

ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ

24

πάντας δ' ἐλέγχεις καὶ διεξελθῶν φίλους,
πατέρα γεραιάν θ' ἢ σφ' ἔτικτε μητέρα,
οὐχ ηὗρε πλὴν γυναικὸς ὅστις ἥθελε
θανῶν πρὸ κείνου μηκέτ' εἰσορᾶν φάος·
ἢ οὐν κατ' οἴκους ἐν χεροῦ βαστάζεται
ψυχορραγοῦσα τῇδε γάρ σφ' ἐν ἡμέρᾳ
θανεῦν πέπρωται καὶ μεταστῆναι βίου.



Ο Ευριπίδης
καὶ η Ἄλκηστη

ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ
περιοδική έκδοση

24



Ο Ευριπίδης και η Άλκηστη

Ευριπίδης, 485-406 3

Anne Pippin Burnett
Οι αρετές του Άδμητου 5

Marguerite Yourcenar
Η Άλκηστη και ο Ευριπίδης 21

Danijel I. Iakowb
Ο αγώνας λόγων στην Άλκηστη 28

Hazel E. Barnes
Η ελληνική τραγικωμαδία 31

Philip Vellacott
Η κοινωνική θέση της γυναικας στην Άλκηστη 36

Erna P. Trammel
Η άφωνη Άλκηστη 42

Nikos Xourmouziadis
Άλκηστη: μια ανεπανάληπτη απόπειρα 45

Iωάννα Μανωλεδάκη
Σκηνογραφικές αναφορές 48

ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΗΣ ΣΚΗΝΗΣ
«Τέχνη», Στρ. Καλλάρη 5
τηλ. 222.130, 546 22 Θεσσαλονίκη

ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ
Θέατρο «Αμαλία», Αμαλίας 71,
τηλ. 821.483, 546 40 Θεσσαλονίκη

Αριθμός τεύχους 24, Ιούλιος 1992

Τιμή τεύχους 600 δρχ.

Στο εξώφυλλο: λεπτομέρεια από έργο του β' μισού του 4ου αι., όπου εικονίζεται η Άλκηστη καθώς αποχαιρετά τα παιδιά της. Βασιλεία, Μουσείο Τέχνης.

Σ' αυτή τη σελίδα: χάλκινο προσωπείο του τέλους του 4ου αι. Αρχαιολογικό Μουσείο Πειραιώς.

Οι φωτογραφίες από τις δοκιμές της Άλκηστης στην Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» είναι του Βασιλη Μποζίκη.



ΕΥΡΙΠΙΔΗ ΑΛΚΗΣΤΗ

Στις 15 Ιουλίου 1992, η Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» παρουσίασε στο Θέατρο Κήπου, στο πλαίσιο των Γιορτών Ανοιχτού Θεάτρου που οργανώνει ο Δήμος Θεσσαλονίκης, την Άλκηστη του Ευριπίδη.

Το έργο, που θα είναι και το εναρκτήριο της χειμερινής περιόδου 1992-93 στο θέατρο «Αμαλία», ανεβάστηκε σε μετάφραση και σκηνοθεσία του Νίκου Χουρμουζιάδη. Τα σκηνικά και τα κοστούμια ήταν της Ιωάννας Μανωλεδάκη, η μουσική του Κώστα Βόμβολου, η κινησιολογία της Στέλλας Μιχαηλίδου, οι φωτισμοί του Στράτου Κουτράκη, η μουσική διδασκαλία της Αιγλής Χαβά-Βάγια· βοηθός σκηνοθέτη: Γλυκερία Κουκουρίκου.

Διανομή: Απόλλων: Κώστας Βόμβολος, Θάνατος: Γιώργος Γλάστρας Θεράπαινα: Έφη Σταμούλη, Άλκηστη: Ελένη Δημοπούλου, Άδμητος: Νίκος Κουμαριάς, Ήρακλής: Δημήτρης Ναζίρης, Φέρης: Χρήστος Αρνομάλλης, Σύζυγός του: Στέλλα Μιχαηλίδου, Θεράπων: Νίκος Λύτρας, Χορδή: Ρούλα Μανισσάνου-Μένη Κυριάκογλου και όλος ο θίασος,

Παιδιά: Ανδρομάχη Βασιλειάδη-Νέλσων Λούκας.

Βοηθός σκηνογράφου: Δημήτρης Μαρτίδης. Σκηνογραφικές κατασκευές: Στράτος Κουτράκης, Πάνος Σεϊτανίδης, Κώστας Ταυλαρίδης. Ειδικές κατασκευές: Ολυμπία Σιδερίδου, Μαρία Κανταρτζή, Στέργιος Πρώιος, Ελευθερία Στόικου. Καπέλα-κοσμήματα: Χριστίνα Λαζαρίδη. Εκτέλεση κοστουμιών: Δάφνη Τσακώτα.

Η μουσική ηχογραφήθηκε από τον Γιώργο Ξάνθη στο στούντιο Αγροτικόν του Νίκου Παπάζογλου. Έπαιξαν οι μουσικοί: Γιάννης Αλεξανδρής (ούτι), Κυριάκος Γκουβέντας (βιολί), Δήμος Δημητριάδης (σοπράνο σαξόφωνο), Μιχάλης Σιγανίδης (κοντραμπάσο), Κώστας Βόμβολος (κανονάκι, ηλεκτρονικά). Μαγνητόφωνο στην παράσταση: Έλενα Κουμαριά.

Με την Άλκηστη η Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» καταπιάνεται για δεύτερη φορά με την ευριπιδική δραματουργία: είχε προηγηθεί *To τέλος των Ατρειδών*, σύνθεση έξι τραγωδιών του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη (1989). Ας σημειωθούν επίσης, από την περιοχή του αρχαίου δράματος γενικότερα, δύο αριστοφανικές δοκιμές της

Πειραματικής Σκηνής: *Αχαρνής*, σε σκηνοθεσία Νίκου Πολίτη (1982) και *Εκκλησιάζουσες*, σε σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη (1984).

Η Άλκηστη (438 π.Χ.) είναι μια ιδιόμορφη τραγωδία που δεν έχει ανεβαστεί συχνά. Ωστόσο, συνδέεται με δύο ιστορικά «ξεκινήματα»: της Νέας Σκηνής του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου (1901) και της Λαϊκής Σκηνής του Καρόλου Κουν (1934). Στην τελευταία εικοσαετία, παρουσιάστηκαν στο θέατρό μας τρεις πολύ διαφορετικές μεταξύ τους προσεγγίσεις του έργου: του Σπύρου Ευαγγελάτου στο Εθνικό (Επίδαυρος, 1974), του Νίκου Αρμάου στη Θεατρική Συντεχνία (Θέατρο Αβέρωφ, 1981), του Γιάννη Χουβαράδα στο ΚΘΒΕ (Επίδαυρος, 1984).

Αμφιλεγόμενη τραγωδία η Άλκηστη, έχει προκαλέσει αντιφατικά σχόλια και απόψεις κάποτε διαμετρικά αντίθετες. Είτε πρόκειται για το γενικό κλίμα του έργου (τραγικό; κωμικό; τραγικωμικό;) είτε πρόκειται για το ήθος του Άδμητου (ειλικρινής και αθώος ή υποκριτής και άνανδρος);, οι αναλύσεις των ειδικών απέχουν πολύ μεταξύ τους. Αυτή την ποικιλία των απόψεων καθρεφτίζουν οι σελίδες που ακολουθούν.

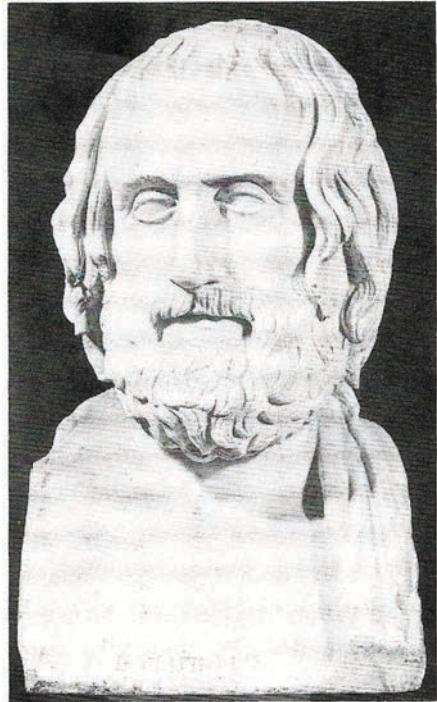
Ευριπίδης, 485-406

Δεν είναι πολύ εύκολο να βιογραφηθεί ο Ευριπίδης, επειδή, ήδη από την αρχαιότητα, το πρόσωπό του συνδέθηκε με άφονη ανεκδοτολογία, που είχε ως πηγή τη σύγχρονη κωμωδία: απόφια θέματα και ακέραιες σκηνές από έργα του Αριστοφάνη όπου παρωδείται ή πρωταγωνιστεί ως κωμικό πρόσωπο ο ποιητής, έχουν ενσωματωθεί σε κείμενο ενός αλεξανδρινού βιογράφου, ο οποίος μάλιστα φιλοδοξεί να παρουσιάσει υπεύθυνα, υποτίθεται, το βίο και το έργο του μεγάλου τραγικού. Έτσι, μόλις και μετά βίας κατορθώνουμε, πίσω από διάφορες απίθανες ιστορίες, που μιλούν για τη γέννησή του από μια μητέρα που πουλούσε λαχανικά, και τον κατασπαραγμό του από τα σκυλιά του βασιλιά Αρχέλαου, να ξεδιαλύνουμε ορισμένα στοιχεία που μπορεί να ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα.

Ο βίος του Ευριπίδη καλύπτει μια χρονική περίοδο 80 χρόνων, που ορίζεται από δύο σημεία (485/4: γέννηση, 406: θάνατος) εξίσου κρίσιμα στις θετικές και αρνητικές επιπτώσεις τους για το χώρο όπου έζησε και εργάσθηκε ο ποιητής. Κατά τη μετάβασή του από την παιδική στη νεανική ηλικία, πρέπει να συνειδητοποίησε τον αγώνα της πόλης του, της Αθήνας, μετά τη θριαμβική, όσο και οδυνηρή, εμπειρία των περσικών πολέμων (490-89), να εδραιώσει το εθνικό της γόητρο, καθορίζοντας ταυτόχρονα την πολιτική φυσιογνωμία της. Αντίθετα, όλο σχεδόν το σωζόμενο έργο του ανήκει, κατά περίεργη συγκυρία, στην περίοδο της μεγάλης δοκιμασίας που πέρασε η Αθήνα με τον διαβρωτικό —σε εθνικό, πολιτικό, οικονομικό, κοινωνικό και εθνικό επίπεδο— πελοποννησιακό πόλεμο (431-404).

Οι κοινωνικές καταβολές του Ευριπίδη πρέπει, σύμφωνα με όλα τα δεδομένα και παρά τα ποικίλα «βιογραφικά» θρυλούμενα, να αναχθούν στη «μεσαία» λεγόμενη τάξη, που τόσο εύφημα μνημονεύεται συχνά στο έργο του: οι γονείς του Μνήσαρχος ή Μνησαρχίδης και Κλειτώ, από το δήμο της Φλύας, είχαν αρκετή οικονομική άνεση (πιθανότατα με ακίνητη περιουσία και στη Σαλαμίνα), ώστε να εξασφαλίσουν όλες τις προϋποθέσεις για μια καλή μόρφωση στον προικισμένο γιο τους, που φαίνεται αρχικά να προσανατολίστηκε προς τη ζωγραφική: αρχαίες πηγές μιλούν για τη διάσωση έργων του και σε μεταγενέστερα χρόνια, ενώ επιβεβαιώνονται από την οξυδέρκεια και την ευαισθησία του κατά τη σύνθεση εικόνων κυρίως στα λυρικά μέρη των δραμάτων του. Εξάλλου, ένα είδος λογιοσύνης που ανιχνεύουμε συχνά στη θεωρητικοποίηση πολλών προβλημάτων, καθώς και η εξοικείωσή του με τομείς της επιστήμης, ενισχύει τις πληροφορίες για την παροιμιώδη βιβλιοφιλία του, που δεν πρέπει να αποσυνδεθεί από το γεγονός ότι ήταν ένας από τους ελάχιστους (όχι περισσότερους από τρεις στην Αθήνα του 5ου αιώνα) που διέθεταν ιδιωτική βιβλιοθήκη. Εδώ, βέβαια, εντάσσεται και η δεκτικότητά του στις επαναστατικές διδαχές των σοφιστών, που κυριολεκτικά εισέβαλαν στην Αθήνα, κατά τις τρεις τελευταίες δεκαετίες του αιώνα, προκαλώντας ριζικές αναθεωρήσεις σε όλους τους τομείς της πνευματικής και κοινωνικής ζωής. Με αυτά τα ελάχιστα στοιχεία πρέπει να σχετισθεί τόσο η έλλειψη οποιασδήποτε μαρτυρίας για συμμετοχή του στα δημόσια πράγματα (αντίθετα από τους δύο ομοτέχνους του, τον Αισχύλο και τον Σοφοκλή, που είχαν πλούσια πολιτική δράση) όσο και η παράδοση που τον περιγράφει ως ένα άτομο απομονωμένο και απρόσιτο, βυθισμένο μόνιμα στη μελαγχολία και στο στοχασμό.

Δυστυχώς, δεν έχουμε τη δυνατότητα να ελέγξουμε τις πληροφορίες που αναφέρονται, πάντα με τα απαραίτητα σκανδαλολογικά καρυκεύματα, στην ιδιωτική ζωή του Ευριπίδη, όπως λ.χ. για τους δύο άτυχους γάμους του με



Ραμαϊκό αντίγραφο προτομής του Ευριπίδη.
Το πρότυπο ανάγεται στον 4ο αιώνα.
Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Νάπολης.

Η διαδρομή της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας παρομοιάστηκε με την περίφημη λαμπαδηδρομία της γιορτής των Παναθηναίων: με τον Αισχύλο να φέρει υπερήφανα τη δάδα, που άναψε από τη σπίθα του Προμηθέα, και να την παραδίδει στον Σοφοκλή, ο οποίος δυνάμωσε τη λάμψη της ακόμη περισσότερο, πριν τη δώσει στον

Ευριπίδη. Αυτός όμως ο τελευταίος ποιητής όχι μόνο δεν είχε τη δύναμη να φέρει τη δάδα, αλλά δεν είχε καν την ικανότητα να διατηρήσει ζωντανή τη φλόγα της. Πρόκειται για μια θεατρική παρομοίωση ολότελα ανακριβή, όπως,

ἀλλωστε, καὶ πολλὰ ἀπὸ ὄσα ἔχουν εἰπωθεὶ για τὸν Εὐριπίδη. Ορισμένοι θέλουν να πιστέψουν ὅτι ο Εὐριπίδης «σκότωσε τὴν τραγῳδία». Αυτὸς τουλάχιστον υποστηρίζει ο Αισχύλος στους Βατράχους του Αριστοφάνη, καὶ

αυτὴ η διδασκαλία, ποικιλότροπα διατυπωμένη, ταξίδεψε ανά τους αιώνες, για να επαναδιατυπωθεί με πάθος από νεότερους αποστόλους, όπως ο Νίτσε.

Και ωστόσο, εδώ υπάρχει κάποιο πρόβλημα ακόμη και για εκείνους που πιστεύουν ότι οι αρχαίοι συγγραφεῖς δεν ψεύδονται ποτέ. Ας πούμε, ο Αριστοτέλης δεν θεωρούσε τὸν Ευριπίδη ως τὸν «τραγικότερο» από δόλους τους τραγικούς ποιητές;

Erich Segal

απόσπασμα από δοκίμιο

δημοσιευμένο στα Θεατρικά Τετράδια, αρ. 17.

γυναίκες που τον εφοδίασαν με τα πρότυπα των «πορνικών» ηρωιδων του ή για τις σχέσεις του με διάφορα συγγενικά πρόσωπα που όχι μόνο τον υποκαθιστούσαν στην αντιμετώπιση των συζυγικών καθηκόντων του αλλά τον βοηθούσαν και στη σύνθεση των τραγωδιών του. Ως προς τη θέση του στο θεατρικό πανόραμα της Αθήνας, οι ενδείξεις που διαθέτουμε από ποικίλες πηγές είναι αντιφατικές: οι πληροφορίες για την εξαιρετική δημοτικότητα των έργων του ανατρέπονται από άλλες, που περιορίζουν τον αριθμό των επιτυχιών του στους δραματικούς αγώνες σε 4 μόνο πρώτες νίκες, κατά τη διάρκεια της ζωής του, απέναντι σε 18 του Σοφοκλή! Άγνωστο ποια η σχέση αυτής της αποδοκιμασίας, τουλάχιστον σε επίπεδο «επίσημης» αντιδρασης, με την απόφαση του ποιητή να μεταβεί, όταν πλησιάζει τα 75, στη Μακεδονία, στην αυλή του βασιλιά Αρχέλαου, όπου και πέθανε έχοντας γράψει μερικά ακόμη δράματα, ανάμεσα στα οποία και οι αριστουργηματικές *Βάκχες*.

Οστόσο, ο Ευριπίδης πήρε την εκδίκησή του μετά θάνατον, όχι μόνο επειδή κατείχε τα πρωτεία στις προτιμήσεις του κοινού και των ανάγνωστών κατά τους επόμενους αιώνες αλλά και επειδή σώθηκαν υπερδιπλάσια σε σύγκριση με τους δύο άλλους τραγικούς έργα του, ενώ ίσως υπήρξε ο λιγότερο παραγωγικός: συγκεκριμένα, από τα περίπου 88 δράματά του, μας έχουν σωθεί με το όνομά του 19 (έναντι μόνον 7 του Αισχύλου και 7 του Σοφοκλή), τα εξής, κατά, την πιο πιθανή, χρονολογική σειρά: *Άλκηστη* (438), *Μήδεια* (431), *Ηρακλείδες*, *Ιππόλυτος* (428), *Ανδρομάχη*, *Εκάβη*, *Ικετίδες*, *Ηλέκτρα*, *Ηρακλής*, *Ίων*, *Τρωάδες*, (415), *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, *Ελένη*, *Φοίνισσες*, *Ορέστης* (408), *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* και *Βάκχες* (406). σ' αυτά πρέπει να προστεθεί το σατυρικό δράμα *Κύκλωπας* και ένα αμφισβητούμενο δράμα, ο *Ρήσος*. Τα δράματα αυτά καλύπτουν μια καλλιτεχνική δραστηριότητα περίπου 50 χρόνων από το 455 π.Χ., ένα χρόνο δηλαδή μετά το θάνατο του Αισχύλου, οπότε ο Ευριπίδης έκανε την πρώτη θεατρική εμφάνισή του με μια ομάδα έργων όπου ανήκαν και οι *Πελιάδες*, ένα δράμα από τον ίδιο μυθικό κύκλο με την *Άλκηστη* και τη *Μήδεια*, τα δύο αρχαιότερα, κατά σύμπτωση, από τα σωζόμενα έργα του.

X.K.X.



*Ηθοποιός που κρατά στα χέρια του ένα τραγικό προσωπείο.
Μουσείο Martin von Wagner.*

Οι αρετές του Ἅδμητου

Η σκηνική δράση της Ἀλκηστῆς παρουσιάζει την πραγματοποίηση μιας συναλλαγῆς και, εν συνεχείᾳ, την απροσδόκητη ανατροπή της: το κόστος καταβάλλεται, το αντικείμενο εξασφαλίζεται και, ξαφνικά, η τιμὴ επιστρέφεται και η αγορά μετατρέπεται σε δωρεά. Ο θεατής βλέπει την Ἀλκηστή να πεθαίνει και κατόπι να εκφέρεται για την ταφὴ της: βλέπει το σύζυγὸ τῆς να δέχεται στο παλάτι ἐναν επισκέπτη και να αποπέμπει κάποιον ἄλλον· τον βλέπει αργότερα να αρνεῖται να ξαναμπεί μόνος του στο σπίτι του και, επίσης, να αρνεῖται να παραλάβει μαζὶ του μια ξένη γυναικα. Και ξαφνικά αποδεικνύεται ότι η ξένη γυναικα είναι η νεκρὴ σύζυγός του, οπότε ο ἀνθρωπὸς που εξαγόρασε τη ζωὴ του με τη δικὴ τῆς ξαναμπαίνει στο σπίτι του, με το προϊὸν τῆς αγορᾶς του εξασφαλισμένο αλλὰ και το αντίτιμο πληρωμένο για ἄλλη μια φορά στα χέρια του. Αυτός είναι ο σκελετός της Ἀλκηστῆς. Αλλὰ, το ἔργο αποκτά τη σάρκα και τη μορφὴ του, την ασκήμια και την ομορφιὰ του, μέσα από τους λόγους που ἔγραψε για τα πρόσωπά του ο Ευριπίδης. Καθώς μιλούν, τουλάχιστον ο βασιλιάς και η βασίλισσα πρέπει να ακουστούν με την απαραίτητη καλὴ πίστη που επιφυλάσσουμε για ὀλες τις μορφές που εμφανίζονται στην κλασικὴ σκηνὴ, επειδὴ τίποτε, οὔτε στην παράδοση οὔτε στο παρελθόν τους οὔτε στο ανοιχτὸ σύστημα ανταπόδοσης και τιμωρίας, δύποτε αυτὸ λειτουργεῖ μέσα στο ἔργο, δεν υποδηλώνει ότι αυτός ο ἀντρας και αυτὴ η γυναικα είναι κιβδηλοι. Αν ο ποιητὴς παίζει κάποιο λεπτεπίλεπτο παιχνίδι με το υλικό που ἔχει επιλέξει, αν, παρὰ τις θετικὲς αξιολογήσεις τῆς δράσης που αυτός ο ίδιος οργάνωσε, καλλιεργεῖ την εντύπωση ότι τα πρόσωπά του είναι αμφιλεγόμενα, οφείλει να υπογραμμίσει τα ψεύδη τους ή να δείξει ότι υπάρχει κάποια ισχυρὴ αντίφαση ανάμεσα στα λόγια και τις πράξεις τους.

Στον πρόλογο της Ἀλκηστῆς ἔνας θεός και ἔνας δαίμονας συναντιούνται στο κατώφλι του Ἅδμητου· ο Απόλλων εγκαταλείπει το παλάτι, όπου είναι ἔτοιμος να εισορμήσει ο Θάνατος. Ο Απόλλων χαριεντίζεται για λίγο με το δαίμονα: προσποιείται ότι θέλει να τον μεταπείσει, υποβάλλοντάς του ευγενικά μια παράκληση, αλλὰ τελικά παραμερίζει ειρωνικά, για να τον αφήσει να περάσει. Γνωρίζει ότι ο Θάνατος πρόκειται να αντιμετωπίσει μια ταπεινωτικὴ απώλεια της λείας του υποκύπτοντας στη βίᾳ, χωρὶς μάλιστα να εξασφαλίσει καν ευχαριστίες γι' αυτὸ που θα παραχωρήσει (στ. 64-71). Έτσι, στον πρόλογο εμφανίζεται να ηττάται φαινομενικά ὅτι είναι φωτεινό, νέο και αγαθό, ενώ ταυτόχρονα εκφράζεται και η υπόσχεση ότι στο τέλος αυτές οι ιδιότητες θα νικήσουν ὅτι είναι σκοτεινό, γερασμένο και κακό.

Καθώς οι δύο υπερφυσικές δυνάμεις διαλέγονται, στα λόγια τους ανιχνεύουμε τις ἔννοιες της χάρης, της δικαιοσύνης και της ανταπόδοσης. Από την πλευρά του ουράνιου κόσμου, η ὀλη υπόθεση δεν είναι παρὰ ἔνα επεισόδιο σε μια αλυσίδα αμοιβαίων εκδικήσεων και αντεκδικήσεων ανάμεσα στον Δία και τον Απόλλωνα (3-7). Στο επίπεδο της γῆς, ἔχει πραγματοποιηθεὶ μια σειρά ευεργεσιῶν: ο Απόλλων βρίσκεται εδώ χάρη σε μια θετικὴ ανταπόδοση, την ευεργεσία που πρόσφερε στον Ἅδμητο για την ευγενικὴ συμπεριφορὰ απέναντι του (9). Μια τέτοια σειρά αλυσιδωτῶν ανταποδόσεων πρέπει από κάπου να αρχίζει. Στο ουράνιο επίπεδο ἀρχισε, κατά τον Απόλλωνα, από τότε που ο γιος του, ο Ασκληπιός, επεξέτεινε την ιατρικὴ δραστηριότητά του ως το σημείο να ανασταίνει νεκρούς —μέγα ευεργέτημα για το ανθρώπινο γένος, κάρφος στον οφθαλμό του Δία. Η γήινη αλυσίδα ἀρχισε με τη φιλοξενία που πρόσφερε ο Ἅδμητος στον Απόλλωνα. Στην πορεία του προλόγου ο Απόλλων ρωτά, ίσως χωρὶς ιδιαίτερη σοβαρότητα, μήπως



To τέλος του έργου

Από δραματική και σκηνική άποψη, η τελική επανασύνδεση του 'Άδμητου με την Άλκηστη λειτουργεί σχεδόν πανομοιότυπα με μιαν αναγνώριση.

Το βασικότερο κοινό στοιχείο με τις αντίστοιχες σκηνές είναι ότι ένα από τα δύο πρόσωπα θεωρείται νεκρό — καλύτερα: ήταν νεκρό. Η διαφορά από ανάλογες περιπτώσεις —λ.χ. την Ιφιγένεια εν Ταύροις, τον Ίωνα και την Ελένη του Ευριπίδη— είναι ότι ο «υποθετικός» θάνατος δεν ανήκει σε κάποιο μακρινό σημείο του παρελθόντος, αλλά είναι και πρόσφατος και, το κυριότερο, πραγματικός:

ο 'Άδμητος είδε ο ίδιος τη γυναίκα του να πεθαίνει και ο ίδιος συνόδεψε την εκφορά της. Ακριβώς γι' αυτό και η εξαπάτησή του στο τέλος αγγίζει τα δρια των κωμικού.

'Ένα δεύτερο στοιχείο, τυπικό στους αναγνωρισμούς, είναι ότι τα πρόσωπα που αναγνωρίζονται είναι αλλοιωμένα, συνήθως από το χρόνο, σπανιότερα από κάποια μεταμφίεση. Είναι ευεξήγητο γιατί ο Ήρακλής, προετοιμάζοντας τη δική του «αναγνώριση», καταφεύγει στη δεύτερη λύση. 'Ετσι, η Άλκηστη έρχεται καλυμμένη πίσω από ένα πέπλο.

Εκτός από τους θεατές, που έχουν προϊδεασθεί, κανένα από τα πρόσωπα του έργου δεν την αναγνωρίζει: ούτε ο χορός ούτε ο 'Άδμητος ούτε οι θεράποντες που βρίσκονται στη σκηνή. Είναι βέβαιο ότι δεν προσέχουν καν την παρουσία της, αφού, όπως συμβαίνει κανονικά με τα εντελώς συνοδευτικά πρόσωπα, δεν μνημονεύεται, όταν αναγγέλλεται η άφιξη του Ήρακλή.

Η Άλκηστη γίνεται ουσιαστικά αντιληπτή μόνο τη στιγμή που ο Ήρακλής ζητεί από τον 'Άδμητο την εκδούλευση της φιλοξενίας: «Σε παρακαλώ πάρε και φύλαξε στο σπίτι σου αυτή τη γυναίκα» (1020). Με τη χρήση του δεικτικού τήνδε, όπως τόσο συχνά στο δράμα, δηλώνεται μια άμεση παρουσία. Από το σημείο αυτό ως την πλήρη αναγνώριση μεσολαβούν πάνω από 100 στίχοι — μια ολόκληρη σκηνή.

Εδώ εντοπίζουμε άλλο ένα χαρακτηριστικό της ευριπίδειας τεχνικής: την επιβράδυνση της διαδικασίας του αναγνωρισμού. Τα παραδείγματα είναι άφθονα: το πιο ενδιαφέρον δίνει και πάλι η Ηλέκτρα του, όπου ο Ορέστης, ενώ αναγνωρίζει

θα ήταν διατεθειμένος ο Θάνατος να προβεί σε μια ανάλογη χειρονομία ευεργεσίας (60). Αν ο Θάνατος συμφωνούσε, οπωσδήποτε θα εδραιωνόταν μια αδιάλειπτη ανταλλαγή εκδούλευσεων ανάμεσα σ' αυτόν και τον Απόλλωνα (70). Ο Θάνατος, ωστόσο, ενδιαφέρεται για τη δικαιοσύνη: για μια αυστηρή δοσοληψία, που πηγάζει από παλαιά χρέη και κατοχυρώνεται από το νόμο (30-31). Επομένως, του είναι ακατανόητη μια ανεξάρτητη πράξη χάρης (63).

Ο Απόλλων, όπως η Αθηνά στις Ευμενίδες, υπαινίσσεται ότι δικαιοσύνη σημαίνει κάτι περισσότερο από αυτό που υποθέτει ο Θάνατος, ότι η ποιότητα μιας πράξης πρέπει να υπολογίζεται όσο και η ποσότητά της και ότι η ανταπόδοση δεν προσφέρεται μόνο με το ίδιο νόμισμα αλλά, επιπρόσθετα, με αγάπη και μίσος. Η φιλοξενία του 'Άδμητου τεχνικά πληρώθηκε με την εξαπάτηση των Μοιρών, αλλά, επιπρόσθετα, ο 'Άδμητος αγαπήθηκε κιόλας από ένα θεό. Ο Απόλλων ενδιαφέρεται τώρα για το θάνατο της Άλκηστης, όχι επειδή είχε ακόμη κάποιο χρέος να εξοφλήσει προς τον 'Άδμητο, αλλά επειδή συμμετέχει στην οδύνη του θνητού φίλου του (42). Σύμφωνα με τον τρόπο σκέψης του Θανάτου, αυτό αποτελεί καταστρατήγηση της δικαιοσύνης (41). Και η άρνηση του Θανάτου να ευεργετήσει τον Απόλλωνα σηματοδοτεί ακριβώς μια αντίθετη περίπτωση: ο Θάνατος οφείλει να εξασφαλίσει τη δίκαιη, σύμφωνα με τη δική του άποψη περι δικαιοσύνης, ανταπόδοση, χάνοντας την ευγνωμοσύνη του Απόλλωνα (70) και, επιπλέον, προκαλώντας την εχθρότητά του. 'Ετσι στο θέμα της ανταπόδοσης, προστίθενται τα θέματα της φιλίας και της έχθρας, την ώρα που ο δαιμονας και ο θεός αντιμετωπίζουν ο ένας τον άλλον. Επίσης, εισάγεται στη συζήτησή τους η αμφίσημη λέξη χάρις, η οποία χρησιμοποιείται για να προσδιορίσει αφενός μιαν αρχικά ανυπερόβουλη πράξη (60) κι αφετέρου την αναγκαία ανταπόδοση του καλού για ένα καλό (70).

Πέρα από αυτές τις αφηρημένες έννοιες στον πρόλογο εισάγεται και μια συγκεκριμένη: ο Απόλλων ανοίγει το έργο αποχαιρετώντας τον οίκο του 'Άδμητου. Ο οίκος αυτός του είναι προσφιλής (23) και γι' αυτό ο θεός έχει ενεργήσει για την ευημερία και τη σωτηρία του (9,41). Η παρουσία του δέσποζε, κατά κάποιον τρόπο, εκεί μέσυ, από τη στιγμή που άρχισε η δουλική θητεία του, και τώρα τον εγκαταλείπει μόνον επειδή δεν μπορεί να συνυπάρξει κάτω από την ίδια στέγη με τον Θάνατο. Στη θέση του θα μπει αργότερα ο Ήρακλής, ο οποίος θα ανατρέψει το έργο του Θανάτου. Σε 76 στίχους υπάρχουν 10 άμεσες αναφορές στον οίκο. Μια ηπιότερη, αλλά εξίσου ασυνήθιστη, πυκνότητα διαπιστώνεται και στο υπόλοιπο έργο, όπου εντοπίζονται τουλάχιστον 60 αναφορές στον δόμον ή οίκον και άλλες τόσες στη στέγη, τους τοίχους, τις πύλες κλπ., σε ένα σύνολο 1163 στίχων.

Τα θέματα του οίκου και της ανταπόδοσης, της δίκης και της χάριτος, που εμφανίζονται στον πρόλογο, είναι, όπως και η συμβολική δράση του, προφητικά για τη συνέχεια του έργου. Ο πρόλογος ανοίγει με μιαν αποστροφή προς το παλάτι: παρόμοια σφραγίζεται και η έκβαση του δράματος (861 κε.), ενώ το κεντρικό μέρος καταλαμβάνει η «ωδή για τον οίκο του 'Άδμητου», η οποία σηματοδοτεί την αρχή της αντίστροφης μέτρησης (569-605). Αυτός ο οίκος αποτελεί τον μορφοποιημένο στόχο της δράσης, ενώ η δράση κινείται από το μηχανισμό της ανταπόδοσης. Η είσοδος του Απόλλωνα στον οίκο του 'Άδμητου αποτελεί πράξη ανταπόδοσης για το έγκλημα εναντίον των Κυκλώπων. Η ανταπόδοση προς τον οικοδεσπότη προσφέρεται χάρη στη ρύθμιση που του εξασφάλισε την αποφυγή του θανάτου με αντίτιμο έναν άλλο θάνατο, ο οποίος προκαλεί την αποχώρηση του Απόλλωνα από το παλάτι και την είσοδο του Θανάτου. Η είσοδος του Θανάτου ακολουθείται από την έξοδο της νεκρής Άλκηστης, μια αποχώρηση που αφήνει, προσωρινά, τον οίκο κενό και συρρικνωμένο. Ο Απόλλων, κινημένος από την αγάπη του για τον 'Άδμητο και το σεβασμό για τον οίκο του, και ίσως από την ανάγκη να επιφέρει άλλο ένα πλήγμα στον Δία, φέρνει στη σκηνή τον Ήρακλή, ενώ ο 'Άδμητος, εξοφλώντας μια παλιά υποχρέωση

προς το φίλο του, ανοίγει το σπίτι του στο φορέα της βούλησης του θεού. Ο Άδμητος, ως ανταπόδοση προς την Άλκηστη, υποσχέθηκε να κρατήσει κλειστό το σπίτι του σε μια μελλοντική γυναικά· ως μέρος της ιδιαίς ανταπόδοσης το κρατεί κλειστό και για τους γονείς του. Τελικά, ο Ηρακλής ανταποδίδει το χρέος του προς τον Άδμητο, εμποδίζοντας την Άλκηστη να εισέλθει στον οίκο του Άδη και έτσι αποκαθιστά τον οίκο του Άδμητου, επαναφέροντας τη γυναικά του κάτω από τη στέγη του. Ελπίζω να δείξω στη συνέχεια ότι αυτή η μορφική διαπλοκή δράσης και κινήτρων συμβολίζει την πραγματική δράση του έργου όπως ένα τέχνασμα ή ένα έμβλημα.

Όσο διαρκεί ο πρόλογος, ο επικείμενος θάνατος της Άλκηστης παρουσιάζεται στο κοινό, όπως και στον Απόλλωνα, απλώς ως ένα γεγονός στην ιστορία του οίκου του Άδμητου. Η στιγμή του θανάτου είναι προκαθορισμένη εδώ και χρόνια· μάλιστα, υποβάλλεται η αισθηση, όπως κάπου υπαινίσσεται ο Άδμητος (421, πρβ. 527), ότι έχει συμβεί εδώ και πάρα πολύν καιρό, αλλά πολύ σύντομα μετατρέπεται σε άμεσο γεγονός.

Αυτός ο θάνατος, μολονότι σε λίγο θα ακυρωθεί, αποτελεί το κεντρικό γεγονός του δράματος, καθώς ταυτόχρονα δημιουργείται και ανατέμνεται με τρόπο τυπικά ευριπιδικό. Πρώτα δηλώνονται οι αιτίες του θανάτου, με τον απλούστερο δυνατό τρόπο, από τον Απόλλωνα. Κατόπιν ο θάνατος παρουσιάζεται συμβολικά, καθώς ο θεός υποχωρεί μπρος στο μίασμα και ο δαιμόνας προχωρεί για να τον εγκαινιάσει με την κοπή των μαλλιών της μελλοθάνατης. Στη συνέχεια ο θάνατος θρηνείται από τους πολίτες των Φερών, καθώς ο Χορός εκτελεί την πάροδό του, και μόνο σ' αυτό το σημείο αποκτά σημασία ή ίδια η ετοιμοθάνατη γυναικά αντί για το θάνατο καθεαυτόν. Εγκωμιάζεται δημόσια ως η αρίστη των γυναικών, που ο θάνατός της συνιστά ένα είδος «αριστείας». Μια τρίτη μετατόπιση εστίας προκαλείται με τη ρήση της Θεράπαινας, η οποία στην πραγματικότητα οδηγεί τα μάτια του Χορού στην κλειδαρότρυπα του γυναικωνίτη: δίνει τη δυνατότητα στα μέλη του χορού και στο θεατή να παρακολουθήσουν ό,τι δεν θα μπορούσε κανείς άλλος, γνωρίζοντας ότι η καθαρότητα των πράξεων της Άλκηστης θα είναι ακόμη πιο εκτυφλωτική, ακριβώς επειδή έχει γίνει αντικείμενο κατασκοπείας. Μετά από αυτή τη συγκλονιστική ματιά στις τελετουργικές προετοιμασίες και τους σπαραχτικούς αποχωρισμούς, εκτελείται μια σύντομη ωδή, που μας θυμίζει ότι ο θάνατος είναι αναπότρεπτος. Η επιφάνεια της ωδής είναι νεκρώσιμη, αλλά το κοινό αισθάνεται ταυτόχρονα και τη φρίκη του θανάτου και την ευφροσύνη της αναβίωσης, εφόσον γνωρίζει ότι ο Ηρακλής θα σώσει, με κάποιον τρόπο, τη βασίλισσα.

Τελικά θα εμφανιστεί ο Άδμητος με την ετοιμοθάνατη γυναικά του· στη σκηνή που ακολουθεί, η παρουσία, τα λόγια και, τέλος, η σιωπή της Άλκηστης διώχνουν κάθε αισθηση επιτήδευσης και ψευδαίσθησης. Σε ένα σύνολο 150 μόλις στίχων, η Άλκηστη βιώνει το γεγονός του θανάτου, σε έναν σύντομο αλλά σπαραχτικό αγώνα με έναν αόρατο εχθρό, και κατόπι το εξηγεί. Σε έναν διαγέστατο μονόλογο δηλώνει τους λόγους που την οδήγησαν στην επιλογή αυτού του θανάτου και τις επιπτώσεις που θα ευχόταν να προκύψουν. Κατόπι, μόλις βεβαιώνεται ότι ο θάνατός της θα είναι αποτελεσματικός, απλούστατα παύει να ζει. Ακολουθεί το άσμα του παιδιού, που δίνει διέξοδο στη συγκίνηση του κοινού και παρέχει τη μαρτυρία ότι η γυναικά που πριν από λίγο μιλούσε με τόση διαύγεια έχει φύγει πραγματικά. Προς στιγμήν εξαφανίζεται κάθε μνήμη της υπόσχεσης του Απόλλωνα και ο θάνατος μοιάζει να βρίσκεται πέρα από κάθε εξαγορά.

Η πρισματική τεχνική της δραματοποίησης αυτού του θανάτου επιτρέπει επίσης να προκύψουν αξιολογήσιες από ποικίλες πηγές. Ο Απόλλων δεν είχε προβεί σε καμία κρίση —πέρα από την απλή δηλωση ότι η γυναικά είναι νέα και όχι ακόμη έτοιμη για θάνατο— αλλά ο χορός των πολιτών και οι γυναίκες του υπηρετικού προσωπικού χαιρέτισαν τη βασίλισσα ως την αρίστην των γυναικών. Γι' αυτούς η πράξη της αποτελεί δίκαιη έκφραση της υπερθετικής αρετής της. Το ίδιο ισχυρίζεται και η Άλκηστη

την αδελφή του από την πρώτη στιγμή, δεν ανταποκαλύπτεται, χωρίς μάλιστα να δίνει γι' αυτό, σε κάποιο σημείο του έργου, μια εξήγηση: η διαδικασία έχει γίνει σκοπός.

Σε μερικές περιπτώσεις την αναγνώριση βοηθεί ένας μεσολαβητής: στην Ηλέκτρα ο Παιδαγωγός, στον Ιωνα η Πυθία. Το κωμικό στην περίπτωση της Άλκηστης είναι ότι ο «μεσολαβητής» Ηρακλής είναι και ο σκηνοθέτης του προβλήματος, αφού επαναφέρει τη νεκραναστημένη έτσι, που να χρειάζεται αποκάλυψη. Στη σκηνή συνδυάζονται και προχωρούν παράλληλα —και, φυσικά, όχι ανεξάρτητα το ένα από το άλλο— και τα δύο θέματα: η απάτη και η αναγνώριση. Στην πρώτη φάση απλώς δηλώνεται η παρουσία της γυναικάς. Υποθέτω ότι εκείνη τη στιγμή ο Άδμητος της ρίχνει μια πρώτη ματιά. Υστερα από τριάντα περίπου στίχους, αναφέρεται και ο ίδιος στη «γυναικά»: τώρα όμως στην «άγνωστη» δίνεται μια πιο συγκεκριμένη μορφή: είναι νέα, «όπως φαίνεται από το ντύσιμό της» (1050). Είναι βέβαιο ότι, από το σημείο αυτό και πέρα, ο Άδμητος, ενώ εξακολουθεί να απευθύνεται στον



Ο Ηρακλής παλεύει μ' ένα λιοντάρι.
Λεπτομέρεια από μελανόμορφο αμφόρεα
τέλος του 6ου αιώνα,
Βρετανικό Μουσείο.

Ηρακλή, περιεργάζεται διαρκώς και εξεταστικότερα και πιο ταραγμένα τη γυναίκα, ώσπου ξαφνικά στρέφεται και μιλά σ' εκείνη, για να της δώσει το

πραγματικό της σχήμα: «Γυναίκα, μοιάζεις ολόδια με την Ἀλκηστή»

(1061 κε.). Με την κραυγή οἷμοι, αμέσως μετά, ο Ἀδμητος έχει γυρίσει αλλού το πρόσωπό του. Στο μεταξύ, ο διάλογος περνά από τις δύο ρήσεις σε

μια γρήγορη στιχομοθία, που κλιμακώνει τις επόμενες αλλεπαλληλες φάσεις του αναγνωρισμού. Ο Ηρακλής δεν αρκείται στο ότι έχει τελικά πείσει τον Ἀδμητο να φιλοξενήσει την ἀγνωστή· απαιτεί να την οδηγήσει στο παλάτι με το ίδιο του το χέρι. Πριν αποφασίσει να αποκαλύψει το πρόσωπο της γυναίκας, και ενώ ακόμη ο άλλος έχει στραμμένο αλλού το πρόσωπο («σαν να καρατομεί τη Μέδουσα»), ο Ηρακλής ενώνει με τη βία τα χέρια των δύο συζύγων. Στην τελευταία φάση, ακόμη και οι λέξεις θυμίζουν τις αντίστοιχες τραγικές σκηνές. [...]

Σ' αυτή την τελευταία σκηνή ο ποιητής ενσωμάτωσε άλλο ένα στοιχείο τυπικό της προσωπικής του τεχνικής, με τόση συνέπεια αλλά και τόσες αλλοιώσεις, ώστε να μας πείθει και πάλι ότι κινείται στο χώρο της παρωδίας. Πρόκειται για τη θεοφάνεια, που κλείνει πολλές από τις τραγωδίες του. Η παρέμβαση ενός θεού λειτουργεί αποτελεσματικά, όταν

υπηρετεί μιαν ορισμένη δραματική αναγκαιότητα και προϋποθέτει συγκεκριμένα σκηνικά συμφράζομενα. Ο θεός έρχεται, για να φέρει λύση στο αδιέξodo, να πραύνει την οδύνη, να προεκτείνει το μύθο ως τη φυσική, γνωστή για το κοινό, κατάληξη του.

Τυπική είναι και η σύνθεση και η ατμόσφαιρα της σκηνής που σφραγίζεται με την έλευση του θεού.

Σπάνια η θεοφάνεια παιζει ρόλο παραπληρωματικό, σαν παράρτημα που προστίθεται, όταν και το τελευταίο κεφάλαιο της ιστορίας έχει παρουσιασθεί. [...]

Δεν έχει καμιά σημασία το ότι στην Ἀλκηστη ο σωτήρας θεός δεν περπατεί στους δρόμους του ουρανού αλλά πατεί πάνω στη γη· ούτε ότι η συμπεριφορά του είναι πιο ανθρώπινη. Τα αποτελέσματα της παρονόσιας του, μαζί και ο τρόπος που αναπτύσσονται, συμβαδίζουν απόλυτα με την τεχνική των αντίστοιχων θεϊκών σκηνών. Ο Ηρακλής συνοδεύεται από μια γυναίκα, όπως ο Απόλλων από την Ελένη στον Ορέστη (1625 κε.)· αρχίζει το λόγο του επιπλήττοντας τον Ἀδμητο, όπως η

για τον εαυτό της, όταν αιτιολογεί το θάνατό της και διατυπώνει τις απαιτήσεις της, ενώ το κοινό έχει τη δυνατότητα να ελέγξει και να κρίνει μόνο του τη γυναίκα και την πράξη της.

Η Ἀλκηστη αρχίζει το μονόλιο γ της, υπενθυμίζοντας ότι η υπόσχεσή της να πεθάνει δεν της αποσπάσθηκε με τη βία, αλλά αποτέλεσε προϊόν ελεύθερης επιλογής. Ήταν, όπως διατυπώνεται στον πρόλογο, μια χωρίς αντάλλαγμα ευεργεσία, από αυτές που εγκαινιάζουν μια αλυσίδα ανταποδοσεων. Ο Θάνατος αντέτεινε ότι παρόμοιες πράξεις δεν εναρμονίζονται με τις απαιτήσεις της δίκης, αφού αποβαίνουν εις βάρος του ευεργέτη. Ο ίδιος μάλιστα αρνήθηκε να εκτελέσει μιαν ελάσσονα πράξη χάριτος, ενώ η Ἀλκηστη αποφάσισε μια μείζονα. Τι μπορεί να ωθήσει ένα ανθρώπινο πλάσμα στην επιλογή μιας πράξης που αποβαίνει προς το συμφέρον ενός άλλου και προς ζημιά του ίδιου; Αυτό το ερώτημα ανιχνεύει ο Ευριπίδης, καθώς η Ἀλκηστη συζητεί την περίπτωσή της, μια περίπτωση όπου το κόστος της πράξης ήταν για την ίδια το υψηλότερο που θα μπορούσε να πληρώσει οποιοσδήποτε άνθρωπος.

