

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΣΙΝΟΠΟΥΛΟΥ

ΤΙΤΛΟΣ ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗΣ ΔΙΑΤΡΙΒΗΣ:

Ο Ήρωας και το Σύμπλεγμα:

ο Οιδίπους στη Γαλλία μετά τον Σοφοκλή και τον Freud

**ΑΘΗΝΑ
ΙΟΥΝΙΟΣ 2010**

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

**ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ ΤΗΣ
ΕΥΑΓΓΕΛΙΑΣ ΣΙΝΟΠΟΥΛΟΥ**

ΤΙΤΛΟΣ:

**Ο Ήρωας και το Σύμπλεγμα:
ο Οιδίπους στη Γαλλία μετά τον Σοφοκλή και τον Freud**

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:

**Ι. ΑΝΔΡΕΑΔΗΣ (ΤΑΚΤΙΚΟΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ)
Χ. ΜΠΑΚΟΝΙΚΟΛΑ (ΤΑΚΤΙΚΗ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ)
Κ. ΔΑΛΛΑΣ (ΕΠΙΚΟΥΡΟΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ)**

**ΑΘΗΝΑ
ΙΟΥΝΙΟΣ 2010**

Πίνακας περιεχομένων

Πρόλογος	6
Θέατρο και ερμηνεία	7
Έργο και Ιστορία	9
Ψυχανάλυση και λογοτεχνία	11
Παρακάμπτοντας την απαγόρευση	14
Freud και τραγωδία	19
Τα κείμενα	25
Ευχαριστίες	28
Μέρος πρώτο: Ο Οιδίπους...	29
Ο αρχαίος Οιδίπους	30
I. Η ποίηση, το θέατρο, ο μύθος	34
α. Τα ομηρικά έπη	35
β. Η δραματική ποίηση	37
II. Το ζήτημα της δράσης και η συγκρουσιακή δομή των σχέσεων στον «Οιδίποδα τύραννο» του Σοφοκλή	42
α. Οι δευτερεύοντες χαρακτήρες	43
Κρέων	43
Τειρεσίας	45
Βοσκοί	45
Χορός	47
β. Οι Ενδοοικογενειακές Σχέσεις	49
Οιδίπους και Ιοκάστη	49
Οιδίπους και Λάιος	58
Οιδίπους – Λάιος – Ιοκάστη	59
γ. Προς μια άλλη «οικονομία της σύγκρουσης»	60
Μέρος δεύτερο: Μετά τον Σοφοκλή...	63
Το πέραςμα στη Γαλλία	64
I. Τα ρωμαϊκά χρόνια	66
α. Ο Οιδίποδας του Σενέκα	66
Το ανόσιο και το τερατώδες	67
Η οικογένεια και το μοιραίο	70
β. Η «Θηβαΐδα» του Στάτιου	78
II. Ο γάλλος Οιδίπους	83
α. Ο Μεσαίωνας	83
β. Η Αναγέννηση	90

γ. Ο 16 ^{ος} αιώνας	93
δ. 17 ^{ος} αιώνας – Ο νεοκλασικισμός	97
Ο Βασιλιάς και ο Πατέρας	101
Οι δεσμοί του αίματος	106
Η έκθεση και οι ευθύνη	110
Μια μετάφραση...	116
ε. 18 ^{ος} αιώνας – Ο Διαφωτισμός	117
Η μοίρα και η ευθύνη – η πηγή του κακού	118
Η Ιοκάστη και η οικογένειά της	124
Οι παρωδίες	128
στ. 19 ^{ος} αιώνας – Ο Οιδίπους στο περιθώριο;	134
Ο Οιδίπους πριν και μετά τον «τύραννο»	135
Ο Οιδίπους, η Αντιγόνη και οι Γερμανοί	139
 Μέρος τρίτο: Μετά τον Freud...	145
 Εισαγωγή στον <i>Οιδίποδα</i> του 20^{ου} αιώνα: από την τραγωδία στο δράμα	146
 I. Τρεις αναγνώσεις του Σοφοκλή: τα «κρούσματα» της <i>Οιδιπηνίας</i>	150
α. André Gide: ο ήρωας ως άτομο	152
Ο ατομικιστής Οιδίπους – ο μοναχικός ήρωας και η άρνηση του παρελθόντος	153
Οι πρωταγωνιστές : η γνώση και η δράση	158
β. Jean Cocteau: μια παγίδα σε τέσσερις φάσεις	162
Τέσσερις πράξεις – τέσσερα επεισόδια: μια ιδιότυπη «χρήση» του χρόνου	164
Ο «παθητικός» ήρωας: η ιστορία ως κατάσταση και το ζήτημα της αδράνειας	170
γ. Jean Anouilh: Ο Οιδίπους και το μυστήριο	174
Το μυστήριο, το αίνιγμα και το πρόβλημα	175
Ο ήρωας, η έρευνα, η λύση: η Σοφόκλεια δομή του δράματος ως αστυνομική ιστορία	179
Η σκέψη και η δράση – ο Οιδίπους ως παιδί και ως άνδρας και η μάχη των φύλων	184
 II. Ο Ήρωας και το Σύμπλεγμα	188
α. Η τραγική πράξη ως «σύμπλεγμα»	189
Freud και Οιδίπους	190
Οιδίπους και Άμλετ	198
Μύθος, τραγωδία, ψυχανάλυση	203
Οιδίπους και <i>Οιδιπόδειο</i>	206
Συμφωνίες κι ασυμφωνίες	212
β. Ο <i>Οιδίπους</i> στο ντιβάνι της ψυχανάλυσης...	222
Το οικογενειακό τρίγωνο	225
Τα όνειρα και ο Άμλετ	240
Η Σφίγγα, ο πολιτισμός και η αντιπαράθεση των φύλων	244

Post - scriptum		250
Παράρτημα		254
Περιλήψεις ορισμένων από τα θεατρικά έργα που αναφέρονται στην παρούσα διατριβή		255
Jean Anouilh – «Œdipe ou Le roi boiteux»		255
Emile & René Assé – La mort d’ Œdipe»		255
Pierre-François Biancolelli – «Œdipe travesti»		256
Jean Cocteau - «La machine infernale»		256
Charles Collé – «Cocatrix»		257
Pierre Corneille – «Œdipe»		257
Jean-François Ducis – «Œdipe chez Admète»		258
Robert Garnier – «Antigone ou La piété»		258
André Gide – «Œdipe»		259
Marc-Antoine Le Grand – «Le chevalier errant»		259
Antoine Houdar de la Motte – «Œdipe»		260
Compte de Brancas de Lauraguais – «Jocaste»		260
Joséphin Péladan – «Œdipe et le Sphinx» (1897 / 1903)		261
Jean Racine – «La Thébaïde ou Les frères ennemis»		262
Seneca – «Œdipus»		262
La Tournelle – «Œdipe ou Les trois fils de Jocaste»		262
La Tournelle – «Œdipe ou L’ombre de Laïus»		263
Voltaire – «Œdipe»		264
Βιβλιογραφία		265

Πρόλογος

Από την αρχαϊκή εποχή έως τον 20^ο αιώνα ο μύθος του Οιδίποδα διάνυσε μια πορεία χωρίς – σχεδόν καμιά – διακοπή. Ο ήρωας και η ιστορία του με τη συνήθη ή ακόμη και διαφορετική μορφή (ειδικά κατά την περίοδο του Μεσαίωνα) υπήρξαν παρόντες τόσο στην προφορική όσο και στη γραπτή παράδοση. Λόγω δε της θεατρικής καταγωγής της γνωστότερης εκδοχής του – εκείνης του πατροκτόνου και αιμομίκτη ήρωα που οδηγείται σταδιακά στην αποκάλυψη της ταυτότητάς του και, τελικά, στην πτώση του όπως παρουσιάζεται στον «Οιδίποδα τύραννο» του Σοφοκλή – τα θεατρικά έργα που γράφτηκαν για εκείνον κατέχουν ιδιαίτερη θέση στη λογοτεχνική ιστορία του.

Ακόμη και στο «θεατρικό κενό» που μεσολάβησε μεταξύ Σενέκα και Garnier, δημιουργού της πρώτης γαλλικής τραγωδίας με θέμα την ιστορία του οίκου των Λαβδακιδών, η προφορική – αλλά και η γραπτή – παράδοση συντήρησε το πνεύμα του μύθου (αν και όχι κατ' ανάγκη το γράμμα του). Αυτή η αλληλουχία έργων βοηθά κατ' αρχάς να εξετάσουμε την «εξέλιξη»¹ του θέματος μέχρι μια ορισμένη εποχή αλλά και να κατανοήσουμε τις κυρίαρχες πολιτισμικές (αισθητικές, ηθικές και άλλες) τάσεις που συνέβαλαν στην αλλαγή του θέματος αυτού. Από τη – θρησκευτικά προσδιορισμένη – ηθική στο νόμο κι από εκεί στην πολιτική, με τη στενή της έννοια, φτάνουμε στον 20^ο αιώνα και την ψυχανάλυση.

Το κυριότερο ερώτημα που τίθεται εδώ είναι πώς μια, όχι μόνο έξω-θεατρική αλλά κυρίως, με μια πρώτη ματιά, έξω-λογοτεχνική αφήγηση² κατάφερε να επισκιάσει τις περισσότερες από τις προηγούμενες σε σημείο που η πορεία του ήρωα να χωρίζεται, τελικά, σε δύο μέρη: την περίοδο από τον 5^ο αιώνα π.Χ. μέχρι και το 19^ο και από τον 20^ο και μετά. Στόχος της παρούσας διατριβής είναι να ερευνήσει την «εξέλιξη» του μύθου, αρχής γενομένης από Σοφοκλή, έως τον Freud και κατά τον 20^ο αιώνα. Σ' αυτό το πλαίσιο πρώτο μέλημα, στις σελίδες που ακολουθούν, είναι η άμεση διερεύνηση θεωριών που με τον ένα ή με τον άλλο τρόπο επηρέασαν το θέμα³

¹ Η λέξη «εξέλιξη» εδώ σε εισαγωγικά γιατί η αλληλουχία των έργων δε σημαίνει κατ' ανάγκη μια γραμμική εξέλιξη του «μύθου» με την έννοια της συσσώρευσης αλλαγών πάνω σε κάποιο αρχικό έργο αλλά μια πρόοδο στο χρόνο, μια διαρκή παρουσία, μια διαρκή *επιστροφή*.

² Φυσικά η λογοτεχνική διάσταση των φροϋδικών κειμένων έχει ήδη επισημανθεί (βλ. παρακάτω). Δεν μπορούμε, επίσης όμως, να αρνηθούμε ότι τα κείμενα αυτά γράφτηκαν στα πλαίσια μιας επιστήμης και για να τήν «υπηρετήσουν».

³ Οι θεωρίες της Ερμηνευτικής δεν αποτελούν στο παρόν κείμενο ένα αυστηρό μεθοδολογικό εργαλείο. Ακολουθούμε κυρίως το πνεύμα (και όχι το γράμμα) της καθώς η μελέτη που ακολουθεί θα προσπαθήσει να δείξει πως κάθε εποχή διάβασε με διαφορετικό τρόπο τον ίδιο μύθο. Η Ψυχανάλυση,

και η εξέταση της σχέσης τους. Κατόπιν, με δεδομένο πως η Ψυχανάλυση έστρεψε το ενδιαφέρον στο ζήτημα των ενδοοικογενειακών σχέσεων, θα παρακολουθήσουμε την πορεία του θηβαίου ήρωα από την αρχαιότητα έως το γαλλικό θέατρο του 19^{ου} αιώνα μεσ' απ' το πρίσμα των σχέσεων μεταξύ των μελών της οικογένειας⁴ και του ζητήματος των ευθυνών και θα καταλήξουμε στον 20^ο αιώνα όπου θα εξετάσουμε τη φροϋδική θεωρία για το οιδιπόδειο σύμπλεγμα, όπως αυτή διαμορφώθηκε με αφετηρία το έργο του Σοφοκλή, αλλά και τον επιστημονικό «διάλογο» που ακολούθησε την εμφάνισή της. Πριν και μετά το κεφάλαιο για το Οιδιπόδειο θα μελετήσουμε τρία σημαντικά γαλλικά έργα, με θέμα τον Οιδίποδα, τόσο ως αυτόνομα όσο και ως κείμενα που επηρεάστηκαν τα πορίσματα της ψυχανάλυσης και δη εκείνης του Freud.

Έχοντας, όμως, θέσει ως στόχο του ανά χείρας κειμένου τη μελέτη ενός «μύθου», όπως αυτός εκφράστηκε μέσω του γραπτού – κυρίως – λόγου, δηλαδή της λογοτεχνίας (σε διάφορες μορφές της και δη στη θεατρική), το πρώτο ζήτημα που ανακύπτει είναι αυτό της ερμηνείας.

Θέατρο και ερμηνεία

«Αν αληθεύει ότι “το διακρίνω μια σημασία μέσα σε ένα ποίημα, σημαίνει τό εξηγώ”, και αν αληθεύει επίσης ότι η σημασία του ποιήματος αποκαλύπτει ένα μεγάλος βάθος, ένα ανεξάντλητο απόθεμα, η πρόθεση και μόνο να δηλώσουμε τη σημασία ενός ποιήματος φαίνεται από τα πριν καταδικασμένη. Πώς να μιλήσουμε για την αλήθεια της εξήγησης, αν όλες οι σημασίες εξαρτώνται από τα συμφραζόμενα; [...] Αν δεν μπορούμε να επικαλεστούμε την πρόθεση του συγγραφέα, τελικά ποιος άλλος παίρνει την απόφαση αν όχι η προτίμηση του αναγνώστη;»⁵

Προσεγγίζοντας τα λογοτεχνικά έργα (και όχι αποκλειστικά τα ποιητικά) ένα από τα πρώτα ερωτήματα που πρέπει να απαντηθούν αφορά στην αφετηρία της ερμηνείας. Η «σημασία» ενός έργου, το «νότημά» του βρίσκεται τελικά στην πρόθεση του συγγραφέα, στο πολιτισμικό περιβάλλον μέσα στο οποίο γράφει, στην ανάγνωση του

από την άλλη πλευρά, αποτελεί – ως ένα σημείο, μέσω του Οιδιπόδειου – «αντικείμενο» ενός σημαντικού μέρους της παρούσας διατριβής.

⁴ Έχοντας πάντα υπ' όψιν πως η κοινωνία κάθε εποχής αντιλαμβάνεται την οικογένεια με διαφορετικό τρόπο.

⁵ Paul Ricœur, «Η ζωντανή μεταφορά», μτφ. Κ. Παπαγιώργης, Κριτική, Αθήνα, 1998, σσ. 180-181

κοινού ή σε ένα συνδυασμό των τριών; Το ζήτημα της ερμηνείας του έργου τέχνης ευρύτερα, είναι τόσο περίπλοκο που δύσκολα, αν όχι καθόλου, απαντιέται οριστικά, κατηγορηματικά – και ειδικά στην περίπτωση του θεάτρου, όπου η «πρόσληψη» δεν αφορά μόνο στην επαφή με το κείμενο αλλά και στη θέαση της *παράστασής* του –. Υπ’ αυτή την έννοια το θέατρο, ως έργο τέχνης, «δεσμεύεται» διπλά τόσο απέναντι στο κοινό όσο και απέναντι στη «φύση» του: για τον Gadamer η ύπαρξη του έργου τέχνης συνδέεται αναπόδραστα με την έννοια του «παιχνιδιού» (*Spiel*) καθώς «κάθε παράσταση είναι δυνητικά μια αναπαράσταση χάριν κάποιου»⁶. Το θεατρικό κείμενο δε θα «αναπαρασταθεί» μόνο μέσω της ανάγνωσης αλλά γράφεται για να «αναπαρασταθεί» ουσιαστικά στο χώρο του θεάτρου μπροστά σε μια συλλογική οντότητα, ταυτοχρόνως – δηλαδή – σε πολλούς θεατές. Σύμφωνα με τον Duvignaud, η αναπαράσταση αυτή, το «παιχνίδι», επιτελεί μια βασική λειτουργία: ανάγει το θεατρικό κείμενο σε οντότητα ανεξάρτητη από τον δημιουργό. Για την ακρίβεια, η απόσταση που δημιουργείται μεταξύ του συγγραφέα και του έργου του είναι «απέραντη», καθώς καθιστά το έργο «ζωντανή και συμπαγή πραγματικότητα» με τρόπο που η «αισθητική γίνεται εκεί [μέσα στο θέατρο] κοινωνική δράση»⁷. Η κοινωνική διάσταση της θεατρικής πρακτικής καθορίζει, για τον Duvignaud, και την ερμηνεία και προκειμένου να κατανοήσει κανείς το εκάστοτε έργο οφείλει να αντιληφθεί τον δημιουργό ως άτομο που δρα μέσα σε μια συγκεκριμένη πραγματικότητα⁸. Έτσι, για παράδειγμα ο Οιδίποδας πρέπει να υποφέρει στο τέλος για όσα – άθελά του – έπραξε, ακριβώς επειδή πρέπει να ικανοποιηθεί η «κοινή συνείδηση» – και μαζί μ’ αυτήν κι εκείνη του ποιητή – που αγανακτεί «ενάντια στην ανωμαλία» της κατάστασης που περιγράφεται στο μύθο⁹. Ο ποιητής, ως μέρος του κοινωνικού συνόλου και των επιταγών του, χειρίζεται το θέμα του αναλόγως. Αν όμως δεχτούμε πως η ίδια αυτή θεατρική πρακτική απομακρύνει το έργο από τον δημιουργό θα πρέπει να δεχτούμε πως και η ερμηνεία μπορεί κάλλιστα να στρέψει την πλάτη της σ’ εκείνον.

⁶ Hans-Georg Gadamer, «Truth and Method», μτφ./επιμ. J. Weinsheimer & D.G. Marshall, Continuum, Νέα Υόρκη, 2000, 2^η αναθεωρημένη έκδοση, σ. 108

⁷ βλ. Jean Duvignaud, «Sociologie du théâtre – sociologie des ombres collectives», Quadrige / PUF, Παρίσι, 1999, σσ. 11-12

⁸ βλ. ό.π., σ. 240

⁹ βλ. ό.π., σ. 35. Η άποψη του Duvignaud μπορεί σ’ αυτό το σημείο να φαίνεται λογική, προηγείται, όμως, από μια πρόταση αρκετά περίεργη: «Το δράμα του Οιδίποδα δεν είναι εκείνο της ασυνειδησίας [*inconscience*] για την οποία χύθηκε αρκετό μελάνι, είναι εκείνο ενός επιλεγμένου ατόμου στο οποίο η κοινή συνείδηση θυμίζει πως διέπραξε ένα έγκλημα που αγνοούσε» ! (ό.π.)

Έργο και Ιστορία

Σημαντικό βοήθημα στη διερεύνηση αυτής της κατεύθυνσης αποτελεί η ερμηνευτική θεωρία. Το ενδιαφέρον δύο βασικών εκπροσώπων της, των Gadamer και Jauß, εστιάστηκε – όσον αφορά στην ερμηνεία – στην πρόσληψη του έργου τέχνης από το κοινό, δηλαδή στην εμπειρία που «αποκομίζουν οι αναγνώστες από το λογοτεχνικό έργο»¹⁰. Η οπτική αυτή βασίστηκε στην παρατήρηση πως το έργο τέχνης, εν προκειμένω το θεατρικό κείμενο, δεν έχει μια απόλυτη σημασία. Άλλες θεωρίες (όπως η Νέα Κριτική, ο Μαρξισμός και η Ψυχανάλυση):

«διέπραξαν ένα θεμελιώδες λάθος αντιμετωπίζοντας το λογοτεχνικό κείμενο ως μια στατική ολότητα και παραμελώντας το ουσιώδες γεγονός πως οι αναγνώστες δεν τό αντιμετωπίζουν ως μια κλειστή σημασιολογική ολότητα, αλλά ως μια διαφορούμενη και αντιφατική διαδικασία που καταλήγει στη συγκρότηση ενός προσωρινού νοήματος το οποίο νέες αναγνώσεις αμφισβητούν. Κάθε νέα ανάγνωση είναι μια επανερμηνεία.»¹¹

Σε αυτή τη βάση αναπτύχθηκε μια ερμηνευτική προσέγγιση που εστίασε την προσοχή της στην πρόσληψη, μια «ανανεώσιμη» διαδικασία που ξεκινά με το αρχικό κοινό – εκείνο της εποχής του έργου – και επαναλαμβάνεται από τους μεταγενέστερους αναγνώστες. Η Ερμηνευτική μετέθεσε, δηλαδή, το επίκεντρο της προσέγγισης του κειμένου (ως έργου τέχνης) από τον συγγραφέα στον αναγνώστη (θεατή ή ακροατή). Ο λόγος γι' αυτή τη μετατόπιση είναι η αναγνώριση των διαφορετικών αναγκών κάθε εποχής. Κάθε κείμενο μπορεί να απαντήσει σε διαφορετικές ερωτήσεις· έτσι, ένα κείμενο μπορεί, σε ένα βάθος χρόνου, να γίνει κατανοητό μόνο ως ένα σύνολο απαντήσεων σε ιδιαίτερες «ιστορικές» ερωτήσεις¹². Υπ' αυτό το πρίσμα η ερμηνεία του κειμένου αποκτά «προοπτική». Δίπλα στις παραδοσιακές «σταθερές» της «κατανόησης» (*subtilitas intelligendi*) και της «ερμηνείας» (*subtilitas explicandi*) προστίθεται η «προσαρμογή» (*subtilitas*

¹⁰ βλ. Hans-Robert Jauß, «Η θεωρία της πρόσληψης – τρία μελετήματα», μτφ./εισ./επιμ. Μ. Πεχλιβάνος, Εστία / trivium, Αθήνα, 1995, σ. 53. Ο λόγος για τον οποίο θα αναφερθούμε εδώ στους Jauß και Gadamer είναι πως (σε σχέση με άλλους «εκπροσώπους» της Ερμηνευτικής) η μελέτη τους (ειδικά του Jauß) εστιάστηκε στον «ιστορικό αναγνώστη» (βλ. παρακάτω αλλά και Pierre V. Zima, «Critique littéraire et esthétique: Les fondements esthétiques des théories de la littérature», L'Harmattan / Ouverture Philosophique, Παρίσι, 2004, σ. 97 – η υπογράμμιση δική μου).

¹¹ ό.π., σ. 83

¹² βλ. ό.π., σ. 87

applicandi), όχι ως τρίτο μέρος μιας διαδικασίας αλλά ως αναπόσπαστο και αδιαίρετο κομμάτι της ερμηνείας. Η έννοια της «προσαρμογής»¹³ ισχύει και στην περίπτωση του θεάτρου: κανείς δεν μπορεί να «ανεβάσει» μια παράσταση χωρίς πρωτίστως να έχει κατανοήσει το αρχικό νόημα του έργου αλλά και χωρίς να έχει προσαρμόσει την ερμηνεία του στις απαιτήσεις του περιβάλλοντος μέσα στο οποίο το έργο θα αναπαρασταθεί¹⁴. Σε αυτό το πλαίσιο, ένας πρώτος, καθοριστικός παράγοντας έχει να κάνει με αυτό που ο Jauß ορίζει ως «ορίζοντα αναμονής» (*Erwartungshorizont*) – το σύστημα, δηλαδή, αναφοράς των προσδοκιών του καθορισμένου σε μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή κοινού¹⁵ –. Η συγκεκριμένη αυτή χρονική στιγμή εμφανίζεται ως καθοριστική, καθώς η κατανόηση νοείται ακριβώς ως η προσαρμογή του καθολικού σε μια συγκεκριμένη κατάσταση¹⁶. Για τον Gadamer ο «ορίζοντας» είναι μια πιο γενική έννοια, αντιπροσωπεύοντας ό,τι μπορεί κανείς να εποπτεύσει από ένα συγκεκριμένο σταθερό σημείο¹⁷ και η «συγχώνευση των οριζόντων» (*Horizontverschmelzung*) είναι καθοριστικής σημασίας για την κατανόηση¹⁸. Όλη αυτή η προσέγγιση ξεκινά από την παραδοχή πως η ανθρώπινη αντίληψη επηρεάζεται σημαντικά από την ιστορία¹⁹. Ειδικά σε περιπτώσεις έργων που διανύουν μια πορεία μέσα στο χρόνο, η προσέγγιση αυτή μπορεί να αποδειχτεί σαφώς γόνιμη, κυρίως γιατί η αντίληψη του έργου μέσω μιας προοπτικής, μιας ιστορικής θεώρησης, δίνει στην ερμηνεία διαστάσεις που άλλες προσεγγίσεις δεν κατάφεραν να δώσουν. Η «μεταμόρφωση» όμως, από τον Jauß, του αναγνώστη σε δημιουργό μπορεί να διαβαστεί και αντίστροφα: αν αντιμετωπίσουμε το δημιουργό

¹³ μετάφραση εδώ της λέξης «application» ή «Applikation». Αναλόγως προς αυτήν την έννοια λειτουργεί η «μίμησις ΙΙΙ» (*mimēsis III*) του Paul Ricœur που ουσιαστικά «ορίζει τη διάτμηση μεταξύ του κόσμου του κειμένου και του κόσμου του αναγνώστη» (βλ. Paul Ricœur, «Temps et récit : 1. L'intrigue et le récit historique», Seuil / points – essais, Παρίσι, 1991, σ. 136).

¹⁴ βλ. Hans-Georg Gadamer, ό.π., σ. 310

¹⁵ βλ. Hans-Robert Jauß, ό.π., σ. 56. Ουσιαστικά ο «ορίζοντας αναμονής» είναι το σύνολο των αξιών, και των ενδιαφερόντων που εγγράφονται στην κοινωνική διάσταση ενός συνόλου ανθρώπων, αλλά είναι επίσης η έκφραση των θέσεων, των προσδοκιών και των φόβων μιας κοινωνικής ομάδας σε μια δεδομένη ιστορική στιγμή (βλ. Pierre V. Zima, ό.π., σ. 90).

¹⁶ βλ. Hans-Georg Gadamer, ό.π., σ. 312

¹⁷ βλ. ό.π., σ. 302

¹⁸ «[...] ο ορίζοντας του παρόντος δεν μπορεί να σχηματιστεί χωρίς το παρελθόν. Δεν υπάρχει ένας καθαυτό απομονωμένος ορίζοντας του παρόντος όπως δεν υπάρχουν ιστορικοί ορίζοντες που πρέπει να αποκτηθούν. Μάλλον, το κατανοείν είναι πάντα η συγχώνευση αυτών των οριζόντων που δήθεν υπάρχουν αφ' εαυτών [...] Κάθε συνάντηση με την παράδοση που λαμβάνει χώρα μέσα στην ιστορική συνείδηση εμπλέκει την εμπειρία μιας έντασης μεταξύ του κειμένου και του παρόντος. Το ερμηνευτικό καθήκον συνίσταται, όχι στη συγκάλυψη αυτής της έντασης επιχειρώντας μια αφελή αφομοίωση των δύο, αλλά στη συνειδητή ανάδειξή της. Γι' αυτό η προβολή ενός ιστορικού ορίζοντα που είναι διαφορετικός από τον ορίζοντα του παρόντος αποτελεί μέρος της ερμηνευτικής προσέγγισης» (βλ. ό.π., σ. 306).

¹⁹ βλ. ό.π., σ. 301

ως αναγνώστη, η κατανόηση ιδιαιτέρως του φαινομένου που ο Pierre Albouy ονομάζει «λογοτεχνικό μύθο»²⁰ ή του φαινομένου που κάποιος μπορεί να προσδιορίσει ευρύτερα ως «θέμα» (θεματική, μοτίβο κ.λ.π) μπορεί να αποκτήσει νέα δυναμική, κυρίως γιατί και ο δημιουργός που «παραλαμβάνει» μια θεματική (στην περίπτωση του Οιδίποδα ένα μύθο²¹) ξεκινά ως αναγνώστης, ως «κοινό» που «προσλαμβάνει» ένα παλιότερο έργο και μέσα από την κατανόηση και την ερμηνεία δημιουργεί μια νέα εκδοχή προσαρμοσμένη στις ανάγκες της δικής του εποχής²².

Όπως είδαμε, ένα σημαντικό ζήτημα για το οποίο η Ερμηνευτική ασκεί κριτική σε άλλες θεωρίες έχει να κάνει με τη μονοδιάστατη σημασία του έργου τέχνης. Αν το «νόημα» πρέπει να αναζητηθεί στις προθέσεις του καλλιτέχνη ή μέσα στο ίδιο το κείμενο και όχι στον εκάστοτε αναγνώστη²³, αν το κείμενο θεωρηθεί ένα κλειστό σημασιολογικό σύστημα που παραμένει σταθερό στο χρόνο, είναι μάλλον δύσκολο να κατανοήσουμε τα φαινόμενα διαχρονικότητας των μύθων. Η «αυθεντία» μιας ερμηνείας θα ήταν δύσκολο να εξακριβωθεί και να καθιερωθεί και δε θα υπήρχε η ανάγκη αλλά, φαινομενικά, ούτε και η δυνατότητα για εκ νέου ερμηνεία και δημιουργία. Υπ' αυτήν όμως την έννοια μπορούμε επίσης να κατανοήσουμε την «εξέλιξη» και τη μέχρι τώρα «κατάληξη» του μύθου του Οιδίποδα αλλά και του ιδιαίτερου ρόλου που έπαιξε σ' αυτόν η ψυχανάλυση στη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα. Όλ' αυτά όμως δεν είναι οριστικά. Η εκ νέου προσέγγιση του έργου από κάθε εποχή μπορεί, όπως φαίνεται εκ πρώτης όψεως, να «αντικατασταθεί» από μια ερμηνεία που μπορεί να δώσει στο ίδιο έργο μια διαχρονική ποιότητα. Τέτοια ήταν η συμβολή της ψυχανάλυσης στη λογοτεχνική θεωρία.

Ψυχανάλυση και λογοτεχνία

Σε μια πρώτη απόπειρα να εστιάσουμε στη συγκεκριμένη θεωρία θα πρέπει, αρχικά, να επαναλάβουμε πως, εκ πρώτης τουλάχιστον όψεως, στέκει στον αντίποδα της Ερμηνευτικής: για την Ψυχανάλυση υπάρχει μια αλήθεια πίσω από το κείμενο, αυτή της ψυχής ή, καλύτερα, του ασυνειδήτου του συγγραφέα. Η «αλήθεια» όμως της

²⁰ βλ. το τρίτο μέρος της παρούσας διατριβής.

²¹ Όπως αυτός ορίζεται από τον Lévi-Strauss (βλ. παρακάτω)

²² Η εισαγωγή του Cocteau στο «Edipe Roi» είναι ιδιαιτέρως ενδεικτική αυτής της διαδικασίας.

²³ για τον Jauß ο «ιστορικός αναγνώστης» ήταν μάλλον «ένα είδος γενικευμένου υποκειμένου» παρά ένα σύνολο ανθρώπων (βλ. Pierre V. Zima, ό.π., σ. 90).

ψυχανάλυσης είναι καθολική, παγκόσμια και διαχρονική²⁴: αυτό ακριβώς έρχεται να αντικαταστήσει την έλλειψη ιστορικής προοπτικής στις θεωρίες της, το γεγονός πως ένα κείμενο²⁵ δε χρειάζεται να ερμηνευθεί λαμβάνοντας υπ' όψιν τη διαφορά ανάμεσα στις διάφορες εποχές, γιατί οι αρχές στις οποίες βασίζεται η ψυχαναλυτική προσέγγιση ισχύουν πάντα.

Περισσότερο όμως από την κλασική ψυχανάλυση, επικεντρώνονται στον συγγραφέα θεωρίες που εκκινούν από αυτήν αλλά δεν ασπάζονται τις μεθόδους της όταν πρόκειται για την ερμηνεία της τέχνης. Ο Charles Mauron ξεχώρισε την Ψυχοκριτική από κάθε άλλη θεωρία που εστίασε στον δημιουργό: την κλασική, την ιατρική και τη θεματική²⁶. Η μέθοδός της – αποκλειστικά επικεντρωμένη στον συγγραφέα – χρησιμοποιεί ως βάση της την ψυχαναλυτική θεωρία περί του ασυνειδήτου, αποκλίνει όμως (κατά περίεργο τρόπο) από την ψυχανάλυση. Στόχος της είναι να ενώσει «μια επιστήμη με μια τέχνη» αναζητώντας «ακούσιες ιδέες» κάτω από τις «εκούσιες δομές» του κειμένου και, συνεπώς, οι όροι στους οποίους εστιάζει είναι το ασυνείδητο του συγγραφέα, το συνειδητό εγώ του και το περιβάλλον του²⁷. Η ψυχανάλυση όμως δεν αναζητεί κατ' ανάγκη, όπως η ψυχοκριτική, αποκλειστικά «μεταφορές» που «στοιχειώνουν» τον δημιουργό, δεν αναζητεί, κατ' ανάγκη, ένα «προσωπικό μύθο». Δε χρειάζεται να τό κάνει, ακριβώς γιατί και η ίδια ως «αφήγηση» – όπως και τα λογοτεχνικά κείμενα – είναι ένα είδος μεταφοράς: «καταφάσκουν την ομοιότητα», συσχετίζουν διαφορετικές ενέργειες στη βάση μιας συνάφειας που μπορεί να γίνει αντιληπτή και τίς ενσωματώνουν σε μια «κοινή»

²⁴ Αν και έχουν υποστηριχτεί απόψεις που διαψεύδουν αυτή την «καθολικότητα», όπως εκείνη του B. Malinowski, που υποστήριξε πως το οιδιπόδαιο σύμπλεγμα δεν «ισχύει» ανεξαρτήτως πολιτισμικού πλαισίου (θέση την οποία, θα μπορούσαμε παράτολμα, να υποστηρίξουμε, ενδεχομένως, πως, χρόνια αργότερα θα μπορούσε να «θέσει υπό αμφισβήτηση» η λακανική ψυχανάλυση με την επινόηση της έννοιας του *ονόματος του πατέρα*, καθώς, με αυτό τον τρόπο, η φυσική παρουσία του πατέρα ως προσώπου δεν είναι πια αναγκαία –). Παραταύτα, και οι Deleuze και Guattari έχουν ταχθεί ανοιχτά υπέρ της μη καθολικότητας του Οιδιπόδειου.

²⁵ Ακόμη και άλλο έργο τέχνης (με εξαίρεση ίσως τη μουσική καθαυτή). Η ψυχαναλυτική μέθοδος μπορεί εξάλλου να εφαρμοσθεί και σε «εξω-λεκτικές» μορφές τέχνης όπως η ζωγραφική (βλ. T.J. Clark, «Farewell to an idea: episodes from a history of modernism», Yale U.P., New Haven & Λονδίνο, 1999, *Freud's Cézanne*).

²⁶ Σύμφωνα με τον Mauron η «κλασική κριτική» επικεντρώνεται στην ανάλυση εκείνων που σκέφτηκε, ένιωσε και θέλησε ο συγγραφέας, για την κλινική ψυχανάλυση τα έργα είναι έκφραση ενός, συχνά παθολογικού, ασυνειδήτου και η θεματική κριτική ασχολήθηκε με τα όνειρα, τα θέματα και τους μύθους, ψάχνοντας το «βαθύτερο εαυτό» του δημιουργού – διαχωρίζοντας όμως τη μέθοδό της από την ψυχαναλυτική – (βλ. Charles Mauron, «Des métaphores obsédantes au mythe personnel - introduction à la psychocritique», José Corti, Παρίσι, 1972, σσ. 13-14).

²⁷ βλ. ό.π., σσ. 25, 23 & 31

πλοκή, ξεφεύγοντας από τη λογική του περιστασιακού ή του τυχαίου²⁸. Ανιχνεύει, όμως, στο κείμενο στοιχεία που – σύμφωνα με τις αρχές της – μπορούν να αποδοθούν μόνο στις ιδιαιτερότητες της ψυχής και των διεργασιών της.

Για την κλασική ψυχανάλυση το κείμενο είναι ένα «σύμπτωμα», ένα πλέγμα από ίχνη που οδηγούν στην ψυχή του συγγραφέα. Ο Ernest Jones υπήρξε, σ' αυτό το πλαίσιο, κατηγορηματικός: το οιδιπόδειο σύμπλεγμα του Shakespeare σημάδεψε όλα του τα έργα²⁹! Η Ella Freeman Sharpe από την άλλη επιχείρησε μια πιο «ιδιαιτέρη» ερμηνεία:

«ο Shakespeare, με τον *Άμλετ* [*Hamlet*], δραματοποιεί τη δική του απώθηση, που ακολούθησε το θάνατο του πατέρα του [...] Εξωτερικεύοντας με τη μορφή δράματος τα ενδοβεβλημένα [*introjectés*] αντικείμενα, θα λυτρωθεί από «κάτι μέσα στην ψυχή του». Θα ελευθερωθεί μέσω μιας μετουσίωσης, μ' έναν τρόπο που ακόμη θυμίζει την εκβολή [*éjection*], την καταστροφή, τις ενδοβολές [*introjections*] που έλαβαν χώρα μέσα στο εγώ.

Ο ποιητής δεν είναι ο *Άμλετ*. Ο *Άμλετ* είναι αυτό που θα μπορούσε να είναι [*ο Shakespeare*] αν δεν είχε γράψει τον *Άμλετ*.»³⁰

Η άποψη αυτή δεν μπορεί να γίνει κατανοητή σε όλο της το φάσμα χωρίς την αναγνώριση της «τοπικής» της γραφής, όπως αυτή έγινε αντιληπτή από τον Freud: «Εκεί όπου γνωρίζω δε γράφω κι εκεί που γράφω μπορώ να γνωρίζω μόνο εκ των υστέρων». Το σχήμα αυτό μάς επαναφέρει στην έννοια του κειμένου ως συμπτώματος: αυτό που προκύπτει από «τον εαυτό μου» μέ μαθαίνει πού (δεν) είμαι, «ως εάν να μπορούσα να σημάνω στον εαυτό μου, μέσω αυτής της παρέκκλισης, αυτό που μέ καθιερώνει ως υποκείμενο»³¹. Η γραφή προκύπτει από την έλλειψη, την παρέκκλιση από την κανονικότητα· μέσω της πρώτης ο δημιουργός επιχειρεί (έστω και ασυνείδητα) να «ενταχθεί» στη δεύτερη. Η «μετουσίωση»³² είναι εδώ η έννοια-

²⁸ βλ. Peter Brooks, *Freud's masterplot: questions of narrative* στο «Yale French Studies», τ. 55/56, «Literature and Psychoanalysis - the question of reading: otherwise», σ. 280

²⁹ βλ. Ernest Jones, «Hamlet et Œdipe», μτφ. A-M. Le Gall, προλ. Jean Starobinski, Gallimard / *tel*, Παρίσι, 1994, σ. 128

³⁰ Ella Freeman Sharpe, *L'impatience d'Hamlet* στο Ernest Jones, ό.π., σ. 176

³¹ βλ. Jean-Michel Rey, *Freud's writing on writing* στο «Yale French Studies», ό.π., σ. 305

³² η «μετουσίωση» (*Sublimierung / sublimation*) μπορεί να περιγραφεί γενικά ως η «ψυχική διαδικασία με την οποία οι σεξουαλικές ορμές εγκαταλείπουν τον κυρίως σεξουαλικό στόχο τους, τόν αλλάζουν και στρέφονται προς έναν άλλο υψηλότερον, όχι πια σεξουαλικόν, όπου η σεξουαλική ενέργεια μετουσιώνεται και τίθεται στην υπηρεσία του πολιτισμού, της κοινωνίας και της καλλιτεχνικής δημιουργίας» (Λευτέρης Αναγνώστου – Γιώργος Βαμβαλής, «Τετράγλωσσο λεξικό της ψυχανάλυσης», Επίκουρος / ψυχαναλυτική βιβλιοθήκη, Αθήνα, 2004, *Μετουσίωση*, σ. 212). Για τον Freud οι κύριες «εκφάνσεις» της μετουσίωσης είναι ακριβώς η καλλιτεχνική δραστηριότητα και οι διανοητικές αναζητήσεις (βλ. πιο αναλυτικά J. Laplanche – J-B. Pontalis, «Λεξικό της Ψυχανάλυσης», μτφ. Β. Καψαμπέλης et al., Κέδρος, Αθήνα, 1986, *Μετουσίωση*, σσ. 320-323).

κλειδί. Μέσ' απ' αυτή τη διαδικασία ο συγγραφέας διοχετεύει τις σεξουαλικές ορμές του προς σκοπούς διαφορετικούς, στη συγκεκριμένη περίπτωση, καλλιτεχνικούς.

Παρακάμπτοντας την απαγόρευση

Ο συγκεκριμένος μηχανισμός δεν είναι ο μοναδικός που εμπλέκεται στην καλλιτεχνική δημιουργία και έκφραση, είναι όμως εκείνος από τον οποίο η συγκεκριμένη δραστηριότητα εκκινεί³³. Υπ' αυτό το πρίσμα ο Harold Bloom έχει

³³ Ο Harold Bloom αναφέρεται στο ποιητικό «Ύψιστον» [ένα «αρνητικό Ύψιστον» (*Sublime*)] που φαίνεται να αντιστοιχεί ή να συμπληρώνει την έννοια της μετουσίωσης (*sublimation* στα αγγλικά) ως του τρόπου «με τον οποίο ο ποιητής, ενώ εκφράζει μια προηγούμενως αποθηκευμένη σκέψη, επιθυμία ή συναίσθημα, είναι σε θέση να συνεχίσει να αμύνεται ενάντια στη δική του εικόνα που έχει δημιουργηθεί αποκηρύσσοντάς την» (Harold Bloom, «Agon: Towards a theory of revisionism», Oxford U.P., Νέα Υόρκη, 1983, *Freud and the Sublime: a catastrophe theory of creativity*, σσ. 108-109). Για τον Bloom, οι ψυχαναλυτικές εξηγήσεις περί δημιουργικότητας αγνοούν το γεγονός πως αυτή είναι ένας τρόπος επανάληψης και μνήμης, αναφέρεται δηλαδή πάντα και προκύπτει από τη συνάντηση με μια προηγούμενη τέτοια κίνηση (βλ. ό.π., σ. 98). Μια τέτοια άποψη δεν εκπλήσσει, ειδικά όταν εκφράζεται από έναν θεωρητικό που, κατ' εξοχήν, επικεντρώνει την ερμηνευτική του προσοχή στο πρόσωπο του δημιουργού σε σχέση, όμως, πάντα με προγενέστερους του δημιουργούς. Οι προγενέστεροι ποιητές μπορούν να θεωρηθούν στη συγκεκριμένη θεωρία ως «Πατέρες». Ο Bloom δεν αγνοεί αυτή τη διάσταση (βλ. Harold Bloom, «Η αγωνία της επίδρασης – μια θεωρία για την ποίηση», μτφ./εισ. Δ. Δημηρούλης – επίμετρο Ρ. De Man, Αγρα, Αθήνα, 1989, σ. 47), γι' αυτό κάνει λόγο για *προγόνους*: «Ο ισχυρός ποιητής έχει τη μοίρα του Οιδίποδα. [...] Η εικόνα του τυφλού Οιδίποδα είναι η εικόνα του μεταγενέστερου ποιητή που, παρά την ηρωική του αντίσταση, είναι καταδικασμένος να χάσει στο τέλος.» (Δημήτρης Δημηρούλης, *Η ερμηνεία ως αναθεωρητική βία*, στο ό.π., σ. 17). Η άποψη αυτή συμβαδίζει σε μεγάλο βαθμό με τη φροϋδική θεωρία (χωρίς ο ίδιος ο Bloom να τήν υιοθετεί απολύτως ή άκριτα). Ο τρόπος με τον οποίο ο νεότερος ποιητής προσεγγίζει τον πρόγονο θυμίζει, σε αρκετά σημεία, την ερμηνεία του γράμματος του Schopenhauer προς τον Goethe από τον Ferenczi: ο στοχαστής, παρομοιάζοντας τον εαυτό του με τον Οιδίποδα, βάζει τον ποιητή στη θέση του Πατέρα υμνώντας τον και «καθαιρώντας» τον σταδιακά, μέχρι να καταφέρει να εξυψώσει τον ίδιο του τον εαυτό (βλ. Sándor Ferenczi, «Contributions to psycho-analysis», μτφ. E. Jones, Richard G. Badger, Τorónto, 1916, *The symbolic representation of the Pleasure and Reality principles in the Oedipus myth*, σσ. 219-220). Η διαρκής δε επιστροφή και αναφορά του Bloom στη «θραύση των δοχείων» υπενθυμίζει πάντα πως τα έξι δοχεία που τελικά έσπασαν (*Gedulah, Gevurah, Tiferet, Nezah, Hod* και *Yesod*) ήταν εκείνα που «συμβόλιζαν» το αρσενικό «προϊόν» (*parzuf Ze'eir Anpin*) της ένωσης του πατέρα με τη μητέρα (*Sefirot Hokhmah* και *Binah* / *parzufim* των *Abba* και *Imma*), στη διδασκαλία του Ισαάκ Λουρία (βλ. Gershom Scholem, «La kabbale – une introduction. Origines, thèmes et biographies», εισ. J. Dan, Gallimard / folio – essais, Παρίσι, 2003, σσ. 233 & 237 αλλά και Gershom Scholem, «La kabbale et sa symbolique», μτφ. J. Boesse, Payot & Rivages / Petite Bibliothèque Payot, Παρίσι, 2003, σ. 164. Για τη θραύση των δοχείων γενικά βλ. Γιάννης Σκαρπέλος, *Sevirath ha-kelim: Πρόλογος*, στο Harold Bloom, «Η θραύση των δοχείων», μτφ./προλ. Γ. Σκαρπέλος, Πλέθρον, Αθήνα, 1998, σσ. 16-17). Σ' αυτό το πλαίσιο η συγκεκριμένη διδασκαλία «ορίζει» πως «η δύναμη του κακού σ' αυτόν τον κόσμο [...] είναι μια προέκταση του *Sefirah Binah* [της Μητέρας] που παίρνει υπόσταση στις καταστροφικές δυνάμεις που αντιστοιχούν στα επτά δομικά *Sefirot* [το έβδομο δοχείο είναι «το θηλυκό του *Ze'eir*» και είναι το μόνο που δεν έσπασε αλλά μόνο ράγισε] της ίδιας της δημιουργίας» (Gershom Scholem, «La kabbale», ό.π., σ. 213). Δε θα πρέπει εδώ να περάσει απαρατήρητο το γεγονός πως και ο ίδιος ο Freud ήταν εβραϊκής καταγωγής και πως οι θέσεις αυτές μπορούν να ερμηνευτούν εύκολα μέσα σ' ένα φροϋδικό πλαίσιο (χωρίς αυτό να σημαίνει κάτι για την αρχική τους σημασία στα πλαίσια της εβραϊκής θρησκείας αλλά ούτε και πως, κατ' ανάγκη, ο ίδιος ο ψυχίατρος επηρεάστηκε *ευθέως* από αυτές). Επιστρέφοντας στον Bloom, η στιγμή της άρνησης, που περιγράφει ως προς το Ύψιστον, προβάλλεται από τον ίδιο κατ' αναλογία προς την αναθεωρητική

δίκιο: η ερμηνεία των κειμένων από τον Freud (και όσους τον ακολούθησαν σε αυτόν το δρόμο) είναι μια «μέθοδος» που αποκαλύπτει «άμυνες»³⁴. Το ζητούμενο, ενδεχομένως, για τον κάθε συγγραφέα είναι η «παράκαμψη» απαγορεύσεων και, τελικά, η δικαιολόγηση αυτής της παράκαμψης. Όπως παρατηρεί ο Otto Rank σε σχέση με το μύθο του Οιδίποδα, τον οποίο – όπως και ο Freud – αναγνωρίζει ως μια αντίδραση της φαντασίας σε δύο τυπικά όνειρα (του θανάτου του πατέρα και των σεξουαλικών σχέσεων με τη μητέρα),:

«Σε μια ύστερη πολιτισμική περίοδο, όταν αυτές οι φαντασιώσεις έχουν υποχωρήσει στην ψυχή ενός μυθοποιού λαού και παραμένουν ζωντανές μέσα σε λίγα μόνο άτομα (μεταξύ αυτών οι δημιουργικοί καλλιτέχνες), ο συγγραφέας, κινητοποιημένος από ισχυρές ασυνείδητες αναμνήσεις, δράττεται του μυθικού υλικού προκειμένου να τό αναδιαμορφώσει με τα δικά του μέσα και να ελευθερώσει, έτσι, τον εαυτό του από παρορμήσεις που κραυγάζουν για ικανοποίηση και από τους επίπονους αμυντικούς μηχανισμούς με τους οποίους αυτές συνδέονται – εν συντομία, προκειμένου να ελευθερώσει τον εαυτό του από τις βαθύτερες ψυχικές του συγκρούσεις.»³⁵

Η δημιουργική διαδικασία βασίζεται, για τον Rank, στο μηχανισμό της μετουσίωσης, η κινητοποίηση όμως αυτού του μηχανισμού βασίζεται με τη σειρά της σε άλλες ψυχικές διεργασίες. Ξεκινώντας από την «παραδοχή» πως ο δραματουργός σχετίζεται στενά, σε ψυχολογικό επίπεδο, με τον νευρωσικό και πως οι χαρακτήρες στο έργο του υφίστανται ως πραγματικά/φυσικά πρόσωπα αλλά πρέπει πάντα να θεωρούνται ως ψυχικές αντανakλάσεις συναισθημάτων, και μάλιστα της παιδικής ηλικίας, του δημιουργού³⁶, αναγνωρίζει κανείς αρχικά δύο μηχανισμούς που χαρακτηρίζουν την ψυχική λειτουργία του δημιουργικού καλλιτέχνη: την απώθηση³⁷ και τη

σταθερά της *Ασκήσεως* σε άλλο του κείμενο (βλ. Harold Bloom, «A map of misreading», Oxford U.P., Νέα Υόρκη, 2003, *The map of misprision*, σ. 84).

³⁴ βλ. Harold Bloom, «A map of misreading», Oxford U.P., Νέα Υόρκη, 2003, σ. 89

³⁵ Otto Rank, «The incest theme in literature and legend – Fundamentals of a psychology of literary creation», μτφ. G.C. Richter, εισ. P. L. Rudnytsky, The Johns Hopkins U.P., Βαλτιμόρη, 1992, σσ. 33-34

³⁶ βλ. ό.π., σ. 39, 41 & 42

³⁷ Η έννοια της «απώθησης» (*Verdrängung / repression / refoulement*) είναι κεντρική σε όλες σχεδόν τις θεωρίες που αναπτύχθηκαν γύρω από την ψυχαναλυτική ερμηνεία των μύθων και της λογοτεχνίας. Πρόκειται για έναν αμυντικό μηχανισμό και συνίσταται στην προσπάθεια του υποκειμένου «να απωθήσει προς το ασυνείδητο ή να διατηρήσει σ' αυτό αναπαραστάσεις (σκέψεις, εικόνες, αναμνήσεις) που συνδέονται με την ενόρμηση. Η απώθηση προκύπτει σε περιπτώσεις όπου η ικανοποίηση μιας ενόρμησης – η οποία είναι αυτή καθαυτή ικανή να επιφέρει ηδονή – κινδυνεύει να προκαλέσει δυσάρεσκα ως προς άλλες ψυχικές απαιτήσεις» (J. Laplanche – J-B. Pontalis, «Λεξικό της Ψυχανάλυσης», μτφ. Β. Καψαμπέλης, Λ. Χαλκούση, Α. Σκουλικά & Π. Αλούπης, Κέδρος, Αθήνα, 1986, *Απώθηση*, σ. 79).

συμπύκνωση³⁸. Η απώθηση εμφανίζεται μέσω της κάλυψης ή της μετατροπής «επικίνδυνων» θεμάτων σε, φαινομενικά, «ακίνδυνα». Ένα από τα βασικά παραδείγματα είναι η διάκριση μεταξύ «εξ αίματος συγγενών» και «μη συγγενικών προσώπων»· στον «Don Carlos» (*Δον Κάρλος*) του Schiller, για παράδειγμα, η μητέρα γίνεται μητριά³⁹. Όσο η απώθηση προχωρεί αρχίζει να εμφανίζεται η συμπύκνωση. Οι απωθημένες σκέψεις εντείνονται από την παρουσία παρόμοιων σκέψεων και ενώνονται με αντίθετες σκέψεις με τέτοιο τρόπο ώστε να προκύπτουν τελικά ανάμικτες ιδέες και έννοιες: για ν' αναφερθούμε ξανά στον «Don Κάρλος», η μητέρα ως μητριά δεν καταδεικνύει μόνο την απαγόρευση της αιμομιξίας αλλά, ως πρώην ερωμένη του ήρωα, και τη δυνατότητα πραγμάτωσής της⁴⁰. Οι δύο αυτοί μηχανισμοί εμφανίζονται ως χαρακτηριστικοί ενός κανονικού ψυχισμού αλλά και αντιπροσωπευτικοί της ανάπτυξης νευρώσεων⁴¹.

Ταυτόχρονα, όμως, με αυτούς τους μηχανισμούς – σύμφωνα με την ψυχαναλυτική θεωρία – αναπτύσσονται και άλλοι, που δεν αποτελούν «ίδιον» του νευρωσικού αλλά του παρανοϊκού. Ο κυριότερος είναι η «προβολή»⁴², που ως μηχανισμός στέκεται απέναντι στην απώθηση (καθώς δείχνει να «δικαιολογεί» τις ίδιες σκέψεις που καταδικάζει η τελευταία). Η προβολή εμφανίζεται μέσω χαρακτήρων που περιβάλλουν τον κεντρικό ήρωα και, αντιπροσωπεύοντας συναισθήματα του συγγραφέα, «εξυπηρετούν» τον πρωταγωνιστή ως «εξωτερικές κινητήριες ή ανασταλτικές δυνάμεις»⁴³. Σ' αυτό το πλαίσιο αναπτύσσεται και η «διάσπαση» ή «διχασμός»⁴⁴, που έρχεται για να αντιτεθεί στο μηχανισμό της συμπύκνωσης ή να τόν αντισταθμίσει: οι «ανάμικτες» ιδέες διαχωρίζονται τώρα στα

³⁸ Η «συμπύκνωση» χαρακτηρίζει ιδιαίτερα τη λειτουργία του ονείρου. Κατά τη συμπύκνωση «μία και μόνη αναπαράσταση μπορεί να αντιπροσωπεύει πολλές συνειρμικές αλυσίδες στο σημείο διασταύρωσης των οποίων βρίσκεται...». Ειδικά στην περίπτωση του ονείρου, «συνιστά θα λέγαμε μια συνοπτική του μετάφραση» (βλ. αναλυτικότερα ό.π., *Συμπύκνωση*, σ. 452-453).

³⁹ βλ. Otto Rank, ό.π., σσ. 40 & 37

⁴⁰ βλ. ό.π., σσ. 41 & 37

⁴¹ βλ. ό.π., σ. 43. Ως κατ' εξοχήν «ονειρικοί» μηχανισμοί δίνουν τη «δυνατότητα» επεξεργασίας του υλικού με τρόπο που «μάς μπερδεύει στη νευρώση, μάς αποξενώνει στα όνειρα, μάς ενοχλεί στην καθημερινή ζωή και μάς διασκεδάζει στα αστεία». Αυτό, σύμφωνα με τον Rank προκαλεί το θουμασμό του κοινού (βλ. ό.π.).

⁴² Η «προβολή» (Projektion / projection) είναι μια «λειτουργία μέσω της οποίας το υποκείμενο εκβάλλει από τον εαυτό του και εντοπίζει στους άλλους (πρόσωπα ή πράγματα) ιδιότητες, συναισθήματα, επιθυμίες ή ακόμη «αντικείμενα», που παραγνωρίζει ή αρνείται στον εαυτό του» (βλ. J. Laplanche – J-B. Pontalis, ό.π., *Προβολή*, σ. 387).

⁴³ βλ. Otto Rank, ό.π., σ. 42

⁴⁴ στο αγγλικό κείμενο «splitting (analysis)». Η έννοια στα ελληνικά αποδίδεται ως «διχασμός» (βλ. J. Laplanche – J-B. Pontalis, ό.π., *Διχασμός του αντικειμένου και Διχασμός του εγώ*, σσ. 135-138) αλλά και ως «διάσπαση» (βλ. Λευτέρης Αναγνώστου – Γιώργος Βαμβαλής, ό.π., *Διάσπαση του αντικειμένου και Διάσπαση του εγώ*, σ. 36). Για να γίνει καλύτερα αντιληπτή η έννοια αυτή βλ. και τα δύο λήμματα στο J. Laplanche – J-B. Pontalis, ό.π.

μέρη που τίς συνέθεσαν. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της διπλής κίνησης (απώθηση / σύνθεση - προβολή / διάσπαση ή διχασμός) αποτελεί η εικόνα του πατέρα τόσο στον «Οιδίποδα τύραννο» όσο και στον «Άμλετ»: το δίπολο πραγματικός - θετός πατέρας (Λάιος - Πόλυβος και νεκρός βασιλιάς - Κλαύδιος αντιστοίχως) εκπροσωπεί την ιδανική και τη μισητή εικόνα του πατέρα καθιστώντας σαφές πώς αντιτίθενται τα δύο ζεύγη των ψυχικών μηχανισμών: με την προβολή και τη διάσπαση καθίσταται επιτρεπτή η ικανοποίηση της απαγορευμένης παρόρμησης⁴⁵. Η καλλιτεχνική δημιουργία παρουσιάζεται έτσι, ειδικά στην περίπτωση των θεατρικών συγγραφέων, ως μια «παλινδρόμηση» ανάμεσα στην παράνοια και τη νεύρωση: ο δραματουργός διαφέρει από άλλους δημιουργούς – και ιδιαίτερα τον ποιητή – στο βαθμό που, μέσω της σκηνικής αναπαράστασης, βλέπει τις «εσώτερες παρορμήσεις του να δρουν και να μιλούν» μπροστά του. Ταυτόχρονα όμως, με την εξέλιξη της δραματουργίας και της απώθησης, «ο αρχικός ονειρικός χαρακτήρας» των έργων, σαφής ακόμη στους μύθους, παίρνει μια «όλο και πιο νευρωσική μορφή»⁴⁶.

Ο νευρωσικός χαρακτήρας της ανάπλασης του μύθου σε θεατρικό, ιδιαίτερα, έργο κρύβει μιαν άλλη πτυχή αυτής της διαδικασίας: αν και η ψυχανάλυση ασχολείται με τον εσωτερικό κόσμο του ανθρώπου, τον ψυχισμό, οι λειτουργίες της αναφέρονται συχνά σε εξωτερικούς παράγοντες. Με άλλα λόγια η εμφάνιση και η εξέλιξη της απώθησης μαρτυρούν την εξάρτηση, ως ένα ορισμένο βαθμό, της ανάπτυξης των ψυχικών διεργασιών (που καθορίζουν τη δημιουργία) από το εξωτερικό – το κοινωνικό – περιβάλλον. Οι βάσεις για την απαγόρευση της πατροκτονίας και της αιμομιξίας τοποθετήθηκαν από τον ίδιο τον Freud, στο έργο του «Τοτέμ και ταμπού», σε ένα «ιστορικό» (ή, έστω, μυθικό) γεγονός: στο «μεγάλο έγκλημα», στο φόνο του πατέρα από τους γιους, φόνο παρακινημένο από την πατρική απαγόρευση για σεξουαλική πρόσβαση στη μητέρα⁴⁷. Υπ’ αυτό το πρίσμα μπορούμε

⁴⁵ βλ. ό.π., σ. 42-43. Στον αντίποδα του πρώτου ζεύγους μηχανισμών (που προκαλεί το θαυμασμό καθώς λειτουργεί μακριά από την πραγματικότητα της καθημερινότητας), η προβολή και η διάσπαση – ως παθολογικοί μηχανισμοί – λειτουργούν «θεραπευτικά» για τον συγγραφέα και καθιστούν το περιεχόμενο του κειμένου κοινωνικά αποδεκτό (ο Rank αντιπαραθέτει χαρακτηριστικά στον συγγραφέα τον «α-κοινωνικό ονειροπόλο» και τον «αντί-κοινωνικό παρανοϊκό»), βλ. ό.π., σ. 43.

⁴⁶ βλ. ό.π., σ. 44

⁴⁷ αλλά και τα θηλυκά της ορδής (ο Freud εκκινεί από τη δαρβινική θεωρία του «ζηλότυπου πατέρα» που κρατά όλα τα θηλυκά για τον εαυτό του και οδηγείται στη διαμόρφωση μιας πατρικής «φιγούρας» που αφ’ ενός εναντιώνεται στην ανάγκη των γιων για δύναμη και στις σεξουαλικές τους επιθυμίες αλλά ταυτόχρονα αποτελεί αντικείμενο αγάπης και θαυμασμού (βλ. Σίγκμουντ Φρόυντ, «Τοτέμ και ταμπού – μερικές συμφωνίες στην ψυχική ζωή των αγρίων και των νευρωτικών», μτφ. Χρ. Αντωνίου, Επίκουρος / άνθρωπος και κόσμος, Αθήνα, 1978, σσ. 178-180).

να υποστηρίξουμε πως ούτε οι ψυχικές διεργασίες μπορούν να ξεφύγουν αυστηρά από τον «ιστορικό ετεροκαθορισμό». Τα διαφορετικά στάδια απώθησης, που διέκρινε ο Rank, συνηγορούν επίσης σ' αυτή τη διαπίστωση: τρία σημαντικά τέτοια στάδια εκφράζονται από τρία αντίστοιχα έργα – τον «Οιδίποδα τύραννο», τον «Άμλετ» και τον «Δον Κάρλος» –.

«Η αιμομικτική φαντασίωση πραγματοποιείται στον *Οιδίποδα* και ο γιος αγκαλιάζει με αγάπη τη μητέρα (παρόλο που δεν τό γνωρίζει). Στον *Άμλετ*, εξαιτίας μεγαλύτερης απώθησης, εμφανίζεται μόνο η ανάποδη πλευρά της αγάπης για τη μητέρα – η ζηλοφθονία. Στον *Δον Κάρλος* η απόρριψη της αιμομικτικής επιθυμίας έχει προχωρήσει σε τέτοιο σημείο που ο γιος πια δεν επιθυμεί καν την πραγματική μητέρα, αλλά μάλλον τη μητριά – μια γυναίκα που φέρει μόνο το όνομα της Μητέρας· δεν είναι εξ αίματος συγγενής, είναι όμως η γυναίκα του πατέρα. [...]

Στην αρχή της τραγωδίας [του *Οιδίποδα*, ο ήρωας] όχι μόνο έχει σκοτώσει τον πατέρα του προ πολλού αλλά έχει επίσης ξεχάσει (απωθήσει) αυτό το γεγονός, καθώς ανταποκρινόμενος στους αμυντικούς μηχανισμούς που αντιτίθενται στην παρόρμηση για το φόνο του πατέρα, θεωρεί τον πατέρα του ξένο. [...] [Τ]α ισχυρά συναισθήματα ζήλειας και μίσους που νιώθει ο Άμλετ κατευθύνονται στην *πραγματικότητα* προς τον αληθινό πατέρα και [...] η απόκλιση προς ένα υποκατάστατο, τον “θείο”, χρησιμεύει για να τά μεταμφιέσει και να τά δικαιολογήσει. [...] Στην τραγωδία του Schiller, τελικά, ο πατέρας είναι ακόμη ζωντανός και τοποθετεί τον εαυτό του ως φυσική παρουσία ανάμεσα στην όλο αγάπη μητέρα και τον γιο»⁴⁸.

Για τον Rank, ο «Οιδίπους τύραννος» και ο «Δον Κάρλος» εκπροσωπούν δύο «πόλους» στην διαδικασία της απώθησης. Με τον ίδιο τρόπο ο «Άμλετ» αποτελεί το σημείο καμπής ανάμεσα σ' αυτούς⁴⁹. Αυτή η διαπίστωση δείχνει την «εξελεγκτική» - *ιστορική* - πορεία των τρόπων με τους οποίους λειτουργεί, τελικά, η ίδια η ψυχή (όσο παράδοξο κι αν φαντάζει αυτό). Αντιμετωπίζοντας την απώθηση ως μηχανισμό που, ειδικά στην περίπτωση του οιδιπόδειου συμπλέγματος, μπορεί να σχετιστεί με την

⁴⁸ Otto Rank, ό.π., σσ. 36-37 (η υπογράμμιση δική μου). Ένα προφανές «ζήτημα» που προκύπτει από την ψυχαναλυτική προσέγγιση της λογοτεχνίας έχει να κάνει με την «παράκαμψη» του γράμματος των κειμένων, με το γεγονός, δηλαδή, ότι οι ψυχαναλυτές ερμηνεύουν τα κείμενα παρακάμπτοντας το προφανές. Στην προκειμένη περίπτωση, π.χ., από το κείμενο του Shakespeare, με μια πρώτη ανάγνωση, προκύπτει πως ο Άμλετ λάτρευε τον πατέρα του. Η ψυχανάλυση, όμως, ερμηνεύει την αναποφασιστικότητα του ήρωα και το μίσος προς τον θείο του ως μίσος προς το πρόσωπο του πατέρα, βάσει του οιδιπόδειου συμπλέγματος – θεωρία που οι κλασικοί φιλόλογοι απορρίπτουν –. Προκειμένου εδώ να ξεπεραστεί ο σκόπελος θα πρέπει να δεχτούμε απλώς πως οι ερμηνείες ποικίλλουν και πως θα πρέπει να δεχτούμε την καθεμία από αυτές ως έχει.

⁴⁹ βλ. ό.π., σσ. 37-38

ύπαρξη και ανάπτυξη του «υπερεγώ»⁵⁰, – ως μηχανισμού λογοκρισίας που συνδέεται, πρωτίστως, με την πατροκτονική και αιμομικτική επιθυμία⁵¹ – η περαιτέρω σύνδεσή της με τον «πολιτισμό», την «πολιτισμική διαδικασία» και τελικά την «ιστορία» καθίσταται ακόμη πιο σαφής, μια που το υπερεγώ έχει σαφώς οριστεί από τον Freud ως παράγωγο του πολιτισμού⁵². Η Αλήθεια της Ψυχανάλυσης παραμένει μία και μοναδική, οι τρόποι όμως και η ένταση με την οποία εμφανίζεται (ακόμη κι αν οι λόγοι φαίνεται να παραμένουν σταθεροί) πρέπει να αναζητηθούν σε ένα βάθος χρόνου, καταφέροντας, έτσι, να αντικρούσει τουλάχιστον μια κατηγορία της Ερμηνευτικής.

Freud και τραγωδία

Το ερώτημα κατά πόσο αυτό που καθρεφτίζεται στα κείμενα είναι ο ψυχισμός του συγγραφέα ή αυτό που ο συγγραφέας επιθυμεί να «ξορκίσει» απασχόλησε ιδιαίτερα τον επιστημονικό κόσμο. Ο Jacques Lacan στάθηκε στον αντίποδα της θεωρίας που ήθελε την εξέταση του έργου τέχνης να οδηγεί σε συμπεράσματα για την ψυχολογία του δημιουργού:

«Από μόνο του το γεγονός ότι το πλέον θεμελιώδες σύμπλεγμα στην ψυχαναλυτική θεωρία (το οιδιπόδειο) προέρχεται από ένα λογοτεχνικό έργο δεν σημαίνει ότι η ψυχανάλυση έχει να πει κάτι για τον ίδιο τον Σοφοκλή.»⁵³

⁵⁰ ο Rank δεν κάνει στο έργο του καθόλου αναφορά στο υπερεγώ για ένα σοβαρό και προφανή λόγο: ο Freud εισήγαγε στην ψυχανάλυση αυτό τον όρο μόλις το 1923 (το βιβλίο του Rank είχε εκδοθεί το 1912).

⁵¹ «Το υπερεγώ ορίζεται κλασικά ως ο κληρονόμος του οιδιπόδειου συμπλέγματος» (J. Laplanche – J-B. Pontalis, ό.π., *Υπερεγώ*, σ. 511). Βλ. επίσης τις παρατηρήσεις στο τρίτο μέρος για την «έξοδο από το Οιδιπόδειο».

⁵² βλ. Sigmund Freud, «Civilization and its discontents», μτφ. D. Mc Lindock / εις. L. Bersani, Penguin books, Λονδίνο, 2002, κεφ. VII

⁵³ Dylan Evans, «Εισαγωγικό λεξικό της λακανικής ψυχανάλυσης», μτφ. Γ. Σταυρακάκης, Ελληνικά γράμματα, Αθήνα, 2005, σ. 282. Η άποψη αυτή εκφράστηκε σαφώς το 1971. Προξενεί εντούτοις εντύπωση πως ο Lacan φαίνεται ωριότερα να μην είναι τόσο κατηγορηματικός. Σε κείμενο του 1959 αναφέρει πως, όσον αφορά στον «Αμλετ», «Η ποιητική επιδεξιότητα του Shakespeare τόν καθοδήγησε αδιαμφισβήτητα σε όλη την πορεία, βήμα - βήμα, αλλά μπορούμε επίσης να θεωρήσουμε πως εισήγαγε στο έργο μερικές παρατηρήσεις από τη δική του εμπειρία, όσο έμμεσα κι αν έγινε αυτό.» (βλ. Jacques Lacan, *Desire and the interpretation of Desire in Hamlet* στο «Yale French Studies», επιμ. Shoshana Felman, τ. 55/56: *Literature and Psychoanalysis – the question of reading: otherwise*, 1980, σ. 11 – η υπογράμμιση δική μου) – πρόταση που αφ' ενός υπονοεί πως το έργο μπορεί να αποκαλύψει πράγματα για τον ψυχισμό του συγγραφέα και αφ' ετέρου ανοίγει το ζήτημα αν η εισαγωγή στοιχείων μέσα στο έργο είναι συνειδητή ή όχι.

Πιο «συμβιβαστικές» απόψεις κινήθηκαν στα ίδια πλαίσια με την Freeman-Sharpe: τα έργα δε θεωρήθηκαν απλώς προβολές των εσωτερικών συγκρούσεων του καλλιτέχνη αλλά η «σκιαγράφηση της λύσης τους»⁵⁴. Αν και το ζήτημα της ψυχαναλυτικής προσέγγισης των κειμένων περιστράφηκε περισσότερο – και λογικά – γύρω από το ζήτημα του ίδιου του συγγραφέα, το πρωταρχικό ερώτημα για την ψυχανάλυση είναι μάλλον η ίδια της η φύση ως κειμένου, ως συστήματος. Η ψυχανάλυση είναι, πριν απ’ οτιδήποτε άλλο μια «δομή». Αυτό δε σημαίνει κατ’ ανάγκη ότι *επιβάλλεται* πάνω στον ψυχισμό αλλά ότι – όπως κάθε άλλο σύστημα – προσφέρει έναν τρόπο ανάλυσης και, συνεπώς, ερμηνείας, του τελευταίου. Προσεγγίζοντας, έτσι, την ψυχανάλυση ως «πλοκή», η ανάπτυξη της συγκεκριμένης αφήγησης με αρχή, μέση και τέλος οφείλει να είναι γραμμική⁵⁵. Αν, όμως, σ’ αυτό το πλαίσιο, η αρχή «προϋποθέτει το τέλος»⁵⁶ προκειμένου να επιτευχθεί η «συνοχή», ξαναγυρνάμε στην ανάγνωση του «Οιδίποδος τυράννου» από τον Freud: η διαδικασία της ψυχανάλυσης μοιάζει – με τον τρόπο που ο ψυχίατρος περιγράφει τη δομή της τραγωδίας του Σοφοκλή – με την ανάπτυξη ενός αστυνομικού μυθιστορήματος:

«Οι αγγελιαφόροι φέρνουν την απάντηση: για να σταματήσει ο λοιμός, πρέπει να εκδιωχθεί από τη χώρα ο δολοφόνος του Λαΐου. Πού είναι όμως αυτός; [...] *Η υπόθεση του δράματος συνίσταται πια μόνο στη βαθμιαία κλιμακωνόμενη και έντεχνα επιβραδυνόμενη αποκάλυψη* – συγκρίσιμη με την εργασία μιας ψυχανάλυσης –, ότι ο

⁵⁴ Paul Ricœur, «Le conflit des interprétations – essais d’herméneutique», Seuil / L’ordre philosophique, Παρίσι, 1969, σ. 141. Χαρακτηριστική είναι η άποψη του Claude Martin για την περίπτωση του Cocteau: «Αν ο μύθος του πατροκτόνου και αιμομίκτη βασιλιά ασκούσε πάντα έλξη επάνω του, είναι επειδή τού επέτρεπε να εξερευνήσει τη δική του αποτυχία να λύσει το σύμπλεγμα: ο Cocteau δεν κατάφερε ποτέ να ταυτιστεί με τον Πατέρα του και να αγαπήσει μιαν άλλη γυναίκα που θα ήταν ένα μη αιμομικτικό «υποκατάστατο» της Μητέρας του» (Claude Martin, *Gide, Cocteau, Œdipe: Le mythe ou le complexe* στο «La revue des lettres modernes», επιμ. J.-J. Kihm, *Lettres Modernes*, Παρίσι, 1972, No 298-303, *Jean Cocteau I – Cocteau et les mythes*, σ. 159).

⁵⁵ ο Peter Brooks επεσήμανε τη σχέση αυτής της παρατήρησης του Roland Barthes με τον ψυχαναλυτικό λόγο (βλ. Peter Brooks, *ό.π.*, σ. 282).

⁵⁶ Και η Ερμηνευτική εστίασε σε αυτή τη διάσταση της ερμηνείας μέσω της έννοιας της «εκ των προτέρων σύλληψης του όλου» (*fore-conception of completeness*): «Κάποιος που προσπαθεί να καταλάβει ένα κείμενο πάντα προβάλλει. Προβάλλει ένα νόημα για το κείμενο ως όλον τη στιγμή που κάποιο αρχικό νόημα αναδύεται από το κείμενο. Και πάλι, το αρχικό νόημα αναδύεται μόνο επειδή αυτός ο κάποιος διαβάσει το κείμενο με συγκεκριμένες προσδοκίες σε σχέση με κάποιο νόημα. [...] Ο κύκλος, που είναι θεμελιώδης σε κάθε κατανόηση, έχει μια περαιτέρω ερμηνευτική συνέπεια που αποκαλώ “εκ των προτέρων σύλληψη του όλου”. Αλλά και αυτό είναι προφανώς μια τυπική συνθήκη κάθε κατανόησης. Δηλώνει ότι μόνον αυτό που αποτελεί μια σημασιολογική ενότητα μπορεί να κατανοηθεί. Έτσι, όταν διαβάζουμε ένα κείμενο, υποθέτουμε πάντα την ολότητά του και μόνον όταν αυτή η υπόθεση αποδειχτεί λανθασμένη [...] αρχίζουμε να έχουμε υποψίες για το κείμενο και προσπαθούμε να ανακαλύψουμε πώς μπορεί να διορθωθεί.» (Hans-Georg Gadamer, *ό.π.*, σσ. 267 & 293-294).

ίδιος ο Οιδίπους είναι ο φονιάς του Λαΐου, αλλά και ο γιος του φονευθέντος και της Ιοκάστης.»⁵⁷

Όπως και στο αστυνομικό, η πλοκή της τραγωδίας φαίνεται, για τον ψυχίατρο, να περιορίζεται στη βαθμιαία αποκάλυψη της αλήθειας, στην ανεύρεση στοιχείων που τελικά θα οδηγήσουν στον ένοχο· η πλοκή χτίζεται με βάση την κατάληξη. Τα «ίχνη» ή «ενδείξεις» υποδεικνύουν τελικά τη *σκοπιμότητα*, το *τέλος* του γεγονότος⁵⁸, ότι όλα όσα συμβαίνουν συγκλίνουν σε μια μοναδική λύση και, τελικά, σε μια αποκάλυψη.

Η σκοπιμότητα δε χαρακτηρίζει, όμως, μόνο τα αστυνομικά μυθιστορήματα. Και στην τραγωδία η δράση εμφανίζεται ως ένα «στοχευμένο τέλος»⁵⁹. Τα γεγονότα και οι ενέργειες συνδέονται λογικά προκειμένου το τραγικό υποκείμενο να διανύσει μια «απόσταση» που θα τό οδηγήσει σε ένα ορισμένο σημείο, διαφορετικό από αυτό από το οποίο ξεκίνησε⁶⁰. Όλ' αυτά είναι γνωστά αλλά το ενδιαφέρον εδώ είναι πως ακριβώς αυτή η κίνηση μπορεί να καταδείξει μια ιδιότυπη σχέση μεταξύ τραγωδίας και ψυχανάλυσης (αλλά και πολλών άλλων «δομών»). Προφανώς εδώ δεν πρέπει να εννοηθεί πως οι δύο αυτές έννοιες σχετίζονται ουσιαστικά, η δομική τους όμως αυτή ομοιότητα μπορεί να δείξει, αρχικά, γιατί η δεύτερη αναζήτησε τόσο επίμονα τα παραδείγματά της στην πρώτη. Το ζήτημα, απ' αυτό το σημείο και μετά, είναι να κατανοήσουμε τον τρόπο με τον οποίο η ψυχανάλυση «άλλαξε» την οπτική μας για την τραγωδία, τον τρόπο με τον οποίο το *ασυνείδητο* μοιάζει να «υποκατέστησε» το *τραγικό*. Το *τραγικό* ως έννοια συνέχισε να υφίσταται ακόμη και μετά την ψυχαναλυτική ερμηνεία των μύθων και της τραγωδίας, οι *τραγωδίες* όμως, μετά την έλευση της ψυχανάλυσης, πήραν, σε μεγάλο βαθμό, μια διάσταση αρκετά διαφορετική από εκείνη που είχαν πριν⁶¹. Στον 20^ο αιώνα είναι, πια, δύσκολο (αλλά όχι αδύνατο) να αψηφήσει κανείς την επίδραση της εν λόγω επιστήμης – τουλάχιστον σε ό,τι αφορά σε συγκεκριμένες θεματικές –.

⁵⁷ Σίγκμουντ Φρόυντ, «Η ερμηνεία των ονείρων», μτφ. Λ. Αναγνώστου, Επίκουρος / ψυχαναλυτική βιβλιοθήκη, Αθήνα, 1995, σσ. 237-238 (η υπογράμμιση δική μου).

