

Η. Δ. Φ. ΚΙΤΤΟ Η ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΡΑΓΩΔΙΑ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ

ΛΕΩΝΙΔΑΣ

ΖΕΝΑΚΟΣ

Η. D. F. ΚΙΤΤΟ

Η ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ
ΤΡΑΓΩΔΙΑ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ

Λεωνίδας Ζενάκος

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Edith Hall

Το παρόν έργο πνευματικής ιδιοκτησίας προστατεύεται κατά τις διατάξεις της ελληνικής νομοθεσίας (Ν. 2121/1993 όπως έχει τροποποιηθεί και ισχύει σήμερα και τις διεθνείς συμβάσεις περί πνευματικής ιδιοκτησίας. Απαγορεύεται απολύτως άνευ γραπτής αδείας του εκδότη η κατά οποιονδήποτε τρόπο ή μέσο (ηλεκτρονικό, μηχανικό ή άλλο) αντιγραφή, φωτοανατύπωση και εν γένει αναπαραγωγή, εκμίσθωση ή δανεισμός, μετάφραση, διασκευή, αναμετάδοση στο κοινό σε οποιαδήποτε μορφή και η εν γένει εκμετάλλευση του συνόλου ή μέρους του έργου.

Εκδόσεις Πατάκη – Θεωρητικές Επιστήμες - Αρχαίος Κόσμος

H. D. F. Kitto, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία*

Τίτλος πρωτοτύπου: *Greek tragedy: A Literary Study*

Μετάφραση: Λεωνίδας Ζενάκος

Μετάφραση προλόγου της Edith Hall: Ανδρέας Παππάς

Υπεύθυνη έκδοσης: Σταύρη Ιωαννίδου

Διορθώσεις: Γιώργος Ανδρικόπουλος

Σελιδοποίηση: Κωνσταντίνος Καπένης

Η εικόνα εξωφύλλου παραχωρήθηκε από τον αρχικό δικαιούχο

στη Σ. Πατάκης ΑΕΕΔΕ, 2024

Copyright© H.D.F. Kitto 1939, 1950, 1961, 1966, 1990, 2002

& Taylor & Francis Group, 2011

All Rights Reserved. Authorised translation from the English language edition published by Routledge, a member of the Taylor & Francis Group

Copyright© για την ελληνική γλώσσα Σ. Πατάκης ΑΕΕΔΕ

(Εκδόσεις Πατάκη), 2022

Πρώτη έκδοση στην αγγλική γλώσσα από τις εκδόσεις Methuen, Λονδίνο, 1939

Πρώτη έκδοση στην ελληνική γλώσσα από τις εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα, 1971

Νέα έκδοση στην ελληνική γλώσσα από τις Εκδόσεις Πατάκη,

Αθήνα, Οκτώβριος 2024

KET E643 ΚΕΠ 659/24 ISBN 978-960-16-7650-0



ΠΑΝΑΓΗ ΤΣΑΛΔΑΡΗ (ΠΡΩΗΝ ΠΕΙΡΑΙΩΣ) 38, 104 37 ΑΘΗΝΑ,

ΤΗΛ.: 210.36.50.000, 801.100.2665, 210.52.05.600, ΦΑΞ: 210.36.50.069

ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ: ΕΜΜ. ΜΠΕΝΑΚΗ 16, 106 78 ΑΘΗΝΑ, ΤΗΛ.: 210.38.31.078

ΥΠΟΚ/ΜΑ: ΚΟΥΡΤΣΑΣ (ΤΕΡΜΑ ΠΟΝΤΟΥ – ΠΕΡΙΟΧΗ Β' ΚΤΕΟ), 57009 ΚΑΛΟΧΩΡΙ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ, Τ.Θ. 1213,

ΤΗΛ.: 2310.70.63.54, 2310.70.67.15, 2310.75.51.75, ΦΑΞ: 2310.70.63.55

Web site: <http://www.patakis.gr> • e-mail: info@patakis.gr, sales@patakis.gr

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος της Edith Hall [2011]	41
Πρόλογος [1939]	18
Σημείωμα για την τρίτη έκδοση [1961]	22
Σημείωμα του μεταφραστή [1971].	23
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Λυρική Τραγωδία	25
1. <i>Ικέτιδες</i>	25
2. <i>Οι Ικέτιδες και η προαισχύλεια τραγωδία</i>	48
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Παλαιά Τραγωδία	58
1. <i>Εισαγωγή</i>	58
2. <i>Πέρσαι</i>	60
3. <i>Επτά επί Θήβας</i>	74
4. <i>Προμηθεύς Δεσμώτης</i>	86
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: <i>Ορέστεια</i>	96
1. <i>Αγαμέμνων</i>	96
2. <i>Χοηφόροι</i>	112
3. <i>Ευμενίδες</i>	122
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: <i>Η δραματική τέχνη του Αισχύλου</i>	132
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: <i>Μέση Τραγωδία: Σοφοκλής</i>	156
1. <i>Εισαγωγή</i>	156
2. <i>Αίας</i>	159
3. <i>Αντιγόνη</i>	166
4. <i>Ηλέκτρα</i>	172
5. <i>Οιδίπους Τύραννος</i>	180

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6: Η φιλοσοφία του Σοφοκλή	188
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7: Η δραματική τέχνη του Σοφοκλή	195
1. Ο τρίτος ηθοποιός	195
2. Ο χορός	204
3. Δομικές αρχές	218
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8: Η ευριπίδεια τραγωδία.	236
1. Εισαγωγή	236
2. <i>Μήδεια</i>	240
3. <i>Ιππόλυτος</i>	254
4. <i>Τρωάδες</i>	263
5. <i>Εκάβη</i>	270
6. <i>Ικέτιδες</i>	278
7. <i>Ανδρομάχη</i>	286
8. <i>Ηρακλής</i>	294
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 9: Η τεχνική της ευριπίδειας τραγωδίας	310
1. Εισαγωγή	310
2. Χαρακτηρισμός	312
3. Ο χορός	321
4. Ρητορική και διαλεκτική	328
5. Δραματική έκπληξη και στολισμός	336
6. Πρόλογοι και επίλογοι	343
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 10: <i>Τραχίνιαι</i> και <i>Φιλοκτήτης</i>	354
1. <i>Τραχίνιαι</i>	354
2. <i>Φιλοκτήτης</i>	366
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 11: Νέα τραγωδία: τραγι-κωμωδίες του Ευριπίδη	380
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 12: Νέα τραγωδία: μελοδράματα του Ευριπίδη	402
1. <i>Ηλέκτρα</i>	402
2. Ο χορός στη Νέα Τραγωδία	415
3. <i>Ορέστης</i>	422
4. <i>Φοίνισσαι</i>	427
5. <i>Ιφιγένεια εν Αυλίδι</i>	440

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 13: Δύο τελευταία έργα	449
1. <i>Βάγκαι</i>	449
2. <i>Οιδίπους επί Κολωνώ</i>	462
Ευρετήριο	483
Περιοδικές εκδόσεις	486

Πρόλογος

[1939]

Ένα βιβλίο για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία μπορεί να είναι έργο είτε ιστορικής φιλολογίας είτε λογοτεχνικής κριτικής· το βιβλίο τούτο προτίθεται να είναι έργο κριτικής. Η κριτική είναι δύο ειδών: ο κριτικός μπορεί να λέει στον αναγνώστη τα όσα ωραία σκέφτεται για το καθετί, ή μπορεί να προσπαθεί να εξηγήσει τη μορφή όπου είναι γραμμένη η λογοτεχνία. Το βιβλίο τούτο καταπιάνεται με το δεύτερο εγχείρημα. Δεν είναι ούτε ιστορία ούτε εγχειρίδιο· έχει, πιστεύω, ένα συνεχές θέμα, και οτιδήποτε, οσοδήποτε σπουδαίο, δεν πρόσκειται σ' αυτό το θέμα παραλείπεται.

Με τον έξοχο τρόπο του ο Λογγίνος λέει: ή τῶν λόγων κρίσις πολλῆς ἔστι πείρας τελευταῖον ἐπιγέννημα, η λογοτεχνική κριτική είναι ο τελευταίος καρπός μακράς πείρας. Η κριτική μου είναι καρπός, αν είναι καρπός, μιας πείρας διαφορετικής από εκείνην που είχε στον νου του ο Λογγίνος, της πείρας του να θέτεις σε μια τάξη ερωτήματα που προκαλούν αμηχανία, και του να πρέπει να βρεις απαντήσεις σ' αυτά: Γιατί ο χαρακτηρισμός του Αισχύλου ήταν διαφορετικός από του Σοφοκλή; Γιατί ο Σοφοκλής εισήγαγε τον τρίτο ηθοποιό; Γιατί ο Ευριπίδης δεν έφτιαξε καλύτερες υποθέσεις; Το βιβλίο τούτο δεν είναι παρά απαντήσεις σε μια σειρά από τέτοια ερωτήματα· οι απαντήσεις μπορεί να είναι λαθεμένες, αλλά τα ερωτήματα είναι σωστά.

Ξεκινώ από μια βασική προϋπόθεση που για την ορθότητά της τίποτε απ' ό,τι διάβασα στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία ή σχετικά μ' αυτήν δε μ' έκανε να αμφιβάλλω. Είναι ότι ο Έλληνας δραματοουργός ήταν πρώτα και κύρια καλλιτέχνης, και σαν τέτοιος πρέπει να κρίνεται. Πολλοί Έλληνες, καθώς και πολλοί σύγχρονοι, πίστευαν ότι ήταν ηθικοδιδάσκαλος. Χωρίς αμφιβολία ήταν, περιπτωσιακά. Πολλοί Άγγλοι δάσκαλοι βεβαιώνουν ότι το κρίκετ αποτυπώνει βαθιά στην ψυχή όλων των ειδών τις ηθικές αρετές. Χωρίς αμφιβολία το κάνει, περιπτωσιακά· Αλλά ο συγγραφέας που γράφει περί κρίκετ θα κάνει καλά να αφήσει αυτή την πλευρά του θέματος στον ιστορικό της Βρετανικής Αυτοκρατορίας.

Όχι ότι μπορεί όποιος δραματουργός, και ιδιαίτερα ο Έλληνας, που ήταν τόσο ενσυνείδητα πολίτης, να είναι αδιάφορος για την ηθική. Το υλικό του, οι στοχασμοί και οι πράξεις των ανθρώπων, είναι ουσιαδώς ηθικό και πνευματικό, εμφανέστερα ηθικό παρ' όσο του μουσουργού, εμφανέστερα πνευματικό παρ' όσο του ζωγράφου, και ο δραματουργός πρέπει να είναι έντιμος με το υλικό του. Αλλά το υλικό δε θα εξηγήσει τη μορφή του έργου. Αυτό θα το κάνει κάτι βαθύτερο, κάτι στοχαστικό, όχι δογματικό, κάτι εξίσου διαισθητικό όσο και εκείνο που, οτιδήποτε κι αν είναι, ωθεί έναν ζωγράφο ή έναν μουσικοσυνθέτη σε δράση. Ο Αισχύλος, ο Σοφοκλής και ο Ευριπίδης έχουν ο καθένας τους έναν διαφορετικό τρόπο τραγικού σκέπτεσθαι· αυτός είναι που εξηγεί το δράμα.

Όταν λοιπόν λέμε ότι ο Έλληνας δραματουργός ήταν καλλιτέχνης, δε μεταχειριζόμαστε μια τετριμμένη κοινοτοπία που σημαίνει ότι ο Έλληνας δραματουργός προτιμούσε τους κομψούς στίχους και τις κομψές υποθέσεις από τους κακοφτιαγμένους στίχους και τις κακοφτιαγμένες υποθέσεις· εννοούμε ότι ένιωθε, σκεφτόταν και εργαζόταν σαν ζωγράφος ή μουσουργός, και όχι σαν φιλόσοφος ή δάσκαλος. Όντας δραματουργός, όφειλε να καταπιάνεται με ηθικά και πνευματικά ζητήματα, και ό,τι λέει σχετικά με αυτά είναι φυσικά αντικείμενο μελέτης· αλλά αν πρόκειται να πραγματευτούμε τα έργα σαν έργα και όχι σαν ντοκουμέντα, πρέπει, όπως και στην κριτική της ζωγραφικής, να ελευθερωθούμε από την «τυραννία του αντικειμένου». Αν μπορέσουμε ψηλαφητά να βρούμε τον δρόμο μας ως τη θεμελιακή τραγική σύλληψη του κάθε έργου ή της κάθε ομάδας έργων, τότε μπορούμε να ελπίζουμε ότι θα εξηγήσουμε τη μορφή και το ύφος τους. Αν όχι, εκθέτουμε τον εαυτό μας στον πειρασμό να σκεφτεί ότι οι αλλαγές στη μορφή και στο ύφος επιδιώχθηκαν για την αξία τους αυτή καθαυτή (πράγμα που μπορεί να αληθεύει για μας, αλλά που δεν αληθεύει για τους Έλληνες), ή στον πειρασμό να πραγματευτούμε τη μορφή και το περιεχόμενο χωριστά, ή να ενδώσουμε σ' αυτό το ανυπόστατο επινόημα, «τη μορφή της Ελληνικής Τραγωδίας», σε κάτι δηλαδή που εξελίσσεται ιστορικά και που συμπεριλαμβάνει και τα συγκεκριμένα έργα. Για μας τέτοιο πράγμα, («η μορφή της Ελληνικής Τραγωδίας»), δεν υφίσταται. Ο ιστορικός, κοιτάζοντας την Ελληνική Τραγωδία απέξω, μπορεί να χρησιμοποιήσει αυτή την έννοια, αλλά εμείς έχουμε να κάνουμε με τα συγκεκριμένα έργα, που το καθένα τους είναι ένα έργο τέχνης, και συνεπώς είναι μοναδικό, που το καθένα τους υπείκει μόνο στους νόμους της δικής του υπόστασης, Υπήρχαν όρια καθορισμένα από τις συνθήκες της παράστασης (στην πράξη τα ίδια για τον Ευριπίδη όπως και για τον Αισχύλο): μέ-

σα σ' αυτά τα πλατιά όρια η μορφή ενός έργου καθορίζεται μόνο από την ίδια του τη ζωτική ιδέα – αν δηλαδή είναι ένα ζωντανό έργο τέχνης, ένα ζώον, και όχι ένα ζώο «κατά Λάντσιρ»⁴.

Συνακόλουθα, θ' αρχίζουμε πάντοτε προσπαθώντας να καταλάβουμε τη φύση της δραματικής σύλληψης που υπόκειται σ' ένα έργο ή σε μια ομάδα έργων. Θα ρωτάμε τι είναι αυτό που ο δραματουργός πασχίζει να πει, και όχι αυτό που πράγματι λέει για τούτο ή για εκείνο. Το «νόημα» που περιέχεται σε πολλούς δραματικούς μονόλογους ή χορικά μπορεί να είναι εξίσου άμεσο όσο και το «νόημα» μιας περικοπής από τα *Ηθικά* του Αριστοτέλη, αλλά αυτό το «νόημα», το μόνο που θα εξηγήσει τη μορφή του έργου, είναι κάτι περισσότερο συγγενικό με το «νόημα» ενός Ρέμπραντ ή μιας σονάτας του Μπετόβεν. Είναι φυσικά πολύ περισσότερο διανοητικό, γιατί οι συλλήψεις του δραματουργού μεταβαίνουν ευθύς σε εικονογραφία οικειότερη στη διανοητική μας ζωή παρ' όσο η εικονογραφία του ζωγράφου ή του μουσικοσυνθέτη. Η διαφορά του μέσου, και συνεπώς και της μεθόδου, είναι τόσο μεγάλη ώστε η άμεση σύγκριση ανάμεσα στο δράμα και σ' αυτές τις άλλες τέχνες σπάνια είναι πολύ χρήσιμη, παρεκτός για εκείνον που την κάνει. Μολοντούτο, πρέπει να θυμόμαστε πού βρισκόμαστε και να μένουμε προσκολλημένοι στη διαφορά που υπάρχει ανάμεσα στο «νόημα» ενός φιλόσοφου και στο «νόημα» ενός καλλιτέχνη.

Μπορούμε άραγε να προχωρήσουμε παραπέρα; Μπορούμε άραγε να εξηγήσουμε, σε αναφορά με την κοινοτική ζωή που μέρος της αποτελούσαν οι ποιητές, το πώς συνέβη ώστε αυτοί να «εννοούν» τούτα τα ιδιαίζοντα πράγματα; Μπορούμε ασφαλώς να εικάσουμε, και χωρίς αμφιβολία μερικές από τις εικασίες μας θα είναι σωστές: μπορούμε ίσως να κάνουμε περισσότερα, αλλά δε θεώρησα ότι αυτό είναι διόλου δική μου δουλειά, δεδομένου ότι η μέριμνά μας εδώ είναι η κριτική, και όχι η βιογραφία. Η κριτική, μου φαίνεται, μπορεί χωρίς ανυποληψία να αρχίσει με αυτό που βρίσκεται μέσα στο κεφάλι του ποιητή, χωρίς να ψάχνει το πώς αυτό μπήκε εκεί.

Η λογοτεχνική σπουδαιότητα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας δεν έχει ακόμη λησμονηθεί από τους καθηγητές της αγγλικής, που μερικές φορές προσδοκούν από τους μαθητές τους να έχουν κάποια οικειότητα μαζί της. Επειδή ελπίζω ότι τούτη η επισκόπηση μπορεί να έχει ενδιαφέρον για τους σπουδαστές της λογοτεχνίας που δεν ξέρουν ελληνικά, έδωσα,

4. Sir Edwin Henry Landseer (1802-73): Εξαιρετικά δημοφιλής στην εποχή του Άγγλος ζωγράφος. Οι πίνακές του είχαν θέμα τα ζώα. (Σ.τ.Μ.)

όπου αυτό ήταν δυνατό, μεταφράσεις. Αλλά εμείς οι ελληνοιστές έχουμε, όπως και οι άλλοι άνθρωποι, τα αισθήματά μας, και εγώ άφησα στα ελληνικά δυο λέξεις που επανέρχονται συχνά: την άμαρτία, το τραγικό ψεγάδι κατά τη θεωρία του Αριστοτέλη, και την ύβριν.

