

ΓΕΩΡΓΙΑ ΛΑΔΟΓΙΑΝΝΗ

ΑΓΓΕΛΟΥ ΣΙΚΕΛΙΑΝΟΥ ΣΙΒΥΛΛΑ.
ΜΥΘΟΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑ ΣΤΗΝ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ

Η τραγωδία *Σίβυλλα*, όπως και ο ίδιος ο Σικελιανός χαρακτηρίζει το έργο του, στον τίτλο της πρώτης έκδοσης, το 1944, μυθοποιεί την πιο κρίσιμη, για το μέλλον του κόσμου, στιγμή της ιστορίας του 20ού αιώνα: την εξάπλωση του φασισμού, όπως την έβλεπε κανείς να συμβαίνει λίγο πριν από την κήρυξη του Β' παγκοσμίου πολέμου. Η *Σίβυλλα* γράφτηκε τον Αύγουστο και την πρώτη εβδομάδα του Σεπτεμβρίου του 1940 και εκδόθηκε «τύποις Ελληνικής Εκδοτικής Εταιρείας» στην Αθήνα το 1944. Η πρώτη από σκηνής παρουσίασή της έγινε πολύ αργότερα, το 1963, από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, στον εορτασμό των 50 χρόνων από την απελευθέρωση της Θεσσαλονίκης (περ. Θέατρο 253-254). Όμως το κείμενο της τραγωδίας είχε γίνει γνωστό την εποχή που γράφτηκε, με δημόσια ανάγνωσή του από το Σικελιανό, λίγο μετά την κήρυξη του ελληνοϊταλικού πολέμου, όπως, επίσης, και με την κυκλοφορία αντιγράφων του έργου.

Ο Άγγελος Σικελιανός (1884-1951) στρέφεται προς τη δραματουργική συγγραφή από το τέλος του Α' παγκοσμίου πολέμου. Στα 1919 δημοσίευσε ένα απόσπασμα της τραγωδίας *Ασκληπιός*, που έμελλε να μείνει ανολοκλήρωτη, όμως συστηματικά αρχίζει να τον απασχολεί η δραματική συγγραφή την εποχή των Δελφικών Εορτών (1927, 1930). Τα δράματά του ανήκουν και αυτά στη Δελφική του Προσπάθεια (1926 - 1932) και υπηρετούν τους ίδιους στόχους, στους οποίους ο Σικελιανός αφιέρωσε μεγάλο μέρος των ποιημάτων του και των θεωρητικών του άρθρων. Τα περισσότερα άρθρα έχουν συγκεντρωθεί στη σειρά του *Πεζού Λόγου* και ορισμένα αποτελούν προϋπόθεση για να μελετήσουμε το δραματικό του έργο, ιδιαίτερα εκείνα που συνοδεύουν ως εισαγωγή τα θεατρικά του έργα. Ανάμεσά τους ξεχωρίζει ο «Πρόλογος» στον Α' τόμο της *Θυμέλης* (των εκδόσεων 'Ικαρος).

Δωδώνη: Φιλολογία 30 (2001) 155-177



Στην εισαγωγή της τραγωδίας, ο Σικελιανός, μαζί με τις θεωρητικές του απόψεις και τις συγγραφικές του προθέσεις, υπογραμμίζει την ιδιαίτερη πνευματική κατάσταση στην οποία βρισκόταν όταν έγραφε το έργο. Μας περιγράφει ένα καθεστώς ενόρασης της ιστορίας και όσων θα ακολουθούσαν: «Η Αισθαντικότητά μου, κατά το χρόνο εκείνο, με υποχρέωνε [...] να επιδιώξω μια ορισμένη ιστορική πνευματική σκοπιά, απ' όπου έβλεπα κιόλας το κινούμενο έναντί μας μέλλον». (Σικελιανός 63).

Η υπόθεση της Σίβυλλας έχει ως εξής: Το Ιερό των Δελφών έχει πέσει σε παρακμή. Έχει χάσει τον καθοδηγητικό του ρόλο. Ο λαός, χωρίς καθοδήγηση, έγινε μάζα χωρίς μνήμη και, ως άβουλο πλήθος, σκύβει και ακολουθεί ακόμα και τους τυράννους του. Είναι η εποχή του Νέρωνα. Μία μία οι περιοχές της χώρας υποκύπτουν. Ο Νέρωνας προελαύνει προς τους Δελφούς και παραγγέλλει ως παντοδύναμος εξουσιαστής του κόσμου ένα συμβολικό σημείο υποταγής: να χρησιμοδοτήσει η Σίβυλλα, η ιέρεια του ναού του Απόλλωνα, για την αιωνιότητα της δικής του δόξας. Όμως η ιέρεια δίνει τον χρησμό της σε ένα φτωχό ξωμάχο του Παρνασσού, εκπρόσωπο του λαού στον οποίο κατά παράδοση ανήκει το Ιερό, όπως του ανήκει και η ιστορία, το παρελθόν και το μέλλον. Τα λόγια της είναι τα εξής:

*της Μάνας - Γης ο περιούσιος
πρώτα ο λαός, την προμαντεία να λάβει*

και

*[...] δικός σου
θα να'ναι ο κόσμος κάποτε, ξωμάχε (στ. 373 - 374, 304 - 305)*

Η άφιξη του Νέρωνα στο Μαντείο, με συνοδεία αξιωματούχων, θαυμαστών, χειροκροτητών και λαού που τον επευφημούσε, φέρνει τη μεγάλη σύγκρουση με την ιέρεια. Ο Νέρωνας ανταγωνίζεται το θεό Απόλλωνα και αφού μιμήθηκε όλους του άθλους του θεού ζητά να πάρει και το ρόλο του χρησιμοδότη. Οι ιερείς αδυνατούν να αντισταθούν στις υβριστικές απαιτήσεις, έχουν ετοιμάσει τελετή υποδοχής και βγάζουν τον Τρίποδα από το Άδυτο. Η Σίβυλλα αναδεικνύεται σε εκφραστή του πολιτισμού της ελευθερίας, που είναι η παράδοση του μύθου και οφείλει να είναι επιδίωξη της ιστορίας, αλλά προχωράει ακόμη πιο πέρα. Προφητεύει το τέλος του Νέρωνα. Παράλληλα, κλιμακώνοντας την αντίστασή της, αναλαμβάνει αμέσως δράση, ώστε το τέλος της κατάστασης που έχει επιβάλει ο υβριστής του θεού να έλθει γρήγορα. Από εκείνη τη στιγμή, η ίδια και οι ιερείς του Μαντείου προσπαθούν να «ξυπνήσουν» τον κοιμισμένο λαό για να αναλάβει τον ιστορικό του ρόλο: την αντίσταση στον τύραννο και την ένοπλη κατανίκησή του. Πραγματικά,



αυτό πραγματοποιείται και ο λαός κερδίζει τη νίκη. Ο αγώνας του μοιάζει με την παλιά δρακοντοκτονία, όταν ο Απόλλωνας σκότωνε τον Πύθωνα. Τώρα, ο νέος δρακοντοκτόνος ήρωας, ο λαός, θα σκοτώσει, σύμφωνα με το χρησμό, το «φοβερό ερπετό», το Νέρωνα - φασισμό:

[...]ως θα ζώσει

- το φοβερό ερπετό θα τ' απαγκάσει
να δαγκωθεί με τα ίδια του τα δόντια
και να χαθεί απ' το ίδιο του φαρμάκι! (στ. 1250 - 1253)

Ο συμβολισμός είναι διάφανος, το ίδιο όμως διάφανη παρουσιάζεται και η αντικειμενικότητα του έγκυλου αγώνα, που φέρνει το λαό στο προσκήνιο της ιστορίας. Ο λαός αποκτά τη μνήμη του φυσικού του ρόλου που είχε στο μύθο, δηλαδή τη μνήμη της πρωτοπορίας του. Όταν συνδέεται με τη (μυθική) παράδοσή του αποφασίζει τον αγώνα κατά του τυράννου. Με το λαό σε πλήρη αφύπνιση και έγερση, η Σίβυλλα προφητεύει τη νίκη:

όλα είναι φως... στην άκρη από το δρόμο
όλα είναι φως... α, γ' άκουα τον Παιάνα
την ώρ' αυτή!... (στ. 1660 - 1662)

Η ανάκρουση του θριαμβικού ύμνου επισφραγίζει την επιστροφή της τάξης του μύθου στην ιστορία, ότι δηλαδή στο εξής το μέτρο της ζωής στους ανθρώπους θα το δίνει η ζωντανή μνήμη του μυθικού πολιτισμού.

Η Σίβυλλα ανήκει στα αρχαιόμυθα δραματικά έργα του Σικελιανού. Ο αρχαίος μύθος είναι η θεματική πηγή στα τέσσερα από τα έξι δραματικά του έργα, το Διθύραμβο του Ρόδου (1932), το Δαίδαλο στην Κρήτη (1943), τη Σίβυλλα (1944, γραμμένη το 1940) και τον Ασκληπιό (1955, πρώτη μεταθανάτια έκδοση). Ο μύθος δεν αποτελεί απλώς την υπόθεση στα έργα αυτά, αλλά επιτελεί συμβολικές και επικοινωνιακές λειτουργίες (Burkert 71, 100). Και ο χειρισμός αυτός φαίνεται να αποτελεί χαρακτηριστικό στοιχείο σε όλο το έργο του Σικελιανού, καθώς έχει επισημανθεί και στην ποίησή του (Καψωμένος 119 κ.ε.).

Ο Σικελιανός θέλει να υπογραμμίσει την επικοινωνιακή ιδιότητα της αρχαίας πηγής, και, σύμφωνα με τη δραματουργική του «φιλοσοφία», επιδιώκει να την κάνει να λειτουργήσει και στην εποχή μας ως ένας τρόπος γνώσης ή αυτογνωσίας του σύγχρονου ιστορικού ανθρώπου. Γι' αυτό και η στρατηγική της δραματουργικής της χρήσης είναι να γίνει πράξη δραματική ο δεσμός των δύο ανθρωπολογικών περιοχών, του μύθου και της ιστορίας.

Η Σίβυλλα, που είναι το δεύτερο ως προς το χρόνο συγγραφής έργο, καλύπτει τα ευρύτερα οράματα του ποιητή, γιατί, ταυτόχρονα, μέσα στο ίδιο



έργο συναντώνται βασικά ζητούμενα της σικελιανικής κοσμοθεωρίας: μύθος, ιστορία, απελευθέρωση του ανθρώπου, πολιτική ελευθερία, οικουμενικότητα. Τα θέματα αυτά, γνωστά από τα θεωρητικά του κείμενα, επαναλαμβάνονται στα άρθρα που αφορούν ειδικότερα το συγκεκριμένο έργο. Είναι η εισαγωγή που προτάσσεται στην έκδοση και το άρθρο «Κάτω από τα βλέμματα των Σίβυλλών» (Πεζός Λόγος 37-42). Επίσης, και στο επίπεδο των μορφών η Σίβυλλα επέχει τη θέση του παραδείγματος. Σύμφωνα με τον πρόλογο στη Θυμέλη («Στοχασμοί γύρω στην ιδέα της αναγέννησης της τραγωδίας»), η αναγέννηση της τραγωδίας, η επανενεργοποίηση του αρχαίου μύθου και η δημιουργία νέων αποτελούν αιτήματα εξαιρετικά σημαντικά και άμεσα, όχι μόνο για να αποκτήσει ποιότητα η τέχνη της εποχής μας αλλά για μια νέα, απολυτρωτική, πορεία του ιστορικού ανθρώπου.

