

ΜΙΜΗΣΕΙΣ ΠΡΑΞΕΩΝ

*Αφήγηση και δομή στις τραγωδίες
των κλασικών χρόνων*

ΣΕΙΡΑ: Η ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΘΕΑΜΑΤΟΣ – 24
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ Α: Θεωρία Θεάτρου και Εικόνας
ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΣΕΙΡΑΣ: Δημήτρης Τσατσούλης
Μενέλαος Χριστόπουλος: ΜΙΜΗΣΕΙΣ ΠΡΑΞΕΩΝ

Copyright © 2002 «ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ»
για την ελληνική γλώσσα σε όλο τον κόσμο

Η πνευματική ιδιοκτησία αποκτάται χωρίς καμιά διατύπωση και χωρίς την ανάγκη ρήτρας απαγορευτικής των προσβολών της. Επισημαίνεται πάντως ότι κατά το Ν. 2387/20 (όπως έχει τροποποιηθεί με το Ν. 2121/93 και ισχύει σήμερα) και κατά τη Διεθνή Σύμβαση της Βέρνης (που έχει κυρωθεί με το Ν. 100/1975) απαγορεύεται η αναδημοσίευση, η αποθήκευση σε κάποιο σύστημα διάσωσης και γενικά η αναπαραγωγή του παρόντος έργου, με οποιονδήποτε τρόπο ή μορφή, τμηματικά ή περιληπτικά, στο πρωτότυπο ή σε μετάφραση ή άλλη διασκευή, χωρίς γραπτή άδεια του εκδότη.

Διόρθωση: Παναγιώτης Τσιαμούρας
Σελιδοποίηση: Αφροδίτη Ανδριολάτου
Σχεδιασμός εξωφύλλου: Κώστας Χουχουλής

Εικόνα εξωφύλλου: Λεπτομέρεια από αγγειογραφία του 4ου αι. π.Χ. που απεικονίζει ηθοποιούς σατυρικού δράματος, πιθανότατα μέλη του χορού, που κρατούν στο χέρι το προσωπείο (Sidney, Nicholson Museum).

Εκδόσεις «ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ»
Εμμ. Μπενάκη 59, 106 81 Αθήνα. Τηλ.: 3891800 - fax: 3836658
web: www.ellinikagrammata.gr

Βιβλιοπωλεία

- Γ. Γενναδίου 6, 106 78 Αθήνα. Τηλ.-fax: 3817826
- Στοά Ορφέως, Στοά Βιβλίου, Πεσμαζόγλου 5, 105 59 Αθήνα. Τηλ.: 3211246

Κεντρική διάθεση

- Ζωοδ. Πηγής 21 & Τζαβέλλα 1, 106 81 Αθήνα. Τηλ.: 3302033 - fax: 3817001
- Μοναστηρίου 183, 54 627 Θεσσαλονίκη. Τηλ.: (031) 500035 - fax: (031) 500034
- Μαιζώνος 1 & Καρόλου 32, 262 23 Πάτρα. Τηλ.: (061) 620384 - fax: (061) 272072

ISBN 960-406-119-4

ΜΕΝΕΛΑΟΣ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ

ΜΙΜΗΣΕΙΣ ΠΡΑΞΕΩΝ

*Αφήγηση και δομή στις τραγωδίες
των κλασικών χρόνων*

ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ
ΑΘΗΝΑ 2002

Στην Αναστασία
Στην Ελένη
Στη Μαργαρίτα

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

<i>Πρόλογος</i>	11
<i>Εισαγωγή</i>	15
ΑΙΣΧΥΛΟΣ	21
ΣΟΦΟΚΛΗΣ	47
ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ	83
ΣΑΤΥΡΙΚΟ ΔΡΑΜΑ	133
ΕΛΑΣΣΟΝΕΣ ΤΡΑΓΙΚΟΙ	141
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ: ΥΠΟΘΕΣΕΙΣ	147
Ευρετήριο ονομάτων	187
Summary	191
Table of contents	193

Πρόλογος

Εκείνο που με ενδιέφερε πάντοτε στην τραγωδία είναι ο τρόπος αφήγησης μιας ιστορίας γνωστής, που παρουσιάζεται για να συγκινήσει, να διδάξει και να νικήσει, μέσα σε ένα εξαιρετικά ανελαστικό συμβατικό μορφολογικό περίγραμμα. Θα θεωρούσε κανείς ότι η τραγωδία απαντάει συνολικά, ως λογοτεχνικό είδος, στο γνωστό ερώτημα της λογοτεχνικής κριτικής, αν το θέμα της αφήγησης ή ο τρόπος της αφήγησης ορίζουν την αξία του λογοτεχνικού έργου· κατά την τραγωδία, την ορίζει ο τρόπος.

Επειδή, στο συγκεκριμένο λογοτεχνικό είδος, τα βασικά γεγονότα που προηγούνται, έπονται και, συχνά, διαδραματίζονται εντός της τραγικής αφήγησης, προϋποτίθενται ως πνευματικό κεκτημένο του θεατή/αναγνώστη, αποκτάει κάποιο ιδιαίτερο ενδιαφέρον η δυνατότητα συνοπτικής περιγραφής του περιεχομένου μιας τραγωδίας, ανεξάρτητα από την προαπαιτούμενη αυτή μυθογραφική εξοικείωση. Αυτό εξάλλου είναι ένα από τα μείζονα –αλλά και εγγενή– προβλήματα πολλών από τα διεθνώς και αφειδώς προσφερόμενα βοηθήματα, που αναλαμβάνουν να διακινήσουν τη γνώση για την τραγική ποίηση του 5ου αιώνα π.Χ. Όταν τα βοηθήματα αυτά επιχειρούν να παρουσιάσουν την τραγωδία ως τμήμα της ιστορίας της λογοτεχνίας, αναγκάζονται να καταφύγουν σε ελλειπτική καταγραφή του περιεχομένου των δραμάτων που εξετάζουν· όταν εστιάζουν στην ανάλυση του περιεχομένου των δραμάτων, φωτίζουν επιλεκτικά τα τμήματα ή τα πρόσωπα των δραμάτων που κρίνουν πιο πρόσφορα, ώστε να μη μεταλλαχθούν τα ίδια σε εξειδικευμένα μυθολογικά λεξικά ή σε αμφίβολης πληρότητας αρχαιογνωστικές επιτομές. Η έγκυρη και συνοπτική απόδοση του περιεχομένου των δραμάτων, υπαρκτό, πιστεύω, αίτημα γνωσιακής και εκπαιδευτικής αξιοποίησης, συχνά παραμερίζεται. Έτσι, οι λόγοι που

οδήγησαν στη συγγραφή αυτού του βιβλίου πηγάζουν: α) από το προσωπικό ενδιαφέρον του συγγραφέα για την επιλεκτική συνθετική διαδικασία που οδηγεί τον τραγικό ποιητή να δώσει στο δράμα που ετοιμάζει ένα συγκεκριμένο αφηγηματικό περιεχόμενο, τέτοιο ώστε να δικαιολογεί τον περιληπτικό (αφ)ορισμό «μίμησις πράξεως σπουδαίας και τελείας» και β) από την αντικειμενική, νομίζω, δυσκολία να περιγραφεί με συντομία και σαφήνεια το περιεχόμενο μιας τραγωδίας. Για τους λόγους αυτούς, στο βιβλίο επιχειρείται μια παρουσίαση των σωζόμενων τραγωδιών της κλασικής εποχής με όσο γίνεται πιο σαφή και σύντομη περιγραφή του περιεχομένου τους· στην παρουσίαση αυτή τα γενικότερα στοιχεία που αφορούν τους ποιητές προτάσσονται, ενώ κάποιες αξιολογικές παρατηρήσεις που αφορούν τα έργα ακολουθούν, έτσι ώστε η περιγραφή της πλοκής των έργων να είναι απαλλαγμένη από τις κριτικές (ή μη) παρεμβάσεις του γράφοντος. Ο στόχος, άλλωστε, δεν είναι αμάρτυρος στην ιστορία του δράματος· αυτόν έθεσαν πριν (και ίσως καλύτερα) από εμένα οι συγγραφείς των επώνυμων και ανώνυμων *υποθέσεων* που σώζονται μαζί με τα κείμενα των 32 τραγωδιών και του ενός σατυρικού δράματος που συγκροτούν την αυτόνομα κληροδοτημένη παραγωγή του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη. Δείγματα γραφής από διαφορετικούς μελετητές και από διαφορετικές εποχές, οι αρχαίες ή βυζαντινές αυτές *υποθέσεις*, συχνά περισσότερες της μιας για το ίδιο δράμα, δείχνουν (στο Παράρτημα του βιβλίου) πόσες όψεις μπορεί να πάρει η περιληπτική, φραστική απεικόνιση του περιεχομένου μιας «πράξεως σπουδαίας και τελείας», ιδίως όταν προορίζεται για αυτούς που δεν θα τη δουν.

Τα κεφάλαια του βιβλίου που αφορούν τον Αισχύλο και τον Ευριπίδη αποτελούν μεταγραφή κειμένων που προορίζονται, στην αρχική μορφή τους, για τις ανάγκες των φοιτητών του Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου. Η πανεπιστημιακή διδακτική εμπειρία αποτέλεσε εξάλλου κριτήριο (όχι το μόνο) για τη συνολικότερη οργάνωση του υλικού που περιλαμβάνεται σε αυτό το βιβλίο.

Προσπάθησα γενικότερα να πετύχω ένα κείμενο απαλλαγμένο από υποσημειώσεις· για το σκοπό αυτόν χρειάστηκε να ακολουθήσω τις τάσεις της έρευνας που μου φάνηκαν εγκυρότερες, χωρίς να αιτιολογήσω με αντίστοιχες σημειώσεις τις επιλογές μου. Ο (κατ' ανάγκην επιλεκτικός) βιβλιογραφικός οδηγός τίθεται στο τέλος κάθε ενότητας ώστε να επιτρέπει την καλύτερη υποστήριξή της. Τα αρχαιοελληνικά παραθέματα του βιβλίου ακολουθούν το κείμενο του D. Page (για τον Αισχύλο), του A.C. Pearson

(για το Σοφοκλή) και των G. Murray (*Κύκλωψ, Ἄλκηστις, Μήδεια, Ἡρακλείδαι, Ἴππόλυτος, Ἄνδρομάχη, Ἐκάβη*) και J. Diggle (τα υπόλοιπα έργα) για τον Ευριπίδη, στη σειρά της Οξφόρδης.

Βαθύτατες ευχαριστίες οφείλω στους Θεόδωρο Στεφανόπουλο, Καθηγητή Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας, Σταύρο Τσιτσιρίδη, Αναπληρωτή Καθηγητή Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας και Ερμιόνη Ηλιάδου, Ερευνήτρια, για τις ουσιαστικές συμβολές τους στη βελτίωση των κειμένων αυτού του βιβλίου. Ευχαριστίες οφείλω επίσης στην «Εκδοτική Αθηνών» και στα Μουσεία που αναγράφονται στις επεξηγήσεις των εικόνων του βιβλίου για την ευγενική παραχώρηση των δικαιωμάτων δημοσίευσης. Ανακαλώντας τώρα άλλου γένους οφειλές μου, που σχετίζονται με το θεματικό προσανατολισμό του βιβλίου, σταματώ πρώτα σε μια ατομική οφειλή, στο Νίκο Χουρμουζιάδη, που μου δίδαξε δράμα, και προχωρώ σε μια πολύ παλαιότερη, συλλογική οφειλή: φθάνω σε εκείνον που πρώτος κατάλαβε, τον 3ο αιώνα π.Χ., τη σημασία των *ὑποθέσεων* για την πρόσληψη του δράματος στους κατοπινούς αιώνες. Το όνομά του διαβάζεται σε πολλές *ὑποθέσεις* του Παραρτήματος και στην τελευταία, αυτήν που ορίζει το τέλος του βιβλίου: ας αναγραφεί λοιπόν και στην αρχή: είναι ο Αριστοφάνης ο Βυζάντιος.

Εισαγωγή

Η τραγική ποίηση που αναπτύχθηκε στην Αθήνα κατά τον 5ο π.Χ. αιώνα συνδέεται, όπως είναι γνωστό, με τη λατρεία του Διονύσου. Η τραγωδία, το σατυρικό δράμα, η κωμωδία και ο διθύραμβος είναι ποιητικά είδη που καλλιεργήθηκαν ιδιαίτερα κατά την εποχή εκείνη και ένας βασικός λόγος για την εξαιρετική ακμή τους είναι η ένταξή τους στους ποιητικούς αγώνες που θεσπίστηκαν στο πλαίσιο της διονυσιακής λατρείας. Οι αγώνες αυτοί διεξάγονταν στα Μεγάλα Διονύσια από τις 9 έως τις 14 του μηνός Ελαφηβολιώνος (τέλη Μαρτίου) και, από τα μέσα του 5ου αιώνα π.Χ., και στα Λήναια, γύρω στις 12 του μηνός Γαμηλιώνος (τέλη Ιανουαρίου). Μεγαλύτερη επισημότητα είχαν οι δραματικοί αγώνες των Μεγάλων Διονυσίων, ενώ δραματικές παραστάσεις, ως επί το πλείστον επαναλήψεις, μαρτυρούνται και για τα κατ' αγρούς Διονύσια. Η γένεση όμως και τα πρώτα στάδια εξέλιξης των διαγωνιζόμενων ποιητικών ειδών αποτελούν προβλήματα που δεν έχουν φωτιστεί αρκετά, παρά την τεράστια σχετική βιβλιογραφία που συσσωρεύθηκε ανά τους αιώνες. Η βασικότερη πηγή για την καταγωγή, τη γένεση και την εξέλιξη της τραγωδίας είναι το έργο *Περί ποιητικής* του Αριστοτέλη και από τη μελέτη και την ερμηνεία των πληροφοριών που εκτίθενται εκεί, προέκυψαν οι νεότερες θεωρίες για τη δημιουργία του είδους. Η διατύπωση του Αριστοτέλη για τη γέννηση της τραγωδίας (και της κωμωδίας) είναι η ακόλουθη: «γενομένη(ς) δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς καὶ αὐτῆ (=η τραγωδία) καὶ ἡ κωμωδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τὰ φαλλικά, ἃ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα, κατὰ μικρὸν ἠϋξήθη, προαγόντων ὅσον ἐγίγνετο φανερόν αὐτῆς, καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ τραγωδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν» (1449a). Όπως

είναι φανερό, το κείμενο συνδέει τη δημιουργία της τραγωδίας με τους αυτοχεδιασμούς των «εξαρχόντων» του διθυράμβου. Σημαντικός σταθμός στην εξέλιξη του διθυράμβου ήταν οι τροποποιήσεις που επέφερε ο Αρίων ο Μηθυμναίος, που έζησε κυρίως στην Κόρινθο στις αρχές του 6ου αι. π.Χ. Στις τροποποιήσεις αυτές περιλαμβάνονται, σύμφωνα με πληροφορίες, η ένδυση του διθυραμβικού χορού με σατυρική περιβολή και η χρήση μύθων με όχι διονυσιακό περιεχόμενο. Δεν μπορούμε να ξέρουμε ως ποιο σημείο οι εξελίξεις αυτές του διθυράμβου περιλάμβαναν και στοιχεία μίμησης, ούτε αν πρέπει να αναζητήσουμε το μιμητικό στοιχείο της τραγωδίας σε λατρευτικές τελετουργίες, διονυσιακές ή άλλες, που συνδέονται με τη γονιμότητα ή με το θρήνο και τη λατρεία των νεκρών. Είναι πάντως αρκετά πιθανό ότι το μιμητικό στοιχείο, από όπου και αν αντλείται, εύκολα μπόρεσε να αξιοποιηθεί και να υπηρετήσει την αφήγηση του μύθου όταν, με τη διαφοροποίηση του υποκριτή από το χορό, δημιουργήθηκαν οι βάσεις του θεατρικού διαλόγου· η διαφοροποίηση αυτή του υποκριτή από το χορό πρέπει να οφείλεται σε καινοτομίες του Θέσπιδος, ενός ποιητή από τον αττικό δήμο της Ικαρίας, ο οποίος προσέθεσε «πρόλογον» και «ῥῆσιν» στα λυρικά χορικά άσματα και φέρεται, ακόμη, να χρησιμοποιήσει το προσωπίο. Ο Θέσπης, για τον οποίο διαθέτουμε εξαιρετικά συγκεχυμένες πληροφορίες (βλ. και «Ελάσσονες τραγικοί»), συνδέεται επίσης με την πρώτη καταγεγραμμένη συμμετοχή τραγωδίας στα Μεγάλα Διονύσια του 535/4 π.Χ. (οι περισσότεροι μελετητές θεωρούν ότι πρόκειται για τη χρονολογία θέσπισης των αγώνων στα Μεγάλα Διονύσια)· κατά το Πάριο Χρονικό, ο Θέσπης για τη νίκη αυτή πήρε ως έπαθλο έναν τράγο, ζώο που σχετίζεται γενικότερα με τη διονυσική λατρεία. Παραμένει πολύ πιθανό ότι με τη λέξη τράγος συνδέεται ετυμολογικά και η λέξη «τραγωδία» (παρότι και άλλες ετυμολογίες έχουν κατά καιρούς προταθεί). Ακριβέστερα, η λέξη «τραγωδία» παράγεται από τη λέξη «τραγωδός» (τράγος+ᾠδω)· η κυριολεκτική σημασία της είναι επομένως είτε «άσμα τράγων» (από τη ζωομορφή περιβολή των χορευτών), είτε «άσμα για τον τράγο» (το ζώο που προσφέρεται ως βραβείο ή ως σφάγιο). Άλλοι σημαντικοί ποιητές κατά τα πρώτα εξελικτικά στάδια της τραγωδίας είναι ο Χοιρίλος, ο Πρατίνας και ο Φρύνιχος, για τους οποίους θα γίνει επίσης λόγος στο κεφάλαιο «Ελάσσονες τραγικοί». Τα πρώτα έργα των ποιητών αυτών πρέπει να παρουσιάστηκαν σε έναν πρόχειρα διαμορφωμένο ανοικτό σκηνικό χώρο, ίσως μπροστά στον αρχαϊκό ναό του Διονύσου στην Αγορά, όπου θα ήταν δυνατή η περιστασιακή τοποθέτηση ξύλινων κερκίδων, των «ἰκρίων», διευθε-

τημένων σε σχήμα κύκλου για την παρακολούθηση των παραστάσεων. Το ατύχημα που συνέβη ανάμεσα στο 499 και το 496 π.Χ. (η κατάρρευση των κερκίδων αυτών) και, ακόμη, ο συνεχώς αυξανόμενος αριθμός θεατών, οδήγησαν στην απόφαση της κατασκευής μεγαλύτερου, ασφαλέστερου και σταθερού χώρου για τις παραστάσεις. Ο χώρος αυτός, το θέατρο του Διονύσου στους νότιους πρόποδες της Ακρόπολης, άρχισε να λειτουργεί στις αρχές του 5ου αιώνα π.Χ. και φιλοξένησε όλες τις παραστάσεις δραμάτων της κλασικής εποχής σε μια χωροταξική διαμόρφωση που, παρά τις ποικίλες εξελίξεις της, διατηρήρησε σταθερά τα τρία βασικά στοιχεία της: την κυκλική ορχήστρα για τις κινήσεις του ορχούμενου χορού, το επίμηκες οικοδόμημα της σκηνής (ξύλινο κατά τη διάρκεια του 5ου και κατά το μεγαλύτερο μέρος του 4ου αιώνα π.Χ.) για τις αλλαγές και την κίνηση των υποκριτών και το (επίσης ξύλινο) κυκλικό, αμφιθεατρικό «κοΐλον» για τους θεατές· τα ξύλινα τμήματα του διαμορφωμένου πια θεατρικού χώρου δεν θα γίνουν πέτρινα πριν από την εποχή του Λυκούργου, ίσως γύρω στο 330 π.Χ. Είναι χαρακτηριστικό στην ιστορία του αρχαίου δράματος ότι τις σταθερές αυτές δομές του σκηνικού χώρου υπηρετούν διαλεκτικά και, συχνά, υπερβατικά οι συμβάσεις που διέπουν τη δομή και τη σύνθεση των δραμάτων: οι τρεις (κατά πάγιο κανόνα) υποκριτές, ο δεκαπενταμελής χορός, η αναγκαστική υπαγωγή των υποκριτικών εκφραστικών μέσων στις δυνατότητες του ανδρικού φύλου και μόνον, η χρήση προσωπείων και στερεότυπων ενδυματολογικών στοιχείων στη σκευή, η διατήρηση των μυθογραφικών δεδομένων της πλοκής που μπορούν να παραλλάσσονται αλλά όχι να αναιρούνται, η διαδοχή στασίμων και επεισοδίων με τη συνεπαγόμενη διαφοροποίηση του έμμετρου και εμμελούς «ήδυσμένου λόγου», η αφαιρετική σκηνογραφία και, ακόμη, η λιτή μηχανική υποστήριξη μέσω του «έγκυκλήματος» (τροχοφόρου βάθρου που εξασφάλιζε την επικοινωνία του εσωτερικού της σκηνής με τον εξωτερικό χώρο) και της «μηχανής» ή «αΐωρήματος» (γερανού που επέτρεπε τις εναέριες αφίξεις και αποχωρήσεις). Ο συνδυασμός των συμβατικών αυτών μέσων δεν μπορούσε από μόνος του να αποφέρει στο θέαμα υψηλό βαθμό μορφολογικής πρωτοτυπίας· αντίθετα η πρωτοτυπία, αν ήθελε να εκφραστεί (και να βραβευθεί, αφού τα έργα διαγωνίζονταν για να αποτιμηθεί το ύψος της ποίησης, της υπόκρισης και της χορηγίας), όφειλε αναγκαστικά να αναζητήσει βαθύτερη αφετηρία και να ενσταλλαχθεί στα διανοήματα και τα συναισθήματα που διακινεί ο τραγικός λόγος στη μουσική και μιμητική εκφορά του. Η αυθεντική μουσική και μιμητική εκφορά του τραγικού λόγου είναι, βέβαια,

ελάχιστα αντιληπτές σήμερα. Η πρωτοτυπία όμως του δράματος ως γραμματειακού είδους έγκειται μεταξύ άλλων στο ότι προσέφερε για πρώτη φορά στην ποιητική αφήγηση, που πριν από το δράμα απευθυνόταν μόνον στη φαντασία, τη δυνατότητα να αποκτήσει απτή, τρισδιάστατη εικόνα ταυτόχρονα και διαλεκτικά συμβατή με το ακρόαμα· αυτή η διάσταση της πρωτοτυπίας του δράματος συναντάει με αιφνιδιαστική αμεσότητα την αναζήτηση της εικόνας που αποτελεί βασική σημερινή και καθημερινή προτεραιότητα των ανθρώπων.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Η βιβλιογραφία για τα θέματα αυτά είναι τεράστια· προτείνεται εδώ ενδεικτικός συνοπτικός βιβλιογραφικός οδηγός που περιέχει βασικά βοηθήματα και βασικές ελληνόγλωσσες μελέτες.

Albini U., *Προς Διόνυσον. Το θέατρο στην Αθήνα των κλασικών χρόνων*, (ελλην. μετάφρ.) Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 1999.

Baldry H.C., *Το τραγικό θέατρο στην αρχαία Ελλάδα*, (ελλην. μετάφρ.) Αθήνα, εκδ. Καρδαμίτσα, 1981.

Blume H.D., *Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο*, (ελλην. μετάφρ.) Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1986.

Easterling P.E. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 1997.

Ιακώβ Δ., *Η ποιητική της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1998.

Lesky A., *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, τόμοι Α-Β, (ελλην. μετάφρ.), Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1987.

Pickard A.W.-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford 1962².

Pickard A.W.-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1988².

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



Το θέατρο του Διονύσου όπως σώζεται σήμερα.

ΑΙΣΧΥΛΟΣ

Βίος

Ο Αισχύλος αντιστοιχεί, από χρονολογική άποψη, σε ένα σχετικά πρώιμο στάδιο εξέλιξης του δράματος και η συμβολή του υπήρξε καθοριστική για τη μορφή που πήρε το δράμα στη συνέχεια· παράλληλα όμως αντιστοιχεί, από την άποψη του περιεχομένου, σε στιγμές ωριμότητας και πληρότητας που δεν ξεπεράστηκαν ποτέ στην ιστορία του θεάτρου. Γεννήθηκε στην Ελευσίνα το 525/4 π.Χ. Γιος του Ευφορίωνα, εύπορου γαιοκτήμονα από την Ελευσίνα, έζησε στην Αθήνα σε μια εποχή κατά την οποία η πόλη αυτή αποκτούσε την εντυπωσιακή ακμή που την έκανε διάσημη στην παγκόσμια ιστορία. Τα ιστορικά γεγονότα της Αθήνας, των οποίων ο Αισχύλος γίνεται μάρτυρας και από ένα σημείο και μετά κοινωνός, περιλαμβάνουν τη δράση των Πεισιστρατιδών, το φόνο του Ιππάρχου (514 π.Χ.), την ανατροπή του Ιππία (510 π.Χ.), τον ανταγωνισμό Ισαγόρα και Κλεισθένη, την τελική επικράτηση του Κλεισθένη, την περσική εισβολή του 490 π.Χ. και τη μάχη του Μαραθώνα, τη δράση του Μιλτιάδη και του Θεμιστοκλή, την περσική εισβολή του 480 π.Χ. και τη ναυμαχία της Σαλαμίνας, την άνοδο του Κίμωνα, τη δράση του Ξανθίππου και, αργότερα, του Εφιάλτη και του Περικλή. Στις εμπειρίες του Αισχύλου από τα γεγονότα της αθηναϊκής ζωής θα πρέπει να προστεθούν και οι εμπειρίες που συνδέονται με τις δύο αποδημίες του στη Σικελία. Η πρώτη τοποθετείται μεταξύ 471 και 469 π.Χ., έπειτα από πρόσκληση του Ιέρωνα των Συρακουσών, και η δεύτερη μετά το 458 π.Χ., άγνωστο με ποια αφορμή· στη Γέλα της Σικελίας τον βρήκε ο θάνατος το 456 π.Χ. Η συμμετοχή του Αισχύλου στα γεγονότα (πολιτικά και πολιτιστικά) που σημάδεψαν τη ζωή της Αθήνας είναι γνω-

στή· πολέμησε στο Μαραθώνα και στη Σαλαμίνα (ότι υπήρξε Μαραθωνομάχος δηλώνεται άλλωστε και στο περίφημο επίγραμμα που αποδόθηκε, εσφαλμένα μάλλον, στον ίδιο) και φαίνεται να αντιμετώπισε θετικά τις θεσμικές μεταρρυθμίσεις της αθηναϊκής δημοκρατικής παράταξης (Εφιάλτη, Περικλή). Ανδρώθηκε εξάλλου σε περιβάλλον που ευνοούσε και ενίσχυε τους δραματικούς αγώνες (η θέσπισή τους στο πλαίσιο των Μεγάλων Διονυσίων ίσως να έγινε την ίδια δεκαετία με τη γέννηση του Αισχύλου)· τη νεανική ηλικία του Αισχύλου έθρεψαν τραγικοί ποιητές όπως ο Πρατίνας, ο Χοιρίλος και ο Φρύνιχος. Στον τύπο της τραγωδίας που οι ποιητές αυτοί είχαν διαμορφώσει ο Αισχύλος επέφερε σημαντικές καινοτομίες· στις βασικότερες συγκαταλέγονται η αύξηση του αριθμού των υποκριτών σε δύο (πολλοί απέδωσαν και την προσθήκη του τρίτου υποκριτή στον Αισχύλο και όχι στον Σοφοκλή) και η μείωση του ρόλου των χορικών της τραγωδίας προς όφελος των διαλογικών μερών. Δεν έχουμε δείγματα της πρώιμης δημιουργίας του Αισχύλου. Η πρώτη του συμμετοχή στους δραματικούς αγώνες τοποθετείται γύρω στο 499 με 498 π.Χ., αλλά εμείς παρακολουθούμε τὸ έργο του (σε πλήρη μορφή τουλάχιστον) μετά την πέμπτη δεκαετία της ζωής του και είναι δύσκολο να δει κανείς με ποιον τρόπο και σε ποιο σημείο της δημιουργίας του συντελέστηκαν οι καινοτομίες αυτές που τις βρίσκουμε ήδη ολοκληρωμένες στα σωζόμενα έργα του. Δεν ξέρουμε ακόμη πότε ακριβώς υιοθέτησε τη θεματική ενότητα στις τετραλογίες του, κάτι που πρέπει επίσης να θεωρηθεί δική του καινοτομία· ίσως και αυτό, ως κανόνας, να ανήκει στην πιο ώριμη περίοδο της ζωής του. Από τις 28 νίκες του Αισχύλου που αναφέρει το λεξικό της Σούδας πραγματικές πρέπει να είναι μόνον οι δεκατρείς· οι υπόλοιπες αντιστοιχούν μάλλον σε (μεταθανάτιες;) επαναδιδασκαλίες των έργων του. Σώζονται 82 τίτλοι δραμάτων του Αισχύλου και μόνον επτά ακέραιες τραγωδίες. Η σύντομη επισκόπηση που ακολουθεί εξετάζει πρώτα τα σωζόμενα έργα με χρονολογική σειρά.

Σωζόμενα έργα

Το παλαιότερο σωζόμενο έργο του Αισχύλου (και, επομένως, το πρώτο πλήρες δράμα που σώζεται στην ιστορία του θεάτρου) είναι οι *Πέρσαι* (472 π.Χ.). Είναι συγχρόνως το μόνο σωζόμενο δραματικό έργο με ιστορικό περιεχόμενο. Αυτό έχει σημασία για τη μελέτη του δράματος, δεν ήταν

όμως κάτι εντελώς καινούργιο για τα χρόνια του Αισχύλου. Ο Φρύνιχος είχε παρουσιάσει δύο τουλάχιστον φορές έργα εμπνευσμένα από την ιστορική πραγματικότητα. Το ένα από αυτά (*Μιλήτου άλωσις*) είχε μάλιστα γίνει αιτία να πληρώσει και πρόστιμο ο Φρύνιχος, επειδή υπενθύμισε στο αθηναϊκό κοινό «οϊκεῖα κακά», δηλαδή την καταστροφή της Μιλήτου από τους Πέρσες. Το δεύτερο έργο (*Φοίνισσαι*) παρουσιάστηκε τέσσερα χρόνια πριν από τους Πέρσες και είχε ακριβώς το ίδιο θέμα με τους Πέρσες, την καταστροφή του περσικού εκστρατευτικού σώματος από τους Έλληνες στη Σαλαμίνα. Ο Αισχύλος στους Πέρσες υιοθέτησε, εκτός από το θέμα, και τη βασική ιδέα του προκατόχου του, να περιγράψει την ελληνική νίκη από τη σκοπιά των ηττημένων· στην πάροδο των Περσών μάλιστα ο Αισχύλος εισάγει το δράμα του με στίχους που παραπέμπουν ευθέως στους πρώτους στίχους των Φοινισσών, ίσως για να τιμήσει τον Φρύνιχο που είχε πρόσφατα πεθάνει. Τα άλλα έργα που πλαισιώναν τους Πέρσες ήταν: *Φινεύς* (πρώτο), *Γλαῦκος Ποτνιεύς* (τρίτο) και το σατυρικό δράμα *Προμηθεύς πυρκαεύς*. Τα έργα αυτά είχαν καθαρά μυθολογικό περιεχόμενο που είχε μάλιστα αντληθεί από διαφορετικούς μυθικούς κύκλους και οποιαδήποτε προσπάθεια ανίχνευσης κοινού θεματικού πυρήνα ανάμεσα στους Πέρσες και τα άλλα έργα της τετραλογίας δεν μπορεί να ευοδωθεί. Η υπόθεση του έργου, που διαδραματίζεται στα Σούσα, την πρωτεύουσα του περσικού κράτους, είναι συνοπτικά η εξής:

Ο χορός των ευγενών Περσών εισέρχεται στην ορχήστρα εκφράζοντας την ανησυχία του για την τύχη του στρατού που έχει εκστρατεύσει κατά της Ελλάδας και αναφέρει τα ονόματα των επιφανών Περσών που συμμετέχουν. Περιγράφει το πλήθος του στρατού αλλά και την ιστορία των Περσών σε σχέση με τη στρατιωτική (και ναυτική) επιχείρηση που τώρα έχουν αναλάβει. Έρχεται η Άτοσσα, σύζυγος του νεκρού Δαρείου και μητέρα του αρχηγού της εκστρατείας Ξέρξη, εμπιστεύεται στο χορό την ανησυχία που την έχει κυριεύσει, διηγείται το όνειρο που την τάραξε (τη ζεύξη δύο γυναικών, μιας Ελληνίδας και μιας Ασιάτισσας, σε ένα άρμα από τον Ξέρξη) και δηλώνει ότι προτίθεται να προσφέρει θυσία στους θεούς. Ζητάει (και παίρνει) από το χορό πληροφορίες για την Ελλάδα. Φθάνει ένας αγγελιαφόρος και αναγγέλλει τη νίκη της Αθήνας και την καταστροφή του περσικού στρατού στη Σαλαμίνα. Πληροφορεί την Άτοσσα για τη σωτηρία του Ξέρξη και αναφέρεται ονομαστικά στους Πέρσες που χάθηκαν· στη συνέχεια περιγράφει αναλυτικά τη ναυμαχία καθώς και την (κακή) τύχη του υπόλοιπου στρατού που προσπάθησε να επιστρέψει διά Ξηράς. Η Άτοσσα

επιστρέφει στο παλάτι για να ετοιμάσει θυσία. Ο χορός θρηνεί για την πανωλεθρία του περσικού εκστρατευτικού σώματος. Η Άτοσσα μαζί με το χορό προσφέρουν τιμές στον τάφο του Δαρείου. Εμφανίζεται ξαφνικά το φάντασμα του Δαρείου και μιλάει προς τους Πέρσες και την Άτοσσα. Ο Δαρείος πληροφορείται για την πρόσφατη συμφορά των Περσών και την αποδίδει στην υβριστική αλαζονεία του γιου του και σε παλαιούς χρησμούς που τώρα επαληθεύονται· ανατρέχει με συντομία στην ιστορία του περσικού βασιλικού οίκου και συμβουλεύει τους Πέρσες για τη μελλοντική τους σωτηρία και ασφάλεια. Προφητεύει τις ήττες των Περσών στις Πλαταιές, προτρέπει την Άτοσσα να ετοιμάσει την υποδοχή του Ξέρξη και επιστρέφει στον κάτω κόσμο. Ο χορός αναπολεί τις επιτυχίες του Δαρείου όσο ήταν ζωντανός. Έρχεται ο Ξέρξης με θρήνους για τη συμφορά και διηγείται στο χορό λεπτομέρειες της καταστροφής· σε λυρικό διάλογο με τον χορό μνημονεύει και άλλους επιφανείς Πέρσες που χάθηκαν. Το έργο τελειώνει με λυρικούς θρηνητικούς στίχους που εναλλάσσονται ανάμεσα στον Ξέρξη και στο χορό.

Η αντίληψη ότι ο ελληνικός και ο ασιατικός κόσμος χωρίζονται σαφώς από όρια που εκτός από γεωγραφικά είναι επίσης ηθικά, αισθητικά και ιδεολογικά, φαίνεται να υπάρχει στο κείμενο αυτό του Αισχύλου και προφανώς είχε ήδη διαμορφωθεί στις αρχές του 5ου αιώνα π.Χ. Είναι δύσκολο να οριστεί πότε ακριβώς γεννήθηκε μια τέτοια αντίληψη που σχετίζεται άλλωστε άμεσα και με τη γνωστή διάκριση μεταξύ «Ελλήνων» και «βαρβάρων»: η αντίληψη αυτή πάντως ενισχύθηκε σημαντικά από την ελληνοπερσική σύγκρουση, ακόμη και αν δεν έχει εκεί την αφετηρία της. Επιμέρους στοιχεία αυτής της διάκρισης μπορούν να ανιχνευτούν στην προγενέστερη αρχαϊκή ποίηση, συνολικότερα όμως δύσκολα θα βλέπαμε π.χ. στα ομηρικά έπη την αντίθεση Ελλήνων και Τρώων να είναι ιδεολογικά φορτισμένη με τον τρόπο με τον οποίο φορτίζεται η σύγκρουση Ελλήνων και Περσών στον Αισχύλο ή στον Ηρόδοτο. Στους Πέρσες η εικόνα της ελληνικής νίκης αναμφισβήτητα τονίζεται, δίνεται πάντως χωρίς εύκολη θριαμβολογία από χείλη νικητών αλλά με ανησυχία και οδύνη από πάθη ευγενών ηττημένων. Οι πολιτικές και πολιτιστικές αιχμές του Αισχύλου παρέχονται με τον υπερτονισμό του στοιχείου της περσικής δεσποτικής μοναρχίας και με την υπενθύμιση των αγαθών που εξασφαλίζει στην ελληνική πλευρά η ελευθερία της βούλησης. Ενδιαφέρον στην τραγωδία αυτή παρουσιάζει το γεγονός ότι κάποιου τύπου αξιολογική διάκριση ανάμεσα στον ελληνικό και τον ασιατικό κόσμο γινόταν αντιληπτή ακουστικά. Στο γλωσσικό επί-

πεδο, ιδίως στα στάσιμα, αυτό φαίνεται να εκφράζεται με τις θρηνητικές εκφράσεις και με την υπερβολική χρήση των επιφωνημάτων. Το σημαντικότερο ακουστικό δεδομένο, ασφαλώς ένα από τα ισχυρότερα «όπλα» του Αισχύλου τόσο απέναντι στους κριτές του 472 π.Χ. όσο και απέναντι στον προγενέστερο λυρικό θρήνο των *Φοινισσών* του Φρυνίχου αναγκαστικά μας διαφεύγει: είναι η μουσική· η απογύμνωση του τραγικού λόγου από την εγγενή μουσική του υπόσταση είναι ίσως το μεγαλύτερο χάσμα που καλούμαστε να ξεπεράσουμε όταν προσεγγίζουμε το δράμα οπτικά.

Ένα άλλο γενικό πρόβλημα, που εκφράζεται και στο συγκεκριμένο δράμα, είναι η θρησκευτική διάσταση της ιδεολογίας στο θέατρο του Αισχύλου. Στους *Πέρσες* το θέμα της διάκρισης ανάμεσα στον ελληνικό και τον ασιατικό χώρο ανάγεται σε θρησκευτικό επίπεδο, δηλαδή σε ένα επίπεδο κοινής αποδοχής, και εντοπίζεται στην αποδοκιμασία που εξέφρασε ο θεϊκός χώρος –ο Δίας– μέσω της ελληνικής νίκης απέναντι στην επεκτατική απληστία του παρορμητικού Ξέρξη. Η ζεύξη του Ελλησπόντου –όπως και η ζεύξη των δύο γυναικών στο όνειρο της Άτοσσας– εμφανίζονται ως υβριστική παραβίαση μιας φυσικής τάξεως που δεν πρέπει να διαταραχθεί. Η επισήμανση αυτών των δεδομένων από τον Δαρείο έχει επομένως ιδιαίτερη σημασία· το είδωλο του Δαρείου στο έργο προτείνει όχι απλώς ένα θεατρικό εύρημα που πλουτίζει με έναν ισχυρό δραματικό χαρακτήρα μια τραγωδία με σχετικά αδύναμα θεατρικά πρόσωπα, αλλά συγχρόνως και έναν ιδεολογικό πυρήνα που τοποθετεί στις τρεις διαστάσεις του χρόνου, στο παρελθόν, στο παρόν και στο μέλλον, τα όρια της συμβίωσης των δύο κόσμων.

Το επόμενο σωζόμενο δράμα του Αισχύλου, πάντοτε με χρονολογικά κριτήρια, είναι οι *Έπτά επί Θήβας* (467 π.Χ.) και ανήκει σε τετραλογία με ενιαίο θεματικό περιεχόμενο. Τα έργα που το πλαισίωσαν ήταν: *Λαΐος* (πρώτο), *Οιδίπους* (δεύτερο) και το σατυρικό δράμα *Σφίγγις*, όλα εμπνευσμένα από το θηβαϊκό μυθικό κύκλο, τη γενιά του Λαΐου, το φόνο του από τον ανύποπτο Οιδίποδα, το γάμο του Οιδίποδα με την Ιοκάστη, τη γέννηση του Ετεοκλή, του Πολυνείκη, της Αντιγόνης και της Ισμήνης και, ως προς το σατυρικό δράμα, την ιστορία με τη Σφίγγα και το αίνιγμα που έλυσε ο Οιδίποδας· από τα έργα αυτά σώζονται μόνον μικρά αποσπάσματα που δεν επιτρέπουν να αντιληφθούμε με ποιον ακριβώς τρόπο χειρίστηκε ο Αισχύλος τα θέματά τους. Η υπόθεση των *Έπτά επί Θήβας* είναι σε γενικές γραμμές η εξής: Ο Ετεοκλής πληροφορεί τους Θηβαίους ότι επίκειται επί-

θεση των εχθρών στην πόλη και τους παρακινεί να κρατήσουν τις θέσεις τους στη μάχη. Ένας αγγελιοφόρος ανακοινώνει τα σχέδια των εχθρών που, υπό τον Άδραστο, πεθερό του Πολυνείκη, πολιορκούν τη Θήβα ορμισμένοι να νικήσουν ή να πεθάνουν. Ο χορός, που αποτελείται από γυναίκες της Θήβας, μπαίνει τρομαγμένος στην ορχήστρα εκφράζοντας το φόβο του για την επερχόμενη μάχη και επικαλούμενος τους θεούς. Ο Ετεοκλής, οργισμένος με τις υπερβολικές εκφράσεις πανικού των γυναικών, προσπαθεί να επιβάλει την ηρεμία, συζητάει με το χορό και δηλώνει την πρόθεσή του να ζητήσει τη βοήθεια των θεών πράγμα που επιθυμεί από τη μεριά του και ο χορός. Ο Ετεοκλής ανακοινώνει στη συνέχεια την απόφασή του να τοποθετήσει μαχητές σε καθεμιά από τις πύλες της πόλης. Ο χορός τραγουδάει για τη δυστυχία που περιμένει την πολιορκημένη πόλη, όταν πέσει στα χέρια των εχθρών της. Ο Ετεοκλής και ο άγγελος επιστρέφουν σε ένα δραματικό διάλογο ανακοινώνονται ένα προς ένα τα ονόματα των πολιορκητών που επιτίθενται σε καθεμιά από τις επτά πύλες της Θήβας και αντίστοιχα τα ονόματα των υπερασπιστών που τοποθέτησε σε αυτές ο Ετεοκλής. Η έβδομη πύλη θα φέρει αντιμέτωπους τους δύο αδελφούς, τον επιτιθέμενο Πολυνείκη και τον υπερασπιστή Ετεοκλή, παρόλο που ο χορός επιχειρεί –μάταια– να πείσει τον Ετεοκλή να μη χύσει αδελφικό αίμα. Ο χορός θυμίζει τη μοίρα της γενιάς των Λαβδακιδών, το γάμο του Οιδίποδα και τη θλιβερή τύχη των παιδιών του. Φθάνει ο άγγελος και αναγγέλλει τη νίκη των υπερασπιστών της Θήβας και τη σωτηρία της πόλης· αναγγέλλει επίσης το θάνατο των δύο αδελφών. Τα σώματα του Ετεοκλή και του Πολυνείκη μεταφέρονται στη σκηνή και ο χορός θρηνεί· το κείμενο (στη μορφή στην οποία σώζεται) φαίνεται να δηλώνει ότι στο σημείο αυτό εμφανίζονται η Αντιγόνη και η Ισμήνη. Ο παρατεταμένος θρήνος σταματάει με την είσοδο του κήρυκα που ανακοινώνει την απόφαση της πόλης: ο νεκρός Ετεοκλής που υπερασπίστηκε την πόλη του θα ενταφιαστεί με τιμές· άταφο θα παραμείνει έξω από την πόλη το σώμα του Πολυνείκη που δεν σεβάστηκε την πατρίδα του και τους θεούς της. Η Αντιγόνη δηλώνει αμέσως την πρόθεσή της να ενταφιάσει τον Πολυνείκη παρά την απόφαση της πόλης και σε ένα σύντομο διάλογό της με τον κήρυκα, αιτιολογεί την επιλογή της. Το έργο κλείνει με διχασμένο το χορό· το ένα ημιχόριο ακολουθεί την Αντιγόνη στην απόφασή της να θάψει τον Πολυνείκη ενώ το άλλο ημιχόριο αποχωρεί ακολουθώντας την απόφαση της πόλης και την πομπή για την ταφή του Ετεοκλή.

Στο έργο αυτό που, κατά τον Πλούταρχο (715e), ήδη ο Γοργίας χαρα-

κτῆρισε «Ἄρεως μεστόν,» παρακολουθούμε την άγρια συνθήκη ενός πολέμου που εκφράζεται με εξωτερική επίθεση προς την πόλη από ξένους επιτιθέμενους υποκινημένους όμως από μια εμφύλια και μάλιστα αδελφική διαμάχη· έτσι το πολεμικό, το πολιτικό και το προσωπικό συνδέονται με τέτοιο τρόπο ώστε να συγκροτούν ένα δραματικό αδιέξοδο σε όλα τα επίπεδα της ανθρώπινης δράσης όπως αυτή καλείται να εκφραστεί στο πρόσωπο του Ετεοκλή, το κεντρικό πρόσωπο του έργου. Εδώ, το στοιχείο της μυθικής αφήγησης έρχεται σε δεύτερο επίπεδο, ίσως επειδή είχε ήδη αναπτυχθεί επαρκώς στις δύο προηγούμενες τραγωδίες της τετραλογίας και επομένως παρακολουθούμε τώρα τις πρακτικές συνέπειες της «άτης» και της «ύβρεως», συνέπειες πολεμικές, αιματηρές και αδελφοκτόνες. Αμφιβολίες έχουν εκφραστεί για τη γνησιότητα του τελευταίου μέρους του έργου (δηλαδή της απροσδόκητης εμφάνισης του κήρυκα, της απόφασης της Αντιγόνης και της διάσπασης του χορού), επειδή, αντί να κλείνει την ασυμβίβαστη αντίθεση, όπως θα περίμενε κανείς και μάλιστα στο τέλος της τριλογίας, φαίνεται να ανοίγει μία αντίθεση καινούργια, όπως εκείνη της Αντιγόνης του Σοφοκλή· πρόκειται ίσως για μεταγενέστερη (όχι αισχύλεια) προσθήκη σε ένα έργο που αρχικά τελείωνε με το θρήνο του χορού.

Στο 463 π.Χ. τοποθετούνται οι *Ίκέτιδες*. Ήταν το πρώτο έργο μιας τετραλογίας με ενιαίο θεματικό περιεχόμενο που περιελάμβανε ακόμη τις τραγωδίες *Αιγύπτιοι* και *Δαναΐδες* και το σατυρικό δράμα *Άμυμώνη*. Πριν από τη δημοσίευση ενός παπυρικού αποσπάσματος το 1952, που κατέστησε πιθανή τη χρονολόγηση αυτή, η φιλολογική επιστήμη ζούσε με την αυταπάτη ότι οι *Ίκέτιδες* αποτελούν πρώιμο έργο του Αισχύλου με κριτήριο κυρίως την αρχαϊκή δομή του. Η υπόθεση του δράματος είναι συνοπτικά η εξής: Οι πενήντα κόρες του βασιλιά Δαναού, συνοδευόμενες από τον πατέρα τους, εγκαταλείπουν την Αίγυπτο και έρχονται στο Άργος από όπου κατάγονται (από την πρόγονό τους την Ιώ) για να αποφύγουν τον αιμομικτικό γάμο με τους πρώτους εξαδέλφους τους, τους πενήντα γιους του βασιλιά της Αιγύπτου. Ο χορός περιγράφει την κατάσταση και στη συνέχεια συζητάει με τον Δαναό που τις συμβουλεύει να δείξουν φρονιμάδα και να διεκδικήσουν με σύνεση την υποστήριξη των Αργείων την οποία και ο ίδιος ζητάει. Έρχεται ο Πελασγός, ο βασιλιάς του Άργους, που γυρεύει να μάθει το λόγο άφιξης των Δαναΐδων. Εκείνες από το βωμό όπου έχουν καταφύγει συζητούν με τον Πελασγό και ζητούν τη βοήθεια του Άργους. Ο Πελασγός καλείται να δείξει τη φιλοξενία του διακινδυνεύοντας συγχρότως μια πολεμική σύγκρουση με τους Αιγύπτιους που θα διεκδικήσουν

από την πλευρά τους (και επιτιθέμενοι στο Άργος) το δικαίωμα του γάμου με τις εξαδέλφες τους, εφόσον οι δικοί τους νόμοι το επιτρέπουν. Ο βασιλιάς καλεί τις κοπέλες να αφήσουν το άσυλό τους και, πριν φύγει, τους υπόσχεται υποστήριξη. Ο χορός των κοριτσιών, μόνος, παρακαλεί τον Δία να του χαρίσει την προστασία του. Επιστρέφει ο Δαναός αναγγέλλοντας την απόφαση των Αργείων να υποστηρίξουν τις ικέτιδες· ο χορός τραγουδάει εκφράζοντας ευγνωμοσύνη και ευχαριστίες. Οι Αιγύπτιοι όμως πλησιάζουν· ο Δαναός αναγκάζεται να αφήσει τις κόρες του μόνες, παρά τους φόβους τους, και τρέχει για να ζητήσει βοήθεια στην πόλη. Το χορικό που ακολουθεί και εκφράζει την ανησυχία των Δαναΐδων και την απόφασή τους να αντισταθούν σε αυτόν το γάμο τελειώνει με την άφιξη του κήρυκα των Αιγυπτίων που ζητάει την άμεση παράδοση των γυναικών και τις προτρέπει να τον ακολουθήσουν στα πλοία. Τις απειλές του για βίαιη απαγωγή ακυρώνει η άφιξη του Πελασγού που απαγορεύει την απομάκρυνση των Δαναΐδων από το Άργος· σε διάλογό του με τον κήρυκα ο Πελασγός δηλώνει την απόφαση των Αργείων να πολεμήσουν σκληρά, αν οι Αιγύπτιοι θελήσουν να επιτεθούν. Ο κήρυκας φεύγει. Επιστρέφει ο Δαναός. Οι Δαναΐδες (μαζί με ένα βοηθητικό χορό από θεραπαινίδες) μπαίνουν στην πόλη τραγουδώντας ύμνο στην Άρτεμη, την Αφροδίτη και την Ήρα.

Η ευοίωνη αυτή κατάληξη του έργου φαίνεται πως ερχόταν σε αντίθεση με το περιεχόμενο του δεύτερου (χαμένου σήμερα) έργου της τριλογίας το οποίο είχε τον τίτλο *Αιγύπτιοι*. Σε αυτό η μάχη Αιγυπτίων και Αργείων, ο θάνατος του Πελασγού και η πολιορκία του Άργους οδηγούσαν πιθανότατα στην υποχρέωση των Αργείων να παραδώσουν τις Δαναΐδες και στην κρυφή απόφαση των Δαναΐδων να θανατώσουν τους άνδρες τους την πρώτη νύχτα του γάμου· στο έργο αυτό περιγραφόταν ίσως και ο έρωτας της Υπερμήστρας, μιας από τις ικέτιδες, για τον Λυγκέα, του οποίου έσωσε τη ζωή. Η κρίση για την απόφαση αυτή της Υπερμήστρας, η τελική αθώωση των Δαναΐδων για την πράξη τους και τελικά ο γάμος τους στο Άργος αποτελούσαν πιθανότατα το θέμα του τρίτου έργου που είχε τον τίτλο *Δαναΐδες*· από αυτό σώζονται μερικοί στίχοι για τον ιερό γάμο Ουρανού και Γης οι οποίοι πρέπει να λέγονταν από την Αφροδίτη που εμφανιζόταν με συμπιλιωτικό ρόλο στο δράμα.

Μέσα στην αρχαϊκή δομή των *Ίκετίδων* βρίσκουμε έναν προβληματισμό που μπορούμε να τον αναγνωρίσουμε ως χαρακτηριστικά αισχύλειο: την αντίθεση σε ένα γάμο που η ανθρώπινη βούληση αρνείται να αποδεχθεί μέσα σε έναν κόσμο που ορίζεται από την ένωση του άνδρα και της

γυναίκας και διέπεται από τη θεϊκή βούληση. Αν τα δεδομένα αυτά λειτουργούν και είναι διακριτά ήδη στο επίπεδο του μύθου, αποκτούν μεγαλύτερη δραστηριότητα στη δραματική εκφορά τους επειδή εκεί διασταυρώνονται αναπόφευκτα με την έννοια της δικαιοσύνης και την έννοια της ελευθερίας. Τη θεϊκή θέληση και τον τρόπο με τον οποίο τη διαχειρίζεται ο άνθρωπος και ακόμη τις δυνάμεις και τους ρόλους που αποδίδονται στον άνδρα και στη γυναίκα θα τα ξαναβρούμε και στα άλλα σωζόμενα έργα του Αισχύλου, στην *Όρέστεια*, τη μόνη σωζόμενη τριλογία του αρχαίου δράματος και στον *Προμηθέα δεσμώτη* του οποίου συχνά αμφισβητήθηκε η γνησιότητα.

Η *Όρέστεια* διδάχθηκε το 458 π.Χ. και κέρδισε το πρώτο βραβείο. Είναι το αριστουργηματικότερο ίσως δημιούργημα του Αισχύλου (όσο μπορεί κανείς να κρίνει με βάση τα σωζόμενα έργα του) και ένα από τα σημαντικότερα δημιουργήματα στην ιστορία του θεάτρου γενικότερα. Τα έργα που την αποτελούν είναι ο *Αγαμέμνων*, οι *Χοηφόροι* και οι *Ευμενίδες* και το περιεχόμενό τους είναι συνοπτικά το εξής:

Αγαμέμνων

Στο Άργος, ένας φρουρός στη στέγη του παλατιού των Ατρείδων περιμένει πριν από την αυγή να δει από μακριά το σημάδι της φωτιάς που από την Τροία ως το Άργος θα ανάψει από βουνό σε βουνό αναγγέλλοντας την πτώση της πόλης του Πριάμου. Ο πρόλογος του φρουρού φαίνεται να υπηρετεί όχι μόνον τη δομή του πρώτου έργου αλλά όλης της τριλογίας γενικότερα. Όταν το σημάδι της φωτιάς εμφανίζεται, ο φρουρός φεύγει χαρούμενος για να αναγγείλει στην Κλυταιμίστρα το σημάδι της νίκης που προοιωνίζεται την επιστροφή του Αγαμέμνονα. Εισέρχεται ο χορός των γερόντων· περιγράφει την εκστρατεία των Ατρείδων, την οργή της Άρτεμης, υμνεί τον Δία και θυμίζει ποιο τίμημα πλήρωσε ο Αγαμέμνονας με τη θυσία της Ιφιγένειας, που συνοπτικά και σπαραχτικά περιγράφεται. Η Κλυταιμίστρα –που ήδη έχει εμφανιστεί όσο τραγουδάει ο χορός– επιβεβαιώνει την αγγελία για την άλωση της Τροίας, αναφέρει τη διαδρομή που ακολούθησε η φλόγα και εκφράζει την ελπίδα ότι οι νικητές της Τροίας θα σεβαστούν τους βωμούς και τους θεούς, ώστε να μπορέσουν να επιστρέψουν ασφαλείς και να μην επισύρουν τη θεϊκή οργή. Ο χορός τραγουδάει για την τιμωρία που ακολουθεί την άτη συνδέοντάς τη με τις τύχες των Τρώων και τις πράξεις του Πάρι και καταλήγοντας στις συνέπειες του

πολέμου, το θάνατο. Οι τελευταίοι δισταγμοί του χορού να δεχθεί το χαρμόσυνο μήνυμα διαλύονται από την άφιξη του αγγελιοφόρου που έρχεται να αναγγείλει στην Κλυταιμίστρα την ελληνική νίκη. Ο κήρυκας χαιρετίζει με συγκίνηση την πατρική του γη και τους θεούς της και αναγγέλλει την επικείμενη άφιξη του Αγαμέμνονα που κατέστρεψε ολοκληρωτικά την Τροία, τους ανθρώπους της και, μαζί, τα ιερά των θεών της. Ο χορός στην αρχή τον υποδέχεται συγκρατημένα, ανέτοιμος να μοιραστεί αμέσως τη χαρά του· η Κλυταιμίστρα δηλώνει τη χαρά της που την είχε ήδη εκδηλώσει όταν έφθασε το μήνυμα της φωτιάς, αναφέρει ότι ήδη προσέφερε θυσίες στους θεούς και, πριν μπει στο παλάτι, παραγγέλλει στον κήρυκα να διαβιβάσει στον Αγαμέμνονα ότι τον περιμένει, πιστή στον ίδιο και στο σπίτι τους, ανυπόμονη να τον καλωσορίσει. Ο χορός ρωτάει τον κήρυκα για την τύχη του Μενέλαου και πληροφορείται έτσι τις δυσκολίες που αντιμετώπισε ο ελληνικός στρατός στην επιστροφή του διά θαλάσσης συναντώντας θύελλες και αντίθετους ανέμους· η τύχη του Μενέλαου είναι άδηλη, αλλά ο κήρυκας εκφράζει ελπίδες ότι ζει, ενώ ο Αγαμέμνονας σώθηκε χάρη στην εύνοια της Τύχης. Ο χορός τραγουδάει για τις δυστυχίες που έφερε ο διπλός γάμος της Ελένης, παρομοιάζει τον Πάρη με λιοντάρι που όσο είναι μικρό είναι χαριτωμένο και άκακο αλλά όταν μεγαλώσει φέρνει σε όλους συμφορά, θυμίζει ότι η *ἕβρις* δεν μπορεί παρά να φέρει πάλι *ἕβριν* και ότι η Δίκη δίνει τη λύση στην ανομία· στη συνέχεια ετοιμάζεται να δεχθεί τον Αγαμέμνονα. Ο Αγαμέμνονας φθάνει επάνω σε ένα άρμα φέρνοντας μαζί του την Κασσάνδρα. Ευχαριστεί τους θεούς που του χάρισαν μια δίκαιη νίκη και ετοιμάζεται να κατέβει από το άρμα για να μπει στο παλάτι, όπου θα αποδώσει πρώτα τιμές προς τους εφέστιους θεούς και θα αναλάβει και πάλι τη διακυβέρνηση του κράτους. Η Κλυταιμίστρα τον χαιρετίζει αναφέροντας τις δυσκολίες που πέρασε η ίδια κατά την απουσία του, τον ενημερώνει ότι έστειλε τον Ορέστη στη Φωκίδα για μεγαλύτερη ασφάλεια και τον προτρέπει να μπει στο παλάτι πατώντας σε πορφυρό χαλί που η ίδια φρόντισε να στρώσουν για αυτόν. Ο Αγαμέμνονας δυσφορεί με την παράκλησή της και επιμένει να μπει στο παλάτι σεμνά, χωρίς αλαζονεία, αλλά η Κλυταιμίστρα επιμένει και καταφέρει να επιβάλει τη θέλησή της. Ο Αγαμέμνονας υποχωρεί αλλά βγάζει τα υποδήματά του ενώ προτρέπει την Κλυταιμίστρα να δεχθεί με πραότητα την Κασσάνδρα, δώρο του ελληνικού στρατού προς το νικητή στρατηγό του. Ο χορός τραγουδάει εκφράζοντας την ανησυχία του παρά τα γεγονότα· φοβάται ότι η υπερβολική ευτυχία και ο υπερβολικός πλούτος βρίσκονται

πολύ κοντά στη δυστυχία και τη συμφορά. Η Κλυταιμίστρα βγαίνει από το παλάτι για να προσκαλέσει μέσα την Κασσάνδρα· εκείνη δεν ανταποκρίνεται και η Κλυταιμνήστρα επιστρέφει στο παλάτι. Η Κασσάνδρα μπροστά στο χορό αποκαλύπτει σε ταραγμένη γλώσσα τη μαντική της ικανότητα και σε μια εντυπωσιακή σκηνή προφητεύει το θάνατο του Αγαμέμνονα από την Κλυταιμίστρα και, έπειτα, το δικό της θάνατο από το ίδιο χέρι. Καταριέται τα δώρα του Απόλλωνα και οργισμένη πετάει στο χώμα τα μαντικά της στεφάνια. Πριν μπει στο παλάτι, όπου θα πεθάνει, εύχεται εκείνοι που θα τιμωρήσουν το φόνο του Αγαμέμνονα να τιμωρήσουν μαζί και το δικό της φόνο. Πριν ο χορός συνέλθει από την έκπληξή του, ακούγεται δύο φορές μέσα από το παλάτι η κραυγή του Αγαμέμνονα που δέχεται θανάσιμα χτυπήματα. Ο χορός διχάζεται ανάμεσα στην ανάγκη μιας άμεσης επέμβασης, ώστε να προληφθεί το ενδεχόμενο τυραννίδας στην πόλη, και στην εκτίμηση ότι μια καλύτερη πληροφόρηση επιβάλλεται πάντοτε πριν από οποιαδήποτε δράση. Η Κλυταιμίστρα βγαίνει μπροστά στο χορό και παραδέχεται ότι σκότωσε τον άνδρα της με δόλο, περιγράφοντας μάλιστα ότι τον τύλιξε σε δίχτυ πριν τον χτυπήσει τρεις φορές με το τσεκούρι· η Κασσάνδρα σκοτώθηκε πλάι στον Αγαμέμνονα και αυτή. Στις αιτιάσεις του χορού η Κλυταιμίστρα απαντά ότι δεν ντρέπεται για την πράξη της και διευκρινίζει ότι ήταν μια πράξη προμελετημένη που είχε σκοπό να εκδικηθεί τη θυσία της Ιφιγένειας· δηλώνει ακόμη ότι αντλεί το θάρρος της από την αγάπη του Αίγισθου που είναι και συνένοχός της. Ο Αίγισθος έρχεται τότε και εκφράζει τη χαρά του για το θάνατο του Αγαμέμνονα, επικαλούμενος το τρομερό δείπνο που παρέθεσε ο Ατρέας, ο πατέρας του Αγαμέμνονα, προσφέροντας στον αδελφό του τον Θυέστη το κρέας των παιδιών του, αδελφών του Αίγισθου. Οι κατηγορίες που απευθύνει ο χορός στον Αίγισθο κινδυνεύουν να οδηγήσουν σε αιματηρή σύγκρουση με τους φρουρούς του Αίγισθου, αλλά η σύγκρουση αποφεύγεται τελικά με παρέμβαση της Κλυταιμίστρας που κλείνει το έργο λέγοντας ότι η ίδια και ο Αίγισθος θα κυβερνήσουν το παλάτι όπως πρέπει.

Χοηφόροι

Ο Ορέστης συνοδευόμενος από τον Πυλάδη, φθάνει στο Άργος και προσφέρει ένα βόστρυχο από τα μαλλιά του στον τάφο του Αγαμέμνονα. Ο χορός των γυναικών που καταφθάνει τον κάνει να κρυφτεί για να πληροφορηθεί τι συμβαίνει. Οι γυναίκες αυτές είναι οι δούλες του παλατιού και έχουν σταλεί από την Κλυταιμίστρα που, ανήσυχη από ένα κακό όνει-

ρο, τις έστειλε να προσφέρουν χοές στον τάφο του Αγαμέμνονα. Η Ηλέκτρα βρίσκεται μαζί τους και προσεύχεται να τιμωρηθούν οι δολοφόνοι του πατέρα της. Τη στιγμή που προσφέρει τις χοές βλέπει το βόστρυχο που άφησε εκεί ο Ορέστης και ακόμη τα ίχνη των ποδιών του· στο χρώμα των μαλλιών και στο περίγραμμα του ποδιού η Ηλέκτρα παρατηρεί τις οικογενειακές ομοιότητες που τη συνδέουν με τον Ορέστη και υποθέτει πως οι προσφορές αυτές δηλώνουν την επιστροφή του αδελφού της. Ο Ορέστης εμφανίζεται και μετά τη σκηνή του αναγνωρισμού τα δύο αδέλφια προσεύχονται μαζί, ενώ ο Ορέστης ορκίζεται να εκδικηθεί το θάνατο του πατέρα του ακολουθώντας τις εντολές του Απόλλωνα. Ο εκτεταμένος θρήνος της Ηλέκτρας και του Ορέστη για την τύχη τους και το θάνατο του πατέρα τους δίνει τη θέση του σε ένα σχέδιο δράσης σύμφωνα με το οποίο η Ηλέκτρα θα επιστρέψει στο παλάτι χωρίς να αποκαλύψει την επιστροφή του Ορέστη, ενώ ο Ορέστης και ο Πυλάδης θα εμφανιστούν ως ξένοι από τη Φωκίδα που φέρνουν νέα για το παλάτι. Ο χορός τραγουδάει για τις κακές συνέπειες που φέρνουν οι πράξεις και οι επιθυμίες ανάξιων γυναικών. Ο Ορέστης και ο Πυλάδης ζητούν να μπουν στο παλάτι αλλά αντί για τον Αίγισθο τους υποδέχεται η Κλυταιμίστρα· ο Ορέστης και ο Πυλάδης τής ανακοινώνουν το δήθεν θάνατο του Ορέστη. Όσο οι δύο νέοι βρίσκονται στο παλάτι, η γηραιά τροφός του Ορέστη βγαίνει υπακούοντας στην εντολή της Κλυταιμίστρας να ειδοποιήσει τον Αίγισθο. Η τροφός αναφέρεται στην υποκριτική θλίψη της Κλυταιμίστρας που κατά βάθος χαίρεται για το χαμό του γιου της και λυπημένη αναπολεί τις δικές της αναμνήσεις από τη βρεφική ηλικία του Ορέστη· δέχεται πάντως να ακολουθήσει τη συμβουλή του χορού να καλέσει τον Αίγισθο στο παλάτι μόνο του, χωρίς συνοδεία. Όταν ο Αίγισθος φθάνει και μπαίνει στο παλάτι, ο Ορέστης τον σκοτώνει. Ειδοποιημένη από μια υπηρέτρια η Κλυταιμίστρα σπεύδει να βοηθήσει τον Αίγισθο αλλά τότε βρίσκεται αντιμέτωπη με τον Ορέστη που, αν και παροδικά διστάζει, βρίσκει το θάρρος, παροτρυνόμενος και από τον Πυλάδη, να την οδηγήσει στο παλάτι όπου τη σκοτώνει και αυτήν. Ο χορός τραγουδάει για την αξία της δικαιοσύνης που επιτέλους αποδόθηκε. Ο Ορέστης βγαίνει από το παλάτι και πλάι του φαίνονται τα νεκρά σώματα της Κλυταιμίστρας και του Αίγισθου. Ο Ορέστης δείχνει το δίχτυ με το οποίο η Κλυταιμίστρα παγίδευσε τον Αγαμέμνονα προτού τον σκοτώσει και, ακόμη, το ματωμένο ρούχο του Αίγισθου· δηλώνει την πρόθεσή του να καθαρθεί από το φόνο στους Δελφούς. Ξαφνικά φωνάζει με φρίκη βλέποντας, μόνος αυτός, τις Ερινύες που τον κυνηγούν για το φόνο της μητέρας

του. Καθώς φεύγει, ο χορός τού εύχεται να βρει τη σωτηρία και κλείνει το έργο θυμίζοντας τις τρεις απανωτές συμφορές που κατατρέχουν το βασιλικό αυτό γένος, τα θυέστεια δείπνα, τη δολοφονία του Αγαμέμνονα και τις πρόσφατες αιματοχυσίες που κανείς δεν ξέρει ακόμη πώς θα τελειώσουν.

Ευμενίδες

Το έργο αρχίζει με την προσευχή της ιέρειας των Δελφών. Η ιέρεια μπαίνει στο ναό του Απόλλωνα και ξαναβγαίνει αμέσως γεμάτη φρίκη έχοντας δει στο εσωτερικό του ναού τον Ορέστη ικέτη στο ιερό τέμενος και τις Ερινύες να κοιμούνται γύρω του με τερατώδη όψη. Ο Απόλλων εμφανίζεται και υπόσχεται τη βοήθειά του στον Ορέστη· τον στέλνει στην Αθήνα συνοδευόμενο από τον Ερμή όπου θα δικαστεί για να αποφασιστεί η απαλλαγή του. Το φάντασμα της Κλυταιμίστρας έρχεται εντυπωσιακό και ξυπνάει τις κοιμισμένες Ερινύες παροτρύνοντάς τις να κυνηγήσουν το μητροκτόνο. Ο Απόλλων διώχνει τις Ερινύες από το ναό. Εκείνες παραπονούνται ότι το αρχαίο σέβας και οι παλιές αρχές που οι ίδιες εκφράζουν προστατεύοντας τη συγγένεια του αίματος, παραμερίστηκαν από τη δράση ενός νεότερου θεού που θέτει πιο ψηλά τη συζυγική ένωση. Θα κυνηγήσουν τον Ορέστη ως την Αθήνα και εκεί τη δίκη θα εποπτεύσει η Αθηνά. Με μια αλλαγή σκηνής, σπανιότατη στην τραγωδία, μεταφερόμαστε στην Αθήνα. Εκεί ο ικέτης Ορέστης ζητάει την προστασία της Αθηνάς και τη στιγμή εκείνη τον βρίσκουν οι Ερινύες. Ο Ορέστης ισχυρίζεται ότι έχει καθαρθεί από το μίasma του φόνου στους Δελφούς αλλά οι Ερινύες του αντιτάσσουν ότι εκείνες εξακολουθούν να προστατεύουν τους δεσμούς αίματος και να ζητούν συνεπώς αίμα για το αίμα. Αυτό το πνεύμα αντανakλά και το τραγούδι τους. Η Αθηνά που εμφανίζεται ακούει τις Ερινύες και τον Ορέστη και δηλώνει πως δεν μπορεί να εκφέρει τελική κρίση ούτε υπέρ του ικέτη Ορέστη ούτε υπέρ των εκδικητικών Ερινύων. Ορίζει δικαστήριο στο οποίο οι δύο πλευρές θα εκθέσουν τις απόψεις τους. Οι Ερινύες τραγουδούν για τον κίνδυνο που παραμονεύει αν καταργηθεί η δικαιοσύνη. Η Αθηνά επιστρέφει με τους δικαστές· ο Απόλλων παρίσταται ως συνήγορος του Ορέστη και η Αθηνά «προεδρεύει». Οι Ερινύες κατηγορούν τον Ορέστη για το φόνο της μητέρας του και ισχυρίζονται ότι το έγκλημά του ήταν βαρύτερο από το έγκλημα της Κλυταιμίστρας, γιατί ως μητροκτόνος έχυσε αίμα που κυλάει και στις δικές του φλέβες ενώ η συζυγοκτονία της Κλυταιμίστρας έχυσε ξένο αίμα. Ο Απόλλων υπογραμμίζει τη δο-

λιότητα του εγκλήματος της Κλυταιμίστρας και κρίνει καθοριστική τη συμμετοχή του άνδρα στην ανθρώπινη αναπαραγωγή, φθάνοντας μάλιστα ως το σημείο να προτείνει ως παράδειγμα τη γέννηση της αμήτορος Αθηνάς. Τα επιχειρήματα έχουν ακουστεί και η Αθηνά ανακοινώνει ότι με τη δίκη αυτή ιδρύει τον Άρειο Πάγο ως ύψιστο και αδιάβλητο δικαστήριο για δίκες φόνου. Η δίκη της ψήφος θα προσμετρηθεί υπέρ του Ορέστη, ενώ πριν από την ψηφοφορία η θεά διευκρινίζει ότι αν οι δικαστές ισοψηφίσουν, ο Ορέστης θα αθωωθεί· και πράγματι, η ισοψηφία που προκύπτει από τους δικαστές τον απαλλάσσει. Την οργή των Ερινύων που χάνουν τη δίκη μετριάζει η τιμητική λατρεία που τους υπόσχεται η Αθηνά και η θέση που κερδίζουν στην Αθήνα ως θεές προστάτιδες που χαρίζουν την αφθονία στα σπίτια και στην πόλη· οι Ερινύες που γίνονται πια Ευμενίδες οδηγούνται με χαρμόσυνη πομπή στο νέο τους τέμενος κοντά στον Άρειο Πάγο. Έτσι τελειώνει η τριλογία της *Ορέστειας*.

