έχει αντίστροφη φορά· με εφελτήριο, και όχι με απόληξη, το σωματικό πάθος του ήρωα ο θεατής καλείται να παρακολουθήσει τον τρόπο με τον οποίο ο δυσειδής και γέροντας Οιδίποδας σκοπεί εκ νέου την πνευματική διάσταση του τραγικού του πάθους, το οποίο τώρα ανάγεται από μείζον πρόβλημα ταυτότητας και ενοχής του προσώπου σε μείζον ζήτημα *καθαρότητας* και *άγνοιας* για τα γενόμενα (*νόμω δὲ καθαρὸς· αἰδρις ἐς τόδ' ἦλθον* 548). Κατά τούτο, ο Σοφοκλής με φόντο την *όψη* ως κύριο και από αποδεικτικό στοιχείο του σωματικού πάθους συντηρεί από τη μια στους θεατές την υπόμνηση του ενοχικού βάρους του ήρωα και από την άλλη διυλίζει στη συνείδησή τους τη μιαιρότητα σε καθαρότητα.

Η περίπτωση, επομένως, του Οιδίποδα ως αρχετυπικού μάλιστα τραγικού ήρωα στη σοφόκλεια δραματουργία προσφέρει στο θεατή έντονη τη δήλωση και του σωματικού και του πνευματικού στοιχείου του τραγικού πάθους σε αντίθεση με τον Φιλοκτήτη και τον Ηρακλή, όπου προβάλλεται περισσότερο το σωματικό άλγος και θέαμα του πάθους τους. Κατά τούτο, η έντονη και ισόποση δήλωση του οιδιπόδειου τραγικού πάθους, και ως στοιχείου με σωματική αποτύπωση και ως στοιχείου με πνευματική υποδομή, ανακαλεί την περίπτωση του Αίαντα, όπου ο Σοφοκλής έχει επίσης οργανώσει ισοτονικά την έκθεση τόσο της πνευματικής όσο και της σωματικής συγκρότησης του τραγικού πάθους του ήρωά του.

Ωστόσο, η πορεία του Αίαντα σε σύγκριση με τον Οιδίποδα σε ό,τι αφορά την εξέλιξη και μετεξέλιξη του πάθους του είναι ευθύγραμμη· ο ήρωας, όπως και ο θεατής, κινείται από την πνευματική δομή στην ανάγλυφη σωματική συγκρότηση και επίδειξη αυτού του πάθους. Αντιθέτως στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* με την επανάκαμψη του Σοφοκλή στο μύθο του ήρωα και τη δραματουργική προοπτική που του επιφύλαξε, το έργο κινείται από τη σωματική δομή του πάθους στην πνευματική αναμηλάφησή του, η οποία περιέχει και τους όρους της ενοχικής αποδόμησής του. Έτσι ο θεατής που βλέπει τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* και λοξοκοιτάζει προς τον *Τύραννο* παλινδρομεί από την πνευματική ρίζα του οιδιπόδειου πάθους στη σωματική και οπτική αποτύπωσή του. Σε τούτη την παλινδρομική κίνηση του μύθου και του θεατή γίνεται αντιληπτή και τελικώς απελευθερώνεται η «υποκείμενη ενέργεια» του τραγικού νοήματος και πάθους, η οποία ούτως ή άλλως αναζητεί την έκλυσή της από τη συμβατική σκευή του υποκριτή και του φωνούμενου από σκηνης δραματικού λόγου.⁴⁷⁴

⁴⁷⁴ Οι σκέψεις αυτές για την «υποκείμενη ενέργεια» του τραγικού νοήματος και πάθους γίνονται με αφορμή την επιφυλλίδα του Δ. Ν. Μαρωνίτη (εφ. Το Βήμα, 1-8-2004, Α41) για τον τρόπο με τον οποίο τέσσερις σοφόκλειες παραστάσεις στους Δελφούς επιχείρησαν να απελευθερώσουν την «υποκείμενη ενέργεια» και το «δυναμικό πυρήνα» του δραματικού λόγου.

Τούτη η παλινδρόμηση του μύθου και του θεατή από τη σωματική και οπτική αποτύπωση του πάθους στην πνευματική του και ψυχολογική του δομή συμβαίνει και στην Ηλέκτρα από τις γυναικείες τραγικές μορφές. Η ηρωίδα του Σοφοκλή είναι ήδη με την έναρξη της τραγωδίας σε κατάσταση θεατού πάθους, σωματικού και ψυχολογικού, σε αντίθεση με την Δηιάνειρα ή την Αντιγόνη, στις περιπτώσεις των οποίων το πάθος πρώτα δομείται στην πνευματική σύστασή του και στη συνέχεια, προϊούσης της τραγωδίας, αποκτά και την αθέατη σωματική του αποτύπωση. Ωστόσο, το πάθος της Ηλέκτρας δεν έχει την υφή μιας σωματικής νόσου αλλά την υφή μιας γενικά εξαθλιωμένης φυσικής παρουσίας και κυρίως ενός έντονου εσωτερικού βασανισμού που βρίσκει τη διέξοδό του σε ένα συνεχή ιδιωτικό γόο, ο οποίος βέβαια δεν έχει την κοινωνική διάσταση του δημόσιου, καθώς δεν υπήρχε η δυνατότητα ούτως ή άλλως, με τον εγκλεισμό και τις απαγορεύσεις στην ηρωίδα, για τη δημόσια εκτέλεσή του.

Γι' αυτό και ως κύριος όγκος του πάθους της Ηλέκτρας προβάλλει όχι τόσο ένα σωματικό πάθος και θέαμα που δηλώνεται με ρηματική συχνότητα, αλλά ένα στοιχείο πιο εσωτερικό, όπως είναι η οδύνη της μνήμης και το φιλέκδικο μένος, που βρίσκουν την εξωτερική τους διέξοδο στη ρηματική απόδοση ενός ατελεύτητου θρήνου. Είναι δε τόση η ένταση με την οποία δηλώνεται και φωνείται αυτή η οδύνη και το μένος της ηρωίδας, ώστε φτάνει κανείς στο σημείο να θεωρήσει ότι οι θεατές ήρθαν στο θέατρο κυρίως για ακούσουν παρά να δουν το τραγικό πάθος.⁴⁷⁵ Αυτός ο οξύτονος και αδιάλειπτος

⁴⁷⁵ Βλ. Seale 1982, 80: "In the *Electra* we may surely speak of a 'visual theme': the cost of vengeance, the suffering and the cruelty, is something that we come to see". Δε θα διαφωνήσουμε, ασφαλώς κάθε τραγωδία συνιστά και ένα «οπτικό θέμα». Είναι ωστόσο έντονη η αίσθηση ότι ο θεατής, προσερχόμενος για να δει, διαπιστώνει ότι πρέπει κυρίως να ακούσει και να παρακολουθήσει την τονική κλίμακα ενός πάθους που εκδηλώνεται και διαχέεται στο κοίλο ως συνεχής γόος. Σε κάθε περίπτωση πάντως, η θεατρική πράξη συνίσταται στη διασύνδεση του θεάματος με το ακρόαμα και τούτο την καθιστά μια σύνθετη εμπειρία με διαλεκτικά στοιχεία που αφορούν στο σύνολο των αισθήσεων. Για το θέμα της διαδραστικής λειτουργίας της θέασης μέσα σε συγκεκριμένα τελετουργικά πλαίσια στην Αθήνα των κλασικών χρόνων και του ρόλου της ως

γός, ίδιον στοιχείο, κατά την αρχαιοελληνική αντίληψη, της γυναικείας αντίδρασης σε οριακές καταστάσεις, μάς συνδέει μάλιστα ειρωνικά με τις εκκωφαντικές οιμωγές του Αίαντα και του Ηρακλή που θεωρούν τη στάση τους θηλυπρεπή, αλλά και με το θρήνο του Κρέοντα στην Αντιγόνη. Ωστόσο, και τούτο είναι πολύ σημαντικό, ο γός της Ηλέκτρας δεν ενέχει μόνο το φορτίο μιας παθητικής απλώς αντίδρασης που συντηρεί τη μνήμη του δολοφονημένου πατέρα, αλλά και το φορτίο μιας επιθετικής ενέργειας που ενοχλεί και διαπερνά ως ηχώ την ακοή των δολοφόνων. Εξάλλου, στο τέλος του δράματος η ρηματική τροπή του *φαιδρού*, λόγω του ερχομού του Ορέστη, *προσώπου* της ηρωίδας σε *όψη* οδύνης και γού γίνεται το δόλιο μέσο που θα εξαπατήσει τον Αίγισθο και την Κλυταιμήστρα και θα στηρίζει το φόνο τους.

Κατά τούτο, τόσο ο γός όσο και η *όψη* της Ηλέκτρας δεν είναι μόνο στοιχεία που συνιστούν την οπτικοακουστική υφή του πάθους της αλλά και στοιχεία που δομούν τη φωνική έκλυση της αντεκδικητικής ενέργειά τους. Έτσι η οπτική αποτύπωση και η οξύτονη ακουστική απόδοση του πάθους της Ηλέκτρας, το οποίο σημειωτέον διπλασιάζεται με την είδηση για τον πλαστό θάνατο του Ορέστη, γίνονται κρίσιμοι αρμοί όχι μόνο στη δόμησή του αλλά και την αποδόμησή του.

Αλλά αν το πάθος της Ηλέκτρας με τις αυξομειώσεις που επιδέχεται η σύγκρισή του με το τραγικό πάθος του Οιδίποδα, του Αίαντα ή του Φιλοκτήτη είναι *πρᾶξις φθαρτικῆ ἢ ὀδυνηρᾶ[...]* ἐν τῷ φανερωῷ, (*Ποιητ.* 1452b, 11-12), με δεδομένη εξ αρχῆς τη σωματική του αποτύπωση, την ψυχολογική του με τον αδιάλειπτο θρήνο δομή και την πνευματική του κατά το *φρονεῖν* υποδομή, στην περίπτωση της Αντιγόνης η τεχνική του Σοφοκλή προσομοιάζει με την

σημαντικού στοιχείου της τελετουργικής πράξης στην τραγωδία και στο επικοινωνιακό πλαίσιο: θεοί-άνθρωποι λειτουργοί-άνθρωποι θεατές, με ιδιαίτερη αναφορά στις *Βάκχες* του Ευριπίδη, βλ. Kanoulaki 2005, 91-106.

αντίστοιχη τεχνική για τη συγκρότηση του πάθους στις *Τραχίνιες*. Προηγείται δηλαδή η ύφανση του πνευματικού ιστού του πάθους και ακολουθεί η σωματική του συγκρότηση. Σε αυτό ακριβώς το *φρονεῖν* που επιτάσσει την ταφή του αδελφού ως χρέος εντοπίζεται η πνευματική ρίζα του πάθους της, το οποίο εξάλλου προσπορίζεται τη δυναμική του και από την προγονική υποδομή του βασιλικού οίκου των Λαβδακιδών.

Αυτή η δυσμενής κληρονομικότητα και η έντονη ατομική ιδιοσυγκρασία της Αντιγόνης συναντούν την ιδιοσυστασία του Κρέοντα, το πάθος του οποίου δομείται επίσης με όρους *φρονεῖν*. Ωστόσο, η παθολογία του *φρονεῖν* του δεν εκβάλλει και στη σωματική αποτύπωσή του σε ό,τι αφορά τον άρχοντα της Θήβας, εκβάλλει όμως στα σώματα του Αίμονα και της Ευρυδίκης. Το νεκρικό θέαμα που απλώνεται μπροστά του οξύνει την πνευματική του οδύνη και υποβάλλει έναν ακόμη νεκρό, *έμψυχον*, τον ίδιο τον Κρέοντα, όπως τον χαρακτηρίζει ο αγγελιαφόρος (1167).

Κατά τούτο, το νοηματικό και οπτικό, θεατό ή αθέατο, πεδίο της τραγωδίας γεμίζει από νεκρούς (Αντιγόνη, Αίμονας, Ευρυδίκη, Κρέοντα-ιδιοτύπως έστω), στα σώματα και τα πνεύματα των οποίων εκβάλλει η ροή δύο έντονων *φρονεῖν* που διαποτίζουν το δράμα. Ωστόσο, η σύγκρουση αυτών των *φρονεῖν* γίνεται με αφορμή ένα άλλο σώμα που αποτελεί και το δραματικό υπέδαφος της τραγωδίας, το σώμα του Πολυνείκη. Στον καμβά που συντίθεται από την πολιτική απαγόρευση της ταφής αυτού του σώματος και την παράβαση της Αντιγόνης μπορούμε να δούμε την πολιτική διάσταση του πάθους της ηρωίδας σε αντίθεση με την Ηλέκτρα, όπου το πάθος ορίζεται απλώς στο πλαίσιο του οικογενειακού βάρους για τον δολοφονημένο πατέρα.