Η εξαιρετική διαύγεια της εξήγησης που δίνει η Ἀλκηστη ίσως σήμερα κάπως μας ενοχλεί, αλλά το μυστικό της έγκειται στο ότι η ίδια θεωρεί το πρόβλημα πάρα πολύ απλό. Γνωρίζει, βέβαια, ότι η πράξη της θα της φέρει κλέος, και η φήμη είναι κάτι τιμητικό, αλλά επιστρέφει το βραβείο στον άντρα της και στα παιδιά της. Για τον εαυτό της δεν διεκδικεί παρά μόνον ένα: επιτυχία. Μια αυτοθυσία δεν εμπεριέχει καθεαυτήν οποιαδήποτε εγγενή αξία, αφού η ίδια η ζωή αποτελεί απόλυτο αγαθό· κατανοείται μόνον, όταν ένας νηφάλιος υπολογισμός καταδείξει ότι ο θάνατος μπορεί να φέρει αποτελέσματα πολυτιμότερα και από την ίδια τη ζωή.

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

Ο αποχαιρετισμός της Ἀλκηστης απευθύνεται στο κρεβάτι της, σύμβολο πρόσκαιρης ένωσης· οι συστάσεις της για το μέλλον απευθύνονται στη θεά της αιώνιας εστίας, από το βωμό της οποίας τίποτε δεν μπορεί να αποσπασθεί. Καμιά από τις τελευταίες πράξεις της δεν έχει σχέση με ρομαντική αγάπη, επειδή αυτή η έννοια είναι άγνωστη στην Ἀλκηστη. Μέσα της δεσπόζει η φιλία, συναίσθημα που ενώνει μεταξύ τους φίλους και μέλη της ίδιας οικογένειας. Η Ἀλκηστη γνωρίζει ότι κάποτε η ίδια θα ξεχαστεί (381, 387) και ότι κάποια άλλη θα πάρει τη θέση της στο κρεβάτι της (181 κε.), αλλά τίποτε από αυτά δεν την ενδιαφέρει. Εκείνο που απαιτεί είναι να συνεχιστεί ο γάμος της και όταν η ίδια θα έχει φύγει: δεν μπορεί να επα-

ναληφθεί ούτε να αντικατασταθεί, επειδή θα τον έχει καταστήσει αθάνατον ο θάνατός της.

Η Ἀλκηστη πεθαίνει μόνον όταν τα αποτελέσματα που επιθυμεί να προκαλέσει της εξασφαλίζονται με την υπόσχεση του Ἀδμητου. Αυτό που ζητά ως αντάλλαγμα είναι πολύ συγκεκριμένο· στην πραγματικότητα λέει: «Ἄρνούμαι να παραδώσω τα παιδιά μου σε έναν πατριό· απαιτώ ως αντάλλαγμα να μην τα παραδώσεις στα χέρια μητριάς». Αυτήν την καθαρά υπολογισμένη συναλλαγή, που δεν λαμβάνει υπόψη της την ποιότητα της αρχικής ευεργεσίας και δεν έχει καμία σχέση με ευγνωμοσύνη ή αγάπη, αυτήν την ανταπόδοση, που δεν προσποιείται ότι είναι αντάξια της πράξης της, η Ἀλκηστη τη χαρακτηρίζει «δίκαιη» (302). Πρόκειται για το είδος της δίκης που θα κατανοούσε ο Θάνατος. Ο Ἀδμητος συμφωνεί, κατά κάποιον τρόπο, αλλά δεν ικανοποιείται περισσότερο από ότι ο Απόλλων με αυτή τη μικρόψυχη δοσοληψία. Εσπευσμένα προσθέτει στο συμβόλαιο του διάφορες προεκτάσεις και διανθίσεις, καθώς προσπαθεί να ανταποκριθεί στην φιλίαν της γυναίκας του: όχι μόνο δεν θα ξαναπαντρευτεί, αλλά θα την πενθεί για πάντα, θυσιάζοντας όχι μόνο τη χαρά μελλοντικών παιδιών, αλλά κάθε χαρά· όχι μόνο θα κλείσει το σπίτι του στην πιθανή εχθρική παρουσία μιας μητριάς, αλλά θα διώξει μακριά έναν πραγματικό εχθρό, τον πατέρα του, που συμπεριφέρθηκε σαν πατριός (636 κε.). Η σύγκριση της συμπερι-

Ἀρτεμη

τον Θησέα στον Ιππόλυτο (1282 κε.)· προδιαγράφει το εγγύς μέλλον, όπως όλοι οι ευριπιδικοί θεοί. Τελικά, δικαιολογεί και την αναχώρησή του (1149 κε.): πρέπει να πραγματοποιήσει έναν άθλο, κάπου στην μακρινή Θράκη — θυμόδαστε τα λόγια του συμπαθητικού Κάστορα στο τέλος της Ηλέκτρας (1347 κε.) του Ευριπίδη, όπου οι Διόσκουροι, αφού τακτοποίησαν τις οικογενειακές τους υποθέσεις, πρέπει να ξεκινήσουν για το σικελικό πέλλαγος, για να προστατέψουν κάτι ελληνικά κυράβια. Και ο Ηρακλής φεύγει δικαιωμένος και ικανοποιημένος. Δεν έδωσε τέλος μόνο στο δράμα του Ἀδμητου, αρπάζοντας τη γυναικα του από τα χέρια του Θανάτου· έδωσε τέλος και στο έργο του Ευριπίδη, σκηνοθετώντας μια «κάπως κωμική κατάληξη» προσθέτοντας δηλαδή εκείνο ακριβώς που χρειαζόταν, για να κλείσει η παράσταση της ημέρας με μια ανακούφιση «σατυρική»: το παιχνίδι. Με ανάλογο τρόπο τελειώνει ο Κύκλωπας, όπου οι Σάτυροι, παίζοντας με τον τυφλωμένο Πολύφημο, βοηθούν, ταυτόχρονα, στην απόδραση των αιχμαλώτων και στο κλείσμο του έργου. Η τελευταία σκηνή τής Ἀλκηστης, περισσότερο από οτιδήποτε άλλο που μας είναι γνωστό, θυμίζει την παρατήρηση ενός σοφού της ύστερης αρχαιότητας, ότι το σατυρικό δράμα είναι μια παιζούσα τραγωδία.

Nikos Xourmouziadης

«Ἀλκηστη: Το ‘σατυρικό’ τέλος»,
περ. Θέατρο, αρ. 40-42, Ιούλ. - Δεκ. 1974.
Αναδημοσίευση στον τόμο
Ευριπίδης σατυρικός,
εκδ. Στιγμή, Αθήνα 1986.



Ο Ηρακλής και ο Θεράπων στην παράσταση της Κομεντί Φρανσαιζ, Γαρίσι 1901.

φοράς των γονέων του με της Ἀλκηστης του έχει αποδείξει ότι δεν αξίζουν την αγάπη του αλλά το μίσος του (338-41). Από εδώ και πέρα θα μείνει μακριά από τις χαρές της μουσικής και των φίλων του και δεν θα δεχτεί γυναικεία συντροφιά για να τον παρηγορήσει.

Αν ο Ἀδμητος είχε απλώς υποσχεθεί ότι δεν πρόκειται ποτέ να πάρει πλάι του την παλλακίδα που η Ἀλκηστη θεωρούσε αυτονόητη, η εντύπωση που θα προκαλούσε θα ήταν βάναυση. Αντί γι' αυτό ο Ἀδμητος καταθέτει μια υπόσχεση που είναι θετική, λεπτά διατυπωμένη και μεστή από δυνατά νοήματα:

Ἐνα ομοίωμα της μορφῆς σου θα σκαλίσουν επιτήδεια χέρια τεχνιτῶν και θα το αποθέσουν πλάι μου στην κλίνη μας, να το αγκαλιάζω τρυφερά και, τ' ὄνομά σου ψιθυρίζοντας, να λέω ότι κρατώ στα δύο μου χέρια εσένα, κι ας μην είσαι εκεί —κρύα ηδονή, το ξέρω· κι όμως μόνον ἔτσι θα ανακούφιζα το βάρος της ψυχῆς μου. Κι αν ερχόσουν πότε-πότε να με βρεις μες στα ὄνειρά μου, με ευφροσύνη θα με γέμιζες: είναι τόσο γλυκό μέσα στη νύχτα αγαπημένα πρόσωπα να βλέπεις, όσο λίγο κι αν κρατάει αυτό.

Αφού ο Ἀδμητος δεν είναι Ορφέας (357), αυτός είναι ο μόνος τρόπος που διαθέτει για να επαναφέρει τη γυναικά του από τον Ἀδη: θα ζήσει με το ὄνειρο που ελπίζει να του φέρει το είδωλο της Ἀλκηστης —μια κοιμισμένη εικόνα του θανάτου ο ίδιος, να αγκαλιάζει μια φανταστική μίμηση ζωής. Η Ἀλκηστη ζήτησε να μείνει ζωντανός ο γάμος της, αλλά ο Ἀδμητος αποφασίζει να διατηρήσει, όσο του είναι δυνατό, ζωντανή και την ίδια τη γυναικά του, ως ἀγαλμα και φάντασμα (πρβ. 328). Ταυτόχρονα κανονίζει να πεθάνει μαζί της: η ζωή του ισοδυναμεί με θάνατο (288, 242, 278, 666, 802, 1082, 1084). σκοπός του η στιγμή εκείνη που το σώμα του θα εναποτεθεί πλάι στη δική της εικόνα θανάτου, ενώ η ψυχή του θα αναζητεί τη σκιά της στο χώρο που εκείνη θα του φυλάξει κάτω από τη γη (363-68).

Η ανταπόδοση που υπόσχεται ο Ἀδμητος υπερβαίνει τη «δίκαιη» απαίτηση της Ἀλκηστης και επιχειρεί να αναπαραγάγει κάτι από την ποιότητα της δικής της πράξης. Τα λόγια του επιδοκιμάζονται από το Χορό, που χαρακτηρίζει την υπόσχεσή του αξίαν της θυσίας της γυναικάς του (370). Το αν οι πράξεις του είναι πράγματι αντάξιες της, το αν το δράμα, όπως εξελίσσεται, είναι πράγματι αντάξιο της, αποτελούν ερωτήματα που πρέπει να απαντηθούν στη συνέχεια. Δραματουργός και πρόσωπα πρέπει να αντιμετωπίσουν τον ἐλεγχό που τους επιβάλλει ο θάνατος της Ἀλκηστης: τα κίνητρά του, οι απαιτήσεις του και η ωραιότητά του. Η Ἀλκηστη έχει απαριθμήσει τα αποτελέσματα που προσδοκά, το κοινό θα παρακολουθήσει τα αποτελέσματα που έχει κανονίσει ο ποιητής.

Το σώμα της Ἀλκηστης, συνοδευόμενο από τον Ἀδμητο, μεταφέρεται μέσα στο σπίτι. Έτσι κλείνει το δεύτερο επεισόδιο. Η επόμενη φάση της δράσης αποτυπώνεται σε ένα ζεύγος σκηνών, όπου ένας επισκέπτης εισάγεται στο σπίτι σχεδόν βίαια, ενώ ένας άλλος αποπέμπεται βιαιότερα. Αυτές οι δύο σκηνές υποδοχής και αποπομπής πλαισιώνουν την «ωδή στον οίκο του Ἀδμητου», το φυσικό κέντρο του έργου, ένα χορικό εγκωμιαστικό της φιλοξενίας που προσφέρθηκε κάποτε στον Απόλλωνα και της ευλογίας και του πλούτου που προέκυψαν ως ανταπόδοση. Οι δύο σκηνές καλύπτουν το χώρο ανάμεσα στο θάνατο και την απόφαση για την αναβίωση της Ἀλκηστης και, επομένως, αν δεν πρόκειται για ένα πολύ ανόητο έργο, αυτές πρέπει να αιτιολογούν την ευτυχή ανατροπή που επακολουθεί.

Ο Φέρης, ένας από τους δύο γονείς που αρνήθηκαν, ανήκει στο μοτίβο αγάπη-θυσία, ενώ ο Ήρακλής αποτελεί παρεισακτή παρουσία. Μια παραλλαγή, που ίσως ανήκει σε παλαιότερη φάση του μύθου, είχε την Περσεφόνη να επαναφέρει την Ἀλκηστη στον κύριό της, και αυτή η λεπτομέρεια αντανακλάται στην παραμυθική λύση που επέρχεται μετά από θεία επέμβαση. Ο Φρύνιχος, στο κάπως πρωτόγονο δράμα του, είχε επίσης χρησι-

Το πιο διδακτικό τέλος το έχει η Ἀλκηστη. Η απλή ανακομιδή της Ἀλκηστης από τον Ήρακλή, με μονολόγους αμήχανης ευγνωμοσύνης από μέρους του Ἀδμητού —και της Ἀλκηστης επίσης, που να λέει κάτι κατάλληλο για την περίσταση— θα ήταν ολοφάνερα κάτι επίπεδο και, επειδή δεν θα βρισκόταν σε αρμονία, θα ήταν επίσης και άβολο. Σε παρόμοιες περιστάσεις ο Σαιξηπήρ θα συντηρούσε την ατμόσφαιρα της τραγι-κωμῳδίας υποκρινόμενος ότι η αναστημένη ηρωίδα ήταν ένα ἀγαλμα: ο Ευριπίδης είναι πιο έξυπνος. Η Ἀλκηστη φοράει πέπλο, και με μια βολική δικαιολογία (στ. 1144 κε.) κρατέται σιωπηλή. Αυτό δίνει στον Ευριπίδη τη δυνατότητα να παρουσιάσει μια από τις ελάχιστες τριγωνικές σκηνές του, μια σκηνή τόσο έξυπνα χρησιμοποιημένη όσο και οποιαδήποτε του Σοφοκλή. Με μια ειρωνεία που πολύ κεντρίζει, ο Ήρακλής δηλώνει ότι η γυναικά αυτή είναι το βραβείο που κέρδισε σ' έναν αγώνα πάλης, και η παράκλησή του προς τον Ἀδμητο να την πάρει στη φύλαξή του έχει σαν αποτέλεσμα την απολαυστική σκηνή όπου ο Ἀδμητος σκανδαλίζεται από τον πειρασμό, διαδηλώνει, μπροστά στη ζωντανή Ἀλκηστη, την απόλυτη αφοσίωσή του στην πεθαμένη Ἀλκηστη, αποκαθιστά απέναντι μας την υπόληψή του, και βάζει τα θεμέλια για μια μελλοντική γαμήλια εντυχία που διαφορετικά πρέπει να έμοιαζε επισφαλής. Τώρα η εντυχίσμένη αποκάλυψη της αλήθειας μπορεί να πραγματοποιηθεί με συντομία μέσα στην ευχάριστη ατμόσφαιρα του μη πραγματικού. Πρόκειται για μια λαμπρή σκηνή που αποφεύγει όλους τους κινδύνους, και φέρνει το έργο σε ένα θριαμβευτικό κλείσιμο μέσα στις συμβάσεις.

H.D.F. Kitto

Μετάφραση: Λ. Ζενάκος,

απόσπασμα από τη μελέτη
Αρχαία ελληνική τραγωδία
εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα 1968.

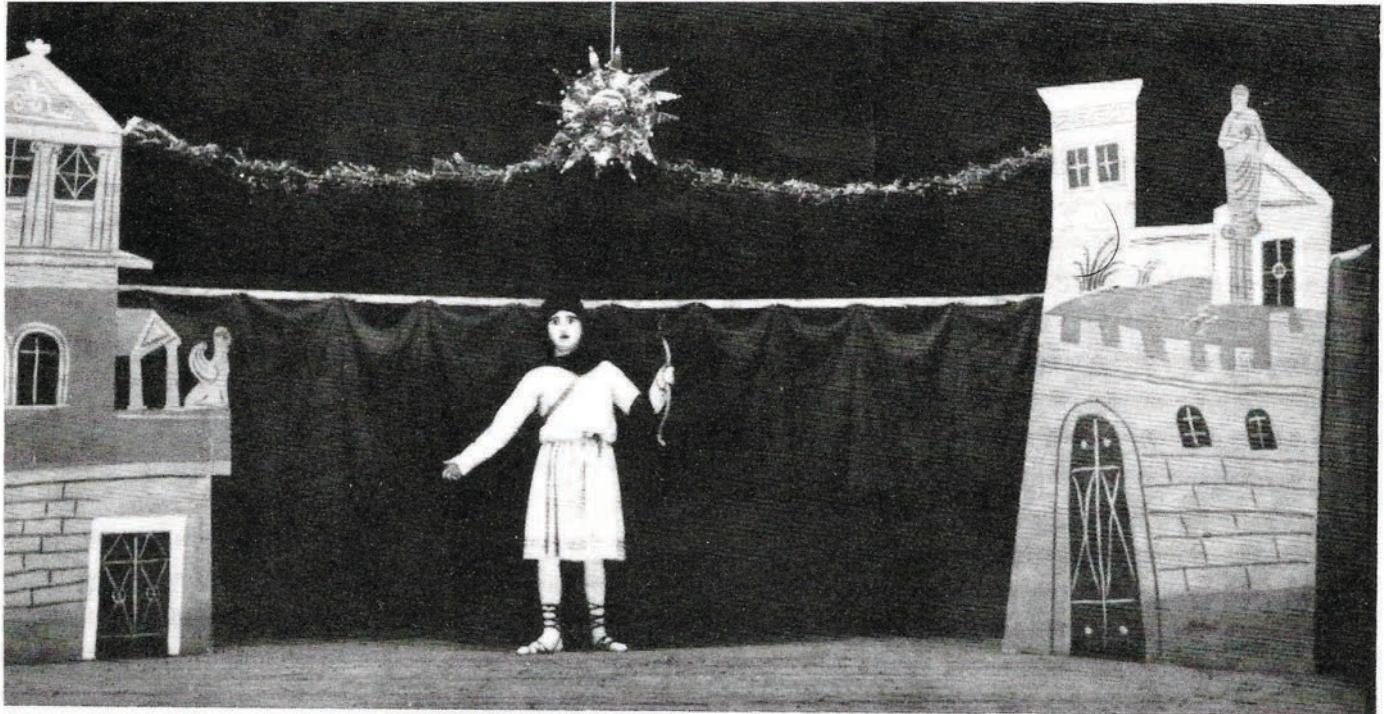
μοποιήσει τον Ήρακλή, αλλά, φυσικά, ένα παρόμοιο προηγούμενο κάθε άλλο παρά δεσμευτικό ήταν εξάλλου, ο ίδιος ο Ευριπίδης στον πρόλογό του υπογραμμίζει πόσο τεχνικά περιττή ήταν η συμβολή αυτού του επισκέπτη. Ο Απόλλων άλλη μια φορά στο παρελθόν έχει εξαπατήσει τον Θάνατο μεθώντας τις Μοίρες· τώρα, στο κατώφλι του Άδμητου, εμπαιζεί το δαιμόνα ακριβώς όπως θα γινόταν σε ένα σατυρικό δράμα με τον Σίσυφο, ο οποίος θα ετοιμαζόταν να εξαπατήσει τον ίδιο τον Άδη. Αναμφίβολα ο θεός θα μπορούσε να σώσει αμέσως την Άλκηστη. Αντί γι' αυτό, αναγγέλλει μισού αλλαγή στην πορεία του μύθου: η συναλλαγή θα αντιστραφεί όχι με θείο επέμβαση, αλλά με την ηρωική πράξη ενός θνητού. Ακόμη όμως και με αυτήν την αλλαγή, η ιστορία δεν απαιτεί τον Ήρακλή. Αν κάποιος χρειάζοταν να παλέψει με το θάνατο, αυτός θα μπορούσε να είναι ο Άδμητος· άρα δεν υφίστανται λόγοι δραματουργικοί, για να χρησιμοποιηθεί ένας ξένος. Ο Ευριπίδης υπογραμμίζει και αυτό το σημείο, όταν βάζει τον Άδμητο να υπαινίσσεται την πιθανότητα μιας καθόδου στον Άδη.

Ο Ήρακλής είναι, απλούστατα, απαραίτητος για τις προθέσεις του Ευριπίδη απέναντι στο μύθο και ο ποιητής, προφανώς, θέλει αυτό να το καταλάβουμε κι εμείς. Το ανατρεπτικό αποτέλεσμα της εισαγωγής του Ήρακλή στο έργο συνίσταται στο ότι κάτι από το σατυρικό δράμα εισβάλλει στην τραγωδία του θανάτου και της σωτηρίας της Άλκηστης, που παραπέμπει στο επεισόδιο της σωτηρίας του Άδμητου και στις μεθυσμένες Μοίρες. Ένα πιο δυσδιάκριτο αποτέλεσμα αποτελεί η αποκατεστημένη υπεροχή που παρέχεται στο βασιλιά. Ο Άδμητος εμφανίζοταν σε ένα μύθο «θεϊκής επίσκεψης», όπου επιβραβευόταν η ευσέβειά του με άφθονο πλούτο, με ένα θηριόδευκτο άρμα, για να κερδίσει τη σύζυγό του, και με τη δυνατότητα αποφυγής του θανάτου, όταν αυτός θα τον απειλούσε. Επίσης, εμφανίζοταν σε ένα παραμύθι με άξονα το θέμα αγάπη-θυσία. Οι δύο μύθοι δεν είχαν μεταξύ τους ουσιώδη σχέση, αλλά προσέλαβαν ένα σημείο επαφής, μέσω του Απόλλωνα, όταν η τελική επιβράβευση που έκλεινε τον πρώτο μύθο αποτέλεσε τη συναλλαγή με το θάνατο που άρχιζε τον δεύτερο. Ο Ευριπίδης κατορθώνει να τους συγχωνεύσει αποκλείοντας την Περσεφόνη και επιλέγοντας τον Ήρακλή, αντιπρόσωπο του Απόλλωνα, για να παίξει το ρόλο του σωτήρα της Άλκηστης. Με τη μεσολάβηση αυτού του ημιθεϊκού φίλου, έχει τη δυνατότητα να δραματοποιήσει μια παραλλαγή της θεϊκής επίσκεψης σε συνδυασμό με το θέμα αγάπη-θυσία. Έτσι, μπορεί να σταθμίσει, μέσα στο ίδιο το έργο, τις αρετές και της Άλκηστης και του Άδμητου.

Αμέσως μόλις ο Άδμητος στέλνει το φίλο του μέσα στο παλάτι, ο ποιητής θυμίζει στο κοινό την άλλη ευεργετική πράξη, τη φιλοξενία του Απόλλωνα, που συνδυάζεται με την απόφαση της Άλκηστης, ως μία από τις δύο καθοριστικές αιτίες για οτιδήποτε έχει ως αυτή τη στιγμή παρουσιασθεί στη σκηνή. Η υποδοχή του Ήρακλή αντανακλά την αρχική υποδοχή του Απόλλωνα στον οίκο του Άδμητου και, επομένως, θα έχει ανάλογες συνέπειες —τόσο τουλάχιστο γίνεται σαφές στο χορικό που ακολουθεί (605, πρβ. 68 κε.). Έτσι, ο Άδμητος, κάνοντας το πρώτο βήμα της νέας ζωής του, εμφανίζεται να αναπαράγει το παρελθόν. Αντιμετωπίζει έναν δεύτερο έλεγχο στο θέμα της φιλοξενίας, δυσκολότερον από τον πρώτο, αφού η άφιξη του Ήρακλή είναι ολοφάνερα άκαρη. Ωστόσο, το νέο καθήκον που έχει επιβάλλει στον εαυτό του απέναντι στην Άλκηστη (δηλ. η υπόσχεσή του να πενθεί, αλλά ταυτόχρονα να εξακολουθήσει να συμπεριφέρεται σαν να ήταν ζωντανή η γυναίκα του) συμπίπτει με την εξακολουθητική προσκόλλησή του στο καθήκον του ως ευγενούς. Η απλή παρδρμησή του να αρνηθεί το θάνατο της Άλκηστης του δείχνει το δρόμο και έτσι πραγματοποιεί την απαίτηση του Απόλλωνα ανοίγοντας το φιλόξενο σπίτι του στον Ήρακλή. Όταν έχει εξασφαλισθεί η μοιραία είσοδος του ταξιδιώτη στους ξενώνες του παλατιού, ο Άδμητος εξηγεί τους λόγους που υπαγόρευσαν τη συμπεριφορά του (553-60): του ήταν αδύνατο να διώξει από το σπίτι του ένα φίλο, επειδή με τον τρόπο αυτό θα κινδύνευε η φήμη του οίκου του καθώς και

*Ένας άλλος μύθος
για μιαν αναστημένη γυναικα.
Η Ευριδίκη αποχαιρετά τον Ορφέα,
ενώ ο Ερμής την παίρνει
για να την οδηγήσει
στον κόδιο των νεκρών.
Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο
της Νάπολης.*





*Η Άλκηστη από τη Λαϊκή Σκηνή
του Καρόλου Κουν, 1934.
Απόλλων ο Κώστας Χατζηαργύρης.
Σκηνικά του Διαμαντή Διαμαντόπουλου.*

η μελλοντική τύχη των μελών του που θα ζητούσαν φιλοξενία αλλού. Ενώ η Άλκηστη έβλεπε τον οίκο από μέσα, ως έναν πεπερασμένο χώρο με τη συζυγική κλίνη στο κέντρο του, ο Άδμητος τιμά την εξωτερική πλευρά του. Γι' αυτόν ο οίκος περικλείει την πόλη (553), μια πόλη που έχει υποχρεώσεις απέναντι σε άλλες πόλεις. Ο οίκος, όπου πρόκειται να δεσπόζουν τα παιδιά της Άλκηστης, είναι ταυτόχρονα η πόλις και ο Άδμητος υπολογίζει το καλό του όνομα περισσότερο από την ανάγκη του να πενθήσει μόνος για το θάνατο της γυναίκας του. Ακόμη και ο Θεράπων, που έχει πολύ πιο στενές απόψεις από τον κύριο του, αναγνωρίζει ότι ρυθμιστικό ρόλο στη συμπεριφορά του Άδμητου έπαιξε η αιδώς, που σημαίνει: η αισθηση του δέοντος σεβασμού προς την οικογένεια και τους θεούς (823).

Κάποτε στο παρελθόν, πριν αρχίσει η δράση του έργου, ο Άδμητος έχει φιλοξενήσει στον οίκο του κάποιον, χωρίς, ωστόσο, να συνειδητοποιήσει την πλήρη σημασία αυτής της πράξης του, και το ίδιο πρόκειται να επαναλάβει πριν από το τέλος του έργου. Οι τρεις πράξεις φορτίζονται με τόσο έντονους ήχους, ώστε η καθεμιά χρησιμεύει ως πρότυπο για τις άλλες δύο. Ο Απόλλων οπωσδήποτε δεν έχει αναγνωρισθεί από τον Άδμητο· ο Ηρακλής αναγνωρίζεται απλώς ως φίλος, όχι ως σωτήρας· η Άλκηστη επιστρέφει καλυμμένη με πέπλο. Σε κάθε περίπτωση ο Άδμητος ενεργεί από σεβασμό προς τον οίκο του: κινημένος από την επιθυμία να τον τιμήσει και έτσι να διατηρήσει στη γνώμη των άλλων την ιδανική εικόνα του. Η πρώτη φιλοξενία είχε ως αποτέλεσμα την φιλίαν (42), η δεύτερη είχε τη φιλία ως μερική αιτία (1037), στην τελευταία περίπτωση η φιλοξενία προκαλείται από το φόβο μήπως μετατραπεί σε εχθρό ένας φίλος (1106) και έχει ως επίπτωση την απόδοση της φιλίας της Άλκηστης.

Στη σκηνή που ακολουθεί, αυτή η πράξη φιλίας και υποδοχής αντιπαρατάσσεται σε μια πράξη εχθρότητας, όταν ο Φέρης προπηλακίζεται και αποπέμπεται. Η αρχική παραμυθική ταυτότητα του Φέρητα δεν ανήκε ειδικά στον πατέρα αλλά σε ένα πρόσωπο που αρνήθηκε να πράξει ό,τι έπραξε η Άλκηστη, και ο Ευριπίδης έκανε το παν, ώστε και ο δικός του γέρος να διατηρήσει αυτό το μοναδικό χαρακτηριστικό. 'Οταν καταφθάνει στη σκηνή, ένα και μόνο γεγονός είναι γνωστό για τον Φέρητα, αλλά αυτό έχει

διατυπωθεί επανειλημμένα: αν και ώριμος για την ώρα του θανάτου, αρνήθηκε να ανταλλάξει τη ζωή του με τη ζωή του γιου του (Απόλλων: 16, Άλκηστη: 290-2, Άδμητος: 338-9, Χορός: 468-70). Η άφιξή του τώρα καθιστά δυνατή τη διερεύνηση του κεντρικού θέματος του έργου. Μέσω αυτού ο δραματουργός έχει τη δυνατότητα να επανεξετάσει τι είναι αυτό που θα μπορούσε να οδηγήσει ένα ανθρώπινο πλάσμα στο να απαρνηθεί τη ζωή του για κάποιον άλλον. Η γυναίκα που επέλεξε το θάνατο έχει ήδη εξηγήσει τους λόγους της· τώρα, μπροστά στο φέρετρό της, ο θεατής ακούει την εξήγηση του ανθρώπου που αρνήθηκε.

Ο Φέρης αρχίζει με ένα ωραίο εγκώμιο για την Άλκηστη. Αν υπήρχε κάποια σκηνική σύμβαση για την παρουσίαση του υποκριτή, ο θησοποιός πιθανότατα την νιοθετούσε εδώ, επειδή ο Ευριπίδης απεικονίζει τη διπλοπροσωπία του Φέρητα μέσα από τα ίδια του τα λόγια. Ο γέρος αρχίζει λέγοντας ότι είναι έτοιμος να συμμεριστεί την οδύνη του γιου του (614), αλλά σε λίγο παραδέχεται ότι η ευτυχία ή η δυστυχία του Άδμητου δεν τον αφορά (685 κε.). Αποκαλεί την Άλκηστη σώφρονα (615), όταν σκέφτεται ότι ο ίδιος έχει ευεργετηθεί από την πράξη της (625), αλλά ανόητη (728), όταν του υποβάλλεται η ιδέα ότι έπρεπε να είχε κάνει ο ίδιος ότι έκανε εκείνη. Μια πράξη ευγένειας (623) μετατρέπεται γι' αυτόν σε ηλιθιο σφάλμα, όταν φαντάζεται τον εαυτό του να την εκτελεί (710). Στον πρώτο του λόγο συγχαίρει την Άλκηστη για την «ένδοξη» ζωή της (623), αλλά στον επόμενο αποκαλύπτει ότι δεν πιστεύει στη δόξα της (726): της απευθύνει ευχές για το ταξίδι της στον Άδη (627), ενώ πιο κάτω δηλώνει την πεποίθησή του ότι ο χρόνος εκεί κάτω είναι μακρός αλλά ποτέ γλυκύς (629 κε.). Με κάθε αντίφασή του αποδεικνύει αυτό που είχε πει γι' αυτόν νωρίτερα ο Άδμητος (339) —αγαπά το γιο του μόνο με λόγια.

Όταν αυτή η ευτελής προσφορά εγκωμίου έχει απορριφθεί, ο Φέρης δηλώνει τους λόγους της άρνησής του να σώσει το γιο του, αρχίζοντας ακριβώς από το σημείο που είχε επιλέξει η Άλκηστη: κανένα χρέος δεν τον δέσμευε να πεθάνει για τον Άδμητο και, εξάλλου, αγαπούσε τη ζωή. Η δίκη τού ήταν αρκετή, και δίκη σήμαινε γι' αυτόν να μένει αγκιστρωμένος στα ίδια απτά πράγματα που είχε αποφασίσει να εγκαταλείψει η Άλκηστη. Ο οίκος γι' αυτόν αποτελούσε ένα πλέγμα αγρών και κοπαδιών (687), που είχαν προορισμό να υπολογισθούν και να αναλωθούν, και όχι ένα πλέγμα ιδεών προς διατήρηση. Αυτός δίνει αξία μόνο στις ηδονές της γης (693) και, επομένως, γι' αυτόν καλύτερη ζωή είναι αυτή που διαρκεί περισσότερο. Ο Φέρης δεν ενδιαφέρεται για την υστεροφημία του και παραδέχεται ότι του είναι άγνωστη η συμπάθεια: για τον άνθρωπο σημασία έχει μόνο η προσωπική του μοίρα, όχι η μοίρα των άλλων (712). Και καθώς αμφισβητεί την αξία της φιλίας, απομονώνεται από όλα τα άλλα πρόσωπα του δράματος, εκτός από τον Θάνατο: δύοι, από το θεό ως το σκλάβο, κατανοούν τι σημασία έχει να ζει κανείς με δύο ψυχές αντί με μία (Άδμητος: 883-4, Απόλλων: 42, Θεράποντες: 192-3 και 825, Χορός: 210-12, Άλκηστη: 313-19, Ηρακλῆς: 1010). Έτσι, το πρόβλημα που τίθεται από τον Απόλλωνα φαίνεται ακόμη απλούστερο για τον Φέρητα από ότι ήταν για την Άλκηστη, εφόσον η έννοια της αυτοθυσίας είναι ακατανόητη για έναν άνθρωπο που μένει έξω από την κοινωνία, αναγνωρίζοντας μόνο θεούς υλικών αγάθων. Ένας τέτοιος άνθρωπος μπορούσε πολύ εύκολα να αφήσει έναν στενό του συγγενή να τον προστατεύσει κάποιος ξένος, μολονότι με την αδιαφορία του αυτή θα κινδύνευε να προδώσει και τον οίκο του και το ίδιο του το παιδί.

Ο Φέρης παραδέχεται αβίαστα ότι η τύχη που απολαμβάνει σήμερα οφείλεται στην Άλκηστη (620-21, 625) και προσέρχεται για την εκφορά με ένα δείγμα ανταπόδοσης. Εκείνη, ωστόσο, δεν είχε προσφέρει την ευεργεσία της σ' αυτόν και, γι' αυτό, η προσφορά του απορρίπτεται. Στη συνέχεια μάλιστα ο Άδμητος αποσύρει όλα τα προνόμια που εξασφάλισε για τους γονείς του η θυσία της Άλκηστης και, καθώς το διατυπώνει αυτό, επαναλαμβάνει δικά της λόγια (651-2, πρβ. 295-6). Καταλογίζει στον Φέρητα την

Μια πραγματική τραγωδία

Ένα έκτροπο, που δυστυχώς διαιωνίζεται, είναι να αναζητούνται στην Άλκηστη, επειδή το έργο παραστάθηκε στην τέταρτη θέση της τετραλογίας, όσο το δυνατόν περισσότερες προεκτάσεις προς το κωμικό. Διάφορα ευτράπελα χαρακτηριστικά στην εμφάνιση του Θανάτου και του μεθυσμένου Ηρακλή έχουν, γι' αυτόν το σκοπό, υπερτιμηθεί αδικαιολόγητα. Η Άλκηστη είναι μια πραγματική τραγωδία, τουλάχιστον με το νόημα που είχε η λέξη στην αρχαιότητα. [...] Κατά τα άλλα, ξέρουμε τόσο λίγα γι' αυτό το έργο, ώστε δεν θα μπορούσαμε καν να το κατατάξουμε με βεβαιότητα στα σατυρικά δράματα. Θα μπορούσαμε ίσως να αποδώσουμε με μεγάλη πιθανότητα στον Ευριπίδη την ιδέα να μην πραγματοποιεί η ηρωίδα τη θυσία της την ημέρα του γάμου της, αλλά να αποχωρίζεται, ως σύζυγος και μητέρα, από μια πλούσια σε εμπειρίες ζωή. Το πώς μπόρεσε να τη ζήσει, έχοντας μπρος στα μάτια της το φάσμα του θανάτου της, είναι μια από τις ερωτήσεις που απαγορεύεται να υποβάλλονται σε ένα έργο δραματικής τέχνης. [...] Η δομή αυτού του δράματος, που είναι το αρχαιότερο από τα σωζόμενα του Ευριπίδη, δείχνει κιόλας τη δεξιότητα ενός ποιητή βέβαιου για την τεχνική του. Αυτή η δεξιότητα αποκαλύπτεται κυρίως στο χειρισμό του θέματος της φιλοξενίας του Άδμητου, το οποίο λειτουργεί σε δύο κατευθύνσεις: χρησιμοποιείται για να χαρακτηρίσει τον μεγάλο άρχοντα, ενώ ταυτόχρονα αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση για την απελευθέρωση της Άλκηστης. Με έναν σοφά υπολογισμένο συνδυασμό, ο Ευριπίδης ανάμεσα σε τρεις σκηνικές ενότητες, με περιεχόμενο τη θυσία της Άλκηστης και τις συνέπειες της για τον Άδμητο (136-434, 606-746, 861-961), έχει παρεμβάλει δύο σκηνές τον Ηρακλή (476-567, 747-860), ώσπου να συνενώσει στο τελικό μέρος, σε μια θαυμάσια σκηνική συγχορδία, και τις τρεις μορφές. Μια συνθετική αδυναμία θα μπορούσε να εντοπιστεί στο γεγονός ότι η Άλκηστη με τον πρώτο θάνατό της δεν συμμετέχει στην εξέλιξη του έργου ως πρόσωπο δραματικό. Αυτό δύναται να προέρασε ο Ευριπίδης πρωτοδιδοντας ιδιαίτερη

λειτουργικότητα στη σημασία της θυσίας της. Ήδη ο πρόλογος προδηλώνει αυτό που πρόκειται να συμβεί, και αμέσως μετά παρακολουθούμε σε διπλό επίπεδο τον αποχωρισμό της Άλκηστης: τη μια φορά έντονα φορτισμένο με συγκινησιακά στοιχεία στην αφήγηση της Θεράπαινας, και κατόπιν, ορθολογικά φωτισμένο, στη μεγάλη σκηνή με τον Άδμητο. Ο Χορός συμβάλλει, από τη δική του πλευρά, για να διατηρήσει η αυτοθυσία της Άλκηστης την κεντρική της σημασία.

Το δυσκολότερο πρόβλημα του έργου αποτελεί η μορφή του Άδμητου: με αυτό όμως συνδέεται αναγκαστικά και η αξιολόγηση της Άλκηστης. Ο Wieland στα γράμματά του για την όπερα Alceste έγραψε ότι είναι αδύνατο να αγαπήσουμε αυτό τον άνθρωπο και ότι οι θρήνοι του μας απωθούν. O Goethe, στη φάρσα που έγραψε με τίτλο «Θεοί, ήρωες και ο Wieland», στηλίτευσε αυτή τη θέση χαρακτηρίζοντάς την ανελλήνιστη αισθηματολογία: εκτός όμως από τον Goethe, όχι λίγοι ποιητές και ερμηνευτές έχουν ως τώρα πασχίσει να αποκαταστήσουν έναν άφογο Άδμητο. Δύο παρατάξεις στέκονται σήμερα αντιμέτωπες στην κρίση τους πάνω στο θέμα. Το δρόμο που υπαινίχτηκε ο Wieland τον προώθησε δραστικά ο van Lennep στο βιβλίο του για τον Eurytides και στην υπομνηματισμένη έκδοση του έργου, καταδικάζοντάς τον Άδμητο με βάση πέρα για πέρα σύγχρονα κριτήρια. [...]

Στο αντίθετο μέτωπο ηγείται ο Wilamowitz, ο οποίος, στην εισαγωγή της μετάφραστης του έργου, θεωρεί βασική πρόθεση του ποιητή «να κάνει τον Άδμητο έναν άνθρωπο τόσο αξιαγάπητο, ώστε να αξιζει την επιστροφή της γυναικάς του». [...] Τρεις φωνές μέσα στο δράμα μαρτυρούν για την ευγενική φύση του Άδμητου: ο Απόλλων (10, 42), ο Χορός (144, 569) και ο Ηρακλής (857, 860, 1147). Για τον Άδμητο συνηγορεί ακόμη και η αφοσίωσή του, που όχι μόνο την υπόσχεται, αλλά και έμπρακτα την τηρεί, καθώς και η βαθιά αισθηση της μοναξιάς του μπροστά στο έρημο σπίτι του. Φυσικά, θα ήταν επιπλόαιο να παρακάμψουμε τις δυσκολίες που μας δημιουργούν τα λόγια του στη σκηνή του αποχαιρετισμού με την Άλκηστη.

Αν όμως οι θρήνοι του μας δημιουργούν αλγεινή εντύπωση, αφού όλα αυτά δεν μπορεί παρά να είναι έτσι, πρέπει να

ευθύνη για το θάνατο της Άλκηστης και, τιμώντας τη συμμαχία του γάμου, ταυτίζει τους δικούς της εχθρούς με τους δικούς του και του οίκου του. Απαγορεύει στον Φέρητα να πλησιάσει την εστία όπου κατοικεί το πνεύμα της και τον αποπέμπει μακριά από τους χώρους που ανήκουν τώρα στα παιδιά της. Φυσικά, οι γέροντες γονείς του Άδμητου κερδίζουν ό,τι είχαν επιδιώξει με τη συναλλαγή τους (662-6, 735-6). Ο Φέρης επέλεξε αντί για έναν έντιμο θάνατο που θα εξασφάλιζε την επιβίωση του γιου του, τη συνέχιση της ζωής για τον εαυτό του και το θάνατο για το γιο του. Το να ταφεί από τα χέρια του γιου του δεν του είχε φανεί τόσο σημαντικό. Τώρα ο Άδμητος του θυμίζει: «Έχεις κερδίσει τη συνέχιση της ζωής σου όπως ήθελες· τώρα θα πάρεις και το υπόλοιπο της επιλογής σου: έναν νεκρό γιο και ταφή στα χέρια των ξένων». Έτσι, αποδίδει στον πατέρα του το είδος της δικαιοσύνης που είχε διακηρύξει εκείνος: την υπολογισμένη δίκην του Θανάτου· επομένως, μπορεί να επαναλάβει τα λόγια του πατέρα του: «Σε τι σε έβλαψα; Τί σου στέρησα;» (689). Την ίδια στιγμή αναγγέλλει ότι θα υποκαταστήσει τους γονείς του με την Άλκηστη, και ας είναι νεκρή και ξένη. Σ' αυτήν τώρα θα αποδώσει την τιμή και τη φροντίδα που του επέβαλλε η παράδοση απέναντι στον Φέρητα και τη γυναικά του (646-47). Έτσι ο Άδμητος επαναφέρει τις δύο φαντασιώσεις του παράδοξου ονείρου μέσα στο οποίο πρόκειται να ζήσει, αν πρέπει να ζήσει: η Άλκηστη παραμένει ζωντανή, ενώ ο ίδιος είναι νεκρός. Όταν ο Φέρης αποχωρεί, ο Άδμητος προσκολλάται στο πλευρό της γυναικάς του και ξεκινά για τον τάφο της, όπου θα ενωθεί μαζί της (897-9).

Όταν δέχτηκε τον Ηρακλή, ο Άδμητος επανέλαβε την αρχική υποδοχή του Απόλλωνα· όταν αποπέμπει τον Φέρητα, μοιάζει να επαναλαμβάνει τη στάση του Απόλλωνα προς τον Θάνατο. Όπως και σ' εκείνη τη σκηνή, μια νέα και σφριγγήλη μορφή του οίκου συναντά ένα γερασμένο πρόσωπο που εισέρχεται από την πάροδο και κατόπι επακολούθει μεταξύ τους μια διένεξη για την Άλκηστη. Ο Άδμητος, όπως ο Απόλλων, ισχυρίζεται ότι ο γέρος είναι καταλληλότερος για το θάνατο, ενώ ο Φέρης κατηγορεί τον Άδμητο ότι δεν δείχνει τον δέοντα σεβασμό απέναντι σε ένα παραδεδεγμένο θεσμό, ακριβώς όπως και ο Θάνατος τον Απόλλωνα. Ο Απόλλων ζήτησε μια χάρη· ο Θάνατος του την αρνήθηκε· ο Απόλλων αποκρίθηκε: «Αυτό που ζητώ θα γίνει, έτσι κι αλλιώς, μέσω ενός άλλου· κι εσύ δεν θα κερδίσεις την ευγνωμοσύνη μου και θα γίνεις εχθρός μου». Ο Άδμητος είχε κάποτε ζητήσει μια χάρη, αλλά ο Φέρης τού την αρνήθηκε. Τώρα ο Άδμητος του λέει: «Αυτό που σου ζήτησα τότε έχει πραγματοποιηθεί, έτσι κι αλλιώς, μέσω κάποιου άλλου· εσύ δεν κέρδισες την ευγνωμοσύνη μου και έγινες εχθρός μου». Ο οπτικός και λεκτικός παραλληλισμός μάς πείθει ότι η σκηνή του Φέρητα έχει συντεθεί με έναν ορισμένο στόχο. Αυτή η σκηνή συνιστά τον «αγώνα» με την τεχνική σημασία του όρου και φαίνεται σχεδόν να προσλαμβάνει τη μορφή μιας πάλης για ζωή και θάνατο. Μία από τις ιδιαιτερότητες της Άλκηστης συνισταται στο ότι υπάρχουν τέσσερις ξεχωριστοί «αγώνες», όλοι αντανακλάσεις του κεντρικού αγώνα της ηρωΐδας με το θάνατο. Εκείνη υποχωρεί μετά από μια ελάχιστη αντίσταση (259-63), ενώ ο Απόλλων εμπαίζει τον Θάνατο, ο Ηρακλής παλεύει με τον αδηφάγο δαιμόνα και ο Άδμητος αποπέμπει τον ανθρώπινο εχθρό της, την άμεση αιτία του θανάτου της. Με τον τρόπο αυτό επαναλαμβάνει έναν από τους άθλους του Ηρακλή: τη νίκη κατά του Γήρατος (μιας μορφής που διαφοροποιείται ελάχιστα από το δαιμόνα του θανάτου). Ο θεατής παραμένει με την υποσυνείδητη αισθηση ότι η αποκριώστικη μορφή που άφησε ο Απόλλων να εισέλθει στο παλάτι τώρα εκδιώκεται από τον Άδμητο.

Στις ζευγαρωτές σκηνές γύρω από τις οποίες περιστρέφεται ο μύθος της Άλκηστης, ο θεατής παρακολουθεί τον Άδμητο να δρα: ανταποδίδει την ευεργεσία σε ένα φίλο του οίκου του και την έχθρα σε έναν εχθρό του· εκείνος που απείλησε τον οίκο του αποτέμπεται, ενώ εκείνος που θα τον σώσει φιλοξενείται. Αφού ο Ηρακλής είναι νέος και εύθυμος, ένας γλεντζές

και ζωδότης, ενώ ο Φέρης είναι γέρος και κακόψυχος, φίλος του Θανάτου, ο βασιλιάς επιβεβαιώνει το κύρος του, αποπέμποντας τη γηραιά Πείνα και παίρνοντας με το μέρος του τον Πλούτο και την Υγεία (όπως συμβολίζονταν σε συγκεκριμένα λατρευτικά δρώμενα της κλασικής Αθήνας). Σαν εορταστής στα Ανθεστήρια, κραυγάζει στον Φέρητα: «Έκας Κήρες» (μακριά, δαιμονες του θανάτου), ενώ στον Ήρακλή φωνάζει, όπως, σε μια ανάλογη γιορτή οι πολίτες της Θάσου: «Συνοίκησον ήμιν» (μείνε μαζί μας). Αυτές οι ευχές ισχυροποιούν τον οίκο του και ταυτόχρονα βαθαίνουν το δεσμό του με την Άλκηστη, καθώς μετατρέπονται οι φίλοι της σε φίλους του και οι εχθροί της σε εχθρούς του.

