



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

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

**“Αντιγόνη” του Σοφοκλή και του Μπρεχτ:
συγκριτική θεώρηση
του διδακτικού χαρακτήρα της τραγωδίας**

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

της

Μαργαρίτας Π. Νικολαΐδου

Διπλωματούχου Τμήματος Φιλοσοφίας - Παιδαγωγικής - Ψυχολογίας (ειδ. Φιλοσοφίας)
του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, 1993

Επιβλέπων Καθηγητής: Μαρκαντωνάτος Ανδρέας, Καθηγητής Πανεπ.Πελοποννήσου

Συνεπιβλέποντες: Καραβάς Ορέστης, Επίκουρος Καθηγητής Πανεπ. Πελοποννήσου
Σωτηρίου Μαργαρίτα, Επίκουρος Καθηγήτρια Πανεπ.Πελοποννήσου

Καλαμάτα, Σεπτέμβρης 2019

Περίληψη

Σκοπός της εργασίας είναι η ανάδειξη της σημασίας και της αξίας της θεατρικής τέχνης, μέσα από το παράδειγμα της τραγωδίας του Σοφοκλή *Αντιγόνη* και της δημιουργικής αναβίωσής της στη σύγχρονη εποχή από τον Μπέρτολτ Μπρεχτ. Εισαγωγικά τίθεται η έννοια της “διδασκαλίας”, που χρησιμοποιήθηκε για την παράσταση και καταγραφή της αρχαίας τραγωδίας, ως τεκμήριο της αρχικής ενότητας διασκέδασης και διαπαιδαγώγησης, ενότητας που σταδιακά χάνεται για να μετουσιωθεί σε αίτημα του θεάτρου μιας νέας εποχής. Από αυτήν την οπτική στο πρώτο μέρος της εργασίας θεωρείται ρεαλιστικά, μέσα από τα ευρήματα και μάλιστα από τις αρχαίες πηγές, η ιστορική διαμόρφωση της τραγωδίας ως αναπαράστασης του πρακτικού βίου, με αφετηρία τα μιμικά δρώμενα που στο αρχαίο κράτος της Αθήνας, κάτω από την απαίτηση για πολιτική συνειδητοποίηση και δραστηριοποίηση των λαϊκών στρωμάτων, εντάχτηκαν στις δημόσιες θρησκευτικές ιεροτελεστίες με τη μορφή των δραματικών αγώνων, εξασφαλίζοντας την πιο πλατιά και ουσιαστική συμμετοχή. Στη συνέχεια, στο δεύτερο μέρος της εργασίας, ερμηνεύεται το δίδαγμα της τραγωδίας του Σοφοκλή *Αντιγόνη*, μέσα στο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο συγγραφής και παράστασής της, με βάση την ιδεολογική τοποθέτηση του δημιουργού της αλλά και τις συνθήκες πρόσληψής της από το διαφοροποιημένο κοινό της δημοκρατικής πολιτείας. Αντίστοιχα εξετάζεται, στο τρίτο μέρος, η υπόθεση-παράσταση της *Αντιγόνης* μεταφερόμενη στη σύγχρονη εποχή από τον Μπρεχτ, που από τη μια εξορθολογίζει τον αρχαίο μύθο δίνοντας τον πρωταγωνιστικό ρόλο στον άνθρωπο αντί για τη μοίρα, από την άλλη εμπνέεται από την αυθόρμητη “αποστασιοποίηση” της τραγωδίας, για να δώσει νέα μορφή και περιεχόμενο στο θέατρο της δικής μας εποχής (“επικό” /διαλεκτικό”θέατρο), έτσι που να καταστεί με τον ιδιαίτερο τρόπο του ικανό να προκαλεί την κρίση και την κινητοποίηση του κοινού, όχι μόνο στα θεατρικά δρώμενα αλλά γενικότερα στην κοινωνία. Τέλος, διαπιστώνεται η ανάγκη επανασύνδεσης του θεατρικού έργου με τη ζωή, από την οποία αφορμάται και παίρνει το νόημά του κάθε φορά, όπως η τραγωδία του Σοφοκλή *Αντιγόνη* και το *μοντέλο της Αντιγόνης* του Μπρεχτ αντλώντας από τη δυναμική αυτού του παραδείγματος η εργασία καταλήγει στην πρόταση να επανακτήσει το θέατρο τη διπλή κοινωνική, ψυχαγωγική και διδακτική του αποστολή, να διαπλάθει δηλαδή ανθρώπους συνειδητούς, ανθρώπους της κοινωνικής πράξης, ικανούς ν’ απολαμβάνουν την τέχνη όπως και τη ζωή.

Λέξεις –κλειδιά

Διδασκαλία, μίμησις, τραγωδία, μύθος, πολίτης/πολιτική, Σοφοκλής, Αντιγόνη, Μπρεχτ, επικό θέατρο /διαλεκτικό θέατρο, αποστασιοποίηση/αποξένωση/παραξένισμα didaskalia/ teaching /representation, mimesis, tragedy, mythos, citizen/politics, Sophocles, Antigone, Brecht, epic theatre / dialektical theatre, “Verfremdung”/distancing/defamiliarization/estrangement

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος.....	4
Εισαγωγή.....	6
A. Ο διδακτικός χαρακτήρας της αρχαίας τραγωδίας	
A.1. Η τραγωδία “μίμησις πράξεως”	9
A.2. Τα πρωτόγονα δρώμενα - μύηση στη ζωή.....	11
A.3. Η “διδασκαλία” της τραγωδίας στην αρχαία Αθήνα.....	15
A.4. Ποιείν “βελτίους τοὺς ἀνθρώπους ἐν ταῖς πόλεσι”.....	21
A.5. Οι ιδιαιτερότητες του αρχαίου δράματος.....	28
B. Ο Σοφοκλής και η <i>Ἀντιγόνη</i> του	
B.1. Ο Σοφοκλής και η πολιτική.....	31
B.2. “Ο τελευταίος μεγάλος εκφραστής της αρχαϊκής αντίληψης”.....	35
B.3. Ο “μῦθος” της <i>Ἀντιγόνης</i>	39
B.4. Το δίδαγμα της <i>Ἀντιγόνης</i> του Σοφοκλή.....	45
Γ. Ο Μπρεχτ και η <i>Ἀντιγόνη του Σοφοκλή</i>	
Γ.1. “Ἡ μοίρα του ἀνθρώπου εἶναι ὁ ἀνθρώπος”.....	48
Γ.2. Το διαλεκτικό θέατρο του Μπρεχτ.....	63
Γ.3. Το Μοντέλο της <i>Ἀντιγόνης (Antigonemodell)</i>	71
Συμπεράσματα.....	82
Βιβλιογραφία.....	88

Πρόλογος

Η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, μια από τις περισσότερο φημισμένες και σχολιασμένες τραγωδίες, συγκαταλέγεται αναμφισβήτητα στα “κλασικά” έργα: εκείνα που ξεχώρισαν γιατί άντεξαν στη δοκιμασία του χρόνου και στην κριτική των ανθρώπων. Τι πρωτότυπο όμως μπορεί να βρει κανείς σε μια εργασία που καταπιάνεται σήμερα με ένα τέτοιο, κλασικό έργο; Και ύστερα, μήπως είναι βέβηλο να θεωρείται σαν ισοδύναμης αξίας κείμενο μια εκδοχή του στη σύγχρονη εποχή, όπως η διασκευή της *Αντιγόνης* από τον Μπρεχτ;

Πριν απαντήσουμε, με την ίδια την εργασία, οφείλουμε να σταθούμε σε δυο συνήθεις παρεξηγήσεις, που δυνάμει προκαλούνται από τον ορισμό του “κλασικού”: η πρώτη, ότι το κλασικό έργο ικανοποιεί το σύγχρονο αναγνώστη, θεατή, κριτικό, με τον ίδιο τρόπο που ικανοποιούσε το αρχαίο κοινό· κι η δεύτερη, συνακόλουθη παρεξήγηση, ότι στο αρχαίο κοινό η αποδοχή του έργου ήταν πάνδημη και όμοια απ’ όλους.

Τοποθετούμαι εξ αρχής με τα λόγια ενός, περίφημου για τις “ιεροσυλίες” του, νεοέλληνα φιλόλογου και λογοτέχνη, του Κώστα Βάρναλη, που από πολλές απόψεις έχει θεωρηθεί “παράλληλος” του Μπρεχτ. Στα *Αισθητικά* του έργα σημειώνει: «Η Τέχνη είναι κοινωνικό φαινόμενο. Όσο λοιπόν η κοινωνική πραγματικότ’ αλλάζει, αλλάζει κι αυτή. Ούτε το περιεχόμενό της είναι απόλυτο ούτε κ’ η μορφή της. Και δεν αποτελείται σ’ ολόκληρο το “ανθρώπινο γένος” έξω καιρού και τόπου, μα στους ανθρώπους ορισμένου καιρού και τόπου ή στην άρχουσα τάξη ή στο λαό. Δεν υπάρχει ούτε απόλυτη ανθρωπότητα ούτε απόλυτο άτομο. Υπάρχει μονάχα κοινωνικό άτομο. Και τα έργα, η σκέψη, τα συναισθήματα αυτού του κοινωνικού ατόμου είναι χρονικά και τοπικά καθορισμένα. Σ’ αυτό το νόμο υπακούει και η Τέχνη. Αν συμβαίνει ένα αριστούργημα ν’ αρέσει σ’ όλες τις εποχές, η αιτία θα ζητηθεί όχι στο ότι πραγματοποίησε απόλυτες “αξίες”, μα ότι στον καιρό του ήταν πολύ ζωντανό και στο ότι κατόρθωσε να δώσει στο ορισμένο του περιεχόμενο έκφραση τέλει αλήθειας [...] κ’ επικοινωνούμε μαζί του οπωσδήποτε χάρις στο συναισθηματικό του βάθος, που φαίνεται μα δεν είναι, το ίδιο σ’ όλους τους ανθρώπους όλων των εποχών.[...] Το πνευματικό του βάθος μπορεί να μας ξεφεύγει καθώς και τα πραγματικά του στοιχεία, αν δεν έχουμε μια απαραίτητη μόρφωση»¹. Έτσι, με την υπενθύμιση ότι κλασικοί τελικά θεωρούνται για την πνευματική κ’ αισθητική ζωή κάθε λαού οι καλύτεροι, οι πρότυποι τεχνίτες του και ποιητές και πεζογράφοι, που έχουν επιβληθεί στο θαυμασμό και των ομοεθνών και των ξένων², προβάλλει ακριβώς η απαίτηση για ανθρωπιστική παιδεία, ως ανάγκη για ν’ αποτιμήσουμε σωστά την αξία των πνευματικών δημιουργημάτων των αρχαίων, για να τα κατανοήσουμε βαθιά, να τα ερμηνεύσουμε μέσα στο ιστορικό γίνεσθαι, σε μια δυναμική ρεαλιστική του θεώρηση· αλλιώς, αντί για συνειδητή αναβίωση των ζωντανών στοιχείων του παρελθόντος, καταλήγουμε σε ιδεαλιστικές, ρεβανσιστικές αυταπάτες και, κατά συνέπεια, σε οδυνηρές συγκρίσεις και διαψεύσεις. Τέτοιος ήταν ο δρόμος του άγονου κλασικισμού (που στη χώρα μας εγκαταστάθηκε τον καιρό των Βαυαρών)· στην

¹ Κ.Βάρναλης, “Αισθητικά παράδοξα”, στο: *Αισθητικά-Κριτικά-Σολωμικά*, σ.88, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1958.

²Μ’ αυτό το νόημα ο Αύλος Γέλλιος τοποθέτησε το 2^ο αιώνα μ.Χ. τους άξιους συγγραφείς στην πρώτη λογοτεχνική “κλάση” (*classis*=η πρώτη, η ανώτατη κοινωνική τάξη των Ρωμαίων, VI,13· *scriptor classicus*=κλασικός συγγραφέας, XIX, 8,15), ξεκινώντας από τους συγγραφείς του «*χρυσού αιώνα*» του Περικλή και του Αυγούστου. Ενδεικτική αναφορά: Κ.Βουρβέρης, *Εισαγωγή εις την Αρχαιογνωσίαν και την κλασικήν φιλολογίαν*, έκδ. Ελληνική Ανθρωπιστική Εταιρεία-Κέντρο Ανθρωπιστικών Κλασικών Σπουδών, Αθήνα 1967, σ.7.

αντίθετη πλευρά στάθηκαν διανοούμενοι που εκτίμησαν το κλασικό έργο στην ιστορική του θεώρηση, γι' αυτό και το αξιοποίησαν σαν “πρώτη ύλη” μιας νέας δημιουργίας, ώστε ν' ανταποκρίνεται στις ανάγκες της εποχής τους, του έδωσαν δηλαδή νέα πνοή. Τέτοιο παράδειγμα υπήρξε το *Μοντέλο της Αντιγόνης* του Μπέρτολτ Μπρεχτ (B.Brecht *Antigonemodell, 1948/1951*). Γι' αυτό κι επιλέχθηκε εδώ, για να τεκμηριωθεί η αξία του θεάτρου όχι μόνο στην αρχαία αλλά και στη σύγχρονη εποχή.

Από άποψη μεθοδολογίας της εργασίας η συγκριτική θεώρηση κινείται γύρω από την εξέταση της διδακτικής λειτουργίας της τραγωδίας γενικά έως και το συγκεκριμένο δίδαγμα της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή και του Μπρεχτ, ξεκινώντας από το κοινωνικο-πολιτικό πλαίσιο της παραγωγής του έργου για να φτάσει στο ίδιο το κείμενο και την παράστασή του. Έγινε έτσι προσπάθεια ν' αποφευχθούν, κατά το δυνατό, βιαστικές γενικεύσεις που συνήθως απορρέουν απ' τον αποσπασματικό σχολιασμό των κειμένων ή από μηχανιστική μεταφορά συμπερασμάτων διαφόρων πεδίων χωρίς τήρηση των αναλογιών.

Για την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή χρησιμοποιήθηκε ως πρωτότυπο κείμενο η γαλλική σχολιασμένη έκδοση από την “Collection des Universités de France” (G.Budé)³, ενώ για την *Αντιγόνη του Σοφοκλή* σε διασκευή Μπέρτολτ Μπρεχτ η “Μεγάλη σχολιασμένη έκδοση Βερολίνου και Φραγκφούρτης”⁴. Για το αρχαίο κείμενο, στο επικό μέρος ακολουθήθηκε ανέκδοτη δική μου απόδοση, ενώ στο λυρικό προτιμήθηκε η έμμετρη μετάφραση του Κ. Μάνου από την έκδοση των Ελλήνων πολιτικών προσφύγων.⁵ Όσο για το κείμενο του Μπρεχτ, χρησιμοποιήθηκαν εναλλάξ οι ελληνικές μεταφράσεις του Α. Σολομού και της Ε. Βαροπούλου.⁶ Ιδιαίτερα οφείλω να εκφράσω ευχαριστίες στη φιλόλογο Αργυρούλα Τσιριγώτη, για τη βοήθειά της στην κατανόηση της γερμανικής βιβλιογραφίας. Τέλος, να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα καθηγητή Ανδρέα Μαρκαντωνάτο, καθώς και τους συνεπιβλέποντες επίκουρους καθηγητές του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου Ορέστη Καραβά και Μαργαρίτα Σωτηρίου, για την υπομονή, τον κόπο και την κρίση τους.

Αφόρμηση για το θέμα υπήρξε η διδασκαλία της *Αντιγόνης* του Μπρεχτ είτε σε διακειμενική προσέγγιση της Σοφοκλείας *Αντιγόνης* είτε ως αυτοτελές μάθημα “Ερευνητικής Εργασίας” (sic), ή και, εν μέρει, αναπαράστασή της κατά το σχολικό εορτασμό της εξέγερσης του Πολυτεχνείου. Σε όλες τις περιοχές, τύπους σχολείων και ηλικίες – το 1^ο Πειραματικό Γυμνάσιο Αθηνών και το Γυμνάσιο με Λυκειακές τάξεις Φουρνά, το ΕΠΑΛ Σαλαμίνας και το Εσπερινό ΓΕΛ Νίκαιας, το 7^ο και το 2^ο Εσπερινό ΕΠΑΛ Πειραιά, το Ράλλειο Γενικό Λύκειο και το ΓΕΛ Μελιγαλά– έμεινα με την εντύπωση ότι η εμπειρία κάτι άφησε στους μαθητές μου. Και με αυτήν την πεποίθηση τούς αφιερώνω και τούτη την εργασία.

³ Sophocle, *Les Trachiniennes- Antigone*, τόμος 1, εκδ. Les Belles Lettres, Παρίσι 1981⁵, σσ.63-122, κείμενο με κριτικό υπόμνημα του Alphonse Dain και γαλλική μετάφραση του Paul Maison, εισαγωγή Α.Dain και P. Maison, πρόλογο-εισαγωγή στην αναθεωρημένη πέμπτη έκδοση του Jean Irigoien.

⁴ B.Brecht, *Die Antigone des Sophocles*, στο: W. Hecht, J.Knopf, W.Mittenzwei, K.-D. Müller (επιμ.) *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, τ.8, σσ.194-242 (κείμενο) και σσ. 488-505 (σχόλια), εκδ. Aufbau-Verlag Berlin-Weimar και Suhrkamp Verlag Frankfurt-Main 1992.

⁵ Σοφοκλή *Αντιγόνη*, μτφρ. Κωνσταντίνος Μάνος, Πολιτικές και Λογοτεχνικές Εκδόσεις, Βουκουρέστι 1966.

⁶ Μπ.Μπρεχτ *Αντιγόνη*, μτφρ.-πρόλογος: Αλέξης Σολομός, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα 1995, και Μπ.Μπρεχτ *Η Αντιγόνη του Σοφοκλή, Διασκευή για τη σκηνή βασισμένη στη μετάφραση του Χαίλντερλιν*, μτφρ.- εισαγωγή: Ελένη Βαροπούλου, εκδ. Γκόνη, Αθήνα 2014.

Εισαγωγή

Το θέατρο είναι ένα σύνθετο καλλιτεχνικό φαινόμενο. Στην πρώτη του μορφή – τα πρωτόγονα δρώμενα στο πλαίσιο μαγικών ιεροτελεστιών– στον τόπο μας ενσωματώθηκε κάποτε στις θρησκευτικές εκδηλώσεις λατρείας του θεού Διόνυσου-Βάκχου, προς τιμή του οποίου διοργανώνονταν από τον 6^ο αιώνα π.Χ. οι δραματικοί αγώνες. Από κείνη την περίοδο η διαδικασία αυτή απέκτησε πολιτικά χαρακτηριστικά, κι αυτό συντέλεσε στο να αναπτυχθεί τόσο η καλλιτεχνική της διάσταση, όσο και η μορφωτική. Ο διδακτικός χαρακτήρας της τέχνης αφορά και τις δυο αυτές πλευρές.

Οι αρχαίες τραγωδίες διδάσκονταν. Έχει ενδιαφέρον η πολυσημία της ελληνικής λέξης “διδασκαλία”, καθώς στην αρχαία ελληνική γλώσσα μπορεί να δηλώσει:

α) την εκπαίδευση γενικά, που στην Αθήνα παρεχόταν από ιδιώτες επί πληρωμή,
β) την ειδική εκπαίδευση του Χορού (αποτελούνταν από ερασιτέχνες, που είχαν την ανάγκη “χοροδιδασκάλου”, για να μπορέσουν ν’ ανταποκριθούν στην όρχηση, το τραγούδι, τη ρυθμική απαγγελία, εργασία που πλήρωνε η “χορηγία”, μια από τις δημόσιες λειτουργίες της Αθήνας),

γ) την παράσταση ενός χορικού ή δραματικού έργου σε κάποια γιορτή.

δ) Τέλος, στον πληθυντικό αριθμό, η λέξη σήμαινε τη χρονολογική καταγραφή αυτών των παραστάσεων, που συντάσσονταν με εντολή του επώνυμου άρχοντα με τη μορφή επιγραμματικών σημειώσεων για τους δραματικούς αγώνες και φυλάσσονταν στα κρατικά αρχεία· αυτές συγκέντρωσε ο Αριστοτέλης στο σύγγραμμά του με τον τίτλο “*Διδασκαλίας*”, τα αποσπάσματα του οποίου μας δίνουν πληροφορίες για τις παραστάσεις.⁷

Δεν είναι περίεργο το γεγονός ότι με τη λέξη “διδασκαλία” οι αρχαίοι Αθηναίοι εννοούσαν, πέρα από την εκπαίδευση, τόσες δραστηριότητες που αφορούσαν την ομαδική τέχνη (διθύραμβο, τραγωδία-σατυρικό δράμα, κωμωδία), από τη στιγμή που το ρόλο της αγωγής και διάπλασης των πολιτών αναλάμβαναν για λογαριασμό της πόλης οι ποιητές. Στην αρχαία Αθήνα, όπου η εκπαίδευση ήταν ιδιωτική και μάλλον ακριβή, οι φτωχοί πολίτες αλλά και οι μέτοικοι, ακόμη και άλλες κοινωνικές κατηγορίες κατά κανόνα αποκλεισμένες από την πολιτική και κοινωνική ζωή, έβρισκαν στους δραματικούς αγώνες την ευκαιρία να συμμετάσχουν με διάφορους τρόπους, είτε στην προετοιμασία, είτε στην παράσταση, τη θέαση και κριτική αποτίμηση των τραγωδιών, ν’ αποκομίσουν εμπειρίες, γνώσεις και αξίες, και μαζί να χαρούν τη ζωή, αφήνοντας για λίγο στην άκρη τον κοπιαστικό και ανιαρό τους βίο. Με αυτήν την έννοια οι δραματικοί αγώνες ήταν ό,τι πιο δημοκρατικό πρόσφερε η αρχαία Αθήνα.

Η αρχαία τραγωδία αποτελεί το καλύτερο δείγμα τέχνης της ελληνικής αρχαιότητας, καθώς συνδυάζει σε μια μορφή το μάθημα και την ψυχαγωγία, σύμφωνα με τις δυνατότητες και στα μέτρα της πιο αναπτυγμένης πόλης-κράτους εκείνης της εποχής· οι μεγάλοι δημιουργοί δεν εμφανίστηκαν τυχαία τον 5^ο αιώνα. Αντίστοιχα, η παρακμή της ακολούθησε την παρακμή της αρχαίας πολιτικής κοινωνίας, και ο διαχωρισμός

⁷ Αριστοτέλης *Διδασκαλίας*, καθώς και *Νίκαι*· βλ. στο: H.J. Mette, *Urkunden dramatischer Aufführungen in Griechenland*, Berlin, 1977. Η σχετική επιγραφή (βάσει καταλόγων του Αριστοτέλη) είναι του 3^{ου} αιώνα π.Χ. (*IG II² 2319* κ.ε.), στο A.W. Pickard – Cambridge, *The Dramatic Festivals of Ahtens*, Oxford 1968, σ.103 κ.ε..

διδασκαλίας και ψυχαγωγίας ήταν το “φυσικό” επακόλουθο αυτής της διπλής παρακμής. Από την ουσιαστική, όπως θα δούμε, συμμετοχή του κοινού στους δραματικούς αγώνες και την παραγωγή πρωτότυπων έργων, περάσαμε στις επαναλήψεις των κλασικών και στη διάκριση της υποκριτικής τέχνης ιδιαίτερα κατά τον 4^ο αιώνα, γεγονός που συνδέεται με μια τάση για περισσότερο ψυχολογική παρουσίαση (προς το τέλος της ύστερης κλασικής εποχής ο ηθοποιός Πῶλος γίνεται διάσημος για το νατουραλιστικό του, όπως θα λέγαμε σήμερα, “παίξιμο” - Αύλος Γέλλιος VI, 5), τάση που δυναμώνει στο βαθμό που η συμμετοχή του κοινού υποχωρεί, για παράδειγμα μέσα από την υποβάθμιση και τη διακοπή της χρηματοδότησης του ερασιτεχνικού Χορού. Στην Αθήνα της ελληνιστικής εποχής, στις αρχές του 3^{ου} π.Χ. αιώνα, οι καλλιτέχνες που μετείχαν στα Διονύσια –είτε διαγωνίζονταν στην επική απαγγελία είτε στη χορική ποίηση, καθώς και όλοι οι καλλιτέχνες του δράματος– ενώνονται σε μια συντεχνία, στο λεγόμενο “κοινὸν τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν”, με αποτέλεσμα το θέατρο να γίνει υπόθεση ολωσδιόλου επαγγελματική, κι οι παραστάσεις να περιοριστούν σε ορισμένα κέντρα του ελληνοφώνου κόσμου. Αυτή η διαφοροποίηση της θεατρικής τέχνης, με την παραπέρα απενεργοποίηση του κοινού, επισφραγίστηκε γύρω στα 200 π.Χ., οπότε στο θέατρο του Διονύσου εμφανίζεται το υπερυψωμένο “λογείο” των υποκριτών, δημιουργώντας το μετέπειτα προσκήνιο. Έτσι φτάσαμε, στη ρωμαϊκή εποχή, η ορχήστρα να μετατραπεί σε αρένα για μονομαχίες και θηριομαχίες, ενώ στην πρωτεύουσα, τη Ρώμη, οι εισαγόμενες δραματικές παραστάσεις προσφέρονταν κυρίως για την τέρψη των θεατών ακόμη και, ιδιωτικών γιορτῶν⁹ οι Ρωμαίοι πολίτες δεν έπαιρναν μέρος σ’ αυτές τις παραστάσεις ούτε υπήρχαν ποιητικοί αγώνες στους οποίους θα μπορούσε να μετάσχει κανείς. Οι τραγωδίες του Σενέκα, που έγιναν διάσημες από την πρόσληψή τους την περίοδο της Αναγέννησης, δεν γνωρίζουμε ούτε αν παραστάθηκαν ποτέ· η αρχαία θεατρική παράδοση σβήνει σταδιακά τους τρεις πρώτους μεταχριστιανικούς αιώνες, αφήνοντας στη θέση της τραγωδίας τον παντόμιμο και της κωμωδίας τον αυτοσχέδιο τύπο φάρσας, το μίμο⁸. Και η είσοδος των επαγγελματιῶν γυναικῶν σ’ αυτά τα θεάματα ήταν ακόμα ένα στοιχείο παρακμής, αφού η παρουσία τους δεν συνιστούσε θέατρο, αλλά θέαμα άσχετο με την τέχνη.

Την ανάγκη να επανενωθούν η διδασκαλία και η ψυχαγωγία για την επαναπροσέγγιση του κοινού, τάση που εκδηλώθηκε στην τέχνη από τον καιρό της Αναγέννησης, οδηγώντας στην αναγέννηση του θεάτρου από το Σαίξπηρ κ.ά. μεγάλους δημιουργούς, την ξαναβρίσκουμε στην περίοδο του επαναστατικού διαφωτισμού της αστικής τάξης, όπως διατυπώνεται στα κείμενα του Ντιντερό (Denis Diderot, 1713-1784), και βέβαια στο επικό-διαλεκτικό θέατρο του Μπέρτολτ Μπρεχτ (Bertolt Brecht, 1898-1956), που θεωρητικά και έμπρακτα αντιπροσωπεύει μια πρωτοπόρα καλλιτεχνική έκφραση στη σύγχρονη εποχή, αποκρυσταλλώνοντας το αίτημα για θέατρο επαναστατικής μετάβασης σε μια νέα κοινωνία. Δεν είναι τυχαίο που ο διδακτικός χαρακτήρας του θεάτρου, στην πραγματική του διάσταση, προβάλλει ως επιτακτική ανάγκη κάθε φορά που το ζητούμενο είναι η συνειδητή δράση και η πλατιά κινητοποίηση των ανθρώπων.

⁸ Η Αυτοκρατορική εποχή ή Ύστερη Αρχαιότητα ονομάστηκε από τον Α. Σολομό “κοσμοκρατορία των μίμων” (Α. Σολομός, *Ο Άγιος Βάκχος ή άγνωστα χρόνια του Ελληνικού Θεάτρου 300 π.Χ.-1.600 μ.Χ.*, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα & Ιωάννινα 1987³).

⁹ Αναλυτικότερα στο: Η.Δ. Blume, *Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο*, μτφρ. Μαρία Ιατρού, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα 1986, σσ.140-141 και 145-147.

Ο εγκυκλοπαιδιστής Ντιντερό θεωρούσε το θέατρο κοινό τόπο της διδασκαλίας και της ψυχαγωγίας· γι' αυτό αντιδρούσε στην “καθαρή” διασκέδαση, ακόμη κι όταν περιείχε θέματα τραγικά, θεωρώντας την κενή κι ανάξια λόγου, ενώ πίστευε ότι τα διδακτικά στοιχεία, σε καλλιτεχνική βέβαια μορφή, όχι μόνο δεν εμποδίζουν τη διασκέδαση, αλλά εμβαθύνουν την ψυχαγωγία. Έθεσε τις αρχές του σοβαρού ρεαλιστικού δράματος, που τοποθετούσε στο ενδιάμεσο της τραγωδίας και της κωμωδίας, και κατάργησε καθιερωμένες θεατρικές συμβάσεις (όπως ήταν ο “τέταρτος τοίχος”, το φανταστικό χώρισμα του προσκηνίου από το αμφιθέατρο), που δημιουργούσαν τη θεατρική ψευδαίσθηση κι αποκοίμιζαν έτσι το κοινό αντί να το ξυπνήσουν.¹⁰

Η απαίτηση ν' αποκτήσει ξανά τη μορφωτική του σημασία το θέατρο δεν έρχεται ωστόσο σε αντιπαράθεση με την προσφορά αισθητικής απόλαυσης, όπως κάποιοι νομίζουν. Είναι ένα αίτημα επίκαιρο και στην εποχή μας, που ακόμη και η διασκέδαση δεν είναι εξασφαλισμένη, αφού κατά το ευφυολόγημα του Μπρεχτ, για να διασκεδάσει αληθινά το κοινό, πρέπει πρώτα να συγκεντρωθεί. Τα άτομα που βιώνουν χωριστά, παθητικά και εν τέλει κακομοίρικα τη ζωή τους, το μόνο που μπορούν να διασκεδάσουν είναι προσωρινά τις αγωνίες που τους βασανίζουν, κι ας επανέρχονται αμέσως μετά συσσωρευμένες. Ακόμη και η διασκέδαση έχει γίνει πλέον ατομική υπόθεση, ενώ το παραδοσιακό θέατρο έχει χάσει το κοινό του και το νόημά του: η απόσταση ανάμεσα στο έργο τέχνης και τη ζωή των περισσότερων ανθρώπων μεγαλώνει, η σφαιρική μόρφωση των νέων υποκαθίσταται από την εκγύμναση δεξιοτήτων, ο ελεύθερος χρόνος για κοινωνική δραστηριότητα περιορίζεται ασφυχτικά απ' το καθημερινό κυνήγι της επιβίωσης.

Σ' αυτές τις συνθήκες η πρόταση του Μπρεχτ για τέχνη με νέα μορφή και περιεχόμενο, που θα συγχωνεύει τις δυο λειτουργίες της, την ψυχαγωγία και τη διδασκαλία, έτσι που ούτε να παρέχει μια ψευδαίσθηση ζωής ούτε από την άλλη να μετατρέπεται σε άμβωνα ηθικής κατήχησης, είναι πρόταση που οδηγεί σε μια κατεύθυνση αναζήτησης τέχνης αληθινής· συνιστά προσπάθεια απεικόνισης με καλλιτεχνικά μέσα του κόσμου, έτσι που να βοηθήσει το θεατή «να κατανοήσει τον κοινωνικό του περίγυρο και να κυριαρχήσει πάνω του σύμφωνα με τη λογική και το συναίσθημα.»¹¹.

Απ' αυτήν την οπτική εξετάζεται παρακάτω το θέμα. Η συγκριτική θεώρηση της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή και της διασκευής που επιχείρησε ο Μπρεχτ πάνω στο κλασικό έργο όχι μόνο επιβεβαιώνει τη διδακτική αποστολή της τραγωδίας, ως μια κατάκτηση της αρχαίας Αθήνας στον τομέα του πολιτισμού, αλλά και επισημαίνει τη σημασία και το νόημα που μπορεί να έχει το θέατρο στην εποχή μας· έτσι που η τέχνη να γίνει ξανά, σε ένα ανώτερο βέβαια επίπεδο, δημιουργική ανάπλαση της πραγματικότητας.

¹⁰ Το “ρίξιμο του τέταρτου τοίχου”, έννοια που εισήγαγε ο Ντιντερό, είναι κάθε περίπτωση όπου παραβιάζεται η σύμβαση που είχε υιοθετηθεί στο τότε δράμα, σύμφωνα με την οποία οι ηθοποιοί έπαιζαν μπροστά στο κοινό αγνοώντας το, σαν να βρίσκονταν μόνοι τους ή σε ένα κανονικό δωμάτιο με τέσσερις τοίχους. Ο τοίχος πέφτει με άμεση αναφορά στο ακροατήριο, με πρόκληση του κοινού να εκφραστεί με κάποιον τρόπο, όπως είναι το χειροκρότημα κ.τ.λ.. Τις θεωρητικές απόψεις του για το θέατρο ο Ντιντερό διατύπωσε στις σημειώσεις του με αφορμή το θεατρικό του έργο (Denis Diderot "Les Entretiens sur *Le Fils Naturel*", 1758).

¹¹ Μπ. Μπρεχτ “Το πειραματικό θέατρο”, στο: Μπρεχτ Μπερτολτ *Για το ρεαλισμό*, επιμ. Βέρνερ Χεχτ, μτφρ. Λουκία Κοντή, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1998, σ.195.

A. Ο διδακτικός χαρακτήρας της αρχαίας τραγωδίας

A.1. Η τραγωδία “μίμησις πράξεως”

Πέρα από τα διασωθέντα κείμενα των ίδιων των τραγικών και τις πληροφορίες που έχουμε για το βίο, το έργο τους και τους δραματικούς αγώνες όπου συμμετείχαν, βασιζόμαστε για την κατανόηση της αρχαίας τραγωδίας στην ανάλυση της ποιητικής τέχνης που περιέχεται στο ομώνυμο έργο του Αριστοτέλη, ένα έργο που ο εισηγητής του “μη αριστοτελικού” θεάτρου, ο Μπρεχτ, χαρακτήριζε “μεγαλειώδες”¹². Το *Περί Ποιητικής* σύγγραμμα του Αριστοτέλη, στο μεγαλύτερο μέρος του (κεφ. 6-22) αναφέρεται στην τραγωδία, ενώ ένα δεύτερο βιβλίο που προχωρούσε στην ανάλυση της κωμωδίας δυστυχώς έχει χαθεί.

Ο Αριστοτέλης προσδιορίζει την ποίηση, όπως και τις άλλες τέχνες, ως μίμηση (Αριστοτ. *Περί Ποιητικής*, 1.2-7, 1447a) ο όρος “μίμησις” σημαίνει αναπαράσταση της πραγματικότητας. Ο Ι. Συκουτρής διευκρινίζει ότι ο ορισμός αυτός αποτελεί αντίληψη προπλατωνική που αφορά όχι μόνο την ποίηση αλλά γενικά την καλλιτεχνική δημιουργία.¹³ Όλα τα σχετικά κείμενα που έχουμε στη διάθεσή μας επιβεβαιώνουν ότι για τη λαϊκή κρίση της αρχαίας κλασικής εποχής το πρώτο και σπουδαιότερο κριτήριο της τέχνης είναι η ομοιότητα με την πραγματικότητα.¹⁴

Ως προς το αντικείμενο της μίμησης, ως προς το τι δηλαδή από την πραγματικότητα αναπαρασταίνεται η ποίηση, παρατηρούμε ότι η ανάλυση του Αριστοτέλη ρίχνει το βάρος της ποιητικής τέχνης στη μίμηση των ανθρώπινου βίου. Ένα χωρίο αναφέρει ότι η ποίηση μιμείται χαρακτήρες, παθήματα και ενέργειες (“ἦθη καὶ πάθη καὶ πράξεις” - Αριστοτ. *Περί Ποιητικής* 1.5, 1447a), σε παρακάτω όμως χωρίο διευκρινίζεται ότι οι ποιητές “ἐμιμοῦντο πράξεις” (Αριστοτ. *Περί Ποιητικής* 4.7, 1448b), για να φτάσουμε στην ιδιαίτερη φράση για την τραγωδία, ότι είναι μίμηση “οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεως καὶ βίου” (Αριστοτ. *Περί Ποιητικής* 6.9, 1450a), με την έννοια πως δεν περιγράφει στατικά ψυχικές ιδιότητες, ούτε θεωρεί τα παθήματα των ανθρώπων άσχετα από τις πράξεις τις δικές τους ή των άλλων και γενικότερα απ’ την ανθρώπινη δράση. Άρα αντικείμενο της ποίησης για τον Αριστοτέλη είναι η ανθρώπινη πραχτική, γιατί ο σκοπός του βίου, η ευτυχία των ανθρώπων (η αριστοτελική “εὐδαιμονία”) είναι αποτέλεσμα ενέργειας και τρόπου ενέργειας κι όχι παθητική ψυχική κατάσταση, όπως πιστεύουν πολλοί και σήμερα.¹⁵ Γι’ αυτό και ο “μῦθος”, που αφορά ακριβώς την πλοκή των ανθρώπινων ενεργειών, το “σενάριο”, θεωρείται απ’ τον Αριστοτέλη το καθοριστικό ποιοτικό στοιχείο, η ψυχή της τραγωδίας (“Ἀρχὴν μὲν οὖν καὶ οἶον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας, δεύτερον δὲ τὰ ἦθη” - Αριστοτ. *Περί Ποιητικής*, 6.15, 1450a), φτάνει μάλιστα στο σημείο να υποστηρίξει ότι “ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγωδία, ἄνευ δὲ ἠθῶν γένοιτ’ ἂν” (Αριστοτ. *Περί Ποιητικής*, 6.11, 1450a).

¹² Μπ. Μπρεχτ “Το πειραματικό θέατρο”, στο: Μπρεχτ Μπ. *Για το ρεαλισμό*, ό.π. σ.198.

¹³ Ι. Συκουτρής, “Εισαγωγή” στο *Αριστοτέλους Περί Ποιητικής*, εκδ. Ακαδημίας Αθηνών, Αθήνα 1937 (ανατ. Εστία 2011), σσ.44-45*.

¹⁴ Η λαϊκή απαίτηση για ρεαλιστική απόδοση της πραγματικότητας στην τέχνη (“ἀπεικασίαν των ὀρωμένων”) είναι φανερή, για παράδειγμα, στη συζήτηση του Σωκράτη με το ζωγράφο Παράσσιο (Πλάτωνος *Συμπόσιον* 4,21).

¹⁵ Βλ. σχετικά Ι. Συκουτρής, “Ερμηνεία κειμένου” στο: *Αριστοτέλους Περί Ποιητικής*, ό.π. σ.58, υποσημειώσεις 2, 3, 4, 5, 6 και 7.

Αυτή η μίμηση λοιπόν προκαλεί μια ιδιαίτερη χαρά κι ευχαρίστηση, την αισθητική-καλλιτεχνική συγκίνηση. Προφανώς είναι η ευχαρίστηση που προκαλεί η αναπαράσταση των αισθητών πραγμάτων με μέσα επίσης αισθητά, ορατά ή ακουστά, αλλά και η αναγνώρισή τους¹⁶ οφείλουμε να διευκρινίσουμε πως το κύριο εργαλείο για το είδος της τέχνης που ονομάζουμε λογοτεχνία δεν μπορεί παρά να είναι ο λόγος (με την έννοια της ανθρώπινης νόησης, όχι με κάποια μεταφυσική διάσταση). Άλλωστε, για να καταλάβουμε το νόημα της συγκίνησης που η τέχνη προκαλεί κι ο Αριστοτέλης προσδιορίζει με τον όρο “ήδονή”, πρέπει να λάβουμε υπόψη την παρατήρησή του ότι ο άνθρωπος νιώθει ήδονή και από το “μανθάνειν”, που είναι μια σύμφυτη μ’ αυτόν επιθυμία (“πάντες άνθρωποι τοῦ εἰδέναι ὀρέγονται φύσει. σημεῖον δ’ ἡ τῶν αἰσθήσεων ἀγάπησις” – Αριστοτ. *Μετὰ τὰ φυσικά* 980a¹⁶), καθώς η αντίληψη των πραγμάτων είναι η αρχή για την ανακάλυψη ενός νοήματος που δίνει αξία στη ζωή του.

Δύο λοιπόν –και αλληλένδετες– είναι οι αιτίες που γέννησαν την ποιητική τέχνη κατά τον Αριστοτέλη: το “μανθάνειν” και το “χαίρειν”. Δηλαδή, μέσω της μίμησης, μαθαίνουμε και μαζί αισθανόμαστε χαρά.

Για να κατανοηθεί η γένεση της ποιητικής τέχνης, ο Αριστοτέλης προχωρεί σε μια μεγαλοφυή παρατήρηση. Παρατηρεί και συνδέει τον τρόπο που το μικρό παιδί μαθαίνει τον κόσμο και διαμορφώνεται σε προσωπικότητα, με την αναπαραγωγή της κοινωνίας, τον τρόπο που μια ολόκληρη κοινωνική ομάδα μεταδίνει την πείρα της στα μέλη της, ή, για να το πούμε αλλιώς, τον τρόπο που τα μέλη της οικειοποιούνται την κοινωνική πείρα. Η μίμηση είναι σύμφυτη στους ανθρώπους από τότε που είναι παιδιά. Ο άνθρωπος, λόγω της κοινωνικής υπόστασης του είδους του (“Φύσει μὲν ἔστιν ἄνθρωπος ζῶν πολιτικόν”, Αριστοτ. *Πολιτικά* 1278b), συγκριτικά με τα άλλα ζώα κατέχει τη μιμητική ικανότητα σε υπερθετικό βαθμό (“μιμητικώτατόν ἐστι”), γιατί μαθαίνει μιμούμενος τους άλλους μέσα στην κοινωνία κι έτσι αποκτά τις πρώτες του γνώσεις (“καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας”). Τα παραπάνω επισημαίνει ο Αριστοτέλης, μ’ αφορμή τη μελέτη του για την ποιητική τέχνη, διαπιστώνοντας παράλληλα ότι όλοι οι άνθρωποι αισθανόμαστε χαρά με τα αποτελέσματα αυτής της μιμητικής διαδικασίας (“καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας” – Αριστοτ. *Περὶ Ποιητικῆς* 4.2, 1448b) που μας οδηγεί στη ζωή μας να είμαστε αποτελεσματικοί στους στόχους μας και γι’ αυτό ευτυχισμένοι. Εξαρχής λοιπόν καμιά αντιπαράθεση δεν υπάρχει ανάμεσα στη μάθηση και τη χαρά της αισθητικής απόλαυσης, αλλά φαίνεται πως και τα δυο στοιχεία είναι αλληλένδετα και διαλεκτικά αλληλεπιδρούν.

Επεκτείνοντας τη σκέψη μας στην κοινωνία συμπεραίνουμε ότι η κοινωνική ομάδα μαθαίνει αναπαράγοντας την κοινωνική της πείρα μέσω μιας μιμητικής διαδικασίας αγωγής. Έκφραση αυτής της μιμητικής διαδικασίας αγωγής αποτελεί και η τέχνη.¹⁷

¹⁶ Στη συνέχεια μάλιστα του κειμένου επισημαίνει ότι σε διάκριση από τα άλλα ζώα “τὸ δὲ τῶν ἀνθρώπων γένος καὶ τέχνη καὶ λογισμοῖς γίγνεται δ’ ἐκ τῆς μνήμης ἐμπειρία τοῖς ἀνθρώποις.” (Αριστοτ. *Μετὰ τὰ φυσικά* 980b). Επίσης διαπιστώνει ότι η τέχνη, όπως και η επιστήμη, έχουν τη βάση τους στην ανθρώπινη πείρα: “καὶ δοκεῖ σχεδὸν ἐπιστήμη καὶ τέχνη ὅμοιον εἶναι καὶ ἐμπειρία, ἀποβαίνει δ’ ἐπιστήμη καὶ τέχνη διὰ τῆς ἐμπειρίας τοῖς ἀνθρώπου” (Αριστοτ. *Μετὰ τὰ φυσικά* 980b).

¹⁷ Ο οργανωμένος θεσμός που ονομάστηκε “εκπαίδευση” είναι πολύ μεταγενέστερος στην πορεία ανάπτυξης της κοινωνίας· επομένως στην πρωτόγονη κοινότητα η αγωγή σε μεγάλο μέρος περνούσε μέσα από την τέχνη, όταν δεν αρκούσε πια μονάχα η άσκηση κατά την ομαδική εργασία.

Α.2. Τα πρωτόγονα δρώμενα - μύηση στη ζωή

Γνωρίζουμε από την κοινωνική ανθρωπολογία πως οι πρώτες μορφές τέχνης γεννήθηκαν στην πρωτόγονη κοινότητα του ανθρώπινου γένους. Μιμικά δρώμενα συναντάμε και σήμερα ακόμα στις ιεροτελεστίες διαφόρων φυλών της Αφρικής, των “Ινδιάνων” της Βόρειας Αμερικής και των ιθαγενών του Αμαζονίου, της Αυστραλίας και Νέας Ζηλανδίας. Γι’ αυτό το λόγο υποθέτουμε πως στο πρώτο της στάδιο η τέχνη μάλλον ήταν συνδεδεμένη με τη μαγεία και, συνακόλουθα, στη συνείδηση των πρωτόγονων αποτελούσε μέσο επιβίωσης, αναπαραγωγής και βελτίωσης της ζωής (ο “χορός της βροχής”, αναπαραστάσεις της γονιμότητας της φύσης κ.ά. εκδηλώσεις, κάμποσες από τις οποίες συνδέονται συγκεκριμένα με το χώρο της ανθρώπινης εργασίας, όπως οι σκηνές αναπαράστασης κυνηγιού).

Ο μιμικός χορός του γένους, που παρίστανε τις πράξεις του τοτεμικού είδους (κάποιου ζώου απολύτως απαραίτητου για την επιβίωση των ανθρώπων της πρωτόγονης κοινότητας), πέρασε –σύμφωνα με την πανάρχαιη κανιβαλική αντίληψη ότι τρώγοντας το τοτεμικό ζώο αποκτούσαν τις ιδιότητές του¹⁸ – στη δραματοποίηση της δράσης των προγόνων του γένους που νοούνταν σα ζώα. Έτσι η τελετουργική πράξη προκάλεσε την προβολή ενός μύθου, που αναπαράστανε όλα τα χαρακτηριστικά της με αφηγηματική μορφή. Λένε συχνά σε τέτοιες περιπτώσεις πως ο μύθος είναι η εξήγηση της τελετουργίας. Όμως στις πρωτόγονες τουλάχιστον φάσεις του είναι πιο πολύ η προφορική ερμηνεία της τελετουργικής πράξης – η συλλογική έκφραση της αξέχαστης εμπειρίας που μοιράστηκαν περιοδικά όλοι όσοι πήραν μέρος στην ιεροτελεστία. Αργότερα, όταν το σύστημα του γένους θα βρίσκεται σε παρακμή, ο μύθος θ’ αποσπαστεί από την ιεροτελεστία και θ’ αναπτύξει τα δικά του χαρακτηριστικά.¹⁹

Οι αρχέγονες αυτές “ιεροτελεστίες” έπαιζαν ρόλο στη μύηση των νεότερων στα μυστήρια της ζωής, που στο πρώτο στάδιο της κοινοτικής ζωής έπρεπε να κοινοποιηθούν σε όλους. Πολύ αργότερα, όταν προχώρησε κι εντάθηκε ο καταμερισμός εργασίας, ο έλεγχος αυτής της δραστηριότητας περιορίστηκε στους λίγους που κυριάρχησαν στην παραγωγή και απόκτησαν εξουσία στη διαφοροποιημένη σε τάξεις κοινωνία.

Η τέχνη λοιπόν βγήκε απ’ αυτές τις άτυπες τελετουργίες, ωστόσο “βγήκε”, ξεχώρισε δηλαδή κάποτε ως ιδιαίτερη δραστηριότητα. Αυτό ισχύει και για το δράμα, που ως η πιο σύνθετη μορφή τέχνης, είναι η παλιότερη μορφή της²⁰.

Η τραγωδία σε κάθε της φάση, από τη γέννηση ως την παρακμή της, προσδιορίζεται από την εξέλιξη της ίδιας της κοινωνίας. Μπορεί να προέρχεται από τελετουργίες, που σε κάποιο βαθμό τα ίχνη τους βρίσκουμε και μέσα στα κείμενα των

¹⁸ Από δω και ο συνδεδεμένος με τη λατρεία του Διονύσου “ένθουσιασμός”: η πεποίθηση δηλαδή ότι ο θεός έμπαινε μέσα στον άνθρωπο και του πρόσδιδε τις θεϊκές του ιδιότητές, από τη στιγμή που αυτός θα κατανάλωνε το τοτεμικό είδος που προστατεύει, είτε αυτό ήταν τα προϊόντα ενός φυτού (όπως το αμπέλι, το σταφύλι, άρα το κρασί) είτε ήταν οι ωμές σάρκες του ιερού ζώου (βλ. στις *Βάκχες* του Ευριπίδη και γενικότερα τις ιστορίες για τις Βάκχες ή Μαινάδες ή Βασσαρίδες ή Λήνες ή Μαιμαλόνες).

¹⁹ Thomson G., *Αίσχύλος και Αθήναι, Μελέτη γύρω από τις κοινωνικές πηγές του δράματος*, μτφρ. Γ.Ν.Βιστάκης- Φ.Αποστολόπουλος, εκδ. Ορίζοντες, Αθήνα 1954, σ.115.

²⁰ Ο καταμερισμός εργασίας επηρέασε και την τέχνη, οπότε η αρχικά ενιαία καλλιτεχνική δραστηριότητα που εκφραζόταν στα δρώμενα, διαχωρίστηκε σε επιμέρους μορφές τέχνης και ειδικούς καλλιτέχνες: μουσικούς, χορευτές, ζωγράφους, γλύπτες, λογοτέχνες, σκηνοθέτες, ηθοποιούς κ.ο.κ., διαφοροποίηση που στη σύγχρονη εποχή είναι σε τέτοιο βαθμό φανερή, που χάνεται η αίσθηση της κοινωνικής χρησιμότητας της τέχνης.

αρχαίων τραγικών, ωστόσο, κατά τον Μπ. Μπρεχτ, το αληθινό θέατρο εμφανίζεται μόλις αυτά τα δύο χωριστούν. Η χρήση τελετουργικών στοιχείων στο έργο του Σοφοκλή, για παράδειγμα, αποδείχνει όχι μόνο πως καταλάβαινε αυτή τη θεμελιώδη αρχή, αλλά ότι την τελειοποίησε.²¹

Οι μακρινές ρίζες λοιπόν του δράματος βρίσκονται στη μιμική λειτουργία του πρωτόγονου γένους, στη διάρκεια της τελευταίας φάσης της φυλετικής κοινωνίας. Η τελετουργία αυτή προβλήθηκε στο ελληνικό δωδεκάθεο σα μύθος των παθών του Διονύσου.

Είναι διάσημη, αλλά μάλλον σχηματική, η άποψη του Φρίντριχ Βίλχελμ Νίτσε (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900), σύμφωνα με την οποία ο Απόλλωνας κι ο Διόνυσος στέκαν στους αντίθετους πόλους, ο ένας εκφράζοντας τη στατική τελειότητα - το “Mass (Μέτρον)”, όπως το διατύπωσε ο Γερμανός φιλόλογος και φιλόσοφος, ο άλλος το λαϊκό ενθουσιασμό, το “Übermass (υπέρμετρον)”²². Ο Νίτσε υπέθεσε πως η τραγωδία είναι προϊόν αλληλεπίδρασης δύο “μορφών τέχνης”, που συμβολικά τις βάπτισε αντιπαραθέτοντας τις δυο αυτές θεότητες: η “απολλώνια” εκπροσωπεί την εγκράτεια και η “διονυσιακή” την ανεμελιά. Στη συνέχεια υποστήριξε ότι οι ρίζες της τραγωδίας εντοπίζονται στις έντονες συναισθηματικές καταστάσεις (την κατάσταση της “ἔκστασης”) και σε καθαρώς φορμαλιστικά στοιχεία όπως το άσμα και η ὄρχηση ἔτσι ξεχώρισε τα συναισθήματα από τη λογική, για να υποστηρίξει τελικά ότι το έμφυτο διονυσιακό πνεύμα της τραγωδίας καταστράφηκε από τον ορθολογισμό! Η χαρακτηριστική αυτή αντιπαράθεση συναισθημάτων με τη λογική, που έχει αφήσει βαθύ το αποτύπωμά της στη σύγχρονή μας τέχνη, όσο και στη φιλολογική βιβλιογραφία, οδήγησε το Νίτσε σε υποκειμενικές απόψεις, όπως ότι «η λογική του Ευριπίδη καταστρέφει το ένστικτο» σε διάκριση από το Σοφοκλή, που κατά τη γνώμη του «διασώζει το αληθινά τραγικό πνεύμα και εξαγνίζει τη δραματική ποίηση διαχωρίζοντας τη σκέψη από τη δράση των χαρακτήρων». Θεωρούσε ότι οι τραγικές παραστάσεις αποσκοπούσαν περισσότερο στην πρόκληση συναισθημάτων (“πάθος”) παρά δράσης (“δρᾶν”) και γι’ αυτό, αποκλίνοντας από τον Αριστοτέλη, προσδίνει κεντρικό ρόλο στην παράσταση στο Χορό, βάσει της δικής του θέσης ότι η τραγωδία γεννήθηκε «από το Πνεύμα της μουσικής». Και καθώς ο Ευριπίδης ήταν ο τελευταίος των μεγάλων τραγικών, ο Νίτσε θα του αποδώσει ευθύνη και θα διαγνώσει το «θάνατο της τραγωδίας»²³.

Δεν είναι το θέμα μας να αναλύσουμε την ιδεαλιστική θεωρία του Νίτσε σε όλες τις πλευρές της. Η απλουστευτική διαφοροποίηση που παρουσίασε ο Νίτσε ανάμεσα στη λατρεία Απόλλωνα και Διονύσου, αν υποθέσουμε ότι υπήρξε, θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί μονάχα στην τελευταία φάση της εξέλιξης του δωδεκάθεου ὡστόσο το μόνο που έχει διαπιστωθεί είναι ότι και οι παλιότερες φάσεις εξακολούθησαν να επιζούν στην τελετουργία της αρχαϊκής και κλασικής εποχής. Ο George Thomson, μελετώντας τις κοινωνικές πηγές του δράματος, μάς παρουσίασε τη διαδικασία διαμόρφωσης αυτού

²¹ R. Rehm, “Ritual in Sophocles”, στο Markantonatos Andreas (επιμ.) *Brill 's Companion to Sophocles*, εκδ. Brill, Leiden-Boston 2012, σ.247.

²² Nietzsche, Friedrich Wilhelm, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 37 (Η γέννηση της Τραγωδίας από το Πνεύμα της Μουσικής).

²³ Βλ. το δοκίμιο του Α. Henrichs “Ο Νίτσε για την αρχαία ελληνική τραγωδία και το τραγικό” στο: J. Gregory (επιμ.), *Όψεις και θέματα της Αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, 31 εισαγωγικά δοκίμια, μτφρ. Μ.Καίσαρ- Ο.Μπεζαντάκου, Γ. Φιλίππου, επιμ. ελλην. έκδ. Δ.Ιακώβ, εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα 2010, σ.623 κ.ε..

του σύνθετου φαινομένου. Οι θεοί του Ελληνικού πανθέου είναι ο καθένας τους χωριστά ο καρπός μιας απέραντης σύνθεσης από τοπικές λατρείες, που υποχώρησαν σε μια ενιαία ιδέα, τότε μονάχα, όταν η ατομική διάρθρωση της φυλετικής κοινωνίας εξαφανίστηκε μέσα στη διαστρωμάτωση των οικονομικών τάξεων και χρειάστηκαν τέσσερις αιώνες και η εμπορική επικοινωνία για να τεθεί η βάση για το γνωστό μας δωδεκάθεο, πλασμένο πάνω στο Ομηρικό, ταυτόχρονα όμως διαφοροποιημένο. Όμως, ακόμα και τότε, η αντίληψη διέφερε από τάξη σε τάξη, κι από περιοχή σε περιοχή. Έτσι στους Δελφούς η οργιαστική λατρεία των Θυιάδων ήταν αφιερωμένη ταυτόχρονα στον Απόλλωνα και στο Διόνυσο. Ο Διόνυσος, σαν και τον Απόλλωνα, ήταν και κείνος μουσικός και προφήτης. Και Απολλωνειακά πανηγύρια, σαν τα Λαμπαδηφόρια στις Θήβες και τα Σταφυλοδρόμια στη Σπάρτη, ήταν Διονυσιακά πέρα ως πέρα, εκτός από τ' όνομα. Αλλά οι σχέσεις του Διονύσου δεν περιορίζονταν μονάχα στον Απόλλωνα στην Κρήτη ταυτιζόταν με το Δία, στη Θράκη ήταν θεός του πολέμου, σαν και τον Άρη κ.ο.κ.. Το νήμα λοιπόν που ενώνει τους ελληνικούς μύθους πρέπει να είναι ο τελετουργικός τύπος που είναι παλιότερος από τους θεούς και χάνεται στα βάθη της μιμικής τελετουργίας του τοτεμικού γένους.²⁴

Η τραγωδία συνδέθηκε ασφαλώς με την οργιαστική λατρεία του Διονύσου, που σ' ένα εκπληκτικό συγκρητισμό των λατρειών μιας πολύ ευρείας γεωγραφικής περιοχής (του Διονύσου ως θεού της αμπελουργίας, συνδεδεμένου με τον επιχώριο θεό του αττικού δήμου της Ικαρίας του Βάκχου ή Βαγανού της Φρυγίας, θεού της γονιμότητας συνδεδεμένου με τη λατρεία της κρητικής –επίσης φρυγικής προέλευσης– Μεγάλης Θεάς μαζί μ' αυτούς κι ο Συριακός Άδωνις, ο Λυδικός Άττις, ο Αργεΐος Λίνος, ο Θηβαίος Ξάνθος, ο Μεσσήνιος Μέλανθος και η αντίστοιχη θηλυκή θεότητα Περσεφόνη-Αριάδνη, όλοι θεοποιημένες μορφές της βλάστησης και των εποχών κι ακόμη ο “διμήτωρ” θεός της Θράκης και της Θήβας, γιος της Σεμέλης, μαζί και ο Ζαγραΐος Διόνυσος, γιος της Περσεφόνης, θεός της ανακύκλησης της ζωής). Ο Διόνυσος επομένως δεν είναι παρά ο συμφυρμός πρωταρχικά του μαγικού προστάτη της γονιμότητας (γι' αυτό και η συνοδεία του από φαλλοφόρους άντρες και μυθικούς δαίμονες της γονιμότητας: Σατύρους, Σίληνους, Πάνες, Κενταύρους), που αργότερα συγχωνεύτηκε με το Ζαγραΐο, προστάτη της φυσικής ανακύκλησης κι ανέλαβε ιδιαίτερα την προστασία της βλάστησης και αμπελουργίας.²⁵ Αποτελεί το μεταγενέστερο θρησκευτικό σύμβολο της λατρείας του φυσικού φαινομένου της γονιμοποίησης, των μεταμορφώσεων (“παθημάτων”) με την εναλλαγή των τεσσάρων εποχών του φυσικού κόσμου, άρα της δημιουργικής ορμής της φύσης που, κατά τον περιοδικό κύκλο “θανάτου” και “ανάστασης” της βλάστησης, πεθαίνει και ξαναγεννιέται. Τα μυθικά παθήματα του Διονύσου²⁶, που αντανακλούν την ανακύκληση της ζωής, εκφράζουν ακριβώς αυτόν το συμβολισμό, που μεταφέρεται από το διθύραμβο στην τραγωδία, παρ' όλο που τα θέματά

²⁴ G.Thomson, *Αίσχύλος και Αθήναι, Μελέτη γύρω από τις κοινωνικές πηγές του δράματος*, ό.π. σσ.146-147.