Πριν φθάσουμε στον Άρειο Πάγο και στην απονομή της δικαιοσύνης από την πολιτεία, έχουμε παρακολουθήσει στην *Ορέστεια* όλη τη σωματική και ψυχική αγωνία και καταρράκωση που συνοδεύουν την απονομή της δικαιοσύνης –και μάλιστα στην πιο ακραία, τη φονική έκφρασή της– από τα άτομα. Ήδη ο χορός του *Αγαμέμνονα* στην πρώτη εμφάνισή του κλείνει την παρουσίαση των δεινών που έχουν προηγηθεί με μια απίστευτης συγκινησιακής ευθύτητας περιγραφή της θυσίας της Ιφιγένειας· η περιγραφή αυτή τίθεται ακριβώς πριν από την εμφάνιση της Κλυταιμίστρας, εφοδιάζοντάς τη με το «κίνητρο» που και η ίδια θα επικαλεστεί αργότερα για τη δολοφονία του Αγαμέμνονα: την αδίστακτη απόφασή του να σκοτώσει την κόρη του:

*Τις ικεσίες της, τα παρακάλια προς τον πατέρα της,
την τρυφερή ζωή της,
καθόλου δεν λογάριασαν οι φιλοπόλεμοι αρχηγοί.
Ο πατέρας της έδωσε εντολή στους δούλους
μετά την προσευχή να την σηκώσουν,
επάνω από το βωμό, σαν κατοικάκι,
τυλιγμένη με τα πέπλα της,
καθώς έσκυβε μπροστά,
με κάθε δυνατό τρόπο,
και να φιμώσουν το στόμα της,*

όμορφο σαν ακρόπρωρο,
 όστε καμμιά κατάρα να μην ξεστομίσει για το σπίτι της,
 φράζοντας τη βουβή οργή με χαλινάρι.
 Και καθώς έχυνε στη γη χρώματα πορφυρά,
 τόξευε τον καθέναν από τους θύτες της
 με βλέμματα που γύρευαν τον οίκτο,
 όμορφη σαν ζωγραφιά,
 θέλοντας να μιλήσει στον καθένα τους·
 γιατί συχνά στα τραπέζια του πατέρα της
 τραγούδησε μπροστά τους
 χαρούμενο παιάνα μετά τις σπονδές,
 με φωνή αγνή, παρθενική,
 για το χατήρι του πατέρα της,
 που τόσο αγαπούσε.
 (στ. 228-246, μετάφρ. Μ. Χριστόπουλος)

Η γραμμή του αίματος θα οδηγήσει στο φόνο του Αγαμέμνονα, στο φόνο της Κασσάνδρας, στο φόνο του Αίγισθου, στο φόνο της Κλυταιμίστρας, ενώ σε δεύτερο επίπεδο εξακολουθεί να πλανάται σε όλο το δράμα η σκιά της άλλης, παλαιότερης και αποτρόπαιης παιδοκτονίας, των θυέστειων δείπνων, που θα μας τη θυμίσει στα ταραγμένα λόγια της η Κασσάνδρα αλλά και στα δικά του φίλαρχα λόγια ο Αίγισθος, αιτία και πρόσημα της δικής του ευθύνης για το φόνο του Αγαμέμνονα. Έτσι το αιματηρό και πνιγηρό αδιέξοδο που δημιουργήθηκε επιζητεί τη λύση του και αυτήν καλείται να δώσει η δίκη του Ορέστη. Ο θεσμός του Αρείου Πάγου και το πνεύμα με το οποίο αντιμετωπίζεται από τον Αισχύλο η εκεί απονεμόμενη δικαιοσύνη εκφράζονται χαρακτηριστικά στα λόγια της Αθηνάς πριν από την ψηφοφορία για την αθώωση του Ορέστη στους στίχους 681-710 των *Ευμενίδων*:

Λαέ της Αττικής, πρώτη φορά δικάζοντας
 για φόνο, ακούστε το θεσμό που εγκαινιάζω.
 Από τώρα και για πάντα μες τη χώρα του Αιγέα
 ιδρύεται των δικαστών τούτο το βουλευτήριο...
 ...Σ' αυτό ο σεβασμός των πολιτών
 και ο αδελφός του φόβος μέρα και νύχτα
 την αδικία θα συγκρατούν· φτάνει

να μη νοθεύουν τη ροή των νόμων οι πολίτες...
 ...Τους φρόνιμους πολίτες συμβουλεύω
 να μην ανέχονται την αναρχία και το δεσποτισμό
 και το δέος πέρα για πέρα να μη διώξουν απ' την πόλη.
 Ποιος είναι δίκαιος άνθρωπος και δε φοβάται τίποτα;
 Τιμώντας το θεσμό με σεβασμό και φόβο,
 θά 'χετε της σωτηρίας φρούριο στη χώρα και στην πόλη,
 τέτοιο που δεν απόκτησε κανείς λαός
 ούτε στους Σκύθες ούτε στον Πέλοπος τον τόπο.
 Αδέκαστο στήνω το βουλευτήριο τούτο,
 αγέλαστο και σοβαρό, φρουρό που ξαγρυπνά
 στις κοιμισμένης πόλης το προσκέφαλο.
 Αυτή την ανοιχτή παραίνεση χαρίζω στους πολίτες
 για το μέλλον· τώρα να σηκωθείτε πρέπει
 να πάρετε την ψήφο σας και ν' αποδώσετε δικαιοσύνη
 με σεβασμό στον όρκο σας· εγώ το λόγο τέλειωσα.
 (μετάφρ.: Κ.Χ. Μύρη)

Την *Ορέστεια* συμπλήρωνε το σατυρικό δράμα *Πρωτεύς*, που είχε πιθανότατα ως θέμα τη συνάντηση του θαλασσινού δαίμονα Πρωτέα με τον Μενέλαο, όταν αυτός επέστρεφε από την Τροία· η επιστροφή του Μενέλαου θίγεται (χωρίς να επιβεβαιώνεται) στη ρήση του αγγελιοφόρου ήδη στον πρώτο έργο της τετραλογίας και δεν αποκλείεται στο σατυρικό δράμα να δινόταν συνέχεια στο θέμα.

Ο πνευματικός, ποιητικός και ηθικός πλούτος της *Ορέστειας* δεν μπορεί να αποδοθεί με ένα συνοπτικό σχολιασμό. Επιγραμματικά μόνον μπορεί να αναφέρει κανείς ότι ο πλούτος αυτός αφορά πολλά θέματα και ένα από τα σημαντικότερα είναι η δικαιοσύνη. Οι πράξεις της Κλυταιμήςτρας και του Αίγισθου, του Ορέστη και της Ηλέκτρας, σε δεύτερο επίπεδο οι πράξεις του Αγαμέμνονα και σε τελικό στάδιο η δίκη του Ορέστη, αντιστοιχούν στην έννοια της δικαιοσύνης που ορίζει και τα ανυπέρβλητα διλήμματα των ηρώων της τριλογίας. Με την παρέμβαση του θείου (Αθηνά, Απόλλων) τα αδιέξοδα οδηγούνται από τη βάρβαρη έκφρασή τους στην εντός πολιτισμού επίλυσή τους και η οριακή (ισοψηφική) αθώωση του Ορέστη θεσπίζει την οριστική μετάβαση από τη δικαιοσύνη που απονέμεται από το άτομο στη δικαιοσύνη που απονέμεται από την πολιτεία. Στην Αθήνα οι μεταρρυθμίσεις του Εφιάλτη, που έδωσε στο βουλευτήριο του

Αρείου Πάγου αποκλειστική δικαιοδοσία για εκδίκαση υποθέσεων φόνου και θρησκευτικών ζητημάτων (462 π.Χ.), αποτελούν το ιστορικό και πολιτικό υπόβαθρο αυτού του προβληματισμού. Παράλληλα η έννοια της δικαιοσύνης διασταυρώνεται στην *Ορέστεια* και με τους ιδιαίτερους ρόλους που αποδίδονται στον άνδρα και στη γυναίκα και, κατ' επέκταση, με την αξιολόγηση της παραβίασης αυτών των ρόλων. Και στο σημείο αυτό ο προβληματισμός εμπλέκει τη θεϊκή σφαίρα (Ερινύες-Απόλλων) που καλείται και πάλι να καθορίσει την τάξη του κόσμου αλλά και την εξέλιξή του. Ο κόσμος του Απόλλωνα, σε αντίθεση με τον κόσμο των Ερινύων, είναι ένας κόσμος που τείνει να υπογραμμίσει το δίκαιο του πατέρα· πάντως στην *Ορέστεια* θα πρέπει να αποφύγουμε τους όρους «πατριαρχία» και «μητριαρχία», γιατί αντιστοιχούν σε υποθέσεις εργασίας και κοινωνικές συνθήκες που δεν έχουν αντίκρισμα στους ιστορικούς χρόνους. Η μετατροπή του εκδικητικού «ήθους» των Ερινύων στο ευμενές «ήθος» των Ευμενίδων χάρη στην Αθηνά προτείνει την άρση μιας ασυμβίβαστης αντίθεσης που φαίνεται ανεπίλυτη αν παραμείνει στο ανθρώπινο επίπεδο, δηλαδή αν δεν τεθεί με άλλους όρους.

Ο *Προμηθεύς δεσμώτης* είναι το μόνο σωζόμενο από τα τρία έργα που πραγματεύονταν το μύθο του Προμηθέα και τη σύγκρουσή του με την ολύμπια εξουσία. Η χρονολόγηση του έργου δεν είναι εφικτή· μια όψιμη (=μετά την *Ορέστεια*) χρονολόγηση δεν μπορεί να αποκλειστεί ούτε όμως και να προσδιοριστεί με ασφάλεια. Η υπόθεση του έργου είναι σε γενικές γραμμές η εξής:

Ο Ήφαιστος συνοδευόμενος από το Κράτος και τη Βία, οδηγεί (παρά τη θέλησή του) τον Προμηθέα στο βουνό όπου θα τον δέσει, επειδή παρέβη το νόμο του Δία και έκλεψε τη φωτιά για να τη χαρίσει στους ανθρώπους. Μόλις μένει μόνος ο Προμηθέας θρηνεί για την άδικη τιμωρία του. Έρχεται ο χορός των Ωκεανίδων επάνω σε φτερωτό άρμα και ρωτάει να μάθει τους λόγους της τιμωρίας του. Ο Προμηθέας τους αποκαλύπτει τα γεγονότα. Ο Ωκεανός φθάνει καθισμένος και αυτός επάνω σε ένα φτερωτό ζώο και συμβουλεύει τον Προμηθέα να δείξει μεγαλύτερη μετριοπάθεια, προσκρούει όμως στην άκαμπτη θέληση του Προμηθέα. Στο επόμενο επεισόδιο η Ιώ, κυνηγημένη από την Ήρα, φθάνει μπροστά στον Προμηθέα· εκείνος της προφητεύει ότι θα φθάσει στην Αίγυπτο, όπου θα βρει ξεκούραση και θα ιδρύσει μια γενιά που αργότερα θα επιστρέψει στο Άργος (Δαναΐδες) και από την οποία θα γεννηθεί ο Ηρακλής, ο μελλοντικός απελευθερωτής

του Προμηθέα. Όταν η Ιώ φεύγει, ο Προμηθέας αποκαλύπτει στο χορό ότι ο Δίας ετοιμάζεται να ενωθεί με μια γυναίκα από την οποία θα γεννηθεί ο απόγονος που θα τον εκθρονίσει από τον Όλυμπο· πιθανότατα υπαινίσσεται την ένωση του Δία με τη Θέτιδα, την οποία όμως δεν κατονομάζει. Φθάνει ο Ερμής που ζητάει να μάθει, κατ' εντολήν του Δία, το όνομα της γυναίκας αυτής. Ο Ερμής προειδοποιεί τον Προμηθέα ότι, αν δεν φανερώσει την ταυτότητα της, τότε ο κεραυνός του Δία θα τον βυθίσει στα Τάρταρα και ο αετός του Δία θα κατατρώει για πολλά χρόνια το σκώτι του, ώσπου κάποιος θεός να δεχθεί να πάρει τη θέση του. Παρά τις απειλές του Ερμή, ο Προμηθέας, πιστός στην υπερήφανη στάση του, αρνείται να αποκαλύψει το μυστικό του και ο κεραυνός του Δία τον βυθίζει στα βάθη της γης μαζί με το χορό των Ωκεανίδων που μένει κοντά του.

Τα άλλα δύο έργα της τριλογίας του Προμηθέα (*Προμηθεύς λυόμενος* και *Προμηθεύς πυρφόρος*) είχαν ως αντικείμενο τον ίδιο μύθο. Το πρώτο έργο αφορούσε πιθανότατα την απελευθέρωση του Προμηθέα και είχε ασφαλώς τη θέση του μετά τον *Προμηθέα δεσμώτη*. Δεν μπορούμε να ξέρουμε με ασφάλεια αν ο *Προμηθεύς πυρφόρος* καταλάμβανε την πρώτη ή την τρίτη θέση· αν πραγματευόταν την κλοπή της φωτιάς, θα έπρεπε να προηγείται από το σωζόμενο έργο, ενώ αν αφορούσε τη θέσπιση λατρείας του Προμηθέα, θα μπορούσε να κλείνει την τριλογία· τα αποσπάσματα που σώζονται δεν επιτρέπουν οριστική απάντηση.

Η σύγκρουση που βασίζεται στην αμφισβήτηση της εξουσίας αιφνιδίασε πολλούς μελετητές κυρίως για τους οξείς τόνους που διαπνέουν τα λόγια του Προμηθέα απέναντι στον Δία. Ακόμη, ορισμένες γλωσσικές ιδιαιτερότητες βρίσκουν τη θέση τους αποκλειστικά στο έργο αυτό ενώ απουσιάζουν από τα υπόλοιπα σωζόμενα έργα. Οι ιδιαιτερότητες αυτές δεν κρίνονται σήμερα επαρκείς για να αμφισβητήσουν ριζικά τη γνησιότητα ενός έργου που φαίνεται να διατηρεί στο βασικό του πυρήνα τα χαρακτηριστικά της αισχύλειας δημιουργίας, παρόλο που δεν μπορούμε να ξέρουμε αν παρουσιάστηκε από τον ίδιο τον Αισχύλο ή, ενδεχομένως, από το γιο του. Φαίνεται πάντως αρκετά πιθανό ότι η εξέλιξη της πλοκής, που ολοκληρώνόταν στα άλλα δύο έργα, επέτρεπε μια καλύτερη αποτίμηση της θεϊκής δικαιοσύνης και της αντίληψης που έχουν για αυτήν οι άνθρωποι· το θέμα της δικαιοσύνης είχε, όπως ήδη μας δείχνει ο *Προμηθεύς δεσμώτης*, βαρύνουσα σημασία στο πνευματικό φορτίο και αυτής της τριλογίας.

Έργα που σώζονται αποσπασματικά

Από τα έργα του Αισχύλου που σώζονται αποσπασματικά ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το σατυρικό δράμα *Δικτυουλκοί* που έκλεινε μια τετραλογία με θέμα το μύθο του Περσέα. Στο έργο αυτό οι ψαράδες-Σάτυροι τραβούν το δίχτυ (= *δικτυουλκοί*) όπου βρίσκουν ένα σεντούκι με τη Δανάη και τον Περσέα μωρό. Ο Σιληνός προσπαθεί να γοητεύσει τη Δανάη πειράζοντάς την και παίζοντας με το μωρό και από τους στίχους αυτούς, εύθυμους και χαριτωμένους, παίρνουμε μια γεύση από την τέχνη που έδωσε ο Αισχύλος σε ένα είδος το οποίο φαίνεται ότι χειριζόταν με ιδιαίτερη επιδεξιότητα και το οποίο γενικότερα άφησε ελάχιστα δείγματα στην ιστορία του θεάτρου (βλ. και το κεφάλαιο για το σατυρικό δράμα). Σημαντικά αλλά περιορισμένης εκτάσεως είναι τα αποσπάσματα που σώζονται από τα έργα *Νιόβη*, *Μυρμιδόνες*, *Ίσθμιασταί* (σατυρικό δράμα) και *Αίτναϊαι* ή *Αϊτναι*: το τελευταίο από τα έργα αυτά παρουσιάστηκε κατά την πρώτη επίσκεψη του Αισχύλου στη Σικελία. Άλλα έργα που δεν σώζονται αλλά μπορούν να οργάνωθούν σε ομάδες είναι τα ακόλουθα: *Όπλων κρίσις*, *Θραῦσαι*, *Σαλαμίνιαι* (με θέμα το μύθο του Αίαντα): *Ήδωνοί*, *Βασσάροι*, *Νεανίσκοι*, *Λυκοῦργος* (σατ.) (με θέμα το διονυσιακό μύθο του βασιλιά της Θράκης Λυκούργου): *Μυρμιδόνες*, *Νηρηίδες*, *Φρύγες* ή *Ἐκτορος λύτρα* (με θέμα το μύθο του Αχιλλέα): *Ἀργώ*, *Κάβειροι*, *Υψιπύλη* (από τον αργοναυτικό κύκλο): *Όστολόγοι*, *Πηνελόπη*, *Ψυχαγωγοί*, *Κίρκη* (σατ.) (από το μύθο του Οδυσσέα): *Βάκχαι*, *Πενθεύς*, *Ξάντριαι* (από το διονυσιακό μύθο).

Αξιολογικές παρατηρήσεις

Η ανάγνωση ή/και η παρακολούθηση παραστάσεων των έργων του Αισχύλου είναι ίσως το καλύτερο μέσον για να εκτιμήσει κανείς την ποιοτική διάσταση αυτού του θεάτρου. Η επιλογή και ο χειρισμός των θεμάτων που αναπτύσσονται στα έργα γίνονται με τέτοιο τρόπο ώστε να γεννούν ένα μείζονα ηθικό, πολιτικό, θρησκευτικό και κοινωνικό προβληματισμό που παρακολουθεί, εμπλουτίζει ή τέμνει τις εξελίξεις της πλοκής. Οι εξελίξεις αυτές είναι από την πλευρά τους εξαιρετικά ισχυρές, ευρηματικές και αγωνιώδεις, αντιστοιχούν στις πιο αρχετυπικές και συγχρόνως στις πιο καινοτομικές αναζητήσεις του ανθρώπου και συχνά υπηρετούνται όχι

μόνον από τους υποκριτές αλλά και από το χορό, που διατηρεί σε πολλά έργα του Αισχύλου την καθοριστική του παρουσία. Τόσο το ποιητικό ήθος του Αισχύλου όσο ίσως και το ιδεώδες της εποχής δεν επέτρεπαν ένα επιπόλαιο και αβασάνιστο βλέμμα στη ζωή του ατόμου και του συνόλου· ακόμη, δεν επέτρεπαν την άρνηση του προβλήματος, αλλά επέβαλλαν την αντιμετώπισή του. Οι αντιθέσεις που προκύπτουν από την όποια αντιμετώπιση ορίζουν αναπότρεπτα και τις διαστάσεις του τραγικού. Η πλούσια και ιδιοφυής χρήση του τραγικού, η ωριμότητα στην προσωπογράφηση των χαρακτήρων σε συνδυασμό με μια καίρια ποιητική ευστοχία στο επίπεδο της γλώσσας, που δεν αναιρείται αλλά συνηθέστερα ενισχύεται από την επιδίωξη του μεγαλειώδους ύφους, συνθέτουν ένα αποτέλεσμα αξιόπεραστο στην ιστορία της ποίησης και στην ιστορία του θεάτρου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Η βιβλιογραφία για τον Αισχύλο είναι τεράστια· η βιβλιογραφία που προτείνεται εδώ είναι κατ' ανάγκην επιλεκτική και ενδεικτική.

Κείμενα – Σχόλια – Μεταφράσεις

Συνολικές εκδόσεις των πλήρως σωζόμενων έργων του Αισχύλου.

Aeschlyi septem quae supersunt tragoedias (ed. D. Page) στη σειρά της Οξφόρδης (1972).

Aeschylus Tragoediae (ed. M.L. West) στη σειρά Teubner (1990).

Έκδοση αποσπασμάτων των μη σωζόμενων έργων του Αισχύλου.

Mette H.J., *Die Fragmente der Tragödien des Aischylos*, Berlin 1959.

Radt S., *Tragicorum Graecorum Fragmenta III* (Aischylos), Stuttgart 1983.

Έκδοση αρχαίων σχολίων στα σωζόμενα έργα του Αισχύλου.

Scholia in Aeschylum (ed. O.L. Smith) στη σειρά Teubner.

I (scholia in Agamemnonem, Choephoros, Eumenides, Supplices), 1976.

II fasc. 2 (scholia in Septem adversus Thebas), 1982.

Ειδικό λεξικό (Index).

G. Italie, *Index Aeschyleus*, Leiden 1955.

Σχολιασμένες εκδόσεις μεμονωμένων έργων του Αισχύλου

Πέρσαι

Broadhead H.D., *The Persai of Aeschylus*, Cambridge 1960.

Έπτα ἐπὶ Θήβας

Hutchinson G.O., *Aeschylus: Septem contra Thebas*, Oxford 1985.

Ίκέτιδες

Fries Johansen H. – Whittle E.W., *Aeschylus: The Suppliants, I-III*, Copenhagen 1980.

Άγαμέμνων

Bollack J. – Judet de la Combe P., *L'Agamemnon d'Éschyle: le texte et ses interprétations*, Lille 1982.

Denniston J.D. – Page D., *Aeschylus. Agamemnon*, Oxford 1960².

Fraenkel E., *Aeschylus. Agamemnon*, Oxford 1950.

Χοηφόροι

Garvie A.F., *Aeschylus: Choephoroi*, Oxford 2000 (1986).

Εὐμενίδες

Podlecki A.J., *Aeschylus: Eumenides*, Warminster 1989.

Sommerstein A.H., *Aeschylus. Eumenides*, Cambridge 1989.

Προμηθεὺς δεσμώτης

Griffith M., *Aeschylus: Prometheus Bound*, Cambridge 1982.

Από τις ελληνικές μεταφράσεις των έργων του Αισχύλου αναφέρονται ενδεικτικά του Ι. Γρυπάρη (Αθήνα χ.χ.), του Κ.Χ. Μύρη (της *Ορέστειας*, Αθήνα, «Βιβλιοπωλείον της Εστίας», 1992), της Σ. Μπαζάκα-Μαραγκουδάκη (Αθήνα, Dian, 1999).

Μελέτες - Άρθρα

Conacher D.J., *Aeschylus' Oresteia: a Literary Commentary*, Toronto 1987.

Διαμαντόπουλος Α., *Προμηθεὺς. Δεσμώτης και Λυόμενος*, Αθήνα 1974.

Gagarin M., *Aeschylean Drama*, Berkeley 1976.

Goldhill S.D., *Language, Sexuality, Narrative: the Oresteia*, Cambridge 1984.

Herington C.J., *Aeschylus*, N. Haven, Yale University Press 1986 (ελλην. μετάφρ. Αθήνα 1998).

Lloyd-Jones H., *The Justice of Zeus*, Berkeley 1971.

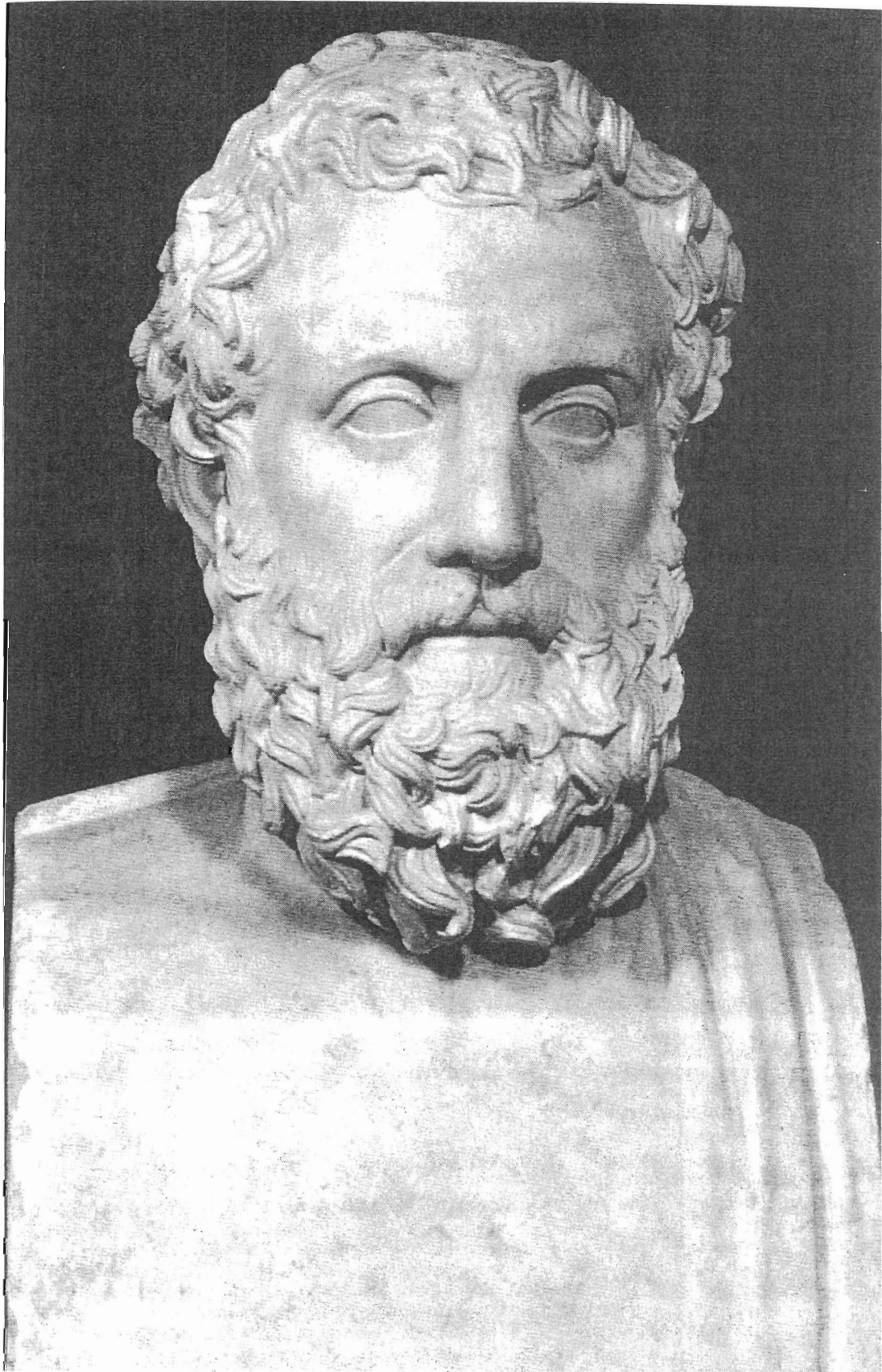
Meier C., *The Political Art of Greek Tragedy*, Cambridge 1993 (γερμ. πρωτ. 1988, ελλην. μετάφρ. Αθήνα 1999).

Rosenmeyer T.G., *The Art of Aeschylus*, Berkeley 1982.

Sommerstein A., *Aeschylean Tragedy*, Bari 1996· το βιβλίο προσφέρει (στις σελίδες 447-457) ένα βιβλιογραφικό οδηγό κατά θέμα και (στις σελίδες 457-479) μια αναλυτική βιβλιογραφία με καταχωρίσεις αλφαβητικές (κατά συγγραφέα) και θεματικές για βαθύτερη και ειδικότερη ενημέρωση.

Taplin O., *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford 1977.

Winnington-Ingram R.P., *Studies in Aeschylus*, Cambridge 1983.



Ρωμαϊκό αντίγραφο προτομής του Αισχύλου (Εθνικό Μουσείο Νεαπόλεως).



Ο Ορέστης έχει προσφύγει στους Δελφούς (στην απεικόνιση αγκαλιάζει τον ομφαλό, σύμβολο του δελφικού ιερού)· ο Απόλλων διώχνει από το ναό τις Ερινύες (διακρίνεται μία επάνω αριστερά) ενώ η προφήτις φεύγει αναστατωμένη. Παράσταση κατωιταλιωτικού αγγείου που απεικονίζει την αρχή των Εὐμενίδων (Εθνικό Μουσείο Νεαπόλεως).



Ο Ηρακλής απελευθερώνει τον Προμηθέα έχοντας σκοτώσει τον αετό του Δία. Στην παράσταση διακρίνεται επίδραση από τη χαμένη τραγωδία του Αισχύλου Προμηθεὺς λυόμενος (Αρχαιολογικό Μουσείο του Βερολίνου, 4ος αι. π.Χ.).

ΣΟΦΟΚΛΗΣ

Βίος

Οι βασικές πηγές για τη ζωή του Σοφοκλή είναι το Πάριο Χρονικό, το λεξικό της Σούδας και ένας αρχαίος *Βίος* (*Σοφοκλέους γένος και βίος*), συμπίλημα πολλών πηγών, του οποίου το πρότυπο ανάγεται πιθανότατα στον 1ο αιώνα π.Χ. Οι μαρτυρίες που αντλούμε από αυτές τις πηγές, καθώς επίσης και από επιγραφικά δεδομένα, από υποθέσεις σωζόμενων έργων και από πληροφορίες που μας παρέχουν συγγραφείς όπως ο Αριστοτέλης, ο Πλούταρχος ή ο Αθήναιος, μας επιτρέπουν να σχηματίσουμε μια εικόνα για ένα από τα σημαντικότερα πρόσωπα στην ιστορία του δράματος αλλά και έναν από τους βασικότερους δημιουργούς στην πνευματική παραγωγή του ευρωπαϊκού πολιτισμού.

Ο Σοφοκλής γεννήθηκε το 497/6 π.Χ. στον αθηναϊκό δήμο του Κολωνού. Ο πατέρας του, ο Αθηναίος Σόφιλλος, φαίνεται ότι διέθετε την οικονομική εκείνη άνεση που του επέτρεπε να προσφέρει στο γιο του σωστή και επιμελημένη παιδεία. Σύμφωνα με το *Βίο*, ο νεαρός Σοφοκλής διέπρεψε νωρίς στη γυμναστική και στη μουσική, τις δύο δηλαδή βασικές κατευθύνσεις της παιδείας των κλασικών χρόνων. Τη μουσική του αγωγή ανέλαβε ο Λάμπρος, ένας δάσκαλος του οποίου η μεγάλη φήμη πιστοποιείται, μεταξύ άλλων, και από το ψευδο-πλουτάρχειο σύγγραμμα *Περί μουσικῆς*· εξάλλου, η εκμάθηση της τραγικής τέχνης «παρ' Αίσχύλῳ» που μνημονεύεται και αυτή στο *Βίο* (4), πρέπει να νοηθεί περισσότερο ως καταλυτική και αναπόφευκτη επίδραση ενός μεγάλου τραγικού ποιητή σε ένα νεότερο ομότεχνο και λιγότερο ως πραγματική σχέση δασκάλου-μαθητή.

Ο Σοφοκλής έζησε τα σημαντικότερα γεγονότα που σημάδεψαν την πο-

λιτική, κοινωνική, στρατιωτική και πολιτιστική ζωή της Αθήνας ολόκληρο σχεδόν τον 5ο αιώνα π.Χ. Οι ιστορικές συγκυρίες, η τύχη, οι προσωπικές του ασχολίες και η ευπροσήγορη φύση του τον οδήγησαν σε δεσμούς φιλίας με σημαίνοντα πρόσωπα της εποχής του, όπως π.χ. ο Ηρόδοτος και ο Περικλής. Γενικότερα η ζωή του αντανακλά την αρμονική σχέση του με την πόλη στην οποία γεννήθηκε και έζησε και την οποία δεν εγκατέλειψε ποτέ (αν και οι τιμητικές προσκλήσεις δεν έλειψαν), παρά μόνον για να φέρει σε πέρας αποστολές που η ίδια η πόλη τού είχε αναθέσει. Στις αποστολές αυτές περιλαμβάνονται κάποιες πρεσβείες και, πιθανότατα, δύο στρατηγίες, η πρώτη το 440 π.Χ., όταν ο Σοφοκλής ανέλαβε να φέρει ενισχύσεις από τη Χίο και τη Λέσβο στους Αθηναίους που εξεστράτευσαν κατά των Σαμίων υπό τον Περικλή (οπότε και μαρτυρείται η συνάντηση του Σοφοκλή με τον ποιητή Ίωνα τον Χίο) και η δεύτερη το 428 π.Χ., στον πόλεμο της Αθήνας κατά των Αναίων. Αν και η ανταπόκρισή του στις στρατιωτικές αυτές ευθύνες υπήρξε ανάλογη με το ευγενές ήθος του, φαίνεται πως οι ποιητικές του δεξιότητες σαφώς υπερεπερέεσαν των στρατιωτικών. Ο Σοφοκλής διετέλεσε επίσης ελληνοταμίας στην αθηναϊκή συμμαχία το 443/2 π.Χ., ενώ μαρτυρείται η συμμετοχή του στο σώμα των προβούλων που είχε συσταθεί μετά το 413 π.Χ. Ακόμη, διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στη λατρεία του Ασκληπιού: κατά την παράδοση, φέρεται να «δεξιώθηκε» ο ίδιος το θεό (δηλαδή το άγαλμά του, όταν το έφεραν το 421 π.Χ. οι Αθηναίοι από την Επίδαυρο) ως ιερέας της λατρείας του, κάτι που υποδηλώνεται και στο όνομα Δεξίων· η επωνυμία αυτή αποδόθηκε στο Σοφοκλή μετά θάνατον και αναγράφηκε στο ηρώο με το οποίο τον τίμησε η Αθήνα.

Από το γάμο του με τη Νικοστράτη ο Σοφοκλής απέκτησε τον Ιοφώντα, το μετέπειτα δραματικό ποιητή. Ένα δεύτερο γιο, τον Αρίστωνα, τον απέκτησε με άλλη γυναίκα, τη Θεωρίδα από τη Σικυώνα· η υπερβολική αδυναμία που έδειχνε ο Σοφοκλής στο γιο του Αρίστωνα, εγγονό και ομώνυμό του, αποτέλεσε αφορμή για τη δίκη που κίνησε ο Ιοφών κατά του πατέρα του στους φράτορες. Η εξιστόρηση αυτής της δίκης στις αρχαίες πηγές περιέχει τόσα ανεκδοτολογικά στοιχεία ώστε οι πραγματικές διαστάσεις της παραμένουν αδιευκρίνιστες.

Ο Σοφοκλής πέθανε το 406/5 π.Χ. σε ηλικία 92 ετών. Η χρονολογία του θανάτου του συνδέεται με δυο γεγονότα σημαντικά για την ιστορία της δραματικής ποίησης. Το ένα είναι ο θάνατος του Ευριπίδη, το 406 π.Χ.: ο Σοφοκλής στον προάγωνα των Διονυσίων αυτού του χρόνου θέλησε να τιμήσει τον ομότεχνό του παρουσιάζοντας το χορό με πένθιμη περιβολή. Το

άλλο είναι οι *Βάτραχοι* του Αριστοφάνη που διδάχθηκαν στα Λήναια του 405 π.Χ. Ο Διόνυσος, κατεβαίνοντας να βρει τον πρόσφατα χαμένο Ευριπίδη στον Άδη, βρίσκει εκεί και τον Σοφοκλή που εν τω μεταξύ είχε πεθάνει, εξίσου ήρεμο και βολικό όσο ήταν και στη ζωή του. Στο τέλος του έργου, όταν ο Διόνυσος θα οδηγήσει, αντί για τον Ευριπίδη, τον Αισχύλο ξανά στη ζωή, θα εμπιστευτεί στον Σοφοκλή το θρόνο της δραματικής ποίησης στον κάτω κόσμο. Ο δεύτερος από τους τρεις μεγάλους τραγικούς, αυτός που ερχόταν στους δραματικούς αγώνες είτε πρώτος είτε δεύτερος, πέθανε όμως τρίτος. Ο Διόνυσος δικαιολογημένα αναζητεί τους χαμένους ποιητές του στους *Βατράχους* το 405 π.Χ.: ούτε όμως ο Διόνυσος ούτε ίσως ο Αριστοφάνης συνειδητοποιούσαν ότι με το θάνατο του Σοφοκλή και τη μνεία των τριών τραγικών στον Άδη οι *Βάτραχοι* καταγράφουν, ως προς τα ιστορικά σημαινόμενά τους, το τέλος μιας εποχής. Η τύχη του Σοφοκλή, που πάντα του χαμογελούσε, δεν τον άφησε να δει, ένα χρόνο μετά το θάνατό του, την οριστική συντριβή της Αθήνας στους Αιγός ποταμούς.

Σωζόμενα έργα

Η πρώτη νίκη του Σοφοκλή σε δραματικούς αγώνες τοποθετείται από το Πάριο Χρονικό στα Διονύσια του 469/8 π.Χ.: είναι αρκετά πιθανό ότι αυτή ήταν επίσης και η πρώτη του εμφάνιση. Κατά το *Βίο*, σε όλες τις συμμετοχές του σε δραματικούς αγώνες ήρθε, όπως ήδη δηλώθηκε, πάντοτε πρώτος ή δεύτερος, ποτέ τρίτος. Η Σούδα μνημονεύει 24 νίκες του, ο *Βίος* 20 και οι επιγραφικές μαρτυρίες για τους νικητές των Διονυσίων 18 (*IG* II² 2325): με βάση τον αριθμό 18, οι υπόλοιπες (έξι ή δύο) νίκες αφορούν πιθανότατα συμμετοχή στα Λήναια (και επομένως πρέπει να χρονολογούνται μετά το 432 π.Χ., όταν θεσπίστηκαν οι δραματικοί αγώνες στα Λήναια). Η πληροφορία ότι ο Σοφοκλής απέφευγε να εμφανίζεται ως υποκριτής λόγω της αδύναμης φωνής του («διὰ τὴν ἰδίαν μικροφωνίαν», *Βίος* 4) δεν ισχύει για τα πρώτα χρόνια της σταδιοδρομίας του: διάφορες μαρτυρίες (*Βίος* 5, *Αθήναιος* 1, 20) κατονομάζουν έργα (π.χ. *Θάμυρις*, *Ναυσικᾶ*) στα οποία ο ποιητής είχε υποδυθεί συγκεκριμένους ρόλους κατά την περίοδο αυτή.

Ο συνολικός αριθμός δραμάτων που αποδόθηκαν με βεβαιότητα στο Σοφοκλή είναι, κατά τις πηγές, 123. Μια αρχαία *ὑπόθεσις* της *Αντιγόνης* (γραμμένη πιθανότατα από τον Αριστοφάνη το Βυζάντιο) μας πληροφο-

ρεί ότι το έργο αυτό ήταν το 32ο του ποιητή («λέλεκται δὲ τὸ δρᾶμα τοῦτο τριακοστὸν δεύτερον»): αν η πληροφορία είναι σωστή, τότε από τα 123 αριθμούμενα έργα τα 91 γράφτηκαν μετά τα 55 χρόνια του Σοφοκλή, την ηλικία δηλαδή που είχε όταν δίδαξε την *Αντιγόνη* το 442 π.Χ.

Από τα δράματα του Σοφοκλή σώζονται σήμερα επτά τραγωδίες σε ακέραιη μορφή και αρκετά αποσπάσματα μικρής έκτασης ως επί το πλείστον (με εξαίρεση τα παπυρικά αποσπάσματα από το σατυρικό δράμα *Ίχθυενταί* που είναι αρκετά εκτεταμένα). Αν και οι επτά σωζόμενες τραγωδίες έχουν μελετηθεί σχεδόν εξαντλητικά, τα αντικειμενικά στοιχεία για τη χρονολόγησή τους είναι ανεπαρκή και η χρονολογική κατάταξη των έργων εξαρτάται σε μεγάλο ποσοστό από τον τρόπο αξιολόγησης αυτών των στοιχείων. Οι τραγωδίες θα παρουσιαστούν με την ακόλουθη σειρά (που είναι σε γενικές γραμμές και η χρονολογική): *Αΐας*, *Ἀντιγόνη*, *Τραχίνιαι*, *Οιδίπους τύραννος*, *Ἡλέκτρα*, *Φιλοκτήτης*, *Οιδίπους ἐπὶ Κολωνῶ*.

Ο *Αΐας* είναι, κατά τη γνώμη της συντριπτικής πλειοψηφίας των μελετητών, το ἀρχαιότερο από τα σωζόμενα σοφόκλεια δράματα, η ακριβής όμως χρονολογία της διδασκαλίας του δεν έχει προσδιοριστεί και οι προσπάθειες προσδιορισμού της την τοποθετούν μεταξύ 461 και 449 π.Χ. Η ξεχωριστή θέση που κατέχει ο *Αΐας* οφείλεται κυρίως στη συγκινησιακή αμεσότητα με την οποία επιδρούν στους θεατές και τους αναγνώστες τα μείζονα θέματα του έργου: η τρέλα, η αυτοκτονία, ο πόλεμος, η εμφύλια σύγκρουση, η καταδίκη του ατόμου, η ερημιά, το αίτημα της δικαίωσης. Η δομή του έργου είναι σε γενικές γραμμές η εξής: Την ώρα που χαράζει, η Αθηνά (το μόνο θεϊκό πρόσωπο στους σωζόμενους σοφόκλειους προλόγους) βλέπει τον Οδυσσέα να αναζητάει ίχνη μπροστά στη σκηνή του Αίαντα και του μιλάει ρωτώντας για τους λόγους αυτής της ιχνηλασίας. Ο Οδυσσέας αναφέρει ότι βρέθηκαν σφαγμένα τα ζώα του ελληνικού στρατοπέδου και βεβαιώνει ότι οι υποψίες των Ελλήνων στρέφονται κατά του Αίαντα, τα ίχνη του οποίου ο ίδιος τώρα ακολουθεί. Η Αθηνά τον βεβαιώνει για την ενοχή του Αίαντα (που με δική της παρέμβαση έχει χάσει τα λογικά του) και φωνάζει τον Αίαντα να βγει από τη σκηνή. Όταν αυτό γίνεται, η θεά κάνει τον Αίαντα να ομολογήσει τις προθέσεις του (=να σκοτώσει τους Αχαιούς), σχεδόν περιπαίζοντάς τον. Ο Αίαντας μπαίνει πάλι στη σκηνή και η Αθηνά συνιστά στον Οδυσσέα σεβασμό στη δύναμη των θεών. Στην Πάροδο, ο χορός (οι Σαλαμίνιοι ναύτες του Αίαντα) εκφράζει την ανησυχία του για τις διαδόσεις που άκουσε σχετικά με τη θανάτωση

των ζώων από το βασιλιά του και εκφράζει την εμπιστοσύνη του προς αυτόν. Η Τέκμησσα, η Φρυγία ομόκλινη του Αίαντα, πληροφορεί το χορό ότι ο Αίαντας τρελάθηκε και έσφαξε πράγματι τα ζώα· ακολουθεί ο πρώτος κομμός του έργου (λυρικοί θρήνοι μεταξύ Τέκμησσας και χορού). Η Τέκμησσα αναφέρει στη συνέχεια ότι ο Αίαντας είναι τώρα πιο ήσυχος, αλλά βαθιά λυπημένος. Η πόρτα ανοίγει και φαίνεται το εσωτερικό της σκηνης. Ο Αίαντας εμφανίζεται γεμάτος αίματα· ακολουθεί ο δεύτερος κομμός του έργου (θρήνος του Αίαντα, απαντήσεις του χορού). Η Τέκμησσα μιλάει με αγάπη στον Αίαντα που σκέπτεται το θάνατο, προσπαθώντας να τον οδηγήσει σε πράξεις λογικής. Ο Αίαντας ζητάει να δει το μικρό του γιο, τον Ευρυσάκη, πράγμα που γίνεται, δίνει τις παραγγελίες που θέλει, αρνείται όμως να αλλάξει τις αποφάσεις του και μέμφεται την Τέκμησσα για την απαίτησή της να τον μεταπείσει· έπειτα μπαίνει ξανά στη σκηνή του. Στο Στάσιμο που ακολουθεί ο χορός θυμάται τη Σαλαμίνα και εκφράζει την οδύνη του για την τρέλα του Αίαντα. Ο Αίαντας βγαίνει και πάλι από τη σκηνή του· σε ένα μονόλογο γεμάτο δισήμαντες φράσεις δηλώνει ότι μεταπείστηκε και ότι αποφάσισε να ακολουθήσει το δρόμο της λογικής. Δηλώνει ότι στο μέλλον θα υποχωρεί και θα σέβεται αυτούς που πρέπει και πριν φύγει δίνει κάποιες παραγγελίες για τον ετεροθαλή αδελφό του, τον Τεύκρο, που λείπει. Ο χορός πιστεύει ότι ο Αίαντας σώθηκε και εκφράζει την ευτυχία του με ένα ζωντανό υπόσχημα σε τόνους κάπως υπερβολικής χαράς. Εν τω μεταξύ, ένας αγγελιαφόρος αναγγέλλει την επιστροφή του Τεύκρου και τη συμβουλή που έδωσε ο μάντης Κάλχας να κλειστεί ο Αίαντας στη σκηνή του ώσπου να τελειώσει η ημέρα και μαζί της να τελειώσει και η οργή της Αθηνάς· ο χορός φεύγει (μετάστασις) μαζί με την Τέκμησσα για να βρουν τον Αίαντα. Το σκηνικό αλλάζει και εμφανίζεται ο Αίαντας που λέει τον τελικό του μονόλογο και αυτοκτονεί πέφτοντας επάνω στο σπαθί που του χάρισε ο Έκτορας. Ο χορός επιστρέφει (επιπάροδος), η Τέκμησσα ανακαλύπτει το σώμα του Αίαντα και ακολουθεί ο τρίτος κομμός (θρήνος για το νεκρό Αίαντα). Φθάνει ο Τεύκρος και ενώνει τους θρήνους του μαζί με τους άλλους. Έρχεται τότε ο Μενέλαος και απαγορεύει την ταφή. Ο Τεύκρος λογομαχεί μαζί του και ανταλλάσσουν βαριές προσβολές. Μετά την αποχώρηση του Μενέλαου ο Τεύκρος αφήνει ως ικέτες την Τέκμησσα και τον Ευρυσάκη δίπλα στη σορό του Αίαντα. Μετά το χορικό, στο οποίο ο χορός, απελπισμένος, εύχεται να έλθει η ώρα του γυρισμού στην πατρίδα, επιστρέφει ο Τεύκρος· έρχεται όμως και ο Αγαμέμνονας και απειλεί και αυτός τον Τεύκρο για το

θέμα της ταφής. Εκείνος του θυμίζει τα κατορθώματα του Αίαντα και η ένταση ανάμεσά τους κορυφώνεται. Η άφιξη του Οδυσσέα γίνεται απρόσμενα η αφορμή να εκτονωθεί η κατάσταση· ο Οδυσσέας δηλώνει ότι, αν και εχθρός του Αίαντα, αναγνωρίζει την αξία του και προτείνει να μην απαγορευθεί η ταφή. Ο Αγαμέμνων διατηρεί την έχθρα του, δέχεται όμως να γίνει η ταφή και στη συνέχεια αποχωρεί. Ο Τεύκρος παροτρύνει τον Οδυσσέα να αποχωρήσει και εκείνος ώστε να μη δυσσαρεστηθεί η ψυχή του νεκρού. Ο ίδιος ο Τεύκρος με την Τέκμησσα και τον Ευρυσάκη μένουν για να προσφέρουν στον Αίαντα την τιμητική ταφή που του αξίζει.

Κοινή είναι η πεποίθηση των μελετητών ότι στο έργο αυτό οι αναφορές στο ομηρικό έπος, συχνές ούτως ή άλλως στην τραγωδία, είναι ακόμη πιο έντονες και πιο βαθιές, αλλά συγχρόνως και αναμενόμενες, αν θυμηθεί κανείς τη σημασία που έχει η μορφή του Αίαντα στην *Ιλιάδα*. Οι αρετές του στη μάχη, η εκπληκτική ικανότητά του στην άμυνα και η μονομαχία του με τον Έκτορα που έληξε χωρίς την επικράτηση κανενός και σφραγίστηκε με την ανταλλαγή δώρων, αποτελούν ένα αφηγηματικό υπόβαθρο του οποίου η γνώση όχι μόνον προϋποτίθεται στην πλοκή του σοφοκλείου δράματος αλλά και επιστρατεύεται για να υπηρετήσει την τραγικότερη στιγμή του έργου, την αυτοκτονία, που θα γίνει με το σπαθί του εχθρού, το «ἐχθρῶν ἄδωρον δῶρον» (στ. 665) που χάρισε ο Έκτορας στον Αίαντα μετά τη μονομαχία. Η αντίθεση που χώρισε τον Αίαντα και τον Οδυσσέα όταν τα όπλα του Αχιλλέα δόθηκαν στο δεύτερο, μνημονεύεται ρητά στην *Οδύσσεια*: όπως είναι γνωστό, ο Οδυσσέας στη Νέκυια (λ 543-565) προσπαθεί να μιλήσει εξευμενιστικά στον Αίαντα αίροντας τη μεταξύ τους έχθρα, αλλά ο Αίαντας του αντιτάσσει μια σιωπή που θαυμάστηκε συχνά στην ιστορία της λογοτεχνίας. Δύο άλλα έργα του επικού κύκλου μνημόνευαν την ιστορία της κρίσης των όπλων και του θανάτου του Αίαντα: η *Αίθιοπία* και η *Μικρά Ίλιάς*: εκεί διευκρινιζόταν ότι η κρίση για τα όπλα βασίστηκε στη γνώμη των Τρώων που έκριναν με τα δικά τους κριτήρια ποιος από τους δύο ήρωες ήταν περισσότερο επικίνδυνος για τους εχθρούς του. Ο Αισχύλος χρησιμοποίησε το μύθο του Αίαντα σε μια τριλογία με τα έργα *Όπλων κρίσις*, *Θρηῆσαι*, *Σαλαμίνια*, έργα τα οποία ασφαλώς άσκησαν την επίδρασή τους στο Σοφοκλή: ο ίδιος ο Σοφοκλής συνέχισε την ιστορία του Αίαντα σε δυο χαμένα σήμερα έργα του: *Τεύκρος* και *Εὐρυσάκης*. Η δημοτικότητα του μύθου του Αίαντα στη δραματική ποίηση μαρτυρείται εξάλλου και κατά τον 4ο αι. π.Χ.: τουλάχιστον τρεις τραγικοί ποιητές της εποχής εκείνης, ο Αστυδάμας (περ. 360 π.Χ.), ο Καρ-

κίνος (περ. 375 π.Χ.) και ο Θεοδέκτης (περ. 330 π.Χ.) παρουσίασαν τραγωδίες με θέμα τον Αίαντα.

Μέσα σε αυτόν το γραμματολογικό πλούτο έχει σημασία να μνημονευθούν ορισμένα θέματα που αφορούν τη χρήση του μύθου ειδικότερα στο Σοφοκλή. Ένα από τα θέματα αυτά είναι το πρόβλημα της ενοχής του Αίαντα, επειδή η ὕβρις που του καταλογίζεται στο έργο παραμένει κάπως αδύναμη. Η ὕβρις ἐγκείται στην απάντηση του Αίαντα προς τον πατέρα του στη Σαλαμίνα: ο Τελαμώνας τον συμβουλεύει να νικάει με το δόρυ του αλλά και με τη βοήθεια των θεών και ο Αίαντας απαντάει ότι με τη βοήθεια των θεών οποιοσδήποτε ανάξιος μπορεί να νικήσει, ενώ εκείνος πιστεύει ότι μπορεί να νικήσει ακόμη και χωρίς αυτούς. Η ὕβρις ἐγκείται επιπλέον στην απάντηση του Αίαντα προς την Αθηνά την ώρα της μάχης: η Αθηνά τον παροτρύνει να πολεμήσει και εκείνος της απαντάει ότι καλύτερα θα είναι η θεά να ενισχύσει άλλους ήρωες γιατί εκεί όπου ο ίδιος πολεμάει, η μάχη δεν κινδυνεύει να χαθεί. Αποτέλεσμα της ὕβρεως αυτής είναι η τρέλα που στέλνει η Αθηνά στον Αίαντα και, τόσο η τιμωρία όσο και η συμπεριφορά της Αθηνάς προς τον Αίαντα στον Πρόλογο, φαίνονται δυσανάλογα εχθρικές σε σχέση με τις μέχρι τότε πράξεις του ήρωα. Από την άλλη πλευρά, οι προθέσεις του Αίαντα απέναντι στους Έλληνες που τον αδίχησαν στην κρίση των όπλων είναι οι χειρότερες, η «αντικειμενική» όμως ενοχή του (=ο φόνος των ζώων) δεν είναι τέτοια ώστε να δικαιολογεί την απαγόρευση της ταφής μετά την αυτοκτονία του· επομένως η άρση της απαγόρευσης φαίνεται δικαιολογημένη και το μετριοπαθές «ήθος» του Οδυσσέα που οδηγεί σε αυτήν, δικαιωμένο. Η προσωπογράφηση του σοφοκλείου Αίαντα φαίνεται να στηρίζεται στην αναντιστοιχία που υπάρχει ανάμεσα σε μια σωματική και ψυχική διάπλαση που ξεπερνάει τα ανθρώπινα μέτρα (πβ «τῶν μεγάλων ψυχῶν ἰεῖς οὐκ ἂν ἁμάρτοις», στ. 154-155) και στην ανάγκη συνδιαλλαγῆς αὐτῶν των μεγεθῶν με τις κοινωνικές προτεραιότητες που δεν τα προβλέπουν. Οι υπέρμετρες αρετές του Αίαντα είναι επιθυμητές και αποτελεσματικές σε συνθήκες πολέμου και μέσα στον αδιάλλακτο πολεμικό κώδικα τιμῆς, αλλά ανεπιθύμητες και αναποτελεσματικές σε συνθήκες ειρήνης και μέσα στο διαλλακτικό κοινωνικό κώδικα τιμῆς. Έτσι, ο Αίαντας, αδυνατώντας να εφαρμόσει τις αρχές του στα νέα δεδομένα που καλείται τώρα να αντιμετωπίσει, θα καταφύγει σε έναν ιδιότυπο «δόλο», όπως φαίνεται στον πρώτο από τους δύο μονολόγους του (στ. 646-692): έμαθε πια τη μικρή διάρκεια της φιλίας, τις σκοπιμότητες και τις προτεραιότητες και θα υιοθετήσῃ το παράδειγμα των φυσικῶν μεταβολῶν

τις οποίες και επικαλείται. Θα εφαρμόσει την τέχνη του δόλου, ξεγελώντας αυτούς που τον αγαπούν, μόνο για να φέρει σε πέρας τους σκοπούς που ο ίδιος θεωρεί σωστούς, ως μόνους συμβατούς με το δικό του κώδικα τιμής. Όπως οι αρχές, οι πράξεις και ο λόγος του αφορούν μόνον εκείνον (ο Αίαντας δεν διαλέγεται, ουσιαστικά μονολογεί), έτσι και ο «δόλος» του δεν οδηγεί στη φθορά του άλλου αλλά στη δική του αυτοαναίρεση, τον οδηγεί δηλαδή αναπότρεπτα επάνω στο σπαθί του Έκτορα· ο «δόλος» του Αίαντα στρέφεται μόνον κατά του εαυτού του.

Σε πολλά σημεία η δομή, η πλοκή και ο θεματικός και ηθικός προβληματισμός που συναντούμε στον *Αίαντα* εμφανίζονται και στην *Αντιγόνη*. Στα σημεία αυτά περιλαμβάνονται: η αποχώρηση του κεντρικού προσώπου στη μέση του έργου, το θέμα της απαγόρευσης της ταφής, η αντίθεση του ατόμου με την εξουσία στην οποία υπόκειται και, ακόμη, κάποια κοινά χαρακτηριστικά στη δομή των στίχων όπως οι συχνές αντιλαβές στα διαλογικά μέρη και των δύο έργων· τα στοιχεία αυτά τοποθετούν τον *Αίαντα* και την *Αντιγόνη* αν όχι σε στενή χρονολογική γειτνίαση, πάντως σε μια ομάδα (που περιλαμβάνει πιθανότατα και τις *Τραχίνιες*) με διακριτά χαρακτηριστικά σε σχέση με τον *Οιδίποδα Τύραννο*, την *Ηλέκτρα* ή τον *Φιλοκτήτη*. Η *Αντιγόνη* παρουσιάστηκε το 442 π.Χ.: αποτελεί ένα από τα δημοφιλέστερα και γνωστότερα έργα στην ιστορία του δράματος και το πιο μακροχρόνια δοκιμασμένο (θετικά και αρνητικά) κείμενο στην ιστορία της εκπαίδευσης, τουλάχιστον της ελληνικής. Στην αρχή του έργου η *Αντιγόνη* συνομιλεί με την αδελφή της, την *Ισμήνη*, κοινοποιώντας της την απόφαση του Κρέοντα να τιμήσει με την πρόπυρα ταφή τον Ετεοκλή, τον αδελφό τους που πέθανε υπερασπίζοντας τη Θήβα, αλλά να αρνηθεί την ίδια τιμή στον άλλο αδελφό τους, τον Πολυνείκη, που εξεστράτευσε κατά της πόλης του. Η *Αντιγόνη*, αποφασισμένη να θάψει τον Πολυνείκη παρά τις απαγορεύσεις του Κρέοντα, ζητάει από την αδελφή της να συμπράξει μαζί της· η άρνηση της *Ισμήνης* και ο φόβος της να παραβεί τις εντολές θυμώνουν την *Αντιγόνη*, που φεύγει για να θέσει σε πράξη τις αποφάσεις της. Ο χορός των γερόντων έρχεται (πάροδος) μνημονεύοντας την πολιορκία των επτά και τη σωτηρία της Θήβας. Στο πρώτο επεισόδιο, που ακολουθεί, ο Κρέων δηλώνει τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται την ευθύνη της εξουσίας που μόλις ανέλαβε και ανακοινώνει στο χορό τις αποφάσεις του για την ταφή του Ετεοκλή και του Πολυνείκη (η συνέχεια δείχνει ότι την ώρα που ανακοινώνει στο χορό τις συγκεκριμένες αποφάσεις, αυτές έχουν ήδη παραβιαστεί). Ένας φύλακας φθάνει και, μιλώντας με

πολλές περιστροφές και εμφανή την πρόθεσή του να απαλλαγεί από τη δύσκολη θέση στην οποία βρίσκεται, αναγγέλλει ότι η σορός του Πολυνείκη έχει σκεπαστεί με χώμα. Ο Κρέων οργίζεται και ζητάει να βρεθεί ο ένοχος· ο φύλακας αποχωρεί. Το στάσιμο («πολλὰ τὰ δεινὰ κοῦδέν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει») εστιάζει το θεματικό του προσανατολισμό στις δυνάμεις και τα επιτεύγματα του ανθρώπου υπενθυμίζοντας δύο σημαντικές αξίες, τους νόμους της γης («νόμους χθονός») και την «ἔνορκον δίκην» των θεών· με έκπληξη ο χορός στο τέλος του τραγουδιού βλέπει το φύλακα να επιστρέφει μαζί με την Αντιγόνη. Ο φύλακας, κατά προτροπή του Κρέοντα, περιγράφει πώς συνελήφθη η Αντιγόνη τη στιγμή που ξαναέχυνε χώμα επάνω στο νεκρό Πολυνείκη. Η Αντιγόνη παραδέχεται την ενοχή της και δηλώνει ότι ενήργησε εν γνώσει της εντολής του Κρέοντα. Στον αγώνα λόγων που ακολουθεί, δηλώνει ότι ακολούθησε τους νόμους του Δία και της Δίκης· στις αιτιάσεις του Κρέοντα απαντά με απροσδόκητη βεβαιότητα ότι και οι πολίτες της Θήβας θα συμφωνούσαν φανερά μαζί της, αν ο φόβος δεν τους έκλεινε το στόμα. Η δική της φύση δεν την οδηγεί στο να συμερίζεται μίσος αλλά αγάπη (στ. 523). Εν τω μεταξύ έρχεται η Ισμήνη, που πρόθυμα τώρα δέχεται να μοιραστεί την τύχη και την ευθύνη της Αντιγόνης με την οποία ο Κρέων τη θεωρεί συνένοχη· η Αντιγόνη όμως αρνείται τη συμμετοχή της. Η Ισμήνη θυμίζει στον Κρέοντα τη μνηστεία της Αντιγόνης με το γιο του τον Αίμονα, αλλά η απόφαση του Κρέοντα να θανατώσει την Αντιγόνη είναι ήδη ειλημμένη. Τα πάθη του γένους των Λαβδακιδών, η δύναμη του Δία και ο δρόμος που οδηγεί στην άτη είναι τα θέματα του χορικού που ακολουθεί. Ο αγώνας λόγων που αποτελεί το κέντρο του επόμενου επεισοδίου αντιτάσσει τον Κρέοντα και τον Αίμονα· ο πρώτος συνιστά στο γιο του υπακοή στην πατρική και πολιτική βούληση και ο δεύτερος προβάλλει με νηφαλιότητα τη γνώμη των πολιτών της Θήβας που επιδοκιμάζουν την πράξη της Αντιγόνης και, ακόμη, την παραβίαση του σεβασμού των θεών που συνεπάγεται η απόφαση του Κρέοντα. Ο Κρέων θα γίνει εξαιρετικά προσβλητικός· η βίαιη αποχώρηση του Αίμονα δεν αφήνει ελπίδες για θετικές εξελίξεις. Ο Κρέων παραμένει αποφασισμένος να προχωρήσει στις αποφάσεις του, αλλά δέχεται να μη σκοτώσει την Ισμήνη αφού εκείνη δεν συμμετέσχε στην ταφή· θα φυλακίσει όμως την Αντιγόνη σε ένα υπόγειο όρυγμα. Το στάσιμο του χορού που μιλάει για τον έρωτα (σημειώνεται ότι ο έρωτας του Αίμονα για την Αντιγόνη, αν και υπαρκτός, δεν υπεισέρχεται στον αγώνα λόγων που έχει προηγηθεί) συνδέεται με τον κομμό της Αντιγόνης, που ήδη οδηγείται στην υπόγεια φυλακή της. Το

επόμενο χορικό θυμίζει τις τύχες άλλων παθόντων (της Δανάης, του Λυκούργου, της Κλεοπάτρας) που είχαν μοίρα παρόμοια με της Αντιγόνης. Αν τα μηνύματα που είχε ως τώρα ο Κρέων δεν αρκούσαν για να παραδεχθεί το σφάλμα του, η εμφάνιση του Τειρεσία θα του αποκαλύψει όχι μόνο το σφάλμα αλλά και την επικείμενη τιμωρία. Η οιωνοσκοπία του Τειρεσία φανερώνει την οργή των θεών για τις αποφάσεις του Κρέοντα· ο μάντης, αφού κατηγορηθεί από τον Κρέοντα για φιλαργυρία και πριν αφήσει τη σκηνή, θα φανερώσει ότι ο ίδιος ο Κρέων πολύ σύντομα θα πληρώσει για τις παράξεις του με ένα νεκρό από το δικό του αίμα. Έτσι ο Κρέων, ταραγμένος τώρα, θα δεχθεί τη συμβουλή του χορού: να ελευθερώσει την Αντιγόνη και να ενταφιάσει τον Πολυνείκη. Είναι όμως αργά. Μετά το χορικό για τον «πολυώνυμο» Διόνυσο, το γιο της Καδμείας Σεμέλης, ένας αγγελιαφόρος θα αναγγείλει την καταστροφή. Μπροστά στην Ευρυδίκη, τη μητέρα του Αίμονα, που εν τω μεταξύ έχει παρουσιαστεί αντιλαμβανόμενη ότι κάτι συμβαίνει, ο αγγελιαφόρος θα διηγηθεί ότι, μετά την ταφή του Πολυνείκη, ο Κρέων με τη συνοδεία του πήγε να ελευθερώσει την Αντιγόνη, εκείνη όμως είχε ήδη απαγχονιστεί· ο Αίμων, που βρέθηκε πρώτος κοντά της, αυτοκτόνησε με το ξίφος του. Η Ευρυδίκη, χωρίς να μιλήσει, μπαίνει πάλι στο παλάτι· μόλις ο Κρέων επιστρέφει, ο εξάγγελος θα βγει από το παλάτι για να αναγγείλει την αυτοκτονία της. Το έργο τελειώνει με την εικόνα της απόλυτης συντριβής του Κρέοντα.

Η απόφαση της Αντιγόνης και οι πράξεις της δηλώνονται εκ των προτέρων και ομολογούνται εκ των υστέρων ευθέως, με τρόπο που επιτρέπει στους θεατές (και τους αναγνώστες) άμεση πρόσληψη του ήθους της και του θεατρικού της χαρακτήρα· η αντιπαράθεσή της με τον Κρέοντα (στ. 441-525) προσθέτει απλώς στη συνείδηση των θεατών τα επιχειρήματα που η Ισμήνη δεν άκουσε στην προλογική σκηνή της συνάντησης με την αδελφή της και τα οποία είναι εκ προοιμίου δεδομένα στη σκέψη κάποιου που έχει πάρει τέτοιες αποφάσεις. Έτσι, ήδη από την αρχή, το ήθος της κεντρικής ηρωίδας, σκόπιμα απλό και μονοδιάστατο –παρόμοιο, υπό μια έννοια, με του Αίαντα– αποκτάει μέγεθος και μέτρο ανάλογα με τη στάση του Κρέοντα του οποίου η προσωπογραφική απεικόνιση και η βραδυπορούσα αντιληπτική ικανότητα σε ολόκληρο το δράμα φαίνεται να ενδιαφέρουν περισσότερο το Σοφοκλή. Ένα από τα βασικότερα λογικά προβλήματα στη δομή της *Αντιγόνης*, η δεύτερη επίσκεψη της Αντιγόνης στη σορό του Πολυνείκη και η «δεύτερη» ταφή του νεκρού, φαίνεται πως δεν μπορεί να βρει άλλη απάντηση εκτός από τη δραματική λειτουργία της (την επ' αυτοφώρω σύλ-

ληψη της Αντιγόνης) και, ακόμη, από την πρακτικής τάξεως διευκρίνιση που εισάγει ο Σοφοκλής στα λόγια του φύλακα (στ. 409-410) ότι το σώμα του Πολυνείκη μετά την πρώτη, από «άγνωστο» δράστη κάλυψή του, είχε ξεσκεπαστεί χάρη στους φρουρούς και παρέμενε και πάλι γυμνό και ορατό· η νέα αυτή έκθεση του σώματος δικαιολογεί και την επανάληψη του εγχειρήματος της Αντιγόνης. Αν η πορεία και η συντριβή του Κρέοντα είναι τα στοιχεία που εγείρουν τον προβληματισμό του θεατή, η Αντιγόνη από την πλευρά της, έχοντας ξεκάθαρες επιλογές περί του πρακτέου, καλείται να εξασφαλίσει τη συγκινησιακή κυρίως ανταπόκριση του ίδιου θεατή· αυτό επιτυγχάνεται τόσο με τη λυρική αρτιότητα του κομμού (μετά από τον οποίο η ίδια η Αντιγόνη φεύγει από τη δράση του έργου) όσο και με την ίδια την πλοκή που προβλέπει τον απαγχονισμό της. Πεθαίνοντας, η κεντρική ηρωίδα έχει θέσει, το 442 π.Χ., σε μια ακμάζουσα αθηναϊκή δημοκρατία, ένα καίριο ζήτημα ελευθερίας που προσδιορίζει εν μέρει και το κοινωνικό υπόβαθρο αυτής της τραγωδίας: ως ποιο σημείο το άτομο μπορεί να διαφοροποιείται από το κοινωνικό και πολιτικό σύνολο που το περιβάλλει και να υιοθετεί επιλογές αντίθετες με τις επιλογές που, αυτόβουλα ή καθ' υποχρέωσιν, το σύνολο έχει αποδεχθεί και ακολουθεί.