Όπως για χάρη της ο Άδμητος αντιμετωπίζει έναν αγώνα, παρόμοια υφίσταται και ένα πάθος. Φιλία σημαίνει συμμετοχή στο καλό και στο κακό (1054, 1103), σημαίνει να ζεις για δύο ψυχές (πρβ. 900, όπου ο Άδμητος θα παρέδιδε στον Άδη δύο ψυχές αντί για μία, σε αντίθεση με τον στ. 54). Και την πλήρη σημασία αυτής της αλήθειας τη συνειδητοποιεί ο Άδμητος, όταν επιστρέφει από την ταφή. Παρ' όλες τις φαντασιώσεις του, έχει να υπομείνει μια ζωή μπροστά του, όχι ένα θάνατο, και αναγνωρίζει ότι ως προς αυτό έχει υποσκελίσει, επιτέλους, τη γυναίκα του σε δυστυχία (935 κ.). Η σκηνή στην οποία ο Άδμητος υποδέχεται την ταπεινωτική πραγματικότητα μιας ανεπιθύμητης ζωής (861-961) αποτελεί αντανάκλαση εκείνης στην οποία η Άλκηστη αποχαιρετά έναν πλούσιο και επιθυμητό κόσμο. Εκείνη, με πρόσωπο αλώβητο από δάκρυα, περιφερόταν ήρεμα στους αγαπημένους χώρους του οίκου της, όπου τα καθαρά ενδύματα φυλάγονται διπλωμένα μέσα σε κέδρινα σεντούκια· ο Άδμητος μισεί τους ίδιους τους τοίχους του σπιτιού και δεν μπορεί να μπει εκεί από όπου απουσιάζει εκείνη. Θρηνεί και καλεί το θάνατο, καθώς φαντάζεται τις απωθητικές μικρολεπτομέρειες της ζωής που τον περιμένει μέσα σ' αυτό το αφρόντιστο σπίτι, όπου κατοικούν μόνο η απουσία και η στέρηση. Τα δικά της δάκρυα έτρεξαν μόνο μια φορά, όταν αποχαιρετούσε την κλίνη που δεν δέχτηκε να προδώσει· στην υπεράσπιση αυτού του κρεβατιού, που έχει τώρα ερημωθεί (925), πρέπει αυτός να αναλώσει το πνεύμα του σε έναν αγώνα με τις μικροεπιθυμίες της ημέρας (950-3). Εκείνη πρόσφερε τη χάρη της δόξας της σ' εκείνους που άφηνε πίσω της, ενώ αυτός αντικρίζει με αγωνία τη δυσφήμηση που θα του προκαλέσει η κακολογία των εχθρών του (954-60).

λάβουμε υπόψη μας ότι μια ανάκληση της θυσίας της Άλκηστης είναι πέρα από τα όρια του εφικτού. 'Ο, τι συμβαίνει λοιπόν είναι μοιραίο· σκόπιμα ο Εὐριπίδης παρουσάζει την Άλκηστη του να λέει (297) ότι ένας θεός το έχει έτσι ορίσει· ίσως αυτό ήταν και μια από τις αιτίες για την οποία ο ποιητής χώρισε την υπόσχεση από την πραγματοποίησή της με μακρό χρονικό διάστημα, έτσι που να μπορεί να δείξει τους δύο συζύγους σε μιαν αμετάκλητα καθορισμένη κατάσταση.

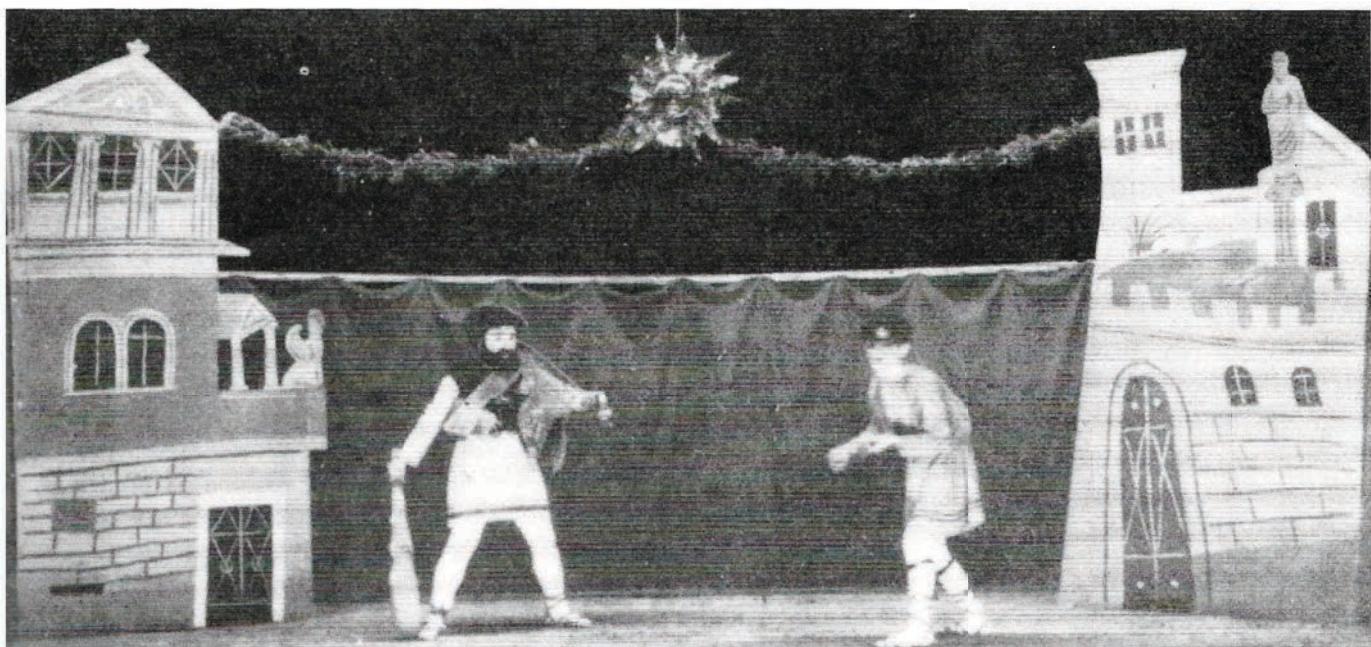
Albin Lesky

Μετάφραση: *Nikos X. Xourmouziadης*,

απόσπασμα από το βιβλίο

Η τραγική ποίηση
των αρχαίων Ελλήνων
εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης,
Αθήνα 1989.

Από την παράσταση
της Λαϊκής Σκηνής του Kouν, 1934:
Ηρακλής ο Παντελής Ζερβός,
Θεράπων ο K. Κιτσόπουλος.





Η σιωπή της Άλκηστης

Μια βασική διαφορά της Άλκηστης από όλες τις άλλες [σιωπηλές] μορφές έγκειται στο ότι η σιωπή σ' αυτήν αποτελεί το τελευταίο, όχι το πρώτο ή το μόνο, στάδιο της σκηνικής παρουσίας της, αφού μετά από τη σχετική σκηνή το δράμα τελειώνει.

Η διαπίστωση αυτή αποκλείει περίπου αυτόματα το ενδεχόμενο να παιίζει η σιωπή κάποιο ρόλο στην ολοκλήρωση της ηρωΐδας ως δραματικού προσώπου, ενώ παράλληλα προβάλλει την ιδιοτυπία της παρουσίας της σε όλη την πορεία της δράσης. Αν εξαιρέσουμε το μέρος εκείνο που μεσολαβεί ανάμεσα στην αναχώρηση της πομπής και την επάνοδο του Ηρακλή, η Άλκηστη είναι μόνιμα, αν και κάπως «ανορθόδοξα», παρόύσα. Δεν αναφέρομαι τόσο στην

παρουσία της στο εσωτερικό του παλατιού (λ.χ. δεν είναι δυνατό να εκτιμηθούν όλες οι αποχρώσεις της σκηνής με την άφιξη του Ηρακλή και την προσπάθεια του Άδμητου να τον πείσει να φιλοξενηθεί κοντά του ούτε η αφήγηση του Θεράποντα για την ασύδοτη συμπεριφορά του

φιλοξενούμενου, αν δεν διατηρείται ζωντανή η εικόνα της νεκρικής προπαρασκευής μέσα στο παλάτι) δύσο στη «φυσική» παρουσία της κατά την καθοριστική σκηνή του αγώνα λόγων ανάμεσα στον Άδμητο και τον Φέρητα, ο οποίος διεξάγεται δίπλα στο φέρετρο

της Άλκηστης. Και εδώ η ηρωίδα σιωπηλή «παρακολουθεί» μια διαμάχη με επίκεντρο την ίδια, προετοιμάζοντας, κατά κάποιον τρόπο, την αντίστοιχη «διένεξη» ανάμεσα στον Άδμητο και τον Ηρακλή στο τέλος του έργου. Η παρουσία της σιωπηλής Άλκηστης είναι συνυφασμένη με ένα διπλό πρόβλημα που είχε να αντιμετωπίσει ο Ευριπίδης ειδικά σε σχέση με το τέλος του δράματος: πρώτα, χρειαζόταν να ολοκληρώσει την ηθική αποκατάσταση

Σ' αυτό το σημείο έχουν περιγραφεί πλήρως οι φυσικές συνέπειες του θανάτου της Άλκηστης. Η θυσία έχει επιτύχει το στόχο της, στο μέτρο όπου μπορεί να φθάσει η ανθρώπινη προσπάθεια, αφού ο Άδμητος έχει διατηρήσει την εξωτερική ζωή του οίκου που ο θάνατος της γυναικας του έσωσε. Η πράξη της έχει εξασφαλίσει την δίκην, με τη στενή σημασία του όρου. Ωστόσο, το πραγματικό απέχει από το ιδανικό. Ο αθάνατος γάμος δεν θα είναι παρά ένα επώδυνο φάντασμα στην καλύτερη περίπτωση, ενώ η συνέχιση της ζωής του οίκου θα αμαυρώνεται από τα στίγματα που θα μολύνουν τη φήμη του οικοδεσπότη. Ο κόσμος όμως δεν επιδέχεται μόνο φυσικό προσδιορισμό και ο Ευριπίδης δεν προτίθεται να αφήσει το δράμα του να τελειώσει με αυτόν. Ο Απόλλων έστειλε τον Ηρακλή, και αυτός με ένα θαύμα προσφέρει στους συζύγους την πραγματική χάριν (1101, πρβ. 1074), κάτι που υπερβαίνει τα όρια της απλής δικαιοσύνης.

Ο Ηρακλής επανέρχεται. Τα πρώτα λόγια που προφέρει εκφράζουν την αμοιβαιότητα των υποχρεώσεων που χαρακτηρίζει μια φιλία (1008-11). Όπως ο Φέρης είναι κιβδηλος συγγενής, έτσι και ο Ηρακλής είναι ο γνήσιος φίλος. Οι διαμαρτυρίες του, αντιθέτα από τα λόγια του γέρου, πηγάζουν από τις πράξεις του. Ισχυρίζεται ότι η απάτη του Άδμητου τον ανάγκασε, καταρχάς, να αποτύχει, ως φίλος, σε ένα χρέος συμπάθειας απέναντι σε φίλο· επίσης, τον έδεσε με μια νέα υποχρέωση απέναντι στον οικοδεσπότη του, αφού ο Άδμητος με την απάτη του θέλησε να υπηρετήσει τη φιλία τους (855-60). Επιστρέφοντας την Άλκηστη, έχει τη δυνατότητα να απαλείψει τη δυστυχία που δεν είχε μπορέσει να συμμεριστεί, και να ανταποδώσει την ευεργεσία σε ένα φίλο που είχε τιμήσει τόσο την άφιξή του. Ταυτόχρονα, κρατώντας, στην αρχή, μυστική την πράξη του, έχει τη δυνατότητα να ανταποδώσει στον Άδμητο την καλοπροαιρέτη απάτη του. Εδώ η παρέμβαση του Απόλλωνα είναι περισσότερο από ποτέ εμφανής, επειδή η ασυγκράτητη επιθυμία του Ηρακλή εξυπηρετεί πολύ περισσότερους σκοπούς από ότι ο ήρωας υποψιάζεται. Η μεταμφίεση της Άλκηστης επιτρέπει στον Άδμητο να επαναλάβει συμβολικά την πράξη εκείνη που του εξασφάλισε την προστασία του Απόλλωνα, εφόσον για τρίτη φορά ο Άδμητος υποδέχεται έναν θεόσταλτο ξένο. Το πέπλο επιτρέπει στην Άλκηστη, που με το θάνατο της στέρησε το σπίτι από το πνεύμα της, να επιστρέψει με τη μορφή της ίδιας της Εστίας· επίσης, της δίνει τη δυνατότητα να παρακολουθήσει έναν έλεγχο της πίστης που της είχε υποσχεθεί ο άντρας της. Μόνο το πτώμα της ήταν παρόν, όταν ο Άδμητος για χάρη της συγκρούσθηκε με τον πατέρα του· τώρα τον ακούει να διακηρύσσει δημόσια την απόφασή του να την αγαπά και να την τιμά, αν και νεκρή, ώσπου να πεθάνει και ο ίδιος (1085-96).

Το παιχνίδι που παιίζει ο Ηρακλής εις βάρος του Άδμητου προσδίδει στη σκηνή μια παράξενη αλλά ευχάριστη ένταση, επειδή μετατρέπει αυτόν τον τρίτο έλεγχο φιλίας, ευγένειας και πίστης στον δυσκολότερο από όλους. Ο Άδμητος πρέπει να κλείσει την πύλη του απέναντι σε οτιδήποτε μπορούσε να θεωρηθεί προδοσία της γυναικας του, αλλά ταυτόχρονα να την ανοίξει για να δεχτεί το δώρο του φίλου και των θεών (1071). Πρέπει να απορρίψει αυτό που πιστεύει ότι είναι μια πλαστή Άλκηστη, χωρίς όμως να στερήσει από τον εαυτό του και το σπίτι του την πραγματική παρουσία της γυναικας του. Ο θεατής παρακολουθεί και πάλι τον Άδμητο να θείεται από την ευγένειά του σε μια κατάσταση που δεν κατανοεί πλήρως. Η φιλοξενία αυτής της γυναικας θα του φέρει, όπως πιστεύει, θλίψη πολύ βαθύτερη από αυτήν που έχει δοκιμάσει ως τώρα (1019) αλλά, παρά να τραυματίσει τη φιλία του με τον Ηρακλή (1106), είναι έτοιμος να υποστεί αυτή την πρόσθετη οδύνη. Η ειρωνική διάθεση του Ηρακλή, όταν του προσφέρει ένα ευφρόσυνο βραβείο, δεν τον παρασύρει (1101): η αντίστασή του καταρρέει μόνον όταν ο φίλος του του ζητά πιεστικά αυτή τη χάρη (1107). Οι επίμονες δηλώσεις του ότι του είναι αδύνατο να έχει οποιαδήποτε σχέση με αυτή τη γυναικα (1056, 1090) χρησιμεύουν για να διαχωρίσουν την απειλή

προς την Ἀλκηστη από την απειλή προς τον εαυτό του και έτσι τελικά συμφωνεί να φιλοξενήσει το απόκτημα του Ηρακλή, προκαλώντας πόνο στον εαυτό του, ενώ αρνείται να δεχθεί ένα υποκατάστατο της γυναίκας του. Ενεργώντας με τον τρόπο αυτό, ο Ἀδμητος ολοκληρώνει τη σωτηρία της Ἀλκηστης (1020, 1119) και επιβεβαιώνει την, ακατανόητη τότε, πρόβλεψη του Χορού ότι η αρχοντική ευσέβειά του τελικά θα επιβραβευθεί (600-05: η κατακλείδα της «ωδής στον οίκο του Ἀδμητου»). Και πράγματι, ο Ἀδμητος διαβαίνει το κατώφλι του όχι με το απόκτημα του φίλου του, αλλά με την αποκαταστημένη γυναίκα του, επειδή ο Ηρακλής έχει φροντίσει ώστε ο φίλος του να λάβει το σημείο του αναγνωρισμού, δηλαδή το ἄγγιγμα της Ἀλκηστης, μπροστά στα μάτια του θεατή. Ἀντρας και γυναίκα επανέρχονται στον αποκαταστημένο οίκο τους, ο καθένας με τον δικό του χαρακτήρα, ο καθένας κάτοχος μιας νέας προσωπικής ευδαιμονίας. Ο δεσμός τους έχει ισχυροποιηθεί, η κιβδηλη φιλία του Φέρητα έχει φθάσει στο τέλος της, η γνήσια φιλία του Ηρακλή είναι σταθερότερη από πριν (ο ἥρωας πρόκειται να επιστρέψει: 1152) και η φήμη του βασιλιά, της βασιλισσας και του οίκου τους έχει μονιμοποιηθεί για πάντα χάρη σε ένα θαύμα. Ο Ἀδμητος και η Ἀλκηστη ἔκινούν για μια ζωή καλύτερη από εκείνην που είχαν γνωρίσει ως τότε (1157): επιτέλους, το ιδανικό ταυτίζεται με το πραγματικό.

Όταν ο Ἀδμητος και η Ἀλκηστη κλείνουν το έργο επιστρέφοντας στο οχυρό τους, δεν εξαφανίζονται απλώς μέσα από το συμβατικό ἄνοιγμα στην πρόσοψη της σκηνής. Εισέρχονται, απεναντίας, σε ένα χώρο διαφορετικόν από τα θολά και απροσδιόριστα τραγικά παλάτια, που δεν φαίνεται να περιέχουν τίποτε άλλο από μια αγχόνη ή ένα αιμόφυρτο λουτρό. Αυτοί οι δύο έχουν εξιδανικεύσει τον οίκο τους, αλλά ο Ευριπίδης τον έχει καταστήσει χώρο πραγματικό: όχι μια απλή πρόσοψη αλλά και ένα «εσωτερικό». Ο οίκος του Ἀδμητου έχει σεντούκια και συρτάρια, βωμούς, μια αίθουσα θρόνου, ξενώνες, ανδρώνες και ένα θάλαμο με το συζυγικό κρεβάτι. Εκεί μέσα μπορεί κανείς να λουσθεί, να γλεντήσει, να παιξει λύρα, να επιπλήξει ένα δούλο ή να ακούσει τον χαριεντισμό μιας γυναίκας. Είναι ένα σπίτι όπου τα πατώματα σκονίζονται και ακούεται το κλάμα των παιδιών. Αυτές οι λεπτομέρειες δεν υπαγορεύθηκαν από τη ρωπογραφική διάθεση του ποιητή, αν και αυτό θα πίστευε ο Αριστοφάνης. Θέμα του έργου αποτελεί η σωτηρία αυτού του οίκου, που χάρη σε ένα θαύμα και αυτός, όπως και η Ἀλκηστη, σώθηκε ακέραιος —ένα ιδανικό εμβαπτισμένο στην πραγματικότητα.

Το έργο παρουσιάσεις ένα ανθρώπινο ζευγάρι αντιμέτωπο με έναν αριθμό προβλημάτων. Ο καθένας από τους δύο τους είχε την ικανότητα να διακρίνει το πραγματικό από το φαινομενικό και ο καθένας τους σεβόταν ορισμένες διαχρονικές αξίες πάνω από τη χαρά ή την οδύνη της πεπερασμένης στιγμής. Και οι δύο ακολουθούν το δρόμο της αρετής, που τους φέρνει θλίψη και χωρισμό, αλλά ένας θεός δείχνει ενδιαφέρον για την περίπτωσή τους και, ανατρέποντας τη φύση, επανασυνδέει το ζευγάρι, αποκαθιστά την ευτυχία τους και τους αποδίδει πλήρη την ιδανική πραγματικότητα. Αυτό δεν είναι το είδος της ιστορίας που μάθαμε να περιμένουμε από τον Ευριπίδη, αλλά νά που μας την είπε. Είναι προφανής η ευχαριστηση που δοκιμασε δραματοποιώντας την, επειδή η συγκινησιακή φόρτιση της σκηνής του θανάτου, η ανελέητη οξύτητα του αγώνα, η πίκρα της επιστροφής του Ἀδμητου από την ταφή και το περιπλοκο παιχνίδι του τέλους —όλα αυτά προδίδουν τις χαρακτηριστικές ιδιότητες του ευριπίδειου ταλέντου στο κορύφωμά του. Επιπλέον, μια τάση για λεκτικά παιχνίδια, που διατρέχει όλο το έργο, μαρτυρεί ότι ο Ευριπίδης είδε στο μύθο του Ἀδμητου και της Ἀλκηστης και άλλες δυνατότητες, όχι αυστηρά δραματουργικές.

Tίς δ' οἶδεν εἰ τό ζῆν μέν ἐστί κατθανεῖν, / τό κατθανεῖν δέ ζῆν κάτω νομίζεται; (Ποιος γνωρίζει αν η ζωή είναι ο θάνατος, ενώ ζωή θεωρούν το θάνατο στον Κάτω Κόσμο;) Το απόσπασμα αυτό, εκτός συμφραζομένων, ακούεται τόσο ανόητο όσο θα ήθελε ο Αριστοφάνης. Ωστόσο, στην Ἀλ-

του Ἀδμητου, ο οποίος, ιδιαίτερα μετά την κυνική επίθεση του Φέρητα, έμενε κάπως εκτεθειμένος. Γι' αυτό και υποβάλλονται, μέσω του Ηρακλή, σε μια τελευταία δοκιμασία η πρόθεση και η δύναμη του να τηρήσει την υπόσχεση αιώνιας αφοσίωσης που είχε δώσει στην ετομοθάνατη. Υστερα, ο ποιητής προφανώς θέλησε, με ένα ύστατο *coup de scène*, να αιτιολογήσει την παρουσίαση του έργου του στη θέση του σατυρικού δράματος. Η επιλογή ήταν ευφέντατη. Δεν αρκέστηκε μόνο στην αισια έκβαση, που ήταν, άλλωστε, δοσμένη από τον παραδοσιακό μύθο, αλλά έκλεισε το δράμα (όπως ακριβώς το είχε αρχίσει με τη σχεδόν χαριτωμένη σκηνή του Απόλλωνα με τον Θάνατο) μέσα σε μια αιμόσφαιρα παραμυθική, αλλά με τόνους αισθητά κωμικούς: υιοθέτησε τη μορφή ενός σκηνικού παιχνιδιού, μέσα από το οποίο παρώδησε όχι μόνο θέματα και καταστάσεις από προηγούμενα μέρη του ίδιου του έργου (λ.χ. αντιστρέφοντας τη σχέση απάτης ανάμεσα στον Ἀδμητο και τον Ηρακλή) αλλά και άλλα δραματουργικά στοιχεία της τραγωδίας γενικότερα (λ.χ. τη θεοφάνεια, με την «από μηχανής» εμφάνιση του Ηρακλή, και την αναγνώριση, με τη βαθμαία αποκάλυψη της ταυτότητας της Ἀλκηστης). Μέσα σ' αυτό το παιχνίδι χρειαζόταν ένα παραμυθικό, σχεδόν άνλο, σύμβολο: μια αχνή, απροσδιόριστη μορφή, ένα πλάσμα που κινούνταν ακόμα στο μεταίχμιο ανάμεσα στη ζωή και το θάνατο. Αυτό το σκεύος του πρόσφερε η σιωπηλή Ἀλκηστη. Σ' αυτή τη σκηνή η γυναίκα του Ἀδμητου δεν είχε τίποτε απολύτως να προσφέρει με το λόγο της, ο οποίος αν ακουόταν, θα έπρεπε να επαναθέσει προβλήματα που ο ποιητής προτίμησε να αφήσει στο περιθώριο. Φυσικά, ο Ευριπίδης δίνει κάποια εξήγηση για τη σιωπή της Ἀλκηστης: δύταν η αναγνώριση πραγματοποιήθηκε και ο Ἀδμητος θέλει να ακούσει τη φωνή της γυναίκας του, ο Ηρακλής προβάλλει το αίτιο ενός τριήμερου εξαγνισμού. Αυτή όμως η ορθολογική εξήγηση αποτελεί απλό πρόσχημα για τη λειτουργία ενός καθαρά δραματουργικού παράγοντα εντελώς άλλης κατηγορίας.

Nίκος Χουρμουζιάδης

απόσπασμα από το βιβλίο
‘Ορci και μετασχηματισμοί
στην αρχαία ελληνική τραγωδία,
εκδ. Γνώση, Αθήνα 1984.



Ο Πελίας,
ο πατέρας της Άλκηστης.

κηστη ο Ευριπίδης δείχνει τι κέρδος θα προέκυπτε από ένα παρόμοιο παράδοξο. Το χρησιμοποιεί σαν να πρόκειται για κοσμητικό στοιχείο, αλλά, στην πραγματικότητα, το τοποθετεί στον πυρήνα του δράματος του με την ίδια την Άλκηστη ως ενσωμάτωσή του. 'Οταν ο Άδμητος αρχίζει τις αμφίσημες απαντήσεις του προς τον Ηρακλή για την κατάσταση της γυναίκας του λέγοντας: «διπλός ο λόγος που μπορώ να πω γι' αυτήν» (πρβ. 521 και 525), απλώς επαναλαμβάνει την περιγραφή της Θεράπαινας στην αρχή του έργου: «ή ζωντανή την πεις, ή πεθαμένη, είναι το ίδιο» (141). Και οι δύο αυτές καταστάσεις είναι μόνιμα παρούσες σ' αυτήν. Από μιαν άποψη, η Άλκηστη ήταν νεκρή εδώ και πολλά χρόνια (527). 'Οταν εμφανίζεται στη σκηνή, ο Χορός έχει ήδη περιγράψει την κηδεία της και, όταν επιστρέφει στο παλάτι, έχει ακόμη πάνω της το άγγιγμα του θανάτου. 'Οσο βρίσκεται στον τάφο της, οι ζωντανοί δηλώνουν ότι είναι και οι ίδιοι νεκροί (825, 1082), ενώ η ίδια αντιμετωπίζεται σαν να ήταν ακόμη πάνω στη γη (329, 992-99, 1096). Οι ζωντανοί διάγονυ μια ζωή που δεν είναι πραγματική ζωή (242-43), ενώ εκείνη κείτεται σε έναν τάφο που δεν είναι τάφος (995). Η μόνη ανακούφιση που ελπίζει να βρει στη ζωή του ο Άδμητος είναι ο θάνατος (1086), αν και, κατά τον ορισμό του, ο ίδιος, όπως και όλοι οι ζωντανοί μαζί του, είναι ήδη νεκρός (527). Παντού επαναλαμβάνεται αυτός ο «διπλός λόγος». 'Οταν ο Ηρακλής, παρόμοια με τον ανυπόμονο κωμικό ποιητή, αντιτείνει ότι γενικά επικρατεί η άποψη ότι υπάρχει σημαντική διαφορά ανάμεσα στις δύο καταστάσεις, ο Άδμητος του αποκρίνεται: «εσύ έτσι κρίνεις, Ηρακλή, μα εγώ δεν συμφωνώ».

Ο Ευριπίδης κατασκεύασε το δράμα του με τέτοιον τρόπο, ώστε στον πυρήνα του να μεσολαβεί ένα χρονικό διάστημα όπου συνυπάρχουν κάτω από την ίδια στέγη η ζωή και ο θάνατος, δηλαδή ο Ηρακλής και ο Θάνατος. Αυτή είναι η εσωτερική κατάσταση του παλατιού, ενώ έξω εκτελείται το εγκωμιαστικό χορικό για τον οίκο του Άδμητου, και αυτή η αντίθεση περιέχει την αιτιώδη σχέση για την αντιστροφή της δραματικής πορείας. Η ταυτόχρονη τελετουργία ενός συμποσίου και μιας κηδείας προκαλεί την αγανάκτηση ενός Θεράποντα, σε βαθμό ώστε να αποτολμήσει την αποκάλυψη που ορθεί τον Ηρακλή στη σωτηρία της Άλκηστης. Η ιερόσυλη ανάμιξη των ήχων πένθιμου θρήνου και εύθυμου τραγουδιού έχει αποφευχθεί χάρη στην τελετουργική προνοητικότητα του Άδμητου, που είναι αποφασισμένος να πραγματοποιήσει κατά γράμμα την υπόσχεσή του στην Άλκηστη (548). Παρ' όλα ταύτα, οι ήχοι αυτοί αναδύθηκαν την ίδια στιγμή από το παλάτι (760), σε ένα διπλό τόνο, που βρίσκει την αντήχησή του αργότερα, λίγο πριν από την επιστροφή της Άλκηστης, όταν ο Άδμητος αναμιγνύει στη μνήμη του την εορταστική μουσική που συνόδευε τη χαρά του γάμου του με τους τωριγούς ήχους της οδύνης (915 κε.).

Ο οίκος όπου ταυτόχρονα ετοιμάζεται ένας νεκρός για ταφή και εορτάζεται ένα συμπόσιο αποτελεί μια απλή αλλά βαθύτατα σημαντική εικόνα σε ένα δράμα με θέμα το θάνατο και την ανατροπή του. Αυτή τη συμβολική κατάσταση τη δημιουργεί ο Ηρακλής, ο γαστρίμαργος ήρωας του σατυρικού δράματος, αλλά ο Ευριπίδης τού αναθέτει επίσης και το ρόλο του εξηγητή της. Έχοντας περιέλθει σε μια κατάσταση ελεγειακού τόνου, ο Ηρακλής αποφασίζει να μοιραστεί το μυστικό της ζωής με τον Θεράποντα που τον υπηρετεί:

'Όλοι οι θνητοί μια μέρα θα πεθάνουμε· και δεν υπάρχει άνθρωπος που να ξέρει αν την επαύριο θα ζει: άγνωστο πού θα καταλήξει η τύχη του —αυτό μήτε διδάσκεται μήτε μπορεί να το συλλάβει η επιστήμη. Τώρα που άκουσες λοιπόν κι έμαθες από μένα, ευφραίνου, πίνε και λογάριαζε δική σου μόνο τη ζωή της κάθε μέρας· όλα τ' άλλα ανήκουνε στην τύχη. Τίμα πάνω απ' όλους τους θεούς εκείνη που προσφέρει στους θνητούς τις μεγαλύτερες χαρές, την Αφροδίτη· είναι καλόβουλη θεά.'



Αφίσα του Διαμαντή Διαμαντόπουλου για την παράσταση της 'Άλκηστης από τη Λαϊκή Σκηνή, σκηνοθεσία Καρόλου Κουν, 1934.

Όποιος δεν ζήσει με τον τρόπο αυτό, κατάληγει ο ήρωας, οδηγείται σε μια ζωή που δεν είναι ζωή. Έτσι επαναλαμβάνει μια πανάρχαια διδαχή, αλλά με όρους διονυσιακούς, ενώ το δικό του παράδειγμα (πλάι στο παράδειγμα των μεθυσμένων Μοιρών) επιβάλλει την άποψη ότι αυτός είναι ο δρόμος όχι απλώς προς την ευτυχία, αλλά και προς τη σωτηρία. Δεν έχει προλάβει να τελειώσει τη διδασκαλία του, όταν πληροφορείται την τύχη της Άλκηστης. Και αμέσως αποχωρεί, για να αιφνιδιάσει τον Θάνατο, όχι εντελώς νηφάλιος, με το στεφάνι ακόμη στο κεφάλι του και τον αέρα γεμάτον από τους ήχους του παράφωνου τραγουδιού του. Έτσι δίνει τη δική του σφραγίδα στα γεγονότα, παίρνοντας ένα φίλο συμμέτοχο στη νίκη του και τιμώντας την Αφροδίτη, που επικυρώνει το γάμο του Άδμητου.

Ακόμη και ο Ήρακλής, στην κωμικότερη διάθεσή του, παρασύρεται σε γλωσσικά παραδοξολογήματα που υποδηλώνουν ότι μπορεί η ζωή να μην είναι πράγματι ζωή, και γι' αυτόν ακόμη υπάρχει προς αναζήτηση μια ιδανική ζωή. Μάλιστα, αυτός ορίζει τη θετική πλευρά αυτής της πρότασης, σε αντίθεση με τον αρνητικό ορισμό της Άλκηστης. Ο απλός άνθρωπος

απολαμβάνει το μέγιστο της χαράς που μπορεί να του προσφέρει το σήμερα, χωρίς να υπολογίζει τον αριθμό ή τις προσφορές των ημερών που θα ακολουθήσουν, αφού μπορεί αύριο να πεθάνει. Αυτό αποτελεί την αντιστροφή του κανόνα που ρυθμίζει τη ζωή του Φέρητα: ο γέρος, ο οποίος καταλήγει σε μια ζωή που δεν είναι ζωή, σκέφτεται μόνιμα τις αυριανές ημέρες — πόσο λίγες και πόσο γλυκιές είναι. Ο Ηρακλής, αντίθετα, ισχυρίζεται: «το σήμερα είναι γλυκό, ζήσε λοιπόν σαν να μην υπήρχε αύριο». Το ίδιο δίδαγμα πρέπει να εφαρμόζει και ένας ευγενής, κατά το παράδειγμα του Ηρακλή, αλλά σε μια μορφή τολμηρότερη και υψηλότερη. Η νίκη του Ηρακλή και η θυσία της Άλκηστης του διδάσκουν ότι η μεγαλύτερη χαρά της ημέρας μπορεί να αντλείται από την άσκηση της αρετής, αν και δεν αποκλείεται η επιλογή της να σημαίνει ότι οι μελλοντικές ημέρες ίσως καταλήξουν στο τίποτε, ότι ένας θάνατος διακινδυνεύεται για σήμερα ή ορίζεται για αύριο. Η διαφορά ανάμεσα στη ζωή και το θάνατο είναι πλασματική, ενώ ανάμεσα σε μια ενάρετη και μια επαίσχυντη πράξη είναι απόλυτη.

Ο Ευριπίδης έδωσε στην Άλκηστη του τη μορφή ενός μεσαιωνικού μυστηρίου για τον αμύντο, αποκαλύπτοντας έναν κόσμο όπου η φιλία μπορεί να ανασταίνει και η αρετή αποτελεί το κλειδί μιας θαυματοποιού ευλογίας. Αυτή η σωτήρια αρετή κυιοφορείται σε ένα μυαλό που φιλοξενεί ταυτόχρονα τη ζωή και το θάνατο· ο ενάρετος άνθρωπος ακούει μόνιμα ανάμικτους τους ήχους του θρήνου και της ευωχίας, αφού η γνώση ότι αύριο μπορεί να πεθάνει συνυπάρχει με τη γνώση ότι μπορεί και να αποσπασθεί από το θάνατο. Ένας άνθρωπος που κατανοεί το δίδαγμα του Ηρακλή δεν επιχειρηματολογεί πάντα βασισμένος στην δίκην, αλλά είναι ελεύθερος να απολαμβάνει μιαν απρόβλεπτη πράξη μεγαλοψυχίας, και ένας τέτοιος άνθρωπος μπορεί να προσελκύσει την εύνοια των θεών, που ξέρουν επίσης πώς να είναι μεγαλόψυχοι. Κάποτε οι θεοί συνάπτουν φιλίες με τους θνητούς, επειδή υπάρχει μια πλευρά του θείου που ενδιαφέρεται για τον άνθρωπο: κόβει βοτάνια για τον Ασκληπιό, παρασύρει σε οινοποσία τις Μοίρες, αντιστέκεται στη βούληση του Θανάτου και στη δικαιοσύνη ενός ζηλόφθονου Δια. Το δράμα αυτό αποτελεί την τελική διατύπωση αυτού που ο Ευριπίδης είχε να πει για μια ζωή κυριαρχημένη από τέτοιους θεούς, επειδή σ' αυτό η τραγωδία, η κωμωδία και το σατυρικό δράμα αποβάλλουν τα μεταξύ τους στεγανά και αλληλοπροσεγγιζούνται.

Anne Pippin Burnett

Μετάφραση-σύντμηση κειμένου: N.H.

Από τον τόμο του Erich Segal (επιμ.),
Euripides, a Collection of Critical Essays,
Prentice-Hall Inc., Νιού Τζέρσεϋ, 1968.



Ο Ηρακλής στον Άδη.
Πίσω του ο Ψυχοπομπός Ερμῆς.
Ερυθρόμορφος κρατήρας
των μέσων του 5ου αι.
Metropolitan Museum, Νέα Υόρκη.

Η Άλκηστη και ο Ευριπίδης

Ανάμεσα σε άλλα έργα βασισμένα στον αρχαίο μύθο, η *Μαργαρίτα Γιουρσενάρ* έχει γράψει και το Μυστήριο της Άλκηστης, παραλλαγή της τραγωδίας του Ευριπίδη (γραμμένο το 1942, το έργο πρωτοεκδόθηκε το 1963). Ως προλεγόμενα σ' αυτό το κείμενο, η *Γιουρσενάρ* δημοσίευσε το δοκίμιο «Εξέταση της Άλκηστης», πολύ προσωπικό κείμενο με απόψεις που δεν συμμερίζονται άλλοι μελετητές, από το οποίο προέρχονται τα αποσπάσματα που ακολουθούν.

Μια φορά κι έναν καιρό, σ' ένα βουκολικό βασίλειο της μυθικής Ελλάδας, ζούσε ένας ηγεμόνας, που ο Απόλλωνας τον αγαπούσε πολύ: στο παλάτι του είχε βρει άσυλο, όταν εξορίστηκε προσωρινά από τον Όλυμπο. Άλλα η αγάπη των θεών δεν μπορεί να προστατεύσει το δύστυχο γένος των ανθρώπων. Σύμφωνα μ' ένα χρησμό, ο νεαρός ηγεμόνας θα πέθαινε, εκτός κι αν ένα ανθρώπινο θύμα δεχόταν να μπει στη θέση του. Αναζήτησε παντού αντικαταστάτες, ικέτευσε ακόμα και τον πατέρα και τη μητέρα του, αλλά μονάχα η γυναίκα του βρέθηκε πρόδυμη να πάρει πάνω της το φρικτό βάρος. Μόλις η αφοσιωμένη σύζυγος πέθανε, ο γέρος πατέρας του ηγεμόνα ήρθε να αποτίσει φόρο τιμής στη νεκρή, αλλά έγινε πολύ άσχημα δεκτός από το γιο του, ο οποίος τον κατηγόρησε για τη δειλία του πατέρας και γιος, κατηγορώντας ο ένας τον άλλο για εγωισμό, αντάλλαξαν λόγια πικρά. Οι νεκρώσιμες τελετές είχαν κιόλας αρχίσει στο παλάτι, όταν ένας ξένος χτύπησε την πόρτα, ζητώντας τροφή και στέγη για τη νύχτα. Εκείνη την εποχή, η φιλοξενία ήταν μια υποχρέωση που κανείς δεν μπορούσε να την αρνηθεί. Για να μη διώξει τον ταξιδιώτη, ο πρίγκιπας του έκρυψε το πένθος που είχε πλήξει τον οίκο του. Αυτός ο ξένος ήταν ένας ήρωας με μεγάλη καρδιά, με απλή και αθώα ψυχή, αλλά με τρόπους άκομψους και μεγάλη όρεξη. Τον έβαλαν στον ξενώνα, του ετοίμασαν ένα καλό γεύμα, του έδωσαν έναν πρόθυμο υπηρέτη να τον φροντίζει. Έφαγε του σκασμού, ήπιε το καταπέτασμα, σκανδάλισε τον υπηρέτη με τους χορούς του και με τις αμπελοφιλοσοφίες του. Όσπου αυτός, για να τον κάνει να σωπάσει, του αποκάλυψε ποιο ήταν το πένθος του σπιτιού.

Ο ήρωας ξεμέθυσε αμέσως κι ορκίστηκε να εξιλεωθεί για τις απρέπειές του. Αποφάσισε να μείνει μόνος φύλακας πλάι στη νεκρή, περιμένοντας να παλέψει με τον Θάνατο, τον όμορφο άντρα με τα μαύρα μαλλιά, που θα ερχόταν να παραλάβει την ψυχή του θύματός του. Όλα έγιναν όπως τα σχεδίασε: κέρδισε τη νέα γυναίκα και την έφερε πίσω στον άντρα της, με καλυμμένο το πρόσωπο και προσωρινά βουβή, γιατί δεν αρμόζει, βέβαια, οι νεκροί που επιστρέφουν στη ζωή να προδίδουν με το βλέμμα και τα λόγια τους τα νωπά ακόμα μυστικά του άλλου κόσμου. Για να δοκιμάσει τον νεαρό χήρο,

ο ήρωας ισχυρίστηκε ότι επρόκειτο για μια ωραία σκλάβα που την πήρε ως έπαθλο σ' έναν αγώνα και που δεν μπορούσε να τη σέρνει μαζί του στα ταξίδια του. Ο πρίγκιπας στην αρχή αρνήθηκε να δεχτεί την ξένη, θιγμένος που τον θεώρησαν ικανό να βάλει, με οποιοδήποτε πρόσχημα, μια άλλη γυναίκα μέσα στο σπίτι του. Άλλα ο Ηρακλής (γιατί αυτός ήταν) τραβάει κιόλας το πέπλο από το πρόσωπο της χναστημένης: ο Άδμητος και η Άλκηστη, ξανά μαζί, θα χαρούν την ευτυχία, για όσον καιρό το επιτρέψει η εύθραυστη ανθρώπινη φύση, ενώ ο Ηρακλής θα ξαναπάρει το δρόμο προς τους κινδύνους, προς τη δόξα, και προς τις μεγάλες βαλανιδιές, που οι κορμοί τους θα γίνουν μια μέρα η πυρά του στην κορυφή της Οίτης.

Μ' αυτή τη μορφή μάς μετέδωσε ο Ευριπίδης το μύθο της Άλκηστης, ένα μύθο που, όταν εκείνος τον διάλεξε για την υπόθεση του δράματός του, είχε ίσως αρχίσει κιόλας να χάνεται στο βάθος του χρόνου. Οφείλουμε να κάνουμε καταρχήν δύο παρατηρήσεις, που φωτίζουν μερικές τουλάχιστον λεπτομέρειες του παλιού παραμυθιού: η πρώτη είναι πως αυτή η ιστορία θάρρους και πίστης τοποθετείται στη Θεσσαλία, δηλαδή κατά κάποιο τρόπο στη βόρεια Ελλάδα, όπου δημιουργήθηκε ένας άλλος μύθος συζυγικής αγάπης υπεράνω του θανάτου, ο μύθος του Ορφέα και της Ευρυδίκης: η δεύτερη, είναι πως η παρουσία, μέσα στην ίδια περιπέτεια, του Απόλλωνα και του Ηρακλή, θεού και ήρωα δωρικής προέλευσης, αρκεί από μόνη της για να πιστοποιήσει τον καθαρά δωρικό χαρακτήρα αυτής της ευλαβικής ιστορίας. Ποιητικά, και παρά τις αλλαγές που επέφερε ο Ευριπίδης, βρισκόμαστε με το μύθο της Άλκηστης στην περιοχή του αυστηρού ύφους, ενός ύφους ανάλογου μ' εκείνο των επιβλητικών γλυπτών της Ολυμπίας, όπου εμφανίζεται ένας Απόλλων σοβαρός, ένας Ηρακλής τραχύς κι ωστόσο εξαισιός, και γυναίκες ταυτόχρονα αρρενωπές και αρχοντικά θηλυκές μέσα στα μακριά τους πέπλα, όρθιες και σεμνές πλάι στους γυμνούς ήρωες. Το επεισόδιο του μεθυσιού του Ηρακλή, που ετοιμάζει το έδαφος για την ανάνηψη του έπειτα από την περαστική αδυναμία, έρχεται να υπογραμμίσει τον διδακτικό και ελαφρώς αγροτικό χαρακτήρα αυτής της περιπέτειας. Τέλος, η ερωτική διάσταση των σχέσεων Απόλλωνα και Άδμητου, που μνημονεύεται σε κάποιες παραλλαγές του μύθου, είναι επίσης χαρακτηριστική του δωρικού κόσμου, όπου άνθισε ο υπνάλογος θρύλος του Απόλλωνα και του Υάκινθου. Ορισμένοι επιστήμονες θεωρούν ότι πρόκειται για μεταγενέστερη προσθήκη, ενδεικτική μιας χαλάρωσης των ηθών, όπως αυτή η χαλάρωση θα πρέπει να άρχισε από πολύ νορίς, εφόσον οι αρχαϊκές επιγραφές προς τιμήν του Απόλλωνα, στο δωρικό νησί της Θήρας, που μαρτυρούν τέτοιες ερωτικές συνήθειες, είναι

από τις παλαιότερες που μας χάρισε το ελληνικό έδαφος.

Μπορούμε να γυρίσουμε ακόμα πιο πίσω, προς τις πηγές αυτού του ιερού παραμυθιού. Ας παραμερίσουμε πρώτα τις συγκεχυμένες θεωρίες των μυθολόγων του 19ου αιώνα, που προσπάθησαν να ταυτίσουν την 'Άλκηστη' άλλοτε με τον ήλιο του χειμώνα και άλλοτε με την αυγή, τον Ήρακλή με τον ήλιο της άνοιξης και τον 'Άδμητο με τον ήλιο του καλοκαιριού· ας παραμερίσουμε και τις πιο πρόσφατες θεωρίες, που συμφύρουν το σύζυγο της 'Άλκηστης' με τον Θάνατο· ας αντλήσουμε μάλλον απ' αυτές τις λόγιες ερμηνείες του προχτές ή του χτες μια φρόνιμη δυσπιστία απέναντι στις σχηματοποιήσεις του σήμερα, δηλαδή τις φρούδικες ή μαρξιστικές μας εξηγήσεις για τους μεγάλους μύθους της προϊστορίας. Αντί να αναζητούμε μέσα στο μύθο κάτι που ίσως απουσιάζει, ας δούμε πρώτα αυτό που σίγουρα υπάρχει. Στην ιστορία της 'Άλκηστης', κάποιες λεπτομέρειες που ο Ευριπίδης, κρατώντας, ως μεγάλος δημιουργός, μόνο τα απαραίτητα, έχει αφαιρέσει, αλλά που η παράδοση τις έχει διασώσει, μας γυρίζουν στη μακρινή εποχή όπου το δάμασμα των ζώων και η επινόηση του άρματος ήταν ακόμα πρόσφατες τέχνες, μια «μοντέρνα» νίκη της ευφυΐας και της δύναμης του ανθρώπου, οι οποίες εξυμνούνται και σε τόσους άλλους πανάρχαιους ελληνικούς θρύλους. Με άρμα που το έσερναν ένα αγριογούρουνο κι ένα λιοντάρι κατάφερε να απαγάγει και να κατακτήσει τη γυναίκα του ο 'Άδμητος· αυτό το πρόσωπο, αρκετά χλωμό στον Ευριπίδη, παρουσιαζόταν λοιπόν άλλοτε ισάξιο του Ήρακλή. Ακόμα πιο παλιό είναι το μεγάλο θέμα της Ανάστασης, που αποτελεί, κατά κά-

ποιο τρόπο, την ουσία του παραμυθιού· μας πηγαίνει πίσω στη νεολιθική εποχή, σ' εκείνη την περίοδο όπου για πρώτη φορά, αφήνοντας τα ίχνη του παντού, σε τούμπες και μεγαλιθικούς τάφους, από την Κριμαία ως τη Σκανδινανία κι από την Ισπανία ως την Αγγλία, ένας πόθος αθανασίας φαίνεται πως απλώθηκε στον κόσμο, μια ανησυχία, μια ελπίδα, η ιδέα ότι ο θάνατος δεν είναι ένα τέλος αλλά ίσως μια αρχή, μια γέννηση ή ένα ταξίδι, μια δοκιμασία που οι ήρωες και οι αγνοί είναι ικανοί να ξεπεράσουν (και να κάνουν κι άλλους να την ξεπεράσουν), ένα σύνολο από ιδέες, άλλοτε ευγενείς και άλλοτε ταπεινά εγωιστικές, μάταιες ίσως, αδύναμες ονειροφαντασίες του ανθρώπου που αρνείται να δεχτεί τη μοίρα του ή απαιτήσεις μιας μιστηριώδους αλήθειας που ξεπερνά τη σάρκα και ίσως και το ίδιο το πνεύμα. Η ιστορία της 'Άλκηστης' ανήκει σ' εκείνον τον μυθολογικό κύκλο, τον κοινό σε όλες τις χώρες, που έχει ως θέμα την επιστροφή από τον Κάτω Κόσμο, και που μας συγκλονίζει πάντα, γιατί ο άνθρωπος εκεί εψέλλισε τις πρώτες, γεμάτες πάθος ελπίδες του για υπέρβαση του θανάτου.