Οι υποχρεώσεις μου είναι πολλές, και είναι δύσκολο να τις απαριθμήσω. Ελπίζω ότι στάθηκα τίμιος στην αναγνώριση των οφειλών μου. Το φέρω βαρέως που συχνά παραθέτω άλλους μόνο για να διαφωνήσω μαζί τους. Είμαι ευγνώμων απέναντι στον Εκδότη των *Τίμις*, που πολύ πρόθυμα μου παραχώρησε την άδεια να χρησιμοποιήσω αποκλειστικό υλικό πολύτιμο για μένα. Οι θερμότερες ευχαριστίες μου οφείλονται στον συνάδελφό μου Α. Ου. Γκομ, που διάβασε τα χειρόγρατά μου και έκανε πάνω σ' αυτά πολλές σωτήριες παρατηρήσεις. Για παρόμοιες φιλικές και κριτικές υπηρεσίες, που παραχωρήθηκαν με πολλή γενναιοφροσύνη, χρωστώ μια οφειλή που τώρα δεν μπορώ να την ξεπληρώσω: στον πρώην συνάδελφό μου Ου. Ε. Μιούιρ, που ο πρόωρος θάνατός του μας στέρησε έναν καλό φιλόλογο, έναν στέρεο και ευαίσθητο κριτή της λογοτεχνίας και έναν ποθεινόν τοῖς φίλοις.

H.D.F.K.

Πανεπιστήμιο της Γλασκόβης
Μάρτιος 1939

Λυρική Τραγωδία

1. *Ικέτιδες*

Οι δύο πρώτες εκδόσεις τούτου του βιβλίου άρχιζαν με τη διαβεβαίωση ότι οι *Ικέτιδες* είναι το αρχαιότερο έργο του ευρωπαϊκού δράματος. Τώρα φαίνεται πιθανό –μερικοί θα έλεγαν βέβαιο– ότι αυτό δεν είναι αλήθεια: ότι η τριλογία δεν παίχτηκε για πρώτη φορά το 492 π.Χ. ή περίπου τότε, αλλά πολύ αργότερα, πιθανώς το 464, ύστερα από τους *Πέρσες* και τους *Επτά*. Η πεποίθηση για την αρχαία χρονολογία του έργου δε στηρίχτηκε βέβαια ποτέ σε ρητή μαρτυρία, αλλά κυρίως σε θεωρήσεις γύρω στο ύφος, που μερικές τους (πράγμα που το αναφέρω με κάποια ικανοποίηση) τις είχα απορρίψει σαν τεκμήρια για τη χρονολόγηση: συγκεκριμένα, το ότι σ' αυτό το έργο ο αληθινός πρωταγωνιστής δεν είναι ένας ηθοποιός αλλά ο χορός, και το ότι ο δεύτερος ηθοποιός χρησιμοποιείται μάλλον αδέξια. Πάντως η γενική εντύπωση αρχαιότητας, συνδυασμένη με ό,τι ο Μπάουρα σωστά ονόμασε «φορτωμένη μεγαλοσύνη του ύφους»⁵, και καθώς έλειπε ή άμεση μαρτυρία, έμοιαζε αιτία επαρκής για να θεωρούμε το έργο πρώιμο.

Η άποψη αυτή καταπολεμήθηκε, ειδικά από τον Ε. Κ. Γιορκ⁶. Ο Γιορκ ανέλυσε ένα μετρικό φαινόμενο στα επτά έργα –τη λύση μιας μακράς συλλαβής στο ιαμβικό τρίμετρο– και έδειξε ότι, αν η συχνότητα αυτής της λύσης μεγάλωνε καθώς πλήθαιναν τα χρόνια του ποιητή, τότε οι *Πέρσες* (472 π.Χ.) είναι το αρχαιότερο έργο και ότι οι *Ικέτιδες* θα έπρεπε να τοποθετηθούν ανάμεσα σ' αυτό και στους *Επτά* (467). Αλλά ο ισχυρισμός είναι παρακινδυνευμένος: η προσεκτικότερη εξέταση υποδείχνει ότι το δραματικό ποιόν μιας σκηνής είχε κάτι να κάνει με την παρουσία αυτών των λύσεων – όπως συμβαίνει σίγουρα στην περίπτωση του Σοφοκλή.

5. Μ. Μπάουρα, *Αρχαία ελληνική λογοτεχνία*, σ. 81.

6. *Κλασική τριμηναία*, 1938, σ. 117.

Αλλά το 1952 δημοσιεύθηκε ένα απόσπασμα από πάπυρο της Οξυρρύγχου⁷ που, σύμφωνα με όλες τις ενδείξεις, έχει την απώτερη καταγωγή του στις διδασκαλίες, δηλαδή τους επίσημους καταλόγους των δραματικών αγώνων στην Αθήνα⁸. Το απόσπασμα λέει πως, όταν άρχων ήταν κάποιος που το όνομά του αρχίζει με Αρ... (εκτός αν αυτά τα δύο γράμματα είναι η αρχή της λέξης *ἄρχων*, πράγμα που δε φαίνεται πολύ πιθανό), ο Αισχύλος κέρδισε το πρώτο βραβείο με τούτη την τριλογία, ο Σοφοκλής το δεύτερο βραβείο και ο Μέσατος το τρίτο. Αν πρόκειται για αναφορά στην πρώτη παρουσίαση της τριλογίας, ερμηνεία που είναι φυσική αλλά όχι και αναμφίβολα ορθή, τότε η παράσταση σίγουρα δε δόθηκε γύρω στο 490, όταν ο Σοφοκλής ήταν παιδί πέντε ή επτά χρονών. Κέρδισε την πρώτη του νίκη στην πρώτη του, καθώς φαίνεται, απόπειρα, το 468. Το μόνο γειτονικό έτος που παρέχει έναν κατάλληλο άρχοντα είναι το 464: Αρχιδημίδης. Ο ασαφής Μέσατος παραμένει μια δυσκολία. Στην Πέμπτη Επιστολή του Ευριπίδη μνημονεύεται δίπλα στον σύγχρονο και νεότερο του Ευριπίδη Αγάθωνα, πράγμα που θα τον τοποθετούσε σταθερά στο δεύτερο μισό του αιώνα. Στην πραγματικότητα η επιστολή είναι αυτό που βάνουσα ονομάζουμε «πλαστογραφία», κι έχει γραφτεί πιθανώς πολύ αργά, κατά τον πέμπτο μ.Χ. αιώνα. Ωστόσο ένας πλαστογράφος έχει κάθε λόγο να είναι προσεκτικός στις λεπτομέρειες: τούτος ήξερε για τι μιλά. Υπάρχει πράγματι μια επιγραφή⁹ που αναφέρει ονόματα δραματουργών, προφανώς κατά τη χρονολογική σειρά της πρώτης τους επιτυχίας, και τοποθετεί κάποιον που το όνομά του λήγει σε ...τος ύστερα από τον Σοφοκλή. Αν πρόκειται για το όνομα Μέσατος, και όχι λ.χ. για κάποιον αμνημόνευτο Στράτος ή κάτι τέτοιο, αυτό θα συμφωνούσε θαυμάσια με τον πάπυρο.

Το απόσπασμα είναι τόσο απρόσεκτα γραμμένο, ώστε ο εκδότης της Οξυρρύγχου είπε σχετικά: «Υπάρχουν πράγματα σ' αυτό το κείμενο που επιβάλλουν σκεπτικισμό ως προς την αυθεντικότητά του», και υπάρχει ένα ακόμη γεγονός που θα έπρεπε να ληφθεί υπόψη. Ο Φ. Ρ. Ερπ στο βιβλίο του *Το ύφος του Αισχύλου* (1948) υπέβαλε τα έργα σε εξονυχιστική ανάλυση ως προς το ύφος. Σε όλους τους στατιστικούς πίνακες οι *Ικέτιδες* έρχονται επικεφαλής, πράγμα που δείχνει –αν ένα τέτοιο τεκμήριο

7. 'Οξυρρυγχος' αρχαία πόλη της Αιγύπτου. Για την ιστορία της τίποτε δεν είναι γνωστό, αλλά, από το 1897 κι εδώθε, βρέθηκαν στην περιοχή της μεγάλες ποσότητες παπύρων, κυρίως ρωμαϊκών και βυζαντινών. (Σ.τ.Μ.)

8. *Πάπυροι Οξυρρύγχου*, 2256, απόσπ. 3. lb. Πιο προσιτό ίσως στο αναθεωρημένο από τον Μάρρεϋ κείμενο του Αισχύλου, Οξφόρδη.

9. *Ελληνικές επιγραφές*, II, 2325.

έχει αξία— ότι αυτό το έργο είναι το αρχαιότερο από τα επτά. Τίποτε δεν ώθησε τον Έρπ να υποπτευθεί ότι θα μπορούσε να είναι μεταγενέστερο από τους Πέρσες, και τα συμπεράσματά του, από άλλες απόψεις, στέκουν. Σαν συμβιβασμός έχει διατυπωθεί η εικασία ότι η τριλογία έμεινε στο ψυγείο επί είκοσι πέντε περίπου χρόνια, για πολιτικούς λόγους¹⁰. Αυτό δεν είναι ίσως αδύνατο, είναι όμως απίθανο, και οι λόγοι που προβάλλονται μου φαίνεται ότι παρεξηγούν εντελώς την πολιτική «σημασία» του έργου· όπως θα καταδειχθεί πιο κάτω, είναι δύσκολο να βρούμε τι περισσότερο μπορούσε να είχε κάνει ο Αισχύλος ώστε να καταστήσει σαφές ότι το «Άργος» του δεν ήταν το συγκαίρινό του Άργος.

Η φύση του θέματος (αν το έχω ερμηνεύσει σωστά) και η δύναμη στον χειρισμό του σίγουρα δεν υποδείχνουν την ανωριμότητα της νιότης. Έτσι, χωρίς να έχω πεισθεί πέρα για πέρα, δέχομαι τη μαρτυρία του παπύρου με την «αξία όψεως» που έχει και στρέφομαι σε πιο ενδιαφέροντα ζητήματα.

Κάποιες από τις παλαιότερες κρίσεις για το έργο βασίζονταν κατά ένα μέρος στην πεποίθηση ότι πρόκειται για πρωτόγονο έργο, και κατά ένα μέρος σε απλή αδυναμία να κατανοήσουμε μια μορφή δράματος που δε μας είναι οικεία. Είναι φυσικό αλλά εσφαλμένο το να προσεγγίζουμε ένα έργο τέχνης έχοντας εκ των προτέρων αποδεχτεί μια ιδέα για το τι και πώς όφειλε να είναι αυτό· η κριτική αυτού του είδους μπορεί να ξεστρατίσει πολύ. Ο κριτικός πασχίζει να διαβάσει μέσα στο έργο ό,τι ο ίδιος περιμένει να βρει, και όταν δεν το βρίσκει, απογοητεύεται. Έτσι ο Τάκερ έβρισκε ότι οι *Ικέτιδες* «αστοχούν στο δραματικό αποτέλεσμα [...] Δεν υπάρχει συναρπαστική δράση στο έργο, και παρά τη θαυμαστή ποίησή του, θα ήταν παταγώδης αποτυχία, αν δεν υπήρχε το θεαματικό εφέ του χορού». Ο Μπάουρα, εδώ και πολλά χρόνια, έγραφε: «Η δράση, τέτοια που είναι εδώ, συνίσταται στην προσπάθειά τους [των ικέτιδων] να εξασφαλίσουν προστασία, και στην άφιξη ενός κήρυκα από την Αίγυπτο, που αναγγέλλει την παρουσία των περιφρονημένων μνηστήρων»¹¹ — μια περίληψη που παραλείπει την κατάσταση που καθιστά το έργο τραγωδία. Ή, ξεκινώντας από το δόγμα ότι ο Αισχύλος ήταν ένας θρησκευτικός διδάσκαλος και ο παιδαγωγός του λαού του, *Erzieher seines Volkes*, θα λέγαμε, μαζί με τον Πόλντς, ότι το έργο έχει να κάνει με τους προστάτες μάλλον πα-

10. Α. Διαμαντόπουλος, *Εφημερίδα των ελληνικών σπουδών*, LXXVII, Μέρος 2, σ. 200 κ.εξ.

11. *Αρχαία ελληνική λογοτεχνία*, σ. 81.

ρά με τους προστατευόμενους, πράγμα που είναι αλήθεια, και ότι προβάλλει στην Αθηναϊκή δημοκρατία την εμπνευστική εικόνα ενός ολόκληρου λαού, των Αργείων, που αναδέχεται τους μεγαλύτερους κινδύνους επειδή βάζει το θρησκευτικό καθήκον πριν από οτιδήποτε άλλο – πράγμα που δεν είναι αλήθεια, δεδομένου ότι ο Αισχύλος μπαίνει στον κόπο να σημειώσει ότι ο Βασιλιάς και ο λαός του δεν μπορούν να κάνουν ούτε μπρος ούτε πίσω: αν δεν προστατέψουν τις ικέτιδες, θα είναι σαν να αψηφούν την οργή των προσβλημένων θεών.

Οπωσδήποτε, ας θεωρήσουμε μερικά μέρη του έργου αδέξια. Ωστόσο το μεγαλύτερο μέρος του πραγματεύεται μια κατάσταση βαθιά τραγική –και οικεία– με απέραντη δύναμη. Πρώτο μας καθήκον είναι να εξακριβώσουμε πού ο Αισχύλος τοποθετούσε την έμφαση: μπορούμε να εικάσουμε ότι οικοδόμησε το έργο όπως το ένιωθε. Σίγουρα, αυτοί που το βρίσκουν μη δραματικό δεν μπορούν να μας πουν, παρά κατά τύχη, περί τίνας πρόκειται, γιατί δε θα έχουν δει το δράμα.

Αρχίζει με αρκετή δραματικότητα. Ο χορός μπαίνει ντυμένος κατά τον αιγυπτιακό συρμό και τραγουδώντας στον πομπικό αναπαιστικό ρυθμό μια μεγάλη επίκληση στον Δία, αυτόν που προστατεύει τον Ικέτη και που έφερε τούτα τα θύματα της βίας σώα διαμέσου της θάλασσας από τον Νείλο ως το Άργος: και με τον Δία συνδέονται αμέσως οι άλλοι θεοί, του ουρανού και του κάτω κόσμου. Η συγκεκριμένη κατάσταση αναπτύσσεται με όσο το δυνατόν ευρύτερα συμφραζόμενα. Η πάροδος μας παρέχει άνετα τα απαραίτητα δεδομένα: τον Δαναό, τη φυγή μακριά από τους μνηστήρες, την αργείτικη καταγωγή των ίδιων των Ικέτιδων. Το γιατί φεύγουν μακριά από τους μνηστήρες δεν αποσαφηνίζεται ακόμη: ο χορός μνημονεύει την ύβρη, και η θέμις εΐργει, το Δίκαιο απαγορεύει. Μας δίνεται μια καθαρή εντύπωση των νέων αυτών γυναικών: γεμάτες ενεργητικότητα, παθιασμένες στην αντίστασή τους, στερεωμένες στην πίστη τους προς τους θεούς.

Η πάροδος ακολουθείται από μια μακρά ωδή. Ένας αργός και σταθερός ρυθμός αρχίζει, και ο χορός συνεχίζει την όρχηση και το τραγούδι επί 140 περίπου στίχους. Δεν υπάρχει υποδήλωση άμεσης δράσης, συζήτησης ή πλοκής: η ωδή, ένα έκτο του όλου έργου, θα διαρκεί κάπου δεκαπέντε λεπτά στην παράσταση, όσος δηλαδή είναι ο χρόνος ενός κανονικού μέρους μιας συμφωνίας. Αυτό δείχνει τι άνεμος φυσάει στο θέατρο: το ακροατήριο δε βιάζεται να δει τους ηθοποιούς και τη δράση.

Δεδομένου ότι οι ρυθμοί της ποίησης μας δίνουν μιαν αμυδρή και απόμακρη ιδέα για τη φύση της όρχησης και για το οπτικό της εφέ, θα τους

αφιερώνουμε λίγη προσοχή. Η ωδή ανοίγει, με τον Δία και τον Έπαφο, στον μεγαλοπρεπή («δώριο») ρυθμό. Με τον περισσότερο προσωπικό τόνο του δεύτερου ζεύγους στροφών ο χορός το γυρίζει στον ορμητικό χορίαμβο: | — — : — — | — — : — — | (διπλός χρόνος, όχι τριπλός), αλλά πάλι κλείνει ήσυχα μ' έναν ήπιο ιαμβικό (ή τροχαϊκό) στίχο. Το τρίτο ζεύγος είναι καλά ζυγισμένο: ανοίγουν μ' έναν σταθερό εξάμετρο, προχωρούν σε χορίαμβο, και κλείνουν πάλι ήπια. Στο τέταρτο ζεύγος επιστρέφουμε στον Δία και σ' έναν σταθερότερο ρυθμό· και τούτο οδηγεί στο αναμφισβήτητο ξέσπασμα

*ιάπτει δ' ἐλπίδων
ἀφ' ὑψηπύργων πανώλεις
βροτούς, βίαν δ' οὔτιν' ἐξοπλίζει¹²*

όπου το βάρος του ρυθμού είναι σημάδι της κορύφωσης αυτού του μέρους της ωδής¹³. Το επόμενο ζεύγος εισάγει κάτι νέο: τραχείς, σκαιοὺς τροχαίους και τριβράχεις, που φαντάζουν πρόσφοροι για τον περιπαθή θρήνο και τις ξενόηχες επικλήσεις των δύο στροφών και των εφυμνίων τους. Θα ήταν εύλογο, και ίσως ακόμη απαραίτητο, να συμπεράνουμε ότι παρόμοιο χαρακτήρα είχε και η συνοδευτική όρχηση. Το ακροατήριο δεν άκουγε απλώς την ποίηση· δοκίμαζε την εμπειρία ενός συνδυασμού των τριών τεχνών, ποίησης, χορού και μουσικής, που όλες ασφαλώς έλεγαν το ίδιο πράγμα, ενδυναμώνοντας η καθεμιά τις άλλες.

Από την άποψη του τι επρόκειτο να συμβεί στον τραγικό χορό προτού να τελειώσει ο αιώνας, δεν είναι περιττό να σημειώσουμε πόσο στενά είναι προσκολλημένος ο ποιητής στο δραματικό του θέμα. Λέγεται πάντα, και για βάσιμους λόγους, ότι ο Αισχύλος ήταν μεγάλος θρησκευτικός ποιητής· εκείνο που εντυπωσιάζει σε τούτη την ωδή είναι ότι πρόκειται για μεγάλον δραματικο-λυρικό, που ποτέ δεν προβαίνει σε φιλοσοφικές ή μυθολογικές ή διακοσμητικές αποκλίσεις. Ένας τόσο δυναμικός συνδυασμός ρυθμών είναι ίδιον ουσιαστικό του δραματικού ποιητή, συνθέτη, χορογράφου. Για τα μέλη του χορού ο Δίας προορίζεται για προστάτης τους· η Ιώ είναι η διεκδίκησή τους πάνω στο Άργος· συλλογίζονται φυσικά τη Φιλο-

12. «Γκρεμίζει αφανισμένους τους θνητούς από τις υψηλά πυργωμένες ελπίδες, χωρίς με βία καμιά να οπλίζεται». (Σ.τ.Μ.)