Κοντά στην *Αντιγόνη* και τον *Αίαντα* τοποθετούν οι περισσότεροι μελετητές και την τραγωδία *Τραχίνιαι*. Η χρονολόγησή της είναι ένα από τα δυσκολότερα προβλήματα στη μελέτη του σοφοκλείου δράματος και οι σχετικές προσπάθειες δεν οδήγησαν παρά μόνον σε ένα χρονικό διάστημα είκοσι οκτώ ετών (457-430 π.Χ.) μέσα στο οποίο είναι πιθανή η διδασκαλία του έργου· οι περισσότεροι πάντως το τοποθετούν αρκετά κοντά στην *Αντιγόνη*. Στον πρόλογο του έργου η Δηιάνειρα, η γυναίκα του Ηρακλή, αναπολεί μια παλαιά ιστορία: πώς σώθηκε τη μέρα που την κυνηγούσε ο Αχελώος· ο Ηρακλής, που τότε την έσωσε, λείπει τώρα σε μέρος μακρινό και η Δηιάνειρα με τα παιδιά φιλοξενούνται στην Τραχίνα όπου η οικογένεια κατοικεί από τότε που ο Ηρακλής σκότωσε τον Ίφιτο, το γιο του Εύρυτου, του βασιλιά της Οιχαλίας. Η τροφός, που ακούει τη Δηιάνειρα, την προτρέπει να στείλει το γιο της, τον Ύλλο, να μάθει νέα για τον πατέρα του. Ο Ύλλος πληροφορεί ήδη τη μητέρα του ότι, μετά το πέρας της υποχρεωτικής δουλειάς του πατέρα του στην υπηρεσία της Ομφάλης, ο ήρωας πολιορκεί τώρα την πόλη της Οιχαλίας, στην Εύβοια. Η Δηιάνειρα εκφράζει την ανησυχία της για τον άνδρα της, επειδή συμπληρώνονται πια οι δεκαπέντε μήνες μετά τους οποίους, σύμφωνα με έναν χρησμό, ο Ηρακλής στην Εύβοια ή θα καταστραφεί ή θα δει τα βάσανά του να σταματούν για

πάντα και θα ευτυχήσει· ο Ύλλος θα φύγει προς αναζήτηση του πατέρα του και θα ακολουθήσει η πάροδος του χορού, ο οποίος αποτελείται από κοπέλες της Τραχίνιας, πρόθυμες να συμπαρασταθούν και να παρηγορήσουν την αναστατωμένη Δηιάνειρα. Εκείνη, γυναίκα σε ώριμη πια ηλικία, θα δώσει σαφέστερες πληροφορίες στο χορό για το χρησμό που η ίδια ανέφερε στον Πρόλογο και που ο Ηρακλής είχε πάρει στη Δωδώνη. Ένας αγγελιαφόρος φέρνει το χαρμόσυνο μήνυμα της νίκης του Ηρακλή και της επικείμενης επιστροφής του. Μετά το χαρούμενο τραγούδι του χορού, φθάνει ο Λίχας, απεσταλμένος του Ηρακλή, διευκρινίζοντας ότι ο Ηρακλής, μετά την απελευθέρωσή του από την Ομφάλη, σκότωσε τον Εύρυτο, κατέλαβε την Οιχαλία και προσφέρει τώρα ευχαριστήριες θυσίες στους θεούς· ο Λίχας έφερε μαζί του αιχμάλωτες γυναίκες από την πολιορκημένη πόλη και, ανάμεσά τους, την Ιόλη, την κόρη του νεκρού βασιλιά, προς την οποία εκφράζει αυθόρμητο ενδιαφέρον η Δηιάνειρα. Ο αγγελιαφόρος θα συμπληρώσει, αν και με βαριά καρδιά, τη διήγηση του Λίχα· έτσι η Δηιάνειρα θα πληροφορηθεί ότι ο πραγματικός λόγος για την πολιορκία της Οιχαλίας ήταν ο έρωτας του Ηρακλή για την Ιόλη, την οποία, για το λόγο αυτόν, τώρα που την απέκτησε, την έστειλε ήδη στο σπίτι. Η Δηιάνειρα ζητάει την επιβεβαίωση αυτής της πληροφορίας από τον Λίχα· εκείνος, ερωτώμενος κατ' αντιπαράθεση με τον αγγελιαφόρο, αναγκάζεται να παραδεχθεί την αλήθεια. Η Δηιάνειρα, παρά τη λύπη της, αντιδρά με ώριμη αυτοκυριαρχία, γνωρίζοντας τη δύναμη του έρωτα αλλά και τη φύση του άνδρα της· στέλνει τον Λίχα μέσα στο σπίτι όπου θα ετοιμαστούν τα δώρα που θα στείλει στον Ηρακλή για να τιμήσει τη νίκη του. Μετά το τραγούδι του χορού, που μνημονεύει τη νίκη του Ηρακλή επί του Αχελώου, η Δηιάνειρα ανακοινώνει στις Τραχίνιες ότι, για να κρατήσει κοντά της τον Ηρακλή και να νικήσει τα θέλγητρα της Ιόλης, προτίθεται να χρησιμοποιήσει ένα μαγικό φίλτρο που της είχε δώσει ο Κένταυρος Νέσσος πριν πεθάνει. Η Δηιάνειρα θυμίζει στο χορό κάποια παλιότερα γεγονότα: την επιθετική επιθυμία του Νέσσου για τη Δηιάνειρα τη σταμάτησε οριστικά ο Ηρακλής με ένα θανάσιμο δηλητηριασμένο βέλος· το αίμα από το τραύμα του, ανακατωμένο καθώς ήταν με το δηλητήριο του βέλους, πρότεινε τότε ο Νέσσος στη Δηιάνειρα ως μαγικό φίλτρο για να κρατήσει, όπως της είπε, τον Ηρακλή κοντά της για πάντα. Εκείνη φύλαξε μυστικά το φίλτρο όλα αυτά τα χρόνια· με αυτό πότισε τώρα το χιτώνα του Ηρακλή και θα τον στείλει στον άνδρα της με τον Λίχα, που φεύγει για να τον συναντήσει. Ωστόσο, μετά το χαρμόσυνο στάσιμο του χορού, η Δηιάνειρα, γεμάτη κακά προαι-

σθήματα, ανακοινώνει στις Τραχίνιες μια ανακάλυψη που έκανε: το μάλλινο πανί, που χρησιμοποίησε για να αλείψει το χιτώνα, καταστράφηκε μόλις το φάρμακο ήλθε σε επαφή με το φως και ζεστοί καπνοί άρχισαν να κοχλάζουν στο σημείο εκείνο. Έντρομη, δηλώνει ότι θα προτιμήσει το θάνατο, αν οι πράξεις της την οδήγησαν να καταστρέψει άθελά της τον Ηρακλή. Επιστρέφει τότε ο Ύλλος και διηγείται ότι την ώρα που ο Ηρακλής προσέφερε θυσία στους θεούς, ο χιτώνας κόλλησε επάνω στο σώμα του καίγοντάς τον και προκαλώντας σε ολόκληρο το σώμα του αφόρητους πόνους· πληροφορούμενος από τον Λίχα ποιος έστειλε το χιτώνα, σκότωσε στην οδύνη του τον Λίχα και καταράστηκε βαριά τη Δηιάνειρα. Ο Ύλλος αναφέρει ότι ο πληγωμένος Ηρακλής, σε άθλια κατάσταση, βρίσκεται τώρα καθ' οδόν προς το σπίτι, ενώ ο ίδιος ο Ύλλος με δυσκολία συγκρατεί την οργή του κατά της μητέρας του πιστεύοντας και αυτός στην εκ προμελέτης ενοχή της. Η Δηιάνειρα μπαίνει ταραγμένη μέσα το σπίτι, χωρίς καθόλου να μιλήσει, μετά την περιγραφή της συμφοράς που βρήκε τον Ηρακλή. Η συνέχεια είναι σχεδόν αναμενόμενη, με βάση τα λόγια που η ίδια η Δηιάνειρα είχε πει στις Τραχίνιες λίγο πριν από την επιστροφή του Ύλλου. Πράγματι, το θρηνητικό στάσιμο του χορού που διαπιστώνει την επαλήθευση του παλαιού χρησμού, διαδέχεται η αναγγελία του θανάτου της Δηιάνειρας· η τροφός βγαίνει από το σπίτι και περιγράφει πώς η Δηιάνειρα αυτοκτόνησε με σπαθί επάνω στο συζυγικό κρεβάτι και πώς ο Ύλλος έμαθε, πολύ αργά, ότι δεν είχε σχεδιάσει εκείνη, αλλά ο Νέσσος, τον οδυνηρό θάνατο του Ηρακλή. Μετά το χορικό, έρχεται ο Ύλλος ενώ φέρουν πια και τον ίδιο τον Ηρακλή ξαπλωμένο σε φορείο· από το βαθύ ύπνο στον οποίο είχε βυθιστεί, ο ήρωας ξυπνάει και πάλι από νέα, οδυνηρή επίθεση της αρρώστιας του. Θρηνώντας για την τύχη του, θα μάθει από τα χείλη του Ύλλου την αυτοκτονία της Δηιάνειρας αλλά και την αθωότητά της· ακούγοντας για το δόλο του Νέσσου, θα θυμηθεί έναν άλλο παλαιό χρησμό που του προφήτευσε ότι θα σκοτωθεί από το χέρι ενός νεκρού και βλέπει τώρα ότι ο νεκρός αυτός ήταν ο Νέσσος. Αφού όλοι οι χρησμοί επαληθεύθηκαν, ο Ηρακλής ζητάει τώρα από τον Ύλλο να του ετοιμάσει τη μεγαλόπρεπη πυρά που θα δεχθεί το σώμα του στην πιο ψηλή κορυφή της Οίτης· του ζητάει ακόμη να πάρει αυτός, αντί για τον ίδιο, γυναίκα του τη νεαρή Ιόλη. Ο Ύλλος, αν και διστάζει, δέχεται να ακολουθήσει τις εντολές του πατέρα του και δίνει οδηγίες για τη μεταφορά του Ηρακλή. Ξαφνικά, σε μια μη αναμενόμενη καταληκτήρια αποστροφή, εκφράζει τη δική του οργισμένη αγανάκτηση για την αδικία των θεών· η ανάμνηση αυ-

τής της φράσης, ειπωμένης πολύ κοντά στο τέλος, διατηρείται εξαιρετικά ζωνρή και δεν φαίνεται να αναιρείται ούτε από τον τελευταίο στίχο του έργου («οὐδὲν τούτων ὄ τι μὴ Ζεὺς») που εκφέρει στη γνωμολογική τυπική έξοδό του ο χορός.

Η σημασία των χρησμών δηλώνεται στο έργο ήδη από την προλογική ρήση της Δηιάνειρας. Αν η έκβαση της ζωής του Ηρακλή φέρεται αμφίσημη στη διατύπωση του χρησμού, αυτό δεν σημαίνει ότι μπορεί κανείς να συμπεράνει εύκολα (ή πρόωρα) αν η θετική ή η αρνητική εκδοχή επαληθεύθηκαν· η διαζευκτική διατύπωση του χρησμού μεταθέτει οριστικά στον άνθρωπο και τη δράση του την ευθύνη για την τελική κατάληξη, αφού είναι βέβαιο ότι μια από τις δύο εκδοχές αναμφισβήτητα θα επιβεβαιωθεί. Έτσι, η ίδια η δράση του Ηρακλή είναι εδώ η αιτία για την πορεία του χρησμού· ο χαρακτήρας του Ηρακλή είναι επομένως ανάλογα διαμορφωμένος στο έργο (πολιορκία και καταστροφή της Οιχαλίας για τον έρωτα της Ιόλης, περιφρόνηση της Δηιάνειρας, άδικος και αναίτιος φόνος του Λίχα) και η μυθική προσωπογραφία του, που συχνά τον συνδέει με πράξεις τρέλας και βίας, προσφέρεται για μια τέτοια εκμετάλλευση. Ως γιος ενός τέτοιου άνδρα, ο Ύλλος δυστυχεί χωρίς να φταίει και η αγανάκτηση των τελευταίων λόγων του ακούγεται δικαιολογημένη. Η Δηιάνειρα, προικισμένη στο έργο με μια έμφυτη γενναιοφροσύνη (γίνεται εξαρχής αντιληπτό ότι η Δηιάνειρα δεν είναι Κλυταιμίστρα), πέφτει θύμα της ευπιστίας της αλλά και της αναπότρεπτα παλίνδρομης ενέργειας των μέσων που χρησιμοποιεί, δηλαδή των φίλτρων. Αν η δράση του ανθρώπου (=του Ηρακλή) είναι ο διάυλος για την επαλήθευση των χρησμών στο επίπεδο της θεϊκής βούλησης (του Δωδωναίου Δία), η ίδια αυτή δράση του ανθρώπου (=τόρα της Δηιάνειρας) είναι και το μέσο για την αποτελεσματικότητα του δόλου στο επίπεδο της ανθρώπινης βούλησης (=του Νέσσου). Σε σχέση με τον *Αίαντα* και την *Αντιγόνη*, αλλά και με τις υπόλοιπες σωζόμενες τραγωδίες του Σοφοκλή, οι *Τραχίνιες* χαρακτηρίζονται από εντονότερη πλοκή και από μεγαλύτερη παρουσία του ερωτικού στοιχείου (έρωτας για την Ιόλη, έρωτας για τον Ηρακλή, μαγικά «ερωτικά» φίλτρα, αυτοκτονία επάνω στο συζυγικό κρεβάτι). Δεν είναι φρόνιμο να αποδίδει κανείς τις ιδιαιτερότητες αυτές στην επίδραση του Ευριπίδη, όπως γίνεται συχνά, αφού ούτε οι χρονολογικές συσχετίσεις είναι δυνατές, ούτε μπορούμε να ξέρουμε αν τα άλλα εκατόν δεκαέξι μη σωζόμενα σοφόκλεια δράματα περιείχαν τέτοια στοιχεία. Αν στις *Τραχίνιες* έχουμε κάποια κοινά σημεία προς τον *Αίαντα* και την *Αντιγόνη*, όπως π.χ. η διμερής κατανομή της πλοκής, που ονομά-

στηκε συχνά δομή «διπτύχου» (η δομή αυτή υπηρετείται εδώ πιο έμμεσα, με την εμφάνιση του Ηρακλή στο τελευταίο μέρος του έργου), σημειώνεται πάντως κάποια διαφοροποίηση: η εντονότερη πλοκή είναι ασφαλώς μια διαφορά, σημαντικότερος όμως στο έργο αυτό είναι ο πιο σύνθετος χειρισμός του χρόνου και του χώρου, που επιτρέπει στο θεατή να αντιληφθεί τις ποικίλες δολιχοδρομίες της τύχης των ηρώων σε μεγαλύτερο βάθος χρόνου και σε αντιπροσωπευτικότερο εύρος ζωής.

Η χρονολόγηση, τουλάχιστον κατά προσέγγιση, είναι κάπως ευκολότερη για το έργο *Οιδίπους τύραννος*: ως *terminus ante quem* χρησιμεύουν οι *Αχαρνείς* του Αριστοφάνη (425 π.Χ.) που αναφέρουν το έργο (στ. 27), ενώ ως *terminus post quem* πρέπει να εκληφθεί ο αθηναϊκός λοιμός του 429 π.Χ. απηχήσεις του οποίου αναγνωρίστηκαν στην περιγραφή της επιδημίας που παρέχουν τα λόγια του ιερέα στον Πρόλογο του *Οιδίποδα* (στ. 22-30). Επομένως μια χρονολόγηση πριν από το 425 π.Χ. και αμέσως μετά το 429 π.Χ. φαίνεται αρκετά πιθανή.

Μια εικόνα καταστροφής ανοίγει το έργο: ο Οιδίποδας, βασιλιάς της Θήβας, πληροφορείται από τον ιερέα που ηγείται μιας ομάδας ικετών (πρόκειται ίσως για βοηθητικό χορό) ότι προσβλέπουν σε αυτόν, ως βασιλιά της πόλης, για τη σωτηρία της Θήβας από το λοιμό. Η ανταπόκρισή του είναι άμεση, σχεδόν προοικονομημένη: έχει ήδη στείλει τον Κρέοντα στους Δελφούς για να πληροφορηθεί τη βούληση του Απόλλωνα. Ο Κρέων επιστρέφει ξαφνικά τώρα, υπακούοντας σε μια ευρύτερη σύλληψη της έννοιας του χρόνου που φαίνεται να λειτουργεί γενικότερα: σε ολόκληρο το έργο, η βιασύνη, η ταχύτητα και η επιβράδυνση θα είναι οι ειρωνικές εκφάνσεις του χρόνου που, όσο γρήγορα ή αργά και αν κυλήσει, δεν θα απαλλάξει τον Οιδίποδα από όσα, γρήγορα ή αργά, θα μάθει, δηλαδή από όσα έχουν ήδη συμβεί. Η απάντηση που φέρνει ο Κρέων από τους Δελφούς είναι ότι για να ελευθερωθεί η πόλη από το μίasma και να σταματήσει ο λοιμός, πρέπει να τιμωρηθεί ο φονέας του Λάιου: στο διάλογο του Οιδίποδα με τον Κρέοντα πληροφορούμαστε ότι ο μόνος επιζών από τους συνοδούς του Λάιου είχε αναφέρει τότε ότι ο φόνος έγινε από ληστές, καμιά περαιτέρω όμως έρευνα δεν είχε γίνει επειδή ο τρόμος της Σφίγγας πίεζε ασφυκτικά την πόλη. Τώρα ο Οιδίποδας αναλαμβάνει την ευθύνη να ανακαλύψει το δράστη και να ξεδιαλύνει το μυστήριο εντελώς. Ο (κυρίως) χορός, γέροντες της Θήβας, μιλάει στην πάροδο για το χρησμό, επικαλείται την Αθηνά, την Άρτεμη και τον Απόλλωνα και θυμίζει τα δεινά της πόλης. Μπροστά στους γέροντες της Θήβας ο Οιδίποδας ζητάει τη βοήθεια των

πολιτών για την ανακάλυψη του δράστη τον οποίον περιμένει απλώς εξορία, αν μόνος του παραδοθεί, και ατιμωτική εκδίωξη από όλες τις πόλεις, αν συνεχίσει να κρύβεται. Ο χορός συμβουλεύει τον Οιδίποδα να ζητήσει επιπλέον τη συμβουλή του Τειρεσία και εκείνος απαντάει ότι τον έχει ήδη καλέσει. Ο Τειρεσίας όμως εμφανίζεται απρόθυμος να μιλήσει· η γνώση της αλήθειας, που μόνο αυτός κατέχει, τον ωθεί στη σιωπή. Η στάση του εξοργίζει τον Οιδίποδα που θα προσβάλει τον Τειρεσία κατηγορώντας τον για συνωμοσία εις βάρος του με τη συνενοχή του Κρέοντα. Ο μάντης θα αποκαλύψει τότε ότι ο ίδιος ο Οιδίποδας είναι ο φονέας που ψάχνει να βρει και θα υπαινιχθεί ακόμη και τον αιμομικτικό γάμο του βασιλιά· πριν φύγει θα μιλήσει για τους γονείς του Οιδίποδα και θα επαναλάβει, με γλώσσα προφητική και κάπως συγκεκαλυμμένη, πως σύντομα θα φανεί ότι ο φονέας του Λαίου είναι Θηβαίος, άνδρας της μητέρας του και αδελφός των παιδιών του. Στο στάσιμο που ακολουθεί, ο χορός μιλάει για το φονέα του Λαίου που τον φαντάζεται να φεύγει πιεσμένος από το βάρος της οργής των Θηβαίων και του δελφικού χρημού αλλά και για τη θέση του Οιδίποδα τον οποίον δεν μπορεί να φανταστεί ως εχθρό της πόλης. Το επόμενο επεισόδιο φέρνει αντιμέτωπους τον Κρέοντα και τον Οιδίποδα. Ο Κρέων, οργισμένος για την κατηγορία της συνωμοσίας, αρνείται οποιαδήποτε συμμετοχή σε οποιαδήποτε επίβουλη δράση, αυτός που βρίσκεται τόσο κοντά στη βασιλική εξουσία, και προτρέπει τον Οιδίποδα να επαληθεύσει μόνος του αν ο ίδιος διαβίβασε σωστά το χρησμό από τους Δελφούς. Η εμφάνιση της Ιοκάστης προωθεί την υπόθεση και γίνεται αφορμή να σταματήσει η φιλονικία και να αποχωρήσει ο Κρέων· η Ιοκάστη πληροφορείται το χρησμό και προσπαθεί να κατευνάσει την ανησυχία του Οιδίποδα εκφράζοντας μια δυσπιστία προς τους χρησμούς, αφού και ο Λαίος είχε πάρει χρησμό ότι θα σκοτωθεί από το γιο του ενώ ο ο γιος του, τριών μόλις ημερών, είχε δοθεί για έκθεση στο βουνό και ο ίδιος σκοτώθηκε σε ένα τρίστρατο. Ο Οιδίποδας όμως θυμάται ότι στο τρίστρατο αυτό είχε σκοτώσει κάποτε, αμυνόμενος, έναν γέροντα με τη συνοδεία του· είχε βρεθεί εκεί γυρίζοντας από τους Δελφούς όπου είχε αναζητήσει την αλήθεια για την καταγωγή του, επειδή κάποτε στην Κόρινθο άκουσε από τα χείλη ενός μεθυσμένου συμπτώτη ότι δεν είναι αληθινός γιος του Κορίνθιου βασιλιά Πόλυβου, όπως νόμιζε. Η απάντηση των Δελφών στο ερώτημά του ήταν τότε ότι κάποια μέρα ο ίδιος θα σκοτώσει τον πατέρα του και θα παντρευτεί τη μητέρα του και έτσι ο Οιδίποδας δε γύρισε ποτέ στην Κόρινθο για να αποφύγει αυτό το ενδεχόμενο, αφού θεωρούσε ως γονείς του τον

Πόλυβο και τη Μερόπη· μόνη ελπίδα του Οιδίποδα τώρα είναι να βρεθεί ο επιζήσας συνοδός του Λαίου και να δώσει τις πληροφορίες που ίσως έχει. Μετά το στάσιμο, στο οποίο ο χορός εκφράζει την ανησυχία του για αμφισβητούμενο κύρος των χρησμών, φθάνει στη Θήβα ένας γέροντας αγγελιαφόρος από την Κόρινθο που αναγγέλλει το θάνατο του Πόλυβου. Το άμεσο συμπέρασμα που εξάγει ο Οιδίποδας είναι ότι το μέρος του χρησμού που μιλούσε για πατροκτονία ακυρώνεται πια μετά την είδηση αυτή· ο αγγελιαφόρος επιχειρεί να καθησυχάσει τον Οιδίποδα και για το δεύτερο μέρος του χρησμού, το γάμο με τη μητέρα του και του αποκαλύπτει ότι δεν είναι γιος του Πόλυβου και της Μερόπης αλλά ένα παιδί που, μωρό, ο ίδιος ο αγγελιαφόρος είχε δεχθεί παλιά στον Κιθαιρώνα από ένα βοσκό του Λαίου. Ο Οιδίποδας μαθαίνει από το χορό ότι ο βοσκός αυτός είναι ο συνοδός του Λαίου τον οποίον ήδη έχουν καλέσει. Η Ιοκάστη, καταλαβαίνοντας πια την αλήθεια, ζητάει από τον Οιδίποδα να σταματήσει την έρευνα αυτή, αλλά ο ίδιος είναι αποφασισμένος να φθάσει έως το τέλος. Με μια έκφραση απελπισίας, η Ιοκάστη μπαίνει στο παλάτι. Ο χορός ακολουθώντας την απατηλή αισιοδοξία του Οιδίποδα τραγουδάει για τον Κιθαιρώνα όπου ίσως ο Παν, ο Απόλλων ή ο Ερμής γέννησαν κάποτε το βασιλιά. Η άφιξη του βοσκού θα γίνει η αφορμή για την αποκάλυψη ολόκληρης της αλήθειας· μπροστά στον αγγελιαφόρο από την Κόρινθο και εξωθούμενος, παρά τους δισταγμούς του, από τον Οιδίποδα, ο βοσκός θα διευκρινίσει ότι έσωσε, από οίκτο, εμπιστευόμενος στον Κορίνθιο, το παιδί που η Ιοκάστη είχε αποκτήσει από το Λαίο και, φοβούμενη το χρησμό, το είχε παραδώσει στο βοσκό με την εντολή να το σκοτώσει στον Κιθαιρώνα. Ο Οιδίποδας άκουσε μέχρι το τέλος και, απελπισμένος, μπαίνει στο παλάτι. Μετά το στάσιμο, που θρηνεί την αστάθεια της ανθρώπινης μοίρας και την τύχη του Οιδίποδα, ο εξάγγελος θα αναγγείλει ότι η Ιοκάστη κρεμάστηκε και ο Οιδίποδας, επάνω από το σώμα της, τυφλώθηκε μόνος του με τις πέρονες από τα δικά της πέπλα. Ο Οιδίποδας ο ίδιος έρχεται αμέσως μετά την εξαγγελική ρήση· στον εκτεταμένο κομμό, και στο μονόλογό του αργότερα, εκφράζει τη συντριβή και την οδύνη του προσφέροντας συγχρόνως και τη λυπηρή αιτιολόγηση της τελευταίας του πράξης. Η άφιξη του Κρέοντα δίνει τώρα το μέτρο μιας ψύχραιμης νηφαλιότητας, που αναδεικνύει εντονότερα το μέγεθος της συμφοράς του τυφλού βασιλιά. Ο Οιδίποδας ζητάει μόνος του να εξοριστεί, αλλά ο Κρέων, αποτιμώντας έμμεσα την ισχύ των χρησμών, κρίνει σκόπιμο να ζητηθεί πρώτα η συμβουλή των Δελφών. Ο Οιδίποδας θα αποχαιρετίσει με σπαρακτικούς τόνους την Αντιγό-

νη και την Ισμήνη· το έργο κλείνει με τα λόγια του χορού που ανακαλεί τη λύση του τρομερού αινίγματος αντιβάλλοντας την κραταιά ευτυχία αυτού που το έλυσε με την τωρινή οριστική ανατροπή της.

Πρόκειται ίσως για την πιο συζητημένη ανά τους αιώνες τραγωδία και οποιαδήποτε απόπειρα συνοπτικών αξιολογικών παρατηρήσεων κινδυνεύει να αδικήσει την πνευματική ευμάρεια που έχει συσσωρευθεί γύρω από αυτό το έργο. Ελάχιστα μόνον σημεία θα θιγούν εδώ. Ένα από αυτά, αφορά το περίφημο πρόβλημα της ατομικής ενοχής του Οιδίποδα, ανεξάρτητα από τη γενικότερη κατάρρα των Λαβδακιδών που τον βαραίνει. Όσο και αν η απάντηση στο ερώτημα αυτό φαίνεται απλοϊκή, μπορεί κανείς να ισχυριστεί ότι ατομική ενοχή του Οιδίποδα δεν υπάρχει, όσο παραμένουμε στο επίπεδο της συνειδητής δράσης. Αν πάλι αναχθούμε στο επίπεδο της ασυνείδητης δράσης, τότε χρησιμοποιούμε ήδη έννοιες φροϋδικής αφητηρίας που δεν εφαρμόζονται, ως ορολογία τουλάχιστον, στο σοφόκλειο δράμα· όμως και εκεί ακόμη, θα απαντούσε κανείς ότι ο Οιδίποδας ανταποδίδει στο Λάιο και την Ιοκάστη ίσο ή μικρότερο κακό από αυτό που ο ίδιος έπαθε, αφού εκείνοι θέλησαν, συνειδητά, να τον σκοτώσουν. Ο *Οιδίπους τύραννος* δεν είναι αστυνομικό μυθιστόρημα, κανείς δεν ενδιαφέρεται να βρει το δολοφόνο, αφού όλοι τον ξέρουν· το μόνο που μένει είναι ο δολοφόνος να βρει τον εαυτό του. Έτσι, τον Σοφοκλή δεν τον ενδιαφέρει τόσο το θέμα της ατομικής ενοχής, όσο το θέμα της ατομικής δράσης· αφηγείται την ατομική, εναγώνια, ταχύνοη και συγχρόνως βραδύνοη δράση του Οιδίποδα και η δράση αυτή αναδεικνύει ένα πρόσωπο με ικανότητες μεγαλύτερες από τη μοίρα του: η ευφυΐα του Οιδίποδα γίνεται έτσι δώρο αλλά και ύβρις, το μοναδικό ίσως μερίδιο ατομικής ευθύνης που μπορεί να του αναλογεί. Τα υπόλοιπα θέματα, την αξιοπιστία των θεϊκών χρησμών (Τειρεσίας), την προσπάθεια του ανθρώπου να μη μάθει αυτά που θα τον καταστρέψουν (Ιοκάστη), την τίμια μετριοπάθεια (του Κρέοντα) απέναντι σε μια υπέρμετρη ανθρώπινη φύση, ο Σοφοκλής τα αναπτύσσει ως συμπληρωματικά, γύρω από την κεντρική μορφή του Οιδίποδα τον οποίο σκόπιμα προικίζει όχι μόνον με πνευματικά αλλά και με ηθικά μεγέθη. Η ευφυΐα του Οιδίποδα είναι προσδιορισμένη, όπως άλλωστε και το αίνιγμα της Σφίγγας, από την έννοια του χρόνου, το μόνο αίνιγμα που ο Οιδίποδας δεν μπορεί να λύσει, αφού όλα έχουν ήδη συμβεί. Αν, στο τέλος του έργου, κάποιος μπορούσε να γελάσει με τα πάθη του Οιδίποδα, αυτός θα ήταν μόνο η Σφίγγα.

Η *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή είχε πάντοτε την ατυχία να συγκρίνεται με

την ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη και την ομόθεμη τραγωδία του Αισχύλου, τις *Χοηφόρους*. Το πρόβλημα περιπλέκεται από τη δυσκολία βέβαιης χρονολόγησης τόσο της σοφόκλειας όσο και της ευριπίδειας *Ἡλέκτρας* που δεν επιτρέπει να διαπιστωθούν οι όποιες οφειλές και επιδράσεις. Η μελέτη της σοφόκλειας *Ἡλέκτρας*, την οποία οι περισσότεροι τοποθετούν μεταξύ 413 και 411 π.Χ., στηρίζεται επομένως στα εσωτερικά στοιχεία που προσφέρει το ίδιο το έργο και προϋποθέτει ως γνωστά μόνο τα δεδομένα που παρέχουν οι *Χοηφόροι*. Ο Ορέστης, ο Πυλάδης και ο γέροντας παιδαγωγός εμφανίζονται μπροστά στο παλάτι των Μυκηνών· ο Ορέστης έχει επιστρέψει στην πατρίδα του, κατ' εντολήν του Απόλλωνα, για να εκδικηθεί το φόνο του Αγαμέμνονα από τον Αίγισθο και την Κλυταιμίστρα. Το σχέδιο που έχει καταστρώσει προβλέπει ότι ο παιδαγωγός θα αναγγείλει στους βασιλείς τον υποτιθέμενο θάνατο του Ορέστη για να τους καθησυχάσει, ενώ ο Ορέστης ο ίδιος, άγνωστος και αγνώριστος, θα εμφανιστεί φέρνοντας δήθεν την υδρία με τη νεκρική σποδό του. Η φωνή της Ηλέκτρας, που ακούγεται από το παλάτι, κάνει τους τρεις άνδρες να απομακρυνθούν· ο Ορέστης φεύγει για να προσφέρει σπονδές στον τάφο του πατέρα του. Η Ηλέκτρα βγαίνει από το παλάτι θρηνώντας και μνημονεύοντας τον άγριο φόνο του πατέρα της· τη λύπη της έρχεται να μοιραστεί ο χορός (γυναίκες των Μυκηνών) προσφέροντας ως παρηγοριά την ελπίδα της επιστροφής του Ορέστη και συμβουλεύοντας την Ηλέκτρα να μετριάσει το υπερβολικό της πάθος. Η Ηλέκτρα απαντάει ότι το πάθος αυτό είναι ανάλογο με τα δεινά της και εκθέτει στο χορό την κατάσταση δίνοντας μια εξαιρετικά αρνητική εικόνα της Κλυταιμίστρας και του Αίγισθου, ο οποίος τη στιγμή αυτή λείπει από το παλάτι. Η αδελφή της Ηλέκτρας, η Χρυσόθεμη, εμφανίζεται από το παλάτι πηγαίνοντας προσφορές στον τάφο του Αγαμέμνονα εκ μέρους της Κλυταιμίστρας. Την προηγούμενη νύχτα η βασίλισσα ονειρεύτηκε ότι ο Αγαμέμνονας ξαναγύρισε και φύτεψε το σκήπτρο του στην εστία του παλατιού από όπου φύτρωσε ένα δένδρο που σκίασε όλη τη χώρα· τρομαγμένη τώρα στέλνει προσφορές στον τάφο του νεκρού βασιλιά. Η Ηλέκτρα συμβουλεύει τη Χρυσόθεμη να μην αποθέσει τις σπονδές της μητέρας της αλλά προσφορές από τα μαλλιά τα δικά της και της αδελφής της και η Χρυσόθεμη, παρά τους φόβους της, συγκατατίθεται. Μετά το στάσιμο, όπου ο χορός επικαλείται τη Δίκη και την Ερινύ, τιμωρούς στη γενιά του Πέλοπα, έρχεται από το παλάτι η Κλυταιμίστρα· στον αγώνα λόγων που ακολουθεί, η Κλυταιμίστρα θυμίζει τη θυσία της Ιφιγένειας, αφορμή για το φόνο του Αγαμέμνονα, και η Ηλέκτρα

απαντάει ότι η θυσία της Ιφιγένειας δεν δικαιολογεί τη σχέση της Κλυταιμίστρας με τον Αίγισθο και ότι αν ένας φόνος που ξεπληρώνει έναν άλλο φόνο θεσπιστεί ως νόμος για τους ανθρώπους, πρώτη η Κλυταιμίστρα θα υπαχθεί σε αυτόν. Η Κλυταιμίστρα δέεται στον Απόλλωνα: τη στιγμή εκείνη φθάνει ο παιδαγωγός αναγγέλλοντας το θάνατο του Ορέστη. Ο παιδαγωγός περιγράφει με λεπτομέρειες μια υποθετική αρματοδρομία στην οποία ο Ορέστης έχασε τη ζωή του, δίνοντας έτσι την αφορμή στην Ηλέκτρα να εκφράσει την ειλικρινή απελπισία της και στην Κλυταιμίστρα να δηλώσει την ανακούφισή της. Μετά τον κομμό που ενώνει τους θρήνους της Ηλέκτρας και του χορού, επιστρέφει γεμάτη ελπίδες η Χρυσόθεμη από τον τάφο του Αγαμέμνονα έχοντας δει εκεί τις προσφορές τις οποίες βάσιμα ελπίζει ότι τις έφερε ο Ορέστης· η Ηλέκτρα τη διαψεύδει αναγγέλλοντας το θάνατο του αδελφού τους και την προτρέπει να αναλάβουν δράση οι δυο τους και να εκδικηθούν εκείνες το φόνο του Αγαμέμνονα. Η άρνηση της Χρυσόθεμης να συμπράξει στην εκδίκηση, θα θυμώσει την Ηλέκτρα και οι δύο αδελφές θα χωρίσουν με εχθρότητα. Ο Ορέστης, όπως είχε προσυμφωνηθεί, φέρνει τώρα την υδρία με τα δήθεν πειστήρια του θανάτου του. Η Ηλέκτρα, κρατώντας την υδρία στα χέρια της, κλαίει και θυμάται τα τρυφερά παιδικά χρόνια του αδελφού της· η μνεία του ονόματός της από το χορό δίνει ξαφνικά την ευκαιρία στον Ορέστη να αποκαλύψει την αληθινή του ταυτότητα. Μετά τη σκηνή του αναγνωρισμού, ο Ορέστης, συνοδευόμενος πάντοτε από τον Πυλάδη, και ωθούμενος και από τον παιδαγωγό, μπαίνει στο παλάτι για να σκοτώσει την Κλυταιμίστρα· η φωνή της, την ώρα που πεθαίνει, θα ακουστεί στο τέλος του στασίμου, όπως και η φωνή του Ορέστη που θα επιβεβαιώσει, αμέσως έπειτα, την εκπλήρωση της εντολής του Απόλλωνα. Τον Αίγισθο, που επιστρέφει, υποδέχεται η Ηλέκτρα· μαζί με τον Ορέστη τον παρακινούν να κοιτάξει κάτω από το πέπλο που σκεπάζει το σώμα της νεκρής Κλυταιμίστρας. Ο Αίγισθος βλέποντας τη σορό αντιλαμβάνεται τι έχει συμβεί· ο Ορέστης τον οδηγεί μέσα στο παλάτι για να τον σκοτώσει, εκδικούμενος το φόνο του Αγαμέμνονα ακριβώς στο ίδιο μέρος όπου διαπράχθηκε. Τρεις τελευταίοι στίχοι του χορού κλείνουν το έργο μιλώντας για την ελευθερία των απογόνων του Ατρέα.

Η πράξη της μητροκτονίας, που αποκτά σημαίνουσα θέση στην *Ορέστεια*, εδώ φαίνεται να απαλλάσσεται από το βάρος που της έδωσε ο Αισχύλος και είναι πιθανό ότι αυτό αποτελεί ένα από τα σημεία στα οποία ο Σοφοκλής διαφοροποιείται συνειδητά έναντι του ομοτέχνου του· προς την κατεύθυνση αυτήν οδηγεί, εξάλλου, και η αντιστροφή της σειράς των φό-

νων, αφού το έργο κλείνει με το θάνατο του Αίγισθου. Η σοφόκλεια αυτή εκδοχή είναι, υπό μια έννοια, και «ομηρικότερη» επειδή στην *Οδύσσεια* η Κλυταιμίστρα χρεώνεται κυρίως με την ευθύνη της συννενοχής στο φόνο, ενώ τον ίδιο το φόνο τον οργανώνει και τον διαπράττει, με συνοδεία και με δόλο, ο Αίγισθος. Καθώς, στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, η βούληση των θεών εμφανίζεται σε δεύτερο πλάνο (η εντολή του Απόλλωνα είναι δεδομένη και δεν αναλύεται), ο δρόμος είναι ελεύθερος για την ανάδειξη του κεντρικού χαρακτήρα του έργου δηλαδή της *Ηλέκτρας*: όπως συχνά στον Σοφοκλή, η ηρωίδα διαθέτει υπέρμετρο πάθος, πράγμα το οποίο συχνά επισημαίνεται, ανάλογα φωτισμένο, τόσο από το χορό όσο και από τη Χρυσόθεμη και την Κλυταιμίστρα. Στο έργο αυτό, η εκδίκηση του Ορέστη είναι περισσότερο μια τελική πράξη δικαιοσύνης (που επισφραγίζεται από τη σύνδεσή της με την έννοια της ελευθερίας στους τρεις τελευταίους στίχους του χορού) και λιγότερο μια εναρκτήρια πράξη αναζήτησης της δικαιοσύνης που θα οδηγήσει στον Άρειο Πάγο (*Ευμενίδες*) ή στην όποια άλλη επικύρωση της απόφασης των θεών (των *Διοσκούρων* στην ευριπίδεια *Ηλέκτρα*). Το βάρος που έχει δοθεί στην ψυχογραφική απόδοση της *Ηλέκτρας* επιτρέπει στους υπόλοιπους χαρακτήρες δράση και ήθος είτε απόλυτα συμβατά με τὰ δικά της (Ορέστης, παιδαγωγός, *Πυλάδης* και Χρυσόθεμη στην πρώτη της εμφάνιση), είτε απόλυτα ασύμβατα (Κλυταιμίστρα, Αίγισθος και Χρυσόθεμη στη δεύτερή της εμφάνιση): η διαζευκτική αυτή παρουσίαση των χαρακτήρων συμβαδίζει με μια αρμονική δομή που συχνά υπηρετείται και αυτή από διμερή σχήματα όπως π.χ. ο αγώνας λόγων *Ηλέκτρας-Κλυταιμίστρας* στο πρώτο μέρος του δεύτερου επεισοδίου που λήγει με επικράτηση των επιχειρημάτων της *Ηλέκτρας*, σε αντιδιαστολή προς το δεύτερο μέρος του δεύτερου επεισοδίου που, χάρη στην (ψευδή) αναγγελία του παιδαγωγού, λήγει με (επιφανειακή) νίκη των επιδιώξεων της *Κλυταιμίστρας*. Ακόμη, ένα στοιχείο αφηγηματικής «υπερβολής», η εξαιρετικά αναλυτική και δραματικά πλεονάζουσα ρήση του παιδαγωγού για τον υποτιθέμενο θάνατο του Ορέστη στην αρματοδρομία, τελεσφορεί μόνον ψυχογραφικά παρουσιάζοντας το ήθος της πάσχουσας *Ηλέκτρας* σε αντίθεση με το άστρογο ήθος της μητέρας της. Μερικούς από τους 84 στίχους, που ανατίθενται από τον Σοφοκλή τόσο γενναιόδωρα στη μακρόλογη αυτή ρήση του παιδαγωγού, θα τους χρειαζόταν ίσως ο *Πυλάδης*, ο οποίος δεν κατορθώνει να αρθρώσει ούτε μια λέξη σε όλη τη διάρκεια ενός δράματος στο οποίο εμφανίζεται αρκετά συχνά: θα χρειαστεί να φθάσουμε στον *Ορέστη* του Ευριπίδη λίγα χρόνια αργότερα, το 408 π.Χ..

για να αντικατασταθεί η συμβατική αισχύλεια και σοφόκλεια βραχυλογία ή/και αφωνία του Πυλάδη με ένα θεατρικό χαρακτήρα ωριμότερο και, σχετικά, ευφραδέστερο.

Εκτός από την Ηλέκτρα, ένα άλλο πρόσωπο του οποίου το μύθο πραγματεύτηκαν και οι τρεις τραγικοί είναι ο Φιλοκτήτης. Στην περίπτωση αυτή ξέρουμε με βεβαιότητα ότι ο σοφόκλειος *Φιλοκτήτης* είναι ο τρίτος χρονολογικά, αφού διδάχθηκε το 409 π.Χ.: τον χωρίζουν 22 περίπου χρόνια από τον *Φιλοκτήτη* του Ευριπίδη (που παρουσιάστηκε το 431 π.Χ., στην ίδια τριλογία με τη *Μήδεια*) και πολύ περισσότερα από τον *Φιλοκτήτη* του Αισχύλου. Στον Πρόλογο του έργου, ο Οδυσσέας πληροφορεί τον Νεοπτόλεμο ότι εκεί που τώρα βρίσκονται, στη Λήμνο, είχε ο ίδιος εγκαταλείψει, πηγαίνοντας προς την Τροία, τον Φιλοκτήτη, πληγωμένο στο πόδι από δάγκωμα φιδιού· η εγκατάλειψη ήταν απόφαση του ελληνικού στρατού που δυσφορούσε με τις κραυγές, τη δυσοσμία και τους στεναγμούς του τραυματισμένου ήρωα. Ο Φιλοκτήτης όμως είναι απαραίτητος στην Τροία, γιατί μόνο με το τόξο του, το δώρο που του χάρισε ο Ηρακλής, θα κυριευθεί η πόλη. Ο Νεοπτόλεμος βλέπει τώρα τη σπηλιά του Φιλοκτήτη, την εξετάζει πρόχειρα και πληροφορεί τον Οδυσσέα ότι προς το παρόν κανείς δεν βρίσκεται στο εσωτερικό της, διαπιστώνει όμως μέσα σημάδια εγκατάστασης. Καθήκον του Νεοπτόλεμου θα είναι να πείσει τον πληγωμένο Φιλοκτήτη ότι, δυσαρεστημένος δήθεν με τους Έλληνες, επειδή τα όπλα του πατέρα του δόθηκαν στον Οδυσσέα, ο Νεοπτόλεμος επιστρέφει στην Ελλάδα· έτσι μόνο θα μπορέσει να πάρει μαζί του τον Φιλοκτήτη με το τόξο του, γιατί με οποιονδήποτε άλλον τρόπο ο ήρωας, θυμωμένος καθώς είναι με τον Οδυσσέα και τους Έλληνες για την εγκατάλειψή του, δεν θα δεχθεί να τον ακολουθήσει. Ο Νεοπτόλεμος δυσανασχετεί για το είδος τής όχι ιδιαίτερα ηρωικής αποστολής, δέχεται όμως να την εκτελέσει· ο Οδυσσέας φεύγει, δηλώνοντας ότι θα στείλει αργότερα τον κατάσκοπο που έχει μαζί του, μεταμφιεσμένο σε έμπορο, για να βοηθήσει τον Νεοπτόλεμο. Στην πάροδο του χορού, που αποτελείται από ναύτες του ελληνικού πλοίου, αναπτύσσεται ένας διάλογος ανάμεσα στο χορό και στον Νεοπτόλεμο και πληροφορούμαστε λεπτομερέστερα για την κατάσταση της σπηλιάς του Φιλοκτήτη, αλλά και για τον οίκτο που αισθάνονται οι ναύτες προς τον πληγωμένο ερημίτη. Ο Φιλοκτήτης κάνει τότε την εμφάνισή του, αναστενάζοντας βαριά· μιλάει στους νεοαφιγμένους και χαιρέται μαθαίνοντας ότι έχει μπροστά του το γιο του Αχιλλέα, τον Νεοπτόλεμο, τον οποίο αυθόρμητα εμπιστεύεται. Περιγράφει στο νέο τα πάθη του και τις αιτίες για το μίσος

που τρέφει κατά του Οδυσσέα. Ο Νεοπτόλεμος, εκτελώντας πιστά το αρχικό σχέδιο, δηλώνει και τη δική του υποτιθέμενη αντιπάθεια προς το γιο του Λαέρτη, ενώ συγχρόνως απαντάει στις ερωτήσεις του Φιλοκτήτη για την τύχη των ηρώων της Τροίας. Στο τέλος, ο Φιλοκτήτης ζητάει από τον Νεοπτόλεμο να τον πάρει μαζί του και ο χορός συνηγορεί υπέρ του· ο Νεοπτόλεμος προσποιούμενος στιγμιαίο δισταγμό, δέχεται. Έρχεται τότε ο κατάσκοπος του Οδυσσέα, μεταμφιεσμένος σε έμπορο και συνοδευόμενος από ένα ναύτη. Ο έμπορος, δήθεν περαστικός, αναγγέλλει ότι ο Οδυσσέας και ο Διομήδης έρχονται να πάρουν με τη βία τον Φιλοκτήτη στην Τροία επειδή ο Έλενος, ο Τρώας μάντης και γιος του Πριάμου, αιχμάλωτος τώρα των Ελλήνων, προφήτευσε ότι μόνο αν εξασφαλιστεί η βοήθεια του Φιλοκτήτη θα καταληφθεί από τους Έλληνες η Τροία. Μετά την αναχώρηση του εμπόρου και του συνοδού του, ο Φιλοκτήτης επισπεύδει τις ετοιμασίες του ώστε να φύγει, όπως νομίζει, για την Ελλάδα με τον Νεοπτόλεμο. Ξαφνικά όμως, μετά το τραγούδι του χορού, μια κρίση της αρρώστιας του τον βυθίζει σε αφόρητους πόνους· ο Φιλοκτήτης εμπιστεύεται το τόξο του στα χέρια του Νεοπτόλεμου ώσπου να συνέλθει από την κρίση, αλλά εν τω μεταξύ τον κυριεύει ο ύπνος. Το στάσιμο που ακολουθεί ξεκινάει με το θέμα της ανακούφισης που προσφέρει ο ύπνος στον πόνο και συνεχίζεται με τη συμβουλή του χορού προς τον Νεοπτόλεμο να φύγει τώρα, αφού κρατάει το πολυπόθητο τόξο στο χέρι. Ο Νεοπτόλεμος διευκρινίζει ότι το τόξο μόνο, χωρίς τον τοξότη, δεν αρκεί. Ο Φιλοκτήτης ξυπνάει και χαίρεται για την παρουσία του Νεοπτόλεμου και του χορού δίπλα του, κάτι που ο ίδιος εκλαμβάνει ως τεκμήριο πίστης και φιλίας. Ο Νεοπτόλεμος, μη μπορώντας άλλο να κρύβεται, ομολογεί την αλήθεια στον Φιλοκτήτη λέγοντας ότι είναι εκεί όχι για να τον οδηγήσει στην Ελλάδα, αλλά στην Τροία. Η οδύνη του Φιλοκτήτη για την αποκάλυψη αυτή εκφράζεται σε έναν εκτεταμένο μονόλογο όπου περιγράφονται, με εξαιρετική ποιητική δεξιότητα, η απελπισία του για την προδοσία καθώς και όλα εκείνα τα στοιχεία που συνθέτουν τη δυστυχία της καθημερινής ζωής του και από τα οποία τώρα θα απουσιάζει ο μόνος σύντροφός του, το τόξο του, που του εξασφάλιζε συγχρόνως και την τροφή του· γι' αυτό και εκλιπαρεί τον Νεοπτόλεμο, που συναισθηματικά ταλαντεύεται, να του το επιστρέψει. Τη στιγμή εκείνη εμφανίζεται ο Οδυσσέας και ζητάει από τον Νεοπτόλεμο να τον ακολουθήσει παίρνοντας μαζί του το τόξο και από τους ναύτες να συλλάβουν τον Φιλοκτήτη για να μεταφερθεί στην Τροία. Οι αρνήσεις όμως, οι προσβολές και οι διαμαρτυρίες του Φιλοκτήτη οδηγούν τον Οδυσσέα στην απόφαση

να αφήσει τελικά τον Φιλοκτήτη στη Λήμνο και να αρκестεί να μεταφέρει στην Τροία μόνον το τόξο του, το οποίο προτίθεται πια είτε να χειριστεί ο ίδιος, είτε να το εμπιστευτεί στον Τεύκρο· ο Νεοπόλεμος ακολουθεί τον Αχιλλέα, αλλά ζητάει από το χορό να μείνει κοντά στον Φιλοκτήτη ελπίζοντας ότι ο ήρωας μπορεί να αλλάξει γνώμη. Τους λυρικούς διαλόγους του Φιλοκτήτη με το χορό, που προσπαθεί μάταια να τον μεταπείσει, διαδέχεται μια έντονη σκηνή δράσης στην οποία ο Νεοπόλεμος επιστρέφει, ακολουθούμενος από τον Οδυσσέα, και ανακοινώνει την απόφασή του να επιστρέψει στον Φιλοκτήτη το τόξο του. Ο Οδυσσέας τού υπενθυμίζει την οργή που θα προκαλέσει στον ελληνικό στρατό μια τέτοια ενέργεια, αλλά ο Νεοπόλεμος έχει πάρει πια τις αποφάσεις του· επιστρέφει πράγματι το τόξο στον Φιλοκτήτη και συμφιλιώνεται μαζί του. Επιχειρεί έπειτα να τον πείσει να ακολουθήσει μόνος του, με ελεύθερη βούληση, τους Έλληνες στην Τροία· ο Φιλοκτήτης αρνείται πάλι και η μόνη διέξοδος που του φαίνεται δυνατή είναι η αναχώρηση για την Ελλάδα, μαζί με τον Νεοπόλεμο, στον οποίο υπόσχεται προστασία με το τόξο του. Ο Νεοπόλεμος έχει κάνει πια την επιλογή του και είναι έτοιμος να δεχθεί. Ξαφνικά, τη στιγμή εκείνη, εμφανίζεται ο Ηρακλής, στη μοναδική σωζόμενη σε έργο του Σοφοκλή θεοφάνεια. Ο Ηρακλής, αυτός που χάρισε κάποτε στον Φιλοκτήτη το τόξο του επάνω στην κορυφή της Οίτης, αθάνατος πια, θα συμβουλευθεί, σε μια σύντομη θεϊκή ρήση, τον Φιλοκτήτη να αλλάξει την απόφασή του και να πάει στην Τροία· εκεί θα γιατρευτεί από την πληγή του χάρη στην παρέμβαση του Ασκληπιού και θα πολεμήσει νικηφόρα πλάι στον Νεοπόλεμο. Ο Φιλοκτήτης πείθεται να ακολουθήσει τις εντολές του Ηρακλή και αποχαιρετάει συγκινητικά το τοπίο της έρημης Λήμνου που τον συντρόφευε τόσο καιρό. Με τρεις τελευταίους στίχους, τα λόγια του χορού κλείνουν το έργο ζητώντας ασφαλή επιστροφή για τους ναυτιλομένους σε μια σύντομη προσευχή προς τις θαλάσσιες νύμφες.

Από τους τρεις δραματικούς χαρακτήρες που, συνδυαζόμενοι είτε ανά δύο είτε και οι τρεις, διαγράφονται στο έργο (και στους οποίους, σε αντίθεση προς όλα τα σωζόμενα δράματα, δεν περιλαμβάνεται ούτε ένας γυναικείος), ο περισσότερο ίσως δυσσερμήνευτος είναι του Οδυσσέα· ο πολύμητις ήρωας της *Οδύσσειας*, ο μετριοπαθής πολέμιος του *Αϊάντα*, εμφανίζεται εδώ ως υπερασπιστής μιας στρατιωτικής αποστολής για την ευόδωση της οποίας και μόνο μεριμνά, αλλά και για την επιτελική σύλληψη της οποίας έχει την αποκλειστική ευθύνη. Θέτει την πνευματική του ευλυγισία στην υπηρεσία αυτού του σκοπού και αφού ο σκοπός αυτός περιλαμβάνει

εν προκειμένω το χειρισμό του ανθρώπινου συναισθήματος, αδυνατεί να διαθέσει ο ίδιος μια συναισθηματική ευλυγισία ανάλογη της πνευματικής· δεν είναι τυχαίο ότι το τέταρτο πρόσωπο, ο κατάσκοπος-έμπορος, λειτουργεί σχεδόν ως «ντουμπλέτα» του ίδιου του Οδυσσέα (παίζεται άλλωστε από τον ίδιο υποκριτή). Έτσι, ο Οδυσσέας εύκολα μπορεί να καθοδηγήσει, με μια δόση κυνικού ρεαλισμού, τον άπειρο Νεοπτόλεμο, προικισμένο από τη φύση του με στρατιωτική ευσυνειδησία και αγνή τιμιότητα σε ίσες δόσεις. Η αποστολή του Νεοπτόλεμου, ουσιαστικά μια διαδικασία μύησης στη δολιότητα του πολέμου, απευθύνεται και στις δυο αυτές πλευρές του και αρχίζει να τον φέρνει σε αδιέξοδο μόνον όταν, υπό το κράτος της συναισθηματικής φόρτισης, η μια πλευρά (η στρατιωτική ευσυνειδησία) αντιστρατεύεται την άλλη (την αγνή τιμιότητα)· η διαδικασία τη μύησης περατώνεται όταν, έστω με κάποια καθυστέρηση, ο Νεοπτόλεμος ιεραρχεί μέσα του τις αξίες και επιλέγει την προσωπική του δράση με βάση την ιεράρχηση αυτή. Έτσι, σε μια αντίρροπη, ως προς τον Οδυσσέα, δύναμη, ασκείται στον Νεοπτόλεμο το βάρος της προσωπικότητας του Φιλοκτήτη, το οποίο λειτουργεί, βέβαια, και ανεξάρτητα, εφόσον πρόκειται για τον κεντρικό ήρωα· το ήθος του, με σοφόκλειο τρόπο αυστηρό και μονολιθικό, υπονομεύεται εκ των ένδον από την αρρώστια, που τον καθιστά αδύναμο, ευάλωτο, ακόμη και ικετευτικό. Το ήθος αυτό του Φιλοκτήτη, επιδέξια σχεδιασμένο τόσο ως προς το ηρωικό του μέγεθος όσο και ως προς τη συγκινητική του αδυναμία, βρίσκει το τελικό του έρεισμα στην τελική απόφαση του Νεοπτόλεμου και δεν μπορεί πια να καμφθεί ούτε από αυτόν, ούτε βέβαια από τον Οδυσσέα· έτσι δικαιολογείται η παρέμβαση του Ηρακλή, του μόνου που μπορεί να μεταστρέψει, χωρίς να ταπεινώσει, τον Φιλοκτήτη, προσφέροντας μια θεοφάνεια που δεν διευθετεί τόσο τη δράση, όπως συμβαίνει συχνά στον Ευριπίδη, όσο κυρίως εξασφαλίζει τη διατήρηση του ηρωικού ήθους στο πρόσωπο του κεντρικού ήρωα.

Ο *Οιδίπους επί Κολωνῶ* παρουσιάζει τις τελευταίες στιγμές του Οιδίποδα, από τη στιγμή που φθάνει στην Αθήνα συνοδευόμενος από την Αντιγόνη μέχρι τη στιγμή που κατεβαίνει στον τάφο του στον Κολωνό και ηρωοποιείται με θεϊκή παρέμβαση. Παρόλο που η αντιστοιχία ανάμεσα στη δημιουργία ενός ποιητή και στα γεγονότα της ζωής του δύσκολα ανιχνεύεται και παρακινδυνευμένα αξιολογείται, είναι αντάξιες της σοφότητας τραγικής ειρωνείας οι συμπώσεις και οι αναλογίες που συνδέουν το θέμα και τη χρονολογία του έργου αυτού με τη ζωή του δημιουργού του· ο Σοφοκλής, που γεννήθηκε ο ίδιος στον Κολωνό και βρίσκεται ήδη σε πο-

λύ προχωρημένη γεροντική ηλικία (την εποχή αυτή έχει ήδη περάσει τα ενενήντα), περιγράφει την πορεία προς το θάνατο του γέροντα Οιδίποδα που θα ηρωοποιηθεί, όπως ο ίδιος ο Σοφοκλής, μετά το θάνατό του. Προκειμένου για τον *Οιδίποδα επί Κολωνῶ*, υπενθυμίζεται ακόμη ότι πρόκειται για μεταθανάτια διδασκαλία ενός έργου που γράφτηκε πριν από το 405 π.Χ. (έτος θανάτου του ποιητή) και παρουσιάστηκε το 401 π.Χ. από τον ομώνυμο εγγονό του ποιητή, το γιο του Αρίστωνα. Ο Οιδίποδας και η Αντιγόνη φθάνουν στον Κολωνό και στο τέμενος των Ευμενίδων, όπου ένας χρησμός ορίζει ότι θα σταματήσουν επιτέλους τα δεινά του ήρωα. Με έναν ξένο που τον πληροφορεί για το ιερό, ο Οιδίποδας στέλνει μήνυμα για την άφιξή του στο βασιλιά της Αθήνας, το Θησέα. Στην πάροδο, οι γέροντες του Κολωνού, που αποτελούν το χορό, έρχονται και ζητούν από τον Οιδίποδα να απομακρυνθεί από το τέμενος· εκείνος δέχεται, όταν όμως αποκαλύπτει στο χορό την ταυτότητά του, ο χορός, ταραγμένος του ζητάει να φύγει από τη χώρα. Με την παρέμβαση της Αντιγόνης ο χορός ακούει τον Οιδίποδα και αρκείται στην κρίση που θα εκφέρει ο Θησέας για την απέλαση ή την παραμονή του. Φθάνει τότε η Ισμήνη με νέα από τη Θήβα: ο Πολυνείκης έχει έλθει σε σύγκρουση με τον Ετεοκλή και τον Κρέοντα και έχει φύγει στο Άργος όπου συγκεντρώνει στρατό· ο Κρέων, έχοντας υπόψη του το δελφικό χρησμό που προβλέπει νίκη σε όποιον εξασφαλίσει την υποστήριξη του Οιδίποδα, αναμένεται να καταφθάσει στην Αθήνα για να μεταφέρει τον Οιδίποδα κοντά στα σύνορα της Θήβας (αφού οι παλαιότερες πράξεις του αποτελούν μίasma και δεν επιτρέπουν την είσοδό του στην πόλη), ώστε να κερδίσει και την υποστήριξή του. Ο Οιδίποδας καταριέται τους γιους του και αρνείται να επιστρέψει στη Θήβα. Ο χορός συμβουλεύει τον Οιδίποδα να εξευμενίσει με προσφορές τις Ευμενίδες και η Ισμήνη φεύγει για να τελέσει τις προσφορές αυτές. Ακολουθεί ένας κομμός ανάμεσα στον Οιδίποδα και στο χορό· η άφιξη του Θησέα ανοίγει το επόμενο επεισόδιο. Ο βασιλιάς της Αθήνας δέχεται με ευμένεια τον Οιδίποδα, έχοντας ήδη πληροφορηθεί ότι η ενδεχόμενη ταφή του στη χώρα θα φέρει προστασία για την Αθήνα· πριν φύγει υπόσχεται ότι θα προσφέρει την υποστήριξή του στον Οιδίποδα. Ακολουθεί το περίφημο χορικό για τον Κολωνό, τόπο όπου εκτυλίσσεται το δράμα, αλλά και τόπο γέννησης του Σοφοκλή. Το τρίτο επεισόδιο προσδιορίζεται από την άφιξη του Κρέοντα· απευθυνόμενος στον Οιδίποδα ο Κρέων θα προσπαθήσει να τον πείσει να τον ακολουθήσει στη Θήβα χωρίς να αναφερθεί στο χρησμό, όταν όμως αποκαλύπτεται, φανερώνει ότι έχει ήδη συλλάβει την Ισμήνη

και θέλει τώρα να πάρει την Αντιγόνη και, με τη βία πάντοτε, τον ίδιο τον Οιδίποδα. Η είσοδος του Θησέα ανατρέπει τα σχέδια του Κρέοντα, που αναγκάζεται να ελευθερώσει τις κόρες του Οιδίποδα και να αποχωρήσει· μετά το στάσιμο που υμνεί τη δύναμη του Θησέα, ο βασιλιάς της Αθήνας φέρνει πάλι την Αντιγόνη και την Ισμήνη κοντά στον πατέρα τους. Κάποιος ικέτης όμως που έχει προσπέσει στο βωμό του Ποσειδώνα και δηλώνει συγγενής του Οιδίποδα θέλει επίμονα να μιλήσει μαζί του· η άφιξή του ξένου από το Άργος κάνει τον Οιδίποδα να αντιληφθεί ότι πρόκειται για τον Πολυνείκη και τείνει να αρνηθεί τη συνάντησή μαζί του, η Αντιγόνη όμως τον πείθει τελικά να μιλήσει στο γιο του. Πράγματι, μετά το στάσιμο που μιλάει για το γήρας και τη μοίρα του θανάτου, έρχεται ο Πολυνείκης. Η σιωπή με την οποία τον αντιμετωπίζει ο Οιδίποδας οδηγεί και πάλι στη μεσιτεία της Αντιγόνης· ο Πολυνείκης, ταραγμένος, εκθέτει τα γεγονότα, την εξορία του από τη Θήβα, το γάμο του με την κόρη του Άδραστου στο Άργος, την εκστρατεία που προτίθεται να αναλάβει κατά της Θήβας και ζητάει την υποστήριξη του πατέρα του, ξέροντας το δελφικό χρησμό. Ο Οιδίποδας καταριέται το γιο του, τη στάση του οποίου θεωρεί αιτία και για τα δικά του δεινά, προβλέπει την αποτυχία της εκστρατείας και προλέγει το θάνατο του Ετεοκλή και του Πολυνείκη και μάλιστα του ενός από το χέρι του άλλου. Ο Πολυνείκης φεύγει αποφασισμένος να προχωρήσει στην εκστρατεία παρά τις εκκλήσεις της Αντιγόνης για το αντίθετο. Ένας κεραυνός ακούγεται· είναι το προμήνυμα που αναγγέλλει στον Οιδίποδα το θάνατό του. Ο κεραυνός ακούγεται για δεύτερη φορά, επισπεύδοντας τη δράση. Ο Οιδίποδας καλεί τον Θησέα να τον συνοδεύσει στον τόπο του θανάτου του, ζητώντας του συγχρόνως να κρατήσει για πάντα τον τόπο αυτό μυστικό, εγγύηση για την προστασία της πόλης των Αθηνών από επιθέσεις της Θήβας. Ο χορός τραγουδάει ευχόμενος να έχει ειρηνικό θάνατο ο Οιδίποδας. Μετά το τελευταίο στάσιμο, ένας αγγελιαφόρος, σε μια εκτεταμένη ρήση με έντονο το στοιχείο του θαυμασμού και της ευσέβειας, περιγράφει πώς ο Οιδίποδας εμπιστεύτηκε τις κόρες του στον Θησέα, πώς ακούστηκε η φωνή του θεού που καλούσε κοντά του τον Οιδίποδα και πώς, όταν όλοι, εκτός από τον Θησέα, απομακρύνθηκαν, ο Οιδίποδας χάθηκε σε ένα θαυμαστό μυστήριο του οποίου μόνο ο Θησέας αξιώθηκε τη θέαση. Την αγγελική ρήση ακολουθεί ένας κομμός ανάμεσα στην Αντιγόνη, την Ισμήνη και το χορό· τους θρήνους των κοριτσιών θα σταματήσει ο Θησέας που υπόσχεται να τις στείλει, όπως επιθυμούν, στη Θήβα για να αποτρέψουν, εφόσον μπορέσουν, τον αλληλοσπαραγμό του Ετεοκλή και του Πολυνείκη.

Πέρα από τους σαφείς κειμενικούς υπαινιγμούς που επιχειρούν να συνδέσουν το έργο αυτό με τον *Οιδίποδα τύραννο*, η ουσιωδέστερη ίσως αναφορά σε αυτόν γίνεται με την ολοκλήρωση της μορφής του κεντρικού ήρωα από το ένα έργο στο άλλο, με την πορεία του από το πάθος και την οδύνη που κλείνουν το παλαιότερο δράμα, στην εξιλέωση και στο σέβας που επισφραγίζουν το νεότερο. Ο ανθρωπισμός του Θησέα είναι αναμενόμενος, απόλυτα συνυφασμένος με την εικόνα που η Αθήνα επιχειρεί να δώσει για τον εαυτό της, ισχυρή ακόμη, πριν από το τέλος του πελοποννησιακού πολέμου (και το συγκεκριμένο έργο παρουσιάζεται μετά, αλλά γράφεται πριν από το τέλος αυτό). Η συνέπεια που συνδέει τους χαρακτήρες του έργου αυτού με τα ομόλογα πρόσωπα στα υπόλοιπα σοφόκλεια δράματα του θηβαϊκού κύκλου, εφαρμόζεται και στο πρόσωπο του Κρέοντα, που βρίσκεται πιο κοντά στον Κρέοντα της *Αντιγόνης* παρά του *Οιδίποδα τυράννου*, αλλά εδώ ο κατοπινός άρχοντας της Θήβας εμφανίζει μια δολιότητα (π.χ. στην αποσιώπηση του χρησμού που αποτελεί το βασικό κίνητρό του) την οποία δεν συναντούμε σε καμιά από τις άλλες δύο εμφανίσεις του. Αν η *Αντιγόνη* απεικονίζεται σε απόλυτη σχεδόν αντιστοιχία με την κεντρική μορφή της ομώνυμης τραγωδίας του 441 π.Χ. (όπως και η *Ισμήνη*), η μορφή του Πολυνείκη αντίθετα αποτελεί εδώ μια ενδιαφέρουσα καινοτομία, προορισμένη να πλουτίσει το δράμα μόνον με τη συναισθηματική ένταση που θα προκαλέσει, χωρίς να προτείνει κάποια αφηγηματικής τάξεως συμβολή. Ο μελλοντικός πολιορκητής της πόλης του, στέκεται με δέος και οίκτο μπροστά στον πατέρα του, από τον οποίο ζητάει την ευλογία, για να δεχθεί απλώς την κατάρα του και μια πρόρρηση της συνεπαγόμενης αδελφοκτόνου αλληλοκαταστροφής· αν το 467 π.Χ., χρονολογία των *Έπτά επί Θήβας*, φαίνεται πολύ μακρινό για να αναζητήσουμε αισχύλειους απόηχους, οι *Φοίνισσαι* του Ευριπίδη, μεταξύ 412 και 408 με πιθανότερο το 409 π.Χ., βρίσκονται αρκετά κοντά στα χρόνια σύνθεσης του *Οιδίποδα επί Κολωνῶν* και η ανάμνηση της ευριπίδειας προετοιμασίας του πολιορκητικού πολέμου από τον Πολυνείκη θα ήταν ίσως ζωηρότερη. Απέναντι στη φρίκη του μελλοντικού πολέμου των επτά, η θαυμαστή, λυτρωτική, υπερβατική αποχώρηση του *Οιδίποδα* που συναντάει γαλήνιο, θεόπεμπτο, εξιλεωτικό θάνατο στην αττική γη του Κολωνού, αφήνει την αίσθηση μιας μεγαλόπρεπης κάθαρσης, θυμίζοντας ασφαλώς στους θεατές και την πορεία της όλβιας και τιμημένης ζωής που έζησε ο Σοφοκλής.

Αξιολογικές παρατηρήσεις

Η ζωή αυτή όμως, όσο ευτυχισμένη και αν υπήρξε, δεν αρκεί για να αιτιολογήσει τη λύπη του Αίαντα, την οργή του Ηρακλή, τον ανάπηρο ηρωισμό του Φιλοκτήτη, την αυτοκτονική εμμονή της Αντιγόνης, τη μητροκτόνο οργή της Ηλέκτρας, την τυφλή διαύγεια του Οιδίποδα (τυράννου) και την εξιλεωτική λύτρωση του Οιδίποδα (ἐπὶ Κολωνῶ). Η τραγωδία του Σοφοκλή θεωρήθηκε συχνά ως η αποκρυστάλλωση της έννοιας του «κλασικού», μιας έννοιας που αναζητάει διαρκώς τον ορισμό της· χώρεσε όμως μέσα της πολλή λύπη, ιδιοσυγκρασιακά ίσως σύμφυτη με την πρόσληψη της πραγματικότητας από το δημιουργό της, και θα διακινδύνευε κανείς μια γενικόλογη παρατήρηση, ότι όλοι σχεδόν οι κεντρικοί ήρωες του Σοφοκλή κρύβουν, ως ένα σημείο, μέσα τους ένα συντετριμμένο Αίαντα. Η αντίθεση του ατόμου με το περιβάλλον στο οποίο δρα και οι ασφυκτικοί όροι με τους οποίους εκφράζεται ή βιώνεται η αντίθεση αυτή, είναι έτσι μια από τις βασικές έννοιες, που αναγκαστικά συγκρατεί κανείς από το θέατρο του Σοφοκλή. Σε αυτή την αντίθεση ανάγεται και το θέμα της βούλησης των θεών, που προβλημάτισε συχνά τους μελετητές, επειδή το ερώτημα που τίθεται είναι, ουσιαστικά, πού βρίσκεται το όριο της ανθρώπινης ελευθερίας· στο ερώτημα αυτό οι ποικίλες απαντήσεις που προτείνουν τα σωζόμενα δράματα έχουν πάντοτε κοινή τη διαπίστωση ότι η ευθύνη του ανθρώπου έγκειται στην έγκαιρη και ορθή αντίληψη αυτού του ορίου. Η ανάληψη της ευθύνης από τον άνθρωπο εξασφαλίζει συγχρόνως και το κύρος της οφειλόμενης θρησκευτικής ευσέβειας. Είναι αναμφισβήτητο ότι οποιοδήποτε συμπέρασμα για τη δραματουργική τέχνη του Σοφοκλή βασίζεται σε πολύ λίγα δείγματα της δραματικής του τέχνης και η διαπίστωση αυτή έχει ιδιαίζουσα σημασία, επειδή ακριβώς τα δείγματα αυτά μαρτυρούν μια απίστευτη εναλλαγή δραματουργικών αποχρώσεων αναδεικνύοντας μια ποίηση σχεδόν πρωτεϊκή. Η καθαρά ποιητική εκφορά του τραγικού στον Σοφοκλή, στηρίζεται σε μια γλωσσική έκφραση που κρίνει περιττό τον «ὄγκον» του Αισχύλου (άλλωστε η δραματική πλοκή των έργων έχει, εν τω μεταξύ, εξελιχθεί και ένα αισχύλειο φραστικό βάρος δεν θα ήταν ιδιαίτερα λειτουργικό). Συχνά στον Σοφοκλή, το ποιητικό αποτέλεσμα επιδιώκεται με μονολογικές ρήσεις που στηρίζουν τη συγκινησιακή τους ισχύ σε περιγραφές τοπίων, συμβατές με τη μοίρα του εκάστοτε ομιλούντος, με επιδέξια δομημένους κομμούς και εντυπωσιακής λυρικής τέχνης χορικά (το ενδιαφέρον για τα στάσιμα συνδέεται ίσως και με μια από

τις καινοτομίες που αποδίδονταν στον Σοφοκλή, την αύξηση των χορευτών από 12 σε 15). Τέλος, μια άλλη διάσταση, ανάμεσα στη δραματουργική και στην ποιητική τεχνική, αποκτούν ορισμένα έργα χάρη στην ιδιαίτερη σημασία που αποδίδεται σε ορισμένα αντικείμενα. Τα αντικείμενα αυτά συνοδεύουν, προεκτείνουν, υπονομεύουν και συχνά καθορίζουν τη δράση στα έργα στα οποία επιστρατεύονται και η παρουσία τους στη σκηνή αποκτά σχεδόν λειτουργία προσώπου· τέτοια αντικείμενα όπως π.χ. το σπαθί του Αίαντα, το τόξο του Φιλοκλήτη και, με διαφορετικό τρόπο, το φίλτρο της Δηιάνειρας, εκτός από την ίδια τη συμβολή τους στη δράση (*Αΐας*, *Τραχίνιαι*, *Φιλοκλήτης*), προσφέρουν συχνά την αφορμή για να μιλήσει ο ήρωας σε αυτά (Αίαντας) ή για να επικαλεστεί την καθοριστική παρουσία τους τη στιγμή της πιο απόλυτης ερημιάς του (Φιλοκλήτης). Δεν είναι τυχαίο ότι αυτό συμβαίνει σε περιστάσεις ατομικής, εκ βαθέων εξομολόγησης των ηρώων· πρόκειται για ένα είδος θεατρικής αποτύπωσης που αποτελεί κεντρικό στόχο της ποίησης του Σοφοκλή: την αποκάλυψη ενός απεριόριστου ψυχοκινητικού εύρους που μπορεί να ανιχνευθεί, να εκμετρηθεί, να συγκεκριμενοποιηθεί και να εξωτερικευθεί σε ποικίλες όψεις, σε ποικίλα και σημαίνοντα θραύσματα από τον ψυχικό κόσμο του ανθρώπου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Η βιβλιογραφία για τον Σοφοκλή είναι ανεξάντλητη· εδώ επιλέγονται βοηθήματα και μελέτες που κρίθηκαν αντιπροσωπευτικά για τις τάσεις της έρευνας και την ερμηνεία.

Κείμενο

- Sophoclis Fabulae*, ed. Pearson A.C., Oxford Classical Texts, Oxford 1975 (1924).
Sophoclis Fabulae, ed. Lloyd-Jones H. – Wilson N.G., Oxford Classical Texts 1990.
Sophocle, ed. Dain A. – Mazon P., Budé, Paris 1955-1960.

Νεοελληνικές μεταφράσεις

- Γρουπάρη Ι.Ν., *Οι τραγωδίες του Σοφοκλέους*, Αθήνα (χ.χ.) .
 Μαραγκουδάκη Σ., *Οι τραγωδίες του Σοφοκλή*, Αθήνα, Dian, 1997.
 Αίας, *Εν Κύκλω*, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 1998.
 Μύρη Κ.Χ. (μετάφρ.), *Σοφοκλέους Ηλέκτρα*, Αθήνα 1973.
 Χειμωνά Γ.(μετάφρ.), *Σοφοκλέους Ηλέκτρα*, Αθήνα 1984).