⁵⁸ βλ. Peter Brooks, *ό.π.*, σ. 283

⁵⁹ βλ. Paul Ricœur, «Temps et récit : 1. L'intrigue et le récit historique», *ό.π.*, σ. 71. Για τον Ricœur ο εσωτερικός δεσμός της πλοκής είναι περισσότερο λογικός παρά χρονολογικός· γι' αυτό το λόγο η *μίμησις* στοχεύει περισσότερο στο χαρακτηριστικό της «συνοχής» μέσα στο μύθο παρά σε ο,τιδήποτε άλλο (βλ. *ό.π.*, σσ. 82 & 85).

⁶⁰ βλ. Max Scheler, «Το φαινόμενο του τραγικού», μτφ. Θ. Λουπασάκη / πρ. Χ. Μπακονικόλα, Έρασμος / φιλοσοφία, Αθήνα, 1991, σ. 22

⁶¹ «Μετά τον Nietzsche και τον Freud, δεν είναι δυνατόν να επιστρέψουμε πλήρως σε έναν τρόπο ερμηνείας που αποζητά να *αποκαταστήσει* νοήματα στα κείμενα» (Harold Bloom, *ό.π.*, σ. 85).

«Το οιδιπόδειο σύμπλεγμα, όπως μάς τό αφηγείται ο Freud όταν αναφέρεται στον Σοφοκλή, δεν αντιμετωπίζεται καθόλου ως μύθος. Είναι η ιστοριούλα του Σοφοκλή χωρίς, θα τό δείτε, την τραγικότητά της. Σύμφωνα με τον Freud, αυτό που αποκαλύπτει το έργο του Σοφοκλή είναι ότι πλαγιάζουμε με τη μητέρα μας όταν έχουμε σκοτώσει τον πατέρα μας [...] Ότι ο Οιδίποδας δε γνωρίζει καθόλου ότι σκότωσε τον πατέρα του, ούτε ότι ικανοποίησε τη μητέρα του, ή ότι ικανοποιήθηκε από αυτή, δεν αλλάζει τίποτα στο ζήτημα, μια που... ακριβώς! ... ωραίο παράδειγμα του ασυνείδητου.»⁶²

Θεωρητικά αυτό που απογυμνώνει το μύθο του Οιδίποδα από την τραγική του διάσταση είναι ακριβώς το ασυνείδητο, το γεγονός ότι ο ήρωας – αν και όχι συνειδητά – επιθυμεί όσα πράττει (ή διαπράττει). Ή το γεγονός ότι ο ήρωας, τελικά, επιθυμεί ό,τι επιθυμούν όλοι (εκείνος όμως πραγματώνει τις επιθυμίες του, σε αντίθεση με τους πολλούς). Είναι όμως η ψυχανάλυση σε θέση να αναιρέσει πλήρως την έννοια του τραγικού; Είναι αλήθεια πως η ερμηνεία της αλλάζει την οπτική για το μύθο αλλά μήπως απλώς μεταθέτει το Μοιραίο από έναν εξωτερικό παράγοντα (τους θεούς) σε έναν εσωτερικό (ασυνείδητο/ψυχή); Σ' αυτή την περίπτωση αυτό που «απλώς» αλλάζει είναι η οπτική αλλά όχι η ουσία. Από την άλλη αν, στην τραγωδία, ο ήρωας μπαίνει στη σφαίρα του τραγικού, λόγων πράξεων που ενώ δείχνουν να τον οδηγούν προς μια θεμιτή κατεύθυνση τελικά τον οδηγούν στο χαμό, δε σημαίνει πως το ίδιο δεν μπορεί να συμβεί μετά την παρέμβαση της ψυχανάλυσης· και πάλι αυτό που φαίνεται να αλλάζει είναι το πρίσμα μέσω του οποίου βλέπουμε την κατάσταση. Ο μόνος (;) τρόπος με τον οποίο η ψυχανάλυση φαίνεται ικανή να αλλοιώσει την αίσθηση του τραγικού είναι να δεχτούμε πως στην τραγωδία ο ήρωας – τουλάχιστον από ένα σημείο και μετά – γνωρίζει πως οδηγείται στην καταστροφή αλλά δεν κάνει πίσω (δε θα μιλήσουμε εδώ για ευθύνη αλλά για γνώση – ή, έστω, προαίσθημα –). Να δεχτούμε, δηλαδή, ως υπόθεση ότι, αν και ο Οιδίποδας αρνείται – μετά τις αποκαλύψεις του Τειρεσία – ότι έχει σκοτώσει τον πατέρα του και έχει παντρευτεί τη μητέρα του, παρ' όλ' αυτά γνωρίζει (!). Να δεχτούμε ότι αυτό που θα τον καταστρέψει είναι η εμμονή του στις αποδείξεις, για την ωμή αλήθεια και όχι για δηλώσεις αναπόδεικτες από το στόμα ενός εκπροσώπου των θεών, του πεπρωμένου. Για τον Lacan όμως το πρόβλημα φαίνεται να είναι ακριβώς η άγνοια: ο Οιδίποδας

⁶² Jacques Lacan, «Le Séminaire – livre XVII : L'envers de la psychanalyse (1969-1970)», επιμ. J.-A. Miller, Seuil / champ freudien, Παρίσι, 1991, σ. 131

είναι τραγικός ήρωας επειδή πράττει χωρίς να γνωρίζει⁶³. Αν η τραγικότητα στηρίζεται στην άγνοια (εξ ου και η δράση) τότε αυτό που αναιρεί τη συγκεκριμένη διάσταση είναι πως για τον Freud ο Οιδίποδας φαίνεται να επιθυμεί. Να επιθυμεί τι; Γιατί ο ήρωας επιθυμεί μεν αλλά δε γνωρίζει. Ο βιεννέζος ψυχίατρος δεν αμφισβητεί αυτήν τη παράμετρο του έργου του Σοφοκλή⁶⁴, ούτε υποστηρίζει, όπως ο Anzieu, πως ο ήρωας επιθυμούσε «ασυνείδητα»⁶⁵. Η τραγωδία διατηρεί μια περίεργη ισορροπία μεταξύ του θεϊκού και του ανθρώπινου, στο κέντρο της όμως βρίσκεται ο άνθρωπος και οι πράξεις του. Μετά την ψυχανάλυση, χάνει λίγη από την «αύρα» της ακριβώς γιατί η δεύτερη έχει την τάση να υπέρ-αναλύει τα πράγματα, γιατί εξηγεί τα πάντα, γιατί διαταράσσει την ισορροπία μεταξύ ανθρώπινου και θείου εξανθρωπίζοντας το «θεϊκό», κάνοντάς το μέρος, κομμάτι, του ανθρώπινου: ακόμη κι αν το ασυνείδητο εξακολουθεί να μην είναι ένας χώρος που μπορεί να ελεγχθεί από το υποκείμενο, από το συνειδητό, παραμένει μέρος της ψυχής του καθενός. Υπ' αυτή την έννοια ο Freud φαίνεται να ακολουθεί μια παράδοση πλήρους «εξανθρωπισμού» και «ιστορικοποίησης» της τραγωδίας που είχε ξεκινήσει αιώνες πριν⁶⁶. Αυτό, όμως που μπορούμε να υποστηρίξουμε μάλλον με βεβαιότητα, είναι πως η ψυχανάλυση αποστερεί το μύθο του Οιδίποδα – όπως δομήθηκε από τον Σοφοκλή – από το τραγικό ακριβώς γιατί μετατοπίζει το ενδιαφέρον: ο Οιδίπους δεν είναι τραγικός επειδή υποκύπτει στη μοίρα αλλά επειδή υποκύπτει στη συγκεκριμένη μοίρα – το φόνο του πατέρα και το γάμο με τη μητέρα⁶⁷-. Υπ' αυτή την έννοια ο Vernant μάλλον έχει δίκιο όταν «εξίσταται»:

«Πώς μπορεί ο Φρόντ να ξεχνά ότι, εκτός από τον *Οιδίποδα Τύραννο*, υπάρχουν και άλλες ελληνικές τραγωδίες και ότι όλες *σχεδόν*

⁶³ Αργότερα θα δούμε πως σε αυτή τη βάση αυτός και ο Žižek διαφοροποιούν τον Οιδίποδα από τον Άμλετ. Ο πρώτος πράττει επειδή δε γνωρίζει ο δεύτερος αδρανεί επειδή ξέρει.

⁶⁴ «Ζούμε όπως ο Οιδίπους χωρίς επίγνωση των προσβλητικών για την ηθική επιθυμιών που μάς επέβαλε η φύση» (Σίγκμουντ Φρόντ, ό.π., σ. 239).

⁶⁵ Παρατήρηση που, όπως θα δούμε παρακάτω, κάνει ο Starobinski

⁶⁶ Με το νέο «είδος» τραγωδίας που εγκαινιάστηκε περίπου στα τέλη του 16^{ου} αιώνα. Ο Benjamin – όπως νωρίτερα ο Opitz – έχει επισημάνει τη «μετατόπιση» του θέματος από το μυθικό στο ιστορικό πλαίσιο και από τη σύγκρουση του ανθρώπου με το Θεό και τη Μοίρα σε «σχήματα», που επιβεβαιώνουν τις πριγκιπικές αρετές, απεικονίζουν την πριγκιπική φαυλότητα, εισχωρούν στα άδυτα της διπλωματίας και της κατάχρησης όλων των πολιτικών σχεδίων, αναδεικνύοντας τον μονάρχη ως κεντρικό χαρακτήρα του *Trauerspiel* (βλ. Walter Benjamin, «The origin of the German tragic drama», εισ. G. Steiner - μτφ. J. Osborne, Verso, Λονδίνο / Νέα Υόρκη, 2003, σ. 62), εν ολίγοις, σε «σχήματα» που δίνουν στην τραγωδία μια, σχεδόν, αυστηρά ανθρώπινη διάσταση.

⁶⁷ βλ. ό.π., σ. 238

οι σωζόμενες τραγωδίες του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη δεν έχουν καμιά σχέση με τα οιδιπόδεια όνειρα;»⁶⁸

Αυτό που κάνει την τραγωδία τραγική είναι κυρίως η δομή (χωρίς αυτό να σημαίνει πως το περιεχόμενο δεν είναι σημαντικό, όπως φαίνεται στην «Ποιητική» του Αριστοτέλη). Και παρόλο που ο ίδιος ο Vernant δεν αρνείται την ψυχολογική διάσταση της τραγωδίας, την υποστηρίζει κάτω από ορισμένες προϋποθέσεις⁶⁹.

Ασχέτως όμως με την κριτική για την ψυχανάλυση, η φροϋδική ερμηνεία έχει άλλη μια «ιδιότητα», ίσως σημαντικότερη από τις άλλες. Για την ακρίβεια, ειδικά όσον αφορά στην ανάγνωση του Σοφοκλή, η παρουσίαση του Οιδιποδείου (στην *Ερμηνεία των ονείρων*) αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα κείμενα – αν όχι το σημαντικότερο – μετά, φυσικά, από εκείνο του αρχαίου δραματουργού, αν και, τυπικά, διαφοροποιείται από το τελευταίο καθώς αποτελεί, πρωτίστως, ένα επιστημονικό κείμενο. Ο Claude Lévi-Strauss προχώρησε αρκετά, αναγνωρίζοντας την αυτή τη «διάσταση» του Οιδιποδείου, δίνοντας ακριβώς στον βιεννέζο ψυχίατρο μια θέση δίπλα στον αθηναίο δραματουργό⁷⁰. Για πολλούς μελετητές, όμως, δεν είναι μόνο το οιδιπόδειο σύμπλεγμα ένα «λογοτεχνικό έργο» αλλά όλα τα γραπτά του Freud:

«Η δύναμη του Freud ως συγγραφέα τόν έκανε σύγχρονο όχι τόσο πολύ των ανταγωνιστών και μαθητών του όσο των δυνατότερων λογοτεχνικών μυαλών του αιώνα μας [20^{ος}]. Διαβάζουμε τον Freud, όχι όπως διαβάζουμε τον Jung ή τον Rank, τον Abraham ή τον Ferenczi, αλλά όπως διαβάζουμε τον Proust ή τον Joyce, τον Valéry ή τον Rilke ή τον Stevens.»⁷¹

⁶⁸ Jean-Pierre Vernant, *Ο «Οιδίπους» χωρίς σύμπλεγμα*, στο Jean-Pierre Vernant – Pierre Vidal-Naquet, «Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα», μτφ. Στ. Γεωργούδη, Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα, 1988, τόμος Α', σσ. 94-95 - η υπογράμμιση δική μου). Η λέξη «σχεδόν» έχει ιδιαίτερη σημασία: σε ένα κείμενο όπου ο Vernant επιτίθεται έντονα εναντίον της ερμηνείας της τραγωδίας του Σοφοκλή από τον Freud, αφήνει περιθώρια στην ψυχαναλυτική προσέγγιση. Είναι σαν να υπονοεί πως υπάρχουν τραγωδίες με οιδιπόδεια υφή (ο André Green έχει καταδείξει τέτοια στοιχεία και στην «Ορέστεια» του Αισχύλου (βλ. André Green, «Το οιδιπόδειο σύμπλεγμα στην τραγωδία», μτφ. Ι. Μποτουροπούλου / επιμ./προλ. Α. Αλεξανδρίτης, Ίκαρος / ψυχαναλυτική σειρά, Αθήνα, 2004, *Ορέστης και Οιδίπους* αλλά και *Η ψυχαναλυτική ανάγνωση των τραγικών*). Αν και η θέση του Vernant φαίνεται σαφής και συμπαγής, οι «ρωγμές» στο κείμενό του δείχνουν πως δεν αρνείται εξ ολοκλήρου την εγκυρότητα της φροϋδικής ανάλυσης αλλά, μάλλον, τη μέθοδό της (βλ. Jean-Pierre Vernant, ό.π., σ. 91).

⁶⁹ βλ. ό.π. Το «πρόβλημα» του Vernant (ο οποίος φαίνεται να υποστηρίζει περισσότερο την «ιστορική ψυχολογία») με την ψυχανάλυση – και την ψυχολογία του βάθους – ξεκινά από την «ανιστορική» της διάσταση (η οποία όμως, όπως είδαμε, δεν είναι απόλυτη).

⁷⁰ βλ. την τρίτη ενότητα της παρούσας διατριβής

⁷¹ Harold Bloom, «Agon», ό.π., σ. 92

Σ' αυτό το πλαίσιο, η φροϋδική γραφή αποκτά άλλη διάσταση. Όπως παρατηρεί ο Bloom, ο πατέρας της ψυχανάλυσης είναι τόσο ισχυρός συγγραφέας ώστε δεν επιδέχεται σωστές ή λάθος αναγνώσεις, τα κείμενά του «εμπεριέχουν κάθε διαθέσιμο είδος ερμηνείας»⁷². Θα ήταν, υπ' αυτές τις συνθήκες, λάθος να ανιχνεύσει κανείς σ' αυτά τραγική υφή; Την τραγικότητα του «βρεφικού πεπρωμένου» ή της «επανάληψης»⁷³; Για τον Ricœur το τραγικό, στην ψυχανάλυση, «κατοικεί» σε δύο έδρες: το Αυτό και το Υπερεγώ. Ο Οιδίποδας είναι τραγικός, και μετά την ψυχανάλυση, όχι γιατί σκότωσε τον πατέρα του και παντρεύτηκε τη μητέρα του αλλά γιατί εκείνος που καταράστηκε ήταν ο ίδιος του ο εαυτός. Με μια φράση που επιδέχεται ενστάσεις (καθώς η αδικία, από μόνη της, δε γεννά το τραγικό), ο Ricœur επισημαίνει: «Σοφία θα ήταν να αναγνωρίσει τον εαυτό του και να πάψει να τόν καταριέται [...] ο άνθρωπος είναι μια ύπαρξη που κατηγορείται άδικα»⁷⁴ και, γι' αυτό, σύμφωνα με τον γάλλο φιλόσοφο, μια ύπαρξη τραγική. Στον κόσμο της ψυχανάλυσης ακόμη και η δημιουργία αποκτά μια τραγική διάσταση από τη στιγμή, ακριβώς, που προκύπτει από τη μετουσίωση: είναι η ένταση που αναπτύσσεται ανάμεσα στις σφοδρές, αναπόδραστες επιθυμίες και την αυστηρή απαγόρευση εκπλήρωσής τους⁷⁵. Έτσι, κι ο Freud – ως συγγραφέας – είναι, πρώτ' απ' όλα, ένα άνθρωπος «τραγικός».

Τα κείμενα

Στην προσπάθειά μας να προσεγγίσουμε την «εξέλιξη» του «μύθου»⁷⁶ του Οιδίποδα στο γαλλικό θέατρο χρειάζεται να ξεκινήσουμε από την αρχή, δηλαδή από την ελληνική αρχαιότητα. Κι αυτό γιατί η ιστορία του θηβαίου ήρωα είχε ήδη διανύσει μια πορεία μέσα στο χρόνο πριν φτάσει στη Γαλλία. Η αρχή, βέβαια, του μύθου δεν είναι εύκολο να βρεθεί. Δεν είναι όμως και άκρως απαραίτητο. Σαφώς το «θέμα» του βασιλιά των Θηβών «δουλεύτηκε» και από άλλους ποιητές και, σ' αυτό το πλαίσιο, μια ματιά στη στάση που τήρησαν μεγάλοι, αρχαίοι δημιουργοί απέναντι στο

⁷² ό.π. - η υπογράμμιση έγινε από τον ίδιο τον συγγραφέα.

⁷³ «Η παιδική ηλικία δε θα ήταν ένα πεπρωμένο αν κάτι δεν οδηγούσε ασταμάτητα τον άνθρωπο προς τα πίσω» (βλ. Paul Ricœur, «Le conflit des interprétations – essais d'herméneutique», ό.π., σ. 156).

⁷⁴ ό.π., σ. 157

⁷⁵ βλ. ό.π., σ. 158

⁷⁶ με τη λέξη «μύθος» εδώ εννοούμε, κατά βάση, την ιστορία του ήρωα όπως αυτή παρουσιάζεται από τον Σοφοκλή.

συγκεκριμένο μύθο είναι χρήσιμη, αλλά είναι επίσης αλήθεια πως στο σοφόκλειο σύμπαν δεν υπάρχουν πια εκδοχές, ο Σοφοκλής «τίς έχει διαγράψει»⁷⁷. Και μπορεί ο Jacques Scherer μ' αυτά τα λόγια να περιγράφει την αντιμετώπιση του μύθου από τον δραματουργό, φανερώνουν, όμως, μια γενική αλήθεια. Γιατί ναι μεν διάφορες (αμφίβολης πάντως εγκυρότητας⁷⁸) εκδοχές παρεισέφρησαν στα κείμενα των γάλλων δραματουργών δεν επηρέασαν όμως σημαντικά την πλοκή: μετά το Σοφοκλή, και μέσω του Σενέκα, σχεδόν κάθε⁷⁹ γαλλική τραγωδία ή δράμα που αφορά στο μύθο του Οιδίποδα παραπέμπει στη σοφοκλεία πλοκή, δηλαδή: «ο *Οιδίπους* είναι ο αιμομίκτης και πατροκτόνος βασιλιάς της Θήβας που ανακαλύπτει την πραγματική του ταυτότητα».

Κοιτάζοντας, τώρα πια, προς τα πίσω οφείλουμε να παραδεχτούμε πως η μέθοδος της Ερμηνευτικής έχει πολλά να προσφέρει σε αυτή την αναζήτηση. Χωρίς να τήν ακολουθούμε αυστηρά – άλλωστε οι δημιουργοί μάς ενδιαφέρουν σ' αυτή τη μελέτη περισσότερο από το κοινό, χωρίς, βέβαια, να αποκλείουμε πως αφ' ενός και αυτοί είναι ένα είδος κοινού (όπως έχουμε ήδη δει) και αφ' ετέρου επηρεάστηκαν (σε κάποιες περιπτώσεις υπερβολικά ίσως) από το κοινό της εποχής τους – προσπαθήσαμε να δούμε μέσ' από ποια στάδια έφτασε ο *Οιδίπους* στη Γαλλία του 20^{ου} αιώνα. Προφανώς οι Gide, Cocteau και Anouilh δεν «παρέλαβαν» το κείμενο απ' ευθείας από τον Σοφοκλή, είναι όμως ενδεικτικό πως «προσποιήθηκαν» πως τό έκαναν. Αν κάθε ποιητής επιδιώκει να αναμετρηθεί με έναν *ισχυρό πρόγονο* (για να ξαναθυμηθούμε τον Bloom), η περίπτωση των τριών γάλλων δραματουργών του 20^{ου} αιώνα είναι ενδεικτική: ο πλέον – και ίσως ο μόνος – ισχυρός πρόγονος όσον αφορά στο συγκεκριμένο μύθο είναι ο αθηναίος τραγικός. Ή μήπως όχι;

Το «δράμα» των δημιουργών (ποιητών θα έλεγε ο Bloom) είναι η *ιστορική καθυστέρηση*⁸⁰. Στην αλλαγή του αιώνα ο Freud «πρόλαβε» τους δραματουργούς συνδέοντας επισήμως και οριστικά (;) το όνομά του με τον αρχαίο ήρωα. Δε θα επεκταθούμε εδώ στη φροϋδική ανάλυση. Αυτό, όμως, που έχει σημασία είναι πως το κείμενο του ψυχιάτρου στέκεται, τώρα πια, δίπλα στα λογοτεχνικά κείμενα για τον

⁷⁷ Jacques Scherer, «Dramaturgies d' Œdipe», Puf – écriture, Paris, 1987, σ. 31

⁷⁸ όρος άτοπος για τον Claude Lévi-Strauss

⁷⁹ εξαιρέσεις σε αυτό τον κανόνα υπάρχουν και είναι, στο μεγαλύτερο μέρος τους, οι παρωδίες του 18^{ου} αιώνα. Όμως, το συγκεκριμένο θεατρικό είδος υπόκειται – ούτως ή άλλως – σε κανόνες διαφορετικούς σε σχέση με την τραγωδία της εποχής. Και κάποιες τραγωδίες εστίασαν σε συγκεκριμένα επεισόδια του μύθου (όπως η πατροκτονία καθ αυτή και η αιμομιξία) *σχεδόν* πάντα όμως ο ήρωας ανακαλύπτει ποιος είναι πριν πέσει η αυλαία).

⁸⁰ βλ. Δημήτρης Δημηρούλης, ό.π.

Οιδίποδα αλλά και πως η επίδρασή του *σχεδόν* σε ό,τι ακολούθησε ήταν τέτοια που επισκίασε σχεδόν κάθε άλλη θεωρία⁸¹. Οι δραματουργοί του 20^{ου} αιώνα δεν είχαν πια να αναμετρηθούν με έναν αλλά με δύο μεγάλους δημιουργούς, με δύο μεγάλες αναγνώσεις του μύθου του Οιδίποδα. Εκ των υστέρων μπορούμε να θεωρήσουμε πως η πρώτη μεγάλη «τομή» στην ιστορία του συγκεκριμένου μύθου έγινε από τον Σοφοκλή⁸² και η δεύτερη από τον Freud. Σ' αυτή την κατεύθυνση μέλημά μας ήταν αρχικά να μελετήσουμε το «μύθο του Freud», το Οιδιπόδειο, ως «σύστημα» και, κυρίως, ως αφήγηση και να δούμε πως επηρέασε την εποχή του, δίνοντας το έναυσμα για άλλες αναγνώσεις του μύθου που είτε συνηγορούσαν είτε έρχονταν σε αντίθεση με αυτόν. Κατά δεύτερον θα δούμε, μέσω των έργων τους, τη στάση τριών από τους σημαντικότερους δραματουργούς που έγραψαν για το μύθο του Οιδίποδα απέναντι αρχικά στο Σοφοκλή και έπειτα στην ψυχανάλυση και τις θεωρίες της. Επειδή ακριβώς επιλέξαμε (ή υποχρεωθήκαμε) να δούμε τον βιεννέζο ψυχίατρο κυρίως ως συγγραφέα, μια ανάλυση των τριών έργων («*Edipe*», «*La Machine Infernale*» και «*Edipe ou Le roi boiteux*») με βάση τις αρχές της ψυχανάλυσης δε θα είχε για μάς νόημα (τουλάχιστον όχι στην παρούσα εργασία) αυτό όμως που έχει σημασία εδώ είναι να δούμε πώς εκουσίως ή ακουσίως οι τρεις δραματουργοί «ενσωμάτωσαν» την ψυχανάλυση στα έργα τους. Υπ' αυτό το πρίσμα σε όλες τις προσεγγίσεις των έργων, από την αρχαιότητα μέχρι και το 19^ο αιώνα εστιάσαμε, μεταξύ άλλων, στις ενδοοικογενειακές σχέσεις, όχι όμως εφαρμόζοντας *εκ των υστέρων* τις φροϋδικές θεωρίες στα έργα που προηγήθηκαν της ψυχανάλυσης. Ουσιαστικά θα μελετήσουμε τη στάση των δημιουργών και των εποχών απέναντι στο θέμα που τελικά έμελλε, ακριβώς λόγω της ψυχανάλυσης, να κυριαρχήσει στις συνειδήσεις του κοινού του 20^{ου} αιώνα, ενός κοινού στου οποίου τη συνείδηση – πέρα από την Σφίγγα, την αναζήτηση της ταυτότητας ή την έπαρση του βασιλιά – κυριαρχεί η εικόνα του, εν αγνοία του, πατροκτόνου και αιμομίκτη Οιδίποδα.

* Οι μεταφράσεις των ξενόγλωσσων κειμένων – εκτός αν υποδεικνύεται διαφορετικά – έχουν γίνει από τη συγγραφέα της παρούσας διατριβής.

⁸¹ με εξαίρεση εκείνη περί του *τραγικού*.

⁸² χωρίς να γνωρίζουμε τί θα είχε συμβεί αν είχαν σωθεί τραγωδίες και άλλων δραματουργών γύρω από τον ίδιο ήρωα αλλά και αναγνωρίζοντας πως το γεγονός πως η μόνη που σώθηκε ήταν ο «Οιδίπους τύραννος» σημαίνει, από μόνο του, κάτι.

Ευχαριστίες

Σ' αυτό το σημείο θα ήθελα να ευχαριστήσω τον καθηγητή μου κ. Γιάγκο Ανδρεάδη για την εμπιστοσύνη, την καθοδήγηση και τις πολύτιμες συμβουλές του και τα μέλη της τριμελούς επιτροπής, κα Χará Μπακονικόλα και κ. Κωνσταντίνο Δάλλα, για τις πολύτιμες συμβουλές, τις επισημάνσεις και παρατηρήσεις αλλά και την ενθάρρυνση που μού προσέφεραν.

Θα ήθελα, επίσης, να ευχαριστήσω τους καθηγητές μου στο Πάντειο πανεπιστήμιο για τη βοήθειά και την ενθάρρυνσή τους αλλά και όλους, όσοι με τις γνώσεις, την προθυμία και τη συμπαράστασή τους, βοήθησαν στην ολοκλήρωση αυτής της διατριβής.

Τέλος, ευχαριστώ τους γονείς μου για την πολύτιμη στήριξη που μού παρείχαν αυτά τα χρόνια.

Μέρος πρώτο

“Ο Οιδίπους...”

Ο αρχαίος Οιδίπους

Αν ο *ελληνισμός* της αρχαιότητας μπορεί να χαρακτηριστεί ως «ο πολιτισμός του πατέρα και του γιου»¹ ο μύθος του Οιδίποδα μπορεί να χαρακτηριστεί ως ένας από τους κατ' εξοχήν γονεϊκούς μύθους. Τυπικά, ο Λάιος και η Ιοκάστη μπορούν να δικαιολογηθούν για την «εν γνώσει» τους επιθετικότητα απέναντι στον γιο τους λόγω ενός χρησμού που τούς απειλεί². Ο Οιδίποδας μπορεί να δικαιολογηθεί μόνο (!) λόγω της άγνοιάς του για την ταυτότητα του ίδιου και των γονιών του. Ο Hans-Georg Gadamer παρατηρεί πως

«η σχέση πατέρα και γιου κρύβει δυνατότητες σύγκρουσης. Η χειραφέτηση του γιου δεν είναι μόνο μια νομική διαδικασία πρόσβασης στην ενηλικίωση – εκεί όπου η *patria potestas* δεν ασκείται χωρίς περιορισμούς –, είναι επιπλέον ακόμη μια πράξη αποφασιστική για την ανακάλυψη και την επιβεβαίωση του εαυτού στη ζωή του εφήβου.»³

Η προσέγγιση του Gadamer κινείται στα όρια μεταξύ κοινωνιολογίας και ανθρωπολογίας, γεγονός όμως παραμένει πως η σχέση του πατέρα ειδικά με τον γιο *κρύβει* μέσα της δυνατότητες σύγκρουσης. Ακόμη κι αν αυτή η άποψη δε δείχνει αρχικά να αναφέρεται στους ψυχολογικούς παράγοντες αυτής της σχέσης, οφείλουμε να παραδεχτούμε πως από εποχή σε εποχή και από το ένα ποιητικό είδος στο άλλο ο μύθος του Οιδίποδα μετασχηματίστηκε, υπακούοντας τόσο στην εκάστοτε κυρίαρχη κοσμοθεωρία όσο και στην προσωπική αντίληψη του κάθε ποιητή γι' αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε «σύγκρουση των γενεών». Μια τέτοια όμως άποψη παραβλέπει το ρόλο της μητέρας. Υπ' αυτή την έννοια ο Carl Jung έχει, ίσως, δίκιο να μιλά – στον αντίποδα της φροϋδικής προσέγγισης του συμπλέγματος του πατέρα– για το μητρικό σύμπλεγμα⁴. Η ανάμειξη θεωριών όπως η κοινωνιολογική και η

¹ Werner Lemke, *L'image du père dans la poésie de la Grèce*, μτφ. J. Amsler στο «L'image du père dans le mythe et l'histoire – 1. Egypte, Grèce, Ancien et Nouveau Testaments», επιμ. H. Tellenbach, PUF / psychiatrie ouverte, Παρίσι, 1983, σ. 155

² είναι δύσκολο εδώ να παρακάμψει κανείς το χωρίο εκείνο στον Σοφοκλή όπου ο βοσκός αναφέρεται στον αρχικό χρησμό λέγοντας πως προειδοποιούσε ότι ο γιος των βασιλέων θα σκότωνε τους *γονείς* του (και όχι μόνο τον πατέρα του, βλ. Σοφοκλής, *Οιδίπους τύραννος* στο «Fabulae», επιμ. A.C. Pearson, Scriptorum classicorum bibliotheca oxoniensis, Οξφόρδη, 1964, στ. 1176). Ακόμη όμως και στην περίπτωση του φόνου μόνο του πατέρα, διακυβεύεται ολόκληρη η υπόσταση της οικογένειας.

³ Hans-Georg Gadamer, *L'image du père dans la pensée grecque*, μτφ. J. Amsler, στο «L'image du père dans le mythe et l'histoire – 1. Egypte, Grèce, Ancien et Nouveau Testaments», ό.π., σ. 131

⁴ βλ. C.G. Jung, «Τέσσερα αρχέτυπα – Μητέρα, Αναγέννηση, Πνεύμα, Κατεργάρης», μτφ. Γ. Μπαρουζής, Ιάμβλιχος, 1988, σ. 30 κ.εξ. Ακόμη κι αν αυτή η ιδέα, όπως και η φροϋδική, μπορεί να αμφισβητηθεί, καταδεικνύει, πάντως, μια παραγκωνισμένη εκδοχή του οικογενειακού συμπλέγματος

ψυχαναλυτική μπορεί εδώ να ξενίζει τον αναγνώστη. Δε θα πρέπει όμως να ξεχνάμε πως, αφ' ενός ο μύθος από τον οποίο εκκινεί αυτή η εργασία είναι ένας μύθος που «αναγεννήθηκε» μέσω της και μαζί με την ψυχανάλυση, αφ' ετέρου κάθε θεωρητική προσέγγιση των οικογενειακών σχέσεων τείνει να ξεκινά και να αναφέρεται, ως επί το πλείστον, στον πατέρα πράγμα που μπορεί πιο εύκολα να καταδειχθεί αν λάβουμε υπ' όψιν μας διαφορετικής φύσης επιστημονικές προσεγγίσεις.

Πέραν όμως από την ερμηνεία του μύθου το πρόβλημα «μύθος» ή «*μύθος*» – κατά πόσο δηλαδή οφείλουμε ή μπορούμε να μιλάμε για έναν «καταγωγικό» μύθο από τον οποίο η λογοτεχνία άντλησε το θέμα της ή για την ποιητική εκδοχή του κάθε δημιουργού – παραμένει. Σε μια απόπειρα να τό λύσουμε (έστω και προσωρινά) μπορούμε να δεχτούμε την πρόταση του Claude Lévi-Strauss πως αντί κάποιος να ψάχνει μία αυθεντική ή πρωτόγονη εκδοχή θα έπρεπε να δεχτεί απλώς πως ο μύθος ορίζεται από το σύνολο όλων των εκδοχών του καθώς, σύμφωνα με τη διατύπωση του ανθρωπολόγου: «ο μύθος παραμένει μύθος για όσο γίνεται αντιληπτός ως τέτοιος»⁵. Σ' αυτό το πλαίσιο οφείλουμε, πάντως, να επισημάνουμε πως κάθε εκδοχή μπορεί να θεωρηθεί ένας καινούργιος μύθος. Έτσι, όταν αναφερόμαστε, για παράδειγμα, στο *μύθο του Σοφοκλή* εννοούμε την πλοκή του «Οιδίποδος τυράννου».

Όσον αφορά στο μύθο του Οιδίποδα, όπως διαμορφώνεται από τους κλασσικούς, όταν πια – χωρίς να χάνει τη θρησκευτική του διάσταση – «ανοίγεται» στη φαντασία και τη δημιουργικότητα των δραματουργών⁶, κι όταν πια η «εικόνα του πατέρα» έχει αρχίσει να «αποκαθλώνεται»⁷, οι προοπτικές ανάπτυξης του θέματος βρίσκουν πλέον μεγαλύτερα περιθώρια σε σχέση με παλιότερες εποχές και αφήνουν μεγαλύτερα περιθώρια στην ερμηνεία. Στο κείμενό του ο Gadamer παρατηρεί πως στο μύθο του θηβαίου ήρωα «δε γίνεται καν αναφορά στο σφάλμα»⁸ του Λαΐου που διέταξε την έκθεση (ή το φόνο) του παιδιού [...] Δεν εμφανίζεται διόλου ως σφάλμα ότι ο Λάιος γυρεύει να διαψεύσει το δελφικό χρησμό σύμφωνα με τον οποίο θα χαθεί

καθώς αποτελεί γεγονός πως το κυρίαρχο σύμπλεγμα της ψυχανάλυσης, κατ' εξοχήν «πατροκεντρικής» - όπως θα δούμε - προσέγγισης του ψυχισμού, το Οιδιπόδαιο αναφέρεται κυρίως ως προς τα αισθήματα του παιδιού και την αντίδρασή του στον πατέρα.

⁵ Claude Lévi-Strauss, «*Anthropologie Structurale*», Plon / Agora-pocket, Παρίσι, 2006, σ. 249. Ο Lévi-Strauss, βέβαια, με τον τρόπο αυτό εντάσσει, τελικά, στο μύθο του Οιδίποδα ακόμη και τη φροϋδική εκδοχή, όπως θα δούμε παρακάτω.

⁶ Ο Taplin έχει επιμείνει ιδιαίτερα σε αυτό το σημείο (βλ. Oliver Taplin, «*Η αρχαία ελληνική τραγωδία σε σκηνική παρουσίαση*», μτφ./σχ. Β. Δ. Ασημομύτης, Εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα, 2003, *Συναίσθημα και νόημα στο θέατρο*).

⁷ βλ. Hans-Georg Gadamer, ό.π., σσ. 138-139

⁸ στο γαλλικό κείμενο «faute»

από το χέρι του γιου του»⁹. Ο γερμανός φιλόσοφος εντοπίζει σ' αυτή τη στάση την ανθρώπινη αδυναμία και την πρωτοκαθεδρία της μοίρας που «δημιουργούν» την τραγωδία. Παρατηρεί, όμως, επίσης πως τα σφάλματά του ο Λάιος θα τά πληρώσει με τη ζωή του. Δε θα τά πληρώσει όμως για λόγους «δικαίου» αλλά γιατί με φυσικό και λογικό τρόπο θα δημιουργήσουν συνθήκες κατάλληλες για το θάνατό του. Αλλά σε μια εποχή που η άνοδος των σοφιστών αλλάζει τη δομή της κοινότητας¹⁰, οι δραματουργοί θα αναδείξουν νέες πτυχές του μύθου. Ο πατέρας του Οιδίποδα, εκθέτοντας¹¹ το νεογέννητο αγόρι του, παραβαίνει τους νόμους της διαδοχής. Η «κατάρρα» του Λαΐου – περισσότερο από καθετί άλλο – είναι ακριβώς αυτή: δε δείχνει σεβασμό στις παραδοσιακές οικογενειακές αξίες και θεσμούς και ο γιος του (με το φόνο του πατέρα) αλλά και οι γιοι του γιου του θα δείξουν, με τη σειρά τους, την ίδια περιφρόνηση (ο Οιδίποδας εν αγνοία του και τα παιδιά του εν γνώσει τους) στους δεσμούς της οικογένειας που πρώτος ο Πατέρας - Λάιος έδειξε να περιφρονεί. Ο Αισχύλος, όπως θα δούμε, είναι – ως προς αυτό το θέμα - «κατηγορηματικός». Στο Σοφοκλή το «παραδοσιακό οικογενειακό μοντέλο» δείχνει να αντιστέκεται τη ίδια τη στιγμή της κατάρρευσής του (ο Οιδίποδας δείχνει να αγανακτεί για τις πράξεις του). Με τον Ευριπίδη τα πράγματα παίρνουν μιαν άλλη τροπή: το θέμα του Οιδίποδα επαναλαμβάνεται – αν και όχι με τον ίδιο ακριβώς τρόπο – στο μυθικό πρόσωπο ενός άλλου εκτεθειμένου παιδιού, του Ίωνα: του νεογέννητου που εκτέθηκε από τη μητέρα του - χρόνια αργότερα, αφού τόσο η μάνα όσο και ο γιος (για διαφορετικούς λόγους) προσπάθησαν να σκοτώσουν ο ένας τον άλλο, μαθαίνουν την αλήθεια. Μόνο που σ' αυτή την περίπτωση ο δραματουργός προσπαθεί να βγάλει τους ήρωές του από το φαύλο κύκλο αυτής της «κατάρρας»: το αίσιο τέλος του «Ίωνα» αποτελεί ένα νέο μήνυμα, μια νέα θεώρηση των πραγμάτων¹². Ο τραγικός κύκλος που ξεκίνησε (για μάς τουλάχιστον) με τον Αισχύλο κλείνει πιο αισιόδοξα ανοίγοντας το δρόμο στην κωμωδία και τον Αριστοφάνη που πλέον – και μετά απ' όσα έχουν προηγηθεί –

⁹ ό.π., σ. 134

¹⁰ ό.π., σ. 141

¹¹ έννοια που έρχεται σε αντίθεση με τις προθέσεις του Λαΐου όπως αυτές παρουσιάζονται στην τραγωδία, καθώς στόχος της έκθεσης δεν είναι ο θάνατος του παιδιού (σαφής πρόθεση του βασιλικού ζεύγους και στους τρεις τραγικούς) αλλά απλώς η απομάκρυνσή του από την οικογένεια (βλ. Marie Delcourt, «Stérilités mystérieuses et naissances maléfiques dans l'antiquité classique», Faculté de Philosophie et Lettres de l'université de Liège / Droz, Λιέγη / Παρίσι, 1938, σ. 36) πράγμα που, όμως, δεν εξυπηρετούσε αλλά, αντίθετα, έθετε σε κίνδυνο τις επιδιώξεις του βασιλικού ζεύγους.

¹² βλ. Γιάγκος Ανδρεάδης, «Από τον Αισχύλο στον Μπρέχτ: όλος ο κόσμος μια σκηνή», Τόπος / διεπιστημονικές προσεγγίσεις, Αθήνα, 2009, *Ίων*, σ. 165

μπορεί πια να γελά με όσα πριν προκαλούσαν πόνο δε φαίνεται όμως να μπορεί να γελάσει εξίσου με το «πατρικό φάντασμα»...

I. Η ποίηση, το θέατρο, ο μύθος

Η οικογένεια των Λαβδακιδών, και ειδικά εκείνη του Οιδίποδα, δεν αποτέλεσε προσφιλέθιμο θέμα μόνο για τον Σοφοκλή. Τόσο ο Αισχύλος όσο και ο Ευριπίδης συνέθεσαν τραγωδίες και σατυρικά δράματα για τον ίδιο μυθικό κύκλο¹. Γνωρίζουμε επίσης την ύπαρξη κωμωδιών εμπνευσμένων από τον ίδιο μυθικό κύκλο². Μια από τις παλιότερες όμως λογοτεχνικές πηγές γι' αυτόν είναι τα ομηρικά έπη³. Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά κάθε ποιητικού είδους αλλά και της εποχής στην οποία το κάθε έργο ανήκει – όπως είναι φυσικό – επηρέασαν τον τρόπο με τον οποίο παραστάθηκε ο μύθος. Έτσι, το ζήτημα της οικογένειας και της δομής της αλλά και της εξουσίας και των ρόλων μέσα στα πλαίσιά της – σημαντικές παράμετροι κάθε μεγάλου «οικογενειακού» μύθου – αναπτύχθηκαν από κάθε ποιητή (δραματικό ή επικό) με διαφορετικό τρόπο. Και, καθώς ο μύθος των Λαβδακιδών εμφανίζεται ως ο κατ' εξοχήν, ίσως, μύθος του Πατέρα, οι αλλαγές στις αντιλήψεις και τον τρόπο θεώρησης της κοινωνίας και της οικογένειας σε κάθε περίοδο επηρέασαν τον τρόπο με τον οποίο τον αντιμετώπισαν οι διάφοροι ποιητές. Η διαφορά στην πραγμάτευση του θέματος που, στις περισσότερες περιπτώσεις, πηγάζει από την ανάπτυξη διαφορετικών εκδοχών του μύθου ή/και καταλήγει σε αυτήν, συμβαδίζει έτσι με την ερμηνεία του από τον κάθε δημιουργό, μια ερμηνεία όμως που δε βασίζεται πλέον σε εκδοχές αλλά σε νοοτροπίες και αντιλήψεις εγγενείς ή μη στον καθένα χωριστά.

Στο ομηρικό σύμπαν η σχέση πατέρα-γιου καθορίζεται από τη συνέχεια της γενιάς. Η ζωή δεν έχει νόημα, δεν μπορεί να αναχθεί σε ένα ανώτερο επίπεδο αν η συνέχισή της δεν εδραιωθεί από τον γιο⁴ με τρόπο αποδεκτό από τα ήθη της εποχής. Ο ίδιος ο πατέρας θα δώσει αυτό το, αναγκαίο και για τον ίδιο, προνόμιο στο γιο. Η «ολύμπια θρησκεία» είναι η «θρησκεία του Πατέρα», μια θρησκεία βασισμένη κυρίως στην ιδιότητα του πατέρα ως δίκαιου ανδρός⁵. Η περίπτωση του Οιδίποδα ανταποκρίνεται ακριβώς σε αυτό που ο Werner Lemke λέει όταν αναφέρεται στην ύστατη δυστυχία, όταν, δηλαδή, «ο οικογενειακός δεσμός διαρρηγνύεται από τις

¹ Από τα οποία, δυστυχώς σώζονται ελάχιστα αποσπάσματα.

² Όπως των «Φοινισσών» του Αριστοφάνη.

³ Και στην περίπτωση της επικής ποίησης, όπως σ' εκείνη της δραματικής, σώζονται αποσπάσματα ή είναι γνωστή η ύπαρξη ποιημάτων για το θηβαϊκό κύκλο. Τα ομηρικά έπη είναι όμως τα πιο γνωστά σωζόμενα έπη που αναφέρονται στο μύθο.

⁴ βλ. Werner Lemke, ό.π., σ. 149

⁵ βλ. ό.π., σσ. 149 & 150. Στη «Νέκυια» ο Οδυσσεύς, εκτός από την Ιοκάστη (συνάντηση που θα μάς απασχολήσει εδώ), συναντά και τον Αγαμέμνονα – μια συνάντηση που καταδεικνύει για τον W. Lemke τη σπουδαιότητα αλλά, κυρίως, τη φύση της σχέσης πατέρα-γιου (βλ. ό.π., σ. 148).

ενδεχόμενες συνέπειες του πάθους»⁶. Περνώντας στην εποχή της τραγωδίας, το «ιδανικό» της ομηρικής εποχής αντικαθίσταται από μια εικόνα του Πατέρα που προσεγγίζει όλο και περισσότερο το ανθρώπινο παρά το θείο⁷. Αν και η κυρίαρχη αυτή σχέση μεταξύ πατέρα και γιου εμφανίζεται, σ' έναν ανδροκρατούμενο κόσμο, να αποκλείει τη μητέρα, όπως θα δούμε παρακάτω, ο μύθος και η ποίηση δεν «κινήθηκαν» αναλόγως. Ο «μύθος» του Οιδίποδα αφήνει χώρο στην Ιοκάστη ακριβώς γιατί μόνη αυτή εκπροσωπεί, στον κόσμο των ζωντανών, τη γονεϊκή πλευρά. Στο έπος και το δράμα, πατέρας και γιος αποτελούν ένα «ζευγάρι» που θα «κλείσει» ως «τρίγωνο» ακριβώς εξαιτίας της παρουσίας της μητέρας...

α. Τα ομηρικά έπη

Ο Όμηρος μνημονεύει τον θηβαίο ήρωα και στα δύο σωζόμενα έπη του. Η ιστορία, όπως την παρουσιάζει ο αοιδός, διαφέρει σημαντικά από την πλέον γνωστή εκδοχή του μύθου, την τραγωδία του Σοφοκλή. Η βασική διαφορά της ομηρικής εκδοχής φαίνεται αρχικά να εστιάζεται στη ζωή του Οιδίποδα μετά την αποκάλυψη της αλήθειας. Γιατί, εδώ, ο ήρωας δε φαίνεται ούτε να βγάζει τα μάτια του ούτε να εξορίζεται από την πόλη του: στην «Ιλιάδα» μάλιστα υπάρχει η ένδειξη πως πέθανε σε μάχη και πως τάφηκε με όλες τις τιμές⁸.

⁶ ό.π., σ. 151. Αν και αυτό ισχύει για την αρχαϊκή εποχή μπορούμε να δούμε τον απόηχό του στην αισχύλεια εκδοχή της ιστορίας του Οιδίποδα (ο χρησμός του Απόλλωνα αλλά κυρίως το ανθρώπινο πάθος του Λαΐου καταστρέφουν την οικογένεια του βασιλιά των Θηβών).

⁷ βλ. ό.π., σ. 160. Για τον Lemke αυτή η αλλαγή φτάνει στο αποκορύφωμά της με τον Ευριπίδη, η θεϊκή «διάσταση» του πατέρα γνωρίζει, όμως, μια τελευταία αναλαμπή στην τελευταία τραγωδία του Σοφοκλή, «Οιδίπους επί Κολωνώ».

⁸ Κάτι τέτοιο καταδεικνύεται κυρίως από το γεγονός πως, όπως και στην περίπτωση του νεκρού Πατρόκλου, έγιναν αγώνες προς τιμή του νεκρού Οιδίποδα:

«Ευρυαλος δε οι οιος ανιστατο, ισοθεος φως,
Μηκιστηος υιος Ταλαϊονιδας ανακτος,
ος ποτε Θηβασδ' ηλθε δεδουποτος Οιδιπαδαο
ες ταφον· ενθα δε παντας ενικα Καδμειωνας.»

(*Ιλιάδος XIII-XXIV* στο «Homeri Opera», επιμ. D.B. Monro & T.W. Allen, Scriptorum classicorum bibliotheca oxoniensis, Οξφόρδη, 1962, τ. II, Ψ 677-680 – η υπογράμμιση δική μου). Η αναφορά στο θάνατο του Οιδίποδα συνοδεύεται από τη μετοχή «δεδουπότος» που χρησιμοποιείται συγκεκριμένα για το «βαρύν ήχον (επί της βαρείας πτώσεως του θνήσκοντος)» και γενικότερα για το θάνατο κάποιου στον πόλεμο (βλ. Ιωάννου Δρ. Σταματάκου, «Λεξικόν αρχαίας ελληνικής γλώσσης», ο Φοίνιξ, Αθήνα, 1972, *δουπέω*, σ. 282). Όσο για τους ταφικούς αγώνες, υποδηλώνονται από τη νίκη του Ευρύαλου σ' αυτούς. Αυτή η ερμηνεία του συγκεκριμένου χωρίου θεωρείται πλέον δεδομένη.

Στην «Οδύσσεια»⁹ η συνάντηση του Οδυσσέα με τη μητέρα και σύζυγο του Οιδίποδα προσφέρει περισσότερες λεπτομέρειες. Η βασίλισσα που διέπραξε την αιμομιξία ονομάζεται εδώ Επικάστη (όνομα που σαφώς παραπέμπει στο όνομα που επικράτησε κατά τον 5^ο αιώνα, Ιοκάστη). Συμπληρώνοντας τη σύντομη αναφορά της «Ιλιάδας», ο Όμηρος μιλά για τη συνέχιση της βασιλείας του ήρωα στη Θήβα μετά την αποκάλυψη της αλήθειας. «Αυτοτιμωρία» δεν υπάρχει ούτε εδώ, ο Οιδίποδας, όμως, τιμωρείται. Οι Ερινύες ανέλαβαν το καθήκον να κυνηγήσουν εκείνον που «σκότωσε» τη μητέρα του¹⁰. Η Ιοκάστη αναδεικνύεται, έτσι, σε κυρίαρχη μορφή του μύθου, καθώς η τιμωρία του ήρωα συνδέεται με όσα εκείνη παθαίνει μάλλον, παρά με το φόνο του πατέρα. Στο χωρίο αναφέρεται πως η βασίλισσα παντρεύτηκε το γιο της¹¹ – γεγονός που τής προσδίδει «ενεργητικό ρόλο» –. Αλλά η αυτοκτονία της βαραίνει τον Οιδίποδα.

Σημαντικότερο όλων φαίνεται, όμως, να είναι ένα άλλο χωρίο, αυτό που μιλά για τη θεϊκή παρέμβαση. Σ' έναν κόσμο όπου οι θεοί παρεμβαίνουν στις ανθρώπινες υποθέσεις με αποτέλεσμα να μην μπορούμε να αποδώσουμε στις πράξεις των θνητών κίνητρα που πηγάζουν αποκλειστικά από μια ανεξάρτητη βούληση¹², η Ιοκάστη

⁹ Η περιγραφή της συνάντησης με την Ιοκάστη συνεπάγεται την «αφήγηση» της ιστορίας, κατά κάποιον τρόπο, από τη σκοπιά της:

«Μητερα τ' Οιδιποδαο ιδον, καλην Επικάστην,
η μεγα εργον, ερεξεν αἰδρειησι νοοιο,
γημαμενη ω υἱῃ· ο δ' ον πατερ' εξεναριζας
γημεν· αφαρ δ' αναπυστα θεοι θεσαν ανθρωποισιν,
αλλ' ο μεν εν Θηβη πολυηράτω αλγεα πασχων
Καδμειων ηναςσε θεων ολοας δια βουλας·
η δ' εβη εις Αἰδαο πυλαρταο κρατεροιο
αψαμενη βροχον αιπυν αφ' υψηλοιο μελαθρου,
ω αχει σχομενη· τω δ' αλγεα καλλιπ' οπισσω
πολλα μαλ', οσσα τε μητρος Ερινυες εκτελευουσι.»

(*Οδύσσειας I-XII* στο «Homeri Opera», επιμ. T. Allen, Scriptorum classicorum bibliotheca oxoniensis, Οξφόρδη, 1967, τ. III, λ 271-280).

¹⁰ Όπως θα δούμε παρακάτω, οι Ερινύες (και στην «Ορέστεια») αναλαμβάνουν συχνά το καθήκον να καταδιώξουν τους μητροκτόνους – γεγονός που ενέπνευσε την άποψη περί μητριαρχίας αρχικά στην Ελλάδα και την «περιγραφή» της μετάβασης στο πατριαρχικό καθεστώς από την ποίηση.

¹¹ «γημαμενη ω υἱῃ» (ό.π., στ. 273)

¹² Αναφερόμενος στην πραγματεία του A. Lesky «Göttliche und menschliche Motivation im homerischen Epos», ο J.-P. Vernant παρατηρεί πως «στον Όμηρο, η δράση των ηρώων του έπους θα μπορούσε να εξηγηθεί με δύο τρόπους: η συμπεριφορά τους μπορεί να ερμηνευθεί ως αποτέλεσμα και μιας θεϊκής έμπνευσης, μιας θεϊκής προτροπής, αλλά κι ενός καθαυτό ανθρώπινου κινήτρου· τα δύο αυτά είπιεδα βρίσκονται, σχεδόν πάντα, τόσο στενά το ένα μέσα στο άλλο, ώστε να μην μπορούν ν' αποσυνδεθούν.» (Jean-Pierre Vernant, *Προσχεδιάσματα της βούλησης στην ελληνική τραγωδία* στο Jean-Pierre Vernant – Pierre Vidal-Naquet, «Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα – τόμος Α'», μτφ. Στ. Γεωργούδη, Ι. Ζαχαρόπουλος / Σύγχρονη αρχαιολογική βιβλιοθήκη, Αθήνα, 1988, σ. 53). Έκπληξη προξενεί το «σχεδόν πάντα», φράση που μπορεί να υπονοεί καθολική επικράτηση του ενός ή του άλλου κινήτρου κατά περίπτωση – ενδεχόμενο, που, όμως, δε θα συζητήσουμε εδώ –.

προβαίνει στην ανόσια πράξη του γάμου με τον γιο της εν αγνοία της¹³. Όμως, αν και αναφέρεται πως και ο Οιδίποδας παντρεύτηκε τη μητέρα του, δεν αναφέρεται εξίσου πως αυτό έγινε ενώ ο ίδιος αγνοούσε την ταυτότητά της: ο ήρωας παντρεύτηκε τη μητέρα του «απλώς» αφού σκότωσε τον πατέρα του¹⁴. Κι αν αυτό δεν αρκεί για να εγείρει υποψίες για την ομηρική εκδοχή ή, έστω, τη μυθική εκδοχή που είχε υπ' όψιν του ο ποιητής, οι διαφορές με τη σοφόκλεια τραγωδία συνεχίζονται: οι θεοί είναι εκείνοι που αποκαλύπτουν την αλήθεια και, μάλιστα, αμέσως – προφανώς αμέσως μετά το γάμο –. Αυτό έχει ως συνέπεια, σύμφωνα με την Marie Delcourt, την ατεκνία του ζεύγους, υπόθεση που συμφωνεί με το ξέσπασμα του λοιμού – μια τιμωρία που δεν μπορεί να πλήττει μόνο τους πολίτες της Θήβας και όχι τους κυρίως υπευθύνους¹⁵-. Η έλλειψη τέκνων και η άμεση «τιμωρία» των ηρώων συνηγορούν υπέρ μιας θεώρησης του μύθου όπου το «σφάλμα» των δύο ηρώων δεν παίρνει μεγαλύτερες διαστάσεις. Η αιμομιξία αρκεί.

Όσον αφορά στην «αθωότητα» του ήρωα, σ' αυτήν θ' αναφερθεί ο Πίνδαρος, όταν θα επισημάνει πως ο Οιδίποδας, *ο γιος του Λαΐου προοριζόταν από τη μοίρα να σκοτώσει τον πατέρα του, ενώ δεν μιλά καθόλου για την Ιοκάστη και την αιμομιξία*¹⁶.

β. Η δραματική ποίηση

Και δύο σωζόμενες τραγωδίες των Αισχύλου και Ευριπίδη που αφορούν στο θηβαϊκό κύκλο αντλούν το θέμα τους από την ιστορία των επιγόνων του Οιδίποδα. Σύμφωνα και με τη σοφόκλεια εκδοχή ο Αισχύλος δεν παρουσιάζει την Ιοκάστη και τον Οιδίποδα επί σκηνής. Αναφέρει μόνο πως ο ήρωας τυφλώθηκε από μόνος του. Δε μιλά όμως για τη φυγή του από τη Θήβα ή για την αυτοκτονία της βασίλισσας. Αντιθέτως ο Ευριπίδης διαφοροποιεί την ιστορία του από εκείνη του «Οιδίποδος τυράννου». Και οι δύο κεντρικοί ήρωες της τραγωδίας του Σοφοκλή βρίσκονται επί

¹³ βλ. *Οδύσσεια I-XII*, ό.π., στ. 272

¹⁴ Αν ο Όμηρος φανερώνει και τους δύο ήρωες, τον καθένα χωριστά, ως «ενεργητές» (προφανώς βέβαια όχι με τη σημερινή έννοια) γιατί δεν αναγνωρίζει και στους δύο αγνοία επί του θέματος; Η αναφορά στο γάμο της Ιοκάστης γίνεται σε σύνδεση με την αθωότητά της, ενώ εκείνη στο γάμο του Οιδίποδα γίνεται στα πλαίσια μιας γραμμικής αφήγησης των γεγονότων και ακολουθεί το φόνο του πατέρα (βλ. ό.π., στ. 271-273 & 273-274).

¹⁵ βλ. Marie Delcourt, «Stérilités mystérieuses et naissances maléfiques dans l'antiquité classique», Faculté de Philosophie et Lettres de l'université de Liège - Droz, Λιέγη / Παρίσι, 1938, *Le fléau dans la légende thébaine*.

¹⁶ βλ. Πίνδαρος, *Ολύμπια* στο «Carmina», επιμ. C.M. Bowra, Scriptorum classicorum bibliotheca oxoniensis, Οξφόρδη, 1965, IV στ. 38-40

σκηνής. Η Ιοκάστη δεν έχει αυτοκτονήσει και ο Οιδίποδας, μολονότι τυφλωμένος από τα ίδια του τα χέρια, δεν έχει εγκαταλείψει την πόλη του.

Τόσο στους «Επτά επί Θήβας» όσο και στις «Φοίνισσες» η αφήγηση της ιστορίας του Οιδίποδα ξεκινά πριν από τη γέννηση του ήρωα. Ο ενεργός ρόλος του Λαΐου φαίνεται, έτσι, πιο καθαρά. Και μόλο που η ιστορία κινείται, πάνω κάτω, στα ίδια πλαίσια και στις δύο περιπτώσεις, ο πατέρας του ήρωα παίρνει το χρησμό πριν τη γέννησή του παιδιού – στον Σοφοκλή, όπως έχει πολλές φορές επισημανθεί, ο χρησμός έρχεται μετά τη γέννησή του –. Στον Αισχύλο, μάλιστα, η πράξη του βασιλιά παίρνει μεγαλύτερες διαστάσεις: αυτήν ακριβώς πληρώνουν τρεις γενιές Λαβδακιδών (αρχίζοντας με τον ίδιο τον Λαίο και καταλήγοντας στους Ετεοκλή και Πολυνείκη). Για τον Αισχύλο η αρχή του κακού βρίσκεται στο γεγονός πως ο Λαίος δεν υπάκουσε στο χρησμό του Φοίβου¹⁷. Ο Οιδίποδας, υπ' αυτή την έννοια, έπραξε ό,τι όριζαν οι θεοί. Ο Αισχύλος φαίνεται να μην αποδίδει ηθικής φύσης χαρακτηρισμούς σε κανέναν άλλον εκτός από τον πατέρα¹⁸. Αναφορά πάντως στη σχέση του Οιδίποδα και της Ιοκάστης γίνεται με μάλλον τολμηρό τρόπο: η σχέση τους δεν εξετάζεται «θεσμικά» αλλά «ουσιαστικά»: ο Οιδίποδας δεν παντρεύτηκε μόνο την Ιοκάστη, αλλά *έσπειρε* το ιερό χωράφι της μητέρας του¹⁹.

Η αφήγηση του Ευριπίδη μπορεί να είναι πιο λεπτομερής *φαίνεται* όμως αρχικά πιο «ουδέτερη»: ίσως γιατί τήν κάνει η βασίλισσα. Και πάλι ο Λαίος, ανεύθυνα,

¹⁷ Η αναφορά είναι σαφής:

«Χορός: παλαιγενη γαρ λεγω
παρβασίαν ωκυποι –
νον, αιωνα δ' ες τριτον
μενειν, Απολλωνος ευτε Λαιος
βια [...]»

(Αισχύλος, *Επτά επί Θήβας* στο «Septem quae supersunt tragoediae», επιμ. G. Murray, Scriptorum classicorum bibliotheca oxoniensis, Οξφόρδη, 1964, στ. 742-746). Και μερικούς στίχους πιο κάτω ο ποιητής επανέρχεται: η γενιά του Οιδίποδα πληρώνει τα σφάλματα («δυσβουλίας») του Λαΐου (βλ. ό.π., στ. 801-802).

¹⁸ Για την αμυαλιά του Λαΐου ο Αισχύλος μιλά καθαρά:

«κρατηθεις δ' εκ φιλαν αβουλιαν
εγεινατο μεν μορον αυτω»

(ό.π., στ. 750-751). Δεν είναι όμως απολύτως σαφές σε ποιους αναφέρεται όταν λέει:

«[...] παρανοια συναγε
νυμφιους φρενωλης.»

(ό.π., στ. 756-757). Η αναφορά γίνεται στον Λαίο και την Ιοκάστη που «παράλογα» αφέθηκαν στο πάθος κάνοντας ένα γιο ή στον Οιδίποδα και την Ιοκάστη που συνήψαν ανόσιο γάμο; Μόνο για την Ιοκάστη μπορούμε να είμαστε σίγουροι.

¹⁹ βλ. ό.π., στ. 753-754

έσπειρε τον γιο. Ο Λάιος τόν εξέθεσε²⁰. Στο θέμα θα επανέλθει αργότερα ο Τειρεσίας και η άποψή του θα είναι πιο κατηγορηματική: η Θήβα νοσεί από τότε που ο γέρος βασιλιάς παράκουσε τους θεούς κι έφερε στη ζωή τον Οιδίποδα για να γίνει άνδρας της μητέρας του²¹. Η πατροκτονία παραμερίζεται αρκετά (ίσως γιατί αυτό που ενδιαφέρει στη συγκεκριμένη τραγωδία είναι τα παιδιά που γεννήθηκαν από την ανόσια ένωση της μάνας και του γιου). Στα μάτια, όμως, του μάντη όλα ξεκινούν από τον Λάιο· η βασίλισσα άλλωστε επιμένει πολύ στην άγνοια και των δύο αιμομικτών συζύγων, πράγμα που συνηγορεί με την άποψη πως το νέο ζευγάρι δεν έφταιγε. Ούτε ο Οιδίποδας ούτε η Ιοκάστη γνώριζαν πως παντρεύτηκαν και πλάγιασαν με τη μητέρα του ο πρώτος και με τον γιο της η δεύτερη²². Εντύπωση προκαλεί στις «Φοίνισσες» πως η βασίλισσα αναφέρεται συχνότατα, καθ' όλη τη διάρκεια της αφήγησης, στον Οιδίποδα ως «παιδί της»²³. Σταματά μόνο μετά την αναφορά στα δικά τους παιδιά. Σε κανένα όμως σημείο δεν αναφέρεται σ' αυτόν ως σύζυγο: μετά την αποκάλυψη της αλήθειας ο ήρωας είναι το παιδί της, ο Οιδίποδας²⁴, ο πατέρας των παιδιών του²⁵, όχι όμως ο άνδρας της.

Η αποκάλυψη της αλήθειας, όμως, και στους δύο δραματουργούς έχει επιπτώσεις μόνο για τον Οιδίποδα. Μπορούμε να υποθέσουμε την αυτοκτονία της Ιοκάστης στον Αισχύλο και να ακούσουμε για τον πόνο της κατά τη διάρκεια του έργου του Ευριπίδη. Αναφορά όμως γίνεται, στην αφήγηση της ιστορίας που περιγράφεται στο έργο του Σοφοκλή, μόνο στον γιο – τον πατροκτόνο και αιμομίκτη–. Στην περίπτωση των «Επτά επί Θήβας» ο ήρωας, εξαιτίας του άθλιου γάμου του, βγάζει τα μάτια του και, μέσα στην οργή του, «φορτώνει» κατάρες τους γιους του²⁶. Η άποψη του Αισχύλου για το πώς πρέπει να τελειώσει η ιστορία του Οιδίποδα είναι συνεπής με την άποψη που εκφράζει ήδη από την αρχή: ο ήρωας οργίζεται και τιμωρεί τον εαυτό του όχι για την πατροκτονία που διέπραξε – για το φόνο του πατέρα που με τις πράξεις του σφράγισε τη μοίρα της γενιάς του – αλλά για τον ανόσιο γάμο του. Και ο ίδιος ο Οιδίποδας, όμως, γίνεται με τη σειρά του άδικος

²⁰ βλ. Ευριπίδης, *Φοίνισσαι* στο «Fabulae», επιμ. G. Murray, Scriptorum classicorum bibliotheca oxoniensis, Οξφόρδη, 1964, στ. 21-22 & 24-25

²¹ βλ. ό.π., στ. 867-869

²² λέει η Ιοκάστη:

«γαμει δε την τεκουσαν ουκ ειδως ταλας
ουδ' η τεκουσα παιδι συγκοιμωμενη»

(ό.π., στ. 53-54).

²³ βλ. ό.π., στ. 30, 33, 50, 54 & 55

²⁴ βλ. ό.π., στ. 60

²⁵ βλ. ό.π., στ. 57 & 64

²⁶ βλ. Αισχύλος, ό.π., στ. 778-787

πατέρας αφού καταριέται τα παιδιά του χωρίς αυτά να φταίνε. Στον Ευριπίδη ο ήρωας τιμωρεί τον εαυτό του, βγάζοντας τα μάτια του, και πάλι μόνο για την αιμομιξία. Οι κατάρες, όμως, προς τους γιους του ξεστομίζονται από αγανάκτηση για τη στάση τους. Ο Οιδίποδας δεν εκδιώκεται· τ' αρσενικά παιδιά του ντρέπονται για κείνον και τόν κρύβουν μέσα στο παλάτι²⁷. Κι ενώ η Ιοκάστη είναι η δύστυχη μάνα που πλάγιασε με τον γιο της, ο Οιδίποδας είναι το «πατρικό μίasma»²⁸. Η μόνη στιγμή που αλλάζει λίγο η εικόνα είναι όταν τελικά μιλά ο ίδιος ο ήρωας που σκότωσε τον πατέρα του, παντρεύτηκε τη μητέρα του, έφερε στον κόσμο τα αδέλφια του και τὰ σκότωσε²⁹. Άλλη αναφορά στο φόνο του Λαΐου γίνεται μόνο από τη βασίλισσα· ο Οιδίποδας όμως μιλά και για το «δικό του» φόνο:

«επει δ' εγενομην, αυθις ο σπειρας πατηρ
κτεινει με νομισας πολεμιον πεφυκεναι»³⁰

Στο ευριπίδειο σύμπαν, όπου «το παιδί είναι το πλάσμα μέσω του οποίου κάθε συναίσθημα, κάθε ιδιότητα ή κάθε προσδοκία τίθεται υπό δοκιμή»³¹, ο Λαίος δεν μπορεί να ξεφύγει από τον κανόνα. Ούτε όμως και ο Οιδίποδας³² που φόρτωσε στα παιδιά του τις κατάρες που παρέλαβε από τον Λαίο³³. Και για τον Οιδίποδα, όπως για την Ιοκάστη, ούτε ο ίδιος ούτε η μητέρα και σύζυγός του ευθύνονται για κάτι. Και μόλο που αναφορά στα σφάλματα του Λαΐου γίνεται, οι μόνοι που φαίνεται να ευθύνονται για τις συμπεριφορές των ανθρώπων είναι οι θεοί.

Η ιστορία του ήρωα στον Αριστοφάνη αλλάζει στα επιμέρους σημεία. Αν και στους «Βατράχους» ξεκινά τη σύντομη εξιστόρηση με το χρησμό για την πατροκτονία συνεχίζει μιλώντας μόνο για την αιμομιξία. Αλλά ούτε κι αυτή δείχνει να απασχολεί τον κωμωδιογράφο που εστιάζει σε ένα μόνο σημείο: τη διαφορά

²⁷ βλ. Ευριπίδης, ό.π., στ. 59-68.

²⁸ Όπως λέει ο χορός:

«ου γαρ ο μη καλον ουποτ' εφν καλον,
ουδ' οι μη νομιμοι
παιδες ματρι λοχευμα, μiasμα πατρος·
η δε συναιμονος ες λεχος ηλθεν.»

(ό.π., στ. 814-817).

²⁹ βλ. ό.π., στ. 1608-1610

³⁰ ό.π., στ. 1600-1601 – η υπογράμμιση δική μου.

³¹ Χαρά Μπακονικόλα, «L'absurde dans le théâtre d'Euripide», Εθνικό και Καποδιστριακό πανεπιστήμιο Αθηνών – Τμήμα φιλοσοφίας / Βιβλιοθήκη Σοφία Ν. Σαριπόλου, Αθήνα, 1993, σ. 289

³² βλ. ό.π., σ. 291

³³ βλ. Ευριπίδης, ό.π., στ. 1611

ηλικίας των δύο συζύγων, το γεγονός πως ο Οιδίποδας παντρεύτηκε μια «γριά»³⁴. Το ίδιο ζήτημα τίγεται στις «Εκκλησιάζουσες» όταν σε ένα σύντομο σχόλιο ένας νεαρός παρατηρεί ότι με το νέο νόμο η γη θα γεμίσει «Οιδίποδες»³⁵. Ο φόνος του πατέρα αναφέρεται, έτσι, στους «Βατράχους» μόνο ως «μελλούμενο» ενώ η αιμομιξία εμφανίζεται ως ο λόγος για τον οποίο τυφλώνεται μόνος του ο ήρωας³⁶. Παρ' όλ' αυτά την «ευθύνη» για την έκθεση δε φαίνεται να φέρει μόνον ο πατέρας. Ο πληθυντικός «εξέθεσαν», υπονοεί έκθεση και από τους δύο γονείς και το κύριο σφάλμα του ήρωα είναι ο γάμος του με μια γυναίκα που, όπως παρατηρείται στις «Εκκλησιάζουσες», έμοιαζε περισσότερο με τη μητέρα του παρά με τη σύζυγό του...³⁷

³⁴ «γρουν εγηνεν» (βλ. Αριστοφάνης, *Βάτραχοι* στο «Comoedieae», επιμ. F.W. Hall & W.M. Geldart, *Scriptorum classicorum bibliotheca oxoniensis*, Οξφόρδη, 1962, τ. II, στ. 1193).

³⁵ Το νόμο που υποχρεώνει τους νέους, πριν πλαγιάσουν με μια νεαρή, να συνευρεθούν με μια μεγαλύτερη σε ηλικία γυναίκα (βλ. Αριστοφάνης, *Εκκλησιάζουσαι*, ό.π., στ. 1038-1042).

³⁶ Η βασική «καινοτομία» στον Αριστοφάνη είναι πως η έκθεση γίνεται μέσα σε όστρακο (βλ. Αριστοφάνης, *Βάτραχοι* στο ό.π., στ. 1190) και πως ο ήρωας φαίνεται να πηγαίνει ο ίδιος στον Πόλυβο, με δυσκολία, μάλιστα, στο περπάτημα λόγω των πρησμένων του ποδιών (βλ. ό.π., στ. 1192) – πρόκειται για μια περίεργη εκδοχή που συνδυάζει δύο ανόμοιους τρόπους έκθεσης (όστρακο και τρυπημένα πόδια) –.

³⁷ βλ. Αριστοφάνης, *Εκκλησιάζουσαι* στο ό.π., στ. 1039-1041

II. Το ζήτημα της δράσης και η συγκρουσιακή δομή των σχέσεων στον «Οιδίποδα τύραννο» του Σοφοκλή

Βασικό χαρακτηριστικό του «Οιδίποδος τυράννου» του Σοφοκλή είναι η ανάπτυξη πολλαπλών σχέσεων μεταξύ των ρόλων στις οποίες βασίζεται η πλοκή. Τόσο από όσα συμβαίνουν επί σκηνής όσο και από όσα λέγονται για τα γεγονότα που προηγήθηκαν μπορούμε να ξεχωρίσουμε διαφορετικές «ιστορίες» που μπλέκονται για να δώσουν μια ενότητα: τη σοφόκλεια ιστορία του ήρωα Οιδίποδα. Και ενώ αυτές οι ιστορίες θα μπορούσαν να αποδώσουν σε διαφορετικά πρόσωπα το ρόλο του κεντρικού ήρωα¹ είναι ενδιαφέρον να καταλάβουμε γιατί ο αθηναίος δραματουργός επέλεξε να βάλει στο κέντρο του δικού του δράματος τον Οιδίποδα, για ποιο λόγο ο Οιδίποδας αποτελεί πρόσωπο τραγικότερο – ή ακόμη και το μόνο τραγικό πρόσωπο, όπως έχει υποστηριχθεί – από τα υπόλοιπα που απαρτίζουν και συμμετέχουν στο μύθο². Παρακάμπτοντας την αυτονόητη απάντηση ότι ο Οιδίπους επιβιώνει όλων και πρώτ' απ' όλα του Λαΐου που είναι ήδη νεκρός με την έναρξη της «παράστασης», θα επικεντρωθούμε στο στοιχείο της δράσης.

Ο Freud ένωσε κάποτε τις μοίρες δύο από τους σπουδαιότερους ήρωες της παγκόσμιας δραματουργίας: του Οιδίποδα και του Άμλετ³. Αφορμή γι' αυτό ήταν η αναγνώριση / διαπίστωση / διάγνωση «οιδιπόδειου συμπλέγματος» στον δανό πρίγκιπα: ο Άμλετ «αργεί», δεν αναλαμβάνει δράση, δεν εκδικείται δηλαδή άμεσα το φόνο και την «ατίμωση» του βασιλιά πατέρα του γιατί – για να τό θέσουμε απλοϊκά – ο θεός του εκπλήρωσε τη δική του ασυνείδητη επιθυμία, να σκοτώσει τον πατέρα του και να παντρευτεί τη μητέρα του. Αυτή η «κατάσταση» συνδέει τους δύο χαρακτήρες, υπάρχει, όμως, κάτι που τούς χωρίζει: εν αντιθέσει προς τον «στοχαστή» Άμλετ, ο Οιδίποδας ενεργεί. Είτε σε ό,τι αφορά στην εκπλήρωση του πρώτου χρησμού, είτε στην έρευνα για την αποκάλυψη του φονιά του Λαΐου και την αναζήτηση της ταυτότητάς του, ο θηβαίος ήρωας αναλαμβάνει άμεσα δράση. Είναι όμως ο μόνος;

¹ χαρακτηριστικό παράδειγμα της ύπαρξης τέτοιων ιστοριών στο συγκεκριμένο μύθο, που τελικά μπορούν να καταλήξουν στην ανάδειξη διαφορετικών πτυχών του μύθου και στην ανάπτυξη μιας «νέας» πλοκής – αντιμετωπίζοντας την ιστορία από μίαν άλλη οπτική γωνία, αποτελεί η τραγωδία του Laugaguais «Jocaste», μια γαλλική τραγωδία του 18^{ου} αιώνα όπου η ιστορία του Οιδίποδα δίδεται από τη σκοπιά της βασίλισσας – στο συγκεκριμένο έργο η ιστορία που περιγράφει ο Σοφοκλής αποδίδεται, με πληθώρα διαφοροποιήσεων, σαν να επρόκειτο για την ιστορία της Ιοκάστης

² όπως έχουμε ξαναπεί, η χρήση της λέξης «μύθος» νοείται εδώ με την Αριστοτελική έννοια, αυτήν της ιστορίας που αναπτύσσεται στο έργο

³ βλ. το τρίτο μέρος της παρούσας διατριβής

Συνολικά στο έργο του Σοφοκλή, όπως στις περισσότερες τραγωδίες, τόσο οι κύριοι χαρακτήρες όσο και οι δευτερεύοντες διαμορφώνουν με τη συμπεριφορά, τα λεγόμενα και τις πράξεις τους την πλοκή και οδηγούν στην τελική έκβαση της ιστορίας, στη λύση του δράματος.

α. Οι δευτερεύοντες χαρακτήρες

Ξεκινώντας από τους δευτερεύοντες χαρακτήρες, παρατηρούμε αρχικά πως το έργο δομείται κυρίως πάνω στη συνομιλία τους με τον κεντρικό ήρωα. Το γεγονός, π.χ., πως η Ιοκάστη κατέχει ιδιαίτερη θέση στο έργο φαίνεται, εκτός των άλλων, και από το γεγονός πως συνδιαλέγεται, όπως ο Οιδίποδας αν και όχι στην ίδια έκταση με αυτόν, με άλλους ρόλους. Υπ' αυτό το πρίσμα προκαλεί ενδιαφέρον πως οι μόνοι δευτερεύοντες χαρακτήρες που φαίνεται να συνομιλούν μεταξύ τους – και όχι μόνο με τον βασιλιά ή τη βασίλισσα – είναι οι βοσκοί. Η παρουσία τους όμως στο επεισόδιο της αποκάλυψης της ταυτότητας των γονέων του ήρωα καθιστά τη θέση τους στο έργο ιδιαίτερη σε σχέση με τους υπολοίπους. Σε κάθε περίπτωση, η εξέταση των χαρακτήρων εκείνων του έργου που δεν ανήκουν στο στενό οικογενειακό πυρήνα του ήρωα μπορεί να φανερώσει αρχικά τον τρόπο δόμησης της συγκεκριμένης τραγωδίας αλλά και να φωτίσει καλύτερα – μέσω των αντιθέσεών τους σε σχέση με τους χαρακτήρες του Οιδίποδα και της Ιοκάστης – τις σχέσεις μεταξύ των μελών της οικογένειας του κεντρικού ήρωα, όπως αυτές αναπτύχθηκαν από τον Σοφοκλή.

