

W. GEOFFREY ARNOTT

Η ΔΙΑΤΗΡΗΣΗ ΤΟΥ ΕΝΔΙΑΦΕΡΟΝΤΟΣ ΤΩΝ ΘΕΑΤΩΝ :

ΜΕΡΙΚΑ ΤΕΧΝΑΣΜΑΤΑ ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ¹

Σε μια πρόσφατη συνέντευξή του ο Άγγλος συγγραφέας Harold Pinter τόνισε πόση σημασία έχει να κρατεί κανείς το ενδιαφέρον του ακροατηρίου στο θέατρο. «Δέ θέλω να προκαλώ άνια στο ακροατήριο», είπε, «θέλω να τους κρατώ προσηλωμένους σε ό,τι συμβαίνει»². Αύτη τή δήλωση πιστεύω ότι και ο Εύριπίδης θά τήν ύποστήριζε όλόψυχα. Έδω και μερικά χρόνια έχω στρέψει τήν προσοχή μου στη μελέτη τής συνειδητής ή άσυνειδητης επανάληψης όρισμένων τεχνασμάτων στα έργα του Εύριπίδη, πού θά μπορούσαν θαυμάσια να συνοψιστούν στον τίτλο τής διάλεξης αύτης: τεχνάσματα πού άποσκοπούν να κρατήσουν το ενδιαφέρον των θεατών, τεχνάσματα πού άποσκοπούν να μήν αφήσουν τους θεατές να νιώσουν πλήξη. Αύτά τά τεχνάσματα εκμεταλλεύονταν τις προσδοκίες του ακροατηρίου, με τον ένα ή τον άλλον τρόπο. Άποσκοπούσαν να όδηγήσουν, ή άκόμη και να παρασύρουν, τους θεατές προς τήν κατεύθυνση πού ο Εύριπίδης ήθελε κάθε φορά να ακολουθήσουν. Τά κύρια συστατικά ήταν το σοκ, ή έκπληξη, και ένα προσεκτικά ύπολογισμένο κρεσέντο συναισθηματικής διέγερσης. Ίκανοποιητική παρουσίαση των μεθόδων του Εύριπίδη έδω θά άπαιτούσε ένα βιβλίο, όχι μια διάλεξη· γι' αυτό στη συζήτηση του θέματος θά ήθελα να περιοριστώ σε τρία μόνο παραδείγματα από τρία διαφορετικά έργα: πρώτο, τή ρήση του Άγγέλου στην *Ήλέκτρα*, δεύτερο τις εισαγωγικές σκηνές στον *Ορέστη*, και τελικά όλο τον *Ηρακλή*. Και στις τρεις περιπτώσεις ο Εύριπίδης προσπαθεϊ να έκπληξεί, να προκαλέσει σοκ στους θεατές ή να τους δι-

1. Αύτη τή διάλεξη ο συγγραφέας τήν έδωσε, ύστερα από εύγενική πρόσκλησή τους, στα Πανεπιστήμια των Ίωαννίνων και τής Θεσσαλονίκης τον Άπρίλη του 1976. Ή μετάφραση από τά Άγγλικά στη δημοτική έγινε από τον Δρ. Ά. Κατσούρη, για το ενδιαφέρον και τήν επιδεξιότητα του όποιου ο συγγραφέας αισθάνεται ιδιαίτερη εύγνωμοσύνη.

2. *Paris Review* 10 (1966) 33.

εγείρει, και ή παραπλάνηση είναι μια από τις κύριες μεθόδους τής τεχνικής του για δημιουργία έκπληξης και συγκίνησης.

Τò πρώτο παράδειγμα όμολογώ ότι τò έχω συζητήσει και άλλοτε σε ένα άρθρο μου πάνω σε ένα σχετικό θέμα¹, αλλά δέν αισθάνομαι τήν ανάγκη νά δικαιολογηθώ πού τò συζητώ για δεύτερη φορά, επειδή επιβεβαιώνει απόλυτα μιάν αποφθεγματική γνώμη τού ποιητή και θεατρικού συγγραφέα T. S. Eliot, πού σε μιá διάλεξή του μιλεί για τήν ανάγκη πού αισθάνεται ένας δραματικός συγγραφέας νά υποβάλλει τούς θεατές του σε μιá σειρά μικρών εκπλήξεων, έτσι ώστε οι θεατές συνέχεια νά περιμένουν ότι «κάτι πρόκειται νά συμβεί· και όταν συμβεί, θά πρέπει νά είναι διαφορετικό, όχι όμως πολύ διαφορετικό, από ό,τι ó δραματοργός έκανε τούς θεατές νά περιμένουν»². "Ένα τέτοιο παράδειγμα, όπως είπα, βρίσκεται στη ρήση τού 'Αγγέλου στην 'Ηλέκτρα, και ή επιτυχία τού δραματικού εύρηματος εξαρτάται από τήν έξοικείωση πού περίμεναν οι τραγικοί νά έχουν οι θεατές τους, όταν στις τραγωδίες τους οι ποιητές αξιοποιούσαν γνωστούς μύθους³.

Συνεπώς, όταν ó 'Αγγελος μπαίνει στη σκηνή στην 'Ηλέκτρα τού Εύριπίδη, σχεδόν όλοι οι θεατές μπορούσαν νά προβλέψουν ότι ή κύρια είδηση πού έφερεν ήταν ή δολοφονία τού Αίγισθου από τόν 'Ορέστη. Αυτό αποτελούσε βασικό στοιχείο τής παράδοσης. Και στην περίπτωση πού κάποιος έντελώς άνίδεος βρισκόταν ανάμεσα στους θεατές, ó 'Αγγελος, άμέσως μόλις μπαίνει, επιβεβαιώνει αυτό τò μοναδικό, άναμενόμενο άλλωστε, γεγονός: ó 'Ορέστης είναι νικητής, και ó Αίγισθος είναι νεκρός (762 έξ.). 'Αλλά τή μέρα πού διδάχτηκε για πρώτη φορά ή 'Ηλέκτρα τού Εύριπίδη κανένα άκροατήριο δέ θά ήταν σε θέση νά προβλέψει τις λεπτομέρειες τής δολοφονίας τού Αίγισθου, επειδή αυτές διαπλάθονταν κάθε φορά διαφορετικά από τόν ποιητή πού καταπιανόταν με τò μύθο αυτό. Νά, λοιπόν, μιá εύκαιρία για τόν Εύριπίδη νά προκαλέσει έκπληξη, και νά έκμεταλλευτεί τò στοιχείο τής παραπλάνησης: ή, για νά είμαι πιό άκριβης στην περίπτωση αυτή, για νά παραπλανήσει τούς θεατές του σχετικά με τά όπλα πού χρησιμοποιήθηκαν για τή δολοφονία. 'Αρχίζει τήν έξιστόρηση. 'Ο 'Ορέστης και ó Πυλάδης συνάντησαν τόν Αίγισθο, πού βρισκόταν στην έξοχή με μερικούς άκολούθους του, για νά θυσιάση ένα μοσχάρακι. 'Ο βασιλιάς κάλεσε τόν 'Ορέστη και τόν σύνητροφό του νά βοηθήσουν στη θυσία, και αυτοί δέχτηκαν. Πρώτα, οι ύπη-

1. «Euripides and the Unexpected», *Greece and Rome* 20 (1973) 49 έξ.

2. «Poetry and Drama», *The Theodore Spencer Memorial Lecture*, Harvard University, 21 Νοέμβρη 1950 (Λονδίνο 1951) 32.

3. Πρβλ. W. Ludwig, *Sapheneia* (Tübingen diss. 1954) 15 έξ.