Σχολιασμένες εκδόσεις

- Ammendola G., *Sofocle. Oedipo a Colone*, Torino 1953.
 Dawe R.D., *Sophocles' Oedipus rex*, Cambridge 1982 (ελλην. μετάφρ. Αθήνα 1991).
 Easterling P.E., *Sophocles' Trachiniae*, Cambridge 1982.
 Kamerbeek J.C., *The Plays of Sophocles (Ajax, Leiden 1963²; Antigone, Leiden 1974; Trachiniae, Leiden 1959; Oedipus rex, Leiden 1967; Electra, Leiden 1974; Philoctetes, Leiden 1980; Oedipus Coloneus, Leiden 1984)*.
 Kells J.H., *Sophocles' Electra*, Cambridge 1973.
 Müller G., *Sophokles. Antigone*, Heidelberg 1967.
 Stanford W.B., *Sophocles Ajax*, London 1963.
 Webster T.B.L., *Sophocles' Philoctetes*, Cambridge 1970 (ελλην. μετάφρ. Αθήνα 1992).

Αποσπάσματα

- Carden R., *The Papyrus Fragments of Sophocles*, Berlin-N.York 1974.
 Pearson A.C., vol. III, Cambridge 1917.
 Radt St., *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. IV, Göttingen 1977.

Ειδικό Λεξικό

- Ellendt F. – Genther H., *Lexicon Sophocleum*, Berlin 1872 (ανατύπ. Hildesheim 1958).

Μελέτες

Bowra C.M., *Sophoclean Tragedy*, Oxford 1965².

Bowra C.M., *Οι τραγωδίες του Σοφοκλή (Αντιγόνη-Οιδίπους τύραννος)*, ελλην. μετάφρ. Αθήνα 1985.

Χριστοδούλου Γ., *Τα αρχαία σχόλια εις τον Αίαντα του Σοφοκλέους*, Αθήνα 1977.

Di Benedetto V., *Sofocle*, Firenze 1983.

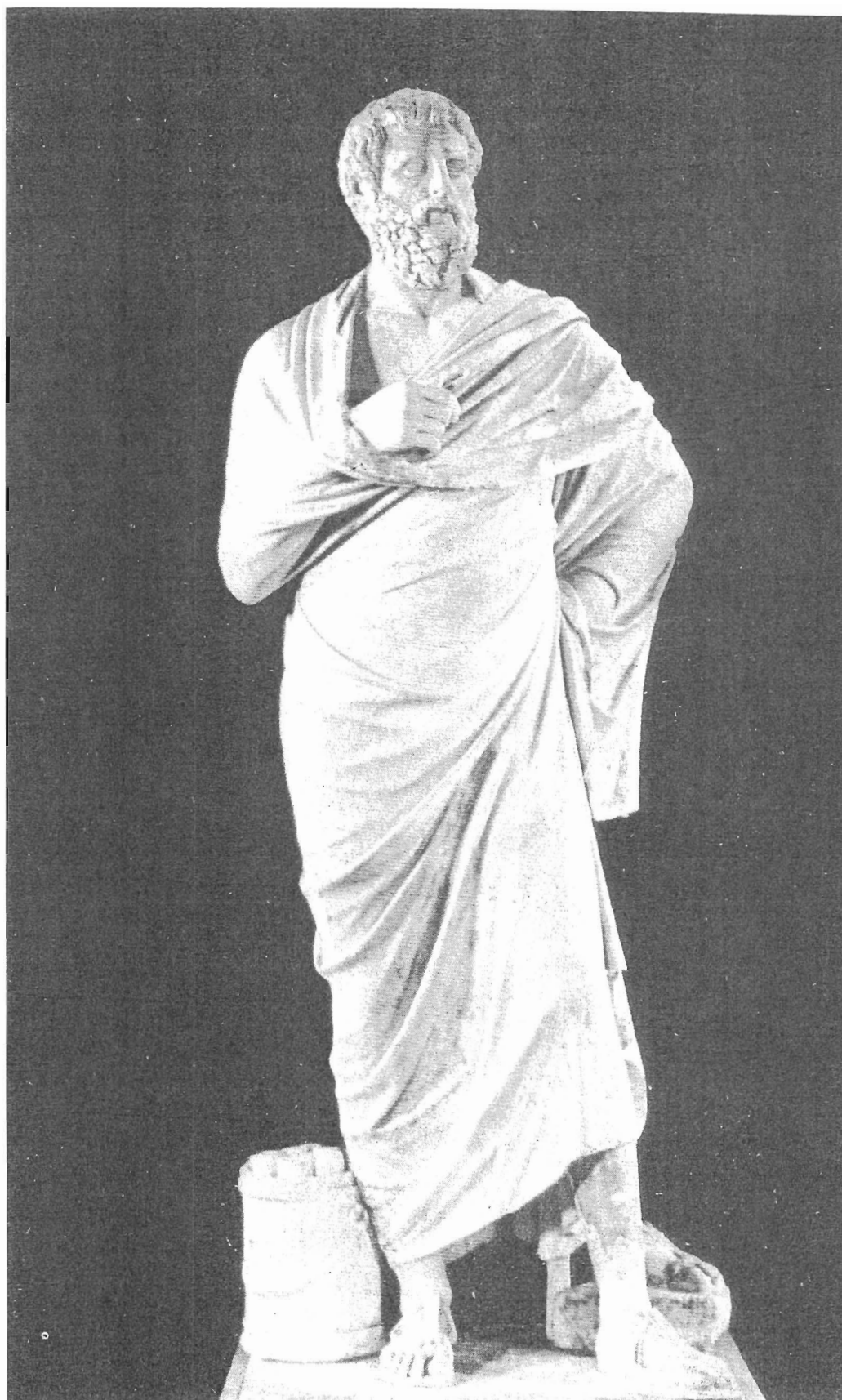
Kirkwood C.M., *A Study of Sophoclean Drama*, Ithaca 1958.

Knox B.M., *The Heroic Temper*, Berkeley 1964.

Segal Ch., *Sophocles' Tragic World: Divinity, Nature, Society*, London 1995.

Webster T.B., *An Introduction to Sophocles*, London 1969².

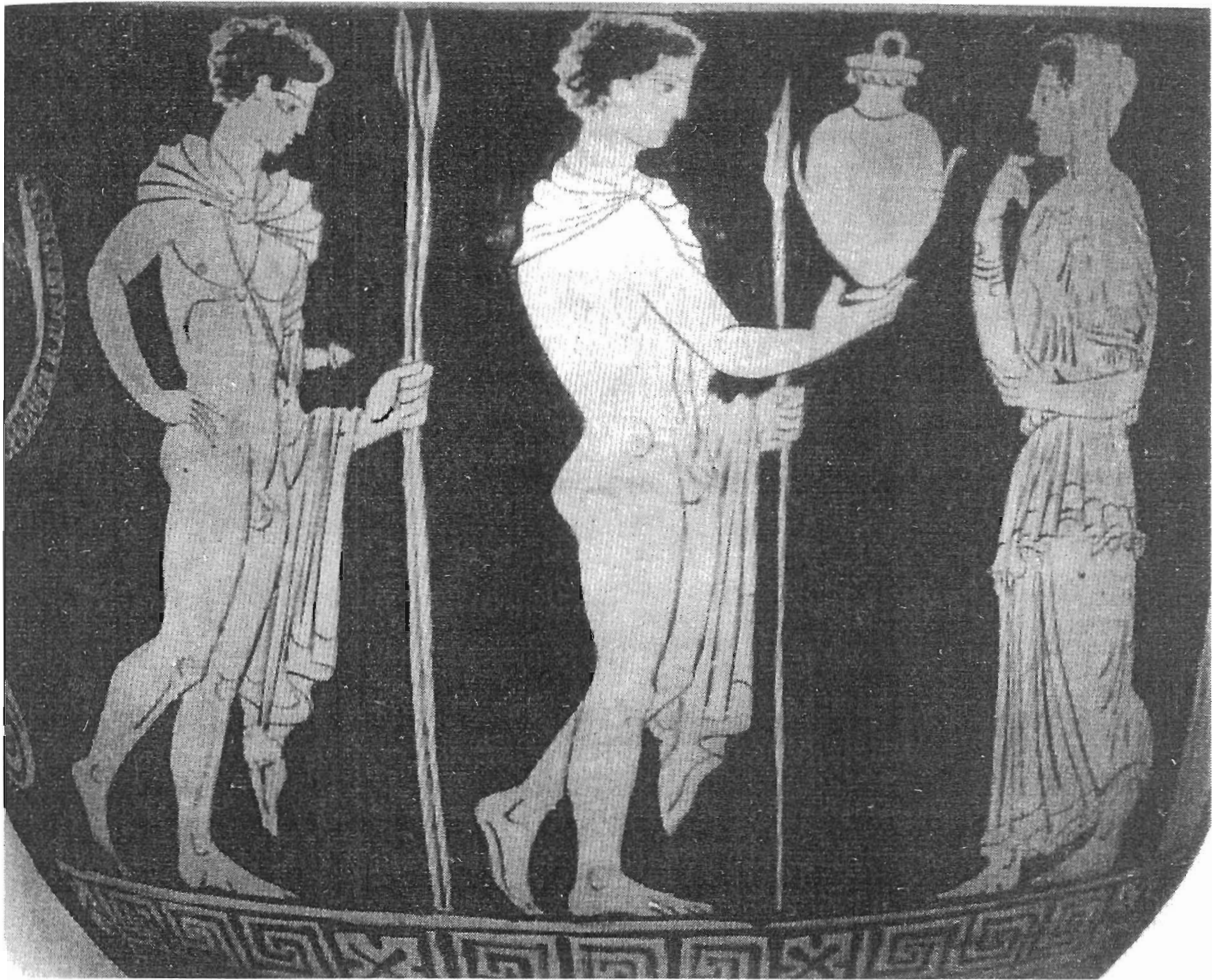
Winington-Ingram R.P., *Sophocles: an Interpretation*, Cambridge 1980 (ελλην. μετάφρ. Σοφοκλής. Μια ερμηνευτική προσέγγιση, Αθήνα 1999).



Ανδριάντας του Σοφοκλή (ρωμαϊκό αντίγραφο αγάλματος του 4ου αι. π.Χ.). Μουσείο Βατικανού.



Αγγειογραφία του 4ου αι. π.Χ. στην οποία απεικονίζεται πιθανότατα η Αντιγόνη τη στιγμή που οδηγείται από τους φρουρούς στον Κρέοντα (Βρετανικό Μουσείο).



Ο Ορέστης φέρνει στην Ηλέκτρα το αγγείο που περιέχει δήθεν την τέφρα από τον υποτιθέμενο θάνατό του, σύμφωνα με τη σοφόκλεια εκδοχή του μύθου (4ος αι. π.Χ., Βιέννη, Μουσείο Ιστορίας της Τέχνης).



Ο Περσέας κοιτάζει τη δεμένη Ανδρομέδα στην αγγειογραφία αυτή, άμεσα επηρεασμένη από τη χαμένη τραγωδία του Σοφοκλή Ἄνδρομέδα. Το όνομα που αναγράφεται πλάι στον Περσέα («Εὐαίων καλὸς Αἰσχύλου») ίσως δηλώνει τον υποκριτή που υποδύθηκε τον ήρωα (μέσον του 5ου αι. π.Χ., Εθνικό Μουσείο Ακράγαντα).

ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ

Βίος

Ο Ευριπίδης, ο νεότερος από τους τρεις μεγάλους τραγικούς ποιητές της κλασικής εποχής, μπορεί να θεωρηθεί, ανάμεσα στους τρεις, ο πιο ευνοημένος από την παράδοση, αφού σώζονται 18 δράματα από τη συνολική παραγωγή του και πολλά αποσπάσματα χαμένων έργων του. Αυτό ίσως οφείλεται και στο γεγονός ότι η δημοτικότητα του Ευριπίδη, περιορισμένη όσο ο ίδιος ζούσε, αυξανόταν συνεχώς μετά το θάνατό του και η αντιγραφή των έργων του γινόταν όλο και συχνότερα, ενώ οι επαναλήψεις παραστάσεων με έργα του Ευριπίδη πολλαπλασιάζονταν· ακόμη, η μεγαλύτερη διάδοση του βιβλίου που σημειώθηκε από τα τέλη του 5ου αιώνα π.Χ. και έπειτα, συνέβαλε στην ευρύτερη κυκλοφορία των δημοφιλέστερων έργων, επομένως και των δραμάτων του Ευριπίδη. Εκτός από το λεξικό της Σούδας και το Πάριο Χρονικό, οι πηγές μας για τη ζωή του Ευριπίδη είναι ένας αρχαίος *Βίος*, κάποια εκτεταμένα αποσπάσματα από τον *Βίο Ευριπίδου* που έγραψε ο Σάτυρος, βιογράφος που ήκμασε γύρω στο 200 π.Χ., ένα κεφάλαιο στις *Noctes atticae* του Αύλου Γέλλιου, Ρωμαίου αρχαιοδίφη του 2ου αιώνα μ.Χ. και μια σημείωση του βυζαντινού λόγιου Θωμά Μάγιστρου. Από τις πηγές αυτές οι αρχαιότερες είναι ο *Βίος* και η βιογραφία του Σάτυρου και συχνά αποτελούν τη βάση για τις άλλες.

Ο Ευριπίδης γεννήθηκε στη Σαλαμίνα πιθανότατα το 485/4 π.Χ. Η παράδοση που συνδέει χρονικά τους τρεις τραγικούς με τη ναυμαχία της Σαλαμίνας θεωρεί ότι ο ώριμος Αισχύλος πολέμησε στη ναυμαχία, ο νεαρός Σοφοκλής συμμετείχε στον επινίκιο χορό και ο Ευριπίδης γεννήθηκε την ίδια εκείνη μέρα. Η παράδοση αυτή είναι αναξιόπιστη ως προς τα γεγονό-

τα καθεαυτά, δηλώνει όμως πόσο άμεσα συνδέθηκαν στην αντίληψη των ανθρώπων οι αθηναϊκές νίκες των Περσικών πολέμων και η πολιτιστική ακμή της Αθήνας που επακολούθησε. Ο πατέρας του Ευριπίδη (Μνήσαρχος ή Μνησαρχίδης) καταγόταν από το δήμο Φλύας· τόσο αυτός όσο και η μητέρα του ποιητή, η Κλειτώ, χρωματίστηκαν από το σκώμμα της αριστοφανικής κωμωδίας όπου παρουσιάστηκαν ο πατέρας ως πλανώδιος πωλητής και η μητέρα ως λαχανοπώλισσα, ενώ στην πραγματικότητα πρέπει να ήταν αρκετά ευκατάστατοι Αθηναίοι με κτήματα στη Σαλαμίνα. Ο νεαρός Ευριπίδης, ο μετέπειτα ιδιόρρυθμος διανοούμενος με την πλούσια, ιδιόκτητη βιβλιοθήκη, ο αναχωρητής της δημόσιας ζωής, ξεκίνησε κατά μια παράδοση τη σταδιοδρομία του ως επίδοξος πυγμάχος, επειδή κάποιος χρησμός είχε προφητεύσει στον πατέρα του επερχόμενες νίκες του γιου του σε αγώνες, νίκες που άλλωστε ήλθαν αλλά σε αγώνες δραματικούς και όχι αθλητικούς. Παρόμοιες διηγήσεις αναφέρουν νεανικές επιδόσεις του Ευριπίδη και στη ζωγραφική μνημονεύοντας μάλιστα ως πειστήρια πίνακες του ποιητή στα Μέγαρα. Περισσότερο πειστικές και ασφαλέστερα ανιχνεύσιμες στα ίδια τα έργα του φαίνονται οι πληροφορίες για τις επιδράσεις που δέχθηκε ο Ευριπίδης από τη φιλοσοφία και από τη διδασκαλία των σοφιστών· αυτό είναι άλλωστε και το πνευματικό κλίμα της εποχής μέσα στην οποία ανδρώθηκε. Επειδή είναι δύσκολο να πιστοποιηθεί οποιαδήποτε σχέση μαθητείας του Ευριπίδη με κάποιους εκπροσώπους της πνευματικής αυτής παραγωγής, αρκούμαστε στην αποτύπωση φιλοσοφικών και ρητορικών θέσεων που γίνονται πιο ευδιάκριτες στα σωζόμενα δράματα και με το κριτήριο αυτό θεωρούμε αμεσότερη την επίδραση του Αναξαγόρα, του Αρχέλαου (του φυσικού), του Πρωταγόρα και του Πρόδικου. Όσο όμως ανοιχτός ήταν ο Ευριπίδης στα νέα πνευματικά ρεύματα της εποχής του, άλλο τόσο ήταν κλειστός στις κοινωνικές συναναστροφές. Σε μια εποχή κατά την οποία η συμμετοχή στα κοινά ήταν ο κανόνας, οι αποστάσεις που κρατούσε ο Ευριπίδης δημιούργησαν μια αρνητική εικόνα με αποτέλεσμα οι πληροφορίες που σώζονται για τις λεπτομέρειες της ζωής του να μην είναι πάντα αντικειμενικές. Η παράδοση αναφέρει ότι συνέθετε τα έργα του σε μια ερημική σπηλιά στη Σαλαμίνα και ότι περνούσε πολύ χρόνο στη βιβλιοθήκη του. Άλλες φήμες δημιούργησαν μια παραφιλολογία γύρω από τους δύο γάμους του ποιητή (με τη Μελιώ και με τη Χοιρίνη): η πληροφορία ότι τα προβλήματα του δεύτερου γάμου οφείλονταν στην υπερβολική συμπάθεια της Χοιρίνης για τον Κηφισοφώντα, το νεαρό υπηρέτη του σπιτιού, επιχειρεί ίσως να συνδέσει προσωπικά βιώμα-

τα, αμφίβολης ιστορικής αλήθειας, με τον περιβόητο μισογυνισμό που αποδόθηκε απλουστευτικά στον Ευριπίδη. Τα δύο τελευταία χρόνια της ζωής του ο Ευριπίδης τα πέρασε στη Μακεδονία στην αυλή του βασιλιά Αρχέλαου, όπου φιλοξενήθηκαν και άλλοι εκπρόσωποι των γραμμάτων και των τεχνών, όπως ο τραγικός ποιητής Αγάθων, ο λυρικός ποιητής Τιμόθεος και ο ζωγράφος Ζεύξις· δεν είναι εύκολο να αποφασίσει κανείς αν προσωπικά βιώματα ή η γενικότερη κατάσταση της Αθήνας στα τέλη του Πελοποννησιακού πολέμου είναι η αιτία για την αποδημία αυτή. Στη Μακεδονία τον βρήκε ο θάνατος την άνοιξη του 406 π.Χ. και εκεί ενταφιάστηκε. Η πληροφορία ότι ο θάνατός του οφείλεται στα κυνηγετικά σκυλιά του Αρχέλαου που τον κατασπάραξαν δεν θεωρείται βέβαιη. Όταν έφθασε στην Αθήνα η είδηση του θανάτου του Ευριπίδη, ο Σοφοκλής εμφάνισε στον προάγωνα τους υποκριτές με πένθιμη περιβολή. Οι Αθηναίοι έστησαν ένα κενοτάφιο προς τιμήν του. Από τους τρεις γιους του Ευριπίδη (Μνησαρχίδη, Μνησίλοχο, Ευριπίδη) ο πρώτος ασχολήθηκε με το εμπόριο, ο δεύτερος έγινε ηθοποιός και ο τρίτος, ομότεχνος του πατέρα του, ήταν εκείνος που ανέβασε μετά το θάνατο του ποιητή τα τελευταία έργα του, τις *Βάκχες* και την *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι*.

Έργο

Ο Ευριπίδης πρωτοεμφανίστηκε στους δραματικούς αγώνες το 455 π.Χ. με μια τετραλογία που περιλάμβανε τις *Πελιάδες* και ήρθε τρίτος. Πρώτη νίκη κέρδισε πολύ αργότερα, το 441 π.Χ. και συνολικά μόνον πέντε φορές (από τις οποίες η τελευταία είναι η μεταθανάτια διδασκαλία του 406 π.Χ. με τα έργα *Ίφιγένεια εν Αὐλίδι*, *Άλκμέων ό διά Κορίνθου* και *Βάκχαι*). Από τα 92 δράματα που συνέθεσε (σύμφωνα με τις πληροφορίες του *Βίου*) ο Ευριπίδης σώζονται σήμερα 18· ο αριθμός αυτός δεν περιλαμβάνει τον *Ρήσο*, του οποίου η γνησιότητα βάσιμα αμφισβητείται. Τα σωζόμενα έργα είναι: *Άλκηστις* (438 π.Χ.), *Μήδεια* (431 π.Χ.), *Ήρακλειΐδαι* (430 π.Χ. περίπου, πάντως πριν από το 427 π.Χ.), *Ίππόλυτος* (428 π.Χ.), *Άνδρομάχη* (425 π.Χ. περίπου), *Έκάβη* (424 π.Χ. περίπου), *Ίκέτιδες* (424 π.Χ. περίπου), *Ίων* (418 π.Χ. περίπου), *Ήλέκτρα* (417 π.Χ. ή 413 π.Χ.), *Ήρακλής* (417 π.Χ. περίπου), *Τρωάδες* (415 π.Χ.), *Ίφιγένεια ή εν Ταύροις* (413 π.Χ. περίπου), *Έλένη* (412 π.Χ.), *Φοίνισσαι* (μεταξύ 412 και 408 π.Χ.), *Όρέστης* (408 π.Χ.), *Βάκχαι* και *Ίφιγένεια ή εν Αὐλίδι* (406 π.Χ.).

Σώζεται ακόμη ο *Κύκλωψ*, το μόνο πλήρες σατυρικό δράμα που μας κληροδότησε η αρχαιότητα· η χρονολόγησή του είναι προβληματική, αλλά πολλοί τείνουν να το τοποθετήσουν γύρω στα 425 π.Χ.

Η *Ἄλκηστις* είναι το παλαιότερο σωζόμενο έργο του Ευριπίδη. Παρουσιάστηκε σε μια τετραλογία (μετά από τα έργα *Κρησσαι*, *Ἀλκμέων δια Ψωφίδος* και *Τήλεφος*) όπου είχε τη θέση του σατυρικού δράματος. Πραγματεύεται το παραμυθικό θέμα της γυναίκας που σώζει τη ζωή του άνδρα της πεθαίνοντας η ίδια στη θέση του. Στον πρόλογο ο Απόλλων εξηγεί γιατί ζήτησε από τις Μοίρες να δεχθούν κάποιον άλλο νεκρό στη θέση του Ἄδμητου: όσον καιρό θήτησε στο παλάτι του Ἄδμητου (τιμωρία του Δία για το φόνο των Κυκλώπων) ο θεός είχε διαπιστώσει την αρετή και την ευσέβεια του βασιλιά. Ο άνθρωπος που δέχθηκε να θυσιαστεί για τον Ἄδμητο είναι η Ἄλκηστη και ο Θάνατος έρχεται τώρα να την πάρει. Ο χορός (γέροντες των Φερών) πληροφορείται από μια υπηρέτρια τις ετοιμασίες της αποφασισμένης Ἄλκηστης που εδώ, σε αντιδιαστολή μάλλον με την αρχική εκδοχή του μύθου, εκπληρώνει το χρέος της μετά από μακρόχρονη συζυγική και μητρική ευτυχία. Η Ἄλκηστη αποχαιρετά τα εγκόσμια και τον άνδρα της ζητώντας του ως χάρη να μην ξαναπαντρευτεί και μετά το συγκινητικό αποχαιρετισμό πεθαίνει μπροστά στους θεατές, με ένα θάνατο όχι βίαιο (και ούτε οριστικό) αλλά πάντως τυπικά ασυνήθιστο στο δράμα. Η άφιξη του Ηρακλή αναγκάζει τον Ἄδμητο να αποκρύψει το πένθος του σπιτιού του, για να προσφέρει σωστή φιλοξενία στον ήρωα. Η εμφάνιση του Φέρη (πατέρα του Ἄδμητου) που έρχεται να προσφέρει νεκρικές τιμές, γίνεται αφορμή να ξεσπάσει ένας έντονος αγώνας λόγου ανάμεσα στο γιο, που κατηγορεί τον πατέρα ότι από δειλία δεν δέχθηκε να πεθάνει αυτός στη θέση του παιδιού του, και στον πατέρα που κατηγορεί το γιο ότι από δειλία δέχθηκε να πεθάνει η γυναίκα του αντί για τον ίδιο. Ένας υπηρέτης έρχεται παραπονούμενος για τις υπερβολικές απαιτήσεις του φιλοξενούμενου Ηρακλή. Ο Ηρακλής εμφανίζεται και σύντομα μαθαίνει από τον υπηρέτη τον πρόσφατο θάνατο της κυρίας του σπιτιού που τον φιλοξενεί· φεύγει αμέσως με σκοπό να διεκδικήσει την Ἄλκηστη από το Θάνατο. Ο Ἄδμητος επιστρέφει από την κηδεία και συνειδητοποιεί πόσο άδεια θα είναι στο εξής η ζωή του. Έρχεται ο Ηρακλής συνοδεύοντας μια γυναίκα καλυμμένη με πέπλο και προτείνει στον Ἄδμητο να την κρατήσει κοντά του· εκείνος αρνείται επίμονα ώσπου τελικά ο Ηρακλής τον πείθει να δεχθεί. Όταν ο Ἄδμητος παίρνει τη γυναίκα από το χέρι, ο Ηρακλής ανασύ-

ρει το πέπλο και αποκαλύπτεται η Άλκηστη· ο Ηρακλής, πριν φύγει, εξηγεί πώς πολέμησε με το Θάνατο και τον νίκησε κερδίζοντας πάλι την Άλκηστη. Η ανέλπιστη ευτυχία βασιλεύει στο παλάτι και το έργο τελειώνει.

Μερικές από τις ιδιαιτερότητες που παρουσιάζει το δράμα αυτό οφείλονται ίσως στο γεγονός ότι υποκαθιστά ένα σατυρικό δράμα. Ως τέτοιες ιδιαιτερότητες μπορούν να θεωρηθούν ορισμένα κωμικά και πρωτόγονα στοιχεία στη συμπεριφορά του Ηρακλή, όχι ασυμβίβαστα με τη γενικότερη απεικόνισή του, αλλά μάλλον αταίριαστα μέσα σε μια τραγωδία· είναι ακόμη το τέχνασμα της συγκάλυψης του προσώπου στο οποίο καταφεύγει ο Ευριπίδης για να επανεμφανίσει την κεντρική ηρωίδα και, φυσικά, το αίσιο τέλος που έχει το έργο. Ο δραματικός χαρακτήρας της Άλκηστης είναι θετικά φωτισμένος, σε απόλυτη αρμονία άλλωστε με τη μυθογραφική της απεικόνιση. Η αυτονόητα θετική αυτή απεικόνιση είναι και ένας από τους λόγους για τους οποίους ο Άδμητος μένει ακόμη περισσότερο εκτεθειμένος στις κατηγορίες του Φέρη, όταν αποδέχεται τη θυσία της γυναίκας του. Ο Ευριπίδης δεν επιχειρεί καν να στηρίξει τον Άδμητο από την πλευρά του ηρωισμού, έστω και αν η βασιλική ιδιότητα με τον κατάλληλο χειρισμό θα μπορούσε να προβληθεί ως επιχείρημα· ένας «ηρωισμός» του Άδμητου άλλωστε θα ακύρωνε τη βασική συνθήκη της ιστορίας και θα καθιστούσε άχρηστη τη στάση της Άλκηστης που είναι και η βασική επιδίωξη. Ο ευριπίδειος Άδμητος περιμένει επομένως από το θεατή μεγάλη συμπάθεια, αλλά μικρή δικαίωση.

Το 431 π.Χ. ο Ευριπίδης δίδαξε τη *Μήδεια*, πρώτο δράμα μιας τετραλογίας που περιλάμβανε ακόμη τα έργα *Φιλοκτήτης*, *Δίκτυς* και το σατυρικό δράμα *Θερισταί*. Η *Μήδεια*, ένα από τα γνωστότερα σήμερα δράματα του Ευριπίδη, συνδέεται ως προς τη δομή και τους δραματικούς χαρακτήρες με τολμηρές καινοτομίες που πρέπει να αιφνιδίασαν αρκετά μεγάλη μερίδα του κοινού, όταν παρουσιάστηκαν (η τετραλογία ήρθε τρίτη). Το έργο αρχίζει με τον πρόλογο της τροφού· ανατρέχοντας στη ναυπήγηση και στο ταξίδι της Αργώς η τροφός θυμίζει την αρχή των δεινών της Μήδειας, που αφού βοήθησε τον Ιάσονα και προκάλεσε το θάνατο του Πελία στην Ιωλκό, εγκαταστάθηκε εξόριστη με τον Ιάσονα στην Κόρινθο και βλέπει τώρα τον Ιάσονα να ετοιμάζεται να κάνει νέο γάμο με την κόρη του βασιλιά Κρέοντα. Η είσοδος του παιδαγωγού και των παιδιών γίνεται αφορμή να πληροφορηθούμε ότι ο Κρέων διέταξε ήδη να εξοριστεί η Μήδεια με τα παιδιά της. Ακούγεται από το παλάτι η Μήδεια να παραπονείται για την

κακή της τύχη. Οι γυναίκες της Κορίνθου που αποτελούν το χορό, έρχονται να συμπαρασταθούν και στέλνουν την τροφό στο παλάτι, για να παροτρύνει τη Μήδεια να μοιραστεί την αγωνία της μαζί τους. Η Μήδεια βγαίνει στη σκηνή και μιλάει για τη θέση της γυναίκας, αλλά και για την πρόθεσή της να εκδικηθεί. Έρχεται ο Κρέων και της ανακοινώνει την απόφασή του. Η Μήδεια του ζητάει να ανακαλέσει την απόφασή του, το μόνο όμως που αποσπά είναι η μονοήμερη αναβολή της αναχώρησής της, ώστε να προλάβει, σύμφωνα με όσα η ίδια προφασίζεται, να ετοιμαστεί. Όταν ο βασιλιάς φεύγει, η Μήδεια ανακοινώνει τα πραγματικά σχέδιά της: προτίθεται να σκοτώσει τον Ιάσονα, τον Κρέοντα και την κόρη του με τα μαγικά της φάρμακα μόλις εξασφαλίσει καταφύγιο εκτός Κορίνθου. Η άφιξη του Ιάσονα δίνει την αφορμή για έναν πικρό συζυγικό αγώνα λόγων στον οποίο η Μήδεια μέμφεται τον Ιάσονα για την προδοτική αχαριστία του και ο Ιάσων της αντιτάσσει το κέρδος που η ίδια αποκόμισε από τον ερχομό της στον (πολιτιστικώς ανώτερο) ελληνικό κόσμο και τη δόξα που αποκόμισε στον κόσμο αυτό για τις ικανότητες της· ο Ιάσων φεύγει, αφού προηγουμένως δηλώνει την πρόθεσή του να της προσφέρει χρήματα και βοήθεια για την αναχώρησή της. Η αναπάντεχη επίσκεψη του Αιγέα, που πηγαίνει στην Τροιζήνα επιστρέφοντας από τους Δελφούς, δίνει τη λύση στο πρόβλημα διαμονής της Μήδειας· περιγράφοντας τα δεινά της στον Αθηναίο βασιλιά και προσφέροντας τη βοήθεια των μαγικών της φίλτρων στην επιθυμία του να αποκτήσει γιο, η ηρωίδα κερδίζει τη συμπάθεια του Αιγέα και εξασφαλίζει οριστικά τη φιλοξενία της στην Αθήνα. Τώρα τίποτε δεν μπορεί να τη σταματήσει. Αποκαλύπτει πρώτα στο χορό τα πραγματικά σχέδιά της, που περιλαμβάνουν το χειρότερο από όσα μπορεί κανείς να διανοηθεί, το φόνο των παιδιών της, και στέλνει έπειτα να φωνάξουν τον Ιάσονα. Ανακοινώνει στον Ιάσονα πως μετάνιωσε για τη συμπεριφορά της και στέλνει με τα παιδιά δώρα στην Κρέουσα δηλώνοντας ότι σκοπός της είναι να γίνει δεκτή η παραμονή των παιδιών στην Κόρινθο. Όταν τα παιδιά επιστρέφουν, ο παιδαγωγός ανακοινώνει στη Μήδεια πως η παραμονή τους στην Κόρινθο έγινε πράγματι δεκτή· σε έναν ταραγμένο μονόλογο γεμάτο συναισθηματικές εναλλαγές η Μήδεια εκφράζει άλλοτε την αγάπη για τα παιδιά της και άλλοτε την οργή και την απόφασή της να φέρει σε πέρας την εκδίκηση που έχει ήδη ξεκινήσει. Μετά το τραγούδι του χορού, ένας αγγελιαφόρος έρχεται και περιγράφει πώς από τα δηλητηριασμένα ρούχα που έστειλε ως δώρα η Μήδεια πέθαναν η μελλοννυμφη που τα φόρεσε και ο πατέρας της που προσπάθησε να τη σώσει. Η Μήδεια

μπαίνει στο παλάτι και σκοτώνει τα παιδιά· οι φωνές τους ακούγονται ενώ οι γυναίκες του χορού αδυνατούν να τα σώσουν. Ο Ιάσων φθάνει απελπισμένος στο σπίτι και πληροφορείται ότι η Μήδεια σκότωσε τα παιδιά· αναστατωμένος επιχειρεί να ανοίξει την κλειδωμένη πύλη. Σε ένα άρμα που το σέρνουν φτερωτοί δράκοντες, δώρο του Ήλιου, η Μήδεια εμφανίζεται στην κορυφή του παλατιού μαζί με τα άψυχα σώματα των παιδιών της. Στις κατηγορίες και στην ανήμπορη οργή του Ιάσονα αντιτάσσει την αποτελεσματικότητα της εκδίκης της· αρνείται στον άνδρα της οποιαδήποτε συμμετοχή στην ταφή και παίρνει μαζί της τα παιδιά για να τα ενταφιάσει η ίδια και να ιδρύσει λατρεία προς τιμήν τους. Επάνω στο άρμα της η Μήδεια φεύγει μακριά, περισσότερο θεά παρά θνητή, και αφήνει τον Ιάσονα στην πιο τραγική ερημιά, ταπείνωση και απελπισία.

Η ίδια η δράση αυτής της τραγωδίας είναι τόσο εντυπωσιακή και τόσο ακραία ώστε δύσκολα το έργο θα μπορούσε να περάσει απαρατήρητο στην ιστορία της λογοτεχνίας. Πρόκειται για επαναστατικό τόλμημα μιας θεατρικής συγγραφικής ιδιοφυίας· ο θεατής μπορεί να απλώσει τη συμπάθειά του στα άδικα πάθη της Μήδειας και συγχρόνως να αισθανθεί τη φρίκη της συνειδητής, προμελετημένης παιδοκτονίας, ακόμη και αν αντιλαμβάνεται λογικά ότι τα παιδιά θα ήταν ούτως ή άλλως χαμένα, πράγμα που άλλωστε και η Μήδεια συναισθάνεται. Η κατάληξη των ακραίων αυτών παθών αντιστοιχούσε σε γεγονότα ή σε καταστάσεις που ο θεατής αναγνώριζε ως πραγματικά (π.χ. η λατρεία των παιδιών της Μήδειας υπήρχε πράγματι στην Κόρινθο)· πρόκειται επομένως για ένα αποτελεσματικό δραματικό τέχνασμα του Ευριπίδη. Η συλλογιστική επεξεργασία του μυθικού υποστρώματος αυτού του έργου είναι και σε άλλες πτυχές της ιδιαίτερα προχωρημένη. Η έννοια του «βαρβαρικού» και του «ελληνικού» δεν εμφανίζεται πια μονοδιάστατη, αφού ο κατεξοχήν υπερασπιστής του «ελληνικού» στο έργο (ο Ιάσων) είναι και ο κατεξοχήν αδικών. Ο προβληματισμός επεκτείνεται περισσότερο και αναζητάει τα όρια και τη σχέση της θεμιτής και της επιθυμητής εκδίκησης, τη σχέση της εκδίκησης με την κοινωνική δικαιοσύνη, καθώς και το μέγεθος των συναισθηματικών και κοινωνικών συνεπειών, όταν οι έννοιες δικαιοσύνη και εκδίκηση τεθούν σε εφαρμογή. Ακόμη, η ιδιαίτερη γνώση και ευφυΐα του ατόμου (δηλαδή της Μήδειας) καθώς και η ιδιαίτερη φύση και η ιδιαίτερη θέση της γυναίκας (δηλαδή και πάλι της Μήδειας) ορίζονται, συνδυάζονται και αναπτύσσονται πολύ προσεκτικά και καιρία μέσα στο δράμα με όρους που ξεπερνούν τις νεότερες ερμηνείες κοινωνιολογικού ή φεμινιστικού χρωματισμού. Οι κριτές του 431

π.Χ. δεν μπορούσαν να ξέρουν αν ο μονόλογος της κεντρικής ηρωίδας στη *Μήδεια* θα ήταν η πρώτη έκφραση εσωτερικής σύγκρουσης του ανθρώπου στην ιστορία του θεάτρου, η αλήθεια όμως είναι ότι το 431 π.Χ. αυτό ακριβώς συνέβη.

Οι *Ηρακλείδαι* χρονολογούνται γύρω στα 430 π.Χ. και με βεβαιότητα πριν από το 427 π.Χ. Πρόκειται για ένα από τα δράματα του Ευριπίδη που τονίζουν αρκετά το πατριωτικό και το πολεμικό στοιχείο. Η δράση τοποθετείται στο Μαραθώνα, όπου τα παιδιά του Ηρακλή, οδηγημένα από το γέροντα Ιόλαο, έχουν έρθει να ζητήσουν καταφύγιο από τους Αθηναίους, επειδή, μετά το θάνατο του πατέρα τους, καταδιώκονται ανελέητα από το βασιλιά του Άργους Ευρυσθέα, όπως ακριβώς καταδιώχθηκε και ο πατέρας τους, όταν ήταν ζωντανός. Ο κήρυκας των Αργείων (ανώνυμος στο κείμενο, Κοπρέυς στην αρχαία Υπόθεση) έρχεται να πάρει τα παιδιά· ο Δημοφών, γιος του Θησέα και βασιλιάς της Αθήνας, αποφασίζει να προσφέρει καταφύγιο στα παιδιά του Ηρακλή και διώχνει τον κήρυκα, που φεύγει μεταφέροντας τις απειλές του Ευρυσθέα για πόλεμο κατά της Αθήνας. Ο πόλεμος όμως αυτός με τον Ευρυσθέα δεν μπορεί, σύμφωνα με τους χρησμούς, να λήξει με νίκη της Αθήνας παρά μόνον αν μια νέα απο ευγενική γενιά δεχθεί να θυσιαστεί στην Περσεφόνη. Η κόρη του Ηρακλή, η «Μακαρία», μόλις πληροφορείται το χρησμό δηλώνει ότι είναι πρόθυμη να θυσιαστεί για τη σωτηρία των αδελφών της και φεύγει για να εκπληρώσει την υποχρέωση αυτήν κερδίζοντας το θαυμασμό και τη συμπάθεια όλων. Ένας απεσταλμένος του Ύλλου αναγγέλλει ότι η μάχη αρχίζει· ο Ιόλαος, αν και γέροντας, βρίσκει τη ρώμη να πολεμήσει και αυτός και φεύγει παρά τις διαμαρτυρίες της γηραιάς Αλκμήνης, μητέρας του Ηρακλή. Μετά το τραγούδι του χορού έρχεται ένας αγγελιοφόρος που φέρνει στην Αλκμήνη το χαρμόσυνο νέο της αθηναϊκής νίκης· ο ίδιος ο Ευρυσθέας αιχμαλωτίστηκε από τον Ιόλαο. Όταν προσάγεται ο αιχμάλωτος Ευρυσθέας, η Αλκμήνη ζητάει τη θανάτωσή του, παρότι θεωρείται ανόσιο να σκοτώνει κανείς αιχμαλώτους και οι Αθηναίοι δεν επιθυμούν να το κάνουν. Η Αλκμήνη επιμένει ότι πρέπει να θανατωθεί ο Ευρυσθέας, δέχεται όμως να παραδώσει το σώμα του για να ενταφιαστεί, όπως ορίζουν οι νόμοι και οι συνήθειες. Ο Ευρυσθέας αρνείται να ικετεύσει για τη σωτηρία της ζωής του και προσφέρει ως ένδειξη σεβασμού για την πόλη των Αθηνών την προστασία του, σύμφωνα με έναν παλιό χρησμό του Απόλλωνα: αν ταφεί κοντά στο βωμό της Αθηνάς, το πνεύμα του θα προστατεύει την πόλη,

όταν οι απόγονοι των Ηρακλειδών στραφούν κατά των τωρινών ευεργετών τους και εκστρατεύσουν κατά των Αθηνών. Ο Ευρυσθέας οδηγείται στο θάνατο και το έργο τελειώνει.

Το δράμα αυτό, ασυνήθιστα μικρής έκτασης (1055 στίχοι), έθεσε στους μελετητές αρκετά προβλήματα. Αν και σώζεται ολόκληρο, μνημονεύονται από τον Στοβαίο στίχοι του που δεν υπάρχουν στο κείμενό μας και η υποψία ότι διαθέτουμε σήμερα τη συντομευμένη εκδοχή του εκτενέστερου πρωτοτύπου ήταν τόσο αναμενόμενη όσο και ανεπιβεβαίωτη. Η δραματική δομή του έργου μάς αιφνιδιάζει και αυτή. Η θυσία της Μακαρίας περιγράφεται πολύ σύντομα και δεν αναφέρεται καθόλου στη συνέχεια. Η άγρια εκδικητικότητα της Αλκμήνης φαίνεται υπερβολική στον απροετοίμαστο θεατή, που ήδη δεν έχει συνέλθει από την αναπάντεχη νεανική ορμή του γέροντα Ιόλαου, ενώ ο τελικός συμβιβασμός που επιτρέπει τη θανάτωση του Ευρυσθέα, φαίνεται να απηχεί έναν προβληματισμό για την τύχη των αιχμαλώτων σε μια περίοδο κατά την οποία η Αθήνα βρίσκεται σε εμπόλεμη κατάσταση. Γενικότερα ο Πελοποννησιακός Πόλεμος και η εισβολή των Σπαρτιατών, ορατών «απογόνων» των Ηρακλειδών, στην Αττική, καθώς και τα ψυχολογικά φορτία που βάρυναν τα χρόνια εκείνα τους Αθηναίους, πρέπει να αποτελούν και τις βασικές αιτίες για την ιδιότυπη γραφή αυτής της τραγωδίας.

Ο *Ίππόλυτος* παρουσιάστηκε το 428 π.Χ. και κέρδισε πρώτη νίκη. Το έργο ονομάστηκε *Ίππόλυτος στεφανηφόρος* ή *στεφανίας* για να διαφοροποιηθεί από προγενέστερο έργο του Ευριπίδη (*Ίππόλυτος καλυπτόμενος*), που είχε παρουσιαστεί παλαιότερα (ίσως γύρω στο 432 π.Χ.), χωρίς να σημειώσει επιτυχία· από το παλαιότερο αυτό έργο σώζονται μόνον πενήντα περίπου στίχοι. Ο *Ίππόλυτος* του 428 π.Χ. είχε ασφαλώς ριζικές αλλαγές που δεν μπορούμε να τις προσδιορίσουμε όλες με ασφάλεια. Το έργο αρχίζει στην Τροιζήνα· στον πρόλογο η Αφροδίτη εκφράζει την αντιπάθειά της για τον Ίππόλυτο, το γιο του Θησέα και της αμαζόνας Ιππολύτης, επειδή αυτός δεν την τιμά προτιμώντας την Άρτεμη, θεά της παρθενικής αγνότητας. Η Αφροδίτη ετοιμάζεται να τιμωρήσει τον Ίππόλυτο προκαλώντας το θάνατό του. Στον πρόλογο οι θεατές πληροφορούνται και το πάθος της Φαίδρας, της γυναίκας του Θησέα, για τον προγονό της, τον Ίππόλυτο. Έρχεται ο Ίππόλυτος με συνοδεία κυνηγών υμνώντας την Άρτεμη στην οποία και προσφέρει στεφάνι. Ένας θεράπων τού υποδεικνύει ευγενικά τις τιμές που οφείλει να προσφέρει και στην Αφροδίτη, αλλά ο Ίππόλυτος

δηλώνει τις αποστάσεις που η αγνότητά του τον υποχρεώνει να κρατήσει από τη λατρεία της. Ο χορός (γυναίκες της Τροιζήνας) μπαίνει στην ορχήστρα και αναρωτιέται ποια είναι η αιτία για την αθυμία και την ασθένεια της Φαίδρας. Η ίδια η Φαίδρα εμφανίζεται εξαντλημένη και συνοδευόμενη από την τροφό· μιλώντας μαζί της αποκαλύπτει τον ακατανίκητο έρωτά της για τον Ιππόλυτο και την ένοχη απελπισία της που την οδηγεί στο θάνατο. Η τροφός της προτείνει να χρησιμοποιήσει μαγικά φίλτρα και η Φαίδρα, παρά τις επιφυλάξεις της, δέχεται. Όταν τελειώνει το τραγούδι του χορού, η Φαίδρα ακούει τον Ιππόλυτο να επιπλήττει έντονα την τροφό και αντιλαμβάνεται ότι το μυστικό της έχει αποκαλυφθεί στον προγονό της από την τροφό και ότι η αποκάλυψη αυτή, παρά τις καλές προθέσεις της τροφού, προκάλεσε την αποστροφή του Ιππόλυτου. Ο ήρωας εκφέρει έναν οργισμένο μονόλογο, όπου δηλώνεται η απέχθειά του για τη γυναικεία φύση και τα ελαττώματά της και ακόμη η άμεση πρόθεσή του να πάει να συναντήσει τον πατέρα του και να επιστρέψει μαζί του στο παλάτι. Μετά την αποχώρηση του Ιππόλυτου, η Φαίδρα, που άκουγε κρυμμένη, εκφράζει τη συντρίβή της και την απόφασή της να πεθάνει. Πράγματι μετά το τραγούδι του χορού, η τροφός αναγγέλλει στο χορό ότι η Φαίδρα απαγχονίστηκε. Ο Θησέας, που επιστρέφει, μαθαίνει το νέο και θρηνεί απελπισμένος. Ακριβώς τη στιγμή του θρήνου βλέπει στο χέρι της νεκρής Φαίδρας ένα γράμμα· στο γράμμα η Φαίδρα κατηγορεί τον Ιππόλυτο ότι αποπειράθηκε να τη βιάσει. Ο Θησέας οργίζεται και παρακαλεί τον Ποσειδώνα να εκπληρώσει την ευχή που αμέσως θα του απευθύνει, όπως παλαιότερα του είχε υποσχεθεί· με την ευχή αυτή ο Θησέας ζητάει τώρα να πεθάνει ο Ιππόλυτος μέσα στην ίδια ημέρα. Έρχεται ο Ιππόλυτος και ζητάει να πληροφορηθεί πώς πέθανε η μητριά του. Ο Θησέας, δίνοντας πίστη στο γράμμα της Φαίδρας, τον κατηγορεί με απερίγραπτη οργή, η οποία μεγαλώνει ακόμη περισσότερο από την αθώα αντίδραση του Ιππόλυτου που, έχοντας υποσχεθεί να μην προδώσει τα μυστικά που του εμπιστεύτηκε η τροφός, δεν τα αποκαλύπτει ούτε τώρα για την υπεράσπισή του. Ο Θησέας εξορίζει το γιο του από την Τροιζήνα και την Αθήνα· ο Ιππόλυτος αποχαιρετάει τους συντρόφους του και φεύγει. Μετά το τραγούδι του χορού, ένας αγγελιαφόρος πληροφορεί τον Θησέα ότι, καθώς ο Ιππόλυτος οδηγούσε το άρμα του φεύγοντας προς την εξορία, ένας ταύρος βγήκε από τα κύματα, τρώμαξε τα άλογα και έγινε αιτία να αναποδογυρίσει το άρμα και να τραυματιστεί θανάσιμα ο αναβάτης. Η Άρτεμη εμφανίζεται και αποκαλύπτει στον Θησέα την αλήθεια για το γράμμα και την αθωότητα του Ιππόλυ-

του. Ο Ιππόλυτος, ετοιμοθάνατος, οδηγείται μπροστά στον πατέρα του που με την άμεση επίκλησή του στον Ποσειδώνα έγινε αιτία για το θάνατο του γιού του. Η Άρτεμη αποδίδει ευθύνες στην Αφροδίτη, αποχαιρετάει με τρυφερά λόγια το νέο που τόσο τη σεβάστηκε, ορίζοντας για αυτόν μεταθανάτιες τιμές και αφήνει τον Ιππόλυτο στην αγκαλιά του Θησέα· εκεί ο Ιππόλυτος ψυχορραγώντας θα συμφιλιωθεί με τον Θησέα κι εκεί θα αφήσει την τελευταία του πνοή ζητώντας ως τελευταία χάρη από τον πατέρα του να του κρύψει με το ρούχο του το πρόσωπο καθώς πεθαίνει.

Στην ανάλυση της περίπλοκης και λεπτής δραματικής υφής του σωζόμενου *Ιππόλυτου* εμπλέκεται αναγκαστικά το ερώτημα για το περιεχόμενο της πρώτης, μη σωζόμενης εκδοχής του έργου. Είναι πιθανό ότι εκεί το πρόσωπο της Φαίδρας ήταν ζωγραφισμένο με πιο έντονα χρώματα και πιθανότατα με μεγαλύτερη αναισχυντία· φανέρωνε μάλιστα η ίδια η Φαίδρα τον έρωτά της στον Ιππόλυτο που από αισχύνη κάλυπτε το πρόσωπό του (*Ιππόλυτος καλυπτόμενος*). Κατηγορούσε επίσης κατευθείαν τον προγονό της στον Θησέα και αυτοκτονούσε μετά το θάνατο του Ιππόλυτου. Η θεωρία για το μισογυνισμό στο δράμα του Ευριπίδη θα εύρισκε ίσως στο έργο αυτό κάποια ερείσματα, τόσο στην παλιά όσο και στη νέα εκδοχή. Στο πνευματικό και ηθικό υπόστρωμα του σωζόμενου *Ιππόλυτου*, εκτός από τα θέματα της αισχύνης και της δολιότητας που εξακολουθούν να υποβάλλονται, μια λεπτή καινοτομία είναι ίσως το γεγονός ότι το τραγικό προκύπτει επειδή όλα τα κύρια πρόσωπα σε κάποιο ποσοστό δρουν με μια αθώα άγνοια: ο Ιππόλυτος που επίμονα θέλει να αγνοεί μια ολόκληρη πλευρά της αληθινής ζωής (αυτήν που η Αφροδίτη στον πρόλογο υπενθυμίζει), ο Θησέας που απο ανυποψίαστη άγνοια πιστεύει στην ενοχή του γιου του, η τροφός που από ανυποψίαστη εξυπηρετικότητα επιχειρεί να γιατρέψει την κυρία της και ακόμα και η Φαίδρα που παρά τη δολιότητά της δεν θέλει να δει ότι όχι μόνον η θέση (γιος του άνδρα της) αλλά και η φύση του Ιππόλυτου τον φέρνουν στον αντίποδα του δικού της πάθους. Έτσι η Άρτεμη στο τέλος του έργου είναι το καταλληλότερο πρόσωπο για να διακηρύξει την αθωότητα του Ιππόλυτου, όπως η Αφροδίτη στην αρχή είναι το καταλληλότερο πρόσωπο για να διακηρύξει την ενοχή του· η *ύβρις* του Ιππόλυτου είναι συγχρονως συγκινητική και εξοργιστική ακριβώς επειδή στο δράμα αυτό η *ύβρις* του κεντρικού ήρωα είναι η αγνότητά του.

Η *Άνδρομάχη* παρουσιάστηκε γύρω στο 425 π.Χ. όχι όμως στην Αθήνα· το πιθανότερο είναι ότι παρουσιάστηκε στην αυλή του βασιλιά των

Μολοσσών, χώρο φιλικά διακείμενο προς την αθηναϊκή πολιτική των χρόνων εκείνων, κάτι που συμβαδίζει εξάλλου με την εξέλιξη της ίδιας της πλοκής του έργου. Στον πρόλογο η Ανδρομάχη, που μετά την πτώση της Τροίας δόθηκε ως λάφυρο στο γιο του Αχιλλέα, τον Νεοπτόλεμο, και απέκτησε ένα παιδί από αυτόν, εξηγεί τους λόγους για τους οποίους έχει καταφύγει στο ιερό της Θέτιδας στη Φθία: φοβάται τη ζήλεια της Ερμιόνης, γυναίκας του Νεοπτόλεμου, που τη μισεί για την εύνοια του Νεοπτόλεμου και κυρίως για το παιδί που απέκτησε μαζί του και που η ίδια, στείρα, δεν μπορεί να αποκτήσει. Ο Νεοπτόλεμος λείπει στους Δελφούς και η Ανδρομάχη έχει στείλει το παιδί αλλού, για να το σώσει από την Ερμιόνη αλλά και από τον πατέρα της, τον Μενέλαο, που έχει έλθει από τη Σπάρτη για να βοηθήσει την κόρη του. Μια γυναίκα φθάνει για να ειδοποιήσει την Ανδρομάχη ότι ο Μενέλαος και η Ερμιόνη έχουν βρει το παιδί της· η Ανδρομάχη, εξαιρετικά ανήσυχη, τη στέλνει να φωνάξει τον Πηλέα, το γέροντα πατέρα του Αχιλλέα που ζει και ασκεί ακόμη κάποια εξουσία. Ο χορός, γυναίκες της Φθίας, έρχεται να συμπαρασταθεί στην Ανδρομάχη. Αμέσως μετά εμφανίζεται η Ερμιόνη· με αλαζονικό ύφος υπενθυμίζει ότι η πλούσια περιβολή της αντιστοιχεί στα πατρικά πλούτη και απευθύνεται υβριστικά στην Ανδρομάχη κατηγορώντας την ότι με φάρμακα της στερεί τη μητρότητα και την εύνοια του Νεοπτόλεμου. Η Ανδρομάχη της αντιτάσσει ότι η ίδια δεν είχε επιθυμία για παιδιά και ότι η κακή συμπεριφορά της Ερμιόνης ευθύνεται για την έλλειψη εύνοιας που της δείχνει ο Νεοπτόλεμος. Η Ερμιόνη απειλεί να κάψει την ικέτιδα Ανδρομάχη στο βωμό της Θέτιδας. Μετά το τραγούδι του χορού έρχεται ο Μενέλαος φέρνοντας μαζί του το παιδί της Ανδρομάχης και του Νεοπτόλεμου. Ο Μενέλαος θέτει την Ανδρομάχη μπροστά στο δίλημμα ή να φύγει από το βωμό και να πεθάνει εκείνη ή να δει το παιδί της να πεθαίνει, όταν όμως η Ανδρομάχη επιλέγει να πεθάνει η ίδια, ο Μενέλαος τη συλλαμβάνει χωρίς να ελευθερώσει το παιδί· δηλώνει ότι προτίθεται να αφήσει στην Ερμιόνη την επιλογή για την τύχη του παιδιού. Η πράξη αυτή γίνεται αφορμή να ξεσπάσει το μένος της Ανδρομάχης που εκφράζεται με οξύτατες αντισπαρτιατικές κατηγορίες. Ενώ ο χορός τραγουδάει, η Ανδρομάχη με το παιδί της θρηνούν για την τύχη που τους περιμένει στα χέρια του Μενέλαου. Έρχεται ο Πηλέας· η άφιξή του σώζει την τελευταία στιγμή την Ανδρομάχη και το παιδί της. Ο Πηλέας και ο Μενέλαος ανταλλάσσουν βαριά λόγια σε έναν αγώνα λόγου όπου τα επιχειρήματα δικαιώνουν αναπόφευκτα τον Πηλέα. Μετά το τραγούδι του χορού, η κατάσταση εμφανίζεται κάπως διαφορετική. Εμφανί-

ζεται η τροφός και αναγγέλλει ότι η Ερμιόνη, συναισθανόμενη τις συνέπειες της απόπειράς της να σκοτώσει την Ανδρομάχη και το παιδί, φοβάται τώρα την οργή του Νεοπτόλεμου και επιχειρήσει ήδη να κρεμαστεί. Η Ερμιόνη έρχεται θρηνώντας και η τροφός προσπαθεί να τη λογικέψει. Τη στιγμή εκείνη φθάνει ο Ορέστης και ζητάει την Ερμιόνη. Η Ερμιόνη τού διηγείται, από τη δική της σκοπιά, τα πάθη της. Ο Ορέστης αναφέρει ότι είχε προσπαθήσει να ματαιώσει το γάμο της με τον Νεοπτόλεμο και δέχεται να την πάρει μαζί του· την πληροφορεί ότι ο Νεοπτόλεμος πρόκειται να πέσει θύμα δολοφονικής πλεκτάνης που ο ίδιος ο Ορέστης, υπολογίζοντας και στην εύνοια του Απόλλωνα, έστησε στους Δελφούς. Ο Ορέστης φεύγει παίρνοντας μαζί του την Ερμιόνη. Ο χορός τραγουδάει την άλωση της Τροίας· περιγράφει την τύχη του Αγαμέμνονα και της Κλυταιμίστρας. Ο Πηλέας επιστρέφει έχοντας πληροφορηθεί την αποχώρηση της Ερμιόνης. Η άφιξη ενός αγγελιοφόρου γίνεται η αφορμή για να μάθουμε ότι ο Νεοπτόλεμος έχει ήδη δολοφονηθεί στους Δελφούς εξαιτίας της δολοπλοκίας του Ορέστη (και της ανοχής του Απόλλωνα). Φέρνουν το σώμα του Νεοπτόλεμου και ο Πηλέας ξεσπάει σε θρήνους. Εμφανίζεται η Θέτις και τον συμβουλεύει να σταματήσει να θρηνεί και να φροντίσει για την ταφή του Νεοπτόλεμου στους Δελφούς· ορίζει την τύχη της Ανδρομάχης (το γάμο της με τον Έλενο και την εγκατάστασή της στη χώρα των Μολοσσών, όπου ο γιος της θα συνεχίσει τη γενιά του). Ο Πηλέας θα κερδίσει την αθανασία στο πλευρό της Θέτιδας· θα τη συναντήσει και πάλι στην ακτή της Σηπιάδας, εκεί όπου ενώθηκε μαζί της για πρώτη φορά.

Η δομή του δράματος αυτού κρίθηκε από πολλούς μελετητές χαλαρή, αν το κριτήριό μας είναι η ενότητα, επειδή από τη μέση και έπειτα η πλοκή παίρνει άλλους δρόμους εντελώς διαφορετικούς από την ιστορία της Ανδρομάχης. Η Θέτις, πιστή στο ρόλο της από μηχανής θεάς αλλά και στη μυθική εικόνα της θεάς που διευθετεί, έρχεται να κλείσει την ιστορία επαναφέροντας την τύχη της Ανδρομάχης στο προσκήνιο. Η Θέτις, στο ιερό της οποίας αρχίζει η δράση του έργου και στο γάμο της οποίας είχε αρχίσει η ιστορία του τρωικού πολέμου είναι το καταλληλότερο πρόσωπο για να δώσει τον επίλογο όχι μόνον του δράματος αλλά και του τρωικού κύκλου· το παιδί της Ανδρομάχης είναι το τελευταίο πρόσωπο του κύκλου αυτού, μετέχει μάλιστα και των δύο κόσμων, του ελληνικού από τον Νεοπτόλεμο και του τρωικού από την Ανδρομάχη. Έτσι, εκτός από την αρνητική εικόνα της Σπάρτης, που είναι διάχυτη στο έργο λόγω του Πελοποννησιακού πολέμου, μια άλλη αρνητική εικόνα που αφορά τα μυθογραφικά

δεδομένα του δράματος αυτού αλλά και την έννοια του παιδιού που εμφανίζεται με πολλούς τρόπους στο έργο, είναι η κακή εικόνα που παρουσιάζουν και η κακή δράση που ασκούν τα παιδιά των ηρώων της Τροίας: η Ερμιόνη, η κόρη του Μενέλαου, ο Ορέστης, ο γιος του Αγαμέμνονα, και ο Νεοπτόλεμος, ο γιος του Αχιλλέα, όλοι ανεπιτυχείς διαχειριστές της ηρωικής κληρονομιάς των γονέων τους. Η Ανδρομάχη είναι η μόνη που διατηρεί το ιλιαδικό της ήθος, πιστή στην ομηρική της σύλληψη, ανάλογα μεταλλαγμένη: μητέρα και εδώ, βάσιμα ανήσυχη για τη ζωή του παιδιού της και εδώ, σύζυγος και εδώ και μάλιστα συζύγου που πεθαίνει. Αν σύμφωνα με κάποιους μελετητές η έλλειψη της ενότητας βαραίνει το έργο αυτό, δεν ξέρουμε αν το ίδιο κριτήριο βάραινε τόσο και για τον Ευριπίδη· ασφαλώς ο ποιητής πέτυχε μια πολύ πυκνή, σχεδόν μυθιστορηματική πλοκή και μια ιδιοφυή χρήση του μυθολογικού υλικού και ίσως αυτά τον ενδιέφεραν περισσότερο.

Αξίζει να παρατηρήσει κανείς ότι πολύ κοντά στην τραγωδία της Ανδρομάχης βρίσκεται και η τραγωδία της πεθεράς της, της Εκάβης, και, με έναν τρόπο ειρωνικό, η συγγένεια αυτή δεν είναι μόνον χρονολογική και θεματική αλλά και δομική· είναι αξιοπρόσεκτο ότι και στην τραγωδία *Έκάβη* αρκετοί μελετητές επισήμαναν προβλήματα ενότητας και ασφαλώς είναι ενδιαφέρον ότι στην τραγωδία αυτή, όπως εν μέρει στην *Ανδρομάχη*, και πολύ περισσότερο αργότερα στις *Τρωάδες*, το βλέμμα του Ευριπίδη στρέφεται προς την τρωική πλευρά του ιλιαδικού στρατοπέδου. Η *Έκάβη* παρουσιάστηκε το 425 ή το 424 π.Χ. Στον πρόλογο του έργου εμφανίζεται το φάντασμα του Πολύδωρου, του μικρότερου γιου του Πριάμου και της Εκάβης, και διηγείται πώς ο πατέρας του, πριν ακόμα από την άλωση της Τροίας, τον έστειλε με πολλούς θησαυρούς στο βασιλιά της Θράκης Πολυμήστορα. Ο Πριάμος ήθελε έτσι να εξασφαλίσει τα παιδιά του σε περίπτωση που η πόλη τους θα κυριευόταν· όταν όμως αυτό συνέβη, ο Πολυμήστωρ κράτησε τα χρήματα για τον εαυτό του, σκότωσε τον Πολύδωρο και έριξε το σώμα του στη θάλασσα. Το φάντασμα του Πολύδωρου προβλέπει ότι μέσα στην ίδια μέρα το σώμα του θα φανεί στην ακτή και ακόμη ότι η αδελφή του Πολυξένη θα θυσιαστεί από τους Έλληνες, όπως ζητάει η ψυχή του Αχιλλέα για να εξασφαλίσει αίσιο πλου στον ελληνικό στόλο. Η *Έκάβη* έρχεται και διηγείται τα άσχημα όνειρά της που αφορούν ακριβώς τον Πολύδωρο και την Πολυξένη. Ο χορός (γυναίκες της Τροίας) την πληροφορεί για την τύχη που επιφυλάσσουν στην κόρη της οι Έλληνες. Η Πο-

λυξένη, που πληροφορείται και εκείνη ποια μοίρα την περιμένει, αντιδρά με γενναιότητα και λυπάται περισσότερο τη μητέρα της παρά τον εαυτό της. Όταν ο Οδυσσέας έρχεται να πάρει την Πολυξένη, η Εκάβη τού θυμίζει τη χάρη που της χρωστάει: την ημέρα που ο Οδυσσέας είχε μπει κρυφά στην Τροία μεταμφιεσμένος σε ζητιάνο, η Εκάβη, ειδοποιημένη από την Ελένη, τον άφησε να φύγει, ενώ μπορούσε να τον σκοτώσει. Ο Οδυσσέας παραδέχεται την οφειλή του, αλλά δηλώνει ότι είναι υποχρεωμένος να παραδώσει την Πολυξένη, όπως υποσχέθηκε στους Έλληνες. Η Πολυξένη αρνείται να ικετεύσει για τη ζωή της και φεύγει με θαρραλέα αξιοπρέπεια, στάση την οποία κρατάει και τη στιγμή του θανάτου της, όπως πληροφορεί την Εκάβη ο Ταλθύβιος που, μετά το τραγούδι του χορού, έρχεται και αφηγείται τα γεγονότα της θυσίας. Η Εκάβη δίνει εντολές να φροντίσουν το σώμα της κόρης της και ετοιμάζεται να τη θρηνήσει. Μετά το στάσιμο φθάνει μια θεράπαινα συνοδεύοντας ένα νεκρό σώμα σκεπασμένο και προΐδεάζει την Εκάβη μιλώντας για τις νέες συμφορές που την έχουν βρει· αποκαλύπτοντας το σώμα, η Εκάβη βλέπει τη σορό του Πολύδωρου τον οποίον ως τώρα νόμιζε ζώντανό και μέσα στην απελπισία της αντιλαμβάνεται σωστά την ταυτότητα του φονέα και την προδοσία του Πολυμήστορα. Έτσι, όταν έρχεται ο Αγαμέμνων παροτρύνοντάς τη να αποδώσει γρήγορα τις νεκρικές τιμές στην Πολυξένη, η Εκάβη δεν διστάζει να βρει στο πρόσωπό του το μέσον για να εκδικηθεί το θάνατο του Πολύδωρου. Ο Αγαμέμνων δέχεται να τη βοηθήσει αρκεί αυτό να μην γίνει αιτία αναταραχής στο στρατό. Η Εκάβη τού ζητάει απλώς να της παραδώσει τον Πολυμήστορα και τους γιους του με δόλο και αναλαμβάνει η ίδια να εκδικηθεί μαζί με τις γυναίκες της Τροίας. Όταν ο Πολυμήστωρ έρχεται συνοδευόμενος από τους γιους του, η Εκάβη προσποιείται ότι δεν ξέρει την τύχη του Πολύδωρου και ζητάει να μάθει νέα του χωρίς να αντιδρά στα ψέματα του Πολυμήστορα· αντίθετα τον διαβεβαιώνει ότι επιθυμεί να του εμπιστευτεί και άλλους θησαυρούς του Πριάμου που βρίσκονται στο κατάλυμά της και τον παρασύρει εκεί μαζί με τα παιδιά του όπου με τη βοήθεια των γυναικών σκοτώνει τα παιδιά και τυφλώνει τον ίδιο. Ο Πολυμήστωρ εμφανίζεται με ματωμένα μάτια και επιχειρεί να εξηγήσει στον Αγαμέμνονα που επιστρέφει ότι σκότωσε τον Τρώα Πολύδωρο για το συμφέρον των Ελλήνων. Από την πλευρά της η Εκάβη δικαιολογεί με ισχυρά επιχειρήματα τις πράξεις της. Ο Πολυμήστωρ προφητεύει ότι η Εκάβη θα πεθάνει και θα μεταμορφωθεί σε σκύλα και ότι ο Αγαμέμνων και η Κασσάνδρα θα πεθάνουν από το χέρι της Κλυταιμήςτρας. Ο Αγαμέμνων εξορίζει τον Πολυ-

μήστορα σε ένα έρημο νησί και προτρέπει την Εκάβη να αποδώσει τις νεκρικές τιμές στον Πολύδωρο και στην Πολυξένη, πριν αναχωρήσουν όλοι με τα πλοία για την Ελλάδα.

Το έργο τελειώνει, αφού έχει κινητοποιήσει και εκμεταλλευτεί όλες τις συγκινησιακές δυνατότητες που μπορεί να κρύβει η ψυχή του θεατή· τα αλληπάλληλα πάθη που βαραίνουν την κεντρική ηρωίδα, η δυνατή προσωπογραφία της και τα βαθιά συναισθηματικά φορτία που διακινεί και, ακόμη, το εντυπωσιακό φάντασμα του Πολύδωρου, η αγνή γενναιότητα της Πολυξένης, η αμείλικτη ψυχή του Αχιλλέα, η ανθρωποθυσία, η εκδίκηση, η τύφλωση, η παιδοκτονία, η πικρή διάψευση του νόμου, η αναγκαιότητα της «βαρβαρικής» εκδικητικότητας, η δικαίωση του εγκλήματος και, πάνω από όλα, η ανίσχυρη απελπισία της ολοκληρωτικής απώλειας, βιώματα ενός αληθινού πολέμου, του Πελοποννησιακού, συγκροτούν ένα εξαιρετικά στιβαρό έργο απέναντι στο οποίο η κριτική για την έλλειψη ενότητας, βάσιμη ίσως, στενεύει τον ορίζοντα του προβληματισμού.

Οι *Ίκετίδες* παρουσιάστηκαν μεταξύ 424 π.Χ. και 421 π.Χ. Το θέμα του έργου αντλείται από το θηβαϊκό κύκλο. Μετά τον πόλεμο των Επτά, οι Θηβαίοι νικητές αρνούνται την ταφή των νεκρών πολιορκητών και οι μητέρες των επτά αρχηγών οδηγημένες από τον Άδραστο έρχονται στην Αθήνα ζητώντας την παρέμβαση του Θησέα. Η Αίθρα, η μητέρα του Θησέα, ανοίγει το έργο υποστηρίζοντας την υπόθεση των ικετίδων. Έρχεται ο Θησέας και ο Άδραστος υποβάλλει το αίτημα των γυναικών, περιγράφοντας με τις απαντήσεις του προς τον Θησέα τα γεγονότα του πολέμου, το γάμο των δύο κοριτσιών του με «ένα λιοντάρι και έναν κάπρο» (τον Πολυνείκη και τον Τυδέα) και τη συστράτευσή του με τον Πολυνείκη παρά τους κακούς οιωνούς. Ο Θησέας διστάζει να παρέμβει, αλλά η Αίθρα τού θυμίζει ότι σε όλη την Ελλάδα οι πολίτες δικαιούνται τις πρέπεισες νεκρικές τιμές και ο Θησέας αποφασίζει να θέσει το θέμα στην κρίση των Αθηναίων. Μετά το χορικό ο Θησέας στέλνει κήρυκα στη Θήβα να ζητήσει τις σορούς των επτά νεκρών, ενώ συγχρόνως οι Θηβαίοι ζητούν από τον Θησέα ή να διώξει τον Άδραστο από την Αττική ή να αντιμετωπίσει τον πόλεμο με τους Θηβαίους υπό τον Κρέοντα. Ο Θησέας επικαλείται τις δημοκρατικές προτεραιότητες των Αθηναίων και το δικαίωμα των ανθρώπων στην ταφή, διώχνει το Θηβαίο κήρυκα και προετοιμάζεται για τη μάχη. Μετά το τραγούδι του χορού έρχεται ένας αγγελιοφόρος που περιγράφει τη μάχη και τη νίκη του Θησέα. Οι σοροί των επτά σκοτωμένων φθάνουν στην Αθήνα

και ο Άδραστος κατά προτροπή του Θησέα μιλάει για τον καθένα τους. Δύο πυρές ετοιμάζονται, μια για τον Καπανέα που πέθανε από τον κεραυνό του Δία και μια για τους υπόλοιπους αρχηγούς. Η Ευάδνη, η γυναίκα του Καπανέα, εμφανίζεται και δηλώνει την απόφασή της να πεθάνει και αυτή στην πυρά του άνδρα της· παρόλο που ο γέροντας πατέρας της, ο Ίφρις, προσπαθεί χωρίς αποτέλεσμα να τη μεταστρέψει, η Ευάδνη πέφτει στην πυρά και πεθαίνει. Έρχεται ένας χορός από αγόρια που κρατούν στα χέρια τους τη στάχτη των πατέρων τους και ο θρήνος κορυφώνεται. Εμφανίζεται η Αθηνά και ζητάει από τον Άδραστο να ορκιστεί ότι ποτέ το Άργος δεν θα επιτεθεί στην Αθήνα. Ο Αιγιαλεύς, ο μικρός γιος του Άδραστου, θα εκπορθήσει μια μέρα τη Θήβα και μαζί με τους γιους των νεκρών αρχηγών θα γίνουν οι Επίγονοι (οι απόγονοι των Επτά που θα εκπορθήσουν μια μέρα τη Θήβα, σύμφωνα με το χαμένο σήμερα ομώνυμο έπος).

