

## ΟΙ ΜΥΓΕΣ ΤΟΥ SARTRE ΚΑΙ ΤΑ ΤΡΑΓΙΚΑ ΤΟΥ ΠΡΟΤΥΠΑ ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ<sup>1</sup>

Να αρχίσω με μίαν ομολογία, με την οποία θα ήθελα να θέσω τους περιοριστικούς όρους της μελέτης μου: ειδική στο φιλοσοφικό έργο του Sartre δεν είμαι· ούτε βέβαια και στον υπαρξισμό<sup>2</sup> ή στη γαλλική λογοτεχνία. Η γραμματολογική σκόπευση θα απαιτούσε μια επισταμένη έρευνα του «αρχαιολογικού δείκτη» στο συνολικό έργο του Sartre σε συνάρτηση με την αυξομείωση του δείκτη αυτού από γραμματειακή περίοδο σε περίοδο και από συγγραφέα σε συγγραφέα,<sup>3</sup> πράγμα που υπερβαίνει τα όρια της παρούσας μελέτης.<sup>4</sup> Μια πολύ πρόχειρη ταξινόμηση θα διέκρινε τις «αρχαιολογικές αναφορές» του Sartre σε δύο κατηγορίες: (1) Στην περίπτωση του έργου *Μύγες* ο Sartre κινείται πιο ελεύθερα στο συνολικό φάσμα του λογοτεχνικού μύθου της Ηλέ-

---

1. Την εργασία αυτή παρουσίασα στο Δ' Συμπόσιο Κλασικών Σπουδών που οργανώθηκε από τον Τομέα Κλασικής Φιλολογίας του Παν/μίου Ιωαννίνων (26 και 27 Μαΐου 2005).

2. Το σαρτρικό θέατρο αποτελεί οργανική συνέχεια της φιλοσοφικής προβληματικής του στοχαστή. Για την αβελστική υπαρξιστική ανθρωπολογία και για τον τρόπο που αυτή απηχείται στα θεατρικά έργα του Sartre με τη μεταβίβαση στους ώμους των ηρώων του βάρους της ευθύνης για ό,τι συντελείται στον κόσμο βλ. Χαρά Μπακονικόλα - Γεωργοπούλου, *Το Τραγικό, η Τραγωδία και ο Φιλόσοφος στον εικοστό αιώνα*, Αθήνα 1997, σσ. 149-166 στο κεφάλαιο που επιγράφεται «Τραγωδία και άθεος υπαρξισμός». Για το υπαρξιστικό θέατρο του Sartre και τις ιδιαιτερότητές του βλ. [http://www.ac-reunion.fr/pedagogie/lyvergerp/FRANCAIS/TPE/TPE\\_01-02\\_Terl/Sartre](http://www.ac-reunion.fr/pedagogie/lyvergerp/FRANCAIS/TPE/TPE_01-02_Terl/Sartre)

3. Για την ορολογία που χρησιμοποιώ εδώ βλ. Δ.Ν. Μαρωνίτης, «Η Αρχαιογνωσία του Σεφέρη: Ζητήματα μεθόδου», *Διαλέξεις*, εκδ. στιγμή 1992, σσ. 65-67.

4. Ο υπότιτλος της εργασίας υποδηλώνει ότι δεν πρόκειται για συνολική και συνθετική αντιμετώπιση του θέματος αλλά για συγκριτικές παρατηρήσεις που αποσκοπούν να δείξουν πώς με το μετασηματισμό των τραγικών προτύπων επιτυγχάνεται η ανανέωση ή επέκταση της σημασίας του λογοτεχνικού μύθου. Για την ιδιαίτερη σημασία της συγκριτικής έρευνας στην ανάδειξη της διαδικασίας ενεργοποίησης των διακειμένων βλ. Ζ.Ι. Σιαφλέκης, *Η Εύθραυστη Αλήθεια. Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*, εκδ. GUTENBERG 1994.



κτρας<sup>5</sup> σε μια περίοδο που η πολιτική συγκυρία (καθεστώς του Vichy) και το λογοτεχνικό περιβάλλον ευνοούν το αρχαιοελληνικό ενδιαφέρον στο εσωτερικό της γαλλικής λογοτεχνίας.<sup>6</sup> (2) Στην περίπτωση των Τρωάδων ο Sartre επιχειρεί μια διασκευή του ομώνυμου έργου του Ευριπίδη.<sup>7</sup>

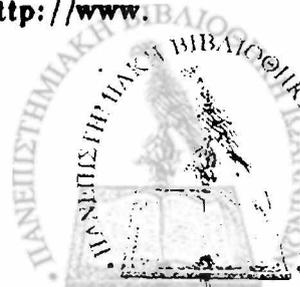
Ο τίτλος και το θέμα της εργασίας μου προδιαγράφουν σαφώς τη φιλολογική σκοποθεσία, με παράδειγμα εφαρμογής το έργο *Μύγες*. Συνεπώς θα πρέπει να δηλωθεί ότι το έργο *Μύγες* δεν ενδιαφέρει καθαυτό ως αντικείμενο έρευνας και ερμηνείας,<sup>8</sup> αλλά ως μέσο σύγκρισης προκειμένου να προσδιο-

5. Το θεμελιακό σχήμα του μύθου της Ηλέκτρας με αυτή την απογυμνωμένη του μορφή αποτέλεσε αντικείμενο λογοτεχνικής επεξεργασίας από Έλληνες και ξένους δραματουργούς. Για το θέμα αυτό βλ. P. Brunel, *Ο μύθος της Ηλέκτρας*, μτφρ. Κλαίρη Μισσοτάκη, εκδ. ΜΕΓΑΡΟΥ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΑΘΗΝΩΝ, Αθήνα 1992, σ. 173. Σχετικά με την παρουσία της αρχαιότητας στη νεότερη ελληνική και ευρωπαϊκή λογοτεχνία θα αρκεστώ να παραθέσω μερικά μόνο βιβλία από την υπάρχουσα πλούσια βιβλιογραφία: Kate Hamburger, *From Sophocles to Sartre. Figures from Greek Tragedy, Classical and Modern*, μτφρ. από τα γερμανικά Helen Sebba, N. York 1969 [= *Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern*, Stuttgart 1962 (ανατ. 1974)] (όλες οι παραπομπές γίνονται στην αγγλική μετάφραση), Leo Aylen *Greek Tragedy and the Modern World*, London 1962, Ευσεβία Χασάπη - Χριστοδούλου, *Η Ελληνική Μυθολογία στο Νεοελληνικό Δράμα. Από την εποχή του Κρητικού Θεάτρου έως το τέλος του 20ου αιώνα*, Univ. St. Pr. Θεσ/νίκη 2002, 2 τόμοι. Ειδικά για το μύθο της Ηλέκτρας βλ. Brunel, ό.π., Hamburger, ό.π., σσ. 22-68 και A. Sakellari, *The scenic presentation of the Electra-myth in Greek, German and American Drama*, Ph. D. Bristol 1994.