Υπό την έννοια αυτή, το πάθος της Αντιγόνης συναρτάται με ένα δημόσιο χώρο, την πόλη. Κατά συνέπεια, η Αντιγόνη γίνεται ένας *δημόσιος* παραβάτης και στη συνέχεια ένας *δημόσιος* αγορητής. Η ηρωίδα, επομένως, αναπτύσσει ανδροπρεπή συμπεριφορά σε αντίθεση με την Ηλέκτρα που περιορίζεται στην οικογενειακή εστία και τον γόο. Αλλά και η Αντιγόνη, θα μπορούσε να αντιτάξει κάποιος, θρηνεί, καθώς προσέρχεται στο θάνατο. Ωστόσο, στην περίπτωση της συνδυάζεται η ανδρική με τη γυναικεία συμπεριφορά και τούτο την κάνει ξεχωριστή. Με άλλα λόγια, η ηρωίδα δρα σαν άνδρας αλλά πεθαίνει σαν γυναίκα, αφού, όπως επισημαίνει η Loraux «αφαιρώντας τη ζωή της με τον τρόπο που υιοθετούν οι πολύ θηλυκές γυναίκες, η κόρη ξαναβρίσκει στο θάνατο μια θηλυκότητα που απαρνιόταν μ' όλο της το είναι όσο ζούσε».⁴⁷⁶

Η Αντιγόνη ωστόσο είναι ξεχωριστή όχι μόνο γιατί συνδυάζει στο πρόσωπό της την ανδρόγυνη συμπεριφορά της αρρενωπής δράσης και του γυναικείου θανάτου αλλά και γιατί μόνη από όλους τους σοφοκλείους κεντρικούς ήρωες γνωρίζει εκ των προτέρων το πάθος της. Τούτο σημαίνει ότι η Αντιγόνη με την απόφασή της να παραβεί την εντολή του Κρέοντα δημιουργεί η ίδια εξαρχής συνειδητά το πάθος της, δεν το υφίσταται απλώς όπως συμβαίνει με την Ηλέκτρα ή τον Ηρακλή, ούτε το θεμελιώνει εν αγνοία για να το ολοκληρώσει στη συνέχεια συνειδητά, όπως ο Αίας ή ο Οιδίπους Τύραννος.

Για να συνοψίσουμε, ο Σοφοκλής με την ενδοδραματική θέαση του πάθους, τη ρητορική της *ὄψεως* και του *φρονεῖν* δεν ρυθμίζει μόνο τον τρόπο και την ένταση της οπτικής έκθεσης και πρόσληψης των πασχόντων ηρώων του από το κοινό, κυρίως δομεί και νοηματοδοτεί τα δράματά του στη βάση της *πνευματικής* και *σωματικής παθολογίας* και *παθογνωσίας* που συνιστούν την ενότητα και την

⁴⁷⁶ Βλ. Loraux 1995, 82.

ισχύ του τραγικού του στοιχείου. Κατά τούτο, με τη θέαση του πάσχοντος σώματος ο Σοφοκλής αισθητοποιεί τον τρόπο και τον καταληκτικό χώρο αποτύπωσης όλων εκείνων των αντιθετικών δυνάμεων που φύονται και λειτουργούν στο πνευματικό υπέδαφος εκάστου ατόμου και συλλήβδην της αθηναϊκής πολιτείας του 5^{ου} αιώνα, το «σώμα» και το *φρονεῖν* της οποίας εκτίθεται στη δραματική σκηνή.⁴⁷⁷ Έτσι ο ποιητής διά της *ὄψεως* του πάθους προκαλεί πνευματικούς και συναισθηματικούς ερεθισμούς στους συμπολίτες του, εγγράφοντας στη θεατρική τους παιδεία, στην ατομική και συλλογική τους συνείδηση προβληματισμούς που αφορούν στην ίδια την τραγωδία ως τέχνη και στην ίδια τη ζωή ως πολύπλοκο βίωμα που βρίσκει τον *οπτικό*, κοινωνικό, πολιτικό, θρησκευτικό και εσχατολογικό απόηχό του στις δραματικές παραστάσεις.

Αυτόν τον απόηχο της ίδιας της ζωής ως του κατεξοχὴν *θεατοῦ* και *αθέατου* τραγικού βιώματος και πάθους που δικαιώνει την αντινομική ύπαρξη του ανθρώπου, τη δύναμη και την αδυναμία του, την οσιότητα και την ανοσιότητά του, την αιδώ και την ὕβρη του, τη φρόνηση και την αφροσύνη του στην τραγική σύζευξή τους παριστάνει με ιδιαίτερη ένταση ο Σοφοκλής στον οπτικό και νοηματικό διάλογο του τραγικού πάθους με την τέχνη του την ίδια και τους Αθηναίους του 5^{ου} αιώνα, όπως αυτός αποτυπώνεται στις τραγωδίες του, από τον πρώιμο *Αἴαντα* μέχρι και τον έσχατο *Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ*.

⁴⁷⁷ Βλ. Knox 1964, 60-61, για την προσωποποίηση και την τραγικότητα της πνευματώδους και αλαζονικής Αθήνας στις μορφές των μυθικών ηρώων που δραματοποιούσε ο Σοφοκλής.

Επίμετρο

Η επανάκαμψη του Σοφοκλή στο μύθο του Οιδίποδα.

Συμπεράσματα και υποθέσεις.

Η σύνδεση της συνείδησης και μνήμης του θεατή με το δραματικό παρελθόν του Οιδίποδα στο επίπεδο της ανασκόπησης και διασάλευσής του συνιστά σε διακειμενικό πλαίσιο άμεσο διάλογο των δύο τραγωδιών του Σοφοκλή για το θηβαίο ήρωα και κατά τούτο διάλογο του ποιητή με το κοινό του. Αυτός ο διάλογος του *Οιδίποδος επί Κολωνώ* με τον *Τύραννο* έχει δύο διαύλους· το διάυλο της *όψης* ως στοιχείου σταθερής και μόνιμης υπόμνησης του δραματικού παρελθόντος και πάθους και δεύτερον το διάυλο του *λόγου* που προκαλείται από τις αφίξεις των ενδοδραματικών θεατών και αναστοχάζεται κρίσιμες καταστάσεις αυτού του παρελθόντος.

Η αμφίδρομη αυτή διάχυση του *επί Κολωνώ* στον *Τύραννο*, και το αντίστροφο, εκβάλλει τελικώς στο κοίλο του θεάτρου, όπου ο θεατής υποχρεώνεται να διακρίνει πώς το ομόθεμο υλικό του δραματικού παρελθόντος τέμνεται και προσλαμβάνεται στον *επί Κολωνώ* από τον ήρωα, με όριο αφενός την πρόθεση των πράξεών του και αφετέρου την τοπική και χρονική απόστασή του από αυτές.⁴⁷⁸ Ο ποιητής, κατά τούτο, κατευθύνει το κοινό του σε θέματα παγιωμένα από τον οιδιπόδειο μύθο με σκοπό όχι απλώς να τα επαναλάβει χάριν και μόνο της σύνδεσης με ένα προγενέστερο δραματικό υλικό, αλλά να τα ανακινήσει και να τα παραμορφώσει, δημιουργώντας και άλλα επίπεδα ερμηνείας σε ό,τι αφορά την ευθύνη του ήρωα για όσα ο ίδιος διέπραξε. Ο *δράσας* του *Τυράννου* που γίνεται ο *παθών* του *επί Κολωνώ* αναδεικνύει αυτό ακριβώς το

⁴⁷⁸ Η λεπτομερής εξέταση βασικών θεμάτων του *Τυράννου* (ενοχή, μίσημα-αίτημα για εξορία) που διασαλεύονται στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* (καθαρότητα-εξορία) αποτελεί αντικείμενο μελλοντικής εργασίας μας.

στοιχείο, την ευθύνη που έχει ο καθένας για τη ζωή του με όρους απόλυτου ρεαλισμού. Για τούτο το λόγο και τίθενται στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, κατά την ανακίνηση του παρελθόντος, περισσότερο ζητήματα νομικής τάξεως. Αντιθέτως, ο *Οιδίπους Τύραννος*, όπως σημειώνει ο Segal, «τονίζει μάλλον την ολοσχερή δυστυχία και το απρόβλεπτο της κατάστασης του Οιδίποδος, παρά προβλήματα νομιμότητας».⁴⁷⁹ Ωστόσο, η νομική θεώρηση των πράξεων του ήρωα επιτρέπει στο θεατή να αντιληφθεί τη δυσαναλογία της ενοχής του σε σχέση με αυτά που υπέστη ο ίδιος και οι περί αυτόν.

Υπό την έννοια αυτή, το τραγικό πάθος του ήρωα δηλώνει και τον τραγικό ηρωισμό του, αφού ο ίδιος αποφασίζει να επιβάλει στον εαυτό του, «με το ίδιο του το χέρι, μια τιμωρία πολύ μεγαλύτερη από ό,τι θα απαιτούσε ο νόμος».⁴⁸⁰ Αλλά η εμμονή του ήρωα να προβάλλει συνεχώς την ακούσια εμπλοκή του στα ανόσια δρώμενα της πατροκτονίας και αιμομειξίας ίσως εξηγείται, κατά τον Whitman, από το γεγονός ότι ο Σοφοκλής επιχειρεί με τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* να δώσει μια απάντηση και να ρυθμίσει τα θέματα της ενοχής και του μιάσματος, της άγνοιας και της καθαρότητας του Οιδίποδα, τα οποία και είχαν διχάσει πιθανόν τους θεατές ήδη στον *Τύραννο*.⁴⁸¹ Σημειωτέον ότι ο ποιητής εκ των πραγμάτων δεν απευθύνεται μόνο σε θεατές που είχαν δει τον *Τύραννο* πριν από εικοσιπέντε, ίσως και πλέον, έτη αλλά και σε θεατές που δεν είχαν δει ποτέ την παράσταση εκείνου του δράματος. Έτσι ο ποιητής με την επανάκαμψή του στο μύθο του Οιδίποδα προσπαθεί ταυτοχρόνως να υπομνήσει από τη μια στους πρεσβύτερους θεατές τον *Τύραννο* και να μνήσει από την άλλη τους νεότερους σε

⁴⁷⁹ Βλ. Segal 2001, 92.

⁴⁸⁰ Βλ. Segal 2001, 93.

⁴⁸¹ Βλ. Whitman 1951, 203, όπου συγκεκριμένα αναφέρεται ότι με τον *Οιδίποδα Τύραννο* “it is even possible that between 429 and Sophocles’ resumption of the myth, the much debated question of the guilt or innocence of Oedipus had already begun to divide readers into bristling camps. Sophocles may have wished to settle it once and for all by the heavy emphasis he lays in this play upon his hero’s innocence”.

ένα προγενέστερο δραματικό υλικό, το οποίο όμως με την εκδοχή του στον *επί Κολωνώ* τη στιγμή που επαναβεβαιώνεται, ταυτοχρόνως επαναλαμβάνεται παραμορφωμένο, ακριβώς για να μην παγιωθεί τελεσίδικα στη θεατρική συνείδηση και παιδεία των θεατών αλλά για να διαβληθεί η αλήθεια του και να απασφαλισθεί η δυναμική του σε ένα νέο δραματικό πεδίο για το μύθο, οι βασικές κλειδώσεις του οποίου χαλκεύονται εκ νέου από τον Σοφοκλή. Υπό την έννοια αυτή, ο ποιητής πετυχαίνει με την παλίμψηστη εγγραφή του Οιδίποδα στο δραματικό του ρεπερτόριο να εκμεταλλευτεί τις λοξές ματιές των θεατών του στον *Τύραννο* αναδιαρθρώνοντας και βαθαινοντας τη σχέση του θεατρικού του κοινού με τον πρότυπό του τραγικό ήρωα αλλά και την τραγική τέχνη που βρίσκει τον τρόπο να «διαπερνά» πνευματικά και να συνέχει παράλληλα διαφορετικές γενιές Αθηναίων.