Είναι φανερό πως πρόκειται για μια τραγωδία στην οποία, με εξαίρεση το επεισόδιο της Ευάδνης, η δράση δεν είναι ιδιαίτερα πλούσια και το βάρος του έργου έχει στηριχτεί στην ηθική και πολιτική επεξεργασία. Ο δραματικός λόγος που γίνεται φορέας της επεξεργασίας αυτής δηλώνει καθαρά τις επιδράσεις της ρητορικής και την πρόθεση εγκωμιασμού της Αθήνας και, ίσως, και του Περικλή στο πρόσωπο του Θησέα. Αν τα θέματα αυτά δεν φαίνονται σήμερα να παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον συγκρινόμενα με άλλες δημιουργίες του Ευριπίδη, θα πρέπει συγχρόνως να λάβουμε υπόψη μας ότι στα χρόνια του Πελοποννησιακού πολέμου η ιδέα της ταφής των πεσόντων, του επιτάφιου λόγου και του επιτάφιου θρήνου, καθώς και η βεβαιότητα της συμμαχίας με το Άργος (για μια Αθήνα που είχε να αντιμετωπίσει τη Σπάρτη) είχαν ίσως διαφορετική συγκινησιακή φόρτιση από όση αντικειμενικά μπορούμε τώρα να αντιληφθούμε.

Ανάλογο ενδιαφέρον, σχεδόν πατριωτικό, για τη γη της Αττικής αλλά με έναν τρόπο πολύ πιο θεατρικό, φανερώνει και ο Ίων που χρονολογικά τοποθετείται το 418 π.Χ. Στον πρόλογο του έργου ο Ερμής εξηγεί πώς ο Απόλλων απέκτησε ένα γιο από κρυφή ένωση με την Κρέουσα, την κόρη του βασιλιά Ερεχθέα, στο βράχο της ακρόπολης. Όταν η Κρέουσα, για να αποφύγει την ντροπή, αναγκάστηκε να εγκαταλείψει το παιδί, ο Ερμής κατά προτροπή του Απόλλωνα το μετέφερε στους Δελφούς, όπου μεγάλωσε και υπηρετεί τώρα στο ναό χωρίς να ξέρει την καταγωγή του. Η Κρέουσα, που εν τω μεταξύ παντρεύτηκε τον Ξούθο, δεν απέκτησε μαζί του παιδιά και το ζευγάρι, στην επιθυμία του να τεκνοποιήσει, καταφεύγει στους Δελ-

φούς για να ζητήσει τη συμβουλή του θεού. Ο Ερμής αποκαλύπτει ότι πρόθεση του Απόλλωνα είναι να δώσει στον Ξούθο τέτοιο χρησμό ώστε να προκύπτει ότι ο Ίων είναι γιος του· με τον τρόπο αυτόν και το παιδί θα επιστρέψει στη μητέρα αλλά και στη νόμιμη μοίρα του και η πράξη του Απόλλωνα θα παραμείνει μυστική. Ο Ίων βγαίνει από το ναό και τραγουδάει έναν παιάνα στον Απόλλωνα, χαρούμενος που τον υπηρετεί. Ο χορός (γυναίκες από τη συνοδεία της Κρέουσας) μιλάει με τον Ίωνα για τον ωραίο διάκοσμο του ναού. Έρχεται η Κρέουσα· το περιβάλλον του ναού γίνεται αιτία να αναβιώσει στη μνήμη της η παλιά ένωσή της με τον Απόλλωνα. Αποκαλύπτει στον Ίωνα την ταυτότητά της και διηγείται την ιστορία της, ειδικά όμως το θέμα της ένωσης με τον Απόλλωνα το περιγράφει σαν να συνέβη σε κάποια άλλη γυναίκα. Ο Ξούθος έρχεται έχοντας συμβουλευθεί τον Τροφώνιο, το μαντικό ιερό του οποίου βρισκόταν κοντά στους Δελφούς, από όπου έμαθε μόνον ότι θα επιστρέψει στο σπίτι του με παιδί. Ο Ξούθος μπαίνει στο ιερό του Απόλλωνα για να πάρει το χρησμό και η Κρέουσα φεύγει. Μετά την αναχώρηση της Κρέουσας ο Ίων προβληματίζεται για τις πράξεις του θεού τον οποίον υπηρετεί. Μετά το χορικό, ο Ξούθος βγαίνει από το ναό και φέρεται στον Ίωνα σαν να είναι παιδί του· στην έκπληξη του νέου απαντάει ότι, σύμφωνα με το χρησμό που μόλις πήρε, ο πρώτος άνθρωπος που θα συναντήσει βγαίνοντας είναι παιδί δικό του που εν αγνοία του κάποιος άλλος ανέθρεψε. Ο Ξούθος υποθέτει ότι το παιδί αυτό είναι ο καρπός κάποιου νεανικού του πάθους, αφού ποτέ δεν έχει απατήσει την Κρέουσα. Ο Ίων διστάζει να ακολουθήσει τον Ξούθο, επειδή φοβάται την αντίδραση της Κρέουσας και τη θέση του σε μια πόλη όπου φοβάται ότι θα τον αντιμετωπίζουν ως ξένο· δέχεται όμως το δείπνο που του προτείνει ο Ξούθος. Η Κρέουσα επιστρέφει συνοδευμένη από το γηραιό παιδαγωγό της. Παρότι ο Ξούθος έχει ζητήσει την εχεμύθεια του χορού, μια από τις γυναίκες πληροφορεί την Κρέουσα ότι ο Ξούθος βρήκε το παιδί που υποτίθεται πως είχε. Η Κρέουσα οργίζεται θεωρώντας ότι με το μέσο αυτό ο Ξούθος σκοπεύει να ανεβάσει ξένα παιδιά στο θρόνο της Αθήνας και αποφασίζει να δηλητηριάσει τον Ίωνα, εκείνος όμως, ειδοποιημένος από κάποιο θεϊκό σημάδι, χύνει το δηλητήριο· όταν ένα ιερό περιστέρι πεθαίνει έχοντας πει από το δηλητηριασμένο ποτό, οι κάτοικοι των Δελφών μαζί με τον Ίωνα στρέφονται κατά της Κρέουσας που βρίσκει καταφύγιο στο ναό. Οι κάτοικοι των Δελφών ετοιμάζονται να την αποσπάσουν βίαια από το βωμό, όταν η γηραιά ιέρεια του ναού δείχνει την κούνια όπου είχε εκτεθεί ως βρέφος ο Ίων. Η Κρέουσα το ανα-

γνωρίζει· ο Ίων τη ρωτά λεπτομέρειες για τα πράγματα που υπήρχαν στην κούνια και εκείνη, απαντώντας σωστά, τον πείθει ότι είναι μητέρα του. Η Αθηνά εμφανίζεται και δηλώνει στον Ίωνα ότι ο Απόλλων είναι πράγματι ο πατέρας του και τον προτρέπει να γυρίσει στην Αθήνα· θα γίνει ο πρόγονος των Ιώνων, ενώ η Κρέουσα και ο Ξούθος θα αποκτήσουν δύο παιδιά, τον Δώρο και τον Αχαιό, που θα γίνουν πρόγονοι των Δωριέων και των Αχαιών.

Το τέλος του έργου αφήνει το θεατή με την εντύπωση ότι με τη θέληση των θεών προβλήματα δυσεπίλυτα έχουν διευθετηθεί και αυτή ίσως είναι η απάντηση στις επικρίσεις όσων τείνουν να δουν στο έργο αυτό μια ευτελισμένη εικόνα του Απόλλωνα· η αλήθεια είναι μάλλον ότι βλέπουμε ένα άλλο «ήθος» του θεού αυτού, λιγότερο ευθύγραμμο και περισσότερο «επιτελικό». Ο προβληματισμός για την ορθότητα των θεϊκών παρεμβάσεων στην ανθρώπινη μοίρα είναι πάντως υπαρκτός και το έργο δεν επιχειρεί καν να τον συγκαλύψει· αντί όμως να παρακολουθούμε αγώνες λόγου που θα μας κοινοποιούσαν αυτό τον προβληματισμό, ο ποιητής προτιμάει να τον δώσει μέσα από μια γρήγορη και θεατρικότερη δράση αληθινών και αληθοφανών αναγνωρισμών που προάγουν τη δραματική υφή του έργου.

Ο *Ηρακλής* μαζί με τις *Τραχίνιες* του Σοφοκλή είναι τα μόνα σωζόμενα δράματα που έχουν ως κεντρικό πρόσωπο το βασικότερο ήρωα της ελληνικής μυθολογίας, τον Ηρακλή. Για κανένα από τα δύο έργα δεν έχουμε ασφαλή χρονολόγηση και δεν μπορούμε να ξέρουμε ποιο επηρέασε το άλλο. Οι *Τραχίνιες* τοποθετούνται μεταξύ 438 και 413 π.Χ. και ο *Ηρακλής* μεταξύ 422 και 416 π.Χ.: έτσι παραμένει πιθανό να προηγείται το έργο του Ευριπίδη. Η δράση τοποθετείται στη Θήβα. Ο Αμφιτρύων, ο θνητός πατέρας του Ηρακλή, η Μεγάρα η γυναίκα του Ηρακλή και τα τρία παιδιά τους εμφανίζονται ως ικέτες στο βωμό του Δία. Ο Λύκος, φονέας του βασιλιά της Θήβας Κρέοντα και σφετεριστής του θρόνου, απειλεί να εξοντώσει την οικογένεια του Ηρακλή όσο ο Ηρακλής λείπει για να φέρει σε πέρας τον τελευταίο άθλο του, την αιχμαλώτιση του Κέρβερου. Μετά το τραγούδι του χορού (ο οποίος αποτελείται από γέροντες των Θηβών), έρχεται ο ίδιος ο Λύκος που, παρά τις εκκλήσεις του Αμφιτρύωνα, αρνείται να δείξει έλεος και δίνει εντολή να καούν οι ικέτες. Η Μεγάρα ζητάει να ετοιμάσει τα παιδιά για το τελευταίο τους ταξίδι και, όταν το αίτημά της γίνεται δεκτό, αποσύρεται με τα παιδιά από το βωμό. Την ώρα που η Μεγάρα αποχαιρετάει τα παιδιά, εμφανίζεται ο Ηρακλής που παρέμεινε στον Άδη

και μετά τον τελευταίο του άθλο για να βοηθήσει τον Θησέα. Ο Ηρακλής σκοτώνει τον Λύκο και ο χορός εκφράζει με το τραγούδι του τη χαρά για την απελευθέρωση της Θήβας. Τότε όμως εμφανίζονται η Ίρις και η Λύσσα και αποκαλύπτουν την καταστροφή που θα συμβεί: με το μυαλό θολωμένο από τη Λύσσα (που παρά τους δισταγμούς της οφείλει να υπακούσει σε σχετικές εντολές της Ήρας) ο Ηρακλής θα σκοτώσει τα ίδια του τα παιδιά. Ακούγονται οι φωνές του Αμφιτρύονα· ένας αγγελιοφόρος έρχεται από το παλάτι και περιγράφει πώς ο Ηρακλής την ώρα που προσέφερε θυσία σκότωσε τη γυναίκα του και τα παιδιά του σε μια κρίση τρέλας πιστεύοντας πως εκδικείται τον Ευρυσθέα. Η Αθηνά για να τον εμποδίσει να σκοτώσει και τον Αμφιτρύονα τον χτύπησε με μια πέτρα και τον έριξε κάτω αναίσθητο. Η πόρτα του παλατιού ανοίγει· ο Ηρακλής έχει συνέλθει και φρικά με το θέαμα που βλέπει και τις πράξεις που του αποκαλύπτει ο Αμφιτρώων. Από την πρόθεσή του να σκοτωθεί τον σταματάει ο Θησέας που έχει έρθει στη Θήβα, για να βοηθήσει στον πόλεμο κατά του Λύκου. Ο Αθηναίος ήρωας πείθει τον Ηρακλή ότι η αυτοκτονία δεν είναι αντάξια της θεϊκής του φύσης· ο Ηρακλής, απελπισμένος, φεύγει μαζί με τον Θησέα στην Αθήνα, όπου θα εξιλεωθεί για το έγκλημά του. Στη Θήβα μένει ο Αμφιτρώων που θα φροντίσει για την ταφή των σκοτωμένων.

Το έργο ερμηνεύτηκε συχνά με πολιτικά κριτήρια (ανωτερότητα του Αθηναίου ήρωα απέναντι στην ανεξέλεγκτη φύση του Δωριέα Ηρακλή). Πιθανότερη φαίνεται μια ερμηνεία που θα υπογράμμιζε τη φιλία των δύο ηρώων, του Ίωνα και του Δωριέα, με προεκτάσεις που θα αφορούσαν τη φιλικότερη συνύπαρξη Αθήνας και Σπάρτης· πάντως η πολιτική διάσταση δεν φαίνεται να είναι η πιο ισχυρή. Εφόσον η μυθογραφική προσωπογραφία του Ηρακλή περιλαμβάνει το στοιχείο της τρέλας που οδηγεί στο φόνο (και ειδικότερα στην παιδοκτονία) ο Ευριπίδης δύσκολα μπορούσε να το παραβλέψει· προτίμησε επομένως να απεικονίσει πρώτα τη σωτηρία των παιδιών από τον ήρωα πατέρα τους και στη συνέχεια την ειρωνική αναίρεση αυτής της σωτηρίας και πάλι από τον ήρωα πατέρα τους. Έτσι, η εξερεύνηση των ορίων αλλά και της ασυμβατότητας της ανθρώπινης φύσης και της θεϊκής φύσης (των οποίων ο Ηρακλής μετέχει εξίσου) καθώς και ο προβληματισμός για τα πάθη και την αυτοκυριαρχία των θεών που πονούν, αλλά και ξέρουν να υπομένουν, τείνουν να στρέψουν την προσοχή του θεατή πιο άμεσα προς την έννοια της αυτογνωσίας και τελικά προς τις εσωτερικές δυνάμεις του ανθρώπου κάνοντας το έργο αυτό ένα κράμα θεολογικών κριτικών αναζητήσεων και αποτελεσματικού ρεαλισμού.

Για την *Ἡλέκτρα* δύο χρονολογίες προβάλλονται ως πιθανότερες, 417 π.Χ. και 413 π.Χ. Εξακολουθεί να παραμένει αβέβαιο αν το έργο του Ευριπίδη προηγείται ή έπεται της *Ἡλέκτρας* του Σοφοκλή· αν είχαμε αυτή την πληροφορία θα καταλαβαίναμε καλύτερα τις διαφορές των δύο έργων. Στην *Ἡλέκτρα* του Ευριπίδη τον πρόλογο εκφέρει ο αυτουργός, ο γεωργός σύζυγος της Ηλέκτρας. Ο Αίγισθος σκόπιμα πάντρεψε την κόρη του Αγαμέμνονα με ένα άνθρωπο ταπεινότερης καταγωγής, φοβούμενος τους κινδύνους και τις αξιώσεις των απογόνων που θα μπορούσαν να προκύψουν από ένα γάμο υψηλότερης τάξης· αλλά ο αυτουργός, τιμώντας την Ηλέκτρα, σεβάστηκε και μετά το γάμο την αγνότητά της. Έρχεται η Ηλέκτρα που κουβαλάει νερό· εξηγεί στον άνδρα της ότι προσπαθεί από μόνη της να ξεπληρώσει την καλοσύνη του, επειδή εκείνος ποτέ δεν της αναθέτει χειρωνακτικές δουλειές. Όταν ο αυτουργός και η Ηλέκτρα φεύγουν από τη σκηνή, μπαίνει ο Ορέστης συνοδευόμενος από τον Πυλάδη. Οι δύο νέοι επιστρέφουν από τον τάφο του Αγαμέμνονα όπου ο Ορέστης προσέφερε θυσία και ένα βόστρυχο από τα μαλλιά του. Ακούν κρυμμένοι την Ηλέκτρα να μιλάει με το χορό (γυναίκες του Άργους) θρηνώντας για την κακοτυχία της ζωής της και ελπίζοντας να επιστρέψει ο αδελφός της. Οι δύο νέοι εμφανίζονται χωρίς να αποκαλύψουν την πραγματική ταυτότητά τους και ο Ορέστης διαβεβαιώνει την Ηλέκτρα ότι ο αδελφός της ζει. Η Ηλέκτρα εμπιστεύεται στους ξένους τις ταλαιπωρίες της και δηλώνει ότι πρόθυμα θα βοηθούσε τον Ορέστη να σκοτώσει τον Αίγισθο και την Κλυταιμίστρα. Ο αυτουργός έρχεται και προσκαλεί τους ξένους στο σπίτι. Η Ηλέκτρα στέλνει τον αυτουργό στο γέροντα υπηρέτη του πατέρα της ζητώντας τα απαραίτητα για μια ταιριαστή υποδοχή στους ξένους. Όταν ο υπηρέτης έρχεται, πληροφορεί την Ηλέκτρα για το βόστρυχο και τα ίχνη από πατήματα που είδε στον τάφο του Αγαμέμνονα και συμπεραίνει ότι ο Ορέστης έχει επιστρέψει. Η Ηλέκτρα δυσπιστεί θεωρώντας ότι η ομοιότητα με τα δικά της μαλλιά και το σχήμα του ποδιού που επικαλείται ο γέροντας δεν είναι ασφαλείς ενδείξεις· όταν όμως ο Ορέστης εμφανίζεται, ο γέροντας υπηρέτης, που τον είχε σώσει μικρό, τον αναγνωρίζει βλέποντας το σημάδι από ένα ένα παιδικό τραύμα. Έτσι ο Ορέστης και η Ηλέκτρα είναι πάλι μαζί και σχεδιάζουν τώρα την εκδίκησή τους: καθώς ο Αίγισθος βρίσκεται έξω από το παλάτι για να προσφέρει θυσία στις Νύμφες, ο Ορέστης θα τον σκοτώσει στο συμπόσιο που θα ακολουθήσει· την Κλυταιμίστρα θα την καλέσουν να έλθει στο σπίτι της Ηλέκτρας με πρόσχημα ότι η Ηλέκτρα μόλις γέννησε παιδί. Μετά το χορικό ένας αγγελιοφόρος αναγγέλλει το

φόνο του Αίγισθου. Ο Ορέστης έρχεται και ο ίδιος σε λίγο μαζί με υπηρέτες που μεταφέρουν τη σορό του Αίγισθου· επάνω από το πτώμα η Ηλέκτρα, παρά τους δισταγμούς της, ξεσπάει σε ύβρεις προς το νεκρό που τόσο την προσέβαλε όσο ζούσε. Από θέση ισχύος τώρα η Ηλέκτρα υποδέχεται την Κλυταιμίστρα που καταφθάνει επάνω σε άμαξα. Σε έναν αριστοτεχνικά δομημένο αγώνα λόγων η Κλυταιμίστρα επιχειρεί να δικαιώσει τη στάση της, ενώ η Ηλέκτρα την κατηγορεί με αδιάσειστα στοιχεία· στο τέλος η Κλυταιμίστρα μπαίνει στο σπίτι, για να προσφέρει τη θυσία που συνηθίζεται τη δέκατη μέρα του νεογέννητου παιδιού και εκεί την περιμένει ο Ορέστης και τη σκοτώνει, ενώ οι κραυγές της ακούγονται στην ορχήστρα. Μετά το φόνο ο Ορέστης και η Ηλέκτρα, ταραγμένοι, αναλογίζονται την πράξη τους. Εμφανίζονται οι Διόσκουροι (αδελφοί της Κλυταιμίστρας) και αναγνωρίζουν το λάθος της Κλυταιμίστρας αλλά και το βάρος της μητροκτονίας του Ορέστη· προλέγουν το γάμο της Ηλέκτρας με τον Πυλάδη και την καταδίωξη του Ορέστη από τις Ερινύες, ώσπου να έλθει η ημέρα της αθώωσής του στον Άρειο Πάγο της Αθήνας.

Με την *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη ολοκληρώνεται το τρίπτυχο της θεατρικής προσωπογραφίας της, αφού πρόκειται για τη μορφή, τη μόνη άλλωστε, που αποτελεί το κεντρικό πρόσωπο σε σωζόμενες τραγωδίες και των τριών τραγικών (*Χοηφόροι* του Αισχύλου, *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη). Η φιλολογική κριτική της ευριπίδειας *Ηλέκτρας* σημείωσε συχνά ότι στο έργο αυτό οι χαρακτήρες εμφανίζονται υπερβολικά απομυθοποιημένοι, σχεδόν ενοχλητικά καθημερινοί και δεν αντιστοιχούν στις υψηλότερες εκφάνσεις της ανθρώπινης φύσης (η καθημερινότητα του Πελοποννησιακού Πολέμου άλλωστε δεν ευνοούσε τις υψηλότερες αυτές εκφάνσεις). Σε αυτό συμβάλλει και η παρουσία του αυτουργού, ενός χαρακτήρα που δηλώνει μια γενικότερη σκέψη της εποχής, και πάντως του Ευριπίδη, ότι η ευγένεια της ανθρώπινης φύσης και η ευγένεια της καταγωγής δεν συμβαδίζουν απαραίτητα· ο λευκός γάμος της ευριπίδειας *Ηλέκτρας* είναι εξάλλου μια ευφυής μυθογραφική καινοτομία που ανοίγει νέους δρόμους θεατρικής πλοκής στο θέμα, χωρίς να αντιστρατεύεται την καθιερωμένη μυθική παράδοση. Στην ίδια ευθυγράμμιση με την καθιερωμένη παράδοση θα πρέπει να αποδοθεί και η πρόρρηση των Διοσκούρων για τη δίκη του Ορέστη στον Άρειο Πάγο, ενώ αντίθετα στο πνεύμα της αμφισβήτησης εγγράφεται η απόρριψη των τεκμηρίων της οικογενειακής ομοιότητας που χρησιμεύουν ως απόδειξη ότι ο βόστρυχος και τα ίχνη στον τάφο του Αγαμέμνονα είναι του Ορέστη· αν αυτοί οι στίχοι της ευριπίδειας

Ηλέκτρα είναι γνήσιοι, αποτελούν και ένα είδος φιλολογικής κριτικής που ασκείται από τον ποιητή προς τους ομοτέχνους του, αφού τα πειστήρια αυτά μνημονεύονται στις αισχύλειες *Χοηφόρες* και στη σοφόκλεια *Ηλέκτρα*. Μια πρόσφατη (σε σχέση με την ευριπίδεια *Ηλέκτρα*) επαναδιδασκαλία της αισχύλειας τραγωδίας δεν είναι απίθανο να βρίσκεται στη βάση αυτής της κριτικής. Ένα άλλο μυθογραφικό δεδομένο που διατηρείται στην ευριπίδεια *Ηλέκτρα* είναι η ιδέα της θυσίας που, από την αρχική θυσία της Ιφιγένειας και έπειτα (εκτός αν αναχθούμε ήδη στα θυέστεια δείπνα), χαρακτηρίζει όλους τους φόνους στη στέγη των Ατρείδων: το φόνο του Αγαμέμνονα, που η Κασσάνδρα της *Ορέστειας* προβλέπει ήδη ως φόνο ταύρου από αγελάδα και, εδώ, το φόνο του Αίγισθου, που πεθαίνει προσφέροντας θυσία και μάλιστα από το χέρι του Ορέστη που τον σκοτώνει όπως σκοτώνονται τα ζώα της θυσίας· η πρώτη έκφραση αυτής της σύγκρισης, που ο Ευριπίδης θέλει ακόμη να συνεχίζει, βρίσκεται στη *Νέκυια της Οδύσσειας*, όπου ο Αγαμέμνων περιγράφει ο ίδιος στον Οδυσσέα πώς τον σκότωσε ο Αίγισθος *ὡς βοῦν ἐπὶ φάτνῃ*. Στην ευριπίδεια *Ηλέκτρα* το θέμα της ανθρωπίνης δικαιοσύνης τίθεται και αυτό στην ανησυχητική, ερωτηματική μορφή του· η δικαιοσύνη πρέπει να αποδοθεί, αλλά η ίδια η απόδοσή της δημιουργεί ένα άλλο, εξίσου ισχυρό πρόβλημα δικαιοσύνης που πάλι πρέπει να αποδοθεί· έτσι οι άνθρωποι συνεχίζουν να αλληλοσπαράσσονται χωρίς τέλος και η παρέμβαση των θεών σπάει αυτό τον κύκλο, θέτοντας το πρόβλημα της δικαιοσύνης με άλλους όρους.

Παρόλο που κατά την περίοδο αυτήν η θεματική ενότητα στις τετραλογίες ενός τραγικού ποιητή δεν συνηθιζόταν πια, ο Ευριπίδης την υιοθέτησε το 415 π.Χ. παρουσιάζοντας μια τριλογία με τα έργα *Ἀλέξανδρος* (με θέμα την ιστορία του Πάρη), *Παλαμήδης* (με θέμα τον εφευρετικό ήρωα που καταστράφηκε από το δόλο του Οδυσσέα) και *Τρωάδες*. Το τελευταίο έργο, το μόνο σωζόμενο από τα τρία, πραγματεύεται την τύχη των γυναικών της Τροίας μετά την άλωση της πόλης και από την άποψη αυτή θυμίζει την *Εκάβη*· όμως, αν και η βασίλισσα της Τροίας παραμένει και στις *Τρωάδες* το κεντρικό πρόσωπο, η υπόθεση εδώ είναι εντελώς διαφορετική. Στον πρόλογο του έργου ο Ποσειδώνας και η Αθηνά μιλούν, ο πρώτος για την περασμένη δόξα της πόλης που τώρα καταστράφηκε και η Αθηνά για την πικρία της μετά τις ανοσιότητες των νικητών τους οποίους η ίδια είχε τόσο υποστηρίξει· ανελήπτες θαλασσινές καταστροφές περιμένουν τώρα το στόλο των Ελλήνων που θα επιχειρήσουν το ταξίδι της επιστροφής. Μετά

την αποχώρηση των δύο θεών, η Εκάβη σηκώνεται και πενθεί τη χαμένη πόλη και μαζί τη χαμένη της ευτυχία· ο χορός των γυναικών της Τροίας ενώνει τους θρήνους του μαζί της. Έρχεται ο Ταλθύβιος, ο κήρυκας των Ελλήνων, και αναγγέλλει στην Εκάβη ποια τύχη περιμένει την καθεμιά από τις αιχμάλωτες. Η Κασσάνδρα έχει δοθεί στον Αγαμέμνονα, η Πολυξένη θυσιάστηκε στον τάφο του Αχιλλέα, η Ανδρομάχη δίνεται λάφυρο στο γιο του Αχιλλέα και η ίδια η Εκάβη θα γίνει δούλα στο παλάτι του Οδυσσέα. Μπαίνει η Κασσάνδρα, σχεδόν σε κατάσταση μανίας, κρατώντας δάδες και ντυμένη με νυφικά· σε μια εντυπωσιακή σκηνή προφητεύει ότι η μοίρα της ομόκλινης του Αγαμέμνονα, η μοίρα που της επιφυλάσσουν τώρα οι Έλληνες, θα γίνει αιτία για να καταστραφεί το παλάτι και η γενιά του Αγαμέμνονα, ότι το Άργος θα θρηνήσει πιο πολύ από όσο η Τροία και ότι δέκα χρόνια περιπλάνησης περιμένουν τον Οδυσσέα, πριν φθάσει στην πατρίδα του. Η Κασσάνδρα αποχαιρετάει τη μητέρα της και φεύγει βιαστική για το πλοίο του Αγαμέμνονα, βέβαιη ότι το ταξίδι της στην Ελλάδα θα καταστρέψει το παλάτι του Έλληνα στρατηγού και θα φέρει την ίδια κοντά στους δικούς της, δηλαδή στον Άδη. Την απελπισία της Εκάβης συνοδεύει ο χορός που τραγουδάει την ιστορία του δούρειου ίππου. Η άφιξη της Ανδρομάχης και του μικρού Αστυάνακτα εισάγει ένα από τα σπαρακτικότερα επεισόδια του ευριπίδειου θεάτρου· την ώρα που η Ανδρομάχη, ανακαλώντας τις συμφορές της Πολυξένης, της Κασσάνδρας και της ίδιας, δηλώνει στην Εκάβη ότι ο θάνατος είναι πια προτιμότερος, ο Ταλθύβιος επιστρέφει για να πάρει το μικρό Αστυάνακτα που οι Έλληνες, υιοθετώντας τη συμβουλή του Οδυσσέα, θα γκρεμίσουν από τα τείχη της Τροίας, ώστε να αποτρέψουν μελλοντική εκδίκησή του. Τα δακρυσμένα λόγια της απελπισμένης Ανδρομάχης που θρηνεί, καταριέται και αγκαλιάζει το παιδί δεν αρκούν για να σώσουν τον Αστυάνακτα. Οι συνοδοί του Ταλθύβιου τον παίρνουν μέσα από τα χέρια της μητέρας του. Μετά το χορικό έρχεται ο Μενέλαος να πάρει την αιχμαλωτισμένη Ελένη, για την τύχη της οποίας οι Έλληνες τον έχουν αφήσει να αποφασίσει ο ίδιος. Εμφανίζεται η Ελένη, υπερασπίζεται τον εαυτό της αποδίδοντας τα γεγονότα που συνέβησαν στη δράση της Αφροδίτης και του Πάρη και ισχυριζόμενη ότι προσπάθησε ανεπιτυχώς να αποδράσει από την Τροία. Την αντικρούει η Εκάβη με ισχυρά επιχειρήματα σε έναν εξαιρετικό αγώνα λόγων· η Εκάβη ζητάει το θάνατο της Ελένης επί τόπου έχοντας ήδη συνοψίσει σε ένα στίχο την ακατανίκητη δύναμη της Ελένης (*αίρει γάρ ἀνδρῶν ὄμματ'*, *ἐξαιρεί πόλεις, πίμπρησιν οἴκους*, «αιχμαλωτίζει τα μάτια των αν-

δρών, γκρεμίζει πόλεις, καίει σπίτια», στ. 892-893) αλλά ο Μενέλαος αποφασίζει να την πάρει μαζί του στην Ελλάδα και να αποφασίσει εκεί για την τιμωρία της. Μετά το τραγούδι του χορού επιστρέφει ο Ταλθύβιος φέρνοντας το σώμα του νεκρού Αστυάνακτα για τις νεκρικές τιμές. Η Εκάβη τοποθετεί το παιδί στην ασπίδα του Έκτορα αποχαιρετώντας το για πάντα με τρυφερά λόγια. Κλαίγοντας ετοιμάζεται να μπει στο τελευταίο πλοίο που την περιμένει για το ταξίδι προς την Ελλάδα μαζί με τις άλλες γυναίκες, ενώ οι στρατιώτες πυρπολούν την Τροία που τυλίγεται στους καπνούς.

Με αυτή την πλοκή και σε αυτά τα συμφραζόμενα, είναι αξιοθαύματος ο τρόπος με τον οποίον δομούνται τα επιχειρήματα που αναπτύσσει η Εκάβη ζητώντας από τον Μενέλαο το θάνατο της Ελένης, υπεύθυνης στα μάτια της για όλες τις συμφορές, σε έναν αγώνα λόγων όπου συνυπάρχουν και αλληλοσυμπληρώνονται η ορθολογιστική διαύγεια και η απελπισμένη εμπάθεια:

(Εκ.) *Τις θεές θα υπερασπίσω πρώτα πρώτα,
θα δείξω πως αυτή δεν έχει δίκιο.
Δεν πιστεύω ποτέ πως τόσο ανόητες
κατάντησαν και η Ήρα και η Παλλάδα,
που να πουλούν τις χώρες τους σε ξένους,
τ' Άργος η μια και η άλλη την Αθήνα·
στην Ίδη αν πήγαν, σε ομορφιάς αγώνα,
έτσι για γούστο πήγαν, για παιχνίδι.
Τί λόγο θα 'χε η Ήρα να 'βγει πρώτη;
άντρα να πάρει ανώτερο απ' το Δία;
Και η Αθηνά; κανένα θεό ποθούσε,
αυτή, που απ' τον πατέρα της για χάρη
την παρθενιά την αιώνια είχε ζητήσει;
Α, μη ζητάς ανόητες ν' αποδείξεις
τις θεές, για να σκεπάσεις τις ντροπές σου·
κανείς που να 'χει νου δε σε πιστεύει
Η Κύπρη –εδώ 'ναι για να σκας στα γέλια–
συνόδεψε το γιο μου λες στη Σπάρτη.
Μα δέν μπορούσε κείθε που καθόταν,
από τον ουρανό, να σε τραβήξει
στην Τροία μαζί με τις Αμύκλες όλες;*

Ο γιος μου ήταν ωραίος και, σαν τον είδες,
 έγινε ο νους σου Κύπρη· όλες τις τρέλες
 τις ονομάζουν οι άνθρωποι Αφροδίτη·
 Αφροδίτη-αφροσύνη· δες πώς μοιάζουν!
 Στ' ασιατικά στολίδια, στα χρυσάφια
 μπρός σου έλαμψε, κι ο νους σου πήρε αέρα.
 Μικρή και φτωχικιά σου 'πεφτε η Σπάρτη
 και θάρρεψες πως θα 'πλεες στο χρυσάφι,
 όταν θα 'ρχόσουν στων Φρυγών την πόλη·
 το σπίτι του Μενέλαου δεν αρκούσε
 στα μεγαλεία και στην ξιπασιά σου.
 (στ. 969-997, μετάφρ. Θρασύβουλου Σταύρου)

Για την τραγωδία αυτή, που παρουσιάστηκε στην Αθήνα τη χρονιά της σικελικής εκστρατείας και θεωρείται από αρκετούς μελετητές το αριστουργηματικότερο έργο του Ευριπίδη, πολλά έχουν γραφτεί ως σήμερα· τίποτε από αυτά που γράφτηκαν δεν μπορεί να αντισταθμίσει τη συγκινησιακή ευστοχία με την οποία το έργο αυτό πολεμάει τον πόλεμο και ίσως μόνο η θέαση ή η ανάγνωσή του λένε όσα πρέπει να ειπωθούν. Το στοιχείο της φρίκης του πολέμου δύσκολα μπορεί να εκφραστεί πληρέστερα στο θέατρο. Αν στην αποτύπωση της πολεμικής αγριότητας συνέβαλαν και τα ερεθίσματα από τον Πελοποννησιακό Πόλεμο είναι κάτι που μπορεί βάσιμα να το υποθέσει κανείς· την εποχή εκείνη πάντως μια ανατριχιαστική πολεμική αγριότητα είχε πρόσφατα διαπραχθεί από την πλευρά της Αθήνας με την ανελέητη καταστροφή της Μήλου το 416 π.Χ.

Αν το 415 π.Χ. η Ελένη χρεώνεται την τεράστια καταστροφή που απεικονίζει ο Ευριπίδης στις *Τρωάδες*, τρία χρόνια αργότερα απαλλάσσεται από τον ίδιο ποιητή. Η τραγωδία *Ελένη* παρουσιάστηκε το 412 π.Χ.· το θέμα της βασίζεται σε μια παραλλαγή του μύθου (γνωστή ήδη από την *Παλινωδία* του Στησίχορου, αλλά και από τη διήγηση του Ηρόδοτου) σύμφωνα με την οποία μόνον το είδωλο της Ελένης πήγε στην Τροία, ενώ η ίδια βρισκόταν κατά το διάστημα αυτό στην Αίγυπτο. Η ίδια η Ελένη εξηγεί στον πρόλογο του έργου ότι η Ήρα έδωσε στον Πάρη ένα ομοίωμα της Ελένης από αιθέρα και έστειλε με τον Ερμή την ηρωίδα στην Αίγυπτο, όπου ο βασιλιάς Πρωτέας την υποδέχθηκε και την προστάτευσε. Ο γιος του όμως ο Θεοκλύμενος, ο τωρινός βασιλιάς, μετά το θάνατο του Πρωτέα θέλησε να

την παντρευτεί παρά τη θέλησή της και για το λόγο αυτόν η Ελένη έχει τώρα καταφύγει στον τάφο του Πρωτέα. Εκεί τη βρίσκει ο Τεύκρος, που επτά χρόνια μετά την άλωση της Τροίας φθάνει στην Αίγυπτο πηγαίνοντας προς την Κύπρο· ο Τεύκρος την πληροφορεί ότι μετά την άλωση της Τροίας ο Μενέλαος χάθηκε στη θάλασσα και θεωρείται νεκρός. Η Ελένη συμβουλεύει τον Τεύκρο να φύγει γρήγορα, γιατί ο Θεοκλύμενος καταδιώκει τους Έλληνες· εκείνος ακούει τη συμβουλή της και φεύγει χωρίς να πληροφορηθεί την αληθινή ταυτότητά της και απορώντας για την ομοιότητά της με την Ελένη που εκείνος γνώρισε (και μίσησε), την Ελένη της Τροίας. Ο χορός (Ελληνίδες αιχμάλωτες στην Αίγυπτο) συμβουλεύει την Ελένη να ζητήσει τη μαντική βοήθεια της Θεονόης, αδελφής του Θεοκλύμενου, και φεύγει μαζί της· μετά τη σπάνια αυτή αποχώρηση του χορού από την ορχήστρα («μετάσταση»), εμφανίζεται ο Μενέλαος ζωντανός, εκθέτει τις περιπέτειές του και τη σωτηρία του (καθώς και της γυναίκας που θεωρεί ως πραγματική Ελένη) και πληροφορείται με έκπληξη από μια γερόντισσα του παλατιού ότι ο Θεοκλύμενος μισεί τους Έλληνες από τότε που έφθασε εκεί η Ελένη. Όταν η Ελένη και ο χορός ξαναγυρίζουν («επιπάροδος» του χορού) μετά τις ενθαρρυντικές πληροφορίες της Θεονόης, γίνεται ο αναγνωρισμός των δύο συζύγων· έτσι, όταν ένας αγγελιαφόρος από το πλοίο του Μενέλαου αναγγέλλει τη μυστηριώδη εξαφάνιση του ειδώλου της Ελένης, όλα τακτοποιούνται και οι δύο σύζυγοι οργανώνουν το σχέδιο της απόδρασής τους εξασφαλίζοντας και την εχεμύθεια της Θεονόης. Ο Μενέλαος εμφανίζεται ως αγγελιοφόρος του θανάτου του· η Ελένη, επικαλούμενη ένα ελληνικό έθιμο, εξασφαλίζει από τον Θεοκλύμενο ένα πλοίο από όπου θα προσφέρει χοές στη θάλασσα για τον άνδρα της που πνίγηκε. Ενώ ο Θεοκλύμενος ετοιμάζεται για το γάμο του με την Ελένη, το ζευγάρι δραπετεύει με το πλοίο υποβοηθούμενο και από τους ανθρώπους του Μενέλαου που σκοτώνουν τα μέλη του αιγυπτιακού πληρώματος· ένας Αιγύπτιος που σώζεται αναφέρει στον Θεοκλύμενο τα γεγονότα. Ο Αιγύπτιος βασιλιάς, οργισμένος, προτίθεται να σκοτώσει την Θεονόη, αλλά η εμφάνιση των Διοσκούρων τον πείθει να δεχθεί την πραγματικότητα· οι Διόσκουροι προαναγγέλλουν τη μελλοντική θεοποίηση της Ελένης.

Είναι αναμφισβήτητο ότι στο έργο αυτό το τραγικό στοιχείο έχει υποχωρήσει, δίνοντας τη θέση του σε μια μυθιστορηματική σχεδόν πλοκή που φαίνεται να αναγγέλλει μια νέα αντίληψη θεάτρου· θα τη χαρακτηρίζαμε σήμερα πιο «αστική». Ακόμη, μια διάσταση εξωτικού παραμυθιού που λειτουργεί υπόγεια σε όλο το δράμα δίνει μεγαλύτερη πιθανοφάνεια στις

απροσδόκητες εναλλαγές των καταστάσεων και των μυθογραφικών δεδομένων, νομιμοποιώντας κάποια ταξίδια της φαντασίας που δεν ενθαρρύνονται κατά κανόνα στην τραγωδία και απαιτούν ευριπίδεια ευρηματικότητα για να λειτουργήσουν θετικά.

Πολύ κοντά στην *Ελένη* βρίσκεται η *Ιφιγένεια ή εν Ταύροις* (μεταξύ 414 και 412 π.Χ.) και ίσως δεν είναι τυχαίο ότι και στο δράμα αυτό παρατηρούνται κάποια στοιχεία πλοκής που τα συναντήσαμε μόλις πριν (ένα συγγενικό ζεύγος Ελλήνων σε μια μακρινή χώρα περνάει από δοκιμασίες και διαδικασίες αναγνωρισμού και προσπαθεί με τέχνασμα να ξεφύγει από την καταδίωξη του τοπικού βασιλιά). Στον πρόλογο του έργου η Ιφιγένεια εξηγεί πώς η Άρτεμη την άρπαξε τη στιγμή της θυσίας στην Αυλίδα αφήνοντας στη θέση της ένα ελάφι και πώς την έφερε στη χώρα των Ταύρων, στη Σκυθία, τη χώρα του βασιλιά Θόαντα· εκεί η Ιφιγένεια υπηρετεί ως ιέρεια στο ναό της Άρτεμης με τη σκληρή υποχρέωση να προσφέρει θυσία στη θεά όποιον Έλληνα καταφθάσει, βάρβαρη συνήθεια ενός βάρβαρου λαού. Από ειρωνεία της τύχης οι δύο Έλληνες που έρχονται είναι ο Ορέστης και ο Πυλάδης· ο Απόλλων έχει ζητήσει ως στοιχείο εξιλέωσης από τον Ορέστη να κλέψει το ξόανο της Άρτεμης από το ναό και να το μεταφέρει στην Αθήνα. Οι δύο νέοι κρύβονται σε μια σπηλιά ώσπου να νυχτώσει. Ο χορός (Ελληνίδες αιχμάλωτες) έρχεται προς την Ιφιγένεια· την ώρα που μαζί με το χορό η Ιφιγένεια αναπολεί τη μοίρα της και θυμάται τον αδελφό της (τον οποίο νομίζει νεκρό) έρχεται ένας βουκόλος και αναφέρει ότι έφθασαν με πλοίο δύο Έλληνες, υποψήφια θύματα της άγριας θυσίας, και ότι ο ένας μάλιστα έπαθε μια τρομερή κρίση μανίας που έκανε ευκολότερη τη σύλληψή του. Η Ιφιγένεια αρνείται να πιστέψει ότι η Άρτεμη ζητάει ανθρώπινη θυσία και προβάλλει τη γνώμη ότι το έθιμο δεν υπαγορεύθηκε από τη θεά αλλά από τη βαρβαρότητα των κατοίκων. Όταν οι αιχμάλωτοι προσάγονται μπροστά στην Ιφιγένεια, εκείνη τους ρωτάει για την οικογένειά της και αντιλαμβάνεται ότι ο αδελφός της ζει· συμφωνεί να χαρίσει τη ζωή του ενός (του Ορέστη), αν εκείνος μεταφέρει ένα γράμμα της στο Άργος, αλλά ο Ορέστης επιχειρεί να στείλει το γράμμα με τον Πυλάδη για να τον σώσει. Για να μη χαθεί το μήνυμα σε περίπτωση που το γράμμα καταστραφεί, η Ιφιγένεια εκθέτει και προφορικά το περιεχόμενο του και έτσι η ταυτότητά της αποκαλύπτεται· ακολουθεί ο αναγνωρισμός του Ορέστη που διηγείται στην αδελφή του τα πάθη του. Τα δυο αδέλφια μηχανεύονται τρόπους διαφυγής. Για να μην αναγκαστούν να σκοτώσουν

τον Θόαντα, η Ιφιγένεια λέει στο βασιλιά ότι οι δύο ξένοι, ως ένοχοι μητροκτονίας, θα πρέπει να καθαρθούν στο θαλασσινό νερό, όπως επίσης και το ξόανο της θεάς· για να αποφύγουν το μiasμα οι κάτοικοι, πρέπει να κρατηθούν σε απόσταση. Όταν αυτά γίνονται, ένας στρατιώτης έρχεται και αναγγέλλει στον Θόαντα την αναχώρηση των Ελλήνων έπειτα από μάχη που δόθηκε στην παραλία. Τις προετοιμασίες του Θόαντα, που βιάζεται να τους καταδιώξει, σταματάει η αιφνιδιαστική εμφάνιση της Αθηνάς. Η θεά ορίζει την τοποθεσία της Αττικής (τη Βραυρώνα) όπου θα οδηγηθεί το άγαλμα της Άρτεμης και όπου η Ιφιγένεια θα συνεχίσει να της προσφέρει αναίμακτες πια υπηρεσίες· ο Θόας καλείται να δεχθεί αδιαμαρτύρητα τις οδηγίες της θεάς και να ελευθερώσει τις Ελληνίδες αιχμάλωτες που κλείνουν το έργο με χαρούμενο τραγούδι.

Στο έργο αυτό, εκτός από τη θετική έκβαση (ανάλογη με του *Ίωνα* και της *Ελένης*) και την επιδέξια χρήση των μυθολογικών και αφηγηματικών δεδομένων, προστίθεται μια ακόμη χαρακτηριστική ευριπίδεια τάση, η αιτιολόγηση κάποιας λατρευτικής συνήθειας υπαρκτής (εδώ η λατρεία της Άρτεμης στη Βραυρώνα) μέσα από ένα δραματουργικό σχήμα που ενισχύει με τον τρόπο αυτόν την πειστικότητά του. Τέλος, δεν λείπει και η έμμεση υπογράμμιση του πολιτιστικού και εκπολιτιστικού ρόλου της Αθήνας, που μέσα από τα λόγια της Αθηνάς αυτοπροσδιορίζεται απέναντι στη βαρβαρότητα των ταυρικών (ή άλλων) παραδειγμάτων.

Η τραγωδία *Φοίνισσαι* που τοποθετείται ανάμεσα στο 411 και στο 409 π.Χ. αναφέρεται στο θηβαϊκό κύκλο. Στον πρόλογο του έργου η Ιοκάστη διηγείται την ιστορία της οικογένειας του Λαΐου, τη γέννηση, την έκθεση, την πατροκτονία και το γάμο του Οιδίποδα και την κατάρα που βαραίνει τα παιδιά του, τον Ετεοκλή και τον Πολυνείκη οι οποίοι συμφώνησαν αρχικά μεταξύ τους να εναλλάσσονται στο θηβαϊκό θρόνο. Ο Ετεοκλής όμως εξόρισε τον Πολυνείκη και εκείνος με τη βοήθεια του πεθερού του πολιορκεί τώρα τη Θήβα. Η Ιοκάστη αποκαλύπτει πως ζήτησε από τον Πολυνείκη να έλθει μέσα στη Θήβα, για να βρεθεί μια ειρηνική λύση στη διαφωνία των αδελφών. Εμφανίζονται η Αντιγόνη και ο παιδαγωγός στη στέγη του παλατιού από όπου παρατηρούν το εκστρατευτικό σώμα που έφερε ο Πολυνείκης. Οι γυναίκες του χορού (Φοίνισσες που βρέθηκαν στη Θήβα πηγαινόντας στο ιερό των Δελφών) περιγράφουν το μακρύ τους ταξίδι και την κακοτυχία τους να πέσουν επάνω στον πόλεμο. Φθάνει ο Πολυνείκης για να συζητήσει τους όρους της ανακωχής· συναντάει την Ιοκάστη και της εκ-

θέτει τις δυσκολίες της ζωής του στην εξορία, το γάμο του με την κόρη του Άδραστου και τη συγκρότηση του στρατού. Όταν έρχεται ο Ετεοκλής, η Ιοκάστη επιχειρεί να τους συμβιάσει, αλλά ο Ετεοκλής είναι ανυποχώρητος και η συναινετική στάση που προσπαθεί να κρατήσει ο Πολυνείκης δεν μπορεί να ευοδωθεί. Παρά τις προειδοποιήσεις της Ιοκάστης για τις συμφορές του πολέμου, τα δύο αδέρφια οδηγούνται αναπότρεπτα στη σύγκρουση. Μετά το τραγούδι του χορού εμφανίζεται ο Κρέων, ο αδελφός της Ιοκάστης, και ο Ετεοκλής, αφού τον συμβουλευτεί για την υπεράσπιση των επτά πυλών της Θήβας, κανονίζει μαζί του το γάμο της Αντιγόνης με τον Αίμονα, το γιο του Κρέοντα· ο Ετεοκλής δίνει εντολή να παραμείνει άταφος ο Πολυνείκης, αν πεθάνει, και φεύγει να συμβουλευθεί τον Τειρεσία. Ο τυφλός μάντης εμφανίζεται και ο ίδιος οδηγούμενος από την κόρη του και συνοδευόμενος από τον Μενοικέα, το μικρό γιο του Κρέοντα. Ο Τειρεσίας προφητεύει ότι η σωτηρία της πόλης εξαρτάται από τη θυσία του Μενοικέα. Ο Κρέων αποφασίζει να στείλει το παιδί μακριά, αλλά ο Μενοικέας που έχει ακούσει το χρησμό, όταν ο Κρέων φεύγει, δηλώνει την απόφασή του να θυσιαστεί για την πόλη του. Πράγματι έτσι γίνεται. Μετά το χορικό ένας αγγελιαφόρος αναγγέλλει ότι η αυτοθυσία του Μενοικέα έγινε αιτία να νικηθεί το εκστρατευτικό σώμα του Πολυνείκη· ο αγγελιαφόρος περιγράφει με λεπτομέρειες τη μάχη και αναφέρει ότι ο Πολυνείκης και ο Ετεοκλής είναι ζωντανοί και προτίθενται να μονομαχήσουν μέχρι θανάτου. Η Ιοκάστη φωνάζει την Αντιγόνη, για να προλάβουν να αποτρέψουν τη θανάσιμη αυτή συνάντηση των δύο αδελφών. Είναι όμως αργά. Μετά το χορικό ένας άλλος αγγελιαφόρος αναγγέλλει στον Κρέοντα, που θρηνεί το χαμό του Μενοικέα, ότι τα δύο αδέρφια σκοτώθηκαν το ένα από το χέρι του άλλου και ότι η Ιοκάστη αυτοκτόνησε. Έρχεται η Αντιγόνη συνοδευοντας τον τυφλό Οιδίποδα. Για να καθαρθεί η πόλη από την κατάρα των Λαβδακιδών, ο Κρέων δίνει εντολή να εξοριστεί ο Οιδίποδας και να παραμείνει άταφο το πτώμα του Πολυνείκη. Η Αντιγόνη αντιτίθεται στην εντολή αυτή και δηλώνει ότι διαλύει τον αρραβώνα της με τον Αίμονα και ότι προτίθεται να θάψει τον αδελφό της κρυφά. Ο Οιδίποδας φανερώνει το χρησμό που του προλέγει ότι θα αναπαυθεί οριστικά στον Κολωνό της Αττικής και φεύγει για εκεί οδηγούμενος από την Αντιγόνη.

Από τα πιο δημοφιλή έργα του Ευριπίδη στη βυζαντινή περίοδο, το δράμα αυτό (μαζί με την *Εκάβη* και τον *Ορέστη*) είχε ξεχωριστή θέση στην εκπαίδευση. Η νεότερη κριτική δεν συμμερίστηκε πάντοτε αυτό τον ενθουσιασμό· μπορεί να παραβλέψει κανείς τα προβλήματα οργανικής συνοχής

που έχουν επισημανθεί σε αρκετά σημεία του έργου, αλλά δυσκολότερα θα αγνοήσει τα παρέμβλητα τμήματα και τις ασυνέπειες που παρατηρούνται ιδιαίτερα στο τέλος (π.χ. η δήλωση της Αντιγόνης για την ταφή του Πολυνείκη ακυρώνεται από την άμεση αναχώρησή της για την Αθήνα). Αναμφισβήτητα όμως, το πολυπρόσωπο αυτό έργο, γεμάτο δράση, γεγονότα, κίνηση, σκηνικές εντυπώσεις, απαιτούσε ιδιαίτερη σκηνοθετική επιδεξιότητα καθώς και μια εξαιρετική κινητικότητα στην εμφάνιση των υποκριτών, ενώ δεν του έλειπε ούτε το στοιχείο του εξωτισμού, που ο ίδιος ο χορός τού εξασφάλιζε. Ανεξάρτητα από την ετυμηγορία των γραμματικών, αρχαίων και νεότερων, το έργο αποτελεί ένα δείγμα θεατρικής σύνθεσης που αδιάψευστα προσανατολίζει την τραγωδία σε νέους δρόμους, αυτούς που θα ακολουθήσει σε κατοπινούς αιώνες το ευρωπαϊκό θέατρο βασίζοντας τη δομή του στην κίνηση της πλοκής και στην πολυπρόσωπη δράση.

Στην ίδια περίοδο, δηλαδή στα τελευταία χρόνια της παραμονής του Ευριπίδη στην Αθήνα ανήκει ο *Ορέστης*, που παρουσιάστηκε το 408 π.Χ.· πρόκειται επομένως για το τελευταίο έργο που ανέβασε ο ποιητής στην Αθήνα (μαζί με τα δράματα που το πλαισίωσαν). Στον πρόλογο του έργου η Ηλέκτρα καθισμένη πλάι στον ξαπλωμένο Ορέστη θυμάται την τύχη της οικογένειάς της· μετά τη μητροκτονία του Ορέστη ο αδελφός της καταδιώκεται από τις Ερινύες και κοιμάται τώρα εξαντλημένος, ενώ οι Αργείοι πρόκειται, την ίδια αυτή μέρα, να αποφασίσουν για την τύχη των δύο παιδιών του Αγαμέμνονα. Μοναδική ελπίδα της Ηλέκτρας η άφιξη του Μενέλαου που αναμένεται να επιστρέψει από την Τροία έχοντας για πολύ καιρό περιπλανηθεί. Η Ελένη, που είχε φυγαδευθεί κρυφά στην Ελλάδα για να μην πέσει θύμα της οργής των πολεμιστών της Τροίας, έρχεται με προσφορές για τον τάφο της αδελφής της, της Κλυταιμίστρας. Η Ηλέκτρα αρνείται να τις δεχθεί και να φύγει από το πλευρό του Ορέστη και της προτείνει να τις στείλει με την Ερμιόνη, πράγμα που η Ελένη δέχεται. Έρχεται ο χορός (Αργείες συντρόφισσες της Ηλέκτρας) και συμπαρίσταται στην Ηλέκτρα. Ο Ορέστης ξυπνάει και δέχεται τις φροντίδες της Ηλέκτρας, σύντομα όμως ξαναβλέπει τις Ερινύες και παραληρεί. Μετά το χορικό εμφανίζεται ο Μενέλαος και τότε ο Ορέστης ζητάει τη βοήθειά του για να μη λιθοβοληθεί μαζί με την Ηλέκτρα ως μητροκτόνος από τους Αργείους. Έρχεται σε λίγο ο Τυνδάρεως, ο πατέρας της Κλυταιμίστρας, και κατηγορεί τον Ορέστη. Εκείνος δικαιολογεί την πράξη του αλλά ο Τυνδάρεως δεν μετακινείται από την κρίση του· ο Μενέλαος υπόσχεται

στον Ορέστη να προσπαθήσει να μετριάσει το θυμό του Τυνδάρεω και των Αργείων. Έρχεται ο Πυλάδης και συμβουλεύει τον Ορέστη να αντιμετωπίσει με θάρρος τη δίκη και, αν καταδικαστεί, να αντιμετωπίσει με θάρρος και την τιμωρία. Η τιμωρία όμως είναι θάνατος. Μετά το τραγούδι του χορού ένας αγγελιοφόρος περιγράφει στην Ηλέκτρα με ποιες διαδικασίες και ποιες αιτιολογίες οι Αργείοι κατέληξαν στη θανατική καταδίκη για αυτήν και τον αδελφό της αφήνοντάς τους την ευχέρεια να θέσουν οι ίδιοι τέρμα στη ζωή τους. Επιστρέφει ο Ορέστης. Ο Πυλάδης δηλώνει ότι θα πεθάνει μαζί τους και προτείνει να τιμωρήσουν τον Μενέλαο, επειδή δεν έδειξε την υποστήριξη που όφειλε και είχε υποσχεθεί. Ο Ορέστης και ο Πυλάδης αποφασίζουν να σκοτώσουν την Ελένη παίρνοντας έτσι εκδίκηση για τη συμφορά όλων των Ελλήνων. Έπειτα από συμβουλή της Ηλέκτρας κρίνουν σκόπιμο να πάρουν ως όμηρο την Ερμιόνη· έτσι, οι δύο νέοι μπαίνουν στο παλάτι, ενώ η Ηλέκτρα περιμένει την επιστροφή της Ερμιόνης. Η φωνή της Ελένης από το παλάτι ειδοποιεί για τη φονική απόπειρα που γίνεται εναντίον της. Την ώρα εκείνη επιστρέφει η Ερμιόνη και αιχμαλωτίζεται. Ένας δούλος από τη Φρυγία βγαίνει από το παλάτι και περιγράφει με θρηνητικές εκφράσεις τη φονική επίθεση που δέχθηκε η Ελένη και τη σύλληψη της Ερμιόνης. Όταν έρχεται ο Μενέλαος, ο Ορέστης και ο Πυλάδης εμφανίζονται στη στέγη του παλατιού κρατώντας όμηρο την Ερμιόνη και απειλούν να τη σκοτώσουν και να βάλουν φωτιά στο παλάτι, αν ο Μενέλαος δεν πείσει τους Αργείους να ανακαλέσουν τη θανατική καταδίκη. Στις αρνήσεις του Μενέλαου ο Ορέστης απαντάει δίνοντας εντολή στην Ηλέκτρα και στον Πυλάδη να προχωρήσουν στην πυρπόληση του παλατιού. Τότε εμφανίζεται ο Απόλλων και ορίζει τη μοίρα καθενός: η Ελένη που μετά από επέμβαση του Απόλλωνα γλίτωσε το θάνατο από το ξίφος του Ορέστη, κατοικεί τώρα μαζί με τους θεούς και θα είναι στο εξής προστάτιδα των ναυτιλλομένων· ο Ορέστης θα δικαστεί στην Αθήνα, όπου θα αθωωθεί με την ετυμηγορία των θεών, θα παντρευτεί την Ερμιόνη και θα βασιλεύσει στο Άργος· η Ηλέκτρα θα παντρευτεί τον Πυλάδη· ο Μενέλαος θα επιστρέψει στη Σπάρτη και θα παντρευτεί μια άλλη γυναίκα· τη συμφιλίωση του Ορέστη με το λαό του Άργους αναλαμβάνει να φέρει σε πέρας ο ίδιος ο θεός.

Το έργο κλείνει με την «επιφάνεια» ενός θεού που έχει πολλά να διευθετήσει, απέναντι σε μια πολυπρόσωπη ανθρώπινη δράση που κινείται προς πολλές κατευθύνσεις χωρίς εμφανή και ενιαίο προσανατολισμό. Η εντυπωσιακή δράση φαίνεται να αποκτά προτεραιότητα στα ευριπίδεια

έργα αυτής της περιόδου και φαίνεται ακόμη να κατακτά τις προτιμήσεις των θεατών, αν όχι τόσο των συγχρόνων του Ευριπίδη, σίγουρα των θεατών της επόμενης γενιάς· όπως μας πληροφορεί και η αρχαία *Υπόθεση* του έργου, ο *Ορέστης* περιλαμβάνεται στα έργα εκείνα που γνώρισαν επιτυχία και ανέβηκαν πολλές φορές (*τὸ δράμα τῶν ἐπὶ σκηνῆς εὐδοκιμούντων*) τον 4ο αιώνα π.Χ. Πλάι στη δραστήρια εμπάθεια που εμφανίζουν οι κεντρικοί χαρακτήρες, σκιαγραφείται ένα ευγενέστερο ήθος σε ένα πρόσωπο που η θεατρική του μοίρα τού έδωσε πολύ λίγες ευκαιρίες να μιλήσει: τον Πυλάδη· η προσωπογραφία του Πυλάδη, μαζί με τη ζωντανή αφήγηση της συνέλευσης των Αργείων, την ιδιότυπη (και, υποθέτει κανείς, από μουσική άποψη ενδιαφέρουσα) εμφάνιση του Φρύγα και, ακόμη, την πρώτη εικόνα του έργου, την Ηλέκτρα καθισμένη πλάι στον κοιμισμένο, εξαντλημένο Ορέστη, αποτελούν ίσως τα πιο δυνατά σημεία του έργου.

Η *Ιφιγένεια ἢ ἐν Αὐλίδι* παρουσιάστηκε μετά το θάνατο του ποιητή (μάλλον το 406 π.Χ.). Στον πρόλογο του έργου ο Αγαμέμνονας στο ελληνικό στρατόπεδο της Αυλίδας εμπιστεύεται, χαράματα, ένα γράμμα σε κάποιον γέροντα υπηρέτη· με το γράμμα αυτό ακυρώνει ένα προηγούμενο μήνυμα προς την Κλυταιμίστρα όπου της ζητούσε να στείλει την Ιφιγένεια στην Αυλίδα για να παντρευτεί δήθεν τον Αχιλλέα, αλλά στην πραγματικότητα για να θυσιαστεί στην Άρτεμη, τη μόνη θυσία που θα επιτρέψει στους Έλληνες να φύγουν με καλό άνεμο για την Τροία. Ο Αγαμέμνονας έχει αλλάξει γνώμη· δεν αντέχει να δει την κόρη του να πεθαίνει και για αυτό στέλνει τώρα άλλο γράμμα στη γυναίκα του. Μετά την πάροδο του χορού (που αποτελείται από γυναίκες της Χαλκίδας) εμφανίζεται μαζί με το γέροντα υπηρέτη ο Μενέλαος που, εν τω μεταξύ, έχει αποσπάσει εκβιαστικά το γράμμα. Φιλονικία ξεσπάει ανάμεσα στον Μενέλαο και τον Αγαμέμνονα, ενώ σύντομα ένας αγγελιοφόρος ειδοποιεί τον Αγαμέμνονα ότι η Ιφιγένεια έχει ήδη φθάσει στο στρατόπεδο· η Κλυταιμίστρα τη συνοδεύει φέροντας μαζί και το μικρό Ορέστη για να δώσει χαρά στον Αγαμέμνονα. Επιστρέφει ο Μενέλαος, μετανιωμένος και συγκινημένος από τη δυστυχία του αδελφού του, και τον παροτρύνει να ακυρώσει τη θυσία και να διαλύσει το στρατό· ο Αγαμέμνονας όμως του αντιτάσσει ότι ο στρατός ο ίδιος πια θα απαιτήσει τη θυσία. Μετά το χορικό έρχονται σε άμαξα η Κλυταιμίστρα, η Ιφιγένεια που ανυπομονεί να αγκαλιάσει τον πατέρα της, και ο μικρός Ορέστης κοιμισμένος από το κούνημα της άμαξας. Η οικεία και χαρούμενη σκηνή της άφιξης κάνει ακόμη δυσκολότερη τη θέση του Αγα-

μέμνονα που αντιμετωπίζει τις εκδηλώσεις τρυφερότης στοργής της Ιφιγένειας. Η Κλυταιμίστρα ρωτάει τον άνδρα της για την οικογένεια του Αχιλλέα και τις ετοιμασίες του γάμου και εκπλήσσεται από τις οδηγίες που της δίνει κρίνοντάς τις αταίριαστες με τις γαμήλιες συνήθειες. Μετά το τραγούδι του χορού, η Κλυταιμίστρα συναντάει τον ανίδεο Αχιλλέα, τον αντιμετωπίζει ως μέλλοντα γαμπρό της και εκείνος αιφνιδιάζεται. Η παρεξήγηση λύνεται με την αποκάλυψη της αλήθειας από το γέροντα υπηρέτη· η Κλυταιμίστρα οργίζεται, ζητάει τη βοήθεια του Αχιλλέα και εκείνος την υπόσχεται, πιστός στο γενναίο του ήθος. Ο Αχιλλέας συμβουλεύει την Κλυταιμίστρα να ικετεύσει πρώτα τον Αγαμέμνονα να λυπηθεί τη ζωή της κόρης του. Η Κλυταιμίστρα το κάνει, τα λόγια της όμως περιέχουν περισσότερο επιχειρήματα και αιτιάσεις και λιγότερο ικεσία· το μέρος της ικεσίας αναλαμβάνει η ίδια η Ιφιγένεια που εκλιπαρεί τον Αγαμέμνονα κρατώντας στα χέρια το μικρό Ορέστη από τον οποίον αφοπλιστικά ζητάει να τη βοηθήσει κι αυτός στις παρακλήσεις της προς τον πατέρα τους. Η άρνηση του Αγαμέμνονα, που δηλώνει συγχρόνως την αγάπη του για τα παιδιά του και την υποχρέωσή του απέναντι σε ολόκληρη την Ελλάδα, οδηγεί στο θρήνο της Ιφιγένειας, της Κλυταιμίστρας και του χορού. Ο Αχιλλέας επιχειρεί να ανατρέψει τη θέληση του στρατού, αλλά απειλείται και ο ίδιος με λιθοβολισμό· παρ' όλα αυτά υπόσχεται να προστατεύσει μέχρι το τέλος την Ιφιγένεια. Τη στιγμή εκείνη όμως βλέπουμε μια αιφνίδια μεταστροφή της κεντρικής ηρωίδας που δηλώνει τώρα ότι αποδέχεται τη θυσία και θεωρεί τιμή της να πεθάνει για την ευτυχία της Ελλάδας. Πριν φύγει, προτρέπει τη μητέρα της να δεχθεί τη θυσία της χωρίς πένθος, παροτρύνει το χορό να τραγουδήσει παιάνα και αποχαιρετάει για πάντα το φως της μέρας. Μετά το χορικό, ένας αγγελιαφόρος διηγείται στην Κλυταιμίστρα ότι την ώρα της θυσίας, με τρόπο θαυμαστό, ένα ελάφι βρέθηκε επάνω στο βωμό· η Ιφιγένεια εξαφανίστηκε χάρη στην επέμβαση κάποιου θεού. Το έργο κλείνει με τα λόγια ανέλπιστας ανακούφισης και χαράς που εκφράζονται από την Κλυταιμίστρα και τον Αγαμέμνονα· είναι όμως αμφίβολο αν αυτό το τέλος οφείλεται στον ίδιο τον Ευριπίδη.

Από τα γνωστά και δημοφιλή έργα του Ευριπίδη, το δράμα αυτό συγκίνησε συχνά για την τρυφερή εικόνα της ανυποψίαστης Ιφιγένειας που περνάει από την αθωότητα στην ικεσία και από εκεί στη θαρραλέα αυτοθυσία· η ίδια η μεταστροφή αυτή θεωρήθηκε αυθαίρετη ακόμη και από τον Αριστοτέλη (*Περί ποιητικής*, 1454a32), δηλώνει όμως την προτεραιότητα των ψυχικών δυνάμεων, καθώς και την ψυχολογική εξέλιξη και την ωρίμανση

ενός θεατρικού χαρακτήρα, ένα θέμα που χρησιμοποίησε συχνά ο Ευριπίδης και που αποτελούσε καινοτομία σε σχέση με το ευθύ, μονοδιάστατο ήθος των χαρακτήρων της τραγωδίας. Εκτός από τη μεταβλητή και αμφίροπη στάση των δύο Ατρείδων, στην *Ιφιγένεια ἐν Αὐλίδι* ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης η μορφή της Κλυταιμίστρας, που εμφανίζεται ανθρωπινή και ακόμη δεμένη με τον άνδρα της, ενώ αινιγματικά αδύναμη είναι η εικόνα του κατεξοχήν ήρωα της τρωικής εκστρατείας, του Αχιλλέα, του οποίου η γενναιοφροσύνη εμφανίζεται εδώ ευθέως αντίστροφη προς το κύρος του.

