



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ  
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ  
ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
«ΑΡΧΑΙΑ ΚΑΙ ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ»  
(ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ)

**Τα ρητορικά στοιχεία στον *ἀγῶνα λόγων* της *Ἀλκίστιδος*:  
Μια ερμηνευτική προσέγγιση**

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Της

**Αμαλίας Κ. Γιαννακοπούλου**

Διπλωματούχου Τμήματος Φιλολογίας Πανεπιστημίου Πατρών  
Έτος απόκτησης: 2014

**Επιβλέπων Καθηγητής:** Μαρκαντωνάτος Ανδρέας, Καθηγητής Πανεπιστημίου Πελοποννήσου

**Συνεπιβλέποντες** : Βολονάκη Ελένη, Μόνιμη Επίκουρος καθηγήτρια Πανεπιστημίου  
Πελοποννήσου.

Καραβάς Ορέστης, Μόνιμος Επίκουρος καθηγητής Πανεπιστημίου  
Πελοποννήσου.

**Καλαμάτα, Μάιος 2019**

## ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Προλογικό σημείωμα.....	3-6
Κεφάλαιο Α΄ .....	
1. Ο βίος του Ευριπίδη και η πρόσληψή του.....	
Βίος.....	6-9
Έργο.....	9-13
Πρόσληψη.....	13-18
2.Ο Ευριπίδης και η εποχή του.....	18-28
Κεφάλαιο Β΄ .....	
1. Ορισμός – ιστορική επισκόπηση της ρητορικής.....	28-35
2.Ο Ευριπίδης ρήτορας, ο ρήτορας Ευριπίδης.....	35-45
3. Είδη ρητορικής – δικανικό πλαίσιο – ρητορικά μέσα πειθούς.....	
Είδη ρητορικής.....	45-46
Δικανικό πλαίσιο.....	47-50
Ρητορικά μέσα πειθούς.....	50-52
Κεφάλαιο Γ΄ .....	
1. Η Άλκηστις.....	52-55
2. Ο μύθος της Άλκήμειδος.....	55-59
3. Η πλοκή της Άλκήμειδος.....	59-60
Κεφάλαιο Δ΄ .....	
1. Μια πρώτη προσέγγιση του άγωνος λόγων.....	60-66
2. Ανάλυση των ρητορικών στοιχείων του άγωνος λόγων.....	66-110
Συμπεράσματα.....	110-112
Βιβλιογραφία.....	113-116

## Προλογικό σημείωμα

Πένα παλλόμενη στους ρυθμούς της αέναης ποίησης, η πένα του Ευριπίδη μοιάζει να συγκεραίνει όλους εκείνους τους πολύπτυχους ιριδισμούς που καθιστούν το έργο του πάντα επίκαιρο και γοητευτικό.

Ο τρίτος κατά σειρά τραγικός ποιητής είναι πράγματι μια ιδιαζόντως ενδιαφέρουσα ποιητική προσωπικότητα. Το ενδιαφέρον του έγκειται στον τρόπο με τον οποίο καταφέρνει να αντιλαμβάνεται τα γύρω του τεκταινόμενα. Πρόκειται, κατ' ουσίαν, για μια νηφάλια ώσμωση της πραγματικότητας που τη διαπερνά μια συγκρατημένη πλην διάχυτη εσωτερική ένταση. Ακριβώς αυτή η εσωτερική ένταση, απότοκο της μεγάλης ποίησης των προκατόχων του, αποδεικνύεται ζωογόνος μήτρα για να φέρει ο Ευριπίδης στο φως και στο επίκεντρο της ποίησης -συνεκδοχικά και του δικού του κόσμου- τον άνθρωπο όπως πραγματικά είναι. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι διαπρεπείς κλασικοί φιλόλογοι έχουν χαρακτηρίσει τα δράματα του ως «σπουδή του ανθρώπου»<sup>1</sup>.

Ο ποιητής, με άλλα λόγια, αρέσκεται να παρουσιάζει τον άνθρωπο σε υπαρξιακά κρίσιμες καταστάσεις. Σε αυτές δεσπόζουν αισθήματα όπως ο πόνος, η λύπη, η αδυναμία. Οι ήρωες του κατατρώγονται από αυτά και, όχι σπανίως, βιώνουν ψυχικά τελματικές καταστάσεις.

Έτσι, ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί το δράμα για να ανασύρει στην επιφάνεια τις σκοτεινές κινήσεις της ανθρώπινης ψυχής και να φέρει τον εκάστοτε άνθρωπο, είτε πρόκειται για τον ήρωα του, είτε για τον θεατή είτε για τον μελετητή, αντιμέτωπο με τον εαυτό του και την ηθική του ακεραιότητα, αντιμέτωπο με τις μύχιες σκέψεις και την ορθή κρίση που απαιτούν τα σπουδαία ζητήματα. Στο πλαίσιο αυτό, κύριοι συνεπικούροί του αναδεικνύονται ο μύθος, ο λόγος, και η νεωτερικότητα του διάθεση.

Εναργέστερα, ο μύθος υφίσταται στα χέρια του Ευριπίδη μια δημιουργική ανάπλαση, όπως θα δούμε και στη συνέχεια. Ο ποιητής μεταχειρίζεται το μυθολογικό υλικό που διαθέτει με περίσσια τόλμη και φαντασία, ώστε αυτό να ανταποκρίνεται στη σκοποθεσία του εκάστοτε δράματος. Δεύτερο στη σειρά όπλο του είναι ο λόγος. Ο Ευριπίδης, ίσως περισσότερο από οποιονδήποτε άλλο τραγικό ποιητή της αρχαιότητας, χρησιμοποιεί τον λόγο με απaráμιλλη διαύγεια και σαφήνεια. Δεν προχωρά συχνά σε λεκτικούς βερμπαλισμούς, δεν επιδιώκει με αυτόν να εντυπωσιάσει. Θέλει μονάχα να μας διδάξει ή -ορθότερα- να ενεργοποιήσει τους βαθύτερους μηχανισμούς της ψυχής μας ώστε να κινητοποιήσει το πνεύμα μας και να διευρύνει την αντιληπτική μας ικανότητα. Για να το επιτύχει αυτό, συχνά χρησιμοποιεί τα μέσα της ρητορικής. Και πώς να μην το κάνει; Η ρητορική υπήρξε αδιαμφισβήτητα ο τρόπος έκφρασης της εποχής του<sup>2</sup>. Και ο Ευριπίδης δεν μένει ανεπηρέαστος μπροστά στη δύναμη της τέχνης αυτής του λόγου. Μετέρχεται τα μέσα της, χρησιμοποιεί τα διδάγματά της πάντοτε με κριτική ματιά και με απώτερο

<sup>1</sup>Hose, 2001, 391.

<sup>2</sup>de Romilly, 2000<sup>2</sup>, 227.

στόχο να εκφράσει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο τα ανθρώπινα πάθη. Σύμμαχός του σε αυτήν την προσπάθεια, τέλος, στέκεται η καινοτόμα και ρηξικέλευθη ματιά του. Ο Ευριπίδης δεν διστάζει να προχωρήσει σε καιρίες αλλαγές και να ανανεώσει τη δραματική ποίηση εν συνόλω. Μηχανεύεται διαρκώς νέα μέσα που θα του επιτρέψουν να διοχετεύσει έτι περαιτέρω την εσωτερική φωνή του στα έργα του.

Στο σημείο αυτό ο ποιητής μοιάζει να μας «κλείνει το μάτι» και να ανοίγει μπρος μας μαγευτικές ατραπούς της σκέψης, με πολυεπίπεδες δυνατότητες ανάγνωσης και προσέγγισης του έργου του. Ενώ, δηλαδή, μέχρι τώρα είχαμε επιλέξει να αξιολογούμε τον μύθο και τον λόγο ως όπλα του, από κοινού με την καινοτόμο δράση του, τώρα επιλέγουμε να τα αναγνώσουμε ως συγχρόνως αποτελέσματα (τελικοί βοηθοί της ευριπίδειας ποίησης) και μέσα με τα οποία ο ποιητής επιτυγχάνει τον απώτερο στόχο του· να ενδυναμώσει τον νου μας, χαρίζοντάς μας νέα προοπτική και θέτοντάς μας στη θέση των ηρώων του.

Εύκολα συνειδητοποιεί κανείς ότι κινούμαστε σε μια θεωρητικότερη προσέγγιση του δεύτερου νόμου του Νεύτωνα, του θεμελιώδους νόμου της Μηχανικής. Αυτός παρατίθεται ως  $\Sigma f = m \cdot a$  (όπου  $\Sigma f =$  συνιστώσα δύναμη,  $m =$  μάζα,  $a =$  επιτάχυνση).

Έστω, λοιπόν, ότι τα φυσικά μεγέθη αντικαθίστανται από τα λεκτικά ισοδύναμά τους «μύθος» και «λόγος»· ή «αλήθεια του λόγου» εάν θελήσουμε να προβούμε σε απόλυτη αντιστοιχία με τα δεδομένα του φυσικού νόμου. Έτσι, προκύπτει:

$\Sigma f =$  μύθος· αλήθεια του λόγου.

Το γινόμενο των δύο αυτών παραγόντων της εξίσωσης μας δίνει τη συνολική δύναμη, η οποία, με τη σειρά της, στα θεωρητικότερα συμφραζόμενα είναι η δύναμη της πέννας του Ευριπίδη να συνομιλεί εις το διηγετικό μαζί μας και να ανανεώνει τον κώδικα των ηθικών μας αξιών. Τέλος, δεδομένου ότι το  $\Sigma f$  είναι ανάλογο με το  $a$ , τότε η αλήθεια του λόγου, η φύση και η ουσία του, είναι αυτή που καθορίζει τη δυναμική του έργου.

Ακριβώς στο πλαίσιο αυτής της «μηχανιστικής» διάθεσης του ποιητή στηρίζεται και η παρούσα εργασία, θέμα της οποίας είναι ο εντοπισμός και η μελέτη των ρητορικών στοιχείων στον κεντρικό *ἀγῶνα λόγων* της *Ἀλκῆστιδος*. Ευθύς εξαρχής κρίνεται σκόπιμο να τονιστεί ότι στην εργασία αυτή η σκοπιά μας είναι άκρως διεισδυτική και πρωτότυπη. Ως βάση της ορίζεται η επίδραση που άσκησε η σοφιστική, κατ' επέκταση η ρητορική, στον Ευριπίδη και ως κύριο σημείο αναφοράς το ίδιο το αρχαίο ελληνικό κείμενο με τους περίτεχνους λεκτικούς χρωματισμούς του.

Η επισήμανση αυτή είναι ευκόλως εξηγήσιμη δεδομένης της εναλλακτικής προσέγγισης της *Ἀλκῆστιδος* που επιχειρείται. Μέχρι στιγμής, εξάλλου, έχουν προταθεί ποικίλες ερμηνείες για το ευριπίδειο αυτό έργο που εν πολλοίς σχετίζονται με το ειδολογικό πρόβλημά του. Ένα είναι βέβαιο: η *Ἀλκῆστις* πυροδότησε μια ατέλευτη συζήτηση αναφορικά με το λογοτεχνικό είδος στο οποίο

ανήκει<sup>3</sup>. Έτσι, ορισμένοι μελετητές την κατατάσσουν στο λογοτεχνικό είδος του σατυρικού δράματος. Παράλληλα, αρκετοί επιλέγουν να την προσεγγίζουν ως μια μάλλον «ρομαντική» δραματουργική ιστορία, το ευχάριστο τέλος της οποίας καθιστά το δράμα «παραμυθόδραμα»<sup>4</sup>. Στην αντίπερα όχθη βρίσκονται οι μελετητές εκείνοι που υποστηρίζουν ότι η *Άλκηστις* είναι μια «τραγικωμωδία»<sup>5</sup>. Αυτοί επιλέγουν να μελετήσουν το έργο με όρους τραγωδίας, ενώ το ευχάριστο τέλος της ανταποκρίνεται στη δυνατότητα της τραγωδίας να μεταβάλει την ανθρώπινη τύχη από τη δυστυχία στην ευτυχία και αντίστροφα. Συνάμα, δεν είναι λίγες οι φορές που η *Άλκηστις* προσεγγίζεται με όρους ψυχολογικούς και ηθικολογικούς ως ένα δράμα που προτάσσει το ψυχικό υπόβαθρο της πρωταγωνίστριας. Αυτή θυσιάζεται για τον -κατά το μάλλον ή ήττον- αδύναμο ηθικά σύζυγο της, αποδεικνύοντας το μεγαλείο της αγάπης που δεν γνωρίζει όρια<sup>6</sup> ή προσεγγίζεται με όρους αμιγώς ανθρωπολογικούς, σύμφωνα με τους οποίους έμφαση δίνεται στον άνθρωπο που συνειδητά θυσιάζεται για το συμφέρον άλλων.

Αντί επιλόγου στο προλογικό αυτό σημείωμα προτιμητέα κρίνεται η αναφορά στα κεφάλαια της εργασίας που ακολουθούν, ώστε ο αναγνώστης να καταφέρει να σχηματίσει μια σφαιρική εικόνα που, με τη σειρά της, θα του επιτρέψει να έρθει σε αμεσότερη επαφή με τον τρόπο με τον οποίο επέλεξα να προσεγγίσω τα ρητορικά στοιχεία στον *άγωνα λόγων* της *ΆλκΗΣΤΙΔΟΣ*.

Έτσι, στα δύο πρώτα κεφάλαια, που λειτουργούν εν είδει εισαγωγής, γίνεται μια -σε αδρές γραμμές- θεώρηση της ζωής του Ευριπίδη, του έργου, της πρόσληψής του και της επίδρασης που άσκησε η περικλεική Αθήνα στον τραγικό ποιητή αφενός και αφετέρου προσεγγίζεται η τέχνη της ρητορικής, γειωμένη πάντοτε σε τέτοιο βαθμό ώστε να επιτελεί τον εξής διττό στόχο: και να κατατοπίσει τον εκάστοτε αναγνώστη για τα διδάγματα και τα μέσα της «τέχνης του πείθειν» και να μην παρεκκλίνει από τον βασικό άξονα στον οποίο κινείται η παρούσα εργασία που ενδιαφέρεται να μελετήσει την *Άλκηστιν* ως έργο που ολοκληρώνεται δια και μέσω του λόγου, με τον τελευταίο να θεάται ως προέκταση της ρητορικής.

Το επόμενο κεφάλαιο λειτουργεί περισσότερο μεταβατικά. Σε αυτό για πρώτη φορά θα παρουσιαστεί η *Άλκηστις* στα δικά της συμφραζόμενα. Θα δοθεί έμφαση δηλαδή στο ιστορικό, κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο της εποχής που διδάχθηκε η τετραλογία στην οποία ανήκει. Παράλληλα, ιδιαίτερη μνεία θα δοθεί στο μυθικό πλαίσιο που εγκλείει τον μύθο της *ΆλκΗΣΤΙΔΟΣ*.

Τέλος, θα ακολουθήσει η ανάλυση του *άγωνα λόγων* του έργου. Στο τέταρτο κεφάλαιο θα παρουσιαστούν εν συνόλω όλα εκείνα τα στοιχεία -ίχνη της ρητορικής τα οποία ο Ευριπίδης μεταχειρίζεται με τόση λεπτότητα και δεξιοτεχνία, ώστε η *Άλκηστις* να αποτελεί ένα από τα πλέον εμπνευσμένα έργα του τραγικού που αγαπήθηκε από τους θεατές ανά τους αιώνες και ενέπνευσε

---

<sup>3</sup>Ιακώβ, 2012, ταμ. α', 47 κε.

<sup>4</sup>ό.π., 2012, 50.

<sup>5</sup>ό.π., 2012, 48.

<sup>6</sup>Κατσιαμπούρα, 2014, 343-348.

πλήθος καλλιτεχνικών δημιουργιών.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄

### 1. Ο βίος του Ευριπίδη, το έργο και η πρόσληψή του

#### Βίος

Ο νεότερος από τους τρεις τραγικούς ποιητές του 5<sup>ου</sup> αι. π.Χ., ο Ευριπίδης, υπήρξε πάντα ο πλέον διαφιλονικούμενος<sup>7</sup>. Ακόμα και τα στοιχεία που αφορούν στον βίο του είναι διάχυτα και αρκετά αμφισβητήσιμα. Αυτό συμβαίνει διότι η αίσθηση μας για την αντιμετώπιση του Ευριπίδη στην εποχή του εξαρτιόταν επί μακρόν από τις αρχαίες βιογραφικές πληροφορίες<sup>8</sup>. Αρκετές από αυτές φαίνεται να επικαλύπτονται είτε από ανεκδοτολογικές ιστορίες είτε από τις αιτιάσεις της κωμωδίας -με προτεστάντη βέβαια τον Αριστοφάνη- που θέλουν τον Ευριπίδη άνθρωπο ταπεινής καταγωγής, μετρίου τραγικού διαμετρήματος, άτυχο στην προσωπική του ζωή και τον τελευταίο υπερασπιστή ενός λογοτεχνικού είδους το οποίο μετά από αυτόν χάνεται.

Ακόμα και για την ημερομηνία γέννησης του δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι, καθώς άλλοι μελετητές την τοποθετούν στα 485-484 π.Χ. ή στα 480 π.Χ., με τις πηγές που μας έχουν σωθεί από την αρχαιότητα να διαφωνούν. Πάντως, πιστεύεται ότι πιθανότατα γεννήθηκε κατά τη δεκαετία του 480 π.Χ., όχι αργότερα από το 475 π.Χ.<sup>9</sup>. Έτσι, με βάση το *Πάριο Χρονικό* γεννήθηκε το 485 ή 484 π.Χ., χρονολογία που συμπίπτει με την πρώτη νίκη του Αισχύλου<sup>10</sup> σε δραματικούς αγώνες. Σύμφωνα, πάλι, με τον *Ανώνυμο Βίο* και τη *Σούδα* γεννήθηκε στη Σαλαμίνα το 480 π.Χ. την ημέρα της ναυμαχίας. Λέγεται, μάλιστα, ότι την ίδια αυτή μέρα ο Αισχύλος πολεμούσε με τους Έλληνες εναντίον των Περσών και ο Σοφοκλής, όντας έφηβος, ήταν επικεφαλής του Χορού που έψελνε τα επινίκια<sup>11</sup>. Μάλλον όμως πρόκειται για μια προσπάθεια σύνδεσης των τριών τραγικών ποιητών που ανταποκρίνεται στην κάλυψη των συναισθηματικών προσδοκιών: θα ήταν πράγματι υπέροχο με έναν τόσο ευφυή και ευφάνταστο τρόπο, που στηρίζεται στην ηλικιακή τους διαφορά, οι τρεις σπουδαιότεροι τραγικοί της αρχαιότητας, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, να συνδέονται με μια σπουδαία για τη συλλογική μνήμη ημέρα, την ημέρα της ναυμαχίας της Σαλαμίνας. Κατ' αυτόν τον τρόπο, πάλι, ίσως -λιγότερο συναισθηματικά και περισσότερο αξιολογικά- να υπονοείται ότι η σκυτάλη της τραγωδίας μεταβιβάστηκε από τον Αισχύλο στον Σοφοκλή και από εκείνον στον

<sup>7</sup>Baldock, 2005, 105.

<sup>8</sup>Gregory, 2010, 347.

<sup>9</sup>Mastrorarde, 2012<sup>4</sup>, 14.

<sup>10</sup>ό.π., 2012<sup>4</sup>, 15.

<sup>11</sup>Gregory, 2010, 348.

Ευριπίδη<sup>12</sup>.

Δεύτερο σημείο συσκότισης των γνώσεων μας για τον τραγικό αποτελεί η καταγωγή του. Ο ποιητής καταγόταν από τον δήμο της Φλύας που ανήκε στην Κεκροπίδα φυλή. Μάλλον καταγόταν από κοινωνικά καταξιωμένα και εύπορη οικογένεια, μολονότι οι κωμικοί ποιητές συχνά έκαναν υποτιμητικές αναφορές και σκωπτικά σχόλια για τα επαγγέλματα των γονιών του<sup>13</sup>. Ο ίδιος ο Αριστοφάνης τον λοιδορούσε συχνά και περιγελούσε την ταπεινή καταγωγή της μητέρας του (βλ. *Βάτραχοι*, 840, *Άχαρνής*, 478 κε.). Φαντάζει μάλλον απίθανο να ισχύει αυτή η μομφή, διότι διαφορετικά δεν θα μπορούσε να εξηγηθεί η υψηλή του μόρφωση<sup>14</sup>, καθώς είχε λάβει εκτεταμένη μουσική και ποιητική εκπαίδευση<sup>15</sup>, εάν αναλογιστούμε τη μετέπειτα δραματουργική του σταδιοδρομία. Μάλιστα, φαίνεται να είχε υπάρξει χορευτής και λαμπαδηφόρος του Ζωστηρίου Απόλλωνα, όπως μας παραδίδει ο Φιλόχορος.

Πληροφορίες σχετικά με το πέρασμα του από τη στρατιωτική εκπαίδευση της αθηναϊκής κοινωνίας ή άλλες για τη συμμετοχή του στα πολιτικά τεκταινόμενα δεν έχουν καταγραφεί. Πιθανόν δε να μην υπήρχε κάποιος λόγος να γίνει κάτι τέτοιο<sup>16</sup>. Βάσει λογικής και θα είχε ολοκληρώσει τη στρατιωτική του εκπαίδευση και θα συμμετείχε στα κοινά ως γνήσιος Αθηναίος πολίτης, ίσως μονάχα όχι με τόσο έντονο τρόπο όσο άλλοι συνομήλικοί του, μιας και δεν υπάρχουν στοιχεία ότι ανέλαβε δημόσια αξιώματα. Έχουν, όμως, καταγραφεί πληροφορίες για την ενασχόλησή του -πριν την τραγωδία- με άλλες δημιουργικές δραστηριότητες, όπως ο αθλητισμός και η ζωγραφική<sup>17</sup>, ακόμα και η φιλοσοφία ή η ποίηση, με τις οποίες φαίνεται να καταπιάστηκε για ένα διάστημα.

Όλα αυτά τα τελευταία στοιχεία αναδεικνύουν με ενάργεια ότι ο Ευριπίδης υπήρξε ένα πνεύμα ανήσυχο και καθ' όλα δημιουργικό. Εξάλλου, έζησε σε μια εποχή κατά την οποία η Αθήνα γνώρισε συνάμα την απόλυτη ακμή και δόξα της καθώς και την πικρή επίγευση της παρακμής. Ο ίδιος φαίνεται να επηρεάστηκε άμεσα από όλα τα διανοητικά ρεύματα της εποχής του, στα οποία συμπεριλαμβάνονται οι εξελίξεις στη ρητορική τέχνη και η ανανεωτική ματιά των Σοφιστών, οι οποίοι προέβησαν σε πλήθος νέων επιστημονικών, πολιτικών, και ανθρωπολογικών θεωριών<sup>18</sup>.

Παράλληλα, η παράδοση θέλει τον Ευριπίδη μαθητή του Αναξαγόρα, με τον τελευταίο να τον επηρεάζει αποφασιστικά. Σύμφωνα με αυτή, σχετίζεται επίσης με τους σοφιστές Πρωταγόρα και Πρόδοκο, ενώ ανέπτυξε δεσμούς φιλίας με τον Σωκράτη και τον βασιλιά της Μακεδονίας

---

<sup>12</sup>ό.π., 2010, 348.

<sup>13</sup>Μαυρόπουλος, 2008, 45.

<sup>14</sup>Gregory, 2010, 347.

<sup>15</sup>Mastronarde, 2012<sup>4</sup>, 15.

<sup>16</sup>Stevens, 1956, 87-94.

<sup>17</sup>Μαυρόπουλος, 2008, 45.

<sup>18</sup>Mastronarde, 2012<sup>4</sup>, 16.

Αρχέλαο<sup>19</sup>. Πάντως, υπάρχουν μελετητές -όπως ο Mastronarde- που μάλλον προσεγγίζουν με περίσσιο σκεπτικισμό τα δεδομένα αυτά της παράδοσης<sup>20</sup>. Στο σημείο αυτό κρίνεται σκόπιμο να τονιστεί ότι όλα αυτά τα στοιχεία θα αναλυθούν λεπτομερώς στη συνέχεια. Επομένως, εδώ είναι αρκετή μια απλή αναφορά τους.

Ένα τρίτο σημείο για το οποίο οι γνώσεις μας, οι προερχόμενες από την παράδοση της αρχαιότητας, είναι εξίσου μελανές είναι οι πληροφορίες που αφορούν στην οικογενειακή του ζωή. Με βάση τον *Ανώνυμο Βίο*, ο Ευριπίδης παντρεύτηκε δις και απέκτησε τρία παιδιά. Εντούτοις, κανένας από τους δύο γάμους του -ο πρώτος με τη Μέλπω, ο δεύτερος με τη Χοιρίνη ή Χοιρίλη με την οποία απέκτησε τρία παιδιά- δεν φαίνεται να ευδοκίμησε. Και πάλι, όμως, θα σταθούμε με σκεπτικισμό απέναντι σε αυτή την πληροφορία: θα ήταν εξαιρετικά εύκολο για την παράδοση να δικαιολογήσει τον αποδιδόμενο σε αυτόν μισογυνισμό του στις δύο ελαφρών ηθών συζύγους του.

Άλλωστε, εξίσου συσκοτισμένες είναι και οι γνώσεις μας για την προσωπική του ζωή και τον χαρακτήρα του. Δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε εάν υπήρξε προσφιλής, ευγενικός, και κοινωνικά αποδεκτός. Για την ακρίβεια, η παράδοση θέλει τον Ευριπίδη να είναι ελάχιστα κοινωνικός, δύστροπος, μόνιμα κλεισμένος στις σκέψεις του και δυσπρόσιτος<sup>21</sup>. Το μόνο βέβαιο χαρακτηριστικό του είναι η αγάπη του για την πατρίδα. Μια αγάπη φλογερή και ενθουσιώδης, όπως επιβεβαιώνει ο ρήτορας Λυκούργος. Ο τελευταίος φαίνεται ότι διέσωσε κάποιους στίχους του ποιητή που μαρτυρούν τη φιλοπατρία του (Λυκούργος, *Κατὰ Λεωκράτους* 100-101).

Προς το τέλος της ζωής του, σε γερωντική ηλικία, ταξίδεψε στη Μακεδονία όπου και εγκαταστάθηκε. Εάν στηριχθούμε στα δεδομένα του αρχαίου *Βίου*, τότε έχουμε κάθε λόγο να πιστεύουμε ότι ο ποιητής εγκατέλειψε την Αθήνα όντας συναισθηματικά απογοητευμένος και, εν πολλοίς, δραματουργικά αποδοκιμασμένος. Όμως, όπως εύστοχα παρατηρεί η Gregory, ο *Βίος* εδώ επιλέγει να δώσει μια ψυχολογική διάσταση στο ταξίδι και στη μετεγκατάσταση του Ευριπίδη στη Μακεδονία. Κατ' ουσίαν, ο βασιλιάς της Μακεδονίας Αρχέλαος, στην προσπάθειά του να ενισχύσει το κύρος της αυλής του, έστειλε πρόσκληση για εκεί μετεγκατάσταση σε διαπρεπείς προσωπικότητες του αθηναϊκού πολιτισμικού στερεώματος. Σε αυτήν ανταποκρίθηκαν -μεταξύ άλλων- ο Ευριπίδης, ο μουσικός Τιμόθεος, ο επικός ποιητής Χοιρίλος κ.ά.<sup>22</sup>.

Όπως και να έχει, το τέλος της ζωής βρίσκει τον Ευριπίδη στο παλάτι του Αρχέλαου. Δύο χρόνια μετά την εκεί εγκατάστασή του, στα 406 π. Χ., πεθαίνει και τα τελευταία έργα του (*Βάκχες*, *Αλκμέων*, *Ίφιγένεια εν Αύλιδι*) θα διδαχθούν από τον γιο του Ευριπίδη ή τον ανιψιό του<sup>23</sup>. Το βιολογικό τέλος της ζωής του, πάντως, θα σημάνει την έναρξη ενός νέου κύκλου ζωής, αυτού της

<sup>19</sup>Degani, 2008<sup>4</sup>, 231.

<sup>20</sup>Mastronarde, 2012<sup>4</sup>, 16.

<sup>21</sup>Lesky, 2010<sup>5</sup>, 14.

<sup>22</sup>Gregory, 2010, 349.

<sup>23</sup>Degani, 2008<sup>4</sup>, 232.



ποιητικής του καταξίωσης και σπουδής που μέλλει να μείνει ζωντανό ανά τους αιώνες.

## Έργο

Πολυεπίπεδο, πολύπτυχο και πολυδιάστατο θεωρείται το ευριπίδειο έργο ή -καλύτερα- το τμήμα του έργου που η εκδοτική παράδοση μάς επέτρεψε να μελετούμε και να απολαμβάνουμε. Και ο τόσο εμφατικός χαρακτηρισμός, που επί τούτου βέβαια χρησιμοποιεί κάτι από την αίγλη της ρητορικής, μαρτυρά την απέραντη διάσταση της ευριπίδειας πέννας.

Το δραματουργικό έργο του ποιητή, εν συνόλω, απασχόλησε, απασχολεί και θα εξακολουθεί να απασχολεί τους μελετητές ανά τον κόσμο και ανά τους αιώνες, καθώς προσφέρεται για ποικίλες ερμηνείες και θεωρήσεις. Οι ερμηνευτές που καταπιάνονται με το ευριπίδειο έργο -όπως και με άλλα έργα της αρχαίας γραμματείας- είναι a priori έτοιμοι να θέσουν τον εαυτό τους μπροστά σε δύσκολα, έως και ορισμένες φορές δυσεπίλυτα, προβλήματα. Τα περισσότερα από αυτά σχετίζονται με τη χρονική μας απόσταση από τη στιγμή δημιουργίας ενός έργου και τις περιορισμένες -ή και ελλειπείς- γνώσεις που έχουμε για την εποχή δημιουργίας του. Συνεπώς, οι σύγχρονοι μελετητές τείνουν να θεώνται αφ' υψηλού την ευριπίδεια παραγωγική κοίσιτρα, υπό το πρίσμα των πρόσφατων προσεγγίσεων και θεωριών που πολλές φορές αποκλίνουν η μια από την άλλη. Ως εκ τούτου, δεν θα ήταν υπερβολή να υποστηριχθεί ότι ο Ευριπίδης με τη δραματική του τέχνη εμπνέει τις φιλολογικές διαφωνίες<sup>24</sup>.

Πράγματι, οι μελετητές εξ αρχής δεν φαίνεται να μπορούν να συμφωνήσουν ακόμα και για τα πιο βασικά ζητήματα. Υπό φιλολογική συζήτηση βρίσκεται ακόμα και ο αριθμός των έργων που έχουν σωθεί και αποτελούν γνήσια πνευματικά τέκνα του Ευριπίδη ή η κατάταξή τους σε συγκεκριμένες ειδολογικές κατηγορίες. Και ίσως αυτός να είναι, βέβαια, ένας ακόμη λόγος για τον οποίο ο Ευριπίδης διεγείρει το ενδιαφέρον μας.

Σίγουρο είναι, πάντως, ότι ο ποιητής έλαβε για πρώτη φορά μέρος σε δραματικό αγώνα στα *Μεγάλα Διονύσια* το 455 π.Χ., τρία μόλις χρόνια μετά την παράσταση της *Όρέστειας* του Αισχύλου, ενώ η ποιητική του πορεία υπήρξε παράλληλη με αυτή του Σοφοκλή<sup>25</sup>. Η τελευταία βεβαιωμένη συμμετοχή του, κατά τη διάρκεια της ζωής του, έγινε και πάλι στα *Μεγάλα Διονύσια* το 408 π.Χ.<sup>26</sup>, δηλαδή λίγο πριν την αναχώρησή του για τη Μακεδονία. Μια τελευταία τετραλογία του παρουσιάστηκε, όπως έχει ήδη αναφερθεί, μετά τον θάνατό του.

Εύκολα συνειδητοποιεί κανείς ότι μέσα σε αυτά τα 47 χρόνια η παραγωγική του

---

<sup>24</sup>Hose, 2001, 10.

<sup>25</sup>Gregory, 2010, 348.

<sup>26</sup>Mastronarde, 2012<sup>4</sup>, 17.

δραστηριότητα θα υπήρξε πλουσιότατη. Το όνομα του, εξάλλου, βρέθηκε 22 φορές στον κατάλογο αυτών που συμμετείχαν σε δραματικούς αγώνες στα *Μεγάλα Διονύσια*. Με υπολογισμούς, αυτή η αναφορά του ονόματός του υποδεικνύει ότι συνέγραψε 88 δραματικά έργα (άλλοι μελετητές, βλ. Degani, κάνουν λόγο για 82 έργα και ορισμένοι τα τελευταία χρόνια του αποδίδουν έως και 100 έργα), ενώ οι αρχαίοι σχολιαστές του απέδιδαν 92<sup>27</sup>. Επίσης, στον Ευριπίδη αποδίδονταν ένα επιτύμβιο επίγραμμα για τους νεκρούς στις Συρακούσες και ένα επινίκιο για την ολυμπιακή νίκη του Αλκιβιάδη<sup>28</sup>, με τον οποίο μάλλον διατηρούσε φιλικές σχέσεις. Βέβαια, ορισμένα από αυτά τα έργα θεωρούνται αμφισβητούμενης πατρότητας, ενώ είναι πιθανό ο ποιητής να παρουσίασε έργα του και σε άλλες παραστάσεις<sup>29</sup>.

Το δυστύχημα από τη μια μεριά, επομένως, είναι ότι το μεγαλύτερο μέρος του ευριπίδειου corpus, περίπου το 90%, δεν έχει διασωθεί. Το ευτύχημα από την άλλη είναι ότι *mutatis mutandis*, έχει διασωθεί ένα σχετικά μεγάλο μέρος του έργου του, σε σύγκριση με τον επιβιώσαντα αριθμό έργων των δύο άλλων σπουδαίων τραγικών. Έχουν, εν συνόλω, διασωθεί 1100 αποσπάσματα, το σατυρικό δράμα *Κύκλωψ* και 17 τραγωδίες του. Η παλαιότερη όλων είναι η *Άλκηστις*, που διδάχθηκε το 438 π.Χ., ενώ τελευταία έργο του είναι οι *Βάκχες*, τραγωδία που διδάχθηκε μετά τον θάνατό του. Η παράδοση, τέλος, έχει διασώσει και τον *Ρήσον*, με ορισμένους μελετητές να υποστηρίζουν ότι το συγκεκριμένο έργο είναι ψευδεπίγραφο και ανήκει σε άγνωστο ποιητή του 4<sup>ου</sup> αι. π.Χ.<sup>30</sup> και άλλους να υποστηρίζουν ότι είναι γνήσιο έργο του Ευριπίδη.

Ενδιαφέρον, συνάμα, παρουσιάζει και η αξιολόγηση των έργων του από τους συμπατριώτες του και -πολύ περισσότερο- από τους κριτές των αγώνων. Μολονότι συμμετείχε τουλάχιστον 22 φορές στους διονυσιακούς δραματικούς αγώνες, όπως έχει ήδη λεχθεί, κατάφερε να επιτύχει μόνο τέσσερις νίκες (κατά άλλους πέντε) κατά τη διάρκεια της ζωής του: το 441 π.Χ., το 428 π.Χ. και δύο ακόμα πρωτιές σε άγνωστες χρονολογίες<sup>31</sup>.

Μάλιστα, ακριβώς σε αυτή του την «τελική» απόδοση εστιάζουν ορισμένοι επικριτές του. Αυτοί βρίσκουν πρόσφορο έδαφος για να απορρίψουν την ποιητική του παραγωγή ως ποιητολογικά κατώτερη της αντίστοιχης των Αισχύλου και Σοφοκλή. Πολύ περισσότερο, όμως, βρίσκουν το καταλληλότερο βήμα για να υποστηρίξουν ότι η ρηξικέλευθη ματιά του, η πολιτική του διδασκαλία –ή, εάν θελήσουμε να παίξουμε με τις λέξεις, όπως θα έκανε ένας επιδέξιος ρήτορας, η διδασκαλία των πολιτών- και η ώσμωση της πραγματικότητας της περικλεικής κοινωνίας άφησαν ασυγκίνητους τους Αθηναίους που δεν εκτίμησαν το έργο του.

<sup>27</sup>ό.π., 2012<sup>4</sup>, 17.

<sup>28</sup>Degani, 2008<sup>4</sup>, 232.

<sup>29</sup>Mastronarde, 2012<sup>4</sup>, 17.

<sup>30</sup>Degani, 2008<sup>4</sup>, 232.

<sup>31</sup>Mastronarde, 2012<sup>4</sup>, 20.

Έτσι, στις τέσσερις νίκες του Ευριπίδη ορισμένοι μελετητές αντιπαρατάσσουν τις δεκαοκτώ (ή και περισσότερες) νίκες του Σοφοκλή που έλαβε μέρος περίπου τριάντα φορές στους διονυσιακούς αγώνες. Συνειδητά χρησιμοποιείται αυτό το ρήμα έναντι του «αντιπαραθέτουν» ώστε να διαφανεί η μαγεία της ρητορικής, της τέχνης του λόγου, που μας επιτρέπει να «παίζουμε με τις λέξεις» για να πείσουμε για την αλήθεια των λεγομένων μας. Πιθανόν, μάλιστα, θεωρείται η επίδοση αυτή να υποστηρίζει τον υπαινιγμό του αρχαίου *Βίου* που ήθελε τον Ευριπίδη να μην έχει καλή σχέση με το κοινό του<sup>32</sup>. Σίγουρο είναι, λοιπόν, ότι υποστηρίζει τον υπαινιγμό των μελετητών, όπως αυτός διατυπώθηκε προηγουμένως.

Απομακρυσμένος, πάντως, από οποιαδήποτε ρητορεία υπέρμετρης αγάπης για το πρόσωπο του τραγικού και από οιοδήποτε ρητορικό τέχνασμα, ο Stevens ανταπαντά στους επικριτές του Ευριπίδη και αποκαθιστά την ποιητική του αξία. Εμβληματικά, μέσω μιας ρητορικής ερώτησης, επισημαίνει ότι η μεγαλύτερη καταξίωση του ποιητή και η γενική αποδοχή του έγκειται στο γεγονός ότι ήταν βέβαιος πως πάντοτε τα έργα του θα παριστάνονταν και ότι ο ίδιος σε τουλάχιστον τρεις περιπτώσεις κατέκτησε το δεύτερο βραβείο, πέραν των νικών που είχε επιτύχει<sup>33</sup>. Στις δύο αυτές συνιστώσες συμπυκνώνει ο Stevens την -κατά μια έννοια «αθωωτική»- επιχειρηματολογία του, με την οποία και συντάσσεται η γράφουσα. Άλλωστε, θα ήταν εξαιρετικά άδικο να σταθεί κανείς μονάχα στον αριθμό τέσσερα, ή έστω στον αριθμό επτά (που αντιστοιχεί συνολικά στα βραβεία που γνωρίζουμε ότι κέρδισε ο Ευριπίδης), τη στιγμή που μας έχει χαρίσει χιλιάδες στίχους μεστούς νοημάτων και διδακτικής διάθεσης.

Το έργο του Ευριπίδη, επομένως, δεν μπορεί να περιγραφεί με μια μόνο λέξη. Εκτός εάν επιλέξουμε μονάχα μια που να καταδεικνύει ταυτόχρονα την ομορφιά, τη γλαφυρότητα, τη σαφήνεια, την πληρότητα και τη διαχρονικότητά του. Και αυτή η λέξη δεν θα μπορούσε να είναι άλλη από ένα επίθετο: το ποιητικό έργο του Ευριπίδη καθίσταται μοναδικό.

Η έμπνευσή του και το κυρίαρχο μέσο έκφρασής της, ο λόγος, μοιάζουν να ξεπηδούν παράλληλα, σχεδόν συνάλληλα, από την ίδια πηγή από την οποία προέρχεται και το ίδιο το τραγικό αίσθημα. Πράγματι, αυτό προϋποθέτει ότι όλα τα δράματα που παρουσιάζονται στο θέατρο σχετίζονται άμεσα με την ανθρώπινη μοίρα: είναι συγχρόνως πολύ μακρινά και πολύ κοντινά σε εμάς, είναι συγχρόνως εξαίρεση και το αποτέλεσμα αναγκαιότητας<sup>34</sup>.

Ο Ευριπίδης ξέρει -δίχως καμιά αμφιβολία- να παρουσιάζει την ανθρώπινη μοίρα στα πιο σκοτεινά, άδηλα και γεμάτα πάθη συμφραζόμενά της. Ξέρει να θέτει τον άνθρωπο στο επίκεντρο του τραγικού του κόσμου και να παραγάγει τραγωδίες που «έχουν κάτι να πουν». Ας μην

---

<sup>32</sup>Gregory, 2010, 348.

<sup>33</sup>Stevens, 1956, 92.

<sup>34</sup>de Romilly, 2000<sup>2</sup>, 70.

λησμονείται, εξάλλου, ότι η τραγωδία μπορεί να αντιμετωπίζεται συμπληρωματικά ως ανθρωπολογικό φαινόμενο, ως προϊόν ενός συγκεκριμένου πολιτισμού, που παρουσιάζεται στο πλαίσιο μιας συγκεκριμένης αθηναϊκής γιορτής<sup>35</sup>.

Καθόλου υπερβολικό δεν θα ήταν, λοιπόν, να υποστηρίξει κανείς ότι ο Ευριπίδης υπήρξε ένας πιονέρος ανθρωπιστής. Κύριο μέλημά του αποτέλεσε η προσπάθειά του να εκφράσει όλο το βάθος της ανθρώπινης ψυχής. Γι' αυτόν τον λόγο παρουσιάζει στη σκηνή τον άνθρωπο με όλα τα πάθη, τα λάθη και τις αντιφάσεις του. Ανυψώνει λογοτεχνικά μια σειρά ταπεινών και περιθωριοποιημένων χαρακτήρων που στα έργα του επιδεικνύουν ικανότητα για συνετές, ακόμα και ευγενείς, πράξεις. Σημαντική παρουσία στο έργο του έχουν και οι γυναίκες<sup>36</sup>. Ο ποιητής φέρνει επί σκηνής γυναίκες πρότυπα ηθικής (*Άλκηστις*). Συνάμα -και κατά κύριο λόγο- φέρνει επίσης γυναίκες που καταδυναστεύονται από τα πάθη τους (*Φαίδρα*).

Στο σημείο αυτό αξίζει να σταθούμε και να επιμείνουμε στην προσπάθειά μας να κατανοήσουμε τον Ευριπίδη. Πώς είναι δυνατόν ένας άνθρωπος μισογύνης, όπως συχνά τον χαρακτηρίζουν οι επικριτές του, να δίνει βήμα σε γυναίκες και μάλιστα σε αρκετές;

Ασφαλώς δεν είναι τα έργα του Ευριπίδη αυτά που για πρώτη φορά φέρνουν επί σκηνής γυναικείες μορφές. Όπως ευστοχότατα παρατηρεί η Mossman, είναι εντυπωσιακό το γεγονός ότι ο αρχαιοελληνικός πολιτισμός παρήγαγε και προώθησε στη λογοτεχνία, στην ανώτατη πολιτισμική βαθμίδα, ένα είδος στο οποίο οι γυναίκες παρουσιάζονται εξόχως ευφράδεις, τη στιγμή που ολόκληρος ο πολιτισμός της αρχαιότητας επέβαλλε την αφάνεια και τη σιωπή των γυναικών<sup>37</sup>.

Αυτή τους ακριβώς την ευφράδεια υπερασπίζεται ο Ευριπίδης. Και την υπερασπίζεται με όλες του τις δυνάμεις. Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο οι γυναικείοι χαρακτήρες που παρουσιάζει καλύπτουν ένα ευρύ, εξαιρετικά ευρύ, φάσμα φωνών. Άλλοτε ο ποιητής τις προικίζει με περίσσια δύναμη, αυθεντικότητα και σύνεση και άλλοτε με αξιοσημείωτη τόλμη, παρρησία και μανία. Αυτές είναι οι γυναίκες του ευριπίδειου έργου και θα ήταν μάλλον φλύαρο και ρηχό να τάσσεται κανείς υπέρ της άποψης που θέλει τον Ευριπίδη μισογύνη, εάν, τουλάχιστον, δεν επιχειρήσει να ανατρέξει στα λεγόμενα των ηρωίδων του, έστω από απλή περιέργεια. Τότε μονάχα θα διαπιστώσει τη ρεαλιστική διάθεση του ποιητή όταν καταπιάνεται με αυτές.

Βέβαια, η ρεαλιστική προοπτική ποτέ δεν εγκαταλείπει τον Ευριπίδη. Για την ακρίβεια, μάλιστα, ο ευριπίδειος ρεαλισμός είναι αναντίρρητος. Άνδρες και γυναίκες, ανεξαρτήτως καταγωγής, ηλικίας, κοινωνικής κατάστασης και παιδείας, παρουσιάζονται όπως ακριβώς είναι: είτε βυθισμένοι στις φοβερές τους σκέψεις και φοβισμένοι, είτε απαγκιστρωμένοι από τα δεινά και

<sup>35</sup>Sourvinou-Inwood, 2010, 406.

<sup>36</sup>Degani, 2008<sup>4</sup>,232.

<sup>37</sup>Mossman, 2010, 489.

τα πάθη, έτοιμοι να αποδεχθούν την τραγική τους μοίρα με σωφροσύνη.

Πέραν όμως από τον ρεαλιστικό τρόπο παρουσίασης των ηρώων, εξίσου ρεαλιστικό μπορεί να χαρακτηριστεί το ευριπίδειο δράμα εν γένει. Το τελευταίο, εξάλλου, διακρινόταν για την περισσότερο εκλεπτυσμένη ανάπτυξη της πλοκής -σε σχέση με τα δραματουργικά έργα των δύο άλλων σπουδαίων τραγικών ποιητών- τη θεαματικότερη και πιο πλούσια σε σκηνικά ευρήματα δράση, τις περιπέτειες, τις απροσδόκητες λύσεις και τη νεωτεριστική μουσική<sup>38</sup>.

Παράλληλα με τον ευριπίδειο ρεαλισμό πορεύεται και ο ευριπίδειος πειραματισμός<sup>39</sup>. Ο ποιητής αγαπά να πειραματίζεται και επιδιώκει διαρκώς να ανανεώνει το έργο του. Στην προσπάθειά του, λοιπόν, να συνθέσει έργα βαθύτατων νοημάτων, μηχανεύεται μια σειρά ποικίλων καινοτομιών. Οι πιο ενδεικτικές από αυτές είναι η χρήση μακρότατων μονολόγων στους προλόγους των περισσότερων έργων του, στους οποίους ένας ομιλητής, είτε άνθρωπος είτε θεός, κατατοπίζει τον θεατή για την προϊστορία της δράσης, η περαιτέρω μείωση των χορικών, τα οποία εμφανίζουν μια ολόενα και μικρότερη συνάφεια με τη δράση, η εισαγωγή μονωδίων στα επεισόδια και η συχνή χρήση του από μηχανής θεού.

Εν τέλει, ο Ευριπίδης πρωτοτυπεί και στο λεκτικό ύφος των έργων του. Ο γλαφυρός του λόγος αποτελεί το πλέον αδιαφιλονίκητο μέσο του για να εκφράσει την προωθημένη του κοσμοθεωρία. Πλάι στην απλότητα του ύφους του, ο Ευριπίδης τοποθετεί τη ρητορική χρήση της γλώσσας με την οποία χρωματίζει την αυτοπαρουσίαση των χαρακτήρων του, την ποικιλία και τη συνθετότητα της πλοκής των έργων του, την απλή παρουσίαση των προσωπικών θεμάτων που προέρχονται από τον πολιτικό και κοινωνικό βίο<sup>40</sup> και, τέλος, με τη χρήση της απλής, καθομιλουμένης γλώσσας του 5<sup>ου</sup> αι. π.Χ. ο ποιητής αποδεσμεύεται από τα παραδοσιακά όρια της προηγηθείσας ποίησης και χαράσσει νέους δρόμους ποιητικής παραγωγής.

Όλα τα παραπάνω, βέβαια, δεν αποτελούν παρά μια ευσύνοπτη παρουσίαση των κύριων χαρακτηριστικών του ευριπίδειου έργου. Έστω όμως και η αδρομερής προσέγγισή τους, εφόσον γίνεται με σεβασμό, κριτική διάθεση και όρεξη για περαιτέρω αναζήτηση, μπορεί να αποδειχθεί μεγίστης σημασίας στην προσπάθεια να γίνει αντιληπτό ότι το έργο του Ευριπίδη είναι συνάμα πολυεπίπεδο, πολύπτυχο και πολυδιάστατο.

## Πρόσληψη

Προς την ίδια κατεύθυνση θα συμβάλλει και η παρούσα υποενοότητα. Σε αυτήν

---

<sup>38</sup>Degani, 2008<sup>4</sup>, 233.

<sup>39</sup>ό.π., 2008<sup>4</sup>, 233.

<sup>40</sup>Mastronarde, 2012<sup>4</sup>, 21.

πραγματευόμαστε τη δύναμη της ευριπίδειας πέννας, όπως αυτή προκύπτει από την πρόσληψη του έργου του ποιητή. Πρέπει να τονιστεί ευθύς εξαρχής ότι η εν λόγω υποενότητα δεν έχει ως στόχο να εκθέσει λεπτομερειακά όλα τα στοιχεία εκείνα που συνάδουν με την πρόσληψη του έργου του Ευριπίδη. Κάτι τέτοιο θα ήταν παράταιρο σε σχέση με το θέμα της παρούσας εργασίας. Ανώτερος στόχος μας είναι να πραγματοποιηθεί μια σφαιρική παρουσίαση της πρόσληψης του ευριπίδειου έργου και της συνεπακόλουθης αποδοχής -ή και απόρριψης- που γνώρισε στο ταξίδι του μες στους αιώνες. Με αυτόν τον τρόπο θα αποδειχθεί ότι το εγχείρημα της παρούσας εργασίας, να διατρεχθεί δηλαδή η *Άλκηστις* με όρους ρητορικής, είναι απόλυτα σύμφωνο με τις επιταγές των σύγχρονων προσεγγίσεων που θέλουν τον ποιητή και τον ρήτορα, τον ρήτορα και τον ποιητή, να έχουν αναπτύξει στη δημοκρατική Αθήνα του 5<sup>ου</sup> αι. π.Χ. μια σχέση συμβιωτική· μια σχέση που δεν έχει μελετηθεί ακόμα αρκετά.

Θέτοντας ως αφετηρία ακριβώς την περικλεική Αθήνα, την πόλη που αποτέλεσε λίκνο του πολιτισμού και ταυτίστηκε όσο καμία άλλη με την πρόοδο, θα μελετήσουμε τα ίχνη της πρόσληψης του ευριπίδειου έργου. Τα στοιχεία που διαθέτουμε από τις αρχαίες πηγές είναι μάλλον αποθαρρυντικά. Ο Ευριπίδης δεν γνώρισε ευρεία αποδοχή από τους συμπατριώτες του και ίσως αυτός να είναι και ο λόγος που δεν απήλαυσε πλήθος βραβείων. Σαφώς απολάμβανε την επίσημη και τη λαϊκή αναγνώριση στην εποχή του, όμως δεν διέθετε το γόητρο του Αισχύλου και δεν κατάφερε επουδενί να εξασφαλίσει την καθολική εκτίμηση του Σοφοκλή<sup>41</sup>. Απεναντίας, ο ίδιος κατέστη πολλάκις αντικείμενο γέλωτος και χλευασμού από την αρχαία ελληνική κωμωδία.

Μάλιστα, εάν δεχθούμε ότι οι κωμωδιογράφοι αποτελούν τους σειсмоγράφους του πολιτικού και κοινωνικού γίγνεσθαι, τότε τείνουμε να πιστέψουμε ότι η ρηξικέλευθη και ανανεωτική ματιά του Ευριπίδη δεν έγινε άμεσα και ευρέως αποδεκτή. Και αυτός στάθηκε πιθανόν και ο λόγος για τον οποίο ο Αριστοφάνης τον εμφανίζει διαρκώς στις κωμωδίες του και τον περιπαίζει. Άλλοτε διακωμωδεί τον τρόπο με τον οποίο ο Ευριπίδης παρουσιάζει τους ήρωες του επί σκηνής (*Άχαρνής*), άλλοτε την επιλογή του τραγικού να παρουσιάζει στα έργα του γυναίκες (*Θεσμοφοριάζουσαι*) και άλλοτε πάλι την ίδια την ποιητική του αξία (*Βάτραχοι*)<sup>42</sup>.

Και στα τρία αυτά έργα ο Αριστοφάνης θέτει τον Ευριπίδη στο επίκεντρο της σατυρικής του διάθεσης. Παραταύτα, η διακωμώδηση του ευριπίδειου έργου δεν αποτελεί αυτόχρονο λόγο για να θεωρήσουμε ότι ο ποιητής και το έργο του γνώριζαν μόνο τον χλευασμό των συμπολιτών του. Άλλωστε, εάν σταθούμε με σκεπτικισμό μπροστά στη διακωμώδηση αυτή, θα συμπεράνουμε γρήγορα ότι το ευριπίδειο έργο θα πρέπει να ήταν ευρέως γνωστό και να προκαλούσε ποικίλες αντιδράσεις στους Αθηναίους του 5<sup>ου</sup> αι. π.Χ. Διαφορετικά, πώς θα ήταν δυνατόν οι θεατές του

---

<sup>41</sup>Gregory, 2010, 349.

<sup>42</sup>Baldock, 2005, 107-111.

Αριστοφάνη να κατανοούν τα «βέλη» του κωμικού και να γελούν με αυτά;

Η κατάσταση φαίνεται να αλλάζει άρδην στον αμέσως επόμενο αιώνα. Λίγο πριν την ανατολή του 4<sup>ου</sup> αι. π.Χ., ο θάνατος του Ευριπίδη στα 406 σημαίνει και την αρχή της αλλαγής της στάσης όλων απέναντι στον τραγικό. Ακόμα και ο Σοφοκλής, ανταγωνιστής και πολύ ισχυρός αντίπαλός του ως προς την εύνοια του κοινού για μισό περίπου αιώνα, δείχνει συγκινημένος και αποτίει φόρο τιμής στον νεκρό Ευριπίδη. Στον *προαγῶνα* του 406 π.Χ. εμφανίζει στο κοινό τους ηθοποιούς του χωρίς ίχνος πολυτέλειας, χωρίς στεφάνι και με πένθιμα ρούχα<sup>43</sup>, σεβόμενος την ποιητική αξία του Ευριπίδη.

Καθ' όλη τη διάρκεια του 4<sup>ου</sup> αι. π.Χ. συντελείται μια κομβική αλλαγή: ο Αισχύλος δεν ενσωματώθηκε στον συρμό, ο Σοφοκλής διατήρησε τη φήμη του και ο Ευριπίδης έγινε πιο δημοφιλής από τους τρεις<sup>44</sup>. Τα έργα του φαίνεται ότι άγγιζαν πιο άμεσα το κοινό αίσθημα. Όπως μαρτυρά, μάλιστα, και η Gregory, σπουδαίοι ρήτορες του 4<sup>ου</sup> αι. π.Χ., όπως ο Αισχίνης και ο Δημοσθένης, ανέτρεχαν στη σοφόκλεια και στην ευριπίδεια τραγωδία για να βρουν αποσπάσματα τέτοια που θα μπορούσαν να στηρίζουν κάποιο πολιτικό ή κοινωνικό τους σκοπό<sup>45</sup>. Κάτι τέτοιο φυσικά και δεν μας ξαφνιάζει. Οι ρήτορες αυτοί, όπως και αρκετοί άλλοι, συνδιαλέγονται με την ευριπίδεια πένα. Αυτό συμβαίνει κατά κύριο λόγο διότι και ο ίδιος ο Ευριπίδης συνδιαλέγεται καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του με τη ρητορική.

Πολύ περισσότερο, πάντως, από την αμεσότητα του ευριπίδειου έργου, το κοινό του 4<sup>ου</sup> αι. π.Χ. άγγιζε η σκοπιά του Ευριπίδη και η δυνατότητά του να διεισδύει στα άδυτα της ψυχής και της ανθρώπινης αδυναμίας. Οι απόψεις του *ἀπὸ σκηνῆς φιλοσόφου*, όπως συχνά χαρακτηρίζεται, ήλθαν να συνταιριάξουν πλήρως με τα μεγάλα φιλοσοφικά συστήματα αυτού του αιώνα. Η σωκράτεια φιγούρα του Ευριπίδη που μοιάζει να σκύβει πάνω στα προβλήματα της ανθρώπινης ψυχής και στις εσωτερικές διαμάχες που τη διχάζουν<sup>46</sup> βρίσκει «καταφύγιο» στη φιλοσοφική προοπτική που απλόχερα χαρίζει ο Πλάτωνας. Όλα συμβαίνουν φυσικά και σχεδόν αβίαστα, σαν να είχε θέσει ο Ευριπίδης τις βάσεις στις οποίες στηρίχθηκε ο Πλάτωνας για να αναπτύξει τις θέσεις του, θέσεις που οδήγησαν με τη σειρά τους στη στοιχειοθέτηση της επιστήμης της ψυχολογίας<sup>47</sup>.

Εξίσου γόνιμη μήτρα στάθηκε το ευριπίδειο έργο και για τη Νέα Κωμωδία. Αυτή έκανε ευρεία χρήση των στοιχείων της πλοκής και της ρητορικής ατμόσφαιρας των έργων του Ευριπίδη<sup>48</sup>. Πράγματι, ο κυριότερος εκπρόσωπος της Νέας Κωμωδίας, ο Μένανδρος, παρουσιάζει στη σκηνή τους ήρωες του με τα λάθη τους και με τις ανασφάλειές τους. Πρόκειται για μια εικόνα αρκετά

<sup>43</sup>Hose, 2001, 14.

<sup>44</sup>Gregory, 2010, 349.

<sup>45</sup>ό.π., 2010, 349.

<sup>46</sup>de Romilly, 2000<sup>2</sup>, 229-230.

<sup>47</sup>ό.π., 2000<sup>2</sup>, 232.

<sup>48</sup>Gregory, 2010, 349.

οικεία<sup>49</sup>, καθώς λίγες δεκαετίες νωρίτερα το έχει πρωτοκάνει αυτό ο Ευριπίδης.

Η αναφορά στην πρόσληψη της ευριπίδειας τραγωδίας τον 4<sup>ο</sup> αι. π.Χ. δεν θα μπορούσε να ολοκληρωθεί χωρίς την αναφορά στην αριστοτελική θέση και στον τρόπο με τον οποίο ο Σταγειρίτης φιλόσοφος προσεγγίζει και συνομιλεί με την τραγική ποίηση γενικότερα και τον τραγικό ποιητή ειδικότερα. Η θέση του αυτή εκφράστηκε με σαφήνεια στην *Ποιητική* του. Πρόκειται για το πρώτο συστηματικό θεωρητικό κείμενο για την ποίηση, το οποίο προσπαθεί με τη βοήθεια περιγραφικών αναλύσεων και κανονιστικών προδιαγραφών να προσδιορίσει το άριστο, δηλαδή το πλέον αποτελεσματικό, είδος της ποίησης<sup>50</sup>.

Στην προσπάθειά του να προστατεύσει την ποίηση και να την υπερασπιστεί από το δριμύ «κατηγορώ» του Πλάτωνα -που απέρριπτε την ποιητική γλώσσα και την παιδευτική αξία της ποίησης εν γένει- ο Αριστοτέλης προβαίνει στον ορισμό της και οριοθετεί το πλαίσιο μες στο οποίο αυτή κινείται. Αναμφίβολα, αγαπημένη του τραγωδία ήταν ο σοφόκλειος *Οιδίπους Τύραννος*. Σε αυτό το έργο ο Αριστοτέλης εντόπιζε όλα εκείνα τα στοιχεία που συντελούν στο να θεωρηθεί ως η αρτιότερη τραγωδία. Όμως, προχωρά και ένα ακόμη βήμα πιο πέρα. Σε αυτό το κεφάλαιο, λίγους στίχους αργότερα (*Ποιητική*, 1453 29-30), χαρακτηρίζει τον Ευριπίδη ως τον *τραγικώτατον τῶν ποιητῶν*<sup>51</sup>. Πρόκειται, κατ' ουσίαν, για την αναγνώριση της ποιητικής του οξύνοιας και ευστροφίας. Ο Αριστοτέλης του αναγνωρίζει την άνεση του να περιδιαβαίνει στα μονοπάτια της ανθρώπινης σκέψης και στα δύσβατα μέρη της ανθρώπινης ψυχής, να μεταχειρίζεται με περίσσια ευκολία τον ανθρώπινο πόνο μα και τη μετάβαση στην ευτυχία· του αναγνωρίζει την εύπλαστη σκέψη του που έχει ως άμεση επέκταση τον εύπλαστο και ρητορικά δονούμενο λόγο του.

Με λίγα λόγια, ο Ευριπίδης κατά τη διάρκεια του 4<sup>ου</sup> αι. π.Χ. έγινε το αντικαθρέπτισμα των φιλοσόφων, το υπόδειγμα της νέας κωμωδίας και ο πρώτος ανάμεσα στους τρεις ποιητές -αντιστρέφοντας την ηλικιακή τους σειρά- όσον αφορά στο τραγικό βάθος των έργων του. Ανάλογη πορεία ακολούθησε το έργο του και συνάμα η φήμη του στα επόμενα χρόνια. Έγινε ο αυλικός ποιητής των Ελλήνων της Ανατολής μετά τις κατακτήσεις του Αλεξάνδρου, μελετήθηκε, αντιγράφηκε και εκδόθηκε από τους Αλεξανδρινούς φιλόλογους, ενώ, τέλος, από την ποίησή του άντλησε στοιχεία η ρωμαϊκή τραγωδία.

Στα επόμενα χρόνια, σε αυτά της βυζαντινής ιστορίας, ο Ευριπίδης καταξιώνεται εκ νέου. Το έργο του ανταποκρίνεται στις αξίες και στα αισθητικά κριτήρια της βυζαντινής πραγματικότητας ανά περιόδους. Πάντως, παρότι οι Βυζαντινοί φιλόλογοι διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο στη διάσωση, ως εκ τούτου και στη διάδοση του ευριπίδειου corpus, εντούτοις προσέγγισαν μάλλον

---

<sup>49</sup>Hunter, 2008<sup>4</sup>, 257.