Στο πλαίσιο αυτής της επαναθεώρησης και της περαιτέρω από τον *Τύραννο* προοπτικής του ήρωα δίνεται η ευκαιρία όχι μόνο στο θεατή να δει τον Οιδίποδα σε ένα πλαίσιο ευρύτερο αλλά και στον ίδιο τον ήρωα να μιλήσει για το παρελθόν του και το πάθος του. Είναι γεγονός ότι στον *Τύραννο* δεν υπήρξε το περιθώριο για τον Οιδίποδα να στοχαστεί με νηφαλιότητα και διαύγεια για την αιτιακή συνάφεια με τις πράξεις του. Βρέθηκε απρόβλεπτα στη δίνη του κυκλώνα των αποκαλύψεων για την προσωπική του αλλά ακούσια εμπλοκή του και ευθύνη ως πρωταίτιου για τη νοσηρή κατάσταση της πόλης, με αποτέλεσμα να αντιδράσει εμπαθώς σε αυτό τον καταϊγισμό των στοιχείων που έβγαιναν στο φως. Τώρα, όμως, στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, ο ήρωας έχει το περιθώριο σε μια ολόκληρη τραγωδία, και όχι μόνο κατά την Έξοδο, όπως συμβαίνει στον *Τύραννο*, να μιλήσει, και μάλιστα επαναληπτικά για τα δρώμενα του παρελθόντος. Η χρονική και τοπική απόσταση από τη Θήβα επιτρέπει το στέρεο λόγο και την

επανεκτίμηση των καταστάσεων με ψυχραιμία. Η σχέση, εξάλλου, του Οιδίποδα με το χρόνο, όπως και με τους χρησμούς, είναι διαφορετική στην έσχατη τραγωδία· ο ήρωας παρουσιάζεται εξαρχής να έχει αντιληφθεί τη διαδικασία και την παιδευτική δύναμη του χρόνου, ενώ φέρεται να γνωρίζει τους χρησμούς που τον αφορούν.⁴⁸² Έτσι η στάση και η κρίση του ήρωα απέναντι στον παρελθόντα χρόνο της ζωής του γίνονται πράξεις του δραματικού παρόντος της τραγωδίας αυτής.⁴⁸³

Κατά συνέπεια, αυτή η ανάγκη της διαφορετικής θεώρησης του δραματικού παρελθόντος από τον ήρωα μάς επιβάλλει να θέσουμε μια σειρά από ερωτήματα για τον τρόπο με τον οποίο ο Οιδίποδας θεωρεί το παρελθόν του: είναι η ανάγκη του Σοφοκλή ως δραματουργού να τροποποιήσει απλώς στοιχεία του προγενέστερου μύθου, είναι η οριστική του απόφαση να *καθάρει* τον ήρωά του - πέραν της όποιας *καθάρσεως* που επήλθε στον *Τύραννο* - σε ένα νέο μυθολογικό πεδίο που απαιτεί μια ακόμη *κάθαρση* αλλά αυτή τη φορά σε επίπεδο συνείδησης του ήρωα, στο επίπεδο συγκεκριμένα της μετά το πάθος συνείδησης (πραγματικά τον Οιδίποδα στον *Τύραννο* τον βλέπουμε πριν από το πάθος και κατά το πάθος), είναι ο ικανός ιστορικός χρόνος που έχει παρέλθει από τη *διδασκαλία* του *Οιδίποδος Τυράννου* και έχει διαμορφώσει στα όψιμα χρόνια του 5^{ου} αιώνα ένα νέο διανοητικό και πολιτιστικό πλαίσιο για τους θεατές, το οποίο και επιβάλλει στον τραγωδό τους όρους μιας διαφορετικής προσέγγισης των πράξεων ενός δραματικού προσώπου που για τη σοφόκλεια δραματουργία είναι το πρότυπο του τραγικού ανθρώπου; Είναι η καθαρά ανθρώπινη ανάγκη του Σοφοκλή να αναστοχαστεί σε βαθύ γήρας από κοινού με τον ήρωά του για την ανθρώπινη ευθύνη και την ανθρώπινη πράξη, ειδικότερα για τη σχέση του ανθρώπου με τις

⁴⁸² Για την ερμηνεία του χρησμού του Απόλλωνα από τον Οιδίποδα της έσχατης τραγωδίας, βλ. Bernard 2001, 102-104.

⁴⁸³ Πρβλ. Kamerbeek 1984, 20.

πράξεις του υπό το πρίσμα τόσο της συγχρονικής με τη δράση του τραγικού υποκειμένου επιτέλεσής τους όσο και υπό το πρίσμα της ετεροχρονισμένης θεώρησής τους;

Όπως και αν έχει το πράγμα, είναι σίγουρο ότι ο Σοφοκλής αιφνιδίασε το κοινό του με τους αλλεπάλληλους ισχυρισμούς του Οιδίποδα για την *νόμφη καθαρότητα* και τη μη υπαιτιότητά του (548), ερεθίζοντας πνευματικά τους θεατές του, οι οποίοι διαπιστώνουν ότι ο ήρωας, αφού πλήρωσε στον *Τύραννο* το κενό της άγνοιάς του με το τραγικό του πάθος και την πνιγηρή συναίσθηση της ενοχής, κάνει τώρα το επόμενο βήμα: αρνείται όχι ασφαλώς το παρελθόν του αλλά τον παρελθόντα τρόπο θεώρησής του. Ωστόσο, οι θεατές δεν αιφνιδιάζονται μόνο με τους ισχυρισμούς του ήρωα για την *καθαρότητά* του, αιφνιδιάζονται και με τους ισχυρισμούς του για τους όρους της εξορίας του, οι οποίοι και μεταβάλλονται από την προγενέστερη στην έσχατη τραγωδία, καθώς ο Οιδίποδας υποστηρίζει ότι η αποπομπή του από την πόλη έγινε τελικώς με την ανοχή των γιων του και την ευθύνη του Κρέοντα, σε χρόνο που ο ίδιος είχε υπαναχωρήσει στο εν βρασμό αρχικά αίτημά του για απομάκρυνσή του από τη Θήβα και δεν επιθυμούσε πλέον την εξορία του (427-432, 437-444, 765-771). Και στο σημείο αυτό τίθεται το ερώτημα: ο Οιδίποδας του *Τυράννου*, που επιθυμεί την εξορία του, η οποία ωστόσο δεν πραγματοποιείται, δεν προσκρούει στον παρά τη θέλησή του τελικά εξόριστο Οιδίποδα του *επί Κολωνώ*; Πώς αυτή η ηθελημένη από τον ποιητή πρόσκρουση και οι κραδασμοί που δημιουργούνται στους θεατές απορροφώνται από τα «δραματικά ανακλαστικά» και την πνευματική τους εγρήγορση;

Εκτός τούτου, θα πρέπει να συνυπολογίσουμε ότι ο Σοφοκλής έχει κατά νου ότι με τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* δεν απευθύνεται μόνο σε θεατές που πιθανόν είχαν ή δεν είχαν δει τον *Τύραννο* αλλά και σε θεατές που είχαν

πρόσφατη τη θεατρική εμπειρία των *Φοινισσών* (411-409)⁴⁸⁴, η εκδοχή των οποίων για το θέμα της εξορίας και την ευθύνη του Κρέοντα για την αποπομπή του τυφλού βασιλιά συγκλίνει με την εκδοχή του *επί Κολωνώ* (*Φοίν.* 1589-1594).⁴⁸⁵ Έτσι, τόσο στην ευριπίδεια όσο και τη σοφόκλεια κατά *Οιδίποδα επί Κολωνώ* εκδοχή, το θέμα της εξορίας μετατοπίζεται από το πεδίο του αυτόματου και αυτόβουλου αιτήματος του Οιδίποδα στο πεδίο της πολιτικής και οικογενειακής ευθύνης για την απομάκρυνσή του από τη Θήβα. Αν μάλιστα εστιάσουμε περισσότερο στη σύνδεση αυτών των δύο πολύ κοντινών χρονικά τραγωδιών, του *Οιδίποδος επί Κολωνώ* και των *Φοινισσών*, θα λέγαμε ότι δεν είναι μόνο το θέμα της εξορίας που συνιστά κοινό τόπο, είναι και άλλα θέματα που αποτελούν περιρρέοντα στοιχεία του πυρήνα της ευριπίδειας τραγωδίας, όπως η έκθεση του βρέφους λόγω των κακών χρησμών, οι ακούσιες πράξεις της πατροκτονίας και της αιμομειξίας, οι εκούσιες της τύφλωσης και της κατάρας, ο

⁴⁸⁴ Για τη χρονολόγηση των *Φοινισσών* ο Mastronarde 1994, 14, θεωρεί ότι ο Ευριπίδης δίδαξε την τραγωδία του στο διάστημα 411-409, χωρίς ωστόσο να αποκλείει και την περίπτωση μεταγενέστερης παράστασής τους.

⁴⁸⁵ Στις *Φοίνισσες* η ευθύνη του Πολυνείκη και του Ετεοκλή για τον πατέρα τους δεν αφορά στο θέμα της εξορίας του αλλά στο θέμα του χρόνιου εγκλεισμού του στους βασιλικούς δόμους (63-65, 872-874). Αυτή η απόκρυψη ή συγκάλυψη -χαρακτηριστική είναι η χρήση των ρημάτων: *ἔκρυψαν, συγκαλύψαι* (64, 872)- του πατέρα από τους γιους, η οποία και επέσυρε την κατάρα του σε αυτούς, δεν έχει μόνο σκοπό, όπως παρατηρεί ο Mastronarde 1994, 403, σχόλιο στο στίχο 872, να μην προσφέρει τον ήρωα ως φυσική παρουσία και θέαμα αλλά και να κατασιγήσει κάθε μνήμη για τον μιαρό άνδρα. Αυτήν ακριβώς την κοινωνική με άλλα λόγια αμνησία σε ό,τι αφορά την περίπτωση του Οιδίποδα αλλά και την απαλλαγή των γιων από το επαχθές έργο της δικαιολόγησης των πράξεών του υπαινίσσεται ο ποιητής στους στίχους 64-65 των *Φοινισσών*: *κλήθροισ ἐκρυψαν πατέρ', ἴν' ἀμνήμων τύχη/ γένοιτο πολλῶν δεομένη σοφισμάτων*. Βεβαίως, το μοτίβο της παραμονής του Οιδίποδα στη Θήβα ακόμη και μετά την αποκάλυψη του μιάσματός του υπάρχει ήδη στον Όμηρο (*Ιλ.* Ψ 679, *Οδ.* λ 275-280), ωστόσο δεν εξηγείται ενδοκειμενικά ο λόγος αυτής της παραμονής· θεωρείται δεδομένη από τον επικό μύθο. Ο Seaford 2003, 65, εξηγεί την παραμονή του Οιδίποδα στη Θήβα στο πλαίσιο της μικρότερης ενδεχομένως πίεσης που ασκείται από τους συγγενείς του θύματος στο θύτη, ακριβώς γιατί οι διώκτες είναι και συγγενείς του θύτη. Με τον τρόπο αυτόν η πιθανότητα να διαιωνίζεται ανεξέλεγκτα η σύγκρουση ανάμεσα στους συγγενείς μειώνεται. Έτσι, η όποια αποσιώπηση του μιάσματος από την επική αφήγηση, σύμφωνα με τον Seaford (64), πρέπει να ερμηνευτεί στο πλαίσιο των ιδεολογικών παραγόντων που συνιστούν και την ιδιαιτερότητα της ομηρικής ηθικής και κοινωνίας. Κατά συνέπεια, συνεχίζει ο Seaford (65-66), «ο αποκλεισμός του μιάσματος και της βεντέτας από τα ομηρικά έπη αντανakλά, τουλάχιστον μερικώς, την ιδεολογική εικόνα μιας κοινωνίας αυτόνομων ηρωικών οίκων, που μπορούν να διαχειριστούν ικανοποιητικά τις μεταξύ τους σχέσεις (καθώς και τις σχέσεις που αναπτύσσονται στο εσωτερικό τους) χωρίς την ύπαρξη θεσμών όπως το δικαστήριο ή ο εξαναγκασμός».

χρησμός για την Αθήνα και τον Κολωνό (60-68, 870-877, 1608-1624, 1703-1709).

Κατά συνέπεια, αν λάβουμε υπόψη μας τη σωζόμενη, προσοφόκλεια και σοφόκλεια δραματική παράδοση, τότε θα πρέπει να δεχτούμε ότι η επανάκαμψη του Σοφοκλή στο μύθο του Οιδίποδα με την εκδοχή του *επί Κολωνώ* θίγει, ανασκευάζει ή συνεχίζει θέματα για τον οίκο του Λαΐου που έχουν ήδη τεθεί, είτε στο μακρινό παρελθόν με τον Αισχύλο στους *Επτά επί Θήβας* (467) είτε στο σχετικά πιο πρόσφατο με τον *Οιδίποδα Τύραννο* (429-425) και τις *Φοίνισσες* (411-409).⁴⁸⁶ Έτσι ό,τι με βάση τα σωζόμενα έργα για το μύθο του Οιδίποδα (*Επτά επί Θήβας*, *Αντιγόνη*, *Οιδίπους Τύραννος*, *Φοίνισσες*) δε δραματοποιήθηκε, ο Σοφοκλής το καθιστά κύριο θέμα του *Οιδίποδος επί Κολωνώ*: η εξορία, η ανασκευή της ενοχής και ο αφανής θάνατος του ήρωα συνιστούν τις τρεις αιχμές αυτού του όψιμου έργου.

Υπό την έννοια αυτή, με βάση πάντα τα σωζόμενα δραματικά έργα για το μύθο του Οιδίποδα και τον οίκο των Λαβδακιδών, διακρίνουμε την ένταση με την οποία ο *Οιδίπους επί Κολωνώ* διαλέγεται με τα προγενέστερα ομόθεμα δράματα, τον άμεσο ή έμμεσο τρόπο με τον οποίο ως κείμενο διεισδύει μέσα σε άλλα κείμενα, διεκδικώντας και παγιώνοντας στο ευρύ πεδίο του μυθικού και δραματικού κύκλου τη δική του ταυτότητα ως έργου τέχνης. Στο πλαίσιο αυτής της συνειδητής από τα αρχαϊκά ήδη χρόνια ποιητικής διακειμενικότητας οι θεατές διακρίνουν την τεχνική, προσεγγίζουν συγκριτικά τους μύθους και ερμηνεύουν

⁴⁸⁶ Για το μύθο του Οιδίποδα πριν από τον Σοφοκλή και για μια σύγκριση ανάμεσα στον Οιδίποδα του Αισχύλου με βάση τους *Επτά επί Θήβας* και τον *Τύραννο* του νεότερου τραγωδού, βλ. Segal 2001, 47-55. Για τις τραγωδίες περί Οιδίποδος στο τέλος του 5^{ου} αιώνα, βλ. επίσης τις αναφορές του Segal ό.π., 55-60, στις *Φοίνισσες* και τις συναφείς θεματικά με το μύθο του θηβαίου ήρωα τραγωδίες του *Ίωνος* και του *Ιππόλυτου* του Ευριπίδη.