²⁵ Π.Σπανδωνίδης, *Εισαγωγή στην αρχαία ελληνική τραγωδία*, εκδ. Νομικός, Αθήνα 1964², σσ. 6-8.

²⁶ Ο Ζαγραΐος Διόνυσος κομματιάστηκε από τους Τιτάνες, αλλά κατάπιε την καρδιά του ο Δίας, και έτσι ξαναγεννήθηκε ο Διόνυσος πάλι, κατά το θηβαϊκό μύθο, ο γιος της Σεμέλης και του Δία, όταν κεραυνοβολήθηκε η μάνα του, σώθηκε γιατί τον κυφόρησε ο Δίας μέσα στο μηρό του. Με το μύθο της γέννησης του Διονύσου σα γιου του Δία και της Σεμέλης, με πρότυπο τον ιερό γάμο Ουρανού και Γης, υποδηλώνονται οι επιπτώσεις των μετεωρολογικών φαινομένων στην αμπελοκαλλιέργεια, ενώ σε δεύτερο επίπεδο με τη γέννηση του Διονύσου από το μηρό του Δία, όπως και της Αθηνάς από την κεφαλή του, εξαιρείται το πατριαρχικό πρότυπο. Αναλυτικότερα: Ι. Κακριδής, *Ελληνική Μυθολογία*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1986, τόμ.2, σσ.200-211.

της πολύ νωρίς διαφοροποιούνται από το θρησκευτικό περιεχόμενο, για να αποτυπώσουν τα παθήματα και τις μεταμορφώσεις του ανθρώπου μέσα στον κοινωνικό βίο.

Παράδειγμα του κύκλου των ανθρώπινων πια παθημάτων, ενσωματωμένο στην τραγωδία του Σοφοκλή *Αντιγόνη* βρίσκουμε στην Πάροδο, όταν ο χορός των Θηβαίων καλεί για γλέντι στους ναούς μέχρι το ξημέρωμα και τον ίδιο το Βάκχο να σύρει, πρωτοπανηγυριώτης, τους χορούς της νίκης (στ.152-154: “θεῶν δὲ ναοὺς χοροῖς /παννυχίοις πάντας ἐπέλ/θωμεν, ὁ Θήβας δ’ ἐλελί/χθων Βάκχιος ἄρχοι”). Στο τελευταίο όμως χορικό άσμα, το Ε΄στάσιμο, η επίκληση του Βάκχου είναι πλέον μια απελπισμένη προσευχή, που ξεκινάει με την κλητική προσφώνηση “Πολύωνυμε” (στ.115), αναφέρεται στην επικείμενη συμφορά – το μίασμα που μολύνει πια όλους τους Θηβαίους (“βιαίας ἔχεται/ πάνδαμος πόλις ἐπὶ νόσου”, στ.1140-1141) και καταλήγει σε ανοιχτό κάλεσμα στον προστάτη της πόλης να έρθει για να τη σώσει (“μολεῖν καθαρσίῳ ποδὶ”, στ. 1144).²⁷

Η τραγωδία ενσωματώνει λοιπόν τη λυρική παράδοση, που στη χορική της εκδοχή βρίσκεται πιο κοντά στην αντίληψη της ομαδικής ζωής της πόλης. Ας θυμηθούμε ότι γενικά η τραγωδία πήγασε από τους κορυφαίους του λατρευτικού του Διονύσου χορικού άσματος, του διθύραμβου (“τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον”). Θα πρέπει να κατανοηθεί στην αρχή ως ένα δρώμενο, με διάλογο ανάμεσα στον Κορυφαίο και το Χορό, και βέβαια με κάποιο περιεχόμενο:

«Αρχικά ο *ἐξάρχων*, ο ποιητής- κορυφαίος του χορού και του τραγουδιού στο διθύραμβικό Χορό, θεωρούνταν ότι καταγόταν από το θεό- ιερέα του Διονυσιακού θιάσου. Ο *θίασος* ήταν μια μυστική εταιρία, και συνεπώς το τελετουργικό του ήταν μυστήριο, που ήταν σε θέση να κατανοήσουν μονάχα όσοι ήταν μνημένοι στο μυστικό. Κατά συνέπεια, όταν η τελετουργία αυτή γίνηκε δράμα, με την κυριολεκτική σημασία, μια μιμική ιεροτελεστία που γινόταν από μύστες μπροστά σ’ ένα αμύητο ακροατήριο, χρειαζόταν έναν ερμηνευτή. Ας υποθέσουμε λοιπόν πως ο θίασος που υπήρχε στις Ελευθερές εκτελούσε ένα τραγουδιστό χορό μπροστά σ’ ένα πλήθος από θεατές. Ο χορός προοριζόταν να συμβολίζει τις περιπλανήσεις των θυγατέρων του Ελευθέριου ύστερ’ από την τρέλα που τους έστειλε ο Διόνυσος. Οι εκτελεστές το καταλαβαίνουν αυτό, όχι όμως κι οι θεατές. Σε κάποιο σημείο λοιπόν ο αρχηγός βγαίνει μπροστά και λέει σ’ απλή γλώσσα: “Είμαι ο Διόνυσος και τούτες είναι οι κόρες του Ελευθέριου, που εγώ τρέλανα”. Κάνοντάς το αυτό, ο κορυφαίος είναι κιόλας ένας εξηγητής, και βρίσκεται προς το δρόμο να γίνει υποκριτής.²⁸».

Ο κυρίαρχος ρόλος του μύθου ωστόσο, με την παρουσίασή του από δρώντα πρόσωπα, είναι που ξεχωρίζει την τραγωδία. Από κει και πέρα ο “πάσχων” (ή και “θνήσκων”) ήρωας της τραγωδίας δεν είναι απαραίτητο να είναι ο Διόνυσος· ο μύθος αντλείται από τη μακρόχρονη μυθολογική παράδοση, που είναι γνωστή στο αρχαίο κοινό

²⁷ Κάποιοι παλιοί φιλόλογοι (πρβλ. Γ.Μιστριώτης, “Εἰσαγωγή, Ἀνάλυσις τῆς *Αντιγόνης* τοῦ Σοφοκλέους”, στο *Σοφοκλέους τραγωδία ἐκδιδόμεναι μετὰ σχολίων*, Αθήναι 1874, σελ.62) δεν έδιναν βαρύτητα στην τελευταία δέηση του χορού («ἡ παράκλησις αὐτῆ κατέχει δευτερεύουσαν θέσιν»), υποστηρίζοντας ότι ο Χορός «πληροῦται χαράς» με την υποχώρηση του Κρέοντα. Διαφωνώντας κατηγορηματικά, υπενθυμίζουμε τι εκπροσωπεί ο Χορός με τη διπλή του φύση: ως συμβούλιο γερόντων στο πλάι του βασιλιά, αλλά και ως έκφραση της λαϊκής ψυχῆς δεν μπορεί παρά να λυπάται για το, επίσης τραγικό, πρόσωπο του Κρέοντα και να φοβάται τις επικείμενες συμφορές που μπορεί να προκύψουν κατά την προφητεία του Τειρεσία σε βάρος όλης της πόλης.

²⁸ G.Thomson, *Αἰσχύλος και Ἀθήναι, Μελέτη γύρω από τις κοινωνικές πηγές του δράματος*, ό.π. σ. 208.

από τα “κύκλια” έπη, κι έχει γίνει λαϊκό βίωμα, μέρος της καθημερινότητας, παρά τον αναπτυσσόμενο ορθολογισμό της περιόδου.

Με αυτήν την έννοια λοιπόν το έδαφος για την εμφάνιση της τραγωδίας είχε στρωθεί από την οργανωμένη απαγγελία των ομηρικών επών και τους διθυραμβικούς αγώνες. Οι ποιητές του 6^{ου} και 5^{ου} αιώνα πατούν σ’ αυτό το μυθολογικό υλικό και το αξιοποιούν, ακριβώς ως προϊόν μιας μακρόχρονης λογοτεχνικής παράδοσης, οικοδομώντας και στην τραγική τέχνη έργα αντίστοιχα με τις ανάγκες του κοινωνικού - πολιτικού βίου.

A. 3. Η “διδασκαλία” της τραγωδίας στην αρχαία Αθήνα

Στην Αττική, η λατρεία του Διόνυσου, απ’ όπου εξελίχτηκε το δράμα, ήταν πάντα λατρεία των λαϊκών στρωμάτων, και γι’ αυτό αναζωογονήθηκε και αναδιοργανώθηκε σ’ αντίθεση με τις λατρείες της παλιάς αριστοκρατίας. Ο Πεισίστρατος ήταν αυτός που πρώτος στην Αθήνα καθιέρωσε τα Μεγάλα Διονύσια, δίνοντας πολιτικό χαρακτήρα στις επιχώριες διονυσιακές γιορτές και δημιουργώντας το πλαίσιο για δημόσιες εκδηλώσεις μορφωτικού- ψυχαγωγικού χαρακτήρα, όπως ήταν η εισαγωγή του λογοτεχνικού διθύραμβου, οι παραστάσεις δραματικών έργων και η συνεχής απαγγελία ομηρικών επών.

Μεταφέροντας την ευθύνη της λατρείας στην εξουσία της πόλης, ο Πεισίστρατος επιδίωξε ν’ αποδυναμώσει τα ιερατεία των αριστοκρατικών γενών, που επιχειρούσαν μέσω και των θρησκευτικών εκδηλώσεων να ελέγξουν την πολιτική ζωή.

Οι κάτοικοι της Αττικής, χωρισμένοι τότε σε αντιμαχόμενες τάξεις, χρησιμοποιούσαν θρησκευτικά συνθήματα στους πολιτικούς τους αγώνες²⁹. Οι ευγενείς κρατούσαν στα χέρια τους τη γη (“*Ἡ δὲ πᾶσα γῆ, δι’ ὀλίγων ἦν*” - Ἀριστοτ. *Ἀθηναίων Πολιτεία* 1, 2). Για ν’ αντιμετωπίσουν τους αγρότες, που κάθε τόσο στασίαζαν –αφού φτωχοί και καταχρεωμένοι έχαναν τα πολιτικά τους δικαιώματα, και μέχρι τη Σολωνική “σεισάχθεια” είχαν καταντήσει ακόμη και σκλάβοι–, πολεμούσαν και τη μαζική λατρεία του Διόνυσου που ήταν ο λατρευτός θεός των μικροαγροτών και κτηνοτρόφων. Σ’ εκείνην ακριβώς την περίοδο, την πριν από το Σόλωνα, ο Πλούταρχος αναφέρει ότι οι ευγενείς ίδρυσαν νέα ιερά και θέσπισαν να είναι μυστική η λατρεία με ευπρεπείς ιεροτελεστίες, σε διάκριση από τις τελετουργίες του Διόνυσου που γίνονταν μέσα σε φωνές και χοροπηδητά τραγούδια. Αυτήν την κατάσταση ήρθε να αντιμετωπίσει ο Σόλων με τη γνωστή του μετριοπάθεια, που δεν εκπροσωπούσε ούτε τους μικροαγρότες των ορεινών περιοχών ούτε τους μεγαλοκτηματίες ευγενείς των πεδιάδων, αλλά ευνοούσε το ενδιάμεσο συμφέρον των εμπόρων-πλοιοκτητών, καθώς: “*Ἦν γὰρ τὸ μὲν τῶν Διακρίων γένος δημοκρατικώτατον, ὀλιγαρχικώτατον δὲ τὸ τῶν Πεδιέων τρίτοιο δ’ οἱ Πάραλοι μέσον τινὰ καὶ μεμειγμένον αἰρούμενοι πολιτείας τρόπον ἐμποδῶν ἦσαν καὶ ἐκώλυον τοὺς ἑτέρους κρατῆσαι*” (Πλούταρχος, *Σόλων* 14). Όμως ούτε οι νόμοι του Σόλωνα μπόρεσαν να αμβλύνουν τις ταξικές αντιθέσεις, όπως ο ίδιος ομολογεί στις ελεγείες του. Οι αγρότες και κτηνοτρόφοι, ιδιαίτερα οι ακτήμονες που είδαν το αίτημά τους για μοίρασμα γης να περνά στα αζήτητα, άρχισαν σφοδρή αντιπολίτευση και εναντίον των νόμων του Σόλωνα, που είχε ουσιαστικά αποχωρήσει από την πολιτική

²⁹ Γ. Κορδάτος *Η αρχαία τραγωδία και κωμωδία. Ποιες είναι οι κοινωνικές ρίζες του αρχαίου ελληνικού θεάτρου*, εκδ. Μπουκουμάνη, Αθήνα 1974⁴, σ.99 κ.ε..

δράση, κυρίως όμως εναντίον των γαιοκτημόνων. Έτσι, ανέβασαν τον Πεισίστρατο στην εξουσία, με στρατιωτικό σώμα που του έδωσε για προστασία ένα ψήφισμα της αγοράς, ως εκρόσωπο των μικροαγροτών Διακρίων και ιδιαίτερα των θητών, της κατώτερης οικονομικά τάξης που ο Σόλωνας δεν της είχε δώσει πολιτικά δικαιώματα κι ο Πλούταρχος την ονομάζει περιφρονητικά “ὄγλο”: “Οἱ δ’ ἐν ἄστει πάλιν ἐστασίαζον ἀποδημοῦντος τοῦ Σόλωνος· και προειστήκει τῶν μὲν Πεδιέων Λυκοῦργος, τῶν δὲ Παράλων Μεγακλῆς ὁ Ἄλκμαίωνος, Πεισίστρατος δὲ τῶν Διακρίων, ἐν οἷς ἦν ὁ θητικὸς ὄγλος καὶ μάλιστα τοῖς πλουσίοις ἀχθόμενος.» (Πλούταρχος, *Σόλων* 29).

Γι’ αυτό στο πρόγραμμα του Πεισίστρατου αντιδρούσαν όχι μόνο οι ευγενείς αλλά και οι εμποροναυτικοί, όπως φαίνεται κι από τη στάση του Σόωνα, που κατά την παράδοση φέρεται να επιτίθεται φραστικά και στο Θέσπι, αφού παρακολούθησε μια παράστασή του: “ἐθεᾶτο τον Θέσπιν αὐτὸν ὑποκρινόμενον [...] Μετὰ δὲ τὴν θεάν προσαγορεύσας αὐτὸν ἠρώτησεν εἰ τοσοῦτων ἐναντίον οὐκ αἰσχύνεται τηλικαῦτα ψευδόμενος” (Πλούταρχος, *Σόλων* 29). Τον κατηγορήσε δηλαδή που δεν ντρέπεται να παρουσιάζει τόσο μεγάλα “ψέματα”. Η ιστορία αυτή για το Σόωνα παραδίδεται κι από το Διογένη το Λαέρτιο: “Καὶ Θέσπιν ἐκώλυσε τραγωδίας ἄγειν καὶ διδάσκειν ὡς ἀνωφελεῖ τὴν ψευδολογίαν” (I,59).

Αντίθετα, για τα άλλα κοινωνικά στρώματα η διδασκαλία των τραγωδιών αποδείχτηκε ιδιαίτερα χρήσιμη. Όταν καθιέρωσε ο Πεισίστρατος τους τραγικούς αγώνες, ο σκοπός του ήταν να χρησιμοποιήσει την καλλιτεχνική μορφή που δημιουργήσε ο λαός, που τον έφερε στην εξουσία, σα μέσο για ν’ ανεβάσει το πολιτιστικό επίπεδό του. Αυτό ήταν κοινό στοιχείο των τυραννικών καθεστώτων της αρχαϊκής εποχής, που αποτελούσαν αντίδραση στα αριστοκρατικά πολιτεύματα (γι’ αυτό δεν πρέπει να τους συγχέουμε με τους ολιγάρχες τυράννους του 5^{ου} αιώνα).

Η Jacqueline de Romilly παρατηρεί:

«Πράγματι φαίνεται ότι η τραγωδία μπόρεσε να γεννηθεί μόνο όταν οι θρησκευτικοί αυτοσχδιασμοί απ’ τους οποίους προήλθε (Αριστοτ. *Περὶ Ποιητικῆς* 1449a: “γενομένη δ’ οὖν ἀπ’ ἀρχῆς αὐτοσχδιαστικῆς”) πέρασαν στα χέρια μιας πολιτικής εξουσίας στηριγμένης στο λαό και αναδιοργανώθηκαν. [...] Σχεδόν παντού η γέννηση της τραγωδίας συνδέεται με την ύπαρξη τυραννικού καθεστώτος – ενός ισχυρού δηλαδή πολιτεύματος που βασιζόταν στο λαό και εναντιωνόταν στην αριστοκρατία. Τα σπάνια κείμενα στα οποία στηριζόμαστε για να επιχειρήσουμε να ανατρέξουμε πιο παλιά κι από την αττική τραγωδία οδηγούν όλα σε τυράννους. Μια παράδοση που αποδίδεται στο Σόωνα αφηγείται ότι η πρώτη τραγική παράσταση οφειλόταν στον ποιητή Αρίονα. Ο Αρίων όμως ζούσε στην Κόρινθο την εποχή της διακυβέρνησής της από τον τύραννο Περίανδρο (τέλος 7^{ου}- αρχές 6^{ου} αιώνα π.Χ.). Η πρώτη περίπτωση που ο Ηρόδοτος αναφέρει “τραγικούς χορούς” είναι όταν κάνει λόγο για τους χορούς στη Σικυώνα που τραγουδούσαν τις δυστυχίες του Αδράστου και οι οποίοι αποδόθηκαν στο Διόνυσο (Ηρόδοτος V, 67) αυτός λοιπόν που τους απέδωσε στο Διόνυσο ήταν ο Κλεισθένης, τύραννος αυτής της πόλης (αρχ. 6^{ου} αι. π.Χ.). Κι όμως η αληθινή τραγωδία γεννιέται κατά τον ίδιο τρόπο. Έπειτα από τέτοιες διστακτικές προσπάθειες σε διάφορα σημεία της Πελοποννήσου, κάποια μέρα η τραγωδία αναδύεται στην Αττική: πρέπει βέβαια να προηγήθηκαν κάποιες πρώτες απόπειρες, υπήρξε όμως ένα επίσημο ξεκίνημα που είναι σαν ληξιαρχική πράξη γέννησης της τραγωδίας: μεταξύ 536 και 533 για πρώτη φορά ο Θέσπις ανέλαβε την παραγωγή μιας τραγωδίας για τη μεγάλη γιορτή των Διονυσίων.»³⁰.

³⁰ J. De Romilly, *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1997, σσ.15-16.

Ο Πεισίστρατος λοιπόν ήταν που ανέθεσε στο Θέσπι να παρουσιάσει μια τραγωδία στα Μ. Διονύσια (*Πάριο Μάρμαρο- IG XII,5,1,444*). Στο λήμμα “Θέσπις”, το Λεξικό Σουΐδα ανάμεσα στα άλλα αναφέρει: «Θέσπις, Ίκαρίου, πόλεως Ἀττικῆς, τραγικός [...] Ἐδίδαξε δὲ ἐπὶ τῆς πρώτης καὶ ξ΄ Ὀλυμπιάδος (536/2)». Πιθανόν να έχει προηγηθεί μια περίοδος, κατά την πρώτη διακυβέρνηση της Αθήνας από τον Πεισίστρατο, κατά την οποία ο Θέσπις, αναφερόμενος αλλού στο ίδιο Λεξικό ως κιθαρωδός, να είχε αναλάβει να οργανώσει τις δημόσιες ιεροτελεστίες της διονυσιακής λατρείας, κατά τον ίδιο τρόπο που το έκανε ο Αρίων στην Κόρινθο. Κι ύστερα θα δίδαξε “πάθεα ἠρώων”, δηλαδή τραγωδίες.

Εκτός από το Σόλωνα και την τάξη του, και οι γαιοκτήμονες αντιπολιτεύονταν τον Πεισίστρατο και τις θρησκευτικές μεταρρυθμίσεις του. Μια αρχαία μαρτυρία του μίσους και της εχθρότητας των Αθηναίων ευγενών είναι η πληροφορία που μας παραδίνει μια αρχαία μαρτυρία για τον τρόπο που αντιμετώπιζαν τα νέα ιερά που ίδρυσε για την τέλεση της κοινής λατρείας, όπως το Πύθιον ιερό προς τιμή του Πύθιου Απόλλωνα. Κατά τον Ἡσύχιο: “Πεισίστρατος ὠκοδόμησε τὸν ἐν Πυθίῳ ναὸν” τῶν δὲ Ἀθηναίων παριόντων [...] μισούντων αὐτὸν [...] οὐδὲν ἐχόντων ποιεῖν, ἐνίους προσουρεῖν τῷ περιφράγματι καὶ πλησίον ἀφοδεύειν τῆς οἰκοδομῆς, ὥστε διοχλειῖσθαι τοὺς ἐργαζόμενους”. Και στο Λεξικό Σουΐδα υπάρχει η φράση: “Ἐν Πυθίῳ κρεῖττον ἦν ἀποπατῆσαι”. Η περιφρόνηση των αριστοκρατών έφτασε μέχρι τον Πλάτωνα, που μιλάει περιφρονητικά για τις μεταρρυθμίσεις του Πεισίστρατου και τα Διονύσια, γιορτές που όπως γράφει, μεθοκοπούν οι Αθηναίοι (Πλάτ. *Νόμοι*, 637a-b), ενώ θα εκθειάσει το αιγυπτιακό ιερατείο που δεν άφησε να γίνει για δέκα χιλιάδες χρόνια καμιά μεταρρύθμιση στους ιερατικούς χορούς και την όρχηση (Πλάτ. *Νόμοι* 656a-657b). Έτσι εξηγείται λοιπόν η αρνητική άποψη που ο Πλάτων θα εκφράσει για την τραγωδία.

Ο Πεισίστρατος, αν και ανατράπηκε δυο φορές (561-555, 538-536 π.Χ.), στο τέλος επικράτησε κάνοντας αρκετούς συμβιβασμούς με τους ευγενείς και τους εμπόρους, και άφησε πεθαίνοντας το 527 π.Χ. την εξουσία στα παιδιά του, που στο θρησκευτικό ζήτημα ακολούθησαν την πολιτική του πατέρα τους κατά τα άλλα όμως είχαν εγκαταλείψει τις αγροτικές μάζες και φέρνονταν δεσποτικά στο λαό. Πάνω σ’ αυτά στηρίχτηκαν οι ολιγαρχικοί και με τη βοήθεια της Σπάρτης κατάφεραν να τους ανατρέψουν. Ένα από τα μέτρα των ολιγαρχικών ήταν η κατάργηση του νόμου που καθιέρωνε την ανεξιθρησκία.

Επακολούθησαν νέες ταραχές και στάσεις που έφεραν στην εξουσία τον Κλεισθένη, που το 509/8 θέσπισε το δημοκρατικό πολίτευμα επικυρώνοντας πολιτικά δικαιώματα στους φτωχούς Αθηναίους, ενώ ξανάφερε σε ισχύ τους παλιούς νόμους του Πεισίστρατου που αφορούσαν τη λατρεία. Έτσι αχρηστεύθηκαν ή καταργήθηκαν τα πολλά ιδιωτικά ιερά και οι ιεροτελεστίες περιορίστηκαν στα λίγα ιερά που ήταν κοινά για όλους. Τέτοια ήταν η δυσaráσκεια των ευγενών-ολιγαρχικών για το θέμα, που χρόνια μετά, ο ολιγαρχικός συγγραφέας του έργου *Αθηναίων Πολιτεία*, θα διαμαρτύρεται ακόμη γιατί τα ιερά έγιναν κοινά και μπορούν να παίρνουν μέρος και οι φτωχοί στις γιορτές.³¹

³¹ Αναλυτικότερα για τα παραπάνω βλ. Γ. Κορδάτος, *Η αρχαία τραγωδία και κωμωδία*, ό.π. σ.105-121. Ο συγγραφέας της *Αθηναίων Πολιτείας* (III, 2 και 8) διαμαρτύρεται ακόμη γιατί οι Αθηναίοι είχαν δυο φορές περισσότερες γιορτές από τις άλλες πόλεις, γύρω στις 120 μέρες το χρόνο, μία μέρα δηλαδή στις τρεις είχαν κάποια θρησκευτική γιορτή. Είναι γνωστό ότι κατά τη θρησκευτική γιορτή (“ιερομηνία”) υπήρχε μερική αναστολή των δημόσιων και δικαστικών δραστηριοτήτων και οι άνθρωποι και τα αγαθά εξαιρούνταν από σύλληψη και κατάσχεση αντίστοιχα (Δημοσθένης, *Κατά Μειδίου*, 10).

Η τραγωδία εισάγεται λοιπόν στην αθηναϊκή ζωή με επίσημη απόφαση, στο πλαίσιο μιας ολόκληρης πολιτικής ανοίγματος προς το λαό, γι' αυτό και παρουσιάζεται από το ξεκίνημά της αλληλένδετη με την ανάπτυξη της συνειδητοποίησης και ενεργοποίησής του. Αυτός ο δεσμός θα γίνει με τη σειρά του πιο στενός, καθώς η συσπείρωση στο θέατρο δημιουργεί την αίσθηση ενός κοινού που δεν συμμετέχει εξίσου στα πολιτικά πράγματα κι αποτυπώνει την απαίτηση αυτό να αντιμετωπιστεί. Κι όταν οι πολιτικές αποφάσεις θα πάσουν ν' αποτελούν δικαίωμα μόνο των εύπορων πολιτών και σε μεγάλο βαθμό θα εξαρτιούνται από τη κρίση αυτού του κοινού, τότε οι δραματικοί αγώνες θα αποκτήσουν ακόμα μεγαλύτερη πολιτική σημασία, για την ουσιαστική και ευρεία μόρφωση των πολιτών. Έτσι εξηγείται η σύνδεση του τραγικού είδους με την πολιτική άνθηση της δημοκρατίας.

Οι αρχαίες θεατρικές παραστάσεις, οι δραματικοί αγώνες, στο πλαίσιο δημόσιων θρησκευτικών εορτών, έγιναν από κει και πέρα ο πιο δημοκρατικός κοινωνικός θεσμός της Αθηναϊκής πολιτικής ζωής. Όπως οι “δίαιτες”, οι βουλευτικές και δικαστικές αποζημιώσεις, έδιναν τη δυνατότητα να παρευρεθούν στην Εκκλησία του Δήμου ή να καταλάβουν δημόσια αξιώματα και φτωχοί πολίτες, έτσι και τα “θεωρικά”, το αντίτιμο του εισιτηρίου που θεσπίστηκε επί Περικλή, εξασφάλιζαν την είσοδο των φτωχών πολιτών στους δραματικούς αγώνες³². Και κάτι περισσότερο: οι τραγωδιογράφοι απευθύνονταν σε ένα πολύ πλατύτερο κοινό που συγκεντρωνόταν σε επίσημη πολιτική εκδήλωση για την απόδοση τιμής στους νεκρούς Αθηναίους στρατιώτες (με την παρέλαση και παράδοση πανοπλίας στα παιδιά τους), για την προβολή της αθηναϊκής ισχύος στους ξένους (με την επίδειξη των συμμαχικών εισφορών), καθώς και την ανακοίνωση τιμών (“στεφάνου”) για τους εσωτερικούς ευεργέτες της πόλης, όλα σημαντικά μέρη της τελετής που προηγούνταν των δραματικών αγώνων, αρχής γενομένης από τις σπονδές, όπου παρευρίσκονταν οι δέκα στρατηγοί και όλες μαζί οι ηγετικές προσωπικότητες που κατείχαν κρατικά αξιώματα.³³ Γι' αυτούς τους λόγους παρατηρούνται η παρουσία εφήβων που διαπαιδαγωγούνταν από την όλη διαδικασία, η συμμετοχή ξένων – απεσταλμένων των συμμάχων ή και πλούσιων μετοίκων, ίσως ακόμα και γυναικών. Η κάθε κατηγορία καθόταν, όπως φαίνεται, σε διακριτές θέσεις.

Έχει παρατηρηθεί ότι συχνά τα ομιλούντα πρόσωπα της τραγωδίας, που υποδύονταν αποκλειστικά άνδρες Αθηναίοι, συχνά παράσταναν ξένους, γυναίκες, ακόμη και δούλους: στην πραγματικότητα όσοι δεν ήταν από καταγωγή Αθηναίοι³⁴, καθώς και

³² Στα παλιά χρόνια η είσοδος στο θέατρο ήταν ελεύθερη, αλλά κατόπιν θεσπίστηκε εισιτήριο, γιατί η διάθεση συμμετοχής ξεπερνούσε τις προσφερόμενες θέσεις. Κάθε πολίτης που ήταν εγγεγραμμένος δημότης μπορούσε να ζητήσει το αντίτιμο ενός εισιτηρίου (δυο οβολοί, το ημερομίσθιο που έχανε, σα να λέμε). Το επίδομα αυτό προστατευόταν από νόμο, έτσι που αποτελούσε παράπτωμα ακόμη και το να πρότεινε κανείς την κατάργησή του.

³³ S. Goldhill, “Το κοινό της αθηναϊκής τραγωδίας”, στο: Easterling P.E. (επιμ.), *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, μτφρ. Α.Ρόζη-Κ.Βαλάκας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2015, σ.84

³⁴ Επί Περικλή, το 451 π.Χ., ψηφίστηκε νόμος που όριζε ως πολίτη όποιον κατάγεται από πατέρα και μητέρα Αθηναίους. Αυτός ο νόμος δεν αποτελούσε αντίδραση μόνο στους ευγενείς που προτιμούσαν να συγγενίσουν με οίκους άλλων πόλεων, για να μην “ξεπέσουν”, αλλά μάλλον αποσκοπούσε στον περιορισμό της ιδιότητας του πολίτη. Εναντιωνόταν στις ενώσεις με παιδιά “μετοίκων”, δηλ. εκείνων που είχαν εγκατασταθεί κατά πολλές χιλιάδες στην Αττική και αποτελούσαν ένα μέρος των κωπηλατών στον πολεμικό στόλο, ενώ γενικότερα έπαιζαν σημαντικό ρόλο στην οικονομία και στον εξοπλισμό της πόλης. Το δικαίωμα του πολίτη αποτέλεσε με αυτό το νόμο ιδιαίτερο προνόμιο, καθώς η απόδειξη της γέννησης κάποιου από τη νόμιμη ένωση δύο Αθηναίων μπορούσε να προσδώσει δικαιώματα που παραχωρούσε το

οι γυναίκες και οι δούλοι, δε θα είχαν τη δυνατότητα να μιλήσουν στην Εκκλησία του Δήμου ή στα δικαστήρια, αφού δεν είχαν καθόλου πολιτικά δικαιώματα. Οι σύγχρονοι μελετητές, όπως η E. Hall, επισημαίνουν ακριβώς αυτό το παράδοξο: στο αρχαίο θέατρο η τραγωδία επέτρεπε στους φανταστικούς εκπροσώπους αυτών των ομάδων να απευθυνθούν στο κοινό, όπως δε θα μπορούσαν ποτέ στην πραγματικότητα.³⁵

Θα ήταν αδιανόητο, π.χ. για μια Αθηναία, ν' απηφήσει το κύρος ενός άντρα, με τον τρόπο της Αντιγόνης, ή να μιλήσει και μάλιστα ν' αντιπαρατεθεί στην πολιτική εξουσία· ωστόσο το κοινό της τραγωδίας φαίνεται ότι έδειχνε ανοχή σε μια τέτοια φανταστική κατάσταση, στο βαθμό που η υπέρβασή της έμενε στο επίπεδο της φαντασίας. Στην περίπτωση βέβαια της Αντιγόνης η κοινωνική θέση της ηρωίδας, χάρη στη βασιλική της καταγωγή, λειτουργούσε ως αντιστάθμισμα της κυρίαρχης άποψης για τη θέση της γυναίκας στην αθηναϊκή κοινωνία, αφού η καταγωγή μετρούσε πολύ στην πολιτική ζωή. Αρκεί να σημειώσουμε ότι σ' έναν αιώνα δημοκρατικού βίου στην αρχαία Αθήνα μια οικογένεια, αυτή των Αλκμεωνιδών (Κλεισθένης, Περικλής, Αλκιβιάδης) κυριαρχούσε στα δημόσια αξιώματα. Οι οικονομικές δυνατότητες που κληρονομούσαν ή αποκτούσαν με γάμο οι απόγονοι των ευγενών, τους εξασφάλιζαν τη μόρφωση, τα εφόδια αλλά και τις ευκαιρίες για πολιτική τους επιβολή, ώστε να δικαιολογούν ακόμη την πεποίθηση ότι η “εὐγένεια” ήταν συνώνυμη με την αρετή και την ευφύια. Δεν είναι περίεργο λοιπόν που αυτές οι απόψεις αντιπροσωπεύονταν σε μεγάλο βαθμό στους δραματικούς ποιητές, και μάλιστα επιβραβεύονταν, όπως το έργο του Σοφοκλή. Ούτε είναι περίεργο ότι ακόμη και το δημοκρατικό πλήθος που είχε τυπικά το δικαίωμα της ισηγορίας και της ισονομίας, όχι όμως και την ίδια οικονομική επιφάνεια ή κοινωνική καταξίωση, συνηγορούσε σε μεγάλο βαθμό με τη νοοτροπία αυτής της αριστοκρατικής παράδοσης. Ακόμη ένα ενδιαφέρον παράδοξο: η παράσταση των ίδιων των έργων που η πόλη-κράτος άμεσα (π.χ. με την κρατική μισθοδοσία των υποκριτών) ή έμμεσα (μέσω της λειτουργίας της “χορηγίας”) χρηματοδοτούσε, έφερνε στην επιφάνεια –χωρίς όμως να συνιστά αυτό σοβαρή απειλή– τις κοινωνικές, πολιτικές, ηθικές και πνευματικές διαφορές ανάμεσα στους πολίτες που, σύμφωνα με τη δημοκρατική ιδεολογία, ήταν, υποτίθεται, “ίσοι”.³⁶ Αναμενόμενο ήταν και οι αντιδράσεις του κοινού σε κάποιο βαθμό να είναι διαφοροποιημένες. Για παράδειγμα: η δήλωση του Κρέοντα ότι η πόλη προέχει σε σχέση με τα συμφέροντα του καθενός (Σοφοκλ. *Αντιγόνη*, στ. 188-190) θα ικανοποιούσε το μεγαλύτερο μέρος του αθηναϊκού κοινού, η απόρριψη ωστόσο των ατομικών δεσμών φιλίας και συγγένειας (στ.182-188) θα προκαλούσε δυσαρέσκεια στους ευγενείς που δρούσαν βάσει φιλικών διασυνδέσεων και σχετιζόνταν μεταξύ τους με οικογενειακούς δεσμούς πέρα και από τα όρια της πόλης τους.

Από την άλλη πλευρά οι γιορτές και οι δραματικοί αγώνες κινητοποιούσαν κοινωνικά και ωθούσαν σε μια σχετικά κοινή, πολιτική συνείδηση· πάνω από χίλιοι διακόσιοι πολίτες έπαιρναν μέρος στα διαγωνιζόμενα δράματα ή στους διθυραμβικούς χορούς, ασκούμενοι για έξι μήνες, ενώ ακόμη και οι κριτές που καλούνταν να ψηφίσουν

κράτος, ενώ το αντίθετο να τα καταργήσει. Βλ. Chr. Meier, *Η πολιτική Τέχνη της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας*, μτφρ. Φλόρα Μανακίδου, εκδ. Ινστιτούτο του Βιβλίου- Καρδαμίτσα, Αθήνα 1997, σ.51.

³⁵ E. Hall “Η κοινωνιολογία της Αθηναϊκής Τραγωδίας”, στο: Easterling P.E. (επιμ.), *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, μτφρ. Α.Ρόζη-Κ.Βαλάκας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2015, σ.138.

³⁶ I. Lada- Richards, “Η Ανταπόκριση των Θεατών στην Αττική Τραγωδία των Κλασικών Χρόνων: Συναίσθημα και Στοχασμός, Ποικιλία και Ομοιογένεια”, στο: Μαρκαντωνάτος, Α. (επιμ.), Τσαγγάλης Χρ. (επιμ.), *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία, Θεωρία και Πράξη*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2008, σ. 489.

για την κατάταξη των έργων, δίνοντας πρώτο, δεύτερο και τρίτο βραβείο, αντιπροσώπευαν ο καθένας τη φυλή του.³⁷

Είναι εξίσου σημαντικό, και όχι αμελητέο, αυτό που παρατήρησε ο Βρετανός καθηγητής Oliver Taplin³⁸ κι άλλοι μελετητές, ότι δηλαδή για ένα μεγάλο μέρος του αγροτικού αλλά και του φτωχού κόσμου του “ἄστεως” οι γιορτές ήταν μια μοναδική ευκαιρία να πιεί, να φάει κρέας και να διασκεδάσει. Και βέβαια το αθηναϊκό θεατρικό κοινό απολάμβανε μια βασική προϋπόθεση της μόρφωσης και της κοινωνικοπολιτικής του δραστηριότητας: τον ελεύθερο χρόνο. Ο Περικλής στον επιτάφιο λόγο που εκφώνησε για τους πεσόντες τον πρώτο χρόνο του Πελοποννησιακού πολέμου, το 431 π.Χ., φέρεται να περηφανεύεται ακριβώς γιατί με την καθιέρωση αγώνων και θυσιών καθ’ όλη τη διάρκεια της χρονιάς εξασφάλισαν για το πνεύμα τους τα αναγκαία διαλείμματα από τη δουλειά (“τῶν πόνων πλείστας ἀναπαύλας τῇ γνώμῃ ἐπορισάμεθα” - Θουκ. Β΄, 38). Ο χρόνος αυτός δεν θεωρείται πολυτέλεια, αλλά ο τρόπος ζωής που διαφοροποιεί τον ελεύθερο άνθρωπο από το δούλο. Με αυτήν τη γενική έννοια ονομάζει την πόλη της Αθήνας “τῆς Ἑλλάδος παιδευσιν” (Θουκ. Β΄, 41), αφού διδάσκει στις άλλες πόλεις τη σημασία μιας ελεύθερης ζωής.

Η τραγωδία δίδασκε με δύο τρόπους. Από τη μια δίδασκε στους πολίτες, οι περισσότεροι απ’ τους οποίους δεν είχαν κάποια τυπική σχολική εκπαίδευση στην παιδική τους ηλικία, πώς θα μαθαίνουν ν’ αναγνωρίζουν τη ζωή, με την υπαινικτική και έμμεση μέθοδο διδασκαλίας, που προσέφερε η παράσταση των δραματικών έργων, μέσω της σύγκρισης ανάλογων περιπετειών. Οι σύγχρονοι μελετητές³⁹ χρησιμοποιούν εδώ την αριστοτελική έννοια της “αναγνώρισης”, με τη σημασία της μετάβασης από την άγνοια στη γνώση, για να δηλώσουν ευρύτερα το αποτέλεσμα της τραγωδίας στη διδασκαλία και μάθηση. Από την άλλη οι ίδιοι οι πολίτες, με την όλη εμπλοκή τους στη διαδικασία που προηγούνταν κι ακολουθούσε την παράσταση, μάθαιναν πώς να συμμετέχουν ενεργά στη δημόσια ζωή.

Γι’ αυτό, όταν η διδασκαλία της τραγωδίας χάνει την ουσιαστική σχέση που είχε με τα δημόσια ζητήματα και τη συνεισφορά της στη μόρφωση των πολιτών, μολονότι τηρείται σ’ ένα βαθμό ως προς τη διαδικασία της, ως προς την ποιότητά της υποβαθμίζεται. Το φανερώνει η κριτική του Αριστοτέλη στους σύγχρονους του δημιουργούς, όταν γράφει ότι οι παλαιοί ποιητές παρουσίαζαν τα θεατρικά πρόσωπα να μιλάνε με πολιτικό τρόπο, ενώ οι νέοι με ρητορικό τρόπο (*Περὶ Ποιητικῆς*, 1450b, 7-8). Έτσι περιγράφει κάτι που στην εξέλιξη της κωμωδίας γίνεται ακόμη πιο φανερό, αφού η διάκριση πολιτικού λόγου (αγορεύσεις στην Εκκλησία του Δήμου και σε δημόσιες τελετές) και ρητορικού λόγου (επιχειρηματολογία που αναπτύσσεται στο δικαστήριο για ιδιωτικές διενέξεις) υπονοεί το πέρασμα από τον κοινό πολιτικό βίο στον ατομικισμό, καθώς η φωνή της κοινότητας, που εκπροσωπούσε ο Χορός της τραγωδίας, σταδιακά

³⁷ Στους αγώνες διθυράμβου, τραγωδίας και κωμωδίας χρειάζονταν 1160 χορευτές, 24 υποκριτές, 28 αυλητές, και 28 χορηγούς, αν υπολογίσουμε τους 20 διθυραμβικούς χορούς και τα 17 συνολικά πρωτότυπα δραματικά έργα (Αριστοτ. *Αθηναίων πολιτεία*, LVVI,3). Στο: J.Ch. Moretti, *Θέατρο και Κοινωνία*, ό.π. σ.70.

³⁸ O.Taplin, *Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία σε Σκηνική Παρουσίαση*, μτφρ. Β. Ασημομύτης, εκδ. Παπαδήμας, Αθήνα 1988², σ. 162.

³⁹ J. Gregory, “*Sophocles and Education*”, στο: Markantonatos Andreas (επιμ.) *BRILL’S COMPANION TO SOPHOCLES*, εκδ. Brill, Leiden-Boston 2012, σ.515.

αποκλείεται από την πολιτική, και συνακόλουθα τη θεατρική δράση.⁴⁰ Ούτε είναι τυχαίο που θα καταλήξει, λίγο πριν εκπνεύσει στους πρώτους μεταχριστιανικούς αιώνες, διδακτέα ύλη της Β΄ σοφιστικής, διανοούμενων που αποκαλούσαν την τραγωδία “μητέρα” τους, αν και τη γνώριζαν περισσότερο από τα κείμενα των κλασικών παρά από θεατρικές παραστάσεις.⁴¹

A.4. Ποιεῖν “βελτίους τοὺς ἀνθρώπους ἐν ταῖς πόλεσι”

Είδαμε πως η τραγωδία, γεννημένη από τελετουργικές τελετές, ως λογοτεχνική μορφή μύησης στα μυστήρια της ζωής, στις συνθήκες της πόλης-κράτους της κλασικής Αθήνας έγινε μια ενσυνείδητη αναζήτηση του ουσιαστικού νοήματος της ζωής.

Απεικόνιση του τρόπου που οι ίδιοι οι αρχαίοι έβλεπαν την τραγωδία και της διδακτικής σημασίας που της αναγνώριζαν είναι η σύγχρονή της κωμωδία. Αξίζει να σταθούμε στην κωμωδία *Βάτραχοι*, όπου ο Αριστοφάνης είναι αποκαλυπτικός για τη λειτουργία της αρχαίας δραματικής τέχνης. Στην κεντρική σκηνή αυτής της κωμωδίας εμφανίζει τον Ευριπίδη και τον Αισχύλο να διαγωνίζονται στον Κάτω Κόσμο για το θρόνο της τραγωδίας με διαιτητή τον ίδιο το Διόνυσο. Αγορεύουν, ωσάν ρήτορες της αρχαίας Αθήνας, με γνώμονα το δημόσιο συμφέρον. Είναι αξιοπρόσεχτο ότι, μολονότι διαφωνούν έντονα για ζητήματα της τέχνης τους, δε διστάζουν εξαρχής να ομοφωνήσουν στον ύψιστο σκοπό της τραγωδίας: να διδάξει τους πολίτες. Ειδικότερα ο Ευριπίδης παρουσιάζεται να νιώθει περήφανος, γιατί δίδαξε τους συμπολίτες του πώς να μιλάνε (Αριστ. *Βάτρ.*, στ.954) και να σκέφτονται με σύνεση και λογική (Αριστ. *Βάτρ.*, στ.970-972): ο Αισχύλος από την άλλη υπογραμμίζει ότι ο ποιητής πρέπει να αναδειχτεί ο διδάχος των ενήλικων πολιτών, κατ’ αναλογία με το δάσκαλο που μορφώνει τους εφήβους μαθητές του (στ.1055). Συμφωνούν και οι δυο στο διδακτικό χαρακτήρα της τραγωδίας με σκοπό τη διάπλαση καλύτερων ανθρώπων προς όφελος της κοινωνίας (Αριστ. *Βάτρ.*, στ.1009-1010: “ὅτι βελτίους τε ποιούμεν / τοὺς ἀνθρώπους ἐν ταῖς πόλεσιν.”). Αν λάβουμε υπόψη ότι ο Διόνυσος στους αριστοφανικούς *Βατράχους* κρίνει τελικά «με την ψυχή του» την έκβαση του αγώνα (Αριστ. *Βάτρ.*, στ. 1468: “αἰρήσομαι γὰρ ὄνπερ ἢ ψυχή θέλει”) κι ότι η ψυχή του θα προτιμήσει τελικά ποιος είναι ο χρησιμότερος για τη σωτηρία της πόλης, μπορούμε να συμπεράνουμε πόσο πλατιά διαδεδομένη πρέπει να ήταν στο αθηναϊκό κοινό η πεποίθηση ότι η ποίηση και η πολιτική οφείλουν να έχουν κοινό σκοπό, τη βελτίωση του ανθρώπινου βίου. Ο Αριστοφάνης μάλιστα, δοξάζοντας την τέχνη του, διεκδικεί και για την “κωμωδία” τον ίδιο σκοπό με την “τραγωδία”: οφείλει να συμβουλεύει μαζί με τη διδασκαλία τα ωφέλιμα για την πόλη (Αριστ. *Βάτρ.*, στ.686-7: “τὸν ἱερὸν χορὸν δίκαιόν ἐστι χρηστὰ τῆ πόλει/ ξυμπαραινεῖν καὶ διδάσκειν”), γιατί, όπως θα πει σε άλλο του έργο, και η

⁴⁰ P. Burian, “Πώς ένας μύθος γίνεται μύθος τραγωδίας” στο: Easterling P.E. (επιμ.), *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, μτφρ. Λ.Ρόζη-Κ.Βαλάκας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2015, σ.278.

⁴¹ Η τραγωδία στους Αυτοκρατορικούς χρόνους ήταν ακόμη ζωντανή όχι τόσο λόγω νέων δραματικών παραστάσεων, όσο των κλασικών κειμένων που αποτελούσαν αντικείμενο ανάγνωσης, μελέτης και παρουσίασης από τους διανοούμενους της Β΄ Σοφιστικής. Βλ. Ορ. Καραβάς, “Η Αρχαία ελληνική τραγωδία στην ύστερη Αρχαιότητα”, στο: Μαρκαντωνάτος, Α. (επιμ.), Τσαγγάλης Χρ. (επιμ.), *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία, Θεωρία και Πράξη*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2008, σσ. σ.240.

“τρυγωδία”⁴² γνωρίζει το ίδιο καλά το δίκαιο (Αριστ. *Αχαρν.*, στ.500: “τὸ γὰρ δίκαιον οἶδε και ἡ τρυγωδία”). Και γι’ αυτό ο αριστοφανικός χαρακτήρας του Αισχύλου στους *Βατράχους* καλείται να έρθει πίσω στη ζωή για να σώσει την Αθήνα, αφήνοντας στο θρόνο της τραγωδίας του Κάτω Κόσμου το Σοφοκλή, αφού κατά την κρίση του εκείνος τον ακολουθεί σε σοφία.

Η φράση που επιλέγεται γι’ αυτήν του την κρίση (Αριστ. *Βάτρ.*, στ.1490: “διὰ τὸ συνετὸς εἶναι”) είναι χαρακτηριστική για το κοινό αριστοκρατικό ιδεώδες τόσο του Αριστοφάνη, όσο και του Σοφοκλή (παρακάτω θα δούμε πώς στην τραγωδία *Αντιγόνη* ο τελευταίος καταγγέλλει την “άβουλίαν”, στ.1262, επικαλούμενος το “φρονεῖν”, στ. 1348 και 1353). Ο όρος στον Αριστοφάνη δε χρησιμοποιείται με το νόημα που του έδιναν οι σοφιστές, που σαν τον Ευριπίδη πίστευαν ότι η αρετή είναι διδακτική (“ἡ δ’ εὐανδρία/ διδακτός”, *Ίκετιδες* στ.913-4) κι ότι ο άριστος δεν είναι από καταγωγή αλλά εκείνος που βρίσκεται διαλεχτός μες στο λαό (“ἐν τοῖς πολλοῖς ὧν ἄριστος ἠϋρέθη”, *Ἡλέκτρα* στ.383)· αντίθετα έχουμε επιστροφή στην παλιότερή της σημασία, όπως στον Πίνδαρο και στο Βακχυλίδη, όπου η σοφία ήταν γνώρισμα των λίγων, συνώνυμο της μύησης σε ιερά “μυστήρια”, που στα αρχαϊκά χρόνια ελέγχονταν από τα αριστοκρατικά γένη. Εδώ ο Αριστοφάνης, αναζητώντας λύσεις στο απώτερο παρελθόν, υποδεικνύει στους πολίτες ν’ ακούν τους “άριστους”, διαχωρίζει τη θέση του από την επικίνδυνη κατά τη γνώμη του διδασκαλία των σοφιστών, ηθικό δίδαγμα που βγάζει ο Χορός κατά την έξοδο: όποιος χάνει το χρόνο του μ’ αυτούς, ξεχνάει τη χάρη της Μούσας και τα σημεία της τραγικής τέχνης και αυτό είναι γνώρισμα “παραφρονοῦντος ἀνδρός” (Αριστ. *Βάτρ.*, στ. 1499). Να υπενθυμίσουμε ότι ο κανονικός χορός των *Βατράχων* (δεν αναφερόμαστε εδώ στο “παραχορήγημα”, το δεύτερο χορό με τους μεταμφιεσμένους σε βατράχους άντρες) είναι χορός Μυστών, αποτελείται δηλαδή από ανθρώπους που γνωρίζουν τα “μυστήρια” της ζωής, που οι πολλοί αγνοούν. Δεν είναι τυχαίο λοιπόν που η έξοδος της συγκεκριμένης κωμωδίας ανακαλεί το τέλος των *Εὐμενίδων* του Αισχύλου αλλά και τις τελετές των Ελευσινίων μυστηρίων: είναι μια έξοδος προς το φως.

Από την ίδια, αριστοκρατική σκοπιά εξετάζοντας τη δραματική ποίηση ο φιλόσοφος Πλάτων οδηγείται σε αρνητικό για την τραγωδία συμπέρασμα. Μολονότι κατέγραψε τη φιλοσοφία του με λογοτεχνική μορφή –συγκεκριμένα, διαλογική– και προσπάθησε στο μεγάλο μέρος του έργου του να μιλήσει στο “κοινό” του χρησιμοποιώντας μεταφορικά μύθους⁴³, ήταν αυτός ο ποιητικός αίτιος της “μεγίστης

⁴² Η *τρυγωδία* από τη λέξη *τρῶξ*: το κατακάθι του μούστου, που παρατηρείται ιδιαίτερα στο νέο κρασί. Η λέξη είτε προέρχεται από το Χορό τραγουδιστών που άλειφαν μ’ αυτό το πρόσωπό τους για να δείχνουν αστείοι, είτε με την έννοια του “τραγουδιού για το βραβείο του καινούργιου κρασιού”, πλασμένη κατ’ αναλογία με τη λέξη *τραγωδία* με την έννοια του “τραγουδιού για το βραβείο του τράγου”. Κατά το βυζαντινό λεξικό όμως *Etymologicum Magnum* (764.5-9) η ετυμολογία της *τραγωδίας* σχετίζεται με το γεγονός ότι το χορό της κάποιοι τον αποκαλούσαν περιπαικτικά “τράγους” ή εξαιτίας του δασύτριχου σώματός τους είτε εξαιτίας της επίδοσής τους στις ερωτικές υποθέσεις· αν συνδέσουμε αυτήν την πληροφορία με το γεγονός ότι οι βοσκοί των ορεινών περιοχών, απ’ όπου προήλθε η λατρεία του Διονύσου, συνήθιζαν να ντύνονται με δέρματα τράγων που μάλλον χλευάζονταν από τους αριστοκράτες των πεδιάδων, ίσως τελικά να έχει δίκιο ο Αριστοτέλης ότι η τραγωδία προέρχεται από μια πρώιμη μορφή δράματος με σατύρους. Τότε όμως και η “τρυγωδία” μπορεί να χρησιμοποιούνταν ως κοινό όνομα τόσο για την τραγωδία όσο και για την κωμωδία, πριν τα δραματικά είδη διαχωριστούν. (Βλ. S. Scullion “Τραγωδία και Θρησκεία: το πρόβλημα των απαρχών”, στο: Gregory, Justina (επιμ.), *Θψεις και Θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας*, εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα 2010, σσ.32-44).

⁴³ Ο Ι. Θεοδωρακόπουλος σχολιάζει ότι υπάρχει κάποια αρμονία μεταξύ εσωτερικής λογικής και ύφους, γι’ αυτό, όσο προχωρεί ο Πλάτων σε ηλικία, το ύφος του «γίνεται δύσκαμπτο, χάνει την πλαστικότητα που

κατηγορίας” ενάντια στην τραγωδία, ακριβώς ως προς το διδακτικό της σκοπό: ότι είναι ανίκανη να διδάξει στους πολίτες “τὸ καλὸν κάγαθόν”.

Ο Πλάτων δεν αρνείται βέβαια τον καθοριστικό ρόλο της μίμησης, που κατά τη γνώμη του είναι σημαντικός ιδιαίτερα για τη βασική εκπαίδευση των παιδιών, με τον όρο να τους παρέχουμε τα σωστά πρότυπα: να παρουσιάζουμε για παράδειγμα ανθρώπους γενναίους, σώφρονες, ευσεβείς και ελεύθερους κ.τ.λ., έτσι ώστε τα παιδιά, που δεν μπορούν να συλλάβουν τη σημασία των παραπάνω εννοιών, να μιμούνται μηχανικά τη συμπεριφορά τους και να συνηθίσουν σε αυτή, μέχρι να γίνει μέρος των φυσικών τους κινήσεων και του τρόπου ομιλίας τους: “ἐὰν δὲ μιμῶνται, μιμῆσθαι τὰ τούτοις προσήκοντα εὐθὺς ἐκ παιδῶν, ἀνδρείους, σώφρονας, ὀσίους, ἐλευθέρους, καὶ τὰ τοιαῦτα πάντα, τὰ δὲ ἀνελεύθερα μήτε ποιεῖν μήτε δεινούς εἶναι μιμήσασθαι, μηδὲ ἄλλο μηδὲν τῶν αἰσχυρῶν, ἵνα μὴ ἐκ τῆς μιμήσεως τοῦ εἶναι ἀπολαύσωσιν ἢ οὐκ ἦσθησαι ὅτι αἱ μιμήσεις, ἐὰν ἐκ νέων πόρρω διατελέσωσιν, εἰς ἔθνη τε καὶ φύσιν καθίστανται καὶ κατὰ σῶμα καὶ φωνὰς καὶ κατὰ τὴν διάνοιαν;” (Πλάτων, *Πολιτεία*, III 395c-d). Αυτό σημαίνει, κατά τον Πλάτωνα, ότι στις νεαρές ηλικίες δεν πρέπει να επιτρέπεται ποτέ να μιμούνται οτιδήποτε ταπεινό, πρόστυχο ή αισχυρό. Ἐτσι τ’ αγόρια θ’ απαγορεύεται να παριστάνουν γυναίκες και μάλιστα σε απρεπή συμπεριφορά (να υβρίζουν τους άνδρες, να αψηφούν τους θεούς, να επαίρονται για την ευτυχία τους, να παραδίνονται σε θρήνους ή να είναι έρμαια του έρωτα και της αρρώστιας). Επίσης δεν θα επιτρέπεται να μιμούνται τους παράφρονες και τους δούλους, με τα ασυνάρτητα λόγια που συνήθως αυτοί εκφέρουν, τις λοιδορίες και τις ευτελείς διασκεδάσεις τους. Τέλος, απαγορεύεται να μιμούνται τις φωνές των ζώων ή τους θορύβους των αφρισμένων ποταμών και της φουρτουνιασμένης θάλασσας, γιατί όλα αυτά φέρνουν αναστάτωση στο σώμα και στην ψυχή τους επισκιάζοντας το πρότυπο του “καλοῦ κάγαθοῦ” ανθρώπου (Πλάτ. *Πολιτεία*, III 395d-396c).

