



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ**



**ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ - ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗΣ –
ΨΥΧΟΛΟΓΙΑΣ**

**ΔΙΑΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΟ ΚΑΙ ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ
ΣΠΟΥΔΩΝ «ΗΘΙΚΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ»**

«Ευριπίδης: Ηθικές και Παιδαγωγικές επισημάνσεις στο διασωθέν έργο του»

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

του

Παναγιώτη Γεωρ. Κασιδάκη

Διπλωματούχου Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, (2000)

Επιβλέπων Καθηγητής: Λαμπρινός Πλατυπόδης, Δρ Φιλοσοφίας

Συνεπιβλέποντες: Ανδρέας Μαρκαντωνάτος, Καθηγητής Πανεπιστημίου
Πελοποννήσου

Παναγιώτης Πανταζάκος, Καθηγητής του Εθνικού
Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Καλαμάτα, Μάρτιος 2018

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

Κεφάλαιο 1^ο: Ο Ευριπίδης και το έργο του

1.1. Οι ευριπίδειες ‘αντινομίες’	3
1.2 Το ιστορικό και κοινωνικό περιβάλλον.....	4
1.3 Ο φιλοσοφικός περίγυρος.....	6
1.4 Βασικά γνωρίσματα της ευριπίδειας τέχνης.....	9
1.5 Το δραματουργικό έργο.....	12

Κεφάλαιο 2^ο: Η φιλοσοφική διάσταση της αρχαίας τραγωδίας

2.1 Καταγωγή και ιστορικό πλαίσιο.....	15
2.2 Φιλοσοφικός προβληματισμός.....	18
2.3 Αριστοτέλης και τραγωδία.....	22
2.4 Η έννοια του τραγικού.....	25

Κεφάλαιο 3^ο: Η ηθική και παιδαγωγική διάσταση του έργου του Ευριπίδη

3.1 Κέντρο της προσοχής του ο άνθρωπος.....	28
3.2 Ο πατριωτισμός του Ευριπίδη.....	35
3.3 Κριτική στάση απέναντι στο μύθο και τη θρησκεία.....	37
3.4 Αγώνας κατά της τυραννίας και της δουλείας.....	39
3.5 Υπέρμαχος των δικαιωμάτων της γυναίκας.....	43
3.6 Κατά του πολέμου - Υπέρ της ειρήνης.....	46
3.7 Αγωγή και εκπαίδευση.....	48

Κεφάλαιο 4^ο: Το ηθικό και παιδαγωγικό υπόβαθρο των έργων: *Άλκηστη, Τρωάδες, Ελένη, Βάκχες*

4.1 Άλκηστη.....	52
4.2 Τρωάδες	56
4.3 Ελένη.....	62
4.4 Βάκχες.....	70

Επιλεγόμενα.....	77
-------------------------	-----------

Περίληψη Μεταπτυχιακής Διπλωματικής Εργασίας.....	80
----------------------------------------------------------	-----------

Βιβλιογραφία.....	87
--------------------------	-----------

1. Ο Ευριπίδης και το έργο του

1.1 Οι ευριπίδειες ‘αντινομίες’

Αν θα προσπαθούσαμε να εντοπίσουμε κάποιο συγγραφέα της ελληνικής αρχαιότητας που θα ξεχώριζε για την πολυεπίπεδη διάσταση του έργου του, αυτός σίγουρα θα ήταν ο Ευριπίδης (485/484-406π.Χ). Από τη μια, δεν είναι λίγα εκείνα τα γνωρίσματα της τέχνης του που συνδέονται με την περίοδο της ακμής της αθηναϊκής δημοκρατίας, από την άλλη όμως αυτό το μεσουράνημα της δύναμης της κλασικής εποχής ξεκινά να αποσυντίθεται στο έργο του μεγάλου τραγικού ποιητή. Συχνά, απέναντι στην κορύφωση ενός παράφορου πάθους βρίσκουμε ορθολογικές τοποθετήσεις που δε σχετίζονται άμεσα με την εξέλιξη της υπόθεσης. Υπάρχουν ωδές σε θεούς που αργότερα οι ίδιοι θα εξοβελιστούν στον κόσμο του μύθου. Όλο του το έργο διαποτίζεται από τη σύγκρουση της έντασης του προβληματισμού με τη σιγουριά της απάντησης. Είναι φυσικό λοιπόν να καθίσταται δύσκολο το εγχείρημα της ερμηνείας του συνόλου του έργου του¹.

Η δυσκολία αυτή της ερμηνείας των απόψεων του Ευριπίδη έγκειται στο γεγονός ότι ο ποιητής βρέθηκε στο μέσο πνευματικών, πολιτικών, ηθικών αντιπαραθέσεων χωρίς βέβαια ο ίδιος να δείξει κάποια ξεκάθαρη προτίμηση στη μια ή στην άλλη πλευρά. Στους αιώνες που ακολούθησαν τον θάνατό του, οι μελετητές των τραγωδιών του δε δίσταζαν να τον δοξάσουν ή να τον καταβαρυνθούν, χαρακτηρίζοντάς τον ως ‘ποιητή του ελληνικού Διαφωτισμού’ αλλά και ‘παράλογο’. Από τη μια ήταν άθεος, αλλά από την άλλη διατρανώνει τη θεϊκή πρόνοια και τη δικαιοσύνη που προέρχεται από θεϊκή παρέμβαση. Τη μια στιγμή είναι μισογύνης, την άλλη φεμινιστής, ρεαλιστής διότι μετέφερε τη τραγική δράση από το υψηλό στο επίπεδο της καθημερινότητας αλλά και ρομαντικός διότι η εξέλιξη της δράσης μας μεταφέρει με τη βοήθεια των μύθων σε ασυνήθιστους τόπους, πατριώτης διότι θέλησε να δηλώσει την στήριξή του στην πατρίδα του, την Αθήνα, εναντίον της Σπάρτης αλλά και δημιουργός τραγωδιών που καταφέρεται εναντίον του πολέμου και της επεκτατικής πολιτικής της Αθήνας².

Πολλοί μελετητές επιχειρούν να εξηγήσουν αυτές τις αντιθέσεις στο έργο του Ευριπίδη στο πλαίσιο μιας καλλιτεχνικής και πνευματικής εξελικτικής πορείας. Μια

¹ Lesky, (1981⁵), 508.

² Easterling - Knox, (1994), 421-422.

επικρατούσα άποψη σχετικά μ' αυτό το ζήτημα, υποστηρίζει ότι το έργο χωρίζεται σε μια πρώιμη φάση υψηλής δημιουργίας (*Μήδεια, Ιππόλυτος*), σε έργα πατριωτικά σαφώς επηρεασμένα από το ξέσπασμα του ελληνικού εμφυλίου σπαραγμού (*Ηρακλείδες, Ικέτιδες*), έργα που εκφράζουν έντονο αντιπολεμικό πνεύμα καθώς ο Πελοποννησιακός πόλεμος με τα καταστρεπτικά του αποτελέσματα συνεχιζόταν με απίστευτη σκληρότητα (*Εκάβη, Τρωάδες*), έργα που απομακρύνονται από την τραγωδία με κύριο χαρακτηριστικό το ρομαντικό στοιχείο (*Ιων, Ιφιγένεια εν Ταύροις, Ελένη*) και τέλος, έργα που αποτελούν κατά κάποιο τρόπο επιστροφή στην τραγικότητα με σκηνές έντονης απελπισίας και ωμότητας (*Ορέστης, Φοίνισσες, Βάκχες*). Ωστόσο αυτός ο τρόπος εξέτασης της δραματουργικής παραγωγής του Ευριπίδη επιδέχεται αμφισβήτηση δεδομένου ότι τα περισσότερα έργα του μεγάλου ποιητή έχουν χαθεί με αποτέλεσμα να μην είμαστε σε θέση να εξαγάγουμε ένα ασφαλές συμπέρασμα για το ύφος και το πνεύμα που τα χαρακτήριζε³.

1.2 Το ιστορικό και κοινωνικό περιβάλλον

Ο Ευριπίδης είναι μια ιδιαίτερη πνευματική προσωπικότητα της αρχαιότητας που συχνά συγκρίνεται με διανοούμενους της εποχής μας που δεν έτυχαν, όπως και αυτός, την αναγνώριση που θα ταίριαζε στη καλλιτεχνική τους δημιουργία. Ο αριθμός των νικών του στα Διονύσια αποδεικνύει με περίτρανο τρόπο ότι δεν ήταν και από τους πιο δημοφιλείς ποιητές της εποχής του. Εξάλλου ο ίδιος και οι τραγωδίες του διακωμωδούνται έντονα από τον Αριστοφάνη, γεγονός που πιθανώς να τον ωθεί στην εκούσια απομάκρυνση του από την Αθήνα. Ωστόσο μετά το θάνατό του και στους αιώνες που θα ακολουθήσουν, η φήμη των έργων του θα εκτιναχτεί σε τέτοιο βαθμό που θα επισκιάσει ακόμα και τον Σοφοκλή⁴.

Είναι γεγονός ότι η πολιτική της Αθήνας του Περικλή αποτυπώνεται αρκετά συχνά στο αρχαίο δράμα, τόσο στην τραγωδία όσο και στη κωμωδία. Ο Περικλής έδινε ιδιαίτερη σημασία στην εμπέδωση της νέας πατριωτικής ιδεολογίας που τη θεωρούσε τον ακρογωνιαίο λίθο για την ύπαρξη της δημοκρατίας. Ο Ευριπίδης, ο οποίος έδωσε νέα πνοή στο τραγικό δράμα, από τα έργα που συνέθεσε στο ξεκίνημα του Πελοποννησιακού πολέμου, αναδεικνύεται ως ο πατριωτικότερος των τραγικών

³ ό.π., 423.

⁴ ό.π., 421-422.

αφού τουλάχιστον στους *Ηρακλείδες*(430) και στις *Ικέτιδες*(424) διαφαίνεται ξεκάθαρα η περικλεϊκή στρατιωτική επίδραση⁵.

Ο Ευριπίδης έζησε το μεγαλείο για την Ελλάδα που ακολούθησε την ολοκληρωτική επικράτηση εναντίον των Περσών. Μεγαλόυργησε όμως την εποχή που οι Έλληνες αλληλοσπαράζονταν, κατά τη διάρκεια του Πελοποννησιακού πολέμου, ο οποίος οδήγησε στη συντριπτική ήττα της πατρίδας του, της Αθήνας, σε τελική ανάλυση όμως στη σταδιακή παρακμή όλου του αρχαίου ελληνικού κόσμου. Η αταξία, η οποία χαρακτηρίζει την αντιπαράθεση των προσώπων και των ιδεών στα έργα του, ίσως να έχει τις ρίζες της στο κλίμα της εποχής του, της διάλυσης και της βαθιάς απογοήτευσης⁶.

Αυτή η ταραχή που διαπερνά την περίοδο που ακολούθησε την έκρηξη του Τριακονταετούς πολέμου, δε συνεπάγεται μειωμένη συμμετοχή του ποιητή στα τεκταινόμενα της πατρίδας του και αυτό αποδεικνύεται από τις ανησυχίες που αναδύονται στη δραματουργία του. Τα πρόσωπα των έργων του διαγράφονται με καινοτόμο μοτίβο αφού βρίσκονται εγγύτερα σ' εμάς σε σχέση με τους ήρωες του Αισχύλου και του Σοφοκλή. Ο κόσμος των τραγωδιών του δεν έχει κανένα κοινό στοιχείο με αυτούς των δύο προγενέστερων τραγικών ποιητών. Στον ευριπίδειο κόσμο οι θεοί δεν μένουν στο απυρόβλητο της κριτικής, η τύχη με σκληρότητα διαφεντεύει τις ζωές των ανθρώπων⁷.

Στα χρόνια που ακολούθησαν τους Περσικούς πολέμους, η Δημοκρατία και ο Περικλής ανέδειξαν την Αθήνα ως το μεγαλύτερο πνευματικό, πολιτικό και οικονομικό κέντρο όλου του αρχαίου κόσμου. Όταν όμως ξέσπασε η εμφύλια σύγκρουση ανάμεσα στις ελληνικές πόλεις-κράτη, η δημαγωγία και οι άστοχοι χειρισμοί, οδήγησαν βαθμιαία στον ευτελισμό της πολιτικής ζωής και στην αναπόφευκτη συντριβή της. Μέσα σ' αυτήν την ατμόσφαιρα των καταγιστικών εξελίξεων δε θα μπορούσε να μην τεθούν υπό αμφισβήτηση όλες οι κατεστημένες αξίες, οι αντιλήψεις για το θείο, οι φιλοσοφικές θεωρήσεις. Έτσι ο Ευριπίδης, ως ανήσυχο και ζωντανό πνεύμα, θα αφουγκραστεί τις τεράστιες μεταβολές που συντελούνται στο πνευματικό πεδίο και θα τις αποτυπώσει στις δημιουργίες του⁸.

Δεν μπορούμε να ισχυριστούμε σε καμία περίπτωση ότι μόνο αυτός ασχολήθηκε με θέματα της επικαιρότητας. Στο παρελθόν και ο Αισχύλος είχε

⁵ Κωνσταντινόπουλος, (2014), 12.

⁶ Romilly, (1997), 133.

⁷ ό.π., 134.

⁸ Ησαΐας, (2006), 477.

συνθέσει τραγωδίες που αντανακλούσαν την αθηναϊκή πραγματικότητα της στιγμής. Για παράδειγμα η τραγωδία *Πέρσαι* αναφέρεται στη μεγαλειώδη νίκη των Ελλήνων εναντίον της εκστρατείας του Ξέρξη. Στις *Ευμενίδες* παρατηρούμε ότι το τέλος του δράματος συνδέεται με τη σύσταση του Άρειου Πάγου, την εξουσία του οποίου ρύθμιζε η Αθηναϊκή Πολιτεία την ίδια περίοδο με τη διδασκαλία της εν λόγω τραγωδίας. Σ' αυτά τα έργα διαφαίνεται μια αξιοσημείωτη έκταση απόψεων, που δεν μας επιτρέπει να τα αξιολογήσουμε ως δημιουργίες που αναφέρονται στη σημερινή επικαιρότητα⁹.

Αντίθετα ο Ευριπίδης δίδαξε έργα με σαφή πολιτική κατεύθυνση, αφού σε έργα που δεν έχουν κανένα πολιτικό υπόβαθρο παρενέβαλλε μονολόγους ή σκηνές που αποτυπώνουν τα σύγχρονα με την εποχή του ζητήματα. Δεν θα ήταν υπερβολή να διατυπώσουμε την άποψη ότι ήταν αφοσιωμένος απόλυτα στις ιδέες του και ταυτόχρονα δεκτικός σε νέες απόψεις, αφού δείχνει τόσο ανοικτός στις επιρροές της συγκυρίας που τα πιστεύω του μεταβάλλονται από το ένα έργο στο άλλο ανάλογα με την κατεύθυνση που κάθε φορά παίρνουν τα γεγονότα. Έτσι, για παράδειγμα, παρατηρούμε ότι η πατριωτική ιδεολογία διαδέχεται εναλλάξ το αντιπολεμικό πνεύμα στα δράματά του¹⁰.

1.3 Ο φιλοσοφικός περίγυρος

Είναι γεγονός ότι η φιλοσοφία διεκδικεί ένα νέο ρόλο μέσα σ' αυτήν την ευμετάβλητη πνευματική ατμόσφαιρα της Αθήνας του 5^{ου} π.Χ. αιώνα. Η φιλοσοφία δεν είναι πλέον υπόθεση μιας μικρής ομάδας ανθρώπων αλλά έχει προκαλέσει το ενδιαφέρον ενός ευρύτερου κοινού. Ο φιλόσοφος της κλασικής Αθήνας έχει καθημερινή επαφή με τους πολίτες και παίρνει μέρος στις πολιτικές ζυμώσεις του τόπου του. Η φιλοσοφία αποδεικνύεται ως μια ασχολία ωφέλιμη αφού προσπαθεί να δώσει λύσεις σε πρακτικά ζητήματα. Επιπλέον ο φιλόσοφος είναι ο δάσκαλος της τέχνης του λόγου, της ρητορικής. Αργότερα η φιλοσοφική στόχευση στρέφεται σε προβλήματα που σχετίζονται με τη ζωή του ατόμου στην πόλη. Σ' αυτή τη νέα φάση της φιλοσοφικής αναζήτησης στην Αθήνα του 5^{ου} αιώνα, κυρίαρχη θέση έχουν από τη μια πλευρά ο Σωκράτης και από την άλλη οι σοφιστές¹¹.

⁹ Romilly, (1997), 135.

¹⁰ ό.π., 135-136.

¹¹ Αγγελόπουλος, (2014), 164.

Βασική προϋπόθεση για την ανάπτυξη της σοφιστικής κίνησης αποτέλεσε το δημοκρατικό πολίτευμα, το οποίο άφηνε ελεύθερο το ανθρώπινο πνεύμα να εκφραστεί, να αμφισβητήσει παραδοσιακές αρχές και αξίες. Τα επιχειρήματα που χρησιμοποιούσαν οι σοφιστές έπρεπε να διακρίνονται από σαφήνεια και πειστικότητα γι' αυτό τον λόγο δίνουν ιδιαίτερη σημασία στην ακρίβεια της έκφρασης. Προσωπικότητες σαν τον Πρόδικο και τον Πρωταγόρα συντελούν καθοριστικά στην καλλιέργεια και την αρτιότητα της ελληνικής γλώσσας. Ο κοσμοπολιτισμός των σοφιστών συντελεί στη διεύρυνση των πνευματικών οριζόντων του κοινού που τους παρακολουθεί, θέτοντας παράλληλα τις βάσεις, για πρώτη φορά, της ιδέας της φυσικής ισότητας όλων των ανθρώπων. Ανάμεσα στις απόψεις που διατύπωσαν, ξεχωριστή θέση έχει η ιδέα ότι όλοι οι άνθρωποι μπορούν να διδαχθούν την αρετή, αφού όλοι έχουν έμφυτες τις προϋποθέσεις της, την αιδώ και τη δίκη, και έτσι παύει να είναι προνόμιο των λίγων. Η έννοια της ανθρωπιστικής παιδείας, η αμφισβήτηση του κληρονομικού τύπου εξουσίας και των προκαταλήψεων είναι δημιουργήματα της σοφιστικής κίνησης της κλασικής Αθήνας¹².

Η σοφιστική επιρροή είναι ποικιλόμορφη στην ευριπίδεια δραματουργία. Η χρήση όμως της ρητορικής τέχνης είναι ένα πεδίο στις τραγωδίες του Ευριπίδη που φαίνεται ότι οι σοφιστές με τη διδασκαλία τους άσκησαν βαθιά επίδραση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η *Εκάβη*, στην οποία η κεντρική ηρωίδα εκφράζει το παράπονο ότι οι άνθρωποι δεν νοιάζονται να μάθουν την Πειθώ που αυτή ουσιαστικά εξουσιάζει τον κόσμο αλλά ενδιαφέρονται να μάθουν όλα τα άλλα μαθήματα. Μια από τις πιο γνωστές ρητορικές ασκήσεις των σοφιστών ήταν οι μαθητές τους να ασκούνται στα υπέρ και στα κατά επιχειρήματα του ίδιου ζητήματος. Αυτού του είδους η άσκηση εμφανίζεται συχνά στο έργο του ποιητή με τη μορφή των «αγώνων λόγου», των λεκτικών δηλαδή συγκρούσεων. Δύο πρόσωπα προσπαθούν να υπερασπιστούν ή να αποδομήσουν μια θέση για να πετύχουν το σκοπό τους και γι' αυτό το λόγο μετέρχονται πολλά τεχνάσματα της αττικής ρητορείας¹³.

Από το σύνολο της φιλοσοφικής παραγωγής της εποχής του Ευριπίδη, ο Αναξαγόρας ήταν αυτός που άσκησε τη μεγαλύτερη επίδραση στην αμφισβήτηση που εκφράστηκε στο έργο του απέναντι στην κατεστημένη θρησκεία. Μπορεί αυτή η κριτική στάση του ποιητή να είναι προϊόν των πνευματικών αναταράξεων του 5^{ου} αιώνα, ωστόσο σε καμιά περίπτωση δε μπορούμε να τον χαρακτηρίσουμε ως

¹² ό.π., 164.

¹³ ό.π., 165-166.

φανατικό αθεϊστή. Αντίθετα συνδέει την ασέβεια με τη συμπεριφορά των δήθεν διανοούμενων και υποστηρίζει ότι οι απόψεις των σοφιστών σχετικά μ' αυτό το θέμα έχουν διαστρεβλωθεί¹⁴.

Εξάλλου, η μεταστροφή της φιλοσοφικής σκέψης στον ίδιο τον άνθρωπο και τις ανησυχίες του, για την οποία ευθύνονται και οι σοφιστές με τη διδασκαλία τους, δεν άφησε ασυγκίνητο το καινοτόμο πνεύμα του μεγάλου τραγικού ποιητή. Σ' αυτό ακριβώς το σημείο τα δράματά του αποκτούν ένα πιο ξεκάθαρο ουμανιστικό ύφος σε σχέση με τους δύο άλλους προκατόχους του. Στον Αισχύλο και τον Σοφοκλή ο ουμανισμός είναι ιδεατός αφού φαίνεται να βρίσκεται πάνω από τη ζωή. Ο ρεαλιστής Ευριπίδης όμως συμπαραστέκεται στον απλό άνθρωπο και τα βάσανά του, στο κοινό του, που το παροτρύνει να συζητά τα γεγονότα αλλά παράλληλα κρατά μια κριτική στάση απέναντί τους¹⁵.

Τέλος, ένα ακόμα βασικό πεδίο επίδρασης των σοφιστών στο έργο του αποτελεί το ζήτημα της πολιτικής εκπαίδευσης. Πίστευαν ακράδαντα ότι διδάσκοντας την πολιτική τέχνη, μεταλαμπαδεύουν την αρετή η οποία συνίσταται στη διαμόρφωση άξιων πολιτών. Οι πολίτες λοιπόν που έχουν εκπαιδευτεί με αρετή μπορούν να συμμετάσχουν με αποτελεσματικό τρόπο στα κοινά. Έτσι στην πολιτική κονίστρα δεν παίρνουν μέρος κατά αποκλειστικότητα οι κληρονομικοί άρχοντες και οι αριστοκράτες αλλά οι πολίτες που έχουν διδαχτεί την τέχνη του πολιτεύεσθαι. Στην τραγωδία *Φοίνισσες*, λαμβάνει χώρα ένας αγώνας λόγων ανάμεσα στον Ετεοκλή και τον Πολυνείκη στον οποίο ο πρώτος καθίσταται υπερασπιστής της απόλυτης εξουσίας. Αντίθετα η Ιοκάστη που διαδραματίζει το ρόλο του κριτή σ' αυτή τη λεκτική αντιπαράθεση αναδεικνύεται ως υπέρμαχος της δημοκρατίας και της ισότιμης συμμετοχής των πολιτών στο πολιτικό γίνεσθαι. Ο δημιουργός του έργου λοιπόν διαπραγματεύεται το θέμα της εξουσίας, τις οριογραμμές της δύναμης και πως αυτή συμπλέει με το δίκαιο¹⁶.

Θα πρέπει να σημειωθεί ότι μεγάλες πνευματικές προσωπικότητες όπως ο Σοφοκλής, ο Ηρόδοτος και φυσικά ο Ευριπίδης ήταν σύγχρονοι των σοφιστών και έτσι ένιωσαν τον κλυδωνισμό του συνόλου των παραδοσιακών αξιών μέσα σε μια πόλη που συγκέντρωνε στα στενά γεωγραφικά της όρια εκείνη την εποχή τα μεγαλύτερα πνεύματα του τότε γνωστού κόσμου. Ενώ όμως οι δυο πρώτοι

¹⁴ ό.π., 167.

¹⁵ Ζορμπαλάς, (1987), 43-44.

¹⁶ Αγγελόπουλος, (2014), 171.

υιοθέτησαν μια αρνητική στάση απέναντι στο σοφιστικό κίνημα, ο Ευριπίδης, όπως είδαμε, δεν έμεινε ασυγκίνητος στις ιδέες του¹⁷.

Βέβαια, σήμερα δεν μπορούμε να ισχυριστούμε ότι ήταν ο «Ποιητής του ελληνικού Διαφωτισμού», η άκριτη ηχώ των σοφιστικών κηρυγμάτων, άποψη που ασπάζονταν στον παρελθόν οι μελετητές του έργου του. Είναι σίγουρο ότι δεν τα προσπέρασε με απάθεια. Αν όμως εξετάζαμε προσεκτικά το σύνολο της δημιουργίας του, θα διαπιστώναμε ότι είναι περισσότερο από φανερό η ταραχή που του δημιούργησαν οι νέες απόψεις, ενώ την ίδια στιγμή θα βλέπαμε μια αξιοσημείωτη ποικιλομορφία στον τρόπο που αυτές αντιμετωπίζονται¹⁸.

1.4 Βασικά γνωρίσματα της ευριπίδειας τέχνης

Ο μεγάλος τραγωδός έδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη σκιαγράφηση των παθών, τόνισε με ξεχωριστό τρόπο την ανθρώπινη αδυναμία προτιμώντας να τα αναδείξει όλα αυτά με ρεαλισμό. Αυτά ακριβώς τα χαρακτηριστικά της δραματουργικής του παραγωγής τον καθιστούν πρωτοπόρο της τραγικής τέχνης. Δεκτικός σ' όλα τα πνευματικά ρεύματα της εποχής του, σχετίστηκε, όπως είδαμε, με τους σοφιστές, γεγονός που αποδεικνύεται από το γεγονός ότι τα πρόσωπα των τραγωδιών έθιξαν μια ποικιλία θεμάτων επιτρέποντας μ' αυτόν τον τρόπο να συζητηθούν όλες οι απόψεις, οι οποίες είχαν εμποτιστεί με την αμφισβήτηση που οι σοφιστές με τη διδασκαλία τους είχαν μεταλαμπαδεύσει στο αθηναϊκό ακροατήριο¹⁹.

Η ολοένα και αυξανόμενη αμφισβήτηση που διαπνέει την εποχή του Ευριπίδη είναι αποτέλεσμα των ιδεολογικών και πολιτισμικών κλυδωνισμών του 5^{ου} αιώνα π.Χ., ωστόσο ο ποιητής δεν την ακολουθεί αβασάνιστα. Την εποχή που οι σταθερές της κλασικής περιόδου κατακρημνίζονται σταδιακά, η εμπέδωση της τάξης δεν μπορεί πλέον να προέλθει από τον κόσμο του μύθου και των θεών και η σοφιστεία των λόγων επιβουλεύεται τη δύναμη του Λόγου. Έτσι ο ποιητής αναζητά νέα συστατικά για να συνθέσει το τραγικό: από τη μια τις ορμέφυτες εσωτερικές δυνάμεις του ανθρώπου που τον κατευθύνουν στο αχαλίνωτο πάθος και από την άλλη την

¹⁷ Lesky, (1993), 403.

¹⁸ ό.π., 403.

¹⁹ Romilly, (1988), 131.

επιβολή της ιστορικής συγκυρίας στη συλλογική μοίρα του ανθρώπου, τις σκοπιμότητες της εξουσίας και των προσώπων που την εκπροσωπούν²⁰.

Μέσα σε μια εποχή που δεσπόζουν οι αναταράξεις σε πνευματικό επίπεδο, ο ποιητής αντιλήφθηκε και ενσωμάτωσε στις τραγωδίες του την αρχή *‘μέτρον πάντων ἄνθρωπος’* σ’ όλες της τις εκδηλώσεις. Όλα του τα έργα επικεντρώνονται στον άνθρωπο με τα προβλήματά του, τις επιδιώξεις του, τις ανησυχίες του, τους προβληματισμούς του. Αν κάποιος έχει πραγματικά εντρυφήσει στα βάθη της ανθρώπινης ψυχολογίας, αυτός είναι ο Ευριπίδης που συνειδητοποιεί ότι ο κόσμος είναι αντινομικός, γεγονός που φανερώνει πόσο κοντά βρισκόταν με τις θέσεις των σοφιστών. Εμβαθύνοντας στο έργο του θα διαπιστώσουμε ότι για το οτιδήποτε υπάρχουν δύο θέσεις που η καθεμιά έχει τα επιχειρήματά της²¹.

Η απόδειξη για το πόσο είναι επηρεασμένος από την πνευματική ατμόσφαιρα της εποχής του είναι το γεγονός ότι, σε αντίθεση με τον Αισχύλο και το Σοφοκλή που διαπραγματεύονταν υψηλά θέματα και την επιβολή της μοίρας στις ζωές των ανθρώπων, αυτός συνετέλεσε στη μετατροπή του θεάτρου σε πολιτικό βήμα συζήτησης όλων των καίριων προβλημάτων που απασχολούσαν τους συμπατριώτες του. Μ’ αυτόν τον τρόπο το θέατρο σταδιακά μεταμορφώνεται σ’ ένα είδος λαϊκής συνέλευσης. Ο Ευριπίδης είναι ο ποιητής που έφερε την τραγωδία πιο κοντά στην καθημερινή ζωή των συγχρόνων του χωρίς να διστάσει να μιλήσει ακόμα και για τις άσχημες πλευρές της τελευταίας, αποκαθλώνοντάς την από τον ουράνιο επίπεδο των προκατόχων του. Χαρακτηριστικό είναι το απόσπασμα από την κωμωδία του Αριστοφάνη *Βάτραχοι*, στο οποίο ο Ευριπίδης ερίζει με τον Αισχύλο λέγοντας²²:

...ἔπειτ’ ἀπὸ τῶν πρώτων ἐπῶν οὐδὲν παρῆκ’ ἂν ἀργόν,

ἀλλ’ ἔλεγεν ἡ γυνὴ τέ μοι χῶ δοῦλος οὐδὲν ἦττον,

χῶ δεσπότης χῆ παρθένος χῆ γραῦς ἄν. (Βάτραχοι στ. 948-950)

«Κ’ ἐπειτα, ακόμα κι απ’ τους πρώτους στίχους

δεν ἄφησα κανένα χωρίς δράση,

μα και η γυναίκα είχε το λόγο της, κι ο σκλάβος

ὄχι λιγότερο και ο αφέντης κ’ η κοπέλα

ἀκόμη κ’ η γριά». (Μετ. Α. Μελαχρινού. Βιβλ. Αρχ. Συγγραφέων, Ι. Ζαχαρόπουλος)

²⁰ Μπεχλιβάνης, (2014), 61.

²¹ Αγγελόπουλος, (2014), 163.

²² Ζορμπαλάς, (1987), 33-34.

Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι, ενώ χαρακτηριστικό στοιχείο της τέχνης του Αισχύλου είναι η παρουσίαση των προσώπων των δραμάτων του με επιβλητική ενδυμασία, ο Ευριπίδης παρουσιάζει κάποιους από τους ήρωές του με κουρελιασμένα ρούχα, πράγμα που επιβεβαιώνει ότι, για τον νεότερο δραματουργό, η συνηθισμένη ζωή της καθημερινότητας είναι πιο πραγματική από τη θριαμβευτική λάμψη. Παρατηρούμε λοιπόν μια στροφή στις κοινωνικές αντιλήψεις της Αθήνας των τελευταίων δεκαετιών του 5^{ου} αιώνα π.Χ.. Η κοινωνία εκείνης της εποχής δεν πιστεύει πλέον ότι το θείο φανερώνεται στο ακτινοβόλο φως του γνωστού κόσμου των φαινομένων, ο οποίος περιλαμβάνει την εικόνα του φωτός ως γενικά παραδεκτή αξία, ως φεγγοβόλημα δόξας, λαμπρό κατόρθωμα, ακτινοβόλα έκφραση των μορφών των ηρώων. Αυτό που τώρα κατευθύνει όλο και περισσότερο την πραγματικότητα είναι η διερεύνηση των ερωτημάτων που σχετίζονται με τη δίκαιη δράση²³.

Ο ποιητής, εκτός από την προσπάθεια, όπως είδαμε, που καταβάλλει να τονώσει τον πατριωτισμό των συμπολιτών του και την περηφάνια για την πνευματική κληρονομιά της Αθήνας στην πρόιμη φάση της δημιουργίας του (*Ηρακλείδες*, *Ικέτιδες*), εξυψώνει τη σύνεση των απλών ανθρώπων κυρίως των ελεύθερων αγροτών. Την ίδια στιγμή επιτίθεται εναντίον της φιλοκέρδειας και της ανηθικότητας των στρατηγών, των λαοπρόβλητων ρητόρων και μερίδας των συμπολιτών του. Η δραματική του παραγωγή ευνοεί την κριτική στάση των κατεστημένων αρχών και θεσμών, σε καμιά περίπτωση όμως αυτό δε συνεπάγεται ότι εξοβελίζει τις αρχές και αποδοκιμάζει τους θεσμούς με τρόπο απόλυτο²⁴.

Αναμφίβολα, ο Ευριπίδης είναι ο ποιητής που συναρμολογεί την τραγική εμφάνιση του ανθρώπου με καινούργια υλικά σε σύγκριση με τον Αισχύλο και το Σοφοκλή. Αντιπροσωπευτικό γνώρισμα της τέχνης των δυο προκατόχων του είναι ότι τα πρόσωπά τους παραμένουν αταλάντευτα στην πορεία που τους επιβάλλει η μοίρα ή η ακλόνητη επιθυμία τους. Στο ευριπίδειο έργο όμως αναδύεται μια άνευ προηγουμένου έλλειψη ισορροπίας στη βούληση και στις τελικές επιλογές τους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η τραγωδία του *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, το πρώτο μέρος της οποίας είναι διάσπαρτο από τέτοιου είδους μεταπτώσεις. Η αστάθεια των χαρακτήρων που συμμετέχουν σ' αυτό το τμήμα του δράματος είναι τόσο έντονη που θα χρειαστεί η ηρωική επιλογή της κόρης που τερματίζει αυτή την απροσδιοριστία. Η 'αταξία' όμως αυτή εξυπηρετεί, εκτός των άλλων όπως είδαμε προηγουμένως, και

²³ Snell, (1981), 154-155.

²⁴ Sommerstein, (2006), 120.

άλλους σκοπούς: ο τραγικός ποιητής μ' αυτόν τον τρόπο προάγει την αυτοθυσία των νέων που έχουν παραμείνει ακόμα αμόλυντοι από το κακό που επικρατεί στον κόσμο. Πιστεύει σ' αυτούς και τους εξυψώνει πάνω από τις διχόνοιες και τα συμφέροντα, πάνω από την ανικανότητα ορισμένων προσώπων του με τον αμφιλεγόμενο ηρωισμό τους²⁵.

1.5 Το δραματουργικό έργο

Ο Ευριπίδης συνέθεσε 92 έργα από τα οποία ως τις μέρες μας έχουν φτάσει 18 τραγωδίες και ένα σατυρικό δράμα, ο *Κύκλωψ*. Κάποια από τα έργα που χάθηκαν είναι γνωστά σ' εμάς από αποσπάσματα συγγραφέων της αρχαιότητας ή από την ανακάλυψη παπύρων. Από τις τραγωδίες που έχουν διασωθεί, οι οκτώ έχουν ταυτοποιηθεί χρονολογικά. Η *Άλκηστη* είναι η μοναδική τραγωδία που θα διδαχθεί πριν τον Πελοποννησιακό πόλεμο, το 438, η *Μήδεια*, ο *Ιππόλυτος*, οι *Τρωάδες*, η *Ελένη*, οι *Φοίνισσες* και ο *Ορέστης* κατά τη διάρκεια του εμφύλιου σπαραγμού. Η *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* και *Βάκχες* διδάχθηκαν μετά τον θάνατο του ποιητή, το 406 π.Χ.. Οι υπόλοιπες τραγωδίες εκτείνονται χρονικά ανάμεσα στο 431 και 412. Είναι λοιπόν προφανές ότι ο Τριακονταετής πόλεμος θα σφραγίσει το σύνολο σχεδόν του έργου του μεγάλου ποιητή και θα αφήσει το αποτύπωμά του βαθιά χαραγμένο στις ιδέες που αναδύονται απ' αυτό²⁶.

Η *Άλκηστη* (438) είναι μια τραγωδία με ξεχωριστά χαρακτηριστικά αφού στους θεατρικούς αγώνες είχε τη θέση του Σατυρικού δράματος εξαιτίας του γεγονότος ότι ο ποιητής δείχνει τον Ηρακλή να διασκεδάζει. Κεντρικό πρόσωπο είναι η Άλκηστη που αποδέχεται να πάρει τη θέση του συζύγου της στον θάνατο. Τα πρόσωπα που κινούνται γύρω απ' αυτή διακρίνονται για τα ελάχιστα ηρωικά στοιχεία τους. Είναι η τραγωδία που συγκεντρώνει δύο από τα βασικότερα στοιχεία της ευριπίδειας δραματουργικής τέχνης, την έκφραση των έντονων συναισθημάτων και τον ρεαλισμό. Η *Μήδεια* (431) εμφανίζει ένα πρωτόφαντο διακριτικό γνώρισμα: τη δύναμη του ερωτικού πάθους σε συνδυασμό με τις ψυχολογικές ταλαντεύσεις που θα επηρεάσει καταλυτικά τη λογοτεχνική παραγωγή μέχρι τις μέρες μας. Κεντρική ηρωίδα του δράματος είναι η Μήδεια, την οποία έχει απαρνηθεί ο σύζυγός της, ο

²⁵ Lesky, (1993), 415.

²⁶ Romilly, (1988), 124-125.

Ιάσοντας, και εκείνη για να τον εκδικηθεί σκότωσε τα παιδιά της και τη νεαρή ερωμένη του²⁷.

Οι *Ηρακλείδες* (μεταξύ 430-427) είναι ένα έργο που συντέθηκε για να υμνηθεί η Αθήνα. Βασικός άξονας του μύθου είναι η προστασία που παρέχει ο βασιλιάς της Αθήνας Δαμοφών στα παιδιά του Ηρακλή που διώκονται από τη μανία του Ευρυσθέα. Ο κεντρικός πυρήνας του *Ιππόλυτου* έχει κοινό παρανομαστή μ' αυτόν της *Μήδειας*: το ερωτικό πάθος. Η Φαίδρα η σύζυγος του Θησέα είναι ερωτευμένη με το γιο του, τον Ιππόλυτο. Όταν όμως το φοβερό της μυστικό αποκαλύπτεται, η Φαίδρα πεθαίνει εκτοξεύοντας κατηγορίες εναντίον του Ιππόλυτου. Εδώ, όπως και στη *Μήδεια*, η περιγραφή των εσωτερικών συγκρούσεων της πρωταγωνίστριας είναι εκπληκτική²⁸.

Η *Ανδρομάχη* (μεταξύ 429-417) είναι ένα από τα πιο αξιόλογα έργα του Ευριπίδη αφού παρουσιάζει σύνθετη πλοκή και αξιοσημείωτη ενότητα στη δράση. Ο ποιητής στηλιτεύει τα δεινά του πολέμου με αφορμή την άλωση της Τροίας και επικεντρώνεται στα τραγικά αποτελέσματα αυτού του γεγονότος στους νικητές και στους ηττημένους εξίσου. Η *Ανδρομάχη* και ο γιος της, αιχμάλωτοι του Νεοπτόλεμου, γίνονται στόχοι δολοφονίας από την Ερμιόνη και τον πατέρα της, Μενέλαο. Η *Εκάβη* διαπραγματεύεται τις συμφορές που επιφέρει ο πόλεμος σε άμεση όμως συνάρτηση με την εκδικητική μανία²⁹.