6. Με την επιβολή του καθεστώτος του Vichy ο αρχαιοελληνικός μύθος δίνει το πρόσημα στους συγγραφείς για υπαινικτικές διατυπώσεις και χρησιμοποιείται ως μέσο άσκησης κριτικής στην πολιτική εξουσία (βλ. *Αντιγόνη* του Απουίη). Αυτή η τάση χρησιμοποίησης του αρχαιοελληνικού μύθου ενισχύεται και από τον πλατιά διαδεδομένο θαυμασμό των γάλλων λογοτεχνών για τα θέματα της ελληνικής μυθολογίας. Για πρώτη φορά σε τέτοια έκταση, η μυθολογία σημασιοδοτείται από τον προβληματισμό της εποχής. «Όταν αναγνωρισμένοι συγγραφείς του 20ου αι. αποφάσισαν να φέρουν στη σκηνή Οιδίποδες, Ηλέκτρες και Αντιγόνης... σκόπευαν... να θέσουν τα προβλήματα της παραγμένης εποχής τους, τροποποιώντας το νόημα και την άποψη του παλιού, γνωστού μύθου. Και φαίνεται πως στην περίπτωση της Αντιγόνης του Απουίη, ο ποιητής μπόρεσε να μιλήσει στο γαλλικό κοινό της γερμανικής κατοχής». Για το παράθεμα βλ. Αφροδίτη Σιβετίδου, «Αντιγόνη. Από το Σοφοκλή στον Απουίη», *Φιλολόγος* 21 (1992) σ. 126.

7. Το έργο γράφτηκε το 1964 και ανέβηκε στην κεντρική σκηνή του Palais de Chaillot σε σκηνοθεσία του Μιχ. Καχογιάννη. Εκδόθηκε το 1965 από τον εκδ. οίκο Gallimard. Βλ. Γ. Πεφάνης, *Jean-Paul Sartre. Τέσσερα μελετήματα για το έργο και τη φιλοσοφία του*, εκδ. ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ 1996, σ. 145 σημ. 1.

8. Για το πρόβλημα της ελευθερίας στο υπαρξιστικό θέατρο του Sartre βλ. Πεφάνης, ό.π., σσ. 61-109. Για το Sartre η λογοτεχνία είναι δευτερεύουσα, με την έννοια ότι τη χρησιμοποιεί ως μέσο για να δώσει στη φιλοσοφική του σκέψη μια μορφή πιο συγκεκριμένη και να την καταστήσει κατανοητή για το μέσο άνθρωπο. Βλ. σχετικά <http://www.wetzollamb.net/jfpp/joan/essays/sartre.html>.



ρισθεί η μέθοδος που ο Sartre μεταποιεί τα λογοτεχνικά του πρότυπα.<sup>9</sup> Ο τίτλος του έργου του Sartre δεν παραπέμπει άμεσα στο μύθο της Ηλέκτρας με συνέπεια ο μυθολογικός προσδιορισμός να μην καθίσταται άμεσα σαφής. Όπως επισημαίνει ο ίδιος ο συγγραφέας το ενδιαφέρον του δεν εστιάζεται στην ανάλυση των χαρακτήρων ή τη σύγκρουσή τους, αλλά επικεντρώνεται σε «ορισμένες καταστάσεις που φωτίζουν την κύρια υπόσταση του ανθρώπου, με το θεατή συμμετοχό σ' αυτή την ελεύθερη εκλογή που επιχειρεί κανένας σε τέτοιες καταστάσεις».<sup>10</sup> Συνεπώς το έργο δεν τιτλοφορείται *Ηλέκτρα* ή *Ορέστης* γιατί σκοπός του Sartre είναι να περιγράψει τη δυσκολία που έχουν τα πρόσωπα να ζήσουν σ' αυτήν την κατάσταση των μυγών.<sup>11</sup>

Σ' αυτό το «θέατρο καταστάσεων» οι τεράστιες μύγες αισθητοποιούν την ενοχή που βαραίνει ολόκληρη την πόλη για το φόνο του Αγαμέμνονα και χρησιμεύουν ως σύμβολο του συλλογικού χαρακτήρα της αμαρτίας.<sup>12</sup> Πριν προχωρήσουμε στη συγκριτική εξέταση του έργου με τα τραγικά του πρότυπα ας σκιαγραφήσουμε αδρά την πλοκή του.

Ο Ορέστης μετά από 15 χρόνια απουσίας επιστρέφει στο Άργος συνοδευόμενος από τον Παιδαγωγό που είχε αναλάβει την ανατροφή του. Ο Παιδαγωγός τού μετέδωσε τις αρχές μιας «ελευθερίας» που δεν καθιστούν τον Ορέστη δέσμιο στο καθήκον της εκδίκησης. Ο Ορέστης αδέσμευτος από

9. Ο Πεφάνης, ό.π., σσ. 51-57 επιχειρεί μια σύγκριση των *Μυγών* με τις *Χοηφόρες* του Αισχύλου, ενώ στις σσ. 11-60 παρουσιάζει μια ανάλυση του έργου του Sartre. Ο G. Fréris, «Electre l'incarnation d'une énigme», *Δωδώνη* 6 (1977), σσ. 14-39 επιχειρεί μια ανάλυση του χαρακτήρα της Ηλέκτρας έτσι όπως παρουσιάζεται στους τρεις αρχαίους τραγικούς, στο Sartre και στην *Ηλέκτρα* του Giraudoux.

