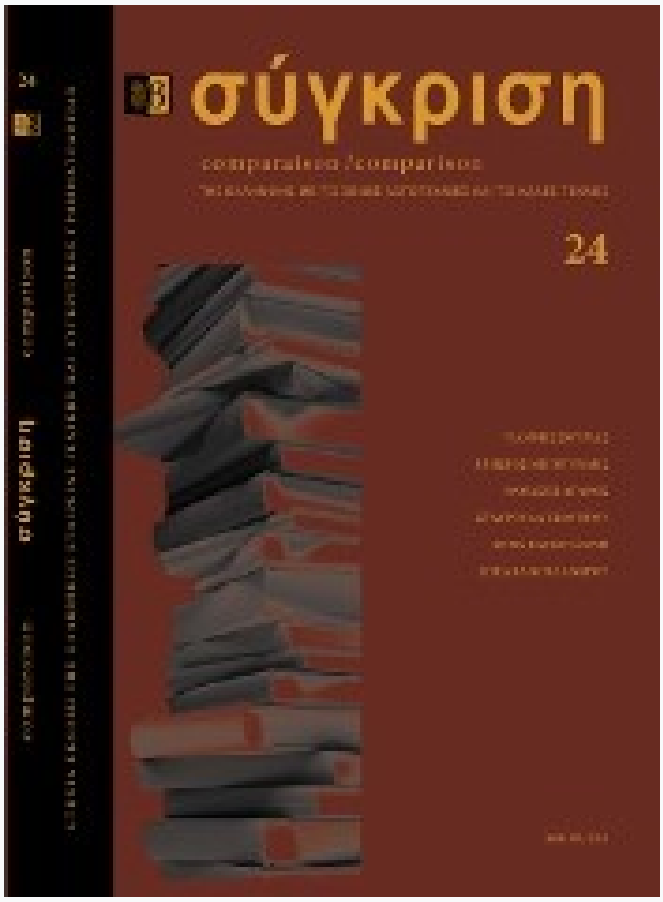
ePublishing
ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Σύγκριση

Τόμ. 24 (2014)



Η «Ύβρις» του Άδμητου από το 438 π.Χ. στον 20ό (και τον 21ο) αιώνα

Στέλλα Κουλάνδρου

doi: 10.12681/comparison.18

Βιβλιογραφική αναφορά:

Κουλάνδρου Σ. (2014). Η «Ύβρις» του Άδμητου από το 438 π.Χ. στον 20ό (και τον 21ο) αιώνα. *Σύγκριση*, *24*, 85–93. https://doi.org/10.12681/comparison.18

ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΛΑΝΔΡΟΥ

Η «Ύβρις» του Άδμητου από το 438 π.Χ. στον 20ό (και τον 21ο) αιώνα

Ο άνθρωπος είναι το μόνο ον που δύναται να συμπεριφερθεί ως «θεός», καθώς είναι το μόνο ον που διαθέτει αυτογνωσία, δηλαδή που γνωρίζει ότι γνωρίζει. Ο άνθρωπος, ως εκ τούτου, είναι το μόνο ον που υπερβαίνει τα όντα· αυτή η ιδιότητά του συνιστά το περιεχόμενο της ελευθερίας του. Έτσι, ο άνθρωπος μπορεί να αποπειραθεί να οικειοποιηθεί τη θεϊκή ιδιότητα. Η οντολογική αυτή ελευθερία αποτελεί κατάσταση του πνεύματός του, το οποίο μπορεί να «υπερφρονήσει» και να διαπράξει «ύβριν». Άρα, η ύβρις είναι αμαρτία του πνεύματος.[1]

Οι περισσότεροι ήρωες της αρχαίας τραγωδίας «υπερφρονούν», υπερβαίνουν τα κοινώς παραδεκτά «όρια» και διαπράττουν την ύβριν. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Άδμητου στην *Άλκηστη*, το αρχαιότερο σωζόμενο έργο του τρίτου τραγικού ποιητή, ο οποίος διαπράττει την ύβριν να θεωρεί τη δική του ζωή πολυτιμότερη από εκείνη των άλλων, με αποτέλεσμα να τους ζητεί ανενδοίαστα να θυσιαστούν στη θέση του, να φιλονικεί με τον γέρο πατέρα του, που αρνείται να τον «αντικαταστήσει» στην πορεία του στον Άδη, ενώ δέχεται απερίσκεπτα την αυτοθυσία της γυναίκας του.

Είναι αλήθεια ότι συχνά ο Ευριπίδης επιχειρεί την αποηρωοποίηση των ηρώων, την κάθοδό τους από το «βάθρο» στο οποίο τους τοποθετούσε ο Όμηρος, και ενίοτε οι δύο προγενέστεροι τραγικοί, επιδιώκοντας κατ᾽ αυτόν τον τρόπο να διατυπώσει την τάση αμφισβήτησης της εποχής του. Ο χαρακτηρισμός του Άδμητου, εν πρώτοις, θα ολοκληρωνόταν με τα πλέον αρνητικά επίθετα: υπερφίαλος, κενόδοξος, αχάριστος, εγωκεντρικός. Ο εν λόγω ήρωας εμφανίζεται αρχικά συντετριμμένος μπροστά στον επικείμενο χαμό της γυναίκας του και χρεώνει τη συμφορά τους στην κακοβουλία κάποιου θεού: «ὁρᾷ σὲ κἀμέ, δύο κακῶς πεπραγότας, οὐδὲν θεοὺς δράσαντας ἀνθ᾽ ὅτου θανῇ» («Μας βλέπει δυο δυστυχισμένους, που δεν εβλάψαμε σε τίποτα τους θεούς για να πεθάνεις», στ. 246-247).[2] Είναι κωμικοτραγικές οι επικλήσεις του στην Άλκηστη «να μην τον αφήσει», τη στιγμή που ο ίδιος είναι ο υπαίτιος του θανάτου της: «μὴ πρὸς θεῶν τλῇς με προδοῦναι, μὴ πρὸς παίδων οὓς ὀρφανιεῖς, ἀλλ᾽ ἄνα, τόλμα· σοῦ γὰρ φθιμένης οὐκέτ᾽ ἂν εἴην» («Για τους θεούς μας, μη μ᾽ αφήσεις, στ᾽ όνομα των παιδιών μας που θα μένουν ορφανεμένα, ανασηκώσου, θάρρος· άμα χαθείς, ζωή δεν έχω», στ. 275-278). Εξίσου κωμικοτραγική είναι η δήλωσή του ότι, αν ήξερε τα λόγια και τη μουσική του Ορφέα, για να μαγέψει της Δήμητρας την κόρη ή τον άνδρα με τραγούδια, θα κατέβαινε ευθύς στον Άδη να πάρει την Άλκηστη (στ. 357-359).[3] Η ειρωνεία του ποιητή, όμως, κο-

ρυφώνεται στη σκηνή της αντιπαράθεσης του Άδμητου με τον πατέρα του, όπου λογομαχούν για το ποιος είναι πιο άξιος να παραμείνει στη ζωή: ο μεν Άδμητος αναρωτιέται μήπως ο Φέρης δεν αποτελεί τον γνήσιο γονιό του, συνεπώς αξίζει «πατέρα και μητέρα» να αποκαλεί τη γυναίκα που θυσιάστηκε για χάρη του, και δηλώνει ότι στο εξής «είναι νεκρός» για τους γονείς του, ο δε Φέρης αντιτείνει ότι χαίρεται εξίσου με εκείνον να αντικρίζει το φως και δεν «χρωστά» να πεθάνει για λογαριασμό του (στ. 629-705).

Δίπλα σ' αυτόν τον φαινομενικά «μικρό» άνδρα, στέκει αγέρωχη η ενάρετη και «μεγαλοπρεπής» φιγούρα της Άλκηστης. Ο χαρακτήρας της σκιαγραφείται μέσα από τα λόγια του χορού των Θεσσαλών, χορού ιδιαίτερα «ενεργητικού», που δεν διστάζει να διατυπώσει ευθαρσώς την κρίση του: «Ἄλκηστις, ἐμοὶ πᾶσί τ' ἀρίστη δόξασα γυνὴ πόσιν εἰς αὐτῆς γεγενῆσθαι» (στ. 83-85), «οὐ φίλαν ἀλλὰ φιλτάταν γυναῖκα» (στ. 231-232), «τὰν ἀρίσταν γυναῖκα» (στ. 235-236). Είναι ευδιάκριτο ότι η πράξη της είναι συνειδητή: «ἐγώ σε πρεσβεύουσα κἀντὶ τῆς ἐμῆς ψυχῆς καταστήσασα φῶς τόδ' εἰσορᾶν, θνῄσκω παρόν μοι μὴ θανεῖν, ὑπὲρ σέθεν» («Τη ζωή μου δίνω, τιμώντας σε, για τη ζωή σου, κι έτσι πεθαίνω, για να χαίρεσαι του ήλιου το φέγγος», στ. 282-284), οφείλεται όμως στην ολιγωρία των γονιών του Άδμητου: «καίτοι σ' ὁ φύσας χή τεκοῦσα προύδοσαν, καλῶς μὲν αὐτοῖς κατθανεῖν ἥκον βίου, καλῶς δὲ σῶσαι παῖδα κεὐκλεῶς θανεῖν» («Σε προδώσαν όμως η μάνα κι ο γονιός σου, ενώ μπορούσαν, μια κι είχαν την κατάλληλη ηλικία, να σώσουν το παιδί τους, δοξασμένα πεθαίνοντας», στ. 290-292). Έχει επίγνωση τι αρνείται και τι προσφέρει: «ψυχῆς γὰρ οὐδέν ἐστι τιμιώτερον» (στ. 301), ζητώντας ως «αντίχαρη» την προστασία των παιδιών της από κάποια αντικαταστάτρια, ενώ αποδίδει κι εκείνη τη συμφορά τους στη θεϊκή αναλγησία: «ἀλλὰ ταῦτα μὲν θεῶν τις ἐξέπραξεν ὥσθ' οὕτως ἔχειν» (στ. 297-298).

Φαινομενικά, όταν σ' ένα ζευγάρι ο ένας φθάνει σε σημείο αυταπάρνησης τέτοιο που να θυσιάζει τη ζωή του για τον άλλον, πρόκειται για ιδεατό ζευγάρι – η παρούσα περίπτωση, εντούτοις, είναι διαφορετική.[4] Η Άλκηστη «χαρίζει» τη ζωή της στον Άδμητο είτε από συζυγική αγάπη είτε από θεϊκή ευσέβεια είτε από κοινωνική υποχρέωση (ή για όλα αυτά μαζί), εντούτοις δεν μπορούμε με κανέναν τρόπο να υποθέσουμε ότι ο Άδμητος θα έπραττε ανάλογα, αν βρισκόταν σε παρόμοια θέση. Ο δραματουργός υπογραμμίζει τη «φυσική» υποχρέωση μιας γυναίκας να θυσιαστεί για τον άνδρα της. Η επιστροφή της Άλκηστης στη ζωή παρουσιάζεται ως δώρο στον σύζυγο· είναι εύγλωττο, άλλωστε, ότι η σωτηρία της επιτυγχάνεται χάρη στην παρέμβαση ενός ξένου.

Ο Ευριπίδης φαίνεται να τονίζει ότι ο γάμος, η κοινωνική σύμβαση, έχει περισσότερες «υποχρεώσεις» για το ένα μέλος: το θηλυκό. Η αφοσίωση της Άλκηστης οφείλεται πρωταρχικά στην αποδοχή της κοινωνικής επιταγής για το πώς πρέπει να λειτουργεί σωστά ο «οίκος»[5] τα λόγια της είναι δηλωτικά: «ὦ λέκτρον, ἔνθα παρθένει' ἔλυσ' ἐγὼ κορεύματ' ἐκ τοῦδ' ἀνδρός, οὗ θνῄσκω πέρι, χαῖρ'· οὐ γὰρ ἐχθαίρω σ'· ἀπώλεσας δ' ἐμὲ

μόνην· προδοῦναι γάρ σ' ὀκνοῦσα καὶ πόσιν θνῄσκω» («Κρεβάτι μου, που εδώ σ' αυτόν τον άντρα την παρθενιά μου χάρισα και τώρα γι' αυτόν πεθαίνω, χαίρε· όμως εσένα δεν σε μισώ· μονάχα εμέ αφανίζεις· δεν λόγιασα ποτέ μου να προδώσω τον άντρα μου κι εσένα, γι' αυτό σβήνω», στ. 177-181). Ο δραματουργός φαίνεται να εξαίρει τη γυναικεία αυτοθυσία, όχι όμως να επιδοκιμάζει την επικρατούσα κατάσταση – ούτε βέβαια να την αποδοκιμάζει ανοιχτά. Η ρήση του Φέρη: «φημὶ τοιούτους γάμους λύειν βροτοῖσιν, ἢ γαμεῖν οὐκ ἄξιον» («Τέτοιοι γάμοι λέω πως ωφελούνε τους ανθρώπους, αλλιώς να μην παντρεύεται κανένας», στ. 627-628) αντιμετωπίζεται με καυστική διάθεση από τον τραγικό ποιητή· άλλωστε, ο χορός του ήδη δήλωσε ότι: «οὔποτε φήσω γάμον εὐφραίνειν πλέον ἢ λυπεῖν» («Ποτέ μου δεν θα πω απ' τον γάμο πως γεύεσαι περισσότερες χαρές ή λύπες», στ. 238-239). Ο ρόλος της Άλκηστης ήταν να αποτελέσει το «όργανο» μακροβιότητας του οίκου της –και αντεπεξήλθε άψογα! Όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει ο Cedric Whitman, «από δραματουργική άποψη, η σιωπή της Άλκηστης έχει μια απλή και ουσιαστική εξήγηση: δεν έχει τίποτε να πει... Η *Άλκηστη* είναι τραγωδία, τραγωδία της επιστροφής από τον Θάνατο στον Θάνατο που λέγεται Ζωή, ο Ευριπίδης τα εξετάζει και τα δύο με ψυχρή αντικειμενικότητα».[6]

Μολαταύτα, η σκιαγράφηση του Άδμητου δεν μπορεί να παραμείνει μέχρι τέλους μονομερής[7] – στην περίπτωση αυτή δεν θα επρόκειτο για τραγικό πρόσωπο. Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό κάθε τραγικής πράξης είναι, ακριβώς, η «ηθική αμφισημία», ενώ το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό κάθε τραγικού ήρωα είναι η τοποθέτησή του ανάμεσα στο καλό και το κακό, δίχως τη συναγωγή «βέβαιων» συμπερασμάτων.[8] Κατ' αυτόν τον τρόπο, όπως στις περισσότερες ελληνικές τραγωδίες το «μήνυμα» συνοψίζεται στο «πάθει μάθος», την τραγική συνειδητοποίηση μέσα από τον πόνο, το «μήνυμα» της ευριπίδειας *Άλκηστης* θα μπορούσε να συνοψισθεί στο «ἄρτι μανθάνω» (στ. 940) του Άδμητου. Ήδη η Θεράπαινα είχε επισημάνει ότι «οὔπω τόδ' οἶδε δεσπότης, πρὶν ἂν πάθῃ» («Ο αφέντης δεν το νιώθει, προτού πάθει», στ. 145), «καὶ κατθανὼν τἂν ὥλετ', ἐκφυγὼν δ' ἔχει τοσοῦτον ἄλγος, οὗ ποτ'– οὐ λελήσεται» («Άμα πέθαινεν εκείνος, θα χάνονταν μονάχα, τώρα που 'χει ξεφύγει, θα 'χει τόσο μέγα πόνο, που θα του μείνει αξέχαστος για πάντα», στ. 197-198). Ο ήρωας, πράγματι, συνειδητοποιεί αργά ότι η θυσία που ζήτησε στράφηκε εναντίον του και ότι ο δικός του θάνατος θα ήταν προτιμότερος από τον ζωντανό μοναχικό θάνατο που καλείται εφεξής να βιώσει: «ἰώ, στυγναὶ πρόσοδοι, στυγναὶ δ' ὄψεις χήρῳν μελάθρων. ἰώ μοί μοι. αἶ αἶ. ποῖ βῶ; ποῖ στῶ; τί λέγω; τί δὲ μή; πῶς ἂν ὀλοίμαν;» («Ωω! Μισητός γυρισμός, ορφανών παλατιών μισητές όψεις. Αλίμονο, αχ! Πού να σταθώ, πού να πάω; Τι να λέω και πού να σωπαίνω; Αχ! μακάρι να πέθαινα», στ. 861-864). Παρότι υπολογίζει μέχρι τέλους την κακή φήμη που θα του αποφέρει η ενέργειά του, η απόγνωσή του είναι ειλικρινής.[9] Συνακόλουθα, η «ύβρις» του Άδμητου τιμωρήθηκε από την επακολουθούμενη «άτη» (την οδύνη για τον χαμό της γυναίκας

του) και στο τέλος επήλθε η «δίκη», η «αποκατάσταση» δηλαδή της αρμονίας. Η αρχαία τραγωδία καταδεικνύει την ατελή ανθρώπινη φύση, διατηρεί όμως ακέραια την πίστη της σ' αυτήν.[10]

Η ύβρις του Άδμητου στην Ευρώπη του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου

Στον μύθο της Άλκηστης προστρέχει η Marguerite Yourcenar, μεσούντος του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου (1942). Η συγγραφέας θεωρεί πως πρωταρχική απόφαση του σύγχρονου ποιητή που έρχεται αντιμέτωπος με μυθολογικό θέμα είναι ο βαθμός του αναχρονισμού που θα αποπειραθεί να του αποδώσει· η ίδια δηλώνει πως στο *Le mystère d'Alceste* πλησίασε τον μύθο «ευλαβικά», δίχως ενστάσεις και λοξοδρομήματα· επιδίωξε να τον κάνει προσιτό στο σημερινό κοινό, ανασύροντας από μέσα του αφενός την αιώνια ιλαροτραγωδία του πένθους αφετέρου το «μυστήριο» της ανάστασης.[11]

Καθώς η δραματουργός κρίνει πως το θέμα ανταποκρίνεται στη σύγχρονη κοσμοαντίληψη, ακολουθεί σε γενικές γραμμές την ιστορία όπως την αφηγείται ο τρίτος τραγικός, προσπαθώντας να διατηρήσει τα κοινά στοιχεία των δύο εποχών και να επεξεργαστεί κάποια άλλα, έτσι ώστε να ανήκουν σε όλες τις εποχές. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο Άδμητος και η Άλκηστη δεν είναι πια βασιλιάδες της Θεσσαλίας, αλλά ανδρόγυνο μιας απλής αγροικίας. Ο χορός από Θεσσαλούς πολίτες έχει μεταμορφωθεί στο κωμικοδραματικό μπαλέτο των Ενοχλητικών (από την comédie-ballet *Les Fâcheux* του Μολιέρου), για το οποίο ο αλλότριος πόνος και το πένθος συνιστούν θέαμα και αφορμή για κοινωνικό σχολιασμό. Ο Θάνατος εμφανίζεται ως μαυροφορεμένη γυναικεία φιγούρα και διεξάγει λεκτικό αγώνα με τον Ηρακλή, η φαιδρότητα, η αφέλεια και η χοντροκοπιά του οποίου διατηρούνται.

Η Marguerite Yourcenar ολοκληρώνει την αποηρωοποίηση που είχε ξεκινήσει ο έλληνας τραγικός στο πρόσωπο του Άδμητου. Ο εγωκεντρισμός του εκδηλώνεται στον υπέρτατο βαθμό, καθώς θεωρεί υποχρέωση των γύρω του να θυσιαστούν για τη δική του σωτηρία. Είναι χαρακτηριστική η προτροπή στη γυναίκα του να θεωρήσει το πρόσωπό του ως «σταθερό σημείο», να μην της αποσπά τίποτε την προσοχή. Η ειρωνεία κορυφώνεται όταν ο σύζυγος ιδιοποιείται τη θέση απλώς «μιας από τις συμπτώσεις στο πεπρωμένο της Άλκηστης». Θεωρεί πως ο θάνατος του θύματος αποτελεί «γιορτή» που θα του εξασφαλίσει την υστεροφημία του, γι' αυτό και πρέπει να τον σεβαστεί. Ο ίδιος αρκείται στον χαρακτηρισμό «τέρας εγωισμού και ψυχρότητας», που θα του αποδώσουν οι μελλούμενοι ποιητές.[12]

Η Άλκηστη, από την πλευρά της, υστερεί ελαφρά από την «αρίστη γυναικών» του Ευριπίδη. Παρουσιάζεται ως η δύναμη δίπλα στον αδύναμο άνδρα. Προβάλλεται σαφώς ερωτευμένη με τον άνθρωπο για τον οποίο θυσιάζεται, κάπου όμως στέκει αμήχα-

νη μπροστά στις βουλές του· ομολογεί πως, την ώρα του θανάτου, το βλέμμα του της προκαλεί φόβο και μίσος. Η συγγραφέας αποκαλύπτει πως στον τρόπο που χειρίστηκε τη συζυγική σχέση θέλησε να υπολανθάνει «το σχεδόν ιερό δράμα του ζευγαριού», δίχως απόπειρα εφαρμογής ψυχολογικού ρεαλισμού. Αναπόφευκτα, η τελετουργική θυσία της τραγικής ηρωίδας θα μετατραπεί σε ψυχολογική θυσία, εντούτοις, πρέπει, κατά τη γνώμη της, να διατηρηθεί μεστή και καθαρή η μελωδική ή ποιητική γραμμή στον πόνο της Άλκηστης και στην απόγνωση του Άδμητου.[13] Το ζευγάρι υιοθετεί όλες τις δυνατές στάσεις: περνά από εκδηλώσεις αγάπης σε εκδηλώσεις μίσους, αλληλοκατηγορείται, δίνει υποσχέσεις αιώνιας πίστης.[14] Στο τέλος, όμως, ο Άδμητος επωμίζεται την ευθύνη του θανάτου: «Εγώ, ο σύζυγος, σκότωσα την Άλκηστη», καθώς νιώθει ότι δεν θα τιμωρηθεί ποτέ αρκετά γι᾽ αυτήν του την πράξη, ενώ διαρκώς αυτοπροσδιορίζεται ως «ο χήρος της Άλκηστης», «ο σύζυγος της Άλκηστης». Όπως και ο ευριπίδειος ήρωας, συνειδητοποιεί εκ των υστέρων πως η θυσία που ζήτησε ήταν μάταιη και διακηρύττει τον παραλογισμό του κόσμου: «Άσπλαχνοι θεοί που επιτρέψατε να πεθάνει η Άλκηστη!».[15]

Ως προς τον τρόπο που καταγράφεται η γονική σχέση, ο εγωιστής πατέρας Φέρης του αρχαίου δράματος στη σύγχρονη συγγραφέα «διαμοιράζεται» στο ζεύγος των γερόντων γονιών, το οποίο εμφανίζεται με τη χωριάτικη αμφίεσή του και την τραγελαφική αδιαφορία του, πιασμένο «α λα μπρατσέτα». Η μητέρα, ως κακή πεθερά, στο άκουσμα του θανάτου της νύφης, απλώς επισημαίνει πως εκείνη «δεν είχε γερή κράση», ενώ αν ο γιος της «είχε πάρει κορίτσι από τα μέρη τους», σύμφωνα με τις υποδείξεις της, «αυτό δεν θα είχε συμβεί». Ο πατέρας αρνείται να δει το νεκρό σώμα της Άλκηστης, καθώς «δεν είναι υγιεινό πράγμα», ενώ κυνικά προθυμοποιείται να χαρτζιλικώσει τον γιο προς ανακούφιση του πένθους του. Ο Άδμητος απορρίπτει την ψεύτικη ζωή που του χάρισαν, τη στιγμή που αποτελεί αιτία θανάτου για τους άλλους, και συνειδητοποιεί πως τον αντιμετώπιζαν διαδοχικά σαν κούκλα, παιχνίδι, δοχείο προκαταλήψεων, δούλο, σαν την καλύτερη εξασφάλιση για το μέλλον τους.[16]

Ο τραγικός ποιητής βάζει στον πρόλογό του τον Απόλλωνα να αναλαμβάνει εν μέρει την ευθύνη, μετριάζοντας ή -μάλλον- «σχετικοποιώντας» την «ύβριν» του ήρωα, ξεγελώντας τις Μοίρες και προσφέροντας στον Άδμητο την εναλλακτική λύση της θυσίας κάποιου άλλου στη θέση του. Στο σύγχρονο έργο, δεδομένης της ιστορικής συγκυρίας, έχει ενδιαφέρον να καταγράψουμε την κοινωνική και ηθική πλευρά της ύβρεως να θυσιάζουμε άλλους για δικούς μας σκοπούς. Η Yourcenar αποφεύγει τις σαφείς αναφορές στην επικρατούσα κατάσταση· αρκείται σε υπαινικτικές νύξεις. Ίσως με τη σκανδαλώδη ετούτη πράξη η συγγραφέας να αποπειράται την καταγγελία της πολιτικής αλαζονείας, που εκείνη την εποχή επιδίδεται σε μαζικές θανατώσεις. Χαρακτηριστική είναι η κυνικότητα του πατέρα, με την οποία αναφέρεται στη νεκρή: «Όχι ότι είμαστε άκαρδοι,

όχι... Αλλά στην ηλικία μας έχουν δει πολλά τα μάτια μας... Αν έπιανα να σκέφτομαι όλα τα γελάδια που ψόφησαν μέσα στο καλοκαίρι!».[17]

Ο παραλογισμός της επιβληθείσας ποινής εγγράφεται στους περίπλοκους νόμους της Μοίρας. Είναι άκρως αποκαλυπτικό το σχόλιο της Γειτόνισσας: «Κομμάτι ύποπτη αυτή η ιστορία».[18] Η επεκτατική διάθεση των πολεμοκάπηλων στηρίζεται συνήθως στη θέση της μοιραίας και «φυσικής» υπεροχής κάποιων έναντι της πλειονότητας. Ο Ηρακλής είναι ο ήρωας-μαχητής· έρχεται να «θωρακίσει τους δίκαιους σκοπούς»· παρέχει την πυγμή του στην υπηρεσία των αδυνάτων, για να επαναφέρει την ισορροπία. Η βελγίδα συγγραφέας φαίνεται να έχει συνειδητοποιήσει πως τα πιο ηχηρά μηνύματα μπορεί να τα περάσει η τέχνη όχι με την απροκάλυπτη και κραυγαλέα επίθεση στην αταξία του κόσμου, αλλά με την υπαινικτική δήλωση της αλήθειας.

Η ύβρις του Άδμητου στην Ελλάδα του 2012 μ.Χ.

Στην «ύβριν» του Άδμητου επανέρχεται με ιδιαίτερα καυστικό τρόπο ο Ανδρέας Στάικος, με το *Άλκηστις και όνειρα γλυκά*, επιστρατεύοντας έντονα το στοιχείο του μυστηρίου και της αντιπαράθεσης είναι-φαίνεσθαι, αλήθειας-ψέματος.[19] Το έργο δομείται γύρω από τις δύο σταθερές «παραμέτρους» της δραματουργίας του Στάικου: αφενός τον θεματικό άξονα Έρως-Θάνατος και αφετέρου την αισθητική του ψέματος· οι παράμετροι αυτές αλληλοεμπλέκονται, ενώ «το ψέμα, ως λεκτικό, ακουστικό ή ορατό σημείο, μπαίνει στην υπηρεσία του ακατάλυτου διπόλου έρως-θάνατος».[20] Όπως παραδέχεται ο συγγραφέας, το ευριπίδειο έργο τού παρείχε μόνον το πρόσχημα, για να ξεδιπλώσει τις πτυχές της θεατρομανίας του· δεν επιδίωξε την ανακαίνιση του αρχαίου κειμένου ούτε τη δημιουργία μιας «νεοκλασικής τραγωδίας».[21] Κατ᾽ αυτόν τον τρόπο, ο Στάικος εμπνέεται από την αρχαία *Άλκηστη*,[22] αλλά την ίδια στιγμή την υπονομεύει συθέμελα, στηριζόμενος πρωταρχικά στην κωμική της πλευρά.

Η αποηρωοποίηση του Άδμητου, την οποία αποπειράθηκε -έστω υπαινικτικά- ο Ευριπίδης, κορυφώνεται με την πένα του σύγχρονου δραματουργού, ο οποίος δεν αφήνει περιθώρια «ηθικής αμφισημίας», αλλά επιτρέπει την εξ ολοκλήρου αρνητική σκιαγράφηση του εν λόγω ήρωα. Έτσι, ο «μεγαλειότατος» των Φερών αναδεικνύεται σε υπερφίαλο, κενόδοξο, στυγνό και ανενδοίαστο άτομο, ερωτικά ακόρεστο, που δεν διστάζει να χρησιμοποιεί τους πάντες στην ικανοποίηση των προσωπικών του επιθυμιών και φιλοδοξιών. Καθώς είναι ανύπαντρος τη στιγμή που καταφθάνει η «ουρανόσταλτη» εντολή της θανάτωσής του, με την απαλλακτική ρήτρα της αντικατάστασής του από τη γυναίκα του (εδώ το εναλλακτικό πρόσωπο-αντικαταστάτης δηλώνεται σαφώς), διοργανώνει ακρόαση για να επιλέξει την υποψήφια μελλοθάνατη σύζυγο (Άλκηστη), την υποψήφια βασική ερωμένη (Σμάρω) και την υποψήφια αναπληρωματική ερωμένη

(Ιόπη): «Άδμητος: Η Άλκηστις, η Άλκηστις είναι η βασίλισσα της ημέρας και η Σμάρω η βασίλισσα της νύχτας!».[23]

Ο Στάικος, ωστόσο, θα τονίσει ιδιαίτερα την αναπόφευκτη τιμωρία του Άδμητου, υποβάλλοντάς τον στην απόλυτη γελοιοποίηση, μέσα από ένα παιχνίδι σταδιακών ανατροπών, όπου το φαίνεσθαι ακυρώνεται κλιμακωτά και αποκαλύπτεται το είναι. Το μόνο άτομο που διατηρεί απαρχής μέχρι τέλους την αλήθεια του και την ηθική του ακεραιότητα είναι η πρωταγωνίστρια, η οποία -όπως και η τραγική προκάτοχός της- διακρίνεται για τα αισθήματα αυταπάρνησης και φιλαλληλίας: «Άλκηστις: Εγώ, Άδμητε, γεννήθηκα για να αγαπήσω. Και είχα την ατυχία να αγαπήσω έναν βασιλιά. Και την τύχη να αγαπήσω έναν άνδρα».[24] Όπως τη σκιαγραφεί η Ιόπη, «η Άλκηστη είναι η πιο αγνή και όμορφη ύπαρξη που γέννησε η πλάση εις τους αιώνες των αιώνων».[25] Το καλό και η αλήθεια της Άλκηστης αποτελούν τους απρόσμενους εξωτερικούς παράγοντες, που διασαλεύουν την υπάρχουσα, γερά εδραιωμένη τάξη, η οποία ερείδεται στο κακό και το ψέμα. Η Άλκηστη σταδιακά ανακαλύπτει τη φαυλότητα και την εσωτερική κενότητα των άλλων και «ανασταίνεται»[26] χάρη στη δειλή απόφαση του Άδμητου, η φτωχή Άλκηστη αναδεικνύεται στην πιο αξιοζήλευτη ηρωίδα, θυσίας και αυταπάρνησης παράδειγμα.[27]

Ο Άδμητος, από την πλευρά του, γοητεύεται από την ενάρετη προσωπικότητα της Άλκηστης, επιχειρεί να εξιλεωθεί -«Ένιωσα την ανάγκη να τιμήσω τη γυναίκα που με αγάπησε πραγματικά, τη γυναίκα που θυσιάζεται για μένα»-[28] και προσπαθεί να απαγκιστρωθεί από το ψέμα, που τον κρατά δέσμιο στον παλιό του εαυτό - «Σμάρω: Για ποια αλήθεια μου μιλάς; Και το ψέμα; Το ψέμα, Άδμητε, δεν ήταν το ιδανικό μας; Το ιδανικό που μας ένωσε; Άδμητε, πρόδωσες το ψέμα... Νόμιζα πως είχα γνωρίσει έναν άνδρα αδίστακτο, έναν άνδρα υποκριτή και ψεύτη, έναν άνδρα αντάξιό μου. Κι εσύ, αίφνης, από την αλήθεια και την ειλικρίνεια κεραυνοβολημένος, αναδεικνύεις τη χωριάτισσα σε βασίλισσα, την ανύπαρκτη στο παν, το αθώο θύμα σου σε θεά! Τι ντροπή, Θεέ μου, τι ντροπή! Δεν θα το φανταζόμουν ποτέ ότι η υποκρισία και η ψευτιά σου θα στέρευαν».[29] Παρά ταύτα, στο τέλος αποκαλύπτεται η γύμνια των εκπροσώπων της «νόθης» πραγματικότητας και η «ύβρις» του Άδμητου τιμωρείται, στο παρόν έργο, όμως, υπό τη μορφή της μαύρης φαρσοκωμωδίας, ενός κωμικοτραγικού θεατρικού παιχνιδιού.

Συμπερασματικά: Η σύγχρονη Ύβρις

Η αρχαία τραγωδία θεμελιώνεται στο τριαδικό σχήμα «Ύβρις–Άτη–Δίκη»: ο υβριστής ήρωας ξεπερνά τα όρια (προκαλώντας τη μοίρα του, επιχειρώντας να ερευνήσει τη φύση του, να ανακαλύψει τον εαυτό του, μη σεβόμενος τη θεϊκή εντολή, παραβιάζοντας άγραφους νόμους...)· η Άτη σπεύδει προς τιμωρίαν του (στερώντας του οικείους ανθρώ-

πους, αφαιρώντας τη δική του ζωή διαμέσου της εκδίκησης άλλων, γελοιοποιώντας τον...)· στο τέλος, όμως, κατά κύριο λόγο, επικρατεί η Δίκη, η δικαιοσύνη, η αρμονία. Το σχήμα αυτό ισχύει σε μια εποχή κατά την οποία η επικρατούσα κοσμοαντίληψη «βεβαιώνει την πίστη της στο νόημα του υπάρχειν, άρα στη λογικότητα του κόσμου αλλά και στην ηθική αρμονία της ατομικής και κοινωνικής ζωής».[30]

Ο τελικός «θρίαμβος» της δίκης, της ισορροπίας και της αρμονίας, βέβαια, δεν είναι απόλυτος και ενίοτε τίθεται σε αμφισβήτηση· ακόμη και για τον πιο «αισιόδοξο» ποιητή από τους τρεις, τον Αισχύλο, η επιβεβαίωση της νίκης εναντίον των παλαιών δυνάμεων δεν έχει τόσο τον χαρακτήρα της διαπίστωσης όσο τον χαρακτήρα της ελπίδας και της έκκλησης, με την αγωνία διαρκώς παρούσα, ακόμη και κατά τον τελικό θρίαμβο:[31] στο τέλος της αισχύλειας Ορέστειας «θριαμβεύει» ο νεοθεσπισθείς Άρειος Πάγος, εντούτοις, όπως επισημαίνει και ο Douglas Cairns, το ζήτημα της δικαιοσύνης παραμένει άλυτο[32] ο σοφόκλειος Οιδίπους «θεώνεται» στον Κολωνό, εντούτοις διατηρεί την ίδια άκαμπτη και απόλυτη στάση μέχρι τέλους.[33] Στον Ευριπίδη «ενισχύεται» ακόμη περισσότερο η αίσθηση της έλλειψης λογικής συνοχής και «ισορροπίας» στον κόσμο (οι *Τρωάδες*, ενδεικτικά, ολοκληρώνονται στην απόλυτη καταστροφή).[34] Μολαταύτα, στις περισσότερες ελληνικές τραγωδίες υπογραμμίζεται ότι ο «παθών» θα «μάθει» και κατόπιν –ίσως– θα «δικαιωθεί» μέσα από το πάθος και το μάθος του.[35] Ο Gilbert Murray ορίζει την τραγωδία ως εξής: είναι το «τραγούδι» ή το «παραμύθι» που αναφέρεται στους «θανάτους» και τις «ανήκουστες συμφορές» και μας επιβραβεύει με την αποκάλυψη –ή ίσως την πλάνη– πως υπάρχουν άλλες αξίες αποδεκτές από τον άνθρωπο, πέρα από τις οφθαλμοφανείς αξίες της φυσικής ζωής ή του θανάτου ή της ευτυχίας ή της συμφοράς και πως για να αποκτηθούν το πνεύμα του ανθρώπου μπορεί και, πράγματι, κυριεύει τον θάνατο.[36]

Ο Άδμητος της ευριπίδειας *Άλκηστης* αποτελεί «ιδιαίτερη» φυσιογνωμία. Άνθρωπος γεμάτος φιλαυτία, ο οποίος δεν διστάζει να ζητεί από τους άλλους να θυσιαστούν για χάρη του. Ο ήρωας αυτός έχει ξεπεράσει κατά πολύ τα όρια της ηθικής συμπεριφοράς, θεωρώντας εαυτόν σημαντικότερον αλλήλων[37] έχει τυφλώσει τον εαυτό του με όμορφα λόγια, στερείται όμως ταπεινοφροσύνης απέναντι στην πολυπλοκότητα της ανθρώπινης ζωής.[38] Η Rosemary Nielsen θεωρεί ότι πυρήνα της *Άλκηστης* αποτελεί η αλαζονική –ή ίσως η «ελαφριά»– αντιμετώπιση του θανάτου· όταν ο θάνατος αντιμετωπίζεται ως «ζήτημα ανθρώπινης διαπραγμάτευσης», τότε μπορούμε να περιμένουμε μόνο «αναίσθητη» συμπεριφορά απέναντί του. Ο Ευριπίδης επιχειρεί να αφαιρέσει τη μάσκα της «ευπρέπειας» από τους ανθρώπους, υπογραμμίζοντας ότι, υπό ιδιαίτερη πίεση, ο εγωισμός θριαμβεύει. Όταν κάτι «παράλογο» (η «εξαγορά» του θανάτου) φαντάζει –έστω και «παραμυθιακά»– εφικτό, αλλοιώνεται η αίσθηση περί αλήθειας και ψεύδους,

περί ηθικότητας και φαυλότητας. Ενώ όλοι θεωρούν ότι έχουν «νικήσει», καθείς με τον τρόπο του, η αλήθεια βρίσκεται στα λόγια του Εύμηλου: «ὄλωλεν οἶκος» (στ. 415).[39]

Η Ύβρις αποτελεί το πλέον διαχρονικό αμάρτημα, στο οποίο εξακολουθούν να ολισθαίνουν και οι ήρωες της σύγχρονης δραματουργίας. Σήμερα, βέβαια, η πίστη σε κάποια υπέρτατη δύναμη έχει κλονιστεί, ως εκ τούτου οι ήρωες συχνά τοποθετούν τον εαυτό τους στο «απυρόβλητο» και τον θεωρούν ελεύθερο να διαπράττει αλόγιστα ό,τι επιθυμεί, δίχως να λογοδοτεί σε κανέναν.[40] Η Άτη, εντούτοις, εξακολουθεί να δρα – απ' όπου κι αν προέρχεται. Η διαφορά, όμως, είναι ότι ο θρίαμβος της Δίκης είναι πλέον περισσότερο θαμπός και αμφίβολος από ποτέ, καθώς το πάθος δεν γίνεται πια μάθος, αλλά η υβριστική και παράλογη συμπεριφορά πολλαπλασιάζεται αδιάκοπα.

Ο Ευριπίδης προσπάθησε να «απαλύνει» εν μέρει το κοινό αίσθημα, παρουσιάζοντας το μυθικό «θαύμα» της ανάστασης· στα σύγχρονα έργα, εντούτοις, το «θαύμα» δεν γίνεται πια πιστευτό: Τη μια φορά η νεκρή δεν επιθυμεί τη σωτηρία της και την επιστροφή της στον παράλογο κόσμο· η εκούσια θυσία της μάλλον αποτελεί αποτέλεσμα απογοήτευσης, καθώς έχει συνειδητοποιήσει ότι ο Άδμητος είναι εξαιρετικά «λίγος» για την αγάπη που του προσφέρει.[41] Την άλλη φορά, η καλοσύνη και η αλήθεια της Άλκηστης δεν αρκούν για να σκεπάσουν και να ξεπλύνουν την ψευτιά και τη βρομιά της γης· ο Άδμητος θα καταλήξει θύμα του εαυτού του και θα υπομείνει τη μοίρα που ο ίδιος «παρήγγειλε», ύστερα από έναν μάταιο αγώνα εξαγνισμού και έχοντας βιώσει, αντ' αυτού, τη γελοιοποίηση.[42]

Συνεπώς, η «τραγωδία» εξακολουθεί να βιώνεται και να ακολουθεί την ίδια εξελικτική σειρά, δίχως όμως την ίδια κατάληξη: στη σύγχρονη εποχή είναι πλέον αμφίβολη η «Δίκη» και ακόμη πιο αμφίβολη η «Κάθαρση». Ο Bernard Dort θεωρεί ότι ζούμε σ' έναν τραγικό κόσμο, δίχως τραγωδία. Έναν κόσμο του οποίου το τραγικό είναι, ίσως, ότι δεν επιδέχεται «κάθαρση». Κόσμο της επανάληψης και όχι της επίλυσης, σκοτισμένο από το φάντασμα κάποιας αδύνατης υπερβατικότητας – κάποιου Γκοντό, πιθανότατα.[43]

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1 Χρήστος Μαλεβίτσης, «Ύβρις και Αμαρτία», *Περί του τραγικού*, Αθήνα, Αστρολάβος / Ευθύνη, 1986, σ. 52.

2 Ευριπίδης, *Άλκηστις* μτφρ. Τάσος Ρούσσος, Αθήνα, Κάκτος, 1993.

3 Ο Michael Lloyd, ωστόσο, θεωρεί ότι η συμπεριφορά του Άδμητου είναι εν γένει «κανονική» και θεμιτή, καθώς το θέμα της αποδοχής της θυσίας της γυναίκας του είναι ήδη «δεδομένο» από την έναρξη του έργου. Ο Άδμητος απλώς μεταχειρίζεται το σύνηθες «λεξιλόγιο» του θρήνου. Όπως εκτιμά ο αναλυτής, «το έργο μπορεί να ιδωθεί ως έρευνα του τρόπου που συμπεριφέρεται ένας άνδρας, ο οποίος έχει ήδη αποδεχτεί

τη θυσία της γυναίκας του για τη δική του διάσωση» και ο ίδιος κρίνει ότι ο ήρωας συμπεριφέρεται «σωστά» καθ' όλη τη διάρκεια της τραγωδίας («Euripides' *Alcestis*», *Greece & Rome*, τόμ. 32 / τχ. 2 (1985), σ. 119-131).

4 Chariclia Baconicola-Ghéorgopoulou, «Le mariage et le couple», *L'absurde dans le théâtre d'Euripide*, Αθήνα, Bibliothèque Sophie N. Saripolos, 1993, σ. 271-275.

5 Philip Vellacott, *Ironic Drama: A study of Euripides' method and meaning*, Κέμπριτζ, Cambridge University Press, 1975, σ. 101.

6 Cedric Whitman, *Ο Ευριπίδης και ο κύκλος του μύθου*, μτφρ. Ευαγγελία Θωμαδάκη, Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 1996, σ. 141-142.

7 Η Anne Burnett υπερασπίζεται «τις αρετές» του Άδμητου [Erich Segal (επιμ.), «The virtues of Admetus», *Oxford Readings in Greek Tragedy*, Οξφόρδη, Oxford University Press, 1983, σ. 254-271].

8 Όπως παρατηρεί ο David Kovacs, «ο Άδμητος δεν είναι ευαπόδεικτα ούτε ήρωας ούτε απατεώνας -αυτό ακριβώς απαιτεί και η ιστορία. Το πόσο κακό άτομο είναι θα κριθεί κατά τη διάρκεια του έργου, εφαρμόζοντας τις επιεικείς κρίσεις του μύθου και τις κατηγορηματικές κρίσεις της πραγματικής ζωής. Είναι σαφές ότι, για τη λειτουργία της ιστορίας, η συμπεριφορά του δεν πρέπει να είναι ευκρινής, εξίσου σαφές όμως είναι ότι η τελική του ευτυχία δεν πρέπει να ιδωθεί ως τερατωδώς άδικη επιβράβευση μιας εντελώς ανάξιας συμπεριφοράς. Το σημαντικό στην περίπτωση του Άδμητου δεν είναι ο χαρακτήρας του αυτός καθεαυτόν μα η αξιοσημείωτη θέση του. Όταν οι συνήθεις κανόνες της θνητότητας αναστέλλονται, κανείς άλλος πέρα από την Άλκηστη δεν αποδεικνύεται ευγενές άτομο» (Euripides, *Cyclops–Alcestis–Medea*, εισαγωγή-επιμέλεια David Kovacs, The Loeb Classical Library, Λονδίνο, Harvard University Press, 1994, σ. 156).

9 Ο Charles Segal, εντούτοις, υποστηρίζει ότι το πένθος του Άδμητου ξεκινά με τόσο βαρύ φορτίο εγωκεντρισμού, ώστε ίσως παραμένει πολύ βαρύ, για να μπορέσει να ελαφρυνθεί κατά τη δική του αλλαγή. Στο τέλος, ειδικά, την ώρα που ο ήρωας αποφασίζει να αποδεχτεί τη θεωρούμενη ξένη που εμφανίζει ο Ηρακλής, ο μελετητής παρατηρεί ότι «ο Άδμητος προδίδει την υπόσχεσή του, ακριβώς τη στιγμή που φαίνεται να εκπληρώνει την τραγική "αναγνώριση" του πάθει μάθος» («Euripides' *Alcestis*: Female death and male tears», *Classical Antiquity*, τόμ. 11 / τχ. 1 (1992), σ. 143, 147).

10 Όπως επισημαίνει ο Μενέλαος Γκίβαλος, «τα δεινά συνδέονται με την ατελή φύση του ανθρώπου. Τα πάθη, η ασέβεια, η απρονοησία αναδύονται από την αρχετυπική ανθρώπινη φύση, από τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά του έλλογου όντος. Όμως, σε κάθε περίπτωση, τα αρχέγονα ένστικτα, τα πάθη, δεν μπορούν να θίξουν μία "περιοχή" της ανθρώπινης φύσης, που χαρακτηρίζεται από την αθωότητα, την αγνότητα, την αγαθή προαίρεση... Η ακύρωση της μιας πλευράς της ανθρώπινης φύσης αφήνει ανέγγιχτα -και στην ουσία αποκαλύπτει- τα χαρακτηριστικά της αγαθής φύσης του ανθρώπου... Τα δεινά, τελικώς, ορθώνονται και συνυπάρχουν με τον ηρωισμό, την αυτοθυσία, την ηθική αρχή, οδηγούν συχνά σε πράξεις απελπισίας, με αποτέλεσμα η συμφορά να πλήττει εξίσου τον ένοχο μαζί με τα θύματα του εγκλήματός του. Διατηρείται όμως ακέραια η πίστη στην ανθρώπινη φύση» [«Οι αντινομικές σχέσεις της εποχής μας ως "μήτρα" συγκρότησης του "τραγικού"», Θόδωρος Γραμματάς / Γιάννης Παπαδόπουλος (επιμ.), *Τραγικό και Τραγωδία στην εποχή της παγκοσμιοποίησης*, Αθήνα, Διάδραση, 2011, σ. 127-128].

11 Μαργκερίτ Γιουρσενάρ, *Θέατρο ΙΙ*, μτφρ. Ιωάννα Χατζηνικολή, Αθήνα, Χατζηνικολή, 2005, σ. 116-117.

12 *Στο ίδιο*, σ. 135-144.

13 *Στο ίδιο*, σ. 121.

14 «*Άδμητος*: Έλα τώρα, Άλκηστη, δεν σου ζήτησα εγώ να πεθάνεις! *Άλκηστη*: Όχι· αλλά κάθε σου χειρονομία, κάθε σου χαμόγελο, κάθε σου ματιά και κάθε χάδι σου απαιτούσε μια παραίτηση. Κάθε σου αγκάλιασμα εξουθένωνε γλυκά, σοφά την Άλκηστη. Πεθαίνω μια και καλή,

είναι ευκολότερο. *Άδμητος*: Με απεχθάνεσαι; *Άλκηστη*: Σε λατρεύω. Είναι το ίδιο. *Άδμητος*: Δεν μ' αγαπάς πια. *Άλκηστη*: Αγαπάει κανείς την πληγή του; Νοιάζεται για το μαχαίρι; *Άδμητος*: Μα αυτό είναι πραγματικό μίσος! Μερικές φορές μού φαίνεται ότι πεθαίνεις από εκδίκηση. *Άλκηστη*: Σάμπως ξέρω; Είναι σκληρό το να υποφέρεις. Υιοθετώ όλες τις δυνατές στάσεις, ακόμα και του μίσους, σαν τον άρρωστο που συνεχώς στριφογυρίζει με την ελπίδα να υποφέρει λιγότερο. *Άδμητος*: Μην πεθάνεις, αγαπημένη γυναίκα! *Άλκηστη*: Ωραία τα λες. Ευχαριστώ. *Άδμητος*: Μην πεθάνεις! Τι θα απογίνω εγώ όταν μείνω μόνος; *Άλκηστη*: Δεν μπορώ να σε απαλλάξω εγώ από κάθε πόνο!» (*στο ίδιο*, σ. 135-144).

15 *Στο ίδιο*, σ. 144.

16 *Στο ίδιο*, σ. 147-150.

17 *Στο ίδιο*, σ. 149.

18 *Στο ίδιο*, σ. 132.

19 Η Όλγα, ηρωίδα του *1843*, παραδέχεται: «"Την αλήθεια λέω σαν ψέμα. Το ψέμα αλήθεια είναι για μένα", όπως έλεγα στο θέατρο, πάνε χρόνια, δεν θυμάμαι σε ποιο έργο» (Ανδρέας Στάικος, *1843 – Καρακορούμ*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 1991, σ. 47). Η εμμονή του Ανδρέα Στάικου στην ψευδαίσθηση, το ψεύδος, τα είδωλα και τους αντικατοπτρισμούς έχει επισημανθεί εκτενώς από την κριτική: Η Χαρά Μπακονικόλα τονίζει ότι «ο Στάικος εύκολα περνάει από το "θέατρο μέσα στη ζωή" στο "θέατρο μέσα στο θέατρο". Και πάντως, είναι βέβαιο ότι από ένα αντιαισθητικό θέατρο προτιμάει έναν αισθητικό βίο. Ή, με άλλα λόγια, από τις χοντροκομμένες αλήθειες του νατουραλιστικού θεάτρου προτιμάει τα κομψά ψέματα της ζωής» («Ανδρέας Στάικος ή Η μελαγχολική πλευρά του σαρκασμού», *Κανόνες και Εξαιρέσεις*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2000, σ. 156) και προσθέτει ότι «το ψέμα είναι στιλπνότερο από την αλήθεια, γιατί σμιλεύεται από τη φαντασία, γιατί δεν είναι "αυτοφυές". Με το παιχνίδι των κατόπτρων και των ειδώλων, η ανθρώπινη ύπαρξη γίνεται αβαρής και "πτητική", και ο κόσμος ένα πεδίο αισθητικών και αισθησιακών πειραμάτων χωρίς φραγμούς. Η τέχνη δεν λογοδοτεί στην αλήθεια. Ούτε και η ζωή, όταν γίνεται τέχνη» (Ανδρέας Στάικος, «Ανδρέας Στάικος: Ένα θέατρο ειδώλων και υπαρξιακών αντικατοπτρισμών», *Φτερά Στρουθοκαμήλου*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2001, σ. 19). Η Καίτη Διαμαντάκου, αντίστοιχα, υποστηρίζει ότι «τα θεατρικά πρόσωπα του συγγραφέα δεν έχουν πάψει να αναπαράγουν και να παραχαράσσουν ακούραστα εαυτόν και αλλήλους, σε μια διαρκή εκδήλωση της υπαρξιακής ανάγκης και της ζωτικής αγάπης των ίδιων και του δημιουργού τους για τα είδωλα και τις μεταμορφώσεις, για την παραπλάνηση και την ψευδαίσθηση, τελικά για το ίδιο το διεγερτικό ψέμα και τη ζωογόνο δύναμη της πλασματικής υπόστασής του ενάντια στην ανία της αλήθειας, την επανάπαυση της πιστότητας και την ατονία της καθημερινότητας» [Andréas Chatzisavas (επιμ.), «Τα αλλεπάλληλα είδωλα της φανταστικής γυναίκας στο θεατρικό έργο του Ανδρέα Στάικου», *Lapithos: Histoire et Littérature – Le double dans la littérature Néo-hellénique (Actes du XIXème Colloque International des Néo-hellénistes des Universités francophones – Nancy, 23-25 Mai 2003)*, Μπεσανσόν, Éditions Praxandre, 2006, σ. 415].

20 Αφροδίτη Σιβετίδου, «Οι εμμονές του ψεύδους», *Η θέαση της σιωπής στο θέατρο του Ανδρέα Στάικου*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2000, σ. 90.

21 «Ανδρέας Στάικος: Όταν ο Άδμητος έγινε Δον Ζουάν», Συνέντευξη του Ανδρέα Στάικου στον Γιάννη Μπασκόζο, *Το Βήμα*, 20.5.2012.

22 Σε παλαιότερη συνέντευξή του, ο δραματουργός έχει δηλώσει ότι εμπνέεται περισσότερο από το ίδιο το θέατρο παρά από την καθημερινή ζωή. Κι αυτό διότι το θέατρο «συμπυκνώνει» την ιστορία και τη ζωή. Τα πρόσωπα από τα οποία εμπνέεται πρέπει να διαθέτουν αυτό που ο ίδιος θεωρεί «θεατρικότητα»: «εκτροχιασμό από την πραγματική ζωή». Ο εκτροχιασμός αυτός συμβαίνει όταν το πρόσωπο λαμβάνει διαστάσεις οριακές, διαστάσεις συμβόλου ή ήρωα· όταν το πρόσωπο αποκτά τη δύναμη ενός «νεκρού» προσώπου, όταν το πρόσωπο γίνεται «η πεμπτουσία του προσώπου του» («Ανδρέας Στάικος: Η ενδελέχεια της ψευδαίσθησης», Συνέντευξη του Αν-

δρέα Στάικου στην Καίτη Διαμαντάκου, *Θεατρογραφίες*, τχ. 3 (1998), σ. 65-74).

23 Ανδρέας Στάικος, *Άλκηστις και όνειρα γλυκά*, Αθήνα, Κίχλη, 2012, σ. 31.

24 *Στο ίδιο*, σ. 38.

25 *Στο ίδιο*, σ. 51.

26 *Στο ίδιο*, σ. 54.

27 *Στο ίδιο*, σ. 58.

28 *Στο ίδιο*, σ. 63.

29 *Στο ίδιο*, σ. 62.

30 Χρήστος Μαλεβίτσης, «Ύβρις–Άτη–Δίκη», *Περί του τραγικού*, σ. 43.

31 Jean-Pierre Vernant, «Εντάσεις και αμφιλογίες στην αρχαία ελληνική τραγωδία», *Μύθος και Τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα Α΄*, μτφρ. Στέλλα Γεωργούδη, Αθήνα, Ζαχαρόπουλος, 1988, σ. 28.

32 Douglas Cairns, «Ηθικές αξίες», *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, επιμ. Justina Gregory, μτφρ. Μαρία Καίσαρ / Όλγα Μπεζαντάκου / Γαρουφαλιά Φιλίππου, Αθήνα, Παπαδήμας, 2010, σ. 424-427.

33 Κατά τον Δημήτρη Μαρωνίτη, το τέλος του *Οιδίποδα επί Κολωνώ* πρέπει να κριθεί «αμφίβολο» και ο θάνατος του ήρωα «αινιγματικός», «μετεωρισμένος ανάμεσα στις ευνοϊκές Ευμενίδες και στις αμείλικτες Ερινύες» («*Οιδίπους επί Κολωνώ*: Μια διφορούμενη τραγωδία», *Χ Διεθνής Συνάντηση Αρχαίου Ελληνικού Δράματος, 2000: 2500 χρόνια Αρχαίου Ελληνικού Δράματος: Παράδοση και προοπτικές – ΧΙ Διεθνής Συνάντηση Αρχαίου Ελληνικού Δράματος, 2002: Θηβαϊκός Κύκλος*, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών 2007, σ. 347).

34 Η Mary Lefkowitz υποστηρίζει, εντούτοις, ότι αν η Εκάβη και οι Τρωαδίτισσες γνώριζαν ότι οι θεοί δεν έχουν ξεχάσει την Τροία και ότι ήδη ετοιμάζουν την εκδίκηση των Ελλήνων και αν έδιναν πίστη στα προφητικά λόγια της Κασσάνδρας θα πείθονταν ότι ο Δίας παραμένει ο ρυθμιστής της ισορροπίας του κόσμου [Judith Mossman (επιμ.), «Impiety and Atheism», *Oxford Readings in Classical Studies: Euripides*, Οξφόρδη, Oxford University Press, 2003, σ. 102-121].

35 Ο Χρήστος Μαλεβίτσης επισημαίνει: «Στην τραγωδία δεν κρίνεται το αποτέλεσμα, που θα είναι οπωσδήποτε η καταστροφή. Κρίνεται η ποιότητα της στάσεως του τραγικού ανθρώπου. Η οποία δεν ενδιαφέρει αν είναι μάταιη ή όχι. Διότι αυτή εκπληρώθη εν εαυτή» («Τραγική ενοχή και αθωότητα», *Περί του τραγικού*, σ. 50).

36 Gilbert Murray, *Αισχύλος: Ο δημιουργός της τραγωδίας*, μτφρ. Βασίλειος Μανδηλαράς, Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1993, σ. 21.

37 Ο Wesley Smith, παρά ταύτα, θεωρεί ότι ο Άδμητος απλώς είναι «άνθρωπος» που επιθυμεί να ζήσει· δεν μπορούμε αβασάνιστα να τον περιφρονούμε. Το πικρό στην όλη ιστορία είναι η κατάρρευση των αξιών. Ίσως πρόκειται για «περιφρόνηση» του μύθου και της «σιωπηρής εντολής» του να τοποθετεί την πίστη κάποιου στο απρόσμενο, στο εξωπραγματικό (Wesley Smith, «Ironic structure in *Alcestis*», *Phoenix*, τόμ. 14 / τχ. 3 (1960), σ. 145).

38 Dagmar Bartonkova, «Ύβρις και Τύφλωσις στο δράμα του Ευριπίδη *Άλκηστις*», *Έκτο Διεθνές Συμπόσιο Αρχαίου Δράματος: Ύβρις και Τύφλωσις στο Αρχαίο Ελληνικό Δράμα: Σύγχρονες σκηνικές προσεγγίσεις, Κύπρος 1989*, Λευκωσία, Κυπριακό Κέντρο Δ.Ι.Θ., 2002, σ. 147-151.

39 Rosemary Nielsen, «*Alcestis*: A paradox in dying», *Ramus*, τόμ. 5 / τχ. 2 (1976), σ. 92-102.

40 Η ύβρις ισχύει στην αρχαιοελληνική ανθρωποκεντρική αντίληψη, κατά την οποία το θέλημα του θεού είναι ασαφές ή αμφίσημο και η ανθρώπινη βούληση παραμένει ανυποχώρητη μέχρι την καταστροφή. Στην ιουδαιοχριστιανική θεοκεντρική αντίληψη ισχύει η αμαρτία, η οποία δεν οδηγεί στην καταστροφή αλλά στη μετάνοια, επειδή ο άνθρωπος υποτάσσει τη βούλησή του στο θέλημα του θεού, που είναι σαφές (Χρήστος Μαλεβίτσης, «Ύβρις και Αμαρτία», *Περί του τραγικού*, σ. 54-55). Σε μια εποχή που δεν πιστεύει ούτε σε θεό ούτε σε άνθρωπο, ο πνευματικός άξονας δεν είναι ούτε ανθρωποκεντρικός ούτε θεοκεντρικός, αλλά μάλλον «αιωρείται», ενώ η καταστροφή είναι πιο απόλυτη και πιο ανεξήγητη από ποτέ.

41 «*Άλκηστη*: Δεν θυσιάστηκα... Ήθελα να πεθάνω... Ήμουν νεκρή -είχα την ησυχία μου- είχα σπάσει το φθαρτό κέλυφός μου κι εσύ, σε αντάλλαγμα για τον ψυχρό αέρα και τον αγνό τον θάνατο, με ξαναρίχνεις μέσα στην κοπριά, στα ζαρζαβατικά και στις κρεβατίνες του κόσμου των ανθρώπων... (κλαίγοντας) Κι όσο σκέφτομαι πως θα αναγκαστώ να ξαναρχίσω να πεθαίνω για τον Άδμητο!» (Γιουρσενάρ, *Θέατρο ΙΙ*, σ. 179, 181, 182).

42 Η Αφροδίτη Σιβετίδου υποστηρίζει ότι ο Στάικος θεατροποιεί την τραγικότητα: «Ο συγγραφέας μεταμφιέζει τα πρόσωπά του σε θεατρίνους-θεατές της ύπαρξής τους, παρεμβάλλοντας την απαραίτητη απόσταση που σώζει από το τραγικό μέσα από το κωμικό που παίρνει τη θέση του... Ακολουθώντας πιστά τους κώδικες του αληθινού παιχνιδιού, το κωμικό γίνεται ανάχωμα στην τραγικότητα» («Η μεταγραφή του τραγικού», *Η θέαση της σιωπής στο θέατρο του Ανδρέα Στάικου*, σ. 85-88). Στο συγκεκριμένο έργο, μολαταύτα, παρότι είναι έντονη η -λυτρωτική εν μέρει- παρουσία του χιούμορ, το αίσθημα που απομένει είναι μάλλον γλυκόπικρο, με το κωμικό να μην καταφέρνει να «συγκρατεί» ολοκληρωτικά την τραγικότητα.

43 «Est-il une tragédie au XXe siècle?», *Encyclopædia Universalis France*, τόμ. 16, Παρίσι, Encyclopædia Britannica, Inc., 1968, σ. 237.

ABSTRACT

Stella Koulandrou: Admetus' "hybris" from 438 B.C. to the 20th (and the 21st) century.

The article attemps the comparative study of Admetus' "hybris", as shown in Euripides' *Alcestis*, Yourcenar's *Le mystère d'Alceste* and Staikos' *Alcestis and Sweet Dreams*. In Euripides' tragedy, despite the initial negative characterization of the hero, is maintained until the end the "moral ambiguity" and the faith in human's nature. In Yourcenar's play, with indirect echoes of the war era, the criticism to the hero is stronger and the ironical view of the writer bitter. The bitterness culminates by Staikos' view, in whose play dominates the element of theatricality and of the hero's mocking, through a black tragicomedy. Therefore, the "tragedy" is still experienced and it still follows the same evolutionary series, but without the same conclusion: in modern era, "Dike" is more questionable and "Katharsis" is more dubious than ever. Bernard Dort believes that we live in a tragic world, without tragedy. A world whose tragedy is, perhaps, that there is no "Katharsis". A world of repetition and not of resolution, darked by the ghost of a weak transcedence – of somebody Mr. Godot, probably.