13. — — (—) — (—) — — —
— — — — (—) — — — (—) —
— — — — (—) — — — — (—) —

μήλα· δεν πιάνουν να αφηγηθούν την ιστορία τους, όπως θα έκανε ίσως ένας μεταγενέστερος, ευριπίδειος, χορός. Ύστερα έρχεται η επίκληση στη Δίκη, στη δικαιοσύνη των θεών, που ακολουθείται από αυτές τις δυο λαμπρές στροφές, όπου, για να σιγουρευτούν οι ίδιες, τραγουδούν τη δύναμη του Δία. Εδώ εγγίζουμε μια σχεδόν εβραϊκή έμφαση, αλλά είναι η έμφαση του δραματικού ποιητή, όχι του φιλόσοφου ή του θεολόγου. Ύστερα απ' αυτό, η αλλαγή που περιγράφτηκε πιο πάνω: Ελληνίδες στην καταγωγή, είναι Αιγύπτιες από ανατροφή. Άρχισαν σε δώριο ρυθμό και μίλησαν σε γνήσιο ελληνικό ύφος· τελειώνουν με τους ρυθμούς της απελπισίας, με άγρια, χοντροκομμένη γλώσσα, και με απειλές ότι θα απαγχονισθούν στους βωμούς των θεών – απειλές που ευθύς κατόπιν τις απευθύνουν στον Βασιλιά του Άργους.

«Έτσι, με τα χείλη του χορού, ο Αισχύλος διαλαλεί την πίστη του στον Δία, που είναι η καταφυγή των κυνηγημένων». Τέτοια πράγματα είναι εύκολο να λέγονται, και λέγονται. Δυστυχώς, ή αυτά είναι χωρίς νόημα ή το ίδιο το έργο. Είναι μια υπόθεση που οι φιλόλογοι τη βρίσκουν μερικές φορές βολική, πως οι δραματουργοί χρησιμοποιούν τον χορό σαν «φέρэфωνό» τους· μερικές φορές μάλιστα, πως οτιδήποτε λέγεται σ' ένα έργο αντιπροσωπεύει ότι ο δραματουργός θα ήθελε να πιστέψουμε. Καθώς αυτό έχει άμεσα να κάνει με την από μέρους μας κατανόηση του ελληνικού δράματος, μπορούμε ν' αδράξουμε τούτη την ευκαιρία για να το πραγματευτούμε.

Ένα παράδειγμα ακρότητας αυτής της άποψης παρέχεται από το άρθρο του καθηγητή Χιου Λούντ-Τζόουνς *Ο Δίας στον Αισχύλο*¹⁴, όπου λέγεται για τους *Επτά*: «Επανελημμένα σημειώνεται ότι ο Δίας και η Δίκη είναι με το μέρος του Ετεοκλή και των αμυνομένων· υποδηλώνεται στους στίχους 443-6, 565-7 και 630, και διατυπώνεται απερίφραστα στους στίχους 662-71, όπου ο Ετεοκλής ονομάζει τη Δίκη παρθένα κόρη του Δία, και βεβαιώνει ότι ο Πολυνείκης, από τα παιδικά του χρόνια, δεν είχε μέρος σ' αυτήν». Είναι αρκετό να εξετάσουμε την τελευταία από τις τέσσερις περικοπές. Αν ο Αισχύλος είχε σαν σκοπό του να πιστέψουμε όλα αυτά για τον Δία, τη Δίκη και τον Ετεοκλή, ήταν πολύ άστοχος δραματουργός, και το ακροατήριό του ένα πολύ ασυνήθιστο κοινό. Γιατί τι συμβαίνει; Μ' αυτή τη δήλωση στα χείλη ο Ετεοκλής βγαίνει να συναντήσει τον αδελφό του σε μονομαχία, όπου σκοτώνονται και οι δύο. Δεν είναι αυτό

14. *Εφημερίδα των ελληνικών σπουδών*, LXXVI (1956). Η περικοπή που παρατίθεται εδώ είναι στη σ. 59.

αρκετό σχόλιο σε όσα είχε πει ο Επτεοκλής; Ἡ ο Αισχύλος φανταζόταν ότι σ' ένα έργο τα λόγια έχουν σημασία, ενώ τα γεγονότα όχι;

Αλλά είναι και το ακροατήριο που πρέπει να λογαριάσουμε. Για να γυρίσουμε στις *Ικέτιδες*, μπορούμε να φανταστούμε δυο συμπολίτες του Αισχύλου να επιστρέφουν σιγοπερπατώντας στο χωριό τους ύστερα από την τριλογία και φιλοκουβεντιάζοντας πάνω στα όσα είχαν δει. Θα αναθυμούνται, υποθέτουμε, ότι στην πάροδο, και πάλι αργότερα (στ. 529 κ.εξ.), οι κακοπαθημένες Ικέτιδες επικαλέστηκαν τον Δία για να τις προστατέψει και να πνίξει τους διώκτες τους στη θάλασσα. Πώς μπορούσε ο Αισχύλος να τους εμποδίσει να θυμούνται επίσης ότι στην πραγματικότητα οι βάνουσοι Αιγύπτιοι έφτασαν στο Άργος, χωρίς να έχουν πνιγεί, εντελώς στεγνοί, και από το να συμπεράνουν ότι ή δεν έχει κανένα νόημα το να προσεύχεται κανείς στον Δία ή ο Δίας είναι κάτι άλλο από εκείνο που οι Ικέτιδες φαντάζονταν;

Με λίγα λόγια, εκτός αν οι νοητικές λειτουργίες και του Αισχύλου και των ακροατών του είναι κάτι πέρα από την κατανοητική μας δυνατότητα, ο ποιητής είχε ένα «φερέφωνο», και μόνο ένα: το έργο στο σύνολό του, και όχι σε κομμάτια και μέρη. Αυτός ο χορός είναι σίγουρα όχι «φερέφωνο» του Αισχύλου, αλλά δημιουργία του – και μάλιστα πολύ δραματική¹⁵.

Όσο διαρκούσε η ωδή, ένα πρόσωπο έμενε ασάλευτο: ο Δαναός. Τώρα προβαίνει να μιλήσει, και ό,τι έχει να πει μόλις που κάνει το αίμα μας να κυλήσει γοργότερα. Λέει στις θυγατέρες του ότι ο ίδιος είναι στη στεριά τόσο συνετός όσο ήταν και στη θάλασσα: με περισσή λόγια τούς λέει ότι σιμώνει μια ομάδα ανδρών. Είναι ανιαρός. Αφού τα έχει πει αυτά, θα μπορούσαμε να αναρωτηθούμε ποια είναι η ουσία της σύντομης σκηνης. Για μας είναι ίσως ένα βάρος, αλλά το ερώτημα είναι –αν μπορούμε ν' απαντήσουμε σ' αυτό– ποιαν ανταπόκριση προσδοκούσε σ' αυτήν ο Αισχύλος από το ακροατήριό του; Συμβαίνουν δύο πράγματα: πρώτο, ο Δαναός συμβουλεύει τις θυγατέρες του να πάρουν θέση, σαν ικέτιδες, κοντά στον βωμό του Δία, και να είναι ταπεινές καθώς αρμύζει σε ικέτες: δεύτερο, απευθύνονται δεήσεις στον Δία, στον Απόλλωνα, στον Ερμή. Ως προς τις δεήσεις δεν υπάρχει δυσκολία: πρέπει για μια ακόμη φορά να αντιληφθούμε ότι οι θεοί πρόκειται να δεσπόσουν στη δράση της τριλογίας, και ότι αυτή δε θα έχει απλώς προσωπική ή τοπική τροχιά. Όσο για το άλλο σημείο, φαίνεται εύλογο να συμπεράνουμε ότι είναι μια

15. Ο μονόλογος με την υδρία στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή διαφωτίζει παραπέρα τούτο το πολύ ουσιώδες ζήτημα. Πιο κάτω σ. 223 κ.εξ.

προετοιμασία για ό,τι πρόκειται να ακολουθήσει, και έχει κιόλας υποδηλωθεί: αυτές οι Δαναΐδες κάθε άλλο παρά ταπεινές, «σαν περιστέρες» (στ. 223), μπροστά στον Βασιλιά μπορούν να ονομαστούν και αυτό μπορεί να αποδειχτεί ότι δεν είναι απλώς ένα ενδιαφέρον ψήγμα διακοσμητικής διαγραφής χαρακτηρίων, αλλά κάτι κεντρικό στην όλη τριλογία. Άραγε οι Δαναΐδες καταλαβαίνουν εντελώς και αποδέχονται τους νόμους του θεού που επικαλούνται;

Μπαίνει ο Πελασγός –είναι βολικό να χρησιμοποιούμε το όνομα, αν και ο Αισχύλος δεν το κάνει¹⁶– και καλείται να πει ποιος είναι. Απαντώντας ανάγει τη γενεαλογία του ως τον γηγενή *Παλαίχθονα*, περιγράφει διεξοδικά το βασίλειό του και πιάνει να εξηγεί γιατί αυτή ειδικά η περιοχή ονομάζεται Απία (ο Αισχύλος, όπως και ο Ευριπίδης, αλλά όχι και ο Σοφοκλής, δεν αποφεύγει τα θέματα με άσχετο ενδιαφέρον).

Γιατί όλα αυτά; Έχουν συχνά υποθέσει ότι ο Αισχύλος, για λόγους τρέχουσας πολιτικής, ήθελε να μεγαλύνει το Άργος ή να συστήσει στους συμπολίτες του φιλία με το Άργος μάλλον παρά με τη Σπάρτη. Το συμπέρασμα θα είχε καλύτερες βάσεις αν ήμασταν απολύτως βέβαιοι για δύο πράγματα: ότι ο Αισχύλος ήταν μάλλον ανόητος και ότι στην Αθήνα του κάθε προσέγγιση στην ποιητική φαντασία ήταν τιμωρητέα με θάνατο. Το πελοποννησιακό Άργος, που αλγούσε κάτω από τη Σπάρτη, που το υποσκέλιζε, ήταν ένα πράγμα· το θαμπό πελασγικό Άργος, που περιλάβαινε περιοχές που ο Αγαμέμνων ποτέ δεν τις ήξερε, είναι πέρα για πέρα διαφορετικό· θα ήταν φτωχή προπαγάνδα η τόση απομάκρυνση από κάθε ιστορική πραγματικότητα. Το σύγχρονο Άργος μπορούσε να μεγαλυνθεί αν ένας Αθηναίος ποιητής βεβαίωνα ή υποδήλωνε τους τίτλους των πρωτείων του στην Πελοπόννησο, αλλά οι αργείτικες Δωδώνη και Μακεδονία δεν είναι πολιτική. Και αν πρόκειται να σκεφτούμε για τρέχουσα πολιτική (και να ξεχάσουμε τον Δία για την ώρα), θα μπορούσαν τάχα να είναι ευνοϊκά διατεθειμένοι απέναντι στο Άργος οι Αθηναίοι ψηφοφόροι του ακροατηρίου με τη σκέψη ότι η δική τους πόλη, σ' εκείνους τους μακρινούς καιρούς, ήταν μια λεπτομέρεια, που δε μνημονεύτηκε, μέσα στο αχανές πελασγικό βασίλειο; Πραγματικά, ο Πελασγός, όταν αναφέρεται στην πεδιάδα όπου βρίσκεται το ιστορικό Άργος, δεν το ονομάζει Άργος αλλά Απία· και όταν τελειώνει τον μακρό μονόλογό του, όχι πολύ επιτυχημένα, αφού λέει: «Τούτη η πόλη δε στέργει τα πολλά λόγια», καθέννας στο ακροατήριο θα σκεφτόταν αμέσως όχι το Άργος, αλλά τη Σπάρτη.

16. Ωστόσο βλ. *Ικέτιδες*, στ. 251. (Σ.τ.Μ.)

Σίγουρα αυτό που κάνει ο Αισχύλος είναι αρκετά ευκρινές. Καθώς συμβατοποιεί τη συγκεκριμένη δράση συνυφαίνοντας μαζί της τη μεσολάβηση των θεών, έτσι και ξεφεύγει από τα τοπικά σύνορα και φαντάζεται ένα απέραντο βασίλειο. Το μυθικό του Άργος, με την αναχρονική του δημοκρατία, έχει τη θέση της Ελλάδας γενικά, της κάθε ελληνικής πόλης. Το Άργος του, που απλώνεται πέρα από την Πίνδο, έχει κάτι κοινό με τη σαιξπηρική Βοημία που διαθέτει παραλία.

Η στιχομυθία που ακολουθεί έχει αποκληθεί «ένα μακροσκελές γενεαλογικό όργιο»¹⁷. Πρόκειται για παρεξήγηση. Δεν έχουμε παρά την απόδειξη της αργεΐτικης καταγωγής τους που οι Ικέτιδες δίνουν στον Πελασγό. Σίγουρα, δε χρειάζεται μεγάλη οξύνοια για να δει κανείς ότι η απόδειξη είναι πολύ ισχνή: ό,τι αποδείχνουν όλο κι όλο είναι πως γνωρίζουν την ιστορία. Αλλά σ' ένα έργο τονισμένο σ' αυτό το λυρικό επίπεδο θα ήταν λάθος να απαιτήσουμε μιαν ατράνταχτη απόδειξη. Αν υπάρχει καμιά πρόχειρη, έχει καλώς. Αν όχι, είναι σχεδόν αρκετό το ότι οι τύποι της απόδειξης συζητήθηκαν όπως έπρεπε. Το πραγματικό ενδιαφέρον μας είναι να μάθουμε αν ο Πελασγός θα αποδεχτεί την αξίωση μόνο σε μια μεταγενέστερη και εκπλεπτυσμένη μορφή του ελληνικού δράματος μια τέτοια απόδειξη αποβαίνει καθαυτήν πηγή δραματικού ενδιαφέροντος και τέρψης.

Αν και το πρώτο μέρος αυτής της πράξης δεν είναι πολύ συναρπαστικό, ό,τι απομένει αποζημιώνει για καλά. Από τον στίχο 324 ως το τέλος της σκηνής, και πέρα από αυτό, έχουμε την παρουσίαση μιας τραγικής κατάστασης που αντέχει μπροστά σε οποιαδήποτε άλλη. Η δύναμη και η σιγουριά της είναι εκπληκτικές. Είκοσι τέσσερις στίχοι είναι αρκετοί για να εξηγήσουν τον ερχομό του χορού και για να δείξουν στον Βασιλιά ότι ένα χάσμα ανοίγεται μπροστά στα πόδια του. *Πέφρικα λεύσσω* φωνάζει: «Βλέπω και φρίττω». Δεν μπορεί να κάνει ούτε μπρος ούτε πίσω: πρέπει ή να αναλάβει έναν επικίνδυνο και ανεπιθύμητο πόλεμο ή να διακινδυνέψει την οργή των θεών. Όταν αυτό γίνεται σαφές για τον δύστυχο Βασιλιά, οι Δαναΐδες επωφελούνται από τη λυρική θέση τους για να προωθήσουν το αίτημά τους με μιαν ελευθέρια χρήση του γοργού δοχμιακού μέτρου, με τη συνοδεία, αναμφίβολα, κάποιων γεμάτων πάθος χορευτικών κινήσεων.

Σε όλη αυτή τη σκηνή, με τον Δαναό όχι ακριβώς έξω από τη σκηνή, αλλά εντελώς άπρακτο στο βάθος, μπορούμε να δούμε τι είδους δραματι-

17. Χ. Ου. Σμιθ, *Το δράμα του Αισχύλου*, σ. 40.

κό εφέ μπορούσε να αποδώσει στα χέρια ενός μεγάλου η τραγωδία του τέλους του έκτου αιώνα, η τραγωδία που χρησιμοποιούσε μόνο έναν ηθοποιό και τον χορό¹⁸. Όλα είναι τυπικά, τόσο τυπικά και ζωντανά όσο ένα μιλιτονικό σονέτο. Οι αμφιβολίες, οι φόβοι, οι στοχασμοί για σύνεση που περνούν από τον νου του Βασιλιά είναι αποσταγμένα σε πεντάστιχες στροφές, τόσο τυπικές όσο είναι και οι λυρικές στροφές του χορού. Ο χαρακτήρας, ο λόγος, τα επιχειρήματα του Πελασγού είναι αναγκαστικά στον ίδιο βαθμό τυποποιημένα: δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ακολουθούμε, με σοφόκλεια λεπτολογία, τις διαδοχικές σκέψεις και συγκινήσεις που περνούν από τον νου του. «Ας μην πέσει, απρόσμενα κι απρόβλεπτα, αμάχη στην πόλη. Η πόλη δεν έχει χρεία από αυτά». «Χωρίς ζημιά μου να σας βοηθήσω δεν έχω τρόπο· μα πάλι δεν είναι φρόνιμο ν' ατιμήσω τούτες τις παρακλήσεις». Μεταφρασμένα τα λόγια δεν κάνουν εντύπωση, αλλά από κανέναν εξοικειωμένο με το αρχαϊκό ελληνικό ύφος δε θα διαφύγει η δύναμη ούτε του τυπικού λόγου ούτε της τυπικής σκηνης, που είναι υποταγμένα σε μια τόσο αυστηρή πειθαρχία. Το πρότυπό μας πρέπει να είναι το επιτάφιο του Σιμωνίδη, όχι ένας μονόλογος από τον *Οιδίποδα*. Εξίσου τυπικός είναι ο σύντομος μονόλογος στους στίχους 406-17, με τον τελευταίο στίχο του που απηχεί τον πρώτο. Το να τον πούμε δύσκαμπτο, και όχι δραματικό, είναι εύκολο και εσφαλμένο. Το έργο στο σύνολό του είναι χυμένο σ' ένα λυρικό, μη νατουραλιστικό καλούπι· δεν μπορούμε τη μια στιγμή να επαινούμε τις ωδές ότι είναι πινδαρικές, και την άλλη να μεμφόμαστε τους μονόλογους ότι δεν είναι σοφόκλειοι.