Τον παραπάνω προβληματισμό μπορούμε να τον δούμε στον τρόπο που εκτυλίσσεται η «ιστορία» του έργου. Η Σίβυλλα αποτυπώνει την πορεία της σχέσης του μύθου και της ιστορίας από την κατάσταση της σύγκρουσης στην κατάσταση της συνεργασίας τους. Αυτό που πρέπει να αναδειχτεί μέσα από την «ιστορία» είναι ο τελικός στόχος που οφείλει να θέσει ο άνθρωπος. Κάτι αντίστοιχο περιείχε και η πρώτη του τραγωδία, Ο Διθύραμβος του Ρόδου, όπου η «ιστορία» έδειχνε τη διαρκή ανάβαση του ήρωα, μέχρι την κατάσταση εκείνη που του αποκαλύπτεται η βαθύτερη ενότητα του σύμπαντος (Παπανούτσος 268-270, Καψωμένος 132). Τώρα, στη Σίβυλλα, στη θέση του μύθου έχουμε την παράδοση του Μαντείου των Δελφών, ενώ στην θέση της ιστορίας το ιστορικό γεγονός της επίσκεψης του Νέρωνα στην Ελλάδα (και τους Δελφούς) το 66 μ.Χ. Στο πρόσωπο της Σίβυλλας συμπυκνώνεται η πολιτισμική παράδοση του Ιερού, που αντιπροσωπεύει την τάξη της μυθικής, με την έννοια της προ-λογικής, ενιαίας και αδιαίρετης υπόστασης του κόσμου. Ο μύθος της Σίβυλλας, ιέρειας στο μαντείο δύο θεοτήτων, του Απόλλωνα και του Διονύσου (Λεκατσάς 189-192), είναι ήδη μία μορφοποίηση έτοιμη από την παράδοση για να τεθεί ως απεικόνιση της ενότητας αφενός και αφετέρου μιας χαρισματικής ικανότητας, της μαντοσύνης.

Η ίδια φιλοσοφία διέπει και την οργάνωση του ιστορικού υλικού, γιατί συμβολισμοί ισχύουν και στο επίπεδο της ιστορίας. Η ιστορία εμπεριέχει και σημασίες που έχουν προκύψει από διαδικασίες συμβολοποιήσεων. Ο Νέρωνας δεν είναι μόνο κυριολεξία. Υπάρχει και με όσα χαρακτηριστικά του προσέδωσε η πιο γνωστή διαδικασία συμβολοποίησης, που είναι ο θρύλος. Το όνομά του έχει συνδεθεί με μια σειρά αρνητικά χαρακτηριστικά: την τυραννική εξουσία, την ανελευθερία, τη βία, τη βαρβαρότητα, την αλαζονεία. Την ίδια στιγμή, με την ιδιότητα του συμβόλου, μπορεί να λειτουργεί και ως μονάδα «αναγνώρισης» της σύγχρονης ιστορικής πραγματικότητας. Κατ'



αυτό τον τρόπο, η σύγχρονη εμπειρία περνάει με τη διαδικασία της αναλογίας και υποκαθίσταται από μια παλαιότερη ιστορική στιγμή, που, λόγω της δυναμικότητας του νοήματός της, βοηθάει στο να μεγεθύνεται η εικόνα της σύγχρονης πραγματικότητας.

Η επιλογή από τη ρωμαϊκή ιστορία ενός περιστατικού, που συνδέεται με σχέσεις βίας με το χώρο του Χρηστηρίου των Δελφών, εκφράζεται και στο επίπεδο της δράσης. Έτσι, στο επίπεδο της ιστορίας συμβαίνουν συγκρούσεις, που είναι αντανακλάσεις της μείζονος, αρχικής σύγκρουσης του (προλογικού) μύθου με την ιστορία (σωκρατική σκέψη). Αντίθετα, η δράση που λαμβάνει χώρα στην περιοχή του μύθου είναι η «κάθαρση». Η σύγκρουση καταλύεται μέσα στην ενότητα του Λαού (ιστορίας) με τη Σίβυλλα και τους Ιερείς (μύθο). Ο Τρίποδας που είχαν βγάλει οι Ιερείς από το Άδυτο για τη χρησιμοδοσία του Νέρωνα, λειτούργησε, τελικά, ως «κάθαρμα», που καθάρισε τον τόπο από το Νέρωνα-φίδι, αλλά και ως τελετή εξιλέωσης και θριάμβου για το γεγονός της ενότητας (Burkert 107). Αυτό που τελικά προβάλλεται είναι η δύναμη του μύθου, που παρουσιάζεται να διατηρεί την καθοδηγητική του δύναμη ακόμη και μέσα στις πιο μεγάλες εκτροπές της ιστορίας.

Στην ίδια κοσμοθεωρητική συνάφεια, που δίνει την προτεραιότητα στο μυθικό, ανήκει και η επιλογή του είδους της τραγωδίας. Ο Σικελιανός αφιέρωσε ένα μεγάλο μέρος της δραστηριότητάς του γύρω από τα θέματα που σχετίζονται με την τραγωδία. Η τραγωδία τον απασχόλησε ως λόγος, ως παράσταση αρχαίου δράματος, ως φορέας μύθων και, ιδιαίτερα, ως πρόταση προς την εποχή μας για νέα τραγική δημιουργία, τέτοια που να μπορεί να προσφέρει ό,τι λείπει από το σύγχρονο ιστορικό άνθρωπο: τα σύμβολα «της ζωτικής του Ανθρώπου συνοχής» (Σικελιανός 13). Σε όλες τις προσεγγίσεις υπάρχει η πεποίθηση ότι η τραγωδία θα φέρει την αναγέννηση των συμβόλων αλλά και την ανανέωσή τους, αφού θα κληθούν να δώσουν το συμβολικό τους περιεχόμενο στις νέες εμπειρίες.

Ο Σικελιανός θεωρεί εξαιρετικής σημασίας γεγονός την εμφάνιση της τραγωδίας στον αρχαίο κόσμο, γι' αυτό και επενδύει μεγάλες προσδοκίες στην αναβίωσή της. Τη σημασία που είχε για τον αρχαίο κόσμο, την εντοπίζει σε δύο σημεία, το ένα έχει να κάνει με το γεγονός ότι σήμαινε το πρότυπο της ενότητας (του απολλώνιου και του διονυσιακού), που πήγαζε από την προκλασική εποχή, από την εποχή της μυθικής σκέψης. Το δεύτερο, με το γεγονός ότι εξέφραζε έναν ώριμο πολιτισμό, της μύησης και της ελευθερίας. Στον Πρόλογό του μας παρουσιάζει την τραγωδία ως δυναμικό ιστορικό γεγονός που θα μπορούσε να συγκριθεί με τα πιο μεγαλειώδη συμβάντα στη ζωή του αρχαίου κόσμου: «Και να, τέλος, η άγια ώρα, οπού με την κάθοδο του Ξέρξη όλη πια η πνευματική οικογένεια των Ελλήνων μεμυημένων,



μ' επικεφαλής τον μεγαλύτερο δυνάμει εθνικό της Ιεροφάντη, τον Αισχύλο, βρίσκεται άξαφνα αντιμέτωπη, σαν ένα μόνο Πνεύμα, εναντίον του περσικού δεσποτισμού, ανένδοτη, πυρίπινη, τρομερή» (Σικελιανός 17, η υπογράμμιση στο κείμενο).

Η πρότασή του για την αναγέννηση του τραγικού πνεύματος δεν είναι μια αφηρημένη θεωρητική κατασκευή, αλλά συνδέεται άμεσα με την πολιτική και την κοινωνική μας πραγματικότητα, αφού για να πραγματοποιηθεί πρέπει να γίνουν αλλαγές στον τρόπο που σκεφτόμαστε και ζούμε. Ο άνθρωπος, κατά τον Σικελιανό, πρέπει να μπει σε αντίστροφη πορεία από εκείνη που ως τώρα ακολούθησε, ώστε να επανασυνδεθεί με την ενιαία αρχή όλων των όντων και να αποκαταστήσει την Κοσμική και Συμπαντική Ενότητα. Η αναγέννηση της τραγωδίας σηματοδοτεί αυτό ακριβώς το ζητούμενο: ότι ο άνθρωπος έχει μπει στη διαδικασία της σταδιακής αποκατάστασης της τάξης που έχει διασαλευθεί. Θεωρεί ότι ειδικά εκείνη τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή (του 1940) υπάρχουν όλες οι ιστορικές και πολιτισμικές προϋποθέσεις για να κατανοήσει ο άνθρωπος την ανάγκη του τραγικού, να συνειδητοποιήσει δηλαδή ότι είναι ανάγκη να αρχίσει η αντίστροφη πορεία. Η πεποίθηση αυτή δεν ήταν μια ρομαντική αθωότητα από την πλευρά του ποιητή, αλλά ήταν «φυσική» απόρροια της τραγικής αντίληψης, γιατί, κατά το Σικελιανό, στην κατάσταση του τραγικού ο άνθρωπος έχει επιτύχει την ανάδυση των πιο παρθένων και μυστικών πηγών της ανθρώπινης ζωτικότητας, που του δίνουν νέες δυνατότητες αντίληψης και επικοινωνίας με τη φύση και την ιστορία.

Σε όλη αυτή τη διαδικασία, της βαθιάς συνειδητοποίησης ή της αισθαντικότητας, όπως την ονομάζει ο Σικελιανός, ο αρχαίος μύθος έχει σημαντικό ρόλο. Πρώτα πρώτα, στην καλλιτεχνική σφαίρα, είναι η προϋπόθεση για να μπει σε ενέργεια η τραγική λειτουργία. Η τέχνη που θα θέσει ως πόλο στον προσανατολισμό της το μύθο θα έχει προσφέρει ένα πρότυπο, στη μεν ζωή των ανθρώπων την κατάλυση της διαίρεσης, στη δε τέχνη τον τρόπο να μετατρέπει τη ζωή σε μύθο, να φτιάχνει δηλαδή καινούριους μύθους: αυτοί «οπού πιστεύουν στο διαιώνιο δημιουργικό της πνεύμα, και φιλοδοξούνε την από μια σπίθα αναζωπύρωση της Κοσμικής αποστολής της Τραγωδίας μες στα πλαίσια της σημερινής μας εποχής [...] είν' ανάγκη οργανική, αποκαλυμμένη μέσα τους βαθύτατα, απ' αυτό το ίδιο Τραγικό εντατικό συναίσθημα του σήμερα [...] [να] ζητήσουν από την πυρακτωμένη της θερμότητας να διαστείλει το μυαλό τους ώστε το σημείο που η παραδοχή του 'σύγχρονου' στα βάθη τους να γίνει αυτή η ίδια μύθος.» (Σικελιανός 10-11 οι υπογραμμίσεις στο κείμενο). Η μυθοποίηση της ιστορίας, λοιπόν, είναι,



το κρίσιμο σημείο για την αναβίωση του τραγικού ή, με άλλα λόγια, «το κοίταγμα του μύθου με τα μάτια του πολίτη» (Vernant Α', 28).