Η παραπάνω υπερβολή, που εντοπίζουμε στον απόλυτο συσχετισμό των αισθητών –και φυσικών ακόμα– φαινομένων με την ηθική συμπεριφορά του ανθρώπου, απορρέει σε ένα βαθμό από την απλουστευτική αντίληψή του για την ανθρώπινη ψυχή, ως ένα κέρινο εκμαγείο, πάνω στο οποίο αποτυπώνονται οι αισθήσεις και οι έννοιες: “Θὲς δὴ μοι λόγου ἔνεκα ἐν ταῖς ψυχαῖς ἡμῶν ἐνὸν κήρινον ἐκμαγεῖον, τῷ μὲν μεῖζον, τῷ δ’ ἔλαττον, καὶ τὸ μὲν καθαρωτέρου κηροῦ, τῷ δὲ κοπρωδεστέρου, καὶ σκληροτέρου, ἐνίοις δὲ ὑγροτέρου, ἔστι δ’ οἷς μετρίως ἔχοντος [...] καὶ εἰς τοῦτο ὁ,τι ἂν βουλευθῶμεν μνημονεῦσαι ὧν ἂν ἴδωμεν, ἀκούσωμεν ἢ αὐτοὶ ἐννοήσωμεν, ὑπέχοντας αὐτὸ ταῖς αἰσθήσεσι καὶ ἐννοίαις, ἀποτυποῦσθαι” (Πλάτ. *Θεαίτητος*, 191c-d).⁴⁴

Αυτός είναι ένας λόγος που ο Πλάτων στέκεται ιδιαίτερα επικριτικός για το σύνολο σχεδόν των ποιητικών έργων και ιδιαίτερα της τραγωδίας. Υποστηρίζει πως έχουν μια κακή τάση, γιατί, με το να αναπαριστούν τους θεούς ή τους ήρωες ως ανήθικους, δεν είναι δυνατόν παρά να βάζουν τη νεολαία στον πειρασμό να μιμηθεί τη

έχουν οι διάλογοι της ακμής, καθώς και την ευχέρεια της αισθητικής σκηνοθεσίας» και, παράλληλα, στα πολύ ώριμα έργα *Παρμενίδης* (περί ιδεών), *Θεαίτητος* (περί επιστήμης), *Σοφιστής* (περί του μη όντος), *Πολιτικός* και *Φίληβος* (περί ηδονής ηθικός) ο πλατωνικός λόγος είναι «άσκεπος πια από μύθο». (Θεοδωρακόπουλος, Ιωάννης, *Εισαγωγή στον Πλάτωνα*, Πανεπιστημιακές παραδόσεις, Αθήνα 1964⁴, σελ.95.

⁴⁴ Για την παιδαγωγική αντίληψη του Πλάτωνα βλ. την ανακοίνωση της Ευαγγελίας Μαραγγιανού-Δερμούση, “Η έννοια της στοιχειώδους εκπαίδευσης κατά Πλάτωνα”, στο *1^ο Συνέδριο της Νοτιοαφρικανικής Εταιρείας για την Ελληνική Φιλοσοφία και τις Ανθρωπιστικές Επιστήμες*, Πρετόρια, 29 Απριλίου-4 Μαΐου 1997, ιδιαίτερα τις σσ. 391-2 και 389.

διαφθορά τους (Πλάτ. *Πολιτεία* 392-398). Η αναπαράσταση έργων της τραγικής και επικής ποίησης κατηγορείται ότι διεγείρει και ενισχύει ένα στοιχείο που απειλεί να υποσκάψει τη λογική: “ὡς χαρίζομένην τῷ ἀλογίστῳ καὶ ἀνοήτῳ τῆς ψυχῆς” (Πλάτ. *Πολιτεία*, 605b). Το δράμα υποθάλπει έτσι την ανάπτυξη παθῶν που θα έπρεπε να εξασθενήσουν και τα κάνει εξουσιαστές μας, μολονότι η ευζωία και η ευτυχία μας εξαρτάται από την ποδηγέτησή τους (Πλάτ. *Πολιτεία*, 606d).

Σήμερα η φιλοσοφία έχει προχωρήσει και η επιστήμη έχει αποδείξει πως η ουσία του ανθρώπινου ψυχισμού δεν βρίσκεται σε κάποια νατουραλιστική επίδραση που δέχεται το άτομο έτσι, ώστε να “πλάθεται” από το περιβάλλον, δεχόμενο εξωτερικές επιδράσεις, που τις καταχωρεί και τις αντανakλά μηχανιστικά. Η πραγματικότητα δεν αναγνωρίζεται από τον άνθρωπο μέσω της απλής ενατένισης αλλά της πραχτικής, που επιβεβαιώνει την αλήθεια των πραγμάτων, κι αυτό ξεχώρισε τον άνθρωπο από τα άλλα αγγελαία ζώα. Δηλαδή μόνο αλλάζοντας – παρεμβαίνοντας στο περιβάλλον με κοινωνικό τρόπο, με την εργασία του κ.τ.λ.– ο άνθρωπος άλλαξε και αλλάζει, ως είδος αλλά και ως προσωπικότητα, διαμορφώνοντας τον εαυτό του.⁴⁵

Δεν είναι όμως μόνο η ελλιπής γνώση εκείνης της εποχής για τον ανθρώπινο ψυχισμό που οδήγησε τον Πλάτωνα στην αρνητική κρίση για την τραγωδία. Ο Πλάτων κρίνει όλες τις τέχνες με βασικό στοιχείο την αλήθεια (Πλάτ. *Νόμοι*, 667-68). Η αισθητική άποψη του Πλάτωνα είναι συνεπής με τη δυιστική του κοσμοθεωρία και γνωσιοθεωρία, κατά την οποία όλα τα αισθητά είναι κατώτερα, υλικά και φθαρτά είδωλα κάποιων αιώνων “ιδεών” ιεραρχικά πρώτη ανάμεσά τους, η ιδέα του αγαθού δεν μπορεί τελικά να προσεγγιστεί ούτε με την επιστήμη, πόσο μάλλον με την τέχνη, που κατά τον Πλάτωνα κατασκευάζει “είδωλα είδωλοποιούντα” που απέχουν πολύ απ’ την πραγματικότητα (Πλάτ. *Νόμοι*, 605 b-c) .

Στην πλατωνική κλίμακα των τεσσάρων βαθμίδων της γνώσης (Πλάτων, *Πολιτεία*, 509-511) οι κάθε μορφής απεικονίσεις των αισθητών (“είδωλα”, φαντάσματα) αποτελούν την κατώτερη βαθμίδα, όλα τα ορατά αντικείμενα (“τὰ ζῶα καὶ πᾶν τὸ φυτευτὸν καὶ τὸ σκευαστὸν γένος”) τη δεύτερη βαθμίδα, τα μαθηματικά (“τὰς γεωμετρίας τε καὶ λογισμοὺς καὶ τὰ τοιαῦτα” την τρίτη βαθμίδα, ενώ στην τέταρτη βαθμίδα βρίσκεται η “ἐπιστήμη”, με την έννοια της φιλοσοφικής μόρφωσης. Όπως λοιπόν ισχυρίζεται ο Σωκράτης της πλατωνικής *Πολιτείας*, η τέχνη απέχει ένα βήμα από την υλική υπόσταση (“γέννημα”) και δύο βήματα από την πραγματικότητα (“φύσις”), δηλαδή τις υπερβατικές μορφές που βρίσκονται, σύμφωνα με τη θεωρία του, πίσω από

⁴⁵ Περνώντας από τη φυλογένεση, τη διαμόρφωση του ανθρώπινου είδους, στην οντογένεση, τη διαμόρφωση της προσωπικότητας, παρατηρούμε ότι ο άνθρωπος δεν είναι σε καμιά περίπτωση παθητικός “πίνακας”, πάνω στον οποίο σχεδιάζουμε. «Παρεμπιπτόντως, το ζήτημα για τον πίνακα έχει τεθεί λαθεμένα, γι’ αυτό και το μπέρδεμα: “Είναι ο άνθρωπος καθαρός πίνακας ή όχι;” ρωτάνε συνήθως. Αλλά ότι είναι πίνακας δεν το αμφισβητούν. Η ουσία της ερώτησης γι’ αυτόν που ρωτά έγκειται στο αν γράφουμε απ’ έξω ή ήδη υπάρχει από καιρό κάτι γραμμένο και σημειωμένο από τη φύση. Λοιπόν, επαναλαμβάνω ότι δεν υπάρχει κανένας πίνακας (με την ακαμψία του, την παθητικότητά του, την αναμονή ότι κάποιος θα γράψει πάνω του), όπως δεν υπάρχει για το άτομο και τίποτα οριστικά γραμμένο απ’ τη φύση» σχολιάζει ο φιλόσοφος Β. Ι. Μποσένκο, υποστηρίζοντας ότι ο ειδικά ανθρώπινος τρόπος που βλέπουμε–ακούμε–σκεφτόμαστε είναι αποτέλεσμα μιας ανθρώπινης - κοινωνικά πραχτικής δραστηριότητας, και δεν κληρονομείται απλά, βιολογικά. Αναλυτικά: Β.Ι. Μποσένκο “Κι ο διαπαιδαγωγητής πρέπει να διαπαιδαγωθεί” στο: Κουβελάς, Μιχάλης, *Γενική Ψυχολογία, Διαλεκτική υλιστική προσέγγιση*, εκδ. Όμιλος Εκπαιδευτικού Προβληματισμού, Αθήνα 2009, σσ. 682-692.

τις υλικές.⁴⁶ Άρα η τέχνη ανήκει στην κατώτατη βαθμίδα, καθώς θεωρείται απλά “εϊκασία” στο άλλο άκρο στέκει, απρόσιτη τελικά, η υπέρτατη ιδέα του “ἀγαθοῦ”.

Οι τέχνες λοιπόν γενικά, κατά τον Πλάτωνα, δε λένε την αλήθεια. Κι ακόμα χειρότερα: ο ραψωδός Ίων, λέει ο Σωκράτης, μπορεί να ερμηνεύσει τον Όμηρο, όχι όμως άλλους ποιητές, γιατί ερμηνεύει χωρίς να γνωρίζει την τέχνη του (Πλάτ. Ίων, 532c). Και η “μίμησις” ίσως να μην είναι καν τέχνη, αλλά μία μορφή παιγνιδιού (Πλάτ. Πολιτεία 602b).

Όσον αφορά το Ωραίο, εννοείται ως απόλυτη μορφή, που δεν βλέπεται με τα μάτια, αλλά συλλαμβάνεται μόνον από τον νου (Πλάτ. Φαίδων 65, 75d), με τον ίδιο τρόπο που υποτίθεται ότι ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται και τις άλλες ιδεατές μορφές, σύμφωνα δηλαδή με την πλατωνική θεωρία της ανάμνησης. Όλοι οι καλοί ποιητές (Πλάτ. Ίων, 533e) λένε αυτά τα ωραία πράγματα όχι χάρη στη δική τους τέχνη, αλλά όντας εμπνευσμένοι και δαμονισμένοι. Με αυτά τα λόγια, που θυμίζουν το γνωστό από την Απολογία σωκρατικό “δαιμόνιον”, ο Πλάτων μάς εισάγει στην έννοια της ποιητικής μανίας (Πλάτ. Φαίδρος 245a), που υποδηλώνει ότι ο καλλιτέχνης μπορεί να έχει έμπνευση της ιδανικής ωραιότητας, όταν ο ίδιος κυριεύεται ή χειραγωγείται από τις δημιουργικές δυνάμεις, που αποκαλούνται Μούσες. Στην κατάσταση έμπνευσης, ακόμη κι αν ο ποιητής (όπως κι ο μάντης) δεν γνωρίζει τι κάνει (Πλάτ. Μένων, 99c), μπορεί να πει κάτι αξιόλογο. Έτσι για τον Πλάτωνα η ποίηση από μόνη της δεν έχει μεγάλη αξία (Πλάτ. Φαίδρος, 277e) αποκτά αξία μόνο αν υποστεί τον έλεγχο της διαλεκτικής (Πλάτ. Φαίδρος, 278), αν ο ποιητής γίνει κάτι παραπάνω: φιλόσοφος.

Το κλειδί για την ερμηνεία όλων αυτών των απόψεων, σύμφωνα με το Χ. Θεοδορίδη, μας το δίνει η διάταξη της ιδανικής πλατωνικής “πολιτείας”. Στο ανώτερο στρώμα της στέκονται οι φιλοσοφικά μορφωμένοι στη διαλεκτική, όμως τέτοια μόρφωση έχουν πολύ λίγοι: άρα η άρχουσα τάξη είναι μια μικρή μειοψηφία. Κάτω απ’ αυτούς στέκονται οι στρατιωτικοί, οι “προπολεμοῦντες” ή “φύλακες”. Τις δυο τάξεις τρέφει και συντηρεί το ανώνυμο πλήθος, ο “ὄχλος” των αγροτών κι επαγγελματιών, προορισμένων να δουλεύουν. Κατά το σχήμα αυτό ιεραρχείται και ο διανοητικός κόσμος: στον ὄχλο αντιστοιχούν τα αισθητά, που θολά κι ανώνυμα, όπως εκείνος, τρέχουν ολόένα κι αλλάζουν κι αποκλείουν οποιαδήποτε σταθερή και σωστή γνώση. Το σωστό και σταθερό, την πραγματική αλήθεια δίνουν οι έννοιες, οι γενικές εικόνες που έχουμε για τα πράγματα, στις οποίες ο Πλάτων έδωσε υπόσταση ανεβάζοντάς τες σε ιδιαίτερο κόσμο, το “νοητὸν γένος” αντίθετο στο “ὄρατόν”, τις θεοποίησε και τις είπε ιδέες: “οὕτως μὲν οὖν τὰ τοιαῦτα τῶν ὄντων ιδέας προσηγόρευσε, τὰ δ’ αἰσθητὰ παρὰ ταῦτα καὶ κατὰ ταῦτα λέγεσθαι πάντα” (Αριστοτ. Μετὰ τὰ φυσικά, 987b 9).⁴⁷

Το ίδιο σχήμα ορίζει αντίστοιχα την πλατωνική ψυχολογία και ηθική. Η ψυχή έχει κι αυτή τα μέρη ή “μόρια” της, όπως ονομάζει ο Πλάτων, το “λογιστικὸν” (=λογικό), το “θυμοειδὲς” (=συναισθηματικό) και το “ἐπιθυμητικὸν”, που αντιστοιχούν στους σοφούς, τους πολεμιστές και τους γεωργοεπαγγελματίες. Οι αντίστοιχες αρετές είναι “σοφία”, “ἀνδρεία”, “σωφροσύνη” (= “τὸ κρατεῖν ἡδονῶν καὶ ἐπιθυμιῶν”, Πλάτ. Συμπόσιον, 196c), και πάνω απ’ αυτές η δικαιοσύνη. Δικαιοσύνη στην κοινωνία, κατά

⁴⁶ M. C. Beardsley, *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*, εκδ. Νεφέλη, 1989, σσ. 27-28 και 33.

⁴⁷ Ο μαθητής του Πλάτωνα, ο Αριστοτέλης, απέδειξε πως η αντιπαράθεση αισθητών πραγμάτων και ιδεών ήταν αυθαίρετη, καθώς τη γενική ιδέα του δέντρου, του ποταμιού, του ανθρώπου τη συνάγουμε επαγωγικά από τα επιμέρους δέντρα, ποτάμια και ανθρώπινους τύπους.

τον Πλάτωνα, σημαίνει κάθε τάξη να είναι ευχαριστημένη με τη θέση της, ώστε να υπάρχει αρμονική συμβίωσή τους.⁴⁸

Να, λοιπόν, πώς εξηγείται η περιφρόνηση που δείχνει ο Πλάτων προς τους ποιητές, το “μιμητικόν ἔθνος” (Πλάτ. Τίμαιος, 19 d). Ο ποιητής είναι από κάθε πλευρά ένοχος, γιατί μιλάει χωρίς να έχει γνώση. Γιατί αν οι ποιητές γνώριζαν πραγματικά, λέει ο Πλάτων, πώς να ναυπηγούν πλοία και να διοικούν στρατεύματα, θα έκαναν αυτά τα χρήσιμα πράγματα και δεν θα μιλούσαν για ανθρώπους που τα κάνουν· αν γνώριζαν τη φύση της ενάρετης ζωής και του καλού κράτους, θ’ ασκούσαν κάποια επίδραση στους πολίτες και στις εξουσίες. Αλλά καθώς τους λείπει κάθε φιλοσοφική κατανόηση και επιζητούν απλώς την επιδοκιμασία τους, οι ποιητές δεν έχουν καν αληθείς γνώμες – “δόξα” (Πλάτ. Πολιτεία, 602a).

Στον Πλάτωνα ανήκει επίσης η επινόηση του υποτιμητικού όρου “θεατροκρατία”, μιλώντας για τη δύναμη της μάζας των φτωχών Αθηναίων που αποτελούσαν την πλειονότητα των θεατών, καθώς και την πλειονότητα των πολιτών της αθηναϊκής δημοκρατίας (Πλατ. Νόμοι 701b, Πολιτεία 492b-c). Η κριτική του Πλάτωνα, ότι η μουσική αριστοκρατία έδωσε τη θέση της σε μια “πονηρά θεατροκρατία” (Νόμοι, Γ, 700b-701b), ότι η δεύτερη αποτελεί δηλαδή φθορά της πρώτης, είναι κριτική πολιτικής τάξης η εξέλιξη της τέχνης θεωρείται αντίστοιχη με μια διαδικασία κατά την οποία η δημοκρατία παρουσιάζεται να γεννιέται από τον εκφυλισμό της ολιγαρχίας.⁴⁹

Σημειωτέον ότι η αθηναϊκή τραγωδία ήταν στο σύνολό της πολιτική άσκηση δημοκρατίας, εφόσον παρουσιαζόταν με ενέργειες της πόλης και με αποδέκτη την ίδια την πόλη, μέσω των νόμιμων δημόσιων οργάνων διακυβέρνησης και στο πλαίσιο θεσμοθετημένης γιορτής από το κρατικό ημερολόγιο της δημοκρατίας. Η πρώτη ευθύνη του “έπώνυμου ἄρχοντος”, αμέσως μετά την ανάληψη των καθηκόντων του, ήταν ο ορισμός των χορηγών στα Μεγάλα Διονύσια για τη χρηματοδότηση του Χορού των εθελοντών πολιτών, κ.τ.λ..⁵⁰ Παράλληλα, τα προφανή έξοδα για τα πλουσιοπάροχα κοστούμια, η πιθανότητα μιας αξιομνημόνευτης νίκης στους δραματικούς αγώνες, η επιβλητική προσωπική εμφάνιση μπροστά στη σύναξη ολόκληρη της πόλης χάριζαν στο χορηγό μια λαμπρή ευκαιρία για αυτοπροβολή κι απόκτηση κύρους υλοποιώντας τις πολιτικές του φιλοδοξίες.

Στον πλατωνικό διάλογο *Γοργίας* (501e-502d) ο Σωκράτης προβάλλει τον ισχυρισμό ότι η μουσική και η ποίηση, αντίθετα με τη φιλοσοφία, αποσκοπούν στην ηδονή του κοινού και όχι στην εκπαίδευσή του, αφού και η τραγωδία είναι τύπος δημαγωγίας, ένας τύπος ρητορικής που απευθύνεται “πρὸς δῆμον”, θεωρώντας τον σαν όγλο που τον απαρτίζουν παιδιά και γυναίκες και άντρες, δούλοι και ελεύθεροι μαζί· ένας τύπος ρητορικής που θεωρείται είδος κολακείας. Ο Σωκράτης φέρεται να στηλιτεύει το γεγονός ότι στο κοινό αναμειγνύονται διάφορες κοινωνικές τάξεις και κατηγορίες (ενήλικας/παιδί, άντρας/γυναίκα, δούλος/ελεύθερος πολίτης). Ωστόσο και στο αθηναϊκό θέατρο οι θεατές δεν αναμειγνύονταν ακριβώς, αφού πρώτα-πρώτα οι τιμητικές θέσεις (“προεδρίαί”) προορίζονταν για ιερείς και άλλους επίσημους, άτομα από ομάδες με

⁴⁸ X. Θεοδωρίδης, *Εισαγωγή στη Φιλοσοφία*, Εκδόσεις Του Κήπου, Αθήνα 1955², σσ.34-35.

⁴⁹ J.- Ch. Moretti, *Θέατρο και κοινωνία στην αρχαία Ελλάδα*, μετάφρ. Ε. Δημητρακοπούλου, επιμ. Κ. Μπούρας, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2004, σ. 237.

⁵⁰ P. Cartledge, “Θεατρικό έργο με βάθος: το θέατρο ως διαδικασία στη ζωή των πολιτών της αρχαίας Ελλάδας”, στο: Easterling P.E. (επιμ.), *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, μτφρ. Α.Ρόξη-Κ.Βαλάκας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2015, σ. 11.

κύρος ή που βρίσκονταν ως εκπρόσωποι, μέχρι που τελικά το κοινό καθόταν με τρόπο διάταξης που αποδίδει το χάρτη συγκρότησης του σώματος των πολιτών.⁵¹ Κι αφήνουμε κατά μέρος τους μετοίκους, που ξέρουμε πως στη πομπή των Διονυσίων συμμετείχαν ως ξεχωριστή κοινωνική ομάδα (“σκαφηφόροι” στη φαλληφορία, με πορφυρά ενδύματα), τις όποιες γυναίκες, τους προαναφερόμενους εφήβους, και, τέλος, τους δούλους, την αφανή κι εδώ, πλουτοπαραγωγική πηγή της αθηναϊκής δημοκρατίας.⁵² Ο Christopher Pelling, διαπιστώνοντας ότι ο τρόπος που ανταποκρινόταν το κοινό στην τραγωδία καθοριζόταν από τις κοινωνικές, πνευματικές και πολιτικές σταθερές που είχαν διαμορφώσει τις εμπειρίες του, συμπεραίνει πως «η πρόσληψη της τραγωδίας διέφερε από κοινό σε κοινό ακόμη και κατά τον 5^ο αιώνα π.Χ.»⁵³.

Για τον Πλάτωνα βέβαια, ακόμα κι αν το κριτήριο της τέχνης είναι η απόλαυση, “ήδονη κρίνεσθαι”, αυτή δεν θα είναι η απόλαυση ενός τυχαίου αλλά κάποιου ξεχωριστού ατόμου, σαν τον Αθηναίο φιλόσοφό μας, που δεν μπορεί να κρίνει μ’ αυτόν τον τρόπο, “έκπληττόμενον υπό θορύβου τῶν πολλῶν και τῆς αὐτοῦ ἀπαιδευσίας”, μιας “καὶ παντοδαποὶ ἄνθρωποι εἰς θέατρα συλλεγόμενοι” (Πλάτ. *Πολιτεία* 10, 604e). Ένα αναξιόπιστο στα μάτια του πλήθος ταπεινῶν ανθρώπων, ανίκανο να κρίνει σωστά ποια τέχνη των Μουσῶν είναι καλύτερη, ένα πλήθος που έφτανε να συμπεριλάβει ακόμη και γυναίκες και ανώριμους άντρες, με την παρουσία του δεν μπορούσε παρά να υποστηρίζει το είδος τέχνης που του ταιριάζει: “τραγωδῖαν δὲ αἱ τε πεπαιδευμένοι τῶν γυναικῶν και τὰ νέα μεράκια και σχεδὸν ἴσως τὸ πλῆθος πάντων (κρίνοινεν)” (Πλάτ. *Νόμοι*, 2, 658d). Αντίθετα, για τον Αριστοτέλη το πλήθος είναι ο καλύτερος κριτής των μουσικῶν έργων και των έργων των ποιητῶν (Αριστοτ. *Πολιτικά*, 1281b και 1286a).

Καταγόμενος από τους μεγαλύτερους οίκους της Αθήνας ο Πλάτων, με την οικογένειά του να ανεβάζει το γένος της στο βασιλιά Κόδρο και στο νομοθέτη Σόλωνα, κράτησε με υποδειγματική συνέπεια την ελιτίστικη θέση του⁵⁴. Γι’ αυτό και δεν αντιφάσκει, όταν στους *Νόμους* του πληροφορεί ότι στην ιδανική πόλη οι ποιητές θα ήταν αχρείαστοι, αφού ολόκληρο το πολίτευμα θα είχε οικοδομηθεί ως “μίμησις” ενός “εὐγενοῦς και ἐντελοῦς βίου” (Πλάτ. *Νόμοι*, 817b). Στο πέμπτο βιβλίο των *Νόμων* υπογραμμίζει πως αποτελεσματική διαπαιδαγώγηση είναι όχι οι νουθεσίες, αλλά το παράδειγμα: τις συμβουλές που θα ‘δινε κάποιος σ’ άλλον νουθετώντας τον, να τις τηρεί με ολοφάνερο τρόπο σ’ όλη του τη ζωή. Κι αν μια τέχνη είναι ανώτερη, υπογραμμίζει στους *Νόμους* και στην *Πολιτεία*, αυτή είναι η πολιτική ικανότητα, η πολιτική ή βασιλική “τέχνη” (Πλάτ. *Πολιτεία* 342c· *Ευθύδημος* 291c)· έτσι έφτασε να παραλληλίσει την επιδίωξη του νομοθέτη για μια οργάνωση της κοινωνίας, τέτοια που θα μεριμνεί για την ευτυχία του κάθε πολίτη, με τη σύνθεση μιας αληθινῆς τραγωδίας. Ωστόσο, στο δεύτερο

⁵¹ S. Goldhill, “Το κοινό της αθηναϊκής τραγωδίας”, ό.π. σσ.85-86, 92 και 89-90.

⁵² Στο έργο του Αλεξή *Γυναικοκρατία* (απόσπ.41) μια γυναίκα παραπονιέται, επειδή είναι υποχρεωμένη να καθίσει στην τελευταία κερκίδα, σαν να ήταν ξένη, ενώ στο έργο του Θεόφραστου *Χαρακτήρες* (9.5) ο Αναίσχυντος Αθηναίος θ’ αγόραζε εισιτήρια για ξένους, ύστερα όμως θα πήγαινε τους γιους και τον παιδαγωγό τους, κατά παράβαση του κανόνα. Αν τα παραπάνω συνέβαιναν στους ελληνοιστικούς χρόνους, δεν μπορούμε να γνωρίζουμε αν ίσχυαν και για την κλασική εποχή· κανονικά οι μόνοι δούλοι που επιτρέπονταν στα Διονύσια ήταν οι οχτώ δούλοι με το δημόσιο καθήκον του βοηθού της Βουλῆς, δίπλα στους βουλευτές. Ό.π. S. Goldhill, “Το κοινό της αθηναϊκής τραγωδίας”, σσ.92-93.

⁵³ Chr. Pelling, “Εισαγωγή” στο: *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία, Θεωρία και Πράξη*, ό.π. σ.27 και 29.

⁵⁴ Σε κρίσιμες στιγμές μάλιστα κράτησε και στάση ανοιχτά αντιδημοκρατική (από τον δικό του οίκο ξεκίνησε ο αρχηγός των τριάκοντα, ο Κριτίας, θεός της μητέρας του, και ο Χαρμίδης, ο αδερφός της), όσο κι αν σε προχωρημένη ηλικία έγραψε στην 7^η επιστολή του ότι η κατατρεγμένη δημοκρατία αποδείχτηκε χρυσός μπροστά σ’ εκείνο το πολίτευμα που έφτιαξαν ο Κριτίας και η παρέα του.

βιβλίο των *Νόμων*, που αναφέρεται στην επίδραση του Χορού στην αγωγή, από τη μια εμφανίζει τους θεούς και όχι τους πολιτικούς ηγέτες να καθορίζουν τις διαδοχικές γιορτές που αποτελούν διαλείμματα στον ανθρώπινο μόχθο, από την άλλη, όπως προαναφέραμε, βρήκε στο σημείο αυτό ευκαιρία να υμνήσει το ιερατείο της Αιγύπτου, που νομοθετικά και πολιτικά δεν επέτρεπε στους καλλιτέχνες να επινοούν έργα που έρχονταν σε αντίθεση με τα πατροπαράδοτα έθιμα, δίνοντας έτσι δείγμα σαφές της ιδανικής γι' αυτόν τέχνης, όσο και της “πολιτείας” του.

Ο διδακτικός ρόλος της τέχνης σε συνάρτηση με την πολιτική ζωή θα επανέλθει στο προσκήνιο, από την οπτική γωνία μιας άλλης εποχής, όταν ο Μπέρτολτ Μπρεχτ θα υποστηρίξει δυναμικά ότι «το ζήτημα της δυνατότητας της περιγραφής του κόσμου μέσα από την τέχνη είναι ένα κοινωνικό ζήτημα», γιατί «ο σημερινός κόσμος μπορεί ν' αποδοθεί και στο θέατρο, αλλά μόνο όταν τον αντιλαμβάνεται κανείς σαν κάτι που μεταβάλλεται»⁵⁵.

A.5. Οι ιδιαιτερότητες του αρχαίου δράματος

Είναι πάντως γεγονός πως, εάν η αττική τραγωδία έθετε σκοπό την κοινωνική διαπαιδαγώγηση των πολιτών κι αυτοί συμμετείχαν με διάφορους τρόπους στη διδασκαλία της, τότε οι ίδιοι ήταν σε μεγάλο βαθμό υποκείμενοι της αγωγής τους. Αυτή είναι η μεγάλη διαφορά του αρχαίου θεάτρου της άμεσης δημοκρατίας από τις σημερινές παραστάσεις της θεατρικής ψευδαίσθησης και της παθητικής παρακολούθησης.

Ο θεατρολόγος Βάλτερ Πούχγερ, για να δείξει πόσο διαφορετική ήταν η κοινωνική οργάνωση της αρχαίας παράστασης, αντιδιαστέλλει το αρχαίο αμφιθέατρο με τη σκηνή της Αναγέννησης, για να διαπιστώσει ότι το θέατρο των νεότερων χρόνων βασίζεται σε τελείως διαφορετικές συμβατικότητες. Μπορεί η ερμηνεία των αρχαίων κειμένων να ήταν από την Αναγέννηση το πρότυπο του κλασικιστικού δράματος ως το 19^ο αιώνα, αλλά η ερμηνεία στηριζόταν περισσότερο στην αριστοτελική θεωρία παρά στη μελέτη των ίδιων των κλασικών έργων, κι αφορούσε μόνο τη φιλολογική πλευρά, υποστηρίζει. Το αρχαίο αττικό δράμα δεν θα μπορούσε βέβαια να αναπαρασταθεί όπως ήταν, καθώς η διδασκαλία του εντάσσονταν σ' ένα δίκτυο θεσμών και κανόνων που μετά την κλασική εποχή του 5^{ου} αιώνα δε θα υπάρξουν ποτέ πια· δεν αποτελούσε ένα μεμονωμένο φαινόμενο, αλλά αποκορύφωμα της κοινωνικής και πολιτικής ζωής, ένα γεγονός στο οποίο συμμετείχαν όλοι οι ελεύθεροι πολίτες είτε ως χορευτές είτε ως θεατές. Ακριβώς η αποσύνδεση του αρχαίου δράματος απ' το αρχικό του κοινωνικό πλαίσιο οδήγησε στη σταδιακή φθορά του είδους και μακροπρόθεσμα στη φθορά του θεάτρου γενικότερα.⁵⁶

⁵⁵ Μπ. Μπρεχτ “Μπορεί ο σημερινός κόσμος ν' αποδοθεί μέσα από το θέατρο;” Στο: Μπρεχτ Μπέρτολτ *Για το ρεαλισμό*, ό.π., σσ. 247-248.

⁵⁶ Β.Πούχγερ, *Ελληνική Θεατρολογία. Δώδεκα μελετήματα*, εκδ. Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης-Κρητική Θεατρική Βιβλιοθήκη, τ.Β', Αθήνα 1988, σσ. 27-28 και 33.

Στην κωμωδία, όπως είναι γνωστό, ο Χορός με τη λεγόμενη “παράβαση”⁵⁷, αλλά και οι υποκριτές κάθε στιγμή, μπορούσαν ν’ αποβάλλουν ένα μέρος από το θεατρικό τους ρόλο και να μιλήσουν συγκεκριμένα για το θέατρο, το ακροατήριο ή κάποια άλλη πλευρά της θρησκευτικής γιορτής, στο πλαίσιο της οποίας παρασταίνονταν το έργο, ή ακόμη και της πολιτικής ζωής. Ο K.J. Dover⁵⁸ θεωρεί σωστό να ονομάζουμε αυτή τη συμπεριφορά διακοπή της θεατρικής ψευδαίσθησης, σημειώνοντας ότι τέτοιες διακοπές δεν υπήρχαν στην τραγωδία: με τον όρο “ψευδαίσθηση” εννοούσε την απερίσπαστη προσήλωση των υποκριτών στο φανταστικό θέμα του έργου, αυτό που αργότερα θα ονομάσουμε “ταύτιση” του ηθοποιού με το ρόλο, και που μπορούσε να παρασύρει συναισθηματικά στην υπόθεση και το θεατή.

Για την αρχαία τραγωδία από την άλλη, η Lada- Richards υποστηρίζει πως, καθώς η τραγωδία αντλούσε το υλικό της από την εποχή των ομηρικών ηρώων, δεν ήταν δυνατή η άμεση αποστροφή στο κοινό με τις γνωστές προσφωνήσεις της κωμωδίας (“θεαταί” ή “ἄνδρες”), ωστόσο ένα πλήθος στοιχείων υπενθύμιζαν στους θεατές ότι οι ίδιοι παρακολουθούν στο παρόν γεγονός τα οποία, υποτίθεται, συμβαίνουν σε άλλο χώρο και χρόνο, και με τη μεταφορική τους σημασία έχουν νόημα γι’ αυτούς. Έτσι διάφοροι μελετητές φρονούν τώρα ότι και η αρχαία τραγωδία ήταν μια «συμπαιγνία στην οποία οι θεατές καλούνται να συμμετάσχουν»,⁵⁹ με στοιχεία ριζικής διαφοροποίησής της από το σύγχρονό μας θέατρο και ασφαλώς από το νατουραλιστικό θέατρο, που εμφανίστηκε το 17^ο αιώνα με έντονα τα στοιχεία της θεατρικής ψευδαίσθησης.

Είναι προφανές ότι η ίδια η παράσταση, στο διάχυτο φως της ημέρας, με τα ουδέτερά της σκηνικά (ακόμη και η χρήση της “μηχανής” ή του “έκκυκλήματος” λειτουργούσε περισσότερο ως απογύμνωση της σκηνικής πραγματικότητας από κάθε ρεαλιστική ψευδαίσθηση) μαρτυρούσε μια συμβατική διαδικασία. Όλα τα στοιχεία αυτό έδειχναν: η διακοπή των διαλόγων από τα τραγούδια, συνοδευόμενα και με όρχηση, η ρυθμική απαγγελία των προσώπων που φανέρωνε τις ποιητικές καταβολές του λόγου τους, τα υπερβολικά κοστουμια τους και τα τυποποιημένα προσωπεία που δεν επέτρεπαν ούτε τις φυσιολογικές γκριμάτσες, πόσο μάλλον τον ψυχολογικό νατουραλισμό των μετέπειτα πρωταγωνιστών: αυτές οι μάσκες έδιναν τη δυνατότητα στον ίδιο υποκριτή να εμφανιστεί σε κάμποσους ρόλους, κάποιοι από τους οποίους ήταν γυναικείοι χαρακτήρες, ενώ και ο χορός έπαιρνε τουλάχιστον τέσσερες μορφές στη διάρκεια του δραματικού αγώνα τριών τραγωδιών κι ενός σατυρικού δράματος, και μπορούσε να αντιπροσωπεύσει πολυάριθμες ομάδες ανεξάρτητα από τον αριθμό τους (π.χ. οι 12 χορευτές των *Ίκετίδων* του Αισχύλου συμβόλιζαν τις 50 θυγατέρες του Δαναού). Κοντά σ’ αυτά η εμφάνιση των κάθε λογής αγγελιαφόρων, με τις εγκιβωτισμένες στην κύρια πλοκή αφηγήσεις τους, μπορούσαν να οδηγήσουν τους θεατές, που έβλεπαν τους υποκριτές να παρακολουθούν τις αγγελικές ρήσεις, σε μια κριτική απόσταση από την

⁵⁷ Η “παράβασις” είναι η μεγαλύτερη σε διάρκεια διακοπή της θεατρικής δράσης που συναντούμε κανονικά στην πορεία κάθε κωμωδίας, κατά την οποία διακοπή ο Χορός απευθύνεται στο κοινό μιλώντας εκ μέρους του ποιητή. Ωστόσο υπάρχουν δύο ακόμη σημεία, όπου μπορούμε να βρούμε τα πρόσωπα να μιλάνε στο ακροατήριο: στον πρόλογο, για να εξηγήσουν το θέμα του έργου, και στο τέλος, για να δηλώσουν ότι το έργο τελείωσε. Βλ. K.J. Dover *Η κωμωδία του Αριστοφάνη*, μτφρ. Φάνης Ι. Κακριδής, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα 2007⁷, σ.85.

⁵⁸ K.J. Dover *Η κωμωδία του Αριστοφάνη*, ό.π., σ.88.

⁵⁹ P.E. Easterling, “Μορφολογία και παράσταση”, στο: Easterling P.E. (επιμ.), *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, μτφρ. Α.Ρόζη-Κ.Βαλάκας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2015, σσ.226-266.

ίδια την πράξη της θέασης. Να μην ξεχάσουμε κάτι πολύ σημαντικό, την πρωτοκαθεδρία του λόγου, όχι μόνο γιατί χαρακτηρίζει γενικά τη λογοτεχνία αλλά και γιατί μ' αυτό εκφράζεται το σπουδαιότερο στοιχείο της αρχαίας τραγωδίας: ο “μῦθος”. Ο Αριστοτέλης δεν θεωρεί σημαντικά τα μορφολογικά στοιχεία, (δηλαδή “τὴν λέξιν”, “τὸ μέλος” και τὴν “ᾠψιν”) φτάνει στο σημείο να δηλώσει πως στην τραγωδία τα συνοδευτικά μέσα του λόγου, ο “ῥυθμός” και η “ἄρμονία”, μπορούν ακόμη και να λείπουν.⁶⁰ Στο αρχαίο θέατρο όλα υπηρετούν το περιεχόμενο της μίμησης (δηλ. “τὸν μῦθον”, “τὰ ἦθη” και “τὴν διάνοιαν”), σε διάκριση από τα θεάματα της εποχής μας, όπου τα οπτικοακουστικά και γενικότερα τα εντυπωσιακά στοιχεία κυριαρχούν, ακόμη και αν είναι εντελώς μηχανικά και χωρίς κανένα νόημα.

Τέλος, στο χώρο της ορχήστρας (μακρόστενης αρχικά, όπως στο παλιότερο σωζόμενο θέατρο του Θορικού, ημικυκλικής μορφής στη συνέχεια), έχουμε τη διαρκή παρουσία του Χορού μπροστά στο κοινό: μια ομάδα ανθρώπων που ακούει, βλέπει, συνδιαλέγεται με τους ηθοποιούς και παράλληλα σχολιάζει αυτά που κάνουν ή υφίστανται.⁶¹ Σύμφωνα με τον όποιο χαρακτήρα υποδύεται, ο Χορός αντιπροσωπεύει τη δική του άποψη, άλλοτε εκφράζοντας κοινά παραδεκτές θέσεις των πολιτών κι άλλοτε τη γνώμη του ίδιου του τραγωδού. Αποτελεί το κυρίαρχο στοιχείο “αποστασιοποίησης” από την υπόθεση και, κατά κάποιον τρόπο, επαναφοράς στην πραγματικότητα. Εξάλλου τα μέλη του Χορού είναι γνώριμοι των θεατών, απλοί πολίτες, όπως και οι ίδιοι οι θεατές υπήρξαν πιθανόν μέλη ανάλογων Χορών κι άρα γνωρίζουν την όλη διαδικασία της παράστασης.

Βέβαια η τραγωδία του 5^{ου} αιώνα απευθύνεται κυρίως στο είδος του θεατή που “συννομοπαθεῖ [...] ἀεὶ τῷ παθητικῶς λέγοντι” (Ἀριστοτ. *Περὶ Τέχνης Ῥητορικῆς*, Γ', 1408a). Η ουσία της επίδρασης της αττικής τραγωδίας έγκειται στη συναισθηματική εμπλοκή του κοινού με τον τραγικό μῦθο, καθώς φαίνεται να παροτρύνει το διαφοροποιημένο σύνολο θεατών προς μια μέθεξη που φιλοδοξεί να ενώσει όλους μέσα στη συλλογική εμπειρία της τραγικής παράστασης⁶². Αυτή τη διέγερση κι αποφόρτιση συναισθημάτων αποκαλεί ο Αριστοτέλης “κάθαρσιν” (Ἀριστοτ. *Περὶ Ποιητικῆς* 1449b, 26-27), μέσω του “ἔλέου” και του “φόβου” (του ελέου που νιώθει το κοινό για τον αναξιοπαθόντα ήρωα, και του φόβου μήπως πάθει τα ίδια), ενώ σε άλλο σημείο (1456a, 38-39) στα συναισθήματα που καθαίρει η τραγωδία προσθέτει και την “ὄργην καὶ ὄσα τοιαῦτα” (την αγανάκτηση που φτάνει ως την ηθική διαμαρτυρία για την καταπάτηση του δικαίου και την προσωρινή επικράτηση του κακού, και άλλα σχετικά με τα προαναφερόμενα συναισθήματα, όπως η συμπόνια, η ανησυχία, η δυσφορία κ.τ.λ.). Η

⁶⁰ Ι. Συκουτρής, “Εισαγωγή” στο: Αριστοτέλους *Περὶ Ποιητικῆς*, ὁ.π. σσ.100-101.

⁶¹ «Καμιά άλλη μορφή θεάτρου δεν είχε παρουσιάσει ταυτόχρονα δράση να εκτυλίσσεται μεταξύ των ηρώων και σχόλια από την κοινή γνώμη, που δεν μπορεί να συμμετάσχει σε όσα συμβαίνουν, αλλά της οποίας οι σκέψεις τονίζουν σε διάφορες στιγμές αυτή τη δράση! Η παρουσία και μόνο αυτών των προσώπων που συμμερίζονται την τύχη και τις συγκινήσεις του ήρωα, και των οποίων η ζωή και η ελευθερία εξαρτάται απ' αυτόν, δίνει στη δράση σημασία περισσότερο γενική: φέρνει μια ευρύτητα και προσφέρει, αν όχι καθολική ερμηνεία, τουλάχιστον απήχηση που τη μεγεθύνει.[...] ο Χορός θεωρείται ότι εκφράζει εκείνο που, κατά τη γνώμη του, αποτελεί το βαθύτερο νόημα των γεγονότων στα οποία παρίσταται.» (J. De Romilly, *Η ελληνική τραγωδία στο πέρασμα του χρόνου*, μτφρ. Μπ.Αθανασίου – Κ.Μηλιαρέση, πρόλ. Μ.Πλωρίτης, εκδ. Το Άστυ, Αθήνα 2000², σ.64).

⁶² I. Lada- Richards, “Η Ανταπόκριση των Θεατών στην Αττική Τραγωδία των Κλασικών Χρόνων: Συναισθημα και Στοχασμός, Ποικιλία και Ομοιογένεια”, ὁ.π. σ. 465 και 521.

αποκατάσταση γίνεται με τη σύνθεση του μύθου έτσι, ώστε τελικά να τιμωρείται το “κακὸν” και να αμείβεται το “ἀγαθὸν” με τη δικαίωση της θυσίας του ἥρωα.⁶³

Ωστόσο πολλές αρχαίες πηγές (Ισοκράτης, *Πανηγυρικός* 16 Β, Πλούταρχος, *Πελοπίδας* 29.5, κ.ά.) αποτυπώνουν την ανησυχία και των αρχαίων ακόμα για την ἔλλειψη αντιστοιχίας ανάμεσα στη θεατρική και στην κοινωνική αντίδραση, αφού το κοινό δάκρυζε μπροστά στα μυθοπλαστικά θλιβερά συμβάντα, αλλά δεν έκανε τίποτα για τις καταστάσεις της πραγματικής ζωής στις οποίες οι άνθρωποι, ακόμη κι ολόκληρες πόλεις, χρειάζονταν βοήθεια. Πολύ αργότερα μάλιστα, όταν αποτελούσαν μακρινό παρελθόν οι κοινωνικές, οικονομικές και πολιτισμικές συνιστώσες της αρχαίας πόλης-κράτους, ο Ζαν –Ζακ Ρουσσώ (Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778) διατύπωσε ακριβώς την ίδια παρατήρηση. Διαμαρτυρόταν, γιατί «το θέατρο μας διδάσκει πώς ν’ αντικαθιστούμε την πραγματική συμπόνια με μια ανώδυνη αναπαράσταση ή μίμηση συμπόνιας [...], μια ψευδή αίσθηση ότι κάποιος έχει δήθεν εκπληρώσει τις υποχρεώσεις του απέναντι στους άλλους επειδή αντέδρασε ανάλογα στο θέατρο» (J.-J. Rousseau, *Lettre à M. D’Alembert sur les spectacles*).

Είναι εύκολο να παρασυρθεί ο ηθοποιός ή το κοινό σε εφήμερα συναισθηματικά ξεσπάσματα, που κατέγραψαν και τα αρχαία κείμενα (π.χ. οι πλατωνικοί διάλογοι *Νόμοι* 800b, *Ίων* 535b, *Πολιτεία* 605d, *Φίληβος* 48a). Τα βαθύτερα όμως συναισθήματα, που έχουν πραγματικό λόγο και διάρκεια, είναι αποτέλεσμα και νοητικών διεργασιών, όπως έδειξε και ο Αριστοτέλης μελετώντας τα “πάθη” (Αριστοτ. *Περί Τέχνης Ρητορικής*, Β’, 1378a -1389a).

Ο Σοφοκλής έκανε με τα υποδειγματικά έργα του πράξη την αριστοτελική κάθαρση, τη συναισθηματική απολύτρωση μέσω της τέχνης. Ο Μπρεχτ, εντοπίζοντας στη “συμπάθεια” (“Einfühlung”) τον πυρήνα του “αριστοτελικού” θεάτρου (όπως ονόμασε το κλασικό έργο που αποβλέπει στη συναισθηματική κάθαρση, και τελικά στην “ἀπὸ τῆς τραγωδίας ἡδονήν”), προχώρησε πέρα απ’ αυτό το παθητικό συναισθάνεσθαι. Επιχείρησε να δημιουργήσει ένα νέο, “μη αριστοτελικό” θέατρο, που με τη “χαρούμενη κριτική” του δίδασκε κατανόηση των ανθρώπινων σχέσεων, για να ενεργοποιηθεί το κοινό, έτσι που η απολύτρωση να έρθει πραγματικά, στο επίπεδο της κοινωνίας⁶⁴.

B. Ο Σοφοκλής και η Ἀντιγόνη του

B.1.Ο Σοφοκλής και η πολιτική

Σύμφωνα με την παράδοση (“Υπόθεσις Ι”) της *Ἀντιγόνης* οι Αθηναίοι ύστερα από τη διδασκαλία της εξέλεξαν το Σοφοκλή στρατηγό για το Σαμιακό Πόλεμο (441/440 π.Χ., συστράτηγο δηλαδή του Περικλή). Αν και η επιτυχία της δεν μπορεί να είναι ο μόνος λόγος για μια τέτοια εκλογή, όπως υποστηρίζει με κάποια υπερβολή ο Αριστοφάνης ο Γραμματικός, το γεγονός επιβεβαιώνει τη στενή σύνδεση της τέχνης με

⁶³ Β. Καλογεράς, *Νέες απόψεις για την Αριστοτελική κάθαρση*, Ανατύπωση του περιοδικού *Χρονικά* του Πειραματικού Σχολείου του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, τεύχ. ΛΖ’, Θεσσαλονίκη 1956, σσ.16-20.

⁶⁴ Β. Brecht, “Kritik der ‘Poetic’ des Aristoteles”, στο: Brecht, Bertolt στο: W. Hecht, J.Knopf, W.Mittenzwei, K.-D. Müller (επιμ.) *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Βερολίνο-Βαϊμάρη και Φραγκφούρτη-Μέιν 1993, τ.22, σ.171-172. Στο ίδιο: “Grenzen der nichtaristotelischen Dramatic”, σσ.393-396.

την πολιτική. Είχε προηγηθεί ο ορισμός του ποιητή στη θέση του Ελληνοταμία το 443/2, αρμοδιότητα ιδιαίτερα σημαντική για την ηγεμονία της Αθήνας.⁶⁵ Κατά τον αρχαίο *Bio* (1) ο Σοφοκλής πρόσφερε επίσης τις υπηρεσίες του σε διάφορες πρεσβείες, παρ' όλο που φέρεται να είχε ομολογήσει στο σύγχρονό του ποιητή Ίωνα το Χίο ότι δεν γνώριζε από πολιτική παρά μόνο από ποίηση: «ποιεῖν μὲν... , στρατηγεῖν δ' οὐκ ἐπίστασθαι».⁶⁶ Η κρίση του ίδιου του Ίωνα του Χίου για την πολιτική και ρητορική ικανότητα του Σοφοκλή είναι μάλλον απαξιωτική: «τὰ μέντοι πολιτικὰ οὔτε σοφὸς οὔτε ῥεκτῆριος ἦν, ἀλλ' ὡς ἄν τις εἶς τῶν χρηστῶν Ἀθηναίων» (Ἀθήναιος, 604 d).

Ο Σοφοκλής δεν υπήρξε όμως απλά ένας από τους “χρηστούς”. Πατέρας του ήταν ο Σόφιλλος, που χρωστούσε τον πλούτο του στη χειροτεχνική εργασία των δούλων του⁶⁷, στο δικό του οπλοποιείο ή αλλού, κι είχε τα μέσα να εξασφαλίσει εξέχουσα μόρφωση και πολιτική καταξίωση στο γιο του, όταν εκείνος ακόμα ήταν έφηβος (πώς αλλιώς θα ηγούνταν, κατά την παράδοση, του νικητήριου χορού της Σαλαμίνας;). Μάλιστα το γεγονός ότι ο Σοφοκλής πέτυχε την πρώτη του νίκη (το 468, απέναντι στον μεγάλο Αισχύλο) σε πολύ νεαρή ηλικία, ή ακόμη ότι κατάφερε να ψηφιστούν από το δήμο η χρηματοδότηση τρίτου υποκριτή και η αύξηση της χορηγίας προκειμένου να εξασφαλιστεί η σκηνογραφία, δύο καινοτομίες που συνδέονται με το όνομά του (Ἀριστοτ. *Περὶ Ποιητικῆς* 4.14, 1449a), όλα φανερώνουν την ισχυρή επιρροή της οικογένειάς του.

Η κοινωνική θέση του Σοφοκλή, βάση της οποίας ήταν η εύπορη οικονομική του κατάσταση, οπωσδήποτε επηρέαζε την πολιτική του στάση. Δεν είναι τυχαίο που, μετά από τη Σικελική καταστροφή του 413 π.Χ., επιλέχτηκε ως ένας από τους δέκα “προβούλους” για την “ἀρχὴν πρεσβυτέρων ἀνδρῶν” (Θουκ., VIII, I.3), την επιτροπή που έφερε στη συνέχεια, το 411 π.Χ., την εξουσία των τετρακοσίων ολιγαρχικών. Ο Αριστοτέλης μαρτυρεί ότι ο Σοφοκλής δήλωσε ξεκάθαρα στον Πείσανδρο σχετικά με το ολιγαρχικό πραξικόπημα πως δεν έβλεπε τότε καμιάν καλύτερη διέξοδο: “οὐ γὰρ ἦν ἄλλα βελτίω” (Ἀριστοτ. *Ρητορική* 1419 a, 26).

Τα παραπάνω όμως δε σημαίνουν πως οι ιδέες του βρίσκονταν σε σύγκρουση με τις κυρίαρχες πεποιθήσεις της δημοκρατικής Αθήνας του 5^{ου} αιώνα. Ο Ανδρέας Μαρκαντωνάτος παρατηρεί πως η πρωτοφανής δριμύτητα της αντιπαράθεσης μεταξύ της Αντιγόνης και του Κρέοντα στην τραγωδία *Ἀντιγόνη* –αντιπαραβαλλόμενη ιδίως με τις αναφορές στο πρόσωπο της Αντιγόνης των “Κύκλιων” επών και τον σχετικά δευτερεύουσας σημασίας ρόλο που επιτελεί σε ομόλογα δράματα του σωζόμενου τραγικού corpus– οδήγησε ορισμένους ερευνητές σε σειρά παρεξηγήσεων για το νόημα και την ανταπόκριση της τραγωδίας στο αθηναϊκό κοινό. Ως ενδεικτική αναφέρει την άποψη της Christiane Sourvinou-Ingwood, που επιμένει να θεωρεί ότι το

⁶⁵ Από κει και ύστερα ένας ονόματι Σοφοκλής, που παρουσιάζεται ακόμη να έχει εκλεγεί συστράτηγος του Νικία (428/9), δεν είναι το ίδιο βέβαιο ότι είναι ο ποιητής: Nesselrath, Heinz-Günther, *Εισαγωγή στην Αρχαιογνωσία*, τ. Α', “Αρχαία Ελλάδα”, Επιμ. Δ.Ι.Ιακώβ-Α.Ρεγκάκος, εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα 2001, σ.229.

⁶⁶ Yaser Abdel-Rahman Ibrahim Aly *Πολιτικές Προεκτάσεις στο έργο του Σοφοκλή, Αίας-Αντιγόνη-Φιλοκτήτης*, διδακτορική διατριβή ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2002, σ.9 κ.ε., όπου εξετάζεται η πολιτική σταδιοδρομία του Σοφοκλή σε συνάρτηση με τις απόψεις των έργων του.

⁶⁷ Lesky Albin *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, μτφρ. Αγαπητός Τσοπανάκης, εκδ. Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 1983⁵, σ.390.

“αντιεξουσιαστικό παράδειγμα” της Αντιγόνης δεν θα έβρισκε την αναμενόμενη απήχηση ανάμεσα στους Αθηναίους θεατές εκείνης της εποχής⁶⁸.

Πρώτα-πρώτα δεν μπορούμε να παραβλέψουμε σημαντικά στοιχεία του ίδιου κειμένου: παρ’ ότι ο Κρέων στην προγραμματική ρήση του Α’ Επεισοδίου (στ.163-210) αφήνει να εννοηθεί ότι βάζει πάνω απ’ όλα την εξουσία της πόλης, αποδειχεται πολύ σύντομα ότι, όσον αφορά αυτήν την εξουσία ενστερνίζεται περισσότερο τη Λουδοβίκεα άποψη (“L’ état c’ est moi”: το κράτος είμ’ εγώ) παρά την ισονομία των Αθηναίων πολιτών, αφού αντιμετωπίζει σα δούλους τα παιδιά του πρώην βασιλιά, για να μη μιλήσουμε για τη γερουσία της Θήβας και τους υπόλοιπους πολίτες. Νόμος είναι απλά το θέλημά του, υπεράνω του ηθικού κανόνα. Το κοφτό “*Παῦσαι*” (στ. 280) του Κρέοντα στο Χορό που μόλις τόλμησε να υπονοήσει ότι ίσως οι θεοί να μη συνηγορούσαν στο διάταγμά του, συμπεριφορά που αντιτίθεται κατάφωρα με την αρχή της ισηγορίας κι ακόμη περισσότερο η στάση του Φύλακα, που έτρεμε να τον ενημερώσει για την ταφή του Πολυνείκη παρά το βασιλικό διάταγμα, καθώς και οι υποψίες που διατυπώνει ο Κρέων για άνδρες που συνωμοτούν εναντίον του και οι απειλές προς όλους όσοι εκφράσουν άλλη άποψη από τη δική του, ακόμη και ενάντια στον ίδιο του το γιο που θα υπονοήσει την κρυφή γνώμη των πολιτών, ενάντια ακόμη και στον μάντη της θέλησης των θεών, τον Τειρεσία, όλα αυτά θα φανέρωναν με το παραπάνω στο Αθηναϊκό κοινό πως δεν πρόκειται για αντίθεση της Αντιγόνης στην πολιτική εξουσία των πολλών (“βία πολιτῶν”, στ.79), στη δημοκρατία, αλλά για τη νοοτροπία ενός αυταρχικού άρχοντα για τον οποίο η Αντιγόνη είχε προϊδεάσει ήδη από τον Πρόλογο του έργου, αναφέροντάς τον απλά ως “στρατηγόν” που έβγαλε μια διαταγή (στ. 8: “κήρυγμα θεῖναι τὸν στρατηγόν”). Στο Β’ Επεισόδιο μάλιστα η Αντιγόνη θα δηλώσει ανοιχτά πως οι πολίτες αντιτίθενται στον Κρέοντα, μα φοβούνται να μιλήσουν:

τούτοις τοῦτο πᾶσι ἀνδάνειν
λέγοιτ’ ἄν, εἰ μὴ γλῶσσαν ἐγκλήοι φόβος.
Ἄλλ’ ἢ τυραννὶς πολλὰ τ’ ἄλλ’ εὐδαιμονεῖ
κᾶξεστιν αὐτῇ δρᾶν λέγειν θ’ ἅ βούλεται.
ΚΡ. Σὺ τοῦτο μούνη τῶνδε Καδμείων ὄρας.
ΑΝ. Ὅρωσι χοῦτοι. σοὶ δ’ ὑπίλλουσι στόμα.
(στ. 504-507)

σ’ όλους αυτό ότι αρέσει,
θα ομολογίωταν αν δεν τους έκλεινε το στόμα ο φόβος.
Αλλά ο τύραννος πέρα απ’ τ’ άλλα πολλά πλεονεκτήματα που έχει
μπορεί να κάνει και να λέει όσα θέλει.
ΚΡ. Εσύ μόνη απ’ αυτούς εδώ τους Θηβαίους βλέπεις αυτό.
ΑΝΤ. Βλέπουν κι αυτοί· μα από φόβο για σένα μαζεύουν τη γλώσσα τους.

Κι όταν κάποια στιγμή στο Γ’ Επεισόδιο ο Αίμονας θα δηλώσει ότι οι Θηβαίοι πολίτες είναι με το μέρος της Αντιγόνης (τ.700: “τοιὰδ’ ἔρεμνή σῖγ’ ἐπέρχεται φάτις”), ο Κρέων θα ξεσπαθώσει με λόγια που προκαλούν τα δημοκρατικά αισθήματα των Αθηναίων πολιτών. Ας λάβουμε υπόψη ότι σ’ όλα σχεδόν τ’ αττικά κείμενα της κλασικής εποχής η λέξη “πόλις”

⁶⁸ Α. Μαρκαντωνάτος “Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο και Αθηναϊκή Πόλη. *Αντιγόνη*, *Τκέτιδες*, *Ίων*” στο: Α. Μαρκαντωνάτος- Λ. Πλατυπόδης (επιμ.) *ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΠΟΛΗ. Αττικό Δράμα, Αθηναϊκή Δημοκρατία και Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2012, σσ. 22-23.