Ενώ ο Βασιλιάς μένει ασάλευτος, μελετώντας τα τρομερά ενδεχόμενα, ο χορός ορχείται μπροστά του στον βαρυκίνητο κρητικό ρυθμό (πέντε χρόνοι). Αυτό μοιάζει να διαθέτει κάποιο είδος υπνωτικής δύναμης: παρουσιάζει την έκκληση του χορού να έχει οδηγηθεί πέρα από τη δυνατότητα της γλώσσας. Μας έχουν πει ότι ο Πελασγός δεν είναι χαρακτήρας, παρά μόνο μια αφαίρεση. Αυτό δεν είναι εντελώς αληθινό· έχει όλον τον χαρακτήρα που απαιτεί η κατάσταση, και αν ο Αισχύλος τού είχε δώσει περισσότερο, αυτό θα ήταν κάτι εντελώς άσχετο. Η διαγραφή χαρακτηρισμών αυτή καθαυτήν δεν είναι αναγκαστικά δραματική αρετή. Ο Πελασγός έχει νου και δύναμη γιατί μπορεί να μένει σταθερός απέναντι και σε αυτήν την προσβολή. Προβάνει με ανοιχτή ματιά: «Δεν υπάρχει πουθενά έκβαση δίχως λύπη». Χωρίς ρητορεία, αλλά με εύγλωττο συγκρατημένο, φτάνει στην αιχμή της αγωνίας του: ὅπως δ' ὄμμαιμον αἶμα μὴ γενήσε-

18. Βλ. πιο κάτω σ. 48 κ.εξ.

ται, «για να μη χυθεί αίμα συγγενικό...» – η δεσπόζουσα σκέψη όπου επανέρχεται ένα λεπτό αργότερα: ἄνδρας γυναικῶν οὔνεχ' αἰμάξαι πέδον, «εξαίτιας των γυναικῶν οι άντρες να ματοκυλήσουν τον τόπο...» (στ. 449, 477). Οι ακάλεστοι ξένοι του τον έχουν φέρει σ' ένα σταυροδρόμι όπου πρέπει να διαλέξει ανάμεσα σ' έναν πόλεμο που τη φρίκη του δεν εξωραΐζει, και στην ακατονόμαστη φρίκη της οργής των θεών. Ως εκείνη την ημέρα ήταν ο ευχαριστημένος κυβερνήτης ενός κράτους που ευημερούσε· τώρα περνάει ένα μαρτύριο. Εκτός αν ο Αισχύλος δεν ήταν ένας οικοδόμος αλλά μόνο ένας διακοσμητής, αυτό πρέπει να είναι το κέντρο της σκέψης του σε τούτο το έργο, μια που εδώ αυτό είναι σίγουρα το κέντρο του τραγικού αισθήματος. Επειδή σε βάρος κάποιων γυναικῶν μακριά στην Αίγυπτο ασκήθηκε βία, και επειδή αυτές έχουν μια προγονική διεκδίκηση πάνω στο Άργος, το πράγμα πέφτει επάνω του· κι αυτό ίσως έχει σε κάτι να κάνει με τον κάπως πολύ πράο τόνο του πρώτου μονολόγου του: ήταν για να προετοιμάσει την αντίθεση. Ο Πελασγός δοκίμασε τη λογική. Έφερε το επιχείρημα ότι ο γάμος ανάμεσα σε εξαδέλφια δεν είναι κάτι κακό: κρατά την οικογένεια ενωμένη. Ρώτησε: κι αν οι νόμοι σας εγκρίνουν αυτόν τον γάμο; Όλα σαρώθηκαν· οι Δαναΐδες αποστρέφονται τον γάμο και επικαλούνται τη Δίκη. Χωρίς αριστοτελική άμαρτία, χωρίς ελάττωμα στον χαρακτήρα ή στη στόχασση, ο Βασιλιάς κι ο λαός του έπεσαν στο φοβερό αυτό δίλημμα.

Είναι ίσως η πιο καθαρά τραγική από τις τραγικές καταστάσεις: ένας ολοκληρωτικός χωρισμός του παθήματος από την ενοχή ή την ευθύνη, μια κατάσταση που ο Αριστοτέλης δε θα τη δεχόταν, επειδή θα την έβρισκε *μιαράν*. Είναι ίσως πολύ νωρίς ακόμη για να ρωτήσουμε τι σκεφτόταν ο Αισχύλος γι' αυτήν· μπορούμε μολοντούτο να εξοικονομήσουμε μια στιγμή για την παρατήρηση ότι αυτή η κατάσταση παρουσιάζεται με αρκετή σταθερότητα στους τραγικούς ποιητές, αν και ο Αριστοτέλης την απορρίπτει, και άλλοι φιλόσοφοι δε βρίσκονται σε καλές σχέσεις μαζί της¹⁹. Είναι η κατάσταση που κατατρώει την Αντιγόνη καθώς λέει: «Ποιο δίκαιο των θεών καταπάτησα; Τι μου χρειάζεται πια ν' αποβλέπω στους θεούς;». Μερικοί, όπως ήταν επόμενο, βρήκαν στην Αντιγόνη την απαιτούμενη *άμαρτία*, όντας απ' αυτή την άποψη πιο νομιμοποιημένοι ως προς τον Αριστοτέλη παρ' όσο ως προς τον Σοφοκλή. Υπάρχει ο Ορέστης· υπάρχει ο Άμλετ και πολλοί άλλοι στον Σαίξπηρ: ο καλός Δούκας της Υόρκης στον Βασιλιά Ριχάρδο II, σπαραγμένος ανάμεσα στην ορμισμένη αφοσίωσή του

19. Βλ. Ου. Μακνίλ Ντίξον, *Τραγωδία*, σ. 128 κ.εξ.

προς έναν άδικο βασιλιά και στην αφοσίωσή του προς έναν συγγενή που αυτός ο βασιλιάς έβλαψε. Υπάρχει η Μπλανς στον *Βασιλιά Ιωάννη*, που ήταν γραφτό της να δει τον γάμο της βουτηγμένο στο αίμα, ανίκανη να ευχηθεί σε όποια από τις δυο πλευρές επιτυχία στην επικείμενη μάχη ανάμεσα στους συγγενείς της. Ίσως οι πιο τραγικοί απ' όλους είναι ο Πατέρας που σκότωσε τον Γιό του και ο Γιος που σκότωσε τον Πατέρα του στον *Βασιλιά Ερρίκο VI, Μέρος III*. Καθένας, σε κάποιον βαθμό, όλοι τους πάσχουν, και κανένας τους, με κανέναν τρόπο, δεν είναι υπεύθυνος. Η απάντηση του Μακνίλ Ντιζόν είναι ότι οι τραγικοί ποιητές, σοφότεροι από τους φιλόσοφους, αναγνωρίζουν ότι υπάρχει κάποιο τραγικό ψεγάδι, που όμως μερικές φορές δε βρίσκεται στον χαρακτήρα του πάσχοντος, αλλά στο ίδιο το σύμπαν. Αμφιβάλλω αν οι τραγικοί ποιητές θα συμφωνούσαν. Οι συμφορές που βρίθουν στον *Βασιλιά Ερρίκο VI* αποδίδονται καθαρά από τον Σαίξπηρ σε ηθική βία: βλέπε την προφητεία που κάνει ο Γουόργουϊκ (Μέρος I, II, 124 κ.εξ.), την τόσο όμοια με τους εναρκτήριοις στίχους της *Ιλιάδας*. Ο Φάλκονμπριτζ λέει (*Βασιλιάς Ιωάννης II*, i, 574 κ.εξ.) ότι ο Σαίξπηρ τόσο συχνά δηλώνει: «Ο κόσμος από μόνος του είναι καλά ζυγισμένος, φτιαγμένος να κυλάει ομαλά πάνω σε έδαφος ομαλό». Όταν δεν κυλάει ομαλά, όταν ο όλεθρος πέφτει πάνω στον αθώο, ο λόγος είναι, στον Σαίξπηρ, όπως και στην *Αντιγόνη*, ότι η ανθρώπινη αφροσύνη έχει κάνει το έδαφος ανώμαλο. Τι σκέφτεται ο Αισχύλος για την τραγωδία του Πελασγού και των υπηκόων του απομένει ακόμη να το δούμε. Τη δημιουργήσε, την παρουσίασε με τρόπο γεμάτο δύναμη· θα είναι παράδοξο αν δεν έχει σκεφτεί πάνω σ' αυτήν.

Ο Πελασγός έχει καταποντιστεί μέσα στην κατάσταση· το μυαλό του είναι μουδιασμένο. Αλλά ο ποιητής δεν έχει ακόμη τελειώσει μαζί του. Οι Δαναΐδες τού έχουν ήδη μπήξει τη βίδα· πιάνουν να τη στρίβουν με μιαν αργή κίνηση που μοιάζει σχεδόν διαβολική:

ΧΟΡΟΣ: Άκου το τέλος στα τόσα παρακλητικά μου λόγια.

ΒΑΣΙΛΙΑΣ: Ακούω, λέγε· δε θα μου διαφύγει.

ΧΟΡΟΣ: Φορώ κορδόνια και ζώνες και δεσίματα των φουστανιών.

ΒΑΣΙΛΙΑΣ: Βέβαια, καταπώς πρέπει στις γυναίκες.

Ένας κοινότοπος στίχος; Όσο κοινότοπος είναι και του Ντάνκαν: «Τούτος ο πύργος έχει χαριτωμένη θέση».

ΧΟΡΟΣ: Για να στολίσω με καινούρια αναθήματα τούτα τ' αγάλματα.

ΒΑΣΙΛΙΑΣ: Αινιγματικά τα λόγια σου· μιλά καθαρά.

Το κάνουν. Εξηγούν ότι θα βεβηλώσουν και θα μολύνουν τους βωμούς των αργείτικων θεοτήτων: θα απαγχονιστούν εκεί.

ΒΑΣΙΛΙΑΣ: Άκουσα λόγια που μου δαγκώσαν την καρδιά.

ΧΟΡΟΣ: Σου άνοιξα τα μάτια.

Και τα δικά μας επίσης. Αν ο Βασιλιάς δεν προστατέψει τις Ικέτιδες με τίμημα να βαφτεί το χρώμα από το αίμα των υπηκόων του, όλη η χώρα θα έχει να υποστεί την οργή των Ουρανών. Ο λαός πρέπει ν' αποφασίσει ο ίδιος.

Η ωδή που αρχίζει τώρα ανοίγει με μια εντυπωσιακή επίκληση στον Δία, την Υπέρτατη Δύναμη. Επαναλαμβάνεται η δέηση να αφανίσει ο Δίας τους Αιγύπτιους διώκτες μέσα στη θάλασσα. Ύστερα οι Δαναΐδες λένε κάμποσα για την παράξενη ιστορία της προγόνου τους Ιούς, που την ερωτεύτηκε ο Δίας, που καταδιώχτηκε από την Ήρα σε στεριές και θάλασσες, που οδηγήθηκε στην Αίγυπτο, και εκεί γέννησε από τον Δία έναν ένδοξο γιο που οι πάντες τον αποκαλούσαν γιο του Δία, γιατί κανένας άλλος εκτός από τον Δία δε θα μπορούσε να είχε κατασιγάσει την οργή της Ήρας. Η ιστορία, όπως δίνεται εδώ, μοιάζει να έχει κάποια συγγένεια με την τριλογία του Προμηθέα και με την *Ορέστεια*: από τη βία, τη θηριωδία και τη σύγχυση παράγεται στο τέλος τάξη και αρμονία. Στην *Ορέστεια* μπορούμε να παρακολουθήσουμε την παρουσίαση της σκέψης του δραματουργού ως το τέλος· στην τριλογία των Δαναΐδων και στην *Προμηθεΐα* βρισκόμαστε δυστυχώς στη θέση κάποιου που πρέπει να εγκαταλείψει το θέατρο στο τέλος του πρώτου από τα τρία έργα: μόνο να εικάσουμε μπορούμε πού θα τελειώσει, τι είχε στον νου του ο ποιητής. Οπωσδήποτε, αυτή η ωδή, τοποθετημένη στο κέντρο, καθιστά για μια ακόμη φορά σαφές ότι η υπέρτατη δύναμη του Δία πρόκειται να δεσπόσει σε όλη την τριλογία. Ως προς αυτό, είναι συνηθισμένο ανάμεσα στους φιλόλογους να λέγεται ότι ο Αισχύλος εξαίρει τη θρησκεία του Δία: θα μπορούσαμε να φανταστούμε έναν διαφορετικό τρόπο για να τοποθετήσουμε το ζήτημα. Ο Αισχύλος βεβαιώνει, εδώ όπως και αλλού, ότι υπάρχει μια υπέρτατη δύναμη· σαν να λέμε, υπάρχει μια ενότητα στα πράγματα, κάποια κατεύθυνση στα γεγονότα, που υποδηλώνουν μιαν υπέρτατη δύναμη· ο Αισχύλος την ταυτίζει με τον Δία. Σ' αυτόν οι Ικέτιδες έχουν εναποθέσει την εμπιστοσύνη τους – αλλά αυτό με κανέναν τρόπο δε συνεπάγεται ότι ο Δίας είναι ό,τι ακριβώς εκείνες υποθέτουν. Κάποια διάψευση τις περιμένει.

Ο Δίας παρουσιάζεται επίσης να δεσπόζει στο σύντομο επεισόδιον που

ακολουθεί, το συντομότερο σε ό,τι σώζεται από το ελληνικό δράμα. Ο Δαναός φέρνει την καλή είδηση ότι η συνέλευση των Αργείων αποφάσισε, με εντυπωσιακή ομοθυμία, να προστατέψει τις Ικέτιδες, με οποιοδήποτε τίμημα. Έχουν πει ότι εδώ ο Αισχύλος απέβλεπε να δώσει στην Αθήνα μια εικόνα της ιδεώδους δημοκρατίας, να δείξει πως Άρχοντες και Αρχόμενοι θα μπορούσαν να μονοιάσουν. Αν αυτό όλο κι όλο μπορούμε να δούμε στην περικοπή, αυτό θα δούμε, χωρίς αμφιβολία. Αλλά ο μισός μονόλογος είναι αφιερωμένος στο τραγικό δίλημμα, που τώρα έχει τεθεί μπροστά στον λαό όπως οι Δαναΐδες το είχαν ήδη θέσει μπροστά στον Πελασγό και τα τελευταία λόγια του Δαναού είναι: «Και ο Δίας εκπλήρωσε το τέλος». Μιλήσαμε πριν από λίγο για τον Ορέστη· ως τον μνημονεύουμε και πάλι – δεν είναι αυτή η απελπισμένη εκλογή που επιβλήθηκε στους Αργείους όμοια με την εκλογή που αντιμετωπίζει ο Ορέστης; Αν ο Δίας είναι υπέρτατος και δεν είναι κακόβουλος και ανίκανος, πώς συμβαίνουν αυτά τα πράγματα;

Το σύντομο επεισόδιο ακολουθείται από έναν μακρό ύμνο ευγνωμοσύνης. Είναι κι αυτός αυστηρά τυπικός στο ύφος. Ο χορός επικαλείται ευλογίες για το Άργος· όχι ευλογίες αόριστες, όπως Ευημερία, Ειρήνη, Τιμή. Η Ειρήνη μαζί με την Τιμή συμβαίνει να καταριθμούνται ανάμεσα στα επιθυμητά πράγματα, αλλά εμφανίζονται με ξεκάθαρη μορφή: «Είθε στους ξένους να δίνουν το δίκιο με συμβιβασμό, προτού να εξοπλιστούν για πόλεμο, χωρίς να κακοπάθουν». Τίποτε ουτοπικό· εύχονται για ό,τι είναι δυνατό. Η Ευημερία είναι επίσης συγκεκριμένη: «Είθε ο Δίας να κάνει τη γη να ολοκληρώνει τους καρπούς της με όλων των εποχών τα προϊόντα· και είθε να κάνει καρπερά τα ζώα που βόσκουν στα λιβάδια». Εύχονται με περίσκεψη, και σε σύνταξη προστακτική και απαρεμφατική, σαν να πρόκειται για νόμο ή προκήρυξη.

Για μια ακόμη φορά οι ρυθμικές μορφές αξίζουν την προσοχή. Ύστερα από το βραχύ αναπαιστικό προοίμιο υπάρχουν τέσσερα ζεύγη στροφών· οι ρυθμοί χωρίζονται σε τρεις ομάδες. Η ομάδα Α, που αρχίζει καθεμιά από τις έξι πρώτες στροφές (ακολουθούμενη κάθε φορά από την ομάδα Β), συνίσταται κυρίως σε δύο μετρικές φράσεις, την — — — — —, και την παραλλαγή της — — — — —, τον δόχμιο: σύντομες, ενεργητικές φράσεις, χαρακτηρισμένες από τον Μαζόν²⁰ *assez agité*. Η ομάδα Β είναι κυρίως — — — — —, ο γλυκόνειος, ή ο ισοδύναμός του — — — — —, ο φερεκράτειος. Αυτοί είναι ηπιότεροι ρυθμοί. Η εναλλα-

20. Στην έκδοσή του του Αισχύλου, στη σειρά Μπυντέ.

γή των δύο ομάδων αποδίνει ασφαλώς ποικιλία μέσα σ' ένα σταθερό πλαίσιο, αλλά επίσης ενδυναμώνει το νόημα, όπως θα περιμέναμε: στο πρώτο ζεύγος στροφών ο ρυθμός *assez agité* εκφέρει τη δέηση, και η ομάδα Β εκφέρει τον λόγο που γι' αυτόν γίνεται η δέηση. Η ομάδα Γ εμφανίζεται στις δύο τελευταίες στροφές, που συνοψίζουν το όλον σε μια δέηση για ειρήνη με τους θεούς και τους ανθρώπους: είναι ένας πλατύτερος ρυθμός, πιο κινητικός, που ο Μάζον ωραία τον χαρακτήρισε *large et decide*:

— — (—) — (—) — — — — (—) —
 — — — — (—) — — — — (—) —
 — — — — (—) — — — —
 — — — — (—) — — — —
 — — — — (—) — — — — (—) —²¹

Μπορούμε από εδώ να δούμε, αμυδρά έστω, κάποιες από τις στέρεες και ευφείς γραμμές της όλης σύνθεσης. Ακολουθεί μια δραματική στροφή των γεγονότων. Ο Δαναός, που θα είχε μείνει, υποθέτουμε, να κοιτάζει προς τη θάλασσα, διέκρινε ένα πλοίο που φέρνει τους μισητούς Αιγύπτιους. Κανένα θαύμα δε μεσολάβησε για να τους σταματήσει: οι ελληνικοί θεοί δεν κάνουν θαύματα, παρά μόνο μέσα σε μια εντελώς ευνόητη και ευφυή δραματική σύμβαση²². Συνακόλουθα, οι επόμενες λίγες χορευτικές κινήσεις είναι πολύ διαφορετικές σε χαρακτήρα: οι Δαναΐδες είναι τρομοκρατημένες. Ο Δαναός τις βεβαιώνει ότι οι βωμοί θα τις προστατέψουν ώσπου να γυρίσει ο ίδιος με βοήθεια, ότι οι Αργείοι θα πολεμήσουν για να τις υπερασπιστούν, ότι οι Αιγύπτιοι δε θα προσορμιστούν εύκολα μέσα στο σούρουπο· αλλά ο τρόμος του χορού δίνει μια ζωντανή εντύπωση για τη σκληρότητα των Αιγυπτίων.