<sup>50</sup>Ιακώβ, 1998, 110.

<sup>51</sup>Gregory, 2010, 350.



επιδερμικά το έργο του ποιητή<sup>52</sup>. Πιο συγκεκριμένα, την επαφή των Βυζαντινών με τον Ευριπίδη μαρτυρά ένα έργο ανώνυμου συγγραφέα και αμφιβόλου χρονολόγησης, ο *Χριστός Πάσχων*. Το έργο αυτό που μπορεί να συντέθηκε είτε τον 4<sup>ο</sup>, είτε τον 6<sup>ο</sup> είτε, πιθανότατα δε τον 12<sup>ο</sup> αι. μ.Χ., αποτελείται από περίπου 2610 στίχους. Από αυτούς, το ένα τρίτο είναι δανεισμένο από την αρχαία ελληνική λογοτεχνία, με τους περισσότερους στίχους να προέρχονται από τις τραγωδίες του Ευριπίδη<sup>53</sup>. Το γεγονός αυτό πιθανόν φανερώνει ότι οι Βυζαντινοί γνώριζαν το ευριπίδειο έργο και το εκτιμούσαν σε τέτοιο βαθμό ώστε να το χρησιμοποιούν ως βάση νέων συνθέσεων.

Τον επόμενο κατά σειρά αιώνα, τον 13<sup>ο</sup>, ο Θωμάς Μάγιστρος συνθέτει μια περιληπτική βιογραφία του Ευριπίδη. Σε αυτήν επαινεί την έντεχνη χρήση της ρητορικής από τον ποιητή και κάνει λόγο για τα άφθονα γνωμικά που συναντά κανείς στο έργο του<sup>54</sup>. Τον ίδιο αιώνα, μας πληροφορεί η Gregory, ότι η *Έκάβη*, ο *Όρέστης* και οι *Φοίνισσαι* επιλέγονται να καταρτίσουν το σχολικό πρόγραμμα<sup>55</sup> των Βυζαντινών.

Στους αμέσως επόμενους αιώνες η ενασχόληση με το ευριπίδειο έργο είναι λιγότερο έντονη, επουδενί όμως απούσα. Τη χαρακτηριστικότερη, πάντως, καμπή της γνωρίζει τον 19<sup>ο</sup> αι, με την υποτιμητική προσέγγιση του Nietzibe. Ο Γερμανός στοχαστής, κριτικός και κλασικός φιλόλογος υπήρξε επικριτικά διακείμενος απέναντι στην ευριπίδεια δραματουργική παραγωγή. Τη στάση του αυτή εν πολλοίς προκάλεσε και -γιατί όχι- προώθησε η μαθητεία του δίπλα σε φιλόλογους που απέρριπταν τον Ευριπίδη, όπως ο Schlegel<sup>56</sup>. Στο έργο του «*Η Γέννηση της Τραγωδίας μέσα από το πνεύμα της Μουσικής*» (1872), καταφέρεται με μένος κατά του Ευριπίδη, στον οποίο χρεώνει εξ ολοκλήρου και αποκλειστικά την αιτία θανάτου της τραγωδίας<sup>57</sup>.

Την υπερασπιστική γραμμή προς όφελος του Ευριπίδη αναλαμβάνει ο Willamowitz. Ο έτερος Γερμανός φιλόλογος και κορυφαίος ερμηνευτής του αρχαίου ελληνικού κόσμου αντιμετωπίζει με συμπάθεια τον Ευριπίδη και προβαίνει σε πολυάριθμες εκδόσεις του<sup>58</sup>. Η θετική αυτή θεώρηση του ευριπίδειου έργου μπορεί να εξηγηθεί είτε ως αποτέλεσμα προσωπικής ταύτισης του Willamowitz με ευριπίδειους ήρωες είτε ως απόρροια της θέασης της αρχαίας τραγωδίας σαν ενιαίο και αναπόσπαστο σύνολο<sup>59</sup>, το οποίο ο κάθε ένας από τους τρεις σπουδαίους τραγικούς ποιητές του 5<sup>ου</sup> π.Χ. αι -και πιθανότατα οι λοιποί ποιητές έργα των οποίων δεν έχουν διασωθεί- ανανέωσε με την προσωπική του τέχνη.

---

<sup>52</sup>ό. π., 2010, 351.

<sup>53</sup>Rosenqvist, 2008, 193.

<sup>54</sup>Kovacs, 1994, 13.

<sup>55</sup>Gregory, 2010, 351.

<sup>56</sup>Henrichs, 2010, 623.

<sup>57</sup>Κράιας, 2014, 219.

<sup>58</sup>Henrichs, 2010, 523.

<sup>59</sup>Gregory, 2010, 352.

Όπως και να έχει, οι δύο εκ διαμέτρου αντίθετες προσεγγίσεις του ευριπίδειου έργου κατά τη διάρκεια του 19<sup>ου</sup> αι επιβεβαιώνουν με τον καλύτερο τρόπο αυτό που έχει ήδη υποστηριχθεί· η ευριπίδεια παραγωγή προσκαλεί τους μελετητές να την γνωρίσουν εις βάθος και την ίδια στιγμή προκαλεί τη διαμάχη μεταξύ τους.

Εξάλλου, δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι γύρω από τους δύο αυτούς φιλολόγους και τις αντίστοιχες θέσεις τους πολώθηκαν πλήθος άλλοι μελετητές. Αυτοί, με τη σειρά τους, είτε επέλεξαν να συμβαδίσουν με τη νιτσεική θέση και να κατακεραυνώσουν τον Ευριπίδη είτε επέλεξαν να ταχθούν με την προοπτική του Willamowitz<sup>60</sup>.

Ο ακριβώς επόμενος αιώνας, ο 20<sup>ος</sup>, σηματοδότησε μια καίρια αλλαγή. Το κέντρο βάρους της μελέτης και της κατανόησης του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού μεταφέρεται στον αγγλόφωνο κόσμο. Ο Murray διαδραματίζει κομβικό ρόλο στη διάδοση του Ευριπίδη και στην εξοικείωση του αγγλόφωνου κοινού με το ευριπίδειο έργο<sup>61</sup>. Παράλληλα, προωθούνται νέες προσεγγίσεις. Οι επιστήμες που έχουν ως κέντρο τον άνθρωπο αναπτύσσονται και παρέχουν στους νεότερους μελετητές τα κατάλληλα εργαλεία που θα τους επιτρέψουν να διεισδύσουν έτι περαιτέρω στη σπουδή του αρχαίου ελληνικού δράματος.

Ήδη στα πρώτα χρόνια του αιώνα μας έχουν δει το φως της δημοσιότητας αρκετές ανθρωπολογικές και κοινωνιογλωσσικές προσεγγίσεις των έργων της κλασικής αρχαιότητας. Το γεγονός αυτό καθαυτό αποτελεί αναμφίβολα μια τομή στη μέχρι τώρα φιλολογική θεώρηση. Κέντρο της έρευνας καθίσταται το ίδιο το αρχαίο κείμενο με τις ποικίλες πνευματικές διεξόδους που προσφέρει. Μέσα της έρευνας, έπειτα, καθίστανται οι νεότερες προσεγγίσεις που θέλουν ποικίλους τομείς μελέτης, όπως αυτός της ποίησης και της ρητορικής, να εφάπτονται. Με τον τρόπο αυτό, κατ' επέκταση, επιτελείται ένας διπλός στόχος: και διευρύνονται τα όρια της έρευνάς μας, χαράσσοντας νέα πνευματικά μονοπάτια, και έρχεται πιο κοντά στο σήμερα ο αρχαίος ελληνικός πολιτισμός, ή και το αντίστροφο.

Απότοκο της άνωθεν θέσης είναι και η εργασία αυτή. Με κεντρικό «εργαλείο» το κείμενο της *Άλκηστιδος* θα επιχειρηθεί μια μάλλον σύγχρονη προσέγγιση, στη βάση της οποίας επιχειρείται να ταμεί ο τομέας της τραγωδίας με αυτόν της ρητορικής.

## 2. Ο Ευριπίδης και η εποχή του

Προφανώς και η επιλογή σύζευξης των δύο αυτών διανοητικών επιτευγμάτων είναι σκόπιμη. Η τραγωδία φαίνεται να παρέχει στη ρητορική όλους εκείνους τους εκλεπτυσμένους και

---

<sup>60</sup>Henricks, 2010, 635-639.

<sup>61</sup>Gregory, 2010, 352.

λεπτότατους μηχανισμούς που μπορούν να τελειοποιήσουν τη δυναμική της παθοποιίας. Με τη σειρά της, η ρητορική φαίνεται να εξασφαλίζει στην τραγωδία όλους εκείνους τους λεκτικούς θησαυρούς και τα ιδιαίτερα μέσα της που δύνανται να εγγυηθούν ότι το δραματικό βάθος είναι απύθμενο.

Και ο ποιητής μας, μάλιστα, φαίνεται να το γνωρίζει καλά αυτό, καθώς οικειοποιείται τα μέσα, τις αξίες και τα διδάγματα της ρητορικής, της τέχνης που σημάδεψε την εποχή του. Παραταύτα, θα ήταν άδικο -ίσως και παραπλανητικό- να δημιουργηθεί η εντύπωση ότι μόνη πηγή έμπνευσης και κύριος παράγοντας διαμόρφωσης του πνεύματος του τραγικού στάθηκε απλώς η επαφή του με τη ρητορική.

Πράγματι, ο Ευριπίδης υπήρξε κοινωνός πληθώρας πολιτικών, πολιτισμικών και διανοητικών ζυμώσεων που συντελέστηκαν στην Αθήνα του 5<sup>ου</sup> αι π.Χ.: η νίκη των Ελλήνων στα Μηδικά, η σταδιακή ανάδειξη της Αθήνας σε θαλασσοκράτειρα, η τελειοποίηση του δημοκρατικού πολιτεύματος, η περικλεική φιγούρα, η διδασκαλία των προσωκρατικών φιλοσόφων, η ορμή της σοφιστικής κίνησης, η ρητορική, η ανάπτυξη και διάδοση της τραγωδίας ως κοινωνικοπολιτικός θεσμός, η ανάπτυξη της ιστοριογραφίας, οι ιπποκράτειες καινοτομίες στην ιατρική μα και το ξέσπασμα του Πελοποννησιακού Πολέμου, η μακρόχρονη διάρκειά του με τις συνεπακόλουθες κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές μεταβολές, η πολιτική αστάθεια, ο κλυδωνισμός του δημοκρατικού πολιτεύματος και η σταδιακή απώλεια από το μέρος της Αθήνας του γοήτρου, του κύρους και της αίγλης της, αναμφίβολα αποτελούν τα κομμάτια εκείνα -και είναι βέβαια άμπελλα- που συνθέτουν ένα άκρως ενδιαφέρον μωσαϊκό με πολυποίκιλους ιριδισμούς: την ποιητική ιδιοσυγκρασία του Ευριπίδη.

Εναργέστερα, ο ποιητής είδε το φως της ζωής σε μια χρονική στιγμή που δεν πρέπει να βρίσκεται πολύ μακριά από τη ναυμαχία της Σαλαμίνας, η οποία σήμανε την αρχή του τέλους των Μηδικών. Έτσι, στα πρώτα τρυφερά χρόνια της ζωής του, ο Ευριπίδης συνειδητοποίησε ότι ανήκει σε μια πόλη που στιγμάτισε τον ρου της ιστορίας. Αυτή, εξάλλου, υπήρξε και η νοοτροπία των συμπολιτών του. Μετά τους περσικούς πολέμους οι Αθηναίοι προβαίνουν στην αναθεώρηση της ζωής. Στην πόλη διακρίνεται, έτσι, μια συμπεριφορά που ονομάζεται «συνείδηση της ικανότητας». Με λίγα λόγια, οι Αθηναίοι πιστεύουν ότι η ζωή και ο κόσμος στη συνάρτησή τους είναι δυνατόν να γίνουν εντελώς κατανοητά με τη σκέψη και να διαμορφωθούν σύμφωνα με τις εκάστοτε επιθυμίες<sup>62</sup>.

Γι' αυτόν τον λόγο, οι Αθηναίοι πολίτες, ως μέρη ενός όλου, επανιεραρχούν τις αξίες και τα ιδανικά τους ώστε αυτά να ανταποκρίνονται στις ίδιες αξίες και στα ίδια ιδανικά του συνόλου, της

---

<sup>62</sup>Hose, 2001, 35.

πόλης. Προς αυτή την κατεύθυνση συμβάλλει χωρίς καμία αμφιβολία και η κυριαρχία της Αθήνας στη θάλασσα. Το όραμα του Θεμιστοκλή για μετατόπιση του κέντρου βάρους της πολιτικής δράσης, σε εσωτερικό και εξωτερικό επίπεδο, από τη στεριά στη θάλασσα, παίρνει σάρκα και οστά από τον Περικλή<sup>63</sup>. Ο Αθηναίος πολιτικός εφαρμόζει το όραμα αυτό και το βιοτικό επίπεδο των Αθηναίων αλλάζει ριζικά. Η ίδια η πόλη αποκτά κύρος και η φήμη της σταδιακά εξαπλώνεται.

Δεν θα μπορούσε, επομένως, η Αθήνα να αποτελέσει το λίκνο του παγκόσμιου πολιτισμικού στερεώματος εάν ο Περικλής δεν στερέωνε γερά τα θεμέλια του δημοκρατικού πολιτεύματος. Ήδη, πριν τον Περικλή, ο Κλεισθένης με τη νομοθεσία του συνέβαλε στο να πραγματοποιηθούν στην Αθήνα πολλές αλλαγές συνταγματικού χαρακτήρα, που κατέστησαν το πολίτευμα ολοένα και δημοκρατικότερο<sup>64</sup>. Ο Περικλής όμως είναι αυτός που καθιστά τους ίδιους τους πολίτες δημοκρατικότερους. Παρέχει σε αυτούς το πολιτικό και φιλοσοφικό ιδεολόγημα που οριοθετεί έναν νέο τύπο πολίτη, τον δημοκρατικό πολίτη. Αυτός, με τη σειρά του, θα αποτελέσει απαραίτητη προϋπόθεση για την ύπαρξη της πόλης<sup>65</sup>.

Οι Αθηναίοι πολίτες, δηλαδή, με σταθερό ρυθμό αναλαμβάνουν τον ρόλο τους στην πόλη. Συμμετέχουν στα κοινά, διαμορφώνουν άποψη για τα γύρω τους τεκταινόμενα, παίρνουν πρωτοβουλίες και ποτέ δεν επαναπαύονται. Γίνονται *παντοπόροι* και βρίσκουν παντού διέξοδο. Το γεγονός αυτό συνάδει με την ενέργεια και την ευστροφία που τους διακατέχει<sup>66</sup>. Την ίδια στιγμή, αναγνωρίζουν τη σπουδαιότητα του κοινού, συλλογικού συμφέροντος και ο πολίτης κινείται μεταξύ του ιδιωτικού και του δημόσιου χώρου. Για την ακρίβεια, γνωρίζει την απεριόριστη ελευθερία στην ατομική ζωή, στην εκπαίδευση, στην ίδρυση και στη λειτουργία παντοειδών συλλόγων και εμπορικών σχέσεων<sup>67</sup>. Ποτέ όμως δεν ξεπερνά το όριο, το οποίο προσδιορίζεται μέσα από τις έννοιες του «νόμου της πατρίδας» και «των δικαιωμάτων των θεών»<sup>68</sup>. Ο ιδανικός τύπος πολίτη, επομένως, είναι αυτός που έχει συναίσθηση της ατομικής του ελευθερίας και απόλυτη συνείδηση των ικανοτήτων του, των καθηκόντων του, των υποχρεώσεων και των δικαιωμάτων του συλλογικά. Και υπό αυτή την έννοια, ιδανικότερος όλων αναδεικνύεται ο πολίτης εκείνος που δεν προτάσσει το ατομικό συμφέρον έναντι του κοινού. Εκείνος που αναγνωρίζει ότι η ευημερία του και η προσωπική του ολοκλήρωση μπορεί να επιτευχθεί μόνο μέσα από την ευημερία της πόλης. Εκείνος που, τέλος, αγαπά άδοξα την πόλη του<sup>69</sup>, όπως ακριβώς ο Ευριπίδης.

Με τέτοιους πολίτες συναναστρεφόταν ο ποιητής και αυτοί ήταν οι θεατές του. Όλοι τους

---

<sup>63</sup>Κωνσταντινόπουλος, 2014, 11.

<sup>64</sup>Σακελλαρίου, 2008<sup>4</sup>, 107.

<sup>65</sup>Κωνσταντινόπουλος, 2014, 11.

<sup>66</sup>Hose, 2001, 36.

<sup>67</sup>Σακελλαρίου, 2008<sup>4</sup>, 153.

<sup>68</sup>Hose, 2001, 37.

<sup>69</sup>Κωνσταντινόπουλος, 2014, 12.

εμβαπτισμένοι στα υψηλά νάματα της δημοκρατικής ιδεολογίας. Εξάλλου, πέραν της αλλαγής του βιοτικού τους επιπέδου, οι Αθηναίοι του 5<sup>ου</sup> αι. π.Χ. είχαν επιτύχει και την ανανέωση του πνευματικού τους κόσμου.

Όλες οι παραπάνω ιδεολογικές αλλαγές επιφέρουν, με τη σειρά τους, ανανέωση στους θεσμούς και στους φορείς εξουσίας της κλασικής Αθήνας. Με τον Περικλή ανανεώνεται και η Ηλιαία σε ένα δημοκρατικότερο λαϊκό δικαστήριο. Πλέον, αποκτά δικαστικές αρμοδιότητες που αφαιρέθηκαν από τον *Άρειο Πάγο* και τους *Εννέα Άρχοντες*. Συγχρόνως, αποκτά νέο χαρακτήρα<sup>70</sup>. Δεδομένο θεωρείται ότι τα ηλιαστικά δικαστήρια δίκαιζαν πρωτόδικα και μαζί ανέκλητα πλήθος υποθέσεων και η ποινική τους δικαιοδοσία ήταν κλιμακούμενη<sup>71</sup>. Το γεγονός αυτό μαρτυρά ότι οι Αθηναίοι πολίτες δεν εφησυχάζουν ποτέ και διαρκώς αναζητούν νέους τρόπους και νέα μέσα ώστε να αποκτούν αυτά που πράγματι τους ανήκουν και αξίζουν· ή, τουλάχιστον, νομίζουν ότι τους ανήκουν και ότι αξίζουν.

Στο πλαίσιο αυτό, οι Αθηναίοι αναπτύσσουν στο έπακρο τον λόγο. Τον λόγο με τη σημασία της λογικής, της ικανότητας να αντιλαμβάνεται κανείς τα πράγματα με την σκέψη και, ιδίως, με τη σημασία της «ομιλίας»<sup>72</sup>. Και αυτή η ανάπτυξη είναι το κυρίαρχο στοιχείο που στιγματίζει το σύνολο του αρχαίου πολιτισμού, με τον τελευταίο αναντίρρητα να μπορεί να θεωρηθεί «πολιτισμός του λόγου».

Αυθόρμητα, στο μυαλό των περισσοτέρων τον λόγο συνοδεύει η ρητορική, η εξολοκλήρου τέχνη του λόγου. Όμως, ο λόγος είναι κάτι περισσότερο, κάτι ακόμα. Είναι η αιτία που κινητοποιεί όλους τους εσωτερικούς διανοητικούς μηχανισμούς να ενεργοποιηθούν, είναι τα αποτελέσματα εξωτερίκευσης αυτής της εσωτερικής διαδικασίας, είναι το ίδιο το μέσο με το οποίο ο άνθρωπος στρέφεται στην ανακάλυψη του πνευματικού μακρόκοσμου μέσω της προσέγγισης του πνευματικού μικρόκοσμου.

Πράγματι, ο λόγος -ως απαρχή και αυταξία- έθεσε στο επίκεντρο του διανοητικού μακρόκοσμου τον άνθρωπο. Το μεγάλο ζητούμενο του αιώνα, εξάλλου, υπήρξε η κατανόηση του ανθρώπου<sup>73</sup>. Ο Ευριπίδης στάθηκε στην πρώτη γραμμή της προσπάθειας αυτής και αποφασιστικό ρόλο γι' αυτό διαδραμάτισε από τη μια μεριά η προσωκρατική φιλοσοφία και από την άλλη η μαθητεία του πλάι στον Αναξαγόρα.

Είναι ευρέως αποδεκτό ότι η οφειλή της τραγωδίας στην πρώιμη ελληνική φιλοσοφική παράδοση ήταν μεγάλη, όπως εξίσου μεγάλος και σημαντικός υπήρξε ο αντίκτυπος της δεύτερης

---

<sup>70</sup>Σακελλαρίου, 2008<sup>4</sup>, 168.

<sup>71</sup>δ. π., 2008<sup>4</sup>, 169.

<sup>72</sup>Pelling, 2010, 115.

<sup>73</sup>de Romilly, 2000<sup>2</sup>, 62.

στην πρώτη<sup>74</sup>. Οι προσωκρατικοί φιλόσοφοι ενδιαφέρονταν κυρίως για τη μελέτη της φυσικής σύστασης του κόσμου. Παράλληλα, όμως, δεν είναι λίγες οι φορές που στοχάζονταν για θέματα ηθικής, πολιτικής, επιστημολογίας και θεολογίας<sup>75</sup>. Έθεσαν, επομένως, τις κατάλληλες βάσεις στη σκέψη των Ελλήνων εν συνόλω, και δη των Αθηναίων, ότι είναι «φυσικό» να ερμηνευθούν οι δομές εκείνες στις οποίες ο άνθρωπος βρίσκεται στο επίκεντρο: από τη δικαιοσύνη των θεών έως τις απαρχές σύστασης της αθηναϊκής κοινωνίας.

Οι Αθηναίοι, επομένως, αρχίζουν να σκέπτονται λογικά και, εν πολλοίς, φυσιο-λογικά εάν μας επιτραπεί εδώ το λογοπαίγνιο. Τα πρώτα σπέρματα των προσωκρατικών φιλοσόφων έρχονται να συναντήσουν τη γόνιμη μήτρα της διδασκαλίας του Αναξαγόρα και να παραγάγουν την πρώτη βασική συνιστώσα διαμόρφωσης του ευριπίδειου τρόπου σκέψης.

Πιο συγκεκριμένα, η άφιξη του Αναξαγόρα στην Αθήνα (μεταξύ του 464 και 462 π.Χ.) έχει χαρακτηριστεί ως ένας από τους σημαντικότερους σταθμούς στην ιστορία της αρχαίας ελληνικής πνευματικής ζωής<sup>76</sup>. Και πώς θα μπορούσε να μην ισχύει κάτι τέτοιο; Ο φιλόσοφος από τις Κλυζομενές ήρθε να δονήσει τον μέχρι τότε πνευματικό κόσμο των Αθηναίων: συνδέεται με το δημοκρατικό κίνημα στην Αθήνα, διώκεται για τις διαφωτιστικές του ιδέες, εξορίζεται, συγγέεται με τους σοφιστές και συχνά κατηγορείται γι' αυτό· είναι ο προάγγελος μιας νέας εποχής<sup>77</sup>, την οποία θα αφήσει να διαφανεί και ο μαθητής του, ο Ευριπίδης, στα δικά του έργα.

Αξίζει στο σημείο αυτό να δοθεί ιδιαίτερη μνεία στη φιλοσοφική του σκοπιά, δεδομένου ότι ψήγματα της θα αναγνωρίσουμε αργότερα στην ευριπίδεια πένα. Ο Αναξαγόρας, λοιπόν, πρώτος ανέπτυξε μια εξελικτική θεωρία που καθιστά τον άνθρωπο τον μόνο *εύρετην τεχνῶν* και τον μοναδικό δημιουργό της ιστορίας, στο πλαίσιο μιας γραμμικής, κοσμικής αντίληψης του χρόνου<sup>78</sup>. Αιτία της καθολικής αυτής τάξης είναι ο *νοῦς* ή *Νοῦς*. Σύμφωνα με τον Αναξαγόρα, είναι μια δύναμη που βρίσκεται πάνω από τον φυσικό κόσμο και τον εξουσιάζει. Βρίσκεται, μάαλιστα, σε πλήρη αυτονομία, καθώς είναι άπειρος και αυτοδύναμος. Γνωρίζει τα πάντα και δείχνει ότι αισθάνεται την ανάγκη να προσδώσει στον κόσμο κάποιο έλλογο «νόημα»<sup>79</sup>.

Για πρώτη φορά στην ιστορία της φιλοσοφίας ο δάσκαλος του Ευριπίδη προβαίνει στη διατύπωση μιας «εκκοσμικευμένης» κοσμοθεωρίας: το γίνεσθαι εκκινά σε κάποιο σημείο του χώρου και του χρόνου και εξελίσσεται γραμμικά· το θεϊκό στοιχείο και η ειμαρμένη (μοίρα) υποχωρούν μπροστά στη μηχανιστική θεωρία και στην τύχη<sup>80</sup>, τη στιγμή που ο άνθρωπος

---

<sup>74</sup>Allan, 2010, 98.

<sup>75</sup>ό. π., 2010, 99.

<sup>76</sup>Degani, 2008<sup>4</sup>, 205.

<sup>77</sup>Κάλφας, Ζωγραφίδης, 2008<sup>2</sup>, 77.

<sup>78</sup>Degani, 2008<sup>4</sup>, 205.

<sup>79</sup>Κάλφας, Ζωγραφίδης, 2008<sup>2</sup>, 80.

<sup>80</sup>Degani, 2008<sup>4</sup>, 205.

αναλαμβάνει ο ίδιος να πάρει τη ζωή στα χέρια του. Μα πόσο πιο ξεκάθαρα και δηλωτικά θα μπορούσε κανείς να στοχαστεί ότι κι εμείς, κατ' ουσίαν, προσεγγίζουμε έναν «αναξαγόρειο» Ευριπίδη;

Εάν λοιπόν δεχθούμε ως δεδομένο ότι ο Αναξαγόρας άσκησε τόσο μεγάλη επίδραση στον Ευριπίδη λόγω της μαθητείας του δεύτερου πλάι στον πρώτο σε μια ηλικιακή φάση κατά την οποία ο τραγικός άρχιζε να ανακαλύπτει της ατραπούς της σκέψης, της ιδεολογίας και της κοσμοθεωρίας του, τότε θα μείνουμε τω όντι άφωνοι μπρος στα ανεξίτηλα σημάδια που άφησε το σοφιστικό κίνημα στην ευριπίδεια πένα.

Ο Ευριπίδης ήρθε στην καταλληλότερη ηλικία -ούτε πολύ μικρός ούτε πολύ μεγάλος- σε επαφή με το σοφιστικό κίνημα. Το ευτύχημα είναι ότι μέσα από τον τρόπο σκέψης και δράσης του ποιητή μπορούμε να ψηλαφίσουμε τις σοφιστικές επιδράσεις που δέχθηκε και να αναγνωρίσουμε στον τραγικό αντικαθρεπτίσματα της δικής του φιλοσοφικής σκέψης.

Το δυστύχημα είναι ότι πολύ συχνά τείνουμε να απορρίπτουμε τη σοφιστική κίνηση και να την απαρνούμαστε σαν κάτι κακό και ανίερο. Πράγματι, για πολλά χρόνια οι σοφιστές αντιμετωπίζονταν ως μια διακριτή ομάδα φιλοσόφων με κοινή ταυτότητα<sup>81</sup>. Αυτοί δεν έχουν τίποτε σημαντικό να επιδείξουν στο φιλοσοφικό γίγνεσθαι. Τουναντίον. Παρουσιάζονται ως περιφερόμενοι «απάτριδες» που περιτριγυρίζουν τους νέους, τους κάνουν μαθητές τους και ζουν από τη διδασκαλία τους<sup>82</sup>. Μα και η διδασκαλία τους παρουσιάζεται κενή υψηλών νοημάτων και αρχών, πολύ μακριά από τη φιλοσοφία και τις αξίες της.

Η αρνητική μας θεώρηση προκύπτει από δύο κυρίως λόγους: αφενός η παραπάνω θέση αποτελεί κατασκευάσμα του Πλάτωνα που μεμφόταν τους σοφιστές και αφετέρου σχεδόν όλα τα έργα τους έχουν χαθεί. Ως εκ τούτου, είναι εξαιρετικά δύσκολο να ανασυνθέσουμε την εικόνα τους, τη φωνή τους και τη φύση της διδασκαλίας τους.

Σίγουρο είναι, πάντως, ότι επικεντρώθηκαν στη σπουδή της ανθρώπινης φύσης και έθεσαν νέα σημαντικά προβλήματα για όλους τους τομείς της μεταγενέστερης φιλοσοφίας, με τον σκεπτικισμό και την καταλυτική τους κριτική<sup>83</sup>. Οι ίδιοι οι σοφιστές προχωρούν σε διεργασίες ανάδυσης του ανθρωποκεντρικού κοσμοειδώλου ως απόρροια της διανοητικής ανησυχίας, της νοητικής ρώμης, της κριτικής οξυδέρκειας και του ασυμβίβαστου ορθολογισμού τους<sup>84</sup>.

Δεν διστάζουν να εντρυφήσουν σε όλες τις μέχρι τότε υπάρχουσες δομές. Καταπιάνονται με τη σπουδή του διπόλου *νόμος-φύσις*, ανανεώνουν τις γλωσσικές δομές, καλλιεργούν τον λόγο, την

---

<sup>81</sup>Κάλφας, Ζωγραφίδης, 2008<sup>2</sup>, 92.

<sup>82</sup>ό. π., 2008<sup>2</sup>, 93.

<sup>83</sup>Degani, 2008<sup>4</sup>, 206.

<sup>84</sup>Φαρμάκης, 2009, 17.

επιχειρηματολογία (και συνακόλουθα την αντεπιχειρηματολογία), αναζητούν τους πιο λεπτούς λεκτικούς χρωματισμούς και επιθυμούν να διδάξουν στους πολίτες την πολιτική τέχνη, ώστε αυτοί να γίνουν ενάρετοι<sup>85</sup>. Και πάλι εδώ η ευριπίδεια φιγούρα φαίνεται δειλά-δειλά να ξεπροβάλλει. Δεν είναι ο Ευριπίδης ο τραγικός που δεν δίστασε με γνώμονα την καινοτρόπα διάθεση του, να «σοφιστεί» τρόπους ώστε να ανανεώσει την τραγωδία και να την καταστήσει ρεαλιστικότερη; Δεν έθεσε εκείνος -πρωτίστως και σε μέγιστο βαθμό- τον άνθρωπο όπως πραγματικά είναι στο επίκεντρο της ποίησής του; Δεν χρησιμοποίησε τη γλώσσα με τέτοια μαεστρία και επιδεξιότητα για να εκφράσει τα πιο λεπτά πάθη της ανθρώπινης ψυχής με σαφήνεια; Δεν είναι ο Ευριπίδης ο ποιητής εκείνος που εμβάθυνε όσο κανένας άλλος στους αγώνες λόγων, γνήσιο απότοκο της σοφιστικής; Δεν προσπάθησε κι αυτός -όπως και οι άλλοι δύο τραγικοί εξίσου- να διδάξει τους πολίτες τη σημασία της κατάκτησης της αρετής; Να λοιπόν· πλάι στον «αναξαγόρειο» Ευριπίδη πορεύεται ο «σοφιστής» Ευριπίδης.

Ο τραγικός ήλθε πιο κοντά με δύο κυρίως σοφιστές, τον Πρωταγόρα και τον Πρόδικο. Οι αρχαίες πηγές αναφέρουν ότι οι δύο αυτοί υπήρξαν και δάσκαλοι του. Προσωπικά, αποδέχομαι την άποψη του Lesky<sup>86</sup> που θέλει τον Ευριπίδη να μην μαθήτευσε κοντά στον Πρωταγόρα αλλά να συναναστράφηκε μαζί του. Η θέση αυτή βασίζεται στα χρονολογικά δεδομένα που διαθέτουμε. Όπως και να έχει πάντως, ο Ευριπίδης έγινε μέτοχος της πρωταγόρειας φιλοσοφικής διδασκαλίας. Η τελευταία άφησε λαμπρά τα σημάδια της πάνω στην ευριπίδεια πένα.

Παράλληλα, αξιομνημόνευτη είναι και η σχέση Ευριπίδη-Πρόδικου. Φαίνεται ότι ο πρώτος υπήρξε μαθητής του δεύτερου. Από αυτόν, ο τραγικός αντλεί την άποψη του για την προοπτική της γλώσσας: ο ποιητής προβαίνει σε μια βέβαιη και ακριβή χρήση των λέξεων και των αντιφάσεων που φαίνεται να αναβλύζει από τα βάθη της καρδιάς. Συνάμα, χρησιμοποιεί σύνθετες λέξεις με λεπτές αποχρώσεις. Αυτές εκφράζουν την ίδια τάση ακριβολογίας με την οποία καταπιάστηκε ο Πρόδικος. Τέλος, φροντίζει να επιλέγει προσεκτικά την κατάλληλη κάθε φορά λέξη<sup>87</sup>, ώστε να εκφράσει με περίσσια καθαρότητα και διαύγεια αυτό που θέλει, ακολουθώντας τα χνάρια του σοφιστή.

Καθοριστική σημασία για τη διαμόρφωση της πνευματικής ιδιοσυγκρασίας του ποιητή διαδραμάτισε, επίσης, η επαφή του με τον Σωκράτη, την ίδια την ενσάρκωση της φιλοσοφίας<sup>88</sup>. Ο Ευριπίδης φαίνεται γοητευμένος από τον τρόπο σκέψης του φιλοσόφου και από τη διαλεκτική του μέθοδο. Μάλιστα, πολύ συχνά ο τραγικός θεάται ως το alter ego -το αντικαθρέπτισμα, για να μιλήσουμε με όρους ποιητολογικούς- της σωκράτειας φιγούρας. Και οι δύο τους, ο καθένας από

---

<sup>85</sup>Κάλφας, Ζωγραφίδης, 2008<sup>2</sup>, 95.

<sup>86</sup>Lesky, 2010<sup>5</sup>, 12.

<sup>87</sup>de Romilly, 2000<sup>2</sup>, 223.

<sup>88</sup>Κάλφας, Ζωγραφίδης, 2008<sup>2</sup>, 103.



διαφορετική σκοπιά, αγόγγυστα στοχάζονται περί ηθικοκοινωνικών αναζητήσεων. Ενδιαφέρονται να μελετήσουν στο έπακρον τον άνθρωπο και την ηθική, ψυχολογική του υπόσταση.

Στο πλαίσιο αυτό δικαιολογείται και ο χαρακτηρισμός του Ευριπίδη ως *ἀπὸ σκηνῆς φιλόσοφος*. Οι ήρωές του συνηθίζουν να εκφράζουν στα έργα του ιδέες φιλοσοφικού ενδιαφέροντος, συχνά με εριστικό τρόπο<sup>89</sup>. Πρόκειται για μια ένδειξη -ή καλύτερα απόδειξη- επαφής του ποιητή με τον Σωκράτη. Οι νοητικοί τους κόσμοι τέμνονται, καθώς εφάπτονται τα πεδία ενδιαφέροντος τους. Όμως δεν παύουν ποτέ να υπηρετούν δύο διαφορετικά μεγέθη: ο Ευριπίδης υπηρετεί την τραγωδία αλλά με τόλμη, σύνεση και ειλικρίνεια προχωρεί στον φιλοσοφικό στοχασμό για την ανθρώπινη φύση· ο Σωκράτης, πάλι, φιλοσοφεί περί της ολότητας του ανθρώπου, μέτρο της οποίας αποδεικνύονται και οι τραγικές καταστάσεις.

Την εποχή που ζει ο τραγικός άνευ αμφιβολίας σημαδεύει και η ανάπτυξη και διάδοση της ρητορικής. Φυσικά, ο Ευριπίδης δεν μπορεί να μείνει ανεπηρέαστος από την τέχνη αυτή. Γρήγορα έρχεται σε επαφή μαζί της και γοητεύεται από τα μέσα και τα διδάγματά της. Και εάν μέχρι τώρα παρατηρούσαμε στην ευριπίδεια δραματουργική παραγωγή όψεις της αναξαγόρειας σοφιστικής και της σωκράτειας διδασκαλίας, τα δεδομένα με τη ρητορική αλλάζουν. Ο Ευριπίδης συνειδητά ή ασύνειδα, εκούσια ή ακούσια, άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο, κοινωνεί την τέχνη αυτή. Ενδύεται τα μέσα της και αποδεικνύεται ικανότατος χειριστής των λόγων της. Στο σημείο αυτό αξίζει να επισημανθεί ότι η αναφορά μας στον τρόπο με τον οποίο η ρητορική επηρέασε βαθύτατα την πένα του τραγικού, θα παραμείνει σε ένα μόνο πρώτο επίπεδο, καθώς θα αναλυθεί ενδελεχώς στη συνέχεια, μέσω της μελέτης του *ἀγῶνος* της *Ἀλκήσιδος*.

Από κοινού με όλες αυτές τις πνευματικές ζυμώσεις, ο ποιητής ζει και την απόλυτη ανάπτυξη και διάδοση της τραγωδίας και του θεάτρου συνολικά. Μάλιστα, το τελευταίο αναγνωρίζεται πλέον ως βασικός κοινωνικοπολιτικός θεσμός του αθηναϊκού βίου. Πιο συγκεκριμένα, με πρωτεργάτη τον Αισχύλο και έπειτα τους δύο άλλους ομότεχνούς του, η αρχαία δραματουργία αρχίζει να απαγκιστρώνεται από τον κόσμο των Μουσών<sup>90</sup>. Ο ποιητής παύει να είναι το παθητικό τους φερέφωνο και αναλαμβάνει ρόλο ενεργό. Η αρχαιοελληνική τραγωδία αποκτά σταδιακά τη δική της ταυτότητα. Κύριο όπλο της αποδεικνύεται η ανανεούμενη *πράξις*. Σύμφωνα με τον Ιακώβ, μάλιστα, η *πράξις* αυτή εδράζεται τόσο στη μυθολογική παράδοση, η οποία αποτελεί κοινό παιδευτικό υλικό, όσο και στην ποιητική παράδοση, που με τη σειρά της αποτελεί κοινή πολιτισμική εμπειρία, καθώς μετατρέπει τον μύθο σε λογοτεχνία<sup>91</sup>.

Είναι σαφές πια ότι η τραγωδία «έχει κάτι να πει» στους θεατές. Το δράμα θέτει το

---

<sup>89</sup>Allan, 2010, 102.

<sup>90</sup>Ιακώβ, 1998, 17.

<sup>91</sup>ό. π., 1998, 18.

πρόβλημα του ανθρώπου και της μοίρας του, αποκαλύπτει τα λάθη, την ενοχή και τον πόνο του. Θέτει τον ίδιο τον άνθρωπο αντιμέτωπο με ένα θεϊκό σύμπαν, το οποίο την ίδια στιγμή μπορεί να είναι προπύργιο δικαιοσύνης ή ακατανόητα εχθρικό απέναντι στον ίδιο. Εξετάζει, με άλλα λόγια, τις πράξεις του ατόμου σε ένα πλαίσιο αξιών κοινό στο ευρύτερο κοινωνικό σύνολο<sup>92</sup>.

Γι' αυτόν τον λόγο, η πλειονότητα των μελετητών αναγνωρίζει στο αρχαιοελληνικό θέατρο έναν ξεκάθαρα διττό ρόλο: και παιδαγωγικό και πολιτικό. Στην Αθήνα του 5<sup>ου</sup> αι. π.Χ. το θέατρο είναι κάτι παραπάνω από χώρος τέλεσης παραστάσεων. Είναι το «μεγάλο σχολείο» των Αθηναίων. Σε αυτό, από κοινού με την Εκκλησία του Δήμου και την Ηλιαία, οι πολίτες διδάσκονται τις αρχές της δημοκρατίας, μαθαίνουν να συνυπάρχουν σε ένα κοινό σύστημα αξιών, μα, πολύ περισσότερο συνειδητοποιούν τι πράγματι σημαίνει να είσαι Αθηναίος πολίτης.

Κατ' ουσίαν, οι τραγωδίες παρουσίαζαν στους Αθηναίους με άμεσο τρόπο πόσο εξουχιστικά μπορεί κανείς να συζητήσει πάνω σε ένα θέμα, πώς λαμβάνονται οι αποφάσεις ή σε ποιο βαθμό κάποιος πολίτης μπορεί να χειραγωγηθεί ή και να εξαπατηθεί<sup>93</sup>. Μάλιστα, όπως σημειώνει ο Croally, δικαιούμαστε να υποστηρίξουμε ότι η αττική τραγωδία του 5<sup>ου</sup> αι. π.Χ., με τον δικό της ιδιαίτερο τρόπο, είχε υποχρέωση να διδάσκει τους πολίτες της δημοκρατικής Αθήνας του αιώνα αυτού<sup>94</sup> και να τους μυεί με τρόπο έμμεσο στις αρχές που διέπουν την εύρυθμη λειτουργία της πόλης.

Στο πλαίσιο αυτό, θα ήταν αδιανόητο ο Ευριπίδης να παραμείνει ανεπηρέαστος από την πολιτική διάσταση και τον παιδαγωγικό ρόλο που είχε λάβει η τέχνη που με ζήλο υπηρετούσε. Εξίσου αδιανόητο θα φάνταζε να έχει μείνει ανεπηρέαστος από την ανάπτυξη της ιστοριογραφίας και της ιπποκράτειας ιατρικής. Βέβαια, στο σημείο αυτό οι γνώσεις μας είναι μάλλον περιορισμένες. Θα ήταν παράτολμο να υπερασπιστούμε με σθένος τη θέση που θα ήθελε τον Ευριπίδη να επηρεάζεται από τον Θουκυδίδη ή τον Ιπποκράτη. Την ίδια στιγμή, όμως, θα ήταν άδικο να υποστηρίξουμε ότι ο ποιητής δεν είχε καμία πνευματική επαφή με τους δύο παραπάνω διανοούμενους. Εξάλλου, η μεγάλη ελπίδα του 5<sup>ου</sup> αι., που δεν είναι άλλη από την ελπίδα μελέτης του ανθρώπου, διεγείρει το ενδιαφέρον και των τριών: ο Ευριπίδης επιχειρεί να διεισδύσει στα άδυτα της ανθρώπινης συμπεριφοράς, ο Θουκυδίδης να μελετήσει τα στοιχεία εκείνα που καθορίζουν την ανθρώπινη συμπεριφορά και ο Ιπποκράτης να ερμηνεύσει τις παθήσεις του ανθρώπινου σώματος.

Η νοητική τους σφαίρα πάλλεται προς την ίδια κατεύθυνση. Ο ιστορικός και ο τραγικός

---

<sup>92</sup>Degani, 2008<sup>4</sup>, 226.

<sup>93</sup>Hose, 2001, 44.

<sup>94</sup>Croally, 2010, 96.

μιλούν για την ανθρώπινη φύση όχι ως προνόμιο μερικών, αλλά για το βάθος της ύπαρξης όλων<sup>95</sup>. Δεν ενδιαφέρονται για τη φύση των ηρώων μα για τη φύση, κυρίως, όλων των ανθρώπων. Τη μελετούν σε βάθος και προσπαθούν να διερευνήσουν, να ανακαλύψουν και, εν τέλει, να διεισδύσουν σε όλους εκείνους τους νοητικούς και ψυχικούς μηχανισμούς που οδηγούν τον άνθρωπο στη λήψη αποφάσεων. Στο πλαίσιο αυτό, η περιγραφή της παραπάνω διαδικασίας γίνεται με τρόπο νέο και αυστηρό, ενώ δεν είναι λίγες οι φορές που χρησιμοποιούνται τόσο στην ιστορία όσο και στην τραγωδία γενικότητες<sup>96</sup>. Πίσω από αυτό το μοντέλο σκέψης και αναζήτησης της γνώσης βρίσκεται, βέβαια, ο Ιπποκράτης και η επιστήμη του. Ο Κώος μελέτησε τον ανθρώπινο πόνο, το σώμα και τις παθήσεις του σε μεγάλο βαθμό, προσπαθώντας να γενικεύσει τα συμπτώματα, τις αιτίες και τα αποτελέσματα της εκάστοτε ασθένειας. Απώτερος στόχος του υπήρξε η θεραπεία των νοσούντων, όπως ακριβώς απώτερος στόχος του Θουκυδίδη υπήρξε η θεραπεία της σκέψης, για την αποφυγή λαθών που μπορούν να προβλεφθούν και του Ευριπίδη, τέλος, η θεραπεία της ψυχής, ώστε ο άνθρωπος να μπορέσει να σταθεί επάξια αντίκρυ στις δυσκολίες, στα εμπόδια και στα βάσανα που τον κατατρώχουν, για να τα αντιμετωπίσει όλα με σύνεση.

Ανάμεσα, όμως, σε όλες αυτές τις πνευματικές ζυμώσεις, την κοσμοαντίληψη του ποιητή στιγματίζει και το ξέσπασμα του Πελοποννησιακού Πολέμου. Πρόκειται, αναντίρρητα, για έναν πόλεμο με πολλές όψεις και εκφάνσεις, ο οποίος πυροδοτήθηκε από τη διαφορά δυναμικής των δύο σπουδαιότερων πόλεων της κλασικής αρχαιότητας, της Αθήνας και της Σπάρτης.

Ο Ευριπίδης -όπως και όλοι του οι συμπολίτες- είδαν το σπουδαίο αθηναϊκό δημιούργημα του Περικλή να γκρεμίζεται. Η δημοκρατία βρισκόταν σε σταδιακή υποχώρηση<sup>97</sup>, οι θεσμοί καταλύονταν και η πολιτική αστάθεια ήταν αναπόφευκτη. Εξίσου αναπόφευκτη υπήρξε και η κοινωνικοοικονομική παρακμή. Το τέλος του Πελοποννησιακού Πολέμου βρήκε τη Σπάρτη νικήτρια και την Αθήνα ηττημένη να προσπαθεί να ανασυνταχθεί. Η νοοτροπία των κατοίκων της αλλάζει εκ νέου και ένας πεφωτισμένος νους, όπως αυτός του Ευριπίδη, μπορούσε εύκολα να το αφουγκραστεί, όπως, εξάλλου, μαρτυρούν τα έργα της περιόδου εκείνης. Παραταύτα, πρέπει να τονιστεί ότι ο Πελοποννησιακός Πόλεμος δεν κατέστρεψε ούτε την Αθήνα, ούτε την αθηναϊκή δημοκρατία ούτε την αττική τραγωδία, καθώς όλες αυτές συνεχίζουν την πορεία τους και τον 4<sup>ο</sup> αι. π.Χ.. Εξανάγκασε όμως, ίσως με έναν τρόπο βίαιο και δριμύ, τους Αθηναίους να επαναπροσδιορίσουν τις αξίες, τα ιδανικά, την κοσμοαντίληψη τους και, κυρίως, να επανακαθορίσουν τη θέση τους στο τότε υπάρχον στερέωμα.

Συγκεφαλαιωτικά, όλα τα παραπάνω -θετικά μα συνάμα και αρνητικά- βίωσε ο Ευριπίδης.

---

<sup>95</sup>de Romilly, 2000<sup>2</sup>, 61.

<sup>96</sup>ό. π., 2010, 62.

<sup>97</sup>Hornblower, 2005, 354.

Ευτύχησε δηλαδή να ζήσει εκ των έσω την πνευματική, πολιτική και κοινωνικοοικονομική άνθηση της Αθήνας, μιας πόλης που έθαλλε για περίπου πενήντα χρόνια και έμελλε να σημαδέψει τον ρου της παγκόσμιας ιστορίας. Την ίδια στιγμή, όμως, δυστύχησε βλέποντας το περίλαμπρο αττικό άστυ να δονείται στους ρυθμούς ενός πολέμου με ό, τι αυτός συνεπάγεται. Με τη σειρά τους, όλα αυτά τα βιώματα σημάδεψαν τον άνθρωπο Ευριπίδη και, εν κατακλείδι, αποτυπώθηκαν στο δραματουργικό του έργο. Επομένως, θα ήταν παράταιρο να μην μελετηθούν τα στοιχεία εκείνα που συνέβαλαν στη διαμόρφωση της ποιητικής πέννας του τραγικού. Εξάλλου, ο εκάστοτε ποιητής είναι γέννημα θρέμμα της εποχής του: ζει και αναπτύσσεται μέσα σε αυτήν, εγκολπώνεται τα διδάγματά της, αφουγκράζεται τους παλμούς της και στο έργο του, εν τέλει, συνδιαλέγεται με αυτή.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄

### 1. Ορισμός – ιστορική επισκόπηση της ρητορικής

Το εν λόγω κεφάλαιο της παρούσας εργασίας είναι εξολοκλήρου αφιερωμένο στη ρητορική τέχνη. Με σημείο αφετηρίας τις απαρχές και την πορεία της ρητορικής, επιχειρείται σε αυτό να εξετασθεί, εν τέλει, η στενή και, εν πολλοίς, αλληλοεξαρτώμενη σχέση μεταξύ του δραματικού ποιητή και του ρήτορα στο πλαίσιο του ιστορικού περιγράμματος της αθηναϊκής δημοκρατίας. Αυτό συμβαίνει διότι μόνο μέσα από την ανάδειξη της παραπάνω σχέσης νομιμοποιούμαστε να προσεγγίσουμε τον Ευριπίδη ως ρήτορα και, συνεπακόλουθα, να ερμηνεύσουμε τον *ἀγῶνα λόγων* της *Ἀλκήστιδος* ως λόγο εν δυνάμει δικανικό.

Εύλογα θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς, πάντως, ότι το εγχείρημα μας είναι παράτολμο - εάν όχι άτοπο. Δύσκολα θα συνέδεε κάποιος την τραγωδία ή την κωμωδία με τη ρητορική. Πιο εύκολα, αντιθέτως, θα μπορούσε να συνδεθεί η τελευταία με τη φιλοσοφία. Και στις δύο, στη ρητορική ως λόγος, στη φιλοσοφία ως σκέψη, ο νους περιδιαβαίνει αέναα και εκκινεί νέες αρχές και αξίες. Έτσι, στο μυαλό των περισσότερων απλών αναγνωστών ή θεατών του δράματος σήμερα θα φάνταζε μάλλον ανοίκεια η εικόνα του Φέρητα και του Αδμήτου, των δύο πρωταγωνιστών του κεντρικού *ἀγῶνος* του έργου, να λογομαχούν σε ένα δικαστήριο, απενδύόμενοι το τραγικό περίβλημα που τους προσφέρει η πένα του Ευριπίδη. Κάτι τέτοιο, όμως, πιστεύουμε ότι δεν θα φάνταζε τόσο ξένο στα μάτια του φιλοθεάμονος κοινού του 5<sup>ου</sup> αι. π.Χ. το οποίο θα μπορούσε να φανταστεί ευκολότερα τους δύο αγορητές ως διάδικους σε κάποιο δικαστήριο. Εξάλλου, όπως διαπιστώνεται, η γόνιμη ώσμωση της δραματικής ποίησης με τη ρητορική τέχνη είχε ήδη

αναγνωρισθεί τα χρόνια εκείνα ως σημαντική πτυχή της αττικής δραματουργίας<sup>98</sup>.

Για να καταστεί, βέβαια, η σχέση αυτή σαφής κρίνεται σκόπιμο πρωτίστως να προβούμε σε μια όσο το δυνατόν περισσότερο ευσύνοπτη επισκόπηση της πορείας της ρητορικής τέχνης.

Εμφατικά, ο τίτλος του κεφαλαίου παραπέμπει στη *Ρητορική* του Αριστοτέλη, την κορωνίδα στη θεωρία της κλασικής ελληνικής ρητορικής. Πρόκειται για ένα έργο-σταθμό που αποτελεί τη στέρεα βάση πάνω στην οποία οικοδομούνται οι επί αιώνες μελέτες και πραγματείες γύρω από τη ρητορική. Εναργέστερα, ο Σταγειρίτης, μολονότι τη θεωρούσε τέχνη και όχι επιστήμη, ασχολήθηκε επισταμένως με αυτή λόγω της μεγάλης παιδευτικής της δύναμης και αποφάσισε να δώσει μια επιστημονική διδασκαλία της<sup>99</sup>. Διέκρινε, λοιπόν, πρώτος τα είδη και τα μέσα που αυτή μετέρχεται, ορίζοντάς την ως *δύναμιν περι ἕκαστον τοῦ θεωρηῆσαι τὸ ἐνδεχόμενον πιθανόν* (1355 B25).

Παράλληλα, η ρητορική προβάλλεται πολλές φορές ως «τέχνη του ομιλείν» ή «τέχνη του πείθειν». Η επιλογή, μάλιστα, του όρου τέχνη δεν είναι καθόλου τυχαία, καθώς, σύμφωνα με τον Pernot, η έννοια *τέχνη* για τους αρχαίους σήμαινε τόσο την τέχνη όπως την εννοούμε εμείς σήμερα όσο και την ιδέα της εκλογικευμένης μεθόδου εντός συστήματος κανόνων πρακτικής ωφελιμότητας, τεχνικής παραγωγής και ενός επαγγέλματος<sup>100</sup>.

Μια διαφορετική προσέγγιση της ρητορικής είναι αυτή του Werner που τη μελετά ως μια μορφή ψυχαγωγίας (σύμφωνα με την αρχαία ερμηνεία του όρου). Πρόκειται, επομένως, για μια μορφή τέχνης του λόγου που καταφέρνει να επηρεάσει ψυχολογικά τον θεατή και να εξουσιάσει όλη την κλίμακα των ανθρωπίνων συναισθημάτων, με τη λογική τεκμηρίωση της κάθε φορά προβαλλόμενης θέσης<sup>101</sup>.

Όλες οι παραπάνω προσεγγίσεις αποτελούν αναμφισβήτητα συνιστώσες μιας κοινής συνισταμένης. Αυτή θα αποτελέσει και τη βάση της παρούσας εργασίας: η ρητορική είναι μια τέχνη χειμαρρώδης που αντικατοπτρίζει την ικανότητα του εκάστοτε ομιλητή να πείθει τον συνομιλητή του και, εν γένει, το ακροατήριό του για την αλήθεια και την εγκυρότητα των λεγομένων του, ακόμη κι εάν αυτά δεν ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα, στοχεύοντας είτε στον νου είτε στο θυμικό του.

Και ποια θα μπορούσε να αποδειχθεί καταλληλότερη μήτρα για να κυφορήσει την τέχνη αυτή πέρα από την Αθήνα του 5<sup>ου</sup> αι. π. Χ., τη μητέρα της νόησης; Ασφαλώς, καθόλου τυχαίο δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί το γεγονός ότι η Αθήνα του χρυσού αιώνα συχνά αναγνωρίζεται και ως *λογόπολις*. Η ίδια παρέλαβε, εξάλλου, μια ήδη εκπληκτική παράδοση από τις δυνατότητες της

<sup>98</sup>Μαρκαντωνάτος, 2013, 1.

<sup>99</sup>Κωνσταντινόπουλος, 2010, τμ. 1, 21.

<sup>100</sup> Pernot, 2005, 7.

<sup>101</sup> Werner, 1984, 46-47.

γλώσσας και πρόσθεσε ένα πολιτικό σύστημα στο οποίο η γλώσσα, ιδιαίτερα η ρητορική, διαδραμάτιζε καθοριστικό ρόλο, όπως εύστοχα υπογραμμίζει ο Croally<sup>102</sup>. Πράγματι, η ρητορική γνωρίζει ταχύτατη άνθηση και οι μέθοδοί της γνωρίζουν ευρεία αποδοχή και χρήση στα χέρια ρητόρων, ποιητών και πολιτικών στη δημοκρατική Αθήνα. Ωστόσο, θα ήταν λάθος να υποθέσει κανείς την άποψη ότι η ρητορική γεννιέται και ακμάζει αυτόχρονα στην περικλεική Αθήνα.

Τα πρώτα σπέρματά της, εξάλλου, εντοπίζονται ήδη κατά την εποχή σύνθεσης των ομηρικών επών. Στην *Ιλιάδα* και στην *Οδύσσεια*, στα πρώτα κείμενα της αρχαίας ελληνικής γραμματείας, η ομιλία και η πειθώ κατέχουν μια πολύ σημαντική θέση, αποδεικνύοντας ότι τα *πτερόεντα έπεα* συνιστούν θεμελιώδη διάσταση της ομηρικής ποίησης<sup>103</sup> και, κατ' επέκταση, της τότε εποχής. Πράγματι, η δημόσια ζωή στην αρχαία Ελλάδα σχετιζόταν άμεσα με τον προφορικό λόγο<sup>104</sup>. Ο τελευταίος, στην έντεχνη μορφή του, είχε καταστεί σημαντικός παράγοντας στη ζωή των οργανωμένων πολιτειακά κοινοτήτων. Ιδανικός τύπος πολίτη θεωρείτο εκείνος που είχε τη δυνατότητα και να πράττει και να μιλά με τέχνη. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα των προσώπων των επών αναδύονται -σε σημαντικό βαθμό- μέσω των λόγων τους: άλλοι ήρωες διακρίνονται χάρη στη ρητορική τους δεινότητα (Νέστωρ) ενώ άλλοι απαξιώνονται εξαιτίας των αθυρόστομων και ασύνετων λόγων τους (Θερσίτης)<sup>105</sup>.

Η παραπάνω παρατήρηση αφήνει να διαφανεί ότι η ρητορική δεινότητα ήδη από τον 8<sup>ο</sup> αι. π. Χ., συνυφασμένη με την ομορφιά και την ευφυΐα, από κοινού με αυτές, ανήκει στις ιδιότητες του ήρωα<sup>106</sup>. Εάν, λοιπόν, μαζί με εκείνες συνυπολογίσουμε και την πολιτική δράση, ως ανάληψη ευθυνών και συνειδητή πράξη, τότε εύκολα μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι στα χρόνια εκείνα η ρητορική θεάται ως η τέχνη του «έντεχνου προφορικού λόγου» που είναι απαραίτητη για την υλοποίηση των αρχών της συλλογικής ζωής.

Στην αμέσως επόμενη περίοδο, δηλαδή στα χρόνια από τον ομηρικό κόσμο έως την κλασική εποχή, η Πειθώ, η κύρια νοητική και λεκτική προσλαμβάνουσα της ρητορικής -δια και μέσω της οποίας η τελευταία ολοκληρώνεται- αρχίζει να καταλαμβάνει μια σημαντική θέση στη σκέψη των αρχαίων Ελλήνων. Σύμφωνα με τον Pernot, η πειθώ αναπαρίσταται στη λογοτεχνία και στην αγγειογραφία. Είναι ταυτόχρονα μια πνευματική έννοια και μια ανθρώπινη δύναμη που προσωποποιείται ως θεότητα και συμβολίζει είτε τη γοητεία και την πλάνη είτε την άρνηση της βίας και την αναζήτηση της ευταξίας<sup>107</sup>.

Η στέρεια βάση ώστε να λογίζεται η ρητορική ως «τέχνη του πείθειν» έχει ήδη τεθεί από τον

<sup>102</sup> Croally, 2010, 82.

<sup>103</sup> Pernot, 2005, 13.

<sup>104</sup> Kennedy, 1963, 3.

<sup>105</sup> Pernot, 2005, 15.

<sup>106</sup> ό. π., 2005, 20.

<sup>107</sup> ό. π., 2005, 25.

6<sup>ο</sup> αι. π. Χ. Τότε αρχίζουν να διαδίδονται ποικίλα έργα σε πεζό λόγο. Η πρωτοκαθεδρία της ποίησης στο πλαίσιο της αρχαίας ελληνικής γραμματείας κλονίζεται και διάφορα έργα σε πεζό λόγο αρχίζουν να ξεπροβάλλουν με γρήγορο ρυθμό. Με τη σειρά της, η ταχεία αυτή ανάπτυξη του πεζού λόγου αποτελεί την αναγκαία εκείνη συνθήκη που απαιτείται για να αναγνωρισθούν αργότερα το κύρος και η αξία του ρητορικού λόγου<sup>108</sup>.

Χωρίς αμφιβολία, πάντως, η ρητορική οργανωμένη ως τέχνη αποτελεί δημιούργημα του 5<sup>ου</sup> αι. π. Χ. και σχετίζεται αμεσότητα με τη δημοκρατία, όπως αυτή διαμορφώθηκε κυρίως στην Αθήνα και στις πόλεις της Σικελίας. Στο σημείο αυτό το κέντρο βάρους της έρευνάς μας πρέπει να μετατοπισθεί στο μεγαλύτερο νησί της Μεσογείου.

Πράγματι, η πρακτική και η θεωρία της ρητορικής γεννήθηκαν στη Σικελία, κυρίως δε στις Συρακούσες<sup>109</sup>. Η επίλυση πρακτικών ζητημάτων, όπως οι αιτήσεις επιστροφής περιουσιών που ακολούθησε την εκεί πτώση της τυραννίας, έδωσε το εναρκτήριο λάκτισμα για την ανάπτυξη της ρητορικής. Πρωτεργάτες της τέχνης αυτής αναδεικνύονται ο Κόρακας και ο μαθητής του Τεισίας. Ο πρώτος φαίνεται να εισηγήθηκε έναν τριμερή χωρισμό των εκφωνούμενων σε δημόσιο χώρο πολιτικών λόγων και ο δεύτερος πιθανόν να είναι υπεύθυνος για τη διεύρυνση της τεχνικής του «επιχειρηματολογείν»<sup>110</sup>. Μάλιστα, οι δύο αυτοί θεωρούνται οι πρώτοι που συνέθεσαν μια πραγματεία ρητορικής (*Έγχειρίδιον ῥητορικῆς [τέχνης]*). Είτε πρόκειται για δύο διαφορετικά συγγράμματα είτε για ένα μόνο, εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι στο έργο αυτό υπάρχει αναφορά για πρώτη φορά στην έννοια της αληθοφάνειας και σε αυτή του εικότος<sup>111</sup>, δηλαδή της εκ του πιθανού επιχειρηματολογίας (σε περίπτωση που δεν είναι δυνατό να παραδοθεί η αλήθεια).