Οι απόψεις του Σικελιανού συναντούν ανάλογες αντιλήψεις που είχαν διατυπωθεί, λίγο πριν, και είχαν πυροδοτήσει τα πνεύματα, στο τέλος του 19ου αιώνα. Μια γνωστή θεωρητική πηγή που διακρίνεται είναι ο Nietzsche. Ο Σικελιανός φαίνεται να συμφωνεί με την άποψη, που είναι θεμελιακή στη νιτσεϊκή σκέψη, για το συνθετικό και ενωτικό χαρακτήρα της τραγωδίας «ως το τελειωτικό τέρμα των δύο ενστίκτων», του απολλώνιου και του διονυσιακού (Νίτσε 23). Είναι βέβαιο ότι ο νιτσεϊκός θαυμασμός και οι προτροπές του γερμανού φιλοσόφου προς τους ομοεθνείς του «Τολμήσετε τώρα να είσθε τραγικοί άνθρωποι [...]. Πρέπει να συνοδεύσετε τη διονυσιακή πομπή από τις Ινδίες ως την Ελλάδα!» (Νίτσε 125-126) έβρισκε ανταπόκριση σε μια φύση όπως του Σικελιανού, εκστατική απέναντι στην κλασική ομορφιά και βαθιά επηρεασμένη από τη συμβολική των αρχαίων μύθων και των μυστικών τελετουργιών (Αυγέρης 53, Ξύδης 156, 188, 207, Sherrard 196 κ.ε.). Όμως ο Σικελιανός προχώρησε πιο πέρα από το Nietzsche, πέρασε στην πράξη, όπως αναφέρθηκε, τόσο με τις Δελφικές Εορτές όσο και με τη συγγραφή, και, ακόμη, παρεμβαίνοντας στη σύγχρονη του πραγματικότητα και δίνοντας έτσι στη θεωρητική του σύλληψη την αναγκαία ιστορική της υπόσταση (Αυγέρης 131, Πούχνερ 144).

Ο προβληματισμός, ωστόσο, γύρω από το να εκφραστεί η σύγχρονη εμπειρία με όρους του αρχαίου τραγικού έχει απασχολήσει ευρύτερα την ευρωπαϊκή διανόηση. Ο Σικελιανός θα μπορούσε να ενταχθεί σε αυτές τις κινήσεις ή να μελετηθεί συγκριτικά με τις σκέψεις που κάνανε πολλοί διανοητές στην Ευρώπη. Οι αντίστοιχες αναζητήσεις αναπτύχθηκαν, κυρίως στα πλαίσια φιλοσοφικών τάσεων που ήταν δύσπιστες για την πορεία του σύγχρονου κόσμου και διαπίστωναν συμπτώματα ηθικής κρίσης. Η αντίδραση στον εξελικτισμό π.χ., προς το τέλος του 19ου αιώνα, συμπορεύεται με την ανανέωση του μεταφυσικού ρεύματος και επηρεάζει τη δραματική θεωρία, κυρίως με τις αναζητήσεις περί σταθερών αξιών, με ερμηνείες που απορρίπτουν τις χωρο-χρονικές δεσμεύσεις κ.τ.ό. Το αρχαίο δράμα θεωρείται ότι είναι μία τέτοια, σταθερή αξία. Την ίδια αξία αποδίδουν και σε αυτά που περιέχει, τους μύθους και τον πολιτισμό της αρχαιότητας.

Η προσέγγιση αυτή κάνει μία διαδρομή ανάμεσα στους πιο σημαντικούς φιλοσόφους. Από τον Hegel, τον Schopenhauer, τον Kierkegaard και τον Nietzsche (Williams 32, Μπακονικόλα 15) η αντίληψη για το τραγικό αποτελεί μέρος ενός κοσμοθεωρητικού συστήματος και, ιδιαίτερα, μετά τον Schopenhauer η τραγωδία για πρώτη φορά συνδέεται με την ενία, «εξω-



λογική» αρχή του κόσμου, τη βούληση («Ο κόσμος ως βούληση και ως παράσταση», 1818).

Η νιτσεϊκή προέκταση αυτής της αντίληψης ολοκληρώνει την τραγική διαδικασία. Η σύλληψη του χαρισματικού υπερανθρώπου από το Nietzsche (Τάδε έφη Ζαρατούστρα, 1883-1884) και της άποψης περί της «αιώνιας επιστροφής» και της ανακύκλησης των πραγμάτων, ώστε να επανέλθει στη ζωή ό,τι είναι επιλεγμένα δυνατό, ισχυρό και εξαιρετικό (*Ecce Homo*, 1889), εμπνέει διορθωτικές και λυτρωτικές προσδοκίες και στα πλαίσια αυτά η λυτρωτική επιστροφή του Διονύσου φαινόταν εφικτή. Ο Nietzsche σφραγίζει τη δυτική σκέψη δίνοντας προτεραιότητα στο τραγικό πνεύμα, στα πλαίσια της κοσμοθεωρητικής του σύλληψης. Με τη *Γέννηση της τραγωδίας* (1872) και μιας σειράς μεταγενέστερων εργασιών του προσεγγίζει επανειλημμένα το θέμα της αρχαίας ελληνικής σκέψης και του τραγικού δράματος, το οποίο δεν είναι μια απλή αισθητική κατηγορία αλλά στάση ζωής.

Ο Σικελιανός φαίνεται να έχει πολύ καλή γνώση των μελετών του Nietzsche, στις οποίες θεμελιώνει και τα δικά του πνευματικά οράματα. Η νιτσεϊκή άποψη λειτουργεί κυρίως ως αφόρμηση γιατί στο Σικελιανό, όπως αναφέραμε, έχουμε ένα πλήρες πρόγραμμα— εκτός της στοχαστικής προσέγγισης— αναγέννησης του τραγικού. Αλλά πρέπει να σημειώσουμε και ένα άλλο γεγονός. Γνωρίζοντας, ότι στο Nietzsche αναφέρονται πολλά κινήματα του μοντερνισμού, ανάμεσά τους και της «τελετουργικής ανάγνωσης» της τραγωδίας που θα ενισχυθεί ακόμα πιο πολύ από τις ανθρωπολογικές προσεγγίσεις της λεγομένης ομάδας του Καίμπριτζ (Πατσαλίδης 135-136, 165), θα μπορούσαμε να επαναπροσδιορίσουμε στα πλαίσια αυτά και το εγχείρημα του Σικελιανού. Η δραματουργία του για τα ελληνικά θεατρικά δεδομένα είναι μια μοντερνιστική εξαίρεση και η προσπάθειά του θα μπορούσε, ίσως, να συμβαδίζει μόνο με τις προσπάθειες που σημειώνονται, στη διάρκεια του 20ού αιώνα, στον τομέα της σκηνοθεσίας.

Πέρα από τις θεωρητικές προϋποθέσεις, εκείνο που αποφασιστικά δίνει το καλλιτεχνικό πρότυπο είναι η αρχαία πηγή. Το αρχαίο δράμα είναι το βασικό πρότυπο του Σικελιανού στην οργάνωση της «ιστορίας» του δράματος. Καταρχήν, η πλοκή, αν ακολουθήσουμε τις κατηγορίες του Αριστοτέλη (*Ποιητική* 10) ανήκει στο «σύνθετο» τύπο, αφού πρόκειται για «περιπέτεια» (από άγνοια / λήθη του μύθου, οι άνθρωποι ακολουθούν το Νέρωνα) που τελειώνει με την «αναγνώριση» (της Σίβυλλας ως οδηγού των ανθρώπων). Η συνάφεια με το αρχαίο παράδειγμα, την αναγέννηση του οποίου επιδιώκει ο Σικελιανός, είναι ιδιαίτερα φανερή στη δομή της τραγωδίας.

Η τραγωδία έχει τη μορφή της ενιαίας έμμετρης οργάνωσης με χορικά και συνολική έκταση 1695 ενδεκασύλλαβων ιαμβικών στίχων, όπου είναι



δυνατόν να διακρίνουμε τις επιμέρους ενότητες όπως του αρχαίου δράματος, ως εξής:

1. διαλογικό Πρόλογο από 233 στίχους (στ. 1-233)
2. πρώτο επεισόδιο από 787 στίχους (στ. 233-1022)
3. πρώτο χορικό (στάσιμο) από 50 στίχους (στ. 1023-1073)
4. δεύτερο επεισόδιο από 300 στίχους (στ. 1074- 1382)
5. δεύτερο χορικό (στάσιμο) από 19 στίχους (στ. 1383-1401)
6. τρίτο επεισόδιο από 186 στίχους (στ. 1402-1588)
7. τρίτο χορικό (στάσιμο) από 101 στίχους (στ. 1588-1688)
8. Ἐξοδο από 7 στίχους (στ. 1689-1695).

Ἐχουμε δομή προσαρμοσμένη στην αρχή της ενότητας (δράσης, τόπου, χρόνου) του κλασικού προτύπου, με λίγες αποκλίσεις που επιβάλλονται, όπως είναι αυτονόητο, από τα πράγματα και τις διαφορετικές στοχεύσεις της Σίβυλλας. Πρώτα πρώτα είναι διαφορετικές οι συνθήκες στην εποχή μας. Το έργο γράφεται για να διαβαστεί από έναν σκηνοθέτη και όχι για άμεση παράστασή του, όπως το αρχαίο δράμα. Οι σκηνικές οδηγίες στο κείμενο δείχνουν ακριβώς αυτό τον νεοτερισμό, που δεν μπορεί να τον αποφύγει ο σύγχρονος δραματουργός. Το βασικό όμως είναι ένα, πως η ανάπτυξη της δράσης γύρω από ένα κέντρο, που χαρακτηρίζει τη δομή του αρχαίου δράματος, γίνεται και εδώ κατά τον ίδιο τρόπο. Κέντρο είναι το Ιερό των Δελφών όπου λαμβάνει χώρα η σύγκρουση της Σίβυλλας με το Νέρωνα. Δεν έχουμε, όπως, ίσως, σε ένα σύγχρονο δράμα μια αναπτυγμένη εκδοχή της ιστορίας του Ιερού ούτε της τυραννικής πολιτείας του ρωμαίου αυτοκράτορα. Ἐχουμε απλώς ένα επεισόδιο από την ιστορία των δύο περιοχών, μάλιστα εκείνο που δημιουργείται από την τομή τους καθώς διασταυρώνονται οι διαδρομές τους, και το βάρος βρίσκεται στην ένταση, που δε χρειάζεται απαραίτητα την έκταση για να λειτουργήσει.