Κρέων

Ξεκινώντας από το χαρακτήρα του Κρέοντα, είναι αυτός που φαντάζει λιγότερο ενεργός στην εξέλιξη του έργου καθώς ο ρόλος του αρχικά περιορίζεται στο να φέρει το χρησμό – κατ' εντολή όμως του ίδιου του Οιδίποδα – και αργότερα στο να υπερασπιστεί τον εαυτό του απέναντι στις κατηγορίες του βασιλιά αποκτώντας τελικά ουσιαστική δύναμη για δράση στο τέλος του έργου, μια δύναμη όμως που δεν αξιοποιεί ο ήρωας, από σύνεση και ευσέβεια. Πραγματικά, η έλλειψη ουσιαστικής βούλησης και κυρίως δράσης από πλευράς του Κρέοντα είναι εντυπωσιακή, ιδιαίτερος στην έξοδο του δράματος. Στο β' επεισόδιο ο αδελφός της Ιοκάστης

δηλώνει σαφώς την πρόθεσή του να παραμείνει στη σκιά του βασιλιά εφόσον μπορεί μ' αυτόν τον τρόπο να απολαύει βασιλικών προνομίων χωρίς να επωμίζεται τις αντίστοιχες ευθύνες:

«ἐγὼ μὲν οὐν οὐτ' αὐτὸς ἱμεῖρων ἐφύν
τυραννὸς εἶναι μᾶλλον ἢ τυραννα δρᾶν,
οὐτ' ἄλλος ὅστις σῶφρονεῖν ἐπιστάται.
Νῦν μὲν γὰρ ἐκ σοῦ παντ' ἀνευ φόβου φέρω,
εἰ δ' αὐτὸς ἤρχον, πολλὰ καὶ ἀκῶν ἐδρῶν.»⁴

και, τελικά, ακολουθεί με συνέπεια αυτήν τη στάση και στο τέλος. Ακόμη κι όταν αναλαμβάνει την εξουσία, ο Κρέοντας ρίχνει στις πλάτες των θεών την απόφαση για τη μοίρα του Οιδίποδα. Το μόνο που τόν ενδιαφέρει σε αυτό το σημείο είναι να διατηρήσει την αξιοπρέπεια της βασιλικής οικογένειας. Το ζήτημα, βεβαίως, που τίθεται εδώ είναι κατά πόσον ο Κρέοντας είχε την επιλογή, να αποφασίσει αμέσως την αποπομπή του βασιλοκτόνου από την πόλη ή να περιμένει τη συμβουλή των θεών· γιατί μπορεί ο Οιδίποδας από τη θέση του ως βασιλιά να είχε εξαγγείλει την τιμωρία του ενόχου αλλά η τροπή που πήραν τα γεγονότα δημιούργησε ένα καινούργιο ζήτημα: ένοχος βρέθηκε να είναι ο ίδιος ο βασιλιάς. Ο Κρέων φέρεται συνετά. Αυτό είναι όμως που τόν υποβιβάζει σε δευτερεύοντα χαρακτήρα του δράματος: η έλλειψη καθοριστικής για την πλοκή αυτόβουλης δράσης αλλά και ουσιαστικής ανάληψης ευθυνών (ακόμη και ερήμην των θεών) από μέρους του τόν καθιστά χαρακτήρα κατ' εξοχήν μη τραγικό. Η στάση του Κρέοντα ελάχιστα – αν όχι καθόλου – καθορίζει τα γεγονότα· λειτουργεί όμως βοηθητικά κυρίως σε επίπεδο δραματικής οικονομίας⁵.

⁴ Σοφοκλής, *Οιδίπους Τύραννος*, στο «Fabulae», επιμ. A.C. Pearson, Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis, Oxonii, 1964, στ. 587-591

⁵ Για τον Kitto ο Κρέοντας εξυπηρετεί έναν ακόμη, πιο σημαντικό, σκοπό. Η αρχική του αντιπαράθεση με τον Οιδίποδα και η αντιπαράθεσή του – με αντεστραμμένους τους ρόλους των δύο χαρακτήρων – στο τέλος φανερώνουν, για τον φιλόλογο, το πραγματικό μήνυμα του έργου του Σοφοκλή. Η σύνεση του Κρέοντα και η σιγουριά του Οιδίποδα, τη στιγμή του μεγαλείου τους, δημιουργούν ένα δίπολο που τονίζει ακόμη περισσότερο την αβεβαιότητα της ανθρώπινης ύπαρξης, την αδυναμία του ανθρώπου να ελέγξει και να καθορίσει την ίδια του τη ζωή (βλ. H.D.F. Kitto, «Greek tragedy – a literary study», Routledge, Λονδίνο & Νέα Υόρκη, 2007, σσ. 177-182). Σ' αυτή την άποψη μπορούμε, πάντως, να υποθέσουμε ότι αντιτίθεται έντονα ο Winnington-Ingram όταν μιλά για την αγανάκτησή του ενάντια σε «ορισμένους» που προβάλλουν τον Κρέοντα ως «πρωταγωνιστή (σχεδόν) του έργου» (βλ. R.P. Winnington-Ingram, «Σοφοκλής: ερμηνευτική προσέγγιση», μτφ. Ν.Π. Πετρόπουλος & Χρ. Π. Φαράκλας, Ινστιτούτο του βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1999, σ. 286, υποσημ. 72).

Τειρεσίας

Ακολουθεί ο Τειρεσίας, η παρουσία του οποίου λειτουργεί καταλυτικά κυρίως σε ένα επίπεδο: είναι ο χαρακτήρας που θα μεταβάλει την απλή αναζήτηση του φονιά του Λαΐου σε αναζήτηση της ταυτότητας του ήρωα. Όντως, πριν από την εμφάνισή του επί σκηνής, ο Οιδίποδας δε φαίνεται να ανησυχεί για την καταγωγή του, μοιάζει να έχει ξεχάσει τις αμφιβολίες του για το κατά πόσο ο Πόλυβος και η Μερόπη είναι οι πραγματικοί του γονείς, αμφιβολίες διόλου ευκαταφρόνητες δεδομένου ότι εξαιτίας τους απομακρύνθηκε αρχικά από την Κόρινθο. Μετά τη λογομαχία του με τον τυφλό μάντη, ο Οιδίποδας, που από τη στιγμή που άκουσε τον πρώτο χρησμό από το στόμα της Πυθίας – ότι δηλαδή θα σκοτώσει τον πατέρα του και θα σμίξει με τη μητέρα του – μοιάζει να μην ασχολείται πια με το ζήτημα της καταγωγής του, επιστρέφει στο αρχικό ερώτημα της περιπέτειάς του: την ταυτότητα των πραγματικών του γονέων και, τελικά, του ιδίου. Ουσιαστικά η παρέμβαση του Τειρεσία εξυπηρετεί δραματουργικά τη στροφή στο αντικείμενο της έρευνας του βασιλιά ή, πιο σωστά, τη διαπλοκή των δύο ερευνών. Ο Οιδίποδας, χωρίς να εγκαταλείπει την αναζήτηση του βασιλοκτόνου, αρχίζει ταυτόχρονα να αναρωτιέται ξανά για τις ρίζες του, δύο ερωτήματα που θα αποδειχθούν άρρηκτα συνδεδεμένα μεταξύ τους στο τέλος. Αν και ο Τειρεσίας δεν είναι μια από τις κατ' εξοχήν δυναμικές φυσιογνωμίες της πλοκής, ο ρόλος του αποδεικνύεται καθοριστικός καθώς είναι εκείνος που προετοιμάζει τη δράση των β' και γ' επεισοδίων: τις αμοιβαίες αποκαλύψεις των δύο συζύγων αναφορικά με το παρελθόν τους που τελικά οδηγούν στην επιμονή του κεντρικού ήρωα να φέρει σε αντιπαράσταση τους βοσκούς της ιστορίας.

Βοσκοί

Φτάνουμε, έτσι, στους δύο υπηρέτες: ο πρώτος, υπηρέτης της βασιλικής οικογένειας της Θήβας επιλέγει να μην αφήσει έκθετο το βρέφος, αλλά να τό δώσει σε κάποιον από άλλη περιοχή. Η συμβολή του συγκεκριμένου χαρακτήρα στη συνέχιση της δράσης είναι ίσως μια από τις σημαντικότερες καθώς θέτει ουσιαστικά τις βάσεις για ό,τι θα ακολουθήσει. Θα μπορούσαμε βεβαίως να κάνουμε χίλιες δυο υποθέσεις για το τι θα είχε γίνει αν είχε υπακούσει τους αφέντες του και για το κατά πόσο οι θεοί θα είχαν αφήσει τον μικρό Οιδίποδα να πεθάνει, αλλά, αφ' ενός, αυτά θα ανήκαν στη

σφαίρα της δικής μας φαντασίας και όχι του μύθου καθαυτόν (και σε ορισμένες περιπτώσεις θα έκαναν την ιστορία λιγότερο αληθοφανή) και, αφ' ετέρου, ο τρόπος με τον οποίο ξετυλίγεται η δράση με βάση τις ανθρώπινες παρεμβάσεις και ενέργειες καθιστά την ιστορία του Σοφοκλή ακόμη πιο δυνατή και έντονη δραματικά. Εξάλλου το πιθανότερο είναι – παρά τις διάφορες εκδοχές που υπάρχουν για το μύθο στα κείμενα της αρχαίας ελληνικής γραμματείας⁶ – ο Σοφοκλής απλώς να χρησιμοποίησε μια από τις πιο διαδεδομένες και ίσως την πιο κατάλληλη ως βάση, πάνω στην οποία θα μπορούσε να δομήσει το έργο του. Η παρουσία του δε στη σκηνή του φόνου του Λαΐου και η ιδιότητά του ως μοναδικού επιζώντα μάρτυρα καθιστούν τη δυναμική του ακόμη μεγαλύτερη. Ουσιαστικά πρόκειται για ένα χαρακτήρα που στο έργο ενεργεί μόνον κατόπιν πιέσεων αλλά η συμβολή του έγκειται σε δύο κυρίως ενέργειές του: την απόφαση να δοθεί το παιδί αντί να εκτεθεί στο βουνό – πράγμα για το οποίο καθίσταται κύριος παράγοντας του μύθου – και η αντίσταση που προβάλλει στην αποκάλυψη της ταυτότητας των γονέων του βασιλιά.

Αντιστοίχως, και ο ρόλος του δεύτερου βοσκού και αγγελιαφόρου αρχίζει πολύ πριν την έναρξη του δράματος, καθώς αναδέχεται το παιδί αλλά κυρίως γιατί αποφασίζει να τό «προσφέρει» στον άτεκνο βασιλιά της Κορίνθου. Αυτή η απόφαση δεν εξασφάλισε απλώς οικογένεια για τον ήρωα αλλά και βασιλική καταγωγή που αντικατέστησε την αντίστοιχη πραγματική του: το μόνο που αλλάζει πια για τον νεαρό Οιδίποδα είναι η οικογένεια και η πόλις, παραμένει όμως πρίγκιπας και διάδοχος του θρόνου τόσο της Κορίνθου όσο και, ουσιαστικά, της Θήβας. Ο βοσκός όμως παρέχει την ευκαιρία στον ήρωα και για μια θέση ισότιμη απέναντι στη βασίλισσα. Δεν είναι τυχαίο πως αυτό για το οποίο κατηγορεί την Ιοκάστη ο Οιδίποδας τη στιγμή που εκείνη περισσότερο αντιδρά στην αποκάλυψη της αλήθειας είναι ότι φοβάται μήπως ο ίδιος έχει ταπεινή καταγωγή: έως εκείνη τη στιγμή ο Οιδίποδας μπορεί να μην είχε καταλάβει το θρόνο της πόλης κληρονομικό δικαίωματι αλλά δεν ήταν απλώς κάποιος τυχοδιώκτης που κατέλαβε την εξουσία,

⁶ Όπως είδαμε, από τον Αριστοφάνη μαθαίνουμε για μια άλλη εκδοχή που δεν περιλαμβάνει την ιδιότυπη «συναλλαγή» μεταξύ των δύο βοσκών αλλά *ενδεχομένως* απλώς την εύρεση από τον κορίνθιο βοσκό του βρέφους που ο Θηβαίος εξέθεσε στον Κιθαιρώνα:

«οτε δη πρωτον μεν αυτον γενομενον
χειμωνος οντος εξεθεσαν εν οστρακω,
ινα μη 'κτραφεις γενοιτο του πατρος φονευς ·
ειθ' ως Πολυβον ηρρησεν οιδων τω ποδε»

(Αριστοφάνης, «Βάτραχου», στο ό.π., στ. 1189–1192). Για το ζήτημα της έκθεσης ή «απόθεσης» του βρέφους βλ. αναλυτικά παρακάτω.

ήταν ούτως ή άλλως διάδοχος του θρόνου της Κορίνθου κι αυτό τό χρωστά στην Τύχη και στον κορίνθιο βοσκό. Και στη διάρκεια του έργου όμως ο βοσκός και άγγελος παίζει σημαντικό ρόλο χάρη στη δεύτερη αυτή ιδιότητά του. Έτσι, εκείνος φέρνει τα νέα για το θάνατο του Πολύβου αλλά και οικειοθελώς αποκαλύπτει στο βασιλιά την υιοθεσία του από τον κορίνθιο ηγεμόνα. Αναγνωρίζει το θηβαίο βοσκό και τελικά – έστω και εν αγνοία του – λειτουργεί καθοριστικά, ίσως περισσότερο από κάθε άλλο χαρακτήρα, στη λύση. Ουσιαστικά ο Κορίνθιος είναι το μόνο πρόσωπο που στέκεται σε όλη τη διάρκεια της παρουσίας του στη σκηνή αρωγός στα σχέδια του ήρωα: από το α' επεισόδιο έως και τη στιγμή της αποκάλυψης λίγο πριν το τέλος, ο χαρακτήρας αυτός είναι ο μοναδικός που όχι απλώς δε συγκρούεται σε καμία στιγμή με την ήρωα αλλά αντιθέτως τοποθετείται ευνοϊκά απέναντί του, ακόμη κι αν τα όσα με τη βοήθειά του αποκαλύπτονται τσακίζουν τον βασιλιά.

Χορός

Το πιο σημαντικό διαλογικό κομμάτι του Οιδίποδα με το χορό καλύπτεται από τις συνομιλίες του βασιλιά με τον κορυφαίο και τις παρεμβάσεις του τελευταίου στην πλοκή. Στην εισαγωγική του δήλωση ο Οιδίποδας αποκαλεί το χορό «τέκνα»⁷. Είναι η στιγμή που οι ικέτες θα βρεθούν μπροστά του για να τόν παρακαλέσουν για τη σωτηρία της πόλης. Τότε ο Οιδίπους ακόμη είναι ισχυρός και εκείνοι ανήμποροι μπροστά στη συμφορά. Μετά την έξοδο της Ιοκάστης είναι η σειρά του χορού να παρασταθεί στο βασιλιά του που φτάνει στο τέλος της προσπάθειάς του για την αποκάλυψη της ταυτότητας των γονιών του, είναι η σειρά του χορού να αποκαλέσει τον βασιλιά «παιδί»⁸ του. Η αρχική δήλωση του Οιδίποδα κάνει το λαό συμμετοχο στο πρόβλημά του, έστω και εν αγνοία του, ταυτόχρονα όμως δείχνει την υπεροχή του (ιεραρχικά και ηθικά) απέναντί του. Με την προσφώνηση του Οιδίποδα ως τέκνου στο στ. 1098 ο λαός δείχνει τελικά να αντιστρέφει τους όρους της «ιεραρχίας» καθώς ο αδύναμος τώρα πια είναι ο ήρωας. Σ' αυτό το πλαίσιο, η ουσιαστικότερη παρέμβαση του χορού δείχνει να είναι αυτή του Προλόγου, όπου εισάγει το θεατή στο πρόβλημα της πόλης, το λοιμό, με αφορμή τον οποίο

⁷ «Ω τέκνα, Κάδμου του πάλαι νέα τροφή» (Σοφοκλής, ό.π., στ. 1)

⁸ «τίς σε, τέκνον, τίς σ' ετικτε» (ό.π., στ. 1098)

ξετυλίγεται η δράση της συγκεκριμένης τραγωδίας. Δεν είναι όμως η μόνη και θα μιλήσουμε γι' αυτό παρακάτω.

Εντούτοις ο χορός των πολιτών παραμένει παρών σε όλη τη διάρκεια της δράσης. Εκείνοι θα κατευνάσουν τα πνεύματα αλλά και θα κάνουν την πρώτη αναφορά στους «οδοιπόρους» που σκότωσαν το Λάιο (πολλοί οι φονιάδες και όχι ένας), πράγμα που, καθησυχάζοντας το βασιλιά, θα «αναστείλει» για λίγο την πορεία προς την αλήθεια. Τριβές θα δημιουργηθούν τελικά μόνο όταν στους στ. 658–659⁹ και 687–688¹⁰ ο Οιδίπους δείχνει να «αγανακτεί» με το χορό. Η αναζήτηση, όμως, της ταυτότητας του φονιά του πρώην βασιλιά που θα εξελιχθεί σε αναζήτηση της ταυτότητας του ίδιου του ήρωα ξεκινά από την ευθύνη αυτού του τελευταίου απέναντι στους πολίτες, γίνεται επ' αφορμή και προς όφελός τους...

Τα πρόσωπα που έχουμε ήδη εξετάσει ισορροπούν ανάμεσα σε δύο άκρα: και ο Κρέοντας αλλά και ο Τειρεσίας εμφανίζονται τόσο θετικοί όσο και αρνητικοί απέναντι στα σχέδια του βασιλιά: ο Κρέοντας υπακούει στις εντολές φέρνοντας το χρησμό αλλά και αποκρούει την κατηγορία του Οιδίποδα που τόν θεωρεί συνωμότη εναντίον του Λαΐου και του ιδίου. Από την άλλη ο Τειρεσίας εμφανίζεται επί σκηνής με σκοπό να βοηθήσει στην εξιχνίαση του εγκλήματος, αλλά τελικά καταλήγει να διαπληκτίζεται με τον ήρωα. Και στις δύο όμως περιπτώσεις η στάση των δύο αυτών χαρακτήρων καθορίζεται και διαμορφώνεται από τη συμπεριφορά και τα λεγόμενα του ίδιου του βασιλιά. Η μετάπτωση από τη θετική στάση και συμπεριφορά στην αρνητική στη διάρκεια των δύο πρώτων επεισοδίων παρουσιάζεται όχι ως επιλογή των Κρέοντα και Τειρεσία αλλά ως αντίδραση στη στάση του κεντρικού χαρακτήρα, του Οιδίποδα. Το δίπολο αυτό συναίνεσης - σύγκρουσης μοιράζεται στο α' και β' επεισόδιο εκπροσωπούμενο από τα δύο εξέχοντα μέλη της θηβαϊκής κοινωνίας, στο γ' επεισόδιο, όμως, το ίδιο αυτό δίπολο επαναλαμβάνεται στα πρόσωπα των δύο βοσκών και στην από κοινού συνομιλία τους με τον βασιλιά. Έτσι, ενώ τα δύο σημαντικά πρόσωπα αναπτύσσουν χωριστά το καθένα αυτού του είδους τη σχέση με

⁹ Ο Οιδίποδας απευθύνεται στο χορό:

«Οιδ.: ευ νυν επίστω, ταυθ' όταν ζητης εμοι
ζητων όλεθρον η φυγην εκ τηςδε γης»

¹⁰ και ξανά:

«Οιδ.: ορας ιν' ηκεις, αγαθος ων γνώμην ανήρ,
τουμον παριεις και καταμβλύνων κέαρ»

τον ήρωα, οι υπηρέτες αλληλοσυμπληρώνονται δημιουργώντας σε σύνολο μια διπολική σχέση κατάφασης - άρνησης προκειμένου να φτάσει το έργο στη λύση.

β. Οι Ενδοοικογενειακές Σχέσεις

Μέχρι τώρα η προσέγγιση της τραγωδίας του Σοφοκλή ήταν μάλλον δομική. Στόχος μας στις σελίδες που ακολουθούν είναι να δούμε πώς αναπτύσσονται, στα πλαίσια του έργου, οι σχέσεις μεταξύ των πρωταγωνιστών της ιστορίας, των μελών της στενής οικογένειας του Οιδίποδα, του ήρωα με τους γονείς του. Αυτό δεν σημαίνει, κατ' ανάγκη, πως θα μελετήσουμε τις σχέσεις αυτές από ένα ψυχολογικό πρίσμα αλλά πως θα ανιχνεύσουμε τα στοιχεία που τις χαρακτηρίζουν και τον τρόπο με τον οποίο ο τραγωδοποιός κατανέμει τις «ευθύνες» στους ήρωες. Αυτό που μάς ενδιαφέρει εδώ δεν είναι, συνεπώς, αυστηρά μια «ψυχολογική ανάλυση» των χαρακτήρων¹¹, καθώς – όπως εύστοχα έχει παρατηρήσει ο Vernant¹² – η σημασία του έργου δεν εμπίπτει στον τομέα της ψυχολογίας: το έργο έχει τραγικό χαρακτήρα. Αυτό που μάς ενδιαφέρει είναι μια προσέγγιση που θα φωτίσει τις σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ τους κατά τη διάρκεια του έργου.

Οιδίπους και Ιοκάστη

Το πιο σημαντικό σχήμα συναίνεσης - σύγκρουσης εκπροσωπείται μέσα στη συγκεκριμένη τραγωδία από το κεντρικό δίπολο του δράματος¹³: το ανδρόγυνο, τον Οιδίποδα και την Ιοκάστη, που κατ' ουσία λειτουργούν ταυτόχρονα ως ο άνδρας και η γυναίκα, ο σύζυγος και η σύζυγος, ο γιος και η μητέρα. Η βασίλισσα φαίνεται να

¹¹ δεν μπορούμε – υπ' αυτή την έννοια – παρά να συμφωνήσουμε με τη διαπίστωση πως η «αποδοχή παρόμοιων ερμηνειών [...] θα σήμαινε ότι παραδεχόμαστε πως τα πρόσωπα της τραγωδίας θα ήταν δυνατόν να αποτελούν ακριβώς αυτό που δε θέλει οποιοσδήποτε δυνατός ποιητής. Ότι θα συνιστούσαν, δηλαδή, τρόπον τινά εικονογραφήσεις θεωρητικών απόψεων ή – έστω – προϋπαρχουσών εμπειριών.» (Γιάγκος Ανδρεάδης, ό.π., *Ιοκάστη*, σ. 102).

¹² Jean-Pierre Vernant, *Αμφολογία και αναστροφή . Σχετικά με την αινιγματική δομή της τραγωδίας “Οιδίπους Τύραννος”* στο Jean-Pierre Vernant – Pierre Vidal-Naquet, «Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα», μτφ. Στ. Γεωργούδη, Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1988, τόμος Α', σ. 128.

¹³ Το κατά πόσο το δίπολο Οιδίποδα - Ιοκάστης είναι το πλέον κεντρικό στο συγκεκριμένο δράμα έχει από κάποιους αμφισβητηθεί. Όπως έχουμε ήδη δει (βλ. υποσημείωση 5 του παρόντος κεφαλαίου) ο Kitto έχει προτείνει ως κεντρικό «νοηματικό» δίπολο αυτό των Οιδίποδα - Κρέοντα. Πάρ' όλ' αυτά η δική μας ανάλυση θα εστιάσει, ως επί το πλείστον, στο βασιλικό ζεύγος, το οποίο – και σε επίπεδο έκτασης αλλά και νοήματος – φαίνεται να κυριαρχεί.

συμφωνεί με τον ήρωα σε όλη τη διάρκεια του έργου με εξαίρεση το τέλος του α' μέρους του γ' επεισοδίου, της στιγμής δηλαδή που προηγείται της αποχώρησης της γυναίκας από τη σκηνή. Ουσιαστικά η Ιοκάστη φαίνεται να συγκρούεται με το βασιλιά μόνο τη στιγμή που αντιλαμβάνεται την αλήθεια. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της Sabine Pfeiffer-Petersen που στην ανάλυση των συγκρουσιακών διαλόγων (Konfliktdialoge) στον «Οιδίποδα ύρνανο» αναγνωρίζει ως τέτοιους μόνον αυτούς του ήρωα με τους Κρέοντα και Τειρεσία ενώ, φτάνοντας στα διαλογικά μέρη με την Ιοκάστη, αν και τά περιλαμβάνει στο έργο της, τά χαρακτηρίζει ως διαλόγους επιχειρημάτων (Überredungsdialoge)¹⁴. Ισχύει όμως κάτι τέτοιο; Η Ιοκάστη εμφανίζεται μόλις στο β' επεισόδιο και, παρόλο που εξ αρχής φαίνεται να συμπλέει με τον σύζυγό της, προσπαθώντας να κατευνάσει τις ανησυχίες του, αυτό που τελικά επιτυγχάνει είναι να τού δημιουργήσει περισσότερες. Σε όλο το δράμα ο Οιδίποδας δρα «θετικά» προς μια κατεύθυνση, ενώ η Ιοκάστη αναχαιτιστικά, επιχειρώντας να σταματήσει την εξέλιξη των γεγονότων¹⁵ – έστω κι αν, όπως φαίνεται, αγνοεί την πραγματική τους φύση¹⁶ –. «Όταν πληροφορείται το χρησμό, η γυναίκα δεν ενδιαφέρεται να εξετάσει την αλήθεια του, αλλά να αποσείσει από την ψυχή του Οιδίποδα το φόβο της ενδεχόμενης ενοχής του»¹⁷. Το διακύβευμα για τον κάθε ήρωα είναι διαφορετικό: ο Οιδίποδας οδεύει προς την αλλαγή, η Ιοκάστη επιθυμεί τη διατήρηση της ευζωίας του ζεύγους, «συντάσσεται όλο και πιο άμεσα προς τη ζωή»¹⁸.

Στην πρώτη της εμφάνιση η Ιοκάστη δρα κατ' αρχάς αποτρεπτικά στην εν εξέλιξη διαμάχη μεταξύ Οιδίποδα και Κρέοντα. Μετά την απομάκρυνση του αδελφού της αρχίζει ο μακροσκελής, και σημαντικότερος από άποψη δραματικής δομής μετά από τον τελικό των δύο βοσκών, διάλογος με τον σύζυγό της, όπου αποκαλύπτεται εκατέρωθεν το παρελθόν των δύο προσώπων, πράγμα που τελικά –

¹⁴ Sabine Pfeiffer-Petersen, «Konfliktstichomythien bei Sophokles – Funktion und Gestaltung», Dr. Ludwig Reichert Verlag / Serta Graeca, Wiesbaden, 1996, σ. 90

¹⁵ Ακόμη και στις περιπτώσεις που η Ιοκάστη συναινεί στις αποφάσεις του Οιδίποδα (όπως για παράδειγμα στην έλευση του μοναδικού μάρτυρα του φόνου του Λαΐου, βλ. ό.π., στ. 861-862) τό κάνει κυρίως, απ' ό,τι δείχνουν τα λεγόμενά της, γιατί είναι σίγουρη ότι αυτό θα καθησυχάσει τους φόβους του συζύγου της και θα τόν απαλλάξει από κάθε υποψία ενοχής.

¹⁶ Αντιρρήσεις έχουν εκφραστεί και σε αυτό το σημείο. Το χρονικό σημείο στο οποίο η Ιοκάστη καταλαβαίνει την αλήθεια έχει τοποθετηθεί από μελετητές πολύ νωρίς στην ανάπτυξη του έργου (βλ. Γιάγκος Ανδρεάδης, ό.π., *Ιοκάστη, μια κυρία που ζητά την προσοχή μας*).

¹⁷ Χαρά Μπακονικόλα, *Οι ζωτικές αξίες των γυναικών του θηβαϊκού κύκλου*, ανακοίνωση στο «2^ο διεθνές συμπόσιο Θηβαϊκού Κύκλου – Δράμα, Μύθος και Πόλη», Κέντρο Κλασικού Δράματος Παντείου Πανεπιστημίου, Θήβα, 2006. Η συγκεκριμένη παράμετρος φέρνει στο μυαλό μας την ανάλυση του «Οιδίποδος τυράννου» σε σχέση με την «αρχή της πραγματικότητας» και την «αρχή της ηδονής» από Ferenczi (σε αυτό, όμως, θα αναφερθούμε παρακάτω).

¹⁸ Karl Reinhardt, «Sophocle», μτφ. E. Martineau, Les éditions du Minuit / Arguments, Παρίσι, 1971, σ. 172. Η μετάφραση έγινε από τη Χαρά Μπακονικόλα στο ό.π.

παρά τις προθέσεις της ηρωίδας – ενισχύει τις υποψίες του Οιδίποδα. Σε αυτό το σημείο εκτίθενται, για πρώτη φορά μέσα στο έργο, οι χρησμοί που σφράγισαν τη μοίρα των χαρακτήρων. Εδώ όμως έχουμε και την προβολή της Ιοκάστης ως «αντί-ηρωίδας»: μιλώντας η βασίλισσα υποπίπτει σε δύο «παραπτώματα»: αυτά της ασέβειας και του ψεύδους. Παραμερίζοντας, προς το παρόν, το θέμα της στάσης προς τα θεία ας δούμε από πιο κοντά αυτό του ψεύδους. Ενώ στο γ' επεισόδιο ο βοσκός δηλώνει καθαρά πως ήταν η μάνα που τού έδωσε το παιδί προς έκθεση – με τελικό σκοπό τη θανάτωσή του – :

«ΘΕ.: κεινου γε τοι δη παις εκληζεθ'· η δ' εσω
καλλιστ' αν ειποι ση γυνη ταδ' ως εχει.
ΟΙ.: γαρ διδωσιν ηδε σοι; ΘΕ.: μαλιστα', αναξ.
ΟΙ.: ως προς τι χρειας; ΘΕ.: ως αναλωσαιμι νιν.»¹⁹

η βασίλισσα υποδεικνύει ευθέως τον Λάιο ως ηθικό αυτουργό της σχεδιαζόμενης δολοφονίας του βρέφους παραλείποντας κάθε δική της συμμετοχή:

«[...] και νιν αρθρα κεινος ενζευξας ποδoin
ερριψεν αλλων χερσιν εις αβατον ορος.»²⁰

Σ' αυτό το σημείο μπορεί κανείς να εγείρει μια ένσταση που αφορά στο κατά πόσον οι θεσμοί «επέτρεπαν» στους γονείς να δράσουν κατ' αυτόν τον τρόπο²¹. Η μελέτη της Marie Delcourt μπορεί σ' αυτό το σημείο να φωτίσει την κατάσταση μόνο που η αρχική της υπόθεση, όσον αφορά στο μύθο²² του Οιδίποδα, ξεκινά από τη διαπίστωση πως η «αναπηρία» του ήρωα (το γεγονός πως ήταν χωλός) δεν ήταν επίκτητη αλλά εκ γενετής²³. Αρχικά οφείλουμε να αναγνωρίσουμε πως κάτι τέτοιο δεν ισχύει στον Σοφοκλή – ο στίχος 1034: «ΑΓ. λυω σ' εχοντα διατορους ποδoin ακμας.» αλλά και, κυρίως, ο στίχος 718 (που αναφέρεται παραπάνω) είναι σαφείς, τα πόδια του ήρωα *τροπήθηκαν* –. Ακόμη όμως κι αν προχωρήσουμε σε αυτή την

¹⁹ Σοφοκλής, ό.π., στ. 1171-1174

²⁰ βλ. ό.π., στ. 718-719 – η υπογράμμιση δική μου. Στην ερμηνεία αυτή (ψεύδος Ιοκάστης) συνηγορεί και σύντομο σχόλιο του Δ. Γουδή για το στ. 1173: «και όμως η Ιο[κάστη] *ψευδομένη* είχε ειπεί ότι ο Λ[άιος] είχε παραδώσει το παιδίον 718» (Δημητρίου Ν. Γουδή, Σοφοκλέους Αντιγόνη - Οιδίπους Τύραννος / νέα πλήρης έκδοσις, Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα, Αθήναι, 1973, σ. 522 – η υπογράμμιση δική μου)

²¹ «[...] για την ελληνική και τη ρωμαϊκή αρχαιότητα η παιδοκτονία περίπου δεν αποτελούσε αδίκημα» (Γιάγκος Ανδρεάδης, ό.π., σ. 109).

²² Η συγγραφέας εδώ αναζητά στοιχεία των «απαρχών» του μύθου στα κείμενα των τραγικών.

²³ Δραματικές εκδοχές, όπως εκείνη του Αριστοφάνη (βλ. παραπάνω) θα μπορούσαν να συνηγορήσουν σε μια τέτοια διαπίστωση.

κατεύθυνση θα πρέπει να κατανοήσουμε πως η περίπτωση του θηβαίου ήρωα, στο έργο του Σοφοκλή, δεν εμπίπτει αυστηρά σε καμία από τις κατηγορίες «θεσμοποιημένης» εγκατάλειψης βρέφους. Η πρώτη κατηγορία είναι αυτή της «έκθεσης από τους γονείς», αυτή που η ιστορικός των θρησκευτών ονομάζει «έκθεσιν» και οφείλεται σε «κοινωνικούς» λόγους: στην αρχαιότητα ο πατέρας και / ή η μητέρα είχαν το «δικαίωμα» να «ξεφορτωθούν» το παιδί – αν είχε γεννηθεί από αποπλάνηση, αν οι γονείς ήταν φτωχοί ή αν απλώς ήθελαν ένα και μόνο απόγονο – αλλά, γενικά, επιθυμούσαν την επιβίωσή του (ένα από τα παραδείγματα της Delcourt εδώ είναι ο «Ιων» του Ευριπίδη). Στον «αντίποδα» αυτής της πρακτικής στέκει η «έκθεση από την Πολιτεία», η θρησκευτικού χαρακτήρα «απόθεσις»: πρόκειται για την πρακτική αρκετών κοινωνιών να θυσιάζουν κάποια νεογέννητα. Η λέξη θυσία έχει, όμως, εδώ χαρακτήρα κυριολεκτικό: τα παιδιά πρέπει να «χαθούν»²⁴. Η συγγραφέας αναπτύσσει την υπόθεση πως η περίπτωση του Οιδίποδα εμπίπτει στη δεύτερη κατηγορία καθώς ο μύθος αρχικά προέβλεπε, λόγω της γέννησης του παιδιού, κακά για ολόκληρη την πόλη²⁵. Στο «μύθο του Σοφοκλή», όμως, το παιδί δε γεννήθηκε χωλό, οι βασιλείς τό «εξέθεσαν» για να αυτοπροστατευθούν και όχι να βοηθήσουν την πόλη και στόχος αυτής της «ιδιωτικής πράξης» ήταν ο θάνατος του βρέφους. Εμπίπτοντας, εκ πρώτης όψεως, και στις δύο κατηγορίες, τόσο σε αυτήν της *εκθέσεως* – αφού οι γονείς, και όχι η πόλη²⁶, αποφάσισαν την έκθεση – όσο και σε αυτήν της *απόθεσης* – αφού στόχος της έκθεσης ήταν ο θάνατος του παιδιού – η έκθεση του ήρωα, όπως περιγράφεται στον «Οιδίποδα τύραννο», μοιάζει τελικά να μην εντάσσεται απόλυτα σε καμία. Ακόμη όμως και σε καθεμία από τις παραπάνω περιπτώσεις, αυτό που

²⁴ βλ. Maire Delcourt, «Stérilités mystérieuses et naissances maléfiques dans l'antiquité classique», Faculté de Philosophie et Lettres de l'université de Liège / Droz, Λιέγη / Παρίσι, 1938, σ. 36 – η υπογράμμιση, στις φράσεις εντός των εισαγωγικών, είναι της συγγραφέως.

²⁵ Την άποψη αυτή ανιχνεύει και στον Αισχύλο, την παλιότερη γνωστή ποιητική εκδοχή του μύθου, όταν στους «Επτά επι Θήβας» αναφέρει πως:

«παλαιγενη γαρ λεγω
παραβασιαν ωκυποι-
νον, αιωνα δ' ες τριτον
μενειν, Απολλωνος ευτε Λαιος
βια τρις ειποντος εν
μεσομφαλοις Πυθικοις
χρηστηριοις θνησκοντα γεν-
νας ατερ σωζειν πολιν.»

(Αισχύλος, ό.π., στ. 742-749 – η υπογράμμιση δική μου).

²⁶ Ακόμη κι αν δεχτούμε πως ο Λάιος και η Ιοκάστη ήταν οι βασιλείς (η κεφαλή της πόλης), ο Σοφοκλής δεν αφήνει πουθενά να εννοηθεί πως τα κίνητρα της έκθεσης του βρέφους ήταν αυστηρά δημόσια («προστασία» του βασιλιά) και όχι ιδιωτικά («προστασία» του Λαΐου).

ενδιαφέρει εδώ είναι η βία που ασκήθηκε στο βρέφος από τους ίδιους του τους γονείς. Λαμβανομένης υπ' όψιν της «λεπτότητας» του θέματος της ευθύνης στην τραγωδία θα θυμίσουμε πως, σύμφωνα με τον Vernant, παρόλο που το ζήτημα της βούλησης στον αρχαίο κόσμο – καθώς και κάθε έννοιας που συγγενεύει με αυτήν – δε μπορεί να γίνει αντιληπτό και να νοηθεί με όρους σύγχρονους, η τραγωδία «αντιστοιχεί σε μια ιδιαίτερη κατάσταση επεξεργασίας των κατηγοριών της δράσης και του ενεργητή»²⁷ όπου αντιπαρά τίθενται και συνεργούν η έξωθεν επιβολή – που εκφράζεται από το θείο – και η αποδοχή και επιθυμία που πηγάζει από το ίδιο το υποκείμενο που πράττει²⁸. Η απολογητική φράση του βοσκού «θεσφάτων γ' όκνω κακων» συνηγορεί υπέρ αυτής της ερμηνείας: οι βασιλείς προειδοποιήθηκαν από το μαντείο για το κακό που τούς περίμενε και κινήθηκαν ενάντια στην απειλή – το παιδί τους –, πράγμα που καθιστά την πράξη τους αμάρτημα («ακούσια») και ταυτόχρονα αδίκημα («εκούσια»). Σε αυτό όμως το πλαίσιο, έστω κι αν η Ιοκάστη είχε απλώς συναινέσει στην έκθεση του μονάκριβου παιδιού της, συμμετείχε σε αυτήν ενεργά²⁹. Από την ερμηνεία της φράσης του Οιδίποδα, όταν μαθαίνει πως η βασίλισσα ήταν εκείνη που τόν παρέδωσε στον θεράποντα, «τεκουσα τλήμων» ως «δύστυχη μάνα» μπορούμε πια να κάνουμε την υπόθεση πως το «τλήμων» εδώ μπορεί κάλλιστα να σημαίνει «άθλια»³⁰. Η Ιοκάστη και ο Λάιος «επέλεξαν» – όπως και ο γιος τους αργότερα – να προβούν σε ενέργειες ενάντια στο χρησμό, έστω κι αν αυτός θα επαληθευόταν ούτως ή άλλως. Ο Οιδίποδας, με την εκούσια απομάκρυνσή του από την Κόρινθο στο άκουσμα του χρησμού, «απλώς» επαναλαμβάνει την ιστορία, κάνοντας δηλαδή ουσιαστικά αυτό που έκαναν και οι γονείς του: η γενεαλογία που παραθέτει ο ήρωας στον πρόλογο του δράματος, φωτίζεται εκ νέου αν λάβουμε υπ'

²⁷ Jean-Pierre Vernant, *Προσχεδιάσματα της βούλησης στην ελληνική τραγωδία* στο Jean-Pierre Vernant – Pierre Vidal-Naquet, ό.π., σ. 74

²⁸ πρβλ. ό.π., σ. 85

²⁹ Σε αυτή τη διαπίστωση συνηγορεί και ο J. Scherer. βλ. Jacques Scherer, «Dramaturgies d' Œdipe», Puf – écriture, Paris, 1987, σ. 44. Βλ. επίσης Γιάγκος Ανδρεάδης, «Εγχειρίδιο Εγκληματολογίας», Πολύτροπον, Αθήνα, 2004, σ. 205. Αναλυτικότερα για το ζήτημα της μοίρας και της ελεύθερης δράσης στον Σοφοκλή και ιδιαιτέρως στον «Οιδίποδα τύραννο» πρβλ. και R.P. Winnington-Ingram, ό.π., *Ο ρόλος της μοίρας στον Σοφοκλή*, σσ. 245 κ.εξ.

³⁰ πρβλ. Γιάγκος Ανδρεάδης, «Από τον Αισχύλο στον Μπρεχτ – Όλος ο κόσμος μια σκηνή», ό.π., σ. 106. πρβλ. επίσης Ιωάννου Δρ. Σταματάκου, ό.π.. Και στην περίπτωση των Liddell & Scott επισημαίνονται οι διάφορες διαστάσεις της λέξης: κατ' αυτό τον τρόπο, εκτός από «πάσχων, υποφέρων, υπομένων, πλήρης ταλαιπωριών και δυστυχής», «τλήμων» μπορεί να σημαίνει και «άθλιος, ελεεινός», βλ. Henry G. Liddell & Robert Scott, «Μέγα λεξικό της ελληνικής γλώσσας», μτφ. Ξενοφών Π. Μόσχος, επιμ. Μιχαήλ Κωνσταντινίδης, εκδ. Ι.Σιδέρης, Αθήνα, χ.χ., τόμος δ'. Σε γενικές γραμμές το «τλήμων» μεταφράζεται ως «ταλαιπώρη / καημένη» και δεν έχουμε λόγους να τό αμφισβητήσουμε. Οφείλουμε όμως να λάβουμε υπ' όψιν όλες τις εκφάνσεις / ερμηνείες της συγκεκριμένης λέξης εφ' όσον αυτές μπορούν να φωτίσουν από άλλη σκοπιά το κείμενο.

όψιν ότι από γενιά σε γενιά ο οίκος των Λαβδακιδών επαναλαμβάνει το ίδιο λάθος: προσπαθεί να παρακάμψει τη βούληση των θεών, προσπαθεί να εναντιωθεί στο πεπρωμένο του – είναι ενδιαφέρουσα η άποψη ότι η απόπειρα φόνου του Οιδίποδα από τον πατέρα του λειτουργεί ως *ad hoc* αντιστάθμισμα του πραγματικού φόνου του Λαΐου από τον γιο του³¹ –.

Η στάση της Ιοκάστης μπορεί να γίνει κατανοητή μόνο από τη σκοπιά της ανθρώπινης συμπεριφοράς αλλά και της επίγνωσης της βιαιότητας της πράξης της κατά του παιδιού της (καθώς το ψέμα της αυτό δεν εξυπηρετεί, σε αυτό το σημείο, κανένα προφανή παράγοντα δραματουργικής οικονομίας από τη στιγμή που δεν *απολογείται* στον ήρωα για τις πράξεις της, δεν γνωρίζει ότι έχει απέναντί της τον γιο της ώστε να πει ψέματα για να καλυφθεί απέναντί του: απλώς εκθέτει γεγονότα). Έτσι μπορούμε να κατανοήσουμε πως ο ρόλος που έπλασε ο Σοφοκλής για την Ιοκάστη δεν ήταν αυτός ενός χαρακτήρα που, όπως συνέβη με τις άλλες περιπτώσεις, περιορίζεται στο να αντιδρά στα λεγόμενα και τις πράξεις του Οιδίποδα³² · όπως επισημαίνει ο Winnington-Ingram, «αν η Ιοκάστη ήταν διαφορετική, ο Οιδίπους θα είχε περάσει στο περιθώριο»³³! Οι ενέργειες της Ιοκάστης παρουσιάζονται τόσο ως αντιδράσεις απέναντι στον κεντρικό ήρωα όσο και ως αυτόνομες πράξεις και είναι η βασίλισσα ο μόνος από τους χαρακτήρες εντός του δράματος που βρίσκεται από την αρχή της ιστορίας σε ουσιαστική και όχι περιστασιακή σχέση – εντός σκηνης αλλά και μέσα στα ευρύτερα πλαίσια της κατάστασης – με τον βασιλιά: είναι η μητέρα του, η γυναίκα που θέλησε ή συναίνεσε να τόν σκοτώσει, το τρόπαιο της νίκης του ήρωα

³¹ βλ. Jacques Scherer, *ό.π.*, σ. 44

³² Σε αυτή τη διαπίστωση μπορεί ενδεχομένως να συνηγορήσει άλλο ένα σημείο της πλοκής. Από τα λεγόμενα του βοσκού μετά την αποκάλυψη ότι η βασίλισσα τού παρέδωσε το βρέφος προκύπτει πως είχε ακουστεί ότι ο χρησμός που πήραν οι βασιλείς για το παιδί τους δήλωνε πως το παιδί αυτό θα σκότωνε *τους γονείς του*:

«ΘΕ.: θεσφατων γ' οκνω κακων.

ΟΙ.: ποιων; ΘΕ.: κτενειν νιν τους τεκοντας ην λογος.»

(Σοφοκλής, *ό.π.*, στ. 1175 - 1176). Ο λόγος που δε θα επιμείνουμε εδώ είναι ακριβώς η φράση «ην λογος». Εδώ μιλάμε πλέον για φήμες καθώς ο Λάιος και η Ιοκάστη ήταν οι μόνοι που είχαν πρόσβαση στον πρώτο αυτό καθοριστικό χρησμό για τη ζωή των ηρώων (ο Δ. Γουδής εδώ ερμηνεύει το «τους τεκοντας» ως «κατά σύλληψιν» (Δ. Ν. Γουδή, *ό.π.*), από την άλλη και προς την κατεύθυνση του ψεύδους της βασίλισσας, στην ανάλυση του ιδίου στίχου (1176) παρατηρεί σύντομα πως «Η Ιο. σκοπίμως είχε αποσιωπήσει την αποτροπήν του Απ[όλλωνα] προς τον Λ[άιο] να μη γεννήσει υιόν» χωρίς όμως να συγκεκριμενοποιεί απέναντι σε ποιους). Παραταύτα οφείλουμε να λάβουμε υπ' όψιν ότι το ενδεχόμενο να είναι αλήθεια κάτι τέτοιο, συνηγορεί τόσο με τη διαπίστωση πως η βασίλισσα μπορεί να είχε ακόμη πιο σοβαρούς λόγους (εκτός από την προστασία της ζωής του συζύγου της) για την έκθεση του παιδιού της όσο και με τη διαπίστωση πως η Ιοκάστη ψεύδεται απέναντι στον Οιδίποδα και, ακριβώς, ψεύδεται για κάποιο σημαντικό λόγο – ίσως πως και η ίδια θα *ωφελούνταν* από το θάνατο του βρέφους –.

³³ Winnington-Ingram, *ό.π.*, σ. 260

επί της Σφίγγας, η σύζυγος και μητέρα των παιδιών του και τελικά το άτομο στο οποίο, όπως θα δούμε παρακάτω, προορίζεται να ξεσπάσει η οργή του ήρωα μετά την αποκάλυψη της αλήθειας. Η Ιοκάστη ως φυσικό πρόσωπο και παρουσία μέσα στο έργο (μια που ο Λάιος είναι ήδη νεκρός) είναι ο μόνος από τους χαρακτήρες του δράματος που συμμετέχει ενεργά στην τραγική μοίρα του ήρωα και μοιράζεται τη δυστυχία του τόσο ως μητέρα όσο και ως σύζυγος αλλά και, κυρίως, επειδή συνδυάζει τις δύο αυτές ασυμβίβαστες ιδιότητες.

Η οργή της βασίλισσας, από την άλλη πλευρά, κατά του θείου φαντάζει έτσι δικαιολογημένη αλλά για λανθασμένους λόγους (!): αμφισβητεί τους μάντεις και τούς χλευάζει γιατί πιστεύει ότι τήν κορόιδεψαν, ότι οι προφητείες τους ήταν λανθασμένες ενώ ταυτόχρονα αγνοεί ότι οι χρησμοί ήταν πέρα για πέρα αληθείς. Όταν όμως αναφερόμαστε στο φόβο για την πραγματοποίηση των χρησμών θα πρέπει να θυμόμαστε πως ο Οιδίποδας και η Ιοκάστη δεν είχαν την ίδια αντίληψη του μέλλοντος. Όπως ομολογεί η ηρωίδα, ο χρησμός που πήραν με τον Λάιο από το μαντείο πριν τη γέννηση του παιδιού τους προέβλεπε μόνον την πατροκτονία:

«χρησμος γαρ ηλθε Λαιω ποτ', ουκ ερω
Φοιβου γ' απ' αυτου, των δ' υπηρετων από,
ως αυτόν εξοι μοιρα προς παιδος θανειν,
οστις γενοιτ' εμου τε κακεινου παρα.
και τον μεν, ωσπερ γ' η φατις, ξενοι ποτε
λησται φονευσουσ' εν τριπλαις αμαξιτοις»³⁴

εν αντιθέσει με τον ήρωα που προειδοποιήθηκε από τον Φοίβο τόσο για το φόνο του πατέρα του όσο και για την «ένωσή» του με τη μητέρα του και τα παιδιά που θα έφερναν στον κόσμο:

«[...] και μ' ο Φοιβος ων μεν ικομην
ατιμον εξεπεμψεν, αλλα δ' αθλιω
και δεινα και δυστηνα προυφηγεν λεγων,
ως μητρι μεν χρειη με μειχθηναι, γενος δ'
ατλητον ανθρωποισι δηλωσοιμ' οραν,
φονευς δ' εσοιμην του φυτευσαντος πατρος»³⁵

Το γεγονός αυτό ίσως δικαιολογεί εν μέρει την αντίδραση του Οιδίποδα μετά τη συνειδητοποίηση της πραγματικότητας την οποία – από κοινού με τους γονείς του –

³⁴ Σοφοκλής, ό.π., στ. 711-716

³⁵ ό.π., στ. 788-793

διαμόρφωσε και μέσα στην οποία ζει: ο ήρωας ψάχνει για μαχαίρι πριν ορμήσει μέσα στο δωμάτιο της Ιοκάστης:

«φοιτα γαρ ημας εγχος εξαιτων πορειν,
γυναικα τ' ου γυναικα, μητρων δ' οπου
κιχοι διπλην αρουραν ου τε και τεκνων.
λυσσωντι δ' αυτω δαιμονων δεικνυσι τις·
ουδεις γαρ ανδρων, οι παρημεν εγγυθεν.
δεινον δ' αυσας ως υφηγητου τινος
πυλαις διπλαις ενηλατ', εκ δε πυθμένων
εκλινε κοιλα κληθρα καμπιπτει στεγη»³⁶

Η πρόθεσή του είναι να αυτοκτονήσει ή μήπως να σκοτώσει τη μητέρα του; Η αυτοκτονία μάλλον θα πρέπει να αποκλειστεί μια που ο ήρωας ούτως ή άλλως επιλέγει στο τέλος να ζήσει τυφλός και μακριά από την πόλη³⁷. Αλλά μαθαίνοντας ότι σκότωσε τον πατέρα του και παντρεύτηκε τη μητέρα του ο βασιλιάς μοιάζει να χάνει την αυτοκυριαρχία του. Εξοργίζεται μόνο για τις πράξεις τους ή μήπως γιατί καταλαβαίνει ότι αφ' ενός η μητέρα του θέλησε το θάνατό του και αφ' ετέρου αυτό έγινε προκειμένου να σώσει τη ζωή του συζύγου της και βασιλιά θυσιάζοντας το παιδί της; Η δύναμη της Ιοκάστης είναι η δύναμη μιας συμπονετικής συζύγου αλλά και, κυρίως, μιας μητέρας που έβαλε τη ζωή της και τη ζωή του άνδρα της πάνω από αυτήν του παιδιού της, στην αρχή τουλάχιστον της ζωής του. Έτσι, ο εξάγγελος τονίζει πως ο Οιδίποδας, ορμώντας προς το δωμάτιο που βρισκόταν η βασίλισσα, δεν επικαλείται πια τη γυναίκα του αλλά τη μάνα τη δική του και των παιδιών του:

«γυναικα τ' ου γυναικα, μητρων δ' οπου
κιχοι διπλην αρουραν ου τε και τεκνων»³⁸

Η Ιοκάστη δείχνει να χάνει τη διπλή της υπόσταση και να προβάλλεται πλέον μόνο ως μητέρα. Η αιμομιξία δεν είναι πλέον «απλώς» η ανόσια ένωση μάνας και γιου αλλά προβάλλεται ως η πράξη μέσω της οποίας ήλθε στο φως γενιά καταραμένη³⁹: η

³⁶ ό.π., στ. 1255-1262

³⁷ επιπλέον ο Τειρεσίας στην αντιπαράθεσή του με τον Οιδίποδα κάνει λόγο για την τύφλωσή του αλλά πουθενά για αυτοκτονία.

³⁸ ό.π., στ. 1256-1257

³⁹ για να θυμηθούμε εδώ τον πρώτο χρησμό του Οιδίποδα:

«ως μητρι μεν χρειη με μειχθηναι, γενος δ'
ατλητον ανθρωποισι δηλωσοιμ' οραν»

(ό.π., στ. 791-792 – η υπογράμμιση δική μου).

Ιοκάστη είναι μάνα τόσο του Οιδίποδα όσο και των παιδιών του και ως τέτοια ζητά να τήν αντιμετωπίσει ο ήρωας. Η διπλή υπόστασή της λοιπόν δε χάνεται πραγματικά, απλώς μεταβάλλεται: δεν είναι πια μόνο σύζυγος και μητέρα αλλά κυρίως μητέρα παιδιών που συνδέονται μεταξύ τους με διπλό και «άνομο» δεσμό (πατέρα–παιδιών αλλά και αδελφών). Η σκηνή επαναλαμβάνεται: ο εξάγγελος μάς πληροφορεί πως και η Ιοκάστη φεύγοντας από τη σκηνή ανακαλεί τον Λάιο που, πεθαίνοντας από το χέρι του γιου της, άφησε το πεδίο ελεύθερο για τον ανόσιο γάμο της:

«πυλας δ', όπως εισηλθ', επιρραξας' εσω,
καλει τον ηδη Λαιον παλαι νεκρον,
μνημην παλαιων σπερματων εχουσ', υφ' ων
θανοι μεν αυτος, την δε τικτουςαν λιποι
τοις οισιν αυτου δυστεκνον παιδουργιαν»⁴⁰

Έτσι κι ο Οιδίποδας ορμά μανιασμένος⁴¹ στο δωμάτιο της συζύγου και μητέρας του και βλέποντάς την ήδη νεκρή, πριν προλάβει να ξεσπάσει πάνω της τη μανία του⁴² (;), στρέφει την οργή του προς τον εαυτό του.

Η τελική σύγκρουση της Ιοκάστης με τον Οιδίποδα μοιάζει, λοιπόν, αναπόφευκτη. Ο ίδιος ο ήρωας άλλωστε φαίνεται να δίνει μεγάλη σημασία στο θέμα του ποιος τόν παρέδωσε προς έκθεση: στο στ. 1037⁴³ ο Οιδίπους ρωτά τον κορίνθιο άγγελο ποιος – η μητέρα ή ο πατέρας του – τόν έφερε σε αυτή τη δεινή θέση (έκθετο βρέφος στο βουνό με δεμένα τα πόδια) και η απάντηση θα έρθει στο στ. 1173⁴⁴ για να οδηγήσει την τραγωδία στη λύση της. Κι όμως ο Σοφοκλής επιλέγει μια ακόμη πιο δραματική κορύφωση: η σύγκρουση των δύο ηρώων δε θα πραγματοποιηθεί ποτέ γιατί η βασίλισσα επιλέγει να «κλείσει τους λογαριασμούς της» με τον εαυτό της και τη μοίρα της μόνη της. Η Ιοκάστη δε χρειάζεται να συγκρουστεί με τον γιο και σύζυγό της. Η ύπαρξή της στο δράμα ως ηρωίδας δικαιολογεί και τον τρόπο της αποχώρησής της από την πλοκή. Έτσι, είναι η σειρά του Οιδίποδα να αντιδράσει αυτή τη φορά ο ίδιος. Μετά την αποκάλυψη της αλήθειας, όπου πλέον ο ήρωας κατανοεί πως δε δρούσε στη μέχρι τώρα ζωή του αυτόνομα, αλλά ακολούθησε ένα δρόμο καθορισμένο από τους θεούς και μπλεγμένο με τους δρόμους που χάραξαν άλλοι ή που χαράχτηκαν για άλλους, φαίνεται να χάνει προς στιγμή τη δύναμή του:

⁴⁰ ό.π., στ. 1244-1248

⁴¹ «λυσσωντι», ό.π., στ. 1258

⁴² ό.π., στ. 1255 – 1258.

⁴³ «ω προς θεων, προς μητρος, η πατρος; φρασον.»

⁴⁴ βλ. παραπάνω.

πρέπει να αποδώσει τις ευθύνες που αναλογούν – όχι μόνο στον εαυτό του ή στους θεούς – αλλά και στο μόνο ζωντανό γονέα του και, ενδεχομένως, να δικαιωθεί.

Αναλογιζόμενοι την αντίδραση του Οιδίποδα στη συνειδητοποίηση της αλήθειας οδηγούμαστε στο συμπέρασμα πως ο ήρωας στράφηκε αρχικά εναντίον της μητέρας του, πριν αυτοτιμωρηθεί. Μια τέτοια αντίδραση εξηγείται πρώτα από την προσπάθεια του Οιδίποδα να αποφύγει την πραγματοποίηση του χρησμού και η παραδοχή – και από τον Τειρεσία – πως η μοίρα του Οιδίποδα ισοδυναμεί με μια δυστυχισμένη ζωή. Το κυριότερο όμως ζήτημα σε σχέση με την αντίδραση του ήρωα προς την Ιοκάστη στο άκουσμα του λόγου του θηβαίου βοσκού ότι ήταν αυτή που τον παρέδωσε στον ίδιο με σκοπό το θάνατό του ανακύπτει από την ερμηνεία του στίχου 1175 «τεκούσα τλημων;». Ο R.D. Dawe στην ανάλυσή του παρακάμπτει το συγκεκριμένο χωρίο, για λόγους συντομίας (!), αναφέροντας όμως πως, αν κάποιος αναρωτηθεί πάνω στη σημασία του, αναπόφευκτα θα συμπεράνει πως σκοπός του ήρωα ήταν να σκοτώσει την Ιοκάστη⁴⁵.

Η Ιοκάστη όμως – ενεργώντας ως ηρωίδα – είναι ήδη νεκρή· έτσι, η αναγκαιότητα έμπρακτης απόδοσης των ευθυνών από πλευράς του ήρωα πρέπει να ικανοποιηθεί με άλλον τρόπο: ο ήρωας στρέφεται προς τον ίδιο του τον εαυτό «αυτοτιμωρούμενος».

Οιδίπους και Λάιος

Η σχέση του Οιδίποδα με τον γεννήτορά του είναι ιδιαιτέρως σημαντική και, παρά το γεγονός πως η σχέση αυτή δεν παρουσιάζεται επί σκηνής – ο Λάιος είναι ήδη νεκρός – οι αναφορές σε αυτήν παίζουν σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη του έργου. Ο πρώην βασιλιάς είναι οργανικό κομμάτι του δράματος καθώς αποτελεί μέρος που, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, αφαιρούμενο εκ του όλου αλλάζει τη σύσταση της πλοκής⁴⁶. Χωρίς την «ύπαρξη» του Λαΐου δεν υπάρχει μύθος καθώς εκείνος «γέννησε» τον ήρωα, από φόβο για τη ζωή του τόν εξέθεσε, συγκρούστηκε μαζί του και σκοτώθηκε από αυτόν και επ' αφορμή της έρευνας για το φόνο του ο ήρωας ανακαλύπτει την ίδια ταυτότητά του.

⁴⁵ «Σοφοκλέους Οιδίπους Τύραννος – Κριτική και ερμηνευτική έκδοση R.D. Dawe», μτφ. Γ.Α. Χριστοδούλου, Καρδαμίτσας, Αθήνα, 1991, σσ. 313-314

⁴⁶ βλ. Αριστοτέλης, «De arte poetica liber» επιμ. R. Kassel, Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis, Oxonii, 1966, 1451a, 30-35

Το όνομα του Λαΐου εμφανίζεται κυρίως σε τρία καίρια σημεία του έργου: στον πρόλογο όπου ο φόνος του και η ατιμωρησία του φονιά του αποκαλύπτονται από το μαντείο ως ο λόγος της συμφοράς της πόλης, στο β' επεισόδιο όταν η Ιοκάστη μιλά για το χρησμό και το τέλος της ζωής του και στο γ' επεισόδιο όταν ξεδιπλώνεται η ιστορία της έκθεσης του βρέφους. Η σημασία της «ύπαρξης» του Λαΐου (ο οποίος, όπως και η Ιοκάστη, με τη δράση του προωθεί την πλοκή – έστω και απών –) τονίζεται και από ένα άλλο σημείο της «Ποιητικής» όπου αναφέρεται ότι ο έλεος και ο φόβος μπορούν να προέλθουν και από πράγματα που συνέβησαν εκτός σκηνής – έξω από το καθαυτό έργο – (εξέχον παράδειγμα στο κείμενο του Αριστοτέλη αποτελεί και σε αυτή την περίπτωση το συγκεκριμένο έργο του Σοφοκλή)⁴⁷. Στην πραγματικότητα ο πρώην βασιλιάς είναι το μόνο πρόσωπο της ιστορίας που συγκρούεται με τον Οιδίποδα⁴⁸ κάθε φορά που «συναντώνται»: την πρώτη φορά προσπαθεί να σκοτώσει τον γιο του εν γνώσει της ταυτότητάς του, τη δεύτερη εν αγνοία της (στο τρίστηρο) και τελικά προξενεί την καταστροφή.

Οιδίπους - Λάιος - Ιοκάστη

Λαμβάνοντας υπ' όψιν την αντίδραση του Οιδίποδα ως προς την Ιοκάστη⁴⁹ μετά την αποκάλυψη της αλήθειας, γίνεται φανερό πως ο ήρωας και στις δύο περιπτώσεις «επιτίθεται» εναντίον των γονιών του (την πρώτη φορά κατά του Λαΐου εν αγνοία του και τη δεύτερη κατά της Ιοκάστης εν γνώσει του) αλλά και πως οι γονείς του «επιτίθενται» εναντίον του ήρωα (αρχικά εν γνώσει τους κι αργότερα ο Λάιος εν αγνοία του). Με δεδομένο πως, όπως παραδέχεται και ο Αριστοτέλης⁵⁰, οι δεσμοί αίματος δίνουν τις πιο ισχυρές δραματουργικά εντάσεις, ο Σοφοκλής επικεντρώνεται στις ενδο-οικογενειακές σχέσεις δημιουργώντας τελικά ένα ιδιότυπο είδος «τριγώνου»⁵¹. Σε επίπεδο αλληλόδρασης ο Λάιος λειτουργεί σε αρμονία με την

⁴⁷ βλ. Αριστοτέλης, ό.π., 1453 b, 29-32

⁴⁸ η Ιοκάστη κατά τη διάρκεια του έργου λειτουργεί απλώς αναχαιτιστικά και συγκρούεται με τον ήρωα μόνο λίγο πριν το τέλος (αλλά και πριν την έναρξη του έργου με τη συμμετοχή της στην ιστορία της έκθεσης)

⁴⁹ βλ. σσ. 53 κ.εξ.

⁵⁰ βλ. Αριστοτέλης, ό.π., 1453 b, 19-22

⁵¹ το «τρίγωνο», εδώ, θα πρέπει κυρίως να νοηθεί ως σχήμα, ως γραφική, δηλαδή, παράσταση, σχέσεων μεταξύ χαρακτήρων (κατά τα ανθρωπολογικά πρότυπα – βλ., π.χ., Allen W. Johnson - Douglass Price-Williams, «Oedipus ubiquestus – the family complex in world folk literature», εκδ. Stanford U.P. Stanford CA, 1996, σ. 63 αλλά και σσ. 52, 54, 57, 59,60). Φυσικά, ειδικά στην

Ιοκάστη και επιθετικά προς τον Οιδίποδα, η Ιοκάστη συναινετικά προς τον Λάιο και συναινετικά αλλά και σε σύγκρουση με τον Οιδίποδα και ο Οιδίποδας συναινετικά προς την Ιοκάστη αλλά και επιθετικά ενάντια σ' εκείνη και τον Λάιο. Το εντυπωσιακό εδώ είναι ότι οι συζυγικές σχέσεις είναι αυτές που «κινούνται» μέσα σε πλαίσιο συναίνεσης: ο Λάιος και η Ιοκάστη δρουν αρμονικά αλλά και ο Οιδίποδας με την Ιοκάστη λειτουργούν στο ίδιο πλαίσιο ως σύζυγοι. Στον αντίποδα αυτού, η σχέση γονέα – παιδιού εμφανίζεται να παράγει τις μεγαλύτερες συγκρούσεις: ο Λάιος και η Ιοκάστη⁵² ως γονείς αρχικά εκθέτουν τον Οιδίποδα, ο ήρωας σκοτώνει τον Λάιο και επιτίθεται κατά της μητέρας του πια (και όχι της συζύγου του)⁵³ μετά την αποκάλυψη της αλήθειας. Η πιο ισχυρή, όμως, σύγκρουση απ' όλες είναι τελικά – όπως στις περισσότερες τραγωδίες – αυτή του ήρωα με τον ίδιο του τον εαυτό.

γ. Προς μια άλλη «οικονομία της σύγκρουσης»

Παρόλο που η ανάπτυξη των σχέσεων μεταξύ του Οιδίποδα και των υπόλοιπων χαρακτήρων του δράματος βασίζεται στο σχήμα «συναίνεση – σύγκρουση», αυτό που τελικά ολοκληρώνει την «πλοκή» είναι η σχέση του κεντρικού ήρωα με τον κατ' εξοχήν άλλο (τον πατροκτόνο και αιμομίκτη γιο του βασιλικού ζεύγους της Θήβας αλλά και το φονιά του πρώην βασιλιά τον οποίο καταδιώκει): τον ίδιο του τον εαυτό.

Ο Οιδίποδας είναι γιος του Λαΐου και της Ιοκάστης και διάδοχος του θρόνου των Θηβών, γιος του Πολύβου και της Μερόπης και διάδοχος του θρόνου της Κορίνθου, σύζυγος της Ιοκάστης και βασιλιάς των Θηβών (όπου πήρε το θρόνο – όχι κληρονομικά – αλλά ως ανταμοιβή για το ανδραγάθημά του), πατέρας των Πολυνείκη, Ετεοκλή, Αντιγόνης και Ισμήνης, αδελφός των παιδιών του, σωτήρας της

περίπτωση της ψυχανάλυσης, το «τρίγωνο» νοείται ως ερωτικό σχήμα, και δε θα πρέπει να αγνοήσουμε και αυτή του τη διάσταση. Στο παρόν κείμενο, όμως, θα πρέπει να «διαβάσουμε» τη λέξη «τρίγωνο» λαμβάνοντας υπ' όψιν όλο το φάσμα των εννοιών του με έμφαση στην (θετική ή αρνητική) αλληλόδραση μεταξύ των μελών του.

⁵² Ειδικά η περίπτωση της Ιοκάστης και η βιαιότητά της, ως μητέρας, απέναντι στον γιο της έχει εντοπιστεί, στο κείμενο του Σοφοκλή, και στο υπόρρημα που έπεται της εξόδου της βασίλισσας από τη σκηνή λίγο πριν την αποκάλυψη της αλήθειας. Αξίζει εδώ να σημειώσουμε πως η ηρωίδα σ' αυτό το σημείο του κειμένου φαίνεται πια να γνωρίζει την αλήθεια. Το υπόρρημα, που «απαντά» στην «αυτο-ανακήρυξη» του Οιδίποδα ως γιου της Τύχης, συνδέει τον ήρωα με θεότητες που είχαν την ίδια μοίρα μ' εκείνον: δέχτηκαν την επίθεση της μητέρας τους ή της Μητέρας (Ηρας) ήδη τη στιγμή της γέννησής τους, τον Πάνα, τον Απόλλωνα, τον Ερμή και τον Διόνυσο (βλ. αναλυτικά Γιάγκος Ανδρεάδης, *ό.π.*, σσ. 103-105).

⁵³ βλ. σ. 54

πόλης αλλά και μίασμά της. Όπως συμβαίνει σε πολλές τραγωδίες, ο ήρωας εδώ συγκεντρώνει στο «πρόσωπό» του ιδιότητες οι οποίες δεν είναι «συμβατές».

Αυτή η ανάγνωση του κειμένου μάς οδηγεί στην προσέγγιση του Max Scheler για το τραγικό. Ο θηβαίος ήρωας, ως φορέας ο ίδιος διαφορετικών και αντικρουόμενων αξιών, δεν μπορεί παρά να συντριβεί στο τέλος. Δεν είναι όμως ο μόνος. Η αντιπαραβολή της αυτό-τιμωρίας Ιοκάστης και Οιδίποδα φωτίζει ακόμη περισσότερο την τραγικότητα του τελευταίου ακριβώς επειδή ο Σοφοκλής δεν επιλέγει για τον ήρώα του τον ίδιο δρόμο: εκείνος δε θα πεθάνει αλλά θα τυφλωθεί με τα ίδια του τα χέρια. Η κίνηση αυτή σηματοδοτεί το τέλος του παιχνιδιού φωτός-σκότους / γνώσης-άγνοιας που διατρέχει το κείμενο και ολοκληρώνει έναν κύκλο: «το έργο αρχίζει με μια γνωσιακή έλλειψη και τελειώνει με μια αισθητηριακή έλλειψη»⁵⁴. Το τέλος εξάλλου του ήρωα είναι προδιαγεγραμμένο από τους ίδιους τους θεούς⁵⁵. Στο α' επεισόδιο ο Τειρεσίας αποκαλύπτει το μέλλον και το τέλος του βασιλιά και εκείνος που – έστω και παρά τη θέληση του – εκπλήρωσε πιστά όλους τους χρησμούς θα υπακούσει και σ' αυτόν. Στην πραγματικότητα το μεγαλύτερο μέρος του σημαντικού από άποψη δραματικής οικονομίας και έντασης, αλλά και του πλέον προφητικού⁵⁶, διαλόγου μεταξύ του μάντη και του ήρωα περιστρέφεται γύρω από το θέμα της τυφλότητας καθώς εκατέρωθεν τα λόγια των χαρακτήρων εστιάζουν στο δίπολο φως-σκότος⁵⁷. Με τη διαφορά ότι ο Οιδίποδας νοεί το σκοτάδι ως σωματική αναπηρία την οποία εκ των πραγμάτων ενσαρκώνει ο Τειρεσίας, χωρίς να καταλαβαίνει ότι τα λόγια του μάντη αναφέρονται στη νοητική / πνευματική / γνωσιακή τυφλότητα την οποία ενσαρκώνει ο ίδιος ο βασιλιάς από την αρχή του δράματος. Όταν ο ήρωας περάσει στο χώρο της γνώσης, της αλήθειας, θα φτάσει στην κατάσταση του Τειρεσία: τυφλός μα γνώστης – θα κινηθεί προς την τύφλωση (την αυτοτιμωρία) με τον ίδιο ζήλο που αναζήτησε την αλήθεια.

Ο Οιδίποδας συγκρούεται με τον εαυτό του, μια πλευρά του εαυτού του που αγνοεί. Η σύγκρουση αυτή υπάρχει μέσα του έστω και εν αγνοία του: ο «θετός» διάδοχος της Θήβας, γιος του Πολύβου συγκρούεται με τον νόμιμο βασιλιά της

⁵⁴ βλ. Χαρά Μπακονικόλα, «Στιγμές της ελληνικής τραγωδίας», Α. Καρδαμίτσας, Αθήνα, 1994, σ.σ. 61 & 62.

⁵⁵ «Τειρ.: [...] βλέποντα νυν μεν ορθ', επείτα δε σκοτον [...] [...] τυφλος γαρ εκ δεδορκοτος»

Σοφοκλής, ό.π., στ. 419 & 454.

⁵⁶ αν και η λέξη αυτή έχει περισσότερο συνδεθεί με τη χριστιανική παράδοση

⁵⁷ «Τειρ.: [...] ουδ' οραν ιν' ει κακου.

Οιδ.: ...τυφλος τα τ' ωτα τον τε νουν τα τ' ομματ' ει.»
ό.π., στ. 367 & 371

Θήβας, γιο του Λαΐου / ο σωτήρας της πόλης συγκρούεται, ήδη από τη στιγμή που εξαγγέλλει την τιμωρία που θα επιβάλει στον φονιά του Λαΐου, με το μίasma της πόλης που ενσαρκώνει ο ίδιος. Ακόμη όμως και η οριστική «σύγκρουση με τον εαυτό του», η αυτοτιμωρία του, πηγάζει εν τέλει από τη συνειδητοποίηση της σχέσης του με τους Λάιο και Ιοκάστη, τους γονείς του.

Μέρος δεύτερο

“Μετά τον Σοφοκλή...”

Το πέρασμα στη Γαλλία

Όσο κι αν κάποιος προσπαθήσει να περιορίσει τη μελέτη για το ζήτημα της «εξέλιξης» του «μύθου» του Οιδίποδα στη Γαλλία του 20^{ου} αιώνα, δεν μπορεί να αγνοήσει το γεγονός ότι αιώνες ενασχόλησης με το εν λόγω θέμα μεσολάβησαν μέχρι αυτό να γίνει αντικείμενο επαναπραγμάτευσης από τους Cocteau, Gide και Anouilh. Η γαλλική διανόηση κατέχει ιδιαίτερη θέση ανάμεσα σε αυτές των ευρωπαϊκών χωρών που ασχολήθηκαν με το θηβαίο ήρωα. Κι αυτό γιατί, από το 16^ο αιώνα και μετά, δε σταμάτησε να παράγει έργα που τον αφορούσαν.

Θα ήταν όμως άστοχο να ξεκινήσουμε από την πρώτη γαλλική τραγωδία για την οικογένεια του Οιδίποδα (1580) χωρίς προηγουμένως να δούμε τα δύο κυριότερα ρωμαϊκά έργα που επηρέασαν όλους σχεδόν τους μετέπειτα δραματουργούς. Οι Σενέκας και Στάτιος¹ – ιδίως ο πρώτος – δημιούργησαν νέα πρότυπα για την πραγμάτευση του μύθου, εισάγοντας χαρακτήρες και καταστάσεις που επαναλαμβάνονται συχνά στις δημιουργίες που ακολούθησαν τις δικές τους. Εξίσου σημαντικό είναι να διερευνήσουμε και την εξέλιξη του θέματος κατά το Μεσαίωνα, όταν το θέατρο δεν είχε ακόμη πάρει την αναγεννησιακή μορφή του. Η αναζήτηση κειμένων για τον Οιδίποδα στα «σκοτεινά» αυτά χρόνια έχει περισσότερο να κάνει με μύθους και θρύλους που δημιουργήθηκαν εκείνη την εποχή, διατηρώντας και μεταδίδοντας επί γενιές όχι τόσο το γράμμα όσο το πνεύμα του «μύθου». Σε αυτές τις περιπτώσεις λίγη σημασία έχουν τα πρόσωπα και η πλοκή. Περισσότερο ενδιαφέρουν οι «καταστάσεις» και η διαμόρφωση μιας ηθικής δύναμει της οποίας κρίνονται οι πράξεις των ηρώων. Η σημασία αυτής της κίνησης (της αναζήτησης και εξέτασης του θέματος σε έξω-θεατρικές φόρμες) πρέπει να γίνει εδώ σαφής: το έργο του Σοφοκλή, στη θεατρική του μορφή – η αφετηρία των περισσότερων, αν όχι όλων, των εκδοχών που εμφανίστηκαν κατόπιν – υπόκειται σε περιορισμούς και συμβάσεις που υπαγορεύονται από το γεγονός ότι γράφτηκε για το θέατρο. Οι μεσαιωνικοί θρύλοι δεν έχουν καμία τέτοια βάση. Υποδεικνύουν όμως την ηθική στάση απέναντι στο μύθο – στάση που εξελίχθηκε αλλά δε μεταλλάχθηκε –. Στην προσπάθειά μας να

¹ Ο Στάτιος ασχολήθηκε με την ιστορία των επιγόνων του Οιδίποδα και όχι με αυτήν της αποκάλυψης της ταυτότητας του ήρωα. Το συγκεκριμένο έργο θα εξεταστεί περισσότερο για όσα πρόσθεσε ή άλλαξε στο μύθο. Όλα τα έργα που αφορούν στα παιδιά του ήρωα θα μελετηθούν λιγότερο διεξοδικά στα κεφάλαια που θα ακολουθήσουν, με εξαίρεση εκείνα που αποτελούν μοναδικές περιπτώσεις για τον αιώνα κατά τον οποίο γράφτηκαν.

τραβήξουμε ένα είδος «ευθείας γραμμής»² προκειμένου να καταδείξουμε την πορεία του μύθου από τον 5^ο π.Χ. μέχρι τον 20^ο μ.Χ. αιώνα, δεν μπορούμε να σβήσουμε από την ίδια την Ιστορία (με την ευρύτερη έννοιά της) την περίοδο αυτή.

Μοιραία, πάντως, κάποιες εποχές θα μάς απασχολήσουν περισσότερο από άλλες με κυριότερη εκείνη του γαλλικού κλασικισμού και ιδιαίτερα του 17^{ου} αιώνα. Ο συγκεκριμένος αιώνας είναι ο πιο σημαντικός για δύο βασικούς λόγους: πρώτον, διότι κατά τη διάρκειά του αναπτύχθηκε μεγάλη συζήτηση γύρω από την τραγωδία και το έργο του Σοφοκλή (και άλλων αρχαίων δημιουργών) και, δεύτερον, επειδή με το συγκεκριμένο θέμα ασχολήθηκαν – από διαφορετική σκοπιά – οι δύο μεγαλύτεροι τραγικοί ποιητές της Γαλλίας, οι Κορνήλιος και Ρακίνας, των οποίων τα έργα – λόγω ακριβώς της φήμης των δημιουργών τους – επιβίωσαν στο χρόνο. Ο 18^{ος}, από την άλλη πλευρά, είναι ο αιώνας με τη μεγαλύτερη παραγωγή έργων που αφορούσαν στο μύθο. Με τη διαφορά ότι, πέραν του Βολταίρου – του οποίου το ευρύτερο έργο (και όχι ειδικά το δραματουργικό) τόν καθιέρωσε ως σημαντικό όνομα στο χώρο των γραμμάτων – δεν έχουμε άλλους μεγάλους δραματουργούς που συνέγραψαν έργα εμπνευσμένα από τον Σοφοκλή. Όσο για το 19^ο αιώνα, η ενασχόλησή μας με αυτόν δε θα είναι ιδιαίτερος εκτενής, καθώς λίγα και όχι σημαντικά «πρωτότυπα» έργα γράφτηκαν τότε. Οι λόγοι γι' αυτό θα εξεταστούν στο κεφάλαιο που τόν αφορά, με την προσοχή μας να στρέφεται προς τη θεωρία αλλά και – έξω από τα γαλλικά σύνορα – στη Γερμανία, που φαίνεται να παίρνει, εκείνη την εποχή τουλάχιστον και πρόσκαιρα μόνον, τα ηνία από τη Γαλλία.