Η ρητορική αρχίζει σταδιακά να ξεδιπλώνει τα εργαλεία, τα μέσα και τους τρόπους της. Εκείνος, όμως, που τη στοιχειοθετεί ως τέχνη και θεωρείται «πατέρας» της είναι ο Γοργίας<sup>112</sup>. Ο σοφιστής από τους Λεοντίνους της Σικελίας επισημαίνει ότι ο μόνος και απόλυτος στόχος της ρητορικής είναι η πειθώ. Κατά τον Γοργία, ο στόχος αυτός μπορεί να επιτευχθεί με δύο τρόπους: με τη μακρολογία -που συναρτάται με τους κοινούς τόπους- και με τη χρήση ποικίλων υφολογικών μέσων. Σε αυτά δεσπόζουσα θέση κατέχει η *ἀντίθεσις*, ουσιώδες συστατικό της σκέψης της περιόδου<sup>113</sup>. Παράλληλα, ο σοφιστής προσπάθησε να διανθίσει τον πεζό λόγο, με πλήθος σχημάτων που παρέπεμπαν στην ποιητική δεξαμενή. Τα τελευταία έμελλε να μείνουν γνωστά ως *γοργία σχήματα*.

---

<sup>108</sup> ό. π., 2005, 26.

<sup>109</sup> Degani, 2008<sup>4</sup>, 219.

<sup>110</sup> Edwards, 2002, 13.

<sup>111</sup> Pernot, 2005, 30.

<sup>112</sup> Degani, 2008<sup>4</sup>, 219.

<sup>113</sup> Θεοδωρακόπουλος, 1989, 22.

Ας επιστρέψουμε πίσω στην Αθήνα. Η αρχή της αττικής ρητορείας, λοιπόν, εντοπίζεται στα χρόνια που έπονται την απόκρουση της περσικής επίθεσης, κατά τη διάρκεια των οποίων στερεώθηκαν και διευρύνθηκαν οι δημοκρατικές κατακτήσεις, με πρώτιστη και πλέον σημαντική την *ισηγορία*. Όπως εύλογα επισημαίνει ο Edwards, οι απαρχές της ρητορικής θεωρίας συμπίπτουν με τις προόδους της δημοκρατίας κατά τη διάρκεια του χρυσού αιώνα του Περικλή<sup>114</sup>.

Η παραπάνω θέση μπορεί εύκολα να γίνει αντιληπτή εάν κανείς αναλογιστεί ότι στη δημοκρατία το σύνολο των αποφάσεων, πολιτικών και δικαστικών, λαμβάνεται από όλους τους πολίτες (στην αρχαία Ελλάδα από τους ενήλικες άνδρες). Πράγματι, κάθε συμμετοχή στα κοινά, δηλαδή στην Εκκλησία του Δήμου ή στα δικαστήρια, προϋπέθετε απαραίτητως τη ρητορική ικανότητα του εκάστοτε πολίτη. Μάλιστα, η ρητορική δεινότητα αποδεικνύεται ολοένα και περισσότερο πολύτιμη δεξιότητα. Όπως ήταν, συνεπώς, φυσικό, η ρητορική έγινε σταδιακά αντικείμενο διδασκαλίας, κυρίως για τους πολίτες εκείνους που επιθυμούσαν να αναρριχηθούν στον πολιτικό στίβο. Παράλληλα, γνώρισε μεγάλη ανάπτυξη στους κύκλους των σοφιστών. Σε αυτούς συγκαταλέγεται ένας ορισμένος αριθμός διανοητών που προερχόταν από διαφορετικές περιοχές του ελληνικού κόσμου και συγκεντρώθηκε στην Αθήνα όπου διέμεινε, δίδαξε, έδωσε διαλέξεις, δημοσίευσε συγγράμματα<sup>115</sup>, απέκτησε κύρος και υποστηρικτικές μα συνάμα και άσπονδους επικριτές. Με λίγα λόγια, οι σοφιστές επηρέασαν άρδην με τα διδάγματά τους το πνευματικό γίγνεσθαι και συμπορεύθηκαν με τις αξίες της ρητορικής.

Αυτή ακριβώς η επαφή ρητορικής και σοφιστών αποτελεί μια ευτυχέστατη συγκυρία στον ρου των πνευματικών εξελίξεων και προετοιμάζει, κατ' ουσίαν, τη μεγάλη στιγμή της ρητορικής τον αμέσως επόμενο αιώνα. Όπως έχει ήδη λεχθεί, η σοφιστική κίνηση ήρθε να ταράξει τα λιμνάζοντα, νερά της πνευματικής Αθήνας και να παρασύρει τους Αθηναίους σε διαρκείς πνευματικές αναζητήσεις. Οι σοφιστές επικεντρώνονται στην ανθρώπινη φύση και θέτουν σημαντικά προβλήματα για όλους τους τομείς της μετέπειτα φιλοσοφίας. Κύρια όπλα τους αναδεικνύονται ο διαρκής σκεπτικισμός και η οξεία κριτική<sup>116</sup> που ασκούν σε κάθε παραδεδεγμένη αρχή.

Από τις ιδέες που ανέπτυξαν, πολλές επηρεάζουν άμεσα τη ρητορική. Πολύ περισσότερο, όμως, οι θέσεις τους αναδεικνύουν έναν βαθύτερο στοχασμό για τη χρήση του λόγου σε όλες τις καταστάσεις· και εκεί που η αλήθεια προκύπτει με βεβαιότητα ή με τη μορφή αποφάνσεων και επιστημονικών αποδείξεων και εκεί που η αλήθεια δεν προσδιορίζεται εκ των προτέρων ή βάσει εξωτερικών κριτηρίων<sup>117</sup>.

Οι πιο σημαντικοί σοφιστές -όσον αφορά στη ρητορική- είναι ο Πρωταγόρας, ο Πρόδικος, ο

---

<sup>114</sup> Edwards, 2002, 12.

<sup>115</sup> Pernot, 2005, 33.

<sup>116</sup> Degani, 2008<sup>4</sup>, 206.

<sup>117</sup> Pernot, 2005, 35.



Θρασύμαχος και ο Γοργίας. Ο πρώτος δίδαξε μεθόδους επιχειρηματολογίας υπέρ και κατά της ίδιας ακριβώς υπόθεσης, έκανε χρήση *τόπων* και ενδιαφέρθηκε σε μεγάλο βαθμό για την ορθότητα του λόγου. Ο δεύτερος ασχολήθηκε επίσης με την ορθότητα όμως το κέντρο βάρους της μελέτης του είναι η γλώσσα με τις προεκτάσεις της: τα συνώνυμα και η γραμματική φαίνεται να κεντρίζουν το ενδιαφέρον του, ενώ, επίσης, ασχολήθηκε με την επίκληση στο συναίσθημα. Ο τρίτος κατά σειρά σοφιστής διεισδύει στους κόλπους της ρητορικής μελετώντας τον τρόπο με τον οποίο το ύφος επιδρά στο συναίσθημα του συνομιλητή και στον ρυθμό του πεζού λόγου<sup>118</sup>. Για το πεδίο δράσης του τελευταίου έχει ήδη γίνει λόγος. Αυτό που δεν έχει επισημανθεί σε μέγιστο βαθμό είναι η καταλυτική επιρροή που άσκησε ο Γοργίας στους Αθηναίους. Όταν οι τελευταίοι τον άκουσαν να αγορεύει το 427 π.Χ. μπροστά τους έμειναν έκπληκτοι με την ευγλωττία του<sup>119</sup> που δίχως άλλο τους εντυπωσίασε. Μάλιστα, εάν πιστεύουμε στην αιτιότητα, και δη στην αιτιοκρατία των πραγμάτων, τότε ίσως και να αποτελεί σημαντική ιστορική σύμπτωση η άφιξη του Γοργία στην Αθήνα δύο μόλις χρόνια μετά τον θάνατο του σπουδαιότερου μέχρι τότε Αθηναίου, του Περικλή. Αυτό συμβαίνει διότι η άφιξή του συμπίπτει με μια εποχή κατά την οποία πολλά θέματα της ρητορικής, ιδίως δε της ρητορείας, έπρεπε να μουν σε τάξη<sup>120</sup>, ώστε να αποφευχθεί τυχόν πολιτική αναστάτωση ή προσπάθεια σφαλερής οικειοποίησης των διδαγμάτων της ρητορικής προς όφελος πολιτικών σκοπιμοτήτων ή τάσεων πολιτικού πατερναλισμού.

Οι σοφιστές, επομένως, αναλαμβάνουν τη διδασκαλία της ρητορικής. Εισαγάγουν τους Αθηναίους στις αρχές, στα διδάγματα και στα μέσα της τέχνης του λόγου και επηρεάζουν σε αξιοσημείωτο βαθμό το πνευματικό γίγνεσθαι. Έκτοτε, σοφιστική και ρητορική συνδέονται εσαεί στους κόλπους της αρχαίας σκέψης, εάν και η σοφιστική δεν περιορίζεται απλώς και μόνο στη ρητορική<sup>121</sup>.

Οι δύο αυτές πνευματικές κινήσεις, πάντως, μοιάζουν να ξεπηδούν παράλληλα, σχεδόν συνάλληλα, από την ίδια πηγή: τη δημοκρατική Αθήνα. Η πόλη του Ευριπίδη αναδεικνύεται ως η πλέον ιδανική χοάνη όλων των καινοτομιών. Παρέχει τους καταλληλότερους μηχανισμούς και θεσμούς που επιτρέπουν στους πολίτες να αναζητήσουν νέες πνευματικές διεξόδους και νέα πολιτικά σχήματα, να καινοτομήσουν και να χαράξουν νέα μονοπάτια.

Αναμφίβολα, στους κόλπους της αθηναϊκής κοινωνίας προκαλείται μια σημαντική και βαθύτατη αναστάτωση. Αυτή αντανακλάται κυρίως στη λογοτεχνία της εποχής, ιδίως στο θέατρο του Ευριπίδη και του Αριστοφάνη. Οι δύο επιφανείς δραματουργοί δεν διστάζουν να θέσουν επί σκηνής τα πολλαπλά δάνεια της ρητορικής. Γοητεύονται από τη δυναμική του λόγου, όμως πάντοτε η πένα τους διέπεται από μέτρο. Το δίχως άλλο, καταγγέλλουν τους άκρως επιδέξιους λόγους και

---

<sup>118</sup> Edwards, 2002, 14.

<sup>119</sup> Pernot, 2005, 37.

<sup>120</sup> Θεοδωρακόπουλος, 1989, 16.

<sup>121</sup> Pernot, 2005, 42.

τους δασκάλους της ρητορικής<sup>122</sup> όταν αυτοί δεν υπηρετούν το κοινό, συλλογικό συμφέρον αλλά προωθούν ιδιωτικά συμφέροντα.

Τον αμέσως επόμενο αιώνα, τον 4<sup>ο</sup> π.Χ., η ρητορική φθάνει στο αποκορύφωμά της. Συμπορεύεται πάντα με τις πολιτικές και κοινωνικές ανακατατάξεις και ακολουθεί τα νέα δεδομένα. Σκόπιμο κρίνεται -τουλάχιστον για την περίοδο μεταξύ 404-323 π.Χ.- να εστιάσουμε το ενδιαφέρον μας στην Αθήνα, καθώς οι περισσότερες πηγές μάς πληροφορούν για τα τεκταινόμενα στην αθηναϊκή ρητορική.

Πρακτικά, αυτή αναπτύσσεται υπό ποικίλες μορφές και συνθήκες σε δύο κυρίως χώρους: στον δικαστικό και στον πολιτικό. Στον πρώτο δεσπόζει η δικανική ρητορεία. Οι διάδικοι αναλαμβάνουν να υπερασπίζονται οι ίδιοι τον εαυτό τους. Δεν έχουν τη δυνατότητα να εκπροσωπούνται από συνηγόρους παρά προβαίνουν οι ίδιοι ως ιδιώτες στα δικαστήρια. Συμμετέχουν ενεργά στον δικαστικό βίο, είτε ως κατηγοροί είτε ως κατηγορούμενοι είτε ως ένορκοι. Γι' αυτό τον λόγο, οι απλοί πολίτες ολοένα και περισσότερο έρχονταν σε επαφή με τα διδάγματα της ρητορικής. Στον πολιτικό τομέα, έπειτα, τα κύρια όργανα άσκησης εξουσίας εξακολουθούν να είναι η *Βουλή* και η *Εκκλησία του Δήμου*. Όλοι οι πολίτες που συμμετείχαν στα δύο αυτά σώματα ασφαλώς θα ήταν άψογοι χειριστές του προφορικού λόγου. Εξάλλου, μόνο μέσα από τη συνεχή ρητορική εξάσκηση θα μπορούσαν να αναδειχθούν πρωταγωνιστές στα πολιτικά δρώμενα και να επηρεάσουν καθοριστικά την πορεία των αττικών πραγμάτων<sup>123</sup>.

Επομένως, η ρητορική ανθεί και θάλλει τον 4<sup>ο</sup> αι. π. Χ. Μάλιστα, είχε αρχίσει να διαδραματίζει σημαντικότατο ρόλο και στην ανώτερη και στην ανώτατη εκπαίδευση, ενώ δεν άργησε να ξεσπάσει σφοδρή διαμάχη μεταξύ ρητορικής και φιλοσοφίας<sup>124</sup>, με τον Πλάτωνα να στέκεται εξαιρετικά δυσμενής και επικριτικός απέναντι της. Άλλωστε, είναι φυσικό η ρητορική, όπως και κάθε άλλη τέχνη ή επιστήμη που συνδέεται τόσο έντονα, σχεδόν απαρέγκλιτα με τον άνθρωπο, να γνωρίσει εξίσου παθιασμένους θιασώτες και επικριτές.

Στους αιώνες που ακολουθούν, μετά τις κατακτήσεις του Μεγάλου Αλεξάνδρου έως την εγκαθίδρυση της εξουσίας του Αυγούστου, η ελληνική γλώσσα διαδίδεται στα πέρατα της οικουμένης. Η γνώση της καθίσταται απαραίτητο στοιχείο κοινωνικής ένταξης και αφομοίωσης. Οι νέες γεωπολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες διαμορφώνουν ένα καινούριο πολυπολιτισμικό γίγνεσθαι. Με τη σειρά της, η νέα πραγματικότητα δεν θα μπορούσε να αφήσει ανεπηρέαστη και τη ρητορική. Οριοθετείται εκ νέου και επέρχεται αναδιάρθρωση των γνώσεων, των μέσων και των τομέων της, με την εισήγηση καινοτομιών ως προς το ύφος και την επιχειρηματολογία. Όπως εύστοχα επισημαίνει ο Pernot, το ύψιστο δημιούργημα της ελληνιστικής

---

<sup>122</sup>ό.π., 2005, 41.

<sup>123</sup>ό.π., 2005, 51-54.

<sup>124</sup>Edwards, 2002, 18.

περιόδου αποτελεί η συστηματοποίηση της ρητορικής τέχνης<sup>125</sup>.

Στο σημείο αυτό, όμως, πρέπει να τεθεί μια άνω τελεία στην επισκόπηση της ρητορικής. Οι λόγοι που το επιβάλλουν είναι δύο: αφενός έχει ήδη πραγματοποιηθεί μια -έστω και σε αδρές γραμμές- συνολική προσέγγιση της ρητορικής στην αρχαιότητα, τέτοια που να επιτρέπει στον εκάστοτε αναγνώστη να διαμορφώσει μια σφαιρική εικόνα για τον βαθμό που η τέχνη αυτή επηρέασε τα πνευματικά δρώμενα· αφετέρου μια πιο λεπτομερειακή εμβάθυνση στην πορεία που ακολούθησε η «τέχνη του πείθειν» ανά τους αιώνες θα απέβαινε, μοιραία, εις βάρος του εξεταζόμενου σε αυτή την εργασία θέματος.

Εν είδει συμπεράσματος, λοιπόν, ας επιστρέψουμε στην προλογική παράγραφο αυτού του κεφαλαίου. Σε αυτή σημειώσαμε ότι θα εξεταστεί η αλληλοεξαρτώμενη σχέση ποιητή και ρήτορα στην Αθήνα της δημοκρατίας, στην Αθήνα της νόησης, στην Αθήνα που στάθηκε προπύργιο της γνώσης, της εξέλιξης, της προόδου. Σε όλα τα έργα της περιόδου, ανάμεσα στα οποία συγκαταλέγονται και τα έργα του Ευριπίδη, απηχούν οι πολιτικές αντιπαραθέσεις και οι κοινωνικές ανακατατάξεις, όπως αυτές έχουν ήδη προβληθεί με ιδιαίτερη ευγλωττία και σαφήνεια στα περιλάλητα έργα της αττικής ρητορείας.

Τέλος, είναι τω όντι εντυπωσιακή η σύνδεση που μπορεί να εντοπιστεί μεταξύ των ειδικών ενδιαφερόντων και των πνευματικών εφελκυσμάτων των ποιητών και των ρητόρων του 5<sup>ου</sup> αι. π.Χ. Σημείο εκκίνησης αποτελεί ο άνθρωπος που μέσα σε ένα εξαιρετικά πολυσύνθετο και πολυδύναμο πλαίσιο αναπτύσσει τους λογικούς αρμούς της σκέψης του, καλλιεργεί στο έπακρο τον λόγο και μαθαίνει να συμβιώνει με τα υπόλοιπα μέλη της κοινότητας. Σημείο τερματισμού αποτελεί ο λόγος. Οι ρήτορες τον μεταχειρίζονται με περίσσια επιδεξιότητα και γύρω από αυτόν οριοθετούν την τέχνη τους. Με τη σειρά τους, οι ποιητές χρησιμοποιούν τα ήδη λεπτοεργημένα σχήματά του και μεταχειρίζονται τους τρόπους και τα μέσα της ρητορικής. Ως εκ τούτου, δικαιούμαστε να κάνουμε λόγο για έναν διαρκή διάλογο ποίησης και ρητορικής. Πολύ περισσότερο δε, δικαιούμαστε να προσεγγίζουμε -πάντοτε με σεβασμό και χωρίς λογικά άλματα- τον Ευριπίδη ως «τεχνίτη» του λόγου, εάν όχι ρήτορα.

## 2. Ο Ευριπίδης ρήτορας, ο ρήτορας Ευριπίδης

*ὄτε δὴ κατῆλθ' Εὐριπίδης, ἐπεδείκνυτο  
τοῖς λωποδύταις καὶ τοῖσι βαλλαντιοτόμοις  
καὶ τοῖσι πατραλοῖαισι καὶ τοιχωρῦχοις,  
ὄπερ ἔστ' ἐν Αἴδου πλῆθος, οἱ δ' ἀκροώμενοι  
775τῶν ἀντιλογιῶν καὶ λυγισμῶν καὶ στροφῶν*

<sup>125</sup> Pernot, 2005, 101.

*ὑπερεμάνησαν κἀνόμισαν σοφώτατον·  
κᾶπειτ' ἔπαρθεις ἀντελάβετο τοῦ θρόνου,  
ἴν' Αἰσχύλος καθῆστο. ΞΑ. κούκ ἐβάλλετο;*

*Βάτραχοι, 771-778.*

Οι στίχοι αυτοί ασφαλώς δεν παρατίθενται τυχαία. Τουναντίον. Η επιλογή τους αποδεικνύεται κομβικής σημασίας στην προσπάθειά μας να κατανοήσουμε τη ρητορική προοπτική της δραματουργικής πέννας του Ευριπίδη.

Πράγματι, οι παραπάνω αριστοφανικοί στίχοι πιστοποιούν τη λαμπρή ρητορική επιδεξιότητα του τραγικού<sup>126</sup>, η οποία είχε αναγνωρισθεί ήδη από την αρχαιότητα. Το γεγονός αυτό θα μπορούσε από μόνο του να σταθεί ως επαρκές τεκμήριο της αναντίρρητης σχέσης που είχε αναπτύξει ο ποιητής με τις αξίες, τα διδάγματα και τα μέσα της ρητορικής. Ωστόσο, μια απλή παραδοχή -ή ορθότερα αποδοχή- της ρητορικής δεινότητας του Ευριπίδη, στηριζόμενη στους ποικίλους στίχους ανά τα έργα του Αριστοφάνη ή σε διάφορες άλλες αρχαίες πηγές, δεν θα ήταν ικανή να πείσει έναν φιλομαθή αναγνώστη περί της γενικότερης διαλεκτικής σχέσης ποίησης και ρητορικής όπως αυτή αναπτύχθηκε στην Αθήνα του 5<sup>ου</sup> αι. π.Χ. Πολλώ δε μάλλον, δεν θα ήταν ικανή να μας επιτρέψει να συνθέσουμε την εικόνα του Ευριπίδη ως ρήτορα ή και το αντίστροφο, στοιχείο απαραίτητο για την παρούσα εργασία.

Τι εννοούμε όμως όταν λέμε «ο Ευριπίδης ρήτορας και ο ρήτορας Ευριπίδης»; Κατ' ουσίαν, η απάντηση στο ερώτημα αυτό συμπλέκει διάφορα πνευματικά μονοπάτια και μας συμπαρασύρει σε ένα ατέλειτο παιχνίδι μελέτης της γόνιμης σχέσης της αττικής δραματουργίας και της ρητορικής τέχνης που ακόμη δεν έχει εξετασθεί παρά ελάχιστα. Ας ξεκινήσουμε λοιπόν!

Κατ' αρχάς, ακριβώς αυτή η διαλεκτική σχέση τραγωδίας-ρητορικής δεν μπορεί να μελετηθεί, πόσο μάλλον να γίνει κατανοητή, εάν πρωτίστως δεν αντιληφθούμε αυτό που ο Pelling εύστοχα αποκαλεί «πολιτισμό της εκτέλεσης»<sup>127</sup>. Με πιο απλά λόγια, πρόκειται για τον ίδιο τον αθηναϊκό πολιτισμό του 5<sup>ου</sup> αι. π.Χ., καθώς η Αθήνα ήταν μια πόλη με ποικίλες εκτελέσεις.

Πιο συγκεκριμένα, ήταν πλούσια σε γιορτές στις οποίες δέσποζαν οι έντεχνοι λόγιοι. Ανάμεσα σε αυτές, κυρίαρχη θέση κατείχαν τα *Μεγάλα* ή *ἐν ἄστει Διονύσια*. Οι θεατρικές γιορτές των Αθηναίων και τα έργα που παριστάνονταν σε αυτές είχαν έντονο πολιτικό χαρακτήρα. Στο σημείο αυτό κρίνεται απαραίτητη η διευκρίνιση του όρου «πολιτικός χαρακτήρας». Ήταν, δηλαδή, οι γιορτές αυτές πολιτικές για τρεις κυρίως λόγους: χρηματοδοτούνταν από την ίδια την πόλη-κράτος, το κοινό τους απαρτιζόταν σε μεγάλο ποσοστό από Αθηναίους πολίτες<sup>128</sup> και μέσα από τα

<sup>126</sup> Hose, 2001, 18.

<sup>127</sup> Pelling, 2010, 115.

<sup>128</sup> Croally, 2010, 86.

έργα τους οι δραματουργοί, καθώς προχωρούσε ο χρυσός αιώνας του Περικλή, ένιωθαν βαρύτερη τη συνειδησιακή ευθύνη να καταπιαστούν -συχνά υπό το κάλυπτρο του μύθου- με θέματα της σύγχρονης τους καθημερινότητας, κοινωνικά, οικονομικά, πολιτικά, ώστε να διδάξουν, να «παιδεύσουν» τους συμπολίτες τους. Εξάλλου, δεν πρέπει να διαφεύγει της προσοχής μας ότι τα δραματικά έργα των *Μεγάλων Διονυσίων* διδάσκονταν σε έναν κεντρικό χώρο με όλο το πολιτικό κύρος που περιέβαλλε την Αθήνα του 5<sup>ου</sup> αι. π.Χ.,<sup>129</sup>.

Το θέατρο, επομένως, σε καμία περίπτωση δεν αποτελούσε απλώς και μόνο μια μορφή ψυχαγωγίας για τους Αθηναίους. Αποτελούσε, ουσιαστικά, ένα είδος παιδαγωγικού θεσμού, ιδιαίτερης, μάλιστα, σημασίας. Όπως εύλογα επισημαίνει ο Degani, «το θέατρο είναι μια διαδικασία κατανόησης και αυτοπροσδιορισμού μιας κοινωνίας που είχε αναγάγει τον λόγο σε ακρογωνιαίο λίθο του τρόπου ζωής της»<sup>130</sup>.

Η ίδια η τραγωδία, με τη σειρά της, την οποία πιστά υπηρετεί ο Ευριπίδης, μοιάζει να παρέχει έναν σημαντικό διάυλο επικοινωνίας πόλης-πολιτών. Σε αυτόν τον διάυλο αγωγό αποτελούν οι λέξεις, ο ίδιος ο λόγος. Αυτές μπορούν την ίδια στιγμή να μεταφέρουν απλώς ένα μήνυμα ή να καθηλώσουν, μέσω της ακατανίκητης δυναμικής τους, όλους όσους τις ακούν. Μπορούν, συνάμα, να σαγηνεύσουν ή να πυροδοτήσουν το θυμικό μας. Τέλος, είναι αυτές -και μόνο αυτές- που δύνανται να διαστρεβλώσουν την αλήθεια, να ανασκευάσουν μια κατηγορία, να ανατρέψουν ένα ορθό επιχείρημα, να παρουσιάσουν ένα ψέμα ως αλήθεια, μια κατάσταση ουτοπική ως αμιγώς πραγματική.

Η ρητορική είναι πανταχού παρούσα και αυτό σίγουρα το αντιλαμβάνονται όλοι οι δραματουργοί: πρέπει να προικίσουν τους ήρωές τους με λεκτική δεινότητα εάν θέλουν πραγματικά το κοινό τους να ταυτιστεί με αυτούς σε πρώτο επίπεδο και να οδηγηθούν οι θεατές σε μια κοσμο-ιδεολογική αναθεώρηση, όπως αυτές που προτάσσει η τραγωδία, σε δεύτερο. Ο Ευριπίδης ασφαλώς έχει επίγνωση αυτής της απαίτησης περί σύμπλευσης ρητορικής και τραγικών ηρώων. Ο ίδιος ανυψώνεται σε άριστο χειριστή των λόγων και μοιάζει στα έργα του να εξωθεί στα άκρα το παιχνίδι ανάμεσα στην υποκειμενική και στην πραγματική αλήθεια<sup>131</sup>, μοιάζει να ενοφθαλμίζει στον δραματοποιημένο μύθο σύγχρονους προβληματισμούς με πολιτικές προεκτάσεις, καταξιώνοντας τους ήρωές του λεκτικά.

Όπλο στα χέρια του αναδεικνύονται τα διδάγματα και τα μέσα της ρητορικής, ιδίως της δικανικής ρητορείας. Όλα αυτά ο τραγικός τα μεταχειρίζεται με περίσσια ευκολία και με άνεση προικίζει τους ήρωές του με ρητορική επιδεξιότητα. Συχνά τους παρουσιάζει να υπερασπίζονται τις πράξεις τους με σθένος, είτε είναι ορθές και δίκαιες είτε όχι, σαν άλλοι εναγόμενοι στα αθηναϊκά

---

<sup>129</sup> ό.π., 2010, 89.

<sup>130</sup> Degani, 2008<sup>4</sup>, 226.

<sup>131</sup> Ιακώβ, 1998, 65.

δικαστήρια. Παράλληλα, δεν είναι λίγες οι φορές που από το στόμα τους ξεπηδά ένα «κατηγόρω»· αυτή τη φορά αναλαμβάνουν τον ρόλο των εναγόντων. Στο μυαλό των περισσότερων αναγνωστών στο σημείο αυτό πιθανόν να δημιουργηθεί μια σύγχυση: «Οι δραματουργοί μεταχειρίζονται εκούσια ή ακούσια τη ρητορική;» ενδέχεται να αναρωτηθούν.

Πάντως, η απάντηση σε αυτό το ερώτημα μάλλον μικρή σημασία έχει. Και οι ποιητές και οι ρήτορες, όπως και όλοι οι άνθρωποι του πνεύματος, είναι γεννήματα-θρέμματα των καιρών τους. Δέχονται κοινά ερεθίσματα, βιώνουν κοινές εμπειρίες, ενστερνίζονται κοινές αγωνίες και κοινωνούν πάθη κοινά. Ως εκ τούτου, είναι αδύνατον να μην αλληλοεπηρεάζονται, είναι σχεδόν αδιανόητο να μην βρίσκονται σε ανοιχτή και διαρκή επικοινωνία.

Εάν, πάλι, η απάντηση αυτή φαντάζει αοριστολογική και γενικευμένη, τότε νομιμοποιούμαστε να παραθέσουμε την άποψη της Dale, με την οποία συντάσσεται πλήθος μελετητών. Η Αγγλίδα ερμηνεύτρια της αρχαιοελληνικής κλασικής γραμματείας τονίζει emphaticά ότι ποτέ δεν θα καταφέρουμε να κατανοήσουμε ορθώς την αρχαία ελληνική τραγωδία εάν πρώτα δεν συνειδητοποιήσουμε πόσο στενά συνδεδεμένη είναι η ρητορική της αθηναϊκής ζωής, είτε αυτή έγκειται στους λόγους που εκφωνούνταν στην Εκκλησία του Δήμου είτε στους λόγους που ακούγονταν στα αθηναϊκά δικαστήρια είτε στους διάφορους δημόσιους λόγους, με τη ρητορική των λόγων του δράματος<sup>132</sup>.

Στους τελευταίους, ο εκάστοτε ποιητής φαίνεται να λειτουργεί σαν ένας άλλος λογογράφος και, μάλιστα, ικανότατος, εάν όχι εξαιρετικά επιδέξιος. Αυτό συμβαίνει διότι ο δραματουργός επιλέγει να συνθέσει ήρωες ολοκληρωμένους που, αναμφίβολα, έχουν κάτι να πουν. Και στη διατύπωσή μας αυτή το «κάτι» μάλλον τους αδικεί. Όλοι οι ήρωες, τόσο οι τραγικοί όσο και οι κωμικοί, επιδιώκουν με τις πράξεις μα και με τα λόγια τους να πείσουν τους θεατές για την αλήθεια τους. Ακριβώς με την ίδια λογική, οι πολιτικοί επιδιώκουν να πείσουν τους συμπολίτες τους για το συμφέρον της πόλης και οι διάδικοι επιδιώκουν να πείσουν το δικαστήριο για την ορθότητα των λεγομένων τους, ώστε αυτό να αποφανθεί υπέρ τους. Και οι τρεις, λοιπόν, δραματικοί ήρωες, πολιτικοί, διάδικοι, μοιράζονται έναν κοινό στόχο: την πειθώ.

Η πεμπτουσία της ρητορικής τέχνης, επομένως, αναδεικνύεται στον απώτερο στόχο όλων. Ασφαλώς, η επιδίωξη αυτή δεν είναι τυχαία. Όπως ομολογεί η de Romilly «κάθε εποχή έχει τους δικούς της τρόπους έκφρασης και η ρητορική ήταν ο τρόπος της εποχής εκείνης»<sup>133</sup>. Ο Ευριπίδης, με τη σειρά του, δεν θα μπορούσε παρά να εργασθεί ρητορικώς. Η σκέψη του μοιάζει κάθε φορά να ξεγλιστρά πάνω στο καλειδοσκόπιο της μυθολογίας και ο ίδιος, μετά από ώριμη αναζήτηση και βασανιστική επεξεργασία φαίνεται να επιλέγει τον κάθε φορά κατάλληλο μύθο<sup>134</sup>, αυτόν που θα

---

<sup>132</sup> Dale, 1999, 27.

<sup>133</sup> de Romilly, 2000<sup>2</sup>, 227.

<sup>134</sup> Whitman, 1996, 138.

μπορέσει να επεξεργασθεί με τέτοιον τρόπο ώστε να πείσει το ακροατήριό του να οδηγηθεί σε μια ηθικοπνευματική ανασυγκρότηση.

Μέσο για να το κατορθώσει αυτό αποτελεί η ρητορική του επιδεξιότητα. Ο τραγικός μεταχειρίζεται απεγάδιαστα τον λόγο τόσο στους εμβληματικούς -και πολυμελετημένους- μακροσκελείς προλόγους του όσο και στις εξέχουσες *ρήσεις* των ηρώων του. Υπάρχει όμως κι άλλο ένα ζωτικό κομμάτι των έργων του που πιστοποιεί με τον πιο γλαφυρό τρόπο το εμβάπτισμά του στη ρητορική: οι *ἀγῶνες λόγων*.

Εν γένει, ως *ἀγῶν* ή *ἄμιλλα λόγων* ορίζεται η επί σκηνης λεκτική αντιπαράθεση μεταξύ δύο ηρώων, η οποία συχνά παραπέμπει σε δικανική διαμάχη. Όσον αφορά δε στον Ευριπίδη, οι *ἀγῶνες λόγων* μοιάζουν να είναι τις περισσότερες φορές ξεχωριστές σκηνές<sup>135</sup>. Οι ήρωές του ως επί το πλείστον συγκρούονται λεκτικά επί σκηνης και εκφράζουν εκ διαμέτρου αντίθετες θέσεις. Μάλιστα, μοιράζονται έναν κατά το μάλλον ή ήττον ίσο αριθμό στίχων στην προσπάθειά τους είτε να επιχειρηματολογήσουν υπέρ των πράξεων τους είτε να αντικρούσουν μια εις βάρος τους κατηγορία<sup>136</sup>, με τους περισσότερους *ἀγῶνες* να κυμαίνονται μεταξύ 45 και 54 γραμμών<sup>137</sup>.

Παραταύτα, ο Ευριπίδης δεν είναι ο μόνος ποιητής που στα έργα του χρησιμοποιεί *ἀγῶνες*. Γιατί, λοιπόν, να προσπαθήσουμε να τον προσεγγίσουμε ως ρήτορα; Πράγματι, και ο Σοφοκλής και ο Αριστοφάνης -για να εξισορροπήσουμε τη φαρέτρα μας με εκπροσώπους και της τραγωδίας και της κωμωδίας- συχνά στα έργα τους προβαίνουν σε *ἀγῶνες λόγων* με εξίσου επιδέξια χρήση των διδαγμάτων και των μέσων της ρητορικής. Ωστόσο, ο Ευριπίδης αποδεικνύεται, εν τέλει, πιο «ρητορικός». Είναι άριστος τεχνίτης του λόγου, βιρτουόζος ρήτορας. Οι *ἀγῶνες* του, άλλωστε, μοιάζουν σαν μια ευκίνητη μηχανή: τοποθετούνται από τον τραγικό στο πάντα κατάλληλο σημείο, στο σημείο εκείνο που θα επιτρέψει αφενός στον ίδιο να «χαρακτηροποιήσει» τους ήρωές του, να προβεί, δηλαδή, στην ολοκλήρωση της ηθοποιίας τους, αφετέρου στους θεατές του να «κρίνουν» τους ήρωες του, να προβούν, δηλαδή, στην ψηλάφηση των παθών τους ώστε να αποφασίσουν εάν τους αξίζει ή όχι η τελική δικαίωση, όπως είθισται στις δικαστικές διαμάχες. Στους *ἀγῶνες* του, εξάλλου, διαλάμπει η ρητορική. Πληθώρα λεκτικών διαξιφισμών και δριμύτατες ανταλλαγές επιχειρημάτων και αντεπιχειρημάτων οδηγούν τα διαδραματιζόμενα σε συνεχείς τραγικές κορυφώσεις. Ο Ευριπίδης τοποθετεί τους ήρωές του σε μια οξύτατη ανταλλαγή λεκτικών πυρών στην οποία δεσπόζουν τόσο *ἄτεχνες* και *ἔντεχνες πίστεις* όσο και πολυποίκιλα σχήματα λόγου. Χρησιμοποιεί, επομένως, όλα τα μέσα της δικανικής ρητορείας (βλ. συνέχεια), γεγονός που πιστοποιεί τη ρητορική όψη των ευριπίδειων δραμάτων.

Πάντως, στο σημείο αυτό αξίζει να υπογραμμισθούν ιδιαίτερα δύο επισημάνσεις του Lloyd,

---

<sup>135</sup> Lloyd, 1992, 3.

<sup>136</sup> *ό.π.*, 1992, 5-6.

<sup>137</sup> *ό.π.*, 1992, 5.

οι οποίες μετέπειτα θα μας φανούν εξαιρετικά χρήσιμες. Ο Αμερικανός κλασικός φιλόλογος επιστά την προσοχή μας: κατ' αρχάς, κανένας *ἀγών* του Ευριπίδη δεν παρουσιάζεται επί σκηνής με τρόπο τέτοιο ώστε να μοιάζει σε πραγματική δίκη, την ίδια στιγμή που το περιεχόμενο του -με την επισημότητα και την αυστηρή δομή του- παραπέμπει τω όντι σε πραγματική δίκη<sup>138</sup>. Εν συνεχεία, τονίζει ότι οι πραγματικές δίκες ολοκληρώνονται με νίκη είτε της μιας είτε της άλλης πλευράς. Όμως, στους ευριπίδειους *ἀγῶνες* σπάνια συμβαίνει κάτι τέτοιο<sup>139</sup>, καθώς οι θεατές φαίνεται να αφήνονται μετέωροι. Μετά το τέλος του *ἀγῶνος* καλούνται οι ίδιοι να αποφανθούν περί του αποτελέσματος, στηριζόμενοι είτε στη λογική τους κρίση είτε στον συναισθηματικό τους κόσμο.

Έως τώρα προσεγγίσαμε τον Ευριπίδη ως ρήτορα. Ας επανέλθουμε όμως στον «πολιτισμό της εκτέλεσης» ώστε να επιχειρήσουμε να συλλάβουμε την εικόνα του ρήτορα Ευριπίδη. Πέραν των γιορτών, η Αθήνα του 5<sup>ου</sup> αι. π. Χ. ήταν επίσης πλούσια σε εκτελέσεις λόγου, δηλαδή σε εκτελέσεις ομιλιών που εκφωνούνταν είτε στην εκκλησία του δήμου είτε στα δικαστήρια<sup>140</sup> (στις δεύτερες θα σταθούμε περισσότερο, καθώς συνάδουν με το θέμα της παρούσας εργασίας). Για την ακρίβεια, η ακρόαση δημοσίων λόγων φαίνεται να αποτελούσε μια καίρια προέκταση της ταυτότητας του Αθηναίου. Πολύ περισσότερο, μάλιστα, φαίνεται να αποτελούσε μια βασική συνιστώσα της συμπεριφοράς του ως πολίτη, καθώς ο καθένας όφειλε να αξιολογεί τους λόγους που άκουγε.

Στο σημείο αυτό κρίνεται σκόπιμο να μεταφερθούμε νοερά στην αθηναϊκή εκκλησία του δήμου του 5<sup>ου</sup> αι. π. Χ., στην Πνύκα, στην αγορά ή σε άλλα κεντρικά σημεία της πόλης όπου οι Αθηναίοι συναθροίζονταν. Σε όλα αυτά τα μέρη, όντας οι ίδιοι έντονα πολιτικοποιημένοι και έχοντας βαθύτατη επίγνωση της πολιτικής τους ταυτότητας, συζητούσαν κυρίως για τις ποικίλες πολιτικές υποθέσεις, αντάλλασαν πληροφορίες, αντιπαρέβαλλαν θέσεις και απόψεις, διατύπωναν επιχειρήματα ή αντεπιχειρήματα υπέρ κ κατά των όσων άκουγαν<sup>141</sup> και, εν τέλει, συναποφάσιζαν για όλα τα ζητήματα εσωτερικής ή εξωτερικής πολιτικής.

Εύλογα παρατηρεί κανείς, επομένως, ότι ο λόγος, με όλες του τις εκφάνσεις, δέσποζε σε μια δημοκρατία τόσο άμεση όσο η αθηναϊκή της τότε περιόδου. Εξίσου εύλογα μπορεί κανείς, λοιπόν, να συμπεράνει ότι όλοι οι Αθηναίοι πολίτες, άλλοι σε μεγαλύτερο και άλλοι σε μικρότερο βαθμό, είχαν οπωσδήποτε έλθει σε επαφή με τα διδάγματα και τα μέσα της ρητορικής τα οποία πολλάκις μεταχειρίζονταν και οι ίδιοι. Διαφορετικά, πώς θα μπορούσαν να σταθούν επάξια στο δημόσιο βήμα που τους παρείχε η κοινωνικοπολιτική αθηναϊκή πραγματικότητα και να στηρίζουν με περίσσια ευφράδεια και δυσκόλως αμφισβητήσιμα επιχειρήματα τις θέσεις τους; Συνάμα, πώς θα μπορούσαν να καταλάβουν πότε οι συμπολίτες τους έσφαλλαν ή προσπαθούσαν να τους

<sup>138</sup> ό.π., 1992, 14.

<sup>139</sup> ό. π., 1992, 15

<sup>140</sup> Pelling, 2010, 115.

<sup>141</sup> Σακελλαρίου, 2008<sup>4</sup>, 151-152.



παραπλανήσουν με απώτερο στόχο τους την κάλυψη ιδίων συμφερόντων;

Ας μεταβούμε τώρα νοερά και στα αθηναϊκά δικαστήρια του 5<sup>ου</sup> αι. π.Χ., με κυρίαρχα αυτά της *Ηλιαίας* και με δευτερευούσης σημασίας αυτό του *Αρείου Πάγου*. Ως γνωστόν, οι Έλληνες λάτρευαν την αντιπαράθεση<sup>142</sup> και αυτή είναι η κύρια αιτία για την οποία καθόλου δεν μας εκπλήσσει η έντονη δικανική δραστηριότητα της κλασικής Αθήνας. Την ίδια στιγμή, εύκολα αντιλαμβάνεται κανείς ότι ο λόγος αποτελεί το γόνιμο έδαφος πάνω στο οποίο οικοδομείται -και γιατί όχι στοιχειοθετείται- ολόκληρο το νομικό, δικανικό και νομοθετικό σύστημα της Αθήνας του αιώνα αυτού.

Σε αυτό, κυρίαρχο ρόλο διαδραμάτιζαν οι λόγοι που εκφωνούσαν οι διάδικοι, ιδίως στα ηλιαστικά δικαστήρια. Με τη σειρά τους, οι δικανικοί ρητορικοί λόγοι αποτελούσαν το πλέον σημαντικό μέσο απόδειξης και τεκμηρίωσης<sup>143</sup> μιας θέσης, το μοναδικό, κατ' ουσίαν, όπλο του εκάστοτε διαδίκου στην προσπάθειά του να αναδειχθεί αυτός μόνος νικητής της δικαστικής αναμέτρησης. Γι' αυτό, οι λόγοι έπρεπε να είναι άρτιοι, δηλαδή να είναι επαρκώς εμποτισμένοι με επιχειρήματα που δύσκολα θα ανατρέπονταν λογικά και, παράλληλα, να βρίθουν ποικίλων στοιχείων που θα συντάραζαν το θυμικό των δικαστών και θα οδηγούσαν τους τελευταίους σε μια υπέρ τους απόφαση. Δεν αρκούσε, επομένως, ο κάθε διάδικος να σταθεί στο βήμα και «να πει την αλήθεια του». Έπρεπε να σταθεί στο βήμα και να «παραστήσει» με τον καλύτερο δυνατό τρόπο -σαν άλλος υποκριτής- έναν λόγο, εξ' ολοκλήρου βασισμένο στα μέσα της ρητορικής τέχνης.

Τον λόγο αυτό αναλάμβανε τις περισσότερες φορές να συνθέσει για χάρη του ενάγοντος ή του εναγόμενου ένας επαγγελματίας, γνωστός ως λογογράφος, έναντι, μάλιστα, αμοιβής<sup>144</sup>. Οι λογογράφοι, με πιο απλά λόγια, φαίνεται ότι προσέφεραν την «επαγγελματική» τους βοήθεια σε θέματα νομικά στους πελάτες τους<sup>145</sup>. Η επιδεξιότητα των λογογράφων, εξάλλου, έγκειτο τόσο στην ικανότητά τους να προσδιορίζουν τις πλευρές εκείνες της υπόθεσης που απαιτούσαν τη μεγαλύτερη δυνατή προσοχή όσο και στη δυνατότητα τους να προσαρμόζουν τα επιχειρήματά τους και τη μορφή του λόγου<sup>146</sup>, ανάλογα με το κάθε φορά ζητούμενο. Μάλλον οι λογογράφοι δρούσαν «παρασκηνακά». Έγραφαν, δηλαδή, για τους πελάτες τους τους δικανικούς λόγους και οι τελευταίοι έπρεπε αρχικά να τους αποστηθίσουν και, στη συνέχεια, να τους εκφωνήσουν στο δικαστήριο, δίνοντας, μάλιστα, την εντύπωση ότι πρόκειται για λόγους που οι ίδιοι μόλις ανέσυραν αυθόρμητα από το μυαλό τους. Μόνο κατ' αυτόν τον τρόπο θα είχαν πιθανότητες να πείσουν τους δικαστές και να κερδίσουν. Συνεπώς, οι ίδιοι οι λογογράφοι φαίνεται να παρείχαν στους πελάτες τους και συμβουλές, «οδηγίες», περί θεμάτων ρητορικής τέχνης, στην προσπάθειά τους να

<sup>142</sup> Edwards, 2002, 11.

<sup>143</sup> Βολονάκη, 2009, 69.

<sup>144</sup> Pernot, 2005, 52.

<sup>145</sup> Βολονάκη, 2009, 70.

<sup>146</sup> Edwards, 2002, 16.

παρουσιάσουν τους δευτέρους ως ερασιτέχνες ομιλητές<sup>147</sup> οι οποίοι στέκονταν μπροστά στους δικαστές με μοναδικό συμβουλάτορά τους το πηγαίο αίσθημα του δικαίου, αυτό που εξαρχής, δηλαδή, τους οδήγησε στο δικαστήριο.

Το γοητευτικό παιχνίδι της μελέτης της γόνιμης σχέσης μεταξύ αττικής δραματουργίας και ρητορείας στήνεται σιγά σιγά μπρος μας. Οι αναλογίες είναι τουλάχιστον εντυπωσιακές. Ο δραματουργός -εν προκειμένω ο Ευριπίδης- λειτουργεί σαν άλλος λογογράφος: γράφει για τους δικούς του «πελάτες», τους τραγικούς ήρωες, τους λόγους που αυτοί θα εκφωνήσουν· στήνει παρασκηνακά τις επί σκηνής δράσεις τους· τους παρουσιάζει να κινούνται και να δρουν με μόνο γνώμονά τους το απαράβατο αίσθημα δικαίου από κοινού με την ηθική αιτιότητα των γεγενημένων· τους θέτει, τέλος, μπροστά στα μάτια των θεατών, ώστε όλοι εμείς να αποφανθούμε για την τελική αθώωση ή καταδίκη τους.

Μα και η αναλογία μεταξύ δικαστών και θεατών είναι εμφανής. Οι *δικασταί* της κλασικής Αθήνας, όσον αφορά τουλάχιστον στα ηλιαστικά δικαστήρια, ήταν οι κοινοί Αθηναίοι πολίτες που έπαιρναν τις αποφάσεις στα δικαστήρια· και ως προς αυτό, βέβαια, ο όρος *δικαστής* καθόλου δεν ανταποκρίνεται στη σύγχρονη σημασία που αποδίδεται στο επάγγελμα του υπεύθυνου προσώπου απονομής της δικαιοσύνης. Για την ακρίβεια, την περίοδο της περικλεικής δημοκρατίας κάθε Αθηναίος πολίτης που συμπλήρωνε το τριακοστό έτος της ηλικίας του και δεν είχε στερηθεί τα πολιτικά του δικαιώματα μπορούσε, κατ' αρχάς, να ενταχθεί στο σώμα των *ήλιαστῶν*, των *δικαστῶν* όπως αποκαλούνταν. Το σώμα αυτό αριθμούσε 6.000 μέλη. Αυτά κληρώνονταν στην αρχή κάθε έτους και, ουσιαστικά, το σώμα των *ήλιαστῶν* λειτουργούσε τινι τρόπο ως δεξαμενή πολιτών κατάλληλων να επανδρώσουν τα δικαστήρια. Μετέπειτα, οι *ήλιασταί* έδιναν τον *ήλιαστικὸν ὄρκον*, δηλαδή έναν δικαστικό ὄρκο σύμφωνα με τον οποίο οι αποφάσεις τους έπρεπε να στηρίζονται στο αθηναϊκό δίκαιο. Από το σύνολο των *ήλιαστῶν* λαμβάνονταν τα μέλη των ηλιαστικῶν δικαστηρίων. Καθένα από αυτά θεωρείτο, με τη σειρά του, αντιπροσωπευτικό της *Ηλιαίας* και το μέγεθος κάθε ομάδας δικαστῶν οριζόταν ανάλογα με το είδος της υπόθεσης. Πάντως, τα ηλιαστικά δικαστήρια δίκαιζαν πρωτόδικα και μαζί ανέκλητα πλήθος υποθέσεων, με την ποινική δικαιοδοσία τους να κλιμακώνεται έως το σημείο δημεύσεως περιουσίας και θανάτου<sup>148</sup>.

Βέβαια, το αθηναϊκό δικαστικό σύστημα ήταν ένα εξαιρετικά πολύπλοκο σύστημα που δύσκολα θα μπορούσε να εξετασθεί σε λίγες γραμμές. Εν προκειμένω, πάντως, γίνεται σαφώς αντιληπτό ότι το δικαστικό σώμα αποτελούνταν από απλούς πολίτες, τελείως ανεξάρτητους ως προς την κρίση τους για την ουσία της υπόθεσης και ως προς την απόφασή τους<sup>149</sup>. Μάλιστα, όπως υπογραμμίζει ο Edwards, οι περισσότεροι από αυτούς είχαν την τάση να επηρεάζονται κυρίως από

<sup>147</sup> Βολονάκη, 2009, 70.

<sup>148</sup> Σακελλαρίου, 2008<sup>4</sup>, 169.

<sup>149</sup> ὁ.π., 2008<sup>4</sup>, 169.

συναισθηματικές εκκλήσεις παρά από νομικά στοιχεία<sup>150</sup>, με αποτέλεσμα η τελική έκβαση της δίκης να εξαρτάται σαφώς σε μεγαλύτερο βαθμό από την εντύπωση που θα έδινε ο εκάστοτε ομιλητής στους δικαστές παρά από τα νομικά ερείσματα της κάθε φορά κρινόμενης υπόθεσης<sup>151</sup>.

Ας μεταφερθούμε τώρα νοερά και στα αθηναϊκά θέατρα του 5<sup>ου</sup> αι. π. Χ. Σε αυτά συνέρρεαν με αδημονία οι ίδιοι απλοί Αθηναίοι πολίτες που επάνδρωναν τα ηλιαστικά δικαστήρια, ώστε να παρακολουθήσουν τις δραματικές παραστάσεις. Βέβαια, πρέπει να επισημανθεί ότι το κοινό των παραστάσεων ήταν πολυπρόσωπο<sup>152</sup>, για να αποφευχθεί μια νοηματική σύγχυση που θα ήθελε μόνο τους απλούς πολίτες της Αθήνας, εκείνους που ασκούσαν δικαστικά αξιώματα, να παρακολουθούν τις θεατρικές παραστάσεις. Πράγματι, παρότι δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε ούτε τον ακριβή αριθμό των θεατών που παρακολουθούσε τους δραματικούς αγώνες των *Μεγάλων Διονυσίων* ούτε και την ακριβή σύσταση του κοινού, νομιμοποιούμε να πιστεύουμε ότι ο αριθμός των Αθηναίων πολιτών που συγκεντρωνόταν στα αθηναϊκά θέατρα ισοδυναμούσε, σύμφωνα με την πλειονότητα των εκτιμήσεων, με 7.000 ή 8.000 πολίτες<sup>153</sup>.

Ο αριθμός αυτός, με τη σειρά του, παραπέμπει αφενός στους 6.000 πολίτες που συμμετείχαν στην εκκλησία του δήμου και αφετέρου στους 6.000 πολίτες που στελέχωναν το σώμα των *ήλιαστών*. Εύλογα συνειδητοποιεί κανείς, επομένως, ότι υπάρχει ακόμη και αριθμητική αναλογία ανάμεσα στο κοινό των δραματικών παραστάσεων, όπως οι τραγωδίες του Ευριπίδη, και στο σώμα των ενόρκων. Μάλιστα, η πιο πασιφανής ομοιότητά τους έγκειται στη φύση αυτού του κοινού. Πιο συγκεκριμένα, όπως οι περισσότεροι *δικασταί* δεν είχαν ιδιαίτερες νομικές γνώσεις, έτσι και το μεγαλύτερο μέρος των θεατών των δραματικών έργων δεν είχε -*mutatis mutandis*- ειδικές γνώσεις θεατρολογίας και δραματουργίας, σύμφωνα με τη σύγχρονη επιστημονική ορολογία. Προσέτρεχαν, όμως, στο θέατρο για να απολαύσουν τα υψηλά διδάγματα της τραγωδίας και της κωμωδίας και να βιώσουν, τουλάχιστον όσον αφορά στην τραγωδία, τη γνωστή αριστοτελική *κάθαρσιν*.

Κατ' αντίστοιχο τρόπο, και οι θεατές των ευριπίδειων δραμάτων θα έφθαναν στο θέατρο έτοιμοι να μετατοπιστούν από το δικό τους παρόν στο μυθικό παρελθόν, έτοιμοι να συμπαρασυρθούν με τους ήρωες σε ένα ατέρμονο ταξίδι αναζήτησης του ηθικού βάρους που περικλείει η κάθε τους πράξη, έτοιμοι να αναζητήσουν τις πιο μύχιες σκέψεις της ανθρώπινης ψυχής και να περιπλανηθούν στην άβυσσο του ψυχικού τους κόσμου, με σημείο αφόρμησης τις πράξεις των τραγικών ηρώων.

Παράλληλα, οι θεατές των έργων του Ευριπίδη θα οδηγούνταν στην τελική κρίση τους περί αποδοχής ή απόρριψης των τραγικών ηρώων στηριζόμενοι, κυρίως, στα συναισθήματα που θα τους γεννούσαν οι τελευταίοι. Και τα συναισθήματα αυτά θα τα βίωναν με απaráμιλλη ένταση,

---

<sup>150</sup> Edwards, 2002, 15.

<sup>151</sup> Θεοδωρακόπουλος, 1989, 18.

<sup>152</sup> Baldock, 2005, 23-24.

<sup>153</sup> Croally, 2010, 88.

απαγκιστρωμένοι από τους στενούς αρμούς της λογικής, μονάχα όταν ο Ευριπίδης προίκιζε το στόμα των ηρώων του με λόγια που θα τους συντάραζαν το θυμικό.

Οι ήρωες του, άλλωστε, είναι αυτοί που στέκονται επί σκηνής ως ικανοί ομιλητές, αγορητές βεβαρυμένων πράξεων τις οποίες επιβάλλει όχι ο νους μα η όρμη της ψυχής. Όπως οι διάδικοι επιχειρούσαν να κερδίσουν πρωτίστως την εμπιστοσύνη και, εν συνεχεία, την εύνοια των δικαστών, έτσι και οι ήρωες του δράματος -και δη οι ευριπίδειοι ήρωες- προσπαθούσαν αρχικά να κερδίσουν την εμπιστοσύνη, τη συμπόνοια και, μετέπειτα, την εύνοια των θεατών. Στην πρώτη περίπτωση, οι διάδικοι για να επιτύχουν τον στόχο τους εμπλούτιζαν τους λόγους τους με ρητορικά ευρήματα και έθεταν επί τάπητος επιχειρήματα που αφορούσαν στον χαρακτήρα του αντιπάλου ή προσπαθούσαν να προξενήσουν στους δικαστές ποικίλα συναισθήματα και ψυχολογικές αντιδράσεις υπέρ τους<sup>154</sup>, ή έστω κατά του αντιπάλου τους. Στη δεύτερη περίπτωση, τον ρόλο των διαδίκων αναλαμβάνει ο ίδιος ο Ευριπίδης. Ο τραγικός εμπλουτίζει τους λόγους των ηρώων του με όλο το εύρος των ρητορικών μέσων: επιχειρήματα ήθους, πάθους, επιχειρήματα άκρως λογικά και αναντίρρητα, επιχειρήματα ευλόγως λογικοφανή, επιχειρήματα πιθανολογικά ξεπηδούν σαν βέλη από τη ρητορική φαρέτρα του και, από κοινού με τα πολυεπίπεδα σχήματα λόγου που μετέρχεται, «καρφώνονται» στο θυμικό των θεατών. Οι τελευταίοι, εξοικειωμένοι με τους εκφωνούμενους λόγους της «Αθήνας των εκτελέσεων», αναλαμβάνουν και σε αυτή την περίπτωση τον ρόλο του κριτή: θα δικαιώσουν τους τραγικούς ήρωες ή θα τους καταδικάσουν στο έρεβος της ψυχικής τιμωρίας;

Όποια κι εάν είναι, πάντως, η τελική κρίση -απόφαση με δικανικούς όρους- των θεατών, ο Ευριπίδης γνωρίζει με βεβαιότητα ότι η ανταπόκριση του κοινού στην επί σκηνής ρητορική βασίζεται στην εξωθεατρική του εμπειρία από τους ρήτορες της πραγματικής ζωής<sup>155</sup>. Αυτό συμβαίνει διότι δεν είναι μόνο η Αθήνα «πόλη των λόγων». Είναι οι ίδιοι οι Αθηναίοι, οι συμπολίτες του Ευριπίδη, το κοινό και οι κριτές του, πολίτες του λόγου· κοινωνοί της δυναμικής του και μέτοχοι των δυνατοτήτων του. Η λεπτομέρεια αυτή, ασφαλώς δεν λανθάνει του οξύτατου νου του τραγικού, γεγονός που επιτρέπει σε εμάς σήμερα να ανασυνθέσουμε την εικόνα του ρήτορα Ευριπίδη.

Συμπερασματικά, όλα τα παραπάνω αφήνουν να διαφανεί με ενάργεια η ρητορική φλέβα του Ευριπίδη. Ο τραγικός ποιητής αφουγκράζεται τη δυναμική που περικλείει η «τέχνη του πείθειν» και εγκολπώνει τα διδάγματα και τα μέσα της στα έργα του. Χωρίς ούτε μια στιγμή να πάψει να πάλλεται στους υψηλούς ρυθμούς που επιτάσσει η τραγωδία, διευρύνει διαρκώς τους πνευματικούς του ορίζοντες και αφήνεται να δονηθεί από τις ηχηρές κρούσεις της ρητορικής, κρούσεις τις οποίες αφού επεξεργάζεται κριτικά, ενσωματώνει σταδιακά στα έργα του. Αυτός,

<sup>154</sup> Βολονάκη, 2009, 70.

<sup>155</sup> Pelling, 2010, 117.

επομένως, είναι ο Ευριπίδης ρήτορας· αυτός και ο ρήτορας Ευριπίδης.

### 3. Είδη ρητορικής – δικανικό πλαίσιο – ρητορικά μέσα πειθούς

#### Είδη ρητορικής

Η ρητορική χωρίζεται σε τρία είδη: τη συμβουλευτική, τη δικανική και την επιδεικτική ρητορεία.

Δεδομένου ότι το εξεταζόμενο θέμα στην παρούσα εργασία είναι ο εντοπισμός των ρητορικών στοιχείων στον κεντρικό *ἀγῶνα λόγων* της *Ἀλκήστιδος*, ιδιαίτερη μνεία θα δοθεί στη δικανική ρητορεία, καθώς εκεί δεσπόζουν οι *ἀγῶνες λόγων*. Παράλληλα, θα επιχειρηθεί μια αδρομερής επισκόπηση του δικανικού πλαισίου της εποχής εκείνης, ενώ, τέλος, θα εστιάσουμε στα ρητορικά μέσα πειθούς της δικανικής ρητορείας που αναμένεται να εντοπιστούν στον *ἀγῶνα* του έργου.

Είναι ευρέως γνωστό, κατ' αρχήν, ότι στη δικανική ρητορεία ανήκουν οι λόγοι που εκφωνούνται στα δικαστήρια από τους ίδιους τους διάδικους. Οι τελευταίοι αναλάμβαναν μόνοι τους, είτε ως κατήγοροι είτε ως κατηγορούμενοι, να υπερασπιστούν τις θέσεις τους, δεδομένου ότι δεν μπορούσαν να εκπροσωπηθούν από κάποιον συνήγορο, τουλάχιστον έναν συνήγορο ως φυσικό πρόσωπο όπως ισχύει στις μέρες μας. Πάντως, σε περίπτωση που οι ίδιοι οι διάδικοι δεν μεταχειρίζονταν τον λόγο με μαεστρία, δεν εμπιστεύονταν τις ρητορικές τους ικανότητες ή απλώς φοβούνταν μήπως δεν μπορούσαν να σταθούν στο ύψος των περιστάσεων, τότε είχαν τη δυνατότητα να ζητήσουν την αρωγή κάποιου φίλου ή συγγενή τους, με τον οποίο μοιράζονταν τον χρόνο ομιλίας τους. Θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε, μάλιστα, αυτή τη μορφή βοήθειας ως ένα είδος «συνηγορίας», εάν και για τα μέτρα της δικής μας εποχής μάλλον περισσότερο παραπέμπει σε υποστηρικτική παρουσία κάποιου φυσικού προσώπου. Κατ' ουσίαν, στα δικαστήρια του 5<sup>ου</sup> αι. π.Χ. τον πραγματικό ρόλο του συνηγόρου φαίνεται ότι έπαιζε ο ρητορικός λόγος τον οποίο ο κάθε διάδικος παρήγγελλε σε έναν ειδικό, στον λογογράφο, έναντι αμοιβής<sup>156</sup>, όπως έχει ήδη υπογραμμισθεί.

Με τη σειρά τους, οι λογογράφοι αυτοί δεν είναι άλλοι από τους δέκα γνωστούς ρήτορες της αρχαιότητας<sup>157</sup>, σύμφωνα με τη Βολονάκη. Σε αυτούς κατέφευγαν, επομένως, οι πολίτες προτού διαβούν τις δικαστικές πύλες και από αυτούς ανέμεναν έναν λόγο ικανό να τους δικαιώσει και να τους χαρίσει τη νίκη. Άλλωστε, δεν πρέπει να διαφεύγει της προσοχής μας ότι η αποτυχία σε μια δίκη συνεπαγόταν κάθε είδους τιμωρία<sup>158</sup>, με αποτέλεσμα να δίδεται ιδιαίτερη φροντίδα στους

<sup>156</sup> Pernot, 2005, 52.

<sup>157</sup> Βολονάκη, 2009, 70.

<sup>158</sup> Edwards, 2002, 16.

δικανικούς λόγους.