Από τα στοιχεία που είναι περισσότερο φανερά, φαίνεται πως το παράδειγμα του Αισχύλου είναι το πιο δυνατό στη συγκρότηση του αρχαίου προτύπου. Μπορούμε να το εντοπίσουμε τόσο στην εκφραστική των υψηλών τόνων και την επισημότητα του λόγου όσο και στη μνήμη χαρακτήρων του Αισχύλου και των παθών τους, στοιχείων που συναντούμε να τα έχουν τα πρόσωπα της τραγωδίας του Σικελιανού. Ἐτσι, είναι περίπου προφανές η συγγένεια της Σίβυλλας με την Κασσάνδρα του μυθικού απολλώνιου κύκλου (Λεκατσάς 189 κ.ε.) και του αρχαίου δράματος (Parke 16), όπως στις Τρωάδες (Γκάρτζιου 321 κ.ε.), όμως το κύριο πρότυπο είναι η Κασσάνδρα του Αγαμέμνονα, που επικαλείται τον Απόλλωνα και με τη δική του φώτιση προφητεύει το λουτρό αίματος του οίκου των Ατρειδών καθώς και τη δική της θανάτωση (Αγαμέμνων, στ. 1072 κ.ε.). Η Πυθία, εξάλλου, ανοίγει τη



δράση στις *Ευμενίδες* και δίνει την ιστορία των Δελφών, από όπου θα αποδοθεί η δικαιοσύνη. Η τριλογία της *Ορέστειας* προσφέρει σημαντικό υλικό που το χρησιμοποιεί προασαρμόζοντάς το στη δική του στρατηγική, σε κρίσιμους αρμούς του δραματικού κόσμου της *Σίβυλλας*. Στις *Χοηφόρους* βρίσκει δυνατές εικόνες φόνου και του φιδιού που τρώει τη μάνα του. Πίσω από τους παρακάτω στίχους της *Σίβυλλας* ακούγονται τόσο τα λόγια του Ορέστη όσο και του Χορού που εξηγεί το όνειρο της Κλυταιμήςτρας (*Χοηφόροι*, στ. 527-532, 543-550).

*Τί αυτή η κραυγή, λείνας κι αν είναι ή τίγρης,
Φωνή είν' ακόμα μάνας!... «Χτύπα, χτύπα
μες στην κοιλιά, και να 'μπει το μαχαίρι
βαθιά κι ώσμε το κόκκαλο, να σκίσει
τη μήτρα το πικρό θεριό που εγέννα!...»* (στ. 1228-1232)

Ο Σικελιανός στα θεωρητικά του άρθρα έχει δείξει να ξεχωρίζει τον Αισχύλο γι' αυτό και η *Ορέστεια*, έργο που πραγματεύεται ακριβώς αυτή τη σχέσηνάμεσα στους θεούς και τους ανθρώπους (Vernant, Β' 123-129) μπορεί να είναι πρότυπο για τη σχέση μύθου και ιστορίας.

Το πρότυπο του Αισχύλου μπορούμε να θεωρήσουμε ότι ακολουθείται και σε ζητήματα δομής. Είναι χαρακτηριστική η διάρθρωση του τελευταίου μέρους της *Σίβυλλας* («τρίτο επεισόδιο», από το στ. 1402). Έχει τη μορφή διαλόγου ανάμεσα στην ηρωίδα και σε πρόσωπα χορικά, άλλοτε των Κορυφαίων και άλλοτε όλου του Χορού. Αυτή η χορικολυρική βάση στη διάρθρωση υπάρχει στα πρώτα έργα του Αισχύλου και είναι μια επιβίωση της καταγωγής της τραγωδίας, καθώς μαρτυρεί τον ανταγωνισμό διαλογικών και λυρικών μερών, κατά τη διαμόρφωση του δραματικού είδους (Lesky Α' 262-263). Από τα έργα αυτής της μορφής οι *Ικέτιδες* είναι πιο κοντά, όχι μόνο γιατί δίνουν το μοντέλο του διαλόγου ενός ήρωα με το Χορό αλλά γιατί αυτή η συνάφεια ενισχύεται και από εσωτερικά δραματικά στοιχεία, που φαίνονται να έχουν απομοιώσει τα χορικά πρόσωπα του Σικελιανού. Θα μπορούσε να δει κανείς στον ικευτικό και επικλητικό χαρακτήρα του Χορού των Γερόντων της *Σίβυλλας* (1383-1401), την ανάλογη συμπεριφορά του Χορού των Δαναίδων στον Αισχύλο (*Ικέτιδες*, στ. 211-215). Μία ουσιαστική αναλογία ανάμεσα στα δύο δράματα είναι ότι, τελικά, και στα δύο έργα πρωταγωνιστής αναδεικνύεται το συλλογικό πρόσωπο, αφού τόσο οι Δαναίδες (Baldry 64) όσο και οι Γέροντες της *Σίβυλλας* κατέχουν το κέντρο της πλοκής και η δική τους μοίρα είναι που απασχολεί τη δράση.



Τη σχέση με συγκεκριμένα κείμενα του αρχαίου δράματος φαίνεται να την καθορίζουν, τις πιο πολλές φορές, οι δραματικοί χαρακτήρες, γιατί στη δική τους σύλληψη εντοπίζονται τα περισσότερα στοιχεία αυτών των σχέσεων. Αυτό συμβαίνει και στην περίπτωση των εξωσκηνικών προσώπων όπως ο Διόνυσος, που παρά τη «διηγηματική» του δραματική υπόσταση κατευθύνει τους δεσμούς του έργου του Σικελιανού με αρχαία κείμενα. Στο έργο του Σικελιανού ο Διόνυσος (όπως και ο Απόλλωνας) αν και δεν είναι σκηνικά ορατό πρόσωπο, υποκινεί μεγάλο μέρος της δράσης. Υπάρχει στο δράμα μέσα από τα λόγια των σκηνικών προσώπων, αλλά και κάτι περισσότερο, υπάρχει και μέσα από τους «μύστες» του, το Λειτουργικό Χορό των Μουσικών του Διονύσου, που του απευθύνει ύμνους. Έτσι, οι σχέσεις με τους *Βατράχους* του Αριστοφάνη και τις *Βάκχες* του Ευριπίδη, δράματα με ήρωα το Διόνυσο, επιβεβαιώνονται και πέρα από τον κοινό ήρωα, με την επέκτασή τους και σε πρόσθετα κοινά σημεία. Κοινός είναι ο τύπος των Χορών στα δύο έργα — Μύστες στον Αριστοφάνη (Κατσούρης 36), Λειτουργοί στο Σικελιανό —, όπως και το περιεχόμενο των υμνητικών τους αποστροφών. Παρόμοιες είναι οι αναλογίες με το έργο του Ευριπίδη. Είναι η κοινή πηγή και η ομοιότροπη συμπεριφορά της βακχικής και της μαντικής έκστασης, στην ηρωίδα του Σικελιανού και τις μαινάδες του Ευριπίδη, αφού *μάντις δ' ο δαίμων ὁδε· το γὰρ βακχεύσιμον / και το μανιώδες μαντικήν πολλήν έχει* (*Βάκχαι*, στ. 298-299), κατά τον Τειρεσία, ενώ η Σίβυλλα περιγράφει τους σπασμούς της έκστασης καθώς πλησιάζει η ώρα της χρησμοδοσίας: *ολοένα / με κύκλωνεν η ανάσα Του, ὥσπου ξάφνου / να με τυλίξει ολόκερη, ως το χνότο / του λιονταριού στα νύχια του που σφίγγει / μίαν αλαφίνα κάνοντάς τη ακέραια / να σπαρταρά από έρωτα, είτε φόβο / θανατερό* (στ. 495-501).

Η ενότητα του τόπου της δράσης είναι μία ακόμη αρχή που τηρείται και συνδέει τη δραματοουργία του Σικελιανού με τη νεοκλασικιστική παράδοση. Δραματικός χώρος είναι ο ίδιος σε όλη τη διάρκεια της δράσης. Είναι ο τόπος των Δελφών με το κτίσμα του Ιερού του Απόλλωνα, ένας σκηνικός χώρος που έχει αρκετά από τα χαρακτηριστικά των τόπων δράσης του αρχαίου δράματος (Χουρμουζιάδης 22-27). Ο χώρος έχει βαρύνουσα σημασία στην πλοκή. Είναι περίπου ο πρωταγωνιστής, αφού επικαθορίζει τους δραματικούς χαρακτήρες και τη δράση τους. Με βάση το δραματικό χώρο τα πρόσωπα διακρίνονται σε δύο κατηγορίες: α. Στα πρόσωπα που ανήκουν στο Ιερό—Σίβυλλα, Ὅσιοι (Νίκανδρος, Τελεσφόρος, Αργίλαος, Κράτης, Πύθιος) και οι βοηθοί τους ο Νεωκόρος και οι τρεις Ἄγγελοι, όπου ο πρώτος στέλνεται από τους Ὀσίους προς τα γειτονικά ιερατεία, ο δεύτερος στο Νέρωνα και ο τρίτος παρακολουθεί την πομπή του Νέρωνα και ενημερώνει τους Ὀσίους. Μέχρι το τέλος του πρώτου επεισοδίου η δράση ανήκει αποκλειστικά στην



κατηγορία αυτή, που αντιπροσωπεύει τον κόσμο του αρχαίου μύθου. β. Είναι τα πρόσωπα που φτάνουν στο Ιερό, χωρίς να ανήκουν σε αυτό (οι αντίμαχοι των ηρώων της πρώτης κατηγορίας). Είναι ο Νέρωνας και όσοι τον περιβάλλουν: Κλούβιος Ρούφος (αξιωματικός του Νέρωνα), Κεντυρίων (απεσταλμένος του Νέρωνα), Χορός των Αυγουσταίων. Η δράση αυτής της δεύτερης κατηγορίας αποκτά σκηνική υπόσταση όταν καταφθάνει στο χώρο του Ιερού, στο δεύτερο επεισόδιο. Από την άποψη της ανθρωπολογικής τους προέλευσης, οι χαρακτήρες αυτοί αντιπροσωπεύουν την περιοχή της ιστορίας.

Ο χορός όπως και ο τόπος έχει την κεντρική θέση στην πλοκή. Σε μορφή χορού εμφανίζονται συλλογικά δραματικά πρόσωπα, με δράση που προωθεί την εξέλιξη της ιστορίας. Τα λόγια των χορικών προσώπων δεν έχουν τη μορφή του λυρικού σχολίου σε όσα λένε οι ήρωες, αλλά συμμετέχουν στο διάλογο και συμπεριφέρονται ως ισότιμα δρώντα πρόσωπα. Η σημασία του Χορού φαίνεται και από τη συμμετοχή του σε δράσεις ιεροπραξίας που τελούνται στο Ιερό. Ανάμεσα στο πρώτο και το δεύτερο επεισόδιο εμφανίζονται τρεις χοροί, δύο χοροί Μουσικών (ο ένας του Απόλλωνα και ο άλλος του Διονύσου) και ένας των Θυιάδων. Όλοι μαζί εισέρχονται χορεύοντας και παίζοντας μουσικά όργανα, και, αφού παραταχθούν στη σκηνή, οι δύο από τους χορούς, του Απόλλωνα και του Διονύσου, απαγγέλλουν, είτε όλος ο χορός είτε οι Κορυφαίοι, τους θεϊκούς ύμνους. Ενώπιόν τους τελείται η πιο σημαντική τελετουργία: η έξοδος του Τρίποδα, στην οποία παίρνουν μέρος, καθώς μοιράζονται τον ιερατικό λόγο που συνοδεύει την τελετή με τον Όσιο Τελεσφόρο, τον επίσημο τελετάρχη του Ιερού. Οι ύμνοι που προηγήθηκαν είχαν σκοπό να εξασφαλίσουν την ευμένεια των δύο θεών του Ιερού για την τελετή αλλά και την συμπαράστασή τους να χαρίζουν στον κόσμο τις λυτρωτικές τους ιδιότητες της ενότητας των αντιθέτων. Οι δύο θεοί, που φέρονται να είναι, ταυτόχρονα, γήινοι (Διόνυσος / Άδης) και ουράνιοι (Απόλλων / Ήλιος), Τρικυμία και Ρυθμός ή αμφίλογοι χρησιμοδότες και, την ίδια στιγμή, Λόγος, είναι τα υποκείμενα λατρείας του θρησκευτικού κέντρου των Δελφών, αλλά και δυνάμεις που επεμβαίνουν για να ικανοποιήσουν τους ικέτες τους. Στον παιάνα, στο τέλος του έργου, είναι πιο φανερή η επίκληση της μαγικής επέμβασης του θείου για την «κάθαρση» του τόπου από τον «υβριστή» εχθρό. Η θρησκευτική υφή των ύμνων και η δισυπόστατη (θετική και αρνητική) φύση του παιάνα φέρνουν πολύ κοντά το λατρευτικό με το μαγικό, όπως συμβαίνει και σε αρχαίους ύμνους (Μάντζιου 125, 130, 149) και κάνουν τους μουσικούς των χορικών μερών να έχουν και χαρακτηριστικά ιερέων / μάγων.