Ο *Ηρακλής* (μεταξύ 424-415) μπορεί να διαιρεθεί σε τρία αυτοτελή τμήματα: στο πρώτο, η οικογένεια του Ηρακλή πρόκειται να δολοφονηθεί από έναν τύραννο και ο ίδιος δίνει αίσιο τέλος σ' αυτή τη περιπέτεια, στο δεύτερο σκοτώνει τα παιδιά του αφού έχει καταληφθεί από μανία και στο τρίτο συνεργόμενος από την τρέλα επιθυμεί να δώσει τέλος στη ζωή του, συγκρατείται όμως από τον Θησέα. Πρόκειται για μια άλλη αγαπημένη προσπάθεια του ποιητή να σταθεί δίπλα στον ανήμπορο, τον ανυπεράσπιστο. Οι *Ικέτιδες* (μεταξύ 424-421) είναι και αυτό ένα δράμα με σκοπό να δοξαστεί η Αθήνα, στο οποίο η σύνεση του Θησέα εξυψώνεται μπροστά στην απεισκευσία του Άδραστου και την προκατάληψη του Κρέοντα³⁰.

Ακολουθεί μια σειρά δραμάτων που η πλοκή τους δεν μπορεί να χαρακτηριστεί απλή στη σύνθεση ενώ βασικά γνωρίσματά τους είναι η αναγνώριση, τα τεχνάσματα, ο αιφνιδιασμός: ο *Ιων* (μεταξύ 418-414), η *Ιφιγένεια εν Ταύροις*

²⁷ ό.π., 125.

²⁸ ό.π., 125-126.

²⁹ Kitto, (2001), 308-317, 289-298.

³⁰ ό.π., 317-335, 298-299.

(ανάμεσα 415-412), η *Ελένη* (412), στην οποία μαθαίνουμε ότι ο Τρωικός πόλεμος δεν έγινε εξαιτίας της Ελένης αλλά του ειδώλου της. Οι *Τρωάδες* αποτελούν ένα έργο καταγγελίας του πολέμου και της φρίκης που αυτός προκαλεί ενώ με την *Ηλέκτρα* καταπιάνεται για ακόμα μία φορά με το θέμα των *Χοηφόρων* του Αισχύλου στην οποία βλέπουμε την κεντρική ηρωίδα παντρεμένη μ' ένα χωρικό, δείγμα του ρεαλισμού του ποιητή που επαναλαμβάνεται μ' ένα έργο που ανήκει στον ίδιο μυθολογικό κύκλο μ' αυτήν, τον *Ορέστη*. Οι Ερινύες σ' αυτή τη τραγωδία έχουν μετατραπεί σε οργανική βλάβη μιας ύπαρξης που είναι ασθενής και την καταδιώκει η συνείδηση της πράξης της³¹.

Μεταξύ της *Ηλέκτρας* και του *Ορέστη* ο ποιητής συνθέτει τις *Φοίνισσες* που έχουν το ίδιο θέμα με τους *Επτά επί Θήβας* του Αισχύλου στην οποία τα δύο αδέρφια που διεκδικούν την εξουσία, ο Ετεοκλής και ο Πολυνείκης αναμετριούνται μπροστά στη μητέρα τους. Η *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* είναι μια τραγωδία που εντείνονται οι αμφιβολίες, οι μετατοπίσεις, τα έντονα συναισθήματα. Τέλος, οι *Βάκχες* είναι ένα έργο που αρχικά αποπροσανατολίζει διότι ασχολείται με το θέμα της τιμωρίας του Πενθέα από το θεό Διόνυσο. Η εκδίκηση όμως του θεού προκαλεί τόση φρικαλεότητα αποκαλύπτοντάς μας ότι το συνδυαστικό στοιχείο όλης της ευριπίδειας δραματουργίας είναι ο ανθρώπινος πόνος είτε προκαλείται από την εσφαλμένη αντίληψη, τον πόλεμο, τον έρωτα είτε από τους θεούς³².

Είναι γεγονός ότι ο Ευριπίδης συνέβαλε τα μέγιστα στην τεχνική ανανέωση της τραγωδίας και αυτό αποδεικνύεται από το σύνολο της δραματουργικής του παραγωγής. Καλλιέργησε τη δράση, έδωσε ιδιαίτερη σημασία στα μέσα εντυπωσιασμού, στη μουσική. Ο αριθμός των υποκριτών αυξήθηκε και οι ηρωικοί χαρακτήρες του έγιναν πιο οικείοι στον μέσο καθημερινό άνθρωπο. Έδειξε ιδιαίτερη προτίμηση στις συναισθηματικές μεταστροφές που αρκετά συχνά πλησιάζουν το μελόδραμα. Είναι σίγουρο ότι οι διδασκαλίες του δεν περνούσαν απαρατήρητες αφού προκαλούσαν αναταράξεις και σχόλια στην κοινωνία της εποχής του διότι συνδύαζαν υψηλά νοήματα και συναισθηματικές εντάσεις, το οικείο μαζί με το πικρό³³.

Είναι λοιπόν σαφές ότι το σύνολο της δραματουργικής του τέχνης διακρίνεται από μια τάση έντονης ανανέωσης, ξεφεύγει από τα γνωστά ως τότε μονοπάτια και σίγουρα στρέφεται ολομέτωπα προς το μέλλον. Είναι ο ποιητής που διεύρυνε το

³¹ Romilly, (1988), 127.

³² ό.π., 127-128.

³³ Romilly, (1997), 134-135.

τραγικό είδος σε συναισθήματα που ως τότε σε πολύ μικρό βαθμό είχαν αποκαλυφθεί, σε ιδέες που είχαν διατυπωθεί την ίδια περίοδο που συνέθετε τις τραγωδίες του από τους πνευματικούς ανθρώπους της εποχής του, σε καθημερινές και λογοτεχνικές πραγματικότητες λιγότερο περιορισμένες απ' αυτές του παρελθόντος. Αυτά ακριβώς τα στοιχεία της τέχνης του αποτέλεσαν την αιτία για να χαρακτηριστεί από τους μελετητές νεοτερικός³⁴.

2. Η φιλοσοφική διάσταση της αρχαίας τραγωδίας

2.1 Καταγωγή και ιστορικό πλαίσιο

«Ο ιστορικός διηγείται αυτό που συνέβη; ο ποιητής αυτό που θα μπορούσε να συμβεί» (Ποιητική 9,2). Αυτή η φημισμένη φράση του Αριστοτέλη αναφέρεται στο βασικότερο διακριτικό γνώρισμα ανάμεσα στην ιστορία και στην ποίηση. Στο ίδιο κεφάλαιο ο φιλόσοφος αναφέρεται στη φιλοσοφική διάσταση της ποίησης σε σχέση με την ιστορία αφού η πρώτη αποσκοπεί στο καθολικό ενώ η δεύτερη στο μερικό. Βέβαια οι απόψεις αυτές του Αριστοτέλη θέτουν ως αναγκαία προϋπόθεση τον ευδιάκριτο διαχωρισμό ανάμεσα στην ποίηση και στην ιστορία, έτσι όπως αυτός έγινε πραγματικότητα την περίοδο του μεσουρανήματος του αρχαίου ελληνικού πνεύματος, τον 5^ο αιώνα π.Χ.³⁵.

Σύμφωνα με όσα υποστηρίζει ο φιλόσοφος, αποκρούοντας ταυτόχρονα τις επιθέσεις που δέχτηκε η ποίηση από τον Πλάτωνα σχετικά με την αξία της, θα μπορούσαμε να προσδώσουμε φιλοσοφικά χαρακτηριστικά στην ιστορική αφήγηση, παρόμοια μ' αυτά της τραγωδίας, όταν την αναλάβει ένας πραγματικός ποιητής. Μ' αυτόν τον τρόπο η ιστορία θα αποκτήσει μια σαφή εικόνα για το τι πρόκειται να συμβεί και δε θα αποτελεί απλό στοίβαγμα γεγονότων. Η τραγωδία βασίζεται στη λογική σχέση του αιτίου και του αποτελέσματος αφού, μέσα από συγκεκριμένες δράσεις των προσώπων της, τα πράγματα θα κατευθυνθούν σε συγκεκριμένα αποτελέσματα με μαθηματική ακρίβεια. Επομένως, όπως υποστηρίζει ο Αριστοτέλης, η τραγωδία απ' αυτή την άποψη είναι ρεαλιστική³⁶.

³⁴ Romilly, (1997), *Η νεοτερικότητα του Ευριπίδη*, 271.

³⁵ Snell, (1981), 135.

³⁶ Poole, (2007), 18-19.

Η *Ποιητική* υποστηρίζει ότι μία από τις πηγές προέλευσης της αρχαίας δραματικής ποίησης είναι ο διθύραμβος, ο οποίος αποτελεί κληρονομιά της προελληνικής εποχής και συνδέεται στενά με τη λατρεία του Διονύσου. Η επικράτηση της τυραννίδας την αρχαϊκή εποχή συνέβαλε τα μέγιστα στη σύνδεση της λατρείας του Διονύσου και της τραγωδίας. Βασικό στοιχείο της διονυσιακής ιεροτελεστίας ήταν η έκσταση η οποία αποτελεί τη βασική προϋπόθεση για το μυστηριακό γεγονός της μεταμόρφωσης. Η μεταμόρφωση αυτή καθίσταται παράγοντας κομβικής σημασίας για τη δημιουργία του δράματος, αφού εδώ ακριβώς βρίσκεται η συνέχεια και η ολοκλήρωση της «κατάληψης» του πρωτόγονου «υποκριτή», ο οποίος καταλήγει να εξομοιώνεται με τον θεό. Στο ίδιο έργο επισημαίνεται ότι *το σατυρικόν* αποτελούσε τον προθάλαμο της εξελικτικής πορείας της τραγωδίας, το οποίο δε σχετίζεται με το σατυρικό δράμα αλλά με ένα είδος χορικών παραστάσεων, με δραματική περικάλυψη, που πραγματοποιούνταν από σάτυρους³⁷.

Είναι η πρώτη φορά στην ιστορία του λεγόμενου ‘δυτικού πολιτισμού’ που σε μια συγκεκριμένη ιστορική περίοδο, στην κλασική Αθήνα του 5^{ου} αιώνα, δημιουργούνται την ίδια στιγμή η φιλοσοφία, το θέατρο και η δημοκρατία που αποτελούν, το καθένα ξεχωριστά, αφετηριακό σημείο για τη σκέψη και την πράξη. Το κοινό τους γνώρισμα είναι ο διάλογος και η κοινή τους καταγωγή είναι ο μύθος. Οι δημιουργοί των τριών εκφάνσεων του πνεύματος και της πράξης μπορεί να είναι την ίδια στιγμή οι ‘συγγραφείς’, οι ‘ηθοποιοί’ και οι ‘θεατές’ τους. Έτσι αυτή η πορεία στο θέατρο είναι ευνόητη. Στο δημοκρατικό πολίτευμα οι δημιουργοί είναι οι ηθοποιοί της, οι πολίτες δηλαδή που δρουν μέσα από τους θεσμούς και συμβάλλουν στην ενίσχυσή του, ενώ οι θεατές είναι αυτοί που παίρνουν μέρος στις αποφάσεις της εκκλησίας του δήμου. Στο χώρο της φιλοσοφικής σκέψης οι δημιουργοί της ταυτίζονται πολλές φορές με τους θεατές εφόσον αυτή έχει πάρει τη μορφή δημόσιου λόγου που λαμβάνει χώρα σε δημόσιους χώρους με την ευρεία συμμετοχή των πολιτών³⁸.

Μέσα λοιπόν σ’ αυτό τρίπτυχο, ο αθηναίος πολίτης μετατρέπεται σε ενεργό ηθοποιό της ατομικής αλλά και της συλλογικής ιστορίας του. Φυσικά, ενεργός ηθοποιός δεν ορίζεται μόνο αυτός που βρίσκεται πάνω στη σκηνή του θεάτρου, αλλά και ο απλός θεατής των δραματικών αγώνων που παίρνει μέρος στην αποθέωση του

³⁷ Lesky, (1990), 48,51,52,76.

³⁸ Πεφάνης, (2012), 256.

μεγαλείου της Αθήνας και των ιδεωδών της, ταυτόχρονα όμως έχει τη δυνατότητα να τα αμφισβητήσει κρατώντας μια στάση κριτικής απέναντι στους θεσμούς της πολιτείας, αντιμετωπίζοντας φιλοσοφικά τη θέση του ανθρώπου μέσα σ' αυτούς³⁹.

Το τραγικό θέατρο έχει σε τόσο μεγάλο βαθμό ταυτιστεί με το αθηναϊκό κράτος της κλασικής περιόδου που έχει εισχωρήσει μέσα στην οργανωμένη κοινωνία, έχει απόλυτα υπαχθεί στις κρατικές λειτουργίες της πολιτείας. Δεν υφίσταται κανένας διαχωρισμός ανάμεσα στο Τραγικό και το Κράτος. Οι πνευματικές και κοινωνικές ζυμώσεις του 6^{ου} π.Χ αιώνα δημιούργησαν τη μορφή του κράτους και του θεάτρου στην κλασική Αθήνα. Ήταν τόσο άρρηκτα δεμένες οι ρίζες της κοινής τους καταγωγής, ώστε όταν έπαψε να λειτουργεί η δημοκρατία, χάθηκε μαζί της και το θέατρο. Ακόμα και Nietzsche έμεινε έκπληκτος από την τόσο ουσιαστική θέση που καταλάμβανε το αρχαίο θέατρο στη διαχείριση του αθηναϊκού κράτους αλλά δεν ήταν σε θέση να αντιληφθεί μια τέτοια ταύτιση του ανάμεσα στην πολιτεία και τη διανοητικότητα της αρχαίας κοινωνίας διότι η εποχή που έζησε δεν του το επέτρεπε⁴⁰.

Η τραγωδία δεν αποτελεί ένα απλό είδος τέχνης αλλά μετατρέπεται σε κοινωνικό θεσμό δίπλα στους υπόλοιπους πολιτικούς και δικαστικούς, τον οποίο καθιερώνει η Αθήνα με τη θέσπιση των δραματικών αγώνων. Σε συμφωνία με τους ίδιους θεσμικούς κανόνες που ρυθμίζουν τη λειτουργία των οργάνων της εκκλησίας του δήμου και τα δικαστήρια και κάτω από την επίβλεψη του επώνυμου άρχοντα, η αθηναϊκή πολιτεία θεσμοθετεί ένα θέαμα για όλους, αφού πολίτες όλων των φυλών το δημιουργούν, το παρουσιάζουν ως υποκριτές, το κρίνουν, το παρακολουθούν ως θεατές. Μ' αυτό τον τρόπο ολόκληρη η πόλη μεταμορφώνεται σε θέατρο διότι, υπό μια έννοια, αποτελεί η ίδια το αντικείμενο της εκάστοτε παράστασης που παρουσιάζεται μπροστά στα ζωτικά συστατικά της μέρη, στους πολίτες της⁴¹.

Το σύνολο των δημοκρατικών θεσμών της αρχαίας Αθήνας έχουν παιδευτικό χαρακτήρα. Το τραγικό θέατρο όχι μόνο ως ποιητική δημιουργία αλλά και ως πολιτικός θεσμός αποτελεί τον κατεξοχήν δημοκρατικό θεσμό με έντονα παιδευτικά χαρακτηριστικά. Αν θεωρήσουμε ότι οποιαδήποτε συμμετοχή των πολιτών στο δημοκρατικό γίνεσθαι αποτελεί ταυτόχρονα και συμμετοχή σ' ένα είδος εκπαιδευτικής διαδικασίας, τότε η δραματική παράσταση συνιστά ένα από τα σπουδαιότερα τμήματα αυτής της διαδικασίας αφού τους μαθαίνει πώς να λαμβάνουν

³⁹ ό.π., 257.

⁴⁰ Παπαιωάννου, (2011), 96.

⁴¹ Vernant - Vidal-Naquet, (1988), 27-28.

μέρος στην πολιτική ζωή μέσω της πάνδημης συνέλευσης και της δημόσιας αντιπαράταξης επιχειρημάτων μεταξύ ομοίων. Η ιδιαίτερη έμφαση που έδινε η πόλη στην ανάπτυξη του τραγικού θεάτρου αντιστάθμιζε την απουσία ενός οργανωμένου δημόσιου εκπαιδευτικού συστήματος. Μετά τις κοσμογονικές αλλαγές που επέφεραν οι μεταρρυθμίσεις του Κλεισθένη όσο αφορά τη πιο δημοκρατική εξέλιξη του αθηναϊκού πολιτεύματος, οι πολίτες έπρεπε να πάρουν μέρος στα δημόσια αξιώματα, να πάρουν αποφάσεις κρίσιμες για το μέλλον τους. Ελλείψει λοιπόν μιας συστηματικής εκπαιδευτικής διαδικασίας, η τραγωδία καλείται να διαδραματίσει ουσιαστικό ρόλο στη διατήρηση και την εξέλιξη της διανοητικής υποδομής των πολιτών που κρατούν στα χέρια τους τη μοίρα της πατρίδας τους⁴². Η τραγωδία λοιπόν συνιστά έναν από τους ακρογωνιαίους λίθους της πολιτικής ζωής που διαμορφώνει την καθημερινή συνείδηση, ακόμα και τα όνειρα των αθηναίων πολιτών⁴³.

2.2 Φιλοσοφικός προβληματισμός

Μελετώντας ενδελεχώς την πνευματική πορεία της ανθρωπότητας, θα διαπιστώναμε ότι ποτέ δεν έλειψε η διατύπωση θεωριών για τη φύση, την ανθρώπινη ψυχή. Τα ερωτήματα που τέθηκαν ήταν περισσότερο αποτέλεσμα ενστικτώδους πίστης, θρησκευτικών δοξασιών ή προσπαθειών να εξηγηθούν οι μύθοι χωρίς βέβαια τη συνδρομή των λογικών επιχειρημάτων. Για πρώτη φορά στην ιστορία του Δυτικού πολιτισμού, στην αρχαία Ελλάδα, ο άνθρωπος επικεντρώθηκε στο εσωτερικό του πνευματικό και ψυχικό πεδίο και στους παράγοντες εκείνους που διαμορφώνουν τη συμπεριφορά του, χωρίς όμως αυτή η αναζήτηση να σχετίζεται με εξωγενείς παράγοντες. Στα πλαίσια της εξελικτικής πορείας του πνεύματος στον ελλαδικό χώρο, το σημείο καμπής αποτέλεσε το γεγονός ότι ο άνθρωπος έθεσε τα θεμέλια για τον, χωρίς περιορισμούς, λογικό διάλογο, διερευνώντας τη θέση του στην κοινωνία και τη συγκρότηση του ιδανικού κοινωνικού οικοδομήματος που θα θεμελιώνεται πάνω στις αρχές της λογικής⁴⁴.

Ο προβληματισμός που ακολούθησε από τη διατύπωση αυτών των ερωτημάτων απασχόλησε κυρίως τους φιλοσόφους της κλασικής εποχής, τους

⁴² Grerory, (2010), 90-91.

⁴³ Cartledge, (2005), 3.

⁴⁴ Andrewes, (1987), 379-380.

σοφιστές, τον Σωκράτη, τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη αλλά και την ποίηση, κυρίως την αττική τραγωδία. Αρκετοί αρχαίοι έλληνες ποιητές έγραφαν συχνά γενικές απόψεις ή γενικόλογες παρεμβολές στα ποιήματά τους, όπως για παράδειγμα παρατηρούμε σε στίχους του Σιμωνίδη, ο οποίος αναφέρεται στο ευμετάβλητο της ανθρώπινης αρετής ή στους επαίνους του Πινδάρου που συντέθηκαν για τους νικητές των αθλητικών αγώνων αντίστοιχα. Οι Αθηναίοι όμως δραματικοί ποιητές του 5^{ου} π.Χ. αιώνα διαπραγματεύονται αυτόν τον προβληματισμό με απaráμιλλο τρόπο⁴⁵.

Η τραγωδία είναι εκείνη η μορφή ποίησης που αναδεικνύει τον διάλογο με επιχειρήματα αφού οι υποκριτές επιδίδονται μεταξύ τους σε λεκτικούς ανταγωνισμούς που παίρνουν τη μορφή μονολόγων ή στιχομυθιών. Τα πρόσωπα που δρουν μέσα στα έργα τους ποτέ δε μένουν ικανοποιημένα για την κατάσταση στην οποία βρίσκονται, αλλά αντιμετωπίζουν τον συνομιλητή τους ως φορέα της κακίας ή του παραλογισμού. Ακόμα και ο χορός που συμμετέχει στην πλοκή εκφράζει τις περισσότερες φορές σύνθετες γνώμες για την ανθρώπινη κατάσταση. Αυτή η τόσο υψηλή μορφή τέχνης, χρηματοδοτούνταν από την Αθηναϊκή Πολιτεία που έδινε ιδιαίτερη βαρύτητα στην ελεύθερη ανάπτυξη των ιδεών και των επιχειρημάτων, όχι για να παρουσιαστεί σ' έναν κλειστό κύκλο σοφών αλλά μπροστά σ' όλους τους πολίτες⁴⁶.

Η τραγωδία αναπαριστά τον κόσμο και ασχολείται με τους ανθρώπους και τα πάθη τους⁴⁷. Μάλιστα εμφανίζει τα πάθη και τα συναισθήματα στην ακραία τους μορφή, όπως τον φόβο, τον θυμό, το μίσος, τη μανία, τη ζήλια, την αγάπη, τη στοργή, να αναπτύσσονται σε ακραίες περιστάσεις όπως το φόνο, την αυτοκτονία, την αιμομιξία, την αρπαγή⁴⁸. Βασική επιδίωξη της όμως είναι η ανάδειξη των διαχρονικών ζητημάτων της ανθρώπινης ευθύνης και της θεϊκής δικαιοσύνης. Οι δραματικοί ποιητές προσπαθούν, ο καθένας από τη δική του σκοπιά, να εκφράσουν τις απόψεις τους πάνω στα ζητήματα αυτά. Έτσι παρατηρούμε ότι στον Αισχύλο κυριαρχεί η πίστη σ' έναν παντοδύναμο κυρίαρχο του κόσμου και στο ευριπίδειο δράμα η σοφιστική επιρροή της διδασκαλίας του Πρωταγόρα⁴⁹.

Η τραγική ποίηση, ως υψηλή μορφή τέχνης, παρουσιάζει την ιδανική μέθοδο για να διάγει κάποιος το βίο του, ωστόσο ποτέ δεν επιδιώκει να την εμφανίσει ως τη

⁴⁵ ό.π., 380.

⁴⁶ ό.π., 380-381.

⁴⁷ Wilamowitz-Moellendorff, (2003), 90.

⁴⁸ Euripides, Bacchae (2001), 3.

⁴⁹ Wilamowitz-Moellendorff, (2003), 90.

μόνη σωστή. Αυτό σημαίνει ότι δεν καθίσταται σε καμιά περίπτωση κήρυκας ηθικής διδασκαλίας ούτε προσφέρει εύπεπτα μαθήματα στο κοινό που την παρακολουθεί. Αυτό συμβαίνει για δύο λόγους: Πρώτον, κάθε πραγματικό έργο τέχνης δεν επιδιώκει να μεταδώσει τυποποιημένα μηνύματα αλλά να προτείνει και να περιγράφει ζητήματα κεφαλαιώδη σχετικά με την ανθρώπινη ύπαρξη, τα οποία εκ φύσεως δεν μπορούν να απαντηθούν οριστικά⁵⁰.

Δεύτερον, αποτελεί μια δυσπόστατη μορφή τέχνης. Στη μια πλευρά της διακρίνεται η ανθρώπινη πράξη και στην άλλη η θεϊκή μεσολάβηση, η οποία έχει διαφορετικά χαρακτηριστικά για κάθε δραματουργό. Ακόμα και η ίδια η έννοια του θείου είναι τελείως διαφορετική από τον έναν δημιουργό στον άλλον. Η δραματική ποίηση του 5^{ου} αιώνα παραβλέπει τη στεγανότητα των γνωσιακών και ηθικών αρχών της εποχής της, παρουσιάζοντας ένα ευρύ πεδίο δράσης των θεών, οι οποίοι δε χαρακτηρίζονται από ηθικής απόψεως ούτε ενάρετοι ούτε ανήθικοι. Η συνδρομή τους στα προβλήματα που αντιμετωπίζουν τα πρόσωπα των δραμάτων ή η σύγκρουση μαζί τους θα καθορίσει την καταστροφή ή τη λύτρωση τους, καταστάσεις όμως που σε καμιά περίπτωση δεν μπορούν να προβλεφθούν από τους πρωταγωνιστές⁵¹.

Είναι γεγονός αναμφισβήτητο ότι η τραγική ποίηση δεν είναι σε καμιά περίπτωση μια απλή μορφή τέχνης και φυσικά δεν είμαστε σε θέση να την περιγράψουμε ευσύνοπτα. Βρίσκεται αρκετές φορές σε άμεση επικοινωνία με την εποχή της, αφού θα συναντήσουμε ακόμα και αρχαίους βασιλείς να δείχνουν αξιοπρόσεκτο σεβασμό στη λαϊκή βούληση, όπως αυτή εκφράζεται μέσω της διατύπωσης της γνώμης των πολιτών στις συνελεύσεις ή μέσω της ψήφου τους. Όμως αυτές οι περιπτώσεις είναι σαφώς λιγότερες μπροστά στο σταθερό ενδιαφέρον της να καταπιάνεται σε προσωπικές αντιπαραθέσεις, σε θέματα που συνδέονται με την εξουσία και την κατάχρησή της, το σεβασμό ή την απείθεια απέναντι στη βούληση των θεών, σε θέματα ανθρώπινου πάθους και συμφοράς. Συνήθως τα πρόσωπα που εμπλέκονται στη δράση εμφανίζονται σε μέγεθος μεγαλύτερο από τα ανθρώπινα όρια, έχουν να αντιμετωπίσουν συχνά αποτρόπαιες καταστάσεις αλλά η συμπεριφορά τους είναι ηρωική σύμφωνα με τον κώδικα τιμής της επικής ποίησης⁵².

Θα λέγαμε λοιπόν ότι τα αρχαία ελληνικά δράματα ασχολούνται κυρίως με θέματα που αφορούν βασικές συγκινήσεις των ανθρώπων. Οι δραματουργοί μ' αυτόν

⁵⁰ Μπακονικόλα, (2004), 21.

⁵¹ ό.π., 21-22.

⁵² Andrewes, (1987), 327.

τον τρόπο προσεγγίζουν συναισθηματικά τους θεατές τους με μεγαλύτερη σιγουριά, στα πλαίσια όμως της συγκεκριμένης μορφής τέχνης που δε μπορεί να ταυτιστεί με καμία άλλη της δική μας εποχής. Αντλώντας τα θέματά τους από τους μύθους με την κατάλληλη μετατροπή και επεξεργασία, οι ποιητές έχουν τη δυνατότητα να προκαλέσουν ψυχολογική και συναισθηματική ένταση στο κοινό που παρακολουθεί τα έργα τους⁵³.

Η τραγωδία όχι μόνο διαπραγματεύεται τα θέματα της πολύ διαφορετικά από την επική ποίηση, όπως για παράδειγμα την άρνηση της ταφής και το ζήτημα της ικεσίας αλλά καταπιάνεται με προβλήματα, όπως η αιμομιξία και η δολοφονία συγγενικού προσώπου, που δεν τα συναντάμε στο έπος. Αυτές οι αξιοπρόσεκτες διαφορές ανάμεσα στην τραγική και την επική ποίηση μπορούν να δικαιολογηθούν αφού η τραγωδία είναι κατεξοχήν πολιτικός θεσμός. Η *Ορέστεια* του Αισχύλου, για παράδειγμα, είναι μια τριλογία που ασχολείται με την έννοια της δικαιοσύνης και της κοινωνικής λειτουργίας της γλώσσας, η Αντιγόνη του Σοφοκλή προσπαθεί να σκιαγραφήσει τη φύση της εξουσίας. Επιπλέον το ενδιαφέρον της τραγωδίας κεντρίζουν ζητήματα που απασχολούν έντονα την κοινωνική πραγματικότητα μέσα στην οποία γράφονταν και διδάσκονταν, όπως η *Μήδεια* και οι *Τρωάδες* του Ευριπίδη. Η πρώτη αποτελεί μια παραστατική αποτύπωση των σχέσεων των δύο φύλων ενώ η δεύτερη εξετάζει τα ολέθρια αποτελέσματα του πολέμου⁵⁴.

Ενώ ο μύθος της λυρικής ποίησης περιορίζεται στο χώρο και στο χρόνο, αφού σχετίζεται με αθλητικές νίκες, γαμήλιες τελετές, θρησκευτικές εκδηλώσεις, ο τραγικός μύθος ωθεί σε πράξεις που μπορούν να συμβούν στην πραγματική ζωή. Κατ' αυτόν τον τρόπο δημιουργείται η σπίθα της φιλοσοφικής σκέψης. Ο προβληματισμός που γεννιέται από το αρχαίο δράμα σε σχέση με τις ανθρώπινες ενέργειες μεταπηδά στην φιλοσοφία παίρνοντας τη μορφή γνωσιοθεωρητικού προβλήματος⁵⁵.

Ο Σωκράτης προσπαθεί να λύσει το ζήτημα με τη γνώση του αγαθού αντιλαμβανόμενος όμως τον αντικειμενικό κόσμο με αφηρημένο τρόπο ως τελεολογική έννοια. Σύμφωνα με τον φιλόσοφο, η σχέση του θεϊκού παράγοντα προς τον ανθρώπινο είναι στην ουσία η σχέση του καθολικού προς το μερικό. Ο Ευριπίδης δεν έχει προσεγγίσει αυτό το συσχετισμό διότι ως ποιητής και όχι ως φιλόσοφος

⁵³ Romilly, (1997), 188-189.

⁵⁴ Grerory, (2010), 91-92.

⁵⁵ Snell, (1981), 157.

αντικρίζει τον αντικειμενικό κόσμο με ζωντανά πρόσωπα και όχι με έννοιες. Ωστόσο το σύνολο της δραματουργικής του παραγωγής μας καθοδηγεί στη βαθύτερη κατανόηση του ισχυρισμού του Αριστοτέλη ότι η ποίηση είναι πιο ‘φιλοσοφική’ από την ιστορία⁵⁶.

2.3 Αριστοτέλης και τραγωδία

Η τραγική ποίηση, όπως υπογραμμίζει ο Σταγίριτης στον περίφημο ορισμό στην *Ποιητική* του, αποτελεί *μίμησις πράξεως*. Έτσι η τραγωδία εμφανίζει πρόσωπα που δρουν σε αντίθεση με την επική και τη λυρική ποίηση που η πράξη παραμένει σε θεωρητικό επίπεδο. Το δράμα τοποθετεί τα δρώντα πρόσωπα στο μεταίχμιο μιας επιλογής, η οποία όμως περιορίζει τη δυνατότητα της ελεύθερης δράσης τους. Βρίσκονται πάντα στην εναγώνια αναζήτηση της καλύτερης επιλογής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο Ορέστης στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου που ρωτά απεγνωσμένα, *Πυλάδη, τί δράσω;* (στ. 899). Η ανθρώπινη πράξη δεν διακρίνεται από τόση δύναμη ώστε να πραγματώνεται ελεύθερα χωρίς τη συνδρομή του θείου. Χωρίς την έγκριση των θεών οι ανθρώπινες ενέργειες στην τραγική ποίηση δεν έχουν κανένα απολύτως κύρος. Έτσι ο άνθρωπος ποτέ δεν είναι σε θέση να σκιαγραφήσει το μέλλον του και αν κάτω από την πίεση των περιστάσεων ρωτά τους θεούς για τη μοίρα του, οι απαντήσεις τους είναι τόσο περίπλοκες όσο και οι καταστάσεις που τον ώθησαν να απευθυνθεί σ’ αυτούς⁵⁷.

Στα πλαίσια της δραματικής ποίησης, η δράση ενός προσώπου παίρνει μια δυσπρόστατη μορφή: από τη μια, η πράξη υποδηλώνει το βαθύ συλλογισμό, τον συνετό υπολογισμό των πλεονεκτημάτων και των μειονεκτημάτων από την υλοποίηση ή μη της συγκεκριμένης ενέργειας, την ορθολογική αξιολόγηση των μέσων και των σκοπών που καλείται το πρόσωπο να μεταχειριστεί. Από την άλλη, αυτός που δρα στην αρχαία τραγωδία είναι σαν να εισέρχεται σε μια περιοχή τελείως άγνωστη σ’ αυτόν αφού κυριαρχεί το ευμετάβλητο της τύχης, το ρίσκο. Είναι η περιοχή που εξουσιάζουν δυνάμεις ακατανόητες στον άνθρωπο, υπερφυσικές, όπου το αποτέλεσμα των ενεργειών των ανθρώπων δεν είναι σε καμιά περίπτωση προδιαγεγραμμένο. Αν υποθέταμε ότι ο πιο σόφρων άνθρωπος λάμβανε τη πιο ορθή απόφαση, ακόμα και τότε δε θα μπορούσε να είναι σίγουρος για την έκβασή της.

⁵⁶ ό.π., 157.

⁵⁷ Vernant – Vidal-Naquet, (1988), 42-43.

Μόνο στο τέλος του έργου, η πράξη αποκτά την πραγματική της σημασία και οι πρωταγωνιστές έχουν τη δυνατότητα να λάβουν γνώση του αληθινού τους προσώπου, μέσα από τις πράξεις που υλοποίησαν χωρίς να το ξέρουν⁵⁸.

Η πιο πολυσυζητημένη όμως λέξη από τον ορισμό που δίνει ο Αριστοτέλης για την τραγωδία είναι η κάθαρση. Έχουν διατυπωθεί μέσα στο πέρασμα των αιώνων πολλές απόψεις για το τι τελικά αποτελεί η κάθαρση. Αρκετοί φιλόλογοι, κριτικοί, άνθρωποι της τέχνης υποστηρίζουν ότι η ψυχή του θεατή καθώς συμπάσχει στις συνταρακτικές καταστάσεις που βιώνουν οι πρωταγωνιστές, εξαγνίζεται, αποβάλλοντας κάθε τι το επιβαρυντικό γι' αυτήν. Μ' αυτόν τον τρόπο η τραγική ποίηση καθίσταται κατά μια έννοια ψυχοθεραπεία αφού επενεργεί σαν φάρμακο για την ψυχή, από την οποία εξαλείφονται τα φορτικά πάθη. Επομένως το τραγικό θέατρο ανακουφίζει στο τέλος τους θεατές του συνδράμοντας τα συναισθήματα του *ελέου* και του *φόβου* να απομακρύνουν οτιδήποτε θα μπορούσε να επιβαρύνει την ψυχή⁵⁹.

Άλλες απόψεις εμπεριέχουν περισσότερο την ηθικοθησκευτική ή ηθικοπαιδαγωγική διάσταση και άλλες τείνουν περισσότερο σε μια ηθικοαισθητική ερμηνεία του όρου κάθαρση. Όσοι μελετητές υποστηρίζουν την πρώτη πλευρά, υπογραμμίζουν ότι η τραγική ποίηση μέσω του ελέου, του φόβου καθώς και της ηθικής, θρησκευτικής καλλιέργειας που προκύπτει απ' αυτήν, όχι μόνο επιτυγχάνει την ηθική λύτρωση και την εξιλέωση του ατόμου αλλά συγκροτεί με βέλτιστο τρόπο τον συναισθηματικό κόσμο του ώριμου πολίτη. Ο θεατής ενός δραματικού έργου νιώθει ανακουφισμένος στο τέλος του διότι γνωρίζει πολύ καλά ότι η κάθαρση των συγκλονιστικών συναισθημάτων που έχει βιώσει λαμβάνει χώρα μέσα σ' ένα εξ' ολοκλήρου προστατευμένο περιβάλλον όπως αυτό της τραγωδίας, οι ήρωες των οποίων οδηγούνται στην καταστροφή μέσα σ' ένα κόσμο που δεν κυριαρχεί η αταξία και το αδιέξοδο⁶⁰.

Η ηθικοαισθητική ερμηνεία της κάθαρσης βρίσκεται εγγύτερα στις απόψεις του Αριστοτέλη. Οι υποστηρικτές αυτής της θέσης σημειώνουν ότι η ευχαρίστηση που προέρχεται από το τραγικό θέαμα, επειδή ακριβώς έχει διαμορφωθεί από τη σύλληψη μιας υψηλής ποιητικής ιδέας για το ανθρώπινο πεπρωμένο, εξυψώνει τον άνθρωπο σ' ένα ανώτερο ηθικό και πνευματικό επίπεδο. Οι πρωταγωνιστές της

⁵⁸ ό.π., 43.

⁵⁹ Μαρκαντωνάτος, (2013), Το αίνιγμα της αριστοτελικής «κάθαρσης», στο: <http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=505301>, (προσπελάστηκε στις 22 Ιουλίου 2017).

⁶⁰ ό.π.

τραγικής πλοκής με τις ενέργειές τους και τα ιδιαίτερα γνωρίσματα του χαρακτήρα τους τραντάζουν συθέμελα την ανθρώπινη ύπαρξη διότι ο θεατής συνδέει στοιχεία του δικού του χαρακτήρα μ' αυτούς και ταυτόχρονα συνειδητοποιεί ότι η τραγική τους μοίρα θα μπορούσε να συνέπιπτε με τη δική του τύχη, αφού η τύχη που έχει ορίσει η μοίρα για τον καθένα μας παραμονεύει σε κάθε μας βήμα⁶¹.

Είναι βέβαιο λοιπόν ότι ο Αριστοτέλης είχε διαπιστώσει με εξαιρετική ευστοχία την καταλυτική επιρροή που ασκούσε η τραγωδία στους θεατές ή ακόμα στον ίδιο όταν τη διάβαζε και φυσικά δεν ήταν απ' ευθείας αντιληπτή ούτε από τους δραματουργούς ούτε από τους θεατές. Ωστόσο, οι τραγικοί ποιητές στόχευαν στην προσέγγιση του υψηλού πέρα από τις επευφημίες των συμπατριωτών τους και μια θέση στο βάθρο των νικητών. Βασική τους επιδίωξη ήταν να καταστούν παιδαγωγοί του λαού αφού και αυτός αποδεχόταν το ρόλο τους με τον ίδιο τρόπο. Σε καμιά περίπτωση δεν πρέπει να συγχέουμε την αριστοτελική κάθαρση με την μικροαστική αντίληψη ότι μέσω του θεάτρου οι άνθρωποι έχουν τη δυνατότητα να απομακρυνθούν από τα προβλήματα της καθημερινότητας βιώνοντας έντονα συναισθήματα, θυμίζοντας τον τακτικό κυριακάτικο εκκλησιασμό που αντικαθιστά τις θρησκευτικές μας υποχρεώσεις για όλη την εβδομάδα. Η επίδραση του τραγικού θεάματος δεν είναι μια παθολογική ανακούφιση που μετατρέπεται απλά σε ανάμνηση αλλά κάτι το υψηλότερο. Είναι κυρίως ηθική αφού πρόκειται για εξαγνισμό⁶².