την τραγική κοσμολογία κάθε δραματουργού.⁴⁸⁷ Σε αυτήν, ωστόσο, τη συγκριτική θεώρηση ζητημάτων που έχουν διαφορετικές εκδοχές όχι μόνο σε διαφορετικούς ποιητές αλλά ακόμη και στην δραματική παραγωγή ενός ποιητή, οι θεατές οφείλουν να λαμβάνουν υπόψη τους την εξάρτηση αλλά και την αυτοτέλεια κάθε δραματικού μύθου έναντι ενός προγενέστερου δραματικού υλικού.

Επομένως, σε ό,τι αφορά τις όποιες ασυνέπειες εν προκειμένω του *Οιδίποδος επί Κολωνώ* έναντι του *Τυράννου*, οι θεατές καλούνται στο διάκενο που συστήνουν αυτές οι αποκλίσεις να ακροβατήσουν κατά την αμφίδρομη φορά μιας νοητής γραμμής που ενώνει και τέμνει τις δύο τραγωδίες στη δραματική τους παιδεία. Αν όμως η διάκριση των δύο τραγωδιών, του *επί Κολωνώ* και του *Τυράννου*, αναδεικνύει την αυτοτέλεια κάθε εκδοχής και κατά συνέπεια κάθε δραματικού μύθου, τι αναδεικνύει η συνάθροιση του μη εξόριστου με τον εξόριστο Οιδίποδα; Αναδεικνύει, κατά Μαρωνίτη, το διαφορούμενο τρόπο της τραγωδίας που θέτει διαφορούμενα ερωτήματα με διαφορούμενες απαντήσεις. Τούτο συνιστά και τη σκοπιμότητα της ερμηνευτικής αμφιβολίας, που προκύπτει από την ασυνέπεια του *επί Κολωνώ* ως προς τα δεδομένα του *Τυράννου* αλλά και από αντιφατικά στοιχεία εντός της όψιμης τραγωδίας.⁴⁸⁸ Το μείζον, ωστόσο, δίλημμα που αφορά στην ενοχή ή αθωότητα του ήρωα προκύπτει αποκλειστικά από την παραποίηση των δεδομένων του *Τυράννου*; Το ότι δηλαδή ο ήρωας αποδέχεται την εμπλοκή του σε μια άκρως μιαρή κατάσταση στον *Τύραννο* και

⁴⁸⁷ Βλ. Σαμαρά 2003, 15 κ.ε. για τη γένεση της διακειμενικότητας ως ερμηνευτικού μοντέλου στον *Πρωταγόρα* του Πλάτωνα και την προσέγγισή της από σύγχρονους κριτικούς της λογοτεχνίας. Για το όλο θέμα της γένεσης της λογοτεχνικής ερμηνείας, με βάση αποκλειστικά την ανάγνωση της ωδής του Σιμωνίδη στον *Πρωταγόρα* του Πλάτωνα, (334c7-348a9), βλ. τη σχετική μελέτη του Τσιτσιρίδη 2001.

⁴⁸⁸ Βλ. Μαρωνίτη 2004, 87-91, όπου στο πλαίσιο της σκόπιμης από τον ποιητή ερμηνευτικής αμφιβολίας τίθενται τα ερμηνευτικά διλήμματα και εξετάζονται τα διαφορούμενα θέματα της έσχατης τραγωδίας του Σοφοκλή. Ο Μαρωνίτης εντοπίζει τρία διαφορούμενα θέματα στον *επί Κολωνώ*: 1. εξόριστος ή αυτοεξόριστος (δικός του ο όρος) ο Οιδίποδας; 2. ιερόσυλος ή ευσεβής ικέτης; 3. ο Απόλλωνας τι ορίζει; Το τέλος του ήρωα στο άλσος των Ευμενίδων ή την επιστροφή του στη Θήβα;

διακηρύττει την *καθαρότητα* του στον *επί Κολωνώ*, αυτό είναι που εκ των υστέρων δημιουργεί το δίλημμα για την ενοχή και μιαιρότητα ή αθωότητα και *καθαρότητα* του; Αλλά αυτό το δίλημμα δε δημιουργείται αποκλειστικά και μόνο λόγω της παραποίησης των κειμενικών δεδομένων της προγενέστερης τραγωδίας, όπως αυτά παρουσιάζονται στον *επί Κολωνώ*. μπορεί ενδεχομένως η όψιμη τραγωδία να το εντείνει, όμως το δίλημμα αυτό πλανάται ήδη από τον *Τύραννο* για τους θεατές.

Κατά συνέπεια, με τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* το δίλημμα για την ενοχή και μιαιρότητα ή αθωότητα και *καθαρότητα* του ήρωα δεν τίθεται ως κάτι καινούριο, επανέρχεται ίσως δραστικότερο, ωστόσο, το καινούριο που τίθεται με την έσχατη τραγωδία του Σοφοκλή για το θέμα τούτο είναι ο διαφορετικός λόγος του *Οιδίποδα* για το παρελθόν του. Αυτός ο διαφορετικός λόγος είναι που προκαλεί τους θεατές και δημιουργεί προβληματισμούς για τον τρόπο με τον οποίο πιθανόν τον υποδέχονται.

Άραγε, την πρώτη έκπληξη και αμηχανία τους τη διαδέχεται η προσπάθεια να δουν το ισοζύγιο μιαιρότητας και *καθαρότητας*, ενοχής και αθωότητας, στο πλαίσιο ενός αμείλικτου διλήμματος, όπου ο ήρωας στη συνείδησή τους ούτε δικαιώνεται ούτε και κατηγορείται; Εκτός και αν δεχτούν το διαφορετικό λόγο για το παρελθόν όχι μόνο στο πλαίσιο της εσκεμμένης απόκλισής του από τον *Τύραννο*, χάριν του διφορούμενου τρόπου του δράματος, αλλά και στο πλαίσιο της απόφασης του ποιητή να αναπτύξει για το συντελεσμένο παρελθόν του *Οιδίποδα* ένα λόγο που εκ των πραγμάτων δεν πρόλαβε να συντελεστεί στην προγενέστερη τραγωδία. Το ένα δεν αποκλείει το άλλο· η σκοπιμότητα της ερμηνευτικής αμφιβολίας που προκύπτει από την ανακίνηση και παραποίηση των δεδομένων του παρελθόντος, σχετικά με την ευθύνη του ήρωα για τις πράξεις

του, δεν ακυρώνει την υπόθεση να θεωρηθεί η απόκλιση αυτή από τα δεδομένα της προγενέστερης τραγωδίας ως το σύμπτωμα μιας ρεαλιστικής και ψύχραιμης εκ των υστέρων καθομολόγησης και θέασης του παρελθόντος από τον ήρωα σε ό,τι αφορά τις πράξεις που τέλεσε. Κατά τούτο, το ερώτημα – δίλημμα για την «ενοχή ή αθωότητα» του Οιδίποδα δεν παραμένει «ανοιχτό», όπως υποστηρίζει ο Μαρωνίτης, αντιθέτως στον *επί Κολωνώ* αναπτύσσεται και ολοκληρώνεται η απάντηση που εν σπέρματι δίνεται στον *Τύραννο* για την εμπλοκή του ήρωα στα δρώμενα: *Ἀπόλλων τάδ' ἦν, Απόλλων, φίλοι, / ὁ κακὰ κακὰ τελῶν ἐμὰ τάδ' ἐμὰ πάθεα* (1329-30).⁴⁸⁹ Έτσι ο Σοφοκλής επανέρχεται με τον *επί Κολωνώ* προκειμένου να ολοκληρώσει δραματουργικά την πορεία του Οιδίποδα, κλείνοντας ταυτόχρονα και το θέμα της ακούσιας και ανεπίγνωστης εμπλοκής που συστήνει και την *καθαρότητα-αθωότητα* του ήρωα, θέμα που είχε αφήσει σε εκκρεμότητα ηθική και πολιτική με τον *Τύραννο*.

Κατά τούτο, με την επανάκαμψή του στο μύθο των Λαβδακιδών ο Σοφοκλής συμπυκνώνει όλη τη σχετική δραματική παράδοση για τον οίκο του Οιδίποδα, η οποία ξεδιπλώνεται, όπως προσφυσώς παρατηρεί η Zeitlin, σε τρεις πόλεις, τη Θήβα, την Αθήνα και το Άργος, που αποτελούν τρία διαφορετικά μοντέλα και επίπεδα θεώρησης του μύθου.⁴⁹⁰ Επομένως, ο Σοφοκλής αναμένει

⁴⁸⁹ Βλ. Μαρωνίτης 2004, 91, όπου σημειώνεται συμπερασματικά (88-91), με βάση τα διαφορούμενα θέματα που έχει εντοπίσει ο συγγραφέας στην τραγωδία του Σοφοκλή ότι «ο διαφορούμενος τρόπος του δράματος[...]φαίνεται να επιβάλλεται και στο τέλος της τραγωδίας, αφήνοντας ανοιχτό το ερώτημα της ενοχής ή της αθωότητας του ήρωα.».

⁴⁹⁰ Βλ. Zeitlin 1986, 130. Η συγγραφέας γενικά στο άρθρο της, 101-141, αποδεικνύει ότι η Αθήνα είναι, σε αντίθεση με τη Θήβα, η πόλη, όπου τα προβλήματα κοινωνικής ή πολιτικής φύσης επιλύονται ειρηνικά, ενώ το Άργος αποτελεί μεταξύ των δύο πόλεων και πόλων έναν ενδιάμεσο χώρο. Η Zeitlin διευρύνει το πεδίο θεώρησης του *Οιδίποδος επί Κολωνώ*, ανιχνεύοντας τις απηχήσεις άλλων δραμάτων (*Βάκχαι*, *Επτά επί Θήβας*, *Ορέστεια*, *Φοίνισσαι*) σε αυτή την έσχατη τραγωδία. Βλ. επίσης Garner 1990, 49-176, για τη συνομιλία του Σοφοκλή με τον Ευριπίδη. Ειδικά για τις απηχήσεις των ευριπίδειων τραγωδιών *Φοίνισσαι* και *Βάκχαι* στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, βλ. 157-165. Η άποψη του Garner ό.π., 165, για τις απηχήσεις γενικά της ποιητική παράδοσης στην έσχατη τραγωδία του Σοφοκλή είναι: “In these final Sophoclean echoes and imitations of earlier poetry, the somber tone seems to reflect the thoughts of the aged tragedian as he approached the time when he would finally stop writing and join Homer, Theognis, Aeschylus, and Euripides for all time”.

από τους έμπειρους ούτως ή άλλως θεατές του τέλους του 5^{ου} αιώνα να αξιοποιήσουν τις αναγωγές που γίνονται με βάση τον *επί Κολωνώ* στο δραματικό παρελθόν του ήρωα και του οίκου των Λαβδακιδών, επιχειρώντας –για να μιλήσουμε με όρους της θεωρίας της πρόσληψης του Jauss- μια νέα ερμηνεία του μύθου, τη δυναμική της οποίας προδιαγράφει αφενός το ίδιο το έργο στο δικό του *ορίζοντα προσδοκίας* και αφετέρου οι ίδιοι οι θεατές που ως παραλήπτες προσκομίζουν στο έργο το δικό τους *ορίζοντα εμπειρίας*.⁴⁹¹ Αυτός ο *ορίζοντας εμπειρίας* των θεατών συναντάται με τον *ορίζοντα εμπειρίας* του Σοφοκλή, ο οποίος ως θεατής-παραλήπτης προγενέστερων ομόθεμων ή μη με τον Οιδίποδα τραγωδιών και ως δημιουργός ταυτόχρονα προτείνει τη δική του νέα ερμηνεία του οιδιπόδειου μύθου.

Υπό την έννοια αυτή, η διπλή ανασκόπηση, κατά Zeitlin, της δραματικής παράδοσης, όπως αυτή επιχειρείται μέσω του ήρωα και του ποιητή, γίνεται θα λέγαμε τριπλή στο πρόσωπο και το επίπεδο του θεατή, ο οποίος ως ο τελικός αποδέκτης του κειμένου και της παράστασης συνδέεται με τις προγενέστερες ομόθεμες τραγωδίες αλλά και όλη την ποιητική παράδοση.⁴⁹²

⁴⁹¹ Βλ. Jauss 1995, 93-94, για έναν ορισμό της *πρόσληψης*, του *ορίζοντα της προσδοκίας* και του *ορίζοντα της εμπειρίας*: «Πρόσληψη της τέχνης σημαίνει εκείνη τη δυσπρόστατη πράξη, η οποία περικλείει την επίδραση που επικαθορίζεται από το έργο και τον τρόπο με τον οποίο ο παραλήπτης το δεξιώνεται. Ο παραλήπτης μπορεί να καταναλώσει απλώς το έργο ή να το δεξιωθεί με κριτικό πνεύμα, μπορεί να εκδηλώσει το θαυμασμό του ή να το απορρίψει, μπορεί να απολαύσει τη μορφή του, να ερμηνεύσει το νόημά του, να υιοθετήσει μια ήδη αναγνωρισμένη ερμηνεία ή να επιχειρήσει μια νέα. Μπορεί όμως, επίσης, να απαντήσει σε ένα έργο παράγοντας ο ίδιος ένα καινούργιο [...] Στο πλαίσιο όλων τούτων των δραστηριοτήτων διαμορφώνεται πάντοτε εκ νέου το νόημα ενός έργου –ως στιγμή ενός γίνεσθαι κατά το οποίο γινόμαστε μάρτυρες της αδιάλειπτης διαμεσολάβησης δύο οριζόντων: του ορίζοντα της προσδοκίας (ή του πρωτογενούς κώδικα), τον οποίο προδιαγράφει το έργο, και του ορίζοντα της εμπειρίας (ή του δευτερογενούς κώδικα), τον οποίο προσκομίζει ο παραλήπτης». Γενικά για την αισθητική της πρόσληψης και τη λογοτεχνική επικοινωνία, βλ. Jauss, 1995, 93-107.