Το πόσο σημαντική είναι η παρουσία του χορού για την πλοκή το επιβεβαιώνει η κλιμάκωση της δράσης του και ο πολλαπλασιασμός των χορικών προσώπων. Η δομή της δράσης στο δεύτερο και ιδιαίτερα στο τρίτο επεισό-



διο δίνει σε χορικά πρόσωπα ρόλο δραματικού χαρακτήρα. Ο χορός του Λαού εμφανίζεται στο δεύτερο επεισόδιο να απαιτεί από τους Ιερείς να δει τη Σίβυλλα και, στη συνέχεια, μαζί με τους Ιερείς να προσπαθεί να την ηρεμήσει από το θυμό της λόγω της εξόδου του Τρίποδα από το Ιερό. Από το Λαό ξεχωρίζει και σχηματίζεται ένας δεύτερος χορός των Γερόντων, που διαλέγονται σε ρόλο «φωνών» περιγράφοντας τα δεινά της νερωνικής βαρβαρότητας και εκφράζοντας αγωνία για το μέλλον. Οι Γέροντες αρθρώνουν την κρίσιμη φράση «Πού πάμε;», που επαναφέρει τη Σίβυλλα από την έκστασή της και το ξύπνημά της θα σημάνει τη νέα αφετηρία της ιστορίας, με οδηγό, αυτή τη φορά, το μύθο. Πιο έντονα χαρακτηριστικά χορικής λειτουργίας έχει το τρίτο επεισόδιο. Περιέχει τη δράση των προσώπων του Ιερού και το Λαού, σε ρόλο δραματικού χαρακτήρα. Μάλιστα ο Λαός ως χορός / δραματικό πρόσωπο είναι ο χαρακτήρας που υφίσταται αλλαγή στη διάρκεια της δράσης. Αυτός ο χειρισμός αναβαθμίζει δραματικά το χορό του Λαού και τον κάνει να είναι το αντικείμενο και ο σκοπός της δράσης, στο μέρος αυτό του έργου. Παραπέρα κλιμάκωση της δραματικής σημασίας του χορού αποτελεί το τρίτο χορικό μέρος, όπου χορική συμπεριφορά αποκτούν ακόμη και τα πρόσωπα των ηρώων, δρουν περισσότερο ως Κορυφαίοι παρά ως δραματικά πρόσωπα. Οι νέοι χοροί που εμφανίζονται εδώ, ο Χορός των Ανδρών και ο Χορός των Νεοτέρων, θα πρέπει να δημιουργούνται κατά τον ίδιο τρόπο με το χορό των Γερόντων, μέσα δηλαδή από τό Λαό, και έρχονται να προστεθούν στα χορικά πρόσωπα που είχαν εμφανισθεί ως εκείνη τη στιγμή και συνεχίζουν να βρίσκονται στη σκηνή, δηλαδή το χορό των Γερόντων και τους δύο λειτουργικούς χορούς, τους Μουσικούς του Απόλλωνα και του Διονύσου. Αυτοί οι τελευταίοι, στην Έξοδο, είναι οι μουσικοί («φορμιγκτές, σαλπικτές και αυλητές του Διόνυσου») που συνοδεύουν τη νεκρική πομπή με τη σορό της Σίβυλλας, που αποτελεί και την τελευταία σκηνική δράση της τραγωδίας.

Τα πολλά χορικά πρόσωπα και η χορική συμπεριφορά, σε ορισμένες στιγμές, ακόμη και των κύριων προσώπων, όπως και η αρχαϊκή τους υφή, δίνουν έναν τύπο τραγωδίας που το κύριο βάρος πέφτει στην πλοκή και όχι στους ατομικούς χαρακτήρες. Όπως στο αρχαίο δράμα (Baldry 66) έτσι και εδώ η δράση των προσώπων είναι καθορισμένη από τις ανάγκες της πλοκής και όχι από τις ατομικές τους επιλογές και αντιδράσεις. Ακόμη και η κεντρική ηρωίδα, που δίνει το όνομά της στην τραγωδία, δεν αναπτύσσεται ως αυτοδύναμη οντότητα ούτε υπάρχουν εκδηλώσεις μιας ιδιαίτερης ψυχολογίας που να επηρεάζουν τη δραματική της συμπεριφορά. Την προοικονομεί η εξωδραματική της προέλευση και η σκοπιμότητα της πλοκής. Η ηρωίδα μορφοποιεί την παράδοση της μαντοσύνης και τη σικελιανική ανάγνωση του



μύθου, γι' αυτό και όταν παρουσιάζεται να αλλάζει συμπεριφορά, όπως όταν περνάει από την κατάσταση της έκστασης στην κατάσταση της εγρήγορσης, δεν αλλάζει το περιεχόμενο του χαρακτήρα της, απλώς αναδεικνύονται πλευρές του συστήματος της παράδοσης που εκπροσωπεί.

Ο Σικελιανός θέλει να δώσει ένα παράδειγμα πολιτισμού και όχι πρότυπα ηρώων. Τα πρόσωπα τον ενδιαφέρουν με το σημασιολογικό βάρος που τους έδωσε η μυθική ή ιστορική τους δράση και χάρη στην οποία πέρασαν στις συμβολικές διαδικασίες της επικοινωνίας.

Τα πρότυπα της ηρωίδας που αναφέραμε (Κασσάνδρα, Βάκχες) της προσφέρουν μια συνάφεια για να λειτουργήσει με δραματική πιθανότητα η Σίβυλλα των φιλολογικών πηγών. Εκτός από το αρχαίο δράμα που παραμένει σημαντική πηγή, η ιστορία της Σίβυλλας την εποχή της παρακμής του μαντείου και της φθίνουσας πορείας του αρχαίου κόσμου είναι θέματα κείμενα του Πλούταρχου. Ο Πλούταρχος — γνωστή πηγή και σε ποιήματα του Σικελιανού (Φράγκου 147) — μας δίνει μια συγκροτημένη εικόνα για τα ανωτέρω. Βασική πηγή είναι τα *Ηθικά* του και, ιδιαίτερα, τα κείμενα «Περί του Ε του εν Δελφοίς», «Περί του μη χραν έμμετρα νυν την Πυθίαν», «Περί των εκλελοιπότεων χρηστηρίων» και «Περί των υπό του θείου βραδέως τιμωρουμένων». Για το Σικελιανό ο Πλούταρχος παίρνει το κύρος από την παράδοση, την οποία διασώζει στα κείμενά του. Η εκτίμησή του φαίνεται και από το μότο στη σελίδα τίτλου της τραγωδίας. Είναι η ρήση που ενσωματώνει ο Πλούταρχος στο κείμενό του «Περί του μη χραν έμμετρα νυν την Πυθίαν» και την αποδίδει στον Ηράκλειτο: «Σίβυλλα δε μαινομένω στόματι, αγέλαστα και καλλώπιστα και αμύριστα φθεγγομένη, μυρίων ετών εξικνείται, διά τον θεόν.» (Πβλ. και Kirk 215, 477).

Η Σίβυλλα Πυθία του «Περί του μη χραν έμμετρα νυν την Πυθίαν» εμφανίζεται με τα ίδια χαρακτηριστικά στην ηρωίδα του Σικελιανού. Ο Πλούταρχος αναφέρεται στη μεταβατική περίοδο, από το τέλος της εποχής της μεγάλης αίγλης στην εποχή της παρακμής και τον απασχολεί, ιδιαίτερα, ο τρόπος που εκδηλώνονται οι μεταβολές, παρατηρώντας ότι έχει αλλάξει η διατύπωση των χρησμών: σε πεζό λόγο αντί σε έμμετρο, έχει καταργηθεί η αμφιλογία του χρησμού και, τώρα, το νόημα καθίσταται φανερό και άμεσα αναγνώσιμο. Οι αλλαγές αυτές, σημεία παρακμής, που εξηγούνται με όρους ιστορικούς στον Πλούταρχο — το τέλος της πόλης/κράτους π.χ. που αφαιρέσει την επισημότητα και το κοινωνικό κύρος από το μαντείο — στη δραματουργική εκδοχή (στην τραγωδία του Σικελιανού) αναπαρίστανται μέσα από τη δημιουργία χαρακτήρων ηττοπαθών και φοβισμένων απέναντι στην εξουσία του Νέρωνα. Με τον τρόπο αυτό π.χ. έχει δημιουργηθεί ο Όσιος Νίκανδρος, που, επιπλέον, υπάρχει ως πρόσωπο και στον Πλούταρχο αλλά



με διαφορετικό τρόπο. Είναι ένας από τους ιερείς που παίρνουν μέρος στη συζήτηση. Στην ίδια πηγή (τον Πλούταρχο) υπάρχουν, επίσης, χαρακτηριστικές περιγραφές, όπως αντίστοιχες έχουμε και στις *Βάκχες*, του συνταρασσόμενου σώματος κατά τη μαντική έκσταση. Ακόμη, ο θάνατος της Πυθίας, μέσα στο Ἄδυτο, παρουσία του Νίκανδρου και άλλων Ιερέων (Πλούταρχος 438.51), δίνει μια κρίσιμη δραματουργική λύση, όπου ο θάνατος λειτουργεί ως «κατάληξη» της δράσης αλλά και ως επιβεβαίωση της συγγραφικής πρόθεσης. Έτσι, ο θάνατός της, όπως παρουσιάζεται στο δράμα, είναι η κορύφωση του διαμεσολαβητικού ρόλου της, ανάμεσα στο θείο και το ανθρώπινο, που επισφραγίζει την αχατάλυτη στο μέλλον ενότητα του μυθικού και του ιστορικού. Δεν θα ήταν άστοχο να βλέπαμε, εδώ, και άλλη μια εκδοχή «καθαισμού», δηλαδή το θάνατο της Σίβυλλας ως μορφή θυσίας και εξαγνισμού προς όφελος της «πόλης», όπως έχουμε στις περιπτώσεις του Κόδρου και του Οιδίποδα (Burkert 107, 112, 114).