Ο Δαναός φεύγει για να ζητήσει βοήθεια. Ο Αισχύλος χρησιμοποιεί μόνο δύο ηθοποιούς: συνεπώς αυτός που παίζει τον Δαναό πρέπει να βγει για να εμφανιστεί πάλι σαν Κήρυκας. Μπορούμε επίσης να μαντέψουμε ότι ο Αισχύλος δεν ήταν απρόθυμος ν' αφήσει τις Ικέτιδες χωρίς καμιά απολύτως προστασία, εκτός από των βωμών: η βιαιότητα των Αιγυπτίων γίνεται πιο εμφανής. Για την ωδή που ακολουθεί δε χρειάζεται να πούμε τίποτε περισσότερο παρότι δε μας αφήνει καμιά αμφιβολία πως οι Δαναΐδες θα κάνουν οτιδήποτε παρά να υποκύψουν. Ύστερα έρχεται μια

21. Ο ρυθμός αυτός κάνει μια σύντομη εμφάνιση στην πρώτη ωδή (πιο πάνω σ. 29), και χρησιμοποιείται εκτενώς στον *Αγαμέμνονα* (πιο κάτω σ. 153).

22. Βλ. πιο κάτω, σ. 191 κ.εξ.

άγρια σκηνή, πολύ κακοπαθημένη στη χειρόγραφη παράδοσή μας: πρέπει να φανταστούμε την ορχήστρα γεμάτη άγρια κίνηση και πρόδηλη βιαιότητα. Για την ώρα η μουσική και η όρχηση είναι πιο σημαντικές από τα λόγια.

Κανείς δε θα παραπονεθεί ότι η περικοπή ανάμεσα στον Πελασγό και στον Κήρυκα δεν είναι δραματική ή ότι υστερεί στη διαγραφή των χαρακτήρων. Η υπερήφανη άρνηση του Πελασγού να πει το όνομά του, η αξιοπρέπεια που μ' αυτήν απορρίπτει την αξίωση του Κήρυκα, η άνεσή του στο να εκστομίσει τη μομφή της ζυθοποσίας εναντίον των Αιγυπτίων τον κάνουν κάτι πολύ περισσότερο από ανδρείκελο. Αλλά όταν ο Κήρυκας βγαίνει, με την απειλή του πολέμου, όλη η γόμωση μοιάζει να χάνεται από το έργο. Ο σύντομος μονόλογος του Βασιλιά για τη διαμονή των Δαναΐδων στο Άργος είναι αρκετός, αλλά γιατί αυτές οι γεμάτες ζωή νεαρές γυναίκες πρέπει να ζητήσουν να σταλεί ο Δαναός για να κανονίσει το ζήτημα για λόγου τους; Δε θα ήταν μια φυσική και ικανοποιητική κατάληξη για το έργο αν οι Δαναΐδες πορεύονταν τώρα μέσα στην πόλη με την εντυπωσιακή συνοδεία του ίδιου του Βασιλιά;

Όταν έρχεται, ο Δαναός λίγα πράγματα κάνει για να αυξήσει το δραματικό του ανάστημα. Λέει στις θυγατέρες του ότι οι πολίτες στάθηκαν πολύ αβροί μαζί του, αλλά αυτή η πληροφορία δύσκολα δικαιολογεί την επανεμφάνισή του. Κατά τα άλλα μιλά στις θυγατέρες του σαν ένας πατέρας, και μάλιστα ανήσυχος: είναι όμορφες, πολύ επιθυμητές: η ζωή σε μια ξένη πόλη είναι δύσκολη και μπορεί να γίνει επικίνδυνη, ως φυλαχτούν από τις παγίδες που στήνει η Αφροδίτη.

Σχετικά με τη μόνιμη πλαδαρότητα του Δαναού, έχει λεχθεί συχνά ότι είναι δείγμα ανωριμότητας στη δραματική τέχνη του Αισχύλου: δεν είχε ακόμη κυριαρχήσει την τέχνη να χρησιμοποιεί τους δύο ηθοποιούς μαζί με τον χορό. Πραγματικά, δεν είναι εύκολο να σκεφτούμε αυτό το έργο σαν να προέρχεται από μια εποχή που βρίσκεται ανάμεσα στους *Επτά* και στην *Ορέστεια*, αλλά πρέπει να είμαστε προσεκτικοί. Ο Αισχύλος δεν υπήρξε ποτέ συμβατικός ή άτολμος δραματουργός: από τη στιγμή όπου έβλεπε ένα τραγικό θέμα, δεν αποτρεπόταν εύκολα από το να το δραματοποιήσει. Στους *Πέρσες* έγραψε ένα έργο που του λείπει ένας κεντρικός ήρωας και που είναι στο σύνολό του σχεδόν αφηγηματικό: στον *Προμηθέα* έχει έναν κεντρικό ήρωα που δεν μπορεί να κινηθεί και εκφωνεί μια μακρά σειρά από μακρούς μονόλογους. Αυτά είναι δείγματα θάρρους μάλλον παρά ανώριμης τεχνικής. Ο Δαναός, πέρα από κάθε αμφιβολία, είχε έναν ανεξάρτητο ρόλο στο δεύτερο και στο τρίτο έργο της τρι-

λογίας: στο πρώτο είναι μια απλή σκιά των θυγατέρων του. Ο Αισχύλος δε σκοτιζόταν.

Μπορούμε να μπούμε στον πειρασμό να σκεφτούμε ότι ο Αισχύλος έφερε πίσω τον Δαναό απλώς επειδή είναι ο πατέρας των Δαναΐδων, και ύστερα δεν μπορούσε να βρει τίποτε για να κάνει εκείνος εκτός από το να μιλά σαν πατέρας. Αλλά είναι αρκετό αυτό;

Υπάρχουν εκείνοι που θεωρούν την τελική σκηνή του *Αγαμέμνονα* σαν μια απογοητευτική κατάληξη. Είναι – αν επιτρέψουμε στον εαυτό μας να σκεφτεί με όρους του σύγχρονου δράματος, με την έμφασή του στο άτομο που ενδιαφέρει: αλλά έχουμε την *Ορέστεια* πλήρη, και μπορούμε να δούμε, αν θέλουμε, πως τα δραματικά θέματα που χρησιμοποιούνται στη σκηνή του Αίγισθου όχι μόνο αναπτύσσουν θέματα ήδη χρησιμοποιημένα στον *Αγαμέμνονα*, αλλά είναι επίσης μια αναγκαία και σθεναρή προετοιμασία για πολλά απ' όσα ακολουθούν. Αυτό απέχει πολύ από μια απογοητευτική κατάληξη. Συνεπώς, αν και τίποτε φυσικά δεν μπορεί να αποδειχτεί, θα μπορούσαμε να σκεφτούμε τη δυνατότητα ότι το ίδιο μπορεί να αληθεύει κι εδώ, και να μη σπεύσουμε να κατηγορήσουμε τον Αισχύλο για αστοχία. Ότι λέγεται εδώ για τη δύσκολη θέση των ξένων σε μια ξένη πόλη, ιδιαίτερα όταν πρόκειται για όμορφες νεαρές γυναίκες, μπορεί να υπήρξε ένα μέρος του όλου πολύ πιο οργανικό απ' όσο είναι ορατό σε μας.

Αλλά είναι και κάτι άλλο. Όταν ένας δραματουργός δεν κάνει ό,τι είναι ευνόητο, όπως ο Αισχύλος όταν δε δείχνει τον Πελασγό να συνοδεύει τις Δαναΐδες μέσα στην πόλη, οι κριτικοί του θα έπρεπε να πάρουν τη στοιχειώδη προφύλαξη να εξετάσουν αν, μην κάνοντάς το, ο δραματουργός πέτυχε ένα άλλο αποτέλεσμα που το ευνόητο θα το απέκλειε. Πραγματικά, το έργο τελειώνει μ' ένα χτύπημα που είναι εντελώς απροσδόκητο και τυπικά αισχύλειο και που δε θα μπορούσε να καταστρωθεί άνετα αν ο Πελασγός περίμενε να οδηγήσει τις Δαναΐδες μέσα στο Άργος. Αυτές αναπέμπουν έναν ύμνο προς τιμή της πόλης: επικαλούνται την παρθένα-θεά Άρτεμη και ψάλλουν το πώς δε θα υποταχτούν στον νόμο (*ανάγκη*) της Αφροδίτης. Τότε ο Αισχύλος ελευθερώνει ξαφνικά τη γλώσσα μιας ομάδας από θεράπαινες που ως εκείνη τη στιγμή τις θεωρούσαμε σαν βωβούς κομπάρσους²³. Αυτό μοιάζει πολύ μ' εκείνο που κάνει στις *Χοηφόρους*, όταν σε μια κρίση δίνει ξαφνικά φωνή στον βωβό ηθοποιό Πυλάδη²⁴. Και τούτη είναι μια κρίση. Οι θεράπαινες τραγουδούν:

23. Δεν υπάρχει ένδειξη ως προς αυτό στα χειρόγραφα μας, αλλά η περικοπή δεν είναι αλλιώς κατανοητή.

24. Βλ. πιο κάτω, σ. 121.

Τούτος ο φρόνιμος ύμνος δε θα παραμελήσει την Κύπριδα. Γιατί έχει σιμά στον Δία μεγάλη δύναμη, μαζί με την Ήρα [...] Αλλά για τους φυγάδες φοβούμαι από τώρα θύελλες και πόνους κακούς κι αιματηρούς πολέμους. Γιατί πώς είχανε τέτοιο καλό ταξίδι στο γοργό κυνηγητό; Ό,τι είναι από τη μοίρα, αυτό θα γίνει. Ο νους του Δία ο απέραντα μεγάλος δεν παραβαίνεται.

Δηλαδή, ο γάμος είναι φυσικός νόμος: το να του αντιπαχθεί κανείς είναι ανώφελο. Οι παραπέρα εναλλαγές ανάμεσα στους δύο χορούς δεν μπορούν να ξεχωριστούν με απόλυτη βεβαιότητα, αλλά οι θεράπαινες φαίνεται να προειδοποιούν τις Δαναΐδες ότι δέονται για πάρα πολλά: τις προθέσεις του Δία δεν μπορούν να τις διακρίνουν οι άνθρωποι, και ούτε μπορεί κανείς να εξευμενίσει ό,τι δεν εξευμενίζεται. Τέτοια είναι η σκέψη όπου ο Αισχύλος κλείνει το πρώτο από τα τρία έργα.

Πώς συνεχιζόταν η τριλογία; Και τι έλεγε; Δυστυχώς δεν μπορούμε παρά να είμαστε διστακτικοί. Η βάση του μύθου ήταν ότι οι Δαναΐδες εξαναγκάστηκαν να παντρευτούν τους εξαδέλφους τους, ότι την πρώτη νύχτα του γάμου, σε συμφωνία με τον Δαναό, καθεμιά τους σκότωσε τον σύζυγό της, εκτός από μια, την Υπερμήστρα, που γλίτωσε τον δικό της εξαιτίας της επιθυμίας της για παιδιά, και ότι αυτή έγινε η πρόγονος ενός βασιλικού οίκου στο Άργος, που περιλάβαινε και τον Ηρακλή. Ο Αισχύλος χειριζόταν με πραγματική δεξιοτεχνία τους θρύλους, αλλά δεν τους έκανε φυσικά αγνώριστους: σίγουρα ενσωμάτωσε στην τριλογία του αυτά τα χαρακτηριστικά της ιστορίας, αλλά εμείς βρισκόμαστε στο σκοτάδι όσον αφορά σημαντικές λεπτομέρειες.

Οι *Ικέτιδες* είναι το πρώτο έργο της τριλογίας: το γεγονός το αρνήθηκαν, αλλά αυτό αποδείχνει μόνο ότι στην κριτική δεν υπάρχει θέση τόσο αστήρικτη ώστε να μη βρεθεί κάποιο άφοβο πνεύμα να την υιοθετήσει. Είναι γνωστό ότι ο Αισχύλος έγραψε ένα έργο που ονομαζόταν *Αιγύπτιοι*: φαίνεται πως αυτό ήταν το δεύτερο μέρος της τριλογίας, και πως οι Αιγύπτιοι αποτελούσαν τον χορό. Αν είναι έτσι, οι Δαναΐδες δεν εμφανίζονταν, ίσως για να ελευθερωθεί ο ηθοποιός που έπαιζε τον Δαναό. Απ' αυτό το έργο απομένει μόνο μια λέξη: *Ζαγρεύς*. Τίποτε διαφωτιστικό. Το τρίτο έργο ήταν οι *Δαναΐδες*, και εδώ είμαστε πολύ πιο τυχεροί με τα αποσπάσματα. Ο Αθήναιος αναφέρει ότι στο έργο εμφανιζόταν σαν ηρώίδα η Αφροδίτη και εκφωνούσε έναν μονόλογο, απ' όπου ο Αθήναιος παραθέτει επτά στίχους:

Ο ιερός ουρανός ποθεί να διαπεράσει τη γη, και πόθος αρπάζει τη γη να έρθει σε γάμο· και πέφτει βροχή από τον σύζυγο ουρανό και ποτίζει τη

γη· κι εκείνη γεννά για τους θνητούς τις βοσκές των προβάτων και τα δημητριακά· κι ακόμη, μ' αυτή τη νοτισμένη λαμπράδα, ωριμάζουν στα δέντρα οι καρποί. Και γι' αυτά εγώ είμαι αιτία.

Το απόσπασμα δε μας βοηθάει πολύ να αποκαταστήσουμε την υπόθεση: προφανώς η Αφροδίτη υπερασπίζεται την πράξη της Ύπερμνήστρας και, τουλάχιστο κατά συμπερασμό, καταδικάζει τις αδελφές της· αλλά μέσα σε ποιες περιστάσεις, δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι. Πάντως το απόσπασμα επανεκθέτει εμφατικά και επεκτείνει το θέμα που είχε προαναγγελθεί στο φινάλε των *Ικέτιδων*, και έτσι παρέχει μια σαφή ένδειξη για τον ορίζοντα της τριλογίας γενικά.

Δεν είναι εντελώς ένας ύμνος στη δόξα του Δία. Μπορούμε πραγματικά να πούμε, και να είναι αλήθεια: «Από τον Δία παίρνει τη σημασία της όλη η τριλογία, και γύρω στ' όνομά του είναι σχεδιασμένη όλη η σύνθεση [η πάροδος]»²⁵. Αλλά τι είναι ο Δίας; Ο Αισχύλος μάς λέει περισσότερες από μία φορές ότι δεν ξέρει. Ο Τόμσον συνεχίζει: «Εγείρεται έτσι ένα θρησκευτικό ζήτημα, που πρόκειται να δεσπόσει σε όλο το έργο, ή μάλλον σε όλη την τριλογία. Αδιαφορεί ο Δίας για τη δικαιοσύνη; Θα επιτρέψει στην κτηνωδία να θριαμβεύσει;». Αλλά αυτό είναι ένα ερώτημα που τόσο ολοφάνερα περιμένει την απάντηση «όχι», ώστε μόνο ένας απλοϊκός δραματουργός θα το έθετε. Τα ερωτήματα του Αισχύλου δεν ήταν τόσο εύκολα. Ο Πόλεντς²⁶ κάνει δυο ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις για τον Δία του έργου: «Η σκέψη του είναι μια άβυσσος που κανένα μάτι δεν μπορεί να τη μετρήσει»: *Sein Sinn ist ein Abgrund den kein Blick ermisst* και: «Ο Δίας δεν εγκαταλείπει τους δικούς του»: *Zeus verlässt die Seinen nicht*. Το πρώτο είναι αληθινό, τραγικό και αισχύλειο· το δεύτερο, αν είναι αληθινό, δεν είναι τραγικό, αλλά ανήκει σ' ένα γερμανικό κοράλ²⁷, τόσο ως προς το αίσθημα όσο και ως προς τον ρυθμό. Ποιος προστατεύει τις Δαναΐδες; Όχι ο Δίας. Ο Δίας δεν εισακούει την παράκλησή τους να πνίξει τους Αιγύπτιους· αυτές αποφεύγουν τον μισητό γάμο μόνο με τον φόνο, που γι' αυτόν πρέπει πιθανώς να τιμωρηθούν. Είναι αυτές *die Seine*; Δεν πρέπει να σπεύσουμε να το συμπεράνουμε επειδή επικαλούνται τον Δία και κερδίζουν τη συμπάθειά μας. Ο Δίας έχει δυο κόρες, την Άρτεμη και την Αφροδίτη· οι Δαναΐδες, όπως και ο Ιππόλυτος στο έργο του Ευριπίδη, δίνουν

25. Τζ. Τόμσον, *Ελληνικά λυρικά μέτρα*, σ. 82.

26. *Ελληνική τραγωδία*, σσ. 35 και 38.

27. *Choral*: είδος παραδοσιακού γερμανικού εκκλησιαστικού ύμνου για λειτουργική χρήση. (Σ.τ.Μ.)

όλη τους την αφοσίωση στην Άρτεμη, και καθόλου στην Αφροδίτη – όπως συμπεραίνουμε, οι Αιγύπτιοι δίνουν όλη τη δική τους στην Αφροδίτη, και καθόλου στην Άρτεμη. Και οι δύο θεές είναι μέρη ενός όλου, και το Όλον είναι ο Δίας. Η τριλογία δεν είναι διακήρυξη ευσέβειας· είναι τραγωδία.