Αλλά και ένα άλλο, πιο άγριο θέμα, που βρίσκεται στο κέντρο της ιστορίας της 'Άλκηστης', έχει την αφετηρία του στη μακρινή, νεολιθική εποχή. Πράγματι, σε αυτή την περίοδο, καθοριστική από πολλές πλευρές, φαίνεται να επιβάλλεται στη φαντασία των ανθρώπων η έννοια της θυσίας και, συνακόλουθα, η έννοια της υποκατάστασης των θυμάτων, που επρόκειτο στη συνέχεια, για αιώνες, να αιματοβάψει τη γη με εκατομμύρια αγωνίες ζώων και μερικές εκατοντάδες χιλιάδες αγωνίες αν-



Από την παράσταση της 'Άλκηστης' στο Εθνικό Θέατρο, σκηνοθεσία Εναγγελάτου, Επίδαυρος, 1974.

Στο κέντρο, ο 'Άδμητος' (Νικήτας Τσακιρόγλου).

Απέναντι:
Εθνικό Θέατρο, Επίδαυρος
1963.

'Άλκηστη σε σκηνοθεσία Μουζενίδη. Η 'Αννα Συνοδινού ('Άλκηστη) και ο Θάνος Κωτσόπουλος ('Άδμητος).

θρώπων. Η ιδέα της εθελοντικής θυσίας γεννήθηκε μέσα από αυτές τις τελετουργίες σφαγείου και ολοκαυτώματος, των οποίων δεν είναι παρά μια ευγενής εκδοχή. Η Άλκηστη, που πεθαίνει για τον Άδμητο, είναι σχεδόν σύγχρονη με τα γυναικεία θύματα που θανατώνονται, με την πραγματική ή υποθετική συγκατάθεσή τους, κάτω από τα θεμέλια των κτισμάτων της εποχής του χαλκού, για να τα στεριώσουν, με τον Πολυδεύκη που θυσιάζεται για τον Κάστορα, με τον Κόδρο που επιλέγει το θάνατο για να σώσει την πατρίδα του, με τη Μακαρία και την Ιφιγένεια που δέχονται να πεθάνουν για να εξασφαλίσουν τη σωτηρία μιας πόλης ή τη νίκη ενός στόλου. Αυτή η σκοτεινή έννοια του συναινούντος θύματος, που πέρασε σιγά-σιγά από τη θρησκεία στη μαγεία, κράτησε ως τις μέρες μας την υποβλητική της δύναμη πάνω στην ανθρώπινη φαντασία. Την ξαναβρίσκουμε κάθε τόσο στους ιστορικούς χρόνους — στο τέλος του παγανισμού, για παράδειγμα, ο θρύλος θα προσπαθήσει να εξηγήσει τον πρόωρο θάνατο του Αντίνοου ως ένα είδος εθελοντικής θυσίας που έγινε για χάρη του Αδριανού. Κάτι περισσότερο: αυτή η αντίληψη, υψηπετής, επειδή προϋποθέτει και προκαλεί τον ηρωισμό, βαθειά, επειδή μεταφράζει, έστω με βάρβαρη κυριολεξία, την ιδέα της αλληλεγγύης των πλασμάτων, αποκρουστική, επειδή υπήρξε για αιώνες αντικείμενο παζαριών στο εμπόριο του τρόμου και στήριγμα απάνθρωπων δεισιδαιμονιών, αμαυρώνοντας ως και την εικόνα του Ανώτατου Όντος, παρέμεινε το αξονικό στοιχείο μιας από τις μεγαλύτερες θρησκείες του κόσμου. Το εξαιρετικό ενδιαφέρον της ιστορίας της Άλκηστης είναι ότι μας δείχνει, συνδυασμένα, δύο θέματα που έχουν εγκατασταθεί μονίμως στο υπουργείο της συνείδησή μας, την ιδέα της αθανασίας ενωμένη με την ιδέα ενός θεού-σωτήρα που νικάει το θάνατο, και την ιδέα της σωτηρίας ενός όντος που εξασφαλίζεται με την εθελοντική θυσία ενός άλλου.

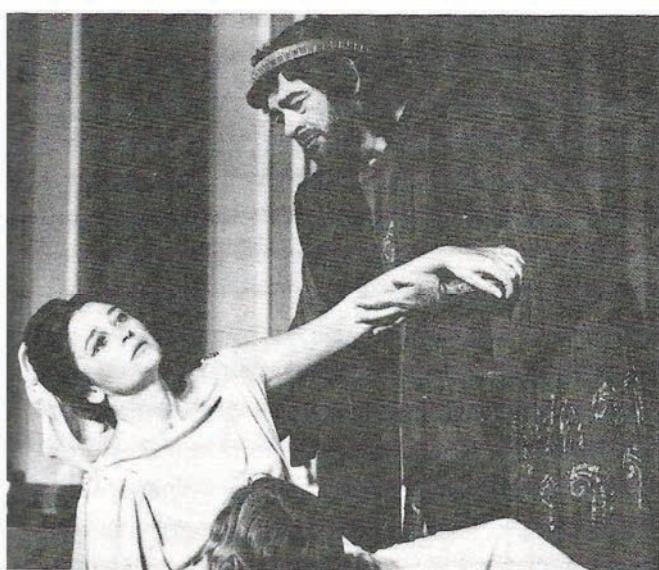
Δεν ξέρουμε σχεδόν τίποτα για τις λογοτεχνικές μορφές, πολυνάριθμες όπως φαίνεται, που πήρε αυτός ο ιερός θρύλος πριν από τον Ευριπίδη. Η περιπέτεια του

Άδμητου και της Άλκηστης περιλαμβανόταν ίσως, μαζί με άλλους επικούς μύθους της ίδιας αφετηρίας, σε κάποιο θεσπαλικό κύκλο που χάθηκε. Υπάρχει η άποψη ότι τη μνημόνευαν στη Σπάρτη κατά τη διάρκεια των τελετών της λατρείας του Κάρνειου Απόλλωνα, πράγμα που προϋποθέτει ότι κάποιος ποιητής έγραψε έναν ύμνο πάνω σ' αυτήν την ιστορία. Ο Όμηρος αναφέρει την Άλκηστη ως μια ηρωίδα των παλαιών καιρών, την πιο δύορφη κόρη του Πελία, αλλά δεν κάνει κανένα υπανιγμό ούτε για τη θυσία της ούτε για την επιστροφή της απ' τον Άδη. Ο Ησιόδος μιλούσε γι' αυτήν σ' ένα ποιημά του που δεν σώθηκε, αλλά δεν φαίνεται να τον απασχόλησε η ιστορία της αυτοθυσίας της. Βρισκόμαστε σε στερεότερο έδαφος με τον παλιό τραγικό ποιητή Φρύνιχο, που της αφιέρωσε ένα χαμένο δράμα, όπου, σύμφωνα με την υπόθεσιν που έφτασε ως εμάς, ο Ηρακλής πάλευε με τον Θάνατο όπως στον Ευριπίδη. Μετά τον Ευριπίδη, ο κατάλογος των λογοτεχνικών αναφορών στο θέμα περιορίζεται πολύ. Περίπου μισόν αιώνα μετά την παράσταση της ευριπίδειας τραγωδίας, και ίσως με αφετηρία την ανάμνησή της, ο Πλάτων επαινεί, στο Συμπόσιο, αυτή τη νέα γυναικά, την απείρως πιο θαρραλέα, κατά τη γνώμη του, από τον κλαυθμυρίζοντα και διστακτικόν Ορφέα του θρύλου, αναγνωρίζοντάς την ως ισάξια των αρρένων εραστών.

Μερικοί αρχαίοι μυθογράφοι διηγήθηκαν στη συνέχεια αυτή τη διδακτική ιστορία, βασισμένοι πιθανώς στον Ευριπίδη. Η περιπέτεια της Άλκηστης γίνεται, σε αυτούς τους ορθολογιστές σχολιαστές, όλο και λιγότερο μεταφυσική, για να καταντήσει, σ' έναν από αυτούς, ως η ιστορία μιας βαριά όρρωστης γυναικάς που τη θεραπεύει ο Ηρακλής. Παράλληλα, χάρη σ' ένα φαινόμενο διπλής εξέλιξης, χαρακτηριστικό της ελληνικής σκέψης, ο μύθος εξακολούθησε να φορτίζεται με μυστικιστικές σημασίες, ώστε να γίνει, για τους μύστες των θρησκειών της σωτηρίας, ένα από τα παραδοσιακά σύμβολα της Ανάστασης. Στις ελληνορωμαϊκές σαρκοφάγους, η σκεπασμένη Άλκηστη που φέρνει πίσω ο Ηρακλής είναι ήδη η μεγάλη αδελφή του Λαζάρου.

*

Ας ξαναδιαβάσουμε τώρα το έργο του Ευριπίδη, που είναι ουσιαστικά για μας η μοναδική Άλκηστη. Ανεβασμένο το 438 π.Χ. (ο Ευριπίδης ήταν τότε 42 χρονών), ανήκει στις πρώτες παραγωγές αυτού του ποιητή που άρχισε όψιμα να γράφει για το θέατρο. Φαίνεται πως το έργο είχε χλιαρή υποδοχή. Και σήμερα, άλλωστε, η ανάγνωσή του προκαλεί σοβαρές επιφυλάξεις, σ' αυτούς τουλάχιστον που δεν είναι εμμανείς ελληνολάτρες. Ήδη από τον πρόλογο, όπου ο Απόλλων επιφορτίζεται με την «έκθεση» των γεγονότων, έχουμε την εντύπωση ότι βρισκόμαστε μπροστά σ' έναν πολυχρησιμοποιημένο μηχανισμό, με γρανάζια καλά λαδωμένα από έναν άξιο δραματουργό: ο σύντομος διάλογος Απόλλων και Θανάτου είναι καλό θέατρο αλλά όχι μεγάλη ποίηση. Ο φιλικός Χορός, που αποτελείται από φεραίους πολίτες,



δημιουργεί, με τις ερωτήσεις και τις απαντήσεις του, τη γλαφυρή εικόνα ενός παλατιού αναστατωμένου από την αρρώστια και το θάνατο, αλλά γρήγορα εκτρέπεται προς το είδος της ρητορικής που ο Αριστοφάνης αρεσκόταν να σατιρίζει, υφαίνοντας ένα αέρινο δίχτυ από υπαινιγμούς και μεταφορές, όπου αφθονούν οι φράσεις που ήταν ήδη κλισέ πριν από είκοσι τρεις αιώνες. Ο μονόλογος της Θεράπαινας, που περιγράφει την ετοιμοθάνατη Άλκηστη να προσεύχεται στη θεά Εστία και να απευθύνει σπαραχτικούς αποχαιρετισμούς στο συζυγικό κρεβάτι, είναι πολύ ωραιό και συγκινητικό κομμάτι, αλλά αμέσως μετά οι αυτοέπαινοι της νεαρής βασίλισσας για την ηρωική της πράξη, η βεβαιότητά της ότι δεν υπάρχει γυναίκα αντάξιά της, στεγνώνουν τη συγκίνηση που είχε αρχίσει να γεννιέται μέσα μας. Η σκηνή του αποχαιρετισμού των δύο συζύγων, που είχε αρχίσει πολύ συγκινητικά με την επιθανάτια αγωνία της Άλκηστης, εξελίσσεται σε μια σχοινοτενή επιχειρηματολογία, με την οποία η νεαρή βασίλισσα, προτού εμπιστευτεί στον άντρα της τα δύο παιδιά τους, πασχίζει να του αποσπάσει την υπόσχεση πως δεν θα ξανοπαντρευτεί ποτέ, επειδή φοβάται μήπως η μελλοντική μητριά σταθεί κάποτε εμπόδιο στο γάμο της κόρης της. Τόσες προφυλάξεις, όπως και τόση έπαρση λίγο πριν, μας παγώνουν.

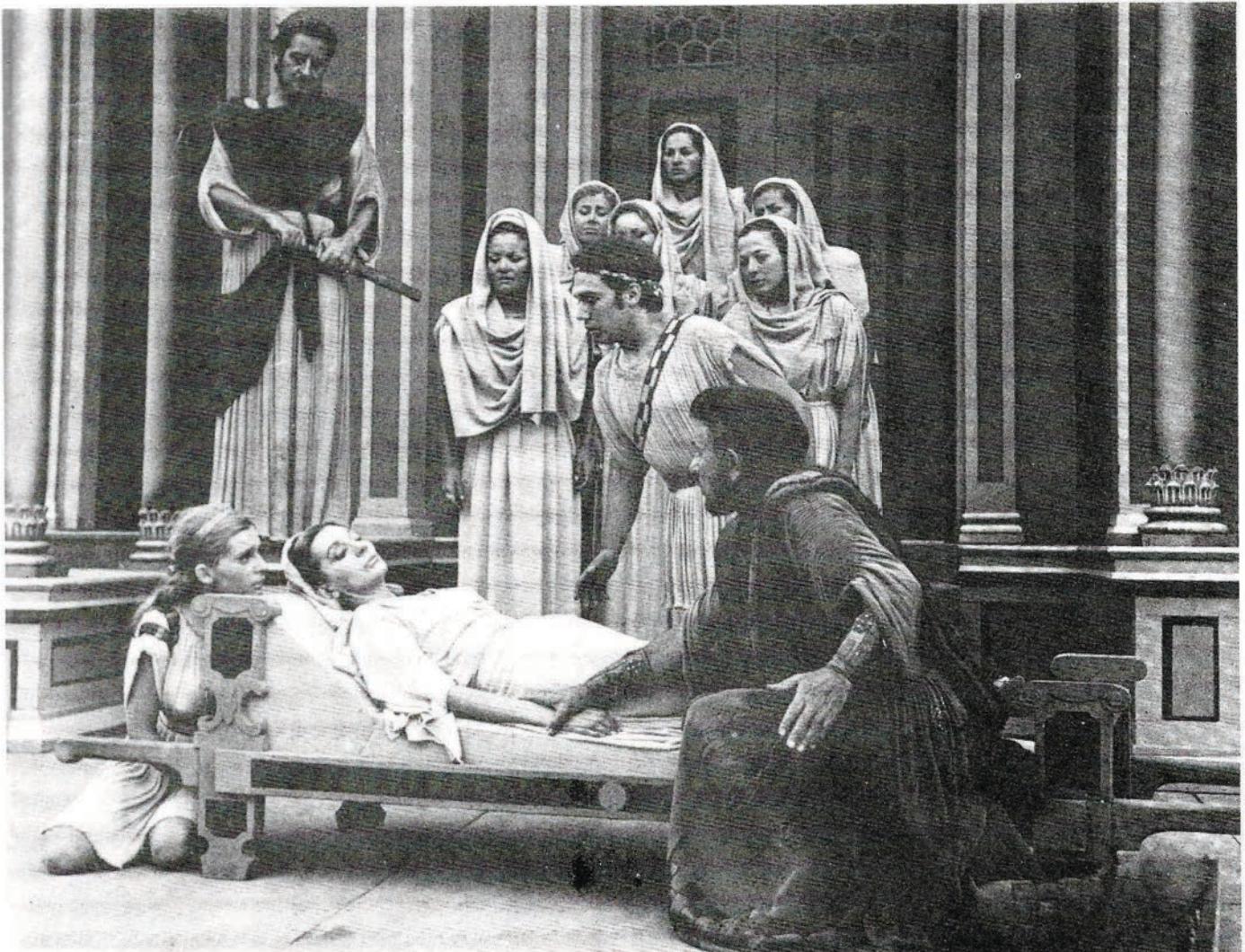
Το πρόσωπο του Άδμητου είναι κάπως διφορούμενο: δεν μαθαίνουμε αν είχε καταδεχτεί να παρακαλέσει ο ίδιος τη γυναίκα του να πεθάνει στη θέση του, όπως το έκανε με τους γέροντες γονείς του, ή αν εκείνη το αποφάσισε από μόνη της, και δεν είναι αλήθεια ότι η μικρή αξία της ζωής των γυναικών τον νομιμοποιούσε στα μάτια των Αρχαίων, αφού ακόμα και παλαιοί σχολιαστές τον κατηγόρησαν για δειλία. Το περιορισμένο ενδιαφέρον, που εμπνέει αυτό το ασήμαντο πρόσωπο, δεν τονώνεται βέβαια από τον θρηνητικό μονόλογο, με τον οποίο υπόσχεται στη γυναίκα του ότι θα βάλει να σκαλίσουν ένα τέλειο ομοίωμά της, για να το έχει μετά το θάνατό της στο συζυγικό κρεβάτι. Η επιμονή του να κρατήσει τον Ήρακλή, μολονότι εκείνος, βλέποντας την αναστάτωση του σπιτιού, θέλει να φύγει, μοιάζει να οφείλεται σε μωροφιλοδοξία μάλλον παρά σε υπερβάλλοντα ζήλο φιλοξενίας — ακόμα και ο Χορός βρίσκει αφύσικη τη διακρίτικη σιωπή του όσον αφορά τη συμφορά που μόλις τον χτύπησε. Γλιστράμε αδιάκοπα από το επίπεδο της τραγωδίας σ' εκείνο της πιο τεχνητής ρομαντικής κωμῳδίας, κι από κομμάτια όπου η έμπνευση του ποιητή βρίσκεται στο απόγειό της σε όλα όπου αυτός διεκπεραιώνει όπως-όπως ένα μύθο στον οποίο δεν πιστεύει πια.

Ο καυγάς πατέρα και γιου, που μάλλον αποτελεί επινόηση του Ευριπίδη, είναι ένα αμίμητο επεισόδιο κυνικής κωμῳδίας και ίσως η ιδέα αυτής της σκηνής ήταν ένας από τους λόγους που τον παρακίνησαν να επιλέξει αυτό το μύθο. Αυτός ο πατέρας που δεν θέλει να πεθάνει και αυτός ο γιος που απαιτεί να ζήσει ανταλλάσσουν με σαρκασμό αρκετά ταπεινές κατηγορίες, χωρίς να είναι σαφές αν ο Ευριπίδης διασκεδάζει απομυθοποιώντας αυτά τα θρυλικά πρόσωπα και μαζί τους την

υποτιθέμενη οικογενειακή στοργή, ή αν, αηδιασμένος από την επίδειξη ηρωισμού και μεγάλων αισθημάτων στη σκηνή, θέλει να μας παρουσιάσει δύο ρεαλιστές που ξέρουν πόσο μεγάλη αξία έχει η ζωή και αδιαφορούν για τον καθωσπρεπισμό που ρυθμίζει τις συμβατικές οικογενειακές σχέσεις. Πάντως, από τους δύο, ο πατέρας είναι ο λιγότερο αντιπαθητικός, με την καλοκάγαθη ομολογία του ότι ποτέ δεν θα χορτάσει τη ζωή, ενώ ο αγανακτισμένος γιος γίνεται μάλλον γελοίος με την αφελή βεβαιότητά του πως είναι δίκαιο να πεθάνει κάποιος άλλος στη θέση του.

[...] Τα χαρακτηριστικά του Ήρακλή είναι στην Άλκηστη έντονα σαν τις μορφές των αγγείων. Η άφιξη του ήρωα και η εθιμοτυπική συζήτησή του με τον Άδμητο έχουν δοθεί με μια ψυχρή κομψότητα τυπικά ευριπιδική· δεν διαγράφεται πλήρως, είναι αλήθεια, το θαυμάσιο και κάπως γκροτέσκο πρόσωπο του γιου της Αλκμήνης, αλλά η σκηνή του μεθυσιού μάς γοητεύει με την κάπως βάναυση διαχυτικότητά της. Η πάλη με τον Θάνατο γίνεται στα παρασκήνια, αλλά ο Χορός υποδεικνύει στον ξεμέθυστο Ήρακλή το σημείο όπου θα πρέπει να παραμονέψει για να πάρει πίσω την Άλκηστη από το μαύρο Πνεύμα που περιδιαβάζει ανάμεσα στους τάφους, κι αυτοί οι λίγοι στίχοι αρκούν για να δώσουν στο επεισόδιο την ομορφιά ενός επιτύμβιου ανάγλυφου. Το μυστήριο του θανάτου απλώνεται σιγά-σιγά σ' όλο το έργο: στην τελευταία σκηνή, ενώ τραβάει σε μάκρος η κάπως σχολαστική συζήτηση ανάμεσα στον ήρωα και τον νεαρό χήρο σχετικά με την καλυμμένη Άγνωστη, η ίδια η Άγνωστη, ακίνητη και βουβή, μας γεμίζει, με μόνη την παρουσία της, μεταφυσική φρίκη και ελπίδα: ακόμα κι αν η αφασία της Άλκηστης έχει σχέση με τις συμβάσεις του αρχαίου θεάτρου ως προς τον αριθμό των ομιλούντων προσώπων, είναι βέβαιο ότι ο Ευριπίδης είχε πλήρη συνείδηση της εντύπωσης που θα προκαλούσε αυτή η σιωπή, η οποία εκφράζει το άρρητο. Κατόπιν, ο Ήρακλής δεν έχει παρά να αποχωρήσει όσο γίνεται πιο διακριτικά και ο Χορός να προφέρει τις τελευταίες υποχρεωτικές φράσεις για την αβεβαιότητα που διέπει τη μοίρα των θνητών.

Από παλιά οι επιστήμονες αναρωτιούνται αν αυτό το ερμαφρόδιτο έργο είναι ή όχι τραγωδία. Η Άλκηστη κατείχε την τέταρτη θέση στην τετραλογία που παρουσίασε εκείνο το χρόνο ο Ευριπίδης, τη θέση που συνήθως δινόταν στο σατυρικό δράμα, «παίζουσα τραγωδία» προορισμένη να ευφράνει το θεατή επειτα από τόσο φόβο και τόσον έλεο. [...] Αυτό το μείγμα τόνων και τρόπων μας φέρνει μάλλον στο νου άλλες τραγωδίες του Ευριπίδη, όπως τον Ίωνα, χαριτωμένη και ασεβή ιστορία μιας κοπέλας, που την έκανε μητέρα ένας θεός, και ενός νόθου που αποφασίζει να αναζητήσει τον πατέρα του, όπου δεν ξέρουμε πια, και ίσως ούτε κι ο ποιητής ξέρει, αν πρόκειται για μια συνειδητή επιχείρηση κατεδάφισης των μύθων, και αν η αισθηματολογία, εδώ κι εκεί, οφείλεται σε έλλειψη τακτή ή σε πολύ σοφή ειρωνεία. Όλα αυτά χωρίς να μπορούμε να αποκλείσουμε και την πιο ανούσια



Επανάληψη της σκηνοθεσίας του Μουζενίδη στα Επιδαύρια του 1968.

Άλκηστη η Ελένη Χατζηαργύρη, ανάμεσα στα δυο παιδιά της (Άννα Παναγιωτοπούλου, Σταμάτης Φασουλής).

Μπροστά της ο Άδμητος (Στέλιος Βόκοβιτς). Πίσω αριστερά ο Θάνατος (Νίκος Καζής).

υπόθεση, ότι δηλαδή η Άλκηστη είναι ένα έργο που γράφτηκε βιαστικά.

Κι αωτόσο αυτό το αβέβαιο έργο μάς συγκινεί και μας κάνει να ονειρευόμαστε. Έχουμε την αισθηση ότι παρακολουθούμε μια μεταμόρφωση ή ένα πέρασμα. Το φως που βασιλεύει εδώ δεν είναι πια εκείνο της ματωμένης και αστραφτερής αυγής του Αισχύλου ούτε εκείνο του σοφόκλειου καταμεσήμερου· δεν έχουμε φτάσει ακόμη στο σούρουπο, ωστόσο παράξενες και ζεστές σκιές του απογεύματος αρχίζουν ν' απλώνονται πάνω στον ελληνικό μύθο. Και, σίγουρα, η μετατροπή της αρχαίας θρησκείας σε μυθολογία, με την έννοια που η λέξη πήρε για μας, περιέχοντας την αισθηση της γλυκειάς ονειροπόλησης, αλλά και του σκεπτικισμού και της ειρωνείας, πραγματοποιήθηκε ανεπαισθήτως. [...] Με τον Ευριπίδη βρισκόμαστε σε μια εποχή όπου γίνονται ακόμη προσευχές στις θεότητες του Ολύμπου, αλλά όπου οι θρύλοι που συνδέονται μ' αυτούς τους θεούς μετατρέπονται ήδη σε αισθητικό υλικό, σε συγκινητικό ή διακοσμητικό μοτίβο, όπως έγινε μια μέρα, στη χριστιανική αγιογραφία,

με το μαρτύριο του Αγίου Σεβαστιανού και τη μετάνοια της Μαγδαληνής. Ψυχή ανήσυχη, δύσπιστη απέναντι σε όλες τις παραδόσεις αλλά ανοιχτή σε όλα τα μυστήρια, ο ποιητής απομακρύνεται από το υψηλό και το iερό της παράδοσης για να προσεγγίσει τον ευρύ χώρο των πρωταρικών καταθέσεων και εκλάμψεων, προσθέτοντας, ενίστε, ένα είδος θρησκευτικού ρομαντισμού. Στις Βάκχες έδωσε τον βίαιο πρωτογονισμό που χαρακτηρίζει τις λατρείες που ήρθαν από την Ασία· στον Ιππόλυτο έδειξε την παγανιστική ευλάβεια μέσα σ' όλη της τη φλογερή καθαρότητα - και το συγκλονιστικό επεισόδιο, όπου ο νεαρός ξεψυχάει ενώ τον παρηγορεί η προστάτιδα θεά του, η Άρτεμη, μας τηγαίνει μακριά απ' τον κλασικό κόσμο, όπως τον αντιλαμβανόμαστε, σε μια αιμόσφαιρα κατάνυξης που προοιωνίζει ήδη τη βυζαντινή αγιοσύνη. Στην Ελένη του, που σεμνή κατέφυγε στην Αίγυπτο, ενώ ένα λάγνο φάντασμα τήρε τη θέση της στην Τροία, μας λέει με τον τρόπο του ότι η ζωή είναι όνειρο. Στην Άλκηστη, μας κάνει να αισθανθούμε το μισάνοιγμα της πύλης ενός άλλου κόσμου· ο ατημέλητος και ηρωικός

Ηρακλής του σηματοδοτεί ήδη μιαν αντίληψη για την ανθρώπινη φύση, αντίθετη από εκείνην του κλασικού κόσμου, αλλά γνωστή στον κόσμο της Ανατολής και πολύ διαδεδομένη στον χριστιανικό κόσμο· την αντίληψη ότι μια παροδική αδυναμία μπορεί να γίνει, κατά κάποιον τρόπο, το εφαλτήριο της ανύψωσης. Ένα νέο ρίγος, μια συγκίνηση ανέκδοτη εισδύει, με τον Ευριπίδη, στις σχέσεις του ανθρώπου με τον εαυτό του και με τους θεούς.

Ελκυστική μορφή αυτός ο δραματουργός, για τον οποίο δεν ξέρουμε πολλά πράγματα, πάρεξ ότι φαίνεται να υπήρξε μελαγχολικός, κακότυχος, και ότι τέλειωσε τη ζωή του στην εξορία, ίσως από βίαιο θάνατο. Δυστυχής με τις γυναίκες, τις αγάπησε αρκετά ώστε να τις μεταμορφώσει σε ηρωίδες με περήφανη στάση και καθαρή ψυχή. Πολίτης μιας Αθήνας η οποία, με την ανόητη αδιαλλαξία της απέναντι σε μια Σπάρτη εξίσου ανοήτως αδιάλλακτη, προκάλεσε τις μοιραίες καταστροφές του πελοποννησιακού πολέμου, ο Ευριπίδης ζωγράφισε με συγκίνηση τους ηττημένους, τους ικέτες, τους εξόριστους. Ο Ορέστης και ο Πυλάδης, που περιπλανιούνται σε βάρβαρες χώρες, η Ιφιγένεια, που θυσιάζεται στους θεούς και ύστερα υποχρεώνεται, με τη σειρά της, να γίνει η ίδια ιέρεια φρικτών θυσιών, η Εκάβη, η Πολυξένη, ο Αστυάναξ, όλος αυτός ο μικρός και απελπισμένος θίασος από γυναικόπαιδα, θύματα των πολέμων των ηρωικών χρόνων που θρηνούν και πεθαίνουν κατά μήκος των δρόμων του θρύλου, του ενέπνευσαν αξέχαστους στίχους· πόνεσε ακόμα και τη Μήδεια, που βρέθηκε, ξεριζωμένη από τη μυθική της γενέθλια γη, χωρίς στήριγμα στο σκληρό χώμα της εξορίας. Σκανδάλισε τους εχέφρονες, παρουσιάζοντας στη σκηνή —μεγάλη αποκοτιά— ερωτευμένες γυναίκες με αισθήσεις και καρδιά, όπως η Φαιδρα. Εξέφρασε για το άστατο ανθρώπινο γένος τον πικρό οίκτο του μισάνθρωπου, που είναι ίσως ο πιο σπαραχτικός απ' όλους.

Όταν είναι κανείς σε τέτοιο βαθμό ανατρεπτικός και ρομαντικός, πληρώνει τις καινοτομίες του με κάποια λάθη. Μερικά από τα έργα αυτού του αντιφατικού ανθρώπου, κι όχι μόνο η Άλκηστη, μοιάζουν να μην έχουν άξονα· τους λείπει ο στέρεος σκελετός που αισθανόμαστε κάτω από την ωραία σάρκα του Σοφοκλή, ο καυτός πυρήνας απ' όπου αναβλύζει η λάβα του Αισχύλου. Οι διανοητικές εμμονές του είναι εκείνες ενός Αθηναίου της εποχής του. Δεν είναι ωστόσο διαφορετικές από τις δικές μας: τον άκρατο ατομικισμό, την απατηλή διαλεκτική, τη λογοτεχνική υπερβολή. Είναι, φαίνεται, ο πρώτος από τους μεγάλους ποιητές του παρελθόντος που είχε, όπως εμείς, τη μανία να συσχετίζει τα πάντα με την επικαιρότητα και ταυτόχρονα την ικανότητα να γοητεύεται, σχεδόν συναισθηματικά, από τις συγκινητικές πλευρές του παρελθόντος. Αυτά τα τόσο μοντέρνα χαρακτηριστικά των κάνουν, είτε το αντιλαμβανόμαστε είτε όχι, πρότυπο και πρόδρομό μας. Ο Αισχύλος και ο Σοφοκλής σπάνια είχαν, ανάμεσα στους τραγικούς ποιητές που τους διαδέχτηκαν έπειτα από διάλειμμα πολλών

αιώνων, συνειδητούς μιμητές. Αυθόρμητα ο Σαιξπηρ ξαναβρήκε το μυστικό της μεγάλης ποιησης του Αισχύλου· χωρίς να το επιδιώξουν, αλλά χάρη στη δική τους ιδιοφυΐα, ο Κορνέιγ και ο Ίψεν χτίζουν τα έργα τους όπως ο Σοφοκλής. Ο Ευριπίδης, αντίθετα, από την εποχή του μπαρόκ, υπήρξε για τους ανθρώπους του θεάτρου ό,τι ο Σενέκας για κείνους της Αναγέννησης· μια αφετηρία, μια πηγή, ένα ορυχείο. Ο Ρακίνας, ο Γκαίτε, ο Αλφιέρι είναι παιδιά του· ο Χόφμανσταλ και ο Ζιρωντού μακρινά του δισέγγονα. Άλλα οι ποιητές που έχουμε το δικαίωμα να τοποθετήσουμε κάτω από τη σκιά, ή τον ήλιο, του Ευριπίδη, δεν είναι μόνο οι παθιασμένοι με τα μυθολογικά θέματα· μπορούμε χωρίς υπερβολή να πούμε ότι ολόκληρο το μοντέρνο ευρωπαϊκό θέατρο, από τον Σωκράτη και τον Τσέχωφ ως τον πιο ασήμαντο κατασκευαστή μελοδραμάτων ή κωμωδιών, έχει ευριπιδικές καταβολές. Ακόμα και οι άνθρωποι του θεάτρου που πιστεύουν ότι τον αγνοούν, κληρονομούν, μέσω τρίτων, τις λεπτές επινοήσεις, κάποτε και τα τερτίπια, αυτού του ευρηματικού δραματουργού. Ενέπνευσε το καλύτερο και το χειρότερο. Οι αντιφάσεις και οι σοφιστίες μας, οι πιο μοντέρνες καινοτομίες μας και οι πιο σύγχρονες συγκινήσεις μας είναι συχνά απόηχος των δικών του.

*

Στον Μεσαίωνα ο μύθος της Άλκηστης ξαναγίνεται αυτό που προφανώς ήταν στα παραμύθια των αρχαίων Θεσσαλών, δηλαδή η υποδειγματική ιστορία μιας τρυφερής συζύγου. Ο Τσώσερ, στον πρόλογο του βιβλίου του *Ιστορία των ενάρετων γυναικών*, μας δείχνει τον φτερωτό Έρωτα, τόσο αγαπητό στους αυλικούς ποιητές του 14ου αιώνα, να έρχεται στο όνειρό του και να του παρουσιάζει τη βασιλισσα Άλκηστη. Τον προτρέπει να διηγηθεί την περιπέτεια αυτής της υπέροχης γυναικας, αντί να γράφει για τις άμυαλες και προδότρες Χρυσήδες. Είναι πιθανό πως ό,τι ο Τσώσερ γνωρίζει για την ενάρετη ηρωίδα οφείλεται σε μεταγενέστερες αναφορές, δεδομένου ότι ο Ευριπίδης, όπως και τόσοι άλλοι έλληνες ποιητές, ήταν εκείνη την εποχή μονάχα ένα όνομα για τους αναγνώστες της Δύσης. Τρεις αιώνες αργότερα, ο πουριτανός Μίλτον, που γνώριζε και τον Πλάτωνα και τον Ευριπίδη, συνεχίζοντας κατά τη συνήθειά του, στην καρδιά του 17ου αιώνα, το συγκρητισμό της Αναγέννησης, μνημονεύει ευλαβικά τον παγανιστικό μύθο σ' ένα σονέτο που εμπνεύστηκε από τη δική του χηρεία:

Methought I saw my late espoused Saint
Brought to me like Alcestis from the grave
Whom Jove's great Son to her glad Husband gave,
Rescu'd from Death by force though pale and faint.

Η κόρη του Πελία, η γυναικα του Άδμητου, η εξαδέλφη του Ιάσονα, το έπαθλο του Ηρακλή, ξαναγίνεται έτσι, γι' αυτόν τον σύγχρονο του Κρόμγουελ, ό,τι ήταν για τους μυστικούς της αρχαιότητας: ένα σύμβολο αθανασίας — συνδυασμένο αυτή τη φορά με τη μνήμη της κυρίας Μίλτον που πέθανε στη γέννα της και επι-

φορτισμένο να ενισχύσει τη χριστιανική υπόσχεση της Ανάστασης.

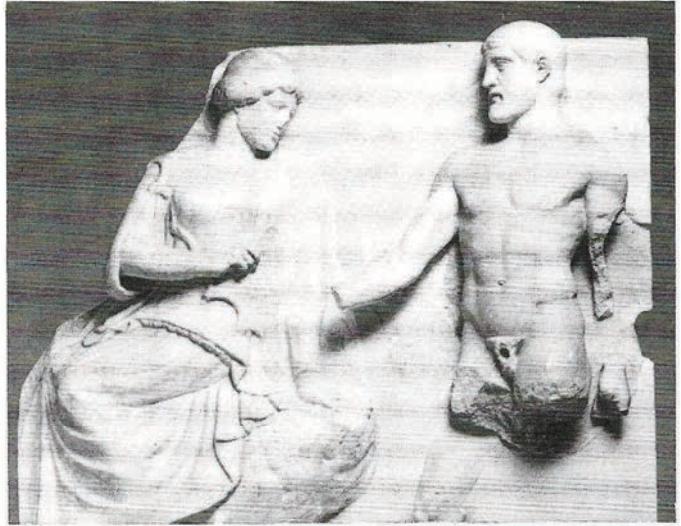
Ανάμεσα στα έργα που σχεδίαζε ο Ρακίνας, υπάρχει και μια Άλκηστη. Ήδη στον πρόλογο της *Ιφιγένειας* παρεμβάλλει τέσσερις στίχους μεταφρασμένους από το έργο του Ευριπίδη, και αφήνεται να παρασυρθεί, σ' έναν εκτός θέματος παθιασμένο έπαινο της αρχαίας Άλκηστης, που την υποστηρίζει ενάντια στους επικριτές της — τυπική συμπεριφορά του ποιητή που έχει ενθουσιαστεί από ένα καινούργιο θέμα και δεν μπορεί παρά να μιλάει γι' αυτό, όπως ο εραστής μνημονεύει αδιάκοπα την καινούργια του αγάπη. Η συγγραφή του έργου αναβλήθηκε για αργότερα χάριν της *Φαιδρας*, αλλά μας έμειναν αυτοί οι τέσσερις ξεκομμένοι αλεξανδρινοί στίχοι, μοναδικά ίχνη του σχεδίου, που μας συγκινούν όπως ένα κομμάτι από σπασμένο ανάγλυφο:

Je vois déjà la rame et la barque fatale;
J'entends le vieux nocher de la rive infernale.
Impatient, il crie: «On t'attend ici-bas;
Tout est prêt, descends, viens, ne me retarde pas».

[...] Τι θα είχε γίνει, στα χέρια ενός ποιητή τόσο ευαισθητού αλλά και τόσο ορθολογιστή, αυτή η ιστορία του γραμμένου θανάτου και της λύτρωσης; Θα είχε σπρώξει τον Ρακίνα, όπως η *Φαιδρα*, ένα βήμα πιο κοντά στη χριστιανική ευσέβεια, ή θα τον είχε κρατήσει, όπως η *Ιφιγένεια*, μέσα στο αρχαιο ελληνικό κλίμα; Με ποια ψυχολογικά και εντελώς ανθρώπινα, όχι υπερφυσικά, στοιχεία, θα είχε αντικαταστήσει την παρέμβαση του Απόλλωνα και του Θανάτου, καθώς και την κάθοδο του Ηρακλή στον 'Άδη; Τι μέτρα θα είχε πάρει για να αποκλείσει από την είσοδο του Ηρακλή στη σκηνή κάθε κωμικό στοιχείο (ο ίδιος θα το αποκαλούσε ταπεινό στοιχείο) και για να δώσει κάποια βασιλική αξιοπρέπεια στον γέροντα πατέρα που αγαπάει τη ζωύλα του; Δεν θα το μάθουμε ποτέ... Κάπου στο βασίλειο των Ιδεών αιωρείται η πιο τέλεια Άλκηστη.

'Εναν αιώνα μετά την αποστασία του Ρακίνα, ο Γκλουκ διάλεξε αυτή την ιστορία της βασιλισσας που προσφέρει τον εαυτό της στη θυσία, για να φτιάξει ένα συμπλήρωμα της συζυγικής και πένθιμης περιπέτειας του Ορφέα και της Ευρυδίκης, από την οποία είχε πρόσφατα αντλήσει ένα αριστούργημα. Αυτή η Άλκηστη-λιμπρέτο όπερας, αυτό το μυθολογικό θύμα το ντυμένο με την πομπώδη πολυτέλεια της Ευρώπης των μοναρχιών, ίσως φανεί πολύ επιτηδευμένη μεταφορά του αρχαίου μύθου. Και όμως, ο Γκλουκ αναζητούσε τη φυσικότητα στην εκφορά του κειμένου, όπως ο Βάγνερ θα το έκανε αργότερα στα λυρικά του δράματα, χάρη σε καινοτομίες που εκείνη την εποχή θεωρήθηκαν σκανδαλώδεις. Άλλα ο ρεαλισμός του 18ου αιώνα παραμένει δεσμιος των συμβάσεων του ευγενούς είδους: είναι χαρακτηριστικό ότι ο Γκλουκ, ή μάλλον ο λιμπρετίστας του ο Καλτσαμπίγκι, είχε αφαιρέσει από το δράμα την κάπως κωμική παρέμβαση του Ηρακλή. [...]

'Οπως η Άλκηστη του Γκλουκ, έτσι κι εκείνη του Αλφιέρι, γραμμένη επίσης στο τέλος του 18ου αιώνα,



Ο Ηρακλής με την Αθηνά, μέσα 5ου αι. Μετώπη του ναού του Διός στην Ολυμπία.

ανήκει περισσότερο στο μεγαλοπρεπές μπαρόκ και λιγότερο στο ελληνικό πάθος. Συγκλονισμένος, όπως εξομολογείται, από την ανάγνωση του δράματος του Ευριπίδη, αυτός ο ευπατρίδης ποιητής και φιλόλογος έβαλε σκοπό να μεταφέρει στην ιταλική γλώσσα «όλα τα καλά στοιχεία του θέματος», και να το βελτιώσει ακόμα ει δυνατόν, αφαιρώντας «κάθε τι το γελοίο, δηλαδή αρκετά πράγματα». Αυτή η χαρακτηριστική έγνοια να ψαλλιδιστούν από το έργο όλα τα ταπεινά συναισθήματα, καθώς και το παραμικρό ίχνος ανθρώπινης αδυναμίας, τον οδηγεί σε μια πλειοδοσία ηρωισμού, όπου όχι μόνο η Άλκηστη αλλά και ο πατέρας του Άδμητου δέχονται μ' όλη τους την καρδιά να πεθάνουν, και όπου ο Άδμητος με τη σειρά του αποφασίζει να αυτοκτονήσει, για να συντροφεύσει τη γνωστή του. 'Οπως ήταν αναμενόμενο, αυτός ο παροξυσμός ευγενών αισθημάτων έδωσε μια τραγωδία στομφάδη και ψυχρή· ενδιαφέρουσα, ωστόσο, στο βαθμό που εδώ οδηγείται ως το παράλογο το κάπως στριγγό μπελκάντο του Αλφιέρι και το πάθος του για δ, τι το υπεράνθρωπο. Εννοείται ότι για το εύθυμο μεθύσι του Ηρακλή δεν γίνεται ούτε λόγος.

Έπειτα από αυτά, το μόνο που μπορούμε να αναφέρουμε είναι, πιο κοντά στην εποχή μας, μια ελεύθερη μετάφραση της Άλκηστης του Ευριπίδη από τον νεαρό Χόφμανσταλ. Η πιστή γνωστή του Άδμητου δεν βρήκε ως τώρα τον σύγχρονο δραματουργό που θα ήταν ικανός να την επιβάλει στη σκηνή, ίσως γιατί η συζυγική αγάπη δεν είναι σήμερα ένα θέμα που συγκινεί ιδιαίτερα τη λογοτεχνία. Η Άλκηστη δεν ανακατεύτηκε με τις Αντιγόνες, τους Αμφιτρύωνες, τις Ηλέκτρες, τις Μήδειες και τις Κασσάνδρες του 20ού αιώνα, αυτόν τον αλλόκοτο θίασο που έχει επιφορτισθεί να εκφράσει, με το άλλοθι του ελληνικού προσωπείου, τις περιπλοκές και τα άγχη μας, τις ευφυολογίες και τα βάσανά μας.