Πράγματι, οι λογογράφοι αναλάμβαναν να συνθέσουν τους λόγους που οι διάδικοι θα εκφωνούσαν αργότερα, όταν στέκονταν στο βήμα, μπροστά στο σώμα των δικαστών, αφού προηγουμένως είχαν φροντίσει να τους αποστηθίσουν. Μάλιστα, δεδομένου του γεγονότος ότι στις δίκες της κλασικής Αθήνας οι διάδικοι εκφωνούσαν έναν λόγο ο καθένας -που διαρκούσε συγκεκριμένο χρονικό διάστημα- έπρεπε ο λόγος αυτός να είναι άρτια δομημένος και εξαιρετικά πειστικός. Γι' αυτό ακριβώς, οι λογογράφοι επέλεγαν να στολίσουν τους δικανικούς λόγους με ρητορικά μέσα και δεν δίσταζαν να παραποιούν τα γεγονότα ή να διαστρεβλώνουν την αλήθεια. Απώτερος στόχος τους ήταν να πείσουν τους δικαστές για την ισχύ των θέσεων των πελατών τους, ώστε οι πρώτοι να σταθούν ευνοϊκά απέναντι στους δεύτερους.

Υπό το πρίσμα αυτό, ο Edwards υποστηρίζει ότι το καθήκον των λογογράφων είναι ασφαλώς απλούστερο από αυτό των διαδίκων<sup>159</sup>. Αυτό συμβαίνει διότι οι πρώτοι απλώς συνθέτουν τον λόγο, ενώ οι δεύτεροι καλούνται να τον απομνημονεύσουν και έπειτα να τον εκφωνήσουν με αποφασιστικότητα και αυθορμητισμό, δίχως να ανατρέξουν σε καμία περίπτωση σε γραπτό κείμενο, εάν πράγματι θέλουν να επιτύχουν τη νίκη. Υπό μίαν άλλη οπτική γωνία, πάλι, το καθήκον των λογογράφων είναι αδιαμφισβήτητα πιο σύνθετο από το αντίστοιχο των διαδίκων, καθώς οι πρώτοι επιφορτίζονται με τη σύνθεση ενός λόγου που δύσκολα θα ανατρεπόταν λογικά. Πολλώ δε μάλλον, επιχειρούσαν να διεγείρουν τον συναισθηματικό κόσμο των δικαστών και να παρασύρουν την κρίση τους από το βάθος της λογικής στον στροβιλισμό των *παθῶν* (με την αριστοτελική ερμηνεία του όρου, οπότε: συναισθημάτων), ώστε να αποφανθούν υπέρ των πελατών τους, τη στιγμή που οι τελευταίοι όφειλαν να αποδειχθούν μονάχα άξιοι αγορητές των έτοιμων λόγων.

Όπως και να έχει πάντως, αναδεικνύεται με ενάργεια η σπουδαία συμβολή των λογογράφων στα δικανικά τεκταινόμενα. Μάλιστα, εικάζουμε ότι όσο πιο έμπειρος, καλός και φημισμένος ήταν ένας λογογράφος τόσο πιο ακριβός θα ήταν λογικά ο λόγος που θα συνέθετε για τους πελάτες του. Το γεγονός αυτό μαρτυρά, με τη σειρά του, ότι ένα τμήμα των Αθηναίων πολιτών -εάν όχι όλοι εν συνόλω- που συμμετείχε στα ηλιαστικά δικαστήρια ήταν εύπορο και δεν δίσταζε να εμπιστευθεί τους ειδικούς σε θέματα δικανικά<sup>160</sup>.

Εν κατακλείδι, οι παραπάνω γραμμές αποτελούν μια πρώτη προσέγγιση του είδους της δικανικής ρητορείας. Συνειδητά, δεν εστίασα στους λόγους που τη γέννησαν ή στην εξέλιξή της, καθώς μια τέτοια αναφορά θα αποδεικνυόταν εις βάρος του παρόντος εξεταζόμενου θέματος. Παραταύτα, εάν κάποιος ακολουθήσει τη δοθείσα βιβλιογραφία, θα καταφέρει να συμπληρώσει επαρκώς τις γνώσεις του για τα παραπάνω ζητούμενα.

---

<sup>159</sup> ό. π., 2002, 16.

<sup>160</sup> Βολονάκη, 2009, 70.

## Δικανικό πλαίσιο

Προτού καταπιαστούμε με τον εντοπισμό των ρητορικών στοιχείων του κεντρικού *ἀγῶνος* του ευριπίδειου έργου, κρίνεται δόκιμο να περιδιαβούμε εν τάχει στο ευρύτερο δικανικό σύστημα της Αθήνας του 5<sup>ου</sup> αι. π.Χ., ώστε να μπορέσουμε να συλλάβουμε την εικόνα του δικαστηρίου στο οποίο θεωρητικά θα μπορούσε να οδηγηθεί ο Άδμητος και ο Φέρητας, οι δύο πρωταγωνιστές του κεντρικού *ἀγῶνος* της *Ἀλκήστιδος*.

Πιο συγκεκριμένα, το αθηναϊκό δικανικό σύστημα της αρχαιότητας γνώρισε ποικίλες μεταβολές με το πέρασ των χρόνων. Αντίστοιχες μεταβολές, ασφαλώς, γνώρισαν και τα θεσμικά σώματα απονομής δικαιοσύνης. Μόνη κοινή συνιστώσα σε όλες αυτές τις αλλαγές στάθηκε η πορεία της Αθήνας προς τη δημοκρατία<sup>161</sup>.

Έτσι, από τη δρακόντεια νομοθεσία, τις σολώνειες μεταρρυθμίσεις και την εγκαθίδρυση της τυραννίας του Πεισίστρατου φθάνουμε στα χρόνια του Κλεισθένη που θεωρείται έως και τις μέρες μας «πατέρας της δημοκρατίας». Ο Αθηναίος πολιτικός εισήγαγε πλήθος ριζοσπαστικών πρωτοβουλιών και μεταρρυθμίσεων, ενώ είναι ο πρώτος που ανέθεσε στον δήμο την εξουσία να αποφασίζει κυριαρχικά περί πάντων. Από τον κύκλο του, εξάλλου, πλάστηκαν οι όροι *ἰσονομία*, *ἰσηγορία*, *ἰσοκρατία*. Και οι τρεις είναι όροι που έμελλε, με τη σειρά τους, να σημαδεύσουν ανεξίτηλα όχι μόνο τον ρου των αθηναϊκών πραγμάτων μα και την παγκόσμια ιστορία και εξέλιξη των πολιτευμάτων γενικότερα.

Βρισκόμαστε, λοιπόν, στη μεγάλη στιγμή της αθηναϊκής δημοκρατίας, στον 5<sup>ο</sup> αι. π.Χ. Πρόκειται για τον αιώνα κατά τη διάρκεια του οποίου συντελέστηκαν στην Αθήνα πολλές αλλαγές συνταγματικού χαρακτήρα. Μάλιστα, οι περισσότερες από αυτές αφορούσαν στους φορείς άσκησης της εξουσίας εκ παραλλήλου με τους φορείς απονομής δικαιοσύνης.

Στη δεύτερη κατηγορία, δηλαδή στα θεσμικά σώματα απονομής δικαίου, συγκαταλέγονται ο *Ἄρειος Πάγος*, η *Βουλὴ τῶν 500*, η *Ἐκκλησία τοῦ Δήμου* και η *Ἡλιαία*. Στο σημείο αυτό κρίνεται πρέπον να επισημάνουμε εν συντομία τις δικαστικές αρμοδιότητες του κάθε σώματος, για να μπορέσουμε να κατανοήσουμε καλύτερα το ευρύτερο δικανικό σύστημα της εποχής εκείνης.

Πρωτίστως, λοιπόν, θα σταθούμε στον *Ἄρειο Πάγο*<sup>162</sup>, ένα από τα παραδοσιακότερα θεσμικά όργανα της Αθήνας, μολονότι τα στοιχεία της έρευνάς μας γι' αυτόν είναι μάλλον πενιχρά. Στην αρχή, πάντως, ήταν ένα συμβούλιο αριστοκρατών που συμβούλευαν τον βασιλιά και διατηρούσαν το αξίωμά τους κληρονομικά. Φαίνεται μάλιστα ότι στους παλαιούς χρόνους επιφορτιζόταν με αρμοδιότητες τόσο δικαστικές όσο και πολιτικές. Κατά τη διάρκεια του 7<sup>ου</sup> αι. τα μέλη του διατηρούσαν τη θέση τους μονίμως. Την ίδια περίοδο, μάλιστα, οι δικαστικές του αρμοδιότητες ήταν απεριόριστες, όπως και στα μετέπειτα χρόνια. Έτσι, ο *Ἄρειος Πάγος* εκδίκασε

<sup>161</sup> βλ. Σακελλαρίου, 2008<sup>4</sup>, 77-106.

<sup>162</sup> ό.π., 2008<sup>4</sup>, 181-186.

υποθέσεις που αφορούσαν στην καταστολή παρανομιών εκ μέρους των *ἀρχῶν* που εμπλέκονταν στη δημόσια διοίκηση, υποθέσεις συνωμοσιών έναντι του καθεστώτος, υποθέσεις εκ προθέσεως ανθρωποκτονιών ή σωματικής βλάβης, υποθέσεις εμπρησμών και καταστροφής ιερών, ελαιόδεντρων, όπως και διάφορες άλλες υποθέσεις. Ωστόσο, στα μέσα περίπου του 5<sup>ου</sup> αι. οι δικαστικές του αρμοδιότητες περιορίστηκαν. Μετά τη μεταρρύθμιση του Εφιάλτη, το 462 π. Χ., ο *Άρειος Πάγος* αποδυναμώθηκε και εφεξής εκδίκασε υποθέσεις εγκληματικών πράξεων διαπραττόμενες από πολίτες εις βάρος άλλων πολιτών. Σε αυτές ενδεικτικά συγκαταλέγονται οι υποθέσεις φόνων εκ προμελέτης, φόνων εκ προθέσεως, τραυματισμών με στόχο την πρόκληση θανάτου, δηλητηριασμών με επίσης στόχο τη θανάτωση του θύματος και εμπρησμών κατοικούμενων οίκων. Στο σημείο αυτό αξίζει να προσκομίσουμε και μια ενδιαφέρουσα πληροφορία, παρμένη από τον Λυσία. Σύμφωνα με αυτή, φαίνεται ότι οι *Τριάκοντα* αφαίρεσαν από τον *Άρειο Πάγο* τη δυνατότητα να εκδικάζει φόνους εκ προμελέτης. Όπως και να έχει, πάντως, την περίοδο που μας ενδιαφέρει οι δικαστικές αρμοδιότητες του *Άρειου Πάγου* περιορίστηκαν στην εκδίκαση υποθέσεων ανθρωποκτονιών.

Δεύτερο θεσμικό όργανο απονομής δικαίου στο οποίο θα σταθούμε εν περιλήψει είναι η *Βουλή τῶν 500*<sup>163</sup>. Πρόκειται για έναν θεσμό που αντιπροσώπευε τις φυλές και τους δήμους της Αθήνας. Ουσιαστικά, η *Βουλή* είναι ένα σώμα 500 αξιωματικών οι οποίοι είχαν συμπληρώσει το τριακοστό έτος της ηλικίας τους. Αυτοί επιλέγονταν με κλήρο ανάμεσα από υποψηφίους που είχαν προταθεί από κάθε έναν δήμο και περνούσαν τη *δοκιμασίαν*, ώστε να ελεγχθεί εάν οι ίδιοι ήταν κατάλληλοι να αναλάβουν το βουλευτικό αξίωμα. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και στην περίπτωση αυτού του θεσμικού οργάνου το γεγονός ότι η σύνθεση και ο χαρακτήρας της *Βουλῆς* γνώρισαν ποικίλες μεταβολές. Πάντως, και επί Σόλωνα και επί Κλεισθένη η *Βουλή* είναι ένα σώμα δημοκρατικού χαρακτήρα επιφορτισμένο με διοικητικές, νομοθετικές και δικαστικές αρμοδιότητες. Στα χρόνια της αθηναϊκής δημοκρατίας, τέλος, η *Βουλή* είχε περιορισμένες δικαστικές αρμοδιότητες, καθώς οι περισσότερες δικαστικές εξουσίες συγκεντρώνονταν στα δικαστήρια και στον *Άρειο Πάγο*. Προ πάντων, λοιπόν, η *Βουλή* είχε δικαστικές δικαιοδοσίες σχετικές με υποθέσεις που ορίζονταν με βάση το ίδιο το αντικείμενο της, δηλαδή με υποθέσεις στις οποίες εμπλέκονταν πρόσωπα του δημοσίου, είτε ως δημόσιοι υπόλογοι είτε ως οφειλέτες του δημοσίου είτε ως ύποπτοι προδοσίας. Παράλληλα, μπορούσε να εκδικάσει υποθέσεις καταγγελιών εναντίον αξιωματούχων καθώς επίσης ήταν υπεύθυνη για την άσκηση ελέγχου των μελών της και για τη διεξαγωγή τεσσάρων ειδών *δοκιμασίας*. Εν γένει, οι υποθέσεις που εκδίκασε -είτε αυτεπάγγελτα είτε κατόπιν καταγγελίας κάποιου ιδιώτη- ήταν λιγότερο σημαντικές από εκείνες που όφειλε να παραπέμψει στα ηλιαστικά δικαστήρια ή στην *Ἐκκλησία τοῦ Δήμου*. Αυτό καθίσταται σαφές και από το εύρος των

---

<sup>163</sup> ό.π., 2008<sup>4</sup>, 171-179.



κυρώσεων, που μπορούσε να επιβάλλει. Αυτές ήταν χρηματικές με το πρόστιμο να μην υπερβαίνει τις 500 δραχμές. Τέλος, η *Βουλή* θα μπορούσε να χαρακτηριστεί υποδεέστερη των δικαστηρίων, όσον αφορά τουλάχιστον στην κλίμακα απονομής δικαιοσύνης, καθώς οι αποφάσεις της ήταν εφέσιμες σε αυτά.

Επόμενος σταθμός μας στη μελέτη των θεσμικών οργάνων απονομής δικαιοσύνης της κλασικής αρχαιότητας είναι η *Ἐκκλησία τοῦ Δήμου*<sup>164</sup>. Οι αρχαίοι χρησιμοποιούσαν τον όρο «*δήμος*» και για το σύνολο των πολιτών και για τους πολίτες που συνεδρίαζαν ως πολιτειακό όργανο. Η *Ἐκκλησία τοῦ Δήμου* ορίζεται ως το σώμα όλων των ενήλικων Αθηναίων πολιτών που είχαν εγγραφεί στον πίνακα των *ἐκκλησιαστών* και, εφόσον πληρούσαν τις απαιτούμενες προϋποθέσεις, συγκεντρώνονταν σε συνελεύσεις, κατόπιν κλήτευσης των πρυτάνεων, ώστε να λάβουν αποφάσεις περί παντός ζητήματος δημοσίου βίου. Αξίζει να σημειωθεί, πάντως, ότι ο *Δῆμος* δεν ήταν ένας θεσμός αποκλειστικά της δημοκρατίας, όπως πιστεύουν οι περισσότεροι. Απλώς, η δημοκρατία είναι αυτή που διεύρυνε τη σύνθεσή του και τον περιέβαλε με την εξουσία να αποφασίζει και να ελέγχει τα πάντα. Πράγματι, κατά τη διάρκεια του χρυσού περικλεικού αιώνα η εξουσία της *Ἐκκλησίας τοῦ Δήμου* ήταν απεριόριστη, με τις αρμοδιότητές της να εκτείνονται επί παντός επιστητού. Όσον αφορά δε στις δικανικές της δικαιοδοσίες, παρεμφερείς με αυτές των ηλιαστικών δικαστηρίων, η *Ἐκκλησία* εκδίκασε υποθέσεις που ήταν σημαντικές για την έννομη τάξη σε επίπεδο κρατικό, θεσμικό, πολιτικό καθώς και σε επίπεδο ατομικών δικαιωμάτων και διαπροσωπικών σχέσεων μεταξύ πολιτών. Αυτές οι υποθέσεις προέκυπταν από κατηγορίες *εἰσαγγελίας* ή *ἀποφάσεως*, ενώ τέλος, οι δικαστικές αποφάσεις του *Δήμου*, οι οποίες μπορούσαν να είναι είτε τελεσίδικες είτε παραπεμπτικές, διατυπώνονταν ως πράξεις νομοθετικού χαρακτήρα (*ψηφίσματα*).

Φθάνουμε, λοιπόν, στην *Ἡλιαία*<sup>165</sup>. Όπως έχει ήδη λεχθεί, πρόκειται για το λαϊκό δικαστήριο των Αθηναίων πολιτών. Ο όρος σημαίνει «συνέλευση» και πιθανόν χρησιμοποιήθηκε στην αρχή για να δηλώσει το δικαστήριο των πολιτών που ιδρύθηκε επί Σόλωνα, οπότε και ο λαός απέκτησε την εξουσία να λαμβάνει δικαστικές αποφάσεις. Η δημοκρατική *Ἡλιαία*, πάντως, διέφερε σημαντικά από τη σολώνεια. Για την ακρίβεια, η *Ἡλιαία* των κλασικών χρόνων είχε αποκτήσει έναν νέο χαρακτήρα που παρέπεμπε σε μια μορφή συνόψεως του *Δήμου*. Παράλληλα, είχε λάβει δικαστικές αρμοδιότητες που είχαν αφαιρεθεί από τον *Ἄρειο Πάγο* και τους *Ἐννέα Ἄρχοντες*, με αποτέλεσμα να δύνατο να εκδικάζει πλήθος υποθέσεων. Στο σημείο αυτό πρέπει να επισημανθεί ότι η *Ἡλιαία* απαρτιζόταν από άλλα δικαστήρια, τα οποία με τη σειρά τους θεωρούνταν αντιπροσωπευτικά της ίδιας της *Ἡλιαίας*. Με πιο απλά λόγια, από το σύνολο των 6.000 *ἡλιαστών* (βλ. προηγούμενη υποενότητα) λαμβάνονταν τα μέλη που επάνδρωναν τα ηλιαστικά δικαστήρια. Ο

<sup>164</sup> ό. π., 2008<sup>4</sup>, 155-164.

<sup>165</sup> ό. π., 2008<sup>4</sup>, 168-170.

αριθμός τους ποίκιλε ανάλογα με τη σοβαρότητα των υποθέσεων που εκδίκαζαν κάθε φορά. Πάντως, δεδομένου ότι ήταν πραγματικά ελάχιστες οι υποθέσεις που δεν εκδικάζονταν πρωτόδικα και τελεσίδικα ή τελεσίδικα χωρίς απαιτήτως να εκδικάζονται πρωτοδίκως<sup>166</sup>, με τους δικαστές να δύνανται να επιβάλουν ποινές που, στην πιο αυστηρή εκδοχή τους, έφθαναν είτε στη δήμευση περιουσίας είτε στον θάνατο, όπως έχει ήδη λεχθεί.

Εν είδει κατακλείδος, νιώθω την ανάγκη να τονίσω ότι η παρούσα υποενότητα -παρότι φαντάζει μάλλον περιττή- τοποθετείται στο σημείο αυτό για δύο κυρίως λόγους. Αφενός, καθώς το θέμα της εργασίας είναι ο εντοπισμός των ρητορικών στοιχείων στον κεντρικό *ἀγῶνα λόγων* της *Ἀλκήστιδος* και η γράφουσα θα προτείνει την ανάλυση του με τα μέσα της δικανικής ρητορείας ως λόγο που εν δυνάμει παραπέμπει σε δικανικό, εκφωνούμενο σε ηλιαστικό δικαστήριο (βλ. κεφάλαιο Δ'), επιθυμώ να καταστεί σαφές ότι -δεδομένης της πρωτότυπης προσέγγισης- θα μπορούσε να στοιχειοθετηθεί και μια οποιαδήποτε άλλη μορφή κατηγορίας, διαφορετική από την εδώ προτεινόμενη, η οποία να παραπέμπει σε οποιοδήποτε άλλο θεσμικό σώμα απονομής δικαιοσύνης, πέραν της *Ἡλιαίας*. Αφετέρου, μέσω της αδρομερούς παρουσίασης των νομικών οργάνων της κλασικής αρχαιότητας, γίνεται αντιληπτό για ακόμα μια φορά ότι το σύνολο των θεατών του Ευριπίδη είναι οι ίδιοι πολίτες που λάμβαναν, ξανά εν συνόλω, δικαστικές αποφάσεις περί πάντων, όντας υπέρμαχοι του δικαίου, των κοινών συμφερόντων, της ευρυθμίας και της ευταξίας, μη διστάζοντας να ασκούν έλεγχο, να επιβάλλουν κυρώσεις και ποινές στους συμπολίτες τους που έσφαλλαν ή διέπρατταν κατάφωρες αδικίες.

### **Ρητορικά μέσα πειθούς**

Λίγο πριν το πέρασμά μας στην ανάλυση του κεντρικού *ἀγῶνος* της ευριπίδειας *Ἀλκήστιδος* υπό το πρίσμα της δικανικής ρητορείας, θα σταθούμε στα κύρια μέσα πειθούς, που αναμένεται να εντοπίσει κανείς στους δικανικούς λόγους εν γένει.

Όπως έχει υπογραμμισθεί, ο ρόλος του λογογράφου ήταν αποφασιστικός στην εξέλιξη μιας δικανικής υπόθεσης. Πολύ περισσότερο, ήταν μάλλον καθοριστικός, καθώς οι δικαστές οδηγούνταν στην τελική τους απόφαση στηριζόμενοι σε όσα άκουγαν από τους ίδιους τους διάδικους. Όποιος διάδικος -κατ' επέκταση λογογράφος- παρουσίαζε με τον πλέον πειστικό τρόπο τη δική του αλήθεια περί των πεπραγμένων, είχε μεγαλύτερες πιθανότητες να επιτύχει το επιθυμητό αποτέλεσμα· τη νίκη και την τελική δικαίωση. Επομένως, είναι εμφανές ότι η δικαιοσύνη εξαρτείτο από τη ρητορική, την «τέχνη του πείθειν». Ως εκ τούτου, ο εκάστοτε λογογράφος εμπλούτιζε τον λόγο του με όσο το δυνατόν περισσότερα μέσα πειθούς μπορούσε.

Στην προσπάθεια μας να επισημάνουμε τα κυριότερα ρητορικά μέσα πειθούς αρωγός μας θα

---

<sup>166</sup> ό. π., 2008<sup>4</sup>, 309.

σταθεί εκ νέου ο Αριστοτέλης και το κομβικής σημασίας έργο του *Ρητορική*. Εξάλλου, από το έργο αυτό αντλούν τα δεδομένα τους οι περισσότεροι μελετητές. Στην παρούσα εργασία, πάντως, βασικό εγχειρίδιο προσέγγισης των ρητορικών μέσων πειθούς στάθηκε το έργο του Θεοδωρακόπουλου<sup>167</sup>.

Σύμφωνα τώρα με τον Σταγειρίτη φιλόσοφο, κύριο όπλο στα χέρια των λογογράφων αναδεικνύονται οι *πίστεις*, δηλαδή οι αποδείξεις. Αυτές ήταν δύο ειδών: *ἄτεχναι* και *ἔντεχναι*. Στην πρώτη κατηγορία περιλαμβάνονται οι αποδείξεις που μπορούσαν εύκολα να κατασκευαστούν ή προϋπήρχαν, δηλαδή οι νόμοι, οι όρκοι, τα συμβόλαια, διάφορα έγγραφα, οι μάρτυρες, οι μαρτυρίες μετά από βασανισμό κ.ο.κ. Στη δεύτερη κατηγορία εντάσσονται οι αποδείξεις που προκύπτουν από την εφευρετικότητα των διάφορων λογογράφων. Εδώ δεσπόζουν τα επιχειρήματα. Αυτά διακρίνονται σε επιχειρήματα *ἤθους*, *πάθους* και *λόγου*. Τα πρώτα συναρτώνται με τον χαρακτήρα του ομιλητή, τα δεύτερα με την κατάσταση στην οποία προσπαθεί ο λογογράφος να οδηγήσει τον ακροατή και τα τρίτα συνδέονται με τον ίδιο τον λόγο.

Αναλυτικότερα, ο λογογράφος ενδιαφέρεται να παρουσιάσει τον ομιλητή-πελάτη του ως έναν ηθικά ακέραιο και καθ' όλα ενάρετο άνθρωπο. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ασφαλώς θα μπορούσε να πείσει τους δικαστές πιο εύκολα για την αθωότητά του ή τουλάχιστον να τους προϊδεάσει θετικά, καθώς ένας ενάρετος άνθρωπος δύσκολα θα υπέπιπτε σε κάποιο αδίκημα. Την ίδια στιγμή, ο λογογράφος προσπαθεί να διεγείρει έντονα συναισθήματα και ηθικά διλήμματα στους δικαστές, ώστε να κερδίσει ο ομιλητής-πελάτης του την εύνοιά τους. Άλλωστε, δεν πρέπει να λησμονούμε ότι τις περισσότερες φορές οι δικαστές έκριναν με γνώμονα το θυμικό τους και βάσει όσων ένιωθαν παρά βάσει της λογικής και της νομικής τεκμηρίωσης των θέσεων που άκουγαν. Τέλος, ο λογογράφος μεριμνά ιδιαίτερα για τα λογικά επιχειρήματα που καλείται να προσκομίσει ο ομιλητής- πελάτης του, δεδομένου ότι με αυτά δύναται να στοχεύσει στη λογική κρίση των δικαστών και να τους πείσει για την αλήθεια και την εγκυρότητα των θέσεων που ο ίδιος πρεσβεύει. Με τη σειρά τους, τα επιχειρήματα λόγου διακρίνονται σε *ένθυμήματα* και *παραδείγματα*. Στα πρώτα εξ' αυτών, μπορεί κανείς να εντοπίσει τα *εἰκότα*, τα *σημεία*, και τους *κοινούς τόπους*. Ως *ένθυμήματα* ορίζονται οι ρητορικοί απαγωγικοί συλλογισμοί και ως *παραδείγματα* οι ρητορικοί επαγωγικοί συλλογισμοί. Τα *εἰκότα* ερμηνεύονται ως πιθανολογικά επιχειρήματα, τα *σημεία* ως προτάσεις που δεν αληθεύουν πάντα, δεν έχουν γενική αλήθεια, θεωρούνται όμως συνήθως ή μερικώς αληθείς και οι *κοινοὶ τόποι* είναι *ένθυμήματα* που στηρίζονται στην κοινή αντίληψη και ανταποκρίνονται στην κοινή ανθρώπινη πείρα.

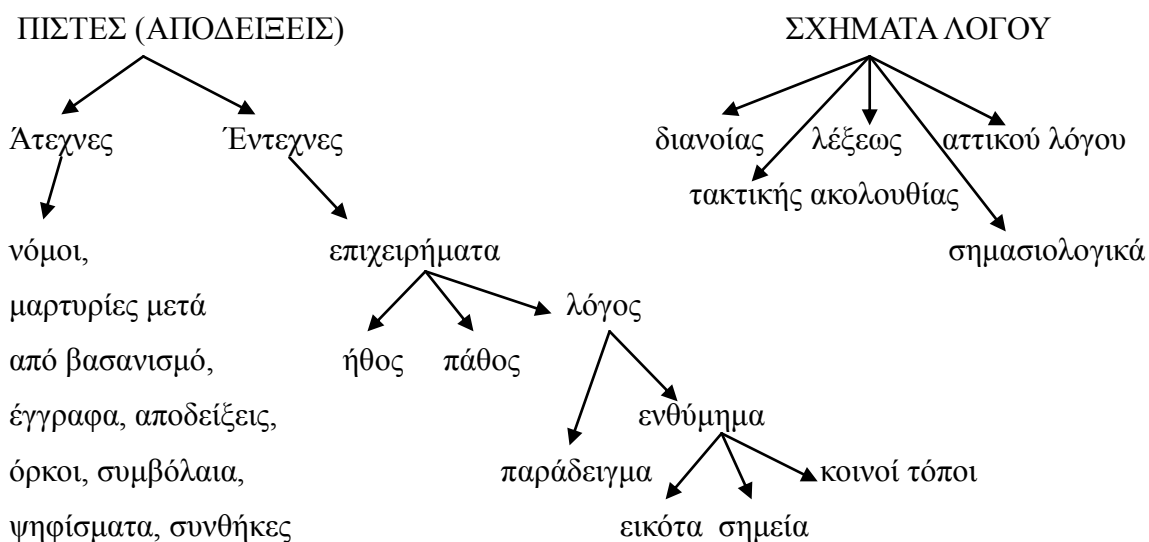
Τα τρία *ἐπιχειρήματα* είναι αυτά στα οποία θα εστιάσουμε και στην ανάλυσή μας. Ωστόσο, προς αποφυγή παρανοήσεων ή σύγχυσης, οφείλουμε να τονίσουμε ότι στα ρητορικά μέσα πειθούς περιλαμβάνονται και ποικίλα σχήματα με τα οποία οι ρήτορες κοσμούσαν τον λόγο τους. Οι

---

<sup>167</sup> Θεοδωρακόπουλος, 1989, 110-114.

κυριότερες κατηγορίες αυτών των σχημάτων είναι τα σχήματα λέξεως, διανοίας, τα σχήματα συντακτικής ακολουθίας των όρων, τα σχήματα αττικού λόγου και τα διάφορα σημασιολογικά σχήματα. Στην πρώτη κατηγορία περιλαμβάνεται η αντίθεση, η παρομοίωση, ο κύκλος, τα σχήματα αύξησης και η παρονομασία. Στη δεύτερη τα σχήματα ενάρχειας, στην τρίτη το υπερβατό, το χιαστό και η υπαλλαγή, στην τέταρτη η αττική σύνταξη και η γενική απόλυτη μετοχή και, τέλος, στην πέμπτη κατηγορία μπορεί κανείς να εντοπίσει τη μεταφορά, το κατεξοχήν σχήμα, την προσωποποίηση, τη μετωνυμία και τη συνεκδοχή.

Συγκεφαλαιωτικά, όλα τα μέσα ρητορικής πειθούς μπορούν να παρουσιαστούν σχεδιαγραμματικά και καθ' όλα ευσύνοπτα ως εξής:



Ο Ευριπίδης μεταχειρίζεται με περίσσια άνεση αρκετά από τα παραπάνω μέσα, αναδεικνύοντας το δραματουργικό του ταλέντο και τη ρητορική του δεινότητα.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ΄

### 1. Η Άλκηστις

Το παλαιότερο σωζόμενο έργο του Ευριπίδη, η *Άλκηστις*, αποτελεί συνάμα και το μοναδικό έργο του ποιητή που βρίσκεται εκτός του φάσματος των έργων στα οποία ο Πελοποννησιακός Πόλεμος αφήνει το μελανό του στίγμα<sup>168</sup>. Πρόκειται για ένα έργο που προηγείται της ώριμης

<sup>168</sup> Dale, 1999, 7.

περιόδου του ποιητή, χωρίς αυτό, βέβαια, να σημαίνει ότι η *Άλκηστις* στερείται επαρκούς δομής, πληρότητας νοημάτων και μεστότητας συναισθηματικών διεγέρσεων ή κορυφώσεων. Εξάλλου, όπως μας πληροφορεί η παράδοση, η *Άλκηστις* ήταν το 17<sup>ο</sup> έργο το οποίο ο Ευριπίδης είχε συνθέσει<sup>169</sup>, γεγονός που μαρτυρά ότι ο ποιητής είχε ήδη αρχίσει να διεισδύει στο βαθύ πέλαγος της δραματουργίας.

Η *Άλκηστις*, λοιπόν, πρωτοδιδάχθηκε στα *Μεγάλα Διονύσια* του 438 π.Χ. και παραστάθηκε ως τέταρτο κατά σειρά έργο σε μια τετραλογία της οποίας τα λοιπά έργα σήμερα γνωρίζουμε μόνο ως τίτλους, καθώς δεν έχουν διασωθεί. Μάλιστα, με αυτήν του την τετραλογία (*Κρήσσαι*, *Άλκμέων* *ὁ διὰ Ψωφίδος*, *Τήλεφος* και *Άλκηστις*) ο Ευριπίδης κατόρθωσε να κερδίσει το δεύτερο βραβείο, πίσω από τον Σοφοκλή<sup>170</sup>. Δυστυχώς, όμως, δεν διαθέτουμε καμιά άλλη πληροφορία για τα έργα αυτά, τέτοια τουλάχιστον που να μας επιτρέπει έστω και να προσπαθήσουμε να βρούμε τα κοινά στοιχεία που αυτά είχαν μεταξύ τους -εάν όντως είχαν- ή έστω τους κοινούς μυθολογικούς άξονές τους με την *Άλκηστιν*· και πάλι εάν πράγματι υπάρχουν ανάλογοι άξονες<sup>171</sup>.

Στο σημείο αυτό αξίζει να επισημανθεί ότι συνειδητά αναφέρω την *Άλκηστιν* ως το τελευταίο έργο της άνωθεν τετραλογίας. Ως γνωστόν, μια τετραλογία αποτελείτο από τρεις τραγωδίες κι ένα σατυρικό δράμα. Βάσει λογικής, επομένως, η *Άλκηστις* -ως το τελευταίο έργο που παραστάθηκε στο κοινό- καταλαμβάνει στην εν λόγω τετραλογία τη θέση του σατυρικού δράματος. Ωστόσο, ακριβώς αυτή η ειδολογική οριοθέτηση, ή, ορθότερα, τοποθέτηση, έχει κατά καιρούς προκαλέσει πληθώρα φιλολογικών αντιπαραθέσεων και διαξιφισμών, με τους ανά τα χρόνια μελετητές του έργου να παραθέτουν σωρεία επιχειρημάτων και αντεπιχειρημάτων αναφορικά με την ένταξη του ή όχι στον κατάλογο των σατυρικών δραμάτων<sup>172</sup>.

Προσωπικά, δεν θεωρώ ότι η *Άλκηστις* προσιδιάζει σε σατυρικό δράμα. Περισσότερο, κατ' εμέ, μοιάζει να παραπέμπει σε μια παίζουσα τραγωδία, σε ένα μελόδραμα, στο οποίο τα τραγικά χαρακτηριστικά του δράματος συμπλέκονται με στοιχεία κωμικά, αφήνοντας, εν τέλει, μια γλυκιά και ρομαντική επίγευση. Άλλωστε, εάν το κείμενο της *Άλκήστιδος* γραφόταν σε μιαν άλλη εποχή, παραδείγματος χάριν στην ελισαβετιανή, θα μπορούσε κάλλιστα να αποτελεί έργο «αντίπαλον δέος» των σαιξπηρικών δραμάτων. Εάν, πάλι, επιλέξουμε να το προσεγγίσουμε ως μια ρομαντική ιστορία αγάπης, τότε η *Άλκηστις* αδιαμφισβήτητα θα μπορούσε να αναγνωσθεί ως παραμύθι με χαρούμενο τέλος. Η λίστα των επιλογών μας φυσικά, είναι αμέτρητη. Γι' αυτόν τον λόγο θέτουμε μια άνω τελεία και επανερχόμαστε στην ευριπίδεια *Άλκηστιν* του 438 π.Χ.

Ιστορικά, βρισκόμαστε σε μια εποχή κατά την οποία οι Αθηναίοι ναι μεν δεν βιώνουν την αίγλη της ηγέτιδας πόλης ανάμεσα σε αρκετές ελληνικές όπως συνέβαινε κατά τα προηγούμενα

<sup>169</sup> Conacher, 2007<sup>3</sup>, 29.

<sup>170</sup> Ιακώβ, 2012, τμ. α', 44.

<sup>171</sup> Conacher, 2007<sup>3</sup>, 29.

<sup>172</sup> βλ. Ιακώβ, 2012, τμ. α', 47-51.

χρόνια, οπότε και η πρώτη αθηναϊκή ηγεμονία ανθούσε και έθαλλε<sup>173</sup>, ωστόσο αντιμετωπίζουν με καίριο και αποτελεσματικό τρόπο τα ζητήματα εσωτερικής και εξωτερικής πολιτικής που τυχόν ανακύπτουν. Άλλωστε, δεν πρέπει κανείς να λησμονεί ότι καθ' όλη τη διάρκεια του 5<sup>ου</sup> αι. π. Χ. οι Αθηναίοι έχουν αναπτύξει μια ιδιαίτερη κοσμοαντίληψη ή, ορθότερα, μια ιδιαίτερη συνείδηση της θέσης και της αξίας της πόλης τους στα ελληνικά πράγματα.

Πάντως, οι ιστορικές μας γνώσεις για το έτος παράστασης της *Αλκίσιδος* είναι πενιχρές. Τα μόνα δύο αξιοσημείωτα γεγονότα του 438 π. Χ. -σε πολιτισμικό επίπεδο- φαίνεται να είναι ο θάνατος του Πινδάρου και η ολοκλήρωση της οικοδόμησης του Παρθενώνα, με την τοποθέτηση του χρυσελεφάντινου αγάλματος της Αθηνάς στον ναό. Όμως, εάν διευρύνουμε τις πνευματικές μας αντένες μόλις σε βάθος μιας επταετίας, γρήγορα θα συνειδητοποιήσουμε ότι το έτος παράστασης του έργου αποτελεί ένα ενδιαφέρον σημείο αναφοράς· σύμπτωση από αυτές της μοίρας που δημιουργούν τροφή για σκέψη, θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει.

Τι εννοούμε όμως με αυτό; Μόλις επτά χρόνια πριν την παράσταση της *Αλκίσιδος* οι Αθηναίοι υπογράφουν τις Τριακονταετείς Σπονδές με τη Σπάρτη. Με αυτές εγκαινιάζεται μια περίοδος ειρήνης μεταξύ των δύο μεγάλων ελληνικών πόλεων. Βέβαια, η ειρήνη αυτή αποδεικνύεται επισφαλής, καθώς στα επόμενα επτά χρόνια που έπονται του 438 π. Χ., δηλαδή στα 431, ξεσπά ο Πελοποννησιακός Πόλεμος.

Ασφαλώς, ο Ευριπίδης δεν ήταν σε θέση να γνωρίζει τα μελλούμενα. Ωστόσο, νομιμοποιούμε να υποστηρίξουμε ότι σαν άνθρωπος με οξύτατο κριτικό πνεύμα και, παράλληλα, ως νους με διευρυμένες αντιληπτικές ικανότητες, λογικά θα είχε αφουγκραστεί τα νέα δεδομένα που προέκυπταν μετά την υπογραφή της ειρήνης αυτής. Εναργέστερα, το 444-443 π. Χ. ιδρύεται στην Κάτω Ιταλία η αποικία των Θουρίων. Εμπνευστής της κίνησης αυτής υπήρξε ο Περικλής, ο οποίος στο διάστημα εκείνο μεσουρανούσε στην πολιτική σκηνή της Αθήνας. Την ίδια περίοδο, η αθηναϊκή δημοκρατία φθάνει στο απόγειό της<sup>174</sup>. Η Αθήνα αναδεικνύεται σε μια πόλη αμιγώς εξωστρεφή· το ίδιο και οι πολίτες της. Βέβαια, η όψη αυτή είναι η θετική του νομίσματος. Εάν κανείς το αντιστρέψει, θα δει και την αρνητική: το 440 π. Χ. η Σάμος και το Βυζάντιο αποστατούν από την αθηναϊκή συμμαχία και τον αμέσως επόμενο χρόνο, το 439 π. Χ., ξεσπά πολεμική διαμάχη μεταξύ δύο άλλων ελληνικών πόλεων, της Κορίνθου και της Κέρκυρας. Διαμάχη η οποία έμελλε με τη σειρά της να αποτελέσει την εναρκτήρια σπίθα για το μετέπειτα ξέσπασμα του Πελοποννησιακού Πολέμου<sup>175</sup>.

Ο Ευριπίδης, τέλος, αναμφίβολα επηρεάζεται από τα τεκταινόμενα, όπως εξάλλου επηρεάζονται όλοι οι δημιουργοί -άλλοι σε μεγαλύτερο και άλλοι σε μικρότερο βαθμό- από τις

---

<sup>173</sup> Hornblower, 2005, 52-63.

<sup>174</sup> Σολωμός, 1995, 27.

<sup>175</sup> ό. π., 1995, 28.

δονήσεις της σύγχρονης τους εποχής. Έτσι, είτε συνειδητά είτε ασύνειδα, επιλέγει -έστω στο ένα έργο της τετραλογίας που παρουσίασε στο αθηναϊκό κοινό του 438 π. Χ. και για το οποίο είμαστε σε θέση να μιλήσουμε με ασφάλεια- να θίξει το θέμα της *φιλίας*<sup>176</sup>. Πρόκειται, κατ' ουσίαν, για ένα μέγιστο ιδανικό που γαλούχησε γενεές επί γενεών Αθηναίων και, εν γένει, Ελλήνων. Ταυτόχρονα, η *φιλία* σε όλες της τις εκφάνσεις αποτέλεσε τον ακρογωνιαίο λίθο πάνω στον οποίο οικοδομήθηκε, σε στέρεες βάσεις, ολόκληρος ο αρχαίος ελληνικός πολιτισμός.

## 2. Ο μύθος της *Άλκίστιδος*

Η καταληκτική παράγραφος της προηγούμενης υποενότητας επιτρέπει την ομαλή μετάβασή μας στη μελέτη του μύθου της *Άλκίστιδος*.

Είναι ευρέως αποδεκτό, κατ' αρχήν, ότι κανένας δραματουργός της αρχαιότητας δεν συνθέτει τα έργα του εν κενώ. Για την ακρίβεια, όλοι οι τραγικοί ποιητές του 5<sup>ου</sup> αι. π. Χ. είχαν πρόσβαση σε μια πλουσιότατη μυθολογική παράδοση<sup>177</sup>, η οποία τους επέτρεπε να αντλήσουν υλικό από πολυάριθμες και, συνάμα, πολυποίκιλες πηγές. Μάλιστα, εικάζουμε ότι ένα μεγάλο ποσοστό όλων των αρχαίων Ελλήνων -εάν όχι το μεγαλύτερο- θα γνώριζε αρκετούς μύθους ή, τουλάχιστον, θα ήταν εξοικειωμένο με μυθολογικές διηγήσεις.

Εξάλλου, όπως υπογραμμίζει ο Anderson, οι μύθοι υπήρξαν μια άξια σεβασμού μορφή επικύρωσης των πολιτισμικών θεσμών, των ηθών, των εθίμων, των πεποιθήσεων και των παραδόσεων των περιοχών από τις οποίες προέρχονταν. Αυτό συμβαίνει διότι αποτελούσαν σημείο αναφοράς για την ίδια την πόλη και τους πολίτες της, καθώς κατέγραφαν στοιχεία για την ίδρυση των πόλεων και τους ήρωες που γεννήθηκαν ή έδρασαν σε αυτές. Παράλληλα, ερμήνευαν συχνά τη γέννηση του θρησκευτικού αισθήματος, προδιέγραφαν τις κοινωνικές σχέσεις, διαμόρφωναν τον ηθικό κώδικα αξιών των πολιτών και, εν πολλοίς, προσέφεραν πρότυπα θετικής και παραδείγματα αρνητικής συμπεριφοράς. Με λίγα λόγια, οι μύθοι, εν συνόλω, φαίνεται να θεώνται τον κύκλο της ανθρώπινης ζωής, με τα καλά και τα κακά του (ή οτιδήποτε άλλο αυτός συνεπάγεται) στοχαστικά<sup>178</sup>. Υπό το πρίσμα αυτό, γίνεται αντιληπτό γιατί όλοι οι δραματουργοί ανατρέχουν σε αυτούς.

Ο Ευριπίδης, επομένως, δεν θα μπορούσε να αποτελεί εξαίρεση. Και αυτός αρέσκεται να αντλεί το υλικό του από τη μυθολογική παράδοση, πάντοτε όμως αναπλάθει δημιουργικά τον μύθο με τον οποίο καταπιάνεται, προσβλέποντας στην κατά το δοκούν ανασύνθεσή του. Στο σημείο αυτό αξίζει να επισημανθεί και μια ενδιαφέρουσα άποψη, αυτή του Whitman. Ο Αμερικανός ακαδημαϊκός υποστηρίζει ότι ο Ευριπίδης χρησιμοποιούσε σε όλη του τη δραματουργική πορεία

<sup>176</sup> Ιακώβ, 2012, τμ. α', 78.

<sup>177</sup> Hose, 2001, 53.

<sup>178</sup> Anderson, 2010, 168.

παραδεδομένους μύθους, πάντα όμως φιλτράροντάς τους με ειρωνεία, άλλοτε λεπτότατη (*Άλκηστις*), άλλοτε καυστικότατη (*Ηρακλής*)<sup>179</sup>. Το γεγονός αυτό, συνεχίζει, είχε ως αποτέλεσμα συχνά ο Ευριπίδης να κατηγορείται ότι σατίριζε τον μύθο και, ιδίως, την ίδια τη μυθολογία της παραδοσιακής θρησκείας. Κάτι τέτοιο, ωστόσο, δεν ισχύει. Μάλλον το λάθος μας, τονίζει ο Whitman, έγκειται στην αδυναμία μας να προσεγγίσουμε τη σκέψη του ορθολογιστή Ευριπίδη<sup>180</sup>. Ο ποιητής, λογικά, επέλεγε τον μύθο που κάθε φορά ανταποκρινόταν σε όσα είχε εκ των προτέρων σκεφθεί να διδάξει στο κοινό του ή, πιθανόν, τον μύθο που πίστευε ότι θα μπορούσε πιο έντονα και δραστικά να συγκινήσει τους συμπολίτες του στο θέατρο.

Με αντίστοιχο τρόπο θα επεξεργάστηκε και τον μύθο της Αλκήστιδος. Πρόκειται, βέβαια, για έναν μύθο με τον οποίο δεν καταπιάστηκε κανένας από τους δύο άλλους σπουδαίους τραγικούς του 5<sup>ου</sup> αι. π. Χ. (από όσο γνωρίζουμε έως σήμερα). Πάντως, ο εν λόγω μύθος ήταν αρκετά διαδεδομένος σε πολλά μέρη της Ελλάδος. Παράλληλα, το κυρίαρχο μοτίβο του μύθου φαίνεται ότι υπήρξε επίσης αρκετά διαδεδομένο και σε άλλους λαούς<sup>181</sup>.

Αναλυτικότερα, εάν κανείς προσπαθήσει να ανατρέξει στις ρίζες του συγκεκριμένου μύθου θα βρεθεί, αναμφίβολα, μπροστά σε δύο καιρίες εκδοχές του. Και τις δύο αυτές παρουσιάζει με σαφήνεια και γλαφυρότητα η Dale<sup>182</sup>. Έτσι, σύμφωνα με την πρώτη εκδοχή, ο Άδμητος και η Άλκηστι παρουσιάζονται ως αυθεντικές χθόνιες θεότητες των Σιθώνων, ως ένα αντίστοιχο ζεύγος του Άδη και της Περσεφόνης, με το οποίο ο Απόλλων τινι τρόπω συνδεόταν. Σε αυτήν την εκδοχή του μύθου, ο θρύλος έγκειται στη θνησιμότητα του ανθρώπου. Ένας νεαρός άνδρας, παρασυρμένος από την άρνηση των γονιών του να πεθάνουν ώστε αυτός να ζήσει, βρίσκει μια σύζυγο (ή απλώς αγαπημένη) που εκούσια επιλέγει να πεθάνει αυτή στη θέση του. Εμφανίζεται δε ένας δυνατός ήρωας, ο οποίος παλεύει με τον Θάνατο και τον νικά, παίρνει πίσω το θύμα της θεότητας του Κάτω Κόσμου και επέρχεται κατ' αυτόν τον τρόπο ένα ευτυχισμένο τέλος. Μάλιστα, η παρούσα εκδοχή μοιάζει πολύ με ένα ρομαντικό παραμύθι· αυτό σίγουρα δεν θα μπορούσε κανείς να το αρνηθεί.

Η δεύτερη εκδοχή του μύθου -με τις ποικίλες υποεκδοχές της- παραδίδεται σε εκτενέστερη μορφή σε εμάς από ένα μεταγενέστερο μυθολογικό εγχειρίδιο του Απολλόδωρου<sup>183</sup>. Σε αυτή την εκδοχή, ολόκληρος ο μύθος προσκολλάται στη Θεσσαλία και σε έναν εκεί τοπικό ήρωα, τον βασιλιά των Φερών Άδμητο, ο οποίος στην ελληνική μυθολογία συνδέεται με μια ειδική σχέση με τον Απόλλωνα.

Πιο συγκεκριμένα, ο Ασκληπιός, γιος του Απόλλωνα, έχει χρησιμοποιήσει τις γιατρευτικές του δυνάμεις με τέτοιο τρόπο ώστε να επαναφέρει τους νεκρούς στη ζωή. Η φυσική αρμονία του

<sup>179</sup> Whitman, 1996, 135.

<sup>180</sup> ό.π., 1996, 135.

<sup>181</sup> Ιακώβ, 2012, τμ. α', 25.

<sup>182</sup> Dale, 1999, 8.

<sup>183</sup> Ιακώβ, 2012, τμ. α', 30-33.



Σύμπαντος διαταράσσεται και ο Δίας τότε κατακεραυνώνει τον Ασκληπιό. Σε απάντηση στον θάνατο του γιου του, ο Απόλλων φονεύει τους Κύκλωπες που ήταν κατασκευαστές της αστραπής του Διός, του οργάνου δηλαδή με το οποίο ο γιος του οδηγήθηκε στο βασίλειο του Κάτω Κόσμου. Ο Δίας, έπειτα, τιμωρεί τον Απόλλωνα και τον αναγκάζει να ζήσει στο παλάτι ενός θνητού, του Αδμήτου. Ο τελευταίος αποδεικνύεται εξαιρετικά φιλόξενος και μεταξύ του Απόλλωνα και του Αδμήτου αναπτύσσεται μια ιδιαίτερη σχέση φιλίας και σεβασμού. Αξίζει να σημειωθεί ότι σε αυτή την εκδοχή του μύθου ο Απολλόδωρος τοποθετεί τον Απόλλωνα στο παλάτι του Αδμήτου τη χρονιά του γάμου του βασιλιά. Αυτό συμβαίνει διότι στην πορεία του μύθου εκτυλίσσεται ο γάμος του βασιλιά των Φερών με την Άλκηστη, την κόρη του Πελία. Ο τελευταίος απαιτούσε από τους υποψήφιους μνηστήρες της κόρης του να περατώσουν έναν άθλο. Ήθελε να ζεύξουν έναν κάπρο με ένα λιοντάρι. Ο Άδμητος, με τη βοήθεια του Απόλλωνα, τα καταφέρνει και, εν τέλει, νυμφεύεται την Άλκηστη.

Σύμφωνα, πάλι, με μια άλλη υποεκδοχή του μύθου, την ημέρα του γάμου του με την Άλκηστη ο Άδμητος παρέλειψε να προσφέρει θυσίες στην Άρτεμη. Το γεγονός αυτό εξόργισε τη θεά που έστειλε κουλουριασμένα φίδια -προμήνυμα θανάτου- στη συζυγική κλίνη. Ο Απόλλων τότε συμβούλευσε τον Άδμητο να προσπαθήσει να εξευμενίσει την οργή της θεάς και ο ίδιος κατάφερε να αποσπάσει από τις Μοίρες την υπόσχεση ότι αυτές θα ανέβαλαν τον θάνατό του εάν ο βασιλιάς έβρισκε ένα πρόσωπο πρόθυμο να πεθάνει στη θέση του. Το πρόσωπο αυτό δεν είναι άλλο από την γυναίκα του, την Άλκηστη. Αυτή τη στέλνει όμως πίσω στο φως της ζωής η Περσεφόνη. Βέβαια, σύμφωνα με μια άλλη υποεκδοχή, πιθανόν να την επαναφέρει στη ζωή και ο Ηρακλής, έπειτα από πάλη με τον Άδη.

Όπως αντιλαμβάνεται εύλογα κανείς, ο Ευριπίδης δύνατο να επιλέξει το υλικό του από μια ευρεία μυθολογική πηγή. Δεν είμαστε, βέβαια, σε θέση να γνωρίζουμε ούτε ποια -ή ποιες- εκδοχές του μύθου γνώριζε ούτε από πού αντλούσε το υλικό του. Οποιαδήποτε κρίση αναφορικά με το θέμα αυτό θα ήταν αποτέλεσμα εικασιών και πιθανολογιών.

Το μόνο πράγμα για το οποίο νομιμοποιούμαστε να μιλάμε με ασφάλεια είναι το γεγονός ότι κάποια χρόνια πριν την ευριπίδεια *Άλκηστιν* ένας άλλος δραματουργός, ο Φρύνιχος, καταπιάστηκε με τον ίδιο μύθο. Και πάλι, όμως, η παράδοση της διάσωσης του φρυνίχειου έργου είναι απαγορευτική στο να εξαγάγουμε με ασφάλεια συμπεράσματα σχετικά με το ποια ακριβώς εκδοχή του μύθου γνώριζε ο Φρύνιχος, από πού τη γνώριζε και πώς τη μεταχειρίστηκε, εν τέλει, στο έργο του.

Ακόμη δυσκολότερο εγχείρημα, κατ' επέκταση, αποτελεί η προσπάθεια μας να συνδέσουμε την ευριπίδεια με τη φρυνίχεια *Άλκηστιν*. Οι περισσότεροι μελετητές, εξάλλου, προτείνουν

διαφορετικές προσεγγίσεις και περί αυτού του θέματος<sup>184</sup>. Πάντως, σύμφωνα με τις επικρατέστερες θεωρίες, ο Ευριπίδης φαίνεται να δανείζεται από τον Φρύνιχο τη βάση του παραμυθικού υλικού του και την παρουσία του θανάτου στο παλάτι των Φερών. Εικάζουμε δε ότι και η παρουσία του Ηρακλή αποτελεί φρυνίχεια επιρροή. Παράλληλα, αρκετοί μελετητές συνομολογούν ότι ο κεντρικός *ἀγών* του έργου μεταξύ Αδμήτου και Φέρητος αποτελεί ευριπίδεια προσθήκη.

Στο σημείο αυτό η μετατόπιση του κέντρου βάρους της μελέτης μας γείρει στο ίδιο το ευριπίδαιο έργο. Μια μονάχα παρατήρηση κρίνεται, τέλος, αναγκαία να επισημανθεί: ο μύθος της Αλκήστιδος γνωρίζει και άλλες, πολυποίκιλες εκδοχές, ταξιδεύοντας μέσα στα χρόνια και στις διάφορες γραμματείες ενώ η ίδια η φιγούρα της Αλκήστιδος ενέπνευσε δεκάδες καλλιτέχνες, οι οποίοι στα έργα τους επιχείρησαν να αποτυπώσουν το *exemplum* της ηθικά καταξιωμένης και ενάρετης γυναίκας που εκούσια οδηγείται στον θάνατο, απαρνούμενη τη ζωή, για χάρη του πεφλημένου συζύγου της.

Εν είδει κατακλείδος στην παρούσα υποενότητα, θα ήθελα να μνημονεύσω τη θέση της Romilly για τη δυναμική του μύθου γενικότερα. Η διαπρεπής Γαλλίδα φιλόλογος και ελληνίστρια διατείνεται ότι «μια από τις μεγάλες πρωτοτυπίες της ελληνικής τραγωδίας είναι ότι επιλέγει τις πιο εντυπωσιακές και εξαιρετικές καταστάσεις που της προσέφερε ο μύθος, για να αντλήσει από αυτές συμπεράσματα για την τρέχουσα ζωή των ανθρώπων»<sup>185</sup>.

Ο Ευριπίδης, τέλος, δεν παρεκκλίνει ούτε στο ελάχιστο από αυτή τη λογική. Στην *Άλκηστιν* μοιάζει να επιλέγει μικρά χρωματιστά θραύσματα του υπάρχοντος μύθου. Όλα αυτά τα υποβάλλει σε εξονυχιστικό έλεγχο και τα αναπλάθει δημιουργικά έως ότου να συνθέσει ένα νέο, συμπαγές έργο, το οποίο θα μπορέσει να αποκτήσει βαθμιαία τη δική του αυτούσια οντότητα. Εάν μας επιτραπεί, μάλιστα, μια τολμηρή αναλογία, ο ποιητής μοιάζει να εργάζεται όπως ένας φωτογράφος των ημερών μας πριν εκθέσει στο κοινό τις φωτογραφίες του: με τον φακό του αιχμαλωτίζει τις πιο λεπτές αποχρώσεις του γύρω κόσμου, εκείνες οι οποίες θα κεντρίσουν την ίριδα του κοινού και θα διεγείρουν το θυμικό του. Στη συνέχεια, πλάθει το υλικό του και προσπαθεί να δημιουργήσει μια έκθεση στην οποία τα χρώματα να γεννούν μια ευχάριστη συνέχεια και να αποτελούν, εν τέλει, ένα ευχάριστο σύνολο. Με παρόμοιο τρόπο, ο Ευριπίδης επιχειρεί να δώσει στο κοινό του ένα μεστό νοημάτων έργο που θα διαταράξει τις πιο λεπτές χορδές της ψυχής τους. Τον φακό, εν προκειμένω, αντικαθιστά ο λόγος. Αυτός καλείται να αντικατοπτρίσει τις πιο λεπτές αποχρώσεις του μύθου και να ηθογραφήσει τους πρωταγωνιστές του έργου, παρουσιάζοντας με απόλυτη ειλικρίνεια τις πιο μύχιες σκέψεις τους. Απώτερος στόχος κι εδώ είναι ένας: οι θεατές να απολαύσουν ένα έργο ολοκληρωμένο, ικανό να διεγείρει το δικό τους θυμικό και να κινητοποιήσει τη διάθεση τους για

<sup>184</sup> βλ. Ιακώβ, 2012 μ. α', 35-39 και Dale, 1999, 12-15.

<sup>185</sup> de Romilly, 2000<sup>2</sup>, 65.

εσωτερική αναθεώρηση.

### 3. Η πλοκή της *Άλκηστιδος*

Οι 1163 συνολικά στίχοι της *Άλκηστιδος* πιστοποιούν ότι το έργο αποτελεί μια ατέρμονη σε βάθος πραγματεία περί ζωής και θανάτου, περί υπάρξεως και, κυρίως, περί φιλίας, ξενίας και χάριτος. Μάλιστα, σε όλους αυτούς τους στίχους, ο Ευριπίδης με μαεστρία πλάθει τον λόγο με τέτοια τρόπο ώστε οι λεκτικοί διαξιφισμοί των ηρώων να συνυφαίνονται αρμονικά με τις αλλεπάλληλες δραματικές κορυφώσεις. Συνάμα, ο λόγος αναδεικνύεται καίριος και στις περιπτώσεις εκείνες κατά τις οποίες καλείται να περικλείσει τα κωμικά τμήματα του έργου, προσδίδοντας σε αυτό ζωντάνια, αμεσότητα, και παραστατικότητα. Δεν είναι, άλλωστε, καθόλου τυχαίο το γεγονός ότι στην *Άλκηστιν* συναντούμε τέσσερις εξαιρετικά ενδιαφέρουσες στιχομυθίες διαφορετικών πάντα προσώπων. Το συμπέρασμα που ανακύπτει είναι αναμφισβήτητο ένα: η *Άλκηστις* είναι ένα «έργο λόγου».

Εναργέστερα, ο Ευριπίδης στήνει το δράμα του στηριζόμενος στη μυθολογική παράδοση. Παράλληλα, συμπλέκει σε αυτήν τρία γνωστότατα μοτίβα (εν πολλοίς επαναλαμβανόμενα στα έργα του): το πρώτο είναι το μοτίβο της εθελουσίας προσφοράς της ζωής ενός προσώπου ώστε να επέλθει η σωτηρία ενός άλλου, αγαπημένου προσώπου· το δεύτερο είναι το μοτίβο του θρήνου και το τρίτο είναι το μοτίβο της σωτήριας επέμβασης<sup>186</sup>. Κοντά σε αυτά τα μοτίβα, ο μελετητής που καταπιάνεται με ειλικρίνεια με το ευριπίδειο έργο θα ανακαλύψει και πολλά άλλα, με δεσπόζον αυτό της φιλοξενίας.

Όλα τα παραπάνω μαρτυρούν τη βαθύτατη και στοχαστικότερη διάθεση του τραγικού, η οποία παρουσιάζεται πολυεπίπεδα. Μάλιστα, είναι τόσα πολλά τα κρυμμένα μηνύματα του έργου που μόνο μια ειλικρινής αποδόμησή του θα επιτρέψει στον αναγνώστη να τα ψηλαφίσει.

Ωστόσο, δεδομένου ότι μια τέτοια έρευνα -έστω και αδρομερής- θα απέβαινε εις βάρος του εξεταζόμενου θέματος, αρκούμαστε στο σημείο αυτό να παραθέσουμε μονάχα την εξέλιξη της πλοκής, στοιχείο απαραίτητο για τη μετέπειτα προσέγγιση του κεντρικού *άγωνα* του έργου.

Κατ' αρχάς, λοιπόν, τα κύρια πρόσωπα του δράματος είναι (με τη σειρά εμφάνισής τους στο αρχαίο κείμενο): ο Απόλλων, ο Θάνατος, ο Χορός, η Θεράπαινα, η Άλκηστις, ο Άδμητος, το παιδί τους, ο Ηρακλής, ο Φέρης και ένας δούλος του παλατιού.

Χωροχρονικά, βρισκόμαστε στο παλάτι των Φερών την ημέρα κατά την οποία η Άλκηστι πρόκειται να πεθάνει, προσφέροντας εθελουσίως τη ζωή της για να σωθεί ο άντρας της, ο Άδμητος. Το κλίμα είναι βαρύ και πένθιμο. Η πεφιλημένη όλων Άλκηστι ψυχορραγεί. Αφού αποχαιρετά τη νυφική της κλίνη, τους ανθρώπους του παλατιού, τα παιδιά και τον άνδρα της πεθαίνει. Ο Χορός

---

<sup>186</sup> Ιακώβ, 2012, τμ. α', 57.