10. J-P Sartre, «Σφυρηλάτες του Μύθου», μτφρ. Π. Κατσέλης, σ. 11. Αυτό το κείμενο του Sartre προτάσσεται στην ελληνική μετάφραση του έργου *Μύγες*, εκδ. ΔΩΔΩ-ΝΗ 1987. Η ελευθερία είναι το βασικό χαρακτηριστικό του σαρτρικού υπαρξισμού. Στο θέατρο του Sartre η ιδέα της ελευθερίας συνδέεται πάντα με την κατάσταση στην οποία βρίσκεται ένα πρόσωπο και στην αναγκαιότητα της επιλογής. Το αποτέλεσμα της επιλογής του προσώπου δημιουργεί μια νέα κατάσταση πιο πολύπλοκη και συμβάλλει στη δημιουργία δραματικής έντασης και έντονης θεατρικότητας. Βλ. σχετικά στο δικτυακό τόπο <http://www/4.nscu.edu/~wittma/macomber.html>.

11. Σχετικά με τον τίτλο του έργου ο ίδιος ο Sartre αναφέρει: «Si j'ai intitulé cette pièce "Les Mouches" et non pas "Electre", c'est d'abord et avant tout parce qu'il n'y est pas question d'Électre en tant que personnage. Les mouches sont, en quelque sorte, un symbole, un amalgame de plusieurs sentiments, tel que le remords. J'ai écrit davantage sur la difficulté de vivre authentiquement dans cette situation que j'ai écrit pour parler d'Électre. De là le choix du titre». Για το παράθεμα βλ. <http://www.dialogus2.org/SAR/pourquoilesmouches.html>.

12. Στην πρώτη σκηνή του έργου μια γριά γυναίκα συζητώντας με το Δία αναγνωρίζει το συλλογικό χαρακτήρα της αμαρτίας που βαραίνει σαν προπατορικό αμάρτημα όλα τα μέλη της οικογένειάς της ακόμη και το εφτάχρονο εγγόνι της.



προϋπάρχουσες αρχές και ελεύθερος από τη δεσμευτική συνθήκη του μύθου που του επιφυλάσσει το ρόλο του μητροκτόνου καλείται να κατακτήσει την υπαρξιακή ελευθερία μέσα από την ελεύθερη επιλογή της πράξης και την αποδοχή των συνεπειών της χωρίς τύψεις.<sup>13</sup>

Αντίθετα ο Αίγισθος που σκότωσε τον Αγαμέμνονα και έγινε βασιλιάς του Άργους δεν μπορεί να αντέξει το βάρος της πράξης του. Γι' αυτό καθιερώνει τη γιορτή των νεκρών με την οποία η ευθύνη για το έγκλημα επιμερίζεται σε όλους τους πολίτες. Ο Αίγισθος δεν έχει τη δύναμη να δεχθεί το βάρος της ευθύνης της πράξης του και αυτή η στάση του εξυπηρετεί τα σχέδια και τους στόχους του Δία, ο οποίος εμφανίζεται στο έργο ως ο θεός του θανάτου και των μυγών.

Στη σκηνή κυριαρχεί ένα άγαλμα του Δία, αλλά και ο ίδιος ο θεός κινείται ανάμεσα στους ανθρώπους προσπαθώντας να τους χειραγωγήσει. Οι τύψεις του Αίγισθου και των πολιτών του Άργους αλλά και της Ηλέκτρας μετά τη μητροκτονία επικυρώνουν την εξουσία του Δία επάνω στους ανθρώπους. Μόνο ο Ορέστης αποτινάσσει την τυραννία του θεού και εκτελώντας την μητροκτονία κατακτά την πνευματική του ελευθερία.

Μετά από αυτόν τον πρόλογο θα επιχειρήσω έναν πρόχειρο έλεγχο του βαθμού συγγένειας των *Μυγών* με αισχυλικά, σοφόκλεια ή ευριπίδεια πρότυπα.

Η εναρκτήρια σκηνή του έργου (σ. 27 *Μαυροντυμένες γριές γυναίκες μπαίνουν στη σκηνή σαν σε λιτανεία και κάνουν σπονδές μπροστά στο άγαλμα*)<sup>14</sup> παραπέμπει στις *Χοηφόρες* του Αισχύλου, αλλά ο Sartre υπονομεύει την επιστημότητα και το θρησκευτικό περιεχόμενο της πομπής των *Χοηφόρων* καθώς η συμπεριφορά των μαυροντυμένων γυναικών δεν ανταποκρίνεται στη μεγαλοπρέπεια του προτύπου (σ. 27 *Οι γυναίκες φτύνουν καταγής και τραβιούνται προς τα πίσω*). Παρά το ότι η Ηλέκτρα δεν βρίσκεται ανάμεσα στις μαυροντυμένες γυναίκες, το γεγονός ότι αυτές κουβαλούν υδρίες υποβάλλει την πολλαπλασιασμένη εικόνα της «υδροφόρου» Ηλέκτρας του Ευριπίδη (Ευρ. *Ηλ.* 53-55: «με τη στάμνα αυτή πάνω στην κεφαλή μου... οδεύω για τον ποταμό νερό να φέρω»)<sup>15</sup> ενώ παράλληλα υπενθυμίζει το θρήνο της

13. Βλ. Hamburger, ό.π., σσ. 38-39: «The blood vengeance motif does not appear any more, and this removes the factor which formerly determined the situation». Ο σαρτρικός Ορέστης δεν εξαναγκάζεται να υποστεί την ενοχή, αλλά επιθυμεί να αναλάβει το βάρος της ενοχής και μ' αυτόν τον τρόπο προβάλλει ο θρίαμβος της ελευθερίας. Βλ. σχετικά Hamburger, ό.π., σ. 40.

14. Οι παραπομπές γίνονται στις σελίδες της ελληνικής μετάφρασης του έργου από τον Γιώργο Πρωτόπαπα, εκδ. ΔΩΔΩΝΗ 1987.

15. Για τη μετάφραση που παρατίθεται βλ. Ν.Χ. Χουρμουζιάδης, *Ευριπίδου Ηλέκτρα. Εισαγωγή - Μετάφραση - Σημειώσεις*, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειον 1991.



Ηλέκτρας του Σοφοκλή πάνω στην υδρία που περιέχει την υποτιθέμενη τέφρα του Ορέστη.