⁴⁹² Βλ. Zeitlin 1986, 130. Επίσης, βλ. Segal 1981, 408, για την έσχατη τραγωδία του Σοφοκλή, η οποία συμπυκνώνει τη δραματική και θεατρική εμπειρία ενός ολόκληρου αιώνα. Για το θεατή ή τον αναγνώστη ενός λογοτεχνικού έργου ως τον τρίτο παράγοντα της δυναμικής του, βλ. Jauss 1995, 51: «Στο τρίγωνο συγγραφέας, έργο και κοινό, ο τρίτος παράγοντας δεν συνιστά απλώς την παθητική διάσταση, τον ύστατο κρίκο σε μια σειρά απλών αλυσιδωτών αντιδράσεων, αλλά, αντιθέτως, δρα διαμορφώνοντας με τη σειρά του την ιστορία. Είναι αδύνατον να συλλάβουμε τον ιστορικό βίο ενός λογοτεχνικού έργου χωρίς να συνυπολογίσουμε την ενεργητική συμμετοχή του παραλήπτη του· μόνο με τη διαμεσολαβητική εργασία του αναγνώστη εισέρχεται το έργο στον

Σε αυτό, λοιπόν, το πλαίσιο της τριπλής ανασκόπησης που γίνεται από τον ποιητή, τον ήρωα και το θεατή μπορούμε να εξηγήσουμε τη διασάλευση των κειμενικών δεδομένων του *Τυράννου* και την αναζήτηση από τον ποιητή τρόπων για να συζητήσει- μέσω του πρωταγωνιστή Οιδίποδα, αυτού του τραγικού αρχέτυπου – με το συμπολίτη του θεατή την πιθανότητα αλλά και τη δυνατότητα που δίνει η ίδια η τραγική τέχνη και η ζωή στους ανθρώπους να στοχάζονται και να αναστοχάζονται την περιπέτεια του βίου στις τροπές του χρόνου.

Αλλά αυτή η δυνατότητα του αναστοχασμού, η οποία προβάλλεται ως δραματική πράξη με τον *επί Κολωνώ* ενώπιον των Αθηναίων πολιτών, αφορά, αν λάβουμε υπόψη μας τις ιστορικές συνθήκες, ίσως και σε μια ολόκληρη πόλη, η οποία σε μια δύσκολη εποχή-όταν γράφεται η τραγωδία, ο Πελοποννησιακός πόλεμος εγγίζει το τέλος του-είναι ανάγκη να αναλογιστεί τον εαυτό της και τα σφάλματά της. Ενδεχομένως ο Σοφοκλής να ήθελε να ενθαρρύνει τους συμπολίτες του για μια τέτοια στάση, υπολογίζοντας στην ικανότητά τους να ερμηνεύσουν το δραματικό νόημα του *Οιδίποδος επί Κολωνώ* σε σχέση όχι μόνο με τον *Τύραννο* και τα πολιτισμικά συμφραζόμενα της εποχής αλλά και με τις ιστορικές συνθήκες.⁴⁹³ Υπό την έννοια αυτή, ο *Οιδίπους επί Κολωνώ*, όταν

μεταβαλλόμενο ορίζοντα της αισθητικής εμπειρίας, σε εκείνο το συνεχές όπου συντελείται η αέναη μετατόπιση από την απλή αποδοχή στην κριτική κατανόηση, από την παθητική πρόσληψη στην ενεργητική, από την αναγνωρισμένη αισθητική νόρμα σε μια νέα παραγωγή που υπερβαίνει το παλαιό».

⁴⁹³ Βλ. Wilson 1997, 195, όπου ο συγγραφέας στο πλαίσιο των πιθανών συσχετισμών της τραγωδίας με την ιστορική πραγματικότητα θεωρεί ότι ο Χορός απηχεί τη συμπεριφορά των Αθηναίων που στον Κολωνό το 411 “just five years prior to the authorship of the play, their historical counterparts had betrayed themselves and their polis”. Κατά τούτο, ο Σοφοκλής, σύμφωνα με τον Wilson, ό.π., προτρέπει τους συμπολίτες του να αναλογιστούν τα σφάλματά τους “but to what end?”. Για τη σύνδεση, επίσης, του *Οιδίποδος επί Κολωνώ* με την ιστορική πραγματικότητα, βλ. Μαρωνίτης 2004, 85: «Η σκηνική διδασκαλία του [έργου] πραγματοποιείται από τον ομώνυμο εγγονό του [Σοφοκλή] το 401 και συμπίπτει με τη δραματική εξάντληση του πέμπτου αιώνα, που έφερε την αθηναϊκή πολιτεία στο χείλος πολεμικής και πολιτικής καταστροφής. Τώρα η πόλη παίρνει επιτέλους ανάσα, ύστερα από το εξευτελιστικό τέλος του Πελοποννησιακού πολέμου και τη μεσολάβηση της διαβόητης τυραννίδας των Τριάκοντα. Στον βαθμό λοιπόν που ο *Οιδίπους επί Κολωνώ* αποτελεί, εκτός των άλλων, κυριολεκτικό και συμβολικό έπαινο της αττικής πόλης και πολιτείας, εύκολα εικάζεται πως η σκηνική διδασκαλία του το 401 θα προκάλεσε ευάρεστη ανακούφιση, αναστηλώνοντας το δοκιμασμένο ηθικό των

γράφεται, συμπυκνώνει, εκτός των άλλων, την προσπάθεια του Σοφοκλή να καταθέσει μέσω του τραγικού μύθου μια άλλη προοπτική για την Αθήνα στη σύγκρουσή της με τη Σπάρτη, όπως την εγγυάται με τη μυστηριώδη δύναμή του από τον αφανή τάφο του στην αττική γη ο ήρωας Οιδίποδας, ο οποίος και θα προστατεύσει την πόλη που τον φιλοξένησε από τους εχθρούς της.

Ωστόσο, ο συσχετισμός του *Οιδίποδος επί Κολωνώ* με τον *Οιδίποδα Τύραννο* θέτει ένα ακόμη ζήτημα για την τεχνική του ποιητή και τον τρόπο με τον οποίο ολοκληρώνεται ένας τραγικός ήρωας όχι στο πλαίσιο μιας τραγωδίας (ο Οιδίποδας είναι ολοκληρωμένος ως τραγικός ήρωας στον *Τύραννο*) αλλά στο πλαίσιο ενός μύθου που περιβάλλει τη ζωή του τραγικού προσώπου στην προέκταση που αυτή αποκτά κατά τον ανθρώπινο χρόνο της και τη δραματική τέχνη.

Κατά τούτο, αν με το τέλος της τραγωδίας *Οιδίπους Τύραννος* ολοκληρώνεται η δραματική πράξη, στοιχειοθετείται και ολοκληρώνεται ο Οιδίποδας ως τραγικό πρόσωπο, εν τούτοις δεν ολοκληρώνεται η πνευματική εξέλιξη και η ζωή του προσώπου αυτού σε αντίθεση με άλλες τραγωδίες του Σοφοκλή, όπου η βιολογική τουλάχιστον ολοκλήρωση των ηρώων συμβαίνει και συμπίπτει με το τέλος εκάστης τραγωδίας. Κατά συνέπεια, το ερώτημα που τίθεται για τον Σοφοκλή είναι αν το βιολογικό τέλος ενός πρωταγωνιστικού προσώπου σε μια τραγωδία ή η έλλειψη όποιας αποκατάστασής του-ηθικής, κοινωνικής, πολιτικής- «δεσμεύει» τον ποιητή για την επαναπροσέγγιση, με άλλους όρους, του ίδιου προσώπου σε μια μεταγενέστερη τραγωδία που αξιοποιεί τα δεδομένα της προγενέστερης και ομόθεμης. Με βάση τη σωζόμενη παραγωγή του ποιητή δεν μπορεί να δοθεί πλήρης απάντηση στο ερώτημα αυτό.

αθηναίων πολιτών». Για μια σύντομη αλλά περιεκτική εισαγωγή στο ιστορικό πλαίσιο της εποχής των Τετρακοσίων, των Πεντακισχιλίων και της αποκατάστασης της Δημοκρατίας, βλ. Αποστολάκης 2003, 23-37.

Οπωσδήποτε, η σωζόμενη παραγωγή του Σοφοκλή συνιστά ένα δείγμα, το οποίο όμως κάνει επισφαλή μια γενική κρίση μας για τη σοφοκλεία πρακτική, καθώς αυτό το δείγμα είναι πολύ μικρό σε σχέση με το μεγάλο αριθμό δραμάτων του ποιητή που έχουν χαθεί.⁴⁹⁴

Πάντως, η ενασχόληση και επανάκαμψη του Σοφοκλή στο μύθο των Λαβδακιδών με την *Αντιγόνη*, τον *Οιδίποδα Τύραννο* και τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* σε διαφορετικές χρονικές στιγμές της καριέρας του δείχνει, όπως παρατηρεί ο Ringer, ότι η ιστορία της οικογένειας του Οιδίποδα ασκούσε μεγάλη έλξη στον ποιητή.⁴⁹⁵ Ωστόσο, με βάση τα αποσπάσματα, διαπιστώνουμε ότι στην πρακτική του Σοφοκλή ήταν να επανακάμπτει στη θεματολογία του, δραματοποιώντας εκ νέου ήρωες και άλλων προγενέστερων τραγωδιών του. Έτσι στον ποιητή αποδίδονται ως ομώνυμες τραγωδίες οι: *Αθάμας Α, Β*, *Θυέστης Α, Β, Γ*, *Ναύπλιος Καταπλέων και Ναύπλιος Πυρκαεύς*, *Νίπτρα Α, Β* (:), *Τυρώ Α, Β*, *Φιλοκτήτης ο εν Τροία και ο σωζόμενος Φιλοκτήτης*, (*ο εν Λήμνω*, θα λέγαμε), *Φινεύς Α, Β*.⁴⁹⁶

Επομένως, σε ό,τι αφορά τη σωζόμενη παραγωγή του Σοφοκλή, από τα ανοιχτά έργα (*Τύραννος*, *Φιλοκτήτης*, *Ηλέκτρα*), με την έννοια της δυνάμει περαιτέρω μυθολογικής και δραματικής προοπτικής των κεντρικών χαρακτήρων λόγω της μη βιολογικής τους ολοκλήρωσης στις ομώνυμες τραγωδίες, μόνο η *Ηλέκτρα* παραμένει δραματουργικά εκκρεμής: ο *Τύραννος* ολοκληρώνεται με τον

⁴⁹⁴ Στον Σοφοκλή εκτός από τα επτά σωζόμενα έργα, αποδίδονται ακόμη εκατόν είκοσι τρία, Lesky 1983⁵, 422.

⁴⁹⁵ Βλ. Ringer 1998, 68.

⁴⁹⁶ Βλ. Radt 1999, τ. 4. Ο Σοφοκλής σε σύγκριση αφενός με τον Αισχύλο, στον οποίο αποδίδονται με βάση τα αποσπάσματα (*Tr.G.F.*, Radt, τ. 3) δύο *Γλαύκοι* (*Πότνιος και Ποτνιεύς*), δύο *Πρωτείς* (*Τραγικός, Σατυρικός*) και τρεις *Προμηθείς* (*Λυόμενος, Πυρκαεύς, Πυρφόρος*), οι οποίοι όμως αποτελούν εξαίρεση για την έρευνά μας, αφού συνιστούν δείγμα τριλογίας, και αφετέρου σε σύγκριση με τον Ευριπίδη, στον οποίο αποδίδονται επίσης με βάση τα αποσπάσματα (*Tr.G.F.* Nauck) δύο *Αλκμέωνες* (*ο διά Ψωφίδος και ο διά Κορίνθου*), δύο *Ιππόλυτοι*, δύο *Μελανίπες* (*η Σοφή και η Δεσμώτις*), δύο (:), *Φρίζοι*, φαίνεται ότι συνήθιζε με μεγαλύτερη κατά τι συχνότητα να επανακάμπτει σε ήρωες που είχε ήδη δραματοποιήσει στο παρελθόν.