Πριν, όμως, περάσουμε στη Γαλλία θα πρέπει να σταθούμε για λίγο στην Ιταλία των ρωμαϊκών χρόνων και σε δύο συγγραφείς που, όπως σύντομα είδαμε και εκτενέστερα θα δούμε, επηρέασαν καθοριστικά σχεδόν κάθε μεταγενέστερη δραματική απόπειρα προσέγγισης της ιστορίας του Οιδίποδα και του οίκου του.

² Στην πραγματικότητα, όπως θα φανεί στα κεφάλαια που ακολουθούν, πέρα από τη χρονική συνέχεια που ορίζει η διαδοχή των αιώνων είναι, τελικά, δύσκολο να δούμε την εξέλιξη του θέματος με τη μορφή μιας ευθείας γραμμής: τα έργα μάλλον παλινδρομούν (προσπαθώντας να ισορροπήσουν μεταξύ παρελθόντος και παρόντος) παρά παίρνουν από τα προηγούμενα ή παραδίδουν τη σκυτάλη στα επόμενα με το μύθο να έχει μετασηματιστεί οριστικά. Εν ολίγοις ο κάθε – χρονικά – «επόμενος» δημιουργός, όπως εξάλλου θα ήταν αναμενόμενο, δεν ακολουθεί ή αναπτύσσει απλώς το πρότυπο του ακριβώς προηγούμενού του.

I. Τα ρωμαϊκά χρόνια

Η «μετάβαση» του μύθου και της ιστορίας του Οιδίποδα (ως θέματος της τραγωδίας του Σοφοκλή κυρίως) στη Γαλλία γίνεται με τη διαμεσολάβηση της Ρώμης. Ο L. Edmunds παραθέτει είκοσι περίπου περιπτώσεις συγγραφέων που ασχολήθηκαν με τη συγκεκριμένη θεματική¹. Δύο έργα, παρ' όλ' αυτά, αποτέλεσαν τη βασική έμπνευση όσων ακολούθησαν – ειδικά όσον αφορά στη γαλλική γραμματεία –. Πρόκειται για τον «Οιδίποδα» του Σενέκα και τη «Θηβαΐδα» του Στατίου. Η επιρροή των δύο είναι διαφορετική: στην περίπτωση του Σενέκα αναφερόμαστε σε μια τραγωδία – σε ένα θεατρικό έργο που προφανώς βασίζεται σε εκείνο του Σοφοκλή (αν και όχι αποκλειστικά²) – ενώ σε εκείνη του Στατίου το έργο είναι επικό και αναφέρεται (όπως και οι «Φοίνισσες» του Σενέκα) στην αδελφοκτόνο διαμάχη μεταξύ Ετεοκλή και Πολυνείκη.

Ο παραπάνω διαχωρισμός δικαιολογεί μόνον εν μέρει γιατί η ενασχόληση με τον Σενέκα μπορεί στην παρούσα φάση να δώσει περισσότερα χρήσιμα στοιχεία στην έρευνα για τα θεατρικά έργα που ασχολούνται με το «μύθο» του Οιδίποδα στη Δύση και ιδιαίτερα στη Γαλλία. Και παρόλο που κατά το Μεσαίωνα, ως το 13^ο αι μΧ, τα έργα του Σενέκα παρέμειναν μάλλον στο σκοτάδι (μέχρι την ανακάλυψη ενός «νέου» χειρογράφου από τον Lovato de Lovati³), η συγκεκριμένη τραγωδία αποτελεί – μετά τον Σοφοκλή – την κυριότερη δραματική έμπνευση για τους «Οιδίποδες» της Δύσης.

α. Ο Οιδίποδας του Σενέκα

Ο «Οιδίποδας» του Σενέκα γράφτηκε τον 1^ο αι μΧ και το βασικό ερώτημα – ακόμη και σήμερα – έχει να κάνει με το κατά πόσον, όπως όλες οι τραγωδίες του Σενέκα, προοριζόταν για παράσταση μπροστά σε ευρύ κοινό. Συνήθως, η άποψη που υποστηρίζει πως οι τραγωδίες του Σενέκα δε γράφτηκαν για να παρασταθούν, ειδικά στην περίπτωση του «Οιδίποδα», βασίζεται κατά πολλούς κυρίως στην αδυναμία αναπαράστασης βασικών σημείων του έργου – ιδιαιτέρως της σκηνής της μαντείας

¹ Όπως των Accii, Βοκκάκιου, Οβιδίου, ακόμη και του Ιουλίου Καίσαρα με την τραγωδία του «Οιδίπους», βλ. Lowell Edmunds, «Oedipus», εκδ. Routledge – gods and heroes of the ancient world, Λονδίνο & Νέα Υόρκη, 2006, σσ. 58-59

² βλ. σχετικά Seneca, «Tragedies», μτφ. & επιμ. J. G. Fitch, εκδ. Harvard U.P. – LOEB classical library, Καίμπριτζ (MA) & Λονδίνο, 2004, τ. II, σσ. 14-15

³ βλ. Lowell Edmunds, ό.π., σ. 64

από τα εντόσθια των ζώων –⁴. Από την άλλη πλευρά υπάρχουν μελετητές που απορρίπτουν αυτή την άποψη και υποστηρίζουν ότι τα έργα του Σενέκα προορίζονταν για τη θεατρική σκηνή, ερειδόμενοι τόσο στην ύπαρξη σαφούς θεατρικής δομής όσο και χαρακτήρων⁵. Μολαταύτα οφείλουμε να αναγνωρίσουμε μια ένσταση όσον αφορά στο θέμα της δυνατότητας ή όχι αναπαράστασης του «Οιδίποδα». Η ένσταση αυτή μπορεί εύκολα να «δικαιολογηθεί» αν λάβουμε υπ’ όψιν ότι το συγκεκριμένο έργο, χωρίς να μπορεί με σαφήνεια να χρονολογηθεί, υπολογίζεται πως ανήκει – μαζί με τα δράματα «Αγαμέμνων» και «Φαίδρα» - στα πρώιμα έργα του δραματουργού / φιλοσόφου όπου δείχνει να «πειραματίζεται» με το είδος⁶. Πέραν τούτου όμως πρέπει να παραδεχτούμε πως το συγκεκριμένο έργο παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον τόσο για την προσέγγιση και ανάπτυξη του θέματος⁷ όσο και για το γεγονός ότι είναι το μοναδικό που – ακριβώς επειδή διασώθηκε – αποτέλεσε ένα είδος γέφυρας ανάμεσα στην τραγωδία του Σοφοκλή και τις μετέπειτα απόπειρες «μεταγραφής» της.

Όπως θα μπορούσε ίσως κάποιος να περιμένει, ο «Οιδίποδας τύραννος» του Σοφοκλή δεν ήταν το μοναδικό πρότυπο του Σενέκα για τον Οιδίποδά του, ήταν όμως το κυριότερο και η αφετηρία. Πιστεύεται δε πως κι άλλα έργα τόσο της αρχαίας ελληνικής γραμματείας μετά τον 5^ο αι π.Χ όσο και της λατινικής διαμόρφωσαν κατά κάποιον τρόπο τη στάση του ρωμαίου δραματουργού απέναντι στο θέμα⁸. Δυστυχώς τα έργα αυτά – ως επί το πλείστον – δε σώζονται.

Το ανόσιο και το τερατώδες

Το έργο διαιρείται σε πέντε μέρη μεταξύ των οποίων παρεμβάλλονται τέσσερις ωδές και, ενώ βασίζεται σαφώς σ’ αυτό του Σοφοκλή, δεν ακολουθεί αυστηρά τη δομή του. Για την ακρίβεια, η ουσιαστική ομοιότητα έγκειται στην παρουσία των ίδιων

⁴ στη συγκεκριμένη σκηνή τα ζώα πρέπει «θεωρητικά» να θανατωθούν επί σκηνής και να ανοιχθούν ώστε να «διαβάσει» ο μάντης, με τη βοήθεια της Μαντούς, τα εντόσθια. βλ. χαρακτηριστικά Seneca, ό.π., σ. 14

⁵ βλ. Florence Dupont, «Les Monstres de Sénèque – Pour une Dramaturgie de la Tragédie Romaine», Belin – l’antiquité au présent, χ.τ., 1995, σσ. 9-20

⁶ βλ. Seneca, ό.π., 2002, τ. I, σσ. 12-13

⁷ Η άποψη του Σενέκα για την ουσία της ιστορίας του Οιδίποδα φανερώνεται σε όλη της τη διάσταση αν εξετάσει κανείς και τις «Φοίνισσες», έργο ημιτελές [ή πειραματικό όπως υποστηρίζουν κάποιοι (βλ. ό.π., σσ. 278 - 279)] που δείχνει όμως να μπορεί να λειτουργήσει συμπληρωματικά ως προς τον «Οιδίποδα», φωτίζοντας σε ορισμένα σημεία την αντίληψη του δραματουργού για το ήθος των ηρώων.

⁸ βλ. ό.π., 2004, τ. II, σσ. 5 & 14-15

προσώπων και στο γεγονός ότι το έργο βασίζεται στο «συμβάν» της αποκάλυψης της πραγματικής ταυτότητας του κεντρικού ήρωα μετά το ξέσπασμα του λοιμού στη Θήβα. Κατά τα άλλα, νέα «πρόσωπα» προστίθενται τόσο εντός όσο και εκτός σκηνής: η Μαντώ – ακόλουθος του Τειρεσία – και το φάντασμα του Λαΐου – μοτίβο που θα ακολουθήσουν και μεταγενέστεροι δραματουργοί όπως ο Κορνήλιος και ο Cocteau. Η εισαγωγή αυτών των χαρακτήρων δε γίνεται χωρίς συγκεκριμένο λόγο: και οι δύο «συμμετέχουν»⁹ σε ισάριθμες σκηνές μαντείας. Η κίνηση αυτή σηματοδοτεί μια σημαντική αλλαγή στην ιστορία. Τουλάχιστον η μια από τις «νεκρομαντείες» ήταν απαραίτητη για τον Σενέκα λόγω του πολιτισμικού πλαισίου, γιατί για τους ρωμαίους μπορεί το μαντείο των Δελφών να ήταν δομικό αλλά και αναγνωριστικό στοιχείο του «μύθου» του Οιδίποδα – και κατά συνέπεια έπρεπε να διατηρηθεί – δεν ανταποκρινόταν όμως στην κουλτούρα τους, δεν αποτελούσε γι' αυτούς μέρος της πραγματικότητάς τους¹⁰. Αντιθέτως, η μαντεία των εντοσθίων και η νεκρομαντεία ήταν πρακτικές οικείες για το κοινό της εποχής. Στην εισαγωγή του στο λατινικό κείμενο, ο J. Henderson προτείνει τη σκηνή της μαντείας ως μέσο ανάδειξης - σε όλη του τη διάσταση - του τερατώδους χαρακτήρα όσων συνέβησαν, καθώς προβάλλει τη σήψη των ίδιων των ζωτικών οργάνων¹¹, της ζωής. Αυτό μπορεί να ιδωθεί παράλληλα με τις θεωρίες που τονίζουν το σωματικό χαρακτήρα του ρωμαϊκού θεάτρου και ειδικά του θεάτρου του Σενέκα. Από την άλλη η «εμφάνιση» του φαντάσματος κάνει πιο έντονη την αντίθεση μεταξύ ζωής και θανάτου. Ο Henderson δε θεωρεί πως αυτές οι δύο σκηνές προάγουν την πλοκή¹² και, από την άποψη ότι η τραγωδία του Σενέκα δεν ακολουθεί το κλασικό αττικό παράδειγμα, έχει δίκιο αλλά η αλήθεια είναι πως η μαντεία των εντοσθίων οδηγεί στη νεκρομαντεία – σκηνές ούτως ή άλλως απαραίτητες για την «οικειοποίηση» του θέματος τόσο από τον δραματουργό όσο και από το κοινό του – στην οποία ακούμε για πρώτη φορά όλη την αλήθεια (όπως στο Σοφοκλή στη σκηνή με τον Τειρεσία), πριν την αποκάλυψή της με τη βοήθεια των βοσκών και μέσω της οποίας συναντάμε την πιο ουσιαστική σκηνή σύγκρουσης του βασιλιά, της σύγκρουσής του με τον Κρέοντα. Το ζήτημα της δομής του έργου που προκύπτει από αυτό τον προβληματισμό μπορεί να κριθεί ουσιώδες για την κατανόηση των διαφορών μεταξύ της Σοφοκλείας τραγωδίας

⁹ η σκηνή του φαντάσματος δεν αναπαριστάται επί σκηνής – όπως αργότερα στον Cocteau – αλλά γνωστοποιείται στο βασιλιά και τους θεατές μέσω της αφήγησης του Κρέοντα.

¹⁰ βλ. Florence Dupont, ό.π., σσ. 159-160

¹¹ βλ. Seneca, ό.π., σ. 10

¹² βλ. ό.π. 2002, τ. I, σ. 6

και εκείνης του Σενέκα, καθώς μπορεί να οδηγήσει σε συμπεράσματα ως προς το ίδιο το περιεχόμενο του έργου και τον τρόπο πραγμάτευσης του θέματος.

Στην πραγματεία της «Les monstres de Sénèque», η F. Dupont προτείνει μια ανάγνωση των έργων του Σενέκα βασισμένη στα τρία αλληλένδετα και αλληλοσυμπληρούμενα στάδια που οδηγούν στην ολοκλήρωση του πεπρωμένου και της «εικόνας» του ήρωα. Κάθε τραγωδία μπορεί να διαιρεθεί σε δύο μέρη, της *οδύνης* (*dolor*) και της *μανίας* (*furor*), που ολοκληρώνουν το όλον, το *ανόσιο* (*nefas*). Ο ήρωας ξεκινά από την *οδύνη* για να καταλήξει στη *μανία* κλείνοντας έτσι τον κύκλο του *ανόσιου* – που ουσιαστικά χαρακτηρίζει τόσο το πρόσωπο και το μύθο του όσο και την ίδια την τραγωδία. Ακριβώς επειδή βασικός στόχος του Σενέκα είναι η διαμόρφωση της τελικής εικόνας του ήρωα ως μυθικού τέρατος κι επειδή η «λύση» της τραγωδίας δεν αφορά σε έννοιες, νοήματα, αλλά σ' αυτήν την τελική εικόνα που καθιερώνει στη συνείδηση του κοινού τον ήρωα ως «εγκληματία» (*sic*), ο «Οιδίποδας» του Σενέκα «δεν αφηγείται την πτώση ενός ήρωα, αλλά τη μεταμόρφωσή του σε τέρας»¹³. Υπ' αυτό το πρίσμα, ο ήρωας σταδιακά (;) και καθ' όλη τη διάρκεια του έργου αποστασιοποιείται από τον έξω κόσμο για να φτάσει στην πλήρη απομόνωση¹⁴. Προκειμένου να ολοκληρωθεί το *ανόσιο* ο ήρωας, μέσω της *οδύνης* και της *μανίας* μπορεί να «δραπετεύσει προσωρινά από την ανθρώπινη ηθική»¹⁵. Κι αυτά τα δύο βιώματα δεν είναι ακούσια: τά επιδιώκει ο ίδιος προκειμένου να «μεταμορφωθεί» σε τέρας, ξεφεύγοντας οριστικά από το ανθρώπινο πλαίσιο και επιτυγχάνοντας, μ' αυτό τον τρόπο, μια ή την κατ' εξοχήν ριζική ετερότητα¹⁶.

Αν όμως ο στόχος της τραγωδίας του Σενέκα είναι όντως η μεταμόρφωση του Οιδίποδα στο μυθολογικό τέρας της ηθικής, αν η αποκάλυψη της αλήθειας για την ταυτότητά του είναι μόνον το μέσο για να συναντηθεί τελικά ο ήρωας με τη μυθική του εικόνα, τότε οι αλλαγές στην «πλοκή» είναι μοιραίες. Έτσι, σε αντίθεση με το κείμενο του Σοφοκλή όπου ο ήρωας εμφανίζεται ως καλός βασιλιάς, ως υπόδειγμα ανθρώπου και πολίτη που σταδιακά – και ακριβώς λόγω αυτών του των ιδιοτήτων – φέρνει στο φως την αλήθεια της ύπαρξής του με κάθε κόστος για να εκπέσει τελικά από την αρχική του εικόνα, στο Σενέκα ο Οιδίποδας – μη έχοντας πραγματικά

¹³ Florence Dupont, ό.π., σσ. 58 & 132

¹⁴ βλ. Seneca, ό.π.,

¹⁵ βλ. Florence Dupont, ό.π., σ. 63

¹⁶ βλ. ό.π., σ. 243

ανάγκη απ' αυτή την πτώση – εμφανίζεται εξαρχής ως ένα πάσχον υποκείμενο¹⁷. Το ρωμαϊκό κοινό δεν εισάγεται σταδιακά στην ιστορία, η πλοκή δεν είναι πολύπλοκη ούτε βαθμηδόν αποκαλυπτική. Η γνώση του «τέλους» από το κοινό αποκτά εδώ άλλη σημασία απ' ό,τι για το αθηναϊκό κοινό του 5^{ου} αιώνα π.Χ. Οι Ρωμαίοι του 1^{ου} αιώνα μ.Χ. πάνε στο θέατρο για να δουν το τέρας (όχι για να τό κρίνουν¹⁸) – πράγμα που σημαίνει ότι δεν τούς ενδιαφέρει η ηθική πτώση του ήρωα και οι συνθήκες υπό τις οποίες έγινε εφικτή, αλλά μόνον το αποτέλεσμα της –. Η αρχή και το τέλος της τραγωδίας εμφανίζονται έτσι ως δύο καταστάσεις, δύο σταθερές εικόνες και η τραγωδία, η «δράση»¹⁹, ουσιαστικά «παρεμβάλλεται μεταξύ των δύο»²⁰. Στο μεταξύ όμως μεσολαβούν πολλά στοιχεία που – σε μεγάλο βαθμό – διαφοροποιούν περαιτέρω την τραγωδία του Σενέκα από αυτήν του Σοφοκλή και συμβάλλουν στη διαμόρφωση του «θέματος» στους αιώνες που θα ακολουθήσουν.

Η οικογένεια και το μοιραίο

Για τον Σενέκα η τραγωδία έχει ως αφετηρία το γνωστό μύθο. Ο Οιδίποδας από την πρώτη του εμφάνιση επί σκηνής αναφέρεται σε όλα όσα θα σφραγίσουν – ή μάλλον έχουν ήδη σφραγίσει – τη μοίρα του: στο λοιμό²¹, στη Σφίγγα²² και στο χρησμό²³. Καμία παράλειψη, καμία αυξανόμενη ένταση – το μόνο που ακόμη δεν αναφέρεται είναι ο φόνος του βασιλιά. Ήδη από την αρχή όμως ένα πράγμα είναι σαφές: ο αποτροπιασμός μπροστά στο ενδεχόμενο ο χρησμός να βγει αληθινός: «infanda timeo»²⁴. Ο φόβος του Οιδίποδα που στοιχειώνει τη ζωή του έχει κατ' αρχήν να κάνει με την πατροκτονία: «ne mea genitor manu perimatur»²⁵. Η προοπτική αυτού του εγκλήματος ήδη φοβίζει αρκετά τον ήρωα (σε σημείο να θεωρεί πως αυτό τόν

¹⁷ ό.π., σ. 127

¹⁸ βλ. ό.π., σ. 95

¹⁹ από τα ίδια τα συμφραζόμενα θα πρέπει να γίνει κατανοητό ότι με τη λέξη «δράση» εννοείται εδώ κάτι τελείως διαφορετικό απ' ό,τι στο αττικό θέατρο και στον Σοφοκλή (μια που, ουσιαστικά, και στην αττική τραγωδία ο ήρωας ξεκινά από μια κατάσταση για να καταλήξει, μέσω της δράσης, σε μια διαφορετική).

²⁰ ό.π. σ. 125. Το ίδιο «μοτίβο» / τεχνική θα επαναληφθεί στο πρώτο έργο του Cocteau για τον Οιδίποδα. Το «Oedipus Rex» αναπτύσσεται ουσιαστικά με τη διαδοχή καταστάσεων – εικόνων – που καταλήγουν στη λύση.

²¹ Sénèque, *Edipe* στο «Tragédies», μτφ. & επιμ. L. Herrmann, εκδ. «Les Belles Lettres», Παρίσι, 1926, τ. II, στ. 32-70

²² ό.π., στ. 92-102

²³ ό.π., στ. 16-22

²⁴ «φοβάμαι το άφατο (ανόσιο / φριχτό)» (ό.π., στ. 15).

²⁵ «[φοβάμαι το άφατο,] μήπως ο πατέρας μου χαθεί από το ίδιο μου το χέρι» (ό.π., στ. 15-16).

απομάκρυνε, τού στερήσε τον πατρικό θρόνο – εννοώντας αυτόν του Πολύβου) αλλά αυτό που τόν φοβίζει ακόμη περισσότερο είναι μια άλλη αποτρόπαια πράξη, πολύ χειρότερη, όπως ο ίδιος τονίζει:

«Est maius aliquod patre mactato nefas?
[...]
thalamos parentis Phoebus et diros toros
gnato minatur impia incestos face»²⁶

Το μόνο μεγαλύτερο κακό από την πατροκτονία είναι η αιμομιξία. Ακόμη όμως κι αυτή προσεγγίζεται και εκτιμάται με γνώμονα τον πατέρα όπως υποδεικνύει η φράση «thalamus parentis». Η ένωση με τη μητέρα είναι σαφώς φριχτή πράξη (θα φανεί αργότερα και από τα λεγόμενα της Ιοκάστης), αλλά η προσβολή του πατέρα μέσω αυτής της ίδιας πράξης φαίνεται για τον Οιδίποδα να είναι ακόμη χειρότερη. Η συγγένεια, οι οικογενειακοί δεσμοί είναι γι' αυτόν η πηγή του φόβου, και τελικά της δυστυχίας – ακόμη κι αν δε γνωρίζει την ταυτότητα των γονιών του – αλλά ο δεσμός με τον πατέρα είναι αυτός που δημιουργεί για τον νεαρό Οιδίποδα τα περισσότερα προβλήματα. Ο ίδιος ο ήρωας φροντίζει να τό τονίσει: «Pro misera pietas»²⁷. Αυτό καθίσταται ακόμη πιο σαφές μετά την ανάκληση του φαντάσματος του Λαΐου. Αν ο Οιδίποδας πρέπει να μεταμορφωθεί σε απόκοσμο ον κι αν η οδύνη του (dolor) είναι εμφανής ήδη από την πρώτη του εμφάνιση επί σκηνής, ο πόνος αυξάνεται μετά την περιγραφή της σκηνής της νεκρομαντείας. Για την ακρίβεια, ο νεκρός Λάιος παρουσιάζεται μάλλον ως κατήγορος παρά ως μάρτυρας και θύμα. Από την «εμφάνισή» του και μετά, η θέση του Οιδίποδα γίνεται πιο δυσχερής. Ο «πατέρας» είναι ένα εκδικητικό, σκληρό «ον» που κατατρέχει τον γιο του.

Ποιος είναι ο δολοφόνος του, ο Λάιος τό ξεκαθαρίζει εξαρχής. Αλλά, κυρίως, ο νεκρός πια βασιλιάς επιλέγει να εντάξει το νέο ζευγάρι Οιδίποδα και Ιοκάστης σε μια

²⁶ «Υπάρχει χειρότερο κακό από το να σκοτώσει κανείς τον πατέρα του; [...] ο Φοίβος απειλεί τον γιο με το κρεβάτι του πατέρα του και τερατώδη γάμο, του οποίου οι αισχροί πυρσοί θα επικυρώσουν μια αιμομιξία» (ό.π., στ. 18–21). Γι' αυτό και για άλλα σημεία των μεταφράσεων λήφθηκαν, ως επί το πλείστον, υπ' όψιν οι μεταφράσεις των L. Herrmann (Les Belles Lettres), J. G. Fitch (LOEB Classical Library) και E. Paratore (Newton and Compton).

²⁷ ό.π., στ. 19. «Ω! αγάπη του παιδιού προς τον πατέρα» (Λεύκιος Ανναίος Σενέκας, «Οιδίπους», μφ. Τ. Ρούσσος, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2000): η μετάφραση αυτού του στίχου αποτελεί πρόκληση από την άποψη ότι σε άλλες περιπτώσεις θεωρείται πως αφορά στο σεβασμό προς τους γονείς και τους οικογενειακούς δεσμούς και σε άλλες στο σεβασμό προς τον πατέρα. Σε γενικές γραμμές η λέξη «pietas» δηλώνει την «ορθή και φυσική σχέση μεταξύ των μελών μιας οικογένειας, ειδικά ανάμεσα σε γονείς και παιδιά και την αντίστοιχη ορθή σχέση των ανθρώπων προς τους θεούς» (Seneca, ό.π., σ. 276). Βάσει των συμφραζόμενων ο Οιδίποδας δείχνει όντως να αναφέρεται εδώ στον πατέρα του.

μακρά θηβαϊκή παράδοση. Ήδη το χορικό που προηγείται είναι μια ωδή στον Βάκχο. Εκεί γίνεται η πρώτη μεγάλη αναφορά στην Αγαυή και τον Πενθέα²⁸:

«nunc Cadmeas
inter matres impia maenas
comes Ogygio uenit Iaccho,
nebride sacra praecincta latus;
tibi commotae pectora matres
fudere comam;
iam post laceros Pentheos artus
thyrsumque leuem uibrante manu
thyades, oestro membra remissae,
uelut ignotum uidere nefas.»²⁹

Ήδη με την εμφάνιση – σύμφωνα με την περιγραφή του Κρέοντα – του Λαΐου κι άλλα πρόσωπα του θηβαϊκού κύκλου τόν έχουν ακολουθήσει στη γη, όπως η Νιόβη³⁰ – της οποίας η αλαζονεία κόστισε τη ζωή των παιδιών της – και η Αγαυή με τις μαινάδες που διαμέλισαν τον γιο της αλλά και ο Πενθέας, φριχτά ακρωτηριασμένος³¹. Αξιοσημείωτο εδώ είναι πως ο Πενθέας εμφανίζεται να απειλεί και να καταριέται... να καταριέται ποιον; Ο Σενέκας δε διευκρινίζει: τον Βάκχο ή τη μητέρα που τόν σκότωσε σαν να ήταν ζώο; Όσα λέει ο Λάιος φαίνεται προς στιγμή να μεταθέτουν την ευθύνη όσων έγιναν από τον Οιδίποδα στη βασίλισσα. Ο Πενθέας προκάλεσε τη μοίρα του και τό πλήρωσε ακριβά. Το ίδιο κι ο νεαρός ήρωας. Η Ιοκάστη «κινείται» στο «πρότυπο» της Αγαυής λίγο αργότερα, όταν, μετά την αποκάλυψη της αλήθειας, η βασίλισσα παραφρονεί. Ή μάλλον αυτή είναι η άποψη του χορού:

²⁸ Ο Πενθέας, μυθικός βασιλιάς της Θήβας που είχε αντιτεθεί στη λατρεία του Διονύσου, κατακρεουργήθηκε από τη μητέρα του, Αγαυή – όσο εκείνη ήταν σε κατάσταση μανίας τόν πέρασε για θηρίο –, όταν προσπάθησε να τήν ακολουθήσει σε μια από τις συγκεντρώσεις λατρείας του νέου θεού στον Κιθαιρώνα. Η Αγαυή κατάλαβε την πράξη της μετά το πέρας της τελετής, όταν επέστρεψε στη νηφαλιότητα (η ιστορία του Πενθέα αποτελεί το κεντρικό θέμα στις *Βάκχες* του Ευριπίδη).

²⁹ «τώρα, ανάμεσα στις Καδμείες μανάδες, προχωρά η ιερόσυλη μαινάδα, συνοδός του Ωγύγιου Βάκχου, με τα λαγόνια στολισμένα με ζώνη από δέρμα ζαρκαδιού. Προς τιμή σου οι μανάδες, κατείλημμένες από τη μανία σου, άφησαν λυτές τις κόμες τους. Κι αφού διαμέλισαν, ξεσκίζοντάς τον, τον Πενθέα, οι Θυάδες που στα χέρια ανέμιζαν ελαφρύ πυρσό, όταν ελευθερώθηκαν από τη μανία σου, αντίκρισαν το ανοσιούργημά τους σαν κάτι άγνωστο γι' αυτές» (Sénèque, σό.π., στ. 434–444).

³⁰ στο κείμενο *Tantalus*. Η Νιόβη, κόρη του βασιλιά της Φρυγίας Ταντάλου και σύζυγος του βασιλιά της Θήβας Αμφίονα, έχασε τα παιδιά της από τα βέλη του Απόλλωνα και της Άρτεμης, όταν περηφανεύτηκε πως είχε περισσότερα (δεκατέσσερα σύμφωνα με κάποιες πηγές) από τη Λητώ, μητέρα των δύο θεών.

³¹ βλ. ό.π., στ. 613–619

«En ecce, rapido saeva prosiluit gradu
Jocasta vecors, qualis attonita et furens
Cadmea mater abstulit nato caput
Sensitve raptum»³²

Η βασίλισσα, προς στιγμή, φαίνεται να βαρύνεται αποκλειστικά τουλάχιστον με το έγκλημα της αιμομιξίας καθώς η έκθεση του Οιδίποδα από τους γονείς του δεν έχει ακόμη αναφερθεί. Ωστόσο, ακόμη κι αν η βασίλισσα παρομοιάζεται με μαινάδα, οι κατηγορίες εναντίον της – μέχρι τη στιγμή της αναγνώρισης – περιορίζονται στον παραλληλισμό της με τη βασιλομήτορα και μητροκτόνο Αγαθή.

Σ' αυτό το πλαίσιο ο Λάιος ξεκινά το λόγο του μιλώντας για την ιστορία του βασιλικού οίκου του Κάδμου και, αναφερόμενος ξανά στην ιστορία του βασιλιά που κατακρεουργήθηκε από τη μητέρα του, εισάγει τις κατηγορίες του με την εμβληματική φράση: «maximum Thebis scelus maternus amor est»³³. Η πρόταση αυτή φαίνεται να κατονομάζει τη μητέρα ως την πηγή όλων των κακών και η αλήθεια είναι πως η Ιοκάστη, ως σύζυγος, λίγο φαίνεται να ενδιαφέρει το νεκρό βασιλιά. Η ιδιότητά της όμως ως μητέρας αποκτά σημαίνοντα ρόλο καθώς δίνει την ευκαιρία στη βασίλισσα να φέρει παιδιά στον κόσμο, προϊόντα ανόσιας πράξης. Έτσι, και η ιδιότητα του Οιδίποδα ως γιου ελάχιστα προβληματίζει τον Λάιο. Αυτό που τον εξοργίζει είναι η ιδιότητά του ως πατέρα, δηλαδή το ότι γονιμοποίησε τη σύζυγο του νεκρού βασιλιά και μητέρα του:

«Inuisa proles, sed tamen peior parens
quam gnatus, utero rursus infausto grauis,
egitque in ortus semet et matri impios
fetus regessit, quique uix mos est feris,
fratres sibi ipse genuit! – implicitum malum
magisque monstrum Sphinge perplexum sua.»³⁴

³² «Ιδού, τρέχει γρήγορα εκτός εαυτού σαν θηρίο η Ιοκάστη, όπως όταν η Καδμεία μητέρα, κατελημμένη από τη μανία, έκοψε το κεφάλι του γιου και μετά κατάλαβε ποιον σκότωσε» (ό.π., στ. 1004–1007).

³³ «το μεγαλύτερο έγκλημα στη Θήβα είναι η μητρική αγάπη», ό.π., στ. 629–630. Στις «Φοίνισσες» ο Οιδίποδας θα κάνει με τη σειρά του αναφορά στο ίδιο ζήτημα κι αφού αναφερθεί σε μια σειρά υποδειγματικά κακών μανάδων θα καταλήξει με τη (μάλλον ειρωνική) φράση: «felices quibus fortuna melior tam bonas matres dedit!» («ευτυχείς εκείνοι στους οποίους μια καλύτερη τύχη έδωσε τόσο καλές μητέρες!») (Seneca, ό.π., «Phoenissae», στ. 25–26)

³⁴ «καταραμένο τέκνο, αλλά χειρότερος από το γιο είναι ο πατέρας, που γονιμοποίησε εκ νέου την ολέθρια μήτρα, που ξαναγύρισε εκεί απ' όπου γεννήθηκε και έβγαλε απ' τη μητέρα του ανόσια σπορά, και, πράγμα που ακόμη και στα θηρία σπάνια συμβαίνει, έσπειρε τα ίδια του τ' αδέρφια – πολύπλοκο κακό, περισσότερο περίπλοκο κι απ' της ίδιας του της Σφίγγας» (ό.π., στ. 636–641).

Τα αδέρφια που ο Οιδίποδας «έδωσε» και «πήρε» από τη μητέρα του δημιουργούν, για το φάντασμα, μια κατάσταση περίπλοκη και ταυτόχρονα φριχτή. Η οργή του είναι δεδομένη κι ακόμη περισσότερο όταν επισημαίνει, λίγο πριν, πως ο αιμοσταγής τωρινός βασιλιάς της Θήβας «πληρώθηκε» για το ανόσιο έγκλημά του με τα σκήπτρα και το κρεβάτι του πατέρα του³⁵. Η αρχική εικόνα μοιάζει να αντιστρέφεται: στο πρώτο μέρος της τραγωδίας ο ίδιος ο ήρωας παραδέχεται πως τα σκήπτρα της Θήβας τού δόθηκαν ως ανταμοιβή για τη «δόξα» του, για τον αφανισμό της Σφίγγας³⁶. Ο Οιδίποδας ξεχνά πως, εκτός από την εξουσία, πήρε για ανταμοιβή και τη βασίλισσα, αλλά ο Λάιος μετρά αυτό το γεγονός με διαφορετικό τρόπο. Έτσι, αν και ο Λάιος αρχικά στρέφεται κατά της Μητέρας, τελικά εστιάζει την οργή του σχεδόν αποκλειστικά στο γιο που τόν ατίμασε ζητώντας από τους Θηβαίους εκδίκηση³⁷.

Ο κεντρικός ήρωας δεν έχει άλλη επιλογή παρά να εμφανιστεί τελικά ως τέρας μετά την αποκάλυψη της αλήθειας και τη μετάβασή του από το στάδιο της οδύνης (*dolor*) σ' εκείνο της μανίας (*furor*). Και η έλλειψη επιλογής πηγάζει κυρίως από μια παράλειψη: μέχρι τη στιγμή της εμφάνισης του αγγελιαφόρου επί σκηνής, η έκθεση του βρέφους δεν αναφέρεται από κανέναν. Η μακρά στιχομυθία του β' επεισοδίου της τραγωδίας του Σοφοκλή μεταξύ των δύο συζύγων δίνει την ευκαιρία στην Ιοκάστη να μιλήσει για την εγκατάλειψη, με σκοπό το θάνατο, του παιδιού της από τον Λάιο. Στον Σενέκα αυτή η αναφορά απουσιάζει πλήρως. Η βασίλισσα εμφανίζεται να μιλά ελάχιστα με τον σύζυγό της πριν την τελική σκηνή της αυτοκτονίας της. Ούτε όμως και κάποιος άλλος χαρακτήρας, ή το φάντασμα, αναφέρονται στο γεγονός. Αυτό από μόνο του αρκεί για να απαλλάξει κάθε από κάθε ευθύνη τον Λάιο που πια εμφανίζεται μόνον ως φάντασμα - τιμωρός, επιτρέποντάς του, έτσι, να κατηγορήσει τον ήρωα χωρίς να αποδυναμώνονται στο ελάχιστο αυτές του οι κατηγορίες. Η Ιοκάστη θα αναλάβει την ευθύνη που της αναλογεί για την αιμομιξία και ο Οιδίποδας θα μείνει μόνος, αναλαμβάνοντας τελικά όλη την ευθύνη για το ανοσιούργημα (*nefas*)³⁸.

³⁵ ό.π., στ. 634-635

³⁶ ό.π., στ. 104-105

³⁷ Ο Λάιος ως πατέρας-τιμωρός θα βρει ένα ανάλογο του στο πρόσωπο του ίδιου του γιου του στις «Φοίνισσες» του Σενέκα. Εκεί θα επαναληφθεί το δίπολο (αν και αρκετά πιο τονισμένο) τρυφερής μητέρας - σκληρού πατέρα καθώς ο Οιδίποδας θα ευχηθεί το χαμό των γιων του ενώ η Ιοκάστη θα προσπαθήσει να τόν αποτρέψει.

³⁸ Παρ' όλ' αυτά, στις «Φοίνισσες» του Σενέκα ο Οιδίποδας δείχνει να ρίχνει ευθύνες και στην Ιοκάστη, ως μητέρα, για όσα έγιναν και κατ' αρχάς για την έκθεσή του. Η επιθυμία του να πεθάνει στον Κιθαιρώνα θεωρείται από τον ήρωα εκπλήρωση της «εντολής» τόσο του πατέρα του όσο και της μητέρας του (βλ. Seneca, ό.π., στ. 36-37). Η «αγανάκτησή» του για τη στάση και τις ευθύνες της

Από την αρχή ο ήρωας δείχνει δυστυχής τόσο λόγω του χρησμού, που τον απομάκρυνε από την πατρική εστία αλλά και τον πατρικό θρόνο, όσο και λόγω του λοιμού που καταστρέφει την πόλη. Δείχνει, όμως, να αποδέχεται τη φριχτή του μοίρα από την αρχή μέχρι το τέλος. Έτσι, ακόμη και μετά την αποκάλυψη ότι ο Πόλυβος πέθανε από φυσικά αίτια, ο βασιλιάς επιμένει: «Sed pars magis metuenda fatorum manet»³⁹. Δεν είναι μόνον το ότι η αιμομιξία εμφανίζεται εδώ ως σοβαρότερη σε σχέση με την πατροκτονία, αλλά και το ότι ο Οιδίποδας φαίνεται να μην εφησυχάζει καθόλου. Η διαρκής ένταση που τον χαρακτηρίζει εξ αρχής δε χρειάζεται να κορυφωθεί – υπάρχει ούτως ή άλλως –. Το μόνο που αλλάζει, ως ένα σημείο, κατά τη διάρκεια της τραγωδίας είναι ότι αργά αλλά σταθερά ο κλοιός κλείνει οριστικά γύρω από τον ήρωα ώστε να επιτρέψει στην οδύνη του να μεταβληθεί σε μανία. Σ' αυτό το πλαίσιο, τα δεδομένα δεν ανατρέπονται ακριβώς, αποκτούν όμως άλλη σημασία και διαστάσεις: στην πρώτη σκηνή η Ιοκάστη⁴⁰ παρουσιάζει το θρόνο της Θήβας ως ανταμοιβή για το φόνο της Σφίγγας⁴¹ ενώ λίγο αργότερα το φάντασμα του Λαΐου προβάλλει μια άλλη διάσταση του ίδιου γεγονότος, της ίδιας ανταλλαγής: ο ήρωας λαμβάνει το θρόνο αλλά και το πατρικό κρεβάτι ως *έπαθλο* για το φόνο του πατέρα του⁴². Αυτές οι δύο αντικρουόμενες απόψεις φωτίζονται διαφορετικά αν αναλογιστούμε τον πρώτο μονόλογο του Οιδίποδα. Δεν έχει σημασία για ποια πράξη του ανταμείφθηκε με τα σκήπτρα της Θήβας γιατί το βασίλειο αυτό είναι σαθρό. Ο ίδιος ο ήρωας θεωρεί πως, εξαιτίας των εγκλημάτων του (προφανώς εδώ αναφέρεται κυρίως στο χρησμό του Φοίβου), δεν άξιζε έναν καλό θρόνο, ένα υγιές βασίλειο⁴³.

Αυτή η σκοτεινή ατμόσφαιρα δημιουργείται γιατί ο ήρωας διαισθάνεται, η Ιοκάστη αγνοεί και ο Λάιος γνωρίζει ότι η τάξη των πραγμάτων έχει διαταραχτεί. Αν η άγνοια θεωρείται από τον Οιδίποδα ως αδύναμο φάρμακο για τις δυστυχίες⁴⁴, η άγνοια ως προς την καταγωγή του αποδεικνύεται η μεγαλύτερη δυστυχία. Κι αυτό γιατί, εξαιτίας ακριβώς αυτής της άγνοιας, διατάραξε τους νόμους «γονιών» και

μητέρας του αποτυπώνεται, έτσι, γλαφυρά λίγο παρακάτω στη φράση: *timeo post matrem omnia* [μετά τη μητέρα μου φοβάμαι πια τα πάντα] (ό.π., στ. 50)

³⁹ μα μου μένει να φοβάμαι το χειρότερο μέρος του χρησμού, ό.π., στ. 792

⁴⁰ το ζήτημα της ταυτότητας του χαρακτήρα που προφέρει αυτά τα λόγια δεν είναι ξεκάθαρο: σε διάφορες αγγλικές εκδόσεις είναι ο ίδιος ο Οιδίποδας που μονολογεί προσπαθώντας να καθησυχάσει τον εαυτό του. Στην έκδοση των *Belles Lettres* αντιθέτως είναι η Ιοκάστη που εκφράζεται έτσι. Λόγω της φύσης της μικρής αυτής στιχομυθίας θα πρέπει εδώ να κλίνουμε προς την άποψη ότι ο επιμελητής της γαλλικής έκδοσης έχει δίκιο.

⁴¹ ό.π., στ. 104-105

⁴² ό.π., στ. 634-635

⁴³ ό.π., στ. 34-36

⁴⁴ ό.π., στ. 515

«γόνων»⁴⁵. Στη σκηνή της μαντείας των ζώων δύο φράσεις σημαίνουν την κατάσταση:

«Mutatus ordo est, sede nil propria iacet,
sed acta retro cuncta
[...]
natura uersa est, nulla lex utero manet.»⁴⁶

Ο Οιδίποδας θα πληρώσει την «αναστάτωση» που προκάλεσε στους νόμους της οικογένειας και η αρχική του κραυγή: «Pro misera pietas»⁴⁷ αποκτά νέα σημασία. Η ασέβεια προς τον πατέρα σημαίνει, τελικά, την καταπάτηση όλων των νόμων της φύσης. Κι ο ήρωας ως υβριστής, ως εκείνος που ανέτρεψε την ομαλή αλληλουχία των γενεών θα φανεί πλέον ανίκανος να εξιλεωθεί για ένα τέτοιο έγκλημα απέναντι κυρίως στον πατέρα αλλά και στη μητέρα και στα παιδιά του⁴⁸. Γιατί οι πράξεις του Οιδίποδα δεν ανατρέπουν μόνον τη φυσική τάξη των πραγμάτων αλλά και της διαδοχής των γενεών και, τελικά, του θρόνου : τα παιδιά του τώρα πια είναι και αδέρφια του και θα κληθούν, αργότερα, και αυτά να πληρώσουν, με τη σειρά τους, το τίμημα για την ανόσια οικογένεια απ' την οποία προήλθαν και για το σαθρό βασίλειο που κληρονόμησαν. Ο ίδιος τό ξέρει και, λίγο πριν αποχωρήσει από τη σκηνή για να αυτοτιμωρηθεί, καλεί πατεράδες, γιους, συζύγους και αδελφούς να στραφούν εναντίον του με σπαθιά⁴⁹. Το «implicitum malum» αποκαλύπτεται εδώ σε όλη του την έκταση: ο Οιδίποδας τρέχει να «συγχαρεί» τη μητέρα του για τα παιδιά που χάρισε στον οίκο τους⁵⁰ και η Ιοκάστη, αφού διστάζει για λίγο, παραμερίζει τη συζυγική της ιδιότητα και προσφωνεί τον Οιδίποδα «γιο» της⁵¹. για τη βασίλισσα ακόμη κι ο Λάιος δεν είναι πια σύζυγος αλλά ο πατέρας του άνδρα της⁵².

⁴⁵ ό.π., στ. 869-870 (η μετάφραση εδώ είναι του Τ. Ρούσσου, ό.π.).

⁴⁶ «Η τάξη έχει ανατραπεί, τίποτε δε βρίσκεται στη θέση του [...] η φύση έχει διαταραχτεί, τίποτε κανονικό δεν υπάρχει στη μήτρα.» (Sénèque, ό.π., στ. 366-367 & 371)

⁴⁷ βλ. υποσημ. 27 του παρόντος κεφαλαίου

⁴⁸ βλ. ό.π., στ. 938-940

⁴⁹ ό.π., στ. 872-874

⁵⁰ ό.π., στ. 881

⁵¹ ό.π., στ. 1009-1011

⁵² ό.π., στ. 1034-1036. Την ίδια προσέγγιση θα υιοθετήσει ξανά ο Οιδίποδας στις «Φοίνισσες»: περιγράφοντας τον εαυτό του θα αναφερθεί στον ίδιο με τα λόγια: «avi gener patrisque rivalis sui, frater suorum liberum et fratrum parens uno avia partu liberos peperit viro sibi et nepotes» («ήταν γαμπρός του παππού του, αντίζηλος του πατέρα του, αδελφός των ιδίων των παιδιών του και πατέρας των αδελφών του. Η γιαγιά με μια μόνο γέννα έδωσε παιδιά στον άνδρα της αλλά και εγγόνια στον εαυτό της») (Seneca, ό.π., στ. 134-137). Λίγο παρακάτω, όμως, στην ίδια τραγωδία, θα συμπληρώσει: «ego ullos aure concipio sonos, per quos parentis nomen aut nati audiam?» («μπορώ με τ' αυτιά μου να συλλάβω ήχους που να με κατονομάζουν ως πατέρα ή γιο;») (Seneca, ό.π., στ. 224-225), σημαίνοντας έτσι την αξία που έχει η ονομασία που επιβάλλει (ή εξηγεί) ιδιότητες στους ανθρώπους. Η

Γι' αυτό στη μανία του τέλους ο Οιδίποδας δε θα είναι μόνος. Αυτό που κυρίως ενδιαφέρει τον Σενέκα είναι η μεταβολή του κεντρικού ήρωα στο μυθικό τέρας που όλοι γνωρίζουν. Αλλά και η Ιοκάστη θα κληθεί να πληρώσει για τη συμμετοχή της στο ανοσιούργημα – ακόμη κι αν η ίδια θα κατηγορήσει για όσα έγιναν τη Μοίρα⁵³ –. Οι δύο τους θα βρεθούν άλλη μια φορά επί σκηνής και ποτέ ξανά, μια που η ανόσια, φριχτή σχέση τους δεν τούς τό επιτρέπει⁵⁴. Ο Οιδίποδας θα πληρώσει όσα έκανε στον πατέρα του βγάζοντας τα μάτια του. Ο τρόπος όμως με τον οποίο θα πληρώσει η βασίλισσα είναι πολύ πιο θεαματικός:

«Agedum comoda matri manum,
si parricida es. Restat hoc operae ultimum:
rapiatur ensis; hoc iacet ferro meus
coniunx – audivi illum nomine haud uero uocas?
Socer est. Vtrumne pectori infigam meo
telum an patenti conditum iugulo imprimam?
Eligere nescis uulnus: hunc, dextra, hunc pete
Uterum capacem qui uirum et gnatos tulit.»⁵⁵

Οι συχνές αναφορές στη μήτρα, απ' όπου όλα ξεκίνησαν (γέννησε τον Οιδίποδα, ζευγάρωσε μαζί του και έφερε στον κόσμο τα παιδιά του γιου της) και στην οποία

«τερατωδία» (*monstrum*) [λέξη που χρησιμοποιείται και στον «Οιδίποδα» από τον Λάιο (βλ. στ. 641) αλλά και στις «Φοίνισσες» από τον Οιδίποδα (βλ. στ. 137)] έγκειται εδώ στο ότι ιδιότητες που απορρέουν από τους οικογενειακούς δεσμούς και που προσδιορίζουν την ταυτότητα των ατόμων ακριβώς επειδή είναι διακριτές, στην περίπτωση της οικογένειας του Οιδίποδα, και εξαιτίας της σχέσης του με τους γονείς του, μπερδεύονται μεταξύ τους.

⁵³ ό.π., στ. 1019. Στις «Φοίνισσες» η Ιοκάστη θα αναφερθεί στο δικό της αίσθημα ενοχής:

«hoc leve est quod sum nocens :
feci nocentes. Hoc quoque etiam nunc leve est :
peperi nocentes.»

(«η ενοχή μου δεν είναι βαριά: αλλά έκανα άλλους ενόχους. Ακόμη κι αυτό είναι ελαφρύ: γιατί γέννησα ενόχους») (Seneca, ό.π., στ. 367–369). Η Ιοκάστη δείχνει εδώ να επωμίζεται την ευθύνη της και πάλι κυρίως ως μητέρας παρά ως συζύγου. Κι ακόμη πιο πολύ τή βασανίζει το γεγονός ότι η συμμετοχή της στο «έγκλημα» ήταν «συνειδητή» και όχι άλογη. Εδώ πια και η Ιοκάστη – όπως ο χορός στον «Οιδίποδα», ο Λάιος και ο ίδιος ο ήρωας – αντιπαραβάλλει τον εαυτό της με την Αγαθή για να τονίσει, όμως, μια διαφορά και όχι την ομοιότητά της με αυτήν: τουλάχιστον η μυθική παιδοκτόνος βασίλισσα δεν ήρθε πρόσωπο με πρόσωπο με το έγκλημά της, δεν τό διέπραξε όσο ήταν ο εαυτός της (βλ. ό.π., στ. 363–367) αποδυναμώνοντας έτσι τη δικαιολογία ότι ούτε εκείνη γνώριζε την πραγματική ταυτότητα του συζύγου της στην περίπτωση της αιμομιξίας και προβάλλοντας μια μάλλον ορθή εικόνα του πρώτου της εγκλήματος, εκείνου της εγκατάλειψης / έκθεσης του πρώτου της παιδιού, του Οιδίποδα.

⁵⁴ ό.π., στ. 1014-1015

⁵⁵ «Εμπρός, δώσε στη μητέρα το χέρι σου, αν είσαι πατροκτόνος. Μένει ακόμη αυτό το ύστατο καθήκον: πάρε το σπαθί. Αυτό που σκότωσε τον άντρα μου – μα γιατί να τόν προσφωνώ με ψεύτικο όνομα; Είναι ο πεθερός μου. Το στήθος μου να τρυπήσω με το σπαθί ή να τό καρφώσω στο γυμνό λαιμό μου; Δεν ξέρεις να διαλέξεις το σωστό σημείο για το χτύπημα. Εδώ, χέρι μου, χτύπα αυτή την εύφορη μήτρα που βάρυνε με τον άντρα μου και με τα παιδιά του.» (ό.π., στ. 1032–1039).

τελικά όλα θα καταλήξουν (εκεί καρφώνει το μαχαίρι για να σκοτωθεί) θα μπορούσε να ανοίξει το δρόμο σε πολλές ερμηνείες, σίγουρο όμως είναι ότι το περιβάλλον στο οποίο συνέγραψε το έργο του ο Σενέκας ήταν μάλλον πρόσφορο τόσο για τη σύλληψη αυτών των σκηνών όσο και για την πρόσληψή τους από το κοινό⁵⁶.

Μετά το θάνατο της Ιοκάστης μένει η έξοδος του κεντρικού ήρωα, ο οποίος, έχοντας «ξεπεράσει κατά πολύ το ανόσιο πεπρωμένο»⁵⁷ του, θα εμφανιστεί ως διπλά πατροκτόνος, αφού ευθύνεται πια και για το θάνατο της μητέρας του. «[T]empore ex illo noua monstra semper protulit tellus»⁵⁸: η θηβαϊκή γη γεννά τέρατα και ο Οιδίποδας κατάφερε να γίνει ένα από αυτά. Έχοντας αποδεχτεί πλήρως τα ανοσιουργήματά του, έχοντας σωματικοποιήσει το ανόσιο⁵⁹ – έχοντας, δηλαδή, γίνει πια τέρας όχι μόνο στην ψυχή αλλά και στο σώμα –, έχοντας αποκοπεί πλήρως από το περιβάλλον του⁶⁰ ο ήρωας του Σενέκα καταφέρνει τελικά να γίνει ο μυθικός Οιδίπους⁶¹.

β. Η «Θηβαΐδα» του Στάτιου

Γύρω στο 92 μ.Χ. ο Πόπλιος Παπίνιος Στάτιος (Publius Papinius Statius) ολοκληρώνει τη «Θηβαΐδα», ένα έπος σε δώδεκα βιβλία, που πραγματεύεται την ιστορία της αδελφοκτονίας διαμάχης των Ετεοκλή και Πολυνείκη. Πέρα από την προφανή επιρροή του Αισχύλου αλλά και, κυρίως, του Ευριπίδη, το έργο προσπαθεί να φανεί αντάξιο της παράδοσης του Βιργιλίου. Το έργο θεωρείται αντιπροσωπευτικό της εποχής του, καθώς ο ελληνικός μύθος χρησιμοποιείται για να αναπτυχθεί μια βασική προβληματική για τους Ρωμαίους, η σχέση μεταξύ πολιτικής και οικογένειας⁶². Και σ' αυτή την κατεύθυνση η διαμάχη των επιγόνων του Οιδίποδα έχει πολλά να προσφέρει. Ο Στάτιος εμφανίζει στο έπος του όχι μόνον τους Ετεοκλή και Πολυνείκη αλλά και την Ιοκάστη, τον Οιδίποδα (το συγκεκριμένο

⁵⁶ Η αναφορά εδώ δεν έχει να κάνει ειδικά με την περίπτωση του Νέρωνα – του οποίου ο Σενέκας ήταν παιδαγωγός – όπως πολλάκις έχει προταθεί (βλ. σχετικά Seneca, ό.π., 2004, τ. II σ. 7 και σημ.1) αλλά με το γενικότερο κλίμα που επικρατούσε στις αυτοκρατορικές οικογένειες της Ρώμης την εποχή εκείνη.

⁵⁷ Sènèque, Tragédies, ό.π., στ. 1046

⁵⁸ «από τότε πάντα νεαρά τέρατα γεννά η γη μας» (ό.π., στ. 724–725).

⁵⁹ βλ. Florence Dupont, ό.π., σσ. 173 & 160

⁶⁰ βλ. Seneca, ό.π., 2002, τ. I, σ. 6

⁶¹ βλ. ό.π., 2004, τ. II, σ. 9

⁶² βλ. Statius, «Thebaid», μτφ. & επιμ. D.R. S. Bailey, εκδ. Harvard U.P. – LOEB classical library, Καίμπριτζ (MA) & Λονδίνο, 2003, βιβλία 1–7, σ. 12

σχήμα άλλωστε μάς είναι οικείο και από τις «Φοίνισσες» του Ευριπίδη) αλλά και το φάντασμα του Λαΐου (μοτίβο που, απ' ό,τι φαίνεται, ήταν πολύ δημοφιλές κατά τους ρωμαϊκούς χρόνους) αναπτύσσοντας διάφορα θέματα και προβληματισμούς όπως το ζήτημα της θεϊκής παρέμβασης που αποδυναμώνεται, σύμφωνα με σχολιαστές, αρκετά, καθώς ο άνθρωπος εμφανίζεται σε μεγάλο βαθμό υπεύθυνος για τις πράξεις του και βασίζει την κρίση του για τα γεγονότα και τους άλλους περισσότερο στη γενεαλογία, στις οικογένειες που καθορίζουν το ήθος και τη μοίρα τους⁶³. Στα Μεσαιωνικά χρόνια το έργο έχαιρε μεγάλης εκτίμησης⁶⁴ και έδωσε το έναυσμα να γραφτούν κι άλλα έργα για τον Οιδίποδα αλλά αυτό που φαίνεται να επηρέασε περισσότερο την αναγεννησιακή γραμματεία ήταν η σχολιασμένη έκδοσή του από τον Λακτάντιο Πλάκιδιο (Lactantius Placidus). Καθώς το έργο δεν είναι δράμα, δε θα σταθούμε πολύ σ' αυτό. Θα ήταν όμως ενδιαφέρον να επισημάνουμε ορισμένα σημεία που μπορεί να βοηθήσουν στην κατανόηση της εξέλιξης του θέματος⁶⁵.

Παρ' όλ' αυτά, για τον Στάτιο η ιστορία του βασανισμένου οίκου του Οιδίποδα⁶⁶ ξεκινά με τον ίδιο τον ήρωα, τυφλό, απομονωμένο που καταριέται ξανά τα παιδιά του και που ζητά από την Τισιφόνη⁶⁷ να εκδικηθεί για εκείνον. Ο ήρωας ζητά, από τις «σκοτεινές θεότητες» – τους θεούς που ορίζουν τις ένοχες ψυχές, τα Τάρταρα και τη Στύγα – ως «ανταμοιβή» («si bene quid merui») για τα εγκλήματά του τον αλληλοσπαραγμό των Ετεοκλή και Πολυνείκη⁶⁸. Ο Οιδίποδας εμφανίζεται εδώ να παίρνει από τον πατέρα του τα σκήπτρα της σκληρότητας που ο τελευταίος επιδεικνύει στον «Οιδίποδα» του Σενέκα. Η ίδια οργή διακατέχει τον ήρωα και στις «Φοίνισσες» του τελευταίου (η αλήθεια είναι πως από πλευράς ήθους των χαρακτήρων τα τρία αυτά έργα δε διαφέρουν πολύ). Ο ήρωας πνέει μένεα εναντίον των γιων που έσπειρε στο μιανό κρεβάτι του πατέρα του. Αν και ο Λάιος και πάλι περιγράφεται ως οργισμένος και στη σκηνή της νεκρομαντείας (όπου το φάντασμά του ανακαλείται, αυτή τη φορά κατ' απαίτηση του Ετεοκλή)⁶⁹ εναντίον του γιου

⁶³ βλ. ό.π., σ. 17

⁶⁴ βλ. ό.π., σ. 4

⁶⁵ Η προσέγγιση της ουσίας της ιστορίας παρουσιάζει δυσκολίες για έναν κυρίως λόγο: ο ποιητής – σε ορισμένες περιπτώσεις πέφτει σε αντιφάσεις με σπουδαιότερη, ίσως, εκείνη που αφορά στο θάνατο της Ιοκάστης: ενώ στην αρχή ο Οιδίποδας μιλά για το νεκρό της κορμί πάνω στο οποίο έβγαλε τα μάτια του (ό.π., 1. 71-72), προς το τέλος, κι αφού εμφανίζεται να συμμετέχει στη δράση, η ίδια αυτοκτονεί με το σπαθί του άνδρα της (ό.π., 11. 634-641).

⁶⁶ ό.π., 1. 17

⁶⁷ μια από τις μυθικές Ερινύες, τιμωρός των φονιάδων.

⁶⁸ βλ. Statius, ό.π., 1. 56-87

⁶⁹ βλ. ό.π., 4. 604-645

του⁷⁰, η πατρική φιγούρα εξακολουθεί να κατέχει κεντρική θέση στη ζωή των ηρώων. Ο ίδιος ο Οιδίποδας, μιλώντας για το παρελθόν, επισημαίνει πως στο μαντείο των Δελφών πήγε ψάχνοντας τον πραγματικό πατέρα του, και όχι την ταυτότητα των γονιών του εν γένει: «dum quaero patrem»⁷¹. Σ' αυτό το πλαίσιο η διαδοχή είναι σημαντική από αρσενικό σε αρσενικό απόγονο (πράγμα όχι παράδοξο φυσικά για την κλασική εποχή) κι έτσι, στο τέλος, όταν ο Κρέων⁷² θα πάρει την εξουσία στα χέρια του, ο Οιδίποδας θα τού «ευχηθεί» ειρωνικά να κυβερνήσει υπό τον ίδιο κακό οιωνό όπως ο Κάδμος, ο Λάιος και ο ίδιος⁷³. Τώρα πια τα αρσενικά μέλη της οικογένειας δημιουργούν μια σκοτεινή παράδοση που συμβαδίζει με εκείνη των θηβαίων γυναικών⁷⁴.

Μια βασική, όμως, διαφορά αρχίζει τώρα να γίνεται εμφανής: στον αντίποδα των αρσενικών απογόνων του Κάδμου που φέρουν το στίγμα του καταραμένου, οι θηλυκοί απόγονοι έχουν τη θέση των *καλών* απογόνων. Έτσι, όταν η Ιοκάστη κάνει την εμφάνισή της στο έβδομο βιβλίο, συνοδεύεται από τις κόρες της, γυναίκες, που, τώρα πια, εμφανίζονται ως ανώτερες από τους άνδρες: «hinc atque hinc natae, melior iam sexus»⁷⁵. Και παρόλο που η Ιοκάστη, με τη σειρά της στον Στάτιο, εμφανίζεται και πάλι ως μέρος μιας παράδοσης που θέλει μια κατάρρα να βαραίνει τις θηβαίες πριγκίπισσες και βασίλισσες⁷⁶, η ίδια θεωρεί πως ανήκει στις άτυχες μητέρες: «miserae matres»⁷⁷. Μια άλλη μητέρα, όμως, έχει αντίθετη άποψη. Στο δέκατο βιβλίο η μητέρα του Μενοικέα πιστεύει πως η Ιοκάστη δικαίως υποφέρει σε αντίθεση μ' εκείνην: ο γιος της πέθανε για να εναλλάσσονται στο θρόνο των Θηβών τα παιδιά της Ιοκάστης που ακόμη ζουν και είναι αρχηγοί. Το ενδιαφέρον εδώ είναι πως βλέπουμε την ιστορία του Οιδίποδα να κρίνεται από κάποιον που δεν ανήκει στη «στενή» οικογένεια⁷⁸. Η μητέρα του Μενοικέα θεωρεί πως η «τύχη» αυτή δεν της άξιζε γιατί δεν είχε κάνει τίποτε κακό:

«quod molita nefas? Cui tantum invisae deorum?

⁷⁰ ό.π., 4. 630-632

⁷¹ «αναζητώντας τον πατέρα μου» (ό.π., 1. 66)

⁷² που εμφανίζεται ως εχθρός του Οιδίποδα σκληρός, να διώχνει τον ήρωα από την πόλη, και κατηγορείται από τον τελευταίο ως ασεβής και υστερόβουλος (βλ. ό.π., 11. 665-707)

⁷³ βλ. ό.π., 11. 701-705

⁷⁴ θυμίζουμε εδώ τις αναφορές στην Αγαυή και τη Νιόβη που γίνονται στον «Οιδίποδα» του Σενέκα σε σχέση με την Ιοκάστη και τις πράξεις της.

⁷⁵ «σε κάθε πλευρό και μια κόρη της, το καλύτερο από τα φύλα.» (ό.π., 7. 479)

⁷⁶ ό.π. 2. 269-296

⁷⁷ «ω! δύστυχες μανάδες» (ό.π., 7. 503)

⁷⁸ την οικογένεια του Λαΐου

non ego monstriifero coitu revoluta novavi
pignora, nec nato peperī funesta nepotes»⁷⁹

Όσα έκανε η Ιοκάστη ήταν εγκληματικά, τερατώδη. Η βασίλισσα θεωρείται εδώ ουσιαστικά «συνένοχος» στα «εγκλήματα» του γιου της. Κι εδώ δεν αναγνωρίζεται πουθενά η έκθεση του Οιδίποδα ως κάτι εγκληματικό. Η κατάρα της οικογένειας του Λαΐου στρέφεται γύρω από τις πράξεις του γιου της. Ακόμη και ο Πολυνείκης μπροστά στο βασιλιά του Άργους παρουσιάζεται ως γιος της Ιοκάστης και όχι του Οιδίποδα, του οποίου το όνομα είναι προφανώς στιγματισμένο⁸⁰.

Κι όμως, λίγο πριν το τέλος του ποιήματος ο Οιδίποδας ξεσπάει πάνω στα άψυχα κορμιά των παιδιών του και, νιώθοντας οίκτο για τον Ετεοκλή και τον Πολυνείκη, εμφανίζεται να «παίρνει πίσω» τις κατάρες που έριξε πάνω τους κι αποκαλεί πια τον εαυτό του, όπως η Ιοκάστη νωρίτερα, δύστυχο γονιό: «vincis, io miserum, vincis, Natura, parentem!»⁸¹ Η επιθυμία του για το χαμό των γιων του πήγαζε – για τον ίδιο – από τη *μανία*, την *Ερινύν*, τον *πατέρα* και τη *μητέρα* του, το *θρόνο* και τα *μάτια* του· ο Οιδίποδας δεν έφταιγε⁸². Ξαφνικά, ο ήρωας αποδίδει ευθύνες στους γονείς του. Για ποιο πράγμα; Η συμμετοχή των δύο γονιών στα όσα διαπράχθηκαν, αν και προφανής, δεν είχε ως τώρα θιγεί. Ο πατέρας Λαίος και η μητέρα Ιοκάστη κρίνονται από τον Οιδίποδα ως υπεύθυνοι για όσα εξαπέλυσε ο ίδιος εναντίον των δικών του γιων. Ο Στάτιος δείχνει τον ήρωα να λυγίζει μπροστά στη φρίκη του θανάτου και των δύο επιγόνων του. Ως γιος πια μπορεί να καταλογίσει, με τη σειρά του, ευθύνες στους άλλους και ζητά πλέον να προστατευτεί από την *οργισμένη σκιά*⁸³ του Λαΐου, να αφεθεί να πεθάνει με αξιοπρεπή θάνατο κι όχι κυνηγημένος.

Η βία που κυριαρχεί στο έργο δείχνει να πηγάζει πάντα σχεδόν από κάποιο είδος «μανίας» που κυριεύει τους ήρωες. Η μανία αυτή στο συγκεκριμένο έργο έχει, από μελετητές, συνδεθεί με τη σεξουαλική παράβαση, που εκτείνεται σε όλη τη βασιλική οικογένεια των Θηβών⁸⁴. Σημασία όμως εδώ έχει η αναγνώριση – από την ίδια την οικογένεια αλλά, τελικά, και από τον αναγνώστη – της σημασίας της

⁷⁹ «ποιο έγκλημα έκανα; Γιατί είμαι τόσο μισητή απ' τους θεούς; εγώ δεν έφερα στον κόσμο παράξενα παιδιά που θα επιστρέψουν σε μένα με συνουσία που θα γεννήσει τέρατα, δεν έδωσα στον γιο μου εγγόνια με ανόσια ένωση» (ό.π., 10. 795–797).

⁸⁰ βλ. ό.π., 1. 681

⁸¹ «με λύγισες, Φύση, λύγισες ένα δύστυχο γονιό.» (ό.π., 11. 607)

⁸² ό.π., 619 - 621

⁸³ «Laius irata umbra», ό.π. 11. 623

⁸⁴ ό.π., βιβλία 1–7, σ. 20

πολυπλοκότητας τόσο των σχέσεων όσο και της ηθικής που αναπτύσσεται στη βάση αυτών των σχέσεων: «non sic miseros fas omne penates effugit»⁸⁵ – είναι τα λόγια της Ιοκάστης μπροστά στην αμφιβολία του Πολυνείκη. Η στάση του Στάτιου απέναντι στο πολύπλοκο ζήτημα των σχέσεων αλλά και των ευθυνών μάλλον ακολουθεί τα πρότυπα της εποχής – τό βλέπουμε και στις ομοιότητες με τον Σενέκα–. Αν στον Σοφοκλή η ευθύνη της Ιοκάστης αλλά και του Λαΐου καθίσταται, αν μη τι άλλο, εμφανής κι αν ο Οιδίποδας δείχνει τελικά την οργή του εναντίον της απόφασης των γονιών του που σφράγισε τη ζωή του⁸⁶, στον Σενέκα αυτή η πτυχή της ιστορίας είναι ανύπαρκτη. Ο Στάτιος, με τη μεταστροφή του Οιδίποδα, δείχνει να προσπαθεί, τουλάχιστον, να εξερευνήσει τις δυνατότητες ανάπτυξης ενός έργου βασισμένου στην περίπλοκη σχέση των μελών της οικογένειας των Λαβδακιδών.

Αν και η «Θηβαΐδα» δεν ανήκει στο θεατρικό είδος, αποτελεί – μαζί με τα δύο σχετικά έργα του Σενέκα – τα μόνα σωζόμενα λατινικά κείμενα που αφορούν στο συγκεκριμένο μύθο, εκείνον της οικογένειας του Οιδίποδα, γεγονός που την καθιστά – και λόγω της δημοτικότητας του συγγραφέα στους αιώνες που ακολούθησαν – σημαντική πηγή για τους μεταγενέστερους συγγραφείς⁸⁷. Εντούτοις, πιστεύεται πως η κύρια πηγή για την ιστορία του Οιδίποδα κατά τους μεσαιωνικούς χρόνους δεν ήταν τόσο το συγκεκριμένο έπος και οι τραγωδίες του Σενέκα όσο η εισαγωγή στη σχολιασμένη από τον Λακτάντιο Πλάκιδο έκδοση της Θηβαΐδας, που γράφτηκε γύρω στο 400 μ.Χ.⁸⁸. Σ' αυτήν φαίνεται να βασίζεται το «Roman de Thèbes» (*Η μυθιστορία των Θηβών*), έπος του 12^{ου} αι. μ.Χ., το πρώτο σωζόμενο γραπτό γαλλικό κείμενο για τον Οιδίποδα.

⁸⁵ «δεν στέρεψε τελείως η ηθική σ' αυτό το σπίτι.» (ό,π., 7. 512–513)

⁸⁶ βλ. το κεφάλαιο για τον Σοφοκλή.

⁸⁷ Ενδεχομένως δίπλα στους Σενέκα και Στάτιο θα έπρεπε να βάλουμε τον Οβίδιο που στο τρίτο βιβλίο των «Μεταμορφώσεων» αναφέρεται στη μεταμόρφωση του Τειρεσία που πέρασε εφτά χρόνια ως γυναίκα πριν μεταμορφωθεί ξανά σε άνδρα. Παρά ταύτα, στο συγκεκριμένο έργο – παρά τις διάφορες αναφορές σε θηβαϊκούς μύθους – δε συναντάμε κάποια ιστορία που να αναφέρεται ευθέως στην ιστορία του Οιδίποδα.

⁸⁸ βλ. Lowell Edmunds, «Oedipus», εκδ. Routledge – gods and heroes of the ancient world, Λονδίνο & Νέα Υόρκη, 2006, σ. 65

II. Ο γάλλος Οιδίπους

Μετά τη λήξη των ρωμαϊκών χρόνων το «θέμα» του Οιδίποδα πέρασε στη μεσαιωνική Ευρώπη. Οι παρεμφερείς μύθοι που αναπτύχθηκαν – καθώς η τραγωδία ως θεατρικό είδος αλλά και η θεατρική πρακτική, όπως αυτή παγιώθηκε κατά τους κλασικούς χρόνους, εν γένει «εγκαταλείφθηκαν» – βοήθησαν όχι τόσο στη διατήρηση στην «επικαιρότητα» του μύθου καθ’ αυτού όσο του πνεύματός του. Προς το τέλος του Μεσαίωνα η «Μυθιστορία των Θηβών» επανεισήγαγε την ιστορία του θηβαίου ήρωα στη γαλλική λογοτεχνική ιστορία. Από το 16^ο αιώνα κι έπειτα ο μύθος ξεκινά την πορεία του στο θέατρο με την «Αντιγόνη» (*Antigone ou La pitié*) του Robert Garnier και το 17^ο πια αιώνα ο ήρωας δίνει το όνομά του σε τραγωδίες (που πλέον ως είδος έχουν απομακρυνθεί αρκετά από τον πρόγονό τους της κλασικής αθηναϊκής εποχής) και τοποθετείται – περισσότερο ή λιγότερο – στο κέντρο της δράσης. Η «Ποιητική» του Αριστοτέλη βοήθησε έκτοτε ώστε το έργο του Σοφοκλή να αποτελέσει ένα είδος «πρόκλησης» για τους δραματουργούς που, ειδικά μετά τον Κορνήλιο, ασχολούνται συστηματικά μ’ αυτό. Το Παλαιό Καθεστώς (Ancien Régime), η Γαλλική Επανάσταση αλλά και η γερμανική φιλοσοφία επηρέασαν με τη σειρά τους την πορεία του ήρωα στη Γαλλία μέχρι τις αρχές του 20^{ου} αιώνα και την εμφάνιση της θεωρίας του οιδιπόδειου συμπλέγματος που θα αποτελέσει ορόσημο για την ιστορία – δραματουργική και μη – του θηβαίου ήρωα στη Δύση ευρύτερα και ιδιαίτερα στη συγκεκριμένη χώρα.

α. Ο Μεσαίωνας

Κατά τη μεσαιωνική περίοδο το μοτίβο του Οιδίποδα επανεμφανίστηκε με πολλούς τρόπους, τόσο σε γραπτά κείμενα όσο και στην προφορική παράδοση. Ο Βοκκάκιος ασχολήθηκε με τη συγκεκριμένη θεματική σε κείμενά του¹. Η ιστορία του έλληνα φιλοσόφου Σεκούνδου (Secundus)² – που απαντάται ευρύτερα στην Ευρώπη –, ο μύθος του Ιούδα Ισκαριώτη³, του πάπα Γρηγορίου και του Αγ. Ανδρέα της Κρήτης⁴

¹ βλ. Lowell Edmunds, ό.π., σσ. 70-72

² βλ. Allen W. Johnson & Douglass Price-Williams, ό.π., σ. 115

³ βλ. ό.π., σσ. 118-121 αλλά και Lowell Edmunds, ό.π., σσ. 74-76 (εκτενέστερη αναφορά για το μύθο του Ιούδα και στο Lowell Edmunds, «Oedipus: the ancient myth and its later analogues», Johns

αλλά και κείμενα όπως «ο θρήνος του Οιδίποδα»⁵ και «Η μυθιστορία των Θηβών»⁶, καταδεικνύουν μια ιδιαίτερα έντονη ενασχόληση με το θέμα. Αρκετά από αυτά τα κείμενα – αν και μπορεί να έχουν τις ρίζες τους σε προγενέστερους θρύλους – έχουν γραφτεί γύρω στο 12^ο αιώνα και, αν και δεν αναφέρονται καν στον αρχαίο ήρωα (π.χ. οι ιστορίες των Σεκούνδου, Ιούδα, πάπα Γρηγορίου και Αγ. Ανδρέα), θεωρούνται όμως θρύλοι με έντονο οιδιπόδειο χαρακτήρα και αποτελούν χρήσιμα παραδείγματα για την εξέλιξη του «μύθου» σε εννοιολογικό επίπεδο, επιτρέποντας να δούμε πώς τελικά διαμορφώθηκε η αντίληψη του γαλλικού, πρωτίστως, κοινού ως προς την πλοκή και τη δράση των κυρίως προσώπων αλλά και ως προς την ηθική πλευρά της ιστορίας⁷.

Αν όμως η αναφορά στον Οιδίποδα δεν είναι άμεση πώς μπορούμε να ξέρουμε ότι η εκάστοτε ιστορία μάς αφορά; Σύμφωνα με τους Johnson και Price-Williams, παρόλο που κάποιες ιστορίες δεν περιέχουν *φαινομενικά* και τα τρία (ή ακόμη και κανένα) βασικά, για το μύθο του Οιδίποδα, στοιχεία της προφητείας⁸, της πατροκτονίας και της αιμομιξίας, μπορούν να ανήκουν στην «οικογένεια» των οιδιπόδειων ιστοριών. Για τον Spiro ακόμη κι αν μια ιστορία δεν περιλαμβάνει κανένα από τα βασικά χαρακτηριστικά ενός γνωστού μύθου μπορεί να έχει «λανθάνουσα οιδιπόδεια σημασία». Προϋπόθεση γι' αυτό είναι η διαπίστωση ότι η ιστορία παρουσιάζει αναλογίες⁹ με τον υπό συζήτηση μύθο, πρέπει δηλαδή να υπάρχει συμβολική ομοιότητα των στοιχείων της ιστορίας με τον αρχικό «μύθο». Η υποκατάσταση «επιμέρους» στοιχείων της ιστορίας που παρατηρείται εξαιτίας των

Hopkins U.P., Βαλτιμόρη & Λονδίνο, 1985) και Jacques de Voragine, «La légende dorée», μτφ. J.-B. M. Roze, εκδ. GF – Flammarion, Παρίσι, 1967, *Saint Mathias, Apotre*, σσ. 214-217

⁴ Lowell Edmunds, «Oedipus», ό.π., σσ. 76-77

⁵ «Planctus Oedipi», βλ. ό.π., σσ. 72-74

⁶ «Le roman de Thèbes – édition du manuscrit S», μτφ. F. Mora-Lebrun, εκδ. Le livre de poche – lettres gothiques, Παρίσι, 1995 [Ως μυθιστορία μεταφράζεται εδώ η λέξη «roman». Ολόκληρος ο όρος είναι «mise en roman» που σημαίνει, σε ελεύθερη μετάφραση, «μεταφορά στα ρωμανικά» και αναφέρεται σε ελεύθερες αποδόσεις λατινικών (επικών) κειμένων στην κοινή, λαϊκή γλώσσα της εποχής (βλ. Michel Zink, «Introduction à la littérature du Moyen Age», εκδ. Le livre de poche – références, Παρίσι, 1993, σ. 63)].

⁷ Δε θα πρέπει εδώ να ξεχνάμε πως σε κάθε εκδοχή αυτό που καθορίζει την ηθική διάσταση της ιστορίας είναι η εκάστοτε αφήγηση, ο τρόπος με τον οποίο δομείται η ιστορία και παρουσιάζονται οι καταστάσεις (κι αυτό είναι αποκαλυπτικό της στάσης της κάθε εποχής απέναντι στο μύθο, πάντα σύμφωνα με την τρέχουσα ηθική και αντιλήψεις). Το ίδιο συμβαίνει και στην περίπτωση όπου τονίζεται ο ρόλος της μοίρας ή η συνείδηση του ήρωα και η ευθύνη του απέναντι στα γεγονότα (βλ. Lowell Edmunds, «Oedipus – the ancient legend and its later analogues», The Johns Hopkins U.P., Βαλτιμόρη & Λονδίνο, 1985, σσ. 38-39).