Μοναδική από πολλές απόψεις είναι η περίπτωση των *Βακχῶν*, που παρουσιάστηκαν και αυτές, όπως είδαμε, μετά το θάνατο του ποιητή. Στο δράμα αυτό, το μόνο σωζόμενο με διονυσιακό περιεχόμενο, τον πρόλογο εκφέρει ο ίδιος ο Διόνυσος. Ο θεός, μεταμφιεσμένος σε ακόλουθό του, διηγείται το ταξίδι του από την Ασία ως τη Θήβα, την πρώτη ελληνική πόλη που επέλεξε για την εγκατάσταση της λατρείας του, και εκφράζει τη δυσαρέσκειά του για τις κόρες του Κάδμου και αδελφές της μητέρας του Σεμέλης, την Αγαύη, την Ινώ και την Αυτονόη, επειδή αρνήθηκαν ότι ο Διόνυσος είναι γιος του Δία και υποτίμησαν τη λατρεία του. Ο θεός ενέβαλε βακχική μανία στις γυναίκες της Θήβας και πριν φύγει για να συναντήσει τις Βάκχες στον Κιθαιρώνα δηλώνει ότι θα αναγκάσει τώρα τον Πενθέα, τον εγγονό του Κάδμου και βασιλιά της Θήβας, να δεχθεί τη δύναμη της λατρείας του. Ο χορός των Βακχῶν μπαίνει στην ορχήστρα σε μια εντυπωσιακή πάροδο όπου αναφέρεται η πορεία του Διονύσου από την Ασία στην Ελλάδα καθώς και τα δόγματα και τα εμβλήματα της οργιαστικής του λατρείας. Μετά το χορικό ο Τειρεσίας παροτρύνει το γέροντα Κάδμο να μυηθεί στη διονυσιακή λατρεία και ο Κάδμος ομολογεί την επιθυμία του να το κάνει. Έρχεται ο Πενθέας, που επιστρέφει από κάποιο ταξίδι, και εκφράζει την αποστροφή του για τη νέα λατρεία που εξαπλώθηκε στην πόλη και την αποδοκιμασία του για τη συμμετοχή του Τειρεσία και του Κάδμου. Ο Τειρεσίας θυμίζει στον Πενθέα τη σχέση της μαντικής γνώσης με την έκσταση που αποτελεί συστατικό της βακχικής λατρείας και εύχεται η αποδοκιμασία του να μην του βγει σε κακό, ενώ ο Κάδμος συνιστά στον Πενθέα διαλλακτικότητα φέρνοντας ως παράδειγμα την τύχη του Ακταίωνα που προσέβαλε την Άρτεμη· ο Πενθέας, ανένδοτος, προτίθεται να φυλακίσει τον ξένο, δηλαδή τον Διόνυσο. Πράγματι, μετά το χορικό ο Διόνυσος οδηγείται δέσμιος στον Πενθέα· ένας θεράπων αναγγέλλει ότι ο ξένος

δεν προέβαλε αντίσταση στη σύλληψή του και ότι η ακολουθία του απελευθερώθηκε μυστηριωδώς. Ο Πενθέας ανακρίνει τον Διόνυσο που δεν αποκαλύπτει την ταυτότητά του, αλλά μόνον την πίστη του στα μυστήρια που ο ίδιος κηρύσσει· οι απαντήσεις του εκνευρίζουν τον Πενθέα που διατάζει τη φυλάκισή του στους στάβλους και αναγγέλλει ότι θα συλλάβει επίσης τις γυναίκες που ακολουθούν το κήρυγμά του και θα τις χρησιμοποιήσει ως δούλες. Ενώ ο χορός τραγουδάει, ακούγεται η φωνή του Διονύσου μέσα από το παλάτι που προαναγγέλλει ότι το παλάτι θα γκρεμιστεί και θα καεί από κεραυνό. Ο Διόνυσος εμφανίζεται στη συνέχεια και περιγράφει πώς ο Πενθέας στη σύγχυσή του έδωσε αντί για το θεό έναν ταύρο και πώς κυνηγούσε αντί για τον ίδιο ένα είδωλο. Έρχεται ο Πενθέας ταραγμένος και, πριν προλάβει να συνέλθει από την έκπληξη που δοκιμάζει, όταν ξαναβρίσκει αυτόν που καταδίωκε, μαθαίνει από έναν αγγελιοφόρο ότι ανάμεσα στις Μαινάδες βρίσκονται η Αγαύη, η Ινώ και η Αυτονόη και ότι όλες μαζί καταδίωξαν τους βοσκούς ενός κοπαδιού που μόλις πρόλαβαν να γλιτώσουν τη ζωή τους· δεν συνέβη το ίδιο με τα ζώα που οι Μαινάδες διαμέλισαν και κατασπάραξαν. Οι κάτοικοι των χωριών στα οποία επέδραμαν οι γυναίκες αυτές προσπάθησαν να τις αναχαιτίσουν με τα όπλα τους, αλλά κανένα όπλο δεν μπορούσε να τις αγγίξει, ενώ οι ίδιες με θύρσους μόνον κατάφεραν να πληγώσουν τους διώκτες τους· ο αγγελιοφόρος συμπεραίνει ότι ο θεός αυτός είναι μεγάλος και ισχυρός και ο Πενθέας θα έπρεπε να τον δεχθεί. Ο Πενθέας είναι έτοιμος να πολεμήσει με τους στρατιώτες του τις Μαινάδες αλλά ο Διόνυσος τον βεβαιώνει ότι μπορεί εκείνος να τις φέρει χωρίς μάχη και πείθει τον Πενθέα να τον ακολουθήσει στο βουνό και να δει τις Μαινάδες, μεταμφιεσμένος σε γυναίκα. Μετά το τραγούδι του χορού παρακολουθούμε το μεταμφιεσμένο Πενθέα και τον Διόνυσο να φεύγουν. Ο χορός τραγουδάει ζητώντας την εμφάνιση του θεού και την τιμωρία όποιου δεν τον τιμάει. Ένας αγγελιοφόρος έρχεται και περιγράφει πώς ο Πενθέας, ακολουθώντας τη συμβουλή του Διονύσου, ανέβηκε σε ένα έλατο και πώς οι Βάκχες, μετά τη μυστηριώδη εξαφάνιση του ξένου –δηλαδή του Διονύσου– έριξαν το δένδρο και οδηγούμενες από την Αγαύη διαμέλισαν τον Πενθέα. Έρχεται η Αγαύη που ακόμη τελεί υπό το κράτος της βακχικής μανίας και φέρνει στα χέρια της το κεφάλι του γιου της νομίζοντας ότι κρατάει κεφάλι λιονταριού. Όταν φθάνει αναστατωμένος ο Κάδμος, η Αγαύη τού δείχνει περήφανη το τρόπαιό της· απαντώντας στις ερωτήσεις του πατέρα της η Αγαύη ξαναβρίσκει τον εαυτό της και ανακαλύπτει πως κρατάει στα χέρια της το κεφάλι του παιδιού

της, που η ίδια σκότωσε χωρίς να συναισθάνεται τι κάνει. Στο τέλος του έργου ο Διόνυσος ορίζει ότι ο Κάδμος και η γυναίκα του η Αρμονία θα μεταμορφωθούν σε φίδια, θα οδηγήσουν ένα στρατό εχθρικό προς τους Έλληνες και στο τέλος με τη φροντίδα του Άρη θα κατοικήσουν για πάντα στη γη των Μακάρων. Η Αγαύη εξορίζεται από τη Θήβα· το θλιβερό αποχαιρετισμό της προς τον πατέρα της που τον τυλίγει με τα χέρια της ὄπως κηφήνα πολιόχρων κύκνος (σαν κύκνος που αγκαλιάζει το γονιό του, γερασμένο και ασπρισμένο, στ. 1365) και τον αποχαιρετισμό του Κάδμου προς την Αγαύη και τη Θήβα ακολουθούν οι πέντε καταληκτήριοι στίχοι του χορού που κλείνουν και άλλες τραγωδίες του Ευριπίδη. Αυτό είναι το τέλος –εξαιρετικά προβληματικό ως προς τη χειρόγραφη παράδοση του κειμένου– ενός έργου από τα πιο εντυπωσιακά, τολμηρά και σημαντικά που γράφτηκαν στην ιστορία του θεάτρου.

Στις ανατριχιαστικότερες περιγραφές αγγελικών ρήσεων που βρίσκονται στο δράμα συγκαταλέγεται ασφαλώς και η περιγραφή του θανάτου του Πενθέα που οι Βάκχες γκρεμίζουν από το δένδρο όπου είχε ανεβεί και τον διαμελίζουν ζωντανό:

*Εκείνες άρπαξαν το έλατο με χίλια χέρια
και το σήκωσαν από το χώμα
Έτσι ψηλά που εκαθόταν, από ψηλά γκρεμίζεται ο Πενθέας,
πέφτει στο χώμα με βογγητό ακατάπαυστο.
Καταλάβαινε ότι βρισκόταν κοντά στο κακό.
Πρώτη άρχισε η μάνα του, ιέρεια του φόνου,
και απάνω του πέφτει.
Εκείνος πέταξε από τα μαλλιά του την ταινία,
μήπως η άμοιρη η Αγαύη τον αναγνωρίσει και δεν τον σκοτώσει,
αγγίζει το μάγουλό της και λέει:
«Εγώ είμαι, μητέρα, ο γιός σου ο Πενθέας,
που με γέννησες στο σπίτι του Εχίονα.
Λυπήσου με μητέρα·
για το σφάλμα το δικό μου μη σκοτώσεις το παιδί σου.»
Εκείνη έβγαξε αφρούς, εγύριζε τα μάτια της αλλοπαρμένα,
δεν σκεφτόταν όπως έπρεπε να σκέφτεται·
την είχε κυριεύσει ο Βάκχος και ο Πενθέας δεν την έπειθε.
Άδραξε με τα δύο της χέρια το αριστερό του χέρι,
πάτησε πάνω στα πλευρά του δύσμοιρου*

και του χώρισε τον ώμο.

Δεν ήταν δύναμη δική της –ο θεός εχάριζε στα χέρια της την άνεση.

Από το άλλο μέρος ολοκλήρωνε το έργο η Ινώ,

ξεσκίζοντας τις σάρκες του.

Και η Αυτονόη και όλο το πλήθος των βακχών επάνω του.

Οι κραυγές όλων είχαν γίνει ένα:

εκείνος βογγούσε, όσο βαστούσε ακόμα η πνοή του, και αυτές αλάλαζαν.

(στ. 1109-1132, μετάφρ. Θεόδωρου Στεφανόπουλου)

Πέρα από τις πολλές, πολύμορφες και πολυδιάστατες ερμηνείες που προκάλεσε το έργο αυτό στη σκηνοθετική και στη φιλολογική του ιστορία, παραμένει σταθερός ο θαυμασμός για την εκπληκτική δεξιοτεχνία του Ευριπίδη στο χειρισμό ενός δύσκολου θέματος (που ήδη ο Αισχύλος είχε πραγματευτεί σε χαμένα έργα του), για την εντυπωσιακή ενότητα που κερδίζει το έργο στο σύνολό του (μοναδική ίσως στα σωζόμενα έργα του Ευριπίδη) και για την ένταση που προκαλεί στο θεατή: μετά από τα εξαιρετικά και πλούσια στάσιμα, τις φορτισμένες αγγελικές ρήσεις και τις πολύμορφες παρεμβάσεις του Διονύσου, η τολμηρή και συγκινητική σκηνή με την Αγαύη οδηγεί τα συναισθήματα του θεατή στα όριά τους. Ο θρησκευτικός προβληματισμός, συχνός αν όχι μόνιμος στο έργο του Ευριπίδη, υποβάλλεται εδώ με έναν τρόπο εκρηκτικό και με μια έμπνευση εμπλουτισμένη από τη μεγάλη ζωηρότητα του θρησκευτικού μυστικισμού στις παρυφές του ελληνικού κόσμου των οποίων τις επιδράσεις η Μακεδονία δεχόταν αμεσότερα. Ως ποιο σημείο και με ποιον τρόπο η αγριότητα μιας άλογης δράσης μπορεί να αντιστοιχεί στην ανθρώπινη και στη θεϊκή φύση και ποιες συνέπειες προκύπτουν ως αποτέλεσμα των σχέσεων αυτών είναι ερωτήματα που οι *Βάκχες* απερίφραστα θέτουν, οι ήρωες του έργου καλούνται να αντιμετωπίσουν και οι θεατές του έργου προκαλούνται να απαντήσουν.

Στα έργα που παραδίδονται με το όνομα του Ευριπίδη συγκαταλέγεται και ο *Ρήσος*: χρονολογικά τοποθετείται μεταξύ 455 και 441 π.Χ. και επομένως θα αποτελούσε το πρώτο από τα σωζόμενα έργα του Ευριπίδη, η γνησιότητά του όμως παραμένει εξαιρετικά αμφίβολη και δεν αποκλείεται η μορφή τουλάχιστον στην οποία σώζεται το έργο να είναι αρκετά μεταγενέστερη (4ος αιώνας π.Χ.;). Το θέμα του δράματος είναι το επεισόδιο της

ιλιαδικής Δολώνειας (ραψωδία Κ). Το έργο αρχίζει με την πάροδο του χορού που αποτελείται από φρουρούς του τρωικού στρατοπέδου. Ο Δόλων στέλνεται από τον Έκτορα ως κατάσκοπος στο ελληνικό στρατόπεδο για να πληροφορηθεί τις κινήσεις των Ελλήνων. Αναγγέλλεται η άφιξη του βασιλιά της Θράκης Ρήσου, που έρχεται να βοηθήσει τους Τρώες· στις αιτιάσεις του Έκτορα για την υπερβολική καθυστέρηση που σημείωσε η άφιξή του, ο Ρήσος απαντάει ότι αιτία ήταν μια εχθρική επίθεση των Σκυθών. Ο Διομήδης και ο Οδυσσέας, που έχουν σκοτώσει τον Δόλωνα, φθάνουν μπροστά στη σκηνή του Έκτορα και εκεί τους αποκαλύπτεται η Αθηνά συμβουλεύοντάς τους να σκοτώσουν τον Ρήσο, η συμμαχία του οποίου με τους Τρώες είναι μοιραίο να αποβεί εις βάρος των Ελλήνων· η Αθηνά με τη μορφή της Αφροδίτης ξεγελάει τον Πάρη, που ειδοποιημένος για κρυφή είσοδο κάποιων Ελλήνων στο τρωικό στρατόπεδο έρχεται ψάχνοντας να τους βρει. Ο Διομήδης και ο Οδυσσέας σκοτώνουν τον Ρήσο, συλλαμβάνονται αλλά κατορθώνουν να δραπετεύσουν. Οι Τρώες φρουροί πληροφορούνται από τον ηνίοχο του Ρήσου ότι ο Ρήσος σκοτώθηκε την ώρα που κοιμόταν. Ο Έκτορας ψέγει τους φρουρούς για πλημμελή επαγρύπνηση αλλά ο ηνίοχος κατηγορεί τον Έκτορα για προδοσία που έχει ως απώτερο στόχο την απόκτηση των αλόγων του Ρήσου. Όταν η παρεξήγηση διαλύεται, η Μούσα, η μητέρα του Ρήσου, αποκαλύπτει τους δράστες της δολοφονίας του Ρήσου, τον Οδυσσέα και τον Διομήδη· αναγγέλλει ότι ο Ρήσος θα γίνει πνεύμα μαντείας σε ένα μακρινό ιερό και φεύγει μεταφέροντας το σώμα του γιου της. Ο Έκτορας παίρνει την ασπίδα του και ετοιμάζεται να φύγει στη μάχη. Το έργο, στη μορφή στην οποία σώζεται, τελειώνει εκεί.

Ανεξάρτητα από το θέμα της γνησιότητας, το δράμα αυτό, το συντομότερο από όλα τα σωζόμενα, αποτελεί ενδιαφέρουσα αποτύπωση των επικών μυθογραφικών δεδομένων στην τραγωδία και μάλιστα όχι από την ελληνική αλλά από την τρωική σκοπιά· είναι όμως τόσα πολλά τα προβλήματα που θέτει η μορφή του έργου ώστε δύσκολα μπορεί να αξιολογηθεί το συγκεκριμένο δράμα σε σχέση με το υπόλοιπο, μικρό έστω, δείγμα της δραματικής τέχνης που μας προσφέρουν τα άλλα σωζόμενα έργα.

Ο *Κύκλωψ* είναι το μόνο πλήρες σατυρικό δράμα που μας κληροδότησε η κλασική εποχή. Για το λόγο αυτόν κρίνεται σκόπιμο να εξεταστεί κάπως αναλυτικότερα στο ειδικό κεφάλαιο περί σατυρικού δράματος· εδώ θα αρκεστούμε απλώς να σημειώσουμε ότι συνήθως τοποθετείται χρονικά στην

πιο όψιμη περίοδο του ποιητή (δηλαδή μετά το 425 π.Χ.) και ότι το θέμα του αντλείται κατευθείαν από τη ραψωδία ι της *Οδύσσειας*.

Τα κύρια χαρακτηριστικά της τέχνης του Ευριπίδη δεν μας τα δίνουν μόνον τα σωζόμενα έργα του, αλλά και τα πολλά αποσπάσματα από έργα που είναι σήμερα χαμένα. Τα αποσπάσματα αυτά, είτε προέρχονται από παραθέματα άλλων συγγραφέων είτε από παπυρικά ευρήματα, πιστοποιούν τη μεταθανάτια δημοτικότητα που κέρδισε ο ποιητής χάρη στην οποία μπορούμε σήμερα να πάρουμε μια πληρέστερη ιδέα για το έργο του. Εκτεταμένα αποσπάσματα μας έχουν σωθεί από έργα όπως η *Άντιόπη* (γύρω στο 408 π.Χ.), ο *Έρεχθεύς* (μεταξύ 423 π.Χ. και 411 π.Χ.) ή ο *Φαέθων*. Χαρακτηριστικότερο όμως παράδειγμα αποτελεί ένα από τα δημοφιλέστερα, όπως φαίνεται, έργα του Ευριπίδη, η *Ύψιπύλη* (μεταξύ 412 π.Χ. και 406 π.Χ.) της οποίας μπορούμε να ανασυνθέσουμε σήμερα το μεγαλύτερο μέρος: πρόκειται για την ιστορία της Λήμνιας βασίλισσας, της Ύψιπύλης, αγαπημένης του Ιάσονα και, κατά το έργο, εξόριστης τώρα στη Νεμέα όπου, ως τροφός του μικρού Οφέλτη, συναντάει τους επτά αρχηγούς που εκστρατεύουν κατά της Θήβας, τους προσφέρει νερό και γίνεται άθελά της αιτία να πεθάνει κατά την απουσία της από δάγκωμα φιδιού ο Οφέλτης. Η βασίλισσα Ευρυδίκη, γυναίκα του Λυκούργου και μητέρα του Οφέλτη, ζητάει το θάνατο της Ύψιπύλης. Με επέμβαση του Αμφιάραου η Ύψιπύλη δεν θανατώνεται, ξαναβρίσκει μάλιστα τους δύο χαμένους γιους που είχε αποκτήσει από τον Ιάσονα στο πρόσωπο δύο ξένων που επισκέπτονται το παλάτι· προς τιμήν του Οφέλτη ιδρύονται στη Νεμέα οι αθλητικοί αγώνες, τα Νέμεα.

Αξιολογικές παρατηρήσεις

Μερικά βασικά χαρακτηριστικά της δραματικής ποίησης του Ευριπίδη διαφαίνονται, αν εξετάσει κανείς τα στοιχεία της δομής των δραμάτων του και τον τρόπο με τον οποίον ο ποιητής τα αξιοποιεί. Οι πρόλογοι εξυπηρετούν δύο στόχους: την ενημέρωση του θεατή (ταυτότητα προσώπων, μυθολογική προϊστορία, διευκρινίσεις για συγκεκριμένες εκδοχές του μύθου που ακολουθούνται ή για αποκλίσεις από τις παραδοσιακές εκδοχές) και την προετοιμασία της πλοκής (σκοπιμότητες, σχέδια δράσης, θεϊκές αποφάσεις). Τα χορικά δίνουν συχνά την εντύπωση ότι έχουν ως βασικό

στόχο τη μουσική τέρψη και λιγότερο την υποστήριξη της αφηγηματικής ροής, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν υπήρχαν περιπτώσεις αριστοτεχνικής και άμεσης σύνδεσης των χορικών με την πλοκή (όπως π.χ. στις *Βάκχες*). Εντυπωσιακότερη όμως αυτονομία παρουσιάζουν στα δράματα του Ευριπίδη οι αγώνες λόγων και η ψυχολογική προσωπογράφηση των χαρακτήρων: οι αγώνες λόγων αντανακλούν αναμφισβήτητα την επίδραση της ρητορικής και των σοφιστών, δεν παύουν όμως να αποτελούν και ένα μέσο για τη θέση ή την άρση προβλημάτων που έχουν αφετηρία φιλοσοφική, κάτι που εμφανώς ενδιαφέρει τον Ευριπίδη και δηλώνεται ακόμη και σε μονολόγους των ηρώων ή και σε στάσιμα: από την άλλη πλευρά, η προσωπογράφηση των χαρακτήρων υπακούει συχνά στην ψυχολογική φόρτιση που εκφράζουν οι χαρακτήρες αυτοί στη συγκεκριμένη στιγμή της δράσης με αποτέλεσμα να εμφανίζονται ως «ασυνεπείς» στο ήθος τους από το ένα επεισόδιο στο άλλο, παρόλο που ο ποιητής συχνά επιδιώκει την απεικόνιση της ψυχολογικής εξέλιξης σε αρκετά δράματά του. Οι θεϊκές «επιφάνειες», συνήθως μέσα από τη συμβατική λειτουργία του από μηχανής θεού, προβλημάτισαν συχνά τους μελετητές ενός ποιητή με τόσο κριτικές τοποθετήσεις απέναντι στην άκριτη θρησκευτική πίστη. Οι σκηνές αυτές όμως, εκτός από την αιτιολογική και πιθανοφανή σύνδεση των γεγονότων του δράματος με υπαρκτές θρησκευτικές λατρείες ή ιστορικά γεγονότα, αποδεικνύονται και εξαιρετικά λειτουργικές σε περιπτώσεις όπου η θεατρική αφήγηση κινδύνευε να οδηγήσει σε αφηγηματικό λαβύρινθο και σε περιπτώσεις όπου τα προβλήματα ηθικής ή δικαιοσύνης δεν μπορούσαν να βρουν οριστική λύση έτσι όπως είχαν τεθεί. Πλάι στον ιδιαίτερο τρόπο με τον οποίο χειρίζεται ο Ευριπίδης τα δομικά στοιχεία του δράματος θα πρέπει να αναφερθούν κάποιες επιλογές του που αφορούν τη γλωσσική έκφραση: ως προς αυτήν, η αξιοποίηση των δυνατοτήτων της καθημερινής γλώσσας σε συνδυασμό με ένα βαθύ ποιητικό λόγο συνθέτουν ένα αποτέλεσμα εξαιρετικής πληρότητας. Με έναν τέτοιο εκφραστικό οπλισμό ο Ευριπίδης μπόρεσε να μεταδώσει διανοήματα ενός μεγάλου πνευματικού φάσματος που καλύπτει τη δικαιοσύνη, την ηθική, τη φύση του ανθρώπου και του θεού και τον προσδιορισμό της ανθρώπινης νόησης.

Ο Αριστοφάνης διακωμώδησε τον Ευριπίδη τόσο πολύ, επειδή τον κατάλαβε τόσο βαθιά. Πώς τίθεται όμως σήμερα, έπειτα από τόσα χρόνια, έπειτα από τόση ποίηση, τόσο θέατρο, το δίλημμα που έθεσε στους Αθηναίους το 405 π.Χ. ο Αριστοφάνης με τους *Βατράχους* προτείνοντας μια

σύγκριση ανάμεσα στον Αισχύλο και στον Ευριπίδη; Τείνει κανείς να δεχθεί ότι, αν ο Αισχύλος χάρισε στέρεη υπόσταση στο δράμα δίνοντάς του μεταξύ άλλων την πιο βαθιά ποιητική του έκφραση, ο αντιφατικός, ιδιόρρυθμος και ιδιοφυής Ευριπίδης προκαθόρισε μέσα από το δράμα την εξέλιξη της ιστορίας του παγκόσμιου θεάτρου. Ένα από τα πιο ισχυρά όπλα με τα οποία συνέβαλε στη θεατρική γραφή είναι ίσως μια αξεπέραστη μυθογραφική και αφηγηματική επινοητικότητα που βασίζεται στις συμβάσεις του δράματος, αλλά και τις ξεπερνάει· στην προσπάθειά του αυτή είχε πάντοτε δύο ισχυρούς συμμάχους: το ψυχολογικό υπόβαθρο της ανθρώπινης δράσης και τη ρυθμιστική εποπτική ευχέρεια των απανταχού «ἀπὸ μηχανῆς θεῶν».

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Η βιβλιογραφία για τον Ευριπίδη είναι τεράστια· η βιβλιογραφία που προτείνεται εδώ είναι κατ' ανάγκην επιλεκτική και ενδεικτική.

Κείμενα-Μεταφράσεις-Σχόλια

Συνολικές εκδόσεις

Euripidis Fabulae, ed. J. Diggle, vol. I-III, Oxford 1981-1994.

Στη σειρά των εκδόσεων Teubner (BT) με διαφορετικούς εκδότες (1964-).

Στη σειρά των εκδόσεων Budé (Les Belles Lettres) από διαφορετικούς εκδότες και με γαλλική μετάφραση (1956-1983)· δεν έχει περιληφθεί ο *Ρήσος*.

Στη σειρά των εκδόσεων Loeb με αγγλική μετάφραση.

Νεοελληνικές μεταφράσεις των έργων του Ευριπίδη υπάρχουν αρκετές· ενδεικτικά αναφέρονται:

Γιατρομανωλάκης Γ. (*Μήδεια*), Αθήνα, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, 1990.

Ιωάννου Γ. (*Ιφιγ. Τ.*), Αθήνα, Κέδρος, 1969.

Πρεβελάκης Π. (*Βάκχες*), Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Σχολής Μωραΐτη, 1977².

Σταύρου Θ. (*Αлк., Ανδρομ., Ικέτ., Τρωάδ., Ιφιγ. Τ., Ελ., Βάκχ., Ιφιγ. Α., Ρήσ.*), Αθήνα, «Βιβλιοπωλείον της Εστίας», χωρίς χρονολογική ένδειξη).

Στεφανόπουλος Θ. (*Βάκχες*), ΚΘΒΕ, 1998.

Χουρμουζιάδης Ν. (*Ηλέκτρα*), Ηράκλειο, Εκδόσεις Βικελαίας Βιβλιοθήκης, 1991).

Τα αρχαία σχόλια στον Ευριπίδη έχουν εκδοθεί από τον E. Schwartz:

E. Schwartz, *Scholia in Euripidem*, vol. I-II, Berlin 1887-89 (ανατύπωση 1959-67).

Σχολιασμένες εκδόσεις μεμονωμένων έργων:

Αλκηση: Dale A.M., Oxford 1954· *Ανδρομάχη*: Stevens P.T., Oxford 1971· *Βάκχες*: Dodds E.R., Oxford 1960²· *Ελένη*: Kannicht P., Heidelberg 1969· *Ηλέκτρα*: Denniston J.D., Oxford 1939 (ανατ. 1959)· *Ηρακλής*: Bond G.W., 1981· *Ικέτιδες*: Collard C., Groningen 1975· *Ιππόλυτος*: Barrett W.S., Oxford 1964· *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*: England E.B., London 1891 (ανατ. N. York 1979)· *Ιφιγένεια η εν Ταύροις*: Platnauer M., Oxford 1938 (ανατ. 1956)· *Ίων*: Owen A.S., Oxford 1939 (ανατ. 1957)· *Κύκλωψ*: Seaford R., Oxford 1984· *Μήδεια*: Page D.L., Oxford 1938· *Ορέστης*: West M.L., Warminster 1987, Willink C.W., Oxford 1986· *Ρήσος*: Ebner D., 1966· *Τρωάδες*: Lee K.H., London 1976· *Υψιπύλη*: Bond G.W., Oxford 1963· *Φοίνισσες*: Mastronarde D.J., Cambridge 1994.

Αποσπάσματα

Austin C., *Nova Fragmenta Euripidea*, Berlin 1968.

Nauck A., *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Suppl. B. Snell, Hildesheim 1964.

Euripide. Fragments (κείμενο, γαλ. μετάφραση, σχολιασμός F. Jouan), vol. VIII στη σειρά Budé (Les Belles Lettres), Paris 2000.

Ειδικό λεξικό (Ευρετήριο λέξεων)

Allen J.T. – Italie G., *A Concordance to Euripides*, Berkeley 1954.

Μελέτες - Άρθρα

Barlow S.A., *The Imagery of Euripides*, London 1971.

Di Benedetto V., *La traduzione manoscritta Euripidea*, Padova 1965.

Chalkia I., *Lieux et espace dans la tragédie d'Euripide*, Θεσσαλονίκη 1986.

De Jong I., *Narrative Drama. The Art of the Euripidean Messenger-Speech*, Leiden 1991.

Dunn F.M., *Tragedy's End. Closure and Innovation in Euripidean Drama*, Oxford 1996.

Entretiens sur l'antiquité classique, VI, «Euripide», Fondation Hardt, Vandoeuvres-Genève 1960.

Gregory J., *Euripides and the Instruction of the Athenians*, Ann Arbor 1991.

Grube G.M.A., *The Drama of Euripides*, N. York 1961².

Halleran M.R., *Stagecraft in Euripides*, Totowa, N.J. 1985.

Hose M., *Studien zum Chor bei Euripides*, vol. 1-2, Stuttgart 1990.

Hourmouziades N., *Production and Imagination in Euripides*, Αθήνα 1965.

Χουρμουζιάδης N., *Ευριπίδης σατυρικός*, Αθήνα 1986.

Lefkowitz M., «Impiety» and «Atheism» in Euripides' Dramas, *CQ* 39, 1989, 70-82.

McDonald M., *Terms for Happiness in Euripides*, Göttingen 1978 (ελλ. μετάφρ. 1991).

Michelini A., *Euripides and the Tragic Tradition*, Madison 1987.

O'Conner-Visser E.A.M.E., *Aspects of Human Sacrifice in the Tragedies of Euripides*, Amsterdam 1987.

De Romilly J., *La modernité d'Euripide*, Paris 1986.

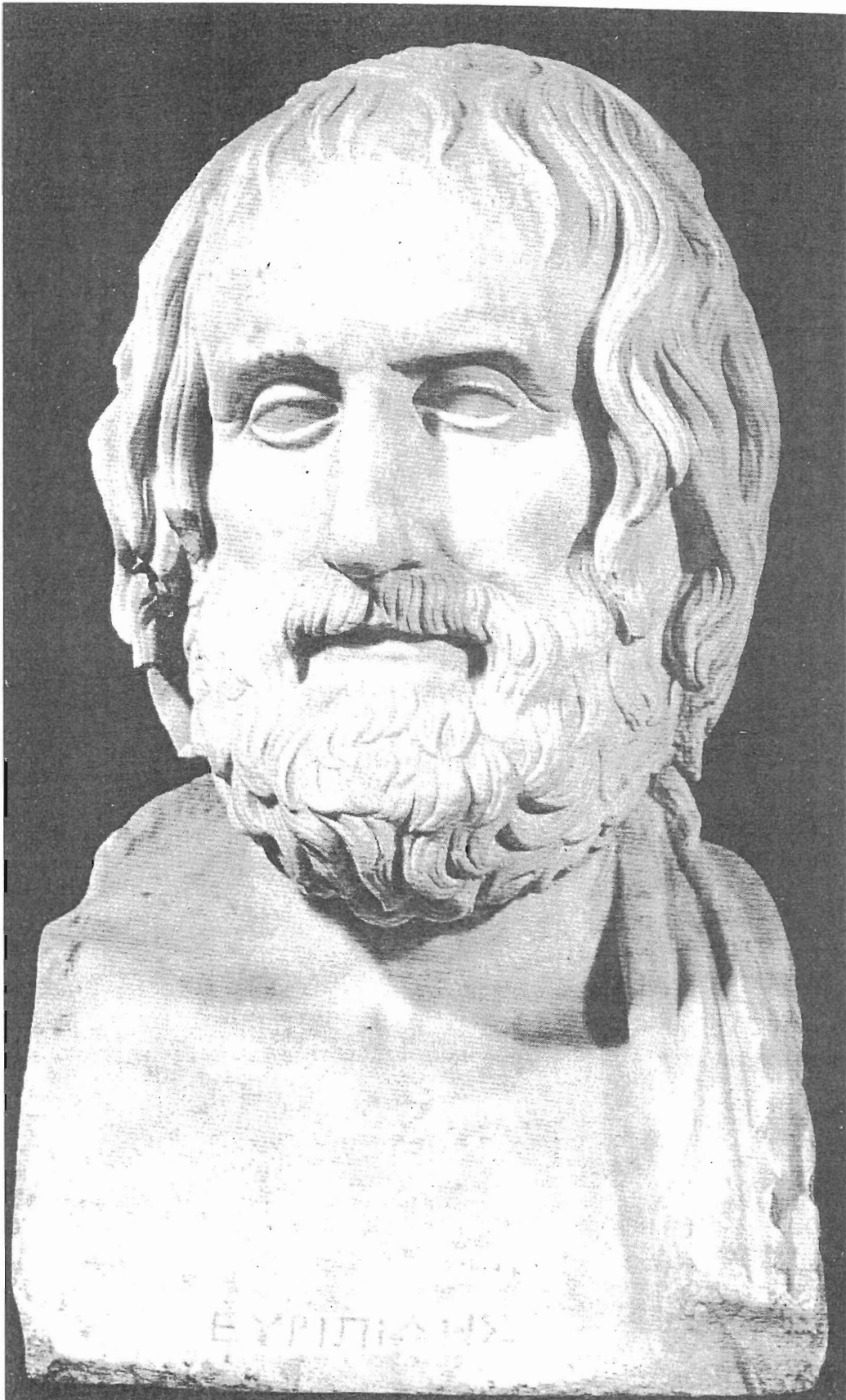
Scwhinge E.R., *Die Verwendung der Stichomythie in den Dramen des Euripides*, Heidelberg 1968.

Synodinou K., *On the Concept of Slavery in Euripide*, Ioannina 1977.

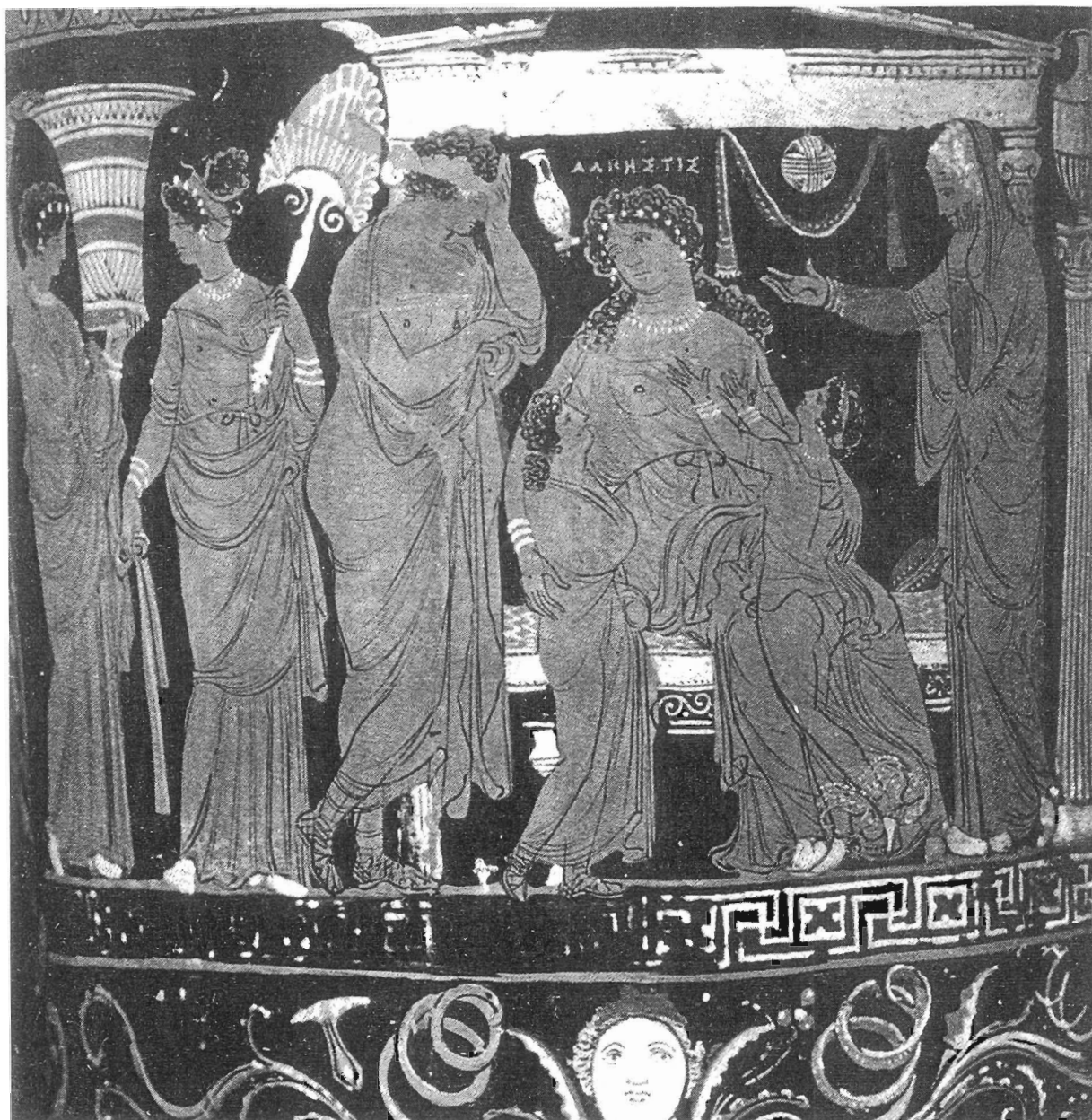
Vellacott P., *Ironic Drama*, London 1975.

Webster T.B.L., *The Tragedies of Euripides*, London 1967.

Whitman C.H., *Euripides and the Full Circle of Myth*, Cambridge 1975.



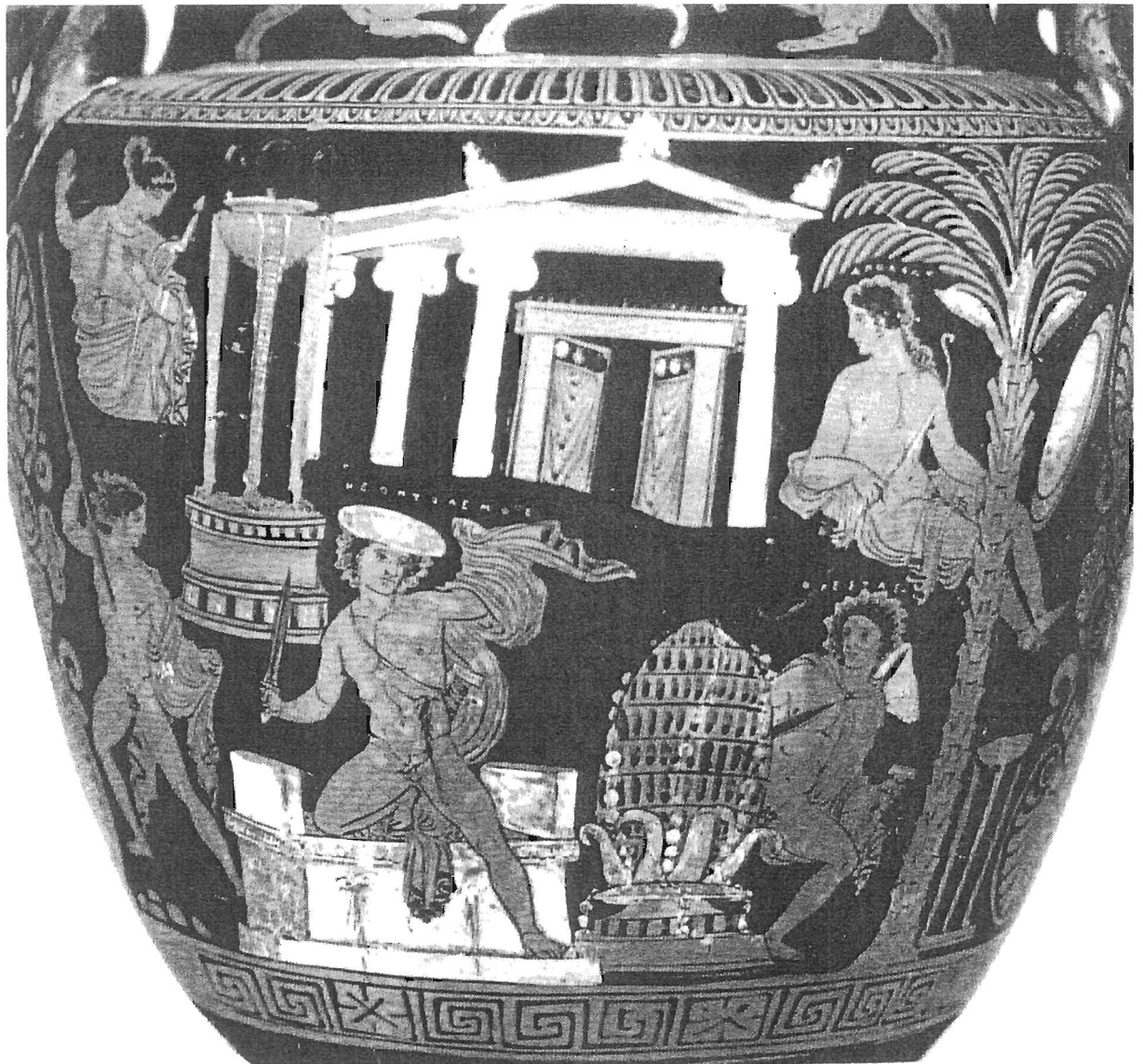
*Προτομή του Ευριπίδη (ρωμαϊκό αντίγραφο αγάλματος του 4ου αι. π.Χ.).
Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο Νεαπόλεως.*



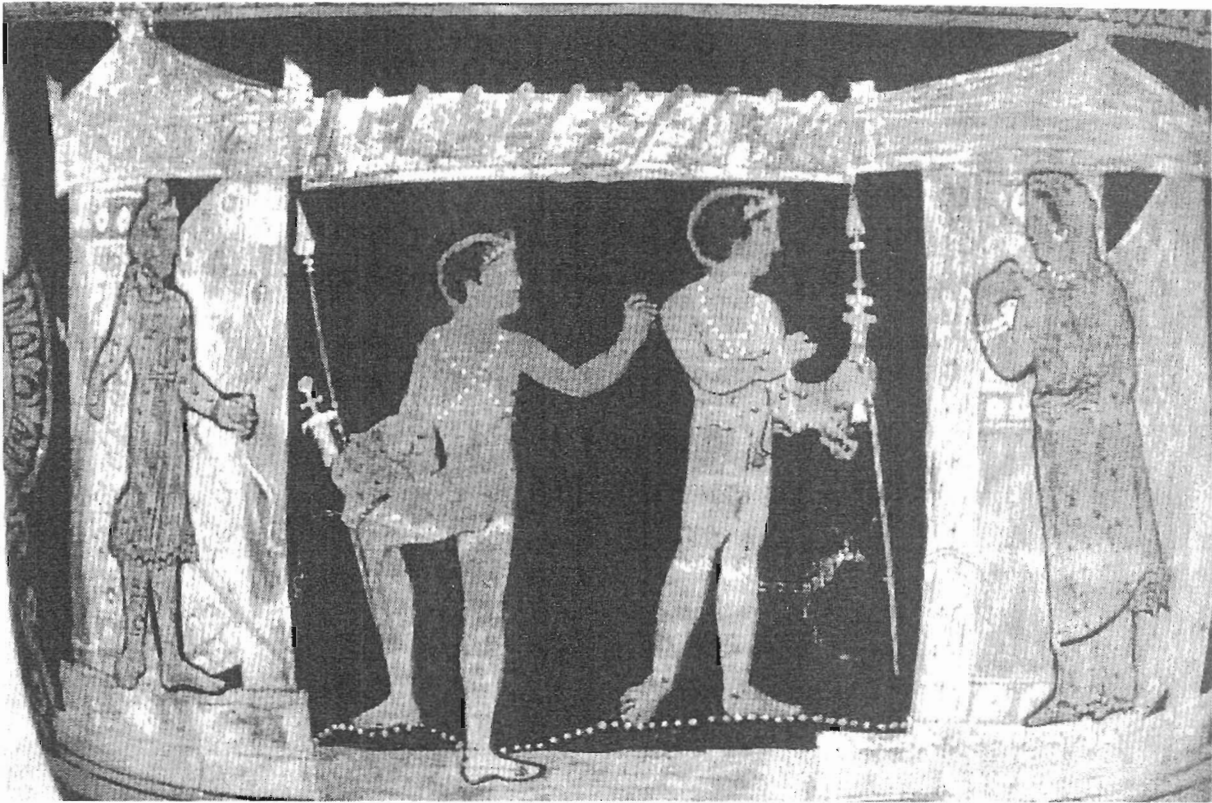
Απουλική λουτροφόρος στην οποία απεικονίζεται ο θάνατος της Άλκηστης, πιθανότατα υπό την επίδραση του ομώνυμου δράματος του Ευριπίδη (4ος αι. π.Χ., Βασιλεία, Μουσείο Τέχνης).



*Κατωιταλιωτικός κρατήρας όπου απεικονίζεται η παιδοκτονία της Μήδειας.
Η επίδραση του Ευριπίδη είναι εμφανής στη θεματολογία, όχι απαραίτητα
στην απεικόνιση του οικοδομήματος· στην ευριπίδεια τραγωδία ο φόνος των παιδιών
γίνεται στο εσωτερικό της σκηνής (4ος αι. π.Χ., Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου).*



Επίδραση από την αγγελική ρήση της σωζόμενης τραγωδίας του Ευριπίδη Ἄνδρομάχη αναγνωρίζεται στον απουλικό κρατήρα που απεικονίζει το φόνο του Νεοπτόλεμου από τον Ορέστη στους Δελφούς· ο Ορέστης, πίσω από τον ομφαλό, ετοιμάζεται να σκοτώσει τον ικέτη Νεοπτόλεμο (4ος αι. π.Χ., Μιλάνο, Συλλογή Torneo).



Αγγειογραφία του 4ου αι. π.Χ. που αποδίδει σκηνή της τραγωδίας Ίφιγένεια ἠ ἐν Ταύροις· στην παράσταση απεικονίζονται ο Ορέστης, ο Πυλάδης, η Ίφιγένεια και, από την άλλη πλευρά, το ξόανο της Ἄρτεμης, στεγασμένοι σε ένα κτίσμα που αναπαριστά μάλλον το σκηνικό οικοδόμημα (Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου).

ΣΑΤΥΡΙΚΟ ΔΡΑΜΑ

Στους δραματικούς αγώνες της κλασικής εποχής το σατυρικό δράμα ήταν το τελευταίο έργο μιας δραματικής τετραλογίας, εκείνο που ακολουθούσε μετά από τις τρεις τραγωδίες. Κύριο και καθοριστικό χαρακτηριστικό του ήταν ο χορός των σατύρων τους οποίους οδηγούσε ο Σίληνός, βασικό πρόσωπο του δράματος· άλλα χαρακτηριστικά ήταν η κωμική πλοκή, το αίσιο τέλος, η ελεύθερη χρήση και συχνά η παρωδία μυθολογικών θεμάτων, η περιστασιακή διακωμώδηση θεμάτων από τις τραγωδίες που είχαν προηγηθεί, το ευτράπελο ύφος, η μικρότερη έκταση (σε σχέση με την τραγωδία) και η μεγαλύτερη χαλαρότητα στο μέτρο. Από όσα μπορούμε να συναγάγουμε με βάση τις υπάρχουσες πληροφορίες, φιλολογικές και αρχαιολογικές, οι σάτυροι φορώντας δέρματα ζώων, φαλλούς και ουρές, εκτελούσαν χορούς (ιδίως τη *σίκιννιν*, τον ιδιαίτερο χορό των σατύρων) και συμμετείχαν με κωμικό τρόπο σε μια πλοκή που αρχικά, στη μυθολογική αφετηρία της, δεν προέβλεπε κανέναν ειδικό ρόλο για αυτούς· στα έργα εκείνα των οποίων την πλοκή μπορούμε να ανασυνθέσουμε, οι σάτυροι εμφανίζονται συχνά να υπηρετούν με κάποια ιλαρότητα σκοπούς όπως η εξολόθρευση κάποιου τέρατος, η ανακάλυψη κάποιου αντικειμένου ή κάποιου προσώπου. Σύμφωνα με την παράδοση ο Πρατίνας από τον Φλειούντα της Αργολίδας (περίπου 540-470 π.Χ.) συνέβαλε αποφασιστικά στην εξέλιξη του σατυρικού δράματος. Εκτός από τον Αισχύλο, ιδιαίτερα επιτυχημένοι στη σύνθεση των σατυρικών δραμάτων είχαν θεωρηθεί ο Αχαιός (περίπου 484-401 π.Χ.) και ο Αριστίας, ο γιος του Πρατίνα· ελάχιστα όμως δείγματα του είδους έχουν σωθεί συνολικά.

Ενενήντα περίπου στίχοι σώζονται σε παπυρικά αποσπάσματα από

τους *Δικτυουλκούς* του Αισχύλου, το σατυρικό δράμα που έκλεινε μια τετραλογία εμπνευσμένη από το μύθο του Περσέα, στην οποία περιλαμβάνονταν ακόμη οι τραγωδίες *Πολυδέκτης* και *Φορκίδες*. Στο έργο αυτό οι ψαράδες-Σάτυροι τραβούν το δίχτυ (=δικτυουλκοί) όπου βρίσκουν ένα σεντούκι με τη Δανάη και τον Περσέα μωρό. Πρόκειται για τον καρπό του παράνομου έρωτα της Δανάης με τον Δία· ο θεός υπό μορφή χρυσής βροχής είχε ενωθεί με τη Δανάη στη φυλακή, εκεί όπου ο πατέρας της Δανάης, ο Ακρίσιος, φυλάκισε την κόρη του φοβούμενος ένα χρησμό που του προφήτευε θάνατο από το χέρι του εγγονού του. Μετά τη γέννηση του μωρού ο Ακρίσιος έβαλε την κόρη του μαζί με το μωρό σε μια λάρνακα και τους έριξε στη θάλασσα· αυτό είναι το σεντούκι που ψαρεύουν οι Σάτυροι στους *Δικτυουλκούς*. Στο απόσπασμα που σώζεται, ο Σιληνός προσπαθεί να γοητεύσει τη Δανάη πειράζοντάς την και παίζοντας με το μωρό (βλ. και το κεφάλαιο σχετικά με τον Αισχύλο).

Εκατό στίχοι σώζονται και από ένα άλλο σατυρικό δράμα του Αισχύλου που έφερε τον τίτλο *Ίσθμιασταί*. Εκεί, οι σάτυροι κατεβαίνουν στον Ισθμό της Κορίνθου για να λάβουν μέρος στους αθλητικούς αγώνες, τα Ίσθμια, και ψέγονται από τον Διόνυσο, επειδή εγκατέλειψαν τη λατρεία του. Από την πλευρά του, ο θεός αναγκάζεται να δικαιολογηθεί, επειδή προσφέρει την προστασία του μόνον σε δραματικούς αγώνες, εμφανώς υπολειπόμενος σε αλκή κατάλληλη για σοβαρό αθλητικό συναγωνισμό· οι σάτυροι φαίνονται να κερδίζουν στο τέλος το τροχοφόρο πλοίο του Διονύσου για τη μεταφορά τους.

Πολύ εκτενέστερα (τετρακόσιοι περίπου στίχοι) είναι τα σωζόμενα αποσπάσματα από το σατυρικό δράμα του Σοφοκλή *Ίχνηυταί*. Το έργο πραγματεύεται την κλοπή των βοδιών του Απόλλωνα από το μικρό Ερμή και αρχίζει με την αμοιβή που προκηρύσσει ο Απόλλων για την εύρεση του κοπαδιού. Οι σάτυροι –*ίχνηυταί*– αναλαμβάνουν να βρουν τα ίχνη της κλοπής, παραπονημένα από τον κλέφτη, όταν όμως το πετυχαίνουν ακούν ξαφνικά έναν περίεργο ήχο που τους ταράζει. Πλησιάζουν με πολύ θόρυβο στην είσοδο μιας ορεινής σπηλιάς και εκεί η νύμφη Κυλλήνη τούς μαλώνει για τη φασαρία που προκαλούν· οι σάτυροι πληροφορούνται από τη νύμφη την προέλευση του ήχου που τους αιφνιδίασε. Η Κυλλήνη αποκαλύπτει την κρυφή ένωση του Δία με τη Μαία και τη γέννηση του μικρού Ερμή, τον οποίον η Κυλλήνη ανέλαβε να φροντίζει· αποκαλύπτει ακόμη

ότι το μικρό αυτό μωρό είναι υπεύθυνο για τον περίεργο ήχο που βγαίνει από το σώμα ενός νεκρού ζώου, δηλαδή της χελώνας που χρησιμοποιείται ως ηχείο της λύρας. Από το δέρμα βοδιού που είναι τεντωμένο επάνω στη λύρα οι σάτυροι καταλαβαίνουν ότι ο Ερμής είναι ο κλέφτης του κοπαδιού που αναζητάει ο Απόλλων, ενώ η Κυλλήνη διαμαρτύρεται για την κατηγορία της κλοπής που απευθύνουν οι σάτυροι εις βάρος ενός γιου του Δία. Το κείμενο σταματάει εδώ· υποθέτει κανείς, με βάση τον Ομηρικό Ύμνο *Εἰς Ἑρμῆν*, ότι στη συνέχεια του έργου ο Απόλλων και ο Ερμής συναντώνται, ότι ο Ερμής προσφέρει τη λύρα στον Απόλλωνα ως αντάλλαγμα για τα βόδια που του πήρε και ότι ασφαλώς οι σάτυροι ανταμείβονταν για τις χρήσιμες υπηρεσίες τους.

Το μόνο πλήρως σωζόμενο σατυρικό δράμα είναι ο *Κύκλωψ* του Ευριπίδη. Στην αρχή του έργου, που εκτυλίσσεται στην Αίτνα της Σικελίας, ο Σιληνός εξηγεί πώς βρέθηκαν εκεί ο ίδιος και οι σάτυροι που τον συνοδεύουν: όταν οι Τυρρηνοί πειρατές απήγαγαν τον Διόνυσο, ο Σιληνός με τους σατύρους του προσπάθησαν να τον βρουν· το πλοίο τους ναυάγησε κοντά στις ακτές της Αίτνας, όπου ζούσε ο Κύκλωπας Πολύφημος και εκείνος υποδούλωσε τους σατύρους και τους έχει τώρα στην υπηρεσία του. Φθάνει εν τω μεταξύ το πλοίο του Οδυσσέα· ο ήρωας πληροφορείται από τον Σιληνό τις ανθρωποφαγικές συνήθειες του Κύκλωπα και προσφέρει στον Σιληνό κρασί σε αντάλλαγμα της τροφής που του δίνει εκείνος. Ο Κύκλωπας επιστρέφει, φυλακίζει τους Έλληνες και ετοιμάζεται να τους φάει. Ο Οδυσσέας καταφέρνει να βγει από τη σπηλιά, περιγράφει στους σατύρους το καννιβαλικό δείπνο του Κύκλωπα και τον τρόπο με τον οποίον ο ίδιος κατόρθωσε να τον μεθύσει· εκμυστηρεύεται στους σατύρους το σχέδιό του να τυφλώσει τον Κύκλωπα και ζητάει τη βοήθειά τους. Όταν ο Πολύφημος εμφανίζεται ξανά, ρωτάει το όνομα του Οδυσσέα και παίρνει την απάντηση «Κανένας». Ο Κύκλωπας μεθυσμένος παραληρεί, βλέπει στο πρόσωπο του Σιληνού έναν πανέμορφο Γανυμήδη και τον καλεί μαζί του στη σπηλιά. Ο Οδυσσέας, αβοήθητος από τους σατύρους που τώρα φοβούνται, μπαίνει στη σπηλιά και τυφλώνει τον Πολύφημο. Όσο οι σάτυροι παρηγορούν τον Κύκλωπα που φωνάζει, ο Οδυσσέας με τους συντρόφους του βγαίνουν από τη σπηλιά, φθάνουν στο πλοίο και φεύγουν παίρνοντας μαζί τους και τους σατύρους.

Το έργο αυτό ακολουθεί αρκετά πιστά την ομηρική εκδοχή για την ιστορία του Οδυσσέα και του Πολύφημου αναπτύσσοντας ένα θέμα που και

άλλες φορές προσέφερε έμπνευση σε δραματουργούς όπως ο Επίχαρμος, ο Αριστίας και ο Κρατίνος. Η εκδοχή που ακολουθεί ο Ευριπίδης αρχικά φαίνεται κάπως αυστηρή για ένα λογοτεχνικό είδος όπως το σατυρικό δράμα. Αν όμως σκεφθεί κανείς τη συγκεκριμένη σκηνική δράση, την αξιοποίηση των δεδομένων του χώρου και την ανατροπή της ομηρικής χωροταξίας προς όφελος μιας καθαρά σατυρικής, την παράλειψη της γιγαντιαίας πέτρας που κλείνει τη σπηλιά και τη χρήση των σατύρων που, αντί για τα πρόβατα της *Οδύσσειας*, εξασφαλίζουν τώρα αυτοί την αποχώρηση των Ελλήνων, αντιλαμβάνεται ίσως καλύτερα την αίσθηση κωμικής αμεσότητας που εξασφάλιζε το σατυρικό δράμα. Πρέπει να σημειωθεί ότι ο Ευριπίδης αξιοποιεί εδώ και μια άλλη μυθική αφήγηση, την απαγωγή του Διονύσου από Τυρρηνοίς πειρατές, την οποία χαρακτηριστικά περιγράφει ο Ομηρικός Ύμνος *Εἰς Διόνυσον*.

Η ουσιαστική λειτουργία του σατυρικού δράματος ήταν να δημιουργήσει ένα κλίμα κάπως πιο ελαφρύ μετά τη συσσώρευση της τραγικής έντασης από τα τρία έργα που είχαν προηγηθεί. Εκτός όμως από τη λειτουργία αυτή, ο ρόλος του σατυρικού δράματος ήταν επίσης να επαναφέρει στην ατμόσφαιρα των δραματικών αγώνων το πνεύμα της διονυσιακής λατρείας. Έτσι, ακόμη και στις περιπτώσεις στις οποίες η τραγική ποίηση ακολουθούσε διαδρομές που δεν συναντούσαν πουθενά το διονυσιακό στοιχείο (*οὐδέν πρὸς Διόνυσον*), το σατυρικό δράμα, χάρη στους σατύρους, κατόρθωνε αντίθετα να εγκαθιστά το διονυσιακό στοιχείο σε όλες τις δυνατές μυθολογικές διαδρομές. Ίσως αυτός να είναι ένας από τους λόγους για τους οποίους το σατυρικό δράμα, αν και δέχθηκε πολύ έντονες επιδράσεις από την κωμωδία, δεν μπορούσε να ταυτιστεί μαζί της. Παρόλο που, τουλάχιστον από το 340 π.Χ. και έπειτα, στα Διονύσια, τα σατυρικά δράματα ανεξαρτητοποιούνται από την τραγωδία (παρουσιαζόταν μόνον ένα σατυρικό δράμα στην έναρξη των αγώνων), δεν υπηρετούσαν δηλαδή την πρωταρχική, ανακουφιστική ή καθαρτήρια λειτουργία τους στο τέλος μιας τραγικής τριλογίας, διατήρησαν όμως, ακόμη και στην πιο ελεύθερη και κοντινή προς την κωμωδία μορφή τους, το χορό των σατύρων που προσδιόριζε τον ιδιαίτερο χαρακτήρα τους.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**Μελέτες - Άρθρα**

Krumeich R., Pechstein N., Seidensticker B. (ed.), *Das griechische Satyrspiel*, Darmstadt 1999.

Seaford R., *Euripides Cyclops*, Oxford 1984.

Seidensticker B., «Das Styrspiel» στο Seek G.A. (ed.), *Das Griechische Drama*, Darmstadt 1979, σσ. 204-257.

Sutton D.F., «A Handlist of Satyr Plays», *HSCP* 79 (1974), 107-143.

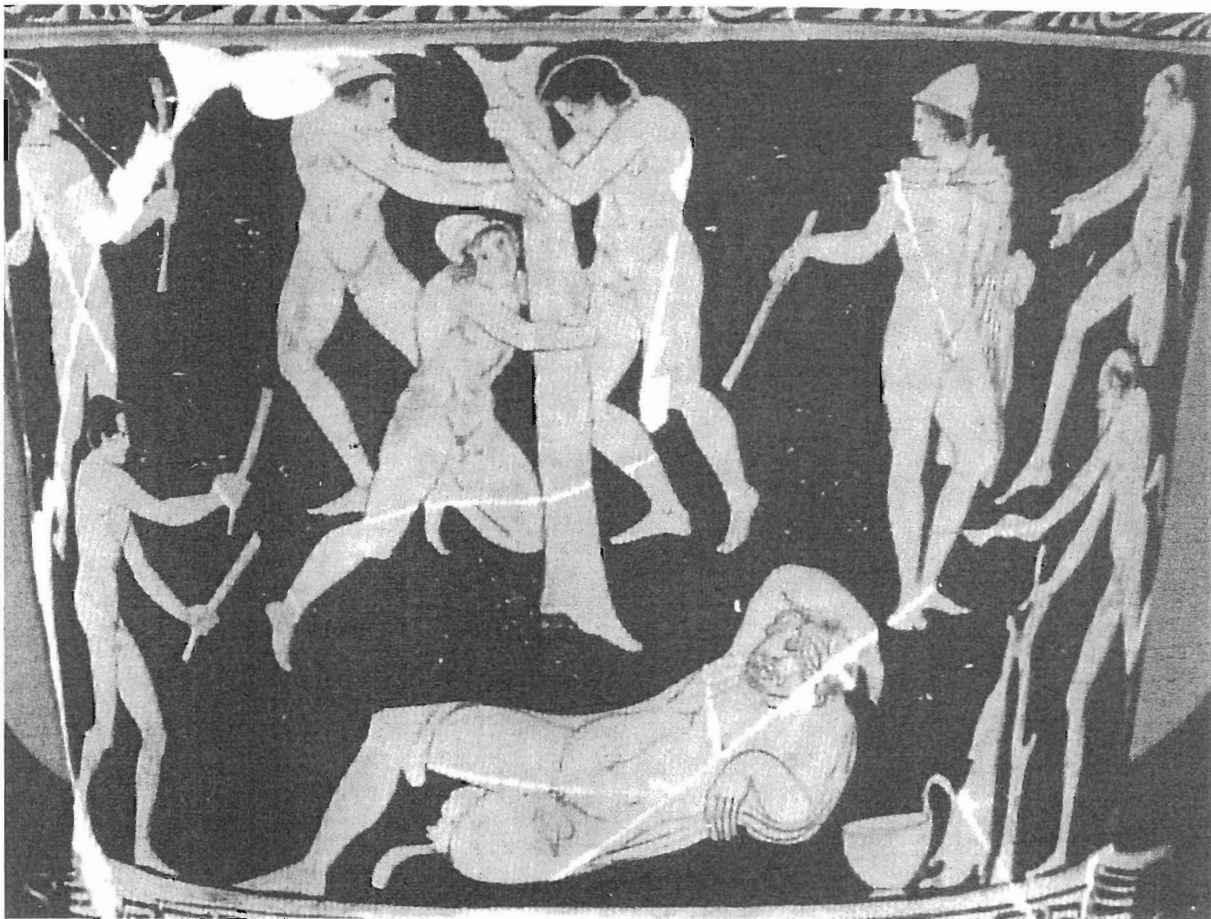
Sutton D.F., *The Greek Satyr Play*, Meisenheim am Glan 1980.

Χουρμουζιάδης Ν., *Σατυρικά*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Σχολής Μωραΐτη, 1974.

Χουρμουζιάδης Ν., *Ευριπίδης σατυρικός*, Αθήνα, Στιγμή, 1986.



Λεπτομέρεια από τον «κρατήρα του Προνόμου» (τέλος του 5ου αι. π.Χ.) όπου απεικονίζονται υποκριτές από κάποια παράσταση σατυρικού δράματος με θέμα μάλλον την ιστορία της Ησιόνης· εδώ διακρίνονται ο «Ηρακλής» με το ρόπαλο και τη λεοντή και ο «Σιληνός» με ραβδί και σκευή από δέρμα ζώου, και οι δύο με το προσωπείο στο χέρι (Εθνικό Μουσείο Νεαπόλεως).



Αγγειογραφική παράσταση που απεικονίζει την προετοιμασία για την τύφλωση του Πολύφημου σε εμφανώς σατυρικά συμφραζόμενα· πρόκειται μάλλον για επίδραση του μοναδικού σωζόμενου σατυρικού δράματος Κύκλωψ (τέλος του 5ου αι. π.Χ., Βρετανικό Μουσείο).



Ο Σιληνός μιλάει προς τη Σφίγγα κρατώντας στο χέρι του ένα πουλί· σκηνή από σατυρικό δράμα (ίσως το χαμένο έργο του Αισχύλου Σφιγξ) που απεικονίζεται σε αγγειογραφία του 4ου αι. π.Χ. (Εθνικό Μουσείο Νεαπόλεως).

ΕΛΑΣΣΟΝΕΣ ΤΡΑΓΙΚΟΙ

Η εξαιρετικά μεγάλη παραγωγή δραμάτων κατά την κλασική εποχή είναι κάτι που εύκολα υποψιάζεται κανείς, επειδή οι δραματικοί αγώνες προσέφεραν για μεγάλο χρονικό διάστημα πολλές ευκαιρίες για τη σύνθεση των έργων· πραγματικά, οι τίτλοι και τα αποσπάσματα των έργων επαληθεύουν αυτή την υποψία, η έκταση όμως των αποσπασμάτων είναι τέτοια ώστε λίγες μόνον ασφαλείς πληροφορίες μπορούμε να συγκεντρώσουμε για άλλους ποιητές εκτός από τον Αισχύλο, τον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη. Έτσι ο χαρακτηρισμός «ελάσσονες τραγικοί» για όλους τους υπόλοιπους ποιητές περιγράφει μάλλον την έλλειψη περισσότερων σχετικών στοιχείων παρά την αντικειμενική αξιολόγηση των υπαρχόντων. Οι σημαντικότεροι εκπρόσωποι της τραγωδίας που, ακόμη και αν το έργο τους υπήρξε σημαντικό, τους κατατάσσουμε λόγω ελλείψεως στοιχείων στην κατηγορία των «ελασσόνων», είναι κυρίως οι εξής: ο Θέσπις, ο Χοιρίλος, ο Πρατίνας, ο Φρύνιχος, ο Ίων, ο Κριτίας, ο Αγάθων, ο Αχαιός, ο Καρκίνος και ο Ιοφών, και, από τον 4ο έως τον 3ο αιώνα π.Χ., ο Αστυδάμας, ο Χαιρήμων, ο νεότερος Καρκίνος, ο νεότερος Αστυδάμας, ο Θεοδέκτης και, τέλος, ο Μοσχίων.

Ο **Θέσπις**, από τους θεμελιωτές του δράματος, ανήκει περισσότερο στον 6ο αιώνα π.Χ. και θεωρείται ο πρώτος ποιητής που παρουσίασε τραγωδία στα Μεγάλα Διονύσια (μεταξύ 536 και 532 π.Χ., πιθανότατα το 534 π.Χ.)· με το πρόσωπό του συνδέθηκε η καινοτομία του πρώτου υποκριτή και η εισαγωγή του διαλογικού στοιχείου καθώς και το «άρμα Θέσπιδος», ένα είδος πρωτόγονης κινητής σκηνής, αλλά οι πληροφορίες αυτές είναι ασαφείς και ελλιπείς. Ελάχιστα επίσης πράγματα γνωρίζουμε και για τον **Χοιρίλο**, έναν ποιητή νεότερο από τον Θέσπη και, κατά την

παράδοση, μαθητή του· η ακμή του τοποθετείται γύρω στο 520 π.Χ. και, κατά τις μαρτυρίες, ενδιαφέρθηκε ειδικότερα για τη σκευή των υποκριτών. Ο **Πρατίνας** από τον Φλειούντα, λυρικός και τραγικός ποιητής, ήλθε στην Αθήνα γύρω στα 500 π.Χ. Η Σούδα θεωρεί ότι ήταν ο πρώτος που έγραψε σατυρικά δράματα («και πρώτος έγραψε σατύρους»): σύμφωνα με την ίδια πηγή, έργο του παιζόταν στο θέατρο όταν (μεταξύ 499 και 495 π.Χ.) κατέρρευσαν τα ξύλινα ικριώματα των καθισμάτων, πράγμα που οδήγησε τους Αθηναίους στην κατασκευή μόνιμου, σταθερού θεατρικού οικοδομήματος (βλ. και Εισαγωγή). Ο **Φρύνιχος**, ανανεωτής της λυρικής μελωδίας και ο πρώτος, κατά ορισμένες πληροφορίες, που παρουσίασε γυναικεία πρόσωπα στην τραγωδία, είναι ίσως και το πρώτο όνομα στην ιστορία του δράματος για το οποίο σχηματίζουμε μια σαφέστερη εικόνα. Έχουμε πληροφορίες για δύο έργα του εμπνευσμένα από τη σύγχρονή του ιστορική πραγματικότητα: το πρώτο είναι η *Μιλήτου άλωσις* (παρουσιάστηκε ίσως το 493 π.Χ.) που αναφέρεται στην καταστροφή της Μιλήτου από τους Πέρσες (495 π.Χ.), έργο για το οποίο καταδικάστηκε σε πρόστιμο, επειδή θύμισε στους Αθηναίους «οϊκειά κακά»: το δεύτερο είναι η τραγωδία *Φοίνισσαι* (476 π.Χ.) με θέμα τη ναυμαχία της Σαλαμίνας και την ήττα των Περσών (για την επίδρασή του στους *Πέρσες* του Αισχύλου, βλ. τα σχετικά στο κεφάλαιο για τον Αισχύλο). Η σύνθεση λυρικών μερών (ιδίως χορικών) με μεγάλη μετρική ποικιλία επαινέθηκε ιδιαίτερα στην ποίηση του Φρύνιχου κατά την αρχαιότητα, αλλά από τα δράματά του ελάχιστοι μόνον στίχοι σώζονται.

Ο **Ίων** ο Χίος γεννήθηκε γύρω στο 490 π.Χ. και πέθανε πιθανότατα το 422 π.Χ. Έζησε από νωρίς στην Αθήνα, όπου συνδέθηκε με πολλούς από τους σημαντικούς εκπροσώπους της πολιτικής και πολιτιστικής ζωής. Διακρίθηκε σε πολλές μορφές ποίησης (ύμνους, χορική ποίηση, εγκώμια και, ίσως, έπος, αν η *Κτίσις Χίου*, της οποίας σώζονται σήμερα αποσπάσματα σε πεζό λόγο, ήταν δική του) και σε πολλές μορφές πεζού λόγου (όπως το έργο *Έπιδημιαί*, μια μορφή απομνημονευμάτων, η πρώτη εμφάνιση του είδους στην ελληνική λογοτεχνία και ο *Τριαγμός* ή οι *Τριαγμοί*, έργο με φιλοσοφικό περιεχόμενο): όμως η σημαντικότερη επίδοσή του θεωρήθηκε η τραγωδία. Ανέβασε για πρώτη φορά τραγωδία μεταξύ 452 και 449 π.Χ. Οι τίτλοι και τα αποσπάσματα τραγωδιών που σώζονται δηλώνουν κυρίως θέματα μυθολογικά (*Άγαμέμνων*, *Άλκμήνη*, *Άργεῖοι*, *Εὐρυτίδαι*, *Λαέρτης*, *Τεῦκρος*, *Φοῖνιξ*) ενώ αινιγματικό παραμένει το περιεχόμενο του έργου που έφερε τον τίτλο *Μέγα δράμα*. Εκτενέστερα αποσπά-

σματα σώζονται από το σατυρικό δράμα *Ὀμφάλη* του οποίου το θέμα αντλείται από το μυθικό κύκλο του Ηρακλή.

Ο Πλάτων αμφισβήτησε ζωηρά το ρόλο των ποιητών στην ιδανική πολιτεία και είναι ίσως ειρωνεία της τύχης ότι ένας θεός του, ο **Κριτίας**, προσέφερε ζωντανό παράδειγμα της απόστασης που μπορεί να χωρίζει το πρόσωπο του πολιτικού από το πρόσωπο του ποιητή. Ο Κριτίας, πρόσωπο των πλατωνικών διαλόγων, γεννήθηκε γύρω στο 460 π.Χ. και πέθανε το 403 π.Χ.: ο Αθηναίος αυτός ποιητής, γόνος μιας ευγενούς οικογένειας, υπήρξε ένας από τους τριάκοντα τυράννους και πλήρωσε με τη ζωή του τη σκληρότητα που επέδειξε κατά την άσκηση των καθηκόντων του. Είναι περιέργο πώς η σκληρότητα αυτή συνδυάστηκε με το ταλέντο που έδειξε ο Κριτίας στην ελεγειακή ποίηση, στον πεζό λόγο και στην τραγωδία. Ξέρουμε ότι έγραψε μια τριλογία (*Τέννης*, *Ραδάμανθς*, *Πειρίθους*) την οποία στη αρχαιότητα απέδιδαν στον Ευριπίδη· στον Ευριπίδη επίσης αποδόθηκε, εσφαλμένα μάλλον, και ο *Σίσυφος*, σατυρικό δράμα από το οποίο σώζεται εκτενές απόσπασμα. Το απόσπασμα αυτό έχει σημαντική θέση στην ιστορία του πνεύματος, επειδή αποτελεί το πρώτο κείμενο στο οποίο αναπτύσσεται ρητά η άποψη ότι η θρησκεία είναι καθαρή επινόηση του ανθρώπου· στην επινόηση αυτή, σύμφωνα με το απόσπασμα, κατέφυγε κάποτε ένας πανούργος άνθρωπος για να φοβίζει τους αδαείς με την απειλή του θεού. Η άποψη αυτή, που εκφράζεται με εντυπωσιακή άνεση επί σκηνής, αποτελεί αναμφισβήτητα μια από τις πιο ρηξικέλευθες συλλήψεις της σοφιστικής.