Marguerite Yourcenar

Μετάφραση: Νικηφόρος Παπανδρέου

Ο αγώνας λόγων στην Άλκηστη

Η Άλκηστη του Ευριπίδη είναι χωρίς αμφιβολία ένα έργο που έχει προκαλέσει αμηχανία στους ερμηνευτές του. Μια από τις αιτίες των δυσκολιών στην προσπέλασή του έγκειται, ασφαλώς, στο γεγονός ότι το έργο αυτό κατείχε την τελευταία θέση στην τετραλογία, θέση που προοριζόταν, σύμφωνα με τα προβλεπόμενα από το εορταστικό πρόγραμμα των Μεγάλων Διονυσίων, για το σατυρικό δράμα: η Άλκηστη όμως στερείται το βασικότερο αναγνωριστικό χαρακτηριστικό του είδους: τον χορό των σατύρων —ο χορός του δράματος αποτελείται από γέροντες της θεσσαλικής πόλης των Φερών. Η σκέψη ότι ο Ευριπίδης και άλλες φορές, δύος φαίνεται, αντικατέστησε το αναμενόμενο σατυρικό δράμα με ένα έργο που έχει ευχάριστο τέλος δεν αρκεί για να δοθεί απάντηση στο ακόλουθο κρίσιμο ερώτημα: Πώς πρέπει να αξιολογηθεί το έργο; Ως ανελέητη ειρωνεία που αποκαλύπτει την εγωιστική υποκρισία ενός συζύγου, ο οποίος, ούτε λίγο ούτε πολύ, πρώτα ζητά από τη σύντροφό του να θυσιάσει τη ζωή της για να σωθεί ο ίδιος από τον επικείμενο θάνατο του και έπειτα τη θρηνεί, ενώ δεν διστάζει την ίδια τη μέρα του θανάτου της να δεχτεί στο σπίτι του μια άγνωστη γυναίκα, ή ως ανταμοιβή ενός πιστού ζευγαριού, που οδηγείται πρώτα στον επώδυνο χωρισμό, για να ξαναενωθεί, χάρη στη σωστική παρέμβαση του Ηρακλή, στο τέλος του έργου και να εγκανιάσει μια καινούρια, πιο ευτυχισμένη ζωή; Τόσο η ειρωνική όσο και η «ρομαντική» ερμηνεία έχουν υποστηριχθεί από τη φιλολογική έρευνα με διεξοδικές αναλύσεις. Προσωπικά κλίνω προς τη «ρομαντική» ερμηνεία, όσο απλοϊκή ή ανυποψίαστη και αν φαίνεται, για τους εξής λόγους: (α) Η αναβίωση ενός ανθρώπου δεν ανήκει στα θέματα της τραγωδίας, ενώ ταιριάζει πολύ καλά με το ιδιότυπο περιβάλλον και τον παραμυθικό κόσμο του σατυρικού δράματος. Εάν, λοιπόν, ο ποιητής επιθυμούσε πράγματι να παρουσιάσει τα προβλήματα ενός αποτυχημένου γάμου, σε μια κρίσιμη στιγμή του οποίου ο ένας σύντροφος συνειδητοποιεί τον κυνικό υπολογισμό και τον εγωκεντρισμό του άλλου και απογοητεύεται από την υποκριτική συμπεριφορά του, τότε θα συνέθετε ένα δράμα σαν τη *Μῆδεια* και την *Ανδρομάχη* και δεν θα επέλεγε ως προϋπόθεση του έργου το μη ρεαλιστικό θέμα της υποκατάστασης μιας ζωής ούτε, στη συνέχεια, το μη πραγματοποιήσιμο γεγονός της αναβίωσης. Η σκέψη ότι η επαναφορά της ηρωίδας στη ζωή αποτελεί μια μόνιμη τιμωρία του συζύγου της, αφού θα έχει δίπλα του ένα πρόσωπο που επίμονα και βασανιστικά θα του θυμίζει πόσο εγωιστικά και υποκριτικά συμπεριφέρθηκε, δεν ευσταθεί, όχι μόνο επειδή δεν συνάγεται και δεν δικαιολογείται από το ευφρόσυνο τέλος του έργου, αλλά και επειδή το αρχαίο δράμα είναι ένας κλειστός και ολοκληρωμένος οργανισμός που δεν επιτρέπει περιθώρια για εκτιμήσεις της μελλοντικής τύχης των ηρώων, εκτός αν το μέλλον τους προβλέπεται ρητά από κάποιον θεό. (β)

Προϋπόθεση για την υποκατάσταση της ζωής του ήρωα είναι η εκούσια προσφορά της ζωής κάποιου άλλου. Επομένως, δεν θεωρώ εύλογη την υπόθεση ότι ο ήρωας απαιτησε τη θυσία. Τέτοιες περιπτώσεις εκούσιας αυτοθυσίας νεαρών ατόμων για τη σωτηρία των μελών μιας οικογένειας (*Ηρακλείδες*) ή και μιας ολόκληρης πόλης (*Φοίνισσες*) δεν είναι άγνωστες στον Ευριπίδη, και σ' αυτό το θεματικό πλαίσιο πρέπει να εντάξουμε και την προσφορά της Άλκηστης. Υφίσταται, βέβαια, μια ουσιαστική διαφορά με τα υπόλοιπα δράματα: Στο υπό συζήτηση έργο θα ήταν αναμενόμενο να προσφερθούν οι υπέργηροι γονείς του βασιλιά, και ακριβώς στο σημείο αυτό δημιουργείται ένα οξύ πρόβλημα που θα αποτελέσει αντικείμενο του αγώνα λόγων ανάμεσα στον πατέρα και τον γιο· γι' αυτόν τον λόγο θα αναβάλλουμε προς το παρόν την πραγμάτευσή του. (γ) Δεν υπάρχει καμιά επίκριση, ευθεία ή πλάγια, κατά του Απόλλωνα που προσφέρει το σπάνιο και ιδιότυπο δώρο τής υπό όρους αναβολής του θανάτου στον προστατευόμενό του. Μετά την αποχώρηση του θεού, που εκτελεί την προλογική ρήση και αντιπαρατίθεται με τον Θάνατο, κανείς δεν αξιολογεί θετικά ή αρνητικά τη θεϊκή προσφορά και δεν επιρρίπτει στον θέρο ή τον ευεργετούμενο βασιλιά οποιαδήποτε ευθύνη. (δ) Η πράξη της γενναίας βασίλισσας επαινείται όχι μόνο στο παρόν δράμα αλλά και σε όλη τη μεταγενέστερη λογοτεχνία. Αναφέρω τον Πλάτωνα, τον κωμικό ποιητή Εύβουλο, ορισμένα επιτύμβια επιγράμματα και μια λατινική ανάπλαση του θέματος σε πάπυρο από τη Βαρκελόνη. Ακόμη και το δημοτικό μας τραγούδι γνωρίζει το θέμα, όχι, βέβαια, τα συγκεκριμένα επόνυμα πρόσωπα. Αυτό σημαίνει, κατά τη γνώμη μου, ότι εκείνο που προβάλλεται είναι το θέμα της συζυγικής πίστης και αγάπης, ενώ δεν σχολιάζεται η στάση του συζύγου. Θα πρέπει, επομένως, να αντιμετωπίσουμε το δράμα από αυτή τη συγκεκριμένη οπτική γωνία. Αν η πρόθεση του Ευριπίδη ήταν διαφορετική, ο ποιητής θα έβρισκε τον τρόπο να την εκφράσει. (ε) Το ελληνιστικό μυθιστόρημα βασίζει τη δομή του στον αρχικό χωρισμό, στην υποβολή σε δοκιμασίες και την τελική ευτυχισμένη επανένωση του αγαπημένου ζευγαριού. Θα ήταν πολύ εύλογη η υπόθεση ότι σ' αυτή τη θεματική διάρθρωση θα συνέβαλε, τηρουμένων των αναλογιών, και το παρόν δράμα που παρουσιάζει παρόμοια δομή. Ο Ευριπίδης, όπως είναι γνωστό, υπήρξε μια από τις πηγές έμπνευσης αρκετών ελληνιστικών γραμματειακών ειδών (*Νέα Κωμαδία*, μυθιστόρημα). Αν έχουν έτσι τα πράγματα, τότε το ενδιαφέρον του ποιητή επικεντρώνεται σε αυτή την κίνηση από τον επώδυνο χωρισμό και τη συνακόλουθη δυστυχία στην ευτυχισμένη επανένωση, και όχι στα υ

Η αδρή ανάλυση του αγώνα λόγων που προηγήθηκε έδωσε μεγαλύτερο βάρος στην απόδειξη της σαθρότητας των επιχειρημάτων του Φέρητα και λιγότερο επιχείρησε να δώσει έναν εξαντλητικό κατά στίχον ιπποινηματισμό,

ποτιθέμενα συζυγικά προβλήματα, τα οποία, πρέπει να παρατηρήσουμε, δεν εξάγονται ποτέ ευθέως από το κείμενο. Προς την κατεύθυνση αυτή μας οδηγεί και μια σημαντική καινοτομία του παραδεδομένου μύθου: Η Ἀλκηστη στο δράμα δεν πεθαίνει την ημέρα του γάμου της αλλά ύστερα από αρκετά χρόνια, αφού έχει περάσει μια ανέφελη έγγαμη ζωή και έχει αποκτήσει δύο παιδιά. Έτσι ο χωρισμός γίνεται πιο επώδυνος και τα προβλήματα του Αδμήτου οξύτερα, αλλά και η χαρά της τελικής επανένωσης πολύ μεγαλύτερη.

Συνοψίζοντας, συμφωνώ με εκείνους τους ερμηνευτές που πιστεύουν ότι το έργο μας αποτελεί μεταφορά ενός γνωστού παραμυθικού μοτίβου, του θέματος δηλαδή της αυτοθυσίας μιας γυναίκας από αγάπη, για χάρη του συζύγου της, και την ανταμοιβή της για τη μεγάλη πίστη της. Ο Ευριπίδης εισήγαγε, ασφαλώς, κάποιες καινοτομίες και διαφοροποιήσεις από το παραδεδομένο μυθολογικό υλικό, δεν πιστεύω όμως ότι σκόπευε να συνθέσει ένα ειρωνικά χρωματισμένο ψυχολογικό δράμα. Επειδή ο μεγάλος τραγικός θεωρήθηκε ποιητής του αθηναϊκού Διαφωτισμού, αυτό δεν είναι απαραίτητο να σημαίνει ότι πρέπει μόνιμα να τον χρεώνουμε με την ανατομία σύνθετων και δυσάρεστων προβλημάτων που δεν τον απασχόλησαν και να του στερούμε το δικαίωμα και τη χαρά να ανεβάσει ένα παραμυθόδραμα με δεδηλωμένη πίστη στην άδολη συζυγική αγάπη. Άλλωστε το έργο περιέχει, κατά τη γνώμη μου, ένα συνταρακτικό και απομυθοποιητικό μήνυμα: Οι σχέσεις αίματος δεν αποτελούν πάντοτε εγγύηση για την αναμενόμενη αλληλεγγύη ανάμεσα στα μέλη μιας οικογένειας. Απόδειξη ότι τελικά η σωτηρία του ήρωα προέρχεται από πρόσωπα που δεν διέπονται από αυτές τις σχέσεις αλλά από τον δεσμό της φιλίας με την αρχαία σημασία της λέξης, η οποία περιέχει τόσο τη συζυγική αγάπη όσο και τον φιλικό δεσμό. Τέτοια πρόσωπα είναι η Ἀλκηστη και ο Ήρακλής.

Οι προηγούμενες σκέψεις πιστεύω ότι δημιούργησαν ένα, έστω αδρό, ερμηνευτικό πλαίσιο, για να μπορέσουμε να εντάξουμε τον αγώνα λόγων μεταξύ πατέρα και γιου, του Φέρητα και του Αδμήτου. Όσοι ερμηνεύουν ειρωνικά το δράμα βρίσκουν ακριβώς στον αγώνα λόγων (614-738) την πανηγυρική επιβεβαίωση της θέσης τους: Ο Φέρης αποκαλύπτει σε δλη την ποταπότητά τους την υποκρισία, τη δολιότητα και τον εγωκεντρισμό του γιου του. Είναι, επομένως, επιβεβλημένο να στρέψουμε την προσοχή μας σ' αυτό το τμήμα του δράματος, γιατί διαφορετικά υπάρχει ο κίνδυνος να ακυρωθεί η «ρομαντική» ερμηνεία. Ο Φέρης εκφράζει με την είσοδό του τη συμπάθειά του για τη νεκρή, την οποία χαρακτηρίζει ευγενική και συνετή γυναίκα. Στη συνέχεια όμως αποδεικνύεται ότι ο λόγος των χαρακτηρισμών του είναι άκρως εγωιστικός: Στην Ἀλκηστη οφείλει το γεγονός ότι δεν έμεινε άκληρος και χωρίς γηροκόμο. Γενικεύει μάλιστα τη συγκεκριμένη περίπτωση διατυπώνοντας ένα πολύ αποκαλυπτικό για τον χαρακτήρα του αξιώμα: Τέτοιοι γάμοι είναι ωφέλιμοι, διαφορετικά δεν συμφέρει να παντρεύεται κανείς (627-8). Στη συνέχεια υπογραμμίζει ότι δεν παρέλαβε κανέναν νόμο

από τους προγόνους του σύμφωνα με τον οποίο οι γονείς πρέπει να πεθαίνουν για τα παιδιά τους· και αν κάπου υπάρχει ένας παρόμοιος νόμος, τον θεωρεί αταίριαστο με τα ελληνικά ήθη (683-4). Ο Φέρης οχυρώνεται πίσω από ένα εθνολογικό επιχείρημα: εφόσον, ακόμη και αν υπάρχει, ένας τέτοιος νόμος είναι μη ελληνικός (=βαρβαρικός), είναι κατώτερος και όχι άξιος να εφαρμοστεί από έναν Έλληνα. Άλλα είναι δυνατό οι διαπροσωπικές σχέσεις γενικά και οι ενδοοικογενειακές ειδικότερα να διέπονται από νόμους που επιβάλλουν την ακολουθητέα συμπεριφορά; Ο καθένας φέρεται στους δικούς του αυθόρμητα και σύμφωνα με τους άγραφους νόμους της καρδιάς του, και όχι σύμφωνα με καθιερωμένες από την παράδοση πρακτικές. Έτσι, για παράδειγμα, η Εκάβη στην ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη είναι πρόδυμη να πεθάνει στη θέση της κόρης της, της Πολυξένης. Θεωρεί την προσφορά της αυτονόητη χειρονομία μιας μάνας προς το παιδί της που απειλείται και δεν αναρωτιέται αν αυτή η συμπεριφορά προβλέπεται ή επιβάλλεται από κάποιον νόμο ή έθιμο. Άλλα και αντίστροφα: Ο Αντίλοχος, γιος του Νέστορα, επαινείται στον έκτο Πυθιδινικό του Πινδάρου, επειδή, για να προστατέψει τον πατέρα του, χάνει τη δική του ζωή. Νόμοι, πρότυπα ή εθνολογικά επιχειρήματα δεν ισχύουν, επομένως, στις περιπτώσεις αυτές, και ο ισχυρισμός του Φέρητα είναι τελείως αστήρικτος. Η προσφορά της ζωής είναι το ύψιστο και έσχατο μέσο για να αποδείξει κανείς έμπρακτα την αγάπη του. Το επόμενο επιχείρημα του Φέρητα είναι επίσης αβάσιμο. Πιστεύει ότι εξάντλησε το χρέος του απέναντι στο παιδί του κληροδοτώντας ό,τι παρέλαβε από τους προγόνους του (686 κε.). Ο Άδμητος είναι βασιλιάς και κύριος πολλών στρεμμάτων γης· δεν του στέρησε κανένα υλικό αγαθό. Άλλα ακριβώς οι διαπροσωπικές σχέσεις ούτε βασίζονται ούτε, πολύ περισσότερο, εξαντλούνται με την παραχώρηση της εξουσίας και της περιουσίας· οικοδομούνται πάνω σε βαθύτερες ψυχικές σχέσεις. Η πελοίθηση, εξάλλου, του Φέρητα ότι ο καθένας είναι ευτυχής ή δυστυχής για τον εαυτό του (685) και ότι ο ίδιος δεν ζήτησε ποτέ από τον γιο του να πεθάνει για χάρη του (690) αγνοεί αφενός την αλληλεγγύη που πρέπει να επιδεικνύουν τα μέλη μιας οικογένειας στις δύσκολες στιγμές κάποιου συγγενικού προσώπου και αφετέρου ότι η περίπτωση του Αδμήτου είναι μια μοναδική εξαιρεση που έγινε με την παρέμβαση ενός θεού. Ο Φέρης είναι γηήσια αντιηρωικός χαρακτήρας. Ομολογεί ότι αγαπά τη ζωή του, που τη θεωρεί σύντομη και γλυκιά, και, παρά την προχωρημένη ηλικία του, δεν είναι πρόδυμος να την εγκαταλείψει, έστω και αν η εκούσια προσφορά του θα έσωζε τον γιο του και θα του εξασφάλιζε καλό όνομα. Έτσι βρίσκεται στους αντίποδες του Αχιλλέα, ο οποίος, παρά την προειδοποίηση της Θέτιδας ότι επίκειται σύντομα ο θάνατός του, αν πάρει εκδίκηση από τον Έκτορα για τον χαμό του Πατρόκλου, δεν διστάζει να τιμήσει τη μνήμη του φίλου του επιλέγοντας με αυτόν τον τρόπο τη σύντομη αλλά δοξασμένη ζωή (πρβ. Πλάτωνος Απολογία 28c και Συμπόσιο 179 e). Ο Φέρης, αντίθετα, όταν γίνεται λόγος για

την υστεροφημία του, απαντά κυνικά ότι τίποτε δεν τον ενδιαφέρει, αν βρεθεί στον τάφο (726). Μια τόσο απροκάλυπτη δήλωση είχε να ακουστεί από την εποχή του Αρχιλόχου και είναι διαμετρικά αντίθετη με τον ελληνικό κόδσμο των αξιών. Τελείως αστήρικτο είναι επίσης και το προκλητικό σόφισμα του Φέρητα ότι ο 'Άδμητος έχει επινοήσει έναν τρόπο να ζήσει πολλές ζωές, αν κατορθώνει να πείθει την εκάστοτε γυναίκα του να θυσιαστεί γι' αυτόν (699-701). Η ανακρίβεια του κακόβουλου σοφίσματος αποδεικνύεται με δύο τρόπους: Ο θεατής έχει ακούσει προηγουμένως (330-1) την υπόσχεση του Άδμητου στην ετοιμοθάνατη 'Άλκηστη να μην ξαναπαντρευτεί ποτέ πια' η προσφορά, άλλωστε, του Απόλλωνα ισχύει μόνο για την παρούσα περίπτωση, και η επανάληψή της είναι αδύνατη. Με ένα είδος κυκλικής σύνθεσης ο Φέρης ολοκληρώνει την επίθεση κατά του γιου του. Επαναξιολογεί τη θυσία της 'Άλκηστης υπό το φως των δεδομένων του αγώνα λόγων και μετατρέπει τον αρχικό έπαινο που είχε απονείμει στη νεκρή σε αρνητική εκτίμηση (728). Η νεκρή ήταν αφελής που θυσίασε τη ζωή της για τον εγωιστή 'Άδμητο.

Πώς αντιδρά στις επιθέσεις αυτές ο 'Άδμητος; Πρώτα πρώτα διαπιστώνει ότι ο πατέρας του έζησε μια ευτυχισμένη ζωή που θα ήταν ωραιότερη και αξιέπαινη αν τελείωνε ως προσφορά για τη σωτηρία του γιου του. Από τα νεανικά του χρόνια ανέλαβε τη βασιλική εξουσία και είχε διάδοχο του θρόνου και προστάτη της περιουσίας του τον 'Άδμητο (653 κε.), ο οποίος πάντοτε του φέρθηκε με τον πρεπούμενο σεβασμό (659-60). Είναι αξιοσημείωτο ότι ο Φέρης δεν αμφισβητεί αυτόν τον ισχυρισμό του γιου του, και αυτή η διαπίστωση έχει, κατά τη γνώμη μου, βαρύνουσα σημασία για το ήθος του ήρωα. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο εγωιστής Φέρης δεν νοιάζεται αν το κράτος μετά το θάνατο του Άδμητου μείνει ακέφαλο. Ο κυνισμός του γέροντα προκαλεί στον 'Άδμητο τέτοια απέχθεια, ώστε αμφιβάλλει αν είναι γνήσιο παιδί των γονέων του (636 κε.). Εν πάσῃ περιπτώσει θεωρεί την 'Άλκηστη πραγματική του μητέρα, γιατί αυτή του χάρισε τη ζωή δίνοντας ως αντάλλαγμα τη δική της. Και συνεχίζει ως τις ακραίες συνέπειες της τη σκέψη του: (734 κε.): Αν χρειαζόταν με κήρυκα να αποκηρύξει δημόσια τη συγγενική σχέση με τους γονείς του, δεν θα δίσταζε να το πράξει.

γιατί από την επεξεργασία συγκεκριμένων χωρίων φάνηκε αφενός η κατωτερότητα του χαρακτήρα του γέροντα και αφετέρου η ανακρίβεια της άποψης εκείνων που πιστεύουν είτε ότι τα λόγια του Φέρητα εικονογραφούν σωστά το ήθος του Άδμητου είτε ότι ο 'Άδμητος είναι το πιστό αντίγραφο του δειλού και προσκολλημένου στη ζωή πατέρα του. Απομένει να απαντηθεί το ερώτημα ποια λειτουργία επιτελεί ο αγώνας στο πλαίσιο του δράματος. Κατά τη γνώμη μου, η λειτουργία του αγώνα είναι διπλή: (α) Φέρνει στη σκηνή τον έναν από τους δύο γονείς που, παρά την προχωρημένη ηλικία τους, αρνήθηκαν να προσφέρουν τη ζωή τους για να σώσουν τον γιο τους. Τα επιχειρήματα που ακούγονται δεν είναι ισχυρά και δεν είναι δύσκολο να ανασκευαστούν. 'Ετσι

δεν μένει καμιά αμφιβολία για την κατωτερότητα των κινήτρων τους, πράγμα που αφήνει ακηλίδωτη την αγαθή εικόνα του Άδμητου. (β) Η αποκήρυξη των γονέων επιτείνει ακόμη περισσότερο τη μοναξιά και την απομόνωση του Άδμητου, καθώς δεν μπορεί να αναζητήσει παρηγορητικό στήριγμα και ηθική ενίσχυση από τους γεννήτορες του. Κατανοούμε, επομένως, καλύτερα, χάρη στην έντονη αντίθεση, το μέγεθος της χαράς, όταν συντελείται η επανένωση των συζύγων.

Τώρα που εντοπίστηκε η πραγματική, κατά τη γνώμη μου, λειτουργία που επιτελεί ο αγώνας λόγων, μπορούμε να αποστρογγυλώσουμε τη «ρομαντική» ερμηνεία, επιχειρώντας να απαντήσουμε δύο ακόμη βασικά ερωτήματα: (α) Γιατί ο 'Άδμητος, παρά τους αρχικούς του ενδοιασμούς, τελικά ενδιδεί και αναλαμβάνει να κρατήσει κοντά του την άγνωστη γυναίκα; Παραβαίνει με αυτόν τον τρόπο την υπόσχεσή του να μην παντρευτεί ποτέ πια; Η φύλαξη της άγνωστης ενδέχεται να του δημιουργήσει πράγματι προβλήματα, αλλά θα ήταν άδικο, αν την εκλαμβάναμε ως δεύτερο γάμο του ήρωα. 'Επειτα, ο 'Άδμητος ενδιδεί στη φορτική επιμονή του φίλου του και του παρέχει μια εξυπηρέτηση. Λειτουργεί, επομένως, και στην περίπτωση αυτή το κίνητρο της φιλίας που είχε οδηγήσει τον βασιλιά, παρά το μεγάλο πένθος του, στην υπόσχηση και παροχή φιλοξενίας στον Ήρακλή. 'Οπως ο 'Άδμητος είχε καλοπροαιρετα εξαπατήσει τον φίλο του για να εξασφαλίσει την παραμονή του στο παλάτι, έτσι και ο Ήρακλής αναλαμβάνει να του αποκαλύψει καθυστερημένα την πραγματική ταυτότητα της άγνωστης με τη βοήθεια ενός καλοπροαιρετού παιχνιδιού. Το βέβαιο, πάντως, είναι ότι και στις δύο περιπτώσεις της ευγενικής εξαπάτησης κριτήριο αποτελεί η τυφλή εμπιστοσύνη που υπάρχει ανάμεσα στους δύο φίλους. Εδώ θα πρέπει να τονίσουμε ότι η κοινωνική σημασία της φιλίας στην αρχαιότητα ήταν τεράστια και αποτελούσε μια από τις βασικότερες αξίες στον ηθικό κώδικα των αρχαίων Ελλήνων. Δεν πρόκειται, επομένως, για κανένα αμελητέο μέγεθος, όπως ισως έγινε στην εποχή μας. Το δεύτερο ερώτημα αφορά τη σιωπή της 'Άλκηστης στο τέλος του δράματος. Σημαίνει άραγε αυτή η σιωπή αποδοκιμασία της συμπεριφοράς του Άδμητου; Η απάντηση πρέπει να είναι, κατά τη γνώμη μου, αρνητική. Πρόκειται για θρησκευτικό τύπου σιωπή που ήταν επιβεβλημένη για τρεις ημέρες σε όλους όσοι επέστρεφαν από το επέκεινα.

Ανακεφαλαιώνουμε: Το παρόν άρθρο επιχείρησε να δείξει ότι η «ρομαντική» ερμηνεία της 'Άλκηστης διεκδικεί τις περισσότερες πιθανότητες να είναι ορθή. Κομβική σημασία για την υποστήριξη της ερμηνείας αυτής έχει ο αγώνας λόγων, γιατί αυτό το σημείο του δράματος θεωρήθηκε η λυδία λίθος για την αξιολόγηση του ήθους του Άδμητου. Ελπίζω να έγινε φανερό ότι τα επιχειρήματα του Φέρητα δεν αλλοιώνουν στο παραμικρό την αγαθή εντύπωση που δημιουργεί στον θεατή ο 'Άδμητος στο υπόλοιπο έργο.

Δανιήλ Ι. Ιακώβ

Η ελληνική τραγικωμωδία

Αποτελεί τελικά κοινό τόπο ότι και το τραγικό και το κωμικό, όπως κάθε ακραία κατάσταση, έχουν την τάση να περνάνε το ένα μέσα στο άλλο. Κι αυτό συμβαίνει, όχι επειδή βασικά είναι ομοειδή πράγματα, αλλά γιατί αντιμετωπίζουν ένα θέμα από τελείως διαφορετική σκοπιά. Τόσο η τραγική όσο και η κωμική άποψη είναι αναγκαστικά μονόπλευρες —όπως άλλωστε πρέπει να είναι κάθε οπτική γωνία— εμφανίζονται όμως πάντα σαν αλάθητες. Βέβαια, αν μελετηθούν σε βάθος, η έλλειψη αντικειμενικότητάς τους γίνεται ολοφάνερη και ο ερευνητής νιώθει πάντα την ανάγκη να αναζητήσει την πιθανότητα μιας άλλης οπτικής.

Και για το τραγικωμικό τι θα μπορούσαμε να πούμε; Πρόκειται άραγε για εντελώς καινούργια οπτική; Μήπως δεν είναι παρά μια ανασφαλής προσέγγιση; 'Η μήπως τελικά καταφέρνει να πείσει τα δυο μας μάτια να κοιτάνε χώρια;

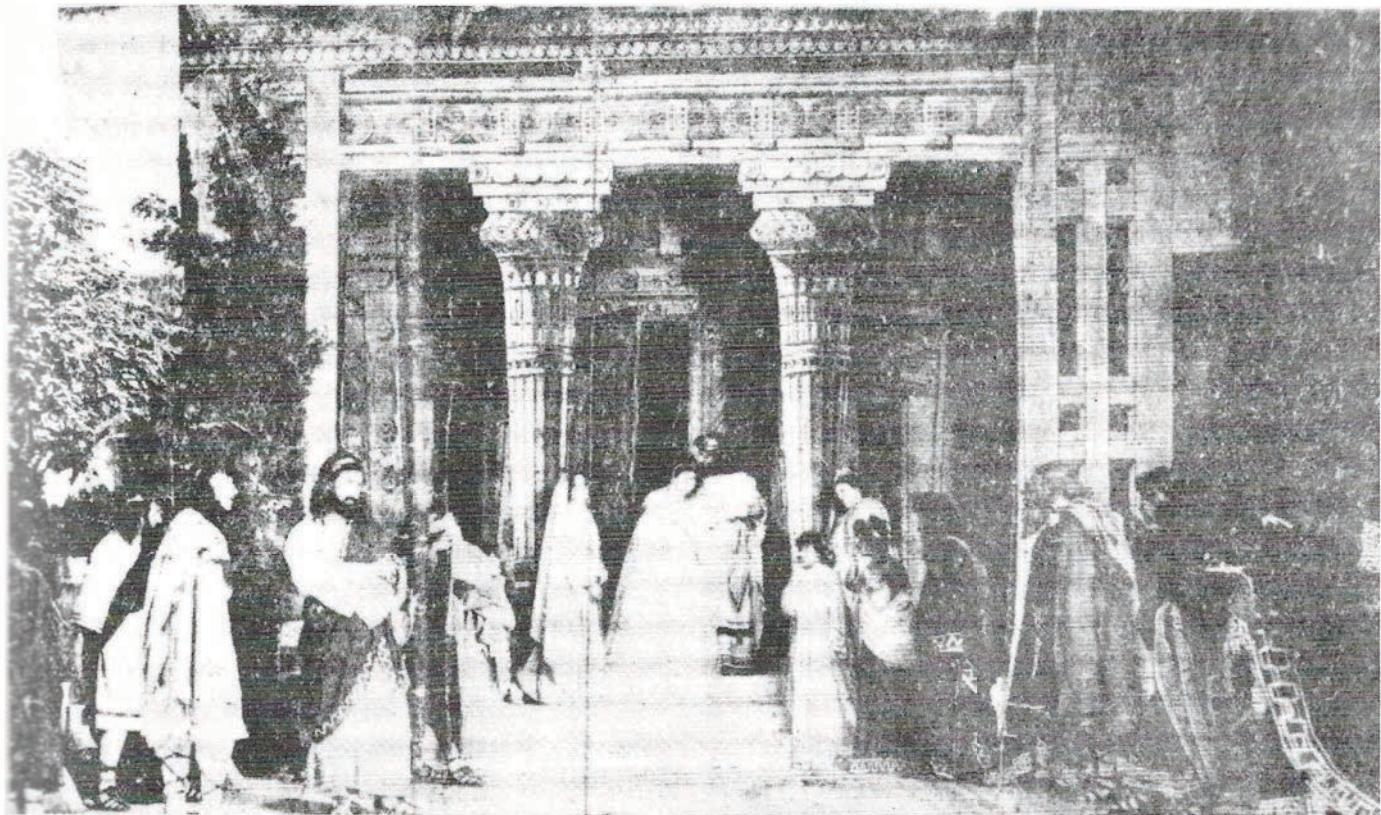
Προφανώς, αν πρέπει να μιλήσω σοβαρά για την τραγικωμωδία, πρέπει πρώτα να δώσω τον δικό μου ορισμό, ανα-

φορικά με τη φύση και το αντικείμενο της τραγικής και της κωμικής οπτικής. Είναι προφανές ότι στη βάση κάθε δραματικής διαμάχης υπάρχει η αντίφαση ανάμεσα στις επιθυμίες ή τις προσπάθειες ενός ανθρώπου και στα επιτεύγματά του. Είτε γενικά το δούμε είτε ειδικά, κάθε έργο τέχνης, ρητά ή με υπαινιγμούς, επιχειρεί κριτική της ανθρώπινης κατάστασης. Η τραγωδία και η κωμωδία αντιπροσωπεύουν τις δύο όψεις του ίδιου νομίσματος. Πιθανόν να μην πρέπει να πάμε τόσο μακριά όσο ο Σοπενχάουερ και να συμπεράνουμε ότι κάθε ατομική ζωή, αν την κοιτάξει κανείς στο σύνολό της, είναι τραγωδία, και αν τη δει στις λεπτομέρειές της κωμωδία. Παρ' όλα αυτά, πρέπει να παραδεχτούμε ότι οι στόχοι που βάζει με τη φαντασία του ο άνθρωπος ξεπερνούν τα όρια των πραγματικών δυνατοτήτων του. Μ' άλλα λόγια, οι στόχοι που πετυχαίνει δεν ταυτίζονται ποτέ με τους στόχους που έχει βάλει. Με τις πράξεις του ο άνθρωπος εγγράφεται σ' έναν κόσμο που ποτέ δεν πρόκειται να ελέγχει απόλυτα, έναν κόσμο που δια-

στρέφει και διαψεύδει τις προσδοκίες του, και τον οποίο δεν μπορεί να κατανοήσει περισσότερο απ' όσο μπορεί να κατανοήσει τον ίδιο του τον εαυτό. Κάθε άτομο είναι δημιούργημα του εαυτού του, ωστόσο ένα μεγάλο μέρος από το υλικό με το οποίο πρέπει να φτιάξει τελικά τον εαυτό του το παρέχει η τύχη. Με ένα λόγο, ο άνθρωπος είναι για γέλια, αλλά δεν διασκεδάζει πάντα με την κατάστασή του.

Στην τραγωδία ο άνθρωπος δεν παραιτείται ποτέ από την αξίωση ότι τα πράγματα θα 'πρεπε να είναι διαφορετικά και ότι καμία species aeternitatis δεν μπορεί να αλλάξει το μαύρο σε άσπρο. Και όλα αυτά έχουν σημασία. Αν η άποψη του Αριστοτέλη ότι η τραγωδία κάνει τον άνθρωπο καλύτερο απ' ό,τι είναι σημαίνει κάτι, αυτό είναι ότι, τον παριστάνει πιο σημαντικό, πιο ενδιαφέροντα. Η τραγωδία είναι εξέγερση. Χωρίς να μετράει το πώς βρίσκει τον κόσμο ή την ίδια του τη ζωή ο άνθρωπος, αρνείται ν' αποκηρύξει τις φιλοδοξίες του. Θα ανακαλύψει ή θα εφεύρει ένα νόημα για να εξασφαλίσει προορισμό και αξιοπρέπεια στην ύπαρξή του, ή θα διακηρύξει βροντόφωνα την ακλόνητη πίστη του στην ύπαρξη κάποιου νοήματος. Η τραγωδία όμως είναι και επιβεβαίωση της ατομικότητας του ανθρώπου. Απομακρύνεται από τους

Η Άλκηστις της Νέας Σκηνής, μετάφραση και σκηνοθεσία Χρηστομάνου, 1901.



κανόνες. Είναι χριστιανική στη διεκδικηση της απέραντης αξίας τής κάθε υπαρξης και αντι-χριστιανική, αφού της λείπει απόλυτα η πίστη στη συνολική ορθότητα των πραγμάτων.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να διαλύσω δύο πιθανές παρανοήσεις, ακόμη κι αν η πρώτη από αυτές είναι μόλις και μετά βίας σχετική με την εισήγησή μου. Καταρχήν, δεν συμφωνώ μ' εκείνους τους κριτικούς που αρνούνται την πιθανότητα υπαρξης χριστιανικής τραγωδίας (D.D. Raphael, Walter Kaufmann). Αμφισβητούν το γεγονός ότι η υπόσχεση αιώνιας μακαριότητας αντισταθμίζει για τον πιστό το βάρος της θυσίας, αγιοποιεί και απαλείφει τον πόνο. Από την άλλη ισχυρίζονται ότι ο άνθρωπος που απορρίπτει τη σωτηρία σφάλλει, τόσο προφανώς και ανοήτως, προκειμένου να κερδίσει τη συμπάθειά μας ως τραγικός ήρωας. Φοβάμαι ότι αυτή η θέση ξεφεύγει τελείως από το ζητούμενο. Η αληθινή χριστιανική τραγωδία προτείνει μια επιλογή τόσο μάταιη όσο και της Αντιγόνης. Ο ήρωας της αισθάνεται την ανάγκη να ορίσει την υπαρξή του ως ανθρώπου, έχοντας να αντιμετωπίσει ή την αιώνια καταδίκη ή την κατάκτηση του παραδείσου, σε βάρος δύον εκείνων των δικαιωμάτων που χαρακτηρίζουν τον άνθρωπο. Η επιλογή ανάμεσα σε δύο δρόμους: να δοξάσει τις δημιουργικές του ικανότητες ως όντος ή να επιστρέψει, υποχωρώντας, στα χέρια του Δημιουργού, αντιπροσωπεύει το ύψιστο των τραγικών διλημμάτων.

Δεύτερον, θα μπορούσε ενδεχομένως κάποιος να αρνηθεί ότι η Ορέστεια του Αισχύλου, για παράδειγμα, βασίζεται ακριβώς στη σύλληψη ότι ο κόσμος είναι δίκαιος και λογικός και ότι η αθώωση του Ορέστη αποτελεί την τελική απόδειξη γι' αυτό. Αυτό είναι σωστό, αν μας ενδιαφέρει απλώς και μόνο η φιλοσοφική διάσταση του τέλους. Εκείνο όμως που πρέπει να πάρουμε υπόψη μας, είναι τα αποτελέσματα της τριλογίας συνολικά. Άλλιώς πέφτουμε στην παγίδα να θεωρήσουμε ότι η τραγωδία χαρακτηρίζεται μόνο από το θλιβερό της τέλος. [...]

Η κωμωδία μάς επαναφέρει στον βολικό κανόνα. Μπορεί να επιτίθεται σατιρικά σε άτομα ή θεσμούς, όμως αυτά θεωρούνται πρόσκαιρες μόνο παρεκτροπές από την καθαρή οδό της κοινής λογικής, και επομένως επιδέχονται διόρθωση. Η κωμωδία ενδιαφέρεται να βγάλει γέλιο από τον παραλογισμό ενός όντος που από λάθος πιστεύει άλλοτε πως είναι απλώς μια μαριονέτα, άλλοτε πως είναι ένα καταλυτικό πνεύμα, ενώ στην πραγματικότητα δεν είναι συνολικά τίποτα

απ' αυτά, ενώ εν μέρει είναι και τα δύο. Η κωμωδία γελοιοποιεί τα ιδανικά γι' αυτό που δεν μπορούν να είναι. Δοξάζει το μέτριο — χωρίς στόμφο. Επιφανειακά είναι πιο αισιόδοξη σε ό,τι αφορά τις αλλαγές στην ανθρώπινη ευτυχία. 'Ομως εδώ εμφανίζεται η καίρια ερώτηση, αν και κατά πόσον η κωμική άποψη είναι πραγματικά περισσότερο ή λιγότερο κυνική, πιο ελπιδοφόρα ή πιο ρεαλιστική από την τραγική. Η κωμωδία «δέχεται τον Κόσμο», αλλά συμβιβάζεται και με λιγότερα.

Ο όρος «τραγικωμωδία», αν και δυσκολότερα τον ορίζουμε, δεν φαίνεται να είναι και τόσο εύστοχος, στο βαθμό που κανείς δεν είναι σίγουρος αν ο συγγραφέας θα ήθελε το έργο του να εκληφθεί ως τραγωδία ή ως κωμωδία. Θα πρέπει καταρχήν να γίνουν δύο διακρίσεις. Πρότον, υπάρχει διαφορά ανάμεσα στο εσκευέμενα τραγικωματικό και στο πηγαίο κι αυθόρυμπο ή στην αντιπαράθεση τραγικού και κωμικού που συμβαίνει τυχαία. Αν μια ατάλαντη θησοποίος, για παράδειγμα, δεν καταφέρνει να αρθρώσει το «δτοτοτοτοϊ πόποι δᾶ» της Καστάνδρας, το ακροατήριο μπορεί να το βρει αστείο, χωρίς ωστόσο να χάσει γι' αυτό την αισθηση του τραγικού της σκηνής που ακολουθεί. Εδώ βέβαια δεν υπάρχει αληθινή τραγικωμωδία, καθώς πρόκειται για σύντομη παρείσφυση του κωμικού εξαιτίας μιας καλλιτεχνικής αποτυχίας.

Δεύτερον, θα 'πρεπε μάλλον να ξεχωρίζουμε το τραγικωματικό από την τραγικωμωδία. Το τραγικωματικό μπορεί να είναι στιγμαίο, φευγαλέο ή να περιορίζεται σε μια μόνο σκηνή. Τραγικωματικές στιγμές σε μια τραγωδία μπορεί να βρεθούν, μόλις δούμε να διαγράφεται κάποιος διασκεδαστικός χαρακτήρας. 'Η μπορεί να προκύψουν από το γεγονός ότι, καταμεσής μιας παλαβής πλοκής, η συμπάθεια ή ο θαιμασμός μας για κάποιον ήρωα ή ηρωίδα μάς οδηγεί στο να πάρουμε τα βάσανά του στα σοβαρά. Η Νέα Κωμωδία είναι γεμάτη από τέτοιες σκηνές.

'Ένα παράδειγμα τραγικωματικού από την ελληνική τραγωδία είναι και το ξανάνιωμα του Ιόλαου, στους *Ηρακλείδες*. Ο γέροντας είναι και κωμικός και συγκινητικός, καθώς επιμένει να φορέσει την πανοπλία του για να είναι έτοιμος για τη μάχη. Ακόμα κι αν είχαμε την τάση να τον δούμε ηρωικά, ο Ευριπίδης έχει δώσει τέτοιες ατάκες στον Θεράποντα, που είναι απαγορευτικές για παρόμοιες σκέψεις. Να ένα τυπικό παράδειγμα (στ. 680-90):

ΙΟΛΑΟΣ — Κι εγώ μαζί. 'Οπως φαίνεται, τα ίδια φροντίζουμε κι οι δύο, να 'μαστε δίπλα στους φίλους, να βοηθάμε τους.

ΘΕΡΑΠΩΝ — Δε στέκει σε σέ ο ανόητος λόγος.

ΙΟΛΑΟΣ — Μα ούτε πάλι τους φίλους ν' αρνηθώ κι έξω απ' το μόχτο να μείνω.

ΘΕΡΑΠΩΝ — Μα, καλέ μου, πια δεν έχεις την παλιά κείνη δύναμη.

ΙΟΛΑΟΣ — Μα τι; Δεν θα μπόρεια κι εγώ να διαπεράσω την ασπίδα χτυπώντας;

ΘΕΡΑΠΩΝ — Θα μπορούσες, μα πρωτήτερα θα 'πεφτες.

ΙΟΛΑΟΣ — Κανένας να μ' αντικρύσει οχτρός δε θα τολμήσει.

ΘΕΡΑΠΩΝ — Το μάτι δεν πληγώνει, αν δεν δουλέψει το χέρι.

ΙΟΛΑΟΣ — Μα μ' εμέθα πολεμήσουν περισσότερους έτσι.

ΘΕΡΑΠΩΝ — Μικρή θα 'δινες στους φίλους σου βοήθεια.

(Μετάφραση Παναγή Λεκατσά)

Εδώ οι φανταστικές φιλοιδοξίες του Ιόλαου προκαλούν τόσο το γέλιο όσο και τη συμπόνια αλλά και το φόβο. Ούτε η τραγική αλλά ούτε και η κωμική κατάσταση δεν μπορούν να αποκλείσουν εντελώς η μία την άλλη.

Μια δεύτερη τραγικωμική σκηνή διαδραματίζεται στην Ανδρομάχη του Ευριπίδη, όπου η Ερμιόνη και η Ανδρομάχη μιλούν προσβλητικά για την ερωτική ζωή και το οικογενειακό παρελθόν τη μια τη; άλλης, ενώ ο Χορός σχολιάζει δηκτικά (181-2): «Πάντα ζηλιάρες οι γυναίκες κι έχουν μίσος για τις αντίζηλες μεγάλο» (Μτφρ. Θρασύβουλου Σταύρου). Ο διάλογος είναι αστείος, αλλά η κατάσταση της Ανδρομάχης είναι τόσο απελπιστική και τα λόγια της τόσο πικρά, που μας κόβεται κάθε διάθεση για γέλιο.

Και οι δύο σκηνές μπορούν κάλλιστα να θεωρηθούν τραγικωμικές, αλλά δεν μπορούν να χαρακτηρίσουν τα δράματα που τις περιέχουν σαν τραγικωμαδίες, ακόμη κι αν, και στις δύο περιπτώσεις, οι χαρακτήρες που δίνουν στα δράματα τους τίτλους, τελικά θριαμβεύουν. Στην Ανδρομάχη τα παρηγορητικά λόγια της Θέτιδος προς τον Πηλέα δεν μπορούν να επαναφέρουν τον Νεοπτόλεμο στη ζωή. Στους *Ηρακλείδες*, πριν από τη σκηνή με τον Ιόλαο, έχουμε δει τη συγκινητική αυτο-θυσία της Μακαρίας. Το τέλος του έργου, παρά το επεισόδιο του Ιόλαου και τη μεγάλη χαρά της Αλκμήνης για τη σύλληψη του Ευρυσθέα, είναι έντονα τραγικό. [...]

Η τραγικωμωδία είναι μια εκ προθέσεως δημιουργία. Σε καμιά περίπτωση δεν μπορεί να θεωρηθεί καλλιτεχνική α-



Από την παράσταση της Θεατρικής Συντεχνίας, σκηνοθεσία Νίκου Αρμάου, 1981. Μπροστά η Άλκηστη (Ελένη Βουτυρά) και ο Άδμητος (Μπάμπης Πισιμίσης). Πίσω: Θεράποντες, Χορός (Ανθή Ανδρεοπούλου, Νίκος Σταυρόπουλος, Γιώργος Μπιζιούρας).

ποτυχία, παρά μονάχα στο μυαλό κάποιων προκρούστειων κριτικών, που επιμένουν να τη διαβάζουν σαν να επρόκειτο για τυπική τραγωδία ή κωμωδία. Ούτε βέβαια μπορεί να πει κανείς ότι πρόκειται για έργο που περιέχει ταυτόχρονα μεγάλες δυστυχίες από τη μια κι αστείες καταστάσεις από την άλλη. Αν πρέπει να ονομάσουμε ένα έργο τραγικωμαδία, αυτό θα γίνει επειδή το συγκεκριμένο δράμα έχει να δειξει, και στη συνολική δομή του και στη θεματική επεξεργασία του, μια άποψη σαφέστατα διαφοροποιημένη και από την κωμωδία και από την τραγωδία. [...]

Η τραγικωμαδία, ως λογοτεχνικό είδος, εμπεριέχει μία ή περισσότερες από τις εξής τρεις δραματικές καταστάσεις: α) μια αναντιστοιχία ανάμεσα στο περιεχόμενο, όπως θα κρινόταν κανονικά, και στη διάθεση που τελικά μας προκαλεί, λόγω της συμπεριφοράς των χαρακτήρων και του συνολικού ύφους· β) ένα μη

ρεαλιστικό φινάλε, δηλαδή μια αμφισβήτηση του χάσματος ανάμεσα στο επιθυμητό και την πραγματικότητα· γ) μια ανακολουθία ανάμεσα στη στάση των ηρώων από τη μια και του κοινού από την άλλη —όχι ως αποτέλεσμα κάποιας «τραγικής ειρωνείας» αλλά με όλα τα στοιχεία γνωστά.

Στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία, μου φαίνεται ότι η πραγματική τραγικωμαδία βρίσκεται μόνο στο έργο του Ευριπίδη, σε μια ομάδα έργων, που κάποιοι ανήσυχοι ειδήμονες τους έβαλαν ετικέτες, όπως μελοδράματα, ρομάντζα, πρόδρομοι της Νέας Κωμωδίας, ή υποκατάστατα σατυρικού δράματος. Καταρχήν συμφωνώ ότι είναι προτιμότερο να μην επιχειρηθεί κανενός είδους κατάταξη του συνόλου της λογοτεχνίας σε τραγωδίες, κωμωδίες και τραγικωμαδίες. Υπάρχουν κι άλλα είδη, όπως ιστορίες αγωνίας, αστυνομικές ιστορίες, ιστορικά έργα ή έργα επιστημονικής φαντασίας.

Είναι πιθανόν κάποια από τα έργα του Ευριπίδη να μπορούν να συμπεριληφθούν σε μια τέτοια κατηγορία. Εγώ προσωπικά δεν θα είχα αντίρρηση να προσδώσω το χαρακτηρισμό της τραγικωμαδίας στην *Iφιγένεια εν Ταύροις*, παρόλο που κάποιες σκηνές περιέχουν όντως τραγικές προεκτάσεις. Τέσσερις όμως από τις τραγωδίες του θα μπορούσα αναμφισβήτητα να τις κατατάξω στις τραγικωμαδίες —την *Άλκηστη*, την *Ελένη*, τον *Ιωνα*, και τον *Ορέστη*. Θα δεχόμουν, αν και με κάποιες επιφυλάξεις, να προσθέσω στα παραπάνω και το σατυρικό δράμα *Κύκλωπας*. Όλα τα έργα του προανέφερα εκπληρώνουν τις προϋποθέσεις της τραγικωμαδίας, όπως τις ανέπτυξα πιο πριν. Και για να μην θεωρηθεί ότι η επιλογή των παραπάνω τριών συγκεκριμένων προϋποθέσεων βγήκε από τα παραπάνω έργα μόνο, ας προσθέσω ότι αυτός ο ορισμός της τραγικωμαδίας θα μπορούσε να βρει σοβαρή εφαρμογή, κατά τη γνώμη μου, σε πλήθος έργων και έξω από την αρχαία ελληνική παράδοση.