⁸ Θα πρέπει εδώ να σημειώσουμε πως για τον Edmunds η «προφητεία» δεν αποτελεί βασικό (θεμελιώδες) στοιχείο του μύθου αλλά χρησιμοποιείται σε ορισμένες εκδοχές προκειμένου να δικαιολογήσει την έκθεση (βλ. ό.π., σ. 24), άποψη που έχουν υποστηρίξει και άλλοι μελετητές.

⁹ Ο Edmunds αναφέρεται στις μεταγενέστερες (της ελληνικής αρχαιότητας) εκδοχές του μύθου ως «ανάλογα» (analogues).

διαφορών που υπάρχουν ανάμεσα στα πολιτισμικά πλαίσια μέσα στα οποία δημιουργούνται τα διάφορα «ανάλογα», οι διαφορετικές εκδοχές, θεωρείται ένα είδος «ανώδυνης» διαφοροποίησης (allomotifs)¹⁰. Αυτό σημαίνει πως ένα στοιχείο «μπορεί να αντικατασταθεί από ένα άλλο χωρίς να αλλάξει το βασικό νόημα της ιστορίας». Σε πολλές περιπτώσεις όμως κάποιες υποκαταστάσεις ή, εκ πρώτης όψεως, ορισμένες παραλείψεις αφορούν στους πρωταγωνιστές και τις πράξεις τους, σε κεντρικά, δηλαδή, μέρη ή στοιχεία του μύθου. Έτσι, για παράδειγμα, η μητέρα μπορεί να εμφανιστεί ως μια βασίλισσα ή ο ρόλος της να διασπαστεί, εμφανίζοντας στη θέση του τους ρόλους μιας στοργικής γυναίκας και μιας άλλης, επικίνδυνης. Κάτι αντίστοιχο μπορεί να συμβεί στην περίπτωση του πατέρα. Το μόνο πρόσωπο που συνήθως παραμένει ως έχει (δεν αλλάζει ή δεν παραλείπεται) είναι το παιδί, ο γιος. Η πλοκή όμως πρέπει να περιστρέφεται γύρω από το δίπολο: «σεξουαλική αγάπη» - «βίαιη επιθετικότητα». Οι αποκλίσεις από αυτό το μοτίβο, οι εκδοχές που παρουσιάζουν μια εικόνα «αθωότητας», «βίαιης αντίθεσης στην αιμομιξία» ή «πίστης στο γονιό» (που δε διέπονται, δηλαδή από το παραπάνω δίπολο) θεωρείται – σε γενικές γραμμές – πως οφείλονται σε διαδικασίες ανάλογες της «απόθησης», θεωρούνται απόπειρες «προστασίας» του κοινού από την αγωνία που μπορεί να τού προκαλέσει το άκουσμα των ιστοριών στη βασική/αρχική τους μορφή¹¹.

Ο μύθος του Σεκούνδου είναι ο απλούστερος όλων. Μετά το θάνατο του πατέρα, ο γιος – που θέλει να βάλει σε δοκιμασία τη μητέρα του, έχοντας ακούσει ότι οι γυναίκες δεν είναι ενάρετες – την προσεγγίζει ερωτικά όντας μεταμφιεσμένος. Εκείνη ανταποκρίνεται πρόθυμα και ο φιλόσοφος, για να μην αμαρτήσει, τής φανερώνεται. Εκείνη πεθαίνει από την ταραχή της κι εκείνος δίνει όρκο αιώνιας σιωπής από τύψεις. Η απλή αυτή δομή επιτρέπει άμεσα συμπεράσματα. Ήδη η μητέρα – ως γυναίκα – χαρακτηρίζεται ως επιρρεπής στη λαγνεία· όσον όμως αφορά στη σχέση με τον γιο, η ίδια δε γνωρίζει στο ελάχιστο την ταυτότητα του άνδρα που

¹⁰ βλ. Allen W. Johnson & Douglass Price-Williams, ό.π., σσ. 40-41

¹¹ βλ. ό.π., σ. 43. Η άποψη αυτή δείχνει να συμβαδίζει μ' εκείνη του Otto Rank που επίσης κάνει λόγο για εκδοχές του μύθου που επηρεάζονται από το μηχανισμό της απόθησης όπως έχουμε ήδη δει. Οι διαφοροποιήσεις που παρατηρούνται στις «οιδιπόδειες ιστορίες» μπορεί, πάντως, να οφείλονται και σε άλλους παράγοντες. Ο Edmunds υποστηρίζει τόσο πως δύο ανεξάρτητες μεταξύ τους παραδόσεις του μύθου, μια λόγια-λογοτεχνική και μια προφορική, εξελίχθηκαν ταυτόχρονα στην αρχαία Ελλάδα και πως αυτό οδήγησε στην ύπαρξη πολλών διαφορετικών εκδοχών, όσο και ότι αυτές οι δύο παραδόσεις δεν είναι οι μοναδικές στη βάση των οποίων εξελίχθηκε μέσα στο χρόνο ο μύθος αλλά μόνον αντιπροσωπευτικές μιας αρχαίας παράδοσης μεταξύ πολλών άλλων. Έτσι, οι λαϊκές ιστορίες που παραθέτει στο βιβλίο του ο Edmunds εμφανίζονται ως *συγγενικές* της ελληνικής παράδοσης του μύθου (βλ. Lowell Edmunds, ό.π., σσ. 21 & 22). Αυτή η άποψη, βέβαια, δεν αποκλείει εκείνη των Johnson & Price-Williams δίνει όμως μιαν άλλη διάσταση στην κατανόηση της εξέλιξης του συγκεκριμένου μύθου.

τήν προσεγγίζει, κι όταν η ταυτότητά του αποκαλύπτεται η ταραχή της είναι τόσο μεγάλη που πεθαίνει. Ο γιος, αντιθέτως, γνωρίζει την ταυτότητα της γυναίκας αλλά αφ' ενός τήν πλησιάζει για να τή «δοκιμάσει» και αφ' ετέρου δεν ενδίδει στον «πειρασμό» (σε εισαγωγικά εδώ καθώς πουθενά δεν υπονοείται ότι πραγματικά δελεάστηκε ή πως του πέρασε, έστω, απ' το μυαλό να ενδώσει). Παρά ταύτα τιμωρεί τον εαυτό του για το κακό που προξένησε. Η όλη ανάλυση μπορεί να φαίνεται απλοϊκή, αλλά μάς δίνει μια χρήσιμη πληροφορία: ο Σεκούνδος – κατά τη διατύπωση της συγκεκριμένης εκδοχής – δε «στιγμάτισε τον εαυτό του αμαρτάνοντας». Η ιδέα της αμαρτίας βοηθά να φανεί πιο καθαρά εδώ μια μετατόπιση στο χειρισμό του «μοτίβου»¹², την εισαγωγή δηλαδή της χριστιανικής ηθικής στην αντιμετώπισή του.

Περί τα τέλη του 13ου αιώνα, ο Δάντης δίνει στα έργα του μια ιδιοφυή σύνθεση «της χριστιανικής πνευματικότητας και της αρχαίας παράδοσης»¹³. Κι αυτό το πάντρεμα της αρχαίας παράδοσης με το χριστιανισμό φαίνεται πολύ καθαρά στην περίπτωση του Οιδίποδα¹⁴. Ακόμη και σ' ένα έργο όπως ο «θρήνος του Οιδίποδα», όπως παρατηρεί ο Edmunds, παρόλο που ο συγγραφέας προσπαθεί να «υποβαθμίσει τις χριστιανικές αναφορές», παρουσιάζοντας τον ήρωα ως μεταμελημένο ειδωλολάτρη, το ίδιο το είδος (θρήνος) είναι καθαρά χριστιανικό¹⁵. Ήδη, από τα έξι παραδείγματά μας τα τρία αναφέρονται είτε σε πρόσωπα των γραφών (Ιούδας Ισκαριώτης) ή σε αγίους της εκκλησίας (πάπας Γρηγόριος και Αγ. Ανδρέας). Φαντάζει φυσικό ένα θέμα που αναφέρεται στην αιμομιξία και την πατροκτονία να εξάπτει το ενδιαφέρον και να κρίνεται αυστηρά με βάση τη θρησκευτική ηθική ειδικά σε μια περίοδο που σε μεγάλο βαθμό χρησιμοποίησε τις ιστορίες για διδακτικούς σκοπούς. Η ιστορία μάλιστα του Ιούδα ήταν, φαίνεται, αρκετά διαδεδομένη καθώς χρησιμοποιήθηκε εμβόλιμα και σε «μυστήρια» της εποχής¹⁶. Η αιμομιξία μπορεί να ταυτιστεί – ως ένα σημείο – με ένα από τα επτά θανάσιμα αμαρτήματα, εκείνο της λαγνείας¹⁷. Από την άλλη πλευρά, η πατροκτονία και η αιμομιξία μαζί αποτελούν κατάφωρη παραβίαση τριών από τις δέκα εντολές (είναι ταυτόχρονα φόνος, έλλειψη σεβασμού προς τους γονείς και επιθυμία για όσα ανήκουν στον πλησίον). Οι πράξεις αυτές θεωρούνται αμαρτίες και είναι εντυπωσιακό ότι σχεδόν πάντα (ακόμη και για

¹² εφ' όσον εδώ δεν μπορούμε να μιλήσουμε καθαρά για το μύθο του Οιδίποδα

¹³ Michel Zink, ό.π., σ. 145

¹⁴ και, μάλιστα, σε κείμενα που προηγούνται του 13^{ου} αιώνα.

¹⁵ Lowell Edmunds, «Oedipus», ό.π., σ. 73

¹⁶ βλ. Michel Zink, ό.π., σ. 154

¹⁷ βλ. ό.π.

την εκκλησία) συνδέονται μεταξύ τους: στα απόκρυφα ευαγγέλια συναντάμε περίπτωση όπου ο κατηγορούμενος για αιμομιξία τιμωρείται όπως οι πατροκτόνοι¹⁸.

Δεν είναι, λοιπόν, απορίας άξιο που τόσο στην ιστορία του Ιούδα όσο και σ' εκείνη του Αγ. Ανδρέα ο ήρωας χαρακτηρίζεται ως χαμένη ψυχή ήδη από την παιδική του ηλικία, με τη μόνη διαφορά ότι ο άγιος μετανοεί και ανταμείβεται γι' αυτό, ενώ ο προδότης και υπεύθυνος για το θάνατο του Χριστού αυτοκτονεί όταν συνειδητοποιεί όχι τόσο τις προηγούμενες πράξεις του όσο την ευθύνη του για τη Σταύρωση. Αμαρτία και μετάνοια είναι το δίπολο στο οποίο κινείται πλέον η ιστορία, της οποίας η λύση μπορεί πια να είναι αίσια ή αποτρόπαιη. Από αυτό το σημείο και έπειτα, οι εκδοχές ποικίλλουν και η περίπτωση του Ιούδα είναι η πιο χαρακτηριστική: άλλοτε σκοτώνει τον πατέρα του κατά λάθος και η πατροκτονία χάνει τη βαρύτητά της – πρόκειται για πράξη του Θεού, σύμφωνα με τον ίδιο τον πατέρα – η δε αιμομιξία επιβάλλεται από τον περίγυρο που θεωρεί τον (εν αγνοία του) γιο ιδανικό σύζυγο για τη χήρα μητέρα που συναινεί στο γάμο με αποτέλεσμα να αμαρτήσουν και οι δύο – πράξη του Σατανά, κατά τα λεγόμενα της μάνας¹⁹ – κι άλλοτε ο φόνος γίνεται πάνω σε καβγά (ο Ιούδας έχει μπει στο περιβόλι του πατέρα του για να κλέψει) αλλά η αιμομιξία πάλι επιβάλλεται έξωθεν ως ιδανική λύση για την «εξιλέωση» του ήρωα στα μάτια των συμπατριωτών του και παρά τη θέληση της μητέρας (ο πατέρας και στις δύο περιπτώσεις παρουσιάζεται ως μη φέρων ευθύνη παρά μόνο για την εγκατάλειψη του παιδιού που θεωρείται όμως δικαιολογημένη και γι' αυτό ακριβώς ο πατέρας δεν κατηγορείται). Σε δύο δε από τις εκδοχές – η μια είναι εκείνη που αναφέρεται από τον Jacques de Voragine στο κεφάλαιο για το βίο του απόστολου Ματθία, που πήρε τη θέση του Ιούδα στους δώδεκα αποστόλους – ο ήρωας παρουσιάζει άσχημη και ασεβή συμπεριφορά από μικρός, φτάνοντας στο σημείο να σκοτώσει και τον θετό αδελφό του²⁰ (το ίδιο μοτίβο συναντάμε ξανά στο απόκρυφο κείμενο για την παιδική ηλικία του Ιησού όπου ο Ιούδας εμφανίζεται ως δαιμονισμένο παιδί²¹). Η εκδοχή αυτή δε φαίνεται τυχαία: για ορισμένους χριστιανούς, ο Ιούδας ανήκει μαζί με τον Κάιν στους «προδότες» του Θεού²² – οι δύο

¹⁸ βλ. την ιστορία του Σωστράτου (4, 1-5), στο βίο του Ανδρέα: «Ecrits apocryphes chrétiens», επίμ. F. Bovon & P. Geoltrain, εκδ. Gallimard – nrf / bibliothèque de la Pléiade, Παρίσι, 1997, τ. I, σσ. 939 - 940

¹⁹ βλ. Allen W. Johnson & Douglass Price-Williams, ό.π., σσ. 118-121

²⁰ βλ. ό.π. και Jacques de Voragine, ό.π.

²¹ βλ. (33, 1 - 3), «Ecrits apocryphes chrétiens», ό.π., σσ. 225-226.

²² βλ. ό.π. σ. 563, υποσημ. στην παράγραφο 4, 11. Η κοπτική παράδοση εντάσσει σε αυτή τη «σειρά» και τον Ηρώδη - τον πατέρα / φονιά (βλ. το βιβλίο της ανάστασης του Βαρθολομαίου (7, 4), ό.π., σ. 321)

παραστρατημένοι γιοι (ο προδότης του πατέρα και ο φονιάς του αδελφού – δύο πράξεις συμβολικής κατάλυσης της οικογένειας). Όπως εύστοχα παρατηρεί ο Edmunds, ο Οιδίποδας εμφανίζεται, ως γιος, στον αντίποδα του Χριστού, του θεϊκού τέκνου²³ και υπ' αυτό το πρίσμα η επιλογή έχει πιο σαφές νόημα: για τη χριστιανική παράδοση ο προδότης του υιού του Θεού είναι το ανάλογο του Οιδίποδα: ο κατ' εξοχήν «κακός» του χριστιανισμού είναι πατροκτόνος και αιμομίκτης. Ποιος άλλος παρά ένας πατροκτόνος και αιμομίκτης θα μπορούσε να διαπράξει την έσχατη αμαρτία;

Οι προαναφερθείσες περιπτώσεις εντάσσονται καθαρά στη θρησκευτική παράδοση, η περίπτωση, όμως, της «Μυθιστορίας των Θηβών» είναι διαφορετική. Κυρίως γιατί εκκινεί από ένα συγκεκριμένο, γνωστό κείμενο, τη «Θηβαΐδα» του Στάτιου αλλά και γιατί στον πρόλογό της ο συγγραφέας της «Μυθιστορίας» αφιερώνει 576 στίχους (21–597) για να αφηγηθεί από την αρχή μέχρι το τέλος την ιστορία του Οιδίποδα που διαφοροποιείται αρκετά σε σχέση με το κείμενο του Σοφοκλή. Εδώ, η μισαλλοδοξία των γιων του ήρωα αποδίδεται στο γεγονός ότι προήλθαν από μια ανόσια ένωση και ήταν προϊόν αμαρτίας²⁴. Ο Λάιος βάζει να σκοτώσουν το παιδί του ενώ η Ιοκάστη αντιτίθεται σ' αυτή την απόφαση, το βρέφος ανακαλύπτει ο ίδιος ο Πόλυβος, ο Απόλλωνας υποδεικνύει στον Οιδίποδα ότι αν πάει προς τη Θήβα θα μάθει νέα του πατέρα του, ο ήρωας σκοτώνει τον Λάιο σε συμπλοκή κατά τη διάρκεια εορτασμών στη Φωκίδα, αργότερα σκοτώνει με το σπαθί του τη Σφίγγα και παντρεύεται την Ιοκάστη αφού της έχει αποκαλύψει ότι ο ίδιος σκότωσε τον σύζυγό της (!). Είκοσι χρόνια αργότερα η Ιοκάστη βλέπει την πληγή στα πόδια του Οιδίποδα και υποψιάζεται την αλήθεια, την ανακαλύπτει ρωτώντας τους υπηρέτες του Λαΐου και την ανακοινώνει στον ήρωα που βγάζει τα μάτια του και «κλείνεται» σε λαγούμι μετανιώντας για τις αμαρτίες του. Η ιστορία των δύο αδελφών ξεκινά με τις κατάρες του πατέρα τους εναντίον τους. Πέρα από τη συστηματική αναφορά στην αμαρτία αλλά και το Σατανά που όπλισε το χέρι του Οιδίποδα²⁵, ενδιαφέρουσα είναι η προσέγγιση των ηρώων. Ο Λάιος παρουσιάζεται ως ο αποκλειστικός υπεύθυνος για την απόπειρα κατά του βρέφους και κατηγορείται

²³ βλ. Lowell Edmunds, ό.π., σ. 74

²⁴ βλ. «Le roman de Thèbes – édition du manuscrit S», ό.π., στ. 27-28

²⁵ βλ. ό.π., στ. 249 – 250. Ο Edmunds παρατηρεί ότι γίνεται από πλευράς του δημιουργού προσπάθεια να «καταπνίξει» τις Χριστιανικές αναφορές (βλ. ό.π., σ. 69), οφείλουμε όμως να παραδεχτούμε ότι οι χριστιανικές «αναφορές» στο συγκεκριμένο έργο έχουν να κάνουν περισσότερο με το πρίσμα μέσω του οποίου κρίνεται ηθικά η ιστορία παρά με τη συγκεκριμένη αναφορά σε ονόματα αγίων.

τόσο από την Ιοκάστη όσο και ευθέως από τον ποιητή ως ασεβής προς τους θεούς²⁶ επειδή προσπαθεί να αποφύγει την προφητεία²⁷. Από την άλλη πλευρά, η Ιοκάστη παρουσιάζεται ως υπόδειγμα ανθρώπου αλλά και αθωότητας (εικόνα που θα παραμείνει μέχρι το τέλος του ποιήματος): πιστή, αθώα για το «φόννο» του παιδιού της, μεγαλόψυχη, συγχωρεί τον ήρωα για το φόννο του συζύγου της²⁸, παρασύρεται – ως γυναίκα – από τον Οιδίποδα²⁹, υπακούει στη θέληση του λαού της να τόν παντρευτεί³⁰ και ψάχνει με θάρρος να ανακαλύψει την αλήθεια. Η ίδια αποποιείται κάθε ευθύνη για το «φόννο» του γιου της, αν και ξέρει ότι θα κατηγορηθεί αδίκως, αλλά κι όταν μαθαίνει την αλήθεια για την ταυτότητα του ήρωα πιστεύει πως εκείνος δεν είχε δικαίωμα να τήν παντρευτεί³¹. Ο Οιδίποδας βρίσκεται ξαφνικά μετέωρος: Όχι μόνο δεν είναι πια ο «ήρωας» – αφού ο ρόλος του περιορίζεται στο φόννο του πατέρα και στην ένωση με τη μητέρα (με εξαίρεση ίσως τη λύση του αινίγματος της Σφίγγας) – αλλά πρέπει και να παραδεχτεί τα κρίματά του και να αυτοτιμωρηθεί αναλαμβάνοντας την ευθύνη γι' αυτά³². Επιπλέον προβάλλεται ως ο μοναδικός υπεύθυνος για την καταστροφή της Θήβας, αφού εξαιτίας του δικού του πεπρωμένου χάθηκαν είκοσι χιλιάδες ανθρώπινες ζωές³³.

Ο Οιδίποδας, κατά το Μεσαίωνα, ως ήρωας αλλά και ως σύμβολο, χάνει την αίγλη της αρχαιότητας. Προβάλλεται μόνο για τις μιαρές του πράξεις και οι αλλαγές στο πολιτισμικό περιβάλλον σε σύγκριση με την κλασική αρχαιότητα επηρεάζουν την εικόνα που τελικά αποκτά. Ίσως και για έναν ακόμη λόγο: η κατάρρα που κληροδότησε στα παιδιά του και η οποία τελικά «κατέστρεψε τη Θήβα» μοιάζει να βρίσκει το ανάλογό της στο Προπατορικό Αμάρτημα: όπως οι κατοπινές γενεές, για το Χριστιανισμό³⁴, βαρύνονται με τις πράξεις των πρώτων τους προγόνων, του Αδάμ

²⁶ παρά την παρουσίαση των πράξεων των ηρώων ως «αμαρτιών» αλλά και την αναφορά στον Σατανά, ο ποιητής διατηρεί τον πληθυντικό όταν αναφέρεται στο θείο – πιστός, προφανώς, στο πρωτότυπο δεν αναφέρεται ποτέ στον ένα Θεό –.

²⁷ βλ. ό.π., στ. 77-106

²⁸ βλ. ό.π., στ. 429-430

²⁹ βλ. ό.π., στ. 431-434. Η περιγραφή της πρώτης συνάντησης Οιδίποδα και Ιοκάστης είναι ένα υπόδειγμα εκλεπτυσμένης λαγνείας: τα «μυθιστορήματα» της εποχής έχουν – σε μεγάλο βαθμό – ως κεντρικό άξονα την αγάπη και τον έρωτα (βλ. Michel Zink, ό.π., σ. 63) και, στο συγκεκριμένο κείμενο, η συγκεκριμένη σχέση είναι μια καλή ευκαιρία για να αναπτυχθεί αυτό το μοτίβο. Όλα όμως μένουν στο επίπεδο του υπαινιγμού καθώς, προφανώς, το ζήτημα της αιμομιξίας θεωρείται εξαιρετικά επιβαρυντικό, για τη συγκεκριμένη σχέση, παράγοντας που τήν καθιστά μάλλον «χυδαία» σε σχέση με τα πρότυπα της εποχής.

³⁰ βλ. ό.π., στ. 468-469

³¹ βλ. ό.π., στ. 569-571

³² βλ. ό.π., στ. 572-579

³³ βλ. ό.π., στ. 504-509

³⁴ ίσως όχι σε όλες του τις μορφές αλλά στον Καθολικισμό και στον Προτεσταντισμό ναι.

και της Εύας, έτσι και οι απόγονοι του Οιδίποδα βαρύνονται με τη δική του κατάρα³⁵. Ο Οιδίποδας στο Μεσαίωνα είναι, ως επί το πλείστον, μια καταραμένη φιγούρα, ένα παράδειγμα προς αποφυγή, και το μόνο που μπορεί να τον σώσει είναι η μεταμέλεια, η μετάνοια. Προς το τέλος του Μεσαίωνα το δυτικό θέατρο θα συναντήσει την αττική τραγωδία μέσω του Σενέκα³⁶ αλλά η πρώτη γαλλική τραγωδία για την οικογένεια του Οιδίποδα θα γραφτεί μόλις το 1580.

β. Η Αναγέννηση

Κατά την Αναγέννηση το «θέμα» του Οιδίποδα παίρνει μια απρόσμενη τροπή με την εμφάνιση μιας ιστορίας οιδιπόδειας «υφής»³⁷, της οποίας το κύριο χαρακτηριστικό είναι η πολυπλοκότητα των σχέσεων που αναπτύσσονται σ' αυτήν. Η ιστορία³⁸ - που περιλαμβάνεται στο «Επταήμερον» της πριγκίπισσας Μαργαρίτας της Αγκουλέμης, βασίλισσας της Ναβάρρας - τοποθετείται στα τέλη του 15^{ου} αιώνα (η πρώτη έκδοση της συλλογής που την περιλαμβάνει υπολογίζεται γύρω στο 1558), στην περίοδο της βασιλείας του Λουδοβίκου XII, έχει δε – λόγω της τοποθέτησής της σε πολύ συγκεκριμένη περίοδο και περιοχή – το χαρακτήρα χρονικού. Η ιστορία ξεκινά με τον αφηγητή να τονίζει πως δεν επιθυμεί να μιλήσει άσχημα για γυναίκες και φέρει την επικεφαλίδα «αξιοπρόσεκτο παράδειγμα της ανθρώπινης αδυναμίας σε μια γυναίκα που, για να καλύψει το κακό, διαπράττει ένα ακόμη μεγαλύτερο»³⁹. Μια αρχόντισσα, της οποίας ο άνδρας έχει πεθάνει, πλαγιάζει με τον γιο της (εκείνος

³⁵ κάποιος θα μπορούσε εδώ να πάει ακόμη πιο μακριά και να αναφερθεί στην κατάρα του οίκου των Λαβδακιδών που ξεκινά με τον Λάιο και την αποπλάνηση του Χρυσίππου – αφετηρία (σύμφωνα με ορισμένες εκδοχές) όσων ακολούθησαν –.

³⁶ Mitsutaka Odagiri, «Le mythe d'Édipe dans le théâtre français du XVI^e siècle à nos jours», Presses Universitaires du Septentrion, χ.τ., 1998, σ. 12

³⁷ βλ. Allen W. Johnson & Douglass Price-Williams, «Oedipus Ubiquitus – The Family Complex in World Folk Literature», εκδ. Stanford U.P. Στάνφορντ (CA), 1996, σσ. 115-118

³⁸ Αν και οι Allen και Price-Williams δεν αναφέρουν την πηγή τους, η ιστορία σίγουρα ταυτίζεται με το διήγημα της Μαργαρίτας της Ναβάρρας. Περισσότερες λεπτομέρειες όσον αφορά στο κείμενο αλλά και το πλήρες έργο μπορούμε να βρούμε στη διαδικτυακό τόπο των Penn Libraries, 6 Μαΐου 2009, <<http://digital.library.upenn.edu/women/navarre/heptameron/heptameron.html#N30>> όπου αναδημοσιεύεται το πλήρες κείμενο από το βιβλίο «The Heptameron of Margaret Queen of Navarre by Marguerite de Navarre (d'Angoulême) Duchesse d'Alençon (1492–1549)», μτφ. W. K. Kelly, Published for the trade, Λονδίνο, χ.χ. (η συγκεκριμένη μετάφραση αναφέρεται στη γαλλική τρίτομη επανέκδοση του 1853, ενώ η πρώτη έκδοση του βιβλίου χρονολογείται στα 1558). Εναλλακτικά μπορεί κάποιος να βρει το κείμενο, μεταξύ άλλων, στην έκδοση: Marguerite de Navarre, «L'Héptaméron», επιμ. N. Cazauran, Gallimard – folio / classique, Παρίσι, 2000. (Οι βασικές μας αναφορές θα συνεχίσουν να παραπέμπουν στο κείμενο των Allen και Price-Williams εκτός αν παραπέμπουμε διαφορετικά).

³⁹ «The Heptameron», ό.π.

νομίζει ότι είναι η αγαπημένη του), τον οποίο κατόπιν απομακρύνει από τον πύργο για να μην επαναλάβει την αμαρτία. Στο μεταξύ γεννά από αυτή την ένωση μια κόρη, η οποία επίσης μεγαλώνει μακριά της, χωρίς να γνωρίζει την ταυτότητα της μητέρας της. Πολύ αργότερα η μητέρα επιτρέπει στον γιο να επιστρέψει στο πατρικό του με την προϋπόθεση όμως να έχει παντρευτεί από έρωτα κι ο γιος παρουσιάζει στη μητέρα του ως γυναίκα του την κόρη τους. Η μητέρα απευθύνεται, μέσα στην απόγνωσή της, στον επίσκοπο που τελικά της επιβάλλει να μην αποκαλύψει την αλήθεια στα παιδιά – που δεν ευθύνονται καθόλου για την κατάσταση – αλλά εκείνη να ζήσει την υπόλοιπη ζωή της μέσα στη μετάνοια⁴⁰.

Οι περίπλοκες σχέσεις που αναπτύσσονται στην ιστορία προκαλούν εντύπωση⁴¹: η αρχόντισσα είναι μητέρα, «ερωμένη» και πεθερά του γιου της, μητέρα της κόρης της αλλά και γιαγιά και πεθερά της επίσης. Ο νεαρός είναι γιος, εραστής και γαμπρός της μητέρας του αλλά και πατέρας, αδελφός και σύζυγος της νεαρής κοπέλας. Η τελευταία, με τη σειρά της, είναι κόρη, εγγονή και νύφη της αρχόντισσας όπως επίσης κόρη, αδελφή και σύζυγος του νεαρού άνδρα! Σημαντικό είναι εδώ ότι η συγκεκριμένη ιστορία καλύπτει όλες τις δυνατές σεξουαλικές σχέσεις μεταξύ των μελών της οικογένειας πράγμα που οδηγεί στη συγκέντρωση σε κάθε πρόσωπο τριών διαφορετικών, ενεργών ή μη, ρόλων σε σχέση με τα λοιπά πρόσωπα.

Παρά τη αυστηρή ηθική στάση που ο μεσαιωνικός κόσμος κράτησε απέναντι σε τέτοιες μορφές οικογενειακών συμπλεγμάτων, η συγγραφέας της ιστορίας φαίνεται εδώ να κρίνει πολύ αντικειμενικά την κατάσταση. Η μητέρα κατ' αρχάς εμφανίζεται ως ενάρετη και θεοσεβούμενη, τιμά τη μνήμη του νεκρού συζύγου της, τονίζεται

⁴⁰ Όπως καταδεικνύει ο W. K. Kelly, η ιστορία στηρίζεται σε συγκεκριμένη λαϊκή παράδοση ίχνη της οποίας βρίσκουμε σε διάφορα μέρη της Γαλλίας και αυτό που κυρίως προκαλεί εντύπωση είναι η υπόθεση ότι εμφανίζεται ως πραγματική και ότι έχει απαντηθεί σε πολλές περιοχές – και εκτός Γαλλίας (όπως σε Αγγλία και Ιταλία) –. Ενδεικτικά αναφέρουμε δύο επιγράμματα που λέγεται ότι υπήρχαν σε τάφους σε δύο διαφορετικές εκκλησίες της Γαλλίας:

«Ci-gît l'enfant, ci-gît le père,
Ci-gît la sœur, ci-gît le frère,
Ci-gît la femme et le mari,
Et ne sont que deux corps ici»

[Εδώ κείται το παιδί, εδώ κείται κι ο πατέρας, / Εδώ κείται η αδελφή, εδώ κείται ο αδελφός, / Εδώ κείται η γυναίκα μαζί και ο γαμπρός, / Και δύο μόνο σώματα «κρατά» ο τάφος αυτός]. Αλλά και:

«Ci-gît le fils, ci-gît la mère,
Ci-gît la fille avec le père,
Ci-gît la sœur, ci-gît le frère,
Ci-gît la femme et le mari,
Et ne sont que trois corps ici»

[Εδώ κείται ο γιος, εδώ κείται κι η μητέρα, / Εδώ κείται η κόρη μαζί με τον πατέρα, / εδώ κείται η αδελφή, εδώ κείται ο αδελφός, / Εδώ κείται η γυναίκα μαζί και με τον γαμπρό / Και τρία μόνο σώματα βρίσκονται εδώ], (ό.π.)

⁴¹ βλ. Allen W. Johnson & Douglass Price-Williams, ό.π., σ. 73

όμως η υπερβολική αγάπη για τον γιο της και η προσπάθειά της να τόν κρατήσει αγνό (η μητέρα επιθυμούσε ο γιος της να μην τεκνοποιήσει ποτέ). Είναι ίσως η μοναδική φορά που η ιστορία δε στρέφεται εναντίον των παιδιών. Η κεντρική ηρωίδα είναι η ίδια η μητέρα η οποία, δικαίως με βάση τα γεγονότα, παραδέχεται πως είναι η μόνη υπεύθυνη για όσα συνέβησαν. Σημαντικό όμως είναι πως το ίδιο φαίνεται να πιστεύουν και τα υπόλοιπα πρόσωπα της ιστορίας αλλά και ο ίδιος ο αφηγητής. Τα παιδιά εμφανίζονται ως τελείως αμέτοχα από ηθικής πλευράς στην ιστορία, εφόσον αγνοούσαν την πραγματικότητα. Για τη συμπεριφορά του αγοριού, για την ερωτική επιθυμία του – από την οποία φαινομενικά ξεκινούν τα γεγονότα – «ευθύνεται» η (ανθρώπινη) φύση. Η φύση αυτή επίσης σπρώχνει τη μητέρα να ενδώσει στη λαγνεία, η γνώση όμως της γυναίκας για την ταυτότητα του εραστή της τήν ενοχοποιεί.

Ακόμη και ο κλήρος θεωρεί τα παιδιά αθώα: οι πράξεις τους δεν κρίνονται ως αμαρτίες από τη στιγμή που δε γνώριζαν την πραγματική ταυτότητα των υπόλοιπων μελών της ιστορίας (αλλά και τη δική τους). Γι' αυτό το λόγο δικαιούνται – σύμφωνα με την εκκλησία (και μάλιστα όχι μόνον από έναν εκπρόσωπό της αλλά από ένα συμβούλιο θεολόγων) – να ζήσουν ευτυχισμένα μέσα στην άγνοιά τους, μέχρι τα βαθιά τους γεράματα. Αντιθέτως η μητέρα – που γνωρίζει και είναι υπεύθυνη για την κατάσταση – πρέπει να μετανοεί και να προσεύχεται για την υπόλοιπη ζωή της, μακριά από την οικογένειά της. Στον επίλογο της ιστορίας η μεταμέλειά της αναγνωρίζεται. Η μητέρα έχει περάσει από την απόγνωση στην ειλικρινή μετάνοια, στάδια που εν μέρει ελαφρύνουν την αμαρτία της στα μάτια των ανθρώπων (ο αφηγητής, που επισημαίνει καθ' όλη τη διάρκεια της ιστορίας την ευθύνη της, φροντίζει να θυμίζει κάθε φορά τον αβάσταχτο πόνο της) όχι όμως για την εκκλησία. Αυτό που παρ' όλ' αυτά έχει σημασία εδώ είναι ότι τώρα πια εκείνος που κινητοποιεί το μηχανισμό των γεγονότων δεν είναι το παιδί αλλά ο γονιός – του οποίου η ενοχή αναγνωρίζεται πλήρως – αλλά και ότι η άγνοια επιτρέπει στους ανθρώπους να ζήσουν ευτυχισμένοι.

Το κείμενο – ακόμη και μετά τη λήξη της αφήγησης της ιστορίας – συνεχίζει να στρέφεται γύρω από τον πυρήνα της ιστορίας που έγκειται, όπως φαίνεται, μάλλον στην «έπαρση» της μητέρας που πιστεύει πως μπορεί να νικήσει την ανθρώπινη φύση. Ο θεολογικός χαρακτήρας της συζήτησης που ακολουθεί το διήγημα βασίζεται στο δίπολο «πίστη στον άνθρωπο - πίστη στον Θεό» και καταδεικνύει το, ούτως ή άλλως αναμενόμενο, ηθικο/θρησκευτικό κίνητρο της πραγμάτευσης του θέματος. Αν και η συγκεκριμένη συλλογή δεν έχει αυστηρά θρησκευτικό χαρακτήρα δίνει

μαθήματα ή αφορμές για στοχασμό πάνω στην ηθική και τον άνθρωπο εντασσόμενη, έτσι, σε μια παράδοση στα πλαίσια της οποίας και άλλοι συγγραφείς θα προσπαθήσουν, με διαφορετικό τρόπο αλλά ίσως όχι από πολύ διαφορετική σκοπιά, να κάνουν το ίδιο.

γ. Ο 16^{ος} αιώνας

Αρκετά χρόνια μετά τα γεγονότα που περιγράφονται στην παραπάνω ιστορία και λίγα χρόνια (γύρω στα 22) μετά τη συγγραφή της εμφανίζεται, το 1580⁴², στη Γαλλία το πρώτο θεατρικό έργο που αφορά στον οίκο των Λαβδακιδών. Το έργο ονομάζεται «Antigone ou La Piété» (*Αντιγόνη ή Η ευσέβεια*)⁴³ και ακολουθείται από το χαρακτηρισμό «τραγωδία». Όπως υποδηλώνει κι ο τίτλος, το συγκεκριμένο κείμενο δεν αναπαράγει την ιστορία του «Οιδίποδος Τυράννου» αλλά αυτήν της Αντιγόνης⁴⁴. Η ηρωίδα παρουσιάζεται διαδοχικά με τον πατέρα της στον Κιθαιρώνα – στο τελευταίο στάδιο της περιπλάνησής τους μετά την αποκάλυψη της πραγματικής του ταυτότητας –, με τη μητέρα και τα αδέλφια της λίγο πριν το τέλος του πολέμου των *Επτά εναντίον της Θήβας* και τελικά στη διαμάχη της με τον Κρέοντα για την ταφή του Πολυνείκη και στο θάνατό της.

Αυτή η ιδιότυπη – τόσο λόγω του μεγέθους της όσο και λόγω της πληθώρας των θεμάτων που θίγει – μορφή τραγωδίας εγκαινιάζει μια μακρά σειρά τραγωδιών πάνω στην ιστορία του ήρωα και της οικογένειάς του. Κι αν το κεντρικό πρόσωπό της είναι η κόρη του «κακότυχου» βασιλιά των Θηβών, το πρόσωπο που συγκρατεί την «πλοκή» και δίνει συνοχή σε αυτό το συνονθύλευμα των «στιγμών» από την ιστορία του οίκου του Οιδίποδα, είναι ο ίδιος ο Οιδίποδας: έτσι, συμπληρώνοντας τον Emile Faguet που προτείνει ως πυρήνα του έργου και πραγματικό τίτλο του «Ο Οιδίποδας τιμωρείται μέσω των παιδιών του», ο J.-D. Beaudin επισημαίνει πως ουσιαστικά

⁴² πέντε χρόνια μετά, το 1585, θα λάβει χώρα στη Βιτσέντζα της Ιταλίας η πρώτη ευρωπαϊκή παράσταση του «Οιδίποδος Τυράννου» του Σοφοκλή (βλ. Pierre Vidal-Naquet, *Ο Οιδίπους στη Βιτσέντζα και στο Παρίσι – Δύο στιγμές μιας ιστορίας* στο Jean-Pierre Vernant & Pierre Vidal-Naquet, «Μύθος και Τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα», μτφ. Α. Τάττη, εκδ. Ι. Ζαχαρόπουλος – σύγχρονη αρχαιολογική βιβλιοθήκη, Αθήνα, 1991, τ. β', σσ. 255–269).

⁴³ Robert Garnier, «Antigone ou La Piété – tragédie», επιμ. J.-D. Beaudin, εκδ. Honoré Champion Editeur – textes de la Renaissance, Paris, 1997

⁴⁴ Θα πρέπει να σημειώσουμε εδώ ότι ο 16^{ος} αιώνας είναι μια εποχή κατά την οποία η γνώση της ελληνικής αρχαιότητας – αποκλειστικά μέσω των κειμένων – «ασκεί ουσιαστική επιρροή στα γράμματα και τη σκέψη», βλ. R.-C. Knight, «Racine et la Grèce», Editions Contemporaines – études de littérature étrangère et comparée, Παρίσι, 1950, σ. 15

πρόκειται για την αντίσταση της Αντιγόνης ενάντια στην κατάρα της οικογένειας του ήρωα⁴⁵. Σε μια τραγωδία, όμως, του 16^{ου} αιώνα μ.Χ. και όχι του 5^{ου} αιώνα π.Χ., αν το «κακό» αποδίδεται σε «κατάρα» μάλλον δεν μπορούμε να μιλάμε για ζητήματα ευθύνης. Για τον Οιδίποδα «η ζωή του από τη γέννησή του είναι ήδη ένοχη και αθώα, δηλαδή είναι ένοχος παρά την αθωότητά του»⁴⁶.

Ήδη από τη *σύνοψη* (argument)⁴⁷, όπου εκτίθενται και όσα γεγονότα προηγήθηκαν της πλοκής και οδήγησαν στην «κατάσταση» που περιγράφεται στο έργο, βλέπουμε το κλίμα που θα επικρατήσει στο έργο. Η μόνη υπόνοια μομφής απέναντι στους γονείς του ήρωα αφορά στην έκθεσή⁴⁸ του που έχει – και για τον Garnier – σκοπό το θάνατο του βρέφους. Η πράξη, όμως, δικαιολογείται αμέσως μέσω του χρησμού που πήρε ο Λάιος (ο χρησμός αυτός μπορεί να συνδεθεί με τον αντίστοιχο της «Μυθιστορίας των Θηβών» αφού και εδώ ο χρησμός ουσιαστικά «στέλνει» τον Οιδίποδα στην πόλη της Βοιωτίας⁴⁹). Από αυτό το σημείο και μετά, ο φόνος του βασιλιά αναφέρεται εξίσου ως πατροκτονία και βασιλοκτονία – πρόκειται για μια «συνθήκη» που θα επικρατήσει ιδιαίτερα στα χρόνια που θα ακολουθήσουν αφού ο όρος «πατροκτονία», έως το 18^ο αιώνα, θα υποδηλώνει πια τόσο το φόνο του πατέρα όσο και εκείνον του βασιλιά⁵⁰ –. Αναφορά πλέον γίνεται μόνο στην αιμομιξία, καθώς η Ιοκάστη αναφέρεται πάντα ως η μητέρα του. Κατά τον ίδιο τρόπο, η αντίδραση της βασίλισσας στην αποκάλυψη της αλήθειας παρασιωπάται πλήρως. Ο Οιδίποδας αυτό-τυφλώνεται και φεύγει για τον Κιθαιρώνα όπου πάει να κλάψει και να μετανοήσει για όσα έκανε – η λέξη που χρησιμοποιείται εδώ είναι «exécration» που δηλώνει συνήθως την «κατάρα» ή το «βίαιο μίσος για καθετί που αξίζει την κατακραυγή» ή την «απέχθεια»⁵¹ και, στη συγκεκριμένη περίπτωση παραπέμπει σε «πράξη που, με την προσβολή της σε ιερές αξίες, προκαλεί την ηθική και θρησκευτική αποδοκιμασία»⁵² –. Έτσι, και πάλι ο Λάιος μένει σχεδόν στο

⁴⁵ βλ. ό.π., σ. 39

⁴⁶ Robert Garapon στο Mitsutaka Odagiri, «Ecritures Palimpsestes ou Les Théâtralisations Françaises du Mythe d'Œdipe», εκδ. L'Harmattan, Παρίσι, 2001, σ. 26. Ο Garapon εδώ παραφράζει μια φράση από το ίδιο το έργο: «J'étois ja parricide, et ma vie naissante d'un sort contraire estoit coupable et innocente» («Ήμουν ήδη πατροκτόνος και η ζωή μου, από τη γέννησή μου, ήταν μαζί ένοχη και αθώα», Robert Garnier, ό.π., στ. 273–274).

⁴⁷ βλ. ό.π., σσ. 59–61

⁴⁸ για το ζήτημα της νομιμότητας ή όχι της έκθεσης στη Γαλλία του Παλαιού Καθεστώτος βλ. το κεφάλαιο για τον νεοκλασικισμό.

⁴⁹ βλ. ό.π., σ. 59

⁵⁰ Robert Garapon, ό.π., σ. 27

⁵¹ βλ. «Le nouveau petit Robert – Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française», επιμ. J. Rey-Debove & A. Rey, Dictionnaires Le Robert, Παρίσι, 2000

⁵² Robert Garnier, ό.π., Index verborum, σ. 259

απυρόβλητο – όπως άλλωστε και σχεδόν σε όλα τα κείμενα που ακολουθούν εκείνο του Σενέκα – καθώς ο ήρωας δείχνει αναποφάσιτος αλλά τελικά αποδίδει στη μητέρα του την έκθεσή του⁵³. Η αιμομιξία, επιφανειακά τουλάχιστον, δεν έχει πλέον τόσο να κάνει με την προσβολή του πρώην βασιλιά – που φαίνεται μόνο μέσω της φράσης: «le ciel [...] me fait [...] l'incestueux mary de ma mère, sa femme»⁵⁴ – όσο με την πράξη καθαυτή για την οποία χρησιμοποιείται από την Ιοκάστη ο όρος: «execrable hymen»⁵⁵. Στον Garnier, το κρεβάτι που «μολύνεται» δεν είναι πια το πατρικό αλλά το μητρικό: «J'ay d'inceste polu la couche de ma mère»⁵⁶. Και η ίδια η βασίλισσα θα επωμισθεί την ευθύνη για την αιμομιξία και για το ότι αυτή «έδωσε» κακούς απογόνους και θα συγκρίνει τον εαυτό της με την Αγαύη – μοτίβο εξαιρετικά προσφιές στους λατινικούς χρόνους⁵⁷ –. Ακόμη όμως και η Ιοκάστη θεωρεί ως κύριο υπεύθυνο για όσα συνέβησαν τον Οιδίποδα:

«[...] si le ciel l'eust voulu,
Mourir auparavant que mon corps fust polu
Du sale embarrasement de vous, ma Geniture,
De vous Edipe, auteur des mes malheurs que
j'endure.»⁵⁸

Η Ιοκάστη, λίγο πριν το τέλος της – αναφορά στη δική της αντίδραση μετά την αποκάλυψη της αλήθειας δε γίνεται – εκφράζει την επιθυμία να συναντήσει τον Λάιο και τόν «παρακαλεί» να τήν αποδεχτεί και να μην τής κρατήσει κακία⁵⁹.

Αφού και η βασίλισσα θεωρεί κυρίως υπεύθυνο τον Οιδίποδα, ο ήρωας στέκει πια μόνος απέναντι στους θεούς ως ένοχος. Και παρόλο που ο ίδιος ο ήρωας θεωρεί πως είναι αυτεξούσιος⁶⁰, τόσο ο Garapon όσο και ο Odagiri έχουν στα κείμενά τους εκφράσει την άποψη πως σ' αυτά τα λόγια του Οιδίποδα φαίνεται η επιρροή του καλβινισμού στον Garnier. Για την ακρίβεια, «η αρχαιοελληνική ιδέα του μοιραίου, ή μάλλον ο στωικισμός του Σενέκα [...] ταιριάζει [εδώ] με [...] τον καλβινισμό χωρίς

⁵³ ό.π., στ. 25

⁵⁴ «οι ουρανοί [...] μέ κάνουν [...] τον αιμομίκτη σύζυγο της μητέρας μου, της γυναίκας του». (ό.π., στ. 291-294)

⁵⁵ «ανόσια πράξη» (ό.π., στ. 1203)

⁵⁶ «με αιμομιξία μόλυνα το μητρικό κρεβάτι» (ό.π., στ. 298)

⁵⁷ βλ. τα κεφάλαια για τους Σενέκα και Στάτιο

⁵⁸ «[...] αν τό ήθελαν οι ουρανοί, να πεθάνω πριν το σώμα μου μολυνθεί από το μιανό σας εναγκαλισμό, παιδί μου, τον δικό σας Οιδίποδα, ποιητή των συμφορών που υπομένω.» (ό.π., στ. 1214-1217)

⁵⁹ ό.π., στ. 1237-1241

⁶⁰ «maître de moy» (ό.π., στ. 119)

[ο δραματουργός] να αρνείται φυσικά τη διαφορά ανάμεσα στα δύο»⁶¹. Πέρα όμως από τη θρησκεία, την ηθική της οικογένειας επηρεάζει εξίσου – αν όχι περισσότερο – η πολιτική. Για τον Οιδίποδα ο φόνος του βασιλιά πατέρα του είναι η πλέον μιαινή πράξη, η κατ' εξοχήν προσβολή του σεβασμού προς την οικογένεια, τους θεούς και τους θεσμούς. Κι αυτό φαίνεται ξεκάθαρα από το γεγονός πως ο ίδιος ο ήρωας με την αυτοκτονία του (την οποία επιθυμεί και την οποία τελικά αποτρέπει η Αντιγόνη) θέλει να εκδικηθεί το θάνατο του Λαΐου, που – όπως και στον Σενέκα (αλλά και στον Στάτιο) – εμφανίζεται ως τιμωρός: «et vois-tu pas que mon pere m'appelle et m'attire au trespas?»⁶². Η μοίρα του Οιδίποδα είναι η κατάρα του σκήπτρου του Αγήνορα⁶³, κι έτσι ο Garnier «εγκαινιάζει» τη δική του γενεαλογία (μετά το Σενέκα που συνδέει την Ιοκάστη με την Αγαθή): η εξουσία στη Θήβα κατακτάται μόνο μέσω της πατροκτονίας⁶⁴! Στο πολίτευμα της βασιλείας οικογένεια και πολιτική είναι στενά δεμένες και η διεκδίκηση της εξουσίας μεταφέρεται έτσι από το πολιτικό πλαίσιο στο οικογενειακό. Δε θα πρέπει να ξεχνάμε εδώ πως από τον 11^ο αιώνα και μετά – σε μια πρακτική που κορυφώνεται με την παγίωση του Παλαιού Καθεστώτος – θεμελιώνεται τόσο θεσμικά όσο και στο επίπεδο των συνειδήσεων η σημασία της βιολογικής συνέχειας, της γραμμής του αίματος⁶⁵. Η κίνηση του Οιδίποδα εμπεριέχει την «ειρωνεία» στο βαθμό που ο ήρωας σκότωσε και πήρε ένα θρόνο τον οποίο με όρους διαδοχής ήδη δικαιούνταν (χωρίς όμως να τό γνωρίζει). Στο ίδιο πλαίσιο και η αδελφοκτόνος διαμάχη Ετεοκλή και Πολυνείκη παίρνει άλλες διαστάσεις με βάση το διαχωρισμό που αρχίζει να παγιώνεται ανάμεσα σε «βασιλιά» και «τύραννο»: ο Πολυνείκης όφειλε να «αφήσει» το θρόνο στον Ετεοκλή αφού εκείνον προτιμούν οι Θηβαίοι για βασιλιά τους⁶⁶. Η κατάρα της δίψας, τελικά, για την εξουσία και η «πατροκτονία» – συμβολική ή πραγματική – που πρέπει να διαπραχθεί για να καταληφθεί η εξουσία αντικατοπτρίζουν πλήρως τον αγώνα μέσα στην οικογένεια, όπου οι «φόνοι σε αφθονία [...] χτυπούν όχι μόνον τους ενήλικους ήρωες αλλά και, ακόμη περισσότερο, τους απογόνους τους»⁶⁷. Έτσι, τη σκυτάλη από τον Οιδίποδα, μετά το χαμό των δικών του παιδιών, παίρνει ο Κρέων που καταλαμβάνει το θρόνο

⁶¹ Mitsutaka Odagiri, ό.π., σσ. 20 & 27

⁶² «και δε βλέπεις πως ο πατέρας μου με καλεί και με τραβά προς το θάνατο;» (Garnier Robert, ό.π., στ. 39 – 40)

⁶³ ο Αγήνωρ ήταν μυθικός βασιλιάς της Φοινίκης και πατέρας του Κάδμου, ιδρυτή των Θηβών

⁶⁴ βλ. ό.π., στ. 309 - 310

⁶⁵ βλ. Christian Biet, «Edipe en monarchie – tragédie et théorie juridique à l'âge classique», Klincksieck – bibliothèque d'histoire du théâtre, Παρίσι, 1994, σ. 341

⁶⁶ βλ. ό.π., σσ. 14 - 15

⁶⁷ Jean Emelina στο Robert Garnier, ό.π., σ. 29

διαπράττοντας κι εκείνος «έμμεσα» μια «πατροκτονία», όπως επισημαίνει ο Beaudin⁶⁸:

«Mere, vous n'avez peu, trop outragée au cœur,
Survivre à vostre enfant meurtry par ma rigueur:
Et moy meurtrier je vy, Clothon mes jours devide,
Qui suis espoux, et oncle, et pere parricide»⁶⁹

Ο Κρέων είναι ο συνεχιστής της παράδοσης του θρόνου της Θήβας και αποτελεί πια κατ' εξοχήν παράδειγμα «βασιλιά-θύματος τόσο του πεπρωμένου όσο και του ίδιου του σφάλματός του»⁷⁰. Την παράδοση αυτή θα συνεχίσει – με το δικό του τρόπο –, αρκετά χρόνια αργότερα, ο Ρακίνας.

δ. 17^{ος} αιώνας – Ο γαλλικός κλασικισμός

Αν μέχρι και το 16^ο αιώνα η ενασχόληση με το μύθο του Οιδίποδα στη γαλλική λογοτεχνία στράφηκε κυρίως γύρω από το μύθο των επιγόνων του, το 17^ο αιώνα έχουμε την εμφάνιση έργων που ασχολούνται πλέον με τον ίδιο τον ήρωα και την περιπέτεια της αποκάλυψης της ταυτότητάς του. Την αυλαία ανοίγει ο Jean Prévost, το 1605, και ο Gédéon Tallemant des Réaux (άγνωστο πότε ακριβώς – το έργο του τοποθετείται πάντως στις αρχές του αιώνα –) με τις «διασκευές» τους που φέρουν τον τίτλο «Edipe» (*Οιδίπους*)⁷¹, ενώ εμφανίζονται έργα όπως η «Antigone» (*Αντιγόνη*)

⁶⁸ ό.π.

⁶⁹ «Μητέρα, δεν μπορέσατε, βαριά χτυπημένη στην καρδιά, / να επιζήσετε του θανατωμένου από τη σκληρότητά μου γιου σας: / κι εγώ, δολοφόνος, ζω, η Κλωθώ ξετυλίγει τις μέρες μου, / και είμαι σύζυγος και θεός και πατέρας πατροκτόνος.» (ό.π., στ. 2722 – 2725). Εδώ η «πατροκτονία» αναφέρεται σε κάθε φόνο μέσα στην οικογένεια.

⁷⁰ ό.π., σ. 31

⁷¹ βλ. Jean Prévost, «Edipe», επιμ. S. Sandrone, Edizioni dell'Orso – drammaturgia gallica inedita e rara, Αλεξάνδρεια, 2001 (πρόκειται για διασκευή ουσιαστικά της ομώνυμης τραγωδίας του Σενέκα) και Gédéon Tallemant des Réaux, «Edipe», επιμ. N. Fiordaliso, Libreria dell'Università, Πεσκάρα, 1970 (αν και υποτίθεται πως πρόκειται για διασκευή της ομώνυμης τραγωδίας του Σοφοκλή, συναντάμε σ' αυτήν πολλά στοιχεία του έργου του Σενέκα).

του Rotrou⁷² (η πρώτη παράστασή της δόθηκε το 1637). Η μεγάλη όμως αλλαγή έρχεται το 1659 με τον «Edipe» (Οιδίπους) του Κορνηλίου⁷³ που ακολουθείται, το 1664, από ακόμη ένα έργο - σταθμό για την ιστορία του ήρωα στη Γαλλία, την «Thébaïde» (Θηβαΐδα) του Ρακίνα⁷⁴.

Πέρα όμως από τη θεατρική παραγωγή, την ίδια εποχή αναπτύσσεται στη Γαλλία μεγάλη συζήτηση τόσο για το ζήτημα της τραγωδίας γενικά όσο και για το συγκεκριμένο «μύθο». Κι αυτό πρωτίστως γιατί το συγκεκριμένο θέμα αποδεικνύεται ενδιαφέρον τόσο στο επίπεδο της δραματουργίας – ο «Οιδίπους τύραννος» θεωρείται, λόγω του Αριστοτέλη⁷⁵, το υπόδειγμα αττικής τραγωδίας – όσο και στο επίπεδο των ιδεών – ο Οιδίποδας ως βασιλιάς γίνεται ο πυρήνας του προβληματισμού γύρω από την εξουσία⁷⁶ –. Είναι σχεδόν αδύνατον ειδικά για το συγκεκριμένο αιώνα, να δούμε την εξέλιξη του θέματος αποκομμένη από τη συζήτηση γύρω από το δραματουργικό, το πολιτικό και το θρησκευτικό πεδίο.

Η επιλογή του Κορνηλίου έγινε ανάμεσα σε τρία έργα που τού προτάθηκαν από τον υπουργό των οικονομικών του Λουδοβίκου XIV, τον Fouquet, και παίχθηκε

⁷² βλ. Jean de Rotrou, «Antigone – tragedie», chez T. Quinet, Paris, MDCXXXIX. Τα τρία αυτά έργα (των Prévost, Tallémand des Réaux και Rotrou) δε θεωρούνται ιδιαίτερος σημαντικά για την εξέλιξη του θέματος – πρόκειται για δύο μεταγραφές / διασκευές των έργων του Σοφοκλή και του Σενέκα και για ένα έργο που βασίζεται περισσότερο στα αρχαιοελληνικά κείμενα της «Αντιγόνης» και των «Φοινισσών» –. Υπ' αυτό το πρίσμα δε θα ασχοληθούμε τόσο με αυτά όσο με τα δύο κυριότερα της εποχής, εκείνα των Κορνηλίου και Ρακίνα (στη δεύτερη περίπτωση έχουμε και πάλι να κάνουμε με κείμενο που εστιάζει στους επιγόνους του ήρωα, πρόκειται όμως τόσο για αντιπροσωπευτικό δείγμα της εποχής όσο και για έργο δραματουργού που επηρέασε τις μετέπειτα εξελίξεις).

⁷³ βλ. *Edipe* στο «Théâtre complet de Corneille», επιμ. M. Rat, Editions Garnier Frères – classiques, 1967, τ. III

⁷⁴ «Thébaïde ou Les Frères Ennemis». Βλ. *La Thébaïde* στο Racine, «Théâtre complet», επιμ. J.-P. Collinet, Gallimard – folio/classique, Παρίσι, 1982, τ. I

⁷⁵ Αυτό γίνεται σαφές πρώτ' απ' όλα από τις διάφορες πραγματείες (*dissertations*) – τρεις από τις γνωστότερες είναι εκείνες του Κορνηλίου για τη «δραματική ποίηση» (*περί της χρησιμότητας και των μερών του δραματικού ποιήματος, περί της τραγωδίας και των μέσων ανάπτυξης της σύμφωνα με το αληθοφανές ή το αναγκαίον και περί των τριών ενοτήτων, της δράσης, της ημέρας και του τόπου* - και τα εκτενέστερα θεωρητικά κείμενα (όπως η «Ποιητική» του Jules de La Mesnardière και το γνωστότερο και πληρέστερο – όπως σήμερα θεωρείται – όλων, «Η θεατρική πρακτική» του abbé d'Aubignac) που εκείνη την εποχή δημοσιεύονται κατά κόρον και αφορούν στη συζήτηση γύρω από την ανάπτυξη των θεμάτων, τη σύνθεση των θεατρικών έργων – κυρίως σε σχέση με τα όσα ο σταγειρίτης φιλόσοφος αναφέρει αλλά και τη σωστή θεατρική πρακτική εν γένει –. Το ίδιο ισχύει και για την περίπτωση των μεταφράσεων που προσπαθούν με τον τρόπο τους να φωτίσουν τους κανόνες της «Ποιητικής» και τις ερμηνείες τους του κειμένου του Αριστοτέλη – όπως συμβαίνει στην περίπτωση του André Dacier – (ειδικά για το θέμα των μεταφράσεων του «Οιδίποδος τυράννου» και της σχέσης τους με την «Ποιητική» βλ. Christian Biet, *ό.π.*, σ. 59).

⁷⁶ Με τη μοναρχία σε μεταβατική περίοδο «η “περίπτωση” του Οιδίποδα αναγκαστικά προάγει λοιπόν ερωτήματα σε σχέση με τον κόσμο και τις θεωρίες για τη διακυβέρνηση που θεμελιώνουν την άσκηση της εξουσίας [...] έτσι, η ιστορία του Οιδίποδα, επειδή θέτει υπό συζήτηση τη γενεαλογική εξουσία του Κράτους, εξελίσσεται σ' ένα γοητευτικότατο διακύβευμα» (Christian Biet, *La fable d'Edipe-Roi: de la démocratie grecque à la monarchie française* στο «Edipe», επιμ. Ch. Biet, εκδ. Autrement – figures mythiques, Παρίσι, 1999, σ. 27). Ας μην ξεχνάμε ότι στο θέατρο του 17^{ου} αιώνα ο «αόρατος» αλλά σταθερός κριτής είναι πάντα το ίδιο το Κράτος (βλ. Christian Biet, «Edipe en monarchie – tragédie et théorie juridique à l'âge classique», *ό.π.*, σ. 142).

τελικά μπροστά στο νεαρό τότε βασιλιά, στις 24 Ιανουαρίου 1659⁷⁷. Η επιλογή αυτή μπορεί να έγινε κυρίως επειδή ο «Οιδίπους τύραννος» θεωρούνταν απ' όλους τους σοφούς της εποχής «το αριστούργημα της αρχαιότητας»⁷⁸. Θεωρήθηκε όμως επίσης άστοχη από πολλούς: μετά την έκδοση του έργου, ο abbé d'Aubignac επέκρινε τον Κορνήλιο γιατί η επιλογή του – κατά τη γνώμη του κριτικού – στηρίχθηκε στη μάταιη βεβαιότητά του ότι θα ξεπεράσει τους Αρχαίους⁷⁹. Ο Ρακίνας από την άλλη πλευρά δε θα μπορούσε – τουλάχιστον όχι εμφανώς – να κατηγορηθεί για τέτοιες φιλοδοξίες: η «Θηβαΐδα» ήταν το πρώτο του έργο και παραστάθηκε στις 20 Ιουνίου 1664. Αυτή τη φορά οι προθέσεις του δραματουργού είναι πιο σαφείς: η *Θηβαΐδα* είναι «το πιο τραγικό θέμα της αρχαιότητας»⁸⁰. Και οι δύο δραματουργοί δημιουργούν έργα που αντλούν από το θηβαϊκό κύκλο, εκκινούν όμως από διαφορετική αφετηρία που έγκειται κυρίως στον τρόπο σύνθεσης και δόμησης του έργου: ο Κορνήλιος «χτίζει» την τραγωδία του «από το τέλος προς την αρχή» βασιζόμενος κυρίως σε αδιέξοδες ή «προβληματικές» καταστάσεις, ενώ ο Ρακίνας ακολουθεί μια σχετικά πιο γραμμική ανάπτυξη που δομείται πάνω στην αλληλουχία των γεγονότων. Η δουλειά του Κορνηλίου ως δημιουργού συνίσταται στο να:

«αντλήσει από την ιστορία όχι ένα σύνολο αλλά ένα μόνο θεμελιακό στοιχείο – τη λύση, που είναι ταυτόχρονα το θέμα του έργου – και ξεκινώντας απ' αυτό να ανασυστήσει από το τέλος προς την αρχή μια αλληλουχία αιτίων και αιτιατών που δίνει την ψευδαίσθηση πως οδηγεί την ιστορία στο τέλος της σύμφωνα με τους όρους της λογικής και των πιθανοτήτων [...] [Οι τραγωδίες του Κορνηλίου] διατηρώντας (ασχέτως του ιστορικού πλαισίου και κάποιων βασικών λεπτομερειών) μόνο τη λύση, ανακατασκευάζουν αντίστροφα, ξεκινώντας από αυτήν [από τη λύση] μια πλοκή που υπακούει στους δικούς της νόμους περί συνοχής και που, ξεκινώντας απ' αυτή τη βάση, μπορεί να είναι απολύτως φανταστική.»⁸¹

⁷⁷ Πράγμα που έκρινε αρκετά τη στάση του δραματουργού απέναντι στον ήρωά του. Ο Κορνήλιος όφειλε να είναι προσεκτικός ως προς τα αισθήματα που θα ανακινούσε στην ψυχή του βασιλιά – ειδικά με το «χειρισμό» του τέλους, της αποκάλυψης δηλαδή της αλήθειας και της στάσης του ήρωα απέναντι σ' αυτήν (βλ. Georges Forestier, «Essai de génétique théâtrale: Corneille à l'œuvre», Klincksieck – esthétique, Παρίσι, 1996, σ. 340). Δεδομένου δε ότι ο Κορνήλιος είχε αρκετά χρόνια να παρουσιάσει τραγωδία του μπορούμε να αντιληφθούμε την προσοχή με την οποία προσέγγισε το θέμα.

⁷⁸ βλ. *Edipe*, ό.π., σ. 6

⁷⁹ François-Hédelin abbé d'Aubignac, *Troisième dissertation concernant le poème dramatique, en forme de remarques: Sur la tragédie de M. Corneille, intitulée l'Edipe, Envoyée à Madame la Duchesse de R** στο Corneille et Voltaire, «Edipe», επίμ. D. Reynaud & L. Thirouin, Publications de l'Université de Saint-Etienne – textes et contre-textes, Saint-Etienne, 2004, σ. 112

⁸⁰ *La Thébaidé*, ό.π., σ. 54

⁸¹ βλ. Georges Forestier, ό.π., σ. 15

Ουσιώδης είναι εδώ η διαπίστωση ότι η γαλλική τραγωδία του 17^{ου} αιώνα δεν επεδίωκε να μεταδώσει στο κοινό το αίσθημα του τραγικού, αλλά το παθητικό στοιχείο⁸². Αυτό μπορεί να εξηγήσει – ως ένα σημείο – τον «προσανατολισμό» των τραγωδιών των Κορνηλίου και Ρακίνα και τον τρόπο που επέλεξαν για να επεξεργασθούν το θέμα.

Το συγκεκριμένο όμως θέμα⁸³ παρουσίαζε – κατά την εποχή εκείνη – πολλά προβλήματα ειδικά σε ότι αφορούσε στο επίπεδο της πλοκής. Ο abbé d'Aubignac στην κριτική του για τον «Οιδίποδα» του Κορνηλίου ήταν κατηγορηματικός: «Αλλά θα έπρεπε [ο Κορνήλιος] να θυμάται πως στον «Pertharite» του από ένα ωραίο θέμα είχε φτιάξει ένα κακό (*mauvais*) ποίημα και να σκεφτεί ότι θα ήταν δυσκολότερο για κείνον να φτιάξει ένα καλό ποίημα από ένα κακό (*méchant*) θέμα»⁸⁴, εν ολίγοις, η ιστορία του θηβαίου ήρωα ήταν για τον d'Aubignac ένα «κακό» θέμα για τραγωδία και δεν μπορούσε παρά να «δώσει» μια κακή τραγωδία. Το ζήτημα της ελεύθερης βούλησης που απουσιάζει, η τιμωρία του αθώου ήρωα, η πατροκτονία, η εγκατάλειψη της εξουσίας από τον Οιδίποδα στο τέλος αλλά και η αιμομιξία, εμφανίζονται τόσο ως προβλήματα όσο και, τελικά, ως προκλήσεις για τον δραματουργό (με δεδομένο ότι έπρεπε να βρει τον κατάλληλο τρόπο για να χειριστεί ζητήματα που, στα πλαίσια του Παλαιού Καθεστώτος, ήταν δύσκολο να θιγούν).

Η εισαγωγή του μύθου από την αρχαιότητα στο γαλλικό κλασικισμό έγινε περισσότερο μέσω μεταφράσεων και μεταγραφών και λιγότερο μέσα από την ανάγνωση του Σοφοκλή⁸⁵. Το συγκεκριμένο έργο όμως – όπως και εκείνα των

⁸² Georges Forestier, ό.π. Στα γαλλικά «pathétique» - η λέξη υποδηλώνει την έντονη συναισθηματική εμπλοκή του υποκειμένου / κοινού στο θέμα. Το «pathétique» απευθύνεται κυρίως στο θυμικό και σκοπό έχει να συγκλονίσει. Η γαλλική τραγωδία του 17^{ου} αιώνα βασίζεται στην «αναστολή» του «ήθους» (εγγενή στον ήρωα χαρακτηριστικά που οδηγούν σε συγκεκριμένη στάση και συμπεριφορές) από το «πάθος» (στιγμιαία παρόρμηση που δε βασίζεται στη λογική αλλά στο συναισθηματικό) (βλ. Georges Forestier, «Passions tragiques et règles classiques – essai sur la tragédie française», P.U.F. – perspectives littéraires, Παρίσι, 2003, σσ. 269-275)

⁸³ Όταν μιλάμε εδώ για θέμα αναφερόμαστε πάντα στην πρωτότυπη τραγωδία του Σοφοκλή.

⁸⁴ François-Hédelin abbé d'Aubignac, ό.π.

⁸⁵ Αν και αρκετοί γνώριζαν σε κάποιο βαθμό την αρχαία ελληνική δεν υπήρχε ιδιαίτερη οικειότητα με τη συγκεκριμένη γλώσσα – ο Ρακίνας πάντως μετέφραζε τα έργα που διάβαζε από τα αρχαία ελληνικά στα γαλλικά άρα είχε επαφή με τα αρχαία κείμενα [μολονότι πιστεύεται πως κύρια πηγή του για τη «Θηβαΐδα» υπήρξε τελικά η «Αντιγόνη» του Rotrou (βλ. Jean Rohou, «L'évolution du tragique racinien», Sedes, Παρίσι, 1991, σ. 30)] και ο Κορνήλιος μάλλον είχε κάποια γνώση – άγνωστο όμως από ποιες ακριβώς πηγές - του έργου του Σοφοκλή (βλ. R.-C. Knight, «Racine et la Grèce», Editions Contemporaines – études de littérature étrangère et comparée, Παρίσι, 1950, σσ. 38-39 & 122). Οι περισσότεροι συμβουλευόνταν, έτσι, κυρίως κάποιους λίγους σύγχρονους – με σχετικές γνώσεις – κριτικούς ή μεταφραστές (η πρώτη, παρ' όλ' αυτά, μετάφραση του κειμένου του Σοφοκλή θα εμφανιστεί μόλις το 1692). Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι ο Rotrou για την «Αντιγόνη» του συμβουλευτήκε μια *ιταλική εκδοχή* του έργου (βλ. ό.π., σ. 8). Και εδώ προβάλλει το «παράλογο» της υπόθεσης: αν το έργο του Ρακίνα στηρίζεται σ' εκείνο του Rotrou, που – με τη σειρά του – στηρίζεται

Αισχύλου και Ευριπίδη έστω και στο επίπεδο της βασικής πλοκής – παρέμεινε το βασικό σημείο αναφοράς για κάθε απόπειρα προσέγγισης του μύθου των Λαβδακιδών. Το έργο του Κορνηλίου – ένα από τα τρία ομόθεμα της εποχής αλλά και το σημαντικότερο – δανείζεται στοιχεία τόσο από τον αθηναίο όσο και από τον ρωμαίο δραματουργό χωρίς να παραλείπει την προσθήκη δικών του επινοήσεων, όπως το ενδιαφέρον «επεισόδιο» του Θησέα και της Δίρκης. Αυτή η επιλογή «ανοίγει» στον δραματουργό διάφορες δυνατότητες: την «ανανέωση» του θέματος, την ένταξη μιας ερωτικής ιστορίας στην πλοκή αλλά και την περαιτέρω ανάπτυξη της προβληματικής γύρω από την πολιτική⁸⁶.

Ο Βασιλιάς και ο Πατέρας

Η πολιτική διάσταση της ιστορίας αποτελεί τον κεντρικό άξονα ανάπτυξής της. Ο Οιδίπους ως βασιλιάς-πατέρας προβάλλεται επιπλέον και ως σφετεριστής του θρόνου εφόσον με την «εμφάνιση» της Δίρκης – δεύτερου παιδιού του Λαΐου και της Ιοκάστης – ο ήρωας φτάνει στην καίρια στιγμή ώστε να «πάρει» το σκήπτρο ως ανταμοιβή για τη νίκη επί της Σφίγγας, αποστερώντας το από τη νόμιμη δικαιούχο του. Δεν είναι απορίας άξιο που για τον ήρωα, στο συγκεκριμένο έργο, η βασική αναζήτηση είναι αυτή του φονιά του πρώην βασιλιά. Η αποκάλυψη της πραγματικής ταυτότητας του ήρωα γίνεται τυχαία και οι υποψίες του επιβεβαιώνονται εκ των υστέρων. Αυτή η αλληλουχία των γεγονότων δεν υπαγορεύεται μόνον από τη μεγαλύτερη βαρύτητα της βασιλοκτονίας σε σύγκριση με τα «οικογενειακά» εγκλήματα, αλλά και από έναν «πολιτικής» φύσεως λόγο: κατά το Παλαιό Καθεστώς η αναζήτηση της πατρότητας απαγορεύεται: πατέρας είναι εκείνος που «εξουσιάζει» την οικογένεια και όχι αυτός που γεννά⁸⁷. Η διαρκής ένταση μεταξύ του βασιλιά και

σε μια ιταλική εκδοχή της ιστορίας, μπορούμε να καταλάβουμε το μέγεθος της συνειδητής (εφ' όσον ο Ρακίνας είχε άμεση επαφή με τα σωζόμενα κείμενα των αττικών τραγωδιών) απομάκρυνσης από το πρωτότυπο κείμενο. Αλλά και τα κείμενα του Σενέκα και η γνώση γύρω από τον αρχαιοελληνικό πολιτισμό ήταν μάλλον επιφανειακή και, όπως επισημαίνει ο R.-C. Knight, από «δεύτερο χέρι» (ό.π., σ. 41)

⁸⁶ με αυτό το «επεισόδιο» ο Κορνήλιος επεκτείνει, βέβαια, και την προβληματική της αιμομιξίας – όπως θα δούμε – πράγμα που μάλλον, όμως, δεν τον απασχολούσε ιδιαίτερα.

⁸⁷ Christian Biet, ό.π., σ. 339. Καθώς η αναζήτηση της πατρότητας απαγορεύεται, «ανοίγονται» δύο δυνατότητες: «είτε το παιδί αναγνωρίζεται γιατί ο επίσημος γάμος τό ευλογεί ως νόμιμο ή το παιδί είναι ένα νόθο που μπορεί να αναγνωριστεί από τον γεννήτορά του, αλλά δεν έχει κανένα δικαίωμα παρά εκείνο στη διατροφή. Έτσι, αν ο Οιδίποδας δεν αναγνωριστεί από τον γεννήτορά του δεν έχει κανένα δικαίωμα να τον αναζητήσει, καθώς είναι νόθος» (βλ. ό.π., σσ. 353-354).

της Δίρκης – μέχρι τη στιγμή που ο Οιδίποδας αποδεικνύεται πως είναι ο αδελφός της και νόμιμος κάτοχος του στέμματος – δίνει αφορμές για λόγους περί διαδοχής και εξουσίας. Η ίδια η Δίρκη αποκαλεί τον Οιδίποδα «τύραννο»⁸⁸: η έννοια όμως της τυραννίας έχει ήδη αλλάξει σημαντικά και έχει φορτιστεί ακόμη πιο αρνητικά σε σύγκριση με την αρχαιότητα⁸⁹. «Ένας τύραννος είναι άνθρωπος και όχι ιερό λειτούργημα» και γι' αυτό ποτέ δε νομιμοποιείται στη σκέψη του 17^{ου} αιώνα ως «Κυρίαρχος» (*Souverain*). Ο τύραννος, ειδικά στο θέατρο, πρέπει να φαίνεται τέτοιος τόσο στον τρόπο της ανόδου του στην εξουσία όσο και σ' εκείνον της άσκησής της: ο

⁸⁸ βλ. *Ædipe*, ό.π., στ. 500-501

⁸⁹ Η λέξη τύραννος αποκτά τη σημερινή σημασία της, μάλλον, κατά τους «νεότερους χρόνους». Ο Βολταίρος, στο λεξικό του, επισημαίνει πως η λέξη «τύραννος» σήμαινε παλιότερα εκείνον που συγκέντρωνε στα χέρια του την «κεντρική εξουσία» και πως «σήμερα» (κατά το 18^ο αιώνα) ο τίτλος αυτός αποδίδεται στον υφαρπαγέα της εξουσίας ή σε βασιλείς που ενεργούν με βίαιο και άδικο τρόπο (βλ. Voltaire, «Dictionnaire philosophique – Œuvres complètes de Voltaire», εκδ. J. Esneaux, Παρίσι, MDCCCXXII, τ. VII, σ. 286). Η έννοια, πάντως, του «τυράννου» στην ελληνική αρχαιότητα εμφανίζεται, μέσα από τις διάφορες μελέτες, ως αρκετά περίπλοκη. Η Cl. Mossé έχει τονίσει τον εφήμερο χαρακτήρα της τυραννίας ως φαινομένου καθαρά μεταβατικού που στην πολιτική σκέψη του 4^{ου} πια αιώνα θα αντιπαραβαλλόταν με την έννοια της «ιδανικής» βασιλείας. Στη σκέψη του Αριστοτέλη («Ρητορική», I 8, 1365 b 37) η βασιλεία εμφανίζεται ως μοναρχία υποταγμένη «σε κάποια τάξη» ενώ η τυραννία ως «αόριστη, χωρίς όρια» «καθώς η εξουσία του βασιλιά πηγάζει από την ελεύθερη συγκατάθεση των υπηκόων, η εξουσία του τυράννου, είτε είναι κληρονομική είτε προσωπική, στηρίζεται, αντίθετα, στη δύναμη και τη βία». Έτσι, ενώ στους αρχαίους χρόνους φαίνεται να λειτούργησε θετικά επιτρέποντας τη δημιουργία πολιτικής κοινότητας, κατά τους κλασικούς οδήγησε στη διάλυση ακριβώς αυτών των πολιτικών κοινοτήτων αποκτώντας αρνητική χροιά (Κλωντ Μοσσέ, «Οι τύραννοι στην αρχαία Ελλάδα», μτφ. Α. Καλογεροπούλου, εκδ. το άστυ, Αθήνα, 1989, σσ. 11, 150-151 & 216 – η υπογράμμιση δική μου). Η αναφορά στο μεταβατικό χαρακτήρα της τυραννίας μπορεί να φωτίσει εκ νέου την επιλογή του Σοφοκλή – η οποία τόσο εξέπληξε τον Α. Andrewes (βλ. παρακάτω) –. Ο Οιδίποδας όντως φτάνει στη Θήβα σε μια περίοδο που η πόλη ήταν «ακέφαλη», λόγω του θανάτου του Λαΐου, και η βασιλεία του καθώς και εκείνη των απογόνων του δε χαρακτηρίζεται από διάρκεια. Για τον Α. Andrewes, εφόσον – μετά την εκδίωξη των γιων του Πεισίστρατου το 510 π.Χ. – θεσπίστηκαν νόμοι για την αποφυγή της επιβολής μιας νέας τυραννίας, αποτελεί δυσάρεστη έκπληξη να βλέπουμε τους Αισχύλο και Σοφοκλή «να χρησιμοποιούν τον 5^ο αι. τη λ[έξη] *τύραννος* εναλλάξ με τη λ[έξη] *βασιλεύς*, δίχως προφανώς να εννοούν πως η λ[έξη] *τύραννος* είναι ένας «υποτιμητικός» τίτλος για ένα βασιλιά στην τραγωδία, ή πως είναι τίποτα παραπάνω από ένα απλό συνώνυμο της λ[έξης] *βασιλεύς*» και θεωρεί πως γι' αυτήν την πρακτική ευθύνεται η ίδια η ποιητική γλώσσα. Παρ' όλ' αυτά ο Andrewes μάς «υπενθυμίζει» πως «η λ[έξη] *τύραννος* δεν υπήρξε ποτέ επίσημος τίτλος κανενός» αλλά είναι συνυφασμένη με την έννοια της απόλυτης μοναρχίας (που προέρχεται συνήθως – αλλά όχι κατ' ανάγκη – από σφετερισμό) και της ισχυρής εκτελεστικής δύναμης. Σημαντικό είναι πάντα να θυμίζουμε ότι πριν τον 4^ο π.Χ. αιώνα οι όροι «βασιλιάς» και «τύραννος» μπορεί να μην είχαν ουσιαστικά διαφοροποιηθεί, κατά περιπτώσεις όμως χρησιμοποιούνταν για να εκφράσουν την αρχαϊκή κληρονομική μοναρχία και τη «σύγχρονη» απόλυτη μοναρχία αντιστοίχως (Α. Andrewes, «Η τυραννία στην αρχαία Ελλάδα», μτφ. Μ. Κάσου, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1992, σσ. 31, 33, 10 & 41). Η άποψη ότι για την αρχαϊκή εποχή η τυραννία σήμανε τη διακοπή της «γραμμής του αίματος», της κληρονομικής, δηλαδή, μοναρχίας παρουσιάζει εδώ ιδιαίτερο ενδιαφέρον καθώς μπορεί να οδηγήσει σε διαφορετική ερμηνεία της ιστορίας των Λαβδακιδών κατά την οποία ο τίτλος του έργου του Σοφοκλή θα μπορούσε να σημαίνει τη διακοπή της γενεαλογικής κυριαρχίας του οίκου των Θηβών – ερμηνεία που, ούτως ή άλλως επικράτησε το 17^ο αιώνα στη Γαλλία χωρίς, όμως, να στηρίζεται σε βαθιά γνώση της πολιτικής ιστορίας της αρχαίας Ελλάδας –. Ειδικότερα για την έννοια του τυράννου στον «Οιδίποδα τύραννο» βλ. R.P. Winnington-Ingram, ό.π., σσ. 266 κ.εξ.