Εξαιρετικά ενδιαφέρουσα είναι η τοποθέτηση του Καμύ απέναντι στην αριστοτελική κάθαρση, ο οποίος προσπαθεί να διακόψει το συσχετισμό της με ψυχολογικές προεκτάσεις που συνδέονται με τον 'έλεο' και το 'φόβο' και να της προσδώσει μια περισσότερο φιλοσοφική ερμηνεία. Ο κύριος εισηγητής του παραλόγου στη σύγχρονη σκέψη επισημαίνει ότι, αν η ψυχή του θεατή εξαγνίζεται από τα πάθη των πρωταγωνιστών του τραγικού θεάματος, αυτό σε καμιά περίπτωση δεν συνδέεται με την αποκατάσταση του αισθήματος του δικαίου, ούτε με την ευνοϊκή στάση μας για τον συνάνθρωπο που υποφέρει, ούτε με τη φρίκη που προξενεί η εξέλιξη της πλοκής. Η θέση πολλών ότι ο φόβος εξαγνίζει διότι είναι διαμεσολαβητικό στοιχείο της θεατρικής πράξης και με την ολοκλήρωσή της καταπραΰνει τους θεατές δεν είναι ελκυστική⁶³.

⁶¹ ό.π.

⁶² Wilamowitz-Moellendorff, (2003), 81, 83.

⁶³ Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, (1997), 171-172.

Για τον στοχαστή του παραλόγου η κάθαρση μπορεί να είναι η απόληξη της ουσιαστικής αλλά δυσάρεστης συνειδητοποίησης του ανθρώπου, η οποία μέσα στην πικρή της αίσθηση δημιουργεί τις συνθήκες για το μετριασμό της οδύνης διότι αναφέρεται στο ανθρώπινο είδος και ισχύει γενικά: υφίσταται μια τάξη, η οποία μπορεί να προκαλεί πόνο αλλά το χειρότερο είναι να αρνούμαστε την ύπαρξή της. Έτσι λοιπόν η ουσιαστική κάθαρση συνίσταται στην αποδοχή του μυστηρίου της ύπαρξης, το όριο του ανθρώπου και την τάξη που γνωρίζουμε ότι υπάρχει αλλά δεν τη συνειδητοποιούμε. *‘Όλα είναι καλά’* αναφωνεί ο Οιδίποδας, που λίγο πρωύτερα είχε τυφλωθεί και γνωρίζει ότι από εδώ και στο εξής δεν θα μπορέσει ποτέ να ξαναδεί το φώς. Αυτή η τάξη είναι θεϊκή και η μοίρα μηχανορραφεί πίσω από τον ανθρώπινο κόσμο, σ’ ένα μέρος που αποπνέει μυστήριο και κανείς δεν είναι σε θέση να το ανακαλύψει⁶⁴.

2.4 Η έννοια του τραγικού

Η συγκρότηση του τραγικού ανθρώπου μέσα στα πλαίσια του αρχαίου ελληνικού δράματος στηρίζεται σε δύο πυλώνες: το ήθος και τον δαίμονα των προσώπων που λαμβάνουν μέρος στη δράση. Αν πάψει να υφίσταται ο ένας από τους δύο, η έννοια του τραγικού ανθρώπου θρυμματίζεται. Αυτό θυμίζει την περιβόητη φράση του Ηράκλειτου *ἦθος ἀνθρώπων δαίμων* αφού, αν δεν διαβαστεί προς τη μία και την άλλη πλευρά, χάνει το σκοτεινό και αμφιλεγόμενο ύφος της, ακυρώνοντας έτσι την τραγική συνείδηση. Η ουσία της τραγωδίας συνίσταται ακριβώς στο ότι αυτό που αποκαλούμε *δαίμων* ταυτίζεται με το χαρακτήρα του ανθρώπου και την ίδια στιγμή αυτό που αποτελεί τον χαρακτήρα του δεν είναι τίποτε άλλο παρά ένας *δαίμων*. Θα λέγαμε ότι ένα από τα κυριότερα συστατικά στοιχεία της τραγικής ποίησης είναι η συνεχής μετατόπισή της σε δύο νοηματικά επίπεδα. Αυτή η ομιχλώδης όμως λογική δεν αποτελεί μια ρηχή αμφιλογία διότι η ευελιξία της ανάμεσα σε δύο νοηματικά κέντρα εξυπηρετεί την επικέντρωση της προσοχής μας στις αποστάσεις και την επισήμανση των αντιφάσεων⁶⁵.

Είναι αδύνατο να υπάρξει τραγική ποίηση όταν απουσιάζει εντελώς η *‘ένταση’* ανάμεσα σε δύο αρχές. Επομένως, όταν κυριαρχούν η ιδεολογική σιγουριά,

⁶⁴ ό.π., 172-173.

⁶⁵ Vernant - Vidal-Naquet, (1988), 34-35.

η απουσία των αμφιδρόμων σχέσεων, άρα η σχέση κηδεμονίας που εξαφανίζει τη δυναμική αλληλεπίδραση των αντιθέτων, το μηδέν και το αγαθό, τότε δε δημιουργούνται οι προϋποθέσεις για την ευδοκίμηση του τραγικού βιώματος. Όπως υποστηρίζει ο Καμύ, αν το θείο δεν επιδέχεται αμφισβήτηση και δεν είναι τίποτε άλλο παρά μόνο το λάθος και η μεταμέλεια, αν τα πάντα είναι μυστήριο ή αποτέλεσμα της λογικής τότε δεν μπορεί σε καμιά περίπτωση να υπάρξει τραγικό θέαμα. Η τραγωδία σύμφωνα με το φιλόσοφο δεν είναι τίποτε άλλο παρά το πεδίο της σύγκρουσης ανάμεσα στην τάξη και την εξέγερση, μέσα στο οποίο ο άνθρωπος ακροβατεί μεταξύ της απόλυτης καταστροφής και της πιο αισιόδοξης προσδοκίας⁶⁶.

Είναι γεγονός ότι στην τραγική ποίηση οι αξίες του ανθρώπου τροποποιούνται και μαζί μ' αυτές οι προσωπικές σχέσεις του με τους γύρω του. Όσο αυτή η αλλαγή είναι περιορισμένη, τότε η αξιακή ισορροπία παραμένει αμετάβλητη, επομένως διατηρείται το μέτρο. Όταν όμως συμβεί η ανατροπή αυτής της ισορροπίας εξαιτίας διαφόρων σημαντικών διεργασιών όπως, η ηλικιακή εξέλιξη, μια αρρώστια, η κατάκτηση του θρόνου μιας πόλης, ο θάνατος ενός αγαπημένου προσώπου, η απώλεια κάθε περιουσιακού στοιχείου, ο δεύτερος γάμος του πατέρα ή της μητέρας, το μέτρο εξαφανίζεται. Έτσι ο άνθρωπος χάνει την κριτική ματιά στα τεκταινόμενα, υφίσταται ένα είδος τύφλωσης του νου (*άτη*) στρεφόμενος σταδιακά εναντίον του εαυτού του και των γύρω του. Αναπόφευκτα λοιπόν η *ύβρις*, η απώλεια του μέτρου, τον οδηγεί σταδιακά στην ολοκληρωτική καταστροφή (*τίσις*). Η καταστροφή που επέρχεται δεν σημαίνει κατ' ανάγκη θάνατος, θίγει τόσο τον υβριστή όσο και τους συνανθρώπους του που έχουν καταστεί στόχοι της επιθετικότητάς του⁶⁷.

Ο τραγικός άνθρωπος που τελικά τυφλώνεται από την ύβρη έχει ξεκινήσει τον αγώνα του υπερασπιζόμενος κάποιο δίκαιο ή ακόμα ευρισκόμενος σε θέση άμυνας απέναντι στην αμετροσύνη των γύρω του. Από τη μια πλευρά λοιπόν ο άνθρωπος αυτός διακρίνεται από μια αγνότητα, μια ηθική καθαρότητα, ο οποίος μάχεται χωρίς φόβο, ανυποχώρητα και με οποιοδήποτε κόστος για την επικράτηση του δικαίου. Ωστόσο, η υπερβολική του προσκόλληση στην αξία που πιστεύει και αγωνίζεται τον μετουσιώνει βαθμιαία από άνθρωπο συνετό σε άνθρωπο που έχει συνθηκολογήσει με το πάθος. Έτσι, παραπαίοντας εισέρχεται όλο και πιο βαθιά στο σκοτάδι της ύβρης. Αν διεξήγαγε τον αγώνα του υπέρ του δικαίου έχοντας ως γνώμονα το μέτρο, η νίκη

⁶⁶ Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, (1997), 170-171.

⁶⁷ Πλατής, (1994), 37-39.

του θα ήταν βέβαιη, ενώ τώρα η ηθική προ πάντων συντριβή του είναι πέρα για πέρα αναπόφευκτη⁶⁸.

Ενδιαφέρουσα είναι η τοποθέτηση του Καμύ σχετικά με τα κύρια συστατικά στοιχεία ενός τραγικού έργου. Σύμφωνα λοιπόν με τον Γάλλο στοχαστή οι αντικρουόμενες δυνάμεις της αρχαίας τραγωδίας είναι στον ίδιο βαθμό λογικές, νόμιμες και αξίζουν το σεβασμό μας. Όλες οι ενέργειες των προσώπων που δρουν σ' αυτή δικαιολογούνται και κανένα απ' αυτά δε διεκδικεί τον τίτλο του κατόχου του δικαίου. Το πάγιο ζήτημα της τραγωδίας αποτελεί η μη υπέρβαση του ορίου. Τέλος, αναδύεται μια έντονη αμφισημία στην πράξη από τις δυνάμεις που συγκρούονται μέσα στο δραματικό έργο αφού καθεμία απ' αυτές εμφανίζεται ότι κρύβεται πίσω από τη διπλή μάσκα του καλού και του κακού⁶⁹.

Το έγκλημα μιας γυναίκας που δολοφονεί τον άντρα της ή τα παιδιά της, η αποκάλυψη ότι κάποιος παντρεύτηκε τη μητέρα του, θα μπορούσε να έχει αποτελέσει την πηγή της έμπνευσης για τη σύνθεση μελοδραμάτων. Είναι προφανές λοιπόν ότι για να αποκτήσουν τραγικό περιεχόμενο τα συγκεκριμένα θέματα, είναι αναγκαίο να εξεταστούν κάτω από μια ιδιαίτερη σκοπιά. Αυτή όμως η ξεχωριστή αντιμετώπιση χρειάζεται ως αναγκαία προϋπόθεση την ύπαρξη σοβαρού δράματος που να επικεντρώνεται σε κεφαλαιώδη ζητήματα της ανθρώπινης κατάστασης. Ο μόνος τρόπος να αποκτήσουν τα παραπάνω εγκλήματα τραγική διάσταση είναι να σχετιστούν με αίτια που υπερβαίνουν την ατομική περίπτωση και να καταστούν αναγκαία στο όνομα των συγκυριών που επιβάλλονται στους ανθρώπους. Οι φόννοι και οι ειδεχθείς πράξεις που διαπράττουν η Κλυταιμνήστρα, η Μήδεια και ο Οιδίποδας αποτελούν το αναπόδραστο αποτέλεσμα της τάξης του κόσμου. Αυτές οι φρικιαστικές ενέργειες θα μπορούσαν να είχαν διαπραχθεί και από εμάς, γι' αυτό προκαλούν όχι μόνο τον οίκτο μας για τα θύματα αλλά τον έλεον για τους θύτες, σε τελική ανάλυση τον έλεον για τον ίδιο τον άνθρωπο⁷⁰.

⁶⁸ ό.π., 48.

⁶⁹ Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, (1997), 170.

⁷⁰ Romilly, (1997), 195.

3.Η ηθική και παιδαγωγική διάσταση του έργου του Ευριπίδη

3.1 Κέντρο της προσοχής του ο άνθρωπος

Πολλές είναι οι επικρίσεις που δέχτηκε το έργο του Ευριπίδη εξαιτίας της επιμονής του να υπερασπίζεται τους απλούς ανθρώπους και ιδιαίτερα αυτούς που βρίσκονταν σε δυσμενέστερη θέση σε σχέση με τους άλλους. Καμία όμως απ' αυτές δεν είχε τη δύναμη να τον απομακρύνει από τον άνθρωπο που υποφέρει αλλά και να τον εμποδίσει να εξωτερικεύσει τη συμπόνια του σ' αυτόν, να καταγράψει τα διάφορα δυσάρεστα συμβάντα της καθημερινής του ζωής, σ' όλη τη διάρκεια της δραματουργικής του παραγωγής. Στις τραγωδίες του *Άλκηστη*, *Ηρακλής*, *Ανδρομάχη*, *Τρωάδες*, παρουσιάζει με απaráμιλλο τρόπο πρόσωπα σε ασθενέστερη θέση να βασανίζονται τόσο, ώστε να προκαλούν τη ζωντανή συμπάθεια των θεατών γι' αυτά. Ο οίκτος που κερδίζουν από το κοινό αυτά τα πρόσωπα δεν προέρχεται τόσο από την αθωότητά τους, όσο από το γεγονός ότι ακριβώς επειδή βρίσκονται σε αδυναμία, δεν μπορούν να αποκρούσουν τη βάνανση συμπεριφορά εναντίον τους και να προστατεύσουν αποτελεσματικά τον εαυτό τους⁷¹.

Είναι γεγονός ότι ο Ευριπίδης υπερασπίζεται με τόλμη την αλήθεια. Είναι ένας ανυπότακτος διανοητής που κύριος σκοπός της δραματουργικής του δραστηριότητας αποτελεί η ανάδυση της ομορφιάς που πηγάζει μέσα από τις ανθρώπινες πράξεις, καταδικάζοντας ταυτόχρονα κάθε στοιχείο που παρεμποδίζει τη βελτίωση της ανθρώπινης ζωής. Αυτό το κλίμα που διαπερνά το σύνολο του έργου του καθόλου τυχαίο δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί, αν αναλογιστεί κανείς ότι ο ποιητής, αν και ζούσε σε μια δημοκρατική πολιτεία, αντίκρισε μερικούς από τους πιο κοντινούς του ανθρώπους να διώκονται για τις απόψεις τους: τον Αναξαγόρα να διώκεται για αθεΐα και να φεύγει για να γλυτώσει τη ζωή του, τον Πρωταγόρα να σύρεται σε δίκη γιατί διάβασε κάποιο αθεϊστικό βιβλίο. Στον *Ορέστη* χαρακτηριστικά αναφέρει για τους απλούς ανθρώπους που ταλαιπωρούνταν από διάφορους παράγοντες: «δεν είναι ωραίοι στο θώρι μα έχουν παλικαριά, δεν συχνάζουν στην πόλη πολύ, μα είναι ξωμάχοι και γνωστικοί...» (Ευριπίδης Ορέστης. Μετ. Ν. Σφυρόερα. στ.

⁷¹ Ζορμπαλάς, (1987), 44.

1010-1015 Βιβλιοθήκη Ελλήνων, Ελληνικός Εκδοτικός Οργανισμός). Αυτό το έντονο ενδιαφέρον του για τον απλό άνθρωπο είναι εύκολα διακριτό στις περισσότερες τραγωδίες του⁷².

Επιπλέον, η σαφής τοποθέτησή του υπέρ των αδυνάμων εκδηλώνεται ξεκάθαρα επισημαίνοντας ότι δεν υφίστανται διακριτικά της ευγένειας και οι ασθενέστεροι οικονομικά είναι πολλές φορές περισσότερο άνθρωποι από τους εύπορους. Ακόμα και αν κάποιος έχει ευγενική καταγωγή, αυτό του το γνώρισμα δεν μπορεί να εγγυηθεί ότι δε θα υιοθετήσει δόλια μέσα για να επιτύχει το σκοπό του. Άνθρωποι όμως από τα φτωχότερα στρώματα της κοινωνίας μπορεί να επιδεικνύουν ηθική ανωτερότητα. Συχνά διακηρύσσει τον έπαινό του προς τους φτωχούς και κατακεραυνώνει τη χωρίς όρια άρχουσα τάξη. Στην *Ηλέκτρα*, ο ταπεινός χωρικός που παντρεύτηκε την θυγατέρα του βασιλιά εμφανίζεται ως άνθρωπος με διακριτικότητα και απίστευτη ευγένεια. Μάλιστα καλεί, όσους σπεύσουν να τον κατηγορήσουν ως ασύνετο γι' αυτή του την πράξη, να μετρήσουν σωστά τη δική τους ορθή κρίση⁷³.

Ο μεγάλος τραγικός ποιητής θεωρούσε ότι η μεσαία κοινωνική τάξη αποτελεί τον στυλοβάτη του κράτους και τον εγγυητή της δημοκρατίας. Σημαντικό μερίδιο του επαίνου του κατέχει ο αγροτικός κόσμος. Μόνο οι αγρότες, κατά τη γνώμη του, διακρίνονται από σωφροσύνη, γνήσια αγάπη για την πατρίδα, φρονιμάδα. Είναι προφανές ότι αντιπαθεί αυτούς που έχουν ευγενική καταγωγή και μάλιστα προχωρά περισσότερο, υποστηρίζοντας ότι δε θα έπρεπε να κατέχουν τίτλους και ειδικά δικαιώματα. Συνήθιζε να γράφει ότι πολλοί που κατάγονται από κραταιές οικογένειες επιδεικνύουν δόλια συμπεριφορά ενώ ο απλός, φτωχός κόσμος αντιδρά με μεγαλείο και ηθική ανωτερότητα. Ωστόσο, από την άλλη πλευρά υπογράμμιζε ότι η ανέχεια κατευθύνει τον άνθρωπο στο κακό (*Ηλέκτρα*, 367-380). Παρόλο που η υλική ευδαιμονία δεν οδηγεί πάντα σε ευγενική συμπεριφορά ωστόσο είναι καλοδεχούμενη σε κάθε περίπτωση. Τέλος, εκφράζει την άποψη ότι ακόμα και η στρατιωτική διοίκηση πρέπει να αποτελείται από ανθρώπους του λαού, γι' αυτό στρεφόταν εναντίον της οργανωμένης σπαρτιατικής στρατοκρατίας (*Ανδρομάχη*, 693-699)⁷⁴.

Επιπλέον, ο ουμανισμός στην ευριπίδεια δραματουργία αποδεικνύεται από την έκφραση πίστης στη ζωή και στην αισιόδοξη πλευρά της. Όταν η Ανδρομάχη

⁷² ό.π., 44.

⁷³ ό.π., 45.

⁷⁴ Κορδάτος, (1974)⁵, 235.

υποστηρίζει ότι θα προτιμούσε να είχε πεθάνει παρά να βίωνε τις συμφορές που έφερε ο πόλεμος, η Εκάβη της απαντά:

οὐ ταυτόν, ᾧ παῖ, τῷ βλέπειν τὸ κατθανεῖν: τὸ μὲν γὰρ οὐδέν, τῷ δ' ἔνεισιν ἐλπίδες. «Το ίδιο δεν είναι παιδί μου, να ζει κανείς και να πεθαίνει. Το ένα είναι το μηδέν, στο άλλο ελπίδες υπάρχουν» (Ευριπίδη *Τρωάδες*. Μετ. Π. Σπανδωνίδη. Βιβλιοθήκη Αρχαίων Συγγραφέων I. Ζαχαρόπουλος, σελ. 61 στ. 631-634). Όταν στον *Ιππόλυτο* ολοφύρεται για τη σκληρότητα της μοίρας, την ίδια στιγμή υπενθυμίζει ότι παρόλα τα βάσανα της, η ζωή είναι ευχάριστη και φυσικά πιο ποθητή από το έρεβος του θανάτου⁷⁵.

Ο τραγικός ποιητής πολύ περισσότερο από τους ομότεχνούς του, αναδεικνύει τα προβλήματα που αντιμετωπίζει η ανθρώπινη ύπαρξη ενώ παράλληλα εκθειάζει τη δύναμη του νου και τις δημιουργικές δυνατότητες του ανθρώπου. Έτσι δείχνει την εμπιστοσύνη του στον άνθρωπο, συμπάσχει στα παθήματά του και γνωστοποιεί τα προβλήματα, τα οποία τον εμποδίζουν να ζει μια όμορφη, μεστή από αξιοπρέπεια ζωή. Ειδικά στο θέμα της αξιοπρέπειας δίνει ιδιαίτερη έμφαση ανεξάρτητα από την κοινωνική ή την οικονομική θέση του καθενός. Στις *Τρωάδες* η Κασσάνδρα αναφέρει χαρακτηριστικά: *ἐν ἀπέχθημα πάγκοινων βροτοῖς, οἱ περὶ τυράννους καὶ πόλεις ὑπηρετᾶται; «μισητοὶ ἀπ' ὅλους τους ανθρώπους ὅσοι γύρω στους τυράννους υπηρετοῦν»*. (Ευριπίδη *Τρωάδες*. Μετ. Π. Σπανδωνίδη. Βιβλ. Αρχ. Συγγρ. I. Ζαχαρ., στ. 424-426)⁷⁶.

Ο Ευριπίδης είναι ο μόνος από τους τραγικούς ποιητές που επισήμανε με ιδιαίτερο πάθος την αξία της φιλίας και την παιδευτική αποστολή της. Ο ποιητής παρατηρώντας τη συναισθηματική εξέλιξη του ατόμου συμπέρανε ότι η φιλία αποτελεί καθοριστικό παράγοντα για την ομαλή ένταξη ενός νέου στο κοινωνικό σύνολο καθώς και την αρμονική συναισθηματική του ανάπτυξη. Μάλιστα στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, στον *Ηρακλή Μαινόμενο* και στον *Ορέστη*, το θέμα της φιλίας αναπτύσσεται με ενάργεια, ταυτίζοντάς την με ανώτερους ηθικούς σκοπούς. Για τον πρωτοπόρο δραματουργό η φιλία αποκτά πραγματικό παιδευτικό νόημα όταν θεμελιώνεται σε στέρεες ηθικές βάσεις με βασικά χαρακτηριστικά την έκφραση των πραγματικών αισθημάτων ή σκέψεων και την ανιδιοτέλεια. Όταν υπεισέρχεται μέσα σε μια φιλική σχέση η αποκόμιση κέρδους και το συμφέρον, τότε

⁷⁵ Ζορμπαλάς, (1987), 46.

⁷⁶ ό.π., 47.

δημιουργούνται οι κατάλληλες συνθήκες για τη διάλυσή της. Γι' αυτό και καταφέρεται εναντίον όλων όσοι συνάπτουν φιλίες με ανθρώπους που κατέχουν υψηλά αξιώματα ή οικονομικά ισχυρούς παράγοντες για την προώθηση των συμφερόντων τους⁷⁷.

Ο Αριστοτέλης υποστήριξε ο φίλος μας ουσιαστικά δεν είναι τίποτα άλλο παρά ο ίδιος μας ο εαυτός που βρίσκεται απλά σε άλλο σώμα (*Ηθικά Νικομάχεια*, I,4,31). Σ' αυτή ακριβώς τη φράση κρύβεται η παιδαγωγική αξία της φιλίας που αναδεικνύεται με περίτεχνο τρόπο στο ευριπίδειο έργο. Μέσω των υγιών κοινωνικών συναναστροφών ο άνθρωπος καλλιεργεί τις κοινωνικές του κλίσεις και βρίσκει ικανοποίηση στην ψυχολογική ανάγκη για αποδοχή. Υπάρχουν στοιχεία στους φίλους, όπως κοινοί ιδεολογικοί προσανατολισμοί και αμοιβαιότητα σκοπών που οδηγούν σε ισχυρό συναισθηματικό δεσμό. Επιπλέον η επίδραση του ενός προς τον άλλο δημιουργούν ένα άριστο ζεύγμα σχέσεων. Ο λόγος που ο ποιητής ασχολήθηκε στη δραματουργία του με αυτήν την τόσο σημαντική ηθική αξία ήταν η θέλησή του να επανακαθοριστεί η σημασία της και να απαλλαγεί απ' όλα εκείνα τα στοιχεία που προκαλούσαν σκότιση του πραγματικού νοήματός της. Πίστευε ότι απαλλαγμένα από τα ιδιοτελή κίνητρα που οδηγούν στη διάλυσή της, ανακόπτει την αντικοινωνική συμπεριφορά, καλλιεργεί την ευγενή άμιλλα. Το σημαντικότερο όμως είναι ότι η αληθινή φιλία μαθαίνει στους ανθρώπους να σέβονται και να εκτιμούν ο ένας τον άλλο, πράγμα που αποτελεί και την ουσία του παιδαγωγικού της σκοπού⁷⁸.

Ειδικά η τραγωδία *Ορέστης* αποθεώνει την αληθινή φιλία αφού ο Πυλάδης, ο πιο στενός φίλος του Ορέστη, καθίσταται εκφραστής της ανιδιοτελούς συνδρομής προς τον δοκιμαζόμενο φίλο του και επιπλέον δηλώνει τη θέλησή του να πεθάνει μαζί του. «*Ας χαθώ και εγώ μαζί σου. Γιατί τότε θα φανώ φίλος αν στον πόνο σου δεν σταθώ κοντά σου*». (Ευριπίδη *Ορέστης*. Μετ. Ν. Σφυρόερα. στ. 1182 Βιβλιοθήκη Ελλήνων, Ελληνικός Εκδοτικός Οργανισμός). Αυτά τα λόγια του Πυλάδη ωθούν τον Ορέστη να διατυπώσει έναν ύμνο στην φιλία: *οὐκ ἔστιν οὐδὲν κρεῖσσον ἢ φίλος σαφής, οὐ πλοῦτος, οὐ τυραννίς. «Δεν υπάρχει τίποτα καλύτερο από τον γνήσιο φίλο, ούτε πλούτος, ούτε εξουσία*». (Ευριπίδη *Ορέστης*. Μετ. Ν. Σφυρόερα. στ. 1270-1271 Βιβλ. Ελλήνων, Ελλ. Εκδ. Οργανισμός). Την ίδια άποψη για την υψηλή αξία της φιλίας εκφράζει ο Ορέστης και στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* αφού δεν δίνει τη

⁷⁷ Κουκουλομμάτης, (1979), 119-121.

⁷⁸ ό.π., 122-123.

συγκατάθεσή του να θυσιαστεί ο σύντροφός του για να ξεφύγει αυτός. Χαρακτηριστικά υποστηρίζει ότι: τὰ τῶν φίλων αἴσχιστον ὅστις καταβαλὼν ἐς ξυμφορὰς αὐτὸς σέσωσται. «εἶναι πολὺ ντροπὴ τοὺς φίλους σου να ρίχνεις σε συμφορὰς και να γλυτώνεις ο ἴδιος». (Ευριπίδη *Ιφιγένεια εν Ταύροις*. Μετ. Θ. Σταύρου. Βιβλ. Αρχ. Συγγρ. Ι. Ζαχαρ., στ. 597-607)⁷⁹.

Τα έντονα πάθη είναι ένα εμφανές χαρακτηριστικό της ευριπίδειας δραματουργικής παραγωγής. Μάλιστα προσφιλές θέμα της αποτελεί η εκδικητική μανία των πρωταγωνιστών της. Δύο τραγωδίες έχουν ως βασικό θέμα την εκδίκηση, η *Μήδεια* και ο *Ιππόλυτος*. Τα κεντρικά γυναικεία πρόσωπα αυτών των τραγωδιών αντιμετωπίζουν υπομονετικά τα βάσανά τους αλλά φτάνει η στιγμή που η μία δολοφονεί τα ίδια της τα παιδιά και η άλλη βρίσκεται αντιμέτωπη με μια τρομερή κατηγορία. Η *Ανδρομάχη* μπορεί να μην έχει ως θεματικό πυρήνα την εκδίκηση, ωστόσο ένα από τα βασικά πρόσωπα του δράματος, η Ερμιόνη, εξαιτίας του φθόνου προς την αντίζηλή της, επιθυμεί όχι μόνο τον θάνατό της αλλά και τον θάνατο του μικρού γιού της. Στην *Εκάβη*, μπορεί η γηραιά βασίλισσα να υποφέρει αφάνταστα, ωστόσο ο νους της δεν ξεφεύγει από την εκδίκηση αφού σχεδιάζει κρυφά να σκοτώσει το φονιά του γιού της παρασύροντάς τον στη σκηνή των γυναικών⁸⁰.

Μπορεί η ανθρώπινη εκδικητικότητα να αποτελεί αγαπημένο θέμα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας από τον Αισχύλο έως τον Ευριπίδη, μόνο όμως ο τελευταίος την επεξεργάστηκε με γνώμονα τις ανθρωπιστικές αρχές που χαρακτηρίζουν το έργο του. Προσπαθεί να διεισδύσει βαθιά με σκοπό να αναλύσει αυτή τη φρικτή πρακτική που φυσικά έρχεται αντιμέτωπη με το σεβασμό προς τον άνθρωπο. Τολμά και προβαίνει στην καταδίκη της μητροκτονίας ακόμα και αν διαπράχθηκε μετά από θεϊκή προσταγή. Στο τέλος της *Ηλέκτρας* εμφανίζει τον Κάστορα και τον Πολυδεύκη να μέμφονται τον Απόλλωνα, ο οποίος, μολοντί θεός και σοφός, έδωσε χρησμό πως η Κλυταιμνήστρα θα δολοφονηθεί από τα ίδια της τα παιδιά. Υποστηρίζουν ότι αυτό που διέπραξε ο θεός δεν είναι δείγμα σωφροσύνης, υπονοώντας έτσι σαφώς ότι η μητροκτονία είναι μια πράξη απαράδεκτη και βαθιάς μισανθρωπίας⁸¹.

Αναλύοντας την ηθική και παιδαγωγική διάσταση του έργου του Ευριπίδη θα πρέπει οπωσδήποτε να σταθούμε στις ευγενικές εκείνες μορφές που αναδύονται από

⁷⁹ Ζορμπαλάς, (1987), 47-48.

⁸⁰ Romilly, (1997), *Η νεοτερικότητα του Ευριπίδη*, 70.

⁸¹ Ζορμπαλάς, (1987), 48-49.

τις τραγωδίες του και αποτελούν διαχρονικά υποδείγματα συμπεριφοράς. Στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* παρουσιάζεται η κεντρική ηρωίδα ως πρότυπο μεγαλείου και ηθικής ανωτερότητας, που δε διστάζει να προσφέρει τη ζωή της για υψηλούς σκοπούς. Η συμπεριφορά και ολόκληρη η δράση της Ιφιγένειας διακρίνεται από ευθύτητα, τιμιότητα, αλληλεγγύη στον συνάνθρωπο, πραγματική και ανυστερόβουλη αγάπη για την πατρίδα. Όπως επισημαίνει χαρακτηριστικά, δε θέλει άνθρωποι που έχουν το ίδιο δικαίωμα μ' αυτήν στη ζωή, να σκοτωθούν ή να ορφανέψουν αν δε θυσιαστεί αυτή. Και κορυφώνει μ' έναν ύμνο προς την πατρίδα:

καὶ γὰρ οὐδέ τοί τι λίαν ἐμὲ φιλοψυχεῖν χρεών:

πάσι γάρ μ' Ἑλλησι κοινὸν ἔτεκες, οὐχὶ σοὶ μόνη.

«...και φιλόζωη τόσο να είμαι δεν ταιριάζει

μ' έκανες για το καλό όλων των Ελλήνων

και όχι μονάχα για σε...

Το κορμί μου στην Ελλάδα δίνω...»

(Ευριπίδη *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*. Μετ. Θ. Σταύρου. Βιβλ. Αρχ. Συγγρ. Ι. Ζαχαρ., στ. 1385-1386)⁸².

Έξοχες μορφές στο ευριπίδειο έργο που διακρίνονται για την ηθική τους ακεραιότητα αποτελούν ο Μενοικέας, η Μακαρία, η Άλκηστη, ο Ηρακλής και η γυναίκα του Μεγάρα. Στην τραγωδία *Φοίνισσες*, ο μάντης Τειρεσίας διαμηνύει στον βασιλιά Κρέοντα ότι για να προστατευθεί η πόλη πρέπει να θυσιαστεί ο γιος του ο Μενοικέας στους θεούς του κάτω κόσμου. Ο Κρέοντας προστάζει το γιο του να φύγει για να γλυτώσει το θάνατο. Ο Μενοικέας όχι μόνο θα αρνηθεί να φύγει αλλά με περίσσιο θάρρος ανακοινώνει στον πατέρα του την απόφαση του να μείνει και να προσφέρει την πατρίδα του τη ζωή του γιατί πιστεύει ακράδαντα ότι:

εἰ γὰρ λαβῶν ἕκαστος ὅ τι δύναιτό τις

χρηστὸν διέλθοι τοῦτο κὰς κοινὸν φέροι

πατρίδι, κακῶν ἂν αἰ πόλεις ἔλασσόνων

πειρώμεναι τὸ λοιπὸν εὐτυχοῖεν ἂν.

«αν ο καθένας έκανε το καλό

για το κοινό συμφέρον της πατρίδας,

τότε και οι πολιτείες θα ήταν πιο ευτυχισμένες».

⁸² ό.π., 50.

(Ευριπίδη *Φοίνισσες*. Μετ. Κ. Φριλίγγου. Βιβλ. Αρχ. Συγγρ. Ι. Ζαχαρ., στ. 1015-1018). Η Μακαρία στις *Ηρακλείδες*, θέλοντας να σώσει τη ζωή των παιδιών της και να ανταποδώσει τη φιλοξενία που της πρόσφεραν οι Αθηναίοι, δέχεται να θυσιάσει τη ζωή της παρά την πρόταση του Ιόλαου να υπάρξει κλήρος ανάμεσα σ' αυτήν και τις αδερφές της. Η *Άλκηστη* αποτελεί ένα έργο-ύμνος στη γυναίκα σύζυγο και μητέρα, που θυσιάζεται για την ευτυχία των άλλων και αναδεικνύεται μ' αυτόν τον τρόπο ένα κορυφαίο παράδειγμα έμπρακτου ανθρωπισμού.⁸³

Μία από τις πιο ευγενικές μορφές του ευριπίδειου δράματος αποτελεί ο Ηρακλής, ο οποίος ενσαρκώνει τον ήρωα που η ψυχή του πλημμυρίζει από ανθρωπιά, αλληλεγγύη, αδιάκοπο αγώνα προς όφελος της ανθρωπότητας. Η γενναιότητά του είναι άρρηκτα συνυφασμένη με την εξυπηρέτηση του γενικού καλού. Στο πρόσωπο του Ηρακλή ο τραγικός ποιητής συγκεντρώνει όλα τα υψηλά ιδεώδη του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού. Στην τραγωδία *Ηρακλής*, ο ήρωας είναι συμπαραστάτης των ανθρώπων, ειδικά των αδυνάμων και στρέφεται εναντίον των θεών. Παρόλο που αποκαλύπτεται ότι ο ίδιος σκότωσε τα παιδιά του, το δράμα του συγκινεί το θεατή, ο οποίος στο πρόσωπό του δεν αναγνωρίζει μόνο τον άνθρωπο που υποφέρει αλλά τον ευεργέτη ολόκληρης της ανθρωπότητας. Είναι αυτός που, όπως θα πει παρακάτω ο ποιητής με τα λόγια της Λίσας, ημέρεψε τη χέρσα γη μαζί με την άγρια θάλασσα και την έδωσε στους ανθρώπους⁸⁴.

Στην ίδια τραγωδία ο ποιητής προχωράει ένα βήμα παραπέρα, αποδεικνύοντας για ακόμα μια φορά ολοκάθαρα την ηθική διάσταση της τέχνης του. Παρουσιάζει τον χορό να αποτελείται από κατοίκους του Μαραθώνα να διακηρύσσουν emphatically ότι θεός είναι αυτός που σ' όλη τη διάρκεια του βίου του υπηρετεί τους ανθρώπους και αγωνίζεται προς όφελός τους. Η συμπόνια προς τους άλλους αποτελεί θεμελιώδη αρετή για τον άνθρωπο, το εισιτήριο για τη θέωσή του. Η Μεγάρα, η γυναίκα του Ηρακλή, αποτελεί μια άλλη ευγενική γυναικεία φιγούρα που ξεχωρίζει για την υπομονή, την ανεκτικότητα, την κατανόηση, την ολοκληρωτική αφοσίωση στον αγωνιζόμενο σύζυγό της⁸⁵.

⁸³ ό.π., 50-51.

⁸⁴ ό.π., 51-52.

⁸⁵ ό.π., 53.

3.2 Ο πατριωτισμός του Ευριπίδη

Ο ποιητής μέσα από την τραγική του τέχνη δεν πάσχιζε να αποδείξει αγωνιωδώς το μέγεθος των πατριωτικών του αισθημάτων. Κύρια επιδίωξη του όμως ήταν να καλλιεργήσει την εγρήγορση των συμπολιτών του και ειδικότερα των νέων για τις υποχρεώσεις που έχουν απέναντι στην πατρίδα τους, οι οποίοι θα πρέπει να επαγρυπνούν για την προστασία της, αποδεικνύοντας το διαρκώς με πράξεις τόσο σε καιρό πολέμου όσο και σε καιρό ειρήνης. Για να το κατορθώσει αυτό, θα ακολουθήσει μια μέθοδο που αναπτύσσεται πάνω σε παιδαγωγικά θεμέλια: τονίζει την αξία της πατρίδας, παρουσιάζει ευγενικές μορφές που εθελούσια προσφέρουν τη ζωή τους για τη δόξα και το μεγαλείο της, θυμίζει εμφατικά τις υποχρεώσεις του κάθε πολίτη απέναντι σ' αυτήν. Μ' αυτόν τον τρόπο οικοδομεί τις κατάλληλες ψυχολογικές συνθήκες για να εμφυσήσει τον πατριωτικό έρωτα, να δημιουργήσει τη σπορά που θα επιτρέψει την ανάπτυξη αισθημάτων πραγματικής φιλοπατρίας στους συμπολίτες του⁸⁶.

Ο Ευριπίδης ήταν ένας αγνός πατριώτης, ο οποίος πίστευε όμως στην αξία της ειρήνης. Είχε την ακλόνητη πεποίθηση ότι η γενέτειρά του, η Αθήνα ήταν το πολιτικό και πνευματικό κέντρο όλης της Ελλάδας και αυτή ακριβώς η υπεροχή που τη διέκρινε, της έδινε το δικαίωμα να ασκεί παρεμβατική πολιτική σ' όλο το Αιγαίο πέλαγος. Όπως είδαμε νωρίτερα, αποτυπώνεται στην τέχνη του ανάγλυφα η πολιτική του Περικλή, εκδηλώνοντας ταυτόχρονα την απόλυτη προσήλωσή του στις δημοκρατικές αρχές και αξίες. Ο πατριωτισμός του τον ωθούσε να καταφέρεται εναντίον των Σπαρτιατών και των λακωνιζόντων συμπατριωτών του. Μάλιστα στα χρόνια του μεγάλου εμφύλιου σπαραγμού, πήρε ξεκάθαρη αντισπαρτιατική θέση. Ο *Ιων* αποτελεί έναν έπαινο για τον ιωνικό πολιτισμό, ο οποίος σύμφωνα με τη δική του θεώρηση ήταν ανώτερος από τον δωρικό. Στην *Ανδρομάχη* δεν διστάζει να αποκαλέσει τους Σπαρτιάτες δολερούς, δολοπλόκους, απατεώνες και στους *Ηρακλείδες* μέμφεται τους Σπαρτιάτες και τους Αργίτες ότι δεν αναγνωρίζουν το καλό που τους έχει προσφέρει η Αθήνα⁸⁷.

Οι *Ικέτιδες* είναι η τραγωδία στην οποία διαφαίνεται με τόση ενάργεια η επίδραση της περικλειϊκής ιδεολογίας που, όπως πιστεύουν οι μελετητές, ο ίδιος ο

⁸⁶ Κουκουλομμάτης, (1979), 225.