Στον *Κύκλωπα* δίνεται ξεκάθαρα η ανακολουθία ανάμεσα στο περιεχόμενο και στο χειρισμό του. Ο κανιβαλισμός μου φάνηκε πάντα σαν κάτι κατεξοχήν τραγικωματικό. Η ιδέα να βλέπουμε στο τέλος τον ήρωα να σιγοψήνεται στη σούβλα, ή και απλώς να απειλείται με τέτοια κατάληξη, παραείναι γκροτέσκα για μια τραγωδία. Από την άλλη, ενώ μπορούμε να γελούμε με τον κανιβαλισμό γενικά και αφηρημένα, δύσκολα θα τον δεχόμασταν σαν κάτι αστείο, αν αφορούσε κάποιον που γνωρίζουμε, ακόμα κι αν αυτός ήταν απλώς ο ήρωας κάποιου θεατρικού έργου. Ο *Κύκλωπας* εκμεταλλεύεται αυτή τη συνύπαρξη των αλληλοσυγκρουόμενων συναισθημάτων. Ο Οδυσσέας αντιδρά στο φάγωμα των συντρόφων του με την προσήκουσα φρίκη. Ο Σειληνός και οι σάτυροι τους θεωρούν απλώς άτυχους, πλην όμως θεωρούν ότι το κακό που τους βρήκε ήταν αναμενόμενο, και αδιάφοροι συνεχίζουν τις φαιδρότητές τους. Κατά τον ίδιο τρόπο, η περιγραφή της προδοσίας του Σειληνού, της δειλίας των σατύρων ή της οδύνης του τυφλωμένου Κύκλωπα γίνεται με ύφος κωμικό. Όμως η προδοσία, η δειλία και η τύφλωση δεν θεωρούνται συνήθως αστεία πράγματα. Το περιεχόμενο και το δραματικό ύφος βρίσκονται σε ασυμφωνία. Αν ψάξουμε για βαθύτερα νοήματα και ερμηνεύσουμε το έργο σαν τη συνάντηση του πολιτισμού με τη βαρβαρότητα, η αμφισημία γίνεται όλο και εντονότερη. Ο πολιτι-

σμένος ήρωας νικάει στο τέλος, αλλά μόνον αφού επιδείξει κι ο ίδιος μια βαρβαρότητα ανάλογη μ' εκείνη που έδειξε ο οικοδεσπότης του, αρχίζοντας με κλοπή, συνεχίζοντας με βασανισμό και ολοκληρώνοντας μ' έναν καυχησιάρικο έξαλλο πανηγυρισμό πάνω στον κουρελιασμένο εχθρό, που μόνο σαν ύβρις μπορεί να διαβαστεί: ακολουθεί άλλωστε και η προφητεία για τη Νέμεση που θα έρθει. Αυτές οι ειρωνικές παρεμβάσεις μέσα στην ιστορία αλλά και η αντίφαση ανάμεσα στο θέμα και το χειρισμό του κάνουν τον *Kuklowpa* να είναι τραγικωμωδία κι όχι απλώς και μόνο ένα ιδιόμορφο, νόθο κατασκευασμά ή μια παρωδία, δύον η συμβατική φόρμα της τραγωδίας διακωμωδείται. Η ατμόσφαιρα του *Kuklowpa* μπορεί να συγκριθεί με τον *Kantint* του Βολταίρου, που περιλαμβάνει παρόμοιους συνδυασμούς φρίκης και ευθυμίας, οίκτου και βδελυγμίας, και που είναι σίγουρα ένα τραγικωμικό μυθιστόρημα, αν θα μπορούσε ο όρος να δοθεί και σε μυθιστόρημα.

Τα άλλα τέσσερα δράματα είναι ομολογουμένως διαφορετικά, στο μέτρο που είναι πιο σοβαρά και δεν περιέχουν καμία από τις φανερές αχρειότητες του *Kuklowpa*, ενώ οι χαρακτήρες τους παρουσιάζονται σκιαγραφημένοι με μεγάλη προσοχή. Η Άλκηστη και η Ελένη, παρά τις σαφείς διαφορές στην πλοκή και στο θέμα, μοιάζουν πολύ στον τρόπο που και οι δύο απορρίπτουν και τα τραγικά και τα κωμικά στοιχεία. Και στα δύο έργα, ο ποιητής έχει επιλέξει να επεξεργασθεί ένα πραγματικό πρόβλημα, για το οποίο, όμως, προβλέπει μια λύση που ουσιαστικά αναιρεί τη σοβαρότητά του. Τα δύο έργα εξάλλου μοιάζουν και στο ότι αποτελούν ένα μίγμα ρεαλισμού και φαντασίας, μεταβάλλοντας τους τόνους από ηρωικούς σε κωμικούς.

Στην Άλκηστη, που όπως ξέρουμε ήταν το τέταρτο έργο μιας τετραλογίας, ο μεθυσμένος Ήρακλής θεωρήθηκε σαν κάποιας μορφής υποκατάστατο σατύρου, φαιδρός και εκτός τόπου μέσα στα τραγικά συμφραζόμενα. Η σκηνή όμως, μέσα στην ίδια την απρέπειά της, βάζει κάποιο όριο, ενέχει μια υποβόσκουσα φρίκη. Είναι περισσότερο τραγικωμική παρά κωμική. Τα προηγούμενα επεισόδια μόλις και ξεφεύγουν απ' αυτό το χαρακτηρισμό. Τα προσβλητικά λόγια που ξεστομίζουν ο Άδμητος κι ο Φέρης μεταξύ τους, καθώς ο ένας κατηγορεί τον άλλο για την απροθυμία του να πεθάνει, συνθέτουν μια σατιρική προσωπογραφία αυτών των δύο μη ηρωικών ηρώων. Και βέβαια δεν μπορώ να δεχτώ ότι ο Ευρι-

πίδης δεν μπορούσε να συλλάβει τη γελοιότητα των δηλώσεων του Άδμητου ότι θα έφτιαχνε ένα ομοίωμα της Άλκηστης για να το χρησιμοποιεί σαν σύζυγο. 'Η τις προσκλήσεις που της απευθύνει να 'ρχεται να τον επισκέπτεται στα όνειρά του. 'Η τις καυχησιές του ότι ούτε οι δυνάμεις του Άδη δεν θα μπορούσαν να τον εμποδίσουν από το να τη φέρει πίσω από τον Κάτω Κόσμο —φτάνει να είχε με λίγη τύχη τα χαρίσματα του Ορφέα. Κι όλα αυτά προς τη γυναίκα του, που πεθαίνει γι' αυτόν, και που θα μπορούσε ο ίδιος να την είχε σώσει αν απλώς και μόνον αρνιόταν τη θυσία της!

Αυτή η ειρωνική μεταχείριση ταιριάζει απόλυτα με μια δεδομένη τραγικωμική πλοκή. Η ίδια η Άλκηστη είναι προφανώς τραγική ηρωίδα και το έργο ανιχνεύει διεξόδους που ταιριάζουν στην τραγωδία: τη διαμάχη ανάμεσα στον έρωτα που κάνει κάποιον πρόθυμο να πεθάνει για τον άλλον από τη μια, και την ανθρώπινη απροθυμία του να εγκαταλείψει και την ίδια τη ζωή αλλά και τον άλλο· το ερώτημα για το αν κάποιος νομιμοποιείται να δεχτεί μια τέτοια θυσία: ακόμα και το πρόβλημα του αν υπάρχει φύλο ή τάξη ή είδος που να είναι εξ ορισμού πολυτιμότερο από άλλα. Η λύση όμως δίνεται μ' ένα είδος ταχυδακτυλουργίας που καταργεί κάθε τραγικό δίλημμα. Στη ζωή, η απόδειξη της υπέρτατης αφοσίωσης δεν ανταμείβεται από κάποιον ξένο που έρχεται απ' έξω για να παλέψει με τον Θάνατο για χάρη κάποιου. Ούτε και δίνεται ποτέ μια δεύτερη ευκαιρία σ' ένα σύζυγο, που χρειάστηκε ο θάνατος της γυναίκας του για να τον αφυπνίσει, έτσι που να μπορέσει να αντιληφθεί τη θέση της και τη δική του.

Η Ελένη του Ευριπίδη παίζει κι αυτή με το είδος της παραμυθικής ιστορίας, όσον αφορά την εκπλήρωση κάποιων επιθυμιών. Η απόδραση από την Αίγυπτο αποτελεί μια αναγκαία δραματική επινόηση, προκειμένου να υπάρξει ένα τέλος στην πλοκή. Το κύριο θέμα, όμως, είναι να ξαναβρεί η Ελένη τον Μενέλαιο και το αντίθετο. Ακολουθώντας ένα μύθο που λέει ότι στην Τροία δεν πήγε παρά ένα νεφελώδες ομοίωμα της Ελένης, ο Ευριπίδης συνδυάζει ρεαλιστικές ψυχολογικές αντιδράσεις και καθαρή φαντασία. Αν διαβαστεί αλληγορικά, η ιστορία μπορεί να ερμηνευθεί ως η σταδιακή αποδοχή από τον Μενέλαιο —κάτω από την πιεστική γυναικεία επιρροή— της εικόνας της Ελένης που θυμόταν από την εποχή της Σπάρτης και που έρχεται να αντικαταστήσει εκείνην της άπιστης γυναίκας της Τροίας, για την οποία πολε-

μούσε τόσα χρόνια. Η υπόθεση ότι ένα τέτοιο αλληγορικό νόημα όντως υπάρχει, προσδίδει μια κάποια σοβαρότητα στο δράμα. Παρ' όλα αυτά ο ίδιος ο Ευριπίδης δεν το υποστηρίζει ιδιαίτερα. Αντιθέτως, εκμεταλλεύεται το εύρημα της δύσπιστης χαράς του απελπισμένου ζευγαριού, που βρίσκεται ξαφνικά μπροστά σ' ένα θαύμα, το οποίο η κοινή λογική χαρακτηρίζει ακατόρθωτο. Στην προσπάθεια του Μενέλαιου να πιστέψει, ενάντια σε κάθε λογική, ότι η γυναίκα του δεν τον πρόδωσε τελικά, υπάρχει και κωμικότητα και πάθος. Και η τραγικωμωδία γίνεται ολοένα και οξύτερη, όταν ο Μενέλαιος προετοιμάζεται, αν δεν πετύχει το σχέδιό τους, να σκοτώσει την Ελένη, χωρίς να τολμά να την πιστέψει όταν τον βεβαιώνει ότι θα προτιμούσε και η ίδια να σκοτώθει μονάχη της παρά να δεχθεί άλλον εραστή. Το δράμα παρουσιάζει θαυμαστή λύτρωση ύστερα από ολοκληρωτική τραγωδία. Και οι διαμάχες δεν ξεχνιούνται, απλώς δηλώνεται ότι ποτέ δεν υπήρξαν.

Η Άλκηστη και η Ελένη έχουν πολλά αντίστοιχα στη νεότερη λογοτεχνία. Το *Koktebel Pártu* του Έλιοτ, με μακρινή αφετηρία την Άλκηστη, είναι κι αυτό μια τραγικωμωδία στην οποία οι αντιφάσεις εξόμαλύνονται μη ρεαλιστικά. Ακριβώς το ίδιο κάνει και ο Γκράχαμ Γκρην στο *Θερμοκήπιο*, με μια κυριολεκτική ανάσταση εκ νεκρών. Κι εδώ θα έπρεπε να συμπεριλάβω και διάφορα έργα που, όπως *Ο χρόνος πρέπει να σταματήσει* του Χάξλεϋ και *Σιντάρτα* του Έσσε, βασίζονται στις μονιμικές θεωρίες της μετενσάρκωσης που αναγνωρίζουν την εμπειρία του ανθρώπινου πόνου και ταυτόχρονα αρνούνται την απόλυτη πραγματικότητά του.

Στον Ίωνα εμφανίζεται μια τρίτη εκδοχή τραγικωμικών δυνατοτήτων, αυτή που απορρέει από την αντίφαση ανάμεσα στη στάση των πρωταγωνιστών κι εκείνη των θεατών. Οι κριτικοί έχουν πει ότι η ρομαντική πλοκή ετοίμασε το έδαφος για τη Νέα Κωμωδία. Και μάλλον έτσι είναι. Αλλά το πρόβλημα της συμπεριφοράς του Απόλλωνα είναι ζωτικής σημασίας και διαφοροποιεί σημαντικά το δράμα, όχι μόνον από τη Νέα Κωμωδία, αλλά και από την *Ιφιγένεια εν Ταύροις*. Η ευτυχία του τέλους τονίζεται από όλους. Η Αθηνά, ο Ίων, η Κρέονσα, όλοι βεβαιώνουν ο ένας τον άλλο κι εμάς ότι όλα τέλειωσαν καλά, κι ότι πρέπει να αναγνωριστεί στον Απόλλωνα ότι τα είχε προετοιμάσει όλα καλοπροσάρετα από την αρχή. (Του βιασμού συμπεριλαμβανομένου; αναρωτιέται κανείς). Ο θεατής

όμως δεν τα καταπίνει έτσι εύκολα όλα αυτά. Δεν μπορεί να μη θυμάται το σοκ του 'Ιωνα για το γεγονός ότι ο θεός μπορεί να είναι ένας κοινός ξελογιαστής, ή την προηγούμενη δήλωση της Κρέουσας ότι ακόμα κι αν ο Απόλλων τακτοποιήσει τελικά τα πράγματα, δεν θα μπορέσει ποτέ να σβήσει τα ατέλειωτα χρόνια της θλίψης. Εξάλλου, έχουμε προετοιμαστεί να νιώσουμε τόσο πολλή συμπάθεια για τον Ξούθο, ώστε να μην μπορούμε να δεχτούμε εύκολα να τον κρατάμε στο σκοτάδι σχετικά με το ποιος τελικά είναι ο υποτιθέμενος γιος του. Γιατί ο Απόλλων τα τακτοποιήσει τελικά όλα έτσι που ο Ξούθος να γίνει ένα είδος ανύποπτου κερατά. Ενδεχομένως η οικογένειά του θα ζήσει στο μέλλον ζωή χαρισμάτων, όπως στα παραμύθια, όμως οι θεατές θα φύγουν για το σπίτι τους με επιβεβαιωμένες τις υποψίες τους για την κοινωνία.

Στον *Ορέστη* εμφανίζονται και οι τρεις προϋποθέσεις που ανέφερα προηγουμένως. Η σκηνή ανάμεσα στον Ορέστη και τον Φρύγα σκλάβο εικονογραφεί την αντίφαση ανάμεσα στο περιεχόμενο και το χειρισμό του. Η απόφαση του Ορέστη να σκοτώσει το σκλάβο, τελείως ἀσκοπα είναι βάναυση και φρικιαστική. Η απόφασή του να τον αφήσει να ζήσει μοιάζει να απορρέει από τη διασκέδαση

που του προκαλούν οι ικεσίες και οι κολακείες του σκλάβου. Καθώς τα βλέπουμε όλα αυτά, δοκιμάζουμε αηδία γι' αυτό που συμβαίνει και ευχαρίστηση για τον πνευματώδη τρόπο με τον οποίο γίνεται. Κι άλλες σκηνές παρουσιάζουν το ίδιο ειρωνικό μίγμα. Το έργο δεν τελειώνει με ιδανικό τρόπο. Ο Απόλλων λύνει τη διαφορά με θεϊκή εντολή, όμως δεν υπάρχει καμία επιβεβαίωση ότι τα λόγια του αντιστοιχούν σε κάποια εσωτερική αλλαγή των πρωταγωνιστών (όπως συμβαίνει στον *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή, για παράδειγμα) ή ότι ο ίδιος εμφανίζεται σαν εκπρόσωπος κάποιας αφηρημένης δικαιοσύνης (όπως συμβαίνει στην *Ορέστεια*). Δεν μπορεί εύκολα κανείς να φανταστεί ότι αυτή η ουράνια οπτασία θ' αφήσει την Ερμιόνη να ζήσει ευτυχισμένη με τον άντρα που πριν λίγο ήθελε να τη σκοτώσει, ή ότι ο Ορέστης κι ο Μενέλαος θα ζήσουν ποτέ με τον αλληλοσεβασμό γαμπρού και πεθερού, ή ότι ο Ορέστης και οι Αργείοι θα έχουν αγαστή συνεργασία για τη διακυβέρνηση της χώρας. Ακόμη περισσότερο από ότι στον 'Ιωνα, τα θεατρικά πρόσωπα ικανοποιούνται, όμως εμείς που βρισκόμαστε απέξω νιώθουμε ότι εκεί που περιμέναμε ηρωισμό βρήκαμε διαφθορά και ότι, αν υπάρχει πουθενά στον κόσμο αυ-

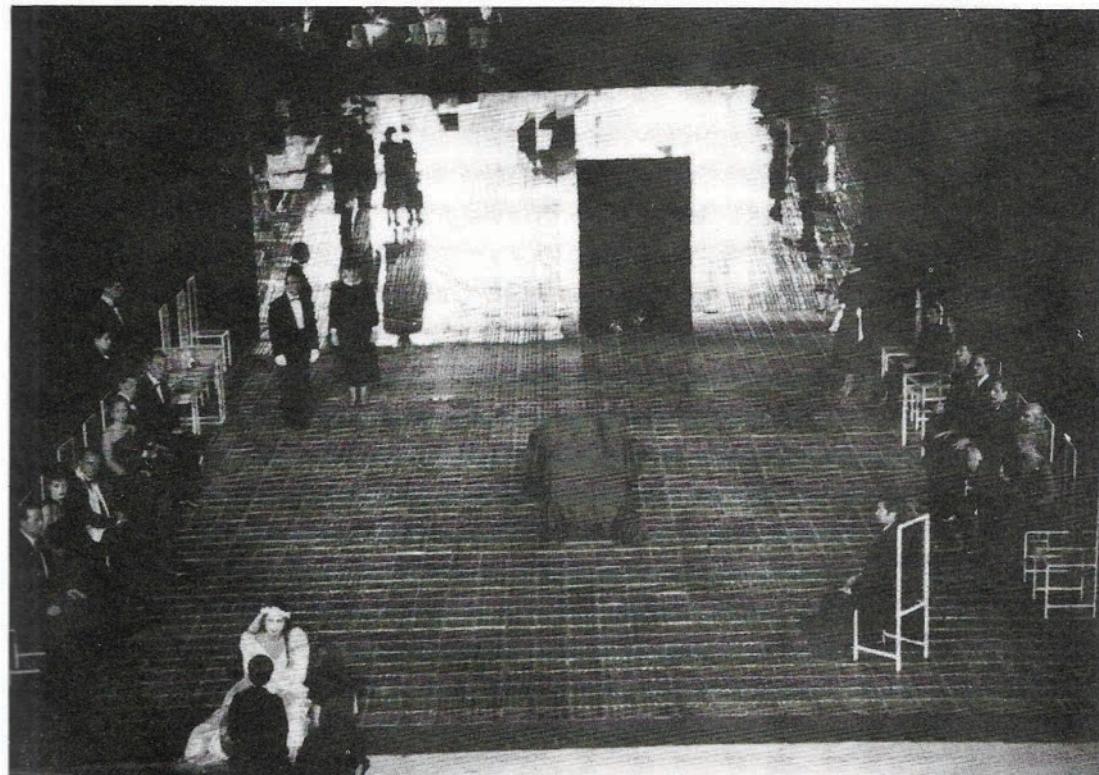
τὸν δικαιοσύνη, βρίσκεται μονάχα στο γεγονός ότι αυτοί οι αχρείοι είναι άξιοι ο ένας του άλλου. Μας μένει παρ' όλα αυτά μια μικρή δύση θλίψης γι' αυτούς, αφού είναι κι οι ίδιοι θύματα των κακών που έπραξαν άλλοι και τα οποία προκάλεσαν όλα τα τωρινά δεινά.

Με τον *Ορέστη*, όσο και με τα υπόλοιπα έργα του Ευριπίδη αυτής της ομάδας, μένουμε με διφορούμενα συναισθήματα, ξέροντας ότι δεν μπορούμε να διατυπώσουμε οριστική κρίση για τίποτα, είτε λογικά είτε συναισθηματικά. Αυτή ακριβώς μου φαίνεται ότι είναι και η πεμπτουσία της τραγικωμαδίας. Κάθε δράμα θέτει και κάποια ερωτήματα. Η τραγωδία και η κωμωδία, η καθεμιά με το δικό της τρόπο, δίνουν ξεκάθαρες απαντήσεις. Η τραγικωμαδία δείχνει ότι, όταν όλα έχουν ειπωθεί, απ' όλες τις πλευρές, το ερώτημα παραμένει, και δεν ξέρει κανείς αν πρέπει να το πάρει στα σοβαρά ή όχι.

Hazel E. Barnes

Μετάφραση: Δημήτρης Ναζίρης

Από το βιβλίο του John R. Wilson (επιμ.)
*Twentieth Century Interpretations
of Euripides' "Alcestis"*,
Prentice-Hall Inc., Νιού Τζέρσεϋ, 1968.



'Άλκηστη στο ΚΘΒΕ,
σκηνοθεσία
Γιάννη Χουβαρδά,
Επίδαυρος, 1984.
Μπρος αριστερά
η Άλκηστη
(Φιλαρέτη Κομνηνού)
με τα παιδιά της.'

Η κοινωνική θέση της γυναικας στην Άλκηστη

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο Ευριπίδης ενδιαφερόταν έντονα για τη φύση, τη συμπεριφορά, την επίδραση και την κοινωνική θέση της γυναικας. Ο Αριστοφάνης τον παρουσιάζει ως έναν ποιητή που μισούσε και συκοφαντούσε τις γυναικες. Στην εποχή μας έχει ιδιαίτερα τονισθεί εκείνη η πλευρά του που γεννά τον οίκτο μας για τα πλήγματα που επιφέρουν στις γυναικες θεοι και άνθρωποι. Θα προσπαθήσω να περιγράψω τι είχε να πει ο ίδιος ο Ευριπίδης για τη γυναικα και τη θέση της μέσα στην κοινωνία. Η φύση του ερωτήματος και η ελλειπτικότητα του υλικού αποκλείουν εκ προοιμίου κάποια αποφασιστική απάντηση: έτσι, η ερμηνεία είναι πολύ περισσότερο αναγκαία από ότι το λογικό συμπέρασμα. Πολλά από όσα είχε να πει ο Ευριπίδης για τη γυναικα αναφέρονται όχι σε ιδιομορφίες της δικής του κοινωνίας και εποχής αλλά σε εκείνα τα κοινωνικά χαρακτηριστικά που είναι σχεδόν εξίσου οικεία και σ' εμάς σήμερα —εννοώ τα πανανθρώπινα και διαχρονικά στοιχεία στην κοινωνική θέση και σχέση αντρών και γυναικών. Ενώ ο καθένας κατανοεί τι είδους ερωτήματα συνεπάγεται η έκφραση «κοινωνική θέση της γυναικας», η αντίστοιχη έκφραση «κοινωνική θέση του άντρα» δεν προκαλεί τόσο σαφείς προεκτάσεις και θα μπορούσε να συζητηθεί μόνο αν η κοινωνία βασιζόταν εξίσου σταθερά στην υπεροχή των γυναικών, πράγμα που ισχύει σήμερα, κι όχι αποκλειστικά στην υπεροχή των αντρών, όπως συνέβαινε την εποχή της κλασικής Αθήνας.

Πιστεύω ότι ο Ευριπίδης προσέγγιζε το πρόβλημα σ' αυτό το ριζικό επίπεδο. Στην εποχή μας, όπου συμβαίνουν πολλές ριζικές αλλαγές και με ταχύ ρυθμό, πολλοί από μας αδυνατούν να συλλαβουν με όρους ρεαλιστικούς μια κοινωνία τόσο θεμελιωδώς διαφορετική από τη δική μας. Ο Ευριπίδης είχε απόλυτη συνείδηση του γεγονότος ότι ο κόσμος, όπως τον ήξερε, ήταν αναπότερη θεμελιωμένος πάνω στην αντρική υπεροχή και ότι οι περισσότεροι ενδιαφέρονταν, αν ενδιαφέρονταν καν, μόνο για επιπόλαιες αδι-

κίες. Εκτιμούσε ότι μπορούσαν να βρεθούν κάποιες θεραπείες, αλλά το πραγματικό πρόβλημα εντοπίζοταν στην ένταση που ήταν υποχρεωμένοι να υφίστανται άντρες και γυναίκες όσο διαρκούσε ο αγώνας. Τα έργα του παρουσιάζουν τις επιπτώσεις αυτής της έντασης πάνω σε ενάρετους και ευαισθητούς ανθρώπους, όπως ο Άδμητος, και άξεστους και εγωιστές, όπως ο Αχιλλέας, ή πάνω σε γυναικες τόσο διαφορετικές όσο η Μήδεια, η Φαιδρα και η Κλυταμήστρα. Σ' αυτούς τους θεατρικούς καθρέπτες άντρες και γυναίκες μάθαιναν να αναγνωρίζουν τι είναι τραγικό στην κατάστασή τους. Δεν υπάρχει λογοτεχνία ή άλλη μορφή τέχνης σε άλλην εποχή ή άλλη χώρα όπου η γυναικα να προβάλλεται περισσότερο, να έχει μεγαλύτερη σημασία ή να μελετάται με τόση προσοχή και ενδιαφέρον όσο στην τραγωδία, τη γλυπτική και τη ζωγραφική της Αθήνας του 5ου αιώνα. Είναι, λοιπόν, παράλογο να υποθέσει κανείς ότι, ενώ οι αντρικοί χαρακτήρες στα δράματα του Ευριπίδη αποτελούν καθαρά πορτρέτα των σύγχρονων με τον ποιητή ανθρώπων, οι γυναικείοι προέρχονται απευθείας από τον Όμηρο και την επική παράδοση και ότι το πνευματικό και ηθικό ανάστημα προσώπων, όπως οι μεγάλες ηρωίδες του ποιητή, ήταν κάτι αγάνωστο ή αδιανόητο για το κοινό που παρακολουθούσε τα έργα. Ενδειξεις από τις αγγειογραφίες και τα γλυπτά του 5ου και του 4ου αιώνα ενισχύουν την άποψη ότι ήταν προστή στις γυναικες μια ζωή που τους εξασφάλιζε αξιοπρέπεια και ελευθερία να κινούνται, για να επισκέπτονται λ.χ. φίλες τους ή να συμμετέχουν σε δημόσιες γιορτές, καθώς και ένα αρκετά υψηλό επίπεδο εκτίμησης και δυνατότητα ενδοοικογενειακής στοργής. Εξάλλου, υπαινιγμοί μέσα στις κωμῳδίες του Αριστοφάνη πείθουν ότι ένα όχι ευκαταφόρητο ποσοστό γυναικών μπορούσε να αποκτήσει κάποιο βαθμό παιδείας. Αν, επομένως, είναι ορθή η κρατούσα άποψη ότι οι γυναικες της κλασικής Αθήνας ήταν περιορισμένες, καταπιεσμένες και γενικά περιφρονημένες, τότε τόσο η τραγωδία όσο και η υπόλοιπη τέχνη

πρέπει να βρίσκονταν σε μεγάλη απόσταση από την πραγματική ζωή —φαινόμενο μοναδικό στην ιστορία. Στην αντίθετη περίπτωση, τα πρότυπα των ωραίων και άνετων γυναικείων μορφών, που βλέπουμε στις αγγειογραφίες ή στις επιτύμβιες στήλες, θα πρέπει να αναγνωρίζονταν σε πολλές γυναικες της καθημερινής Αθήνας. Αντίστοιχα και το θάρρος, η ανεξαρτησία και το πάθος που βλέπουμε στην Άλκηστη, στη Μήδεια ή στη Φαιδρα θα πρέπει να αποτελούσαν ιδιότητες τουλάχιστον αναγνωρίσιμες και πιστευτές για το θεατή των έργων.

Ωστόσο, η έκφραση «αττική τραγωδία και τέχνη» είναι πάρα πολύ γενική και εν μέρει, ως πηγή πληροφοριών τουλάχιστον, παραπλανητική. Τα αγγεία και οι επιτύμβιες στήλες εναρμονίζονται με ότι θα χαρακτηριζόταν από τη Μήδεια ως ζηλωτός αιώνων (αξιοζήλευτη ζωή). Και πράγματι, αρκετές τραγικές ηρωίδες, είτε υποφέρουν είτε εκδικούνται, παιζουν το ρόλο τους με πεποιθηση στην αποστολή τους ως γυναικών, πράγμα που δεν θα μπορούσε να σταθεί πάνω στη σκηνή, αν δεν αποτελούσε συνειδητό στοιχείο στη ζωή των περισσότερων γυναικών του κοινού. Και όμως: αυτό δεν θα πρέπει να ίσχυε για αρκετές από τις ηρωίδες του Ευριπίδη, επειδή αυτός δεν ενδιαφερόταν μόνο για τις εξωτερικές συνθήκες της γυναικείας ζωής. Λανθάνουσες πραγματικότητες είναι εξίσου καθοριστικές και, βέβαια, δεν ήταν ο μοναδικός στην εποχή του οξυδερκής παρατηρητής και σχολιαστής τους. Γι' αυτό πρέπει να προσπαθήσουμε να συναγάγουμε από τους διαλόγους του, που έχουν συχνά σχεδόν καθημερινό τόνο, τι ακριβώς σήμαινε η έκφραση γυναικείον γένος στο αυτή του μέσου Αθηναϊου. Πρέπει να σταθμίσουμε, γι' αυτό, τον απροκάλυπτο θαυμασμό που αισθάνεται ο χορός της Άλκηστης για τη γυναικα του Άδμητου, μαζί με την απόλυτη αποδοχή της θυσίας της. Περιγράφοντας την κοινωνική εκτίμηση της γυναικας στην κλασική Αθήνα, συχνά καταφεύγουμε σε ένα σχόλιο από τον επιτάφιο του Θουκυδίδη: «η μεγαλύτερη δόξα ανήκει σ' εκείνες τις γυναικες που αναφέρονται λιγότερο στις συζητήσεις των αντρών είτε για καλό είτε για κακό». Εκτός από το γεγονός ότι το κείμενο αυτό χρησιμοποιείται παραπλανητικά εκτός συμφραζομένων, αξιζεί να θυμόμαστε ότι αποτελεί έκφραση ενός ανθρώπου που ήταν αφοσιωμένος εραστής της πιο πολυσυζητημένης γυναικας στην Αθήνα. Σίγουρα, τον 5ον αι. υπήρχε τέτοια ποικιλία απόψεων για τις γυναικες όση και στους όρους της κοινω-

νικής τους ζωής· και αν διαπιστώνομε μια καταπιεστική διάθεση σε κάποιο αντρικό πρόσωπο ενός έργου, αυτό δεν σημαίνει ότι ο ποιητής κατηγορεί συλλήβδην όλους τους σύγχρονους άντρες. Το μόνο ασφαλές συμπέρασμα θα ήταν ότι ο ποιητής παρουσιάζει ένα είδος συμπεριφοράς ως αναγνωρίσιμο στοιχείο της κοινωνικής ζωής της εποχής του, το οποίο έχει επιπτώσεις και στον καταπιεστή και στο θύμα του.

Ορισμένοι αναγνώστες του Ευριπίδη, διαπιστώνοντας ότι ήταν απόλυτα ευαισθητοποιημένος στις οδυνηρές κοινωνικές εντάσεις της εποχής του, έχουν την τάση να του επιθέτουν την ετικέτα του κοινωνικού αναμορφωτή. Έτσι, κατά καιρούς, τον στρατολογούν στις καμπάνιες τους λ.χ. οι ειρηνιστές και οι φεμινιστές. Ωστόσο, όλοι αυτοί παραβλέπουν τη διαφορά, ως προς τη λειτουργία και τη μέθοδο, ανάμεσα σε έναν καλλιτέχνη και σε έναν αναμορφωτή. Ο αναμορφωτής παρακολουθεί το κοινωνικό σκηνικό με αγανάκτηση και θέλει να το αλλάξει. Για να κερδίσει την απαραίτητη για τις αλλαγές του δύναμη, χρειάζεται να απλουστεύσει τη σύνθεση αυτού που βλέπει. Επιπλέον, έχει προστηλωμένη την προσοχή του στο απότερο μέλλον και αισθάνεται ανήσυχος και καχύποπτος για όλα τα ενθαρρυντικά στοιχεία του παρόντος που καθιστούν λιγότερο επιτακτική την ανάγκη για την επίτευξη των απότερων στόχων του. Η ζωή στον σύγχρονό του κόσμο τον ενδιαφέρει, βέβαια, αλλά πολύ λιγότερο από τη ζωή του κόσμου που οραματίζεται. Αντίθετα, ο καλλιτέχνης είναι προστηλωμένος στη σύγχρονη ζωή. Δεν ενδιαφέρεται να απλουστεύσει τη σύνθεσή της, επειδή, ακριβώς, τον ενδιαφέρει η αντιφατική περιπλοκότητά της. Στο βαθμό που συνειδητοποιεί κάποια απώτατα οράματα, τα βλέπει, κυρίως, ως χαρακτηριστικά προσώπων που έρχονται, γι' αυτόν ακριβώς το λόγο, σε αντίθεση με την κοινωνία, με αποτέλεσμα να περιέλθουν σε καταστάσεις τραγικές. Αυτό, βέβαια, δεν σημαίνει ότι επιδοκιμάζει τα πράγματα όπως έχουν ή τα αποδέχεται επειδή του προσφέρουν υλικό για την τέχνη του. Απλούστατα, αισθάνεται τις εντάσεις που προκαλούν και μέσα από αυτές αντλεί τα θέματά του. Από αυτή την πτηγή δανειζεται και ο Ευριπίδης.

Η εκπληκτική συμμετρία και πληρότητα στη δομή της Άλκηστης έχουν συχνά επισημανθεί και είναι πολύ απλό να συνοψίσει κανείς το μύθο του έργου. Ο Απόλλων, ανταποδίδοντας την ευγένεια του 'Άδμητου απέναντι του, κατά τη

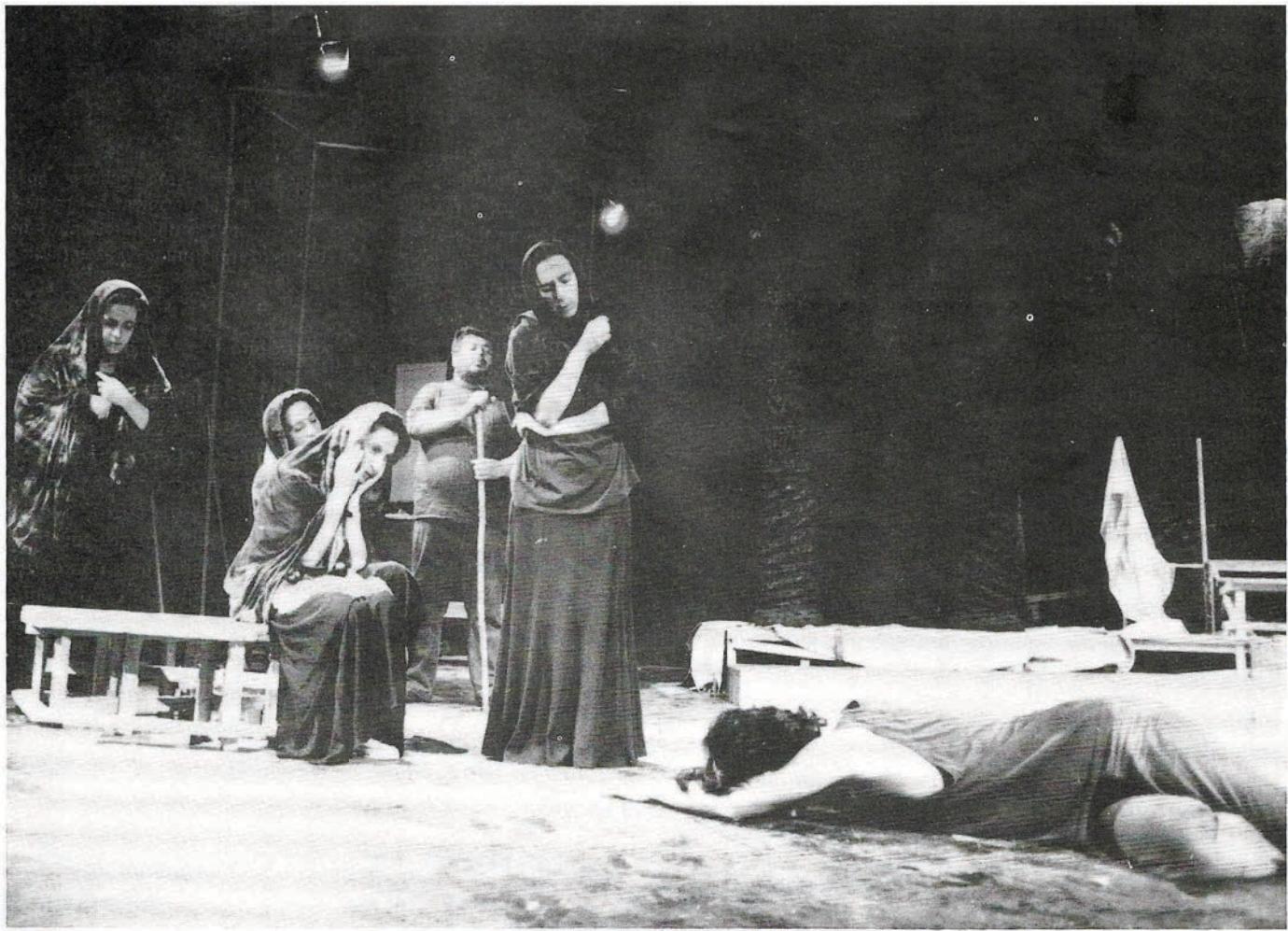


Από την παράσταση του ΚΘΒΕ, σκηνοθεσία Γιάννη Χουβαρδά, 1984.
Μπρος δεξιά ο Άδμητος (Αλέκος Ουδινότης), αριστερά ο Φέρης (Δημήτρης Βάγιας), ανάμεσα στους ο Χορός.

διάρκεια της δουλικής θητείας του στο παλάτι, πείθει τις Μοίρες να του επιτρέψουν να διαφύγει το θάνατο, «αρκεί να έστελνε στη θέση του άλλον νεκρό». Υπονοείται ότι κάποια αρρώστια θα έφερνε τον Άδμητο αργά ή γρήγορα αντιμέτωπο με το τέλος του. Δοκίμασε όλους τους συγγενείς και φίλους του, τον πατέρα του και τη μητέρα του, αλλά δεν βρήκε κανέναν πρόθυμο να πεθάνει στη θέση του εκτός από τη γυναίκα του. Ο ποιητής αφήνει να υποθέσουμε ότι η Άλκηστη προσφέρθηκε μόνη της —ή να μην το υποθέσουμε: ο επιθανάτιος λόγος της το καθιστά σαφές. Πουθενά δεν λέγεται αν ο Άδμητος είχε τη δυνατότητα να αποκοινωθεί την προσφορά. Όταν όμως η Άλκηστη το αποφάσισε, ήταν πια πολύ αργά και ο άντρας της ήταν υποχρεωμένος να «αντέξει αυτό που του έστελνε ο θεός». Με άλλα λόγια, η πορεία του έργου αφήνει την εντύπωση ότι από τη στιγμή που ο Άδμητος δέχτηκε τη ρύθμιση του Απόλλωνα, δεν μπορούσε παρά να δεχτεί οποιαδήποτε ζωή του προσφερόταν. Ισως μάλιστα ήταν ο Ευριπίδης που εισήγαγε μια νέα χρονολογία στο μύθο: ο θάνατος που προσφέρθηκε και έγινε αποδεκτός δεν ήταν άμεσος θάνατος αλλά ορίσθηκε για κάποιο απροσδιόριστο μέλλον, αφήνοντας έτσι ένα διάστημα κοινής ζωής για το δότη και τον αποδέκτη. Πρόκειται για εξαιρετικά σημαντική λεπτομέρεια. Προσθέτο-

ντας αυτό το μεσοδιάστημα, ο ποιητής μάς παρουσιάζει ένα γάμο που συνεχίστηκε για κάποιον χρόνο κάτω από γνωστές συνθήκες (ας πούμε, το γεγονός της προσφοράς ήταν γνωστό στον Ήρακλή: πρβ. σ. 523-4) και, επομένως, μπορεί να αποτελέσει θέμα προς διερεύνηση.

Γιατί η Άλκηστη προσφέρθηκε να πεθάνει στη θέση του Άδμητου; Η αιτία δίνεται για πρώτη φορά στη ρήση της Θεράπαινας, που μεταδίδει τα λόγια της κυρίας της, καθώς πλημμυρισμένη στα δάκρυα αποχαιρετά τη συζυγική κλίνη: «Πεθαίνω γιατί δεν μπορώ να παραβώ το καθήκον που έχω απέναντι σου ως σύζυγος». Αυτή την άποψη για το καθήκον μιας συζύγου ο Χορός τη χαρακτηρίζει ως ένα ιδανικό που είναι γενικά αποδεκτό και σεβαστό, αλλά που σπάνια συναντάται. Δεν είναι δηλαδή ένα ιδανικό που για πρώτη φορά εισήγαγε η Άλκηστη: το βρήκε να προϋπάρχει στην κοινωνία όπου ζούσε, αλλά το ενστερνίστηκε με μια αυταπάρνηση που αποτελούσε προσωπική της επίτευξη. Αυτή η αφοσίωση δεν βασιζόταν στην απεριόριστη αγάπη της για τον Άδμητο αλλά στην αποδοχή ενός δεδομένου κοινωνικού ιδανικού για το τι σημαίνει «οίκος» —ένας θεσμός αφιερωμένος στη μονιμότητα της οικογένειας, στην ειρηνική διακυβέρνηση και στη σταθερή διαδοχή. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο η Άλκηστη, πλασμένη από υλικό ηρωικό, κατακτά



Η Άλκηστη στην Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», φωτογραφία από τις δοκιμές (χωρίς σκηνικά και κοστούμια). Ο Χορός και μπροστά του ο Άδμητος, πεσμένος καταγής.

την ελευθερία της· όχι όμως την ελευθερία να ζήσει. Ένα αυστηρό αντίτιμο της ελευθερίας για ζωή δόθηκε από τον Απόλλωνα στον 'Άδμητο' αλλά αυτό τον υποδούλωσε στη δυστυχία και την αυτοπειρφρόνηση (197-8 και αλλού).

Κατώρα προσεγγίζουμε την απάντηση στο κρίσιμο ερώτημα: γιατί ο Ευριπίδης αποφεύγει με τόση επιμέλεια να αναφερθεί στην κρίσιμη στιγμή που ο 'Άδμητος αποδέχτηκε την προσφορά της γυναικάς του; Ας εξετάσουμε μια υποθετική απάντηση: επειδή σε οποιαδήποτε κοινωνία γνωστή στους 'Έλληνες και τους βαρβάρους ήταν αδιαφιλονίκητα αποδεκτό ότι, σε γενικές γραμμές και σε τελική ανάλυση, η ζωή της γυναικάς ανήκε στην υπηρεσία και τη διάθεση του άντρα. Ακόμη και αν ήταν θεωρητικά δυνατό στον 'Άδμητο να αποποιηθεί την προσφορά, ωστόσο, όταν η 'Άλκηστη την έκανε, θα πρέπει να του φάνηκε, πάνω απ' όλα, «օρθή» —օρθή, βέβαια, σε ένα βαθμό που ξεπερνά τις επιτεύξεις των περισσότερων γυναικών. Η άρνησή του

να την αποδεχτεί θα σήμαινε ότι ανατρέπει τη φυσική τάξη και εκμηδενίζει μια χειρονομία μοναδικού κάλλους. Αυτή, πάντως, είναι η άποψη του Χορού. Το έργο προϋποθέτει ως αυτονόητη και την ταύτιση του κοινού με αυτή την άποψη, επειδή σε όλη την πορεία του μόνο οι δύο δούλοι την αμφισβητούν. Τόσο πρόδηλο ήταν ότι αυτή η αυτοθυσία αποτελούσε την τελείωση της συζυγικής αφοσίωσης, την ολοκλήρωση μιας ιδανικής ένωσης. Σε τέτοια συμφραζόμενα αρθρώνεται ο λόγος του Ευριπίδη. Ο ποιητής δεν ισχυρίζεται ότι αυτή η κατάσταση είναι λανθασμένη ούτε ότι είναι ορθή· μάλλον διατυπώνει το ερώτημα: ποιες είναι οι επιπτώσεις της; Κάποτε αυτή η αρχή της αντρικής υπεροχής οδηγεί σε απροκάλυπτη αδικία, όπως λ.χ. στη στάση του Ιάσονα απέναντι στη Μήδεια ή του Αγαμέμνονα απέναντι στην Κλυταιμήστρα και την Ιφιγένεια, οπότε είναι σαφές ότι πρόκειται για κατάχρηση ενός κανόνα. Εδώ όμως, σε ένα πρώιμο έργο, ο ποιητής μάς παρουσιάζει έναν καλό

σύζυγο και μια καλή γυναίκα, δεμένους σε έναν απόλυτα επιτυχημένο γάμο, ξαφνικά αντιμέτωπους με την ανάγκην του θανάτου. Και ενώ η γυναίκα χάνει τη ζωή της αλλά κερδίζει αιώνια δόξα, ο άντρας κερδίζει τη ζωή του αλλά χάνει όλα όσα την καθιστούν άξια να τη ζήσει. Η στιγμή όπου η 'Άλκηστη προσφέρθηκε αποτελεί στην πραγματικότητα τον πυρήνα του έργου. Πρόκειται για την πικρία που οφείλεται στην ανατροπή των αξιών, η οποία αναπόφευκτα επέρχεται, όταν η κοινωνία θεωρεί ως αυτονόητο ότι, σε τελική ανάλυση, η ζωή μιας γυναικάς αποτελεί λογική τιμή για τη ζωή ενός άντρα. Ο μύθος δείχνει πως ο κοινωνικός κανόνας της αντρικής υπεροχής, εδραιωμένος εν μέρει από τη φύση και εν μέρει από την ικανότητα του άντρα να οργανώνει τον κόσμο σύμφωνα με το δικό του όφελος, μπορεί να καταλήξει στην καταισχύνη και τη σύγχυσή του. Ως τελική ειρωνεία, ο ποιητής διασφαλίζει την εντύπωση ότι αυτό το σκληρό μάθημα δεν προσφέρεται παρά μόνο σ' εκείνους που

το αναζητούν αποφασιστικά, με το να παρουσιάσει το έργο του ως υποκατάστατο σατυρικού δράματος.

Η κεντρική ουσία του σχολίου του ποιητή για τη σχέση άντρα-γυναικας στο γάμο, περιέχεται στο σημείο εκείνο όπου η Θεράπαινα περιγράφει πώς η 'Άλκηστη αποχαιρετά τον οίκο της:

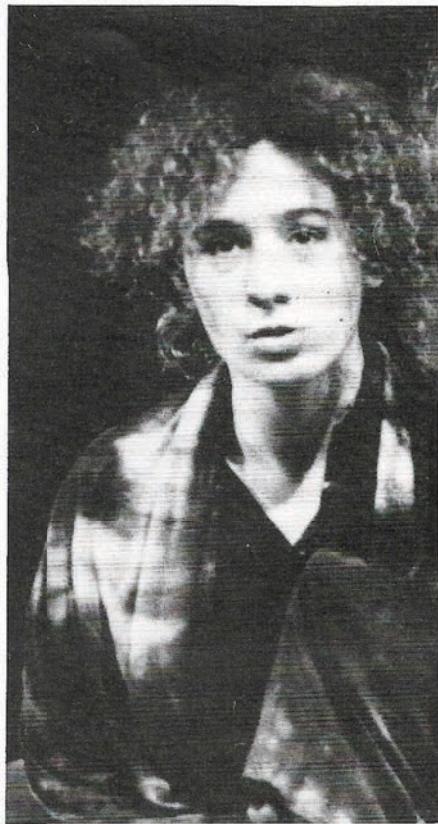
'Υστερα σ' όλους τους βωμούς που βρίσκονται μες στο παλάτι του Άδμητος πρόσπεσε και τους στεφάνωσε με φύλλωμα κουμένο από μυρτιάς κλωνιά, χωρὶς να χύσει δάκρυ ή να στενάξει —κι ούτε το κακό που ερχόταν της αλλοίων την πανέμορφη όψη της. Και τέλος ἐφτασε στην κάμαρή της κι εκεί, πέφτοντας επάνω στη συζυγική της κλίνη, ξέσπασε σε λυγμούς λέγοντας: «Έχει γεια, κρεβάτι νυφικό μου, όπου την παρθενία μου πρόσφερα στον άντρα αυτόν που τώρα του προσφέρω και τη ζωή μου. Έχτρα δεν αισθάνομαι για σένα, γιατί μόνο εμένα οδήγησες στο θάνατο· και πεθαίνω, επειδή δεν άντεξε η καρδιά μου να προδώσω εσένα και τον άντρα μου».