Πόσο μπορούμε να προχωρήσουμε στην αποκατάστασή της; Ο πόλεμος που απειλήθηκε έγινε, ή αποφεύχθηκε με κάποιον τρόπο; Το Άργος των Πελασγών έγινε Άργος των Δαναών· συνεπώς ο Δαναός διαδέχθηκε τον Πελασγό. Αλλά πώς; Οι αρχαίοι συγγραφείς γνώριζαν δυο παραλλαγές. Ο Απολλόδωρος αναφέρει ότι ο Πελασγός παραχώρησε με τη θέλησή του τον θρόνο στον Δαναό. Ο Πausανίας λέει ότι η αλλαγή έγινε με απόφαση του λαού. Αν ο Αισχύλος χρησιμοποίησε κάποιαν από τις δυο αυτές εκδοχές, η δεύτερη, αν και απίθανη, φαίνεται ωστόσο η πλέον ενδεχόμενη. Πραγματικά, ο Πελασγός λέει: «Στον λαό αρέσει να κατηγορεί την εξουσία», αλλά η δική του συμπεριφορά ήταν τόσο άψογη, ώστε δεν μπορεί κανείς να διαβλέψει εκθρόνιση. Ο Χέρμαν υποστήριξε ότι έγινε πόλεμος και ότι ο Πελασγός σκοτώθηκε· ο Βιλαμόβιτς, ότι δεν έγινε πόλεμος αλλά συμβιβασμός²⁸. Σίγουρα η άποψη του Χέρμαν είναι η πιο πιθανή· η προφητεία των θεραπειών τη στηρίζει. Ο Βιλαμόβιτς βρίσκει μια περιττή δυσκολία στο να εξηγήσει πώς, αν έγινε πόλεμος, ο χορός του δεύτερου έργου μπορούσε να είναι οι Αιγύπτιοι. Αλλά δεν είμαστε υποχρεωμένοι να συμπεράνουμε ότι ο Αισχύλος καταδίκασε τον εαυτό του να δραματοποιήσει κάθε ψήγμα της ιστορίας. Αν στο δεύτερο έργο οι Αιγύπτιοι είναι κιόλας νικητές, ή ο Πελασγός σκοτωμένος, τότε ο διακανονισμός της συνθήκης ανάμεσα σ' αυτούς και στους Αργείους με τον Δαναό θα μπορούσε να δώσει αρκετό υλικό για ένα έργο. Η ένσταση στην άποψη του Βιλαμόβιτς έγκειται στον συμβιβασμό: γιατί θα υποχωρούσαν οι Δαναΐδες, παρεκτός κάτω από φοβερό εξαναγκασμό; «Τιμημένος γάμος, όχι βιασμένος» λέει ο Βιλαμόβιτς. Αλλά οι Δαναΐδες έχουν καταστήσει εντελώς σαφές ότι δεν πρόκειται να κάνουν κανενός είδους γάμο. Ένα σημείο που πρέπει να έχουμε στον νου μας είναι η δοσμένη περιγραφή της μεγάλης έκτασης του βασιλείου του Πελασγού· δεν μπορεί κανείς εύκολα να φανταστεί ότι το βασίλειο αυτό νικήθηκε σε πόλεμο με την Αίγυπτο. Οπωσδήποτε οι Πελασγοί έγιναν Δαναοί. Συνεπώς μπορούμε ίσως να εικασουμε ότι η δόξα της μάχης μοιράστηκε εξίσου, αλλά ότι ο Πελασγός σκοτώθηκε. Έτσι το Άργος, στερημένο τώρα από ηγεμόνα, μπορούσε

28. Γκ. Χέρμαν, *Περί των Δαναΐδων του Αισχύλου* (*Πονημάτια*, II, 319 κ.εξ.). Βιλαμόβιτς, *Ερμηνείες*, σ. 20.

χωρίς ατίμωση να προσφέρει τον θρόνο στον Δαναό, αν αυτός θα συνθηκολογούσε με τους Αιγύπτιους, και ο ίδιος, με κάποια δικαιολόγηση, θα οργάνωνε τη συνωμοσία του με τις ταραγμένες θυγατέρες του. Σίγουρα ο θάνατος του Πελασγού δε θα ήταν αταίριαστη κατάληξη του τραγικού διλήμματος που τον έχουμε κιόλας δει να αντιμετωπίζει και αν νιώθουμε την τάση να ρωτήσουμε αν ο Δίας του Αισχύλου θα επέτρεπε τον χαμό ενός βασιλιά που ανέλαβε να διαφεντέψει τις Ικέτιδες, θα έπρεπε να αναλογιστούμε ότι αυτός ο Δίας δεν είναι παρήγορη ενσάρκωση ενός ευφρόσυνου «φυσικού δικαίου»: δεν εμπόδισε τους μοχθηρούς Αιγύπτιους να φτάσουν στο Άργος, και στον *Αγαμέμνονα* αφάνισε έναν Βασιλιά επειδή ο Βασιλιάς έκανε ακριβώς ό,τι αυτός, ο Δίας, είχε σαν σκοπό. Αυτοί οι ελληνικοί θεοί προεικονίζουν συνήθως το τι λογής πράγματα συνέβησαν μάλλον παρά το τι εμείς μπορεί να σκεφτούμε πως όφειλε να συμβεί.

Τώρα μπορούμε να συλλογιστούμε τις Δαναΐδες: τη δίκη τους, την τιμωρία τους. Να κατηγορήθηκαν για φόνο, και μπροστά στον λαό του Άργους, αυτές που σκότωσαν τους άντρες τους, για τον λόγο ότι έφεραν στον τόπο το μίasma του αίματος, ή ήταν η Υπερμνήστρα που κατηγορήθηκε²⁹; Θα μπορούσαμε να προσεγγίσουμε αυτό το ερώτημα με κάπως μεγαλύτερη πεποίθηση αν ξέραμε τι συνέβη στις σαράντα εννέα αλλά δεν ξέρουμε. Ο μύθος που τις καταδίκασε να αδειάζουν παντοτινά νερό σε άπατα πιθάρια δεν είναι σίγουρα αισχύλειος. Ένας άλλος μύθος λέει ότι ο Λυγκεύς, σύζυγος της Υπερμνήστρας, πήρε εκδίκηση για τους αδελφούς του σκοτώνοντας όλες τις κουνιάδες του, καθώς και τον Δαναό: δε θα πιστέψουμε εύκολα ότι ο Αισχύλος χρησιμοποίησε μια τόσο βίαιη έκβαση.

Η εμφάνιση της Αφροδίτης στο τρίτο έργο βρίσκεται σε πολύ φυσική σχέση με το τέλος των *Ικέτιδων*. Εξάλλου ο Πίνδαρος χρησιμοποιεί έναν μύθο όπου οι Δαναΐδες εκτίθενται για γάμο, όχι πολύ ένδοξα, σαν έπαθλα σε όσους προσήλθαν για να συμμετάσχουν σ' έναν αγώνα δρόμου: είχαν τοποθετηθεί στο τέρμα της διαδρομής, και καθένas από τους μνηστήρες, καθώς έφταναν εκεί ο ένας μετά τον άλλο, διάλεγε κι έπαιρνε³⁰. Φαίνεται πιθανό ότι ο Αισχύλος χρησιμοποίησε τον ίδιο μύθο· πραγματικά, ο Μαζόν εικάζει ότι ο Πίνδαρος μπορεί να τον έχει πάρει από τον Αισχύλο. Έτσι οι σαράντα εννέα Δαναΐδες θα εξαναγκάστηκαν να αποδεχτούν την *Κύ-*

29. Ο Μαζόν λέει: «Η Υπερμνήστρα είναι καταρχήν το αντικείμενο της οργής του Δαναού, γιατί πρόδωσε τους δικούς της αφήνοντας να ζήσει ένας εκδικητής των Αιγυπτιαδών» (έκδοση Μπυντέ, σημ. σ. 8).

30. *Ποιθίονοι*, IX, 111 κ.εξ. Η ωδή έχει συντεθεί το 474 ή εκεί γύρω.

παιδος ἀνάγκη, τον παγκόσμιο νόμο της φύσης, που εναντίον του είχαν διακηρύξει στο πρώτο έργο. Μπορούμε παραπέρα να εικάσουμε ότι, αν οι μνηστήρες δεν ήταν Αργείοι, η πόλη θα απαλλασσόταν διαμιάς από κάθε μίαισμα που η συνεχής παρουσία τους μπορούσε να συνεπάγεται. Από την άλλη, η Υπερμνήστρα παραμένει στο Άργος και γίνεται η πρόγονος μιας νέας βασιλικής γενιάς και του Ηρακλή. Έτσι στο τέλος μια απόγονος της βασιλοπούλας Ιούς επιστρέφει στη χώρα απ' όπου η Ιώ είχε διωχτεί από τη ζήλια της Ήρας. Αυτό θα σήμαινε ότι από δίκη πέρασαν οι σαράντα εννέα, και όχι η Υπερμνήστρα. Η ποινή, αν πραγματικά αυτή είναι που επινόησε ο Αισχύλος, δεν είναι προφανώς ποινή για φόνο αλλά για περιφρόνηση της Αφροδίτης. Όσο για τους Αιγύπτιους, η απόφαση ίσως να ήταν πως τους άξιζε αυτό που έπαθαν. Και μια που πιθανολογούμε, ας τολμήσουμε μια τελευταία εικασία. Έχοντας στον νου μας την τολμηρή δραματική δομή των *Ευμενίδων*, όπου ο Απόλλων υπερασπίζεται τον Ορέστη, οι Ερινύες τον κατηγορούν, και η Αθηνά συνεδριάζει στη δίκη συντροφιά με τους ανθρώπους, δεν μπορούμε άραγε να αναλογιστούμε την πιθανότητα ότι στο φινάλε της τριλογίας των Δαναΐδων εμφανίζονταν όχι μία θεά, αλλά δύο, η Άρτεμις δίπλα στην Αφροδίτη; Η αποστολή της θα ήταν να καταγγείλει την ακολασία των Αιγυπτίων εξασφαλίζοντας έτσι την απαλλαγή των Δαναΐδων από την κατηγορία για φόνο.

Όλα αυτά είναι πολύ αβέβαια. Θα βρεθούμε σε μάλλον σταθερότερο έδαφος αν επιστρέψουμε στο έργο που έχει επιζήσει και αναρωτηθούμε περί τίνος πρόκειται.

Το δράμα, μας έχουν πει, περιέχει πάντοτε συγκρούσεις. Στις *Ικέτιδες* αφθονούν: οι Δαναΐδες συγκρούονται με τους Αιγύπτιους· ο Πελασγός και οι υπήκοοί του έχουν να διαλέξουν ανάμεσα σε δύο είδη πολιτικής που συγκρούονται μεταξύ τους και που το ένα τους θα τους φέρει θάνατο και ίσως καταστροφή· τέλος, και από εδώ και πέρα μόνο κατ' εικασία, υπάρχει στις ίδιες τις Δαναΐδες η λανθάνουσα σύγκρουση ανάμεσα στην Άρτεμη και στην Αφροδίτη – μια σύγκρουση που όφειλε να μην υπάρχει. Όμως πάνω απ' όλα βρίσκεται η έσχατη εξουσία του Δία. «Ο κόσμος από μόνος του είναι καλά ζυγιασμένος, φτιαγμένος να κυλάει ομαλά πάνω σε έδαφος ομαλό».

Έχουμε θέσει το ερώτημα αν και ο Αισχύλος επίσης οικοδομεί πάνω σ' αυτό το θεμέλιο. Ένα μέρος των *Ικέτιδων* μπορεί να θεωρηθεί συνεπές μ' αυτό. Το δίλημμα του Πελασγού δεν υποδηλώνει κατ' ανάγκη ένα παράλογο σύμπαν, έναν Δία που η σκέψη του, στον βαθμό όπου δεν είναι εντελώς σκοτεινή, είναι αντιφατική. Πρόκειται για μια εντελώς φυσική τραγι-

κή συνέπεια, οικεία σ' εμάς και από τον κλασικό Άγγλο τραγικό ποιητή³¹: ηθική βία, μια προσβολή εναντίον της Δίκης, φουντώνει στην Αίγυπτο όταν οι Αιγύπτιοι αποφασίζουν να παντρευτούν τις εξαδέλφες τους παρά τη θέλησή τους. Οι Δαναΐδες αντιστέκονται σ' αυτό με τη φυγή, και δε δείχνουν οι ίδιες λίγη βιαιότητα όταν απειλούν να βεβηλώσουν τους βωμούς. Ο Πελασγός αντιμετωπίζει μια σύγκρουση καθηκόντων, όπου εμείς, όπως και ο Πελασγός, μπορούμε να αναζητήσουμε μια δίκαιη λύση, αλλά η αναζήτηση είναι μάταιη, όχι επειδή το σύμπαν είναι παράλογο, *ἄνευ δίκης*, αλλά επειδή η πορεία της δίκης διαταράχθηκε βίαια από τους Αιγύπτιους. Είναι γι' αυτόν τον λόγο που ο Δαναός δε βρίσκει «πουθενά έκβαση δίχως λύπη» (στ. 442). Σε μια τέτοια περίπτωση μπορούμε να παρακαλέσουμε τους θεούς να έρθουν σε βοήθειά μας, αλλά (καθώς το είδε η Αντιγόνη) οι θεοί δε θα το κάνουν. Ούτε στην ώριμη τραγωδία ούτε στην ίδια τη ζωή βρίσκουμε τους θεούς που έκαναν τους νόμους να επεμβαίνουν σε μια ειδική περίπτωση για να εμποδίσουν τους νόμους να λειτουργήσουν. Ο Δίας δεν εμποδίζει τους Αιγύπτιους ούτε να φτάσουν στο Άργος σώοι ούτε να υπερισχύσουν τόσο ώστε οι Δαναΐδες να πρέπει να τους παντρευτούν. Αλλά ούτε εμποδίζει ο Δίας τις Δαναΐδες να τους σκοτώσουν ούτε –αν η αποκατάστασή μας βρίσκεται κοντά στην αλήθεια– χρειάζεται αυτές να πληρώσουν με αίμα την αιματοχυσία. Πρέπει πραγματικά να προσφέρουν ικανοποίηση στην Αφροδίτη, αλλά όταν αυτό γίνει, η δίκη έχει αποκατασταθεί.

Αυτό είναι ίσως αποδεκτό ως ένα σημείο, αλλά υπάρχει και ένα άλλο θέμα στο έργο: η Ιώ. Η ιστορία της, μπορούμε να είμαστε βέβαιοι, είχε για τον Αισχύλο κάποια βαθύτερη σημασία: σε μια κατοπινότερη τριλογία τη χρησιμοποίησε πάλι, συνυφασμένη με την ιστορία του Προμηθέα. Καθεμιά από τις τριλογίες είναι τώρα ένα απόσπασμα, κι έτσι δεν μπορούμε παρά να είμαστε επιφυλακτικοί. Στον *Προμηθέα Δεσμώτη* η σκληρότητα και η πραγματική τυραννία του Δία προς τον Προμηθέα βρίσκεται σε παραλληλισμό με τη σκληρότητά του προς την Ιώ. Ο Προμηθέας μπορεί να προφητεύει ότι από τα παθήματα της Ιούς θα προέλθει ευδαιμονία (στ. 846-76), και ότι από την απόγονό της Υπερμνήστρα θα ξεπηδήσει η βασιλική γενιά του Άργους και ο Ηρακλής, που θα ελευθερώσει τον Προμηθέα· αλλά στην αρχή ο έρωτας του Δία για τη νεαρή βασιλοπούλα παρουσιάζεται σαν τίποτε περισσότερο παρά ένα πάθος που ο Δίας είναι αποφασισμένος να το ικανοποιήσει (στ. 640-86 και ειδικότερα στ.

31. Αυτό το έχω συζητήσει με συντομία σ' ένα δοκίμιο για τις *Ιστορίες* του Σαίξπηρ: *Και άλλη συζήτηση για τον Σαίξπηρ*, σσ. 33-54 (Λόνγκμανς 1959).

649 κ.εξ. και στ. 654): και αν ο πατέρας της δεν εξαναγκάσει την Ιώ να ενδώσει, ο Δίας θα εξολοθρεύσει μ' έναν κεραυνό όλη του την οικογένεια. Είναι ένα τυφλό πάθος που στην ουσία του δε διαφέρει από την τυφλή οργή του Δία για τον Προμηθέα. Αλλά και στις δυο περιπτώσεις η βιαιότητα παρέρχεται. Στις δυο αυτές σπαραγμένες τριλογίες πολλά μένουν κατ' ανάγκη σκοτεινά: αλλά από την ιστορία της Ιούς προβαίνει ολοκάθαρα η ιδέα ότι η απόλυτη βιαιότητα και το χάος στο σύμπαν παραχωρούν με τον καιρό τη θέση τους στη γαλήνη και στην τάξη. Ευτυχώς μία τριλογία έχει μείνει ανέπαφη και ενισχύει την ίδια ιδέα. Πόσο εμφανής ήταν αυτή στην τριλογία των Δαναΐδων δεν μπορεί κανείς να πει.

2. Οι Ικέτιδες και η προαισχύλεια τραγωδία

Η ελληνική τραγωδία πέρασε από μορφές ξεχωριστές μεταξύ τους, και παρεκτός αν θα θέλαμε να γελοιοποιήσουμε την κριτική μας μεμψιμοιρώντας ότι οι *Τρωάδες* δεν είναι τόσο «καλοχτισμένες» όσο η *Ιφιγένεια εν Ταύροις* ή βρίσκοντας τους *Πέρσες* άκομψους σε σχέση με τον *Τύρανο*, καλό θα είναι να καταστήσουμε σαφή τα κύρια γνωρίσματα και τις ιδιότητες αρετές της κάθε μορφής. Οι σημαντικές μορφές φαίνεται πως είναι τέσσερις: οι τρεις απ' αυτές είναι καθαρά σημειωμένες. Ο Αριστοτέλης αναφέρει με συντομία, και χωρίς μια λέξη για εξήγηση, ότι ο Αισχύλος εισήγαγε τον δεύτερο ηθοποιό, και ο Σοφοκλής τον τρίτο και τη σκηνογραφία. Το νόημα αυτών των νεωτερισμών θα είναι το θέμα πολλών απ' όσα ακολουθούν: για την ώρα είναι αρκετό να παρατηρήσουμε ότι μας παρέχουν σπουδαία ορόσημα. Ο καθένας τους μεταμόρφωσε βαθιά την τραγωδία. Έχουμε τη λυρική τραγωδία του Θέσπη με τον έναν ηθοποιό, την πρώιμη αισχύλεια με τους δύο, τη σοφόκλεια με τους τρεις. Θα μας διευκολύνει να ονομάσουμε την πρώιμη αισχύλεια Παλαιά Τραγωδία, τη σοφόκλεια Μέση, και το όψιμο ευριπίδειο δράμα Νέα Τραγωδία. Οι διαφορές που έχουμε κατά νου είναι άλλες από τις προσωπικές ανάμεσα στους τρεις ποιητές. Η *Μήδεια* έχει περισσότερα κοινά με την *Αντιγόνη* παρά με την *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, ενώ Νέα Τραγωδία έγραψαν και ο Ευριπίδης και, προφανώς, ο Αγάθων. Από την Παλαιά Τραγωδία τα έργα που έχουν επιζήσει είναι οι *Επτά*, οι *Πέρσες* και ο *Προμηθέας* – το τελευταίο παρά τους τρεις ηθοποιούς, και έστω κι αν ο καθηγητής Τζ. Τόμσον έχει δίκιο τοποθετώντας το μετά την *Ορέστεια*. Οι *Ικέτιδες* είναι ένας κρίκος ανάμεσα στην Παλαιά Τραγωδία και στην ακόμη παλαιότερη Λυρική Τραγωδία, που αποτελεί και το αντικείμενο της έρευνάς μας τώρα.