⁸⁷ Κορδάτος, (1974)⁵, 233.

Περικλής ανεβαίνει πάνω στη σκηνή με ηρωική περιβολή. Ο βασικός πρωταγωνιστής του έργου, ο Θησέας, παρουσιάζεται ως θεμελιωτής και θεματοφύλακας των αρχών της δημοκρατίας του χαρισματικού πολιτικού. Μάλιστα, ο *Ερεχθεύς*, μια τραγωδία του που έχει φτάσει μέχρι τις μέρες μας αποσπασματικά, γράφεται για να προκαλέσει την αγάπη για την πατρίδα και την οικειοθελή θυσία για τη σωτηρία της. Ο ρήτορας Λυκούργος στον Κατά Λεωκράτους λόγο του, προσπαθεί να αναδείξει τις ηθικές αρχές του αθηναϊκού πατριωτισμού χρησιμοποιώντας παραδείγματα συγγραφέων, ανάμεσά τους και τον Ευριπίδη⁸⁸.

Η φιλοπατρία του ποιητή ουσιαστικά αναδεικνύει το ανθρωπιστικό πνεύμα του έργου του, διότι αυτός που δε διστάζει να προσφέρει τη ζωή του για την υπεράσπιση της πατρίδας του, στην πραγματικότητα θυσιάζεται όχι απλά για τη γη του αλλά για τους συμπατριώτες του. Η αγάπη για την πατρίδα του, την Αθήνα, δεν προερχόταν από το γεγονός ότι σ' αυτή την πόλη γεννήθηκε και μεγάλωσε αλλά την ενίσχυαν οι δημοκρατικές αξίες της, το ανοιχτό και φιλικό της πνεύμα. Όταν, με την πολιτική της προκαλούσε τον όλεθρο σ' άλλες πόλεις ή ξέφευγε από τις αρχές της, πάνω στις οποίες είχε καταστεί πνευματικό λίκνο όλου του τότε γνωστού κόσμου και απάνεμο λιμάνι για τους καταδιωκόμενους, τότε τολμούσε με παρρησία να της ασκήσει δριμεία κριτική. Μπορεί να μην πήρε μέρος άμεσα στην πολιτική ζωή της πόλης του ωστόσο συμπάσχει, υποφέρει για όλες της περιπέτειες της. Συνολικά εννέα τραγωδίες αποσκοπούν στον υψηλό σκοπό που είναι η εξύμνηση της Αθήνας. Ο ποιητής δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στην ιερή προέλευσή της, στο ρόλο της ως εγγυητή της αρχαίας παράδοσης, στην ακλόνητη πίστη της στο δίκαιο και στην προστασία των αδυνάμων, στην ανδρεία, στην ηθική και πνευματική υπεροχή των κατοίκων της⁸⁹.

Στους *Ηρακλείδες* ο δραματουργός μέσω του Ιόλαου, ανάμεσα στα άλλα, εξισώνει το χαρακτηρισμό του δίκιου με τον αγώνα προς όφελος των συνανθρώπων:

Πάλαι ποτ' ἐστὶ τοῦτ' ἐμοὶ δεδογμένον:

ὁ μὲν δίκαιος τοῖς πέλας πέφυκ' ἀνὴρ

<βοηθός, αὐτὸς συμφοραῖσιν ἐμπλακεῖς,>

ὁ δ' ἐς τὸ κέρδος λῆμ' ἔχων ἀνειμένον

πόλει τ' ἄχρηστος...

⁸⁸ Κωνσταντινόπουλος, (2014), 12,14.

⁸⁹ Ζορμπαλάς, (1987), 53-54.

«από καιρό στο νου μου το έχω δέσει
πως ο δίκιος για τ' άλλου είναι πλασμένος
το καλό, και πως όποιος παραδίνει
την ψυχή του στο κέρδος είναι ανώφελος
για την πόλη του...»

(Ευριπίδη *Ηρακλείδες*. Μετ. Π. Λεκατσά Βιβλ. Αρχ. Συγγρ. Ι. Ζαχαρ., στ. 1-5).

Ο πατριωτισμός του είναι πάντοτε άρρηκτα συνυφασμένος με το δίκαιο και με τον ανθρωπισμό γι' αυτό το λόγο αποκτά υψηλό νόημα. Στην *Εκάβη* και στις *Τρωάδες* εκφράζει τον αποτροπιασμό του για τη σκληρότητα που επέδειξαν οι Έλληνες εισβολείς, στην *Ανδρομάχη*, όπως είδαμε παραπάνω, καταφέρεται εναντίον των δολοπλοκιών των Σπαρτιατών που οδήγησαν στους φόνους αιχμαλώτων. Ειδικά ο Μενέλαος στο συγκεκριμένο έργο αντιπροσωπεύει τη σπαρτιατική έπαρση και σκληρότητα. Στην *Εκάβη* αναδύεται μια βαθιά δυσαρέσκεια για την Αθήνα που ζητά να θυσιαστεί η εξαθλιωμένη βασίλισσα πάνω στον τάφο του Αχιλλέα όπως επίσης και για όλους τους Έλληνες επικεφαλής που έδειξαν την απανθρωπιά τους στους ηττημένους Τρώες. Αυτή η έντονη δυσαρέσκεια για την ηθική κατάρρευση της πατρίδας του εκφράζεται πιο ηχηρά στον *Ίωνα* αφού ο πρωταγωνιστής υποστηρίζει ότι θα προτιμούσε να είναι δούλος και μόνος στους Δελφούς παρά ελεύθερος και αξιωματούχος στην Αθήνα, στην οποία αυτοί που κυβερνούν βρίσκονται σε εγρήγορση για να συντρίψουν τους άλλους ενώ οι συνετοί παραμένουν σε αδράνεια⁹⁰.

3.3 Κριτική στάση απέναντι στο μύθο και τη θρησκεία

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό γνώρισμα του ευριπίδειου έργου με σαφή ηθική στόχευση είναι το να επιτίθεται σε καθετί που παρακωλύει την ανθρώπινη εξέλιξη. Στρέφεται εναντίον αντιδραστικών ιδεών που τίθενται εμπόδιο στην κοινωνική και ατομική ευημερία. Γι' αυτό καταφέρεται εναντίον των μύθων που συντηρούν την αδικία και των θεών που προκαλούν με τις πράξεις τους την απόγνωση στους ανθρώπους. Στην εποχή που έζησε ο ποιητής δεν ήταν εύκολο για κάποιον να δείχνει περιφρόνηση στους θεούς ή να αρνείται τελείως την ύπαρξή τους διότι όπως αποδεικνύουν οι μαρτυρίες που έχουν φτάσει ως τις μέρες μας θα μπορούσε να δικαστεί ή ακόμα και να εξοριστεί. Ο Ευριπίδης όμως δε θα μπορούσε να μείνει

⁹⁰ ό.π., 55-56.

αμέτοχος από τις ορθολογικές ερμηνείες που έδιναν οι σοφιστές για το θείο, γεγονός που το αποδεικνύουν τα έργα του⁹¹.

Μελετώντας σε βάθος το σύνολο της δραματουργίας του, θα καταλήγαμε στο συμπέρασμα ότι είναι δύσκολο να εντοπίσουμε ξεκάθαρες δηλώσεις αθεΐας ή ακόμα ενδείξεις αγνωστικισμού, ωστόσο οι στίχοι που εξωτερικεύουν την κριτική και την αμφισβήτηση του ποιητή με ψήγματα ίσως σκεπτικισμού και σχετικισμού είναι αρκετοί. Στον *Ιππόλυτο*, ένα δράμα που κεντρική θέση κατέχει το ερωτικό πάθος που υποθάλπεται από την Αφροδίτη υποστηρίζει ότι *σοφωτέρους γὰρ χρή βροτῶν εἶναι θεούς*, «οι θεοί πρέπει να είναι σοφότεροι από τους ανθρώπους»(στ.120). Στις *Βάκχες*, ένας άνθρωπος βασανίζεται από έναν θεό, τον Διόνυσο και βρίσκουμε το εξής: *ὄργας πρέπει θεοὺς οὐχ ὁμοιοῦσθαι βροτοῖς*, «δεν πρέπει οι θεοί να μοιάζουν στα πάθη με τους ανθρώπους»(στ.1348). Στον *Ηρακλή(μαινόμενο)* συναντάμε στίχους που στρέφονται ευθέως εναντίον του πατέρα των θεών και των ανθρώπων, τον Δία: *ἀμαθὴς τις εἶ θεός, ἢ δίκαιος οὐκ ἔφυς*, «κάποιος αστόχαστος είσαι θεός ή δεν είσαι δίκαιος»(στ. 347). Στις *Φοίνισσες* εκφράζεται η αμφιβολία για το αν μπορούν οι θεοί να απονεύμουν δικαιοσύνη: *οὐχ ὄρα Δίκα κακούς, οὐδ' ἀμείβεται βροτῶν ἀσυνεσίας*, «η Δίκη δεν βλέπει τους κακούς ούτε την ανθρώπινη αφροσύνη»(στ. 1726-1727). Στο ίδιο έργο διατυπώνεται ένα σαφές προκλητικό ερώτημα στο θεό Άρη: *τί ποθ' αἵματι καὶ θανάτῳ*, «γιατί είσαι γεμάτος από αίματα και θάνατο;»(στ. 785)⁹².

Επιπρόσθετα, στον *Ιωνα*, ο βασικός ήρωας του δράματος μένει κατάπληκτος μπροστά σε όσα ανήκουστα φέρεται ότι διέπραξε ο θεός Απόλλωνας, στον οποίο είχε αφιερωθεί ολοκληρωτικά: *νουθετητέος δέ μοι Φοῖβος, τί πάσχει: παρθένους βία γαμῶν; παιῖδας ἐκτεκνούμενος λάθρα θνήσκοντας ἀμελεῖ;*, «μα πρέπει να νουθετήσω τον Απόλλωνα. Τι έχει πάθει; Βιάζει παρθένες και μετά τις παρατάει; Κάνει παιδιά στα κρυφά και μετά αδιαφορεῖ γι' αυτά και τα αφήνει να χαθούν;»(στ. 436-439) και λίγο πιο κάτω: *ναοὺς τίνοντες ἀδικίας κενώσετε*, «θεοί, θα άδειάζαν οι ναοί σας αν πληρώνατε για τις αδικίες σας»(στ.447). Τέλος στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, η ομώνυμη ηρωίδα αδυνατεί να κατανοήσει ότι η θεά Άρτεμη επιθυμεί ανθρωποθυσίες ενώ δεν επιτρέπει σε κανέναν να πλησιάσει το βωμό της που έχει αγγίξει αίμα από

⁹¹ ό.π., 56-57.

⁹² Μοράτος, (2014), 27.

φόνο! Δεν δέχεται την ύπαρξη μύθων που έχουν θέμα την ανθρωποθυσία όπως αυτόν του Ταντάλου και καταλήγει λέγοντας: οὐκ ἔσθ' ὅπως ἔτεκεν ἂν ἡ Διὸς δάμαρ Λητώ τοσαύτην ἀμαθίαν, «δεν είναι δυνατόν να γέννησε η Λητώ, του Δία γυναίκα, τόση ανοησία» (εννοώντας την Άρτεμη) (στ.385-386)⁹³.

Παρά τα ερωτήματα που θέτει σχετικά με το θείο ο Ευριπίδης, επιδιώκει το τέλος των περισσότερων των έργων του να είναι συνυφασμένο με την παραδοσιακή θρησκεία, την οποία μεταχειρίστηκε με τόση επιφυλακτικότητα προηγουμένως. Αυτό βέβαια συνιστά μία από τις περίφημες αντινομίες που αποτελούν χαρακτηριστικό γνώρισμα της δραματουργικής του παραγωγής. Η ανθρώπινη αδυναμία και οι αυθαίρετες ενέργειες των θεών, δίνουν την εντύπωση ότι μας κατευθύνουν σε αδιέξοδο. Σ' αυτό το σημείο παρεμβαίνει ο ποιητής για να αποκαταστήσει την ευρυθμία με αποφασιστικότητα, με τη συχνή χρήση του *ἀπὸ μηχανῆς* θεού. Η θεϊκή λύση που δινόταν στο τέλος λοιπόν έχει τις ρίζες της, αφενός στο γεγονός ότι η τραγωδία ήταν μια θρησκευτική εκδήλωση αφιερωμένη στο θεό Διόνυσο και αφετέρου στο σεβασμό που επεδείκνυε ο τραγικός ποιητής απέναντι στους μύθους και τους θεατές του⁹⁴.

3.4 Αγώνας κατά της τυραννίας και της δουλείας

Στη δραματουργική παραγωγή του Ευριπίδη, όπως υποστηρίζει η J. de Romilly, εξέχουσα θέση καταλαμβάνει η ιδέα της ισότητας ως δημοκρατικής αρχής, η οποία βρίσκεται σε συνεχή αντιπαράθεση με τις ενέργειες που παραβιάζουν τα δικαιώματα των άλλων. Γι' αυτό το λόγο ο ποιητής υποστήριξε ότι η ύπαρξη νόμων κοινών που τους γνωρίζουν το σύνολο των πολιτών, βοηθά τον απλό άνθρωπο να υπερασπιστεί το δίκαιό του απέναντι στην αυθαιρεσία των ισχυρών. Στην επίθεση των δυνατών μπορεί να ανταπαντήσει με δίκη ή με την απειλή της ποινής. Όταν τελειώνουν οι *Ikéτιδες* και αποθεώνονται η ελευθερία και η ισότητα, βασικός σκοπός του ποιητή είναι να καταδείξει ότι αυτές οι δύο υψηλές αξίες βρίσκονται σε άρρηκτη σχέση με την παρουσία γραπτών νόμων που αναγνωρίζονται απ' όλους. Η δημοκρατία θεμελιώνεται στους νόμους σε αντίθεση με την τυραννίδα που όπως υποστηρίζει στην ίδια τραγωδία «για έναν τύραννο δεν υπάρχει γραπτός νόμος, αφού

⁹³ ό.π., 27-28.

⁹⁴ Lesky, (1993), 413-414.

νόμος αποτελεί η θέλησή του». Η ύπαρξη γραπτών νόμων θα καταστεί ο ακρογωνιαίος λίθος της ελευθερίας στην κλασική Αθήνα⁹⁵.

Ακολουθώντας με πάθος την περικλεική δημοκρατία και αναδεικνύοντας πλήθος ουμανιστικών στοιχείων στο έργο του, ο Ευριπίδης δεν είναι δυνατόν να συμπαθεί τα τυραννικά καθεστώτα. Έτσι μελετώντας το σύνολο της τέχνης του, θα παρατηρήσουμε ότι πρόσωπα που ενσαρκώνουν τυράννους όπως ο Ευρυσθένης, ο Μενέλαος, ο Ετεοκλής παρουσιάζονται με αρνητικό τρόπο, κυρίως σαν άνθρωποι που δείχνουν υπερβολική αφοσίωση στον εαυτό τους, που δε διστάζουν να χρησιμοποιήσουν κάθε μέσο για να πραγματοποιήσουν τον σκοπό τους. Ο ίδιος έχει βιώσει την ανατροπή της δημοκρατίας από την ολιγαρχία το 411 π.Χ., η οποία θεμελιώνεται πνευματικά στην οπισθοδρομική θέση του «φυσικού δικαίου του δυνατού ανθρώπου», όπως και κάθε είδους αυταρχικό καθεστώς. Στην τραγωδία *Φοίνισσες* ασκεί δριμεία κριτική στο πρόσωπο του Ετεοκλή που ενστερνίζεται αυτή την άποψη, αποδεικνύοντας το βαθιά νεωτερικό και ανθρωπιστικό πνεύμα που τον διέκρινε⁹⁶.

Ο ποιητής κατηγορεί τους τυράννους ότι η επιθυμία τους για την εξουσία είναι τόσο μεγάλη που στην προσπάθειά τους να την πραγματοποιήσουν καθίστανται απειλή για τους πολίτες. Στον *Ιωνα*, με τα λόγια του ομώνυμου ήρωα επιτίθεται εναντίον όσων τυχοδιωκτικά καταλαμβάνουν την εξουσία και ύστερα προσπαθούν, μετερχόμενοι κάθε μέσο, να εξοντώσουν τους αντιπάλους τους. Στον *Ορέστη* κατακρίνει τους τυράννους που χρησιμοποιούν παραπλανητικά μέσα για να κερδίσουν την εμπιστοσύνη του λαού. Στη *Μήδεια* αποκαλύπτει το πραγματικό πρόσωπο του Ιάσονα που τον κατηγορεί ως ακραίο εγωιστή. Απέναντι στις τυραννικές μορφές των δραμάτων του που τις παρουσιάζει με τα πιο μελανά χρώματα στέκονται ευγενικές μορφές με πατριωτικά και ανθρωπιστικά γνώρισμα όπως ο Μενοικέας, η Ιφιγένεια, η Μακαρία και ο Ηρακλής⁹⁷.

Το κυρίαρχο σώμα της δημοκρατικής Αθήνας του 5^{ου} π.Χ. αιώνα αποτελούνταν από ελεύθερους ενήλικες άνδρες, οι οποίοι την ίδια στιγμή ήταν το κοινό των τραγικών παραστάσεων. Μέσα στα πλαίσια της αθηναϊκής κοινωνίας παρατηρούνταν διάφορες κατηγορίες ανθρώπων όπως ο Αθηναίος και ο μέτοικος, ο ενήλικος και το παιδί, ο άνδρας και η γυναίκα, ο ελεύθερος και ο δούλος, ο γνήσιος

⁹⁵ Αγγελόπουλος, (2014), 171-172.

⁹⁶ Ζορμπαλάς, (1987), 66.

⁹⁷ ό.π., 67-68.

και ο νόθος, ο πολίτης και αυτός που δεν κατέχει πολιτικά δικαιώματα, δηλαδή μ' άλλα λόγια περιθωριακοί και μη περιθωριακοί τύποι ανθρώπων. Η αρχαία ελληνική τραγωδία περιλαμβάνει ανθρώπινες μορφές που ζουν στο περιθώριο της κοινωνίας, που αποκλίνει σημαντικά ο ένας από τον άλλον, αλλά όλοι τοποθετούνται απέναντι σ' αυτούς που συνθέτουν το πυρήνα της κοινωνίας, τους πολίτες⁹⁸.

Η αντιμετώπιση ειδικά των δούλων από τον Ευριπίδη είναι πολύ πιο προοδευτική σε σύγκριση με τον Αισχύλο και τον Σοφοκλή. Οι δυο προκάτοχοί του τραγικοί ποιητές δε δείχνουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το συγκεκριμένο κοινωνικό ζήτημα αλλά αυτός διατυπώνει ανενδοίαστα την ευνοϊκή του διάθεση προς τους δούλους, αντιμετωπίζοντάς τους μάλιστα ως ανθρώπους με χαρίσματα που όμως ήταν δύσκολο να αποκαλυφθούν εξαιτίας των δεσμών που τους είχαν επιβληθεί χωρίς τη θέλησή τους. Στον *Ιωνα* η μορφή του δούλου αποτυπώνεται με έντονα χρώματα. Ο γερο-τροφός της Κρέουσας αποτελεί ένα από κεντρικά πρόσωπα του δράματος, το οποίο μάλιστα μπορεί να κρίνει με χαρακτηριστική σφροσύνη τις καταστάσεις. Μέσω αυτού του προσώπου ο Ευριπίδης εκφράζει την άποψη ότι:

*ἐν γάρ τι τοῖς δούλοισιν αἰσχύνῃν φέρει,
τοῦνομα: τὰ δ' ἄλλα πάντα τῶν ἐλευθέρων
οὐδὲν κακίων δοῦλος, ὅστις ἐσθλὸς ἦ.
«Ἐνα μόνο φέρνει ντροπή στους δούλους τ' ὄνομα.
Κι ὄντας λεύτερος στα ἄλλα ο σκλάβος
αν του βαστά η καρδιά, διόλου δεν πέφτει κάτω».*

(Ευριπίδη *Ιων*. Μετ. Ν. Ποριώτη Βιβλ. Αρχ. Συγγρ. Ι. Ζαχαρ., στ. 854-856)

Αρκετές φορές μέσα στο έργο του εκφράζεται η άποψη ότι ο δούλος ως ηθική οντότητα μπορεί να κατέχει υψηλότερη θέση από τον ελεύθερο. Ο χορός των δούλων στην *Ελένη* καθίσταται παράδειγμα ηθικής συμπεριφοράς μπροστά στο βασιλιά Θεοκλύμενο:

⁹⁸ Greerory, (2010), 509.

Θεοκλύμενος

ἀλλὰ δεσποτῶν κρατήσεις δοῦλος ὢν;

Θεράπων

φρονῶ γὰρ εὔ.

Θεοκλύμενος

οὐ σὲ τὰμὰ χρή δικάζειν.

Θεράπων

ἦν γε βελτίω λέγω.

Θεοκλύμενος

ἀρχόμεσθ' ἄρ', οὐ κρατοῦμεν.

Θεράπων

ὄσια δρᾶν, τὰ δ' ἔκδικ' οὔ.

(Ευριπίδη *Ελένη*. Μετ. Π. Λεκατσά Εκδ. Καστανιώτη σελ. 114).

Στην ίδια τραγωδία ένας άλλος δούλος υπερηφανεύεται για την λεπτή συμπεριφορά του λέγοντας ότι, μολονότι δεν έχει το όνομα του ελεύθερο, επιθυμεί να συγκαταλέγει τον εαυτό του μέσα στους ευγενικούς. Στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* ο Αγαμέμνωνας αποκαλύπτει τα πάντα στο δούλο του θεωρώντας τον μ' αυτόν τον τρόπο άξιο εμπιστοσύνης, Στην *Άλκηστη* ο ποιητής αναδεικνύει με ιδιαίτερα συγκινητικό τρόπο τα αισθήματα των δούλων που συμπάσχουν στον πόνο της βασίλισσας τους, η οποία αποχαιρετά για τελευταία φορά τα παιδιά και τους υπηρέτες της. Αυτοί δείχνουν τον βαθύ σεβασμό τους προς την αγαπημένη τους βασίλισσα αφού όπως υποστηρίζει η θεράπαινά της: *πάντες δ' ἔκλαιον οἰκέται κατὰ στέγας δέσποιναν οἰκτίροντες*, « κι όλοι κλαίγανε οι δούλοι στα παλάτια, τη δέσποινα πονώντας». (Ευριπίδη *Άλκηστη*. Μετ. Π. Λεκατσά Βιβλ. Αρχ. Συγγρ. Ι. Ζαχαρ., στ. 193-194)⁹⁹.

Συμπεραίνουμε λοιπόν ότι η στάση του ποιητή απέναντι στους δούλους είναι ολοκληρωτικά καινοτόμα από τους προκατόχους του. Στο σημείο που επικέντρωνε την προσοχή του ήταν στον χαρακτήρα και στις αρετές του ανθρώπου και όχι φυσικά στον τίτλο της κοινωνικής θέσης. Προσπάθησε μέσα από τη δραματική του τέχνη να αποδομήσει τα στερεότυπα που συνδέονται με τους δούλους. Είναι πράγματι εντυπωσιακό το γεγονός ότι συνταιριάζει όρους που ως τότε ακούγονταν εξωφρενικά

⁹⁹ Ζορμπαλάς, (1987), 70, 72-73.

στο κοινό της εποχής του: ανδρείος και δούλος, ανελεύθερος από τη μια αλλά με ευγενικά αισθήματα από την άλλη ή όταν γράφει στίχους που αναφέρουν ότι ο δούλος είναι θύμα μιας λέξης. Εδώ ακριβώς έγκειται η μεγάλη ηθική και παιδαγωγική αξία τους έργου του, ότι προσπαθεί με την τέχνη του να γκρεμίσει τα στερεότυπα, τις προκαταλήψεις, το κατεστημένο και να οικοδομήσει κάτι καινούργιο, συμβάλλοντας στην πρόοδο της κοινωνίας¹⁰⁰.

3.5 Υπέρμαχος των δικαιωμάτων της γυναίκας

Είναι γενικά αποδεκτό ότι ο Ευριπίδης ανέδειξε τη γυναικεία παρουσία στα έργα του προσδίδοντάς της στοιχεία έντονου πάθους. Ίσως γιατί θέλει μ' αυτόν τον τρόπο να προβληματίσει το κοινό του για τον αντίκτυπο που έχουν σ' αυτές οι ενέργειες των ανδρών. Δεν είναι δυνατόν ένα τέτοιο ανήσυχο πνεύμα που χαρακτηριστικό γνώρισμα της τέχνης του αποτελεί η νεοτερικότητα και η κριτική εξέταση των ζητημάτων του καιρού του, να μη διακρίνεται από μια ιδιαίτερη οπτική θεώρηση του ρόλου που διαδραματίζουν οι γυναίκες. Είναι γνωστό βέβαια ότι στην εποχή του ο άνδρας είχε την πρωτοβουλία των κινήσεων σ' ο,τιδήποτε αφορούσε στην οικογενειακή ή κοινωνική ζωή, αντίθετα η γυναίκα περιοριζόταν στα του οίκου της, αποκλειστικός της σκοπός ήταν η τεκνοποιία και αποτελούσε περιουσιακό στοιχείο, όπως οποιοδήποτε αντικείμενο¹⁰¹.

Πολλές αντιθετικές θεωρίες συνδέθηκαν με το έργο του ποιητή και συχνά κατηγορήθηκε ως μισογύνης διότι οι ήρωες του αντιμετωπίζουν με αντιφατικότητα τις γυναίκες αλλά και οι ίδιες συμπεριφέρονται μ' αυτόν τον τρόπο. Αυτό βέβαια μπορεί να ερμηνευτεί από το γεγονός ότι όλα τα πρόσωπα των τραγωδιών του αντιπροσωπεύουν ανθρώπους με τα πάθη τους, τα χαρίσματα και τα ελαττώματά τους, τις διαρκείς μεταβολές της διάθεσής τους. Δεν πρέπει βέβαια να μας διαφεύγει το γεγονός ότι από τα 18 σωζόμενα έργα του, τα δώδεκα απ' αυτά τιτλοφορούνται με γυναικείο όνομα ενώ τέσσερα έχουν τίτλο ομάδα γυναικών (*Τρωάδες*, *Ικέτιδες*, *Βάκχαι*, *Φοίνισσαι*). Όπως και να έχει όμως, ο ποιητής στοχεύει στον προβληματισμό του κοινού για τα προβλήματα της γυναίκας και τη θέση της στην κοινωνία, εμφανίζοντας ανάγλυφα τα πάθη της ψυχής της. Έτσι, αποκαλύπτοντας με τόση

¹⁰⁰ Κουκουλομάτης, (1979), 106.

¹⁰¹ Χαριτίδου, (2014), 124-125, 128.

μαεστρία στους θεατές τη γυναικεία ψυχολογία, άνοιξε τους ορίζοντες για τη θεμελίωση την επιστήμη της νεότερης ψυχολογίας¹⁰².

Ο τραγικός ποιητής δεν αρκείται σε καμιά περίπτωση να μας μεταδώσει πληροφορίες για τα στερεότυπα και τις αντιλήψεις που συνόδευαν τον κοινωνικό ρόλο της γυναίκας. Στην ουσία αυτό που του κεντρίζει το ενδιαφέρον είναι να αναγνωριστεί η συνεισφορά της στην οικογένεια και στην κοινωνία εν γένει. Είχε την βαθιά πεποίθηση ότι αυτή δεν υστερεί σε σχέση με τον άνδρα ούτε στην αποφασιστικότητα ούτε στο μεγαλείο ψυχής, τον οποίο μάλιστα αρκετά συχνά ξεπερνούσε. Προσπαθεί να αποκαταστήσει μέσω της θεατρικής παράστασης την αξιοπρέπειά της. Έτσι ενεργώντας παιδαγωγικά, με αξιοθαύμαστη μεθοδικότητα, πρώτα αναδεικνύει τη δυσχερή θέση που κατέχει στην κοινωνία, ύστερα τις ικανότητές της και στο τέλος κορυφώνει με την υπεράσπισή της και την αποκατάσταση της αξιοπρέπειάς της. Θα μπορούσαμε λοιπόν να υποστηρίξουμε ότι στη δραματουργική παραγωγή του Ευριπίδη τοποθετούνται κατά κάποιον τρόπο οι ρίζες του φεμινιστικού κινήματος των νεότερων και συγχρόνων χρόνων¹⁰³.

Στην *Μήδεια*, ο τραγικός ποιητής επιχειρεί να περιγράψει ευδιάκριτα τη διαφορετική θέση που κατέχουν τα δύο φύλα στην κοινωνική πραγματικότητα, την αδικία που κυριαρχούσε εις βάρος της γυναίκας. Το ανθρωπιστικό ιδεώδες που διαποτίζει τη σκέψη του, τον ωθεί να επισημάνει το γεγονός ότι οι γυναίκες στερούνται βασικών δικαιωμάτων αφού αντιμετωπίζει με σεβασμό τη Μήδεια και όχι ως αντικείμενο ικανοποίησης του αντρικού πείσματος. Όπως είναι φυσικό δεν δικαιολογεί τη φρικτή απόφασή της να σκοτώσει τα ίδια της τα παιδιά και τη μνηστή του Ιάσωνα, ωστόσο θέτει τον θεατή ενώπιον της σκληρής πραγματικότητας για τη θέση των γυναικών, τον αναγκάζει να προβληματιστεί βαθιά πολύ πριν προβεί σε καταδίκη των εγκλημάτων της. Μάλιστα ο μονόλογος της στους στίχους 231 έως 266 συνιστά ορόσημο για τον αγώνα υπεράσπισης των δικαιωμάτων της γυναίκας αφού αποτελεί την πρώτη μαρτυρία στην ιστορία της παγκόσμιας λογοτεχνίας. Στους τελευταίους στίχους η κεντρική ηρωίδα αποκαλύπτει όλη την εξέλιξη, η οποία θα την οδηγήσει στην απίστευτη κτηνωδία:

γυνή γὰρ τᾶλλα μὲν φόβου πλέα

κακή τ' ἐς ἀλκὴν καὶ σίδηρον εἰσορᾶν:

¹⁰² ό.π., 125, 128.

¹⁰³ Κουκουλομάτης, (1979), 107-108.

ὅταν δ' ἐς εὐνήν ἠδικημένη κυρῆ,
οὐκ ἔστιν ἄλλη φρήν μαιφονωτέρα.
« εἰν' ἡ γυναῖκα σ' ὅλα φοβιτσάρα
καὶ ἀδύναμη στο χέρι καὶ παγώνει
σαν τὴ γυαλίσει σίδερο, μ' ἀν ἴσως ἀδικηθεῖ
στην κλίνη της, δε θα βρεις μυαλό πιο μιαρόφονο
ἀπὸ τούτη».

(Ευριπίδη *Μήδεια*. Μετ. Π. Λεκατσά. Βιβλ. Αρχ. Συγγρ. Ι. Ζαχαρ., στ. 263-266)

Ἡ γυναικεία εὐψυχία αποθεώνεται στο πρόσωπο τῆς Ἰφιγένειας. Αρχικά μπορεί νὰ διστάζει λίγο πρὸς στιγμὴν, ἀφοῦ φυσικὸ εἶναι ὡς ἄνθρωπος καὶ μάλιστα σὲ μικρὴ σχετικὰ ἡλικία νὰ υπολογίζει τὴ ζωὴ τῆς, ἀλλὰ κατόπιν δέχεται νὰ θυσιαστεῖ γιὰ χάριν τῆς πατρίδας τῆς προκειμένου νὰ επικρατήσῃ αὐτῶν ποὺ τὴν ἐπιβουλεύονται. Στὴ συνέχεια ἡ ἡρωίδα ἐπιδεικνύει ἀξιοθαύμαστη ἀποφασιστικὴτητα καὶ μεγαλεῖο ψυχῆς ποὺ μπορεί νὰ μεταμορφώσει τὸν πόνο σὲ εὐχαρίστηση καὶ νὰ εὐνοεῖ ἐνέργειες τῆς ὁποῖες ὄχι μόνο δὲν υἱοθετοῦν οἱ ἄντρες ἀλλὰ δὲν τολμοῦν οὔτε νὰ διανοηθοῦν¹⁰⁴.

Ἡ Μακαρία στὶς *Ἡρακλείδες* μολονότι ἀποδέχεται τὸ στερεότυπο ποὺ θέλει τὴ γυναῖκα νὰ σιωπά καὶ νὰ παραμένει ἀπασχολημένη με τῆς υποθέσεις τοῦ σπιτιοῦ τῆς, ὅταν ἐρχεται ἡ κρίσιμη ὥρα ποὺ ἀπειλοῦνται τὰ παιδιὰ τοῦ Ἡρακλῆ σπάζει θαρραλέα τὸν περιορισμὸ ποὺ τῆς ἔχουν ἐπιβάλλει οἱ κοινωνικὲς ἀντιλήψεις καὶ δέχεται νὰ θυσιαστεῖ γιὰ νὰ σωθεῖ ἡ πατρίδα καὶ τὰ καταδιωκόμενα ἀδελφία τῆς:

τί φήσομεν γάρ , εἰ πόλις μὲν ἀξιοῖ κίνδυνον ἡμῶν οὔνεκ' αἶρεσθαι
μέγαν, αὐτοὶ δὲ προστιθέντες ἄλλοισιν πόνους, παρόν σφε σῶσαι,
φενξόμεσθα μὴ θανεῖν;

«τι θα πούμε ἀν ἡ χώρα γιὰ χάρη μας τὸ βρίσκει σωστό νὰ φορτωθεῖ κίνδυνο μέγα καὶ ἐμεῖς ποὺ δίνουμε βάσανα στοὺς ἄλλους, μπορώντας νὰ σωθοῦμε, μπρὸς τὸ χάρο κοιτάμε νὰ ξεφύγουμε;» (Ευριπίδη *Ἡρακλείδες*. Μετ. Π. Λεκατσά. Βιβλ. Αρχ. Συγγρ. Ι. Ζαχαρ., στ. 503-506)¹⁰⁵

Στὶς *Τρωάδες* διαφαίνεται ἡ συμπάθεια ποὺ τρέφει ὁ ποιητὴς ἀέναντι στὶς βασανισμένες γυναῖκες ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν ἐθνικὴ τοὺς καταγωγὴ. Ἡ προσβολὴ τῆς ἀξιοπρέπειας, ἡ αἰχμαλωσία, ἡ ἀπόλυτη καταστροφὴ δε γνωρίζουν πατρίδα καὶ

¹⁰⁴ Κουκουλομάτης, (1979), 109.

¹⁰⁵ Ζορμπαλάς, (1987), 91.

σύνορα. Παρόλα αυτά το σθένος που επιδεικνύουν οι Τρωαδίτισσες γυναίκες είναι αξιοθαύμαστο που ακόμα και όταν έχουν χαθεί τα πάντα γι' αυτές προσπαθούν να διατηρήσουν την ανθρωπιά τους, την αγάπη για τη χώρα που τις γέννησε. Τη στιγμή που η Τροία παραδίνεται στις φλόγες, η Εκάβη κατευθύνεται προς αυτή για να τη σώσει λέγοντας: *φέρ' ἔς πυρὰν δράμωμεν: ὡς κάλλιστά μοι σὺν τῆδε πατρίδι κατθανεῖν πυρουμένη.* «εμπρός λοιπόν στη φωτιά ας τρέξω, θα πεθάνω ἔνδοξα με την πατρίδα μαζί στη φωτιά αν δοθῶ». (Ευριπίδη *Τρωάδες*. Μετ. Π. Σπανδωνίδα. Βιβλιοθήκη Αρχαίων Συγγραφέων I. Ζαχαρόπουλος, στ. 1282-1283). Τέλος στην *Εκάβη* βρίσκουμε μερικούς από τους πιο συγκινητικούς στίχους για τη γυναίκα ανεξάρτητα αν είναι ελληνίδα ή βάρβαρη, όταν η γριά Τρωαδίτισσα υποστηρίζει ότι οι γυναίκες είναι γεννημένες να αγαπούν και όχι να μισούν¹⁰⁶.

3.6 Κατά του πολέμου - Υπέρ της ειρήνης

Ο Ευριπίδης, την εποχή που ξεσπά η καταστρεπτική για τις ελληνικές πόλεις εμφύλια σύγκρουση, βρίσκεται σε δημιουργική ηλικία και ως ευαίσθητος στοχαστής αντιλαμβάνεται γρήγορα την ατμόσφαιρα των καιρών του που διακρίνεται από τον εκτός ορίων ατομικισμό και την καθολική αμφισβήτηση των κατεστημένων αξιών, στην οποία είχαν συμβάλει με τις διδασκαλίες τους οι σοφιστές. Ο ποιητής έχοντας έρθει σε επαφή με το σοφιστικό κίνημα αρχίζει και διαμορφώνει στη σκέψη του μια ορθολογική βάση με την οποία αξιολογεί, ερμηνεύει τα γεγονότα. Επομένως ήταν αναπόφευκτο να στραφεί με τα έργα του εναντίον της παράλογης βίας που γεννά ο πόλεμος. Για πρώτη φορά στην ιστορία της αρχαίας γραμματείας καταγράφεται η ιδεολογική καταδίκη του πολέμου χωρίς την ανάδειξη της βιαιότητας των συγκρούσεων, όπως γινόταν στον Αισχύλο, αλλά τονίζοντας με ιδιαίτερη έμφαση τη φρίκη που προκαλεί, η οποία αποτελεί συστατικό στοιχείο της μεταπολεμικής περιόδου δυστυχίας που θα ακολουθήσει¹⁰⁷.

Ο Ευριπίδης ήταν πιστός οπαδός της ειρήνης. Είχε βαθιά την πεποίθηση ότι ο πόλεμος ανάμεσα στην πατρίδα του και τη Σπάρτη με τους συμμάχους της ήταν αμυντικός, γι' αυτό το λόγο, όταν ολοκληρώνεται η πρώτη φάση του πολέμου το 420 π.Χ., επιχειρεί μέσω των *Ικέτιδων* να επηρεάσει τους συμπολίτες του για την επίτευξη

¹⁰⁶ ό.π., 91-92.

¹⁰⁷ Κουντούρη, (2014), 44-45.

της ειρήνης με τους αντιπάλους τους και της συμμαχίας με το Άργος. Παρόμοιο φιλειρηνικό ύφος με τις *Ikéτιδες* είχαν και οι χαμένες τραγωδίες *Κρεσφόντης* και *Έρεχθούς*. Στο πρόσωπο του Αλκιβιάδη βλέπει τον χαρισματικό πολιτικό άνδρα που θα επαναφέρει την Αθήνα στην αίγλη της περικόλειας εποχής. Βέβαια όπως εκτυλίχθηκαν τα γεγονότα ο Αλκιβιάδης αποδείχτηκε πολιτικός τυχοδιώκτης και οι ελπίδες του ποιητή διαψεύστηκαν με οικτρό τρόπο για την πατρίδα του. Μετά το 420 εξακολουθεί να υποστηρίζει με πάθος την ειρήνη χωρίς βέβαια να αφήνει στο απυρόβλητο τους λακωνίζοντες Αθηναίους. Στις *Τρωάδες* προαναγγέλλει την τραγωδία που θα προκαλούσε στην Αθήνα η εκστρατεία στη Σικελία, η οποία είχε αποφασιστεί λίγο νωρίτερα¹⁰⁸.