θρηγεί και ο Άδμητος προκηρύσσει ετήσιο δημόσιο πένθος για όλη τη Θεσσαλία. Το πένθος, όμως, του Χορού διακόπτει η άφιξη του Ηρακλή, τον οποίο ο Άδμητος υποδέχεται εγκάρδια και αποφασίζει να φιλοξενήσει -όπερ και εγένετο- αποκρύπτοντάς του ότι η Άλκηστη δεν βρίσκεται πλέον εν ζωή. Ακολουθεί η νεκρική πομπή, κατά τη διάρκεια της οποίας καταφθάνει ο Φέρητας, πατέρας του Αδμήτου, για να τιμήσει τη νεκρή νύφη του. Οι δύο άντρες οδηγούνται σε μια αναπόφευκτη λογομαχία, σε έναν πραγματικά συγκλονιστικό *ἀγῶνα λόγων*. Εν τω μεταξύ, ο Ηρακλής, που γλεντά στο παλάτι, πληροφορείται από κάποιον δούλο ότι η ταφή που λαμβάνει χώρα εκτός του παλατιού δεν είναι άλλης γυναίκας από της Αλκήστιδος. Ο πανελληνίου φήμης ήρωας αποφασίζει να ανταποδώσει στον Άδμητο τη φιλοξενία και να φέρει πίσω στη ζωή τη νεκρή βασίλισσα. Πράγματι, παλεύει με τον Θάνατο, αναδεικνύεται νικητής και οδηγεί την Άλκηστη πίσω στη ζωή. Τέλος, μετά από μια έντονη στιχομυθία μεταξύ των δύο ανδρών, επέρχεται η αναγνώριση της μέχρι πρότινος νεκρής συζύγου από τον εν ζωή Άδμητο και η τάξη αποκαθίσταται, με μια πηγαία ευτυχία να εκπορεύεται από όλους εμάς, τους θεατές.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ Δ΄

### 1. Μια πρώτη προσέγγιση του *ἀγῶνος λόγων*

Μετά την ευσύνοπτη εισαγωγή των δύο πρώτων κεφαλαίων και την αδρή προσέγγιση του μύθου της *Αλκήστιδος* που προηγείται στο τρίτο κεφάλαιο, φθάνουμε στο κεντρικό ζητούμενο της παρούσας εργασίας: στον εντοπισμό των ρητορικών στοιχείων του κεντρικού *ἀγῶνος λόγων* του έργου. Ο τελευταίος, με τη σειρά του, αναπτύσσεται σε περίπου 126 στίχους και αποτελεί μια σφοδρή λεκτική αντιπαράθεση μεταξύ του βασιλιά των Φερών, Αδμήτου, και του γέροντα πατέρα του, Φέρητα, εξ αφορμής της εθελοντικής θυσίας της βασίλισσας Αλκήστιδος, η οποία εκουσίως επιλέγει να πεθάνει ώστε να παραμείνει εν ζωή ο σύζυγός της.

Ωστόσο, προτού διεισδύσουμε στο ζητούμενό μας, πλήθος ανακύπτουν και πάλι τα προβλήματα που δυσχεραίνουν τη μελέτη μας. Αυτή τη φορά, το πρώτο ερώτημα που γεννάται στο μυαλό μας και επίμονα στροβιλίζει τη σκέψη μας, τίθεται -το δίχως άλλο- σχεδόν αβίαστα: γιατί ο Ευριπίδης επιλέγει να θέσει επί σκηνής, στο δραματικό παρόν, μια λεκτική σύγκρουση που, λογικά, θα έπρεπε να έχει τοποθετηθεί στο παρελθόν, ακριβώς τη στιγμή που η Άλκηστη αποφασίζει η ίδια να πεθάνει για χάρη του Σδμήτου, υποκινούμενη όχι μόνο από την άγαν αγάπη της για τον σύζυγό της μα και από την άρνηση των ίδιων του των γονέων να τον σώσουν, θυσιαζόμενοι αυτοί έναντι εκείνου;

Πράγματι, ο δραματουργός επιλέγει να τοποθετήσει ακριβώς στο κέντρο του έργου του τον πολυσυζητημένο *ἀγῶνα* των δύο αντρών. Η επιλογή του αυτή προσδίδει στη σκηνή περίσσια συναισθηματική φόρτιση και προκαταβάλλει το θυμικό των θεατών, είτε των αλλοτινών είτε των παρόντων, καθώς η λεκτική διαπάλη πατέρα και γιου διεξάγεται μπρος στο άψυχο σώμα της νεαρής βασίλισσας<sup>187</sup>. Υπό το πρίσμα αυτό, την απάντηση στο άνωθεν ερώτημα παρέχει η ίδια η σκοποθεσία του *ἀγῶνος*.

Πιο συγκεκριμένα, αρκετοί μελετητές, ανάμεσα στους οποίους και ο Ιακώβ, υποστηρίζουν ότι ο Ευριπίδης επιλέγει να τοποθετήσει τον *ἀγῶνα* αυτόν στο δραματικό παρόν ώστε να υπογραμμίσει αντιστικτικά τη διάθεση αυτοθυσίας της Αλκήστιδος προς την άρνηση των γονέων του Αδμήτου να πεθάνουν αυτοί για να παραμείνει ο νεαρός βασιλιάς ζωντανός. Με τον τρόπο αυτό, η κεντρική ηρωίδα του δράματος μεταρσιώνεται στο ανώτατο σκαλί της ηθικής κλίμακας και αναδεικνύεται ως πρότυπο ήθους. Εξάλλου, εάν δεν υπήρχε ο *ἀγών* αυτός εμείς θα παρακολουθούσαμε τον νεαρό βασιλιά να θρηνεί για την απώλεια της πεφιλημένης συντρόφου του, εκθέτοντας την προσωπική του θέση σχετικά με τον λόγο για τον οποίο οι γεννήτορές του δεν δέχθηκαν να πεθάνουν αυτοί<sup>188</sup>. Συνεπώς, δεν θα αποκτούσαμε μια σφαιρική εικόνα των δρωμένων, ικανή να μας επιτρέψει, πρωτίστως, να συνειδητοποιήσουμε το βάθος της εθελούσιας θυσίας της Αλκήστιδος και, δευτερευόντως, να «χαρακτηροποιήσουμε» και την ίδια τη βασίλισσα μα και τον Άδμητο που δέχθηκε τη θυσία της συντρόφου του.

Αφορμώμενοι δε από την τελευταία παρατήρηση, αξίζει στο σημείο αυτό να μνημονεύσουμε και τη θέση του Lloyd περί της σκοποθεσίας του *ἀγῶνος*. Πρόκειται, κατ' ουσίαν, για μια θέση που εν πολλοίς προεκτείνει την παραπάνω προσέγγιση. Αυτό συμβαίνει διότι ο Αμερικανός μελετητής επισημαίνει ότι ο Ευριπίδης οργανώνει με τέτοιο τρόπο το υλικό του ώστε να παρουσιάσει όχι την πιο ολοκληρωμένη αποδοχή εκ μέρους του Αδμήτου της θυσίας της Αλκήστιδος, μα τα προβλήματα που ο ίδιος καλείται να αντιμετωπίσει μετά την απώλεια της συζύγου του. Προβλήματα για τα οποία ο Άδμητος φέρεται να έχει και ο ίδιος συναίσθηση, όμως έρχεται να τα υπερτονίσει και ο γέροντας πατέρας του<sup>189</sup>. Έτσι, ο *ἀγών λόγων* προσκτά συναισθηματική ένταση και, συνάμα, κριτικό βάθος.

Και οι δύο αυτές ερμηνείες, κατ' επέκταση, μοιάζουν να εξασφαλίζουν μια εύλογη απάντηση στο άνωθεν ερώτημα. Παράλληλα, όμως, νομιμοποιούμαστε να υποστηρίξουμε ότι η επιλογή του Ευριπίδη να μεταφέρει στο δραματικό παρόν την αντιπαράθεση των Αδμήτου και Φέρητα συναρτάται άμεσα και με τη βούληση του δραματουργού να προβεί στην πιο ολοκληρωμένη ηθογράφηση των ηρώων του, την οποία ιδανικά προσφέρει μια σύγκρουση με

---

<sup>187</sup> Ιακώβ, 2012, τμ. α', 51-52.

<sup>188</sup> ό. π., 2012, τμ. α', 299-300.

<sup>189</sup> Lloyd, 1992, 41.

πολυποίκιλους ιδιτισμούς: λεκτικούς και συναισθηματικούς.

Σύμμαχός μας στην προσπάθεια κατανόησης της παραπάνω προσέγγισης θα σταθεί μια παρατήρηση της Dale. Η εν λόγω μελετητής υποστηρίζει με γλαφυρό τρόπο ότι σε όλα τα σοβαρά δράματα της αρχαίας ελληνικής κλασικής γραμματείας εμπεριέχονται «χαρακτήρες», η δράση και τα λόγια των οποίων αποκαλύπτουν ανακλαστικά της πάμπολλες φύσεις τους<sup>190</sup>. Με άλλα λόγια, εάν ο *ἀγών λόγων* δεν διαδραματιζόταν στο σημείο αυτό, οι περισσότεροι θεατές θα σκιαγραφούσαμε τον Άδμητο με μάλλον μελανά χρώματα.

Στο μυαλό μας θα υπερίσχυε η εικόνα ενός κυνικού ανδρός και άτεγκτου συζύγου που, κυριολεκτικά, αφήνει τη γυναίκα του να πεθάνει για να παραμείνει ο ίδιος στον κόσμο των ζωντανών. Έτσι, θα μνημονεύαμε τον αδύναμο χαρακτήρα του και ο ήρωας θα παρέμενε ως ένας άνδρας με περιορισμένο πνευματικό ορίζοντα. Ανίκανος ο ίδιος όχι μόνο να αγαπήσει ολοκληρωτικά μα και να συνειδητοποιήσει τη βαθύτατη ουσία της θυσίας της γυναίκας του, ο Άδμητος θα έμοιαζε περισσότερο με μια αρνητική ηθογραφικά καρικατούρα, ένα κακέκτυπο του εξίσου κυνικού -όπως ηθογραφείται στον *ἀγῶνα*- Φέρητα. Ακόμη και τα θετικά χαρακτηριστικά του νεαρού βασιλιά θα συρρικνώνονταν ή ακόμα και θα λάνθαναν παντελώς της προσοχής μας, εάν απουσίαζε από το κέντρο του δράματος ο *ἀγών* των δύο ανδρών. Συνεκδοχικά, και η ίδια η εθελοθυσία της Αλκήστιδος θα έχανε κάτι από το κύρος και τη σημασία της εάν ο Ευριπίδης υπονόμει τον άντρα για τον οποίο η βασίλισσα θυσιάστηκε. Ας αναλογιστούμε: ποιο το νόημα να αυτό-απαρνεύσει τη ζωή για να προσφέρει ζωή σε έναν άνθρωπο εγωιστή και μικρόψυχο που, κατ' ουσίαν, δεν θα έπρεπε να ανασαίνει και να απολαμβάνει τις χαρές που του προσφέρει ο κόσμος των ζωντανών;

Στο σημείο αυτό, εν τέλει, προτείνεται και μια ακόμη απάντηση στο αρχικό ερώτημα, η οποία θέτει ως βάση της το ίδιο το αρχαίο κείμενο και στηρίζεται στην ίδια την πλοκή του δράματος. Πιο συγκεκριμένα, ο Ευριπίδης επιλέγει να στοιχειοθετήσει τη λεκτική διαπάλη των δύο ανδρών ως μια σύγκρουση ενδοοικογενειακή. Ακριβώς την αντίστοιχη ενδοοικογενειακή σύγκρουση συναντάμε και στην αρχή του έργου, όταν ο Απόλλων, στους στίχους 3-14, σε ένα τμήμα δηλαδή του εκθετικού μονολόγου του, μας ενημερώνει για τα *προγεγενημένα* του δράματος.

Εναργέστερα, ο Απόλλων βρέθηκε υπηρέτης στο παλάτι του Αδμήτου έπειτα από την τιμωρία που επέβαλε σε αυτόν ο γεννήτοράς του Δίας, μετά τη σφαγή των Κυκλώπων από τον πρώτο. Ο Απόλλων σκότωσε τους Κύκλωπες ώστε να τους εκδικηθεί καθώς αυτοί στάθηκαν η αιτία -ως κατασκευαστές της αστραπής του Διός- για να χάσει τη ζωή του ο δικός του γιος, ο Ασκληπιός, τον οποίο ο Δίας κατακεραύνωσε. Η σκληρή στάση του Δία οφείλεται, με τη σειρά της, στην ίδια τη δράση του Ασκληπιού που επανέφερε στη ζωή τους νεκρούς, με αποτέλεσμα να

---

<sup>190</sup> Dale, 1999, 25.

διαταράσσεται η συμπαντική αρμονία.

Ένας ενσυνείδητος αναγνώστης της αρχαίας ελληνικής δραματουργίας εύκολα θα αντιλαμβανόταν ότι ο Ευριπίδης ήδη από τους πρώτους στίχους του έργου του επιλέγει να νευρώσει πολυεπίπεδα το κείμενό του. Έτσι, η θεϊκή ενδοοικογενειακή σύγκρουση γειώνεται σε ανθρώπινο επίπεδο, χωρίς να χάνει ούτε για μια στιγμή την έντασή της. Παράλληλα, ο ποιητής φροντίζει από την αρχή να παρουσιάζει ψήγματα μοτίβων (εν προκειμένω το μοτίβο της νεκρανάστασης). Αυτά τα αναπλάθει εντέχνως στο έργο του, ώστε κάθε φορά να παρουσιάζει μείζονα υπαρξιακά ζητήματα και θεμελιώδη ηθικά διλήμματα σφιχτά ενωμένα μέσω διηθητικών ιστών. Οι τελευταίοι, με τη σειρά τους, μοιάζουν να αποτελούν τους εν δυνάμει πυλώνες πάνω στους οποίους δομείται ολόκληρο το έργο του τραγικού.

Μάλιστα, στο σημείο αυτό αξίζει να επισημανθεί ότι αρκετοί μελετητές, ανάμεσα στους οποίους και ο Μαρκαντωνάτος, προσεγγίζουν τον κεντρικό *ἀγῶνα* του έργου ως αποκορύφωμα μιας κλιμακούμενης φραστικής διενέξεως, οι ρίζες της οποίας βρίσκονται στην προλογική σκηνή του έργου και, συγκεκριμένα, στη σφοδρή στιχομυθία μεταξύ Απόλλωνος και Θανάτου (στ. 28-76)<sup>191</sup>.

Προσωπικά, θεωρώ αυτή την παρατήρηση καθ' όλα ευσταθή. Πράγματι, και οι θεατές μα και οι μελετητές του έργου προετοιμάζονται ήδη από τους πρώτους στίχους για μια δριμεία σύγκρουση. Αυτό συμβαίνει διότι ο Ευριπίδης, ευθύς εξ' αρχής, αμέσως μετά την αδρομερή ρήση του Απόλλωνα, επιλέγει να θέσει επί σκηνής ένα ζωνηρότατο διάλογο<sup>192</sup>. Σε αυτόν, Απόλλων και Θάνατος ανταλλάσσουν με οξύτητα πληθώρα λεκτικών πυρών, διανθίζοντας τον λόγο τους με ρητορικά σχήματα και εκφραστική δεινότητα. Αναμφίβολα, η σκηνή αυτή διεγείρει το ενδιαφέρον μας και διανοίγει τις πνευματικές μας αντένες· όλοι μας περιμένουμε έναν σφοδρό λεκτικό *ἀγῶνα*. Ο Ευριπίδης φυσικά και δεν μας απογοητεύει, καθώς περίπου 550 στίχους μετά έρχεται να μας καθηλώσει με τον κεντρικό *ἀγῶνα λόγων* της *Ἀλκήστιδος*.

Πάντως, θα ήθελα να τονίσω ότι συνειδητά επέλεξα να μην αναλύσω τους στ. 28-76 του έργου υπό το πρίσμα της δικανικής ρητορείας, κατ' επέκταση δε ως έναν μικρότερης έκτασης *ἀγῶνα λόγων*, καθώς κατ' εμέ, οι παραπάνω στίχοι επουδενί δεν ανταποκρίνονται ούτε στη λογική ούτε στη δομή ενός *ἀγῶνος*.

Η θέση μου αυτή στηρίζεται σε μια παρατήρηση που γνωρίζει δυο ομόρροπες προεκτάσεις. Αφενός, λοιπόν, μια στιχομυθία δύο προσώπων, όσο κι εάν αυτή είναι γρήγορη, έντονη, σχεδόν ανακλαστική, με εκτόξευση πολλαπλών λεκτικών πυρών εκατέρωθεν, δεν μπορεί αυτόχρονα να θεωρηθεί λεκτική διαπάλη με παράθεση επιχειρημάτων και αντεπιχειρημάτων (στοιχείο απαραίτητο για να υπάρξει *ἀγῶνα λόγων*). Αφετέρου, δεν πρέπει στο μυαλό μας να ταυτίζουμε τους

<sup>191</sup> Μαρκαντωνάτος, 2013, 13.

<sup>192</sup> Dale, 1999, 25.

δεινούς αγορητές που πολλάκις μετέρχονται τα μέσα της ρητορικής τέχνης και τους τρόπους πειθούς της, με τους πρωταγωνιστές των *ἀγώνων*, δεδομένου ότι οι τελευταίοι εξυπηρετούν άλλη δραματική στόχευση σε σχέση με τους πρώτους. Για να καταστεί σαφέστερη η θέση μου, θα ήθελα να αναλογισθούμε το *ἀμοιβαῖον* μεταξύ Αλκήστιδος και Αδμήτου στη συνέχεια του έργου (στ. 244-392). Ο Ευριπίδης φροντίζει σε όλους αυτούς τους στίχους να εμπλουτίσει τους ήρωές του με ρητορική δεινότητα και αψεγάδιαστη λεκτική δυναμική. Το γεγονός, όμως, αυτό δεν είναι από μόνο του ικανό να καταστήσει τον διάλογο του βασιλικού ζεύγους *ἀγῶνα λόγων*. Ακριβώς το ίδιο πιστεύω ότι ισχύει και στο ζεύγος Απόλλων-Θάνατος. Ο ποιητής, δηλαδή, επιλέγει να προσδώσει ευλωτία και ρητορική ευφράδεια στις δύο θεϊκές υπάρξεις, όμως αυτό δεν σημαίνει ότι η προλογική σκηνή αυτόματα δύναται να χαρακτηριστεί ως *ἀγών*. Ελλείψει, πάντως, συγκεκριμένης ορολογίας για την εν λόγω διαμοιβή<sup>193</sup>, θα αρκεστούμε να την «κατηγοριοποιήσουμε» στις «συμπληρωματικές σκηνές», όπως υπογραμμίζει ο Lloyd<sup>194</sup>. Βέβαια, απαραίτητο κρίνεται να υπογραμμίσουμε ότι στη μετέπειτα ανάλυση του *ἀγῶνος* των δύο αντρών θα ανατρέξουμε -προς επίρρωσιν της ερμηνείας μας- και στην προλογική σκηνή του έργου.

Συγκεφαλαιωτικά, εν τέλει, φρονώ ότι η απάντηση στο αρχικό ερώτημα προκύπτει μέσω της σύγκλισης όλων των παραπάνω ερμηνειών. Ο Ευριπίδης, κατ' αρχάς, συνειδητά επιλέγει να φέρει στο «εδώ και τώρα» του δράματος την ενδοοικογενειακή σύγκρουση πατέρα και γιου, η οποία, κατ' ουσίαν, δεν αποτελεί τίποτε άλλο παρά μια ολοκληρωτική σύγκρουση δύο πεποιθήσεων, δύο ανθρώπων που αντιλαμβάνονται εντελώς διαφορετικά την έννοια της *φιλίας*, δύο κόσμων. Έπειτα, με τον *ἀγῶνα* αυτόν ο ποιητής δεν αθώνει τον Άδμητο ούτε καταδικάζει τον Φέρητα. Τουναντίον. Αφήνει εμάς να «χαρακτηριοποιήσουμε» τους ήρωες του δράματος. Απλώς, μας παρέχει όλα εκείνα τα απαραίτητα στοιχεία ηθοποιίας και παθοποιίας των ηρώων, ώστε, παράλληλα, η τελική μας κρίση να δικαιολογεί ή να απορρίπτει την εθελουσία της Αλκήστιδος προς όφελος του συζύγου της.

Τέλος, με τη μεταφορά του *ἀγῶνος* στο δραματικό παρόν, ο Ευριπίδης κατορθώνει να μας προσφέρει ένα αξιοπρόσεκτο δείγμα ομιλητικής χάριτος και ρητορικής επιδεξιότητας, με το οποίο μας καθηλώνει και συνάμα, κινητοποιεί τη σκέψη μας για τα διαρκώς προκύπτοντα ηθικά ζητήματα που ταλανίζουν την ανθρώπινη ύπαρξη.

Το επόμενο σοβαρό πρόβλημα που ανακύπτει και καλούμαστε εν τάχει να προσπελάσουμε είναι η αδυναμία μας να διαρθρώσουμε τους 126 στίχους αυτού του *ἀγῶνος λόγων* με τέτοιον τρόπο ώστε αυτοί να ανταποκρίνονται, στο μέτρο πάντα του δυνατού, στα δομικά μέρη ενός δικανικού λόγου.

Ως γνωστόν, ένας δικανικός λόγος διακρίνεται σε *προοίμιον*, *διήγησις*, *πίστις*, και *ἐπίλογον*.

<sup>193</sup> Lloyd, 1992, 4.

<sup>194</sup> ό. π., 1992, 8.



Αναλυτικότερα, το *προοίμιον* είναι το πρώτο κομμάτι του λόγου που μας εισάγει στο θέμα και προσελκύει το ενδιαφέρον μας. Η *διήγησις* είναι σύντομη, καθαρή, και περιεκτική, καθώς περιλαμβάνει πληροφορίες για όσα πρόκειται να ακολουθήσουν. Η *πίστις*, έπειτα, περιλαμβάνει τις θέσεις και τις ανταπαντήσεις των αντιδίκων, ενώ, τέλος, ο *επίλογος*, που διαιρείται σε ανακεφαλαίωση και έκκληση συναισθημάτων προς το δικαστήριο, ολοκληρώνει τον λόγο<sup>195</sup>.

Δυστυχώς, είναι γεγονός ότι στον συγκεκριμένο *άγωνα λόγων* αποτελεί εξαιρετικά δύσκολο εγχείρημα η προσπάθεια διάκρισης των άνωθεν μερών. Τα όρια είναι εξαιρετικά δυσδιάκριτα και ρευστά. Εξάλλου, δεν πρέπει κανείς να λησμονεί ότι το έργο που πραγματευόμαστε είναι μια τραγωδία. Υπακούει στους κανόνες αυτού του γραμματειακού είδους και το υπηρετεί πιστά. Στην προσπάθειά μας, επομένως, να «στήσουμε» έναν δικανικό λόγο θα πραγματοποιήσουμε αρκετά λογικά άλματα, σεβόμενοι, όμως, πάντοτε το αρχαίο ελληνικό κείμενο.

Προτού προτείνουμε τη δική μας δομική διάκριση του *άγωνος*, κρίνεται θεμιτό να παραθέσουμε στο σημείο αυτό τη δομική διάκριση που προτείνει ένας επιφανής μελετητής του ευριπίδειου έργου, ο Ιακώβ. Εναργέστερα, ο Έλληνας μελετητής της κλασικής δραματουργίας διατείνεται ότι στους στ. 614-628 ο Φέρητας αιτιολογεί την παρουσία του στη σκηνή και εκφράζει τη συμπαράστασή του στον γιο του, Άδμητο, για την απώλεια της συζύγου του. Πρόκειται, με άλλα λόγια, για έναν σύντομο εισαγωγικό λόγο του γέροντα Φέρητα. Στη συνέχεια, στους στ. 629-672, ακολουθεί μια επιθετική ρήση του Αδμήτου. Ο νεαρός βασιλιάς εξαπολύει μύδρους κατά του πατέρα του, με τον τελευταίο να επιχειρεί να ανταπαντήσει στους στ. 675-705. Έπεται ένα δίστιχο του Χορού (στ. 706-707) και η σύγκρουση των αντιπάλων συνεχίζεται στους στ. 708-729, με τη μορφή έντονης στιχομυθίας αυτή τη φορά. Τέλος, ο *άγων* ολοκληρώνεται με δύο σύντομους λόγους έκαστου ομιλητή: στους στ. 730-733 ο Φέρητας απειλεί τον Άδμητο ότι ο θάνατος της Αλκήστιδος δεν πρόκειται να μείνει ατιμώρητος από την οικογένειά της, ενώ στους στ. 734-740 ο Άδμητος προβαίνει στην αποκήρυξη των γονιών του, μέσα σε ένα κλίμα έντονης συναισθηματικής φόρτισης<sup>196</sup>.

Η προτεινόμενη, κατ' εμέ, δομική διάκριση που θα μπορούσε να λάβει ο κεντρικός *άγων* του έργου ώστε να προσιδιάζει, *mutadis mutandis*, σε δικανικό λόγο, είναι η ακόλουθη:

*Προοίμιον*: [στ. 606-613]

*Διήγησις*: [στ. 614-628]

*Πίστις*: [στ. 692-729]

*Επίλογος*: [στ. 730-740]

Ευθύς εξ' αρχής, οφείλουμε να τονίσουμε τρία μεγίστης σημασίας σημεία για την προσέγγισή μας. Κατ' αρχάς, ως *προοίμιον* του λόγου επέλεξα να χαρακτηρίσω στίχους που

<sup>195</sup> Kennedy, 2010<sup>9</sup>, 12-13.

<sup>196</sup> Ιακώβ, 2012, τμ.. α', 290-291.

προηγούνται της σκηνής του *ἀγῶνος*, καθώς θεωρώ ότι σε αυτούς δίδονται όλες οι απαραίτητες εκείνες πληροφορίες που ομαλά μας εισάγουν στο επίμαχο θέμα και προσελκύουν το ενδιαφέρον μας. Επίσης, σε αρκετούς στίχους της *πίστεως*, ιδίως στους πρώτους, εύκολα θα μπορούσε κανείς να εντοπίσει ψήγματα *διηγήσεως*. Δεδομένου, όμως, του γεγονότος ότι ο Άδμητος αρχίζει ήδη από το σημείο αυτό να προσκομίζει επιχειρήματα προς κατακεραύνωση του πατέρα του, θα ήταν παράτολμο να τοποθετούσαμε τους στίχους αυτούς στο πλαίσιο της *διηγήσεως*. Τέλος, οφείλουμε να τονίσουμε ότι *ἐπίλογος* με την τυπική έννοια και μορφή του επιλόγου των δικανικών λόγων δεν υπάρχει. Γι' αυτό επέλεξα τους παραπάνω στίχους, οι οποίοι, ενδεχομένως, θα μπορούσαν να εκληφθούν ως επίλογος, εάν δεχθούμε ότι σε αυτούς οι πρωταγωνιστές του έργου εκκαλούν τον συναισθηματικό κόσμο των θεατών.

Το τελευταίο πρόβλημα που ανακύπτει και πιθανώς να επισκιάσει τη μελέτη μας είναι μια παρατήρηση του Lloyd, εκπεφρασμένη και από άλλους μελετητές του έργου. Πιο συγκεκριμένα, ο Αμερικανός κλασικός φιλόλογος υποστηρίζει ότι ο *ἀγών* της *Ἀλκήστιδος* παρουσιάζει ελάχιστα σημάδια ρητορικής επιρροής<sup>197</sup> και -εν αντιθέσει με άλλους *ἀγῶνες* του ίδιου δραματουργού- δεν αποτελεί έναν «καθαρόαιμο» (ας μας επιτραπεί ο χαρακτηρισμός) *ἀγῶνα λόγων*.

Προσωπικά, διαφωνώ με την παρατήρηση αυτή. Πράγματι, ο *ἀγών* της *Ἀλκήστιδος* εισάγεται με τρόπο φυσικό, χωρίς την επισημότητα που θα αναμέναμε σε έναν ευριπίδειο *ἀγῶνα*. Παράλληλα, εκτείνεται σε μια σχετικά περιορισμένη κλίμακα, μόλις 126 στίχων. Τα δύο αυτά στοιχεία, ωστόσο, δεν πιστοποιούν ότι ο *ἀγών* στερείται ρητορικών επιδράσεων. Τουναντίον. Σε όλους αυτούς τους στίχους ο Ευριπίδης προικίζει τους ήρωές του με λεκτική δεινότητα και στη ρητορική τους φαρέτρα τοποθετεί, συνάμα, πληθώρα επιχειρημάτων και αντεπιχειρημάτων. Την ίδια στιγμή, οι φραστικοί ελιγμοί τόσο του Αδμήτου όσο και του Φέρητα ανακινούν το νήμα της σκέψης μας και κουρδίζουν τις πιο μύχιες χορδές της ψυχής μας. Ο Ευριπίδης μετέρχεται, εν τέλει, σχεδόν όλα τα μέσα της ρητορικής τέχνης, με αποτέλεσμα η ηθοποιία και η παθοποιία των ηρώων να γνωρίζει βαθμιαίες κορυφώσεις.

Εν κατακλείδι, όλα τα παραπάνω αφήνουν να διαφανεί με ενάργεια η δυσκολία προσέγγισης του *ἀγῶνος λόγων* της *Ἀλκήστιδος* υπό το πρίσμα της δικανικής ρητορείας. Ωστόσο, μια τέτοια προσέγγιση σε καμία περίπτωση δεν καθίσταται απαγορευτική, ιδίως εάν η μελέτη μας εδράζεται στη βάση του ίδιου του αρχαίου κειμένου και στους λεπτούς χρωματισμούς που επιτρέπει η σύμπλευση της δραματικής πέννας και της τέχνης του πείθειν.

## 2. Ανάλυση των ρητορικών στοιχείων του *ἀγῶνος λόγων*

Επισημαίνεται εκ προοιμίου ότι η παρούσα ενότητα συντέθηκε με γνώμονα τις κάτωθεν

---

<sup>197</sup> Lloyd, 1992, 37.

παρατηρήσεις:

1. Βασικός σύμμαχός μας στον εντοπισμό και στη μελέτη των ρητορικών στοιχείων του *ἀγῶνος λόγων*, Αδμήτου και Φέρητα αναδεικνύεται το ίδιο το αρχαίο κείμενο. Σε αυτό στηρίζεται εξολοκλήρου η προσέγγισή μας.
2. Στην πλειονότητα τους, οι ρήτορες αναγνώριζαν ότι για να πείσουν έπρεπε να στηριχθούν σε αξίες υψηλότερες από αυτές τις εκάστοτε δεδομένης κατάστασης<sup>198</sup>. Το ίδιο φαίνεται να αναγνωρίζει εν προκειμένω και ο Ευριπίδης. Εξάλλου, τα επίμαχα ζητήματα της *Ἀλκήστιδος* αποτελούν, επί της ουσίας, υψηλής φύσεως διακυβεύματα, που χρήζουν περίσσιας προσοχής και μελέτης η οποία ξεπερνά τα όρια του χρόνου και ανάγεται στη διαχρονία.
3. Η ρητορική είναι μια επιστήμη σύνθετη και, εν πολλοίς, πολυδαίδαλη. Δεν επαφίεται μόνο σε όσα λέγονται μα και σε όσα εννοούνται. Γι' αυτόν τον λόγο, πολλές φορές απαιτείται μια δεύτερη ανάγνωση των στίχων. Η ίδια, δηλαδή, μοιάζει να μας προ(σ)καλεί σε ένα αέναο ταξίδι με συνταξιδιώτες την αλήθεια, την αληθοφάνεια και την πειστικότητα. Τα τρία αυτά στοιχεία συστέλλονται και διαστέλλονται εναλλάξ, δημιουργώντας στέρεους αρμούς στον νου και στο θυμικό μας.

Επομένως:

### **ΠΡΟΟΙΜΙΟΝ [στ.606-613]**

Οι στίχοι αυτοί φαίνεται να επιτελούν καίρια τον λειτουργικό ρόλο ενός *προοιμίου*, καθώς μας εισάγουν με τον καλύτερο δυνατό τρόπο στο χωροχρονικό παρόν του δράματος.

Πιο συγκεκριμένα, στη σκηνή εισέρχεται ο Άδμητος ο οποίος συνοδεύει το φέρετρο της νεκρής γυναίκας του. Αυτό φαίνεται ότι το κουβαλούν στα χέρια τους υπηρέτες (στ. 608-609), οι οποίοι το εναποθέτουν στο κέντρο της σκηνής. Παράλληλα, στη σκηνή βρίσκονται και *ἄνδρες Φεραῖοι εὐμένως παρόντες*. Η μετοχή έχει αντικατασταθεί με ένα ισοδύναμο ουσιαστικό. Αυτό μαρτυρά τη θαλπωρή που νιώθει ο βασιλιάς με την παρουσία στο χώρο ανθρώπων που και κατανοούν το πένθος του και οι ίδιοι βιώνουν με βαθύτατη θλίψη την απώλεια της βασίλισσας των Φερών.

Μάλιστα, προς αυτούς απευθύνεται ο βασιλιάς με την προστακτική *προσείπατε* του στ. 610. Βέβαια, στην προκειμένη περίπτωση η προστακτική αυτή μάλλον λειτουργεί προτρεπτικά. Με άλλα λόγια, ο βασιλιάς δεν προστάζει τον Χορό των Φεραίων να θρηνήσει· η προσταγή αρμόζει σε έναν θρήνο που θα ακουγόταν ως αποτέλεσμα βεβιασμού, ως ένα επιτηδευμένο μοιρολόι. Την Ἀλκίστη όμως την θρηνούν όλοι αβίαστα, καθώς αποτελεί *exemplum* ήθους. Αναδείχθηκε δε με την εκούσια θυσία της σε *ἀρίστη* γυναίκα, πρότυπο συζύγου, μητέρας, βασίλισσας. Από ρητορικής απόψεως, έπειτα, ενδιαφέρον παρουσιάζει η μετοχή *θανοῦσαν* (στ. 609) και το ονοματικό σύνολο

---

<sup>198</sup> Pernot, 2005, 92-93.

*ύσάτην όδόν* (στ. 610). Αυτό συμβαίνει διότι με τις λέξεις αυτές και με την παρουσία του φερέτρου στη σκηνή, οι θεατές φορτίζονται συναισθηματικά. Το βαρύ νεκρικό πέπλο μάς σκεπάζει όλους. Πολλώ δε μάλλον, τον ίδιο τον Άδμητο που καλείται να αποχαιρετήσει άπαξ και δια παντός την πεφιλημένη σύντροφό του. Από άποψη παθοποιίας, η εικόνα του νεαρού συζύγου που συνοδεύει τη νεκρή σύζυγό του στο ταξίδι προς την τελευταία της κατοικία μόνο ασυγκίνητους δεν μας αφήνει. Ο Άδμητος παρουσιάζεται καταρρακωμένος και ψυχικά καταβεβλημένος.

Στους επόμενους τρεις στίχους (611-613) τον λόγο πράγματι παίρνει ο Χορός. Οι Φεραίοι, όμως, αντί να αρχίσουν να θρηνούν τη νεκρή βασίλισσά τους, αναγγέλλουν την άφιξη του γέροντα πατέρα του Αδμήτου, Φέρητα, στη σκηνή. Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η επιλογή του Ευριπίδη να θέσει στο στόμα του κορυφαίου του Χορού τη ρητορική φράση *καί μήν*. Πρόκειται για μια μάλλον στερεοτυπική φράση των δικανικών συμφραζομένων, με την οποία ο εκάστοτε αντίδικος φαίνεται να έδινε το «παρόν» στο δικαστήριο, έτοιμος να υπερασπιστεί τις θέσεις του ή να αντικρούσει τις εις βάρος του κατηγορίες. Ασφαλώς, ο Χορός δεν χρησιμοποιεί τη φράση αυτή με τον αντίστοιχο λειτουργικό ρόλο. Ωστόσο, νομιμοποιούμαστε να πιστεύουμε ότι ο Ευριπίδης επέλεγε να χρησιμοποιήσει αυτή τη φράση στο συγκεκριμένο σημείο ώστε να μας εισάγει ομαλά στον *άγωνα λόγων* που έπεται. Μάλιστα, τη θέση μας έρχεται να ενισχύσει το γεγονός ότι ο θρήνος του Χορού για τη νεκρή βασίλισσα θα ακουστεί αμέσως μετά τη λήξη του *άγωνα* των δύο προσώπων (στ. 741-746).

Παράλληλα, στους τρεις αυτούς στίχους σκιαγραφείται και η φιγούρα του Φέρητα. Ο γηραιός βασιλιάς των Φερών, φθάνει στον χώρο της νεκρικής πομπής *στειχοντ' όπαδούς*. Ο ίδιος δεν είναι μόνος. Συνοδεύεται από τουλάχιστον δύο βουβά πρόσωπα -ώστε να ευσταθεί η χρήση του πληθυντικού αριθμού- που μεταφέρουν *κόσμον*, στολίδια *νερτέρων άγάλματα* για να τιμήσουν τη μνήμη της νεκρής Αλκήστιδος. Ο Φέρης επομένως ηθογραφείται θετικά, εάν αναλογισθεί κανείς ότι ακολουθεί με ευλάβεια το εθιμοτυπικό του πένθους της κλασικής αρχαιότητας, προσκομίζοντας κτερίσματα στη νεκρή βασίλισσα.

### **ΔΙΗΓΗΣΙΣ [στ. 614-629]**

Ο Φέρητας, ο τέως βασιλιάς των Φερών, εμφανίζεται, λοιπόν, απρόσμενα στη νεκρική πομπή. Η εικόνα του θα ήταν, λογικά, άκρως εντυπωσιακή, με περιβολή που ακριβώς άρμοζε σε έναν επίτιμο βασιλιά. Μάλιστα, εξίσου εντυπωσιακός είναι και ο τρόπος με τον οποίο ο Ευριπίδης επέλεγε να παρουσιάσει τον Φέρητα επί σκηνής. Ο γέροντας βασιλιάς αυτοαναγγέλλεται με τον ρηματικό τύπο *ήκω*, έναν τύπο που στην τραγωδία, γενικότερα, χρησιμοποιείται όταν ο δραματουργός θέλει να δείξει ότι έχει έρθει κάποιος θεός. Εύλογα αντιλαμβάνεται κανείς, συνεπώς, ότι ο ποιητής μοιάζει να μην στερεί από τον Φέρητα τίποτε από την λάμψη και την αίγλη που ταιριάζει σε έναν βασιλιά. Την ίδια στιγμή, μάλιστα, προικίζει τον ήρωά του με απίστευτη

εκφραστική δεινότητα και ομιλητική χάρη.

Πιο συγκεκριμένα, στους τρεις πρώτους στίχους της *διηγήσεως*, ο Φέρητας ενημερώνει τον Άδμητο -παράλληλα και το ακροατήριο και εμάς- ότι έχει έρθει *συγκάμων* για την απώλεια της Αλκήστιδος. Ο ίδιος παρουσιάζεται εξαιρετικά συμπονετικός, καθώς συμπάσχει με τον γιο του και βιώνει και αυτός βαθύτατη θλίψη. Μάλιστα, εοιολογή του Ευριπίδη να χρησιμοποιήσει τον σύνθετο με την πρόθεση *συν-* (που δηλώνει συμπαράσταση) τύπο της μετοχής συμβάλλει τα μέγιστα στην ηθοποιία του Φέρητα. Ο γηραιός βασιλιάς προστρέχει καταρρακωμένος να συμπαρασταθεί στον γιο του όταν πληροφορείται τον θάνατο της βασίλισσας. Εξάλλου, και η χρήση της προσφώνησης *τέκνον*, η οποία επαναλαμβάνεται εμφατικά στον στ. 620, αναδεικνύει την τρυφερή πλευρά του πατέρα Φέρητα, ο οποίος σπεύδει να μοιραστεί με τον γιο του τη θλίψη που εκείνος βιώνει μετά την απώλεια της συντρόφου του και να απαλύνει, όπως κάθε στοργικός πατέρας, τον πόνο του παιδιού του.

Σε εξίσου υψηλούς συναισθηματικά τόνους κινούνται και οι στ. 615-616. Σε αυτούς ο Φέρητας αναφέρεται στην *έσθλην* και *σώφρονα* Άλκηστη, εγκωμιάζοντας την. Τα λόγια του, μάλιστα, όπως παρατηρεί ο Lloyd, φαντάζουν εξαιρετικά συμβατικά και μας θυμίζουν την αντίστοιχη προσευχή του Χορού για την Άλκηστη, όπως αυτή προηγείται στον στ. 442<sup>199</sup>. Στους στίχους αυτούς, παράλληλα, καλούμαστε να σταθούμε και από ρητορικής πλευράς. Ο Ευριπίδης καθόλου τυχαία δεν επιλέγει να τοποθετεί στο στόμα των ηρώων του την κάθε φορά κατάλληλη λέξη: *έσθλης*, *σώφρονος*, *ήμάρτηκας* ακούγονται δια στόματος Φέρητα. Και οι τρεις αυτές λέξεις πηγάζουν από μια ηθική δεξαμενή που μοιάζει να είναι απύθμενη. Συνάμα, και οι τρεις αντηχούν στην ψυχή των θεατών όπως ακριβώς θα ηχούσαν στα αυτιά των ενόρκων ενός λαϊκού δικαστηρίου. Στα δικανικά συμφραζόμενα, μάλιστα, πολλές φορές ο μη σώφρων παρουσιάζεται ως παρά-φρων ή, χειρότερα, ά-φρων. Και η αφροσύνη είναι το γνώρισμα εκείνο που συνοδεύει τους ανάξιους πολίτες, όσους δεν λειτουργούν προς όφελος της πόλης. Απέναντι σε όλους αυτούς ορθώνεται εμβληματικά η άξια φρόνησης Άλκηστη. Και από κοντά ανυψώνεται και ο Φέρητας, ο οποίος με αβρότητα επαινεί την πράξη μεγαθυμίας της νεαρής βασίλισσας.

Η ρητορική μαεστρία του Φέρητα συνεχίζεται. Στον στ. 617 μετέρχεται ένα ετυμολογικό σχήμα, ένα σχήμα λέξεως μη παράλληλων κώλων (*φέρειν-δύσφορα*). Μέσω αυτού, προτρέπει τον Άδμητο να αντέξει τα δεινά που βιώνει, όσο σκληρά και απάνθρωπα κι εάν είναι αυτά. Η ηθοποιία του γέροντα βασιλιά κινείται σε ανώτατη τροχιά. Ο ίδιος στέργει τον γιο του και φροντίζει να τον εμψυχώνει, ώστε ο τελευταίος να αντέξει τις συμφορές που τον βρήκαν. Μάλιστα, αξίζει να σημειωθεί ότι ο εν λόγω στίχος δύναται να διαβαστεί και ως ένα κατ' επίφαση γνωμικό, καθώς στη γενίκευσή του αποτελεί μια παγιωμένη πεποίθηση πολλών ανθρώπων· ότι, δηλαδή, όλα πρέπει ο

---

<sup>199</sup> Lloyd, 1992, 37.

άνθρωπος να τα αντέχει και να τα υπομένει, όσο δυσβάστακτα κι εάν είναι. Έπειτα, ο Φέρητας προσκομίζει τα νεκρικά δώρα που φέρει στη μνήμη της Αλκήστιδος, προστάζοντας τον γιο του να τα δεχθεί (*δέχου*) και να τα θάψει μαζί με τη βασίλισσα (*ἴτω κατὰ χθονός*).

Οι στίχοι που ακολουθούν (619-628) βρίθουν ρητορικών στοιχείων και πολυποίκιλων λεκτικών και συναισθηματικών χρωματισμών. Πρώτα πρώτα, οφείλουμε να σταθούμε στη ρηματική φράση *τιμάσθαι χρεών* (στ. 619), η οποία χωρίς δεύτερη σκέψη φέρνει στον νου μας την προλογική σκηνή του έργου και τον Θάνατο (στ. 52, 55). Ο τελευταίος παρουσιάζεται αδυσώπητα σαρκαστικός, καθώς θεάται τους μέλλοντες νεκρούς ως *γέρας* το οποίο αρέσκεται να κερδίζει. Άλλωστε, όπως ο ίδιος μαρτυρά, σαν θεός απολαμβάνει -και επιθυμεί να απολαμβάνει- τις τιμές που του αρμόζουν. Σε μια δεύτερη ανάγνωση, η θέση αυτή του Θανάτου είναι καθ' όλα κυνική. Αντιμετωπίζει τους νεκρούς σαν ένα είδος εμπορεύματος και, μάλιστα, δεν διστάζει να υπογραμμίσει ότι όσο πιο νέος είναι ο νεκρός τόσο πιο πολλές τιμές ο ίδιος θα γνωρίσει. Σε μια τρίτη ανάγνωση, πάλι, ο Ευριπίδης φαίνεται ότι από το σημείο αυτό και στο εξής υποσκάπτει εκ των έσω την ηθική ακεραιότητα του Φέρητα. Για ποιον άλλο λόγο, αναρωτιόμαστε, επέλεξε τον Φέρητα ως εκφραστή απόψεων παρόμοιων με αυτές του Θανάτου; Η απάντηση στο ερώτημα αυτό θα διαφανεί στη συνέχεια.

Ας συνεχίσουμε στους στ. 620-623. Σε αυτούς η ηθική κατάπτωση του Φέρητα προδιαγράφεται όλο και εντονότερα. Αυτό συμβαίνει διότι με τις δύο συνεχόμενες αρνήσεις των στ. 621-622 (*οὐκ ἄπαιδ' ἔθηκεν, οὐδ' εἶσαε γῆρα πενθίμω καταφθίνειν*) αποκαλύπτεται, κατ' ουσίαν, ο λόγος για τον οποίο ο γέροντας βασιλιάς εγκωμιάζει τη νεκρή Άλκηστη: επειδή αφενός δεν τον άφησε άκληρο και αφετέρου επειδή δεν τον άφησε να φθάσει στα βαθιά γηρατειά με πένθος. Η στάση του είναι τουλάχιστον εγωιστική και φανερώνει έναν άνθρωπο μικρόψυχο, καιροσκόπο και οπορτουνιστή. Μάλιστα, καθίσταται έτι κυνικότερη εάν αναλογισθούμε ότι όλα αυτά τολμά να τα ξεστομίσει πάνω από το φέρετρο της Αλκήστιδος.

Ο Φέρητας αναμφίβολα ηθογραφείται αρνητικά. Την ίδια στιγμή, σχεδόν με βεβαιότητα, ανακινεί και πλήθος αρνητικών συναισθημάτων στους θεατές όπως και σε εμάς. Εάν, μάλιστα, υποθέσουμε ότι βρισκόμαστε σε ένα ηλιαστικό δικαστήριο και ο ένας εκ των δύο αντιδίκων τοποθετούνταν τοιουτοτρόπως, τότε έχουμε κάθε λόγο να πιστεύουμε ότι το μόνο που θα κέρδιζε από τους ενόρκους θα ήταν η δυσμένειά τους.

Στους στ. 623-627 ο γέροντας βασιλιάς εγκωμιάζει εκ νέου την Άλκηστη. Για την ακρίβεια, στους στ. 623-624 επιχειρεί να την αναγάγει σε μια αξιομακάριστη γυναίκα. Από ρητορικής πλευράς δε, επιλέγει και πάλι να χρησιμοποιήσει λέξεις αντλημένες από την ηθικολογική φαρέτρα (*εὐκλεέστερον βίον, ἔργον γενναῖον τλᾶσα*). Ωστόσο, αυτή τη φορά στο στόμα του αποκτούν ειρωνική χροιά. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα και εμείς να διακείμεθα δυσμενώς απέναντί του. Στου στ. 625-627 για ακόμη μια φορά χαιρετίζει τη θυσία της Αλκήστιδος με άκρως εντυπωσιακή

γλώσσα και υφολογική αρτιότητα, διεγείροντας εκ νέου την αρνητική -σταθερά πλέον στην αρχή του λόγου του- προοπτική μας γι' αυτόν. Τέλος, και οι στ. 627-628 μοιάζουν να αποτελούν ένα κατ' επίφαση γνωμικό, καθώς σε μια αβάσιμη γνώμη προσδίδει γενικευτική ισχύ.

Προτού προχωρήσουμε στην ανάλυση της *πίστεως* θα ήθελα να σταθούμε για λίγες ακόμη γραμμές στον εισαγωγικό αυτό λόγο του Φέρητα ώστε να επιχειρήσουμε να ψηλαφίσουμε τη ρητορική δυναμική του Ευριπίδη. Μέσα σε μόλις 15 στίχους, ο τραγικός καταφέρνει να απογειώσει ηθικολογικά τον Φέρητα και να τον συνθλίψει αμέσως μετά. Ξεκινά να πλάθει τον ήρωά του ως μια φιγούρα συμπονετική και μέσα σε λίγους μόνο στίχους τον υπονομεύει. Επιλέγει δε να τον τοποθετήσει ως αντικαθρέπτισμα του αντιπαθητικού και στυγερού Θανάτου, έως ότου τον ισοπεδώσει ηθικά.

Η πένα του τραγικού, κυριολεκτικά, πάλλεται. Η δυναμική που του χαρίζει η ρητορική κραδαίνει τον νου του και ο ίδιος -ακόμη και σε τόσο περιορισμένη σε στίχους έκταση- αναδεικνύεται σε μέγιστος χειριστής των τρόπων και των μέσων της ρητορικής τέχνης.

Ας αναλογιστούμε και κάτι ακόμα. Στον στ. 614 ο Φέρητας πρωτοεμφανίζεται στο δράμα. Με την είσοδό του στη σκηνή προετοιμάζεται ο κύριος *άγων* του έργου. Εμείς, οι θεατές, για πρώτη φορά τον βλέπουμε τώρα. Όμως είμαστε ήδη αρνητικά διακείμενοι απέναντι του, καθώς τρία άλλα πρόσωπα του δράματος έχουν φροντίσει να τον χρωματίσουν με χρώματα μελανά.

Πιο συγκεκριμένα, ο Απόλλων (στ. 15-18) μάς έχει ενημερώσει, ήδη από την αρχή του έργου, ότι ο Φέρητας, και δη η άρνησή του να πεθάνει ώστε να παραμείνει στη ζωή ο γιος του, αποτελεί τον κύριο υπαίτιο για τον θάνατο της Αλκήστιδος. Στη συνέχεια, η ίδια η νεαρή βασίλισσα, καθώς ψυχορραγεί, δεν παραλείπει να μεμφθεί τους άσπονδους γονείς του συζύγου της (στ. 290-294) για τη σκληρή στάση τους: αυτοί έπρεπε να πεθάνουν και όχι εκείνη, καθώς και πιο ταιριαστό θα ήταν για την ηλικία τους και θα άρμοζε βάσει της στενής αγάπης και των δεσμών αίματος που τους συνδέουν με τον Άδμητο. Τέλος, και ο Ηρακλής (στ. 516) υπογραμμίζει ότι, εάν από τη ζωή έχει φύγει ο Φέρητας, ο θρήνος για την απώλειά του θα έπρεπε να είναι μετριασμένος, μιας και τίποτε πιο φυσικό δεν έρχεται σε έναν ηλικιωμένο από τον θάνατο.

Εν συνόψει, και οι τρεις αυτές αναφορές στον Φέρητα -από κοινού με την εικόνα του καταρρακωμένου επί σκηνής Αδμήτου- προϊδεάζουν τους θεατές αρνητικά και προκαταβάλλουν την ψυχή μας με οργή και θλίψη. Επομένως, εάν ο Ευριπίδης επιθυμούσε να αθώσει τον Άδμητο και να τον απαλλάξει από τις τύψεις και τις ενοχές που ο ίδιος ένιωθε για την απώλεια της Αλκήστιδος, δεν θα μπορούσε να βρει πιο πρόσφορο έδαφος από αυτό που του προσφέρει τώρα η εμφάνιση στη σκηνή του λογισθέντος ως ηθικού αυτουργού και υπαιτίου για τον θάνατο της βασίλισσας. Ωστόσο, απώτερος στόχος του τραγικού δεν είναι να κατευθύνει τη σκέψη μας. Τουναντίον. Ο Ευριπίδης ενδιαφέρεται περισσότερο να εκκινήσει τη σκέψη μας και γι' αυτό τον λόγο επιλέγει κάθε φορά να φωτίσει τις πιο σκοτεινές και ταραχώδεις σκέψεις των ηρώων του, οι

οποίες, εν τέλει, καταλήγουν να εγκαθίστανται επίμονα και στο δικό μας μυαλό, έως ότου κατορθώσουμε να προβούμε σε μια ψυχική αποκλιμάκωση που, με τη σειρά της, θα επιτρέψει τη νηφάλια κρίση μας περί των τεκταινομένων.

### **ΠΙΣΤΙΣ [στ. 630-729]**

Η *διήγησις* τελειώνει με τον Φέρητα να χαιρετίζει με λόγια εγκωμιαστικά τη γενναία πράξη εθελουσίας της νεαρής βασίλισσας, χωρίς, μολαταύτα, να κατορθώνει να πείσει τους θεατές για τα άδοξα συναισθήματά του. Μπρος στα μάτια μας ο Ευριπίδης ξεδιπλώνει το πηγαίο ταλέντο του ως ποιητής-ρήτορας. Η *πίστις* έρχεται με τη σειρά της να αναδείξει τις δυνατότητες του Ευριπίδη ως ρήτορα-ποιητή. Ολόκληρο το κομμάτι αυτό, το κεντρικότερο του *άγῶνος*, διαπερνάται από μια απίστευτη λεκτική και υφολογική γοητεία που αμέσως μας σαγηνεύει και μας συνεπαίρνει.

Για να καταστεί, μάλιστα, η μελέτη μας ευκολότερη, μπορούμε να διακρίνουμε την *πίστιν* σε τρία επιμέρους τμήματα:

1. ρήση Αδμήτου (στ. 630-672)
2. αντίρρηση Φέρητα (στ. 675-705)
3. γρήγορη στιχομυθία Αδμήτου-Φέρητα (στ. 708-729).

Σε όλους αυτούς τους στίχους ο λόγος δειγματίζεται ή, ορθότερα υποδειγματίζεται. Οι ήρωες μετέρχονται περίτεχνα τα μέσα και τους τρόπους πειθούς της ρητορικής τέχνης με αποτέλεσμα να ανοίγεται μπρος στα μάτια μας ένας ολότελα ενδιαφέρον κόσμος· ο κόσμος της πειθούς. Στην *πίστιν* θα εστιάσουμε περισσότερο στα επιχειρήματα λόγου, ήθους, πάθους και λιγότερο στα ρητορικά σχήματα, δεδομένου ότι τα τελευταία έρχονται να ενδυναμώσουν, κατ' ουσίαν, τα πρώτα. Οι πνευματικές μας αντένες οφείλουν να είναι ορθάνοιχτες και δεν πρέπει να λησμονούμε ότι η ρητορική δεν συναρτάται μόνο με όσα λέγονται μα, κυρίως, με όλα όσα εννοούνται.

Εναργέστερα, αμέσως μετά το εισαγωγικό λογύδριο του Φέρητα, τον λόγο παίρνει τώρα ο Άδμητος. Ο νεαρός βασιλιάς, όπως έχει ήδη υπογραμμισθεί, βρίσκεται σε έντονη συναισθηματική φόρτιση. Είναι ψυχικά κατακερματισμένος και βιώνει τόσο έντονα τη θλίψη που γεννά η απώλεια της πεφλημένης συζύγου του. Μάλιστα, η συναισθηματική του φόρτιση είναι τέτοια που, εν τέλει, μοιάζει να έχει οδηγηθεί ο βασιλιάς σε συναισθηματική αδράνεια. Πλάι στο φέρετρο όπου κείται το σώμα της νεκρής συζύγου του, ο ίδιος βιώνει έναν θάνατο εν ζωή.

Από το τέλμα αυτό τον βγάζει ο γεννήτοράς του, με την εκεί παρουσία του και τα λόγια του. Στους 42 στίχους που ακολουθούν, ο Άδμητος εξαπολύει μια σφοδρή επίθεση και ένα δριμύ «κατηγορώ» εναντίον του γέροντα πατέρα του. Για την ακρίβεια, ο νεαρός βασιλιάς, σαν άλλος ενάγων σε δικαστήριο, με τον λόγο του αυτόν μοιάζει να επιθυμεί να «σύρει» σε δίκη τον πατέρα του και να καταστήσει όλους εμάς, τους θεατές, ενόρκους.



Ο λόγος του εν πολλοίς στηρίζεται στα ακόλουθα επιχειρήματα:

1. η συμπόνια του πατέρα του είναι επίπλαστη και υποκριτική (στ. 633)<sup>200</sup>
2. οι γονείς του, προεξέχοντως δε ο πατέρας του, αποδείχθηκαν ανάξιοι γεννήτορες, καθώς σε μια κρίσιμη στιγμή για τη ζωή του παιδιού τους δεν υπέδειξαν τίποτε άλλο πέραν από *ἀγνυχία* (στ. 642). Ο Φέρητας, επομένως, αποδείχθηκε ανίκανος να ανταποδώσει στον γιο του τα καλά που είχε γευθεί από αυτόν (στ. 656-661)
3. η ευτυχισμένη ζωή του Φέρητα έπρεπε να επισφραγιστεί με μια πράξη τέτοια που θα του εξασφάλιζε και έναν ευκλεή θάνατο, σύμφωνα με την ήδη προχωρημένη ηλικία του (στ. 649-650, 653-657).

Μάλιστα, όπως επισημαίνει ο Hose, αποτελεί τυπικό χαρακτηριστικό της ευριπίδειας τέχνης ο ποιητής να παρουσιάζει σε μια λεκτική διαπάλη πρώτα την άποψη εκείνη που συνοψίζει ήδη γνωστά επιχειρήματα. Συχνά, εξάλλου, πρόκειται για μια άποψη την οποία, με μια πρώτη ματιά, θα θεωρούσε κανείς δίκαιη<sup>201</sup> και ορθή. Τινι τρόπω, η επιθετική αυτή ρήση του Αδμήτου μας προκαταβάλλει συναισθηματικά και συμβάλλει τα μέγιστα στην ηθογράφηση του νεαρού βασιλιά.

Αναλυτικότερα, με απίστευτη ρητορική επιδεξιότητα ο Άδμητος ξεκινά τη ρήση του με τρεις συνεχόμενες αρνήσεις (*οὔτ' ἤλθεσ, οὔτ' ἐν φίλοισι σὴν παρουσίαν, οὔποθ' ἤδ' ἐνδύσεται*). Τα περίφημα αυτά σχήματα λιτότητας, με τους στ. 629-630 να εμφανίζουν όμοια εισαγωγική εκφορά, μαρτυρούν με τον πιο εύδηλο τρόπο ότι η παρουσία του Φέρητα στη σκηνή κρίνεται ανεπιθύμητη. Ο νεαρός βασιλιάς δεν κάλεσε τον γέροντα πατέρα του στην κηδεία της συζύγου του καθώς σε μια τόσο ιερή στιγμή, όσο ο αποχαιρετισμός ενός αγαπημένου προσώπου, καθένας θέλει να βρίσκονται κοντά του μόνο οικεία και προσφιλή πρόσωπα. Ο Φέρητας, όμως, δεν συγκαταλέγεται ανάμεσα στους *φίλους*. Το μοτίβο της φιλίας επανέρχεται, εκ νέου, στο σημείο αυτό· λίγο αργότερα δε, θα στοιχειοθετηθεί σε μια πιο ολοκληρωμένη βάση. Βέβαια, η αρνητική αποστροφή του Αδμήτου προς τον Φέρητα δεν μένει δίχως αιτιολόγηση. Στον στ. 632 ο πρώτος αιτιολογεί με σαφήνεια ότι τα κτερίσματα που προσκόμισε ο δεύτερος στη μνήμη της Αλκήστιδος δεν έχουν καμία θέση στον τάφο της βασίλισσας, καθώς δεν προέρχονται από τα βάθη της καρδιάς του Φέρητα, αλλά αποτελούν ένα υποκριτικό φόρο τιμής στη νεκρή γυναίκα.

Πράγματι, ο Ευριπίδης προετοιμάζει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο την πρώτη κατηγορία που εκσφενδονίζει ο Άδμητος εναντίον του πατέρα του (στ. 633-635). Ο νεαρός βασιλιάς υποστηρίζει ότι η τωρινή συμπόνοια του πατέρα του είναι παντελώς επίπλαστη και υποκριτική, καθώς όταν ο ίδιος τον είχε πραγματικά ανάγκη, ο Φέρητας ήταν απών. Στο σημείο αυτό επέρχεται μια μικρή κορύφωση ήθους: ο Άδμητος που βιώνει τη σκληρότητα της μοναξιάς τώρα που το ταίρι του πέθανε, βίωσε την αντίστοιχη σκληρότητα και όταν η Άλκηστη ήταν εν ζωή, μόνο που τη βίωσε

<sup>200</sup> βλ. Ιακώβ, 2012, τμ. α', 71-72.

<sup>201</sup> Hose, 2001, 75.

από την απόρριψη των γονιών του. Μια απόρριψη που δεν εκφράζεται ρητά, ακόμα, αφήνεται όμως να εννοηθεί σχεδόν ξεκάθαρα. Ο Άδμητος, επομένως, πέραν της ψυχικής του καταρράκωσης βιώνει πανταχόθεν και την αδυσώπητη σκληρότητα της μοναξιάς. Ο λόγος του, άκρως έντεχνος, διανθίζεται και από δύο άλλα ρητορικά στοιχεία: την αντίθεση *νέω-γέρων* και την ερώτηση με την οποία εκφέρεται ο στ. 635. Και στα δύο αυτά στοιχεία αξίζει να σταθούμε λίγο περισσότερο. Πιο συγκεκριμένα, η αντίθεση *νέου-γέροντος* αποτελεί στην ευριπίδεια *Άλκηστιν* ένα διαρκώς επαναλαμβανόμενο μοτίβο, το οποίο συνεχώς ανακινείται και στοχεύει κατευθείαν στην καρδιά των θεατών, όπως θα δούμε με ενάργεια στη συνέχεια. Συνάμα, η επιλογή του Ευριπίδη να κοσμήσει τον λόγο του Αδμήτου με μια ρητορική ερώτηση -μόλις 7 στίχους αφ' ότου έχει αρχίσει να αγορεύει- πιστοποιεί ότι ο τραγικός έχει προικίσει τον κεντρικό του ήρωα με απίστευτη ευφράδεια. Η ερώτηση αυτή, μάλιστα, επιτελεί διττό ρόλο: αφενός προσδίδει στο κείμενο ζωντάνια, αμεσότητα και παραστατικότητα· αφετέρου ο Άδμητος, μέσω αυτής της ερώτησης, ενώ φαινομενικά απευθύνεται μόνο στον Φέρητα, επί της ουσίας αποστρέφεται προς όλους εμάς. Με τον τρόπο αυτό μας κάνει μετόχους της σκέψης του, κοινωνούς της θλίψης του και της εσωτερικής του έντασης. Αναμφίβολα, η παθοποιία στο σημείο αυτό εξαιρείται. Όλοι οι θεατές συμμεριζόμαστε τον πόνο του και κατακρίνουμε την άσπονδη και υποκριτική στάση του Φέρητα.