επί Κολωνώ, ενώ ο Φιλοκτήτης με τον εν Τροία, όπως προκύπτει από τα αποσπάσματα. Το τι πραγματικά συμβαίνει στην Ηλέκτρα ως δραματικό πρόσωπο, μετά το πέρας του ομώνυμου έργου, δεν το γνωρίζουμε εντός της σωζόμενης δραματικής παραγωγής του Σοφοκλή ούτε εντός της αποσπασματικής, γνωρίζουμε μόνο μέσω του Ευριπίδη, με βάση την ομώνυμη τραγωδία του, τι γίνεται με την ηρώδα μετά την εκδίκηση που λαμβάνει από τον Αίγισθο και τη μάνα της με δράστη τον Ορέστη.⁴⁹⁷ Ωστόσο, για να ξαναθέσουμε το ερώτημα, αντίστροφα αυτή τη φορά για την περίπτωση επί παραδείγματι της Ηλέκτρας: η βιολογική και μόνο προοπτική αυτής της ηρώδας συνιστά αναγκαίο και ικανό λόγο για την επανάκαμψη του ποιητή σε αυτή την τραγική μορφή, τη στιγμή που στην ομώνυμη τραγωδία η δραματική πράξη αλλά και το σχέδιο του ποιητή εξαντλούνται στην παρουσίαση της Ηλέκτρας ως του κεντρικού τραγικού προσώπου, το οποίο εκπληρώνει το σκοπό του, την εκδίκηση του πατέρα της;⁴⁹⁸ Κατά τούτο, εκκρεμότητα δε φαίνεται να υπάρχει στην Ηλέκτρα, αφού ο θεατής βλέπει πως ό,τι εξ αρχής αποτέλεσε προγραμματική δήλωση και δραματικό στόχο του ποιητή με το τέλος της τραγωδίας υλοποιείται.

Αντιθέτως, στον *Τύραννο* η ολοκλήρωση της δραματικής πράξης αφήνει το περιθώριο στον ποιητή για επανάκαμψη στο μύθο του ήρωα, καθώς, όπως σημειώνει ο Segal, «όχι μόνο δεν είμαστε βέβαιοι στο τέλος αν θα εξοριστεί ο Οιδίπους, αλλά και δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι εάν έχει πράγματι αποκτήσει κατανόηση ή συνεχίζει απλώς τα παλαιά σχήματα συμπεριφοράς».⁴⁹⁹

⁴⁹⁷ Η απάντηση του Winnington – Ingram 1999, 315-317, στο ερώτημα «τι πράγματι συνέβαινε στο μύθο [της Ηλέκτρας] μετά το τέλος του έργου», αφορά κυρίως στον Ορέστη, για τον οποίο στην Έξοδο της τραγωδίας ο σοφόκλειος Αίγισθος εξυπονοεί λίγο πριν από το θάνατό του τη μελλοντική μοίρα του δολοφόνου του με την καταδίωξή του από τις Ερινύες, θέμα που το αθηναϊκό κοινό γνωρίζει από τη δραματοποίησή του στις *Ευμενίδες* του Αισχύλου.

⁴⁹⁸ Βλ. Winnington – Ingram 1999, 317, όπου γίνεται λόγος για την κεντρικότητα του ρόλου της Ηλέκτρας ως του δραματικού προσώπου που δομεί όλη την ομώνυμη τραγωδία.

⁴⁹⁹ Βλ. Segal 2001, 236. Ειδικά για το τέλος της τραγωδίας *Οιδίπους Τύραννος* που αφήνει ανοιχτό το θέμα της εξορίας του από τη Θήβα, βλ. Pucci 1991, 3-15.

Αυτή ακριβώς η αβεβαιότητα για το μέλλον του Οιδίποδα δημιουργεί το περιθώριο και την ανάγκη να παρουσιαστεί εκ νέου ο ήρωας ως δραματικό πρόσωπο που από τη μια προσδιορίζει και υλοποιεί το μέλλον του και από την άλλη ανασκοπεί και αναδομεί το παρελθόν του. Ενδεχομένως αυτό το πανόραμα της ζωής και του πνεύματος του Οιδίποδα να αισθάνθηκε ο τραγωδός ότι συνιστούσε προσωπικό του έλλειμμα ως ανθρώπου και δημιουργού αλλά και χρόνιο έλλειμμα των θεατών του ήδη από τη θεατρική εμπειρία του *Οιδίποδος Τυράννου* και εξής, γι' αυτό και αποφάσισε τη σκηνική επανεμφάνιση του ήρωα. Έτσι οι θεατές βλέπουν πώς ο Οιδίποδας του δραματικού παρόντος και μέλλοντος θεάται τον Οιδίποδα του δραματικού παρελθόντος.

Υπό την έννοια αυτή, η θέαση του δραματικού παρελθόντος από τον ήρωα υποβάλλει αντιστοίχως τον τρόπο με τον οποίο θεάται και ανασκοπεί ο ποιητής το δραματουργικό παρελθόν του, όπως εκείνο συμπυκνώνεται στον *Οιδίποδα Τύραννο*. Κατά τούτο, ο τρόπος με τον οποίο θεάται ο ήρωας το δραματικό παρελθόν του δίνει στους θεατές την ευχέρεια και την ευκαιρία να αντιληφθούν ότι ο τραγικός ήρωας, η τραγική τέχνη και ο τραγικός ποιητής συνιστούν μια πολύπλοκη ένωση σε μια πνευματική και καλλιτεχνική κοινότητα που διαρκώς θεάται, αναστοχάζεται και συνομιλεί με τον εαυτό της στο πεδίο που κάθε φορά ορίζει η ιστορία, η τέχνη και ο ιδιαίτερος ψυχισμός του δημιουργού.⁵⁰⁰

⁵⁰⁰ Πρβλ. Segal 1981, 407, όπου με αφορμή τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* γίνεται λόγος για την καθαυτή δύναμη της τραγωδίας ως τέχνης που ενώνεται με τον τραγικό ήρωα και τον ηλικιωμένο Σοφοκλή.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Τα χωρία των αρχαίων συγγραφέων που παρατίθενται ακολουθούν την έκδοση της Οξφόρδης. Για τα αρχαία σχόλια στις σοφοκλείες τραγωδίες χρησιμοποίησα το πρόγραμμα Musaios (version 1. 0D, copyright 1992-1995 by Darl J. Dumont & Randall M. Smith).

Κριτικές εκδόσεις – Αρχαία σχόλια - Λεξικά

Αποστολάκης, Κ. Ε. 2003. *Λυσίου, Υπέρ Πολυστράτου* (Εισαγωγή, Κείμενο, Μετάφραση, Ερμηνευτικό Υπόμνημα). Αθήνα.

Συκουτρής, Ι. 1937. (ανατ. 1991). *Αριστοτέλους, Περί Ποιητικής*, (Μετάφρασις υπό Σ. Μενάρδου). Αθήνα.

Χριστοδούλου, Γ. 1977. *Τὰ ἀρχαῖα σχόλια εἰς τὸν Αἴαντα τοῦ Σοφοκλέους*. Αθήνα.

Davies, M. 1991. *Sophocles Trachiniae*. Oxford.

Dawe, D. R. 1998. *Σοφοκλέους Οιδίπους Τύραννος. Κριτική και ερμηνευτική έκδοση*, μτφ. Γ. Α. Χριστοδούλου. Αθήνα.

Diels, H. & Kranz, W. 1960. *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Berlin.

Easterling, P. E. 1996. *Σοφοκλέους Τραχίνιαι*, μτφ. Π. Φαναράς. Αθήνα.

Ebeling, H. 1880-5. *Lexicon homericum*. Leipzig.

Ellendt, F. 1965. *Lexicon Sophocleum*, rev. H. Genthe. Hildesheim.

Garvie, A. F. 1998. *Sophocles Ajax*. Warminster.

Griffith, M. 1999. *Sophocles Antigone*. Cambridge.

Hainsworth, B. 2004. *Ομήρου Ιλιάδα, κείμενο και ερμηνευτικό υπόμνημα*, τ. Γ, Ραψωδίες I-M, μτφ. Μ. Καίσαρ.

Θεσσαλονίκη.

Jebb, R. C. 1900³. *Sophocles, the Plays and fragments, part II. The Oedipus Coloneus*. Cambridge.

Kamerbeek, J. C. 1974. *The plays of Sophocles, commentaries, part V, The Electra*. Leiden.

Kamerbeek, J. C. 1978. *The plays of Sophocles, commentaries, part III, The Antigone*. Leiden.

Kamerbeek, J. C. 1984. *The plays of Sophocles, commentaries, part VII, The Oedipus Coloneus*. Leiden.

Kells, J. H. 1973. *Sophocles Electra*. Cambridge.

Lucas, D. W. 1978. *Aristotle Poetics*. Oxford. (πρώτη δημοσ.1968, ανατ.1972).

Mastrorade, D. J. 1994. *Euripides Phoenissae*. Cambridge.

Nauck, A. 1983². *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Hildesheim. Zurich.

Radt, S. 1999. *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Cöttingen.

Stanford, W. B. 1963. (ανατ. 1981). *Sophocles Ajax*. Bristol.

Ussher, R. G. 1990. *Sophocles Philoctetes*. Warminster.

Verlag, G. O. 1970. *Eustathii Commentarii ad Homeri Iliadem*. Hildesheim. New York.

Verlag, G. O. 1970. *Eustathii Commentarii ad Homeri Odysseam*. Hildesheim. New York.

Webster, T. B. L. 1985. *Σοφοκλέους Φιλοκτήτης. Εισαγωγή, σχόλια*, μτφ. Ν. Π. Μπεζαντάκος. Αθήνα.

Ελληνική βιβλιογραφία

- Αθανασάκη, Λ. 2005. Χορεία. Η ποιητική της παράστασης. *Θαλλώ* 16: 37-76.
- Αποστολάκης, Κ. Ε. 2001. Οδυσσέως και Αίαντος ομιλία (λ 541-67): Η ρητορική του λόγου και της σιωπής. *Φιλολογική* 74: 27-33.
- Αποστολάκης, Κ. Ε. 2005. Η Ιστορία ως Τραγωδία: Τα Σικελικά του Θουκυδίδη. *Θαλλώ* 16: 77-93.
- Βαλάκας, Κ. 2001. Η χρήση της γλώσσας στην αρχαία Τραγωδία. Στο: Α. – Φ. Χριστίδης (επιμ.), *Ιστορία της Ελληνικής Γλώσσας. Από τις αρχές έως την ύστερη Αρχαιότητα*. Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, 751-769.
- Γιόση, Μ. Ι. 1996. *Μύθος και Λόγος στον Σοφοκλή*. Αθήνα.
- Γκαστή, Ε. 1998. Σοφοκλέους Αίας, Η τραγωδία της όρασης. *Δωδώνη* 27: 165-204.
- Γκαστή, Ε. 2004. Η λειτουργία της επανάληψης στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή. Σχόλια στους στίχους 67/69, 375/379, 546/547, 903/906. *Ελληνικά* 54: 27-38.
- Έτμαν, Α. Μ. 1974. *Το πρόβλημα της αποθεώσεως του Ηρακλέους εν ταις Τραχινίαις του Σοφοκλέους και εν τω «Hercules Oetaeus» του Σενέκα. Συγκριτική μελέτη περί του τραγικού και του στωικού νοήματος του μύθου*. Αθήνα.
- Ιακώβ, Δ. Ι. 2004α. *Ζητήματα Λογοτεχνικής Θεωρίας στην Ποιητική του Αριστοτέλη*. Αθήνα.
- Ιακώβ, Δ. Ι. 2004β. Είναι οι Βάκχες του Ευριπίδη μετατραγωδία; Στο: Δ. Ι. Ιακώβ, Ε. Παπάζογλου (επιμ.), *Θυμέλη*:

- Μελέτες χαρισμένες στον καθηγητή Ν. Χ. Χουρμουζιάδη.*
Ηράκλειο, 49-62.
- Καβουλάκη, Α. 1997. Η γαμήλια πομπή στην Αρχαία Ελληνική τραγική σκηνή. Στο: *Πρακτικά Α΄ Πανελλήνιο και Διεθνές Συνέδριο Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας 23-26 Μαΐου* 1994. Αθήνα, 351-371.
- Καράμπελα, Ε. Ι. 2003. *Σκοτεινόν φάος. Δραματολογική προσέγγιση στον Ηρακλή του Ευριπίδη.* Ηράκλειο.
- Καράμπελα, Ε. Ι. 2004. Όρια τόλμης και σωφροσύνης και όροι αυτοκαταστροφής ή θεϊκή και ανθρώπινη σκηνοθεσία στον *Αίαντα* του Σοφοκλή. Στο: Δ. Ι. Ιακώβ, Ε. Παπάζογλου (επιμ.), *Θυμέλη, Μελέτες χαρισμένες στον καθηγητή Ν. Χ. Χουρμουζιάδη.* Ηράκλειο, 63-78.
- Λιαπής, Β. 2003. *Άγνωστος Θεός. Όρια της ανθρώπινης γνώσης στους Προσωκρατικούς και στον Οιδίποδα Τύραννο.* Αθήνα.
- Λιγνάδης, Τ. 1988. *Το ζώον και το τέρας.* Αθήνα.
- Μάγγελ, Α.-Α. 2003. Σύγχρονες τάσεις στην ερμηνεία της αρχαίας Τραγωδίας. *Φιλολογος* 112: 223-242.
- Μαλεβίτσης, Χ. 1997. *Ο Τραγικός Λόγος.* Αθήνα-Γιάννινα.
- Μαρωνίτης, Δ. Ν. 1999. *Ομηρικά Μεγαθέματα, Πόλεμος, Ομιλία, Νόστος.* Αθήνα.
- Μαρωνίτης, Δ. Ν. 2004. *Σοφοκλή Οιδίπους επί Κολωνώ. Μετάφραση-Επίμετρο.* Αθήνα.
- Πολίτη, Τ. 2005. Το Γραπτό και το Άφραστο ή Περί Πάθους. *Ποίηση* 26:118-142.