σημαίνει ουσιαστικά τους πολίτες, γιατί για την πλειονότητα των ενήλικων Αθηναίων του 5^{ου} αιώνα το κράτος θεωρείται του δήμου, του λαού, των πολιτών:

ΑΙ. Οὐ φησι Θήβης τῆσδ' ὀμόπτολις λεώς.

ΚΡ. Πόλις γὰρ ἡμῖν ἀμὲ χρῆ τάσσειν ἐρεῖ;

ΑΙ. Ὅρᾳς τόδ' ὡς εἴρηκας ὡς ἄγαν νέος;

ΚΡ. Ἄλλω γὰρ ἢ 'μοι χρῆ τῆσδ' ἄρχειν χθονός;

ΑΙ. Πόλις γὰρ οὐκ ἔσθ' ἤτις ἀνδρός ἐσθ' ἐνός.

ΚΡ. Οὐ τοῦ κρατοῦντος ἢ πόλις νομίζεται;

ΑΙ. Καλῶς ἐρήμης γ' ἂν σὺ γῆς ἄρχοις μόνος.

(στ.732-739)

ΑΙ. Αρνεῖται ὅλος ο λαός της πόλης αυτής της Θήβας.

ΚΡ. Γιατί οι πολίτες θα μας πουν εγώ τι να διατάζω;

ΑΙ. Βλέπεις ότι έχεις μιλήσει σαν πολύ ανώριμος;

ΚΡ. Για λογαριασμό άλλου ή για δικό μου πρέπει λοιπόν να εξουσιάζω εγώ αυτή τη γη;

ΑΙ. Γιατί δεν υπάρχει πόλη που ν' ανήκει σ' έναν άνθρωπο.

ΚΡ. Η πόλη δε θεωρείται ότι ανήκει στον άρχοντα;

ΑΙ. Ωραία λοιπόν μπορείς να κυβερνάς μόνος εσύ μια έρημη πόλη.

Η πλοκή της τραγωδίας είναι αποκαλυπτική: ενώ η Αντιγόνη θα καταδικαστεί να πεθάνει στην ερημιά μακριά από τους ανθρώπους (στ. 773: “Ἄγων ἔρημος ἔνθ' ἂν ἦ βροτῶν στίβος”), ο Κρέων είναι που θα μείνει στο τέλος μόνος κι έρημος, γιατί αυτός θ' αποδειχτεί ο “ἄπολις”, που στο Α' στάσιμο με τραγική ειρωνεία ο Χορός υπόσχεται μήτε στο σπίτι του να τον δεχτεί μήτε να έχει ίδια πολιτικά φρονήματα μ' αυτόν (στ.372-375: “μήτ' ἐμοὶ παρέστιος/ γένοιτο μήτ' ἴσον φρονῶν / ὅς τάδ' ἔρδει”).

Η λέξη-κλειδί για τα πολιτικά φρονήματα του Σοφοκλή είναι βέβαια: “ἡ τυραννίς” (στ.506). Ο ίδιος ο Σοφοκλής, αν δε γεννήθηκε αριστοκράτης, ανήκε πάντως στον κύκλο του Κίμωνα⁶⁹ και φαίνεται πως αποστρεφόταν τους λαοφιλείς ριζοσπάστες ηγέτες της αθηναϊκής δημοκρατίας, όπως ήταν ο Θεμιστοκλής, που οι παλιοί αριστοκράτες σε συμμαχία με τους νεόπλουτους εμπόρους και πλοιοκτήτες του 5^{ου} αιώνα κατάφεραν να εξοστρακίσουν, ακριβώς με πρόσχημα τον κίνδυνο τυραννίδας.

Περισσότερο λοιπόν κι από τα πολιτικά αξιώματα που κατέλαβε ο Σοφοκλής, την απήγηση των απόψεών του μαρτυρεί το γεγονός ότι ήταν ο πιο πολυβραβευμένος από τους τρεις τραγικούς: οι δεκαοχτώ νίκες που κατάφερε μόνο στα Μεγάλα Διονύσια αντιστοιχούν σε 72 από τα 123 δράματα που του αποδίδονται. Αν συνυπολογίσουμε και τα Λήναια, αυτό σημαίνει πως στα δύο τρίτα των δραματικών αγώνων όπου συμμετείχε στέφθηκε νικητής, ενώ ποτέ δεν ήρθε τρίτος (Βίος, 8, 41-42: “Νίκας δ' ἔλαβεν κ', ὡς φησι Καρύστιος, πολλάκις δὲ καὶ δευτερεῖα ἔλαβε, τρίτα δ' οὐδέποτε”)⁷⁰.

Στο δεσμό του ποιητή με την πολιτεία αντιστοιχεί και η στενή σχέση με τις λατρείες της. Ο “Βίος” (11) αναφέρει ότι ο Σοφοκλής ήταν ιερέας ενός θεραπευτή ήρωα που ονομαζόταν κατά την παράδοση Ἄλων. Ο Σοφοκλής, ως ιερέας αυτού του ήρωα, δέχτηκε στο σπίτι του τον Ασκληπιό, όταν ο θεός ήρθε από την Επίδαυρο και δεν είχε ακόμη ιδιαίτερο τέμενος (420 π.Χ.). Γι' αυτή του τη θεοσεβή πράξη ο ποιητής, μετά το

⁶⁹ T.B.L. Webster, *Εισαγωγή στο Σοφοκλή*, μτφρ.-επιμ. Ι. Μπάρμπας, εκδ. Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1996, σ.181.

⁷⁰ “Σοφοκλέους Γένος και Βίος”, στο: Sophocle, *Les Trachiniennes- Antigone*, τόμος 1, ό.π. σελ. ΙΧΧ.

θάνατό του, ηρωοποιήθηκε παίρνοντας την επωνυμία “Δεξίων”: δύο τιμητικά ψηφίσματα (IG II 1252 και 1253) που βρέθηκαν στη δυτική πλαγιά της Ακρόπολης αναφέρουν ότι πλάι σε δύο θεραπευτές θεούς, τον Ασκληπιό και τον Άμυνο, υπήρχε ηρώο του Δεξίωνα, όπου προφανώς ο Σοφοκλής δεχόταν μετά το θάνατό του λατρευτικές τιμές ήρωα δίπλα στους θεούς.⁷¹

Με αυτό το διπλό νόημα, της γενικής αποδοχής αλλά και του ευδαίμονα βίου, στο έργο του Αριστοφάνους *Βάτραχοι* ο ίδιος ο θεός Διόνυσος φέρεται να εξαίρει το Σοφοκλή: γι’ αυτόν είναι εύκολο να ζει στον Άδη, όπως ήταν και στον πάνω κόσμος: “ὁ δ’ εὐκόλος μὲν ἐνθάδ’ εὐκόλος δ’ ἐκεῖ” (στ. 82). Η αναφορά του σύγχρονου του Σοφοκλή κωμωδιογράφου Φρυνίχου στο έργο *Μοῦσαι*, που παραστάθηκε μετά το θάνατο του τραγικού ποιητή το 405 π.Χ., ότι ο Σοφοκλής είχε τώρα το αδιαμφισβήτητο δικαίωμα να ανακηρυχτεί “εὐδαίμων”, αφού ως το τέλος ήταν ευτυχισμένος, χωρίς να υποστεί κάτι κακό, δεν υπονοεί κάποια περιπετειώδη ζωή αλλά τις διαδεδομένες απόψεις για το ευμετάβολο της ζωής, που απηγούν την ιδεολογία του ίδιου του τραγικού ποιητή.⁷²

B.2. “Ο τελευταίος μεγάλος εκφραστής της αρχαϊκής κοσμοαντίληψης”

Η εκτίμηση του E.R.Dodds ότι ο Σοφοκλής είναι «ο τελευταίος μεγάλος εκφραστής της αρχαϊκής κοσμοαντίληψης»⁷³ απορρέει από τις μορφές των χαρακτήρων που παρουσίασε και από τον τρόπο που δόμησε τα έργα του, αν μάλιστα τον συγκρίνουμε με τον Αισχύλο και τον Ευριπίδη.

Ο Αριστοτέλης τον παρομοιάζει με τον Όμηρο, γιατί κι οι δυο μιμούνται τύπους σπουδαίους: “ὁ αὐτὸς ἂν εἶη μιμητὴς Ὀμήρῳ Σοφοκλῆς (μιμοῦνται γὰρ ἄμφω σπουδαίους)” – (Αριστοτ. *Περὶ Ποιητικῆς* 3.2, 1448a). Όπως φέρεται να δήλωνε ο ίδιος ο Σοφοκλής στο χαμένο έργο του *Περὶ χοροῦ*, διαπλάθει τους χαρακτήρες “οἴους εἶναι δεῖ καὶ δυνάμενος ἐκ μικροῦ ἡμιστιχίου ἢ λέξεως μιᾶς ὄλον ἠθοποιεῖν πρόσωπον”.

Ο Σοφοκλής είναι γενικά πιστός στον κανόνα οι τραγικοί ήρωες να οδηγούνται στην καταστροφή “μὴ διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δι’ ἁμαρτίαν μεγάλην” (Αριστοτ. *Περὶ Ποιητικῆς* 1453a 16), επειδή έσφαλαν ή επειδή πλανήθηκαν κι όχι επειδή είναι κακοί. Η αποκαλούμενη μάλιστα τραγική ειρωνεία, μέσα από λέξεις δίσημες που αλλοιώς τις εννοεί ο ομιλητής κι αλλοιώς ο θεατής, κάνει φανερή την άγνοια ή την τύφλωση των δρώντων προσώπων για την τύχη που τους περιμένει. Έτσι και ο Κρέων, όσο ωμός και αν είναι προς την Αντιγόνη, δεν φαίνεται να τρέφει αισθήματα φιλαργυρίας ή μοχθηρίας· την τιμωρεί, γιατί κατά την κρίση του τόλμησε να θάψει τον προδότη της πατρίδας. Ωστόσο η κρίση του είναι εσφαλμένη, κι ακόμα περισσότερο η ισχυρογνωμοσύνη του, και κάπως έτσι ξεκινάει η “ἁμαρτία” και η “ὑβρις” του τραγικού ήρωα.

Από την άλλη πλευρά η Αντιγόνη, αν και γυναίκα, ακολουθεί τον ηρωικό κώδικα τιμής. Η έννοια της τιμής του αδερφού, ακόμα και νεκρού, που υπερασπίζεται η

⁷¹ Lesky Albin, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, μτφρ. Νίκος Χουρμουζιάδης, τόμ. Α’ “Από τη γένεση του είδους ως και τον Σοφοκλή”, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα 1987, σσ.290-291.

⁷² S. Saïd –M. Trédé –A. Le Boulluec, *Ιστορία της Ελληνικής Λογοτεχνίας*, επιμ. ελλην. έκδ. Γ. Ξανθάκη-Καραμάνου, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 2001, τ.Ι, σ.183.

⁷³ Dodds, E.R., *The Greeks and the irrational*, Μπέρκλεϋ & Λος Άντζελες, 1951, σ.49.

Αντιγόνη αποτελεί αξία του ηρωικού παρελθόντος. Η σκληρή στάση της δείχνει δικαιολογημένη αδιαλλαξία, ακριβώς γιατί πρόκειται για ζήτημα τιμής, που για το Σοφοκλή συνδέεται με την ευγενική της καταγωγή (“φύσει”). Στον Πρόλογο άλλωστε της τραγωδίας αυτό το ζήτημα είχε θέσει η ηρωίδα στην Ισμήνη για ν’ αποφασίσει:

ΑΝ. [...] και δείξεις τάχα
εἴτ’ ευγενῆς πέφυκας, εἴτ’ ἐσθλῶν κακῆ.
(Στ. 37 – 48)

ΑΝ. [...] και γρήγορα θα δείξεις
αν απ’ τη φύση είσαι γενναία είτε μικρόψυχη από μεγάλη γενεά.

Κι όταν η Ισμήνη της παραθέτει μια ολόκληρη σειρά από “μικρόψυχα” επιχειρήματα, που ξεκινούσαν από τον ισχυρισμό πόσο κάκιστα και κείνες θα χαθούν, αν παραβιάσουν το νόμο, την απόφαση ή την εξουσία των αρχόντων (στ. 59-60: “ὄσω κάκιστ’ ὀλούμεθ’, εἰ νόμου βία / ψῆφον τυράννων ἢ κράτη παρέξιμεν”) – πλεονασμός που ἔδινε ἔμφαση στο πόσο υπολόγιζε η Ισμήνη την ισχύ του Κρέοντα, για να καταλήξει ότι αυτή θ’ αναγκαστεί να υπακούσει σε κείνους που ἔχουν ἔρθει στην εξουσία αφού είναι ανόητο να κάνει κανείς κείνα που ξεπερνούν τις δυνατότητές του (στ. 66-67: “τοῖς ἐν τέλει βεβῶσι πείσομαι· τὸ γὰρ / περισσὰ πράσσειν οὐκ ἔχει νοῦν οὐδένα”), η Αντιγόνη θα απαντήσει με χαρακτηριστική περηφάνια ὅσο και με περιφρόνηση:

ΑΝ. Οὐτ’ ἄν κελεύσαιμ’ οὐτ’ ἄν, εἰ θέλοις ἔτι
πράσσειν, ἐμοῦ γ’ ἄν ἠδέως δρώης μετὰ.
(Στ. 69 – 70)

ΑΝ. Ούτε θα σε προέτρεπα, ούτε, ακόμα κι αν ήθελες να πάρεις μέρος στην πράξη, εγώ τουλάχιστον ευχάριστα θα δεχόμουν σύμπραξή σου.

Η περηφάνια και η περιφρόνηση δεν μπορούν να διαχωριστούν, αφού η μία κόρη τιμά την καταγωγή της επιδεικνύοντας γενναιότητα, ενώ η άλλη την προδίδει εξαιτίας, ὅπως ομολογεί, της δειλῆς ιδιοσυγκρασίας της, αν και στα λόγια δεν απαρνιέται τις αρχές της:

ΙΣ. Ἐγὼ μὲν οὐκ ἄτιμα ποιοῦμαι, τὸ δὲ
βία πολιτῶν δρᾶν ἔφυν ἀμήχανος.
(στ.78-79)

ΙΣ: Εγώ περιφρόνηση δε δείχνω, ὅμως
εἶμαι απ’ τη φύση μου ἀνίκανη να ενεργῶ παρά τη θέληση των πολιτῶν.

Η αντίφαση λόγων και ἔργων, γενναίας καταγωγῆς και ἀδύναμου χαρακτήρα δε γίνεται αποδεκτή από το Σοφοκλή, και γι’ αυτό αργότερα, όταν η Ισμήνη θα κληθεῖ μπροστά στον Κρέοντα με την κατηγορία της παραβίασης της εντολῆς του, θα μας δώσει μια Αντιγόνη ἀκόμη πιο σκληρῆ ἀπέναντι στην ἀδερφή της. Στην επανεμφάνισή της, στο Β’ Επεισόδιο (στ. 531 κ.ε.), η Ισμήνη, που δεν εἶχε δεχτεῖ να συμμετάσχει στην επικίνδυνη πράξη (“κινδύνευμα”, στ.42) της Αντιγόνης, και ἀπό πάνω την εἶχε χαρακτηρίσει ἀνόητη (“ἄνους”, στ.99), συνειδητοποιώντας τώρα ὅτι χωρίς την ἀδερφή της θα μείνει μόνη, ως τελευταία του οἴκου της, δείχνει πρόθυμη να μοιραστεῖ την

τιμωρία, «σε μια έξαρση ηρωισμού που μπορούν να δείχνουν οι αδύνατοι άνθρωποι σε οριακές καταστάσεις», όπως εύστοχα παρατηρεί ο Α. Lesky.⁷⁴

Η Αντιγόνη δεν καταδέχεται αυτήν την καθυστερημένη γενναιότητα: “λόγοις δ’ ἐγὼ φιλοῦσαν οὐ στέργω φίλην” (στ.543: δεν θεωρώ δικό μου άνθρωπο / δεν αγαπώ εκείνη που με λόγια αγαπά). Έτσι η Αντιγόνη, που λίγο πρωτύτερα στον Κρέοντα είχε δηλώσει ότι δε γεννήθηκε για να μοιράζεται το μίσος παρά μόνο την αγάπη (στ. 523: “Οὔτοι συνέχθην, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν”), η ίδια που για την αγάπη του αδερφού της θυσιάζεται και που, στον πρώτο στίχο της τραγωδίας, με τρυφερά λόγια προσφωνούσε την ομοαίματη αδερφή της, τώρα σ’ αυτήν την αδερφή, που επιθυμεί, έστω αργά, να σώσει την τιμή της, δε λέει μια καλή κουβέντα.

ΙΣ. Μήτοι, κασιγνήτη, μ’ ἀτιμάσης τὸ μὴ οὐ
θανεῖν τε σὺν σοὶ τὸν θανόντα θ’ ἀγνίσαι.

ΑΝ. Μή μοι θάνης σὺ κοινά, μηδ’ ἄ μη ‘θιγες
ποιοῦ σεαυτῆς· ἀρκέσω θνήσκουσ’ ἐγώ.

ΙΣ. Καὶ τίς βίος μοι σοῦ λελειμμένη φίλος;

ΑΝ. Κρέοντ’ ἐρώτα· τοῦδε γὰρ σὺ κηδεμών.

(Στίχοι 544– 549)

ΙΣ. Μη λοιπόν μου στερήσεις, ἀδελφή, την τιμή
και να πεθάνω μαζί σου και να εξιλεώσω αυτόν που πέθανε.

ΑΝ. Να μην πεθάνεις εσύ μαζί μου, ούτε αυτά που δεν άγγιξες
να θεωρείς δικά σου· θα είναι αρκετό ότι πεθαίνω εγώ.

ΙΣ. Και τι αγάπη νά ‘χω στη ζωή μου αν στερηθώ εσένα;

ΑΝ. Ρώτα τον Κρέοντα· που νοιάζεσαι γι’ αυτόν. [...]

Στην πραγματικότητα τη διαχωρίζει από τη δική της στάση και την υποβιβάζει στην ίδια θέση με κείνη του Φύλακα: ένα ανθρωπάκι, που τίποτε δεν υπολόγιζε περισσότερο από τη σωτηρία της ζωής του (στ.439-440: “ἀλλὰ πάντα ταῦθ’ ἦσσω λαβεῖν / ἐμοὶ πέφυκεν τῆς ἐμῆς σωτηρίας”). Την περιφρονεί:

ΑΝ. Σῶσον σεαυτήν· οὐ φθονῶ σ’ ὑπεκφυγεῖν.

ΙΣ. Οἴμοι τάλαινα, κάμπλάκω τοῦ σοῦ μόρου;

ΑΝ. Σὺ μὲν γὰρ εἴλου ζῆν, ἐγὼ δὲ κατθανεῖν.

(στ. 553-555)

ΑΝ. Σώσε τον εαυτό σου· δεν σε ζηλεύω που θα γλιτώσεις.

ΙΣ. Αλίμονο η δυστυχισμένη, και να μη συμμεριστώ το θάνατό σου;

ΑΝ. Γιατί εσύ προτίμησες να ζεις, εγώ όμως να πεθάνω.

Η Αντιγόνη αποφάσισε να θάψει τον αδερφό της, παρά το απαγορευτικό διάταγμα του Κρέοντα, παρά τις παρακλήσεις της αδελφής της, παρά την ωμή απειλή του θανάτου, παρ’ ότι έτσι θα έχανε τον έρωτα μαζί με τη ζωή της και στο τέλος κατεβαίνει στον Άδη με δική της απόφαση, επιλέγοντας αυτή το θάνατό της, όπως υπογραμμίζει ο χορός:

Οὐκοῦν κλεινὴ καὶ ἔπαινον ἔχουσ’
ἐς τόδ’ ἀπέρχῃ κεῦθος νεκύων,
οὔτε φθινάσιν πληγεῖσα νόσοις

⁷⁴ Lesky A., *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, ό.π., σ.331.

οὔτε ξιφέων ἐπίχειρα λαχοῦσ',
ἀλλ' αὐτόνομος ζῶσα μόνη δὴ
θνητῶν Αἴδαν καταβήση.

(στ.817- 822).

Γιομάτη δόξα κ' ἔπαινο
Με τους νεκρούς πηγαίνεις
Και τέτοια μοίρα ατίμητη
Μονάχα ἐσύ λαχαίνεις,
Πως ζωντανή κ' ἐλεύτερη,
Δίχως να σε σκλαβώσουν
Ἡ ἀρρώστιες να σε λώσουν
Θα κατεβείς ἐκεῖ.

Ἡ Ἀντιγόνη, ιδανική και ωστόσο ανθρώπινη, θ' αντιδράσει βέβαια, όταν ο Χορός θα υποστηρίξει πως, αν και θνητή, θα ἔχει δόξα ὅμοια με τους θεούς:

Καίτοι φθιμένα μέγα κάκοῦσαι
τοῖς ἰσοθέοις σύγκληρα λαχεῖν
ζῶσαν καὶ ἔπειτα θανοῦσαν.

ΑΝ. Οἴμοι γελῶμαι. Τί με, πρὸς
θεῶν πατρῶων,
οὐκ οἰχομέναν ὑβρίζεις,
ἀλλ' ἐπίφαντον;

(στ. 836-841)

ΧΟΡΟΣ:[...] Κ' ἐσύ με τους ἰσόθεους
Ἀν ἴδιο κλήρο λάχεις,
Δόξα μεγάλη θάχεις.
Στον κόσμο θ' ακουστεῖς!

ΑΝΤΙΓΟΝΗ: Ἀκόμη ἐγὼ δεν πέθανα
Κ' ἐσύ γελάς μαζί μου;⁷⁵

Ἡ Ἀντιγόνη λοιπόν δεν ἐπιθυμεί να ξεπεράσει τα ἀνθρώπινα ὅρια, να διαπράξει “ὑβριν”, ἀπλά με σταθερή, πεισματική συναίσθηση της τιμῆς, που ἀπορρέει ἀπὸ την εὐγενική της φύση, ἀπορρίπτει κάθε συμβιβασμό και μόνη βαδίζει πρὸς το τραγικό της τέλος.

Ὄταν θα καλέσει τους πολίτες, ἰδιαίτερα τους πολυκτῆμονες ἀντρες που ἐκπροσωπεῖ ο Χορός του Σοφοκλή, ως μάρτυρες της πορείας της στη χωματένια φυλακή (στ. 846: “ἔμπας ξυμμάρτυρας ὕμμι' ἐπικτῶμαι”), ὅπου οδηγείται, για να θαφτεῖ ζωντανή, ἀπομονωμένη κι ἀπ' τους ζωντανούς κι ἀπὸ τους πεθαμένους, αυτοί θα ἐπιχειρήσουν να δικαιολογήσουν την ἀλλόκοτη ταφή κατακρίνοντας το θράσος της (στ. 853: “Προβᾶσ' ἐπ' ἔσχατον θράσους”) και ἐκτιμώντας ὅτι πληρώνει ἀκόμη το πατρικό κρῖμα (στ. 856: “πατρῶων δ' ἐκτίνεις τιν' ἄθλον”). Ὅτι ἀπηχούν ἐδῶ τη συντηρητική παράδοση που θεωρεῖ ἀμαρτία την υπέρβαση των ὁρίων που ἔχουν τεθεῖ ἀπὸ την κοινωνία, κι ἀκόμη

⁷⁵ Σοφοκλή *Ἀντιγόνη*, μτφρ. Κ.Μάνος, ὁ.π. σ.63.

πιστεύει ότι όλα είναι κληρονομικά, μέχρι και οι αμαρτίες των γονιών, είναι σημείο αναμφισβήτητο.

Μόνο όμως σαν τραγική ειρωνεία μπορούμε να εκλάβουμε την άποψη που εκφράζει ύστερα ο Χορός, που, παρ' ότι εγκρίνει την τήρηση του θεικού νόμου, μοιάζει να κατακρίνει την Αντιγόνη για τη στάση της απέναντι στην εξουσία:

Σέβειν μὲν εὐσέβειά τις,
κράτος δ', ὄτω κράτος μέλει,
παραβατὸν οὐδαμᾶ πέλει,
δ' αὐτόγνωτος ὄλεσ' ὄργα.
(στ.872-875)

Τον ἅγιο νόμο ας σέβεται κανείς και να κρατάει.
Μα και του κράτους θέλημα,
ὀποιου και αν το κρατάει.
ποτέ να μην πατάει.
Κ' η αὐτόγνωμή σου διάθεση,
που δεν υποχωρούσε,
τα μάτια σου σφαλούσε
και σ' ἔφαγεν αυτή!⁷⁶

Ὅπως ἔχει σωστά τονιστεί, η αδιαλλαξία και η κάποια βιαιότητα που αναγνωρίζουμε στο χαρακτήρα της Αντιγόνης αποτελούν μέρος του ηρωικού “μεγαλείου” της⁷⁷ και δεν μπορούν να θεωρηθούν παραφορά, ξεστράτισμα της λογικής και δικαιολόγηση της καταδίκης της.

B.3. Ο “μῦθος” της Αντιγόνης

Η τραγωδία *Αντιγόνη* του Σοφοκλή εστιάζει στην αντιπαράθεση του ἀγραφου ηθικού δικαίου, που εφαρμόζει η ηρωίδα, και του θετού νόμου που εκπροσωπεί ο Κρέων. Θυμίζουμε την υπόθεση: Η Αντιγόνη, μετά την άρνηση της Ισμήνης, θάβει μόνη της το νεκρό αδερφό τους Πολυνείκη παρά το κέλευσμα του Κρέοντα, κι αυτός την καταδικάζει τελικά να ταφεί ζωντανή. Τέτοια είναι η τύφλωση του Κρέοντα που δεν τον συγκινούν ούτε η δική της ευσέβεια ούτε η αγάπη της Ισμήνης, που προθυμοποιείται να πεθάνει μαζί της (στ.536-581), ούτε η παράκληση του γιου του Αίμονα και ο έρωτάς του για την Αντιγόνη, που και το Χορό των γερόντων ακόμα αγγίζει (στ.801 κ.ε.), ούτε ο μακρὺς θρήνος εκείνης καθώς βαδίζει προς το θάνατο (στ.806-943) ούτε οι συμβουλές του μάντη Τειρεσία (στ.1015-1032)· μονάχα η φοβερή κατάρα του τελευταίου (1064 κ.ε.), τον κάνει να αλλάξει στάση (στ.1095 κ.ε.), και μετά από την ὄψιμα, ἔστω, εκδηλούμενη συμβουλή του Χορού των Θηβαίων ευγενών (στ.1100 κ.ε.) σπεύδει να θάψει το νεκρό και ν' απελευθερώσει την Αντιγόνη. Αλλά, παρά την προσευχή του Χορού στο Βάκχο να βοηθήσει την πόλη (στ.1115-1154), καιρός πια δεν υπάρχει, αφού η ηρωίδα έχει ήδη

⁷⁶ Σοφοκλή *Αντιγόνη*, μτφρ. Κ.Μάνος, ὀ.π. σ.64. Κρατώ την ελεύθερη απόδοση, που αποδίδει το ὄλο πνεῦμα του κειμένου, αφού ἐδῶ η Αντιγόνη δεν στρέφεται ἐνάντια σε δημοκρατικές αποφάσεις ἀλλά στην ἐξουσία ἐνός αυταρχικού βασιλιά, υπερασπιζόμενη τον ἀγραφο ηθικό νόμο, τα “νόμιμα” ιερά και ὄσια.

⁷⁷ Γ. Μαρκαντωνάτος, *Σοφοκλέους Αντιγόνη, Εισαγωγή – κείμενο – μετάφραση – σχόλια*, εκδ. Gunteberg, Αθήνα 2004, σ.41.

απαγχονιστεί, και στο πλευρό της αυτοκτονεί ο Αίμων μπροστά στα μάτια του πατέρα του, με την αναγγελία δε του θανάτου αυτοκτονεί και η μητέρα του Ευρυδίκη. Μόνος πια ο Κρέων ανακηρύσσει τη δυσβουλία του αναγνωρίζοντας έτσι το δίκιο της Αντιγόνης (στ.1272 κ.ε.) κι επιφέροντας την ποθούμενη για τους θεατές “κάθαρσιν”.

Καμιά αμφιβολία δεν έχουμε ότι ακριβώς το “πολιτικό” θέμα της τραγωδίας *Αντιγόνη* ήταν εκείνο που την ξεχώρισε τόσο στην αρχαιότητα, όσο και στη σύγχρονη εποχή. Η προσπάθεια βέβαια πολλών νεότερων μελετητών να προσδιορίσουν αυτή τη γενική σύγκρουση των δυο κεντρικών προσώπων έγινε πεδίο μιας, σε μεγάλο βαθμό, “δικής” τους νοηματοδότησης, με πιο γνωστή αυτής του Georg Wilhelm Friedrich Hegel: «Από την άποψη της αιώνιας δικαιοσύνης και οι δύο είχαν άδικο, γιατί ήταν μονόπλευροι. Ταυτόχρονα όμως και οι δυο είχαν δίκιο.»⁷⁸. Εδώ προφανώς εισχωρεί στην ερμηνεία η διαλεκτική φιλοσοφική αντίληψη του Χέγκελ, για πάλη των αντίθετων δυνάμεων, επιζητούσα λύση στη σύνθεση ενός ανώτερου επιπέδου δικαιοσύνης. Η ερμηνεία αυτή, που παρουσιάζει τη σύγκρουση Αντιγόνης- Κρέοντα ως αντιπαράθεση ανάμεσα στο παλαιό δίκαιο του “οίκου” και τη σύγχρονη του Σοφοκλή πολιτική εξουσία, βρίσκει έδαφος να πατήσει στη δραματουργική τεχνική· η εξέλιξη της τραγωδίας δίνοντας τροφή στον ανθρώπινο προβληματισμό φανερώνει το δίκαιο στο τέλος της δραματικής πλοκής· η απόλυτη ωστόσο συντριβή του Κρέοντα δεν αφήνει καμιά σκιά αμφιβολίας για την τοποθέτηση του ίδιου του Σοφοκλή στην πλευρά της Αντιγόνης.

Με την παραπάνω διαπίστωση δεν εκμηδενίζουμε την προσφορά των νεότερων μελετητών, όπως ο Χέγκελ, στους οποίους το έργο οφείλει σε μεγάλο βαθμό τη σύγχρονη δυναμική του. Από την άλλη το πολιτικό μήνυμα της *Αντιγόνης* γίνεται σε διάφορες εποχές επίκαιρο, χωρίς να σημαίνει ότι αντιπροσωπεύει όμοια και όλους.⁷⁹ Άλλωστε «η τραγωδία δεν απασχολεί την κάθε εποχή στο σύνολό της, αλλά συγκεκριμένες ομάδες καλλιτεχνικές, φιλοσοφικές, κοινωνικές και εθνικές»⁸⁰, σημειώνει ο Παντελής Μιχελάκης, θυμίζοντάς μας το παράδειγμα των πολιτικών κρατουμένων στη μεταπολεμική Ελλάδα και παραλληλίζοντάς το με το ανέβασμα της *Αντιγόνης* από πολιτικούς κρατούμενους της Νότιας Αφρικής την εποχή του “απαρτχάιντ”⁸¹.

⁷⁸ G.W.Fr. Hegel, *Philosophie der Religion*, XVI,1.133, Aesthetik, ii 2, στο: A.C. Bradley, *Oxford Lectures on Poetry*, σσ. 69-72.

⁷⁹ «Αν η ηρωίδα του Σοφοκλή μοιάζει να μην έχει πολλές προγόνους στο μύθο και στο δράμα, οι απόγονοί της αντίθετα υπήρξαν, από τον Ευριπίδη, τον Στάτιο και τη *Θηβαΐδα* του Ρακίνα ως τις μέρες μας αμέτρητες. Φτάνει ν’ αναφέρουμε τα ονόματα του Alfieri, του Goethe και του Hegel στο λίγο απώτερο παρελθόν, του ακροδεξιού M.Bazzès, του Cocteau στα 1922, του συνεργάτη των Γερμανών Anouilh στα 1944, του Brecht –βασισμένου στον Hölderlin– στα 1948 και του Living Theater στα 1967, μέχρι τις δυο ινδικές *Αντιγόνης* κι αυτές που παρουσίασαν με σκηνικό ένα ιγκλού οι Εσκιμώοι στο φεστιβάλ του Νανσύ στα 1984, για να κατανοήσουμε ότι όχι μόνο οι διάφορες αναγνώσεις και διασκευές, αλλά εν τέλει και το ίδιο το κείμενο της *Αντιγόνης* έχει γίνει αντικείμενο συγκρούσεων οι οποίες έχουν την πρώτη ρίζα τους έξω απ’ αυτό.» (Γ. Ανδρεάδης, “Το σκάνδαλο της *Αντιγόνης*”, στο: Πανελλήνια Ένωση Φιλολόγων, Σεμινάριο 4- *Αρχαία Ελληνικά*, Αθήνα- Αύγουστος 1984, σ. 76).

⁸⁰ Π. Μιχελάκης, “Η Θεατρική πρόσληψη της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας”, στο: Μαρκαντωνάτος Ανδρέας (επιμ.) – Τσαγγάλης, Χρήστος (επιμ.), *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία, Θεωρία και Πράξη*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2008, σ.630 και σσ.618-619.

⁸¹ *Το νησί (The Island)* του Arnold Fugard (1973) εκτυλίσσεται στη διαβόητη φυλακή της Νήσου Ρόμπεν και γράφτηκε για ένα θέατρο που λειτουργούσε τότε στα όρια της νομιμότητας, με πρωταγωνιστή έναν ισοβίτη πολιτικό κρατούμενο, που στην κρίσιμη σκηνή του έργου έβγαζε την περούκα του δηλώνοντας ότι η Αντιγόνη μπορεί να μην ελευθερωθεί ποτέ, αλλά δεν έχει λυγίσει. Βλ. P. Burian, “Διασκευές της τραγωδίας”, στο: Easterling P.E. (επιμ.), *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, ό.π., σσ.426-427.

Πουθενά δεν ήταν περισσότερο έκδηλη η σχέση της ελληνικής τραγωδίας με τη σύγχρονη πολιτική από ό,τι στην ίδια την Ελλάδα. Στην αρχή της φασιστικής δικτατορίας του, το 1936, ο Ιωάννης Μεταξάς, που είχε αναγορεύσει το καθεστώς του σε “Γ’ ελληνικό πολιτισμό” (αντιγράφοντας το γερμανικό Γ’ Ράιχ), έσπευσε να εξοβελίσει από την ελληνική εκπαίδευση την *Αντιγόνη*, όπως και τον *Επιτάφιο του Περικλέους*, και ν’ απαγορεύσει γενικότερα το έργο με το σκεπτικό ότι θα μπορούσε να προκαλέσει δημόσια αναταραχή.⁸² Ανάλογη στάση κρατούσε απέναντι στις τραγωδίες και η Επιτροπή Λογοκρισίας Θεατρικών Έργων, κατά τη στρατιωτική χούντα του 1967-‘74, που επικαλούνταν ως σύνθημά της το μεταξικό τρίπτυχο “πατρίς–θρησκεία–οικογένεια”. Σε τέτοιες συνθήκες η προσπάθεια της Άννας Συνοδινού (που είχε πρωταγωνιστήσει το 1956 στην παράσταση της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή στο Ηρώδειο)⁸³ ν’ ανεβάσει το 1972-1973 με το δικό της θίασο “Ελληνική Σκηνή” –καθώς είχε διωχθεί από το Εθνικό Θέατρο μαζί με το συμπρωταγωνιστή της Θάνο Κωτσόπουλο– την *Αντιγόνη του Σοφοκλή* σε διασκευή του Μπρεχτ, σκηνοθεσία Μ. Βολονάκη και μετάφραση του Α. Σολομού, θεωρήθηκε ευθέως αντιδικτατορική ενέργεια· ακόμη και οι “θεατρικές” κριτικές ήταν δηλητηριώδεις⁸⁴, γι’ αυτό και οι παραστάσεις δεν κατάφεραν να κρατήσουν όλη τη χειμερινή περίοδο.⁸⁵

Στην αρχαιότητα βέβαια ο πολιτικός χαρακτήρας της σύγκρουσης ήταν θεμιτός στο πλαίσιο των αντιπαραθέσεων της αθηναϊκής δημοκρατίας, δεν πρέπει ωστόσο να κατανοηθεί σαν επιφανειακή παρέμβαση του Σοφοκλή στην τρέχουσα πολιτική κατάσταση. Σ’ αυτό το τελευταίο έχει μάλλον δίκιο ο C.M. Bowra, όταν επισημαίνει ότι η *Αντιγόνη* δεν οφείλει την επιτυχία της στο ότι προκάλεσε οποιοδήποτε εφήμερο ή τοπικό ενδιαφέρον, αλλά επειδή κατάφερε να αποτυπώσει στη σύγκρουση των δύο βασικών προσώπων της τραγωδίας, του Κρέοντα και της Αντιγόνης, μια γενικότερη σύγκρουση αρχών, τόσο απόλυτη, που οποιαδήποτε προσπάθεια των άλλων προσώπων (Ισμήνης, Χορού, Αίμονα, Τειρεσία) για κάποια επί μέρους συμφωνία ή συμβιβασμό ήταν καταδικασμένη σε αποτυχία· σύγκρουση που δεν μπορούσε να τελειώσει παρά μόνο με την τελική ταπείνωση του Κρέοντα, κάτι που εξηγεί και τη μακρά παρουσία του δεύτερου προσώπου στη σκηνή, ακόμα και μετά το θάνατο της πρωταγωνίστριας.⁸⁶

⁸² Garland, Robert, *Surviving Gree Tragedy*, Duckworth, London 2004, σ. 170 κ.ε..

⁸³ Μπ.Στερ. Ησαΐας, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία από μια άλλη σκοπιά*, εκδ. Γεωργιάδης, Αθήνα 2006, τόμ.Α’, σ.456.

⁸⁴ Ενδεικτική ήταν η “κριτική” ότι, καθώς το κλασικό κείμενο στην Ελλάδα είναι λίγο-πολύ γνωστό, το έργο του Μπρεχτ δεν έχει τίποτε να προσθέσει (*Θεατρικά* 6-7, Φεβρουάριος-Μάρτιος 1973, σ.36)! Η αναφορά στη μελέτη του Γ. Γκότση “Η Αντιγόνη του Σοφοκλή ως διακείμενο της Αντιγόνης του Ζ. Ανουίγ, της Αντιγόνης του Μ.Μπρεχτ και της Αντιγόνης της Μ. Λαμπαδαρίδου-Πόθου”, *Από το Αττικό δράμα στο σύγχρονο θέατρο, μελέτες για την πρόσληψη και τη διακειμενικότητα*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 2008, σ.14. Την παράσταση της Άννας Συνοδινού είχε επικρίνει τότε και ο Κώστας Γεωργουσόπουλος (*Το Βήμα*, 23-2-1973) δηλώνοντας ότι “αληθινά” δε γνώριζε / δεν καταλάβαινε γιατί η Συνοδινού ήθελε να παρουσιάσει την Αντιγόνη του Σοφοκλή του Μπρεχτ. Στο: Κ. Γεωργουσόπουλος, “Μπρεχτ Η Αντιγόνη του Σοφοκλή” στο: *Παγκόσμιο θέατρο, τ.2 Από τον Στρίντμπεργκ και τον Τσέχωφ στον Πιραντέλλο και στον Μπρεχτ*, επιμ.Ελσα Ανδριανού, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2003², σ.282. Αυτά για την ιστορία.

⁸⁵ Αρ. Ελληνουόδη, “Μπέρτολτ Μπρεχτ – πολυαγαπημένος του ελληνικού θεάτρου, μισός και πλέον αιώνας παρουσίας του στην Ελλάδα”, στο περιοδικό: *Θέματα Παιδείας*, τεύχ.49-50, “Αφιέρωμα στον Μπέρτολτ Μπρεχτ”, σ.337.

⁸⁶ C. M. Bowra “Οι τραγωδίες του Σοφοκλή, *Αντιγόνη-Οιδίπους Τύραννος*”, μτφρ. Αικ. Τσοτάκου-Καρβέλη, εκδ. Κώδικας, Θεσσαλονίκη 1990, σσ.9-12.

Η βασική αντίθεση, που ενυπάρχει στον πυρήνα του έργου, είναι από τη μια η Αντιγόνη, που ενεργεί ως ελεύθερη έκφραση της συνείδησης των παραδοσιακών αξιών, κι από την άλλη ο Κρέων, που ασκεί βία εν ονόματι όχι μιας προοδευτικής αλλαγής αλλά για λόγους συντήρησης της εξουσίας του. Γιατί ο Κρέων είναι που τοποθέτησε σα νόμο της πατρίδας μια διαταγή του, εκμεταλλευόμενος την αρχή ότι η πατρίδα είναι το ανώτατο αγαθό του πολίτη· κι έχοντας αυτό ως ηθική προμετωπίδα, για να υποβάλει τη δουλική υπακοή, τιμώρησε τον παραβάτη της διαταγής του. Η Αντιγόνη αντίθετα ένιωσε πως οι αποφάσεις του Κρέοντα δεν εξέφραζαν το αληθινό νόημα της πόλης-κράτους, αφού συγκρούονταν με τον άγραφο νόμο που εφάρμοζαν οι πολίτες της, άρα η εναντίωση με τον Κρέοντα ήταν αναγκαίο κακό· η παράβαση της διαταγής του δε στρεφόταν κατά της πατρίδας, ήταν υπέρ της πατροπαράδοτης θέλησης των πολιτών.

Το δίκαιο της Αντιγόνης φωτίζεται σταδιακά όχι μόνο από τη σύγκρουσή της με τον Κρέοντα, αλλά μέσα από τις αντιπαραθέσεις διαφόρων προσώπων (Αντιγόνης-Ισμήνης, στ.1-99 και 538-560, Κρέοντα-Φύλακα, στ.315-326, Κρέοντα- Χορού, στ.273-314, Κρέοντα- Αντιγόνης, στ. 441-525 και 931-933, Κρέοντα- Ισμήνης, στ. 531-537 και 561-573, Κρέοντα- Αίμονα, στ. 631-769, Αντιγόνης- Χορού, μέσω του Κορυφαίου του, στ.806-882, Κρέοντα- Τειρεσία, στ.898-1090),⁸⁷ κυρίως όμως με τη διαλεκτική αντίθεση των επιμέρους “σκηνών” της τραγωδίας, που εκδηλώνεται με περίτεχνο τρόπο.

Έτσι, η εναντίωση της Ισμήνης στην Αντιγόνη κατά τον Πρόλογο της τραγωδίας (στ. 44-99) προετοίμασε την απειλητική παρουσία του Κρέοντα, που θα εκφραστεί αργότερα με την παραδειγματική τιμωρία του παραβάτη της διαταγής του, παρ’ ότι ο προγραμματικός λόγος του προς τους πολίτες στο Α’ Επεισόδιο (στ. 162-210) δε μοιάζει να επιβεβαιώνει την κατηγορία της Αντιγόνης για αυθαιρεσία του. Έπειτα, η μεγαλειώδης είσοδος του Κρέοντα στο Α’ επεισόδιο, όπως έχει προετοιμαστεί με τον ύμνο των γερόντων του Χορού στην Πάροδο, για τη νίκη των Θηβαίων ως νίκη του Κρέοντα, έρχεται σε αντίθεση με την οργή του, που θα ξεσπάσει στο δεύτερο μέρος του Α’ επεισοδίου (στ. 223-331), αποκαλύπτοντας ότι το βασιλικό κύρος του πρώτου μέρους του Α’ επεισοδίου (στ.155-222) δεν ανταποκρινόταν στην πραγματικότητα· η πομπώδης και μεγαλοπρεπής παρουσία του με αντίποδα μια διαταγή που ακυρώθηκε πριν καλά-καλά δοθεί, μας προετοιμάζουν μαζί με το Α’ στάσιμο για το ηθικό ανάστημα της Αντιγόνης, για το οποίο είχαμε προΐδεαστεί από τον Πρόλογο.

Στο Β’ Επεισόδιο η σύγκρουση των δυο βασικών προσώπων είναι άμεση. Κι ενώ ο Κρέων στην αρχή παρουσιάζεται πανίσχυρος, σε σημείο που παρερμηνεύει ακόμη και το σκυμμένο κεφάλι της Αντιγόνης (“Σε δή, σε τήν νεύουσαν εις πέδον κάρα” – στ. 441) θεωρώντας το ένδειξη φόβου μπροστά στην εξουσία του, η θαρραλέα αντιμετώπισή του στη συνέχεια από την Αντιγόνη, καθώς και η απρόσμενη υπεράσπισή της από την Ισμήνη, όχι μόνο φωτίζουν την προσωπικότητα της κεντρικής ηρωίδας, αλλά στερούν από τον Κρέοντα τη δύναμη βασικών αξιών, όπως της αγάπης και της ανθρωπιάς· γι’ αυτό και η σύγκρουσή του με την, αδύναμη κατά τα άλλα, Ισμήνη θα τον οδηγήσει σε μια πρώτη υπαναχώρηση από τη βιαστική απόφασή του για θανάτωση και της δεύτερης αδερφής.

Η αντίθεση μεταξύ της σκληρής στάσης του Κρέοντα στο Β’ Επεισόδιο και της λύπης που εκφράζει ο Χορός στο Β’ Στάσιμο για τις συμφορές του οίκου των

⁸⁷ Αναλυτικά για τη διαλεκτική των αντιθέσεων στην Αντιγόνη του Σοφοκλή: Ευστρατιάδης, Αυρήλιος, *Ερμηνεία Αντιγόνης*, επιμ. Γιάννη Κορίδη, εκδ. Ιωλκός, Αθήνα 1975, σσ.83-98.

Λαμβακιδών προετοιμάζει για την είσοδο ενός ακόμα υπονομευτή της βασιλικής διαταγής, του ίδιου του γιου του άνακτα, Αίμονα.

Ωστόσο, στο Γ΄ Επεισόδιο, η αρχική ρήση του Αίμονα, που κι ο Κρέων ακόμα την περίμενε πολεμική, μας ξαφνιάζει: ο Αίμων δεν παρουσιάζεται ως αρραβωνιαστικός της Αντιγόνης, αλλά για το καλό του πατέρα του, ως στοργικός γιος και αρχοντόπουλο που αφουγκράζεται τις διαθέσεις του λαού, ζητεί την απαλλαγή της. Ο ισχυρισμός όμως του Αίμονα, αντί να ηρεμήσει, θα κάνει τον Κρέοντα ν' αφηνιάσει, γιατί υπονομεύει ακόμη περισσότερο την εικόνα του ως άνακτα που στηρίζεται στη θέληση του λαού του, και έτσι θα εκδηλώσει με υβριστικό τρόπο τις απόψεις του. Ο Κρέων γίνεται ακόμα σκληρότερος, γιατί τώρα φοβάται, όχι την Αντιγόνη ή τον Αίμονα, φοβάται τον ίδιο του το λαό. Το επιχείρημα του Αίμονα ότι οι πολίτες τάσσονται με το μέρος της Αντιγόνης (στ. 692-700, πρβλ. 504-505) θα φέρει έτσι τον ίδιο τον Κρέοντα αντιμέτωπο με την εντολή του, αφού θα τον οδηγήσει ν' αλλάξει το είδος της ποινής που είχε εξαγγείλει για τον πιθανό παραβάτη: ο εξαγγελθείς θάνατος με δημόσιο λιθοβολισμό (στ.35-36) μετατρέπεται σε εγκλεισμό σε τάφο της Αντιγόνης ζωντανής (στ.773-780), επιβεβαιώνοντας ότι η αρχική συγκατάνευση των πολιτών δεν ήταν δεδομένη. Το δεύτερο αποτέλεσμα της αντίθεσης Κρέοντα- Αίμονα είναι ο φόβος που ένιωσε ο Χορός για την κακή τροπή της έριδας.

Η διαλεκτική αντίθεση που εμφανίζεται μεταξύ Γ΄ επεισοδίου και του Γ΄ στασίμου, περί έρωτος, μας οδηγεί στη βαθύτερη κατανόηση του γεγονότος ότι ο ισχυρισμός του Αίμονα πως ενδιαφερόταν πιο πολύ για την ευτυχία του πατέρα του ήταν το διπλωματικό τέχνασμα ενός νέου που επιζητούσε χάρη για την αγαπημένη του. Γι' αυτήν ο Αίμων όχι μόνο συγκρούστηκε με τον πατέρα του, στον οποίο όφειλε κατά παράδοση σεβασμό, αλλά θα φτάσει στο σημείο να τον φτύσει στο πρόσωπο μπροστά στη νεκρή αγαπημένη του, ακόμη και να ξιφουλκήσει εναντίον του. Το αποτέλεσμα της ολοκληρωτικής σύγκρουσης πατέρα-γιου, αν και οδήγησε σε αυτοκτονία τον Αίμονα, δεν αποτελεί νίκη του πατέρα, γιατί ο θάνατος του γιου εξαφάνισε και την τελευταία ελπίδα για αποκατάσταση της βασιλικής του εξουσίας. Είναι μια πικρή μάλλον νίκη του παντοδύναμου έρωτα, που θα σημάνει την ηθική νίκη των νεκρών και την ισοπεδωτική ήττα του Κρέοντα με τον αφανισμό του οίκου του.

Από την άλλη, η βιασύνη του Κρέοντα να τιμωρήσει την Αντιγόνη, που προκλήθηκε διαλεκτικά από την αντίθεση πατέρα-γιου, εκδηλώνεται με ωμή άσκηση βίας που ακόμη και στην Αντιγόνη φέρνει απελπισία (Δ΄ επεισόδιο). Είναι η στιγμή που αισθάνεται θλίψη για τη ζωή που δε θα προλάβει να χαρεί, αφού αναγκάζεται να πεθάνει. Στα μάτια μας εμφανίζεται μια φαινομενικά διαφορετική Αντιγόνη, που νιώθει μέσα της όλη την αδικία ανθρώπων και θεών, αφού, αν και σύννομη με το ηθικό δίκαιο, “την εὐσεβίαν σεβίσασα” (στ.944), ωστόσο πεθαίνει ακριβώς αυτή η αντίθεση ανάμεσα στη χαρά της ζωής και την τήρηση του χρέους, μάς την παρουσιάζει ως ανθρώπινο πρότυπο. Δεν είναι ψύχραιμη (“καλχαίνουσα” την είχαμε δει, με τα μάτια της Ισμήνης, ήδη από τον Πρόλογο, στ.20), κυριαρχεί όμως πάνω στα πάθη της σαν το καλό καπετάνιο στη φουρτούνα, εμμένοντας μέχρι τέλους σταθερή στην κατεύθυνση που είχε επιλέξει. Είναι το ίδιο δέος που νιώθουμε με τους *Ελεύθερους Πολιορκημένους* του Διονύσιου Σολωμού, όταν περικυκλώνει την ψυχή τους η πιο μεγάλη πολιορκία, της ζωής στην πιο γλυκιά της ώρα. Για τους ηθικούς ανθρώπους όμως, όσο πιο μεγάλος ο πόνος του χαμού, τόσο ισχυρότερη η ελεύθερη βούληση. Οι αντιθέσεις του Δ΄ Επεισοδίου Κρέοντα - Αντιγόνης και Χορού - Αντιγόνης (στον κομμό) αποσκοπούν στην ανάδειξη του μεγαλείου της

ηρωίδα, που, μολονότι νιώθει απομονωμένη (αφού αγνοεί και τη στάση του Αίμονα), θα προτιμήσει να αναλάβει ακέραιη την ευθύνη της και να πεθάνει ελεύθερη.

Το πέραςμα στο Δ΄στάσιμο εξασφαλίζεται ακριβώς από το γεγονός ότι η παρηγορία της δυστυχισμένης νέας δεν επιτεύχθηκε. Αυτό το στάσιμο, με τη μοιρολατρική ψυχολογία που εκδηλώνουν οι γέροντες, έρχεται σε αντίθεση με το Ε΄επεισόδιο και την αιφνιδιαστική είσοδο ενός καθοριστικού προσώπου, του Τειρεσία (είναι χαρακτηριστικό ότι η είσοδος του Τειρεσία δεν εξαγγέλλεται από τον Κορυφαίο του Χορού). Ο μάντης, ως ερμηνευτής της θεϊκής θέλησης, θα πιέσει για την ταφή του νεκρού Πολυνείκη, δικαιώνοντας έτσι την ενέργεια της Αντιγόνης· το δίκαιο θα γείρει προς τη μεριά της, όταν και ο Κρέων από φόβο θα αναγκαστεί να σεβαστεί το νεκρό και να τον θάψει. Ωστόσο, καθώς η ενέργεια για την ταφή του νεκρού θα προηγηθεί, η ηρωίδα μας δε θα προλάβει να σωθεί. Αλλά και η μεταστροφή του Κρέοντα θα χρειαστεί μια σύγκρουση με το μάντη, καθοριστική για τη δραματική εξέλιξη και μια, ασυνήθιστα άμεση, προτροπή του Χορού. Ο Κρέων επιτέλους κλονίζεται (στ. 1095 κ.ε.). Η πλάστιγγα έγειρε, αλλά θα παρασύρει μαζί της και τον τραγικό ήρωα, προς το τέλος του έργου.

Το Ε΄ Επεισόδιο βρίσκεται σε αντίθεση με την Έξοδο, από την άποψη ότι, ενώ με τον κλονισμό του Κρέοντα αναμένονταν ευχάριστες εξελίξεις, η πραγματικότητα παρουσίασε αντίθετα αποτελέσματα. Το σημείο καμπής άφηνε δυο πιθανές προοπτικές. Θα μπορούσε να υπάρξει το αίσιο τέλος που έδωσε στη δική του τραγωδία ο Ευριπίδης, με την Αντιγόνη να σώζεται, να παντρεύεται τον Αίμονα και ν' αφήνει απογόνους. Εδώ όμως, στο Σοφοκλή, ο Κρέων δεν δείχνει να έχει μετανοήσει ειλικρινά· τη μεταστροφή του έχει υπαγορεύσει ο τρόμος από τις κατάρες του Τειρεσία. Γι' αυτό και δεν ακολούθησε τη σειρά των ενεργειών που ο ανθρωπισμός θα υπαγόρευε και τον είχε ήδη συμβουλέψει ο Χορός (στ.1100-1101 και 1107), να ελευθερώσει δηλαδή πρώτα την Αντιγόνη και μετά όλοι μαζί να θάψουν το νεκρό. Η λύση ωστόσο που έδωσε ο Σοφοκλής ταιριάζει περισσότερο στο τυπικό της αρχαίας τραγωδίας, σε σύγκριση με την ευχάριστη προοπτική που φαίνεται ότι έδωσε ο Ευριπίδης.

Και δεν έχουμε μια απλή συνέπεια της αμαρτίας και της πλάνης. Ο Κρέων είχε ισχυριστεί, απευθυνόμενος στον Τειρεσία, ότι όλοι τον έχουν βάλει σημάδι και στρέφουν τα βέλη τους εναντίον του (“πάντες, ὥστε τοξόται σκοποῦ / τοξεύετ' ἄνδρός τοῦδε”, στ.1033-4). Έτσι ήρθαν τα πράγματα: η πρώτη κιάλας επιφύλαξη του χορού αμέσως μετά το διάταγμά του (στ.211-14), η είδηση από τον Φύλακα ότι παραβιάστηκε η απαγόρευση, και μάλιστα από μια γυναίκα, η αντίθεση του Αίμονα κι η διαφανόμενη αποδοκιμασία της πόλης (στ. 691 κ.ε.), η υπερφυσική απειλή του Τειρεσία, η λιποταξία του Χορού (στ.1098), ο προδηλωμένος θάνατος του Αίμονα. Και, σαν να μην έφταναν αυτά, ο μη προδηλωμένος θάνατος της Ευρυδίκης⁸⁸, που εμφανίζεται ίσα-ίσα πριν αυτοκτονήσει, χωρίς να πει κουβέντα, αμέσως μετά απ' την είδηση της αυτοκτονίας του Αίμονα, είναι το τελειωτικό χτύπημα για τον Κρέοντα, τον καταδικασμένο πια στην απόλυτη μοναξιά.

Η προσωπική τραγωδία της Αντιγόνης κορυφώνεται με το θάνατο της ηρωίδας· η τραγωδία του Κρέοντα είναι να επιβιώσει, ενώ οι άλλοι πεθαίνουν γύρω του⁸⁹ (μια ζωή χωρίς τους άλλους, και μάλιστα τους αγαπημένους, είναι βέβαια χωρίς νόημα για τον

⁸⁸ H. D. F. Kitto, *Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, μτφρ. Α.Ζενάκος, εκδ. Παπαδήμας, Αθήνα 2010⁸, σ.169.

⁸⁹ D. Carter, “Antigone”, στο: Markantonatos Andreas (επιμ.), *Brill's companion to Sophocles*, εκδ. Brill, Leiden-Boston 2012, σ.125.

άνθρωπο). Το μόνο που του μένει να κάνει είναι να παραδεχτεί την καταστροφή, ότι τα έχασε όλα μέσα από τα χέρια του (“πάντα γὰρ/ λέχρια τὰν χεροῖν”, στ.1344-5).

Επομένως ακόμη και το τραγικό τέλος παρουσιάζεται με ένα ασυμβίβαστο δίπολο, όπου το πρόσωπο που ξεκαθαρίζει πια ως κλασική μορφή του τραγικού ήρωα είναι ο Κρέων, αφού πάσχει επειδή έσφαλε (“δι’ ἄμαρτίαν”) και τυφλωμένος οδηγείται στη συμφορά (“Ἄτη”), και όχι η Αντιγόνη, που πάσχει “ὄσια πανουργήσασα” και “εὐσεβίαν σεβίσασα”. Μα αυτή ακριβώς η θυσία της Αντιγόνης αναδεικνύει το μεγαλείο της: οι εξέχουσες υπάρξεις, λέει ο Χαίλντερλιν, ορθώνονται σαν αλεξικέραυνα που τα κατακαίουν και συνάμα τα φωτίζουν οι ολύμπιοι κεραυνοί.⁹⁰

B.4.Το δίδαγμα της Αντιγόνης του Σοφοκλή

Όταν χαρακτηρίζαν το Σοφοκλή “τραγικὸν Ὅμηρον” (ο Πολέμων, τον οποίο παραθέτει ο Διογένης ο Λαέρτιος, 4.20) ή μοναδικό μαθητή του Ομήρου (“Βίος”, 20) διατύπωναν μια αξιολογική κρίση που δεν υπαινισσόταν μόνο την έντονα ομηρική χροιά του ύφους του.⁹¹ Τα έργα του που εξαρτώνται θεματικά από τον επικό κύκλο έχουν σωθεί μόνο αποσπασματικά, ωστόσο μπορούμε να κρίνουμε από τις ιδέες των σωζόμενων τραγωδιών.