Στη διαδικασία επιλογής του υλικού κριτήριο φαίνεται να είναι η διασταυρωμένη και άρα ενισχυμένη πληροφορία. Ο Σικελιανός επιλέγει υλικό που έχει ενσωματωθεί σε περισσότερες από μία πηγές, με την ίδια ή διαφορετική λειτουργία. Με βάση το επιλεγμένο υλικό συνθέτει τα γεγονότα, που πιστοποιούνται από πολλές πηγές, και στο τέλος μας δίνει μια συγκροτημένη ενιαία αφήγηση, με τρόπο που να ευθυγραμμίζεται στο στόχο, να κάνει δηλαδή το μύθο να λειτουργεί και στο σήμερα. Ένα παράδειγμα είναι η παρουσία της αγροτικής κοινωνίας στα λόγια της ηρώιδας για την ανατροφή της από αγρότες του Παρνασσού (στ. 447 κ.ε.), γεγονός που το γνωρίζουμε και από τις φιλολογικές πηγές, που αναφέρονται στη σχέση της Σίβυλλας της αρχαϊκής περιόδου με τη γη (Parke 51-52). Η λειτουργία αυτού του στοιχείου μέσα στο δράμα υπηρετεί και άλλες στοχεύσεις, όπως το να υποδείξει το δεσμό του αγροτικού πολιτισμού με τον Απόλλωνα/Διόνυσο και μέσω αυτού να συνδέσει την αγροτική κοινωνία με δυνάμεις που λειτουργούν στα πλαίσια της κοσμογονικής και λυτρωτικής διαδικασίας (Καψωμένος 123). Στο δράμα, αυτά τα πολιτισμικά στοιχεία γίνονται πρόσωπα και δράσεις. Η διαδικασία και εδώ είναι συνδετική. Έτσι, η οικογένεια των ξωμάχων ζει κοντά σε πρόσωπα και γεγονότα που είναι φορείς κοσμογονικών και λυτρωτικών μύθων, μέσα στο φόντο ενός άχρονου μυθολογικού περιβάλλοντος. Τα πρόσωπα αυτά προέρχονται από τις κοσμογονικές και ανθρωπογονικές ερμηνείες των προσωκρατικών πηγών (Kirk 26 κ.ε.). Τέτοιοι είναι οι χαρακτήρες που έχουν σχέση με τη ζωή του Μαντείου. Ο Απόλλωνας ως «εξαγνιστής», οι δεσμοί του με τον Διόνυσο και οι περιπλανήσεις τους — στα Τέμπη και τους Υπερβόρειους για τον Απόλλωνα ή στις Ινδίες για το Διόνυσο —, η γενεαλογική προέλευση των Οσίων «από Δευκαλίωνος» είναι το πλαίσιο που μας επιτρέ-



πει να εννοήσουμε πώς παρίσταται ολόκληρος ο μυθικός χρόνος και μεταβιβάζεται μέσω μιας κρίσιμης τελετουργίας, της χρησιμοδοσίας, στον ιστορικό χρόνο των ξωμάχων της ελληνικής υπαίθρου. Η μεταβίβαση μεταφέρει πάνω από όλα τα κοσμογονικά και τα λυτρωτικά χαρακτηριστικά του μύθου: ο ξωμάχος Έλληνας «αποκαθαίρει» τον τόπο από το φίδι - Νέρωνα.

Οι κοσμοθεωρητικές στοχεύσεις της Σίβυλλας καταγράφονται και στον τρόπο που δημιουργούνται τα ιστορικά πρόσωπα. Τα πρόσωπα αυτά συλλαμβάνονται ως χαρακτήρες που διαπράττουν την «ύβριν». Ο Νέρωνας πρώτα πρώτα εμφανίζεται σε ένα ρόλο του «τερατωδώς διεστραμμένου χαρακτήρα», κατά τη διατύπωση του Schopenhauer (Μπακονικόλα 69). Ο χειρισμός είναι τέτοιος ώστε να εμφανίζεται σε ρόλο ανταγωνιστή του Απόλλωνα και η κάθε του ενέργεια να κλιμακώνει την «υβριστική» συμπεριφορά. Η ύβρις είναι το περιεχόμενο της σκηνικά ορατής δράσης του, ενώ η τιμωρία, που θα συμβεί στο μέλλον, περιγράφεται από τη μάντισσα Σίβυλλα με την εικόνα της πιο σκληρής τιμωρίας, σύμφωνα με την ιεράρχηση του Πλουτάρχου (567-568), του Νέρωνα-φιδιού (Σίβυλλα 1251-1253). Όσο αφορά στη βεβαιότητα της τιμωρίας θα λέγαμε ότι την εγγυάται η αναφορά της Αδράστειας, κόρης της Ανάγκης και προστάτιδας και τροφού του Δία (Grimal) δεν μπορούμε όμως να αποκλείσουμε ότι εννοείται και η Ερινύα Αδράστεια, που μας δίνει το ίδιο κείμενο του Πλουτάρχου, το «Περί των υπό του Θεού βραδέως τιμωρουμένων» (Πλούταρχος 564). Το όνομα της Αδράστειας είναι στη πρώτη λόγια με τα οποία αρχίζει το δράμα (στ. 1-2: *Δεν είδες σκόνη από το δρόμο, πλάι / απ' της Αδράστειας τ' άγαλμα, στην Κρίσσα;*) και το άγαλμά της δεσπόζει στον εξωσκηνικό χώρο του επινείου των Δελφών, την Κρίσσα, από όπου περνάει και ο Νέρωνας κατευθυνόμενος στο Ιερό. Η παρουσία αγάλματος που ανήκει ταυτόχρονα σε απολύτως αντίθετες δυνάμεις, την προστασία από τη μία και την τιμωρία από την άλλη, προοικονομεί τη διχαστασία του δραματικού κόσμου. Έτσι, για μεν το Νέρωνα είναι το άγαλμα της Ερινύας, που προαναγγέλλει την είσοδό του σε χώρο της δικαιοδοσίας της και καθώς περνάει μπροστά του, πορευόμενος προς το Μαντείο, η Ερινύα τον ακολουθεί σε όλη τη δραματική πράξη, η δράση του τίθεται κάτω από το βλέμμα της τιμωρού Αδράστειας, ενώ για τους ντόπιους ξωμάχους είναι ένα εικονοστάσι προστασίας, εικόνα και θρησκευτική πρακτική συνηθισμένη στο αγροτικό τοπίο.

Ο Σικελιανός για να δείξει πως η ιστορία είναι με την πλευρά της ύβρεως χρειάστηκε ένα πλέγμα παραδόσεων και η δημιουργική του σοφία ενεργοποίησε το νόημά τους με υπαινικτικές διαδικασίες. Το προηγούμενο παράδειγμα με το πώς χρησιμοποιεί την Αδράστεια είναι χαρακτηριστικό. Θα δώσουμε ένα ακόμα παράδειγμα για το πώς ενσωματώνει μέσα στη διαδι-



κασία της επεξεργασίας του υλικού την ιδεολογική του στάση. Θα παραμείνουμε στο πρόσωπο του Νέρωνα. Οι πράξεις που τον αναδεικνύουν «υβριστή» είναι αντιπροσωπευτικές της βαρβαρότητας και της τυραννικής εξουσίας. Υπάρχει όμως και η πλευρά της ηθικής φαυλότητας, στην ιδιωτική του ζωή, και της γελοιότητας στη δημόσια όταν με τις διάφορες καλλιτεχνικές του επιδείξεις περιφέρει τη ματαιοδοξία του στις πόλεις, τα Ωδεία και τα Στάδια. Τα χαρακτηριστικά αυτά, της φαυλότητας και της γελοιότητας, προέρχονται από ιστορικές λατινικές πηγές και είναι στοιχεία που έχουν περάσει στο θρύλο και μαρτυρούν τη βαρβαρότητα, την αλαζονεία και τη γελοιοποίησή του συνάμα, από την άμετρη φιλοδοξία και την επίμονη επιδίωξή του να έχει χειροκροτητές και να επευφημείται για τις καλλιτεχνικές του δραστηριότητες. Ακόμα, ιστορία και θρύλος προσφέρουν πληροφορίες, που φαίνεται αξιοποιεί ο Σικελιανός, για τις καθημερινές του συνήθειες και τον κύκλο των προσωπικών και των πολιτικών φίλων του που τον περιτριγυρίζουν (Weigall 184, 186). Οι ίδιες πηγές φαίνεται να δίνουν στον ποιητή και στοιχεία για την εξωτερική του εμφάνιση και τις πομπώδεις περιόδεις του. Όλα αυτά περνούν στο δράμα ως στοιχεία της «όψεως» που αφορούν στη σκηνική παρουσία του αυτοκράτορα και της ακολουθίας του. Αλλά, εδώ, μεσολαβεί και κάτι άλλο, ώστε η εξωτερική εικόνα που έχει ο Νέρωνας στις εμφανίσεις του, κατά τις ιστορικές πηγές, να συνδεθεί με την εικόνα του Νέρωνα / δραματικού προσώπου, που επισκέπτεται το Μαντείο. Ο δεσμός αυτός πραγματοποιείται με την επέμβαση αρχαίας λογοτεχνικής πηγής. Συγκεκριμένα αξιοποιείται η σκηνή της άφιξης των Κρητών στην Κρίσσα, που αναφέρει ο ομηρικός ύμνος στον Απόλλωνα (στ. 430 κ.ε.) και δίνει στο έργο του Σικελιανού την περιγραφή της απόβασης του Νέρωνα στην Κίρρα (Σίβυλλα, στ. 514 κ.ε.).

Στοιχείο σημαντικό στην οργάνωση της τραγωδίας, όπως την πραγματοποιεί ο Σικελιανός για να μας δώσει ένα πρότυπο τέχνης του καιρού μας, αναδεικνύεται και ο ρυθμός, που, βέβαια, τον πιο αποφασιστικό του ρόλο τον παίζει κατά την παράσταση στη σκηνή, εκεί όπου ολοκληρώνεται η δραματουργική πράξη. Η παρουσία του ρυθμού συναρτάται άμεσα από τη χρήση των χορικών που αναφέραμε, καθώς επηρεάζει σε μεγάλο βαθμό τη μορφή (και το ρυθμό) του εκφερόμενου λόγου (απαγγελία, τραγούδι κ.λπ.).

Ο ρυθμός διεκπεραιώνει βασικές επιδιώξεις της δραματουργικής φόρμας. Οι μεγάλοι μονόλογοι, που είναι χαρακτηριστικό στοιχείο στην αρχή της τραγωδίας, είναι η φόρμα για να απλωθεί η στοχαστική αφήγηση των Οσίων ή ο ιερατικός λόγος της Σίβυλλας και μας δίνουν την ιστορία, το παρόν και την τάξη του Ιερού, προτού καταφθάσει ο Νέρωνας. Αντίθετα, η αναστάτωση που φέρνει στο χώρο του Ιερού ο ερχομός του Νέρωνα, ή ο θόρυβος που συνο-



δεύει την παρουσία του, γίνεται φανερή στη μορφή του διαλόγου, με τη γρήγορη εναλλαγή των συνομιλητών. Παρόμοια, ταχύτερη γίνεται η συνομιλία στη Σίβυλλα, τους Οσίους και τα μέλη των χορών, μετά την αναχώρηση του Νέρωνα, και την ανεμπόδιστη πλέον επικοινωνία των χορών με τα πρόσωπα του Ιερού.