Ούτε για τη μορφή ούτε για το βαθύτερο πνεύμα του προαισχύλειου δράματος έχουμε καμιά άμεση μαρτυρία³². Ξέρουμε ότι παιζόταν από έναν ηθοποιό και τον χορό³³, αλλά αυτό δε μας προωθεί πολύ. Ο Αριστοτέλης λέει για την τραγωδία ότι απέβαλε το σατυρικό στοιχείο και απέρριψε το τροχαικό μέτρο, αλλά αυτό μικρή βοήθεια μας προσφέρει. Καταρχήν, ο Πίκαρντ-Κέμπριτζ³⁴ παρέχει σοβαρή βάση για να υποθέσουμε ότι ο Αριστοτέλης θεωρητικολογούσε μόνο, ενώ εξάλλου, ακόμη κι αν ο λόγος του Αριστοτέλη είναι αληθινός, δεν μπορούμε να φανταστούμε ότι η τραγωδία ήταν σατυρική στο ύφος και ανεύθυνη στο πνεύμα τόσο αργά όσο το έτος 535 π.Χ., όταν ο Πεισίστρατος την έκανε μέρος των διευρυμένων και αγγλαϊσμένων Διονυσίων του. Ξέρουμε από τον Αριστοτέλη ότι πέρασε πολύς καιρός ώσπου η Κωμωδία να θεωρηθεί άξια για μια θέση στη γιορτή της τραγωδίας του Θέσπη πρέπει σίγουρα να είχε γίνει μια σοβαρή μορφή τέχνης.

Οπωσδήποτε, αν περιοριστούμε στην περίοδο που προηγείται άμεσα του Αισχύλου, μπορούμε να σχηματίσουμε μια γενική εντύπωση βγάζοντας συμπεράσματα για το παρελθόν από τις *Ικέτιδες*, ένα εγχείρημα προφανώς παρακινδυνευμένο, που το καθιστά δυνατό η δραματική νωθρότητα του Δαναού. Το έργο είναι σε όλα του τα στοιχεία δράμα με έναν ηθοποιό, ως το σημείο όπου ο Δαναός είναι ικανός να πράξει κάτι χρήσιμο πηγαίνοντας μέσα στο Άργος.

Η πρώτη και πιο έκδηλη αρετή των *Ικέτιδων* είναι η δύναμη των λυρικών μερών τους. Ο Αισχύλος χειρίζεται τον χορό με τόση σιγουριά και πεποίθηση με όσην ο Σοφοκλής το διάλογο. Δεν υπάρχει σημάδι δισταγμού. Κι αν δεν είχαμε εξωτερικά τεκμήρια, πάλι θα ήμασταν σίγουροι ότι το λυρικό μέρος είναι το αρχαιότερο της τραγωδίας, γιατί είναι αρκετά φανερό

32. Το *Στάσιμον* του Κραντς είναι γεμάτο από ενδιαφέρουσες θεωρήσεις γύρω στην εξέλιξη των χορικών μορφών, αλλά εδώ εξετάζουμε τη δραματική μορφή του έργου σαν συνόλου.

33. Ποιος ήταν ο αριθμός των μελών του χορού αρνούμαι ριζικά να το συζητήσω· αλλά ένα ζήτημα μ' ενδιαφέρει. Είναι γενικά παραδεκτό ότι επρόκειτο για έναν χορό από πενήντα, και ο Βιλαμόβιτς, με τον ρωμαλέο τρόπο του, λέει ότι ήταν γελοίο να υποθέσουμε πως ο κατοπινός χορός των δώδεκα μπορούσε πιθανώς να είχε εκπροσωπήσει τις πενήντα κόρες του Δαναού. Αυτό έχει κάποια δύναμη· αλλά στο τελευταίο έργο, όταν η Υπερμήστρα, κατά την εικασία μας, έχει αποχωριστεί από τις αδελφές της, να χρησιμοποιήσει άραγε ο Αισχύλος έναν χορό από σαράντα εννέα; Το εφέ μιας όρχησης με έναν χορευτή λειψό θα ήταν χτυπητό, και ίσως όχι υπερβολικά τολμηρό για τον Αισχύλο.

34. *Διθύραμβος, Τραγωδία και Κωμωδία*, σ. 128 κ.εξ.

ότι ο Αισχύλος είχε πίσω του μακρά παράδοση. Αλλά δεν είναι μόνο η σύνθεση των ωδών στέρεη και ποικίλη και η διαγραφή των χαρακτήρων επίσης είναι ώριμη. Αυτά τα πρόσωπα δεν είναι όμιλος τραγουδιστών και χορευτών, αλλά οι Δαναΐδες, και δε θα μπορούσαν ούτε για μια στιγμή να εκληφθούν σαν ο χορός ενός άλλου έργου. Οι χοροί του Σοφοκλή, αν και εξυμνούνται από τον Αριστοτέλη, δεν εγγίζουν ποτέ αυτό το σημείο χαρακτηρισμού³⁵. Στον *Αίαντα* αντιλαμβανόμαστε αρκετά καθαρά ότι πρόκειται για Σαλαμίνιους ναύτες: στην *Αντιγόνη* για Θηβαίους δημογέροντες: όλοι αυτοί τραγουδούν μ' έναν χαρακτήρα, αλλά ο χαρακτήρας τους δεν είναι αποτυπωμένος στα τραγούδια ή στους λόγους τους όπως είναι ο χαρακτήρας των Δαναΐδων. Θα ψάλουν πολλά τὰ δεινὰ και θα τους πάρουμε για έναν σκέτο χορό: μια στιγμή αργότερα θα πουν κάτι στον Κρέοντα, και θα αντιληφθούμε ότι είναι Θηβαίοι δημογέροντες: οι Ικέτιδες ποτέ, ούτε μια στιγμή, δε μας επιτρέπουν να ξεχάσουμε ότι είναι οι Ικέτιδες.

Μπορούμε να προχωρήσουμε πιο πέρα. Ο Αισχύλος κάνει αυτόν τον χαρακτήρα δυναμικό όσο και ζωντανό. Με εξαίρεση ίσως κάποιες χαμένες τριλογίες, που η *Προμήθεια* είναι ένα πιθανό παράδειγμά τους, η ελληνική τραγωδία δεν ενδιαφέρθηκε ποτέ για την εξέλιξη του χαρακτήρα³⁶. Ωστόσο αποκάλυπτε βαθμιαία έναν χαρακτήρα που είχε ήδη εξελιχθεί. Αυτό ο Αισχύλος το πραγματοποιεί εδώ με τον χορό του απλά αλλά με πολλή δύναμη. Οι Δαναΐδες είναι εν μέρει Ελληνίδες, εν μέρει βάρβαρες: η πεποίθησή τους στον Δία προβάλλει τη μια τους τάση, η βιαιότητά τους την άλλη. Το πρώτο μακρύ χορικό μέρος κλείνει πολύ δραματικά με την ανάδυση της βαρβαρικής τάσης και ορθώνει μια αντίθεση που ο Αισχύλος τη χρησιμοποιεί κατ' επανάληψη, σαν κάποιον δυνατό και ενοποιητικό ρυθμό. Ο Σοφοκλής δεν το κάνει ούτε αυτό: ο Αισχύλος ζήτημα αν το ξανακάνει. Θα δούμε αργότερα το γιατί.

Μπορούμε λοιπόν για την προαισχύλεια τραγωδία να παραδεχτούμε μια υψηλού επιπέδου δεξιότητα στον χειρισμό του χορού και στη δραματοποίησή του. «Ο χορός ήταν ο Πρωταγωνιστής». Αυτό είναι το συμπέρασμα που εξάγεται από τη θέση του στις *Ικέτιδες*, και είναι ένα αμφι-

35. Όχι ψόγο αλλά έπαινο, βλ. σ. 204 κ.εξ.

36. Ο καθηγητής Ουέμπστερ (*Εισαγωγή στον Σοφοκλή*, σ. 94 κ.εξ.) έχει υποστηρίξει το αντίθετο, αλλά μόνο παραδεχόμενος ότι μια σημαντική αλλαγή της σκέψης (λ.χ. η απόφαση του *Αίαντα* να μην αυτοκτονήσει εν τέλει) είναι εξέλιξη του χαρακτήρα. Ποια είναι η ελληνική λέξη για τον «χαρακτήρα» μ' αυτή την έννοια; Δεν μπορεί να είναι *φύσις*, και ολοφάνερα δεν είναι *ἔξις* και το *τὴν γνώμην μετατίθεσθαι* δε σημαίνει να «ἐξελίσσεται ο χαρακτήρας» σου.

σβητήσιμο συμπέρασμα³⁷. Δεν πρέπει να σκεφτόμαστε τις *Ικέτιδες* σαν το παράδειγμα υπ' αριθ. 1 ή υπ' αριθ. 2 της Ελληνικής Τραγωδίας. Είναι οι *Ικέτιδες*, ένα μοναδικό και ιδιαίτερο έργο και ο Αισχύλος ουδέποτε έμαθε την τέχνη να βγάζει έργα από ένα καλούπι³⁸. Ο μύθος που χρησιμοποιεί σ' αυτή την τριλογία είναι ολοφάνερα ασυνήθιστος από την άποψη ότι ο κύριος φορέας ήταν όχι ένα άτομο, αλλά ένα σύνολο. Αν οι πενήντα θυγατέρες του Δαναού έπρεπε να εμφανιστούν καθόλου στη σκηνή, δεν μπορούσαν να το κάνουν παρά σαν χορός. Το ίδιο πρόβλημα παρουσιάστηκε και σε μια κατοπινή τριλογία, και λύθηκε με τον ίδιο τρόπο. Στις *Ευμενίδες* ο ένας από τους ηθοποιούς ήταν μια πολλαπλή προσωπικότητα, και αυτές οι Ερινύες γίνονται αναπόφευκτα και εκ των πραγμάτων ο χορός, και ουσιαστικά ο συμπρωταγωνιστής του Ορέστη. Δε θέλουμε να πούμε μ' αυτό ότι ο Αισχύλος ξαναγίνεται πρωτόγονος, επιστρέφοντας στη δραματική παράδοση της νιότης του· ούτε επίσης θα το βλέπαμε σαν σίγουρο ότι η δραματική θέση του χορού στις *Ικέτιδες* είναι τεκμήριο μόνο χρονολογικό. Αυτός ο ειδικός βαθμός δραματοποίησης καταρχήν δεν είναι αναγκαστικά θέμα της παράδοσης, αλλά πιθανώς ήταν η άμεση συνέπεια της ανάπτυξης αυτού του ιδιαίτερου μύθου. Το λυρικό στοιχείο δέσποζε, αλλά δεν έχουμε κανέναν λόγο να υποθέσουμε ότι ήταν μ' αυτή την ειδικευμένη έννοια δραματικό· είχε πιθανώς ως προς τον χορό των *Ικέτιδων* τη θέση του χορού του *Αγαμέμνονα* ως προς εκείνον των *Ευμενίδων*.

Μπορούμε τώρα να κοιτάξουμε πάλι την αδειοσύνη του Δαναού. Η δυσκολία που είχε ο Αισχύλος καθώς τον χειριζόταν δεν ήταν απλώς σημάδι πρωτόγονης τεχνικής και απειρίας, αλλά ειδική συνέπεια αυτού του θρύλου. Στα τέλη της ζωής του κανένας όγκος δραματικής δυσκολίας δε σταμάτησε τον Αισχύλο από το να φτιάξει ένα έργο, εφόσον είχε δει στην ιστορία του μια τραγική ιδέα· δεν έχουμε παρά να κοιτάξουμε τον *Προμηθέα* για να το δούμε αυτό. Συνεπώς, το σχόλιο του Σέππαρντ ότι ο Αισχύλος είχε μεν εφεύρει το εργαλείο, αλλά δεν μπορούσε ακόμη να το χειριστεί κατάλληλα, δεν πρέπει να περάσει ανεναντίωτο. Ο δεύτερος ηθοποιός χρησιμοποιείται αρκετά καλά όταν είναι ο Κήρυκας, και δε χρειάζεται ν' αμφιβάλουμε ότι ο Δαναός ήταν αρκετά αποτελεσματικός στα κατοπινά έργα, όπου είχε έναν ανεξάρτητο ρόλο. Ο χαρακτήρας των θυγατέρων είναι η μια από τις δύο σημαντικές δραματικές δυνάμεις που συ-

37. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι ο Αριστοτέλης δε λέει ότι πρωταγωνιστής ήταν ο χορός, αλλά τὰ τοῦ χοροῦ, δηλαδή το λυρικό στοιχείο, πράγμα που είναι διαφορετικό.

38. Βλ. πιο κάτω, σ. 132.

νιστούν τις *Ικέτιδες*, και αυτός δεν πρέπει να επισκιαστεί από κανένα έντονο χαρακτηριστικό του πατέρα. Γιατί ο Δαναός, αν είναι να κάνει κατιτί δραματικό εδώ πέρα, μπορεί να το κάνει μόνο αν γίνει μια τρίτη δραματική δύναμη, επιπρόσθετη στον χορό και στον Βασιλιά. Πρέπει να είναι η οδηγητική δύναμη πίσω από τις θυγατέρες του, ή αντίθετά τους, είτε να παρουσιάσει την κατάστασή τους από μίαν άλλη άποψη και τίποτε από τα δύο δεν ανήκε στην τραγική αντίληψη του Αισχύλου για την ιστορία. Έτσι ο Δαναός είναι μόνο «ένας επώνυμος πρόγονος στολισμένος για τη σκηνή», αλλά επειδή η κατάσταση δεν επέτρεπε τίποτε άλλο, όχι επειδή ο Αισχύλος δεν ήξερε τίποτε καλύτερο.

Η ασυνήθιστη θέση του χορού στο έργο εξηγεί επίσης γιατί αυτός είναι ειδικά δραματικός με τρόπο που οι κατοπινοί χοροί (με εξαίρεση τις Ερινύες) δεν είναι. Αν ο Αισχύλος στον *Αγαμέμνονα* ή ο Σοφοκλής στην *Αντιγόνη* είχαν επιχειρήσει να δραματοποιήσουν τον χορό τους με όση πληρότητα το κάνει εδώ ο Αισχύλος, θα είχαν παραβιάσει τη δραματικότητα των σκηνικών χαρακτήρων και θα είχαν κάνει κάτι που θα ήταν ίσως ενδιαφέρον, αλλά που θα συσκοτιζε την τραγική ιδέα. Αν υπάρχει ένα πράγμα που μπορούμε να το πούμε χωρίς επιφύλαξη για όλη την Ελληνική Τραγωδία (όσο αυτή εξακολουθούσε να είναι τραγική) είναι ότι ποτέ δεν ανέχεται κάτι που δε συμβάλλει άμεσα στην τραγική ιδέα. Έχει στο έπακρο την αυστηρότητα και τη λογική κάθε άλλης κλασικής ελληνικής τέχνης, και δε θα χρησιμοποιήσει ούτε τον χαρακτηρισμό ούτε οτιδήποτε άλλο χωρίς ανάγκη.

Μπορούμε τώρα για την ώρα ν' αφήσουμε τον χορό. Έχουμε δει ότι ο Αισχύλος είναι ήδη μ' αυτόν σαν στο σπίτι του, όπως είναι και στους *Επτά* ή στην *Ορέστεια*. Η προσωπικότητά του εξελίχθηκε, αλλά απ' αυτή την άποψη η τέχνη του ήταν ήδη ώριμη, και μπορούμε να συμπεράνουμε ότι εκείνοι που είχαν άμεσα προηγηθεί απ' αυτόν ήταν επίσης, στον δικό τους βαθμό, κυρίαρχοι αυτού του μέρους του δράματος. Τι συνέβαινε με τα άλλα μέρη;

«Οι *Ικέτιδες* υστερούν ως προς τη διαγραφή των χαρακτήρων». Πρόκειται για παρεξήγηση. Σίγουρα οι λίγες απόπειρες του Δαναού να γίνει ένας χαρακτήρας είναι ανιαρές, αλλά ο Δαναός εξηγήθηκε ήδη. Απομένουν ο Κήρυκας και ο Βασιλιάς. Για τους Κήρυκες καλός και αρκετός κανόνας είναι, όπως λέει ο Χ. Ου. Σμιθ: «κατά τον αφέντη κι ο δούλος του», και δεν πρόκειται να στησουμε καυγά με τον Αισχύλο σ' αυτό το σημείο. Αλλά για τον Πελασγό έχει ειπωθεί ότι δεν είναι χαρακτήρας· δεν είναι Ετεοκλής, δεν είναι Οιδίπους. Και γιατί θα ήταν; Η τραγωδία του δε στη-

ρίζεται σε καμιά *ἀμαρτία*: δε στηρίζεται ακόμη ούτε κατά διάνοια στον χαρακτήρα του. Ότι κι αν είναι, είναι χαμένος, και ο Αισχύλος είναι ένας καλλιτέχνης πολύ καλός ώστε να τον επενδύσει μ' έναν άσχετο χαρακτήρα. Όλο κι όλο που χρειαζόμαστε είναι να σταθεί αρκετά μεγάλος ηθικά και πνευματικά ώστε να κατανοήσει εξολοκλήρου αυτό που τον βρήκε και να δει το δίλημμα όπου έχει περιέλθει ο ίδιος και ο λαός του και αυτό το έχουμε. Ο Σοφοκλής διέγραφε τους χαρακτήρες τόσο λαμπρά, όχι επειδή ήταν καλός σ' αυτό, αλλά επειδή η τραγωδία του στηριζόταν σ' αυτό: ο Αισχύλος σχεδίασε τον Πελασγό όπως το έκανε, όχι επειδή ήταν πρωτόγονος και δεν μπορούσε να το κάνει καλύτερα, αλλά επειδή η τραγική του αντίληψη απαιτούσε αυτό και τίποτε περισσότερο.