Η αντίθεση ανάμεσα στις δύο εικόνες, όπως δίνονται εδώ από τη Θεράπαινα, είναι πολύ διαφορετική από εκείνην που υπονοεί η Μήδεια ανάμεσα στην «αξιοζήλευτη ζωή» και τον «ζωντανό θάνατο», που περιμένει μια γυναίκα με το γάμο. Ο σύζυγος της Μήδειας ήταν αναίσθητος και αυτάρεσκος, ο σύζυγος της 'Άλκηστης είναι ευαίσθητος και αυτοκριτικός. Η περίπτωση της 'Άλκηστης είναι στην πραγματικότητα τραγικότερη από της Μήδειας, γιατί η αιτία της απόγνωσης δεν είναι η σκληρότητα αλλά η αποδεκτή μορφή της καλοσύνης. Η θέση της 'Άλκηστης ως οικοδέσποινας, ως μητέρας, είναι αξιοζήλευτη και γι' αυτό καθώς την ανακαλεί στη μνήμη της, την ώρα που προσφέρει θυσία στους βωμούς του παλατιού, δεν δακρύζει ούτε στενάζει. Η θέση της δύως ως συζύγου, η πιο αξιοζήλευτη που θα μπορούσε να ονειρευτεί μια γυναίκα, της έχει επιβάλει μια υποχρέωση που της φέρνει ασταμάτητα δάκρυα. Ούτε στην αφήγηση της Θεράπαινας ούτε στη σκηνή που ακολουθεί η 'Άλκηστη μιλά για αγάπη. Απλούστατα «τιμά» τον άντρα της (πρεσβεύουσα, 282· προτιμώσα, 155). Μόνο ο Χορός χρησιμοποιεί τη λέξη φιλία (473). Το δράμα βασίζεται αποκλειστικά πάνω στις προϋποθέσεις του γάμου, που επιβάλλει υποχρεώσεις χωρὶς απαραίτητα να απαιτεί το κίνητρο της αγάπης. Το συζυγικό κρεβάτι που της πήρε τη ζωή δεν ήταν, καταρχήν, δική της επιλογή· στον Άδμητο την έδωσε ο Πελίας και σ' αυτό υπήρξε

τυχερή —ώσπου ήρθε η ώρα να πεθάνει ο Άδμητος. Εξάλλου, η κλίνη αποτελεί, στη σχέση δύο συζύγων, την ουσία, που ταυτίζεται με τη διαθεσιμότητα της γυναικας στα ενδιαφέροντα του άντρα. Τα δάκρυα της 'Άλκηστης χύνονται όχι μόνο για δική της χάρη αλλά για χάρη όλων των γυναικών. Ο Χορός συμφωνεί ότι η εκπλήρωση αυτής της συνθήκης μέσα σ' ένα γάμο από την πλευρά της γυναικας αποτελεί κάτι θαυμαστό όσο και σπάνιο. Κανείς, ωστόσο, εκτός από τη Θεράπαινα στην αφήγησή της, δεν αμφιβάλλει ότι πρόκειται για μια συνθήκη δίκαιη και ότι η εκπλήρωσή της συνιστά καθήκον απαράβατο.

Η υπερφυσική έναρξη και έκβαση του έργου προσφέρουν για τον τραγικό πίνακα ένα πλαίσιο, που δύμως μετασχηματίζεται χάρη σε κάποια διακριτική μετάβαση από την πραγματικότητα στην ψευδαίσθηση. Μέσα σε μια απελπιστική αλλά πραγματική κατάσταση, η ευκταία αλλά μη πραγματική επέμβαση της θεϊκής δύναμης φέρνει ελπίδα. Η ωραιότητα της συζυγικής αφοσίωσης δικαιολογεί αυτή την ελπίδα και υπόσχεται μια νέα και καλύτερη ζωή. Γι' αυτό και αυτή η ακροτελεύτια σκηνή του δράματος, ερμηνευμένη με ευαισθησία στο σύγχρονο θέατρο, είναι πάντα πειστική. Αλλά το 438 π.Χ., όταν πρωτοπαίχτηκε η 'Άλκηστη, η πάλη του Ηρακλή με τον Θάνατο προερχόταν επίσης από το χώρο του παραμυθιού. Οι τελευταίες φράσεις από την πραγματικότητα που θυμόταν ο θεατής περιέχονται στην ερώτηση του Άδμητου «φίλοι, γιατί να ζω», και στην απάντηση του Χορού «φάρμακο δεν υπάρχει για τη Μοίρα» (960, 965). Απομένει τώρα να εξετασθεί ο ρόλος του Άδμητου και να προσδιορισθεί η ουσιαστική ποιότητά του.

Αυτή ανιχνεύεται, καταρχάς, μέσα στα λόγια και στις πράξεις του βασιλιά. 'Όμως και όλα τα υπόλοιπα πρόσωπα του έργου, εκτός από τον Θάνατο, εκφράζουν γνώμες γι' αυτόν, που πρέπει να συνυπολογισθούν. Η πρώτη από αυτές τις γνώμες ακούγεται από τον Χορό: «Δύσμοιρε, τι γυναίκα χάνεις, ένας τέτοιος άρχοντας!», ενώ η δεύτερη από την απάντηση της Θεράπαινας: «Αυτό ο αφέντης μου δεν θα το καταλάβει, πριν το δοκιμάσει». Αυτός ο διάλογος δείχνει, πρώτα-πρώτα, ότι ο Χορός βρίσκεται με το μέρος του Άδμητου. Πρόκειται για Χορό ελεύθερων αντρών, που μοιράζονται με το βασιλιά αυτά τα δύο προνόμια. Ως Χορός εκπροσωπούν την κοινωνία μέσα στην οποία διαδραματίζεται το έργο και, ακριβώς όπως ο βασιλιάς και η βασίλισσα,



Στέλλα Μιχαηλίδου



Νίκος Λύτρας

δεν αμφισβήτησαν ποτέ τις σχετικές θέσεις του άντρα και της γυναίκας όπως τις καθόρισε η κοινωνία. Γι' αυτό, ενώ εγκωμιάζουν την 'Άλκηστη', την πρώτη θέση στη συμπάθειά τους την έχει ο 'Άδμητος'. Αντίθετα, η Θεράπαινα είναι και γυναίκα και σκλάβα. Αισθάνεται ότι υ-



Γιώργος Γλάστρας

Ρούλα Μανισσάνου



πάρχει κάτι που «δεν καταλαβαίνει» ο 'Άδμητος, επειδή υπάρχει ένα ερώτημα που ποτέ δεν σκέφτηκε να θέσει. Και αφού ούτε οι γέροντες του Χορού το έθεσαν ποτέ, είναι φυσικό να μην ανταποκρίνονται σε ένα σχόλιο που δεν κατανοούν' απλούστατα, αλλάζουν θέμα. Στο τέλος της αφήγησής της η Θεράπαινα προσθέτει κάτι επίσης σημαντικό στην περιγραφή της για τον 'Άδμητο: «οχι μόνο «δεν καταλαβαίνει» αλλά και «σίγουρα ποτέ δεν θα ξεχάσει» (198).

Η αντίθεση ανάμεσα σ' αυτή την αφήγηση και το χορικό που ακολουθεί είναι αξιοσημείωτη. Στην αφήγηση ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί στο έπακρο την ικανότητά του να προκαλεί οίκτο για τους θνητούς που υποφέρουν. Το κέντρο αυτής της εικόνας το καταλαμβάνει η σύζυγος και μητέρα, τη στιγμή που είναι έτοιμη να εγκαταλείψει τη ζωή της και έναν κόσμο πλούσιο που τη γέμιζε με χαρά. Πρόκειται για μια εικόνα τόσο ζωντανή, που ο θεατής ξεχνά ότι του τη μεταδίδει μια σκλάβα. Κάπου στην παρυφή αυτής της εικόνας ή έξω από αυτήν, βρίσκεται ο ελεύθερος άνθρωπος που έπρεπε να είχε πεθάνει. Κατόπιν, η Θεράπαινα αποχωρεί και ο χορός των γερόντων αρχίζει το άσμα του. Μοιάζει σαν να μην είχαν ακούσει τίποτε, σαν να ήταν τυφλοί στην εικόνα που έφερε δάκρυα σε πολλούς θεατές. Αυτή η εικόνα δεν συμπίπτει με την εικόνα που έχουν οι γέροντες για τη συγκεκριμένη κατάσταση —αυτοί έχουν τη δική τους εικόνα, που παραμένει ανεπηρέαστη από τα λόγια μιας σκλάβας, όσο και να ήταν αληθινά ή ζωντανά. Ικτεύονται με ευπρέπεια τον Απόλλωνα να δείξει το έλεος του —προς τον 'Άδμητο. Απευθύνονται στον 'Άδμητο: «Πόσο πονείς για το χαμό της γυναικάς σου!». Αυτό που τους φέρνει δάκρυα δεν είναι ο θάνατος της 'Άλκηστης αλλά η οδύνη του βασιλιά που τη βλέπει να πεθαίνει. Τελικά, αναφέρονται με θλίψη στη γυναικά, αλλά για να επιστρέψουν αμέσως στον πόνο του άντρα (232-3, 234-6, 240-3). Τι υπονοείται από αυτή την αντίθεση; Οπωσδήποτε τα λόγια του Χορού προτίθενται να εκφράσουν την άποψη των αντρών και του κοινού. Ο θάνατος μιας γυναικάς προξενεί, βέβαια, θλίψη, αν πρόκειται για ενάρετη γυναικά, ωστόσο η σημασία του είναι περιορισμένη. Η αφήγηση της Θεράπαινας είναι καλοβαλμένη —δουλειά των γυναικών είναι να θρηνούν. 'Ενας βασιλιάς όμως είναι τυχερός, αν έχει για σύζυγό του μια γυναικά που του είναι αφοσιωμένη κι ευχάριστη και παράλληλα σεβαστή και αγαπητή στο λαό. Η απώλεια μιας τέτοιας γυναι-

κας αποτελεί μεγάλο πλήγμα. Σημειώτεον ότι, όταν αυτή η άποψη εκφράζεται από το Χορό, κερδίζει την κατάφαση του κοινού, ενώ όταν ακούγεται ανάμεσα στα απροκάλυπτα λόγια του Φέρητα —«τέτοιοι γάμοι φέρνουν δύσλειτο στον άνθρωπο» αλλιώς καλύτερα άγαμος κανείς να μένει» (627-8) — προκαλούν αμηχανία. Ελάχιστοι από το κοινό πρέπει να αισθάνθηκαν την ειρωνεία σ' αυτή την αντίθεση ανάμεσα στις δύο στάσεις απέναντι στο θάνατο της 'Άλκηστης. Αν αυτό ήταν το μόνο σωζόμενο δράμα, δεν θα είχαμε λόγο να υποπτευθούμε πόσο απλό είναι αυτό που πράγματι συμβαίνει: αλλά την ειρωνική μέθοδο τη βρίσκουμε και σε άλλα έργα. Πράγματι, εδώ συναντούμε μιαν εικόνα που την αναγνωρίζουμε και σε έργα όπως η *Μήδεια*, ο *Ιππόλιτος* και η *Ανδρομάχη*: την εικόνα δύο διαφορετικών κόσμων, των ελευθέρων και των δούλων, που συνυπάρχουν. Η εικόνα αυτών των δύο κόσμων, όπως προσφέρεται στην 'Άλκηστη', φαίνεται να ανταποκρίνεται σχεδόν πιστά στην πραγματικότητα της κλασικής Αθήνας του 5ου αιώνα.

Η Θεράπαινα σαφέστατα αντιμετωπίζει τον 'Άδμητο ως ένοχο (197-8), ενώ ο Χορός, που συγκροτείται από άντρες, όχι. Ο 'Άδμητος όμως αγαπά τη γυναίκα του, και κάτω από τα πρώτα λόγια του αισθανόμαστε ένα νυγμό ενοχής (247): «Ο ήλιος μάς βλέπει και τους δύο μας να ιποφέρουμε χωρίς σε τίποτε να έχουμε φταιξει απέναντι στους θεούς». Ωστόσο, η 'Άλκηστη του θυμίζει ότι εκείνη πεθαίνει, και αιτιολογεί το θάνατό της: ή έπρεπε να πεθάνει εκείνος ή η ίδια, αφού κανείς δεν δέχτηκε να πάρει τη θέση του. Τα παιδιά, καθώς και ο οίκος που θα κληρονομήσουν, μπορούν να ευδοκιμήσουν χωρίς την 'Άλκηστη αλλά όχι χωρίς τον 'Άδμητο. Αυτή είναι η κοινωνία όπως την έφτιαξαν οι άντρες. Αν η 'Άλκηστη ως χήρα ξαναπαντρεύσταν, θα φρόντιζε την ευδαιμονία της εις βάρος των παιδιών της, αυτό όμως είναι κάτι που δεν θα το δεχόταν ποτέ. Αυτό το απλό επιχείρημα προκύπτει από την *Ανάγκην*, και η λογική του βασανίζει τον 'Άδμητο από τη στιγμή που έγινε η συναλλαγή με τον Θάνατο (421): πρόκειται όμως ακόμη για μια υποσυνείδητη ενοχή. Στην επόμενη σκηνή, η υπεκφυγή του 'Άδμητου απέναντι στον Ήρακλή δικαιολογείται με βάση το θεσμό της φιλοξενίας, ίσως όμως οφείλεται και σε μια εισθήση ενοχής που συγκρατείται με δυσκολία, για να μην έρθει στην επιφάνεια.

Και ακολουθεί η πλήρης συνειδητοίση της ενοχής με το βάρος που της δίνει η βίαιη παρουσία του Φέρητα. Ε-



Άλκηστη - Άδμητος (Ελένη Δημοπούλου, Νίκος Κουμαριάς).

κεί, με παρούσα τη γυναίκα που πέθανε με καθαρή συνείδηση, η ενοχή καθυβρίζει την ενοχή. 'Όταν ο Άδμητος επιστρέψει από την ταφή, η ενοχή έχει επιτέλους αφυπνισθεί σε όλη την έντασή της. Ωστόσο, δεν είναι ακόμη απόλυτα συνειδητοποιημένη, επειδή ο Άδμητος δεν μπορεί να εντοπίσει την αφετηρία της. Τη συνειδητοποίηση στην τελευταία του ρήση, όπου προσεγγίζει την αλήθεια περισσότερο από όσο απαιτούσε το απλό περιγραμμα ενός λαϊκού μύθου, στον οποίο δεν έχει θέση η ενοχή (939-40): «Εγώ δεν θα έπρεπε να ζω· παρέκαμψα τη μοίρα μου ξεφεύγοντας το θάνατο· κι η

ζωή μου θα είναι αβίωτη —τώρα το καταλαβαίνω». Στα επόμενα λόγια του, φαίνεται στην αρχή ότι αντιλαμβάνεται την αλήθεια μόνο επειδή είναι βιθισμένος στην οδύνη του. Καθώς όμως επεξεργάζεται την εικόνα της μελλοντικής δυστυχίας του, συμπεριλαμβάνοντας και την αποδοκιμασία των υπηκόων του, προσεγγίζει ακόμη περισσότερο την αλήθεια, καθώς καταλήγει σε μια αυτοκριτική για την καίρια στιγμή της αποδοχής της συναλλαγής που πρότεινε ο Απόλλων: τώρα είναι ο άνθρωπος «που δεν είχε το θάρρος να πεθάνει» (955), ο άνθρωπος «που ξέφυγε από δειλία το θάνατο», τώρα

διάγει τη ζωή ενός ανθρώπου που του αμφισβητείται ο αντρισμός (956-57). Ως τη στιγμή αυτή, το πρόσχημα για την θεού δόσιν του φαινόταν ισχυρό, αφού πολλοί ανθρώπινοι θεσμοί —ο γάμος, η μαντεία, ο πόλεμος, το θέατρο— προσφέρονται από τους θεούς και δεν αμφισβητούνται. Και το δώρο του Απόλλωνα, που αξιοποιήθηκε πρόθυμα από την 'Άλκηστη —χάρη στο προνόμιο του Άδμητου να είναι παντρεμένος με μια ηρωική γυναίκα— απλώς ενεργοποιούσε εκείνον τον κοινωνικό θεσμό που αναγνωρίζει μεγαλύτερη αξία στη ζωή του άντρα παρά της γυναίκας. Αλλά τώρα είναι η στιγμή της αλήθειας για τον Άδμητο. Την προσεγγίζει, επειδή είναι ένας ενάρετος άνθρωπος, άρα δεκτικός στη γνώση που του προσφέρει η ζωή, καθώς και στην ενοχή που προκύπτει από κάθε δψημη ή ανεπαρκή γνώση. Μόνο λίγοι από τους θεατές του Ευριπίδη, όσοι ήταν εξίσου έντιμοι με τον Άδμητο, θα συνειδητοποιήσαν τι βαθύ ερώτημα διατυπώνοταν μπροστά τους. Σίγουρα δεν θα μπορούσαν να το απαντήσουν. Άλλωστε, η τελευταία συγκινητική σκηνή του θάυματος τους απομάκρυνε απότομα από τον σκληρό χώρο της πραγματικότητας.

Επομένως, η 'Άλκηστη είναι ένα έργο περισσότερο για τον Άδμητο παρά για την 'Άλκηστη, ακριβώς όπως και η δύλη παρουσίαση των γυναικών στο έργο του Ευριπίδη συναρτάται, στην πραγματικότητα, με ένα εκτενές σχόλιο για τον άντρα. Είναι ένα δράμα για έναν καλό σύζυγο και έναν θαυμάσιο γάμο, ο οποίος, μπροστά σε μια καθοριστική κρίση, αντιμετωπίζει όχι μόνο το θάνατο και τη θλιβιγή, που αποτελούν κοινή ανθρώπινη μοίρα, αλλά την καταισχύνη και την ενοχή, που πηγάζουν από τη σπάνια εφαρμογή ενός γενικά αναγνωρισμένου καθήκοντος της γυναίκας απέναντι στον άντρα της. Ο ατομικός χαρακτήρας της 'Άλκηστης δεν έχει ιδιαίτερη σημασία. Η ηρωίδα εκπροσωπεί τη μοναδική ενσάρκωση του ιδεώδους σε ένα θεσμό γάμου βασισμένον στην πίστη ότι η ζωή του άντρα έχει μεγαλύτερη αξία από της γυναίκας· και το έργο υποβάλλει αυτό το ιδεώδες σε κριτική και πρακτική διερεύνηση.

Philip Vellacott

Μετάφραση-Σύντμηση:
Νίκος Κυριακίδης

απόσπασμα από το κεφάλαιο «Γυναίκα»
του βιβλίου *Ironic Drama, a Study of Euripides' Method and Meaning*,
Cambridge University Press, Λονδίνο 1975.

Η ἄφωνη Ἀλκηστη

Αν και πολλοί από τους ειδικούς έχουν κατά καιρούς σαστίσει με το γεγονός ότι, στην Ἀλκηστη του Ευριπίδη, από κάποιο συγκεκριμένο σημείο και μετά, η ηρώιδα παραμένει ἄφωνη, κανεὶς μέχρι τώρα δεν μπόρεσε να βρει κάποια πειστική εξήγηση. Και βέβαια, αυτό δεν συμβαίνει επειδή ο Ευριπίδης βρέθηκε στην ανάγκη να χρησιμοποιήσει αλλού τον ηθοποιό που νωρίτερα είχε παιξει το ρόλο της. Ούτε και θα μπορούσε να θεωρηθεί η σιωπή της ως τέχνασμα, που του 'ρθε ξαφνικά, επειδή χρειάστηκε εδώ να έχει πάνω στη σκηνή τρεις υποκριτές. Η σιωπή της αυτή —και μπορούμε να είμαστε σίγουροι γι' αυτό— κάτι σημαίνει. Σ' όλη τη διάρκεια του έργου, ο Ευριπίδης δεν χάνει ευκαιρία να τονίσει το φόβο του μιάσματος, που φύσει ενυπάρχει σε θεούς και ανθρώπους. Ήδη από το στίχο 22, ο Απόλλων ετοιμάζεται να φύγει από

το σπίτι του Ἅδμητου, από φόβο μήπως τον μολύνει ο θάνατος. Και στην πρώτη αντιστροφή, ο Χορός εφιστά την προσοχή μας στο γεγονός ότι δεν υπάρχει ακόμα, έξω από την πόρτα του σπιτιού, κανένα δοχείο με καθαρό νερό πηγής, απαραίτητο αντίδοτο για το μίασμα του θανάτου. Κι όταν ο Ἅδμητος ρωτά τον Ήρακλή για τη σιωπή της Ἀλκηστης, εκείνος τον πληροφορεί, όχι με τους συνηθισμένους του αστεϊσμούς, αλλά με κάθε σοβαρότητα, ότι η νεκραναστημένη γυναίκα δεν έχει ακόμα «καθαγιαστεί» απέναντι στις δυνάμεις του Κάτω Κόσμου, κι ότι κανεὶς «δεν επιτρέπεται ν' ακούσει τη φωνή της ως να περάσουνε τρεις μέρες».

Κανεὶς, απ' όσους έφεραν την κατάρα του μιάσματος, δεν επιτρεπόταν να πει την παραμικρή λέξη, αν δεν εξαγνίζοταν προηγουμένως. Αυτή η συνήθεια επιβε-

βαιώνεται και στους τρεις τραγικούς. Στις Ευμενίδες ακούμε τον Ορέστη να λέει στην Αθηνά, «νόμος προστάζει αμίλητος ο φονιάς να 'ναι, ώσπου σφαχτού γαλαθηνού χυθεὶ το αἷμα πάνω στα χέρια του και τονε καθαρίσει» (μτφρ. Γιάννη Γρυπάρη). Στον Οιδίποδα Τύραννο, ο μάντης Τειρεσίας απευθύνεται στον Οιδίποδα με λόγια σκληρά: «Κι εγώ προστάζω: την υψηλή προκήρυξή σου κάν' την πράξη. Από την ώρα αυτή, κι όσο θα ζεις, λέξη μην πεις, ούτε σε μένα ούτε σ' αυτούς. Το ανόσιο μόλυσμα είσ' εσύ» (μτφρ. Μίνου Βολανάκη). Ο μιασμένος Ορέστης λέει στην Ιφιγένεια ότι όλοι τουν απέφευγαν και κρατιόνταν μακριά του: «Πήγα. Κανένας στην αρχή δεν είχε την προθυμία να με δεχτεί σαν ξένο, με κρίνανε θεομίσητο. Όσοι νιώσαν λίγη σπλαχνιά, μου πρόσφερναν φιλοξενία σε χωριστό τραπέζι και, σιωπηλοί, βουβό κι εμένα με είχαν, χώρια απ' αυτούς να τρώγω και να πίνω» (μτφρ. Θρ. Σταύρου).

Η Ελένη, όπως και η Ηλέκτρα, αποδεσμεύεται απ' την κατάρα του μιάσματος: «Βλέπεις σου μιλάω και δε φοβάμαι μη με μολύνεις, γιατί ξέρω πως το κακό το

Μέλη του Χορού παρηγορούν τον Ἅδμητο: Ρούλα Μανισσάνου, Χρήστος Αρνομάλλης, Στέλλα Μιχαηλίδου.



έκανε ο Απόλλωνας κι όχι εσείς» (μτφρ. Γιάννη Τσαρούχη). Ο αλλόφρων Ηρακλής, συντετριμμένος ανακαλύπτει το μπλέξιμο στο οποίο βρέθηκε, κι αναρωτιέται, ακριβώς όπως κι ο Ορέστης: «κι αν μείνω, ωιμέ! σε ποιον ναόν ή γιορτή φίλων να πάγω; είναι απροσμίλητες οι συμφορές μου» (μτφρ. Κώστα Βάρναλη).

Η θεϊκή ιδιότητα, όπως φαίνεται, δεν κατάφερε να κάνει κανέναν απρόσβλητο από το μίασμα του θανάτου. Ακόμα και για τους αιώνιους θεούς θεωρούνταν πηγή μόλυνσης, και μάλιστα σε τέτοιο βαθμό, ώστε, όταν αποφασίστηκε να γίνει η Δήλος ιερό νησί του Απόλλωνα, δόλοι οι τάφοι μεταφέρθηκαν μακριά κι οι νεκροί απομακρύνθηκαν απ' το ναό του Ασκληπιού, παρόλο που ο ίδιος ήταν γιατρός. Η ιέρεια της Άρτεμης προστατεύει τον εαυτό της και τη θεά, απευθύνοντας στον Ορέστη σαφείς προειδοποιήσεις: «Μα κατακρίνω της θεάς αυτές τις σοφιστείες, που αν κανείς απ' τους θνητούς αγγίζει φόνου αίμα ή και λεχώνα ή νεκρό τα χέρια του ακουμπήσουν, τον διώχνει, λέει, απ' τους βωμούς, σα μολυσμένο τάχα, ενώ η ίδια χαίρεται τις ανθρωποθυσίες» (*Ιφιγένεια εν Ταύροις*, μτφρ. Στέλλας Μπαζάκου-Μαραγκούδακη). Οι θεοί, παρά την παντοδυναμία τους, δεν μπορούσαν να ξεφύγουν απ' το μίασμα του

Έφη Σταμούλη



θανάτου. Θα εγκατέλειπαν ακόμα κι ένα φίλο, αν ήταν να το αποφύγουν. Έτσι όπως παράτησε ο Απόλλων το σπίτι του Άδμητου για να μη μολυνθεί από το θάνατο της Άλκηστης, κι όπως ακριβώς η Άρτεμη εγκατέλειψε τον προστατευόμενό της, για να διαφυλάξει τον εαυτό της την ώρα που εκείνος τη χρειαζόταν περισσότερο: «Και χαίρε! Εγώ δε στέκει να θωρά πεθαμένους και μήτε να μολεύει τα μάτια μου η ανάσα του θανάτου», (*Ιππόλυτος*, μτφρ. Κώστα Βάρναλη). Τόσο τρομερή ήταν για τους αρχαίους αυτού του είδους η μόλυνση, που η απόσταση δεν σήμαινε τίποτα. Ο Πλούταρχος μιλάει για καθαρτήριες ιεροτελεστίες που οργανώθηκαν στο Άργος, όταν μανταφόροι έφεραν το μήνυμα ότι χιλιοι πεντακόσιοι άντρες είχαν χαθεί στον πόλεμο.

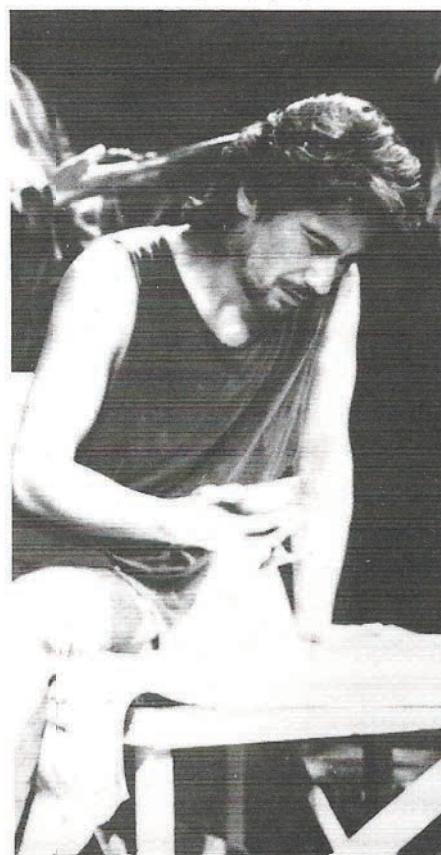
Με την απλή πράξη της κοπής λίγων μαλλιών απ' το κεφάλι της, ο θάνατος εξάγνισε την Άλκηστη και την προετοιμασε για τους θεούς του Κάτω Κόσμου. Στο τέλος, για ν' αποδεσμευτεί απ' τον εξαγνισμό, πρέπει να εκτελέσει μια σειρά από προκαθορισμένες ιερουργίες. Ο Paley φαντάζεται ότι η Άλκηστη θα εκπληρώσει τις απαιτήσεις των θεών του Κάτω Κόσμου με εξευμενιστικές κι εξιλαστήριες τελετές. Ο Monk πιστεύει ότι θα πάρει μέρος σε ιεροτελεστίες, αντιθέτες στη φύση τους από εκείνες που είχε κάνει για να εξαγνιστεί. [...].

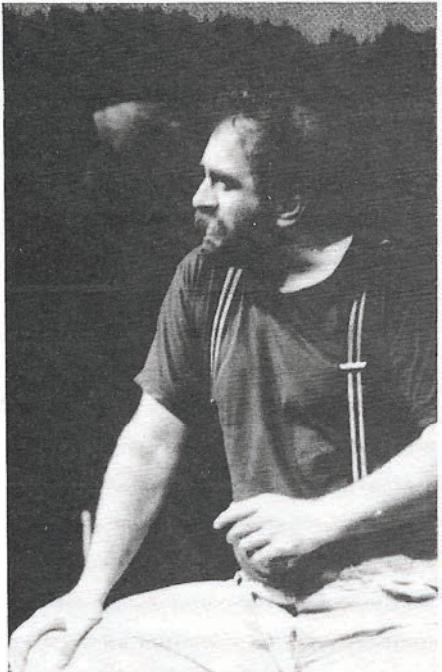
Δύο μόνο απ' τους πολλούς που έγραψαν για την Άλκηστη δίνουν μια πιο πειστική ερμηνεία για τη σημασία της φράσης «δεν επιτρέπεται ν' ακούσεις τη φωνή της ως να περάσουν τρεις μέρες». Ο Jerram πιστεύει ότι ο αριθμός τριά πιθανόν να χρησιμοποιείται λόγω του πασίγνωστου μυστικιστικού συμβολισμού του, ή ίσως και να αποτελεί απλώς υπαινιγμό στη θυσία που γινόταν προς τιμήν του νεκρού την τρίτη μέρα μετά την κηδεία ή να αναφέρεται στις οφειλόμενες στους θεούς προσφορές που γινόντουσαν τρεις μέρες μετά το θάνατο. Από την απαριθμητή των νεκρώσιμων τελετών που κάνει ο Πολυδεύκης δεν είμαστε σίγουροι αν τα τρίτα τελούνταν τη μέρα της κηδείας ή τρεις μέρες μετά. Ο Stengel λέει ότι μάλλον τελούνταν την ίδια μέρα, αφού όμως είχαν περάσει τρεις μέρες νηστείας, κατά τη διάρκεια της οποίας εκείνοι που πενθούσαν θεωρούνταν ακάθαρτοι. Οι ρωμαϊκές τελετές εξαγνισμού κρατούσαν τρεις μέρες και έκλειναν με δείπνο στη μνήμη του νεκρού. Τα τρίτα θεωρούνταν οφειλή τού κάθε νεκρού προς τους θεούς του Κάτω Κόσμου και αποτελούσαν υποχρέωση που δεν επιτρε-



Ελένη Δημοπούλου

Νίκος Κουμαριάς





Δημήτρης Ναζίρης



Μένη Κυριάκογλου

πόταν να ξεχάσει κανείς από τους κληρονόμους του, γιατί διαφορετικά, πίστευαν, το πνεύμα του νεκρού θα πλανιόταν αδικαιώτο. Η Λυσιστράτη για παράδειγμα, μιλώντας στον Πρόβουλο, αμέσως αφού τον έχουν κοροϊδευτικά νεκροστολίσει, του λέει: «Θα μας μηνύσεις πως δεν έχουμε ίσως γνωιαστεί για την κηδεία σου; Μή σε μέλει. Μεθαύριο προσφορές της τρίτης μέρας θα λάβεις από μας σαν που είναι η τάξη» (μτφρ. Θρ. Σταύρου). Αυτό το απόσπασμα υποδηλώνει δύο πράγματα: πρώτον, τη σπουδαιότητα των τρίτων και δεύτερον, το γεγονός ότι ο Αριστοφάνης τα τοποθετεί την τρίτη μέρα μετά το θάνατο. Η μη εκπλήρωση μιας τέτοιας υποχρέωσης θα μπορούσε να συνεπιφέρει ακόμα και έκπτωση από το κληρονομικό δικαίωμα.

Κατά τη γνώμη μου, πίσω από την πεποιθηση ότι ο νεκρός είναι παρών στα τρίτα, βρίσκεται η βεβαιότητα ότι, μέχρι και τη μέρα εκείνη, η ψυχή δεν έχει αποχωρισθεί από το σώμα και γι' αυτό η τρίτη μέρα από την ταφή θεωρείται, κατά την παράδοση, ως η μέρα της ανάστασης. Περιορισμένος καθώς ήταν από το νόμο των τριών ενοτήτων, ο Ευριπίδης, έπρεπε να ικανοποιήσει και τον εαυτό του αλλά και τους θεατές του, δηλώνοντας ότι και η επιστροφή της Άλκηστης στον κόσμο των ζωντανών, θα απαιτούσε τρεις μέρες. Αμέτρητες είναι οι περιπτώσεις που αποδεικνύουν την ισχύ αυτής της λαϊκής δοξασίας. Αυτή ακριβώς τη χρονική περίοδο καλύπτει και το έκτο βιβλίο της Αινειάδας, όπου ο Βιργίλιος περιγράφει με λεπτομέρειες τη δοξασία της επαναγέννησης, με την «κατάβαση» του ήρωά του, του Αινεία. Αν και μπορεί να θεωρηθεί απλή σύμπτωση, λεπτομερέστερη έρευνα θα μπορούσε να αποδείξει ότι το ίδιο ίσχυε και για άλλες «καταβάσεις». Ο Χριστός «κατέβηκε» κι αυτός στον Άδη και αναστήθηκε την τρίτη ημέρα. Κι ο άνθρωπος δύως μπορεί να παραμείνει φαινομενικά νεκρός για το ίδιο διάστημα. Όπως ξέρουμε, ένας Αθηναϊός, ονόματι Κλεώνυμος, ήταν τόσο στενοχωρημένος κι απελπισμένος από το θάνατο του στενού του φίλου, ώστε λιποθύμησε. Αφού έμεινε φαινομενικά νεκρός για τρεις μέρες, άρχισαν, όπως προβλεπόταν, οι νεκρώσιμες τελετές. Την ώρα που η γυναίκα του του σήκωσε τον μανδύα για να αλείψει το σώμα του, είδε το στήθος του ν' αναστίνει. Δεν χρειάζεται να πούμε ότι η κηδεία, που μόλις είχε αρχίσει, διακόπηκε. Ο Πρόκλος διασώζει άλλη μια παρόμοια περίπτωση: «Ο Ρούφος ξανάρθε σήμερα στη ζωή, αφού έζησε με τους νεκρούς τρεις μέρες.



Χρήστος Αρνομάλλης

Είπε ότι τον έστειλαν πίσω οι θεοί του Κάτω Κόσμου για να μπορέσει να οργανώσει τους αγώνες που είχε υποσχεθεί στο λαό του. Αφού τελειώσουν οι γιορτές κι εκπληρώσει την υπόσχεσή του, θα πρέπει να ξαναπεθάνει». Η λαϊκή δοξασία ότι η ψυχή του ανθρώπου παραμένει στο σώμα του νεκρού για τρεις μέρες, μπορεί να βρεθεί και στην ιστορία της ανάστασης του Λαζάρου: «Κύριε, ήδη ζει, τεταρταίος γάρ έστι». Βλέπουμε ότι η πιθανότητα να επανέλθει στη ζωή ο νεκρός θεωρούνταν μάταιη μετά παρέλευση τριών ημερών, γιατί το σώμα έμπαινε ήδη στη διαδικασία της φθοράς. Είναι εύκολο να αντιληφθεί κανείς πόσο πιετή η δοξασία μεταβλήθηκε σε πίστη μετά τη Θεία Ανάσταση. [...]

Πιστεύω, λοιπόν, ότι η φράση «δεν επιτρέπεται ν' ακούσεις τη φωνή της, ως να περάσουνε τρεις μέρες» δεν αναφέρεται τόσο στο χρόνο που απαιτούν οι τελετές του εξαγνισμού, όσο στον προσδιορισμό της παραδοσιακής περιόδου κατά την οποία η ψυχή δεν ξέρει αν πρέπει να παραμείνει στο σώμα ή να το εγκαταλείψει. Αυτή η τριήμερη αφωνία της Άλκηστης δεν μπορεί σε καμιά περίπτωση να θεωρηθεί ως αδέξιο τέχνασμα για να ξεπεραστεί η αδυναμία χρησιμοποίησης τρίτου υποκριτή, αλλά είναι σίγουρα μια έξυπνη και ευφυής επινόηση για να δοξαστεί η ανάστασή της από την άκρα του τάφου σιωπή.

Erna P. Trammell

Μετάφραση: Δημήτρης Ναζίρης

αποσπάσματα από το βιβλίο
του John R. Wilson (επιμ.)

*Twentieth Century Interpretations
of Euripides' "Alcestis"*,
Prentice-Hall, Inc., Νιού Τζέρσεϊ, 1968.

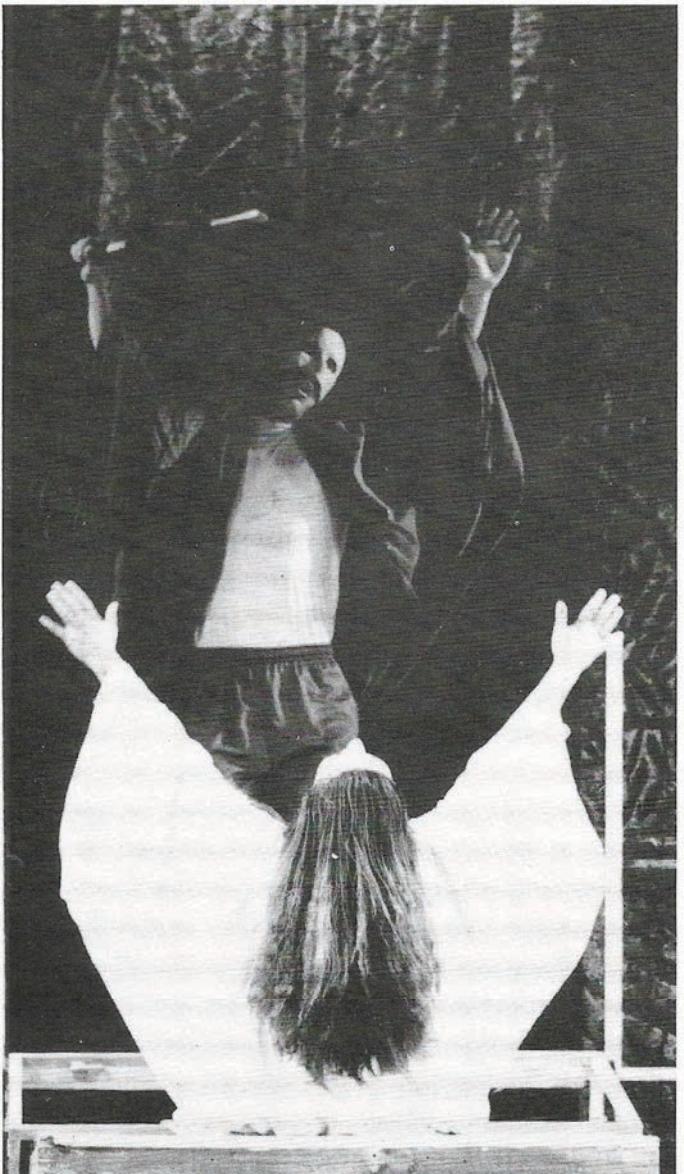


Άλκηστη: μια ανεπανάληπτη απόπειρα

Από οποιαδήποτε σκοπιά και με οποιαδήποτε πρόθεση και αν προσεγγίσεις την Άλκηστη του Ευριπίδη, ιρήγορα συνειδητοποιείς ότι υποβάλλεσαι σε μια διαδικασία σχοινοβασίας, όπου σου αφαιρείται η δυνατότητα να προσδιορίσεις με βεβαιότητα και να αποφασίζεις. Και μένεις με την εντύπωση ότι αυτή η ατελέσφορη δοκιμασία προκύπτει από τη συνειδητή προσπάθεια του τοιητή να αλλοιώσει τα περιγράμματα και τις λειτουργίες στοιχείων που συγκροτούν το έργο και να ακυρώσει την αυστηρότητα βασικών συμβάσεων που καθόριζαν στην κλασική Αθήνα τη σύνθεση και τη σκηνική ερμηνεία των δραμάτων. Γιατί στην Άλκηστη ανακαλύπτουμε δραματουργικές και σκηνικές επιλογές που δεν τις συναντούμε, σε ανάλογα συμφραζόμενα, όχι μόνο σε δράματα άλλων ομοτέχνων του ποιητή αλλά ούτε σε κανένα από τα δικά του, όσα τουλάχιστον μας έχουν ζωθεί, ενώ κάποια από αυτά τα «ανοίκεια» στοιχεία τα εντοπίζουμε σε άλλα δραματικά είδη και μάλιστα, οριτέμενα από αυτά, σε προϊόντα άλλης, μεταγενέστερης,

εποχής. Οι διαπιστώσεις αυτές αποκτούν τη σημασία τους μόνον αν συνυπολογισθούν με τη στεγανότητα που διαχώριζε μεταξύ τους, ως προς τα βασικά χαρακτηριστικά τους, τα τρία δραματικά είδη της αρχαιότητας (τραγωδία, κωμῳδία και σατυρικό δράμα) και, κυρίως, αν συναρτηθούν με την πρώιμη θέση της Άλκηστης στη θεατρική παραγωγή του Ευριπίδη: πρόκειται για το αρχαιότερο από τα σωζόμενα έργα του. Είναι, επομένως, ανεπίτρεπτο να υποτιμάται το γεγονός ότι το δράμα αυτό γράφηκε και λειτούργησε, όπως φαίνεται, με όρους που, αφενός, μας διαφεύγουν και, αφετέρου, δεν συνιστούν ούτε «προηγούμενα» ούτε «συμφραζόμενα» ούτε «παρεπόμενα». Γι' αυτό κάθε προσπάθεια να εξηγηθεί και να ερμηνευθεί αυτό το γοητευτικό έργο, κυρίως με προοπτική να συστοιχηθεί με το γνωστό μας θεατρικό ρεπερτόριο της Αθήνας, αναπόφευκτα καταφεύγει σε απλουστεύσεις, αποσιωπήσεις και συμβιβασμούς.

Καταρχάς, ενώ το γενικότερο ύφος της Άλκηστης, η ευγένεια των προσώπων, η σοβαρότητα των προβλη-



Θάνατος - Άλκηστη (Γιώργος Γλάστρας, Ελένη Δημοπούλου).
Στην απέναντι σελίδα ο Χορός: Μένη Κυριάκογλου, Νίκος Λύτρας,
Έφη Σταμούλη, Χρήστος Αρναμάλλης, Δημήτρης Ναζίρης,
Ρούλα Μανισσάνου, Στέλλα Μιχαηλίδην.

μάτων που αντιμετωπίζονται, η σύνθεση και η λειτουργία του χορού, η γλώσσα και η ποίηση των λυρικών μερών του, συνιστούν την ένταξη του έργου ανάμεσα στις τραγωδίες, ακόμη και σε μια πρωτοβάθμια ανάγνωση ανακύπτουν αντιρρήσεις γι' αυτή την ένταξη, που διατυπώνουν απαιτητικά προβλήματα σε κάθε απόπειρα σκηνικής ερμηνείας του: όταν δηλαδή τα πρόσωπα πάρουν σάρκα και οστά, με συγκεκριμένους εκφραστικούς τρόπους και αναγνωρίσιμη συμπεριφορά, όταν ο λόγος ακουσθεί να εκφέρεται από ζωντανούς ερμηνευτές, με συγκινησιακούς τόνους και φωνητικές αποχρώσεις, όταν οι άψυχες λέξεις μετατραπούν σε δρώμενα και καταστάσεις. Τότε κυρίως διαπιστώνεται ότι το προϊόν που προκύπτει πάνω στη σκηνή αποτελεί μια σύνθεση ριζικά

διαφοροποιημένη από οτιδήποτε άλλο θα μπορούσε να χαρακτηρισθεί, έστω και κατά προσέγγιση, αντίστοιχο της. Γιατί σε καμιά άλλη τραγωδία δεν περιφέρεται χαριτολογώντας θυμοσοφικά ένας μεθυσμένος ήρωας: ούτε διεξάγεται ένας κυνικός αγώνας λόγω πάνω από το φέρετρο ενός νεκρού· ούτε η έκβαση μορφοποιείται σε μια σκηνή παραπλανητικού παιχνιδιού —όλα αυτά θα μπορούσε κανείς να τα συναντήσει και να τα δικαιολογήσει μόνο σε ένα σατυρικό δράμα: όπως μόνο σε κωμαδία θα περίμενε να ακούσει το μονόλογο ενός αγανακτισμένου δούλου, που εκμυστηρεύεται στο κοινό τις ασχημίες ενός φιλοξενούμενου.

Και μ' όλα ταύτα, αυτές οι ανοίκειες σκηνές συνυπάρχουν με άλλες όπου ο σπαραγμός και η μελαγχολία αναδεικνύουν επίσης τη μοναδικότητά τους: σε καμιά άλλη τραγωδία δεν παρουσιάζεται τόσο διεξοδικά πάνω στη σκηνή η διαδικασία του θανάτου, με τον ετοιμοθάνατο να αποχαιρετά και να νουθετεί τους δικούς του ψυχομαχώντας: ούτε τόσο σπαραχτικά η επιστροφή από μια ταφή, με τον ορφανεμένο ήρωα να κλαίει με λυγμούς αδυνατώντας να δρασκελίσει το κατώφλι του σπιτιού του. Και ποτέ άλλοτε τα σκηνικά δρώμενα δεν προεκτείνονται σε ένα χώρο προσδιορισμένο με τόσες λεπτομέρειες: ο θεατής αισθάνεται να εισδύει στο εσωτερικό ενός σπιτιού με τα κρεβάτια και τα σεντούκια του, με τα πατώματα, τη στέγη και τους βωμούς του, με τα καθαρά ρούχα και τα κοσμήματά του, το λουτρό και τους ξενώνες του, όπου πηγαινούμενοι δακρυσμένοι υπηρέτες στρώνοντας τραπέζι για έναν ανεπιθύμητο ξένο. Πρόκειται για μια μοναδική στη συνοχή και τη λειτουργία της σύνθεση φαινομενικά ετερόκλητων στοιχείων, μια σύνθεση ανεπανάληπτη —«φαινομενικά», μόνο επειδή η συνύπαρξή τους δεν δικαιολογείται με βάση τα δεδομένα που έχουμε στη διάθεσή μας: «ανεπανάληπτη», μόνο επειδή απουσιάζει, ανάμεσα στα σωζόμενα δράματα, κάποια άλλη αντίστοιχή της.