Ο ποιητής διατυπώνει την άποψη ότι τα δεινά του πολέμου είναι अपαράλλακτα για τους νικητές και τους ηττημένους. Στην *Εκάβη* μπορεί οι Έλληνες να έγιναν κύριοι της Τροίας, να την κατέστρεψαν συθέμελα και να μετέτρεψαν σε σκλάβους τους αιχμάλωτους που συνέλαβαν αλλά αργότερα νέα προβλήματα για τους νικητές έρχονται να προστεθούν στα δεινά που υπέφεραν κατά τη διάρκεια του πολέμου. Στην *Ανδρομάχη* αναφέρεται πως οι αρχόντισσες της Τροίας κατάντησαν σκλάβες και άλλες σκοτώθηκαν αλλά και στην Ελλάδα ενέσκηψε συμφορά μεγάλη αφού και πρὸς εὐκάρπους γύας σκηπτὸς σταλάσσων *Ἄϊδατ* φόνον «πάνω από τους αγρούς της πέρασε η θύελλα σταλάζοντας αίμα θανάτου». (Ευριπίδη *Ανδρομάχη*. Μετ. Ε. Χατζηανέστη. Βιβλιοθήκη Αρχαίων Συγγραφέων Ι. Ζαχαρόπουλος, στ. 1045-1047)¹⁰⁹.

Εκτός από την απέχθειά του προς τον πόλεμο, ο τραγικός ποιητής εκφράζει την άποψή του για το πως πρέπει να αντιμετωπίζονται οι αιχμάλωτοι. Στην τραγωδία *Ηρακλείδες*, η Αλκμήνη απορεί γιατί δε σκότωσε ο Ιόλαος τον Ευρυσθέα, τον οποίο μισεί θανάσιμα διότι στο παρελθόν υπήρξε βασανιστής της. Όταν όμως θα σταθεί απέναντί του και θα έχει τη δυνατότητα να πάρει εκδίκηση για τα δεινά που της προκάλεσε, παρεμβαίνει κάποιος στρατιώτης και της υπενθυμίζει ότι δεν επιτρέπεται να φονευθεί ο αιχμάλωτος αλλά να αφεθεί ελεύθερος γιατί έτσι προστάζει η Αθηνά. Ο μεγάλος δημιουργός αποδεικνύεται και σ' αυτό το σημείο νεωτεριστής αφού εισηγείται το ζήτημα της προστασίας των αιχμαλώτων που στη σημερινή εποχή αποτελεί κανόνα του διεθνούς δικαίου. Όπως είδαμε, τον αποτροπιασμό του για τον πόλεμο δεν τον προκαλούσε τόσο η βιαιότητα των συγκρούσεων, την οποία δεν

¹⁰⁸ Κορδάτος, (1974)⁵, 234.

¹⁰⁹ Ζορμπαλάς, (1987), 103-104.

αποτύπωσε στις τραγωδίες του, όσο η μοίρα των ανθρώπων που επιζούν απ' αυτόν, ειδικότερα των αδυνάμων, των γυναικών και των παιδιών. Αυτή η ιδιαίτερα εμφανής ανθρωπιστική του στάση αναδεικνύεται στις *Τρωάδες*, στην *Εκάβη* και στην *Ανδρομάχη*¹¹⁰.

3.7 Αγωγή και εκπαίδευση

Ο Ευριπίδης, όπως διαφαίνεται μέσα από τη δραματική του τέχνη, απομακρύνεται από το αρχαίο ελληνικό ιδεώδες υποστηρίζοντας ότι αποστολή της αγωγής θα πρέπει να είναι η ισορροπημένη καλλιέργεια του σώματος και του πνεύματος. Ο μεγάλος τραγικός ποιητής δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στην πνευματική και ηθική ανάπτυξη των νέων ανθρώπων παρά στην καλλιέργεια του σώματος. Θεωρούσε ότι η πνευματική καλλιέργεια μπορεί να οδηγήσει τον νέο στην ψυχική ακεραιότητα ενώ η σχολαστική ενασχόληση με το σώμα κατευθύνει προς την αναζήτηση των υλικών απολαύσεων. Πιστεύει ακράδαντα ότι θα πρέπει να εξαιρούνται προ πάντων αυτοί που εξελίσσονται πνευματικά παρά αυτοί που σημειώνουν νίκες στις παλαίστρες¹¹¹. Η παιδεία οφείλει να διαμορφώσει ενάρετους πολίτες, οι οποίοι ζουν στα πλαίσια μιας καλά οργανωμένης κοινωνίας. Αυτοί οι πολίτες για τον Ευριπίδη διαπλάθονται σωστά μόνο όταν η πνευματική και η ηθική αγωγή υπερτερεί σε σχέση με τη σωματική ανάπτυξη¹¹².

Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι ουσιαστικά ταυτίζει την αρετή, τη γενναιοφροσύνη και την αλληλεγγύη με τη σωστή παιδεία, τη δημιουργικότητα και την προκοπή. Ενδεικτικό είναι το παρακάτω απόσπασμα από την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*:
τροφαί θ' αἰ παιδευόμεναι μέγα φέρουσ' ἔς τὰν ἀρετάν: τό τε γὰρ αἰδεῖσθαι
σοφία, τὰν τ' ἐξαλλάσσουσιν ἔχει χάριν ὑπὸ γνώμας ἔσορᾶν τὸ δέον.

«*Η ανατροφή πολύ βοηθά στην αρετής το δρόμο, η μόρφωση σε κάνει σεμνό, αυτή σου δίνει το έξοχο χάρισμα συνειδητά να βλέπεις το σωστό*». (Ευριπίδη *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*. Μετ. Θ. Σταύρου. Βιβλ. Αρχ. Συγγρ. Ι. Ζαχαρ., στ.560-565). Στις *Βάκχες* επισημαίνει ότι αυτός που κάθε φορά κατέχει την εξουσία έχει την υποχρέωση να αντιλαμβάνεται

¹¹⁰ ό.π., 104.

¹¹¹ πρβλ. Ξενοφάνης, απ.2 ἀλλ' εἰκῆ μάλα τοῦτο νομίζεται, οὐδὲ δίκαιον προκρίνειν ῥώμην τῆς ἀγαθῆς σοφίης· είναι παράλογη τέτοια συνήθεια, κι εἶν' ἀδικο, πάνω από μια τέχνη ιερή να ἔναι η γερή κορμαριά Μετ. Θρ. Σταύρου στο: http://www.greeklanguage.gr/digital_Resources/ancient_greek/anthology/poetry/browse.html?text_id=137 (προσπελάστηκε στις 8 Αυγούστου, 2017).

¹¹² Κουκουλομάτης, (1979), 18-20.

το καινούργιο, το ζωντανό, το νεωτερικό, διαφορετικά: *θράσει δὲ δυνατὸς καὶ λέγειν οἷός τ' ἀνήρ κακὸς πολίτης γίγνεται νοῦν οὐκ ἔχων. «ο ἄνθρωπος που εἶναι θρασύς και ικανός στα λόγια, μυαλό όταν δεν έχει κακός γίνεται πολιτικός».* (Ευριπίδη *Βάκχες*. Μετ. Π. Σπανδωνίδη. Βιβλ. Αρχ. Συγγρ. Ι.Ζαχαρ.,στ.270-271)¹¹³.

Όταν αναφερόμαστε στους σοφιστές, ο νους μας τρέχει προς τη διαμάχη τους με τον Πλάτωνα, η οποία έχει επηρεάσει ως ένα βαθμό και το έργο του τελευταίου. Έτσι όμως εμφανίζεται ο κίνδυνος να αποπροσανατολιστούμε από τις ριζοσπαστικές αλλαγές που επέφεραν στο πνευματικό πολιτισμό και ειδικότερα στην παιδεία. Το καινοτόμο στοιχείο που παρουσιάζεται με τη διδασκαλία τους μπορεί να διατυπωθεί επιγραμματικά ως εξής: πνευματική εκπαίδευση. Πριν την εμφάνιση της σοφιστικής κίνησης αυτός ο τύπος της εκπαίδευσης υπήρχε ελάχιστα. Η αριστοκρατική οργάνωση των κοινωνιών της ελληνικής αρχαιότητας ευνοούσε τη μίμηση των προγόνων, την προβολή της ανδρείας μέσα από τον αθλητισμό ή τους πολέμους και θεμελιωνόταν στην ιδέα των κληρονομικών αρετών. Η έννοια του αγαθού ήταν απόλυτα ταυτισμένη με την αριστοκρατική καταγωγή. Σε μια δημοκρατική κοινωνία όμως όλοι συμμετέχουν στη λήψη των αποφάσεων και αναλαμβάνουν θέσεις ευθύνης, γι' αυτό απαιτούνται άλλες αρετές. Η δημοκρατία αναδεικνύει και καταξιώνει τους σοφιστές αφού τολμούν να διδάξουν τους νέους με μια νέα μέθοδο πως να εκφράζονται, να σκέφτονται και να έχουν μια επιτυχημένη πορεία στην πολιτική ζωή της πόλης τους¹¹⁴.

Το κεντρικό ερώτημα που απασχόλησε τον Ευριπίδη ήταν καινούργιο, επαναστατικό, φλέγον που δημιουργούσε πολλά προβλήματα και απασχόλησε όλα τα ανήσυχα πνεύματα της εποχής του, ανάμεσά τους τον Σωκράτη και φυσικά τους σοφιστές: οι κληρονομικές καταβολές και το παράδειγμα διαμορφώνουν ενάρετους πολίτες ή η εκπαίδευση; Με το ζήτημα αυτό καταπιάστηκε, όπως είδαμε, η φιλοσοφική σκέψη, η κωμωδία του Αριστοφάνη και το σύνολο της σκέψης του Θουκυδίδη για τον πόλεμο η οποία βρίσκεται συνεχώς ανάμεσα σ' ένα δίπολο, την έμφυτη και την επίκτητη γενναιότητα, ουσιαστικά δηλαδή ανάμεσα στη Φύση και τη διδασκαλία. Το αμφιλεγόμενο αυτό θέμα, όπως είναι φυσικό, διαπραγματεύτηκε και η τραγωδία. Ο Σοφοκλής είχε αντίληψη του προβλήματος αλλά έχοντας ανατραφεί με τις παραδοσιακές ιδέες, συμπαρατάχθηκε με την πλευρά της φύσης και των

¹¹³ Ζορμπαλάς, (1987), 49-50.

¹¹⁴ Romilly, (2000)², 203.

κληρονομικών καταβολών. Η Αντιγόνη, η Ηλέκτρα και ο Αίας στρέφονται φανερά στη φύση και στους προγόνους τους¹¹⁵.

Στην ευριπίδεια όμως δραματουργία τίποτα δε βρίσκει την οριστική του απάντηση. Οι διαμάχες γύρω από το ζήτημα της εκπαίδευσης αποτυπώνονται ανάγλυφα, η επικράτηση της αμφιβολίας και της έλλειψης βεβαιότητας είναι εμφανής, γεγονός που αποδεικνύει πόσο τον απασχολεί το συγκεκριμένο θέμα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η *Εκάβη*. Η ηλικιωμένη βασίλισσα μαθαίνει ότι η κόρη της Πολυξένη θυσιάστηκε από τους Έλληνες και ο Ευριπίδης, ο ποιητής των παθών, αφιερώνει στον θρήνο της μόνο τέσσερις με πέντε στίχους και αυτή συνεχίζει λέγοντας: *οὔκουν δεινόν, εἰ γῆ μὲν κακὴ τυχοῦσα καιροῦ θεόθεν εὖ στάχυν φέρει, χρηστὴ δ' ἄμαρτοῦσ' ὧν χρεῶν αὐτὴν τυχεῖν κακὸν δίδωσι καρπὸν, ἀνθρώποις δ' αἰεὶ ὁ μὲν πονηρὸς οὐδὲν ἄλλο πλὴν κακός, ὁ δ' ἐσθλὸς ἐσθλός, οὐδὲ συμφορᾶς ὑπο φύσιν διέφθειρ', ἀλλὰ χρηστός ἐστ' αἰεὶ; ἄρ' οἱ τεκόντες διαφέρουσιν ἢ τροφαί; ἔχει γε μέντοι καὶ τὸ θρεφθῆναι καλῶς δίδαξιν ἐσθλοῦ: τοῦτο δ' ἦν τις εὖ μάθη, οἶδεν τό γ' αἰσχρόν, κανόνι τοῦ καλοῦ μαθῶν.* (*Εκάβη* 592-602)

«παράξενο λοιπόν δεν είναι, στέρφο χωράφι, αν ο θεός καλό του δώσει καιρό, με πλήθιο να καρπίσει στάρι, και πλούσια γης λειψό καρπό να δίνει, αν δεν της λάχουν ὅσα πρέπει; Ωστόσο μες στους ανθρώπους ο κακός για πάντα κακός να μένει κι ο καλός, καλός πάλι χωρίς η συμφορά να του χαλάει το φυσικό (φύσιν) μα πάντοτε κρατάει την αρετή του; Ποιός να φταίει για τούτο; Τα γονικά του ή πως τον ανάθρεψαν; Γιατί η σωστή ανατροφή διδάσκει το αγαθό, και ἄμα το ξέρεις, τότε ξέρεις και το κακό, καθώς το κρίνεις με του κακού το μέτρο». Αυτό το απόσπασμα αποκαλύπτει πόση μεγάλη απόσταση τον χωρίζει με το έργο του Σοφοκλή αφού στην ολότητά της η τραγική του δημιουργία είναι βαθύτατα επηρεασμένη από τη σύγκρουση των ιδεών της εποχής του και αποδεικνύει περίτρανα ότι τον συναρπάζει ο,τιδήποτε σχετίζεται με την εκπαίδευση. Φυσικά το χωρίο αυτό δεν είναι το μοναδικό αφού σχετικά αποσπάσματα βρίσκουμε στις *Ικέτιδες*, στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, στην *Ηλέκτρα* επιβεβαιώνοντας μ' αυτόν τον τρόπο ότι η ενασχόλησή του με το συγκεκριμένο θέμα δεν είναι περιστασιακή αλλά τον ενδιέφερε πραγματικά¹¹⁶.

¹¹⁵ ὁ.π., 204-206.

¹¹⁶ ὁ.π., 207-209.

Γενικά οι απόψεις του ποιητή για τη δύναμη που έχουν οι φυσικές καταβολές και οι ροπές στην εξελικτική πορεία ανθρώπου μπορούν να περιγραφούν ως εξής: είναι δεδομένο ότι ο άνθρωπος κληρονομεί τις γενετικές του καταβολές, οι οποίες καθίστανται περισσότερο ή λιγότερο ευδιάκριτες ανάλογα με το κοινωνικό περιβάλλον που αναπτύσσεται και την παιδεία που λαμβάνει. Όταν οι συνετοί γονείς τείνουν με τις πράξεις τους, τις συμβουλές τους και γενικά με τον τρόπο ζωής τους, να δώσουν την καλύτερη δυνατή αγωγή στα παιδιά τους, τότε αυτά αποκτούν υγιή χαρακτήρα και ως φορείς των καλών ιδιοτήτων των γονέων τους διαμορφώνουν υγιείς προσωπικότητες. Σ' αυτό το παράδειγμα λοιπόν, αποδεικνύεται ότι οι ευνοϊκές γονικές καταβολές με την κατάλληλη καλλιέργεια φέρνουν θετικά αποτελέσματα. Όταν όμως οι γονείς επιδεικνύουν παντελή αδιαφορία για την αγωγή που θα τύχουν τα παιδιά τους, τότε αυτά είναι μοιραίο να μη συγκροτήσουν έναν υγιή χαρακτήρα, ο οποίος καθόλου, όπως είδαμε, δεν οφείλεται στη προσωπικότητα. Έτσι η θέση ότι *οὐκ ἂν γένοιτο χρηστὸς ἔκ κακοῦ πατρὸς* δηλώνει το αποτέλεσμα και τους παράγοντες που το προκάλεσαν¹¹⁷.

Στον Ευριπίδη, η φύση, οι κληρονομικές δηλαδή καταβολές, είναι άμεσα σχετιζόμενες με το κοινωνικό περιβάλλον και την παιδεία. Ο ποιητής, ο οποίος έχει επηρεαστεί από τις απόψεις του Σωκράτη πάνω σ' αυτό το ζήτημα, πιστεύει ότι ο ρόλος της παιδείας είναι καταλυτικός στη συγκρότηση της ανθρώπινης προσωπικότητας. Αν και αποδέχεται την παντοδυναμία της κληρονομικότητας, ωστόσο είναι φανερό στο έργο του ότι συμφωνεί με την άποψη ότι η αγωγή από το ευρύτερο περιβάλλον έχει αμεσότερη συμβολή στη διαμόρφωση της προσωπικότητας του ανθρώπου. Εύλογα λοιπόν ο μεγάλος τραγικός έχει χαρακτηριστεί από τους μελετητές ως σύγχρονος παιδαγωγός αφού οι απόψεις του συμπλέουν με τις σημερινές θέσεις της παιδαγωγικής επιστήμης όσο αφορά στην επιρροή των κληρονομικών καταβολών της εκπαίδευσης και του περιβάλλοντος πάνω στον άνθρωπο¹¹⁸.

¹¹⁷ Κουκουλομμάτης, (1979), 33-34.

¹¹⁸ ό.π., 34-36.

4. Το ηθικό και παιδαγωγικό υπόβαθρο των έργων: *Άλκηστη, Τρωάδες, Ελένη, Βάκχες*

4.1 *Άλκηστη*

Το 438 π.Χ., ο Ευριπίδης ήρθε δεύτερος στο δραματικό διαγωνισμό πίσω από τον Σοφοκλή. Αυτή η χρονολογία είναι πρώτη καταγεγραμμένη στη δραματουργική πορεία του Ευριπίδη. Σώθηκαν ως τις μέρες μας όλα τα ονόματα των έργων του ποιητή που διδάχθηκαν εκείνη τη χρονιά, της τετραλογίας που περιελάμβανε τα εξής έργα: *Κρήσσαι*, *Αλκμέων ο διά Ψωφίδος*, *Τήλεφος* και *Άλκηστη*. Φυσικά, η *Άλκηστη*, η οποία παρουσιάστηκε στο τέλος της τετραλογίας, έφθασε ως εμάς ολόκληρη. Αποτελεί λοιπόν το πιο πρώιμο έργο του που έχει σωθεί, ωστόσο ο δραματουργός που βρισκόταν ηλικιακά στο τέλος της τέταρτης δεκαετίας της ζωής του είχε ήδη διαγράψει δεκαεπτά χρόνια θεατρικής πορείας. Το πρώτο του έργο ήταν οι *Πελιάδες*, το οποίο είχε κοινές θεματικές ρίζες με την *Άλκηστη* αφού και τα δύο βασιζόνταν στον ίδιο θεσσαλικό μυθολογικό κύκλο. Δε γνωρίζουμε σχεδόν τίποτα από τη νεανική ενασχόληση του ποιητή με το δράμα ούτε φαίνεται να είχε εντυπωσιάσει τους σύγχρονούς του με την τέχνη του. Μπορεί να μην είχε συνθέσει αρκετά δράματα ή αυτά που είχε παρουσιάσει να μην άξιζαν να χρηματοδοτηθούν στα πλαίσια της χορηγίας¹¹⁹.

Πολλοί έχουν διατυπώσει την άποψη ότι η *Άλκηστη*, επηρεασμένοι σαφώς από τον Αριστοφάνη τον Βυζάντιο, δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως τραγωδία διότι δεν οδηγεί στην «*δι' έλέου και φόβου*» κάθαρση. Σύμφωνα με τον γραμματικό η εν λόγω τραγωδία επέχει τη θέση σατυρικού δράματος αφού αφενός τοποθετείται τέταρτο στην τετραλογία που ανήκει, στη θέση δηλαδή που καταλαμβάνουν τα σατυρικά δράματα και αφετέρου διαγράφει μια πορεία από τη συμφορά και το θρήνο στην απερίγραπτη χαρά και στην ολβιότητα. Ο αρχαίος όμως φιλόλογος αντικρίζει το ζήτημα με προκατάληψη διότι και άλλες τραγωδίες του Ευριπίδη, όπως ο *Ορέστης*, ο *Ιων*, η *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, καταλήγουν σε ευτυχισμένο τέλος παρά το γεγονός ότι η πλοκή τους αρχίζει με τη συμφορά και την οδύνη¹²⁰.

¹¹⁹ Dale, (1999), 5.

¹²⁰ Ευριπίδης, *Μήδεια-Κύκλωψ-Άλκηστις*, 313.

Πρόκειται επομένως για μια ιδιαιτερότητα της δραματικής τέχνης του ποιητή, ένα νεωτερισμό στο χώρο της τραγικής ποίησης. Έτσι σε καμιά περίπτωση δεν μπορούμε να εξετάσουμε την *Άλκηστη* ως ένα δραματικό έργο με σατυρικά ή κωμικά χαρακτηριστικά. Εξάλλου η συγκρότηση του έργου δεν επιτρέπει τέτοιου είδους ερμηνείες. Ο θάνατος της Άλκηστης παρουσιάζεται με έντονα δραματικά στοιχεία, ο θρήνος είναι γενικευμένος και πραγματικός, η σύγκρουση των δύο εγωιστικών φυσιολογιών του έργου, του πατέρα και του γιού, εμφανίζεται με σκληρό ρεαλισμό που απομακρύνει κάθε υποψία κωμικού ίχνους στο έργο. Ακόμα και το τέλος κάθε άλλο παρά κωμικό μπορεί να χαρακτηριστεί αφού διάχυτη είναι η λεπτότητα, η χάρη και συχνά είναι τα οξυδερκή υπονοούμενα. Αν μπορούν να εντοπιστούν κάπου κωμικά στοιχεία, αυτά βρίσκονται στη σκηνή του θεράποντα με τον Ηρακλή, η οποία επιχειρεί να καταστεί περισσότερο μια ανάλαφρη νότα μέσα σε μια ατμόσφαιρα απελπισίας, πρακτική που ήταν συχνή στην αρχαία τραγωδία και ιδιαίτερα στον Ευριπίδη¹²¹.

Η *Άλκηστη*, η *Μήδεια* και ο *Ιππόλυτος*, αποτελούν έργα που διαφοροποιούνται σημαντικά στον τρόπο που παρουσιάζουν τον *οίκο* και τη θέση της γυναίκας στην κοινωνική πραγματικότητα, σε σχέση με τα έργα του Σοφοκλή για τα ζητήματα αυτά. Στις *Τραχίνιες* ο τελευταίος, εμφανίζει τη γυναίκα να αποτυγχάνει οικτρά στη προσπάθειά της να ενεργήσει «σωστά» στα πλαίσια των πατριαρχικών κανόνων συμπεριφοράς. Αντίθετα ο Ευριπίδης στις τρεις τραγωδίες που προαναφέρθηκαν, παρουσιάζει τις γυναίκες να υπερβαίνουν κατά πολύ τα όρια του προκαθορισμένου από την κοινωνία ρόλου τους και να φέρνουν τους άντρες σε δύσκολη θέση. Το καθένα από τα έργα αυτά καταπιάνεται με μια διαφορετική ιστορία, γεγονός που αποδεικνύει ότι επιδίωξη του ποιητή ήταν να αναδεικνύει το θέμα αυτό με καινούργια κάθε φορά μορφή μέσω του διαφορετικού τρόπου παράβασης των κανόνων. Στην *Άλκηστη* λοιπόν συναντάμε την περαιώση του κανονικού με ιδανικό τρόπο αφού η κεντρική ηρωίδα προσφέρει την ίδια της τη ζωή για να σωθεί ο σύζυγός της¹²².

Στον αρχή του έργου ο Απόλλωνας μας πληροφορεί για όσα έχουν συμβεί προκειμένου να επιτευχθεί η σύνδεση με την πλοκή του δράματος που εξετάζουμε. Ο θεός κατάφερε να μεταπειθεί τις Μοίρες να μην πεθάνει ο Άδμητος, αν πέθαινε κάποιος άλλος στη θέση του. Αυτός που δέχεται να πάρει τη θέση του είναι η σύζυγός του, η βασίλισσα Άλκηστη η οποία είναι πια ετοιμοθάνατη. Ο θεός προετοιμάζεται

¹²¹ ό.π., 313-314.

¹²² Σολομός, (1995), 65.

για την αποχώρησή του από το παλάτι όταν παρουσιάζεται ο Θάνατος που έχει έρθει να πραγματοποιήσει την ειλημμένη απόφασή του, να πάρει μαζί του τη γυναίκα του Άδμητου. Η δούλα εμφανίζεται στο χορό και τον πληροφορεί ότι κάθε ελπίδα έχει χαθεί για τη βασίλισσα, η οποία θρηνεί μπροστά στη νυφική κλίνη, σφίγγει με πάθος τα παιδιά στην αγκαλιά της, απευθύνει τον ύστατο χαιρετισμό στους ανθρώπους που συνδέθηκαν μαζί της. Με την αποχώρηση της δούλας από τη σκηνή, παρουσιάζεται η Άλκηστη περιτριγυρισμένη από τον σύζυγό, τα παιδιά και τους δούλους της. Περίλυπος ο Άδμητος της ζητά να μην τον εγκαταλείψει. Η Άλκηστη κλαίγοντας με λυγμούς τον παρακαλεί για χάρη των παιδιών τους να μη σκεφτεί να ξαναπαντρευτεί. Έτσι η γυναίκα πεθαίνει αφού έχει εξασφαλίσει τη διαβεβαίωση του άντρα της γι' αυτό το θέμα. Ο γιός της ξεσπά σε θρήνους και ο Άδμητος προαναγγέλλει ετήσιο δημόσιο πένθος στη Θεσσαλία¹²³.

Τον οδυρμό του χορού για την απώλεια της βασίλισσας σταματά η παρουσία του Ηρακλή πάνω στη σκηνή. Ο Άδμητος τον δέχεται αλλά δεν του φανερώνει το γεγονός του θανάτου της γυναίκας του. Κατά τη διάρκεια της νεκρικής πομπής καταφθάνει ο πατέρας του βασιλιά Φέρης και ακολουθεί λεκτική σύγκρουση ανάμεσα σε πατέρα και γιο. Ο Άδμητος του επιτίθεται με σφοδρότητα διότι δεν θυσιάστηκε αυτός για χάρη του και του ζητά να αποχωρήσει. Ο Ηρακλής διασκεδάζοντας στο παλάτι πληροφορείται τα τραγικά συμβάντα από κάποιον δούλο αποφασίζει να δράσει: πηγαίνει στο Άδη και παίρνει μαζί του τη βασίλισσα. Πριν όμως την παραδώσει επινοεί ένα τέχνασμα προκειμένου να δοκιμάσει την πίστη του βασιλιά. Τελικά οι δύο σύζυγοι αναγνωρίζονται και ο Άδμητος πλέει σε πελάγη ευτυχίας¹²⁴.

Το θέμα της οικειοθελούς θυσίας θα το συναντήσουμε και σε μεταγενέστερα έργα του Ευριπίδη ιδιαίτερα στις περιπτώσεις που η ζωή προσφέρεται για χάρη της πατρίδας: *Ηρακλείδες*, *Φοίνισσες*, *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*. Η αυτοθυσία όμως που βρίσκουμε στην *Άλκηστη* δεν εμπίπτει στα κριτήρια της *Ποιητικής* του Αριστοτέλη αφού δεν επιχειρεί να διεγείρει μόνο τον έλεον και τον φόβο αλλά και το θαυμασμό. Με μια πρώτη εξέταση του έργου παρακολουθούμε την ιστορία μιας ερωτευμένης γυναίκας που δεν διστάζει τελικά να προσφέρει την ίδια της τη ζωή για τον σύζυγό της. Ωστόσο η παραμυθική εξιστόρηση του ποιητή έχει αποκτήσει καινούργια χαρακτηριστικά. Αυτό που προηγουμένως ήταν διέξοδο στα προβλήματα, τώρα

¹²³ Ευριπίδη, Άλκηστις (1993), 39.

¹²⁴ ό.π., 39.

αποδεικνύεται ως αφετηρία μια νέας συμφοράς. Μπορεί ο Άδμητος να γλύτωσε το θάνατο, αλλά ως επιβράβευση κέρδισε μια ζωή που δεν αξίζει. Πρέπει όμως αυτό να το αντιληφθεί πριν ο Ηρακλής του επιστρέψει τη γυναίκα του. Στο τέλος όμως, η θυσία του ενός και η αυτογνωσία του άλλου θα νικήσουν το θρήνο και θα θέσουν τις βάσεις για μια νέα αρχή¹²⁵.

Η *Άλκηστη* αποτελεί την πρώτη τραγωδία που ως κεντρικό θεματικό πυρήνα έχει οικογενειακά ζητήματα. Μικροαστικές οικογενειακές αξίες αντιπαρατίθενται στα υψηλά θέματα του παρελθόντος, με τα οποία καταπιάνονταν ο Αισχύλος και ο Σοφοκλής. Ο Snell υποστηρίζει ότι το πραγματικό διακύβευμα του δράματος είναι το τι πρέπει να αξιολογούμε ως αληθινό σε μια ερωτική σχέση και ποιος είναι ο βέλτιστος τρόπος για να ανταποκριθεί κανείς στα οικογενειακά του καθήκοντα με επιτυχία. Ο Άδμητος, ο οποίος αποδεικνύει ότι δεν αγαπά πραγματικά τη σύζυγό του, τίθεται αντιμέτωπος σε μια κατάσταση όπου θα πρέπει να υπερβεί τα εγωιστικά του όρια και να μην υπολογίσει μόνο τη δική του ζωή. Έτσι λοιπόν ο ποιητής προωθεί το ζήτημα της ηθικής ανεπάρκειας μέσα στα πλαίσια της συντροφικότητας. Ο Άδμητος αντιλαμβάνεται ότι η ηθική του κατωτερότητα τον οδηγεί στη δυστυχία. Η ενδοσκόπηση όμως θα συμβάλλει στην αυτογνωσία και αυτή με τη σειρά της στην ευτυχία την ίδια ώρα μάλιστα που θεωρεί ότι την έχασε για πάντα: *ἐγὼ δ', ὄν οὐ χρῆν ζῆν, παρείς τὸ μόρσιμον λυπρὸν διάξω βίον: ἄρτι μανθάνω. «Μα ἐγὼ που ἡ Μοῖρα μου ἦταν να μὴ ζῶ, τὸ γραφτό μου ξεφεύγοντας θὰ ζήσω μεστὴ ἀπὸ λύπες· τώρα νιώθω»* (Ευριπίδη *Άλκηστις*. Μετ. Π. Λεκατσά. Βιβλ. Αρχ. Συγγρ. Ι.Ζαχαρ., στ. 1084)¹²⁶.

Η *Άλκηστη* αποδεικνύεται μια ιδιαίτερα ευγενική φιγούρα και όλοι όσοι σχετίζονται μαζί της το επιβεβαιώνουν: ο Άδμητος, ο Φέρης, ο Ηρακλής, ο Χορός και οι δούλοι. Ο βασικός λόγος όμως της ανωτερότητας αυτής της γυναίκας είναι ότι ακριβώς θυσιάζεται για το σύζυγό της. Οδηγείται εθελούσια στο θάνατο για να ζήσει εκείνος αφού οι γονείς του Άδμητου δε δέχτηκαν να πεθάνουν για χάρη του γιού τους. Τον αγάπησε τόσο πολύ ώστε δε δίστασε να δώσει τη ζωή της γι' αυτόν. Ωστόσο οι άνθρωποι έχουν αδυναμίες όπως άλλωστε έχουν και οι θεοί στον ελληνικό κόσμο. Η *Άλκηστη* είναι μια ευτυχισμένη γυναίκα και μητέρα. Μπορεί να θυσιάζεται για την αγάπη αλλά αυτή η αγάπη που απολάμβανε έως τώρα την ωθεί στο θρήνο

¹²⁵ Lesky, (1993), 49.

¹²⁶ McDonald, (1991), 42.

διότι δεν θέλει να αποχωριστεί τις όμορφες στιγμές με την οικογένειά της και αναζητά εναλλακτικές λύσεις στο παρελθόν. Θα προτιμούσε να είχαν θυσιαστεί οι γονείς του Άδμητου παρά εκείνη. Το μόνο όμως που του ζητά είναι να μην παντρευτεί άλλη γυναίκα για να κρατήσει τη θύμησή της ανεξίτηλη στο χρόνο¹²⁷.

Η αγάπη όμως δε διακρίνεται μόνο για την ευεργετική της επίδραση. Από τη μια δίνει τη δυνατότητα στον Άδμητο να ζήσει, από την άλλη όμως τον οδηγεί στη συνειδητοποίηση ότι η ζωή χωρίς αυτήν δεν έχει κανένα νόημα: *ὥστ' ἄνδρα τόνδε μηκέθ' ἦδεσθαι βίω, «έτσι που άλλη χαρά ο βίος για μένα να μην έχει»* (Ευριπίδη Άλκηστις. Μετ. Π. Λεκατσά. Βιβλ. Αρχ. Συγγρ. Ι.Ζαχαρ., στ. 1084). Το πιο πολύτιμο αγαθό, η ζωή δε θα έχει κανένα απολύτως σκοπό αν δεν συμπεριλαμβάνει την αγάπη. Ακόμα και αν κάποιος προσφέρει την ίδια του την ύπαρξη για τον αγαπημένο του πόσο θα αξίζει η ζωή γι' αυτόν που μένει πίσω χωρίς την παρουσία του θυσιαζόμενου; Ο Ευριπίδης μ' αυτήν την τραγωδία δε συνθέτει ένα έργο ύμνο στον έρωτα αφού γι' αυτό έχει φροντίσει ήδη ο μύθος. Αυτό όμως που συνειδητοποιούμε από την εξέλιξη της υπόθεσης είναι ότι ο έρωτας διακρίνεται από μεγαλύτερη δύναμη, ένταση και διάθεση αυτοθυσίας σε σύγκριση με τη αγάπη των γονέων. Επιπλέον αντιλαμβανόμαστε ότι ο απόλυτος έρωτας επικρατεί της αγάπης για τη ζωή αλλά το πιο βασικό μήνυμα είναι ότι η έλλειψη του θυσιαζόμενου φέρνει δυστυχία σ' αυτόν που επιζεί. Τελικά η ζωή γίνεται ανούσια χωρίς την αγάπη των ζωντανών¹²⁸.

4.2 Τρωάδες

Οι *Τρωάδες* είναι ένα έργο που θεμελιώνεται πάνω στην ιδέα του πολέμου όχι μόνο εξαιτίας του θέματος με το οποίο ασχολείται αλλά διότι βρίσκεται σε άμεση διασύνδεση με τα ιστορικά γεγονότα της περιόδου που γράφτηκε. Η τραγωδία διδάχθηκε το 415 π.Χ., στα Μεγάλα Διονύσια. Είναι μια κρίσιμη εποχή αφού ο Πελοποννησιακός πόλεμος ακόμα μαινόταν και μάλιστα βρισκόταν στο δέκατο έκτο έτος από το ξέσπασμά του. Η Ελλάδα είχε διαιρεθεί σε δύο στρατόπεδα, την Αθήνα και τη Σπάρτη με τους συμμάχους τους, το μίσος και η διχόνοια καθοδηγούσαν τις κινήσεις των περισσότερων πόλεων-κρατών¹²⁹. Τον ίδιο χρόνο βεβηλώνονται οι

¹²⁷ Κατσιαμπούρα, (2014), 345-347.

¹²⁸ ό.π., 347-348.

¹²⁹ Ευριπίδη, *Τρωάδες* (1991), 21.

Ερμής, γεγονός που επέφερε ταραχή στα θρησκευτικά αισθήματα της εποχής και πάρθηκε η απόφαση από την εκκλησία του δήμου για την εκστρατεία στη Σικελία, μια στρατιωτική αποστολή που θα καταλήξει στην οδυνηρή ήττα του αθηναϊκού στόλου¹³⁰.

Λίγο πριν το ανέβασμα των Τρωάδων οι Αθηναίοι είχαν διαπράξει μια ενέργεια που προκαλεί αποτροπιασμό και φρίκη. Η Μήλος που ανέκαθεν διατηρούσε φιλικές σχέσεις με τη Σπάρτη, αρνήθηκε μετά από αίτημα των Αθηναίων να συμμετάσχει στον πόλεμο στο πλευρό τους προσφέροντας χρήματα ή πλοία και διακήρυξε ότι επιθυμεί να μείνει ουδέτερη. Τότε οι Αθηναίοι εισέβαλαν στο νησί, εξόντωνσαν όλο τον αντρικό πληθυσμό, τα αιχμάλωτα γυναικόπαιδα τα πούλησαν ως σκλάβους και άποικοι από την Αθήνα εγκαταστάθηκαν στον λεηλατημένο αυτό τόπο. Μάλιστα στον πρόλογο του έργου που εξετάζουμε, η Αθηνά και ο Ποσειδώνας συναποφασίζουν να καταστρέψουν ολοσχερώς τον ελληνικό στόλο διότι οι Αχαιοί όχι μόνο ισοπέδωσαν την Τροία αλλά κατέστρεψαν και τα ιερά των θεών. Τα λόγια του θεού της θάλασσας αποτελούν σαφή απειλή για τους Αθηναίους (στ. 95-97): *μῶρος δὲ θνητῶν ὅστις ἐκπορθεῖ πόλεις ναοὺς τε τύμβους θ', ἱερά τῶν κεκμηκότων, ἐρημία δὸς αὐτὸς ᾤλεθ' ὕστερον. «ἀμναλος εἶναι ὅποιος κουρσεύει πόλεις· ναοὺς καὶ τάφους κὶ ἱερά τῶν πεθαμένων ρημάζει θα χαθεῖ καὶ αὐτὸς κατόπιν»*¹³¹.

Οι Τρωάδες είναι το τρίτο κατά σειρά έργο μιας τριλογίας που ως βασικό θέμα έχει τον Τρωικό πόλεμο. Το πρώτο έργο απ' αυτά ήταν ο *Αλέξανδρος* που βασικό θέμα της είχε την αναγνώριση του πρίγκιπα της Τροίας Πάρι, ο οποίος είχε εγκαταλειφτεί από τους γονείς του όταν ήταν ακόμα βρέφος και ξαναβρέθηκε στην εφηβεία. Το δεύτερο κατά σειρά έργο ήταν ο *Παλαμήδης*, το οποίο ασχολείται με την άσχημη συμπεριφορά των Ελλήνων απέναντι στον συμπατριώτη τους Παλαμήδη. Ο Ευριπίδης γι' αυτό το έργο κέρδισε το δεύτερο βραβείο χάνοντας από τον άγνωστο ποιητή Ξενοκλή. Κεντρικά πρόσωπα του δράματος είναι οι γυναικείες μορφές που παρουσιάζονται στο τελευταίο βιβλίο της *Ιλιάδας* να θρηνούν πάνω από το άψυχο σώμα του Έκτορα¹³².

Η υπόθεση του έργου επικεντρώνεται στις επιπτώσεις που προκάλεσε ο Τρωικός πόλεμος στις ζωές αυτών των γυναικών αφού η πατρίδα τους

¹³⁰ “Τρωάδες” στο: <https://el.wikipedia.org/wiki/Τρωάδες> (προσπελάστηκε στις 10 Αυγούστου, 2017).

¹³¹ Ευριπίδη, Τρωάδες (1991), 21-22.

¹³² “Τρωάδες” στο: <https://el.wikipedia.org/wiki/Τρωάδες> (προσπελάστηκε στις 10 Αυγούστου, 2017).