Ο Άδμητος φαίνεται τώρα να είναι ασταμάτητος και έτοιμος να κατακεραυνώσει τον πατέρα του. Προτού, όμως, εκσφενδονίσει τη δεύτερη κατηγορία εις βάρος του ανάληπτου Φέρητα (στ. 642), προβαίνει σε μια ακόμα επίδειξη ρητορικής δεινότητας (στ. 636-641), η οποία, σύμφωνα με τον Lloyd, φέρει αναμφίβολα σημάδια *διηγήσεως*<sup>202</sup>. Σε όλους αυτούς τους στίχους ο Άδμητος υποστηρίζει -εν είδει υπερβολής- ότι δεν είναι παιδί του Φέρητα. Η επιχειρηματολογία του προφανώς στηρίζεται σε άτοπον απαγωγή (*reductio ad absurdum*). Διανθίζεται δε με την εικόνα του υποβλημένου τέκνου και την υπερβολή που, άμα τη συλλήψει, διέπει την εικόνα αυτή (στ. 638-639). Πιο συγκεκριμένα, η εικόνα εισάγεται με τη συμπλοκή του παρατατικού *ούκ ἦσθα* και του μορίου *ἄρα*. Εμφατικά, ο Άδμητος τονίζει ότι μόλις συνειδητοποίησε κάτι που θα έπρεπε να είχε γίνει νωρίτερα -ότι οι άνθρωποι αυτοί που είναι γονείς του είναι αδύνατον να τον γέννησαν. Η εμφατική του, μάλιστα, τοποθέτηση χρωματίζεται έτι εντονότερα μέσω της χρήσης των δύο συνεχόμενων μετοχών *φάσκουσα* και *κεκλημένη* που χαρακτηρίζουν τη μητέρα του. Ο Άδμητος υποστηρίζει ότι η μητέρα του δεν τον γέννησε στην πραγματικότητα· απλώς ισχυρίζεται ότι τον γέννησε και όλοι οι υπόλοιποι, ως εκ τούτου, την αποκαλούν μητέρα του. Συνεχίζει, μάλιστα, απαρνούμενος και τη βασιλική καταγωγή του (*δουλίου δ' ἀφ' αἵματος*) φθάνοντας στην υπερβολή (στ.638-639), ενώ με την παρήχηση του -ε στον αμέσως επόμενο στίχο (στ.640) οδηγείται στο τελικό του συμπέρασμα: *μ' οὐ νομίζω παῖδα σὸν πεφυκέναι* (στ. 641).

---

<sup>202</sup> Lloyd, 1992, 38.

Προσωπικά, δεν πιστεύω πως ο Άδμητος εδώ επιχειρεί να αποδείξει ότι είναι νόθο παιδί του Φέρητα. Πολύ περισσότερο, νομίζω, επιθυμεί να στηλιτεύσει τη συμπεριφορά των πραγματικών του γονέων, οι οποίοι δεν του προσέφεραν τη βοήθεια τους -επιδεικνύοντας την ενδεδειγμένη γονεϊκή συμπεριφορά- όταν πραγματικά τους είχε ανάγκη (στ. 633). Παράλληλα, προετοιμάζει το έδαφος και για την κατηγορία που ευθύς ακολουθεί. Από άποψη ηθοποιίας, ο νεαρός βασιλιάς εξακολουθεί να παρουσιάζεται ως κατατρεγμένος και ανήμπορος, γεγονός που γεννά τη συμπόνοια και την ευμένειά μας.

Φθάνουμε, λοιπόν, ευθύς αμέσως, στη δεύτερη κατηγορία του Αδμήτου εις βάρος του Φέρητα (στ. 642-652), στην οποία και πάλι ο Lloyd εντοπίζει ψήγματα *διηγήσεως*<sup>203</sup>. Αυτή εκφέρεται μονολεκτικά: ο Άδμητος κατηγορεί τον πατέρα του για *ἀψυχία* (στ. 642). Η λιτή, μάλιστα, εκφορά της κατηγορίας την καθιστά ακόμα πιο αδυσώπητη, ποιο σφοδρή και, εν τέλει, πιο ηχηρή: μοιάζει σαν οβίδα που σκάει και τα θραύσματά της ξεσκίζουν το θυμικό των θεατών. Εξάλλου, καθόλου σύμπτωση δεν αποτελεί το γεγονός ότι η *ἀψυχία* εκπορεύεται από την ήδη αναφερθείσα ηθική δεξαμενή, που, εν πολλοίς, προδιαθέτει τον συναισθηματικό κόσμο των θεατών.

Εναργέστερα, η δεύτερη κατηγορία, την οποία καλείται να αντικρούσει στη συνέχεια ο Φέρητας, είναι μια κατηγορία εις βάρος του ήθους του. Ο Άδμητος, με άλλα λόγια, επικαλείται το ήθος του αντιπάλου του, επιτίθεται σε αυτό και κατηγορεί τον πατέρα του για δειλία. Υποστηρίζει ότι οι γονείς του, και δη ο Φέρητας, δεν δέχθηκαν να πεθάνουν για χάρη του παρότι φθάνουν στο τέρμα της ζωής τους, αλλά, επέτρεψαν σε μια ξένη να πεθάνει γι' αυτόν.

Η βάση της κατηγορίας αυτής, βέβαια, εντοπίζεται ήδη στα λεγόμενα της Αλκήστιδος (στ. 290-292). Η νεαρή βασίλισσα, λίγο πριν πεθάνει, εξαπολύει τα πυρά της ενάντια στους γονείς του συντρόφου της και μέμφεται την προδοτική συμπεριφορά τους απέναντι στον Άδμητο. Συνάμα, υποστηρίζει ότι θα ήταν πιο ταιριαστό γι' αυτούς να πεθάνουν, καθώς, από τη μια μεριά, αρμόζει πιο πολύ στους γέρους να πεθαίνουν και όχι στους νέους και, από την άλλη, με το να πέθαιναν αυτοί αντί του γιου τους, θα εξασφάλιζαν έναν δοξασμένο θάνατο.

Ακριβώς το ίδιο επιχείρημα μεταφέρει στο δραματικό παρόν ο Άδμητος, ο οποίος αποτελεί, εν προκειμένω, φερέφωνο της συζύγου του. Με τις δύο αλληπάλληλες αρνήσεις του στ. 644 (*οὐκ ἠθέλησας, οὐδ' ἐτόλμησας*), μάλιστα, καθιστά σαφή και, συνάμα δυσκόλως αναστρέψιμη, την πίστη του ότι η άρνηση των γονιών του να πεθάνουν αυτοί -πρωτίστως στη θέση του και δευτερευόντως στη θέση της Αλκήστιδος- ήταν μια άρνηση συνειδητή, που πάρθηκε με γνώμονα τη λογική και, κατ' επέκταση, αποτελούσε μια άκρως εγκεφαλική απόφαση. Από μεριά ρητορικής δε, ενδιαφέρον παρουσιάζει και η επιλογή του Ευριπίδη, δια στόματος Αδμήτου, να προσφέρει στον λόγο του

---

<sup>203</sup> Lloyd, 1992, 38.

ήρωα απόλυτη ισορροπία. Οι δύο μετοχές του στ. 644 αποτελούνται από τον ακριβώς ίδιο αριθμό συλλαβών. Το στοιχείο αυτό από μόνο του μικρή σημασία έχει. Εάν αναλογισθούμε, όμως, τη συναισθηματική κατάσταση στην οποία βρίσκεται, ο Άδμητος, γρήγορα θα θαυμάσουμε την ευριπίδεια ρητορική πένα. Ο δραματουργός επιλέγει τόσο συνειδητά να προσδώσει στον λόγο του Αδμήτου συμμετρία, αναμφίβολο δείγμα ψυχραιμίας και πνευματικής νηφαλιότητας, τη στιγμή που ο ήρωας στροβιλίζεται στη δίνη της συναισθηματικής αστάθειας και αβεβαιότητας. Ας φανταστούμε, τώρα, τον Άδμητο ως ενάγων σε κάποιο ηλιαστικό δικαστήριο. Πόσο φυσικός και αβίαστος θα ακουγόταν ο λόγος του στο σημείο αυτό; Σαν να μην έχει γραφεί από κάποιον λογογράφο αλλά, τουναντίον, σαν να ξεπηδά από τα βάθη της ψυχής του. Τόσο φυσικά, λοιπόν, θα μπορούσε να πείσει τους ενόρκους για την ισχύ του κατηγορητηρίου του.

Ας επανέλθουμε στο κείμενό μας. Στο επόμενο δίστιχο (στ. 646-647), ο Άδμητος επισημαίνει ότι μια γυναίκα *όθνειαν* ανέλαβε τη σωτηρία του και γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο αυτή θα λογαριάζει εφεξής και ως *μητέρα* και ως *πατέρα*. Οι στίχοι αυτοί επιδέχονται πολλαπλές αναγνώσεις και απαιτούν τη διεύρυνση των κριτικών μας οριζόντων. Κατ' αρχάς, ο χαρακτηρισμός της Αλκήστιδος ως *όθνεία* βρίσκει το κειμενικό του παράλληλο και ολοκληρώνεται ερμηνευτικά μέσω του μοτίβου της *φιλίας*. Με πιο απλά λόγια, ο Άδμητος υπογραμμίζει ότι οι δεσμοί αίματος αποδείχθηκαν, εν τέλει, πιο αδύναμοι από τους δεσμούς εξ αγχιστείας. Τη σωτηρία του ίδιου δεν ανέλαβαν οι ομόαιμοι συγγενείς του αλλά μια ξένη, μια γυναίκα από άλλον *οἶκον*. Προς επίρρωσιν της ανάγνωσής μας αυτής ας μνημονεύσουμε τον Ιακώβ. Αυτός υποστηρίζει ότι το νόημα της *Αλκήστιδος* πρέπει να αναζητηθεί στο πλέγμα των διαπροσωπικών σχέσεων, όχι μόνο των συζυγικών. Αυτό συμβαίνει διότι σωτήρες ή, ορθότερα, ευεργέτες του Αδμήτου, του κεντρικού πρωταγωνιστή του έργου, αποδεικνύονται, εν τέλει, οι ξένοι -κατά σειρά οι Απόλλων, Άλκηστη και Ηρακλής-<sup>204</sup> με τους οποίους ο ίδιος συνδεόταν με άρρηκτους δεσμούς *φιλίας* (με την αρχαιοελληνική έννοια του όρου).

Ας προχωρήσουμε και σε μια δεύτερη ανάγνωση, αυτή τη φορά με πολιτικές προεκτάσεις. Ο Ευριπίδης παρουσιάζει επί σκηνής μη Αθηναίους ήρωες. Ένας εξ αυτών (Άδμητος) κατατρώχεται από μια βαριά συμφορά (επερχόμενος θάνατος) και, ενώ περιμένει τη σωτηρία του από τους ομόαιμους του συγγενείς (Φέρητας), τη λύτρωση, εν τέλει, του προσφέρει κάποιος ξένος (Άλκηστη). Ο Ευριπίδης είναι πράγματι ένας σπουδαίος ποιητής. Προσπαθεί, με εφελτήριο τον μύθο και το κάλυπτρο που αυτός του εξασφαλίζει, να διδάξει τους συμπολίτες του και να οξύνει την αντιληπτική τους ικανότητα. Η προσέγγιση του είναι τόσο απλοϊκή που ενδέχεται να διαφύγει της προσοχής μας: φίλους, με την έννοια των συμμάχων, μπορεί κανείς να βρει και εκτός της σφαίρας επιρροής της Αθήνας. Η Θεσσαλία αποτελεί, επομένως, μια τέτοια «φιλική» πόλη.

---

<sup>204</sup> Ιακώβ, 2012, τμ. α', 78.

Εξάλλου, ας μην λησμονούμε ότι τη χρονιά παράστασης της *Αλκήστιδος*, το 438 π. Χ., οι Αθηναίοι προσπαθούσαν να εξασφαλίσουν την οικονομική συμπαράσταση της πλούσιας Θεσσαλίας<sup>205</sup>.

Ας επανέλθουμε στο κείμενό μας. Ο Άδμητος αναφέρει ότι, δικαίως στο εξής αποδέχεται ως γεννήτορα του τη γυναίκα που επέλεξε η ίδια να πεθάνει ώστε αυτός να παραμείνει εν ζωή. Ασφαλώς, πρόκειται για μια ακόμη υπερβολή που διανθίζει τον λόγο του Αδμήτου. Παράλληλα, θα μπορούσε να εκληφθεί και ως σχήμα αδυνάτου. Όπως κι εάν κανείς επιλέξει να το προσεγγίσει, η ουσία αυτών των στίχων παραμένει η ίδια: ο Άδμητος επιθυμεί να αποτινάξει από πάνω του τα δεσμά της μέχρι τώρα ζωής του. Απαρνείται τους γονείς του -όπως ακριβώς τον απαρνήθηκαν κι αυτοί- και στη θέση τους επιλέγει να λογαριάζει τη μόνη γυναίκα που στάθηκε πλάι του στοργικά σαν μάνα και πατέρας μαζί, σαν ευεργέτης, σαν σωτήρας: τη λατρεμένη του σύζυγο Άλκηστη. Σε μια δεύτερη ανάγνωση, πάλι, οι στίχοι αυτοί αποτελούν προανάκρουσμα των στ. 667-668 και 734-738. Επιμένοντας και σε μια τρίτη ανάγνωση, εύλογα θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι σε όλους αυτούς τους στίχους διαφαίνεται μια κοινή συνισταμένη: η απόφαση του Αδμήτου να αποκηρύξει τους γονείς του.

Στο σημείο αυτό ένας καινούριος δρόμος ανοίγεται μπροστά μας και η ρητορική τέχνη μάς γνέφει δελεαστικά, παροτρύνοντάς μας να μεταφερθούμε νοερά σε ένα ηλιαστικό δικαστήριο. Ο ενάγων, πέραν των επιχειρημάτων που παραθέτει ώστε να επιτύχει την τελική δικαίωσή του, προτείνει και την ποινή του εναγομένου. Εν προκειμένω, η ποινή που προτείνει ο Άδμητος εις βάρος του Φέρητα είναι η αποκήρυξη, η απάρνησή του. Τη διάθεση μας, μάλιστα, για τη σύμπλευση δραματουργίας και δικανικής ρητορικής στο σημείο αυτό ενισχύει το ίδιο το αρχαίο κείμενο. Ο Ευριπίδης έχει εμπλουτίσει τον λόγο του Αδμήτου με φρασεολογία που παραπέμπει σε δικανική ορολογία: *ἐνδίκως, ἄγων' ἡγωνίσω*, προσδίδοντας έτσι στον λόγο του ομιλητή ζωντάνια, αμεσότητα και απίστευτη γλαφυρότητα.

Με το τελευταίο, μάλιστα, ετυμολογικό σχήμα ο Άδμητος μας εισάγει ομαλά στην επόμενη θέση του, η οποία, με τη σειρά της, λειτουργεί ως υπόστρωμα του επόμενου επιχειρήματος που εν ευθέτω χρόνω θα προσκομίσει. Πιο συγκεκριμένα, ο Άδμητος υποστηρίζει ότι στον πατέρα του θα ταίριαζε ο θάνατος, καθώς ήδη διάγει τα τελευταία στάδια της ζωής του. Όπως έχει ήδη λεχθεί, η προσέγγιση αυτή του νεαρού Αδμήτου μάλλον αντικατοπτρίζει τη θέση της *Αλκήστιδος*, όπως αυτή εκφράστηκε προηγουμένως στους στ. 290-292. Την ίδια στιγμή, μας θυμίζει, ελαφρώς, και τα λόγια του Ηρακλή (στ. 516), όταν ο τελευταίος, μη γνωρίζοντας ποιος είχε πεθάνει, έκανε λόγο για τον θάνατο του Φέρητα ως έναν «φυσιολογικό» θάνατο που θα είχαν επιφέρει τα γηρατειά. Για ακόμα μια φορά αποδεικνύεται ότι ο Ευριπίδης παρουσιάζει στο κοινό του ένα έργο σφιχτά δομημένο, με περίτεχνους νοητικούς αρμούς. Το ίδιο επιβεβαιώνουν και οι στ. 651-652 που αποτελούν ένα εκ

---

<sup>205</sup> Σολωμός, 1995, 24.

νέου αντικαθρέπτισμα των λόγων της Αλκήστιδος (στ. 295-296), ενώ από ρητορικής απόψεως δεν παρουσιάζουν ενδιαφέρον.

Προχωρούμε, λοιπόν, στο επόμενο επιχείρημα με το οποίο ο Άδμητος επιθυμεί να ενοχοποιήσει τον Φέρητα για την απώλεια της Αλκήστιδος (στ. 653-661). Πρόκειται, κατ' ουσίαν, για ένα πολυεπίπεδο επιχείρημα, η βάση του οποίου μπορεί να συνοψιστεί στις δύο βασικές συνιστώσες του: από τη μια, ο νεαρός βασιλιάς κάνει λόγο για τις ενδεχόμενες πολιτικές επιπτώσεις που θα ανέκυπταν μετά τον θάνατό του (στ. 653-657)· από την άλλη, υπογραμμίζει την έννοια της *χάριτος* (στ. 658-661), άμεσο συνάλληλο της *φιλίας*. Με το πρώτο σκέλος του επιχειρηματός του επιδιώκει να κεντρίσει τον νου μας, ενώ με το δεύτερο το θυμικό μας.

Αναλυτικότερα, με περίσσια *χάρη* ο Άδμητος επιλέγει να μας εισάγει στο καινούριο του επιχείρημα με μια φράση προσφιλή στους δικανικούς λόγους (*καὶ μὴν*). Το ετυμολογικό σχήμα που αμέσως έπεται (*πάθειν-πεπονθώς*), μαρτυρά με τον πλέον πασιδηλο τρόπο ότι ο Άδμητος δεν έχει καμία διάθεση να αφήσει στον πατέρα του έστω και το ελάχιστο περιθώριο ώστε να αντικρούσει τις εις βάρος του κατηγορίες ακολούθως. Για την ακρίβεια, ο νεαρός βασιλιάς διατείνεται ότι ο γέροντας πατέρας του κατά τη διάρκεια της ζωής του απήλαυσε πληθώρα καλών. Πιο συγκεκριμένα, και γεύτηκε τη χαρά της εξουσίας (στ. 654) και τη χαρά της πατρότητας (στ. 655-656), η οποία, με τη σειρά της, εξασφαλίζει τη διαδοχή του θρόνου (στ. 656-657). Μάλιστα, στους στ. 655-656 ο Ευριπίδης επιλέγει να κοσμήσει τον λόγο του Αδμήτου με ένα επιπλέον ρητορικό σχήμα, αυτό του ομοιοτέλετου, με λογοπαιγνιακή, βέβαια, διάθεση (*δόμων-δόμον*).

Στο σημείο αυτό ο Άδμητος, σαν άλλος επιδέξιος ρήτορας, «στήνει» την επιχειρηματολογία του με τέτοιο τρόπο ώστε να προλάβει μια πιθανή λεκτική επίθεση του αντιπάλου του. Στη βάση του το επιχείρημα αυτό του Αδμήτου ανταποκρίνεται στη λογική των εκ του εικότος επιχειρημάτων, καθώς ο Άδμητος μας ενημερώνει περί του τι μέλλει -ορθότερα έμελλε- γενέσθαι σε περίπτωση που απεβίωνε ο ίδιος: ενδεχομένως κάποιος να σφετεριζόταν τον θρόνο των Φερών, αφού πρωτίστως σκότωνε τα παιδιά του (δεδομένου ότι ούτε ο ίδιος είναι άκληρος).

Ο Άδμητος συνεχίζει ακάθεκτος. Στο προσκήνιο φέρει τώρα ένα επιχείρημα ήθους. Ο νεαρός βασιλιάς ισχυρίζεται ότι καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του επέδειξε άριστη διαγωγή και αξιοσέβαστη συμπεριφορά προς τους γονείς του. Από την επιχειρηματολογική του φαρέτρα σαν βέλη καρφώνονται στην ψυχή μας η αναντίρρητα ηθικού περιεχομένου μετοχή *ἀτιμάζοντα* και το επίσης ηθικών συμφραζομένων επίθετο *αἰδόφρων*. Μάλιστα, αξίζει να επισημανθεί ότι στους στίχους αυτούς (στ. 658-660), ο Μαρκαντωνάτος εντοπίζει εκ νέου ίχνη *διηγήσεως*<sup>206</sup>.

Δεν μας αφήνει κανένα περιθώριο να σκεφθούμε την ισχύ των λεγομένων του, καθώς αμέσως εκφράζει το νέο του κατηγορητήριο προς τους γεννήτορές του: *κἀντὶ τῶνδὲ μοι χάριν*

---

<sup>206</sup> Μαρκαντωνάτος, 2013, 44.

τοιάνδε ἡλλαζάτην (στ. 661). Με πιο απλά λόγια, ο Άδμητος κατηγορεί τους γέροντες γονείς του ότι ενώ τόσα καλά δέχθηκαν από τον ίδιο καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής τους, εκείνοι επέλεξαν να μην σταθούν στο πλάι του και να μην τον ευεργετήσουν σε μια δύσκολη στιγμή της δικής του ζωής.

Στο σημείο αυτό ο Ευριπίδης μεταχειρίζεται ένα εξαιρετικά προσφιλές και ευκόλως αναγνωρίσιμο από το αθηναϊκό κοινό μοτίβο· αυτό της χάριτος. Οι Αθηναίοι, που αρέσκονταν να θεωρούνται δίκαιοι και ευθείς στην κρίση τους, επεδίωκαν να ανακηρύσσονται ευεργέτες άλλων ανθρώπων. Ένα επιχείρημα, επομένως, περί *ἀνταποδόσεως χάριτος* θα συντάραζε το θυμικό τους. Πώς ήταν δυνατόν ένας άνθρωπος που μόνο καλά είχε πράξει και τίποτα μεμπτό κανείς δεν μπορούσε να του προσάψει να στερείται της βοήθειας και της συμπόνοιας όχι ανοίκειων μα των πλέον οικείων του ανθρώπων; Αυτή η ερώτηση, λογικά, θα τριβέλιζε το μυαλό των θεατών της παράστασης. Πολύ περισσότερο, θα τους ωθούσε να ανταποδώσουν αυτοί τη *χάριν* στον κατατρεγμένο Άδμητο, που κανένα καλό δεν γνώρισε από τους γονείς του, καταδικάζοντάς άπαξ και δια παντός τον αχάριστο Φέρητα.

Και πάλι, βέβαια, το επιχείρημα που εδώ προσκομίζει ο Άδμητος μας θυμίζει κάτι από τα λόγια του Απόλλωνα (στ. 60). Στον στίχο αυτό για πρώτη φορά τίθεται το μοτίβο της *χάριτος*, το οποίο βέβαια υπολανθάνει στους προηγηθέντες στόχους 10 και 42. Και στους δύο αυτούς στίχους, για την ακρίβεια, ο Απόλλων επισημαίνει την οσιότητα και τη μεγαλοψυχία του Αδμήτου. Ο νεαρός βασιλιάς είναι έντιμος και υπέρ άγαν φιλόξενος. Στα δύο αυτά γνωρίσματα του χαρακτήρα του οφείλεται η *χάρις* που του ανταπέδωσε ο θεός, μετά τη θητεία του στο παλάτι των Φερών, δηλαδή η δυνατότητα να παραμείνει στη ζωή. Την ίδια στιγμή, ακριβώς στα συγκεκριμένα ψυχικά του γνωρίσματα, συνδυαζόμενα, βέβαια, και με πλήθος άλλα, φαίνεται να αναφέρεται και ο Άδμητος απευθυνόμενος στους γονείς του: είναι έντιμος, συνετός, σώφρων, ποτέ δεν τους ντρόπιασε και ποτέ δεν τους προσέβαλε. Πώς, λοιπόν, μπορούν να του προσφέρουν αυτό το πικρό ποτήρι όταν ο ίδιος μια ολόκληρη ζωή τους τιμούσε;

Την απάντηση σε αυτό το ερώτημα φαίνεται να αναζητά και ο ίδιος ο Άδμητος. Πικραμένος, ωστόσο, από τη συμπεριφορά των γονέων του φθάνει σε μια ακόμη υπερβολή (στ. 665-666). Πιο συγκεκριμένα, ο νεαρός βασιλιάς ανακοινώνει στους γονείς του ότι γι' αυτούς είναι ήδη νεκρός και, ως εκ τούτου, όταν αυτοί πεθάνουν εκείνος δεν πρόκειται να τους προσφέρει νεκρικές τιμές. Πρόκειται, βέβαια, για μια συγκλονιστική δήλωση, καθώς οι αρχαίοι Έλληνες θεωρούσαν αυτονόητο καθήκον των παιδιών να φροντίζουν τους γονείς τους και να επιμελούνται την ταφή τους.

Το συμπέρασμα στο οποίο οδηγούμαστε είναι ένα: ο Άδμητος βρίσκεται σε απόλυτη συναισθηματική σύγχυση. Μάλιστα, πριν την υπερβολή των στ. 665-666 προηγούνται τρεις άκρως ενδιαφέροντες, από ρητορικής πλευράς στίχοι (στ. 662-664). Σε αυτούς, ως άλλος επιδεξιότατος χειριστής του λόγου, συμπλέκει με απίστευτη φυσικότητα το ρητορικό σχήμα του αδύνατου.

Βέβαια, στο σημείο αυτό δύσκολα διαχωρίζεται από το σχήμα της υπερβολής. Εν προκειμένω, στη διάκριση μας οδηγεί ένα άλλο σημασιολογικό σχήμα, αυτό της μεταφοράς.

Αναλυτικότερα, ο νεαρός βασιλιάς αφορμώμενος από τον χώρο της καθημερινής εμπειρίας, και δη της γεωργίας (*φυτεύων*, στ. 662), παροτρύνει τον γέροντα πατέρα του να βιαστεί να «σπείρει» άλλους απογόνους που θα τον γηροκομήσουν και θα του εξασφαλίσουν τις πρέπουσες νεκρικές τιμές, γιατί, εφεξής, θα πρέπει να θεωρεί τον Άδμητο νεκρό (στ. 662-666). Ασφαλώς, η προτροπή του Αδμήτου προς τον Φέρητα είναι καθόλα αβάσιμη, δεδομένης της προχωρημένης ηλικίας των γερόντων γονέων του, ηλικία απαγορευτική για τεκνοποίηση. Την ίδια, όμως, στιγμή μαρτυρά και την αποστροφή του γιου προς τους γεννήτορές του. Αυτός που μέχρι στιγμής δεν τους είχε ποτέ ατιμάσει τώρα τους ειρωνεύεται, διακριτικά βέβαια. Και αυτή του η στάση, συνεκδοχικά, δεν αποτελεί τίποτε άλλο παρά εύδηλη μαρτυρία της εσωτερικής έντασης που βιώνει.

Μάλιστα, η ένταση αυτή μετατίθεται και στους επόμενους στίχους (στ. 666-668), στους οποίους και πάλι δεσπόζει το στοιχείο της υπερβολής. Ο νεαρός βασιλιάς επαναλαμβάνει ότι ως μοναδική πραγματική του συγγενή θεωρεί την Άλκηστη. Η σύζυγος του είναι η μόνη που αξίζει την απόλυτη στοργή, φροντίδα και αγάπη του. Υπερβάλλοντας έτι μια φορά, ο Άδμητος εν τη ρύμη του λόγου αναφέρεται στη νεκρή βασίλισσα με τον χαρακτηρισμό *γηροτρόφων*. Χαρακτηρισμός που για ακόμα μια φορά αφήνει να διαφανεί η συναισθηματική του φόρτιση, καθώς είναι αδύνατο κανείς να γηροκομήσει κάποιον που δεν είναι εν ζωή.

Η ηθοποιία του Αδμήτου βρίσκεται σε μια διαρκή κορύφωση, η οποία με τη σειρά της, γεννά έντονα συναισθήματα σε όλους εμάς τους θεατές. Λίγο πριν τελειώσει τη ρήση του, ο νεαρός βασιλιάς εξακολουθεί να μεταχειρίζεται τη γλώσσα άκρως ρητορικός. Χρωματίζει τον λόγο του με ελαφριά ειρωνεία, απευθυνόμενη, εν γένει, προς τους γηραιότερους (στ. 669-670). Μάλιστα, φροντίζει να την καταστήσει έτι γλαφυρότερη μέσω της εμφατικής επανάληψης ομόρριζων λέξεων (*γέροντες*, *γῆρας*· και εκ νέου επανάληψη στον στ. 672) και της συμπλοκής των λέξεων *μακρὸν βίον*, που πολλάκις κατηγορούν οι γέροντες ότι βιώνουν, ενώ στην πραγματικότητα τον απολαμβάνουν και τον αναζητούν.

Εν τέλει, η ρήση του Αδμήτου ολοκληρώνεται με ένα κατ' επίφασιν γνωμικό (στ. 671-672). Πράγματι, το δίστιχο αυτό δίνει την εντύπωση ενός γνωμικού, μιας γνώμης με γενικευτική αξία και ισχύ. Ο βασιλιάς των Φερών αναγάγει το προσωπικό του βίωμα σε κοινή εμπειρία, κεντρίζοντας αναμφίβολα, τη σκέψη όλων και διεγείροντας το θυμικό μας.

Ακολουθεί ένα δίστιχο του Χορού (στ. 673-674), ο οποίος παρεμβαίνει με έναν τρόπο κατευναστικό. Προτρέπει και τους δύο να παύσουν να μιλούν (*παύσασθε*) και να σεβαστούν το χώρο στον οποίο βρίσκονται (*ὄλις ἢ παροῦσα συμφορά*). Ωστόσο, δεν τα καταφέρνει και τον λόγο, τώρα, παίρνει ο Φέρητας.

Προτού, όμως, προχωρήσουμε στη μελέτη της αντίρρησης του γέροντα βασιλιά, θα ήθελα



να σταθούμε κριτικά απέναντι στα λεγόμενα του Αδμήτου. Απαραίτητη προϋπόθεση, βέβαια, για να το επιτύχουμε αυτό αποτελεί η απαγκίστρωσή μας από την εικόνα με την οποία ο Ευριπίδης επιλέγει να παρουσιάσει τον νεαρό βασιλιά επί σκηνής.

Είναι άραγε, ο Άδμητος ένας επιδέξιος τεχνίτης του λόγου; Η απάντηση πηγαία ξεγλιστρά από το στόμα μας· ναι. Και όχι μόνο. Εκτός από επιδέξιος τεχνίτης του λόγου είναι κι ένας παθιασμένος αγορητής. Εκφέρει τη ρήση του με σφοδρότητα, εκφράζει τις σκέψεις του, εν γένει τις θέσεις του, τα πιστεύω του, με τρόπο χειμαρρώδη. Ο λόγος του, διακοσμημένος με περίτεχνα ρητορικά σχήματα, και ο ρυθμός της αφήγησής του είναι τόσο γρήγορος που με μιας μας καθλώνει. Δεν μας αφήνει να σκεφθούμε καθαρά και με ήρεμη κρίση να αξιολογήσουμε τα λεγόμενά του.

Έπειτα, αναρωτιόμαστε: είναι, άραγε, τα επιχειρήματα του Αδμήτου καθ' όλα βάσιμα και αληθή, ως εκ τούτου πειστικά και δυσκόλως αναστρέψιμα; Η απάντηση στο ερώτημα αυτό μόνο αβίαστα δεν δίδεται. Πράγματι, ο Άδμητος παραθέτει μια σειρά επιχειρημάτων τέτοιων που στέκουν ικανά να κατηγορήσουν τον Φέρητα. Επί της ουσίας, όμως, τα περισσότερα από αυτά -εάν όχι όλα- αξιολογούνται ως μάλλον αβάσιμα και ασταθή. Εύκολα θα μπορούσε κανείς να τα ανατρέψει, συνθλίβοντας την εικόνα του νεαρού βασιλιά.

Κατ' αρχάς, το πρώτο επιχείρημα του Αδμήτου (στ. 633-635) είναι ένα επιχείρημα λογικοφανές όχι όμως λογικό. Πράγματι, κανείς θα ανέμενε ότι σε μια στιγμή δυσκολίας αρωγοί θα στεκόντουσαν σε οιονδήποτε οι πιο δικοί του άνθρωποι, με το συναισθηματικό βάρος προφανώς να γέρνει την πλάστιγγα προς τους γονείς, δεδομένου ότι οι μητρικοί και πατρικοί δεσμοί θεωρούνται οι πλέον ισχυροί και ακατανίκητοι. Η διατύπωσή μου είναι δηλωτική της σκέψης μου και, κατ' ουσίαν, της αντίρρησης μου ως προς την πειστικότητα αυτού του επιχειρήματος: «κανείς θα ανέμενε». Το γεγονός ότι αποτελεί βαθιά πεποίθηση όλων μας η πίστη ότι σε όλες τις δυσκολίες συνοδοιπόροι μας θα σταθούν οι γονείς μας δεν αποτελεί, επί της ουσίας, ένα αυταπόδεικτο τεκμήριο που χρήζει καθολικής εφαρμογής. Ο Άδμητος, εν προκειμένω, κινητοποιεί το θυμικό μας τη στιγμή που φαίνεται να στοιχειοθετεί τα λεγόμενά του σε μια άκρως λογική βάση.

Παράλληλα, εάν εμείς ήμαστε το αντίπαλο δέος του Αδμήτου, θα μπορούσαμε «εκ των έσω» να καταρρίψουμε το εν λόγω επιχείρημα. Θα αρκούσε μόνο μια παράφραση του ρήματος *ὠλλύμην*, τέτοια από αυτές που επιτρέπονται στη ρητορική. Αντί, λοιπόν, για «καταστρεφόμεν, χανόμεν» θα μπορούσαμε να προτείνουμε ως ερμηνεία την εξής: «[όταν] σε είχα ανάγκη». Με πιο απλά λόγια, θα υποστηρίζαμε ότι αυτό που ο Άδμητος εδώ υπονοεί είναι ότι η αγάπη -και δε η μητρική και η πατρική- οφείλουν να αποδεικνύονται όταν παρίσταται ανάγκη. Υπό το πρίσμα αυτό, η επίκληση στο ήθος του αντιπάλου θα ήταν αναπόφευκτη. Η εικόνα του Αδμήτου που θα επιλέγαμε να φωτίσουμε θα ήταν εκείνη ενός ανθρώπου ωφελιμιστή και πραγματιστή, ενός κυνικού υπολογιστή που δύναται να «μετρήσει» την αγάπη και την οικογενειακή θαλπωρή μόνο σε

περιπτώσεις ανάγκης, απορρίπτοντας, ως εκ τούτου, τις πράξεις στοργής ή τις θυσίες στις οποίες προέβησαν οι γονείς του σε όλη τη διάρκεια της ανατροφής του, καθώς τότε «δεν τις είχε ανάγκη».

Έπειτα, και το δεύτερο βασικό επιχείρημα του Αδμήτου (στ.642-652) παρουσιάζει λογικά κενά. Ο Άδμητος τολμά να κατηγορεί τον πατέρα του για δειλία, τη στιγμή που στο κέντρο της σκηνης κείται νεκρή η δική του σύζυγος. Ποιος είναι πράγματι ο δειλός; Ο Φέρητας που δεν πέθανε για να σώσει τον Άδμητο ή ο Άδμητος που δεν πέθανε για να σωθεί η Άλκηστη; Ή ορθότερα: μήπως είναι ο Άδμητος η επιτομή της δειλίας, καθώς επέτρεψε στη γυναίκα του να πεθάνει ώστε να παραμείνει ο ίδιος στη ζωή;

Μόλις αποδομήσουμε τη δεύτερη κατηγορία του νεαρού βασιλιά εις βάρος του γεννήτορά του με γνώμονα τη λογική και όχι τη συναισθηματική ένταση στην οποία μας έχει υποβάλλει ο Άδμητος με τη ρητορική του δεινότητα, θα συνειδητοποιήσουμε ότι όλες αυτές οι ερωτήσεις κατακλύζουν τη σκέψη μας. Για ακόμα μια φορά, η επιχειρηματολογική βάση στην οποία στηρίζεται ο νεαρός βασιλιάς παρουσιάζει σαθρά θεμέλια. Σε μια πρώτη ανάγνωση, είναι αναντίρρητο γεγονός ότι ο Άδμητος μας πείθει. Σε μια δεύτερη, ωστόσο, ανάγνωση συνειδητοποιούμε ότι η στόχευση του αγορητή είναι και πάλι το θυμικό μας, όχι ο νους μας.

Την ίδια στιγμή ο Άδμητος υποστηρίζει εκ νέου ότι θα ήταν περισσότερο ταιριαστό να πεθάνει ο γέροντας πατέρας του και όχι η νεαρή σύζυγός του, καθώς ο Φέρητας είναι ήδη μεγάλος και διανύει τα τελευταία χρόνια του βίου του. Με μια ψύχραιμη ματιά, θα αντιλαμβανόμασταν ότι ούτε αυτή η θέση του Αδμήτου εκφράζεται σε λογική και στερεή βάση. Ταυτοχρόνως, πλήθος ξεπερνούν και πάλι ορισμένα καίρια ερωτήματα. Ποιος ορίζει ποιος θάνατος ταιριάζει στον εκάστοτε άνθρωπο; Γιατί οι γηραιότεροι να οδηγούνται «πρόβατα προς σφαγή», εξιλαστήρια θύματα θανάτου; Κυρίως, όμως, ένα ερώτημα δεσπόζει και κατακυριεύει τη σκέψη μας: γιατί είναι ταιριαστό, εάν πράγματι είναι ταιριαστό, να πεθαίνει ένας άνθρωπος στη θέση ενός άλλου;

Ενώσω ο Άδμητος αγόρευε η ρήση του ήταν τόσο συμπαγής και ορθώς δομημένη που, εκ των πραγμάτων, περιόριζε τη σκέψη μας σε τέτοιο βαθμό ώστε ο κεντρικός ήρωας, εν πολλοίς, να την καθοδηγούσε όπου εκείνος ήθελε. Εξάλλου, και πάλι οι περισσότεροι θα υποστηρίξαμε ότι στη θέση ενός νέου ανθρώπου θα ήταν «καλύτερο», «δικαιότερο» ίσως, να πεθάνει ένας γηραιότερος άνθρωπος, δεδομένου ότι έχει απολαύσει και τις χαρές μα και τις πίκρες της ζωής και βαδίζει στην πορεία που μες στα χρόνια χάραξε, ενώ ο νέος δεν έχει προλάβει να βιώσει πολλές εμπειρίες, εφόδια ζωής. Και πάλι, βέβαια, η προσέγγιση αυτή δεν αποτελεί λογικό έρεισμα, παρά μόνο προεκτάσεις ψυχολογικής ή, ορθότερα, ψυχογραφικής φύσεως της ανθρώπινης σκέψης.

Επίσης, αξίζει να σημειωθεί ότι βάσει λογικής το επιχείρημα αυτό του Αδμήτου σφάλει σε ένα ακόμα σημείο: το γεγονός ότι ο Φέρητας διανύει τα τελευταία χρόνια της ζωής του δεν σημαίνει αυτόχρονα ότι ο ίδιος οφείλει να διολισθήσει εσπευσμένα προς το θάνατο. Πάντως, εάν αναλογισθούμε την ευρύτερα κρατούσα άποψη της αθηναϊκής κλασικής ιδεολογίας περί ευκλεούς

θανάτου, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι στη βάση της αυτή η σκέψη του Αδμήτου είναι κοινώς αποδεκτή και, εν δυνάμει, ίσως η μόνη κάπως λογική ανάμεσα σε όλες τις λογικοφανείς.

Τέλος, και το τρίτο κατά σειρά επιχείρημα που προσκομίζει ο Άδμητος (στ. 653-661) δεν δύναται να ανταποκριθεί στα σαφή και περιχαρακωμένα όρια της λογικής. Τουναντίον, και αυτό κινείται στους κόλπους του λογικοφανούς. Πιο συγκεκριμένα, το πρώτο σκέλος του επιχειρήματος του Αδμήτου (στ.653-657) μπορεί εύκολα να ανατραπεί λογικά. Αυτό συμβαίνει διότι όσα ο Άδμητος παρουσιάζει δεν είναι τίποτε άλλο παρά μονάχα εικασίες. Κανείς δεν μπορεί να προμηνύσει τα μελλούμενα, πολύ περισσότερο δε να μην υπολογίσει την τυχαιότητα των γεγονότων. Ακριβώς, όμως, επειδή ορισμένες φορές η αιτιότητα των πραγμάτων μοιάζει να ακολουθεί μια λογικά προδιαγεγραμμένη πορεία, τη στιγμή που ο Άδμητος παρέθεσε αυτήν του τη θέση την εκλάβαμε ως λογική και αναντίρρητη. Ακολούθως, και το δεύτερο σκέλος του εν λόγω επιχειρήματος (στ. 660-661) στηρίζεται ακριβώς στη σφαίρα του ηθικού κώδικα, την οποία προηγουμένως προσεγγίσαμε. Προς αποφυγή, επομένως, μιας επανάληψης της ερμηνείας μας, αρκούμαστε απλά να υπογραμμίσουμε ότι και αυτό το επιχείρημα δεν είναι παρά λογικοφανές.

Εν είδει συμπεράσματος, θα ήθελα να τονίσω ότι η αποδόμηση της επιχειρηματολογίας του Αδμήτου επιτελεί διπλό λειτουργικό ρόλο: από τη μια μεριά, φρονώ πως με τον τρόπο αυτό καθίσταται σαφές ότι ο Ευριπίδης, παρότι προικίζει τον Άδμητο με απίστευτη ρητορική δύναμη δεν θέλει, εξ αρχής, να αθωώσει τον κεντρικό του ήρωα. Άλλωστε, εάν αυτή ήταν η βασική του επιδίωξη τότε η επιχειρηματολογία του Αδμήτου δεν θα ήταν επουδενί αναστρέψιμη. Με τον τρόπο αυτό, όμως, ο τραγικός αφήνει ένα -πολύ μεγάλο- περιθώριο στον Φέρητα να τον αντικρούσει λεκτικά και να τον ξεμπροστιάσει. Εξάλλου, ας μην λησμονούμε ότι η τελική απόφαση αφήνεται σε εμάς. Από την άλλη, μέσω της ρήσης του Αδμήτου διαλάμπει η δυναμική της ρητορικής τέχνης. Την τέχνη αυτή, μάλιστα, μεταχειρίζεται σε άριστο βαθμό ο δραματουργός. Με άλλα λόγια, ο Ευριπίδης έχει βαθύτατη επίγνωση ότι η πειστικότητα δεν συνάδει αποκλειστικά και μόνο με την αλήθεια και την λογική. Πολλές φορές, συναρτάται και με την αληθοφάνεια και με το λογικοφανές. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ένας επιδέξιος ομιλητής δύναται να πείσει το ακροατήριό του για τις θέσεις του, έστω κι εάν αυτές είναι αβάσιμες, παραπλανητικές ή ψευδείς.

Προχωρούμε, λοιπόν, στη μελέτη της αντίρρησης του Φέρητα (στ. 675-705). Ο γηραιός βασιλιάς των Φερών δεν θα μπορούσε να μείνει άπραγος μπρος στον οργισμένο λόγο και στο δριμύ «κατηγορώ» του γιου του. Τουναντίον. Στους 30 στίχους που έπονται, επισύρει και αυτός με τη σειρά του μια εριστική λεκτική επίθεση εναντίον του Αδμήτου.

Ο λόγος του αυτή τη φορά ξεκινά με τη μάλλον απρόσωπη και παγερή προσφώνηση ὦ παῖ (στ. 675). Το προηγηθέν δις τέκνον (στ. 614, 620) αφήνει εδώ τη θέση του στο αδιάφορο παῖ, αναδεικνύοντας με ενάργεια, ευθύς εξ αρχής, τα μελανά χρώματα με τα οποία ηθογραφείται ο Φέρητας στην πραγματικότητα. Η εικόνα του φιλεύσπλαχνου γονιού που σπεύδει να

συμπαρασταθεί στον γιο του και να κατευνάσει το πένθος για την απώλεια που εκείνος βιώνει - εικόνα που προηγείται λίγων λεπτών- δεν είναι παρά επίπλαστη. Από άποψη ηθοποιίας, επομένως, ο Φέρητας συνθλίβεται σταθερά, καθώς τα λόγια του εξακολουθούν να αναιρούν την εικόνα που προηγουμένως επιμελώς φρόντιζε να μας παρουσιάσει. Την ίδια στιγμή γεννά εκ νέου στους θεατές αρνητικά συναισθήματα. Η υποκρισία του αρχίζει να διαγράφεται σχεδόν καθαρά από το σημείο αυτό. Ως εκ τούτου, ο Ευριπίδης δίνει τη δυνατότητα στον θεατή να αντιπαραβάλλει τα λόγια, τις δράσεις και, κυρίως, τις σκέψεις των δύο κεντρικών προσώπων του *ἀγῶνος*.

Ας επανέλθουμε, όμως, στο αρχαίο κείμενο. Όπως ήδη ειπώθηκε, ο λόγος του Φέρητα εκκινεί με την προσφώνηση *ὦ παῖ*. Στους στ. 675-676 ο γηραιότερος βασιλιάς επιλέγει να ανταπαντήσει στα λεγόμενα του γιου του με μια ρητορική ερώτηση. Αναμφίβολα, το εναρκτήριο δίστιχο της αντίρρησης του Φέρητα είναι άκρως δυναμικό. Πιο συγκεκριμένα, στην αιτίαση του Αδμήτου περί δουλικής καταγωγής(στ. 638-639), ο Φέρητας ανταπαντά με ένα εκ νέου σχήμα αδυνάτου, εκπεφρασμένο υπό μορφή ερώτησης. Ο ίδιος εφιστά την προσοχή στον Άδμητο: δεν πρόκειται για κάποιον *ἀργυρόνητον* δούλο που αποκτήθηκε από τη Λυδία ή τη Φρυγία μα για τον ίδιο του τον πατέρα. Επομένως, θα ήταν καλό να προσέχει ο νεαρός βασιλιάς τι λέει.

Με ανάλογη ρητορική δεινότητα συνεχίζει ο Φέρητας και στους δύο επόμενους στίχους, οι οποίοι εκφέρονται και πάλι ερωτηματικά (στ. 677-678). Και σε αυτούς, έπειτα, εξακολουθεί να ανταπαντά στις αιτιάσεις του γιου του περί της δουλικής καταγωγής που ισχυρίζεται ότι έχει. Αυτή τη φορά τη ρητορική του φαρέτρα εμπλουτίζει με μια άρνηση, με ένα σχήμα λιτότητας, (*οὐκ οἶσθα*) που εισάγει τον στίχο και με τη χρήση του σχήματος της επανάληψης (*Θεσσαλόν...Θεσσαλοῦ*). Ο λόγος του, έτσι, προσκτά ζωντάνια, αμεσότητα και παραστατικότητα, την ίδια στιγμή που καθίσταται σαφές ότι ο Φέρητας -συνεπώς και ο Άδμητος- είναι γνήσιοι γόννοι ελεύθερων Θεσσαλών ανδρών.

Προτού σταθούμε κριτικά απέναντι στους 4 πρώτους στίχους της αντίρρησης του Φέρητα, θα ήθελα να επισημάνω δύο πολύ λεπτούς, σχεδόν ισχνούς, ιριδισμούς της ρητορικά παλλόμενης δραματουργικής πέννας του Ευριπίδη. Πιο συγκεκριμένα, ο τραγικός ποιητής επιλέγει να υπερτονίσει τη γνησιότητα της ιθαγένειας του Φέρητα, στοιχείο εκ των πραγμάτων αυταπόδεικτο, καθώς, διαφορετικά, δεν θα μπορούσε ούτε ο Φέρητας ούτε και ο Άδμητος να βασιλεύουν στη χώρα των Φερών. Η επιμονή αυτή του Ευριπίδη μάλλον μας επιτρέπει να μιλήσουμε και για γνώσεις του ποιητή σχετικές με την επιδεικτική ρητορεία, δεδομένου ότι συχνά σε πανηγυρικούς λόγους συναντάμε ανάλογη φρασεολογία. Παράλληλα, έχουμε κάθε λόγο να πιστεύουμε ότι ο στίχος αυτός θα απηχούσε θετικά στο θυμικό των Αθηναίων, καθώς οι τελευταίοι πολλάκις υπερηφανεύονταν για την καταγωγή τους. Έτσι, πιθανόν να στέκονταν ευνοϊκότερα διακείμενοι απέναντι σε έναν αυτόχθον Θεσσαλό.

Το στοιχείο, όμως, που αξίζει περισσότερο να επισημανθεί δεν είναι άλλο από την άρνηση

*οὐκ οἶσθα*. Ο Ευριπίδης επιλέγει να ανακλάσει στον λόγο του Φέρητα τον λόγο του Αδμήτου και τανάπαλιν, γεγονός που μαρτυρά και, συνάμα, πιστοποιεί τη δυναμική του ποιητή-ρήτορα Ευριπίδη. Για να καταστεί η παρατήρησή μας αυτή σαφής, αρκεί να ανατρέξουμε στον στ. 636. Σε αυτόν, ο Αδμητος ξεκινά τον εις άτοπον απαγωγή συλλογισμό του με την άρνηση *οὐκ ἦσθα* (αναλυτικότερα, βλ. προηγουμένως). Ασφαλώς, οι δύο τύποι προκύπτουν από διαφορετικά ρήματα, ηχητικά όμως παραπέμπουν σε ένα ενδιαφέρον -και δη λογοπαιγνιακό- ομοιοκάταρκτη, εάν δεχθούμε, με λογικό, βέβαια, άλμα, την ύπαρξη ενός σχήματος λέξεως με τόσους στίχους διαφορά. Μάλιστα, αξίζει να υπογραμμιστεί ότι και η άρνηση *οὐκ οἶσθα* του στ. 677 εισάγει έναν εις άτοπον απαγωγή συλλογισμό που έρχεται να ενισχυθεί με την αναφορά περί πατρός, όπως ακριβώς συμβαίνει και στον στ. 636 (*τοῦδε σώματος πατήρ*).

Πάντως, ανεξαρτήτως με το εάν δεχθούμε την παρατήρηση αυτή ως έγκυρη και ορθή, οφείλουμε τουλάχιστον να δεχθούμε ότι ο Ευριπίδης ως ρήτορας-ποιητής δεν μας απογοητεύει ούτε στο ελάχιστο. Τουναντίον. Νευρώνει τον λόγο του με τέτοιο τρόπο ώστε να μας συμπαρασύρει σε μια ατέρμονη εγκεφαλική άσκηση. Άλλωστε, και η ίδια η ρητορική τέχνη δεν είναι μια εγκεφαλική εκγύμναση;

Ασφαλώς, στο ερώτημα αυτό δεν χρειάζεται παρά να δώσει ο καθένας την προσωπική του απάντηση. Στο ερώτημα, όμως, γιατί ο Ευριπίδης επιλέγει να αντανakλάσει στον λόγο του Φέρητα τα λόγια του Αδμήτου, απάντηση πρέπει να δοθεί. Προσωπικά, πιστεύω πως με τον τρόπο αυτό ο ποιητής επιθυμεί να καταστήσει ισάξιους αγορητές τους δύο άνδρες, χωρίς να στερεί από κανέναν λεκτική ευφράδεια και δεινότητα, αφήνοντας την τελική κρίση γι' αυτούς στο ακροατήριο.

Πράγματι, στους πρώτους στίχους της αντίρρησής του, ο Φέρητας μεταρσιώνεται σε άριστο χειριστή του λόγου. Η ρητορική του, μάλιστα, ικανότητα προκύπτει και από τους στίχους 679-680. Σε αυτούς, ο λόγος του εμπλουτίζεται από ένα ακόμα σχήμα λόγου, σημασιολογικό αυτή τη φορά, δηλαδή από τη μεταφορά *λόγους ρίπτων*. Παράλληλα, ο Φέρητας επιλέγει συνειδητά να χρησιμοποιήσει το ρήμα *ὕβριζεις* (στ. 679), το οποίο, με τη σειρά του, πηγάζει από την ήδη αναφερθείσα ηθική δεξαμενή. Οι Αθηναίοι θεατές του έργου δεν θα έμεναν ουδέτεροι, πολλώ δε μάλλον αμέτοχοι στην ύβρη που μπρος στα μάτια τους λάμβανε χώρα. Ένας νεαρός άνδρας, ανεξαρτήτου αξιώματος, προέβαινε στην ύβρη ενός γέροντα. Ο Φέρητας με το ρήμα αυτό ερεθίζει το θυμικό του ακροατηρίου. Θα μπορούσαμε, μάλιστα, να υποστηρίξουμε κάλλιστα ότι στο σημείο αυτό ο Φέρητας επιτυγχάνει μια μικρή -ίσως και τη μόνη- νίκη ήθους έναντι του Αδμήτου.

Κατ' ουσίαν, όμως, η ρητορική μαεστρία του Φέρητα δεν αποτελεί παρά μονάχα μια θρυαλλίδα εντυπωσιασμού του κοινού. Αυτό συμβαίνει διότι ο λόγος του δεν φέρει κανένα ισχυρό λογικό έρεισμα, τέτοιο που να μπορεί επάξια να σταθεί ως αντεπιχείρημα στο εις βάρος του κατηγορητήριο. Για να είμαστε καθόλα ακριβείς, οι 6 αυτοί πρώτοι στίχοι της ρήσης του Φέρητα, μολονότι είναι άκρως εντυπωσιακοί και συνεπαίρνουν το θυμικό μας, αναλώνονται στην

κατακεραύνωση μιας μόλις αιτίασης του Αδμήτου, η οποία δεν στοιχειοθετείται καν ως κατηγορία εναντίον του πατέρα του.

Ως πρώτη, μάλλον, απόπειρα ανταπάντησης στο κατηγορητήριο που λίγο πριν εξέφρασε εναντίον του Φέρητα ο Αδμητος θα πρέπει να ληφθούν οι στ. 681-688, με το κέντρο βάρους της να εδράζεται στους στ. 681-682, ενώ οι υπόλοιποι 6 στίχοι έρχονται να λειτουργήσουν συμπληρωματικά προς αυτούς. Πιο συγκεκριμένα, στη μομφή του Αδμήτου περί του καθήκοντος που όφειλαν να επιδείξουν οι γεννήτορές του, αναλαμβάνοντας αυτοί να πεθάνουν έναντι εκείνου, ο Φέρητας ανταπαντά με αφοπλιστική ειλικρίνεια «*ὀφείλω δ' οὐχ ὑπερθνήσκειν σέθεν*». Η ειλικρίνειά του, μάλιστα, αγγίζει στο σημείο αυτό τα όρια της κυνικότητας και της σκαιότητας.

Εναργέστερα, ο γηραιότερος βασιλιάς διατείνεται ότι μόνη του υποχρέωση απέναντι στον γιο του υπήρξε η ανατροφή του δεύτερου (στ. 682) ώστε εκείνος να γίνει βασιλιάς (στ. 681). Στο πλαίσιο αυτό, βέβαια, ο Φέρητας φρόντισε να εξασφαλίσει στον γιο του πληθώρα υλικών αγαθών (στ. 687), όπως εξάλλου, είχε προηγουμένως διασφαλίσει για τον ίδιο ο δικός του πατέρας. Προς επίρρωσιν, μάλιστα, της θέσης του προσκομίζει και μια άτεχνη πίστη, με την αναφορά του στον *πατρῶον νόμον* (στ. 683-684). Ο Φέρητας, με άλλα λόγια, ισχυρίζεται ότι πουθενά, ούτε στη Θεσσαλία ούτε στην Ελλάδα γενικότερα, δεν υπάρχει παραδεδομένος κάποιος νόμος που να υποχρεώνει τους γονείς να πεθαίνουν για χάρη των παιδιών τους.

Προτού, όμως επιμείνουμε σε μια περαιτέρω ανάλυση αυτής της θέσης του Φέρητα, ας σταθούμε στον τρόπο με τον οποίο ο Ευριπίδης οδηγεί τον γηραιό βασιλιά στη διατύπωσή της, καθώς μέσω αυτής θα επιβεβαιωθεί έτι μια φορά το ρητορικό ταλέντο του τραγικού. Αναλυτικότερα, μόλις 6 στίχους πριν ο Φέρητας έχει δηλώσει με περίσσια σαφήνεια τη θεσσαλική καταγωγή του (στ. 677-678), καθιστώντας τουλάχιστον αβάσιμη την αιτίαση του γιου του περί δουλικής καταγωγής. Έτσι, ομαλά, ο Φέρητας εισάγει την αντεπιχειρηματολογία του στη βάση ενός «εθνολογικού» επιχειρήματος, σύμφωνα με το οποίο κανένας θεσσαλικός νόμος δεν προβλέπει τη θυσία, τον θάνατο των γονέων υπέρ των τέκνων τους. Από ρητορικής απόψεως, ο λόγος του γηραιού βασιλιά είναι ορθά -και σφικτά θα μπορούσε κανείς ίσως να υποστηρίξει- δομημένος.

Παραταύτα, σε καμία περίπτωση το επιχείρημα αυτό δεν ευσταθεί ούτε μπορεί να βρει λογικούς θιασώτες. Πράγματι, ούτε στην αρχαιότητα ούτε και στις μέρες μας ακόμα δεν υπάρχει κάποιος γραπτός νόμος που να προβλέπει τον θάνατο των γονέων για τη σωτηρία των παιδιών τους. Υπάρχει, ωστόσο, ο άγραφος, ηθικός νόμος που υπερτερεί όλων των γραπτών. Ποιος γονιός δεν θα επέλεγε να πεθάνει για να επιτρέψει στο βλαστάρι του να ανθεί; Ποιος θα αποδεικνυόταν τόσο ανάξιος ώστε να επιλέγει τη ζωή του έναντι του παιδιού του;

Ο Φέρητας, είναι η απάντηση στα ερωτήματα αυτά. Ο Φέρητας που αποδεικνύεται ηθικά κατώτερος των περιστάσεων. Ο Φέρητας που μόνο άξιος γονιός δεν μπορεί να λογισθεί. Από άποψη ηθοποιίας, ο γηραιός βασιλιάς ακολουθεί μια σταθερά φθίνουσα πορεία. Είναι κυνικός,

εγωιστής και υπέρ άγαν ωφελμιστής. Από άποψη παθοποιίας δε, μόνο αρνητικά συναισθήματα μπορεί να μας εγείρει.

Στο σημείο αυτό, αξίζει να λάβουμε μια ακόμα παράμετρο υπόψιν μας, δηλωτική των αρνητικών σκέψεων και συναισθημάτων που μας γεννά η θέση αυτή του Φέρητα. Λίγες σελίδες πριν, προσπαθήσαμε να αποδομήσουμε την επιχειρηματολογία του Αδμήτου. Τότε, η σκέψη που κάναμε ήταν ότι κανείς δεν έχει δικαίωμα να ζητά από έναν άνθρωπο να πεθάνει για να σωθεί ο ίδιος και, παράλληλα, ότι κανείς δεν μπορεί να οδηγήσει έναν άνθρωπο σε πρόωρη ή ακούσια θανάτη ώστε ο ίδιος να παραμείνει εν ζωή, ακόμα κι εάν αυτό το ζητά ένα παιδί ως χάρη από τον γονέα του. Τώρα, όμως, που μπρος στα μάτια μας ξεδιπλώνεται με χρώματα μελανά η άρνηση του γονέα Φέρητα, το θυμικό μας δονείται. Αυτό που μάλλον θα αναμέναμε θα ήταν η αυταπάτηση του γονέα. Θυμός, ένταση και αποστροφή προς το πρόσωπο του γηραιού βασιλιά κατακλύζουν την καρδιά μας, ενώ ανάλογα συναισθήματα εικάζουμε ότι θα βίωναν και οι θεατές του έργου.

Μάλιστα, η κυνικότητα του Φέρητα γίνεται ακόμα πιο πρόδηλη στους επόμενους στίχους (στ. 685-688). Σε αυτούς επανέρχεται η έννοια του χρέους, της υποχρέωσης (*χρήν*). Για την ακρίβεια, ο Φέρητας παρουσιάζεται ως ένας καιροσκόπος που αντιλαμβάνεται τις ανθρώπινες σχέσεις ως αποτέλεσμα συνδιαλλαγής, ως εμπορικές απολαβές. Ο Ευριπίδης στο σημείο αυτό «κλείνει το μάτι» για ακόμα μια φορά στο αθηναϊκό κοινό του 5<sup>ου</sup> αι. π. Χ. Το τελευταίο, όπως, άλλωστε, και οι έμπειροι σύγχρονοι μελετητές, γρήγορα θα αναγνώριζαν ορισμένα ψήγματα της φιγούρας του Θανάτου στον λόγο του Φέρητα. Κατ' ουσίαν, οι έννοιες των τιμών, του εμπορίου και της συνδιαλλαγής έχουν ήδη ακουστεί δια στόματος θανάτου στην αρχή του έργου (ενδεικτικά, βλ. στ. 53, 55). Ασφαλώς, η επιλογή αυτή του Ευριπίδη μόνο τυχαία δεν μπορεί να χαρακτηριστεί. Η σύμπλευση Θανάτου-Φέρητα προξενεί στο θυμικό μας συγκινησιακούς τριγμούς. Ο γηραιότερος βασιλιάς των Φερών είναι μια μελανή φιγούρα, ένας άσπονδος και άτεγκτος άνδρας που λογαριάζει μονάχα τον εαυτό του. Βαθμιαία, επομένως, καταλήγει να είναι τόσο μισητός όσο και ο Θάνατος. Ίσως, βέβαια, να αποδεικνύεται ακόμα πιο απεχθής στα μάτια των θεατών, καθώς ο Φέρητας μοιράζεται με αυτούς την ίδια, κοινή, ανθρώπινη ταυτότητα, ενώ ο Θάνατος, όσο απεχθής κι εάν είναι, δεν παύει να αποτελεί μια θεότητα.