Και, φυσικά, ελάχιστες από τις απορίες που προκαλούν οι παραπάνω διαπιστώσεις λύνονται από την έγκυρη πληροφορία που έχουμε ότι η Άλκηστη παραστάθηκε από τον ίδιο τον ποιητή στη θέση σατυρικού δράματος: απλώς ενεργοτοιούνται οι υποψίες μας μήπως οι έκδηλες ιδιοτυπίες του έργου οφείλονται σ' αυτόν τον ειδικό θεατρικό προορισμό του. Ωστόσο, αδυνατούμε να προσδιορίσουμε και τα όρια και τη λειτουργία αυτών των ιδιοτυπών, επειδή μας λείπει οποιοδήποτε άλλο παράδειγμα απόκλισης του Ευριπίδη —ή άλλου ποιητή— από τον παγιωμένο στην κλασική Αθήνα θεσμό που ορίζε ότι οι τραγικοί ποιητές συμμετείχαν στους δραματικούς αγώνες με τρεις τραγωδίες και ένα σατυρικό δράμα. Το 438 π.Χ., λοιπόν, ο Ευριπίδης εμφανίσθηκε στον αρμόδιο ἄρχοντα προτείνοντας τρεις τραγωδίες και την Άλκηστη, που δεν έχει χορό Σατύρων, κύριο διαφοροποιό στοιχείο του σατυρικού δράματος, αλλά ένα χορό σεβάσμιων και θυμοσοφικών γερόντων. Και ο ἄρχοντας ενέκρινε τη συμμετοχή του ποιητή —άγνωστο αν δημιουργώντας ή ακολουθώντας κάποιο «προηγούμενο».

Σήμερα αδυνατούμε, με βάση το συγκεκριμένο κείμενο, έστω και να υποθέσουμε το ύφος και τον τόνο της παράστασης που οργάνωσε ο ποιητής για το έργο του, ενώ, εξάλλου, διάτομος ή μας έχει σωθεί από σατυρικά δράματα και του Ευριπίδη και των άλλων ποιητών δημιουργεί εντυπώσεις που προϋποθέτουν μια σκηνική ερμηνεία ριζικά διαφορετική από αυτή που φανταζόμαστε διαβάζοντας την Άλκηστη. Και ωστόσο ποικίλα στοιχεία μέσα στο έργο παραπέμπουν, άμεσα ή έμμεσα, σε σατυρικό δράμα. Είναι, καταρχάς, ορισμένα καθαρά παραμυθικά θέματα, όπως λ.χ. η προσφορά μιας γυναίκας να πάρει τη θέση του άντρα της στο θάνατο ή η πάλη ενός ήρωα με έναν κακοποιό γίγαντα για τη σωτηρία μιας γυναίκας. Επίσης, από τον ίδιο χώρο προέρχονται ορισμένα σκηνικά δρώμενα, όπως λ.χ. η εμφάνιση ενός τερατόμορφου δαιμόνα ή η διεξαγωγή ενός συμποσίου με συγκεκριμένες επιπτώσεις πάνω στον ήρωα που συμμετέχει σ' αυτό· με τον ίδιο τρόπο δικαιολογείται, ας πούμε, η χρήση της παρωδίας και του σκηνικού παιχνιδιού, που παίρνει τη μορφή αινιγμάτος ή απάτης.

Πώς λοιπόν να προσδιορισθεί ακριβέστερα ένα έργο το οποίο, ενώ διαθέτει όλα τα μορφολογικά και τα βασικά δραματουργικά και θεματικά χαρακτηριστικά της τραγωδίας, περιέχει, εντούτοις, στοιχεία και από άλλα δραματικά είδη; Ο όρος «τραγικωμαδία» ή «ιλαροτραγωδία», που έχει συχνά χρησιμοποιηθεί, είναι συμβατικός και πρόχειρος, κυρίως επειδή αποτελεί δάνειο από άλλους χώρους και άλλες εποχές, παραπέμποντας σε δείγματα με σαφέστερες προθέσεις και, κυρίως, σαφέστερα περιγράμματα. Στην Άλκηστη λ.χ. αισθανόμαστε αμηχανία προσπαθώντας να σταθμίσουμε και το μέτρο και το είδος της «ιλαρότητας» στην έκβαση του έργου, καθώς παρακολουθούμε έναν άντρα να περιεργάζεται με δέος μια αμιλητή μορφή, που ένας φίλος του, παιζόντας μαζί του ένα παιχνίδι απάτης, την ταυτίζει με την «νεκραναστημένη» γυναίκα του. Όσες προσπάθειες έχουν γίνει, για να ερμηνεύσουν αυτή τη σκηνή, μας αφήνουν με μια αίσθηση μετεωρισμού και σύγχυσης.

Βέβαια, στην επιστημονική έρευνα, όπου οι αντιφατικές ή ασύμβατες δραματικές καταστάσεις και σκηνικές εικόνες δεν είναι απέτες ή ορατές, φαίνεται να είναι ευκολότερες οι αποσιωπήσεις· ο θεατρικός χώρος όμως, όπου το άντλο μετατρέπεται σε υλικό, είναι ανελέητος, αν και σου παρέχει τουλάχιστο τη δυνατότητα να ερμηνεύσεις χωρίς απαραίτητα να προσδιορίζεις ή να ορίζεις. Το έργο παραλαμβάνεται και ερμηνεύεται με τα στοιχεία που περιέχει. Στη συγκεκριμένη περίπτωση της Άλκηστης ο θεματικός άξονας, μόλις επιμερισθεί στα συστατικά του, προβάλλει καταστάσεις και επεισόδια που παραπέμπουν σε έναν οικείο μύθο: η προσφορά ενός πρώσου να θυσιασθεί, για να σωθεί από την απώλεια ένας άνθρωπος· οι τελευταίες επιθανάτιες ώρες του, που συνοδεύονται από την παράθεση υποθηκών και νουθεσιών για την αναγνώριση και την αξιοποίηση της θυσίας· η προετοιμασία της εκφοράς και η ταφή του νεκρού· τέλος, η ανάσταση, που σφραγίζεται με τη σιωπή και την απόσταση από τα οικεία πρόσωπα —όλα αυτά παραπέ-

μπουν εύλογα στα συμφραζόμενα και τα δρώμενα της Εβδομάδας των Παθών και του Πάσχα· και αυτή η πρώτη ταύτιση μας οδηγεί, πολύ φυσικά, σε ένα χώρο λιγόπολυ βυζαντινό, που αποτελεί το εικαστικό, μουσικό και δραματικό κλίμα της Εκκλησίας μας. Εξάλλου, σε ανάλογο χώρο οδηγούν άλλα βασικά μοτίβα του έργου, που αναγνωρίζονται και στη δημοτική μας ποίηση: η προσφορά μιας γυναίκας, μετά από δύο αρνήσεις, να πεθάνει για τον άντρα της· η φιλοξενία ενός επισκέπτη σε ένα σπίτι όπου υπάρχει ένας νεκρός· η πάλη ενός παλικαριού με τον Χάροντα. 'Όχι, βέβαια, ότι αυτή η αναγωγή, που υποβάλλεται από το περιεχόμενο του συγκεκριμένου έργου και ευνοεί ορισμένες θεατρικές επιλογές, μπορεί να αποτελέσει λύση για το πρόβλημα της ερμηνείας της τραγωδίας γενικότερα —είναι αμφίβολο αν άλλο δράμα, εκτός ισως από τις Βάκχες, θα νομιμοποιούσε προσφυγή σε παρόμοιες πηγές για άντληση υλικού. Ισως μάλιστα θα ήταν καιρός να συνειδητοποιηθεί η ανάγκη να αντιμετωπισθούν, σε πρώτη φάση, τα κατάλοιπα του αρχαίου ελληνικού θεάτρου όχι ως ένα ομοιογενές σύνολο, που επιδέχεται ενιαία σκηνική λύση, αλλά ως ένα άθροισμα έργων με ιδιαίτερες και ειδικές απαιτήσεις το καθένα. Και ισως, μετά από συνεχείς και συνεπείς δοκιμές λύσεων, προκύψει μια ενδιαφέρουσα συνισταμένη. Γιατί, όπως πρέπει με ειλικρίνεια να παραδεχθούμε ότι ορισμένα στοιχεία, και όχι μόνο θεματικά, μέσα σ' αυτά τα έργα είναι για μας οριστικά χαμένα και μη δεκτικά οιασδήποτε «αναβίωσης», παρόμοια με αυτογνωσία πρέπει να αναγνωρίσουμε την παντελή σχεδόν απουσία από την πρόσφατη ή απότερη, αλλά ζώσα, παράδοσή μας υλικού θεατρικά εκμεταλλεύσιμου για την ερμηνεία τους. Οπότε, η λύση μιας επιλεκτικής αναζήτησης είναι περίπου αναπόφευκτη· και, φυσικά, ισχύει ακόμη περισσότερο για έργα τόσο ιδιόμορφα όπως η Άλκηστη.'

Νίκος Χ. Χουρμουζιάδης



Σκηνογραφικές αναφορές



Ο «οίκος του Άδμητου» —το εικαστικό σχήμα που σηματοδοτεί τον τόπο του έρωτα, της θυσίας και της αποθέωσης της Άλκηστης— δεν μπορεί να είναι μόνο η εικονογράφηση μιας οικιακής ευημερίας όπου εισβάλλει απρόσμενα ο θάνατος, μετατρέποντας μια ειδυλλιακή εικόνα σε εικόνα οδύνης. Ο θάνατος, εδώ, είναι αναμενόμενος, και τα αίτιά του εκ των προτέρων γνωστά. Έτσι, τα εικαστικά συμφραζόμενα πρέπει διαρκώς να αμφιρρέπουν, παραπέμποντας άλλοτε σε τόπο λατρείας, άλλοτε σε τόπο μαρτυρίου και, συγχρόνως, να αποτελούν το «αλλοκοσμικό» κέλυφος όπου μέσα θα φιλοξενηθούν οι μυστηριακές, iερές διαδικασίες: η αργή πορεία προς το θάνατο και, μέσα απ’ αυτόν, το βύθισμα της Άλκηστης στον Κάτω Κόσμο, η ανάσταση και η ανάληψή της.

Η σκηνοθετική προσέγγιση του έργου μέσα από σαφείς αναφορές στα λειτουργικά δρώμενα της Μεγάλης Εβδομάδας, προδιέγραψε αναπόφευκτα τη διαμόρφωση της «όψης». Έτσι, μέσα από το πρίσμα της βυζαντινής αισθητικής, η τριπλή Πύλη, που αποτελεί και το κυρίως σώμα του σκηνικού, αντλεί τα μορφολογικά της στοιχεία από το βυζαντινό τέμπλο και το τρίπτυχο εικόνισμα. Η υφή και το χρώμα παραπέμπουν άμεσα σε παλιό, ξυλόγλυπτο πυλώνα, μιχρισμένο από τους καπνούς των κεριών και διαβρωμένο απ’ το σαράκι, όπου ακόμα υπάρχουν υπολείμματα χρυσής διακόσμησης. Μέσα από αλλεπάλληλα διαφανή παραπετάσματα, θολώνουν και διαχωρίζονται οι εσωτερικοί από τους εξωτερικούς χώρους, τα μακρινά από τα κοντινά πλάνα, τα τελετουργικά και σχηματοποιημένα από τα ρεαλιστικά δρώμενα.

Κεντρικό στοιχείο του σκηνικού είναι το κρεβάτι-θυσιαστήριο, που καταμήκος του κεντρικού άξονά του διέρχεται η νοητή οδός προς και από τον «άλλο κόσμο». Ένα προς ένα, τα στοιχεία του κρεβατιού μετασχηματίζονται για να συνθέσουν τον Επιτάφιο, που θα μεταφέρει το σκήνωμα στον τόπο ταφής, αφήνοντας στην ίδια θέση ένα βάθρο όπου, τελικά, θα ανυψωθεί η άχραντη νεκραναστημένη μορφή.

Οι δύο πλάγιες πύλες, εκατέρωθεν της κεντρικής, θα φιλοξενήσουν στο ξεκίνημα του έργου δύο ολόσωμα εικονίσματα Αρχαγγέλων, με διαμετρικά αντίθετη υπόσταση, που υπογραμμίζεται και από την εικαστική τους διαφοροποίηση: χρυσός και λευκός ο Απόλλωνας, ασημένιος και μαύρος ο Θάνατος, φως και σκοτάδι, θετική και αρνητική παρουσία, παραπέμποντας στην αιώνια πάλη καλού και κακού. Οι δύο τους, μαζί με τον ημιθεϊκό Ήρακλή, αποτελούν την ομάδα που λειτουργεί έξω από τα ανθρώπινα μέτρα, αυτήν που κατευθύνει και ελέγχει την πορεία του δράματος.



Μακέτες κοστουμιών της
Ιωάννας Μανωλεδάκη.

Εδώ: Απόλλων
και Θάνατος.

Στην προηγούμενη σελίδα:
οι γονείς του Άδμητου
και η Άλκηστη

Η δεύτερη ομάδα αποτελείται από τους επώνυμους θνητούς. Η όψη τους σχεδιάστηκε έτσι ώστε να σηματοδοτεί και να τονίζει τόσο την κοινωνική τους υπόσταση όσο και το ηθικό τους βάρος. Έτσι, τα επιμέρους εικαστικά στοιχεία που συνθέτουν την πρώτη παρουσία της Άλκηστης προστίθενται σταδιακά καθώς τη νεκροστολίζει ο Άδμητος που θα της φορέσει και το διάδημα —ένα είδος ακάνθινο στεφάνι που σηματοδοτεί τη θυσία και το μαρτύριο. Στη δεύτερη παρουσία της, η Άλκηστη έχει αποβάλει το χλωμό ρούχο του θανάτου και το στεφάνι. Παρουσιάζεται ντυμένη με τα χρυσοποιίκιλτα κτερίσματα που στόλιζαν τον Επιτάφιο της, έκπαγλη κάτω από το φωτεινό διάδημα της αποθέωσής της. Το ακάνθινο στεφάνι έχει τώρα περάσει γύρω από τον τράχηλο του Άδμητου, σαν «κόσμημα» του πένθιμου μανδύα που

τον καλύπτει.

Η τρίτη ομάδα, ο χορός, διαφοροποιημένη κι αυτή εικαστικά, που αποτελείται από τους ανώνυμους πιστούς του οίκου του Άδμητου, μοιρολογήτρες, καλόγερους ή θεράποντες, άλλοτε συμμετέχει, θρηνώντας στο πένθος του, άλλοτε αποσύρεται και ακινητοποιείται μέσα στις ανάγλυφες κόγχες που καλύπτουν τις παρυφές του σκηνικού χώρου. Έτσι, κατά διαστήματα, βγαίνει από τη διάσταση του συγκεκριμένου τόπου και χρόνου, και αποκτά διαχρονικό βάρος.

Η εικαστική αντίληψη της παράστασης θα παρέπεμπε, ίσως, στα μεσαιωνικά θρησκευτικά δράματα ή στα ιντερμέδια που ιστορούσαν μαρτύρια και αποθέωση αγίων.

Ιωάννα Μανωλεδάκη

Δύο αποσπάσματα από την Άλκηστη του Ευριπίδη

μετάφραση Νίκου Χουρμουζιάδη

Ο μονόλογος της Θεράπαινας

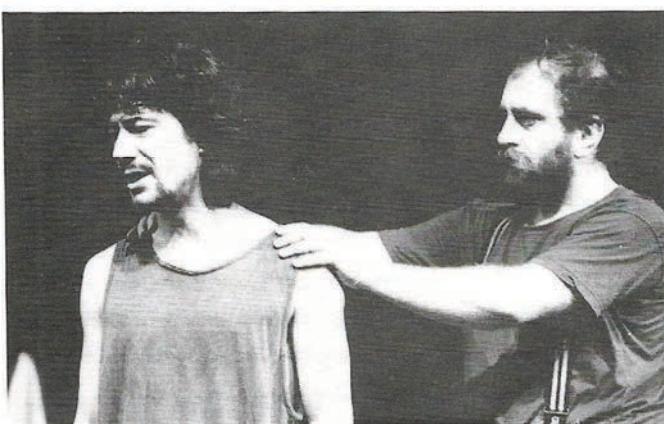
ΘΕΡΑΠΑΙΝΑ — Μα ἀκου τώρα τι ἔπραξε μέσα στο σπίτι, να θαυμάσεις. Μόλις ἐνιωσε να πλησιάζει η ὥρα του θανάτου, ἐλουσε το λευκό της σώμα με νερό καθάριο από τον ποταμό· κι ὑστερα πήρε από τα κέδρινα σεντούκια ρούχα και κοσμήματα και ντύθηκε με ευπρέπεια. Και στάθηκε μπροστά στο ἄγαλμα της θεάς Εστίας και προσευχήθηκε: «Δέσποινα, τώρα που παίρνω το δρόμο για τον Κάτω Κόσμο, μια στερνή παράκληση προσπέφτοντας σου στέλνω: τα ορφανά μου, σε παρακαλώ, προστάτεψε· στο γιο μου δώσε μια καλή γυναίκα και στην κόρη μου ἐναν ἄξιον ἄντρα. Και να μην πεθάνουν πρόωρα τα παιδιά μου, σε ικετεύω, δύπως φεύγω τώρα εγώ, που τα ἔφερα στον κόσμο, παρά ευτυχισμένα, εδώ στην πατρική τους γη, τις μέρες τους να τελειώσουν». Κι ὑστερα σ' ὅλους τους βωμούς, που βρίσκονται μες στο παλάτι του Ἀδμητου, πρόσπεσε και τους στεφάνωσε με φύλλωμα κομμένο από μυρτιάς κλωνιά, χωρίς να χύσει δάκρυ ή να στενάξει — κι ούτε το κακό που ερχόταν της αλλοίωνε την πανέμορφη όψη της. Και τέλος ἔφτασε στην κάμαρή της κι εκεί, πέφτοντας επάνω στη συζυγική κλίνη, ἔσπασε σε λυγμούς: «Ἐχε γεια, κρεβάτι νυφικό μου, δύπος την παρθενία μου πρόσφερα στον ἄντρα αυτόν που τώρα του προσφέρω και τη ζωή μου. Ἐχθρα δεν αισθάνομαι για σένα, γιατί εμένα μόνο οδήγησες στο θάνατο: πεθαίνω, αφού δεν ἀντεξει η καρδιά μου να προ-

δώσω εσένα και τον ἄντρα μου. Εσένα ἀλλη γυναίκα κάποτε μπορεί να σε κερδίσει, όχι πιο γνωστική από μένα, ίσως πιο τυχερή». Και πέφτει στο κρεβάτι επάνω, το γεμίζει με φιλιά, και η πλημμύρα που ξεχείλιζε απ' τα μάτια της μούσκευε τα στρωσίδια. Κι ὅταν πια τα δάκρυα χόρτασε, πετάχτηκε μακριά από τη συζυγική της κλίνη, με το σώμα διπλωμένο από τον πόνο, κι ἀρχισε να τρέχει μακριά απ' την κάμαρη κι ἐπειτα να ξαναγυρίζει πίσω και να ξαναπέφτει στο κρεβάτι της πάλι και πάλι. Και τα δυο παιδιά από της μητέρας τους τα πέπλα κρεμασμένα ἐκλαιγαν. Κι εκείνη τα σφιγγε στην αγκαλιά της, πότε το ἔνα πότε το ἄλλο, σαν για να τα αποχαιρετήσει, πριν πεθάνει. Κι ὅλοι μέσα στο παλάτι οι υπηρέτες ἐκλαιγαν γεμάτοι πόνο για τη δέσποινά τους. Κι εκείνη ἀπλωνε με τρυφερότητα τα χέρια σε δόλους ἐναν-ἐναν — και κανείς δεν βρέθηκε τόσο παραριγμένος, που να μην ακούσει τον αποχαιρετισμό της και να μην αποκριθεί με το δικό του λόγο. Τέτοιος θρήνος κι οδυρμός κυριαρχούν μες στο παλάτι.

ΧΟΡΟΣ — Κι ο Ἀδμητος;

ΘΕΡΑΠΑΙΝΑ — Θρηνεί, στην αγκαλιά κρατώντας την αγαπημένη του· την ικετεύει να μη τον αφήσει — ζητώντας τα ακατόρθωτα. Κι εκείνη λειώνει και μαραίνεται σιγά-σιγά από την αρράστια δύναμη δεν της απόμεινε· είναι ἐνα αξιολύπητο φορτίο μέσα στα χέρια του ἄντρα της. Κι ωστόσο, με την τελευταία πνοή πάνω στα χείλη της, το φως του ἡλιου λαχταρά να ιδει για τελευταία φορά, πριν βυθισθεί στο σκότος του θανάτου.

Ο Ἀδμητος και ο Ηρακλῆς
(Νίκος Κουμαριάς, Δημήτρης Ναζίρης).



Ο κομμός του Ἀδμητου

ΑΔΜΗΤΟΣ

Ω θεοί, πώς μισώ αυτό το δρόμο που φέρνει
στο παλάτι!

Μισώ και την όψη του ορφανού μου σπιτιού.

Πού να πάω και πού να σταθώ·

τι να ειπώ αλλά και πώς να σωπάσω.

Πώς μπορώ να χαθώ· πώς μπορώ να πεθάνω.

Τι κακότυχο, αλήθεια, με γέννησε η μάνα μου.

Των νεκρών πώς ζηλεύω την τύχη

και ποθώ να βρεθώ στην δική τους τη χώρα.

Δε μου δίνει χαρά το φως του ἡλιου να βλέπω

και το χώμα της γης να πατώ.
Τέτοιο ενέχυρο μου άρπαξε ο Θάνατος
και στον Άδη το πρόσφερε.

ΧΟΡΟΣ: στροφή α'

- Προχώρα· προχώρα· στο σπίτι σου μέσα.
- Πικρών οδυρμών το κακό που σε βρήκε.
- Το ξέρω, μεγάλος ο πόνος σου.
- Μα εκείνην που πέθανε δεν ωφελείς.
- Πικρός ο καημός να μη δεις πια ποτέ
το πρόσωπο εκείνης που αγάπησες.

ΑΔΜΗΤΟΣ

Την πληγή της καρδιάς μου μού ανοίγεις.
Από αυτόν πιο μεγάλος καημός δεν υπάρχει:
να σου φύγει η ακριβή σου γυναίκα.
Αχ ας ήταν ποτέ να μην είχαμε σμίξει,
να μην είχαμε ζήσει μαζί!
Πώς ζηλεύω τους άγαμους κι άτεκνους·
να πονείς για μια μόνο ψυχή, τη δική σου,
είναι πόνος που αντέχεται·
μα να βλέπεις αρρώστειες παιδιών
και το θάνατο να σου ρημάζει το σπίτι
είναι πόνος αβάσταχτος.

ΧΟΡΟΣ: αντιστροφή α'

- Κακό, τι κακό που σε βρήκε, στ' αλήθεια!
- Στον πόνο σου τέλος δεν έρχεται.
- Το ξέρω, είναι αβάσταχτο· κι όμως·
- κουράγιο· δεν είσαι κι ο πρώτος εσύ
- που χάνεις γυναίκα· το ίδιο κακό
- χτυπά από παντού τους ανθρώπους.

ΑΔΜΗΤΟΣ

Ω τι απέραντο πένθος και πόνος γι' αυτούς
που αγαπούσες
και τους σκέπασε η γη!

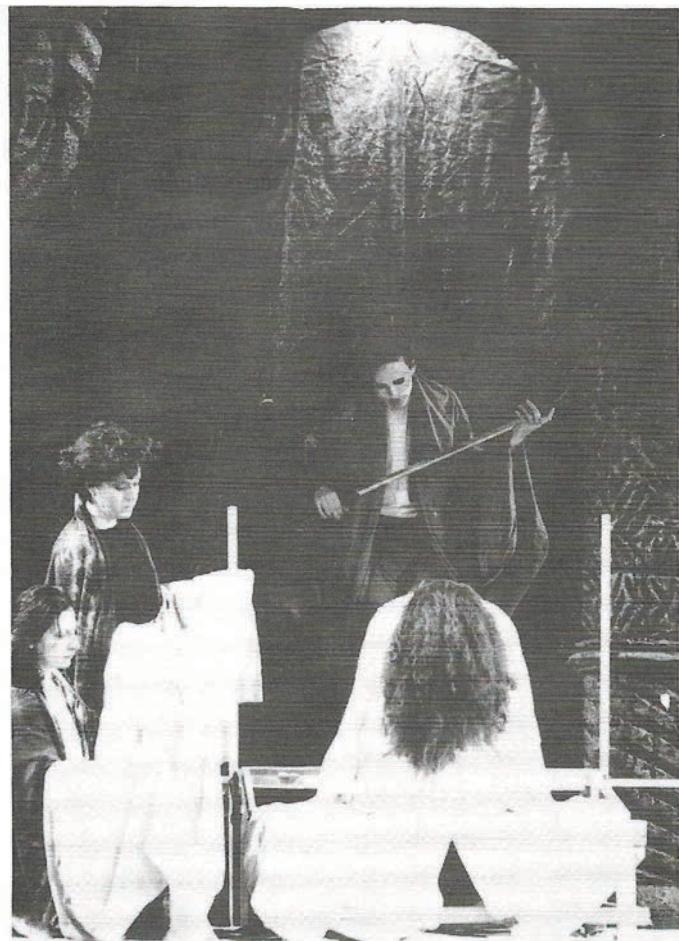
Τι μ' εμπόδισες μέσα στον τάφο να πέσω
και νεκρός εκεί κάτω μαζί της να κείτομαι.
Την υπόγεια λίμνη μαζί θα διαβαίναμε
κι έτσι ο Άδης θα κέρδιζε αντί μια ψυχή
δύο, ενωμένες για πάντα τη μια με την άλλη.

ΧΟΡΟΣ: στροφή β'

Είχα ένα συγγενή,
που έχασε το μονάκριβό του αγόρι,
χαμό θρήνων ατέλειωτων, κι ωστόσο
άντεξε το κακό,
κι ας έμεινε μονάχος κι άκληρος
κι ας είχαν τα μαλλιά του ασπρίσει
κι ας ήταν πια πολύ κοντά στα γερατιά.

ΑΔΜΗΤΟΣ

Ω παλάτι μου, πώς το κατώφλι σου να δρασκελίσω·
πώς να ζήσω εκεί μέσα, που η τύχη μου
έχει τόσο ανελέητα αλλάξει.
Τι αγεφύρωτο χάσμα, θεέ μου!
Με πυρσούς Πηλιορείτικους τότε
και γαμήλια τραγούδια
προς το σπίτι μου βάδιζα,
απ' το χέρι κρατώντας την αγαπημένη μου·



Η Άλκηστη ετοιμάζεται για το θάνατο.
Μένη Κυριάκογλου, Ρούλα Μανισσάνου,
Γιώργος Γλάστρας, Ελένη Δημοπούλου.

και βουερή συντροφιά ακολουθούσε χαρούμενη
μακαρίζοντας τότε κι εμένα κι εκείνην,
που κι οι δύο μας αρχόντων παιδιά
με το γάμο ενωθήκαμε.

Τώρα αντί για γαμήλια ἀσματα θρήνος γοερός,
ρούχα πένθιμα αντί για λευκά
συνοδεύουν εμένα μονάχον
προς την έρημη κλίνη.

ΧΟΡΟΣ: αντιστροφή β'

Πνιγμένον στ' αγαθά
κι αμάθητο από συμφορές σε βρήκε
το κακό· έσωσες τη ζωή σου ωστόσο.
Εκείνη πέθανε,

μα άφησε πίσω την αγάπη της.

Σπάνιο είναι αυτό; Τόσες γυναίκες
άρπαξε από τους άντρες τους ο θάνατος.

ΑΔΜΗΤΟΣ — Φίλοι, πιστεύω πως η τύχη της γυναίκας
μου είναι καλύτερη από τη δική μου, κι ας μη φαίνεται
έτσι. Εκείνην δεν θα τηγ αγγίξει ο πόνος πια· γλίτωσε
απ' τους κινδύνους της ζωής κρατώντας τ' όνομά της
καθαρό· ενώ εγώ, που δεν θα πρεπε να ζω, παρέκαμψα

τη μοίρα του θανάτου, αλλά για να περάσω μια ζωή γεμάτη θλίψη. Τώρα μόλις το κατάλαβα: δεν είναι ο θάνατος η πιο μεγάλη συμφορά παρά η στέρηση εκείνου που αγαπάς. Με τι καρδιά λοιπόν να μπω σ' αυτό το σπίτι; Σε ποιον να μιλήσω; Ποιος να μου μιλήσει, όταν θα μπαίνω, για να ανοίξει την καρδιά μου; Και πού να στραφώ; Η ερημία εκεί μέσα θα με διώχνει, μόλις αντικρίσω άδεια την κλίνη της γυναικας μου και τα ανάκλιντρα όπου αναπαυόταν· και κάτω απ' τη στέγη μου γεμάτα σκόνη τα πατώματα και τα παιδιά να κρέμονται απ' τα γόνατά μου και να κλαίν για τη μητέρα τους· κι οι υπηρέτες να θρηνούν τη δέσποινά τους. Τέτοια θα είναι πια η ζωή μου εκεί μέσα. Κι όσο για έξω, θα με κυνηγούν των Θεσσαλών οι γάμοι και οι συντροφιές των γυναικών, αφού δεν θα μπορώ να βλέπω δίχως πόνο της γυναικας μου τις συνομήλικες. Κι όποιος εχθρός με βλέπει, θα σχολιάζει: «Να τος, ζει μες στη ντροπή αυτός που δεν είχε το θάρρος να πεθάνει, παρά από δειλία έδωσε γι' αντάλλαγμα στο θάνατο την ίδια τη γυναικα του. Αυτός λοιπόν θέλει να λέγεται άντρας! Κι επιπλέον μισεί και τους γονείς του που δεν έπραξαν ό,τι κι ο ίδιος δεν ετόλμησε να πράξει». Τέτοια είναι η καταλαλιά που πρέπει να υποστώ μαζί με τα δεινά μου. Ποιο το όφελος λοιπόν, φίλοι, να ζω με τ' όνομά μου λερωμένο και τις συμφορές να με βαραίνουν;

ΧΟΡΟΣ

στροφή α'

Εγώ και των Μουσών τη χάρη γεύτηκα
και υψώθηκα μετέωρος με τη σκέψη
και πλήθος διδαχές εγνώρισα,
μα τίποτε δεν βρήκα δυνατότερο απ' τη Μοίρα.
Κανένα φάρμακο γι' αυτήν στις δέλτους
των Θρακών,
που έγραψεν η μαγευτική φωνή του Ορφέα.

κι ούτε στ' αντίδοτα που έδωσε

στους γιατρούς ο Απόλλων,
για ν' απαλύνουν των θνητών τους πόνους.

αντιστροφή α'

Αυτής της θεάς μονάχα μήτε στους βωμούς
μήτε στο ξόανο μπορείς να προσπέσεις·
και στις θυσίες δεν αποκρίνεται.

Παρακαλώ σε, Πάνσεπτη Θεά, ποτέ μην έρθεις
στη ζωή μου απ' ό,τι ως τώρα εσύ βαρύτερη.
Κι ο Δίας μαζί με σένα μόνο αποφασίζει·
εύκολα εσύ το σίδερο δαμάζεις των Χαλύβων·
άτεγκτη κι ανελέητη η βούλησή σου.

στροφή β'

Και σένα σε παγίδεψε η θεά
μες στ' αναπόδραστά της δίχτυα.

Κουράγιο — όσο κι αν κλάψεις,
νεκρούς δεν φέρνεις πίσω από τον Κάτω Κόσμο.
Και τα παιδιά των θεών ακόμα
σβήνουν μες στο σκοτάδι του θανάτου.

Κέρδιζε την αγάπη μας
εκείνη κι όσο ήταν ανάμεσά μας·
και τώρα που έφυγε την αγαπούμε.

Την πιο ξεχωριστή γυναικα είχες ομόκλινή σου.

αντιστροφή β'

Δεν θα είναι ο τάφος της γυναικας σου
χώμα που τους νεκρούς σκεπάζει.

Σαν θεά θα την τιμούνε
και θα την προσκυνούν με σεβασμό οι διαβάτες.

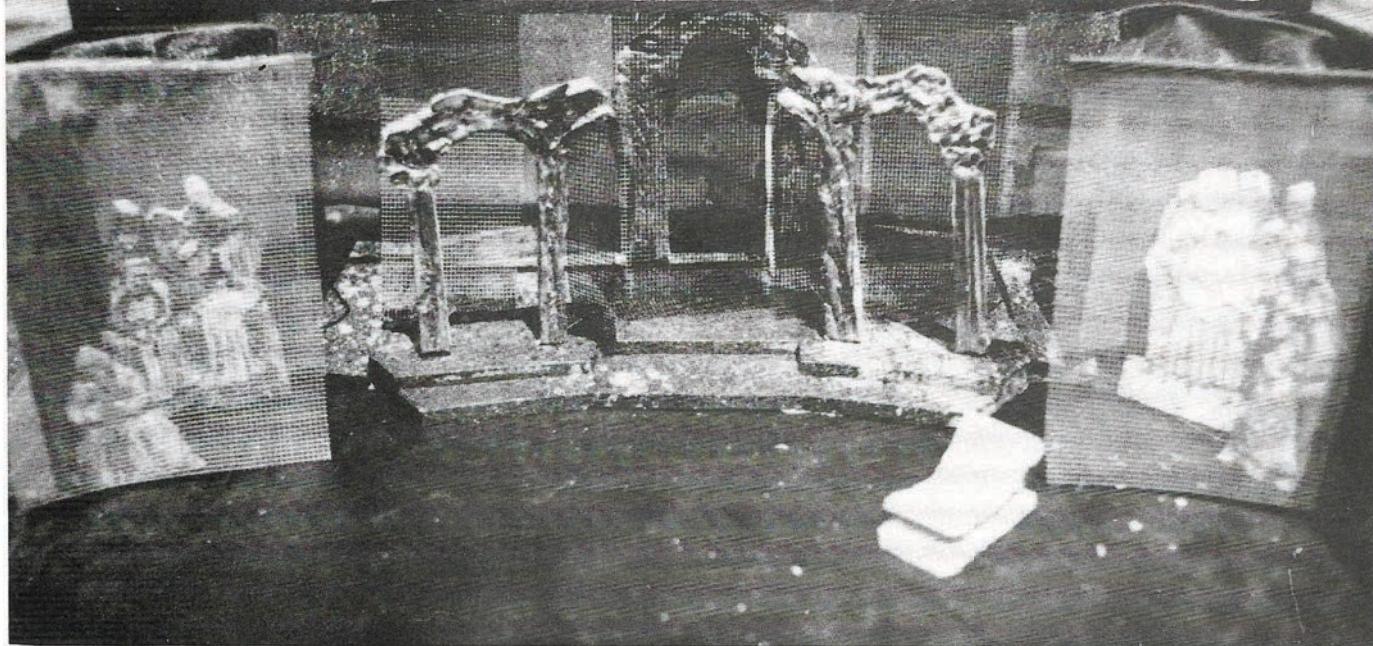
Κι όσοι στο μνήμα της πλησιάζουν,
θα λεν γι' αυτήν: «Πρόσφερε τη ζωή της

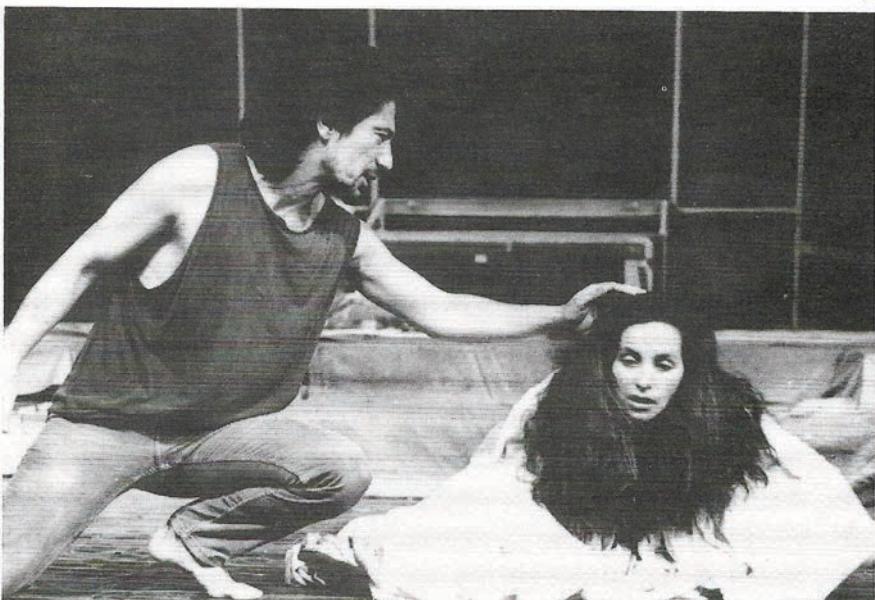
κι έδωσε ζωή στον άντρα της.

Στους θεούς ανάμεσα είναι τώρα εκείνη.

Πάνσεπτη, χαίρε· τη χάρη σου δώσ' μας.»

Με τέτοια λόγια τη γυναικα σου όλοι θα τιμούνε.





*Στιγμιότυπα
από τις δοκιμές
της Άλκηστης
στην Πειραματική Σκηνή.*

Πάω:
*'Εφη Σταμούλη, Στέλλα Μιχαηλίδου,
Χρήστος Αρνομάλλης, Ρούλα Μανισσάνου,
Δημήτρης Ναζίρης.*

Στη μέση:
Nikos Koumarakis, Eleni Dymopoulou.

Κάτω:
*Nikos Lutras, Δημήτρης Ναζίρης
Χρήστος Αρνομάλλης.*

Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης»

Από τον Οκτώβριο του 1979 έως τον Ιούλιο του 1992, η Πειραματική Σκηνή ανέβασε τα παρακάτω τρία έργα:

- Σαιξπηρ, 'Ονειρο καλοκαιρινής νύχτας (σκηνοθεσία Κόλιν Χάρρις)
- Λούλας Αναγνωστάκη, Η πόλη (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- Φ.Μ. Κάνιν, Ρασομόν (σκηνοθεσία Νίκου Χαραλάμπους)
- Οδύσσεια, διασκευή του ομηρικού έπους (σκηνοθεσία Κόλιν Χάρρις)
- Μπέκετ, Περιμένοντας το Γκοντό (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- Λόρκα, Των ερώτων τα θαύματα (σκηνοθεσία Νίκου Αρμάου)
- Τσέχωφ, Θείος Βάνιας (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- Αριστοφάνη, Αχαρνής (σκηνοθεσία Νίκου Πολίτη)
- Πίντερ, Πρόσωπα και προσωπεία (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- Μπεν Τζόνσον, Ο αλχημιστής (σκηνοθεσία Τάκη Καλφόπουλου)
- Ήλια Καπετανάκη, Η βεγγέρα (σκηνοθεσία Νίκου Αρμάου)
- Αριστοφάνη, Εκκλησιάζουσες (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- Ιονέσκο, Το παιχνίδι της σφραγής (σκηνοθεσία Νίκου Αρμάου)
- Γιάννη Ρίτσου, Εξομολογήσεις (σκηνοθεσία Νικηφόρου Παπανδρέου)
- Α.Ρ. Γκέρνυ, Η τραπεζαρία (σκηνοθεσία Έρστης Βασιλικιώτη)
- Μισίμια, Νύχτες χαμένων ερώτων (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- Μαριβώ, Η φιλονίκια (σκηνοθεσία Πέπης Οικονομοπούλου)
- Μπρεχτ, Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν (σκηνοθεσία Ν. Χουρμουζιάδη)
- Γκολντόνι, Η τριλογία του παραθερισμού (σκηνοθεσία Ν. Χουρμουζιάδη)
- Μάριου Ποντίκα, Εσωτερικαί ειδήσεις (σκηνοθεσία Ελένης Καρπέτα)
- Οδύσσεια-Β (σκηνοθεσία Κόλιν Χάρρις, επιμέλεια Νικηφ. Παπανδρέου)
- 'Ιψεν, Νόρα (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- 'Ιψεν, Έντα Γκάμπλερ (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- Το τέλος των Ατρειδών, κατά Ευριπίδη (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- Ρουζέβιτς, Λευκός γάμος (σκηνοθεσία Έρστης Βασιλικιώτη)
- Λόρκα, Φο, Μπέργκμαν, Το μεγάλο ταξίδι (σκηνοθεσία Νίκου Αρμάου)
- Σαιξπηρ, 'Ονειρο καλοκαιρινής νύχτας (σκηνοθεσία Νικηφ. Παπανδρέου)
- Το τέλος των Ατρειδών (δεύτερη μορφή)
- Ξενόπουλου, Ο πειρασμός (σκηνοθεσία Πέπης Οικονομοπούλου)
- Ντύλαν Τόμας, Κάτω από το Γαλατόδασος (σκηνοθεσία Νίκου Αρμάου)
- Μαρία Νεφέλη, ποίηση Οδυσσέα Ελύτη (σκηνοθεσία Νικηφ. Παπανδρέου)
- Μπρεχτ, Ο κύκλος με την κυμωλία (σκηνοθεσία Νίκου Αρμάου)
- Ευριπίδη, Άλκηστη (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)

Η Πειραματική Σκηνή είναι μια θεατρική ομάδα που λειτουργεί από το 1979 στο χλαίσιο της Μακεδονικής Καλλιτεχνικής Εταιρείας «Τέχνη». Διευθυντής της, κατά τη δεκαετία 1979-1989, ήταν ο θεατρολόγος Νικηφόρος Παπανδρέου, καλλιτεχνικός σύμβουλος σήμερα, ενώ στη συνέχεια τη διεύθυνση ανέλαβαν διαδοχικά ο Χρήστος Αρνομάλλης και η Γλυκερία Κουκουρίκου.

Στόχος του θάσου είναι η προώθηση της έρευνας και του προβληματισμού πάνω στη θεατρική πρακτική. Παράλληλη επιδιόξη η θεατρική αποκέντρωση και η επαφή με το λαϊκό κοινό.

Εκτός από τη Θεσσαλονίκη, έχει δώσει παραστάσεις σε πολλές πόλεις και χωριά της Μακεδονίας και της Θράκης, στην Κρήτη, τη Ρόδο, τη Μυτιλήνη, τον Βόλο, το Ναύπλιο, την Καλαμάτα, την Πάτρα καθώς και στην Αθήνα. Το φθινόπωρο του 1982 έδωσε παραστάσεις σε πέντε πόλεις της Αυστραλίας, με τους Αχαρνής και την Οδύσσεια, τον Ιούλιο του 1985 παρουσίασε στο Λονδίνο τις Εκκλησιάζουσες και τη Βεγγέρα και τον Ιούλιο του 1989 στο Τορίνο το Τέλος των Ατρειδών και την Οδύσσεια.

Επίσης έχει παρουσιάσει τέσσερα λογοτεχνικά βραδινά, με κείμενα Ρίτσου, Ελίτη, Τσίρκα και Βάρναλη.

Παράλληλα εκδίδει το περιοδικό Θεατρικά Τετράδια, του οποίου έχουν κυκλοφορήσει ως τώρα εικοσιτέσσερα τεύχη.

Σύμμετοχή σε φεστιβάλ: Δημήτρια 1980, 1981, 1987, 1990 και 1991, Διεθνής Θεατρική Συνάντηση - Αθήνα 1980, 1981, 1984, 1985, 1986, Μουσικός Αιγύουστος - Ηράκλειο 1981, Φεστιβάλ Φιλίππων - Θάσου 1982 και 1987, Δημήτρια Αυστραλίας 1982, Γιορτές Ανοιχτού Θέατρου 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1990 και 1991, International Theatre Season - Λονδίνο 1985, Θέατρο Ρεματίας - Χαλάνδρι 1987 και 1989, Διεθνές Φεστιβάλ Πάτρας 1987, Φεστιβάλ Αθηνών - Λυκαβηττός 1987, «Έκφραση» 1989, Διεθνές Φεστιβάλ «Κιέρι '89» (Τορίνο).

Η Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» επιχορηγήθηκε από το Υπουργείο Πολιτισμού, για το 1991-92, με το ποσό των 10.000.000 δρχ.

«Τέχνη», Στρ. Καλλάρη 5, τηλ. 222.130, 546 22 Θεσσαλονίκη.
Διεύθυνση Θεάτρου «Αμαλία»: Αμαλίας 71, τηλ. 821.483, 546 40 Θεσσαλονίκη.

ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΗ ΣΚΗΝΗ ΤΗΣ "ΤΕΧΝΗΣ" 1979-1990



ΕΝΤΕΚΑ ΧΡΟΝΙΑ ΔΡΑΣΗ ΒΕΑΤΡΟ ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ

1. Αφιέρωμα στον Σαιξπηρ
2. Ποίηση/Θέατρο: Γιάννης Ρίτσος
3. Το θέατρο της Λούλας Αναγνωστάκη
4. Παραδοσιακό θέατρο της Ιαπωνίας
5. Ο Μπέκετ και ο Γκοντό
6. Το θέατρο του Λόρκα
7. Το θέατρο του Τσέχωφ
8. Το θέατρο του Πίντερ
9. Ο Ηλίας Καπετανάκης και η *Βεγγέρα*
10. Το θέατρο του Αριστοφάνη
11. Το θέατρο του Ιονέσκο
12. Σύγχρονο αμερικάνικο θέατρο
13. Γιούκιο Μισίμα
14. Το θέατρο του Μαριβώ
15. Μπέρτολτ Μπρεχτ
16. Κάρλο Γκολντόνι
17. Το θέατρο του Ίψεν
18. Ο μύθος των Ατρειδών
19. Ταντέους Ρουζέβιτς
20. Ο Μπέργκμαν και το θέατρο
21. Ο Ξενόπουλος και το θέατρο
22. Ο Ντύλαν Τόμας και το *Γαλατόδασος*
23. Μπέρτολτ Μπρεχτ-β'
24. Ο Ευριπίδης και η *Άλκηστη*

ΕΝΙΣΧΥΤΕΣ

Ο προγραμματισμός της Πειραματικής Σκηνής της «Τέχνης» γίνεται πράξη χάρη στην υποστήριξη του κοινού της Θεσσαλονίκης, στην επιχορήγηση του Υπουργείου Πολιτισμού και στην οικονομική ενίσχυση των παρακάτω επιχειρήσεων, οργανισμών και ιδιωτών, που ευχαριστούμε θερμά:

Schweiz-Ασφάλεια □ I. Μπουτάρης & Υιός Α.Ε. □ CRIPE - Υφάσματα Επίπλων □ Εγνατία Τράπεζα □ Infoprint Εταιρεία Εκδόσεων και Πληροφορικής □ Ελένη Λαζαρίδου.