τύραννος «κάνει κατάχρηση όλων των ιδιοτήτων του βασιλιά και τίς ανατρέπει»⁹⁰. Η ιδιαιτερότητα του Οιδίποδα ως ήρωα βρίσκεται ακριβώς σ' αυτό το σημείο: ο ήρωας εμφανίζεται αρχικά ως σφετεριστής της εξουσίας και τύραννος, για να αποδειχθεί στο τέλος νόμιμος κληρονόμος του θρόνου και βασιλιάς. Επιπλέον, αν και «τύραννος» στη Θήβα, εξακολουθεί να είναι νόμιμος κληρονόμος του στέμματος της Κορίνθου: τη στιγμή που αυτή η τελευταία πρόταση θα αποδειχθεί ψευδής θα αποδειχθεί επίσης ότι ο ίδιος αποτελεί το νόμιμο κληρονόμο του στέμματος των Θηβών. Σε κάθε όμως περίπτωση ο ήρωας βρίσκεται σε αδιέξοδο⁹¹. Ο Κορνήλιος προσπαθεί να απεμπλέξει την κατάσταση νομιμοποιώντας τον Οιδίποδα, τη στιγμή ακριβώς της καταστροφής του, ως βασιλιά: η Δίρκη – που αρχικά κατηγορεί τον Οιδίποδα, διαχωρίζοντάς τον από την οικογένειά της και το βασιλικό οίκο των Λαβδακιδών⁹² και τόν θεωρεί παρείσακτο – όταν καταλαβαίνει ότι πρόκειται για τον εξ αίματος αδελφό της, και ισότιμό της, αλλάζει τελείως τη στάση της απέναντί του, δείχνοντάς του σεβασμό ως βασιλιά. Ο σεβασμός στον απόλυτο μονάρχη – έστω και στο τέλος του έργου – είναι απαραίτητος, προκειμένου όμως ο σεβασμός αυτός να αποδοθεί στο πρόσωπο του Οιδίποδα είναι απαραίτητη η αποκατάσταση του ως πραγματικού βασιλιά, νόμιμου δηλαδή διαδόχου του Λαΐου. Το ρόλο του καλού ηγεμόνα – όσο ο Οιδίποδας εμφανίζεται να ισορροπεί (;) ανάμεσα στη νομιμότητα και την παρανομία – αναλαμβάνει ο Θησέας, επιτελώντας μια δεύτερη, βασικότερη ίσως, λειτουργία πέρα από εκείνη του εραστή της Δίρκης.

Κατά την κλασική εποχή στη Γαλλία ο μονάρχης αποτελεί μέρος ενός τριπτύχου, αναγκαίου για την επιβίωση του Παλαιού Καθεστώτος: Θεός–Βασιλιάς–Πατέρας. Κι εδώ βρίσκουμε και τα τρία μέρη του τριπτύχου: το θείο εκφράζεται μέσω της Μοίρας του βασιλιά και είναι – για τους Γάλλους του 17^{ου} αιώνα – το «σημείο» απ' όπου εκπορεύεται η εξουσία, η βασιλική ιδιότητα είναι αυτή που κινητοποιεί την ιστορία και οδηγεί στην εκπλήρωση του πεπρωμένου και ο πατέρας είναι η ιδιότητα βάσει της οποίας προσδιορίζεται ο Οιδίποδας: είναι πατέρας όχι μόνο των παιδιών μα και των υπηκόων του, ταυτοχρόνως όμως όλα – συμπεριλαμβανομένης της μοίρας του ήρωα – αναφέρονται στον Λάιο, τον κατ'

⁹⁰ βλ. Christian Biet, «Edipe en monarchie – tragédie et théorie juridique à l'âge classique», ό.π., σσ. 248-249

⁹¹ Michel Pringent, «Le héros et l'état dans la tragédie de Pierre Corneille», Quadrige/P.U.F., Παρίσι, 1988, σ. 384

⁹² βλ. *Edipe*, ό.π., στ. 26

εξοχήν Πατέρα που ορίζει τα πάντα, *έστω και απών ή ακριβώς λόγω* της απουσίας του.

Το ίδιο μοτίβο ακολουθείται όχι μόνο στον «Οιδίποδα» αλλά και στη «Θηβαΐδα». Ο Ρακίνας καθιστά κεντρική φιγούρα τον απόντα Πατέρα/Οιδίποδα. Εκείνος κινεί τα νήματα, εκείνος οδηγεί στην καταστροφή τη γενιά των Λαβδακιδών, εκείνος και οι αποφάσεις του αποτελούν την κατάρα του οίκου και των επιγόνων του, γιατί ο Πατέρας είναι το Αίμα και το Αίμα είναι ο Οιδίποδας, ο σωματικά απών πατέρας, το παρελθόν. Για τον Roland Barthes, ο χρόνος στον Ρακίνα ισοδυναμεί με «αυτό που ήταν», το παρόν ορίζεται πλήρως από το παρελθόν καθιστώντας τον Οιδίποδα πανταχού παρόντα στα συμβάντα που περιγράφονται στην τραγωδία⁹³. Η έννοια του Πατέρα αποκτά εδώ ιδιαίτερη σημασία: γιατί εκείνος αποφασίζει να κυβερνούν τα αδέλφια εκ περιτροπής στη Θήβα, αφήνοντας δύο σώματα να καταλάβουν τον ίδιο χώρο – αυτόν του θρόνου, αν και όχι ταυτοχρόνως – οδηγώντας τα στη σύγκρουση και τελικά στην καταστροφή⁹⁴:

«Étéocle : Jamais dessus le trône on ne vit plus d'un maître.

Il n'en peut tenir deux, quelque grand qu'il puisse

[...]

Antigone : Le trône pour vous deux avait trop peu de place;

Il fallait entre vous mettre un plus grand espace»⁹⁵.

Ο φόνος του πατέρα φαίνεται εδώ «αδύνατος» κι αυτός είναι ίσως ένας λόγος που, ενώ στη «Θηβαΐδα» γίνεται λόγος για την αιμομιξία, η πατροκτονία που διέπραξε ο Οιδίποδας δεν αναφέρεται⁹⁶ παρά μόνον υπαινικτικά στη φράση της Αντιγόνης «[...] les crimes d'Œdipe et le sang de Laïus»⁹⁷. Ο Πατέρας διατρέχει όλο το έργο και η επιβίωση ερήμην του είναι αδύνατη⁹⁸. Σ' αυτό το πλαίσιο ο Κρέοντας, που αποτελεί τη μοναδική φυσική παρουσία του πατέρα και το ρόλο με τον πιο εμφανή πολιτικό χαρακτήρα απ' όλους, αντιπροσωπεύει – στον αντίποδα (;) του Οιδίποδα – την

⁹³ βλ. Roland Barthes, «Sur Racine», Seuil – points/essais, Παρίσι, 1979, σ. 48

⁹⁴ βλ. ό.π., σσ. 69-70

⁹⁵ «Ετεοκλής: Ποτέ πάνω στο θρόνο δεν είδαμε πάνω από έναν άρχοντα / Όσο μεγάλος κι αν είναι [ο θρόνος] δεν αντέχει δύο [...] Αντιγόνη: Ο θρόνος είχε πολύ λίγο χώρο για σάς τους δύο / έπρεπε να βάλετε ανάμεσά σας πιο μεγάλο διάστημα» (*La Thébaïde*, ό.π., στ. 1171-1172 & 1253-1254).

⁹⁶ βλ. Jean Rohou, ό.π., σ. 42 / σημ. 32

⁹⁷ «τα εγκλήματα του Οιδίποδα και το αίμα του Λαΐου» (*La Thébaïde*, ό.π., στ. 430)

⁹⁸ Η διαμάχη των δύο αδελφών ακολουθεί την τυπική πορεία κάθε σύγκρουσης στο σύμπαν του Ρακίνα: η δράση δεν αποφέρει καμία λύση, στο μέτρο που καμία λύση δεν μπορεί να είναι δίκαιη. Έτσι, η σύγκρουση Ετεοκλή-Πολυνείκη αποδεικνύεται μια «σταδιακή αλλά συστηματική εκκένωση κάθε αξίας που θα μπορούσε να αναδομήσει» τον «κόσμο» των Λαβδακιδών και με αυτό το σκεπτικό δεν μπορεί παρά να καταλήξει σε σφαγή (βλ. Ingrid Heyndels, «Le conflit racinien – esquisse d'un système tragique», Editions de l'Université de Bruxelles, Βρυξέλλες, 1985, σ. 148).

αρνητική πατρική φιγούρα⁹⁹, λειτουργώντας ως ένα είδος αποδιοπομπαίου τράγου: αφού ο κατ' εξοχήν Πατέρας δεν μπορεί να κατηγορηθεί ουσιαστικά για όσα έγιναν ο πρίγκιπας καλείται να ενσαρκώσει τον πατέρα - φταίχτη, τον τύραννο.

Η πλήρης ταύτιση πατέρα - βασιλιά οδηγεί, στο έργο του Κορνηλίου, τον Θησέα στην κατηγορηματική άρνηση της πατροκτονίας, του φόνου δηλαδή του βασιλιά Λαΐου. Καθώς η ταύτιση αυτή, ειδικά στην περίπτωση του Κορνηλίου, κινδυνεύει να «παραμορφώσει» την ιστορία, οφείλουμε να εισαγάγουμε μια δεύτερη διάκριση: αυτή μεταξύ Φύσης και Ιστορίας ή, όπως λέει η Δίρκη: «Le trône a d'autres droits que ceux de la nature»¹⁰⁰. Έτσι, ξεκινώντας από το φόνο του Λαΐου, βρισκόμαστε μπροστά σε μια πατροκτονία – όπου ο Οιδίποδας ορίζεται ως φονιάς στα πλαίσια της «φυσικής τάξης» – και σε μια βασιλοκτονία – όπου ο ίδιος ήρωας είναι φονιάς στα πλαίσια της «ιστορικής τάξης»¹⁰¹. Ο Οιδίποδας είναι περισσότερο ένοχος για τη βασιλοκτονία – δεν αναγνώρισε και σκότωσε ένα βασιλιά¹⁰² – παρά για την πατροκτονία – οι θεοί είχαν ήδη διαγράψει το πεπρωμένο του. Στο θέμα όμως της ενοχής θα επανέλθουμε αργότερα. Προς το παρόν οφείλουμε να αναγνωρίσουμε ότι αυτή η διάκριση είναι εξαιρετικά επισφαλής από τη στιγμή που για τους Γάλλους δραματουργούς του 17^{ου} αιώνα η Φύση και η Ιστορία φαίνεται πως δημιουργούν ένα ιδιότυπο όλον: η φύση στο Παλαιό Καθεστώς καθορίζει την ιστορία. Έτσι, για τον Πολυνείκη του Ρακίνα, δεν είναι το μίσος και η αγάπη που «ανεβάζουν» και «ρίχνουν» τους βασιλείς. Αυτό τό κάνει το «αίμα», η καταγωγή¹⁰³. και Οιδίποδας, για τον Κορνήλιο, διαπράττει ένα έγκλημα μέσα στα όρια της πρώτης (δηλαδή της Φύσης) ενώ, τελικά, πληρώνει το τίμημα στα πλαίσια της δεύτερης (της Ιστορίας). Με τον ίδιο τρόπο, στον Ρακίνα, ο Πολυνείκης αντικρούει το επιχείρημα της Ιοκάστης – που προσπαθεί να «ξορκίσει» τη σημασία του «αίματος», πηγή των κακών της δυναστείας στην οποία ανήκει – δηλώνοντας πως σημασία δεν έχει η άνοδος στο θρόνο με γάμο – η «εξ αγχιστείας διαδοχή» δε μετράει –: σημασία για το γνήσιο απόγονο του Οιδίποδα δεν έχει η «σύμβαση», αλλά η «φύση»¹⁰⁴.

⁹⁹ βλ. Jean Rohou, ό.π., σ. 44

¹⁰⁰ «ο θρόνος έχει άλλα δικαιώματα από 'κείνα της φύσης» (*Edipe*, ό.π., στ. 926)

¹⁰¹ βλ. Michel Pringent, ό.π., σ. 366

¹⁰² αν και αυτό είναι εγγενές στοιχείο του μύθου στο γαλλικό κλασικισμό παίρνει μεγαλύτερες διαστάσεις σε σχέση με τις προηγούμενες εποχές.

¹⁰³ βλ. *La Thébaiide*, ό.π., στ. 477-478

¹⁰⁴ βλ. ό.π., στ. 1119-1123

Οι δεσμοί του αίματος

Η διάκριση των ρόλων στην τραγωδία του Κορνήλιου είναι εμφανής σε όλα τα επίπεδα και δεν αποτελεί μόνο ένα μέσο ερμηνείας της δραματουργικής δομής του εν λόγω έργου αλλά και αναπόσπαστο μέρος του σύμπαντος των ηρώων. Μιλώντας, στον «Οιδίποδα», η Ιοκάστη καθιστά αυτή τη διάκριση των ρόλων σαφή και στη δική της περίπτωση: «Je suis reine, seigneur, mais je suis mère aussi»¹⁰⁵. Και η βασίλισσα, με τη σειρά της και ίσως πιο ξεκάθαρα απ' όλους, προσπαθεί να διαχωρίσει το δημόσιο από το ιδιωτικό, την ιστορία από τη φύση. Το πρόβλημα όμως της Θήβας είναι η ίδια η βασιλική της οικογένεια. Ο Κορνήλιος, στην προσπάθειά του να δώσει έντονο και σαφή πολιτικό τόνο στην ιστορία του ήρωα, περιπλέκει την κατάσταση ακόμη περισσότερο. Για να προσθέσει στο «πολιτικό έγκλημα» της βασιλοκτονίας εκείνο της υφαρπαγής του θρόνου, προσθέτει ένα ακόμη μέλος στην οικογένεια του Λαΐου. Το ζήτημα της αιμομιξίας ελάχιστα απασχολούσε τον Κορνήλιο: για ένα συγγραφέα του οποίου πρωταρχικός στόχος ήταν να αρέσει η ποίησή του στο κοινό¹⁰⁶, το θέμα αυτό δεν αποτελούσε, ενδεχομένως, χρήσιμο στοιχείο για τη σύνθεση της τραγωδίας του. Η αιμομιξία κατά το 17^ο αιώνα μπορεί να μην αναφέρεται ρητώς στους νόμους – όπως και η πατροκτονία – και η ευθύνη του χειρισμού τέτοιων θεμάτων αφήνεται αποκλειστικά στα χέρια των δικαστών, για το ρωμαϊκό δίκαιο όμως ή για τους κανόνες της εκκλησίας (δίκαιο και κανόνες που οι δικαστές συμβουλευόνταν) επρόκειτο για εξαιρετικά βαρύ αδίκημα. Για τους

¹⁰⁵ «Είμαι βασίλισσα, κύριε, αλλά είμαι και μητέρα.» (*Œdipe*, ό.π., στ. 319)

¹⁰⁶ βλ. *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* στο Corneille, «Trois discours sur le poème dramatique», pr. B. Louvat & M. Escola, GF-Flammarion, Παρίσι, 1999. Η σημασία αυτής της επιδίωξης καθίσταται σαφής και από το λόγο του δραματουργού «στον αναγνώστη» (*Au lecteur*) αλλά και στο *Examen* που προηγούνται του κειμένου της έκδοσής του. Εκεί, ο Κορνήλιος τονίζει την πεποίθησή του ότι όσα στο παρελθόν θεωρούνταν θαυμαστά σήμερα (το 17^ο αιώνα) θεωρούνται απαίσια: ο ήρωας με τα μάτια βγαλμένα και το αίμα να τρέχει από τις κόγχες θα εξέπληττε δυσάρεστα τις κυρίες – το γυναικείο κοινό έπρεπε, για τον Κορνήλιο, να ευχαριστηθεί από το όλο θέαμα καθώς οι απόψεις των «ευαίσθητων» γυναικών επηρέαζαν σημαντικά εκείνες των κυρίων που τις συνόδευαν-. Πέραν άλλων τροποποιήσεων που ο δραματουργός έκρινε σκόπιμο να κάνει, βασική θεωρούσε ο ίδιος εκείνη της εισαγωγής του επεισοδίου «Θησέα - Δίρκης», μιας ιστορίας αγάπης που έλειπε από το πρωτότυπο κείμενο (βλ. *Œdipe*, ό.π., σσ. 6-8). Η προσήλωση στην ευχαρίστηση του κοινού τόν οδήγησε σε διάφορες αλλαγές αλλά και τόν υποχρέωσε να υπερασπιστεί κάποιες από αυτές που δεν ικανοποίησαν ορισμένους αρκετά. Ο Κορνήλιος χρησιμοποίησε όλα τα διαθέσιμα έργα και κείμενα προκειμένου να διαμορφώσει το δικό του [δανείστηκε χαρακτήρες από άλλα έργα του Σοφοκλή (Θησέας), του Σενέκα (Φορβάς) και του Πλουτάρχου (Δίρκη) (βλ. ό.π., σ. 760 / σημ. 13)] μέσα σε δύο μόνο μήνες. Λίγα χρόνια μετά, ανάμεσα στο 1678-1679, οι άγγλοι Dryden και Lee γράφουν ένα δικό τους Οιδίποδα, πιο κοντά στα αγγλικά πρότυπα της εποχής και στην εισαγωγή τους δε διστάζουν να επικρίνουν τον Κορνήλιο για τα «ατοπήματά» του, υμνώντας παράλληλα το Σοφοκλή για το άνογο έργο του αναγνωρίζοντας απλώς ότι το «αθηναϊκό θέατρο» – αν και τελειότερο από το αγγλικό – διέθετε μια τελειότητα που διέφερε από το θέατρο της δικής τους εποχής (βλ. «Oedipus: a tragedy – written by Mr. Dryden and Mr. Lee», J. Tonson, Λονδίνο, 1733, σσ. A3-A4).

δικαστές του Παλαιού Καθεστώτος, ειδικά σε περιπτώσεις «αποτρόπαιης αιμομιξίας», εκείνης μεταξύ συγγενών πρώτου βαθμού, η ποινή ήταν θάνατος¹⁰⁷. Ένα τέτοιο έγκλημα – τόσο απέναντι στο νόμο όσο και απέναντι στην εκκλησία¹⁰⁸ – ήταν ιδιαίτερα επικίνδυνο στο χειρισμό και ειδικά όταν διαπραττόταν στους κόλπους μιας βασιλικής οικογένειας, και οι δραματουργοί της εποχής απέφευγαν να τό θίξουν. Ο Κορνήλιος προσπάθησε να αποφορτίσει την κατάσταση περιγράφοντας τον Οιδίποδα και την Ιοκάστη να μη φανερώσουν ιδιαιτέρως τρυφερά αισθήματα ο ένας απέναντι στον άλλο¹⁰⁹.

Παρά ταύτα η αιμομιξία αποτελεί αναπόσπαστο μέρος του μύθου και δημιουργεί προβλήματα. Για τον Ρακίνα, η έκβαση της μονομαχίας μεταξύ Ετεοκλή και Πολυνείκη είναι καθοριστική: οι δύο νέοι προέρχονται από μια ανόσια ένωση και δεν είναι δυνατόν παρά να καταλήξουν στον αλληλοσπαραγμό, επειδή η γενιά του Λαΐου τούς «έκανε» ποταπούς. Συνεχίζουν, έτσι, στον αποτρόπαιο δρόμο που χάραξαν οι γονείς τους και πληρώνουν για τα εγκλήματα εκείνων¹¹⁰. Οφείλουν όμως να σκοτωθούν – αφήνοντας το θρόνο σε άλλα χέρια – και για έναν ακόμη λόγο: γιατί είναι «απάνθρωποι»¹¹¹, γιατί ως παιδιά που προέρχονται από αιμομιξία δε θεωρούνται «γιου» των γονιών τους και συνεπώς δεν μπορούν να κληρονομήσουν τίποτε και, προφανώς, ούτε το θρόνο¹¹². Αν η «γραμμή του αίματος» τούς κάνει νόμιμους διαδόχους του στέμματος, η ανόσια ένωση που τούς έφερε στον κόσμο τούς

¹⁰⁷ βλ. Christian Biet, ό.π., σσ. 381-384

¹⁰⁸ για την καθολική εκκλησία η αιμομιξία απέκλειε τους εμπλεκόμενους από το βασίλειο των ουρανών (βλ. ό.π., σ. 383)

¹⁰⁹ Ο J. Scherer έχει κάνει μια λανθασμένη παρατήρηση, προς αυτή την κατεύθυνση. Όπως επισημαίνει ο Ch. Biet, η πιο συνήθης τεχνική της εποχής για την «αποδυνάμωση» της αιμομιξίας είναι η μη ενασχόληση με τη συζυγική αγάπη μεταξύ του ήρωα και της βασίλισσας (αποσιωπάται το θέμα των παιδιών, δε γίνεται αναφορά στα συναισθήματα του ενός απέναντι στον άλλο κλπ.) (βλ. Christian Biet, ό.π., σσ. 377-378). Ο Scherer, άγνωστο από πού ορμώμενος, σημειώνει σε κείμενό του πως η αιμομιξία στο έργο του Κορνηλίου «αποδυναμώνεται» μέσω της ελάττωσης του αριθμού των παιδιών του ζεύγους: «δίνοντας στην Ιοκάστη και τον Οιδίποδα μόνο δύο γιους αλλά όχι κόρες» (Jacques Scherer, «Dramaturgies d'Œdipe», P.U.F. – écriture, Παρίσι, 1987, σ. 166). Στην πραγματικότητα, οι δύο βασιλείς – ακολουθώντας το πρότυπο του Σοφοκλή – έχουν, και στην εκδοχή του Κορνηλίου, τέσσερα παιδιά, δύο αγόρια και δύο κορίτσια:

«Dircé: Le ciel ferait-il choix d'Antigone, ou d'Ismène?
Voudrait-il Étéocle, ou Polynice, ou moi?»

[«Δίρκη: Οι ουρανοί θα διάλεγαν την Αντιγόνη ή την Ισμήνη; / Θα ήθελαν τον Ετεοκλή ή τον Πολυνείκη ή εμένα;»] (*Edipe*, ό.π., σσ. 574-575)

¹¹⁰ *La Thébaine*, ό.π., βλ. σσ. 29-30, 423 & 427-428

¹¹¹ ό.π., βλ. σσ. 17

¹¹² βλ. Christian Biet, ό.π., σ. 363

τό στερεί δια παντός. Αν βασιλέψουν, θα επικρατήσει το χάος¹¹³ και οφείλουν – για το λόγο αυτό – να πεθάνουν.

Στον Κορνήλιο όμως το πρόβλημα της αιμομιξίας δεν είναι οι απόγονοι. Και στην προσπάθειά του να στρέψει την προσοχή μακριά από το ζεύγος Ιοκάστης - Οιδίποδα, ο ποιητής εισάγει μια νέα παράμετρο: προκειμένου να σώσει την αγαπημένη του Δίρκη από το θάνατο, ο Θησέας δηλώνει πως ο ίδιος είναι ο χαμένος γιος του πρώην βασιλιά. Κατ' αυτό τον τρόπο οι υποψίες για την αιμομιξία, που ο πρώτος χρησμός είχε δώσει, στρέφονται στη μελλοντική σχέση των δύο πιθανών αδελφών (εκείνη του Θησέα και της Δίρκης). Η αιμομιξία αυτή όμως έχει περισσότερα ελαφρυντικά: πρώτον γιατί αναφέρεται στην σχέση συγγενών δευτέρου βαθμού (η αιμομιξία μεταξύ πρώτου βαθμού συγγενών θεωρείται πολύ πιο βαριά όπως είδαμε) και δεύτερον – και κυριότερο – γιατί αποτελεί μόνον ένα ενδεχόμενο, εύκολα αποτρέψιμο, και όχι γεγονός. Στην πλευρά αυτή της πλοκής δε δίνεται ιδιαίτερος μεγάλη έκταση, ο Κορνήλιος όμως καταφέρνει – έστω και πρόσκαιρα – να αποσπάσει το κοινό του από την κατ' εξοχήν αιμομιξία, από το κυρίως πρόβλημα που, φυσικά, αφορά στις σχέσεις του Οιδίποδα με τη βασίλισσα και μητέρα του.

Είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι ο πρώτος χρησμός που πυροδοτεί τα γεγονότα, αυτός του Λαΐου, διαφοροποιείται ριζικά από εκείνον που ο βασιλιάς παίρνει στο έργο του Σοφοκλή. Το μαντείο προλέγει τόσο το φόνο του βασιλιά από το παιδί του όσο και την αιμομιξία του παιδιού με τη βασίλισσα¹¹⁴. Ο Οιδίποδας από την άλλη αγνοεί το πεπρωμένο του¹¹⁵. Στην προσπάθειά του να ελαφρύνει τη θέση του βασιλιά, ο Κορνήλιος δεν τού δίνει εξ αρχής τη γνώση. Η Ιοκάστη από την άλλη πλευρά γνωρίζει, κι αυτό τήν καθιστά περισσότερο υπεύθυνη για όσα έγιναν: αν, για τη νίκη του επί της Σφίγγας, οι Θηβαίοι έδωσαν στον ήρωα το σκήπτρο, η Ιοκάστη η ίδια πρόσφερε ως ανταμοιβή σε έναν ξένο το κρεβάτι της¹¹⁶, το κρεβάτι του Λαΐου, τον εαυτό της! Και αν ο Κορνήλιος προσπαθεί να μην κάνει εκτενείς αναφορές σε αυτό, η γνώση ότι η συγκεκριμένη πράξη είναι «γραμμένη» στη μοίρα του παιδιού του Λαΐου και της Ιοκάστης υποχρεώνει τους ήρωες να μιλήσουν για το συγκεκριμένο

¹¹³ ό.π., στ. 365

¹¹⁴ βλ. *Edipe*, ό.π., στ. 377-380

¹¹⁵ Ο ήρωας φεύγει από την Κόρινθο χωρίς να πάρει χρησμό από το μαντείο των Δελφών (το μοτίβο εμφανίζεται αρχικά στη «Μυθιστορία των Θηβών» όπου ο Οιδίποδας φεύγει από το μαντείο χωρίς να πάρει όμως χρησμό).

¹¹⁶ βλ. ό.π., στ. 244

ζήτημα¹¹⁷. Η αναφορά στην αιμομιξία – από πλευράς της Δίρκης – για παράδειγμα «θυμίζει» έντονα την Κόλαση, έτσι όπως αυτή «καταγράφεται» στη λαϊκή παράδοση: «Le ciel, vous destinant à des flammes incestes [...]»¹¹⁸. Η Δίρκη όμως κάνει άλλη μια επισήμανση, λίγους στίχους παρακάτω, που προσδίδει νέα σημασία στην αποτρόπαιη πράξη: «[...] que doit faire à l'amour le sacré nom de sœur»¹¹⁹. Η αιμομιξία έχει να κάνει με τον ιερό «ρόλο» της «αδελφής», με το «ρόλο» και τις ευθύνες που οι άνθρωποι αναλαμβάνουν απέναντι σε εκείνους που βγήκαν από την ίδια μήτρα. Σίγουρα θα υπερβάλλαμε εδώ αν υποστηρίζαμε ότι, στην προσπάθειά του να αποδυναμώσει την αιμομιξία, ο Κορνήλιος «υποβαθμίζει» σε «σύμβαση» του πολιτισμού, της ιστορίας, το ρόλο των αδελφών καθιστώντας τον ουσιαστικά «ανενεργό» στο επίπεδο της φύσης. Είναι όμως ενδιαφέρον πως με τη φράση αυτή της Δίρκης επισημαίνεται η σημασία των ρόλων που οι θεοί και οι άνθρωποι δίνουν στους ανθρώπους. Οι δεσμοί του αίματος θεωρούνται και είναι ιεροί και ορίζονται από κανόνες αυστηρούς, τόσο φυσικούς όσο και θεσμικούς: η ερωτική αγάπη ανάμεσα στα αδέλφια εμπνέει πρώτ' απ' όλα φρίκη¹²⁰, δεν είναι ο νόμος που πρέπει να φοβούνται όσοι προορίζονται γι' αυτήν, αλλά το θείο, η φύση, ο ίδιος τους το εαυτός. Η επισήμανση όμως της πριγκίπισσας αφορά στα αδέλφια. Η αιμομιξία ανάμεσα σε γονείς και παιδιά είναι κάτι ακόμη φοβερότερο και, αν στον Ρακίνα η αναφορά σε αυτήν – έστω και περιορισμένη – είναι απαραίτητη (καθώς η πλοκή της τραγωδίας του αφορά ακριβώς στις συνέπειες αυτού του είδους αιμομιξίας, στην εκφυλισμένη φύση εκείνων που προήλθαν από μια τέτοια πράξη), στον Κορνήλιο αυτό το κομμάτι του πεπρωμένου του ήρωα έπρεπε να θιγεί όσο το δυνατόν λιγότερο.

¹¹⁷ οι περισσότεροι μελετητές (όπως ο G. Forestier και ο Ch. Biet) επιμένουν – και δικαιολογημένα – ότι τόσο ο 17^{ος} αιώνας εν γένει όσο και ο Κορνήλιος ειδικότερα αποφεύγουν συστηματικά να θίξουν το θέμα. Και η αλήθεια είναι πως αυτό που προβάλλεται περισσότερο είναι το θέμα της βασιλοκτονίας. Είναι αδύνατον όμως να παρακάμψουμε τις αναφορές που, παρ' όλ' αυτά, συναντάμε στον «Οιδίποδα» για το θέμα της αιμομιξίας. Προκειμένου ο «Οιδίποδας» του Κορνηλίου να είναι *Οιδίποδας* πρέπει να διαπράξει αναγκαστικά όλα τα «εγκλήματα» για τα οποία προοριζόταν. Η εκ των προτέρων άλλωστε γνώση της «λύσης» της τραγωδίας από το κοινό δεν αφήνει περιθώρια: «[...] κάθε φορά που [ο Οιδίποδας] συνομιλεί με την Ιοκάστη, ανακινεί στη μνήμη όλων των θεατών σκέψεις περί ατιμίας, αισχρότητας και φρίκης» (François-Hédelin abbé d'Aubignac, ό.π., σ. 111).

¹¹⁸ «Οι ουρανοί που σάς προόριζαν για τις φλόγες της αιμομιξίας [...]» (*Edipe*, ό.π., στ. 1246).

¹¹⁹ «[...] που πρέπει να εμπνέει στην αγάπη ο ιερός τίτλος της αδελφής» (ό.π., στ. 1248).

¹²⁰ βλ. ό.π., στ. 1247

Η έκθεση και οι ευθύνη

Όπως επισημάναμε παραπάνω, το θέμα του Οιδίποδα παρουσίαζε πολλά προβλήματα. Το βασικότερο από αυτά ήταν το ζήτημα της ενοχής του βασιλιά αλλά και ολόκληρης της βασιλικής οικογένειας¹²¹. Σε μια εποχή όμως που ο μονάρχης αποτελεί την ενσάρκωση της θεϊκής εξουσίας επί της γης, όσα διέπραξε ο ήρωας αποτελούν σοβαρό πλήγμα για το θεσμό. Σ' αυτό το πλαίσιο γίνονται προσπάθειες, ειδικά από τον Κορνήλιο, για να ελαφρύνει τη θέση του ήρωά του. Ενώ, όμως, δε χρειάζεται πάντα μεγάλη προσπάθεια από μέρους του σε ορισμένα σημεία περιπλέκει πολύ τις καταστάσεις.

Καθώς η ιστορία ξεκινά με το εξωσκηνικό επεισόδιο του χρησμού και της έκθεσης του βρέφους, ο δραματουργός δημιουργεί εκεί μια πρώτη «εστία» ενοχής: υπεύθυνοι για ό,τι συνέβη είναι ο Λάιος και η Ιοκάστη. Νωρίτερα είδαμε πως ο χρησμός που πήρε ο πατέρας του Οιδίποδα προέλεγε και τα δύο «εγκλήματα» που θα διέπραττε το παιδί. Αν και οι πράξεις αυτές ήταν μοιραίες, η Μοίρα *είχε προειδοποιήσει*. Το βασιλικό ζεύγος θα μπορούσε να κατηγορηθεί γιατί δε σκότωσε επί τόπου το παιδί και τα θύματα, ο Λάιος και η Ιοκάστη θα ήταν, τότε, οι πρώτοι ένοχοι¹²². Η ανησυχία του κεντρικού ήρωα φωτίζει μια τέτοια πιθανότητα: στην τρίτη πράξη ρωτά την Ιοκάστη αν ο υπηρέτης που ανέλαβε να εγκαταλείψει το παιδί στην ύπαιθρο ήταν αρκετά πιστός¹²³. Δε χρειαζόταν όμως καν μια τέτοια ανησυχία. Για την ακρίβεια, ο Κορνήλιος δείχνει να «υιοθετεί» μια ακόμη πιο περίεργη «θέση». Η έκθεση, από μόνη της, θα αρκούσε κατά το 17^ο αιώνα για να «καταδικάσει» το βασιλικό ζεύγος. Ο ήρωας, όμως, ήδη έχει εκφραστεί πάνω στο θέμα δίνοντας μια εξήγηση που δεν συμπλέει απόλυτα με τη νοοτροπία της εποχής του δραματουργού: το μαντείο δεν έδωσε απάντηση για το λοιμό εξαιτίας της ανόσιας πράξης, της

¹²¹ «[...] δεν είναι εκεί [στο θέατρο] που πρέπει να καταδεικνύουμε τις μεγάλες συμφορές των βασιλικών οικογενειών [...] Σε τι χρησιμεύει να δείχνουμε στον κόσμο ότι οι κάτοχοι του στέμματος δεν προστατεύονται από την κακοτυχία [...]» (François-Hédelin abbé d'Aubignac, ό.π., σ. 112). Ο d'Aubignac εκφράζει εδώ την κυρίαρχη τάση της εποχής. Κανείς – και ιδιαίτερα στο θέατρο – δεν πρέπει να δίνει «λαβές» για να «αμφισβητείται» η θεϊκή εύνοια προς το πρόσωπο του βασιλιά. Υπ' αυτό το πρίσμα προκαλεί όντως εντύπωση η συγκεκριμένη επιλογή του Κορνηλίου. Ο δραματουργός όμως είδε το εν λόγω θέμα ως πρόκληση και το τελικό αποτέλεσμα θα πρέπει, έτσι, να κριθεί ως απόπειρα προσέγγισης του έργου του Σοφοκλή και σίγουρα όχι αποκομμένο από την «παράδοση» και την αίγλη του θέματος λόγω ακριβώς της φήμης της πρωτότυπης τραγωδίας.

¹²² Michel Pringent, ό.π., σ. 376

¹²³ βλ. *Ædipe*, ό.π., στ. 989-993

έκθεσης του βρέφους¹²⁴. Ως ανόσια πράξη κρίνεται από τους θεούς εδώ το «γεγονός» ότι με την κίνηση της έκθεσης, οι βασιλείς διέψευσαν το χρησμό! Παρ' όλ' αυτά, θα πρέπει να λάβουμε υπ' όψιν μας πως, σύμφωνα με την τότε *ηθική* αλλά και τους *νόμους*, η έκθεση είναι μια πράξη που μαρτυρεί πως οι γονείς – και ειδικά ο πατέρας – ξεπέρασαν τα όρια της εξουσίας τους πάνω στην οικογένεια¹²⁵, συνεπώς είναι πράξη καταδικαστέα. Η Ιοκάστη, εντούτοις, βλέπει την έκθεση ως μονόδρομο. Μολονότι θα χαιρόταν αν το παιδί ζούσε ακόμη (!), μετά τη γέννησή του έπρεπε να λάβει μέτρα για να γλυτώσει το ίδιο το παιδί από το έγκλημα για το οποίο προοριζόταν. Το «έγκλημα» και όχι τα «εγκλήματα», γιατί, *για την Ιοκάστη*, το παιδί της χαρακτηρίζεται μόνον ως πατροκτόνος¹²⁶. η αιμομιξία δεν υφίσταται [δήλωση που μπορεί να συνδεθεί τόσο με το γεγονός πως η Ιοκάστη αγνοεί την ταυτότητα του συζύγου της – συνεπώς θεωρεί ότι έχει γλυτώσει από αυτό το τμήμα του χρησμού – όσο και με το γεγονός ότι για τον Κορνήλιο το σοβαρότερο έγκλημα είναι η πατροκτονία (σε όλες της τις διαστάσεις) και ότι η αιμομιξία – όπως έχουμε ήδη δει – έπρεπε, όσο το δυνατόν περισσότερο, να παρασιωπηθεί.]. Αργότερα, όταν μάθει την αλήθεια, η βασίλισσα θα πονέσει τόσο που τελικά θα αυτοκτονήσει. Μαζί της, όμως, θα αυτοκτονήσει και ο Φορβάς. Ο υπηρέτης του πρώην βασιλιά θα αναλάβει την ευθύνη της πράξης του και των συνεπειών της και θα αυτοτιμωρηθεί¹²⁷. Πρόκειται για μια κίνηση αρκετά εντυπωσιακή, αφού κάποιος άλλος, εκτός της «στενής» οικογένειας (Λάιος - Ιοκάστη - Οιδίπους) θα υποστεί, μαζί με τα μέλη της, τις συνέπειες όσων έγιναν.

Όπως συνέβη σε προηγούμενα έργα, ο Οιδίποδας, με τη σειρά του, θα κινηθεί προς την εξιλέωση και, αυτή τη φορά, θα πετύχει κάτι ακόμη σπουδαιότερο. Το θαύμα που περιγράφεται στην τελευταία σκηνή (όλοι όσοι υποφέρουν από το λοιμό γιατρεύονται τη στιγμή που το αίμα του ήρωα αγγίζει το χώμα), και εισάγει την τραγωδία στο χώρο του θαυμαστού (*merveilleux*)¹²⁸, ανάγει τον Οιδίποδα σε πραγματικό ήρωα¹²⁹. Ο σκόπελος της πατροκτονίας (με τη στενή, κυριολεκτική,

¹²⁴ βλ. ό.π., στ. 370-376. Η έκθεση του παιδιού σε τόπο όπου θα μπορούσε να κινδυνεύσει η ζωή του ήταν καταδικαστέα σε αντίθεση με την εγκατάλειψή του σε ιδρύματα όπου θα μπορούσε να σωθεί και θεωρούνταν απολύτως νόμιμη (βλ. Christian Biet, ό.π., σ. 355).

¹²⁵ βλ. ό.π.

¹²⁶ βλ. *Edipe*, ό.π., στ. 1101-1102, 1141 & 1137-1138

¹²⁷ βλ. ό.π., στ. 1906-1922

¹²⁸ για περισσότερες πληροφορίες βλ. Georges Forestier, «Essai de génétique théâtrale: Corneille à l'œuvrre», ό.π., σ. 342

¹²⁹ Ο Κορνήλιος γεφυρώνει δύο εποχές, δύο αντιλήψεις όσον αφορά στην αντιμετώπιση του ήρωα από τους συγγραφείς: «σήμανε το πέραςμα από τον Σοφό στον Ήρωα, από τον Μεγαλόπρεπο στον

έννοια της) έχει – ως ένα σημείο – παρακαμφθεί και ο Οιδίποδας μένει πια ένοχος βασιλοκτονίας, για την οποία δέχεται να πληρώσει εξορύσσοντας τα μάτια του. Νωρίτερα αναφερθήκαμε στη διάκριση των δύο τάξεων, της Φύσης και της Ιστορίας. Η διάκριση ακριβώς αυτή βοηθά στην ανάπτυξη δύο παράλληλων συστημάτων αξιών που ταυτόχρονα καταδικάζουν (ιστορία) και σώζουν (φύση) τον ήρωα. Ο ήρωας δε γνώριζε, και το μόνο για το οποίο μπορεί πραγματικά να κατηγορήσει τον εαυτό του είναι πως ο θυμός του δεν τόν άφησε να αναγνωρίσει στο πρόσωπο του Λαΐου ένα βασιλιά ή έναν πατέρα¹³⁰. Το βασικό σφάλμα του ήρωα καταλήγει να είναι η έλλειψη διορατικότητας: ο ήρωας στο τέλος βγάζει τα μάτια του γιατί τόν πρόδωσαν¹³¹.

Ο Λάιος, ως πρώην βασιλιάς, αντιμετωπίζεται με αρκετό σεβασμό. Ο λαός τόν αγαπούσε, χαρακτηρίζεται δε στο κείμενο ως «μέγας»¹³² και αν δεν είχε προβεί στην κατακριτέα και καταδικαστέα πράξη της έκθεσης δε θα ήταν εύκολο για τον απλό αναγνώστη να ανιχνεύσει οποιοδήποτε ίχνος αποδοκιμασίας προς το πρόσωπό του από τους ήρωες του έργου (και τελικά τον ίδιο τον Κορνήλιο). Το φάντασμά του¹³³ εμφανίζεται θυμωμένο και απειλητικό και απαιτεί εκδίκηση για το έγκλημα που παραμένει ατιμώρητο: πρέπει να θυσιαστεί ένας απόγονός του¹³⁴. Ο Οιδίποδας, μετά την αποκάλυψη ότι αυτός ήταν ο φονιάς του πρώην βασιλιά, αποκαλεί πια την Ιοκάστη «χήρα του Λαΐου»¹³⁵. Ανακύπτει έτσι ξανά το ζήτημα των κοινωνικών συμβάσεων και των ρόλων που επιβάλλονται στους ανθρώπους: αυτή, όμως, τη φορά είναι ο νεκρός που θα επιβάλει τη δική του τάξη πάνω στους ζωντανούς. Η ίδια η

Γενναϊόδωρο, από τον Γενναίο στον Ένδοξο» (Octave Nadal, «Le sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille», Gallimard – nrf/bibliothèque des idées, Παρίσι, 1948, σ. 35). Στην εποχή που προηγείται του Κορνηλίου, ο ήρωας – το πρότυπο του σωστού άνδρα – χαρακτηρίζεται από μια ήρεμη δύναμη: «λογική και θέληση τόν οπλίζουν ενάντια στα πάθη» (L. Zanta στο ό.π., σ. 34) και τόν οδηγούν ώστε να αποφεύγει τις περιπέτειες. Στον Κορνήλιο οι χαρακτήρες αποκτούν άλλου είδους ευαισθησία: μια «ανεξάρτητη ηθική που ακολουθούν χωρίς αυτή να φθίνει και που τούς αφήνει στο τέλος, ηρωικούς ή ένδοξους, αποκομμένους από τους υπόλοιπους ανθρώπους σε ένα είδος απομόνωσης» (ό.π.). Ο δραματουργός απευθύνεται στα μέλη μιας ελίτ που αρχίζει να στρέφει το ενδιαφέρον της προς τη δόξα, προς τη «σοφία που οδηγεί στην κατάκτηση» (ό.π., σ. 35). Η στροφή αυτή δίνει στους ήρωες του Κορνηλίου ένα χαρακτήρα διαφορετικό σε σχέση με τα τότε καθιερωμένα. Έτσι, και ο Οιδίποδας αποτελεί το πρότυπο ενός ήρωα που φαίνεται στιβαρός, λογικός (σε ορισμένα σημεία – ειδικά εκείνα της αντιπαράθεσής του με τη Δίρη για το θέμα του γάμου της με τον Θησέα ή τον Αίμονα – η λογική του θυμίζει εκείνη του Κρέοντα στην «Αντιγόνη» του Σοφοκλή, αν και λειτουργεί σε διαφορετικό πλαίσιο) αλλά δεν αργεί – ακριβώς επειδή δεν επαναπαύεται – να παραδοθεί στα πάθη που, όπως αποδεικνύεται, ο ίδιος και η Μοίρα του δημιούργησε.

¹³⁰ βλ. *Œdipe*, ό.π., στ. 1848-1850

¹³¹ Michel Pringent, ό.π., σ. 379

¹³² βλ. *Œdipe*, ό.π., στ. 433-336 & 581

¹³³ Η ανάκληση του φαντάσματος του Λαΐου αποτελεί, προφανώς, εδώ «δάνειο» από τον Σενέκα. Ο «Άμλετ» έχει ήδη γραφτεί και παιχτεί αλλά δε θεωρείται ότι επηρέασε τον Κορνήλιο σε αυτή του την επιλογή.

¹³⁴ βλ. ό.π., στ. 591-610

¹³⁵ βλ. ό.π., στ. 1550

βασίλισσα προσπαθεί να ορίσει το παρόν με βάση το παρελθόν: θεωρεί πως ο Οιδίποδας θα έπρεπε να την απωθεί¹³⁶. Το κείμενο όμως προδίδει και τη μεγάλη αγάπη του νεκρού βασιλιά όχι τόσο για τη σύζυγό του όσο για την κόρη του. Η Ιοκάστη βρίσκεται διχασμένη ανάμεσα στη μνήμη του πρώην άνδρα της και το γάμο και τα αισθήματά της προς τον Οιδίποδα ενώ, όπως διακρίνουμε από τα λεγόμενα της Δίρκης, ο Λάιος ένιωθε περισσότερη τρυφερότητα για την κόρη του παρά για τη βασίλισσα. Τα λόγια της Δίρκης προδίδουν τη μεγάλη αγάπη και το σεβασμό που είχε στον πατέρα της. Η ίδια θεωρεί τον εαυτό της υπεύθυνο για το θάνατό του: ο Λάιος σκοτώθηκε, από αγάπη προς τη Δίρκη, πηγαίνοντας στο μαντείο, κρυφά από την Ιοκάστη – που είχε ανοιχτά διαφωνήσει από φόβο μήπως πάρουν κακό χρησμό – και γι' αυτό χωρίς φρουρά, προκειμένου να ρωτήσει σχετικά με την τύχη του δεύτερου παιδιού τους¹³⁷. Τιμώντας τη μνήμη του νεκρού βασιλιά, η νεαρή κοπέλα θεωρεί καθήκον της να υπακούει ακόμη στη θέλησή του¹³⁸. Τα δίπολα που εμφανίζονται εδώ μοιάζουν άνισα: στη σχέση Οιδίποδα - Ιοκάστης και Λαΐου - Δίρκης, το δεύτερο ζεύγος συνδέεται με ισχυρότερους δεσμούς – διαψεύδοντας τη θέση του κεντρικού ήρωα ότι οι κόρες παραμένουν για καιρό προσκολλημένες στη μητέρα τους σε αντίθεση με τους γιους, που πρέπει να μάθουν να ζουν μακριά από τους γονείς τους¹³⁹—.

Στον «Οιδίποδα» του Κορνηλίου, η επιθετικότητα της Δίρκης προς τη μητέρα της, καθ' όλη τη διάρκεια του έργου, οδηγεί την τελευταία να αποκαλέσει την κόρη της «εκφυλισμένη κόρη»¹⁴⁰, στον Ρακίνα, από την άλλη πλευρά, τα πράγματα είναι λίγο διαφορετικά: στο πιο «σκοτεινό» απ' όλα τα έργα του¹⁴¹ ο Κρέων είναι ο «εκφυλισμένος πατέρας»¹⁴². Στη «Θηβαΐδα» η Ιοκάστη προσπαθεί να συνετίσει τους γιους της και τελικά απελπίζεται από τη συμπεριφορά τους. Η Αντιγόνη αγωνίζεται μέχρι το τέλος να δώσει ένα μήνυμα ελπίδας στην οικογένεια, την πόλη και το κοινό και οι Ετεοκλής και Πολυνείκης μονομαχούν ως το θάνατο. Μεγαλύτερο όμως ακόμη ενδιαφέρον παρουσιάζει η στάση του Κρέοντα – όχι τόσο ως φιλόδοξου πρίγκιπα που

¹³⁶ βλ. ό.π., στ. 1602

¹³⁷ βλ. ό.π., στ. 645-654

¹³⁸ βλ. ό.π., στ. 680

¹³⁹ βλ. ό.π., στ. 305-308. Η διάκριση αυτή φέρνει στο μυαλό μας την ίδια προβληματική που συζητείται στον Anouilh. Αντιστοίχως, όταν ο Οιδίποδας αυτοανακηρύσσεται «κύριος της τύχης του» (ό.π., στ. 1718-1720) – φράση που μάς θυμίζει το κείμενο του Σοφοκλή – δεν μπορεί παρά να θεωρηθεί «προάγγελος» του αντίστοιχου ήρωα του Gide.

¹⁴⁰ «fille dénaturée», ό.π., στ. 294.

¹⁴¹ βλ. Revel Elliot, «Mythe et légende dans le théâtre de Racine», Minard/Lettres Modernes – situation, Παρίσι, 1969, σ. 14

¹⁴² Jean Rohou, ό.π., σ. 37

εποφθαλμιά το θρόνο – αλλά ως πατέρα που θεωρεί την πολιτική σημαντικότερη από την οικογένεια:

«Créon: Je sais ce que pour moi le rang de père exige;
Je l'étais; mais surtout j'étais né pour régner,
[...]
Le nom de père, Attale, est un titre vulgaire:
C'est un don que le ciel ne nous refuse guère.
Un bonheur si commun n'a pour moi rien de doux,
Ce n'est pas un bonheur, s'il ne fait des jaloux.
Mais le trône est un bien dont le ciel est avare;
Du reste des mortels ce haut rang nous sépare;
Bien peu sont honorés d'un don si précieux:
La terre a moins de rois que le ciel n'a de dieux»¹⁴³

Όσα λέει ο Κρέων προξενούν έκπληξη. Αλλά, με αυτά, ο αδελφός της Ιοκάστης αναδεικνύεται πραγματικός πολιτικός – με τη στενή έννοια του όρου – παράγοντας της τραγωδίας¹⁴⁴. Η προτεραιότητα της βασιλείας έναντι της πατρότητας εμφανίζεται σταδιακά ως προτεραιότητα της εξουσίας σε σχέση με οτιδήποτε άλλο. Αυτό καταδεικνύει και ο τρόπος με τον οποίο στο τέλος διεκδικεί την Αντιγόνη. Για τον Κρέοντα, που τώρα πια είναι βασιλιάς, ο θάνατος του παιδιού του, του Αίμονα, δεν είναι κάτι κακό. Ο χαμός του Αίμονα εξυπηρετεί το σκοπό του καθώς σημαίνει έναν αντίπαλο λιγότερο στην καρδιά της ανιψιάς του¹⁴⁵. Στο σκοτεινό σύμπαν του Ρακίνα, ο «εκφυλισμός» δεν έχει να κάνει μόνο με την επιθετικότητα – όπως στον Κορνήλιο – αλλά και με τις βαθύτερες επιθυμίες και με το γεγονός πως οι ήρωές του δεν καταπιέζουν αυτές τις επιθυμίες. Για τον δραματουργό η αιμομικτική αγάπη – όπως στη «Φαίδρα» – αφορά στην αγάπη του ήρωα για ένα πρόσωπο που δεν μπορεί να αγαπά¹⁴⁶.

Η ηθική ως παράμετρος της προσέγγισης του Οιδιπόδειου «μύθου», που προφανώς διυλίζεται μέσω της θρησκείας, αποτελεί άραγε κύριο στοιχείο για την κατανόηση του θέματος στο 17^ο αιώνα; Τόσο ο Κορνήλιος όσο και ο Ρακίνας

¹⁴³ «Κρέων: Ξέρω τι ζητά από μένα ο τίτλος του πατέρα, / τό έπραξα, αλλά κυρίως γεννήθηκα για να βασιλέψω [...] το όνομα του πατέρα, Άτταλε, είναι ένας κοινός τίτλος: / είναι ένα χάρισμα που οι ουρανοί διόλου δεν μάς αρνούνται. / Μια ευτυχία τόσο κοινή δεν έχει τίποτε γλυκό για μένα, / δεν είναι ευτυχία, αν δεν προκαλεί το φθόνο. / Αλλά ο θρόνος είναι ένα καλό το οποίο οι ουρανοί φείδονται, / αυτή μας η υψηλή θέση μάς διαχωρίζει από τους υπόλοιπους θνητούς / πολύ λίγοι έχουν τιμηθεί με ένα τόσο πολύτιμο χάρισμα: / η γη έχει λιγότερους βασιλείς απ' ό,τι ο ουρανός θεούς.» (*La Thébaïde*, ό.π., στ. 1438-1448).

¹⁴⁴ «Για τους δύο αδελφούς ο θρόνος δεν είναι παρά ένα άλλοθι [...] ο πραγματικός Πρίγκιπας είναι ο Κρέων: εκείνος θέλει να βασιλεύσει» (Roland Barthes, ό.π., σ. 71).

¹⁴⁵ βλ. *La Thébaïde*, ό.π., στ. 1449-1452

¹⁴⁶ βλ. Ingrid Heyndels, ό.π., σ. 153 – η υπογράμμιση δική μου

μεγάλωσαν σε περιβάλλοντα που σαφώς είχαν εκκλησιαστικές επιρροές¹⁴⁷. Σ' αυτό, ίσως, το πλαίσιο όσα περιγράφονται στο «μύθο» αντιμετωπίζονται, σε πολλές περιπτώσεις – ειδικά από τον Ρακίνα –, ως αποκυήματα μιας παγανιστικής θρησκείας που δεν έχει φτάσει στο ανώτερο επίπεδο του Χριστιανισμού, μιας θρησκείας που δε διέπεται από αρχές¹⁴⁸. Οι τραγωδίες τους όμως, και ιδιαίτερα ο «Οιδίποδας» και η «Θηβαΐδα», δείχνουν να μην ακολουθούν *αυστηρά* τις διδαχές πάνω στις οποίες βασίστηκε η εκπαίδευσή τους και, σε κάποιες περιπτώσεις να τις αντιστρέφουν. Υπ' αυτή την έννοια, η περίπτωση της «Θηβαΐδας» είναι χαρακτηριστική, σύμφωνα με τον Barthes: «Ο μόνος, ο πραγματικός Θεός στον Ρακίνα δεν είναι ούτε ελληνικός ούτε χριστιανικός, είναι ο Θεός της Παλαιάς Διαθήκης [...] το Είναι του είναι η Κακότητα»¹⁴⁹. Η ισορροπία του κόσμου επιτυγχάνεται μόνο όταν η ενοχή του Θεού (ενοχή που πηγάζει ακριβώς από την κακία του) μετατεθεί στους ανθρώπους (που καλούνται να πληρώσουν για κάτι που τούς επιβλήθηκε «άνωθεν»): η θεολογία του Ρακίνα, για τον Barthes, είναι η αντιστροφή της χριστιανικής¹⁵⁰. Ο Κορνήλιος, από την πλευρά του, δε φτάνει στο σημείο να αντιστρέψει με το έργο του τις αρχές του χριστιανισμού. Ο ήρωάς του αντιμετωπίζει την ιδέα της Μοίρας με τρόπο που παραπέμπει στη διδασκαλία του Λογιάλα:

«Δεν πρέπει να μιλάμε ούτε πολύ, ούτε συχνά για το πεπρωμένο: αλλά [...] αν πρέπει να καταδικαστώ ή να σωθώ, είναι υπόθεση που έχει ήδη κριθεί [...]»¹⁵¹

Οι τραγωδίες του Κορνηλίου μπορεί να μη δομούνται στη βάση ενός *αυστηρά* καλβινικού συστήματος¹⁵², ο Οιδίποδάς του όμως δείχνει να υπομένει καρτερικά την τύχη του αν και χωρίς να μπορεί να κλείσει εντελώς τα μάτια στην πραγματική φύση όσων τού συνέβησαν:

«Que n'obéissais-tu, perfide, à mes parents,
Qui se faisaient pour moi d'équitables tyrans?»¹⁵³

¹⁴⁷ Ο Κορνήλιος μεγάλωσε στο ιησουίτικο κολέγιο της Ρουέν και ο Ρακίνας στο Port-Royal που είχε αρκετές ιανσενίτικες επιρροές (για μια πιο αναλυτική έργο-βιογραφία του Ρακίνα βλ. René Jasinski, «Vers le vrai Racine», Librairie Armand Colin, Παρίσι, 1958).

¹⁴⁸ βλ. Christian Biet, ό.π.

¹⁴⁹ Roland Barthes, ό.π., σ. 50

¹⁵⁰ ό.π., σ. 55 & 72

¹⁵¹ Ιγνάτιος Λογιάλα στο Octave Nadal, ό.π., σ. 36

¹⁵² βλ. ό.π., σ. 38

¹⁵³ Ο ήρωας μιλά εδώ στον υπηρέτη που τόν παρέδωσε στον Πόλυβο: «Γιατί δεν υπάκουες, άπιστε, τους γονείς μου, / που γινότανε για μένα δίκαιοι τύραννοι;» (*Edipe*, ό.π., στ. 1775-1776). Ο ήρωας

Μια μετάφραση...

Αρκετά χρόνια μετά την πρώτη παράσταση της «Θηβαΐδας», στο τέλος του 17^{ου} αιώνα, δημοσιεύεται η πρώτη μετάφραση του «Οιδίποδος τυράννου» του Σοφοκλή στα γαλλικά. Τον ίδιο αιώνα μόνον άλλη μια μετάφραση που αφορά στον εν λόγω ήρωα έχει εκδοθεί: ο «Οιδίποδας» του Σενέκα από τον Marolles το 1659 (την ίδια χρονιά δηλαδή με τη δημιουργία του ομώνυμου έργου του Κορνηλίου). Έτσι, ο «*Œdipe roi*» του 1692 έρχεται να εισαγάγει στο γαλλικό κοινό – ύστερα από έναν αιώνα περίπου διαμάχης πάνω στο συγκεκριμένο θέμα – το «πρωτότυπο» κείμενο. Η λέξη πρωτότυπο βρίσκεται, εδώ, σε εισαγωγικά γιατί η μετάφραση του André Dacier δε χαρακτηριζόταν για την πιστότητά της στο κείμενο του Σοφοκλή. Σύμφωνα με τον Dacier ο αρχαίος τραγικός είχε διευρύνει τον αρχικό μύθο: ο χρησμός που φτάνει στη Θήβα, προκειμένου η πόλη να γλυτώσει από το λοιμό, υποδεικνύει σαφώς τον Οιδίποδα ως γιο και φονιά του Λαΐου και απαιτεί τη «θυσία» του. Η μαντεία επαληθεύεται και ακολουθεί η αποκάλυψη της πραγματικής ταυτότητας του ήρωα. Η Ιοκάστη αυτοκτονεί και ο Οιδίποδας βγάζει τα μάτια του και εκδιώκεται από την πόλη¹⁵⁴.

Ο Dacier επέμενε πολύ στην εφαρμογή των κανόνων του Αριστοτέλη για τη δημιουργία τραγωδιών¹⁵⁵ και τον ίδιο χρόνο με τον «Οιδίποδα τύραννο» μεταφράζει και την «Ποιητική» του Αριστοτέλη προσπαθώντας – μέσω αυτής – να απορρίψει τις «Πραγματείες» του Κορνηλίου για την τραγωδία¹⁵⁶. Η μετάφραση της τραγωδίας του Σοφοκλή χρησιμεύει, έτσι, κυρίως για να γίνει ευρέως γνωστό το κείμενο που χρησιμοποίησε ο Αριστοτέλης ως πρότυπο της «θεωρίας» του για τη δραματική ποίηση στην «Ποιητική». Διαφοροποιείται όμως και αρκετά από το αρχικό κείμενο καθώς οι λόγιοι της εποχής, και φυσικά ο Dacier, δεν μπορούν να μεταφέρουν

παρόλο που θεωρεί δίκαιο το θάνατο για οποίο προοριζόταν ως βρέφος, αναγνωρίζει στη συμπεριφορά των γονιών του συμπεριφορά τυράννων.

¹⁵⁴ Christian Biet, «*Œdipe en monarchie – tragédie et théorie juridique à l'âge classique*», ό.π., σ. 59

¹⁵⁵ βλ. ό.π., σσ. 59-61

¹⁵⁶ βλ. R.-C. Knight, ό.π., σ. 50 (για τις «Πραγματείες» του Κορνηλίου βλ. την εισαγωγή της παρούσας ενότητας).

ακριβώς τα λόγια του Σοφοκλή σε έναν αιώνα που έχει θέσει διαφορετικά πρότυπα τόσο για την τραγωδία όσο και για την πολιτική και κοινωνική συμπεριφορά¹⁵⁷.

Παρά τις αποκλίσεις, πάντως, από το πρωτότυπο η μετάφραση του Dacier κατέχει ξεχωριστή θέση στη γαλλική γραμματεία τόσο του 17^{ου} όσο και του 18^{ου} αιώνα καθώς έκανε το κείμενο του Σοφοκλή – με τις όποιες διαφοροποιήσεις μπορεί να τού επέφερε – προσβάσιμο στο γαλλικό αναγνωστικό κοινό. Και μπορεί, το 17^ο αιώνα, με τη συγκεκριμένη μετάφραση να κλείνει ο «κύκλος» του Οιδίποδα, για το 18^ο αιώνα όμως η συγκεκριμένη μετάφραση αποτελεί ένα είδος εισαγωγής σε ένα νέο «θηβαϊκό κύκλο».

ε. 18^{ος} αιώνας – Ο Διαφωτισμός

Η μετάβαση του «μύθου» από το 17^ο στο 18^ο αιώνα έγινε κυρίως με τη μεσολάβηση της μετάφρασης του Dacier. Όσο κι αν τα κείμενα των μεταφράσεων διέπονταν από τη λογική και τη νοοτροπία της εποχής τους – πράγμα που σαφώς επηρέαζε το αποτέλεσμα¹⁵⁸ – επέτρεψαν στους ανθρώπους του αιώνα των Φώτων να αντιμετωπίζουν τα κλασικά κείμενα διαφορετικά απ' ό,τι στο 17^ο αιώνα. Ξεκινά έτσι ολόκληρη διαμάχη που αφορά κυρίως στη σύγκριση των σύγχρονων ποιητικών κειμένων με εκείνα της αρχαιότητας και του νεοκλασικισμού και η διαμάχη μεταξύ των «αρχαίων» και των «μοντέρνων» παίρνει νέες διαστάσεις. Ο «Οιδίποδας τύραννος» αποτελεί έργο – αναφορά για τη δραματική τέχνη και οι συγγραφείς που ασχολούνται με αυτό είναι περισσότεροι από κάθε προηγούμενο αιώνα. Είναι δε ενδιαφέρον πως η αρχή – για τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο – γίνεται με τον Βολταίρο, του οποίου ο «Οιδίποδας» αποτελεί τη μεγαλύτερη επιτυχία ολόκληρου του θεάτρου του Διαφωτισμού. Παράλληλα, το έργο αυτό γίνεται αφετηρία για θεωρητικές «συζητήσεις», κυρίως μέσω γραπτών κειμένων (πραγματειών), γύρω από το ζήτημα της εξέλιξης της δραματικής τέχνης και της τραγωδίας αλλά και – κυρίως –

¹⁵⁷ για μια αρκετά εκτενή μελέτη των μεταφράσεων του «Οιδίποδος τυράννου» στα γαλλικά κατά το 17^ο και 18^ο αιώνα βλ. Christian Biet, ό.π., πρώτο κεφάλαιο – *Les questions du traducteur* και, πιο συγκεκριμένα, υποκεφάλαιο VII – *Les techniques*.

¹⁵⁸ βλ. Christian Biet, «Œdipe en monarchie – tragédie et théorie juridique à l'âge classique», πρώτο κεφάλαιο – *Les questions du traducteur* και, πιο συγκεκριμένα, υποκεφάλαιο VII – *Les techniques*

για συγκρίσεις με άλλες θεατρικές παραδόσεις (ιδιαίτερα με εκείνες του αττικού και του ελισαβετιανού θεάτρου). Το κυρίαρχο αισθητικό ζήτημα μοιάζει να είναι: στίχος ή πρόζα; Η πρώτη γαλλική τραγωδία γραμμένη σε πεζό λόγο είναι ο «Οιδίπους» του Antoine Houdar de la Motte.

Τρία είναι τα ενδιαφέροντα σημεία στα οποία οφείλει κάποιος να σταθεί μελετώντας το συγκεκριμένο θέμα: πρώτον το πλήθος των έργων, δεύτερον η θεωρητική συζήτηση γύρω από αυτά (κυρίως σε δραματουργικό επίπεδο) και, τρίτον, η άνθηση των παρωδιών που έδωσε νέα πνοή στο «μύθο». Όπως και στην περίπτωση ειδικά του Κορνηλίου, κύρια επιδίωξη των δραματουργών και στον αιώνα των Φώτων είναι να αρέσουν τα έργα τους στο κοινό¹⁵⁹. Κι αυτό μπορεί κυρίως να επιτευχθεί μέσω της εστίασης σε συγκεκριμένες προβληματικές και με το χειρισμό των καταστάσεων ώστε αυτές ν' ανταποκρίνονται στο πλαίσιο της εποχής κυρίως γιατί, για τους φιλοσόφους / δραματουργούς του 18^{ου} αιώνα, το θέατρο είναι ένα μέσο για την αφύπνιση της πολιτικής συνείδησης του κοινού¹⁶⁰.

Η μοίρα και η ευθύνη – η πηγή του κακού

Αν για το 17^ο αιώνα – το «χρυσό αιώνα του Πατέρα» – το κύριο ζήτημα που απασχόλησε τους δραματουργούς ήταν το πολιτικό ζήτημα, για το 18^ο αιώνα – τον αιώνα του ορθολογισμού – ο «Οιδίποδας τύραννος» θέτει άλλα θέματα που αφορούν κυρίως στο ζήτημα του «τραγικού σφάλματος» (*faute tragique*) του οποίου τη λογική δεν μπορούν να κατανοήσουν: αν ο Οιδίποδας διέπραξε τα «εγκλήματά» του εν αγνοία του, γιατί στο τέλος τιμωρείται από τους θεούς; Απάντηση σε αυτό το ερώτημα προσπάθησαν να δώσουν με πολλούς τρόπους και ένας από αυτούς ήταν να «ανασυστήσουν» το μύθο στην «ολότητά» του μέσω της ανάγνωσης, ως μιας ενότητας, των δύο έργων του Σοφοκλή, του «Οιδίποδος τυράννου» και του «Οιδίποδος επί Κολωνώ». Γι' αυτό, ίσως, το λόγο το 1778 έχουμε και την πρώτη

¹⁵⁹ Οι Βολταίρος και La Motte είναι από τους δημιουργούς εκείνους που έχουν εκφραστεί «ανοιχτά» όσον αφορά στο συγκεκριμένο θέμα: «[...] δεν ήθελα όμως σε κανένα σημείο να εναντιωθώ στο γούστο του κοινού: γράφω για κείνο και όχι για μένα: πρέπει να ακολουθώ τα δικά του και όχι τα δικά μου συναισθήματα» [*Les œuvres complètes de Voltaire*], Ulla Kölling, Voltaire Foundation, Οξφόρδη, 1998, τ. 5, *Εισαγωγή*, σ. 72 αλλά και Antoine Houdar de la Motte, «*Œuvres Complètes*», Slatkine Reprints, Γενεύη, 1970, τ. I, *Quatrième discours à l'occasion de la tragédie d'Œdipe*, σ. 378 (475)].

¹⁶⁰ βλ. «*Le théâtre en France – du Moyen Age à nos jours*», επίμ. J. de Jomaron, *Le livre de poche – La Pochothèque / Encyclopédies d'aujourd'hui*, Παρίσι, 1998, σ. 275

τραγωδία που ασχολείται αποκλειστικά με την ιστορία του τελευταίου γνωστού έργου του Σοφοκλή (αρκετά παραλλαγμένη όμως όπως υποδεικνύει ο ίδιος το τίτλος της: «*Edipe chez Admète*» (*Ο Οιδίπους στον οίκο του Αδμήτου*)¹⁶¹. Όπως ο Marolles¹⁶² κατά το 17^ο αιώνα διαβάζει την ιστορία του Σοφοκλή από τη σκοπιά του προπατορικού αμαρτήματος¹⁶³, προκειμένου να την κατανοήσει, έτσι και οι στοχαστές του 18^{ου} αιώνα έχουν ανάγκη να δώσουν ένα συγκεκριμένο στίγμα στο «μύθο». Η λύτρωση του ήρωα τη στιγμή του θανάτου επιλέχτηκε ως το «γεγονός» που νοσηματοδοτούσε ορθά και προσέδιδε αληθοφάνεια σε όσα περιγράφονται στο έργο του Σοφοκλή. Αυτή η «ερμηνεία» ταίριαζε περισσότερο με τον τρόπο σκέψης της εποχής¹⁶⁴, όπου ο ήρωας έπρεπε να είναι ξεκάθαρα είτε αθώος είτε ένοχος. Προσπαθώντας να βρουν «υπεύθυνους» και «σφάλματα», πρωτίστως οι μεταφραστές

¹⁶¹ Η πλοκή συνδυάζει την ιστορία του «Οιδίποδος επι Κολωνώ» του Σοφοκλή μ' εκείνη της «Άλκηστης» του Ευριπίδη – παραλλάσσοντας και τα δύο έργα. Η τραγωδία του Garnier αναφέρεται στο θέμα του «Οιδίποδος επι Κολωνώ» αλλά όχι αποκλειστικά, καθώς επικεντρώνεται στην ιστορία της Αντιγόνης.

¹⁶² μεταφραστής του Σενέκα

¹⁶³ βλ. Christian Biet, ό.π., σ. 72 & 74.

¹⁶⁴ Ο Chompré δίνει μια βασική (για το 18^ο αιώνα) εκδοχή της ιστορίας στο λεξικό του: «[Β]ασιλιάς των Θηβών, γιος του Λαΐου και της Ιοκάστης. Το μαντείο είχε προφητέψει στο Λαίο πως ο γιος του θα τον σκότωνε και θα παντρευόταν τη μητέρα του. Για να αποφύγει τέτοια εγκλήματα, ο Λαίος έδωσε τον Οιδίποδα αμέσως μετά τη γέννησή του σε έναν από τους αξιωματούχους του για να τον σκοτώσει· αυτός όμως ο αξιωματούχος, από συμπόνια, αρκέστηκε, για να μη χύσει αίμα, να του δέσει μαζί τα πόδια και να τον κρεμάσει σε ένα δέντρο. Ένας βοσκός που περνούσε από εκεί, πήρε το παιδί και τό έφερε στον Πόλυβο, βασιλιά της Κορίνθου, που τον ανάθρεψε σαν δικό του γιο και τον ονόμασε Οιδίποδα, από μια φλεγμονή που έχει μείνει στα πόδια του – γιατί αυτό σημαίνει ετούτη η λέξη. Αυτός ο πρίγκιπας όταν μεγάλωσε και, πιστεύοντας ότι είναι γιος του Πολύβου, συμβουλευτήκε το μαντείο σχετικά με τη γενιά του και απειλούμενος από τις ίδιες δυστυχίες με τις οποίες είχε ήδη απειληθεί ο Λαίος, εξορίστηκε μόνος του από την Κόρινθο, που πίστευε για πατρίδα του. Συνάντησε τον Λαίο στη Φωκίδα, χωρίς να τον γνωρίσει, μάλωσε μαζί του και τον σκότωσε. Από εκεί πήγε στη Θήβα, αφού ταξίδεψε ακόμη κάποιον καιρό, και έλυσε το αίνιγμα της Σφίγγας. Η Ιοκάστη, η βασίλισσα, θα ήταν η ανταμοιβή εκείνου που θα νικούσε αυτό το τέρας. Παντρεύτηκε έτσι την ίδια του τη μητέρα, από την οποία απέκτησε δύο γιους – τον Ετεοκλή και τον Πολυνείκη – και μια κόρη, που ονομαζόταν Αντιγόνη [η Ισμήνη μπορεί στο λήμμα για τον «Οιδίποδα» να μην αναφέρεται, υπάρχει όμως αυτόνομα ως λήμμα με την εξήγηση «κόρη του Οιδίποδα»]. Οι θεοί θυμωμένοι από τούτη την αιμομιξία, χτύπησαν τους Θηβαίους με ένα λοιμό που δε σταμάτησε παρά μόνον όταν ο βοσκός, που είχε σώσει τον Οιδίποδα, ήρθε στη Θήβα, τον αναγνώρισε και του αποκάλυψε τη γέννησή του. Ο Οιδίποδας, από απελπισία, έβγαλε μόνος του τα μάτια του και αυτοεξορίστηκε από την πραγματική πατρίδα του». Ο ήρωας αποσύρεται στον Κολωνό «αφού αναγνώρισε στη γυναίκα του τη μητέρα του». Οι Ετεοκλής και Πολυνείκης γεννημένοι «από την αιμομιξία Οιδίποδα και Ιοκάστης» μοιράζονται το θρόνο «μετά το θάνατο του Οιδίποδα, ο οποίος διέταξε να βασιλεύουν εκ περιτροπής [...] Αυτοί οι δύο αδελφοί μισούσαν ο ένας τον άλλο τόσο έντονα που μάλωναν μέσα στην κοιλιά της μητέρας τους» (βλ. *Edipe ou Edipode, Ismène, Colonos, Eteocle ou Etheocle* in M. Chompré, «Dictionnaire abrégé de la fable, pour l'intelligence des Poètes, des Tableaux et des Statues, dont les sujets sont tirés de l'Histoire Poétique», Paris, quinzième édition). Ενδιαφέρον είναι πως αφ' ενός η Ισμήνη δεν αναφέρεται στο λήμμα για τον Οιδίποδα – πράγμα που εν μέρει μπορεί να δικαιολογηθεί από τη συνήθη πρακτική «αποδυνάμωσης» της αιμομιξίας, εν μέρει από το γεγονός πως η Ισμήνη δεν προβάλλεται ως ηρωίδα από καμία πηγή της αρχαιότητας· αφ' ετέρου, στο λήμμα για τον Κολωνό μόνον η αιμομιξία προβάλλεται ως ο λόγος για την εξορία του ήρωα και ουδόλως η πατροκτονία. Η επιμονή στην αιμομιξία υποδεικνύει ουσιαστική μεταστροφή στα ενδιαφέροντα των ανθρώπων του 18^{ου} σε σχέση με εκείνων του 17^{ου} αιώνα (που, όπως είδαμε, έθετε ως κεντρικό θέμα τη σχέση με τον πατέρα).

(όπως ο Brumoy), ανατρέχουν σε κίνητρα και χαρακτηριστικά – όπως η επάρση και η ασέβεια προς τους θεούς –. Σημασία δεν έχει πια η άγνοια του Οιδίποδα αλλά πώς «ένας ήρωας που ενσαρκώνει τις υψηλότερες αξίες μπορεί να είναι ένοχος»¹⁶⁵ ή, με τα λόγια του Βολταίρου:

Oed. : «Et je me vois enfin, par un mélange affreux,
Inceste et parricide, et pourtant vertueux.»¹⁶⁶

Η αναζήτηση των ευθυνών από τους δραματουργούς αφορά τόσο στο «ποιος φταίει» όσο και στο «γιατί». Από τις πλέον χαρακτηριστικές περιπτώσεις – κυρίως λόγω της «σκληρότητάς» της – είναι εκείνη του La Tournelle¹⁶⁷ που στον πρόλόγό του στην τραγωδία «*Œdipe ou L'ombre de Laïus*» (*Οιδίπους ή το φάντασμα του Λαΐου*) κάνει λόγο για «ψεύτικες θεότητες της αρχαιότητας που, έχοντας να τιμωρήσουν μια τέτοια πατροκτονία και μια τόσο φριχτή αιμομιξία, δεν έπρεπε να περιμένουν 20 με 25 χρόνια για να τό κάνουν»¹⁶⁸. Έτσι, στο «*Œdipe et Polybe*» (*Οιδίπους και Πόλυβος*) οι ήρωες πεθαίνουν την επομένη του γάμου τους ενώ στο «*Οιδίπους ή το φάντασμα του Λαΐου*» ζουν ακόμη δύο μήνες κι αυτό μόνο και μόνο για να φανεί η τιμωρία τους μεγαλύτερη (μετά από αυτό το διάστημα της ευτυχίας). Για τον La Tournelle ο Οιδίποδας είναι απολύτως υπεύθυνος για όσα έπραξε και ο ίδιος ο δραματουργός φροντίζει να ενισχύσει αυτή του την πεποίθηση μέσω της δεσποτικής συμπεριφοράς και της επάρσης του ήρωα. Η άγνοιά του δεν μειώνει στο ελάχιστο την ενοχή του. Η ηρωική του συμπεριφορά και όσα κατέκτησε αποτελούν μέρος ενός «ουράνιου σχεδίου» προκειμένου η πτώση να είναι ακόμη πιο επίπονη¹⁶⁹. Ο συγκεκριμένος

¹⁶⁵ Christian Biet, *La fable d'Œdipe-Roi: de la démocratie grecque à la monarchie française*, ό.π., σσ. 32-33

¹⁶⁶ «Και βλέπω πια τον εαυτό μου, από ένα άθλιο μπλέξιμο, / Αιμομίκτη και πατροκτόνο και όμως ενάρετο» (Voltaire, *Œdipe* στο Corneille et Voltaire, «*Œdipe*», Publications de l'université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 2004, σσ. 1333-1334)

¹⁶⁷ Ο La Tournelle συνέθεσε αρκετές τραγωδίες με θέμα τον Οιδίποδα και την οικογένειά του. Αυτές που σήμερα γνωρίζουμε είναι οι εξής: *Œdipe ou Les trois fils de Jocaste* (1730), *Œdipe et Polybe* (1731), *Œdipe ou L'ombre de Laïus* (1731) και *Œdipe et sa famille* (1731). Ο συγκεκριμένος δημιουργός δείχνει «εμμονή» με το θέμα, το οποίο διαφοροποιεί από τραγωδία σε τραγωδία προσπαθώντας να δώσει – όχι τόσο διαφορετικές πτυχές της ιστορίας – όσο διαφορετικές «λύσεις» στο «πρόβλημα» που θέτει η πραγμάτευση της ιστορίας από τους αρχαίους δραματουργούς και όχι μόνο: δεν τόν απασχολεί να προσαρμόσει στα δικά του πρότυπα ή στα πρότυπα της εποχής (όπως πολλοί άλλοι δραματουργοί του καιρού του) μια τραγωδία αλλά να «διαμορφώσει» το μύθο δίνοντάς του τις πραγματικές του διαστάσεις ή, έστω, μια σχετική λογική και αληθοφάνεια – «Η ιστορία που λάβαμε βρίσκεται στον αντίποδα του δικού μου μύθου» (La Tournelle, «*Œdipe ou L'ombre de Laïus* – tragédie», chez Fr. Le Breton & J.-Fr. Josse, Παρίσι, MDCCXXXI, *Préface*).

¹⁶⁸ ό.π.

¹⁶⁹ πιο εκτενή ανάλυση του θέματος μπορεί κανείς να βρει στο Ευαγγέλια Σινοπούλου, «*Œdipe : La réinvention théâtrale du mythe en France*» – μεταπτυχιακή εργασία (mémoire de D.E.A.) υπό την

συγγραφέας χρησιμοποιεί τους θεούς και το μένος τους εναντίον των ηρώων στην προσπάθειά του να στραφεί ουσιαστικά και δραματουργικά κατά των τελευταίων. Αυτό όμως δεν αποτελεί κανόνα.

Ο Βολταίρος προσπαθεί να παρουσιάσει τους ήρωες ως αθώους/ενόχους σε μια προσπάθεια να στηρίξει την ιστορία (να αιτιολογήσει την καταδίκη πράξεων που φαίνεται να υπαγορεύονται από τη Μοίρα) είναι δύσκολο, όμως, να παραβλέψει την αρετή τους¹⁷⁰. Το πεπρωμένο, οι θεοί αποτελούν καθοριστικούς παράγοντες του «μύθου» καθώς όλα δείχνουν να συμβαίνουν παρά τη θέληση των ηρώων:

«Joc.: [...] une suprême loi
Toujours malgré moi-même a disposé de moi»¹⁷¹

Η φράση «ερήμην» επαναλαμβάνεται καθ' όλη τη διάρκεια του έργου. Οι ήρωες αποδίδουν τις δυστυχίες τους αλλά και τις πράξεις τους σε δυνάμεις έξω από τους ίδιους· ακόμη και ο ρόλος του βασιλιά υποχρεώνει ή επιβάλλει συμπεριφορές στους εστεμμένους:

«Oed.: Nécessité cruelle attachée à l'empire!
Dans le cœur des humains les rois ne peuvent lire;
Souvent sur l'innocence ils font tomber leurs coups,
Et nous sommes, Araspe, injustes malgré nous.»¹⁷²

Είτε οι θεσμοί είτε οι θεοί, το πεπρωμένο, καθορίζουν τα βήματα και την τύχη των ηρώων, που μοιάζουν να μην μπορούν να ελέγξουν την ίδια τους τη ζωή. Ο Βολταίρος είναι ένας από τους δραματουργούς που προσπάθησε – με κάθε τρόπο – να ανιχνεύσει και να προβάλει καταστάσεις, δυνάμεις αλλά και χαρακτήρες πέρα από τους κεντρικούς ήρωες, που καθορίζουν όμως την έκβαση της ιστορίας. Στο μεταβατικό στάδιο (γιατί αδιαμφισβήτητα μια τέτοια περίοδος είναι ολόκληρος ο 18^{ος} αιώνας) ανάμεσα στην κραταιά βασιλεία – εκείνη του Λουδοβίκου XIV – και την

επίβλεψη του καθηγητή J. Bessière, Université Paris III - Sorbonne Nouvelle, τμήμα γενικής και συγκριτικής λογοτεχνίας, Παρίσι, 2001, *La Tournelle contre Oedipe*.

¹⁷⁰ Το πνεύμα του Διαφωτισμού επιδεικνύεται εδώ περισσότερο μέσω του αντικληρικαλισμού και της επίθεσης κατά της θρησκείας εν γένει αλλά και μέσω της «αποθέωσης» του ηρωισμού και των προσωπικών «κατορθωμάτων» του κάθε ανθρώπου άσχετα με τους τίτλους που οι άνθρωποι αυτοί έχουν κληρονομήσει (αξίες που «εκπροσωπεί» στο έργο του ο χαρακτήρας του Φιλοκτήτη): δεν έχει σημασία η ευγενής καταγωγή αλλά οι ηρωικές πράξεις των χαρακτήρων.

¹⁷¹ «ένας υπέρτατος νόμος / πάντα ερήμην μου μέ όριζε» (Voltaire, ό.π., στ. 425-426).

¹⁷² «Ανάγκη σκληρή με το θρόνο ενωμένη! / Οι βασιλείς δεν μπορούν να διαβάσουν τις καρδιές των ανθρώπων / Συχνά χτυπούν την αθωότητα, / Και είμαστε, Araspe, άδικοι ερήμην μας» (ό.π., στ. 575-578).

επανάσταση, οι δημιουργοί σέβονται ακόμη τις παραδοσιακές αξίες προσπαθώντας να είναι ανοιχτοί ταυτόχρονα στις νέες ιδέες. Σε αυτό το πλαίσιο πρώτα οι άνθρωποι και μετά οι θεοί «επωμίζονται» μεγάλο μερίδιο ευθύνης. Στον Βολταίρο ο Οιδίποδας κάνει λόγο για τα «*affreux bienfaits*»¹⁷³ των βοσκών καταλογίζοντάς τους ευθύνες για τα γεγονότα. Στον La Motte η Ιοκάστη «επιτίθεται» στην έμπιστή της, Phaedime. Η πρώτη κατηγορία είναι πως η γυναίκα πρόδωσε την εμπιστοσύνη της βασίλισσας – δηλώνοντας στη σύζυγο του Λαΐου πως το παιδί πέθανε – και, συνεπώς, επέτρεψε με την πράξη της την εκπλήρωση του χρησμού και η δεύτερη πως επέδειξε έπαρση: η Phaedime διέπραξε ύβρη γιατί άφησε τον εαυτό της να λυπηθεί ένα παιδί περισσότερο από την ίδια του τη μητέρα! Για την ακρίβεια η βασίλισσα κατηγορεί την ακόλουθό της ότι «δολοφόνησε» εκείνη και την οικογένειά της¹⁷⁴. Η «μετάθεση» ευθυνών (κατά τα άλλα «λογική», εφ' όσον ο οίκτος της έμπιστης της βασίλισσας και του βοσκού για το βρέφος οδήγησε στη διατήρησή του στη ζωή και, συνεπώς, στην επαλήθευση του χρησμού) από τους κεντρικούς ήρωες σε δευτερεύοντες χαρακτήρες αποτελεί μια απέλπιδα προσπάθεια εκλογίκευσης της ιστορίας σε μια χρονική περίοδο όπου ο ορθολογισμός ήταν προϋπόθεση κάθε συλλογισμού. Η προσπάθεια αυτή θα πέσει στο κενό γιατί ουσιαστικά η προβληματική του «μύθου» (τουλάχιστον στον Σοφοκλή) δεν αφορά στον άμεσο καταλογισμό ευθυνών όσο στη συνειδητοποίηση μιας αλήθειας που συντρίβει τους ήρωες¹⁷⁵. Μολαταύτα, κατά τον αιώνα των Φώτων αναζητούνται επίμονα ευθύνες. Και, ενώ στην περίπτωση του Κορνηλίου κυρίως ο Θησέας υιοθέτησε μια «αιρετική» στάση απέναντι στο θείο, στον Βολταίρο τόσο ο Φιλοκτήτης όσο και οι υπόλοιποι κεντρικοί ήρωες θεωρούν τους θεούς υπεύθυνους για όσα συνέβησαν. Είδαμε πιο πάνω την κεντρική αντίληψη που επικράτησε από την κλασική εποχή και έπειτα (μέχρι και το τέλος περίπου του 19^{ου} αιώνα στη Γαλλία): οι θεοί της αρχαιότητας ήταν ψεύτικοι και φαύλοι και η ιστορία, βασισμένη σε ένα είδος «παραλόγου» – στα μάτια των Γάλλων –, δικαιολογείται ακριβώς από αυτό το γεγονός. Οι θεοί και οι ήρωες του παγανισμού

¹⁷³ «άθλια ευεργετήματα» (Voltaire, ό.π., στ. 1328).

¹⁷⁴ βλ. Antoine Houdar de la Motte, ό.π., τ. II, *Œdipe – tragédie. En prose*, σσ. 59 (21) & 60 (22). Για την παρούσα ανάλυση λάβαμε υπ' όψιν την πρώτη τραγωδία του La Motte, σε πρόζα (τήν ακολούθησε μια δεύτερη, σε στίχους, καθώς τόσο οι ηθοποιοί όσο και το κοινό αποδείχτηκε πως δεν ήταν έτοιμοι για μια τέτοια αλλαγή).

¹⁷⁵ Θα μπορούσαμε να αποπειραθούμε να δούμε εδώ μια πρώτη «προσέγγιση» (προφανώς σκοπός των συγγραφέων του 18^{ου} αιώνα δεν ήταν αυτός και η διαπίστωση αυτή μπορεί να γίνει μόνο καταχρηστικά και εκ των υστέρων) του «Οιδίποδος τυράννου» ως αστυνομικού μυθιστορήματος όπου, πέραν του ενόχου, αναζητούνται και οι ευθύνες – οι «ηθικοί αυτουργοί» –. Το «μοτίβο» αυτό θα αναπτύξει, στα πλαίσια του συγκεκριμένου έργου – όπως έχουμε ήδη δει και θα ξαναδούμε –, ο Anouilh.

έφεραν «αξίες και εικόνες τόσο ανήθικες όσο και ασυνάρτητες», οι μύθοι ήταν «γελοίοι» και η φιλοσοφία «χονδροειδής»¹⁷⁶. Η αντίληψη που ήθελε τους θεούς του παγανισμού αποκυήματα της φαντασίας των ίδιων των ανθρώπων, δημιουργήματα και όχι δημιουργούς, όπως ο φιλεύσπλαχνος θεός - δημιουργός¹⁷⁷ της χριστιανικής θρησκείας, δε θα πρέπει να μάς προβληματίζει.

Βασική πρόθεση των στοχαστών της εποχής ήταν να «δικαιολογήσουν» προκειμένου να κατανοήσουν την αρχαία σκέψη¹⁷⁸. Το πεπρωμένο, ως εκπορευόμενο από τα σχέδια σκληρών θεών, μπορεί πια να επιβληθεί στους ήρωες που, με τη σειρά τους, δεν έχουν παρά να τό κατηγορήσουν για όσα συνέβησαν. Για την Ιοκάστη του Βολταίρου η υπακοή στα μαντεία της στοίχισε ένα γιο. Σε αυτό το πλαίσιο – και προχωρώντας περισσότερο ακόμη προς την κυρίαρχη κατεύθυνση της εποχής – η Phaedime παρατηρεί πως οι πιστοί, ακριβώς λόγω της θρησκείας τους, προδίδουν τον βασιλιά στο όνομα κάποιων ειδώλων¹⁷⁹. Ο Οιδίποδας, με τη σειρά του και αφού ήδη έχει χαρακτηρίσει τον πρώτο γιο της Ιοκάστης ως «objet du céleste courroux»¹⁸⁰, χαρακτηρίζει το πεπρωμένο του ως «παγίδα» στην οποία έπεσε παρά την προσπάθειά του να τήν αποφύγει¹⁸¹. Οι ήρωες μπορεί να μην αποφύγουν τελικά τις δικές τους ευθύνες, οι θεοί όμως θα πρέπει να κατηγορηθούν για όσα συνέβησαν:

1^e personnage du chœur: «Dieux! est-ce donc ainsi que finit votre haine?
Reprenez, reprenez vos funestes bienfaits;
Cruels! il valait mieux nous punir à
jamais.»¹⁸²

¹⁷⁶ Julie Broch, «Les dieux désenchantés – La fable dans la pensée française de Huet à Voltaire (1680-1760)», Honoré Champion Editeur, Παρίσι, 2002, σσ. 151 & 152

¹⁷⁷ βλ. ό.π., σσ. 156 & 159-160. Ο La Motte στους «Fables» (*Μύθοι*) του επισημαίνει πως οι αρχαίοι αναζητούσαν μάλλον «συνενόχους» παρά «θεούς» και πως κάθε έγκλημα – όπως η αιμομιξία και η πατροκτονία – είχε ένα θεό - προστάτη (βλ. ό.π., σσ. 156 / υποσημείωση 136).

¹⁷⁸ βλ. ό.π., σ. 163 (στην ερμηνεία της η Broch επικεντρώνεται στο παράδειγμα της αντιμετώπισης του Ομήρου αλλά, ουσιαστικά, πρόκειται για έναν τρόπο σκέψης καθοριστικό για την προσέγγιση της κλασικής, κυρίως, αρχαιότητας από τους στοχαστές των τελών του 17^{ου} αιώνα και εξής).

¹⁷⁹ βλ. Voltaire, ό.π., σσ. 956-960 & 857-868.

¹⁸⁰ «στόχο της οργής των θεών» (ό.π., σσ. 986)

¹⁸¹ βλ. ό.π., σσ. 1338

¹⁸² «Θεοί! έτσι λοιπόν τελειώνει το μίσος σας; / Αρχίστε, αρχίστε ξανά τα ολέθρια ευεργετήματά σας / Σκληροί! θα άξιζε περισσότερο να μάς τιμωρείτε αιωνίως» (βλ. ό.π., σσ. 1372-1374).

Η Ιοκάστη και η οικογένειά της

Ο 17^{ος} αιώνας, όπως είδαμε, επικεντρώθηκε στον πατέρα. Ακόμη κι αν στο 18^ο αιώνα η κατάσταση δεν αλλάζει σημαντικά, παρατηρούμε, πάντως, μια μετατόπιση ως προς τα κεντρικά πρόσωπα του μύθου¹⁸³. Η τραγωδία του Lauraguais για την ιστορία του Οιδίποδα τιτλοφορείται «Jocaste» (*Ιοκάστη*, 1781) και αφηγείται την ιστορία του Σοφοκλή (με σημαντικές αλλαγές) από τη σκοπιά της Ιοκάστης. Νωρίτερα (1730) ο La Tournelle έχει γράψει τραγωδία με τίτλο «*Edipe ou Les trois fils de Jocaste*» (*Οιδίπους ή Οι τρεις γιοι της Ιοκάστης*). Η βασίλισσα βγαίνει από το περιθώριο στο οποίο βρισκόταν από τον Σενέκα και μετά και αναλαμβάνει ενεργό ρόλο στο έργο. Έτσι, και στον Βολταίρο η Ιοκάστη αποτελεί, μαζί με τον Φιλοκτήτη, τον κεντρικό χαρακτήρα του δευτερεύοντος επεισοδίου, συμμετέχοντας έτσι και στις δύο «ιστορίες» που αναπτύσσονται στην τραγωδία.

Η «στροφή» προς την Ιοκάστη δεν μπορεί να είναι τυχαία. Στο 17^ο αιώνα οι χαρακτήρες της τραγωδίας αρχίζουν να αποκτούν ψυχολογικό βάθος. Άγονται και φέρονται από συναισθήματα που καθορίζουν σε σημαντικό βαθμό τις πράξεις τους. Στο 18^ο αιώνα η παράμετρος αυτή αποκτά «ιδιαιτέρως» διαστάσεις. Σε αρκετές περιπτώσεις οι ήρωες βασίζονται στη *διαίσθησή* τους ή τήν αγνοούν προκειμένου να δράσουν:

«Joc.: Cependant sur ses pas aux autels entraînée,
Egine, je sentis dans mon âme étonnée
Des transports inconnus que je ne conçus pas;
Avec horreur enfin je me vis dans ses bras.»¹⁸⁴

Λίγο παρακάτω, ο Οιδίποδας θα χαρακτηρίσει ως «περίεργη» την επιθυμία που τον ωθεί να μάθει την καταγωγή του, μια και «προβλέπει» συμφορές¹⁸⁵, ενώ στη συνάντησή του με το Λάιο αλλά και τη στιγμή του φόνου του βασιλιά, τόσο ο ήρωας

¹⁸³ Η μετατόπιση αυτή θυμίζει την ιστορία της Αικατερίνης της Ναβάρρας. Και σε εκείνη την περίπτωση η ιστορία είχε ως κεντρικό χαρακτήρα τη μητέρα και ερωμένη. Αντιστοίχως στην τραγωδία του δούκα του Brancas η πλοκή περιστρέφεται γύρω από τη βασίλισσα των Θηβών, όπως άλλωστε δηλώνει και ο τίτλος του έργου. Και στην τραγωδία του La Tournelle η Ιοκάστη παίζει αρκετά κεντρικό ρόλο στη δράση παρόλο που το έργο αφορά κυρίως στις περιπέτειες των Οιδίποδα, Ετεοκλή και Πολυνείκη. Ο συσχετισμός αυτός δεν εδραιώνει ευθεία σχέση ανάμεσα στα κείμενα (ειδικά εκείνα της Αικατερίνης της Ναβάρρας και του Lauraguais) είναι όμως τα μοναδικά που δίνουν την πρωτοκαθεδρία στη γυναικεία φιγούρα της ιστορίας.

¹⁸⁴ «Κι όμως στα βήματα αυτά που με οδηγούσαν στο ιερό [η Ιοκάστη αναφέρεται εδώ στο γάμο της με τον Οιδίποδα] / αισθάνθηκα, Egine, μέσα στην έκπληκτη ψυχή μου / άγνωστες εκρήξεις που δεν μπορούσα να συλλάβω / τελικά με φρίκη βρέθηκα στην αγκαλιά του» (Voltaire, ό.π., στ. 387-390)

¹⁸⁵ βλ. ό.π., στ. 1289-1292 & 1294

όσο και ο πατέρας του νιώθουν «περίεργα»: ο γέρος βασιλιάς φαίνεται να αναγνωρίζει το γιο του και ο νεαρός ήρωας να αισθάνεται «αμήχανα» τη στιγμή που τόν σκοτώνει¹⁸⁶. Το «προαίσθημα» βρίσκει τη θέση του και στο έργο του La Motte και στον Lauraguais – όπου ο Οιδίπους νιώθει μια περίεργη δύναμη να τόν σπρώχνει και να τόν απωθεί ταυτόχρονα από την Ιοκάστη¹⁸⁷ –. Στο ίδιο πνεύμα, το εξωπραγματικό στοιχείο του φαντάσματος του Λαΐου αντικαθίσταται σταδιακά από εκείνο των ονείρων. Αν στον «Οιδίποδα» του La Motte το έργο ξεκινά με τον ήρωα να αφηγείται την τριπλή εμφάνιση του Απόλλωνα μπροστά του και την εντολή του να θυσιάσει ο βασιλιάς το «αίμα του» προκειμένου να σωθεί η πόλη¹⁸⁸ και αν στο ομώνυμο έργο του Βολταίρου η Ιοκάστη βλέπει μπροστά της το φάντασμα του νεκρού πρώτου άνδρα της¹⁸⁹, στον La Tournelle η Ιοκάστη βλέπει όνειρα, όνειρα όπου ο Λάιος έρχεται οργισμένος και τήν απειλεί¹⁹⁰. Στον αιώνα της λογικής, το μεταφυσικό πρέπει να παραχωρήσει τη θέση του στο πραγματικό. Και παρόλο που ειδικά στην περίπτωση του La Motte ο Οιδίποδας προσπαθεί να καταστήσει απολύτως σαφές ότι δεν επρόκειτο για όνειρο (πράγμα που ενδεχομένως θα οδηγούσε τον ακροατή του, Δυμά (Dumas), αλλά και τους θεατές να θεωρήσουν την εμφάνιση του Απόλλωνα πλασματική), αλλά για γεγονός¹⁹¹, μπορούμε και εδώ να δούμε μια μικρή μετατόπιση στο μοτίβο του φαντάσματος. Τόσο σε αυτή την περίπτωση όσο και σε εκείνη του Lauraguais – όπου το φάντασμα του Λαΐου εμφανίζεται μπροστά στη βασίλισσα την ώρα που έχει στην αγκαλιά της τον νέο της άνδρα – η εμφάνιση των «οραμάτων» γίνεται πια ως επί το πλείστον νυχτερινές ώρες – όπως άλλωστε και στον Βολταίρο όπου ο Λάιος εμφανίζεται στην Ιοκάστη τη νύχτα του γάμου της –. Οι νυχτερινές αυτές κατ' ιδίαν (και όχι πια παρουσία του ιερέα ή/και των πολιτών) «εμφανίσεις» εισάγουν το μεταφυσικό σταδιακά στον κόσμο του ιδιωτικού, της νύχτας και – όσο κι αν οι ήρωες κάποιες φορές τό αρνούνται ή οι περιστάσεις τό αποκρύπτουν – του ονείρου.

Η διαίσθηση και το όνειρο ανοίγουν το δρόμο σε μια πιο «προσωπική» προσέγγιση του θέματος. Και η «ανάδυση» της Ιοκάστης ως κεντρικής φιγούρας της

¹⁸⁶ βλ. ό.π., στ. 1079-1084

¹⁸⁷ βλ. Antoine Houdar de la Motte, ό.π., σ. 56 (21) & L. de Brancas de Lauraguais, «Jocaste», chez G. Debure l'aîné, Παρίσι, M.DCC.LXXXI, σ. 35

¹⁸⁸ βλ. ό.π., σ. 6 (8)

¹⁸⁹ βλ. Voltaire, ό.π., στ. 392-396

¹⁹⁰ βλ. La Tournelle, de (commissaire des guerres), «Edipe ou Les trois fils de Jocaste», chez François le Breton, Παρίσι, M.DCC.XXX, σ. 7

¹⁹¹ βλ. Antoine Houdar de la Motte, ό.π.

ιστορίας θα μπορούσε να ιδωθεί από τη σκοπιά αυτής της αλλαγής κατεύθυνσης από πλευράς δημιουργών. Η γυναικεία παρουσία τονίζεται πλέον γιατί είναι σε θέση να προκαλέσει πάθη, να δώσει ενδεχομένως νέα πνοή στο *παθητικό*. Αντί όμως – όπως στην περίπτωση του Κορνηλίου – να αναζητούνται νέοι γυναικείοι χαρακτήρες (όπως η Δίρη) οι δραματουργοί εστιάζουν πλέον την προσοχή τους στην κατ' εξοχήν γυναικεία φιγούρα του συγκεκριμένου μύθου, την Ιοκάστη¹⁹². Το γυναικείο «πάθος» όμως δύσκολα θα μπορούσε από μόνο του να επιφέρει τέτοια αλλαγή στο θέμα. Μήπως αναγνωρίζεται πλέον η καθοριστική συμβολή και ευθύνη της βασίλισσας στο μύθο;

Όπως είδαμε νωρίτερα, ο Chompré στο λεξικό του, στο λήμμα για τον Κολωνό, αναφέρει ως μοναδική αιτία της εξορίας του Οιδίποδα την αιμομιξία. Η αιμομιξία αναφέρεται από τον ίδιο, στο λήμμα για τον Οιδίποδα, και ως η μοναδική αιτία για το ξέσπασμα του λοιμού στη Θήβα. Για το 18^ο αιώνα το βασικό «αμάρτημα» στο μύθο είναι η αφύσικη σχέση μητέρας - γιου, και η μητέρα οφείλει να βρεθεί στο κέντρο της πλοκής. Αλλά η Ιοκάστη αποτελεί βασική πλέον φιγούρα της πλοκής για περισσότερους λόγους, και κυρίως γιατί η βασίλισσα παίρνει τη θέση του Λαΐου. Η Ιοκάστη

«υφαρπάζει τη θεσμική λειτουργία του πατέρα. Όλη της η δουλειά μέσα στο έργο είναι να κρύψει τη στιγμή που αναλαμβάνει από μόνη της τις εξουσίες του πατέρα και που θέλησε να αλλάξει τη διαδοχή ζευγαρώνοντας με έναν ξένο ήρωα [...] Το σφάλμα της είναι πως διάλεξε ή πως επέτρεψε στο λαό να επιλέξει, χωρίς νομιμοποίηση. Έτσι, πραγματοποιεί μια απόλυτη φαντασίωση, να είναι μητέρα και γυναίκα του γιου της, και γίνεται ταυτοχρόνως απόλυτος πατέρας και μητέρα. Ενώ δεν έπρεπε να έχει παρά μόνο την εξουσία της συντήρησης (*«sustento»*), σφετερίζεται όλες τις εξουσίες και τίς καταλύει διαστρέφοντάς τες»¹⁹³.

Η βασίλισσα, όμως, με τις πράξεις της δε διαστρέφει μόνο την εξουσία αλλά και τις σχέσεις και τους θεσμούς. Η Ιοκάστη θεωρείται πλέον η σχεδόν αποκλειστική υπεύθυνη στην ιστορία. Και παρότι ο Οιδίποδας, λόγω της άγνοιάς του, μπορεί να

¹⁹² Έχει προταθεί ότι ο πρωταγωνιστικός ρόλος της Ιοκάστης επιβάλλεται λόγω της εξάλειψης του Κρέοντα (από τον Κορνήλιο), όπως και ότι ο Βολταίρος εξαφανίζει τον θηβαίο πρίγκιπα προκειμένου να εισαγάγει το επεισόδιο με τον Φιλοκτήτη (βλ. Mitsutaka Odagiri, «Ecritures palimpsestes ou Les tréahtralisations françaises du mythe d'Œdipe», L'Harmattan, Παρίσι, 2001, σσ. 127 & 129). Παρά ταύτα θα ήταν μάλλον εύκολο και, ίσως, απλοϊκό να δεχτούμε αβίαστα μια τέτοια ιδέα. Τόσο γιατί η περίπτωση του Κορνηλίου είναι μεμονωμένη όσο και επειδή στην περίπτωση του Βολταίρου η εμφάνιση του Φιλοκτήτη και το επεισόδιο του έρωτά του με την Ιοκάστη δεν αποκλείει κατ' ανάγκην τη «χρήση» του χαρακτήρα του Κρέοντα στο έργο. Κυρίως όμως η θεωρία αυτή δεν εξηγεί την κεντρική θέση της βασίλισσας στις τραγωδίες των La Tournelle και Lauraguais.

¹⁹³ Christian Biet, *ο.π.*, σ. 404

«αθωωθεί», η Ιοκάστη δεν έχει καμιά απολύτως δικαιολογία¹⁹⁴. Η «σύγχυση των ρόλων» της μητέρας και της συζύγου δεν μπορεί να ιδωθεί ανεξάρτητα από την ιερότητα των ρόλων αυτών: έτσι, στον La Tournelle, εμφανίζεται ακόμη και να μισεί τα ίδια της τα παιδιά (Ετεοκλή και Πολυνείκη) επειδή και εκείνα τή μισούν, φτάνοντας ακόμη και στο σημείο να σκοτώσει τον Πολυνείκη για να τόν εκδικηθεί, επειδή ο τελευταίος σκότωσε τον αδελφό του, τον Ετεοκλή¹⁹⁵. Ο Λάιος – ως φάντασμα – εμφανίζεται, όπως πάντα, οργισμένος με όσα συνέβησαν, ακόμη και στην περίπτωση του La Motte, όπου ο ετοιμοθάνατος βασιλιάς συγχωρεί τον φονιά του θεωρώντας ότι δεν επρόκειτο για έγκλημα αλλά για ατύχημα¹⁹⁶. Σε μια κοινωνία (αυτήν του πρώτου περίπου μισού του 18^{ου} αιώνα) ο βασιλιάς και πατέρας εξακολουθεί να διατηρεί εξέχουσα θέση στη συνείδηση του κοινού. Η μητέρα και γυναίκα όμως – ακριβώς λόγω του ρόλου της ως προστάτιδας των παιδιών, ως αδύναμης ύπαρξης που υποτάσσεται στον άνδρα και την εξουσία – δε μπορεί να «παρεκκλίνει» από την εικόνα που τής έχει επιβληθεί. Ενδεικτικά μπορεί κανείς να παρατηρήσει πως, ενώ για τον Οιδίποδα ο La Motte επιλέγει το «αμάρτημα» της «υπερβολικής φιλοδοξίας», για την Ιοκάστη επιλέγει την «υπερβολική αγάπη, που τήν κάνει να ξεχνάει τα θελήματα των θεών, αδυναμία που δεν αποκλείει τις μεγάλες αρετές, και με την οποία μια γυναίκα μπορεί να κερδίσει εξάλλου το σεβασμό και το θαυμασμό»¹⁹⁷. Ο δραματουργός «εντοπίζει», έτσι, την ενοχή της Ιοκάστης εντός του πλαισίου των οικογενειακών αξιών (στην αγάπη του ζευγαριού), σε αντίθεση με εκείνη του Οιδίποδα, δίνοντας έτσι στο «έγκλημα» της βασίλισσας τελείως διαφορετική και τελικά προσβλητική για τους θεσμούς διάσταση. Ο Λάιος παρουσιάζεται – παρόλο που η έκθεση του γιου του θεωρείται, κατά το 18^ο αιώνα, εγκληματική¹⁹⁸ – αγανακτημένος, απειλώντας την Ιοκάστη με δεινά ή κατηγορώντας τους Θηβαίους για την αμέλειά τους να εξιχνιάσουν το φόνο του¹⁹⁹, ο Οιδίποδας, ως εγκαταλελειμμένος γιος, «μπορεί» να διαπράξει άνομες πράξεις επειδή ακριβώς δε

¹⁹⁴ βλ. όπ. σσ. 405 & 404

¹⁹⁵ βλ. La Tournelle, ό.π., σσ. 8 & 54

¹⁹⁶ βλ. Antoine Houdar de la Motte, ό.π., σ. 43 (17)

¹⁹⁷ Antoine Houdar de la Motte, ό.π., τ. I, *Quatrième discours à l'occasion de la tragédie d'Œdipe*, σ. 378 & 379 (475). Αυτό που είναι αξιοπρόσεκτο εδώ είναι η αντιστροφή των αξιών. Όπως παρατηρεί η ίδια η Ιοκάστη, ο Οιδίπους ως ήρωας άξιζε το θαυμασμό και την αγάπη των γυναικών. Αυτό όμως που για κάθε γυναίκα θα ήταν φυσιολογικό για εκείνη είναι έγκλημα [βλ. ό.π., τ. II, σ. 49 (19)].

¹⁹⁸ βλ. Christian Biet, ό.π., σ. 356

¹⁹⁹ βλ. La Tournelle, ό.π., σ. 7 & Voltaire, ό.π., στ. 181

γνωρίζει – χωρίς παρ’ όλ’ αυτά να αποφεύγει απόλυτα την ενοχή²⁰⁰ –, η Ιοκάστη, όμως, εμφανίζεται απολύτως εκτεθειμένη, τόσο ως μητέρα όσο και ως γυναίκα, εξαιτίας όσων έπραξε με τη θέλησή της (αλλά χωρίς ουσιαστική γνώση)²⁰¹. Οι μόνοι που τή δικαιώνουν είναι οι θεοί, που – όπως φαίνεται στον «Οιδίποδα» του Βολταίρου – «αρκούνται» στην τιμωρία του ήρωα και «συγχωρούν» τη Ιοκάστη. Πρόκειται όμως για θεούς που ούτε η ίδια η βασίλισσα σέβεται²⁰² ούτε το κοινό της εποχής, όπως είδαμε παραπάνω. Αν αυτοί οι θεοί απαλλάσσουν τη μητέρα, η λύτρωση αυτή έχει ελάχιστη αξία και η Ιοκάστη θα πληρώσει, όπως πάντα.

Οι παρωδίες

Περισσότερο ακόμη από τις τραγωδίες, οι παρωδίες είναι σε θέση να δείξουν το κλίμα και τις ιδέες της εποχής. Η περίπτωση του «*Edipe travesti*»²⁰³ του Pierre-

²⁰⁰ «Ηθελα, κατ’ αρχάς, ο Οιδίποδας να είναι ένοχος» γράφει ο La Motte για τη συγγραφή του «Οιδίποδα» του. Ο ήρωας δεν ξεφεύγει από την ενοχή, πρέπει όμως να εμφανιστεί ως κύριος των πράξεων που επιφέρουν την ενοχή αυτή. Ο La Motte συνεχίζει: «και το θέμα, όπως μάς παραδόθηκε από τον Σοφοκλή, μού φαινόταν πάντα φαύλο λόγω αυτής της τυραννικής μοίρας που παρασύρει έναν άνδρα σε δυστυχίες που το σφάλμα του δεν επισείει» [Antoine Houdar de la Motte, ό.π., τ. I, σ. 376 (474)]. Δε θα πρέπει άλλωστε να ξεχνάμε την «εμμονή» του La Tournelle όσον αφορά στην ενοχή τόσο του Οιδίποδα όσο και της Ιοκάστης (για την οποία μιλήσαμε παραπάνω). Η ευθύνη απέναντι στα γεγονότα αναγνωρίζεται από τον Οιδίποδα στην τραγωδία του Βολταίρου με τρόπο που θυμίζει ελαφρώς τον Σενέκα: αντί για την Ιοκάστη, αυτή τη φορά ο Οιδίποδας βγάζει τα μάτια του με το σπαθί με το οποίο σκότωσε το Λάιο (βλ. Voltaire, ό.π., στ. 1391-1392).

²⁰¹ Όπως επισημαίνει ο Biet, η αιμομιξία θεωρείται την εποχή εκείνη τόσο αποτρόπαιη πράξη ώστε επινοούνται «τεχνικές» προκειμένου να «αποδυναμωθεί». Η πιο αποτελεσματική από αυτές συνίσταται στη μη «ολοκλήρωση» της, όπως – για παράδειγμα – στον Laugaguais όπου η «πλήρης ένωση» Οιδίποδα και Ιοκάστης αποφεύγεται με την ταχύτητα εξέλιξης της ιστορίας και την παρεμβολή στοιχείων (όπως το φάντασμα του Λαΐου) που τήν παρεμποδίζουν (βλ. Christian Biet, ό.π., σ. 405-406). Παρά ταύτα η βασίλισσα δε «γλυτώνει» από την ενοχή: στον La Motte η Ιοκάστη είχε προειδοποιηθεί από τους θεούς να μην αγαπήσει ποτέ προκειμένου να αποφύγει το «αποτρόπαιο» [βλ. Antoine Houdar de la Motte, ό.π., τ. II, σ. 22 (12)]. Η αιμομιξία θα είχε αποφευχθεί αν εκείνη δεν παράκουγε την εντολή τους και δεν ερωτευόταν τον Οιδίποδα.

²⁰² βλ. Voltaire, ό.π., στ. 1397-1398. Η βασίλισσα αυτοτιμωρείται για την αιμομιξία και θεωρεί πως οι θεοί θα έπρεπε να ντρέπονται που τήν έκαναν να εγκληματήσει (βλ. ό.π., στ. 1398-1408).

²⁰³ Η «προσθήκη» της λέξης «travesti» δίπλα στον τίτλο της τραγωδίας που παρωδείται είναι συνήθης πρακτική της εν λόγω εποχής. Άτυπα θα μπορούσαμε να μεταφράσουμε τον τίτλο ως «Οιδίπους μασκαράς» κι αυτό γιατί η λέξη «travesti» (μεταμφιεσμένος, μασκαρεμένος) παραπέμπει ακριβώς στην «παραμόρφωση» του αρχικού κειμένου από τον παρωδό. Γραμμένο από τον κύριο εκπρόσωπο των *Ιταλών* το εν λόγω έργο παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον και σε επίπεδο αναπαράστασης, καθώς ουσιαστικά εισάγει στο θέμα τις τεχνικές και τους χαρακτήρες της *Commedia dell’Arte* (όπως άλλωστε υποδεικνύουν και τα ονόματα που παίρνουν οι πρωταγωνιστές: Πιερότος, Κολομπίνα κ.λ.π.). Ήδη όμως το συγκεκριμένο θεατρικό είδος – με το πέρασμά του στη Γαλλία και την εξέλιξή του – έχει υποστεί αρκετές αλλαγές. Το κείμενο, οι διάλογοι είναι καθορισμένοι και οι χαρακτήρες έχουν αλλάξει. Κατά το 18^ο αιώνα το παίξιμο των *Ιταλών* «εμπνέεται όλο και περισσότερο από τη λεπτότητα και τον ψυχολογισμό» των Γάλλων ηθοποιών («Le théâtre en France - du Moyen Age à nos jours», ό.π., σ. 486-487). Έχει εμφανιστεί ο χαρακτήρας του Πιερότου και η Κολομπίνα έχει χάσει κάποιες από τις τυπικές «ιδιότητες» της (πρβλ. Werner Müller, «Θέατρο του σώματος & *Commedia dell’Arte*»,

François Biancolleli, επονομαζόμενου Dominique, είναι ενδεικτική καθώς, μέσω του συγκεκριμένου έργου, μπορούμε να κατανοήσουμε ακόμη περισσότερο τη λειτουργία των παρωδιών. Ο Biancolleli (γιος του Dominique Biancolleli, του πιο γνωστού «Αρλεκίνου» της εποχής του²⁰⁴), ηθοποιός και δραματουργός ο ίδιος (έγραψε έργα μόνος είτε σε συνεργασία με μεγάλα ονόματα της Commedia, όπως ο Riccoboni²⁰⁵), ήταν εξέχων εκπρόσωπος της Commedia dell'arte, ενός θεατρικού είδους που θεωρείται κατ' εξοχήν σατιρικό: λαμβάνοντας υπ' όψιν τόσο τη σχέση της Commedia με την κοινωνία (οι χαρακτήρες της αντιστοιχούν σε τύπους ανθρώπων της εποχής της) όσο και με τα κείμενα (η σχέση της Commedia με τη λογοτεχνία είναι ιδιαιτέρως στενή)²⁰⁶ μπορούμε να κατανοήσουμε πώς στους κόλπους του συγκεκριμένου θεατρικού είδους δημιουργήθηκαν παρωδίες. Και καθώς ο σκοπός των παρωδιών είναι να υποδεικνύουν τις (δραματουργικές ως επί το πλείστον) αδυναμίες επιτυχημένων θεατρικών έργων²⁰⁷, συνήθως κάθε παρωδία συνδέεται σχεδόν αδιαχώριστα με ένα συγκεκριμένο έργο (αυτό που παρωδεί). Δεν είναι όμως πάντα απαραίτητο. Το «Edipe travesti» αλλά και το «Le chevalier errant» (*Ο περιπλανώμενος ιππότης*) του Marc-Antoine Le Grand είναι οι «βασικές» παρωδίες που «σχολιάζουν» έργα με θέμα το μύθο του Οιδίποδα και γράφτηκαν για να ασκήσουν κριτική στις τραγωδίες των Βολταίρου και La Motte αντιστοίχως. Από την

μτφ. Δ. Μαυρομoustάκου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1996, *Οι φιγούρες της Κομμέντια ντελλ'άρτε*. Αν και οι ρόλοι εξακολουθούν να είναι σαφείς και αναγνωρίσιμοι από το κοινό, η τυποποίησή τους – ειδικά στο «Edipe travesti» – και η αντιστοιχία τους με τους ρόλους της κλασικής, ιταλικής Commedia dell'Arte δεν είναι εύκολη. Ακόμη και η Κολομπίνα (η Ιοκάστη της συγκεκριμένης παρωδίας) έχει χάσει τον αρχικό της χαρακτήρα (κυρίως όσον αφορά στην κοινωνική της θέση). Ένα στοιχείο, παρ' όλ' αυτά που παραμένει είναι το «μοτίβο» των ερωτευμένων (το επεισόδιο μεταξύ της Κολομπίνας και του Φινεβρέττου (Finebrette)) – οφείλουμε όμως να παρατηρήσουμε πως η τραγωδία την οποία παρωδούσε το «Edipe travesti», ο «Οιδίπους» του Βολταίρου, περιλάμβανε ένα ανάλογο επεισόδιο (εκείνο της Ιοκάστης και του Φιλοκτήτη) –. Αντιστοιχίες με την Comedia dell'Arte βρίσκουμε και στην παρωδία του Le Grand – αν και ο δραματουργός δεν εκκινεί αυστηρά από τη συγκεκριμένη παράδοση – όπου ο Alcipe (Οιδίπους) παρουσιάζει αναλογίες με τον κλασικό ρόλο του Dottore. Η παρουσίαση της ιστορίας του Οιδίποδα με τον τρόπο της Commedia είναι ενδιαφέρουσα για πολλούς λόγους. Κυρίως όμως γιατί αφ' ενός βγάζει το θέμα του έργου του Σοφοκλή από το τυπικό πλαίσιο της τραγωδίας και αφ' ετέρου τό εντάσσει σε έναν τύπο θεάτρου που βασίζεται στην αυστηρή τυποποίηση των χαρακτήρων.

²⁰⁴ βλ. Maurice Lever, «Théâtre et Lumières : Les spectacles de Paris au XVIIIe siècle», Fayard, χ.τ., 2001, σ. 119

²⁰⁵ βλ. ό.π., σ. 122

²⁰⁶ βλ. Kenneth & Laura Richards, *Commedia dell'arte* στο «A history of Italian theatre», επιμ. J. Farell & P. Pappa, Cambridge U.P., Cambridge, 2006, σ. 107 και Armand Baschet, «Les comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX, Henry III, Henry IV et Louis XIII», Slatkine reprints, Γενεύη, 1969, σ. 336 αλλά και Robert Henke, «Performance and literature in the Commedia dell'arte», Cambridge U.P., Cambridge, 2002, σ. 45

²⁰⁷ Για την καλύτερη κατανόηση της λειτουργίας των παρωδιών στα πλαίσια του θεάτρου του 18^{ου} αιώνα βλ. *Discours à l'occasion d'un discours de M.D.L.M. sur les Parodies* στο «Les Parodies du nouveau théâtre italien ou Recueil des parodies – représentées sur le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, par les Comédiens Italiens du Roy», tome I, chez Briasson, Παρίσι, M.DCC.XXXVIII.

άλλη πλευρά, η παρωδία του Charles Collé, «Cocatrix»²⁰⁸, δε γράφτηκε για να παρωδήσει κάποιο συγκεκριμένο έργο αλλά γενικά τις τραγωδίες και ιδιαιτέρως εκείνες με οιδιπόδειο χαρακτήρα²⁰⁹.

Η ιδιαιτερότητά τους σε σχέση με τα υπόλοιπα έργα εστιάζεται κυρίως στο γεγονός ότι τα έργα αυτά εκσυγχρονίζουν περισσότερο από τις τραγωδίες την υπό συζήτηση θεματική²¹⁰. Για πρώτη φορά ο μύθος του Οιδίποδα βγαίνει από το γεωγραφικό και πολιτισμικό πλαίσιο της αρχαίας Ελλάδας (όπως αυτή είχε γίνει αντιληπτή από τον κόσμο του 18^{ου} αιώνα) και διαδραματίζεται στη Γαλλία της σύγχρονης των δραματουργών και των θεατών εποχής ή σε κάποια χώρα της Ανατολής σε παλαιότερη εποχή²¹¹ (ακόμη κι έτσι όμως τα κεντρικά πρόσωπα κατάγονται από τη Γαλατία). Η αμεσότητα της σχέσης του έργου με την εποχή του ή/και το πολιτισμικό πλαίσιο των Γάλλων είναι χρήσιμη για την κατανόηση του πώς έγινε αντιληπτός ο μύθος από τους συγχρόνους του (τους μελετητές του Διαφωτισμού) ακόμη και αν δεν υπάρχει απόλυτη ελευθερία στην πραγμάτευση του

²⁰⁸ Και πάλι παρατηρούμε εδώ με ενδιαφέρον ότι η παρωδία του Collé παίρνει τον τίτλο της από τη γυναικεία εικόνα της ιστορίας (ο τίτλος «Cocatrix» αντιστοιχεί πλήρως στον τίτλο της τραγωδίας του Lauraguais, «Jocaste»).

²⁰⁹ βλ. Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, *Séries tragiques parodiques dans le théâtre de société* στο «Séries parodiques au siècle des Lumières», επιμ. S. Menant & D. Quéro, PUPS – Lettrés françaises, Παρίσι, 2005, σ. 145. Ενδεχομένως αυτός ακριβώς να είναι ο λόγος που η συγκεκριμένη παρωδία δεν εμφανίζεται στις λίστες των τραγωδιών του 18^{ου} αιώνα με θέμα τον Οιδίποδα. Προκαλεί πάντως έκπληξη πώς ένα έργο με τόσο έντονο οιδιπόδειο χαρακτήρα δεν εξετάζεται ως τέτοιο. Προφανώς ο Collé αποκλίνει από το μοτίβο (πράγμα που μπορεί να δικαιολογήσει την παραπάνω παράλειψη μια που η πλοκή διαφέρει σημαντικά από εκείνη του Σοφοκλή, αν και όχι σε σημείο να «συγκαλύπτει» την αφετηρία της) και ο Amatrox (Οιδίποδας) ερωτεύεται τη γιαγιά του, Cocatrix, αντί για τη μητέρα του. Η αλλαγή αυτή γίνεται εμφανώς για να διακωμωδηθεί περισσότερο το θέμα της αιμομιξίας και ιδιαίτερα το ζήτημα του έρωτα ενός νεαρού άνδρα για μια μεγαλύτερή του γυναίκα. Λαμβάνοντας υπ' όψιν τις παρατηρήσεις των Johnson και Price-Williams (στις οποίες αναφερθήκαμε στο κεφάλαιο για το Μεσαίωνα) θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι η παρωδία αυτή αξίζει να ανήκει σε αυτή την ομάδα ακόμη και αν δεν ανήκει σε συγκεκριμένο «κύκλο» έργων (όπως εκείνον των Βολταίρου και La Motte).

²¹⁰ Το γεγονός ότι, ουσιαστικά, εξαρτώνται από άλλα έργα δεν τα διαφοροποιεί ιδιαίτερα από τα υπόλοιπα ακριβώς γιατί – όσον αφορά στις τραγωδίες που αντλούν το θέμα τους από προηγούμενες (στη συγκεκριμένη περίπτωση από τις τραγωδίες του Σοφοκλή) – και αυτά εξαρτώνται από προηγούμενα (πάνω στα οποία, όπως φαίνεται από τις πραγματείες τόσο του 17^{ου} όσο και του 18^{ου} αιώνα, ασκούν κριτική).

²¹¹ Η τοποθέτηση της πλοκής μακριά από τη Γαλλία δεν ξενίζει καθώς εκείνη την εποχή κυρίαρχη τάση είναι ο οριενταλισμός: η Ανατολή είναι της μόδας ως εξωτική (βλ. Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, ό.π.). Όσον αφορά στη μετάθεση του έργου στο χρόνο, αυτό υποδεικνύεται από την αναφορά στους Δρυίδες και τα «αρχαία» ονόματα στο έργο του Collé, ο λόγος όμως δεν είναι σαφής (αν και θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι επιλέγει ένα παρελθόν γνωστό στο γαλλικό κοινό όπως οι τραγωδίες για το θέμα εμμένουν στην ελληνική αρχαιότητα).

θέματος (δεδομένης της «εξάρτησης» των παρωδιών από άλλα, πολύ συγκεκριμένα συνήθως, έργα²¹²).

Συνεπώς η «κατάσταση» στις παρωδίες δεν αλλάζει δραματικά σε σχέση με τις τραγωδίες: ακόμη και ο «εκσυγχρονισμός» του μύθου (κοντά στη γεωγραφική αλλαγή) ακολουθεί παρόμοιες τακτικές. Στην «Cocatrix» η επίσκεψή του Amatrox (Οιδίπους) στο μαντείο – από το οποίο δεν παίρνει σαφείς πληροφορίες για την καταγωγή του – ακολουθείται από ένα όνειρο που αναφέρεται στο πεπρωμένο του ήρωα μέσω των αστερισμών και των ζωδίων²¹³. Αντιστοίχως, στον «Περιπλανώμενο ιππότη» ο ήρωας Alcipe (Οιδίπους) θέλει να βάλει τέλος στη ζωή του επειδή είδε στο όνειρό του το διάβολο να τον «απειλεί» με δυστυχίες και το τέρας που ο ήρωας σκοτώνει για να πάρει την Cocasse (Ιοκάστη) είναι ένα αγριογούρουνο²¹⁴. Με τον ίδιο τρόπο στον «*Edipe travesti*» ο ιερέας αντικαθίσταται από τον μάγιστρο του χωριού και η Σφίγγα γίνεται λύκος²¹⁵.

Όπως και οι τραγωδίες, οι παρωδίες υπακούουν στο πρότυπο που θέλει τη μητέρα να θεωρείται υπεύθυνη και να «καταδικάζεται» γι' αυτό²¹⁶. Λόγω όμως μιας σχετικής ελευθερίας που δίνει το «ελαφρύ» ύφος των παρωδιών οι παρατηρήσεις των ηρώων είναι οξύτερες. Αν και η ευθύνη των γονέων για τη έκθεση παρακάμπτεται (για πρώτη φορά, σοβαρά και αιτιολογημένα)²¹⁷, η Colombine (Ιοκάστη)

²¹² Υπ' αυτή την έννοια η παρωδία του Collé αποκτά μεγαλύτερη αξία στη μελέτη του συγκεκριμένου αντικειμένου καθώς δεν ακολουθεί ένα συγκεκριμένο μοντέλο ή έργο - πρότυπο αλλά παρωδεί γενικά το είδος.

²¹³ Το μαντείο εδώ – ακόμη πιο εμφανώς σε σχέση με τις τραγωδίες της ίδιας περιόδου – μοιάζει να χρησιμοποιείται για τον ίδιο λόγο για τον οποίο χρησιμοποιείται από τον Σενέκα (όπως έχουμε ήδη δει): γιατί απλώς ο «μύθος» πρέπει να διατηρήσει τα βασικά χαρακτηριστικά που τον καθιστούν αναγνωρίσιμο. Το όνειρο που ακολουθεί το μαντείο και οι αστερισμοί στους οποίους διαβάζεται η μοίρα εμφανίζεται όμως πολύ πιο κοντά στη νοοτροπία της εποχής (όπως άλλωστε η νεκρομαντεία στην περίπτωση του λατίνου δραματουργού). Κατά τον ίδιο τρόπο, ο λοιμός της Θήβας αναφέρεται μόνο ως πιθανή κατάρα στους τρόπους που ο ήρωας ψάχνει για να εκδικηθεί τον βασιλιά, απορρίπτεται όμως ως ιδέα για να μην πληρώσει ο λαός τα σφάλματα των αρχόντων του (βλ. Collé, «Cocatrix – tragédie amphigouristique en cinq scènes», χ.τ., χ.χ., σκηνή 4, σσ. 324-236). Η χρήση αναχρονιστικών στοιχείων – όπως το μαντείο – συναντάται και σε άλλα έργα όπως στο «*Edipe travesti*» όπου ο κεντρικός ήρωας ακούει, ως νέος, στο κελάρι μια φωνή να του λέει πως ο Βάκχος είναι θυμωμένος μαζί του. Η «επιστράτευση» του Βάκχου αυτή τη φορά (αντί για τον συνήθη Απόλλωνα) έχει να κάνει με το ρόλο του κρασιού στο έργο.

²¹⁴ βλ. Marc-Antoine Le Grand, «Le chevalier errant – parodie de l' «*Edipe*» de M. de La Motte», χ.τ., χ.χ., σ. 366

²¹⁵ βλ. Dominique, «*Edipe Travesti*» στο «*Edipe – tragédie de Voltaire suivi de Edipe travesti – parodie de Dominique*», επιμ. I. Degauque, Editions espaces 34 - συλλογή espaces / théâtre, Montpellier, 2002, σ. 98

²¹⁶ βλ. Christian Biet, ό.π., σ. 402

²¹⁷ Η πολιτισμική «μετάθεση» της ιστορίας βοηθά εδώ να δούμε πιο καθαρά τη στάση του 18^{ου} απέναντι στην έκθεση του βρέφους. Αν και στη Γαλλία της περιόδου εκείνης θεωρείται ποινικό αδίκημα να εγκαταλείπεται ένα παιδί με σκοπό το θάνατο (βλ. ό.π., σσ. 354-360), οι περισσότερες τραγωδίες απλώς παρακάμπτουν το θέμα ή δεν αναφέρονται εκτενώς σε αυτό. Στη συγκεκριμένη παρωδία οι γονείς δικαιολογούνται ευθέως γι' αυτή τους την πράξη γιατί δεν αποσκοπούσαν στο

«κλαίγοντας» για την αγάπη του Finebrette (Φιλοκτήτη), που δεν εξελίχθηκε σε γάμο γιατί οι γονείς της αποφάσισαν αλλιώς, αποκαλεί τους γονείς τυράννους κάθε κοριτσίστικου πόθου, τυράννους που δεν μπορούν να νικηθούν²¹⁸. Παρά το γεγονός ότι η παρατήρηση της ηρωίδας αφορά στη σχέση της με τους δικούς της, η «σύγκρουση» των επιθυμιών των γενεών φαίνεται εδώ αρκετά καθαρά. Δεν είναι όμως εδώ αυτό το κεντρικό ζήτημα. Το πρώτο θέμα στο οποίο επικεντρώνονται και οι τρεις παρωδίες είναι ο γάμος του Οιδίποδα με την Ιοκάστη, ο γάμος ενός νεαρού άνδρα με μια κατά πολύ μεγαλύτερή του γυναίκα:

«Alcipe: [...] Et quoi que vous aïez soixante & quelques ans,
Je vous regarde encor comme à votre Printemps;
Ma flamme aux yeux de tous paroît même bizzare:
Après quinze ans d'hymen la chose est, dit-on,
rare,
Qu'un époux puisse aimer un objet suranné,
Et qu'il en fasse encor l'amant passionné»²¹⁹

Η ηλικία της γυναικείας φιγούρας της ιστορίας και ο έρωτας του ήρωα γίνονται αντικείμενο χλευασμού. Με αυτήν την παρωδία ο Collé οδηγεί το μύθο στα άκρα, μια που ο ήρωας δεν *ερωτεύεται* (και δεν παίρνει ως «έπαθλο» όπως προηγουμένως) τη μητέρα του αλλά τη *γιαγιά* του. Στις παρωδίες των Dominique και Le Grand η μητέρα δίδεται ως έπαθλο στον ήρωα γιατί είναι η πλουσιότερη γυναίκα του χωριού²²⁰ μετατρέποντας τον Οιδίποδα σε τυχοδιώκτη - προικοθήρα.

Παρά τη γελοιοποίηση της φιγούρας του κεντρικού ήρωα και την εμφάνισή του ως «απάνθρωπου» φονιά ή γελοίου γιατρού-τσαρλατάνου που σκοτώνει τους ασθενείς του (εν προκειμένω τον πατέρα του)²²¹, η μητέρα και σύζυγος βρίσκεται ακόμη στο στόχαστρο. Ο λόγος που ο 18^{ος} αιώνας ενοχοποίησε σε τέτοιο βαθμό την Ιοκάστη έναντι των άλλων προσώπων του μύθου εμφανίζεται πολύ πιο καθαρά στις παρωδίες. Η «διαίσθηση» που τόσο τονίστηκε σε όλες σχεδόν τις τραγωδίες της

θάνατό του. Το βρέφος αφέθηκε στα «Enfants trouvés» (ίδρυμα στο οποίο μαζεύονταν και περιθάλπονταν εγκαταλελειμμένα παιδιά) και η Colombine απλώς ενημερώθηκε ψευδώς πως το παιδί της πέθανε.

²¹⁸ βλ. Dominique, ό.π., σ. 97

²¹⁹ «Και ακόμη κι αν είστε εξήντα και... χρόνων, σάς βλέπω ακόμη σαν στην πρώτη σας νιότη· η φλόγα στα μάτια μου φαντάζει σε όλους περίεργη: μετά από δεκαπέντε χρόνια γάμου το πράγμα είναι, θα λέγαμε, σπάνιο, ένας σύζυγος να αγαπά μια υπερήλικη, και να κάνει ακόμη τον παθιασμένο εραστή της» (Marc-Antoine Le Grand, ό.π., σ. 372-373). Στο έργο, ο Alcipe ήταν είκοσι ετών όταν γνώρισε την Cocasse (βλ. ό.π., σ. 379) και κατά τριάντα χρόνια νεότερός της (βλ. ό.π., σ. 396).

²²⁰ βλ. Dominique, ό.π., σ. 98 & Marc-Antoine Le Grand, ό.π., σ. 371 αντίστοιχα.

²²¹ βλ. Dominique, ό.π., σ. 103 & Marc-Antoine Le Grand, ό.π., σ. 394 αντίστοιχα.

περιόδου φανερώνει εδώ τον πραγματικό λόγο της ύπαρξής της και της χρήσης της από τους δραματουργούς. Στο «*Edipe travesti*» ο ήρωας δεν καταλαβαίνει γιατί βλέπει στο μέλλον δυστυχίες²²². Αυτό το αόριστο προαίσθημα, πανταχού παρόν εκείνη την εποχή, είναι η ... καταδίκη της Ιοκάστης²²³: στο ίδιο έργο, και προς το τέλος, η Colombine, αναφερόμενη στον εαυτό της και στο γάμο της με τον γιο της, λέει:

«Colombine: Ah! Monstre détestable,
As-tu pu dans tes bras méconnaître ton fils!»²²⁴

Η φράση αυτή βρίσκεται στην καρδιά της προβληματικής της ενοχής κατά το 18^ο αιώνα. Η Ιοκάστη απέτυχε ως μάνα να αναγνωρίσει το παιδί της, ενσαρκώνοντας, έτσι, την κατ' εξοχήν «κακή μητέρα». Είναι η επιπόλαιη γυναίκα, αυτή που δεν μπορεί να σεβαστεί τη μνήμη του νεκρού συζύγου²²⁵ της, αυτή που θα ερωτευτεί ένα νεότερό της άνδρα και τελικά εκείνη που θα παντρευτεί το ίδιο της το παιδί παρά τις προειδοποιήσεις. Η σπουδαιότητα του ρόλου της και η σημασία του «σφάλματός» της φαίνεται ακόμη πιο καθαρά εδώ. Στο έργο του Le Grand, η πόλη «σώζεται», ουσιαστικά, μετά τη φυγή της Cocasse²²⁶. Η θυσία του Alcipe έχει πια λίγη σημασία, αυτό που μετράει είναι η τιμωρία της κύριας υπεύθυνης, της «διεστραμμένης» μητέρας. Γι' αυτό το λόγο ειδικά στην «*Cocatrix*» η ηρωίδα ανταποκρίνεται θερμά στον έρωτα του νεαρού Amatrox ο οποίος, μετά την αναγνώριση, αισθάνεται θυμό για τη γιαγιά και αγαπημένη του. Στο τέλος, για τους ήρωες του Charles Collé το μόνο που απομένει είναι η αγάπη ή ο θάνατος²²⁷. Αυτό όμως που γίνεται εμφανές στην τελευταία αυτή περίπτωση παρά σε οποιαδήποτε άλλη παρωδία είναι η

²²² βλ. Dominique, ό.π., σ. 109

²²³ Όπως είδαμε παραπάνω (βλ. στο παρόν κεφάλαιο την υποσημείωση για την αιμομιξία), η βασική ευθύνη για όσα συμβαίνουν στο μύθο, κατά το 18^ο αιώνα, αποδίδεται στην Ιοκάστη. Ένας από τους τρόπους με τον οποίο η παρωδία φωτίζει αυτή την άποψη είναι μέσω του «προαισθήματος» ή του «απροσδιόριστου συναισθήματος» ή «εντύπωσης» που, όπως έχουμε ήδη δει (στην ενότητα για τις τραγωδίες της εποχής, π.χ. το σχόλιο για τη συνάντηση Οιδίποδα – Λαΐου στο έργο του Βολταίρου) αποτελεί ένα είδος «προειδοποίησης» για τα κακά που θα ακολουθήσουν. Πρόκειται όμως για μια «προειδοποίηση» που οι ήρωες αγνοούν ή δεν της δίνουν αρκετή σημασία, πράγμα που θα οδηγήσει, τελικά, στην καταστροφή. Ως μητέρα η Ιοκάστη φέρει βαρύτερη την ευθύνη για την αιμομιξία καθώς αποτυγχάνει (ενάντια στον παραδοσιακό της ρόλο) να «αναγνωρίσει» το παιδί της. Αυτή η διάσταση του μύθου στον αιώνα των Φώτων φαίνεται πιο καθαρά απ' οπουδήποτε αλλού στις παρωδίες.

²²⁴ «Ω! αποτρόπαιο τέρας, πώς μπόρεσες να μην αναγνωρίσεις μέσα στην αγκαλιά σου τον γιο σου!» (ό.π., σ. 124).

²²⁵ Στον «*Edipe travesti*» ο Simon επιπλήττει την Colombine για το γρήγορο γάμο της μετά το θάνατο του πρώτου της άνδρα, Pierrot (βλ. ό.π., σ. 114)

²²⁶ βλ. Marc-Antoine Le Grand, ό.π., σ. 414

²²⁷ βλ. Collé, ό.π., σσ. 326-336

«εμμονή» του 18^{ου} αιώνα στην αιμομιξία. Η πατροκτονία παραμερίζεται γενικά και στην παρωδία του Collé δεν υφίσταται καν. Αν η Ιοκάστη είναι ένοχη, η σχέση που ενδιαφέρει εδώ είναι αυτή μεταξύ μητέρας και γιου, όπως φαίνεται από τον τρόπο που «κλείνει» την παρωδία του ο Le Grand:

«Alcipe: A quels transports faut-il, Ciel, que je
m'abandonne?
Je trouve mère et femme en la même personne.
Les perdant à la fois, je joye & la douleur
Se disputent à qui régnera dans mon cœur;
La nature me parle & fait taire ma flamme;
Triste d'être sans mère, & gai d'être sans femme.
Je pers infiniment, je gagne encore plus.
Ciel, vous recompensés mon crime & mes
vertus»²²⁸

στ. 19^{ος} αιώνας - Ο Οιδίπους στο περιθώριο;

Μετά από έναν αιώνα εντυπωσιακά εντατικής ενασχόλησης με την ιστορία του Οιδίποδα, παρατηρούμε πως, κατά το 19^ο αιώνα, σαφώς λιγότεροι δραματοουργοί ασχολούνται με το μύθο. Κάτι τέτοιο προκαλεί αρχικά εντύπωση. Κάποιος θα μπορούσε να μιλήσει για ένα είδος «κορεσμού». Η αλήθεια πάντως είναι πως, πριν βγάλουμε συμπεράσματα, οφείλουμε να εστιάσουμε την προσοχή μας σε ορισμένα, χρήσιμα για εμάς, δεδομένα: τη στροφή, όσον αφορά στο θέατρο και τη μελέτη του, προς τη Γερμανία, τη σταδιακή επικράτηση του δράματος – ως θεατρικής «φόρμας»– επί της τραγωδίας, την άνοδο του ρομαντισμού, την εμφάνιση στο προσκήνιο της Αντιγόνης ως κυρίαρχης μυθικής φιγούρας του αιώνα και την προσπάθεια προσέγγισης, «θεατρικά», της αττικής τραγωδίας καθαυτήν, μέσω μεταφράσεων ή διασκευών και όχι μέσω νέων έργων. Αυτό δε σημαίνει ότι σταματούν να γράφονται έργα για τον Οιδίποδα: στη Γαλλία έχουν καταγραφεί (όσον αφορά στο 19^ο αιώνα)

²²⁸ «Σε τι μέ παρασύρετε, Θεοί; Βρίσκω μητέρα και σύζυγο στο ίδιο πρόσωπο. Χάνοντάς τις ταυτόχρονα χαρά και πόνος μάχονται για το ποιος θα βασιλέψει στην καρδιά μου. Η φύση μού μιλά και καταλαγιάζει τη φλόγα μου. Χάνω πολλά, κερδίζω ακόμη περισσότερα. Θεοί, ανταμείβετε το έγκλημα και τις αρετές μου» (Marc-Antoine Le Grand, ό.π., σσ. 415-416)

οκτώ δημιουργίες²²⁹ εκ των οποίων ορισμένες μεταφράσεις (έστω και αρκετά «ελεύθερες») και κάποια πρωτότυπα έργα. Η «πρωτότυπη» θεατρική παραγωγή που αφορά στον θηβαίο ήρωα εμφανίζεται, έτσι, εξαιρετικά περιορισμένη. Από το 1882 μέχρι το 1897 τέσσερα έργα εμφανίζονται βασισμένα στη συγκεκριμένη ιστορία, μεταξύ των οποίων και ένα συμφωνικό δράμα. Ο αιώνας θα «κλείσει» με μια *τραγωδία*. Από το 1900 και έπειτα ο μύθος θα αναπτυχθεί τόσο ως *τραγωδία* όσο και ως *δράμα*, αν και η μορφή της πρώτης θα θυμίζει ελάχιστα τις πρότερες μορφές της.

Ο Οιδίπους πριν και μετά τον «τύραννο»

Η έκταση που πήρε το μελόδραμα²³⁰ στις αρχές του 19^{ου} αιώνα και η «ανάπτυξη» της όπερας, οδήγησαν στα 1882 στην εμφάνιση του *συμφωνικού δράματος* «La mort d'Edipe» (*Ο θάνατος του Οιδίποδα*)²³¹. Λίγα χρόνια αργότερα, το 1897, δημοσιεύεται η τραγωδία «Edipe et le Sphinx» (*Οιδίποδας και Σφίγγα*)²³². Τα δύο κείμενα δεν εμπνέονται από την πλοκή του «Οιδίποδος τυράννου» και εκεί ακριβώς βρίσκεται το ενδιαφέρον: τα έργα πραγματεύονται ό,τι προηγείται και ό,τι έπεται ως προς την πλοκή του έργου του Σοφοκλή. Αν και στην περίπτωση του Péladan τα

²²⁹ Σύμφωνα με τον κατάλογο των έργων που παραθέτει στο βιβλίο του ο Mitsutaka Odagiri, ό.π., σσ. 255-256

²³⁰ Αποκαλούμενο και «λαϊκή τραγωδία» [tragédie populaire], το μελόδραμα (που εμφανίζεται κατά το 18^ο και κυριαρχεί το 19^ο αιώνα στη Γαλλία) είναι θέατρο για το λαό. Έχοντας «ηθικό» χαρακτήρα λειτουργεί κατ' εξοχήν παιδαγωγικά επιστρατεύοντας συγκινητικά και συναισθηματικά έντονα θέματα. Στο μελόδραμα η αρετή πρέπει να ανταμειφθεί και το έγκλημα να τιμωρηθεί (βλ. «Le théâtre en France – du Moyen Age à nos jours», ό.π., σ. 540).

²³¹ Emile Assé & René Assé, «La mort d'Edipe – drame symphonique en un acte transcrit de Sophocle par Emile et René Assé», Tresse editeur, Παρίσι, 1882. Το συμφωνικό αυτό δράμα αναφέρεται ουσιαστικά και εξαιρετικά απλουστευτικά στον «Οιδίποδα επί Κολωνώ». Αν και το εν λόγω έργο δεν είναι μελόδραμα, δεν μπορούμε παρά να επισημάνουμε την επιρροή του συγκεκριμένου θεατρικού είδους πάνω σε αυτό. Το «La mort d'Edipe» γράφτηκε προσεγγίζοντας την παράδοση του ορατορίου που εκείνη την εποχή ανθεί.

²³² Joséphin Péladan, «Edipe et le Sphinx, tragédie selon Sophocle pour servir de prologue à l'*Edipe-roi*», Beauvais-imprimerie professionnelle, χ.τ., 1897. Το 1903 δημοσιεύεται μια συντομευμένη έκδοσή του κειμένου – ειδικά για το «ανέβασμά» του στο θέατρο: «Edipe et le Sphinx: tragédie en 3 actes», Mercure de France, Παρίσι, 1903. Το συγκεκριμένο έργο αναπτύσσεται πάνω στο τρίπτυχο: φόνος του Λαΐου - συνάντηση του Οιδίποδα και της χήρας Ιοκάστης - νίκη του ήρωα επί της Σφίγγας. Θα μπορούσαμε δε να τό εντάξουμε (αν και όχι χωρίς επιφυλάξεις) στο είδος της ψευτοκλασικής τραγωδίας. Η νεο - ή ψευτο - κλασική τραγωδία άνθησε ιδίως τον ύστερο 19^ο αιώνα και, όπως επισημαίνει η Anne Übersfeld, είναι «η συνέχιση της τραγωδίας του Βολταίρου, που με τη σειρά της προέρχεται από τη ζύμωση μιας περιορισμένης ιστορίας (πλοκής) και πολιτικών και φιλοσοφικών νύξεων σύμφωνα με το πρότυπο του Ρακίνα» («Le théâtre en France – du Moyen Age à nos jours», ό.π., σ. 543). Παρόλο που το συγκεκριμένο είδος δεν επέφερε καμιά ουσιαστική καινοτομία στο χώρο της τραγωδίας, υπήρξε μάλλον δημοφιλές στην εποχή του (με εκπροσώπους όπως ο Marie-Joseph Chénier) και απετέλεσε κυρίαρχη έκφραση της «αρετής της αρχαιότητας» (αν και τα θέματά του αντλούνταν κυρίως από τη λατινική γραμματεία) (ό.π.).

κίνητρα του δραματουργού έχουν να κάνουν με τις «κρυφές» πτυχές του έργου που μπορούν να ερμηνευθούν ή – καλύτερα – να αναδειχθούν μέσα από το μυστικισμό²³³, για τους αδελφούς Assé τα κίνητρα ήταν διαφορετικά και είχαν να κάνουν με την ανωτερότητα της συγκεκριμένης θεματικής σε επίπεδο

«σύλληψης, σύνθεσης και λυρικής ποίησης [...] Το είδος²³⁴ δεν είναι πια το ίδιο, η δράση είναι σχεδόν ανύπαρκτη. Περιορίζεται, μάλιστα, περισσότερο σε ένα μεγαλοπρεπή ύμνο προς τιμήν της Αθήνας, σε μια δήλωση ηθικού μεγαλείου, παρά σε μια δραματική ανάπτυξη²³⁵».

Η μείωση των προσώπων του δράματος σε τρία (Οιδίποδα, Αντιγόνη και Θησέα) αναδεικνύει εν προκειμένω την αφοσίωση σε υψηλά ιδανικά τριών ανθρώπων τους οποίους ενώνει η δυστυχία²³⁶. Αυτή η «δυστυχία», η κακή μοίρα του Οιδίποδα, εμφανίζεται εδώ πολωμένη: τα δύο άκρα είναι το παρελθόν του ήρωα – η πατροκτονία και βασιλοκτονία που *τόν οδήγησαν* στην αιμομιξία – και το μέλλον του – η αγανάκτηση για τη συμπεριφορά των γιων του και η εκδίκηση που ζητά κατά της πατρίδας του, της Θήβας –. Η «κατάρρα» της γενιάς, εξακολουθεί να αποτελεί σημαντικό κομμάτι του μύθου και στο 19^ο αιώνα. Στην παρουσίαση της πλοκής οι γιοι του Οιδίποδα περιγράφονται ως «εκφυλισμένοι»²³⁷ και ο θάνατος του ήρωα εμφανίζεται, έτσι, ως διπλή παρηγοριά: θα σταματήσει να πονά και θα εκδικηθεί τα παιδιά του. Η προστασία που τελικά προσφέρει στην Αθήνα δεν αποτελεί μόνο «δώρο»: ο νεκρός βασιλιάς προστατεύει πια την πόλη του Θησέα ακόμη κι απέναντι σε πιθανή επίθεση της ίδιας του της πατρίδας, της γενέτειράς του, της Θήβας. Η εκδίκηση αποτελεί τρόπο «ανακύκλησης» της δυστυχίας, ως επιβεβαίωση του πεπρωμένου (ο ίδιος ο ήρωας περιγράφεται στο εισαγωγικό κείμενο του έργου (exposition) ως «θύμα της μοίρας»²³⁸), ενός πεπρωμένου που αποτελεί στίγμα του γένους (μέσα στο έργο ο ήρωας περιγράφεται επίσης ως «θύμα της γενιάς»²³⁹). Τα παιδιά εμφανίζονται απλώς ως «συνεχιστές» της δυστυχίας των γονέων. Και στον

²³³ Ο Péladan ήταν μέλος του Καβαλιστικού τάγματος του Rose-Croix (*Ordre Kabbalistique de la Rose-Croix*, το οποίο έκλινε περισσότερο προς την Καμπάλα παρά προς τον Καθολικισμό και γι' αυτό εγκαταλείφθηκε από τον συγγραφέα) και ιδρυτής, αργότερα, του Λαϊκού τάγματος του Rose-Croix του Ναού και του Γκράαλ (*Ordre laïque de la Rose-Croix du Temple et du Graal*) (βλ. Mitsutaka Odagiri, ό.π., σ. 142).

²³⁴ Στο κείμενο *genre*

²³⁵ Emile Assé & René Assé, ό.π., *Préface*, σ. VII

²³⁶ βλ. ό.π., σ. X

²³⁷ βλ. ό.π., *Exposition*, σ. XII

²³⁸ «victime de la Fatalité» (ό.π.).

²³⁹ «victime du sort» (ό.π., σ. 22).

Péladan όμως, όπως προκύπτει από την τρίτη, τέταρτη και πέμπτη σκηνή της πρώτης πράξης, τόσο ο Οιδίποδας όσο και ο Λάιος παρουσιάζονται ως ευέξαπτοι²⁴⁰ και, όπως παρατηρεί ο Odagiri «ο οξύθυμος χαρακτήρας του ήρωα» – που ουσιαστικά ευθύνεται και για το φόνο του Λαΐου – φαίνεται να «κληρονομήθηκε από τον πατέρα του»²⁴¹.

Η ιδέα της οικογένειας και οι «δεσμοί αίματος» πέρα από την έννοια της «κληρονομικότητας» ενέχουν όμως – ενδεχομένως ως «κατάλοιπο» ή «συνέχεια» του τρόπου που το θέμα παρουσιάστηκε κατά το 18^ο αιώνα – και εκείνη του ενστίκτου. Εδώ, η συγκεκριμένη έννοια δεν αποτελεί μόνο χαρακτηριστικό της σχέσης μεταξύ μητέρας και γιου αλλά και εκείνης με τον πατέρα. Στο «Œdipe et le Sphinx» οι Οιδίποδας και Ιοκάστη συναντώνται πριν ο ήρωας αντιμετωπίσει το τέρας και νιώθουν αγάπη δυνατότερη από εκείνη των εραστών, μια αγάπη που δεν μπορούν καν να εκφράσουν με λόγια²⁴². Παρά ταύτα, μετά το θρίαμβο του νεαρού, ο ανόσιος γάμος τελείται γιατί, όπως και στον La Motte, ο Οιδίποδας είναι υπέρμετρα φιλόδοξος και διεκδικεί το θρόνο που έχασε στην Κόρινθο. Στο πλαίσιο της σπουδαιότητας των οικογενειακών δεσμών αλλά και, κυρίως, της ενστικτώδους σχέσης που χαρακτηρίζει τα μέλη της οικογένειας, ο ήρωας νιώθει τρόμο μπροστά στην ομοιότητά του με τον νεκρό Λάιο (αντιστοίχως στον Βολταίρο ο ήρωας ταραάζεται όταν σκοτώνει τον άγνωστο που, με τη σειρά του, δείχνει να τον αναγνωρίζει) και οι αδελφοί Assé αποφασίζουν (;) να δώσουν στην «τυφλότητα», που σαφώς χαρακτηρίζει τον Οιδίποδα στον Péladan (εφόσον προβαίνει και στις δύο ανόσιες πράξεις της πατροκτονίας και αιμομιξίας), άλλο χαρακτήρα:

«Sans le connaître, ô désespoir,
J'ai frappé l'auteur de mes jours,
Et pour calmer ma peine amère
J'ai souillé le lit de ma mère!»²⁴³

²⁴⁰ βλ. Joséphin Péladan, ό.π., πράξη Α', σκηνές III, IV και V στο "archive.org", 8 Αυγούστου 2009, <http://www.archive.org/stream/oedipeetlesphinx00pluoft/oedipeetlesphinx00pluoft_djvu.txt>)

²⁴¹ βλ. Mitsutaka Odagiri, ό.π., σ. 148

²⁴² Ο Odagiri φαίνεται να υποστηρίζει πως αυτό αποτελεί μια από τις καινοτομίες που επέφερε ο Péladan στο θέμα (βλ. ό.π.) – και βέβαια το γεγονός πως ο ήρωας πρώτα γνωρίζει την Ιοκάστη και μετά «παλεύει» με τη Σφίγγα αποτελεί όντως καινοτομία –. Το ζήτημα όμως του «μητρικού» ενστίκτου έχει ήδη τεθεί από τον προηγούμενο αιώνα.