Ο **Αγάθων** είναι πρόσωπο που μνημονεύεται συχνά στις κωμωδίες του Αριστοφάνη· έχουμε εκεί μια εικόνα σκωπτικά αλλοιωμένη. Το ίδιο πρόσωπο το γνωρίζουμε μέσα σε ένα άλλο πνεύμα στο *Συμπόσιον* του Πλάτωνα, ενώ κάποιες θετικές αξιολογικές παρατηρήσεις του Αριστοτέλη συμπληρώνουν μια εικόνα που εξακολουθεί να μένει για εμάς αρκετά θολή. Από τις πληροφορίες που έχουμε, φαίνεται ότι ο Αγάθων γεννήθηκε γύρω στο 447 π.Χ. από εύπορη, αριστοκρατική αθηναϊκή οικογένεια· ευχάριστος και εμφανίσιμος, έζησε σε ένα πνευματικό και κοινωνικό περιβάλλον ανάλογο της καλλιέργειάς του. Η ποίησή του συνδέθηκε με τις νέες μουσικές τάσεις, με τα λεγόμενα εμβόλιμα χορικά που είχαν χαλαρή ή και καθόλου σχέση με την υπόθεση του δράματος στο οποίο ανήκαν και με ένα εξαιρετικά επεξεργασμένο ύφος· συνδέθηκε ακόμη με έργα των οποίων την πλοκή είχε επινοήσει ο ίδιος χωρίς να στηρίζεται σε ιστορικά ή μυθολογικά δεδομένα (όπως π.χ. στο δράμα *Ἀνθεύς*) και των οποίων η δράση ήταν

ιδιαίτερα πλούσια, ίσως μάλιστα με κάποια υπερβολή. Έργα του: *Ἄερόπη*, *Ἀλκμαίων*, *Θυέστης*, *Μυσοί*, *Τήλεφος* (οι τίτλοι αυτοί βέβαια δηλώνουν μυθολογική αφηγηρία). Ο Αγάθων πέθανε στη Μακεδονία γύρω στο 400 π.Χ.: ανήκει και αυτός στην ομάδα των καλλιτεχνών που φιλοξενήθηκαν στα τέλη του 5ου αιώνα π.Χ. στην αυλή του βασιλιά Αρχέλαου.

Μεγάλη φήμη φαίνεται πως είχε στην αρχαιότητα ένας άλλος ποιητής, ο **Αχαιός**, από τα έργα του οποίου είναι γνωστοί είκοσι περίπου τίτλοι. Στα χρόνια του Πελοποννησιακού Πολέμου χρονολογούνται τα έργα του **Καρκίνου** για τον οποίον ο Αριστοφάνης αποτελεί και πάλι πολύτιμη αλλά ανεπαρκή πηγή. Ο **Ιοφών**, ο γιος του Σοφοκλή, αν και δεν κέρδισε τη δόξα του πατέρα του, ήταν πάντως από τους γνωστούς δραματικούς ποιητές της Αθήνας (ξέρουμε ότι ήρθε δεύτερος το 428 π.Χ., όταν το πρώτο βραβείο απονεμήθηκε στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη). Νεότερός του ήταν ο **Αστυδάμας** με τον οποίον περνούμε πια οριστικά στον 4ο αιώνα π.Χ. Κατά την περίοδο αυτήν, ο **Χαιρήμων** (ο οποίος για την επεξεργασία του λόγου του χαρακτηρίστηκε από τον Αριστοτέλη «ἀναγνωστικός»), ο νεότερος **Καρκίνος** (εγγονός του προηγούμενου), ο πολυγραφότατος **Αστυδάμας** (γιος του προηγούμενου), ο **Θεοδέκτης** (ιδιαίτερα γνωστό έγινε το έργο του *Μαύσωλος*) και, τέλος, ο **Μοσχίων** (που ανήκει πιθανότατα στον 3ο αιώνα π.Χ. και έδωσε νέα ώθηση στο δράμα με ιστορικό περιεχόμενο), είναι τα σημαντικότερα ονόματα ή, τουλάχιστον, τα ονόματα για τα οποία η παράδοση διέσωσε περισσότερες πληροφορίες.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**Κείμενα**

Kannicht P. (ed.), *Musa Tragica*, Göttingen 1991.

Snell B., *Tragicorum Graecorum Fragmenta I*, Göttingen 1971.

Μελέτες - Άρθρα

von Blumenthal A., *Ion von Chios. Die Reste seiner Werke*, Stuttgart/Berlin 1935.

Davies M., «Sisyphus and the Invention of Religion», *BICS* 36 (1989), 16-32.

Lévêque P., *Agathon*, Paris 1955.

Stephanopoulos Th.K., «Tragica II», *ZPE* 75 (1988), 3-38.

Sutton D.F., «Critias and Atheism», *CQ* 31 (1981), 33-38.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΥΠΟΘΕΣΕΙΣ

Αισχύλος

ΠΕΡΣΑΙ

Τα του δράματος πρόσωπα

ΧΟΡΟΣ ΓΕΡΟΝΤΩΝ

ΑΤΟΣΣΑ

ΑΓΓΕΛΟΣ

ΕΙΔΩΛΟΝ ΔΑΡΕΙΟΥ

ΞΕΡΗΣ

Ἐπίθεσις Περσῶν Αἰσχύλου· Γλαῦκος ἐν τοῖς περὶ Αἰσχύλου μύθων ἐκ τῶν Φοινισσῶν Φρυνίχου φησὶ τοὺς Πέρσας παραπεποιῆσθαι. ἐκτίθησι καὶ τὴν ἀρχὴν τοῦ δράματος ταύτην· τὰδ' ἐστὶ Περσῶν τῶν πάλαι βεβηκότων· πλὴν ἐκεῖ εὐνοῦχος ἐστὶν ἀγγέλλων ἐν ἀρχῇ τὴν Ξέρξου ἦπταν στορνύς τε θρόνους τινὰς τοῖς τῆς ἀρχῆς παρέδροις, ἐνταῦθα δὲ προλογίζει χορὸς πρεσβυτῶν, [τῶν δὲ χορῶν τὰ μὲν ἐστὶ παροδικά, ὅτε λέγει δι' ἣν αἰτίαν πάρεστιν, ὡς τὸ Τύριον οἶδμα λιποῦσα, τὰ δὲ στάσιμα, ὅτε ἴσταται καὶ ἄρχεται τῆς συμφορᾶς τοῦ δράματος, τὰ δὲ κομματικά, ὅτε λοιπὸν ἐν θρήνῳ γίνεται.] καὶ ἐστὶν ἡ μὲν σκηνὴ τοῦ δράματος παρὰ τῷ τάφῳ Δαρείου, ἡ δὲ ὑπόθεσις· Ξέρξης στρατευσάμενος κατὰ Ἑλλάδος, καὶ περὶ μὲν ἐν Πλαταιαῖς νικηθεὶς, ναυτικῇ δὲ ἐν Σαλαμῖνι, διὰ Θεσσαλίας φεύγων διεπεραιώθη εἰς Ἀσίαν.

Ἐπὶ Μένωνος τραγωδῶν Αἰσχύλος ἐνίκα Φινεῖ Πέρσαις Γλαύκῳ Προμηθεῖ. [πρώτη ἔφοδος Περσῶν ἐπὶ Δαρείου ἐδυστύχησε περὶ Μαραθῶνα, δευτέρα Ξέρξου περὶ Σαλαμῖνα καὶ Πλαταιάς.]

ΕΠΤΑ ΕΠΙ ΘΗΒΑΣ

Τα του δράματος πρόσωπα

ΕΤΕΟΚΛΗΣ
ΑΓΓΕΛΟΣ ΚΑΤΑΣΚΟΠΟΣ
ΧΟΡΟΣ ΠΑΡΘΕΝΩΝ
ΑΝΤΙΓΟΝΗ
ΙΣΜΗΝΗ
ΚΗΡΥΞ

Ἐπίθεσις τῶν Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας· ἡ μὲν σκηνὴ τοῦ δράματος ἐν Θήβαις ὑπόκειται, ὁ δὲ χορὸς ἐκ Θηβαίων ἐστὶ παρθένων. ἡ δὲ ὑπόθεσις· στρατεία Ἄργείων πολιορκουσα Θηβαίους, τοὺς καὶ νικήσαντας, καὶ θάνατος Ἐτεοκλέους καὶ Πολυνείκους. ἐδιδάχθη ἐπὶ Θεαγενίδου ὀλυμπιάδι ὄῃ. ἐνίκᾳ Αἰσχύλος Λαῖψ Οἰδίποδι Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας Σφιγγὶ σατυρικῇ, δεῦτερος Ἄριστίας ταῖς τοῦ πατρὸς αὐτοῦ τραγωδίαις Περσεὶ Ταντάλῳ < > Παλαισταῖς σατύροις, τρίτος Πολυφράσμων Λυκουργείᾳ τετραλογία.

ΙΚΕΤΙΔΕΣ

Τα του δράματος πρόσωπα

ΧΟΡΟΣ ΔΑΝΑΪΔΩΝ
ΔΑΝΑΟΣ
ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΑΡΓΕΙΩΝ
ΚΗΡΥΞ

ἐπὶ ἀρ[
ἐνίκᾳ [Αἰ]σχύλο[ς] Ἰκέτισι Αἰγυπτίοις
Δαν[αῖ]σι Ἄμυ[μώνη] σατυρικῇ
δεύτ[ε]ρος Σοφοκλῆ[ς] τρίτος
Μέσατος [Ν.].[.]
[Βάκχαις] Κωφοῖ[ς]
Ποι]μέσιν Κῦκ.[
σατυ(ρικῶ)

ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ

Τα του δράματος πρόσωπα

ΦΥΛΑΞ
ΧΟΡΟΣ
ΑΓΓΕΛΟΣ
ΚΛΥΤΑΙΜΗΣΤΡΑ
ΤΑΛΘΥΒΙΟΣ ΚΗΡΥΞ
ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ
ΚΑΣΑΝΔΡΑ
ΑΙΓΙΣΘΟΣ

Ἄγαμέμνωνος ὑπόθεσις· Ἄγαμέμνων εἰς Ἴλιον ἀπιὼν τῇ Κλυταιμῆστρα, εἰ πορθήσοι το Ἴλιον, τῆς αὐτῆς ἡμέρας σημαίνειν ἔφη διὰ πυρσοῦ· ὄθεν σκοπὸν ἐκάθισεν ἐπὶ μισθῷ Κλυταιμῆστρα ἵνα τηροίη τὸν πυρσόν· καὶ ὁ μὲν ἰδὼν ἀπήγγειλεν, αὐτὴ δὲ τῶν πρεβυτῶν ὄχλον μεταπέμπεται περὶ τοῦ πυρσοῦ ἐροῦσα, ἐξ' ὧν καὶ ὁ χορὸς συνίσταται· οἵτινες ἀκούσαντες παιανίζουσιν· μετ' οὐ πολὺ δὲ καὶ Ταλθύβιος παραγίνεται καὶ τὰ κατὰ τὸν πλοῦν διηγεῖται· Ἄγαμέμνων δ' ἐπὶ ἀπήνης ἔρχεται, εἶπετο δ' αὐτῷ ἑτέρα ἀπήνη ἔνθα ἦν τὰ λάφυρα καὶ ἡ Κασάνδρα· αὐτὸς μὲν οὖν προεισέρχεται εἰς τὸν οἶκον σὺν τῇ Κλυταιμῆστρα, Κασάνδρα δὲ προμαντεύεται πρὶν εἰς τὰ βασίλεια εἰσελθεῖν τὸν ἑαυτῆς καὶ τοῦ Ἄγαμέμνωνος θάνατον καὶ τὴν ἐξ Ὀρέστου μητροκτονίαν, καὶ εἰσπηδᾷ ὡς θανουμένη ῥίψασα τὰ στέμματα· τοῦτο δὲ τὸ μέρος τοῦ δράματος θαυμάζεται ὡς ἔκπληξιν ἔχον καὶ οἶκτον ἱκανόν· ἰδίως δὲ Αἰσχύλος τὸν Ἄγαμέμνονα ἐπὶ σκηνῆς ἀναιρεῖσθαι ποιεῖ, τὸν δὲ Κασάνδρας σιωπήσας θάνατον νεκρὰν αὐτὴν ὑπέδειξεν, πεποίηκεν τε Αἰγισθὸν καὶ Κλυταιμῆστραν ἑκάτερον δισχυριζόμενον περὶ τῆς ἀναιρέσεως ἐνὶ κεφαλαίῳ, τὴν μὲν τῇ ἀναιρέσει Ἰφιγενείας, τὸν δὲ ταῖς τοῦ πατρὸς ἐξ Ἀτρέως συμφοραῖς.

Ἐδιδάχθη τὸ δράμα ἐπὶ ἄρχοντος Φιλοκλέους Ὀλυμπιάδι πῆ ἔτει β· πρῶτος Αἰσχύλος Ἄγαμέμνονι Χοηφόροις Εὐμενίσι Πρωτεῖ σατυρικῶ· ἔχορῆγει Ξενοκλῆς Ἀφιδναῖος.

(Δεν σώζεται ὑπόθεσις τῶν **Χοηφόρων**)

ΕΥΜΕΝΙΑΔΕΣ

Τα του δράματος πρόσωπα

ΠΥΘΙΑΣ ΠΡΟΦΗΤΙΣ
 ΑΠΟΛΛΩΝ
 ΟΡΕΣΤΗΣ
 ΚΛΥΤΑΙΜΗΣΤΡΑΣ ΕΙΔΩΛΟΝ
 ΧΟΡΟΣ ΕΥΜΕΝΙΔΩΝ
 ΑΘΗΝΑ
 ΠΡΟΠΟΜΠΟΙ

Ἄριστοφάνους γραμματικοῦ

Ἡ υπόθεσις· Ὀρέστης ἐν Δελφοῖς περιεχόμενος ὑπὸ τῶν Ἐρινύων βουλῇ Ἀπόλλωνος παρεγένετο εἰς Ἀθήνας εἰς τὸ ἱερὸν τῆς Ἀθηνᾶς· ἥς βουλῆς νικήσας κατήλθεν εἰς Ἄργος· τὰς δὲ Ἐρινύας πραΰνας προσηγόρευσεν Εὐμενίδας. παρ' οὐδετέρῳ κεῖται ἡ μυθοποιία.

ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ ΔΕΣΜΩΤΗΣ

Τα του δράματος πρόσωπα

ΚΡΑΤΟΣ ΚΑΙ ΒΙΑ
 ΗΦΑΙΣΤΟΣ
 ΧΟΡΟΣ ΩΚΕΑΝΙΔΩΝ
 ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ
 ΩΚΕΑΝΟΣ
 [ΓΗ
 ΗΡΑΚΛΗΣ]
 ΕΡΜΗΣ
 ΙΩ ΙΝΑΧΟΥ

Ἐπίθεσις· Προμηθεύς ἐν Σκυθία δεδεμένον διὰ τὸ κεκλοφέναι τὸ πῦρ πυνθάνεται Ἰὼ πλανωμένη ὅτι κατ' Αἴγυπτον γενομένη ἐκ τῆς ἐπαφήσεως τοῦ Διὸς τέξεται Ἐπαφον· Ἐρμῆς τε παράγεται ἀπειλῶν αὐτῷ κεραυνωθήσεσθαι ἐὰν μὴ εἴπῃ τὰ μέλλοντα ἔσεσθαι τῷ Δί· καὶ τέλος βροντῆς γενομένης ἀφανῆς γίνεται ὁ Προμηθεύς· κεῖται ἡ μυθοποιία ἐν παρεκβάσει παρὰ Σοφοκλεῖ ἐν Κολχίσι, παρὰ δ' Εὐριπίδῃ ὅλως οὐ κεῖται.

Ἡ μὲν σκηνὴ τοῦ δράματος ὑπόκειται ἐν Σκυθία ἐπὶ τὸ Καυκάσιον ὄρος, ὃ δὲ χορὸς συνέστηκεν ἐξ Ὀκεανίδων νυμφῶν. τὸ δὲ κεφάλαιον αὐτοῦ ἐστὶ Προμηθέως δέσις.

Ἰστέον ὅτι οὐ κατὰ τὸν κοινὸν λόγον ἐν Καυκάσῳ φησὶ δεδέσθαι τὸν Προμηθεά ἀλλὰ πρὸς τοῖς Εὐρωπαϊοῖς τέρμασιν τοῦ ὠκεανοῦ, ὡς ἀπὸ τῶν πρὸς τὴν Ἰὼ λεγομένων ἐστὶ συμβαλεῖν.

ΑΛΛΩΣ

Προμηθέως ἐκ Διὸς κεκλοφότος τὸ πῦρ καὶ δεδωκότος ἀνθρώποις, δι' οὗ τέχνας πάσας ἀνθρώποι εὗροντο, ὀργισθεὶς ὁ Ζεὺς παραδίδωσιν αὐτὸν Κράτει καὶ Βία, τοῖς αὐτοῦ ὑπηρέταις, καὶ Ἡφαίστῳ, ὡς ἂν ἀγαγόντες πρὸς τὸ Καυκάσιον ὄρος δεσμοῖς σιδηροῖς αὐτὸν ἐκεῖ προσηλώσαιεν. οὗ γενομένου παραγίνονται πᾶσαι αἱ Ὀκεαναῖαι νύμφαι πρὸς παραμυθίαν αὐτοῦ καὶ αὐτὸς ὁ Ὀκεανός, ὃς δὴ καὶ λέγει τῷ Προμηθεῖ, ἵνα ἀπελθὼν πρὸς τὸν Δία δεήσῃ καὶ λιταῖς πείσαι αὐτὸν ἐκλύσαι τοῦ δεσμοῦ Προμηθεά. καὶ Προμηθεὺς οὐκ ἔᾶ, τὸ τοῦ Διὸς εἰδὼς ἄκαμπτον καὶ θρασύ. καὶ ἀναχωρήσαντος τοῦ Ὀκεανοῦ παραγίνεται Ἰὼ πλανωμένη, ἢ τοῦ Ἰνάχου, καὶ μανθάνει παρ' αὐτοῦ ἅ τε πέπονθε καὶ ἅ πείσεται, καὶ ὅτι τις τῶν αὐτῆς ἀπογόνων λύσει αὐτόν, ὃς ἦν ὁ Διὸς Ἡρακλῆς, καὶ ὅτι ἐκ τῆς ἐπαφήσεως τοῦ Διὸς τέξει τὸν Ἐπαφον. θρασυστομοῦντι δὲ Προμηθεῖ κατὰ Διὸς ὡς ἐκπεσεῖται τῆς ἀρχῆς ὑφ' οὗ τέξεται παιδός καὶ ἄλλα βλάσφημα λέγοντι παραγίνεται Ἐρμῆς, Διὸς πέμψαντος, ἀπειλῶν αὐτῷ κεραυνόν, εἰ μὴ τὰ μέλλοντα συμβήσεσθαι τῷ Διὶ εἴπη· καὶ μὴ βουλόμενον βροντῇ καταρραγεῖσα αὐτὸν ἀφανίζει.

Ἡ μὲν σκηνὴ τοῦ δράματος ὑπόκειται ἐν Σκυθία ἐπὶ τὸ Καυκάσιον ὄρος, ἢ δὲ ἐπιγραφή τούτου Προμηθεὺς δεσμώτης.

Σοφοκλής

ΑΙΑΣ

Τα του δράματος πρόσωπα

ΑΘΗΝΑ

ΟΔΥΣΣΕΥΣ

ΑΙΑΣ

ΧΟΡΟΣ ΣΑΛΑΜΙΝΙΩΝ ΝΑΥΤΩΝ

ΤΕΚΜΗΣΣΑ

ΑΓΓΕΛΟΣ

ΤΕΥΚΡΟΣ

ΜΕΝΕΛΑΟΣ

ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ

Τὸ δράμα τῆς Τρωϊκῆς ἐστὶ πραγματείας, ὥσπερ οἱ Ἄντηνορίδαι καὶ Αἰχμαλωτίδες καὶ Ἑλένης ἀρπαγὴ καὶ Μέμνων. πεπτωκότος γὰρ ἐν τῇ μάχῃ τοῦ Ἀχιλλέως ἐδόκουν Αἴας τε καὶ Ὀδυσσεὺς ἐπ' αὐτῷ πλέον τι ἀριστεύειν περὶ τὴν τοῦ σώματος κομιδὴν· καὶ κρινομένων περὶ τῶν ὄπλων κρατεῖ Ὀδυσσεύς. ὅθεν καὶ ὁ Αἴας τῆς κρίσεως μὴ τυχῶν παρακεκίνηται καὶ διέφθαρται τὴν γνώμην, ὥστε ἐφαπτόμενος τῶν ποιμνίων δοκεῖν τοὺς Ἕλληνας διαχειρίσασθαι. καὶ τὰ μὲν ἀνεῖλε τῶν τετραπόδων, τὰ δὲ δήσας ἀπάγει ἐπὶ τὴν σκηνὴν· ἐν οἷς ἐστὶ τις καὶ κριὸς ἔξοχος, ὃν ᾤετο εἶναι Ὀδυσσεά, ὃν δήσας ἐμασίγωσεν, ὅθεν καὶ τῇ ἐπιγραφῇ πρόσκειται μαστιγοφόρος, ἢ πρὸς ἀντιδιαστολὴν τοῦ Λοκροῦ. Δικαίαρχος δὲ Αἴαντος θάνατον ἐπιγράφει. ἐν δὲ ταῖς διδασκαλίαις ψιλῶς Αἴας ἀναγράφεται. ταῦτα μὲν οὖν πράττει ὁ Αἴας· καταλαμβάνει δὲ Ἀθηνᾶ Ὀδυσσεά ἐπὶ τῆς

σκηνῆς διοπτεύοντα τί ποτε ἄρα πράττει ὁ Αἴας, καὶ δηλοῖ αὐτῷ τὰ πρα-
χθέντα, καὶ προκαλεῖται εἰς τὸ ἐμφανὲς τὸν Αἴαντα ἔτι ἐμμανῆ ὄντα καὶ
ἐπικομπάζοντα ὡς τῶν ἐχθρῶν ἀνηρημένων. καὶ ὁ μὲν εἰσέρχεται ὡς ἐπὶ
τῷ μαστιγοῦν τὸν Ὀδυσσεά· παραγίνεται δὲ ὁ χορὸς Σαλαμινίων ναυτῶν,
εἰδῶς μὲν τὸ γεγονός, ὅτι ποιμνία ἐσφάγησαν ἑλληνικά, ἀγνοῶν δὲ τὸν
δράσαντα. ἔξεισι δὲ καὶ Τέκμησσα, τοῦ Αἴαντος αἰχμάλωτος παλλακίς,
εἰδυῖα μὲν τὸν σφαγέα τῶν ποιμνίων ὅτι Αἴας ἐστίν, ἀγνοοῦσα δὲ τίνος
εἶεν τὰ ποιμνία. ἑκάτερος οὖν παρ' ἑκατέρου μαθόντες τὸ ἀγνοούμενον, ὁ
χορὸς μὲν παρὰ Τεκμήσσης, ὅτι ὁ Αἴας ταῦτα ἔδρασε, Τέκμησσα δὲ παρὰ
τοῦ χοροῦ, ὅτι ἑλληνικά τὰ σφαγέντα ποιμνία, ἀπολοφύρονται, καὶ μάλι-
στα ὁ χορὸς. ὅθεν δὴ ὁ Αἴας προσελθὼν ἔμφρων γενόμενος ἑαυτὸν ἀπολο-
φύρεται. καὶ τούτου ἢ Τέκμησσα δεῖται παύσασθαι τῆς ὀργῆς· ὁ δὲ ὑποκρι-
νόμενος πεπαῦσθαι ἔξεισι καθαρσίων ἔνεκα καὶ ἑαυτὸν διαχρῆται. εἰσὶ δὲ
καὶ ἐπὶ τῷ τέλει τοῦ δράματος λόγοι τινὲς Τεύκρου πρὸς Μενέλαον, οὐκ
ἔῶντα θάψει τὸ σῶμα. τὸ δὲ πέρας, θάψας αὐτὸν Τεῦκρος ἀπολοφύρεται.
παρίστησι δὲ ὁ λόγος τῆς τραγωδίας ὅτι ἐξ ὀργῆς καὶ φιλονεικίας οἱ
ἄνθρωποι ἤκκοιεν ἐπὶ τὰ τοιαῦτα νοσήματα, ὥσπερ ὁ Αἴας προσδοκήσας
ἐγκρατῆς εἶναι τῶν ὀπλων ἀποτυχῶν ἔγνω ἑαυτὸν ἀνελεῖν. αἱ δὲ τοιαῦται
φιλονεικίαι οὐκ εἰσὶν ἐπωφελεῖς οὔτε τοῖς δοκοῦσι νενικηκένοι. ὄρα γὰρ
καὶ παρ' Ὀμήρω τὰ περὶ τῆς ἥττης τοῦ Αἴαντος πάνυ διὰ βραχέων καὶ πε-
ριπαθῶς·

οἷη δ' Αἴαντος ψυχὴ Τελαμωνιάδοιο
νόσφιν ἀφειστήκει κεχολωμένη εἵνεκα τευχέων
εἶτα αὐτοῦ ἄκουε τοῦ κεκρατηκότος·

ὡς δὴ μὴ ὄφελον νικᾶν τοιῶδ' ἐπ' ἀέθλω

οὐκ ελυσιτέλησεν ἄρα αὐτῷ ἡ νίκη, τοιούτου ἀνδρὸς διὰ τὴν ἥπταν
ἀποθανόντος.

Ἡ σκηνὴ τοῦ δράματος ἐν τῷ ναυστάθμῳ πρὸς τῇ σκηνῇ τοῦ Αἴαντος.
δαιμονίως δὲ εἰσφέρει προλογίζουσαν τὴν Ἀθηναῖαν. ἀπίθανον γὰρ τὸν
Αἴαντα προϊόντα εἰπεῖν περὶ τῶν αὐτῷ πεπραγμένων, ὥσπερ ἐξελέγχοντα
ἑαυτόν· οὐδέ μὴν ἕτερός τις ἠπίστατο τὰ τοιαῦτα, ἐν ἀπορρητῷ καὶ νυκτὸς
τοῦ Αἴαντος δράσαντος. θεοῦ οὖν ἦν τὸ τοιοῦτον διασαφῆσαι, καὶ Ἀθη-
ναῖς προκηδομένης τοῦ Ὀδυσσεώς, διό φησι

καὶ πάλαι φύλαξ ἔβην

τῇ σῇ πρόθυμος εἰς ὁδὸν κυνηγία

Περὶ δὲ τοῦ θανάτου τοῦ Αἴαντος διαφόρως ἱστορήκασιν. οἱ μὲν γάρ
φασιν ὅτι ὑπὸ Πάριδος τρωθεὶς ἦλθεν εἰς τὰς ναῦς αἰμορροῶν, οἱ δὲ ὅτι

χρησμός ἐδόθη Τρωσὶ πηλὸν κατ' αὐτοῦ βαλεῖν· σιδήρω γὰρ οὐκ ἦν τρωτός· καὶ οὕτω τελευτᾶ. οἱ δὲ ὅτι αὐτόχειρ αὐτοῦ γέγονεν, ὧν ἔστι καὶ Σοφοκλῆς. περὶ δὲ τῆς πλευρᾶς, ὅτι μόνην αὐτὴν τρωτὴν εἶχεν, ἱστορεῖ καὶ Πίνδαρος, ὅτι τὸ μὲν σῶμα, ὅπερ ἐκάλυπεν ἡ λεοντῆ, ἄτρωτος ἦν, τὸ δὲ μὴ καλυφθὲν τρωτὸν ἔμεινε.

ΑΝΤΙΓΟΝΗ

Τα του δράματος πρόσωπα

ΑΝΤΙΓΟΝΗ

ΙΣΜΗΝΗ

ΧΟΡΟΣ ΘΗΒΑΙΩΝ ΓΕΡΟΝΤΩΝ

ΚΡΕΩΝ

ΦΥΛΛΕ

ΑΙΜΩΝ

ΤΕΙΡΕΣΙΑΣ

ΑΓΓΕΛΟΣ

ΕΥΡΥΔΙΚΗ

ΕΞΑΓΓΕΛΟΣ

Ἄριστοφάνους γραμματικοῦ

Ἄντιγόνη παρὰ τὴν πρόσταξιν τῆς πόλεως θάψασα τὸν Πολυνείκην ἐφωράθη, καὶ εἰς μνημεῖον κατάγειον ἐντεθεῖσα παρὰ τοῦ Κρέοντος ἀνήρηται· ἐφ' ἧ καὶ Αἴμων δυσπαθήσας διὰ τὸν εἰς αὐτὴν ἔρωτα ξίφει ἑαυτὸν διεχειρίσατο. ἐπὶ δὲ τῷ τούτου θανάτῳ καὶ ἡ μήτηρ Ευρυδίκη ἑαυτὴν ἀνείλε.

Κεῖται ἡ μυθοποιία καὶ παρ' Εὐριπίδῃ ἐν Ἄντιγόνη· πλὴν ἐκεῖ φωραθεῖσα μετὰ τοῦ Αἴμονος δίδοται πρὸς γάμου κοινωνίαν καὶ τέκνον τίκτει τὸν Αἴμονα.

Ἡ μὲν σκηνὴ τοῦ δράματος ὑπόκειται ἐν Θήβαις ταῖς Βοιωτικαῖς. ὁ δὲ χορὸς συνέστηκεν ἐξ ἐπιχωρίων γερόντων. προλογίζει ἡ Ἄντιγόνη. ὑπόκειται δὲ τὰ πράγματα ἐπὶ τῶν Κρέοντος βασιλείων. τὸ δὲ κεφάλαιόν ἐστι τάφος Πολυνείκους, Ἄντιγόνης ἀναίρεσις, θάνατος Αἴμονος, καὶ μόρος Ευρυδίκης τῆς Αἴμονος μητρός. φασὶ δὲ τὸν Σοφοκλέα ἠξιῶσθαι τῆς ἐν Σάμῳ στρατηγίας, εὐδοκιμήσαντα ἐν τῇ διδασκαλίᾳ τῆς Ἄντιγόνης. λέλεκται δὲ τὸ δράμα τοῦτο τριακοστὸν δεύτερον.

Σαλουστίου

Τὸ μὲν δρᾶμα τῶν καλλίστων Σοφοκλέους. στασιάζεται δὲ τὰ περὶ τὴν ἡρώιδα ἱστορούμενα καὶ τὴν ἀδελφὴν αὐτῆς Ἴσμήνην. ὁ μὲν γὰρ Ἴων ἐν τοῖς διθυράμβοις καταπρησθῆναί φησιν ἀμφοτέρας ἐν τῷ ἱερῷ τῆς Ἥρας ὑπὸ Λαοδάμαντος τοῦ Ἐτεοκλέους. Μίμνερος δὲ φησι τὴν μὲν Ἴσμήνην προσομιλοῦσαν Θεοκλυμένῳ ὑπὸ Τυδέως κατὰ Ἀθηνᾶς ἐγκέλευσιν τελευτῆσαι. ταῦτα μὲν οὖν ἐστὶν τὰ ξένως περὶ τῶν ἡρώιδων ἱστορούμενα. ἡ μέντοι κοινὴ δόξα σπουδαίας αὐτὰς ὑπέιληφεν καὶ φιλαδέλφους δαιμονίως, ἧ καὶ οἱ τῆς τραγωδίας ποιηταὶ ἐπόμενοι τὰ περὶ αὐτὰς διατέθονται. τὸ δὲ δρᾶμα τὴν ὀνομασίαν ἔσχεν ἀπὸ τῆς παρεχούσης τὴν ὑπόθεσιν Ἀντιγόνης. ὑπόκειται δὲ ἄταφον τὸ σῶμα Πολυνείκους, καὶ Ἀντιγόνη θάπτειν αὐτὸ πειρωμένη παρὰ τοῦ Κρέοντος κωλύεται. φωραθεῖσα δὲ αὐτὴ θάπτουσα ἀπόλλυται. Αἴμων τε ὁ Κρέοντος ἐρῶν αὐτῆς καὶ ἀφορήτως ἔχων ἐπὶ τῇ τοιαύτῃ συμφορᾷ αὐτὸν διαχειρίζεται. ἐφ' ᾧ καὶ ἡ μήτηρ Ευρυδίκη τελευτᾷ τὸν βίον ἀγχόνῃ.

ΑΛΛΩΣ

Ἀποθανόντα Πολυνείκη ἐν τῷ πρὸς τὸν ἀδελφὸν μονομαχίῳ Κρέων ἄταφον ἐκβαλὼν κηρύττει μηδένα αὐτὸν θάπτειν, θάνατον τὴν ζημίαν ἀπειλήσας. τοῦτον Ἀντιγόνη ἢ ἀδελφὴ θάπτειν πειρᾶται. καὶ δὴ λαθοῦσα τοὺς φύλακας ἐπιβάλλει χῶμα· οἷς ἐπαπειλεῖ θάνατον ὁ Κρέων, εἰ μὴ τὸν τοῦτο δρᾶσαντα ἐξεύροιεν. οὗτοι τὴν κόνιν τὴν ἐπιβεβλημένην καθάραντες οὐδὲν ἤττον ἐφρούρουν. ἐπελθοῦσα δὲ ἡ Ἀντιγόνη καὶ γυμνὸν εὐροῦσα τὸν νεκρὸν ἀνοιμώξασα ἑαυτὴν εἰσαγγέλλει. ταύτην ὑπὸ τῶν φυλάκων παραδεδομένην Κρέων καταδικάζει καὶ ζῶσαν εἰς τύμβον καθεῖρξεν. ἐπὶ τούτοις Αἴμων, ὁ Κρέοντος υἱός, ὃς ἐμνάτο αὐτὴν, ἀγανακτήσας ἑαυτὸν προσεπισφάζει τῇ κόρῃ ἀπολομένη ἀγχόνῃ, Τειρεσίου ταῦτα προθεσπίσαντος· ἐφ' ᾧ λυπηθεῖσα Ευρυδίκη, ἡ τοῦ Κρέοντος γαμετῆ, ἑαυτὴν ἀποσφάζει. καὶ τέλος θρηνεῖ Κρέων τὸν τοῦ παιδὸς καὶ τῆς γαμετῆς θάνατον.

ΤΡΑΧΙΝΙΑΙ

Τα του δράματος πρόσωπα

ΔΗΙΑΝΕΙΡΑ

ΔΟΥΛΗ ΤΡΟΦΟΣ

ΥΛΛΟΣ

ΧΟΡΟΣ ΓΥΝΑΙΚΩΝ ΤΡΑΧΙΝΙΩΝ

ΑΓΓΕΛΟΣ

ΛΙΧΑΣ

ΗΡΑΚΛΗΣ

ΠΡΕΣΒΥΣ

Ἐκ τῆς Ἀπολλοδώρου βιβλιοθήκης

Ἡρακλῆς παραγενόμενος εἰς Καλυδῶνα τὴν Οἰνέως θυγατέρα Δηϊάνειραν ἐμνηστεύσατο καὶ διαπαλαίσας ὑπὲρ τῶν γάμων αὐτῆς πρὸς Ἀχελῶν ἀπεικασθέντα ταύρω, περιέκλασε τὸ ἕτερον τῶν κεράτων· καὶ τὴν μὲν Δηϊάνειραν γαμῆι, τὸ δὲ κέρας Ἀχελῶος λαμβάνει, δούς ἀντὶ τούτου τὸ τῆς Ἀμαλθείας. Ἀμαλθεία δὲ ἦν Αἰμονίου θυγάτηρ, ἣ κέρας εἶχε ταύρου· τοῦτο δὲ ὡς Φερεκύδης φησί, δύναμιν εἶχε τοιαύτην, ὥστε ποτὸν ἢ βρωτόν, ὅπερ ἂν εὐξαιτό τις, παρέχειν ἄφθονον. στρατεύει δὲ Ἡρακλῆς μετὰ Καλυδωνίων ἐπὶ Θεσπρωτοῦς, καὶ πόλιν ἐλὼν Ἐφύραν, ἧς ἐβασίλευε Φύλας, Ἀστυόχη τῇ τούτου θυγατρὶ συνελθὼν, πατὴρ Τληπολέμου γίνεται. γενομένων δὲ τούτων εὐωχούμενος παρὰ Οἰνεῖ, κονδύλω παίσας ἀπέκτεινε Εὐνομον τὸν Ἀρχιτέλους παῖδα, καταχειρῶν διδόντα· συγγενῆς δὲ οὗτος Οἰνέως. καὶ ὁ μὲν πατὴρ τοῦ παιδὸς ἀκουσίως γενομένου τοῦ συμβεβηκότος συνεγνωμόνει· Ἡρακλῆς δὲ κατὰ τὸν νόμον φυγὴν ὑπομένειν ἤθελε, καὶ διέγνω πρὸς Κήρυκα εἰς Τραχίνα ἀπιέναι. ἄγων δὲ Δηϊάνειραν εἰς ποταμὸν Εὐήνον ἦλθεν, ἐν ᾧ καθεζόμενος Νέσσος ὁ Κένταυρος τοῦ παριόντος διεπόρθμευε μισθοῦ, λέγων παρὰ θεῶν ταύτην τὴν πορθμείαν εἰληφέναι διὰ τὸ δίκαιος εἶναι. αὐτὸς μὲν ὁ Ἡρακλῆς τὸν ποταμὸν διέβη· Δηϊάνειραν δὲ μισθὸν αἰτηθεὶς ἐπέτρεψε Νέσσῳ διακομίζειν. ὁ δὲ πορθμεύων αὐτὴν ἐπεχείρει βιάζεσθαι. τῆς δὲ ἀνακραγούσης αἰσθόμενος Ἡρακλῆς ἐξελθόντα Νέσσον ἐτόξευσεν εἰς τὴν καρδίαν· ὁ δὲ μέλλων τελευτᾶν, προσκαλεσάμενος Δηϊάνειραν, εἶπε τηρεῖν λαβοῦσαν ἐν κόχλῳ, εἰ θέλοι πρὸς Ἡρακλέα φίλιαν ἔχειν, τὸν τε ἰὸν ἀφῆκε κατὰ τῆς κόχλου καὶ τὸ ῥυὲν ἐκ τῶν τραύματος τῆς ἀκίδος αἷμα συμμίξας δέδωκεν· ἡ δὲ λαβοῦσα ἐφύλαττε

παρ' ἑαυτῆ. διεξιῶν δὲ Ἡρακλῆς τὴν Δρυόπων χώραν καὶ τροφῆς ἀπορῶν, ὑπαντήσαντος αὐτῷ Θεοδάμαντος βοηλατοῦντος, τὸν ἕτερον τῶν ταύρων λύσας καὶ σφάξας εὐωχεῖτο. ὡς δὲ ἦκεν εἰς Τραχίνα πρὸς Κήνκα, ὑποδεχθεὶς ὑπ' αὐτοῦ Δρύοπας κατεπολέμησεν. αὐθις ἐκεῖθεν Αἰγιμίῳ βασιλεῖ συνεμάχησε Δωριέων. Λαπίθαι γὰρ περὶ γῆς ὄρων πρὸς αὐτὸν ἐπολέμουν, Κορώνου στρατηγοῦντος. ὁ δὲ πολιορκούμενος ἐπεκαλέσατο Ἡρακλέα βοηθὸν ἐπὶ μέρει τῆς γῆς. βοηθήσας δὲ Ἡρακλῆς ἀπέκτεινε Κόρωνον μετὰ ἄλλων, καὶ τὴν γῆν ἅπασαν ἐλευθέραν ἐποίησεν· ἀπέκτεινε καὶ Λαγόραν μετὰ τῶν παίδων, βασιλέα Δρυόπων, ἐν Ἀπόλλωνος τεμένει, Λαπιθῶν σύμμαχον. παριόντα δὲ Ἴπωνα εἰς μονομαχίαν προὔκαλεῖτο αὐτὸν Κύκνος ὁ Ἄρεως καὶ Πελοπίας· συστάς δὲ καὶ τοῦτον ἀπέκτεινεν. ὡς δὲ εἰς Ὀρμένιον ἦκεν, Ἀμύντωρ αὐτὸν ὁ βασιλεὺς οὐκ εἶασε μεθ' ὄπλων παριέναι, κωλυόμενος δὲ παρελθεῖν καὶ τοῦτον ἀπέκτεινεν. ἀφικόμενος δὲ εἰς Τραχίνα στρατιὰν ἐπ' Οἰχαλίαν συνήθροισεν, Εὐρυτον τιμωρήσασθαι θέλων. συμμαχούντων δ' Ἀρκάδων αὐτῷ καὶ Μηλιέων τῶν ἐκ Τραχίνος καὶ Λοκρῶν τῶν Ἐπικνημιδίων, κτείνας μετὰ τῶν παίδων Εὐρυτον, αἰρεῖ τὴν πόλιν, καὶ θάψας τῶν σὺν αὐτῷ στρατευσαμένων τοὺς ἀποθανόντας, Ἴππασον τὸν Κήνκος καὶ Ἀργεῖον καὶ Μέλανα, τοὺς Λικυμνίου παῖδας, καὶ λαφυραγωγῆσας τὴν πόλιν ἦγεν Ἰόλην αἰχμάλωτον. καὶ προσορμισθεὶς Κηναίῳ τῆς Εὐβοίας ἀκρωτηρίῳ Διὸς Κηναίου ἱερὸν ἰδρύσατο. μέλλων δὲ ἱερουργεῖν εἰς Τραχίνα Λίχαν τὸν κήρυκα ἐπεμψε λαμπρὰν ἐσθῆτα οἶσοντα. παρὰ τούτου δὲ τὰ περὶ τὴν Ἰόλην Δηιάνειρα πυθομένη, καὶ δεύσασα μὴ πάλιν ἐκείνην ἀγαπήσῃ, νομίσασα τῇ ἀληθείᾳ φίλτρον εἶναι τὸ ῥυέν αἷμα Νέσσου, τούτῳ τὸν χιτῶνα ἔχρισεν. ὡς δὲ θερμανθέντος τοῦ χιτῶνος ὁ ἰὸς τῆς ὕδρας ἠσθίετο, τὸν μὲν Λίχαν κατέβαλεν, εἰς Τραχίνα δὲ ἐπὶ νεῶς κομίζεται. Δηιάνειρα δὲ ἀχθεσθεῖσα ἑαυτὴν ἀνήρτησεν. Ἡρακλῆς δὲ ἐντειλάμενος Ὑλλῳ, ὃς αὐτῷ ἐκ Δηιανείρας ἦν παῖς πρεσβύτερος, τὴν Ἰόλην ἀνδρωθέντα γῆμαι, παραγενόμενος εἰς Οἶτην, ὃ ἐστὶν ὄρος Τραχίνος, πυρὰν ποιήσας ἐκέλευσεν ἐπιβὰς ὑφάπτειν. τοῦ δὲ μὴ θέλοντος, Ποίας, παριῶν ἐπὶ ζήτησιν ποιμνίων, ὑφάψας ἔλαβε τὰ τόξα παρ' αὐτοῦ δωρεάν. καιομένης δὲ τῆς πυρᾶς λέγεται νέφος ὑποστάν μετὰ βροντῆς αὐτὸν εἰς οὐρανὸν ἀναπέμψαι· ἔνθα τυχὼν ἀθανασίας γήμας Ἦβην τὴν Ἥρας θυγατέρα ποιεῖ παῖδας Ἀλεξιάρην καὶ Ἀνίκητον.

ΟΙΔΙΠΟΥΣ ΤΥΡΑΝΝΟΣ

Τα του δράματος πρόσωπα

ΟΙΔΙΠΟΥΣ

ΙΕΡΕΥΣ

ΚΡΕΩΝ

ΧΟΡΟΣ ΓΕΡΟΝΤΩΝ ΘΗΒΑΙΩΝ

ΤΕΙΡΕΣΙΑΣ

ΙΟΚΑΣΤΗ

ΑΓΓΕΛΟΣ

ΘΡΑΠΩΝ ΛΑΪΟΥ

ΕΞΑΓΓΕΛΟΣ

Ἄριστοφάνους γραμματικοῦ

Λιπὼν Κόρινθον Οἰδίπους, πατρὸς νόθος
 πρὸς τῶν ἀπάντων λαιδορούμενος ξένος,
 ἦλθεν πυθέσθαι Πυθικῶν θεσπισμάτων
 ζητῶν ἑαυτὸν καὶ γένος φυτοσπόρον.
 εὐρῶν δὲ τλήμων ἐν στεναῖς ἀμαξιτοῖς
 ἄκων ἔπεφνε Λαῖον γεννήτορα.
 Σφιγγὸς δὲ δεινῆς θανάσιμον λύσας μέλος
 ἦσχυνε μητρὸς ἀγνοουμένης λέχος.
 λοιμὸς δὲ Θήβας εἴλε καὶ νόσος μακρά.
 Κρέων δὲ πεμφθεὶς Δελφικὴν πρὸς ἐστίαν,
 ὅπως πύθεται τοῦ κακοῦ παυστήριον,
 ἦκουσε φωνῆς μαντικῆς θεοῦ πάρα
 τὸν Λαῖειον ἐκδικηθῆναι φόνον.
 ὅθεν μαθὼν ἑαυτὸν Οἰδίπους τάλας
 δισσᾶς τε χερσὶν ἐξανάλωσε κόρας,
 αὐτὴ δὲ μήτηρ ἀγχόναις διώλετο.

Διὰ τί τύραννος ἐπιγέγραπται

Ὁ τύραννος Οἰδίπους ἐπὶ διακρίσει θατέρου ἐπιγέγραπται. χαριέντως δὲ τύραννον ἅπαντες αὐτὸν ἐπιγράφουσιν, ὡς ἐξέχοντα πάσης τῆς Σοφο-

κλέους ποιήσεως, καίπερ ἠττηθέντα ὑπὸ Φιλοκλέους, ὡς φησι Δικαίαρχος. εἰσι δὲ καὶ οἱ πρότερον, οὐ τύραννον, αὐτὸν ἐπιγράφοντες, διὰ τοὺς χρόνους τῶν διδασκαλιῶν καὶ διὰ τὰ πράγματα. ἀλήτην γὰρ καὶ πηρὸν Οἰδίποδα τὸν ἐπὶ Κολωνῶ εἰς τὰς Ἀθήνας ἀφικνεῖσθαι. ἴδιον δέ τι πεπόνθασιν οἱ μεθ' Ὅμηρον ποιηταὶ τοὺς πρὸ τῶν Τρωικῶν βασιλεῖς τυράννους προσαγορεύοντες, ὅψέ ποτε τοῦδε τοῦ ὀνόματος εἰς τοὺς Ἑλληνας διαδοθέντος, κατὰ τοὺς Ἀρχιλόχου χρόνους, καθάπερ Ἰππίας σοφιστῆς φησιν. Ὅμηρος γοῦν τὸν πάντων παρανομώτατον Ἔχετον βασιλέα φησί, καὶ οὐ τύραννον·

εἰς Ἔχετον βασιλῆα, βροτῶν δηλήμονα.

προσαγορευθῆναι δέ φησι τὸν τύραννον ἀπὸ τῶν Τυρρηνῶν· χαλεποὺς γὰρ τινὰς περὶ ληστείαν τούτους γενέσθαι. ὅτι δὲ νεώτερον τὸ τοῦ τυράννου ὄνομα δῆλον. οὔτε γὰρ Ὅμηρος οὔτε Ἡσίοδος οὔτε ἄλλος οὐδεὶς τῶν παλαιῶν τύραννον ἐν τοῖς ποιήμασι ὀνομάζει. ὁ δὲ Ἀριστοτέλης ἐν Κυμαίων πολιτείᾳ τοὺς τυράννους φησὶ τὸ πρότερον αἰσυμνήτας προσαγορεύεσθαι. εὐφημότερον γὰρ ἐκεῖνο τοῦνομα.

ΑΛΛΩΣ

Ὁ τύραννος Οἰδίπους πρὸς ἀντιδιαστολήν τοῦ ἐν Κολωνῶ ἐπιγέγραπται. τὸ κεφάλαιον δὲ τοῦ δράματος γνῶσις τῶν ἰδίων κακῶν Οἰδίποδος, πῆρωσίς τε τῶν ὀφθαλμῶν, καὶ δι' ἀγχόνης θάνατος Ἰοκάστης.

Χρησμός ὁ δοθεὶς Λαΐῳ τῷ Θηβαίῳ

Λαΐε Λαβδακίδη, παίδων γένος ὄλβιον αἰτεῖς.
δώσω τοι φίλον υἱόν· ἀτὰρ πεπρωμένον ἐστὶν
σοῦ παιδὸς χεῖρεςσι λιπεῖν φάος. ὡς γὰρ ἔνευσε
Ζεὺς Κρονίδης, Πέλοπος στυγεραῖς ἀραῖσι πιθήσας,
οὗ φίλον ἦρπασας υἱόν· ὁ δ' ἠὔξατό σοι τάδε πάντα.

Τὸ αἶνιγμα τῆς Σφιγγός

Ἔστι δίπουν ἐπὶ γῆς καὶ τετράπουν, οὗ μία φωνή,

καὶ τρίπον· ἀλλάσσει δὲ φυὴν μόνον ὅσσ' ἐπὶ γαῖαν
 ἐρπετὰ κινεῖται ἀνὰ τ' αἰθέρα καὶ κατὰ πόντον.
 ἀλλ' ὀπότεν πλείστοισιν ἐρειδόμενον ποσὶ βαίνη,
 ἔνθα τάχος γυίοισιν ἀφαιρότατον πέλει αὐτοῦ.

Λῦσις τοῦ αἰνίγματος

Κλυθὶ καὶ οὐκ ἐθέλουσα, κακόπτερε Μοῦσα θανόντων,
 φωνῆς ἡμετέρης σὸν τέλος ἀμπλακίης.
 ἄνθρωπον κατέλεξας, ὅς, ἠνίκα γαῖαν ἐφέρει,
 πρῶτον ἔφυ τετράπους νήπιος ἐκ λαγόνων·
 γηραλέος δὲ πέλων τρίτατον πόδα βάκτρον ἐρείδει,
 αὐχένα φορτίζων, γήραϊ καμπτόμενος.

ΗΛΕΚΤΡΑ

Τα τοῦ δράματος πρόσωπα

ΠΑΙΔΑΓΩΓΟΣ

ΟΡΕΣΤΗΣ

ΗΛΕΚΤΡΑ

ΧΟΡΟΣ ΕΞ ΕΠΙΧΩΡΙΩΝ ΠΑΡΘΕΝΩΝ

ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ

ΚΛΥΤΑΙΜΗΣΤΡΑ

ΑΙΓΙΣΘΟΣ

Ἐπὶ κεῖται ὧδε· τροφεὺς δεικνὺς τῷ Ὀρέστῃ τὰ ἐν Ἄργει. μικρὸν γὰρ αὐτὸν ὄντα κλέψασα ἡ Ἥλεκτρα, ἠνίκα ὁ πατὴρ ἐσφάζετο, δέδωκε τῷ τροφῆι, φοβουμένη μὴ καὶ αὐτὸν φονεύσωσι σὺν τῷ πατρὶ. ἔπεμψε δὲ αὐτὸν εἰς Φωκίδα εἰς τὸν τοῦ πατρὸς αὐτοῦ [...ἐπὶ Ἀναξιβίαν ἀδελφὴν αὐτοῦ] ἐξάδελφον Στροφίον.

ΑΛΛΩΣ

Τροφεὺς ἐστὶν ὁ προλογίζων πρεσβύτης παιδαγωγὸς ὁ ὑποκείμενος καὶ

ὑπεκθέμενος τὸν Ὀρέστην εἰς τὴν Φωκίδα πρὸς Στροφίον καὶ ὑποδεικνύς αὐτῷ τὰ ἐν Ἄργει. μικρὸν γὰρ αὐτὸν κλέψας ἐκ τοῦ Ἄργους ὁ παιδαγωγὸς ἔφυγεν καὶ διὰ εἴκοσι ἐτῶν ἐπανελθὼν εἰς τὸ Ἄργος μετ' αὐτοῦ δεικνυσὶν αὐτῷ τὰ ἐν Ἄργει.

Ἡ σκηνὴ τοῦ δράματος ὑπόκειται ἐν Ἄργει. ὁ δὲ χορὸς συνέστηκεν ἐξ ἐπιχωρίων παρθένων. προλογίζει δὲ ὁ παιδαγωγὸς Ὀρέστου.

ΦΙΛΟΚΤΗΤΗΣ

Τα του δράματος πρόσωπα

ΟΔΥΣΣΕΥΣ

ΧΟΡΟΣ

ΣΚΟΠΟΣ ΩΣ ΕΜΠΟΡΟΣ

ΝΕΟΠΤΟΛΕΜΟΣ

ΦΙΛΟΚΤΗΤΗΣ

ΗΡΑΚΛΗΣ

Ἐν Χρύση Ἀθηναῖς βωμὸν ἐπικεχωσμένον
 ἐφ' οὔπερ Ἀχαιοῖς χρησθὲν ἦν θῦσαι, μόνος
 Ποϊάντος ἦδει παῖς ποθ' Ἡρακλεῖ ξυνών.
 ζητῶν δὲ τοῦτον ναυβάτη δεῖξαι στόλῳ,
 πληγείς ὑπ' ἔχεως, ἐλίπετ' ἐν Λήμνῳ νοσῶν.
 Ἐλενος δ' Ἀχαιοῖς εἶφ' ἀλώσεσθ' Ἴλιον
 τοῖς Ἡρακλέους τόξοισι παιδὶ τ' Ἀχιλλέως.
 τὰ τόξ' ὑπῆρχε παρὰ Φιλοκτῆτη μόνῳ·
 πεμφεῖς δ' Ὀδυσσεὺς ἀμφοτέρους συνήγαγεν.

ΑΛΛΩΣ

Ἀπαγωγή Φιλοκτῆτου ἐκ Λήμνου εἰς Τροίαν ὑπὸ Νεοπτολέμου καὶ Ὀδυσσεὺς καθ' Ἐλένου μαντεῖαν, ὃς κατὰ μαντεῖαν Κάλχαντος, ὡς εἰδὼς χρησμούς συντελοῦντας πρὸς τὴν τῆς Τροίας ἄλωσιν, ὑπὸ Ὀδυσσεὺς νύκτωρ ἐνεδρευθεῖς, δέσμιος ἤχθη τοῖς Ἑλλησιν. ἡ δὲ σκηνὴ ἐν Λήμνῳ. ὁ δὲ χορὸς ἐκ γερόντων τῶν τῷ Νεοπτολέμῳ συμπλεόντων. κεῖται καὶ παρ' Αἰσχύλῳ ἢ μυθοποιία. ἐδιδάχθη ἐπὶ Γλαυκίππου· πρῶτος ἦν Σοφοκλῆς.

ΟΙΔΙΠΟΥΣ ΕΠΙ ΚΟΛΩΝΩ

Τα του δράματος πρόσωπα

ΟΙΔΙΠΟΥΣ
 ΑΝΤΙΓΟΝΗ
 ΞΕΝΟΣ
 ΧΟΡΟΣ ΑΤΤΙΚΩΝ ΓΕΡΟΝΤΩΝ
 ΙΣΜΗΝΗ
 ΘΗΣΕΥΣ
 ΚΡΕΩΝ
 ΠΟΛΥΝΕΙΚΗΣ
 ΑΓΓΕΛΟΣ

Ὁ ἐπὶ Κολωνῶ Οἰδίπους συνημμένο πῶς ἐστὶ τῷ τυράννῳ. τῆς γὰρ πατρίδος ἐκπεσὼν ὁ Οἰδίπους ἤδη γεραῖος ὢν ἀφικνεῖται εἰς Ἀθήνας, ὑπὸ τῆς θυγατρὸς Ἀντιγόνης χειραγωγούμενος. ἦσαν γὰρ τῶν ἀρσένων <αἱ θήλειαι> περὶ τὸν πατέρα φιλοστοργότεραι. ἀφικνεῖται δὲ εἰς Ἀθήνας κατὰ πυθόχρηστον, ὡς αὐτὸς φησὶ, χρησθὲν αὐτῷ παρὰ ταῖς σεμναῖς καλουμέναις θεαῖς μεταλλάξαι τὸν βίον. τὸ μὲν οὖν πρῶτον γέροντες ἐγχώριοι, ἐξ ὧν ὁ χορὸς συνέστηκε, πυθόμενοι συνέρχονται καὶ διαλέγονται πρὸς αὐτόν· ἔπειτα δὲ Ἰσμήνη παραγενομένη τὰ κατὰ τὴν στάσιν ἀπαγγέλλει τῶν παιδῶν, καὶ τὴν γενομένην ἄφιξιν τοῦ Κρέοντος πρὸς αὐτόν· ὃς καὶ παραγενόμενος ἐπὶ τῷ ἀπαγαγεῖν αὐτόν εἰς τοῦπίσω ἄπρακτος ἀπαλλάττεται. ὁ δὲ πρὸς τὸν Θησέα διελθὼν τὸν χρησμὸν οὕτω τὸν βίον καταστρέφει παρὰ ταῖς θεαῖς.

Τὸ δὲ δράμα τῶν θαυμαστῶν· ὃ καὶ ἤδη γεγηρακῶς ὁ Σοφοκλῆς ἐποίησε, χαριζόμενος οὐ μόνον τῇ πατρίδι, ἀλλὰ καὶ τῷ ἑαυτοῦ δήμῳ· ἦν γὰρ Κολωνῆθεν· ὥστε τὸν μὲν δῆμον ἐπίσημον ἐπιδεῖξαι, χαρίσασθαι δὲ καὶ τὰ μέγιστα τοῖς Ἀθηναίοις, δι' ὧν ἀπορθήτους ἔσεσθαι καὶ τῶν ἐχθρῶν αὐτοῦς κρατήσιν ὑποτίθεται ὁ Οἰδίπους, προαναφωνῶν ὅτι διαστασιάσουσι πρὸς Θηβαίους ποτὲ καὶ τούτων κρατήσουσιν ἐκ χρησμῶν διὰ τὸν τάφον αὐτοῦ.

Ἡ σκηνὴ τοῦ δράματος ὑπόκειται ἐν τῇ Ἀττικῇ ἐν τῷ ἱππίῳ Κολωνῶ πρὸς τῷ ναῷ τῶν σεμνῶν. ὁ δὲ χορὸς συνέστηκεν ἐξ Ἀθηναίων ἀνδρῶν. προλογίζει Οἰδίπους.

ΑΛΛΩΣ

Τὸν ἐπὶ Κολωνῶ Οἰδίπουν ἐπὶ τετελευτηκότι τῷ πάππῳ Σοφοκλῆς ὁ ὑίδους ἐδίδαξεν, υἱὸς ὧν Ἄριστωνος, ἐπὶ ἄρχοντος Μίκωνος, ὃς ἐστὶ τέταρτος ἀπὸ Καλλίου, ἐφ' οὗ φασιν οἱ πλείους τὸν Σοφοκλέα τελευτῆσαι. σαφές δὲ τοῦτ' ἐστὶν ἐξ ὧν ὁ μὲν Ἄριστοφάνης ἐν τοῖς Βατράχοις ἐπὶ Καλλίου ἀνάγει τοὺς τραγικούς ὑπὲρ γῆς, ὁ δὲ Φρύνιχος ἐν Μούσαις, ἃς συγκαθῆκε τοῖς Βατράχοις, φησὶν οὕτως·

μάκαρ Σοφοκλῆς, ὃς πολὺν χρόνον βιούς
ἀπέθανεν, εὐδαίμων ἀνὴρ καὶ δεξιός,
πολλὰς ποιήσας καὶ καλὰς τραγωδίας
καλῶς <δ' > ἐτελεύτησ', οὐδὲν ὑπομείνας κακόν.

ἐπὶ δὲ τῷ λεγομένῳ ἱππίῳ Κολωνῶ τὸ δρᾶμα κεῖται. ἔστι γὰρ καὶ ἕτερος Κολωνὸς ἀγοραῖος πρὸς τῷ Εὐρυσσακείῳ, πρὸς ᾧ οἱ μισθαροῦντες προεστήκεισαν, <ὥστε> καὶ τὴν παροιμίαν ἐπὶ τοῖς καθυστερίζουσι τῶν καιρῶν διαδοθῆναι

ὄψ' ἦλθες, ἀλλ' εἰς τὸν Κολωνὸν ἴεσο.
μνημονεύει τῶν δυεῖν Κολωνῶν Φερεκράτης ἐν Πετάλῃ διὰ τούτων·
οὗτος, πόθεν ἦλθες; εἰς Κολωνὸν ἰέμην,
οὐ τὸν ἀγοραῖον, ἀλλὰ τὸν τῶν ἱππέων.

ΑΛΛΩΣ

Ἦλυθεν ἐκ Θήβης ἀλαὸν πόδα βακτρεύουσα
πατρὸς ὁμοῦ μητρὸς τλήμονος Ἄντιγόνη
ἐς χθόνα Κεκροπίης καὶ τὰς Δήμητρος ἀρούρας,
σεμνῶν δ' ἰδρῦθη σηκὸν ἐς ἀθανάτων·
ὥς δὲ Κρέων Θήβηθεν ἔχων εἰσῆλθεν ἀπειλάς,
Θησεὺς ταῖς ὁσίαις ῥύσατο χερσὶ βία.
Φοιβείων παρέχειν χρησμῶν φάτιν εἶπεν ἀληθῆ
ἔνθεν ἄρ' ὁ πρέσβυς τόνδε κρατεῖν πόλεμον.
Ἄργόθεν ἦλθε θεῶν ἰκέτης κρατερός Πολυνείκης,
τῷ δὲ πατὴρ στυγεράς ἔξαπέλυσεν ἄρας·
Μοῖραι γὰρ δυσάλυκτοι ἐφ' ἱππεῖοιο Κολωνοῦ
ἦγαγον ἀνδραπόδων πνεῦμα πολυχρόνιον·
ὥς δ' ἦν Αἰγείδης ἔφορος λογίων Ἑκάτοιο,
σεισμοῖς καὶ βρονταῖς ἦν ἀφανῆς ὁ γέρων.

Σαλουστίου Πυθαγόρου

Τὰ πραχθέντα περὶ τὸν Οἰδίποδα ἴσμεν ἅπαντα τὰ ἐν τῷ ἑτέρῳ Οἰδίποδι. πεπλήρωται γὰρ καὶ ἀφίικται εἰς τὴν Ἀττικὴν, ὀδηγούμενος ἐκ μιᾶς τῶν θυγατέρων, Ἀντιγόνης. καὶ ἔστιν ἐν τῷ τεμένει τῶν σεμνῶν [Ἐρινύων], ὃ ἔστιν ἐν τῷ καλουμένῳ ἱππίῳ Κολωνῷ, οὕτω κληθέντι, ἐπεὶ καὶ Ποσειδῶνός ἐστι ἱερὸν ἱππίου καὶ Προμηθέως, καὶ αὐτοῦ οἱ ὄρεωκόμοι ἴστανται. ἔστι γὰρ αὐτῷ πυθόχρηστον ἐνταῦθα δεῖν αὐτὸν ταφῆς τυχεῖν· οὐ μὴ ἔστιν ἑτέρῳ βέβηλος τόπος, αὐτόθι κάθηται· καὶ κατὰ μικρὸν αὐτῷ τὰ τῆς ὑποθέσεως προέρχεται. ὁρᾷ γὰρ τις αὐτὸν τῶν ἐντεῦθεν, καὶ πορεύεται ἀγγελῶν ὅτι τις ἄρα τῷ χωρίῳ τούτῳ προσκάθηται. καὶ ἔρχονται οἱ ἐν τῷ τόπῳ ἐν χοροῦ σχήματι, μαθησόμενοι τὰ πάντα. πρῶτος οὖν ἔστι καταλύων τὴν ὁδοιπορίαν, καὶ τῇ θυγατρὶ διαλεγόμενος. ἄφατος δέ ἐστι καθόλου ἢ οἰκονομία ἐν τῷ δράματι, ὡς οὐδενὶ ἄλλῳ σχεδόν.

Ευριπίδης

ΑΛΚΗΣΤΙΣ

Τα του δράματος πρόσωπα

ΑΠΟΛΛΩΝ
ΘΑΝΑΤΟΣ
ΧΟΡΟΣ
ΘΕΡΑΠΑΙΝΑ ΑΛΚΗΣΤΙΔΟΣ
ΑΛΚΗΣΤΙΣ
ΑΔΜΗΤΟΣ
ΠΑΙΣ ΑΛΚΗΣΤΙΔΟΣ
ΗΡΑΚΛΗΣ
ΦΕΡΗΣ
ΘΕΡΑΠΩΝ

Δικαιάρχου

Ἄπολλων ἠτήσατο παρὰ τῶν Μοιρῶν ὅπως ὁ Ἄδμητος τελευτᾶν μέλλων παράσχη τὸν ὑπὲρ ἑαυτοῦ ἐκόντα τεθνηξόμενον, ἵνα ἴσον τῷ προτέρῳ χρόνῳ ζήσει. καὶ δὴ Ἄλκηστις, ἡ γυνὴ τοῦ Ἄδμήτου, ἐπέδωκεν ἑαυτήν, οὐδετέρου τῶν γονέων ἐθελήσαντος ὑπὲρ τοῦ παιδὸς ἀποθανεῖν. μετ' οὐ πολὺ δὲ ταύτης τῆς συμφορᾶς γενομένης Ἡρακλῆς παραγενόμενος καὶ μαθὼν παρὰ τινος θεράποντος τὰ περὶ τὴν Ἄλκηστιν ἐπορεύθη ἐπὶ τὸν τάφον καὶ Θάνατον ἀποστῆναι ποιήσας ἐσθῆτι καλύπτει τὴν γυναῖκα, τὸν δὲ Ἄδμητον ἠξίου λαβόντα αὐτὴν τηρεῖν. εἰληφέναι γὰρ αὐτὴν πάλης ἄθλον ἔλεγε. μὴ βουλομένου δὲ ἐκείνου ἔδειξεν ἦν ἐπένθει.

ΑΛΛΩΣ

Ἄλκηστις, ἡ Πελίου θυγάτηρ, ὑπομείνασα ὑπὲρ τοῦ ἰδίου ἀνδρὸς τελευτῆσαι, Ἡρακλέους ἐπιδημήσαντος ἐν τῇ Θετταλίᾳ διασώζεται, βιασαμένου τοὺς χθονίους θεοὺς καὶ ἀφελομένου τὴν γυναῖκα. παρ' οὐδετέρῳ κεῖται ἢ μυθοποιία. τὸ δράμα ἐποιήθη ἰζ'. ἐδιδάχθη ἐπὶ Γλαυκίνου ἀρχοντος Ὀλυμπιάδι <π̄ε̄ ἔτει β̄> πρῶτος ἦν Σοφοκλῆς, δεύτερος Εὐριπίδης Κρήσσαις, Ἄλκμαίῳ τῷ διὰ Ψωφίδος, Τηλέφῳ, Ἄλκήστιδι... τὸ δὲ δράμα κωμικωτέραν ἔχει τὴν καταστροφὴν. ἡ σκηνὴ τοῦ δράματος ὑπόκειται ἐν Φεραῖς, μιᾷ πόλει τῆς Θετταλίας. συνέστηκε δὲ ὁ χορὸς ἔκ τινων πρεσβυτῶν ἐντοπίων, οἱ καὶ παραγίνονται συμπαθήσοντες ταῖς Ἄλκήστιδος συμφοραῖς. προλογίζει Ἀπόλλων. τ̄εισὶ δὲ ε' χορηγοί.†

Τὸ δὲ δράμα ἐστὶ σατυρικώτερον, ὅτι εἰς χαρὰν καὶ ἡδονὴν καταστρέφει παρὰ τὸ τραγικόν. ἐκβάλλεται ὡς ἀνοίκεια τῆς τραγικῆς ποιήσεως ὃ τε Ὀρέστης καὶ ἡ Ἄλκηστις, ὡς ἐκ συμφορᾶς μὲν ἀρχόμενα, εἰς εὐδαιμονίαν δὲ καὶ χαρὰν λήξαντο, <ᾠ> ἐστὶ μᾶλλον κωμωδίας ἐχόμενα.

ΜΗΔΕΙΑ

Τα τοῦ δράματος πρόσωπα

ΤΡΟΦΟΣ
ΚΡΕΩΝ
ΠΑΙΔΕΣ ΜΗΔΕΙΑΣ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΟΣ
ΙΑΣΩΝ
ΧΟΡΟΣ ΓΥΝΑΙΚΩΝ
ΑΙΓΕΥΣ
ΜΗΔΕΙΑ
ΑΓΓΕΛΟΣ

Ἰάσων εἰς Κόρινθον ἔλθων, ἐπαγόμενος καὶ Μήδειαν, ἐγγυᾶται καὶ τὴν Κρέοντος τοῦ Κορινθίων βασιλέως θυγατέρα Γλάυκην πρὸς γάμον. μέλουσα δὲ ἡ Μήδεια φυγαδεύεσθαι ὑπὸ Κρέοντος ἐκ τῆς Κορίνθου, παραιτησαμένη πρὸς μίαν ἡμέραν μείναι καὶ τυχοῦσα, μισθὸν τῆς χάριτος δῶρα διὰ τῶν παίδων πέμπει τῇ Γλαύκῃ ἐσθῆτα καὶ χρυσοῦν στέφανον, οἷς ἐκείνη χρησαμένη διαφθείρεται· καὶ ὁ Κρέων δὲ περιπλακεὶς τῇ θυγατρὶ ἀπόλ-

λυται. Μήδεια δὲ τοὺς ἑαυτῆς παῖδας ἀποκτείνασα ἐπὶ ἄρματος δρακόντων περωτῶν, ὃ παρ' Ἡλίου ἔλαβεν, ἔποχος γενομένη ἀποδιδράσκει εἰς Ἰθάκην καὶ κτείνει Αἰγεί τῷ Πανδίωνος γαμείται. Φερεκύδης δὲ καὶ Σιμωνίδης φασὶν ὡς ἡ Μήδεια ἀνεψήσασα τὸν Ἰάσονα νέον ποιήσειεν. περὶ δὲ τοῦ πατρὸς αὐτοῦ Αἴσονος ὃ τοὺς Νόστους ποιήσας φησὶν οὕτως·

αὐτίκα δ' Αἴσονα θῆκε φίλον κόρον ἠβῶντα,
γῆρας ἀποξύσασ' εἰδυίησι πραπίδεσσι,
φάρμακα πόλλ' ἔψουσ' ἐπὶ χρυσείοισι λέβησιν.

Αἰσχύλος δὲ ἐν ταῖς Διονύσου τροφοῖς ἱστορεῖ ὅτι καὶ τὰς Διονύσου τροφούς μετὰ τῶν ἀνδρῶν αὐτῶν ἀνεψήσασα ἐνεοποίησε. Στάφυλος δὲ φησὶ τὸν Ἰάσονα τρόπον τινὰ ὑπὸ τῆς Μηδείας ἀναιρεθῆναι· ἐγκελεύσασθαι γὰρ αὐτὴν οὕτως ὑπὸ τῆς προύμνης Ἀργούσ κατακοιμηθῆναι, μελλούσης τῆς νεῶς διαλύεσθαι ὑπὸ τοῦ χρόνου· ἐπιπεσούσης γοῦν τῆς προύμνης τῷ Ἰάσονι τελευτῆσαι αὐτόν.

Τὸ δράμα δοκεῖ ὑποβαλέσθαι παρὰ Νεόφρονος διασκευάσας, ὡς Δικαί-αρχος... τοῦ τῆς Ἑλλάδος βίου καὶ Ἀριστοτέλης ἐν ὑπομνήμασι. μέμφονται δὲ αὐτῷ τὸ μὴ πεφυλαχέναι τὴν ὑπόκρισιν τὴν Μηδεῖαν, ἀλλὰ προσπεσεῖν εἰς δάκρυα, ὅτε ἐπεβούλευσεν Ἰάσονι καὶ τῇ γυναικί. ἐπαινεῖται δὲ ἡ εἰσβολὴ διὰ τὸ παθητικῶς ἄγαν ἔχειν καὶ ἡ ἐπεξεργασία «μηδ' ἐν νάπαισι» καὶ τὰ ἐξῆς. ὅπερ ἀγνοήσας Τιμαχίδας τῷ ὑστέρῳ φησὶ πρώτῳ κεχρηθῆναι, ὡς Ὅμηρος·

εἵματά τ' ἀμφιέσασα θυώδεα καὶ λούσασα.