καταστράφηκε, οι άντρες τους σκοτώθηκαν και οι ίδιες πρόκειται να πουληθούν ως σκλάβες. Όπως είδαμε το έργο ξεκινά με τον διάλογο ανάμεσα στην Αθηνά και τον Ποσειδώνα που αναζητούν τρόπο να τιμωρήσουν τους Έλληνες γιατί πήραν μαζί τους βία την Κασσάνδρα, θυγατέρα του βασιλιά της Τροίας Πρίαμου και της βασίλισσας Εκάβης. Ο κήρυκας του ελληνικού στρατού, ο Ταλθύβιος, εμφανίζεται στη σκηνή για να ανακοινώσει στις βασανισμένες γυναίκες ποια θα είναι η τύχη τους. Ο Οδυσσεύς θα πάρει τη βασίλισσα ως σκλάβη και η κόρη της η Κασσάνδρα θα γίνει παλλακίδα του αρχιστράτηγου των Ελλήνων, Αγαμέμνονα. Μάλιστα προαναγγέλλει τη δολοφονία τους από τη γυναίκα του Κλυταιμνήστρα μόλις φτάσει στις Μυκήνες. Η χήρα του Έκτορα, η Ανδρομάχη, ανακοινώνει στην Εκάβη ότι η νεότερη κόρη της, η Πολυξένη θυσιάστηκε στον τάφο του Αχιλλέα. Η Ανδρομάχη θα γίνει παλλακίδα του γιού του Αχιλλέα, Νεοπτόλεμου αλλά αυτά που θα συμβούν λίγο αργότερα είναι συγκλονιστικά¹³³.

Ο Ταλθύβιος ανακοινώνει στην Ανδρομάχη ότι ο μικρός της γιος ο Αστυάνακτας πρόκειται να βρει φρικτό θάνατο μετά από απόφαση των Ελλήνων: θα κατακρημνιστεί από τα τείχη της πόλης που τον γέννησε. Αυτή που αποτέλεσε την αιτία του Τρωικού πολέμου, η Ελένη, θα γυρίσει με τον Μενέλαο στην Ελλάδα όπου πρόκειται να καταδικαστεί σε θάνατο, η μυθική όμως ομορφιά της θα της σώσει τη ζωή όπως μαθαίνουμε από τον Τηλέμαχο στην *Οδύσσεια*. Στο τέλος ο Ταλθύβιος φέρνει στη σκηνή το άψυχο κορμί του Αστυάνακτα πάνω στην ασπίδα του Έκτορα. Η Ανδρομάχη εκφράζει τη θέλησή της να θάψει το παιδί της σύμφωνα με τα έθιμα της πατρίδας της αλλά το πλοίο της αιχμαλωσίας της πρόκειται να αναχωρήσει. Το δυσβάστακτο έργο της ταφής του μικρού παιδιού αναλαμβάνει η Εκάβη πριν πάρει οριστικά το δρόμο της δουλείας μαζί με τον χορό των αιχμάλωτων γυναικών¹³⁴.

Πρόκειται για ένα μνημειώδες έργο με στιβαρή δομή, αρραγή δραματική πορεία που σαν κύριο συστατικό της έχει τη σταθερή αναφορά στην Τροία και την Εκάβη. Ο πρόλογος με την παρουσία των δύο θεών είναι αυτοδύναμος, η κυρίως δράση όμως ξεκινά με εκτεταμένο οδυρμό και ολοκληρώνεται με τον ίδιο τρόπο. Η υπόθεση χωρίζεται σε τρεις ευδιάκριτες «πράξεις» που πραγματεύονται τη μοίρα των τριών γυναικών, της Εκάβης, της Ανδρομάχης και της Ελένης. Αυτή που επωμίζεται το μεγαλύτερο φορτίο της δυστυχίας είναι η Ανδρομάχη που όχι μόνο οδηγείται στη δουλεία αλλά υποχρεώνεται να αποχωριστεί το μονάκριβο παιδί της, το οποίο

¹³³ Mastronarde, (2010), 36-37.

¹³⁴ ό.π., 36-37.

καταδικάστηκε σε θάνατο. Είναι λοιπόν προφανές ότι ιδιαίτερο βάρος έχει δοθεί από τον ποιητή στο Β' επεισόδιο του δράματος, στο οποίο κεντρική φιγούρα είναι η σύζυγος του νεκρού ήρωα των Τρώων, Έκτορα. Αυτό το επεισόδιο αποκτά ξεχωριστή σημασία και για έναν ακόμα λόγο: ο θάνατος του μικρού Αστυάνακτα αποτελεί ταφόπλακα στις ελπίδες της Εκάβης για την αναδημιουργία του βασιλικού οίκου του Πριάμου και της Τροίας¹³⁵.

Στα έργα που έγραψε ο Ευριπίδης από το 429 έως το 412 π.Χ., *Ηρακλείδες*, *Εκάβη*, *Ανδρομάχη*, *Τρωάδες* και *Ελένη*, η τραγική φύση του ανθρώπου αναδεικνύεται μέσα από τις αλληλοσυγκρουόμενα δεδομένα που προκύπτουν από τον πόλεμο. Τα κεντρικά πρόσωπα αυτών των δραμάτων τίθενται απέναντι σ' ένα δίλημμα που σχετίζεται με την πραγματική ουσία της ύπαρξής τους: ποιό είναι ανώτερο, οι ηθικές αξίες και πράξεις ελευθερίας ή η εγκατάλειψη κάθε προσπάθειας με σκοπό την υπεράσπιση της ζωής; Ο ποιητής-στοχαστής αντιλαμβάνεται ότι ο νικητής δημιουργεί μια νέα στάση, αυτή του κυριάρχου, ο οποίος κρατώντας υπεροπτική στάση απέναντι στον ηττημένο συμβάλλει στην παγίωση ενός νέου τύπου δικαίου, πέρα από το δίκαιο του πολέμου. Το δίκαιο αυτό ταυτίζεται με τη θέληση του απόλυτου εξουσιαστή στη ζωή και στον θάνατο. Πάνω σ' αυτά τα ζητήματα ο ποιητής ανάβει τη σπίθα του προβληματισμού: διαταράσσεται ή όχι η ηθική ισορροπία και ποιος είναι αυτός που τη διαμορφώνει ή την εγγυάται; Ο ηττημένος έχει δικαιώματα και ειδικά ο πιο αδύναμος, η γυναίκα, τα παιδιά, οι δούλοι; Μπορούν οι γυναίκες να ανθίστανται κατά τη διάρκεια της δουλείας τους στην απάνθρωπη συμπεριφορά των νικητών; Υπάρχουν ελπίδες να μεταβληθεί η ανθρώπινη συμπεριφορά όταν συνειδητοποιηθεί ότι η φρίκη του πολέμου δε σχετίζεται με τη Λογική και τον Νόμο¹³⁶;

Στις *Τρωάδες* βασικά πρόσωπα του έργου αποτελούν η Εκάβη, η Ανδρομάχη και η Κασσάνδρα. Η Κασσάνδρα, ιέρεια αφιερωμένη στη θεά, χρησιμοποιεί τις μαντικές ικανότητες της για εκτοξεύσει κατάρες και απειλές στους νικητές για την καταστροφή που έφεραν με τις πράξεις τους. Τα λόγια της λοιπόν καθίστανται μια μορφή αντίστασης αλλά και περιορισμού του φόβου απέναντι στον κυρίαρχο:

κτενῶ γὰρ αὐτόν, κἀντιπορθήσω δόμους
ποινάς ἀδελφῶν καὶ πατρός λαβοῦσ' ἔμοῦ ...

¹³⁵ Lesky, (1993), 202-203.

¹³⁶ Τουλιάτος, (2014), 36.

ἀλλ' ἄττ' ἑάσω: πέλεκυν οὐχ ὑμνήσομεν,

ὃς ἐς τράχηλον τὸν ἐμὸν εἴσι χιτῶνων:

«Θα σας σκοτώσω με τη σειρά μου και θα κουρσέψω το σπίτι του

παίρνοντας εκδίκηση για τον πατέρα μου και τα αδέλφια

αλλά θα αφήσω μερικά.

Και ούτε θα υμνήσω το τσεκούρι που στο λαιμό μου θα πέσει

και σ' άλλων τους λαιμού».

(Ευριπίδη *Τρωάδες*, Μετ. Μαυρόπουλος, Γ. Θεσσαλονίκη: Ζήτρος)

Ο θεός πάλι, για τις αιχμάλωτες γυναίκες της Τροίας που δεν είναι εύκολο να εξηγήσουν το λόγο της ύπαρξής του και τις δυνάμεις του, συμβολίζει την ισορροπία, τη διατήρηση, την αντίσταση:

ὦ γῆς ὄχημα κἀπὶ γῆς ἔχων ἔδραν,

885 ὅστις ποτ' εἶ σύ, δυστόπαστος εἰδέναι,

Ζεύς, εἴτ' ἀνάγκη φύσεος εἴτε νοῦς βροτῶν,

προσηυξάμην σε: πάντα γὰρ δι' ἀψόφου

βαίνων κελεύθου κατὰ δίκην τὰ θνήτ' ἄγεις.

« Ω! εσύ που κρατάς της γης τ' αμάξι και πάνω της μένεις

ὅποιος και να 'σαι δυσκολοερμίνεντος για να σε ξέρουμε,

Δία, είτε αναπόφευκτη ἀνάγκη της φύσης είτε γέννημα του νου μας

σου στέλνω την προσευχή μου διότι περπατώντας αθόρυβα

ὅλα τα ανθρώπινα με τη δικαιοσύνη σου εσύ τα οδηγείς».

Ο ποιητής δείχνει να ακροβατεί ανάμεσα στην Ανάγκη και την Ελευθερία του ανθρώπου όταν εκφράζει τις απόψεις του για το δίκαιο της ζωής και του πολέμου, την ισορροπία και την ολέθρια αναμέτρηση. Γι' αυτόν ἀνάγκη είναι μια σταθερή σύμβαση ειρήνης και μια ομαλή ολοκλήρωση της ζωής, η οποία αποτελεί μια ανώτερη αρχή, μια τελική μορφή ελευθερίας¹³⁷.

Επιχειρώντας να προσδώσει στις *Τρωάδες* ο ποιητής έντονο αντιπολεμικό χαρακτήρα, ουσιαστικά προχωρά στην κατάργηση των διαχωριστικών γραμμών ανάμεσα σε νικητές και νικημένους υπό την έννοια ότι και οι νικητές είναι αναπόφευκτο να υποστούν τον όλεθρο αφού έχουν διαπράξει ὕβρη, η οποία έχει ήδη αναγγελθεί από τον πρόλογο ὅπως είδαμε νωρίτερα. Τα βασικά πρόσωπα είναι

¹³⁷ ὁ.π., 39-40.

γυναίκες διότι αυτές έχουν χάσει τα πάντα και αυτές οδύρονται για την ολοκληρωτική διάλυση που έφερε ο πόλεμος. Το πρόσωπο του μικρού Αστυάνακτα, τον οποίο οι νικητές θανατώνουν με φρικτό τρόπο, συμβολίζει όλα τα παιδιά, τα τραγικά θύματα των πολέμων. Το μοιρολόι που θα ακολουθήσει τη θανάτωσή του καταλαμβάνει πάνω από ενενήντα στίχους, αποδεικνύοντας το φιλειρηνικό μήνυμα του έργου. Στην πραγματικότητα με την κατακρήμνιση του Αστυάνακτα από τους πύργους της Τροίας ο Ευριπίδης προαναγγέλλει την κατακρήμνιση της αθηναϊκής ισχύος και ηγεμονίας, οποία αρχίζει με τη συντριπτική ήττα του αθηναϊκού στόλου στη Σικελία το 413 π.Χ., και καταλήγει στη συνθηκολόγηση της πατρίδας του λίγα χρόνια αργότερα, το 404¹³⁸.

Βέβαια, όπως ήδη έχει αναφερθεί, ο δημιουργός των *Τρωάδων* αποσκοπούσε στο να καταδείξει ότι οι συμφορές που προκύπτουν από τον πόλεμο δε σχετίζονται μόνο με τους ηττημένους αλλά και με τους νικητές. Ο Ποσειδώνας και η Αθηνά στον πρόλογο του δράματος προμηνύουν ότι οι Έλληνες θα τιμωρηθούν επειδή δε σεβάστηκαν τα ιερά της Τροίας. Γεμάτοι έπαρση από τη μέθη της νίκης τους ετοιμάζονται να επιβιβαστούν στα πλοία προκειμένου να επιστρέψουν στις πατρίδες τους. Δεν ξέρουν όμως πως το τέλος της ζωής τους είναι κοντά και το Αιγαίο θα γεμίσει ναυάγια και ανθρώπους πνιγμένους. Η πλοκή του έργου έχει δύο όψεις: από τη μια η καταστροφή των νικημένων οι οποίοι, κυρίως οι άντρες, πληρώνουν με θάνατο το τίμημα του πολέμου και οι γυναίκες χάνουν οριστικά την πατρίδα και την ελευθερία τους, από την άλλη το δράμα των νικητών που συνεπαρμένοι από την οίηση του θριάμβου τους, οδηγούνται σε βέβαιο αφανισμό, αφήνοντας χήρες τις γυναίκες τους και ορφανά τα παιδιά τους¹³⁹.

Ωστόσο η τραγωδία αυτή δεν αναδεικνύει μόνο αντιπολεμικά μηνύματα. Θεωρώντας ως δεδομένο τη διδακτική πτυχή του αρχαίου δράματος γίνεται αντιληπτό ότι ο Ευριπίδης επιδιώκει να κατευθύνει τους συμπατριώτες του στην ενδοσκόπηση αφού στις *Τρωάδες* τίθενται μια σειρά αντιθετικών δυάδων, οι οποίες αποτελούν τα θεμελιακά στοιχεία της αθηναϊκής ταυτότητας. Τα δίπολα άντρας-γυναίκα, ελεύθερος-δούλος, φίλος-εχθρός, Έλληνας-βάρβαρος καθοδηγούν τη σκέψη του Έλληνα και ειδικά του Αθηναίου, θέτουν τους όρους της ύπαρξής του. Συγκεκριμένα για τους Αθηναίους ο πόλεμος συνιστά σημείο αναφοράς αφού αυτός διαμορφώνει τα ιδανικά και τις αξίες που καθορίζουν την ιδιότητά τους ως πολίτες. Ο πολίτης διαμόρφωνε αλλά και εξέταζε την εικόνα τη δική του και της πόλης του μέσω

¹³⁸ Κουντούρη, (2014), 46.

¹³⁹ Γαλιατσάτου, (2014), 86-87.

της συμμετοχής του στους πολιτικούς θεσμούς εκ των έσω και μέσω των πολέμων εκ των έξω. Ο ποιητής λοιπόν στην τραγωδία που εξετάζουμε διαχειρίζεται τον πόλεμο ως μέσο αυτοκριτικής εμμένοντας στην ασάφεια των διπόλων¹⁴⁰.

Μπορεί ο ποιητής να μας παρουσιάζει μέσα από τις *Τρωάδες* το έντονο αντιπολεμικό του μένος ωστόσο η οξύνοια του πνεύματός του, του επιτρέπει να αναγνωρίζει ποιοι πόλεμοι είναι δίκαιοι και ποιοι άδικοι. Τους πρώτους δείχνει να τους αντιλαμβάνεται με σαφή τρόπο και ενίοτε τους δικαιολογεί. Χαρακτηριστικό είναι το απόσπασμα, στο οποίο η Κασσάνδρα υποστηρίζει ότι η πιο μεγάλη τιμή για κάποιον είναι να πεθαίνει για την πατρίδα του: *φεύγειν μὲν οὖν χρὴ πόλεμον ὅστις εὖ φρονεῖ: εἰ δ' ἐς τόδ' ἔλθοι, στέφανος οὐκ αἰσχρὸς πόλει καλῶς ὀλέσθαι*, «πρέπει να αποφεύγει τον πόλεμο όποιος είναι μυαλωμένος, μα σαν φθάσει σ' αυτόν πρέπει να θυσιάζεται για την πατρίδα, και αυτός ο στέφανος για τη πατρίδα δεν είναι άδοξος». Αντίθετα «μὴ καλῶς δὲ δυσκλεές. «ατιμωτικό είναι αν άδοξα πεθαίνει κανείς». (Ευριπίδη *Τρωάδες*. Μετ. Π. Σπανδωνίδη. Βιβλ. Αρχ. Συγγρ. Ι.Ζαχαρ.,στ.399-412). Με τον τρόπο με τον οποίο ο Ευριπίδης επεξεργάζεται τον ομηρικό μύθο στις *Τρωάδες*, χαρακτηρίζει τον Τρωικό πόλεμο ως άδικο, εκφράζοντας έμμεσα τις αμφιβολίες του για τη σκοπιμότητα της εμφύλιας σύγκρουσης ανάμεσα στην Αθήνα και τη Σπάρτη και το δίκαιο του χαρακτήρα της¹⁴¹.

4.3 Ελένη

Πιθανή χρονολογία διδασκαλίας από σκηνής της *Ελένης* είναι το 412-413 π.Χ., και αυτό το γνωρίζουμε από αναφορές του Αριστοφάνη στην κωμωδία του *Θεσμοφοριάζουσαι* και πληροφορίες από τον Σχολιαστή των *Βατράχων* για το πότε παρουσιάστηκε η *Ανδρομέδα* του Ευριπίδη σε σχέση με την *Ελένη*. Το έργο αυτό αποδεικνύει ότι η ενασχόληση του τραγικού ποιητή με το μυθολογικό αυτό πρόσωπο φτάνει στο απώτατο της στάδιο, αφού εφεξής οι αναφορές στο πρόσωπο της Ελένης μέσα στο έργο του θα είναι απλές υπομνήσεις και δε θα αντιπροσωπεύουν κατ' ανάγκην τις αντιλήψεις του¹⁴².

¹⁴⁰ ό.π., 87.

¹⁴¹ Ζορμπαλάς, (1987), 102.

¹⁴² Χατζηανέστης, (2003), 78-79.

Το έργο συχνά έχει χαρακτηριστεί ως φιλοσοφικό εξαιτίας του τρόπου με τον οποίο παρουσιάζει τη διάκριση μεταξύ της φαινομενικότητας και της πραγματικότητας. Προφανώς εάν δεν είμαστε σε θέση να συνειδητοποιήσουμε τη διαφορά ανάμεσα στην πραγματική Ελένη και το είδωλό της, την αγνή Ελένη και τη γυναίκα που έχει διαπράξει μοιχεία, τότε θα περιοριζόταν σημαντικά η αντιληπτική και γνωστική μας ικανότητά. Από την άλλη προβληματισμό προκαλεί και η θέση της Θεονόης στο έργο. Μοιάζει να δρα, αγνοώντας τις φιλονικίες των θεών του Ολύμπου, θέτοντας μ' αυτόν τον τρόπο νέες βάσεις για πως πρέπει να αντιλαμβανόμαστε τη δικαιοσύνη και το θείο. Η αδυναμία του ανθρώπου να κατανοήσει τον φαινομενικό κόσμο και τα όρια της ανθρώπινης αντίληψης αποτέλεσαν θέματα με τα οποία ασχολήθηκαν οι σοφιστές, κυρίως ο Γοργίας στο χαμένο του έργο, *Περὶ τοῦ μὴ ὄντος ἢ Περὶ φύσεως*. Εξάλλου, η *Ελένη* δραματοποιεί ένα βαθύ σκεπτικισμό, αναδεικνύοντας το ζήτημα της ανυπαρξίας τάξης στον κόσμο, η οποία ακόμα και αν υπήρχε, δεν θα ήμασταν ικανοί να την αντιληφθούμε¹⁴³.

Παρόλα αυτά, στην εξέλιξή του το έργο θέτει διάφορα ενοχλητικά ερωτήματα σε σχέση με τον πόλεμο που αποδεικνύονται επίκαιρα τη σημερινή εποχή: ποιές είναι οι βαθύτερες αιτίες του πολέμου και ποιά η νομιμότητά τους; Οι αιτίες αυτές μπορούν να δικαιολογήσουν τα βάσανα που προκαλεί ο πόλεμος στους ανθρώπους; Το βασικό θέμα του έργου, το ότι δηλαδή ο Πάρις θα μεταφέρει στην Τροία το είδωλο της Ελένης που δημιουργήθηκε από την Ήρα και όχι την πραγματική σύζυγο του βασιλιά της Σπάρτης, εγείρει τον προβληματισμό αναφορικά με τη λογική της εκστρατείας των Ελλήνων¹⁴⁴.

Η Ελένη βρίσκεται στην Αίγυπτο, στο παλάτι του βασιλιά Πρωτέα. Ο Ερμής τη μετέφερε εκεί και την εμπιστεύτηκε στον βασιλιά από την αρχή της αρπαγής της από τον Πάρι. Ο τελευταίος, μαζί του στην Τροία έχει το είδωλό της. Ο Τρωικός πόλεμος έγινε για ένα ομοίωμα της Ελένης και αυτό πήρε και ο Μενέλαος μετά την άλωση του Ιλίου. Η πραγματική Ελένη στην Αίγυπτο ανυπομονεί να αντικρύσει το Μενέλαο γι' αυτό και είναι ικέτισσα στον τάφο του Πρωτέα για να μην την παντρευτεί ο Θεοκλύμενος, ο γιος του, που την πιέζει ασφυκτικά. Στην Αίγυπτο φτάνει περαστικός ο Τεύκρος και την πληροφορεί ότι ο Μενέλαος ακόμα δεν έχει επιστρέψει στην Σπάρτη, η μητέρα της η Λήδα αυτοκτόνησε από ντροπή γι' αυτήν που πρόδωσε τον νόμιμο άντρα της και έγινε η αιτία για να χαθούν τόσες ζωές, τα

¹⁴³ Dunn, (1996), 7.

¹⁴⁴ Meltzer, (2006), 189.

αδέρφια της μάλλον πέθαναν και η κόρη της ζει στη Σπάρτη περιφρονημένη. Η Ελένη απελπισμένη, καταλαβαίνει ότι χάθηκαν οι ελπίδες της για επιστροφή και δε θα έχει το σθένος πια να αντισταθεί στην πίεση του Θεοκλύμενου.

Εκείνη τη στιγμή εμφανίζεται ως ναυαγός, ρακένδυτος ο Μενέλαος που αντικρίζοντας τη γυναίκα του δε μπορεί να πιστέψει ότι έχει μπροστά του την αληθινή Ελένη αφού αυτή, όπως πιστεύει, την κρατά κρυμμένη σε μια σπηλιά μαζί με τους συντρόφους του. Ούτε βέβαια γι' αυτήν είναι εύκολο να πιστέψει ότι έχει μπροστά της τον άντρα της που με τόση προσμονή ανυπομονούσε να δει. Τη λύση θα τη δώσει ένας σύντροφος του Μενελάου που του ανακοινώνει ότι η 'Ελένη' που ήταν μαζί τους θα πετάξει προς τον ουρανό λέγοντας ότι είναι ένα είδωλο. Μετά απ' αυτό έρχεται η αναγνώριση και ο σχεδιασμός της επόμενης τους κίνησης για την απόδρασή τους από την Αίγυπτο και το Θεοκλύμενο.

Στο σχέδιό τους θα συμπράξει και η Θεονόη η μάντισσα, αδελφή του Θεοκλύμενου. Η Ελένη ζήτησε καράβι απ' αυτόν για να προσφέρει τιμές στο νεκρό δήθεν Μενέλαο με αντάλλαγμα να τον παντρευτεί μετά απ' αυτήν την ενέργεια. Η Ελένη όμως και ο Μενέλαος, ο οποίος παρουσιάζεται στον Θεοκλύμενο ως σύντροφος του 'νεκρού' βασιλιά της Σπάρτης, θα διαφύγουν με το καράβι αφού πρώτα θα λάβει χώρα σύγκρουση με τους αιγύπτιους ναύτες που επέβαιναν σ' αυτό. Ο Θεοκλύμενος αδυνατώντας να τους καταδιώξει, στρέφεται στην αδερφή του με σκοπό να τη σκοτώσει. Τότε εμφανίζονται οι Διόσκουροι, τα αδέρφια της Ελένης ως θεοί και η υπόθεση καταλήγει εκεί που όρισαν οι θεοί και η μοίρα, στη σωτηρία των δύο ταλαιπωρημένων συζύγων¹⁴⁵.

Η βασική ιδέα του Ευριπίδη ότι στην Τροία δε βρίσκεται η πραγματική Ελένη αλλά το είδωλό της, δημιουργεί τις προϋποθέσεις για την αμφισβήτηση του κεντρικού πυρήνα ενός από τους διασημότερους μύθους της αρχαιότητας. Η αντίθεση αυτή που περιέχεται στην *Ελένη* δεν αφορά μόνο το απώτερο επικό παρελθόν και το παρόν αλλά στη συνειδητοποίηση ότι και αυτό ακόμα το επικό παρελθόν καθίσταται στόχος αμφισβήτησης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα του θαρραλέου αυτού εγχειρήματος του Ευριπίδη αποτελεί ο Τεύκρος, ο οποίος σε αντίθεση με το πως παρουσιάζεται στην *Ιλιάδα*, στην *Ελένη* παρουσιάζεται ως μια μείξη ηρωικού πολεμιστή και ενός προσώπου ταλαιπωρημένου από την συνεχή περιπλάνηση:¹⁴⁶ *φυγάς πατρώας*

¹⁴⁵ Παττίχης, (1978), 82-175.

¹⁴⁶ Μαρκαντωνάτος, Τσαγγάλης, (2008), 104.

ἐξελλήλαμαι χθονός, «με διώξαν οι δικοί μου ἀπ' την πατρίδα». (Ευριπίδη *Ελένη*, Μετ. Ρούσσοι, Τ. Αθήνα: Κάκτος στ. 90).

Δεν είναι δόκιμο να χαρακτηρίσουμε την *Ελένη* ως το μοναδικό ἔργο που κεντρικό του θέμα αποτελεί το φαίνεσθαι και το εἶναι, αφού ὄλο το αρχαίο δράμα στηρίζεται στο μοτίβο της πλάνης και της πραγματικότητας. Στο σημείο ὄμως που διαφέρει η *Ελένη* ἀπό τις ἄλλες τραγωδίες είναι ὅτι αυτό το μοτίβο φαίνεται πιο καθαρά. Απ' ὅποια παραλλαγή και αν επηρεάστηκε ο Ευριπίδης, το εἶδωλο της Ελένης επηρέασε καθοριστικά τη διαμόρφωση της θεματολογίας της ομώνυμης τραγωδίας. Βασική ἐπιδίωξη του μεγάλου τραγωδοῦ είναι να καταδείξει πόσο εὐθραυστη είναι η ἰσορροπία ἀνάμεσα στη γνώση και στην ἀγνοια γι' αυτό και η ἀντιπαράθεση ἀνάμεσα στο σῶμα και το ὄνομα, στην ἀλήθεια και στο φαινομενικό ἀναδύεται διαρκῶς σ' ὄλη την ἔκταση του ἔργου: Φρυγῶν δ' ἐς ἀλκὴν προυτέθην ἐγὼ μὲν οὐ, τὸ δ' ὄνομα τοῦμόν, ἄθλον Ἑλλησιν δορός. «Εγὼ βραβεῖο παλικαριάς στους Ἑλληνες και Τρώες ποτέ δεν ἤμουν, ἦταν το ὄνομά μου» (Ευριπίδη *Ελένη*, Μετ. Ρούσσοι, Τ. Αθήνα: Κάκτος στ. 42-43). Πολλοί υποστηρίζουν ὅτι αυτή η ἀντίθεση ἀνάμεσα στο ὄνομα και στο σῶμα πρωτοεμφανίζεται στις τελευταίες δημιουργίες του Ευριπίδη ἀποδεικνύοντας ὅτι ἔχει δεχτεί την ἐπίδραση του σοφιστῆ Γοργία που ἀσχολείται με το πρόβλημα της ἀδυναμίας της κατάκτησης της ἀληθινῆς γνώσης¹⁴⁷.

Ὅταν ο Μενέλαος θα συναντήσει τη Ελένη, θα δυσκολευτεί ἰδιαίτερα να κατανοήσει αν αυτή που ἀντικρίζει είναι η πραγματική του γυναίκα ἢ το φάντασμά της:

Ελένη

οὐκ ἦλθον ἐς γῆν Τρωάδ', ἀλλ' εἶδωλον ἦν.

Μενελέως

καὶ τίς βλέποντα σώματ' ἐξεργάζεται;

Ελένη

αἰθήρ, ὅθεν σὺ θεοπόνητ' ἔχεις λέχη.

Μενελέως

τίνος πλάσαντος θεῶν; ἄελπτα γὰρ λέγεις.

Ελένη

Ἦρας, διάλλαγμα, ὡς Πάρις με μὴ λάβοι.

Μενελέως

πῶς οὖν ἂν ἐνθάδ' ἦσθά τ' ἐν Τροία θ' ἄμα;

¹⁴⁷ Whitman, (1996), 57.

Ελένη

τούνομα γένοιτ' ἄν πολλαχοῦ, τὸ σῶμα δ' οὐ

Ελένη

Στην Τροία πήγε μόνο το είδωλό μου.

Μενέλαος

Τσκιους που δείχνουν ζωντανοί ποιος φτιάχνει;

Ελένη

Ο αιθέρας, που το ταίρι σου έχει πλάσει.

Μενέλαος

Απίστευτα όσα λες· θεός ο πλάστης;

Ελένη

Έργο της Ήρας, να μη μ' έχει ο Πάρις.

Μενέλαος

Μα σύγκαιρα στην Τροία κι εδώ πώς ήσουν;

Ελένη

Το όνομα ολούθε πάει, όχι το σώμα.

(Ευριπίδη Ελένη, Μετ. Ρούσσο, Τ. Αθήνα: Κάκτος στ. 582-588).

Η παράθεση όρων όπως αιθέρας, είδωλο, διάλλαγμα καθώς και η ξεκάθαρη αντιπαράθεση ανάμεσα στο σώμα και το όνομα οδηγούν τον Μενέλαο σε απόλυτη σύγχυση τόσο που ακόμα και ο αναγνώστης αρχίζει να αμφιβάλλει για τη μέχρι προ ολίγου στέρεη γνώση του για το ποια τελικά είναι η αληθινή Ελένη¹⁴⁸.

Πρωτίτερα, φτάνοντας στην Αίγυπτο νομίζει ότι έχει μαζί του τη γυναίκα του αλλά γρήγορα θα 'ρθει πρόσωπο με πρόσωπο με την πλάνη και την πραγματικότητα αφού μαθαίνει από μια γερόντισσα ότι υπάρχει μια άλλη Ελένη με την ίδια καταγωγή μ' αυτή της γυναίκας του μέσα στο παλάτι, στο οποίο έχει καταφύγει για βοήθεια: *Ελένη κατ' οίκους ἐστὶ τούσδ' ἢ τοῦ Διός. «Εἶναι ἡ Ελένη ἐδῶ, τοῦ Δία ἡ κόρη»* (Ευριπίδη Ελένη, μετ. Ρούσσο, Τ. Αθήνα: Κάκτος στ. 470). Αργότερα όταν αντικρίζει την πραγματική του σύζυγο πέφτει σε σύγχυση, μέχρι να ξεκαθαρίσει την κατάσταση ο αγγελιαφόρος που του ανακοινώνει ότι το ομοίωμα της Ελένης εξαφανίστηκε στον ουρανό: *βέβηκεν ἄλοχος σὴ πρὸς αἰθέρος πτυχὰς ἄρθεισ' ἄφαντος: οὐρανῶ δὲ κρύπτεται «εἰχθή ἡ γυναῖκα σου πετώντας μες στον αἴθερα ἀνέβηκε στα οὐράνια...»* (Ευριπίδη Ελένη, Μετ. Ρούσσο, Τ. Αθήνα: Κάκτος στ. 605-606). Επομένως δεν προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι μπορεί, μέσα σ' αυτό το κλίμα της αδυσώπητης σύγκρουσης ανάμεσα στη ψευδαίσθηση και την πραγματικότητα, ο άνθρωπος να μάχεται και να σκοτώνεται παγιδευμένος στην πλάνη¹⁴⁹.

¹⁴⁸ ό.π., 71.

¹⁴⁹ Romilly, (1997), 182-183.

Καθώς η σύγκρουση του φαινομενικού και της πραγματικότητας αποτελεί ένα καθοριστικό στοιχείο της διάνοιας του Ευριπίδη, τη συναντάμε συχνά στις τραγωδίες του. Δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην αντιπαράθεση ανάμεσα σ' αυτό που φαίνεται και σ' αυτό που είναι, όπως για παράδειγμα ανάμεσα σε επιφανειακούς χαρακτηρισμούς για τους ανθρώπους και στην πραγματική τους φύση: *ὥς, εἰ καθ' Ἑλλάδ' ὄνομα δυσκλεές φέρω, μή μοι τὸ σῶμά γ' ἐνθάδ' αἰσχύνῃν ὄφλη «γιατί αν κακό ὄνομα ἔχω στην Ελλάδα, το σώμα μου η ντροπή να μην μολύνει»* (Ευριπίδη *Ελένη*, Μετ. Ρούσσο, Τ. Αθήνα: Κάκτος στ. 66-67). Η σύγκρουση του είναι και του φαίνεσθαι, η φύση και η συμβατικότητα, αποδεικνύουν τη σοφιστική επιρροή στο ευριπίδειο έργο. Οι σοφιστές είναι αυτοί που πρώτοι προέβαλαν αυτόν τον σχετικισμό και ο μεγάλος τραγωδός τον ανέδειξε μέσα στο έργο του αφού αυτό το μοτίβο το ξαναβρίσκουμε σε κάμποσες τραγωδίες. Μάλιστα έφτασε στο σημείο να υποστηρίξει ότι η ψευδαίσθηση βρίσκεται στους ανθρώπους ως αποτέλεσμα της ευχαρίστησης των θεών που αρέσκονται να τη δημιουργούν και γι' αυτό τον λόγο, αυτή αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό της ανθρώπινης ζωής¹⁵⁰.

Η *Ελένη* λοιπόν αποτελεί την επιτομή της σύγκρουσης ανάμεσα στην πραγματικότητα και την ψευδαίσθηση αφού ολόκληρη η υπόθεση δομείται πάνω σ' αυτήν. Οι θεοί ευθύνονται για το φαίνεσθαι αφού ο πόλεμος της Τροίας θα προκληθεί εξαιτίας του ειδώλου της Ελένης και όχι για το πραγματικό πρόσωπο: *ᾧ ταλαίπωροι Φρύγες πάντες τ' Ἀχαιοί, δι' ἔμ' ἐπὶ Σκαμανδρίοις ἀκταῖσιν Ἥρας μηχαναῖς ἐθνήσκετε, δοκοῦντες Ἑλένην οὐκ ἔχοντ' ἔχειν Πάριν «Τρωαδίτες δυστυχισμένοι κι οι Έλληνες, για μένα πεθαίνατε στου Σκάμανδρου τις όχθες, ξεγελασμένοι από της Ἥρας τα έργα, νομίζοντας πως την Ελένη ο Πάρης κρατούσε..»* (Ευριπίδη *Ελένη*, Μετ. Ρούσσο, Τ. Αθήνα: Κάκτος στ. 608-611). Ο Πάρης πιστεύει ότι την έχει μαζί του στην Τροία αλλά η πραγματικότητα είναι διαφορετική: *καὶ δοκεῖ μ' ἔχειν — κενὴν δόκησιν, οὐκ ἔχων. «και αυτός θαρρεί πως μ' έχει-κούφια ιδέα-ενώ δεν μ' έχει καν»* (Ευριπίδη *Ελένη*, Μετ. Ρούσσο, Τ. Αθήνα: Κάκτος στ. 35-36).

Οι θεοί διαδραματίζουν τον δικό τους ξεχωριστό ρόλο σ' αυτή τη σύγκρουση ανάμεσα στην αλήθεια και στην πλάνη. Η διαμάχη τους καθιστά περισσότερο δυσδιάκριτη τη διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στη γνώση και την άγνοια. Αυτό

¹⁵⁰ ό.π., 181-182.

συμβαίνει διότι δε τοποθετούνται καθαρά ανάμεσα στο είναι και το φαίνεσθαι και αυτό επιτείνει στο διηγεκές τη σύγχυση των ανθρώπων. Ωστόσο η συμμετοχή τους στις περιπέτειες της Ελένης και του Μενέλαου μας κατευθύνει σε μια εμβριθή σύλληψη της δομής του κόσμου. Εξάλλου ένα από τα βασικά γνωρίσματα της ελληνικής θρησκείας είναι η αμοιβαία επίδραση των ανθρώπινων και θεϊκών πράξεων. Η τύχη του βασανισμένου ζευγαριού εναπόκειται στη βούληση της μάντισσας Θεονόης στην οποία συμπυκνώνεται η διαμάχη των θεών¹⁵¹.

Αντίθετα με τον Αισχύλο και τον Σοφοκλή, ο Ευριπίδης, όπως παρατηρούμε, δε δείχνει απόλυτη εμπιστοσύνη στα έργα των θεών. Είναι ποιητής της αμφισβήτησης αφού ασπάζεται με επιθυμία τις νέες ιδέες, προσπαθώντας να είναι όχι μόνο ένας τραγικός ποιητής αλλά και ποιητής φιλόσοφος. Δε μπορεί να χαρακτηριστεί ως άθεος, αλλά οι θρησκευτικές του αντιλήψεις διαποτίζονται με τις νεωτερικές ιδέες της πνευματικής κίνησης της εποχής του¹⁵².

Μια άλλη διάσταση της τραγωδίας που εξετάζουμε είναι ο τρόπος που αυτή αντιμετωπίζεται από τους μελετητές του θεάτρου. Η κεντρική ηρωίδα αμφιρρέπει ανάμεσα στο *είναι*, στην πραγματικότητα που εκφράζεται με τη φυσική της παρουσία πάνω στη σκηνή και σ' αυτό που λέμε *φαίνεσθαι*, μια ψευδαίσθηση, μια ασώματη οντότητα. Για τους μελετητές λοιπόν του θεάτρου που εξετάζουν τη φαινομενολογία, η παραλλαγή αυτή του μύθου όπως την παρουσιάζει ο Ευριπίδης συνδέεται με την οντολογικά διπλή υπόσταση του ηθοποιού πάνω στη σκηνή, το αλλόκοτο της ταυτόχρονης αληθινής και απατηλής υπόστασης¹⁵³.

Λαμβάνοντας υπ' όψιν μας ότι η *Ελένη* παρουσιάστηκε επί σκηνής το 412 π.Χ., μετά τα δραματικά γεγονότα της ολικής καταστροφής του αθηναϊκού εκστρατευτικού σώματος στη Σικελία, ο ποιητής μετατρέπει το συγκεκριμένο έργο σε μέσο διάλυσης όλων εκείνων των αρνητικών συναισθημάτων που είχαν καταλάβει τους συμπολίτες του για την πανωλεθρία που υπέστησαν. Το έργο καθίσταται ένα λάβαρο στα χέρια του τραγωδού εναντίον της απερισκεψίας και της αφροσύνης: *γνώμη δ' ἀρίστη μάντις ἢ τ' εὐβουλία. «σωστό μυαλό και νους, να σοφός μάντης»* (Ευριπίδη *Ελένη*, Μετ. Ρούσσο, Τ. Αθήνα: Κάκτος στ. 757). Αν οι άνθρωποι

¹⁵¹ Whitman, (1996), 76-77.