ρέτες τοῦ Αἰγίσθου ἀφήνουν τὰ ὄπλα τους (798 ἐξ.), γιὰ νὰ βοηθήσουν τὸ βασιλιά τους στὴ θυσία. Μένουν λοιπὸν ἄοπλοι, καὶ ἔτσι ἓνα σοβαρὸ ἐμπόδιο γιὰ τὴ δολοφονία τοῦ Αἰγίσθου ξεπερνιέται. Σὲ αὐτὸ τὸ σημεῖο οἱ θεατὲς πρέπει νὰ ἀρχίζουν νὰ ἀναρωτιοῦνται, ἂν ὁ Ὀρέστης ἐπωφεληθεῖ καὶ σκοτώσει ἀμέσως τὸ βασιλιά. Ὅχι: αὐτὸ δὲ θὰ συμβεῖ· δὲν ἔχει ἀκόμα φτάσει ἡ στιγμή τοῦ φόνου. Ἐπειτα ὁ Αἰγίσθος πιάνει ἓνα ἴσιο μαχαίρι ἀπὸ τὸ καλάθι (810 ἐξ.), σφάζει μὲ αὐτὸ τὸ μοσχαράκι, καὶ μετὰ δίνει τὸ μαχαίρι στὸν Ὀρέστη, καλώντας τὸν ξένο του νὰ γδάρει καὶ νὰ κομματιάσει τὸ ζῶο. Ὁ Ὀρέστης πιάνει τὸ μαχαίρι (819)· οἱ θεατὲς βρίσκονται πάλι σὲ μεγάλη ἀγωνία. Μήπως ἤρθε τώρα ἡ στιγμή ὁ Ὀρέστης νὰ χρησιμοποιοῦσιν τὸ μαχαίρι, καὶ νὰ σκοτώσῃ τὸν Αἰγίσθο; Ἀλλὰ πάλι οἱ θεατὲς ξεγελοῦνται στὶς προσδοκίες τους: ὁ Ὀρέστης ἀπλῶς κάνει ὅ,τι τοῦ ζήτησε ὁ Αἰγίσθος, δηλαδὴ γδέρνει καὶ διαμελίζει τὸ ζῶο. Ἄλλοι δώδεκα στίχοι περνοῦν, καὶ τότε μόνο ὁ Ὀρέστης ζητᾷ ἓνα μπαλτά γιὰ νὰ κόψῃ τὸ κόκκαλο τοῦ στέρνου (836 ἐξ.). Ἄραγε αὐτὴ τὴ φορὰ θὰ γίνῃ ὁ φόνος; Ὅχι, ὄχι ἀκόμη:

Φθιάδ' ἀντὶ Δωρικῆς

οἷσι τις ἡμῖν κοπίδ', ἀπορρήξω χέλυν;

λέει ὁ Ὀρέστης, καὶ παίρνοντας τὸν μπαλτά κόβει... τί; Οἱ θεατὲς θὰ πρέπει νὰ περιμέναν ὅτι ὁ Ἄγγελος θὰ ἔλεγε ὅτι ὁ Ὀρέστης κτύπησε τότε τὸν Αἰγίσθο· ἂν αὐτὸ περιμέναν, τότε γιὰ ἄλλη μιὰ φορὰ ἔπεσαν ἔξω στὶς προσδοκίες τους. Ὁ Ὀρέστης περιορίζεται νὰ κόψῃ τὸ κόκκαλο τοῦ στέρνου. Ὁ φόνος τοῦ Αἰγίσθου γίνεται τρεῖς στίχους πῶς κάτω — τελικὰ ὕστερα ἀπὸ τρεῖς παραπλανήσεις τῶν θεατῶν.

Ὁ λόγος γιὰ τίς παραπλανήσεις σ' αὐτὴ τὴν ἀγγελικὴ ρῆση δὲν θὰ ἀργήσει νὰ φανεῖ. Κάθε φορὰ πού ὁ Ἄγγελος ἀναφέρει ἓνα ὄπλο, κάνει τοὺς θεατὲς νὰ ἀναρωτιοῦνται μήπως μὲ αὐτὸ τελικὰ γίνῃ ὁ φόνος, δηλαδὴ τὸ ἀποκορύφωμα στὸ ὅποιο ἡ πλοκὴ ὀδηγεῖ. Ἐτσι ὁ Εὐριπίδης κάνει τὸν καθένα νὰ ἀγωνιᾷ καὶ διατηρεῖ αὐτὴ τὴν ἔνταση, παραπλάνωντας τοὺς θεατὲς μὲ μιὰ σειρὰ ἀπὸ φραστικὲς μικροεκπλήξεις.

Ἐνα κάπως παρόμοιο τέχνασμα χρησιμοποιοῖ ὁ Εὐριπίδης καὶ στὶς εἰσαγωγικὲς σκηνὲς τοῦ Ὀρέστη, ἂν καὶ ἐδῶ οἱ μικροεπλήξεις εἶναι καὶ ὀπτικὲς καὶ ἀκουστικὲς. Θυμηθῆτε τὸ ἐντυπωσιακὸ ἀνοιγμα τοῦ ἔργου, μὲ τὸν Ὀρέστη νὰ κοιμᾶται ξαπλωμένο στὸ κέντρο τῆς σκηνῆς σὲ ὄλη τὴ διάρκεια τῶν πρώτων διακοσίων δέκα στίχων, ἐνῶ ἡ Ἡλέκτρα λέει τὸν «ἐξωδραματικὸ» τῆς πρόλογο, ἐνῶ ἡ Ἐλένη καὶ ἡ Ἐρμιόνη μπαίνουν καὶ βγαίνουν ἀπὸ τὴ σκηνή, ἐνῶ ὁ χορὸς φτάνει, καὶ ἐνῶ στὸ ντουέτο πού ἀκολουθεῖ ἀνάμεσα στὴν Ἡλέκτρα καὶ τὸ χορὸ ὁ ἦχος τοῦ τραγουδιοῦ φαίνεται ὅτι ἀπὸ στιγμή σὲ στιγμή θὰ ξυπνήσῃ τὸν κοιμισμένο, σὲ σημεῖο πού ἡ Ἡλέκτρα βρίσκειται στὴν ἀνάγκη νὰ συστήσῃ στὸ χορὸ νὰ

κάνει ήσυχία. Ἐχουμε κι ἐδῶ ἓνα ἀπὸ τὰ γνωστὰ παιχνίδια μὲ τὰ συμβατικά στοιχεῖα τῆς τραγωδίας, μὲ τὰ ὁποῖα ὁ Εὐριπίδης δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι σκόπιμα προσπαθεῖ νὰ παραβιάσει τοὺς κανόνες τῆς εὐθραυστης δραματικῆς ψευδαίσθησης. Ἀπὸ αὐτὸ τὸ ντουέτο ἀνάμεσα στὴν Ἡλέκτρα καὶ τὸ χορὸ, μαθαίνουμε ὅτι ὁ Ὀρέστης ἴσα - ἴσα πού ζεῖ·

ἔτι μὲν ἐμπνέει, βραχὺ δ' ἀναστένει

τραγουδᾷ ἡ Ἡλέκτρα (155), καὶ ὅτι ὁ χορὸς θὰ προκαλέσει τὸ θάνατό του, ἂν τὸν ξυπνήσει ἀπὸ ὕπνου *γλυκυτάταν ... χάριν* (159). Θὰ διαταραχτεῖ τελικὰ ὁ ὕπνος τοῦ Ὀρέστη; καί, ἂν ναί, ὁ Ὀρέστης θὰ πεθάνει; Ὁ Εὐριπίδης σκόπιμα ἐμβάλλει στὸ μυαλὸ τῶν θεατῶν τοῦ τὸ φόβο, ὅτι ὁ Ὀρέστης ὑπάρχει μιὰ μικρὴ πιθανότητα νὰ πεθάνει κατὰ τὴ διάρκεια αὐτῆς τῆς σκηνῆς. Λίγο ἀργότερα οἱ θεατὲς νιώθουν κάποια ἀνακούφιση — ἢ μήπως ὄχι;

ὄρᾳς; ἐν πέπλοισι κινεῖ δέμας

τραγουδᾷ ὁ χορὸς. Ἀπαντᾷ ἡ Ἡλέκτρα,

σὺ γάρ νιν, ᾧ τάλαινα,

θωύξασ' ἔβαλες ἐξ ὕπνου.