- Ράμφος, Σ. 1997. *Το Αίνιγμα και η Μοίρα. Ποιητική τέχνη στον «Οιδίποδα Τύραννον»*. Αθήνα.
- Σαμαρά, Ζ. 2003. *Ο κατοπτρισμός του άλλου κειμένου*, μτφ. Χ. Καρατσινίδου. Θεσσαλονίκη.
- Σηφάκης, Γ. Μ. 2004. Ο Αριστοτέλης στο θέατρο του Διονύσου. Στο:
Δ. Ι. Ιακώβ-Ε. Παπάζογλου (επιμ.), *Θυμέλη, Μελέτες χαρισμένες στον καθηγητή Ν. Χ. Χουρμουζιάδη*.
Ηράκλειο, 389-403.
- Τσιτσιρίδης, Σ. 2001. *Η Γένεση της Λογοτεχνικής Ερμηνείας. Η ερμηνεία του ποιήματος του Σιμωνίδη στον Πρωταγόρα του Πλάτωνα*. Αθήνα.
- Χριστόπουλος, Μ. 2000. *Μυθικά Θέματα με δραματικό προσωπείο*. Αθήνα.
- Χουρμουζιάδης, Ν. Χ. 1984. *Όροι και Μετασχηματισμοί στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*. Αθήνα.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

- Alexiou, M. 2002. *Ο Τελετουργικός Θρήνος στην Ελληνική Παράδοση*, μτφ. Δ. Ν. Γιατρομανωλάκης, Π. Α. Ροΐλος. Αθήνα.
- Allen, T.W. 1974. *Homeri Opera*, τ.5. Oxford.
- Abrams, M. H. 2001. *Ο καθρέφτης και το φως*, μτφ. Α. Μπερλής. Αθήνα.
- Bain, D. 1977. *Actors and Audience*. Oxford.
- Bain, D. 1987. Some reflections on the illusion in Greek Tragedy. *BICS* 34: 1-14.
- Bakker, E. J. 1997. *Poetry in speech. Orality and Homeric Discourse*. New York.

- Bakker, E. & Kahane, A. 1997. *Written Voices, Spoken Signs. Tradition, Performance, and the Epic Text*. Cambridge.
- Baldry, H. C. 1981. *Το τραγικό θέατρο στην αρχαία Ελλάδα*, μτφ. Γ. Χριστοδούλου, Λ. Χατζηκώστα. Αθήνα.
- Barany, I. 1995. Oedipe à Colone: Héroisation et tragédie. *Aant. Hung.* 36: 15-37.
- Batchelder, A. G. 1995. *The seal of Orestes. Self-Reference and Authority in Sophocle's Electra*. London.
- Belfiore, E. S. 2000. *Murder Among Friends. Violation of philia in Greek Tragedy*. Oxford, New York.
- Bergmann, B. 1999. Introduction: The Art of Ancient Spectacle. Στο: B. Bergmann & C. Kondoleon (επιμ.), *The Art of Ancient Spectacle*. Washington, 9-35.
- Bernard, W. 2001. *Das Ende des Odipus bei Sophokles*. Munchen.
- Bernidaki-Aldous, E. A. 1990. *Blindness in a culture of light. Especially the case of Oedipus at Colonus of Sophocles*. New York.
- Blake, T. Wm. & Bennett, L. J. 1998. *Recapturing Sophocles' Antigone*. New York. Oxford.
- Blundell, M. W. 1989. *Helping friends and harming enemies. A study in Sophocles and greek ethics*. Cambridge.
- Bowra, C. M. 1944. *Sophoclean tragedy*. Oxford.
- Bowra, C. M. 1985. *Οι τραγωδίες του Σοφοκλή. Αντιγόνη, Οιδίπους Τύραννος*, μτφ. Αικ. Τσοτάκου-Καρβέλη. Θεσσαλονίκη-Αθήνα.
- Burian, P. 1974. Suppliant and Saviour: Oedipus at Colonus. *Phoenix* 28: 408-429.

- Burian, P. 1997. Myth into Mythos: the shaping of tragic plot. Στο: P. E. Easterling (επιμ.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge, 178-208.
- Burnett, A. Pippin. 1985. *The art of Bacchylides*. Cambridge.
- Bushnell, R. W. 1988. *Prophesying tragedy, sign and voice in Sophocles' Theban plays*. Ithaca NY.
- Calame, C. 1996. Vision, Blindness and Mask: the radicalization of the emotions in Sophocles' Oedipus Rex. Στο M. S. Silk (επιμ.), *Tragedy and the Tragic Greek Theatre and Beyond*. Oxford, 19-37.
- Calame, C. 2005. *Masks of Authority. Fiction and Pragmatics in Ancient Greek Poetics*. New York.
- Cairns, D. L. 1993. *AIDOS*. Oxford.
- Carawan, E. 2000. Deianira's Guilt. *TAPhA* 130: 189-233.
- Carlevale, J. 2000-2001. Education, *Phusis*, and Freedom in Sophocles' *Philoctetes*. *Arion* 3rd ser. 8 (1): 26-60.
- Dale, A. M. 1969. Seen and unseen on the Greek stage: a study in scenic Conventions. Στο: A. M. Dale (επιμ.), *Collected Papers*. Cambridge, 119-129.
- Dawe, D. R. 2001. On interpolations in the two Oedipus plays of Sophocles. *RhM* 144 (1): 1-21.
- De Romilly, J. 1992. *Βάστα καρδιά μου. Η ανάπτυξη της ψυχολογίας στα αρχαία ελληνικά γράμματα*, μτφ. Μ Αθανασίου. Αθήνα.
- De Romilly, J. 2000. *Η εξέλιξη του πάθους. Από τον Αισχύλο στον Ευριπίδη*,

- μτφ. Μ. Αθανασίου, Κ. Μηλιαρέση, πρόλογος Γ.
Γιατρομανωλάκης. Αθήνα.
- De Romilly, J. 2001. *Ο Χρόνος στην ελληνική Τραγωδία*, μτφ.
Χ. Μαρσέλλος, Σ. Λουμάνη. Αθήνα.
- Dodds E. R., 1977². *Οι Έλληνες και το Παράλογο*, μτφ. Γ.
Γιατρομανωλάκης. Αθήνα.
- Dunn, F. M. 1992. Introduction: Beginning at Colonus. *YCIS* XXIX: 1-12.
- Easterling, P. E. 1967. Oedipus and Polynices. *PCPS* 193, ser. 13 :1-13.
- Easterling, P. E. 1990. Σοφοκλής, μτφ. Ν. Κονομή, Χρ. Γρίμπα, Μ.
Κονομή. Στο: P. E. Easterling & B. M. W. Knox (επιμ.),
Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας.
Αθήνα, 394-420.
- Easterling, P. E. 1997. Form and Performance. Στο: P. E. Easterling (επιμ.),
The Cambridge Companion to Greek Tragedy. Cambridge,
151-177.
- Easterling, P. E. 1999. Plains Words in Sophocles. Στο: J. Griffin
(επιμ.), *Sophocles Revisited*. Oxford, 95-107.
- Easterling, P. E. 2002. Actors as icon. Στο: P. E. Easterling & E. Hall
(επιμ.) *Greek and Roman actors, Aspects of an ancient
profession*. Cambridge, 327-341.
- Easterling, P. E. 2006. The death of Oedipus and what happened next. Στο:
D. Cairns & V. Liapis (επιμ.), *Dionysalexandros: Essays
on Aeschylus and his fellow tragedians in honour of
Alexander F. Garvie*. Swansea, 133-150.
- Edmunds, L. 1996. *Theatrical space and Historical place in Sophocles'*

- Oedipus at Colonus*. London.
- Etman, A. M. 2001. A Light from Thucydides on the Problem of Sophocles' "Antigone" and its Tragic Meaning. *AC* 70: 147-153.
- Ewans, M. 2000. Dominance and Submission, Rhetoric and Sincerity: Insights from a production of Sophocles' *Electra*. *Helios*, vol. 27, no. 2: 123-136.
- Fowler, R. L. 1999. Three places of the *Trachiniae*. Στο: J. Griffin (επιμ.), *Sophocles Revisited*. Oxford 161-175.
- Finkelberg, M. 1977. Oedipus apology and Sophoclean criticism: *OC* 521 and 547. *Mnemosyne* L, ser. iv, fasc. 1: 561-576.
- Frontisi-Ducroux, F.-Vernant, J. P. 2001. *Στο μάτι του καθρέφτη*, μτφ. Β. Μέντζου. Αθήνα.
- Garner, R. 1990. *From Homer to Tragedy, the art of allusion in Greek Poetry*. London.
- Gentili, B. 1988. *Poetry and Its Public in Ancient Greece, from Homer to the Fifth Century*, αγγλική μτφ. Α. Τ. Cole. Baltimore & London.
- Gentili, B. 2004. Το «εγώ» στην αρχαία ελληνική λυρική ποίηση, μτφ. Θ. Πανοπούλου. Στο: Μ. Ι. Γιώση, Δ. Κιούση, Α. Τάτση (επιμ.) *Θέλξις, Σαπφώ, Δεκαπέντε Μελετήματα*. Αθήνα, 13-31.
- Gasti, H. 1997. Ajax' Trugrede; its meaning and dramatic function. *Arctos* 31: 19-40.
- Golder, H. 1990. Sophocles' Ajax: Beyond the shadow of time. *Arion* I, 1: 9-34.

- Goldhill, S. 1997. The audience of Athenian tragedy. Στο: P. E. Easterling (επιμ.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge, 54-68.
- Goldhill, S. 1997. Modern critical approaches to Greek tragedy. Στο: P. E. Easterling (επιμ.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge, 324-347.
- Goldhill, S. & Osborne, R. 1999. *Performance culture and Athenian democracy*. Cambridge.
- Goldhill, S. 2000. Placing theatre in the history vision. Στο: K. Rutter & B. A. Sparkes (επιμ.), *Word and image in ancient Greece*. Edinburgh, 161-179.
- Gould, J. 1990. Η θεατρική παράσταση, μτφ. Κονομή Ν., Γρίμπα Χρ., Κονομή Μ. Στο: Easterling P. E. & Knox B. M. W. (επιμ.), *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα, 352-375.
- Goward, B. 2002. *Αφήγηση και Τραγωδία. Αφηγηματικές τεχνικές στον Αισχύλο, τον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη*, μτφ. Ν. Π. Μπεζαντάκος. Αθήνα.
- Green, A. 2004. *Το οιδιπόδειο σύμπλεγμα στην τραγωδία*, μτφ. Ι. Μποτουροπούλου, επιμ. πρόλογος Α. Αλεξανδρίδης. Αθήνα.
- Green, R.- Handley, E. 1996. *Εικόνες από το αρχαίο ελληνικό θέατρο*, μτφ. Μ. Μάντζιου, Πρόλογος Γ. Μ. Σηφάκης. Ηράκλειο.
- Green, J. R. 1999. *Tragedy and the Spectacle of the Mind: Messenger Speeches, Actors, Narrative, and Audience Imagination*

- in Fourth-Century BCE Vase-Painting. Στο: B. Bergmann & C. Kondoleon (επιμ.), *The Art of Ancient Spectacle*. Washington, 37-63.
- Griffin, J. 1999. Sophocles and the Democratic City. Στο: J. Griffin (επιμ.), *Sophocles Revisited* (Essays Presented to Sir H. Lloyd-Jones). Oxford, 73-94.
- Guthrie, W. K. C. 1991². *Οι Σοφιστές*, μτφ. Δ. Τσεκουράκης. Αθήνα.
- Halliwel, S. 1986. *Aristotle's Poetics*. Chapel Hill.
- Halliwel, S. 2006. Απόλαυση, κατανόηση και συναίσθημα στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη, μτφ. Κ. Χατζοπούλου, επιμ. Δ. Ι. Ιακώβ. Στο: A. O. Rorty (επιμ.), *6+1 Δοκίμια για την Ποιητική του Αριστοτέλη*. Θεσσαλονίκη, 113-143.
- Havelock, E. A. 1963. *Preface to Plato*. Cambridge, Massachusetts & London.
- Havelock, E. A. 1982. *The Literate Revolution in Greece and Its Cultural Consequences*. Princeton.
- Heath, M. 1999. Sophocles' *Philoctetes*: A Problem Play? Στο: J. Griffin (επιμ.), *Sophocles Revisited*. Oxford, 137-160.
- Henrichs, A. 1993. The Tomb of Aias and the Prospect of Hero Cult in Sophokles. *Cl. Ant.* 12: 165-180.
- Herington, J. 1985. *Poetry into Drama*. California.
- Hesk, J. 2003. *Sophocles: Ajax*. London.
- Hester, D. A. 1971. Sophocles the Unphilosophical. A study in the *Antigone*. *Mnemosyne*, ser. IV, vol. XXIV, fasc. 1:

11-59.