¹⁵² Romilly, (1997), *Αρχαία ελληνική τραγωδία*, 166.

¹⁵³ Gregory, (2010), 656.

χρησιμοποιήσουν τη λογική και αποφύγουν τις ψευδαισθήσεις και τις πλάνες, θα μπορέσουν να απαλλαχτούν από τον κίνδυνο του πολέμου και της καταστροφής¹⁵⁴.

Αυτό είναι φυσικό αν λάβει κανείς υπ' όψιν του την ταραχή και τα ολέθρια αποτελέσματα που προκάλεσε ο Πελοποννησιακός πόλεμος στην Αθήνα εκείνη την περίοδο. Ο Ευριπίδης θέλει να εκφράσει με το έργο του την έντονη αγωνία του για την πλάνη του δήμου από την πολιτική και στρατιωτική δημαγωγία, θέτοντας παράλληλα ευρύτερα θέματα φιλοσοφικού στοχασμού:¹⁵⁵ *καὶ γὰρ τίσις τῶνδ' ἐστὶ τοῖς τε νερτέροις καὶ τοῖς ἄνωθεν πᾶσιν ἀνθρώποις: ὁ νοῦς τῶν κατθανόντων ζῆ μὲν οὐ, γνώμην δ' ἔχει ἀθάνατον εἰς ἀθάνατον αἰθέρ' ἐμπεσῶν. «ὕπάρχει βέβαια τιμωρία για τούτα και σε νεκρούς και ζωντανούς. Δεν έχει ζωὴ η ψυχὴ των πεθαμένων, ὁμως αἰώνια παίρνει νόηση, ὅταν σμίξει με τον ἀθάνατο ἀέρα».* (Ευριπίδη *Ελένη*, Μετ. Ρούσσο, Τ. Αθήνα: Κάκτος στ.1013-1016).

Τέλος, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι ένα ακόμα παιχνίδι ανάμεσα στην πραγματικότητα και την ψευδαίσθηση είναι η αντιστροφή των φυλετικών ρόλων που διαφαίνεται κυρίως στη σκηνή ανάμεσα στον Μενέλαο και την Ελένη. Οι προτάσεις του νικητή βασιλιά της Σπάρτης για διαφυγή από την Αίγυπτο κρίνονται από τη σύζυγό του ως μη ρεαλιστικές και προτείνει το δικό της σχέδιο σωτηρίας τους προλογίζοντάς το με τον εξής αξιοθαύμαστο τρόπο: *ἄκουσον, ἦν τι καὶ γυνὴ λέξι σοφόν «αν σκέφτονται σωστά οι γυναίκες, ἄκου»* (Ευριπίδη *Ελένη*, Μετ. Ρούσσο, Τ. Αθήνα: Κάκτος στ.1049). Η αποδοχή εκ μέρους του Μενελάου του σχεδίου της Ελένης για την απόδρασή τους, από τη μια ακυρώνει την ομηρική παράδοση για το ρόλο του επικού ήρωα και από την άλλη υποσκάπτει τον παθητικό ρόλο της Ελένης σε σχέση με το σύζυγό της¹⁵⁶.

Στη σύγχρονη εποχή, η παραλλαγή που διαπραγματεύεται ο Ευριπίδης σχετικά με το είδωλο της Ελένης αποτελεί την πρώτη ύλη για τη σύνθεση από το νομπελίστα ποιητή Γιώργο Σεφέρη του ομώνυμου έργου που βρίσκεται στη συλλογή *Ημερολόγιο Καταστρώματος Γ'*. Βέβαια για να γίνει κατανοητός ο μύθος της σεφερικής Ελένης θα πρέπει να λάβουμε υπ' όψιν μας και το ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο έχει μεταπλαστεί. Τόσο η Αίγυπτος όσο και η Κύπρος αποτελούν σημαντικοί σταθμοί της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας την κατοχική και

¹⁵⁴ Παπαδημητρίου-Κλεάνθους, (1980), 91.

¹⁵⁵ Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο, (1997), 38.

¹⁵⁶ Μαρκαντωνάτος, Τσαγγάλης, (2008), 170.

μετακατοχική περίοδο. Ο Σεφέρης με την *Ελένη* του όπως και ο Τεύκρος στην τραγωδία του Ευριπίδη βρίσκουν στο νησί της Κύπρου όχι μόνο την πατρίδα τους που είχαν στερηθεί αλλά και τη συνειδητοποίηση ότι ο νόστος αυτός, που προκαλεί τόσο πόνο, είναι αποτέλεσμα καταστρεπτικών πολεμικών συγκρούσεων που η ματαιότητά τους θα γίνει κατανοητή με τραγική καθυστέρηση....¹⁵⁷

....πως τόσος πόνος τόση ζωή

πήγαν στην άβυσσο

για ένα πουκάμισο αδειανό για μια Ελένη.

4.4 Βάκχες

Οι *Βάκχες* του Ευριπίδη αποτελούν το κύκνειο άσμα του αφού γράφτηκαν, λίγο πριν πεθάνει, στην Πέλλα της Μακεδονίας το 407 π.Χ., όπου ήταν φιλοξενούμενος του βασιλιά Αρχέλαου¹⁵⁸. Την άνοιξη του 408, μετά τη διδασκαλία του *Ορέστη*, φεύγει οριστικά από την Αθήνα και κατευθύνεται στη Μακεδονία μετά από πρόσκληση του Αρχέλαου, ο οποίος φιλοδοξούσε να μετατρέψει το βασίλειό του σε κέντρο του ελληνικού πολιτισμού. Ο ποιητής είχε ξεπεράσει την ηλικία των εβδομήντα ετών και ένιωθε δυσαρεστημένος στην πατρίδα του για διάφορους λόγους: ο κατάλογος των βραβείων των δραματικών αγώνων αποδεικνύει ότι είχε αποτύχει να αποκτήσει την ξεκάθαρη αποδοχή του κοινού, βρισκόταν στο επίκεντρο του χλευασμού από τους κωμικούς της εποχής και η έντονη κριτική που είχε ασκήσει στους δημαγωγούς που κατέκλυσαν την αθηναϊκή πολιτική σκηνή στην ταραγμένη περίοδο του Πελοποννησιακού πολέμου είχε ενοχλήσει πολλούς, οι οποίοι τον έβλεπαν σαν εχθρό τους¹⁵⁹.

Οι *Βάκχες* παρουσιάστηκαν το 405 σκηνοθετημένες από το γιο του, τον Ευριπίδη τον νεώτερο¹⁶⁰. Αποτελεί το μοναδικό δράμα που η κεντρική του πλοκή σχετίζεται με τη διονυσιακή λατρεία, στην οποία βρίσκονται οι ρίζες της τραγικής ποίησης. Ήταν το τρίτο έργο μια τριλογίας, της οποίας το πρώτο έργο ήταν η *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* και ακολουθούσε ο *Αλκμαίων ο δια Κορίνθου*¹⁶¹. Είναι από τα πιο ιδιαίτερα και πλήρη έργα της παγκόσμιας δραματουργίας διότι μέσα σ' αυτό

¹⁵⁷ ό.π., 426-428.

¹⁵⁸ Ευριπίδη, *Βάκχαι* (1993), 27.

¹⁵⁹ Dodds, (2004), 1xxxii-1xxxiii.

¹⁶⁰ Ευριπίδη, *Βάκχαι* (1993), 27.

¹⁶¹ Ευριπίδου, *Βάκχαι* (1996), 14.

ενυπάρχουν σε ολοκληρωμένη μορφή το τραγικό, το δραματικό και το θεατρικό στοιχείο¹⁶².

Εξάλλου, το τραγικό ως στοιχείο που προσιδιάζει στην ανθρώπινη φύση, συμπαρατάσσεται με την υπαρκτικότητα, λαμβάνοντας τη όψη μιας ευκαιρίας για δράση η οποία όμως είναι αναπόφευκτο να οδηγηθεί σε αποτυχία. Από την άλλη πλευρά το δραματικό σχετίζεται με την αιώνια μεταβολή που προξενεί η ατέρμονη εναλλαγή της ζωής και του θανάτου. Έτσι το τραγικό ως αναπόφευκτο και το δραματικό ως αιώνιο, συμπλέουν στον αγώνα για αποκάλυψη και δικαίωση του όντος. Η τραγική τέχνη καθίσταται το πεδίο όπου η ανθρώπινη ψυχή λυτρώνεται, εξαγνίζεται μέσω του τραγικού και του δραματικού στοιχείου που ενυπάρχει σ' αυτήν και τελικά υψώνεται μέχρι την κορυφή της ύπαρξής και του εαυτού της¹⁶³.

Επιπρόσθετα, αυτά τα στοιχεία αποτελούν τη μήτρα μέσα στην οποία συντελείται η σύλληψη, η κυοφορία και η γέννηση του κορυφαίου είδους τέχνης που το προστατεύει ο θεός Διόνυσος. Στην τραγωδία που εξετάζουμε συναντά ο μύθος την ιστορία με υπόβαθρο όμως ποιητικό. Εμφανίζεται μπροστά μας με αρχέτυπη μορφή η διονυσιακή λατρεία από την οποία δημιουργήθηκε το αρχαίο ελληνικό δράμα: ο διθύραμβος, το λατρευτικό άσμα του Διονύσου που συνιστά το πρωτόλειο υλικό της σύνθεσης της τραγωδίας και της κωμωδίας¹⁶⁴.

Η φρεσκάδα και η ομορφιά της δραματικής τέχνης του Ευριπίδη αντικατοπτρίζονται στις *Βάκχες*, οι οποίες συγκροτούν μια κατηγορία μόνες τους εξαιτίας και του δραματικού τους ύφους. Το έργο αποτελεί μια δραματική επιστροφή όχι στα νιάτα του ποιητή αλλά στην ηλικία των πενήντα ετών, όταν έγραψε την *Μήδεια*. Είναι το καλύτερα δομημένο του έργο αν και πολλοί πιστεύουν ότι αυτό το χαρακτηριστικό ανήκει στον *Ιππόλυτο*. Όμως στον *Ιππόλυτο* η δραματική ώθηση δεν είναι παντού αισθητή κάτι που πραγματοποιείται στις *Βάκχες*¹⁶⁵.

Οι *Βάκχες* καθίστανται το μοναδικό έργο ολόκληρης της αρχαίας ελληνικής δραματουργίας στο οποίο κεντρικό πρόσωπο είναι ένας ανθρωποποιημένος θεός, ο Διόνυσος, διότι εδώ αποκαλύπτεται η θεϊκή του φύση ή διαφορετικά ενανθρωπίζεται το θείο. Αυτή λοιπόν η τραγωδία είναι το δράμα του θεού, στην ουσία το δράμα του ίδιου του ανθρώπου. Το έργο αυτό συνιστά ένα από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα ερευνητικής κριτικής και αναλυτικού ορθολογικού στοχασμού της

¹⁶² Ευριπίδη, *Βάκχαι* (1993), 27.

¹⁶³ Πλατυπόδης, (2015), 32-33

¹⁶⁴ Ευριπίδη, *Βάκχαι* (1993), 27.

¹⁶⁵ Kitto, (2002)⁶, 370.

θηρσκείας. Επιπλέον αποτελεί την κορυφαία περίπτωση της Διονυσιακής ποιητικής στιγμής στην αρχαία ελληνική γραμματολογία: μια καινούργια λατρεία καταφθάνει για να διαλύσει την επικρατούσα κατάσταση, μια νέα δύναμη παρουσιάζεται για θεμελιώσει τη λατρεία της ποίησης, της χαράς της ελευθερίας¹⁶⁶.

Ο ιστορικός περίγυρος του δράματος ουσιαστικά καλύπτει τα τελευταία χρόνια του αιματηρού εμφυλίου πολέμου, ο οποίος έχει αφήσει πίσω του τον θάνατο, τις τεράστιες υλικές καταστροφές, το ηθικό των πολιτών καταποντισμένο και το μέλλον αβέβαιο. Η πολιτική σκηνή κατακλύζεται από τυχοδιώκτες και δημαγωγούς. Ο Ευριπίδης βρισκόταν αυτοεξόριστος στη βασιλική αυλή της Μακεδονίας σε προχωρημένη ηλικία. Τα γεγονότα αυτά, η καταπόνηση από τη συμμετοχή του τόσα χρόνια σε θεατρικούς αγώνες καθώς και το γήρας, είχαν σαφή επίδραση στη διαμόρφωση της φιλοσοφικής του σκέψης και του ιδεολογικού προσανατολισμού του στο τελευταίο δραματουργικό του εγχείρημα, από το οποίο έχουν ανακύψει πολλά προβλήματα για τους μελετητές του προσπαθώντας να αποκρυπτογραφήσουν το νόημά του¹⁶⁷.

Η υπόθεση του έργου ξεκινά με το θεό Διόνυσο, γιο του βασιλιά των θεών και των ανθρώπων, του Δία και της κόρης του Κάδμου Σεμέλης, ο οποίος καταφθάνει στη Θήβα για να διαδώσει τη λατρεία του εκεί. Οι θυγατέρες όμως του Κάδμου αμφιβάλουν για τη θεϊκή του καταγωγή και αυτός τις τιμωρεί, στέλνοντάς τους μανία και ως Μαινάδες πλέον, συντρόφισσες και συνοδοί του εκστατικού θεού, βρίσκονται στον Κιθαιρώνα. Ο Πενθέας, γιος της Αγαύης μιας από τις θυγατέρες του Κάδμου, δεν αποδέχεται την νεόφερτη θρησκεία και αποφάσισε να στραφεί εναντίον των Μαινάδων. Επιπλέον συλλαμβάνει τον ίδιο το θεό, αυτός όμως καταφέρνει να διαφύγει και προκαλώντας σεισμό να καταστρέψει το παλάτι¹⁶⁸.

Στην εξέλιξη της υπόθεσης ο Διόνυσος πείθει τον Πενθέα να μεταμφιεστεί σε Μαινάδα για να παρακολουθήσει κρυφά τις γυναίκες από τη Θήβα στον Κιθαιρώνα. Όταν όμως κατέφθασε στο βουνό που πραγματοποιούσαν τις λατρευτικές τους τελετές, αναγνωρίστηκε απ' αυτές, του επιτέθηκαν με ορμή με πρωτεργάτη την ίδια του τη μητέρα και τον κατακρεούργησαν. Όταν ο Κάδμος έμαθε ότι ο εγγονός του δολοφονήθηκε μ' αυτόν το φριχτό τρόπο, κατευθύνθηκε στον Κιθαιρώνα για να συγκεντρώσει ό,τι απέμεινε από τον άτυχο νέο. Η μητέρα του η Αγαύη, επιστρέφει

¹⁶⁶ ό.π., 27.

¹⁶⁷ Ησαΐας, (2006), 421, 446.

¹⁶⁸ Ευριπίδη, Βάκχαι (1993), 37.

στη Θήβα γεμάτη έπαρση κρατώντας το κεφάλι του Πενθέα νομίζοντας ότι μεταφέρει κεφάλι λιονταριού. Ο Κάδμος όμως την οδηγεί σταδιακά στη συνειδητοποίηση του ειδεχθούς εγκλήματος που έχει διαπράξει. Τελικά ο Διόνυσος, από το θεολογείο, μας ενημερώνει για την τύχη των προσώπων της πλοκής, επιτυγχάνοντας παράλληλα τη σταθεροποίηση της νέας του θρησκείας¹⁶⁹.

Ο δραματικός πυρήνας της τραγωδίας χωρίζεται σε τρεις σκηνές στις οποίες ο άνθρωπος συγκρούεται μετωπικά με το θεό. Στην πρώτη σκηνή ο θεός έχοντας τη μορφή ενός ακολούθου της διονυσιακής λατρείας, παρουσιάζεται αλυσοδεμένος να υπομένει τις λοιδορίες για τη θηλυπρέπεια του και φυλακίζεται. Στην κεντρική σκηνή του δράματος ο θεός απελευθερώνεται μετά από το σεισμό που κατέστρεψε το παλάτι και καταφέρνει να ελέγξει τη σκέψη του Πενθέα, τον οποίο ξεγελά στέλνοντάς τον στον Κιθαιρώνα για να παρακολουθήσει κρυφά τις οργιαστικές τελετουργίες των Μαινάδων. Στην τρίτη σκηνή παρακολουθούμε την πλήρη αντιστροφή των ρόλων αφού ο Πενθέας, ο οποίος βρίσκεται σε διανοητική σύγχυση, εμφανίζεται με θηλυπρεπή αμφίεση. Τώρα είναι η σειρά του θεού να χλευάσει το θύμα του πριν τον οδηγήσει στον όλεθρο. Δε θα ήταν υπερβολή να τονίσουμε ότι αυτές οι σκηνές είναι αξεπέραστες στην ιστορία της δραματοουργίας διότι περιέχουν μια ασυνήθιστη και ζοφερή μαγεία. Ο ποιητής εδώ φαίνεται να επηρεάζεται από κάποια βαθιά φλέβα πρωτόγονου αισθήματος αναδεικνύοντας τη μοναδικότητα του συγκεκριμένου έργου¹⁷⁰.

Στις *Βάκχες* η αλαζονεία του Πενθέα τιμωρείται παραδειγματικά αλλά η καταδίκη που επιβάλλει ο Διόνυσος σ' αυτόν καταλήγει να χάνει κάθε ηθικό έρεισμα και να μετατρέπεται σε εκδικητικό μένος. Ηθικά κατώτερος εμφανίζεται ο θεός παρά ο Πενθέας που το μόνο που επεδίωκε ήταν το να διαφυλάξει την πολιτεία και τη ζωή της παράδοσης αμόλυντη από νεωτερισμούς για τις οποίες είχε βάσιμες υποψίες ότι δεν ήταν σε καμιά περίπτωση αψεγάδιαστοι. Από την άλλη πλευρά ο κυβερνήτης της πολιτείας έχει χρέος να έχει το βλέμμα του συνεχώς στραμμένο στο μέλλον και να αποσκοπεί στην ανανέωση, όταν αυτή προέρχεται από ένα θεό ή από κάποια υψηλή έμπνευση που εμπεριέχει τη ριζική αναμόρφωση και τη δύναμη της δημιουργίας, σπάζοντας τα δεσμά του καθιερωμένου και της λογικευμένης συνήθειας. Σ' αυτό το σημείο ο Ευριπίδης παίρνει το μέρος της πίστης οριστικά και αποδεικνύει για ακόμα μια φορά την πρωτοπορία του πνεύματος του, αφού πιστεύει στο νέο ακόμα και όταν

¹⁶⁹ ό.π., 37.

¹⁷⁰ Easterling - Knox, (1994), 430.

αυτό συγκρούεται με καθιερωμένες κατεστημένες αντιλήψεις που στέκονται στο απυρόβλητο της κριτικής¹⁷¹.

Είναι γεγονός ότι στο τέλος κυριολεκτικά της δραματουργικής του παραγωγής, ο Ευριπίδης προβάλλει το τραγικό με αξιοσημείωτη συνέπεια, σε μεγαλύτερο βαθμό από το παρελθόν. Ο ποιητής-στοχαστής δεν τάσσεται με τον Πενθέα ούτε με τους πιστούς της διονυσιακής λατρείας. Δεν είναι τίποτα από τα δύο, μπορεί όμως να είναι την ίδια στιγμή και τα δύο στη μοναδική αμεσότητα με την οποία επεξεργάστηκε θεατρικά την αντίθεση δυο αταίριαστων κόσμων. Αυτή όμως η ασυμφωνία δεν περιγράφεται από απόσταση αλλά ως μια βιωμένη κατάσταση. Ο Πενθέας αντιπροσωπεύει τη λογική και πιστεύει ακράδαντα ότι ο άνθρωπος οφείλει να διαχειριστεί τη ζωή του με σοφή επεξεργασία των δεδομένων της, για να μπορέσει μ' αυτόν τον τρόπο να διαφυλάξει την ύπαρξή του από τους κινδύνους που την απειλούν. Αυτή η ακλόνητη πεποίθηση μπορεί εύκολα να λάβει τη μορφή κάποιου είδους λατρείας που ενδεχομένως να εξελιχθεί σε φανατική συμπεριφορά. Ακριβώς απέναντι στον άνθρωπο θιασώτη της λογικής υψώνεται η διονυσιακή υπερδύναμη με τις μυστηριώδεις αντινομίες της, η οποία δίνει τη δυνατότητα στην ανθρώπινη ύπαρξη να βιώσει ανεξέλεγκτες εμπειρίες, έξω από τα σύνορα της λογικής¹⁷².

Ουσιαστικά πίσω από τη γλαφυρή αποτύπωση της αντίθεσης ανάμεσα στη ορθολογική αντιμετώπιση των ζητημάτων και τις σκοτεινές δυνάμεις που περιβάλλουν τον άνθρωπο, υποκρύπτεται η αντίθεση ανάμεσα στην φύση και την ίδια τη ζωή χωρίς βέβαια ο ποιητής να παίρνει θέση υπέρ της διονυσιακής λατρείας. Είχε κατορθώσει να μορφοποιήσει αυτή την αέναη σύγκρουση μέσα του, η οποία αφορά κάθε άνθρωπο που δε διάγει επιφανειακά τον βίο του. Η αντιπαράθεση των δυνάμεων που εξετάσαμε αποτελεί τη βάση για την ανάπτυξη του δράματος και δεν καταλήγει σε κάποιον νικητή. Μπορεί στο τέλος να επικρατεί ο θεός, ωστόσο δεν είναι εύκολο να ξεχαστούν τα τελευταία λόγια της Αγαύης που υποστηρίζει ότι δε θέλει να ξαναδεί ποτέ πια τον Κιθαιρώνα και δε θέλει να αγγίξει θύρσο, θυμίζοντας την αντίδραση του Πενθέα, το θύμα του οργιαστικού θεού: *ἔλθοιμι δ' ὅπου μήτε Κιθαιρῶν ἔμ' ἴδοι μιαρὸς μήτε Κιθαιρῶν' ὄσσοισιν ἐγώ, μήθ' ὄθι θύρσου μνημ' ἀνάκειται* «*Να ήταν να σώσω να βρεθῶ ὅπου ο Κιθαιρώνας δεν θα με βλέπει κι ούτε ἐγώ αὐτόν να δω στα μάτια μου κι ούτε ὅπου θύρσου λείμανο τη θύμηση αναδεύει*».

¹⁷¹ Ευριπίδης, Τρωάδες – Βάκχαι – Φοίνισσαι, 129, 130-131.

¹⁷² Lesky, (1993), 381.

(Ευριπίδη *Βάκχαι*, Μετ. Γιάνναρης, Γ. Αθήνα: Κάκτος στ. 1383-1386). Οι απαρχές της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας βρίσκονται στον Διόνυσο και σ' αυτόν ολοκληρώνεται η πορεία της, με τις *Βάκχες* να στέκονται σαν μια πύρινη δύση στον ουρανό της αττικής δραματοουργίας του μεγαλειώδους 5^{ου} αιώνα π.Χ.¹⁷³.

Εξετάζοντας το δράμα από μια άλλη σκοπιά θα λέγαμε ότι φαίνεται να προάγει την επιθυμία της φυγής. Η φύση της εκστατικής λατρείας του Διονύσου συνιστά φυγή για τον άνθρωπο από την πόλη και τα προβλήματά της, φυγή στην ουσία από τον ίδιο του τον εαυτό. Αυτό που επιζητά στην πραγματικότητα είναι να επανασυνδεθεί με τη μητέρα φύση και το θείο, μέσα από την εκστατική μανία. Ο ποιητής των *Βακχών* προβάλλει με ζωηρά χρώματα την ομορφιά της φύσης, η οποία δείχνει εγκαρδιότητα απέναντι στον άνθρωπο. Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια του χορού που αναπαριστούν με ζωντάνια το φλογερό πόθο των πιστών της διονυσιακής λατρείας: ἄρ' ἐν παννυχίοις χοροῖς θήσω ποτὲ λευκὸν πόδ' ἀναβακχεύουσα, δέραν εἰς αἰθέρα δροσερὸν ρίπτουσ', ὡς νεβρὸς χλοεραῖς ἐμπαίζουσα λείμακος ἡδοναῖς, ἡνίκ' ἂν φοβεράν φύγη θήραν ἔξω φυλακᾶς εὐπλέκτων ὑπὲρ ἀρκύων,

«άραγε θα αξιωθώ ποτέ να σύρω με γυμνά πόδια και ιερή μανία τους χορούς του Βάκχου ὅλη νύχτα, σείοντας το κεφάλι μου στο δροσερό αεράκι, σαν τη νεαρή ελαφίνα που χαίρεται τα παιχνίδια μέσα σε χλοερό λιβάδι, όταν ξεφεύγει από την καταδίωξη των φοβερών κυνηγών και πετιέται ἔξω απ' τα καλοπλεγμένα δίχτυα της παγίδας...»¹⁷⁴.

Ο Πελοποννησιακός πόλεμος με τις συμφορές που προκάλεσε, ώθησε τον Ευριπίδη να εγκαταλείψει την πατρίδα του και να εγκατασταθεί στη Μακεδονία, εκεί όπου θα ολοκληρωθεί ο βίος του. Έχοντας βιώσει μια εποχή έντονης δυστυχίας και ηθικής κατάπτωσης, δημιουργείται μέσα του η νοσταλγία για ο,τιδήποτε θα μπορούσε να παραμείνει ακηλίδωτο, αμόλυντο. Πολλές φορές η φυγή μέσω του θανάτου αναδεικνύει την αγνότητα ορισμένων χαρακτήρων των έργων του, ενώ άλλοι τρόποι διαφυγής και λύτρωσης συνιστάται να αποφεύγονται. Οι *Βάκχες* καταλήγουν σ' ένα τρομερό ξύπνημα: όταν οι άνθρωποι βλάπτουν ο ένας τον άλλον, οι θεοί δεν τους προφυλάσσουν. Συχνά οι θεοί αποδεικνύονται πιο φθονεροί και ύπουλοι από αυτούς¹⁷⁵.

¹⁷³ ὁ.π., 381-382.

¹⁷⁴ Romilly, (1997), 165.

¹⁷⁵ ὁ.π., 165-167.

Αναμφισβήτητα το έργο έχει ένα ιδιαίτερο ύφος. Ο χορός αποτελείται από πιστούς της νέας θρησκείας που εξυμνούν με πάθος και εμφανή απαξίωση προς τον στεγανό ορθολογισμό εκείνων που δεν τη δέχονται τις χαρές και τα μυστήρια που τη συνοδεύουν. Μας δημιουργείται μ' αυτόν τον τρόπο η εντύπωση ότι γινόμαστε μάρτυρες μιας εμφανούς ιδεολογικής μετατόπισης του Ευριπίδη. Ίσως ο ποιητής, δυσαρεστημένος από την Αθήνα και τους σοφιστές της στο τέλος της ζωής του, με τη φυγή του από εκεί, ανακάλυψε διαμέσου της διονυσιακής λατρείας την ομορφιά ενός καινούργιου, πιο γοητευτικού κόσμου που ήταν κοντά στη φύση. Ίσως να ένιωθε κόπωση από τους δήθεν διανοούμενους της εποχής του. Ακόμα και το γεγονός ότι οι λατρευτικές τελετές του Διονύσου λαμβάνουν χώρα στην ύπαιθρο, μπορεί να καταδεικνύει τη διαφαινόμενη κρίση της ίδιας της πόλης. Το ότι συνέπεσε η φυγή του ποιητή προς άλλους τόπους με τις απόψεις που εκφράζει στο συγκεκριμένο δράμα σχετικά με τη φυγή προς κάτι άλλο, θα μπορούσε να αποτελεί την τελευταία πνευματική έκφραση μιας διάνοιας πάντα ανοικτής σ' όλες τις επιδράσεις¹⁷⁶.

Κάθαρση στη αρχαία ελληνική τραγωδία αποτελεί τελικά η πολυαίμακτη κατανόηση της γνωστικής ευθύνης που επιφορτίζεται ο άνθρωπος απέναντι στον κόσμο και γι' αυτό ακριβώς το λόγο η κάθαρση στην τραγωδία καθίσταται μια γνωστική και όχι μια συναισθηματική διαδικασία. Τρανή απόδειξη είναι ο *Οιδίπους Τύραννος* του Σοφοκλή. Η κάθαρση στις *Βάκχες* εμπεριέχει το παράλογο και ταυτόχρονα ειρωνικό αδιέξοδο. Ο Πενθέας ενσαρκώνει εκείνον τον χαρακτήρα που προσπαθεί να γίνει ένα με τον Κόσμο αλλά αυτός που εγκαταλείπει αυτή την προσπάθεια, η Αγαθή, τιμωρείται. Μόνο μέσα από τη γνωστική διαδικασία θα μπορούσε να προέλθει αυτό το αλληλοαναιρούμενο και ελλιπές νόημα του συγκεκριμένου δράματος. Όμως έτσι είναι η φύση της ίδιας της γνώσης, αβέβαιη, ακανόνιστη, ανισόπεδη¹⁷⁷.

Στις *Βάκχες* φαίνεται σαν να απουσιάζει το ανθρώπινο ανάστημα, της Αντιγόνης, που ανέλαβε την ευθύνη της εκπροσώπησης του θείου με δική της πρωτοβουλία στην ομώνυμη τραγωδία του Σοφοκλή και εμφανίζεται ως σωτήρια μείξη της θεϊκής με την ανθρώπινη υπόσταση, όταν αντιστέκεται στον τύραννο και αρνητή της θεϊκής τάξης Κρέοντα, υπερασπιζόμενη έτσι τον πολιτισμό απ' τη βαρβαρότητα. Το υπαρξιακό ερώτημα που έθεσε αυτό το δράμα τώρα αμφισβητείται στις *Βάκχες*, και η διαδρομή του τραγικού ήρωα από την προκαθορισμένη θυσία στην

¹⁷⁶ ό.π., 174.

¹⁷⁷ Ευριπίδη *Βάκχες*, (1985), 8-9.

αυτοθυσία, διακόπτεται βίαια. Κάτι σχετικό θέλει να μας επισημάνει ο ποιητής, τη στιγμή που οδηγούνται προς τη δύση τους η Αθηναϊκή Δημοκρατία και η δραματική ποίηση μαζί: ότι κάθε φορά που ένας πολιτισμός προσπαθεί να ταξινομήσει τον κόσμο σε αποκλειστικά λογικές (και λογιστικές) κατηγορίες, ορμούν μέσα από τις ρωγμές του συντεταγμένου λόγου, οι ασύντακτες δομές της αγριότητας¹⁷⁸.

Επιλεγόμενα

Αναμφισβήτητα, η διαδικασία διαμόρφωσης του ανθρώπου, έχει καθοριστική σημασία για την ανθρώπινη κοινωνία. Αυτή είναι ένα από τα ουσιαστικά και θεμελιώδη κοινωνικά καθήκοντα, που την ονομάζουμε Παιδεία. Η ηθική διαπαιδαγώγηση δεν είναι απλά μια προέκταση του ευρύτερου κοινωνικού περιβάλλοντος, αλλά αποτελεί μια αναγκαία κοινωνική συνιστώσα. Κύριο μέλημα της ηθικής αγωγής είναι να συμβάλει στην υλοποίηση της αυτομόρφωσης, του ανθρωπιστικού ιδεώδους και του κοινωνικού καθήκοντος. Το σχολείο, ως ένας από τους πιο σημαντικούς παράγοντες της ηθικής διαπαιδαγώγησης, καθορίζει το πλαίσιο μέσα στον οποίο δημιουργούνται και αναγνωρίζονται ηθικές δράσεις και αξίες με απώτερο σκοπό της διαμόρφωση θετικού ηθικού χαρακτήρα.

Η ηθική αγωγή σταδιακά καθίσταται όλο και πιο δημοφιλές θέμα στον χώρο της εκπαίδευσης. Οι ρίζες των κοινωνικών προβλημάτων εντοπίζονται στην ηθική κρίση. Η αδιέξοδη κατάσταση της καταναλωτικής κοινωνίας μας, η επιδίωξη του κέρδους και της υλικής ευδαιμονίας, η αδιαφορία για την ανάπτυξη της αλληλεγγύης, της ευγένειας, της προσφοράς απέναντι στο συνάνθρωπο, η ραγδαία αύξηση της επιθετικότητας και της βίας, είναι αποτέλεσμα της έλλειψης της ηθικής διαπαιδαγώγησης. Το σχολικό περιβάλλον και η σύναψη των διαπροσωπικών σχέσεων στην τάξη κατέχουν ιδιαίτερη σημασία στην ηθική ανάπτυξη των νέων. Η ηθική αγωγή αποσκοπεί από τη μια στην προπαρασκευή ενός αναπτυσσόμενου ανθρώπου, ο οποίος θα αποτελέσει μέλος ενός κοινωνικού συνόλου, και στην απόκτηση ηθικής συνήθειας από την άλλη, η οποία θα αποτελεί κομβικό στοιχείο. Υπό το πρίσμα αυτό, η ηθική αγωγή συμβάλλει όχι στη μόνο στην ατομική, αλλά

¹⁷⁸ Κρημιώτη, (2013), Τι είναι οι Βάκχες, στο: <http://www.avgi.gr/article/10971/911702/ti-einai-oi-bakches> (προσπελάστηκε στις 21 Αυγούστου 2017).

στην κοινωνική καλλιέργεια των ανθρώπων, ενώ προϋποθέτει δράσεις, οι οποίες πρόκειται να τελεσφορήσουν μακροπρόθεσμα.

Η καταφανέστατη ευαισθησία του Ευριπίδη, την οποία ορισμένοι κριτικοί ονόμασαν γυναικεία αισθαντικότητα, η ανάδειξη της ανθρώπινης αξιοπρέπειας, η αγνή αγάπη για την πατρίδα, η δριμεία κριτική απέναντι στους επεκτατικούς πολέμους, η εκτόξευση κατηγοριών εναντίον των δημαγωγών και των πολιτικών που χρησιμοποιούν αθέμιτα μέσα για να επιτύχουν τον σκοπό τους, η απόρριψη της εγωπάθειας, το κέντρισμα του προβληματισμού, η πίστη στους άφθαρτους νέους, η κατακραυγή για την άνιση θέση των γυναικών και των δούλων στην κοινωνία, ο βαθύς ανθρωπισμός του και η συμπάθεια που επιδεικνύει προς τον απλό, δοκιμαζόμενο άνθρωπο, συνιστούν σίγουρα τους βασικούς λόγους για να ενταχθεί το έργο του στο αναλυτικό πρόγραμμα των γυμνασίων και των λυκείων της χώρας μας, συμβάλλοντας μ' αυτόν τον τρόπο στην διαμόρφωση ακέραιων ηθικά χαρακτήρων, ανθρώπων με κριτική σκέψη που δε θα χειραγωγούνται και θα απορρίπτουν τη ρηχή πραγματικότητα .

Αποτελεί αναμφισβήτητο γεγονός ότι ο ποιητής δεν ξέφυγε από πολλές αδυναμίες, οι οποίες έγιναν η αιτία για σφοδρή κριτική που ασκήθηκε στο έργο του από σύγχρονους του ή μεταγενέστερους συγγραφείς. Παρόλα αυτά όμως, η προσοχή μας θα πρέπει να επικεντρωθεί όχι τόσο στις αδυναμίες του αλλά σ' όλα εκείνα τα πρωτοπόρα στοιχεία της δραματουργίας του, τα οποία τον καθιστούν μετά από το πέρασμα τόσων αιώνων, επίκαιρο στη σύγχρονη εποχή. Η διαχρονικότητα εξάλλου των μηνυμάτων του αποδείχτηκε σωτήρια για τις τραγωδίες του, αφού σώθηκαν ολόκληρες δεκαοκτώ και πολλά αποσπάσματα από άλλα χαμένα έργα. Συνολικά ο αριθμός των τραγωδιών του που διασώθηκε ξεπερνά τα έργα και των δύο μαζί σύγχρονών του ανταγωνιστών του, του Αισχύλου και του Σοφοκλή.

Ο Ευριπίδης κατόρθωσε με την τραγική του ποίηση να υπερβεί τον κοινωνικό του περίγυρο αφού όσο ζούσε δεν απολάμβανε την ευρεία εκτίμηση του αθηναϊκού κοινού, μετά το θάνατό του όμως στην εξέλιξη του κοινωνικού γίνεσθαι, οι απόψεις απέκτησαν ευρεία αποδοχή και δημοφιλία. Ο βαθύς γνώστης και μελετητής του έργου του θα έφτανε αναπόφευκτα στο εξής συμπέρασμα: ο κυριότερος παράγοντας που καθιστά τον Ευριπίδη έναν από τους μεγάλους τραγικούς ποιητές της αρχαιότητας, αποτελεί η στενή σχέση της δραματουργικής του παραγωγής με τον άνθρωπο, με τα αισθήματα και τη μοίρα του, με τα απαραβίαστα για κάθε ιστορική περίοδο δικαιώματά του είτε ως άτομο είτε ως μέρος του ευρύτερου κοινωνικού

συνόλου. Τα βασικά χαρακτηριστικά αυτής της σχέσης του ποιητή με την ανθρώπινη ύπαρξη είναι ο ρεαλισμός και ο νεωτερισμός.

Αναμφίβολα η ευριπίδεια δραματουργία είχε τεράστια απήχηση στους αιώνες που ακολούθησαν και οι αντιλήψεις που εκφράστηκαν μέσα απ' αυτή συνέβαλαν στην εξέλιξη του παγκόσμιου πολιτισμού. Το ρηξικέλευθο πνεύμα του χάραξε το δρόμο για την παραπέρα ανάπτυξη της τραγωδίας και του θεάτρου. Στην ελληνιστική εποχή οι συγγραφείς των περισσότερων ειδών τον μιμήθηκαν, με πιο αντιπροσωπευτικό εκπρόσωπο τον Μένανδρο, οι ήρωες του οποίου ενσαρκώνουν το πνεύμα των δραμάτων του. Η τέχνη της ίδιας εποχής αποτύπωσε τις ουμανιστικές αντιλήψεις του τραγωδού για τον άνθρωπο, την οικογένεια και το γάμο, τις γυναίκες και τους δούλους. Στη Ρωμαϊκή εποχή συναντάμε τον Πλάτο, τον Οβίδιο και το Σενέκα ως συνεχιστές των μύθων και των ιδεών του. Οι τραγωδίες του Ευριπίδη επηρέασαν και το νεότερο ευρωπαϊκό θέατρο, με κορυφαίους εκπρόσωπους τους Ρακίνα, Βολταίρο, Σίλερ, Γκαίτε, χωρίς βέβαια να απουσιάζουν οι κοινές αναφορές ανάμεσα στις τραγωδίες του αρχαίου ποιητή με εκείνες του Σαίξπηρ.

Ο μεγάλος τραγικός δημιουργός οραματίστηκε μια καλύτερη κοινωνία για τον άνθρωπο. Όμως αυτή του η επιδίωξη ερχόταν αντιμέτωπη με τη σκληρή κοινωνική πραγματικότητα της εποχής του, η οποία ερείζετο στη δουλεία, έθετε στο περιθώριο τους αδύναμους και θεωρούσε δεδομένη τη μειονεκτική θέση των γυναικών. Ωστόσο μέσα από τα έργα του κατόρθωσε να ανοίξει το μονοπάτι του προβληματισμού, της βαθιάς σκέψης, της απελευθέρωσης του ανθρώπου από το ζυγό της εκμετάλλευσης και της καταπίεσης. Μπορεί να κατηγορήθηκε από πολλούς, ωστόσο χάρη στις ανώτερες ιδέες που διαπραγματεύτηκε και τον φλογερό ουμανισμό του, κατέκτησε τον σεβασμό και την εκτίμηση των σημαντικών πνευματικών ανθρώπων που άφησαν το αποτύπωμα τους στο χώρο της διανόησης και στον παγκόσμιο πολιτισμό κατά το διάβα των αιώνων.