Οἱ θεατὲς βρίσκονται καὶ πάλι σὲ ἀγωνία: ἄραγε ὁ Ὀρέστης τώρα θὰ ξυπνήσει; Ἄραγε θὰ πεθάνει; Ὅχι: ἡ ἐντύπωση εἶναι παραπλανητικὴ. Ὁ χορὸς συνεχίζει (169),

εὔδειν μὲν σὺν ἔδοξα

καὶ ἐξακολουθεῖ νὰ τραγουδᾷ καὶ νὰ χορεύει, λίγο πιο πέρα τώρα ἀπὸ τὸν ἀκίνητο Ὀρέστη. Τότε, λίγους στίχους πιο κάτω (173), «ὕπνώσσει», ἐπαναλαμβάνει ὁ χορὸς, καὶ συνεχίζοντας ἀναρωτιέται λέγοντας αὐτὸ πού πρόθεση τοῦ ποιητῆ ἦταν νὰ βρῆσκειται στὸ μυαλὸ ὄλων τῶν θεατῶν (187):

θροεὶ τίς κακῶν τελευτὰ μένει.

Ἡ Ἡλέκτρα ἀπαντᾷ κάπως νευρικὰ:

θαεῖν, θαεῖν· τί δ' ἄλλο;

Τὸ ντουέτο συνεχίζεται γιὰ λίγο ἀκόμη, καὶ τότε, ὅταν τὸ μέτρο ἀπὸ λυρικούς δοχμίους ἀλλάξει σὲ διαλογικούς ἰάμβους, ὁ κορυφαῖος εἶναι ἀκόμη πιο ἀπαισιόδοξος ὅταν λέει (209 ἐξ.).

ὄρα παροῦσα, παρθέν' Ἡλέκτρα, πέλας,

μὴ κατθανών σε σύγγονος λέληθ' ὀδε·

οὐ γάρ μ' ἀρέσκει τῷ λίαν παρειμένω.

Αὐτὸ βέβαια δημιουργεῖ μιὰ ἀκόμη παραπλανητικὴ ἐντύπωση. Ἀμέσως μετὰ ἀπὸ τὰ λόγια αὐτά ὁ Ὀρέστης ξυπνᾷ καὶ ἀμέσως ἀρχίζει τὴν πρώτη του ῥήση· φαίνεται ὅτι ἔχει συνέλθει ἀρκετά, καὶ ἔτσι ὅλες ἐκεῖνες οἱ προειδοποιήσεις ἀποκτοῦν τὴν πραγματικὴ τους σημασία: εἶναι ἀπλῶς παραπλανητικὲς. Ἀλλὰ σ' αὐτὴ τὴ γεμάτη ἔνταση σκηνῆς, προτοῦ ξυπνήσει ὁ Ὀρέστης, ὁ Εὐριπίδης κράτησε τὴν προσοχὴ τῶν θεατῶν του,

ὑποβάλλοντάς τους ἀρκετὲς φορὲς τὴν ἀγωνιώδη ὑποψία, ὅτι ἦταν ἐνδεχόμενο ὁ Ὅρέστης πράγματι νὰ πεθάνει μπροστὰ στὰ μάτια τους.

Ἄξιζει νὰ ἐπισημάνουμε ὅτι αὐτὸ τὸ τέχνασμα γιὰ νὰ κρατηθεῖ ἀμείωτο τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ κοινοῦ ἦταν δυνατό, μόνο γιατί ἡ σχέση μεταξύ θεατρικοῦ συγγραφέα καὶ θεατῶν ἦταν σ' ἓνα καίριο σημεῖο διαμετρικὰ ἀντίθετη ἀπὸ ὅ,τι ἦταν στὴν ἀγγελικὴ ρήση τῆς Ἡλέκτρας. Ἐκεῖ ἡ ἀλληλουχία τῶν παραπλανήσεων πέτυχε, ἐπειδὴ οἱ θεατὲς γνώριζαν κιόλας τὰ βασικὰ στοιχεῖα τοῦ μύθου. Στὸν Ὅρέστη, ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, τὸ τέχνασμα μπορούσε μόνο νὰ ἔχει ἐπιτυχία, ἐπειδὴ οἱ θεατὲς δὲ γνώριζαν τί θὰ ἐπακολουθοῦσε. Δὲ γνώριζαν καθόλου τί πρόκειται νὰ συμβεῖ, ὅπως ἄλλωστε καὶ τὰ πρόσωπα τοῦ δράματος. Ὅρθὰ ὑποστηρίζουν οἱ περισσότεροι σύγχρονοι μελετητὲς ὅτι ὁ Εὐριπίδης ὁ ἴδιος δημιούργησε τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ μύθου στὸν Ὅρέστη¹. Ἄν δὲν τὸ εἶχε κάνει ὁ ἴδιος, τὸ τέχνασμα αὐτὸ δὲ θὰ ἦταν δυνατό νὰ πετύχει. Καὶ ἐπειδὴ ἡ πλοκὴ στὸ σύνολό της σχεδὸν εἶναι δημιούργημα τοῦ Εὐριπίδη, ὁ ποιητὴς εἶναι σὲ θέση νὰ «ἀναμετρηθεῖ» μὲ τοὺς θεατὲς του καὶ νὰ τοὺς κάνει νὰ ἀναρωτιοῦνται ἂν ὁ Εὐριπίδης, πασίγνωστος γιὰ τὶς σοφιστεῖες του καὶ τὶς νεωτεριστικὲς ἀναζητήσεις του, θὰ ἀποτολμοῦσε νὰ γράψει ἓνα ἔργο μὲ τίτλο Ὅρέστης, ὅπου ὁ ἥρωας παρουσιαζόταν ὡς μυστηριώδης καὶ καλυμμένη μορφή, ξαπλωμένος, ἀκίνητος καὶ σιωπηλὸς πάνω στὴ σκηνή γιὰ διακόσιους τόσους στίχους, καὶ μετὰ νὰ πεθαίνει, χωρὶς νὰ βγάλει λέξη οὔτε κἀν ἓνα στεναγμὸ. Καὶ ἀκόμη ὅταν τὸ ἀνησυχητικὸ ἐνδεχόμενο τοῦ θανάτου τοῦ ἀποδείχτηκε ὅτι δὲν εἶναι παρὰ χίμαιρα, ὅσοι ἀπὸ τοὺς θεατὲς εἶχαν πρὶ ἀνεπτυγμένο αἰσθητήριον, πιθανὸν νὰ ἔνωσαν μιὰ ἐνδόμυχη ἱκανοποίηση ἀπὸ δυὸ φιλολογικὸς συσχετισμοὺς τῆς μορφῆς τοῦ κοιμισμένου Ὅρέστη. Ἐπηρέασε μήπως τὸν Εὐριπίδη ἓνα ἀπὸ τὰ ἔργα ποὺ διδάχτηκαν τὸν προηγούμενον χρόνον στὰ Διονύσια, ὅπου στὸ ἔργο τοῦ Σοφοκλῆ *Φιλοκτήτης*, ὁ ἥρωας παρόμοια κοιμόταν καὶ ἔμεινε ἀκίνητος κατὰ τὴ διάρκεια ἐνὸς ντουέτου ἀνάμεσα στὸ Νεοπτόλεμον καὶ τὸ χορὸ (827 ἑξ.)²; Καὶ ὁ Αἰσχύλος, ὅπως μᾶς λέει ὁ Ἀριστοφάνης στοὺς *Βατράχους*, ἀρεσκόταν νὰ ἀρχίζει τὰ ἔργα του παρουσιάζοντας καλυμμένες μορφές, ποὺ παρέμειναν μυστηριωδῶς σιωπηλὲς στὴ σκηνή, ἐνῶ ὁ χορὸς τραγουδοῦσε μιὰ σειρὰ ἀπὸ ὠδὲς — ἀκριβῶς γιὰ νὰ κρα-

1. Πρὸβλ. E. R. Schwinge, *Die Verwundung der Stichomythie in den Dramen des Euripides* (Heidelberg 1968) 201, σημ. 13, μὲ βιβλιογραφίαν. Ὁ μόνος ἀντίθετος μὲ αὐτὴ τὴν ἀποψη στὴ σύγχρονη ἐποχὴ ὑπῆρξε ὁ G. Zuntz, *Die Antike* 9 (1933) 247.