Ἀριστοφάνους γραμματικοῦ

Μήδεια διὰ τὴν πρὸς Ἰάσονα ἔχθραν τῷ ἐκείνον γεγαμηκέναι τὴν Κρέοντος θυγατέρα ἀπέκτεινε μὲν Γλαύκην καὶ Κρέοντα καὶ τοὺς ἰδίους υἱούς, ἐχωρίσθη δὲ Ἰάσονος Αἰγεί συνοικήσουσα. παρ' οὐδετέρῳ κείται ἡ μυθοποιία.

Ἡ μὲν σκηνὴ τοῦ δράματος ὑπόκειται ἐν Κορίνθῳ, ὃ δὲ χορὸς συνέστηκεν ἐκ γυναικῶν πολιτίδων. προλογίζει δὲ τροφὸς τῆς Μηδείας. ἐδιδάχθη ἐπὶ Πυθοδώρου ἄρχοντος Ὀλυμπιάδος πρῶτος α'. πρῶτος Εὐφορίων, δεύτερος Σοφοκλῆς, τρίτος Εὐριπίδης Μηδεῖα, Φιλοκτῆτη, Δίκτυι, Θερισταῖς σατύροις. οὐ σώζεται.

ΗΡΑΚΛΕΙΔΑΙ

Τα του δράματος πρόσωπα

ΙΟΛΑΟΣ
ΚΗΡΥΞ
ΧΟΡΟΣ
ΔΗΜΟΦΩΝ
ΜΑΚΑΡΙΑ ΠΑΡΘΕΝΟΣ
ΘΕΡΑΠΩΝ
ΑΛΚΜΗΝΗ
ΑΓΓΕΛΟΣ
ΕΥΡΥΣΘΕΥΣ

Ἰόλαος υἱὸς μὲν ἦν Ἴφικλέους, ἀδελφιδοῦς δὲ Ἡρακλέους· ἐν νεότητι δ' ἐκείνω συστρατευσάμενος ἐν γῆρα τοῖς ἕξ ἐκείνου βοηθὸς εὐνοῦς παρῆστη. τῶν γὰρ παίδων ἕξ ἀπάσης ἐλαυνομένων γῆς ὑπ' Εὐρυσθέως, ἔχων αὐτοὺς ἦλθεν εἰς Ἀθήνας κακεῖ προσφυγῶν τοῖς θεοῖς ἔσχε τὴν ἀσφάλειαν Δημοφῶντος τῆς πόλεως κρατοῦντος. Κοπρέως δὲ τοῦ Εὐρυσθέως κήρυκος ἀποσπᾶν θέλοντος τοὺς ἱκέτας ἐκώλυσεν αὐτόν· ὁ δὲ ἀπῆλθεν πόλεμον ἀπειλήσας προσδέχεσθαι. Δημοφῶν δὲ τούτου μὲν ὀλιγῶρει· χρησμῶν δὲ αὐτῷ νικηφόρων γεννηθέντων, ἐὰν Δήμητρι τὴν εὐγενεστάτην παρθένον σφάξῃ, τοῖς λογίοις βαρέως ἔσχεν· οὔτε γὰρ ἰδίαν οὔτε τῶν πολιτῶν τινος θυγατέρα χάριν τῶν ἱκετῶν ἀποκτεῖναι δίκαιον ἡγεῖται. τὴν μαντείαν δὲ προγνοῦσα μία τῶν Ἡρακλέους παίδων, Μακαρία, τὸν θάνατον ἐκουσίως ὑπέστη. ταύτην μὲν οὖν εὐγενῶς ἀποθανοῦσαν ἐτίμησαν· αὐτοὶ δὲ τοὺς πολεμίους ἐπιγνόντες παρόντας εἰς τὴν μάχην ὥρμησαν...

ΙΠΠΟΥΤΟΣ

Τα του δράματος πρόσωπα

ΑΦΡΟΔΙΤΗ
ΙΠΠΟΥΤΟΣ
ΧΟΡΟΣ ΚΥΝΗΓΩΝ
ΘΕΡΑΠΩΝ
ΧΟΡΟΣ ΤΡΟΙΖΗΝΙΩΝ ΓΥΝΑΙΚΩΝ
ΤΡΟΦΟΣ

ΦΑΙΔΡΑ
ΘΗΣΕΥΣ
ΑΓΓΕΛΟΣ
ΑΡΤΕΜΙΣ

Θησεύς υἱὸς μὲν ἦν Αἴθρας καὶ Ποσειδῶνος, βασιλεὺς δὲ Ἀθηναίων· γήμας δὲ μίαν τῶν Ἀμαζονίδων Ἴππολύτην, Ἴππόλυτον ἐγέννησε, κάλλει τε καὶ σωφροσύνη διαφέροντα. ἐπεὶ δὲ ἡ συνοικοῦσα τὸν βίον μετέλλαξεν, ὑπεισηγάγετο Κρητικὴν γυναῖκα, τὴν Μίνω τοῦ Κρητῶν βασιλέως καὶ Πασιφάης θυγατέρα Φαῖδραν. ὁ δὲ Θησεύς Πάλλαντα, ἓνα τῶν συγγενῶν, φονεύσας φεύγει εἰς Τροίζηνα μετὰ τῆς γυναικός, οὗ συνέβαινε τὸν Ἴππόλυτον παρὰ Πιτθεῖ τρέφεσθαι. θεασάμενη δὲ τὸν νεανίσκον ἡ Φαῖδρα εἰς ἐπιθυμίαν ὤλισθεν, οὐκ ἀκόλαστος οὔσα, πληροῦσα δὲ Ἀφροδίτης μῆνιν, ἡ τὸν Ἴππόλυτον διὰ σωφροσύνην ἀνελεῖν κρίνασα τὴν Φαῖδραν εἰς ἔρωτα παρώρμησε, τέλος δὲ τοῖς προστεθεισὶν ἐπέθηκε. στέργουσα γὰρ τὴν νόσον ἡ Φαῖδρα χρόνῳ πρὸς τὴν τροφὸν δηλῶσαι ἠναγκάσθη, κατεπαγγειλαμένην αὐτῇ βοηθήσειν ἥτις καὶ παρὰ τὴν προαίρεσιν λόγους προσήνεγκε τῷ νεανίσκῳ. τραχυνόμενον δὲ αὐτὸν ἡ Φαῖδρα καταμαθοῦσα τῇ μὲν τροφῷ ἐπέπληξεν, αὐτὴν δὲ ἀνήρτησε. καθ' ὃν καιρὸν φανείς Θησεύς καὶ καθελεῖν σπεύδων τὴν ἀπηγχοτισμένην, εὔρεν αὐτῇ προσηρητημένην δέλτον, δι' ἧς Ἴππολύτου φθορὰν κατηγορεῖ κατ' ἐπιβουλήν. πιστεύσας δὲ τοῖς γεγραμμένοις τὸν μὲν Ἴππόλυτον ἐπέταξε φεύγειν, αὐτὸς δὲ τῷ Ποσειδῶνι ἄρας ἔθετο, ὧν ἐπακούσας ὁ θεὸς τὸν Ἴππόλυτον διέφθειρεν. Ἄρτεμις δὲ τῶν γεγεννημένων ἕκαστα διασαφήσασα τῷ Θησεῖ, τὴν μὲν Φαῖδραν οὐ κατεμέμψατο, τοῦτον δὲ παραμυθήσατο υἱοῦ καὶ γυναικὸς στερηθέντα· τῷ δὲ Ἴππολύτῳ τιμὰς ἔφη ἐπιχωρίους ἐγκαταστήσεσθαι.

Ἀριστοφάνους γραμματικοῦ (;)

Ἡ σκηνὴ τοῦ δράματος ὑπόκειται ἐν Ἀθήναις. ἐδιδάχθη ἐπὶ Ἐπαμείνωνος ἄρχοντος Ὀλυμπιάδι πζ ἔτει δ'. πρῶτος Εὐριπίδης, δεύτερος Ἰοφῶν, τρίτος Ἴων. ἔστι δὲ οὗτος Ἴππόλυτος δεύτερος <ὁ> καὶ στεφανίας προσαγορευόμενος. ἐμφαίνεται δὲ ὕστερον γεγραμμένος· τὸ γὰρ ἀπρεπὲς καὶ κατηγορίας ἄξιον ἐν τούτῳ διώρθωται τῷ δράματι. τὸ δὲ δράμα τῶν πρώτων.

ΑΝΔΡΟΜΑΧΗ

Τα του δράματος πρόσωπα

ΑΝΔΡΟΜΑΧΗ

ΘΕΡΑΠΑΙΝΑ

ΧΟΡΟΣ

ΕΡΜΙΟΝΗ

ΜΕΝΕΛΑΟΣ

ΜΟΛΟΤΤΟΣ ΠΑΙΣ ΑΝΔΡΟΜΑΧΗΣ

ΠΗΛΕΥΣ

ΤΡΟΦΟΣ

ΟΡΕΣΤΗΣ

ΑΓΓΕΛΟΣ

ΘΕΤΙΣ

Νεοπτόλεμος ἐν τῇ Τροίᾳ γέρας λαβὼν τὴν Ἀνδρομάχην, τὴν Ἔκτορος γυναῖκα, παῖδα ἔτεκεν ἐξ αὐτῆς. ὕστερον δὲ ἐπέγημεν Ἑρμιόνην, τὴν Μενελάου θυγατέρα. δίκας δὲ πρῶτον ἦτηκὼς τῆς Ἀχιλλέως ἀναιρέσεως τὸν ἐν Δελφοῖς Ἀπόλλωνα, πάλιν ἀπῆλθεν ἐπὶ τὸ χρηστήριον μετανοήσας, ἵνα τὸν θεὸν ἐξιλάσῃται. ζηλοτύπως δ' ἔχουσα πρὸς τὴν Ἀνδρομάχην ἡ βασιλὶς ἐβουλεύετο κατ' αὐτῆς θάνατον, μεταπεμψαμένη τὸν Μενέλαον· ἡ δὲ τὸ παιδίον μὲν ὑπεξέθηκεν, αὐτὴ δὲ κατέφυγεν ἐπὶ τὸ ἱερὸν τῆς Θέτιδος. οἱ δὲ περὶ τὸν Μενέλαον καὶ τὸ παιδίον ἀνεῦρον καὶ ἐκείνην ἀπατήσαντες ἤγειραν. καὶ σφάττειν μέλλοντες ἀμφοτέρους ἐκωλύθησαν Πηλέως ἐπιφανέντος. Μενέλαος μὲν ἀπῆλθεν εἰς Σπάρτην, Ἑρμιόνη δὲ μετενόησεν εὐλαβηθεῖσα τὴν παρουσίαν τοῦ Νεοπτολέμου. παραγενόμενος δὲ ὁ Ὀρέστης ταύτην μὲν ἀπήγαγε πείσας, Νεοπτολέμῳ δὲ ἐπεβούλευσεν· ὃν καὶ φονευθέντα παρῆσαν οἱ φέροντες. Πηλεῖ δὲ μέλλοντι τὸν νεκρὸν θρηνεῖν Θέτις ἐπιφανεῖσα τοῦτον μὲν επέταξε ἐν Δελφοῖς θάψαι, τὴν δὲ Ἀνδρομάχην εἰς Μολοσσούς ἀποστεῖλαι μετὰ τοῦ παιδός, αὐτὸν δὲ ἀθανασίαν προσδέχεσθαι. τυχὼν δὲ αὐτῆς εἰς μακάρων νήσους ᾤκησεν.

Ἀριστοφάνους γραμματικοῦ (;)

...ἡ μὲν σκηνὴ τοῦ δράματος ὑπόκειται ἐν Φθίᾳ, ὃ δὲ χορὸς συνέστηκεν ἐκ Φθιωτίδων γυναικῶν. προλογίζει δὲ Ἀνδρομάχη. τὸ δὲ δράμα τῶν δευ-

τέρων. ὁ πρόλογος σαφῶς καὶ εὐλόγως εἰρημένος. ἔτι δὲ καὶ τὰ ἐλεγεία τὰ ἐν τῷ θρήνῳ τῆς Ἀνδρομάχης. ἐν τῷ δευτέρῳ μέρει ῥῆσις Ἑρμιόνης τὸ βασιλικὸν ὑποφαίνουσα, καὶ ὁ πρὸς Ἀνδρομάχην λόγος οὐ κακῶς ἔχων· εὖ δὲ καὶ ὁ Πηλεὺς ὁ τὴν Ἀνδρομάχην ἀφελόμενος.

ΕΚΑΒΗ

Τα του δράματος πρόσωπα

ΠΟΛΥΔΩΡΟΥ ΕΙΔΩΛΟΝ

ΕΚΑΒΗ

ΧΟΡΟΣ ΑΙΧΜΑΛΩΤΙΔΩΝ ΓΥΝΑΙΚΩΝ

ΠΟΛΥΞΕΝΗ

ΟΔΥΣΣΕΥΣ

ΤΑΛΘΥΒΙΟΣ

ΘΕΡΑΠΑΙΝΑ

ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ

ΠΟΛΥΜΗΣΤΩΡ

Μετὰ τὴν Ἰλίου πολιορκίαν οἱ μὲν Ἕλληνες εἰς τὴν ἀντιπέραν Τροάδος Χερρόνησον καθωρμίσθησαν· Ἀχιλλεὺς δὲ νυκτὸς ὄραθεις σφάγιον ἦται μίαν τῶν θυγατέρων τοῦ Πριάμου. οἱ μὲν οὖν Ἕλληνες τιμῶντες τὸν ἦρωα Πολυξένην ἀποσπάσαντες Ἑκάβης ἐσφαγίασαν· Πολυμήστωρ δὲ ὁ τῶν Θρακῶν βασιλεὺς ἓνα τῶν Πριαμιδῶν Πολύδωρον ἐσφαξεν. εἰλήφει δὲ τοῦτον παρὰ τοῦ Πριάμου ὁ Πολυμήστωρ εἰς παρακαταθήκην μετὰ χρημάτων. ἀλούσης δὲ τῆς πόλεως, κατασχεῖν αὐτοῦ βουλόμενος τὸν πλοῦτον φονεῦειν ὤρμησε καὶ φιλίας δυστυχούσης ὠλιγόρησεν. ἐκριφέντος δὲ τοῦ σώματος εἰς τὴν θάλασσαν, κλύδων πρὸς τὰς τῶν αἰχμαλωτῶν σκηνὰς αὐτὸν ἐξέβαλεν. Ἑκάβη δὲ τὸν νεκρὸν θεασαμένη ἐπέγνω· κοινωσαμένη δὲ τὴν γνώμην Ἀγαμέμνονι, Πολυμήστορα σὺν τοῖς παισὶν αὐτοῦ ὡς ἑαυτὴν μετεπέμψατο, κρύπτουσα τὸ γεγονὸς, ὡς ἵνα θησαυροὺς ἐν Ἰλίῳ μηνύσῃ αὐτῷ· παραγενομένων δὲ τοὺς μὲν υἱοὺς κατέσφαξεν, αὐτὸν δὲ τῆς ὄρασεως ἐστέρησεν. ἐπὶ δὲ τῶν Ἑλλήνων λέγουσα τὸν κατηγορὸν ἐνίκησεν· ἐκρίθη γὰρ οὐκ ἄρξαι ὠμότητος, ἀλλὰ ἀμύνασθαι τὸν κατάρξαντα.

Ἄριστοφάνους γραμματικοῦ

Ἡ μὲν σκηνὴ τοῦ δράματος ὑπόκειται ἐν τῇ ἀντιπέραν Τροίας Χερρονήσῳ· ὁ δὲ χορὸς συνέστηκεν ἐκ γυναικῶν αἰχμαλωτίδων· προλογίζει δὲ εἶδωλον Πολυδώρου. τὰ περὶ τὴν Πολυξένην ἔστι καὶ παρὰ Σοφοκλεῖ εὐρεῖν ἐν Πολυξένη.

ΙΚΕΤΙΔΕΣ

Τα του δράματος πρόσωπα

ΑΙΘΡΑ
ΧΟΡΟΣ
ΘΗΣΕΥΣ
ΑΔΡΑΣΤΟΣ
ΚΗΡΥΞ
ΑΓΓΕΛΟΣ
ΕΥΑΔΝΗ
ΙΦΙΣ
ΠΑΙΔΕΣ
ΑΘΗΝΑ

Ἄριστοφάνους γραμματικοῦ

...ἢ μὲν σκηνὴ ἐν Ἐλευσίνι· ὁ δὲ χορὸς ἐξ Ἀργείων γυναικῶν [αἱ μητέρες τῶν ἐν Θήβαις πεπτωκότων ἀριστέων]· τὸ δὲ δράμα ἐγκώμιον Ἀθηνῶν.

ΙΩΝ

Τα του δράματος πρόσωπα

ΕΡΜΗΣ
ΙΩΝ
ΧΟΡΟΣ ΕΚ ΘΕΡΑΠΑΙΝΙΔΩΝ ΚΡΕΟΥΣΗΣ
ΚΡΕΟΥΣΑ
ΞΟΥΘΟΣ

ΠΡΕΣΒΥΤΗΣ
 ΘΕΡΑΠΩΝ ΚΡΕΟΥΣΗΣ
 ΠΥΘΙΑ ΗΤΟΙ ΠΡΟΦΗΤΙΣ
 ΑΘΗΝΑ

Κρέουσαν τὴν Ἐρεχθέως Ἀπόλλων φθείρας ἔγκυον ἐποίησεν ἐν Ἀθήναις· ἡ δὲ τὸ γεννηθὲν ὑπὸ τὴν ἀκρόπολιν ἐξέθηκε, τὸν αὐτὸν τόπον καὶ τοῦ ἀδικήματος καὶ τῆς λοχείας μάρτυρα λαβοῦσα. τὸ μὲν οὖν βρέφος Ἑρμῆς ἀνελόμενος εἰς Δελφοὺς ἤνεγκεν· εὐροῦσα δ' ἡ προφήτις ἀνέθρεψε. τὴν Κρέουσαν δὲ Ξοῦθος ἔγημε· συμμαχήσας γὰρ Ἀθηναίοις τὴν βασιλείαν καὶ τὸν τῆς προειρημένης γάμον ἔλαβε δῶρον. τούτῳ μὲν οὖν ἄλλος παῖς οὐκ ἐγένετο· τὸν δ' ἐκτραφέντα ὑπὸ τῆς προφήτιδος οἱ Δελφοὶ νεωκόρον ἐποίησαν. ὁ δὲ ἀγνοῶν ἐδούλευσε τῷ πατρί...

Ἡ σκηνὴ τοῦ δράματος ὑπόκειται ἐν Δελφοῖς.

ΗΡΑΚΛΗΣ

Τα τοῦ δράματος πρόσωπα

ΑΜΦΙΤΡΥΩΝ
 ΜΕΓΑΡΑ
 ΧΟΡΟΣ
 ΛΥΚΟΣ
 ΗΡΑΚΛΗΣ
 ΙΡΙΣ
 ΛΥΣΣΑ
 ΕΞΑΓΓΕΛΟΣ
 ΘΗΣΕΥΣ

Ἡρακλῆς γήμας Μεγάρων τὴν Κρέοντος παῖδας ἐξ αὐτῆς ἐγέννησε < >, καταλιπὼν δὲ τούτους ἐν ταῖς Θήβαις αὐτὸς εἰς Ἄργος ἦλθεν Εὐρυσθεῖ τοὺς ἄθλους ἐκπονήσων. πάντων δὲ περιγεγόμενος ἐπὶ πᾶσιν εἰς Ἄδου κατήλθεν καὶ πολὺν ἐκεῖ διατρίψας χρόνον δόξαν ἀπέλιπε παρὰ τοῖς ζῶσιν ὡς εἶη τεθνηκώς. στασιάσαντες δὲ οἱ Θηβαῖοι πρὸς τὸν δυνάστην Κρέοντα Λύκον ἐκ τῆς Εὐβοίας κατήγαγον...

ΗΛΕΚΤΡΑ

Τα του δράματος πρόσωπα

ΑΥΤΟΥΡΓΟΣ ΜΥΚΗΝΑΙΟΣ
 ΗΛΕΚΤΡΑ
 ΟΡΕΣΤΗΣ
 ΠΥΛΑΔΗΣ ΚΩΦΟΝ ΠΡΟΣΩΠΟΝ
 ΧΟΡΟΣ
 ΠΡΕΣΒΥΣ
 ΑΓΓΕΛΟΣ
 ΚΛΥΤΑΙΜΗΣΤΡΑ
 ΔΙΟΣΚΟΥΡΟΙ

.....(.) ἄνδρας εἰσάγει.[](.)[
(.)ν πενιχρῶν μὲν ἀλλα[
 λот..(.)ων ξενίων μεθέξοντας, [αὐ-
 τὸς δὲ τ[ἀ] πρόσφορα τη<ι> σπουδῆ<ι> κο[
 μιῶν ἀπῆλθεν· πυθόμενος δὲ τ[
(.) πρεσβύτης ὁ τὸν Ὀρέστη[ν
(.)έψας ἦλθεν Ἡλέκτρα[<ι>
 ξέν[ια]φέρων ἃ τοῖς κατ' ἀγρὸν μι-
 σθίοις ἢ χώρα προῖκα δωρεῖται· θε-
 ασάμενος δὲ τὸν Ὀρέστην καὶ χρο[
(.)]ντῆρας ἀνενέγκας
 διεσά[φει] πρὸς τὴν Ἡλέκ[τραν
(.)ν· ὁ δ' οὐκ ἐμ..[
(.) ἄ]λλ' ὠμολόγησεν α[

ΤΡΩΑΔΕΣ

Τα του δράματος πρόσωπα

ΠΟΣΕΙΔΩΝ
 ΑΘΗΝΑ
 ΕΚΑΒΗ
 ΧΟΡΟΣ ΕΞ ΑΙΧΜΑΛΩΤΩΝ ΤΡΩΑΔΩΝ
 ΤΑΛΘΥΒΙΟΣ

ΚΑΣΣΑΝΔΡΑ
 ΑΝΔΡΟΜΑΧΗ
 ΜΕΝΕΛΑΟΣ
 ΕΛΕΝΗ

Μετὰ τὴν Ἰλίου πόρθησιν ἔδοξεν Ἀθηνᾶ τε καὶ Ποσειδῶνι τὸ τῶν Ἀχαιῶν στράτευμα διαφθεῖραι, τοῦ μὲν εὐνοοῦντος τῇ πόλει διὰ τὴν κτίσιν, τῆς δὲ μισησάσης τοὺς Ἕλληνας διὰ τὴν Αἴαντος εἰς τὴν Κασσάνδραν ὕβριν. οἱ δὲ Ἕλληνες κληρωσάμενοι περὶ τῶν αἰχμαλώτων γυναικῶν τὰς ἐν ἀξιώμασιν ἔδωκαν Ἀγαμέμνονι μὲν Κασσάνδραν, Ἀνδρομάχην δὲ Νεοπτολέμῳ, Πολυξένην δὲ Ἀχιλλεῖ. ταύτην μὲν οὖν ἐπὶ τῆς τοῦ Ἀχιλλέως ταφῆς ἔσφαξαν, Ἀστυάνακτα δὲ ἀπὸ τῶν τειχῶν ἔρριψαν. Ἑλένην δὲ ὡς ἀποκτενῶν Μενέλαος ἤγαγεν, Ἀγαμέμνων δὲ τὴν χρησιμωδὸν ἐνυμφαγωγῆσεν. Ἐκάβη δὲ τῆς μὲν Ἑλένης κατηγορήσασα, τοὺς ἀναιρεθέντας δὲ κατοδυρομένη τε καὶ κηδεύσασα, πρὸς τὰς Ὀδυσσέως ἤχθη σκηναί, τούτῳ λατρεύειν δοθείσα.

ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ Η ΕΝ ΤΑΥΡΟΙΣ

Τα του δράματος πρόσωπα

ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ
 ΟΡΕΣΤΗΣ
 ΠΥΛΑΔΗΣ
 ΧΟΡΟΣ
 ΒΟΥΚΟΛΟΣ
 ΘΟΑΣ
 ΑΓΓΕΛΟΣ
 ΑΘΗΝΑ
 [ΑΠΟΛΛΩΝ]

Ὁρέστης κατὰ χρησμόν ἐλθὼν εἰς Ταύρους τῆς Σκυθίας μετὰ Πυλάδου παραγεννηθεὶς τὸ παρ' αὐτοῖς τιμώμενον τῆς Ἀρτέμιδος ξόانون ὑφελέσθαι προηρεῖτο. προελθὼν δ' ἀπὸ τῆς νεῶς καὶ μανεῖς, ὑπὸ τῶν ἐντοπίων ἅμα τῷ φίλῳ συλληφθεὶς ἀνήχθη καὶ τὸν παρ' αὐτοῖς ἐθισμόν, ὅπως τοῦ τῆς Ἀρτέμιδος ἱεροῦ σφάγιον γένωνται. τοὺς γὰρ καταπλεύσαντας ξένους ἀπέσφαπτον.

Ἡ μὲν σκηνὴ τοῦ δράματος ὑπόκειται ἐν Ταύροις τῆς Σκυθίας· ὁ δὲ χορὸς συνέστηκεν ἐξ Ἑλληνίδων γυναικῶν, θεραπαινίδων τῆς Ἰφιγενείας. προλογίζει δὲ Ἰφιγένεια.

ΕΛΕΝΗ

Τα του δράματος πρόσωπα

ΕΛΕΝΗ

ΤΕΥΚΡΟΣ

ΧΟΡΟΣ

ΜΕΝΕΛΑΟΣ

ΓΡΑΥΣ

ΑΓΓΕΛΟΣ

ΘΕΟΝΟΗ

ΘΕΟΚΛΥΜΕΝΟΣ

ΕΤΕΡΟΣ ΑΓΓΕΛΟΣ

ΔΙΟΣΚΟΥΡΟΙ

Ἡρόδοτος ἱστορεῖ περὶ Ἑλένης καὶ φησιν ἐλθεῖν μὲν αὐτὴν εἰς Αἴγυπτον, καὶ τοῦτο φάσκειν καὶ τὸν Ὅμηρον ποιοῦντα παρέχειν τῷ Τηλεμάχῳ ἐν Ὀδυσσεΐα τὸ λαθικηδὲς φάρμακον τὸ οἱ πόρε Πολύδαμνα Θόωνος παράκοιτις, οὐ μὴν δὲ οὕτως ὡς Εὐριπίδης φησίν. οἱ μὲν γὰρ πλανωμένην φασὶν αὐτὴν μετὰ τοῦ Μενέλεω μετὰ τὴν τῆς Ἰλίου πόρθησιν καὶ εἰς Αἴγυπτον παραγενέσθαι ἀκεῖθεν πεπορίσθαι τὰ φάρμακα· ὁ δὲ τὴν μὲν ἀληθῶς Ἑλένην φησὶ μηδ' ὅπως οὖν ἐλθεῖν εἰς Τροίαν, τὸ εἶδωλον δὲ αὐτῆς. κλέψας γὰρ αὐτὴν ὁ Ἑρμῆς Ἥρας βουλῇ Πρωτεῖ τῷ βασιλεῖ τῆς Αἰγύπτου φυλάττειν παρέδωκε· τούτου δὲ θανόντος ὁ υἱὸς αὐτοῦ Θεοκλύμενος ἐπειρᾶτο γαμεῖν αὐτὴν, ἥ δὲ ἰκέτις παρεκάθητο τῷ τοῦ Πρωτέως μνήματι. ὅθεν αὐτῇ ἐπιφαίνεται Μενέλεως, τὰς μὲν ναῦς ἐν τῇ θαλάσῃ ἀπολέσας, ὀλίγους δὲ τινὰς τῶν ἐταίρων ἐν ἄνθρωπῳ καθειργμένους σώζων. εἰς λόγους δὲ ἐλθόντες καὶ μηχανορραφήσαντες ἀπατῶσι μὲν τὸν Θεοκλύμενον, αὐτοὶ δὲ νηὶ ἐμβάντες εἰς τὴν ἰδίαν διασώζονται.

ΦΟΙΝΙΣΣΑΙ

Τα του δράματος πρόσωπα

ΙΟΚΑΣΤΗ
 ΠΑΙΔΑΓΩΓΟΣ
 ΑΝΤΙΓΟΝΗ
 ΧΟΡΟΣ ΕΚ ΦΟΙΝΙΣΣΩΝ
 ΠΟΛΥΝΕΙΚΗΣ
 ΕΤΕΟΚΛΗΣ
 ΚΡΕΩΝ
 ΤΕΙΡΕΣΙΑΣ
 ΜΕΝΟΙΚΕΥΣ
 ΑΓΓΕΛΟΣ
 ΕΤΕΡΟΣ ΑΓΓΕΛΟΣ
 ΟΙΔΙΠΟΥΣ

Ἐτεοκλῆς παραλάβων τὴν ἐν Θήβαις βασιλείαν τὸν ἀδελφὸν Πολυνείκην ἀπεστέρησε τοῦ δικαίου. φυγὰς δὲ ἐκεῖνος εἰς Ἄργος παραγενόμενος ἔγημε θυγατέρα τοῦ βασιλέως Ἀδράστου· κατελθεῖν δὲ εἰς τὴν πατρίδα φιλοτιμούμενος καὶ τὸν πενθερὸν πείσας στρατὸν τ᾽ἀξιόχρεων† συνοίθρησεν ἐπὶ Θήβας. ἡ δὲ μήτηρ αὐτῶν ἔπεισεν αὐτὸν ὑπόσπονδον εἰς τὴν πόλιν παραγενέσθαι, δεινοπροσωπήσαντος δὲ ὑπὲρ τῆς τυραννίδος Ἐτεοκλέους οὐκ ἠδύνατο τὰ τέκνα συναγαγεῖν εἰς φιλίαν· Πολυνείκης δὲ παραταξόμενος ἐχωρίσθη. Τειρεσίας δὲ ἔχρησε νικήσειν τοὺς ἐκ τῆς πόλεως ἂν ὁ Κρέωντος υἱὸς Μενοικεὺς σφάγιον Ἄρει γένηται. ὁ μὲν οὖν νεανίσκος ἐκουσίως ἑαυτὸν ἀπέσφαξεν· Θηβαῖοι δὲ τοὺς ἡγεμόνας τῶν Ἀργείων τῆσφασαν†. Ἐτεοκλῆς δὲ καὶ Πολυνείκης μονομαχήσαντες ἀλλήλους ἀνείλον. ἡ μὲν οὖν μήτηρ αὐτῶν νεκροὺς εὐροῦσα τοὺς παῖδας ἑαυτὴν προσεπέσφαξεν, ὁ δὲ ἀδελφὸς Κρέων παρέλαβε τὴν βασιλείαν· οἱ δὲ Ἀργεῖοι τῇ μάχῃ τρεφθέντες ἀπεχώρησαν. Κρέων δὲ παρρησιαστικώτερον τῇ τύχῃ χρώμενος τοὺς μὲν ὑπὸ τῇ Καδμείᾳ τῶν πολεμίων πεσόντας εἰς ταφὴν οὐκ ἔδωκεν, Πολυνείκην δὲ ἀκήδευτον ἔρριπεν, Οἰδίποδα δὲ φυγάδα τῆς πόλεως ἀπέστειλεν, ἐφ' ὧν μὲν οὐ φυλάξας τὸν ἀνθρώπινον νόμον, ἐφ' ὧν δὲ τὴν ὀργὴν οὐ λοιπογραφήσας οὐδὲ τοὺς παρὰ< > δυστυχεῖς ἐλεήσας.

ΑΛΛΩΣ

Περιπαθής ἄγαν αἱ Φοίνισσαι τραγωδία. ἀπώλετο γὰρ ὁ Κρέοντος υἱὸς ἀπὸ τοῦ τείχους ὑπὲρ τῆς πόλεως ἀποθανών, ἀπέθανον δὲ καὶ οἱ δύο ἀδελφοὶ ὑπ' ἀλλήλων, καὶ Ἰοκάστη ἡ μήτηρ ἀνεῖλεν ἑαυτὴν ἐπὶ τοῖς παισὶ, καὶ οἱ ἐπὶ Θήβας στρατευσάμενοι Ἀργεῖοι ἀπώλοντο, καὶ ἄταφος Πολυνείκης πρόκειται, καὶ ὁ Οἰδίπους τῆς πατρίδος ἐκβάλλεται καὶ σὺν αὐτῷ ἡ θυγάτηρ Ἀντιγόνη. ἔστι δὲ τὸ δράμα καὶ πολυπρόσωπον καὶ γνωμῶν μεστὸν πολλῶν τε καὶ καλῶν.

ΑΛΛΩΣ

Τὸ δράμα ἔστι μὲν ταῖς σκηникаῖς ὄψεσι καλόν, ἔστι δὲ καὶ παραπληρωματικόν· ἢ τε ἀπὸ τῶν τειχέων Ἀντιγόνη θεωροῦσα μέρος οὐκ ἔστι δράματος, καὶ ὑπόσπονδος Πολυνείκης οὐδενὸς ἔνεκα παραγίνεται, ὃ τε ἐπὶ πᾶσι μετ' ὠδῆς ἀδολέσχου φυγαδευόμενος Οἰδίπους προσέρραπται διὰ κενῆς.

Ἀριστοφάνους γραμματικοῦ

< > ἐπιστρατεία Πολυνείκους μετὰ τῶν Ἀργείων ἐπὶ Θήβας καὶ ἀπώλεια τῶν ἀδελφῶν Πολυνείκους καὶ Ἐτεοκλέους καὶ θάνατος Ἰοκάστης. ἡ μυθοποιία κεῖται παρ' Αἰσχύλῳ ἐν Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας πλὴν τῆς Ἰοκάστης. <ἐδιδάχθη> ἐπὶ †Ναυσικράτους† ἄρχοντος < > δεύτερος Εὐριπίδης < > †καθῆκε διδασκαλίαν περὶ τούτου καὶ γὰρ ταῦτα† ὁ Οἰνόμαος καὶ Χρύσιππος καὶ < οὐ> σῴζεται. ὁ χορὸς συνέστηκεν ἐκ Φοινισσῶν γυναικῶν. προλογίζει δὲ Ἰοκάστη.

ΟΡΕΣΤΗΣ

Τα του δράματος πρόσωπα

ΗΛΕΚΤΡΑ
 ΕΛΕΝΗ
 ΧΟΡΟΣ
 ΟΡΕΣΤΗΣ
 ΜΕΝΕΛΑΟΣ
 ΤΥΝΔΑΡΕΩΣ
 ΠΥΛΑΔΗΣ
 ΑΓΓΕΛΟΣ
 ΕΡΜΙΟΝΗ
 ΦΡΥΞ
 ΑΠΟΛΛΩΝ

Ὁρέστης τὸν φόνον τοῦ πατρὸς μεταπορευόμενος ἀνεῖλεν Αἰγισθον καὶ Κλυταιμῆστραν· μητροκτονῆσαι δὲ τολμήσας παραχρῆμα τὴν δίκην ἔδωκεν ἔμμανῆς γενόμενος. Τυνδάρεω δὲ τοῦ πατρὸς τῆς ἀνηρημένης κατηγορήσαντος κατ' αὐτοῦ ἔμελλον κοινὴν Ἄργεῖοι ψῆφον ἐκφέρεισθαι περὶ τοῦ τί δεῖ παθεῖν τὸν ἀσεβήσαντα. κατὰ τύχην δὲ Μενέλαος ἐκ τῆς πλάνης ὑποστρέψας νυκτὸς μὲν Ἑλένην εἰς ἄστυ ἀπέστειλε, μεθ' ἡμέραν δὲ αὐτὸς ἦλθεν. καὶ παρακαλούμενος ὑπ' Ὁρέστου βοηθῆσαι αὐτῷ ἀντιλέγοντα Τυνδάρεων μᾶλλον ἠὺλαβήθη. λεχθέντων δὲ λόγων ἐν τοῖς ὄχλοις ἐπηνέχθη τὸ πλῆθος ἀποκτείνειν Ὁρέστην. < > ἐπαγγειλάμενος ἑαυτὸν ἐκ τοῦ βίου προῖεσθαι. συνῶν δὲ τούτοις ὁ Πυλάδης, φίλος αὐτοῦ, συνεβούλευσε πρῶτον Μενελάου τιμωρίαν λαβεῖν Ἑλένην ἀποκτείναντας. αὐτοὶ μὲν οὖν ἐπὶ τούτοις ἐλθόντες διεψεύσθησαν τῆς ἐλπίδος θεῶν τὴν Ἑλένην ἀρπασάντων· Ἥλέκτρα δὲ Ἑρμιόνην ἐπιφανεῖσαν ἔδωκεν εἰς χεῖρας αὐτοῖς· οἱ δὲ ταύτην φονεύειν ἔμελλον. ἐπιφανεῖς δὲ Μενέλαος καὶ βλέπων ἑαυτὸν ἅμα γυναικὸς καὶ τέκνου στερούμενον ὑπ' αὐτῶν ἐπεβάλλετο τὰ βασίλεια πορθεῖν· οἱ δὲ φθάσαντες ὑφάψειν ἠπειλήσαν. ἐπιφανεῖς δ' Ἀπόλλων Ἑλένην μὲν αὐτὸς ἔφησεν εἰς θεοὺς διακομίζειν, Ὁρέστη δὲ ἐπέταξεν αὐτῷ μὲν Ἑρμιόνην λαβεῖν γυναῖκα, Πυλάδην δὲ Ἥλέκτραν συνοικίσει, καθαρθέντι δὲ τὸν τῆς μητρὸς φόνον Ἄργους δυναστεύειν.

Ἄριστοφάνους γραμματικοῦ

Ὁρέστης διὰ τὴν τῆς μητρὸς σφαγὴν ἅμα καὶ ὑπὸ τῶν Ἑρινύων δειματούμενος καὶ ὑπὸ τῶν Ἀργείων κατακριθεὶς θανάτῳ, μέλλων φονεῦειν Ἑλένην καὶ Ἑρμιόνην ἀνθ' ὧν Μενέλαος παρὼν οὐκ εβοήθησε, διεκωλύθη ὑπὸ Ἀπόλλωνος. παρ' οὐδενὶ κεῖται ἡ μυθοποιία.

Ἡ μὲν σκηνὴ τοῦ δράματος ὑπόκειται ἐν Ἄργει· ὁ δὲ χορὸς συνέστηκεν ἐκ γυναικῶν Ἀργείων, ἡλικιωτίδων Ἠλέκτρας, αἱ καὶ παραγίγνονται ὑπὲρ τῆς τοῦ Ὁρέστου πυνθανόμενα συμφορᾶς. προλογίζει δὲ Ἠλέκτρα.

Τὸ δράμα κωμικωτέραν ἔχει τὴν καταστροφὴν. ἡ δὲ διασκευὴ τοῦ δράματός ἐστι τοιαύτη· πρὸς τὰ τοῦ Ἀγαμέμνονος βασιλεία ὑπόκειται Ὁρέστης κάμνων ὑπὸ μανίας καὶ κείμενος ἐπὶ κλινιδίου, ᾧ προσκαθέζεται πρὸς τοῖς ποσὶν Ἠλέκτρα. διαπορεῖται δὲ τί δήποτε οὐ πρὸς τῇ κεφαλῇ καθέζεται· οὕτω γὰρ ἂν μᾶλλον ἐδόκει τὸν ἀδελφὸν τημελεῖν, πλησιαίστερον προσκαθεζομένη. ἔοικεν οὖν διὰ τὸν χορὸν ὁ ποιητὴς οὕτω διασκευάσαι· διηγέρθη γὰρ ἂν Ὁρέστης, ἄρτι καὶ μόγις καταδραμεῖς, πλησιαίτερον αὐτῷ τῶν κατὰ τὸν χορὸν γυναικῶν παρισταμένων. ἔστι δὲ ὑπονοῆσαι τοῦτο ἐξ ὧν φησὶν Ἠλέκτρα τῷ χορῷ· σίγα, σίγα λεπτὸν ἴχνος ἀρβύλας. πιθανὸν οὖν ταύτην εἶναι τὴν πρόφασιν τῆς τοιαύτης διαθέσεως,

Τὸ δράμα τῶν ἐπὶ σκηνῆς εὐδοκιμούντων, χεῖριστον δὲ τοῖς ἡθεσι· πλὴν γὰρ Πυλάδου πάντες φαῦλοί εἰσιν.

(Δεν σώζεται ὑπόθεσις για την τραγωδία *Ἰφιγένεια ἡ ἐν Αὐλίδι*)

ΒΑΚΧΑΙ

Τα του δράματος πρόσωπα

ΔΙΟΝΥΣΟΣ
ΧΟΡΟΣ ΒΑΚΧΩΝ
ΤΕΙΡΕΣΙΑΣ
ΚΑΔΜΟΣ
ΠΕΝΘΕΥΣ
ΘΕΡΑΠΩΝ
ΑΓΓΕΛΟΣ
ΕΤΕΡΟΣ ΑΓΓΕΛΟΣ
ΑΓΑΥΗ

Διόνυσον οἱ προσήκοντες ἐν Θήβαις οὐκ ἔφασαν εἶναι θεόν· ὁ δ' αὐτοῖς τιμωρίαν ἐπέστησε τὴν πρέπουσαν. ἔμμανεῖς γὰρ ἐποίησε τὰς Θηβαίων γυναῖκας, ὧν αἱ Κάδμου θυγατέρες ἀφηγούμεναι τοὺς θιάσους ἤγαγον πρὸς τὸν Κιθαιρῶνα. Κάδμος μὲν οὖν γηραλέος <λείπουν 70 γράμματα>. Πενθέως δέ, ὁ τῆς Ἀγαύης παῖς, παραλαβὼν τὴν βασιλείαν ἐδυσφόρει τοῖς γινομένοις καὶ τινὰς μὲν τῶν βακχῶν συλλαβὼν ἔδησεν, ἐπ' αὐτὸν δὲ τὸν θεὸν ἄλλους ἀπέστειλεν. οἱ δὲ ἐκόντος αὐτοῦ κυριεύσαντες ἤγαγον πρὸς τὸν Πενθέα, κἀκεῖνος ἐκέλευσεν δήσαντας αὐτὸν ἔνδον φυλάττειν, οὐ λέγων μόνον ὅτι θεὸς οὐκ ἔστι Διόνυσος ἀλλὰ καὶ πράττειν πάντα ὡς κατ' ἀνθρώπου τολμῶν. ὁ δὲ σεισμὸν ποιήσας κατέστρεψε τὰ βασίλεια, ἀγαγὼν δὲ εἰς Κιθαιρῶνα ἔπεισε τὸν Πενθέα κατόπτην γενέσθαι τῶν γυναικῶν λαμβάνοντα γυναικὸς ἐσθῆτα· αἱ δὲ αὐτὸν διέσπασαν, τῆς μητρὸς Ἀγαύης καταρξαμένης. Κάδμος δὲ τὸ γεγονός καταισθόμενος τὰ διασπασθέντα μέλη συναγαγὼν τελευταῖον τὸ πρόσωπον ἐν ταῖς τῆς τεκούσης ἐφώρασε χερσίν. Διόνυσος δὲ ἐπιφανεῖς < > μὲν πᾶσι παρήγγειλεν, ἐκάστῳ δὲ ἃ συμβήσεται διεσάφησεν †ἔργοις ἵνα μὴ λόγοις† ὑπὸ τίνος τῶν ἐκτὸς ὡς ἄνθρωπος καταφρονήθῃ.

Ἀριστοφάνους γραμματικοῦ

Διόνυσος ἀποθεωθείς μὴ βουλομένου Πενθέως τὰ ὄργια αὐτοῦ ἀναλαμβάνειν εἰς μανίαν ἀγαγὼν τὰς τῆς μητρὸς ἀδελφὰς ἠνάγκασε Πενθέα διασπάσαι. ἡ μυθοποιία κεῖται παρ' Αἰσχύλῳ ἐν Πενθεῖ. Διόνυσος ὁ προλογίζων.

ΚΥΚΛΩΨ

Τα του δράματος πρόσωπα

ΣΙΛΗΝΟΣ

ΧΟΡΟΣ ΣΑΤΥΡΩΝ

ΟΔΥΣΣΕΥΣ

ΚΥΚΛΩΨ

Ὅδυσσεὺς ἀναχθεὶς ἐξ Ἰλίου εἰς Σικελίαν ἀπερρίφθη, ἔνθα ὁ Πολύφημος· εὐρῶν δὲ δουλεύοντας ἐκεῖ τοὺς Σατύρους οἶνον δοὺς ἄρνας ἤμελλε

λαμβάνειν καὶ γάλα παρ' αὐτῶν. ἐπιφανεῖς δ' ὁ Πολύφημος ζητεῖ τὴν αἰτίαν τῆς τῶν ἰδίων ἐκφορήσεως. ὁ Σιληνὸς δὲ τὸν ξένον ληστεύοντα καταλαβεῖν φησιν...

ΡΗΣΟΣ

Τα του δράματος πρόσωπα

ΧΟΡΟΣ ΦΥΛΑΚΩΝ

ΕΚΤΩΡ

ΑΙΝΕΙΑΣ

ΔΟΛΩΝ

ΑΓΓΕΛΟΣ ΠΟΙΜΗΝ

ΡΗΣΟΣ

ΟΔΥΣΣΕΥΣ

ΔΙΟΜΗΔΗΣ

ΑΘΗΝΑ

ΠΑΡΙΣ

ΡΗΣΟΥ ΗΝΙΟΧΟΣ

ΜΟΥΣΑ

Ἐκτωρ τοῖς Ἑλλησιν επικοιτῶν ἀκούσας αὐτοῦς †δείλλης† πυρὰ καίειν ἠὺλαβήθη μὴ φύγωσιν. ἐξοπλίζειν δὲ διεγνωκῶς τὰς δυνάμεις μετενόησεν Αἰνείου συμβουλευσαντος ἡσυχάζειν, κατάσκοπον δὲ πέμψαντα δι' ἐκείνου τὴν ἀλήθειαν ἱστορεῖν. Δόλωνα δὲ πρὸς τὴν χρεῖαν ὑπακούσονται †ἐκπέμπεσθαι τόπον εἰς τὴν παρεμβολὴν ἀφώρισεν αὐτῷ†. ἐπιφανέντες δὲ οἱ περὶ τὸν Ὀδυσσεῖα Δόλωνα μὲν ἀνηρηκότες, ἐπὶ δὲ τὴν Ἐκτορος κατηντηκότες σκηνὴν πάλιν ἀπέστρεφον οὐχ εὐρόντες τὸν στρατηγόν. οὗς Ἀθηναῖα κατέσχευεν ἐπιφανεῖσα καὶ τὸν μὲν Ἐκτορα ἐκέλευσε μὴ ζητεῖν, Ῥῆσον δὲ ἀναιρεῖν ἐπέταξε· τὸν γὰρ ἐκ τούτου κίνδυνον ἔσσεσθαι μείζονα τοῖς Ἑλλησιν, ἐὰν βιώσῃ. τούτοις δὲ ἐπιφανεῖς μὲν ὁ Ἀλέξανδρος ἐπλησθημένος τὴν πολεμίων παρουσίαν, ἐξαπατηθεὶς δὲ ὑπὸ τῆς Ἀθηναῖας ὡς Ἀφροδίτης ἄπρακτος ὑπέστρεψεν. οἱ δὲ περὶ τὸν Διομήδην φονεύσαντες Ῥῆσον ἐπειγομένως ἐχωρίσθησαν. ἡ συμφορὰ δὲ τῶν ἀνηρημένων καθ' ὅλον ἐλαλήθη τὸ στράτευμα. παραγεννηθέντος δὲ Ἐκτορος ἵνα αὐτόπτης τῶν πεπραγμένων γένηται τετρωμένος ὁ τῶν Ῥήσου πῶλων ἐπιμελητῆς διὰ τοῦ Ἐκτορος τὸν φόνον ἐνηργῆσθαι †ἐπινοεῖ†. τούτου δὲ ἀπολογου-

μένου την ἀλήθειαν αὐτοῖς ἐμήνυσεν ἡ Καλλιόπη νεκρὸν κομίζουσα τὸ Ῥήσου σῶμα. κατοδυρομένη δὲ καὶ τὸν ἐπιπλακέντα αὐτῇ Στρυμόνα διὰ τὸ τοῦ παιδὸς πένθος καὶ τὸν ἐξ ἐκείνου γεγεννημένον Ῥῆσον οὐδ' Ἀχιλλέα φησὶν ἀδάκρυτον ἔσεσθαι.

ΑΛΛΩΣ

Τοῦτο τὸ δρᾶμα ἔνιοι νόθον ὑπενόησαν, Εὐριπίδου δὲ μὴ εἶναι· τὸν γὰρ σοφόκλειον μᾶλλον ὑποφαίνειν χαρακτῆρα. ἐν μέντοι ταῖς διδασκαλίαις ὡς γνήσιον ἀναγέγραπται, καὶ ἡ περὶ τὰ μετάρσια δὲ ἐν αὐτῷ πολυπραγμοσύνη τὸν Εὐριπίδην ὁμολογεῖ. ὁ γοῦν Δικαίαιρχος ἐκτιθεὶς τὴν ὑπόθεσιν τοῦ Ῥήσου γράφει κατὰ λέξιν οὕτως

Νῦν εὐσέληνον φέγγος ἡ διφρήλατος

καὶ ἐν ἐνίοις δὲ τῶν ἀντιγράφων ἕτερός τις φαίνεται πρόλογος, πεζὸς πάνυ καὶ οὐ πρέπων Εὐριπίδῃ· καὶ τάχα ἂν τινες τῶν ὑποκριτῶν διεσκευακότες εἶεν αὐτόν. ἔχει δὲ οὕτως·

ᾠ τοῦ μεγίστου Ζηνὸς ἄλκιμον τέκος
 Παλλάς, τί δρῶμεν; οὐκ ἔχρην ἡμᾶς ἔτι
 μέλλειν Ἀχαιῶν ὠφελεῖν στρατεύματα.
 νῦν γὰρ κακῶς πράσουσιν ἐν μάχῃ δορός,
 λόγῃ βιαίως Ἐκτορος στροβούμενοι.
 ἐμοὶ γὰρ οὐδέν ἐστιν ἄλγιον βάρος,
 ἐξ οὗ γ' ἔκρινε Κύπριν Ἀλέξανδρος θεᾶν
 κάλλει προήκειν τῆς ἐμῆς εὐμορφίας
 καὶ σῆς, Ἀθᾶνα, φιλτάτης ἐμοὶ θεῶν,
 εἰ μὴ κατασκαφεῖσαν ὄψομαι πόλιν
 Πριάμου, βία πρόρριζον ἐκτετριμμένην.

Ἀριστοφάνους γραμματικοῦ

Ῥῆσος παῖς μὲν ἦν Στρυμόνος τοῦ ποταμοῦ καὶ Τερψιχόρης Μουσῶν μᾶς, Θρακῶν δὲ ἡγούμενος εἰς Ἴλιον παραγίνεται νυκτός, στρατοπεδευόμενων τῶν Τρώων παρὰ ταῖς ναυσὶ τῶν Ἑλλήνων. τοῦτον Ὀδυσσεὺς καὶ Διομήδης κατάσκοποι ὄντες ἀναιροῦσιν, Ἀθηνᾶς αὐτοῖς ὑποθεμένης· μέ-

γαν γὰρ ἔσεσθαι τοῖς Ἑλλησι κίνδυνον ἐκ τούτου. Τερψιχόρη δὲ ἐπιφανείσα τὸ τοῦ παιδὸς σῶμα ἀνείλετο. ὡς ἐν παρόδῳ δὲ διαλαμβάνει καὶ περὶ τοῦ φόνου τοῦ Δόλωνος.

Ἡ σκηνὴ τοῦ δράματος ἐν Τροίᾳ. ὁ χορὸς συνέστηκεν ἐκ φυλάκων Τρωικῶν, οἱ καὶ προλογίζουσι. περιέχει δὲ τὴν Νυκτεγερσίαν.

Ευρετήριο ονομάτων

Στο Ευρετήριο δεν περιλαμβάνονται τα ονόματα του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη, τα ονόματα που περιέχονται σε τίτλους έργων, σε βιβλιογραφικά δεδομένα ή σε παραθέματα, καθώς και τα τοπωνύμια.

- Αγάθων 85, 141, 143
Αγαμέμνων 29-36, 51, 52, 65, 66, 95-97, 103-106, 113, 115, 116
Αγαύη 117-120
Άδμητος 86, 87
Άδραστος 26, 73, 98, 99, 112
Αθηνά 33-37, 50, 51, 53, 61, 90, 99, 101, 102, 105, 111, 121
Αθήναιοι 47, 49
Αίαντας 39, 50-54, 56, 70, 75, 76
Αιγέας 88
Αιγιαλεύς 99
Αίγισθος 31, 32, 35, 36, 65-67, 103-105
Αίθρα 98
Αίμων 55, 56, 112
Ακρίσιος 134
Άλκηστη 86, 87, 128
Αλκμήνη 90, 91
Αμφιάραος 122
Αμφιτρύων 101, 102
Αναξαγόρας 84
Ανδρομάχη 94-96, 106
Ανδρομέδα 82
Αντιγόνη 25-27, 54-57, 63, 71-75, 80, 111-113
Απόλλων 31-33, 36, 37, 44, 61, 63, 65-67, 86, 90, 95, 99-101, 110, 114, 134, 135
Άρης 119
Αριστίας 133, 136
Αριστοτέλης 15, 47, 116, 143, 144
Αριστοφάνης 49, 61, 123, 143, 144
Αριστοφάνης ο Βυζάντιος 13, 49
Αρίστων 48, 72
Αρίων ο Μηθυμναίος 16
Αρμονία 119
Άρτεμη 28, 29, 61, 91-93, 110, 111, 115, 117, 131
Αρχέλαος 84, 85
Ασκληπιός 48, 70
Αστυάνακτας 106, 107
Αστυδάμας 52, 141, 144
Αστυδάμας ο νεότερος 141, 144
Ατρέας 31, 66
Άττοσα 23, 24, 25
Αύλος Γέλλιος 83
Αυτονόη 117, 118
Αυτουργός 103, 104
Αφροδίτη 28, 91, 93, 106, 121
Αχαιός 101
Αχαιός 133, 141, 144
Αχιλλέας 39, 52, 68, 70, 94, 96, 98, 106, 115-117
Βάκχες 117-119
Βία 37
Γανυμήδης 135
Γη 28
Γοργίας 26
Δανάη 39, 56, 134
Δαναΐδες 27, 28, 37
Δαναός 27, 28
Δαρείος 23-25
Δεξίων 48

- Δηιάνειρα 57-60, 76
 Δημοφών 90
 Δίας 25, 28, 29, 37, 38, 45, 55, 60, 86, 99, 101,
 117, 134, 135
 Δίκη 30, 55, 65
 Διομήδης 69, 121
 Διόνυσος 15, 20, 49, 56, 117-120, 134-136
 Διόσκουροι 67, 104, 109
 Δόλων 121
 Δώρος 101
- Ε**κάβη 96-98, 106, 107
 Έκτορας 51, 52, 54, 107, 121
 Ελένη 30, 97, 106-109, 113, 114
 Έλενος 69, 95
 Επίγονοι 99
 Επίχαρμος 136
 Ερεχθέας 99
 Ερινύ(;) 65
 Ερινύες 32-34, 37, 44, 104, 113
 Ερμής 33, 38, 63, 99, 100, 108, 134, 135
 Ερμιόνη 94-96, 113, 114
 Ετεοκλής 25-27, 54, 72, 73, 111, 112
 Ευάδνη 99
 Ευμενίδες 34, 37, 44, 72
 Ευριπίδης ο νεότερος 85
 Ευρυδίκη 56, 122
 Ευρυσάκης 51, 52
 Ευρυσθέας 90, 91, 102
 Εύρυτος 57, 58
 Ευφορίων 21
 Εφιάλτης 21, 22, 36
- Ζ**εύξις 85
- Η**λέκτρα 32, 36, 65-68, 75, 81, 103, 104, 113-
 115
 Ήλιος 89
 Ήρα 28, 37, 102, 108
 Ηρακλής 37, 45, 57-61, 68, 70, 71, 75, 86, 87,
 90, 101, 102, 138, 143
 Ηρόδοτος 24, 48, 108
 Ησιόνη 138
 Ήφαιστος 37
- Θ**άνατος 86, 87
 Θεμιστοκλής 21
 Θεοδέκτης 53, 141, 144
 Θεοκλύμενος 108, 109
 Θεονόη 109
 Θέσπις 16, 141
 Θέτις 38, 94, 95
 Θεωρίδα 48
 Θησέας 72-74, 90-93, 98, 99, 102
 Θόας 110, 111
 Θυέστης 31
 Θωμάς Μάγιστρος 83
- Ι**άσων 87-89, 122
 Ιέρων 21
 Ινώ 117, 118
 Ιοκάστη 25, 62-64, 111, 112
 Ιόλαος 90, 91
 Ιόλη 58-60
 Ιοφών 48, 141, 144
 Ίππαρχος 21
 Ιππίας 21
 Ιππολύτη 91
 Ιππόλυτος 91-93
 Ίρις 102
 Ισαγόρας 21
 Ισμήνη 25, 26, 54-56, 64, 72-74
 Ιφιγένεια 29, 31, 34, 65, 66, 105, 110, 111,
 115, 116, 131
 Ίφρις 99
 Ίφριτος 57
 Ιώ 27, 37, 38
 Ίων 100, 101
 Ίων ο Χίος 48, 141, 142
- Κ**άδμος 117-119
 Κάλχας 51
 Καπανέας 99
 Καρκίνος 52, 141, 144
 Καρκίνος ο νεότερος 141, 144
 Κασσάνδρα 30, 31, 35, 97, 105, 106
 Κηφισοφώντας 84
 Κίμωνας 21
 Κλεισθένης 21
 Κλειτώ 84
 Κλεοπάτρα 56
 Κλυταιμίστρα 29-36, 60, 65-67, 95, 97, 103,
 104, 113, 115-117
 Κοπρεύς 90

- Κρατίνος 136
 Κράτος 37
 Κρέουσα 88, 99-101
 Κρέων 54-57, 61-64, 72, 74, 80, 87, 88, 98, 101, 112
 Κριτίας 141, 143
 Κυλλήνη 134, 135
- Λ**
 Λαέρτης 69
 Λάιος 25, 61-64, 111
 Λάμπρος 47
 Λίχας 58-60
 Λυγέας 28
 Λύκος 101, 102
 Λυκούργος 17
 Λυκούργος (μυθικό πρόσωπο) 39, 56, 122
 Λύσσα 102
- Μ**
 Μαία 134
 Μαινάδες 118
 Μακαρία 90, 91
 Μεγάρα 101
 Μελιτώ 84
 Μενέλαος 30, 36, 51, 94, 96, 106, 107, 109, 113-115
 Μενοικέας 112
 Μερόπη 63
 Μήδεια 87-89, 129
 Μιλτιάδης 21
 Μνησαρχίδης 85
 Μνήσαρχος 84
 Μνησίλοχος 85
 Μοίρες 86
 Μοσχίων 141, 144
 Μούσα 121
- Ν**
 Νεοπτόλεμος 68-71, 94-96, 130
 Νέσσος 58-60
 Νικοστράτη 48
- Ξ**
 Ξάνθιππος 21
 Ξέρξης 23-25
 Ξούθος 99-101
- Ο**
 Οδυσσεύς 39, 50, 52, 53, 68-71, 97, 105, 106, 121, 135
 Οιδίποδας 25, 26, 61-64, 71-75, 111, 112
 Ομφάλη 57, 58
 Ορέστης 30-36, 44, 65-67, 81, 95, 96, 103-105, 110, 113-116, 130, 131
 Ουρανός 28
 Οφέλτης 122
- Π**
 Παν 63
 Πάρης 29, 30, 105, 106, 108, 121
 Πελασγός 27, 28
 Πελίας 87
 Πέλοπας 65
 Πενθέας 117-119
 Περικλής 21, 22, 48, 99
 Περσέας 39, 82, 134
 Περσεφόνη 90
 Πηλέας 94, 95
 Πλάτων 143
 Πλούταρχος 26, 47
 Πόλυβος 62, 63
 Πολύδωρος 96-98
 Πολυμήτωρ 96, 97
 Πολυνεΐκης 25, 26, 54-57, 72-74, 98, 111-113
 Πολυξένη 96-98, 106
 Πολύφημος 135, 139
 Ποσειδώνας 73, 92, 93, 105
 Πρατίνας 16, 22, 133, 141, 142
 Πρίαμος 29, 69, 96, 97
 Πρόδικος 84
 Προμηθέας 37, 38, 45
 Πρωταγόρας 84
 Πρωτέας 36, 108, 109
 Πυλάδης 31, 32, 65-68, 103, 104, 110, 114, 115, 131
- Ρ**
 Ρήσος 121
- Σ**
 Σάτυρος 83
 Σεμέλη 56, 117
 Σιληνός 39, 133-135, 138, 140
 Σόφιλλος 47
 Στησίχορος 108
 Στοβαίος 91
- Τ**
 Ταλθύβιος 97, 106, 107
 Τειρεσίας 56, 62, 64, 112, 117
 Τέχμησσα 51, 52
 Τελαμώνας 53

Τεύκρος 51, 52, 70, 109

Τιμόθεος 85

Τροφώνιος 100

Τυδέας 98

Τυνδάρεως 113, 114

Τύχη 30

Ύλλος 57-60, 90

Υπερμήστρα 28

Υπιπύλη 122

Φαίδρα 91-93

Φέρης 86, 87

Φιλοκτήτης 68-71, 75, 76

Φρυγία 51

Φρύνιχος 16, 22, 23, 25, 141, 142

Χαιρήμων 141, 144

Χοιρίλος 16, 22, 141

Χοιρίνη 84

Χρυσόθεμη 65-67

Ωκεανίδες 37, 38

Ωκεανός 37

Menelaos Christopoulos

MIMSEIS PRAXEON

Narrative and structure in fifth century tragedies

(Summary)

One of the most fascinating aspects of tragedy is the way of narrating a well-known story, presented to move, to teach and to win in a very strict typological and institutional frame. One should think that tragedy, as a literary gender, gives a straight and total answer to the question often asked in literary criticism, whether the subject or the way of the narration give to the literary work its proper value; according to tragedy it is the way and not the subject. This book attempts a clear and short presentation of the extant tragedies of the classical era in view of showing the selective procedure followed by the poet when he forms the concrete narrative content of the play he prepares, such a content susceptible to comply with the later aristotelian definition “mimesis praxeos spoudaias kai teleias”. The question is, of course, old enough; a similar purpose, in a different chronological context, motivated the existence, for most extant tragedies, of various ancient “hypotheses”, summaries issuing from different hands and different eras and proving how many aspects this verbal and in brevi depiction of a play can take, especially when destined for those who did not and/or will not watch.

TABLE OF CONTENTS

<i>Preface</i>	11
<i>Introduction</i>	15
AESCHYLUS	21
SOPHOCLES	47
EURIPIDES	83
SATYR PLAY	133
MINOR TRAGIC POETS	141
APPENDIX: <i>HYPOTHESEIS</i>	147
INDEX NOMINUM	187

Η ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΘΕΑΜΑΤΟΣ

Κατεύθυνση Α: Θεωρία θεάτρου και εικόνας

Κατεύθυνση Β: Δημιουργικές γραφές

Η σειρά «Η Τέχνη του Θεάματος» στοχεύει προς μια διπλή κατεύθυνση, ήτοι έκδοσης έργων αφενός θεωρητικής ανάλυσης και αφετέρου πρωτογενούς δημιουργίας. Αναλυτικότερα:

1. Πρώτη κατεύθυνση αποτελεί η δημοσίευση μελετών που θα συμβάλουν αποφασιστικά στη διαμόρφωση της σύγχρονης θεωρητικής σκέψης και του μεθοδολογικού προβληματισμού πάνω στον ευρύτερο χώρο της εικονικής καλλιτεχνικής έκφρασης και δημιουργίας και της διαλογικής σχέσης που αυτή διατηρεί με τον λόγο.

Εύλογο σημείο εκκίνησης αποτελεί η θεατρική πράξη ως το κατ' εξοχήν σύνθετο λόγο και εικόνας. Η θεατρική πραγματικότητα έχει καταστήσει τη θεατρική σκηνή σε τόπο όπου συννευρίζονται και συλλειτουργούν αρμονικά διαφορετικές οπτικές και ακουστικές τέχνες, ενώ, αντίστοιχα, το θέατρο δίνει υλικό σε άλλες τέχνες που τους επιτρέπει να διαρρήξουν τα παραδοσιακά τους όρια. Χορός, χοροθέατρο, παντομίμα, μουσικό θέατρο, happenings, βίντεο-τέχνη, κινηματογράφος, φωτογραφία, τηλεόραση, εικαστικά θεάματα, ακόμη και η αναγκαστική ακουστικοποίηση των οπτικών σημείων του ραδιοδράματος αποτελούν σύγχρονες μορφές καλλιτεχνικής πραγμάτωσης σε διαρκή αλληλόδραση και αλληλεπίδραση που η πρόσληψή τους χρήζει ειδικών πλέον γνώσεων. Η οπτικοποίηση, τέλος, αμιγώς πεζογραφικών ή ποιητικών κειμένων (με την αξιοσημείωτη έξαρση που γνωρίζει τα τελευταία χρόνια σε διεθνές επίπεδο) ανατρέχει στη χρήση όχι μόνο της σκηνικής εικόνας αλλά και των δυνατοτήτων που τα σύγχρονα πολυμέσα προσφέρουν.

Η έννοια «θέαμα», επομένως, που προσδιορίζει την παρούσα σειρά, εκτείνεται σ' έναν χώρο ευρύτερο από εκείνον του θεάτρου, επιδιώκοντας να καλύψει τις «οπτικές» τέχνες, από τις οποίες, ωστόσο, ουδόλως απουσιάζει ο «λόγος». Αντίθετα, λόγος και εικόνα βρίσκονται σε μια διαρκή διαλογική

σχέση. Γεγονός που δεν έχει διαφύγει από τη σύγχρονη θεωρία που εξετάζει τα καλλιτεχνικά φαινόμενα τόσο στην ιδιαιτερότητα ενός εκάστου εξ αυτών όσο και στη διαπλοκή τους. Ενδεικτικό, άλλωστε, είναι το γεγονός πως η εικόνα, κάτω από τις σύγχρονες θεωρητικές προσεγγίσεις, αναλύεται ως κείμενο και ως ιδιότυπο είδος γραφής που υπόκειται στις αφηγηματολογικές θεωρίες.

Η παρούσα σειρά κινείται, επομένως, κάτω από τη διπλή λογική της ανάγνωσης αφενός του δραματικού κειμένου ως σκηνικής εικόνας και αφετέρου της κινητής ή σταθερής εικόνας ως κειμένου. Προτίθεται, έτσι, να εμπλουτίσει την υπάρχουσα ερμηνευτική γνώση και προσληπτική ικανότητα του κοινού, συμπεριλαμβάνοντας στο σώμα της ερευνητικής δουλειές όχι μόνον Ελλήνων μελετητών αλλά και μεταφράσεις θεωρητικών έργων (παλαιότερων και πρόσφατων) ξένων ερευνητών, έργων η απουσία των οποίων από την ελληνική βιβλιογραφία έχει ήδη δημιουργήσει σημαντικό κενό για την ερμηνεία, την κατανόηση και συνακόλουθη υποδοχή οιασδήποτε καλλιτεχνικής αναζήτησης ξεφεύγει των παραδοσιακών πλαισίων.

2. Η σειρά αυτή, σ' ένα δεύτερο σκέλος της, φιλοδοξεί επίσης να συμπεριλάβει, πρώτιστα, συλλογές δραματικών κειμένων κυρίως Ελλήνων δραματουργών. Η παράλληλη αυτή κατεύθυνση βρίσκει το έρεισμά της στο γεγονός ότι το δραματικό κείμενο γράφεται για να αναπαρασταθεί επί σκηνής. Επομένως, η «σκηνικότητα» (άρα η οπτικοποίησή του) βρίσκεται ήδη εγγεγραμμένη στο σώμα του.

Κάτω από αυτή τη λογική, η πρωτογενής δημιουργία θα περιβάλλεται από άρθρα όχι μόνο βιογραφικού και εργοβιογραφικού περιεχομένου, αλλά και αναλύσεις δραματουργικής και παραστασιολογικής κατεύθυνσης. Πιστεύουμε ότι με αυτό τον τρόπο δημιουργείται η βάση για μια καλύτερη κατανόηση των έργων τόσο από τον απλό αναγνώστη/θεατή τους, όσο και από τους δημιουργούς που θα ασχοληθούν με τη σκηνική τους απόδοση και ερμηνεία. Τελικός στόχος είναι η διάσπαρτη ελληνική δραματουργία να συστήσει, σταδιακά, ένα σώμα που θα συμπεριλαμβάνει και το περιεχόμενό της – καθρέφτη του τρόπου αναγνωστικής και σκηνικής υποδοχής της τόσο στη συγχρονία όσο και στην (όπου αυτό είναι δυνατόν) διαχρονία της.

Στις προθέσεις της σειράς είναι ακόμη να συμπεριληφθούν, σταδιακά, και σε συνδυασμό με τη λογική της θεωρητικής τους κάλυψης, και άλλες μορφές δημιουργικής γραφής από τον χώρο του θεάματος, όπως το φωτογραφικό καλλιτεχνικό δοκίμιο, το σενάριο κ.ά.

Η σειρά «Η Τέχνη του Θεάματος» προτίθεται έτσι να συμβάλει στην κα-

λύτερη κατανόηση της καλλιτεχνικής οπτικής δημιουργίας ως τρόπου ιδιάζουσας γραφής που χρήζει ειδικών εργαλείων ανάγνωσης. Προσφέροντας στον αναγνώστη τούτα τα εργαλεία, ο τελευταίος θα μπορέσει να απαλλαγεί από τον υποκειμενισμό και τον συνακόλουθο εμπειρισμό και την εντυπωσιολογία, στα οποία έχει εθιστεί από την τρέχουσα κριτική πρακτική. Θα κατανοήσει ότι η δυνατότητα αποκωδικοποίησης και η συνακόλουθη κατάκτηση μιας γόνιμης αξιολογικής κρίσης, πάνω στην εικονική πραγματικότητα που τον περιβάλλει και διαμορφώνει πλέον σε καθημερινό επίπεδο την ιδεολογία και αισθητική του, δεν είναι παρά το αποτέλεσμα μιας καθαρά παιδευτικής λειτουργίας, στην οποία δικαιούται και μπορεί να έχει πρόσβαση ο καθένας.

Δημήτρης Τσατσούλης

Στην ίδια σειρά κυκλοφορούν

Κατεύθυνση Α:

Θεωρία Θεάτρου και Εικόνας

Κατεύθυνση Β:

Δημιουργικές Γραφές

1. *Δ. Τσατσούλης*
ΣΗΜΕΙΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ
ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΙΚΟΥ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΥ
2. *Μ. Θωμαδάκη*
ΘΕΑΤΡΙΚΟΣ ΑΝΤΙΚΑΤΟΠΤΡΙΣΜΟΣ
3. *Γ. Πεφάνης*
ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΤΑ ΣΥΜΒΟΛΑ
4. *Γ. Μανιώτης*
ΡΕΣΙΓΓΑΛ - 9 Μονόπρακτα
5. *ΠΑ.ΠΟ.Κ.*
ΕΚΔΟΣΗ ΠΟΛΥΤΙΜΗΣ ΥΛΗΣ
20 χρόνια Νεοελληνικό Θεατρικό Έργο
6. *Β. Πούχνης*
Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΗΣ ΓΑΛΛΙΚΗΣ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑΣ
ΣΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ
(17ος - 20ός αιώνας)
7. *Δ. Τσατσούλης*
Η ΓΛΩΣΣΑ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ
8. *Χ. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου*
ΚΑΝΟΝΕΣ ΚΑΙ ΕΞΑΙΡΕΣΕΙΣ
- 9.-10. *Α. Σεβαστάκης*
ΠΟΛΙΟΡΚΙΕΣ (Α' και Β' τόμος)
11. *Μ. Χριστόπουλος*
ΜΥΘΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ ΜΕ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΣΩΠΕΙΟ