

Η ΑΤΤΙΚΗ ΤΡΑΓΩΔΙΑ Γένεση και διαμόρφωση του είδους

Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf

Το πρόβλημα

Όταν κάποιος παίρνει στα χέρια του ένα αττικό δράμα συνήθως ξεκινά από την προϋπόθεση ότι πρόκειται για ένα ποίημα του ίδιου λογοτεχνικού είδους με τα έργα *Σακουντάλα*, *Η ζωή είναι όνειρο*, *Πολύευκτος*, *Μάκβεθ*, *Βάλλενσταϊν*. Ως εκ τούτου μεταθέτει σε εκείνο ορισμένες προσδοκίες, οι οποίες ενυπάρχουν στη φύση αυτού του είδους. Περιμένει κανείς ένα αισθητικό αποτέλεσμα, η επίτευξη του οποίου πρέπει να είναι ο σκοπός της τραγωδίας· συνεπώς η κρίση για το ποίημα που διαβάξει καθορίζεται από το κατά πόσο αυτό έχει εκπληρώσει την αποστολή του και έχει ικανοποιήσει τις προσδοκίες αυτές. Βέβαια σε κάθε δράμα ο καθένας διατυπώνει κάτι που τον προβληματίζει, το οποίο, όμως, ο ποιητής έχει επεξεργασθεί σκόπιμα έτσι, το έχει θεωρήσει, δηλαδή, είτε ως προτέρημα είτε ως κάτι εντελώς απαραίτητο. Στο αττικό δράμα υπάρχει ο Χορός που συχνά τροχοπεδεί την εξέλιξη της πλοκής· στον Καλντερόν κουράζουν τα αναρίθμητα κατ' ιδίαν (a parte) των προσώπων καθώς και οι ατέλειωτες περιγραφές· στον Κίννα του Corneille μάς απωθεί η ενότητα του χώρου, στον Σαίξπηρ οι γελωτοποιοί, στον Schiller τα ερωτικά ζευγάρια. Στις περισσότερες περιπτώσεις βέβαια ο αναγνώστης είναι ήδη από πριν ενημερωμένος για το τι πρόκειται να συναντήσει. Έτσι δεν είναι πια τόσο έντονα αποστασιοποιημένος, παραβλέπει ή προσπερνά εύκολα ένα περιττό τμήμα και τελικά συμβιβάζεται με ό,τι τον ενοχλεί και το δέχεται ως δικαιολογημένη ιδιοτυπία. Αλλά, όπως είναι γνωστό, δικαιολογημένη ιδιοτυπία σημαίνει κάτι το οποίο μπορεί ενδεχομένως να αιτιολογείται, αφού δυστυχώς δεν είναι δυνατό να αλλάξει, ενώ κατά βάθος είναι εντελώς αδικαιολόγητο. Και η εντιμότητα απαιτεί να ομολογήσουμε ότι οι ποιητές θέλησαν με αυτά τα μέσα να εκπληρώσουν την αποστολή τους, αλλά παρά ταύτα την εκπληρώνουν στην πραγματικότητα μετά βίας. Κατανόησαν, δηλαδή, την αποστολή τους σε μικρότερο βαθμό από ό,τι εμείς· και αυτό τελικά αποτελεί μια κολακευτική επιβεβαίωση της εσωτερικής μας ικανοποίησης για το πόσο πολύ έχουμε προοδεύσει στα ζητήματα αυτά.

Για το αττικό δράμα η κατάσταση είναι ακόμη πιο περίπλοκη, επειδή έχει διατηρήσει επί πολλούς αιώνες το κύρος του κλασικού, δηλαδή του άκρως υποδειγματικού, και μέσα από τη διδασκαλία του στα σχολεία, η πίστη αυτή τροφοδοτείται διαρκώς σαν αυτή η υπεροχή να ίσχυε ακόμη και σήμερα. Για αυτόν τον λόγο ο αναγνώστης πιστεύει πως έχει κάθε δικαίωμα να θέσει ένα απόλυτο αξιολογικό κριτήριο και εγείρει κατά των αρχαίων ποιητών κάθε ένσταση, την οποία προβάλλει κατά την προσωπική ανάγνωση εύλογα και δίκαια εναντίον της κλασικότητας, σαν να πρόβαλλαν οι ίδιοι οι ποιητές αυτές τις υπερβολικές απαιτήσεις. Στην περίπτωση αυτή οι ποιητές θα πρέπει να στερηθούν την παραδοσιακή εκτίμηση, και μαζί της φαίνεται να χάνουν και την ιδιαίτερη αξία τους.

Ένας τέτοιος τρόπος αντιμετώπισης δεν θα πρέπει να απορρίπτεται εξ ολοκλήρου. Πρέπει να υπάρχει κάποιο κριτήριο που να μπορεί να εφαρμόζεται σε κάθε ποίηση κάθε εποχής, χωρίς ποτέ να αδικείται κανένας, αν δεν θέλουμε διαφορετικά να χάσουμε την πίστη μας στην ύπαρξη και την αιωνιότητα του Ωραίου. Προπάντων, όμως, καμιά εποχή δεν πρόκειται και δεν πρέπει να επιτρέψει να θιγεί το δικαίωμα της να αξιολογεί τα έργα του παρελθόντος σύμφωνα με το δικό της αισθητικό κριτήριο. Πάντως μπορεί ο καθένας να θεωρήσει κατ' αρχήν αυτά τα δύο κριτήρια ταυτόσημα: στην πραγματικότητα το ιδανικό κριτήριο βρίσκεται εκεί, όπου βρίσκεται και η ιδέα του Ωραίου· ό,τι, όμως, εμείς οι άνθρωποι τοποθετούμε στη θέση του υπόκειται το ίδιο σε αλλαγή, δηλαδή ήταν κάτι άλλο

από αυτό που είναι σήμερα και στο μέλλον θα γίνει πάλι κάτι άλλο. Μπορούμε με αυτοπεποίθηση να κάνουμε την αξιολόγηση με βάση ό,τι μας φαίνεται απόλυτο, αφού το δίκιο βρίσκεται με το μέρος των ζωντανών. Όμως δίκιο είχε για την εποχή του κι εκείνος που ζούσε τότε, και η πιο στοιχειώδης αλλά και ασύγκριτα δυσκολότερη αποστολή της ιστορικής επιστήμης είναι να υποστηρίζει τα δικαιώματα του. Δεν της επιτρέπεται να θέσει άλλες προϋποθέσεις εκτός από το άτομο και την εποχή στην οποία ανήκει το εξεταζόμενο έργο. Πρέπει να το ερμηνεύσει μέσα από το ίδιο και μέσα από τις συνθήκες ύπαρξης και δημιουργίας του. Με κανέναν τρόπο δεν παραιτείται από την κρίση του, αλλά συνυπολογίζει τις επιθυμίες και τις δυνατότητες του λαού, της εποχής, του ατόμου. Επιδιώκει να κατανοήσει, όχι για να συγχωρήσει αλλά για να κρίνει δίκαια.

Το καθήκον αυτό απέναντι στο δράμα, τη χρήση, δηλαδή, της κατανόησης ως θεμελίου της *κρίσεως*, η φιλολογία το έχει παραμελήσει με απαράδεκτο τρόπο. Έχουμε φτάσει στο σημείο έξω από τους κύκλους των ειδικών να ασεβούν ανενόχλητα προς τα ευγενέστερα δημιουργήματα της αρχαίας ελληνικής ποίησης η πιο απωθητική κοινοτοπία και η πιο απροκάλυπτη άγνοια, ενώ μέσα στους κύκλους των ειδικών να παραμερίζονται οι οξυδερκείς και να σφετερίζονται την ηγεσία οι μονόφθαλμοι ή οι τυφλοί. Μόνο που και η ίδια η ατέλεια θα πρέπει να κατανοηθεί ιστορικά. Δεν θα πρέπει απλώς να την κατακρίνουμε αλλά και να την εξηγήσουμε.

Σύγχρονη αισθητική

Έχει περάσει λίγο περισσότερο από ένας αιώνας από τότε, που η αρχαία ελληνική ποίηση βγήκε από τη σκιά των βιβλιοθηκών στο φως της ημέρας. Αυτό συνέβη σε μια εποχή με προσανατολισμό εντελώς φιλοσοφικό. Όταν ο Lessing παρέπεμπε στο αρχαίο δράμα, το έκανε αναγνωρίζοντας του το κύρος του κλασικού, για να εκτοπίσει από την εξίσου υψηλή θέση του το γαλλικό θέατρο. Για τον ίδιο σκοπό χρησιμοποίησε και ο Ντιντερό την αρχαία τραγωδία¹. Επιπλέον η *Ποιητική τον* Αριστοτέλη αναγνωριζόταν ως γνώμονας πολύ περισσότερο επειδή πρόσφερε ένα απόλυτο αξιολογικό κριτήριο που φαινόταν ότι μπορούσε να εφαρμοσθεί σε όλες τις εποχές. Ο Herder έφθασε βέβαια σε μια ιστορική θεώρηση, όχι όμως διαμέσου μιας απροκατάληπτης μελέτης του παρελθόντος αλλά διαμέσου της φιλοσοφίας της ιστορίας. Αυτός κατηύθυνε επίσης τη σκέψη και την εργασία των ερευνητών κυρίως προς τις αρχές και τα πρώτα στάδια της εξέλιξης του πολιτισμού, έτσι ώστε το δράμα, το τελευταίο και πιο ολοκληρωμένο άνθος της αρχαίας ελληνικής ποίησης, να τύχει λιγότερης προσοχής, αφού η έντεχνα επεξεργασμένη μορφή του απέχει πιο πολύ από το λαϊκό στοιχείο από ό,τι στις περισσότερες άλλες λογοτεχνίες. Αυτή η κατάσταση συνεχίστηκε για πολύ καιρό ακόμη. Όταν από τους κύκλους των ρομαντικών, ή έστω με την ώθηση που προήλθε από τη σχολή τους, έγιναν επανειλημμένες προσπάθειες να γραφεί μια ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας, ελάχιστοι έφτασαν μόνο μέχρι και το δράμα και κατόπιν επιχείρησαν να το συσχετίσουν με κάποιον τρόπο με τη λαϊκή ποίηση.

Όταν οι μεγάλοι ποιητές του γερμανικού λαού τού χάρισαν έναν αριθμό δραμάτων, που ήταν εφάμιλλα των αρχαίων, αυτά δημιουργήθηκαν ανεξάρτητα από την αρχαία πράξη και θεωρία. Όπου ο συσχετισμός υπήρξε συνειδητός, εκεί το αποτέλεσμα ζημιώθηκε εξαιτίας του. Ήταν αδύνατο να μην υπάρξουν συνέπειες: τα αρχαία έργα άρχισαν αυτόματα να συγκρίνονται με τα σύγχρονα, οι αναγνώστες άρχισαν να απαιτούν από αυτά ό,τι προσέφεραν τα νεότερα, και η μορφή τους, που σωστά χαρακτηριζόταν σκανδαλώδης στο έργο *Die Braut von Messina*, άρχισε να αμφισβητείται και στον *Οιδίποδα*. Ο Goethe και ο Schiller είχαν προβληματιστεί έντονα σχετικά με τη θεωρία του δράματος και, καθώς ήταν

προσκολλημένοι στον Αριστοτέλη, κατανόησαν το δράμα μέσα από την αντίθεση του προς το έπος. Αν, όμως, είχαν κατορθώσει πραγματικά να καταλάβουν και τα αρχαία ποιήματα στο πρωτότυπο, ως ποιητές δεν θα είχαν βέβαια αναζητήσει σε αυτά τους όρους και τους στόχους της ξένης δημιουργίας αλλά έναυσμα και ώθηση για τη δική τους δημιουργία. Ιδιαίτερα ολέθριο πάντως για τη θεωρία του αρχαίου δράματος, ακριβώς όπως και για την πρακτική της μίμησης που γνώρισε ύστερα από λίγο την κατακραυγή, ήταν το γεγονός ότι ο Schiller, ο υπέρμαχος της θεωρίας της ελευθερίας κατά Kant, έθεσε ως γνώμονα του τραγικού ήθους την έννοια της μεγάλης, γιγάντιας μοίρας, η οποία ανυψώνει τον άνθρωπο τη στιγμή ακριβώς που τον συντρίβει.

Τις βασικές αρχές της αντίληψης, που και σήμερα ακόμη είναι η πιο διαδεδομένη, χάραξε ο A.W. Schlegel στις *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. Στην πραγματικότητα ήταν μια απόπειρα να αξιολογηθεί ιστορικά η ποίηση των διάφορων λαών, την οποία ο Schlegel έκρινε βασιζόμενος σε καθαρά προσωπική γνώση. Αλλά η απόπειρα αυτή έγινε με συγκεκριμένο πρακτικό προσανατολισμό. Κήρυττε το ευαγγέλιο μιας μοναδικής, καθαρής, υψηλής τέχνης και πίστευε δικαιολογημένα ότι ο καλύτερος τρόπος για να προπαγανδίσει αυτό το ιδεώδες θα ήταν, αν για χάρη του εξαιρετικού επέκρινε δριμύτατα και ευτέλιζε καθετί που συνήθιζε να επικαλείται η κυρίαρχη κακογουστιά, την οποία ήθελε ακριβώς να πλήξει². Ενδόμυχα ο Schlegel θεωρεί τελικά τον εαυτό του προφήτη του μεγάλου ρομαντικού τραγικού ποιητή, που σύμφωνα με τη φιλοσοφία της ιστορίας επρόκειτο να έλθει ως επιστέγασμα του οικοδομήματος της γερμανικής ποίησης. Παραμένει ίσως αμφίβολο αν συμμερίστηκε την πλάνη των συγχρόνων του και είδε τον σωτήρα στο πρόσωπο του L. Tieck. Πάντως, ο σωτήρας δεν ήρθε. Οι ρομαντικοί ήταν μια ομάδα προβληματισμένη, πνευματώδης, ειρωνική» αρρωστημένη τόσο πολύ, ώστε να μην είναι σε θέση να αποδώσουν άμεσα τη βαθιά τραγικότητα. Οι περισσότεροι ήταν εντελώς ακατάλληλοι για κάτι τέτοιο' ακόμη και όταν θέλουν να εκφράσουν τον θαυμασμό τους για τους μεγάλους τραγικούς ή να τους ερμηνεύσουν, διαπράττουν τα πλέον χονδροειδή σφάλματα. Είναι αξιοσημείωτο ότι ο Tieck δεν συμμεριζόταν την πολεμική κατά του Ευριπίδη, αλλά, όταν χαρακτηρίζει τα ποιήματα του «διαποτισμένα από το λυκανγές ενός εκδικητικού ρομαντισμού», ενώ αυτός «σκέφτεται κυρίως την θαυμάσια Ελένη» ή όταν βρίσκει στην *Ιφιγένεια την εν Ταύροις* και στην *Ηλέκτρα* «ασυνήθιστη τη δροσιά του αέρα του δάσους και της μοναξιάς» (στο F.V. Raumer, *Vorlesungen über alte Geschichte*, τόμ. Π, σ. 544), δίνει ο ίδιος τα πιο ασυνήθιστα δείγματα εκδικητικού ρομαντισμού. Είναι γνωστό ότι έσφαλε και στην κρίση του για την Οφελία, κάτι που συγχωρείται ακόμη λιγότερο, αφού προϋπήρχε ο Wilhelm Meister. Από τους υπόλοιπους ρομαντικούς, που θα μπορούσαν ίσως να επιδείξουν μεγαλύτερη ιστορική ευαισθησία, αυτή έλειπε τελείως. Ο F. Schlegel θα μπορούσε άνετα να είχε παρακολουθήσει τις ευριπίδειες γυναικείες μορφές στα δαιδαλώδη μονοπάτια των νευρώσεων τους και είχε μια διεισδυτικότερη ματιά από τον αδελφό του για τη μακρά πορεία της εξέλιξης, που φέρνει σταδιακά την ελληνική ποίηση ως την κορυφή της αισχύλειας υπεροχής. Αυτός, όμως, ήταν ένας υπερβολικά διεφθαρμένος εγωιστής, χωρίς θρησκεία και χωρίς αίσθημα τιμής³ πώς να μην τρέμει μπροστά στο άτεγκτο ήθος αυτής της ποίησης η οποία καταδίκαιζε όλη του τη συμπεριφορά; Για τον ίδιο λόγο άλλωστε έτρεφε τόσο άσβεστο μίσος για τον Schiller. Από τον ρομαντισμό προήλθε επίσης η οικουμενική φιλοσοφία, που πίστευε ότι μπορούσε να αγκαλιάσει με τις ιδέες της επιστήμη, ζωή και τέχνη (*θεωρεῖν, πράττειν, ποιεῖν*) και να άρει όλες τις φαινομενικές αντιφάσεις. Είχε βρει και για το δράμα έναν ερμηνευτικό τύπο, ο οποίος αναμφισβήτητα χαρακτηριζόταν από μεγάλη και βαθιά αλήθεια. Ωστόσο, ακόμη και η *Αντιγόνη* πρέπει να παραποιηθεί βάνανυσα, για να μπορέσει να αντικαταστήσει τον *Οιδίποδα* ως πρότυπο και να παρουσιάσει πώς από την σύγκρουση δύο μονομερώς δικαιολογημένων επιδιώξεων προκύπτει η υψηλότερη αρμονία, έστω και με τίμημα την

πτώση των ηρώων. Ίσως δημιουργηθεί η εντύπωση ότι δεν έχει και τόση σημασία η επισήμανση των προσπαθειών αυτών, επειδή έχει παρέλθει πλέον η κυριαρχία του ρομαντισμού και της εγγελιανής φιλοσοφίας. Μόνο που η φιλοσοφική σκέψη της εποχής που ακολούθησε συνέβαλε ελάχιστα στην κατανόηση του αρχαίου δράματος⁴, κάτι που είναι απόλυτα δικαιολογημένο και που πάντως άσκησε μικρή επίδραση στη μελέτη του. Υπό την πίεση του κλίματος που δημιούργησε η διαμάχη μεταξύ Hermann, Welcker και Otfried Müller, η φιλολογία εγκατέλειψε αυτό το πεδίο. Οι σημαντικοί φιλόλογοι περιφρόνησαν αυτό που τους φαινόταν ως μάταιο παιχνίδι. Στην πλατιά μάζα πάντως επιζούν για πολύ ακόμη σε όλες τις εποχές τέτοιες ιδέες, έστω κι αν στην πραγματικότητα είναι ξεπερασμένες. Ό,τι συνιστά την κρατούσα, δηλαδή, άποψη γενικά για την αττική τραγωδία και μεταδίδεται στους μαθητές και αυτοί με τη σειρά τους το μεταφέρουν στη ζωή, αποτελεί ουσιαστικά αντανάκλαση όσων είχαν υποστηρίξει ο Lessing και ο Schiller, οι ρομαντικοί και οι φιλόσοφοι που τους διαδέχτηκαν. Η τελευταία πενηνταετία έχει προσθέσει λίγα πράγματα. Ακούμε βέβαια καθημερινά ότι οι θεωρητικές επιστήμες θα χρεωκοπήσουν, αν δεν μιμηθούν σε κάποιο βαθμό τις ακριβείς μεθόδους της βασιλίσσας φυσικής επιστήμης. Γίνεται επίσης λόγος για μια ποιητική του μέλλοντος, η οποία με μέσα εμπειρικά-ψυχολογικά και εμπειρικά-ανθρωπολογικά αναζητεί την ορθή βάση. Γι' αυτήν όμως την ποιητική φαίνεται πως είναι σημαντικότερο να μελετήσει κανείς τους Βοτοκνυδ και τους Kamtschadale παρά τους αρχαίους Έλληνες. Αν ήδη ο Μεφιστοφελής αισθάνεται άβολα στην κλασική Βαλπούργεια νύχτα, τότε πώς πρέπει να αισθάνονται οι τεχνοκράτες που έχουν απαλλαγεί προ πολλού από τα πνεύματα και το πνεύμα; Όποιος θεωρεί την *Ορέστεια* και την *Ποιητική* τον Αριστοτέλη ακατανόητες, όπως είναι για τον Casca η γλώσσα του Κικέρωνα, αυτός πρέπει επίσης να ανέχεται να είναι η δική του γλώσσα ακατάληπτη στους Ελληνιστές. Τι αξία θα είχε να αντικαταστήσουμε ένα σύστημα με ένα άλλο, που διδάσκει επίσης μόνο πώς να κρίνουμε, όχι όμως πώς να κατανοούμε;

Αριστοτέλης

Βεβαίως μόλις η τελευταία γενιά πριν από μας άρχισε να κατανοεί ένα βασικό εγχειρίδιο, την αριστοτελική *Ποιητική*, και μόλις τώρα ο μεγάλος δάσκαλος άρχισε να λαμβάνει στην αρχαιογνωστική επιστήμη τη δεσπόζουσα θέση που του ανήκει δικαιωματικά. Μάλιστα η επιρροή του θα αυξηθεί ακόμη περισσότερο. Γι' αυτό και έγινε πιο προσιτός. Δεν επιτρέπεται πλέον, έστω κι αν ποτέ δεν λείπουν οι αφελείς, να ανάγει κανείς στον Αριστοτέλη ό,τι θεωρεί αληθινό. Αλλά γι' αυτόν τον λόγο επίσης η προσωπική κρίση του Αριστοτέλη και η αισθητική του θεωρία δεν είναι πλέον για μας καθοριστικές. Ό,τι αυτός μας παρουσιάζει ως ιστορικό γεγονός είμαστε υποχρεωμένοι να το δεχθούμε, εφόσον φυσικά δεν αποδεικνύεται εσφαλμένο. Η εκτίμηση των γεγονότων και οι γενικοί νόμοι που προκύπτουν από αυτήν τη θεωρία δεν είναι καθόλου δεσμευτικοί. Ο Αριστοτέλης αποτελεί την καλύτερη μαρτυρία που διαθέτουμε για τα ιστορικά γεγονότα του αττικού πολιτεύματος. Δεν είναι όμως εύκολο να υιοθετήσει κανείς την κρίση του για την πορεία του πολιτεύματος και την αξία των ηγετικών προσωπικοτήτων. Οπωσδήποτε η πολιτική θεωρία του Αριστοτέλη και η πρόταση του για το άριστο πολίτευμα δεν έχουν μεγάλη σημασία για την ιστορική και τη νομική πλευρά των συγκεκριμένων φαινομένων της αρχαίας ελληνικής ιστορίας. Είναι καιρός να μην αντιμετωπίζουμε πλέον την *Ποιητική* με διαφορετικό τρόπο. Σημείο εκκίνησης της μελέτης μας δεν πρέπει να είναι πλέον ο Αριστοτέλης ως αισθητικός αλλά ως ιστορικός. Όταν έχουμε ολοκληρώσει την ιστορική κατανόηση των αττικών δραμάτων, τότε μπορούμε να θέσουμε το ερώτημα αν η αισθητική θεωρία του Αριστοτέλη ευσταθεί και σε ποιο βαθμό είναι απόλυτα ορθή η άποψη του για

την ουσία της τέχνης. Κατ' αρχήν δεν πρέπει να ενδιαφερόμαστε καθόλου για την επίδραση της τραγωδίας στον Αριστοτέλη ή σε μας αλλά μόνο για την πρόθεση των ποιητών της. Δεν μπορεί επίσης να μας βοηθήσει καθόλου η σύγκριση με οποιαδήποτε άλλη δραματική ποίηση ακόμη κι αν δεχτούμε ότι αναμφίβολα το σύνολο και οι επιμέρους εκφάνσεις της δραματικής ποίησης κατάγονται από τους Αθηναίους⁵. Δεν θέλουμε ούτε να γράψουμε τραγωδία ούτε να διδάξουμε πώς γράφεται, αλλά να κατανοήσουμε αυτές που διαθέτουμε. Για να γίνει αυτό, είναι βέβαια απαραίτητο να γνωρίζουμε ποια αποστολή ήθελαν να εκπληρώσουν οι ποιητές και τι περίμενε ο λαός από αυτούς' και θα είναι αρκετά μακρύς ο δρόμος, προτού επιτύχουμε τον στόχο αυτόν. Ας ερμηνεύσουμε, όμως, το αττικό δράμα βάσει του παρελθόντος του και όχι βάσει του μέλλοντος του.

Θεμελιώδη γεγονότα

Αν για όλες τις πτυχές μάς επιτρεπόταν να φτάσουμε έως τις πηγές, τότε θα παρακάμπαμε τον Αριστοτέλη σε αυτή την ιστορική έρευνα. Αλλά μας έχουν παραδοθεί μόνο αποσπάσματα, έτσι ώστε να μην μπορούμε πλέον να επισκοπήσουμε και να ελέγξουμε όλες τις πηγές άμεσα, αλλά να εξαρτώμαστε από τις μαρτυρίες άλλων. Και σε αυτό το σημείο εμφανίζεται ο Αριστοτέλης ως ακλόνητη αυθεντία. Προστίθενται λίγες μόνο μαρτυρίες που συλλέγουμε από αλλού, οι οποίες, όμως, ανάγονται συνήθως στη σχολή του. Τις αξιολογούμε μόνο έπειτα από εξονυχιστικό έλεγχο και θα μπορούσαμε να μην τις εκμεταλλευτούμε για το κύριο ζήτημα. Θεμέλιο μας ήταν και παραμένει ό,τι απαντά στην *Ποιητική*. Η τραγωδία κατάγεται από τους εξάρχοντες του διθυράμβου· αρχικά ήταν ένα σατυρικό έργο με ζωηρούς ορχηστικούς ρυθμούς και παιγνιώδη γλώσσα. Ο Αισχύλος πρώτος εισήγαγε τον δεύτερο υποκριτή και αφαίρεσε από τον Χορό τον πρωταγωνιστικό του ρόλο. Ο τρίτος υποκριτής οφείλεται μόλις στον Σοφοκλή. Αυτές τις πασίγνωστες παρατηρήσεις τις έλαβαν υπόψη τους όλοι οι μελετητές σε όλες τις εποχές. Η πρόοδος έγκειται στο γεγονός ότι εμείς πρώτον παραμερίζουμε αρχικά κάθε μεταγενέστερη παράδοση, και δεύτερον έχουμε μια εικόνα των πηγών από τις οποίες έχει αντλήσει ο Αριστοτέλης τις γνώσεις του, ό,τι, δηλαδή, μπορούσε γενικά να γνωρίζει. Είναι αμφίβολο αν διάβασε κάποιο δράμα του βου αιώνα. Στην εποχή του δεν υπήρχε πλέον κανένα⁶, και ο Θέσπης, για παράδειγμα, ήταν κιόλας για τον Αριστοτέλη απλό όνομα. Οπωσδήποτε μπορούσε να διαβάσει αρκετά κείμενα στην πρώτη τους έκδοση, ώστε να είναι ενήμερος για τον χαρακτήρα του αρχαιότερου δράματος. Το σημαντικότερο όμως ήταν ότι στο αρχείο του άρχοντα που ήταν επιφορτισμένος με τη διοργάνωση των αγώνων υπήρχε πλούσιο και αξιόπιστο υλικό, για να μάθει κανείς τον χρόνο παράστασης κάθε τραγωδίας χωριστά και το εξωτερικό πλαίσιο των θεατρικών έργων, και τα αναθήματα που ήταν διασκορπισμένα στα ιερά της πόλης -τα οποία βέβαια μόνο κατ' εξαίρεση μπόρεσαν να επιβιώσουν από την περσική εισβολή- επέτρεπαν την επιθυμητή διασταύρωση των στοιχείων και τον εμπλουτισμό τους' αυτά έχουν χρησιμοποιηθεί αποδεδειγμένα από τον Αριστοτέλη⁷. Το υλικό το οποίο είχε συγκεντρωθεί με αυτόν τον τρόπο δημοσιεύτηκε από τον ίδιο ή τη σχολή του σε αρκετούς κυλίνδρους και χρησιμοποιήθηκε ιδιαίτερα από τους ικανότερους γραμματικούς των επομένων γενεών. Κατόπιν η τύχη του αγνοείται, όπως συμβαίνει με τις περισσότερες παρόμοιες συλλογές υλικού. Πάντως, κατά ανάθεση της αθηναϊκής πολιτείας, πιθανόν με την ευκαιρία της ανέγερσης του λίθινου θεάτρου (το οποίο ολοκληρώθηκε το 330 π.Χ.), στήθηκε επίσης στο ιερό τέμενος ένα χρονικό των γιορτών και παρόμοιοι κατάλογοι χαραγμένοι σε λίθο, ίσως υπό την επίδραση του αριστοτελικού πνεύματος. Υπολείμματα τους μας έχουν διασωθεί, τόσο πρωτότυπα όσο και αντίγραφα από τη ρωμαϊκή εποχή⁸. διαθέτουμε επίσης μεμονωμένες επιγραφές από

χορηγικά μνημεία. Ολόκληρο αυτό το ρεύμα της παράδοσης αποτελεί επίσης μια ενότητα. Ό,τι ανήκει σε αυτήν εντοπίζεται επίσης εύκολα, όταν διασώζεται σε όψιμους συμπληγτές, και μπορούμε να βασιστούμε σε αυτές τις μαρτυρίες με ιδιαίτερη εμπιστοσύνη.

Βάσει αυτών των στοιχείων κατατάσσουμε τα γεγονότα ως εξής: η πρώτη τραγωδία παρουσιάστηκε από τον Θέσπη στα Μεγάλα Διονύσια του 534, το 508 ο πρώτος διθύραμβος από τον Υπόδικο τον Χαλκιδέα, το 465 πραγματοποιήθηκε μια αναδιοργάνωση των αγώνων, κατά την οποία είναι βέβαιο ότι έγινε η πρώτη παράσταση κωμωδίας και έλαβε πιθανόν και η τραγωδία την οριστική της μορφή με την εισαγωγή του τρίτου υποκριτή⁹. Αυτή είναι η βάση των γνώσεών μας. Με σιδηρά πυγμή πρέπει να απορρίπτεται καθετί που δεν συμφωνεί με αυτά τα βασικά γεγονότα. Τίποτε από αυτά δεν επιτρέπεται να μετατοπίζεται ή να μεταβάλλεται. Είναι όμως προφανές ότι αυτά δεν επαρκούν, για να σχηματίσουμε πραγματικά μια εικόνα του παλαιού οικοδομήματος. Πρέπει να αναζητήσουμε περισσότερα στοιχεία.

Για την αναζήτηση αυτή θα απαιτηθεί αρκετή πορεία και κάποιες παρακάμψεις. Φαίνεται μάλιστα σκόπιμο να ακολουθήσουμε αρχικά μια παρακαμπτήριο, επειδή στην ιστορία της λογοτεχνίας αυτού του είδους οι δρόμοι είναι συνήθως οι πιο βατοί. Η κωμωδία είναι πολύ πιο κατανοητή από την τραγωδία" ας αρχίσουμε λοιπόν από αυτήν. Αυτό φαίνεται να είναι μια γόνιμη αφετηρία για μας τους σύγχρονους, εφόσον θεωρούμε δικαιολογημένα τα τραγικά και τα κωμικά έργα απλώς ως δύο μορφές του ίδιου είδους, της δραματικής ποίησης. Σ' αυτό το σημείο έχουν προηγηθεί οι περιπατητικοί, και είναι βέβαια λογικό, μολονότι για την Αθήνα του 5ου αιώνα δεν έχει κανένα νόημα. Εκεί μπόρεσε βεβαίως ο μεγαλύτερος φιλόσοφος και συγχρόνως ο μεγαλύτερος ποιητής να καταλήξει στη σύλληψη αυτής της ενότητας, αλλά κι ο ίδιος τόλμησε να τη διατυπώσει μόνο σε κατάσταση υπερβολικής ευθυμίας υπό την επήρεια μέθης. Στην πράξη η κωμωδία και η τραγωδία ήταν δύο ποιητικά είδη που διέφεραν μεταξύ τους τόσο ριζικά, ώστε θα φαινόταν τερατούργημα να φανταστεί κανείς τον Αριστοφάνη να γράφει τραγωδία ή τον Αγάθωνα κωμωδία. Το γεγονός αυτό δεν αλλάζει στο ελάχιστο, ακόμη κι όταν την περίοδο της παρακμής ελάσσονες ποιητές έκαναν αυτή την απόπειρα όπως μαρτυρείται, για παράδειγμα, στην περίπτωση του Τιμοκλή. Για την Αθήνα το δραματικό στοιχείο είναι κάτι το δευτερεύον, τόσο στην κωμωδία όσο και στην τραγωδία. Η έννοια γένους θα μπορούσε να ονομάζεται μόνο «έργο για την γιορτή των Διονυσίων»· στην περίπτωση αυτή, όμως, θα ακολουθούσε αμέσως ως τρίτη ισότιμη μορφή ο διθύραμβος καθιστώντας μάταιη αυτή την απόπειρα ορισμού. Για μας καθοριστικό είναι το δραματικό στοιχείο, ενώ η διάκριση σε τραγωδία και κωμωδία είναι μια κενή περιεχομένου παραχώρηση προς την αρχαιότητα, η οποία δεν οδηγεί παρά στην αποδοχή νόθων ειδών, όπως του λεγόμενου θεατρικού έργου ή του δράματος. Ξέρουμε, δηλαδή, εκ των προτέρων ότι δεν μπορούμε να φτάσουμε στον στόχο μας διαμέσου της κωμωδίας. Στην πορεία, όμως, είναι δυνατόν να αποκομίσουμε ορισμένα σημαντικά διδάγματα.

Κωμωδία

Η κωμωδία έφθασε σε ακμή ως λογοτεχνικό είδος σε δύο μέρη της Ελλάδας από διαφορετικές ρίζες αλλά πάντως εξίσου οικείες σε όλο το φάσμα της ζωής του λαού: στη Σικελία, την εποχή κατά την οποία το νησί αυτό, υπό καθεστώς φιλόδοξων και ισχυρών τυράννων, γνώρισε την ωραιότερη αλλά εξαιρετικά σύντομη περίοδο της άνθησης του, και στην Αθήνα είκοσι χρόνια αργότερα, όταν η δημοκρατία έφθασε στην ακμή της. Στη Σικελία οι προβαθμίδες ήταν τα ευτράπελα παίγνια των γελωτοποιών, οι οποίοι, όπως συνεχίζει να ακμάζει η συντεχνία των περιπλανώμενων καλλιτεχνών στις πλούσιες πόλεις

της νεότερης Ελλάδας, παρουσιάζαν στις αγορές ή στα σπίτια των ευπόρων την κωμική όψη της ζωής είτε με παντομίμα είτε με αυτοσχέδιο τραγούδι είτε σε πεζό λόγο, στον οποίο είναι συνήθως εύκολος ο αυτοσχεδιασμός, αποδίδοντας αδρομερώς πώς περνούσαν η καθημερινή και ησχόλη, οι ηλικίες και τα φύλα, οι τάξεις και τα επαγγέλματα. Στις Συρακούσες αυτό το είδος παιγνίων διαμορφώθηκε από τον Επίχαρμο τον Μεγαρέα σε δραματική ποίηση¹⁰, η οποία δανείστηκε τη μορφή από την αττική τραγωδία, που τους ποιητές της Φρύνιχο και Αισχύλο είχε καλέσει ο τύραννος Ιέρων στην αυλή του. Έλειπε, βέβαια, ο Χορός, μπορούσαν όμως να παρεμβάλλονται εμβόλιμα χοροί και τραγούδια¹¹. Από το είδος αυτό θα μπορούσε να έχει αναπτυχθεί η σύγχρονη κωμωδία' μόνο που η καλλιτεχνική άνθηση ατόνησε, η φάρσα από δραματικό ποίημα έγινε πάλι πεζός μίμος, και μόνο χάρη στο ενδιαφέρον το οποίο έδειξε ο Πλάτων, που ήταν υπεράνω προκαταλήψεων, για τη ρεαλιστική δύναμη αυτής της λαϊκής ψυχαγωγίας, όταν βρέθηκε γύρω στο 390 στις Συρακούσες, οφείλουμε το ότι έφθασαν οι μίμοι του Σώφρονα στην Αθήνα και έτσι παραδόθηκαν στους μεταγενέστερους. Ο Επίχαρμος επίσης διασώθηκε μόνο χάρη στο αθηναϊκό ενδιαφέρον για την ιστορία της λογοτεχνίας παρά λόγω της λογοτεχνικής του αξίας. Οι μεταγενέστεροι Έλληνες έβρισκαν όχι τον ίδιο τον Σώφρονα απολαυστικό αλλά μόνο τη μορφή, με την οποία τον είχε αναδείξει ο Θεόκριτος εκλεπτύνοντας τον. Στα πενήντά αποσπάσματα κερδίζει τον θαυμασμό μας η αμεσότητα της ζωής ή μάλλον της πραγματικότητας, την οποία μάταια συνήθως αναζητά κανείς στους αρχαίους Έλληνες (γιατί όλα τα αποδίδουν με σχηματοποιημένο ύφος), ενώ τη βρίσκει εύκολα στους καλύτερους Ιταλιώτες. Ο Σώφρων θυμίζει Πετρώνιο, κάτι που έχει την ιστορική του εξήγηση. Οι διασκεδάσεις, όπως συνήθως γίνονταν στη Μεγάλη Ελλάδα, έχουν βεβαίως αναλογίες με μερικά φύλα δωρικής προέλευσης ή και με τον πολιτισμό της μητρόπολης, αλλά πουθενά δεν έγιναν αφορμή για καλλιτεχνική δημιουργία. Αντίθετα το ιταλικό έθνος ήταν και είναι γεννημένο για να συλλαμβάνει το χαρακτηριστικό, και ιδίως το κωμικό στοιχείο, και να το αποδίδει με ενάργεια και ρεαλισμό. Ο μίμος και η καλλιτεχνική του ακμή, η κωμωδία του Επιχάρμου, αναπτύχθηκαν σε ιταλικό έδαφος, όπως αργότερα και η ιλαροτραγωδία του Ρίνθωνα. Δεν μπορεί να είναι βέβαιος κανείς αν η πρόσμιξη ιταλικού αίματος προίκισε με τέτοιο τρόπο τους Έλληνες της Μεγάλης Ελλάδας ή αν, κάτι πολύ πιθανότερο, οι Ιταλιώτες δεν είχαν ήδη από τότε μέσα τους την *commedia dell'arte* και έτσι έγιναν στον τομέα αυτό οι δάσκαλοι εκείνων, στους οποίους οφείλουν, όπως όλοι μας, όλο τον υπόλοιπο πολιτισμό τους.

Δεν γνωρίζουμε πώς τιτλοφορούσε ο Επίχαρμος τα ποιήματα του. Σίγουρα όχι *κωμωδία*, αφού δεν ήταν. Η λέξη αυτή σχηματίστηκε πρώτα στην Αθήνα σύμφωνα με τον όρο *τραγωδία*, ως χαρακτηρισμός για τα τραγούδια που ακούγονταν στους *κόμους*, τα οποία αποφασίστηκε το 465 να αφιερώνονται στον Διόνυσο εκ μέρους της πολιτείας. Με αυτόν τον τρόπο περιγράφουν τα επίσημα χρονικά την εισαγωγή της κωμωδίας. Ο Αριστοτέλης μας αφήνει να αναγνωρίσουμε κάτι περισσότερο, και τα υπολείμματα της μεταγενέστερης κωμωδίας (αφού δεν έχει διασωθεί απολύτως τίποτε από την πρώτη εικοσαετία της ύπαρξης της¹²) επιτρέπουν ασφαλή αναδρομικά συμπεράσματα. Ο λαός υιοθετούσε και θεσμοθετούσε ένα έθιμο, μόνο αν πραγματικά προϋπήρχε. Ήταν, δηλαδή, διαδεδομένο στη γιορτή του Διονύσου να σχηματίζονται μια ή περισσότερες ομάδες ανδρών, να μεταμφιέζονται, αρχικά μόνο για να μην αναγνωρίζονται, και να συμμετέχουν στην εορταστική πομπή προς τον ιερό χώρο με μουσική αυλού, τραγουδώντας ένα φαλλικό άσμα προς τιμή του θεού, ενώ ο λαός, που είχε συγκεντρωθεί για να παρακολουθήσει τη θρησκευτική γιορτή και την τραγωδία, απαντούσε με σκωπτικά λόγια, για θέματα που αφορούσαν τα καθημερινά ενδιαφέροντα των πολιτών. Έπειτα η εύθυμη συντροφιά αποσυρόταν. Παρόμοιες συντροφίες, χωρίς όμως εορταστικό χαρακτήρα, τριγυρνούσαν και κάποια άλλα βράδια μέσα στα στενά, αλλά η φαλλική πομπή ήταν ένα απαραίτητο στοιχείο

της θρησκευτικής γιορτής, και για τον λόγο αυτό έχει τις πιο πολλές φορές θρησκευτικό χαρακτήρα ακόμη και στον Αριστοφάνη το τραγούδι (*ωδή*) που προηγείται του «επιλόγου» (*επιρρήματος*). Είναι πολύ πιθανό ότι ήδη κατά την περίοδο των εθελοντικών παραστάσεων εμφανίζονταν ένας ή δύο ομιλητές και διέκοπταν τα τραγούδια με μια κωμική σκηνή. Αυτό συνέβη, όμως, όταν καθιερώθηκε επίσημα η κωμωδία, και καθοριστικό γι' αυτό ήταν το πρότυπο της τραγωδίας, σύμφωνα με την οποία διαμορφώθηκε έπειτα η συνολική δομή του έργου. Απαιτήθηκε λίγος χρόνος ακόμη, ώσπου να αντικατασταθούν οι μεμονωμένες, ασύνδετες μεταξύ τους, σκηνές από μια ενιαία πλοκή. Την κωμωδία που εμείς γνωρίζουμε τη διαμόρφωσαν μόλις κατά την αρχή του Αρχιδάμειου πολέμου δύο νεότεροι ταλαντούχοι ποιητές, ο Εύπολις και ο Αριστοφάνης. Αρχικά τουλάχιστον τους βλέπουμε να διατηρούν τον κόμο και τις προσφωνήσεις μαζί με τα θρησκευτικά τραγούδια. Αργότερα αυτά εξαφανίζονται: η κωμωδία με τον καιρό γίνεται ένα ψυχαγωγικό θεατρικό έργο. Μετά την παρακμή της τραγωδίας περιέρχεται σε αυτήν ένα μέρος της κληρονομιάς, ένα υποκατάστατο για την απώλεια εκείνου που είχε ουσιαστικά δημιουργήσει και ζωογονήσει την κωμωδία. Εκατό χρόνια αργότερα έφτασε στο αποκορύφωμα της, με τη συμβολή ασφαλώς της περιπατητικής θεωρίας για την τέχνη, η γνήσια κληρονόμος της τραγωδίας του Ευριπίδη, αλλά όχι και της κωμωδίας του Αριστοφάνη, η κωμωδία του Μενάνδρου. Αυτή είναι το πρώτο είδος που πραγματικά μπορεί να συγκριθεί με το σύγχρονο δράμα, αφού θέτει αποκλειστικά καλλιτεχνικούς στόχους, δεν προορίζεται ούτε για μια συγκεκριμένη μέρα παράστασης ούτε για ένα συγκεκριμένο ακροατήριο, η υπόθεση της είναι καθαρά ανθρώπινη και έχει αντληθεί πραγματικά από την καθημερινή ζωή: είναι *μίμησις βίου, κάτοπτρον ομιλίας, ομοίωμα αληθείας*¹³.

Από τη σύγκριση με το νεότερο δραματικό είδος προκύπτουν για την τραγωδία δύο συμπεράσματα. Πρώτον ότι στην περίπτωση της τραγωδίας, η γένεση της οποίας τοποθετείται πολύ παλαιότερα και η οποία έχει χαρίσει στη σικελική και την αττική κωμωδία τη μορφή για τα δραματικά τους μέρη, μπορεί να επιτραπεί πολύ λιγότερο από ό,τι στην περίπτωση της ποίησης του Κρατίνου να χρησιμοποιηθούν ως προϋποθέσεις της δημιουργίας της ή ως κριτήριο της αξίας της οι αισθητικές αφαιρέσεις στις οποίες μπορεί να έχει οδηγήσει η τελευταία φάση της εξέλιξης της. Δεύτερον ότι η τραγωδία είναι αδύνατο να έχει προέλθει από λαϊκούς χορούς που παρουσιάζονταν στη γιορτή του Διονύσου, είτε η ίδια είτε η προβαθμίδα της, ο διθύραμβος, ο οποίος βαίνει παράλληλα με αυτήν και την κωμωδία, επειδή από τους λαϊκούς χορούς κατάγεται η κωμωδία και αμέσως μετά την εμφάνιση της εξαφανίζεται αυτή η προβαθμίδα¹⁴. Δεν είναι δυνατό η ίδια η κωμωδία να είχε παραγάγει δύο γενιές πρωτύτερα την τραγωδία ή ακόμη νωρίτερα τον διθύραμβο και ωστόσο να συνέχιζε να υπάρχει παράλληλα με τα διαμορφωμένα είδη. Μπορούμε μάλιστα να προχωρήσουμε ακόμη περισσότερο: ούτε ο διθύραμβος, από τον οποίο προέκυψε η τραγωδία, μπορεί να είναι ο ίδιος διθύραμβος που συνέχισε να υφίσταται παράλληλα με αυτήν. Κάτι άλλο πρέπει να υποκρύπτεται εδώ. Οι νεότεροι ερευνητές έχουν, όμως, τόσο πολύ συνηθίσει να δέχονται ότι η τραγωδία προήλθε από τα λαϊκά αυτοσχέδια δρώμενα του καρναβαλιού, ώστε είναι απαραίτητο να ακολουθήσουμε ακόμη μια παρακαμπτήρια οδό μέσα από τον χώρο αυτό, όχι μόνο για να απορρίψουμε αυτή την εικασία αλλά για να αποδείξουμε με θετικά επιχειρήματα το άτοπο της.

Διονύσια

Τα Διονύσια και παράλληλα με αυτά τα Δημήτρια διαφέρουν, έστω όχι τόσο εμφανώς στην αρχή, από τις γιορτές των άλλων ολύμπιων θεών, ως προς τη μορφή -η οποία μας είναι περισσότερο γνωστή και καθοριστική για την τραγωδία- καθώς η κοι-

νότητα αποκτά ενεργό ρόλο. Ο Διόνυσος έζησε κι ο ίδιος πάνω στη γη, δεν είχε μόνο μοιράσει τα δώρα του, αλλά είχε ορίσει επίσης τις γιορτές του, τις εξορμήσεις στα βουνά και τα δάση κάθε δύο χρόνια ή οτιδήποτε τις αντικαθιστούσε, είχε επικρατήσει στους σκληρούς αγώνες με τους απίστευτους, απαιτούσε δηλαδή από τον καθένα την αναγνώριση της θεϊκής του φύσης και μια προσωπική έκφραση πίστης. Αυτό είναι κάτι περισσότερο από ό,τι συνέβαινε στις υπόλοιπες αρχαίες λατρείες. Εδώ τις ιεραουργίες τελεί αυτός που προορίζεται γι' αυτές είτε εκ γενετής και λόγω κληρονομικού δικαιώματος είτε ύστερα από κρατική ανάθεση: στα σπίτια των ιδιωτών ο άνδρας ή η γυναίκα· στους δημόσιους ναούς ο βασιλιάς ή ο νόμιμος διάδοχος του· σε πάρα πολλές λατρείες αρχικά φυλετικού χαρακτήρα, που κέρδισαν τη γενική αναγνώριση, αυτός που έχει οριστεί γι' αυτές βάσει κληρονομικού δικαιώματος. Το πλήθος παρίσταται σιωπηλό ή αναφωνώντας σε συγκεκριμένα σημεία της ιερής τελετουργίας καθορισμένες φράσεις (*εὐφημεῖν*)¹⁵. πολύ σπάνια αυτό συμμετέχει σε μια συμβολική τελετουργία μέσα σε ορισμένο πλαίσιο. Τις ιεραουργίες κατανοούν μόνο εκείνοι *οἷς πάτριόν ἐστίν*. Τα *οργιά* αντίθετα αφορούν όλους όσοι πιστεύουν στον θεό¹⁶. Έτσι ανοίγεται ο δρόμος για την ανάπτυξη της ατομικότητας. Τα σκώμματα και τα αισχρολόγια, κυρίως των γυναικών, αποτελούν στα Δημήτρια ένα αναπόσπαστο συστατικό της γιορτής και οι ιερές ιστορίες της Βαυβούς και της Ιάμβης επινοήθηκαν για να τα αιτιολογήσουν. Τα λόγια αυτά πλαισιώθηκαν με λαϊκούς στίχους. Αξιόλογοι ποιητές εκμεταλλεύθηκαν αυτή την ευκαιρία για να παρουσιάσουν στο κοινό το μίσος τους για μεμονωμένα άτομα, καθώς και γενικότερες σκέψεις τους. Έτσι δημιουργήθηκε ο *ιάμβος* του Αρχιλόχου και του Σημωνίδη. Οι στίχοι του πρώτου συνδέονται ακόμη σαφώς με τα Δημήτρια¹⁷, έστω κι αν έχουν ήδη απομακρυνθεί πολύ από την αρχική μορφή και τις αφορμές τους. Είναι δελεαστικό να συνδεθεί και η δημιουργία της ελεγείας με παρόμοια γυναικεία σκώμματα, αλλά ο συσχετισμός αυτός δεν ευσταθεί¹⁸. Η ελεγεία σχετίζεται πολύ περισσότερο με το έπος, από το οποίο προήλθε το μέτρο της, και, όπως κι εκείνο, παρέμεινε έντεχνη, όχι λαϊκή ποίηση. Στα Διονύσια ένα απαραίτητο τμήμα της γιορτής ήταν η πομπή του φαλλού. Εύκολα γίνεται κατανοητό ότι οι άνδρες που τον μετέφεραν δεν άφηναν ανεκμετάλλευτη την ευκαιρία να εκστομίσουν μερικά χυδαία λόγια γι' αυτό το πελώριο σύμβολο. Αναλογίες θα μπορούσαν να προσκομισθούν από τη μεσαιωνική και τη μεταγενέστερη λογοτεχνία και από υψηλότερα κοινωνικά στρώματα. Αυτό έκανε ο Δικαίπολις στο σπίτι του, το ίδιο και οι φαλλοφόροι σε πολλές περιοχές, ενώ μαρτυρίες δεν λείπουν και από τη μεταγενέστερη περίοδο¹⁹. Στην Αθήνα προχώρησαν ένα βήμα παραπέρα, *παρέβησαν προς τον δήμον*, και αυτό αποτέλεσε τον πυρήνα της κωμωδίας. Σε αυτό όμως εξαντλούνται και οι αναλογίες. Είναι ιδιαίτερα αξιοσημείωτο ότι τα Διονύσια ήταν μια κατεξοχήν γυναικεία γιορτή. Το ιερατείο του θεού στην Ήλιδα, στους Δελφούς, στην Αθήνα αποτελείται από γυναίκες. Η βασίλισσα της Αθήνας, η οποία κατείχε αυτό το ιερατικό αξίωμα, διατηρήθηκε μόνο για χάρη αυτής της λατρευτικής τελετής. Ακόμη και η ακολουθία του θεού στον Ευριπίδη αποτελείται αποκλειστικά από γυναίκες. Οι άνδρες τον λατρεύουν επίσης, αλλά δεν συμμετέχουν στα δρώμενα και ουσιαστικά παρίστανται μόνο θεωρητικά. Το ίδιο παρατηρείται και στις εικαστικές τέχνες. Ο Διόνυσος ανάμεσα σε γυναίκες αποτελεί από την αρχαία εποχή συνηθισμένη παράσταση· τις αποκαλούμε Μαινάδες και έτσι τις θεωρούμε θνητές, καθώς στην πραγματικότητα παρίσταναν τις ομάδες των γυναικών που εξέρχονται για να συμμετάσχουν στις τριετηρίδες. Άρρενες συνοδοί δεν υπάρχουν. Οι άνδρες θα έλειπαν μάλιστα και από την εορταστική πομπή, αν η *φαλλαγω-γία* δεν απαιτούσε από αυτούς αυτόν τον ρόλο. Όταν ο Ηράκλειτος ψέγει το *ληναΐζειν*, η κριτική αφορά ακριβώς αυτή την άσεμνη πράξη, τό *ὕμνεῖν ἄσματα αἰδοίοισιν ἀναιδέστατα*. Για τον Χορό, λοιπόν, της τραγωδίας δεν υπάρχει κανένας συσχετισμός με τη λατρεία. Αν σε μεταγενέστερες περιόδους γίνεται απερίσκεπτα λόγος για ένα καρναβάλι, στο οποίο οι άνδρες μεταμφιέζονται σε σατύρους, οι γυναίκες σε νύμφες κ.ο.κ.,

και όλοι οι κάτοικοι μιας πόλης σχηματίζουν τον κατοπινό θίασο του θεού, πρόκειται για αναχρονισμό να πιστεύουμε ότι κάτι παρόμοιο συνέβαινε κατά τον 6ο αιώνα²⁰.

Ακόμη λιγότερο πρέπει να δεχθεί κανείς τη σύγχρονη θεωρία ότι αντικείμενο των μιμικών χορών και δρωμένων ήταν οι πράξεις και τα πάθη του θεού²¹. Πάθη κατ' αρχάς δεν υπάρχουν, έστω κι αν πρόκειται για τη μανία που έστειλε η Ήρα και για την οποία πολύ λίγα γνωρίζουμε. Η επιδρομή των Τιτάνων ή ο διαμελισμός του Ζαγρέως είναι ορφική ποίηση, για την οποία πρέπει να προσέχει κανείς ώστε να μην τη χρονολογεί πριν από την εποχή του Πεισίστρατου και η οποία δεν είχε γίνει δεκτή για μεγάλο χρονικό διάστημα στη λατρεία ούτε καν στην Ελευσίνα. Δεν υπάρχουν παραδόσεις μιμικής αναπαράστασης πράξεων του Διονύσου που θα μπορούσαν να αξιοποιηθούν. Αυτά ουσιαστικά είναι αρκετά και δεν θα μπορούσε να είναι διαφορετικά. Η αντίθεση της λατρείας του Διονύσου, που συνεπαγόταν τη συμμετοχή της κοινότητας, προς αυτή των θεών του Ολύμπου αποκλείει τέτοιες υποθέσεις. Οπωσδήποτε σε ορισμένες λατρείες συγκεκριμένα πρόσωπα έδωσαν με συγκεκριμένες τελετουργίες μια εικόνα της ιερής ιστορίας. Μόνο που αυτές οι μιμικές αναπαραστάσεις δεν αξίζουν καθαυτές παρά μόνο ως σύμβολα, ως μια παραστατική έκφραση των ίδιων σκέψεων ή των ίδιων συναισθημάτων που περιλαμβάνονται και στην ιερή ιστορία. Το *δρώμενον* και ο *λόγος* οεν αλληλοκαθορίζονται, αλλά έχουν ως ρίζα το ίδιο θρησκευτικό συναίσθημα. Ο άνθρωπος, που έχει εξυψωθεί στην υψηλή πολιτισμική βαθμίδα του γεωργού, αισθάνεται μέσα του δέος, όταν σφάζει και τρώει τον ταύρο, τον συνεργάτη του, τον οποίον μπορούσε να σκοτώνει χωρίς ενδοιασμούς, όταν ήταν ακόμη κυνηγός ή βοσκός. Από την άλλη πλευρά δεν μπορεί και δεν θέλει να στερηθεί την απόλαυση του βοδινού κρέατος. Ας σκεφτούμε μόνο ότι και σε εμάς δεν αρέσει να τρώμε τους πιο στενούς μας συντρόφους, το άλογο και τον σκύλο, ή ότι πολύ δύσκολα θα επιθυμούσαμε να σφαγιαστεί για το τραπέζι μας ένα βόδι που μέσα μας είχε αποκτήσει τη συναισθηματική αξία ενός προσώπου. Από αυτήν τη σύγκρουση συναισθημάτων δημιουργείται το τυπικό των Βουφονίων, η συμβολική τελετή, δημιουργείται η ιστορία του Θαύλωνα που πρώτος σκότωσε βόδι και στον οποίο επιρρίπτεται το μίasma του φόνου. Το ένα οδηγεί σε μια δραματική, έστω και βωβή παράσταση, το άλλο σε έναν θρύλο. Ο θρύλος μπορεί βέβαια να διαχωριστεί από το *αίτιον*. Ως ιστορία μπορεί να διατηρήσει την αξία του υλικού του, η φαντασία του λαού και των ποιητών μπορεί να τον υιοθετήσει, να συνεχίσει τη διαμόρφωση του και τελικά να τον μετασχηματίσει, έτσι ώστε να σβήσει εντελώς η ανάμνηση της αρχικής συμβολικής σημασίας. Η συμβολική τελετουργία όμως δεν έχει τη δυνατότητα να εξελιχθεί περισσότερο. Αν δεν είναι ιερή, γίνεται παράλογη. Μπορεί φυσικά να τροποποιηθεί ανάλογα με τις μεταβολές του θρησκευτικού συναισθήματος, όπως συνέβη με το τελετουργικό της θυσίας. Μόνο που το περιθώριο για μια τέτοια εξέλιξη είναι πολύ περιορισμένο. Θα διατηρηθεί για πολύ καιρό σαν ένας κενός περιεχομένου τύπος χάρη στη δύναμη της παράδοσης. Και στις δύο περιπτώσεις όμως στο τέλος έρχεται κάποτε η στιγμή που ομολογεί κανείς ότι ένα άδαιο κέλυφος χρησιμεύει πλέον μόνο ως απόρριμμα. Οι ιστορίες για τη ζηλοτυπία και τη συμφιλίωση της Ήρας επιβιώνουν σε πολλαπλές μεταμορφώσεις: τα δρώμενα με τα ξόανα (*δαίδαλα*) στον Κιθαιρώνα συνέχισαν να υφίστανται, ενώ στο μεταξύ είχαν γίνει παιδαριώδη' τίποτε όμως δεν μπορούσε να προκύψει από αυτά. Θα μπορούσε μήπως από τέτοια δρώμενα να αναπτυχθεί η τραγωδία, να παρασταθεί, δηλαδή, κάποτε αντί του Δία και της Ήρας ο Ιάσων και η Μήδεια; Πουθενά αλλού δεν εξελίχθηκε τόσο πολύ το μιμικό στοιχείο στη λατρεία, όσο στον αγώνα του Πύθιου Απόλλωνα με τον δράκοντα. Η μουσική εκμεταλλεύτηκε το γόνιμο μοτίβο και το εκτελούσε σε διαρκώς καινούριες παραλλαγές με όλο και πιο πλούσια ενορχήστρωση. Δεν δημιουργήθηκε, όμως, έτσι η αφετηρία για τη δραματική παράσταση και ούτε ήταν δυνατόν να δημιουργηθεί. Επειδή λοιπόν στα αττικά Διονύσια δεν υπήρξε ποτέ παρόμοια τελετή (ή μήπως θα ήθελε κανείς να συνυπολογίσει τη

γαμήλια ένωση του θεού με τη *βασίλιννα*;) και ούτε μπορούσε πια να υπάρξει από τότε που τη λατρεία αντί για τους λίγους εκλεκτούς τελούσε η κοινότητα των πιστών, είναι αδύνατο να είχε προέλθει έτσι το δράμα. Μια τέτοια προέλευση ήταν εντελώς ανοίκεια και για τους αρχαίους· τουλάχιστον δεν την αντιμετώπιζαν σοβαρά.

Ερατοσθένης

Ο Ερατοσθένης πάντως έγραψε στο ποίημα του *Ηριγόνη* ότι την τραγωδία την είχε θεσπίσει με κάποιον τρόπο ο ίδιος ο Διόνυσος. Συγκεκριμένα, όταν δίδασκε στον Ικάριο την αμπελουργία, ένας τράγος έφαγε τα βλαστάρια ενός κλήματος. Για τιμωρία τον έσφαξε, και οι Ικάριοι τον έγδαραν, φούσκωσαν το τομάρι του και, για να διασκεδάσουν, έκαναν διαγωνισμό ποιος μπορούσε να χορέψει πάνω στο φουσκωμένο ασκί. Οι περισσότεροι έπεφταν, και ο νικητής πήρε ως έπαθλο το ασκί γεμάτο κρασί. Από την ιστορία αυτή δημιουργήθηκαν οι Χόες, μια αττική γιορτή, την οποία περιγράφει τόσο παραστατικά το τέλος των *Αχαρνέων*. Το ψητό κρέας όμως το έλαβαν οι χορευτές που έσυραν γύρω του έναν κύκλιο χορό προς τιμή του θεού. Το άσμα αυτό ονομάστηκε «ωδή του τράγου», και έτσι δημιουργήθηκε η τραγωδία την οποία πολλούς αιώνες αργότερα διέδωσε στην Αττική κάποιος από τον δήμο της Ικαρίας, ο Θέσπης, περιοδεύοντας στην ύπαιθρο, όπως ο προγονός του ο Ικάριος που διέδωσε την αμπελουργία έχοντας αλειμμένο το πρόσωπο του με το κατακάθι του κρασιού, την *τρύγα*, από όπου πήρε το όνομα της η *τρυγηδία*, όπως ονομαζόταν κάποτε η κωμωδία²². Επειδή ο Ερατοσθένης κατά δεύτερο λόγο μόνο ήταν ποιητής, θα έπρεπε στο σημαντικό του έργο *Περί κωμωδίας* να πραγματεύεται τις απαρχές του δράματος. Έτσι οφείλουμε οπωσδήποτε να πιστέψουμε ότι δεν θα είχε πλάσει τις ποιητικές του εικόνες χωρίς να λάβει υπόψη του τις επιστημονικές του εικασίες. Κάτι από το έργο αυτό δίνει την εντύπωση δανείου, όπως ακριβώς ο μύθος της Ηριγόνης στα βασικά του χαρακτηριστικά τόσο λίγο μπορεί να αποτελεί δική του επινόηση, όσο και η *Εκάλη* του Καλλιμάχου. Πάντως, αυτός ο τόσο προσεκτικός ερευνητής σίγουρα δεν παρουσίασε δικά του ή ξένα αυτοσχεδιάσματα ως γεγονότα. Εν πάση περιπτώσει δεν προσφέρει περισσότερα στοιχεία. Η φιλοξενία του θεού από τον Ικάριο είναι, βέβαια, ένας γνήσιος αττικός αγροτικός μύθος, όμως κατά το πέρασμα του από τη γη ο Διόνυσος φιλοξενήθηκε σε πολλά μέρη: από τον Πήγασο στις Ελευθερές, από τον Σήμαχο στο ομώνυμο χωριό, από τον βασιλιά Αμφικτύονα στην πόλη του. Η φιλοξενία δεν αφορά καθόλου την τραγωδία. Τα υπόλοιπα είναι *αίτια* που επινοήθηκαν ευκολότατα για την *αλήτιν*, για τον *ασκωλιασμόν* και τον διαγωνισμό κρασιού στους Χόες και για τα αινιγματικά ονόματα *τρυγηδία* και *τραγωδία*. Η περιπλάνηση (*αλήτις*) θα μπορούσε να συσχετιστεί μόνο με την *πομπήν*, δεν είναι καθόλου χαρακτηριστική για τη διονυσιακή λατρεία και θα οδηγούσε μόνο στην κωμωδία: αυτό αποδεικνύουν τα *αφ' αμάξης*TM σκώμματα που ανήκουν στη λατρεία της Δήμητρας. Η ασέβεια του τράγου πρέπει τελικά να αιτιολογεί γενικά τις θυσίες των ζώων και έχει πολλές αναλογίες με τα *δρώμενα* π.χ. των Βουφονίων και με τις θεωρίες των Περιπατητικών και των Πυθαγορείων²⁴. Τα πράγματα αυτά δηλαδή από μόνα τους δεν έχουν καμιά αξία. Ο Ερατοσθένης όμως άσκησε τόσο ως ερευνητής, όσο και ως ποιητής τεράστια επιρροή. Σε τέτοιο βαθμό καθόρισε τις εποχές που ακολούθησαν, ώστε ό,τι γνωρίζουμε από τα μαθητικά μας χρόνια για τον Οράτιο και τον Βεργίλιο ανάγεται τελικά σε αυτόν, ακριβώς όπως και η σοφή θεωρία του Βάρρωνα, απηχήσεις της οποίας μας έχουν παραδοθεί εκτός από Ρωμαίους ποιητές και από αρχαιοδίφες, κυρίως τον Σουητώνιο. Εμείς πρέπει να αποδεσμευθούμε από τέτοιες απόψεις, και ο καλύτερος τρόπος για να επιτευχθεί αυτό είναι να κατανοήσουμε από πού πραγματικά προέρχονται και πώς έχουν σχηματιστεί. Πρόκειται για τεχνητά κατασκευάσματα και όχι για γνήσια παράδοση. Γι' αυτό θα έπρεπε

ήδη να έχουν καταρρεύσει, αφού η αριστοτελική μαρτυρία, σύμφωνα με την οποία η τραγωδία κατάγεται από τον διθύραμβο, δεν συμβιβάζεται με αυτές. Η μαρτυρία αυτή αποκτά ιδιαίτερη σημασία, αφού στο μεταξύ εμείς καταδαφίσαμε για ενδοκειμενικούς λόγους ολόκληρο το οικοδόμημα του Ερατοσθένη.

Διθύραμβος

Η τραγωδία κατάγεται από τους εκτελεστές του διθύραμβου. Αρχικά αυτό δεν φαίνεται να βοηθάει πολύ, αφού εξηγείται ένα πράγμα ελάχιστα γνωστό με τη βοήθεια ενός παντελώς άγνωστου. Ξέρουμε φυσικά με βεβαιότητα ότι «διθύραμβος» σημαίνει στην κυριολεξία έναν θεϊκό, δηλαδή εξαιρετικά ωραίο ή ευχάριστο *θύραμβον*. *Θύραμβος* ή επίσης *θρίαμβος* είναι το προσηγορικό όνομα ενός τραγουδιού ή χορού, που δεν είμαστε σε θέση να το ερμηνεύσουμε ικανοποιητικότερα από τη λέξη *ίθυμβος* ή *ιάμβος*²⁵. Σε αρχαιότερη εποχή ο διθύραμβος ήταν ένα τραγούδι που το άρχιζε ο οينوπότης, όταν τον κυρίευε ο θεός²⁶. Με αρκετή ασφάλεια μπορεί να θεωρηθεί τόπος καταγωγής του διθύραμβου η Νάξος, το κέντρο της διονυσιακής λατρείας στον νησιωτικό χώρο²⁷. Γνωρίζουμε ακόμη ότι ο Μηθυμναίος Αρίων, που καταγόταν από μια πόλη με ακμάζουσα διονυσιακή λατρεία και όχι αποκλειστικά αιολικό πληθυσμό²⁸ αναμόρφωσε στην αυλή του Περιάνδρου σε χορικό άσμα το τραγούδι αυτό του κρασιού το οποίο εκτελούσε ένας μόνο σε κατάσταση μέθης, και ότι οι Κορίνθιοι ήταν ιδιαίτερα υπερήφανοι²⁹ γι' αυτό το είδος που είχε δημιουργηθεί στον τόπο τους, αν και όχι από τους ίδιους, καθώς αρχικά ο διθύραμβος επικράτησε ουσιαστικά μόνο στις γειτονικές περιοχές. Αυτό ωστόσο δεν μας βοηθάει πολύ. Όχι μόνο γιατί δεν διαθέτουμε πια δείγματα εκείνων των ειδών ποίησης, αλλά γιατί ακόμη και οι αρχαίες πηγές μας γνώριζαν τους διθύραμβους του βου αιώνα μόνο από προφορικές μαρτυρίες. Δεν είχε διασωθεί τίποτε³⁰. Έτσι τόσο εκείνοι όσο και εμείς ουσιαστικά εξαρτώμαστε από τους διθύραμβους του Πινδάρου και των συγχρόνων του που δεν διαφέρουν από τα υπόλοιπα χορικά άσματα σε τίποτε εκτός από μια σχετική μετρική ελευθερία. Την εποχή εκείνη η τραγωδία βαίνει ήδη ανεξάρτητα, παράλληλα με τον διθύραμβο, και είναι προφανές ότι δεν διαθέτει αυτήν ακριβώς τη χαρακτηριστική μετρική ελευθερία και συμπαρατάσσεται μάλλον με τα άλλα χορικά άσματα έναντι του διθύραμβου. Είναι, όμως, επίσης φανερό ότι η τραγωδία, στον βαθμό που είναι χορικό άσμα, συμβαδίζει με τα άλλα χορικά άσματα ως προς το μέτρο και τη γλώσσα. Εδώ δηλαδή έχουμε ένα σημείο επαφής. Εφόσον δεν γνωρίζουμε πια το είδος που μας υποδεικνύει ο Αριστοτέλης, στρεφόμαστε στο γένος. Η αναδρομή θα είναι μακρά. Ίσως αποτελεί παράκαμψη, αλλά δεν πρόκειται για εσφαλμένη πορεία.

Η συγκρότηση του ελληνικού έθνους στη Μικρά Ασία

Η μετανάστευση των λαών επέφερε στις πολιτισμικά ανεπτυγμένες φυλές άλλοτε την υποδούλωση και άλλοτε την εκδίωξη από τη χώρα τους. Όσοι παρέμειναν έγιναν δούλοι, μικροκαλλιεργητές ή υποτελείς. Μια αυτόνομη ανάπτυξη ήταν αδύνατη γι' αυτούς. Οι σχεδόν βάρβαροι κύριοι τους είχαν ταυτόχρονα να μάθουν πολλά από αυτούς, τόσο πολλά, ώστε να μη αναπτύξουν αυτοτελώς την προσωπικότητά τους. Χρειάστηκαν αιώνες, για να μπορέσουν να συγχωνευθούν τα αντιτιθέμενα στοιχεία σε μια νέα εθνική ταυτότητα. Και πάλι όμως δεν είχαν επιτευχθεί πολλά πράγματα: απλώς είχε προετοιμαστεί το έδαφος, για να δεχθεί τον πολιτισμό που εισέβαλε σαν χείμαρρος από την Ανατολή. Μάλιστα αυτό συνέβη μόνο σε ένα μικρό τμήμα της Ελλάδας' ολόκληρη η δυτική ακτή παρέμεινε σχεδόν

αποκομμένη από τον πολιτισμό. Οι λίγες όμως περιοχές στις οποίες είχε επικρατήσει ο παλαιός πληθυσμός, δηλαδή η Εύβοια, η Αττική, οι δρυοπικές και σαρωνικές ακτές της Αργολίδας, που είχαν αποτελέσει κάποτε αφετηρία για τη μετανάστευση, γίνονταν τώρα πάλι οι εκλεκτοί φορείς της επανασύνδεσης. Μόνο εδώ ήταν δυνατό να βρεθεί πρόσφορο έδαφος, όπου θα μπορούσαν να συναντηθούν όλα τα υγιή πολιτισμικά στοιχεία, να συγκερα-στούν και να υψωθούν σε έναν ανώτερο, πραγματικά εθνικό πολιτισμό.

Στις νέες πατρίδες, που αποκτήθηκαν με σκληρούς αγώνες στις εξάισιες μικρασιατικές ακτές, τα διάσπαρτα τμήματα των φυλών και των λαών αναπτύχθηκαν μαζί σχηματίζοντας καινούριες πολυπληθέστερες φυλετικές ομάδες. Εδώ επίσης μέσω της αντίθεσης προς τους βαρβάρους έγινε αισθητή για πρώτη φορά η συγγένεια των πιο απομακρυσμένων τμημάτων του ενιαίου λαού και δημιουργήθηκε βαθμιαία η έννοια ενός Ελληνισμού ομοιογενούς από φυλετική και πολιτισμική άποψη. Κατά την εποχή για την οποία έχουμε για πρώτη φορά τη δυνατότητα να σχηματίσουμε μια εικόνα, από τον 8ο αιώνα περίπου και εξής, κυρίαρχη φυλή είναι οι Ίωνες, οι οποίοι από τις βάσεις τους στις ακτές της Μυσίας, της Λυδίας και της Καρίας απλώνονται όχι μόνο προς βορρά και νότο, αλλά καταλαμβάνουν την Προποντίδα και τις πιο μακρινές ακτές δημιουργώντας αποικίες. Στα νότια δωρικά νησιά έχει αρχίσει κιόλας ο εσωτερικός εξιωνισμός, κάτι που γίνεται πρότυπο για τη μητρόπολη. Αλλά και οι Αιολείς βρίσκονται ήδη σε παρακμή, χάνουν μερικές παράκτιες τοποθεσίες³¹ και από πολιτισμική άποψη μετατρέπονται πλέον σε δέκτες. Αναγνωρίζουμε πάντως ότι κάποτε τα πράγματα λειτουργούσαν αντίστροφα. Το ίδιο το έπος, που είναι η ζωντανή έκφραση της ιωνικής υπεροχής, φέρει στη μορφή και το περιεχόμενο του σαφή ίχνη της καταγωγής του από αιολική ρίζα. Αλλά βέβαια οι Ίωνες το έχουν αναβαπτίσει στο πνεύμα τους. Μόνο στο έμπειρο μάτι του ερευνητή είναι φανερά τα μεμονωμένα ξένα χαρακτηριστικά. Και μόνο ως ιωνικό, ως ομηρικό έργο ανέλαβε το έπος την πολιτισμική αποστολή να ανακτήσει τη μητρόπολη για λογαριασμό του Ελληνισμού. Η ίδια η Αιολία γοητεύτηκε από τη μαγεία του ιωνικού έπους. Ο Ησίοδος (μάλλον γύρω στα 700), ο οποίος καταγόταν από αιολική οικογένεια και είχε γίνει ποιητής στη βοιωτική Άσκρα ενώ ήταν μικροκτηματίας, εξαρτάται απόλυτα από το ομηρικό έπος. Η ανάμνηση για την οποία αισθάνεται ιδιαίτερα υπερήφανος είναι ότι κέρδισε το έπαθλο στους ταφικούς αγώνες για έναν ηγεμόνα στην ιωνική Χαλκίδα. Γύρω στα 600 η ποίηση του είχε γίνει δημοφιλής στη Μυτιλήνη.

Το ιωνικό έπος μεταναστεύει στη μητροπολιτική Ελλάδα

Το ιωνικό έπος παρέλαβαν επαγγελματίες - αοιδοί ή μάλλον ραψωδοί. Όπως το σύνολο της ελληνικής τέχνης, έτσι και το ομηρικό ύφος ήταν αποτέλεσμα μακρόχρονης μηχανικής άσκησης, και μόνο όποιος το κατείχε ήταν σε θέση να το αναπαραγάγει. Η στιχουργία και η απαγγελία δεν ήταν χωριστά επαγγέλματα. Το υλικό, όμως, ήταν λαϊκό. Ακόμη και τα στοιχεία τα οποία προέρχονταν από τους Αιολείς είχαν γίνει από καιρό λαϊκό κτήμα. Μόνο στη μητρόπολη μετέφεραν οι ραψωδοί τον Όμηρο ως κάτι νέο από άποψη μορφής και περιεχομένου, στην καλύτερη περίπτωση βασισμένο κατά κάποιον τρόπο στον μύθο που διαδιδόταν από στόμα σε στόμα. Το έπος διέσχισε τη θάλασσα, όπως και άλλα ιωνικά αγαθά. Οι ραψωδοί που είχαν επαναπατριστεί βιοπορίζονταν από την απαγγελία του. Αυτή η διακίνηση πρέπει να είχε αρχίσει πολύ νωρίς, πολύ καιρό προτού ο γιος ενός αγρότη στην Άσκρα μπορέσει να αφιερωθεί από εσωτερική παρόρμηση στο επάγγελμα της ποίησης υιοθετώντας ξένες φόρμες. Και η δεκτικότητα των ακροατών θα πρέπει να ήταν μεγάλη, αφού όχι μόνο αφομοίωσαν αυτή την ξένη ποίηση, αλλά και οικοδόμησαν πάνω της ολόκληρη τη δική τους ποίηση. Οι νέες φυλές, που είχαν σχηματισθεί στη μητρόπολη

από την ανάμιξη των εποίκων που κυριάρχησαν και των αυτοχθόνων υποτελών και δούλων, κατείχαν βέβαια έναν πλούσιο θησαυρό εθνικής παράδοσης, αλλά δεν είχαν ακόμη ζωντανή ποίηση. Το περιεχόμενο υπήρχε' έλειπε το σκεύος. Τώρα έφτασε και αυτό πανέτοιμο από την Ιωνία, και δεν απαιτήθηκε σχετικά μεγάλη προσπάθεια για να μεταγγιστεί μέσα του το καινούριο κρασί των μύθων της ηπειρωτικής Ελλάδας. Βέβαια υιοθετήθηκαν και οι μύθοι που συνιστούσαν το περιεχόμενο του εισαγόμενου έπους και συντέλεσαν σαν δραστική μαγιά στη διαμόρφωση του νέου έπους, παράλληλα, όμως, χρειάστηκε γι' αυτό να υποστούν πολλαπλές μετατροπές. Η μορφή, το μέτρο των στίχων, η γλώσσα και το ύφος παρέμειναν αναλλοίωτα. Η αλλαγή συνέβη αυθόρμητα, χωρίς να τη συνειδητοποιήσουν οι φορείς της. Έτσι κατά τις δύο εκατονταετίες (από το 750 έως το 550) το ομηρικό έπος γνώρισε στη μητρόπολη μια νέα άνθηση, μολονότι στην πατρίδα του την ίδια εποχή έσβηνε όλο και περισσότερο. Σε επική μορφή καταγράφηκε ακόμη και ο μύθος των Πελοποννησίων και των μελών της Αμφικτυονίας. Μόνο στις δυτικές αποικίες δεν έφτασε το έπος. Στην καλλιέργεια του αφιερώθηκαν ουσιαστικά οι λόγιοι κύκλοι της Χαλκίδας, των Δελφών, της Κορίνθου και του Άργους. Κατά τα άλλα η ποιητική τέχνη παρέμεινε εξ ολοκλήρου στα χέρια των επαγγελματιών ραψωδών. Ο Πελοποννήσιος πολύ εντονότερα από ό,τι ο Ίωνας θα πρέπει να ένιωθε ότι ήταν αναγκαίο να αφομοιώσει μια ξένη διάλεκτο και έναν ξένο τρόπο έκφρασης, για να παρουσιάσει στους συμπατριώτες του τα κατορθώματα των προγόνων του και τα πλάσματα της φαντασίας του. Και για μας, οποιοσδήποτε και αν το επιχειρεί αυτό, χάνει σε μεγάλο βαθμό τον ιδιαίτερο εθνικό του χαρακτήρα για χάρη του οικουμενικού ομηρικού ή ησιόδειου τρόπου έκφρασης: ο ίδιος ο Ησίοδος μάλιστα εμφανίζεται σχεδόν ως Ομηρίδης. Η κατάσταση αυτή ίσως έπαιξε κάποιο ρόλο στο γεγονός ότι η κυρίαρχη κοινωνική τάξη, οι Δωριείς ή Χαλκιδείς ιππείς, δεν αναμίχθηκαν οι ίδιοι στην καλλιέργεια του έπους. Σε αυτό τους εμπόδισε κάτι πολύ ισχυρότερο από την ταξική συνείδηση. Ανάμεσα στους αριστοκράτες κυρίου των ακροπόλεων και στους περιπλανώμενους καλλιτέχνες, που πληρώνονταν για να απαγγείλουν στο ανάκτορο έναν ωραίο μύθο για το Ίλιο ή τη Θήβα ή καλύτερα ακόμη για τον Ηρακλή και τον Κύκνο ή για το ταξίδι της Μήδειας ή για αριστοκρατικούς κανόνες του Αιγυμίου, το χάσμα ήταν πάρα πολύ μεγάλο: ούτε ο καλλιτέχνης μπορούσε να γίνει αριστοκράτης ούτε ο ευγενής μπορούσε να κάνει για την ποίηση κάτι περισσότερο από το να διηγηθεί λ.χ. στον ποιητή τις ιστορίες των δικών του προγόνων και του λαού του και να δώσει μεγάλη αμοιβή, ώστε εκείνος να τις ιστορήσει σε ομηρικούς στίχους και να εντάξει κάποια λ.χ. Μηκιονίκη στη σειρά των διαπρεπών μυθικών γυναικών, οι οποίες είχαν γεννήσει από ουράνιο σπέρμα τους προπάτορες των επιφανών οίκων. Στη μητρόπολη το έπος πρόσφερε ανυπολόγιστες υπηρεσίες στη διάσωση του υλικού, αλλά προετοίμασε απλώς το έδαφος για μια πραγματικά εθνική ποίηση: το ίδιο έμεινε πάντοτε κάτι κατά το ήμισυ ξένο και, θα μπορούσα να πω, κατά το ήμισυ ανεξάρτητο.

Ταμβος και ελεγεία

Μόλις τον 7ο και τον 6ο αιώνα ολοκληρώθηκε στην Ιωνία μια βίαιη ανακατάταξη όλων των κοινωνικών και πολιτισμικών στρωμάτων. Εδώ η τάξη των αριστοκρατών υποσκελίστηκε από τους αστούς των μεγάλων εμπορικών πόλεων. Επικράτησε μάλιστα ολοκληρωτικά, έστω και αν κατ' όνομα υπήρχε δημοκρατία, μια προνομιούχος τάξη που συνδύαζε τη μεγάλη ιδιοκτησία με την ανώτερη μόρφωση. Μεταγγιζόταν, όμως, διαρκώς στους προνομιούχους κύκλους νέο αίμα από τα κατώτερα στρώματα. Αυτοί ανέλαβαν επίσης και κάθε μορφή πνευματικής δημιουργίας. Η συντεχνιακή καλλιέργεια της ομηρικής ποίησης διατηρήθηκε, αλλά γινόταν ολοένα λιγότερο παραγωγική και απο-

λάμβανε ολοένα λιγότερη εκτίμηση. Έπνεε ένας δυνατός άνεμος, τα πλοία διέσχιζαν τις θάλασσες και οι σκέψεις την απεραντοσύνη. Από τους κόλπους του εργαζόμενου λαού ξεπήδησαν θαρραλέοι άνδρες που, χωρίς να παίρνουν προφυλάξεις, στηρίχτηκαν στη δύναμη της πυγμής και του μυαλού τους και δημιούργησαν μια θέση για τον εαυτό τους, υπέταξαν τις κυρίαρχες δυνάμεις και απελευθέρωσαν, έθεσαν υπό την κηδεμονία τους και χαλιναγώγησαν τον λαό τους. Από τα βάθη της ανθρώπινης καρδιάς ανέβηκαν στα χείλη τα αιώνια συναισθήματα, η αστείρευτη τέρψη και ο πόνος της ανθρώπινης καρδιάς, που βασανίζουν το ανθρώπινο πνεύμα με αναπάντητα ερωτήματα για τα αιώνια αινίγματα του κόσμου. Ο άνθρωπος που ήταν πρώτος στη βουλή και στην αγορά παρουσιαζόταν στον λαό ή στον κύκλο των οικείων του στη στοά της αγοράς, στα σκαλοπάτια του ναού ή στην αίθουσα του συμποσίου και τους μιλούσε ο ίδιος μέσα από την ψυχή του. Δεν αφηγούνταν ιστορίες για γίγαντες ούτε για γενάρχες που είχαν δολοφονηθεί σε ξεχασμένες εποχές αλλά για το παρόν, επέκρινε την αμέλεια των πολιτών, προειδοποιούσε για τον κίνδυνο, εξακόντιζε μύδρους κατά του αντιπάλου ή ακόμη μιλούσε για ό,τι τον είχε διδάξει η σκέψη του, για το πώς δημιουργήθηκε ο κόσμος, για το τι έχει αξία στη ζωή, παραθέτοντας αμέτρητα σοφά αποφθέγματα. Όλα αυτά λέγονταν στην πολύ δημοφιλή μορφή του ιάμβου, που είχε προέλθει από την αρχέγονη λαϊκή κληρονομιά, ή του ελεγειακού διστίχου που είχε παραχθεί από το έπος. Ακόμη και σε αυτή τη μορφή όμως η καθομιλουμένη κυριάρχησε πάνω στο αρχαιότροπο στοιχείο ξενικής προελεύσεως. Γύρω στο 550 έγινε κατόπιν το τελευταίο αναγκαίο βήμα, και ο δέσμιος λόγος απελευθερώθηκε από όλους τους περιορισμούς.

Ό,τι απήγγειλαν στον κύκλο τους οι ελεγειακοί ποιητές ή οι ιαμβογράφοι το διέδιδαν αμέσως οι ραψωδοί, ακριβώς όπως και το έπος, και με τον τρόπο αυτό έφτασε κι αυτή η ποίηση στη μητρόπολη. Εδώ όμως το έδαφος δεν ήταν ακόμη πρόσφορο για την ανάπτυξη μιας τέτοιας υποκειμενικότητας, και μόνο στη φυλετικά συγγενή Αθήνα την οικειοποιήθηκε ο θεμελιωτής της ποιητικής σύνθεσης ως μέσο, για να επηρεάζει τις διαθέσεις του λαού του. Γι' αυτό ό,τι μπόρεσε να κάνει ο έμπορος Σόλων, που είχε έλθει σε επαφή με διάφορους λαούς σε πολλές χώρες, δεν ήταν ικανός να το επιτύχει ο αριστοκράτης στην ακρόπολη του ή γύρω από το κοινό τραπέζι ανάμεσα στους συμπολεμιστές του. Βέβαια το πολιτικό κέντρο της Πελοποννήσου, που τώρα πλέον ήταν η Σπάρτη, υιοθέτησε την ελεγεία, επειδή η αριστοκρατία της περιοχής δεν μπορούσε να εκμεταλλευτεί την πολύχρωμη ομηρική εικονοπλασία, ενώ αντίθετα αρεσκόταν να συνθέτει στις απολαυστικές φόρμες της συνετής και κατανοητής ιωνικής ελεγείας ένα κάτοπτρο των αρετών προς τις οποίες την κατηύθυνε το καθήκον της ταξικής τιμής. Αλλά έτσι ακριβώς χάθηκε το στοιχείο που συνιστούσε το προβάδισμα της ελεγείας απέναντι στο έπος, η ατομικότητα. Κατά την επικρατούσα παράδοση ο μοναδικός ποιητής που ήκμασε εκεί ήταν ένας Ίωνας που είχε μεταναστεύσει. Είτε η παράδοση αυτή είναι αληθινή είτε όχι³², αποδεικνύει ότι κανείς δεν θεωρούσε τους Λάκωνες ικανούς να αναδείξουν έναν τέτοιο ποιητή. Και πραγματικά με τα περισσότερα ποιήματα που φέρουν το όνομα του Τυρταίου δεν εκφράζεται ένα συγκεκριμένο άτομο αλλά μια τάξη. Οι λόγιοι κύκλοι της Κορίνθου και του Άργους, της Θήβας και της Χαλκίδας απέρριψαν αυτή την ποίηση. Τις δυτικές αποικίες επίσης τις συγκινεί τόσο λίγο, όσο και το έπος. Όταν ο Θέογνης γράφει ποίηση στα δύο Μέγαρα, η Αθήνα είναι ήδη σημαντικότερη από την Κόρινθο. Ο ιάμβος τελικά, ο δημοφιλέστερος και ισχυρότερος αδελφός της ελεγείας, περιορίστηκε στην Αθήνα: πολιτογραφήθηκε εκεί από τον Σόλωνα, και το γεγονός αυτό έμελλε να φέρει τους πιο ανέλπιστους καρπούς.

Η μονωδία

Το τραγούδι, που δεν ακούγεται για το συγκεντρωμένο πλήθος, αυτό που ο ποιητής δεν το τραγουδάει για να βελτιώσει και να επηρεάσει τους ανθρώπους ούτε για να τους τέρψει και να τους διασκεδάσει, που το απευθύνει μόνο στη Μούσα ή ίσως στην αγαπημένη του, το γνήσιο τραγούδι ακούγεται από τη Λέσβο και μόνο από τη Λέσβο. Ακούγεται ως το κύκνειο άσμα του αιολικού πολιτισμού που ψυχορραγεί. Η Σαπφώ είναι μοναδική σε ολόκληρη τη μεγαλειώδη ιστορία του ελληνικού πνεύματος. Και αν δεν ήταν τόσο απόλυτα αυθεντική, οι άνθρωποι θα τη θεωρούσαν ακατανόητη. Για τη γνήσια λυρική ποίηση ισχύει σε ακόμη μεγαλύτερη κλίμακα από ό,τι για την ποίηση γενικά ότι μόνο το άριστο μπορεί και επιβιώνει. Εύκολα οι σύγχρονοι πλανώνται σε πολύ μεγάλο βαθμό ως προς την αξία του τραγουδιού που ακούγεται από όλα τα χείλη, αλλά οι μεταγενέστεροι είναι αμείλικτοι κριτές. Για τον λόγο αυτόν δύσκολα διακρίνονται τα μεταβατικά στάδια. Κανείς δεν πρόκειται βέβαια να αμφισβητήσει ότι παρά τη σιγή της παράδοσης δίπλα στο αηδόνι της Λέσβου και στην Ιωνία θα κελαηδούσαν και θα τιτίβιζαν πολλών ειδών μικρά πουλιά, καθένα από τα οποία θα απολάμβανε το θαυμασμό στο δικό του περιβάλλον. Και χωρίς αμφιβολία οι νεαρές κοπέλες της Λοκρίδας και της Πελοποννήσου τραγουδούσαν στο γνέσιμο με το αδράχτι ή στο κουβάλημα του νερού. Όλα αυτά όμως έχουν χαθεί, χωρίς να αφήσουν ίχνη. Ούτε εδώ ούτε εκεί υπήρχε θέση για το τραγούδι του 7ου και του 6ου αιώνα. Η πειθαρχία του αριστοκρατικού πολιτισμού δεν άφηνε ακόμη να λουλουδίσουν τα άνθη της καρδιάς. Στις όλο και περισσότερο εκδημοκρατιζόμενες πόλεις της Ασίας μαίνονταν οι ανοιξιάτικες θύελλες που γονιμοποιούσαν το έδαφος, ενώ ο καυτός ήλιος μιας φιλόπονης δραστηριότητας έστελνε τις ακτίνες του που έφερναν γοργή ωρίμανση. Εδώ οι άνθρωποι δεν ορέγονταν τα ανοιξιάτικα λουλούδια ούτε ονειρεύονταν στις όχθες του ρυακιού. Τα οξυδερκέστερα πνεύματα προβληματίζονταν για τον θεό και τον κόσμο, ενώ το πλήθος κυνηγούσε τη δύναμη και το χρήμα. Δεν περιφρονούσε βέβαια το τραγούδι, όπως άλλωστε κάθε όμορφο πράγμα, αλλά η λυρική του ποίηση αφορούσε μόνο τον πόθο και την απόλαυση. Μπορεί ο Ανακρέων στον κύκλο των συμποσιαστών στην πλούσια αυλή του Πολυκράτη να τραγουδούσε το κρασί και τον έρωτα με πολλή χάρη, χωρίς όμως να παρουσιάζει έντονη κλίση προς τα τραγούδια του παιδικού έρωτα. Η ποίηση αυτή θα έπρεπε να βρίσκει αντίθετο έναν σοβαρό άνδρα, αν ο ποιητής δεν αποδεικνυόταν πραγματικά *νήφων και βακχεύμασιν*, κυρίαρχος πάντοτε του υλικού του και ειρωνευόμενος υποδόρια όλη τη δραστηριότητα και τον ίδιο τον εαυτό του. Ακόμη και για την Αθήνα, όμως, το τραγούδι αυτό ήταν ένα εξωτικό φυτό, και μόνο μέσω της μορφής του άσκησε διαρκή επίδραση. Πολύ λιγότερο θα μπορούσαν να έχουν ασχοληθεί μαζί του οι Δωριείς, π.χ. η τόσο γνωστή από τον Πίνδαρο αιγινητική κοινωνία. Ανάμεσα στους Έλληνες της μητροπολιτικής Ελλάδας το τραγούδι αυτό το διακονούσαν μόνο μερικές γυναίκες που με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, ξεπέρασαν τους φραγμούς του φύλου τους ως υπερασπίστριες της πατρίδας, όπως η Τελέσιλλα, ή ως εταίρες³³, όπως η Πράξιλλα. Η Κόριννα είναι μια φρόνιμη γιαγιάκα και με τους άτεχνους αιολικούς ρυθμούς της διηγείται στις Ταναγραίες τα παραμυθάκια της (*γεροΐα*). Οπωσδήποτε είναι ένα είδος Σαπφούς, με τη διαφορά ότι κατάγεται από τη Βοιωτία. Όλα αυτά δεν έφταναν στους ηγετικούς κύκλους της κοινωνίας. Ήδη πάντως τον 7ο αιώνα είχε έλθει στη μητρόπολη ένα ορμητικό ρεύμα αιολικής μελικής ποίησης που συνεχώς φούσκωνε περισσότερο και έκανε τελικά τα νερά αρκετά βαθιά, για να πλεύσει το περήφανο καράβι της τραγωδίας του Αισχύλου.