2. Πρὸβλ. K. Reinhardt, *Tradition und Geist* (Göttingen 1960) 244.

τήσει τούς θεατές σὲ ἀγωνία, καὶ νὰ τούς κάνει νὰ ἀναρωτιοῦνται πότε ἀκριβῶς θὰ ἀρχίσει νὰ μιλᾷ ἡ καλυμμένη μορφή¹.

Ἄρκετὰ ὅμως γιὰ τὶς δυὸ σκηνές ἀπὸ τὸν Ὀρέστη καὶ τὴν Ἥλέκτρα, πού μᾶς προσφέρουν τόσο καλὰ παραδείγματα παραπλάνησης σὲ μικρὴ κλίμακα. Μεγαλύτερη καὶ πιὸ περιπλοκὴ ποικιλία βρίσκουμε στὸ πρῶτο μισὸ μέρος τοῦ προβληματικοῦ Ἡρακλῆ τοῦ Εὐριπίδη, τοῦ ὁποίου ἡ πλοκὴ καὶ οἱ ἀρχικὲς σκηνές δέχτηκαν τόσο συχνὰ αὐστηρὴ κριτικὴ κατὰ τούς δυὸ τελευταίους αἰῶνες. Τὸ κύριο ἐπιχείρημα τῆς κριτικῆς εἶναι ὅτι ὁ Ἡρακλῆς δὲν ἔχει δραματικὴ ἐνότητα καὶ χωρίζεται σὲ τρία ἄνισα μέρη, καὶ ὅτι τὸ πρῶτο μέρος τοῦ ἔργου, ὅπου ὁ Εὐριπίδης ἀσχολεῖται μὲ τὸν σφετεριστὴ τύραννο Λύκο καὶ τὴν ἐπίθεση πού κάνει ὁ Λύκος ἐναντίον τῆς γυναίκας, τῶν παιδιῶν καὶ τοῦ πατριοῦ τοῦ Ἡρακλῆ, εἶναι ὑπερβολικὰ ἀδύνατο. Σκοπός μου τώρα δὲν εἶναι νὰ ἐξετάσω λεπτομερῶς αὐτὴ τὴν κριτικὴ, οὔτε ἔχω τὴν πρόθεση νὰ ἐπανεξετάσω τὰ σημεῖα ἐκεῖνα πού μελετήθηκαν πρόσφατα τόσο ἐποικοδομητικὰ ἀπὸ τὸν κύριο Chalk, τὸν καθηγητὴ Adkins, καὶ τὴν κυρία Burnett². Ἡ δική μου προσέγγιση θὰ εἶναι καθαρὰ θεατρικὴ. Θὰ προσπαθῶ νὰ δῶ μερικὰ ἀπὸ τὰ προβλήματα μὲ τὰ μάτια τοῦ δραματικοῦ ποιητῆ, πού ἀντιμετωπίζει τούς θεατές του καταβάλλοντας κάθε προσπάθεια γιὰ νὰ κρατήσῃ τὸ ἐνδιαφέρον τους καὶ συγχρόνως νὰ τούς ψυχαγωγῆσει: δηλαδὴ, νὰ τούς ἐκπλήξῃ. Ὁ Εὐριπίδης ἐδῶ, νομίζω, χειρίστηκε τὸ θέμα πολὺ τολμηρὰ, καὶ ἴσως νὰ μὴν πέτυχε ἐντελῶς, τὴ φορὰ αὐτὴ τουλάχιστο, τὸ σκοπὸ του. Στὶς εἰσαγωγικὲς σκηνές τοῦ Ἡρακλῆ, ὁ Εὐριπίδης ἄφησε τὸ θεατρικὸ του ἐνστικτο νὰ τὸν παρασύρει πολὺ μακριὰ, ἀλλὰ μόνο κατὰ ἓνα μέρος ἔπεσε ἔξω στοὺς ὑπολογισμούς του.

Ὁ κύριος λόγος πού ὁ Εὐριπίδης ἔπλασε ἐλεύθερα τὴν ἱστορία τοῦ Λύκου στὸ πρῶτο μέρος τοῦ Ἡρακλῆ πιθανὸν εἶναι αὐτὸς πού προτείνει ὁ Wilamowitz³: ὁ Εὐριπίδης ἤθελε νὰ παρουσιάσῃ δραματικὰ τὸν νικηφόρο ἥρωισμό τοῦ Ἡρακλῆ, προτοῦ τὸν βυθίσει στὶς συμφορές· καὶ ἤθελε νὰ δείξῃ πόσο πολὺ ὁ Ἡρακλῆς ἀγαποῦσε τὰ παιδιὰ του, γιὰ νὰ προβάλῃ περισσότερο τὸ μέγεθος τοῦ φόνου τους. Ναί! ἀλλὰ γιατί οἱ σκη-

1. 912 ἐξ., ὅπου ἄρκετὰ εἰρωνικὰ θίγει τὸ σημεῖο αὐτὸ ὁ ἀπὸ σκηνῆς Εὐριπίδης ἐναντίον τοῦ Αἰσχύλου.

2. H. O. Chalk, *Journal of Hellenic Studies* 82 (1962) 7 ἐξ.· A. W. H. Adkins, *Classical Quarterly* 16 (1966) 209 ἐξ.· Anne P. Burnett, *Catastrophe Survived* (Oxford 1971) 157 ἐξ. Ἔλλα πολὺτιμα πρόσφατα ἔρθρα εἶναι τοῦ J. Carrière, *Ann. Fac. Lettres, Toulouse* (Ἰούνιος 1952), 2 ἐξ. καὶ τοῦ J. C. Kamerbeek, *Mnemosyne* 19 (1966) 1 ἐξ.

3. Στὴν ἐκδοσὴ του τοῦ ἔργου, ii, 108 ἐξ. καὶ 112 ἐξ.

νές οἱ σχετικές μὲ τὸν Λύκο εἶναι τόσο πολὺ φτωχές σὲ φαντασία καὶ χαμηλῆς ποιότητας; Οἱ πρῶτοι πεντακόσιοι στίχοι μᾶς παρουσιάζουν ἕνα μελοδραματικὸ κακοῦργο στὸ πρόσωπο τοῦ Λύκου, ἕνα χαρακτήρα χωρὶς κανένα στοιχεῖο ποῦ νὰ τὸν ἐξιλεώνει στὰ μάτια μας, ποῦ εἶναι ἀπόλυτα κακὸς καὶ συνεπῆς στὴν κακία του, ἕνα τέτοιο μωσαϊκὸ ἀπὸ τυπικὰ στοιχεῖα, ὥστε νὰ μὴν παρουσιάζει κανένα ἐνδιαφέρον. Οἱ σκηνές ὅπου ὁ Λύκος ἀντιμετωπίζει τὰ θύματά του καὶ τὰ θύματά του ἀντιμετωπίζουν τὴ μοίρα τους θὰ ἔπρεπε νὰ δημιουργοῦν τὰ μεγαλύτερα καὶ τραγικότερα συναισθήματα, ἀλλὰ ἡ δραματικὴ θερμοκρασία δὲν ξεπερνᾷ ποτὲ τὴ χλιαρότητα, καὶ ὁ ζωτικὸς σύνδεσμος τῆς συμπάθειας, ποῦ ἐνώνει τοὺς χαρακτῆρες μὲ τοὺς θεατές, σπάνια δημιουργεῖται. Οἱ λόγοι, ὁ διάλογος, ὅλα τὰ πρῶτα λυρικά μέρη εἶναι μονότονα καὶ σὲ μεγάλο βαθμὸ κάθε ἄλλο παρὰ ἀξιομνημόνευτα. Στους πρῶτους πεντακόσιους στίχους ὑπάρχουν καμιά εἰκοσιπενταριά σημεῖα, ὅπου ὁ λόγος ἀνυψώνεται σὲ μεταφορές, σὲ εἰκόνες, σὲ προβολὴ μιᾶς σημαντικῆς λεπτομέρειας, ἀλλὰ καὶ σ' αὐτὲς ἀκόμα τὶς περιπτώσεις δὲ λείπουν ἰδέες πολὺ τετριμμένες ὅπως *στάσει νοσοῦσαν... πόλιν*¹ καὶ *δακρυρροῦς πηγᾶς*². Ὑπάρχει μιὰ ὀπτικά ἐρεθιστικὴ καὶ συναισθηματικὰ ἀποτελεσματικὴ στιγμή στὶς πρῶτες αὐτὲς σκηνές, ὅπου τὰ παιδιά, ἡ Μεγάρα καὶ ὁ Ἀμφιτρυῶν ἐμφανίζονται στὴ σκηνὴ φορώντας σάβανα (414 ἐξ.), ἀλλὰ ὁ λόγος τῆς Μεγάρας, ποῦ ἀκολουθεῖ ἀμέσως, σπάνια φωτίζεται ἀπὸ τὴ φλόγα τοῦ πάθους. Καὶ τὰ παράξενα, ὅπως γιὰ παράδειγμα ἡ συζήτηση τοῦ Λύκου καὶ τοῦ Ἀμφιτρυῶνος γιὰ ὄπλα³ ἢ ὁ λόγος τοῦ κορυφαίου ποῦ διαρκεῖ εἴκοσι τρεῖς ὀλόκληρους στίχους⁴, δὲν ἀναπληρώνουν τὴ γενικὴ ἔλλειψη παραστατικῆς γλώσσας ἢ συναισθηματικοῦ φορτισμοῦ στους πρῶτους πεντακόσιους στίχους. Μὲ λίγα λόγια, δημιουργεῖται ἡ ἐντύπωση ὅτι ὁ Εὐριπίδης σκόπιμα δὲ χρησιμοποιοεῖ ὅλη τὴ δραματικὴ του δεξιότητα⁵. Ἀντὶ γι' αὐτὸ τὸ μέρος τῆς πλοκῆς,