Η δύναμη του Αισχύλου στην παρουσίαση των χαρακτήρων ήταν εντελώς ίση με τις ανάγκες του, και μπορούμε να δούμε ότι από άλλες απόψεις η παράδοση που ακολουθούσε δεν ήταν παιδαριώδης. Η περικοπή με το στρίψιμο της βίδας είναι αριστουργηματική: ο Αισχύλος δεν έκανε ποτέ κάτι καλύτερο. Ήταν αυτό κάτι καινούριο για την ελληνική σκηνή ή ανήκε στην παράδοση; Η δύναμή του είναι σίγουρα ατόφιος Αισχύλος, αλλά κατά μία έννοια –στη σαφήνεια και στην αμεσότητά του– είναι κάτι ατόφια ελληνικό. Το μόνο που μπορούμε να πούμε είναι ότι η δυνατότητα παρόμοιων δραματικών επιτευγμάτων ήταν πρόχειρη, αρκεί να υπήρχε ένας ποιητής ικανός να τη χρησιμοποιήσει. Είναι επίσης σαφές ότι ο ιαμβικός λόγος κάποιου δραματικού είδους δεν ήταν νεωτερισμός. Το ότι υπήρχαν προγενέστεροι διδάσκαλοι αυτής της τέχνης μπορούμε να το συμπεράνουμε από περικοπές σαν εκείνη των στίχων 468-89, που δε φαίνονται σαν η ποίηση ενός σκαπανέα. Ο Κρουαζέ σημειώνει: «Το ποιητικό ύφος, αν και έχει αξιοθαύμαστη ποιότητα δύναμης, μεγαλείου και λαμπρότητας, είναι ελαττωματικό ως προς την υπερβολική τάση του να αποστεί από το επίπεδο της φυσιολογικής ομιλίας. Για να αποφύγει την ομοιότητα με την πρόζα, φορτώνεται με μια υπερβολή από εικόνες κάποτε παράλογες, τεχνητές περιφράσεις, στριψίματα του λόγου σχεδόν αινιγματικά»³⁹. Αυτό είναι σωστό, αν θυμηθούμε ότι ο ιαμβικός λόγος, οδηγημένος σε μια τόσο στενή σχέση με τον λυρικό λόγο, πρέπει να αποφύγει πάση θυσία την πεζολογία. Σκεφτόμαστε την τεχνητή αντίθεση ανάμεσα στη θάλασσα και στη στεριά (στ. 77), το «Βλέπω σκόνη, τον άλαλο μαντατόφορο του στρατού» (στ. 180), το *ἀβουκόλητον τοῦτ' ἐμῶ φρονήματι*⁴⁰ (στ.

39. *Αισχύλος*, σ. 67.

40. Ο στίχος σημαίνει: «δε σκοτίζομαι για δαύτο». (Σ.τ.Μ.)

929). Αυτά τα πράγματα έχουν σημασία όχι σχετικά με κανένα πρώιμο στάδιο στη γραφή του Ιάμβου, αλλά για τον ίδιο τον Αισχύλο. Σ' ένα άλλο πρώιμο έργο βρίσκουμε ένα ακόμη άσχημο χτύπημα, χειρότερο παρ' όσο οποιοδήποτε από τούτα: «τα άλλαλα παιδιά της αμόλυντης⁴¹», δηλαδή τα ψάρια (*Πέρσες*, στ. 577). Αυτές οι τραβηγμένες φράσεις από τις *Ικέτιδες* είναι γνήσιος Αισχύλος, καθώς και η άξεστη ζωντάνια του: δεδορκός ὄμμα, μὴδ' ἄγαν ὠνωμένον («μάτι που να κόβει, κι όχι πολύ κρασωμένο»), που επανεμφανίζεται στο βόδι πάνω στη γλώσσα του Φύλακα, στον *Αγαμέμνονα*. Έχουμε εδώ τον αληθινό Αισχύλο με τη δύναμη και την αδυναμία του, και δεν μπορεί κανείς παρά να αισθανθεί ότι η αδυναμία θα ήταν πιο χτυπητή αν ο Αισχύλος δεν είχε κάποιους προγενέστερους διδασκάλους σαν πρότυπο για το ύφος του.

Γνωρίζουμε λοιπόν τώρα ότι στη δραματική λυρική ποίηση και, μπορούμε να αισθανόμαστε επίσης βέβαιοι, στον δραματικό Ιάμβο ο Αισχύλος είχε κάποιους υπολογίσιμους προδρόμους. Μπορούμε να σχηματίσουμε μια πιο καθορισμένη ιδέα για το πώς ήταν αυτή η πρώιμη τραγωδία;

Υποθέτουμε έναν χορό που, αν και δεν είναι ένας ηθοποιός όπως ο χορός των *Ικέτιδων*, είναι ωστόσο ουσιαστικά δραματικός, καθώς εκφράζει στις μακρές κινήσεις του την ανάδυση κάποιας δραματικής κατάστασης και ασκεί πάνω στον ηθοποιό κάποια ηθική ή πνευματική δύναμη. Ο φυσιολογικός χορός τότε, όπως και αργότερα, ήταν σίγουρα μια ομάδα από πολίτες, δημογέροντες, αιχμαλώτους ή κάτι τέτοιο, που εκπροσωπούσε στον περιπαθή φορμαλισμό της μια μεγάλη συλλογική ιδέα ή συγκίνηση: την πόλη, τους ηττημένους, τους αδικημένους: ένα σώμα που ξεπερνούσε το ατομικό ανάστημα, αλλά όχι μια απλή αφάιρση αποχωρισμένη από κάθε προσωπικότητα. Ακόμη κι αν η πληρότητα του χαρακτηρισμού τους ήταν μικρότερη απ' όση των *Ικέτιδων*, ήταν πιθανώς πληρέστερα χαρακτηρισμένοι απ' όσο οι μεταγενέστεροι χοροί: γιατί από τις δύο δυνάμεις που συγκρούονται στο δράμα η μία προήλθε αναγκαστικά από αυτούς. Δεν υπήρχε θέση για τον «ιδανικό θεατή».

Απέναντι στον χορό στέκεται ο μοναδικός ηθοποιός. Κι αυτός επίσης πρέπει να ήταν σχεδιασμένος μόνο στο περίγραμμα, όπως ο Πελασγός, γιατί μια λεπτομερειακή διαγραφή του χαρακτήρα του θα ήταν σφάλμα απέναντι σ' αυτό το φόντο, και ούτε το πενιχρό δραματικό «προσωπικό» θα την επέτρεπε ούτε ο τύπος της τραγικής ιδέας θα τη ζητούσε. Ο ηθοποιός πρέπει να εκπροσωπεί μια ιδέα συμπληρωματική του χορού – ο Βα-

41. Εννοείται: θάλασσας. (Σ.τ.Μ.)

σιλιάς, ο νικητής, ο αδικητής. Ο Πελασγός είναι ο τέλειος τύπος, ούτε μια αφαιρέση ούτε πολύ εξατομικευμένος. Το λεκτικό του, όπως και ο χαρακτήρισμός του, πρέπει να εναρμονίζονται μ' εκείνα του χορού, γιατί κάθε προσέγγιση προς τον νατουραλισμό θα ήταν αταίριαστη. Σε συμμόρφωση με τα αυστηρά κανονικά λυρικά μέτρα που σχηματίζουν το σώμα του έργου, πρέπει κι αυτός να μιλά με κανόνες. Μια περικοπή όπως αυτή των στίχων 347-406 των *Ικέτιδων* από φύση της ανήκει φανερά σ' αυτό το είδος δράματος, το ίδιο και η στιχομυθία που, όπως αναφέρθηκε, είναι αρκετά τυπική. Διανοητική λεπτολογία και εριστική δεν μπορούσαν να παίξουν ρόλο εδώ.

Είναι συνηθισμένος ο ισχυρισμός ότι η προαισχύλεια τραγωδία ήταν μόνο ένα είδος Ορατόριου: «ο Αισχύλος βρήκε την Καντάτα και τη μετέτρεψε σε Τραγωδία». Αν η λέξη Καντάτα μπορεί να τεντωθεί τόσο ώστε να καλύψει τέτοια ουσιωδώς δραματικά και τραγικά πράγματα όπως το μεγαλύτερο μέρος των *Ικέτιδων* (παραβλέποντας και πάλι τον Δαναό), τότε δεν μπορεί κανείς να πει τίποτε· αλλά αν η λέξη εννοεί μια σειρά ανταποκρίσεις ανάμεσα σ' έναν χορό και έναν ηθοποιό, που ο καθένας τους παίζει έναν ρόλο, αλλά που κανένας τους δεν είναι ειδικά δραματικός, τότε ο ισχυρισμός δε μοιάζει να δικαιώνεται. Ο Φρύνιχος ήταν προφανώς περισσότερο λυρικός παρά δραματικός, αλλά δε χρειάζεται να υποθέσουμε ότι και οποιοσδήποτε άλλος ήταν επίσης Φρύνιχος. Τα πρώιμα έργα που γι' αυτά είμαστε καλύτερα πληροφορημένοι είναι τα δικά του *Μιλήτου άλωσις* και *Φοίνισσες*, και φαίνεται πως ήταν μάλλον περιπαθή αφηγηματικά δράματα παρά τραγωδίες· στην πραγματικότητα σωστές καντάτες. Αλλά μπορεί να σημειωθεί ότι αυτά τα χρονικά σαν θέματα δεν ήταν τα φυσιολογικά, και ήταν εξαιρετικά δύσκολο να υπαχθούν στη δραματική μορφή. Ο Αισχύλος, θα το παραδέχονταν αυτό οι περισσότεροι, δε στάθηκε εντελώς επιτυχής με το ιστορικό του έργο, τους *Πέρσες*. Αν δεν είχε επιζήσει κανένα άλλο έργο του, θα μπορούσαμε σήμερα να πούμε ότι η τραγωδία έμεινε λυρική ή αφηγηματική ως προς την αντίληψη της μορφής, ωστόσο τη λύτρωσε ο Σοφοκλής. Αλλά ξέρουμε ότι οι *Πέρσες*, στο ύφος και στη δομή, δεν είναι έργο τυπικό του Αισχύλου· το μεσαίο μέρος των *Ικέτιδων* και το σύνολο των *Επτά* είναι πολύ περισσότερο ειδικά δραματικά στη μορφή. Κατ' αναλογία, φαίνεται πιθανό ότι το φυσιολογικό προαισχύλειο δράμα ήταν πιο ειδικά δραματικό παρ' όσο οι *Φοίνισσες* και η *Μιλήτου άλωσις*. Εξάλλου, έχουμε ίσως την τάση να υπερεκτιμάμε τη σπουδαιότητα του δεύτερου ηθοποιού και να υποτιμάμε τις δυνατότητες του ενός ηθοποιού μαζί με τον χορό. Από τις *Ικέτιδες* μπορούμε να προ-

σποριστούμε μιαν ιδέα για το είδος της υπόθεσης και για το είδος της τραγικής κατάστασης, που μ' αυτές θα καταπιανόταν το πρώιμο αυτό δράμα· και αν έχει καταδειχτεί ότι η δυνατότητα για αληθινό δράμα υπάρχει εκεί, κανένας που ξέρει τους Έλληνες του δε θα θελήσει να αρνηθεί ότι η δυνατότητα αξιοποιήθηκε.

Η υπόθεση, όπως και το λεκτικό και ο χαρακτηρισμός, πρέπει να ήταν σε υψηλό βαθμό συμβατικοποιημένη, και ούτε στο ελάχιστο νατουραλιστική. Αυτό ήταν αναπόφευκτο γιατί, εκτός του ότι ο ηθοποιός έπρεπε να διαθέτει τον περισσότερο χρόνο του στο «καμαρίνι», η ελεύθερη κίνηση της υπόθεσης ήταν αδύνατη. Μπαίνει ο χορός και εκθέτει την κατάσταση· μπαίνει ο ηθοποιός και μας δίνει μια εντύπωση της γενικής του θέσης. Όλες οι δραματικές δυνάμεις είναι κιόλας παρούσες· κάτι μπορεί να αποκρυβεί⁴² γι' αργότερα, όπως γίνεται στις *Ικέτιδες* με την απειλή της αυτοκτονίας, αλλά τίποτε νέο δεν μπορεί να φανεί. Οπωσδήποτε, είναι ακόμη πιο σπουδαίο να σημειώσουμε ότι τίποτε νέο δε χρειάζεται. Ο περιορισμός, όπως και οι περισσότεροι περιορισμοί για τον μεγάλο καλλιτέχνη, δε σημαίνει ένδεια αλλά ένταση. Σημαίνει εδώ την ευκαιρία να αναπτυχθεί μια μορφή Τραγωδίας, και ίσως η βαθύτερη, στην πιο γνήσια μορφή της, ελεύθερη από αλλότριους περισπασμούς, και αυτή είναι η μορφή της τραγωδίας που έχουμε στις *Ικέτιδες*, το θέαμα του ήρωα απομονωμένου μπροστά σε μια τρομερή ρωγμή στο σύμπαν, να ατενίζει, όπως ο Πελασγός, το χάσμα που είναι να τον καταπιεί. Η απλή μορφή της τραγωδίας του Θέσπη ήταν θαυμαστά αρμοσμένη σε μια τέτοια τραγική ιδέα: *ἄνευ λύπης οὐδαμοῦ καταστροφή: «χωρίς λύπη πουθενά έκβαση»*· και είναι δύσκολο να υποθέσουμε ότι κανένας δεν το είχε δει αυτό προτού ο Αισχύλος να μεταβάλει τη μορφή με τον δεύτερο ηθοποιό του. Η θεωρία περί καντάτας δεν εξηγεί τις *Ικέτιδες*.

Έχουν συμπεράνει ότι η κρίση ήταν του ηθοποιού, όχι του χορού, και ότι με αυτή την έννοια ο ηθοποιός ήταν πραγματικά, ή έγινε, ο πρωταγωνιστής. Το συμπέρασμα είναι αναγκαστικό. Ίσως να μην είχε γίνει όταν ο Θέσπις κέρδισε την περίφημη νίκη του στα 534, αλλά προφανώς ήταν όταν η τραγωδία έφτασε στα χέρια του Αισχύλου. Ο μοναδικός ηθοποιός αναγκαστικά τραβά το βλέμμα· πρέπει να είναι το κέντρο του πιο χτυπητού ενδιαφέροντός μας καθώς είναι η εστία των ηθικών δυνάμεων που ερ-

42. Να αποκρυβεί δηλαδή από τον Βασιλιά. Ο Αισχύλος μπορούσε να μας είχε κάνει μια φτηνή δραματική έκπληξη αποκρύπτοντάς το κι από εμάς επίσης, αλλά ήταν καλλιτέχνης, και Έλληνας καλλιτέχνης. (Βλ. πιο κάτω σ. 348.)

γάζονται στο έργο. Ο χορός είναι η φωνή της Ανθρωπότητας, τα παθήματα του κοινά παθήματα της Ανθρωπότητας· μόνο αυτά του ηθοποιού μπορούν να αποκτήσουν τραγική σημασία. Αυτός είναι προορισμένος να προβάλλει μπρος από το πλήθος· σ' αυτόν ανήκει η εκλογή μπροστά στην κρίση· αυτός, το άτομο, πρέπει να θεαθεί σε πάλη με το πεπρωμένο του. Το δράμα όπου ο χορός παίρνει την πρώτη θέση δεν μπορεί να είναι παρά παθητικό· δεν είναι, με την αυστηρότερη έννοια της λέξης, τραγικό το να είναι ο πληθυσμός μιας κατακτημένης πόλης θύμα σκληρής καταπίεσης· κι αν ο χορός στην τριλογία των Δαναΐδων σαν σύνολο είναι ο πρωταγωνιστής, ένας πραγματικά τραγικός ήρωας, που δρα τραγικά και υποφέρει τραγικά, είναι επειδή δεν πρόκειται για έναν φυσιολογικό χορό, για μια απλή αντιπροσωπευτική ομάδα, αλλά για έναν ατομικό χαρακτήρα πολλαπλασιασμένο επί πενήντα φορές. Οι Ικέτιδες τραγικά είναι μονόπλευρες, όπως ο Ιππόλυτος, όχι μια κοινότητα, όπως ο χορός στους *Πέρσες* ή στον *Αγαμέμνονα*.

Μπορούμε συνεπώς, διστακτικά αλλά όχι χωρίς κάποια βάση, να προτείνουμε τον ακόλουθο τύπο, όχι σαν τον μόνο αλλά σαν τον καλύτερο, της πρώιμης τραγωδίας:

Πρώτη ωδή.

Είσοδος του ηθοποιού και αποκάλυψη της γενικής κατάστασης

Δεύτερη ωδή, όπου ασκείται πάνω του πίεση.

Η κρίση κορυφώνεται. Κομμός;

Τρίτη ωδή.

Ο Ηθοποιός αντιμετωπίζει την κρίση και παίρνει την απόφασή του.

Τέταρτη ωδή.

Η κατάληξη. Εξάγγελος;

Πέμπτη ωδή.

Είναι μια μορφή απλή αλλά όχι παιδαριώδης. Είναι μια μορφή που επιτρέπει τον πιο λεπτό και τον πιο δυνατό δραματικό λυρισμό, και μπορεί να εκφράσει τις βαθύτερες και πιο συγκινητικές τραγικές καταστάσεις. Η «δυσκαμψία» της δεν είναι ελάττωμα. «Δεν είναι άραγε δυνατό», έλεγε ο δραματικός κριτικός των *Τάιμς* σχολιάζοντας την παράσταση των *Ικέτιδων* στους Δελφούς το 1930, «το προαισχύλειο δράμα να κατείχε κίβλας ένα κλειδί που του παρείχε ελευθερία από τα δεσμά του νατουραλισμού – ένα κλειδί που γι' αυτό οι σύγχρονοι δραματουργοί, από τον Στρίντμπεργκ ως τον Λένορμαν, πάσχισαν απελπισμένα;». Είναι, νομίζω, όχι μόνο δυνατό, αλλά βέβαιο.