Η άποψη ιδιαίτερα για τον ευμετάβολο χαρακτήρα των ανθρώπινων πραγμάτων, όπου η ευτυχία εύκολα μπορεί να μεταστραφεί σε δυστυχία, κάτω από τα σκληρά χτυπήματα της μοίρας, είναι μια ιδέα του Ομήρου που τη συναντάμε και στον επίσης “ομηρικό” Ηρόδοτο, για παράδειγμα στη “νουβέλα” του Κροίσου, που καταλήγει πως κανείς, όση ευμάρεια και να έχει σε κάποια φάση της ζωής, δεν μπορεί να θεωρηθεί ευτυχής πριν φτάσει στο τέλος της. Το θεϊκό στοιχείο στον αριστοκράτη Ηρόδοτο παρουσιάζεται σαν κάτι αόριστο, ωστόσο παραμένει δύναμη τιμωρητική για κάθε ανθρώπινο αδίκημα, κι επίσης έχει φύση φθονερή· οι θεοί προκαλούνται απ’ την άμετρη ευτυχία. Αυτή η απαισιόδοξη αντίληψη απαιτεί μια ηθική επαγρύπνηση και σύνεση από τον άνθρωπο, ώστε να παραδεχτεί τα όριά του και να μην προκαλεί το θείο φθόνο – φράση που επαναλαμβάνεται από τους σοφούς, Έλληνες και βαρβάρους, σε όλο το έργο του Ηροδότου.

Στο Σοφοκλή αντίστοιχα παρατηρούμε το θεϊκό στοιχείο να παρεμβαίνει έμμεσα στη ζωή των ανθρώπων, μέσα από τους χρησμούς των μαντείων και των μάντεων, τα όνειρα, τους οιωνούς, τα “θαυματουργά”, ουρανοκατέβητα, ανεξήγητα φαινόμενα που λαμβάνονται ως μηνύματα κι εκφάνσεις του (η θεομηνία που ξεσηκώθηκε, για παράδειγμα, στην αφήγηση του Φύλακα στο Β΄ Επεισόδιο της *Αντιγόνης*, για να την κρύψει από τα μάτια τους: “τυφῶς αείρας σκηπτόν, οὐράνιον ἄχος”, στ.418).

Στον Ηρόδοτο επίσης “Τὴν πεπρωμένην μοῖραν ἀδύνατά ἐστι ἀποφυγεῖν καὶ θεῶν” (I.91). Η αντίληψη για την παντοδυναμία της Μοίρας, ξεκινάει βέβαια από τον Όμηρο, καθώς μπροστά της υποχωρούν ήρωες ακόμη και θεοί. Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα: στη ραψωδία Π της *Ιλιάδας* πεθαίνει ο αγαπημένος γιος του Δία, ο Σαρπηδών της Λυκίας. Ο Ζεὺς λαχταρούσε να σώσει το παιδί του, αλλά δεν το μπόρεσε, γιατί είχε φτάσει το “αἴσιμον ἦμαρ”, η μοιραία ημέρα του Σαρπηδόνα. Κι η Ήρα τού

⁹⁰ Στο: G. Steiner, *Επανεξετάζοντας την τραγωδία*, μτφρ. Γ. Λυκιαρδόπουλος, εκδ. Έρασμος, Αθήνα 2014, σ.23.

⁹¹ P. Easterling – B. Knox, *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, μτφρ. Μ.Κονόμη, εκδ. Παπαδήμας, Αθήνα 2013, σ.398.

εξηγούσε πως τυχόν εκπλήρωση της επιθυμίας θα διασάλευε την κοσμική νομοτέλεια, αφού και άλλοι γιοι θεών μάχονταν στην πόλη του Πριάμου, κι επομένως ο κάθε θεός θα ήθελε να σώσει το δικό του παιδί. Ούτε και ο κεντρικός ήρωας, ο Αχιλλέας, κατάφερε να ξεφύγει απ' την κακή του μοίρα, παρά τις προσπάθειες της θεάς μητέρας του Θέτιδας να τον προστατέψει. Έτσι και στο Σοφοκλή, ό,τι κι αν κάνουν οι άνθρωποι δεν μπορούν να ξεφύγουν τελικά από τη μοίρα τους.

Στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή οι αναφορές στα εξωλογικά στοιχεία είναι συνεχείς κι απ' όλους. Η επίκληση στο Δία γίνεται κι απ' τις δυο πλευρές, τόσο της Αντιγόνης όσο και του Κρέοντα, και βέβαια ο Χορός θα συμπεριλάβει στις επικλήσεις του το Βάκχο. Ο Χορός θα εξηγή με τη θεϊκή παρέμβαση όλα τα φαινόμενα: ο Άρης θα είναι συνεργός στη νίκη των Θηβαίων, ενώ η ασεβής στάση του Αίμονα προς τον πατέρα είναι το αποτέλεσμα της ακατανίκητης παρέμβασης του θεού Έρωτα που με τη βοήθεια της Αφροδίτης του πήρε τα μυαλά. Κι ο Κρέοντας τελικά θ' αποδώσει την τύφλωσή του στην επενέργεια κάποιου ακατανόμαστου θεού:

έν δ' ἐμῶ κάρᾳ
θεὸς τὸτ' ἄρα τότε μέγα βάρος μ' ἔχων
ἔπαισεν, ἐν δ' ἔσεισεν ἀγρίοις ὁδοῖς
οἴμοι, λακπάτητον ἀντρέπων χαράν.
Φεῦ φεῦ, ἰὸ πόνοι βροτῶν δύσπονοι.

(στ. 1271-1276)

Κάποιος θεός στην κεφαλή
με χτύπαγε βαριά (με τύφλωνε),
με έσερνε σε άγριες στράτες,
αλί, ποδοπατούσε γυρνώντας τη χαρά μου.
Αχ, άχ, καημοί των ανθρώπων αγιάτρευτοι.

Καθοριστικό είναι επομένως το χτύπημα της μοίρας: οι λέξεις που αναφέρονται στους θεούς και στη μοίρα (“Μοῖραι”, “πότμος δυσκόμιστος”, “μοιριδία”, “δαίμονα”, “πεπρωμένης”...) είναι διάχυτες στο κείμενο φτάνοντας μέχρι και το συμπέρασμα της Εξόδου: κανείς θνητός δεν μπορεί να γλυτώσει από τη μοιραία συμφορά (“ὡς πεπρωμένης /οὐκ ἔστι θνητοῖς συμφορᾶς ἀπαλλαγῆ”, στ.1337-8).⁹² Οι άνθρωποι, ό,τι κι αν είναι, δε φαίνεται να μπορούν να κάνουν πολλά: “Μὴ νυν προσεύχου μηδέν”, απαντά αποστομωτικά ο Χορός στο βασιλιά του (στ.1337).

Ο Σοφοκλής δε συμμερίζεται την αισιοδοξία που δείχνει, για παράδειγμα, ο Δημόκριτος ή ο Πρωταγόρας ότι η εκπαίδευση, και μάλιστα από μικρή ηλικία, μπορεί να διαμορφώσει τον άνθρωπο ως χαρακτήρα και να του μάθει όσα χρειάζεται για να σταθεί επάξια στη ζωή.⁹³ Περισσότερο φαίνεται να προβάλλεται η θεωρία των φυσικών “χαρισμάτων” και η αντίληψη της κληρονομικότητας: ο κορυφαίος του Χορού προσπαθεί να δικαιολογήσει το απότομο φέρσιμο της Αντιγόνης στον Κρέοντα ισχυριζόμενος ότι κληρονόμησε το σκληρό χαρακτήρα του πατέρα της (“Δηλοῖ τὸ γέννημα ὦμὸν ἐξ ὠμοῦ πατρὸς /τῆς παιδός”, στ.471-2), ενώ αργότερα ο ίδιος ο Κρέων θα της καταλογίσει έμφυτη ανοησία (“ἄνουν...τὴν δ' ἄφ' οὗ τὰ πρῶτ' ἔφου”, στ.562). Οι

⁹² R. P. Winnigton- Ingram *Σοφοκλής Ερμηνευτική Προσέγγιση*, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1999, σσ. 234-235.

⁹³ J. Gregory “Sophocles and Education, ό.π. σσ.531-532.

συχνές αυτές αναφορές, άσχετα αν τις πιστεύει ή δεν τις πιστεύει ο τραγωδός, αποδίδουν μια καθιερωμένη αντίληψη.

Ούτε όμως η εμπειρία φαίνεται στο Σοφοκλή αποτελεσματική. Η Ησιόδεια παροιμία ότι ο πόνος συνετίζει, που ήταν πιο πολύ μια προειδοποίηση για τον άνθρωπο που ζητούσε περισσότερα απ' όσα είχε από τη "φυσική" θέση του στην κοινωνία, στον Αισχύλο είχε λάβει μια νέα και θετική αξία: τα παθήματα γίνονται μαθήματα. Στην τραγωδία *Άγαμέμνων* (στίχ. 186-91) ο Χορός των γερόντων σε ένα αργό και βαρύ διαλογισμό για την κυριαρχία του Δία σημείωνε πως αυτός έδειξε στον άνθρωπο το δρόμο της φρόνησης και έθεσε το νόμο ο άνθρωπος να μαθαίνει τη σοφία με τον πόνο ("πάθει μάθος" -Αισχύλ. *Άγαμέμνων*, στ. 177) και, θέλοντας και μη, μας συνετίζει.

Αν στον Αισχύλο το μάθημα έρχεται μέσα από το πάθημα, στο Σοφοκλή το μάθημα φτάνει πολύ αργά. Όταν ο Κρέοντας θρηνεί καταλαβαίνοντας τα λάθη του πεισματικού του μυαλού ("έμαϊς δυσβουλίας", στ. 1269), πριν καν προλάβει να φωνάξει "φωτίστηκα ο σκότεινος" ("έχω μαθών δειλαιο", στ. 1271), ο Χορός τού έχει ήδη απαντήσει πως αργά είδε το δίκιο ("ώς έοικας όψέ την δίκην ιδείν", στ. 1270). Κι αυτή είναι η τελευταία κουβέντα του Χορού και της Εξόδου:

Μεγάλοι δέ λόγοι
μεγάλας πληγάς των υπεραύχων
άποτείσαντες
γήρα τὸ φρονεῖν ἐδίδαξαν.
(στ. 1350-1353)

Τα μεγάλα λόγια
της ξιπασιάς μεγάλες τιμωρίες
αφού πληρώσουν
στα γηρατιά διδάσκουνε τη φρόνηση.

Οι άνθρωποι είναι θνητοί: χρόνος αρκετός γι' αυτούς δεν υπάρχει. Ο Σοφοκλής δεν ελπίζει λοιπόν ότι οι ίδιοι οι πάσχοντες προλαβαίνουν ν' αντλήσουν οποιοδήποτε όφελος από το πάθημά τους. Μόνο να μάθουν απ' τις δυστυχίες των άλλων μπορούν' τι όμως μαθαίνουν τελικά;

Ο Albin Lesky θεωρεί πως το κύριο ερώτημα που θέτει ο Σοφοκλής είναι όχι πώς άνθρωπος θ' αντιμετωπίσει τις υπέρτερές του, εξωλογικές δυνάμεις αλλά το πώς θα κρατηθεί μπροστά τους αξιοπρεπής. Στο ερώτημα αυτό απαντά: με τη γνώση των ορίων του και την προσαρμογή σ' αυτά των ενεργειών του.⁹⁴ Αυτή είναι η περίφημη σωφροσύνη, "τὸ φρονεῖν", που επαναλαμβάνεται δυο φορές στις τελευταίες πέντε σειρές της τραγωδίας, ως προϋπόθεση αλλά και καταστάλαγμα της ανθρώπινης ευτυχίας, όπως επισημαίνει ο Χορός στην Έξοδο:

Πολλῶ τὸ φρονεῖν εὐδαιμονίας
πρῶτον ὑπάρχει: χρὴ δὲ τὰ γ' εἰς θεοῦς
μηδὲν ἀσεπτεῖν.
(στ. 1348-9)

Πολύ πριν απ' την ευτυχία
έρχεται η φρόνηση.

⁹⁴ A.Lesky, *Το νόημα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, Ελληνική Ανθρωπιστική Εταιρεία – Κέντρον Ανθρωπιστικών Κλασσικών Σπουδών, Αθήνα 1968, σ.9.

Κι ο απόλυτος σεβασμός
στο νόμο των θεών.

Τα πράγματα λοιπόν έχουν ως εξής: οι μόνοι που έχουν χρόνο στη διάθεσή τους, δεν γερνούν ούτε πεθαίνουν, είναι οι θεοί. Οι θεϊκοί νόμοι είναι αιώνιοι, γι' αυτό ανώτεροι. Υπάρχει ένας νόμος των θεών σύμφωνα με τον οποίο τίποτε το πολύ σπουδαίο δεν έρχεται στη ζωή των ανθρώπων χωρίς την “άτην”, γιατί οι άνθρωποι πλάθουν ελπίδες που τους οδηγούν έξω από τον ορθό δρόμο. Ο καθένας πρέπει να γνωρίζει τη θέση του στον κόσμο, αλλιώς οι θεοί τον τιμωρούν. Αυτό είχε γίνει σαφές στο πρώτο κίβλας χορικό της *Αντιγόνης*, στην Πάροδο, με το Δία τιμωρό του αλαζόνα Καπαρέα (στ.127-133), που τώρα, στο τέλος της τραγωδίας, φτάσαμε να το καταλάβουμε.

Ο T.B.L. Webster σχολιάζει την αντίληψη αυτή του Σοφοκλή: «Οι θεοί είναι υπεύθυνοι μόνο για τόσο όσο έχουν καθιερώσει αυτήν την αρχή, ότι η υπερβολή είναι επικίνδυνη, ότι κάθε τι το μεγάλο είναι στη χώρα της “άτης”. Αλλά ο άνθρωπος είναι υπεύθυνος για την πράξη της “υβρεως”, που οδηγεί στην “άτην” ή στην τύφλωση του νου. Οι λέξεις “άτη” και “υβρις” είναι τόσο αρχαίες όσο και ο Όμηρος, και η δοξασία μπορεί να ιχνηλατηθεί δια μέσου του Ησιόδου και του Σόλωνα έως τον Πίνδαρο και τον Αισχύλο, που δίνουν σ' αυτή την κλασική της μορφή.»⁹⁵.

Το δίδαγμα της *Αντιγόνης* είναι λοιπόν η σοφία της μετριοπάθειας, η αποφυγή της “υβρεως”. Ο Σοφοκλής βασιζόμενος στην καθιερωμένη αριστοκρατική παράδοση (“μηδέν ἄγαν”), κατά κάποιον τρόπο την ανανεώνει και τη συντηρεί, καθώς από μια πλευρά σημαίνει μετριοφοροσύνη κι αποφυγή υπερβολών, όπως η ισχυρογνωμοσύνη, η αναίτια οργή, η παραπλανητική ελπίδα, ενώ, από την άλλη, αποδοχή της ανθρώπινης αδυναμίας, ως δήθεν προϋπόθεσης για την ευτυχία, θέτοντας όρια στις δυνατότητες του ανθρώπου.

Γ. Ο Μπρεχτ και η *Αντιγόνη του Σοφοκλή*

Γ.1. “Η μοίρα του ανθρώπου είναι ο άνθρωπος”

Ο Paolo Chiarini, καθηγητής της γερμανικής φιλολογίας που ασχολήθηκε ιδιαίτερα με τη θεωρία του θεάτρου, διαπιστώνει ότι το αίνιγμα της μοίρας, η παραίτηση από μια ορθολογική ακτινογραφία της ιστορίας και τ' αδιέξοδα του ανθρώπου είναι το νήμα που διαπερνά και το σύγχρονο θέατρο από τον Μπέκετ ως τον Ιονέσκο, έτσι που το τραγικό –γκροτέσκο γίνεται μέχρι και κωμικό. Ο Μπρεχτ, αντίθετα, που έψαχνε επίμονα την ορθολογική κατανόηση της πραγματικότητας από την οπτική της δυναμικής αλλαγής της, συνιστά κατά τη γνώμη του μια φωτεινή εξαίρεση, γι' αυτό και τον κατατάσσει στους σύγχρονους κλασικούς, ως συνεχιστή της παράδοσης του Ντιντερό, του Λέσσινγκ και του Αϊζενστάιν.⁹⁶

⁹⁵T. B. L. Webster, *Εισαγωγή στον Σοφοκλή*, μετάφρ. – επιμ. Ι. Αχ. Μπάρμπας, εκδ. Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1996, σ. 49.

⁹⁶P. Chiarini, “Dialektik, Realismus und Veränderungen der Tragödie in Brecht” [Διαλεκτική, ρεαλισμός και αλλαγές του τραγικού στοιχείου στον Μπρεχτ] στο: Jahn-Gellert, Inge, *Brecht und Marxismus*, εκδ. Henschelverlag Kunst, Βερολίνο 1983.

Και πραγματικά: παρατηρούμε ότι η διασκευή της *Αντιγόνης του Σοφοκλή* από τον Μπρεχτ είναι κατά κάποιον τρόπο μια διαδικασία εξορθολογισμού του μύθου: «Οι αλλαγές που με ώθησαν στη γραφή εντελώς νέων ρόλων έγιναν για να αφαιρέσω την ελληνική μοίρα [...]». (Επιστολή στον Stefan Brecht, Δεκέμβρης 1947).⁹⁷

Γιατί σε μια εποχή που η επιστήμη ερμηνεύει τη φύση, δεν μπορεί η ανθρώπινη κοινωνία να παραμένει στο σκοτάδι, να την αντιλαμβανόμαστε σα μυστήριο. Κι ο Μπέρτολτ Μπρεχτ, γέννημα –θρέμμα αυτής της εποχής, δεν αγαπούσε τα σκοτάδια: «Ο άνθρωπος δεν μπορεί να γίνεται πια αντιληπτός σαν αντικείμενο ενός άγνωστου μα σταθερού περιγυρού». Ήδη από το 1934 παρατηρούσε: «Κανένας δεν μπορεί να δει τον άνθρωπο σωστά, αν δεν ξέρει / πως ο άνθρωπος είναι η μοίρα του ανθρώπου».⁹⁸

Ο φιλοσοφικός πυρήνας της διαφοροποίησης του Μπρεχτ από τα κλασικά έργα (που ο Αριστοτέλης είχε αναλύσει στην *Ποιητική* του και γι' αυτό ο Μπρεχτ τα ονόμασε “αριστοτελική” δραματουργία) είναι ότι αυτά, παρουσιάζοντας υποκειμενικά τα γεγονότα, ως δράση ατόμων, δεν αντιμετώπιζαν τις αντικειμενικές αντιφάσεις.⁹⁹ Γιατί η *Αντιγόνη* συμπεριφέρεται διαφορετικά από την *Ισμήνη*; Είναι απόλυτοι οι ανθρώπινοι χαρακτήρες; Δεν βιώνουν εσωτερική διαπάλη; Και πού πρέπει να αναζητήσουμε την αφετηρία αυτής της διαπάλης, στο εσωτερικό του ανθρώπου ή στην ανθρώπινη κοινωνία με τις αντιθέσεις της;

Το “μη αριστοτελικό θέατρο” του Μπρεχτ με τη νέα του τεχνική της “αποστασιοποίησης” (“*Verfremdung*”)¹⁰⁰ αποσκοπεί ακριβώς στην εξάλειψη της εσφαλμένης εντύπωσης ότι οι ανθρώπινες σχέσεις αποτελούν αιώνιες κι αμετάβλητες, φυσικές συνθήκες. Ο Μπρεχτ επιχειρεί να καταστήσει τις αντιφάσεις κατανοητές και την αντιμετώπισή τους δυνατή, γιατί δεν παρουσιάζει τις αιτίες των διαφόρων συμπεριφορών στο άτομο αλλά στην κοινωνία. Κάνει έτσι κατανοητά τα κοινωνικά φαινόμενα, ώστε να δίνει δυνατή την κοινωνική παρέμβαση μ’ αυτήν την έννοια και το θέατρο επιχειρεί την αναγνώριση της πραγματικότητας.

Κατά τον Μπρεχτ αυτή είναι μια υπόθεση που αφορά τους πολλούς κι όχι μόνο τους καλλιτέχνες-δημιουργούς. Στην προσπάθειά του να αναδείξει τον κοινωνικό σκοπό της τέχνης ο Μπρεχτ σημειώνει: «ο ρεαλισμός δεν είναι θέμα της λογοτεχνίας αλλά ένα μεγάλο πολιτικό, φιλοσοφικό, πραχτικό ζήτημα».¹⁰¹

Στην εποχή του Μπρεχτ ασφαλώς δεν υπήρχαν μόνο οπαδοί του ελιτίστικου δόγματος “η τέχνη για την τέχνη” (“*I’ art pour I’ art*”) αλλά και κείνοι που ήταν αποφασισμένοι να μην δημιουργούν για το στενό κύκλο των “μυημένων” στην τέχνη, καλλιτέχνες που ήθελαν να δημιουργήσουν τέχνη για ολόκληρο το λαό. Ο Μπρεχτ ωστόσο παρατηρούσε: «Αυτό ακούγεται δημοκρατικό, αλλά κατά τη γνώμη μου δεν

⁹⁷ B.Brecht, “Die Antigone Des Sophocles- Entstehung”, ό.π. σ.489.

⁹⁸ Μπ. Μπρεχτ “Λόγος σε Δανούς εργάτες –ηθοποιούς για την τέχνη της παρατήρησης” [Rede an dänische Arbeiterschauspieler über die Kunst der Beobachtung], στο: Μπ. Μπρεχτ *Ποήματα*, μτφρ. Μάριου Πλωρίτη, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 1983, σ.115.

⁹⁹ W.Mittenzwei “Marxismus und Realismus. Die Brecht-Lukács-Debatte” στο: *Das Argument* 46 /1968, σσ. 37-38.

¹⁰⁰ Η έννοια της “αποστασιοποίησης” (“*Verfremdung*”) δεν πρέπει να κατανοείται απλά ως μια τεχνική μορφή, αλλά σε σύνδεση με τη διαλεκτική, ως μια διαδικασία απαραίτητη για την κατανόηση των φαινομένων. (I. Κνοπφ, “Η έννοια και τα στοιχεία της αποστασιοποίησης”, στα: *Θέματα Παιδείας* 49-50, Αφιέρωμα στον Μπέρτολτ Μπρεχτ, σ.227). Ο Μπρεχτ επιζητεί ν’ αντιμετωπίσουμε όλα τα φαινόμενα κριτικά, ακόμη και κείνα που συνηθίσαμε να τα θεωρούμε “φυσιολογικά” ενώ δεν είναι δικαιολογημένα.

¹⁰¹ W.Mittenzwei, “Marxismus und Realismus. Die Brecht-Lukács-Debatte”, ό.π. σ.6.

είναι εντελώς δημοκρατικό. Δημοκρατικό είναι το να μετατρέψουμε τον “στενό κύκλο των ειδημόνων” σε έναν ευρύ κύκλο των ειδημόνων. Γιατί η τέχνη χρειάζεται γνώσεις. Η παρατήρηση της τέχνης μπορεί να οδηγήσει στην πραγματική απόλαυση μόνο αν υπάρχει η τέχνη της παρατήρησης.»¹⁰².

Μέσω της τέχνης βέβαια ο θεατής μπορεί να μάθει να παρατηρεί και τη ζωή. Αυτό απαιτεί όμως όχι φωτογραφική απεικόνισή της, αλλά μια δημιουργική ανάπλασή της. Η ανάδειξη ιδιαίτερα του ανθρώπινου στοιχείου, με την έννοια των ανθρώπινων-κοινωνικών σχέσεων, ως υποκειμενικού παράγοντα καθοριστικού για τη διαμόρφωσή της, ήταν το ζήτημα στο οποίο είχε κατασταλάξει ο Μπρεχτ στο τέλος της δεκαετίας του '20.¹⁰³ Παίρνοντας μέρος στη συζήτηση για το ρεαλισμό, που είχε ανοίξει τη δεκαετία του '30 στις γραμμές των προοδευτικών διανοούμενων, ο Μπρεχτ σε αντίθεση με τον Γκέοργκ Λούκατς, που αναζητούσε τα πρότυπα του ρεαλισμού στις παλιές μορφές των νατουραλιστικών μυθιστορημάτων του 19^{ου} αιώνα, παρατηρούσε: «Οι μυθιστοριογράφοι που αντικαθιστούν την περιγραφή του ανθρώπου με μια περιγραφή των ψυχικών του αντιδράσεων, βυθίζοντάς τον έτσι σ' ένα απλό πλέγμα ψυχικών αντιδράσεων, δεν δικαιώνουν την πραγματικότητα. Ούτε ο κόσμος ούτε ο άνθρωπος μπορούν να γίνουν ορατοί (αυτό είναι κάτι που το γνωρίζουμε κι έχει περιγραφεί), όταν περιγράφεται μόνο η αντανάκλαση του κόσμου στην ανθρώπινη ψυχή ή μόνο η ανθρώπινη ψυχή όταν αντανάκλα τον κόσμο. Ο άνθρωπος πρέπει να περιγράφεται στις αντιδράσεις του και στις ενέργειές του.»¹⁰⁴.

Και πραγματικά το ζήτημα για τον Μπρεχτ δεν είναι το θέατρο ν' απεικονίσει παθητικά την όποια πραγματικότητα, ή ακόμη χειρότερα, να την παρουσιάσει σα μια αιώνια και φυσιολογική κατάσταση, στην οποία ο άνθρωπος πρέπει απλά να προσαρμοστεί ακόμα κι όταν υποφέρει. Η ανάγκη που γεννά το διαλεκτικό τρόπο θεώρησης, να θέτουμε δηλαδή το ερώτημα γιατί συμβαίνει το καθετί, χωρίς να θεωρούμε τίποτα αυτονόητο, πατάει στο υπαρκτό χάσμα ανάμεσα στη σκέψη και τη δράση που βιώνουμε στην κοινωνία. Από την *Αγία Γραφή* μέχρι το *Κεφάλαιο* του Μαρξ, παντού αποκαλύπτεται η πικρή αλήθεια για τους ανθρώπους: «Δεν συνειδητοποιούν τί κάνουν». Η προσπάθεια του Μπρεχτ ήταν αντίθετα στην κατεύθυνση της επανανένωσης της τέχνης με την αλήθεια, του αισθητικού βιώματος με τη γνώση. «Ο λόγος του ποιητή δεν είναι πιο ιερός απ' ό,τι είναι αληθινός» έγραφε στον πρόλογο για το *Μοντέλο της Αντιγόνης* (*Antigonemodell*, 1948). Η τέχνη είναι ένας τρόπος για να κατανοήσουμε την πραγματικότητα (αυτό σημαίνει, κατά τον Μπρεχτ, και να την αλλάξουμε ακόμα) και μπορεί να γίνει ιδιαίτερα αποτελεσματική σ' αυτό.

Η διαφωτιστικής πνοής θέση του Μπρεχτ είναι ότι το θέατρο πρέπει να είναι διασκεδαστικό και συνάμα διδακτικό. Αυτό όμως δεν σημαίνει σύνδεση δύο εξωτερικών παραγόντων αλλά σύνθεση έργων που θα προσφέρουν την απόλαυση της κατανόησης, τη χαρά από τη γνωριμία μας με τις εκδηλώσεις ζωής της ανθρώπινης φύσης, τη δράση. Οι Διαφωτιστές του 18^{ου} αιώνα εκλάμβαναν την ενότητα της ομορφιάς και της αλήθειας στη δειλή μορφή “ηθικοποίησης” του έργου τέχνης, το οποίο όφειλε να πραγματεύεται

¹⁰² Μπ. Μπρεχτ “Παρατήρηση της τέχνης και τέχνη της παρατήρησης”, στο Μπρεχτ, Μπέρτολτ *Για το ρεαλισμό*, ό.π., σ.123. Η υπογράμμιση με πλάγια γράμματα είναι του ίδιου του συγγραφέα.

¹⁰³ W. Hecht, “Der Weg zum epischen Theater” στο: Hecht Werner (επιμ.) *Brecht's Theorie des Theaters*, εκδ. Suhrkamp, Frankfurt & Main 1986, σσ. 45 -92.

¹⁰⁴ Μπ. Μπρεχτ “Αποτελέσματα της συζήτησης για το ρεαλισμό στη λογοτεχνία”, στο: Μπρεχτ, Μπέρτολτ, *Για το ρεαλισμό*, ό.π., σ. 11.

ηθικά αντικείμενα σε αξιοπρεπή μορφή και να εξυπηρετεί τη βελτίωση του ανθρώπινου γένους. Έπειτα, από τη στροφή της αισθητικής προς το αντικειμενικό, κατά το νατουραλιστικό πρότυπο, η ηθικότητα αυτή βγήκε εκτός τέχνης. Ο Μπρεχτ την επαναφέρει: επιζητεί τις ορθολογικές αποφάσεις και τις ηθικές στάσεις ζωής.¹⁰⁵

Το θέμα δεν είναι απλοϊκό, αυθόρμητο, εμπειρικό. Δεν αρκεί να συγκινούμαστε βλέποντας επί σκηνής τις περιπέτειες των ανθρώπων. Η απλή απεικόνιση της συμφοράς δε διδάσκει την αποφυγή της, όπως δε διδάσκει από μόνη της και η ίδια η συμφορά. Ο Μπρεχτ παρατηρεί πως στην ίδια τη ζωή ακριβώς η εξαθλίωση των ανθρώπων τούς εμποδίζει να δουν την αθλιότητά τους¹⁰⁶. Εδώ λοιπόν έρχεται και η τέχνη να παίξει το δημιουργικό της ρόλο, που έχει σημασία ακριβώς για τη μόρφωση των πολλών.

Και πρώτα-πρώτα η τέχνη πρέπει να έρθει σε αντίθεση με τη συνήθεια. Παντού συναντάμε πράγματα που είναι τόσο αυτονόητα, ώστε δεν χρειάζεται να μπούμε στον κόπο να τα καταλάβουμε. Τα βιώματα που έχουν οι άνθρωποι από τις σχέσεις ανάμεσά τους, τα θεωρούν σαν δεδομένα, μια για πάντα, ανθρώπινα βιώματα, όπως το παιδί που έζησε με γέρους μαθαίνει να βλέπει σα φυσικούς τους γεροντικούς ρυθμούς ζωής και να γερνάει πριν την ώρα του. Αυτό που δεν άλλαξε για πολύ καιρό φαίνεται αδύνατο ν' αλλάξει, γι' αυτούς που ακόμα ωστόσο ζουν. Για να μπορέσουν όλα αυτά τα “δεδομένα” ν' αποκαλυφτούν στον άνθρωπο ως αμφισβητούμενα, πρέπει να αναπτυχθεί η θεώρηση με την οποία ο Γαλιλαίος παρατήρησε τον πολυέλαιο που κουνιόταν τον παραξένεψαν εκείνες οι αιωρήσεις, που τις θεωρούσε σαν μη αναμενόμενες, και έφτασε για να τις καταλάβει στους νόμους της κίνησης των φυσικών σωμάτων. Με ανάλογο τρόπο, πιστεύει ο Μπρεχτ, πρέπει να σκεφτόμαστε όλοι οι άνθρωποι και για την κοινωνία, τις ανθρώπινες σχέσεις. Αυτή τη θεώρηση, τη δύσκολη, όσο και παραγωγική, πρέπει να προκαλεί το θέατρο με τον τρόπο που απεικονίζει την ανθρώπινη συμβίωση. Πρέπει να οδηγεί το κοινό στην απορία με μια τεχνική αποξένωσης του οικείου, αυτού που συνηθίσαμε σα φυσικό αλλά είναι αφύσικο, βλαβερό, ανήθικο, άδικο, απάνθρωπο, και τελικά πρέπει ν' αλλάξει.

Ο Μπρεχτ βλέπει τον κόσμο, τη ζωή, το θέατρο και την ίδια τη διαδικασία διαμόρφωσης των ανθρώπων διαλεκτικά, ιστορικά και υλιστικά. Εδώ δεν βρίσκουμε μεμονωμένα πρόσωπα, άτομα καταδικασμένα σε κάποια κακή μοίρα. Υπάρχει μέθοδος για ν' αντιμετωπίσει κανείς τις συμφορές της ζωής: «μπορεί να δείξει πως τη μοίρα του ανθρώπου τη φτιάχνουν άνθρωποι.»¹⁰⁷

Όπως διαβάζουμε στα σχέδιά του για το νέο, διαλεκτικό θέατρο: «Η φύση του ανθρώπου πρέπει να παρουσιάζεται μεταβλητή». Επίσης, στις ιδιομορφίες του “Μπερλίνερ Ανσάμπλ” (του πρότυπου θεάτρου που ίδρυσε στο Βερολίνο μετά την επιστροφή του από την αυτοεξορία το 1949¹⁰⁸), συγκαταλέγει τις προσπάθειες: «2. Να

¹⁰⁵ G. Irritz, “Philosophiegeschichtliche Quellen Brechts, Hecht Werner (επιμ.) *Brechts Theorie des Theaters*, εκδ. Suhrkamp, Frankfurt & Main 1986, σσ. 11-31.

¹⁰⁶ Στο έργο *Οι τρεις στρατιώτες*, που έγραψε ο Μπ. Μπρεχτ μέσα στην οικονομική κρίση, οι τρεις στρατιώτες -σύμβολα της Πείνας, του Ατυχήματος και της Αρρώστιας- έχουν γίνει αόρατοι, αφού «στις πόλεις μας, παρ' όλο που έχουν ηλεκτρικό ρεύμα και φως, δεν μπορούμε να δούμε σχεδόν τίποτα λόγω της αθλιότητάς μας». Βλ. “*Οι τρεις στρατιώτες*”, μτφρ. Μέτη Λυμπέρη, στα *Θέματα Παιδείας*, “Αφιέρωμα στον Μπρεχτ”, τεύχ. 49-50, σ.211.

¹⁰⁷ Μπ.Μπρεχτ *Πολιτικά κείμενα*, μτφρ. Β.Βεργωτή, εκδ. Στοχαστής, Αθήνα 1971, σελ. 17-24.

¹⁰⁸ Το “Berliner Ensemble” ιδρύθηκε το 1949 στην πρωτεύουσα της Γερμανικής Λαοκρατικής Δημοκρατίας και από το 1954 στεγάστηκε στο Theater am Schiffbauerdamm, στον ίδιο χώρο που είχε παρουσιαστεί το 1928 το πασίγνωστο έργο του Μπρεχτ η *Όπερα της Πεντάρας*. Ο Μπρεχτ είχε την ευθύνη

παρουσιάζει την ανθρώπινη φύση σαν επιδεκτική αλλαγών.3.Να παρουσιάζει την ανθρώπινη φύση σαν εξαρτώμενη από την κοινωνική τάξη που ανήκει το άτομο. 4.Να παρουσιάζει τις συγκρούσεις σαν κοινωνικές συγκρούσεις. 5.Να παρουσιάζει τους χαρακτήρες με γνήσιες αντιφάσεις. 6.Να παρουσιάζει τις εξελίξεις των ανθρώπινων χαρακτήρων, καταστάσεων και γεγονότων σαν ασυνεχείς (αλματώδεις)» κ.ά. ξεκινώντας από το «1.Να παρουσιάζει την κοινωνία σαν επιδεκτική αλλαγών.»¹⁰⁹.

Εδώ ασφαλώς αναγνωρίζουμε τη γνωστή θέση του διαλεκτικού-ιστορικού υλισμού, όπως την περιέγραφε ο Καρλ Μαρξ στις “Θέσεις για τον Φόουερμπαχ” κριτικάροντας τη γερμανική κλασική φιλοσοφία: «Η κοινωνική ζωή είναι στην ουσία της πραχτική. Όλα τα μυστήρια, που παρασέρνουν τη θεωρία προς το μυστικισμό, βρίσκουν τη λογική τους λύση στην ανθρώπινη πράξη και στην κατανόηση αυτής της πράξης.»¹¹⁰. Η κύρια έλλειψη όλων των προηγούμενων φιλοσόφων, μαζί και του ως τότε φιλοσοφικού υλισμού, είναι ότι αντιλαμβάνονταν την πραγματικότητα, τον αισθητό κόσμο, μόνο με τη μορφή του “αντικειμένου (Objekt)” ή με τη μορφή της “εποπτείας (Anschauung)” και όχι σαν ανθρώπινη συγκεκριμένη δράση, σαν πράξη του υποκειμένου στον αντικειμενικό κόσμο. Ο γερμανός υλιστής Φόουερμπαχ, για παράδειγμα, την ανθρώπινη δράση δεν την έβλεπε σαν αντικειμενική δραστηριότητα, δεν αντιλαμβανόταν την υλικότητα στην κοινωνία σαν πραχτική, ανθρώπινη δραστηριότητα. Γι’ αυτό δεν καταλάβαινε τη σημασία της ανατρεπτικής, της “πραχτικής-κριτικής” δράσης και περιοριζόταν στην εποπτεία των ξεχωριστών ατόμων μέσα στην “κοινωνία των πολιτών”. Σύμφωνα με το μαρξισμό, που ο Μπρεχτ ήδη από τη δεκαετία του ’20 μελετά¹¹¹ και ενστερνίζεται, η κοινωνική πραχτική, που ξεκινάει από την οικονομία και εκδηλώνεται στην πολύμορφη πάλη των κοινωνικών τάξεων (οικονομική, πολιτική, ιδεολογική), απαιτεί μια κοσμοθεωρία που σκοπό της θέτει όχι απλά να ερμηνεύσει, μα ν’ αλλάξει τον κόσμο. Από δω και η απαίτηση για τη συνειδητοποίηση του υποκειμενικού παράγοντα, η απαίτηση να συνδυάζεται κάθε βήμα στη μαζική πάλη με τη μάθηση¹¹².

Οι άνθρωποι, υποστήριζε ο Μπρεχτ, διαμορφώνονται ως κύριοι της μοίρας τους, όταν βλέπουν τον κόσμο σαν αντικείμενο της δικής τους πραχτικής και δεν υποβιβάζουν τον εαυτό τους στη θέση του αντικειμένου, όπως τους θέλει η καταπιεστική κοινωνία. «Αλλάζοντας τον κόσμο αλλάζετε κι εσείς οι ίδιοι», προέτρεπε τους θεατές ήδη από την παράσταση του *Διδακτικού έργου του Μπάντεν-Μπάντεν*, το 1929:

συμφωνώντας πως όλα θα τ’ αλλάξουμε,
τον κόσμο και την ανθρωπότητα.

Και πριν απ’ όλα την αταξία

των ανθρώπινων τάξεων, που δυο λογίων άνθρωποι κάνει να υπάρχουν,

της λειτουργίας του “Μπερλίνερ Ανσάμπλ” μέχρι το θάνατό του, σε συνεργασία με τη σύζυγό του, τη σπουδαία ηθοποιό Χέλενε Βάιγκελ (Helene Weigel, 1900 –1971).

¹⁰⁹ Μπ.Μπρεχτ *Για την Τέχνη και την Πολιτική*, μτφρ. Μ.Χατζηγιάννη, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1985, σσ.176-178.

¹¹⁰ Κ. Μαρξ, “Θέσεις για τον Φόουερμπαχ”, 8, στο: Φρ. Ένγκελς *Ο Λουδοβίκος Φόουερμπαχ και το τέλος της κλασικής γερμανικής φιλοσοφίας*, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1981, σ.69.

¹¹¹ Βλ. Τ. Μαρξχάουζεν “Πόσο βαθιά είναι τα οχτώ πόδια - Η μελέτη του *Κεφαλαίου* από τον Μπρεχτ” στο *Ο Μπρεχτ και ο μαρξισμός*, μτφρ. Άννεκε Ιωαννάτου, έκδ. Όμιλος Εκπαιδευτικού Προβληματισμού, Αθήνα 2004, σσ.23-44.

¹¹² Ρ. Γιουστ “Μπρεχτ και Λένιν” στο *Ο Μπρεχτ και ο μαρξισμός*, ό.π., σσ.49.

την εκμετάλλευση, μα και την άγνοια¹¹³.

Να λοιπόν ο διδακτικός ρόλος του θεάτρου για τον Μπρεχτ. Στο έργο του *Διάλογοι από την αγορά του Χαλκού*, ένας φιλόσοφος που αντιπροσωπεύει ουσιαστικά τον ίδιο τον Μπρεχτ αποκαλύπτει τη σκέψη του: «Θα πρέπει να γνωρίζετε ότι με τρώει μια ακόρεστη περιέργεια για τους ανθρώπους· μου είναι αδύνατο να βαρεθώ να τους βλέπω και να τους ακούω. [...] Πάντα θέλω να ξέρω πώς ξεκινούν και πώς καταλήγουν οι δραστηριότητές τους και στόχος μου είναι να διακρίνω ορισμένες νομοτέλειες, που θα μου επιτρέψουν να κάνω προβλέψεις. Κι αυτό γιατί αναρωτιέμαι για το πώς πρέπει εγώ ο ίδιος να συμπεριφέρομαι, έτσι ώστε να τα βγάλω πέρα και να είμαι όσο το δυνατόν πιο ευτυχημένος. Και φυσικά αυτό εξαρτάται από το πώς συμπεριφέρονται οι άλλοι, κάτι για το οποίο επίσης ενδιαφέρομαι πολύ, ιδιαίτερα για τις πιθανότητες να τους επηρεάσω.»¹¹⁴.

Από τα παραπάνω φαίνεται η σημασία που δίνει ο Μπρεχτ στον υποκειμενικό παράγοντα, τον άνθρωπο που δρα αντικειμενικά μέσα στην κοινωνία. Όποιος αυτό δεν το καταλαβαίνει, θεωρεί φορμαλιστικά το καινοτόμο έργο του, αδειάζοντάς το από κάθε περιεχόμενο και νόημα. Μα το καινούργιο που έφερε ο Μπρεχτ, σε σύγκριση με το θέατρο των ψευδαισθήσεων και της στενά ψυχολογικής κάθαρσης που έβλεπε στην εποχή του, είναι πρώτα-πρώτα ένας νέος σκοπός: «πώς εμείς οι θεατρικοί συγγραφείς μπορούμε να δραστηριοποιήσουμε (να βάλουμε σε κίνηση) κοινωνικά το κοινό μας. Όλα τα πιθανά καλλιτεχνικά μέσα που βοηθούν σ' αυτό, παλιά ή νέα, θα πρέπει να τα δοκιμάσουμε γι' αυτό το σκοπό.»¹¹⁵.

Για το σκοπό αυτό δε φτάνει κανείς μόνο να παρακολουθεί ή να αισθάνεται. Ο εμπειρισμός ούτε στην τέχνη τον καλύπτει. «Οι ρεαλιστές», στους οποίους κατατάσσει καλλιτεχνικά και τον εαυτό του, «δείχνουν τον άνθρωπο όπως δείχνει κανείς ένα δέντρο σ' ένα κηπουρό».¹¹⁶ Το ζητούμενο είναι λοιπόν ο θεατής να μάθει να κρατάει “κριτική” (μακάρι κάποτε και αυτοκριτική) στάση. Τι σημαίνει αυτό;

Ο Μπρεχτ δεν κρύβει την επιδίωξή του να αποχτήσει το κοινό μια συγκεκριμένη πολιτική στάση. Προσοχή: το ζήτημα για τον Μπρεχτ δεν είναι αν τα έργα του θα έχουν θέματα πολιτικά ή αν το άτομο θα έχει ή όχι ενασχόληση με την πολιτική. Η τελευταία περίπτωση γι' αυτόν δεν υπάρχει καν: «Το να δηλώνει κανείς κατοικία έξω από την πολιτική δε σημαίνει πως βρίσκεται κι έξω από την πολιτική· το να βρίσκεται κανείς έξω από την πολιτική δε σημαίνει πως βρίσκεται και πάνω απ' αυτή.»¹¹⁷. Κι ούτε έχει σημασία πόση πολιτική θέλει κανείς στη ζωή του, αφού κανείς δεν μπορεί μόνος του να καθορίσει πόση. Όπως σημειώνει ο Μπρεχτ: «Το πραγματικό ερώτημα είναι: Θά 'μαι αντικείμενο ή υποκείμενο της πολιτικής;».¹¹⁸ Αυτό που μπορεί λοιπόν κανείς να

¹¹³ Μπ. Μπρεχτ “*Η Συγκατάθεση*” [από το *Το διδακτικό έργο του Μπάντεν Μπάντεν για τη συγκατάθεση*]. Στο: Μπ. Μπρεχτ, *Ποιήματα*, μετάφραση Νάντιας Βαλαβάνη, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1987, σελ.65.

¹¹⁴ Μπ. Μπρεχτ *Οι διάλογοι από την αγορά του χαλκού*, μτφρ. Αντώνης Γλυτζουρής –Θωμαή Σαρηγιάννη, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα 2000, σ.23.

¹¹⁵ Μπ.Μπρεχτ “Προβλήματα μορφής του θεάτρου από ένα νέο περιεχόμενο” [Συζήτηση με το Φρήντριχ Βολφ, 1949], στο: Μπρεχτ, Μπέρτολτ *Για το ρεαλισμό*, ό.π. σελ.210.

¹¹⁶ Μπ.Μπρεχτ “[Επτά] σημειώσεις για το Κάτσγκράμπεν”, στο: Μπρεχτ Μπέρτολτ *Για το ρεαλισμό*, ό.π. σ.229.

¹¹⁷ Μπ.Μπρεχτ *Για τη φιλοσοφία και το μαρξισμό*, μτφρ. Β.Βεργωτή, εκδ. Στοχαστής, 1977, σελ. 132.

¹¹⁸ Μπ.Μπρεχτ *Για τη φιλοσοφία και το μαρξισμό*, ό.π., σελ.30.

καθορίσει είναι η στάση του, δηλαδή αν θα μείνει αντικείμενο ή θα γίνει υποκείμενο της πολιτικής.

Βέβαια σήμερα δε βρισκόμαστε στο καθεστώς της αρχαίας, άμεσης δημοκρατίας· μικρή έως αναποτελεσματική είναι η παρέμβαση των μεμονωμένων πολιτών. Στους *Διαλόγους από την Αγορά του Χαλκού* γίνεται η εξής παρατήρηση: «Αφού ο άνθρωπος σήμερα ζει σε πολύ μεγάλες κοινότητες, από τις οποίες είναι ολοκληρωτικά εξαρτημένος και αφού ζει ταυτόχρονα σε διάφορες κοινότητες, πρέπει να προχωρεί, κάνοντας μέσα σ' όλες αυτές μεγάλους κύκλους για να κατορθώσει κάτι. Δημιουργείται έτσι η εντύπωση ότι οι δικές του αποφάσεις δεν παίζουν κανένα ρόλο. Στην πραγματικότητα απλά οι αποφάσεις έχουν γίνει πιο δύσκολες». Και σχολιάζοντας το αρχαίο στόχο της τραγωδίας να διεγείρει το φόβο και τον οίκτο, σημειώνει: «Αυτό θα μπορούσε ν' αποτελεί ακόμα τον επιθυμητό στόχο, αν όμως ο έλεος και φόβος ήταν έλεος και φόβος που να αφορά τους ανθρώπους και αν, ακολούθως, το σοβαρό θέατρο προσπαθούσε να βοηθήσει στο να εξαλειφθούν οι περιπτώσεις εκείνες, που κάνουν τους ανθρώπους να φοβούνται και να λυπούνται ο ένας τον άλλον. Γιατί η μοίρα του ανθρώπου έχει γίνει ο ίδιος ο άνθρωπος.». Για τις ανθρώπινες τραγωδίες που φαινομενικά –και τονίζει ακριβώς τη λέξη “φαινομενικά”– οι αιτίες τους βρίσκονται έξω από τη σφαίρα επιρροής εκείνων που βασανίζονται απ' αυτές, σημειώνει: «Προφανώς τίποτα το ανθρώπινο δεν μπορεί να βρίσκεται έξω από τις δυνάμεις των ανθρώπων και τέτοιου είδους τραγωδίες έχουν ανθρώπινες αιτίες.»¹¹⁹

Είναι όμως δύσκολο να κατανοήσει κανείς πολλά, χωρίς να δει, πέρα από το μεμονωμένο άτομο, τις συγκρούσεις μεγαλύτερων ομάδων σε ένα ευρύτερο, πανοραμικό ορίζοντα. Κι υπάρχουν πολλές στιγμές που ο άνθρωπος εμποδίζεται για πολλούς λόγους να μάθει και να γίνει ευφυέστερος μέσω του βιώματος· για παράδειγμα, συνηθίζει να θεωρεί σχεδόν σα φυσικά φαινόμενα τα κοινωνικά φαινόμενα που αυτός βιώνει, όπως είναι η τιμή του ψωμιού, η κήρυξη του πολέμου ή η ανεργία, και τα θεωρεί παντοτινά, επειδή δε γνωρίζει την αιτία τους. Άλλοτε, κάποιες αλλαγές σε μια κατάσταση, επειδή πραγματοποιούνται πολύ αργά, είναι ανεπαίσθητες, άλλοτε η προσοχή του αποσπάται από άλλα γεγονότα που συμβαίνουν την ίδια στιγμή, ή αποδίδει αιτίες σε γεγονότα που δεν αποτελούν τις αιτίες τους ή έχει ισχυρές προκαταλήψεις. Ο Μπρεχτ συμπεραίνει πως οι άνθρωποι μπορούν πιο εύκολα να τα βγάζουν πέρα με ένα σεισμό ή κατακλυσμό, παρά με τους συνανθρώπους τους.

Σκοπός του νέου θεάτρου είναι να φωτιστούν αιτιοκρατικά οι πράξεις κι όχι αφηρημένα οι χαρακτήρες, ώστε να διαφωτιστούν οι θεατές πάνω στην πραγματικότητα. Άλλωστε κάθε χαρακτήρας δημιουργείται μέσα από τη σχέση του με τους άλλους, γι' αυτό και οι αντιφατικές συμπεριφορές των θεατρικών ηρώων του δεν εκφράζουν ιδιαίτερα ατομικά τους γνωρίσματα, αλλά τα πολύ γενικά χαρακτηριστικά των κοινωνικών τους ομάδων κι εξηγούνται από αντιθέσεις κοινωνικές, αντικειμενικές αντιφάσεις στις διαδικασίες, που μετατρέπονται σε υποκειμενικές (με την έννοια ότι τοποθετούνται μέσα στον ήρωα). Σ' ένα ποίημά του για το θέατρο ο Μπρεχτ αναφέρει: «Οι μάχες των τάξεων / οι μάχες ανάμεσα στο παλιό και στο νέο / λυσομανάνε και μέσα σε κάθε άτομο ξεχωριστά.»¹²⁰ Έτσι η αντίφαση ατόμου-συνόλου εσωτερικεύεται στον ανθρώπινο ψυχισμό, μετατρέπεται στη διαπάλη του ιδιοτελούς συμφέροντος με την

¹¹⁹ Μπ. Μπρεχτ *Οι διάλογοι από την αγορά του χαλκού*, ό.π., σσ.48-49.

¹²⁰ Το ποίημα έχει τον τίτλο “Ψάξε για το νέο και το παλιό” (1950). Στο: Μπρεχτ, Μπέρτολτ, *Ποιήματα*, ό.π. σελ.276.

ανθρωπιά που λύνεται μόνο με την προσωπική στράτευση στον αγώνα της ανθρωπότητας να προχωρήσει μπροστά. Κατά τον Μπρεχτ: «Απ' όλα τα διδάγματα το πιο σημαντικό ήταν ότι μέλλον για την ανθρωπότητα διαφαίνονταν μονάχα “από τα κάτω” από την άποψη των θυμάτων της καταπίεσης και της εκμετάλλευσης. Μονάχα όταν αγωνίζεται κανείς “με τους κάτω”, αγωνίζεται για την ανθρωπότητα.»¹²¹

Αυτό όμως προϋποθέτει ασυμβίβαστη αντίθεση με την αυταρχική εξουσία των εκμεταλλευτών και καταπιεστών τους. Ένα παράδειγμα έχουμε από την περίφημη αντιπαράθεση της Αντιγόνης με τον Κρέοντα στη διασκευασμένη εκδοχή της από τον Μπρεχτ. Μετά την ομολογία της Αντιγόνης, που στέκεται περήφανη όπως και στο πρωτότυπο έργο του Σοφοκλή, η Αντιγόνη του Μπρεχτ προκαλείται να δηλώσει μετάνοια, ώστε να γλυτώσει τη ζωή της. Η ευκαιρία αυτή δίνεται από τον μπρεχτικό Κρέοντα όχι από λύπη για το συγγενικό του πρόσωπο, όπως αυτός ισχυρίζεται, αλλά για να αποτρέψει μέσα από τον επιδιωκόμενο συμβιβασμό εκείνης τη μελλοντική εξέγερση των άλλων· γι' αυτό η ηρωίδα μας δεν καταδέχεται την προσφορά του, στέκει αγέρωχη κι απαντά με τρόπο που αποκαλύπτει τους σκοπούς του.

KREON [...]

Und doch, die mich beleidigt, obzwar blutsverwandt
Will ich, weil blutsverwandt, nicht gleich verdammen.
So frag ich dich: da du 's gemacht hast heimlich
Und ist jetzt offen worden, würdest du sagen
Und schwere Straf so meiden, daß dir' sleid tut?

Antigone schweigt.

KREON

So sag, warum du störrig bist.

ANTIGONE

Halt für ein Beispiel.¹²²

ΚΡΕΩΝ. [...]

Δε θέλω ωστόσο μια συγγένισά μου
να την καταδικάσω αναπολόγητη. Γι' αυτό και σε ρωτώ:
δέχεσαι για κείνο πού 'κανες κρυφά, μα βγήκε πια στα φόρα,
μετάνοια να δηλώσεις μπρος απ' όλο το λαό
και να γλιτώσεις έτσι μια τιμωρία σκληρή;

(Παύση)

Γιατί είσαι τόσο πεισματάρα;

ANTIGONH: Για παράδειγμα στους άλλους.¹²³

Έχει προηγηθεί το περίφημο χορικό, το αντίστοιχο στο Α' στάσιμο, που αναφέρεται στον άνθρωπο ως το πιο φοβερό πλάσμα στον κόσμο (εκεί που ο Σοφοκλής έπαιζε με τη διπλή σημασία της αρχαίας λέξης “δαινός”, που σημαίνει ικανός αλλά και καταστροφικός· επομένως “τὰ δεινὰ” μπορούν να είναι θαύματα ή συμφορές). Τα χωρία που προσθέτει ο Μπρεχτ εξηγούν αυτήν την αντιφατική ανθρώπινη συμπεριφορά. Το μεγαλείο του ανθρώπου περιορίζεται από το κοινωνικό είναι· είναι τα όρια που θέτουν

¹²¹ B. Brecht “Λόγος κατά την απονομή του βραβείου Στάλιν”, Μάης 1955, στα *Θέματα Παιδείας*, “Αφιέρωμα στον Μπρεχτ”, “Ομιλίες, σημειώσεις, άρθρα κι επιστολές”, ό.π. σ.53.

¹²² B. Brecht, *Die Antigone des Sophocles*, ό.π. σσ.212-213.

¹²³ Μπ.Μπρεχτ *Αντιγόνη*, μτφρ. Αλέξη Σολομού, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα- Γιάννινα, 1995, σελ.40.

στην ανθρώπινη δράση οι ταξικοί διαχωρισμοί και η αυταρχική εξουσία που στερεί την ελευθερία από τους ανθρώπους. Ο Μπρεχτ σημειώνει ιδιαίτερα, στον Πρόλογο του *Μοντέλου της Αντιγόνης* του (*Antigonemodell, 1948*), πως σε περιόδους κρίσης η κοινωνία αποκαλύπτει το πραγματικό της πρόσωπο: «Η αστική κοινωνία, που παράγει αναρχικά, συνειδητοποιεί τους νόμους της κίνησής της μόνο μέσα στην καταστροφή: μόνο η καταρρέουσα οροφή αποκαλύπτει, όπως λέει ο Μαρξ, πέφτοντας πάνω στο κεφάλι της, το νόμο της βαρύτητας.»¹²⁴.

Το *Μοντέλο της Αντιγόνης* του Μπρεχτ πραγματεύεται κατά τη δική του φράση: «το ρόλο της χρήσης βίας σε εποχή παρακμής της κρατικής ηγεσίας», και ο ίδιος το θεωρεί ένα έργο που θα είναι σε θέση να δείξει την αλήθεια και θα είναι επίσης σε θέση να κάνει την κατάδειξή της απόλαυση. Να λοιπόν πώς αποκαλυπτικά και απολαυστικά συμπληρώνεται το εκπληκτικό χορικό του Σοφοκλή από τον Μπρεχτ:

DIE ALTEN

Ungeheuer ist viel. Doch nichts
Ungeheurer als der Mensch.
[...] Allbewandert
Unbewandert. Zu nichts kommt er.
Überall weiß er Rat
Ratlos trifft ihn nichts.
Dies alles ist grenzlos ihm, ist
Aber ein Maß gesetzt.
Der nämlich keinen findet, zum eigenen
Feind wirft er sich auf. Wie dem Stier
Beugt er dem Mitmensch den Nacken, aber der Mitmensch
Reißt das Gekröse ihm aus. Tritt er hervor
Hart auf seinesgleichen tritt er. Nicht den Magen
Kann er sich füllen allein, aber die Mauer
Setzt er ums Eigene und die Mauer
Niedergerissen muß sie sein! Das Dach
Geöffnet dem Regen! Menschliches
Achtet er gar für nichts. So, ungeheuer
Wird er sich selbst.¹²⁵

ΓΕΡΟΝΤΕΣ: Υπάρχουν θαύματα πολλά στον κόσμο –
μα δεν υπάρχει μεγαλύτερο απ’ τον άνθρωπο.[...]
Όλα τὰ ‘χει μάθει και σε πολλά είναι δάσκαλος.
Δεν σταματάει ποτέ. Παντού τα καταφέρνει.
Αδύνατο δεν είναι τίποτα γι’ αυτόν.
Κι όμως υπάρχουν όρια που χαραχτηκαν –
κι όποιος καμώνεται πως δεν τα ξέρει,
τον ίδιο τον εαυτό του χαντακώνει.
Συχνά, όπως δαμάζει τον ατίθασο τον ταύρο, έτσι στους συνανθρώπους του
πασχίζει να φορέσει το ζυγό, μα εκείνοι

¹²⁴ Μπ. Μπρεχτ “Πρόλογος στο μοντέλο της Αντιγόνης”. Στο: *Ο Μπρεχτ ερμηνεύει Μπρεχτ*, ό.π. σελ.258.

¹²⁵ B.Brecht, *Die Antigone des Sophocles*, ό.π. σσ.208-209.

με μιαν ορμή τον ξεκοιλιάζουν.
 Σα θέλει να υψωθεί, πάνω στους όμοιούς του
 δίχως συμπόνια θα πατήσει. Ξέρει
 πως το στομάχι του μονάχος δε γεμίζει.
 Κι ωστόσο γύρω απ' το σπίτι του, χτίζει έναν τοίχο.
 Να γκρεμιστούν οι τοίχοι! Οι στέγες ν' ανοιχτούνε στη βροχή!
 Τι σημαίνει νά 'σαι άνθρωπος, ο άνθρωπος το λησμονάει.
 Και μένει πάντα του ένα θαύμα, μα είναι ένα τέρας θαυμαστό.¹²⁶

Η Αντιγόνη καταξιώνεται στα μάτια μας ακριβώς γιατί αντιστέκεται στο τέρας της πολιτικής εξουσίας, το νόμο που παρουσιάζεται από τον Κρέοντα σαν θεϊκός, αλλά εκείνη θα προτιμούσε να ήτανε ανθρώπινος· πάντως αποδεικνύεται ότι δεν είναι ούτε απαραβίαστος ούτε αιώνιος: η βία της εξουσίας θα οδηγήσει στη βίαιη πτώση της, ανοίγοντας το δρόμο για την κατάργηση όλων των φραγμών, αναγκαίες προϋποθέσεις για να επανακτήσει η ανθρωπότητα τη χαμένη ανθρωπιά της.

Ο Μπρεχτ στη διασκευή του εξοβέλισε όλες τις αναφορές στο θεϊκό στοιχείο από τα λόγια και τις ενέργειες της Αντιγόνης. Μόνος του ο Κρέων μένει να παρουσιάζεται σαν ελέω θεού βασιλιάς.

KREON Jetzt hat sie's gesagt! Und ihr hörtet's.
 ANTIGONE Aber genommen hab ich nur meins und muß es mir stehlen.
 KREON Immer nur die Nase neben dir siehst du, aber des Staats
 Ordnung, die göttliche, siehst du nicht.
 ANTIGONE Göttlich mag sie wohl sein, aber ich wollte doch
 Lieber sie menschlich, Kreon, Sohn des Menökeus.¹²⁷

KPEΩN: [...] Δε σέβεται τίποτα.
 Ούτε κι αυτόν το θείο νόμο του Κράτους.

ANTIGONH:
 Πήρα μονάχα ό,τι μου ανήκε, τίποτα ξένο.
 Όσο για το νόμο του Κράτους, μπορεί να είναι θεϊός
 Για σένα, γιε του Μενοικέα.
 Μα εγώ θα προτιμούσα νά 'τανε ανθρώπινος.¹²⁸

Επίσης στην πορεία εξέλιξης του έργου μεταξύ της αποχώρησης του Κρέοντα και του Αίμονα και της εμφάνισης του μάντη Τειρεσία ο διασκευαστής πραγματοποιεί σημαντικές αλλαγές: στο Γ'στάσιμο ο θεός Έρωτας αντικαθίσταται στη διασκευή από το "Πνεύμα των ηδονών στη σάρκα" (η μετάφραση του Hölderlin, που ο Μπρεχτ είχε χρησιμοποιήσει, μιλούσε για το "Πνεύμα της αγάπης"). Το ίδιο στον κομμό της Αντιγόνης, στην αρχή του Δ' επεισοδίου, όπου αυτή υποστήριζε το θρησκευτικό της καθήκον. Ο Μπρεχτ αλλάζει το τέλος αυτής της σκηνής σε σύνδεση και με το

¹²⁶ Μπ. Μπρεχτ *Αντιγόνη*, μτφρ. Αλέξη Σολομού, ό.π. σσ.35-37. Η μετάφραση της Ε.Βαροπούλου, αν και λιγότερο ποιητική, είναι κυριολεκτικά πιο κοντά στο γερμανικό πρωτότυπο στους πρώτους και τελευταίους στίχους: «Πολλά είναι κραταιά. Όμως κανένα /από τον άνθρωπο πιο κραταιό.[...]Ετσι ο κραταιός γίνεται για /τον εαυτό του τερατώδης». Στο: Μπ. Μπρεχτ *Η Αντιγόνη του Σοφοκλή*, μτφρ. Ε.Βαροπούλου, ό.π., σ.43.

¹²⁷ B.Brecht *Die Antigone des Sophokles*, ό.π. σσ. 214-215.

¹²⁸ Μπ.Μπρεχτ *Αντιγόνη*, μτφρ.Α.Σολομός, ό.π. σ.47.

Δ'στάσιμο: στην *Αντιγόνη* του Μπρεχτ πολλά περιθώρια για θρήνο δεν υπάρχουν. Ενώ ο Σοφοκλής άφηνε το Χορό να εκδηλωθεί μιλώντας για την τρομερή δύναμη της Μοίρας, στον Μπρεχτ η Αντιγόνη δεν πιστεύει στη δύναμη του μοιραίου και γι' αυτό αντιπαρατίθεται και στο Χορό. Εδώ το κύριο ζήτημα είναι να καταγγελλεί η στάση και η ευθύνη όλων όσοι ανέχονται ή και στηρίζουν την αυταρχική εξουσία, όπως είχε φανεί ήδη από το Β' Επεισόδιο, τότε που προσπαθούσε να ενθαρρύνει τους πολίτες της Θήβας να εξεγερθούν:

KREON Ich rate, nichts zu sagen, nichts
Dieser da zuzusprechen, wer sein Wohl im Aug hat.
ANTIGONE Ich aber rufe euch an, daß ihr mir helft in Bedrängnis
Und helft euch auch dabei noch. Welcher nämlich die Macht sucht
Trinkt vom salzigen Wasser, nicht einhalten kann er, weiter
Muß er es trinken. Gestern war es der Bruder, heut bin ich es.
KREON Und ich warte Welcher der beispringt.
ANTIGONE *da die Alten schweigen:*
Ihr also duldet's und haltet das Maul ihm.
Und sei's nicht vergessen!¹²⁹

KREON:
Μην της μιλήστε, μήτε λέξη, όσοι αγαπάτε τη ζωή σας!
ANTIGONH:
Κι εγώ σας λέω: στη συμφορά βοηθάτε με –
Κι έτσι τους ίδιους τους εαυτούς σας βοηθήστε.
Όποιος διψά για εξουσία, πίνει νερό αλμυρό,
Και τίποτα δεν ξεδιψάει τη λύσσα του.
Χτες ο αδερφός μου, σήμερα εγώ...
KREON: Ποιος θα τη βοηθήσει; Περιμένω.
(Οι Γέροντες μένουν αμίλητοι).
ANTIGONH:
Σωπαίνετε. Όστε δέχεστε...
Κανένας δε θα το ξεχάσει.¹³⁰

Έτσι και στο Δ'επεισόδιο το συγκινητικό αποχαιρετισμό της Αντιγόνης στους συμπολίτες της, όπου μοιρολογεί η ίδια τον εαυτό της όντας ακόμη ζωντανή, συνοδεύει μια πρόσθετη από τον Μπρεχτ καταγγελία, που σε μεγάλο βαθμό αφορούσε τους συμπατριώτες του Γερμανούς του Μεσοπολέμου:

Ein alter *einen Krug mit Wein vor sie stellend:*
Heilig gesprochen jedoch, heilig gezeuget
Ist die, wir aber Erd und irdisch gezeuget.
Freilich vergehst du, groß aber. Und nicht
Unähnlich göttlichen Opfern.
ANTIGONE
Und schon gebt ihr seufzend mich auf.

¹²⁹ B.Brecht *Die Antigone des Sophokles*, ό.π. σ.213

¹³⁰ Μπ.Μπρεχτ *Αντιγόνη*, μτφρ.Α.Σολομός, ό.π. σ.47.

Nach oben blickt ihr ins Bläulichte, nimmer
Ins Aug mir. Und doch hab ich nur Heiligs
Heilig betrieben.

DIE ALTEN

Auch gehascht ward behend des Dryas Sohn in
Begeistertem Schimpf der Unbill von
Dionysos und mit stürzenden
Steinhaufen gedecket. Und kennen lernt' er
Im Wahnsinn tastend den Gott, mit schimpfender Zunge.

ANTIGONE

Und besser wär's auch, ihr
Sammeltet ein den Schimpf der Unbill und trocknet
Ihn mir von Zähnen und nutzt ihn. Nicht
Weit blickt ihr.

DIE ALTEN [...]

Aber des Geschicks ist furchtbar die Kraft.
Nicht Reichtum, der Schlachtgeist nicht
Kein Turm entrinnt ihm.

ANTIGONE

Nicht, ich bitt euch, sprecht vom Geschick.
Das weiß ich. Von dem sprecht
Der mich hinmacht, schuldlos; dem
Knüpft ein Geschick! Denkt nämlich nicht
Ihr seid verschont, ihr Unglückseligen.
Andere Körper, zerstückte
Werden euch liegen, unbestattet, zu Hauf um den
Unbestatteten. Ihr, die dem Kreon den Krieg
Über unheimische Marken schlepptet, so viele
Schlachten auch dem glücken, die letzte
Will euch verschlingen. Ihr, die Beute rieft, nicht
Volle Wagen werdet ihr kommen sehen, sondern
Leere. Euch beweine ich, Lebende
Was ihr sehen werdet
Wenn mein Auge schon voll des Staubs ist! Liebliche Thebe
Vaterstadt! Und ihr, Dirzäische Quellen
Um Thebe rings, wo die Wagen
Hochziehn, oh, ihr Haine! Wie schnürt's mir den Hals zu
Was dir geschehen soll! Aus dir sind kommen
Die Unmenschlichen, da
Mußt du zu Staub werden. Sagt
Wer nach Antigone fragt, sie
Sahen ins Grab wir fliehn.¹³¹

ΕΝΑΣ ΓΕΡΟΝΤΑΣ βάζοντας μπροστά της ένα κανάτι με κρασί:
Πορεύεσαι στο θάνατο, μα πας αρχοντικά,

¹³¹ B.Brecht *Die Antigone des Sophokles*, ό.π. σσ. 226-227.

σαν νά 'σουν, Αντιγόνη, ιερό σφάγιο.

ΑΝΤΙΓΟΝΗ:

Αρχίσατε τα μοιρολόγια, λες κι είμαι κιόλας πεθαμένη.
δε με κοιτάτε πια στα μάτια,
μα τα σηκώνετε ψηλά στον ουρανό.
Κι όμως εγώ ήμουν που έκανα
μια ιερή πράξη για έναν ιερό σκοπό.[...]

ΓΕΡΟΝΤΕΣ:

Κάποτε κι ο γιος του Δρύαντα, με ξέφρενο πάθος,
βλαστήμαγε τη μοίρα. Μα ο Διόνυσος
τον έκλεισε στο βράχο. Και στο σκοτάδι εκεί,
τα λογικά του σάλεψαν – κι ο άθεος
βρήκε επιτέλους το θεό.

ΑΝΤΙΓΟΝΗ:

Αντί να σιγοκλαίτε, θά 'τανε πιο καλά
να βλαστημάγατε κι εσείς τη μοίρα-
θα ωφελούσε!... Μα είσαστε τυφλοί.

ΓΕΡΟΝΤΕΣ:

Τρομερή είναι η δύναμη της μοίρας!
Ούτε ο πλούσιος, ούτε ο κυρίαρχος στον πόλεμο
μπορούν να της ξεφύγουν.

ΑΝΤΙΓΟΝΗ:

Ω, φτάνει πια – όχι άλλα για τη μοίρα!
Αυτή την ξέρω. Μιλήστε μου καλύτερα
γι' αυτόν που μια αθώα καταδίκασε!
Σ' αυτόν, τη μοίρα που του πρέπει να ετοιμάστε.
Γιατί αν θαρρείτε πως εσείς θα του γλιτώστε
είναι μεγάλη η πλάνη σας. Αμέτρητα κορμιά
θα συντροφέψουνε, σφαγμένα, εκείνο πού μεινε άθαφτο.
Κι εσείς, που λιβανίζετε τον Κρέοντα
για τις πολλές του νίκες, η νίκη του η στερνή
θά 'ναι ο χαμός σας! Συλλογιέμαι τι έχουν να δουν
τα μάτια σας, όταν τα μάτια τα δικά μου
θά 'ναι γεμάτα χόμα... Και σας λυπάμαι, τους ζωντανούς!...
Γλυκιά πατρίδα, ραγίζεται η καρδιά μου
γι' αυτό που σε προσμένει! Χώρα μου, θα χαθείς,
γιατί έφερεις στον κόσμο τέρατα...
Αν σας ρωτήσουν πού είναι η Αντιγόνη, πέστε:
γύρεψε καταφύγιο στο θάνατο.

Κι ο Χορός όμως της *Αντιγόνης* του Μπρεχτ, απηχώντας τις σκέψεις και του ίδιου του ποιητή, θα “καρφώσει” την Αντιγόνη, που δεν αντιστάθηκε στην κρατική βία, παρά μόνο όταν το ζήτημα έφτασε να την αφορά ατομικά. Τι έκανε ως τότε; Καθώς η Αντιγόνη οδηγείται στο θάνατο, οι γέροντες (“die Alten“) ξεσπούν:

DIE ALTEN

Wandte sich um und ging, weiten Schrittes, als führe sie

Ihren Wächter an. Über den Platz dort
 Ging sie, wo schon die Säulen des Siegs
 Ehern errichtet sind. Schneller ging sie da;
 Schwand.
 Aber auch die hat einst
 Gegessen vom Brot, das in dunklem Fels
 Gebacken war. In der Unglück bergenden
 Türme Schatten, saß sie gemacht, bis
 Was von des Labdakus Häusern tödlich ausging
 Tödlich zurückkam; die blutige Hand
 Teilt's den Eigenen aus und die
 Nehmen es nicht, sondern reißen's.
 Hernach erst lag sie
 Zornig im Freien auch
 Ins Gute geworfen!
 Die Kälte weckte sie.
 Nicht ehe die letzte
 Geduld verbraucht war und ausgemessen der letzte
 Frevel, nahm des unsehenden Ödipus
 Kind vom Aug die altersbrüchige Binde
 Um in den Abgrund zu schauen.
 So unsehend auch hebt
 Thebe die Sohle jetzt, und taumelnd
 Schmeckt sie den Trank des Siegs, den viel-
 kräutrigen, der im Finstern gemischt ist
 Und schluckt ihn und jauchzt.¹³²

ΧΟΡΙΚΟ Δ΄

Γύρισε την πλάτη κι έφυγε με ορμή,
 Σαν εκείνη να οδηγούσε το φύλακα.
 Πέρασε μεσ' από την πλατεία που οι εργάτες έστηναν
 Τις χάλκινες στήλες του θριάμβου.
 Με γρήγορο βήμα, χάθηκε απ' τα μάτια μας.
 Κι όμως γεύτηκε κάποτε κι αυτή
 Κριθαρίσιο ψωμί ζεστό απ' το φούρνο...
 Της πολιτείας τα κάστρα κάποτε αγναντεύαν
 Από πολύ μακριά το πεπρωμένο.
 Αυτή ζούσε στον ίσκιο τους, καθόταν ήσυχη,
 Δίχως μιλά – ως τη μέρα που ξανάρθε ο φόνος
 Πίσω στον τόπο, απ' όπου είχε κινήσει.
 Είδε τους δικούς της ν' αλαλιάζουν,
 Είδε τα ματοβαμμένα χέρια του θανάτου,
 Είδε τους δικούς της να τη σέρνουν.
 Τότε μονάχα ανασηκώθηκε, τρέμοντας με οργή,
 Κι ολόψυχα ταγμένη στο Καλό.

¹³² B.Brecht *Die Antigone des Sophokles*, ό.π. σσ. 227-228.

Τότε μονάχα ξύπνησε απ' το κρύο του σκληρού χειμώνα.
Μα προτού ξεσπάσει το στερνό το κρίμα,
Η κόρη του Οιδίποδα δεν είχε σηκώσει
Το πανάρχαιο πέπλο της μιζέριας, που σκέπαζε τα μάτια της,
Για ν' αντικρίσει θαρρετά τη συμφορά.
Έτσι και τώρα, με μάτια σκεπασμένα, η Θήβα ολόκληρη χορεύει.
Ξετρελαμένη πίνει το πιότο της νίκης,
Που μαγειρεύτηκε με μαγικά βότανα μέσα στο σκοτάδι.¹³³

Τον καθοριστικό ρόλο στη διασκευή του Μπρεχτ δεν έχει η μοίρα αλλά ο άνθρωπος, στην πλήρη του ευθύνη. Γι' αυτό το λόγο ακόμη κι ο Τειρεσίας παρουσιάζεται απλά σαν ένας έμπειρος άνθρωπος. «Ο μάντης Τειρεσίας, που στο αρχαίο ποίημα κάνει θεϊκές προβλέψεις, στη διασκευή είναι ένας καλός παρατηρητής και ως εκ τούτου είναι σε θέση να προβλέψει κάτι», τονίζει ο διασκευαστής στις σημειώσεις για το έργο.¹³⁴ Η μορφή του μάντη του αρχαίου δράματος επομένως αντικαθίσταται από έναν άνθρωπο έξυπνο, με πείρα της ζωής, που διαπεραστικά παρατηρεί κι ασκεί κριτική, ικανό να αναλύσει λογικά τα γεγονότα και να προβλέψει το μέλλον της πόλης. Ο νέος “προφήτης” θα βρεθεί σε ακόμα πιο έντονη αντίθεση με τον Κρέοντα εξηγώντας ότι η σκληρότητά του συνδέεται με την όξυνση της οικονομικής και στρατιωτικής κρίσης που θα οδηγήσει στην πτώση του. Στο Σοφοκλή, όπου ο τυφλός μάντης αντιπροσωπεύει το ρόλο του στόματος των μυθικών θεών και του εκπροσώπου της θεϊκής βούλησης, κατά τη διάρκεια της εμφάνισής του θα μετατοπίσει την ισορροπία της ανθρώπινης ύβρεως στη λεγόμενη θεϊκή θέληση· ακριβώς αυτό το αποφασιστικό σημείο της πλοκής έχει αρνηθεί ο Μπρεχτ στη διασκευή του. Ενώ στο Σοφοκλή ο Τειρεσίας ανακοινώνει στον Κρέοντα τη θεϊκή τιμωρία για το έγκλημά του, στον Μπρεχτ ο μάντης προβλέπει με βάση τις εμπειρίες μιας μακράς ζωής και τη γνώση παρόμοιων πολιτικών περιπτώσεων την κατάρρευση της αυταρχικής εξουσίας. Ο εξορθολογισμός και η πολιτικοποίηση του κομματιού προϋποθέτει την επανεμφάνιση της μορφής και του ρόλου του μάντη, ο οποίος δεν εμφανίζεται πια ως εκπρόσωπος της δύναμης των θεών και της μοίρας, αλλά ως ένα άτομο που επιχειρηματολογεί λογικά, γι' αυτό αντιτίθεται στην αυταρχική εξουσία και στον παράλογο πόλεμο, εξηγώντας τις αιτίες και τονίζοντας τις επιπτώσεις του για τον βασιλιά τον ίδιο από τη μια πλευρά και για τη γενέτειρα και το λαό από την άλλη. Είναι κι αυτό στην κατεύθυνση να απομακρυνθεί η εξάρτηση των ανθρώπων από μυστηριακές δυνάμεις κι από κάθε μοιρολατρία.

Το τραγικό στοιχείο έχει εξορθολογιστεί. Γι' αυτό και δεν έχει νόημα στη διασκευή η εμφάνιση και η αυτοκτονία της Ευρυδίκης που θα παρουσίαζε σαν ολότελα τραγική φιγούρα τον Κρέοντα. Ο Κρέοντας φταίει και θα πληρώσει· δεν υπάρχει καμιά δικαιολογία γι' αυτόν ούτε και συγχώρευση. Στο τέλος της μπρεχτικής διασκευής ο τραγικός ήρωας τίποτε δε θα μάθει. Για τον Μπρεχτ το ζήτημα ήταν να μάθει ο θεατής.

Η τέχνη, και ολοφάνερα η τραγωδία, αφορούσε την κοινωνική συμβίωση. Η Μπορούσε να έχει σαν αποστολή να συμφιλιώσει τους ανθρώπους με τη μοίρα τους. Η

¹³³ Μπ.Μπρεχτ *Αντιγόνη*, μτφρ. Α. Σολομός, ό.π., σσ.71-72.

¹³⁴ Brecht, B., *Schriften zum Theater*, τ.5, 1937 - 1951, εκδ. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1963, σ.251.

αποστολή αυτή μεταβάλλεται ριζικά, όταν το ρόλο του ανθρώπινου πεπρωμένου στις παραστάσεις της τον αναλαμβάνει ο ίδιος ο άνθρωπος.¹³⁵

Γ.2. Το διαλεκτικό θέατρο του Μπρεχτ

Ο Μπρεχτ οραματίστηκε ένα θέατρο που θ' αντανάκλα την επιστημονικότητα της εποχής, καθώς και μια νέα συλλογικότητα στο οικονομικό-κοινωνικό επίπεδο. Κατά τη γνώμη του εκείνο που χρειάζεται το θέατρο δεν είναι να δημιουργήσουμε τα συναισθήματα, τις απόψεις και τα κίνητρα που απλά επιτρέπει το εκάστοτε πεδίο των ανθρώπινων σχέσεων, αλλά να χρησιμοποιεί και να παράγει σκέψεις και συναισθήματα που μπορούν να παίζουν ρόλο στη μεταβολή του πεδίου αυτού. Κάθε πεδίο ανθρώπινων σχέσεων, μαζί και το θέατρο, έχει μια ιστορική σχετικότητα. Τίποτε δεν μπορεί να θεωρείται δεδομένο.

Αυτό προσπάθησε να περιγράψει στο *Μικρό όργανο για το θέατρο*, θεωρητικό έργο που ολοκλήρωσε το 1948, την ίδια δηλαδή χρονιά που θα παραστήσει το *Μοντέλο της Αντιγόνης* του:

«Θέατρο σημαίνει παραγωγή ζωντανών απεικονίσεων συμβάντων παραδοσιακών ή φανταστικών ανάμεσα σε ανθρώπους με σκοπό την ψυχαγωγία. [...] Κι αυτή η κάθαρση του Αριστοτέλη με το φόβο και το έλεος ή από το φόβο και το έλεος είναι μια κάθαρση της ψυχής που όχι μόνο παρουσιάζοταν με διασκεδαστικό τρόπο αλλά και με σκοπό την ψυχαγωγία. [...] Και οι διασκεδάσεις των διαφορετικών εποχών ήταν φυσικά διαφορετικές, ανάλογα με τον εκάστοτε τρόπο συμβίωσης των ανθρώπων. Ο τυραννοκρατούμενος δήμος των ελληνικών αμφιθεάτρων διασκεδάζε διαφορετικά από την αυλή του Λουδοβίκου ΙΔ'. Το θέατρο έπρεπε να δίνει άλλες απεικονίσεις της ανθρώπινης συμβίωσης, όχι μόνο απεικονίσεις άλλης συμβίωσης αλλά και άλλου είδους απεικονίσεις. [...] Η απόλαυσή μας στο θέατρο μάλλον είναι λιγότερη από των αρχαίων, αν και ο δικός μας τρόπος συμβίωσης μοιάζει ακόμα αρκετά με τον δικό τους, άλλωστε γι' αυτό είναι ακόμα δυνατή η απόλαυση. Ιδιοποιούμαστε τα αρχαία έργα μέσω μιας σχετικά νέας διαδικασίας, του αισθήματος του “συμπάσχειν” με τους ήρωες, πράγμα που οι αρχαίοι δεν υπολόγιζαν και πολύ. Έτσι το μεγαλύτερο μέρος της απόλαυσής μας τρέφεται από άλλες πηγές, αλλοιώτικες από εκείνες που τόσο μεγαλόπρεπα ξανοίγονταν μπροστά στους προγόνους μας.»¹³⁶

Η νέα εποχή έφερε μια κρίση στο ατομικό συναισθάνεσθαι κι έκανε αναγκαία τη μετάβαση από την υποκειμενική (“παλαιά”) δραματική στην αντικειμενική (“νέα”) δραματική τέχνη. Ο Μπρεχτ συμφωνεί με την άποψη του Αριστοτέλη ότι η ψυχή της θεατρικής πράξης είναι ο μύθος. (Με αυτήν την έννοια και η απλή ανάγνωση των κειμένων θα μπορούσε να προκαλέσει ευχαρίστηση). Η ερμηνεία του μύθου και η μετάδοσή της είναι η κύρια αποστολή του θεάτρου. Δεν πρόκειται για κάτι απλοϊκό: η τέχνη ν' αναφέρει με ευχάριστη μορφή αυτά που πρέπει να μάθουμε. Στον ορίζοντα του Μπρεχτ πρόβαλλε ένα θέατρο που θα έκανε απόλαυση την ίδια τη διαλεκτική.

Μια απόλαυση λοιπόν σύμφωνη με την εποχή μας σημαίνει την ηδονή να αντικρύζουμε την πραγματικότητα όχι μόνο όπως είναι, αλλά όπως θα μπορούσε να είναι

¹³⁵ Μπ.Μπρεχτ *Οι Διάλογοι από την Αγορά του Χαλκού*, ό.π. σσ.162-163.

¹³⁶ Μπ. Μπρεχτ “*Μικρό όργανο για το θέατρο*”, μτφρ. Α. Βερυκοκάκη, στο: *Από τον Αριστοτέλη στον Μπρεχτ*, εκδ. Κάλβος, Αθήνα 1979, σσ. 235, 237 και 239.

από τη δική μας επέμβαση σ' αυτήν. Αυτό σημαίνει όμως ν' αλλάξουμε τον τρόπο που βλέπουμε και τις ανθρώπινες σχέσεις. Αντί να θεωρούμε μεμονωμένα το άτομο και να μπαίνουμε απλώς στη θέση του, να καθόμαστε απέναντί του εκπροσωπώντας όλους μας. Αντί να συμπάσχουμε απλά μαζί του και να τον συμπονούμε ή ν' αγωνιούμε, καλύτερα ν' αναρωτιόμαστε γιατί και πώς θα εξαλείψουμε τις καταστάσεις που γεννούν τον οίκτο και το φόβο. Γι' αυτό και στο θέατρο το ζήτημα δεν είναι να συγκινηθούμε απλά κι εφήμερα με την περίπτωση κάποιου που υποφέρει στη σκηνή ("ενσυναίσθηση"), αλλά καλύτερα να τον παρατηρήσουμε από κάποια απόσταση με το ερώτημα αν είναι φυσιολογικό αυτό που παθαίνει και γιατί και αν, ακόμα και πώς, αυτό θα μπορούσε ν' αλλάξει (αποστασιοποίηση ή παραξένισμα ή αποξένωση – στα γερμαν. "Verfremdung").

Όσον αφορά τους "κλασικούς", κατηγορία όπου εντάσσονται πια και συγγραφείς της νεότερης εποχής, ο Μπρεχτ ξεκινάει από την αντίληψη ότι η ανθρωπότητα διαφύλαξε τα έργα εκείνα που διαμόρφωσαν καλλιτεχνικά τις προόδους της για έναν όλο και πιο ισχυρό, πιο ευαίσθητο και πιο τολμηρό ανθρωπισμό. Η απόδοσή τους λοιπόν οφείλει κατά τη γνώμη του να τονίζει τις προοδευτικές ιδέες των κλασικών έργων. Συμφωνεί με την απαίτηση της μελέτης των κλασικών έργων: «Και πράγματι πολλά μπορεί να μάθει κανείς απ' αυτά. Την εφεύρεση κοινωνικά σημαντικών μύθων. Την τέχνη να τους διηγούνται δραματουργικά. Τη διαμόρφωση ενδιαφερόντων ανθρώπων, τη φροντίδα της γλώσσας, την προσφορά μεγάλων ιδεών και την ενεργό συμμετοχή σε ό,τι είναι κοινωνικά προοδευτικό».¹³⁷

Σε καμιά περίπτωση όμως δεν πιστεύει ότι ο δραματουργός της νέας εποχής οφείλει ν' αντιγράψει την τεχνική τους, αλλά το αντίθετο: «Αυτό που πρέπει να διδαχθούμε είναι η τόλμη με την οποία οι προγενέστεροι θεατρικοί συγγραφείς διαμόρφωναν το καινούργιο στην εποχή τους. Αυτό που χρειάζεται μελέτη είναι οι ανακαλύψεις με τις οποίες προσάρμοζαν την τεχνική στα νέα καθήκοντα. Πρέπει να διδαχτούμε από το παλιό να φτιάχνουμε το καινούργιο».¹³⁸

Με αυτήν την έννοια δεν επιθυμούσε να συνεχίσει την παράδοση ενός θεάτρου που προσωρινά συγκινεί το θεατή ή που επιδιώκει να τον διδάξει απλά προβάλλοντάς του ιδανικά πρότυπα. Πιστεύει ότι αυτό δεν αρκεί για να διαπαιδαγωγήσει τον άνθρωπο της νέας, επιστημονικής εποχής: «Η απλή ταύτιση γεννά ίσως την επιθυμία να μοιάσει κανείς στον ήρωα, όχι όμως και την ικανότητα. Για να μπορέσει κανείς να βασιστεί σ' αυτή τη διάθεση, πρέπει να την αποδεχτεί όχι μόνο παρορμητικά μα και λογικά. Για να μπορέσει κανείς να μιμηθεί μια σωστή συμπεριφορά, πρέπει να την αντιληφθεί με τέτοιο τρόπο, ώστε να μπορεί η αρχή αυτή να εφαρμοστεί και σε άλλες καταστάσεις που δεν μοιάζουν εντελώς μ' αυτήν που παρουσιάζεται. Είναι καθήκον του θεάτρου να παρουσιάζει τον ήρωα με τρόπο που να προκαλεί συνειδητή και όχι τυφλή μίμηση.»¹³⁹

Σε αυτήν την κατεύθυνση ο Μπρεχτ αναζητεί μια νέα διδακτική λειτουργία του θεάτρου, μια διαφορετική στάση του θεατή και τελικά ένα νέο κοινό: μιλάει σε κείνους που δεν ξέρουν και όμως θά 'πρεπε να ξέρουν. Γνώση εννοεί εδώ το ερέθισμα για μια

¹³⁷ B. Brecht "Σοσιαλιστικός ρεαλισμός στο θέατρο", στο: Μπρεχτ Μπέρτολτ *Για το ρεαλισμό*, ό.π. σ.246.

¹³⁸ B. Brecht "Επτά σημειώσεις για το Κάτσγκράμπεν" [24 Φλεβάρη-12 Μάη 1953]. Το απόσπασμα είναι σημειώσεις του Μπρεχτ από συνομιλία με τον Πέτερ Πάλιτς, έναν από τους συνεργάτες του στο ανέβασμα της κωμωδίας "Κάτσγκράμπεν" του Έρβιν Στρίτμάτερ, από το Μπερλίνερ Ανσάμπλ (πρεμιέρα 23 Μάη 1953). Στο: Μπρεχτ Μπέρτολτ *Για το ρεαλισμό*, ό.π. σ.238.

¹³⁹ B. Brecht "Επτά σημειώσεις για το Κάτσγκράμπεν". Στο: Μπρεχτ, Μπέρτολτ *Για το ρεαλισμό*, ό.π. σ.232.

απόφαση ζωής, την ώθηση για αποτελεσματική δράση¹⁴⁰. Στη νέα μορφή θεάτρου που εισηγείται, το “θέατρο για τους παραγωγούς”, έχει ξεπεραστεί η παραδοσιακή στάση της θέασης μιας θεατρικής ψευδαισθήσης. Ως παραγωγοί που είναι, οι προλετάριοι και οι άλλοι λαϊκοί άνθρωποι δεν πρέπει να είναι μονάχα θεατές στην κοινωνία, μονάχα αντικείμενα· έτσι πρέπει και στο θέατρο να γίνουν υποκείμενα της δράσης. Παροτρύνονται να παίξουν και οι ίδιοι δοκιμάζοντας τη “συμφωνία” στο θεατρικό πείραμα (όρος που χρησιμοποίησε ο Μπρεχτ για τα λεγόμενα “διδασκτικά” του έργα, που γράφονταν για να παιχτούν και όχι για τους θεατές, χωρίς βέβαια να τους αποκλείουν), που συμπληρώνεται αργότερα και διευρύνεται με την “παρεμβατική σκέψη”, όταν οι θεατές καλούνται να προβληματιστούν και να κρίνουν αυτά που βλέπουν στη σκηνή, να μην ναρκωθούν, να μην παρασυρθούν σε άλλους κόσμους από το δικό τους, να μην εκτονωθούν, αλλά να μάθουν μέσα κι από την ψυχαγωγία και σε κάθε περίπτωση να μείνουν “ενεργοί”.

Για τον ίδιο λόγο στο θέατρο ο Μπρεχτ είχε διαχωρίσει τη θέση του από τον διδασκτισμό του εξπρεσιονισμού¹⁴¹, καθώς παρά τα όποια αισθητικά οφέλη «στάθηκε εντελώς ανίκανος να εξηγήσει τον κόσμο σαν αντικείμενο ανθρώπινης πράξης. Η διδασκτική αξία του θεάτρου συρρικνώθηκε».¹⁴² Στη διάλεξή του για το πειραματικό θέατρο, στις 4 Μάη 1939 στα μέλη της φοιτητικής σκηνής της Στοκχόλμης, διάλεξη που επαναλήφθηκε στην ομάδα του φοιτητικού θεάτρου του Ελσίνκι το Νοέμβρη του 1940, κάνοντας μια παράλληλη αναφορά και στα διδασκτικά πειράματα του Πισκάτορ, στα οποία είχε θητεύσει και ο ίδιος¹⁴³, διατύπωνε αναδρομικά το δίπολο μιας κρίσης. Από τη μια, στο θέατρο “της απόλαυσης”, όσο πιο πολύ οδηγούνταν το κοινό ατομικά να βιώνει και να νιώθει, τόσο πιο λίγο αναγνώριζε τις κοινωνικές σχέσεις, τόσο πιο λίγο μάθαινε· από την άλλη, όσο πιο πολλά υπήρχαν για να μάθει κανείς στο “διδασκτικό θέατρο”, τόσο πιο λίγο απολάμβανε την τέχνη.

Αυτό το διπλό πρόβλημα έχει την εξήγησή του. Ο Μπρεχτ παρατηρούσε πως στην κοινωνία μας οι πηγές των συναισθημάτων και των παθών του ανθρώπου είναι βρώμικες και μολυσμένες, όπως και οι πηγές των γνώσεών του. Ως κοινωνικό ον ο κάθε άνθρωπος ανταποκρίνεται στο θεατρικό έργο συναισθηματικά, αλλά αυτή η συναισθηματική αντίδραση είναι ασαφής, θαμπή, αναποτελεσματική, αφού λίγα γνωρίζει

¹⁴⁰ Brandt, Helmut, “Über die Struktur von Brechts lyrischem Werk” στο: Jahn-Gellert, Inge, *Brecht und Marxismus*, εκδ. Henschelverlag Kunst, Βερολίνο 1983. Βλ. Χ. Μπραντ “Για τη διάρθρωση του λυρικού έργου του Μπρεχτ” στο: *Ο Μπρεχτ και ο μαρξισμός*, ό.π., σ.81.

¹⁴¹ Ο εξπρεσιονισμός, η παραισθητική-ψευδαισθησιακή θεώρηση της ζωής, εκδηλώνεται αρκετά ξεκάθαρα στα τελευταία έργα του Στρίντμπεργκ. Η προέλευση του εξπρεσιονισμού είναι γερμανική και χαρακτηριστικοί του εκπρόσωποι οι Βέντεκιντ (Frank Wedekind, 1864-1918) και Κάιζερ (Georg Kaiser, 1878-1945). Βλ. Χάρτνολ, Φύλις, *Ιστορία του θεάτρου*, μτφρ. Ρούλα Πατεράκη, εκδ. Υποδομή, Αθήνα 1980, σ.278.

¹⁴² Β. Brecht “Για το πειραματικό θέατρο”, κείμενο διάλεξης που πρωτοδημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Studien 12* (προσθήκη στο *Theater der Zeit* 4, Βερολίνο 1959). Στο: Μπρεχτ Μπ. *Για το ρεαλισμό*, ό.π. σ.186-204.

¹⁴³ Ο Bertolt Brecht (1898-1956) διαμόρφωσε τη σκηνοθετική του άποψη όταν εργάστηκε ως “dramaturg” στο Deutsches Theater του Βερολίνου, συνεργαζόμενος με τον Πισκάτορ (Erwin Piscator 1893-1966) στην παράσταση του “*Good soldier Sjukand*” (*Ο καλός στρατιώτης Σβέικ* του Γιαροσλάβ Χάσεκ), το 1927-1928. Ο Πισκάτορ θεωρείται πρόδρομος του “επικού θεάτρου”, όπου κυριαρχεί η αφηγηματική μορφή σε διάκριση από το παραδοσιακό δράμα, οι αυτόνομες σκηνές αντί για τη λογική συνέχεια των πράξεων σε μια γραμμική πορεία, η αφινίδια αλλαγή και η προσέλκυση της προσοχής του κοινού, με τη βοήθεια διάφορων τεχνικών μέσων και σκηνοθετικών τεχνασμάτων. Βλ. Π.Μποζίτζιο *Ιστορία του Θεάτρου*, μτφρ. Ελίνα Νταράκλιτσα, τόμ.2, Αιγόκερως 2006, σσ.300-301.

για τις νομοτέλειες που διέπουν τη ζωή του. Ζώντας σ' έναν κόσμο που μεταβάλλεται με ταχύτητα, μεταβάλλεται κι ο ίδιος ο άνθρωπος με ταχύτητα και δεν έχει μια ορθή θεώρηση αυτού του κόσμου, στη βάση της οποίας να μπορεί να ενεργεί με προοπτικές επιτυχίας. Αυτό σημαίνει πως με την εικόνα που έχει για τον κόσμο, ιδιαίτερα για τον κόσμο των ανθρώπων, δεν μπορεί να είναι κυρίαρχος της ζωής του. Η γνώση της φύσης χωρίς τη γνώση της φύσης του ανθρώπου, της ανθρώπινης κοινωνίας στο σύνολό της, δεν είναι σε θέση να φέρει ευτυχία, αντίθετα μπορεί να γίνει πηγή δυστυχίας. Έτσι οι μεγάλες εφευρέσεις και ανακαλύψεις έχουν γίνει μια όλο και πιο φοβερή απειλή για την ανθρωπότητα, σε σημείο που σχεδόν κάθε καινούργια εφεύρεση που υποδεχόμαστε με φωνές θριάμβου μας επιστρέφει σαν ηχώ μια κραυγή τρόμου. (Πάνω σ' αυτό το θέμα ο Μπρεχτ θα διασκευάσει το έργο του *Ο βίος του Γαλιλαίου*, που θα παρασταθεί μετά τη ρίψη στη Χιροσίμα και το Ναγκασάκι της αμερικανικής ατομικής βόμβας).

Ο Μπρεχτ συμπεραίνει επίσης ότι η απλή παρουσίαση των ανθρώπινων παθών στο θέατρο, όπως συνέβαινε στην εποχή του, δεν είναι αρκετή. Η ατομική ταύτιση του θεατή με τον πάσχοντα ήρωα δεν αρκεί για να μάθει. Ακόμα και βιωματικά, τα παθήματα δε γίνονται αυτομάτως μαθήματα. Αυτό το είχε επισημάνει πριν από το τέλος του Β' Παγκόσμιου Πολέμου, και το ανέλυε μετά στις σημειώσεις του για τη διασκευή της *Αντιγόνης του Σοφοκλή, το Μοντέλο της Αντιγόνης*: «Η συμφορά από μόνη της είναι κακός δάσκαλος. Οι μαθητές της μαθαίνουν την πείνα και τη δίψα, αλλά δεν μαθαίνουν συχνά την πείνα για την αλήθεια και τη δίψα για τη γνώση. Οι πόνοι δεν κάνουν τον άρρωστο γιατρό. Ούτε η ματιά από μακριά ούτε η ματιά από κοντά κάνουν τον αυτόπτη μάρτυρα εμπειρογνώμονα.»¹⁴⁴.

Την ίδια ακριβώς σκέψη—άρα πρόκειται για μια σκέψη του Μπρεχτ επίμονη και με διάρκεια— βρισκουμε ξανά και ξανά στις εξηγήσεις του για το έργο *Η Μάνα Κουράγιο και τα παιδιά της- χρονικό του τριακονταετούς πολέμου* ένα θεατρικό έργο που τον έκανε πασίγνωστο στην πατρίδα του τη Γερμανία μετά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Κεντρικό πρόσωπο του έργου μια τολμηρή εμπόρισσα, που το ψευδώνυμό της κέρδισε καθώς περνούσε μέσα από τα κανόνια του πολέμου για να πουλήσει τα ψωμιά της. Αυτό το κουράγιο σε τίποτα δε θα τη βοηθήσει: στο τέλος θα φανεί ότι “τά 'χει φάει τα ψωμιά της”. Στο πρόσωπό της ο Μπρεχτ κατακρίνει τον καιροσκοπισμό των μικρών ανθρώπων που είναι έτοιμοι όλα να τ' ανεχτούν κι όλα να τα πάθουν για να μη χάσουν το εφήμερο συμφέρον τους· η μάνα Κουράγιο, δε μαθαίνει τίποτε από την αθλιότητά της, ούτε καν στο τέλος, όπου συνεχίζει να υποστηρίζει τον πόλεμο, παρ' ότι σ' αυτόν χάνει ένα-ένα όλα τα παιδιά της. Σα μάνα που είναι βέβαια τ' αγαπά, μα πιο πολύ αγαπάει τον αραμπά με τα εμπορεύματά της. Το έργο είχε γραφτεί το 1939, όταν ο συγγραφέας προέβλεπε έναν μεγάλο πόλεμο: δεν ήταν πεπεισμένος ότι οι άνθρωποι «τέτοιοι που ήταν κι από μόνοι τους» θα μάθαιναν κάτι από τη συμφορά που κατά τη γνώμη του θα τους έβρισκε. *Ο Μπρεχτ, μέχρι να πεθάνει, επανέρχεται κι επιμένει στο θέμα “Η Κουράγιο δε διδάσκεται τίποτε”*: «Όσο η μάζα είναι το αντικείμενο της πολιτικής δεν μπορεί να δει αυτό που της συμβαίνει σαν ένα πείραμα, αλλά αποκλειστικά σαν ένα πεπρωμένο· διδάσκεται για την καταστροφή τόσο λίγα, όσα διδάσκεται το πειραματόζωο για τη βιολογία. Ο θεατρικός συγγραφέας δεν ενδιαφέρεται να κάνει την Κουράγιο να δει στο τέλος... Τον ενδιαφέρει να δει ο θεατής.»¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Μπ. Μπρεχτ “Πρόλογος στο μοντέλο της Αντιγόνης”. Στο: *Ο Μπρεχτ ερμηνεύει Μπρεχτ*, Βερυκοκάκη-Αρτέμη, Αγγέλα (επιμ.-μτφρ.), εκδ. Νέα Σύνορα-Λιβάνη, Αθήνα 1977, σ.258.

¹⁴⁵ Μπ.Μπρεχτ “Η Κουράγιο δε διδάσκεται τίποτε”, 1956. Στο: *Ο Μπρεχτ ερμηνεύει Μπρεχτ*, ό.π. σελ.213.

Ο Μπέρτολτ Μπρεχτ έδωσε κατά καιρούς στο θέατρο που εισηγούνταν διάφορες ονομασίες στην προσπάθεια να προσδιορίσει τη δραματουργία του σε διάκριση από τον κυρίαρχο τύπο θεατρικής παραγωγής και παράστασης. Το “επικό” θέατρο, το “πειραματικό θέατρο”, το “θέατρο της επιστημονικής εποχής”, το “διαλεκτικό”, το “θέατρο για τους παραγωγούς” κ.λπ. βρίσκονται στην ίδια κατεύθυνση δραματουργίας: όλες οι ονομασίες αποτελούν κάποια στάδια διαμόρφωσης της νέας αντίληψης του θεάτρου και κάθε φορά κάτι ιδιαίτερο έρχονταν να προσφέρουν σ’ αυτό. Για παράδειγμα, τα λεγόμενα “διδασκτικά” έργα του Μπρεχτ (που ήταν γραμμένα για να “παίζονται” κυρίως από ερασιτέχνες στις αρχές της δεκαετίας του ’30, δεν ήταν παρεκκλίσεις, όπως νομιζόταν κάποτε, αλλά σύμφωνα με τον Μπρεχτ ο τύπος που ταίριαζε καλύτερα στο θέατρο του μέλλοντος).¹⁴⁶ Ο ίδιος ο Μπρεχτ προτιμούσε τελευταία το γενικότερο όρο “διαλεκτικό” θέατρο, που ήταν φιλοσοφικός και περιλάμβανε τα πιο ουσιαστικά στοιχεία της πρότασής του.

Το θέατρο έπρεπε «από ένας τόπος της φαντασίας να γίνει ένας τόπος της πείρας», σημείωνε στο κείμενό του για τη “μη αριστοτελική” δραματουργία, όρο που χρησιμοποιούσε εναλλακτικά για να δείξει την ειδοποιό διαφορά, διαφορά σκοπού, που είχε από τα κλασικά έργα η δική του δραματουργία: «μέσω της εξέλιξης ολόκληρου του μύθου επιδιώκει να βάλει το θεατή να κυριαρχήσει ενεργά στην απεικονισμένη πραγματικότητα».¹⁴⁷

Τι σημαίνει αυτό διευκρινίζει ο ίδιος ο Μπρεχτ, που κάθε άλλο παρά απέβλεπε σε ψυχρή λογική, στερημένη από το συναίσθημα και περιορισμένη στα λόγια: «Όταν απαιτούμε από το θέατρο να κάνει μονάχα αναγνωρίσεις της πραγματικότητας, να κάνει διαφωτιστικές αναπαραστάσεις της πραγματικότητας, δεν απαιτούμε αρκετά. Το δικό μας θέατρο πρέπει να διεγείρει τη διάθεση για τέτοιες αναγνωρίσεις και να οργανώνει το κέφι για την αλλαγή της πραγματικότητας. Οι θεατές δεν πρέπει ν’ ακούν μονάχα πώς απελευθερώνει κανείς τον Προμηθέα δεσμώτη, αλλά να μαθητεύουν στη διάθεση να τον απελευθερώνουν οι ίδιοι. Όλη η διάθεση και το κέφι που νιώθουν όσοι κάνουν εφευρέσεις και ανακαλύψεις, τα αισθήματα θριάμβου των (απ)ελευθερωτών, είναι πράγματα, που πρέπει να διδάξει το θέατρό μας.»¹⁴⁸

Η μπρεχτική αντίληψη για το θέατρο έχει σαν απαίτηση τη διαφοροποίηση του κοινού και όλης της θεατρικής παράστασης, απαιτεί νέα κοινωνική λειτουργία του θεάτρου, νέο σκηνικό στυλ και μέσα, και νέα, κριτική στάση ηθοποιών και θεατών. Στο σημείο αυτό είναι εμφανείς οι αναλογίες του Μπρεχτ με τον Ντιντερό και ως προς τις αισθητικές τους αντιλήψεις και ως προς την κοινωνική τους στάση.¹⁴⁹

Ο ηθοποιός δε συγχωνεύεται με το ρόλο, έχει διπλή φύση, όπως είχε δείξει λοιπόν ο πρόδρομος του Μπρεχτ, Denis Diderot, στο έργο του για το καλλιτεχνικό παράδοξο.¹⁵⁰ Το καλλιτεχνικό παράδοξο είναι ότι η ένταση των συναισθημάτων αποτελεί συνέπεια συνειδητής “μίμησης”, τα δάκρυα προέρχονται περισσότερο από το μυαλό παρά από τη καρδιά του ηθοποιού. Παρόμοια ο Μπρεχτ απαιτεί ο ηθοποιός να σκέφτεται: «δεν ξεχνά

¹⁴⁶ Βλ. Γ. Σεμπέρα, “Το Μέτρο, μια πνευματική εξάσκηση για καλούς διαλεκτικούς”, στο: *Ο Μπρεχτ και ο Μαρξισμός*, ό.π. σ. 96. Τα γνωστότερα διδασκτικά έργα ήταν *Αυτός που λέει ναι και Αυτός που λέει Όχι* και *Βέβαια το Μέτρο (Η Απόφαση)*.

¹⁴⁷ B. Brecht, “Über eine nichtaristotelische Dramatik (Über experimentelles Theater)“, στο: *Schriften zum Theater*, τ. 3, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1963, σ.106.

¹⁴⁸ B. Brecht, “Πολιτική στο θέατρο”. Στο: Μπρεχτ, Μπέρτολτ, *Για την Τέχνη και την Πολιτική*, ό.π., σ.179.

¹⁴⁹ H. Mayer, *Brecht und Geschichte*, εκδ. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1971, σ.7-160.

¹⁵⁰ Denis Diderot “*Paradoxe sur le Comédien*”, Παρίσι 1883, 16-17.

ποτέ ούτε επιτρέπει να ξεχαστεί το γεγονός ότι ο ίδιος δεν είναι το υποκείμενο αλλά ο ερμηνευτής»¹⁵¹. Για να αποδώσει, καλείται να αποστασιοποιηθεί από το ρόλο του (κι εδώ η πολυσυζητημένη μπρεχτική έννοια της “αποξένωσης” - “Verfremdung”) και να τον κρίνει, κι όχι απλά να συγχωνευτεί με το ρόλο του συναισθηματικά, κατά τη λεγόμενη μέθοδο Στανισλάφκσι. Ο ηθοποιός όταν μελετάει το ρόλο του μελετά συγχρόνως το μύθο, μελέτη κατά την οποία πρέπει να κινητοποιήσει όλες τις γνώσεις του για τον κόσμο και να θέσει ερωτήματα σα διαλεκτικός.

Αν το ζητούμενο για τον ηθοποιό δεν είναι η ταύτιση με το ρόλο, πόσο μάλλον αυτό δεν μπορεί να ισχύει για τον θεατή. Η διαφοροποίηση από την απόλυτη “συμπάθεια-ενσυναίσθηση”, πρέπει να κατανοείται ως ανάγκη που προκύπτει στην εποχή μας, καθώς η παράσταση ενός έργου είναι πολύ διαφορετική απ’ ό,τι ήταν στο αρχαίο ελληνικό θέατρο. Στον “Πρόλογο του Μοντέλου της Αντιγόνης” ο Μπρεχτ σημείωνε: «Η αρχαιοελληνική δραματουργία προσπαθεί με ορισμένες αποστασιοποιήσεις, ιδιαίτερα με τα χορικά, να διασώσει κάτι από την ελευθερία του στοχασμού, που ο Σίλλερ δεν ξέρει πώς να εξασφαλίσει.»¹⁵².

Πρώτος ο Friedrich Schiller, στην αλληλογραφία του με τον Johann Wolfgang Goethe, έθετε το ζήτημα πως στο θέατρο ο θεατής, παρακολουθώντας ένα δραματικό έργο που ρέει συνέχεια, δεν έχει το περιθώριο να σκεφτεί:

«Η δραματική δράση κινείται μπροστά μου. Γύρω από την επική κινούμαι εγώ ο ίδιος, κι εκείνη είναι σα να στέκει ακίνητη. Κατά τη γνώμη μου έχει μεγάλη σημασία αυτή η διαφορά. Όταν το δρώμενο κινείται μπροστά μου, είμαι σφιχτά δεμένος στο αισθησιακό παρόν, η φαντασία μου χάνει κάθε ελευθερία, γεννιέται και διατηρείται μέσα μου μια διαρκής ανησυχία, πρέπει να μένω πάντα στο αντικείμενο, μου έχει απαγορευτεί κάθε δυνατότητα να κοιτάξω πίσω μου, να στοχαστώ, γιατί ακολουθώ μια ξένη δύναμη. Όταν κινούμαι γύρω από το δρώμενο, που δεν μπορεί να μου ξεφύγει, μπορώ να κρατώ ένα άνισο βήμα, μπορώ ανάλογα με την υποκειμενική μου ανάγκη να σταματήσω περισσότερο ή λιγότερο χρόνο, μπορώ να κάνω βήματα πίσω ή να προτρέξω και ούτω καθεξής.» (Φρίντριχ Σίλλερ, *Αλληλογραφία με τον Γκαίτε*, 26 /12/1797).¹⁵³

Η αντίληψη του Μπρεχτ για ένα θέατρο που με διάφορους τρόπους θα εμποδίζει το θεατή να παρασέρνεται από τα δρώμενα στη σκηνή¹⁵⁴ σαν μέσα σε ποτάμι, τον είχε οδηγήσει να βρει στοιχεία “αποξένωσης-αποστασιοποίησης”, που δε θα επέτρεπαν η θεατρική ψευδαίσθηση να λειτουργεί ως υποκατάστατο της πραγματικότητας. Κάμποσα τα εμπνεύστηκε από την αρχαία δραματουργία: για παράδειγμα χρησιμοποιούσε τις αφηγήσεις πριν από το παίξιμο της σκηνής ή ανάμεσα στις σκηνές κατά το πρότυπο του αρχαίου αγγελιαφόρου, επίσης την ομαδική- χορική απαγγελία, τα τραγούδια σε ρόλο σχολιασμού των γεγονότων, τις μάσκες, κ.ά.. Βέβαια αξιοποιούσε στην ίδια κατεύθυνση κι όλα τα τεχνικά μέσα που έδινε η σύγχρονη εποχή (φιλμ, οθόνες, ταμπέλες με τίτλους που διευκρίνιζαν τα συμβάντα, ηχητικά ντοκουμέντα και μαγνητοφωνημένους ήχους, έντονο φωτισμό, κατάλληλη μουσική κ.ά.), για να παρουσιάσει τη δράση ως στιγμιότυπα

¹⁵¹ B.Brecht, *Brecht on Theatre: The Development of Aesthetic*, εκδ. J.Willet, Λονδίνο 1964, σ.125.

¹⁵² B.Brecht, “Πρόλογος στο Μοντέλο της Αντιγόνης”, ό.π. σ.259.

¹⁵³ Ό.π. σ.266.

¹⁵⁴ Μιλούσε αντίστοιχα για δύο ειδών θέατρα, ένα του τύπου K (από τη λέξη “Καρουσέλ”) και άλλο, του τύπου Π (από τη λέξη “Πλανητάριουμ”). Ο τύπος K αντιπροσώπευε την εντυπωσιακή αλλά υποκειμενική δραματική της ενσυναίσθησης, της εφήμερης βίωσης που μόνο ζαλίζει, ενώ ο τύπος Π, την κριτική ρεαλιστική δραματική που η αντικειμενική, αντίστοιχη με τις επιστημονικές εξελίξεις της εποχής μας. B.Brecht, “Die Dramatik im Zeitalter der Wissenschaft (K-Typus und P-Typus)”, ό.π. τ.22, σσ. 385 -392.

που έπρεπε να προσεχτούν κι όχι ως γεγονότα στον κανονικό τους χρόνο. Ακόμη το σκηνικό προσαρμοζόταν ανάλογα, ώστε οι θεατές να μην μπορούν να πιστέψουν ότι βρίσκονται στον τόπο της δράσης, αλλά για παράδειγμα στην περίπτωση του *Μοντέλου της Αντιγόνης*, «ότι είναι καλεσμένοι για να παρακολουθήσουν την απαγγελία ενός αρχαίου ποιήματος, όπως αυτό μπορεί να έχει αποκατασταθεί»¹⁵⁵ (στο σκηνικό που είχε φτιάξει ο Κάσπαρ Νέερ, συνεργάτης του Μπρεχτ, οι ηθοποιοί ήταν ορατοί στη σκηνή, καθισμένοι σε πάγκους, και μόνο όταν έμπαιναν στο πολύ έντονα φωτισμένο πεδίο δράσης έπαιρναν τις στημένες πόζες των προσώπων, “χειρονομούσαν” χαρακτηριστικά – με τη λεγόμενη “gestus” που αποκάλυπτε τη στάση τους, κ.τ.λ.).

Μια τέτοια αντικειμενικοποίηση του θεάτρου, που επέτρεπε στους θεατές να σκεφτούν και να κρίνουν, δε σημαίνει καθόλου περιφρόνηση των συναισθημάτων, ούτε πως δεν επιδιωκόταν η συγκίνηση. Το αντίθετο απαντούσε στους επικριτές του ο Μπρεχτ: «Δεν είναι αλήθεια –όσο κι αν υποστηρίχτηκε– ότι το επικό θέατρο –όπως επίσης υποστηρίχτηκε– είναι απλώς μη δραματικό θέατρο, ότι ρίχνει το σύνθημα “ζήτω η λογική – κάτω το συναίσθημα”. Καθόλου δεν περιφρονεί τις συγκινήσεις. Ιδιαίτερα καθόλου δεν περιφρονεί το αίσθημα της δικαιοσύνης, το ένστικτο της ελευθερίας και τη δίκαιη οργή: όχι μόνο δεν τα περιφρονεί, αλλά αντίθετα δεν αρκείται στην ύπαρξή τους, αλλά προσπαθεί να τα ενισχύσει ή να τα δημιουργήσει. Η “κριτική στάση” στην οποία πασχίζει να φέρει το κοινό του πρέπει να είναι όσο γίνεται περισσότερο παθιασμένη.»¹⁵⁶

Ο ίδιος ο Μπρεχτ, όπως τον περιγράφουν οι συνεργάτες του, ο συνθέτης Χανς Άισλερ κ.ά., κάθε άλλο παρά ήταν ψυχρός, απαθής κι αδιάφορος τύπος. Κατανοούσε τη σημασία των συναισθημάτων στον ίδιο βαθμό που προσέγγιζε διαλεκτικά την ανθρώπινη συνειδηση. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα: στο διδακτικό του έργο *Το μέτρο*, στην πρώτη εκδοχή του 1930 γίνεται κριτική από τον Ελεγκτικό Χορό στο “Νεαρό σύντροφο”, γιατί «έβαλε το συναίσθημα πάνω από τη λογική». Στην τελευταία εκδοχή του 1931 (δωδέκατη Δοκιμή) η φράση διορθώνεται: «Ο νεαρός σύντροφος αντιλήφθηκε ότι διαχώρισε το συναίσθημα από τη λογική».¹⁵⁷ Η λεπτή διαφορά είναι σημαντική. Το πρόβλημα συνίσταται στο να μην ξεχωρίζει κανείς το συναίσθημα από τη νόηση και να μην αντιπαραβάλλονται τα συγκοινωνούντα δοχεία του ανθρώπινου ψυχισμού. Όσο για τη βούληση: η “παιδαγωγική” του Μπρεχτ καθόλου δε σημαίνει κήρυγμα ηθικών δογμάτων. Μέσα από την αισθητική απόλαυση¹⁵⁸ θ’ ανοίξει η όρεξη, θα δημιουργηθεί το κέφι, για να κινητοποιηθεί ο θεατής και πάνω στη δράση θα συνειδητοποιηθεί και θα διαμορφωθεί.¹⁵⁹

¹⁵⁵ Μπ.Μπρεχτ “Πρόλογος στο *Μοντέλο της Αντιγόνης*”, ό.π. σ.262.