Αλκμάν

Περιπλανώμενοι τραγουδιστές από τη Λέσβο είχαν εμφανιστεί ήδη κατά τις αρχές του 7ου αιώνα στην Πελοπόννησο, και μάλιστα το όνομα του Τέρπανδρου βρίσκεται στην κορυφή της ιστορίας της μουσικής. Σε ποιον βαθμό διέθεταν αξιόπιστες πληροφορίες για τις μουσικές του επιδόσεις οι θεωρητικοί της αριστοτελικής εποχής, οι οποίοι μας τα διηγούνται αυτά, δεν είμαστε σε θέση να το ελέγξουμε. Εξυπακούεται ότι δεν θα μπορούσαμε να βασιστούμε απόλυτα σε αυτούς. Δεν είχαν διασωθεί ποιήματα από τον 7ο αιώνα³⁴. Πάντως τα αποσπάσματα του Αλκμάνα επαρκούν για να σχηματίσουμε μια σαφή εικόνα του γραμματολογικού πλαισίου. Αυτός χειρίζεται τις φόρμες της λεσβιακής ποίησης, όχι βέβαια τις διαμορφωμένες από τον Αλκαίο ή τη Σαπφώ αλλά προφανώς τις προβαθμίδες τους που είχε εισαγάγει ο Τέρπανδρος. Κατέχει επίσης μια ολόκληρη σειρά ιωνικών μέτρων (ιάμβους, τροχαίους, παιωνικά και ιωνικά μέτρα) και έχει αρχίσει να σχηματίζει σε αναλογία προς αυτά μεμονωμένα εντόπια μέτρα (ανάπαιστους). Η γλώσσα του είναι μικτή, καθώς συνυπάρχουν σε αυτή το λεσβιακό, το επικό και το λακωνικό στοιχείο. Ένα στοιχείο όμως είναι καινούριο στον Αλκμάνα: είναι χορικός ποιητής. Βέβαια και η Σαπφώ έχει συνθέσει χορικά μέλη για τα κορίτσια της ή και για αγόρια σε επιθαλάμια, και σε πολλές λατρείες χρησιμοποιήθηκαν προσόδια που προορίζονταν κυρίως πάλι για κορίτσια. Είναι αυτονόητο ότι στους λαϊκούς χορούς υπήρχε συνοδεία τραγουδιού. Και όμως στον Αλκμάνα εμφανίζεται κάτι εντελώς καινούριο. Έστω και αν σε μερικές εορταστικές περιστάσεις δεν πρόβαλλε το ποιητικό υποκείμενο, ο χορός συνήθως αποτελεί γι' αυτό απλώς ένα μέσο στο οποίο εκτός από τις λέξεις δανείζει κατά τον ίδιο τρόπο και τα μύχια συναισθήματα του. Μιλάει ή μάλλον αφήνει τα κορίτσια να τραγουδούν για τον ίδιο, το όνομα του, την καταγωγή του, την πείνα του και τους στίχους του. Μάλιστα τα βάζει να μας μιλήσουν μέχρι και για τις ερωτοτροπίες του. Τα πενιχρά και δυσερμήνευτα αποσπάσματα δεν μας εξασφαλίζουν πλήρη εικόνα για τον αγροτικό ποιητή, τον οποίον μπορεί ίσως να συγκρίνει κανείς εύστοχα με τον Neidhard von Reuenthal. Αλλά από μορφολογική άποψη ακριβώς, από την οποία εξαρτάται αυτή η εξέλιξη, τα πράγματα είναι ξεκάθαρα: έχει δημιουργηθεί το χορικό άσμα και επιπλέον η εξωτερίκευση της ατομικότητας του ποιητή.

Στησίχορος

Ο Αλκμάν και η μικρή ξαδέλφη του Αγιδώ δεν ανήκουν στην αριστοκρατική κοινωνία η οποία την ίδια εποχή τερπόταν με την *Ευνομία* του Τυρταίου. Η χορική ποίηση ανήκει στους περιοίκους. Ακόμη και ο αριστοκρατικός ηρωικός μύθος δεν διεισδύει περισσότερο στην ποίηση αυτή από ό,τι ο εν γένει πατριωτισμός των Λακώνων ή η -επίσης μεγάλη- ποίηση του Ομήρου. Ο πρώτος που κατακτά για λογαριασμό της χορικής λυρικής ποίησης τον ηρωικό μύθο ως περιεχόμενο και την αριστοκρατική κοινωνία ως κοινό είναι ο Στησίχορος. Η Σπάρτη και η Ιμέρα απέχουν πολύ μεταξύ τους, και κανείς δεν πρόκειται να αποτολμήσει να παραδεχθεί κάποιον άμεσο συσχετισμό, επειδή λ.χ. ο Στησίχορος γνωρίζει όντως αποκλειστικά λακωνικούς μύθους. Τα στάδια της γενικής εξέλιξης τα διακρίνουμε σε ελάχιστα μόνο σημεία, και η φαινομενική σχέση που προκύπτει είναι αποτέλεσμα της ομοιομορφίας, η οποία κυριαρχεί στην τέχνη σε μεγάλο βαθμό. Κατά το δεύτερο μισό του 6ου αιώνα σημαντικότεροι είναι οι ποιητές από τη Χαλκίδα και τις γειτονικές πόλεις. Τις χαρακτηριστικές μορφές των δακτυλεπιτρίτων³⁵ του Στησίχορου δείχνει ένα λαϊκό άσμα της Χαλκίδας. Γιατί να προκαλεί εντύπωση το ότι εμφανίζεται κατά το 580 σε μια αποικία της Χαλκίδας ο θεμελιωτής αυτού του είδους; Το γεγονός ότι ακριβώς στη Σικελία, όπου απουσίαζε το έπος, έγινε η χορική λυρική ποίηση φορέας του μύθου είναι απόλυτα εύλογο.

Δυστυχώς σήμερα δεν γνωρίζουμε για ποιους θρησκευτικούς ή μη σκοπούς συνέθεσε τα χορικά του τραγούδια ο Στησίχορος, έστω κι αν η παράδοση έχει αναμφίβολα διαφυλάξει μια σωστή εικόνα για το ότι κατέχει στους ανώτερους κύκλους μια θέση παρόμοια με τον Σιμωνίδα. Βλέπουμε, όμως, ότι άλλοτε αφηγείται με την αντικειμενικότητα του Ομήρου και άλλοτε με την υποκειμενικότητα του Αλκμάν (γιατί μόνο έτσι εξηγείται η *Παλινωδία*). Και δεν θα σφάλουμε, αν αναγάγουμε σε αυτόν τη μεταγενέστερη εξέλιξη. Είναι φανερό, και αυτό είναι το σημαντικότερο, ότι κυρίως αυτός προετοίμασε για τους μεταγενέστερους ποιητές το δικό τους μέσο, τον χορό, και αυτός αναγνώρισε ως αποστολή της λυρικής ποίησης την αντικατάσταση του έπους.

Χορική λυρική ποίηση

Ο Σιμωνίδης και ο Πίνδαρος μάς επιτρέπουν να επισκοπήσουμε με απόλυτη σαφήνεια τις συνθήκες οι οποίες ίσχυαν από το δεύτερο μισό του βου αιώνα. Σε οποιαδήποτε εκδήλωση προς τιμή ανθρώπων ή θεών, στις ημέρες οι οποίες ήταν αφιερωμένες στον εορτασμό τους βάσει των γενικών εθίμων, ή ακόμη και χωρίς τέτοια εξωτερική αφορμή, όταν υπήρχαν απλώς η διάθεση και η δυνατότητα, εμφανίζονταν χοροί ανδρών ή αγοριών αδιακρίτως και ενίοτε παρθένων για τη λατρεία των θεών. Τραγουδούσαν, χορεύοντας ή βαδίζοντας, ένα άσμα που είχε συντεθεί ειδικά γι' αυτόν τον σκοπό. Το άσμα αυτό ταυτίζεται πάντοτε με τον λόγο του ποιητή. Μέσω του χορού μιλάει ο ίδιος αυτοπροσώπως. Κάθε φορά χρησιμοποιεί ένα καινούριο μέτρο, το οποίο προέρχεται όμως σχεδόν αποκλειστικά από ευάριθμα και συγκεκριμένα είδη ρυθμών. Ελεύθερα διαμορφώνει επίσης το περιεχόμενο. Αλλά παρά την ποικιλία των αφορμών, και ως εκ τούτου και των στόχων, ο τρόπος πραγμάτευσης και ο τόνος συσχετίζονται με τη δεδομένη προέλευση τους. Η γλώσσα είναι τεχνητή. Εξακολουθεί να παρουσιάζει ακόμη, αν και σε διαφορετική αναλογία³⁶, τα τρία συστατικά, όπως και στον Αλκμάν. Οι κανόνες όμως που κάποτε θεσπίστηκαν αυθαίρετα, τώρα εφαρμόζονται αυστηρά' η γλώσσα είναι οικουμενική, όπως η γλώσσα του έπους, αφού δεν ανήκει σε κανένα ιδιαίτερο ελληνικό φύλο. Όπως στο έπος, έτσι κι εδώ το ύφος έχει γίνει συμβατικό και τυποποιημένο. Όλα αυτά εξηγούνται μόνο από την επεξεργασία που διήρκεσε πολλές γενιές και την κατάρτιση των ποιητών στην τέχνη τους ή, αν προτιμάτε, στην τεχνική τους. Οι ποιητές αυτοί δεν έχουν δηλαδή ουσιαστικές διαφορές από τους επικούς. Ο ραψωδός ήταν ταυτόχρονα ποιητής και επαγγελματίας καλλιτέχνης, κάτι που έως έναν ορισμένο βαθμό ήταν ακόμη και ο Αλκμάν. Τώρα η κατάσταση είναι διαφορετική. Η τεχνική πλέον δεν ήταν για τους τραγουδιστές λιγότερο αναγκαία από ό,τι για τους ποιητές. Γιατί αυτοί όχι μόνο περιόδουν από περιοχή σε περιοχή και προϋποθέτουν ότι όλοι είναι εξοικειωμένοι με το εκφραστικό τους μέσο, αλλά στέλνουν επίσης ένα έργο σε μακρινές χώρες και είναι σίγουροι ότι μπορεί να εκτελεστεί. Αυτό δεν θα ήταν δυνατό, αν δεν υπήρχε μια τάξη επαγγελματιών τραγουδιστών και μουσικών, έστω και αν σε πολλά μέρη οι ερασιτέχνες ενδέχεται να ήταν τόσο καταρτισμένοι, ώστε να εμφανίζονται ακόμη και ως επαγγελματίες. Το γεγονός αυτό και ακόμη περισσότερο το ότι τα ποιήματα αυτού του είδους μπορούσαν να υπολογίζονται σε μια ένθερμη υποδοχή και κατανόηση προδίδει με απόλυτη σαφήνεια μια γενική και ομοιογενή μόρφωση, ένα καθόλου αμελητέο πολιτισμικό επίπεδο του συνόλου της κοινότητας, για την οποία προορίζεται αυτή η ποίηση. Το κοινό στο οποίο πρέπει η ίδια η ποίηση να υπολογίζει είναι μόνο ένα ανώτερο στρώμα, ένας κλειστός κύκλος της αριστοκρατίας. Ως εκεί δηλαδή που απλώνεται αυτή η αριστοκρατία, ως εκεί φτάνει και αυτή η ποίηση σε πολλές περιοχές. Πουθενά, όμως, δεν επηρεάζει σε βάθος τον λαό. Φτάνει, δηλαδή, ακριβώς ως εκεί, όπου ισχύουν τα ιδεώδη της δωρικής αριστοκρατίας, τα

οποία άλλωστε εκφράζει. Πρόκειται για το σύνολο του Ελληνισμού με εξαίρεση την κυρίως Ιωνία. Ωστόσο και τα νησιά και η μη ιωνική Ασία συμμετέχουν εν μέρει μόνο. Πάντως όσα στοιχεία εθνικής ενότητας διέθετε η εποχή αυτή περιορίζονται στο κοινό ταξικό αίσθημα, στον κοινό πολιτισμό, στα κοινά ιδεώδη. Δεν ήταν λίγα αυτά, διότι προετοίμασαν την ενότητα του λαού. Εμείς όμως βλέπουμε κατά τον καλύτερο τρόπο ότι στις μη δωρικές περιοχές της Εύβοιας και της Αττικής έπρεπε να καταργηθούν οι προνομιούχες τάξεις, οι οποίες ισότιμα συμμετείχαν στον θεσμό αυτόν, για να δημιουργηθεί το εθνικό κράτος και να επικρατήσει ο πολιτισμός του ελληνικού λαού ως συνόλου' βλέπουμε πόσο δύσκολο ήταν να σφυρηλατηθεί στη βάση αυτή η ενότητα. Η Αθήνα είχε αναλάβει σε όλους τους τομείς τον αγώνα εναντίον αυτής της αριστοκρατικής κοινωνίας. Ξεπέρασε τον πολιτισμό αυτόν, και έτσι αρχικά η ποίηση αυτή υποχώρησε. Καθώς η Αθήνα δεν απέκτησε την υλική δύναμη για να επιβάλει και την πολιτική της κυριαρχία, καταστράφηκε όχι μόνο αυτή, αλλά και όλη η Ελλάδα. Επειδή για όλον εκείνο τον πολιτισμό το δωρικό στοιχείο είναι ηγετικό και καθοριστικό (μολονότι η ήδη απολιθωμένη Σπάρτη δεν συμμετείχε πλέον στην ποίηση αυτή), η ποίηση αυτή ονομάζεται δικαιολογημένα δωρική, όπως χαρακτηριζόταν και παλαιότερα. Πρέπει να επισημάνουμε πάντως ότι οι Δωριείς δεν έχουν αναδείξει σχεδόν κανένα ποιητή³⁷, και ότι ήταν μια αξιοπερίεργη και αξιοθαύμαστη εξαίρεση πώς ένας Βοιωτός ευγενής, από μια γενιά που ήθελε να θεωρείται παλαιότερη από την κάθοδο των Δωριέων, επιδόθηκε στο επάγγελμα που άσκησαν παράλληλα ένας Δρύοπας (ο Λάσος), ένας Λεσβίος (ο Αρίων), ένας Κείος (ο Σιμωνίδης), ένας Χαλκιδεύς από το Ρήγιο (ο Ίβυκος). Πρώτος ο Πίνδαρος, και μόνο με την επιβλητική προσωπικότητα του απέσπασε την ποίηση από τα χέρια των περιπλανώμενων επαγγελματιών. Η αριστοκρατία άκουγε και συμμετείχε στο τραγούδι, αλλά δεν θεωρούσε την ποίηση σύμμετρη με την κοινωνική της θέση. Ο Αρχίλοχος, ένας «ποιητής μαζί και στρατιώτης», της ήταν αντιπαθής.

Οι αρχαίοι γραμματικοί επιχειρήσαν να ταξινομήσουν τα χορικά ποιήματα σε κατηγορίες. Ο σκοπός αρχικά ήταν καθαρά πρακτικός, δηλαδή να βρεθεί ένας τρόπος κατάταξης για τα ποιήματα που εκδόθηκαν συνολικά από αυτούς. Ύστερα από μερικές αμφιταλαντεύσεις κατέληξαν σε κατηγορίες, όπως ύμνοι, παιάνες, διθύραμβοι, κ.τ.λ. Επειδή η παράδοση συμπτωματικά είναι αρκετά πλούσια σε τέτοια εξωτερικά γνωρίσματα (καθώς οι γραμματικοί που διασώθηκαν αντέγραψαν με ζήλο ένα βιβλίο του Διδύμου), οι σύγχρονοι οδηγήθηκαν στην εσφαλμένη άποψη ότι αυτά τα είδη χαρακτηρίζονται από κάτι ιδιαίτερο. Το σημαντικότερο είναι μάλλον ότι τα ίδια τα ποιήματα στη μορφή με την οποία μας σώζονται αποτελούν προσωπική έκφραση του ποιητή. Η αφορμή είναι που τον προδιαθέτει διαφορετικά. Έτσι θα δώσει άλλον τόνο στο εορταστικό συμπόσιο από ό,τι στην ταφή και άλλο ενώπιον του Δήλιου Απόλλωνα από ό,τι ενώπιον του Λίβου Αμμωνα, αλλά η σχέση ανάμεσα σε αυτόν και το θέμα του ποιήματος του, ανάμεσα σε αυτόν και τον χορό που το τραγουδάει και το κοινό που το ακούει είναι σε όλες τις περιπτώσεις η ίδια. Γενικά και ειδικά ο ποιητής και το κοινό είναι τελείως συγκεκριμένα πρόσωπα, ενώ ο χορός εντελώς απρόσωπος. Ακόμη και όσον αφορά τη μορφή, η διαφορά έχει ουσιαστική σημασία για ένα μόνο είδος, αυτό ακριβώς που μας ενδιαφέρει εδώ κυρίως, τον διθύραμβο. Μόνο που η διαφορά αυτή είναι εντελώς εξωτερική: χάνεται η διάρθρωση σε στροφή και αντιστροφή, και έτσι προκύπτει ένα πολύ πιο ευέλικτο μέτρο, το οποίο συχνά δεν κατανοούμε πλήρως, και αναμφίβολα ένα εντελώς διαφορετικό είδος όρχησης, για το οποίο όπως ισχύει γενικά έτσι και στην προκειμένη περίπτωση, ούτε γνωρίζουμε ούτε πρόκειται να γνωρίσουμε τίποτε. Και αυτό δεν είναι καν αποκλειστικό χαρακτηριστικό του διθύραμβου, αλλά απαντά και σε άλλα άσματα εκτός από εκείνα που γράφονταν για τα Διονύσια. Οι γραμματικοί τα χαρακτήρισαν ορχηστικά άσματα (*όπορχήματα*), επειδή δεν είχαν κανένα πιο κατάλληλο όνομα, και τα κατέταξαν σε ιδιαίτερα βιβλία³⁸. Ο χα-

ρακτηρισμός είναι άστοχος, γιατί ορχηστικά άσματα είναι βεβαίως όλα. Και σε τελική ανάλυση ο ποιητής στα ποιήματα τα οποία δεν διαθέτουν στροφές εκφράζεται το ίδιο υποκειμενικά, όπως και σε όλα τα άλλα. Σε έναν διθύραμβο ο Πίνδαρος υπενθυμίζει στους Αθηναίους ότι αυτή είναι η δεύτερη φορά που γράφει ποίημα γι' αυτούς (απ. 75, στ. 8 Bergk), και στους συμπατριώτες του Θηβαίου παρουσιάζει χωρίς καμιά εξωτερική αφορμή ένα ορχηστικό άσμα, για να εκφράσει τη γνώμη του έπειτα από έναν τρομακτικό οινό (απ. 107) ή για μια πολιτική κρίση (απ. 109, 110). Για μια παρόμοια περίπτωση ο Σόλων συνέθεσε μια ελεγεία, ο Αρχίλοχος έναν ίαμβο. Ο Ισοκράτης και ο Δημοσθένης έγραψαν έναν ρητορικό λόγο.

Ο αττικός χορός πολιτών

Μια αλλαγή στον χορό επέφερε βεβαίως η δημοκρατία. Ο Πίνδαρος πρέπει να είχε χρησιμοποιήσει στη Θήβα εκπαιδευμένους επαγγελματίες τραγουδιστές. Στην Αθήνα τον διθύραμβο του τραγούδησε ένας χορός πολιτών. Τη σημαντική αυτή μεταβολή προκάλεσαν οι νέες συνθήκες, μόλις ο λαός με τη βοήθεια των Λακεδαιμονίων και του δελφικού θεού απελευθερώθηκε πρώτα από τους τυράννους και κατόπιν με τις δικές του δυνάμεις από τους Λακεδαιμονίους και με τίμημα την προσχώρηση στην Πελοποννησιακή συμμαχία, ενώ είχε αποδείξει τις πολεμικές του ικανότητες με την κατάκτηση των βόρειων γειτόνων του. Όπως είχε πάρει στα χέρια του τη συνολική διαχείριση των υποθέσεων του, ανέλαβε επίσης τη λατρεία και τους δημόσιους αγώνες. Δεν ήθελε με κανέναν τρόπο να παραιτηθεί από την καλλιέργεια των υψηλότερων εκφάνσεων του πολιτισμού τον οποίον χρωστούσε στις διασυνδέσεις των ηγεμόνων του με τους Ίωνες, αλλά ήθελε και στον τομέα αυτόν να επιδείξει τη δύναμη του. Η τέχνη δεν έπρεπε πια να είναι απόλαυση μιας προνομιούχου τάξης, αλλά του λαού που ήθελε και ο ίδιος να γυμνάζεται και να χορεύει. Ενώ, δηλαδή, προηγουμένως οι αθλητές και οι τραγουδιστές ενώνονταν σε συντεχνίες και είχαν οικουμενική απήχηση, έτσι ώστε να βλέπουμε τους τραγουδιστές του Πινδάρου να περιοδεύουν από τόπο σε τόπο και πολύ συχνά να αποσπών τα εγκώμια του χοροδιδασκάλου, στην Αθήνα οι συντεχνίες αυτές διαλύθηκαν, οι ορχηστικές σχολές κρατικοποιήθηκαν και επετράπη δωρεάν η είσοδος σε όλους τους πολίτες³⁹. Οι παραδοσιακοί αγώνες συνέχισαν βεβαίως να υφίστανται, με ελεύθερη μάλιστα είσοδο για τους ξένους, αλλά το κύρος τους μειώθηκε, και κανενός είδους σημασία δεν αποδιδόταν σε αυτές τις αριστοκρατικές διασκεδάσεις. Οι αγρότες και οι ναύτες δεν είχαν ούτε ευλύγιστα μέλη ούτε τον χρόνο ούτε τη διάθεση να ασκούνται. Για τον λόγο αυτόν μετατράπηκε σε κρατικό θεσμό η λαϊκή διασκέδαση της λαμπαδηδρομίας, για την οποία καθιερώθηκε η γυμνασιαρχία, ενώ μια στρατιωτική παρέλαση αντικατέστησε τους αγώνες γυμναστικής. Επίσης, οι συντεχνίες των τραγουδιστών και των χορευτών διαλύθηκαν. Για τη μουσική ήταν βέβαια απαραίτητοι οι ξένοι, ιδίως οι Αρ-γείοι και οι Βοιωτοί αυλητές, αφού γι' αυτή χρειαζόταν οπωσδήποτε εκπαίδευση για την οποία οι πολίτες δεν είχαν χρόνο. Τους χορούς, όμως, τους συγκροτούσαν οι ίδιοι. Οι εύποροι συμμετείχαν ως χορηγοί, όσοι δεν είχαν οικονομικά μέσα ως χορευτές' και τα δύο ήταν μια επιβεβλημένη υπηρεσία, ένα *munus* [καθήκον] ακριβώς όπως η υποχρέωση να υπηρετήσουν στον στρατό ως αξιωματικοί ή ως οπλίτες. Δεν παρατηρείται πλέον απουσία κανόνων στις μουσικές παραστάσεις. Δεν απαγορεύθηκε φυσικά σε κανέναν να διοργανώνει διασκεδάσεις ιδιωτικά, οπότε και όπως ήθελε, και έτσι εξακολούθησαν να εκτελούνται άσματα στις

γιορτές των ευγενών. Ο Πίνδαρος συνέθεσε ποιήματα για τους Αλκμεωνίδες, ο Ευριπίδης για τον Αλκιβιάδη. Τα άσματα αυτά, όμως, έρχονταν σε δεύτερη μοίρα σε σύγκριση με τις εκδηλώσεις που διοργανώνονταν από το κράτος και εντάχθηκαν στις σταθερές ετήσιες γιορτές των θεών, στις οποίες περιλαμβάνονταν μουσικοί αγώνες που μόνο εν μέρει σχετίζονταν με την ως τότε πρακτική. Το κράτος χρειαζόταν ετησίως έναν συγκεκριμένο, πραγματικά μεγάλο αριθμό νέων ποιημάτων, δραμάτων και διθυράμβων. Ο λαός, που ακόμη δεν διέθετε κανέναν σημαντικό δικό του ποιητή, τόλμησε να τα δημιουργήσει. Οι επιδόσεις του και σε αυτό το σημείο ξεπέρασαν και τις πιο φιλόδοξες προσδοκίες.

Και ο ίδιος ο χορός ήταν ένα μέσο του ποιητή, ωστόσο είναι κάτι διαφορετικό το να διευθύνει κανείς μουσικούς που τους πληρώνει ο ίδιος από ό,τι εκπροσώπους του κυρίαρχου λαού. Και ο ποιητής ενεργεί διαφορετικά, όταν δημιουργεί με οποιαδήποτε αφορμή κατά παραγγελία ή σύμφωνα με την επιθυμία ενός τρίτου ή και από δική του παρόρμηση, από ό,τι όταν ασκεί την τέχνη του με μια ημεπίσημη ιδιότητα για συγκεκριμένους εκπροσώπους του λαού του σε συγκεκριμένες μεγάλες γιορτές. Τότε θα συμμετέχει ολόψυχα περισσότερο από ό,τι συμμετείχε ο Σιμωνίδης, αλλά θα τολμά λιγότερο να μιλά για λογαριασμό του από όσο μιλούσε πάντοτε ο Πίνδαρος. Η υπέρτατη δύναμη στην Αθήνα είναι το κράτος και ο κυρίαρχος του ή καλύτερα το ζωντανό σώμα του, ο λαός. Ο ποιητής είναι ένα μέλος του, το ίδιο και ο χορός' και οι δύο υποτάσσονται στον λαό και ο χορός στον ποιητή ο οποίος πρέπει διαρκώς να είναι παρών, όπως ο Περικλής ως κυβερνήτης: *'Αθηναίων άρχεις*. Ακόμη και η τραγωδία παρουσιάζει εμφανή ίχνη αυτής της σχέσης. Ο Χορός είναι και σε αυτήν εκπρόσωπος του λαού σε θρησκευτικές γιορτές: δεν εξαφανίζεται εντελώς πίσω από το προσωπείο του. Ο ποιητής αντιθέτως είναι κληρονόμος της προσωπικής στάσης του Πινδάρου ως δασκάλου και κήρυκα: ούτε αυτός εξαφανίζεται εντελώς πίσω από τους χαρακτήρες του έργου του. Η σχέση αυτή θεμελιώθηκε πάνω στις ρίζες του είδους. Αργότερα βέβαια χάθηκε, αλλά στη διάρκεια του 5ου αιώνα είναι ακόμη παρούσα. Η αφηρημένη θεώρηση μπορεί να κρατήσει οποιαδήποτε στάση επιθυμεί' η ιστορική θεώρηση όμως πρέπει γενικά να υπολογίζει αυτή την ιδιαιτερότητα⁴⁰.

Αττικοί διθύραμβοι

Οι χοροί που σχηματίζονταν διακρίνονταν σε χορούς *τραγωδών* σε χορούς απλώς ανδρών και εφήβων. Αυτοί ονομάζονταν επίσης *κύκλιοι χοροί*, όχι γιατί εδώ οι χορευτές διατάσσονταν κυκλικά ενώ στην τραγωδία σε ορθογώνιο σχηματισμό, όπως πίστευαν οι γραμματικοί, αλλά γιατί οι χοροί κινούνταν στην κυκλική ορχήστρα, ενώ στο δράμα στο πίσω μέρος ορθωνόταν ένα σκηνικό οικοδόμημα (*σκηνή*) που έδινε στον θεατρικό χώρο πρόσοψη και βάθος. Τα ποιήματα στην αρχή δεν εντάσσονταν σε ένα συγκεκριμένο λογοτεχνικό είδος, όπως συνέβαινε με τα λυρικά ποιήματα του Πινδάρου. Στα Θαργήλια πρέπει να ονομάζονταν συχνά *παιάνες*, στα Παναθήναια *ῥμνοι*, στα Διονύσια ίσως *διθύραμβοι* εξαρχής. Το δεύτερο ποίημα (75) του Πινδάρου για την Αθήνα ήταν κατά τη μορφή πραγματικά διθυραμβικό. Οι γιορτές του Διονύσου, που διοργάνωνε το κράτος, ήταν κάτι περισσότερο από εορταστικές εκδηλώσεις προς τιμή ενός θεού, όπως σε άλλα μέρη. Έτσι το όνομα του διθυράμβου κατάφερε βαθμιαία να γενικευθεί και να δηλώνει ολόκληρο το είδος. Επίσημα πάντως ποτέ δεν επικράτησε, και στον καθημερινό λόγο αυτό συνέβη μόλις σημαντικοί άνδρες ανέδειξαν τόσο πολύ αυτό το είδος της λυρικής ποίησης (η οποία μεταξύ 500-430 υποβαθμίζεται) ώστε να επηρεάσει αρχικά την πιο διάσημη αδελφή της, την τραγωδία. Αργότερα, όταν είχαν πεθάνει πια οι μεγάλοι τραγικοί ποιητές, κατέκτησε την πρώτη θέση στο ενδιαφέρον του έθνους και τη διατήρησε για πάρα πολύ

καιρό. Ο νέος αυτός διθύραμβος, ο οποίος δημιουργήθηκε ουσιαστικά από τον Φιλόξενο και τον Τιμόθεο, δηλαδή όχι από Αθηναίους, και αποτελούσε πάντως κατεξοχήν αττικό προϊόν, ασκεί την επίδραση του ουσιαστικά μέσω της μουσικής. Ακόμη κι αν εμείς δεν μπορούμε να εκφέρουμε κρίση ούτε για τη μουσική ούτε για την ποίηση των νέων ποιητών, η εμπαθής πολεμική της κωμωδίας και των αντιδραστικών θεωρητικών της μουσικής μαρτυρεί τη σημασία τους. Μπορούμε επίσης ακόμη και εμείς να δούμε ότι από μετρική άποψη υιοθέτησαν την απόλυτη ελευθερία του παλαιού διθύραμβου και την επέκτειναν απεριόριστα. Ακόμη και μεμονωμένα δείγματα δείχνουν ακριβώς ότι δανείστηκαν επίσης ένα πολύ έντονο μιμικό στοιχείο από το δράμα, ενώ σε άλλα, όπως στο *Δείπνο* του Φιλόξενου, ο ίδιος ο ποιητής εκφράζεται με την ελευθερία του παλιού καιρού. Πραγματικά, η νέα αυτή χορική ποίηση καταλαμβάνει τη θέση, την οποία κατείχε η παλαιότερη στα χρόνια του Σιμωνίδη. Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο πέφτει στην αφάνεια τον 4ο αιώνα γίνεται, όμως, λαϊκός ο νέος διθύραμβος στις δωρικές περιοχές, όπως κάποτε και η αρχαιότερη μορφή του: ακόμη και στα βάθη της Κρήτης, όπου δεν έχει διεισδύσει ούτε καν το έπος, και στην Αρκαδία. Τα μεμονωμένα τραγούδια δεν έχουν ίσως στην πλειονότητα τους καμιά απολύτως σχέση με τον Διόνυσο, αλλά τον 5ο αιώνα, ο θεός αυτός έχει αναδειχθεί σε προστάτη κάθε είδους χορικής ποίησης, ώστε να μη μας ξενίζει καθόλου το γεγονός ότι το όνομα διθύραμβος αφορά το σύνολο της⁴¹. Αυτόν τον διθύραμβο εννοεί ο Αριστοτέλης, όταν χρησιμοποιεί τον όρο σε αντιδιαστολή προς το έπος και το δράμα" ο δικός του *Ύμνος στην Αρετή* ανήκει σε αυτό το είδος. Και όπως ως προς την εκτίμηση που απολάμβανε είχε εξισωθεί με τη χορική ποίηση της εποχής του Πινδάρου, έτσι εξομοιώθηκε με αυτήν και στον τρόπο εκτέλεσης από εκπαιδευμένους μουσικούς και χορευτές, οι οποίοι ήταν πλανόδιοι και συνενώνονταν σε συντεχνίες όπου συχνά συμμετείχαν ηθοποιοί που είχαν τις ίδιες επιδιώξεις και σύντομα τις πραγματοποίησαν⁴².

Ο χορός των πολιτών είναι δηλαδή ένα ιντερμέδιο: ανήκει στην εποχή ακμής της μεγάλης Αθήνας μαζί με τη δόξα της οποίας εξαφανίζεται. Η τραγωδία όμως και ο διθύραμβος, όσον αφορά τον τρόπο παράστασης τους βαίνουν πάντοτε παράλληλα. Πριν από τον Κλεισθένη δεν μπορεί να σκεφθεί κανείς τίποτε διαφορετικό από το γεγονός ότι οι ίδιοι άνθρωποι εκτελούσαν και τα δύο είδη. Οι ίδιοι άνθρωποι στην αυλή του Ιέρωνα παρουσίαζαν τις ωδές του Πινδάρου και τις τραγωδίες του Φρυνίχου και του Αισχύλου. Γενικά η αλληλεπίδραση των δύο συγγενικών διονυσιακών ειδών είναι καταφανής. Πρόκειται για αδέρφια, παιδιά της ίδιας μητέρας, του αρχαίου χορικού άσματος, αλλά είναι αδύνατο να κατάγεται η τραγωδία από αυτόν τον διθύραμβο. Ως αττικό εορταστικό τραγούδι είναι ως γνωστόν νεότερος. Ότι κοινό έχει ο πινδαρικός διθύραμβος με την τραγωδία οφείλεται στην έννοια είδους. Αυτό που τον καθιστά ιδιαίτερο είδος, οι ιδιόμορφοι ρυθμοί και η έλλειψη μετρικής αντιστοιχίας, αυτό ακριβώς λείπει από την αρχαιότερη τραγωδία. Τελικά, όπως ακριβώς και στην κωμωδία, πρέπει να ισχύει και εδώ το συμπέρασμα ότι η τραγωδία δεν μπορεί να κατάγεται από τον διθύραμβο της Αθήνας, επειδή αυτός συνεχίζει να υφίσταται θαλερός δίπλα της. Έτσι, μπορεί να φαίνεται ότι ίσως ο Αριστοτέλης μάς παραπλάνησε. Η προέλευση από τον διθύραμβο είτε δεν σημαίνει τίποτε άλλο από το ότι η τραγωδία προέρχεται από το χορικό λυρικό άσμα του 6ου αιώνα, κάτι για το οποίο δεν χρειαζόμαστε καθόλου τη μαρτυρία του Αριστοτέλη, είτε ο Αριστοτέλης πρέπει να εννοεί μια χαρακτηριστική μορφή του διθύραμβου, την οποία προϋποθέτουν από κοινού τόσο ο πινδαρικός διθύραμβος, όσο και ο αττικός τραγικός χορός. Μπορούμε μάλιστα να προχωρήσουμε ένα βήμα παραπέρα: το χαρακτηριστικό σε κάθε είδους χορική λυρική ποίηση του 6ου αιώνα είναι ότι ο χορός εξαφανίζεται και προβάλλει ο ποιητής. Στο δράμα εξαφανίζεται ο ποιητής, μιλάει όχι μόνο μέσω ενός ξένου στόματος, αλλά και μέσω ενός ξένου προσώπου. Αυτό είναι μια σημαντική αντίθεση και καμιά ομοιότητα στη μορφή δεν εξηγεί το γεγονός ότι ένα δράμα χωρίς *μίμησιν δρώντων*,

χωρίς την τοποθέτηση ενός προσώπου μπροστά από την όψη του ποιητή, δεν είναι *δράμα*. Όταν λοιπόν ο Αριστοτέλης αναζητούσε μια προβαθμίδα της τραγωδίας, έπρεπε οπωσδήποτε να την αναζητήσει σε κάποια μιμητική ποίηση. Έχουμε δηλαδή την αξίωση, ο διθύραμβος, τον οποίο θεωρεί προβαθμίδα της τραγωδίας, να είναι ένας μιμικός διθύραμβος, αλλά μακάρι να τον γνωρίζαμε.

Οι τράγοι

Ο ίδιος ο Αριστοτέλης μάς βοηθάει περισσότερο: υποστηρίζει βεβαίως ότι η τραγωδία κατάγεται από το σατυρικό δράμα αλλά, και αν δεν το έλεγε, εμείς θα έπρεπε ωστόσο να προσεγγίσουμε αυτό το κατά τα άλλα αινιγματικό και στα χρόνια της ακμής της τραγωδίας παραμελημένο είδος, καθώς μάλιστα η ετυμολογία της λέξης *τραγωδοί* προσφέρει την ίδια πληροφορία με τον Αριστοτέλη. *Τραγωδοί* είναι τράγοι που τραγουδούν. Και το γεγονός ότι η μορφή τράγου παραπέμπει σε σατύρους μάς διαφωτίζει περισσότερο από ό,τι η αμφιλεγόμενη πληροφορία ότι οι Δωριείς πρέπει να ονόμαζαν *σάτυρον* και *τίτυρον* τον τράγο⁴³, όπως μαθαίνουμε από έναν στίχο του Αισχύλου (*Προμηθεύς πυρκαεύς* 202) στον οποίον ο σάτυρος του σατυρικού δράματος προσφωνείται πραγματικά *τράγος*. Η εξέλιξη, δηλαδή, από το χορικό άσμα στην τραγωδία έγκειται στο ότι τη θέση των εντελώς απροσδιόριστων τραγουδιστών κατέλαβαν δαιμονικά όντα, τράγοι. Ωστόσο πού και πώς συνέβη αυτό;

Εδώ εμπλέκεται ένα σημαντικό πόρισμα της αρχαιολογικής ερευνάς⁴⁴ το οποίο εκ πρώτης όψεως φαίνεται απλώς να επιβεβαιώνει μόνο μια απόλυτη αντίφαση. Ο σάτυρος, τον οποίον ο Αισχύλος ονόμασε τράγο, στην εξωτερική του εμφάνιση δεν ήταν τράγος. Η αρχαία Αθήνα δεν γνώρισε τους τόσο οικείους σε μας σατύρους της όψιμης ελληνικής και ρωμαϊκής τέχνης, που με τη μορφή των αυτιών τους, του λαιμού τους, συχνά της μύτης τους και με την ουρίτσα τους, φανερώνουν την τραγίσια φύση τους. Και όμως η φαντασία όλων όσοι γνωρίζουν έστω και επιφανειακά μόνο τις αττικές αγγειογραφίες του βου και του 5ου αιώνα διακατέχεται από τις εξαιρετικά αναιδέεις δραστηριότητες των αττικών σατύρων, που απαρτίζουν την ακολουθία του Διονύσου. Διαθέτουμε μάλιστα τώρα υπολείμματα από το αέτωμα ενός αττικού ναού του Διονύσου στο οποίο παριστάνονται αυτά τα όντα⁴⁵. Αυτό δεν προέρχεται βεβαίως από το πανάρχαιο ιερό στον χώρο του πατητηριου όπου πραγματοποιήθηκε η γαμήλια ένωση του θεού με τη Βασίλινα, αλλά από τον ναό του Διονύσου Ελευθερέως στους νοτιοανατολικούς πρόποδες της Ακρόπολης. Χρονολογείται πάντως περίπου στην εποχή του Σόλωνα και είναι αρχαιότερο από το αισχύλειο σατυρικό δράμα. Όλοι αυτοί οι αττικοί σάτυροι δεν έχουν την παραμικρή σχέση με τράγους. Είναι βέβαια και αυτοί κατά το ήμισυ ζώα, αλλά το τμήμα του ζώου προέρχεται από το άλογο. Είναι επίσης απολύτως σαφές ότι αυτή η σύλληψη της λαϊκής φαντασίας είναι ιωνική, και απαντούσε επίσης στα νησιά και στη Μ. Ασία (όπου πρέπει να εύχεται κανείς και ασφαλώς να προσδοκά την αύξηση των ευρημάτων). Και το όνομα των όντων αυτών είναι επίσης αναμφισβήτητο, είναι *Σιληνοί*. Στην αρχαία τέχνη της ίδιας περιοχής δεν γίνεται διάκριση μεταξύ *σιληνών* και *σατύρων*. Άρα οι ιωνικοί δαίμονες των δασών κατάγονται από τα άγρια άλογα. Είναι οι *θήρες*, συγγενείς με τους *φήρες*, τους αιολικούς θεσσαλικούς δαίμονες των δασών, που έχουν διεισδύσει επίσης σε ολόκληρη την ποίηση, όπως η αιολική μετρική και διάλεκτος. Κατάγονται και αυτοί, δηλαδή οι Κένταυροι, από το άλογο, και είναι τέκνα του ίδιου πνεύματος. Έχουμε λοιπόν ένα θεατρικό είδος που ονομάζεται δράμα των τράγων, αλλά παρουσιάζεται από αλογόμορφα όντα. Με άλλα λόγια εδώ υπόκειται μια σημασιολογική μετατόπιση. Την παλιά φύση του τράγου θυμίζουν μόνο το όνομα και η τραγίσια δορά που φοράει⁴⁶ ο αλογόμορφος δαίμονας. Είναι ευνόητο

ότι η καταγωγή του γρήγορα ξεχάστηκε. Εμείς όμως πρέπει να αναζητήσουμε την πατρίδα του σατυρικού δράματος εκεί όπου βρίσκεται το περιβάλλον των τράγων.

Η απάντηση αυτή έχει ήδη δοθεί από τα μνημεία. Στην Πελοπόννησο, ο καλλιτεχνικός εκπρόσωπος της οποίας είναι η Κόρινθος, δεν υπάρχουν σάτυροι με μορφή αλόγου. Βεβαίως, μέχρι τότε δεν υπάρχουν ούτε τράγοι. Αποτελεί, ωστόσο, βέβαιο γεγονός ότι ο τύπος αυτός μεταφέρθηκε κατά το 500 σε έναν Πελοποννήσιο θεό, ο οποίος στην πατρίδα του ήταν, σύμφωνα με την πραγματική σημασία του ονόματος του, ένας πανίσχυρος άρχοντας, αλλά, όταν κατέβηκε από την απολίτιστη ποιμενική ενδοχώρα στις πόλεις με τον ανεπτυγμένο πολιτισμό, προσέλαβε τη μορφή και ύστερα από λίγο και την αξία ενός εκπροσώπου της απολίτιστης και πρωτόγονης ορεινής αγριότητας· πρόκειται για τον Πάνα που παρέμεινε τράγος⁴⁷. Στην αρχαιολογία εναπόκειται το ευφρόσυνο καθήκον να δείξει πώς μια μεταγενέστερη εποχή επιχείρησε και πέτυχε με θαυμαστό τρόπο τον καλλιτεχνικό μετασχηματισμό των τράγων σε σατύρους, έτσι ώστε η αρχαιότερη αλογίσια μορφή να υποχωρήσει" είναι προφανές ότι η ώθηση πρέπει να δόθηκε από Πελοποννήσιους. Αυτό συνέβη, μόνο όταν το σατυρικό δράμα άρχισε να παραμελείται προς όφελος της τραγωδίας, και αυτή το μοναδικό ίχνος της καταγωγής της από τους τράγους το έφερε πλέον μόνο στο όνομα της το. οποίο δεν καταλάβαινε πια κανένας.

Χοροί τράγων

Τα προηγούμενα οδηγούν στο ζητούμενο ότι, δηλαδή, υπήρξε ένας χορός τράγων στην Πελοπόννησο. Και πραγματικά ο Ηρόδοτος (5.67) μνημονεύει έναν χορό τράγων στη Σικυώνα την εποχή του Κλεισθένη. Πληροφορούμαστε από αυτόν ότι σε καμιά περίπτωση δεν εμφανιζόταν απλώς προς τιμή του Διονύσου, κάτι όμως που κατά την πηγή του Ηρόδοτου αποτελούσε μια ανωμαλία, την οποία μπορούσε να συλλάβει μόνο ως αυθαιρεσία ενός τυράννου. Εμείς θα διατυπώσουμε μια διαφορετική κρίση, επειδή ούτε μπορεί να αποδειχθεί ούτε είναι πιστευτό ότι οι τράγοι της Πελοποννήσου σχημάτιζαν απλώς σύμφωνα με τη φύση τους μια ακολουθία του Διονύσου. Πρέπει ακριβώς να διαχωρίσουμε από αυτούς οτιδήποτε αφορά τα ιωνικά αλογόμορφα όντα. Ο Παν αργότερα έγινε μέλος του θιάσου, αλλά γι' αυτόν γνωρίζουμε με μεγάλη ακρίβεια ότι το γεγονός αυτό ούτε σύμφωνο με τη φύση του ήταν ούτε χρονολογείται μεταξύ έκτου και τρίτου αιώνα, οπότε και εξαπλώθηκε η λατρεία του. Για τους σατύρους γνωρίζουμε βεβαίως ελάχιστα, αλλά η μοναδική αρχαία μαρτυρία, οι στίχοι ενός ποιήματος του Ησιόδου, τους συσχετίζει, μαζί με τις νύμφες των βουνών και τους Κουρήτες, με τους απογόνους της κόρης του Φορωνέως⁴⁸. Είναι λοιπόν νεώτεροι από τις απαρχές του ανθρώπινου γένους και, ως προς την καταγωγή τους, δεν έχουν καμιά σχέση με τον Διόνυσο. Εξαιρετικά διαφωτιστικός είναι ο συσχετισμός τους με τους Κουρήτες, οι οποίοι μάλιστα σχημάτισαν στη συνέχεια έναν θίασο του γιου του Δία και της μητέρας του, σχετίζονται επίσης με τον Διόνυσο μέσω της Ρέας, αλλά έχουν εντελώς διαφορετική καταγωγή. Οι «κεκαρμένοι» (*κουρής ως γυμνής*) παρέμειναν μέχρι την ύστερη εποχή⁴⁹ ένας σύλλογος ιερέων στην Έφεσο, όπως λ.χ. οι *Iuperci* και οι *salii* στη Ρώμη. Δεν είναι εντελώς απίθανο να είναι αυτοί οι Κουρήτες οι αρχικοί, και με το γένος, το οποίο μνημονεύεται στο επεισόδιο του Μελεάγρου στην *Ιλιάδα* δίπλα στους Αιτωλούς, να υπάρχει είτε απλή συνωνυμία είτε μια σχέση όπως ανάμεσα στους *Iuperci Fabiani* και στη *gens Fa-bia*. Ο μυθικός θίασος όμως είναι μια απεικόνιση αυτού που υπήρχε στην καθιερωμένη λατρεία, όπως επίσης οι χοροί των Κορυβάντων δεν ανακαλούν τους πυρρίχιους χορούς, αλλά είναι μυθικοί πυρριχιστές⁵⁰. Δεν είναι δυνατόν να διατυπώσουμε μια συγκεκριμένη υπόθεση για τους σατύρους" πρέπει όμως να διαμορφωθεί το κατάλληλο κλίμα, ώστε να πάψει να αντιμετωπίζεται ως προϋπόθεση η διονυσιακή φύση, που εμφανίστηκε μόνο λόγω της μεταφοράς των χορών των τράγων στην Αθήνα. Προπάντων όμως οι Κουρήτες δείχνουν με τον καλύτερο τρόπο πώς μπορούσε από

τους τράγους αυτούς να σχηματιστεί ένας χορός και ότι θα ήταν παράτολμο να θεωρήσουμε ότι, για να γεννηθεί ένα δραματικό έργο, αρκεί να εμφανιστούν Σάτυροι στη θέση του συνηθισμένου χορού ανθρώπων. Από το σημείο αυτό ήταν εύκολο βέβαια να δημιουργηθεί το δράμα, αλλά υπήρχαν ακόμη πολλά να γίνουν, και δεν ήταν αρκετό ένα μόνο βήμα.

Αρίων

Στην Κόρινθο τον πρώτο διθύραμβικό χορό δίδαξε ο Αρίων. Τώρα γίνεται κατανοητή η σημασία αυτού του γεγονότος. Αντί για τους συνηθισμένους χορευτές ο Αρίων διάλεξε τους Πελοποννήσιους τράγους και τους παρουσίασε να εκτελούν τον άκρως οργανικό διονυσιακό ύμνο. Μια όψιμη πληροφορία, την οποία τώρα μπορούμε να αξιοποιήσουμε, το εκφράζει αυτό πολύ καθαρά λέγοντας ότι αυτός είχε συνθέσει διθυράμβους κατά *τρόπον τραγικόν*⁵¹ μόνο που δεν πρέπει να φανταστούμε κάτι σχετικό με την τραγωδία⁵². Έτσι έχουμε πραγματικά το βασικό στοιχείο από το οποίο κατάγονται ο πινδαρικός διθύραμβος και ο διάδοχος του, ο μεταγενέστερος αττικός: ο Πίνδαρος εγκατέλειψε τους τράγους για χάρη των παραδοσιακών χορευτών, αλλά διατήρησε τη μετρική ελευθερία. Από την άλλη πλευρά δημιουργήθηκε από τον χορό των τράγων η *τραγωδία*, που αρχικά ήταν σατυρικό είδος. Στην Αθήνα απέκτησε δραματικό χαρακτήρα, ενώ το τραγικό στοιχείο το θεώρησαν τόσο πολύ ως χαρακτηριστικό της, ώστε το όνομα διατηρήθηκε, όταν οι τράγοι έπρεπε να αποχωρήσουν και από εδώ. Δυστυχώς μας είναι εντελώς άγνωστο πόσο καιρό διατηρήθηκε στην πατρίδα του ο διθύραμβος του Αρίωνα! Άλλη γνωστή επιρροή δεν έχει ασκήσει πάντως.

Ήδη στον Αριστοτέλη ήταν γνωστό, προφανώς διαμέσου της μελέτης των λογοτεχνικών έργων, ότι οι Πελοποννήσιοι πρόβαλλαν αξιώσεις ως προς την επινώση της τραγωδίας. Αυτές οι αξιώσεις εμφανίζονται συχνά ακόμη και αργότερα. Μνημονεύονται ειδικά ο Φλειούντας, η πόλη του Διονύσου, και η Σικυώνα, όπου γνωρίζουμε τους αρχαιότερους *τραγικούς χορούς*. Η πραγματικότητα έχει παραποιηθεί βάνουσα από επινοήσεις και υπερβολές. Είναι γελοίο -το ίδιο ισχύει και για την κωμωδία, όταν πρόκειται για τα κυρίαρχα και ουσιαστικά χαρακτηριστικά της-, αλλά σήμερα πια αναγνωρίζουμε ότι είναι έως κάποιο βαθμό αληθινό. Το τραγούδι των τράγων είναι οπωσδήποτε πελοποννησιακή επινώση, αλλά η τραγωδία ανήκει στην Αθήνα.

Σατυρικό δράμα και τραγωδία

Οι χοροί των τράγων εισήχθησαν στην Αθήνα, όπως οι υπόλοιποι έντεχνοι κύκλιοι χοροί και τόσα πολλά προϊόντα του κορινθιακού πολιτισμού, όταν ο Πεισίστρατος είχε εδραιώσει την εξουσία του, και χάρη στη νομοθεσία του Σόλωνα και την ικανότητα του άρχοντα της η Αθήνα ήκμαζε, ενώ γύρω της παρήκμαζαν τα αριστοκρατικά κράτη και οι δημοκρατίες. Με την ενσωμάτωση του χορού τράγων στην επαγγελματική χορική λυρική ποίηση ο Αρίων τον απέσπασε από τους λαϊκούς κύκλους. Για την Αθήνα ήταν κάτι ξένο, αφού κανείς δεν ήξερε τους τράγους η μορφή του δωρικού τραγουδιού ήταν γλωσσικά και μετρικά εντελώς ανοίκεια σε σχέση με το αντίστοιχο ιωνικό άσμα. Το είδος, όμως, εδώ έγινε λαϊκό, επειδή οι πελοποννήσιοι Σάτυροι έδωσαν το όνομα τους στους αττικούς Σιληνούς, αλλά έχασαν εξαιτίας τους την υπόστασή τους. Η μεταβολή πραγματοποιήθηκε εύκολα: και οι μεν και οι δε ήταν εύθυμοι και άσεμνοι, τα πουλάρια μπορούν να χοροπηδούν, όπως οι τράγοι. Και εδώ, αν αυτό δεν είχε ήδη επιτευχθεί στον Φλειούντα και

στη Σικυώνα, το είδος συνδέθηκε αναπόσπαστα με τη διονυσιακή λατρεία και έτσι σταδιακά καθιερώθηκε. Οι Ίωνες ανέκαθεν ένιωθαν τη διονυσιακή λατρεία ως κάτι ιδιαίτερα ιερό. Την τελούσε πανηγυρικά η βασίλισσα και το αριστοκρατικό της περιβάλλον. Η έκσταση της συνέπαιρνε όλο το γυναικείο φύλο. Η εποχή είχε τώρα αφοσιωθεί σε ένα καινούριο θρησκευτικό κλίμα, που απαιτούσε από τον ουρανό καινούρια θαύματα, από τους θνητούς ατομικές ψυχικές ανατάσεις και συγκινήσεις, κάνοντας απόλυτα φανερή την απαίτηση για νέες μεγαλοπρεπείς γιορτές. Ο Πεισίστρατος ήξερε να ικανοποιεί την εποχή του και καθιέρωσε μια νέα γιορτή μέσα στην καρδιά της άνοιξης, στην πανσέληνο του μηνός Ελαφηβολιώνα, τα Μεγάλα Διονύσια. Γι' αυτήν τη γιορτή εισήχθησαν και οι σατυρικοί χοροί. Και όπως εξελίχθηκαν, δεν *έχασαν* ποτέ το χαρακτήρα της ανοιξιάτικης διονυσιακής γιορτής. Αυτό πρέπει επίσης να το υπολογίζουν πάντοτε οι μελετητές ανεξάρτητα από όλες τις αισθητικές θεωρίες.

Το επόμενο βήμα τώρα το έκανε ο Θέσπης το έτος 534. Μπορούμε να δεχτούμε το όνομα και τη χρονολογία. Προσέθεσε τον πρώτο υποκριτή ή, ορθότερα, παρουσιάστηκε ως συνομιλητής του χορού του. Το βήμα αυτό μόνο σε μια ιωνική πόλη μπορούσε να γίνει, εκεί μάλιστα ήταν πιθανό να πραγματοποιηθεί, αφού ο ομιλητής προϋπήρχε' επρόκειτο για αυτόν που απήγγελλε τον ιωνικό ίαμβο. Μπορεί κανείς και εδώ να μην θεωρήσει το βήμα αυτό ως ιδιαίτερα σημαντικό προς την κατεύθυνση της μιμικής. Όταν, εξάλλου, ένας ραψωδός απήγγελλε έναν αίνο του Αρχιλόχου, όπως *έρέω τιν' ύμιν αἶνον, ὃ Κηρυκίδη, ἀχνυμένη σκοτάλη*, μπορούσε σε κάθε περίπτωση να καλύπτει την ταυτότητα του αρκετά πίσω από τους στίχους του, όπως όταν παρουσίαζε ένα ομηρικό ποίημα. Όταν, όμως, απήγγελλε *πάτερ Λυκάμβη, ποῖον ἐφράσω τόδε*, τότε μιλούσε ως Αρχίλοχος, και επιπλέον η φράση *οὐ μοι τά Γύγω τοῦ πολυχρύσου μέλει* ήταν λόγια του ξυλουργού Χάρωνα, που απαιτούσαν ολοκληρωμένη υποκριτική. Το τέλος του ποιήματος έπρεπε να είναι το ίδιο δραστικό, όπως και στις απομιμήσεις του Οράτιου, ή ακόμη δραστικότερο, όσο ο Αρχίλοχος ξεπερνάει τον Οράτιο σε πρωτοφανή θρασύτητα. Στην αρχή δηλαδή ήταν ίσως πολύ εύκολη η μετάβαση: ο ομιλητής φόρεσε τη δωρά του τράγου. Οπωσδήποτε σχετιζόταν με τους ραψωδούς που απήγγελλαν ίαμβους, ακριβώς όπως ο τραγικός χορός σχετίζεται με τον συνηθισμένο διθυραμβικό χορό, και το ότι ο ομιλητής ήταν επίσης τράγος προκύπτει από το γεγονός ότι το σατυρικό δράμα ακόμη και στον Ευριπίδη έχει έναν σάτυρο δίπλα στον Χορό ως ηθοποιό, και ο πατέρας αυτός των σατύρων παρέμεινε αναπόσπαστο στοιχείο του είδους, ακριβώς όπως ο σατυρικός Χορός.

Έτσι η ενοποίηση της ιωνικής και της δωρικής ποίησης είχε ολοκληρωθεί σε έναν τρίτο τόπο, ο οποίος ήταν πρόσφορος για κάτι τέτοιο, χωρίς όμως να είναι τόπος καταγωγής του ενός ή του άλλου είδους. Και τα δύο παρουσιάστηκαν ως κάτι ήδη έτοιμο, το ένα παράλληλα με το άλλο: ποτέ δεν συγχωνεύτηκαν εντελώς. Όσο υπήρχε τραγωδία, ο ποιητής ήταν υποχρεωμένος να γράφει στη μια διάλεκτο τους απαγγελόμενους στίχους και στην άλλη τους αδόμενους. Ούτε η μια ούτε η άλλη ήταν μητρική γλώσσα του ποιητή ούτε των τραγουδιστών του ούτε των ακροατών του. Το αττικό στοιχείο που ήταν κοινό σε όλα αυτά τα πρόσωπα κέρδιζε βαθμιαία όλο και περισσότερο έδαφος σε όλα τα μέρη της τραγωδίας, άμβλυνε, δηλαδή, την αντίθεση. Έτσι, ακόμη και οι διάλεκτοι που είχαν υιοθετηθεί από τους Αθηναίους δεν ήταν πια αμιγείς. Ποτέ, όμως, δεν εξαφανίστηκαν εντελώς οι διαφορές τους, ή μάλλον μόλις στη Νέα κωμωδία που γι' αυτό, *έχασε* επίσης τον χορό και μαζί τον θρησκευτικό τελετουργικό χαρακτήρα.

Μόλις στη Νέα κωμωδία επικράτησε απόλυτα το δραματικό στοιχείο. Στον έκτο αιώνα δεν πρέπει να υπήρχε ούτε ίχνος αυτού του στοιχείου, και ο Θέσπης δεν θα μπορούσε να φανταστεί τις προεκτάσεις της επινόησης του. Αλλά η διεργασία είχε ξεκινήσει' στην αρχή σημειώνονταν βήματα, ύστερα από λίγο όμως άλματα. Σαράντα χρόνια περίπου διήρκεσε αυτή η διαδικασία, ένα σχετικά σύντομο διάστημα για όσα

συντελέστηκαν. Υπήρχε λοιπόν ο χορός των σατύρων, και, «όταν προστέθηκε κάποιος συνομιλητής», τότε δημιουργήθηκε ένα *έπεισόδιον*. Ο ιαμβικός *πρόλογος*, που προηγείται της παρόδου, είναι κάτι μεταγενέστερο. Στη δεκαετία του 470 απαντά παράλληλα με δράματα χωρίς πρόλογο, αλλά καθιερώθηκε πλήρως, καθώς η κωμωδία έπαιρνε την τελική μορφή της. Ο ομιλητής δεν είχε αρχικά κανέναν δραματικό ρόλο. Χρειαζόταν μόνο για να αφηγείται ή να απευθύνει στον Χορό έναν λόγο που του έδινε αφορμή για νέες ορχηστικές κινήσεις και τραγούδια. Γρήγορα όμως προέκυψε η ανάγκη να επιτρέπεται στον Χορό να απαντά και σε απαγγελόμενο λόγο' και επειδή αυτό δεν μπορούσε να το κάνει ο Χορός ως σύνολο, ξεχώρησε από αυτόν ο κορυφαίος. Τώρα μιλούσε ένας για λογαριασμό όλων. Ο ομιλητής αυτός δεν απέκτησε πάντως ποτέ έναν ρόλο ανεξάρτητο από τον Χορό. Η θέση του δεν άλλαξε ποτέ, αλλά υπάρχει παντού, στον βαθμό που το γνωρίζουμε από μαρτυρίες. Στην πραγματικότητα δεν ήταν πολύ τολμηρή ενέργεια, είτε να εμφανιστεί ο ομιλητής κάποτε και σαν κάτι διαφορετικό από ό,τι ένας σάτυρος, είτε ο χορός να παρουσιαστεί με διαφορετική ενδυμασία. Δεν είναι δυνατό να καταλήξουμε ποιο βήμα έγινε πρώτο, αλλά μπορεί κανείς να υποθέσει ότι μεσολάβησε ένα ενδιάμεσο στάδιο, στο οποίο οι παραδοσιακές μορφές, για χάρη ποικιλίας και μόνο, εμφανίζονταν με μια ιδιότητα αντίθετη ή και ξένη προς την πραγματική υπόστασή τους, όπως π.χ. στις ατελλανές φάρσες ο Maccus ως ταβερνιάρης, παρθένος, στρατιώτης. Αυτό το στάδιο δηλώνουν τίτλοι, όπως *κήρυκες*, *ιχνευταί*, *παλαισταί σάτυροι*, ή επίσης *θεωροί* και μερικοί άλλοι. Αλλά, αν αναλογιστούμε τις συνθήκες που επικρατούσαν στην Πελοπόννησο, θα έπρεπε π.χ. οι Κουρήτες να είχαν προσφερθεί από μόνοι τους να αντικαταστήσουν τους αδελφούς τους, και αν ο Πρατίνας από τον Φλειούντα εισήγαγε χορεύτριες από τη φυλή του Δύμαντα στη γιορτή της Αρτέμιδος στις Καρυές, τότε αρκεί μόνο να μην ξεχνά κανείς ότι η βουκολική ποίηση, που προέρχεται ουσιαστικά περισσότερο από τους αιγοβοσκούς, συνδέεται με τις γυναίκες από τις Καρυές, για να αντιληφθεί την πιθανότητα μιας τέτοιας αλλαγής. Ακόμη και σε μεταγενέστερη εποχή δεν είναι μεγάλη η απόσταση από τους παλαιούς τρόπους παράστασης, όταν ο Αισχύλος παρουσιάζει την ιστορία του Λυκούργου από τη Θράκη και ο Χορός εμφανίζεται πρώτα ως Ηδωνοί, έπειτα ως Θρακιώτισσες μαινάδες, κατόπιν απλώς ως νεαροί και τέλος ως σάτυροι. Βεβαίως διατηρήθηκε για πολύ ακόμη, και ουσιαστικά ίσχυε πάντοτε η αρχή ότι οι σάτυροι έπρεπε να εμφανισθούν με την αρχική μορφή τους, όχι τόσο γιατί η διονυσιακή γιορτή απαιτούσε τους θεράποντες του θεού, όσο γιατί ο λαός ήθελε να διασκεδάσει. Τουλάχιστον ο εύθυμος χαρακτήρας του τελευταίου έργου της τετραλογίας δεν χάθηκε μαζί με τον χορό των σατύρων. Η παλαιότερη, αλλά όχι και μοναδική σχετική μαρτυρία⁵³ είναι η *Άλκηστη* (438 π.Χ.) του Ευριπίδη. Ακόμη πιο πιθανό από ό,τι συμβαίνει με τον χορό των σατύρων ήταν να επιλέγεται για τον ρόλο του ομιλητή ένα διαφορετικό πρόσωπο, αφού ήταν εύκολο να αλλάξει η ταυτότητα του, και, όπως μπορούσε να εισαχθεί ένα επεισόδιο, έτσι μπορούσαν να εισαχθούν και περισσότερα. Ήταν άλλωστε ασύγκριτα ευκολότερο να αποχωρήσει ο ομιλητής και να αλλάξει ενδυμασία. Η παλαιότερη αισχύλεια ποίηση τηρεί ακόμη απόλυτα την αρχή της διάρθρωσης κάθε έργου σε *επεισόδια* με κριτήριο την είσοδο ενός καινούριου προσώπου, όπως απαιτεί το ίδιο το όνομα του όρου. Ο αριθμός τους δεν είναι καθορισμένος. Αντίθετα πρέπει πρώιμα ήδη να είχε καθοριστεί ο αριθμός των τεσσάρων αλλαγών της ενδυμασίας του χορού, ένα πολύ σημαντικότερο φαινόμενο αλλά ποιοτικά ανάλογο. Έτσι διαιρέθηκε και η παράσταση σε τέσσερα έργα. Αν το καθένα από αυτά αυτοτελώς ή όλα μαζί αποτελούν μια ποιητική ενότητα εξαρτάται απλώς από τη θέληση και την ικανότητα του ποιητή. Αποδεδειγμένα ο Αισχύλος εκμεταλλεύτηκε και τις δύο δυνατότητες παράλληλα, με τέτοιον τρόπο όμως, ώστε στην περίπτωση του να είναι επικρατέστερη η τάση αυτονόμησης των μεμονωμένων χορών ή των έργων, κάτι που αργότερα έγινε σταθερός κανόνας, έστω και αν υφίσταται πάντοτε κάποια σχέση μεταξύ τους. Επιπλέον, ισχύει ότι ο χορός των σατύρων πρέπει να

καταλαμβάνει την τελευταία θέση στην τετραλογία, και η σύνδεση του με τα άλλα δράματα, έστω και αν υφίσταται ως προς το περιεχόμενο⁵⁴, είναι χαλαρή. Πώς θεσπίστηκαν οι κανόνες αυτοί και από ποιον είναι εντελώς αδύνατο να εικάσουμε. Οι νεότεροι ποιητές υιοθετούν και κληροδοτούν τον θεσμό ως κάτι τελείως δεδομένο αλλά και ως κάτι που στερείται οποιαδήποτε εσωτερική αιτιολόγηση. Τις προσπάθειες για την άρση⁵⁵ ή τη χαλάρωση αυτών των περιορισμών δεν είμαστε σε θέση να τις παρακολουθήσουμε, επειδή ελάχιστες είναι οι λεπτομέρειες που γνωρίζουμε για τον τρόπο με τον οποίο αυτοί οι περιορισμοί διαμορφώθηκαν. Εντελώς γενικά όμως η δημιουργία τους καθόλου δεν μας παραξενεύει, και οτιδήποτε ανήκε στον «διονυσιακό νόμο» αποτελούσε ταυτόχρονα νόμο και παράδοση, ίσχυε δηλαδή απόλυτα και δεν μπορούσε να καταργηθεί από ατομική βούληση ή από μια καλύτερη ιδέα.

Η εμφάνιση του Χορού δεν άλλαξε με την εισαγωγή του ομιλητή. Ακόμη και τώρα μπορούσαν οι Χοροί αυτοί, όπως και όλοι οι υπόλοιποι, να κινούνται μπροστά του στην κυκλική ορχήστρα, την οποία περιέβαλλε ο λαός. Ο αριθμός των χορευτών πρέπει επίσης να παρέμεινε ο ίδιος, είτε αυτοί παρουσιάζονταν ως σάτυροι είτε χωρίς μεταμφίεση. Δεν μπορεί βέβαια να ισχυρισθεί κανείς ότι υπήρχε ένα σταθερό σχήμα την εποχή των συντεχνιών των τραγουδιστών. Αυτό όμως αναγκαστικά διαμορφώθηκε, όταν ανέλαβαν οι πολίτες τη συγκρότηση του Χορού, και είναι εύλογο ότι τότε εγκρίθηκε πραγματικά ο ίδιος αριθμός, δηλαδή 50, για την τραγωδία και τον διθύραμβο⁵⁶. Αυτούς τους χορευτές ο ποιητής μπορούσε να τους χρησιμοποιήσει όπως ήθελε. Όταν πολύ σύντομα πραγματοποιήθηκε ο διαχωρισμός σε τέσσερις χορούς, αναλογούσαν 12 χορευτές για το κάθε δράμα, ενώ οι δύο πλεονάζοντες θα χρησιμοποιούνταν όπου υπήρχε ανάγκη. Η αύξηση του αριθμού σε 60, δηλαδή 4x15, πραγματοποιήθηκε το 465 με την οριστική διαμόρφωση του Διονυσιακού νόμου. Κατά τα άλλα, δεν μπορούμε αβασάνιστα να δεχθούμε ότι οι χορευτές χρησιμοποιούνταν αποκλειστικά στον Χορό ενός μόνο δράματος. Στις *Ικέτιδες* του Αισχύλου, ο Χορός αποτελείται από τις κόρες του Δαναού και την ακολουθία τους, δηλαδή, όπως παρακινούμαστε από το ίδιο το έργο να υπολογίσουμε, από πενήντα και πλέον μέλη. Είναι εξαιρετικά υπερβολική αξίωση 12 χορευτές να αντιπροσωπεύουν τον αριθμό αυτό, αφού μάλιστα ο ποιητής διέθετε την ελευθερία να μην συμπεριλάβει τουλάχιστον τις υπηρέτριες. Τίποτε δεν μας εμποδίζει να σκεφθούμε ότι ο ποιητής ενεργούσε χρησιμοποιώντας την κοινή λογική και άρα να δεχθούμε έναν πολύ μεγαλύτερο Χορό.

Φρόνιχος

Βεβαίως ήταν μακρύς ο δρόμος της εξέλιξης, για να φτάσουμε από τους πρώτους χορούς σατύρων μέχρι το έργο αυτό, μακρύτερος από ό,τι ανάμεσα σε αυτό το αρχαιότερο για μας μνημείο της αττικής τραγωδίας και στην τελευταία ώριμη μορφή της, π.χ. την *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι*. Και δεν είναι δυνατόν να εντοπίσουμε κάτι περισσότερο από αμυδρά ίχνη των αρχαιότατων μαρτυριών, τα οποία είχαν διατηρηθεί στις επόμενες γενιές. Αυτό το πετυχαίνουμε μόλις στην περίπτωση του μεγαλύτερου στα χρόνια συγχρόνου του Αισχύλου, του Αθηναίου Φρόνιχου, προφανώς επειδή αυτός έμεινε περισσότερο καιρό πιστός στον παλιό τρόπο παράστασης. Αν το 476 μπορούσε ακόμη να συνθέσει τις *Φοίνισσες*, έτσι ώστε στον πρόλογο (μια καινοτομία την οποία υιοθέτησε και αυτός) να αναγγέλεται στα Σούσα η ήττα στη Σαλαμίνα, και στη συνέχεια ο Χορός, Φοίνισσες χήρες δηλαδή των πληρωμάτων που χάθηκαν στη Σαλαμίνα, να εμφανίζεται στα Σούσα, είναι φανερό ότι ο μεγαλύτερος χώρος είχε αφιερωθεί στην αφήγηση και τις αντιδράσεις που προκάλεσε, στα θρηνητικά, δηλαδή, τραγούδια και στους χορούς, χωρίς να υπάρχει, όμως,

καθόλου δράση. Πριν από είκοσι και πλέον χρόνια, στην εποχή ακόμη του ενός υποκριτή, ο Φρύνιχος είχε παρουσιάσει την άλωση της Μιλήτου. Το έργο απαγορεύθηκε με ειδικό ψήφισμα της Εκκλησίας του Δήμου, και έτσι όχι μόνο εμείς αλλά ούτε καν ο Ηρόδοτος που αφηγείται το περιστατικό δεν μπορούσε να γνωρίζει τίποτε περισσότερο γι' αυτό⁵⁷. Είναι όμως αναμφισβήτητο ότι και σε εκείνο θα υπήρχαν πάλι μόνο αφήγηση και άσματα και καμιά απολύτως πλοκή. Αυτά τα έργα βεβαίως ήταν τραγωδίες, αφού ο Χορός, ελάχιστα διαφορετικός στη συμπεριφορά του από τον διθυραμβικό, και ο ομιλητής σε ιαμβικά μέτρα συνυπήρχαν και συνδέονταν λόγω της ενδυμασίας τους: θα ήταν όμως αδύνατον να ονομάσουμε δράμα ένα τέτοιο ποίημα. Θα μπορούσε στην καλύτερη περίπτωση να είναι ορατόριο, με 50 φωνές και χορό αλλά χωρίς μονωδίες. Στην περίπτωση της *Μιλήτου αλώσεως* μας εκπλήσσει η ατμόσφαιρα, η οποία είναι εντελώς διαφορετική από την ατμόσφαιρα ενός σατυρικού έργου, πρέπει όμως να αναλογισθούμε ότι ακόμη και οι Αθηναίοι σκανδαλίσθηκαν από αυτό που εμείς καταλαβαίνουμε ως τραγικό. Και ο ίδιος ο Φρύνιχος προσφέρει μια μαρτυρία για μια σατυρική πραγμάτευση ενός υλικού που από τη φύση του ήταν σοβαρό. Για το περιεχόμενο του έργου του *Άλκηστη* γνωρίζουμε τρία πράγματα. Πρώτον, ότι ο Απόλλων, στον γάμο του προστατευόμενου του Αδμήτου, τον οποίο είχε βοηθήσει να παντρευτεί, μέθυσε τις Μοίρες, ώστε να χαρίσουν τη ζωή στον Αδμητο με αντάλλαγμα τη θυσία κάποιου άλλου. Δεύτερον, παρουσιαζόταν ο Θάνατος, ο αγροίκος υπηρέτης του Αδη, που ήταν δημιουργήμα των παραμυθιών, και έκοβε έναν βόστρυχο της Άλκηστης, για να τον αφιερώσει στους θεούς του Κάτω κόσμου⁵⁸. Τρίτον, εμφανίσθηκε ο αδηφάγος ήρωας των Δωριέων, ο Ηρακλής, πάλεψε με τον Θάνατο και του απέσπασε την Άλκηστη. Μόνο από την εκλεπτυσμένη και πιο εξευγενισμένη απομίμηση του Ευριπίδη μπορεί τώρα να συμπεράνει κανείς πόσο έντονα ήταν τα ευτράπελα χαρακτηριστικά, αλλά για έναν προσεκτικό παρατηρητή αυτά είναι ήδη ιδιαίτερα εμφανή. Δεν υπάρχει καμιά απολύτως αντίρρηση, αν θέλει κανείς να δεχθεί ακόμη και τους ίδιους τους Σατύρους στη θέση του χορού. Δράση υπάρχει αρκετή, και πολύ ζωντανή, μόνο που αυτή περιορίζεται στην ιστορία, την οποία είναι δύσκολο να έχει διαμορφώσει από μόνος του ο ποιητής, και είναι αμφίβολο αν οι θεατές έβλεπαν δρώντα πρόσωπα, καθώς όλα μπορούσαν αρκετά καλά να αποτελέσουν αντικείμενο αφήγησης. Έχει διασωθεί ένα απόσπασμα από την περιγραφή της πάλης.

Αισχύλος

Αυτά ήταν λοιπόν όλα όσα σχετίζονται με ένα αττικό δράμα' ωστόσο, από τη σύγχρονη σκοπιά θα μπορούσε να πει κανείς πως απουσίαζε ακόμη το ιδιαίτερο δραματικό στοιχείο. Η *τραγωδία* υπήρχε από καιρό' πρέπει, όμως, να παραδεχθεί κανείς ότι έλειπε ακόμη το έντονο τραγικό στοιχείο. Κι στην τέχνη, στην οποία μόνο το πραγματικά ολοκληρωμένο μπορεί να επιβιώσει, ισχύει ότι *c'est le dernier pas qui coûte* [το τελευταίο βήμα είναι αυτό που μετράει]. Μέχρι τώρα μπορούσαμε ακόμη να εκλάβουμε κάθε βήμα σαν κάτι εύκολο, που ο καθένας θα μπορούσε να θεωρήσει τον εαυτό του ικανό να το πραγματοποιήσει. Στο σημείο αυτό ήταν απαραίτητη κάποια ιδιοφυΐα, που δεν αποφασίζει βέβαια κάποια μέρα ύστερα από ώριμη σκέψη «τώρα επιθυμούμε να δημιουργήσουμε δράμα», αλλά που την κυριεύει το θείκό πνεύμα και της ορίζει να δημιουργήσει αυτό που πρέπει, και κατόπιν η ίδια θαυμάζει την ομορφιά του δημιουργήματος της. Ο Αισχύλος, γιος του Ευφορίωνα, από την Ελευσίνα, εισήγαγε τον διάλογο μεταξύ υποκριτών: έτσι γεννήθηκε το δραματικό στοιχείο. Και έδωσε στο τραγούδι των τράγων ως θέμα τους ηρωικούς μύθους: έτσι δημιουργήθηκε το τραγικό στοιχείο.

Πάντως αυτά δεν επιτεύχθηκαν με μία μόνο τολμηρή κίνηση' το ωραίο δεν είναι εύκολο. Ο Αισχύλος παρουσίαζε ήδη έργα για περισσότερο από μια δεκαετία, προτού επιτύχει μια νίκη του, τέσσερα χρόνια πριν από τη ναυμαχία της Σαλαμίνας. Μόνο μετά την πρώτη νίκη μπορεί κανείς να πιστέψει ότι εξασφάλισε την εύνοια του λαού. Ακόμη όμως και 20 χρόνια αργότερα η τραγωδία δεν είχε αποκρυσταλλωθεί στις σταθερές μορφές που εμείς γνωρίζουμε. Ο ίδιος ο ποιητής είχε εργασθεί αδιάκοπα πάνω στον εαυτό του και το έργο του. Η τελευταία του δημιουργία δεν είναι μόνο το τελειότερο από όλα τα έργα του, αλλά και από ολόκληρη την αττική τραγωδία' πολύ δύσκολα συγκρίνεται με τα πρωτόλεια του. Η διαφορά είναι ανάλογη με αυτή μεταξύ της Αθήνας που αγωνίσθηκε στον Μαραθώνα και αυτής που εδραίωσε στον Ευρυμέδοντα την κυριαρχία της. Αυτός, όμως, που παρουσίασε αυτό το επίτευγμα στον χώρο της ποίησης, δεν είχε λιγότερα οργανωτικά προσόντα από τον Θεμιστοκλή και τον Αριστείδη. Όταν κάποτε για πρώτη φορά αποφάσισε, αντί να παρουσιασθεί μόνος του ως ομιλητής δίπλα στον χορό, να πάρει μαζί του ακόμη έναν σύντροφο, αυτό μπορεί να φάνηκε ασήμαντο. Έτσι, όμως, κατόρθωσε επίσης όχι μόνο να εισαγάγει τον καθαρά αττικό αγώνα λόγων, διαδοχικές, δηλαδή, φραστικές αντιπαραθέσεις, αλλά και να χρησιμοποιήσει ταυτόχρονα τρεις ομιλητές. Όχι μόνο εκτόπισε τον Χορό από τη θέση του πρωταγωνιστή, αλλά παράλληλα μετέτρεψε τον ομιλητή σε τραγουδιστή, έτσι ώστε το αιολικό μέλος να πάρει θέση δίπλα στην ιωνική απαγγελία και στο δωρικό χορικό άσμα. Η χρήση λαϊκό-τροπων ρυθμών από τον Αισχύλο παραδίδεται ρητά και δεν είναι δύσκολο να αποδειχθεί. Η χρήση τεσσάρων χορών, η αυτονόμηση του σατυρικού δράματος, μια συγκεκριμένη παράδοση για την έκταση των επιμέρους έργων και η διάρθρωση τους έχουν διαπιστωθεί. Στο πίσω μέρος της κυκλικής ορχήστρας ορθώθηκε ένας τοίχος, και έτσι σχηματίσθηκε για πρώτη φορά αυτό που ονομάζουμε σκηνικό οικοδόμημα. Πλάστηκε μια ορισμένη γλώσσα, ένα τραγικό ιδίωμα με ανεξάντλητο πλούτο εκφραστικών μέσων, κάτι που ήταν δυνατό μόνο με τη συνεργασία των πιο ετερογενών στοιχείων, που εν μέρει ήταν αντίθετα μεταξύ τους και το πιο δύσκαμπτο από τα οποία ήταν η εντελώς ακαλλιέργητη ακόμη αττική διάλεκτος. Όπως και οι ιδρυτές του κράτους, έτσι και ο πατριάρχης της αττικής ποίησης δεν γνώρισε την ευγνωμοσύνη των διαδόχων του. Ο Ευριπίδης υποβιβάζει τελικά τον εαυτό του με τη μικρόψυχη σοφιστική, με την οποία τον επικρίνει σχολαστικά, ενώ ο Σοφοκλής ξεστόμισε τον ιδιαίτερα κακεντρεχή λόγο πως ο Αισχύλος, στην καλύτερη περίπτωση, έπραξε το σωστό μη συνειδητά. Οι κανόνες, που οι μεταγενέστεροι μπορούσαν να τους τηρούν με ευκολία, ήταν βέβαια λιγότερο δεσμευτικοί για τον δημιουργό τους και τους ανακάλυψε σταδιακά κατά τις αναζητήσεις του. Όποιος διέθετε αυτό το επεξεργασμένο υλικό μπορούσε εύκολα να επιτύχει τουλάχιστον στον διάλογο την ενότητα του ποιητικού λόγου και ύφους, που οπωσδήποτε έλειπε από τον θεμελιωτή τους. Πάντως οι ολοκληρωμένες μορφές δεν συνιστούν μόνο πλεονέκτημα. Η τυποποίηση δημιουργείται πάρα πολύ εύκολα, και αυτό το πέτυχαν ήδη ο Σοφοκλής και ο Ευριπίδης. Αλλά σε αυτό που ήταν και είναι το ουσιαστικό -το οποίο με τον Αισχύλο κατέστη για την τραγωδία ουσιαστικό- δεν μπόρεσαν να τον ξεπεράσουν, και δεν έκαναν επίσης το σωστό πιο συνειδητά, παρά μάλλον το λανθασμένο.

Ποιο είναι το ουσιαστικό; Πρόκειται για το υλικό με το οποίο εμπλούτισε ο Αισχύλος την τραγωδία και για τον τρόπο με τον οποίο αντιμετώπισε το λειτουργήμα του. Δεν πρόκειται τόσο για τον τραγωδό, όσο για τον ποιητή εν γένει. Ο Αισχύλος έγινε κληρονόμος του Ομήρου. Το έχει εκφράσει ο ίδιος ή σίγουρα κάποιος που τον καταλάβαινε απόλυτα. Τα δράματα του προέρχονται από το πλούσιο τραπέζι του Ομήρου, δηλαδή ο Όμηρος είχε ετοιμάσει για τον λαό του ένα μεγάλο γεύμα, και ο Αισχύλος τού σερβίρει τα επιμέρους πιάτα⁵⁹. Ο ηρωικός μύθος γίνεται το περιεχόμενο της ποίησης, και ο ποιητής παρουσιάζει τα διάφορα μέρη του στον δικό του λαό με το ίδιο πνεύμα που είχε

κάνει ο Όμηρος, για τέρψη και πνευματική ανάταση. Τη διαπίστωση αυτή, χωρίς την οποία δεν μπορεί κανείς ποτέ να κρίνει δίκαια το αττικό δράμα, τη συμεριζόταν απόλυτα ο Πλάτων, όχι μόνο επειδή ονομάζει τον Όμηρο *άκρον τραγωδίας* (*Θεαίτητος* 152e), αλλά επειδή για τον λόγο αυτό η πολεμική του στην *Πολιτεία* στρέφεται τόσο εναντίον του Ομήρου όσο και εναντίον του Αισχύλου. Βέβαια ακόμη και ο Ισοκράτης (2.48) αντιμετωπίζει τους επικούς, που αφηγήθηκαν τους μύθους για τους αγώνες των ηρώων, και τους τραγικούς, που παρουσίασαν αυτούς τους μύθους μπροστά στα μάτια των θεατών, ως προσωπικότητες της ίδιας εμβέλειας. Ο Αριστοτέλης στο σημείο αυτό δεν διέθετε πλέον την αττική ευαισθησία. Ο Αγάθων και ο Θεοδέκτης δεν ήταν βέβαια τέτοιοι τραγικοί. Για τη θέση του ποιητή απέναντι στον λαό του μας πληροφορεί κατά τον καλύτερο τρόπο ο σοβαρός κωμωδιογράφος Αριστοφάνης. Ο ποιητής πρέπει να διδάσκει και να βελτιώνει το κοινό του. Αν δεν το κάνει αυτό, του αξίζει η ποινή του θανάτου (*Βάτραχοι* 1012), και αυτό δεν του συγχωρείται, ακόμη και αν επικαλεστεί τον μύθο ως ελαφρυντικό για την παρουσίαση μιας επιλήψιμης ιστορίας (*Βάτραχοι* 1052). Είναι το ίδιο αξιολογικό κριτήριο που θέτει ο Πλάτων και καταλήγει έτσι στην απόρριψη του Ομήρου και της τραγωδίας. Είναι αβέβαιο αν εμείς μπορούμε να αντιληφθούμε με τον ίδιο τρόπο την αποστολή της ποιητικής τέχνης. Έτσι την αντιλαμβάνονταν οι Αθηναίοι" και ο Δάντης συνειδητά ασκούσε με αυτόν τον τρόπο το λειτουργήμα του· και ο Goethe σε όλη του τη ζωή αντιτάχθηκε σθεναρά σε αυτή την άποψη. Γνωρίζουμε πάντως ότι εκπλήρωσε αυτή την ύψιστη αποστολή με την ίδια συνέπεια, όπως ο Αισχύλος, ο Πλάτων και ο Δάντης, και ότι για αιώνες ακόμη θα είναι ο δάσκαλος και ο παιδαγωγός όχι μόνο του δικού του λαού.

Η φύση τον ηρωικού μύθου

Επειδή και εμείς οι ίδιοι τελούμε ακόμη κάτω από τη μαγική επήρεια τέτοιων παντοδύναμων ποιητών, μας είναι κατανοητή η τεράστια δύναμη του αττικού δράματος, και είναι επίσης προφανές το γεγονός ότι γίνεται για τον λαό ένα διδακτικό και ε-ποικοδομητικό συμπλήρωμα του έπους, ενώ η λυρική ποίηση έχει συνεισφέρει ελάχιστα προς αυτή την κατεύθυνση, και η ελεγεία προσέφερε μόνο όμορφα αλλά τετριμμένα λόγια. Ο Όμηρος και οι τραγικοί αποτελούν για την Ελλάδα τον Μωυσή και τους προφήτες. Γίνεται όμως δυσκολότερα κατανοητό ότι ο λόγος αυτής της υψηλής θέσης έγκειται ακριβώς στο ότι ο Αισχύλος μετέτρεψε σε περιεχόμενο των ποιημάτων του τον μύθο, και έτσι χάρισε για πάντα στην τραγωδία το υλικό της. Αν εμάς, που έχουμε την τάση να υπερεκτιμούμε τον ρόλο της προσωπικότητας, μας ξενίζει ότι γίνεται τόσο ισχυρή εκείνη ακριβώς η ποίηση στην οποία ο ποιητής εξαφανίζεται πίσω από το έργο του, ακριβώς όπως στο έπος (εμείς διαθέτουμε και τον Σαίξπηρ που μπορεί να μας διδάξει το ίδιο), τότε ο σύγχρονος άνθρωπος αρνείται κατηγορηματικά μια δύναμη, που φαντάζει βέβαια εντελώς παράταιρη στον αιώνα της τυπογραφίας, τη δύναμη του μύθου. Ο ορθολογισμός δεν μπορεί να φαντασθεί τα πράγματα διαφορετικά, παρά πως όλα αυτά, που δεν έχουν συμβεί και ούτε θα μπορούσαν να έχουν συμβεί, πρέπει απλώς κάποιος να τα έχει επινοήσει' και ότι κάτι μπορεί να εξαρτάται μόνο από το άτομο που τα επινόησε και όχι από τα πλάσματα της φαντασίας του. Τουλάχιστον στον ορθολογισμό φαίνεται ως υποτιμητική για τον νοήμονα άνθρωπο αδυναμία -όπως λέει ο Διάβολος- να εξαρτάται από τα πλάσματα που δημιουργεί. Ο ρομαντισμός, από την άλλη πλευρά, που οπωσδήποτε δείχνει μεγάλη ευαισθησία για ό,τι ο ορθολογισμός αρέσκεται να απορρίπτει και να καταστρέφει πάντοτε, παραείναι δέσμιος της θλίψης και της νοσταλγίας για το γεγονός ότι ο παράδεισος, την ομορφιά του οποίου διαισθάνεται, είναι κάτι χαμένο και μόνο στο όνειρο έχουμε τη δυνατότητα να τον βρούμε. Αυτός δεν είναι ο σωστός δρόμος. Η ποίηση και ο μύθος, ο γεννήτορας της ποίησης, έχουν

τη δική τους ζωή" και, αντί να πλανάται στα όνειρα η φαντασία, αγωνίζεται με το σπαθί της ιστορικής γνώσης να περάσει τον αγκαθωτό φράχτη, μέχρι να φτάσει στη μαγευμένη βασιλοπούλα που κοιμάται ανάλαφρα. Ο δρόμος είναι ανοιχτός· τον έχει χαράξει ο Welcker. Όσο σίγουρο είναι ότι η ποίηση είναι η μητρική γλώσσα του ανθρώπινου γένους⁶⁰, και γι' αυτό από τη φύση της κατανοητή στον καθένα, άλλο τόσο είναι σίγουρο ότι ο μύθος αποτελεί τη φυσική μορφή της *ιστορίας και φιλοσοφίας* του ανθρώπινου γένους, κατανοητός, όπως βλέπουμε καθημερινά, στα παιδιά και στον καθένα που δεν είναι ακόμη τόσο πολύ «εκλεπτυσμένος», ώστε να μην ισχύει γι' αυτόν το βιβλικό ρητό *γίγνεσθε ὡσπερ τα παιδιά*.

Ο μύθος - μιλό γενικά, αλλά σκέφτομαι φυσικά τον αρχαίο ελληνικό, τον οποίο και κατανοώ έως έναν βαθμό - περιλαμβάνει κυρίως το σύνολο της ζωντανής ιστορικής μνήμης ενός λαού. Ό,τι βίωμα έχει ο καθένας προσωπικά, ό,τι δηλαδή επιβιώνει άμεσα στη μνήμη, διαχωρίζεται πάντα από αυτό το σύνολο, αλλά αυτή η διαχωριστική γραμμή δεν είναι σταθερή και διαρκώς μετατοπίζεται για το σύνολο του λαού. Στην πράξη, εξακολουθεί να επιβιώνει μόνο ό,τι θεωρείται σημαντικό και για το παρόν. Για τον λόγο αυτόν διατηρείται καλά η ανάμνηση μεμονωμένων ασυνήθιστων πράξεων ή εγκλημάτων, καταστροφών λαών, φυλών και κρατών' αν, όμως, δεν αποκτήσουν κάποια σημασία ως παραδείγματα, ώστε να ενταχθούν στην επόμενη φάση, τότε θα συσχετιστούν μόνο με τις καταστάσεις του εκάστοτε παρόντος. Στο παρόν εντοπίζεται το ενδιαφέρον. Το παρελθόν έχει αξία μόνο στον βαθμό που εξηγεί το παρόν και επιτρέπει την πρόβλεψη του μέλλοντος. Αλλά επειδή ο άνθρωπος μοχθεί να κατανοήσει το παρόν, οποιαδήποτε παρουσίαση καταστάσεων μετασχηματίζεται σε ιστορία. Η ομηρική εποχή δεν περιγράφει απλώς την ασπίδα του Αχιλλέα, όταν αφηγείται την κατασκευή της εκτίθενται στην πορεία οι σχέσεις των φυλών σε μια περιοχή, οι ταξικές διαφορές σε μια οργανωμένη κοινότητα, οι επιμέρους νόμοι του ισχύοντος δικαίου, η συγκεκριμένη τελετουργία της λατρείας ενός θεού. Πολύ συχνά παραμένει ασαφές το σημείο στο οποίο εμφανίζεται η ιστορική μνήμη και αρχίζει η κατασκευή παραδειγμάτων. Γιατί, στο σύνολο των ιστορικών αναμνήσεων, ο άνθρωπος εκδηλώνει την ανάγκη του για αιτιολόγηση, όπως λέγεται σήμερα, ή σύμφωνα με μια αρχαιότερη και καλύτερη διατύπωση, τη φιλοσοφική του κλίση. Μπορεί επίσης να πει κανείς ότι ο άνθρωπος αναζητά τον Θεό μέσα στην ιστορία. Έτσι εισέρχεται στην άμορφη μάζα για να τη διευθετήσει η έννοια της ευθύνης και της τιμωρίας, της τελικής νίκης που κατακτά η ανώτερη αξία ή η μεγαλύτερη αρετή. Η προσπάθεια αυτή διευθέτησης συχνά μπορεί να είναι η εξήγηση της επιτυχίας ή της απληστίας, και αυτή, όπως και κάθε τελεολογία, είναι ικανοποιητική μόνο για όσους συναινούν από την αρχή. Για τον λόγο αυτόν η διαδικασία της διευθέτησης πρέπει να επαναπροσδιορίζεται κάθε φορά που οι έννοιες της ηθικής, η κατανόηση της πραγματικότητας και το ίδιο το τέλος μεταβάλλονται. Αυτό όμως επαναλαμβάνεται σε όλες τις εποχές. Κάθε ιστοριογραφία που θέλει να διατηρεί αμείωτη την αποτελεσματικότητα της, πρέπει να αποκαλύπτει τον θεό μέσα στην ιστορία, άσχετα αν τον αποκαλεί «Ahriman ή Ormuz, Πρόνοια ή Τύχη».

Ο μύθος όμως δεν ικανοποιείται σε καμιά περίπτωση με τις ιστορικές αναμνήσεις. Όπως η νομική αρχή *ἐμὴ ἢ ἐκδίκησις*, λέγει το κράτος, *καὶ πᾶσα δίκη ἐμὴ ἔσται* εκφράζεται σε μια παραδειγματική περίπτωση, το ίδιο συμβαίνει και με τις ηθικές εμπειρίες και τις θεμελιώδεις αρχές του λαού. Κατά τον Αριστοτέλη οι παροιμίες είναι κατάλοιπα αρχαίας σοφίας' στην πραγματικότητα αποτελούν συχνά το υπόλειμμα μόνο μιας παραδειγματικής ιστορίας, ενός επιμυθίου, το οποίο όχι σπάνια φέρουν ακόμη⁶¹. Όποιος νομίζει ότι ο μύθος είναι μεταγενέστερος από το απόφθεγμα *fabula docet* αυτός αντιστρέφει την πραγματική σχέση. Το ηθικό στοιχείο είναι το περιεχόμενο του μύθου, στην αρχή όμως εκφράζεται μόνο με τη μορφή μιας ιστορίας, και το ψυχρό ηθικό δίδαγμα είναι κάτι που προκύπτει αφαιρετικά από αυτήν. Οι ηθικές αρχές εκμαιεύονται επίσης

αρχικά από την εικόνα του κόσμου ως βιβλίου, από τα κεφάλαια εκείνου του βιβλίου, των οποίων αποτελούν μόνο τους τίτλους. Δεν συνιστά καμιά ουσιαστική διαφορά, αν φορείς της πλοκής είναι τα δέντρα ή τα ζώα, οι θεοί ή οι άνθρωποι. Ο μύθος, η νουβέλα και το παραμύθι, όπως ονομάζουμε τα ελάχιστα κατάλοιπα, είναι κλαδιά του ίδιου κορμού. Και η διαφορά είναι μόνο ποσοτική, όταν μια τέτοια σύλληψη της λαϊκής ηθικής υψώνεται μέχρι τα ουράνια, όταν η φράση «να εκφράζετε την ευγνωμοσύνη σας» διακηρύσσεται από τον Ιξίωνα πάνω στον πύρινο τροχό του, όταν η σύνεση παίρνει τη μορφή δύο Τιτάνων και όταν η μεγαλειώδης πίστη ότι η ανθρώπινη αξιοπρέπεια δεν είναι κατώτερη από τη δόξα των θεών ενσαρκώνεται στη μορφή του Ηρακλή. Στον βαθμό που η δημιουργική ενέργεια της λαϊκής φαντασίας ταυτίζεται με την παραγωγή του ατομικού ποιητή, αναμένεται η κατανόηση εκ μέρους εκείνων, που είναι σε θέση να εμβαθύνουν σε αυτήν.

Αντίθετα είναι δύσκολο να αντιληφθούμε τη σχέση του μύθου με τους θεούς και τη θρησκεία, καθώς η αφόρητη λέξη μυθολογία περιλαμβάνει ολόκληρη την πολυτέλεια της πίστης, την οποία επιτρέπει ένας λαός στον εαυτό του με τη γέννηση, τους αγώνες και τον θάνατο θεών, ηρώων και τεράτων, μια λέξη που ουσιαστικά μπορούν να χρησιμοποιούν μόνο εκείνοι οι οποίοι επιθυμούν να αποφεύγουν το κόστος μιας τέτοιας πολυτέλειας. Όταν ο παραδειγματικός μύθος εισάγει θεούς ή δαίμονες, το κάνει με τον ίδιο τρόπο, όπως όταν μεταχειρίζεται ανθρώπους ή ζώα. Χρησιμοποιεί όλα όσα διαθέτει, τα οποία, όμως, πρέπει να προϋπάρχουν. Μπορεί βεβαίως να δημιουργήσει ο ίδιος αναλογικά χωρίς περιορισμό νέες μορφές και έχει δημιουργήσει κυρίως προσωποποιήσεις θεών. Εδώ παρεκκλίνει και επεμβαίνει στη διαμόρφωση της θεολογίας, γιατί τα δημιουργήματα της φαντασίας μπορούν πολύ εύκολα να γίνουν θρησκευτικές δυνάμεις. Έτσι ο Έρωσ είναι εξ ολοκλήρου δημιούργημα της ποίησης. Αλλά η ύπαρξη θεών και δαιμόνων έπρεπε να είναι ήδη από πριν δεδομένη, και οι θεοί, που ζουν πραγματικά στην πίστη και τη λατρεία, δεν χρειάζεται πλέον να εξηγηθούν με αυτήν τη μέθοδο. Πράγματι, ακόμη και αν ο ορθολογισμός δικαιωνόταν και η θρησκεία ήταν κάτι μόνο που κάποιος κάποτε το επινόησε, ή αν δικαιωνόταν ο Ευημερισμός και οι θεοί είχαν κάποτε σάρκα και οστά ή αν δικαιωνόταν ο φυσιοκρατικός συμβολισμός και η θρησκεία δεν ήταν τίποτε άλλο από μετεωρολογική παρατήρηση μετουσιωμένη σε μεταφορές, τότε οι θεοί μπορούν να ενσωματώνονται στον μύθο και άρα οι πράξεις τους να είναι το ίδιο αρχαίες ή αρχαιότερες από ό,τι τα πρόσωπα. Όλα αυτά όμως δεν είναι τίποτε ή τουλάχιστον είναι μόνο κάτι επιφανειακό. Η θεότητα δεν κατοικεί πουθενά αλλού παρά μόνο στην ανθρώπινη καρδιά. Ακόμη και αν αποκαλύπτεται σε στοιχεία τα οποία προσφέρουν μια σαφή αντανάκλαση της, και τότε δεν έχει την πραγματική μορφή περισσότερο από ό,τι όταν εμφανίζεται το πνεύμα της γης με «αποκρουστική μορφή» μέσα στη φωτιά. Μόνο το κυρίαρχο συναίσθημα που πηγάζει από τα στήθη του φανερώνει στον άνθρωπο τη θεότητα - πώς ονομάζει κάθε άνθρωπος το συναίσθημα αυτό και πώς το προσωποποιεί είναι κατά βάση κάτι επουσιώδες και πάντως δευτερεύον. Την επίδραση του τη νιώθει στην αγαλλίαση και στα δάκρυα: τη γενεσιουργό αιτία αναζητά και διαισθάνεται και σε αυτήν πιστεύει και προσεύχεται. Έτσι λειτουργεί η ψυχή κάθε ανθρώπου, έτσι λειτουργεί και η ψυχή του λαού. Οι θεοί ενεργούν ελεύθερα, φυσικά: γιατί, αν δεν το έκαναν, θα ήταν τόσο ασήμαντοι, όσο οι θεοί του Επίκουρου. Επιδρούν επίσης άμεσα και χειροπιαστα: γιατί αν δεν το έκαναν, θα ήταν τόσο αδιάφοροι, όσο ο αριστοτελικός θεός: αυτοί αποτελούν, όμως, ακλόνητες δυνάμεις. Έχουν διάρκεια: η ζωή του ανθρώπου υπόκειται σε μεταβολή. Ακόμη και στο στοιχειώδες επίπεδο η μεμονωμένη θεομηνία, λ.χ. η καταιγίδα, δεν είναι με κανένα τρόπο αυτό που αποκαλύπτει η θεότητα στη φυσική αίσθηση αλλά οι αιώνιοι φυσικοί νόμοι. Το θαύμα, η εξαίρεση είναι ηλιθιότητα" θαύματα μπορεί να κάνει και ο Σατανάς: μόνο ο κανόνας προσιδιάζει στην αιώνια σοφία. Ο Goethe έχει δηλώσει ότι αισθανόταν άμεσα την ανάγκη να προσευχηθεί στον ήλιο. Γιατί; Έστω και αν χάνεται στη δύση, θα ξανάρθει από την ανατολή, φτάνει να

το πιστεύεις. Τη βραδιά που τελειώνουν τα βάσανα του, ο Manfred βρίσκει τη γαλήνη στη θέα του αιώνιου ήλιου. Ο Πλάτων και ο Αριστοτέλης αισθάνονταν ακριβώς όπως ο Goethe και ο Byron, και από την νομοτέλεια της κίνησης του κόσμου άντλησαν τις ισχυρότερες θρησκευτικές παρορμήσεις⁶². Η ανθρώπινη καρδιά είναι ανήσυχη· αναζητά τη γαλήνη. Εκεί τη βασανίζουν οι αντιφάσεις" αναζητά την αρμονία. Τα επίγεια γνωρίζουν μόνο ένα αιώνιο γίνεσθαι· εκείνη αναζητά το αιώνιο είναι. Και όπου το εντοπίζει κάθε φορά, εκεί βρίσκει και τη θεότητα.

Ιστορία είναι το γίνεσθαι: από το είναι δεν μπορεί να προκύψει ιστορία. Γι' αυτό οι θεοί από τη φύση τους δεν έχουν καμιά σχέση με τον μύθο και γι' αυτό από την ιστορία των θεών, εν τούτοις υπάρχει, δεν μπορεί να μάθει κανείς τίποτε περισσότερο και τίποτε λιγότερο για τη θρησκεία από ό,τι από οποιαδήποτε θεολογία. Ο μύθος και η θρησκεία βαίνουν παράλληλα. Όπως σε όλα τα πράγματα, η θρησκεία διεισδύει και στον μύθο. Όταν όμως διεισδύει ο μύθος στη θρησκεία, τότε συμβαίνει κάτι απρόσμενο. Το μείγμα γίνεται επικίνδυνο. Τελικά γίνεται καταστρεπτικό, αλλά είναι αναπόφευκτο. Γιατί, όπως ο λαός προσπαθεί να πλάσει μια εικόνα για την ιστορία του, για το κράτος και τα δικαιώματα του, παρόμοια εικόνα προσπαθεί να πλάσει και για τους θεούς του, και αυτό το κάνει με τον εξής τρόπο: επινοεί μια ιστορία για τη γέννηση και τη δράση των θεών. Υπό αυτή την έννοια αληθεύει ότι ο Όμηρος και ο Ησίοδος δημιούργησαν τη *θεογονίην* των Ελλήνων. Όπως όλοι οι άλλοι μύθοι, θα υπόκεινται και αυτοί σε διαρκή εξέλιξη ανάλογα με τον μετασχηματισμό του ηθικού ιδεώδους και τη διεύρυνση της εμπειρικής γνώσης. Και καθώς η φιλοσοφία του λαού γίνεται βαθμιαία κοσμοθεωρία, θα προσπαθήσει επίσης να συσχετίσει μεμονωμένους μύθους με συγκεκριμένα πρόσωπα. Ωστόσο, η δυσκολία σύλληψης του αφηρημένου αντικειμένου καθορίζει κίολας από μόνη της ότι αυτός ο συσχετισμός επιτυγχάνεται σχετικά αργά. Επιπλέον, είναι πολύ άστοχη η άποψη πως ο μύθος των θεών προηγείται από εκείνον των ηρώων, δηλαδή πως ο τελευταίος δεν είναι παρά εκφυλισμένη «μυθολογία» και πως το Ίλιον σήμαινε ουσιαστικά ουράνιο κάστρο. Μάλλον ο Ησίοδος υιοθετεί στοιχεία από τον Όμηρο, ο μύθος των θεών έχει συχνά αποχρώσεις του ηρωικού μύθου και, όταν προσαρμόζεται σε ηρωικά πρότυπα, όπως η *θεομαχία* ή η *τιτανομαχία*, δεν έχει για τη θρησκεία μεγαλύτερη αξία από ό,τι για την ποίηση⁶³.

Έτσι λοιπόν αντιλαμβανόμαστε τον μύθο ως την *ιστορίαν και φιλοσοφίαν* του λαού, σε μια εποχή κατά την οποία ο λαός μπορούσε να σκέφτεται συγκροτημένα μόνο με τη μορφή μιας ιστορίας, ενός *μύθου*, έτσι ώστε οι παραστάσεις για κάθε είδους καταστάσεις μπορούσαν να συλλαμβάνονται μόνο με τις εικόνες δρώντων προσώπων, σε μια εποχή κατά την οποία τελικά οι διαφορές ανάμεσα στην ευαισθησία και τις πνευματικές ικανότητες των μεμονωμένων ατόμων δεν είναι ακόμη αρκετά έντονες, για να διαταράζουν την εντύπωση μιας κοινής σκέψης και ευαισθησίας, έτσι ώστε εμείς απλώς και μόνο να εντοπίζουμε και να αναγνωρίζουμε τον λαό ως το μοναδικό υποκείμενο. Η εικόνα του κόσμου την οποία πλάθει ο μύθος είναι απόλυτα ανάλογη με εκείνη που παρέχει ένας ποιητής. Στην πραγματικότητα ο λαός δημιουργεί αυτή την εικόνα, όχι όπως ένας ποιητής, αλλά ως ποιητής. Μιλάει ακόμη τη μητρική του γλώσσα, την ποίηση" η μη καταγεγραμμένη λογοτεχνία αυτής της μητρικής γλώσσας είναι ο μύθος.

Αν τώρα γνωρίζουμε τι είναι ο μύθος, καταλαβαίνουμε εύκολα και την ιστορία του. Ο μύθος δεν θα σταματήσει ποτέ να υφίσταται, όσο αναδεικνύονται ποιητές, που ξέρουν τον τρόπο να χαρίζουν ζωογόνο πνοή στα δημιουργήματα της φαντασίας τους, ώστε αυτά να κατακτούν την καρδιά του λαού και να τη διακατέχουν. Ωστόσο πρόκειται για μια εποχή αποφασιστικής σημασίας, όταν ο λαός δεν είναι πλέον ως συλλογική ενότητα ο παραγωγός του μύθου, και ο ποιητής που τον δημιουργεί αισθάνεται και εκφράζει την ατομικότητα του σε αντίθεση με τον λαό. Το φαινόμενο αυτό θα παρουσιασθεί, όταν σε

κάποια περίοδο αδράνειας μεταβιβάζεται απλώς το διαθέσιμο μυθολογικό υλικό, χωρίς κανείς να εμβαθύνει σε αυτό ή να το εμπλουτίζει. Αυτή η άκριτη μεταβίβαση του υλικού που κάποτε είχε διαμορφωθεί μπορεί να διαρκέσει μεγάλο διάστημα ακόμη και παράλληλα με τις καινούριες ριζοσπαστικές προσπάθειες μεμονωμένων ποιητών: αλλά αυτό δεν λαμβάνεται πια σχεδόν καθόλου υπόψη. Αδράνεια σημαίνει και για τον μύθο θάνατος.

Ο μύθος είναι ένας ποταμός τηγμένου μετάλλου που ρέει ακατάπαυστα σαρώνοντας και λιώνοντας ό,τι βρεθεί στο πέρασμα του, εξαφανίζοντας σκουριές, παράγοντας φουσαλίδες, μέχρις ότου χαθεί η θερμότητα του. Τότε κείται άκαμπτος, ψυχρός και νεκρός' αλλά μόνο σε αυτή την ακινησία διατηρεί τη μορφή του. Έτσι εμείς μπορούμε να συλλάβουμε τον μύθο μόνο σε κατάσταση ακινησίας, η οποία του επέτρεψε να έχει διάρκεια, ενώ, όσο βρισκόταν στη ζωή, υπέκειτο στον νόμο της αλλαγής. Όταν λοιπόν γίνεται λόγος για αξιολόγηση και κατανόηση του μύθου, πρόκειται προφανώς για την κατάσταση, στην οποία παγιώθηκε, απέκτησε δηλαδή μια μόνιμη μορφή. Εδώ όμως θέλουμε να εγκαταλείψουμε για λίγο τον γενικόλογο τρόπο πραγμάτευσης και να εξετάσουμε απλώς τα γεγονότα της ιστορίας του αρχαίου ελληνικού μύθου.

Η ιστορία του ηρωικού μύθου

Στην Ιωνία διαμορφώθηκε ο κατάλληλος φορέας του μύθου, το ομηρικό έπος, και σχηματίστηκε μια τάξη ανθρώπων, που αφιερώθηκε επαγγελματικά στο τραγούδι και την απαγγελία, δηλαδή στην προώθηση του έπους. Αυτό ήταν καθοριστικό για τη συνέχεια. Βεβαίως δεν θέλουμε να υποβαθμίσουμε το γεγονός ότι στην τάξη αυτή υπήρχε ένας αριθμός αξιόλογων ποιητών, οι οποίοι καθόρισαν το ύφος του έπους και δημιούργησαν έργα-πρότυπα που απολάμβαναν για αιώνες την προτίμηση του λαού. Μια από τις πιο γόνιμες επιρροές για ολόκληρη την ανάπτυξη του έπους ήταν πάντως το γεγονός ότι οι Ίωνες δανείστηκαν το έπος ή μάλλον τον πυρήνα του από τους Αιολείς και ότι αυτός ο δανεισμός επεκτάθηκε και στο υλικό, τους αγώνες για το Ίλιον και μια σειρά ηρωικές μορφές. Αμέσως μετά προέβλεπε για τους επικούς ποιητές το καθήκον, αφού αυτοί ήταν κυρίως υποχρεωμένοι και είχαν τη διάθεση να εξυμνήσουν τους ήρωες του δικού τους λαού, να εισαγάγουν αυτά τα στοιχεία στο έπος, δηλαδή να τα μεταφέρουν στον δεδομένο χώρο δράσης και στο δεδομένο περιβάλλον. Έτσι δημιουργήθηκε εκ των πραγμάτων ένας μυθολογικός κύκλος που μπορούσε βέβαια άνετα να επεκτείνεται στον χώρο και στον χρόνο, αλλά ωστόσο επέβαλλε στους ποιητές την αναγκαιότητα να αναζητήσουν συνδετικούς κρίκους με τα νέα τους δημιουργήματα. Έτσι οι ήρωες πολλών πόλεων, οι γενάρχες πολλών γενεών, που στην πραγματικότητα μπορούσαν να υπερβαίνουν τα όρια του χρόνου ή που ανήκαν σε τελείως διαφορετικές εποχές, συγκεντρώθηκαν μέσα σε μερικές γενιές. Ακόμη και δύο εξ αρχής τελείως ξεχωριστοί μυθολογικοί κύκλοι, όπως αυτοί της *Ιλιάδας* και της *Θηβαϊδας*, απέκτησαν τουλάχιστον μια σταθερή σχέση. Το ιωνικό έπος, που καλλιεργήθηκε τουλάχιστον από το 900 ως το 700 χωρίς εμφανή μείωση της δύναμης της φαντασίας, υπερέβαινε τόσο πολύ κάθε άλλον μύθο και ποίηση, ώστε τα υπόλοιπα είδη είτε έπρεπε να ενσωματωθούν σε αυτό είτε εκφυλίζονταν σε θλιβερή απομόνωση. Αυτό ίσχυε κυρίως για τον πλούσιο και ωραίο κόσμο των μύθων της μητρόπολης ο οποίος δεν διέθετε ακόμη σταθερή μορφή. Με την υιοθέτηση του ιωνικού έπους, με τον τρόπο που αναφέρθηκε προηγουμένως, αποκτούσε βέβαια τον πιο ενδεδειγμένο φορέα, για να συλλάβει τις σκέψεις και τα αισθήματα της εποχής, αλλά δεν έπρεπε να τα εκφράσει απλώς στο επικό-ιωνικό ύφος, αλλά και να εισαγάγει τους δικούς της θεούς και ήρωες στον κύκλο εκείνων που κυριαρχούσαν στο ιωνικό έπος. Στην εξάπλωση της επικής ποίησης στη μητρόπολη δεν μπορεί εύκολα να αποδοθεί τόσο μεγάλη

σημασία· η παραγωγή φτάνει έως ένα μεγάλο διάστημα του έκτου αιώνα, στην πραγματικότητα μάλιστα ακόμη πιο πέρα, και αφενός προστίθεται σε μεγάλο βαθμό στο έπος νέο υλικό και αφετέρου διασκευάζεται το προϋπάρχον. Αλλά όπως συμβαίνει πάντα, επιδιώκεται όχι μόνο η διατήρηση του επικού ύφους, αλλά επίσης οποιαδήποτε τάση και επιδίωξη του παρόντος προβάλλεται στην ηρωική εποχή. Έτσι αποδόθηκαν καινούριες περιπέτειες στον Ηρακλή που αντιστοιχούν στον δωρικό αποικισμό, η ακμή της Κορίνθου μετασχηματίζει την Αργοναυτική εκστρατεία, έτσι οι Αιγινήτες ευγενείς αντλούν τη δόξα τους από τις εκστρατείες των Αιακιδών στο πλευρό του Ηρακλή, η κατάκτηση της Κυρήνης παρεμβάλλεται τόσο στον μύθο των Αργοναυτών όσο και στην *Οδύσσεια*, ενώ ένα παλιό θησαυρικό παραμύθι της γνωρίζει νέα ανεξάρτητη επιβίωση, οι αποικίες στις εκβολές του Αχελώου και στον Αμβρακικό κόλπο προσφέρουν μια νέα έκβαση στη Θηβαΐδα' αυτή είναι η εικόνα που παρουσιάζεται παντού. Τα ονόματα και τα γεγονότα του παρόντος ξεχνιούνται, το είδωλο τους ενσωματώνεται στον μύθο και μόνο αυτό το τελικό προϊόν φαίνεται άξιο να διασωθεί. Θα ήταν ανοησία πάντως, αν υποστήριζε κανείς ότι οι αγώνες και οι νίκες του παρόντος δεν είχαν αξία για τους ανθρώπους ή ότι η φαντασία τους δεν είχε ενεργοποιηθεί προς αυτή την κατεύθυνση: οι αγώνες των Μεσσηνίων για την ελευθερία, που καταγράφηκαν τόσο αργά και όμως χαρακτηρίζονταν από μια τόσο αρχέγονη παλικάριά, η τραγωδία του οίκου των Κυψελίδων, η καταστροφή της Κρίσας, οι ιστορίες της Ραδινής, του Οθρυάδη, του Κλέοβη και του Βίτωνα είναι πιθανόν να φαίνονται σε κάποιον πολυτιμότερες από την επεξεργασία της *Οδύσσειας* ή της *Ασπίδας του Ηρακλή*. Πραγματικά δεν πρέπει να παρουσιασθεί μόνο ως ευτυχές γεγονός ότι οι Έλληνες επί αιώνες θεωρούσαν τον εαυτό τους, τα κατορθώματα και τα πάθη τους θέματα που δεν άξιζαν να τα πραγματευτεί η υψηλή ποίηση. Με αυτή την κατάσταση εναρμονίζεται το ότι οι Πελοποννήσιοι και οι Βοιωτοί δεν τολμούσαν να γράψουν ακόμη και στη δική τους διάλεκτο. Το γεγονός όμως είναι δεδομένο, και επειδή είναι τόσο παράξενο για μας τους συγχρόνους, δεν μπορεί να τονισθεί αρκετά συχνά και αρκετά έντονα. *Vixere fortes ante Agamemnona multi, sed omnes illacrimabiles urgentur ignotique longa nocte, careni quia vate sacro.* [Πριν από τον Αγαμέμνονα έζησαν πολλοί γενναίοι, αλλά όλοι αθρήνητοι και άγνωστοι στην ατελείωτη νύχτα, επειδή στερήθηκαν τον ιερό ποιητή]. Αυτό ισχύει ακόμη και αν βάλει κανείς *post* στη θέση του *ante*, και τότε φαίνεται ίσως εντονότερα η δύναμη του Ομήρου: όμοιος με μια τεράστια βελανιδιά, που δεν επιτρέπει τίποτα να αναπτυχθεί μέχρι εκεί που φτάνει η σκιά της, αλλά τρέφει με τους χυμούς της τον κισσό στον κορμό και τον ιξό στα κλαδιά της.

Μετά το 600 περίπου στην χορική λυρική ποίηση εμφανίστηκαν βέβαια κάποια έργα με τα οποία αναδείχθηκαν σημαντικοί ποιητές και τα οποία βρήκαν απήχηση στην κυρίαρχη αριστοκρατία και πλησίαζαν περισσότερο στη δωρική φύση από ό,τι το ιωνικό έπος. Αλλά πού γνώρισαν την ολοκλήρωσή τους; Στη Σικελία, στον νέο κόσμο, που δεν διέθετε κανένα έπος. Και με ποιον τρόπο την ανέδειξε ο Στησίχορος από τους αγροτικούς κύκλους, τους οποίους ικανοποιούσε ο Αλκμάν και στους οποίους ανήκει ακόμη και η Κόριννα; *Epicū carminis opera lyra sustinuit*, [Σηκώνοντας τα βάρη του επικού τραγουδιού με τη λύρα] μέσω της πρόσληψης του μύθου. Είναι αναμφίβολο ότι η ακμή της χορικής λυρικής ποίησης επιτάχυνε την παρακμή του έπους τον 6ο αιώνα, αλλά αυτό αφορούσε μόνο τη μορφή. Το περιεχόμενο το υιοθέτησε εκείνη: ακόμη και αν το εξωτερικό του ένδυμα ήταν φθαρμένο, ο μύθος ήταν ωστόσο ακόμη ακμαίος, και ο λαός δεν μπορούσε να φανταστεί μια υψηλή ποίηση χωρίς αυτόν. Αν ο ποιητής ήθελε να έχει την αποτελεσματικότητα, που ο ίδιος αξίωνε και ο λαός απαιτούσε, έπρεπε να πραγματευθεί τον ομηρικό μύθο. Ευτυχώς διαθέτουμε τα ποιήματα του Πινδάρου και μπορούμε να το διαπιστώσουμε με τα ίδια μας τα μάτια. Είναι κατεξοχήν ποιήματα τα οποία σχετίζονται με ένα περιστατικό και είναι αφιερωμένα -όσα σώζονται-σε καθαρά ανθρώπινες προσωπικές

αφορμές. Ο ίδιος ο ποιητής διακατέχεται από μια αυτοπεποίθηση, που κάποτε θυμίζει Platen, και ενσωματώνει σε αυτά όλη του την ατομικότητα. Χωρίς τον μύθο όμως δεν μπορεί να κάνει ούτε μια στιγμή. Όταν νικά σε αγώνα πάλης της Ολυμπίας ένας άγνωστος άρχοντας από μια άγνωστη πολιτεία, λ.χ. ένας Οπούντιος, ο Πίνδαρος δεν επικεντρώνει τις προσπάθειες του στους ήρωες των Ολυμπιακών αγώνων ούτε υμνεί μόνο τους ήρωες του Ομήρου τους οποίους διεκδικούν οι Οπούντιοι, αλλά μετασηματίζει ο ίδιος τους τοπικούς θρύλους, για να εξάρει την πρόσφατη ολυμπιακή νίκη ενός Οπούντιου αποκαθιστώντας μια ηρωική σύνδεση ανάμεσα στον Οπούντα και την Ήλιδα. Είχε θέσει ως αρχή του, όπως αναφέρει ο ίδιος, να μην υμνεί τα κατορθώματα των αγαπημένων χον Αιγινήτων χωρίς την απαραίτητη μνεία των Αιακιδών που παραστέκουν τους αθλητές στα πρόσφατα μεγάλα τους κατορθώματα τα οποία δεν είναι βέβαια ηρωικά αλλά αθλητικά. Για τους τυράννους της Κυρήνης θα προσφέρει μάλιστα μια νέα παραλλαγή του θρύλου των Αργοναυτών. Ο ποιητής είναι μια εντυπωσιακή μορφή: το είδος αυτό, όμως, της ποίησης, στην οποία συνυπάρχουν η μυθική αφήγηση σε συμβατικό, τυποποιημένο ύφος, η αφόρητη απαρίθμηση παλιότερων αθλητικών νικών και οι φιλοφρονήσεις προς τους προπονητές και τους δασκάλους ιπασίας, ενώ η κατεξοχήν ατομική ποίηση συμπιέζεται σε μια στενόχωρη γωνιά, είναι ένα αμφιλεγόμενο προϊόν ενός πολιτισμικού συμπιλήματος και έχει αναπτυχθεί σε μια κοινωνία, της οποίας όλες ανεξαιρέτως οι εκφάνσεις της ζωής είναι παρωχημένες και φέρουν τη σφραγίδα της παρακμής. Ο μύθος εξωτερικά έχει υποβιβασθεί σε διακοσμητικό ρόλο, εσωτερικά, ωστόσο, κυριαρχεί και καταπνίγει την καθαρή φλόγα της υποκειμενικότητας. Ακόμη και ένας Πίνδαρος δεν μπόρεσε ούτε να βυθιστεί ολοκληρωτικά μέσα στον μύθο ούτε βέβαια να απο-δεσμευθεί εντελώς από αυτόν.

Στην πατρίδα του έπους έχει σημειωθεί πρόοδος. Ο πολιτισμός προπορευόταν πάντοτε εκεί κατά έναν-δυο αιώνες. Ενώ στη μητρόπολη το έπος είχε να δαμάσει μια πληθώρα νέου υλικού, εδώ στην Ιωνία, ήδη από το 700, είχε φτάσει για τους επικούς μύθους η στιγμή της αποκρυστάλλωσης. Είχαν παρουσιασθεί ποιητές με δυναμική προσωπικότητα, που είχαν σφυρηλατήσει τα όπλα της ελεγείας και του ιάμβου για να εκφράσουν την αγάπη και το μίσος τους, τα συναισθήματα τους και τις σκέψεις τους, και να προσφέρουν έτσι στην καθημερινή γλώσσα τη λογοτεχνική της καταξίωση. Η επανάσταση στις ιωνικές πόλεις και η ξένη κατοχή, που από το 600 προχωρούσε για να εξαπλωθεί από τον Άρπαγο σε όλη την ακτή, είχαν ανατρέψει τα ηρωικά ιδανικά. Οι άνθρωποι είχαν ξεπεράσει την εποχή που μπορούσε να ικανοποιείται με μύθους. Η υποκειμενικότητα κέρδιζε έδαφος με τρόπο αμείλικτο. Το άτομο, γεμάτο σοφία που είχε αποκτήσει με τις δικές του δυνάμεις, δεν ικανοποιούνταν πια με τα κατορθώματα του λαού, αλλά τον αντιμετώπιζε με περιφρόνηση: ο σοφός απέναντι στους ανόητους τυφλούς. Ο μύθος αντιμετωπίζεται επιπλέον με μίσος και περιφρόνηση. Ο ένας λέει *ἔδιξήσάμην ἔμωυτόν*, διακηρύσσει τον αιώνιο *λόγον* που κατέχει, τον οποίο οι άλλοι ούτε καν τον γνωρίζουν ακόμη, όταν τον διακηρύσσει, ούτε τον καταλαβαίνουν, και αμφισβητεί τον Όμηρο και τον Ησίοδο. Ο άλλος λέει: *"Ἐκαταῖος ὧδε μυθεῖται, τάδε γράφω ὡς μοι ἀληθέα δοκεῖ εἶναι, οἱ γάρ Ἑλλήνων λόγοι πολλοί τε και γελοῖοι, ὡς ἐμοί φαίνονται, εἰσίν*. Και ένας τρίτος κατηγορεί τους παλαιούς θεούς και τους προφήτες τους, τους επικούς ποιητές, και ερμηνεύει τις μορφές του μύθου ως *πλάσματα των προτέρων*. Έχει έρθει η μέρα κατά την οποία η *ιστορία* και η *φιλοσοφία* του ατόμου θα αντικαταστήσουν αυτές του λαού, και η επιστήμη θα διαδεχθεί τον μύθο. Στην εποχή του Αισχύλου η Ιωνία είχε φθάσει σε αυτό το σημείο.

Η Αθήνα βρίσκεται ανάμεσα στην Ιωνία και τους Δωριείς. Ο Σόλων και οι τύραννοι είχαν στρέψει προς την ανατολή το κράτος, που παλιότερα ήταν στραμμένο προς τη δύση. Ο Σόλων και ο Κλεισθένης είχαν σπάσει τα δεσμά των φαύλων κοινωνικών θεσμών. Είχε απελευθερωθεί η ζωογόνος δύναμη μιας αστικής τάξης που, μέσα σε μια συντεταγμένη

ελευθερία, επιδίωκε την αυτοσυνειδησία και την αυτοδιαχείριση της. Τα ωραιότερα καθήκοντα ανατίθενται στον λαό την κατάλληλη στιγμή, εκτελούνται και τίθενται νέοι, υψηλότεροι στόχοι. Αυτό ήταν το κλίμα μέσα στο οποίο δημιούργησε ο Αισχύλος την τραγωδία και έγινε ένας νέος Όμηρος. Η πλατιά μάζα του λαού ζούσε και κινούνταν ακόμη μέσα στον μύθο, η δημοκρατία απέρριψε την τυραννική υποκειμενικότητα των Ιώνων και την ολιγαρχική του Πινδάρου. Ο λαός όμως παράλληλα αξίωνε να ακούει να ηχούν μέσα από τον μύθο τα δικά του πραγματικά και μύχια αισθήματα και ήθελε να συμμετέχει στη λατρεία των θεών του. Ο λαός ήταν σοβαρός και ευσεβής. Η ψυχή του παλλόταν από τα βαθύτερα και τα υψηλότερα συναισθήματα. Αναζητούσε τον ποιητή που θα τους έδινε μορφή, χρώμα, ήχο· αναζητούσε τον ποιητή που θα γινόταν δάσκαλος και παιδαγωγός του, που θα τον οδηγούσε στον θεό.

Την Αθήνα, λοιπόν, που είχε νικήσει στον Μαραθώνα και στη Σαλαμίνα, θα μπορούσε να την ικανοποιήσει μόνο μια ποίηση η οποία θα έμενε αντικειμενική και λαϊκή σαν το έπος, στην οποία η προσωπικότητα του ποιητή δεν θα εκδηλωνόταν. Θα έπρεπε να είναι μια ποίηση σοβαρή και υψηλή *{σπουδαία, όπως λέει ο Αριστοτέλης}*, που θα προσέφερε μια κοσμοθεωρία και θα αποκάλυπτε τον θεό μέσα στην ιστορία, όπως η ομηρική. Ταυτόχρονα το μόνο που υπήρχε ήταν ο ηρωικός μύθος. Θα έπρεπε όμως συγχρόνως να είναι μια νέα εθνική ποίηση η οποία θα διαποτιζόταν από το πνεύμα του ένδοξου παρόντος: ο ομηρικός μύθος έπρεπε, δηλαδή, να αναγεννηθεί από το αττικό πνεύμα. Αυτές ήταν οι απαιτήσεις σχετικά με το περιεχόμενο. Όσον αφορά τώρα τη μορφή, έχουμε δείξει παραπάνω πως ήταν δεδομένα η χορική λυρική ποίηση - με χορό πολιτών - και ο Ίωνας ομιλητής, καθώς και το ένδυμα του καθενός, δηλαδή η «*μίμησις*». Μπορεί να πει κανείς ότι ο Αισχύλος χρειαζόταν μονάχα να επέμβει και να οδηγήσει, με την προσθήκη του δεύτερου υποκριτή, την τραγωδία στην πραγματική πλοκή και *ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας ἀποσεμνύνειν*: αυτό ήταν όλο! Βέβαια εμείς μπορούμε να σταθμίσουμε τις δυνάμεις της ιστορίας, να κατανοήσουμε πού και για ποιον λόγο συντέλεσαν σε αυτόν τον μοναδικό στόχο και τι επετεύχθη με την ευτυχή παρέμβαση του συγκεκριμένου ποιητή. Και έπειτα έγινε το πείραμα από το οποίο προέκυψε το ιστορικό παράδειγμα. Μόνο που αυτό δεν μειώνει με κανένα τρόπο το μεγαλείο της ιδιοφυΐας: το κατόρθωμά του, με όση ακρίβεια και αν προσπαθήσουμε εμείς να υπολογίσουμε τη θέση που είχε φροντίσει να του επιφυλάξει η ιστορία, μοιάζει πάντα με το αυγό του Κολόμβου.

Έχει γίνει φανερό ότι η σύνδεση με τον ηρωικό μύθο είναι το μέσο με το οποίο δημιούργησε ο Αισχύλος την τραγωδία. Έτσι ερμηνεύεται το γεγονός, που διαφορετικά θα έμενε ακατανόητο, αλλά δεν θα έχανε τη σημασία του ως γεγονός, πως όχι μόνο η τραγωδία του 5ου αιώνα αλλά και κάθε απομίμηση της στους αιώνες που ακολούθησαν έχει ως περιεχόμενο τον ηρωικό μύθο. Στη σχέση αυτή στηρίζεται το ανεπανάληπτο μεγαλείο της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Σε αυτήν όμως οφείλεται επίσης και ο εφήμερος χαρακτήρας της. Η παρακμή της ήταν αναπόφευκτη από τη στιγμή που ο αττικός λαός απομακρύνθηκε από τον μύθο. Η αττική διάδοχος του Ομήρου θα είχε αναγκαστικά την ίδια μοίρα στην οποία καταδικάστηκε και ο Όμηρος στην Ιωνία. Και τώρα η μεγαλειώδης αυτή πολιτική κίνηση, η οποία είχε καθιερώσει το δράμα του Αισχύλου, άνοιγε τον δρόμο για τη μεγάλη επιρροή που ασκούσε η Ιωνία στην Αθήνα, ή μάλλον μετατόπιζε το κέντρο βάρους της πνευματικής ζωής από την Ιωνία στην Αθήνα. Με τον τρόπο αυτόν επιταχύνθηκε η απαραίτητη εξελικτική διαδικασία που με την αποδέσμευση της υποκειμενικής σκέψης και της υποκειμενικότητας έμελλε να υπερβεί τον μύθο και τον φορέα του, την τραγωδία. Εκεί όπου διδάσκουν ο Αναξαγόρας, ο Πρωταγόρας και ο Σωκράτης, η τραγωδία δεν έχει στην πραγματικότητα καμιά θέση. Αν δεν τύχαινε να ζουν ακόμη οι δύο ποιητές της, η τραγωδία δεν θα είχε διατηρηθεί ως το 406. Όταν πέθαναν, και το ίδιο το κοινό συνειδητοποίησε τον θάνατο της τραγωδίας. Ο Αριστοφάνης παρουσίασε

τον Διόνυσο να κατέρχεται στον Αδη. Ο Πλάτων έκαψε την τετραλογία του, όχι γιατί παραιτήθηκε από την προσπάθεια να γίνει ποιητής σαν τον Αισχύλο, αλλά επειδή είχε αντιληφθεί ότι ο τραγικός ποιητής δεν θα μπορούσε πλέον να είναι ο δεξιότεχνης δάσκαλος του λαού. Προσπάθησε οπωσδήποτε -τόσο μεγάλη ήταν ακόμη η δύναμη της τραγωδίας- να δημιουργήσει μια νέα καλλιτεχνική μορφή δραματικού τύπου και στη θέση του ξεπερασμένου ηρωικού μύθου δημιούργησε και αυτός έναν άλλο κύκλο μύθων, τον σωκρατικό. Αυτός, όμως, πρόλαβε να βιώσει, ή μάλλον ο ίδιος προκάλεσε την αποβολή του ποιητικού ενδύματος από την επιστήμη, τουλάχιστον από την αληθινή επιστήμη, αφού σε κατώτερους και, για τον λόγο αυτό, λαϊκότερους κύκλους, ο θρύλος του Διογένη παραλληλίστηκε με τον σωκρατικό μυθολογικό κύκλο. Βέβαια η ποιητική μορφή του δράματος διατηρήθηκε, και μάλιστα μόλις τώρα το δραματικό στοιχείο άρχιζε να σχηματίζει ένα λογοτεχνικό είδος. Έγινε και εδώ το αναγκαίο βήμα της διείδυσης του παρόντος στο σύνολο της ανθρώπινης ζωής και της άντλησης υλικού από αυτήν, εφόσον οι ηρωικές μορφές δεν ικανοποιούσαν πλέον. Η στάση του Μενάνδρου απέναντι στον *βίον* είναι η ίδια με τη στάση του Αισχύλου απέναντι στον Όμηρο: προσφέρει στους θεατές του *τεμάχη* από τα *μεγάλα δείπνα τον βίον*. Αλλά ως δραματικό είδος, από τότε που χάθηκε ο μύθος, απομένει μόνο η κωμωδία. Το *σπουδαίον* χάθηκε ανεπιστρεπτί. Μετά τον Πλάτωνα οι αρχαίοι Έλληνες δεν απέκτησαν κανέναν άλλο ποιητή και καμιά άλλη ποίηση σε υψηλό ύφος. Τόσο τεράστια ήταν και παρέμεινε η επίδραση που ασκούσαν οι τρεις τραγικοί, οι οποίοι, όσο ακόμη ζούσαν, έφτασαν σχεδόν στο ύψος του Ομήρου. Με τη διαφορά ότι αυτή η ιστορική επίδραση, που με τον τρόπο της θα παραμείνει παντοτινή, είναι από κάθε άποψη διαφορετική από την επίδραση στην οποία αποσκοπούσαν οι ίδιοι οι ποιητές και την οποία ασκούσαν τα έργα τους στην εποχή τους. Και η φιλολογία έχει βέβαια ως αποστολή της να παρακολουθεί και να εξηγεί κάθε ιστορική επίδραση. Το αμέσως, όμως, επόμενο και απαραίτητο βήμα είναι να κατανοήσει τον ίδιο τον ποιητή και το έργο του.

Η λύση του προβλήματος

Βρισκόμαστε κιόλας στο τέλος: εκείνο μόνο που χρειάζεται ακόμη είναι να συγκεντρώσουμε τα πορίσματα των παρατηρήσεων μας, για να δώσουμε μια απάντηση στο ερώτημα «τι είναι η αττική τραγωδία;». Μια αττική τραγωδία είναι ένα αυτοτελές τμήμα του ηρωικού μύθου ποιητικά επεξεργασμένο σε υψηλό ύφος. Προορίζεται να παρασταθεί από έναν χορό Αθηναίων πολιτών και δύο έως τρεις υποκριτές ως μέρος της δημόσιας λατρείας του Διονύσου, στο ιερό του θεού.

Αυτός είναι αναμφίβολα ένας ορισμός, στον οποίο δεν μπορεί να βασιστεί καθόλου η αισθητική θεωρία, η οποία μάλλον θα αναζητήσει αμέσως και αβασάνιστα σε αυτόν τα στοιχεία εκείνα που θεωρεί ουσιώδη. Η αισθητική θεωρία θέλει και αυτή να δώσει έναν ορισμό της τραγωδίας' η φιλολογία όμως ασχολείται με την αττική τραγωδία και γι' αυτήν είναι ουσιώδη όλα όσα ήταν δεδομένα στους ποιητές ως νόμοι, και επομένως επηρέασαν τα έργα τους, όπως, για παράδειγμα, η ικανότητα των χορευτών, ο περιορισμένος αριθμός των υποκριτών, ο τόπος και ο χρόνος παράστασης. Η θεωρία έχει την αποστολή να αποδείξει με τρόπο κατανοητό την αναγκαιότητα καθεμιάς από τις προϋποθέσεις που θα συμπεριλάβει στον ορισμό· η φιλολογία, όμως, έχει έμπρακτα εκπληρώσει τη δική της αποστολή, όταν καταδείξει στα συγκεκριμένα προϊόντα, δηλαδή τις τραγωδίες, την παρουσία κάθε επιμέρους χαρακτηριστικού, το οποίο έχει συμπεριλάβει στον ορισμό: προπαντός, όμως, πρέπει να εξηγήσει τη γένεση κάθε μεμονωμένου στοιχείου και βέβαια να αποδείξει όχι μόνο τη θεωρητική αλλά και την ιστορική του αναγκαιότητα.

Ο ορισμός της τραγωδίας στην Ποιητική του Αριστοτέλη

Ο Αριστοτέλης δεν θέλησε να ορίσει την αττική τραγωδία από ιστορική παρά από εννοιολογική άποψη, αλλά και ο σύγχρονος μελετητής μπορεί εύκολα να παραπλανηθεί σχετικά με τις προθέσεις του, επειδή το μοναδικό υλικό που είχε εκείνος στη διάθεση του ήταν οι αττικές τραγωδίες και οι απομιμήσεις τους. Ταυτόχρονα θα περίμενε κανείς ότι ο αριστοτελικός ορισμός χρησιμοποιείται ως μέτρο σύγκρισης: *ἐστὶν οὖν τραγωδία μίμη-σις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις* - ο ορισμός αυτός ισχύει, αν ληφθεί υπόψη η διαφορετική οπτική γωνία. Η ενότητα και η αυτοτέλεια, που οπωσδήποτε πρέπει να χαρακτηρίζουν κάθε έργο τέχνης, αποτελούν ένα πάρα πολύ σημαντικό στοιχείο, η αποτίμηση του οποίου είναι ίσως το πιο πολύτιμο σε όλο τον ορισμό⁶⁴. Ο Αριστοτέλης συνεχίζει: *δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας*. Αυτό ευσταθεί στον βαθμό που η φράση αυτή χαρακτηρίζει μόνο τη διαφορά της τραγωδίας από το έπος. Προσπάθησα να την αποδώσω ικανοποιητικά με τη λέξη «παράσταση». Αλλά ο ίδιος ο Αριστοτέλης χωρίς αμφιβολία έχει καταβάλει μεγαλύτερη προσπάθεια στο σημείο αυτό και απαιτούσε από την τραγωδία να παρουσιάζει κυρίως την πλοκή της μπροστά στα μάτια των θεατών, να είναι παράσταση και όχι αφήγηση. Δεν θα διστάσουμε να αναγνωρίσουμε την απαίτηση αυτή ως δικαιολογημένη' μας συγκινούν ιδιαίτερα τα αττικά δράματα που πληρούν αποτελεσματικότερα αυτόν τον όρο, π.χ. *Φιλοκτήτης* και *Οιδίπους*, *Μήδεια* και *Ιων*. Για την αττική τραγωδία, όμως, όπως έχουμε δει, το δραματικό στοιχείο είναι κάτι δευτερεύον, ενώ βλέπουμε την *μίμησιν πράξεως - δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας* - να απαντά στον *Ριχάρδο Γ'*, στον *Οθέλλο*, στον *Götz*: η εμπειρία έχει αποδείξει πως οι απομιμήσεις των αρχαίων έργων και ίσως ούτε καν αυτές δεν ικανοποιούν όποιον αποδίδει ιδιαίτερη βαρύτητα στο δραματικό στοιχείο. Όχι μόνο οι *Πέρσες* αλλ' ακόμη και οι *Επτά επί Θήβας* δεν παρουσιάζουν την πλοκή, ή έστω μόνο την αντανάκλαση της, με μέσα άλλοτε επικά και άλλοτε λυρικά. Μπορούμε να φαντασθούμε εύκολα την *Ευρώπη ή Κάρες*⁶⁵ του Αισχύλου με βάση τον πρόλογο και τα ομηρικά επεισόδια στα οποία στηρίζονται, την ανησυχία της μητέρας για τον γιο που βρίσκεται μακριά, τον Χορό των βαρβάρων, στον οποίο ταιριάζει ο εξωτικός ασυγκράτητος θρήνος, τη ρήση ενός αγγελιαφόρου, ο οποίος επαναλαμβάνει τη ραψωδία Π, για τον Ύπνο και τον Θάνατο με το πτώμα του Σαρπηδόνα, την ανέγερση του ταφικού μνημείου που είχε μνημονευτεί ήδη από τον Όμηρο: μια σπαραξικάρδια εικόνα του μητρικού πόνου και της ανθρώπινης ζωής που κόπηκε πάνω στον ανθό της, εικόνα η οποία μετριάζεται από την αιώνια δόξα της ανδρικής τιμής που ζει στον τάφο του Αρηιφίλου, μια περιγραφή των συναισθημάτων των Ερεχθιδών, τότε που έστηναν την επιτύμβια στήλη (*Corpus Inscriptio-num Atti-carum* I 433): αυτά προσφέρει μια γνήσια αττική τραγωδία, αλλά είναι, κατά τη γνώμη μου, αμφίβολο αν ταυτόχρονα αποτελεί και ένα πραγματικό δράμα. Στο σημείο αυτό είναι οφθαλμοφανής η διαφορά ανάμεσα σε αυτό που απαιτούμε εμείς αφηρημένα και σε αυτό που με συγκεκριμένο τρόπο αναγνωριζόταν και επιδιωκόταν στην Αθήνα. Συγκεκριμένα, έχουμε εμπειρία των υπερβολών στις οποίες μπορεί να οδηγηθεί το δραματικό στοιχείο, πώς το άμεσα αισθητό μπορεί να παρουσιασθεί ως πλοκή και πώς μερικοί αφελείς μπορούν να κατηγορούν τον *Torquato Tasso* για έλλειψη πλοκής, ενώ από την άλλη πλευρά επινοείται μια τεχνητή από αισθητική άποψη αιτιολόγηση του φαινομένου των αγγελικών ρήσεων στο αττικό δράμα, το οποίο μπορεί να εξηγηθεί απλά και μόνο από την καταγωγή του.

Πάντως δεν έγκειται εδώ η κύρια διαφορά που διακρίνει το αττικό δράμα από την αριστοτελική σύλληψη του. Ο Αριστοτέλης συνεχίζει *δι' ἔλεου καὶ φόβου περαίνουσα τήν*

τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. Αυτό το πολύτιμο κειμήλιο της αριστοτελικής διδασκαλίας δεν μπορούμε να το χρησιμοποιήσουμε, ακόμη και αν αυτό είναι το πιο ανεκτίμητο. Ωστόσο, είναι αυτονόητο ότι ούτε ο Αισχύλος επιδίωκε ούτε οι Αθηναίοι περίμεναν μια καθαρτήρια επίδραση. Είναι πιθανό ο φιλόσοφος να είχε παρατηρήσει με οξυδέρκεια και με πολύ εκλεπτυσμένο αισθητήριο την επίδραση που ασκούσε μια τραγωδία στο κοινό ή ακόμη στον ίδιο, όταν τη διάβαζε κατ' ιδίαν. Η επίδραση αυτή δεν ήταν άμεσα αισθητή στους ποιητές και στον λαό. Οπωσδήποτε ο ποιητής που προσέφερε ένα έργο για τη γιορτή, για το οποίο θα έπρεπε να του είχαν τεθεί συγκεκριμένοι όροι, επιδίωκε κάτι υψηλότερο από το να χειροκροτηθεί και να στεφανωθεί ως νικητής. Οπωσδήποτε επιθυμούσε να γίνει δάσκαλος και παιδαγωγός του λαού του. Αυτό όμως ορίζεται από το λειτούργημα του ως ποιητή και όχι ως τραγικού. Ο λαός περίμενε επίσης και αναγνώριζε με παρόμοιο τρόπο την επίδραση της ποίησης. Αυτό όμως που περίμενε από την τραγωδία ως τραγωδία έγκειται στην εξωτερική της αφορμή, την οποία ο Αριστοτέλης (δικαιολογημένα αν αναλογιστούμε τις απόλυτες απόψεις του) δεν λαμβάνει υπόψη, αλλά εμείς πρέπει να την υπολογίσουμε. Η τραγωδία είναι ένα μέρος της διονυσιακής λατρείας. Είναι προφανές λοιπόν ότι οι καλύτερες τραγωδίες είναι, με τη βαθύτερη σημασία της λέξης, ηθοπλαστικές. Αυτό όμως δεν πρέπει να το αποδίδουμε στη διονυσιακή λατρεία, καθώς αυτή όχι μόνο απαιτούσε ένα σατυρικό έργο, αλλά και αρκούσαν για πολύ καιρό σε αυτό, χωρίς να προϋποθέτει κάτι υπό την αυστηρή έννοια ηθοπλαστικό. Ακόμη λιγότερο επιτρέπεται η επίδραση αυτή να συμπεριλαμβάνεται στον ορισμό της τραγωδίας.

Αν εξετάσουμε καθαυτήν την καλλιτεχνική θεωρία του Αριστοτέλη, πρέπει αναμφίβολα να θαυμάσουμε το απέραντο μεγαλείο του αμείλικτου γνώστη των ανθρώπων. Ποιος δεν θα ήθελε να αναζωογονηθεί από αυτήν, όταν βλέπει τους υπερμοντέρνους να βασανίζονται μάταια με το πρόβλημα της ηδονής από τα τραγικά θέματα. Πώς θα γινόταν να μην υπάρχει σημαντική αλήθεια στο σημείο όπου συμφωνούν ο Αριστοτέλης με τον Goethe; Πρέπει, όμως, να παραδεχθεί κανείς ότι η *κάθαρσις* δεν μπορεί να είναι από καλλιτεχνική άποψη καθοριστικό στοιχείο του δράματος. Ακόμη και αν ήθελε να αναγνωρίσει ως κύριο καλλιτεχνικό χαρακτηριστικό τα πάθη, μέσω των οποίων το δράμα γίνεται αποτελεσματικό, η ατυχής σύζευξη του *φόβου και του έλεος* θα έμενε παρ' όλα αυτά ανεπαρκής. Για μας οπωσδήποτε η κατάνυξη π.χ. του Calderón μπροστά στον Σταυρό δεν είναι καθαρτήρια και τραγική καθαυτήν ακόμη και για εκείνον που θεωρεί μια τέτοια θρησκεία απωθητική και φρικτή; Το συναίσθημα όμως μέσα από το οποίο ενεργεί, δεν είναι βέβαια ούτε *έλεος* ούτε *φόβος*, αλλά «*devoción*» (αφοσίωση). Ο *Πρίγκιπας του Homburg* κλείνει με μια σκηνή ολοκληρωτικού θριάμβου, και ο αναγνώστης, ακόμη και μόνος του στην ησυχία του δωματίου του, δεν συγκρατείται και υψώνει τη φωνή σε ένα τελικό ξέσπασμα: «να τους φάει η γη όλους τους εχθρούς του Βραδεμβούργου!» Το συναίσθημα που εκτονώνεται εδώ απέχει πολύ από τον φόβο ή τον οίκτο, είναι πατριωτισμός. Βεβαίως τον Αριστοτέλη μπορούμε να τον συγχωρήσουμε, αφού δεν συμμεριζόταν τη θρησκευτική αφοσίωση, και αφού αυτός ο άπατρις δεν θα είχε γνωρίσει μάλλον τον πατριωτισμό. Ωστόσο οι αρχαίοι Αθηναίοι ένιωθαν και τα δύο αυτά συναισθήματα: στις *Ευμενίδες* πνέει η ανυπόκριτη ευλαβική πίστη στη δικαιοσύνη και την ευσπλαχνία της θεότητας και η γνήσια περηφάνεια για το μεγαλείο της πατρίδας. Ο περιορισμός δηλαδή στα δύο μόνο συναισθήματα είναι πολύ δεσμευτικός, και είναι ακόμη χειρότερο αυτό που προκύπτει από τη μονόπλευρη προβολή του ενός ή του άλλου. Φυσικά ο Αριστοτέλης θεωρεί καλύτερο τον ποιητή και το ποίημα, όταν αυτά τα δύο συναισθήματα -*φόβος και έλεος*- παρουσιάζονται εντονότερα. Είναι αναπόφευκτο να του φαίνεται τουλάχιστον προτιμότερη μια «τραγική» κατάληξη, οπότε αναγκαστικά μειονεκτούν οι *Ευμενίδες* και ο *Φιλοκτήτης* και η *Ιφιγένεια η εν Ταύροις* και ο *Πρίγκιπας*

του *Homburg*. Και όταν ο ποιητής και το κοινό ανακαλύπτουν πως η επίδραση πρέπει να είναι παθολογικής τάξεως, τότε είναι αναπόφευκτο να γίνονται όλο και πιο ωμά τα συναισθήματα, καθώς τα ερεθίσματα πρέπει διαρκώς να γίνονται εντονότερα. Ο ορισμός αυτός οδηγεί στον Σενέκα' και υπό αυτή την έννοια σε πολλές περιπτώσεις ούτε ο Σαίξπηρ δεν θα ήταν «τραγικός». Ακόμη όμως και στην απαραίτητη γενίκευση από την τραγωδία στην τέχνη εν γένει, η αριστοτελική καλλιτεχνική θεωρία έρχεται αντιμέτωπη με τη μικροαστική νοοτροπία ότι πηγαίνει κανείς στο θέατρο, για να ξεφύγει απλώς μερικές ώρες από τη μιζέρια της καθημερινότητας, να ξεσπάσει σε γέλιο ή σε κλάμα: κάνει καλό! Την άλλη μέρα μπορεί να επιστρέψει αναζωογονημένος ξανά στην καθημερινή ζωή. Εδώ λανθάνει κάτι από την ευσέβεια του κυριακάτικου πρωινού, η οποία καλύπτει τις θρησκευτικές ανάγκες για ολόκληρη την εβδομάδα. Αλλά, όταν ο Goethe μπροστά στη Μέδουσα Rondanini αισθάνεται την έννοια του ανθρώπου ανώτερη, όταν ο Schiller πιστεύει πως από τη μέρα που διάβασε τους ταφικούς αγώνες προς τιμή του Πάτροκλου στην *Ιλιάδα* δεν είναι δυνατό να ξαναγίνει απόλυτα δυστυχισμένος, τότε υπάρχει κάτι παραπάνω: του οφείλουμε κάτι για τη ζωή από τη στιγμή που διαθέτουμε τον Faust, ότι κάθε μέρα και κάθε λεπτό βρισκόμαστε, συνειδητά ή ασυναίσθητα, κάτω από την επίδραση του. Η πείρα της ζωής που θησαυρίζεται εκεί, το γεγονός ότι το μεγάλο μάτι του ενός στωικού θεού από τον θόλο του Πανθέου ή το πολύχρωμο πλήθος των χριστιανικών θεών στη S. Maria della Arena, καταδέχτηκε μια φορά να κοιτάξει προς εμάς είναι κάτι υψηλότερο από μια παροδική παθολογική επίδραση, που θα μπορούσε να επιβιώσει ως ανάμνηση. Αυτό που αισθάνεται κανείς δεν είναι παθολογικό, είναι ηθικό, δεν είναι *κάθαρσις*, είναι εξαγνισμός. Η θέση του, όμως, δεν είναι εδώ παρά μόνο στον βαθμό που οι Αθηναίοι, σε αντίθεση με τον Αριστοτέλη, απαιτούσαν από τους ποιητές τους, επειδή ήταν ποιητές, «et delectare et prodesse» [και να τους ωφελούν και να τους τέρπουν]. Και αν επρόκειτο μόνο για φήμη ότι ο Αριστοτέλης δεν αναγνωρίζει την ηθική επίδραση, κατέληξε σε αυτό μόνο επειδή δεν ήταν πλέον ελληνικό το αισθητήριο του.

Το πόσο λίγο πραγματικά σκεφτόταν σύμφωνα με τον αρχαίο ελληνικό τρόπο φαίνεται πάρα πολύ έντονα από το γεγονός, ότι από τον ορισμό του παραλείπεται εκείνο ακριβώς το στοιχείο που είναι το σημαντικότερο: ο μύθος. Το παράδειγμα που δίνει με βάση τον μύθο της Ιφιγένειας (17) δείχνει ότι φαντάζεται τη δραστηριότητα του ποιητή περίπου με τον ίδιο τρόπο που τα σχέδιάσματα του Ραφαήλ τεκμηριώνουν την ιδιότητα του ως ζωγράφου. Πρώτα υλοποιείται το γενικά ανθρώπινο θέμα στη φυσική του καθαρότητα και μόνο μετά επενδύεται με το μυθικό όνομα. Το γεγονός ότι παρ' όλα αυτά οι τραγικοί πραγματεύονται ένα υλικό που δεν το επινόησαν οι ίδιοι δυσχεραίνει το έργο του Αριστοτέλη. Σημειώνει με ευχαρίστηση μια εξαίρεση, έστω και αν ο Αγάθων ούτε γνώρισε διαρκή επιδοκμασία ούτε βρήκε μιμητές. Τελικά καταφεύγει στο επιχείρημα ότι το κοινό είναι προσκολλημένο στην πιθανοφάνεια και ότι αυτή είναι εξασφαλισμένη αν οι ιστορίες συνέβησαν πραγματικά. Ο μύθος, δηλαδή, έχει σημασία μόνο ως ιστορική πραγματικότητα. Ο ίδιος ο Αριστοτέλης, όμως, διδάσκει πως η πραγματικότητα δεν είναι ποιητική, άρα θα πρέπει να προσφύγει στην παραδοχή ότι ανάμεσα σε αυτά που συμβαίνουν υπάρχουν και μεμονωμένα στοιχεία, τα οποία ανταποκρίνονται στις απαιτήσεις της ποίησης (*οία αν γένοιτο*), κάτι που επιβεβαιώνεται από το ότι στην εποχή του ένας περιορισμένος αριθμός μύθων γίνεται αντικείμενο επαναλαμβανόμενης επεξεργασίας. Ποιος θα αρνούταν πως ο Αριστοτέλης και στο σημείο αυτό λέει μόνο αυτά που αισθάνεται και αυτά που έχει δικαίωμα να αισθάνεται; Γι' αυτόν ο μύθος ήταν νεκρός. Δεν μπορούσε να τον αναγνωρίσει ως ζωντανή δύναμη, ούτε, όπως ο Πλάτων, να τον καταπολεμήσει. Αν ζούσε ακόμη τότε ένας μεγάλος τραγικός θα είχε οπωσδήποτε εγκαταλείψει τον ηρωικό μύθο και θα είχε ασχοληθεί με την περιρρέουσα πραγματικότητα. Με αυτόν τον τρόπο βέβαια θα παραβιαζόταν η διαχωριστική γραμμή μεταξύ κωμωδίας και

τραγωδίας, και θα δημιουργούνταν ένα εντελώς νέο είδος δράματος. Αυτό όμως ο Αριστοτέλης δεν το προέβλεψε' δεν είναι αυτός που προφήτευσε την εμφάνιση του Σαίξπηρ, αλλά ο Πλάτων. Δεν υπέδειξε στους μεταγενέστερους τη σωστή κατεύθυνση, παρά μόνο έμεινε προσκολλημένος στις μορφές μιας ποίησης που εσωτερικά ήταν ήδη ξεπερασμένη. Και από ιστορική άποψη κάποιος που αγνοεί το περιεχόμενο της δεν έχει κατανοήσει πραγματικά την παλαιά μεγάλη αττική τραγωδία. Στην *Ποιητική*, όπως και στα *Πολιτικά*, δεν ξέρει να αντιμετωπίζει ορθά ούτε το μεγάλο παρελθόν, την αττική παντοδυναμία, ούτε το μεγάλο μέλλον της κοσμοκρατορίας του Αλεξάνδρου - παραμένει μάλλον στη μιζέρια της μικρής πόλης και της κοινωνικής οργάνωσης που της ταιριάζει, η οποία στην πραγματικότητα είχε ξεπεραστεί εδώ και καιρό από την ιστορία και τη θεωρία.

Σύγχρονες προκαταλήψεις

Δεν θα οδηγούσε πουθενά και θα ήταν και ανώφελο να προσπαθήσει κανείς να συγκρίνει τους σύγχρονους ορισμούς του δράματος με εκείνους που δίνει η ιστορία για το αττικό. Το *οία αν γένοιτο* έχει φιλοσοφικό χαρακτήρα, αλλά είναι ασυμβίβαστο με το *οϊον ην*. Μόνο μερικά συμπεράσματα είναι σκόπιμο να συναγάγουμε, επειδή κάποιες προκαταλήψεις έχουν ριζώσει τόσο βαθιά, ώστε δεν είναι αρκετό να δείξουμε ότι αποτελούν πνευματικά ζιζάνια, αλλά πρέπει οπωσδήποτε να τα ξεριζώσουμε.

Μια τραγωδία δεν είναι απαραίτητο ούτε να έχει «τραγικό» τέλος ούτε να είναι «τραγική». Απαραίτητη είναι μόνο η σοβαρή πραγμάτευση του θέματος. Οι Περιπατητικοί που σκανδαλίζονται από την έκβαση του *Ορέστη* του Ευριπίδη και της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή⁶⁶ κακώς παραμένουν δέσμιοι του Αριστοτέλη. Η *Αλκίση* που περιέχει πολύ συγκινητικά μέρη μπορεί και πρέπει να θεωρείται τραγωδία. Στην εριστική σκηνή με τον Θεράποντα, όμως, προσλαμβάνει έναν εύθυμο τόνο και παρουσιάζει τον Ηρακλή ως κωμικό χαρακτήρα' γειτνιάζει έτσι με σατυρικό δράμα, το οποίο έχει εξελιχθεί, όμως, σε τραγωδία, οπότε τα όρια (αν παραβλέψει κανείς τον χορό των σατύρων) δεν είναι καθόλου σαφή.

Είναι διαδεδομένη η άποψη ότι η αττική τραγωδία είχε εξελιχθεί σταδιακά ώστε να παρουσιάζει εξατομικευμένους χαρακτήρες, μόνο αφού είχε σχηματίσει δικούς της τύπους, π.χ. ο Σοφοκλής δημιουργεί τον «βασιλιά», την «αδελφή», τον «γέροντα». Κάτι τέτοιο θα ήταν πολύ παράδοξο, επειδή μόνο η αφαίρεση δημιουργεί τέτοιους τύπους, ενώ η παρατήρηση μπορεί να προσφέρει μόνο ατομικές περιπτώσεις. Το ότι οι εικαστικές τέχνες είχαν δημιουργήσει τον τύπο του «άνδρα» και της «γυναίκας», πολύ καιρό προτού μπορέσουν να αποδώσουν έναν Περικλή ή μια Λυσιμάχη, δεν δείχνει παρά την ουσιώδη διαφορά των τεχνών. Δύσκολα επίσης νοείται να μην μπορεί ο Σοφοκλής να κάνει αυτό που είχε επιτύχει ήδη στην εντέλεια ο Όμηρος: ο Αχιλλέας και η Ναυσικά πράγματι δεν είναι απλοί τύποι. Η πορεία της εξέλιξης στην πραγματικότητα είναι εντελώς αντίστροφη. Ο νεαρός Goethe γράφει τα έργα *Götz* και *Bértheros* τα οποία είναι κατανοητά στον καθένα. Τα έργα *Επιμενίδης* και *Natürliche Tochter* είναι σε θέση να καταλάβει μόνο όποιος μπορεί να παρακολουθήσει την επιστροφή του Goethe από την Ιταλία και την προσχώρηση του στον γνήσιο συμβολισμό. Τώρα όμως το έδαφος είναι πραγματικά απαλλαγμένο από κάθε σκοπιμότητα. Οι τραγικοί δανείστηκαν τις μορφές των έργων τους από τον μύθο, και αυτός δεν τους παραδίδει «γέροντα» και «αδελφή» αλλά «Οιδίποδα» και «Αντιγόνη». Και ταυτόχρονα εξηγείται πώς μπόρεσε να γεννηθεί εκείνη η πλάνη: οι μορφές τις οποίες έχει πλάσει ο μύθος δεν χαρακτηρίζονται από το στοιχείο του τυχαίου που προσιδιάζει σε ένα πρότυπο, αλλά μας παραπλανά το γεγονός ότι για μας οι τραγικές μορφές έχουν αποτελέσει τυπικά παραδείγματα. Εμείς μπορούμε στην *Αντιγόνη* να

θαυμάσουμε τα αδελφικά χαρακτηριστικά ξεχνώντας ότι πρόκειται για *ώμόν γένημμα εξ ώμου πατρός*. Αλλά αυτό οφείλεται στη δύναμη της ποίησης του Σοφοκλή και στο κλασικό κύρος που απολάμβανε ανά τους αιώνες, και δεν πρέπει να ταυτίζεται η σημασία αυτή με εκείνη που είχε για τον ίδιο τον Σοφοκλή και για την εποχή του. Στον Σενέκα η τροφός της Μήδειας προσφωνεί τρομαγμένη τη δέσποινα της «Μήδεια», και εκείνη της αποκρίνεται: *fiam [μακάρι να γίνω] γι' αυτήν την ίδια την πρωταγωνίστρια η Μήδεια του Ευριπίδη είναι το τυπικό παράδειγμα της παιδοκτόνου*. Αλλά με ποια λογική θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι όμοια αισθανόταν και ο ίδιος ο Ευριπίδης, τότε που δημιουργούσε τη δική του Μήδεια;

Θα μπορούσε βεβαίως ο μύθος παράλληλα με το υλικό να προσφέρει και τους χαρακτήρες. Αν οι επικοί ποιητές είχαν όλοι τόσες ικανότητες, όσες αυτοί που διαμόρφωσαν τη Ναυσικά και τον Αχιλλέα των *Λιτών*, τότε θα αλήθευε και αυτό - στην περίπτωση αυτή όμως ο μύθος δεν θα χρειαζόταν βέβαια να ανανεωθεί από την τραγωδία. Στη συντριπτική πλειονότητα των επικών έργων δεν μπορεί να γίνει λόγος για τόσο διεξοδική ηθογράφηση. Αρκεί να σκεφθεί κανείς τον Ησίοδο. Ο πλούτος και μόνο του υλικού των περισσότερων ποιημάτων αποκλείει κάτι τέτοιο. Ο τραγικός ποιητής αποκτά επιπλέον ελευθερία εξαιτίας της ποικιλομορφίας του μύθου. Ο Οδυσσεύς, ο καρτερικός θεοφιλής χαρακτήρας του ιωνικού έπους, ήταν για τους Δωριείς ο ψευδολόγος απόγονος του Σισύφου. Οι Ατρείδες του έπους ήταν ήρωες βασιλιάδες, οι Πλεισθενίδες του Στησιχόρου ήταν υβριστές. Με εξαίρεση πολύ λίγες αρχαιότερες δημιουργίες, μόνο το δράμα ήρθε να πλάσει από τους ήρωες χαρακτηριστικούς τύπους, όπως καθιερώθηκαν αργότερα. Όταν ο περιπατητικός λέει: *sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino, perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes* [η Μήδεια να είναι άγρια και ακατανίκητη, η Ινώ αξιοθρήνητη, ο Ιξίων επίορκος, η Ιώ περιπλανώμενη, ο Ορέστης θλιμμένος], η στάση του προς τους χαρακτήρες είναι όμοια με τη στάση του Αριστοτέλη προς τους μύθους, από το πλήθος των οποίων βρίσκει μόνο πολύ λίγους ως πρακτικά αξιοποιήσιμους. Οι μεγάλοι τραγικοί όμως αισθάνονταν ακόμη ως απόλυτοι κύριοι, μπορούσαν να επιχειρήσουν το ένα ή το άλλο, δεν αισθάνονταν δεσμευμένοι ούτε από ξένες ούτε από δικές τους ηθογραφήσεις. Δεσμεύονταν από τον *μύθον*, όχι από τα *ήθη*. Ακόμη και αν ο *μύθος* ως ένα βαθμό δείχνει να έχει προδιαγράψει τα *ήθη*, φθάνει μόνο να παραπέμψουμε στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή και του Ευριπίδη, για να καταλάβουμε πόσο μεγάλη ήταν η ελευθερία κινήσεων. Οι τραγικοί και η γεμάτη ικμάδα τολμηρή δημιουργική τους δύναμη αποτελούσαν το μέσο ακριβώς, ανάμεσα στους συμβατικούς ήρωες του έπους και στους συμβατικούς ήρωες που άντλησαν με αφαίρεση οι μετέπειτα εποχές από την ίδια την τραγωδία. Για τον λόγο αυτό είναι αναγκαίο εκείνος που θέλει να την κατανοήσει να απελευθερωθεί πρώτα από τα δεσμά και των δύο τύπων ηρώων. Οι ίδιοι ακριβώς άνθρωποι που παραπονούνται για την τυποποίηση του ύφους της τραγωδίας επαναλαμβάνουν τις κατηγορίες του Αριστοφάνη για την αθλιότητα των ηρώων του Ευριπίδη, κάτι που οφείλεται μόνο στο ότι το μέσο αθηναϊκό κοινό, το οποίο ήταν συνηθισμένο στη συμβατική επική τυποποίηση, θεωρούσε ανάρμοστο να ντύνεται και να συμπεριφέρεται ο βασιλιάς Τήλεφος σαν ένας φτωχός ταξιδιώτης του παρελθόντος. Η γνήσια τέχνη είναι πάντοτε αναχρονιστική, παρουσιάζει τα δημιουργήματά της να αισθάνονται, να μιλούν και να ντύνονται όπως μέσα στη ζωή, και γι' αυτό συγκρούεται τόσο με το συμβατικό ύφος, το οποίο έχει κληρονομήσει από το παρελθόν, όσο και με τη νωθρότητα των απροβλημάτιστων συγχρόνων τους. Όποιος θέλει να είναι δίκαιος απέναντι στον ποιητή θα τον επαινέσει αγνοώντας τις συμβάσεις. Για τις δικές μας αντιλήψεις αποτελεί φοβερή οπισθοδρόμηση ότι η γαλλική κλασική τραγωδία ανέχεται ως ήρωες μόνο βασιλιάδες, ή έστω ευγενείς, και δεν τολμάει να εμφανίσει στη σκηνή λερωμένο μαντίλι. Οι ποιητές της όμως είναι ποιητές, αφού η Ανδρομάχη είναι καθαρόαιμη Γαλλίδα και ο Μωάμεθ είναι ο εγκληματίας απατεώνας, τον οποίο ο διαφωτισμός

μπορεί να φανταστεί μόνο ως ιδρυτή θρησκείας. Μια παρόμοια αφαίρεση σε σχέση με το συμβατικό ένδυμα απαιτεί και η αττική τραγωδία. Αναμφίβολα τα πρόσωπα στον *Ορέστη* του Ευριπίδη είναι σχεδόν όλα, όπως παραπονούνται οι Περιπατητικοί, άθλια, αλλά αυτό δεν σημαίνει καθόλου πως το δράμα είναι κακό. Εδώ ο Ευριπίδης παρουσιάζει την Ελένη ως φιλάρεσκη κοσμική κυρία και τον Μενέλαο ως αδύναμο, μα όχι κακοήθη εγωιστή. Λίγα χρόνια νωρίτερα ο ίδιος ήρωας ήταν στην *Ελένη* ένας συναισθηματικός, λιγότερο έξυπνος αλλά πάντως στην κρίσιμη στιγμή αποφασιστικός άνδρας, ενώ η Ελένη παρουσιάζοταν ως ένα μαραμένο άνθος αρετής δίπλα στον θορυβώδη ανόητο βάρβαρο Θεοκλύμενο. Αναμφισβήτητα αυτή η διεργασία παραβίασε την ουσία του μύθου, και έτσι ο ίδιος ο γερο-ποιητής παρέχει την απόδειξη πως η τραγωδία είχε χάσει τον λόγο ύπαρξης της. Είναι όμως προφανής η ικανότητα δημιουργίας εξατομικευμένων χαρακτήρων που εκδηλώνεται συνειδητά. Και μήπως η Ιφιγένεια στην Αυλίδα και ο Αχιλλέας της, μήπως η ερωτευμένη Ανδρομέδα, μήπως ο Πενθέας στην παραφροσύνη του δεν ηθογραφήθηκαν τότε μια για πάντα; Μήπως η *flebilis Ino*, η *Medea ferox*, η Αντιγόνη ως υποδειγματική αδελφή ή ο έντιμος Νεοπτόλεμος δεν δημιουργήθηκαν χάρη στην -ποιητική αδεία- αυθαιρεσία των τραγωδών;

Επειδή οι ποιητές, λόγω της απόλυτης εξουσίας που διέθεταν, δημιουργούσαν επίσης τα *ήθη*, είχαν τη δυνατότητα να παρουσιάσουν την εξέλιξη ενός χαρακτήρα. Αυτό δεν έγινε μόνο με την Κλυταιμίστρα του Αισχύλου που εμφανίζεται σε τρία διαδοχικά δράματα: βλέπουμε τη Μήδεια να γίνεται εγκληματίας: η Φαίδρα, η Εκάβη και η Κρέουσα είναι τέλειες απεικονίσεις ψυχικών ασθενειών. Το ότι ο *Βελλεροφόντης* ήταν η τραγωδία της μισανθρωπίας μπορούμε μόνο να το διαισθανθούμε" ο *Ηρακλής*, όμως, μας δείχνει ταυτόχρονα την αρρώστια και τη θεραπεία της. Αυτό δεν ήταν πια δυνατό, όταν τα τραγικά πρόσωπα είχαν γίνει πραγματικοί τύποι. Ο Σενέκας το δείχνει αυτό ικανοποιητικά" όμως έχει συνθέσει, μια *Μήδεια* και μια *Φαίδρα*. Ωστόσο παλαιότερα αυτό ούτε το κατανοούσαν ούτε το εκτιμούσαν. Το ελάττωμα των κωμωδιών του Μενάνδρου είναι ότι παρουσιάζουν *χαρακτήρες* όπως τους είχε σχεδιάσει ο Θεόφραστος - αν αυτοί μένουν ανώνυμοι ή αν ονομάζονται Φίλων και Χρέμης δεν αποτελεί ουσιαστική διαφορά. Βλέπουμε όχι ο Αριστοτέλης μπορεί να υποπέσει σε τόσο σοβαρά σφάλματα, ώστε να ψέγει την Ιφιγένεια στην Αυλίδα, είτε επειδή απλώς δεν θρηνεί, όπως αρμόζει σε ένα θύμα θυσίας, είτε επειδή ως ηρωική παρθένος μιλάει θαρραλέα. Το ότι τώρα όσοι αξιοποίησαν τη *Μήδεια* του, παρεξηγούν τις εκδηλώσεις αγάπης της ηρωίδας προς τα παιδιά της που αποτελεί συνέπεια όλων αυτών⁶⁷.

Σε όλα αυτά εμείς βλέπουμε την ελευθερία των ποιητών απέναντι στον μύθο, που δεν πρέπει να ξεχασθεί, ιδίως όταν επιτέλους αποδίδονται στον μύθο αυτά που του ανήκουν. Οι χαρακτήρες προσφέρουν τα κίνητρα στην πλοκή" η πλοκή όμως ήταν καθορισμένη, άρα και η έκβαση. Η ηθική θα απαιτήσει να δώσει τέτοια κίνητρα ο ποιητής, ώστε να ικανοποιηθεί η ποιητική δικαιοσύνη. Και πραγματικά ακούει κανείς συχνά ότι η αρχαία τραγωδία, έστω και αν αυτό κατά τα άλλα αποτελεί ξεπερασμένη αντίληψη, παρουσιάζει με μεγάλη αφέλεια την ενοχή και την τιμωρία στην αναπόφευκτη σύνδεση τους. Ο Schiller πίστευε ότι η δική του *Braut von Messina* ήταν τραγωδία υπό την αρχαία έννοια, στην οποία βεβαίως το μέγιστο κακό, η ενοχή, πρέπει να παρουσιασθεί σταδιακά ως πρόξενος συμφορών έως την έσχατη πτώση. Ο ίδιος ο Schiller έχει ένα μερίδιο ευθύνης για το ότι οι Αθηναίοι απέκτησαν τη φήμη των μοιρολατρών. Στην πρώτη τάξη του παρθεναγωγείου, στις αισθητικές-κριτικές υπερβολές των μηνιαίων περιοδικών, από όπου δηλαδή κανείς αποκτά γενική μόρφωση, επίσης σε πραγματείες ποιητικής που απευθύνονται σε αυτούς τους κύκλους, θεωρείται δεδομένο το γεγονός ότι ο Σοφοκλής και ο Müller συνέθεσαν τραγωδίες για τη μοίρα. Και οι Χριστιανοί της σημερινής εποχής, φανατικοί ή μετριοπαθείς, ικανοποιούνται με τη σκέψη πως οι τυφλοί εθνικοί πίστευαν σε μια τυφλή

μοίρα που άφηνε τον άνθρωπο να διαπράττει αμαρτήματα, χωρίς να φταίει, και κατόπιν τον τιμωρούσε για πράξεις οι οποίες δεν βάραιναν καθόλου τη συνείδηση του. Δεν χρειάζεται να επισημανθούν τα λογικά χάσματα στην πορεία από την έννοια της τυφλής μοίρας ως τη σύνδεση ανάμεσα στην ενοχή και την τιμωρία. Είναι προφανές ότι οι δύο έννοιες αλληλοαναιρούνται, ότι η μια είναι τόσο εσφαλμένη όσο και η άλλη και ότι στην πραγματικότητα πρόκειται για μια απερίσκεπτη γενίκευση της εντύπωσης, που προκαλούν από τη μια πλευρά η *Ορέστεια* και από την άλλη ο *Οιδίπους*. Είναι ακόμη προφανές ότι εδώ εφαρμόζεται ένα αξιολογικό κριτήριο, το οποίο στους Έλληνες ήταν εντελώς άγνωστο. Ποτέ η αρχαία θεωρία του δράματος δεν σκέφτηκε, ούτε θα μπορούσε να σκεφτεί παρόμοια πράγματα, και μάλιστα εφόσον δεν εναρμονίζονται με τις απόψεις του Αριστοτέλη, είναι κάτι χειρότερο από γελοίο να αποδώσουμε στους Αθηναίους του 5ου αιώνα την πίστη σε μια τυφλή μοίρα, να τους αποδώσουμε μια ψυχρή και αμφίβολη αιτιοκρατία. Οι Αθηναίοι είναι αυτοί ακριβώς που γέννησαν τον Σωκράτη. Τι άλλο μπορούσε να πει ο Σωκράτης στους κήρυκες της ανελεύθερης βούλησης παρά ότι αυτό είναι γυναικείο κουτσομπολιό; Και ο Σαίξπηρ θα υποστήριζε το ίδιο. «Αυτή είναι η μοίρα μου, ε, εντάξει,... δεν είναι αυτή, πάλι εντάξει» λέει ένας χαρακτήρας του, ράπτης γυναικείων ενδυμάτων. Το πρόβλημα της ελευθερίας της βούλησης είναι ανοίκειο για τον 5ο αιώνα, τα φιλοσοφικά ενδιαφέροντα του οποίου είναι στραμμένα μάλλον σε γνωσιοθεωρητικά προβλήματα. Η ηθική επίσης επιζητεί κατ' αρχήν μια αιτιολόγηση της αποτίμησης των πράξεων. Δεν αξίζει να αφιερώσουμε περισσότερα λόγια στον παραλογισμό της αμετροπέπιας των συγχρόνων' φιλοσοφία, ιστορία, ποίηση αντιτίθενται επίσης σε αυτήν.

Οπωσδήποτε η τραγωδία αποδίδει μια εικόνα του κόσμου και παρουσιάζει τους ανθρώπους με τις πράξεις και τα πάθη τους. Πρέπει λοιπόν συνειδητά ή όχι να πραγματευθεί τα αιώνια προβλήματα της ανθρώπινης ευθύνης και της θεϊκής δικαιοσύνης. Επειδή, όμως, η ζωή φαίνεται να προσφέρει συνεχώς μαρτυρίες τόσο υπέρ, όσο και κατά της ατιοκρατίας, υπέρ όσο και κατά της θεοδικίας, το αντίγραφο της θα αντικατοπτρίζει αυτές τις αντιθέσεις. Και επειδή κάθε ποιητής πρέπει, συνειδητά ή όχι, να λάβει θέση απέναντι σε αυτά τα προβλήματα, τα έργα των ποιητών θα δίνουν με τον ένα ή με τον άλλο τρόπο κάποια απάντηση. Διαφορετικά θα εκφρασθεί από τον Αισχύλο η πίστη σε έναν πανάγαθο κυρίαρχο του κόσμου, και διαφορετικά θα εκφρασθεί από την πρωταγόρεια σοφιστική του Ευριπίδη. Αυτό, όμως, είναι προσωπική υπόθεση κάθε ποιητή. Οι ποιητές διδάσκουν στον λαό τους *ό,τι* τους υπαγορεύει η καρδιά τους. Το περιεχόμενο της διδασκαλίας τους δεν έχει την παραμικρή σχέση με το επάγγελμα τους ως ποιητών, ή έστω με το ποιητικό είδος που καλλιεργούν. Μπορούμε φυσικά εμείς να κρίνουμε ότι η ύψιστη και η μεγαλειωδέστερη πράξη του ποιητή θα είναι εκείνη με την οποία θα βρει τον τρόπο να φανερώσει μέσα από την ανθρώπινη μοίρα τον θρίαμβο της ιδέας του αγαθού, όπως κατάφερε να κάνει ο Αισχύλος. Μπορεί και να έχουμε δίκιο, όταν για μας αξίζει περισσότερο η υπέροχη εξιλέωση που λαμπρύνει το τέλος του Οιδίποδα από τη σπαραξικάρδια εικόνα του τυφλωμένου που παρακαλεί μάταια να πεθάνει. Μόνο ο ποιητής, ο οποίος με την ίδιο θρησκευτική πίστη αφήνει να αντηχούν οι πιο έντονες δυσαρμονίες, οι οποίες χαρακτηρίζουν τη θέληση, την υποχρέωση, την ικανότητα, την προσπάθεια και την επιτυχία των ανθρώπων, μόνο εκείνος έχει αυτό το δικαίωμα και επιπλέον εκείνος επιτελεί το υψηλό λειτούργημα του ποιητή. Σε τελική ανάλυση η λεγόμενη ποιητική δικαιοσύνη υπάρχει βεβαίως μόνο για τον όχλο που δεν αντέχει το τέλος του Ληρ, ανεβάζει τον Άμλετ στο θρόνο και θεωρεί τις *Εκλεκτικές Συγγένειες* ανήθικες, τον Κάν βλάσφημο έναντι του Θεού. Η μάζα αυτή για τους αττικούς τραγικούς δεν είναι λιγότερο υπαρκτή από *ό,τι* για τον Σαίξπηρ και για τον Byron. Αυτό που ο Ευριπίδης είχε

καθιερώσει ως κατακλείδα πολλών δραμάτων βρίσκεται στο τέλος κάθε αττικού δράματος, όπως και κάθε σαιξπηρικού:

*πολλά μορφαί τῶν δαιμονίων,
πολλά δ' ἀέλπτως κραίνουσι θεοί.
καί τά δοκηθέντ' οὐκ ἔτελέσθη,
τῶν δ' ἀδόκητων πόρον ἤϊρε θεός·
τοιόνδ' ἀπέβη τόδε πρᾶγμα.*

Μερικοί το χαρακτήρισαν κοινοτοπία. Είτε είναι έτσι είτε είναι κάτι ανώτερο, όταν το δράμα διδάσκει πως η μοίρα παίζει με τους ανθρώπους, όπως η γάτα με το ποντίκι, ή ότι το θείο είναι φθονερό και δεν ανέχεται την ευτυχία των ανθρώπων ή ότι τουλάχιστον σε κάθε πέμπτη πράξη κάνει τον λογαριασμό και τους βάζει να πληρώσουν, όσο αντέχει ο καθένας - όλα αυτά τα ωραία πράγματα, όμως, δεν αφορούν το αττικό δράμα. Ούτε ο ποιητής προτίθεται να δείξει πως δύο αντιτιθέμενες δυνάμεις συγκρούονται όπως δύο μυλόπετρες που τρίβονται μεταξύ τους ούτε θέλει να προσφέρει στο κοινό του μια ευεργετική εκτόνωση *ἐλέου και φόβου* έχει μόνο την αξίωση να παρουσιάσει μια αξιόλογη ιστορία. Ο Θεόφραστος δεν ήταν ευφυής, αν και ήταν ο κατάλληλος συνεργάτης του Αριστοτέλη, αλλά αν είναι αυτός (όπως είναι πολύ πιθανό) που ονόμασε την τραγωδία *ηρωικής τύχης περίστασιν*, σε αντίθεση με την κωμωδία που τη χαρακτηρίζει *ιδιωτικών πραγμάτων ἀκίνδυνον περιοχὴν* (Διομήδης σ. 488 Keil), τότε παρά τον τετριμμένο χαρακτήρα του ο ορισμός δεν είναι καθόλου κακός και θα μπορούσε να δείξει στους συγχρόνους μας τον δρόμο της επιστροφής από τους λαβυρίνθους των βαθυστόχαστων και οξυδερκών θεωρητικών κατασκευών τους στο ιστορικό αντικείμενο.

Εν τούτοις δεν θέλουμε απλώς να απορρίψουμε όλα αυτά τα σφάλματα, αλλά και να τα εξηγήσουμε. Αυτά οφείλονται στο γεγονός ότι έχει ξεχασθεί ο μύθος, ο οποίος στα έργα ιδίως του όψιμου Ευριπίδη και του Σοφοκλή έχει επιφέρει μια ενοχλητική δυσαρμονία. Αφού ο μύθος προσφέρει τα γεγονότα (ακόμη και ο ίδιος ο Αριστοτέλης τον βλέπει έτσι), αυτόν έχει ο ποιητής ως σημείο εκκίνησης και ως σκοπό, τουλάχιστον στις περισσότερες περιπτώσεις, και ο ίδιος βρίσκει μόνο τον τρόπο. Και στο κοινό είναι γνωστή η τελική έκβαση: εκπλήξεις στην πέμπτη πράξη δεν μπορεί να επιφυλάσσει η αττική τραγωδία. Δεν μπορεί να προκαλέσει την «αγωνία» των θεατών, με τον άκοιμο τρόπο με τον οποίο το επιδιώκουν τα μυθιστορήματα της σειράς. Πάντως οι ποιητές έχουν έναν τέτοιο τρόπο εργασίας, ώστε να κατευθύνουν την πλοκή σε έναν δρόμο που κατά πάσα πιθανότητα δεν μπορεί να οδηγήσει σε έναν αναπόδραστο στόχο. Αυτός τότε πρέπει να επιτευχθεί διά της βίας. Η τελική έκβαση είναι κάτι πασίγνωστο, και έτσι επικαλούνται τη μοίρα, που στην πραγματικότητα δεν είναι παρά η έκφραση της πίεσης που ασκεί ο μύθος. Αποφεύγεται το αδιέξοδο χάρη στον από μηχανής θεό, και η εμφάνιση του στην πραγματικότητα είναι βασικά μόνο ομολογία του αδιεξόδου. Η εισαγωγή του είναι βεβαίως μια απόδειξη για το ότι οι ποιητές δεν βρίσκονταν πια σε αρμονία με τον μύθο και άρα αποτελεί ένα σύμπτωμα του επερχόμενου τέλους της τραγωδίας που δεν διαθέτει πλέον εσωτερική αιτιολόγηση. Αυτό όμως δεν έχει καμιά σχέση με τις μεταφυσικές πεποιθήσεις ή με τη θρησκεία των ποιητών, ούτε ασφαλώς με τις πεποιθήσεις του λαού τους⁶⁸.

Συχνά επίσης τίθεται το ερώτημα πώς συμβαίνει να μην είχαν οι αρχαίοι Έλληνες ιστορική τραγωδία. Οι διερευνητικές προσπάθειες της παλαιότερης εποχής, στις οποίες είχε οδηγήσει η ανάλογη περίπτωση της χορικής λυρικής ποίησης, εγκαταλείφθηκαν γρήγορα και αμετάκλητα. Η ίδια η ερώτηση δείχνει πόσο λίγο κατανοούνται οι βασικές έννοιες. Στην πραγματικότητα οι αρχαίοι Έλληνες μόνο ιστορικές τραγωδίες είχαν' ακόμη και ο Αριστοτέλης θεωρεί τον μύθο ιστορία. Το ερώτημα που τίθεται στην πραγματικότητα με

αυτή την παραπλανητική διατύπωση είναι μόνο γιατί οι Αθηναίοι δεν εκμεταλλεύθηκαν και για την τραγωδία το παρόν ή την πρόσφατη περίοδο την οποία είχαν επεξεργαστεί σε νουβέλες και που φυσικά αριθμούσε τότε ήδη αρκετούς αιώνες ζωής, γιατί δηλαδή ο Σοφοκλής δεν συνέθεσε π.χ. έναν *Περίανδρο* ή έναν *Κροίσο* σύμφωνα με τις αφηγήσεις του Ηροδότου. Αλλά και εδώ η απάντηση έχει δοθεί: η τραγωδία επεξεργάζεται τον ηρωικό μύθο, ακριβώς επειδή είναι η κληρονόμος του έπους. Για ποιο λόγο ο ηρωικός μύθος περιορίζεται στον στενό κύκλο λίγων οίκων έχει εκτεθεί παραπάνω. Ο λόγος αυτός δεν έχει καμιά πλέον σημασία για την τραγωδία, αλλά βέβαια αυτή βρέθηκε προ τετελεσμένου γεγονότος. Σε ορισμένες περιπτώσεις κατάφερε να διευρύνει κάπως εκείνο τον κύκλο και αυτό το έκανε με ειλικρινείς προθέσεις, με την διαφορά όμως ότι, αν αποκοπτόταν από τον μύθο, η τραγωδία θα έπαυε να είναι τραγωδία. Την πιο εντυπωσιακή απόδειξη γι' αυτό την έδωσε ο Ευριπίδης στα τελευταία χρόνια της ζωής του. Θέλησε να υμνήσει τον Αρχέλαο της Μακεδονίας, αλλά το έκανε δίνοντας του έναν ηρωικό πρόγονο, ο οποίος μπορούσε να ενταχθεί τουλάχιστον στην ιστορία των Ηρακλειδών.

Έτσι κάθε παρατήρηση οδηγεί τελικά στη σχέση της τραγωδίας με τον μύθο. Εκεί βρίσκονται οι ρίζες της ουσίας της, από εκεί προέρχονται τα ιδιαίτερα προτερήματα και οι αδυναμίες της, εκεί έγκειται η διαφορά της αττικής τραγωδίας από οποιαδήποτε άλλη δραματική ποίηση, που έκτοτε εμφανίστηκε και πιθανόν να εμφανισθεί ακόμη στο μέλλον. Είναι ανοησία να απαιτούμε την υπεροχή του κλασικού για τα δράματα της Αθήνας, ανοησία να παράγουμε από αυτά την έννοια του δραματικού, ανοησία να θέλουμε να αμφισβητούμε ότι οι τρεις τελευταίοι αιώνες έχουν αναδείξει ποίηση ισάξια με την αττική. Μόνο συνολικά η αττική τραγωδία είναι αναντίρρητα ανώτερη από τη δραματική ποίηση κάθε άλλης εποχής, καθώς όχι μόνο είναι η τελευταία υψηλή ποίηση που παρουσίασαν οι αρχαίοι Έλληνες, αλλά χρειάστηκε μιάμιση χιλιετία ώσπου ένας Δάντης να φέρει στον κόσμο κάτι συγκρίσιμο. Μιλάει μέσα από αυτήν το συναίσθημα και η σκέψη ενός ολόκληρου λαού και η εποχή κατά την οποία ανθεί συνιστά την ακμή του λαού της. Ολόκληρη η ιστορική πορεία των αρχαίων Ελλήνων εκβάλλει στην εποχή αυτή, ολόκληρη η πορεία της αρχαίας ελληνικής ποίησης εκβάλλει στην τραγωδία. Έτσι δεν είναι μόνο ένα ιστορικό αντικείμενο με εντελώς ξεχωριστή σημασία, αλλά και κάθε θεωρητική έρευνα, όχι μόνο της δραματικής ποίησης αλλά της ποίησης εν γένει, θα είναι ατελής, αν δεν έχει κατανοήσει την αττική τραγωδία. Δεν μπορεί να το επιτύχει αυτό από μόνη της, ακόμη και αν είχε τις καλύτερες προθέσεις. Η φιλολογία όμως χάνει το δικαίωμα να απορρίπτει την ανυπόστατη οίηση και την κενή επίδειξη πνεύματος, αν η ίδια δεν επιτελεί το καθήκον της και δεν μεταβιβάζει τη σωστή, την ιστορική κατανόηση της φιλοσοφικής θεώρησης, πάνω στη βάση της οποίας μπορεί κατόπιν να ενεργεί με απόλυτη ελευθερία. Επειδή μόνο ο φιλόλογος είναι αυτός που κρατάει τα κλειδιά του θησαυρού της αττικής τραγωδίας (όπως και διάφορων άλλων θησαυρών), η ποίηση και η φιλοσοφία δεν θα πάνε ποτέ να τον χρειάζονται.

Σημειώσεις

1. Είναι πολύ χαρακτηριστικό ότι ο Ντιντερό ήδη στο έργο *Bijoux indiscrets*, που κατ' αρχήν έδωσε στον Lessing το έναυσμα το οποίο ο ίδιος δύσκολα θα αναζητούσε εκεί, επιλέγει τον *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή ως υποδειγματικό έργο (*Hamburgische Dramaturgie* κεφ. 84): ένα υλικό που έχει περιοριστεί στον απλούστερο ηθικό χαρακτήρα και έχει απεκδυθεί σχεδόν τελείως το μυθικό ένδυμα, παρουσιάζει παράλληλα την πιο εκλεπτυσμένη ηθογράφηση και τη μεγαλύτερη απόκλιση από την επιτήδευση των Βερσαλιών. Έτσι εμφανίζεται ο Φιλοκτήτης στον *Λαοκόοντα*. Για τους λάτρεις της *comédie larmoyante* [δακρύβρεχτης κωμωδίας] ο Φιλοκτήτης συνιστούσε το μέτρο. Το να συνδέσει, όμως, με αυτό κανείς την Ιφιγένεια ήταν μια πολύ κακόγουστη επίνοια. Εδώ λειτουργεί το μυθικό στοιχείο, το γνήσια τραγικό, και αυτό συγγενεύει με την *Ηλέκτρα*.

2. Ο Schlegel (I 133) παραδέχεται με επιφύλαξη ότι επέκρινε τον Ευριπίδη μόνο γιατί είχε υπόψη του τους Inland και Kotzebue. Αυτό θα μπορούσε να αποτελεί μια εύστοχη παρατήρηση αν ο Schiller στη σκιά του Σαίξπηρ είχε επιτύχει ακριβώς το ίδιο με τρόπο ασύγκριτα πιο ρεαλιστικό, πιο ωραίο και πιο ευγενικό. Δεν επιτρέπεται, όμως, στην περίπτωση αυτή να εκλαμβάνεται ως αντικειμενική κρίση και να διαιωνίζεται.
3. Homo longe omnium pessimus [άνθρωπο κατά πολύ χειρότερο από όλους], τον αποκαλεί ο G. Hermann στην επιστολή του προς τον Volkmann της πρώτης Αυγούστου 1796. Τότε ο Schlegel βρήκε τον δάσκαλο του.
4. Ο Fr. Vischer ορθά έθεσε στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος του τον Σαίξπηρ' η ιδιομορφία του τον απομάκρυνε από την Αθήνα: όποιος δεν μπορεί να εκτιμήσει την Πανδώρα δεν πρόκειται να εκτιμήσει ούτε τον Προμηθέα. Είναι, όμως, ολέθριο σφάλμα να μετατρέψουμε τις υποθέσεις των τραγωδιών σε επικές αφηγήσεις, όπως το έκανε ο Vischer με τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* ' και όμως εδώ φαίνεται ότι ο πυρήνας του δράματος, ο μύθος, έχει επιδράσει πάρα πολύ έντονα στην ιδέα του ανθρώπου, του *σαρκασμοπιτυοκάμπτου*.
5. Όσον αφορά το Ινδικό δράμα, η κρίση δυσχεραίνεται από το γεγονός ότι άνησε αιώνες μετά την παρακμή του αρχαίου ελληνικού δράματος. Γι' αυτό μια άμεση σύγκριση (*Windisch Abhandlung des S. Orientalistenkongresses*) είναι ελάχιστα πειστική, και μια ασφαλής ιστορική απόδειξη θα ήταν δυνατή, μόνο όταν μπορέσουν να μελετηθούν οι αιώνες της ινδικής ιστορίας. Είναι βέβαιο, όμως, ότι στις εποχές της ελληνικής κυριαρχίας στην Ανατολή έφθασαν και οι *τεχνίτες* στην ύψιστη ακμή τους, και δεν μπορεί κανείς να αμφισβητήσει ότι στις αυλές των Ελλήνων ηγεμόνων της Ινδίας τον 2ο αιώνα γίνονταν θεατρικές παραστάσεις, εφόσον στους Πάρθους παρουσιάζονται τον 1ο αιώνα οι *Βάκχες*. Και το γεγονός ότι ο αρχαίος ελληνικός πολιτισμός άσκησε πολύ έντονη επίδραση στους Αρείους, το δείχνει κατά τον καλύτερο τρόπο η γλυπτική (Curtius, *Archäologische Zeitung* 1876, 90).
6. Από τον Χοιρίλο έχει φθάσει σε μας μια μυθογραφική μαρτυρία και ένας στίχος που παρατίθεται ως λεκτικός τρόπος. Οι γραμματικοί δεν τον γνωρίζουν πλέον. Οι μνείες αυτές μπορούν κάλλιστα να ανάγονται σε συγγραφείς της εποχής του Αριστοτέλη. Τα λυρικά αποσπάσματα του Πρατίνα προέρχονται όλα από ένα έργο ιστορίας της μουσικής, αφού αναφέρονται στη μουσική. Από μια τραγωδία του έχει σωθεί μια λέξη εξαιτίας του ζωολογικού ενδιαφέροντος που παρουσιάζει, μάλλον χάρη σε κάποιον συγγραφέα, όπως ο Σπεύσιππος ή ο Φαινίας. Περισσότερα στοιχεία υπάρχουν για τον Φρύνιχο, όχι μόνο στους μυθογράφους αλλά και στους γραμματικούς' με τη διαφορά ότι οι τραγωδίες που συνέθεσε ούτε μπορεί να αποδειχθεί ούτε είναι πιθανόν ότι δεν θα μπορούσαν να προέρχονται από την εποχή του Αισχύλου. Μπροστά σε μεγάλο ακροατήριο κατά τους προχριστιανικούς αιώνες ενίοτε διαβάζονταν ή παρουσιάζονταν έργα από κάποιον άλλο ποιητή εκτός από τους τρεις μεγάλους τραγικούς. Στα μεταχριστιανικά χρόνια μπορεί να διαπιστωθεί μόνο ότι ο Πλούταρχος γνωρίζει τον Ίωνα, κάτι που μπορεί να γίνει επιπλέον πιστευτό, αφού γράφονται ακόμη υπομνήματα. Οι νεότεροι τραγικοί είχαν πάψει από καιρό πια να διαβάζονται. Το γεγονός ότι έχουν σωθεί μεμονωμένοι στίχοι σε ανθολόγια δεν αποδεικνύει παρά μόνο την παλαιότητα της βασικής πηγής του ανθολογίου.
7. Αναφέρεται σε έναν πίνακα ζωγραφικής, αφιέρωμα για μια νίκη σε αγώνες κωμωδίας, *Πολιτικά* 9.6. Η άποψη που συνήθως υποστηριζόταν παλαιότερα, ότι δηλαδή οι διδασκαλίες ανάγονται αποκλειστικά σε αυτά τα αφιερώματα, είναι εντελώς εσφαλμένη. Οι διδασκαλίες περιέχουν πολύ περισσότερα στοιχεία, γιατί τους τίτλους των έργων, τα ονόματα των ανταγωνιστών που ηττήθηκαν και τα έργα τους δεν ήταν πλέον δυνατό να τα διαβάσει κανείς σε λίθινες επιγραφές. Τα πορίσματα της μελέτης των αρχείων, λοιπόν, είναι φερέγγυα. Εκεί ακόμη υπήρχαν πιθανόν πολύ περισσότερα στοιχεία' από εκεί προέρχεται επίσης ό,τι γνωρίζουμε π.χ. για τις αλλαγές στη σκευή των ηθοποιών. Θα μπορούσε κανείς να υποθέσει ακόμη περισσότερα, αν δεν έμεναν εντελώς ασαφή τα όρια ανάμεσα στα καθήκοντα των αρχόντων και των χορηγών. Επειδή έχουν σωθεί επίσης μεμονωμένες μαρτυρίες από την εποχή πριν από το 480, πρέπει να δεχθούμε ότι τα αρχεία είχαν σωθεί από την καταστροφική μανία των Περσών, κάτι που είναι βεβαίως απόλυτα φυσικό. Οι πληροφορίες τους, όμως, δεν θα ήταν τόσο πολλές για την πρώιμη εποχή. Σίγουρα δεν είχαν διασωθεί π.χ. τίτλοι δραμάτων του Θέσπη, αφού επινοήθηκαν πολύ νωρίς. Παρόμοια πρέπει να ήταν και η κατάσταση με τον Χοιρίλο κ.ά. Ονόματα τραγικών ποιητών έχουν επίσης παραδοθεί πάρα πολύ λίγα και μόνο αυτών, μεμονωμένα έργα των οποίων είχαν φτάσει επίσης μέχρι την εποχή των Περιπατητικών.
8. Στα γνωστά από παλιά ευρήματα αυτής της κατηγορίας (*Corpus Inscriptio-num Graecarum* 229, 230) έχει προστεθεί τελευταία ένα νέο απόσπασμα (Notizie degli scavi 1888, σ. 190), για το οποίο, όμως, είναι γνωστό μόνο ότι ανήκει σε αυτή την κατηγορία.
9. Για περισσότερα βλ. το άρθρο μου στο *Hermes* 21, 597-622.
10. Η τάση διεκδίκησης της κωμωδίας από τους Μεγαρείς της μητροπολιτικής Ελλάδας δεν έχει κανένα έρεισμα, καθώς ο Επίχαρμος καταγόταν από τα Υβλαία Μέγαρο. Και τα μυθεύματα των αρχαίων για κάποιο «χωριάτικο» τραγούδι δεν θα μπορούσαν να εξηγήσουν την προέλευση των αττικών *κόμων*, ακόμη κι αν αυτό ήταν κάτι περισσότερο από ένα κακοφτιαγμένο αυτοσχεδίασμα με βάση τη λέξη *κόμοι*. Οι Μεγαρείς πάντως διέθεταν πραγματικά μια παράδο-

ση αρχαίας λαϊκής φάρσας και ενός σκωπτικού ποιητή ονόματι Σουσαρίωνα, και αυτό γίνεται περισσότερο πιθανό, εφόσον παρόμοιες φάρσες απαντούν και σε άλλες δωρικές περιοχές, π.χ. στη Σπάρτη. Μόνο που αυτές, ακόμη και κατά τη μαρτυρία της παράδοσης που ευνοεί τους Μεγαρείς, δεν έχουν καμιά σχέση με τον Διόνυσο, άρα και με τους αττικούς *κόμους*. Οι αττικοί κωμικοί του 5ου αιώνα χρησιμοποιούν τους όρους *Μεγαρικόν άσμα*, *Μεγαρική κωμωδία*, *σκώμ-μα Μεγαρόθεν κεκλεμμένον*, μόνο μεταφορικά, έτσι όπως κι εμείς χρησιμοποιούμε ακόμη και σήμερα τα επίθετα βοιωτικός [= αγροίκος] και αττικός [= εκλεπτυσμένος] ως αντίθετα (ακόμη κι εκείνοι χρησιμοποιούν μερικές φορές το βοιωτικός [Κρατίνος, άδηλο απ. 156 Meineke]).

11. Ο Πολυδεύκης (IX 41) μαρτυρεί ότι ο όρος *χορογός* απαντούσε με την έννοια του *διδάσκαλος*. Ο Ηφαιστίων (8.3) μνημονεύει μια κωμωδία με τίτλο *Χορεύοντες* που ήταν γραμμένη αποκλειστικά σε ανάπαιστους. Πρόκειται για εξαίρεση. Τα λυρικά μέτρα λείπουν τελείως από τα αποσπάσματα, αν παραβλέψει κανείς τα εντελώς αβέβαια. Είναι αδιανόητο οι Μούσες στο φερώνυμο έργο να εμφανίζονται ως Χορός με την αττική έννοια του όρου.

12. Ούτε ένας τίτλος ούτε ένα απόσπασμα τουλάχιστον δεν προσφέρουν έρεισμα για μια χρονολόγηση πριν από τη δεκαετία του 430. Εκτός από λίγα σπαράγματα του Εκφραντίδη, αν μπορεί να βασισθεί κανείς σε αυτά, και από μια κωμωδία του Λυσίππου, μόνο τα έργα του Κράτινα και του Κρατίνου μπορούν να ληφθούν υπόψη. Είναι απίθανο όμως να αποτελεί σύμπτωση το γεγονός ότι δεν υπάρχει κανένας αξιόπιστος υπαινιγμός στην πολυτάραχη δεκαετία του 440, ενώ τόσο πολλές κωμωδίες τοποθετούνται μόλις στην περίοδο του Αρ-χιδάμειου πολέμου.

13. Αυτές είναι οι πρωτότυπες φράσεις που υπόκεινται στη μετάφραση (*De republica* IV 11) του Κικέρωνα: *imitationem vitae, speculum consuetudinis, imagi-nem veritatis*. Η θεωρία, έστω και αν έχει φτάσει ως τον Κικέρωνα με τη μεσολάβηση των Στωικών, είναι περιπατητική. Το *τέλοςχάθε* είδους ποίησης είναι η *ψυχαγωγία*, κάτι που φαίνεται να έχει αποδοθεί με τον όρο *voluptas* (η *τέρψις* στον Αριστειδη Κοϊντιλιανό αποτελεί κακή απόδοση της λέξης). Στη θεωρία για την τέχνη οι Αλεξανδρινοί ακολουθούν τους Περιπατητικούς. Ο Ερατοσθένης υιοθετεί την *ψυχαγωγία* και ο Αριστοφάνης ο Βυζάντιος γράφει αυτούς τους στίχους για τον Μένανδρο: *ώ Μένανδρε και βίε, πότερος άρ' υμών πότε-ρον άπεμμήσατο*. Η θεωρία του Θεοφράστου για την τέχνη επιτρέπει και απαιτεί μια συνεκτική πραγμάτευση. Οι Ρωμαίοι, ιδιαίτερα ο Σουητώνιος, υπήρξαν οι πιο παραγωγικοί στον τομέα αυτόν.

14. Είναι πολύ χαρακτηριστικό το γεγονός ότι επανεμφανίστηκαν αμέσως τα έργα των *εθελοντών*, μόλις το κράτος έκανε τη μάταιη προσπάθεια να περιορίσει την κωμωδία, επειδή οι ασύστολες επιθέσεις της είχαν γίνει πολιτικά επικίνδυνες (440-38 π.Χ., Σχόλια στον στ. 67 των *Αχαρνέων* του Αριστοφάνη). Ο Κρατίνος δεν έλαβε έγκριση' γι' αυτό παρουσίασε τους *Βουκόλους* του ως διθύραμβο χρησιμοποιώντας εθελοντές. Το ίδιο φαίνεται να έκανε με την κωμωδία του για τον Οδυσσέα. Γιατί αυτό σημαίνει *Όδυσσής*, όπως *Άθήναι* και *Φίλιπποι* είναι η πόλη της Αθηνάς και του Φιλίππου, Αίτναι και *Καμικοί* (όπως είναι παραδεδομένοι οι τίτλοι, αν προσέξει κανείς περισσότερο) οι τραγωδίες για την Αίτνα και τον Καμικό. Πιθανόν παλαιότερα χρησιμοποιούνταν ακόμη συχνότερα ο πληθυντικός. Προπαντός στους τίτλους κωμωδιών η παράδοση ταλαντεύεται πολύ συχνά ανάμεσα στον πληθυντικό και τον ενικό, και μόνο στον Κρατίνο είναι ακόμη εντελώς βέβαιη: *Όδυσσής*, *Κλεοβουλίναι*, *Αρχίλοχοι*. Ακόμη απαντά και η ονομασία «Νεφελοκοκκυγίαι». Τα αρχαιότερα τοπωνύμια ήταν: *Πλάταια*, *Μυχίγη*, *Θήβη*. Όταν, όμως, οι άνθρωποι άρχισαν να αντιλαμβάνονται ως πρόσωπα τις επώνυμες νύμφες, επικράτησαν οι τύποι στον πληθυντικό.

15. Έτσι π.χ. στα Λήναια σηκωνόταν ο *Δαδούχος*, φώναζε *καλείτε θεόν*, και η κοινότητα απαντούσε *Σεμελίε Ίακχε πλοντοδότα* (Σχόλια στον στ. 479 της *Ειρήνης* του Αριστοφάνη). Ο συσχετισμός του *Ίακχου* και του ιερέα των Ελευσίνιων στην αρχαία αττική λατρεία δείχνει ότι αυτή δεν υπήρχε από την αρχή. Είναι αυθαίρεσία να εκλαμβάνει κανείς ως στίχους αυτά και τα παρόμοια λόγια που αναφέρονται εδώ και στην *Ειρήνη* (στ. 968). Στην έκδοση του Bergk κατατάσσονται στα λαϊκά τραγούδια.

16. Για τον λόγο αυτό *όργεώνες* είναι οι «εταίροι» ενός θρησκευτικού συλλόγου στον οποίο μετέχουν εθελοντικά' έτσι απαντά ο όρος ήδη στον νόμο του Σόλωνα για τις εταιρείες, στον οποίο βασίζεται η ορθή ερμηνεία του Σελεύκου (Αρποκρατίωνας, Φώτιος στο οικείο λήμμα), και αυτή η χρήση της λέξης διατηρείται. Η σύγχυση δημιουργήθηκε μόνο όταν η λατρευτική κοινότητα των παλαιών και νέων πολιτών, που επιβλήθηκε από τη νομοθεσία του Κλεισθένη, επειδή δεν βασίστηκε σε εξ αίματος συγγένεια αλλά μόνο στην κοινή ανατροφή (εξ ου και η λέξη *ομογάλακτες*), κάτι που συνηθιζόταν μεταξύ ανώτερων και κατώτερων τάξεων, καθωπτήν δεν έφερε τον χαρακτήρα της λατρείας ενός γένους *άπατόρων* ή *γεννητών*, αλλά φαινόταν σαν να είχε προέλθει από την ελεύθερη βούληση ως *όργιον*. Με την εξέλιξη της δημοκρατίας τα *όργια* αυτά αντικατέστησαν τις λατρείες των γένων, και έτσι ο Αριστοτέλης και ο Φιλόχορος θεωρούσαν τους *ομογάλακτος* ως συγγενείς εξ αίματος σε αντίθεση με την πραγματική σημασία της λέξης, επειδή δεν μπόρεσαν να υπερβούν την κρατική οργάνωση του Κλεισθένη.

17. Επίσης ο *Ίαμβος κατά γυναικών τον* Σημωνίδη, ένα κήρυγμα με βάση ένα ησιόδειο θέμα, που καθαυτό δεν φαίνεται να έχει αποδέκτη, αποκτά νόημα και ουσία ως απάντηση στα σκώμματα των γυναικών κατά τα Δημήτρια. Γι' αυτό δεν είναι καθόλου απαραίτητο να έχει απαγγελθεί πραγματικά κάποτε σε αυτά, παρά μόνο να σχετίζεται ως *ίαμβος* με τα αστεία της *Ίάμβης* και να προσλαμβάνεται με αυτόν τον τρόπο.

18. Ο Usener (*Altgriechischer Versbau*, σ. 113) αναφέρει σχετικά ότι *Ἐλέγη* ονομάζεται μια από τις νυφομανείς κόρες του Προίτου (Αιλιανός, *Ποικίλη ιστορία* ΠΙ 42' η καλύτερη μυθογραφική παράδοση γνωρίζει άλλα ονόματα), και *Ἐλεγη'ις* μια νυφομανής κόρη του Νηλέα. Τα ονόματα αυτά χωρίς αμφιβολία τους δόθηκαν, γιατί τό *ἐλεγαίνειν*, ερμηνευόταν ως *ἀκόλασταίνειν*, όπως άλλωστε έχει παραδοθεί. *Ἐλεγαίνων*, δηλαδή σε κατάσταση μανίας, ο Θεοκλής από τη Νάξο πρέπει να επινόησε την ελεγεία η οποία πήρε έτσι το όνομα της. Κατανόησα αυτόν τον συσχετισμό, όταν διάβασα στο *Μέγα Ετυμολογικό* τις λέξεις *ἀσελγαίνω*, *ἐλεγαίνω* (το ίδιο και στη *Σούδα*), *Ἐλεγη'ις*, αλλά ο συσχετισμός δεν αντέχει στην κριτική. Πρώτα από όλα δεν είναι δυνατή η σύνδεση των λέξεων *ἐλέγη* και *ἀσελγής* από γραμματική άποψη, όπως επιμένει ο Usener. Το αρχικό σίγμα, που θα έπρεπε να έχει εκπέσει από τη λέξη *ἐλέγη*, δεν ταυτίζεται με τον αρχικό φθόγγο του *σαλαγείν* (το οποίο επικαλείται ο Usener παρά την ετυμολογία *σαλάσσω*, *σάλος*, *ζάλη*) ή το εσωτερικό σίγμα του *ἀσελγής'* άρα οι λέξεις αυτές δεν μας αφορούν καθόλου. Το έψιλον του *ἐλέγη* κ.λ.π. είναι μάλλον ένα προθηματικό φωνήεν χωρίς σημασία, ακριβώς όπως και στις λέξεις *ελεύθερος*, *ελαφρός*. Πραγματικά ο Επαφρόδιτος, στον οποίο ανάγεται η ετυμολογία, μας παραδίδει από τον Αρχίλοχο (174 Bergk) *λέγει δέ γυναίκες με την έννοια ἀκόλαστες*. Από εκεί προέρχεται το *ἐλεγαίνειν* και τα ονόματα των γυναικών, αλλά δεν υπάρχει καμιά σύνδεση με την ελεγεία. Σε άσεμνες χειρονομίες και τραγούδια οδηγεί μόνο η οπωσδήποτε παλιά (Λυκόφρων, *Αλεξάνδρα* 1385) ιστορία της κόρης του Νηλέα' εδώ όμως ακριβώς είναι δύσκολο να είναι το εύγλωττο όνομα *Ἐλεγη'ις* το αρχικό, γιατί μαρτυρείται το γνήσιο όνομα της Νηληΐδας *Πη-ρώ* (στο *Μέγα Ετυμολογικό* λανθασμένα *Πειρώ*) και κυρίως γιατί αυτός ο οποίος μετέτρεψε σε *Ἐλεγη'ίδα* την *Πηρώ*, σκεφτόταν μόνο την ανηθικότητά της και όχι την ελεγεία, καθώς η *Ἐλεγη'ις* μιλάει σε εξάμετρα. (Μιλάει στην Αθήνα *επικροτούσα τό ἐπέϊσιον «δίξεο, δίξεό σοι μάλα δή μέγαν άνδρ' απ' Ἀθηνών' ή ές Μίλητον σε κατάζω πήματα Καρσίν»*. Κάπως έτσι πρέπει να ήταν η διατύπωση. Στο *Μέγα Ετυμολογικό* παραδίδεται: *δίξεο, δίξεο δή μέγαν άνδρα Αθήναιον, δς σε επί Μίλητον κατάζει πήματα Καρσίν*. Στα Σχόλια στην *Αλεξάνδρα* του Λυκόφροντα: *δίξεο σε εν μάλα ές (ή εν Τζέτζης) θαλερόν πόσιν ή ές Αθήνας ή ές Μίλητον κατάζω πήματα Καρσίν*. Την Πηρώ ενδιαφέρει ο *άνηρ* και όχι ο *πόσις*). Ότι η ελεγεία πρέπει να έχει επινοηθεί από τον Θεοκλή, τον αρχηγό των Χαλκιδαίων αποίκων της Σικελίας, είναι μια αξιόλογη πληροφορία, για μένα όμως ανεξήγητη: η μανία του δεν δίνει παρά μόνο μια λαβή για την ετυμολογία. Όπως και να έχουν τα πράγματα, η λέξη *ελεγος*, η άγρια θρηνωδία, μπορεί να παραχθεί από την λέξη *λεγός*, αλλά τότε βρισκόμαστε και πάλι μπροστά στο παλιό αίτιγμα: πώς συνδέεται η σημασία της ελεγείας με τη θρηνωδία; Ο Δίδυμος βεβαίως (*Μέγα Ετυμολογικό* λ. «*ελεγεία*» και πληρέστερα στα Σχόλια στη γραμματική του Διονυσίου του Θρακός, σ. 750 Bekker) ή μάλλον οι πρόδρομοι του, οπωσδήποτε αρχαίοι Περιπατητικοί, εντόπισαν αυτό το πρόβλημα και ξεκινούσαν από τα ελεγειακά *επικήδεια*. Έτσι ευρετής του είδους φαινόταν ο Αρχίλοχος, αρκεί να σκεφθεί κανείς ότι η ελεγεία του για τον Περικλή καθόρισε όλη αυτή τη θεωρία ως η διασημότερη ελεγεία του διασημότερου ποιητή' με τη διαφορά ότι αυτό δεν έχει πια για μας αποδεικτική ισχύ. Είναι προτιμότερη η ετυμολόγηση του *ελεγος* από το *λεγός* παρά από το *έλεγε*, που θα ικανοποιούσε μόνο μια παιδαριώδη ετυμολογία και που έχει οδηγήσει στην έκφραση *ε ε λέγ' ε ε λέγε*. Μια προέλευση του *ελεγος* από το *ε λέγε* είναι καθαυτή δυνατή: ως όνομα τραγουδιού το *ούλος* έχει προέλθει βέβαια από την προστακτική ούλε = χαίρε. Τότε όμως πώς θα μπορούσαμε ποτέ να λησμονήσουμε ότι το *λέγε* είναι προστακτική; Ξεκινώντας από το *ε*, το δεύτερο μέρος κινδυνεύει να θεωρηθεί τόσο άσχετο, όσο και των λέξεων *ήλημος*, *αί-λιнос'* (πρβ. το σχόλιο μου στον στ. 378 του *Ηρακλή*). Να παραγάγουμε το *ελεγος* από τα αρμενικά αξίζει τόσο όσο να δεχτούμε ότι το *αίλιнос* παράγεται από τα φοινικικά. Μπορεί η μετρική μονάδα, το *έλεγειον*, να προϋπήρχε στο *ελεγος* και να έλαβε από εκεί το όνομα του. Μόνον που δεν ξέρει κανείς αν αυτό συνέβη πραγματικά έτσι. Παραιτούμαστε, λουιόν, από την ετυμολογία και την προϊστορία της ελεγείας. Θα είμαστε ευτυχείς, αν μπορούσαμε να κατανοήσουμε την ιστορία της.

19. Τα τραγούδια που έχει διασώσει ο Σήμος ο Δήλιος (στον Αθηναίο XIV 622) είναι πραγματικά λατρευτικά άσματα, τα οποία ψάλλονταν κατά την εποχή του (γύρω στα 180 π.Χ.). Δεν φέρουν όμως κανένα ίχνος αρχαϊκού στοιχείου και δεν αποδεικνύουν τίποτε για τις αρχαίες συνήθειες. Γενικά τα αποκαλούμενα λαϊκά τραγούδια δεν είναι αρχαιότερα από την εποχή καταγραφής τους, η οποία ανάγεται κυρίως στους Περιπατητικούς. Μόνο τα αττικά *σκόλια* και μεμονωμένα τραγούδια, που διασώθηκαν από νωρίς με το όνομα κάποιου διάσημου ποιητή, ανάγονται ως τον 5ο και 6ο αιώνα. Όποτε εμφανίζονται τελετουργικά τραγούδια της αυτοκρατορικής εποχής, η γλώσσα και το μέτρο των στίχων τους είναι νεότερα.

20. Διονύσιος Αλικαρνασσεάς, *Ρωμαϊκή αρχαιολογία* VII 72, σ. 1491 Reiske. Φιλόστρατος *Τα ες τον Τυανέα Απολλώνιον* IV 2, 21. Οι νέοι Διόνυσοι, ο Αντώνιος (Πλούταρχος, *Αντώνιος* 24) και από τους Πτολεμαίους όχι μόνο εκείνος που προσέλαβε αυτή την επωνυμία, αλλά ήδη ο Φιλοπάτωρ και σε τελική ανάλυση ο ίδιος ο Αλέξανδρος, εισήγαγαν τέτοια όργια, έτσι ώστε ενσαρκώθηκε πάλι ένας Διόνυσος πάνω στη γη.

21. Ό,τι επηρεάζει συνειδητά ή όχι τους συγχρόνους δεν είναι σε τελική ανάλυση τίποτε άλλο από την αναλογία με τα χριστιανικά δράματα της Γέννησης και των Παθών του Χριστού. Αδυνατούν να εξοικειωθούν με την ιδέα ότι μπορεί να υπάρχει θρησκεία χωρίς ιερή ιστορία και ιερό βιβλίο. Το συμπέρασμα ότι ο Διόνυσος θα πρέπει πραγματικά να είχε κατέβει στη γη δεν το κατανοούν' μήπως θα το κατανοήσουν αργότερα;

22. Μπορεί να φαίνεται αμφίβολο αν ο Ερατοσθένης συμμερίστηκε αυτή την ετυμολογία από το *τρύζ* που απαντά συχνά στις υποθέσεις και τα σχόλια στον Αριστοφάνη ή από το *τρύγη* (Αθηναίος II 40). Πάντως δεν υπάρχει καμιά αρχαία μαρτυρία της λέξης *τρηνγη* για τον *τρηνγητόν*, και φαίνεται πάρα πολύ πιθανό ότι η παράδοση στην ερμηνεία των κωμικών ποιητών ανάγεται στην αυθεντία του Αριστοφάνη. Αλλωστε πρέπει πράγματι να παραγάγουμε τη λέξη από το *τρύζ*, αλλά το νόημα της δεν είναι σαφές. Αυτός που θέλει να την εξηγήσει πρέπει επίσης να εξηγήσει και τους *τρυγοδαίμονες* (Αριστοφάνης *Νεφέλες* 296). Η αποκατάσταση της *Ηριγόνης* οφείλεται στον Maaß, (*Philologische Untersuchungen VI* και *Hermes* 18). Στον βαθμό που αυτή λαμβάνεται υπόψη εδώ, είναι αξιόπιστη. Επειγόντως είναι αναγκαία μια διερεύνηση του έργου *Περί κωμωδίας του Ερατοσθένη*.

23. Εδώ μπορώ να παραθέσω διορθωτικά την αττική αγγειογραφία που δημοσιεύει ο Dümmler (*Rheinisches Museum* 43, 355): ο Διόνυσος ανάμεσα σε δύο σατύρους σε ένα τροχοφόρο καράβι. Είναι μια σημαντική έκπληξη: το άρμα του Θέσπη ή ουσιαστικά αυτό του Ικαρίου είναι ένα επινόημα προερχόμενο από το *cuppus navalis* του καρναβαλιού το οποίο έτσι γίνεται μια παραφουάδα των Διονυσίων. Για τη διονυσιακή λατρεία αυτό είναι πάρα πολύ σημαντικό. Δεν έχω αρκετό χώρο για να το εξηγήσω αυτό σε συνδυασμό με τον *Διόνυσον πελάγιον* (Maaß, *Hermes* 22) και τον σχετικό *Ομηρικό ύμνο*. Για το δράμα πάντως δεν μας διαφωτίζει καθόλου. Ωστόσο δεν θα παραλείψω να τονίσω ότι ο Dümmler έχει αντιληφθεί ορθά τα προβλήματα που επιλύονται παρακάτω.

24. Πρβ. Robert, *Eratosthenis catasterismorum reliquia*, 1878, σ. 7, Graf, *De aureae aetatis fabulis*, Λιψία 1883 και Schmekel, *De ovidiana pythagoreae doctrinae adumbratione*, Greifswald 1883. Φυσικά δεν μπορώ να πιστέψω ότι ο Papi-rus Fabianus στάθηκε πηγή του Οβιδίου.

25. Ο *διθύραμβος* σχηματίζεται όπως οι λέξεις *διπόλια*, *Δισωτήριον*, *Δικέ-τας* (δηλαδή *Δμκέτας*)' η ετερόκλητη αιτιατική *διθύραμβο* (Πίνδαρος απ. 86) δεν μας διαφωτίζει καθόλου. Από άποψη σημασίας όπως οι συμπλοκές *Διός εγκέφαλος*, *Διός βάλανος* (λατ. iuglans). Δύσκολα μπορεί να θεωρήσει κανείς ότι το λατρευτικό *Triumpe* στο άσμα των *Fratres Arvales* είναι δάνειο. Πρέπει να είναι μάλλον επιφώνημα, όπως το *τήνελλα* και να διατηρεί την αρχική του σημασία. Από αυτό το επιφώνημα μπορεί να έχει παραχθεί το ουσιαστικό, όπως το *Ούπις* από τους *ονπιγγες* στη Δήλο.

26. Ο Φιλόχορος στον Αθηναίο (XIV 628): *οι παλαιοί ουκ άε'ι διθύραμβον-σιν, αλλ' όταν σπένδαχτιν* (στο συμπόσιο), *τον Διόνυσον εν οίνω και μέθη, τον 'Απόλλωνα μεθ' ήσυχίας και τάξεως μέλλοντες. Αρχίλοχος γωνν φησ'ι* (77 Bergk), «*ώς Διονύσου άνακτος καλόν έξάρξαι μέλος οίδα διθύραμβον, οίνω συ-γκερανωθε'ις φρένας*»' και *'Επίχαρμος δ' έν Φιλοκτήτη εφη «ούκ εστί διθύραμβος δκχ' ύδωρ πής*». Δηλαδή και στις Συρακούσες είναι επίσης μονωδία. Πρέπει να εισήχθη εκεί από τη σικελική Νάξο που φέρει σάτυρο στα νομίσματα της. Τα συμφραζόμενα στα οποία ο Φιλόχορος αναφέρεται σε όλα αυτά, προκύπτουν από τη σύγκριση με τον Φανόδημο (Αθηναίος XI 465): πρόκειται για τις αρχαίες τελετές των αττικών Ληναίων.

27. Αυτό το αναφέρει ρητά ο Πίνδαρος (απ. 71 Schröder) και αποκλείονται οι ανταγωνίστριες Θήβα και Κόρινθος. Η Πάρος, πατρίδα του Αρχιλόχου, η σικελική Νάξος, η Μήθυμνα, όλες παραπέμπουν στην ίδια κατεύθυνση: ο θεός του διθύραμβου, ο νησιωτικός Διόνυσος, είναι ο *πελάγιος*. Αυτό επιβεβαιώνεται από το αγγείο που μνημονεύει ο Dümmler.

28. Αυτό απέδειξαν οι επιγραφές. Οι *χεληστίες*, στις οποίες διαιρούνταν οι πολίτες της Μήθυμνας, ονομάζονταν, από όσα γνωρίζουμε ως σήμερα, *Πρω-τείς*, *Φωκείς*, *Ερνθραῖοι*, *Σκύριοι*.

29. Ηρόδοτος I. 23: *Αρίονα - διθύραμβον πρότον ανθρώπων των ήμεῖς ἴδ-μεν ποιήσαντα και ούνομάσαντα και διδάξαντα έν Κορίνθω*. Πίνδαρος *Ολυμπιονίκος* 13, στ. 18: *ταί Διονύσον πόθεν έξέφανεν σιν βοηλάτα Χάριτες διθ-ράμβω*' δηλαδή οι Χάριτες της διονυσιακής ποιήσεως εμφανίστηκαν στην Κόρινθο σε συνδυασμό με τον διθύραμβο. Στην έκφραση, όμως, χρησιμοποιείται κατά την πιδαρική συνήθεια η προσωποποίηση. Είναι εύκολο να φανταστεί κανείς τον διθύραμβο σαν κάποιο πρόσωπο κατά την αττική συνήθεια' πρβ. το αγγείο που μνημονεύει ο Welcker (*Alte Denkmäler*, τόμ. III, 125): είναι Σιληνός, με τον ίδιο τρόπο που η τραγωδία συχνά παριστάνεται ως Μαινάδα. Κανένας όμως δεν μπορεί να πει τι είχε στο νου του ο Πίνδαρος, αφού είναι άγνωστος ο *βοηλάτης*. Τα σχόλια επινοούν έναν ταύρο ως έπαθλο, αλλά οι Δωριείς δεν γνώριζαν τέτοιου είδους αγώνες. Με τον ίδιο τρόπο ο Σιμωνίδης φαίνεται να είχε κάνει λόγο για *βουφόνον* (Χαμαιλέον στον Αθηναίο X 456c), αλλά και αυτό μένει ασαφές. Η εσφαλμένη άποψη που θεωρεί ευρετή του διθύραμβου τον Λάσο έχει απορριφθεί ήδη κατά την αρχαιότητα (Σχόλια στον στίχο 1403 των *Ορνίθων* του Αριστοφάνη). Πιθανόν ο Ευφρόνιος που διέπραξε αυτό το σφάλμα πίστευε πως είχε στην κατοχή του ποιήματα του Λάσου, τα οποία βεβαίως στην περίπτωση αυτή θα ήταν τα αρχαιότερα σωζόμενα.

30. Κανένας γραμματικός δεν γνωρίζει ποιήματα του Αρίονα. Το ποίημα που έχει διασωθεί στον Αιλιανό είναι γραμμένο σε εκφυλισμένους δακτυλεπι- τρίτους, που προσιδιάζουν στον διθύραμβο του 4ου αιώνα, και του ταιριάζει ο χαρακτηρισμός της ηθοποιίας, ακόμη και αν αυτό δεν ανήκε στις προθέσεις του διασκευαστή. Ο Κλέαρχος και ο Ηρακλείδης πίστευαν ότι διέθεταν κάποια έργα του Λάσου (Αθηναίος X 454, XIV 624), αλλά ο Αριστοφάνης ο Βυζάντιος (στο υπόμνημα του για τον Αιλιανό, *Περί ζώων ιδιότητος* VII 47) παραθέτει στίχους του εκφράζοντας αμφιβολίες. Κατόπιν παύει να μνημονεύεται. Ο Ξενο-κριτος από τους Λοκρούς διασώθηκε στην ιστορία της μουσικής, αλλά η χρονολόγησή του δεν είναι καθόλου βέβαιη, και του

αποδόθηκαν διθύραμβοι, επειδή τα ποιήματα του θα πρέπει να είχαν ηρωικό περιεχόμενο (βλ. Πλούταρχο, *Περί μουσικής* 10, από άγνωστη πηγή). Στην περίπτωση αυτή ο όψιμος διθύραμβος ασφαλώς έχει δημιουργήσει εδώ τη σύγχυση. Η μορφή του Κλεομένη από το Ρήγιο μοιάζει με επινόηση (Αθηναίος IX 402d) και θα μπορούσε επιπλέον να ταυτίζεται με τον ραψωδό Κλεομένη από τον 5ο αιώνα (Διογένης Λαέρτιος VIII 63). Ακόμη και από τον Σιμωνίδη, που παρουσίασε διθύραμβους τουλάχιστον στην Κέα και την Αθήνα, δεν έχει διασωθεί κανένα απόσπασμα που να ανήκει με ασφάλεια σε αυτούς. Ό,τι αναφέρεται στον Στράβωνα 728: *ταφήναι δέ λέγεται Μέμωνον περί Πάλτων τας Συρίας παρά Βαδαν ποταμών, ως είρηξε Σιμωνί-δης έν Μέμωνι διθνράμβφ των Δηλιαχών*, είναι όχι μόνο ακατανόητο αλλά και ανεπανόρθωτα φθαρμένο. Ούτε θα μπορούσε ο Σιμωνίδης να το έχει πει αυτό ούτε και η κατακλείδα δίνει κανένα νόημα. Δεν είναι δηλαδή αξιόπιστος ο τίτλος του διθύραμβου με το όνομα του ήρωα.

31. Βάσει της διαλέκτου έχουν διατυπωθεί εικασίες ότι αρχικά και η Χίος θα πρέπει να ήταν αιολική. Για κάτι τέτοιο, όμως, δεν υπάρχει κανένα έρεισμα ούτε στην ιστορία ούτε στον μύθο. Και το συμπέρασμα που συνάγεται από τη γλώσσα βασίζεται σε παρανόηση της ιστορικής εξέλιξης. Οι νέες φυλές δεν προϋπήρχαν εκεί τόσο οι Αιολείς, όσο και οι Ίωνες προέκυψαν μόνο βαθμιαία υπό την πίεση ιδιαίτερων ιστορικών συνθηκών. Στην αρχή, η αναλογία ανάμιξης του πληθυσμού ήταν διαφορετική από τόπο σε τόπο, οι ιστορικές συνθήκες ήταν διαφορετικές, κι έτσι αρχικά δημιουργήθηκαν εντελώς διαφορετικοί τύποι λαών και διαλέκτων. Δεν υπήρχαν δηλαδή ακόμη γλωσσικά όρια ανάμεσα στην αιολική και την ιωνική διάλεκτο. Αυτή η διάκριση γίνεται για πρώτη φορά όταν, με τη συνένωση των κρατών σε συμμαχίες, άρχισαν να σχηματίζονται ορισμένες ομάδες. Οποσδήποτε στη Λέσβο και τη Χίο οι οικογένειες συγγένευαν περισσότερο από ό,τι στη Λέσβο και τη Μίλητο, ενώ επίσης ακόμη και στη Λέσβο δεν υπήρχε ένας ενιαίος πληθυσμός. Αυτό γίνεται φανερό από τις διαλέκτους. Κάτω από την κυριαρχία των Μυτιληναίων ή σε κρατική ομοσπονδία μαζί τους, οι κάτοικοι της Χίου θα μπορούσαν να είχαν γίνει Αιολείς' έγιναν Ίωνες, επειδή εντάχθηκαν στην Πανιώνια ομοσπονδία. Εδώ δεν πρόκειται, όμως, για εξαναγκασμό αλλά για ανεπαίσθητη φυσική εξέλιξη.

32. Δεν αποφεύγουμε το δίλημμα που διατυπώνει σωστά ο Απολλόδωρος (Στράβων 362): αν ο Τυρταίος ήταν Αθηναίος, τότε δεν μπορεί να έχει συνθέσει την *Ευνομία*, κι αν την έχει συνθέσει, τότε ήταν Λάκωνας. Η διέξοδος, στην οποία ήδη καταφεύγει ο Πλάτων (*Νόμοι* 629a), ότι δηλαδή του είχαν παραχωρηθεί πολιτικά δικαιώματα, δεν επαρκεί, καθώς αντιτίθεται στην υπερηφάνεια για την καταγωγή του από τη δωρική Τετράπολη. Ο ποιητής της *Ευνομίας* υπήρξε και αρχηγός στρατεύματος εναντίον των Μεσσηνίων. Αυτό μνημονεύεται στις ελεγείες. Δεν αναθέτει κανείς αυτή την αποστολή εύκολα σε έναν ξένο. Εδώ, δηλαδή, πρόκειται ασφαλώς για μια σημαντική προσωπικότητα, αλλά το να της αποδώσουμε όλες τις γενικόλογες νοουθεσίες για ανδρεία είναι αφελές και κάτι για το οποίο θα έπρεπε να αποτελούν προειδοποίηση τα ονόματα του Ομήρου, του Ησιόδου, του Θέογνη, ακόμη και της Σαπφούς ή του Ανακρέοντα. Η λακωνική ελεγεία με τη γνωστή της μορφή ανάγεται σε ένα διάσημο όνομα. Η παράδοση ότι ο Τυρταίος ήταν Αθηναίος είναι αρχαιότερη από τον γνωστό εξωραϊσμένο μύθο του ανάπηρου δασκάλου, μια παρωδία -όπως ομολογείται βέβαια τώρα- των πολεμικών ενισχύσεων υπό τον Κίμωνα. Επίσης, ως πατρίδα του εμφανίζεται η Μίλητος (*Σοῦδα*, στο οικείο λήμμα), κάτι που δεν χρειάζεται καν να συζητηθεί, αφού η πηγή είναι άγνωστη. Το όνομα δεν φαίνεται αττικό, συσχετίζεται όμως εύκολα με το «Τύρταμος». Μόνο σε ελάχιστες λέξεις διατηρήθηκε και στην Αθήνα το πριν από το *υ*: *Τυρμείδαι* είναι το όνομα ενός δήμου, ήταν αναμφίβολα το όνομα μιας φυλής, ενώ, παράλληλα με τη φράση *συρβηνέ-ων χορός*, υπάρχουν οι λέξεις *τύρβην,αι τυρβάειν*. Έτσι οι πιθανότητες παραμένουν αμφίροπες.

33. Μια γυναίκα που γράφει συμποτικά τραγούδια δικαιολογημένα μπορεί να τη θεωρήσει κανείς εταίρα.

34. Η αξιόπιστη παράδοση των γραμματικών έχει απορρίψει τα ποιήματα που σώθηκαν με το όνομα του Τέρπανδρου (Στράβων XIII 618). Και αν βρίσκουμε το *τετράγηρον* με βραχεία την πρώτη συλλαβή ή το *έργων χωρίς δίγαμμα*, αυτά δεν φαίνεται να προέρχονται από τον 7ο αιώνα, ιδίως για την περίπτωση ενός Αιολέα στη Σπάρτη. Είναι απόλυτα αναμενόμενο ότι στην μουσική παράδοση υπήρχαν τραγούδια που του αποδόθηκαν. Ωστόσο βλέπουμε πως οι νεότεροι μελετητές συνηθίζουν να του αποδίδουν αδέσποτα αποσπάσματα, χωρίς καν να σκανδαλίζονται αν ο Δίας χαρακτηρίζεται ως *αρχή του παντός*, και ο ποιητής από την πλευρά του τού αφιερώνει για τον λόγο αυτό την *αρχήν ὕ-μων*. Σαν να ήταν δυνατόν κανείς να σκεφθεί στην αρχαϊκή εποχή αυτή την κοσμική αρχή και αυτό το λογοπαίγνιο.

35. Ο Αριστοτέλης όπως παρατίθεται στον Πλούταρχο (*Ερωτικός!*).

--υυ-υυ-υ|-υυ-υυ-

-υ--|-υυ-υυ--

-υ--|-υυ-υυ-υ|-υυ-υυ--|-υυ-

O Bergk (Carmina popularia 44) έχει εντοπίσει το σωστό, έστω κι αν δεν επέμεινε.

36. Το βασικό αιολικό στοιχείο έχει υποχωρήσει, ενώ βαραίνει ιδιαίτερα η επίδραση της επικής γλώσσας. Το δωρικό στοιχείο κατόρθωσε να αποβάλει, επιδεικνύοντας ιδιαίτερη ευαισθησία, οτιδήποτε δεν είχε καθολική

ισχύ. Ιδιαίτερα λακωνικά, κορινθιακά και βοιωτικά στοιχεία έχουν απαλειφθεί εντελώς. Είναι σφάλμα να θέλουμε να ονομάσουμε τοπικό αυτό το βασικό στοιχείο. Είναι φυσικό οι αυτόχθονες Βοιωτοί να συμπεριφέρονταν κάπως διαφορετικά από ό,τι οι αυτόχθονες Χαλκιδείς' συμβαίνει αυθόρμητα. Τέτοιες διαφορές στο πλαίσιο της ίδιας γλώσσας δεν απαντούν με παρόμοιο τρόπο μόνο στο έπος' υπάρχουν και στον πεζό λόγο και σε όλες τις εποχές. Ο Lessing, ο Goethe, ο Schiller γράφουν στην ίδια γλώσσα, στα γερμανικά. Δεν απαρνούνται όμως τη διάλεκτο της περιοχής της Λουσατίας, της Φραγκονίας και της Σουαβίας. Δεν είναι μεγαλύτερη η διαφορά ανάμεσα στον Ησίοδο και τους Μικρασιάτες επικούς, τους Μίμνερμο, Σόλωνα, Τυρταίο και Θέογνη και τους Στησίχορο, Πίνδαρο και Σιμωνίδα. Και ακριβώς όπως αυτοί, έγραφαν τα χορικά τους οι αρχαιότεροι αττικοί τραγικοί. Μόνο η περαιτέρω, καθαρά αττική εξέλιξη, έκανε τη γλώσσα των χορικών όλο και περισσότερο αττική, αλλά ποτέ δεν εξαφανίστηκε εντελώς η ξενική της καταγωγή. Ακριβώς όπως και τα τραγικά εξελίχθηκαν επίσης τα λυρικά τραγούδια των Αθηναίων, οι διθύραμβοι.

37. Ο Πρατίνας από τον Φλειούντα στο υπόρρημα *τάν έμάν Δώριον χο-ρείαν* είναι ο μοναδικός Δωριέας, αλλά μετοίκησε στην Αθήνα, όπου διέμενε επίσης ο γιος του. Οι μουσικοί είναι συχνά Αργείοι.

38. Από ό,τι οι νεότεροι μελετητές ονομάζουν υπόρρημα και το χαρακτηρίζουν έτσι π.χ. στους τραγικούς, ούτε έχει παραδοθεί τίποτε ούτε μπορούμε να περιμένουμε κάτι σχετικό. Η σύγχρονη έμμετρη *Καββάλα* είναι εντελώς ανυπόφορη, αλλά και η αρχαιότητα έχει δημιουργήσει ανυπέβλητα προβλήματα με λέξεις που είναι βέβαια πολύ βολικές για να συγκαλύψουν την ελλιπή κατανόηση.

39. Όποιος μπορεί από τους θεσμούς, όπως αυτοί υπήρχαν και όπως εμείς τους αντιλαμβανόμαστε στην πράξη, να συναγάγει ορθό συμπέρασμα, για τις κατευθυντήριες αρχές, αυτός δεν χρειάζεται γι' αυτό καμιά μαρτυρία. Οι μαρτυρίες πάντως δεν λείπουν. Ο αριστοκράτης που έχει γράψει την *Αθηναίων Πολιτεία* κατάλαβε πολύ καλά τα χαρακτηριστικά της διοργάνωσης των εορτών, έστω κι αν τα περιέγραψε με εμπάθεια. Επισημαίνει το εξής (1-13): *τους δε γυ-μναζόμενους αυτόθι και τους μουσικήν έπιτηδεύοντας καταλέλκεν ό δήμος, νο-μίζων τοντο ού καλόν είναι, γνους δι [ού] δυνατά ταύτ' εστίν έπιτηδεύειν έν ταίς χορηγίαις, αϊ< το'ι γαρ αϊτοίς αγαθόν ένείναι έν ταίς χορηγίαις> και γυ-μνασιαρχίαις και τριηραρχίαις γινώσκουσιν, δι χορηγοῦσι μεν οι πλούσιοι, χορηγείται δε ό δήμος, < και τριηραρχοῦσι μεν> και γυμνασιαρχοῦσιν οι πλούσιοι, ό δε δήμος τριηραρχείται και γυμνασιαρχείται ' άξιοι γοῦν άργύριον λαμβάνειν ό δήμος και άδων και τρέχων και όρχούμενος και πλέων έν ταίς ναυ-σίν, ίνα αυτός τε εχη και οι πλούσιοι πενέστεροι γίνωνται.* Το πρώτο χάσμα το εντόπισα, το συμπλήρωσα και οβέλισα επίσης το ού. Η συνηθισμένη βάνανση αντιμετώπιση του χωρίου παραποιεί το νόημα: παρουσιάζει τον δήμο που παίζει τα δράματα να ομολογεί ότι δεν καταλαβαίνει τίποτε από μουσική και καθιστά εντελώς ακατανόητο το *γινώσκουσι*. Ο δήμος θεωρεί τη συντεχνία κατακριτέα, επειδή αναγνωρίζει ότι μπορεί να επιτευχθεί το ίδιο με τη μορφή της χορηγίας στην οποία αρέσκεται πολύ περισσότερο λόγω του κέρδους (πρβ. *Hermes* 20, 67). Έτσι αντιμετωπίζονται οι προβληματισμοί που είχαν εκφρασθεί την ίδια περίοδο από τον Bücheier (*Rheinisches Museum* 40, 312). Η αντίδραση των συντεχνιών, για την οποία αποτελεί τόσο εύγλωττη μαρτυρία το σωζόμενο υπόρ-ρημα του Πρατίνα, είχε τότε κιάλας ατονήσει τελείως και η χορηγία είχε καθιερωθεί προ πολλού. Τον πρώτο καιρό ήταν δικαιολογημένη η αυτοπεποίθηση των εκπαιδευμένων τραγουδιστών.

40. Ο ίδιος ο *Ηρακλής* του Ευριπίδη προσφέρει επαρκή τεκμήρια για τη βαρύνουσα σημασία αυτής της υπόθεσης τα οποία θα διευκρινιστούν περισσότερο στη συνέχεια.

41. Ο Αριστοτέλης χρησιμοποιεί συχνά τον όρο «διθύραμβος» και τα παράγωγα του υπό την ευρύτερη έννοια η οποία περιλαμβάνει ολόκληρη τη λυρική χορική ποίηση. Στην εισαγωγή της *Ποιητικής* το συνδυάζει με τους νόμους, αλλά ως ποιητές και των δύο ειδών μνημονεύει τον Τιμόθεο και τον Φιλόξενο. Στα *Προβλήματα* (XIX 15) αναφέρει ότι οι νόμοι δεν έχουν στροφικά ζεύγη έτσι περιλαμβάνουν τους παλαιούς διθύραμβους και νεότερα έργα, όπως π.χ. το *Δείπνον* του Φιλόξενου. Ο νόμος (μελωδία) είναι, όμως, μια εντελώς ουδέτερη λέξη, και ίσως σκεφθεί κανείς ότι τις μελωδίες που δεν εντάσσονταν σε κανένα συγκεκριμένο είδος τις ενέταξαν σε αυτή την κατηγορία. Αυτό, όμως, δεν γινόταν προφανώς με συνέπεια, και εμείς δεν είναι δυνατόν να κάνουμε κάποια διάκριση. Αφού ο χαρακτήρας της ποίησης δεν αλλοιώνεται σε καμιά περίπτωση, αυτό δεν έχει καμιά σημασία.

42. Τον 3ο αιώνα, όπως μαθαίνουμε κυρίως από τις επιγραφές των Ιώνων *τεχνιτών*, ο διθύραμβος, η κωμωδία και η τραγωδία υπάγονται στην ίδια συντεχνία, και οι ίδιοι άνθρωποι επίσης εμφανίζονται να καλλιεργούν διάφορα είδη. Ωστόσο αυτός ήταν ο κανόνας τουλάχιστον για την κωμωδία και την τραγωδία ήδη κατά τον 4ο αιώνα (Αριστοτέλης, *Πολιτικά* 3). Είναι λυπηρό ότι δεν μπορούμε να εντοπίσουμε πότε η ανάθεση στους χορηγούς αντικατέστησε την επιλογή από τη φυλή, με άλλα λόγια, πότε εφαρμόστηκε και στους τραγικούς χορούς η αναλογία που διέπει τη λειτουργία της τριηραρχίας. Οι γραμματικοί γνώριζαν μόνο γενικότητες, όπως εμείς: (Σχόλια στον στ. 637 της ραψωδίας Ν της *Ιλιάδας*) *εως τινός όρχοῦντο οι ευγενείς νέοι έν ταίς τραγωδίαις.*

43. Τα ονόματα *σάτυρος* και *τίτυρος* έχουν πλαστεί με τον ίδιο τρόπο ως υποκοριστικά, αλλά η ρίζα τους πρέπει να είναι διαφορετική, αφού και οι δύο λέξεις είναι δωρικές. Επίσης στην καλύτερη πραγμάτευση του ζητήματος διαχωρίζονται μεταξύ τους από τον Απολλόδωρο στο τέλος του δέκατου βιβλίου του Στράβωνα. Ο

σάτυρος δεν μπορεί φυσικά να σχετίζεται ούτε με το *σαίνω*, ούτε με το *σαίρω* ούτε με το *satür*. Θα θέλαμε να σήμαινε τράγος. Για το *τίτυρος* υποστηρίζεται κάτι τέτοιο, και μάλιστα ο Θεόκριτος το πίστευε, όταν ονόμαζε έτσι έναν γιδοβοσκό. Ωστόσο κι αυτό θα έχει μάλλον μόνο μεταφορική σημασία. Οι *τίτυροι* διαφέρουν από τους *τιτάνες* μόνο ως προς μια θεματική συλλαβή και αυτοί θεωρούνται επίσης, όπως οι *Άγριοι*, άσεμνοι δαίμονες, και είναι κυρίως Πελοποννήσιοι. Επειδή τώρα κανείς δεν μπορεί να διαχωρίσει από αυτούς τον *Τιτνόν*, γιο της Γαίας που βιάζει τη Λητώ, και τον γίγαντα *Τίτακον*, η αρχική σημασία θα μπορούσε να είναι αυτή που έχει προτείνει ο Bücheier (*Wölfflins Archivii* 119.508) στο όνομα *Titus*: είναι όλοι *όρθάνναι*.

44. Ο Furtwängler στα *Annali dell' Instituto* 1877 και στο *Berliner Winckel-mannsprogramm* 1880 «Der Satyr aus Pergamon».

45. *Mitteilungen des Deutschen Archäologisches Instituts (Athenische Abteilung)* XI, 78.

46. Στον *Κύκλωπα* (στ. 80) ο χορός παραπονιέται ότι είναι υποχρεωμένος να υπομείνει το θέαμα του τέρατος *συν τάδε τράγου χλαίνα μελέα*: η σημασία της παραδοσιακής ενδυμασίας ήταν τόσο λίγο οικεία στον ποιητή, ώστε τη δικαιολόγησε σαν κάτι ιδιαίτερο. Στη σκηνή ο γερο-σάτυρος είναι ο πατέρας των άλλων, και δεν μπορεί να έχει προκύψει από τον κορυφαίο του χορού, αφού ο κορυφαίος του χορού υπάρχει παράλληλα με αυτόν. Ονομάζεται *Σατύρων* ο *γε-ραίτατος* (στ. 100), συνήθως αποκαλείται απλώς *γέρον*, αλλά μια φορά τον προσφωνούν με την κλητική *Σιληνέ* (στ. 539), σαν να ήταν αυτό το όνομα του. Για το παρουσιαστικό του μας διαφωτίζει ο κρατήρας της Νεάπολης με τα επινίκια ενός χορού σατύρων. Δεν έχει ακόμη τίποτε από τη μετέπειτα γουρουνίσια φύση του Παπποσιληνού.

47. Στον πυρήνα ενός πανάρχαιου αργολικού μύθου, που αρχικά ανήκε στον επώνυμο ήρωα Αργό και όχι στον πανόπτην (Απολλόδωρος 2.1.2), ο Αργός σκοτώνει τον αρκαδικό ταύρο, την Έχιδνα και τον Σάτυρο που λήστευε τα κοπάδια των Αρκάδων. Η ιστορία αυτή έχει πλαστεί, προτού ο Άργος γίνει δωρικός, έστω και *κατ' απομίμησιν* του δωρικού Ηρακλή. Ο Ταύρος και η Ύδρα, κόρη της Έχιδνας, είναι σαφείς μορφές. Ο *Σάτυρος* αντιστοιχεί στους Κενταύρους.

48. Αυτή είναι η μαρτυρία του Στράβωνα (X 471): *Ησίοδος μεν γαρ Έκατέ-ρω και τη Φορωνέως θυγατρι πέντε γενέσθαι θυγατέρας φησίν, έξ ών δρειαί νύμηραι θεαί έγέγοντο και γένος ούτιδανών Σατύρων και άμχανοεργών Κουρήτες τε θεοί φιλοπαίγμονες όρχηστήρες* (για τον κώδικα Β πρβ. Roellig, *De codiabus Strabonianis*, Halle 1886, σ. 333). Μόνο που λόγω της απελπιστικής κατάστασης στην παράδοση αυτών των βιβλίων του Στράβωνα δεν είναι δυνατόν να πιστέψουμε ή να απορρίψουμε ούτε το όνομα του πατέρα ούτε την ανωνυμία της μητέρας. Η ακριβής θέση των στίχων στα έργα του Ησίοδου είναι εντελώς αβέβαιη, και επίσης ο πρώτος στίχος δεν είναι δυνατόν να γίνει αβασάνιστα αποδεκτός ως *(έξ ών) ούρειαί νύμφαι θεαί έξεγένοντο*. Δυστυχώς ο Στράβων παραθέτει κατόπιν για τους Κουρήτες μόνο τη μαρτυρία της *Φορωνίδας*. Η ησιόδεια παράδοση είναι μοναδική, αλλά ανήκει στην πολύ σημαντική -η οποία δυστυχώς έσβησε πολύ πρώιμα- αργολική θεογονία και ανθρωπογονία, η οποία αρχίζει με τον Φορωνέα και τον Δία και τη Νιόβη. Δεν μπορεί να συσχετιστεί με τον Δευκαλίωνα και τον Έλληνα (δηλαδή με τους *Καταλόγους*). Εκείνη είναι ασιατικής προέλευσης, αυτή γνήσια πελοποννησιακή.

49. Για παράδειγμα στην επιγραφή Dittenberger, *Sylloge Inscriptionum Graecarum* 134 και σε άλλες.

50. Στις Ερυθρές υπήρχαν αρκετοί σύλλογοι Κορυβαντιαστών, Dittenberger (ό.π., σημ. 49), 120.

51. *Σούδα* στο λήμμα *Άρίων*. Οι μύθοι, που έχουν πλάσει οι σύγχρονοι για τραγικούς διθυράμβους, για τη λυρική τραγωδία και κωμωδία, ό,τι διηγούνται οι μεταγενέστεροι γραμματικοί για τραγωδίες του Πινδάρου και άλλων λυρικών είναι ένα άκριτο και συγκεχυμένο συνονθύλευμα. Το ζήτημα έχει διευθετηθεί προ πολλού, και κάθε λέξη γι' αυτό είναι μάταιη. Όποιος θέλει να πιστεύει κάτι τέτοιο, αυτόν καλύτερα να τον αφήσουμε να ζει στον κόσμο του.

52. Ο Ηφαιστίων παραθέτει (κεφ. 22 Gaisford) έναν εξάμετρο από έναν διθύραμβο με τον τίτλο *Άχιλλεύς* της Πράξιλλας από τη Σικυώνα. Και εκεί οι *τραγικοί χοροί* αφορούν τον Άδραστο. Δυστυχώς αυτό παραμένει εντελώς ασαφές, αφού μάλιστα ο αρχαιότερος αττικός διθύραμβος είναι επίσης άγνωστος. Εδώ, όμως, είναι κρυμμένος ο συνδετικός κρίκος ανάμεσα στον διθύραμβο του Πινδάρου και του Φιλόξενου.

53. Ο Ευριπίδης αποδεδειγμένα δεν έχει τοποθετήσει καμιά άλλη τραγωδία στη θέση του σατυρικού δράματος. Ίσως αυτό ισχύει για την *Αΰγη*. Από τον Σοφοκλή, όμως, υπάρχει ένα απόλυτα βέβαιο παράδειγμα, ο *Ίναχος*, από το τέλος μάλλον του Αρχιδάμειου πολέμου, αφού έκτοτε αποτελεί ένα από τα δημοφιλέστερα έργα του. Πρόκειται για ένα σατυρικό δράμα, αλλά είναι θεμιτό να θεωρήσουμε σύμπτωση ότι από σχεδόν 30 αποσπάσματα λείπει αυτός ο χαρακτηρισμός. Είναι υπερβολικό να αποδώσουμε σε Χορό σατύρων τους ανάπαιστους 249, 50 Nauck. Από την άλλη πλευρά ο χαριτωμένος αυτός μύθος στην πραγματικότητα δεν είναι τραγωδία. Η υπόθεση ήταν η εξής: στο Αργός κυβερνούσε ο βασιλιάς Ίναχος, ο θεός του ομώνυμου ποταμού, τα νερά του οποίου πηγάζουν από την μακρινή Πίνδο - έως εκεί που έφθανε η επικράτεια του βασιλιά (όπως συμβαίνει και με τον Πελασό στις *Ίκέτιδες*). Είχε μια όμορφη κόρη, την Ιώ, την οποία ερωτεύθηκε ο Δίας. Ο υπηρέτης του, ο Άργος, εμφανίσθηκε στο Αργός και ψυχαγωγούσε τον βασιλιά και τον λαό, ενώ ο κύριος του ερω-τοτροπούσε με την Ιώ. Ακόμη και ο Πλούτος πρέπει να εμπλεκόταν. Τα νερά του *Ίνάχου* φούσκωναν, έκαναν την πεδιάδα να καρποφορεί, αυτή απέδιδε εκα-τονταπλάσιο καρπό, όλες οι αποθήκες ξεχειλίζαν, σε κάθε σπίτι το τραπέζι ήταν γεμάτο: η σοδειά ήταν πλούσια, όπως στη νήσο των

Μακάρων. Όμως η πραγματική κυρίαρχος της χώρας, η Ήρα, πληροφορήθηκε με οργή τις ερωτικές παρασπονδίες του συζύγου της. Έστειλε τη βοηθό της Ίριδα που έδιωξε τους παρείσακτους, και ήρθαν δύσκολες εποχές. Τα ζωογόνα νερά στέρεψαν. Τα χωράφια ξεράθηκαν, ο ίδιος ο Ίναχος κατήγησε μια σχεδόν αφυδατωμένη μούμια, ιστοί από αράχνες γέμισαν τις αδειανές αποθήκες. Η Ιώ μεταμορφώθηκε σε αγελάδα, και ένας ακοίμητος φρουρός καθόταν δίπλα της και έπαιζε φλογέρα, ενώ οι άνθρωποι αναπολούσαν με λυπητερά τραγούδια τον παλιό καλό καιρό. Αυτά είναι τα υπολείμματα που μπορεί να σταχυολογήσει κανείς. Είναι αυτονόητο το ευτυχές τέλος με τον φόνο του Άργου από τον Ερμή και τον εξευμενισμό της Ήρας. *Τά τον δράματος πρόσωπα: χορός Αργείων, Ίναχος, Ιώ, Άργος, Έρμης, Ίρις.* Οι δύο θεϊκοί υπηρέτες υποκαθιστούν τους κυρίους τους που είναι πολύ υψηλά πρόσωπα για ένα τέτοιο έργο. Οι υπηρέτες εμφανίζονται και οι δύο στη σκηνή (Σχόλια στον στ. 1203 των *Ορνίθων* του Αριστοφάνη = απ. 251 Nauck) *ὁ Έρμης ἄγγελος ὦν* (δηλαδή: *της Διός ὡς Πλούτου ἐπεισό-δον*) παρά Σοφοκλή εν Ίνάχῳ ἐπί της "Ίριδος (έτσι ο κώδικας Ravennas κατά τον Martin) *«γυνή τις ἦδε' κνκλάς Ἀρκάδος κνης»*; Έτσι το διόρθωσε σωστά ο Τουρ (ή δε συληνας A κνή R V), όπως δείχνουν άλλα παράλληλα για το κνης και το νόημα του αριστοφανικού χωρίου. Είναι αξιοπρόσεκτο πως κάτω από τα χαριτωμένα αστεία δεν έχει χαθεί ο συμβολισμός του μύθου που αφορά το *δίψιον Άργος*.

54. Η *Αμυμώνη*, το σατυρικό δράμα της τετραλογίας των *Λαναΐδων*, και ο *Λυκούργος* της *Λυκούργειας* μπορεί να αποτελούσαν τη συνέχεια της ιστορίας. Ωστόσο η *Σφίγξ* της θηβαϊκής τριλογίας θα τοποθετούνταν χρονικά ανάμεσα στον *Λάιο* και τον *Οιδίποδα*, ο *Πρωτεύς* της *Ορέστειας* ανάμεσα στις *Χοηφόρους* και τις *Ευμενίδες*. Αυτόν υπονοούν στο πρώτο έργο της τετραλογίας όχι απλώς η ερώτηση για τον Μενέλαο (*Αγαμέμνων* 617), που μόνο έτσι αιτιολογείται, αλλά και η μνεία του Οδυσσέα (841), γιατί η υπόθεση του *Πρωτέα* προέρχεται φυσικά από τη ραψωδία δ της *Οδύσσειας*. Η σύνδεση με την *Ορέστεια* είναι δηλαδή εξωτερική. Στην τετραλογία των *Περσών* ο *Προμηθέας* είναι αυτόνομο έργο, όπως και οι τρεις τραγωδίες.

55. Εδώ ανήκει η σημείωση στη *Σούδα* στο λήμμα *Σοφοκλής: και αυτός ἤρξε του δράματος πρόσωπα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τετραλογία*. Δεν μπορούμε να ξέρουμε αν είναι σωστό ότι ο Σοφοκλής προετοιμάζει τη συνήθεια του τέταρτου αιώνα (για την επανάληψη μιας *παλαιάς τραγωδίας*). Είναι σαφές, όμως, αυτό που επιδιώκει η σημείωση, όσο συχνά και αν έχει παρερμηνευθεί. Η τελευταία προσπάθεια (*Commentationes Ribbeck*, Λιψία 1888, σ. 205) δεν θα είχε πραγματοποιηθεί, αν δινόταν προσοχή στο γεγονός ότι ο Ευριπίδης, ο Φύλοκλής και ο Μέλιτος συνέθεσαν τετραλογίες με συναφές περιεχόμενο. Ήταν πολύ επιζήμιτο του γεγονότος ότι χρησιμοποιήθηκαν ως θεμέλια για την ιστορία της αρχαιότερης τραγωδίας μια τέτοια μεμονωμένη μαρτυρία και η ενότητα της τετραλογίας, που σχετίζεται με την ποιητική ελευθερία και όχι με τον νόμο.

56. Αυτό πρέπει να ήταν γνωστό και στην αρχαιότητα. Έχει απομείνει, όμως, μόνο μια συγκεκριμένη μνεία του στον Πολυδεύκη (IV 110).

57. Η πληροφορία του Ηροδότου (5.121) αποκτά νόημα, μόνο αν υπολογίσει κανείς το ψυχολογικό κίνητρο της ποινής (*ἀναμνήσας οίκησιν κακά*) και εξετάσει την υπόθεση από νομική άποψη. Μετά τη γιορτή, στις 21 του μηνός Ελα-φθβολιώνος (τουλάχιστον αργότερα η ημερομηνία έγινε σταθερή), πραγματοποιούνταν συνεδρίαση του λαού στην ιερή συνοικία αρχικά για θρησκευτικά ζητήματα και έπειτα για τις τρέχουσες υποθέσεις. Ο λαός μπορούσε να παραπέμψει παραβάσεις των κανόνων της γιορτής στη Βουλή για να εκδικασθούν, όπως συνέβη με τον Αριστοφάνη εξαιτίας των *Βαβυλωνίων*, μπορούσε, όμως, να αποφασίσει μόνος του αν τυχόν υπήρχε παράβαση, για την οποία θα επιβαλλόταν η προβλεπόμενη από τον νόμο *εὐθυνα*. Αυτό συνέβη και εδώ' οι 1000 δραχμές που πλήρωσε ο Φρόνιχος προβλέπονταν σε μια παράγραφο του νόμου: *ὅς δ' ἂν δοκῆ ἀδικῆσαι τον θεόν ἢ ἐπίσης τον δήμον, ἐνθνήσθω χιλίασι δραχμήσι*. Δεν είναι δικαστική πράξη, είναι, όπως και η απόφαση *μηδένα χρήσθαι τῶν δῶ-ματι*, διοικητική διάταξη, πρόκειται για ένα είδος επιβαλλόμενου προστίμου, που μπορεί να είναι τόσο υψηλό, επειδή το όριζε ο ίδιος ο κυρίαρχος λαός. Δεν είναι ούτε απόφαση, αφού δεν υπάρχει προβούλευμα. Είναι μια πράξη της κυρίαρχης βούλησης, η οποία για την περίπτωση αυτή είχε εκχωρηθεί στον λαό και είναι συγκεκριμένη. Είναι ευνόητο ότι σε μεταγενέστερη εποχή η υπόθεση παραπεμπόταν στη Βουλή, καθώς συνηθίζονταν τότε τέτοιου είδους διαδικασίες. Αλλά τυπικά δεν υπάρχει τίποτα το αξιοκατάκριτο στην αρχαιότερη περίπτωση λογοκρισίας ενός λογοτεχνικού έργου, και η πράξη αυτή είχε πολύ μεγάλη σημασία για το δημόσιο δίκαιο. Αποτέλεσε κακό προηγούμενο, κατά βάση, όμως, οι δημοκράτες οι οποίοι διέθεταν ισχυρή επιρροή ενήργησαν σωστά: η συναισθηματική χειραγώγηση της διάθεσης του λαού από αυτόκλητους εκφραστές της κοινής γνώμης αποτελούσε πραγματικά κίνδυνο. Μόνο που αυτός δεν μπορούσε να αποσοβηθεί με τη λογοκρισία, όπως είχε σύντομα την ευκαιρία να διαπιστώσει η Αθήνα.

58. Σχόλια στο έκτο βιβλίο της *Αινειάδας*τα Βεργιλίου. Προφανώς το χωρίο του ελάχιστα γνωστού σε μας ποιητή προέρχεται από την υπόθεση της *Αλκίσης* του Ευριπίδη. Στον στ. 1 τώρα πια υπάρχει μόνο η *δημόδης ιστορία*, δηλαδή η ησιόδεια.

59. Αθηναίος VIII 347e. Το απόφθεγμα παρατίθεται από τον Αθηναίο στην *προσωποποιϊάν* του. Είναι ανόητη, αλλά αυτό δεν παίζει κανένα ρόλο. Δεν μπορεί να προσδιορισθεί η προέλευση και γι' αυτό ούτε η γνησιότητα του. Μπορεί να πει κανείς μόνο ότι είναι εύστοχο. Το γεγονός ότι οι *Πέρσαι* ή οι *Αίτναι* δεν είναι *τεμάχη* από Ομηρικό γεύμα είναι τόσο τετριμμένο, ώστε διστάζει κανείς να θυμίσει πως η εξαίρεση απλώς

επιβεβαιώνει τον κανόνα. Δεν πρέπει να νομίζει κανείς ότι είναι ατυχής η προσπάθεια να καταταχθούν οι τραγωδίες σύμφωνα με τον επικό κύκλο, αφού η συντριπτική πλειονότητα τους προέρχεται από αυτόν. Αν πάλι αντιτένει κανείς ότι καλώς ή κακώς κάθε τραγικός ήταν υποχρεωμένος να αντλεί από τον Όμηρο, αυτό θα ήταν απελπιστικά αφελές' μα εδώ ακριβώς έγκειται η καινοτομία: η τραγωδία λαμβάνει ομηρικό περιεχόμενο χάρη στον Αισχύλο. Και οι ίδιοι άνθρωποι θα εξηγήσουν κατόπιν από μόνοι τους ότι ο Αισχύλος δηλώνει μόνο πως η δική του, όπως και κάθε άλλη ποίηση, είναι ουσιαστικά ένα τμήμα μόνο από το γεύμα, του οποίου «μάγειρας» είναι ο Όμηρος, δηλαδή ο ποιητής της *Ιλιάδας* και της *Οδύσσειας*, επειδή χωρίς αυτές δεν θα είχε δημιουργηθεί η αρχαία ελληνική ποίηση. Τι σημαίνει «μάγειρας ενός γεύματος»; Ο Όμηρος έχει μαγειρέψει ό,τι σερβίρει ο Αισχύλος. Αν αυτό δεν αφορά το υλικό, δηλαδή εκείνο που πραγματικά έχουν κοινό ο Αισχύλος και ο Όμηρος, τότε τι αφορά;

60. Η σύγχρονη ποιητική φτάνει βέβαια στο σημείο να εξηγεί την ποίηση σαν «κυριακάτικη φορεσιά δίπλα στα καθημερινά ρούχα». Για τον κύκλο, στον οποίον αυτή αποτελεί το ευαγγέλιο (ή την Πεντάτευχο του Μωυσή), ταιριάζει ίσως καλύτερα ο χαρακτηρισμός «κυριακάτικο παράρτημα στην εβδομαδιαία εφημερίδα». Αλλά ο Όμηρος και ο Πλάτων, ο Herder και ο Goethe δεν ήταν ε-
πιημένοι λόγιοι ούτε εργάστηκαν για τέτοιου είδους ανθρώπους. Και σε τελική ανάλυση ο καλός θεός δεν έχει ώρες συνεργασίας μόνο τις Κυριακές 9-11 π.μ.

61. Οι παροιμίες με επιμύθιο (Haupt, *Opuscula*, τόμ. II, σ. 395, Crusius, *Ana-lecta critica ad paroemiographos Graecos*, σ. 73) είναι ήδη ημιτελείς αφηγήσεις και είναι ωστόσο πληρέστερες από το απλό ηθικό δίδαγμα. Βεβαίως η παροιμία μπορεί να αποτελείται και από μια μόνο εικόνα, όπως *κακού κόρακος κακόν ώόν* ή «τό μήλο κάτω από τη μηλιά θα πέσει»' έπειτα μπορεί να ενυπάρχει σε αυτήν ό,τι προσφέρει η ομηρική παρομοίωση (*ώς ουκ εστί λέονσι και άνδράσι όρκια πιστά*), και στην περίπτωση αυτή υπάρχει μια μοναδική απτή εικόνα. Αυτό που ονομάζεται αφελώς γνωμικός αόριστος είναι στην πραγματικότητα ο χρόνος του μύθου, που συλλαμβάνει και εκφράζει το γενικό ως μεμονωμένη περίπτωση. Το γνωμικό επίσης είναι απλώς το κατάλοιπο από τη διήγηση της συγκεκριμένης περίπτωσης, κατά την οποία ειπώθηκε. *Χρήματ' άνήρ* είχε πει ο φτωχός Αριστόδημος στη Σπάρτη (Αλκαίος 50 Bergk, Πίνδαρος, *Ισθμιόνικος* 2). «Μην ξεχνάς τόν λόγον του 'Αδμήτου κι αγάπα τους γενναίους» (Πράξιλλα 3)' και *τάδε Φωκνλί-δεω*. Στα αποφθέγματα επίσης των επτά σοφών αυτός που τα διατύπωσε σχετίζεται πάντα με το περιεχόμενο τους. Τι θα ήταν το *τέλος δρα μακρόν βίου* χωρίς τη νουβέλα του Κροΐσου; Όταν ο κανόνας των καθηκόντων του ευγενούς δίνεται με τέτοιον τρόπο στις *Υποθήκες* του Χείρωνα ώστε ο μεγαλύτερος ήρωας να διδάσκεται από τον δικό του και πολλούς άλλους δασκάλους, αυτό εμείς το αποκαλούμε παραβολή και παραβολή αποκαλούμε ό,τι ο Πλάτων ονομάζει *Σωκρατι-κάς λόγους*. Στην περίπτωση μας ισχύει το εξής: παρασυρόμαστε από το κακό πνεύμα στην άνυδρη στέπα της αφαίρεσης. Στην πραγματικότητα το μυθικό στοιχείο δεν είναι ένα κέλυφος, αλλά ένα ζωντανό σώμα, ενώ η αδιάφθορη ψυχή δεν έχει σταματήσει να ψάχνει τα πράσινα λιβάδια.

62. Ο Nathan επίσης λέει: «τό ύψιστο θαύμα είναι ότι τα αληθινά, τα γνήσια θαύματα μπορούν, πρέπει να γίνονται για μας τόσο καθημερινά». Ο Lessing το αντιλαμβάνεται αυτό μόνο με τη βοήθεια συλλογισμών, ωστόσο το αντιλαμβάνεται. Οι πραγματικοί ποιητές προσφέρουν την αποκάλυψη άμεσα.

63. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι οι *Διός γοναί*, όπως τις διηγείται ήδη ο Ησίοδος. Το παιδί που έχει προορισθεί για την υψηλότερη θέση, κυνηγημένο από έναν τύραννο ανατρέφεται ως έκθετο από τα ζώα του δάσους, τελικά μεγαλώνει και οδηγείται κατά τρόπο θαυμαστό στη νίκη: ένα πασίγνωστο μοτίβο του ηρωικού μύθου. Αυτό είναι άτοπο για τον κυρίαρχο του ουρανού, τον οποίο η θρησκεία μπορεί να φαντασθεί μόνο ως αιώνιο, και για τη θρησκεία δεν είχε καμιά απολύτως σημασία το γεγονός ότι κάπου σε μια γωνιά της Κρήτης, όπου γεννήθηκε ο Δίας, βρισκόταν επίσης θαμμένος. Οι ιδιαίτερες συνθήκες που επικρατούν εκεί απαιτούν μια διαλεύκανση, και τα ευρήματα του Ι-δαίου άντρου δείχνουν καθαρά ότι η θρησκεία που κρύβεται πίσω από τον ελληνικό μύθο δεν ήταν ελληνική.

64. Αν η αρχή της ενότητας της πλοκής έχει παρεξηγηθεί τόσο, ώστε να πιστεύεται πως επιτρέπεται μια μόνο δέση της πλοκής, και στο όνομα της να ακούγονται επικρίσεις για την *Εκάβη* και τον *Ηρακλή* του Ευριπίδη ή για τον *Βασιλιά Αηρ* και τον *Έμπορο της Βενετίας*, αυτό συνέβη, επειδή κανείς δεν βασίστηκε στο πρωτότυπο κείμενο του Αριστοτέλη. Ακόμη και ο Götz ανταποκρίνεται στην πραγματική αριστοτελική απαίτηση, έστω και αν παραμένει δίκαια κατηγορία εναντίον του το *έπεισοδιώδες*. Αλλά ο *Ερρίκος Α* ή ο *Faust* δεν την ικανοποιούν.

65. Κάρες απαρτίζουν τον χορό, επειδή αυτοί είναι οι καταλληλότεροι για τον νεκρικό θρήνο. Το ότι ο Σαρπηδών είναι δικός τους ηγεμόνας, και μόνο παρεπιπτόντως ηγεμόνας των Λυκίων, δείχνει ότι η διαμόρφωση του μύθου έγινε στη Μίλητο, κάτι που υποδηλώνεται και από τη σύνδεση του Σαρπηδόνα με την Κρήτη: η ενδοχώρα της Μιλήτου είναι Καρική.

66. Αρχαία υπόθεση στον *Ορέστη* και από αυτήν αντλεί το σχολ. 1691 του ίδιου δράματος και η αρχαία υπόθεση στην *Άλκηστη*. Αυτή μνημονεύει σε ένα χειρόγραφο (Laurentianum C) το όνομα του συντάκτη της, του Δικαιάρχου, που είναι εντελώς ακατανόητο, αν δεν το συνδέσει κανείς με αυτή την αισθητική κριτική. Εκεί ακριβώς ανάγεται η πολύτιμη ιστοριολογιοτεχνική πραγματεία, η οποία συνήθως ονομάζεται *Περί κωμωδίας*, παρότι σώζει παλαιότερες πληροφορίες και πιθανώς ανάγεται στη *Χρηστομάθεια* του Πρόκλου.

Σήμερα μπορεί να τη βρει κανείς στη νέα έκδοση του Studemund (*Philologas* 46, 13). Με τη διαφορά ότι οι περικοπές του Τζέτζη εκεί δεν αξίζουν καθόλου την προσοχή μας.

67. Αρχαία υπόθεση και Σχόλια στον στ. 922.

68. Στις μοντέρνες αντιλήψεις σχετικά με την τραγωδία της ανθρώπινης μοίρας έχει συντελέσει και η ιδιαίτερη προτίμηση που είχε ο Σοφοκλής για τους χρησμούς, μια τεχνοτροπία που συμβάλλει πολύ περισσότερο στην οικονομία του δράματος από ό,τι ο από μηχανής θεός. Ο σύγχρονος αναγνώστης φυσικά δεν μπορεί να εντοπίσει στον χρησμό κανένα ικανοποιητικό κίνητρο των γεγονότων, στην καλύτερη περίπτωση διαπιστώνει μια ωμή αυθαιρεσία του θεού. Ο Σοφοκλής, που συμφωνεί και εδώ με τη γνώμη του Ηρόδοτου, πίστευε, όμως, ακράδαντα στους χρησμούς και, ακόμη και αν τους επινοούσε, θεωρούσε την επινόηση του απολύτως πιθανή. Για τον πιστό αυτά ήταν γεγονότα: τόσο ο ίδιος, όσο και οι άλλοι πρέπει να τα εναρμονίσουν με την κοσμοθεωρία τους, και αυτό θα συμβεί ανεξάρτητα από το πώς θα το επιτύχουν.