Η δομή, λοιπόν, της τραγωδίας φαίνεται να ακολουθεί την οργάνωση μιας ρυθμικής σύνθεσης, που ξεκινάει με μακρόπνοα αφηγηματικά μέρη, συνεχίζεται με λυρικούς ύμνους στη μορφή ορατορίων με συνοδεία οργάνων (Furley 24), με διαλόγους που σταδιακά γίνονται ταχύτεροι και σε ορισμένες στιγμές παίρνουν τη μορφή της στιχομυθίας, και κατευθύνεται προς το τέλος ανεβάζοντας συνεχώς τους ρυθμούς και τη λυρική έξαρση ως τον τελικό θριαμβικό ύμνο, με τη συνοδεία όλων των οργάνων σε μια συμφωνία κρουστών και ξύλινων πνευστών. Το ρυθμικό σχήμα μας δημιουργεί την εντύπωση ενός μουσικού έργου, που κατά τη σκηνική παράσταση της τραγωδίας θα αναδειχθεί περισσότερο, με τη συμβολή και του ακουστικού και του θεαματικού στοιχείου. Με το δεδομένο αυτό, η αναβίωση της τραγωδίας στη σκηνική της μορφή είναι πολύ κοντά στο μουσικό έργο. Εξάλλου, το ίδιο το θέμα του έργου εμπεριέχει τη σχέση με τη μουσική, αφού συνθέτει τις πιο παλιές μυθικές παραδόσεις της μουσικής: την παράδοση του απολλώνιου και του διονυσιακού μύθου, δηλαδή, την παράδοση που κατεξοχήν συμβολίζει την τέχνη της μουσικής. Πιο κοντά σε αυτή τη σχέση, φέρνουν οι ύμνοι των Λειτουργικών Χορών και ο παιάνας, ποιήματα που θέλουν να προκαλέσουν την «επιφάνεια» των θεών, και θα μπορούσαν να συνδεθούν με τους αρχαίους ύμνους, κατά τη διάρκεια θρησκευτικών εορτών στους Δελφούς (Mantziou 17). Οι ύμνοι και ο παιάνας τονίζουν τη μουσικότητα και κάνουν πιο έντονη την ατμόσφαιρα της θρησκευτικής τελετής (Bremer 518). Από μια άλλη σκοπιά, το μουσικό στοιχείο στη Σίβυλλα θα μπορούσε να συνδεθεί με τη μουσική παραγωγή της ίδιας εποχής. Δεν θα ήταν, ίσως, χωρίς σημασία να αναφέραμε ότι έχουμε σπουδαία μουσικά έργα εμπνευσμένα από το αρχαίο δράμα και τη μυθολογία, όπως τα έργα «Oedipus Rex» (1926-1927, κείμενο του A. Camus) και «Apollon - Musagète» του Stravinsky (Vuillermoz 414).

Στο ρυθμικό αποτέλεσμα συμβάλλει η γλώσσα και η οργάνωση του στίχου. Το θέμα αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό για την τραγωδία του Σικελιανού και απαιτεί βαθιά και αναλυτική μελέτη. Για την ώρα, μόνο γενικές παρατηρήσεις μπορούν να γίνουν και να τεθούν κάποια πρώτα ζητήματα. Η χαρακτηριστική σε όλο το έργο του Σικελιανού γλώσσα των υψηλών τόνων, στη Σίβυλλα βρίσκει την αισθητική της νομιμότητα. Εδώ, ο λόγος έρχεται να υπηρετήσει μια ποιητική προφητεία και οι υψηλοί τόνοι, όπως



και η προσέγγιση σε ύφος επικό και ηρωικό, υπαγορεύονται από τη φύση αυτού του στόχου. Λόγος μεγάλης πνοής με πρωτότυπες χρήσεις σε περιφράσεις, υπερβατά και διασκελισμούς, εκφραστικές και επιφωνηματικές στίξεις, με έμφαση στο εξαιρετικό επίθετο, που θυμίζει τη γλώσσα των ορφικών ύμνων. Το ύφος το συμπληρώνουν οι χορικοί λόγοι που είναι ποικίλοι, λόγω του πολύμορφου δραματουργικού ρόλου που έχει ο χορός: Είναι οι δαξαστικοί ύμνοι των «λειτουργικών χορών» και των Οσίων του Ιερού (στ. 1023-1065), ο θρηνητικός και επικλητικός λόγος των Γερόντων (1383-1401) και ο επινίκιος παιάνας που τραγουδούν όλα τα δραματικά πρόσωπα (1664-1688), δίνοντας πλούσιες αποχρώσεις στο λυρικό μέρος της τραγωδίας.

Η Σίβυλλα δημιουργεί ένα πρότυπο γλωσσικό που στο κέντρο του βρίσκεται η έντονα ποιητική, μη καθημερινή, λέξη και η εκπληκτικά αποδεσμευμένη από το νοηματικό χώρο του στίχου σύνταξή του (Βογιατζόγλου 43 κ.ε.). Ακόμη, λέξεις των μυστηρίων και της συναφούς παράδοσης προσδίδουν έναν ειδικό, τελετουργικό χαρακτήρα στη γλώσσα, π.χ. τα ονόματα και οι προσφωνήσεις (Όσιοι, Χορευτής, Εξαγνιστής), η ονομασία χώρων και αντικειμένων (Άδυτο, το στόμιο του Μαντείου, χρηστήριο, Τρίποδας), εννοιών και συμβόλων (Ρυθμός, Νόμος, Τάξη, ερπετό, αλεύρι για το βωμό, νάμα), αλλά και λέξεις (ή φράσεις) που παραπέμπουν αμεσότερα σε τελετουργίες (προσωπίδα, μυστικός αθέρας, υδρίες, σπόρος, σπασμοί). Το ύφος στην έκφραση το ενισχύουν οι πολυσύλλαβες λέξεις, η χρήση του επιθέτου και η προτίμηση του ήχου των συμφωνικών συμπλεγμάτων. Είναι χαρακτηριστικό ότι επιλέγει τον πιο «σκοτεινό» τύπο μιας λέξης, όταν έχει τέτοια δυνατότητα, έτσι και ο στίχος: [Κρατούσα] ραβδί και Σ' ακλουθούσα, Σ' ακλουθούσα (1406) κυριαρχείται από τα συμπλέγματα των «σκοτεινών» ήχων βδ, θ και κλ, και φέρνουν το στίχο περισσότερο στη μουσική του μέλους, πέρα και πάνω από τυπικούς αρμονικούς συνδυασμούς και ισορροπίες φωνηέντων και συμφώνων (Frey 257-259).

Ο ήχος στις λέξεις, όπως είδαμε πριν από λίγο στο στίχο που αναφέραμε, είναι μέρος του νοήματός τους και αυτό το στοιχείο αναδεικνύεται μέσα στη μονάδα του στίχου, που την επηρεάζει και αυτή στον τρόπο που οργανώνεται ο στίχος. Ο Σικελιανός χρησιμοποιεί εκτεταμένα το φαινόμενο της μιμητικής αρμονίας, ακολουθώντας το αισθητικό παράδειγμα του γνωστού στίχου της Οδύσσειας που περιγράφει ο Αριστοτέλης (Ρητορική 1412α και Kennedy 248-249). Στη σχέση ήχου και νοήματος θεμελιώνεται η δομή των εικόνων και των παρομοιώσεων. Ο στίχος εσαλαγούσε αράδα τα κοπάδια (στ. 18) είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της σχέσης του νοήματος της επαναλαμβανόμενης μεγάλης κίνησης σε ανοιχτούς χώρους με τον παρατεταμένο ανοιχτό ήχο α. Να συμπληρώσουμε και το στοιχείο του ρυθμού, στον



ίδιο στίχο, με τους τρεις ρυθμικούς τόνους (στην 4η, 6η και 10η συλλαβή), που τονίζουν ακόμη περισσότερο την έκταση του ήχου, αλλά και προσθέτουν μια προοπτική βάθους με τον ήχο της 4ης συλλαβής. Η ίδια τεχνική αλλά αξιοποιώντας ακριβώς τις αντίθετες ποιότητες, ίδιες με του προηγούμενου παραδείγματος των «σκοτεινών» ήχων, είναι οι στίχοι από το χρησμό της Σίβυλλας για το Νέρωνα (στ. 1251-1253), που κυριαρχούν, κατά σειρά, ήχοι υγροί από σύρσιμο φιδιού, πνιγμού (ο ήχος του συμπλέγματος γκ), τριγμού δοντιών, μαζί με ήχους (χ,θ) που παραπέμπουν στη χθόνια εξαφάνιση και τιμωρία, ενώ η λέξη *φαρμάκι* τίθεται σε τέτοια θέση που φαίνεται να εκτοξεύεται κατά πρόσωπο στο Νέρωνα, που την ίδια ακριβώς στιγμή προβάλλει στη σκηνή:

Το φοβερό ερπετό, θα τ' αναγκάσει [ο Απόλλων]

Να δαγκωθεί με τα ίδια του τα δόντια

Και να χαθεί απ' το ίδιο του φαρμάκι!

Μόνο με τους ήχους ο χρησμός έχει ήδη αποκαλύψει το περιεχόμενό του. Είναι προφητεία της φρικτής τιμωρίας του Νέρωνα, αλλά και του αναπόφευκτου αυτής της κατάληξης, που το εγγυώνται οι μεταφυσικές χθόνιες δυνάμεις. Εδώ, ο δραματικός Νέρωνας παθαίνει την ίδια τιμωρία με το Νέρωνα της αφήγησης του Πλουτάρχου (567-568), αλλά με αισθητικά μέσα όπου το στοιχείο του ήχου παίζει αποφασιστικό ρόλο. Συμπληρωματικά στη δυναμική της έκφρασης έρχεται η κανονικότητα του τονισμού (4η, 6η, 10η) και στους τρεις ισοδύναμους ενδεκασύλλαβους, καθιστώντας απαρασάλευτα προδιαγεγραμμένη την πορεία αφανισμού του Νέρωνα.

Ειδικά, ο χρησμικός λόγος έχει επηρεάσει σε μεγάλο βαθμό τη μορφή του στίχου. Ο Σικελιανός χρησιμοποιεί συχνά το μαντικό ημιστίχιο και τη διχοτόμηση ή και τριχοτόμηση του στίχου, με πολύ σημαντικά αποτελέσματα: την οπτικοποίηση του στίχου, τις έντονες τομές, την αλλαγή των τονισμών και, ταυτόχρονα, την προβολή εξαιρετικών συναισθημάτων (θαυμασμού, ικεσίας) ή καταστάσεων (κακών οινών). Στη μορφολογία του στίχου να προσθέσουμε και το φαινόμενο των διασκελισμών, που χρησιμοποιείται πολύ συχνά, συνδέοντας νοηματικά τους στίχους και απελευθερώνοντάς τους συνάμα από την αυστηρή περιχαράκωση.