Παράλληλα, ιδιαίτερη μνεία αξίζει να δοθεί και στον στ. 685 καθώς μαρτυρά και αυτός με τη σειρά του την ωμότητα του Φέρητα. Για την ακρίβεια, μέσω αυτού του στίχου, ο οποίος θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ως ένας κατ' επίφαση κοινός τόπος, διαλάμπει η κυνικότητα του γηραιού βασιλιά. Ο Φέρητας φαίνεται να αρνείται την οικογενειακή αλληλεγγύη και την αγάπη μεταξύ των μελών της οικογένειας μιας και δηλώνει εμφατικά ότι η ευτυχία ή η δυστυχία ενός ανθρώπου, και δη ενός συγγενικού προσώπου, είναι υπόθεση προσωπική. Η ρητορική προοπτική, πάντως, δεν απουσιάζει ούτε από τον στίχο αυτό, με τη σύζευξη των δύο αντικειμενικών εννοιών της ευτυχίας και της δυστυχίας να προσδίδουν στον λόγο του γηραιού βασιλιά ένταση και ρητορική

επιδεξιότητα.

Τέλος, το πρώτο αντεπιχείρημα του Φέρητα ολοκληρώνεται με τις δύο αλληπάλληλες ρητορικές ερωτήσεις του στ. 689. Με μόλις δύο συλλαβές απόκλιση (8 συλλαβές η πρώτη ερώτηση έναντι 6 της δεύτερης), ο λόγος του προσκτά μια σχετική αρμονία, την ίδια στιγμή που κερδίζει σε ένταση, ζωντάνια, αμεσότητα και παραστατικότητα. Διερωτάται πού τυχόν αδίκησε τον γιο του, ενώ από τα λεγόμενα του ο ίδιος έχει αφήσει την απάντησή του να εννοηθεί: «πουθενά». Αναρωτιέται μήπως του στέρησε κάτι, με την απάντηση να έχει ήδη δοθεί νοερά, πάλι, από τον ίδιο: «τίποτα».

Έτσι, από τις δύο αυτές λανθάνουσες απαντήσεις των ερωτήσεων του στ. 689, οδηγείται στη ρητώς εκπεφρασμένη θέση του: *μη θνήσχ' ὑπὲρ τοῦδ' ἄνδρός, οὐδ' ἐγὼ πρὸ σοῦ*. Η κυνικότητα του μοιάζει πια να μην έχει όρια. Απευθύνεται στον κατατρεγμένο από την μοίρα Άδμητο σαν να επιδιώκει να περατώσει μια συμφωνία: δεν πεθαίνεις για εμένα εσύ, άρα δεν πεθαίνω για σένα ούτε εγώ. Η ηθική του κατωτερότητα αντιστικτικά με τη μάλλον ηθική μετριότητα του γιου του είναι πλέον ορατή, ακόμα και στον πιο δύσπιστο θεατή που ήθελε τον Άδμητο ως κακέτυπο του Φέρητα.

Έπειτα, τα συναισθήματα που μας γεννά είναι ολωσδιόλου αρνητικά. Ακριβώς την ίδια στάση μας προκαλούν και οι 3 επόμενοι στίχοι. Αυτοί διανθίζονται με πλήθος ρητορικών μέσων: η επανάληψη (*χαίρεις, χαίρειν*), η ρητορική ερώτηση (στ. 691) και η αντίθεση (στ. 692-693) είναι τα κυριότερα. Μάλιστα, ιδιαίτερη προσοχή πρέπει να δοθεί στους στ. 692-693, οι οποίοι παραπέμπουν σε διατύπωση γνωμικού. Βέβαια, κατ' ουσίαν, εκφράζουν την προσωπική στάση του Φέρητα. Ο γηραιός βασιλιάς υποστηρίζει ότι η ζωή στη γη παρότι σύντομη είναι αρκετά γλυκιά, ενώ ο χρόνος που κανείς περνά στον άλλο κόσμο είναι ατέλειωτος, δίχως να προσφέρει χαρές ή απολαύσεις. Γι' αυτόν τον λόγο, ο ίδιος έχει ήδη τονίσει ότι χαίρεται που βλέπει το φως (στ. 691).

Πάντως, προτού βιαστούμε να καταδικάσουμε τον ομορτισμό και τη σκαιοτητα του Φέρητα, ας ομολογήσουμε όλοι ότι συχνά σκεφτόμαστε πόσο όμορφη είναι η ζωή. Πράγματι, η πλειονότητα των ανθρώπων δεν είναι εξοικειωμένη με την ιδέα του θανάτου. Ως εκ τούτου, οι περισσότεροι θα συμφωνούσαμε με τα λεγόμενα του Φέρητα. Ωστόσο, δεν μπορούμε να παραβλέψουμε το ευρύτερο πλαίσιο στο οποίο εντάσσονται τα λόγια του. Στην πραγματικότητα, αυτό που μας εξοργίζει δεν είναι επουδενί τα πιστεύω του περί ζωής και θανάτου. Είναι, πολύ περισσότερο, η στάση που επέδειξε τη στιγμή που κινδύνευε η ζωή του γιου του, αφήνοντας να χαθεί μια νέα γυναίκα. Εύλογα συνειδητοποιεί κανείς, επομένως, ότι το ήθος του Φέρητα εξακολουθεί να χρωματίζεται μελανοτρόπως, και, συνάμα, τα αισθήματα που εγείρει στο κοινό έχουν μια σταθερά αρνητική προοπτική, παρά τη ρητορική ευλωτία με την οποία τον έχει προικίσει ο Ευριπίδης.

Για την ακρίβεια, ο Φέρητας αποτελεί ένα ιδανικό «αντι-πρότυπο» λόγου. Αυτό συμβαίνει διότι, παρόλο που εκφραστικά είναι επαρκώς εφοδιασμένος και με άνεση μετέρχεται τα μέσα της



ρητορικής πειθούς, ο λόγος του διαρκώς αποδεικνύεται ρηχός. Κατ' ανάλογο τρόπο, και ο ίδιος ως άνθρωπος αποδεικνύεται ρηχός, με το εύρος των συναισθημάτων του να μην ξεπερνά την ακτίνα ενός κόκκου άμμου. Δεν αγαπά και δεν στέργει κανέναν πέραν του ίδιου του εαυτού. Το ήθος – ή, ορθότερα, η ανηθικότητα του- είναι το στοιχείο εκείνο που μας οδηγεί στη διαρκή απόρριψή του, καθώς αποδεικνύεται ακόμα πιο ανάξιος τόσο του Αδμήτου όσο και των προσδοκιών μας.

Τη σταθερά αρνητική του ηθογράφηση έρχονται -με μια μονάχα πρώτη ανάγνωση- να ανατρέψουν οι στ. 694-702. Σε όλους αυτούς αναπτύσσει την αντεπιχειρηματολογία του προς τη δεύτερη εις βάρος του κατηγορία, αυτή περί *ἀψυχίας* που εξαπέλυσε ο Αδμητος λίγο νωρίτερα (στ. 642). Σε όλους αυτούς τους στίχους, ο λόγος του είναι χειμαρρώδης. Ο ίδιος μοιάζει να είναι ασταμάτητος, καθώς εκσφενδονίζει ακατάπαυστα λεκτικά πυρά εις βάρος του Αδμήτου, στοχεύοντας, κυρίως, στο ήθος του αντιπάλου του.

Εναργέστερα, στην προσπάθειά του να αντικρούσει την κατηγορία του Αδμήτου περί *ἀψυχίας*, εφοδιάζει τη ρητορική του φαρέτρα με βέλη τέτοια που κανέναν δεν μπορούν να αφήσουν ασυγκίνητο. Πρώτο του λεκτικό πυρό αποτελεί η αναφορά στην έννοια της αιδούς (*ἀναιδῶς διεμάχου*). Ως γνωστόν, στην κλασική αθηναϊκή ιδεολογία η αιδώς αποτελεί μια περίπλοκη ηθική ιδιότητα, η οποία συναρτάται άμεσα με το συναίσθημα ντροπής του κοινωνικού ανθρώπου για κάθε πράξη που προσκρούει στον καθιερωμένο ηθικό κώδικα του κοινωνικού περιβάλλοντος. Κατ' ουσίαν, στη μήτρα της αιδούς εγκολπώνονται πλήθος άλλες ιδιότητες, όπως η ηθική συνείδηση και ακεραιότητα, η σωφροσύνη, ο αυτοέλεγχος, η κοσμιότητα, ο σεβασμός άγραφων νόμων και η φιλοτιμία.

Επομένως, εύλογα συνειδητοποιεί κανείς ότι ο Φέρητας ανταπαντά στις κατηγορίες του γιου του με σκληρούς όρους. Για την ακρίβεια, είναι η πρώτη φορά στον λόγο του που απενδύεται την επίπλαστη στοργή του και προβαίνει σε μια κατά μέτωπον επίθεση ενάντια στο ήθος του Αδμήτου. Ο τελευταίος, με τη σειρά του, απογυμνώνεται πλήρως στα μάτια των θεατών.

Προς αυτή την κατεύθυνση, εξάλλου, συμβάλλει και ο τρόπος με τον οποίο ο Φέρητας επιλέγει να εκσφενδονίσει τα πυρά του. Εμπλουτίζοντας τον λόγο του με ένα σχήμα λιτότητας (*τὸ μὴ θανεῖν*) και, συνάμα, με τη σταθερά επαναλαμβανόμενη σε όλο το έργο αντίθεση ζωής-θανάτου (*τὸ μὴ θανεῖν και ζῆς*), εκφράζει με τρόπο δριμύ και αποφασιστικό την πρώτη του κατηγορία εις βάρος του γιου του: *ταύτην κατακτάς* (στ. 696). Τα λόγια του ξεσκίζουν σαν μαχαίρι το ήθος του Αδμήτου και το θυμικό των θεατών. Ο νεαρός βασιλιάς κατηγορείται ως ο πραγματικός φονιάς της Αλκήστιδος. Είναι αυτός που πρέπει να βιώσει την απόρριψη και την κοινωνική απομόνωση που επιφέρει η *ἀψυχία*.

Ο Φέρητας μοιάζει στο σημείο αυτό να είναι ασταμάτητος. Δηλωτικό της αγανάκτησής του -αγανάκτησης που εύστοχα μεταφέρει σε εμάς- είναι το μόριο *εἴτ'* (στ. 696). Ο γηραιός βασιλιάς κατακεραυνώνει την ξεδιαντροπία και την ατολμία του γιου του. Μάλιστα, σε ένα crescendo ηθικής

απαξίωσης του νεαρού βασιλιά αποκαλεί τον Άδμητο *κάκισθ'* (στ. 697), επίθετο που επαναλαμβάνεται, στον θετικό του, όμως, βαθμό, στον στ. 702. Εάν, μάλιστα, αναλογισθούμε ότι ο Φέρητας καταλήγει να αποκαλεί το γιο του τοιουτοτρόπως, αφού πρωτίστως τον έχει προσφωνήσει *τέκνον* και *παῖ* (βλ. προηγουμένως), τότε νομιμοποιούμε να υποστηρίξουμε ότι στο σημείο αυτό η επίθεση στο ήθος του γιου του κορυφώνεται.

Ο λόγος του, έπειτα, και στους επόμενους στίχους (στ. 699-701) εξακολουθεί να πάλλεται στα υψηλά νάματα της ηθικότητας. Αυτή τη φορά, με όπλο του τη διακριτική ειρωνεία και τον επίσης διακριτικό χλευασμό εις βάρος του γιου του (*σοφῶς δ' ἔφηϋρες*), επιχειρεί να στηλιτεύσει την άρνηση του Αδμήτου να πεθάνει, όπως, άλλωστε, όριζε η μοίρα του. Μάλιστα, τον κατηγορεί ότι πάντα θα καταφέρνει να ξεφεύγει της θανάσιμης μοίρας του, καθώς θα βρίσκει μια σύντροφο πρόθυμη να πεθάνει γι' αυτόν, ώστε να του χαρίσει τη ζωή.

Το αντεπιχείρημά του, τέλος, ολοκληρώνεται με μια ακόμα ρητορική ερώτηση. Σημαντικότερα σημεία αναφοράς, πάντως, των στ. 701-702 αποτελούν το ρήμα *ὄνειδίζεις* και η αναφορά στους *φίλους*. Αυτό συμβαίνει διότι και οι δύο αυτές λέξεις ξεπηδούν από την ήδη αναφερθείσα ηθική δεξαμενή, η οποία αναντίρρητα, συγκλόνιζε το θυμικό των θεατών. Μάλιστα, μέσω της χρήσης του ρήματος *ὄνειδίζεις* θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι ο Φέρητας -δηλαδή ο Ευριπίδης- επιλέγει να «κλείσει» το αντεπιχείρημά του κυκλικά, καθώς ο *ὄνειδος* έρχεται να λειτουργήσει ως εννοιολογικό αντώνυμο του επιρρήματος *ἀναιδῶς*. Ο Φέρητας, έτσι, επιμένει να τονίζει την αναισχυντη στάση του Αδμήτου, ο οποίος επέλεξε να αφήσει την Άλκηστη να πεθάνει ώστε αυτός να ζήσει, αφού πρώτα δεν δίστασε να ζητήσει από τους *φίλους*, τους οικείους, δηλαδή τους γονείς του, να πεθάνουν αυτοί στη θέση εκείνου.

Από ρητορικής απόψεως, στο σημείο αυτό ο Φέρητας επιτυγχάνει μια λεκτική νίκη, καθώς κατορθώνει να αναστρέψει τη χρήση της λέξης *φίλος*, όπως πρωτύτερα την είχε χρησιμοποιήσει ο Άδμητος. Πιο συγκεκριμένα, ο νεαρός βασιλιάς των Φερών είχε απαρνηθεί τους γονείς του (στ. 630), μιας και η άρνησή τους να πεθάνουν αυτοί στη θέση του τους είχε απαγκιστρώσει από το συναισθηματικό βάθρο του. Μάλιστα, δεν δίστασε να τους κατηγορήσει ότι επέτρεψαν σε μια *ὄθνεϊαν* (στ. 646) να πεθάνει για να σωθεί ο δικός τους γιος. Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο, ο Άδμητος έπαψε να συγκαταλέγει τους γεννήτορες του στους *φίλους* του και ως μόνη πραγματική του *φίλην* λόγιζε εφεξής την Άλκηστη (στ. 666-668). Στον εν λόγω στίχο (στ. 701) ο Φέρητας αντικρούει στο έπακρο την κατηγορία αυτή του Αδμήτου, επιλέγοντας να προβεί σε μια διαφορετική ανάγνωση, σε μια διαφορετική ερμηνεία της *φιλίας* από αυτή του γιου του. Έτσι, ο Φέρητας κατηγορεί, κατ' ουσίαν, τον Άδμητο για ωφελιμισμό. Ισχυρίζεται, δηλαδή, ότι ο γιος του θεωρεί *φίλους* μόνο όσους προτίθενται να του ανταποδώσουν μια χάρη, να του κάνουν κάποιο καλό, να τον ευεργετήσουν.

Σίγουρος, πλέον, για την ηθική του νίκη παύει να εξαπολύει μύδρους εναντίον του Αδμήτου. Ο λόγος του χαλαρώνει. Όλη η ένταση που έχει δημιουργήσει στο θυμικό μας γειώνεται και,

συνάμα, εσωτερικεύεται στην προστακτική *σίγα* (στ. 698). Ο λόγος του τώρα είναι καθόλα επιβλητικός. Ο γηραιός βασιλιάς μέσω της εμφατικής επανάληψης της έννοιας της φιλίας (*φιλεῖς, φιλεῖν*) προβαίνει σε μια γενίκευση, εν είδει κοινού τόπου. Με λίγα λόγια, αναφέρει ότι όπως ο ίδιος ο γιος του αγαπά τη ζωή του, έτσι, όλοι οι άνθρωποι την αγαπούν επίσης.

Τέλος, μέσω του σχήματος της αντιμεταβολής και του ομοιοτέλετου των στ. 704-705, ο Φέρητας ολοκληρώνει την αντίρρησή του εξαπολύοντας κι αυτός με τη σειρά του μια κατηγορία εις βάρος του γιου του: *ἀκούση πολλὰ κού ψευδὴ κακά*. Για να είμαστε απόλυτα ειλικρινείς, βέβαια, η παραπάνω πρόταση θα μπορούσε να εκληφθεί και ως πατρική συμβουλή ή, έστω, ως προειδοποίηση. Όμως, η μέχρι τώρα σκιαγράφηση του γηραιού βασιλιά φαίνεται να ακυρώνει τη σκέψη μας αυτή. Πάντως, ο Φέρητας επισημαίνει στο γιο του ότι εάν δεν σταματήσει να επιρρίπτει τις ευθύνες για την απώλεια της συζύγου του σε οιονδήποτε άλλο πέραν του εαυτού του, τότε κινδυνεύει να κατηγορηθεί και να γνωρίσει την απαξίωση. Στο σημείο αυτό ο Φέρητας μοιάζει να αποτελεί τη φωνή της λογικής και να απευθύνεται τώρα όχι στο ήθος μα στον νου του Αδμήτου. Υπογραμμίζει με αυτόν τον τρόπο στον γιο του ότι θα γνωρίσει την κατακραυγή και την οργή του ίδιου του Φέρητα, του λαού των Φερών, των συγγενών της Αλκήστιδος μα, κυρίως, της ίδιας της εσωτερικής του φωνής, καθώς βαθιά μέσα του γνωρίζει ότι αυτός -και μόνο αυτός- είναι υπεύθυνος για το θάνατο της αγαπημένης του. Συνεκδοχικά, ο Φέρητας μοιάζει στο σημείο αυτό να απευθύνεται και στους ίδιους τους θεατές, προτρέποντάς τους να κατακεραυνώσουν τον εγωιστή και ωφελμιστή Άδμητο.

Το τέλος της αντίρρησης του Φέρητα, πράγματι, μας αφήνει όλους μουνδιασμένους. Μπροσ τα μάτια μας, ο γοερός θρήνος του Αδμήτου πάνω από το νεκρό σώμα της Αλκήστιδος φαντάζει τουλάχιστον υποκριτικός, εάν όχι εξίσου χυδαίος με αυτόν του Φέρητα. Ο τελευταίος έχει επιτύχει, με την αντεπίθεση που εξαπέλυσε ενάντια στον Άδμητο, να απογυμνώσει ηθικά τον νεαρό βασιλιά και, συνάμα, να αναστρέψει τα αρνητικά συναισθήματα των θεατών προς αυτόν σε αρνητικές σκέψεις προς τον Άδμητο.

Ωστόσο, μια νηφαλιότερη προσέγγιση των στ. 694-705 θα μας επιτρέψει να χαρακτηρίσουμε την επιχειρηματολογία του Φέρητα ως λογικά αβάσιμη και μη ορθή. Επομένως, ούτε και οι ηθικές μομφές του μπορούν να βρουν πρόσφορο έδαφος για να ευδοκιμήσουν. Αναλυτικότερα, ο Φέρητας, κατ' αρχάς, υποστηρίζει ότι ο Άδμητος αγωνίστηκε ώστε να μην πεθάνει αλλά να ζήσει, ξεγελώντας τη μοίρα. Στην πραγματικότητα, όμως, ήταν ο Απόλλων αυτός που ξεγέλασε τις Μοίρες και έδωσε στον Άδμητο την ευκαιρία να ζήσει, στοιχείο που οι θεατές γνωρίζουν ήδη από την αρχή του έργου (βλ. ενδεικτικά, στ. 9-14). Επομένως, όσα αναφέρει στο σημείο αυτό καμία λογική βάση δεν έχουν.

Παράλληλα, εξίσου ασταθής λογικά είναι και η μομφή του Φέρητα προς τον Άδμητο περί δολοφονίας. Η μετοχή *κατακτὰς* λίγο πριν αντήχησε στα αυτιά μας ως βαρύγδουπη καμπάνα, με τον

κρότο της να κραδάνει το θυμικό μας. Μολαταύτα, δεν φέρει κανένα λογικό έρεισμα καθώς η Άλκηστη εκούσια προχώρησε προς τον θάνατο. Η εθελοθυσία της, μάλιστα, διαπερνά ολόκληρο το έργο, εάν και, αναντίρρητα, συνυφαίνεται με την πικρία της εξαιτίας της άρνησης των γονέων του συζύγου της να πεθάνουν αυτοί -και όχι η ίδια- για να σωθεί εκείνος(βλ. ενδεικτικά στ. 282-284, 290-295). Μπορούμε, βέβαια, όλοι να κατηγορήσουμε τον Άδμητο που την άφησε να πεθάνει ώστε ο ίδιος να παραμείνει εν ζωή. Κανείς, όμως, δεν μπορεί να τον χαρακτηρίσει δολοφόνο ή να τον ψέξει ως φονιά, μιας και η Άλκηστη μόνη πήρε την απόφαση να πεθάνει ώστε ο σύζυγός της να ζήσει. Και ο Άδμητος, μάλιστα, δεν παρουσιάζεται -ούτε αφήνεται να εννοηθεί σε καμία περίπτωση- να την παροτρύνει ή να την κατευθύνει προς αυτή την απόφαση. Κατ' ουσίαν, η τόσο έντονη επίθεση του Φέρητα στο ήθος του Αδμήτου δεν αποτελεί παρά ένα σόφισμα του γηραιού βασιλιά.

Συνάμα, και οι στ. 699-701 δεν ανταποκρίνονται στη λογική, αλλά, στη λογικοφάνεια. Για ακόμα μια φορά, ο Φέρητας μετέρχεται ενός σοφίσματος, το οποίο, στη βάση του, στηρίζεται σε εκ του εικότος επιχειρηματολογία. Πιο συγκεκριμένα, ο Φέρητας υποστηρίζει ότι ο γιος του πάντοτε θα καταφέρνει να ξεφεύγει από τη θανάσιμη του μοίρα, καθώς πάντοτε θα καταφέρνει να βρίσκει συζύγους πρόθυμες να πεθάνουν αυτές στη θέση του. Πέραν του γεγονότος ότι αυτή του η πεποίθηση στηρίζεται σε μια εικασία, καθώς, όπως έχει ήδη λεχθεί, κανείς δεν είναι σε θέση να προλέγει τα μελλούμενα, επί της ουσίας αποτελεί μια κατάφορη διαστρέβλωση της αλήθειας. Αυτό συμβαίνει διότι το ευεργέτημα του Απόλλωνα, δηλαδή το να χαρίσει ο θεός στον Άδμητο τη δυνατότητα να ζήσει, είναι δώρο που δόθηκε άπαξ στον νεαρό βασιλιά, όπως πιστοποιούν οι στ. 12-14. Επιπλέον, και ο ίδιος ο Άδμητος έχει υποσχεθεί στη σύζυγό του ότι δεν πρόκειται να νυμφευθεί ξανά (στ. 328-331). Επομένως, υπό το πρίσμα της λογικής ο Φέρητας στο σημείο αυτό σφάλει για ακόμα μια φορά.

Μάλιστα, αξίζει να επισημανθεί ότι οι θεατές, που ούτως ή άλλως έχουν επίγνωση των παραπάνω αυτών δύο στοιχείων, ενδέχεται, όταν φιλτράρουν κριτικά την αντίρρηση του Φέρητα, να τον απορρίψουν εκ νέου, καθώς μέσα από το δίστιχο αυτό φαίνεται να υποβιβάζει τη σημασία της εθελοθυσίας της Αλκήστιδος. Με άλλα λόγια, ο γηραιός βασιλιάς φαίνεται να υπονοεί ότι ο γιος του ουσιαστικά βρήκε έναν τρόπο υποκατάστασης του δικού του θανάτου, «χρησιμοποιώντας» τις πιθανές συντρόφους του ως εξιλαστήρια θύματα θανάτου. Με τον τρόπο αυτό, όμως, διαστρεβλώνει κακόβουλα την ίδια τη θυσία της Αλκήστιδος, η οποία έχει εκ των πραγμάτων συνταράξει το θυμικό των θεατών. Ως εκ τούτου, η επίθεση στο ήθος του Αδμήτου μοιάζει να «αυτοακυρώνεται», να καταστρέφεται εκ των έσω, πλήττοντας ηθικά, εν τέλει, τον ίδιο τον Φέρητα.

Συνοψίζοντας, οφείλουμε και πάλι να σταθούμε κριτικά απέναντι στην εν συνόλω αντεπιχειρηματολογία του Φέρητα και να αποπειραθούμε να την αποδομήσουμε, όπως ακριβώς

κάναμε και προηγουμένως, με τη ρήση του Αδμήτου. Για να καταστεί, μάλιστα, η προσέγγισή μας σαφέστερη, θα ξεκινήσουμε από στοιχεία εξωκειμενικά και βαθμιαία θα διεισδύσουμε σε σημεία ενδοκειμενικής φύσης.

Πρώτα απ' όλα, ακόμα και οι στίχοι που καταλαμβάνει η αντίρρηση του Φέρητα είναι σαφώς λιγότεροι από εκείνους της ρήσης του Αδμήτου, όπως εξάλλου, έχει ήδη διαπιστωθεί. Δεν είμαστε σε θέση να υποστηρίξουμε με βεβαιότητα ότι ο Ευριπίδης προβαίνει στοχευμένα σε αυτήν την επιλογή επιθυμώντας να αθώσει τον Άδμητο και να καταδικάσει τον Φέρητα. Έχουμε, ωστόσο, κάθε λόγο να πιστεύουμε ότι ο ποιητής συνειδητά επέλεξε να δώσει μεγαλύτερο βήμα στον νεαρό βασιλιά καθώς συμερίζεται τον πόνο του. Είναι ένας ήρωας διαλυμένος ψυχικά και ηθικά καταρρακωμένος, με εσωτερική πάντα συναίσθηση. Στην αντίπερα όχθη, ο Φέρητας αποτελεί μια φιγούρα-προσωπίδα του κακού, του κυνικού και της σκαιοτήτας. Έτσι, ο τραγικός επιλέγει να τον αφήσει επί σκηνής τόσο όσο πραγματικά χρειάζεται ώστε οι θεατές να τον σκιαγραφήσουν πλήρως.

Στο σημείο αυτό, πάντως, ενδιαφέρον παρουσιάζει μια παρατήρηση αρκετών σύγχρονων μελετητών. Ένας εξ αυτών, ο Παπαγεωργίου, διατείνεται ότι ο κανόνας στον *ἀγῶνα λόγων* είναι πάντοτε ο ίδιος, με τον δεύτερο ομιλητή να νικά πάντα, καθώς έχει τη δυνατότητα να ανασκευάσει τα επιχειρήματα του πρώτου και να οργανώσει ορθότερα την αντεπιχειρηματολογική του βάση<sup>207</sup>. Προσωπικά, θεωρώ το «πάντα» επισφαλής κειμενικό δείκτη και, εν προκειμένω, μολονότι εξετάζουμε έναν δραματικό *ἀγῶνα*, ο Ευριπίδης έρχεται να μας δικαιώσει. Πράγματι, ο δεύτερος ομιλητής διαθέτει περισσότερο χρόνο ώστε να επεξεργαστεί τον λόγο του και να αντικρούσει τους ισχυρισμούς του πρώτου. Το ίδιο συμβαίνει και στην εν λόγω αντίρρηση, εντούτοις ο Φέρητας δεν αναδεικνύεται αυτόχρονα νικητής.

Πιο συγκεκριμένα, όχι μόνο δεν οργανώνει την επιχειρηματολογική του βάση με τέτοιο τρόπο ώστε να καταστήσει τα λεγόμενά του αδιαφιλονίκητα, αλλά, πολύ περισσότερο, την αφήνει ατελή και λογικά ανολοκλήρωτη. Κατ' ουσίαν, αυτό που αναμέναμε να ακούσουμε δια στόματος Φέρητα ήταν η ανταπάντησή του στις κάτωθι κατηγορίες του Αδμήτου:

1. κατηγορία περί αναμενόμενης στάσης γονέων όταν το παιδί τους διατρέχει κίνδυνο
2. κατηγορία περί *ἀψυχίας* των γονέων του, και δη του Φέρητα
3. κατηγορία περί ανταποδόσεως χάριτος εκ μέρους των γονιών του.

Στην πραγματικότητα, όμως, ο Φέρητας δεν αντικρούει επαρκώς καμία εις βάρος του κατηγορία. Αναλυτικότερα, την πρώτη και την τρίτη μομφή εναντίον του φαίνεται να τις προσεγγίζει συνάλληλα, διαφορετικά νομιμοποιούμαστε να υποστηρίξουμε ότι δεν μπαίνει καν στη διαδικασία να αντικρούσει την τρίτη. Κυρίως, όμως, ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι η

---

<sup>207</sup> Παπαγεωργίου, 2011, 411.

αντεπιχειρηματολογία του συμπυκνώνεται ολόκληρη σε μια μόλις φράση, δηλαδή στον στ. 682. Ρητώς εκφράζει ότι δεν όφειλε να πεθάνει για να εξασφαλίσει τη σωτηρία του γιου του, ισχυριζόμενος ότι, στην πραγματικότητα, όλα όσα όφειλε να εξασφαλίσει στον Άδμητο του τα είχε όντως εξασφαλίσει. Ο λόγος του, πάντως, παραμένει μετέωρος και επουδενί δεν μας πείθει λογικά. Αυτό συμβαίνει διότι επιλέγει να δομήσει την αντίρρησή του με επιχειρήματα που ανταποκρίνονται σε ηθικολογική βάση. Αυτά, με τη σειρά τους, ναι μεν ερεθίζουν το θυμικό μας και διεγείρουν τη σκέψη μας, στο τέλος, όμως, αποδεικνύονται ανεπαρκή. Δεν ικανοποιούν την αντιληπτική μας ικανότητα, πολλώ δε μάλλον, δεν μας πείθουν για την αθώτητα του Φέρητα.

Κατ' ανάλογο τρόπο και η αντίκρουση της δεύτερης εις βάρος του κατηγορίας αποδεικνύεται ότι στηρίζεται σε σαθρά λογικά θεμέλια. Πάντως, για να είμαστε ειλικρινείς, φαίνεται ότι στη μομφή περί *άψυχίας* ο Φέρητας αποπειράται να ανταπαντήσει στον γιο του, εξοπλισμένος με ηθικά λεκτικά πυρά. Και πάλι, όμως, αυτά αποδεικνύονται λογικώς ανεπαρκή, καθώς ο γηραιός βασιλιάς δεν είναι σε θέση να στοιχειοθετήσει ο ίδιος μια κατηγορία εις βάρος του Αδμήτου, τέτοια τουλάχιστον που να πείθει το ακροατήριο για την αθώωση του ίδιου και την καταδίκη του γιου του. Επομένως, και στην προκειμένη περίπτωση ο Φέρητας δεν κατορθώνει να εκμεταλλευθεί το προνόμιο που του παρέχει ο Ευριπίδης θέτοντάς τον δεύτερο αγορητή.

Εν κατακλείδι, κρίνεται σκόπιμο στο σημείο αυτό να υπογραμμιστεί και ένα ακόμα στοιχείο που απορρέει από την ίδια τη ρήση του Φέρητα. Όπως έχουμε ήδη επισημάνει, στον λόγο του δεσπόζει η επίθεση στο ήθος του Αδμήτου, η οποία πραγματοποιείται με την εξαπόλυση αλλεπάλληλων πυρών, πάντοτε μέσα από έναν υψηλής στάθμης ρητορικά εκπεφρασμένο λόγο. Ωστόσο, ακριβώς λόγω της έλλειψης λογικής οριοθέτησης των λεγομένων του, ο Φέρητας δεν κατορθώνει να πείσει το κοινό για τη δική του ηθική ανωτερότητα. Η δύναμη της ρήσης του Φέρητα αποτυγχάνει να δημιουργήσει πειθώ. Έτσι, αυτοακυρώνεται και αφήνει εκ νέου μετέωρους τους θεατές. Οι τελευταίοι, έχοντας ακούσει τόσο τη ρήση του Αδμήτου όσο και την αντίρρηση του Φέρητα, λογικά, θα κατακλύζονται ακόμη από αναπάντητα ερωτήματα.

Την απάντηση σε όλα αυτά καλείται να δώσει, συνεπώς, το τρίτο κομμάτι της *πίστεως*, δηλαδή η γρήγορη στιχομυθία των δύο κεντρικών πρωταγωνιστών του *άγῶνος* (στ. 708-729) που ακολουθεί.

Ως άριστος δραματουργός, πάντως, ο Ευριπίδης επιλέγει στο σημείο αυτό να συστάει τον χρόνο και να μειώσει την ψυχική μας ένταση. Απώτερος στόχος του είναι να άρει -ακριβώς σε λίγα λεπτά- τις πνευματικές μας αντένες στο έπακρον, ώστε να οδηγηθούμε στην τελική μας απόφαση με το πέρας της στιχομυθίας των δύο ανδρών. Γι' αυτό ακριβώς, τον λόγο αμέσως μετά την αντίρρηση του γηραιού βασιλιά δίνει στον Χορό. Στους στ. 706-707 ο κορυφαίος του Χορού απευθύνεται στον Φέρητα και τον προτρέπει να σταματήσει να κακολογεί τον γιο του. Το δίστιχο αυτό, κατ' ουσίαν, έρχεται να ανακλάσει την προηγηθείσα προτροπή του Χορού (στ. 674-675), τότε

που παρότρυνε τον Άδμητο να πάψει να εξοργίζει τον πατέρα του και να εξωθεί την αντιπαράθεσή τους στα άκρα. Μάλιστα, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η λεκτική επιλογή του Ευριπίδη. Ο τραγικός επιλέγει και στα δύο αυτά δίστιχα να προικίσει τον λόγο του Χορού με τύπους προστακτικής του ρήματος *παύομαι* (*παύσασθ' παῦσαι*). Έτσι, αναδεικνύεται με ενάργεια ότι ο ποιητής δεν επιθυμεί σε καμία περίπτωση να κατευθύνει τη σκέψη των θεατών υπέρ του ενός ή του άλλου αγορητή. Τουναντίον. Στο δραματικό παρόν δεσπόζει η ισορροπία, άψογο δείγμα της ψυχικής αποκλιμάκωσης που καλείται με τα λόγια του να επιτύχει ο Χορός.

Πράγματι, εμείς ως θεατές αποφορτιζόμαστε συναισθηματικά και είμαστε, πλέον, έτοιμοι να ακούσουμε με προσοχή και νηφαλιότητα τα λεγόμενα των δύο αγορητών ώστε να οδηγηθούμε στην τελική μας κρίση. Βέβαια, δεν μπορούμε να πούμε ότι ανάλογη αποφόρτιση επέρχεται και για τον Άδμητο και για τον Φέρητα.

Ο πρώτος, ασταμάτητος και γεμάτος οργή, αμέσως παίρνει τον λόγο και κατακεραυνώνει τον δεύτερο. Με ένα άκρως εντυπωσιακό ετυμολογικό σχήμα (*λέγ', λέξαντος*) ξεκινά εκ νέου να εξαπολύει τα πυρά του εναντίον του Φέρητα (στ. 708-709). Μάλιστα, στην επίθεση ενάντια στο ήθος του που δέχθηκε προ ολίγου, επιλέγει να ανταπαντήσει και αυτός με ανάλογη φρασεολογία. Έτσι, εμπλουτίζει τον λόγο του με εντόνως συναισθηματικά φορτισμένες λέξεις (*άλγεϊς κλύων τάληθές*) και διεγείρει το θυμικό μας. Παράλληλα, σε μια προσπάθεια να αντικρούσει εκ των έσω τον προηγηθέντα λόγο του πατέρα του επαναφέρει στα δικά του λεγόμενα την έννοια του χρέους, της υποχρέωσης (*οὐ χρῆν εἰς ἐμ' ἑξαμαρτάνειν*). Με αυτόν τον τρόπο, επομένως, επαναδιατυπώνει την εις βάρος του Φέρητα κατηγορία του: τότε που εγώ σε χρειαζόμουν, πατέρα, έχοντάς σε πραγματικά ανάγκη εσύ μου φέρθηκες με τρόπο που δεν μου άξιζε. Η έννοια του ηθικού χρέους των γονιών ανακινείται και στο μυαλό όλων μας επανέρχεται η άτεγκτη στάση του Φέρητα, ο οποίος χρωματίζεται εκ νέου ηθικά με μελανά χρώματα.

Μάλιστα, η απάντηση του γηραιού βασιλιά (στ. 710) -ακριβώς λόγω της κυνικότητάς της- δεν μας αφήνει κανένα περιθώριο ώστε να σταθούμε ευνοϊκοί απέναντί του, έστω και στο ελάχιστο. Η ωμότητά του είναι πασιφανής, καθώς ο Φέρητας δεν χάνει ευκαιρία να υποστηρίζει ότι θα είχε διαπράξει μεγαλύτερο ατόπημα εάν πράγματι πέθαινε για να σωθεί ο γιος του. Στο σημείο αυτό εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει και ο ρηματικός τύπος *ἑξημάρτανον*, με τον οποίο ολοκληρώνεται η απάντηση του Φέρητα και παραπέμπει σε ομοιοτέλετο με τον στ. 709. Δεν πρόκειται για ένα οποιοδήποτε λάθος. Ο Φέρητας, ακριβώς όπως και ο Άδμητος, επιλέγουν έναν τύπο πολύ πιο ηχηρό και συναισθηματικά φορτισμένο· πρόκειται για ένα σφάλμα με ηθικό περιεχόμενο και τεράστιες συνέπειες. Στο στόμα του Αδμήτου η *ἀμαρτία* γίνεται σφύρα ηθικού καταπέλτη, ενώ, στο στόμα του Φέρητα, καθρέπτης ηθικής κατωτερότητας. Η κυνική στάση του γηραιού βασιλιά μαρτυρά την ανηθικότητα και τον ωφελιμισμό που τον χαρακτηρίζουν. Μάλιστα, ακόμα και λεκτικά δεν καταφέρνει να διαφοροποιηθεί από τον Άδμητο. Αυτό συμβαίνει διότι

περιορίζεται στη χρήση ίδιων λέξεων με τον γιο του.

Ο τελευταίος, με τη σειρά του, φαίνεται ότι εφεξής θα «στήσει» τον λόγο κατά τη δική του σκοποθεσία, παρασύροντας τον Φέρητα σε μια ατέρμονη λεκτική και ηθική μηδενοποίηση. Στον αμέσως επόμενο στίχο, για την ακρίβεια, κεντρίζει εκ νέου το θυμικό μας, καθώς επιλέγει να επαναφέρει επί τάπητος το ίδιο καίριο ερώτημα που διαρκώς στροβιλίζεται στη σκέψη μας: είναι το ίδιο να πεθαίνει ένας άντρας νέος και ένας ηλικιωμένος; Στη ρητορικώς εκπεφρασμένη του αυτή ερώτηση φαίνεται ότι προϋποτίθεται ο κοινός τόπος σύμφωνα με τον οποίο ο νέος είναι, κατ' ουσίαν, αυτός που θάβει τον γηραιότερο. Η αντίθεση *ἡβῶντ' ἄνδρα καὶ πρέσβυν* ενισχύει και πάλι τη ρητορική φαρέτρα του Αδμήτου, καθώς αποτελεί μian αντίθεση που, όπως έχει ήδη διαπιστωθεί, διαπερνά το σύνολο του έργου. Στο σημείο αυτό, ενδιαφέρουσα κρίνεται μια ακόμα παρατήρηση. Πιο συγκεκριμένα, η ερώτηση αυτή του Αδμήτου μάς παραπέμπει στην προλογική σκηνή του έργου και στα γενικότερα λεγόμενα του Απόλλωνα. Σαφώς, δια στόματος του θεού δεν τίθεται ανάλογη ερώτηση. Όμως, μέσω της στιχομυθίας Απόλλωνα-Θανάτου (στ. 54-56) αφήνεται να εννοηθεί ότι πεθαίνοντας νέοι άνθρωποι ο Θάνατος απολαμβάνει μεγαλύτερες τιμές. Εύλογα συνειδητοποιεί κανείς, επομένως, πόσο στυγερός και ωφελμιστής είναι ο Θάνατος.

Ακριβώς την ίδια στυγερότητα αναδίδει και η απάντηση του Φέρητα στον στ. 712. Ο καιροσκοπισμός και η αναισχυντία του γηραιού βασιλιά γίνονται όλο και πιο έντονες κάθε φορά που ο ίδιος παίρνει τον λόγο. Μπρος στα μάτια των θεατών, συνεπώς, ξεδιπλώνεται ολόκληρη η κοσμοαντίληψη του Φέρητα. Μια κοσμοαντίληψη η οποία, με τη σειρά της, καθόλου δεν συνάδει με την παραδεδομένη ιδεολογία και κοσμοθεωρία της εποχής εκείνης. Στα αυτιά των Αθηναίων του 438 π. Χ η ανταπάντηση αυτή του Φέρητα -όπως και όλες όσες έπονται- θα ακουγόταν ολωσδιόλου ξένη και, εν πολλοίς, ανάρμοστη.

Ο Άδμητος προφανώς έχει ήδη αρχίσει να συνειδητοποιεί ότι ο πατέρας του δεν είναι δυνατόν να σταθεί επάξια εναντίον του και να τον κατηγορήσει για ηθική ανεπάρκεια, πολλώ δε μάλλον, για ηθική κατωτερότητα. Έτσι, για ακόμα μια φορά επιδεικνύει τη ρητορική του δεινότητα. Ο λόγος του εμπλουτίζεται με όλα τα μέσα της ρητορικής πειθούς και γίνεται εκ νέου χειμαρρώδης. Πιο συγκεκριμένα, ο στ. 713 ξεκινά με την προσφιλή στη δικανική ορολογία φράση *καὶ μὴν*. Βέβαια, ενώ η *εν λόγω* φράση είθισται να χρησιμοποιείται ώστε να δηλωθεί συμφωνία με την άποψη του έτερου συνομιλητή που προηγείται, ο Άδμητος εδώ τη χρησιμοποιεί για να εισάγει ένα ακόμα επιχείρημα ήθους, υπό τη μορφή σχήματος αδυνάτου.

Αναλυτικότερα, στον πόθο του Φέρητα να ζήσει τη ζωή του στο έπακρον, ως τα βαθιά γεράματα, ο Άδμητος του αντεύχεται να κατορθώσει να ζήσει περισσότερο και από τον ίδιο τον Δία. Τα όρια μεταξύ ύβρεως και ειρωνείας στον στίχο αυτό είναι δυσδιάκριτα. Ο νεαρός βασιλιάς εύλογα θα μπορούσε να κατηγορηθεί ότι όντως ξεπερνά τα όρια και προβαίνει σε ύβρη εις βάρος του πατέρα του, εάν απουσίαζε ο στ. 715. Σε αυτόν, προσεγγίζει τον πόθο του πατέρα του για ζωή



με τρόπο ορθολογικό, καθώς μέσω του *γάρ* αιτιολογεί γιατί προχωρά σε αυτή την ευχή. Συνεπώς, σε λεκτικό επίπεδο, φαίνεται να εξασφαλίζει ότι δεν θα δεχθεί καμία περί ύβρεως μομφή. Πάντως, οι στ. 713 και 715 θα μπορούσαν να γνωρίσουν και μια δεύτερη ανάγνωση, με άλλη, ίσως λανθάνουσα, ερμηνεία. Μέσω της ευχής του αυτής, δηλαδή, ο Άδμητος πιθανόν να καταριέται τον ίδιο του τον πατέρα να ζήσει μια αιωνιότητα, όπως ακριβώς και ο Τιθωνός: *αθάνατος μεν, κατατρεγμένος από τις βασάνους που γεννούν τα γηρατειά δε*, καθώς ο Φέρητας έχει ήδη παρέλθει από την εποχή της νεότητας.

Μάλιστα, τη σκέψη μας αυτή τη γεννά η απόκριση του ίδιου του Φέρητα στον στ. 714. Ο γηραιός βασιλιάς στην αιτίαση του στ. 713 ανταπαντά με δυναμισμό και φαίνεται να επιστρέφει στον γιο του το επιχείρημα ήθους, ανατρέποντάς το. Αυτό συμβαίνει διότι ο Φέρητας επιλέγει να αποκριθεί κινούμενος σε υψηλά λεκτικά νάματα. Δεν αποστρέφεται ευθέως στον Άδμητο, αλλά προτιμά να διατυπώσει μια ρητορική ερώτηση. Μέσω αυτής, ο λόγος του αποκτά ζωντάνια, αμεσότητα, παραστατικότητα και γίνεται πιο εύληπτος. Συνάμα, προσκτά γλαφυρότητα, καθώς ο Φέρητας προκρίνει να χρησιμοποιήσει το βαθύτατα συναισθηματικά φορτισμένο ρήμα *ἀρᾶ*. Στο μυαλό των θεατών, επομένως, καλλιεργεί τα πρώτα σπέρματα περί ύβρεως. Την ίδια στιγμή, και αυτός κάνει χρήση δικανικής ορολογίας (*ἔκδικον*), αναδεικνύοντας τη ρητορική του επιδεξιότητα.

Όμως ο στ. 716 έρχεται να ανατρέψει εκ των έσω την ανταπάντησή του και την προσπάθειά του να επικαλεστεί το ήθος του Αδμήτου. Πιο συγκεκριμένα, ο Φέρητας στρέφει τώρα τον λόγο του στην ίδια τη νεκρή Άλκηστη. Με μια ακόμα ρητορική ερώτηση απευθύνεται στον γιο του. Αυτή τη φορά, δεν τον κατηγορεί ευθέως. Περισσότερο μοιάζει να του «αντιγυρνά» τη λεπτή και διακριτική ειρωνεία που αντιστοίχως γεύθηκε και ο ίδιος προηγουμένως, υπενθυμίζοντάς του ότι νεκρή κείται η δική του πεφιλημένη Άλκηστη και όχι αυτός. Δυστυχώς, όμως, αυτή η υπενθύμιση όσο λογική κι εάν είναι, όσο κι εάν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα, δεν παύει να διεγείρει αρνητικά συναισθήματα στους θεατές. Οι τελευταίοι γνωρίζουν καλά ότι η νεαρή βασίλισσα δεν θα κείτονταν νεκρή εάν ο γηραιός βασιλιάς είχε επιλέξει να πεθάνει αυτός για να σωθεί ο γιος του. Η διακριτική ειρωνεία του παρόντος στίχου, επομένως, μετακυλιέται από τον αποδέκτη πίσω στον εκφραστή της. Με άλλα λόγια, ο Φέρητας όχι μόνο δεν κατορθώνει να ειρωνευθεί τον Άδμητο αλλά, στην αντίπερα όχθη, καταφέρνει να κερδίσει τον χλευασμό και την περιφρόνηση μας, καθώς μας υπενθυμίζει εκ νέου ότι ο πόνος και η θλίψη που βιώσαμε για την απώλεια της Αλκήστιδος προηγουμένως θα μπορούσαν να είχαν αποφευχθεί, εάν εκείνος ακολουθούσε μια διαφορετική διαδρομή.

Πάντως, την ίδια στιγμή, αξίζει να επισημανθεί ένα ακόμη χαρακτηριστικό δείγμα της ρητορικής μαεστρίας του Ευριπίδη: μέσω της αναφοράς αυτής του Φέρητα στην Άλκηστη θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι ο γηραιός βασιλιάς προβαίνει σε ύβρη εις βάρος της μνήμης της νεαρής βασίλισσας. Συνεπώς, όπως ακριβώς λίγους στίχους νωρίτερα (στ. 713) ο Άδμητος θα

μπορούσε να κατηγορηθεί ως υβριστής, έτσι ακριβώς στο σημείο αυτό και ο Φέρητας θα μπορούσε να δεχθεί αντίστοιχες κατηγορίες. Είναι, πράγματι, αξιοσημείωτη η ρητορική επιδεξιότητα του τραγικού, ο οποίος φροντίζει να εξισορροπεί πλήρως τη λεκτική φαρέτρα των ηρώων-αγορητών του. Εξάλλου, όπως εν συνεχεία θα διαπιστωθεί, Άδμητος και Φέρητας μοιράζονται την ίδια ρητορική δεινότητα: διαφοροποιούνται μόνο στο ήθος και στην κοσμοαντίληψή τους.

Επιστρέφοντας στην ανάλυσή μας, έπεται η απόκριση του Αδμήτου (στ. 717). Με τόνο σκληρό και επιβλητικό, ο νεαρός βασιλιάς των Φερών απαντά στην ερώτηση του πατέρα του που προηγείται. Μάλιστα, του δηλώνει εκ νέου ότι το γεγονός ότι η Άλκηστη κείτεται νεκρή αποτελεί απόδειξη της δικής του άτολμης στάσης. Σταθερά προσανατολισμένος στην έννοια του ηθικού χρέους των γονέων του να πεθάνουν για να σωθεί εκείνος, ο Άδμητος οριοθετεί το λογικώς εκπεφρασμένο ήδη επιχείρημά του σε ένα πλαίσιο έντονης παθοποιίας, καθώς επιλέγει να εμπλουτίσει τον λόγο του με λέξεις συναισθηματικά και ηθικά φορτισμένες.

Πιο συγκεκριμένα, ο νεαρός βασιλιάς προσφωνεί τον πατέρα του *κάκιστε*. Ασφαλώς, η λεκτική του αυτή επιλογή μόνο τυχαία δεν είναι. Για την ακρίβεια, ο Άδμητος στο σημείο αυτό φαίνεται να ανταποδίδει στον Φέρητα αυτόν τον χαρακτηρισμό, γυρίζοντάς τον, κατ' ουσίαν, πίσω (βλ. στ. 697). Σε μια δεύτερη ανάγνωση, πάλι, η εν λόγω προσφώνηση φανερώνει και τη συναισθηματική απόρριψη του γονέα από το παιδί του. Αυτό συμβαίνει διότι μόνο ένα παιδί που καμία δεν θα ήθελε σχέση με τους γεννήτορές του θα προέβαινε σε έναν τόσο σκληρό χαρακτηρισμό. Στο σημείο αυτό, η ρητορική μάς «κλείνει το μάτι» για μια ακόμη φορά. Μέσα από τη χρήση μιας μόλις λέξης, ενός μόλις επιθέτου, ο Άδμητος, συνεκδοχικά ο Ευριπίδης, κατορθώνει και να επιτεθεί στο ήθος του Φέρητα και να τον ψυχογραφήσει αρνητικά και, κυρίως, να μας υπενθυμίσει ότι ο ίδιος προτείνει την απόρριψη του πατέρα του, τον οποίο εφεξής δεν λογίζει ως οικογένειά του.

Εξίσου εντυπωσιακή, παράλληλα, είναι και η εκ νέου χρήση της *άτολμίας*, δεδομένου ότι μας υπενθυμίζει ακριβώς το κατηγορητήριο του Αδμήτου εις βάρος του Φέρητα. Ως εκ τούτου, δεν θα ήταν καθόλου υπερβολή να υποστηρίξουμε ότι ο Άδμητος είναι ένας εξαιρετος χειριστής των ρητορικών τρόπων και μέσων. Με λακωνικότητα και γλαφυρότητα πετυχαίνει να δομήσει σφιχτά τον λόγο του και διαρκώς ανακινεί στη σκέψη μας τη βάση της επιχειρηματολογίας του, προκαταβάλλοντας την τελική μας απόφαση. Πώς είναι δυνατό να αγνοήσουμε τα λεγόμενα του Αδμήτου, ο οποίος μένει *απαρέγκλιτα πιστός* σε όσα εξαρχής υποστηρίζει; Πώς είναι δυνατό να μην πιστεύσουμε ότι ο Άδμητος πράγματι θα απορρίψει τους γονείς του, τους μόνους -κατά τον ίδιο- υπαίτιους για την απώλεια της συζύγου του και θα πορευθεί εφεξής μόνος σε έναν βίο που θα μοιάζει με νεκρική πομπή, δίχως χαρές κι αγάπη; Πώς είναι δυνατό να μην αθωώσουμε τον νεαρό βασιλιά που με σθένος υπερασπίζεται τη μνήμη της νεκρής γυναίκας του απέναντι στον Φέρητα, ο οποίος, ακόμα και στις πλέον ευαίσθητες στιγμές ενός παντοτινού αποχωρισμού, όπως αυτές

προκύπτουν στο δραματικό παρόν, στέκεται κυνικός και άτεγκτος;

Πράγματι, ο γηραιός βασιλιάς ενδιαφέρεται μονάχα για τον εαυτό του και την προσωπική του ευημερία, γεγονός που έτι μια φορά επιβεβαιώνει και ο στ. 718. Αυτό συμβαίνει διότι, μέσω του στίχου αυτού, αφήνεται να διαφανεί ότι κύριο μέλημα του Φέρητα αποτελεί η προσπάθειά του να απενδυθεί τις εις βάρος του κατηγορίες χωρίς, ωστόσο, να ενδιαφέρεται να τις αντικρούσει. Έτσι, στην ομολογουμένως βαριά κατηγορία που για δεύτερη φορά εκτοξεύει εναντίον του ο γιος του (στ. 717) και πάλι δεν απαντά. Το μόνο που υπογραμμίζει είναι ότι κανείς δεν θα βρεθεί να κατηγορήσει είτε αυτόν είτε τη γυναίκα του για τον θάνατο της Αλκήστιδος. Βέβαια, η δήλωση του αυτή δεν αιτιολογείται ούτε εδώ, με αποτέλεσμα η μομφή του Αδμήτου περί *άτολμίας* του Φέρητα να μένει, εν τέλει, αναπάντητη.

Από ρητορικής απόψεως, έπειτα, ενδιαφέρον παρουσιάζει η χρήση του ρήματος *έρεις*, καθώς μας παραπέμπει σε όσα έχει ήδη υποστηρίξει ο γηραιός βασιλιάς (στ. 704-705). Ακούγοντας τον λόγο του, στο μυαλό μας γεννάται μια νοερή αντίθεση: «Εσύ, Άδμητε, δεν θα μπορέσεις να πεις ότι η Άλκηστη κείτεται νεκρή εξαιτίας μας, ενώ εμείς θα μπορούσαμε να το υποστηρίξουμε», φαίνεται ουσιαστικά να υπονοεί ο Φέρητας. Η ρητορική δεινότητα του Ευριπίδη είναι πανταχού παρούσα, ιδίως εάν αναλογισθεί κανείς την ερμηνεία του προηγούμενου στίχου. Εναργέστερα, μέσω της χρήσης του *έρεις* -κυρίως δε μέσω όσων υπονοεί με αυτό- ο Φέρητας μας υπενθυμίζει ότι ο ίδιος έχει ήδη εξαπολύσει την κατηγορία περί δολοφονίας της Αλκήστιδος εις βάρος του γιου του (στ. 696). Επομένως, ο Ευριπίδης επιλέγει να προικίσει με ρητορική επιδεξιότητα και τον λόγο του γηραιού βασιλιά, καθώς ο στίχος 718 αντηχεί όσα ήδη έχουν λεχθεί, ακριβώς όπως και ο στ. 717 αντανakλά την πάγια τοποθέτηση του Αδμήτου εις βάρος του πατέρα του.

Στο σημείο αυτό ο *άγων* έχει αποκτήσει μια άγρια ομορφιά. Τα διεστώτα που διακυβεύονται είναι τεράστια καθώς οδηγούμαστε προς το τέλος της *πίστεως*. Ο Άδμητος ανακτά και πάλι τον λόγο. Το ύφος του είναι μάλλον ειρωνικό, ίσως και απειλητικό, ενώ ο τόνος του είναι καθηλωτικός. Μέσω της ευχετικής ευκτικής που χρησιμοποιεί (*εἴθε ἔλθοις ποτέ*) προσδίδει στον λόγο του ζωντάνια και αμεσότητα. Ολόκληρη η απόκριση του δε, αποτελεί ένα σχήμα αδυνάτου στοιχειοθετημένο γύρω από την έννοια του χρέους, της υποχρέωσης, της ανάγκης (*ἐς χρείαν*), γεγονός που μαρτυρά και πάλι τη ρητορική επιδεξιότητα του Αδμήτου. Εκ των πραγμάτων, είναι αδύνατον ο Φέρητας ποτέ ξανά να μην χρειαστεί τη βοήθεια του γιου του, όπως, εξάλλου, ισχύει και στις περισσότερες εξ αίματος σχέσεις, οπότε οι άνθρωποι προστρέχουν όταν έχουν ανάγκη στα πιο οικεία τους πρόσωπα.

Συνάμα, αξίζει να προσεγγίσουμε τον στίχο αυτό και υπό το πρίσμα της ηθοποιίας. Ο Άδμητος αποδεικνύεται ηθικά ακέραιος και άμεμπτος. Δεν διστάζει να ευχηθεί ποτέ ο πατέρας του να μην υποπέσει στην ανάγκη του γιατί, εάν τυχόν υποπέσει, ο νεαρός βασιλιάς δεν πρόκειται να τον βοηθήσει. Για την ακρίβεια, αφήνεται να εννοηθεί ότι θα του αρνηθεί οποιοδήποτε ίχνος

βοηθείας, όπως ακριβώς και ο Φέρητας δεν τον βοήθησε όταν εκείνος τον χρειαζόταν πραγματικά. Δεν προδίδει, δηλαδή, τα πιστεύω του ούτε παρεκκλίνει από όσα έχει ήδη ισχυρισθεί. Γι' αυτόν ο Φέρητας δεν συγκαταλέγεται πλέον στα οικεία πρόσωπα και, εφεξής, δεν θα νοιάζεται καθόλου για τον γεννήτορά του. Πάντως, ο στίχος αυτός θα μπορούσε να υποδηλώνει και μια αρνητική πτυχή του ήθους του νεαρού βασιλιά, μιας και μέσω της ευχής αυτής εύλογα θα μπορούσε να χαρακτηριστεί εξίσου κυνικός με τον πατέρα του: δεν πρόκειται ποτέ ξανά να τον βοηθήσει και να του συμπαρασταθεί σε τυχόν προκύπτουσες δυσκολίες μόνο και μόνο επειδή δεν έκανε ο Φέρητας ό,τι του ζήτησε ο γιος του. Παρατηρούμε, επομένως, ότι ο Ευριπίδης δεν εξυψώνει ηθικά κανέναν από τους δύο κεντρικούς αγορητές. Δεν επιδιώκει, δηλαδή, να κατευθύνει τη σκέψη, ιδίως δε την κρίση μας, υπέρ του ενός η του άλλου. Τουναντίον. Μας αφήνει απολύτως ελεύθερους να λάβουμε την τελική μας απόφαση, έχοντας παρουσιάσει επί σκηνής δύο ήρωες-αγορητές με διαφορετική κοσμοαντίληψη και ιδεολογία, πολλώ δε μάλλον, με διαφορετικό κώδικα ηθικών αξιών. Πάντως, και οι δύο παρουσιάζονται στην ολότητά τους, με τα θετικά και τα αρνητικά τους στοιχεία, με τα πάθη και τις αδυναμίες τους.

Στη συνέχεια (στ. 720), τον λόγο παίρνει ο Φέρητας, ο οποίος για ακόμα μια φορά δεν απαντάει ευθέως σε όσα ο Άδμητος του καταλογίζει αλλά λέει ό,τι ο ίδιος θέλει. Με τη στάση του αυτή, μάλιστα, μας προσκαλεί να τον ψυχογραφήσουμε είτε θετικά είτε αρνητικά. Από τη μια μεριά, λοιπόν, μην απαντώντας στον Άδμητο αλλά εμμένοντας σε όσα ήδη έχει πει, επιβεβαιώνει τη βαθιά του πεποίθηση πως οτιδήποτε ισχυρίζεται είναι καθόλα σωστό και γι' αυτόν ακριβώς το λόγο επιμένει να επαναλαμβάνει τη θέση του, η οποία δεν αντικρούεται από τον γιο του. Επομένως, ο ίδιος παρουσιάζεται –ή, ορθότερα, αυτοπαρουσιάζεται– ως σώφρων και ηθικά συνεπής. Από την άλλη, όμως, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε –μάλλον ευστοχότερα– ότι με τη στάση του αυτή εμφανίζεται εξαιρετικά αλαζονικός· αδιαφορεί παντελώς για όσα του προσάπτει ο Άδμητος και, παράλληλα, ο θάνατος της νεαρής βασίλισσας τον αφήνει παγερά αδιάφορο. Ο ίδιος, συνάμα, επιμένει να παροτρύνει τον γιο του να παντρεύεται διαρκώς, ώστε οι μελλοντικές του σύζυγοι να τον σώζουν, όπως ακριβώς και η Άλκηστη, πεθαίνοντας εκείνες αντ' αυτού.

Ασφαλώς, πρόκειται για επανάληψη της ίδιας θέσης που προ ολίγων λεπτών εξέφρασε (στ. 699-701). Εν προκειμένω, όμως, ο λόγος του διανθίζεται και με ένα σχήμα λέξεως (*πολλάς, πλείονες*), το οποίο έρχεται να χρωματίσει ρητορικότερα την εν λόγω υπερβολή. Μάλιστα, ως εξαιρετος χειριστής του λόγου ο Ευριπίδης –κατ' επέκταση ο Φέρητας– στον στίχο αυτό καταφέρνει να δημιουργήσει μια εσωτερική κορύφωση. Αυτή επιτυγχάνεται με τη χρήση του ουσιαστικοποιημένου επιθέτου *πολλάς*. Στο τέλος του πρώτου ημιστιχίου, ο Φέρητας χρησιμοποιεί το επίθετο στον θετικό βαθμό του, ενώ, μόλις στο τέλος του δεύτερου στον συγκριτικό. Ως εκ τούτου, ο λόγος του κινείται με παιγνιώδη τρόπο ανάμεσα στην υπερβολή και στο αδύνατο, δυο αγαπημένα ρητορικά μέσα του Ευριπίδη που συχνότατα βρίσκουν πρόσφορο έδαφος ώστε να

ριζώσουν στα δραματικά συμφραζόμενα. Εξάλλου, πώς είναι δυνατόν να πεθάνουν για χάρη του Αδμήτου περισσότερες γυναίκες από τις ούτως ή άλλως πολλές που εικάζει ο Φέρητας ότι ο γιος του θα νυμφευθεί για να αποφεύγει διαρκώς τον θάνατο;

Σε αυτό το πιθανολογικό επιχείρημα ο Άδμητος ανταπαντά με επίθεση. Ο νεαρός βασιλιάς εμπλουτίζει τον λόγο του με το βαθύτατα συναισθηματικά φορτισμένο *ὄνειδος* το οποίο δεσπόζει στην απάντηση του, δεδομένου ότι με αυτό ο Ευριπίδης ολοκληρώνει το πρώτο μισό του στίχου. Κατ' ουσίαν, ο σταθερά προσηλωμένος στον ηθικό κώδικά του Άδμητος εξαπολύει εναντίον του πατέρα του μια εκ νέου επίθεση στο ήθος του. Αυτή τη φορά, μάλιστα, η μομφή του είναι ακόμα πιο καίρια και ο λόγος του έτι σφοδρότερος: ο νεαρός βασιλιάς δεν κατηγορεί απλώς τον πατέρα του, που δεν πέθανε για να σωθεί εκείνος, μα του προσάπτει και τον χαρακτηρισμό του ξεδιάντροπου. Η πράξη, ή ορθότερα η απραγία, του Φέρητα δεν είναι μονάχα μια πράξη που γεννά ντροπή, ή τουλάχιστον θα έπρεπε να γεννά ντροπή, στον ίδιο τον γηραιό βασιλιά. Είναι, πολύ περισσότερο, μια πράξη αναίσχυντη και κοινωνικά μη αποδεκτή, όπως ακριβώς ο ίδιος ο Φέρητας είναι αναίσχυντος, ξεδιάντροπος και κοινωνικά μη αποδεκτός, απορριπτέος από τους θεατές. Στους τελευταίους, μάλιστα, η εν λόγω μομφή του Αδμήτου γεννά αρνητικά συναισθήματα και διεγείρει το θυμικό τους.