¹⁵⁶ Συζήτηση με το Φρήντριχ Βολφ το 1949 για “Προβλήματα μορφής του θεάτρου εξ αιτίας του νέου περιεχομένου”. Στο: Μπρεχτ, Μπέρτολτ, *Για την Τέχνη και την Πολιτική*, ό.π. σελ.207.

¹⁵⁷ Μπ.Μπρεχτ “*Το μέτρο*” [ή “*Η Απόφαση*”, 1930-’31]. Συνεργάτες: Σλάταν Ντούντοφ – Χαννς Άισλερ. Στο: *Ο Μπρεχτ και ο μαρξισμός*, μτφρ. Νατάσσα Αβραμίδου, εκδ. Ομίλου Εκπαιδευτικού Προβληματισμού, Αθήνα 2014, σ.97 κ.ε.. Όπως ο συγγραφέας αναγράφει στο κείμενο της δωδέκατης δοκιμής, συνιστά «προσπάθεια να εξασκηθεί κανείς μέσα από ένα διδακτικό έργο σε μια συγκεκριμένη παρεμβατική συμπεριφορά».

¹⁵⁸ [Για την απόλαυση στην τέχνη]: «1. Μέσα στην τέχνη οι άνθρωποι ν’ απολαμβάνουν τη ζωή. 2. Απόλαυση προσφέρει η καλλιτεχνική δεξιοτεχνία στις απεικονίσεις. 3. Απόλαυση προσφέρει το δόσιμο του νοήματος των φαινομένων. 4. Απόλαυση προσφέρει η θεμελίωση της άποψης. 5. Απόλαυση προσφέρει το δυνάμωμα της θέλησης για ζωή. 6. Υπάρχει μεγάλη τέχνη και μικρή τέχνη, ωφέλιμη και βλαβερή, χαμηλή τέχνη και υψηλή τέχνη – αλλά όχι ωραία και άσχημη τέχνη». Αποσπασματικό κείμενο από το βιβλίο: Μπρεχτ, Μπέρτολτ, *Για την Τέχνη και την Πολιτική*, ό.π. σελ.169.

¹⁵⁹ Στο ακόλουθο ποίημα τα πλάγια γράμματα είναι οι υπογραμμίσεις του ίδιου του Μπρεχτ.

Και τούτη η διδαχή ας είναι ευχάριστη.
Η μάθηση πρέπει να προσφέρεται
Σαν τέχνη, και πρέπει εσείς σαν τέχνη
Να διδάξετε πώς δρα κανείς πάνω σε πράγματα και ανθρώπους.
Κι η άσκηση της τέχνης είναι πηγή χαράς.¹⁶⁰

Ως προς αυτό δεν έχει ίσως μετρηθεί όσο θα έπρεπε το ιδιαίτερο λογοτεχνικό ύφος του Μπρεχτ, η προτίμησή του στη σάτιρα, το χιούμορ, το σαρκασμό, την ειρωνεία, το περιπαικτικό ύφος, όλα αυτά που, αυθόρμητα στην αρχή, οδηγούν σε αντίδραση, έστω με τη μορφή του γέλιου, της κοροϊδίας, για να φτάσουν στη διαπασών των ανθρώπινων συναισθημάτων και να ξυπνήσουν την κοινωνικοπολιτική δράση. Το ζήτημα δεν είναι αν, αλλά το πώς ένας συγγραφέας συγκινεί, τι είδους συναισθήματα προκαλεί και με ποιο σκοπό.

Όπως λοιπόν δεν ήθελε να μένουμε στα λόγια και στις σκέψεις, έτσι δεν ήθελε ο Μπρεχτ να περιοριστούμε και στα συναισθήματα, αφού από τον καιρό των λεγόμενων “διδασκικών” του έργων είχε την άποψη ότι «Το να δρα κανείς είναι προτιμότερο από το να αισθάνεται»:

Μεταξύ μας, θλιβερό επάγγελμα μου φαίνεται
Να στήνετε έργα θεατρικά μόνο και μόνο
Για να δημιουργείτε νωθρές συγκινήσεις. [...]
Τα συναισθήματα που φαιμπρικόκαρετε είναι ακάθαρτα και πνιγηρά
Αφηρημένα και θολά, όχι λιγότερο λάθος
Απ’ όσο μπορούν νά ‘ναι οι σκέψεις.¹⁶¹

Είναι πλάνη λοιπόν να παρουσιάζεται ότι το μπρεχτικό έργο είναι εχθρικό προς το συναίσθημα στο όνομα κάποιας ψυχρής λογικής. Δεν γνωρίζουμε σε ποιο βαθμό η πλάνη αυτή δημιουργείται σήμερα από κακές παραστάσεις, που προκύπτουν από τυποποίηση της τεχνικής του Μπρεχτ από νεότερους σκηνοθέτες που δεν καταλαβαίνουν τι πρεσβεύει, ή από άγνοια του θεωρητικού του έργου, ή ακόμη κι από συνειδητή διαστρέβλωση, που συναντάμε συχνά, στη δυτική κυρίως βιβλιογραφία. Η τέτοια διαστρέβλωση είχε ξεκινήσει όσο ο Μπρεχτ ακόμη ζούσε, γι’ αυτό πρόλαβε και ο ίδιος ν’ απαντήσει στην αυθαίρετη κατηγορία ότι το θέατρο του πρεσβεύει τάχα την ψυχρή σκέψη:

«Για ποια σκέψη πρόκειται όμως; Είναι η σκέψη που εναντιώνεται στο συναίσθημα; Απλά και μόνον ο αγώνας για νηφαλιότητα; [...] γνωρίζουμε ήδη πως όλη η κλίμακα, από τη νηφαλιότητα ως τη μέθη, και η αντίθεση ανάμεσα στη νηφαλιότητα και στη μέθη είναι παρούσες στην καλλιτεχνική απόλαυση. Το να θέλει κανείς να παρουσιάσει τις σκηνές και τους χαρακτήρες έτσι ώστε να παρατηρούνται με ψυχρό υπολογισμό, θα ήταν κάτι ολότελα άχρηστο και επιπλέον βλαβερό για τους σκοπούς μας. Ας παρουσιάζουμε εδώ όλες τις εικασίες, τις προσδοκίες και τις συμπάθειες που έχουμε στην πραγματικότητα στις δοσοληψίες μας με τους ανθρώπους.» Ακόμη σημείωνε πως

¹⁶⁰ Μπ. Μπρεχτ “Για την κρίση” [Über das Urteilen], στο: Μπ. Μπρεχτ *Ποιήματα*, μτρφ. Μάριου Πλωρίτη, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 1983, σ.118.

¹⁶¹ Μπ. Μπρεχτ “Θέατρο των συγκινήσεων” [Theater der Gemütsbewegungen], στο: Μπ. Μπρεχτ *Ποιήματα*, μτρφ. –πρόλογος Νάντια Βαλαβάνη, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1987, σ.226.

το κοινό δεν πρέπει να βλέπει έτοιμους χαρακτήρες αλλά ανθρώπους ικανούς να το κάνουν να εκπλαγεί: «Μόνο όταν οι θεατές έρθουν αντιμέτωποι με τέτοιου είδους χαρακτήρες θα εξασκηθούν στην αληθινή σκέψη· δηλαδή σκέψη που καθορίζεται από προσωπικό ενδιαφέρον, σκέψη που εισάγεται και συνοδεύεται από συναισθήματα, που καλύπτει όλα τα στάδια της επίγνωσης, της σαφήνειας και της αποτελεσματικότητας.» Ακόμη και ως προς το παίξιμο των ηθοποιών και τη συμμετοχή του κοινού ο Μπρεχτ διευκρίνιζε πως η αναστολή της ταύτισης του ηθοποιού με το ρόλο, που ονόμαζε “αποστασιοποίηση” (και “εφέ-A”), δε σημαίνει την αναστολή κάθε συγκινησιακού στοιχείου: «Ούτε το κοινό ούτε οι ηθοποιοί πρέπει να σταματήσουν να συμμετέχουν συγκινησιακά. Ούτε η αναπαράσταση των συγκινήσεων πρέπει να παρεμποδιστεί ούτε η χρήση των συγκινήσεων πρέπει να ματαιωθεί από τους ηθοποιούς». ¹⁶² Μάλιστα εξηγούσε πως, επειδή η κριτική του σκέψη ήταν πραχτική, γι’ αυτό ήταν και άμεσα συγκινησιακή, σ’ αντίθεση με την αστική ηθικολογία, που τη θεωρούσε στο μεγαλύτερο της στείρα κι απομακρυσμένη από το πραχτικό και συγκινησιακό πεδίο. Γι’ αυτό θεωρούσε πως η κριτική του δημιουργούσε απόλαυση και την ονόμαζε και “χαρούμενη κριτική”. ¹⁶³

Οι συνεργάτες του επιβεβαιώνουν τα παραπάνω. Ο Μάνφρεντ Βέκβερτ (Manfred Wekwerth), διευθυντής του “Μπερλίνερ Ανσάμπλ” το διάστημα 1977-1991, που υπήρξε παλιότερα βοηθός του Μπρεχτ, υπογράμμιζε επανειλημμένα ότι στο θέατρο του Μπρεχτ δεν είχε θέση καμιά διδασκαλία που δεν πρόσφερε αισθητική απόλαυση, καμιά φιλοσοφία και καμιά πολιτική χωρίς διασκέδαση και πλάκα, γι’ αυτό και στα γραπτά του για την τέχνη οι όροι “αναγνωρίζω”, “αλλάζω”, “παράγω” δεν εμφανίζονται ποτέ μόνοι. Ο Μπρεχτ πάντα έγραφε: “η χαρά της παραγωγής”, “η χαρά της δημιουργίας”, “το κέφι για αναγνώριση”, “ο ενθουσιασμός για τη διαλεκτική μεταβολή”, “οι απολαύσεις” των ερευνητών και εφευρετών, “η διασκέδαση με την αστάθεια των πραγμάτων” κ.τ.λ.. ¹⁶⁴

Αν συναντάμε λοιπόν κάπου κριτική του Μπρεχτ στα συναισθήματα, κριτική που παρατηρούνταν στα πρώτα του κείμενα, αυτή στρεφόταν κυρίως ενάντια στη λειτουργία των συναισθημάτων στο νατουραλιστικό θέατρο και δε γινόταν από τη θέση μιας “δραματουργίας της ψυχρότητας”. Με άλλα λόγια, το διαλεκτικό θέατρο το Μπρεχτ είναι ένα βήμα για παρεμβατική σκέψη, αρχή λογικά θεμελιωμένης δράσης που δεν αποκλείει ούτε το πάθος ούτε το συναίσθημα. Κι αν έχει ένα δίκιο ο Marc Silberman είναι ότι σήμερα, σε συνθήκες της “οικονομίας της αγοράς”, με την εμπορευματοποίηση των πάντων και την αναγωγή των προβαλλόμενων από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης εικόνων στο επίπεδο των καθοριστικών εμπειριών, δεν μπορεί παρά να αναζητούμε τέτοιες μορφές παιδαγωγικής και επικοινωνίας που ενθαρρύνουν τη σκέψη και υπονομεύουν εποπτικές στάσεις. ¹⁶⁵

Γ.3. Το Μοντέλο της Αντιγόνης (*Antigonemodell*)

Ο Μπρεχτ μπορεί να έγινε με τη σειρά του κλασικός, με κανέναν τρόπο όμως δεν ήταν “κλασικιστής”. Γνώριζε και εκτιμούσε την κλασική παράδοση, βλέποντάς την να

¹⁶² Μπ. Μπρεχτ *Οι Διάλογοι από την Αγορά του Χαλκού*, ό.π. σσ. 87-88.

¹⁶³ Μπ. Μπρεχτ *Οι Διάλογοι από την Αγορά του Χαλκού*, ό.π. σσ.137-138 και 147.

¹⁶⁴ Μ. Βέκβερτ, “Το θέατρο του Μπρεχτ σήμερα”, στα *Θέματα Παιδείας*, ό.π., σ.216.

¹⁶⁵ Μ. Silberman, “Ο Μπρεχτ σήμερα” στο: Βαλαβάνη, Νάντια (επιμ.), *Κριτικές Προσεγγίσεις στον Μπέρτολτ Μπρεχτ*, εκδ. Στάχυ, Αθήνα 2002, σ.47-48.

λειτουργεί στην εποχή της, κι επιθυμούσε να τη συνεχίσει ανανεώνοντάς την σύμφωνα με τις ανάγκες και τις δυνατότητες της σύγχρονης εποχής.

Οι διασκευές του Μπρεχτ είναι ανασχεδιασμένες επανεκδόσεις παλιών έργων, με φανερή την προσπάθεια του διασκευαστή να τις χρησιμοποιήσει ως “βάση υλικού για άλλες προθέσεις”.¹⁶⁶ «Ήθελα να εφαρμόσω στο θέατρο τη φράση ότι δεν είναι μόνο για να ερμηνεύσουμε τον κόσμο αλλά για να τον αλλάξουμε»¹⁶⁷, λέει ο Μπρεχτ και δηλώνει στη συνέχεια τη δική του πρόθεση για αλλαγές πάνω στο μύθο αφού συμφωνεί με τον Αριστοτέλη ότι αυτό είναι το βασικό στοιχείο: «Όσον αφορά το στυλ της ερμηνείας, συμφωνούμε με τον Αριστοτέλη στο ότι ο πυρήνας της τραγωδίας είναι ο μύθος, ακόμα κι αν διαφωνούμε ως προς το σκοπό για τον οποίο πρέπει να παρουσιάζεται. Ο μύθος δεν πρέπει να είναι μια απλή αφετηρία για κάθε είδους εξορμήσεις προς την ψυχολογία ή προς αλλού, παρά πρέπει να περιέχει τα πάντα και πρέπει να γίνονται τα πάντα γι’ αυτόν, έτσι ώστε, όταν έχει παρουσιαστεί να έχουν γίνει τα πάντα. Οι ομαδικές αφηγήσεις και η κίνηση των προσώπων πρέπει να αφηγούνται το μύθο που είναι μια σύνδεση πράξεων, κι ο ηθοποιός δεν έχει καμιά άλλη αποστολή».¹⁶⁸

Βέβαια ξεχωρίζουν κατά πολύ οι οικειοποιήσεις του Μπρεχτ από τις αλλοιώς συνηθισμένες “οικειοποιήσεις της κλασικής κληρονομιάς”, που στις περισσότερες περιπτώσεις εισάγουν άμεσες αναφορές στο παρόν, απλοϊκά ενοφθαλμίζοντάς τες στο μοτίβο της αρχαίας τραγωδίας, με αποτέλεσμα σύγχρονες πολιτικές συγκρούσεις να λαμβάνουν χώρα στο αμετάβλητο κατά τα άλλα πλαίσιο της αρχαίας ελληνικής μοιρολατρίας.¹⁶⁹

Ο Μπρεχτ δεν ενδιαφερόταν για το λογοτεχνικό έργο καθ’ εαυτό, αλλά για το ανέβασμα ενός έργου σε ένα συγκεκριμένο χρόνο για ένα συγκεκριμένο κοινό. Η αξία ενός θεατρικού έργου καθοριζόταν από τις ιστορικές συνθήκες, γι’ αυτό και απαιτούσε τη διασκευή του, γιατί αυτό ήταν αναγκαίο, όχι αυτοσκοπός. Έκρινε ότι η προσαρμογή των πρωτότυπων έργων στο εκάστοτε παρόν δεν θα ήταν απαραίτητη «στο όχι πολύ μακρινό μέλλον [...] ως αποτέλεσμα της εκπαίδευσης της ιστορικής λογικής και της αισθητικής καλαισθησίας»¹⁷⁰ του ευρύτερου κοινού. Με άλλα λόγια οι διασκευές του Μπρεχτ όφειλαν να διευκολύνουν το κοινό –που είχε ιστορικά ανεπαρκή γνώση– στην πρόσβαση στα αριστουργήματα, μέχρις ότου θα ήταν επίσης δυνατή «η απόλαυση των πρωτότυπων έργων [...] και από τις πλατιές μάζες».¹⁷¹

Αυτό δε σημαίνει ότι το ενδιαφέρον του για τα κλασικά έργα ήταν στενά φιλολογικό: «Κατά τα άλλα δεν μας ενδιέφερε καθόλου το να αναβιώσουμε το πνεύμα της αρχαιότητας με το έργο για το έργο, δεν ενδιέφερε να εξυπηρετηθούν φιλολογικά ενδιαφέροντα. Ακόμα κι αν αισθανόμασταν υποχρεωμένοι να κάνουμε κάτι για ένα έργο

¹⁶⁶ H. Kaufmann, *Geschichtsdrama und Parabelstück*, Rütten & Loening, Βερολίνο 1962, σ. 198.

¹⁶⁷ B. Brecht, *Vorwort zum Antigonemodell* 1948, in: B. B.: Die Antigone des Sophokles, Materialien zur Antigone, σ. 68.

¹⁶⁸ B. Brecht, “Πρόλογος στο μοντέλο της Αντιγόνης” στο: *Ο Μπρεχτ ερμηνεύει Μπρεχτ*, σ.263.

¹⁶⁹ Βλ. P. Witzmann, *Antike Tradition im Werk Bertolt Brechts*, Lebendiges Altertum – Populäre Schriftenreihe für Altertumswissenschaft, τ. 15, Akademie Verlag, Βερολίνο 1964, σ. 76. Στο: Kotsiaros Konstantinos, *Walter Hasenclevers und Bertolt Brechts Bearbeitungen der Sophokleischen Antigone*, Berlin 2006, σ.100.

¹⁷⁰ B. Brecht, *Anmerkungen zur Bearbeitung*, στο: B. B. Die Antigone des Sophokles, Materialien zur Antigone, ό.π., σ.117

¹⁷¹ Ο.π.

σαν την “Αντιγόνη”, μπορούσαμε να κάνουμε αυτό το κάτι μόνο αν βάζαμε το έργο να κάνει κάτι για μας.»¹⁷².

Ο Μπρεχτ συνήθιζε κατ’ αυτόν τον τρόπο να διασκευάζει κλασικά έργα της γερμανικής και της ευρύτερης κλασικής παράδοσης,¹⁷³ να τα μεταγράφει με τρόπο που να “προβοκάρει” τις ιδεαλιστικές απόψεις της αστικής κοινωνίας και τα κοινωνικά επιφαινόμενα. Διατηρώντας τα πρόσωπα και τον θεματικό πυρήνα των έργων ανέτρεπε το περιεχόμενο και το μήνυμά τους, για την ανάδειξη και κατανόηση των κοινωνικών αντιθέσεων με βασικό όπλο την ειρωνεία.

Στην *Αντιγόνη* του, για παράδειγμα, η πιο σημαντική και ουσιαστική αλλαγή κατά την επεξεργασία του αρχαίου μύθου καταγράφεται από τον ίδιο το διασκευαστή στις 16 Δεκέμβρη του 1947: «Όσον αφορά την πλοκή, το “μοιραίο” εξαλείφεται, ας πούμε, από μόνο του. Από τους θεούς μένει ο τοπικός άγιος, ο θεός της χαράς. Σταδιακά, κατά την προοδευτική επεξεργασία των σκηνών, αναδύεται από την ιδεολογική ομίχλη ο πιο ρεαλιστικός λαϊκός μύθος».¹⁷⁴ Ο ρεαλιστικός μύθος που ξέθαψε ο Μπρεχτ κάτω από τις θεικές αναφορές ήταν βέβαια η στάση του ομώνυμου προσώπου της τραγωδίας. «Σε τι θα στρεφόταν το ενδιαφέρον του Μπρεχτ στη διασκευή, αν όχι στον αγώνα αντίστασης της Αντιγόνης;» σχολιάζει δικαιολογημένα ο Werner Mittenzwei.¹⁷⁵

Πώς όμως επιλέχτηκε το συγκεκριμένο έργο –τη μόνη αρχαία ελληνική τραγωδία που διασκεύασε ο Μπρεχτ–, ποιες ήταν οι αιτίες που τον ενθάρρυναν να διασκευάσει το παλιό υλικό και ποιες δυσκολίες αντιμετώπισε, τα διαβάζουμε στον “Πρόλογο του *Μοντέλου της Αντιγόνης*”, όπου κατέγραψε την όλη προσπάθεια αυτού του εγχειρήματος: «Για τούτο το εγχείρημα επιλέχτηκε η Αντιγόνη, επειδή ως προς το υλικό θα μπορούσε να φτάσει σε μια κάποια επικαιρότητα και παρουσίαζε μορφικά ενδιαφέροντα προβλήματα».¹⁷⁶

Ως προς την επικαιρότητα (Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, Αντίσταση των Λαών, πτώση του ναζιστικού καθεστώτος) ο Μπρεχτ παρατήρησε αμέσως ότι οι εκπληκτικά έντονες αναλογίες με το μύθο αποδείχονταν σ’ εκείνη τη φάση προβληματικές: η βασιλοκόρη Αντιγόνη της αρχαίας τραγωδίας προέρχεται από την άρχουσα τάξη, την ίδια με τον Κρέοντα, επομένως σημειώνει ότι «η μεγάλη μορφή της αντίστασης στο αρχαίο δράμα δεν αντιπροσωπεύει τους αγωνιστές της γερμανικής Αντίστασης», αυτούς που διώχτηκαν από τους Ναζί, που δολοφονήθηκαν, γέμισαν τα στρατόπεδα συγκέντρωσης ή εξορίστηκαν (ανάμεσά τους τους πρωτοπόρους εργάτες και τους κομμουνιστές σαν τον Μπρεχτ, πρώτο στη λίστα των διανοούμενων που οι Ναζί σκόπευαν να εξοντώσουν). Το πικρό σχόλιο του Μπρεχτ το 1947 ήταν: «το δικό τους ποίημα δε στάθηκε δυνατό να γραφτεί ακόμα, κι αυτό είναι ακόμα πιο λυπηρό, καθώς σήμερα γίνονται τόσο λίγα για να διατηρηθούν στη μνήμη και τόσο πολλά για να πέσουν στη λήθη»¹⁷⁷. Γι’ αυτό και στην πρώτη παράσταση του *Μοντέλου της Αντιγόνης* το

¹⁷² B. Brecht, “Πρόλογος στο μοντέλο της Αντιγόνης”, ό.π. 259.

¹⁷³ Εκτός από την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, κάτι ανάλογο έπραξε και με το *Δάσκαλο (Den Hofmeister)* του Lenz, τον *Δον Ζουάν (Don Juan)* του Molière, το *Τύμπανα και τρομπέτες (Pauken und Trompeten)* του Farquhars...).

¹⁷⁴ B. Brecht, *Notizen zur Antigone*, στο: B. B.: Die Antigone des Sophokles, Materialien zur Antigone, σ. 110.

¹⁷⁵ W. Mittenzwei, Brechts Verhältnis zur Tradition, Akademie Verlag, Βερολίνο 1974.

¹⁷⁶ Μπ. Μπρεχτ, “Πρόλογος στο *Μοντέλο της Αντιγόνης*”, στο: *Ο Μπρεχτ ερμηνεύει Μπρεχτ*, ό.π.σ.258.

¹⁷⁷ Α. Αβραμίδου, “Ο διάλογος της Αντιγόνης του Σοφοκλή με την Αντιγόνη του Μπρεχτ”, στο: ΠΕΦ-Σεμινάριο 32- *Σοφοκλής, ο μεγάλος κλασικός της τραγωδίας*, εκδ. Κοράλλι, Αθήνα 2016, σσ.343.

επίκαιρο στοιχείο της πατάει περισσότερο πάνω στη δεύτερη μορφή, του Κρέοντα, και επικεντρώνει «στο ρόλο της χρήσης βίας κατά την παρακμή της κρατικής ηγεσίας». ¹⁷⁸

Οι συγκεκριμένες περιστάσεις που οδήγησαν στη διασκευή της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή έχουν ως εξής: Το Νοέμβρη του 1947 ο Μπρεχτ επιστρέφει στην Ευρώπη μετά από πολύχρονη εξορία και περιπλάνηση (κι αμέσως μετά την ανάκρισή του από την “Επιτροπή Έρευνας Αντιαμερικανικών ενεργειών” του Μακάρθι ως “συνήθης ύποπτος” για τη σχέση του με το Κομμουνιστικό Κόμμα), για να δοκιμάσει ξανά στην πατρίδα του το νέο του θεατρικό εγχείρημα. Η Οδύσσεια ωστόσο του Μπρεχτ θα συνεχιστεί, καθώς οι Αμερικάνοι “σύμμαχοι” αρνούνται να του δώσουν τη βίζα που χρειάζεται για να διασχίσει τη Γερμανία ως το Βερολίνο. Έτσι καταφεύγει προσωρινά στη Ζυρίχη της Ελβετίας, στην πόλη, που κατά τη διάρκεια των ετών του πολέμου «με τη δραστηριότητα των απόδημων σκηνοθετών και ηθοποιών υπήρχε η μοναδική σκηνή που συνεχώς ανέβαζε έργα του». ¹⁷⁹ Επειδή όμως και στη Ζυρίχη, λόγω έλλειψης άδειας εργασίας δεν διαφαινόταν γι’ αυτόν καμιά επαγγελματική προοπτική, δέχεται την τυχαία προσφορά του Hans Cujjel, παλιού του γνώριμου, που είχε να τον συναντήσει από το 1933, ν’ αναλάβει μια σκηνοθετική εργασία στην επαρχιακή σκηνή του δημοτικού θεάτρου της πόλης Chur. Εκεί σε συνεργασία με το νεανικό του φίλο, σκηνογράφο Κάσπαρ Νέερ (Caspar Neher) θα διασκευάσει την *Αντιγόνη του Σοφοκλή* για την παράσταση που θ’ ανέβει το 1948· στο ρόλο της Αντιγόνης η γυναίκα του Χελένε Βάινγκελ παρουσιάζεται στο κοινό μετά από δεκαπέντε χρόνια αναγκαστικής παύσης. Την ίδια χρονιά, το 1948, στο θέατρο “Σάουσπιλχάουζ” της Ζυρίχης θα παιχτεί το νέο του έργο *Ο Αφέντης Πούντιλα και ο Υπηρέτης του Μάττι*, σε σκηνοθεσία του Μπρεχτ και σε συνεργασία με τον Κουρτ Χίρσφελντ, ενώ στο “Ντόντσερ Τέατερ” ανεβαίνουν για πρώτη φορά στο Βερολίνο επτά σκηνές από το έργο *Τρόμος και αθλιότητα του Γ’ Ράιχ*, σε σκηνοθεσία του Βόλφγκανγκ Λάνγκχοφ. Ο ίδιος ο Μπρεχτ θα φτάσει τελικά μέσω Σάλτσμπουργκ και Πράγας, με τσέχικο διαβατήριο, και θα εγκατασταθεί μέχρι το θάνατό του στο Ανατολικό Βερολίνο. Εκεί, το Γενάρη του 1949, θ’ ανεβάσει την εμβληματική παράσταση *Η Μάνα Κουράγιο και τα παιδιά της* σε σκηνοθεσία δική του και του Ένγκελ, στο “Ντόντσερ Τέατερ”, που θα στεγάσει στη συνέχεια το θεατρικό σύνολο που ενσάρκωνε την πρότασή του για τη θεατρική εργασία, το “Μπερλίνερ Ανσάμπλ” (“Berliner Ensemble”).

Για το *Μοντέλο της Αντιγόνης* ο Μπρεχτ αποφάσισε να χρησιμοποιήσει τη μετάφραση της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή από τον Χαϊλντερλιν, όπως εξηγεί ο ίδιος σε ένα σημείωμά του στις 16 Δεκέμβρη του 1947: «Έχω μεταξύ 30/11 και 12/12 να ολοκληρώσω μια διασκευή της *Αντιγόνης*, γιατί με τη Weigel και τον Cas [Caspar Neher] ήθελα να μελετήσω εκ των προτέρων για το Βερολίνο τη *Μάνα Κουράγιο*, το οποίο μπορώ να κάνω στο Chur, όπου μένει ο Cujjel, γι’ αυτό όμως χρειαζόμουν ένα δεύτερο ρόλο για τη Weigel. Με συμβουλή του Cas παίρνω τη μετάφραση του Hölderlin, η οποία είναι μικρή ή δεν παίζεται, γιατί θεωρείται πολύ σκοτεινή. Βρίσκω τους σουηβικούς τόνους και το λατινικό συντακτικό των Λατινικών του Γυμνασίου και αισθάνομαι σαν

¹⁷⁸ Ο.π., σ.259.

¹⁷⁹ Müller, Klaus - Detlef: *Kommentar zu „Die Antigone des Sophokles“*, στο: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe: Bertolt Brecht, Werke, τ. 8, Berlin/Weimar/Frankfurt a. M. 1992, σ. 488.

στο σπίτι μου. Πιθανόν είναι η επιστροφή στον τομέα της γερμανικής γλώσσας αυτό που με οδηγεί στο εγχείρημα.»¹⁸⁰

Σε λιγότερο από δυο εβδομάδες ο Μπρεχτ δημιούργησε το δικό του σενάριο από την επεξεργασία της απόδοσης του Hölderlin, και έτσι στα μέσα του Γενάρη του 1948 αρχίζουν οι πρόβες, αρχικά στη Ζυρίχη, στη συνέχεια επί τόπου στο Churer Stadttheater, όπου το χειμώνα κατά τη διάρκεια τεσσάρων μηνών δόθηκαν οι παραστάσεις. Με εξαίρεση την έμπειρη Helene Weigel στον ομώνυμο ρόλο, ο Μπρεχτ εργάζεται εδώ με το νεαρό θίασο του Chur, που δεν ήταν εξοικειωμένο μέχρι τώρα με τη δική του αντίληψη για το θέατρο. Μετά την άρνηση γνωστών ηθοποιών, όπως του Gustav Knuth ή του Walter Richter, για το ρόλο του Κρέοντα αναγκάζεται να συνεργαστεί με το νεαρό Hans Gaugler, που μέχρι εκείνη τη στιγμή μόνον ως αναπληρωτής των διάσημων συναδέλφων του εμφανιζόταν. Από τη θεατρική συγκυρία προκύπτει εύκολα ένα αποτέλεσμα “αποξένωσης”: η ηθοποιός που παίζει τη νεαρή Αντιγόνη είναι μια 47χρονη γυναίκα, ενώ οι ρόλοι του αρραβωνιαστικού της Αίμονα και του βασιλιά Κρέοντα παίζονται, αντίθετα, από ηθοποιούς νεότερους κατά μια ολόκληρη γενιά. Για το θέατρο του Μπρεχτ αυτό δεν αποτελούσε πρόβλημα, οι κριτικοί όμως, που ήταν συνηθισμένοι στο “θέατρο της ενσυναίσθησης”, δεν το άφησαν βέβαια ασχολίαστο.¹⁸¹

Το ουσιαστικό πρόβλημα ήταν μεγαλύτερο. Ενώ η υλική και πνευματική κατάρρευση της ναζιστικής Γερμανίας είχε δημιουργήσει μια αόριστη δίψα για το καινούργιο, ωστόσο κατά τον Μπρεχτ στην εποχή της ανοικοδόμησης δεν ήταν εύκολο να κάνει κανείς προοδευτική τέχνη. Κι αυτό, γιατί η ζημιά που είχε κάνει το ναζιστικό καθεστώς στη θεατρική τέχνη κατά την οικοδόμησή του ήταν ακόμα μεγαλύτερη κι απ’ αυτή που έφερε η κατάρρευσή του: τα βομβαρδισμένα θεατρικά κτήρια δεν ήταν τίποτε μπρος στην καταστροφή της αισθητικής του θεάτρου. Ο Μπρεχτ υποστηρίζει πως το νέο περιεχόμενο της τέχνης χρειάζεται και νέα μορφή, θέση που είχε προβάλει σθεναρά ήδη κατά την προηγούμενη δεκαετία, στη συζήτηση περί ρεαλισμού στους διεθνείς κύκλους των πρωτοπόρων διανοούμενων. Το 1948 έχει αποκρυσταλλωμένη άποψη: έχει διαμορφώσει την ταυτότητα ενός διαλεκτικού θεάτρου που συνδέει το θεατή με τη σκηνή, ενεργοποιεί την κρίση και ενσωματώνει τεχνικές αποστασιοποίησης αξιοποιώντας την εμπειρία του μοντερνισμού. Η διασκευή λοιπόν και η παράσταση του *Μοντέλου της Αντιγόνης* έρχεται ως εφαρμογή των ιδεών του για το διαλεκτικό θέατρο.¹⁸²

Όπως ήδη αναφέρθηκε, ο Μπρεχτ επέλεξε να χρησιμοποιήσει την απόδοση του έργου στα γερμανικά από τον Χαϊλντερλιν, που είχε γίνει μόδα στο μεσοπόλεμο λόγω της πηγαίας ρομαντικής του γλώσσας. Μιας γλώσσας που δεν έκρυβε τις σχέσεις της με την τελετουργία ή με το γλωσσικό μπαρόκ, γενικά μιας γλώσσας με στοιχεία ατμοσφαιρικής κατασκευής. Η μπρεχτική διασκευή βρίσκεται στον αντίποδα αυτής της μυστικιστικής και λατρευτικής θρησκευτικότητας, όπως και γενικότερα της ιδεαλιστικής

¹⁸⁰ B. Brecht, “Notizen zur Antigone“, στο: B. B.: *Die Antigone des Sophokles*, Materialien zur Antigone, Suhrkamp Verlag, Φρανκφούρτη –Μέιν, 1. Aufl. 1965, σ. 110.

¹⁸¹ Κ. Κοτσιάρος, (διδασκαρική διατριβή), Walter Hasenclevers und Bertolt Brechts Bearbeitungen der Sophokleischen Antigone, Berlin 2006, σ.95.

¹⁸² Για το χαρακτηρισμό “*Μοντέλο της Αντιγόνης*” (*Antigonemodell*) - έργο που συγγράφει ο Μπρεχτ και υπογράφει από κοινού με τον Κάσπαρ Νέερ, βασικό συντελεστή της παράστασης, που πλαισίωσε την έκδοση με αναλυτικές εικόνες και σχέδια από τα σκηνικά του- ο G. Steiner σχολιάζει: «εδώ η λέξη “μοντέλο”, όπως και στο *Modellbuch* του έργου, που δημοσιεύτηκε το 1948, παραπέμπει και στο “διαπλάθω” και στο “προσφέρω ένα παραδειγματικό, κανονιστικό υπόδειγμα”». (George Steiner, *Οι Αντιγόνης*, μτφρ. Βασίλης Μάστορης- Πάρις Μπουρλάκης, εκδ. Καλέντης, Αθήνα 2001², σ.270).

ερμηνείας της μεγάλης γερμανικής παράδοσης. Ωστόσο ο Μπρεχτ χρησιμοποιεί περίπου το μισό κείμενο του Χαϊλντερλιν, παρεμβαίνοντας μέσα στη γεμάτη αρχαϊσμούς μετάφραση με στοιχεία ειρωνείας και αποκλίσεις από την πλοκή του Σοφοκλή: εξαρχής παρουσιάζεται ότι ο Κρέων είναι που σέρνει όλους στη μάχη, γιατί ο πόλεμος ενάντια στο Άργος είναι επιθετικός-ιμπεριαλιστικός, ένας πόλεμος για πρώτες ύλες από τα μεταλλεία κ.τ.λ., ενώ η προσφώνησή του ως “άνακτος” (στον Hölderlin μεταφράζεται “mein König”) αποδίδεται συχνά με τη φράση “mein Führer”. Ο Μπρεχτ επίσης χρησιμοποιεί κι άλλες πηγές. Στο διάλογο ανάμεσα στον Αίμονα και στον Κρέοντα παρεμβάλλει παραθέματα από τον πρώτο Ύμνο του Πινδάρου σε μετάφραση του Χαϊλντερλιν, αντιστρέφοντας όμως το νόημα του χωρίου. Επίσης χρησιμοποιεί τη 17^η στροφή του αραβικού πανηγυρικού τραγουδιού σε μετάφραση του Γκαίτε από τον “West-Östlichen Divan” και τη βάζει στο στόμα του Κρέοντα για να δικαιολογήσει τον επιθετικό πόλεμο ενάντια στο Άργος. Μια άλλη τάση είναι η αυξημένη ωμότητα και ο ρεαλισμός στη γλωσσική διατύπωση, που εντείνεται βέβαια στα δικά του χωρία. Η σχετική φιλολογία μιλάει για στιλιζαρισμένο καθημερινό λόγο στο ύφος του Λούθηρου, η τραχιά και παραστατική ρεαλιστική γλώσσα του οποίου άρεσε στον Μπρεχτ. Παραδείγματα θα μπορούσε να δώσει κανείς πάμπολλα, γιατί αυτός ο ωμός λαϊκός ρεαλισμός, κατά το Βάλτερ Πούχγερ, δίνει τον τόνο σε όλο το έργο του Μπρεχτ.¹⁸³

Για την πρώτη παράσταση ο Μπρεχτ διαμορφώνει έναν δικό του επίκαιρο Πρόλογο, τοποθετημένο στο Βερολίνο, χρονικά λίγο πριν την πτώση της Ναζιστικής Γερμανίας, τον Απρίλη του 1945. Στη σκηνή δυο αδερφές, επιστρέφοντας στο σπίτι τους από το καταφύγιο, ακούνε απ’ έξω μια κραυγή, αλλά από φόβο δεν ανοίγουν. Μετά παρατηρούν το σακίδιο του στρατευμένου αδερφού τους και χαίρονται με την ιδέα ότι λιποτάκτησε επιλέγοντας να ζήσει. Ωστόσο μετά από μια δεύτερη κραυγή θα διαπιστώσουν ότι ήταν ο λιποτάκτης αδερφός τους που φώναζε έξω, κρεμασμένος στο τσιγγέλι του χασάπη. Προσπαθούν να κόψουν το σκοινί μ’ ένα μαχαίρι, όταν μπαίνει στο σπίτι ένας αξιωματικός των Ες-Ες που κοιτάζει ύποπτα τη μια αδερφή που το κρατά. Το δίλημμα που αιωρείται είναι: Να αρνηθούν για άλλη μια φορά τον αδερφό τους; Αλλά τι νόημα έχει να πεθάνουν τώρα, αφού ο αδερφός τους δε θα ξανάρθει στη ζωή; Όλος ο πρόλογος είναι συνδυασμός δράσης και αφήγησης στα πρότυπα του επικού θεάτρου.

Κατά τα άλλα ο Μπρεχτ θα κρατήσει τη διαίρεση σε “σκηνές” αντίστοιχες με τα επεισόδια του Σοφοκλή, που οριοθετούνται από πέντε χορικά. Τα μορφικά στοιχεία που εκμεταλλεύεται από το αρχαίο κείμενο είναι προφανώς οι επικού είδους αναγγελίες και αφηγήσεις των αγγελιαφόρων (του Φύλακα στο Α΄ και Β΄ Επεισόδιο, του Αγγέλου στο τελευταίο Επεισόδιο πριν από την Έξοδο) και βέβαια η σχετικά αποστασιοποιημένη από τη δράση στάση του Χορού.

Ο Αριστοτέλης (*Περί Ποιητικής*, 18^ο κεφ.) σημείωνε πως ο τραγικός ποιητής πρέπει ν’ αντιλαμβάνεται το Χορό ως υποκριτή και επομένως να τον εντάσσει στο σύνολο όπως έκανε ο Σοφοκλής. Όπως παρατηρούν όμως οι μελετητές του Σοφοκλή, τα χορικά της *Αντιγόνης*, ενώ είναι απολύτως ενταγμένα στα συμφραζόμενά τους, κάπου μπορούν να εκφράζουν ιδέες του ίδιου του ποιητή, για παράδειγμα στο Α΄ στάσιμο της αρχαίας τραγωδίας.

¹⁸³ Β. Πούχγερ, “Η μετάφραση της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή από τον Friedrich Hölderlin και η διασκευή της *Αντιγόνης* από τον Bertolt Brecht. Μια φιλολογική ανίχνευση”. Στο *Σύγκριση/ Comparaison* 10 (1999), σσ.65-66.

Ο Μπρεχτ κρατάει αυτή τη διπλή ιδιότητα του Χορού. Κι ακόμη περισσότερο: σημεία όπου ο θίασος εκφράζει προς το κοινό απόψεις του ποιητή, υπάρχουν όχι μόνο στα χορικά αλλά και στους μεμονωμένους υποκριτές. Έτσι για τη δεύτερη παράσταση του *Μοντέλου της Αντιγόνης*, στο Βερολίνο του 1951, γράφτηκε ένας δεύτερος πρόλογος, όπου ο ηθοποιός που θα παραστήσει τον Τειρεσία απευθυνόταν στο κοινό:

Dieser da
Führt einen Raubkrieg gegen das ferne Argos. Diese
Tritt dem Unmenschlichen entgegen und er vernichtet sie.
Aber sein Krieg, nun unmenschlich geheißten
Bricht ihm zusammen. Die unbeugsam Gerechte
Nichtachtend des eignen geknechteten Volkes Opfer
Hat ihn beendet. Wir bitten euch
Nächzusuchen in euren Gemütern nach ähnlichen Taten
Näherer Vergangenheit oder dem Ausbleiben
Ähnlicher Taten. Und nunmehr
Werdet ihr uns und die anderen Schauspieler
Ein um den ändern den kleinen Schauplatz
Im Spiele betreten sehn, wo einst unter den
Tierschädeln barbarischen Opferkults
Urgrauer Zeiten die Menschlichkeit
Groß aufstand.
*Die Darsteller begeben sich nach hinten und auch die anderen Darsteller
betreten die Bühne.*¹⁸⁴

Αυτός εκεί
Ηγείται σ' έναν πόλεμο ληστρικό ενάντια στο μακρινό Άργος. Αυτή
Εναντιώνεται στον απάνθρωπο ηγέτη κι εκείνος την αφανίζει.
Όμως ο πόλεμός του, που απάνθρωπο τώρα τότε λένε, οδηγείται
Σε καταστροφή. Η ανένδοτη δίκαιη, μη λογαριάζοντας
Τις θυσίες του δικού της υποδουλωμένου λαού,
Του έδωσε ένα τέλος. Σας παρακαλούμε
Ν' αναζητήσετε στη μνήμη σας παρόμοιες πράξεις
Από το πρόσφατο παρελθόν ή παραλείψεις
Παρόμοιων πράξεων. Και τώρα
Θα δείτε εμάς και τους άλλους ηθοποιούς
Τον έναν μετά τον άλλον παίζοντας να βγαίνουμε
Στο μικρό θέατρο, όπου άλλοτε κάτω από
Κρανία ζώων σε βαρβαρικές θυσιαστήριες τελετές
Στους απώτατους γκρίζους καιρούς
Μεγάλη εξεγέρθηκε η ανθρωπιά.¹⁸⁵

¹⁸⁴ B.Brecht, "Die Antigone des Sophocles", ό.π. σ.242.

¹⁸⁵ Μπ. Μπρεχτ *Η Αντιγόνη του Σοφοκλή*, μτφρ. Ε.Βαροπούλου, ό.π. σσ.89-90.

«Ο Μπέρτολτ Μπρεχτ ήταν πολύ καλός ποιητής για να αγνοήσει το λυρικό κέντρο, το λυρικό βηματισμό του σοφοκλείου έργου» σχολιάζει ο G. Steiner. «Αισθανόταν επιπλέον ότι η κοινωνιολογία και η ποιητική του χορού είναι ιδανικά μέσα για τη διδακτική χρήση των κλασικών μύθων. Το ανέβασμα της Αντιγόνης στο Κουρ και στο Βερολίνο, καθώς και οι καταγραφές των δοκιμών, δείχνουν την αυστηρότητα και τη διεισδυτικότητα, με τις οποίες διδάχτηκαν οι τέσσερις άνδρες που αποτελούν το χορό των “Männer von Theben”, εξασφαλίζοντας την αποστασιοποίηση από τα τρομερά βασιλικά δρώμενα που εκτυλίσσονται μπροστά του». Και καταλήγει: «Ο Μπρεχτ, επανατοποθέτησε το Χορό στο κέντρο της Αντιγόνης και το έκανε με λυρική λεπτότητα αντάξια του πρωτοτύπου».¹⁸⁶

Το πράγμα όμως είναι πιο σύνθετο. Ο Χορός, στον οποίο ο Μπρεχτ βλέπει το δεσμό του αρχαίου δράματος με το επικό-διαλεκτικό θέατρο, αναλαμβάνει λόγια που τα έλεγαν οι πρωταγωνιστές, αλλά και αντίστροφα παρουσιάζονται χαρακτήρες με χορικά γνωρίσματα. Η φύση των χαρακτήρων ξεφεύγει από το στενά ατομικό. Έτσι στην μπρεχτική Αντιγόνη μια ατομική-οικογενειακή υπόθεση μετατρέπεται σε υπόθεση που αφορά ένα συλλογικό σώμα, το λαό μιας χώρας, κι έχουμε ένα πολιτικό θέατρο, παρέμβαση και σχόλιο στη σύγχρονη ιστορία.¹⁸⁷

Εξάλλου και οι διάλογοι έχουν εξαιρετική δυναμική, αφού τονίζονται τα στοιχεία που διαφοροποιούν την υπόθεση του Μπρεχτ από κείνη του Σοφοκλή. Εδώ, για παράδειγμα, ο Πολυνείκης δεν είναι εχθρός αλλά συμπολεμιστής του Ετεοκλή στον επιθετικό πόλεμο ενάντια στο Άργος. Αποφασίζει να λιποτακτήσει και πεθαίνει από το χέρι του ίδιου του Κρέοντα. Την αντίθεση της Αντιγόνης, να κάνει την απαγορευμένη κηδεία του αδελφού, εκλαμβάνει ο Μπρεχτ στη δική του διασκευή ως αντίσταση ενάντια στην τυραννική εξουσία του βασιλιά και συνειδητή μεροληψία για το λαό που θυσιάζεται χωρίς νόημα. Η δράση της αποκτά ουσιαστική σπουδαιότητα, λόγω του ότι οι κάτοικοι του Άργους υπερασπίζονται με θαυμαστή αντοχή τα σπίτια και τα ορυχεία τους (εδώ φωτογραφίζεται ηρωικά το Στάλινγκραντ) και του ότι έχει ανέβει σε ύψιστο βαθμό η δυσφορία των Θηβαίων εξαιτίας της τρομοκρατίας του βασιλιά στο εσωτερικό της χώρας.

Στην –εντελώς πολιτική πια –αντιπαράθεση Αντιγόνης και Κρέοντα η έννοια πατρίδα, έχει διαφορετικό περιεχόμενο για τα δυο πρόσωπα της τραγωδίας. Η καινούργια στιχομυθία Κρέοντα-Αντιγόνης, που παρεμβάλλει μέσα στο κείμενο ο Μπρεχτ, δεν έχει να ζηλέψει τίποτε από το Σοφοκλή.

ANTIGONE 's ist wohl auch zweierlei, fürs Land und für dich sterben.
KREON So ist kein Krieg?
ANTIGONE Doch, deiner.
KREON Nicht ums Land?
ANTIGONE Ein fremdes. Nicht genügte es dir
Über die Brüder zu herrschen in eigener Stadt
Thebe, lieblich, wenn
Angstlos gelebt wird, unter den Bäumen; du

¹⁸⁶ G. Steiner, *Οι Αντιγόνης: ο μύθος της Αντιγόνης στη λογοτεχνία, τις τέχνες και τη σκέψη της Εσπερίας*, μτφρ. Βασίλης Μάστορης - Πάρις Μπουρλάκης, εκδ. Καλέντης, Αθήνα 2001², σσ.270-273.

¹⁸⁷ Γ. Λαδογιάννη, “Μπ.Μπρεχτ, Αντιγόνη, Η επική μεταγραφή της σοφοκλείας τραγωδίας”, στο: Επιστημονικό Συνέδριο για τον Μπ. Μπρεχτ *Για τους σεισμούς που μέλλονται να ‘ρθούν*, εκδ.Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2014, σ.299.

Mußtest zum fernen Argos sie schleppen, über sie
Zu herrschen auch dort. Und machtest den einen zum Schlächter
Dem friedlichen Argos, doch den Erschrockenen
Legst du jetzt aus gevierteilt, zu schrecken die Eignen. [...]

KREON Sagst du mir, ich würfe die Stadt den Fremden zum Mahl vor?

ANTIGONE Selber wirft sie sich vor ihm, den Nacken dir beugend
Denn es siehet der Mensch, den Nacken gebeugt, nicht, was auf ihn zukommt.
Nur die Erde sieht er, und ach, sie wird ihn bekommen.

KREON Schmäh nur die Erde, Verworfenne, schmäh nur die Heimat!

ANTIGONE Falsch ist's. Erde ist Mühsal. Heimat ist nicht nur
Erde, noch Haus nur. Nicht, wo einer Schweiß vergoß
Nicht das Haus, das hilflos dem Feuer entgegenseht
Nicht, wo er den Nacken gebeugt, nicht das heiß er Heimat.¹⁸⁸

ANTIGONH: Άλλο να σκοτωθεί για την πατρίδα του κι άλλο για σένα.

KREON: Βρισκόμαστε σε πόλεμο.

ANTIGONH: Ναι πόλεμο, δικό σου.

KREON: Για την πατρίδα μας.

ANTIGONH:

Για την κατάχτηση μιας ξένης χώρας.
Δε σου φτανε που πήρες απ' τ' αδέρφια μου την εξουσία
Κι έκανες χτήμα σου τη Θήβα – τη χώρα αυτή,
Πού 'ταν τόσο γλυκό να ζει κανένας,
Κάτω απ' τα δέντρα, φόβος μην ξέροντας τι πάει να πει.
Τους έσειρες σε πόλεμο ενάντια στ' Άργος [...]
Όποιος με τη βία φέρνεται στους άλλους,
Με τη βία θα φερθεί και στους δικούς του. [...]

KREON: Παραμιλάς θα στείλω εγώ τη χώρα στο χαμό της;

ANTIGONH:

Μονάχη της θα πάει. Γιατί μπροστά σου σκύβει.
Κι ο σκυμμένος δεν βλέπει αυτόν που ορμά.
Βλέπει μονάχα χώμα - το χώμα που θα τον δεχτεί.

KREON: Προσβάλλεις τώρα, αδιάντροπη
και το ιερό το χώμα της πατρίδας!

ANTIGONH:

Πόνος και κούραση, αυτό είναι η γη μας.
Η πατρίδα δεν είναι μονάχα το χώμα και το σπίτι μας.
Η γη που βρέξαμε με ιδρώτα,
το σπίτι μας π' αφήσαμε να καίγεται,
ο τόπος όπου σκύψαμε με υποταγή
δεν είναι αυτά μονάχα
που ονομάζει ο άνθρωπος πατρίδα.¹⁸⁹

¹⁸⁸ B.Brecht *Die Antigone des Sophokles*, ό.π. σσ. 214-215.

¹⁸⁹ Μπ.Μπρεχτ *Αντιγόνη*, μτφρ.Α.Σολομός, ό.π. σ.47.

Στην *Αντιγόνη του Μπρεχτ* δεν τίθεται λοιπόν κανένα θέμα αρχοντικής τιμής. Το ίδιο το ζήτημα της ταφής υποβαθμίζεται. Η Αντιγόνη μοιάζει ν' αντιδρά στον άτιμο πόλεμο του Κρέοντα, πόλεμο επιθετικό, ιμπεριαλιστικό, εξαιτίας των μεγάλων οικονομικών συμφερόντων. Αναλαμβάνει να ξυπνήσει το φιλότιμο στο λαό, που πρέπει να συνειδητοποιήσει την αιτία της κρατικής βίας: είναι η ίδια η βία σύμπτωμα κοινωνικής παρακμής. Η άδικη εξουσία που κινδυνεύει γίνεται πιο επιθετική. Έτσι η βία του κράτους είναι πανταχού παρούσα, κι έχει έκφραση όχι μόνο εξωτερική (πόλεμο) αλλά και εσωτερική (αυταρχισμό). Ο πόλεμος δεν μπορεί να είναι του λαού, όπως δεν είναι δική του και η εξουσία. Ο αδερφός της δεν είχε λόγο να πολεμήσει για τον Κρέοντα.

Ακόμα, στον Μπρεχτ δε θα συναντήσουμε τη μνημειώδη εκείνη φράση της αγάπης, που έκανε διάσημη την ηρωίδα μας Αντιγόνη την εποχή του ρομαντισμού. Η Αντιγόνη στα ίδια σημεία με τη Σοφόκλεια, έχει μια γλώσσα ξεκάθαρη, κι ακόμη πιο κοφτερή, ώστε, ξενίζοντάς μας, να μας προβληματίσει: δεν μπορούμε ν' αγαπάμε τους πάντες. Οι δρόμοι της ζωής χωρίζουν ο καθένας, όταν επιλέγει με ποιον θα πάει, μαζί επιλέγει και ποιον θα αφήσει:

- ANTIGONE [...] Die mit den Worten liebt, die mag ich nicht.
 ISMENE Schwester sich aufzuwerfen ist nicht jedes gut genug
 Zu sterben aber trifft vielleicht so eine auch.
 ANTIGONE Stirb du nicht allgemein. Was dich nicht angeht
 Das mache den nicht. Mein Tod wird genug sein.
 ISMENE Die Schwester ist zu streng, ich liebe dich.
 Hab ich denn, ist sie weg, noch was zu lieben;
 ANTIGONE Den Kreon, liebe den. Dem bleid, udn ich verlass euch.¹⁹⁰
- ANTIGONH: Αυτή που στα λόγια αγαπάει δε μ' αρέσει.
 ISMHNH: Αδερφή, για επανάσταση δεν έχουμε πάντα το σθένος.
 Όμως για θάνατο ίσως μπορεί και να το βρω.
 ANTIGONH: Μην πεθάνεις έτσι γενικά. Ό,τι δεν σ' αγγίζει
 Μην το οικειοποιείσαι. Αρκεί ο δικός μου θάνατος.
 ISMHNH: Παραείναι αυστηρή η αδελφή. Εγώ σ' αγαπάω.
 Αν φύγει αυτή, ποιον θά 'χω ν' αγαπώ;
 ANTIGONH: Τον Κρέοντα, αυτόν αγάπα. Μ' αυτόν μείνε κι εγώ σας αφήνω.¹⁹¹

Ο Μπρεχτ ρίχνει βάρος επίσης στο κωμικό στοιχείο, θεωρώντας μεγάλη την επίδρασή του, ως μέσο αφύπνισης του κοινού. Αυτό αφορά κυρίως τις δυο κωμικές σκηνές του Φύλακα, που υπήρχαν και στο Σοφοκλή, αλλά τώρα χαρακτηρίζονται από μια "υπονομευτική ανυπακοή". Στην πρώτη του εμφάνιση ο Φύλακας κάνει ένα επίκαιρο πολιτικό σχόλιο, που αναδείχνει τις κοινωνικές αντιθέσεις: «Όταν ο μεγάλος τα βάζει με μεγάλους / ξέγραψε μας εμάς όλους τους μικρούς!». Στη δεύτερη εμφάνιση του Φύλακα ο Μπρεχτ έχει σκηνοθετικά υπονομεύσει το μεταφυσικό μοτίβο του απεσταλμένου ανεμοστρόβιλου, που στέρησε την όραση από τους φύλακες και προστάτευσε την Αντιγόνη όσο χρειαζόταν για να σκεπάσει με σκόνη το πτώμα του αδερφού της για δεύτερη φορά. Το παρουσίασε σαν ευσεβή πρόφαση για μια χαλαρή υπηρεσιακή στάση:

¹⁹⁰ B.Brecht *Die Antigone des Sophokles*, ό.π. σσ. 216-217.

¹⁹¹ Μπ. Μπρεχτ *Η Αντιγόνη του Σοφοκλή*, μτφρ. Ε. Βαροπούλου, ό.π. σ.54.

«Η αφήγηση του Φύλακα διακωμωδεί το τέχνασμα του μυστικιστικού γεγονότος: ο Φύλακας απλά κοιμόταν». ¹⁹² Το αντι-ηρωικό συμφέρον αυτοσυντήρησης, που εδώ μεταφράζεται σε αντίθετο συμφέρον από το συμφέρον του Κρέοντα, εκφράζεται και στην μπρεχτική σκηνοθεσία του ηθοποιού που παίζει το Φύλακα, με στοιχεία που θυμίζουν κλόουν: «Ο Κρέων του ρίχνει ένα σακουλάκι με χρυσό· αυτό σημαίνει ότι αυτός πρέπει να πληρώνει για υπηρεσίες τέτοιου είδους. Ο Φύλακας το μαζεύει και πηγαίνει ακτινοβολώντας στην οβάλ μάσκα, χαμογελώντας στο κοινό». ¹⁹³

Επιπλέον, ο Χορός του Μπρεχτ συγκρούεται, μετά απ'τη σκηνή του Τειρεσία, ανοιχτά με τον Κρέοντα για το θέμα του πολέμου: απαιτούν να γυρίσουν πίσω τα στρατευμένα παιδιά τους, και με τα ίδια τους τα παιδιά ο Κρέων τούς απειλεί, όταν ο στρατός θα επιστρέψει (στην μπρεχτική διασκευή της *Αντιγόνης* έχει επικεφαλής το γιο του Μεγαρέα, που ζει και ακόμη πολεμά). Μετά την ανακοίνωση του θανάτου του Μεγαρέα, θ' ακολουθήσει τη συμβουλή του Χορού για την απελευθέρωση της Αντιγόνης, υποστηρίζοντας όμως ότι, αφού εγκρίνανε την πράξη του, ήταν κι αυτοί υπαίτιοι. Μετά την αυτοκτονία και του Αίμονα, ο Κρέων θ' αποχωρήσει ομολογώντας την ήττα του αλλά και εκφράζοντας συνάμα την επιθυμία να πεθάνει μαζί του όλη η Θήβα! Έτσι επιβεβαιώνει ότι η αυταρχική εξουσία οδηγεί στον “ολοκληρωτικό πόλεμο” τύπου Χίτλερ, αλλά και αποδεικνύει ότι η μεταστροφή του δεν οφειλόταν σε μετάνοια αλλά σε υστεροβουλία (εξασφάλιση της υποστήριξης του Χορού στη δύσκολη και αδιέξοδη ώρα της Θήβας), επανεγγράφοντας και ανασηματοδοτώντας το μύθο του Σοφοκλή. ¹⁹⁴ Εδώ δεν υπήρχε νίκη της Θήβας, «ήθελε μόνο λίγο ακόμα» για τη νίκη, εκτιμά ο Κρέοντας, κι αυτό το λίγο του το στέρησε η Αντιγόνη.