1. 34, 272 ἐξ. Πρβλ. 542 ἐξ., 590.

2. 98, πρβλ. 625.

3. 157 ἐξ., 188 ἐξ. Ἡ σχέση αὐτῆς τῆς συζήτησης μὲ τὸ ἔργο ὡς σύνολο συζητεῖται ἀπὸ τὸν Chalk (op. cit., σημ. 9) 14 σημ. 33, καὶ ἀπὸ τὸν Kamerbeek, 6 ἐξ. Τὸ τόξο εἶναι τὸ σύμβολο τῆς ἀνδρείας τοῦ Ἡρακλῆ.

4. 252 ἐξ. Αὐτὸς ὁ μεγάλος λόγος εἶναι πράγματι ἀξιοπερίεργος: πρβλ. A. M. Dale, *Classical Drama and its Influence: Essays presented to D. F. Kitto* (London 1965) 18, ξανατυπωμένο στὸ *Collected Papers* (Cambridge 1969) 211.

5. Γιὰ μιὰ ὅμως διαφορετικὴ ἐκτίμηση αὐτῶν τῶν εἰσαγωγικῶν σκηνῶν, βλ. τώρα Anne P. Burnett (op. cit., σημ. 9) 158 ἐξ. Ἡ Burnett κάνει μιὰ σειρὰ ἀπὸ πολὺτιμες καὶ λογικὲς παρατηρήσεις, ἰδιαίτερα γιὰ τὴ συμπεριφορὰ τῆς Μεγάρας ὡς ἐκέτισσας, ἀλλὰ ἡ συνολικὴ εἰκόνα δὲ φαίνεται ἐντελῶς πειστικὴ: πρβλ. τὴν κριτικὴ μου στὸ *Notes and Queries* 21 (1974) 304 ἐξ.

σιάζονται αὐτὰ τὰ θέματα, νὰ πρέπει νὰ παρουσιαστοῦν πολὺ ζωντανά, γιὰ νὰ ἐντυπωθοῦν στέρεα στὴ μνήμη τῶν θεατῶν.

Ἐπειτα ὁ Ἡρακλῆς μπαίνει μέσα (636), γιὰ νὰ περιμένει τὸν Λύκο. Καὶ τελικὰ ὁ Λύκος φτάνει (701), ἐντελῶς ἀνίδεος γιὰ τὴ μοίρα ποὺ τὸν περιμένει. Σκόπιμα ὁ Εὐριπίδης κρατεῖ ἀκόμη τὴν ἔνταση σὲ χαμηλὸ ἐπίπεδο, καὶ συνεχίζει τὴν ἴδια τακτική. Γιὰ πληρέστερη κατανόησή του, οἱ κριτικοὶ πρέπει νὰ μπορέσουν νὰ φανταστοῦν τὸν ἑαυτό τους μεταξὺ τῶν θεατῶν στὴν πρώτη παράσταση τοῦ ἔργου, ποῦ, σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο, ἀγνοοῦν ἐντελῶς τὴν παραπέρα ἐξέλιξη τοῦ ἔργου. Ὡς τὴ στιγμή τῆς τελικῆς εἰσόδου τοῦ Λύκου, θὰ μπορούσε κανεὶς μὲ τὸ δίκιο του νὰ ὑποθέσει ὅτι πάρα πολλοὶ ἀπὸ τοὺς θεατῆς θὰ ἔκαναν μιὰ ἐνδόμυχη ἀνασκόπηση, ἴσως μὲ μεγάλη ἀπογοήτευση, γιὰ τὸ τί εἶχαν δεῖ ὡς ἐκείνη τὴ στιγμή, καὶ θὰ προσπαθοῦσαν νὰ προβλέψουν τί ἦταν πιθανὸ νὰ ἐπακολουθήσει. Καὶ ἐπειδὴ κατὰ μέγα μέρος οἱ θεατῆς ἦταν ἄνθρωποι χωρὶς φαντασία, οἱ προβλέψεις τους πιθανότατα θὰ ἦταν χωρὶς καμιὰ πρωτοτυπία. Θὰ περίμεναν ὅτι τὸ ἔργο θὰ συνεχιστεῖ ὅπως ἄρχισε, ὅπως ἀκριβῶς συνήθως συνέβαινε μὲ ἕνα ἔργο γραμμμένο ἀπὸ κάποιον σχετικὰ ἱκανὸ δραματικὸ ποιητὴ τῆς σειρᾶς. Εὐκόλα ξεχνοῦμε ὅτι, στὰ πενήντα χρόνια μεταξὺ τοῦ 455 καὶ τοῦ 405 π. Χ. σχεδὸν τὸ ἕνα τρίτο τῶν τραγωδιῶν ποὺ διδάχτηκαν στὰ Διονύσια γράφτηκε ἀπὸ τοὺς δυὸ μεγάλους, τὸν Σοφοκλῆ καὶ τὸν Εὐριπίδη, καὶ ὅτι πολλὰ ἀπὸ τὰ ἄλλα ἔργα πρέπει νὰ ἦταν κατώτερης ποιότητος, συνήθως χωρὶς πρωτοτυπία καὶ τετριμμένα, ὅπως τὰ ἔργα ποὺ διακωμωδεῖ ὁ Ἀριστοφάνης στοὺς εἰσαγωγικοὺς στίχους τῶν *Βατράχων*. Συνεπῶς, οἱ θεατῆς, ποὺ γιὰ πρώτη φορὰ ἔβλεπαν τὸν *Ἡρακλῆ* τοῦ Εὐριπίδη, μὲ ἀμβλυμένο τὸ ἐνδιαφέρον τους ἀπὸ τὴ συμβατικότητα τῶν περισσότερων ἀπὸ τοὺς πρώτους ἐπτακόσιους στίχους, θὰ περίμεναν ὅτι ἡ ὅλη πλοκὴ περιστρεφόταν γύρω ἀπὸ τὸ διωγμὸ τῆς οἰκογένειας τοῦ Ἡρακλῆ ἀπὸ τὸν Λύκο καὶ γύρω ἀπὸ τὴν ἐκδίκηση ποὺ θὰ ἔπαιρνε ὁ ἥρωας γυρίζοντας. Θὰ τοὺς ἦταν εὐκόλο νὰ ὑποθέσουν ὅτι, κατὰ πᾶσαν πιθανότητα, ἡ εἴσοδος τοῦ Λύκου, στὸ στίχο 701, θὰ ἦταν τὸ προοίμιο τῆς ἀναμενόμενης ἀποκορύφωσης τοῦ ἔργου. Μιὰ σκηνὴ μεταξὺ τοῦ Ἀμφιτρύωνος καὶ τοῦ Λύκου, φορτισμένη μὲ δραματικὴ εἰρωνεία γιὰ τὸν ἐπικείμενο θάνατο κάποιου ἀπροσδιόριστου θύματος, ἦταν πιθανὸ νὰ ἀκολουθοῦσε· ἐπειτα ἡ εἴσοδος τοῦ Λύκου στὰ ἀνάκτορά του, μὲ μιὰ συμβατικὴ χορικὴ ὠδὴ ποὺ θὰ ἐκάλυπτε τὸ χρόνο τῆς ἐκτὸς σκηνῆς δολοφονίας τοῦ Λύκου· ἴσως μιὰ λαμπρὴ ἀγγελικὴ ρῆση ποὺ νὰ περιγράφει τὸ φόνο· λυρικές σκηνές χαρᾶς καὶ λύτρωσης, ποὺ θὰ ἀφοροῦσαν τὴν ἐπανένωση τῆς οἰκογένειας τοῦ Ἡρακλῆ· καὶ τελικὰ ἴσως ἕνας ἀπὸ μηχανῆς θεός, γιὰ νὰ κλείσει τὸ ἔργο καὶ νὰ φανερώσει τὰ μελλούμενα. Αὐτὸ θὰ ἔδινε στὸ ἔργο μιὰ ἔκταση ἀνάλογη μὲ τὴν *Ἰκέτιδες* ἢ