Βέβαια, η χρήση του όρου *ὄνειδος* υπηρετεί και μια ακόμη λειτουργία πέραν της παθοποιίας. Πιο συγκεκριμένα, μέσω αυτού του ουσιαστικού ο Άδμητος για δεύτερη φορά καταφέρνει να αντιγυρίσει στον Φέρητα την κατηγορία που ο τελευταίος εξαπέλυσε προηγουμένως εναντίον του πρώτου (στ. 701-702). Η λεκτική διαμάχη των δύο ανδρών σταδιακά κορυφώνεται και, από αυτό το σημείο, ο Άδμητος αρχίζει να δικαιώνεται στα μάτια των θεατών, καθώς ανταπαντά στον Φέρητα χρησιμοποιώντας, κατ' ουσίαν, τα λεγόμενα εκείνου. Μάλιστα, τη διαφαινόμενη επικράτησή του δεν την οφείλει μόνο στη διέγερση του θυμικού μας. Ο νεαρός βασιλιάς επιθυμεί να καταλάβει και τον νου μας, στοχεύοντας στη λογική μας. Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο σπεύδει να δικαιολογήσει τη χρήση μιας τόσο βαθιά χρωματισμένης συναισθηματικά λέξης, όπως υποδηλώνει ο σύνδεσμος *γάρ*, το κυρίαρχο σημείο του δεύτερου μισού του στίχου.

Παράλληλα, ενδιαφέρον παρουσιάζει και το απαρέμφατο *θανεῖν* με το οποίο ολοκληρώνεται ο στ. 721, καθώς έως και τον στ. 730 υπάρχει μια διαρκής επανάληψη τύπων που σχετίζονται με τον θάνατο και τους νεκρούς (*θανεῖν*, *νεκρόν*, *θανῆ*, *θανῆς*, *θανόντι*, *θάψαι*, *νεκρόν*, *θάψεις*). Αναμφίβολα, η επανάληψη αυτή είναι θεμιτή -εάν όχι αναγκαία- στα πλαίσια της τραγωδίας, δεδομένου ότι προσδίδει δραματικό βάθος στη σκηνή. Εξίσου αναγκαία, πάντως, αποδεικνύεται και από ρητορικής απόψεως. Αυτό συμβαίνει διότι ο λόγος κατ' αυτόν τον τρόπο αποκτά ζωντάνια, αμεσότητα και παραστατικότητα. Ο ρυθμός γίνεται γρηγορότερος και οι πνευματικές μας αντένες τεντώνονται στο έπακρον. Δεν πρέπει να λησμονούμε ότι βρισκόμαστε στη νεκρική πομπή της Αλκήστιδος. Έτσι, καθόλου τυχαία μα εντελώς σκόπιμα, ο Ευριπίδης επιλέγει να τοποθετήσει στο

στόμα του Αδμήτου πέντε λέξεις σχετικές με τον θάνατο, ενώ στο στόμα του Φέρητα μόλις τρεις. Και το αριθμητικό στοιχείο αυτό, με τη σειρά του, υποδηλώνει τον τρόπο με τον οποίο καθένας από τους δύο αγορητές αντιλαμβάνεται τον θάνατο της Αλκήστιδος, συμβάλλοντας, έτσι, στην ηθοποιία των δύο προσώπων. Ασφαλώς, τα αριθμητικά δεδομένα δεν σημαίνουν τίποτα από μόνα τους εάν δεν συνερμηνευθούν με τα κειμενικά συμφραζόμενα στα οποία εμπεριέχονται. Από τη μια μεριά, λοιπόν, ο Αδμητος βιώνει με βαθύτατη θλίψη την απώλεια της αγαπημένης του, την ίδια στιγμή που ο Φέρητας, από την άλλη, την προσεγγίζει επιφανειακά.

Εναργέστερα, στον στ. 722 τον λόγο ανακτά εκ νέου ο Φέρητας. Στο σημείο αυτό θα περιμέναμε ο γηραιός βασιλιάς να ανταπαντήσει στον γιο του, αντικρούοντας έστω και τώρα, την ύστατη στιγμή, τις εις βάρος του κατηγορίες. Ωστόσο, κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει. Για την ακρίβεια, ο Φέρητας αδιαφορεί παντελώς για τις μομφές του Αδμήτου. Από το στόμα του προέρχεται ένα κατ' επίφαση γνωμικό, δηλωτικό της προσωπικής του κοσμοαντίληψης. Γι' αυτόν γλυκιά είναι μονάχα η ζωή. Αρετές όπως η τόλμη και η κοινωνική αιδώς, η ευσέβεια και η ηθική καμία σημασία δεν έχουν. Μάλιστα, ο ωφελιμισμός του γηραιού βασιλιά αποδίδεται με ένα κυκλικό σχήμα. Σε αυτό το σχήμα λέξεως πυλώνας αναδεικνύεται η έννοια του *φίλου*.

Πρόκειται, βέβαια, για μια έννοια-πυλώνα όλου του έργου. Η *φιλία*, στην ολότητά της και στην πιο πλήρη της μορφή είναι αυτή που επέτρεψε στον Αδμητο να βλέπει το φως της ημέρας στο δραματικό παρόν και αυτή που θα του επιτρέψει να ξαναδεί τη σύζυγό του στο εγγύτατο δραματικό τέλος. Πολύ περισσότερο, σύμφωνα με τον Ευριπίδη πρόκειται για μια έννοια-πυλώνα των διαπροσωπικών σχέσεων εν γένει. Ο τραγικός επιλέγει στην *Άλκηστιν* να προσεγγίσει –και, εν τέλει, να εξυμνήσει– την αρετή της φιλίας ως έναν κύριο, εάν όχι τον κυριότατο, συνεκτικό αρμό των ανθρώπων μεταξύ τους. Είναι η φιλία η στέρεα βάση πάνω στην οποία μπορούν να χτιστούν με γερά θεμέλια οι υγιείς διαπροσωπικές σχέσεις. Αυτές δε, με τη σειρά τους, αποτελούν μέρος ενός όλου. Με πιο απλά λόγια, είναι οι υγιείς διαπροσωπικές σχέσεις. Αυτές δε, με τη σειρά τους, αποτελούν μέρος ενός όλου. Με πιο απλά λόγια, είναι οι υγιείς διαπροσωπικές σχέσεις αυτές που δύνανται να εξασφαλίσουν την ύπαρξη πρωτίστως και δευτερευόντως την επιβίωση μιας υγιούς πολιτείας, με τους κοινωνούς της να άγονται από τις επιταγές της φιλίας.

Τόσο υψηλά είναι τα διδάγματα του Ευριπίδη. Ο ποιητής, βέβαια, απευθύνεται και σε ένα εξίσου υψηλό φρονημάτων κοινό. Έχουμε κάθε λόγο να υποστηρίξουμε ότι οι θεατές της *Άλκηστιδος* του 438 π. Χ. θα συλλάμβαναν τη σπουδαιότητα της *φιλίας* και θα αντιλαμβάνονταν την παρουσίασή της ως ακρογωνιαίο λίθο της αθηναϊκής κοινωνίας, όπως εξάλλου πρόσταζε και η κοσμοαντίληψή τους. Μια κοσμοαντίληψη που καθόλου δεν συνάδει με αυτήν του Φέρητα. Για τον γηραιό βασιλιά σημασία έχει μονάχα η δική του ζωή, την οποία λογίζει και ως υπέρτατο αγαθό. Μέσα από την απόκρισή του αυτή αναδεικνύεται και το κοσμοείδωλό του. Στο αντικαθρέπτισμά του ανακλά ο ωφελιμισμός, ο πραγματισμός. Ο Φέρητας είναι παραδομένος στις υλικές απολαύσεις

της ζωής και αδιαφορεί για όλα, ακόμη και για τους πιο οικείους του συγγενείς. Η στάση του αυτή, ασφαλώς, αντίκειται στο θυμικό των θεατών, οι οποίοι λογικά θα απορρίψουν τον γηραιό βασιλιά και θα τον καταδικάσουν στη συνείδηση τους.

Μάλιστα, ο στ. 723, η απόκριση του Αδμήτου, φαίνεται να απηχεί τη δική τους σκέψη. Πιο συγκεκριμένα, ο Άδμητος συνεχίζει να εξαπολύει λεκτικά πυρά εναντίον του πατέρα του, επιτιθέμενος στο ήθος του. Για μια ακόμα φορά τον κατηγορεί για ανανδρία, επιλέγοντας να κοσμήσει τον λόγο του με μια άρνηση δηλώνοντας τι δεν είναι ο πατέρας του και υποσκάπτοντας το αντί-πρότυπο του (*κούκ έν άνδράσι*). Η δειλία του Φέρητα, επομένως τίθεται εκ νέου στο στόχαστρο του νεαρού βασιλιά. Μοιάζει, μάλιστα, να αποτελεί την πιο στέρεα βάση του κατηγορητηρίου του. Στο σημείο αυτό, πάντως, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι ο Άδμητος εκφράζει επί σκηνής με λόγια και τη σκέψη των θεατών. Οι τελευταίοι, λογικά, θα αποστρέφονταν τον γηραιό βασιλιά μιας και η προηγηθείσα τοποθέτησή του υποδεικνύει έναν άνθρωπο εγωκεντρικό και καθόλα αναίσχυντο, έναν άνθρωπο δειλό και ανάξιο να στέκεται δίπλα τους, να συγκαταλέγεται ως ένας εξ αυτών.

Την αρνητική του εικόνα, την αντι-αθηναϊκή του ταυτότητα που διεγείρει το θυμικό των θεατών, έρχεται να επιβεβαιώσει και ο επόμενος στίχος (στ. 724). Πρόκειται, κατ' ουσίαν, για έναν στίχο δηλωτικό της κυνικότητας του γηραιού βασιλιά. Ο Φέρητας επαναφέρει στη συζήτηση την Άλκηστη τονίζοντας στον γιο του ότι αυτή -και όχι ο ίδιος- κείτεται νεκρή. Για δεύτερη φορά (βλ. στ. 716), ο Φέρητας, ενώ μεταχειρίζεται με λογική τα τεκταινόμενα, καθώς αναφέρει κάτι γνωστό σε όλους και λογικώς μη αναστρέψιμο, σφάλει σε επίπεδο ηθοποιίας. Μάλιστα, αξιοσημείωτη είναι και η επιλογή του Ευριπίδη να διανθίσει τον λόγο του γηραιού βασιλιά με το ρήμα *έγγελας* το οποίο επιτελεί έναν διττό ρόλο, υπηρετώντας τις αρχές της ρητορικής. Έτσι, ο Φέρητας επισημαίνει στον γιο του με μια δόση αυταρέσκειας και, πιθανόν, γελώντας σαρκαστικά ότι θάβει την πεφιλημένη του σύζυγο. Στην πραγματικότητα, όμως, στο τέλος ο ίδιος δεν θα έχει κανέναν λόγο να γελά. Η ωμότητά του στιγματίζει σταδιακά τις πιο μύχιες σκέψεις των θεατών και, παράλληλα, τους οδηγεί με ρυθμούς αργούς -πλην σταθερούς- στην απόρριψη του και, κατ' επέκταση, στην ηθική του μηδενοποίηση.

Βέβαια, ο στίχος που αποτελεί το αποκορύφωμα της αρνητικής του ηθικής προσέγγισης δεν είναι άλλος από τον στ. 726, ο οποίος πρέπει να μελετηθεί αντιστικτικά προς τον στ. 725, ώστε να καταδειχθεί με ενάργεια το ηθικό τέλμα στο οποίο έχει εγκλωβισθεί ο Φέρητας λόγω της κοσμοαντίληψής του. Πιο συγκεκριμένα, ο Άδμητος, με μια εκ νέου κυκλική αναφορά (*θανή-θανής*) θέτει επί τάπητος το ζήτημα του *εὐκλεοῦς θανάτου*, παρουσιάζοντάς το στην αντίρροπη μορφή του, αυτή του *δυσκλεοῦς θανάτου*. Ασφαλώς, με την αναφορά του αυτή ανακινεί ποικίλα πάθη στους θεατές, οι οποίοι θεωρούν ως ιδανικό θάνατο τον ευκλεή θάνατο, καθώς μόνο αυτός θα μπορούσε να τους εξασφαλίσει υστεροφημία. Ένας τέτοιος θάνατος, εξάλλου, θα ήταν και ο

θάνατος του Φέρητα εάν επέλεγε να πεθάνει για να εξασφαλίσει τη σωτηρία του γιου του.

Όμως, με αποστομωτική ειλικρίνεια, ο γηραιός βασιλιάς αποκρίνεται ότι τον ίδιο καθόλου δεν τον νοιάζει τι πρόκειται να πουν γι' αυτόν μετά τον θάνατό του, καθώς τότε δεν πρόκειται να ακούει τίποτα. Στον στίχο αυτό περικλείεται καθαρά η αντι-ελληνική στάση του Φέρητα. Δεν διστάζει να ισοπεδώσει την αξία του ευκλεούς θανάτου που, κατ' ουσίαν, είναι μια ελληνική αυταξία. Παράλληλα, ο στίχος αυτός αποτελεί επιστέγασμα του ανάλητου χαρακτήρα του γηραιού βασιλιά και της κυνικότητάς του.

Μάλιστα, ο συγκεκριμένος στίχος παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον και από ρητορικής πλευράς καθώς έρχεται να επισφραγίσει με τον πλέον πασιδήλο τρόπο τη ρητορική επιδεξιότητα του Ευριπίδη. Πιο συγκεκριμένα, ο τραγικός, λίγο πριν το τέλος του *ἀγώνος*, παρουσιάζει τον Φέρητα στην πιο αληθινή -και συνάμα πιο αποκρουστική- του όψη. Οι τρεις κατά σειρά αποκρίσεις του στον Άδμητο (στ. 722, 724, 726) αποτελούν ένα *crescendo* αρνητικής ηθοποιίας, η οποία, με τη σειρά της, αντανακλά στην εξίσου αρνητική παθοποιία. Το οξύμωρο στοιχείο -και γι' αυτό άκρως ενδιαφέρον και εντυπωσιακό- είναι ότι η αρνητική ηθογράφηση του Φέρητα προέρχεται από τον ίδιο τον Φέρητα. Ο Ευριπίδης μεταχειρίζεται με περίσσια άνεση τη δύναμη του λόγου και τα μέσα της ρητορικής πειθούς, με αποτέλεσμα να ισοπεδώνει ηθικά τη φιγούρα του γηραιού βασιλιά εκ των έσω. Στο τέλος, ελάχιστη σημασία έχει εάν ο Άδμητος επέτρεψε στην Άλκηστη να πεθάνει γι' αυτόν. Σημασία έχει η αναίσχυντη, εν πολλοίς μη ελληνική, στάση ενός ανθρώπου που δεν διστάζει πάνω από το νεκρό σώμα μιας νεαρής γυναίκας να ξεστομίζει ότι για τον ίδιο σημασία δεν έχει ο ένδοξος θάνατος και η υστεροφημία παρά μονάχα η απόλαυση εφήμερων υλικών αγαθών και σαρκικών απολαύσεων. Με σταθερά βήματα, επομένως, οι θεατές οδηγούνται προς την ηθική μηδENOποίηση του Φέρητα. Μια μηδENOποίηση που δεν προέρχεται τόσο από το κατηγορητήριο του Αδμήτου εις βάρος του πατέρα του όσο από την ίδια του την ιδεολογική τοποθέτηση.

Στο μυαλό όλων ο Φέρητας αρχίζει να στοιχειοθετείται ως ένοχος και, κατ' επέκταση, διαφαίνεται η «ήττα» του στη λεκτική διαπάλη των δύο ανδρών. Η τελευταία του απάντηση, εξάλλου, έχει κεντρίσει το θυμικό μας για τα καλά, προκαλώντας μας έντονα συναισθήματα. Αντίστοιχη συναισθηματική φόρτιση βιώνει και ο Άδμητος, όπως μαρτυρά η διπλή εμφατική χρήση του επιφωνήματος *φειδ* στον επόμενο στίχο (στ.727). Βέβαια, το πιο άξιο λόγου στοιχείο του στίχου δεν είναι άλλο από τη χρήση της *ἀναιδείας*. Ο νεαρός βασιλιάς καταφέρνει να αντιγυρίσει στον γηραιό πατέρα του και αυτήν την κατηγορία (βλ. στ. 694), με αποτέλεσμα να γίνεται αυτός ο «κυρίαρχος» του λεκτικού παιχνιδιού, καθώς δεν αφήνει καμία εις βάρος του μομφή αναπάντητη.

Ασφαλώς δεν μπορούμε να ισχυρισθούμε το ίδιο και για τον Φέρητα, γεγονός που επιβεβαιώνει και ο στ. 728. Σε αυτόν ο γηραιός βασιλιάς περιστρέφεται και πάλι γύρω από την Άλκηστη, μετατοπίζοντας τώρα την *ἀναιδεια* από τον Άδμητο σε αυτήν. Βέβαια, δεν την κατηγορεί ως αναιδή. Κάτι τέτοιο θα ήταν αδιανόητο και θα αντίκειτο στο κοινό περί δικαίου αίσθημα.



Πώς θα ήταν δυνατόν να κατηγορήσει ως αναιδή μια γυναίκα της οποίας οι πράξεις καταδεικνύουν απaráμιλλη αιδημοσύνη; Έτσι, επιλέγει να τη χαρακτηρίσει *ἄφρονα*. Ασφαλώς, πρόκειται για μια βαθύτατα συναισθηματικά φορτισμένη λέξη ηθικού περιεχομένου. Ως γνωστόν, στους κόλπους της αθηναϊκής κοινωνίας οι άφρονες πολίτες, οι ανόητοι (ή ορθότερα οι μη νοήμονες) θεωρούνταν μη πολίτες, καθώς η σωφροσύνη αποτελούσε από κοινού με την αιδώ και τη δικαιοσύνη το απαραίτητο γνώρισμα ώστε κάποιος να θεωρείται πολίτης, άξιο μέλος της κοινωνίας. Επομένως, αφήνεται να εννοηθεί ότι στο κοσμικό είδωλο του Φέρητα οι παραπάνω ηθικές αρετές καμία σημασία δεν έχουν. Κινούμενος οριακά μεταξύ ύβρεως και μη, ο γηραιός βασιλιάς δεν διστάζει να χαρακτηρίσει *ἄφρονα* τη γυναίκα που κείται νεκρή μπροστά του. Ίσως ο χαρακτηρισμός αυτός να είχε κάποιο νόημα εάν αποδέκτης του ήταν ο γιος του, καθώς το γεγονός ότι επέτρεψε την εθελουσία της συζύγου του δεν μαρτυρά άνθρωπο σώφρων και συνετό. Όμως, σε καμία περίπτωση ο χαρακτηρισμός αυτός δεν συνάδει με το ήθος και το ποιόν της Αλκήστιδος. Οι θεατές το γνωρίζουν αυτό πολύ καλά, μιας και στα μάτια τους η αγαστή πράξη της εκούσιας θανάσης της νεαρής βασίλισσας για τη σωτηρία του συζύγου της την έχει καθορίσει στη συνείδηση τους ως πρότυπο ήθους και ως *exemplum* ενάρετης γυναίκας. Πολύ πιο εύκολα θα μπορούσαν να χαρακτηρίσουν *ἄφρονα* τον ίδιο τον Φέρητα. Η φιγούρα του γηραιού βασιλιά έχει πια καταρρακωθεί εντελώς. Οι θεατές τον έχουν ολοκληρωτικά απορρίψει και έχει επέλθει η ηθική του ισοπέδωση.

Μάλιστα, είναι τόσο ανυπόφορα όσα λέει και, συνάμα, τόσο ανυπόφορος ο ίδιος που ο Αδμητος τον προστάζει να φύγει στον ακριβώς επόμενο στίχο (*ἄπελθε*). Στο σημείο αυτό ο νεαρός βασιλιάς, πέραν της λεκτικής του νίκης, πετυχαίνει και μια νίκη ήθους. Ο ίδιος, αντιπαραβαλλόμενος, προς τον πατέρα του, θέλει μονάχα να ταφεί η σύζυγός του με αξιοπρέπεια και όπως της αρμόζει· πόθος ευσεβής και όλων των θεατών οι οποίοι συμμερίζονται τον ειλικρινή πόνο του Αδμήτου και, εν τέλει, τον δικαιώνουν.

Συγκεφαλαιωτικά, αξίζει να επισημανθεί ότι το τελευταίο κομμάτι της *πίστεως* (στ. 706-729) είναι και αυτό που οδηγεί τους θεατές στην τελική τους απόφαση. Ο Ευριπίδης αναδεικνύεται μέσα από τους παραπάνω στίχους ως επιδέξιος τεχνίτης του λόγου και, στο τέλος, αποδεικνύεται η ρητορική του φλέβα. Έτσι, ενώ δεν στερεί σε κανέναν από τους δύο αγορητές του *ἄγωνος* την ευχέρεια λόγου, εντούτοις κατορθώνει να τους διαφοροποιήσει σε επίπεδο ηθοποιίας και παθοποιίας, με μοναδικό του όπλο τη δύναμη του λόγου, τη δυναμική της ρητορικής τέχνης. Μπροσ στα μάτια μας ξεδιπλώνονται δύο ολωσδιόλου διαφορετικές ιδεολογίες: μια αμιγώς ελληνική και μια αντι-ελληνική. Οι δύο άνδρες ηθογραφούνται στο έπακρον και διεγείρουν το θυμικό μας, προκαλώντας μας ποικίλα συναισθήματα. Όλα αυτά, σε συνδυασμό με το βαρύ κλίμα της νεκρικής πομπής στη διάρκεια της οποίας πραγματοποιείται η λεκτική σύγκρουση πατέρα και γιου, μας οδηγούν στην τελική μας κρίση.

## ΕΠΙΛΟΓΟΣ [στ. 730-740]

Οι στίχοι που ακολουθούν (στ. 730-740) έχουν ληφθεί ως *ἐπίλογος* στο πλαίσιο της προσπάθειας μελέτης του λεκτικού αγώνα Αδμήτου-Φέρητα ως δικανικού *ἀγῶνος λόγων*. Βέβαια, όπως έχει ήδη επισημανθεί, η επιλογή αυτή αποτελεί μια κειμενική σύμβαση καθώς ελάχιστα είναι τα σημεία των συγκεκριμένων στίχων που θα μπορούσαν να παραλληλιστούν με επιλογικά σημεία ενός δικανικού λόγου. Για την ακρίβεια, μόνο ένα στοιχείο παραπέμπει σε επίλογο δικανικού λόγου και αυτό δεν είναι άλλο από την πρόταση ποινών του εκάστοτε ομιλητή για τον αντίπαλό του.

Στη ροή του λόγου, ο Φέρητας είναι αυτός που μιλά. Στους στ. 730-733 προτείνει, λοιπόν, για πρώτη φορά, το δικό του κατηγορητήριο για τον Άδμητο. Πιο συγκεκριμένα, ο γηραιός βασιλιάς σε μια ύστατη προσπάθεια να κερδίσει τις εντυπώσεις αποκαλεί εκ νέου τον γιο του φονιά (*φονεύς*) και προτείνει ως τιμωρία του να λογοδοτήσει με την οικογένεια της Αλκήστιδος (*δίκας δὲ δώσεις σοῖσι κηδεσταῖς ἔτι*). Ο ίδιος είναι σίγουρος πως ο Άκαστος, ο αδελφός της νεαρής βασίλισσας, θα τιμωρήσει με αίμα την απώλεια της αδελφής του (στ. 732-733), σκοτώνοντας τον δολοφόνο της. Ωστόσο, σκοπίμως λησμονεί ότι η Άλκηστη δεν δολοφονήθηκε, μα μόνη της, με τη θέλησή της, προχώρησε στη θανά της. Μάλιστα, από ρητορικής απόψεως, ενδιαφέρον παρουσιάζει ο ρηματικός τύπος *ἄπειμι* στην αρχή του στ. 730. Αυτό συμβαίνει διότι με τη λεκτική επιλογή αυτή δημιουργείται ένα ιδιόμορφο ομοιοκάταρτο: ναι μεν έχουμε χρήση του ίδιου ρήματος, ωστόσο δεν έχουμε χρήση του ίδιου ακριβώς τύπου. Πάντως, το κείμενο επουδενί δεν στερείται του γρήγορου ρυθμού και της γλαφυρότητάς του.

Έπειτα, τον λόγο παίρνει ο Άδμητος. Έρχεται η σειρά του να διατυπώσει την προτεινόμενη ποινή που θα άρμοζε στον πατέρα του και ο λόγος του είναι πραγματικά καταγιγιστικός. Μάλιστα, η πρόταση κατηγορίας εις βάρος του Φέρητα αναπτύσσεται πολυεπίπεδα και καταλαμβάνει τέσσερις ολόκληρους στίχους, διανθισμένους με ποικίλα ρητορικά στοιχεία (στ. 735-738). Προτού προχωρήσουμε στην ανάλυσή τους, πρέπει να υπογραμμίσουμε ότι, στο σημείο αυτό, ο Άδμητος έρχεται να υπερθεματίσει στην ήδη προτεινόμενη από τον ίδιο ποινή (βλ. στ. 665-666).

Έτσι, ο λόγος του ξεκινά δυναμικά με ένα υπερβατό σχήμα (*ἔρρων γηράσκετε*) που αφήνει τη θέση του σε ένα ετυμολογικό σχήμα (*ἄπαιδε παιδός*). Με τη σειρά του, το τελευταίο ακολουθείται από μια βραχυλογική αναφορική παραβολική πρόταση (*ὥσπερ ἄξιοι*), δείγμα της απaráμιλλης οικονομίας λόγου του Ευριπίδη ο οποίος γνωρίζει ότι στις στιγμές ηθικής κορύφωσης είναι περιττά τα πολλά λόγια. Κατ' αυτόν τον τρόπο ο λόγος του Αδμήτου νευρώνεται, αποκτά εσωτερική ένταση και στη σκέψη μας ριζώνει η δική του προτεινόμενη ποινή: ο νεαρός βασιλιάς προτάσσει ως τιμωρία των γεννητόρων του που αρνήθηκαν να θυσιαστούν γι' αυτόν την αποκήρυξή τους. Πρόκειται, κατ' ουσίαν, για μια ποινή άμεσα εφαρμόσιμη και αμιγώς προσωπική. Σε αντίθεση με τον μελλοντολογικό τόνο της ποινής που προτείνει ο Φέρητας, ο Άδμητος επιθυμεί την εδώ και τώρα τιμώρησή του. Παράλληλα, ο ίδιος θέτει τον εαυτό του ως άμεσο εφαρμοστή της

ποινήs καθώς είναι αυτόs που τα έχει χάσει όλα εξαιτίας του πατέρα του, τη στιγμή που ο Φέρητας περιμένει ένα τρίτο πρόσωπο, τον Άκαστο, να τιμωρήσει τον -κατά τη δική του οπτική- ένοχο Άδμητο.

Εξίσου δυναμική, βέβαια, είναι και η συνέχεια του λόγου του νεαρού βασιλιά. Χειμαρρώδης και καταλυτικός, ο Άδμητος ενισχύει την πρότασή του με προστακτικούς τύπους (*γηράσκατε, νεϊσθε*). Αυτοί φαίνεται να υποδηλώνουν την ολοκληρωτική υποτίμηση και τον χλευασμό του Αδμήτου προς τους γονείς του. Δεν επιθυμεί να τους ειρωνευθεί, όπως προηγουμένως με τη χρήση της παραβολικής πρότασης, καθώς, πλέον, τους επικηρύσσει ρητά: θα τους διώξει από τη βασιλική κατοικία μιας και ο ίδιος δεν τους λογαριάζει ως γονείς του. Γι' αυτόν είναι δύο ξένοι και καμία δεν θέλει σχέση να έχει μαζί τους. Μάλιστα, είναι τόσο διακαής ο πόθος του να τους αποκηρύξει που στο σημείο αυτό ο λόγος του διανθίζεται με ένα σχήμα αδυνάτου εκπεφρασμένο δεοντολογικά υπό τη μορφή ενός επιχειρήματος εκ του εικότος (στ. 737-738). Συνάμα, εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει και η χρήση του ανεστραμμένου εμπρόθετου συνόλου *κηρύκων ύπο*. Ο νεαρός βασιλιάs δεν θα διστάσει να χρησιμοποιήσει ακόμα και κήρυκες στην προσπάθειά του να αρνηθεί τους γονείς του και την πατρική του περιουσία εάν χρειαστεί. Από ρητορικής απόψεως, η εν λόγω αναφορά μάλλον παραπέμπει σε μια νομική πρακτική δημοσίας αποκήρυξης και αποκλήρωσης των παιδιών. Ίσως, μάλιστα, γι' αυτό να τίθεται και ανεστραμμένως το προθετικό σύνολο, μιας και ο Άδμητος προτείνει την αποκήρυξη των γεννητόρων του, την «αποπαιδοποίηση» τους. Έτσι, δεν θα ήταν καθόλου υπερβολικό να υποστηρίξουμε ότι ακόμη και στο τέλος του *άγώνος* ο νεαρός βασιλιάs καταφέρνει να κερδίσει πλήρως την εύνοιά μας. Πιστός στις αρχές του, επιλέγει να προτείνει μια ποινή που θα του επιφέρει μιαν ακόμη απώλεια. Ωστόσο τίποτα δεν μπορεί να συγκριθεί με τον χαμό της Αλκήστιδος. Ως εκ τούτου, ο Άδμητος κατοχυρώνεται στη συνείδησή μας ηθογραφικά ως ένας ειλικρινής άνθρωπος που με πόνο και σπαραγμό βιώνει με αξιοπρέπεια και υπέρμετρη ηθική ακεραιότητα την απώλεια της συζύγου του.

Τέλος, ο *άγών* ολοκληρώνεται με τον Φέρητα να έχει αποχωρήσει από τη σκηνή και τον Άδμητο να στρέφεται προς τον Χορό των Φερών προτρέποντας όλους να απευθύνουν το ύστατο αντίο στην αγαπημένη τους βασίλισσα, όπως και συμβαίνει στη συνέχεια.

### 3. Μια δεύτερη ανάγνωση

Πιάνοντας το νήμα από το τέλος του δεύτερου κεφαλαίου, θα προτείνουμε στο σημείο αυτό και μια πρωτότυπη προσέγγιση του δραματικού *άγώνος* ως έναν -κατά το μάλλον ή ήττον- δικανικό λόγο, πέραν από την προηγηθείσα ανάλυση της επιχειρηματολογίας των δύο κεντρικών ομιλητών. Εξάλλου, ήδη έχουμε προσπαθήσει να ανασυνθέσουμε τον λόγο με τέτοιο τρόπο ώστε να ανταποκρίνεται όσο το δυνατόν περισσότερο στα δομικά μέρη ενός δικανικού λόγου. Βέβαια, για να καταστεί η απόπειρά μας αυτή δυνατή θα πρέπει a priori να δεχθούμε δύο συμβάσεις: αφενός

πραγματευόμαστε έναν μύθο, οπότε είναι αναμενόμενο να υπάρχουν λογικά κενά και άλματα στην παρουσίασή μας κι αφετέρου θα προσπαθήσουμε να εντάξουμε στο αθηναϊκό δικανικό σύστημα δύο μη Αθηναίους πολίτες. Παράλληλα, πρέπει να τονιστεί ότι η αποδοχή καμίας από αυτές τις συμβάσεις δεν θα είχε νόημα, εάν πρωτίστως δεν αποδεχθούμε έναν άλλον αναγκαίο όρο, ότι δηλαδή η υπόθεση αυτή θα έπειθε τον βασιλέα να στοιχειοθετήσει κατηγορητήριο και να οδηγήσει τον μηνυτή και τον μηνυόμενο στο δικαστήριο.

Εναργέστερα, ας μεταφερθούμε νοερά στο λαϊκό δικαστήριο της Ηλιαίας. Εκεί ας δεχθούμε ότι ο Άδμητος οδηγεί τον πατέρα του, Φέρητα, σε μια *δίκην φόνου* και επισείει εις βάρος του το κατηγορητήριο της ακούσιας ανθρωποκτονίας με έμμεση αυτουργία λόγω παράλειψης. Η υπόθεση αυτή, όπως όλες οι υποθέσεις ακούσιας αυτοκτονίας, θα εκδικαζόταν στο *Παλλάδιον*. Κατ' ουσίαν, λοιπόν, ο Άδμητος, ως ο πλέον κοντινός εν ζωή συγγενής του θύματος, της Αλκήστιδος, οδηγεί τον Φέρητα στο εδώλιο του κατηγορουμένου ως εν δυνάμει αυτουργό του θανάτου της συζύγου του, καθώς εάν επιδείκνυε διαφορετική στάση, τότε πιθανόν η Άλκηστη να ζούσε. Στο σημείο αυτό ένας άκρως ενδιαφέρων δρόμος ανοίγεται μπροστά μας: οτιδήποτε ο Άδμητος υποστήριξε στα πλαίσια του δράματος και φάνταζε τουλάχιστον ορθό, κανένα λογικό έρεισμα δεν θα έβρισκε σε μια αληθινή δικαστική διαμάχη. Πολλώ δε μάλλον, οι ίδιοι οι θεατές που ανέλαβαν προηγουμένως τον ρόλο του τελικού κριτή του δραματικού *ἀγῶνος* και, συνάμα, αυτοί που θα μπορούσαν να επανδρώνουν τα ηλιαστικά δικαστήρια, επομένως και το *Παλλάδιον*, δεν θα αφήνονταν να παρασυρθούν μονάχα από την ένταση και το πάθος των λόγων του νεαρού βασιλιά, αλλά θα απέρριπταν τις μομφές του ως λογικά ασταθείς.

Ο Άδμητος, με άλλα λόγια, θα μίλησε τον Φέρητα επειδή ο τελευταίος χωρίς τη θέλησή του οδήγησε τη σύζυγό του στον θάνατο. Ωστόσο, κανένα ορθολογικό επιχείρημα δεν θα ευσταθούσε ώστε να κατοχυρωθεί λογικά το κατηγορητήριο του. Αυτό συμβαίνει διότι ο Άδμητος δεν δύναται να προσκομίσει ούτε ένα επιχείρημα που να μην ανταποκρίνεται στη βάση των επιχειρημάτων ήθους και πάθους· ικανά μιν να διασκεδάσουν τις εντυπώσεις, ανίκανα δε να πείσουν. Πράγματι, το βασικό κατηγορητήριο του Αδμήτου δεν έχει παρά δεοντολογική διατύπωση: «Φέρητα, εσύ είσαι αυτός που οδήγησες τη σύζυγό μου στον θάνατο, επειδή δεν έπραξες όπως έπρεπε να πράξεις». Εύλογα αντιλαμβάνεται κανείς, μάλιστα, και τον πιθανολογικό χαρακτήρα του εν λόγω κατηγορητηρίου: ακόμη κι εάν ο Φέρητας έπραττε ως όφειλε, πώς είμαστε σε θέση να υποστηρίξουμε με βεβαιότητα ότι η Άλκηστη θα ζούσε;

Ποιος, όμως, πάλι, όριζε πώς όφειλε να πράξει ο Φέρητας; Ασφαλώς, ο γηραιός εναγόμενος θα μπορούσε να υποστηρίξει με σθένος ότι δεν υπάρχει κάποιος κείμενος νόμος που να ορίζει το πρέπον, το σωστό και το δίκαιο σε ανάλογες περιπτώσεις. Ως εκ τούτου, εύκολα θα μπορούσε να ανατρέψει λογικά τη μομφή του γιου του, όπως εξάλλου έκανε και στο ευριπίδειο έργο (στ. 683-684), προσκομίζοντας, μάλιστα, και τεκμήρια.

Η συνέχεια της λεκτικής επίθεσης του Αδμήτου απέναντι στον Φέρητα, θα αποδεικνυόταν εξίσου ανορθολογική και, εν τέλει, μη πειστική. Ο Άδμητος ασφαλώς θα συγκινούσε τους δικαστές και θα τους παρέσυρε σε ένα συναισθηματικό στροβίλισμα, καθώς για χάρη της πεφλημένης του συζύγου δεν δίστασε να οδηγήσει στο δικαστήριο ακόμη και τον γεννήτορά του, τον πιο κοντινό του άνθρωπο, αυτόν με τον οποίο μοιράζεται το ίδιο αίμα. Συντετριμμένος από την απώλεια, ψυχικά καταβεβλημένος και ηθικά καταρρακωμένος, ο ενάγων θα παρουσιαζόταν μπρος στους δικαστές ως αντανάκλαση της Αλκήστιδος: θύμα του Φέρητα εν ζωή, αντικαθρέπτισμα του θύματός του που έχει οδηγηθεί στον θάνατο. Έτσι, εκείνοι θα διάκειντο ευνοϊκά απέναντί του. Θα κυριεύονταν συναισθηματικά και θα πείθονταν ότι εάν ο Φέρητας δεν είχε παραβλέψει το ηθικά συνετό αλλά το είχε επιτελέσει, θα είχε αποφευχθεί ο θάνατος της Αλκήστιδος.

Ωστόσο, και πάλι ο μηνυόμενος θα μπορούσε να βγει αλώβητος από αυτήν τη μομφή. Βασική υπερασπιστική του γραμμή δεν θα ήταν άλλη από την ειδοποιό διαφορά της ακούσιας ανθρωποκτονίας και της ηθελημένης θανάσης. Παραθέτοντας τα γεγονότα όπως ακριβώς συνέβησαν, ο εναγόμενος θα αποδείκνυε ότι το εις βάρος του κατηγορητήριο καμία λογική βάση δεν έχει, μιας και δεν τίθεται θέμα ανθρωποκτονίας ή φόνου μετά δόλου, αλλά ο θάνατος του θύματος οφείλεται σε ηθελημένη και, εν πολλοίς ενσυνείδητη αυτοχειρία.

Στο σημείο αυτό ένα άκρως γοητευτικό μονοπάτι προκαλεί τη σκέψη μας, προσκαλώντας τη να το περιδιαβεί: άραγε, δεν θα μπορούσε και ο Φέρητας -εάν όχι ο Άκαστος ως αδελφός, επομένως εξ αίματος συγγενής του θύματος- να οδηγήσει τον Άδμητο στο εδώλιο με κατηγορητήριο περί ακούσιας ανθρωποκτονίας με ηθική αυτουργία; Πράγματι, εάν ο Άδμητος δεν επιθυμούσε διακαώς να ζήσει, τότε και η Άλκηστη κανένα λόγο δεν θα είχε να πεθάνει. Αδυνατώντας, όμως, να βλέπει τον σύζυγο της να προσπαθεί να αποφύγει τον θάνατο και υπό το κράτος του συναισθηματικού πανικού που εκ των πραγμάτων καταλαμβάνει οιονδήποτε αγαπά υπέρμετρα κάποιον ο οποίος κινδυνεύει και δη θανάσιμα, η ίδια αποφάσισε να πεθάνει για να σώσει τον σύζυγό της. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο Άδμητος σκιαγραφείται ως ηθικός υπαίτιος του θανάτου της Αλκήστιδος. Μάλιστα, υπό το πρίσμα αυτό, αντιλαμβάνεται κανείς ότι θα ήταν πολύ πιο εύλογο στο εδώλιο του κατηγορουμένου να οδηγηθεί ο ίδιος ο ενάγων, καθώς η ηθική αυτουργία συνιστά σαφώς ισχυρότερο νομικό κατηγορητήριο έναντι της έμμεσης αυτουργίας.

Όλα τα παραπάνω μαρτυρούν τον λόγο για τον οποίο προχώρησα στην προσέγγιση αυτή. Απώτερος στόχος μου ήταν να αποδείξω ότι το εξεταζόμενο θέμα, ο θάνατος της Αλκήστιδος και η επαναφορά της στη ζωή ως ανταπόδοση χάριτος, αποτελεί κατ' ουσίαν ένα άκρως πολύπλοκο θέμα, ένα σπουδαίο διακύβευμα με ποικίλες προοπτικές. Έτσι, ενώ στον δραματικό *ἀγῶνα* η νίκη του Αδμήτου διαφαίνεται συντριπτική, εκπορευόμενη από την ηθική του ανωτερότητα έναντι της αμοραλιστικής στάσης του Φέρητα, στα πλαίσια ενός δικανικού *ἀγῶνος*, απαλλαγμένου από οιοδήποτε μυθικό περίβλημα, ο Φέρητας λογικά θα πιτύχαινε τη νίκη και τη θανατική καταδίκη του

ηθικού αυτουργού ενός θανάτου, ακόμη κι εάν δεν επρόκειτο για ανθρωποκτονία. Συνεκδοχικά, οι ίδιοι ακριβώς άνθρωποι που θα έκριναν τον δικαστικό *ἀγῶνα* θα ήταν και αυτοί οι οποίοι θα αποφαίνονταν ποιος έπραξε ορθά και συνετά, με μια λέξη ηθικά, στον παρουσιαζόμενο δραματικό *ἀγῶνα*.

Επομένως, το έργο του Ευριπίδη αποδεικνύεται πολυεπίπεδο και μόνο ένας πολυσχιδής νους, όπως αυτός του τραγικού, θα μπορούσε να φέρει επί σκηνής έναν *ἀγῶνα* στον οποίο ο υπό πραγματικές δικανικές συνθήκες λογικά αθώς θα καταδικαζόταν ηθολογικά και παθολογικά και θα κατέληγε, εν τέλει, να είναι ένοχος για τον θάνατο μιας γυναίκας, της νύφης του, για την ψυχική συντριβή ενός άνδρα, του γιου του, και για την πένθιμη κατάσταση στην οποία περιήλθε μια ολόκληρη χώρα, η χώρα του.

Μάλιστα, το έργο του αποκτά ακόμη μεγαλύτερη δυσκολία εάν αναλογισθούμε ότι ο τραγικός έπρεπε να αποδώσει με τέτοιον τρόπο τον μύθο ώστε να μην επιτρέψει στο αθηναϊκό κοινό του να σκεφθεί μια ρεαλιστική εκδοχή της εν λόγω διαμάχης, ανάλογης με υποθέσεις που λογικά συναντούσε στον δικανικό στίβο. Την ίδια στιγμή δε, όφειλε να παρουσιάσει επί σκηνής δύο ισάξιους αγορητές, ώστε να μην προκαταβάλλει τον νου και το θυμικό μας. Αρωγός της σκέψης του, έτσι, αποδείχθηκε η ρητορική του φλέβα και θεραπαινίδα της πένας του η άνεσή του να χρησιμοποιεί τα ποικίλα σχήματα και τους πάμπολλους τρόπους της τέχνης του πείθειν.

## Συμπεράσματα

Στο τέλος της παρούσας εργασίας, προτού προβούμε στην εξαγωγή συμπερασμάτων, ας μνημονευθεί αυτούσια η θέση του Μπεζαντάκου, όπως αυτή εκφράζεται στον πρόλογο του έργου του *Τὸ ἀφηγηματικὸ μοντέλο τοῦ Greimas καὶ οἱ τραγωδίες τοῦ Εὐριπίδη*: «οι μεγάλες ανθρώπινες δημιουργίες δεν έχουν σύνορα και το ανθρώπινο πνεύμα, το πιο ισχυρό και πρωτότυπο, ακολουθεί ορισμένες δομές παγκόσμιες, οι οποίες ακριβώς καθιστούν τα δημιουργήματα αυτά αναγνωρίσιμα από το σύνολο της ανθρωπότητας»<sup>208</sup>.

Πράγματι, η ευριπίδεια *Ἄλκηστις* αποτελεί ένα έργο παγκόσμιας εμβέλειας που ακόμη και σήμερα, περίπου 2500 χρόνια μετά την πρώτη παράστασή του εξακολουθεί να συγκινεί το κοινό και να προκαλεί ποικίλα συναισθήματα και αντιδράσεις. Αυτός είναι, εξάλλου, και ο λόγος για τον οποίο έχει κεντρίσει το ενδιαφέρον πλήθους μελετητών, στοχαστών και ανθρώπων του καλλιτεχνικού στερεώματος. Όλοι τους έχουν προσεγγίσει με ειλικρινή διάθεση και διεισδυτική ματιά το έργο αυτό.

---

<sup>208</sup> Μπεζαντάκος, 2004, 11.

Κατ' ανάλογο τρόπο, στην παρούσα εργασία επιχείρησα να προσεγγίσω την *Άλκηστιν* με ειλικρινή ερευνητική διάθεση και πάντοτε σεβόμενη το αρχαίο κείμενο και τους εξαιρετικά λεπτούς ιριδισμούς του, ώστε να προτείνω τη μελέτη του κεντρικού *ἀγῶνος* του έργου υπό το πρίσμα της δικανικής ρητορείας. Η προσέγγισή μου αυτή, μάλιστα, πηγάζει από τη βαθιά πίστη πολλών μελετητών της αρχαίας ελληνικής γραμματείας ότι στην Αθήνα του 5<sup>ου</sup> αι. π.Χ. είχε αναπτυχθεί μια ενδιαφέρουσα σχέση, μάλλον συμβιωτική, ποίησης και ρητορικής.

Ο Ευριπίδης, λοιπόν, προσεγγίζεται ως ένας ρήτορας, τουλάχιστον στο κομμάτι του *ἀγῶνος*. Και αυτή η προσέγγιση καθόλου δεν μας απογοητεύει. Ο τραγικός φαίνεται να γνωρίζει πολύ καλά τους νόμους που διέπουν την «τέχνη του πείθειν». Κινείται με άνεση στα μονοπάτια της ρητορικής και με απaráμιλλη ευκολία μεταχειρίζεται τα κύρια μέσα της. Μπρος στα μάτια μας στήνει έναν αδυσώπητο *ἀγῶνα*, μια λεκτική σύγκρουση πατέρα-γιου, διακύβευμα της οποίας αποτελεί το υπέρτατο αγαθό της *φιλίας*: ένα αγαθό που παρουσιάζει στην ολότητά του μέσα από την πράξη εθελοθυσίας της Αλκήστιδος. Μάλιστα, στην προσπάθειά του να σταθεί στο ύψος των απαιτήσεων του αθηναϊκού κοινού, ο Ευριπίδης προικίζει και τους δύο κεντρικούς ομιλητές του *ἀγῶνος* με ρητορική δεινότητα, ώστε, εν τέλει, να αποδεικνύονται όχι μόνο άξιοι αγορητές μα, εν πολλοίς, ισάξιοι.

Έτσι, από τη μια μεριά παρουσιάζεται ο Άδμητος, ο νεαρός βασιλιάς των Φερών. Λίγα μόλις λεπτά προτού απευθύνει το ύστατο αντίο στην πεφλημένη του σύζυγο, εμφανίζεται επί σκηνής ο γηραιός βασιλιάς των Φερών, ο πατέρας του Φέρητας. Η παρουσία του εκεί κεντρίζει τον Άδμητο και μια σφοδρή λεκτική οικογενειακή διαμάχη έρχεται να μας συνεπάρει. Ο συναισθηματικά μετέωρος και ηθικά καταβεβλημένος Άδμητος, παρά τη θλίψη για την απώλεια που βιώνει, εκκινεί τον *ἀγῶνα λόγων* εναντίον του γεννήτορά του. Τον κατηγορεί ως πραγματικό υπαίτιο της τωρινής του κατάστασης και μέμφεται τη στάση που εκείνος επέδειξε μπρος στο κακό που βρήκε τον ίδιο. Με ένα λογικοφανές επιχείρημα δεοντολογικής φύσεως εξαπολύει πυρ εναντίον του πατέρα του. Ολόκληρο το κατηγορητήριό του στηρίζεται σε επιχειρήματα ήθους που ταράζουν το θυμικό μας. Μάλιστα, η εικόνα του Αδμήτου ολοκληρώνεται μέσα από μια σειρά επιχειρημάτων πάθους με τα οποία ο νεαρός βασιλιάς κατορθώνει να γεννήσει αρνητικά συναισθήματα στους θεατές εις βάρος του Φέρητα. Παράλληλα, ο Ευριπίδης επιλέγει να εμπλουτίσει τον λόγο του πρώτου με πληθώρα ρητορικών μέσων και σχημάτων. Καθ' όλη τη διάρκεια του *ἀγῶνος*, άλλωστε, ο Άδμητος παρουσιάζεται ως ένας εξαιρετικός χειριστής του λόγου.

Ανάλογη ρητορική επιδεξιότητα, από την άλλη, χαρακτηρίζει και τον Φέρητα. Ο γηραιός βασιλιάς, στην αρχή του *ἀγῶνος* αντικρούει με σθένος τα λεκτικά βέλη του γιου του και ο Ευριπίδης επίσης κοσμεί τον λόγο του με ποικίλα ρητορικά σχήματα. Μάλιστα, ο Φέρητας ίσως και να είχε κάποιες ελάχιστες πιθανότητες νίκης έναντι του γιου του εάν απουσίαζε η εν συνόλω μελανή ηθογράφησή του, η οποία, συνεκδοχικά, μόνο αρνητικά συναισθήματα μπορεί να γεννήσει

στους θεατές. Αυτό συμβαίνει διότι, ευφυώς και άκρως ρητορικά, ο τραγικός επιλέγει να σκιαγραφήσει αντιστικτικά τους δύο ήρωες: ο γιος είναι ακριβώς ό, τι δεν είναι ο πατέρας.

Έτσι, μπρος στον ανάλγητο και ωφελμιστή Φέρητα αντιπαραβάλλεται ο ηθικά ακέραιος και πραγματικά καταβεβλημένος συναισθηματικά Άδμητος. Ο κυνικός, ωμός -στα όρια του υβριστή- και ομορτοουνιστής Φέρητας καμία σχέση δεν έχει με τον ενσυνείδητο Άδμητο, ο οποίος έχει αρχίσει να αντιλαμβάνεται ότι εφεξής η ζωή του θα είναι μιση, καθώς καμία χαρά ποτέ ξανά δεν θα βιώσει αφού έχασε από το πλάι του τη χαρά της δικής του ζωής, τη λατρεμένη του σύζυγο. Ο Φέρητας, πάλι, ενδιαφέρεται μονάχα για τη δική του ζωή και τίποτε δεν έχει νόημα -επομένως και λόγω ύπαρξης- πέραν των ορίων του μικρόκοσμού του. Ο Ευριπίδης, λοιπόν, αντιδιαστέλλει, κατ' ουσίαν, δύο διαφορετικούς κόσμους, δύο διαφορετικές αντιλήψεις. Από τη μια, ο Άδμητος: φίλος προς τους ξένους πληρώνει την αδυναμία του να πεθάνει στερούμενος το πλέον *φίλον* του πρόσωπο, την Άλκηστη. Από την άλλη ο Φέρητας: αμοραλιστής και άκρως εγωπαθής ενδιαφέρεται μονάχα για τη δική του καλοπέραση και αδυνατεί να ενστερνιστεί τις αξίες της φιλίας, αξίες οπωσδήποτε οικείες στο αθηναϊκό κοινό του έργου και, συνάμα, αξίες ολωσδιόλου ελληνικές.

Η ηθική ανωτερότητα του Αδμήτου, όπως προκύπτει από τα λεχθέντα, συνιστά, αναμφίβολα, σημείο νίκης του νεαρού βασιλιά έναντι του Φέρητα. Ωστόσο, μια απλή νίκη ήθους δεν θα ήταν αρκετή ώστε να συντριβεί ολοκληρωτικά η μη αθηναϊκή κοσμοαντίληψη του γηραιού βασιλιά. Έτσι, ο Ευριπίδης αρχίζει να την αποδομεί εκ των έσω. Ο Φέρητας αδυνατεί να αντικρούσει τα εις βάρος του λεγόμενα. Σιωπά μπρος στο κατηγορητήριο του Αδμήτου καθώς δεν δύναται να ανταποδώσει τα πυρά στον γιο του. Πολύ περισσότερο, μάλιστα, μοιάζει να ηττάται κατά κράτος από τον νεαρό βασιλιά, μιας και ο Άδμητος κατορθώνει να αντικρούσει όλες τις μομφές του πατέρα του, χρησιμοποιώντας τα ίδια τα λεγόμενα εκείνου.

Στο ερώτημα, λοιπόν, ποιος είναι ο πραγματικός υπαίτιος για τον θάνατο της Αλκήστιδος, κατ' επέκταση δε ποιος αθώνεται ή καταδικάζεται μετά το τέλος του *ἀγώνος* η απάντησή μας θα δοθεί εν είδει απόφασης: ο Φέρητας οπωσδήποτε δεν είναι αθώος.



## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Allan, William (2010) «Η τραγωδία και η πρόιμη ελληνική παράδοση» στο Δανιήλ Ι. Ιακώβ (επιμ.) *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. 31 εισαγωγικά δοκίμια*, Δημ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα.

Anderson, J. Michael (2010) «Ο μύθος» στο Δανιήλ Ι. Ιακώβ (επιμ.) *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. 31 εισαγωγικά δοκίμια*, Δημ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα.

Baldock, Marion (2005) *Ελληνική τραγωδία. Αισχύλος-Σοφοκλής-Ευριπίδης*, Ενάλιος, Αθήνα.

Βολονάκη, Ελένη (2009) «Ιδεολογία και Δικανική Ρητορεία στην Αθήνα της κλασικής περιόδου» στο Δ. Γ. Μαγρεπλής (επιμ.) *Η ιδεολογία στο χρόνο μέσα από εκφάνσεις του πολιτιστικού φαινομένου*, Εκδοτικός Οίκος Αντ. Σταμούλη, Θεσσαλονίκη.

Conacher, J. D. (2007<sup>3</sup>) *Euripides, Alcestis*, Aris & Phillips Classical Texts - Oxford Books, Park and Place, Oxford.

Croally, Neil (2010) «Ο παιδευτικός χαρακτήρας της τραγωδίας» στο Δανιήλ Ι. Ιακώβ (επιμ.) *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. 31 εισαγωγικά δοκίμια*, Δημ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα.

Dale, M. A. (2003) *Euripides, Alcestis*, Bristol Classical Press - Gerald Duckworth & Co. Ltd., London.

Degani, Enzo (2008<sup>4</sup>) «Η ελληνική λογοτεχνία έως το 300 π. Χ.» στο Δανιήλ Ι. Ιακώβ - Αντώνης Ρεγκάκος (επιμ.) *Εισαγωγή στην αρχαιογνωσία*, τμ. 1, Δημ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα.

Edwards, Michael (2002) *Οι αττικοί ρήτορες*, Ινστιτούτο του βιβλίου- Α. Καρδαμήτσα, Αθήνα.

Gregory, Justina (2010) «Η τραγωδία του Ευριπίδη» στο Δανιήλ Ι. Ιακώβ (επιμ.) *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. 31 εισαγωγικά δοκίμια*, Δημ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα.

Θεοδωρακόπουλος, Θ. Βασ. (1989) *Εισαγωγή στην αττική ρητορεία.. Η γέννηση της ρητορείας. Οι δέκα ρήτορες. Η ρητορική τέχνη*, Επικαιρότητα, Αθήνα.

Henrichs, Albert (2010) «Ο Νίτσε για την αρχαία ελληνική τραγωδία και το τραγικό» στο Δανιήλ Ι. Ιακώβ (επιμ.) *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. 31 εισαγωγικά δοκίμια*, Δημ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα.

Hornblower, Simon (2005) *Ο ελληνικός κόσμος 479-323 π. Χ.*, Οδυσσεάς, Αθήνα.

Hose, Martin (2001) *Ευριπίδης, Ο ποιητής των παθών*, Ινστιτούτο του βιβλίου-Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα.

Hunter, Richard (2008<sup>4</sup>) «Ελληνιστική περίοδος» στο Δανιήλ Ι. Ιακώβ - Αντώνης Ρεγκάκος (επιμ.) *Εισαγωγή στην αρχαιολογία*, τμ. 1, Δημ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα.

Ιακώβ, Ι. Δανιήλ (2012) *Ευριπίδης, Άλκηστη*, τμ. α', Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα.

Ιακώβ, Ι. Δανιήλ (1998) *Η ποιητική της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα.

Κάλφας, Β. - Ζωγραφίδης, Γ. (2008<sup>2</sup>) *Αρχαίοι Έλληνες φιλόσοφοι*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών [Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη], Θεσσαλονίκη.

Κατσιαμπούρα, Ζωή (2014) «Η Άλκηστις του Ευριπίδη ή ως που φτάνει η αγάπη» στο Αντώνης Ν. Μαστραπάς - Μανώλης Μ. Στεργιούλης (επιμ.) *Ευριπίδης. Ο «τραγικώτατος των ποιητών» και ο από σκηνης φιλόσοφος». Παράδοση και νεωτερικότητα*, Κοράλλι, Αθήνα.

Κράιας, Γεώργιος (2014) «Ο Ευριπίδης του Νίτσε» στο Αντώνης Ν. Μαστραπάς - Μανώλης Μ. Στεργιούλης (επιμ.) *Ευριπίδης. Ο «τραγικώτατος των ποιητών» και ο «από σκηνης φιλόσοφος». Παράδοση και νεωτερικότητα*, Κοράλλι, Αθήνα.

Κωνσταντινόπουλος, Βασίλειος (2014) «Η επίδραση της περικλεικής ιδεολογίας στον Ευριπίδη» στο Αντώνης Ν. Μαστραπάς - Μανώλης Μ. Στεργιούλης (επιμ.) *Ευριπίδης. Ο «τραγικώτατος των ποιητών» και ο «από σκηνης φιλόσοφος». Παράδοση και νεωτερικότητα*, Κοράλλι, Αθήνα.

Κωνσταντινόπουλος, Λ.Β. - Πανομήτρος Κ. Δ. (2010) *Το ύφος του αρχαίου ελληνικού πεζού λόγου*, τμ. 1, Παπαζήση, Αθήνα.

Kennedy, A. George (2010<sup>9</sup>) *Ιστορία της κλασικής ρητορικής. Αρχαίας ελληνικής και ρωμαϊκής*, Δημ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα.

Kovacs, David (1994) *Euripidea*, E. J. Brill, Leiden.

Lesky, Albin (2010<sup>5</sup>) *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων. Ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους*, τμ. β', Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα.

Lloyd, Michael (1992) *The Agon in Euripides*, Clarendon Press, Oxford.

Markantonatos, Andreas (2013) *Euripides Alcestis: Narrative, Myth & Religion*, Walter de Gruyter GmbH, Berlin & Boston.

Mastrorarde, J. Donald (2012<sup>4</sup>) *Ευριπίδου Μήδεια*, Πατάκης, Αθήνα.

Μαυρόπουλος, Γ. Θεόδωρος (2008) *Ευριπίδης, Άλκηστις, Ζήτρος*, Θεσσαλονίκη.

Mossman, Judith (2010) «Γυναικείες φωνές» στο Δανιήλ Ι. Ιακώβ (επιμ.) *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. 31 εισαγωγικά δοκίμια*, Δημ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα.

Μπεζαντάκος, Π. Νικόλαος (2004) *Το αφηγηματικό μοντέλο του Greimas και οι τραγωδίες του Ευριπίδη*, Ινστιτούτο του βιβλίου-Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα.

Παπαγεωργίου, Νικόλαος (2011) «Οι άγῶνες λόγων στο έργο του Αριστοφάνη: Η περίπτωση των *Σφηκῶν* στο Θεόδωρος Γ. Παππάς-Ανδρέας Γερ. Μαρκαντωνάτος (επιμ.) *Αττική Κωμωδία. Πρόσωπα και Προσεγγίσεις.*, Gutenberg, Αθήνα.

Pelling, Christopher (2010) «Η τραγωδία, η ρητορική και ο πολιτισμός της εκτέλεσης» στο Δανιήλ Ι. Ιακώβ (επιμ.) *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. 31 εισαγωγικά δοκίμια*, Δημ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα.

Pernot, Laurent (2005) *Η ρητορική στην αρχαιότητα*, Δαίδαλος, Αθήνα.

Σολωμός, Αλέξης (1995) *Ευριπίδης. Ευφής και Μανιακός*, Κέδρος, Αθήνα.

- de Romilly, Jacqueline (2000<sup>2</sup>) *Η ελληνική τραγωδία στο πέρασμα του χρόνου*, Το Άστυ, Αθήνα.
- Rosenqvist, Jan Olof (2008) *Η βυζαντινή λογοτεχνία από τον 6<sup>ο</sup> αιώνα ως την άλωση της Κωνσταντινούπολης*, Κανάκη, Αθήνα.
- Σακελλαρίου, Μ. Β. (2008<sup>4</sup>) *Η αθηναϊκή δημοκρατία*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο.
- Sourvinou-Inwood, Christiane (2010) «Τραγωδία και ανθρωπολογία» στο Δανιήλ Ι. Ιακώβ (επιμ.) *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. 31 εισαγωγικά δοκίμια*, Δημ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα,
- Stevens, P. T. (1956) *Euripides and the Athenians*, The Journal of Hellenic Studies, vol. 76, JSTOR.
- Φαρμάκης, Δημήτριος (2009) *Αρχαία ελληνική σοφιστική: Ο τόπος του κοινωνικοπολιτικού*, Διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη.
- Werner, Jaeger (1984) *Δημοσθένης. Διαμόρφωση και εξέλιξη της πολιτικής του*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα.
- Whitman, H. Cedric (1996) *Ο Ευριπίδης και ο κύκλος του μύθου*, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα.