

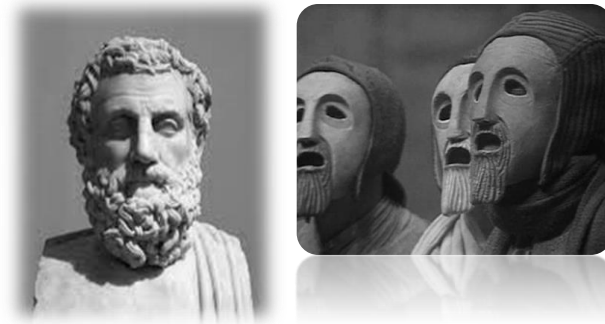
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ ΑΙΣΧΥΛΕΙΑΣ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑΣ ΣΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΤΗΣ ΠΛΑΙΣΙΟ

Άννα Λάζου
Επίκουρη καθηγήτρια Φιλοσοφικής ανθρωπολογίας ΕΚΠΑ

Περίληψη

Στο πλαίσιο θεωρητικής και πρακτικής προετοιμασίας για το χοροθεατρικό δρώμενο *Πέρσαι-Αισχύλος* από την ερευνητική και καλλιτεχνική ομάδα *δρΥός ΤόΠοι*, στο διάστημα 2020-2021 στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, επιχειρώ την φιλοσοφική σύνδεση δύο γνωστών τραγωδιών του Αισχύλου, *Πέρσαι* (472 π.Χ.) & *Ευμενίδες* (από την τριλογία της *Ορέστειας* 458 π.Χ.), λαμβάνοντας υπ' όψη (1) φιλοσοφικές & ανθρωπολογικές αναφορές του αισχύλειου λόγου - σώμα/ψυχή, δικαιοσύνη, ύβρις, θεραπεία, (2) την ιστορική πραγματικότητα και τις μεθοδολογικές προϋποθέσεις της έρευνας του αρχαίου δράματος στο σύγχρονο περιβάλλον (συγκριτική, διεπιστημονική και διαμαθησιακή προσέγγιση), (3) σύγχρονες αναγνώσεις κι ερμηνείες από σημαντικούς σκηνοθέτες (Κουν, Τερζόπουλος, Gotsheff κ.ά.). Σε δεύτερο επίπεδο, με στοχαστική αναδίφηση των διαδραστικών δρωμένων της ερευνητικής και καλλιτεχνικής μας ομάδας, αναζητούμε, με βάση το αισχύλειο δράμα, πώς η σύγχρονη αναβίωση του αρχαίου δράματος με τα μέσα του χορού και του σωματικού θεάτρου οδηγεί σε έναν ολιστικό θεραπευτικό σκοπό για τον άνθρωπο σε εναρμόνιση με τη φύση και με αναγνώριση του ιερού και θείου στοιχείου σε αυτήν. Το τραγικό δράμα, καθώς αναπαριστά την άβυσσο της ανθρώπινης ψυχής, την αμαρτία και το ηθικό της έλλειμμα, δείχνει παράλληλα την οδό προς τη σωτηρία μέσα από την άσκηση, το φιλοσοφικό διάλογο και το μέτρο του 'κεχορευμένου' λόγου.





Η τραγωδία των *Περσών* καθώς παρουσιάζεται μόλις μερικά χρόνια μετά την ναυμαχία (472 π.Χ.), προσφέρει την ευκαιρία μιας αναβίωσης των πεπραγμένων και των συνθηκών στις οποίες εκτυλίχθηκε η εισβολή και η ήττα των Περσών, τονίζοντας με το στόμα των ηττημένων εχθρών, στους οποίους οι νικητές οφείλουν σεβασμό, τους βασικούς αρμούς της νίκης, την πολεμική αρετή, την τέχνη ακόμη της μουσικής, αλλά και την θρησκευτική λατρεία. Το έργο αυτό και η αναπαράστασή του είναι μια υποδήλωση σύζευξης της τέχνης με την πολιτική και την ιστορία με μοναδικό τρόπο. Έξω από τα όρια του μύθου ανατάσσει την ιστορική μνήμη σε ένα συνταρακτικό δράμα και μάθημα για τις επερχόμενες γενιές, συγκροτώντας ένα υλικό διαχρονικής μύησης. Επειδή η πραγματικότητα διέπεται από συνεχείς αναταραχές και συγκρούσεις, συγκρούσεις που απειλούν τους ιστορικούς θησαυρούς του αρχαίου πολιτισμού, ο αισχύλειος λόγος είναι συγκροτητικός και συντηρητικός της μεγάλης κληρονομιάς των αξιών. Εδώ ο ποιητής εμφανίζεται και ως φορέας ηθικής ευθύνης σε ιστορικό πλαίσιο. Σαν να ανησυχεί για το μέλλον της πόλης του, φανερώνει στη δραματική πλοκή του έργου εκείνα τα θεραπευτικά χαρακτηριστικά που θα εξασφαλίσουν την κοινωνική ευημερία και την σώφρονα διοίκηση του δημόσιου πλούτου και της πολιτείας, χαρακτηριστικά που ασφαλώς βρίσκονται στον αντίποδα των πράξεων του Ξέρξη, όπως εμφανίζεται ως πάσχων από νόσο φρενών, αλλά και στην τυφλή υπακοή των πλανημένων υπηκόων της βασιλείας του. Βρίσκονται στο σθένος των συνειδητών πολιτών μιας δημοκρατικής διακυβέρνησης, στην αγάπη τους για την πατρίδα και στην αυτοθυσία για την υπεράσπισή της. Είναι το πλαίσιο που υποδηλώνει η τραγωδία, η πραγματικότητα της θεραπευτικής επίδρασής της που αφορά στο μέλλον και στη διαχρονική της ισχύ, πέρα από την παροδική διασκέδαση της θεατρικής απόλαυσης. Το παράδειγμα των Περσών λειτουργεί πράγματι στην προκειμένη ιστορική στιγμή ως πρόληψη και προφύλαξη από αναλογικά σφάλματα στο οικείο περιβάλλον της ελληνικής πολιτικής ζωής.

Ενώ λοιπόν το αρχαίο δράμα του 5^{ου} αιώνα π.Χ. έθιγε ζητήματα που απασχολούσαν την καθημερινότητα των πολιτών, περιέκλειε και γενικότερα αιώνια προβλήματα της ζωής που με την καθολικότητά τους καθήλωναν τους θεατές στρέφοντάς τους και προς τα ενδότερα της ψυχής. Με αυτήν τη διττή στοχοθεσία του η πρακτική του δράματος μετέφερε τη διαδικασία της κάθαρσης από την ανθρώπινη ψυχή στο συλλογικό περιβάλλον της πόλης, υπό την άγρυπνη παρουσία των θεών. Ειδικότερα με τους *Πέρσες* ο Αισχύλος διαλέγει να ασχοληθεί με έναν γειτονικό λαό βαρβάρων που απειλεί τους Έλληνες με την αριθμητική, υλική και πολιτισμική υπεροχή του. Με την ποιητική φαντασία και σκόπιμη ελευθερία να αναπλάθει την πραγματικότητα χάριν ενός σκοπού ηθικού και πολιτικού, οι Πέρσες μετά την ήττα τους στη Σαλαμίνα παρουσιάζονται να υιοθετούν ελληνικά έθιμα και να λατρεύουν Έλληνες ανθρωπόμορφους θεούς. Κατ' αυτόν τον τρόπο ο Αισχύλος δημιουργεί μια δική του πολιτισμική εικόνα των ηττημένων εχθρών, ενώ

ταυτόχρονα διατηρεί το μεγαλείο τους. Μπορούμε να πούμε με το σκηνικό περίβλημα της λαμπρής πομπώδους συμπεριφοράς τους στην αναγνώριση της στρατιωτικής τους κατωτερότητας και του σφάλματος στη διοίκηση της εκστρατείας τους από τον αλαζόνα υβριστή Ξέρξη, ο Αισχύλος κοσμεί με τα μέσα της τέχνης του θεάτρου (χορός, επεισόδια, όψις), την ανώτερη ανθρώπινη αλήθεια του σάφρονα βίου για τους θνητούς και τις ανυπέρβλητες αξίες της συντεταγμένης υπεράσπισης της πατρίδας και της στρατιωτικής ευφύιας κι εγκράτειας. Πρόσφερε επομένως στους Αθηναίους σε μια κρίσιμη περίοδο μετά την τραυματική υπεράσπιση και τις θυσίες του πολέμου ένα δίδαγμα από σκηνής και μια ευκαιρία αποθεράπευσης του τραύματος από τις δικές τους απώλειες κατά το λυσσαλέο αγώνα τους για επιβίωση απέναντι σε πανίσχυρους βαρβάρους. Οι λατρευτικές πρακτικές, όπως οι επικλήσεις, τα εντυπωσιακά στάσιμα, οι δεισιδαιμονίες των εχθρών, και άλλες ιδιαιτερότητες, αποκτούν δευτερεύουσα σημασία, σκιάζονται από την λάμψη των καθολικά ισχυουσών ηθικών αρχών και ακόμα περισσότερο των βιοϊατρικών υποδηλώσεων του ελληνικού πολιτισμού. Διαφαίνεται η δύναμη της πνευματικής υπεροχής των Ελλήνων έναντι των Περσών σε αυτό το έργο, η φιλοσοφική τους προσήλωση στην ηθική και στο μέτρο και αυτό εφαρμόζεται και στην αισθητική φόρμα και δομή του έργου, όπου ο ποιητής αποποιείται τον ρόλο του προνομιούχου αφηγητή, υιοθετεί σχήματα και οράματα της αντίπαλης πολιτισμικής παράδοσης μετατρέποντας το τραγικό άσμα σε πολυφωνία και οδηγεί στην ηθική ανάταση των συμπολιτών του. Σύγχρονοι μελετητές εξετάζουν τις διαφορές κοινωνικές, θρησκευτικές και πρακτικές όψεις της τραγικής δημιουργίας δείχνοντας πώς αυτή ήταν ενσωματωμένη στη ζωή της πόλης, προσανατολισμένη στην εκπαίδευση και θεραπεία των πολιτών (Williams 1979, Rehm 2002).¹

II

Η εκπεφρασμένα διαπιστευμένη από τους γέροντες Πέρσες στην ομώνυμη τραγωδία της νόσου φρενών του ηττημένου Ξέρξη, φορτίζει με μια ανθρωπολογική καθολικότητα την πολεμική σύγκρουση δύο λαών-πολιτισμών και δείχνει τα βαθύτερα στοχάσματα του ποιητή. Η αλαζονεία του βασιλιά συνιστά την ύβρη και βέβαια επιφέρει την επακόλουθη καταστροφή ως άτη, τίση και νέμεση, κατά το αισχύλειο ηθικό σχήμα που εφαρμόζει με μαθηματική ακρίβεια την θεϊκά προκαθορισμένη αναγκαιότητα. Αυτή η καθολικότητα δεν αφορά μόνο του Πέρσες ως λαό, αλλά κάθε λαό, κάθε άνθρωπο, συνεπώς και τους γοητευμένους θεατές του θεάτρου του Διονύσου που προσέρχονται αθρόοι να υπαχθούν στο σωτήριο μάθημα της δραματικής συνεύρεσης. Ενώ λοιπόν παρίστανται εκεί με αφορμή το θέμα της νίκης στην περιβόητη ναυμαχία και της επακόλουθης σωτηρίας της ένδοξης πόλης των Αθηνών κι ενώ υμνείται σε ένα κεντρικό σημείο του έργου το πολεμικό σθένος των Ελλήνων, η εξέλιξη του έργου καταλήγει στην υποδοχή του πάσχοντα ήρωα και στο συνετισμό του από τον σοφό χορό μέσα από ατελεύτητο ομαδικό θρήνο. Τί μας φανερώνει αυτό για τη σημασία της ναυμαχίας στο θεατρικό σύμπαν του Αισχύλου; Φυσικά ότι τα δεινά οφείλονται στην απόκλιση από τις επιταγές του λόγου και την χωρίς τέλος ηθική τιμωρία του

¹ Στο έργο του Raymond Williams την εποχή της συγγραφής του κλασικού *Modern Tragedy* (1979), αναπτύσσεται η μαρξιστικά εδραιωμένη προσέγγιση της αρχαίας τραγωδίας στο σύγχρονο κόσμο με την οπτική μιας κριτικής του πολιτισμού και της κοινωνίας, ενώ σε σειρά έργων του Rush Rehm, ο συγγραφέας μελετά τις χωρικές παραμέτρους της ελληνικής τραγωδίας τονίζοντας την διάδραση της φύσης με την θεατρική κατασκευή στο κοινωνικό, πολιτικό και θρησκευτικό περιβάλλον της κλασικής Αθήνας, δίνοντας έμφαση στην πολιτική φύση της τραγωδίας που δημιουργήθηκε για χάρη της πόλης και χαρακτηρίζει τον θεατρικό πολιτισμό των Αθηνών, όπου το θέατρο αποτελούσε δημόσιο θεσμό μεγάλης σπουδαιότητας και εμβέλειας.

άφρονα αλαζόνα... την απουσία κάθαρσης, αφού λείπει η ολοκλήρωση με μια θαρραλέα αυτοτιμωρητική πράξη, καθώς ο Ξέρξης παραμένει ένας γονατισμένος καταρρακωμένος βασιλιάς, χωρίς λύτρωση, διατηρώντας το ερώτημα για την τύχη του. Παραμένει αλύτρωτος στην σκοτεινή κόλαση του κατεστραμμένου οίκου του. Όμως αυτό το ανοιχτό της επικρεμάμενης τιμωρίας του εχθρού, που ίσως κολάκευε τους νικητές συμπατριώτες του Αισχύλου, λειτουργεί στην θέασή μας ως έναυσμα για εξέλιξη της δραματουργίας του προς μια καθαρά πολιτική και δικαιοδική κατάληξη στην *Ορέστεια*.

Η ιστορική συνύπαρξη των μεγάλων δραματικών ποιητών του 5^{ου} αιώνα π.Χ. με σημαντικούς στοχαστές, όπως ο Ηράκλειτος της Εφέσου και ο Σωκράτης, στο πλαίσιο των δραματικών συγκρούσεων των Ελλήνων με τους Πέρσες, της ίδρυσης αποικιών και ανάπτυξης των πόλεων, και της φθοράς τους, με τον Πελοποννησιακό πόλεμο, είναι ο ‘καμβάς’ των σχέσεων και πλευρών της αισχύλειας δραματουργίας που βασιζόμαστε την εξέτασή μας.² Όπως έχει διαπιστωθεί σε πρόσφατη δημοσιευμένη μελέτη, η πρόσληψη του ηρακλείτειου λόγου είναι εμφανής σε πολλά σημεία των επτά σωζόμενων τραγωδιών του Αισχύλου, όπως επίσης και σε όλο το εύρος των έργων του Σοφοκλή και του Ευριπίδη μπορεί να διαπιστωθεί (Αξιώτης 2021). Με τη μελέτη των ηρακλείτειων αποσπασμάτων αναγνωρίζεται η σημασία των αντιθετικών ζευγών – πολέμου, αρμονίας, νόμου και φωτιάς – για την εκ νέου κατανόηση της δομής των τραγωδιών, ιδιαίτερα της σχέσης του χορού με τις πράξεις και τη λειτουργία των ατομικών ηρώων, δομή και σχέση που μπορεί να συνοψισθεί στην σύγκρουση ατομικότητας και συλλογικότητας, στην ποιητική αναπαράσταση μιας ιστορικής διαλεκτικής, αφού αυτές οι συγκρούσεις επανέρχονται μέσα από τα γεγονότα της ιστορικής πραγματικότητας που βιώνουν οι κάτοικοι των γεωγραφικών περιοχών Ελλάδας και Ιωνίας: αποικίες, επαναστάσεις, εκστρατείες και πόλεμοι. Στη διάχυτη στην ιστορική αυτή πραγματικότητα ρευστότητα, μεταβατικότητα και αλλαγή – ο ηρακλείτειος λόγος, στην κοσμολογική-ανθρωπολογική του διάσταση και ο ηθικός προβληματισμός της αισχύλειας τραγωδίας συμπυκνώνονται στα σχήματα ‘ύβρις-νέμεσις-άτη-τίσις’ και ‘λόγος-ψυχή-βάθος’.³ Οι τραγικοί ήρωες –π.χ. Ξέρξης/Ορέστης- με τις ψυχικές τους συγκρούσεις στο εσωτερικό τους δράμα και με τις πράξεις που αποτυπώνονται εξωτερικά κατά τη δραματική εξέλιξη, στην αντιπαράθεση με το χορό (Πέρσες γέροντες/μυθικές ερινύες), οδηγούνται σε έναν φωτισμό που μπορεί να ιδωθεί και ως συμβολική απελευθέρωση από την νοητική τύφλωση, με την συνειδητοποίηση του πεπρωμένου τους και βέβαια με την αναγνώριση του λάθους τους. Ο δωδεκαμελής χορός -μια εξέλιξη του πολυαριθμότερου διθυραμβικού- δρα ως καταλύτης, αν όχι απλά ως η κοινή γνώμη, για την μεταμορφωτική επίδραση σε ήρωες και κοινό, προς όφελος μιας διαφωτιστικής, μεταφορικά θεραπευτικής, διαδικασίας.

² Σύμφωνα με τις χρονολογίες γέννησής τους οι τρεις γνωστοί δραματικοί ποιητές έχουν διαφορά 15-45 χρόνων μεταξύ τους, έπονται του Ηρακλείτου (540-480 π.Χ.) και είναι σύγχρονοι του Σωκράτη (469-399 π.Χ.) και των μηδικών πολέμων, η δε πνευματική τους ανταλλαγή και ‘συνύπαρξη’ -πέραν της χρονικής- αποδεικνύεται και από πολλές αναφορές σε ιστορικά και φιλοσοφικά κείμενα. Αναφορά στο *Περί Φύσεως* έργο του Ηρακλείτου, βρίσκουμε κατά το Διογένη Λαέρτιο στον Σωκράτη, όταν ερωτήθηκε από τον Ευριπίδη – ο οποίος γεννιέται το 480, έτος θανάτου του Ηρακλείτου, ποια είναι η γνώμη του για το συγκεκριμένο σύγγραμμα και αποκρίθηκε ότι χρειάζεται κάποιος Δήλιος κολυμβητής για την πλήρη κατανόησή του (*DK* 4.3 Διογένης Λαέρτιος, II 22), ενώ αναφέρεται επίσης η παρουσία των φιλοσόφων στο θέατρο και η σχέση τους με τα θεατρικά δρώμενα της πόλης (Geldard 2000: 96).

³ Τα δύο πρώτα (*DK* 1, *DK* 2) από τα 141 σωζόμενα αποσπάσματα του Ηρακλείτου που περιγράφουν συνοπτικά την αδυναμία των ανθρώπων να συλλάβουν και να εφαρμόσουν τον καθολικό λόγο, δηλαδή τον κοινό, αποτέλεσαν όπως μαρτυρείται από τον Αριστοτέλη (*Ρητορική*, Γ5 1407b) την εισαγωγή του *Περί Φύσεως* έργου του. Ο λόγος συνιστά τη βαθύτερη έννοια και συνισταμένη της ηρακλείτειας διαλεκτικής (Μάνος 2018, Geldard 2000, Αξελός 1974).

Πώς εκδιπλώνεται πιο συγκεκριμένα η διαδικασία αυτή και ποιες οι αιτίες της επινόησής της είναι ζητήματα, οι απαντήσεις στα οποία θα πρέπει να ανιχνευθούν στις ιστορικές συνθήκες και στην θεραπευτική λειτουργία της τέχνης στο ευρύτερο πολιτισμικό περιβάλλον της αρχαιότητας. Η τραγικότητα ως μορφή αδήριτης σύγκρουσης μεταξύ αντίπαλων δυνάμεων στη φύση και στην κοινωνία, σε συνάφεια με τον πόλεμο, την έριδα και το 'νείκος', τον αγώνα και τη μάχη, είναι θεμελιώδες στοιχείο του δράματος, ενώ στην αρχαία φιλοσοφία εμφανίζεται στα ποιητικά και διαλεκτικά χαρακτηριστικά στον Ηράκλειτο, αλλά επίσης και στους Πυθαγόρα, Εμπεδοκλή, Δημόκριτο, Πλάτωνα, Αριστοτέλη με διάφορους τρόπους. Όταν η συμμετοχή των Ελληνικών πόλεων στους πολέμους με την εξ ανατολών απειλή συμπαρασύρει σε μεταβολές στην πολιτειακή δομή τους, μεταφέρεται στην ποιητική τέχνη και στη φιλοσοφική διάνοηση ως ένας πολλαπλών αντιλήψεων αντίλαλος. Ο πυρήνας αυτών των μεταμορφώσεων βρίσκεται κατά την άποψή μας στη θεραπευτικότητα του λόγου ως προς τη σχέση του με το σώμα και την κοινωνική του έκφραση. Θεραπευτικότητα γιατί; Μήπως για την απάλυνση του πόνου και των δεινών που οι λογής λογής συγκρούσεις επιφέρουν στον άνθρωπο; Μήπως για τη βελτίωση των όρων ζωής και συμβίωσης, ώστε να μην επανέλθουν στο φάσμα της ανθρώπινης εμπειρίας τα οικεία κακά και οι οδυνηρές επιπτώσεις τους που διαδίδονται ως ανεξέλεγκτη μόλυνση σε εχθρούς και φίλους; Και μήπως στην διαρκή αυτή αναζήτηση υπέρβασης της ασθένειας με τη ρώμη και το υγιές, συνώνυμα με την αρμονία και τη φιλότητα, ανακαλύπτεται η σημασία της διαλεκτικής ατόμου και κοινωνίας, που αποτυπώνεται emphatically στη σχέση ήρωα και χορού;

Ο αισχύλειος χορός είναι φορέας του λόγου, συμπάσχοντας, συγκρατώντας κι ελέγχοντας ταυτόχρονα τις πράξεις των ηρώων. Ακόμα και στην περίπτωση των Ερινύων, ο χορός υφίσταται με θεία παρέμβαση της Αθηνάς την άριστη μεταστροφή προς την συναίνεση και τη φρόνηση. Αν απεικονίζει στη γλώσσα του ποιητή, τις κοινωνικές συγκρούσεις στο αθηναϊκό κι ελλαδικό πλαίσιο, στην πορεία της διαρκώς ισχυροποιούμενης δημοκρατίας επαναφέρει τη σοφία της παλαιότερης πολιτισμικής κληρονομίας για να διδάξει προφυλακτικά τους επιγόνους -ενώ καθαίρει ταυτόχρονα από τα παθήματα «δι' ελέου και φόβου περαίνουσα»- την αποφυγή παρόμοιων λαθών, δίδοντας υποσχέσεις για ένα ευεπίφορο μέλλον.

Εκτός της πρωτοκαθεδρίας του λόγου, τόσο στην φιλοσοφική διάνοηση, όσο και στην δραματική ποίηση με σκηνικό αναπαραστατικό εκτόπισμα το χορό, η αναφορά στο μέτρο αλλά και η χρήση του μέτρου στην άρθρωση του λόγου και στην οδήγηση της σωματικής συμπεριφοράς στο χορό είναι εξ ίσου ηχηρή. Κατά την άποψή μας, η αναγκαιότητα του μέτρου και της ορθοφροσύνης στην αξιολόγηση της ηθικής συμπεριφοράς των θνητών, αντιστοιχεί στην αναγνώριση της κοσμολογικής διάστασης του λόγου και λειτουργεί ως συνένωση των πεδίων στην αναζήτηση μιας συμπαντικής αρμονίας, όπου υπερβαίνονται οι συγκρούσεις και ανωμαλίες του καθημερινού βίου και στην αντικατάσταση των παθών και της σύγχυσης που επικρατεί στον κόσμο των πολλών, από ένα θείο ενιαίο επιστέγασμα εξισορροπητικής θεραπείας.

Η σύγκρουση είναι δεδομένη, είτε ως άφρων προσπάθεια επιβολής στον ασθενέστερο, αλλά και στη φύση (*Πέρσαι*) είτε ως υπαγόμενη στον κύκλο εκδίκησης φόνου με φόνο (*Ορέστεια*), ερμηνευόμενη και ως «ατέρμονη προσπάθεια του ατόμου στο να διαφοροποιηθεί από το συλλογικό» (Αξιώτης 2021), ωστόσο τα μέσα της δραματοουργίας και η επί σκηνής αναπαράσταση υπενθυμίζουν, επιμένουν, εκπαιδεύουν για την ποθούμενη αρμονία σε συνοδεία με το θρίαμβο της ηθικής συνείδησης. Τελικά δεν είναι η επικράτηση του ενός πόλου έναντι του αντιθέτου του

η λύση της συγκρουσιακής κατάστασης – κατάστασης διχασμού, ασθένειας, αστάθειας. Η τραγωδία με τα δημοφιλή της μέσα – το κάλλος της όρχησης, το μυστηριακό συμβολισμό του προσώπειου, την υποβολή της μέλους και τη διαλεκτική της στιχομυθίας – δείχνει σε μια λύση που πρέπει να αναζητηθεί μέσα στο νου, στην επικράτηση του λόγου. Αν ο χορός εκφράζει το λόγο, ως την κοινή σοφία (και όχι γνώμη), βαθύτατα εδραιωμένη στο χρόνο και στην παράδοση, τότε ο δείκτης της επίδρασής του στους αιώνες ως κωδικοποιημένο διαχρονικό μάθημα ανεβαίνει πολύ υψηλά. Ο χορός δεν είναι οι πολλοί, είναι το ‘κεχορευμένο’ μάθημα για τους πολλούς που θα πρέπει να αποτελέσουν την ασπίδα προστασίας των πνευματικών αξιών μέσω του βίου που στηρίζεται στη γνώση και στον συνειδητό ηθικό έλεγχο. Η θεραπεία αυτού του είδους που επιδιώκεται, πέραν της σκηνικής παροδικής κάθαρσης, στο αέναο μέλλον της εναρμόνισης και της ισορροπίας, αποκλειστικά υλοποιείται δε εντός της πόλης, ένα θέμα που φωτίζεται στις αισχύλειες *Ευμενίδες*, έργο του ποιητή στην όψιμη φάση της ζωής του.

Εδώ ας επανέλθουμε στο θέμα της διαλεκτικής σύνδεσης αντιθέτων στη δραματουργική δομή των έργων του Αισχύλου και της φιλοσοφικής της καταγωγής: Η ίδια η δομή προϋποθέτει την ύπαρξη αντίπαλων δυνάμεων, ένα διαρκές στοιχείο αντιπαράθεσης, διαλεκτικής, εναλλαγής καταστάσεων και εξέλιξης προς την ολοκλήρωση μιας φυσικής διαδικασίας: όπου η παραβίαση του νόμου της ισορροπίας και του μέτρου φέρνει την άτη και την τίση, ενώ η δικαιοσύνη προκύπτει ως αποτέλεσμα ανταλλαγής επιχειρημάτων – ‘πολέμου’ στο πεδίο των ιδεών οδηγώντας προς την ηθική δικαίωση και ψυχική απελευθέρωση. Σε σειρά μάλιστα παραδειγμάτων και από τις επτά διασωθείσες αισχύλειες τραγωδίες επισημαίνονται φιλοσοφικά θέματα, ιδιαίτερα στα λόγια του χορού. Π.χ. η υπόμνηση της σημασίας της σωφροσύνης (*Προμ. Δεσμ.* στ. 1036-1038) και της σύνεσης (*Πέρσαι* στ. 829-831), του μέτρου (*Ευμ.* στ. 529-537, *Προμ. Δεσμ.* στ. 507) και της αρμονίας (*Προμ. Δεσμ.* στ. 547-551), της αυτογνωσίας ως στροφής προς τον εαυτό και γνώσης του βάθους της ψυχής (*Χοηφ.* στ. 451-453, *Προμ. Δεσμ.* στ. 309-310). Ο χορός -είτε πρόκειται για γέροντες Αργείτες (*Αγαμέμνων* στ. 788-789, 1562-1564) είτε για Θηβαίους παρθένες (*Επτά επί Θήβας* στ. 686-689, 692-694, 698)- λειτουργώντας ως ενιαίο υποκείμενο (Αριστοτ. *Ποιητ.* 1456a) στο δραματικό διάλογο, υιοθετεί το ρόλο του σοφού συμβούλου απευθυνόμενος στον ήρωα και σχολιάζει τις πράξεις του ηθικοδιδακτικά. Στην ηρακλείτεια, εμπεδόκλεια, πυθαγόρεια και προσωκρατική γενικότερα σύλληψη των αντιθετικών διπόλων -ύπνου/εγρήγορσης, φιλότητας/νείκους, ενός/πολλών, στάσης/δράσης κ.ά.- εδραζόμενων σε μια καθαρή ανάγνωση της διαλεκτικής της φύσης, μπορούν να αναχθούν τα διαλεκτικά τεχνάσματα της σκηνικής αναπαράστασης της αισχύλειας τραγωδίας, τεχνάσματα που οδηγούν σε λύση και τέλος της μεγάλης κεντρικής σύγκρουσης που δομεί τον κορμό τους και κατά την άποψή μας είναι η αντιπαράθεση του ήρωα με την ομάδα/χορό. Πρόκειται για σύγκρουση που διαβάζουμε και ως δυναμική σχέση ατόμου και κοινωνίας, στο πλαίσιο του δημοκρατικού τρόπου ζωής και ρύθμισης των ανθρώπινων πραγμάτων.

Στην διαρκή συγκρουσιακή εναλλαγή αντίθετων καταστάσεων που αναγνωρίζεται τόσο στη φύση όσο και στην κοινωνία και στην τέχνη, διαρκές ζητούμενο παραμένει η αλήθεια στην ολότητα και φιλειρηνική συλλογικότητα που εκφράζεται με την ομοιογένεια της σκηνικής δράσης του χορού αλλά και τη σοφία των λεγομένων του. Δεν θα ήταν αναπόδεικτο να θεωρήσουμε το χορό της αισχύλειας τραγωδίας ως τον εκσυγχρονισμό στο πλαίσιο της εδραιούμενης αθηναϊκής δημοκρατίας του αιώνα του, της λατρευτικής δράσης θιασωτών της διονυσιακής θρησκείας αναγόμενης σε ιστορικά και προϊστορικά βάθη του πολιτισμού. Όπου η μάσκα και ο χορός, η κραυγή και τα βήματα αναπαριστούσαν εξορκίζοντας ταυτόχρονα την παντοδύναμη ιερότητα του θείου στη φυσική του εκδοχή. Το θέατρο στο κέντρο ή στις ακρώρειες της πόλης συνόψιζε και

διέσωζε ταυτόχρονα αυτήν την ακόμη περισσότερο αρχαία -από την κλασική- ενεργητικότητα των ανθρώπων που περικλείει το σώμα και το πνεύμα στην ανθρώπινη ύπαρξη, τον καθένα ξεχωριστά και το σύνολο των όντων μαζί. Σκοπός αυτής της συνύπαρξης στη ζωή της πόλης η ευφυής επινόηση μιας αποκαταστατικής κι εξισορροπητικής τακτικής για την αντιμετώπιση των εχθρών του βίου αλλά και ως προφύλαξη από μελλοντικά λάθη.



III

Σπουδαίοι σύγχρονοι σκηνοθέτες του θεάτρου καταπιάστηκαν με την αναπαράσταση του αρχαίου ελληνικού δράματος και παρήγαγαν διάσημες παραστάσεις των σωζόμενων έργων της αρχαίας δραματουργίας συνοδοιπορώντας με τα διεθνή ρεύματα. Ήδη από τα μέσα του 20^{ου} αιώνα, μετά την πρωτοποριακή αναβιωτική πρόταση των Palmer-Σικελιανού, στις δελφικές γιορτές (1927-1930), αρχίζει προοδευτικά να αυξάνεται το ενδιαφέρον των ανθρώπων του θεάτρου για την σκηνική αναπαράσταση του αρχαίου δράματος και με την υποστήριξη μεγάλων διοργανώσεων, όπως φεστιβάλ και συνέδρια ή σε ανεξάρτητες καλλιτεχνικές διοργανώσεις, αλλά και σε συνδυασμό με εκπαιδευτικές δραστηριότητες σχολών, πανεπιστημίων, ερευνητικών κέντρων. Η εμπειρία του συνόλου αυτών των προσπαθειών προσθέτει στα προηγούμενα στοιχεία της έρευνάς μας για τον θεραπευτικό χαρακτήρα της σχέσης χορού-λόγου, επί πλέον προβληματισμό γύρω από ζητήματα αισθητικής της αναπαράστασης του δράματος. Ερωτήματα που διαμορφώνονται κατά συνέπεια του προβληματισμού αυτού ως προς τα πεδία της παράστασης (performance), της καταγραφής (documentation) και ανασύνθεσης (conservation/ preservation/reconstruction) είναι τα ακόλουθα: Πώς μπορεί ένα ζωντανό είδος τέχνης να διατηρηθεί με αυθεντικό τρόπο μέσα στο χρόνο; Πώς το αναπαραστατικό υλικό μιας ζωντανής μορφής τέχνης μπορεί να συλλεχθεί και να αναπαρασταθεί με την πάροδο του χρόνου; Ποιες οι σύγχρονες δυνατότητες καταγραφής και αρχειοποίησης της σωματικής εμπειρίας (Phelan 1993, Auslander [1999] 2008, Schneider 2001);⁴

⁴ Οι τάσεις στο θέμα αυτό διχοτομούνται ανάμεσα σε εκείνους που υπερασπίζονται τη συνέχεια μέσω των θεατρικών επαναλήψεων κι εκείνων που υπερασπίζονται την μονιμότητα της καταγραφής μέσω σύγχρονων μέσων. Μια τρίτη προσέγγιση είναι ο συνδυασμός όλων των στοιχείων μιας παράστασης, της ζωντανής παρουσίασης και των τεχνικών αποτυπώσεών της ή καταγραφών (κείμενα, βιντεοταινίες, συνεντεύξεις κ.ο.κ.), (Giannachi 2017, Kaye 2018).



Κατά τη διαχείριση των ζητημάτων αυτών, συνυπολογίζονται οι συγκεκριμένες ιστορικές συνθήκες πραγμάτωσης των συγκεκριμένων πολιτισμικών μορφωμάτων του δράματος και του χορού. Στην ελληνική αρχαιότητα η δημοκρατία ήταν πραγματική, πρακτική και άμεση. Οι πολίτες βρίσκονταν στο ίδιο χωρικό σημείο, συζητούσαν και ψήφιζαν και ο όρος ιδιότητας είχε μια εξ ολοκλήρου αρνητική σημασία. Σε αυτό το πλαίσιο, το θέατρο αποκτούσε το πολιτικό/διδασκαλικό και θεραπευτικό του ρόλο. Στη σημερινή πραγματικότητα της διαδικτυακής μορφής επικοινωνίας και της καθιερωμένης ιδιώτευσης η προσπάθεια αναβίωσης του τραγικού φαινομένου αποτελεί ένα αμήχανο ερώτημα. Επιπρόσθετα, το γεγονός ότι οι αναπαραστάσεις ως επί τω πλείστον χρησιμοποιούν το κείμενο σε μετάφραση της πρωτότυπης αρχαίας ελληνικής γλώσσας, αλλά και η υποκριτική των ηθοποιών είναι αποτέλεσμα σύγχρονων σκηνικών τεχνικών προκαλεί και άλλους επί πλέον προβληματισμούς καθώς το 'ανέβασμα' του έργου κάθε φορά απαιτεί πολύπλοκες προσαρμογές στους κανόνες της ερμηνείας και στους μηχανισμούς της αναπαράστασης.

Στο σύγχρονο θέατρο ακόμη αναδεικνύεται η ισχύς της θεραπευτικής διαλεκτικής του αρχαίου δράματος. Στο θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου για παράδειγμα, όταν προσεγγίζονται τα μεγάλα τραγικά δράματα όπως οι αισχύλειοι *Πέρσαι*, τα δομικά μέσα της αρχαίας ποίησης - έμμετρος θρήνος, οι διάλογοι χορού και τραγικών προσώπων- μετατρέπονται σε οικεία θέματα για τον άνθρωπο του σήμερα, με τη σκηνοθεσία που υιοθετεί α) τη γεωμετρική δόμηση του χώρου, β) επαναλαμβανόμενα χειρονομιακά μοτίβα στην κίνηση των ηθοποιών και γ) συνεχείς αναφορές στο μύθο και στην τελετουργία.



Αυτές οι σκηνοθετικές επιλογές ενός από τους περισσότερο διακεκριμένους σκηνοθέτες, που αποδεικνύουν την μεγάλη επίδραση του αρχαίου ελληνικού δράματος στο σύγχρονο κόσμο και δή με θεραπευτική διάσταση, προϋποθέτουν ως κοινό τόπο την ψυχή, μια έννοια κυρίως φιλοσοφικού περιεχομένου με διαχρονική ισχύ στον ελληνικό χώρο, όπου από τα αρχαϊκά ήδη χρόνια, πριν δηλαδή από την γένεση του τραγικού είδους, εμφανίζεται τόσο ως δοξασία όσο και ως θρησκευτικό βίωμα και στοιχείο τελετουργικών πρακτικών, που περιέχουν μουσική και χορό (Ασημακοπούλου 2020, Λάζου 2020).

Στην κατεύθυνση μιας σύγχρονης ανάγνωσης της αισχυλικής τραγωδίας-θεραπείας που συμπλέκει τις οικογενειακές σχέσεις με το πολιτειακό αλλά και διαπολιτισμικό πλέγμα προσεγγίζουμε τους *Πέρσες*, στο πλαίσιο της εργασίας της ερευνητικής-καλλιτεχνικής ομάδας *δρΥός ΤόΠοι*. Πίσω από την προσωπικότητα του πάσχοντα Ξέρξη υπάρχει η Άτοσσα-μητέρα που οικειοποιείται την αποτυχία και ηθική πτώση του παιδιού της αρνούμενη να θρηνήσει, προκειμένου να υπερβεί την των τοιούτων παθημάτων κάθαρση που υιοθετεί μόνο ο χορός, ενώ η ίδια διαλέγει την εμπορούμενη από την υποδοχή του στον οίκο, ελπιδοφόρο προοπτική της αναγέννησης ενός νέου εαυτού.

Η υπόθεση αυτή ενισχύεται από δραματουργικά στοιχεία των *Ευμενίδων* (458π.Χ.), τα οποία η σκηνική προσέγγισή μας, που αποσκοπεί σε ένα διαδραστικό δρώμενο όπου θεατές και επί σκηνής δρώντες συνυπάρχουν ενεργά, αξιοποιεί. Πρόκειται για ένα δράμα μεταμόρφωσης: μπορούμε να αναγνωρίσουμε στον φόβο που προκαλούν οι Ερινύες στον Ορέστη, και στη συνέχεια στους παραβάτες των αρχέγονων θεσμών του νόμου κατά της μητροκτονίας, ένα τέχνασμα που στοχεύει στην επίτευξη συναίνεσης μεταξύ αντίπαλων δυνάμεων που εμφανίζονται ως αντίδικοι σε ένα δικαστήριο που ιδρύθηκε και οργανώθηκε από μια θεότητα, την Αθηνά. Εδώ, είναι η συμφιλίωση μεταξύ των αντίπαλων δυνάμεων στην κοινωνία που τελικά εξισορροπεί και θεραπεύει τα τραγικά βάθη της εκδίκησης και της βίας. Καθ' όλη τη διάρκεια της εξέλιξης του τραγικού μύθου, με σκοπό την ελευθερία του Ορέστη και την κάθαρση στο τέλος, αποκαλύπτεται πως το καλό, το φως και η ισορροπία εκπηγάζουν από το μισρό και το βέβηλο. Έτσι, από αυτόν τον μετασχηματισμό που λαμβάνει χώρα στο πλαίσιο των *Ευμενίδων*, η γνώση και η αλήθεια παράγονται από μια διαδικασία σκοτεινής αντιπαλότητας.⁵

Η αποκατάσταση της διαταραγμένης ισορροπίας στην τραγωδία και η συνακόλουθη επίπονη διαδικασία της κάθαρσης συντελείται μάλιστα πρώτα μέσα στα όρια των οικογενειακών σχέσεων και στη συνέχεια εκτείνεται στα όρια της πόλεως. Για να μπορέσουμε να αντιληφθούμε το πολιτικό μήνυμα της τραγωδίας, θα πρέπει να κατανοήσουμε τη σχέση οίκου-πόλεως που εξιστορεί. Η διαδικασία αυτή με παραδειγματικό τρόπο αναπλάθεται στις *Ευμενίδες*. Στην εξέλιξη της πλοκής, ο Αργείος Ορέστης καταφεύγει στον ναό του Απόλλωνα στους Δελφούς ως ικέτης για να ζητήσει τη βοήθεια του θεού, μετά τον φόνο του Αίγισθου και της Κλυταιμνήστρας. Μετά την προφητεία της Πυθίας, ο Απόλλωνας του υπόσχεται την συμπαράστασή του αναγνωρίζοντας την ευθύνη των πράξεων του Ορέστη και τον καθοδηγεί για άλλη μια φορά λέγοντάς του να κατευθυνθεί με τη συνοδεία του Ερμή, στην Αθήνα, όπου θα τεθεί στην κρίση και την προστασία της θεάς Αθηνάς. Με την τρομακτική παρουσία των Ερινύων που τον καταδιώκουν παρακινούμενες από το φάντασμα της νεκρής μητέρας του, ο Ορέστης καταφέρνει να διανύσει την απόσταση Δελφών-Αθηνάς και όταν φθάνει στο άγαλμα της Αθηνάς, δεν παραλείπει να θυμίσει στη θεά που επικαλείται, την μεταμέλεια που οι συμφορές τον δίδαξαν και την υπόσχεση μιας συμμαχίας με το Άργος. Η Αθηνά τον ακούει, δίνει το λόγο στις διώκτριές του, τις φοβερές Ερινύες και ιδρύει το θεσμό του Αρείου Πάγου, ενός αιώνιου δικαστηρίου που θα απονέμει από τότε και στο εξής δικαιοσύνη με διαδικασίες ψηφοφορίας σε περιπτώσεις φόνου. Επιλέγει τους

⁵ Αναφέρομαι διεξοδικότερα στη θεραπευτική διαλεκτική του φόβου στην αρχαιοελληνική τραγωδία, με αφορμή τους Αισχύλιες *Ευμενίδες*, σε άρθρο του τόμου *Η φιλοσοφία ως αντίδοτο του φόβου* (εκδ. Αγγελάκη, 2021: 101-132). Ας δούμε το φόβο που προκαλούν οι Ερινύες στον Ορέστη, στις *Ευμενίδες*, και στη συνέχεια στους παραβάτες των αρχέγονων θεσμών δικαίου, ως τέχνασμα που αποσκοπεί στην επίτευξη της συναίνεσης μεταξύ αντίπαλων δυνάμεων που εμφανίζονται ως αντίδικοι σε ένα δικαστήριο που θεσμοθετείται και καθοδηγείται από μία θεότητα, την Αθηνά.

κατάλληλους πολίτες για δικαστές και δίνει το βήμα στον Απόλλωνα ως υπερασπιστή του Ορέστη απέναντι στην μήνη των Ερινύων και στην απαίτησή τους για άμεση καταδίκη του με θάνατο από τα ίδια τους τα χέρια σαν τιμωρία για την ειδεχθή δολοφονία της μητέρας του. Στα επιχειρήματα που ανταλλάσσονται υπέρ και κατά του Ορέστη παρουσιάζονται ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες απόψεις που θίγουν το θέμα της αξίας και της σπουδαιότητας των δύο φύλων, το ηθικό βάρος της διάπραξης φόνου, η ανάγκη για εφαρμογή της συναίνεσης έναντι του μίσους και της αντεκδίκησης. Η Αθηνά εφαρμόζοντας τις αρχές του ορθού λόγου επιτελεί μια σημαντική εξέλιξη που συνίσταται στο να μεταπείσει τις Ερινύες και να τις μετατρέψει σε Ευμενίδες, θεότητες που θα χαρίζουν ευμάρεια κι ευμένεια στους πολίτες. Παράλληλα, εφαρμόζοντας την απαλλακτική για τον κατηγορούμενο αρχή της ισοψηφίας, πετυχαίνει την αθώωση του Ορέστη, κερδίζει την ευγνωμοσύνη του και την συμμαχία του Άργους. Στο επίπεδο του δικανικού και κοινωνικού προβληματισμού γύρω από το μυθικό κύκλο της *Ορέστειας* -και ιδιαίτερα των *Ευμενίδων*- διαπιστώνεται η μετάβαση από προγενέστερες αντιλήψεις και θεσμικές δομές σε νέες, με κεντρική πάντα την ιδέα του εξαγνισμού του μητροκτόνου, που σηματοδοτεί το δίχως άλλο μια διαδοχή μητριαρχίας-πατριαρχίας και τη συνάφεια σχέσεων οικογενειακού και πολιτειακού χαρακτήρα ως προς αυτές.⁶

Στην αρχαϊκή Ελλάδα, όπου γεννήθηκε ο Αισχύλος, ό, τι διακυβεύεται για τη ζωή των ανθρώπων συνδέεται στενά με το αίτημα για την ηθική ενότητα που διασφαλίζει ο θεσμός της οικογένειας και η αλληλεγγύη και αλληλεξάρτηση των μελών της.⁷ Εξ ου και η ιδέα της κληρονομικής ενοχής και της μεταβιβάσιμης τιμωρίας, κοινό χαρακτηριστικό των πρώιμων πολιτισμών, δομεί το πλαίσιο των δράσεων και των ποιητικών συνθέσεων και των δύο δραμάτων -*Περσών* και *Ευμενίδων*. Έτσι, βλέπουμε το κακό που ξεκινά από την πράξη των προγόνων να βαραίνει το νου των επιγόνων τους. Το εκδικητικό πνεύμα οδηγεί το θύμα στην εγκληματική πράξη. Ακόμα και το κακό πνεύμα του σπιτιού, ο 'αλάστωρ δαίμων', συμβάλλει σε αυτό.⁸

Η μεταθανάτια ζωή της ψυχής, ωστόσο, που απασχολεί τους θεολόγους -ούτε το ενδιαφέρον για τη μοίρα των νεκρών μετά το θάνατο- δεν βρίσκονται στα έργα του. Για τον Αισχύλο όλα πραγματώνονται και ολοκληρώνονται σε αυτόν τον κόσμο.

Υπάρχει πίστη στη δικαιοσύνη και τη δύναμη της ψυχής, καθώς και στον κόσμο των δαιμόνων και της δράσης τους. Αυτές είναι οι δυνάμεις του κακού που ενεργούν ανά πάσα στιγμή επηρεάζοντας την κρίση και τις πράξεις του ανθρώπου. Σίγουρα είναι δύσκολο ο Αισχύλος να μας πείσει ότι συμφιλιώνει την ενοχή του ήρωα με την προέλευση της άδικης πράξης του από μια υψηλότερη δύναμη. Από τη μία αναγνωρίζει τη δράση των δαιμόνων ως υπαίτιων καταστροφικών γεγονότων και από την άλλη στους χορούς του ερμηνεύει τον κόσμο των ηρώων του με τρόπο υψηλότερο, επικαλούμενος την ύπαρξη ορθολογικής δικαιοσύνης κι ενός σκληρού ηθικού νόμου που εκπροσωπείται από τη δράση των θεών. Σίγουρα στην εποχή του σημειώθηκε πρόοδος. Οι

⁶ όταν ο Απόλλωνας υπερασπίζεται στο δικαστήριο της Αθηνάς τον προστατευόμενό του Ορέστη, διατείνεται υπέρ αυτού ότι μια και ο πατέρας είναι κάτι πολυτιμότερο από τη μητέρα, ο φόνος της Κλυταιμνήστρας δεν είναι άδικος. Ο άνδρας κατά τα επιχειρήματα του Απόλλωνα -του βρίσκεται από την αρχή του δράματος σε άμεση και μετωπική αντιπαράθεση με τις Ερινύες και τους νόμους τους- είναι αυτός που γεννά, ενώ η μητέρα που κυοφορεί, απλά «κρατάει το φυτό, μόνο αν ο θεός το αφήσει ζωντανό» (στ. 658–661). Η μητέρα λοιπόν αντιμετωπίζεται ως κάτι όχι τόσο σημαντικό όσο ο άνδρας και αυτό καθιστά το φόνό της όχι ένα τόσο φοβερό έγκλημα όσο το παρουσιάζουν οι Ερινύες.

⁷ Ο Αισχύλος γεννήθηκε το 525 BC. στην Ελευσίνα και αναφέρεται ως ακόλουθος του Πυθαγόρα, με πιθανή συμμετοχή του στα Ελευσίνια μυστήρια.

⁸ «ἤρξεν μὲν, ὦ δέσποινα, τοῦ παντὸς κακοῦ
φανεῖς ἀλάστωρ ἢ κακὸς δαίμων ποθὲν» (*Πέρσαι* στ. 35)

θεικές δυνάμεις αντικαταστάθηκαν από την ιδέα της κοσμικής δικαιοσύνης, αλλά αυτό έχει να κάνει με την προϋπάρχουσα αντίληψη περί οικογένειας και έτσι δεν δημιουργείται ακόμη μια νέα κοινωνική ηθική. Μόνο αργότερα, υπό την επήρεια του ελληνικού ορθολογισμού, μειώθηκε το βάρος του θρησκευτικού συναισθήματος και ο θρησκευτικός νόμος άλλαξε, δίνοντας στο άτομο την ευκαιρία για ανάληψη προσωπικής ευθύνης και απόκτηση δικαιωμάτων.

Ο Αισχύλος επομένως ζούσε σε έναν κόσμο πίστης σε δαίμονες, αλλά προσπάθησε να τους δώσει μια υψηλότερη ερμηνεία, όπως βλέπουμε στις *Ευμενίδες* και να δείξει μέσω της Αθηνάς πως ο κόσμος μπορεί να μετατραπεί σε έναν νέο, όπου θα επικρατήσει η ορθολογική δικαιοσύνη. Οι άλλοι δύο ποιητές, ο Σοφοκλής και ο Ευριπίδης, ‘παιδιά’ άλλης εποχής, αμφισβήτησαν την ύπαρξη παλαιότερων πεποιθήσεων μέσω λογικών και ηθικών επιχειρημάτων. Οι παλιές οικογενειακές συγκρούσεις που αποτελούν -περισσότερο ή λιγότερο- το έδαφος της διαδικασίας μετασχηματισμού της ύβρης σε αποκατάσταση, απελευθέρωση και θεραπεία του ήρωα που στέκεται ανάμεσα στους θεούς και το χορό (ως τη συλλογική δράση των πολλών), στα δράματα του Αισχύλου γίνονται λιγότερο σημαντικές από τα δικαιώματα του ατόμου που, τόσο για τον Σοφοκλή όσο και για τον Ευριπίδη, εξελίσσονται σε ανεξάρτητα από τις περιστάσεις του οικογενειακού κύκλου.

Οι ήρωες του Αισχύλου όμως είναι ένοχοι για ένα αρχέγονο έγκλημα (Ξέρξης, Ορέστης), ενώ πολλοί από τους ήρωες του Σοφοκλή και του Ευριπίδη (Αντιγόνη, Οιδίποδας, Άλκηστη ή Ιππόλυτος) είναι πραγματικά αθώοι και η δυστυχία τους προκαλείται από θεία σχέδια ή από τους εχθρούς τους στην κοινωνία. Η ρύθμιση του μετασχηματισμού είναι πιο δραστικά ‘θεραπευτική’ στον Αισχύλο τοποθετώντας την ψυχική ασθένεια ή εκδίκηση πάθους στο κέντρο της διαδικασίας. Δεν πρόκειται για λογική επιλογή στην ηθική δράση που σώζει ή απελευθερώνει την ψυχή του ήρωα που θα έδειχνε άμεση επιρροή των φιλοσοφικών δογμάτων που κυριαρχούσαν αργότερα, αλλά η ίδια η ποίηση με την πνευματική της επίδραση και τη μιμητική δύναμη να επουλώσει την πληγωμένη συνείδηση του ήρωα, επικρατεί στον Αισχύλο, σε αντίθεση με τον ορθολογισμό των επόμενων αιώνων, με την επακόλουθη υποβάθμιση του μεγάλου δράματος.

Οι θρησκευτικές και λατρευτικές πρακτικές που επικαλούνται αυτούς τους παραδοσιακούς μύθους που είναι γνωστοί και ίσως απρόβλεπτα καθιερωμένοι στη λαϊκή συνείδηση με υψηλό παιδαγωγικό ρόλο ενσωματωμένο σε αυτές, έμελλε να μετατραπούν σε δραματικές τεχνικές του Αισχύλου με μια μοναδική πραγματικά ποιητική ικανότητα που θα βοηθούσε τους ανθρώπους να συνδέσουν τον παλιό με τις νεότερες αντιλήψεις και σε κάποιο βαθμό το πετυχαίνουν. Οι νεότερες πεποιθήσεις αφορούσαν τη φιλοσοφική έρευνα ως τον ακρογωνιαίο λίθο της ερμηνευτικής προσέγγισης στη ζωή και εκδηλώθηκαν στον πλατωνικό κόσμο που επηρέαζε την εξέλιξη του θεάτρου κάπως διαλύοντας τις παλαιότερες θεραπευτικές του λειτουργίες.

Εν κατακλείδι, τα δράματα του Αισχύλου παρουσιάζουν μια στενή σχέση μεταξύ δικαιοσύνης και ιατρικής θεραπείας. Αυτό μας επιτρέπει να συνδέσουμε τις σχετικές ιατρικές μεταφορές του Αριστοτέλη στη συζήτηση των προβλημάτων πολιτικής και ηθικής, ως προς τη μουσική και το θέατρο (τραγωδία). Με βάση τις αριστοτελικές έννοιες της ισότητας, της ελευθερίας και της δικαιοσύνης, του μέτρου ή της διαμεσολάβησης, μπορούμε να αρχίσουμε να κατανοούμε την ίδια την έννοια της θεραπείας ως μια συνεχιζόμενη διαδικασία εξισορρόπησης και αποκατάστασης των κοινωνικών και σωματικών συγκρούσεων ατόμων και κοινωνικών ομάδων (Λάζου 2000), πέρα κι έξω από το στενό βιοϊατρικό χώρο.⁹ Σήμερα μάλιστα, στη συγκυρία που διανύουμε με την

⁹ Η αναλογία μεταξύ δικαιοσύνης και θεραπείας υπό την ανθρωπολογική προοπτική, επιτρέπει να θέσουμε υπό μια νέα εξέταση τις σχετικές ιατρικές μεταφορές του Αριστοτέλη κατά τη συζήτηση προβλημάτων πολιτικής και ηθικής. Επίσης να τοποθετήσουμε την ερμηνεία του Αριστοτέλη για τη θεωρία και άσκηση της δικαιοσύνης στο πλαίσιο μιας

ιογενή πανδημία Covid-19 μπορούμε να ξαναανακαλύψουμε την ωφέλιμη επίδραση των διδαγμάτων και δράσεων της αρχαίας τραγωδίας σε ένα ξεχωριστό πλαίσιο, καθώς στην αναπαράσταση των τραγωδιών αναβιώνουν τα αιώνια προβλήματα της ζωής, ο φόβος γίνεται μέρος μιας διαλεκτικής επεξεργασίας και οι συμμετέχοντες βοηθούνται στη διαχείριση των αδιεξόδων της ανθρώπινης ύπαρξης (Λάζου 2021).

Με το θεραπευτικό όχημα του τραγικού χορού ως αντικρύσουμε την φρίκη της πραγματικής και άμεσης κατάστασης της ανθρωπότητας *en κοινωνία*, στον μεταφορικό χώρο της ορχήστρας, για να μπορέσουμε να οδηγηθούμε προς μια νέα υπέρβαση.



Βιβλιογραφία

Αξελός, Κ. (1974). *Ο Ηράκλειτος και η Φιλοσοφία*. Αθήνα: εκδ. Εξάντας.

Αξιώτης, Ν. (2021). Λόγος & χορός: Ηράκλειτος & Αισχύλος, εις Ά. Λάζου (επιμ.), *Η φιλοσοφία ως αντίδοτο του φόβου*, Λίνος-Παγκόσμιος Φιλοσοφικός Ιστός, εκδ. Αγγελάκης, Αθήνα: 133-146.

Ασημακοπούλου, Ξ. (2020). Η συμβολή της μουσικής & του χορού στη διαμόρφωση φιλοσοφικών αντιλήψεων περί ψυχής, εις (επιμ.) Ά. Λάζου, *Φιλοσοφία, τέχνη, θεραπεία-PATH*, τ. Α': 47-60.

Auslander, P. ([1999] 2008). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Routledge.

Geldard, R. (2000). *Ηράκλειτος*. Θεσσαλονίκη: εκδ. Αρχέτυπο.

Giannachi, G. (2017). At the edge of the 'living present': Re-enactments and Re-interpretations as Strategies for the preservation of Performance and New Media Art, εις Giannachi, G., & Westerman, J. (Eds.). *Histories of Performance Documentation: Museum, Artistic, and Scholarly Practices* (1st ed.), Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315645384>

Kaye, N. (2018). Liveness, and the Entanglements with Things, εις Kaye, N., Clarke, P., Jones, S. & Linsley, J. (Eds.). *Artists in the Archive: Creative and Curatorial Engagements with Documents of Art and Performance* (1st ed.), Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315680972>

σύγχρονης προβληματικής. Κυρίως με βάση τις αριστοτελικές έννοιες της ισότητας, της ελευθερίας και της επιείκειας υποστηρίζεται ότι και σήμερα ο ιδεώδης στόχος στην άσκηση της δικαιοσύνης στο πλαίσιο ενός πολιτικού συστήματος είναι η θεραπεία ως διαρκής διαδικασία εξισορρόπησης και αποκατάστασης των κοινωνικών και φυσικών σχέσεων των ατόμων (Λάζου 2000). Μεταξύ άλλων σχολιάζονται απόψεις του Gerry Murphy, σχετικά με την διάκριση μεταξύ ανταποδοτικής και θεραπευτικής δικαιοσύνης στην σύγχρονη κοινωνία.

Λάζου, Ά. (2021). ‘...δι’ ελέου και φόβου περαίνουσα...’: Η διαλεκτική του φόβου στο αρχαίο ελληνικό δράμα, εις *Η φιλοσοφία ως αντίδοτο του φόβου*, Λίνος-Παγκόσμιος Φιλοσοφικός Ιστός, εκδ. Αγγελάκης, Αθήνα: 101-132.

_____ (2020). Παιγνίδι, μέτρο, αρμονία: το βίωμα του χρόνου στην ποιητική σκέψη, εις *Φιλοσοφείν* 22: 35-48.

_____ (2000). Justice as Therapy-Justice for Therapy (Θεραπευτική Δικαιοσύνη), εις *Η κατ’ Αριστοτέλη Πολιτική Ισότητα και Δικαιοσύνη*, (εκδ.-επιμ.) Δ. Κούτρα, Εταιρεία Αριστοτελικών Μελετών «Το Λύκειον» Αθήνα, ISBN 960 -90942-3-6, 285-297.

Μάνος, Α. (2018). Ηράκλειτος: η ελπίδα του ανέλπιστου και ο καιρός της αφύπνισης, εις Ά. Λάζου (επιμ.), *Το λυκαυγές της φιλοσοφίας στην Ιωνία*, Λίνος-Παγκόσμιος Φιλοσοφικός Ιστός, εκδ. Αγγελάκης, Αθήνα: 81-89.

Phelan, P. (1993). *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge.

Rehm, R. (2016). *Understanding Greek Tragic Theatre* [revised edition of *Greek Tragic Theatre*] London, Routledge.

_____ (2003). *Radical Theatre: Greek Tragedy and the Modern World*, London: Duckworth.

_____ (2002). *The Play of Space: Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton University Press.

Schneider, R. (2001). *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge.

Williams, R. (1979). *Modern tragedy* (Rev. ed.). London: Verso Editions. [First published 1966]