τὴν Ἀνδρομάχην· δηλαδή θὰ εἶχαμε ἓνα ἔργο συμβατικό, γραμμένο ἀπὸ ἔμπειρο ποιητὴ, ἀλλὰ ἐξολοκλήρου δεύτερης ποιότητος¹.

Αὐτὰ γιὰ τὶς προσδοκίαις τῶν θεατῶν, πού, ὅπως πιστεύω, ὁ Εὐριπίδης θέλησε σκόπιμα πρῶτα νὰ τὶς διεγείρει καὶ ἔπειτα νὰ τὶς διαψεύσει. Οἱ σύγχρονοι κριτικοί, ἔχοντας τὸ πλεονέκτημα τῆς ἐκ τῶν ὑστέρων γνώσης, ξέρουν τώρα αὐτὸ πού οἱ πρῶτοι θεατῆς δὲ θὰ μπορούσαν νὰ ξέρουν, ὅτι δηλαδή ἀπὸ τὸ στίχο 701 ὁ Ἡρακλῆς τοῦ Εὐριπίδου δὲν ἐξελίσσεται ὅπως θὰ περιμένε κανεὶς. Δὲν ὑπάρχει μεγάλη σκηνὴ μὲ πρωταγωνιστὴ τὸν Λύκο καὶ τὸν Ἀμφιτρώνα, ἀλλὰ μόνο μιὰ ιδιαίτερα βίαιη σύγκρουση σὲ τριαντατρεῖς στίχους, πού τοὺς διανθίζουν λίγα² μόνο δείγματα εἰρωνείας. Καὶ τὸ θέμα τοῦ φόνου τοῦ Λύκου, ὅπου, κατὰ τὰ φαινόμενα, ὀδηγοῦσε ἡ πλοκὴ ἀπὸ τὴ στιγμή τοῦ γυρισμοῦ τοῦ Ἡρακλῆ σβῆνει σὰ βρεγμένο βεγγαλικό. Μερικὲς φωνῆς μέσα ἀπὸ τὰ παρασκήνια, καὶ ἔπειτα ἡ ἀγγελία σὲ ὀκτὼ μόνο λέξεις (923-24) πού καλύπτουν ἐνάμιση ἰαμβικὸ τρίμετρο: αὐτὸ εἶναι ὅλο-ὅλο ὅτι ὁ Εὐριπίδης θεωρεῖ σκόπιμο νὰ ἀφιερῶσει στὸ φόνου.

Ἡ μεγάλη, βέβαια, ἐκπληξὴ πού μεταβάλλει τὴν ὅλη ἐξέλιξη τοῦ ἔργου καὶ τὴ βγάξει ἔξω ἀπὸ τὶς βαρετῆς καὶ κοινότυπες γραμμῆς του, εἶναι ἡ εἴσοδος τῆς Ἴριδος καὶ τῆς Λύσσας, ἀπὸ μηχανῆς, στὸ στίχο 815. Ἡ ἐμφάνιση τῶν θεοτήτων αὐτῶν στὰ μέσα τοῦ ἔργου εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ τολμηρὰ καὶ ἀπὸ θεατρικὴ ἄποψη πιὸ ἀποτελεσματικὰ εὐρήματα στὴν ἑλληνικὴ τραγωδία. Ἡ Λύσσα εἶναι ἡ θεὰ τῆς παραφροσύνης, καὶ ὁ ἐνδυματολόγος καὶ ὁ κατασκευαστῆς τῶν προσωπείων ἀσφαλῶς θὰ ἔβαλαν τὰ δυνατὰ τους, γιὰ νὰ τὴν παρουσιάσουν τρομερὴ καὶ ἀποκρουστικὴ, ὅπως ἔγινε μὲ τὶς Ἐρινύες στὶς *Εὐμενίδες* τοῦ Αἰσχύλου μιὰ γενιὰ πρωτίτερα. Ὅταν ὁ χορὸς τοῦ Εὐριπίδου ἀντικρύζει τὴ Λύσσα, ἀποσύρεται πανικόβλητος στὸ πιὸ ἀπομακρυσμένο σημεῖο τῆς ὀρχήστρας (818), καὶ ὁ κορυφαῖος ἐκφράζει τὴν ἀνατριχίλα τοῦ τρόμου, πού ὁ Εὐριπίδης ἤθελε ὅλοι οἱ θεατῆς του νὰ τὴν αἰσθανθοῦν μεταδοτικά. Αὐτὴ ἡ τρομερὴ ἐμφάνιση εἶναι ἡ πρώτη ἀπὸ τὶς μεγάλες ἐκπληξῆς, πού μετα-

1. Ὁ Carrière στὸ ἄρθρο του (βλ. σημ. 9) ἀναγνωρίζει καθαρὰ μερικὰ ἀπὸ τὰ ἀσυνήθη χαρακτηριστικὰ στὶς εἰσαγωγικὲς σκηνῆς τοῦ ἔργου, ἀλλὰ ἔπειτα φθάνει στὸ γεμάτο ἀφέλεια λανθασμένο συμπέρασμα, ὅτι ὁ Εὐριπίδης ἀρχικὰ εἶχε τὴν πρόθεση νὰ γράψῃ ἓνα βραχύτερο ἔργο γιὰ τὸν Ἡρακλῆ μὲ εὐτυχῆς τέλος, καὶ ὅτι τὸ θέμα τῆς παραφροσύνης τοῦ Ἡρακλῆ μὲ τὶς καταστροφικὲς του συνέπειες ἦταν ἀπλῶς μιὰ ἰδέα πού τοῦ ἦρθε ἐκ τῶν ὑστέρων. Ἄρθρα ὅπως αὐτὰ πού ἔγραψαν ὁ Chalk καὶ ὁ Kamerbeek ἀποτελεσματικὰ ἀνασκευάζουν τὴ θεωρία αὐτὴ ἐπιστώντας τὴν προσοχὴ στὴ σύνθετη συναρμολόγηση βασικῶν θεματικῶν ἰδεῶν, μοτίβων, καὶ εἰκόνων σ' ὅλο τὸ ἔργο. Τέτοια ὑπόδομη δὲ θὰ ἦταν κατανοητὴ σὲ ἓνα ἔργο πού δὲ θὰ ἔξινοῦσε ἀπὸ τὴν ἀρχὴ μὲ μιὰ ἐνιαία σύλληψη.