Ο ρυθμός που χαρίζει τόσο η μιμητική αρμονία όσο και η τονική οργάνωση του στίχου αξιοποιείται σε μεγάλο βαθμό στις εικόνες και τις παρομοιώσεις, που έτσι αποκτούν μια δυναμική προβολή. Ένα παράδειγμα, η εικόνα που περιέχεται στα λόγια του Νικάνδρου, στους παρακάτω ισοδύναμους στίχους (στ. β-8):



σάμπως λιοντάρι θα πηδήσει ο ήλιος (1η, 4η, 8η, 10η)
στις κορυφές του Παρνασσού, να με ᾿βρει (4η, 8η, 10η)
ανέτοιμο φρονερό στην κλίνη απάνω! (2η, 6η, 8η, 10η)

Υπογραμμίσαμε το ρυθμικό τόνο και την εναλλαγή των ήχων, που αποδίδουν και στο επίπεδο αυτό τον κλειστό χώρο του «λογισμού» του Νίκανδρου όπου κατασκευάζεται η ανωτέρω εικόνα, με τα μικρά ηχητικά και χρονικά ανοίγματα.

Στη Σίβυλλα ο Σικελιανός αντιμετωπίζει το παρόν της δικής του εμπειρίας με την εμπειρία του μύθου, εκεί αναζητά την απάντηση στην αγωνία των λαών για τηνπραγματιζόμενη σφαγή. Η πολύ καλή γνώση της αρχαιότητας, που είναι προϋπόθεση σε παρόμοια εγχειρήματα, είναι μία από τις πολύτιμες κατακτήσεις του ποιητή. Όμως η φιλολογική έρευνα δεν έχει προχωρήσει στη δική της κατάκτηση, να μελετήσει σε βάθος και σε όλο το έργο την επικοινωνία του ποιητή με την αρχαιότητα. Το θέμα έχει πολλές πτυχές αλλά μόνο εν μέρει το γνωρίζουμε. Λιγότερο και από το ποιητικό έχει μελετηθεί το δραματικό του έργο (Πούχνερ 142). Εμείς επιχειρήσαμε να υπογραμμίσουμε πώς καταγράφεται στην τραγωδία το Κοσμικό όραμα του Σικελιανού να βρει ο άνθρωπος την ισορροπία του πολιτισμού του να βρει το μέτρο της συμφιλίωσης όλων των όντων. Επιγραμματικά, θα λέγαμε ότι στην πρότασή του υποδεικνύει πως με οδηγό την αρχαία μυθολογία ο σύγχρονος ποιητής οφείλει να φτιάξει σε νέους μύθους την εμπειρία του, φτάνει να νιώσει βαθιά τον κόσμο και την κοσμολογική του προέλευση, την προφητική του χάρη και το καθοδηγητικό του καθήκον. Η δική μας εργασία περιορίστηκε σε ό,τι απαιτεί η ανάλυση της δραματουργικής λειτουργίας των στοιχείων που λαμβάνονται από τις αρχαίες πηγές, που κάνουν την πρότασή του να αναδειχτεί ως η καλλιτεχνική εφαρμογή του θεωρητικού του προβληματισμού. Το όλο θέμα, φυσικά, περί των αρχαίων πηγών στο δραματικό έργο του Σικελιανού και, ειδικά, περί της αναβίωσης της τραγωδίας, παραμένει ανοιχτό σε πολλές ακόμα προσεγγίσεις από τη μελλοντική έρευνα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Η Σίβυλλα πρώτη φορά δημοσιεύτηκε στη «Νέα Εστία» το 1944 (τόμος 35), σε τρεις συνέχειες. Την ίδια χρονιά κυκλοφόρησε σε ξεχωριστή έκδοση («τύποις Ελληνικής Εκδοτικής Εταιρείας») και, στη συνέχεια συμπεριλήφθηκε στον Α' τόμο της Θυμέλης στην έκδοση του 1950 του Γαλλικού Ινστιτούτου



- Αθηνών. Επίσης, στην έκδοση του 'Ικαρου, το 1971, με τη φιλολογική επιμέλεια του Γ.Π. Σαββίδη, στον Α' τόμο της *Θυμέλης*.
- Αριστοτέλης. *Aristotelis Ars Rhetorica*. Recognovit, brevique, adnotatione critica, insrtuxit W. D. Ross. Oxonii, Ox. U. Press 1959.
- Αυγέρης Μ., *Σικελιανός. Κριτική μελέτη*. 2η έκδοση. Εκδόσεις Θεμέλιο.
- Βογιατζόγλου Α., *Η Μεγάλη Ιδέα του Λυρισμού. Μελέτη του 'Προλόγου στη Ζωή' του Σικελιανού*. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1999.
- Γκάρτζιου - Τάττη Αρ., «Χορός και τελετουργία στις Τρωάδες του Ευριπίδη». Ανάτυπο από τη *Λαωδώνη: Φιλολογία*, τ. 26 (1997), *Επιστημονική Επετηρίδα του Τμήματος Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων*, σσ. 313 - 334.
- Περ. *Θέατρο*. «Η κριτική για το έργο και την παράσταση», 11 (1963) 253 - 254.
- Καλλιμάχος. *Callimachus Hymn to Apollo*. A Commentary by Fr. Williams. Oxford, 1978.
- Κατσούρης Α., *Αριστοφάνης. Βάτραχοι*. Δεύτερη έκδοση. Ιωάννινα 1998.
- Καψωμένος, Ε.Γ., «Εισαγωγή στην χοσμολογία του Σικελιανού», στο: *Κώδικες και σημασίες*. Εκδ. Αρσενίδη, Αθήνα 1990, σσ. 110 - 135.
- Λεκατσάς Π., *Διόνυσος. Καταγωγή και εξέλιξη της Διονυσιακής θρησκείας*. Γ' έκδοση. Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού πολιτισμού και Γενικής Παιδείας.
- Μάντζιου Μ., «Ο μαγικός ύμνος στον Απόλλωνα και στον 'Ηλιο». Ανάτυπο. *Σύνδειπνον. Τιμητικό αφιέρωμα στον καθηγητή Δ.Σ. Λοικάτο*. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα 1988, 117 - 156.
- Μπακονικόλα - Γεωργοπούλου Χ., *Το τραγικό, η τραγωδία, ο φιλόσοφος*. Εκδόσεις Αρσενίδη, Αθήνα 1990.
- Νίτσε Φρ., *Η γέννησις της τραγωδίας*. Μετ. Ν. Καζαντζάκη. Εν Αθήναις, εκδ. Οίκος Γ. Φέξη, 1912.
- Ξύδης Θ., *'Αγγελος Σικελιανός. 'Ικαρος*.
- Παπανούτσος Ε.Π., *Παλαμάς, Καβάφης, Σικελιανός*. Τρίτη έκδοση, 'Ικαρος.
- Πατσαλίδης Σάβ., *(Εν)τάσεις και (Δια)στάσεις. Η Ελληνική Τραγωδία και η θεωρία του εικοστού αιώνα*. Τυπωθήτω, Αθήνα 1997.
- Πλούταρχος, *Ηθικά*. Plutarchi Chaeronensis *Moralia*. Recognovit Gr. N. Bernardakis. V. III, Lipsiae.
- Πούχνερ Β., «Ο μύθος του Ορφέα στη νεοελληνική δραματουργία: Γεώργιος Σακελλάριος - 'Αγγελος Σικελιανός - Γεώργιος Σκούρτης», στο: *Theatrum Mundi. Λέκτα θεατρολογικά μελετήματα*. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σσ. 131 - 156, όπου και πληρέστερη βιβλιογραφία.



- Σικελιανός. «Στοχασμοί γύρω στην ιδέα της αναγέννησης της τραγωδίας», στον τόμο: Ἀγγελοῦ Σικελιανοῦ *Θυμέλη Α΄. Πρόλογος - Ο Διθύραμβος του Ρόδου - Σίβυλλα*. Φιλολογική επιμέλεια: Γ.Π. Σαββίδης, Ἴκαρος [1970].
- Φράγκου - Κικίλια Ρ., «Τρία σονέτα του Σικελιανού και ο Πλούταρχος». *Κότινος στον Ἀγγελο Σικελιανό. Τριάντα χρόνια από το θάνατό του*. Τετράδια Ευθύνης, αρ. 11, σσ. 147 - 160.
- Χουρμουζιάδης Ν.Χ., *Ὅροι και μετασχηματισμοί στην αρχαία ελληνική τραγωδία*. Εκδόσεις Γνώση, Αθήνα 1984.
- Baldry C.H., *The Greek Tragic Theatre*. W. W. Norton & Co, N.Y., London, 1971.
- Bremer J.M., "Greek cultic poetry: some ideas behind forthcoming edition". Περ. *Mnemosyne*, τ. 51 (1998), 513 - 524.
- Burkert W., *Ελληνική μυθολογία και τελετουργία. Δομή και ιστορία*. Μετ. Ηλ. Ανδρεάδη, MIET, Αθήνα 1993.
- Furley W., "Types of Greek Hymns". Περ. *EOS*, τ. 81 (1993), 21 - 24.
- Frey N., *Ανατομία της κριτικής. Τέσσερα δοκίμια*. Εισαγωγή: Ζ. Ι. Σιαφλέκης. Πρόλογος - Μετάφραση - Επιμέλεια: Μ. Γεωργουλέα. Gutenberg, Το Μυστικό και το Παράδειγμα, αρ. 4, Αθήνα 1996.
- Grimal P., *Λεξικό της ελληνικής και ρωμαϊκής μυθολογίας*. U. Studio Press, Θεσσαλονίκη 1991.
- Kennedy, *Aristotle On Rhetoric. A Theory of Civic Discourse*. Newly translated with introduction, notes and appendix by G.A. Kennedy. New York, Oxford, Ox. U. Press, 1991.
- Kirk G.S. - J.E. Raven - M. Schofield, *Οι Προσωκρατικοί φιλόσοφοι*. Μετ. Δ. Κούρτοβικ. Β΄ έκδοση, MIET, Αθήνα 1990.
- Lesky A., *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*. Τόμ. Α΄, Β΄. Μετ. Ν. Χουρμουζιάδης. MIET, Αθήνα 1989.
- Mantziou M., *Hymns and Hymnal Prayers in fifth century Greek Tragedy with special reference to Euripides*. A thesis submitted for qualification of Doctor of Philosophy, in the University of London, 1981.
- Parke H.W., *Sibyls and Sibylline Prophecy in classical antiquity*. Routledge, London, N. York.
- Sherrard Ph., *Δοκίμια για το Νέο Ελληνισμό*. Αθήνα 1971.
- Vernant J.-P. — P. Vidal - Naquet, *Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*. Τόμ. Α΄. Μετ. Στ. Γεωργούδη. Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1988. Τόμ. Β΄. Μετ. Αρ. Τάττη.
- Vuillermoz E., *Histoire de la musique*. Arthème Fayard, 1949.
- Weigell A. Στρατιωτική Εγκυκλοπαίδεια. Κατά Α. Weigell. *Ο βίος του Νέρωνος 36 - 68 μ.Χ.* Τόμ. Α΄, Αθήναι (1939, Διασκευή εκ του αγγλικού Ν. Μαγγιώρου).
- Williams R., *Modern Tragedy*. Stanford U.P. California.