Hill, N. K. 1990. The four Kings in *Oedipus at Colonus*. *RPL* 13: 101-107.

Holt, P. 1989. The End of the *Trachiniai* and the Fate of Herakles. *JHS* 109:
69-80.

Holt, P. 1999. Polis and Tragedy in the *Antigone*. *Mnemosyne* Vol.
LII, ser. iv, fasc. 6: 658-690.

Hunsaker, H. A. 1999. Ethical Tragedy and Sophocles'
Philoctetes. *CW* 92, no 4 : 337-357.

Jauss, H. R. 1995. *Η Θεωρία της Πρόσληψης. Τρία Μελετήματα*,
μτφ., εισαγωγή, επίμετρο Μ. Πεχλιβάνος. Αθήνα.

Jouanna, J. 1995. Espaces sacres, Rites et oracles dans l' Oedipe a Colone
de Sophocle. *REG* 108: 38-58.

Kavoulaki, A. 1999. Processional performance and the democratic polis.
Στο: S. Goldhill & Osborne R. (επιμ.), *Performance
culture and Athenian democracy*. Cambridge, 293-320.

Kavoulaki, A. 2005. Attendance and Divine Manifestation in Dramatic and
Non-dramatic Contexts. *Αριάδνη* 11: 91-106.

Kirkwood, G. 1986. From Melos to Colonus: *Τίνας χώρους ἀφίγμεθ'...*;
TAPhA CXVI: 99-117.

Kitto, H. D. F. 1985³. *Η αρχαία ελληνική Τραγωδία*, μτφ. Α. Ζενάκος.
Αθήνα.

Knox, B. 1961. The Ajax of Sophocles. *HSCP* 65: 1-37.

Knox, B. 1964. *The Heroic Temper*. Berkley.

Kott, J. 1993². *Θεοφαγία. Δοκίμια για την αρχαία τραγωδία*, μτφ. Α.
Βερυκοκάκη-Αρτέμη. Αθήνα.

- Kukofka, D. A. 1992. Oidipus auf Kolonos, Eine Interpretation vor dem Hintergrund der Polis Athen am Ende des fünften Jahrhunderts. *Gymnasium* 99: 101-118.
- Lefebvre, H. 1991. *The Production of Space*, αγγλική μτφ. D. Nicholson – Smith. Oxford.
- Lesky, A. 1983⁵. *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, μτφ. Α. Γ. Τσομπανάκης. Θεσσαλονίκη.
- Lesky, A. 1987. *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων. Από τη γέννηση του είδους ως τον Σοφοκλή, τ. Α΄*, μτφ. Ν. Χ. Χουρμουζιάδης. Αθήνα.
- Linforth, I. M. 1951. Religion and Drama in *Oedipus at Colonus*. *UCPCP* 14: 75-192.
- Loroux, N. 1995. *Βίαιοι θάνατοι γυναικών στην Τραγωδία*, μτφ. Α. Ροβάτσου. Αθήνα.
- MacDowell, D. M. 1986. *Το Δίκαιο στην Αθήνα των κλασικών χρόνων*, μτφ. Γ. Μαθιουδάκης. Αθήνα.
- Markantonatos, A. 2002. *Tragic narrative. A narratological study of Sophocles' Oedipus at Colonus*. Berlin. New York.
- Mastrangelo, M. 2000. Oedipus and Polyneices: Characterization and the Self in Sophocles' *Oedipus at Colonus*. *MD* 44: 35-81.
- Meautis, G. 1957. *Sophocle; essai sur le heros tragique*. Paris.
- Meier, C. 1997. *Η Πολιτική Τέχνη της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας*, μτφ. Φ. Μανακίδου. Αθήνα.
- Miller, H. W. 1946. Ο φιλόμηρος Σοφοκλής and Eustathius. *CPh* 41:

99-102.

Minadeo, R. 1990. The thematic design of the Oedipus at Colonus. *SIFC*

8: 60-85.

Most, G. W. 2001. Η δημιουργία λογοτεχνικών ειδών: η έννοια του

Τραγικού, μτφ. Δ. Ι. Ιακώβ. *Ποίηση*: 18, 233-262.

Mullen, W. 1982. *Choreia: Pindar and Dance*. Princeton.

Murray, P. 1996. *Plato on Poetry, Ion; Republic 376e-389b9; 595-608b10*.

Cambridge.

Nagy, G. 1996. *Poetry as performance*. Cambridge.

Parker, R. 1983. *Miasma. Pollution and Purification in early Greek*

Religion. Oxford.

Peponi, A.-E. 2004. Initiating the Viewer: Deixis and Visual

Perception in Alcman's Lyric Drama. *Arethusa* 37, no

3: 295-316.

Pucci, P. 1991. The Endless End of the *Oedipus Rex*. *Ramus* 20: 3-15.

Oudemans, T. C. W. & Lardinois, A. P. M. H. 1987. *Tragic Ambiguity,*

Anthropology, Philosophy and Sophocles' Antigone.

Leiden.

Rehm, R. 1992. *Greek Tragic Theatre*. London, New York.

Rehm, R. 2002. *The play of space. Spatial transformation in Greek*

Tragedy. Princeton and Oxford.

Reinhardt, K. 1979. *Sophocles*, αγγλική μτφ. H. & D. Harvey. (έκδοση 3^η).

Oxford

Ringer, M. 1998. *Electra and the Empty Urn. Metatheater and Role*

Playing in Sophocles. Chapel Hill, NC.

- Ryzman, M. 1992. Theseus' obedience to the directives of natural law in Sophocles' Oedipus Coloneus. *RBPH* 70: 5-14.
- Said, E. W. 2004. *Ο Κόσμος, το Κείμενο και ο Κριτικός*, μτφ. Λ. Εξαρχοπούλου, επιμέλεια Γ. Μέρτικας, ευρετήριο Γ. Λυκιαρδόπουλος. Αθήνα.
- Schein, S. L. 2001. Herakles and the ending of Sophocles' 'Philoktetes'. *SIFC* 3a ser. 19 (1): 38-52.
- Seaford, R. 2003. *Ανταπόδοση και Τελετουργία. Ο Όμηρος και η Τραγωδία στην αναπτυσσόμενη πόλη-κράτος*, μτφ. Β. Λιαπής. Αθήνα.
- Seale, D. 1982. *Vision and Stagecraft in Sophocles*. London.
- Segal, C. P. 1966. The *Electra* of Sophocles. *TAPA* 97: 473-545.
- Segal, C. P. 1980. Visual symbolism and visual effects in Sophocles. *CW* 74: 125-142.
- Segal, C. P. 1981. *Tragedy and Civilization. An interpretation of Sophocles*. Cambridge Mass.
- Segal, C. P. 1995. *Sophocles' tragic world, Divinity, Nature, Society*. Cambridge.
- Segal, C. P. 1996. Ο Έλληνας άνθρωπος, θεατής, ακροατής, μτφ. Χ. Τασάκος Χ. Στο: J.-P. Vernant (επιμ.), *Ο Έλληνας Άνθρωπος*. Αθήνα, 425-474.
- Segal, C. P. –Benedict, D. 1990. Αρχαϊκή χορική λυρική ποίηση, μτφ. Ν. Κονομή, Χ. Γρίμπα, Μ. Κονομή Μ. Στο: Ρ. Ε. Easterling-B. M. W. Knox (επιμ.), *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα, 228-273.

- Segal, C. P. 2000. The Oracles of Sophocles' *Trachiniae*: Convergence or Confusion?. *HSPH* 100: 151-171.
- Segal, C. P. 2001. *Οιδίπους Τύραννος. Τραγικός ηρωισμός και τα όρια γνώσης*, μτφ. Δ. Ε. Μακρυγιάννη, Α. Θ. Ι. Παπαδημητρίου. Αθήνα.
- Seidensticker, B. 1972. Beziehungen zwischen den Beiden Oidipusdramen des Sophokles. *Hermes* 100: 255-274.
- Sifakis, G. M. 2001. *Aristotle on the function of tragic poetry*. Herakleion.
- Singh, D. U. 2004. Choral identity in Sophocles' *Oedipus Coloneus*. *AJPh* 126 (3): 333-362.
- Slatkin, L. 1986. *Oedipus at Colonus: Exile and Integration*. Στο: J. P. Euben (επιμ.), *Greek Tragedy and Political Theory*. California, 210-221.
- Snell, B. 1984². *Η ανακάλυψη του πνεύματος. Ελληνικές ρίζες της ευρωπαϊκής σκέψης*, μτφ. Δ. Ι. Ιακώβ. Αθήνα.
- Sourvinou-Inwood, C. 1989. Assumptions and the creation of meaning: reading Sophocles' *Antigone*. *JHS* 109:134-148.
- Spyridonidou-Skarsouli, M. 1995. *Der erste Teil der Funften Athos-Sammlung Griechischer Sprichwörter*. Berlin.
- Stanford, W. B. 1978. Light and Darkness in Sophocles *Ajax*. *GRBS* 19: 189-197.
- Stanford, W. B. 1983. *Greek tragedy and the Emotions*. London.
- Starobinski, J. 1992. *Τρεις Μανίες*, μτφ. Χ. Αγγελάκος. Αθήνα.
- Stelluto, S. 1990. La visualizzazione scenica dell' Aiace di Sofocle. *CCC* XI: 33-64.

- Stevens, P. T. 1986. Ajax in the Trugrede. *CQ* 36: 327-336.
- Taplin, O. 1977. *The stagecraft of Aeschylus*. Oxford.
- Taplin, O. 1988. *Η αρχαία ελληνική τραγωδία σε σκηνική παρουσίαση*,
μτφ. Β. Δ. Ασημομύτης. Αθήνα.
- Taplin, O. 2001. Σκηνικός και εξωσκηνικός χώρος στον Σοφοκλή. *Θαλλώ*
12: 17-21 9 (Περίληψη στα νέα ελληνικά ομότιτλης
εισήγησης σε σεμινάριο στο Παν/μιο Κρήτης με θέμα
τον χώρο στο αρχαίο δράμα)
- Thomas, R. 1996. *Γραπτός και Προφορικός λόγος στην αρχαία*
Ελλάδα, μτφ. Δ. Κυρτάτας. Ηράκλειο.
- Tyrell, W. B. & Bennett, L. J. 1998. *Recapturing Sophocles' Antigone*.
Lanham, MD.
- Valakas, K. 1987. *Homeric Mimesis and the Ajax of Sophocles*.
Cambridge.
- Valakas, K. 2002. The use of the body by actors in tragedy and satyr-
Play. Στο: P. Easterling & E. Hall (επιμ.), *Greek
and Roman Actors, Aspects of an Ancient Profession*.
Cambridge, 69-92.
- Vernant, J. P.-Naquet, P. V. 1988. *Μύθος και Τραγωδία στην Αρχαία*
Ελλάδα, τ. 1, μτφ. Σ. Γεωργούδη. Αθήνα.
- Vernant, J. P. –Naquet, P. V. 1991. *Μύθος και Τραγωδία στην Αρχαία*
Ελλάδα, τ. 2, μτφ. Α. Τάττη. Αθήνα.

- Vernant, J. P. 1996. Εισαγωγή, μτφ. Χ. Τασάκος. Στο: J. P. Vernant (επιμ.) *Ο Έλληνας Άνθρωπος*. Αθήνα, 11-44.
- Vernant, J. P. 2003. *Ανάμεσα στον Μύθο και την Πολιτική*, μτφ. Μ. Ι. Γιώση. Αθήνα.
- Wallace, O. N. 1979. *Oedipus at Colonus*: The hero in his collective Context. *QUDCC* 32, ser. 3: 39-52.
- West, S. 1999. Sophocles “*Antigone*” and “Herodotus” book Three. Στο: J. Griffin (επιμ.), *Sophocles revisited: essays presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*. New York, 109-136.
- Whitman, C. H. 1951. *Sophocles, a study of Heroic Humanism*. Harvard.
- Wiles, D. 1997. *Tragedy in Athens*. Cambridge.
- Wiles, D. 2000. *Greek Theatre Performance. An introduction*. Cambridge.
- Wiles, D. 2003. *A short history of Western performance space*. Cambridge.
- Wilson, P. J. 1997. *The Hero and the city. An interpretation of Sophocles’ Oedipus at Colonus*. Michigan.
- Wilson, P. 2000. *The Athenian Institution of the Khoregia. The Chorus, the City and the Stage*. Cambridge.
- Winnington-Ingram, R. P. 1999. *Σοφοκλής, ερμηνευτική Προσέγγιση*, μτφ. Ν. Πετρόπουλος, Χ. Π. Φαράκλας. Αθήνα.
- Worman, N. 2000. Infection in the sentence: the discourse of

disease in Sophocles' *Philoctetes*. *Arethusa* 33 (1):

1-36.

Zanker, G. 1981. Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry.

RhM 124: 297-311.

Zanker, G. 1992. Sophocles' *Ajax* and the Heroic Values of the

Iliad. *CQ* 42: 20-25.

Zeitlin, I. F. 1986. Thebes: Theater of self and society in

Athenian Drama. Στο: J. P. Euben (επιμ.) *Greek*

Tragedy and Political Theory. California, 101-141.