2. Στῶς στ. 711, 719, 721, 725 καὶ 726 ἐξ.

βάλλουν τοὺς ἐπόμενους 350 στίχους σὲ μιὰ σειρά ἀπὸ δυνατὰ σόκ, πού ὁ ἀντίκτυπός τους εἶναι ἀκόμα μεγαλύτερος, ἐπειδὴ τὸ καθετὶ σχεδὸν πού προηγήθηκε κρατήθηκε σκόπιμα σὲ ἓνα χαμηλὸ τόνο καὶ ἔδωσε τὴν ἐντύπωση ὅτι κινεῖται πρὸς μιὰ ἐντελῶς διαφοροτικὴ κατεύθυνση μὲ κατάληξη ἓνα κοινότυπο τέλος. Ἡ εἴσοδος τῆς Λύσσης μοιάζει μὲ τὸ φορτίσιμο στὸ δέκατο ἕκτο μέτρο τοῦ δευτέρου μέρους τῆς Συμφωνίας τῆς Ἐκπληξῆς τοῦ Haydn. Ἡ ἰσχυρὴ ἐκπληξη εἶναι τὸ ἴδιο ἀποτελεσματικὴ στὸν Εὐριπίδη, ὅσο καὶ στὸν Haydn. Ἀλλὰ γιὰ τοὺς πρῶτους 701 στίχους τοῦ Ἡρακλῆ τί νὰ ποῦμε; Ὁ Εὐριπίδης ἄξιζε νὰ τοὺς κατεβάσει τόσο πολὺ τὴν ποιότητά τους, νὰ θυσιάσει τὴν ἀποτελεσματικότητα καὶ τὸ ἐνδιαφέρον τους, μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ κάνει ἀκόμα πιὸ ἐντυπωσιακὴ καὶ φοβερὴ τὴν εἴσοδο τῆς Λύσσης; Στὸ ἐρώτημα αὐτὸ κάθε κριτικὸς θὰ πρέπει νὰ ἀπαντήσῃ γιὰ τὸν ἑαυτό του, ὑπάρχουν ὅμως μερικὰ δευτερεύοντα σημεῖα πού πρέπει νὰ λάβουμε ὑπόψη.

Τὸ πρῶτο εἶναι ὅτι στὶς ἀκουστικὲς ἐμπειρίες τὸ τελικὸ ἀποτέλεσμα τείνει νὰ ἐξαλείψῃ ἀπὸ τὴ μνήμη τὶς προηγούμενες ἐμπειρίες. Ἄν κάποιος μέρος τοῦ ἔργου μπορεῖ νὰ θυσιαστῇ γιὰ δραματικὸς λόγους, αὐτὸ εἶναι οἱ πρῶτες σκηνές, μὲ τὴν προϋπόθεση ὅτι θὰ εἶναι πληροφορικὲς καὶ ἀρκετὰ σαφεῖς. Οἱ κριτές τοῦ ἔργου εὐκολὰ θὰ εἶχαν τόσο ἐντυπωσιαστῇ στὸ θέατρο τοῦ Διονύσου ἀπὸ τὴν τρομερὴ ρωμαλεότητα τοῦ μεσαίου τμήματος τοῦ Ἡρακλῆ καὶ τὴ σωβινιστικὴ ἐξύμνηση τοῦ Ἐθῆσά στὸ τέλος τοῦ ἔργου, ὥστε νὰ ἀγνοήσουν, ἂν δὲν τὴν εἶχαν κιόλας ξεχάσει, τὴν ἀρχὴ τοῦ ἔργου.

Τὸ δεύτερο σημεῖο πού θέλω νὰ θίξω εἶναι πιὸ περίπλοκο, καὶ ἀφορᾷ στὶς δομικὲς λεπτομέρειες τοῦ ρόλου τῆς Λύσσης καὶ τῆς Ἴριδος στὸν Ἡρακλῆ. Οἱ ρόλοι αὐτοὶ ἀποτελοῦν ἓνα περίτεχνο ἀμάλλαμα εἰρωνειῶν καὶ θεματικῶν συνδέσμων, πού βοηθοῦν τὸν ποιητὴ ὄχι μόνο γιὰ νὰ μεταδώσει τὸ θεϊκὸ μήνυμα καὶ τὸ μεγαλύτερο δυνατὸ ἀποτέλεσμα, ἀλλὰ συγχρόνως νὰ φωτίσει καὶ νὰ σχολιάσει εἰρωνικὰ πολλὰ ἀπὸ τὶς ἰδέες καὶ τὶς καταστάσεις στὸ πρῶτο μέρος τοῦ ἔργου. Ἰδιαίτερα ὁ πρῶτος λόγος τῆς Ἴριδος ἀπηχεῖ, ἐπαναλαμβάνοντας εἰρωνικά, προηγούμενα θέματα. Πόλει γὰρ οὐδὲν ἤκομεν βλάβος, λέει (824), θυμίζοντάς μας ἔτσι προηγούμενες ἀναφορὲς στὴ νόσο τῶν Ἐθῆβῶν μέσα στὶς ὀδύνης τοῦ ἐμφύλιου πολέμου¹. Ἐνός δ' ἐπ' ἀνδρός σῶμα συστρατεύομεν, συνεχίζει ἡ Ἴρις, καὶ θυμόμαστε τὶς προηγούμενες ἀπειλὲς τοῦ Ἡρακλῆ, ὅτι θὰ καταστρέψῃ τὸν Λύκο καὶ τοὺς ὀπαδοὺς του (566 ἐξ.). Ἐνός ... ἀνδρός ... ὄν φασιν εἶναι Ζηνός Ἀλκμήνης τ' ἄπο, συνεχίζει ἡ Ἴρις, καὶ θυμόμαστε τὶς προηγούμενες συζητήσεις γιὰ τὴν καταγωγὴ τοῦ Ἡρακλῆ, πού ἀπο-

1. Στὸς στ. 34 ἐξ., 272 καὶ 542 ἐξ.

κορυφώνονται στο τραγούδι του χοροῦ, πού βρίσκεται ἀμέσως πρὶν ἀπὸ τὴν εἴσοδο τῆς Ἰριδος, ὅπου τελικὰ ὁ χορὸς ἀποδέχεται τὴν πατρότητα τοῦ Δία (798 ἐξ.). Καὶ οὕτω καθ' ἐξῆς: σχεδὸν κάθε πρόταση στὸ λόγο τῆς Ἰριδος ἔχει τὴν ἠχώ της, ἀλλὰ γιὰ χάρη συντομίας θὰ ἀναφέρω μόνο δυὸ περιπτώσεις. Ὁ Ἑρακλῆς, λέει ἡ Ἰρις, θὰ περάσει τὰ παιδιὰ του δι' Ἀχερούσιον πόρον (838) — ὁ Ἀχέρων, ἀπ' ὅπου ὁ ἴδιος ὁ Ἑρακλῆς μόλις πρὶν λίγο γύρισε πάνω στὴν ὥρα. Ἡ Ἰρις ἔπειτα μιᾶ γιὰ τὰ παιδιὰ τοῦ Ἑρακλῆ ἀποκαλώντας τα τὸν *καλλίπαιδα στέφανον* (839), καὶ θυμόμαστε ὅτι ὁ Ἑρακλῆς εἶχε πεῖ προηγουμένως ὅτι θὰ ἔσωζε τὰ παιδιὰ του ἀπὸ τὸ θάνατο, ἀλλιῶς δὲ θὰ ἄξιζε νὰ ὀνομάζεται ὁ *καλλίνικος* (580 ἐξ.). Καὶ ἡ Ἰρις κλείνει τὸ λόγο της μὲ αὐτὴ τὴν ἀπειλή:

ἢ θεοὶ μὲν οὐδαμοῦ,

τὰ θνητὰ δ' ἔσται μεγάλα, μὴ δόντος δίκην.

Θυμόμαστε μὲ ρίγος τὸν Ἀμφιτρώνα πού προηγούμενα καυχῆθηκε ὅτι αὐτός, ἕνας θνητός, ξεπέρασε τὸ μεγάλο Δία σὲ ἀρετῇ (342).

Ἐπάρχουν δυὸ ἐντυπωσιακὰ πράγματα στοὺς ἀντίλαλους αὐτοὺς πού διανθίζουν τὸ λόγο τῆς Ἰριδος. Τὸ πρῶτο εἶναι ὁ μέγας ἀριθμὸς τους: ὀλόκληρος ὁ λόγος ἀποτελεῖται ἀπὸ ἕνα συμπλήμα ἀπὸ τέτοιους ἀντίλαλους. Τὸ δεύτερο εἶναι ὅτι οἱ ἀντίλαλοι αὐτοὶ δὲν εἶναι ποτέ φραστικὰ ἀκριβεῖς ἀλλὰ ἀσαφεῖς καὶ ἀόριστοι. Ἡ ἀοριστία αὐτὴ ἔχει, ἀναμφίβολα, ὡς ἕνα βαθμὸ ψυχολογικῆ σκοπιμότητος· ἀσαφεῖς μνῆμες, πού δὲν μπορούμε νὰ τίς συσχετίσουμε μ' ἕνα συγκεκριμένο χωρίο ἢ πρόσωπο, δημιουργοῦν μιὰν αἴσθησι ἀνησυχίας καὶ ἀβεβαιότητος. Γι' αὐτὸ καὶ οἱ ἀπειλὲς τῆς Ἰριδος γίνονται πιὸ ἀνησυχητικῆς. Συγχρόνως ὅμως ἡ ἀοριστία αὐτὴ ἔρχεται σὲ μεγάλη ἀντίθεση μὲ τὴν ἀκριβέστερη, ζωντανότερη καὶ πιὸ παραστατικῆ χρήσι «ἠχητικῶν» εὐρημάτων, πού ἀρχίζει νὰ κυριαρχεῖ περισσότερο στὰ τροχαῖα τετράμετρα πού λέει ἡ Λύσσα λίγο μετὰ τὸ λόγο τῆς Ἰριδος (858 ἐξ.). Ἐδῶ ἔχουμε μιὰ σειρὰ ἀπὸ εἰκόνες, ἀπὸ τὸ κυνήγι, τὴ θύελλα, τοὺς ἀθλητικούς ἀγῶνες, τὴ μουσικὴ καὶ τὸν αὐλὸ¹, πού ἐντυπώνονται ζωηρὰ στὸ μυαλό. Ἡ Λύσσα θὰ ἀκολουθεῖ τὸν Ἑρακλῆ ἀπὸ κοντά, ὅπως τὰ σκυλιὰ τὸν κυνηγῶ. Καμιὰ τρικυμισμένη θάλασσα, οὔτε σεισμὸς οὔτε κεραυνὸς μπορούν νὰ συγκριθοῦν μὲ τὴν ὄρμη τῆς Λύσσας ἐναντία στὰ στήθια τοῦ Ἑρακλῆ. Ἡ παραφροσύνη τοῦ Ἑρακλῆ βρίσκεται ἀκόμη στὴν ἀφετηρία της. Ἡ Λύσσα θὰ παίξει τὸν αὐλὸ της καὶ θὰ κάνει τὸ θύμα της νὰ χορέψει. Οἱ εἰκόνες αὐτῆς εἶναι πολὺ ζωντανῆς ἀπὸ μόνες τους, καὶ ἀκόμη περισσότερο, ἐπειδὴ βρίσκονται ὅλες συγκεντρωμένες σὲ τόσο μικρὸ διάστημα. Ἡ ἐντυπωσια-

1. Γι' αὐτὴ τὴ μουσικὴ εἰκόνα, βλ. ἰδιαίτερα Burnett (ὁ.π., σμ. 9), 168, καὶ τὴ σμ. 16.

κότητά τους ἐνισχύεται ἀκόμη περισσότερο, ὅταν ὁ χορός, στὸ λυρικό θρῆνο ποῦ ἀκολουθεῖ τὰ λόγια τῆς Λύσσας, παίρνει τὶς τέσσερις εἰκόνες τῆς Λύσσας, τὶς ξαναζωντανεύει, καὶ προσθέτει μιὰ νέα εἰκόνα δικῆ του συγκρίνοντας τὴν παραφροσύνη μὲ τὴ διονυσιακὴ μανία (894 ἐξ., 898)¹. Ἀκριβῶς ὅπως ὁ λόγος τῆς Ἴριδος ἀπηχεῖ ἀόριστα ιδέες ποῦ εἶχαν ἐκφραστεῖ στὸ προηγούμενο μέρος τοῦ ἔργου, ἔτσι καὶ τὰ λόγια τῆς Λύσσας ἀπηχοῦνται παρακάτω στὸ ἔργο.

Εἶναι ἀλήθεια ὅτι καὶ ἄλλες ἐνδιαφέρουσες περιπτώσεις ἐφαρμογῆς τῆς δραματικῆς τεχνικῆς τοῦ Εὐριπίδη στὴ σκηνὴ αὐτὴ θέλουν ἀκόμη πολλὴ συζήτηση: γιὰ παράδειγμα, ὁ εἰρωνικός συγχρονισμὸς τῆς εἰσόδου τῶν θεοτήτων μὲ τὴ στιγμὴ ἀκριβῶς ποῦ ὁ χορός καὶ οἱ θεατὲς τελικὰ πείθονται ὅτι τὸ δίκαιον θεοῖς ἔτ' ἀρέσκει (813 ἐξ.). ἢ ἡ εἰρωνικὴ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὰ φαινόμενα καὶ στὴν πραγματικότητα ποῦ ὑπάρχει στὴν ἐξωτερικὴ ἐμφάνιση τῆς Λύσσας καὶ τῆς Ἴριδος: δὲν πρέπει νὰ ξεχνοῦμε ὅτι αὐτὴ ποῦ δείχνει συμπάθεια καὶ ἀντιτίθεται στὴν ἀπόφαση νὰ προκαλέσουν τρέλα στὸν Ἡρακλῆ, εἶναι ἡ ἐξωτερικὰ ἀποτρόπαιη Λύσσα, ἐνῶ ἡ ἐξωτερικὰ πανέμορφη Ἴρις δὲν ἔχει καθόλου τύψεις γιὰ τὴν πράξη αὐτῆς².

Ἄρκετὸ ὅμως χρόνο ἔχουμε ἀφιέρωσει σ' αὐτὸ ποῦ θὰ μπορούσαμε νὰ χαρακτηρίσουμε ὡς τὸ μεγαλύτερο παραπλανητικὸ τέχνασμα τοῦ Εὐριπίδη, δηλαδὴ τὸ πρῶτο μισὸ μέρος τοῦ Ἡρακλῆ. Καὶ πιστεύω νὰ συμφωνεῖτε μαζί μου, ὅτι σ' αὐτό, ὅπως καὶ στὰ ἄλλα παραδείγματα ποῦ ἀνάφερα, ὁ Εὐριπίδης πέτυχε, σὰν ἄνθρωπος τοῦ θεάτρου ποῦ ἦταν, νὰ κεντρίσει τὴν προσοχὴ τῶν θεατῶν του καὶ νὰ τοὺς ἐκπλήξει: ποτὲ δὲν τοὺς ἔκανε νὰ βαρεθοῦν, ἀλλὰ τοὺς κρατοῦσε πάντοτε προσηλωμένους σὲ ὅ,τι συνέβαινε στὴ σκηνή.

1. Ὁ ρόλος τοῦ χοροῦ στὸν Ἡρακλῆ ἐξηγήθηκε πολὺ καλὰ ἀπὸ τὸν Wilamowitz, στὴν ἐκδόσή του, ii. 114: εἶναι τὸ ὄργανο μὲ τὸ ὁποῖο ὁ Εὐριπίδης παρουσιάζει τὰ συναισθήματα καὶ τὶς ἀπόψεις του, καθὼς καὶ τὴν ἀφήγηση τῆ σχετικῆ μὲ τὴν πλοκὴ τοῦ ἔργου.

2. Πρβλ. R. P. Winnington - Ingram, *Arethusa* 2 (1969) 129.