Καταλήγοντας θα λέγαμε ότι από τις τραγωδίες του Ευριπίδη αναβλύζουν πάμπολλες ιδέες, οι οποίες θα συνέβαλαν τα μέγιστα στην ηθικοπλαστική γαλούχηση των νέων. Βασική προϋπόθεση αποτελεί ένα στέρεο και καλά οργανωμένο σχέδιο μετάδοσής τους, μέσα από το εκπαιδευτικό μας σύστημα. Απώτερος σκοπός λοιπόν του κάθε δασκάλου που καλείται να διδάξει το έργο του μεγάλου ποιητή, θα πρέπει να αποτελεί η συνεχής προσπάθεια να φέρει τους μαθητές σε βιωματική επαφή με τις αξίες και τις ιδέες που αναδύονται μέσα από αυτό, καθιστώντας τον εαυτό του όχι μόνο παιδαγωγό της διανοητικής αλλά προπάντων της ηθικής αρετής.

Περίληψη Μεταπτυχιακής Διπλωματικής Εργασίας

Στην παρούσα εργασία ερευνώνται η ηθική και παιδαγωγική προέκταση του συνολικού έργου του Ευριπίδη καθώς και η επιμέρους παρουσίαση τεσσάρων ενδεικτικών δραμάτων του, της *Άλκηστης*, των *Τρωάδων*, της *Ελένης* και των *Βακχών*. Επίκεντρο της δραματουργικής του παραγωγής του ποιητή-στοχαστή, όπως αποδεικνύεται, είναι ο ίδιος ο άνθρωπος με τα πάθη του, τα προβλήματα που σχετίζονται με την ίδια του την ύπαρξη. Από την άλλη όμως μέσα από το έργο αυτού του ανυπότακτου διανοητή αναδύεται η δύναμη του ανθρώπινου νου και οι δημιουργικές δυνατότητες που τον συνοδεύουν. Αναδεικνύει την ομορφιά που πηγάζει μέσα από τις ανθρώπινες πράξεις, καταδικάζοντας ταυτόχρονα κάθε στοιχείο που παρεμποδίζει τη βελτίωση της ανθρώπινης ζωής. Υποστηρίζει τους αδύνατους μέσα στο κοινωνικό γίγνεσθαι, εκφράζει την πίστη του στη ζωή και στην αισιόδοξη πλευρά της, εκθειάζει τη φιλία, προβάλλει ευγενικές μορφές ανθρώπων που θυσιάζονται για την πατρίδα και τον συνάνθρωπο, κατακρίνει με σφοδρότητα όλους όσοι καπηλεύονται τις δημοκρατικές αρχές, εγείρει τον προβληματισμό σχετικά με τη θέση των γυναικών και των δούλων στην κοινωνία. Τέλος, ο Ευριπίδης, ένα ανοιχτό πνεύμα στη διανοητική κίνηση της εποχής του, διαποτισμένο στις δημοκρατικές και ανθρωπιστικές αξίες, δε θα μπορούσε παρά να υπερασπίζεται την ειρήνη απέναντι στον καταστρεπτικό πόλεμο.

Το έργο του Ευριπίδη χαρακτηρίζεται ως πολυδιάστατο αφού εκεί συναντώνται το παράφορο πάθος με τον ορθολογισμό, η ένταση του προβληματισμού με τη σιγουριά της απάντησης, η αμφισβήτηση του θείου με την πίστη στη δικαιοσύνη που προέρχεται από τη θεϊκή πρόνοια, ο πατριωτισμός με τη σφοδρή κριτική απέναντι στην ιμπεριαλιστική πολιτική της Αθήνας, το υψηλό της τραγικής δράσης με την καθημερινότητα. Οι μελετητές του έργου του υποστηρίζουν ότι οι αντινομίες που εμφανίζονται στο δραματικό έργο του είναι το αποτύπωμα του γεγονότος ότι ο ποιητής βρέθηκε στο μέσο πνευματικών, πολιτικών, ηθικών αντιπαραθέσεων χωρίς βέβαια ο ίδιος να δείξει κάποια προτίμηση στη μια ή στην άλλη πλευρά. Κάποιοι άλλοι υπογραμμίζουν ότι αυτές οι αντιθέσεις στο έργο του Ευριπίδη λαμβάνουν χώρα στο πλαίσιο μιας καλλιτεχνικής και πνευματικής εξελικτικής πορείας, άποψη βέβαια που επιδέχεται αμφισβήτηση δεδομένου ότι τα περισσότερα έργα του μεγάλου ποιητή έχουν χαθεί και επομένως δεν μπορούμε να κρίνουμε συνολικά τη δραματουργία του.

Η τραγική ποίηση του ποιητή μπορεί να μην έτυχε ενθουσιώδους υποδοχής την εποχή που έζησε ο ίδιος, ωστόσο αναγνωρίστηκε τους επόμενους αιώνες μετά το θάνατό του και επισκίασε ακόμα και τις τραγωδίες του Σοφοκλή. Η δραματουργική παραγωγή του Ευριπίδη αποτυπώνει την περικλεική πατριωτική ιδεολογία που θεμελιώνεται πάνω στη δημοκρατία και τις αξίες της. Ωστόσο η κορύφωση της καλλιτεχνικής του πορείας θα συμπέσει με τους κλυδωνισμούς που προκάλεσε η σύγκρουση μεταξύ Αθήνας και Σπάρτης. Η αμφισβήτηση που προξένησε ο πόλεμος των κατεστημένων αξιών, των αντιλήψεων περί του θείου και των φιλοσοφικών απόψεων δεν είναι δυνατόν να μη προβληματίσουν ένα τόσο ανοιχτό και δεκτικό πνεύμα σαν το ποιητή που μελετάμε. Δείχνει τόσο ανοικτός στις επιρροές της συγκυρίας, που τα πιστεύω του μεταβάλλονται από το ένα έργο στο άλλο ανάλογα με την κατεύθυνση που κάθε φορά παίρνουν τα γεγονότα. Έτσι, για παράδειγμα, παρατηρούμε ότι η πατριωτική ιδεολογία διαδέχεται εναλλάξ το αντιπολεμικό πνεύμα στα δράματά του.

Τα δεδομένα στην πνευματική ζωή της Αθήνα το 5^ο αιώνα π.Χ., έχουν μεταβληθεί και η φιλοσοφία δεν είναι πλέον υπόθεση μιας μικρής ομάδας ανθρώπων αλλά έχει προκαλέσει το ενδιαφέρον ενός ευρύτερου κοινού. Σ' αυτήν τη νέα φάση της φιλοσοφικής αναζήτησης στην Αθήνα του 5^{ου} αιώνα, κυρίαρχη θέση έχουν από τη μια πλευρά ο Σωκράτης και από την άλλη οι σοφιστές. Ο Ευριπίδης είναι επηρεασμένος σαφώς από τα διδάγματα των σοφιστών αφού στις τραγωδίες του συναντάμε τη ρητορική τέχνη, την αμφισβήτηση της κατεστημένης θρησκείας που δε φτάνει όμως στην αθεΐα, τη δυνατότητα διδασκαλίας της αρετής, την ιδέα της φυσικής ισότητας όλων των ανθρώπων, την αμφισβήτηση του κληρονομικού τύπου εξουσίας και των προκαταλήψεων, το ξεκάθαρο ουμανιστικό ύφος σε σχέση με τους δύο άλλους προκατόχους του τραγωδούς, τον Αισχύλο και τον Σοφοκλή. Μπορεί το αποτύπωμα των σοφιστικών αντιλήψεων να είναι ευδιάκριτο, ωστόσο σε καμιά περίπτωση δεν καθίσταται η άκριτη ηχώ των σοφιστικών κηρυγμάτων, άποψη που ασπάζονταν στον παρελθόν οι μελετητές του έργου του.

Βασική επιδίωξη του ευριπίδειου έργου αποτελεί η ανάδειξη των προβλημάτων του ανθρώπου, των επιδιώξεων του, των ανησυχιών του, των προβληματισμών του. Αν κάποιος έχει πραγματικά εντρυφήσει στα βάθη της ανθρώπινης ψυχολογίας, αυτός είναι ο Ευριπίδης που συνειδητοποιεί ότι ο κόσμος είναι αντινομικός. Η 'αταξία' που επικρατεί στο δεύτερο μισό του 5^{ου} αιώνα ανιχνεύεται εύκολα στο έργο του. Την εποχή που οι σταθερές της κλασικής περιόδου

κατακρημνίζονται σταδιακά, η εμπέδωση της τάξης δε μπορεί πλέον να προέλθει από τον κόσμο του μύθου και τους θεούς και η σοφιστεία των λόγων επιβουλεύεται τη δύναμη του Λόγου. Έτσι ο ποιητής αναζητά νέα συστατικά για να συνθέσει το τραγικό: από τη μια τις ορμέφυτες εσωτερικές δυνάμεις του ανθρώπου που τον κατευθύνουν στο αχαλίνωτο πάθος και από την άλλη την επιβολή της ιστορικής συγκυρίας στη συλλογική μοίρα του ανθρώπου, τις σκοπιμότητες της εξουσίας και των προσώπων που την εκπροσωπούν.

Ο Ευριπίδης συνέθεσε 92 έργα από τα οποία ως τις μέρες μας έχουν φτάσει 18 τραγωδίες και ένα σατυρικό δράμα, ο *Κύκλωψ*. Από τις τραγωδίες που έχουν διασωθεί, οι οκτώ έχουν ταυτοποιηθεί χρονολογικά. Η *Άλκηστη* είναι η μοναδική τραγωδία που θα διδαχθεί πριν τον Πελοποννησιακό πόλεμο, το 438, η *Μήδεια*, ο *Ιππόλυτος*, οι *Τρωάδες*, η *Ελένη*, οι *Φοίνισσες* και ο *Ορέστης* κατά τη διάρκεια του εμφύλιου σπαραγμού. Η *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* και οι *Βάκχες* διδάχθηκαν μετά τον θάνατο του ποιητή, το 406 π.Χ.. Οι υπόλοιπες τραγωδίες, *Ανδρομάχη*, *Εκάβη*, *Ηλέκτρα*, *Ηρακλείδαι*, *Ηρακλής*, *Ικέτιδες*, *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, και *Ίων*, εκτείνονται χρονικά ανάμεσα στο 431 και 412.

Η *Ποιητική* υποστηρίζει ότι μία από τις πηγές προέλευσης της αρχαίας δραματικής ποίησης είναι ο διθύραμβος, ο οποίος αποτελεί κληρονομιά της προελληνικής εποχής και συνδέεται στενά με τη λατρεία του Διονύσου. Είναι η πρώτη φορά στην ιστορία του λεγόμενου 'δυτικού πολιτισμού' που σε μια συγκεκριμένη ιστορική περίοδο, στην κλασική Αθήνα του 5^{ου} αιώνα, δημιουργούνται την ίδια στιγμή η φιλοσοφία, το θέατρο και η δημοκρατία, που αποτελούν, το καθένα ξεχωριστά, αφετηριακό σημείο για τη σκέψη και την πράξη. Το κοινό τους γνώρισμα είναι ο διάλογος και η κοινή τους καταγωγή είναι ο μύθος. Το τραγικό θέατρο έχει σε τόσο μεγάλο βαθμό ταυτιστεί με το αθηναϊκό κράτος της κλασικής περιόδου που έχει εισχωρήσει μέσα στην οργανωμένη κοινωνία, έχει απόλυτα υπαχθεί στις κρατικές λειτουργίες της πολιτείας.

Η τραγική ποίηση, ως υψηλή μορφή τέχνης, παρουσιάζει την ιδανική μέθοδο για να διάγει κάποιος τον βίο του, ωστόσο ποτέ δεν επιδιώκει να την εμφανίσει ως τη μόνη σωστή. Αυτό σημαίνει ότι δεν καθίσταται σε καμιά περίπτωση κήρυκας ηθικής διδασκαλίας ούτε προσφέρει εύπεπτα μαθήματα στο κοινό που την παρακολουθεί. Η τραγωδία όχι μόνο διαπραγματεύεται τα θέματα της πολύ διαφορετικά από την επική ποίηση, όπως για παράδειγμα την άρνηση της ταφής και το ζήτημα της ικεσίας αλλά καταπιάνεται με προβλήματα, όπως η αιμομιξία και η δολοφονία συγγενικού

προσώπου, που δεν τα συναντάμε στο έπος. Ενώ ο μύθος της λυρικής ποίησης περιορίζεται στο χώρο και στο χρόνο, αφού σχετίζεται με αθλητικές νίκες, γαμήλιες τελετές, θρησκευτικές εκδηλώσεις, ο τραγικός μύθος ωθεί σε πράξεις που μπορούν να συμβούν στην πραγματική ζωή. Κατ' αυτόν τον τρόπο δημιουργείται η σπίθα της φιλοσοφικής σκέψης.

Στα πλαίσια της δραματικής ποίησης, η δράση ενός προσώπου παίρνει μια δισυπόστατη μορφή: από τη μια, η πράξη υποδηλώνει τον βαθύ συλλογισμό, τον συνετό υπολογισμό των πλεονεκτημάτων και των μειονεκτημάτων από την υλοποίηση ή μη της συγκεκριμένης ενέργειας, την ορθολογική αξιολόγηση των μέσων και των σκοπών που καλείται το πρόσωπο να μεταχειριστεί. Από την άλλη, αυτός που δρα στην αρχαία τραγωδία είναι σαν να εισέρχεται σε μια περιοχή τελείως άγνωστη σ' αυτόν αφού κυριαρχεί το ευμετάβλητο της τύχης, το ρίσκο. Η πιο πολυσυζητημένη όμως λέξη από τον ορισμό που δίνει ο Αριστοτέλης για την τραγωδία είναι η κάθαρση. Η ηθικοαισθητική ερμηνεία της κάθαρσης βρίσκεται εγγύτερα στις απόψεις του Αριστοτέλη. Οι υποστηρικτές αυτής της θέσης σημειώνουν ότι η ευχαρίστηση που προέρχεται από το τραγικό θέαμα, επειδή ακριβώς έχει διαμορφωθεί από τη σύλληψη μιας υψηλής ποιητικής ιδέας για το ανθρώπινο πεπρωμένο, εξυψώνει τον άνθρωπο σ' ένα ανώτερο ηθικό και πνευματικό επίπεδο.

Η συγκρότηση του τραγικού ανθρώπου μέσα στα πλαίσια του αρχαίου ελληνικού δράματος στηρίζεται σε δύο πυλώνες: το ήθος και τον δαίμονα των προσώπων που λαμβάνουν μέρος στη δράση. Αν πάψει να υφίσταται ο ένας από τους δύο, η έννοια του τραγικού ανθρώπου θρυμματίζεται. Είναι αδύνατο να υπάρξει τραγική ποίηση όταν απουσιάζει εντελώς η 'ένταση' ανάμεσα σε δύο αρχές. Επομένως, όταν κυριαρχούν η ιδεολογική σιγουριά, η απουσία των αμφίδρομων σχέσεων, άρα η σχέση κηδεμονίας που εξαφανίζει τη δυναμική αλληλεπίδραση των αντιθέτων, το μηδέν και το αγαθό, τότε δε δημιουργούνται οι προϋποθέσεις για την ευδοκίμηση του τραγικού βιώματος.

Η ηθική διάσταση του ευριπίδειου έργου είναι πολυπρόσωπη. Προβάλλει συχνά τον άνθρωπο που υποφέρει, καταγράφει τα διάφορα δυσάρεστα συμβάντα της καθημερινής του ζωής σ' όλη τη διάρκεια της δραματουργικής του παραγωγής. Ο οίκτος που κερδίζουν από το κοινό αυτά τα πρόσωπα που βρίσκονται σε μειονεκτική θέση, δεν προέρχεται τόσο από την αθωότητά τους, όσο από το γεγονός ότι ακριβώς επειδή βρίσκονται σε αδυναμία δεν μπορούν να αποκρούσουν τη βάνουση

συμπεριφορά εναντίον τους και να προστατεύσουν αποτελεσματικά τον εαυτό τους. Ο πρωτοπόρος δραματουργός καταπιάνεται και με τη φιλία, η οποία αποκτά πραγματικό παιδευτικό νόημα όταν θεμελιώνεται σε στέρεες ηθικές βάσεις με βασικά χαρακτηριστικά την έκφραση των πραγματικών αισθημάτων ή σκέψεων και την ανιδιοτέλεια. Όταν υπεισέρχεται μέσα σε μια φιλική σχέση η αποκόμιση κέρδους και το συμφέρον, τότε δημιουργούνται οι κατάλληλες συνθήκες για τη διάλυσή της.

Επιπλέον, ο ποιητής μέσα από την τραγική του τέχνη δεν στόχευε στο να αποδείξει στους άλλους τα πατριωτικά του αισθήματα. Κύρια επιδίωξη του ήταν να καλλιεργήσει την εγρήγορση των συμπολιτών του και ειδικότερα των νέων για τις υποχρεώσεις που έχουν απέναντι στην πατρίδα τους, οι οποίοι θα πρέπει να επαγρυπνούν για την προστασία της, αποδεικνύοντας το διαρκώς με πράξεις τόσο σε καιρό πολέμου όσο και σε καιρό ειρήνης. Αν κάποτε με την πολιτική της προκαλούσε τον όλεθρο σ' άλλες πόλεις ή ξέφευγε από τις αρχές της, από τις οποίες είχε καταστεί πνευματικό λίκνο όλου του τότε γνωστού κόσμου και απάνεμο λιμάνι για τους καταδιωκόμενους, τότε τολμούσε με παρρησία να της ασκήσει δριμεία κριτική.

Εξάλλου στη δραματουργική παραγωγή του Ευριπίδη, εξέχουσα θέση καταλαμβάνει η ιδέα της ισότητας ως δημοκρατικής αρχής, η οποία βρίσκεται σε συνεχή αντιπαράθεση με τις ενέργειες που παραβιάζουν τα δικαιώματα των άλλων. Η αντιμετώπιση ειδικά των δούλων είναι πολύ πιο προοδευτική σε σύγκριση με τον Αισχύλο και τον Σοφοκλή. Οι δυο προκάτοχοί του τραγικοί ποιητές δε δείχνουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το κοινωνικό ζήτημα αλλά αυτός διατυπώνει ανενδοίαστα την ευνοϊκή του διάθεση προς τους δούλους, αντιμετωπίζοντάς τους μάλιστα ως ανθρώπους με χαρίσματα που όμως ήταν δύσκολο να αποκαλυφθούν εξαιτίας των δεσμών που τους είχαν επιβληθεί χωρίς τη θέλησή τους.

Είναι γενικά αποδεκτό ότι ο Ευριπίδης ανέδειξε τη γυναικεία παρουσία στα έργα του προσδίδοντάς της στοιχεία έντονου πάθους. Ίσως γιατί θέλει μ' αυτόν τον τρόπο να προβληματίσει το κοινό του για τον αντίκτυπο που έχουν σ' αυτές οι ενέργειες των ανδρών. Πολλές αντιθετικές θεωρίες συνδέθηκαν με το έργο του ποιητή και συχνά κατηγορήθηκε ως μισογύνης διότι οι ήρωες του αντιμετωπίζουν με αντιφατικότητα τις γυναίκες αλλά και οι ίδιες συμπεριφέρονται μ' αυτόν τον τρόπο. Αυτό βέβαια μπορεί να ερμηνευτεί από το γεγονός ότι όλα τα πρόσωπα των τραγωδιών του αντιπροσωπεύουν ανθρώπους με τα πάθη τους, τα χαρίσματα και τα ελαττώματά τους, τις διαρκείς μεταβολές της διάθεσής τους.

Ο ποιητής έχοντας έρθει σε επαφή με το σοφιστικό κίνημα αρχίζει και διαμορφώνει στη σκέψη του μια ορθολογική βάση με την οποία αξιολογεί, ερμηνεύει τα γεγονότα. Επομένως ήταν αναπόφευκτο να στραφεί με τα έργα του εναντίον της παράλογης βίας που γεννά ο πόλεμος. Αποδεικνύεται και σ' ένα άλλο σημείο νεωτεριστής, αφού εισηγείται το ζήτημα της προστασίας των αιχμαλώτων που στη σημερινή εποχή αποτελεί κανόνα του διεθνούς δικαίου. Σ' ό,τι αφορά το ζήτημα της αγωγής και της εκπαίδευσης, όπως διαφαίνεται μέσα από τη δραματουργική του παραγωγή, απομακρύνεται από το αρχαίο ελληνικό ιδεώδες ότι αποστολή της αγωγής θα πρέπει να είναι η ισορροπημένη καλλιέργεια του σώματος και του πνεύματος. Ο μεγάλος τραγικός ποιητής δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στην πνευματική και ηθική ανάπτυξη των νέων ανθρώπων παρά στην καλλιέργεια του σώματος.

Με μια πρώτη εξέταση του έργου *Άλκηστη* παρακολουθούμε την ιστορία μιας ερωτευμένης γυναίκας που δε διστάζει τελικά να προσφέρει την ίδια της τη ζωή για το σύζυγό της. Ωστόσο η παραμυθική εξιστόρηση του ποιητή έχει αποκτήσει καινούργια χαρακτηριστικά. Αυτό που προηγουμένως ήταν διέξοδο στα προβλήματα, τώρα αποδεικνύεται αφετηρία μια νέας συμφοράς. Μπορεί ο Άδμητος να γλύτωσε το θάνατο, αλλά ως επιβράβευση κέρδισε μια ζωή που δεν αξίζει. Πρέπει όμως αυτό να το αντιληφθεί πριν ο Ηρακλής του επιστρέψει τη γυναίκα του. Στο τέλος όμως, η θυσία του ενός και η αυτογνωσία του άλλου θα νικήσουν τον θρήνο και θα θέσουν τις βάσεις για μια νέα αρχή.

Επιχειρώντας να προσδώσει στις *Τρωάδες* ο ποιητής έντονο αντιπολεμικό χαρακτήρα, ουσιαστικά προχωρά στην κατάργηση των διαχωριστικών γραμμών ανάμεσα σε νικητές και νικημένους υπό την έννοια ότι και οι νικητές είναι αναπόφευκτο να υποστούν τον όλεθρο αφού έχουν διαπράξει ύβρη, η οποία έχει ήδη αναγγελθεί από τον πρόλογο. Τα βασικά πρόσωπα είναι γυναίκες διότι αυτές έχουν χάσει τα πάντα και αυτές οδύρονται για την ολοκληρωτική διάλυση που έφερε ο πόλεμος. Το πρόσωπο του μικρού Αστυνάκτα, τον οποίο οι νικητές θανατώνουν με φρικτό τρόπο, συμβολίζει όλα τα παιδιά, τα τραγικά θύματα των πολέμων.

Το έργο *Ελένη* συχνά έχει χαρακτηριστεί ως φιλοσοφικό εξαιτίας του τρόπου με τον οποίο παρουσιάζει τη διάκριση μεταξύ της φαινομενικότητας και της πραγματικότητας. Παρόλα αυτά, στην εξέλιξή του το έργο τίθενται διάφορα ενοχλητικά ερωτήματα σε σχέση με τον πόλεμο που αποδεικνύονται επίκαιρα τη σημερινή εποχή: ποιές είναι οι βαθύτερες αιτίες του πολέμου και ποιά η νομιμότητά

τους; Οι αιτίες αυτές μπορούν να δικαιολογήσουν τα βάσανα που προκαλεί ο πόλεμος στους ανθρώπους;

Οι *Βάκχες* καθίστανται το μοναδικό έργο ολόκληρης της αρχαίας ελληνικής δραματουργίας στο οποίο κεντρικό πρόσωπο είναι ένας ανθρωποποιημένος θεός, ο Διόνυσος, αφού εδώ αποκαλύπτεται η θεϊκή του φύση ή διαφορετικά ενανθρωπίζεται το θείο. Αυτή λοιπόν η τραγωδία είναι το δράμα του θεού, στην ουσία το δράμα του ίδιου του ανθρώπου. Το έργο αυτό συνιστά ένα από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα ερευνητικής κριτικής και αναλυτικού ορθολογικού στοχασμού της θρησκείας. Μας δημιουργείται μ' αυτήν την τραγωδία η εντύπωση, ότι γινόμαστε μάρτυρες μιας εμφανούς ιδεολογικής μετατόπισης του Ευριπίδη. Από την άλλη, ίσως ο ποιητής, δυσσαρεστημένος από την Αθήνα και τους σοφιστές της στο τέλος της ζωής του, με τη φυγή του από εκεί, ανακάλυψε διαμέσου της διονυσιακής λατρείας την ομορφιά ενός καινούργιου, πιο γοητευτικού κόσμου που ήταν κοντά στη φύση.

Ο Ευριπίδης κατόρθωσε με την τραγική του ποίηση να υπερβεί τον κοινωνικό του περίγυρο αφού όσο ζούσε δεν απολάμβανε την ευρεία εκτίμηση του αθηναϊκού κοινού, μετά το θάνατό του όμως στο πέρασμα των αιώνων, οι απόψεις του απέκτησαν ευρεία αποδοχή και δημοφιλία. Ο μεγάλος τραγικός δημιουργός οραματίστηκε μια καλύτερη κοινωνία για τον άνθρωπο. Όμως αυτή του η επιδίωξη ερχόταν αντιμέτωπη με τη σκληρή κοινωνική πραγματικότητα της εποχής του, η οποία στηριζόταν στη δουλεία, έθετε στο περιθώριο τους αδύναμους και θεωρούσε δεδομένη τη μειονεκτική θέση των γυναικών.

Συμπερασματικά θα λέγαμε ότι μέσα από τα έργα του κατόρθωσε να ανοίξει το μονοπάτι του προβληματισμού, της βαθιάς σκέψης, της απελευθέρωσης του ανθρώπου από το ζυγό της εκμετάλλευσης και της καταπίεσης. Βασικός στόχος κάθε εκπαιδευτικής διαδικασίας που αποσκοπεί να διδάξει το έργο του μεγάλου ποιητή, θα πρέπει να αποτελεί η συνεχής προσπάθεια να φέρει τους μαθητές σε βιωματική επαφή με τις αξίες και τις ιδέες που αναδύονται μέσα από αυτό. Μόνο έτσι ο δάσκαλος θα καταστήσει τον εαυτό του όχι μόνο παιδαγωγό της διανοητικής αλλά προπάντων της ηθικής αρετής.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνόγλωσση

Αγγελόπουλος, Γ. (2014), *Η επίδραση των σοφιστών στις τραγωδίες του Ευριπίδη* σσ. 163-172 στο: Ευριπίδης ο «τραγικώτατος των ποιητών» και ο «από σκηνης φιλόσοφος», Παράδοση και Νεωτερικότητα, Πανελλήνια Ένωση Φιλολόγων, Αθήνα: Κοράλλι.

Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο, (1997) Αθήνα: Επικαιρότητα.

Γαλιατσάτου, Α. (2014), *Το θέμα του πολέμου στον Ευριπίδη* σσ. 85-92 στο: Ευριπίδης ο «τραγικώτατος των ποιητών» και ο «από σκηνης φιλόσοφος», Παράδοση και Νεωτερικότητα, Πανελλήνια Ένωση Φιλολόγων, Αθήνα: Κοράλλι.

Ευριπίδης, *Μήδεια-Κύκλωψ-Αλκηστis* (προλεγόμενα Γιάννης Κορδάτος, εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια Παναγής Λεκατσάς), Δαίδαλος-Ι. Ζαχαρόπουλος.

Ευριπίδης, *Τρωάδες-Βάκχαι-Φοίνισσαι* (εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια Π. Σπανδωνίδη), Δαίδαλος-Ι. Ζαχαρόπουλος.

Ευριπίδη *Βάκχες*, (1985), μτφρ. Χειμωνάς, Γ. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

Ευριπίδη, (1991), *Τρωάδες*, μτφρ. Ρούσος, Τ. Αθήνα: Κάκτος.

Ευριπίδη, (1993), *Αλκηστis*, μτφρ. Ρούσος, Τ. Αθήνα: Κάκτος.

Ευριπίδη *Βάκχαι*, (1993), μτφρ. Γιάνναρης, Γ. Αθήνα: Κάκτος.

Ευριπίδου *Βάκχαι*, (1996), εισαγωγή, μετάφραση, ερμηνευτικά σχόλια, Μπαλτάς, Α. Αθήνα: Δημ. Ν. Παπαδήμα.

Ζορμπαλάς, Σ. (1987), *Ο ουμανισμός στο έργο του Ευριπίδη*. Αθήνα: Δημ. Ν. Παπαδήμα.

Ησαΐας, Μ. (2006), *Η αρχαία ελληνική τραγωδία από άλλη σκοπιά, Ευριπίδης Συμπεράσματα-Επίλογος*, τομ. Β'. Αθήνα: Γεωργιάδης.

Κατσιαμπούρα, Ζ. (2014), *Η Αλκηστis του Ευριπίδη ή ως που φθάνει η αγάπη* σσ. 343-348 στο: Ευριπίδης ο «τραγικώτατος των ποιητών» και ο «από σκηνης φιλόσοφος», Παράδοση και Νεωτερικότητα, Πανελλήνια Ένωση Φιλολόγων, Αθήνα: Κοράλλι.

Κορδάτος, Γ. (1974)⁵, *Η αρχαία τραγωδία και κωμωδία. Ποιες είναι οι κοινωνικές ρίζες του αρχαίου ελληνικού θεάτρου*. Αθήνα: Εκδόσεις Μπουκουμάνη.

Κουκουλομμάτης, Δ. (1979), *Παιδαγωγικά και ψυχολογικά ιδέαι εις το έργον του Ευριπίδου*. Διατριβή επί διδακτορία Εν Αθήναις.

Κουντούρη, Μ. (2014), *Το αντιπολεμικό μήνυμα του Ευριπίδη* σσ. 43-48 στο: Ευριπίδης ο «τραγικώτατος των ποιητών» και ο «από σκηνης φιλόσοφος», Παράδοση και Νεωτερικότητα, Πανελλήνια Ένωση Φιλολόγων, Αθήνα: Κοράλλι.

Κωνσταντινόπουλος, Β. (2014), *Η επίδραση της περικλειικής ιδεολογίας στον Ευριπίδη* σσ.11-15 στο: Ευριπίδης ο «τραγικώτατος των ποιητών» και ο «από σκηνης φιλόσοφος», Παράδοση και Νεωτερικότητα, Πανελλήνια Ένωση Φιλολόγων, Αθήνα: Κοράλλι.

Μαρκαντωνάτος, Α., Τσαγγάλης, Χρ., (2008) *Αρχαία ελληνική τραγωδία*. Αθήνα: Gutenberg.

Μοράτος, Α. (2014), *Η αθεΐα (ή η «αθεΐα») του Ευριπίδη* σσ.25-29 στο: Ευριπίδης ο «τραγικώτατος των ποιητών» και ο «από σκηνης φιλόσοφος», Παράδοση και Νεωτερικότητα, Πανελλήνια Ένωση Φιλολόγων, Αθήνα: Κοράλλι.

Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Χ. (1997), *Το τραγικό, η τραγωδία και ο φιλόσοφος στον εικοστό αιώνα*. Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου-Α. Καρδαμίτσα.

Μπακονικόλα, Χ. (2004), *Στιγμές της ελληνικής τραγωδίας*, τομ.Β'. Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου-Α. Καρδαμίτσα.

Μπεχλιβάνης, Θ. (2014), *Στις μυλόπετρες της ιστορίας: μηχανισμοί εξουσίας, πολιτικές σκοπιμότητες και ανθρώπινο πάθος. Θύματα και θύτες στην Ιφιγένεια εν Αυλίδι, στις Τρωάδες και στην Εκάβη του Ευριπίδη* σ. 61 στο: Ευριπίδης ο «τραγικώτατος των ποιητών» και ο «από σκηνης φιλόσοφος», Παράδοση και Νεωτερικότητα, Πανελλήνια Ένωση Φιλολόγων, Αθήνα: Κοράλλι.

Παπαδημητρίου-Κλεάνθους, Μ. (1980), *Το αρχαίο δράμα*. Αθήνα: Gutenberg.

Παπαϊωάννου, Κ. (2011)², *Μάζα και Ιστορία*. Αθήνα: Εναλλακτικές εκδόσεις.

Παττίχης, Π. (1989) *Ευριπίδου Ελένη*. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών.

Πεφάνης, Γ. (2012), *Φιλοσοφικές παρατηρήσεις του Καστοριάδη στην Αττική Τραγωδία* σσ. 256-283 στο: *Λογείον*, Περιοδικό για το αρχαίο θέατρο. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Πλατής, Ε. (1994), *Η τραγικότητα στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό της ανόδου και της ακμής*. Αθήνα: Εκδόσεις Γρηγόρη.

Πλατυπόδης, Λ. (2015), *Το δραματικό στοιχείο στην οντολογία του Πλωτίνου*, Αθήνα: Σύγχρονη Εκδοτική.

Σολομός, Α. (1995), *Ευριπίδης, ευφύης και μανικός*. Αθήνα: Κέδρος.

Τουλιάτος, Σ. (2014), *Πόλεμος και ελευθερία στον Ευριπίδη* σσ. 36-42 στο: Ευριπίδης ο «τραγικώτατος των ποιητών» και ο «από σκηνης φιλόσοφος», Παράδοση και Νεωτερικότητα, Πανελλήνια Ένωση Φιλολόγων, Αθήνα: Κοράλλι.

Χαριτίδου, Γ. (2014), *Περιήγηση στον κόσμο των γυναικών του Ευριπίδη* σσ. 124-128 στο: Ευριπίδης ο «τραγικώτατος των ποιητών» και ο «από σκηνης φιλόσοφος», Παράδοση και Νεωτερικότητα, Πανελλήνια Ένωση Φιλολόγων, Αθήνα: Κοράλλι.

Χατζηανέστης, (2003) *Ευριπίδης, 480-406 π.Χ., Ελένη*. Αθήνα: Δαίδαλος Ι. Ζαχαρόπουλος.

Μεταφρασμένη

Andrewes, A. (1987), *Αρχαία ελληνική κοινωνία*, μτφρ. Παναγόπουλος, Α. Αθήνα: ΜΙΕΤ.

Dodds, E.R. (2004), *Ευριπίδου Βάκχαι*, μτφρ. Πετρίδου, Γ.Υ-Σπαθάρας, Δ. Γ. Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου-Α. Καρδαμίτσα.

Easterling, P.E., Knox. B.M.W. (1994), *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, μτφρ. Κονομή, Ν., Γρίμπα, ΧΡ., Κονομή, Μ. Αθήνα: Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα.

Gregory, J. (2010), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, 31 εισαγωγικά δοκίμια*, μτφρ. Καίσαρ, Μ., Μπεζαντάκου, Ο., Φιλίππου, Γ., Αθήνα: Δημ. Ν. Παπαδήμα.

Kitto, H.D.F., (2001)⁶, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία*, μτφρ. Ζενάκος, Λ. Αθήνα: Δημ. Ν. Παπαδήμα.

Lesky, A. (1981)⁵, *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, μτφρ. Τσοπανάκη, Α. Θεσσαλονίκη: Εκδοτικός Οίκος αδελφών Κυριακίδη.

Lesky, A. (1990), *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων. Από τη γέννηση του είδους ως τον Σοφοκλή*, τομ.Α'. μτφρ. Χουρμουζιάδης, Ν. Αθήνα: ΜΙΕΤ.

Lesky, A. (1993), *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων. Ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους*, τομ.Β'. μτφρ. Χουρμουζιάδης, Ν. Αθήνα: ΜΙΕΤ.

Mcdonald, M. (1991), *Οι όροι της ευτυχίας στον Ευριπίδη*, μτφρ. Μπελιές, Ε. Αθήνα: Εκδόσεις Οδυσσέας.

Poole, A. (2007), *Τραγωδία, όλα όσα πρέπει να γνωρίζετε*, μτφρ. Σμοκοβίτη, Β. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Romilly J. (1988), *Αρχαία ελληνική γραμματολογία*, μτφρ. Χριστοπούλου-Μικρογιαννάκη, Θ. Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα.

Romilly J. (1997) *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, μτφρ. Καρδαμίτσα-Ψυχογιού, Μ. Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου-Α. Καρδαμίτσα.

Romilly J. (1997), *Η νεότεριότητα του Ευριπίδη*, μτφρ. Στασινοπούλου-Σκιαδά, Α. Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου-Α. Καρδαμίτσα.

Romilly J. (2000)², *Η ελληνική τραγωδία στο πέρασμα του χρόνου*, μτφρ. Αθανασίου, Μ. & Μηλιαρέση, Κ. Αθήνα: Το Άστυ.

Snell, B. (1981), *Η ανακάλυψη του πνεύματος, Ελληνικές ρίζες της ευρωπαϊκής σκέψης*, μτφρ. Ιακώβ, Δ. Αθήνα: ΜΙΕΤ.

Sommerstein, A. (2006), *Αρχαίο ελληνικό δράμα και δραματογράφοι*, μτφρ. Χρήστου, Α. Αθήνα: Μεταίχμιο.

Vernant, J-P. Vidal-Naquet, P. (1988), *Μύθος και Τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*, τομ. Α' μτφρ. Γεωργούδη, Σ. Αθήνα: Ι. Ζαχαρόπουλος.

Whitman, C. (1996), *Ο Ευριπίδης και ο κύκλος του Μύθου*, μτφρ. Θωμαδάκη Ε. Αθήνα: Εκδόσεις του εικοστού πρώτου.

Wilamowitz-Moellendorff. U. (2003), *Η αττική τραγωδία, γένεση και διαμόρφωση του είδους*, μτφρ. Τσιριγκάκης, Μ. Θεσσαλονίκη: Βάνιας.

Ξενογλωσση

Cartledge, P. (2005), 'Deep plays': *theatre as process in Greek civic life pp. 3-35 into: The Cambridge companion to Greek Tragedy*, edited by Easterling, P.E Cambridge University Press.

Dale, A. M. (1999), *Euripides Alcestis*. Bristol Classical Press.

Dunn, F. (1996), *Tragedy's Ends, Closure and Innovation in Euripidian Drama*. New York: Oxford University Press.

Euripides, *Bacchae* (2001), Introduction, Translation and Commentary by Seaford, R. England-Warminster: Aris & Phillips Ltd.

Kitto, H.D.F., (2002)⁶ *Greek Tragedy, A literary study*. London and New York: Routledge.

Mastrorarde, D. (2010), *The Art of Euripides, Dramatic Technique and Social Context*. Cambridge University Press.

Meltzer, G. (2006), *Euripides and the poetics of nostalgia*. Cambridge University Press.

Ιστοσελίδες

Κρημνιώτη, Π. (2013), Τι είναι οι Βάκχες, στο:
<http://www.avgi.gr/article/10971/911702/ti-einai-oi-bakches>.

Μαρκαντωνάτος, Γ. (2013), Το αίνιγμα της αριστοτελικής «κάθαρσης», στο:
<http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=505301>.

‘Ξενοφάνης’ απ.2 στο: <http://www.greek-language.gr/digitalResources/index.html>.

‘Τρωάδες’ στο: <https://el.wikipedia.org/wiki/Τρωάδες>.