Στην τρίτη σκηνή της πρώτης πράξης η Ηλέκτρα εμφανίζεται κρατώντας έναν τενεκέ με σκουπίδια και πλησιάζει το άγαλμα του Δία. Όπως δηλώνει η ίδια, αυτές είναι οι προσφορές προς το θεό (σ. 42 Σου προσφέρω και τα δικά μου θυμιατά, μιας και ολόκληρη η πόλη προσεύχεται για σένα. Παρότα! Να! Φλούδια, φλούδια... σάπια κρέατα γιομάτα σκουλήκια, μουχλιασμένο ψωμί...). Ενώ ο Sartre διατηρεί τα θεματικά συστατικά του προτύπου του (η Ηλέκτρα πλησιάζει το άγαλμα του θεού φέροντας προσφορές όπως η Ηλέκτρα του Αισχύλου έρχεται στον τύμβο του Αγαμέμνονα με εξιλαστικές προσφορές), αντιστρέφει τα ηθολογικά και ιδεολογικά σήματά του, επιφέροντας μια ειρωνική αλλοίωση της αισχύλειας σκηνής αλλά και του ήθους της Ηλέκτρας. Αυτή η αλλοίωση του προσώπου της Ηλέκτρας ανάγεται στον Ευριπίδη και επικυρώνει και δραματουργικά την ένταξη του μύθου σε διαφορετικά συμφραζόμενα, υποβιβάζοντάς τον σ' ένα επίπεδο πιο ανθρώπινο, ώστε να αναδειχθεί ο υπαρχιστικός προβληματισμός του έργου.

Στη δεύτερη σκηνή της πρώτης πράξης ο Ορέστης λέει στον Παιδαγωγό: Υπάρχουν άνθρωποι που γεννιούνται με δεσμό, χωρίς να μπορούν να διαλέξουν. Τους έριξαν σ' ένα δρόμο και στο τέλος του δρόμου, τους περιμένει μια πράξη. Η πράξη τους... Τη χαρά του προορισμού εσύ τη βρίσκεις ανοησία; (σ. 39). Όσα αναφέρει περιγράφουν τη σχέση του αισχύλειου Ορέστη με την πράξη του. Η μητροκτονία είναι μια αναγκαιότητα που του επιβάλλεται από το θεό· ωστόσο στον μεγάλο κομμό των Χοηφόρων με την έξαρση των προσωπικών κινήτρων του υπεισέρχεται μια αποφασιστική μετατόπιση που μετατρέπει την πράξη που τον περιμένει σε πράξη του.<sup>16</sup> Τα θέματα επίκλησης των νεκρών που κυριαρχούν στον κομμό των Χοηφόρων χρησιμοποιούνται από τον Sartre στην τελετή ανάκλησης των νεκρών που εκτελείται από τον αρχιερέα (σσ. 58-59).

Η «γιορτή των νεκρών» που κατέχει κεντρική θέση στο έργο του Sartre έχει την αφετηρία της στις αναμνηστικές τελετές που, όπως αναφέρει η Ηλέκτρα του Σοφοκλή (Σοφ. *Ηλέκτρα* 278-81), είχε καθιερώσει η Κλυταιμνήστρα σε ανάμνηση του θανάτου του Αγαμέμνονα. Με την καθιέρωση της γιορτής των νεκρών, ο Αίγισθος δεν επιχειρεί μια «ανακατασκευή» του παρελθόντος, όπως η Κλυταιμνήστρα στο σοφοκλείο έργο.<sup>17</sup> Ο Αίγισθος προωθεί

16. Βλ. A. Lesky, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων. Τόμος Α': Από τη γένεση του είδους ως και τον Σοφοκλή*, μτφρ. Ν.Χ. Χουρμουζιάδης, ΜΙΕΤ Αθήνα 1990, σ. 211.

17. Για το ρόλο και τη λειτουργία των αναμνηστικών τελετών στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή βλ. Ε. Γκαστή, *Η Διαλεκτική του Χρόνου στην Ηλέκτρα του Σοφοκλή*, Ιωάννινα 2003 (Ε.Ε.Φ.Σ.Π.Ι. Παράρτημα 70), σσ. 89-91.



την κατασκευή μιας δημόσιας - συλλογικής μνήμης που δεν συναρτάται, όπως στο σοφόκλειο πρότυπο, με τη δημιουργία μιας ευνοϊκής εικόνας των σφετεριστών. Αντίθετα η γιορτή συντηρεί την ιδεολογία της υποταγής που εξυπηρετεί τα πολιτικά σχέδια του Αίγισθου και στηρίζει όλο το θρησκευτικό οικοδόμημα του Δία.<sup>18</sup> Με τη σύμφυση του αισχύλειου και του σοφόκλειου προτύπου ο Sartre μετασχηματίζει τα δάνειά του τόσο ως προς το νόημα όσο και ως προς τη λειτουργία τους εντάσσοντάς τα στο δικό του παρασημαντικό σύστημα.<sup>19</sup>

Παρόμοια σύμφυση παρατηρούμε και στην τέταρτη σκηνή της δεύτερης πράξης όταν η Ηλέκτρα αναφέρεται στις προσδοκίες της για τον Ορέστη (σ. 69 *Θά'ρθει! . . . Κυλάει στις φλέβες του το φονικό και η κατάρα όπως και στις δικές μου. . . Βασανίζεται, είναι δεμένος με το πεπρωμένο του!*). Το συνεκτικό στοιχείο ανάμεσα στα δύο αδέλφια είναι η κληρονομική κατάρα της γενιάς τους. Ο Ορέστης θα έρθει γιατί ήδη είναι μπλεγμένος σ' αυτή την αλυσίδα του εγκλήματος και της τιμωρίας, που έρχεται από το παρελθόν αυτής της γενιάς και απλώνεται όπως το δίχτυ του πεπρωμένου πάνω από τον ήρωα. Εδώ συνδυάζεται το αισχύλειο θέμα της κληρονομικής κατάρας και το θέμα του πεπρωμένου του σοφόκλειου Οιδίποδα.<sup>20</sup> Οι προσδοκίες της σατρικής Ηλέκτρας για τον Ορέστη ανταποκρίνονται στον ορίζοντα προσδοκιών του κοινού που γνωρίζει την αισχύλεια εκδοχή της μητροκτονίας και επικεντρώνονται στον ετεροπροσδιοριζόμενο χαρακτήρα της πράξης (θεικός επικαθορισμός - κληρονομική κατάρα). Όμως, όπως ακριβώς οι προσδοκίες της Ηλέκτρας διαψεύδονται, γιατί στον Ορέστη δεν βαραίνει η φονική μοίρα της γενιάς του, κατά τον ίδιο τρόπο διαψεύδονται και οι προσδοκίες του κοινού.

Ο θάνατος του Ορέστη στον οποίο αναφέρεται η Ηλέκτρα (σ. 70 *Όχι! Δεν είσαι ο αδελφός μου και δε σε γνωρίζω. Ο Ορέστης πέθανε!*) δεν είναι κυριολεκτικός ούτε αποτελεί μέρος ενός δόλιου σχεδίου, αλλά πρόκειται για το θάνατο του αισχύλειου Ορέστη. Από τις στάχτες αυτού του Ορέστη γεννιέται ο σατρικός ήρωας· η εκδίκησή του δεν είναι ούτε κληροδότημα της γε-

18. Για το ρόλο και τη λειτουργία της γιορτής των νεκρών στις *Μήνες* του Sartre βλ. Πεφάνης, ό.π., σσ. 39-40. Βλ. επίσης Hamburger, ό.π., σσ. 37-38. Συγκεκριμένα η Hamburger θεωρεί ότι η γιορτή των νεκρών αποτελεί ένα σύμβολο της ανελευθερίας του ανθρώπου (σ. 38).

19. Την ορολογία δανείζομαι από το Μαρωνίτη, ό.π., σ. 74.

20. Ο ίδιος ο Sartre (*Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard / *Idées* 1973, σσ. 223 και 227) παραλληλίζει τον Ορέστη ως θύμα της ελευθερίας με τον Οιδίποδα που είναι θύμα του πεπρωμένου του και επισημαίνει ότι η ελευθερία είναι η πιο παράλογη και πιο αμελίκτη στράτευση.



νιάς των Ατρείδων που διαιώνίζεται αυτόματα, ούτε αναζητά τη θεϊκή επικύρωση, αλλά συνιστά μια επαναστατική πράξη ενάντια στους θεούς.<sup>21</sup> Μ' αυτή την απόκλιση από το κείμενο αναφοράς συντελείται ο μετασχηματισμός της συμπεριφοράς του ήρωα και επιτυγχάνεται η ανανέωση και επέκταση της σημασίας του λογοτεχνικού μύθου.

Επιπλέον, ο δανεισμός του εμβληματικού σοφόκλειου στίχου «Χτύπα τη δύο φορές, αν έχεις τη δύναμη» (Σοφ. *Ηλ.* 1415) / σ. 69. Πρέπει να μείνω εδώ για να οδηγήσω την οργή του. Γιατί μόνο εγώ μπορώ να του δείξω με το δάχτυλο τους ενόχους και να του πω: "Χτύπα, Ορέστη, χτύπα! Αυτοί είναι" και η ένταξή του σε διαφορετικά συμφραζόμενα (δεν αναφέρεται πια στην πραγματοποιημένη εκδίκηση αλλά έχει προληπτικό χαρακτήρα και αφορά την επικείμενη εκδίκηση) επικυρώνει το δικαίωμα του Sartre να παρεξηγεί και να παραμορφώνει το κείμενο αναφοράς. Η σαρτρική Ηλέκτρα μέσω αυτού του σαφούς παραπεμπτικού σήματος διεκδικεί ένα ρόλο παρόμοιο μ' αυτόν της Ηλέκτρας του Σοφοκλή, αλλά αυτοδιαψεύδεται και προοδευτικά συνθλίβεται κάτω από το βάρος των περιστάσεων. Συνεπώς ο διακειμενικός διάλογος τρέπεται σε αντίλογο που τον επιβάλλει η υπαρξιστική ηθική και η διαφορετική ιδεολογική σκόπευση του συγγραφέα.

Η τρίτη και τελευταία πράξη του έργου διαδραματίζεται στο ναό του Απόλλωνα και η εικόνα του Ορέστη και της Ηλέκτρας που κοιμούνται κουρνιασμένοι στα πόδια του αγάλματος του θεού περικυκλωμένοι από τις Ερινύες, που κοιμούνται όρθιες στηριγμένες στο ένα πόδι τους, ανακαλεί τις *Ευμενίδες* του Αισχύλου. Ωστόσο, ενώ οι Ερινύες διατηρούν το ρόλο και τη λειτουργία που έχουν στο αισχύλειο έργο, δηλ. εμφανίζονται ως εκδικήτριες θεές του ένοχου φόνου, δεν χρειάζεται να μετατραπούν σε δυνάμεις ευεργετικές, γιατί η πράξη του Ορέστη επιβεβαιώνει την ελευθερία του και δεν χρειάζεται η θεία χάρη ούτε η απόφαση του δικαστηρίου της πόλης να σβήσει τις τύψεις.

Ο Δίας σ' ένα λόγο (σσ. 105-106) που απευθύνει προς τον Ορέστη, παρόμοιο με τον καταστατικό λόγο της Αθηνάς στις *Ευμενίδες* (674-753), προσπαθεί να διατηρήσει την εξουσία του ζητώντας από τον Ορέστη να επικυρώσει τον αισχύλειο χαρακτήρα του (σ. 106 *Ξαναγύρισε στον εαυτό σου Ορέστη... Αναγνώρισε το σφάλμα σου*). Η απόρριψη του συμφιλιωτικού τέλους των *Ευμενίδων* με τη συνακόλουθη αθώωση του μητροκτόνου αμφι-

21. Ο Πεφάνης, ό.π., σ. 35 παρατηρεί τα εξής: «(Ο Ορέστης) δε θα σκοτώσει ως κοινωνικός τιμωρός όπως θα περίμενε η Ηλέκτρα, ούτε ως ατιμασμένος γιος του δολοφονημένου βασιλιά... Θα σκοτώσει επειδή είναι πια ελεύθερος και η ελευθερία του στιγματίζεται, ως τέτοια, με την πράξη αυτή».



σβητεί την αποτελεσματικότητα της θεϊκής προστασίας και ανατρέπει το αισχύλειο θεολογικό οικοδόμημα που βασίζεται στη φερεγγυότητα των θεϊκών υποσχέσεων.

Όμως εκείνο που σώζει τον σαρτρικό Ορέστη και σπάζει το φοβερό κλοιό της ενοχής και των τύψεων είναι η συνειδητοποίηση της ελευθερίας του και η απόφασή του να αναλάβει το βάρος της ευθύνης συντρίβοντας την εξουσία του Δία<sup>22</sup> (σ. 107 *Μόλις με δημιούργησες, έπαφα να σου ανήκω*, σ. 108 *Αλλά δε θα ξαναγυρίσω κάτω από τους νόμους σου. Είμαι καταδικασμένος να μην έχω άλλο νόμο έξω από το δικό μου, και γι' αυτό σε απαρνέμαι*, σ. 108 *Είσαι θεός και είμαι λεύτερος. Είμαστε το ίδιο μόνοι κι έχουμε την ίδια αγωνία*).<sup>23</sup>

Η διαρκής παρουσία του Δία επί σκηνής με ανθρώπινη μορφή (σ. 30 συστήνεται στον Ορέστη ως Δημήτριος που έρχεται από την Αθήνα) και η αντιπαράθεσή του με τον Ορέστη παραπέμπει στο ρόλο του Διονύσου στις *Βάκχες* του Ευριπίδη. Όμως εδώ η αντίσταση του Ορέστη και η επαναστατική του στάση απέναντι στο Δία δεν δίνει στο θεό την ευκαιρία ενός φρικτού Οριάμβου, αλλά συντρίβει την ιδεολογία της υποταγής που αντιπροσωπεύει ο θεός.<sup>24</sup> Ο Sartre υιοθετεί το ευριπίδειο σχήμα της τραγικής αντίθεσης ανάμεσα στον άνθρωπο και το θεό, έτσι όπως δραματοποιείται στις *Βάκχες*, για να οριοθετήσει καλύτερα τη δική του κριτική θέση απέναντι στη θρησκεία, με βάση τις αρχές του υπαρξισμού.<sup>25</sup>

22. Βλ. Hamburger, ό.π., σ. 37: «In Sartre the gods are unmasked, accused of keeping man's feeling of guilt and anxiety alive for the sake of their own power and sovereignty. For only the man who is tormented by guilt and anxiety needs the gods» και σσ. 39-40.

23. Ο Πεφάνης, ό.π., σ. 37 αναφέρει: «Με το όνομα του Δία ο Sartre βαπτίζει καθετί που δίνεται στον άνθρωπο έξωθεν, ήγουν κάθε ετερόδοτη ιδέα ή αρχή που ενδέχεται να τον εκτρέψει από τη συνείδηση της ανθρώπινης κατάστασής του ... η ελευθερία (του ανθρώπου), όμως, δεν του δίδεται ως θείο δώρο από μια εξωτερική πηγή εξουσίας, αλλά πραγματώνεται από τον ίδιο». Ο Ορέστης αποτελεί το γνησιότερο δραματικό πρότυπο της υπαρξιστικής ανθρωπολογίας. Για το θέμα αυτό βλ. Χαρά Μπακονικόλα - Γεωργοπούλου, ό.π., σσ. 164-65. Βλ. επίσης P. Roberts, *The Psychology of Tragic Drama*, London & Boston 1975, σσ. 200-201.

24. Η. Hamburger, ό.π., σ. 39 επισημαίνει ότι η παρουσία του θεού αποτελεί έκφραση της ανελευθερίας του ανθρώπου.

25. Η Χαρά Μπακονικόλα - Γεωργοπούλου, ό.π., 163 επισημαίνει ότι όποτε εισάγεται στα θεατρικά έργα του Sartre μια αναμέτρηση θεού - ανθρώπου, «υπονομεύεται η σοβαρότητα του αγώνα είτε από τη ματαιοδοξία του ήρωα που, υπερτιμώντας τον εαυτό του, ανακαλύπτει έναν άδειο ουρανό (όπως ο Γκετς στο έργο *Ο Διάβολος και ο καλός θεός*), είτε από την υποβαθμισμένη παρουσία ενός αναξιόπιστου και αγύρτη θεού (όπως ο Δίας στις *Μήγες*)».



Η αποδυνάμωση του ρόλου του θεού ολοκληρώνεται με την αφαίρεση του κρίσιμου στοιχείου του θεϊκού χρησμού. Παράλληλη υποτίμηση του χρησμού παρατηρούμε και στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη, όπου η αναφορά *ἀφῖγμαι δ' ἐκ θεοῦ μυστηρίων* (στ. 87) συνιστά μια εσκεμμένη αποσιώπηση του χρησμού και πρέπει να συσχετισθεί με την αντίστοιχη σαρτρική αναφορά *τον πρωτοσυναντήσαμε στους Δελφούς* (σ. 29) που επιτελεί έναν ρόλο ανάλογο. Και στις δύο περιπτώσεις η σκόπιμη αποσιώπηση του χρησμού συναρτάται με τη συρρίκνωση του θεολογικού στοιχείου, αφού η εντολή του Απόλλωνα δεν καθορίζει τη βούληση του εκδικητή.<sup>26</sup>

Η βούληση του Ορέστη-εκδικητή δεν διαμορφώνεται ούτε από τις αρχές διαπαιδαγώγησής του από τον Παιδαγωγό. Στην εξέταση του περιεχομένου της διαπαιδαγώγησης του Ορέστη από τον Παιδαγωγό επιβάλλεται η σύγκριση με τον ξεναγικό πρόλογο της σοφοκλείας *Ηλέκτρας*. Από τη σύγκριση αυτή προκύπτουν εκτός από προφανείς ομοιότητες και αναλογίες, απροσδόκητες και εξαιρετικά τολμηρές αποκλίσεις και διαφορές.

Καθοριστική είναι η μετατόπιση που επιχειρεί ο Sartre στο ρόλο του Παιδαγωγού. Ο Παιδαγωγός του Σοφοκλή, ως γνώστης του παρελθόντος, προσπαθεί να κάνει τον Ορέστη να γνωρίσει όλες τις παραμέτρους του παρελθόντος του οίκου του και να πιστέψει στην αποστολή του, την αποστολή της εκδίκησης (στ. 14 *πατρί τιμωρόν φόνου*).<sup>27</sup> Αντίθετα στο Sartre οι όροι του θεάτρου των καταστάσεων επέβαλαν τη συγκέντρωση της δράσης γύρω από τη σταδιακή συνειδητοποίηση του Ορέστη, με αποτέλεσμα να προκύψει μια μετατόπιση βάρους στο θέμα της ελεύθερης απόφασης του Ορέστη. Έτσι ο Παιδαγωγός του Sartre δεν εμφανίζεται ως θεματοφύλακας της μνήμης και των δικαιωμάτων των νεκρών, προετοιμάζοντας τον Ορέστη για το ρόλο του εκδικητή.

Η ομοιότητα με τον ξεναγικό πρόλογο της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή εντοπίζεται κυρίως στη σημασία που αποδίδεται στο παλάτι των Πελοπι-

26. Στην περίπτωση του ευριπίδειου Ορέστη η σάφεια της φράσης *ἐκ θεοῦ μυστηρίων* παραπέμπει σ' εκείνο το στάδιο αναποφασιστικότητας του νεαρού που τον οδηγεί σε μια αγωνιώδη περιπλάνηση, πριν φθάσει στο 'Αργος' αντίθετα στην περίπτωση του σαρτρικού Ορέστη η περιπλάνησή του συνδέεται με την ανέμελη περίοδο της ζωής του και ταυτίζεται μ' ένα είδος ταξιδιωτικής εμπειρίας με στόχο την απόκτηση γνώσεων. Βλ. Χουρμουζιάδης, ό.π., σ. 13, όπου επισημαίνει ότι όλο το θεολογικό στοιχείο των *Χοηφόρων* έχει συρρικνωθεί στο βήθος ως απλό μυθολογικό πρόσχημα εκκίνησης του Ορέστη και ότι η εντολή του Απόλλωνα ελάχιστα καθορίζει τη βούληση των προσώπων. Συγχρόνως η εντολή του Απόλλωνα αμφισβητείται ρητά ως προς το λογικό και το ηθικό της κύρος από τον Κάστορα.

27. Για το ρόλο του σοφοκλείου Παιδαγωγού στον Πρόλογο της *Ηλέκτρας* βλ. Γλαστή, ό.π., σσ. 27-37.



δών ως το απτό υλικό σύμβολο του παρελθόντος. Ο σαρτρικός Ορέστης οικειοποιούμενος το ρόλο του σοφόκλειου Παιδαγωγού επιχειρεί μια περιγραφή του χώρου με στόχο να συγκροτήσει την «ανάμνηση» του παρελθόντος του (σ. 37 *Το παλάτι μου! Εδώ γεννήθηκε ο πατέρας μου. Εδώ τόν σκότωσαν, μια πόρνη κι ο ερωμένος της. Εδώ γεννήθηκα και 'γω. Θα 'μωνα περίπου τριώ χρονών σαν με πήρανε οι φονιάδες του Αίγιστου. Θα πέρασαν τούτη την πόρτα... Α, να μην μπορώ να θυμηθώ τίποτα...*). Όμως δεν μπορεί ν' αποκτήσει με το παρελθόν μια σχέση που θα έχει την ένταση της «ανάμνησης», γιατί δεν έχει την αίσθηση της παράδοσης και της ιστορίας. Συνεπώς το παλάτι ως χωρικό σημείο δεν κατοχυρώνει τη λειτουργική του συμμετοχή στη συγκρότηση της ταυτότητας του Ορέστη - εκδικητή ούτε προσλαμβάνει μια συμβολική / ηθική διάσταση, αλλά αποτελεί απλώς ένα αρχιτεκτονικό στοιχείο του σκηνικού χώρου (σ. 237 *Βλέπω ένα μεγάλο σιωπηλό χτίριο, ψεύτικο μέσα στην επαρχιακή του επισημότητα*). Μ' αυτή την ταυτόχρονη σύγκλιση και απόκλιση σε επιμέρους σημεία ο Sartre δίνει τα σήματα της παραμορφωτικής τεχνικής του.

Παρόμοια παρασημιά<sup>28</sup> εντοπίζουμε και στις ακόλουθες περιπτώσεις ευριπίδειων δανείων. Ο Ορέστης του Sartre στην πρώτη του επαφή με την Ηλέκτρα δεν φανερώνει εξαρχής την ταυτότητά του αλλά εμφανίζεται ως ξένος (σ. 42), όπως ακριβώς συμβαίνει στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη. Η αναφορά στο ευριπίδειο πρότυπο καθορίζει τον ορίζοντα προσδοκιών του σαρτρικού Ορέστη, ο οποίος αναμένει από την Ηλέκτρα μια φοβισμένη αντίδραση αντίστοιχη μ' αυτή της ευριπίδειας Ηλέκτρας. Ο διάλογος ανάμεσα στην Ηλέκτρα και τον ξένο (σ. 42 *ΟΡ.: Μη φοβάσαι ΗΛ.: Δε φοβάμαι. Καθόλου δε φοβάμαι*) δείχνει ότι ο Sartre αλλοιώνει το πρότυπό του αλλοιώνοντας παράλληλα και το ήθος της Ηλέκτρας, η οποία φαίνεται ότι σε θέματα ετοιμότητας και τόλμης αίρεται πολύ ψηλότερα από το πανικόβλητο πρότυπό της. Ωστόσο, ο Sartre «αντιγράφοντας» την ευριπίδεια σκηνή της «εκτόνωσης» της Ηλέκτρας πάνω στο πτώμα του Αίγισθου βρίσκει την ευκαιρία να παρουσιάσει την πράξη της εκδίκησης στις πραγματικές αποτροπιαστικές διαστάσεις, επικυρώνοντας την αξιολόγηση της ευριπίδειας Ηλέκτρας (σ. 90 *Αυτό λοιπόν ήθελα; Δεν το περίμενα έτσι!... Αυτό ήθελα, λοιπόν; Τόσα χρόνια περίμενα αυτή τη στιγμή και τώρα σφίγγει την καρδιά μου μια σιδερένια τανάλια*). Η αρχική αλλοίωση του ευριπίδειου προτύπου διαμορφώνει τον ορίζοντα προσδοκιών των θεατών έξω από το πλαίσιο του κειμένου αναφοράς: όμως η τελική μεταμέλεια της Ηλέκτρας και η ομολογία της απόγνω-

28. Για το περιεχόμενο του όρου παρασημιά βλ. Μαρωνίτης ό.π., σ. 69.



σης και των τύψεών της επικυρώνει χαρακτηριστικά το ευριπίδειο πρόσωπο της ηρώιδας<sup>29</sup> και αναδεικνύει το μεγαλείο της επιλογής του Ορέστη.<sup>30</sup>

Ας προστεθεί στην επιχειρηματολογία μας και ο τρόπος εκδίκησης: ο σαρτρικός Ορέστης δεν σκοτώνει τον Αίγισθο ύπουλα, ιερόσυλα και αντιηρωικά, όπως στον Ευριπίδη, αλλά τον προειδοποιεί λέγοντάς του *Τράβα το σπαθί σου και φυλάξου* (σ. 89). Η κυνικότητα του ευριπίδειου Ορέστη, καθώς υψώνεται πάνω στα νύχια των ποδιών, για να καταφέρει το θανάσιμο πλήγμα στον ανυποψίαστο Αίγισθο αντικαθίσταται από την κυνικότητα στη διαπίστωση του σαρτρικού Ορέστη ότι το έγκλημα είναι έγκλημα, όποιος κι αν είναι ο τρόπος εκτέλεσής του. Το σχόλιό του *Ο τρόπος λίγο με νοιάζει* (σ. 89) αποτελεί ένα μεταθεατρικό σχόλιο του Sartre που αντιπαραθέτει την ευριπίδεια ηθική αφέλεια προς τη δική του εκδοχή, η οποία δεν επικεντρώνεται σε ζητήματα ηθικής ή θρησκευτικής δικαίωσης το φόνου αλλά στο θέμα της ελευθερίας του ήρωα.

Η δραστηριότητα της σαρτρικής παρέμβασης στο λογοτεχνικό μύθο ελέγχεται σε μια καίρια τροπή του, στη σκηνή της αναγνώρισης. Με μια τόλμη αντίστοιχη μ' αυτή του Ευριπίδη, που στη δική του σκηνή αναγνώρισης απορρίπτει χλευαστικά την αισχύλεια εκδοχή,<sup>31</sup> ο Sartre μεταφέρει την αναγνώριση σ' ένα άλλο πεδίο απ' αυτό της απλής αναγνώρισης του Ορέστη ως φυσικού προσώπου. Πρόκειται ουσιαστικά για αναγνώριση της πραγματικής ταυτότητας του Ορέστη, τόσο από τον ίδιο όσο και από την αδελφή του, που συναρτάται με την συνειδητή από μέρους του ανάληψη της αποστολής του (σσ. 75-77). Μ' αυτόν τον τρόπο ο Sartre αντιθέτει την τραγική θεατρική αφέλεια προς τη δική του θεατρική επίνοια που σημαδεύεται από την υπαρξιστική αγωνία του ανθρώπου να κατακτήσει την αυθεντικότητά του και την ελευθερία του μέσω των επιλογών του.

Συνοψίζοντας τα χαρακτηριστικά της παρασημαντικής τεχνικής του Sartre καταθέτω τις ακόλουθες παρατηρήσεις: 1) Ο Sartre σε γενικές γραμμές σέβεται το θεμελιακό σχήμα του μύθου, στο οποίο η μητροκτονία παραμένει το κρίσιμο γεγονός, ενώ παράλληλα επιχειρεί μια σύμφυση θεματικών συστατικών που προέρχονται από όλα τα ομόθεμα έργα ή άλλα τραγικά πρότυπα (*Βάκχες*, *Οιδ. Τύραννος*). 2) Παρόμοια σύμφυση παρατηρούμε και στα

29. Για την απόγνωση και την άβυσσο των τύψεων των δύο ευριπίδειων ηρώων μετά την εκτέλεση της μητροκτονίας βλ. Χουρμουζιάδης, ό.π., σ. 17.

30. Βλ. Hamburger, ό.π., σ. 48: «His (δηλ. του Sartre) Electra exemplifies humanly weak, base, that is to say, non-free behavior as plainly as his Orestes stands for freedom of action and human dignity». Βλ. επίσης Fréris, ό.π., σσ. 22-23 και 28-29 (εξετάζει την ηθογραφική παρουσίαση της Ηλέκτρας στις *Μύγες*).

31. Γι' αυτή την πολυσυζητημένη σκηνή βλ. Χουρμουζιάδης, ό.π., σσ. 19-20.



ηθολογικά σήματα των τραγικών του προτύπων. Η σύμφυση δίνει στο Sartre τη δυνατότητα να κατανέμει τις εμφάσεις με διαφορετικό τρόπο, εισάγοντας καινοτομίες που απολίνουν από τον ορίζοντα προσδοκιών του μυθολογικά ενήμερου θεατή. 3) Συχνά η αντιστροφή των ηθολογικών σημάτων των προτύπων συναρτάται με τη προσθήκη νέων ιδεολογικών στοιχείων στο αρχαίο μυθολογικό έρεισμα και συνεπάγεται την αμφισβήτηση και των ιδεολογικών σημάτων των λογοτεχνικών του προτύπων. 4) Τέλος, η αμφισβήτηση του μηνύματος του μύθου ολοκληρώνεται και σε υφολογικό επίπεδο με την σκόπιμη μίξη υψηλού και χαμηλού ύφους και με την ποικιλία τόνων εκφοράς του θεατρικού λόγου, ώστε ο θεατής να μην αναζητεί τη λύτρωση μέσα από την παρουσία του θεϊκού παράγοντα.<sup>32</sup>

## SUMMARY

### *The Flies* of Sartre and its Tragic models. A Comparative Study

This comparative study focuses upon the relationship of Sartre's *The Flies* to its tragic models. The main emphasis of the paper is on an exploration of the following aspects of Sartre's play: his adaptation of the Euripidean characterization of Electra and Orestes; the added existentialist and political dimension. I have also argued that in addition to the numerous allusions to the Electra's plays (Aeschylus' *Choechophori*, Sophocles' *Electra*, Euripides' *Electra*), Euripides' *Bacchae* and Sophocles' *Oed. Tyrannus* are used as subtexts.

---

32. Βλ. Hamburger, ό.π., σ. 35 και Ζ.Ι. Σιαφλέκης, «Ο μύθος του Οιδίποδα και η συγκριτική έρευνα της λογοτεχνίας» στο *Τα αιτήματα της Σφίγγας ή ο Οιδίπους ως Διαχειόμενο*, επιμ. εκδ. Θ. Γραμματάς, εκδ. Αφοί Τολίδη, Αθήνα 1996, σ. 156.