Οι τελευταίοι στίχοι της διασκευασμένης πλοκής είναι διαφωτιστικοί: ο Χορός εγκρίνει το ατιμωτικό τέλος του Τυράννου και συγχρόνως γνωρίζει ότι και ο ίδιος είναι συνένοχος, γι' αυτό και η πολιτική ήττα του Κρέοντα θα έχει σαν αποτέλεσμα και τη δική του κατάρρευση. Το τέλος του έργου, αν ιδωθεί σε συνδυασμό με όσα προηγήθηκαν, συνοψίζει σε δεκαπέντε στίχους με διάχυτη ειρωνεία τις σαφώς πολιτικές εκτιμήσεις του διασκευαστή. Η τελική δήλωση του Χορού δε δείχνει καμιά διάθεση συμφιλίωσης, καμιά μετάνοια ούτε καν επιθυμία κάτι να καταλάβει. Το ζήτημα –ξανά– είναι να μάθει κάτι το κοινό:

Und [Kreon] wandte sich um und ging, in
Händen nicht mehr als ein blutbefleckt
Tuch von des Labdakus ganzem Haus
In die stürzende Stadt hin.
Wir aber
Folgen auch jetzt ihm all, und
Nach unten ist' s. Abgehaun wird
Daß sie nicht zuschlag mehr
Uns die zwingbare Hand. Aber die alles sah

¹⁹² “*Szenenkommentar zur Aufführung in Chur*“, in: B. B.: Die Antigone des Sophokles, Materialien zur Antigone, σ. 84.

¹⁹³ *Ο.π.*, σ. 85.

¹⁹⁴ Γ. Γκότσης, “Η Αντιγόνη του Σοφοκλή ως διακείμενο της Αντιγόνης του Ζ. Ανούιγ, της Αντιγόνης του Μ. Μπρεχτ και της Αντιγόνης της Μ. Λαμπαδαρίδου-Πόθου”, στο: Τσατσούλης Δημήτρης (επιμ.), *Από το Αττικό δράμα στο σύγχρονο θέατρο, μελέτες για την πρόσληψη και τη διακειμενικότητα*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 2008, σ.29.

Konnte nur noch helfen dem Feind, der jetzt
Kommt und uns austilgt gleich. Denn kurz ist die Zeit
Allumher ist Verhängnis, und nimmer genügt sie
Hinzuleben, undenkend und leicht
Von Duldung zu Frevel und
Weise zu warden im Alter.¹⁹⁵

Έκανε [ο Κρέων] μεταβολή κι έφυγε,
κρατώντας το αιματοβαμμένο το ύφασμα,
το μόνο απομεινάρι απ' την τρανή γενιά
του Λάβδακου... Κι εμείς
ακολουθώντας τον –όπως κάναμε πάντα–
πάμε μαζί του στο θάνατο...
Η γροθιά που μας φόβιζε, κόπηκε,
και δε βαράει πια...
μα εκείνη [η Αντιγόνη] που όλα τά 'βλεπε και τά 'ξερε
δεν ήταν τάχα μια τρανή βοήθεια στον οχτρό,
που τώρα θα μας εξοντώσει;...
Ο χρόνος είναι σύντομος κι όλα τα ορίζει η μοίρα.
Κανείς δε ζει τόσον καιρό, για να γνωρίσει
ευτυχισμένες μέρες κι εύκολες,
για να βαστάξει το έγκλημα με υπομονή
και για να γίνει κάποτε σοφός.¹⁹⁶

Συμπεράσματα

Η τέχνη μπορεί να εξυπηρετήσει ποικίλους ανθρώπινους σκοπούς, νά 'χει ποικίλα μηνύματα να δώσει. Αυτό δίνει τεράστιο πλάτος στο περιεχόμενό της και στην επίδρασή της. Φυσικά κι ο πιο άξιος σκοπός δεν καταξιώνει ένα έργο σαν έργο τέχνης, αν αυτό δεν εκπληρώνει τους ειδικούς, ενδοκαλλιτεχνικούς όρους. Το “ωραίο” –πάντα σχετικό με την εποχή και την κοινωνία που αντανακλά, και στο βαθμό που ο συγγραφέας με το έργο του την αντιπροσωπεύει– είναι πάντα από τα κύρια μελήματα της τέχνης, αρκεί η ομορφιά να μην εννοηθεί με απλοϊκό και άμεσο τρόπο. Πόσο βαθιά και καθοριστικά η τέχνη θα επιδράσει στους ανθρώπους, αυτό εξαρτάται κι από την καλλιτεχνική ποιότητα του έργου και από την ικανότητα του δημιουργού.

Τα αρχαία δράματα του Σοφοκλή και των άλλων τραγικών διδάσκονταν μπροστά στα πλήθη. Το έργο του Μπρεχτ ήρθε κι αυτό με τη σειρά του τα πλήθη να διδάξει. Να διδάξει βέβαια με το δικό του δραστικό τρόπο, όχι την απραγμοσύνη του ατόμου, αλλά στον καθένα ξεχωριστά την κοινωνική πραχτική, τη διαλεκτική στάση ζωής.¹⁹⁷ Αυτό στάθηκε δυνατό στην περίπτωση της *Αντιγόνης*, γιατί και το αρχαίο κείμενο του Σοφοκλή πατά -και συγκροτεί με τη σειρά του- μια μεγάλη λαϊκή παράδοση.

¹⁹⁵ B.Brecht *Die Antigone des Sophokles*, ό.π. σ.241.

¹⁹⁶ Μπ.Μπρεχτ *Αντιγόνη*, μτφρ.Α.Σολομός, ό.π. σ.91.

¹⁹⁷ Ρ. Νικολαΐδου, “*Μάνα Κουράγιο – Γαλιλαίος – Αντιγόνη – Μέρες της Κομμούνας: ο Μπρεχτ για τον υποκειμενικό παράγοντα της ιστορίας*”, στα *Θέματα Παιδείας*, “*Αφιέρωμα στον Μπ.Μπ.*”, ό.π., σ.196-203.

Ο Μ. Μερακλής πρόσφατα αναζήτησε πόσα οφείλουν οι μεγάλοι τραγικοί στο σύγχρονό τους λαϊκό πολιτισμό· ήθη, δοξασίες κ.λπ. στοιχεία λαϊκής προέλευσης συνιστούν μια καθημερινότητα με τη δική της διάρκεια μέχρι τους νεότερους χρόνους. Επισήμανε έτσι «τον τρόπο με τον οποίο τα χρησιμοποίησαν και τα διαμόρφωσαν ώστε να αναχθεί η ζωή σ' ένα άλλο υψηλότερο επίπεδο: της ποίησης.»¹⁹⁸.

Πραγματικά μια βαθύτερη αναζήτηση των πηγών απ' όπου αντλεί ο Σοφοκλής τη δυναμική της τραγωδίας του, ανεξάρτητα κι από τις δικές του ιδεολογικές-καλλιτεχνικές επιδιώξεις, μας οδηγεί σε ρίζες βαθιές που σχετίζονται με τη διαμόρφωση της κοινωνίας, που σε κάποια βασικά σημεία δεν έχει αλλάξει. Αυτά διαπίστωνε κι ο Μπέρτολτ Μπρεχτ κατά τη διάρκεια της εργασίας του στην *Αντιγόνη του Σοφοκλή*, όταν σημείωνε, στις 16 Δεκέμβρη του 1947, ότι σταδιακά και μέσα από την ιδεολογική ομίχλη του μύθου της Αντιγόνης αναδύοταν ένας «άκρως ρεαλιστικός λαϊκός θρύλος».¹⁹⁹

Φαίνεται ν' αναγνώριζε στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, όπως αναγνωρίζουμε και μεις, μια ηρωική στάση ζωής που έρχεται από πολύ παλιά και φτάνει ως τις μέρες μας· η Αντιγόνη γίνεται έτσι το ποιητικό σύμβολο εκείνων που επιλέγουν να πράξουν το δίκαιο όταν αυτό δεν κυριαρχεί.

Ας λάβουμε υπόψη ότι το “δίκαιο του ισχυρότερου” ήταν κυρίαρχη πραγματικότητα για τους αρχαίους Έλληνες, από τον καιρό που άφησαν πίσω τους την πρωτόγονη φυλετική κοινωνία (ο σοφιστής Θρασύμαχος περιγράφει -ως πραγματικότητα και όχι ως δική του άποψη, όπως στρεβλά παρουσιάζεται- ότι αυτό που ισχύει ως δίκαιο δεν είναι παρά το συμφέρον του ισχυρότερου: “φημί γάρ ἐγὼ εἶναι τὸ δίκαιον οὐκ ἄλλο τι ἢ τὸ τοῦ κρείττονος συμφέρον” - Πλάτωνος *Πολιτεία* 338c). Στην εποχή μάλιστα της ακμής της πόλης-κράτους της Αθήνας, η ηγεμονία της οδηγεί σε αληθινές τραγωδίες, ιδιαίτερα διδακτικές. Τέτοιες “τραγωδίες” έχει περιγράψει ο Θουκυδίδης στο έργο του για τον Πελοποννησιακό Πόλεμο, όπου οι Αθηναίοι στις περισσότερες περιπτώσεις αντιπροσωπεύουν το δίκαιο του ισχυρότερου καταστέλλοντας πιο αδύναμες πόλεις. Ο διάλογος Μηλίων- Αθηναίων, για παράδειγμα, καθρεφτίζει αυτή τη σύγκρουση πιο καθαρά κι από την αντιπαράθεση Αντιγόνης –Κρέοντα. Η πάνοπλη αλαζονεία των ισχυρών από τη μια- η θαρραλέα αντιπαράταξη των μικρών από την άλλη. Έχει μια σημασία για το θέμα μας να τον θυμηθούμε.

Το ιστορικό συμβάν έλαβε χώρα το Μάρτη του 416 π.Χ., όταν οι Αθηναίοι εμφανίστηκαν με τεράστια ναυτική και πεζική δύναμη στο νησί της Μήλου και απαίτησαν την “εκούσια” προσχώρηση των Μηλίων στη “συμμαχία” τους. Στις “διαπραγματεύσεις” που ακολούθησαν οι Μηλίοι αρνήθηκαν να μπουν στην Αθηναϊκή συμμαχία, αν και απειλούνταν από τους Αθηναίους με ολική καταστροφή (“ὅτι ὑμῖν μὲν πρὸ τοῦ τὰ δεινότερα παθεῖν ὑπακοῦσαι ἂν γένοιτο” - Θουκ. V. 93). Όταν επισήμαναν το ολοφάνερα άδικο, οι Αθηναίοι τους απάντησαν ότι το δίκαιο δεν έχει θέση στην περίπτωσή τους, αφού αυτοί είναι οι πιο ισχυροί και μπορούν να τους εξοντώσουν. Κι οι Μηλίοι όμως σοφά τους προειδοποιούν πως η ισχύς είναι κάτι σχετικό, ο συσχετισμός δύναμης μπορεί ν' αλλάξει και οι ίδιοι οι Αθηναίοι μπορούν κάποτε να βρεθούν στη δική τους θέση αδυναμίας.

¹⁹⁸ Μ.Μερακλής *Τραγωδία και λαϊκός πολιτισμός στην Αρχαία Αθήνα*, εκδ.Σταμούλη, Θεσσαλονίκη 2017, σ.10.

¹⁹⁹ Journale, 16 Dezember 1947, στο: W. Hecht, J.Knopf, W.Mittenzwei, K.-D. Muller (επιμ.) *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, τ.8, σσ.490.

89. ΑΘ [...] Ἐπισταμένους πρὸς εἰδότας ὅτι δίκαια μὲν ἐν τῷ ἀνθρωπεῖ λόγῳ ἀπὸ τῆς ἴσης ἀνάγκης κρίνεται, δυνατὰ δὲ οἱ προύχοντες πράσσουν καὶ οἱ ἀσθενεῖς ζυγγοῦσιν.

90. ΜΗΛ. ἦ μὲν δὴ νομίζομεν γε, χρήσιμον ἀνάγκη γάρ, ἐπειδὴ ὑμεῖς οὕτως παρὰ τὸ δίκαιον τὸ ζυμφέρον λέγειν ὑπέθεσθέ μὴ καταλύειν ὑμᾶς τὸ κοινὸν ἀγαθόν, ἀλλὰ τῷ αἰεὶ ἐν κινδύνῳ γιγνομένῳ εἶναι τὰ εἰκότα καὶ δίκαια, καὶ τι καὶ ἐντὸς τοῦ ἀκριβοῦς πείσαντά τινα ὠφελήθηναί. καὶ πρὸς ὑμῶν οὐχ ἦσσαν τοῦτο, ὅσῳ καὶ ἐπὶ μεγίστη τιμωρίᾳ σφαλέντες ἂν τοῖς ἄλλοις παράδειγμα γένοισθε.

(Θουκυδίδου *Ἐγγραφή*, βιβλίον V, 89-90)

89. ΑΘ [...] ξέρουμε ὅτι κατὰ την κρίση των ἀνθρώπων τὸ δίκαιο λογαριάζεται, ὅταν ὑπάρχει ἴση δύναμη γιὰ την ἐπιβολή του κι ὅτι, ὅταν αὐτὸ δε συμβαίνει, οἱ δυνατοὶ κάνουν ὅ,τι τους ἐπιτρέπει ἡ δύναμή τους κι οἱ ἀδύναμοι υποχωροῦν κι ἀποδέχονται.

90. ΜΗΛ. Ὅπως εμεῖς τουλάχιστο νομίζουμε, εἶναι χρήσιμο (ἀνάγκη νὰ μιλάμε γι' αὐτό, ἐπειδὴ εσεῖς τέτοια βᾶση βάλατε στὴ συζήτησή μας, ν' ἀφήσουμε κατὰ μέρος τὸ δίκαιο καὶ νὰ μιλάμε γιὰ τὸ συμφέρον) νὰ μὴν καταργήσετε σεις αὐτὸ τὸ κοινὸ καλὸ, ἀλλὰ νὰ ὑπάρχουν, γι' αὐτὸν που κάθε φορὰ βρίσκεται σὲ κίνδυνο, τὰ εὐλόγα καὶ τὰ δίκαια, καὶ νὰ ὠφελείται κάπως ἀν πείσει, ἔστω κι ἀν τὰ ἐπιχειρήματά του δε βρίσκονται μέσα στα πλαίσια τοῦ αὐστηροῦ δικαίου. Κι αὐτὸ δὲν εἶναι σὲ σας λιγότερο συμφέρον ἀπ' ὅ,τι σὲ μας, γιατί, ἀν νικηθεῖτε, θὰ μπορούσατε νὰ γενεῖτε παράδειγμα στους ἄλλους γιὰ νὰ σας ἐπιβάλουν τὴν πιο μεγάλη τιμωρία.²⁰⁰

Οἱ Μήλιοι ἐξοντώθηκαν (οἱ Ἀθηναῖοι τοὺς πολιόρκησαν, τοὺς νίκησαν καὶ γιὰ τιμωρία ἐσφαζαν ὅλους τοὺς ἄρρενες, πούλησαν ὅλα τὰ γυναικόπαιδα στα σκλαβοπάζαρα καὶ ἐγκατέστησαν στὴν ἔρημη πια Μήλο πεντακόσιους Ἀθηναίους κληροῦχοι). Ἡ ἱστορία ὅμως ἐπιβεβαίωσε καὶ δικαίωσε τοὺς Μηλίους: ἀμέσως μετὰ, στὴν καταστροφὴ τοῦ ἀθηναϊκοῦ στόλου καὶ στρατοῦ στὴ Σικελία, ὅσοι Ἀθηναῖοι δὲν ἐξοντώθηκαν ἀναγκάστηκαν νὰ δουλεύουν μέχρι θανάτου στα ὀρυχεῖα τῶν Συρακουσῶν (νὰ ἐκπέσουν δηλαδὴ στὴν κατάστασι τῆς πιο ταπεινωτικῆς δουλείας). Ἄρα τὸ ἐκβιαστικὸ δῆλημμα που συχνὰ τίθεται μπροσ στους πολῖτες, νὰ ἐπιλέξουν ἢ αὐταρχικὴ ἐξουσία ἢ ἀλλιῶς νὰ ἐκτεθοῦν οἱ ἴδιοι σὲ κίνδυνο (Θουκ. I, 76.- “ἀναγκασθέντας ἂν ἢ ἄρχειν ἐγκρατῶς ἢ αὐτοῦς κινδυνεύει”) δὲν στέκει, γιατί ἀπὸ μιὰ αὐταρχικὴ ἐξουσία θὰ κινδυνεύουν διαρκῶς. Ὁ Θουκυδίδης, που μας μεταφέρει τὴν τραγικὴ ἱστορία, εἶναι Ἀθηναῖος, ὡστόσο τὸ ἔργο του ἀντλεῖ ἀπ' τὴ λαϊκὴ σοφία, που στὴν ἐποχὴ του ἐγίνε ἐπιστῆμη, αὐτὴ τῆς διαλεκτικῆς ἱστορικῆς θεώρησης: ἡ κρατικὴ ἰσχὺς δὲν εἶναι κάτι παντοτινὸ.

Ὁπαδὸς τῆς διαλεκτικῆς καὶ ὁ Μπρεχτ, συντασσόμενος με τοὺς “νικημένους” τῆς ἐποχῆς τοῦ ἐβλεπε τὴν ἰσχὺ τῶν “νικητῶν” σαν κάτι προσωρινὸ. Ἡ συνειδητοποίηση τοῦ δικαίου, ἡ ἀδιαλλαξία τῶν ἀδυνάτων, θὰ ὀδηγήσουν πιο γρήγορα στὴν παρακμὴ τῆς ἐξουσίας τῶν ἰσχυρῶν, ὅπως υποστηρίζει στο ποίημά του *Ἐγκώμιο στὴ διαλεκτικὴ*:

Τὸ ἀδικο προχωράει σήμερα με βῆμα ὄλο σιγουριά.

Οἱ καταπιεστές προετοιμάζονται με δεκάδες χιλιάδες χρόνια.

Ἡ βία ἐξασφαλίζει: Ὅπως ἀκριβῶς εἶναι, ἔτσι θὰ μείνει. [...]

²⁰⁰ Γεωργοπαπαδάκος Α., *Ἐκλεκτὰ μέρη ἀπὸ τον Θουκυδίδη*, Θεσσαλονίκη 1974, σ. 326 κ.ε..

Αναλυτικότερα: Φ.Κ. Βώρος, “Διάλογος Μηλίων καὶ Ἀθηναίων: Ἐνα μῆνυμα σύγχρονης πολιτικῆς σκέψης καὶ πράξης”, στο: Φ.Κ. Βώρου *Δοκίμια Ἱστορίας – Κοινωνιολογίας Γενικῆς Παιδείας*, ἐκδ. Δ. Παπαδήμα, Ἀθήνα 1984, σσ.116-146.

Μα κι απ' τους καταπιεσμένους λένε πολλοί τώρα:
Αυτό που θέλουμε ποτέ δεν πρόκειται να γίνει.

Όποιος ακόμα ζει, δε λέει: Ποτέ!
Το σίγουρο δεν είναι σίγουρο.
Όπως ακριβώς είναι, έτσι δε μένει.
Όταν πουν ό,τι είχανε οι κυρίαρχοι να πούνε
Θα μιλήσουνε οι κυριαρχούμενοι.
Ποιος τολμάει να πει: Ποτέ;
Ποιος φταίει σαν η καταπίεση παραμένει; Εμείς.
Ποιος θα φταίει σαν η καταπίεση συντριβεί; Εμείς πάλι.
Όποιος γονατισμένος είναι, όρθιος να σηκωθεί!
Όποιος χαμένος είναι, να παλέψει!
Γιατί οι νικημένοι του σήμερα είναι οι νικητές του αύριο
Και το Ποτέ γίνεται: σήμερα ακόμα!²⁰¹

Να τη λοιπόν ξανά η αλύγιστη Αντιγόνη του Σοφοκλή, η γεμάτη αξιοπρέπεια μορφή, στην εποχή μας σύμβολο των πολλών, που στην αρχή μπορεί να είναι μόνοι και λίγοι εκείνοι που επιλέγουν να ζήσουν ορθοστατούντες και ορθοβαδίζοντες, με την ευδαιμονία ότι απλά πράττουν το χρέος τους, συνεπείς με τις αξίες που ενστερνίζονται, ακόμα και μπρος στο θάνατο. Και νά, πώς απεικόνισε ο Μπρεχτ αυτό το λαϊκό θρύλο στο ομώνυμο ποίημα, που τυπώθηκε στο πρόγραμμα της δικής του παράστασης στο Δημοτικό Θέατρο της Κουρ (Stadthheater Chur), της εμπνευσμένης από την *Αντιγόνη του Σοφοκλή*, αληθινή διδαχή πραχτικού βίου:

Βγες απ' το μισοσκόταδο και προηγήσου
Από μας έναν καιρό
Φιλική, με τ' ανάλαφρο βήμα
Όποιων καθαρά έχουν αποφασίσει, φοβερό
Για τους φοβερούς.
Εσύ που τα πάντα αφήφισες, ξέρω πόσο
Φοβήθηκες το θάνατο, όμως
Ακόμη πιο πολύ φοβόσουν
Χωρίς αξιοπρέπεια να ζεις.

Κι επιείκεια προς τους ισχυρούς
Δεν έδειξες, και μ' όσους υπηρετούν
Τη θολούρα δεν συμβιβάστηκες, κι ούτε ποτέ
Λησμόνησες την ύβρη, και δεν φύτρωσε
Λήθη χλωρή πάνω απ' το έγκλημά τους.
Χαιρετώ!²⁰²

²⁰¹ Μπ. Μπρεχτ "Εγκώμιο στη διαλεκτική" [Lob der Dialektik] στο: Μπέρτολτ Μπρεχτ *Ποιήματα*, μτφρ. Νάντια Βαλαβάνη, ό.π. σ.111.

²⁰² *Αντιγόνη [Antigone]*- Μετάφραση: Ελένη Βαροπούλου στο: Μπ.Μπρεχτ *Η Αντιγόνη του Σοφοκλή*, ό.π., σ.16. Το πρωτότυπο του ποιήματος στο: B.Brecht, *Die Antigone des Sophokles, Fassung der Churer Aufführung und Materialien*, Henschelverlag, Βερολίνο 1960, σ.6.

Ο Μπρεχτ δεν ήθελε, όπως δείξαμε, να παρουσιάσει την Αντιγόνη ως εφήμερο σύμβολο αντίστασης, αλλά ως στάση ζωής αναγκαία για την εποχή του και την εποχή μας. Στάση ζωής που όμως πολλοί δεν ακολούθησαν· κι ίσως, αν το έκαναν, τα πράγματα να ήταν διαφορετικά. Αυτό είναι το μάθημα που δεν είχαν λάβει οι συμπολίτες του, που η συμφορά από μόνη τους δεν τους το έμαθε, και που αυτός προσπάθησε να διδάξει με την τέχνη του. Αποκαλυπτικές οι οδηγίες του προς τους ηθοποιούς, που έχουν λάβει και ποιητική μορφή:

Παρατηρήστε αυτό που *υπάρχει*, αλλά
Παρασταίνοντάς το, δείξτε
Κι αυτό που *δεν* υπάρχει, μα *θα μπορούσε* να υπάρξει
Και θα ήταν *ωφέλιμο*. Μέσ' απ' την απεικόνισή σας
Πρέπει να μάθει ο θεατής να *δρα* πάνω σ' αυτό που εικονίζετε.²⁰³

Ο Αριστοτέλης, για να διακρίνει την ποίηση από την ιστοριογραφία, είχε χρησιμοποιήσει το κριτήριο της αντικειμενικότητας: η ιστοριογραφία περιγράφει πώς συμβαίνει κάτι κι εξηγεί τα γενόμενα, η ποίηση φαντάζεται πώς θα μπορούσε να συμβούν (“οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ ἀναγκαῖον” – *Ἀριστοτ. Περὶ Ποιητικῆς*, 9.1). Ο Μπρεχτ παρατηρούμε ότι με τη “μη αριστοτελική” του δραματουργία, την αντίληψή του για μια ρεαλιστική τέχνη ανοιχτή στο μέλλον, ξεκινάει από τον Αριστοτέλη για να τραβήξει παραπέρα. Το έργο του δεν είναι “αντιαριστοτελικό”, όπως κάμποσοι το ονομάζουν, αλλά απλά το σύγχρονο θέατρο μιας επιστημονικής εποχής· η επιλογή κι απομόνωση μιας πράξης που θα παρουσιαστεί στη σκηνή με αρχή, μέση και τέλος θεωρείται αντιδιαλεκτική και μη ρεαλιστική από τη σκοπιά ενός θεάτρου που τείνει να γίνει φιλοσοφικότερο και με τη σειρά του ντετερμινιστικό, να πλησιάζει δηλαδή από το δρόμο της αισθητικής απόλαυσης την κατανόηση του ανθρώπου και την επίδραση στον κόσμο. Η δραματική ποίηση μπορεί να γίνει έτσι “ιστορικοποίηση” ακόμη και του παρόντος, κατά το ίδιο τρόπο που ένα “μάθημα” που έρχεται απ’ το παρελθόν αφορά το σήμερα και το αύριο. Να πώς επανακτούν την αξία τους τα κλασικά έργα, επαναπροσδιορίζονται αντιστοιχώντας στην εποχή μας, με τη σημασία που δίνει το νέο διαλεκτικό θέατρο του Μπρεχτ στον άνθρωπο και στον κόσμο:

Το Πριν και το Μετά, ούτε καν όλα
Όσα συμβαίνουν έξω από το θέατρο τώρα κι είναι παρόμοιου είδους
Ούτε καν όσα τίποτα δεν έχουνε να κάνουνε μ’ αυτά – τίποτα
Απ’ όλα αυτά δεν πρέπει να τους κάνετε ολότελα να ξεχνούνε. [...]
Επιτρέπετε στο θεατή αυτού του Τώρα την εμπειρία ν’ αποκτήσει
Σε πολλά επίπεδα, καθώς προέρχεται απ’ το Πριν και πάει
Στο Μετά και κάποια άλλα τώρα
Πλάι του συμβαίνουν. Κάθεται όχι μοναχά μέσα
Στο θεατρό σας, μα και
Στον κόσμο.²⁰⁴

²⁰³ Μπ. Μπρεχτ “Για την κρίση” [Über das Urteilen], στο: Μπ. Μπρεχτ *Ποιήματα*, μτφρ. Μάριου Πλωρίτη, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 1983, σ.118. Τα πλάγια γράμματα είναι υπογραμμίσεις του ίδιου του ποιητή.

²⁰⁴ Μπ. Μπρεχτ “Παράσταση του παρελθόντος και του παρόντος σ’ ένα” [Darstellung von Vergangenheit und Gegenwart in Einem] στο: Μπ. Μπρεχτ *Ποιήματα*, μτφρ. –πρόλογος Νάντια Βαλαβάνη, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1987, σ.227.

Ένας νέος ρόλος του θεατή – του ανθρώπου στον κόσμο, μια πρωτοπόρα βιοθεωρία και κοσμοθεωρία, αυτό είναι το καινούργιο που φέρνει η *Αντιγόνη του Μπρεχτ* συνεχίζοντας από κει που σταμάτησε η αρχαία τραγική τέχνη του Σοφοκλή. Ο Σοφοκλής περηφανευόταν στο χαμένο έργο του “*Περί χοροῦ*” πως παρουσίαζε τους ανθρώπους όχι όπως είναι, αλλά όπως έπρεπε να είναι (“*ἐποίει τοὺς ἥρωας οἷους εἶναι δεῖ*” –Αριστοτ. *Περί Ποιητικῆς* 1460b 35). Ο Μπρεχτ δε συμπλήρωσε απλά τη φράση, αλλά το σκοπό και το έργο του θεάτρου: προσπάθησε να δείξει πως αυτό το ιδανικό για τον άνθρωπο μπορεί στην κοινωνία να πραγματοποιηθεί και πως η τέχνη μπορεί ακριβώς να βοηθήσει σ’ αυτό. «Έτσι ο λεγόμενος “κόσμος του ποιητή” δεν πρέπει να θεωρείται κλεισμένος στον εαυτό του, αυταρχικός, “καθεαυτού λογικός” : αντίθετα πρέπει να γίνεται αποτελεσματικό το στοιχείο του πραγματικού κόσμου που περιέχεται σ’ αυτόν. Ο “λόγος” του ποιητή δεν είναι πιο ιερός απ’ όσο είναι αληθινός, το θέατρο δεν είναι υπηρέτης του ποιητή αλλά της κοινωνίας.»²⁰⁵.

Απομυθοποιώντας το άτομο, ξαναδίνοντας στον άνθρωπο τη συγκεκριμένη κοινωνική του υπόσταση, ο Μπρεχτ υποστήριζε ότι οι άνθρωποι μπορούν ν’ αλλάξουν στον αγώνα για την αλλαγή του κόσμου, των κοινωνικών σχέσεων, για να γίνει ο κόσμος βιώσιμος για τους ανθρώπους, και πάσχισε να κάνει και το ίδιο το θέατρο δύναμη μιας τέτοιας αλλαγής. Το θέατρο, έγραφε ξανά ο Μπρεχτ τον Απρίλη του 1955, μπορεί ν’ αποδώσει ωραία το σημερινό κόσμο, όταν τον παρουσιάζει και παίρνει μέρος στη μεταβολή του, στην «εργασία για την αλλαγή του κόσμου, της συμβίωσης των ανθρώπων»²⁰⁶, γιατί ο σημερινός κόσμος –και η τέχνη²⁰⁷ – «το χρειάζεται». Το όραμά του για το θέατρο του μέλλοντος ήταν «ένα εργαστήριο για το πλήθος των εργαζόμενων ανθρώπων».²⁰⁸ Θεωρώντας την καλλιτεχνική υπόσταση αυτού του θεάτρου ως εποικοδόμημα της μελλοντικής κοινωνίας, εργάστηκε για να ανανεώσει και να επανενώσει τις παλιές λειτουργίες του θεάτρου, τη διασκέδαση και τη διδασχή, σε μια διαδικασία «εκκοσμίκευσης του παλιού λατρευτικού θεσμού».²⁰⁹.

Μόνο έτσι το θέατρο θα επανακτήσει την επίδρασή του με τη ρήση του Μπρεχτ ότι «το θέατρο που δεν έχει κοινό δεν έχει και νόημα»²¹⁰ επανερχόμεστε με μέτρο τις ανάγκες της εποχής μας στην κοινωνική αποστολή της τραγωδίας, σ’ ένα διδακτικό χαρακτήρα συνταιριασμένο με την ψυχαγωγία, ώστε να μορφώνει ανθρώπους ικανούς ν’ απολαμβάνουν την τέχνη, όπως την ίδια τη ζωή.

²⁰⁵ Μπ.Μπρεχτ “*Η Αντιγόνη του Σοφοκλή- Πρόλογος στο μοντέλο της Αντιγόνης 1948*”, σημείωση 5, στο: *Ο Μπρεχτ ερμηνεύει Μπρεχτ*, ό.π. σ.263.

²⁰⁶ Μπ. Μπρεχτ “Μπορεί ο σημερινός κόσμος να αποδοθεί μέσα από το θέατρο;” Στο: Μπρεχτ Μπέρτολτ *Για το ρεαλισμό*, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1990, σ.248.

²⁰⁷ Με την απομυθοποίηση της αστικής ιδέας του ατόμου σχετίζεται και η απομυθοποίηση της αστικής ιδέας για το συγγραφέα. Η συγγραφική-αισθητική δραστηριότητα όχι ως προϊόν ατομικής δημιουργίας αλλά ως διαδικασία “παραγωγής” από μια θεατρική κολεκτίβα ήταν η θεωρία που διατύπωσε ο Μπρεχτ ήδη από το δοκίμιό του *Η δίκη της πεντάρας (Die Dreigroschenprozess, 1932)* και εφάρμοσε ήδη στα διδακτικά θεατρικά του έργα. Η νέα αυτή συλλογικότητα που μετά το ’40 τη χαρακτήρισε “συμβίωση” (Zusammenleben) πήρε σάρκα και οστά με τη συνεργασία της θεατρικής κολλεκτίβας του Μπερλίνερ Ανσάμπλ, του θεάτρου που λειτούργησε με δική του ευθύνη στη Γερμανική Λαοκρατική Δημοκρατία (ΓΛΔ - DDR). Βλ. ενδεικτικά Μ.Silberman “Ο Μπρεχτ σήμερα” στο: Βαλαβάνη, Νάντια (επιμ.), *Κριτικές Προσεγγίσεις στον Μπέρτολτ Μπρεχτ*, εκδ. Στάχυ, Αθήνα 2002, σ.42-45.

²⁰⁸ Μπ.Μπρεχτ *Οι Διάλογοι από την Αγορά του Χαλκού*, ό.π. σ.168.

²⁰⁹ Μπ.Μπρεχτ “Τέταρτο Παράρτημα στη θεωρία της Αγοράς του Χαλκού”, ό.π. σ.177.

²¹⁰ Μ.Βέκμπερτ “Το θέατρο του Μπρεχτ σήμερα”, στα *Θέματα Παιδείας, “Αφιέρωμα στον Μπ.Μπ.”*, ό.π., σ.223.

Βιβλιογραφία

- Αβραμίδου, Αναστασία**, “Ο διάλογος της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή με την *Αντιγόνη* του Μπρεχτ”, στο: ΠΕΦ- Σεμινάριο 32- *Σοφοκλής, ο μεγάλος κλασικός της τραγωδίας*, εκδ. Κοράλλι, Αθήνα 2016, σσ.342-346
- Ανδρεάδης, Γιάγκος**, “Το σκάνδαλο της *Αντιγόνης*”, στο: Πανελλήνια Ένωση Φιλολόγων, Σεμινάριο 4, *Αρχαία Ελληνικά, Αφιερωμένο στον καθηγητή Ιωάννη Θ. Κακριδή*, Αθήνα- Αύγουστος 1984, σ. 75-85
- Αριστοτέλης Διδασκαλίας και Νίκαι** στο: H.J. Mette, *Urkunden dramatischer Aufführungen in Griechenland*, Berlin, 1977
- Αριστοτέλης Περι Ποιητικής**, στο: Συκουτρής, Ιωάννης, “*Αριστοτέλους Περι Ποιητικής*, Εισαγωγή, κείμενον και ερμηνεία”, εκδ. Ακαδημίας Αθηνών, Αθήνα 1937 (ανατ. Εστία 2011)
- Βέκβεργτ, Μάνφρεντ**, “Το θέατρο του Μπρεχτ σήμερα”, στα *Θέματα Παιδείας*, “*Αφιέρωμα στον Μπ.Μπρεχτ*”, τεύχ. 49-50, Άνοιξη-Καλοκαίρι 2012, σσ.216-226.
- Βερυκοκάκη-Αρτέμη, Αγγέλα** (επιμ.-μτφρ.), *Ο Μπρεχτ ερμηνεύει Μπρεχτ*, εκδ. Νέα Σύνορα-Λιβάνη, Αθήνα 1977
- Beardsley, Monroe C.**, *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*, εκδ. Νεφέλη, 1989
- Blume, Horst-Dieter**, *Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο*, μτφρ. Μαρία Ιατρού, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα 1986
- Bowra, C. M.**, “*Οι τραγωδίες του Σοφοκλή, Αντιγόνη-Οιδίπους Τύραννος*”, μτφρ. Αικ. Τσοτάκου-Καρβέλη, εκδ. Κώδικας, Θεσσαλονίκη 1990
- Brandt, Helmut**, “Über die Struktur von Brechts lyrischem Werk” στο: Jahn-Gellert, Inge, *Brecht und Marxismus*, εκδ. Henschelverlag Kunst, Βερολίνο 1983. Βλ. Χ. Μπραντ “Για τη διάρθρωση του λυρικού έργου του Μπρεχτ στη δεκαετία του ‘30” στο: *Ο Μπρεχτ και ο μαρξισμός*, σσ.73-82
- Brecht, Bertolt**, *Die Antigone des Sophokles* στο: W. Hecht, J.Knopf, W.Mittenzwei, K.-D. Müller (επιμ.) *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, τόμος 8, Βερολίνο- Βαϊμάρη και Φραγκφούρτη-Μέιν, 1992
- _____, *Die Antigone des Sophokles*, Materialien zur Antigone, Suhrkamp Verlag, Φραγκφούρτη-Μέιν, 1. Aufl. 1965
- _____, *Αντιγόνη*, μετάφρ. Αλέξης Σολομός, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1995
- _____, *Brecht on Theatre: The Development of Aesthetic*, εκδ. J.Willet, Λονδίνο 1964
- _____, *Για την Τέχνη και την Πολιτική*, μτφρ. Μ.Χατζηγιάννη, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1985
- _____, *Για τη φιλοσοφία και το μαρξισμό*, μετάφραση Β.Βεργωτή, εκδ. Στοχαστής, Αθήνα 1977
- _____, “Kritik der ‘Poetic’ des Aristoteles”, “Die Dramatik im Zeitalter der Wissenschaft (K-Typus und P-Typus)”, και “Grenzen der nichtaristotelischen Dramatik”, στο: W. Hecht, J.Knopf, W.Mittenzwei, K.-D. Müller (επιμ.) *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Βερολίνο- Βαϊμάρη και Φραγκφούρτη-Μέιν 1993, τ.22, σσ. 171-172, 385-392 και 393-396
- _____, “*Μικρό όργανο για το θέατρο*”, μτφρ. Α. Βερυκοκάκη, στο: *Από τον Αριστοτέλη στον Μπρεχτ*, εκδ. Κάλβος, Αθήνα 1979, σσ.231-280

- _____, *Schriften zum Theater*, τ.3 και τ.5, 1937 - 1951, εκδ. Suhrkamp Verlag, Φραγκφούρτη-Μέιν 1963
- _____, *Οι διάλογοι από την Αγορά του Χαλκού*, μτφρ. Α. Γλυτζουρής – Θ.Σαρηγιάννη, εκδ., Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα 2000
- _____, “Ομιλίες, σημειώσεις, άρθρα κι επιστολές”, στα *Θέματα Παιδείας*, “Αφιέρωμα στον Μπρεχτ”, σσ.19-54.
- _____, *Ποιήματα*, μτφρ.-πρόλογ. Νάντια Βαλαβάνη, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1987
- _____, *Ποιήματα*, μτφρ. Μάριου Πλωρίτη, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 1983
- _____, *Πολιτικά κείμενα*, μτφρ. Β.Βεργωτή, εκδ. Στοχαστής, Αθήνα 1971
- _____, “*Το μέτρο*” [ή “*Η Απόφαση*”, 1930-’31]. Συνεργάτες: Σλάταν Ντούντοφ – Χανς Άισλερ. Στο: *Ο Μπρεχτ και ο μαρξισμός*, μτφρ. Νατάσσα Αβραμίδου, εκδ. Ομίλου Εκπαιδευτικού Προβληματισμού, Αθήνα 2014, σ.97-138
- Burian, Peter**, “Διασκευές της τραγωδίας για τη θεατρική σκηνή και την κινηματογραφική οθόνη από την Αναγέννηση ως σήμερα”, στο Easterling P.E. (επιμ.), *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, μτφρ. Λ.Ρόζη-Κ.Βαλάκας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2015, σσ.343-428
- _____, “Πώς ένας μύθος γίνεται μύθος τραγωδίας: η διαμόρφωση της τραγικής πλοκής” στο: Easterling P.E. (επιμ.), *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, μτφρ. Λ.Ρόζη-Κ.Βαλάκας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2015, σσ.267-314
- Βώρος, Φανούριος**, *Δοκίμια Ιστορίας – Κοινωνιολογίας Γενικής Παιδείας*, εκδ. Δ. Παπαδήμα, Αθήνα 1984
- Γεωργοπαπαδάκος, Α.**, *Εκλεκτά μέρη από τον Θουκυδίδη*, Θεσσαλονίκη 1974.
- Γεωργουσόπουλος, Κώστας**, “Μπρεχτ Η Αντιγόνη του Σοφοκλή” στο: *Παγκόσμιο θέατρο, τ.2 Από τον Στρίντμπεργκ και τον Τσέχωφ στον Πιραντέλλο και στον Μπρεχτ*, επιμ. Έλσα Ανδριανού, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2003² σσ.282-286
- Γιώστ, Ρόλαντ**, “Μπρεχτ και Λένιν” στο: *Ο Μπρεχτ και ο μαρξισμός*, μτφρ. Άννεκε Ιωαννάτου, εκδ. Όμιλος Εκπαιδευτικού Προβληματισμού, Αθήνα 2004, σσ.45-56
- Γκότσης, Γιάννης**, “Η Αντιγόνη του Σοφοκλή ως διακείμενο της Αντιγόνης του Ζ. Ανούιγ, της Αντιγόνης του Μ.Μπρεχτ και της Αντιγόνης της Μ. Λαμπαδαρίδου-Πόθου”, στο: Τσατσούλης Δημήτρης (επιμ.), *Από το Αττικό δράμα στο σύγχρονο θέατρο, μελέτες για την πρόσληψη και τη διακειμενικότητα*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 2008, σσ.9-52
- Carter, David**, “Antigone”, στο: Markantonatos Andreas (επιμ.), *Brill's companion to Sophocles*, εκδ. Brill, Leiden-Boston 2012, σσ. 111-128.
- Cartledge, Paul**, “Θεατρικό έργο με βάθος: το θέατρο ως διαδικασία στη ζωή των πολιτών της αρχαίας Ελλάδας”, στο: Easterling P.E. (επιμ.), *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, μτφρ. Λ.Ρόζη-Κ.Βαλάκας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2015, σσ. 3-52.
- Chiarini, Paolo**, “Dialektik, Realismus und Veränderungen der Tragödie in Brecht” στο: Jahn-Gellert, Inge, *Brecht und Marxismus*, εκδ. Henschelverlag Kunst, Βερολίνο 1983
- Dain, Alphonse**, (επιμ.), **Mazon, Paul**, (επιμ.), **Irigoin, Jean**, (επιμ.), *Sophocle, Les Trachiniennes- Antigone*, τόμος 1, εκδ. "Les Belles Lettres", Παρίσι 1981
- Diderot, Denis**, “*Paradoxe sur le Comédien*”, Παρίσι 1883
- Dodds, E.R.**, *The Greeks and the irrational*, Μπέρκλεϋ & Λος Άντζελες, 1951.

- Easterling, Patricia - Knox, Bernard**, *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, μτφρ. Μ.Κονόμη, εκδ. Παπαδήμας, Αθήνα 2013
- Ελληνούδη, Αριστούλα**, “Μπέρτολτ Μπρεχτ – πολυαγαπημένος του ελληνικού θεάτρου, μισός και πλέον αιώνας παρουσίας του στην Ελλάδα”, στο περιοδικό: *Θέματα Παιδείας*, τεύχ.49-50, “Αφιέρωμα στον Μπέρτολτ Μπρεχτ”, σσ.335-349.
- Ευστρατιάδης, Αυρήλιος**, *Ερμηνεία Αντιγόνης*, επιμ. Γιάννη Κορίδη, εκδ. Ιωλκός, Αθήνα 1975
- Garland, Robert**, *Surviving Gree Tragedy*, Duckworth, London 2004
- Goldhill, Simon**, “Το κοινό της αθηναϊκής τραγωδίας”, στο: Easterling P.E. (επιμ.), *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, μτφρ. Λ.Ρόζη-Κ.Βαλάκας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2015, σσ.81-102
- Gregory, Justina**, “*Sophocles and Education*”, στο: Markantonatos Andreas (επιμ.) *BRILL’S COMPANION TO SOPHOCLES*, εκδ. Brill, Leiden-Boston 2012, σ.515-538.
- Gregory, Jystina** (επιμ.), *Όψεις και θέματα της Αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, 31 εισαγωγικά δοκίμια*, μτφρ. Μ.Καίσαρ- Ο.Μπεζαντάκου, Γ. Φιλίππου, επιμ. ελλην. έκδ. Δ.Ιακώβ, εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα 2010
- Hall, Edith**, “Η κοινωνιολογία της Αθηναϊκής Τραγωδίας”, στο: Easterling P.E. (επιμ.), *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, μτφρ. Λ.Ρόζη-Κ.Βαλάκας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2015
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich**, *Philosophie der Religion*, XVI,1.133, Aesthetik, ii 2, στο: Bradley, A.C., *Oxford Lectures on Poetry*, σσ. 69-72.
- Hecht, Werner**, “Der Weg zum epischen Theater” στο: Hecht Werner (επιμ.) *Brechts Theorie des Theaters*, εκδ. Suhrkamp, Frankfurt &Main 1986, σσ. 45 -92
- Henrichs, Albert**, “Ο Νίτσε για την αρχαία ελληνική τραγωδία και το τραγικό” στο: **Θεοδωρακόπουλος, Ιωάννης**, *Εισαγωγή στον Πλάτωνα*, Πανεπιστημιακές παραδόσεις, Αθήνα 1964⁴
- Θεοδωρίδης, Χαράλαμπος**, *Εισαγωγή στη Φιλοσοφία*, Εκδόσεις Του Κήπου, Αθήνα 1955²
- Irrlitz, Gerld**, “Philosophiegeschichtliche Quellen Brechts, Hecht Werner (επιμ.) *Brechts Theorie des Theaters*, εκδ. Suhrkamp, Frankfurt &Main 1986, σσ. 11-31
- Κακριδής, Ιωάννης**, *Ελληνική Μυθολογία*, τ.2, “Οι Θεοί”, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1986
- Καλογεράς, Βασίλειος**, *Νέες απόψεις για την Αριστοτελική κάθαρση*, Ανατύπωση του περιοδικού *Χρονικά* του Πειραματικού Σχολείου του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, τεύχ. ΛΖ’, Θεσσαλονίκη 1956
- Καραβάς, Ορέστης**, *Η Αρχαία ελληνική τραγωδία στην ύστερη Αρχαιότητα*, στο: Μαρκαντωνάτος, Α. (επιμ.), Τσαγγάλης Χρ. (επιμ.), *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία, Θεωρία και Πράξη*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2008, σσ. 239-264.
- Kaufmann, Hans**, *Geschichtsdrama und Pabelstück*, Rütten&Loening, Βερολίνο 1962
- Kitto, H.D.F.**, *Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, μτφρ. Λ.Ζενάκος, εκδ. Παπαδήμας, Αθήνα 2010⁸
- Κνοπφ, Ταν**, “Η έννοια και τα στοιχεία της αποστασιοποίησης”, μτφρ. Μάικ Φελ, στα *Θέματα Παιδείας*, “Αφιέρωμα στον Μπ.Μπρεχτ”, τεύχ. 49-50, Άνοιξη-Καλοκαίρι 2012, σσ.227-234.
- _____ *Brecht Handbuch*, εκδ. Metzler Verlag, Στουτγάρδη- Βαϊμάρη 1980, σσ.271-280

Κορδάτος, Γιάννης, *Η αρχαία τραγωδία και κωμωδία. Ποιες είναι οι κοινωνικές ρίζες του αρχαίου ελληνικού θεάτρου*, εκδ. Μπουκουμάνη, Αθήνα 1974⁴

Κοτσιάρος, Κωνσταντίνος (διδακτορική διατριβή), *Walter Hasenclevers und Bertolt Brechts Bearbeitungen der Sophokleischen Antigone*, Berlin 2006

Lada- Richards, I., “Η Ανταπόκριση των Θεατών στην Αττική Τραγωδία των Κλασικών Χρόνων: Συναίσθημα και Στοχασμός, Ποικιλία και Ομοιογένεια”, στο: Μαρκαντωνάτος, Α. (επιμ.), Τσαγγάλης Χρ. (επιμ.), *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία, Θεωρία και Πράξη*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2008, σσ.451-466

Λαδογιάννη, Γεωργία, “Μπ.Μπρεχτ, Αντιγόνη, Η επική μεταγραφή της σοφοκλείας τραγωδίας”, στο: Επιστημονικό Συνέδριο Μπ. Μπρεχτ *Για τους σεισμούς που μέλλονται να ‘ρθούν*, εκδ.Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2014

Lesky, Albin, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, μτφρ. Νίκος Χουρμουζιάδης, τόμ.Α’ “Από τη γένεση του είδους ως και τον Σοφοκλή”, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα 1987

Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας, μτφρ. Αγαπητός Τσοπανάκης, εκδ. Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 1983⁵

Το νόημα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, έκδ. Ελληνική Ανθρωπιστική Εταιρεία – Κέντρον Ανθρωπιστικών Κλασικών Σπουδών, Αθήνα 1968

Μαραγγιανού- Δερμούση, Ευαγγελία, “Η έννοια της στοιχειώδους εκπαιδεύσεως κατά Πλάτωνα”, ανακοίνωση στο *1^ο Συνέδριο της Νοτιοαφρικανικής Εταιρείας για την Ελληνική Φιλοσοφία και τις Ανθρωπιστικές Επιστήμες*, Πρετόρια, 29 Απριλίου-4 Μαΐου 1997, σσ.387-396.

Μαρκαντωνάτος, Ανδρέας, “Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο και Αθηναϊκή Πόλη. *Αντιγόνη, Τκέτιδες, Ίων*” στο: Μαρκαντωνάτος Α. - Πλατυπόδης Λ. (επιμ.) *ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΠΟΛΗ. Αττικό Δράμα, Αθηναϊκή Δημοκρατία και Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2012.

(επιμ.), *Brill's companion to Sophocles*, εκδ. Brill, Leiden-Boston 2012

Μαρκαντωνάτος, Γεράσιμος, *Σοφοκλέους Αντιγόνη, Εισαγωγή –κείμενο–μετάφραση–σχόλια*, εκδ. Gunteberg, Αθήνα 2004.

Μαρξ, Κάρλ, “Θέσεις για τον Φόουερμπαχ”, στο: Φρ. Ένγκελς *Ο Λουδοβίκος Φόουερμπαχ και το τέλος της κλασικής γερμανικής φιλοσοφίας*, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1981.

Μαρξχάουζεν, Τόμας, “Πόσο βαθιά είναι τα οχτώ πόδια - Η μελέτη του *Κεφαλαίου* από τον Μπρεχτ” στο: *Ο Μπρεχτ και ο μαρξισμός*, μτφρ. Άννεκε Ιωαννάτου, έκδ. Όμιλος Εκπαιδευτικού Προβληματισμού, Αθήνα 2004, σσ.23-44.

Mayer, Hans, *Brecht und Geschichte*, εκδ. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1971

Meier, Christian, *Η πολιτική Τέχνη της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας*, μτφρ. Φλώρα Μανακίδου, εκδ. Ινστιτούτο του Βιβλίου- Καρδαμίτσα, Αθήνα 1997

Μερακλής, Μιχάλης, *Τραγωδία και λαϊκός πολιτισμός στην Αρχαία Αθήνα*, εκδ.Σταμούλη, Θεσσαλονίκη 2017

Μιστριώτης, Γεώργιος, *Σοφοκλέους τραγωδίαι εκδιδόμεναι μετά σχολίων, Αντιγόνη*”, Αθήναι 1874

Mittenzwei, Werner, “Die Spur der Brechtschen Lehrstück- Theorie” στο: Hecht Werner (επιμ.) *Brechts Therie des Theaters*, εκδ. Suhrkamp, Frankfurt & Main 1986, σσ.183-216

“Marxismus und Realismus. Die Brecht-Lukács-Debatte” στο: *Das Argument* 46 /1968, σσ.12-43

Brechts Verhältnis zur Tradition, Akademie Verlag, Βερολίνο 1974.

- Μιχελάκης, Παντελής**, “Η Θεατρική πρόσληψη της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας”, στο: Μαρκαντωνάτος Ανδρέας (επιμ.) – Τσαγγάλης, Χρήστος (επιμ.), *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία, Θεωρία και Πράξη*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2008, σσ. 609-636
- Moretti, Jean- Charles**, *Θέατρο και κοινωνία στην αρχαία Ελλάδα*, μετάφρ. Ε. Δημητρακοπούλου, επιμ. Κ. Μπούρας, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2004
- Μποζιζίο, Πάολο**, *Ιστορία του Θεάτρου*, μτφρ. Ελίνα Νταράκλιτσα, τόμ.2, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 2006.
- Μποσένκο, Β.Ι.**, “Κι ο διαπαιδαγωγητής πρέπει να διαπαιδαγωθεί” στο: Κουβελάς, Μιχάλης, *Γενική Ψυχολογία, Διαλεκτική υλιστική προσέγγιση*, εκδ. Όμιλος Εκπαιδευτικού Προβληματισμού, Αθήνα 2009, σσ. 682-692.
- Müller, Klaus - Detlef**, *Kommentar zu „Die Antigone des Sophokles“*, στο: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe: Bertolt Brecht, Werke, τ. 8, Βερολίνο/Βαϊμάρη/Φρανκφούρτη -Μέιν 1992, σ. 488
- Νικολαΐδου, Ρίτα**, “Μάνα Κουράγιο – Γαλιλαίος – Αντιγόνη – Μέρες της Κομμούνας: ο Μπρεχτ για τον υποκειμενικό παράγοντα της ιστορίας”, στα *Θέματα Παιδείας, “Αφιέρωμα στον Μπ.Μπρεχτ”*, τεύχ. 49-50, Άνοιξη-Καλοκαίρι 2012, σσ. 196-203.
- Pelling, Christopher**, “Εισαγωγή” στο: *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία, Θεωρία και Πράξη*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2008, σσ.21-30
- Πούχγερ, Βάλτερ**, *Ελληνική Θεατρολογία. Δώδεκα μελετήματα*, εκδ. Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης-Κρητική Θεατρική Βιβλιοθήκη, τ.Β΄, Αθήνα 1988
- _____, “Η μετάφραση της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή από τον Friedrich Hölderlin και η διασκευή της *Αντιγόνης* από τον Bertolt Brecht. Μια φιλολογική ανίχνευση”. Στο *Σύγκριση/ Comparaison* 10 (1999), σσ.59-81. Αναδημοσίευση στο: *Theatrum Mundi, Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σσ. 243-269
- Rehm, R.**, “Ritual im Sophocles”, στο: Markantonatos Andreas (επιμ.) *Brill ‘s Companion to Sophocles*, εκδ. Brill, Leiden-Boston 2012, σσ.411-428
- De Romilly, Jacqueline**, *Αρχαία ελληνική τραγωδία*, μτφρ. Μίνα Καρδαμίτσα-Ψυχογιού, εκδ. Ινστιτούτο του Βιβλίου- Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1997²
- _____, *Η ελληνική τραγωδία στο πέρασμα του χρόνου*, μτφρ. Μπ.Αθανασίου – Κ.Μηλιάρη, πρόλ. Μ.Πλωρίτης, εκδ. Το Άστυ, Αθήνα 2000²
- Saïd, Suzanne –Trédé, Monique –Boulluec Le, Alain**, *Ιστορία της Ελληνικής Λογοτεχνίας*, τ.Ι, επιμ. ελλην. έκδ.: Γ. Ξανθάκη-Καραμάνου, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 2001
- Σεμπέρα, Γίργκεν**, “*Το Μέτρο*, μια πνευματική εξάσκηση για καλούς διαλεκτικούς”, στο: *Ο Μπρεχτ και ο Μαρξισμός*, μτφρ. Α. Ιωαννάτου, εκδ. Όμιλος Εκπαιδευτικού Προβληματισμού, σ. 83-96
- Scullion, Scott**, “Τραγωδία και Θρησκεία: το πρόβλημα των απαρχών”, στο: Gregory, Justina (επιμ.), *Όψεις και Θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας*, εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα 2010, σσ.31-51
- Silberman, Marc**, “Ο Μπρεχτ σήμερα” στο: Βαλαβάνη, Νάντια (επιμ.), *Κριτικές Προσεγγίσεις στον Μπέρτολτ Μπρεχτ*, εκδ. Στάχυ, Αθήνα 2002.
- Σπανδωνίδης, Πέτρος**, *Εισαγωγή στην αρχαία ελληνική τραγωδία*, εκδ. Νομικός, Αθήνα 1964²
- Steiner, George**, *Επανεξετάζοντας την τραγωδία*, μτφρ. Γ. Λυκιαρδόπουλος, εκδ. Έρασμος, Αθήνα 2014

_____ *Οι Αντιγόνες: ο μύθος της Αντιγόνης στη λογοτεχνία, τις τέχνες και τη σκέψη της Εσπερίας*, μτφρ. Βασίλης Μάστορης - Πάρις Μπουρλάκης, εκδ. Καλέντης, Αθήνα 2001²

Taplin, Oliver, *Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία σε Σκηνική Παρουσίαση*, μτφρ. Β. Ασημομύτης, εκδ. Παπαδήμας, Αθήνα 1988²

Thomson, George, *Αίσχύλος και Αθήναι, Μελέτη γύρω από τις κοινωνικές πηγές του δράματος*, μτφρ. Γ.Ν.Βιστάκης- Φ.Αποστολόπουλος, εκδ. Ορίζοντες, Αθήνα 1954

Webster, T. B. L., *Εισαγωγή στον Σοφοκλή*, μετάφρ. – επιμ. Ι. Αχ. Μπάρμπας, εκδ. Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1996,

Winnington-Ingram, R. P., *Σοφοκλής: Ερμηνευτική προσέγγιση*, μτφρ. Ν.Κ.Πετρόπουλος-Χρ. Π. Φαράκλας, εκδ. εκδ. Ινστιτούτο του Βιβλίου- Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1999

Χάρτνολ, Φύλις, *Ιστορία του θεάτρου*, μτφρ. Ρούλα Πατεράκη, εκδ. Υποδομή, Αθήνα 1980

Yaser, Abdel-Rahman Ibrahim Aly, *Πολιτικές Προεκτάσεις στο έργο του Σοφοκλή, Αίας-Αντιγόνη-Φιλοκτήτης*, διδακτορική διατριβή ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2002