²⁴³ «Χωρίς να τό γνωρίζω, ω, απελπισία, / χτύπησα το δημιουργό μου, / Και για να σιγάσω τον πικρό μου πόνο / μίανα το κρεβάτι της μητέρας μου!» (Emile Assé & René Assé, «La mort d'Œdipe», ό.π., σ. 7).

Αυτό που προκαλεί εδώ εντύπωση είναι ο «πικρός πόνος» που νιώθει ο ήρωας για το θάνατο του πατέρα του αλλά και, κυρίως, ότι το κρεβάτι που «μιαίνει» είναι εκείνο της Ιοκάστης και όχι του Λαΐου. Η αναφορά στη μητρική κλίνη δεν μπορεί παρά να δείχνει την οριστική κατεύθυνση που παίρνει το θέμα ως προς αυτό το σκέλος: η αιμομιξία δεν είναι πια τόσο προσβολή απέναντι στον πατέρα όσο μια πράξη «αφύσικη» που πρέπει να εξετάζεται καθαυτήν. Είναι κάτι που αφορά αποκλειστικά σχεδόν στη σχέση μητέρας και γιου χωρίς να λαμβάνονται κατ' ανάγκην υπ' όψιν άλλοι παράγοντες (η προσβολή στη μνήμη του πατέρα) στην εξέτασή της.

Ιδίως στον Péladan τα αισθήματα μάνας-γιου είναι πολύ έντονα, η Ιοκάστη υποχρεώνεται από το λαό να δεχθεί ως σύζυγο το νικητή του τέρατος και η σχέση των δύο ηρώων δε «μετουσιώνεται» σε γάμο μέσα στα πλαίσια του έργου²⁴⁴. Αντιστοίχως, ο Οιδίποδας αγνοεί πλήρως – όπως σε κάθε ευκαιρία τονίζεται – την ταυτότητα των πραγματικών του γονιών, όντας σίγουρος πως είναι οι Κορίνθιοι βασιλείς και φτάνοντας στο σημείο να πιστεύει ότι με το φόνο του αγνώστου στο τρίστρατο και το γάμο του με τη βασίλισσα της Θήβας «απομακρύνεται» από την εκπλήρωση του χρησμού του Απόλλωνα. Η ιδιαιτερότητα του έργου του Péladan έγκειται, όμως στο γεγονός πως εμφανίζει επί σκηνής δύο – κεντρικούς για το έργο – «χαρακτήρες»: τον Λαίο και τη Σφίγγα. Αν η Ιοκάστη εμφανίζεται ως «αθώα» και ο Οιδίποδας πέφτει θύμα της πλάνης του, του οξύθυμου χαρακτήρα και της φιλοδοξίας του, ο Λαίος, εξίσου οξύθυμος (αφού ο Οιδίποδας φαίνεται να μοιάζει σ' εκείνον, τον φυσικό του πατέρα), φαίνεται να αξίζει την τιμωρία του. Το ζήτημα της έκθεσης ελάχιστα τίθεται (μόνο στις «αναμνήσεις» της Ιοκάστης) και το μόνο που ορίζει τα πάντα είναι το Πεπρωμένο (Fatalité). Η έννοια του πεπρωμένου εμφανίζεται όπως είδαμε παραπάνω κυρίως μέσω της αλληλουχίας των γενεών. Στη συνάντηση, όμως, του Οιδίποδα με τον πραγματικό του πατέρα, και μέσα σε μια κρίση θυμού και των δύο, οι ήρωες ανταλλάσσουν «σημαδιακές» κατάρεις: ο πατέρας καταριέται το γιο να υποφέρει λόγω των παιδιών του και ο γιος καταριέται το γάμο του πατέρα του²⁴⁵. Όλη πια η οικογένεια των Λαβδακιδών είναι καταδικασμένη από δυνάμεις που δεν

²⁴⁴ Θα μπορούσε κάποιος να παρατηρήσει εδώ πως η σχέση, που για τους δύο μέλλοντες συζύγους «ολοκληρώνεται» μόνον εκτός έργου και που παίρνει ιδιαίτερες διαστάσεις λόγω του ενστίκτου, κατά κάποιον τρόπο «συμπληρώνεται» από τη σχέση του ήρωα με τη Σφίγγα. Το τέρας δείχνει να γοητεύεται από τον νεαρό. Αν και η στάση του Οιδίποδα είναι μάλλον υπεροπτική απέναντί της, η Σφίγγα φτάνει στο σημείο να θέσει αρχικά εύκολες ερωτήσεις στον ήρωα. Στο τέλος είναι η πραγματική ταυτότητα και φύση του ήρωα που θα καταφέρει το τελειωτικό χτύπημα στο τέρας (βλ. Joséphin Péladan, ό.π.)

²⁴⁵ βλ. ό.π.

ελέγχει – τόσο από τους θεούς όσο και από αυτό που σήμερα πια θα ονομάζαμε το «υποσυνείδητο» ή το «ασυνείδητό» τους²⁴⁶ –.

Ο Οιδίπους, η Αντιγόνη και οι Γερμανοί

Όπως ήδη είπαμε, ο Οιδίποδας ως θέμα περνά, αν και όχι ολοκληρωτικά, στο «περιθώριο» κατά το 19^ο αιώνα. Οι λόγοι είναι πολλοί. Ένας από τους λόγους γι' αυτή την εξέλιξη είναι ενδεχομένως η ανάδειξη του ρομαντισμού σε κυρίαρχο λογοτεχνικό ρεύμα της εποχής. Στον πρόλογο του «Cromwell» – που θεωρείται το μανιφέστο του γαλλικού ρομαντισμού – ο Hugo τονίζει τον παρωχημένο χαρακτήρα της τραγωδίας και προβάλλει το δράμα ως το μόνο είδος μέσω του οποίου μπορεί πια να αποδοθεί η ανθρώπινη (και όχι μόνο) φύση: έχοντας περάσει στην περίοδο της ωριμότητας, ο πολιτισμός πρέπει να αναζητήσει νέα μέσα έκφρασης, αναμειγνύοντας πια το υψηλό με το γκροτέσκο. Η τραγωδία δεν είναι πλέον το κατάλληλο μέσο για να «μιλήσει» κανείς για τον άνθρωπο της εποχής του Χριστιανισμού²⁴⁷. Η στροφή προς νέα θέματα προβάλλει έτσι ως η μόνη επιλογή για τους δραματουργούς και τους δημιουργούς γενικότερα. Ο μύθος του Οιδίποδα, όμως, αποτελεί όλο και λιγότερο πηγή έμπνευσης των δραματουργών για έναν ακόμη λόγο · κατά την περίοδο αυτή ανεβαίνουν πολλές παραστάσεις αρχαίου θεάτρου: σημαντική θεωρείται η παραγωγή του «Οιδίποδος τυράννου» από το Théâtre Français που ξεκίνησε το 1858 και

²⁴⁶ Ο Odagiri στο κείμενό του «διαπιστώνει» την εμφάνιση του υποσυνείδητου στο κείμενο του Péladan πριν ο αυστριακός ψυχίατρος συστηματικοποιήσει τη θεωρία του για την ψυχανάλυση (βλ. Mitsutaka Odagiri, ό.π., σ. 152). Χωρίς να είμαστε σίγουροι ή όχι για την ορθότητα μιας τέτοιας διαπίστωσης οφείλουμε να αναγνωρίσουμε πως το τέλος του 19^{ου} αιώνα βρίσκει την κοινωνία (και συνεπώς το θέατρο) σε ένα μεταβατικό στάδιο κατά το οποίο οφείλει να αφομοιώσει νέες ιδέες και να αντιμετωπίσει την πραγματικότητα διαφορετικά.

²⁴⁷ βλ. Victor Hugo, *Preface to Cromwell*, μτφ. Andrew Motte, στο «Prefaces and prologues to famous books», επιμ. Ch.W. Eliot, Kessinger Publishing / Harvard Classics, part 39, χ.τ. 2004, «Project Gutenberg», 4 Ιουλίου 2009, <<http://www.gutenberg.org/files/13182/13182-8.txt>>. Στο κείμενό του ο Hugo χωρίζει τη λογοτεχνική παραγωγή σε τρία στάδια - της ωδής, του έπους (στο οποίο εντάσσεται και η τραγωδία) και στο χριστιανικό, με το οποίο εισάγεται το γκροτέσκο - και προβάλλει ως κύριο μέσο έκφρασης το δράμα (για τον γάλλο δημιουργό, άλλωστε, οι τρεις «θεμέλιοι» λίθοι αυτού του ρεύματος είναι ο Shakespeare, ο Δάντης και ο Milton). Προκειμένου να μιλήσει για τον απλό άνθρωπο, ο ποιητής πρέπει να απομακρυνθεί από την τραγωδία (που έχει ως κεντρικά πρόσωπα ήρωες, «γίγαντες» και προσπαθεί να αναδείξει τη «μεγαλειώδη» διάσταση της ζωής) και να χρησιμοποιήσει μια «φόρμα» που θα του επιτρέψει να αναδείξει την «αλήθεια», την ίδια τη «ζωή». Το σημείο, βέβαια, στο οποίο μπορεί κανείς να σταθεί πιο κριτικά απέναντι στις εν λόγω απόψεις είναι εκείνο στο οποίο ο Hugo αντιπαραβάλλει την τραγωδία με το δράμα αρνούμενος κατηγορηματικά την ύπαρξη του γκροτέσκου στην πρώτη. Για τον Hugo, ο ποιητής, μέσω του δράματος, κατορθώνει να αναμειγνύει το γκροτέσκο με το μεγαλειώδες, πράγμα που οι τραγωδοί της αρχαιότητας δεν πράττουν. Οφείλουμε, όμως, εδώ, αν θυμηθούμε, π.χ. τον φρουρό στην «Αντιγόνη» ή τον κορίνθιο αγγελιαφόρο στον «Οιδίποδα τύραννο», να αναρωτηθούμε, τελικά, για την ορθότητα αυτής της παρατήρησης.

απέκτησε διεθνή φήμη όταν το 1881 εμφανίστηκε στον κεντρικό ρόλο ο Jean Mounet-Sully²⁴⁸. Αντιστοίχως, όπως επισημαίνει ο George Steiner, το 1844 η Εθνική Γαλλική Σκηνή ανεβάζει «αρχαιοπρεπώς» την «Αντιγόνη» του Σοφοκλή στο Παρίσι²⁴⁹. Λίγα χρόνια αργότερα, το 1869, ανεβαίνει από τους μαθητές του «μικρού σεμιναρίου της Ορλεάνης» η «Αντιγόνη» στα αρχαία ελληνικά²⁵⁰. Στο ίδιο πνεύμα, ανεβαίνει το 1894 στο ρωμαϊκό θέατρο της Οράγγης η παράσταση του κύκλου «Οιδίπους - Αντιγόνη»²⁵¹. Η παράθεση αυτών των παραδειγμάτων μπορεί να είναι απλώς ενδεικτική του περάσματος από τη «νέα» δημιουργία στη μετάφραση και την αρχαιοπρεπή αναπαράσταση των θεμάτων του αττικού θεάτρου είναι όμως ενδεικτική και του κλίματος που επικρατεί ως προς τις προτιμήσεις των δημιουργών και του κοινού την εποχή εκείνη. Τώρα πια τη θέση του Οιδίποδα ως κυρίαρχου θέματος καταλαμβάνει η Αντιγόνη. Με τα λόγια του Έγκελου: «Απ' όλα τα αριστουργήματα της αρχαιότητας και του μοντέρνου κόσμου [...] η *Αντιγόνη* μου φαίνεται το πιο τέλειo [...]»²⁵². Το ενδιαφέρον των ανθρώπων της εποχής για τη συγκεκριμένη τραγωδία μπορεί να εξηγηθεί με διάφορους τρόπους. Η «προτίμηση» του Εγγέλου φανερώνει μια σημαντική πτυχή αυτού του φαινομένου: αναλύοντας το *περιεχόμενο* της τραγωδίας ο φιλόσοφος επισημαίνει πως οι δύο πιο καθαρές (*pures*) «δυνάμεις» της τραγικής παράστασης (*présentation tragique*) εντοπίζονται στο πεδίο της «ηθικής ζωής» και, πιο συγκεκριμένα, στο πνευματικό πεδίο: πρόκειται για το «Κράτος» και τη «φυσική ηθική», την οποία «ενσαρκώνει» η «οικογένεια». Η κατ' εξοχήν «αντίθεση» της τραγωδίας είναι η αντιπαράθεση μεταξύ του κράτους και της φύσης (εδώ της οικογένειας)²⁵³. Παρακάτω ο Έγκελος γίνεται πιο σαφής: «μού αρκεί

²⁴⁸ βλ. Fiona Macintosh, *Tragedy in performance: nineteenth- and twentieth-century productions* στο «The Cambridge companion to Greek Tragedy», επιμ. P.E. Easterling, Cambridge U.P., Cambridge, 2008, σ. 289. Σε αντίθεση προς αυτό μπορούμε χαρακτηριστικά να αναφερθούμε εδώ στην περίπτωση της Αγγλίας όπου οι παραστάσεις του «Οιδίποδος τυράννου» δεν παίζονταν (από επαγγελματικούς θιάσους) έως το 1910 βάσει της κοινής πεποίθησης ότι το συγκεκριμένο έργο μπορούσε να διαφθείρει τα κοινά ήθη (βλ. ό.π., σσ. 284 & 295). Μπορούμε δε εδώ να υποθέσουμε ότι πέρα από το ζήτημα της αιμομιξίας ενδεχομένως η τραγωδία του Σοφοκλή δεν ταίριαζε σε ένα κατ' εξοχήν μοναρχικό καθεστώς όπως αυτό της Μεγάλης Βρετανίας (δεδομένης της «πτώσης» του βασιλιά και της βασιλικής οικογένειας που λαμβάνει χώρα σε αυτήν).

²⁴⁹ George Steiner, «Οι Αντιγόνες – ο μύθος της Αντιγόνης στην λογοτεχνία, τις τέχνες και την σκέψη της Εσπερίας», μτφ. Β. Μάστορης & Π. Μπουρλάκης, Καλέντης, 2001, σ. 28

²⁵⁰ βλ. «Antigone, tragédie de Sophocle traduite et représentée en grec par les élèves du petit séminaire d'Orléans (La Chapelle Saint-Mesmin), le 25 juillet 1869, à l'occasion de la troisième réunion des anciens élèves», Les principaux libraires, Ορλεάνη, 1869

²⁵¹ George Steiner, ό.π., σ. 29

²⁵² G. W. F. Hegel, «Esthétique», μτφ. S. Jankélévitch, Aubier – Montaigne / philosophie de l'esprit, Παρίσι, 1944, τ. III / β' μέρος, σ. 270.

²⁵³ Ο Jacques Lacan επεσήμανε τη διάσταση ανάμεσα στις απόψεις των Έγκελου και Γκαίτε αμφισβητώντας την εγκυρότητα των πρώτων. Αν για τον φιλόσοφο η σύγκρουση μεταξύ Αντιγόνης

να θυμίσω γι' αυτό το σκοπό τους *Επτά επί Θήβας* του Αισχύλου και, περισσότερο ακόμη, την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή»²⁵⁴. Είναι εντυπωσιακό πως ενώ για αιώνες το έργο-πρότυπο της τραγωδίας (με βάση την «Ποιητική» του Αριστοτέλη) ήταν ο «Οιδίποδας τύραννος», προς το τέλος του 18ου και την αρχή του 19ου βασικό παράδειγμα της αρχαίας ποιητικής τέχνης γίνεται η «Αντιγόνη». Πέραν όμως της ποιητικής διάστασης του θέματος δεν μπορεί να περάσει απαρατήρητο το γεγονός πως το συγκεκριμένο έργο, θεωρούμενο ως κατ' εξοχήν έργο της «αντίστασης» κατά της εξουσίας, έρχεται στο προσκήνιο μετά από ένα σημαντικό ιστορικό γεγονός, την επανάσταση του 1789²⁵⁵. Κατά τη μετεπαναστατική περίοδο, οι αισθητικές απαιτήσεις του κοινού αλλά και οι ανάγκες της κοινωνίας σχεδόν «υποχρεώνουν» τους δραματουργούς να αφήσουν κατά μέρος τον Οιδίποδα – που από το 17^ο αιώνα αποτελεί έργο / σύμβολο της εξουσίας του πατέρα και της, βασιλικής, γενεαλογίας – και να στραφούν σε ένα έργο που υποστηρίζει έννοιες βασικές για τη συγκεκριμένη περίοδο αλλά και τα χρόνια που ακολουθούν όπως η αδελφσύνη, η αλληλεγγύη, η εναντίωση στην κεντρική εξουσία (και δη στον μονάρχη), ο σεβασμός στις αξίες της οικογένειας και του προσώπου. Η Αντιγόνη φαντάζει, ως ηρωίδα, ιδανική για να ενσαρκώσει τις τότε κρατούσες αξίες²⁵⁶.

και Κρέοντα συνδέεται άμεσα με τις δομές, για τον ποιητή η στάση του βασιλιά καθορίζεται από την επιθυμία του. Αν και δε συμφωνεί απολύτως με την άποψη του Γκαίτε, ο γάλλος ψυχαναλυτής θεωρεί πως τουλάχιστον ο ποιητής πλησίασε περισσότερο την αλήθεια. Για τον Lacan το διακύβευμα της εν λόγω τραγωδίας δεν έχει αυστηρά πολιτικό χαρακτήρα: στο κέντρο της «Αντιγόνης» βρίσκεται η «καθαρή» επιθυμία (*désir*). (βλ. Jacques Lacan, «Le Séminaire – Livre VII: L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)», επιμ. J-A. Miller, Seuil / champ freudien, Παρίσι, 1986, σσ. 297 & 328-329).

²⁵⁴ ό.π., σ. 266. Παρά ταύτα, τόσο η ενασχόληση του Hölderlin με τον «Οιδίποδα τύραννο» (όπως θα δούμε παρακάτω) όσο και του Νίτσε με το ίδιο έργο – ο γερμανός φιλόσοφος δίδαξε το κείμενο του Σοφοκλή (πρβλ. Friedrich Nietzsche, «Introduction aux leçons sur l'*Œdipe-Roi* de Sophocle – Introduction aux études de philologie classique», εισ. & μτφ. M. Haar, encre marine, Fougères, 1994) – δείχνουν πως η συγκεκριμένη τραγωδία, παρά την πρωτοκαθεδρία της «Αντιγόνης», δεν έπαψε να «απασχολεί» τους στοχαστές.

²⁵⁵ Ο Steiner εντοπίζει τη σημασία της Γαλλικής επανάστασης για την επικράτηση του μύθου της Αντιγόνης σε πιο συγκεκριμένες παραμέτρους της ιδεολογίας της εποχής. Ιδιαίτερως η θέση της γυναίκας στα επαναστατικά κείμενα και διακηρύξεις θεωρείται από εκείνον καθοριστική όχι τόσο γιατί διαμόρφωσε μια πραγματικότητα που καθιστούσε την «Αντιγόνη» ύμνο στη νέα, χειραφετημένη γυναίκα αλλά επειδή ακριβώς αυτή η νέα πραγματικότητα παρέμεινε στα χαρτιά. Η εξύψωση της ηρωίδας του Σοφοκλή προβάλλει έτσι ως αντιστάθμισμα σε ελπίδες που διαψεύστηκαν (βλ. George Steiner, ό.π., σσ. 29-31).

²⁵⁶ Ενδεικτικά αναφέρουμε εδώ κάποιες από τις εκδόσεις, πρωτότυπες ή μεταφράσεις, για την Αντιγόνη, που κυκλοφόρησαν κατά το 19^ο αιώνα: Jeanne Champein: «Antigone, tragédie en trois actes» (1830), A. Duhamel: «Antigone, tragédie» (1834), A.-L. Boyer: «Antigone, tragédie de Sophocle traduite en français» (1842), Bellaquet: «Antigone, tragédie de Sophocle traduite en français avec le texte grec en regard» (1843), Auguste Vacquerie & Paul Meurice: «Antigone, tragédie» (1844), Eloi Johanneau: «Antigone, tragédie de Sophocle en cinq actes avec des chœurs lyriques traduite fidèlement en vers français» (1844), Jean Reboul: «Antigone, tragédie» (1844), Georges Louis-Jacques Nicolas: «Antigone, tragédie de Sophocle» (1884).

Εκτός όμως από την επικράτηση της Αντιγόνης, στην εμφάνιση λιγότερων αλλά και λιγότερο σημαντικών (ειδικά από άποψη επιρροής) έργων που αφορούν στον Οιδίποδα στη Γαλλία του 19^{ου} αιώνα συμβάλλει και ακόμη μια παράμετρος: η σταδιακή μετατόπιση (ήδη από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα) της συζήτησης γύρω από το θέατρο αλλά και της σημαντικής θεατρικής παραγωγής προς τη Γερμανία. Καθώς σταδιακά η τραγωδία δίνει τη θέση της στο δράμα, οι γερμανοί φιλόσοφοι και ποιητές αρχίζουν να ασχολούνται με πάθος με τα θέματα της ελληνικής αρχαιότητας και τη μελέτη του θεάτρου σε μια περίοδο κατά την οποία κυριαρχεί ένα είδος «ελληνομανίας»²⁵⁷. Ο Hölderlin μεταφράζει επανειλημμένως τόσο την «Αντιγόνη» όσο και τον «Οιδίποδα τύραννο» του Σοφοκλή²⁵⁸ και ο Έγκελος – όπως πολλοί άλλοι – αφιερώνει ένα σημαντικό κομμάτι της «Αισθητικής» του στο θέατρο²⁵⁹. Παράλληλα όμως με τις απόψεις για το «τι είναι τραγωδία;» οι στοχαστές δεν μπορούν να παραβλέψουν την άνοδο ενός «νέου» θεατρικού είδους, του δράματος. Η σημασία αυτού του νεωτερισμού έγκειται στις ιδιαιτερότητές του που τό απομακρύνουν από τους *τρόπους* της τραγωδίας. Καθώς το δράμα αρχίζει να κερδίζει έδαφος η

²⁵⁷ «grécomanie» (βλ. Fernand Cambon, *Friedrich Schlegel «Discours sur la mythologie»* στο «Le Romantisme révolutionnaire», περιοδικό Europe – revue littéraire mensuelle, τ. 900, Απρίλιος 2004, σ. 42).

²⁵⁸ εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζουν τόσο οι – λιγότερο ή περισσότερο ελεύθερες – μεταφράσεις του όσο και τα σχόλιά του πάνω σε αυτά τα κείμενα που αποκαλύπτουν σημαντικές απόψεις για τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται την τραγωδία (πρβλ. Hölderlin, *Anmerkungen zum Oedipus / Remarques sur Œdipe* στο «Œdipe le tyran de Sophocle», μτφ. Ph. Lacoue-Labarthe, Christian Bourgois Editeur / «Détroits», χ.τ., 1998). Ακόμη όμως και το καθαυτό γεγονός της προσέγγισης των συγκεκριμένων θεμάτων, αυτών της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας (που στην περίπτωση του Hölderlin και των τραγωδιών του Σοφοκλή αγγίζει τα όρια ακόμη και της εμμονής) δε δικαιολογείται μόνον από τη γοητεία που οι συγκεκριμένοι μύθοι ή η σπουδαιότητα της αρχαίας ελληνικής γραμματείας ασκεί πάνω στους στοχαστές. Ο Schlegel αναγνωρίζει ως βασικό χαρακτηριστικό της «ανωτερότητας» του αρχαίου ελληνικού ποιητικού λόγου τη στήριξή του πάνω στη Μυθολογία. Η ύπαρξη μιας κοινής βάσης – την οποία η Μυθολογία πρόσφερε – οδήγησε την ποίηση σε ανώτερες σφαίρες, καθώς επέτρεψε σε όλα τα ποιήματα της αρχαιότητας να δημιουργήσουν ένα *όλον*: «η αρχαία ποίηση ήταν ένα και μοναδικό ποίημα, αδιαίρετο, ολοκληρωμένο» (Friedrich Schlegel, *Discours sur la mythologie* στο «Le Romantisme révolutionnaire», μτφ. F. Cambon, ό.π., σ. 49). Η μυθολογία ανάγεται έτσι σε ένα είδος συνεκτικού κρίκου ολόκληρης της ποιητικής δημιουργίας. Παρά ταύτα, ο Schlegel αναγνωρίζει πως η νέα μυθολογία που θα πρέπει οι δημιουργοί και στοχαστές της εποχής να επινοήσουν θα διαφέρει από την αρχαία καθώς θα είναι «τεχνητή», θα προκύψει εξ ολοκλήρου από το ανθρώπινο πνεύμα και αναγκαστικά θα εκκινεί από τον «ιδεαλισμό» (βλ. ό.π., σσ. 49-50). Η αναγνώριση της αναγκαιότητας της μυθολογίας κατά τη συγκεκριμένη περίοδο μπορεί να λειτουργήσει ως ένα βαθμό συμπληρωματικά στην αναζήτηση των αιτίων της επιμονής στην αρχαιοελληνική λογοτεχνία.

²⁵⁹ Το ζήτημα της «ολοκληρωμένης» καλλιτεχνικής δημιουργίας, του «όλου» που αυτή οφείλει να συστήσει, μπορεί να μάς οδηγήσει να αναγνώσουμε – ανάμεσα στις γραμμές – και με έναν ακόμη τρόπο την απλή σχετικά «διαπίστωση» με την οποία ο Έγκελος ξεκινά το κεφάλαιο της «Αισθητικής» του για τη δραματική ποίηση: «Το δράμα, που αποτελεί, τόσο λόγω του περιεχομένου του όσο και της μορφής του, το πιο ολοκληρωμένο όλον, πρέπει να θεωρείται ως το πιο υψηλό στάδιο της ποίησης και της τέχνης» (G. W. F. Hegel, ό.π., σ. 212). Η αναζήτηση ενός «όλου», μιας «πληρότητας» σταματά ή αρχίζει από την αρχαία ελληνική δραματουργία και ο Οιδίποδας όπως και, κυρίως, η Αντιγόνη αποτελούν ταυτόχρονα μύθους και τραγωδίες που κατέχουν κεντρική θέση στο στοχασμό και την ποίηση.

προσέγγιση στα θέματα της ελληνικής αρχαιότητας αλλάζει αναγκαστικά. Οι διαφορές αυτές θα φανούν κυρίως στον 20^ο πια αιώνα, όπου το δράμα – αν και δε θα κατισχύσει της τραγωδίας²⁶⁰ – θα «μάς δώσει» τα πιο σημαντικά κείμενα της εποχής για τον Οιδίποδα²⁶¹. Το κείμενο του Εγγέλου για την τραγωδία, όπως και όλα τα κείμενα (τόσο λογοτεχνικά όσο και θεωρητικά) της «γερμανικής σχολής», θα σηματοδοτήσει και αλλαγές στην αντίληψη του κοινού αλλά και των δραματουργών για το μύθο. Ως κύρια σημεία στην «Αισθητική» εμφανίζονται τα ζητήματα της «ηθικής διάστασης» της τραγωδίας και, ιδιαίτερα, της «ευθύνης» του τραγικού ήρωα²⁶². Για τον Έγγελο ο ήρωας της τραγικής ποίησης είναι ένας χαρακτήρας που έχοντας αυξημένη συνείδηση/συναίσθηση «αποδέχεται εκ των προτέρων την ευθύνη των συνεπειών των πράξεών του»²⁶³. Οι αλλαγές αυτές ξεκινούν όμως νωρίτερα. η τραγωδία στις αγγλοσαξονικές χώρες αλλάζει ήδη από το 17^ο αιώνα: το «αντικείμενό» της παύει να είναι ο *μύθος* που πλέον αντικαθιστάται από την *ιστορία* και, κατ' επέκταση, ο τραγικός - μυθικός ήρωας δίνει τη σκυτάλη στον ιστορικό άνθρωπο. Περνώντας από το μύθο στην πραγματικότητα και καθώς η λέξη τραγωδία χρησιμοποιείται πια για να περιγράψει καταστάσεις της καθημερινότητας, του ιστορικού χρόνου²⁶⁴, η προσέγγιση του τραγικού ήρωα τόσο από τους δραματουργούς όσο και από το κοινό αλλάζει σημαντικά²⁶⁵.

Υπ' αυτό το πρίσμα, ίσως η παρατήρηση του G. Steiner για την αιμομικτική διάσταση της Αντιγόνης ως ηρωίδας να μην απέχει πολύ από την πραγματικότητα. Για τον Steiner η επικράτηση της ηρωίδας του Σοφοκλή από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα

²⁶⁰ που – ούτως ή άλλως - θα χάσει, σε μεγάλο βαθμό τον παραδοσιακό της χαρακτήρα

²⁶¹ μαζί με το μυθιστόρημα

²⁶² βλ. ενδεικτικά ό.π., σσ. 266 & 258

²⁶³ ό.π. Το ζήτημα της ευθύνης στην αττική τραγωδία είναι αρκετά περίπλοκο. Ο Έγγελος φροντίζει να μην είναι κατηγορηματικός ως προς αυτό το θέμα παρόλο που, σε γενικές γραμμές, επιμένει αρκετά. Αυτό όμως που ο γερμανός φιλόσοφος υποστηρίζει χωρίς να παραθέτει ιδιαίτερα παραδείγματα, καταδεικνύεται καλύτερα από τον J.-P. Vernant όταν υποστηρίζει πως: «Η τραγική ενοχή συνίσταται [...] σε μια μόνιμη αντιπαράθεση ανάμεσα στην παλαιά θρησκευτική αντίληψη του αμαρτήματος [= μιάσμα που πέφτει πάνω σε όλο το γένος και μεταδίδεται αμείλικτα από γενιά σε γενιά με τη μορφή μιας *άτης*, μιας μανίας σταλμένης από τους θεούς]) και στη νέα αντίληψη που εκφράζεται στο δίκαιο, όπου ο ένοχος καθορίζεται ως ένα άτομο που αποφάσισε εσκεμμένα να διαπράξει ένα αδίκημα, χωρίς να έχει εξαναγκαστεί [...] Η τραγωδία [...] ενώ [...] αντιτάσσει [αυτές τις δύο αντιλήψεις], τίς συναρθρώνει επίσης σε ποικίλες ισορροπίες, απ' όπου η ένταση δε λείπει ποτέ ολότελα, μια και κανένας από τους όρους αυτής της αντινομίας δεν χάνεται εντελώς. Παίζοντας έτσι σε δύο επίπεδα, η απόφαση και η ευθύνη παίρνουν, στην τραγωδία, έναν διφορούμενο, αιγισματικό χαρακτήρα · παρουσιάζονται ως ερωτήματα που παραμένουν συνεχώς ανοικτά, μια και δεν υπάρχει συγκεκριμένη και μονοσήμαντη απάντηση». (Jean-Pierre Vernant, ό.π., σ. 85).

²⁶⁴ βλ. Walter Benjamin, ό.π., σσ. 62-63

²⁶⁵ πρβλ. Ροζαλί Σινουπούλου, *Tragic Reality? Theatralization of everyday life or The concept of tragedy and the historical man* στο «Facing tragedies», επιμ. C. Hamilton et al., LIT-Verlag, Βιέννη/Βερολίνο/Münster, 2009 (πρακτικά του 2^{ου} διεθνούς συνεδρίου του Center for Ethics and Poverty Research του Πανεπιστημίου του Salzburg).

και εξής έχει – εκτός των άλλων – να κάνει με την εξύψωση της αδελφικής αγάπης, μιας αγάπης που οι διανοητές του 19^{ου} αιώνα δε διστάζουν να «διαβάσουν» με όρους ερωτικών, συνεπώς αιμομικτικών:

«Μεταξύ της δεκαετίας του 1790 και των αρχών του εικοστού αιώνα, οι ριζικές γραμμές συγγένειας είναι οριζόντιες, όπως ανάμεσα σε αδελφούς και αδελφές. Στο φροϋδικό οικοδόμημα είναι κάθετες, όπως ανάμεσα στα παιδιά και στους γονείς τους. Το οιδιπόδειο σύμπλεγμα είναι σύμπλεγμα μιας αναπόδραστης κάθετης σχέσης. Αυτή η μεταλλαγή είναι βαρυσήμαντη: ο Οιδίπους υποκαθιστά την Αντιγόνη»²⁶⁶.

Ο Steiner τοποθετεί την «αλλαγή» γύρω στο 1905. Θα μπορούσαμε, όμως, να υποστηρίξουμε ότι η αλλαγή έρχεται ήδη από την επιστολή του Freud στον Fliess, όπου για πρώτη φορά αναφέρεται στο Οιδιπόδειο, στα 1897.

²⁶⁶ George Steiner, ό.π., σ. 42 αλλά και σσ. 33-41

Μέρος τρίτο

“Μετά τον Freud...”

«Ο Οιδίποδας και ο Freud έφεραν την πανώλη»

*André Green, Το οιδιπόδειο σύμπλεγμα
στην τραγωδία*

Εισαγωγή στον *Οιδίποδα* του 20^{ου} αιώνα: από την τραγωδία στο δράμα

«... μην ξέροντας πώς να μού ανακοινώσει ότι έγραφε έναν *Οιδίποδα* μετά από τους δικούς μου, μού είπε τονίζοντας κάθε συλλαβή: *έχει ξεσπάσει σωστή οιδιπημία.*»¹

Μ' αυτή την περίεργη λέξη, «οιδιπημία» (*œdipemie*), προσπάθησε ο André Gide να «δικαιολογηθεί» στον Jean Cocteau για την ενασχόλησή του με τον ίδιο ήρωα κατά την ίδια περίπου χρονική περίοδο (τις αρχές της δεκαετίας του '30). Και τα τρία έργα των δύο συγγραφέων εκδόθηκαν και παίχτηκαν μαζί με άλλα τρία² κατά την ίδια δεκαετία – για την ακρίβεια μόλις από το 1932 έως το 1936 –. Με δεδομένο πως ο «Οιδίποδας» του Jean Anouilh εκδίδεται στη δεκαετία του 1980 μπορούμε να πούμε πως το εν λόγω έργο δεν αποτελεί αυστηρά «κρούσμα» της ίδιας «ασθένειας». Ο όρος όμως του Gide μπορεί θαυμάσια να συνοψίσει την, πέρα από κάθε προηγούμενο, στηριγμένη στο μύθο του Οιδίποδα λογοτεχνική παραγωγή του 20^{ου} αιώνα³. Ο λόγος φαίνεται εκ πρώτης όψεως προφανής: όσο και αν ο θηβαίος ήρωας δε σταμάτησε ανά τους αιώνες να απασχολεί τους δημιουργούς, η συμβολή του φρουϊδικού «οιδιπόδειου συμπλέγματος» υπήρξε καθοριστική για την επικράτηση του συγκεκριμένου μύθου από την πρώτη δεκαετία της περασμένης εκατονταετίας κι εντεύθεν.

Πριν, όμως, κανείς προχωρήσει στα κείμενα και στις βασικές θεωρίες που επηρέασαν τη θεατρική παραγωγή γύρω από τον ήρωα - Οιδίποδα κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα, θα πρέπει να αναλογιστεί – όπως έχουμε ήδη δει – ότι μια από τις βασικές αλλαγές στην προσέγγιση του θέματος, ήδη από το 19^ο αιώνα, αφορά στη μετάβαση από την *τραγωδία* στο *δράμα*. Ο Gide ονομάζει το έργο του «Οιδίπους – δράμα σε τρεις πράξεις»⁴ και, παρόλο που κάποιοι δραματουργοί – ειδικά στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα (κατά προσέγγιση έως το 1936) – θα συνεχίσουν να

¹ Jean Cocteau, «Lettres à André Gide – avec quelques réponses d'André Gide», πρ./σχ. J-J. Kihm, La Table Ronde, Παρίσι, 1970, σ. 171

² τα «Edipe» του Claude Orly, «Edipe Roi» του Pierre Louis Barbier και «Edipe» του Edmond Fleg - σύμφωνα με τον κατάλογο του Mitsutaka Odagiri (βλ. ό.π., σ. 256).

³ κατά την περίοδο αυτή γράφτηκαν πάνω από τριάντα έργα για τον Οιδίποδα, συμπεριλαμβανομένου του «Edipe ou Le crépuscule des dieux» (1952) του Henri Ghéon, με τον οποίο ο Gide διατηρούσε αλληλογραφία.

⁴ η υπογράμμιση δική μου

αναφέρονται στα έργα τους ως τραγωδίες⁵, οι τρεις κύριοι εκπρόσωποι της γαλλικής θεατρικής δημιουργίας πάνω στο μύθο του θηβαίου ήρωα (Gide, Cocteau και Apouilh) αλλάζουν στάση απέναντί του, «αρνούμενοι» – αν και όχι κατ’ ανάγκη ολοκληρωτικά – μια φόρμα που μοιάζει να ανήκει πλέον στο παρελθόν. Η παράδοση του «εκσυγχρονισμού» του θέματος, που, στη Γαλλία, μπορούμε να πούμε ότι ξεκίνησε ήδη με τη «Μυθιστορία των Θηβών» (με την εισαγωγή σύγχρονων της εποχής της συγγραφής του στοιχείων στο αρχαίο θέμα), από την πρώτη δηλαδή γνωστή λογοτεχνική απόπειρα πάνω στο συγκεκριμένο μύθο, αλλά και με το «Αντιγόνη ή Η ευσέβεια» του Garnier, την πρώτη θεατρική διασκευή του μύθου, συνεχίστηκε και στον 20^ο αιώνα. Αυτή τη φορά όμως – άλλοτε λιγότερο κι άλλοτε περισσότερο – οι δραματουργοί απομακρύνονται από την τραγωδία τόσο ως προς τη μορφή όσο και ως προς το περιεχόμενο.

Το παραδοσιακό «σχήμα» της αρχαίας τραγωδίας⁶ – με τον πρόλογο, τα επεισόδια ανάμεσα στα οποία παρεμβάλλονται τα στάσιμα, την έξοδο και την παρουσία του χορού – που δείχνει να έχει εγκαταλειφθεί⁷ ήδη από την αρχή (16^ο αιώνα) στη Γαλλία, είτε αγνοείται (μάλλον) συνειδητά είτε προσαρμόζεται στο κλίμα της εποχής. Αλλά και το «πνεύμα» της τραγωδίας, το *τραγικό*, δείχνει πλέον να εκλείπει⁸, είτε αυτό γίνεται αντιληπτό ως σύγκρουση αξιών⁹ είτε, σύμφωνα με τον Peter Szondi, ως:

«[...] μια πτώση που απορρέει από την ενότητα των αντιθέτων, τη μεταμόρφωση ενός όρου στο αντίθετό του, τη σχάση του εαυτού.»¹⁰

Αν όμως είναι δυνατόν να απομακρυνθεί κανείς από τη μορφή της τραγωδίας και το αίσθημα του τραγικού μπορεί, άραγε, να υιοθετήσει πλήρως τη μορφή και το ύφος ή την «αίσθηση» του δράματος αναφερόμενος σε ένα θέμα που έχει χαρακτηριστεί από και, τελικά, ταυτίζεται με την ανάπτυξή του στα πλαίσια της αττικής τραγωδίας; Ο

⁵ όπως οι Philippe Martinon («La Mort d'Édipe - tragédie»), Jules Gastimbide («Édipe à Colone - tragédie»), André de Lille («Édipe à Colone - poème tragique»), Pierre-Louis Barbier («Édipe Roi - tragédie»), Edmond Fleg («Édipe - tragédie lyrique»).

⁶ ας μην ξεχνάμε πως το έργο-πρότυπο για κάθε καινούργιο έργο παραμένει πάντα εκείνο του Σοφοκλή. Ακόμη και στην περίπτωση των παρωδιών του 18^{ου} αιώνα, αν και άμεσα αναφερόταν σε σύγχρονά τους κείμενα, ήταν (σε δεύτερο βαθμό) ο «Οιδίπους Τύραννος».

⁷ δίνοντας τη θέση της στο χωρισμό του έργου σε πράξεις (actes)

⁸ πάντα όσον αφορά στη λογοτεχνική «παραγωγή» τουλάχιστον (και όχι μόνο) γύρω από τον Οιδίποδα και την ιστορία του.

⁹ βλ. Max Scheler, ό.π., σσ. 21-24

¹⁰ Peter Szondi, «Essai sur le tragique», μτφ. J.-L. Besson et al., Circé / penser le théâtre, χ.τ., 2003, σ. 73.

Szondi, μιλώντας για τον απόλυτο χαρακτήρα του δράματος, τό αντιδιαστέλλει – εμμέσως πλην σαφώς – προς την τραγωδία, βάσει του Αριστοτελικού ορισμού:

«[Τ]ο δράμα είναι πρωτογενές. Δεν είναι η (δευτερογενής) αναπαράσταση κάποιου (πρωτογενούς) πράγματος, αλλά αυτοπαριστάται, είναι ο ίδιος ο εαυτός. Όπως και οι διάλογοί του, η δράση του είναι «αρχέγονη», πραγματοποιείται μέσα στην ανάδυσή της.»¹¹

Αν το δράμα – όπως τουλάχιστον παρουσιάζεται από τον Szondi – αντιδιαστέλλεται, κατ' αυτό τον τρόπο, προς την τραγωδία, πώς μπόρεσε ο *Οιδίποδας* στον 20^ο αιώνα να αποκοπεί από τις θεατρικές του ρίζες και να ενσωματωθεί στις ανάγκες του «νέου» θεατρικού είδους; Με άλλα λόγια, μπορεί μια ιστορία που κατά κανόνα αρχίζει πριν ακόμη «ανέβει η αυλαία», ένα θέμα που βασίζεται στο μοιραίο και που ξεκινά πριν από τη γέννηση του ήρωα να ξεφύγει από το αρχικό και καθιερωμένο πλαίσιό του; Η κρίση του δράματος στα τέλη του 19^{ου} αιώνα μοιάζει να έδωσε μια κάποια λύση σε αυτό το πρόβλημα. Από τη στιγμή που το *παρόν*, το *διαπροσωπικό στοιχείο* και η *δράση* χάνουν τον απόλυτο χαρακτήρα τους, από τη στιγμή δηλαδή που σχετικοποιούνται, ο χρόνος βρίσκει τη θέση του μέσα στο δράμα, οι διαπροσωπικές σχέσεις αποκτούν υποκειμενική διάσταση και η δράση παύει ν' αναφέρεται αποκλειστικά στον «εαυτό» της¹².

Ο Οιδίποδας θα συνεχίσει να «παλινδρομεί» ανάμεσα σε παρελθόν και παρόν (να δρα στο παρόν για να οδηγηθεί σε ένα μέλλον που είναι εκ των προτέρων καθορισμένο), θα συνεχίσει να συνδιαλέγεται με τους υπόλοιπους χαρακτήρες του μύθου βασιζόμενος στις πεποιθήσεις και τη γνώση ή την άγνοιά του, θα συνεχίσει να εξαρτάται από πράγματα που έγιναν ερήμην του, χωρίς όμως να είναι εντελώς ανεύθυνος για όσα πράττει. Αλλά αυτή τη φορά το ζητούμενο δε θα είναι πια η αίσθηση του τραγικού, ούτε καν του παθητικού. Στους αιώνες που προηγήθηκαν ο Οιδίποδας αποτέλεσε θέμα τραγωδιών λόγω του κύρους του και της σύνδεσής του με την «Ποιητική» του Αριστοτέλη: ο 17^{ος} ανέδειξε το ζήτημα της πρωτοκαθεδρίας του πατέρα, ο 18^{ος} μετατόπισε το ενδιαφέρον στη μητέρα και την οικογένεια και ο 19^{ος} ξανά στην πατρική εξουσία που είχε πια εκπέσει. Σε όλους όμως του αιώνες που προηγήθηκαν του 20^{ου} το ζήτημα είχε να κάνει με τη στενή έννοια του «πολιτικού». Το 1900 αποτελεί την τομή που θα χωρίσει τη θεατρική, τουλάχιστον, ιστορία του

¹¹ Peter Szondi, «Théorie du drame moderne», μτφ. S. Muller, Circé / penser le théâtre, χ.τ., 2006, σ. 16

¹² βλ. ό.π., σ. 71

Οιδίποδα στη Γαλλία σε δύο περιόδους: από το 16^ο έως και τον 19^ο αιώνα και τον 20^ο. Και είναι φυσικό να μην είναι δυνατόν να εγκαταλειφθεί πλήρως σε όλες τις περιπτώσεις η πολιτική διάσταση του θέματος (λόγω ακριβώς της φύσης του), η ενασχόληση όμως με τον θηβαίο ήρωα εντατικοποιείται κυρίως γιατί οι δραματουργοί θεωρούν τον «Οιδίποδα τύραννο» πρόσφορο έδαφος για την ανάπτυξη των απόψεων και πεποιθήσεών τους. Ποτέ πριν ίσως η θεατρική παραγωγή γύρω από τον Οιδίποδα δεν εμφάνισε τόσο μεγάλες αποκλίσεις καθώς κάθε δημιουργός φαίνεται να έχει διαφορετικό σημείο εκκίνησης (στις περιπτώσεις με τις οποίες θα ασχοληθούμε ο Gide τον ατομικισμό, ο Cocteau το μοιραίο και τη ματαιότητα της ύπαρξης και ο Anouilh – μεταξύ άλλων – τα βαθύτερα κίνητρα των ανθρώπινων πράξεων και τη διαφορά των φύλων). Ταυτόχρονα, όμως, και οι τρεις δραματουργοί συγκλίνουν σε ένα σημείο – όσο κι αν τό επιθυμούν ή προσπαθούν να τό αποφύγουν –: στο *ασυνείδητο*. Έτσι, η ερμηνεία του μύθου θα ξεκινήσει από τη φιλοσοφία και/ή την ανθρωπολογία για να καταλήξει στην ψυχανάλυση. Άλλοτε από σεβασμό και «αγάπη» προς την τραγωδία του Σοφοκλή άλλοτε επειδή η συγκεκριμένη ιστορία προσφέρεται ως καμβάς για την ανάπτυξη και παραδειγματική προβολή απόψεων και θεωριών οι δραματουργοί του 20^{ου} αιώνα θα τή χρησιμοποιήσουν και, σε ορισμένες περιπτώσεις – σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό –, θα τήν ξαναγράψουν λαμβάνοντας υπ’ όψιν τους την ανάγνωσή της από τον αυστριακό ψυχίατρο (όπως, μάλιστα, θα δούμε παρακάτω, σε περιπτώσεις όπως εκείνη π.χ. του Cocteau, ο μύθος χρησιμοποιείται ενδεχομένως εξαιτίας – έστω και εν μέρει – της φροϋδικής θεωρίας). Μια δεύτερη εκδοχή, μετά από εκείνη του Σοφοκλή, κατάφερε να στιγματίσει το έργο με τρόπο που – ακόμη και μέχρι σήμερα – δείχνει δύσκολο να ξεπεραστεί. Στον *τρόπο* του αρχαίου δραματουργού προστέθηκε ο *τρόπος* του Freud χωρίς σχεδόν να αφήνει περιθώρια να παρακαμφθεί (;). Γιατί και αν κάποιοι δραματουργοί – τουλάχιστον από τους τρεις που θα μάς «απασχολήσουν» – προσπάθησαν να παραβλέψουν την ψυχανάλυση, στάθηκε εξαιρετικά δύσκολο, γιατί ακόμη κι αν δεν είχαν σκοπό να μετατρέψουν «τον Οιδίποδα σε Οιδιπόδειο» το μορφωμένο κοινό της εποχής είχε πλέον υπ’ όψιν του τις εν λόγω θεωρίες. Ο 20^{ος} αιώνας εγκαινιάζει μια νέα εποχή για τον Οιδίποδα κυρίως γιατί η ψυχαναλυτική διάσταση του μύθου μοιάζει να ήρθε για να αντικαταστήσει τη χαμένη πια εδώ και αιώνες τραγική του διάσταση, για να συνδέσει τον ήρωα και την ιστορία του με τη βαθύτερη ουσία της ύπαρξης καθενός από εμάς, το ασυνείδητο και τις ορμές μας.

I. Τρεις αναγνώσεις του Σοφοκλή: τα «κρούσματα» της *Οιδιπηνίας*

Στις σελίδες που θα ακολουθήσουν θα εξετάσουμε πιο προσεκτικά τρία θεατρικά έργα που «σφράγισαν» τη ιστορία του Οιδίποδα κατά τον περασμένο αιώνα. Για την ακρίβεια θα δούμε από κοντά τις προσπάθειες τριών συγγραφέων να προσεγγίσουν την ιστορία του ήρωα¹. Ο Gide και ο Anouilh έγραψαν από ένα έργο ο καθένας, τα «*Œdipe*» και «*Œdipe ou Le roi boiteux*» (*Οιδίπους ή Ο χωλός βασιλιάς*) αντιστοίχως, ενώ ο Cocteau ασχολήθηκε δύο φορές με το μύθο παράγοντας ουσιαστικά τρία έργα: τα «*Œdipe-roi*», «*Oedipus Rex*» (που αποτελεί την τελική μορφή του πρώτου με τη μορφή όπερας - ορατόριου, μελοποιημένης από τον Igor Stravinsky) και «*La machine infernale*» (*Η δαιμόνια μηχανή*).

Εξάλλου, τόσο ο Cocteau όσο και ο Anouilh είχαν ασχοληθεί και στο παρελθόν με το θηβαϊκό «κύκλο»: και οι δύο είχαν, πριν από τους «*Οιδίποδες*» τους, γράψει έργα «πάνω» στην «*Αντιγόνη*» του Σοφοκλή². Ο Gide από την άλλη πλευρά ασχολήθηκε και μετά τη δεκαετία του 1930 με ελληνικούς μύθους, πιο συγκεκριμένα με εκείνον του Θησέα. Η ενασχόληση, μάλιστα, του Cocteau με τα δύο αυτά έργα του Σοφοκλή ήταν ιδιαίτερος γόνιμη καθώς οδήγησε τελικά στη διαμόρφωση μιας μεθόδου μέσω της οποίας ήταν δυνατό να αφαιρεθεί η «πατίνα» από τα απαρχαιωμένα αριστουργήματα (έννοια ουσιαστικά αντιφατική): ζητούμενο αυτής της μεθόδου ήταν ουσιαστικά ο εκσυγχρονισμός της μορφής παλιών αλλά σημαντικών έργων. Έτσι, στον «*Œdipe-roi*» ο Cocteau εφάρμοσε τη μέθοδο που τελειοποίησε δουλεύοντας πάνω στην «*Antigone*»:

«Τελειοποιώντας το σύστημα με την *Αντιγόνη* (1922), είχα ανακαλύψει μια άλλη μέθοδο. Επρόκειτο λιγότερο για ένα γρήγορο σκίτσο και περισσότερο για το φρεσκάρισμα ενός παλαιού αριστουργήματος, την τόνωσή του, το ξεκαθάρισμά του από τα νεκρά υλικά, την αφαίρεση της πατίνας που κάνει τη διαφορά μακροπρόθεσμα σε ένα μέτριο έργο αλλά δεν προσθέτει τίποτα στα αριστουργήματα, ό,τι κι αν λέμε.»³

¹ Η σημασία των, τότε, γαλλικών μεταφράσεων του κειμένου του Σοφοκλή είναι μεγάλη. Καθώς θεωρούμε πως το ζήτημα αυτό θα πρέπει να μελετηθεί δίνοντας μεγάλη σημασία στις λεπτομέρειες, κρίνουμε πως πρέπει να μελετηθεί χωριστά και, γι' αυτό, δε θα τό θίξουμε εδώ.

² Επιπλέον και οι δύο δραματουργοί είχαν ασχοληθεί ή ασχολήθηκαν αργότερα ξανά με αρχαίους μύθους και τραγωδίες: ενδεικτικά αναφέρουμε τη «*Μήδεια*» του Anouilh και τον «*Ορφέα*» του Cocteau. Προφανώς όμως η ενασχόλησή τους με άλλη τραγωδία που αφορά στην οικογένεια των Λαβδακιδών βαραίνει περισσότερο στη μελέτη μας.

³ Jean Cocteau, *Préface* στο «*Œdipe-Roi – Roméo et Juliette*», Plon / Roseau d'or, Παρίσι, 1928, σσ. 1-2

Για τον Gide, από την άλλη πλευρά, η σύνδεση Οιδίποδα - Θησέα ήταν πιο βαθιά. Είχε να κάνει με την αντιπαράβολή των δύο ηρώων αλλά και με την «αλληλοσυμπλήρωσή» τους. Η σχέση τους δε βασιζόταν στη μορφή αλλά στο περιεχόμενο:

«Και φαντάζομαι, σαν επίλογο, ένα διάλογο ανάμεσα στον Οιδίποδα και τον Θησέα. Σκέφτομαι ένα βίο του Θησέα (ω, τό σκέφτομαι εδώ και καιρό) όπου θα έβρισκε θέση (κάτι που επινόησα μόλις σήμερα, μέσα σ' αυτό το τρένο που μέ πηγαίνει στην Cuverville) μια καθοριστική συνάντηση των δύο ηρώων, να αναμετρώνται ο ένας με τον άλλο και να φωτίζουν, ο ένας χάριν του άλλου, τις δύο ζωές τους.»⁴

Ο Anouilh εμφανίζεται, έτσι, στον αντίποδα των δύο άλλων ως εκείνος που χρησιμοποιεί τους μύθους όπως και την επικαιρότητα, προκειμένου να αναπτύξει θέματα που τόν ενδιέφεραν. Το μόνο που αλλάζει είναι το πλαίσιο μέσα στο οποίο συλλαμβάνει την ιδέα να ασχοληθεί με το ένα ή το άλλο θέμα – χωρίς αυτό να αποτελεί τον κατ' εξοχήν καθοριστικό παράγοντα της διαχείρισης του «υλικού» του⁵-. Αν η «Αντιγόνη» του Σοφοκλή ήταν αγαπημένο έργο του Anouilh κι αν γράφτηκε στον απόηχο της τραγωδίας του δεύτερου παγκόσμιου πολέμου⁶, ο «Οιδίπους τύραννος» τόν γοήτευσε για διαφορετικούς λόγους:

«Ο *Οιδίπους τύραννος*, που ξαναδιάβασα εδώ και κάμποσο καιρό τυχαία όπως όλους τους κλασικούς, όταν περνά μπροστά από τα ράφια με τα βιβλία μου και παίρνω ένα, με κατέπληξε γι' ακόμη μια φορά – εμένα, που δεν μπόρεσα ποτέ να διαβάσω ένα αστυνομικό μυθιστόρημα ως το τέλος. Το ωραίο στην εποχή των Ελλήνων κι αυτό που παραμένει ωραίο είναι πως γνωρίζουμε από πριν τη λύση. Αυτό είναι το πραγματικό “σασπένς”...”⁷

Παρά τη σχέση, όμως, των δραματουργών με τα θέματα της αρχαιότητας ή τα έργα του Σοφοκλή εν γένει, σημασία για εμάς έχει πρωτίστως η σχέση τους με τον «Οιδίποδα τύραννο». Τα έργα που γράφτηκαν με κεντρικό ήρωα εκείνον του Σοφοκλή αναπτύχθηκαν με πολύ διαφορετικό τρόπο από τον καθένα τους σύμφωνα με τις ιδέες, τις πεποιθήσεις, το ύφος τους αλλά και την εποχή τους και τις «δικές»

⁴ André Gide, *18 janvier 1931* στο «Journal II (1926-1950)», επιμ. / παρ. M. Sagaert, Gallimard / nrf – bibliothèque de la Pléiade, Παρίσι, 1997, σ. 245

⁵ Marie-Françoise Minaud, «Etude sur Jean Anouilh – *Antigone*», Ellipses / résonances, Παρίσι, 1997, σ. 10

⁶ Jean Anouilh, «*Edipe ou Le roi boiteux*», La Table Ronde, Παρίσι, 1986, οπισθόφυλλο

⁷ ό.π.

της ιδέες στις οποίες ελάχιστα μπόρεσαν – όποτε τό θέλησαν – να αντισταθούν. Γι' αυτό και μπορούμε πλέον να πούμε πως ο όρος του Gide μπορεί να εκφράσει όλες τις παρόμοιες απόπειρες του 20^{ου} αιώνα, γιατί οι «Οιδίποδες» του έχουν πραγματικά το χαρακτήρα της επιδημίας, με πολλά «θύματα» και κοινά «συμπτώματα».

André Gide: ο ήρωας ως άτομο

Το 1930 ο André Gide ολοκληρώνει το έργο του «Œdipe» που θα δημοσιευτεί ένα χρόνο αργότερα και θα ανέβει στο θέατρο το 1932. Την ίδια περίοδο με τη συγγραφή του πρώτου μονολόγου του Οιδίποδα διαβάζει ξανά τους «δύο Οιδίποδες» («τύραννο» και «επί Κολωνώ»), την «Αντιγόνη», τους «Επτά επί Θήβας» και τον «Προμηθέα»⁸. Αν και τα δύο έργα που εκτιμά απεριόριστα⁹ είναι η «Αντιγόνη» και ο «Προμηθέας», ο Gide ήδη από πολύ νωρίς έχει επιλέξει να ασχοληθεί με τον «Οιδίποδα τύραννο» και μάλιστα με πάθος. Ο ήρωας του Σοφοκλή ως ρόλος, αλλά και ο μύθος γενικά, απαντά σε μια βαθύτερη ανάγκη του¹⁰. Η ενασχόλησή του με την ελληνορωμαϊκή μυθολογία είναι γνωστή και, όπως επισημαίνει ο E. Marty, επειδή ακριβώς διαπερνά όλη τη ζωή του Gide δεν αφήνεται «να ολοκληρωθεί με στοιχειώδη τρόπο: παρούσα παντού, δε συγκροτείται πουθενά και διασκορπίζεται στο αντιφατικό νήμα του έργου του»¹¹. Ακόμη και στην περίπτωση του «Οιδίποδα» και μετά το πέρας της συγγραφής του ο Gide μιλά τον Ιανουάριο του 1931 για την ιδέα του να «κλείσει» το έργο με ένα διάλογο μεταξύ Οιδίποδα και Θησέα¹² όπου οι δύο ήρωες θα αναμετρηθούν φωτίζοντας τις ζωές τους¹³. Κάτι τέτοιο όμως θα πραγματοποιηθεί χρόνια αργότερα στο έργο του «Thésée» (Θησέας). Ούτως ή άλλως νωρίτερα, το Νοέμβριο του 1930, ο συγγραφέας δηλώνει ικανοποιημένος: έχει εντάξει στο έργο του όλα τα στοιχεία που επιθυμούσε¹⁴, αν και το αποτέλεσμα της

⁸ βλ. André Gide, «Journal», II, 1926 – 1950, dir. M. Sagaert, Gallimard – nrf / Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1997, σσ. 134-135

⁹ βλ. ό.π.

¹⁰ ό.π., σ. 194

¹¹ Eric Marty, *Considérations sur la mythologie – croyance et assentiment*, «Colloque de Paris 1988 (1918 dans l'itinéraire d'André Gide)», «gidiana.net», Bernard Métayer, Φεβρουάριος 2000, 11 Αυγούστου 2009

<http://www.gidiana.net/DOSSIERS_CRITIQUES/COLLOQUE_1988/Marty_mythologie.html>

¹² Ο Gide έγραψε μερικά χρόνια μετά το έργο «Thésée» (1946).

¹³ βλ. André Gide, ό.π., σ. 245

¹⁴ βλ. ό.π., 237

δουλειάς του απέχει από τα σχεδιάσματά του¹⁵. Το αρχικό έργο του Σοφοκλή έχει μεταμορφωθεί αρκετά αλλά, όπως επισημαίνει ο J. Scherer, ο Gide διόλου δεν ενδιαφέρεται να «ανανεώσει τη δράση»¹⁶: το ζήτημα για τον Gide δεν είναι αυτό. Αν στο «Roï Candaule» και στο «Saül» η δράση προέρχεται περισσότερο από «την εσωτερική εμπειρία του βασιλιά παρά από τις καταστάσεις», στον «Οιδίποδα» αυτό που επιφέρει την αλλαγή στην κατάσταση του ήρωα είναι «η αλλαγή της στάσης», η μετάπτωση, δηλαδή, του «γκαιτικού»¹⁷ ήρωα-Οιδίποδα από την ευτυχία στη δυστυχία επέρχεται όχι ως αποτέλεσμα δράσης αλλά αλλαγής στον τρόπο θεώρησης των γεγονότων μέσω της παρέμβασης του «χριστιανού» Τειρεσία¹⁸. Ο τρόπος ανάπτυξης του έργου εντούτοις αλλάζει, για να προσαρμοστεί στις απαιτήσεις του συγγραφέα, καθώς ο Gide, αντιμετωπίζοντας τις θεματικές της τραγωδίας όχι ως μύθους με την «ελληνική» έννοια αλλά ως παραβολές¹⁹, θέλησε να περάσει τα δικά του μηνύματα.

Ο ατομικιστής Οιδίπους - ο μοναχικός ήρωας και η άρνηση του παρελθόντος

Ο Gide διατηρεί μια αρκετά «κλασική» μορφή στο δράμα του. Το έργο δομείται σε τρεις πράξεις, ευθέως συνδεδεμένες μεταξύ τους καθώς η μια αποτελεί συνέχεια της προηγούμενης. Ο κεντρικός ήρωας, παρών σε κάθε σκηνή σχεδόν, αντιμετωπίζει τα θέματα που τίθενται, διαγράφοντας συγκεκριμένη πορεία.

Το πρώτο μέρος της πρώτης πράξης λειτουργεί εισαγωγικά στην πλοκή και κατ' αντιστοιχία με το πρώτο μέρος του προλόγου του έργου του Σοφοκλή όπου ο Οιδίποδας παρουσιάζει τον εαυτό του στους θεατές. Παρ' όλ' αυτά η παρουσίαση αυτή του ήρωα δεν καταλήγει στην επίδειξη του ενδιαφέροντός του για τους πολίτες. Πρόκειται μάλλον για ένα μονόλογο όπου ο Οιδίποδας μιλά για το πώς ο ίδιος αντιλαμβάνεται τον εαυτό του. Θα μπορούσαμε να πούμε πως το έργο ξεκινά με ένα μικρό «μανιφέστο» του ατομικισμού, μιας θεώρησης του «είναι» που διέπει όλο το

¹⁵ βλ. André Gide, «*Œdipe, suivi de brouillons et textes inédits*», επιμ. Cl. Debard, Honoré Champion / textes de littérature moderne et contemporaine, Παρίσι, 2007, *Brouillons d'Œdipe*, σσ. 237-261

¹⁶ Jacques Scherer, ό.π., σ. 175

¹⁷ στα γαλλικά «gaëthéen». Για τον Gide ο όρος αυτός παραπέμπει στον Gæthe. Το ιδεώδες που εκφράζει ο εν λόγω όρος ταυτίζεται σχεδόν – ή πλήρως – με το ελληνικό ιδεώδες και οι όροι χρησιμοποιούνται εναλλάξ αντιπαραβαλλόμενοι προς το Χριστιανικό (βλ. Helen Watson-Williams, «André Gide and the Greek myth», Oxford / Clarendon Press, Λονδίνο, 1967, σ. 6).

¹⁸ βλ. ό.π., σσ. 110-111

¹⁹ Jean-Michel Hennebert στο Claude Martin, *Gide, Cocteau, Œdipe : Le mythe ou le complexe* στο «La revue des lettres modernes», επιμ. J.-J. Kihm, Lettres Modernes, Παρίσι, 1972, No 298-303, *Jean Cocteau 1 – Cocteau et les mythes*, σ. 160

έργο μέσ' από το πρόσωπο του κεντρικού ήρωα. Συμπληρωματικό αλλά σημαντικό ταυτόχρονα ρόλο σ' αυτό παίζει η προμετωπίδα της 1^{ης} πράξης· πρόκειται για ένα παράθεμα από το πρώτο στάσιμο της Αντιγόνης:

«πολλά τα δεινα κουδεν αν -
θρώπου δεινότερον πελει»²⁰

Με αυτό τον τρόπο, πριν ακόμη την έναρξη του έργου ο συγγραφέας στρέφει τον αναγνώστη ή το κοινό προς μια συγκεκριμένη κατεύθυνση: τον άνθρωπο ως άτομο, ως μονάδα. Ο ήρωας εμφανίζεται μπροστά μας περιγράφοντας όλες τις πτυχές της ζωής του, όλα τα χαρακτηριστικά που τον προσδιορίζουν.

Ο χορός έρχεται να επιβεβαιώσει την αρχική δήλωση. Η παρουσία του στη σκηνή έχει αρχικά αυτό το σκοπό και όχι να «απαντήσει» στον βασιλιά – εφ' όσον, σε αντίθεση με το έργο του Σοφοκλή, η δήλωση του βασιλιά δε σχετίζεται με τη συμφορά της πόλης αλλά με τον ίδιο του τον εαυτό –. Τα λόγια του χορού όμως επιβεβαιώνουν τον Οιδίποδα από μια μάλλον «αρνητική» σκοπιά:

«nous nous déclarons surpris et peiné par la profession d'une individualité si farouche.»²¹

Στον «Οιδίποδα τύραννο» ο χορός είναι σύμμαχος του ήρωα, στον «Οιδίποδα» του Gide ο χορός αποστασιοποιείται φανερά από το βασιλιά του, δηλώνει αρχικά ότι τον προφύλαξε από τα νέα του λοιμού αλλά δε φαίνεται διατεθειμένος να περιμένει πια – ειδικά καθώς η αρρώστια μαστίζει τους ίδιους και όχι τη βασιλική οικογένεια²² –. Ο χορός δεν προστρέχει στον βασιλιά ζητώντας βοήθεια, αλλά τήν απαιτεί, τή θεωρεί ηθικό χρέος του. Η αιτία γι' αυτή του τη στάση φανερώνεται γρήγορα: ο Τειρεσίας τούς έχει πείσει ότι η δική τους δυστυχία και η ευτυχία του βασιλιά συνδέονται. Τα λόγια του Οιδίποδα και του χορού μάς εισάγουν σε τρεις βασικές παραμέτρους του

²⁰ Σοφοκλής, *Αντιγόνη* στο «*Fabulæ*», επιμ. A.C. Pearson, Oxford University Press – Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis, Οξφόρδη, 1964, στ. 332-333

²¹ «Δηλώνουμε έκπληκτοι και λυπημένοι από τη διακήρυξη μιας τόσο άγριας ατομικότητας.» (André Gide, *Ædipe* στο «*Théâtre*», Gallimard / nrf, Παρίσι, 1942, σ. 254).

²² φίλος και θαυμαστής της Marie Delcourt, ο Gide δείχνει να εκφράζει με τη στάση αυτή του Χορού μια άποψη που αναπτύσσεται μερικά χρόνια αργότερα στο έργο της ερευνήτριας: σύμφωνα με την άποψη αυτή – παρά τη σοφόκλεια εκδοχή της ιστορίας – η αιμομιξία των βασιλέων δεν μπορεί, στον αρχαίο μύθο, να είχε δώσει παιδιά. Οι πρώτοι που θα έπρεπε να υποφέρουν από το λοιμό και την ατεκνία που περιγράφεται στην αρχή του «Οιδίποδος τυράννου» ήταν ο Οιδίποδας και η Ιοκάστη (βλ. Marie Delcourt, *ό.π.*, σσ. 96-98). Το έργο του Gide προηγείται, βέβαια, εκείνου της Delcourt μπορούμε όμως να διαβλέψουμε στις απόψεις που διαφαίνονται σε αυτό μια γενικότερη τάση που ενδεχομένως επικρατεί στους κύκλους της επιστημονικής ενασχόλησης με το μύθο στη Γαλλία την εποχή εκείνη.

θέματος: τον ατομικισμό που πρεσβεύει ο βασιλιάς, το συμφέρον ως αποκλειστικό γνώμονα βάσει του οποίου απαιτεί και πράττει ο χορός / λαός και την επιρροή του ιερέα πάνω στο λαϊκό αίσθημα. Έτσι, από την αρχή ήδη του δράματος αφ' ενός εμφανίζονται επί σκηνής όλοι οι ήρωες και αφ' ετέρου παρουσιάζονται τα πλέον ουσιαστικά στοιχεία για την ανάπτυξη της πλοκής, η δέσμευση, δηλαδή, του Οιδίποδα να καταδιώξει το δράστη (που παραπέμπει ευθέως στο κείμενο του Σοφοκλή) αλλά και η πεποίθηση του χορού ότι ο ιερέας είναι περισσότερο άξιος εμπιστοσύνης απ' όσο ο ήρωας.

Η πρώτη ενότητα της πρώτης πράξης «κλείνει» με έναν ιδιαίτερο τρόπο, καθώς ο Gide δεν παρουσιάζει απλώς τους ήρωες στο κοινό αλλά συνδέει έμμεσα τη δυστυχία του λαού τόσο με το φόνο του Λαΐου όσο και με την ευτυχία του Οιδίποδα. Η δεύτερη ενότητα αφορά κυρίως στην αποκάλυψη του χρησμού που «στοίχειωνε» το Λάιο και την Ιοκάστη σχετικά με το παιδί τους. Η πληροφορία αυτή εμφανίζεται μέσα από το διάλογο μεταξύ του Κρέοντα και του Οιδίποδα. Εντυπωσιακό είναι εδώ πως ο Κρέων – για πρώτη φορά – εμφανίζεται όχι απλώς ουδέτερος απέναντι στον ήρωα, αλλά σύμμαχος και φίλος του. Όπως και όλος ο λαός, ο Κρέων χαρακτηρίζεται από ένα είδος ωφελιμιστικής σκέψης: ο γυναικάδελφος του ήρωα – επίσης για πρώτη φορά – προβάλλει την άποψη πως ο φονιάς του Λαΐου είναι ευεργέτης του νυν βασιλιά καθώς τού έδωσε την ευκαιρία να ανέβει στο θρόνο:

«Si quelqu'un l'a tué, c'est pour toi; il a fait ton jeu; tu devrais, non pas le punir, mais le récompenser au contraire.»²³

Κλειδί αυτής της φράσης αποτελεί η ιδιαίτερη «ηθική» του πρίγκιπα αλλά κυρίως η επιβεβαίωση της άποψης του χορού και του Τειρεσία, ότι δηλαδή η ευτυχία του ήρωα συνδέεται άμεσα με τη δυστυχία του λαού: το ίδιο γεγονός που κάνει το λαό δυστυχή, κάνει τον ήρωα ευδαίμονα. Εδραιώνεται έτσι μια κατάσταση όπου τα συμφέροντα του Οιδίποδα θίγουν το λαό του αλλά και όπου υποκινητής αυτής της ερμηνείας των γεγονότων είναι ο Τειρεσίας, ο οποίος πλέον παίρνει θέση εναντίον του βασιλιά όχι επειδή γνωρίζει ως μάντης τα συμβάντα αλλά επειδή τα συμφέροντά του έρχονται σε σύγκρουση με αυτά του άθεου, ατομικιστή βασιλιά.

Η διαπίστωση αυτή επιβεβαιώνεται στην τρίτη και τελευταία ενότητα της πρώτης πράξης όπου ο Τειρεσίας, διώχνοντας με δόλο τον βασιλιά από τη σκηνή,

²³ «Αν κάποιος τόν σκότωσε, τό έκανε για χάρη σου· έπαιξε το παιχνίδι σου. Δε θα έπρεπε να τόν τιμωρήσεις, αλλά, αντιθέτως, να τόν ανταμείψεις.» (André Gide, ό.π., σ. 265)

προσπαθεί να προσεταιριστεί τον Κρέοντα προκειμένου να εμφυσήσουν στην ψυχή του Οιδίποδα το φόβο για το θείο. Η προσπάθεια του ιερέα να επηρεάσει τις απόψεις του ήρωα κορυφώνεται εδώ με την αποκάλυψη ότι η κόρη του βασιλιά, Αντιγόνη επιθυμεί να υπηρετήσει τους θεούς – απαρνούμενη την κοσμική της υπόσταση – πράγμα για το οποίο ο Οιδίποδας κατηγορεί τον Τειρεσία. Η εισαγωγική πράξη του έργου από την αρχή ως το τέλος δίνει τον τόνο όλου του έργου που θα συνοψιστεί κατ' αρχάς στη διαμάχη μεταξύ ιερέα και βασιλιά, μεταξύ της υποταγής στο θείο και της ατομικής ανεξαρτησίας.

Η δεύτερη πράξη αρχίζει με τη μεταστροφή του Κρέοντα και εδώ τα καίρια ζητήματα που τίθενται είναι δύο. Το πρώτο, ως απόρροια της αλλαγής του Κρέοντα είναι πως ο Οιδίποδας προβάλλεται – για δεύτερη φορά επί σκηνής – ως ακραίος ατομικιστής. Με αφορμή τη δική του ιστορία, το δικό του χρησμό, ο Οιδίποδας διακηρύσσει τη ρήξη του με το παρελθόν. Αν στην πρώτη πράξη ο ήρωας προσπάθησε να ξεκαθαρίσει τη στάση του απέναντι στο «θείο» - «Pour moi, j'agis toujours comme conseillé par un dieu»²⁴ –, στη δεύτερη πράξη φροντίζει σε ένα είδος μικρής «διακήρυξης» να αποστασιοποιηθεί πλήρως απ' ό,τι έχει πια περάσει, από το παρελθόν, καθώς και από κάθε είδους ετεροπροσδιορισμό: ο ίδιος καθορίζει το ποιος είναι και όχι π.χ. οι γονείς ή ο περίγυρός του. Ο βασιλιάς θεωρεί τον εαυτό του μοναδικό. Αυτή η διακήρυξη ουσιαστικά καθορίζει τη στάση του Οιδίποδα απέναντι στα πράγματα, μια στάση που θα τον συνοδεύσει ως το τέλος και θα καθορίσει τον τρόπο με τον οποίο θα τό αντιμετωπίσει. Στην τελευταία δε ενότητα η ίδια στάση θα τον οδηγήσει στις αποκαλύψεις.

Ανάμεσα όμως στα δύο αυτά μέρη μεσολαβεί ένα «κομμάτι» αρκετά ιδιαίτερο. Η ανάπτυξή του – σε τέσσερις διαδοχικές σκηνές – δεν έχει τόσο να κάνει με την εξέλιξη της πλοκής όσο με το «ζωτικό» για τον εν λόγω μύθο ζήτημα της αιμομιξίας. Στις σκηνές αυτές καταδεικνύεται η περίεργη σχέση μεταξύ των παιδιών του Οιδίποδα. Οι Ετεοκλής και Πολυνείκης δείχνουν να επιθυμούν ερωτικά τις αδελφές τους, Αντιγόνη και Ισμήνη. Στη σημασία αυτών των σκηνών θα επανέλθουμε αργότερα, είναι όμως εντυπωσιακό το πόσο απομακρύνεται, σ' αυτό το σημείο, ο Gide από το κείμενο του Σοφοκλή. Και παρόλο που ο γάλλος συγγραφέας ολοκληρώνει την ανάγνωση της «Θηβαΐδας» του Ρακίνα μετά την ολοκλήρωση της συγγραφής του «Οιδίποδα», η αναφορά στις αιμομικτικές επιθυμίες της υπόλοιπης

²⁴ «Όσο για μένα, ενεργώ πάντα σαν να μέ συμβουλεύει κάποιος θεός» (ό.π., σ. 254 – η υπογράμμιση δική μου).

οικογένειας του θηβαίου ήρωα θυμίζει σε κάποιο βαθμό την τελική σκηνή του γάλλου κλασικού όπου ο Κρέων εκφράζει το πάθος του για την Αντιγόνη. Στην τελευταία σκηνή του Ετεοκλή με τον Πολυνείκη, το θέμα – οι θεϊκές δυνάμεις – δίνει την αφορμή για την κύρια αντιπαράθεση του Οιδίποδα με τον Τειρεσία. Όπως και στο πρώτο επεισόδιο της τραγωδίας του Σοφοκλή οι δύο χαρακτήρες λογομαχούν. Εδώ όμως το διακύβευμα είναι διαφορετικό: κεντρική θέση κατέχει η σχέση του ανθρώπου με τα θεία. Ο βασιλιάς θα παραδεχτεί το φόνο και ο ιερέας θα συνδυάσει τους δύο χρησμούς (αυτόν του Οιδίποδα και εκείνον του Λαΐου). Ο Οιδίποδας είναι έτοιμος να ξυπνήσει «από την ευτυχία του»²⁵ και να αντιμετωπίσει την αλήθεια.

Στην τρίτη πράξη θα δούμε επιτέλους το διάλογο Οιδίποδα και Ιοκάστης του β' επεισοδίου του «Οιδίποδος τυράννου» μόνο που αυτή τη φορά ο ήρωας είναι σίγουρος ότι σκότωσε τον Λάιο. Σταδιακά κατανοεί την αλήθεια χωρίς εξωτερική μεσολάβηση. Η Ιοκάστη αυτοκτονεί, ο ήρωας τυφλώνεται. Μολαταύτα, η θυσία του ήρωα – η εγκατάλειψη της Θήβας – δεν αποτελεί πράξη δέσμευσης λόγω των εξαγγελιών της πρώτης πράξης. Η εξορία του Οιδίποδα υπαγορεύεται μέσω του Κρέοντα από το λαό που πλέον γνωρίζει και που, με τη σειρά του, αποδίδει την απόφαση στους θεούς.

«Créon: [T]u ne peux plus rester à Thèbes.

Chœur: Nous demandons que, selon l'indication des dieux, tu nous débarrasses à la fois de ta présence et de nos maux.»²⁶

Το δράμα τελειώνει με τον Τειρεσία να ανακοινώνει σε όλους το θέλημα του θεού, ότι δηλαδή ο τόπος ταφής του ήρωα θα είναι ευλογημένος. Ο Οιδίποδας όμως έχει ήδη πάρει την απόφασή του και αποχωρεί.

Ο ίδιος ο Gide έχει με θέρμη υποστηρίξει ότι το έργο του στηρίζεται σε τρεις συγκρούσεις: σε αυτήν του Οιδίποδα με τη Σφίγγα – στην οποία εκτενώς αναφέρεται ο ήρωας στη δεύτερη πράξη –, σε αυτήν του Οιδίποδα με τον Τειρεσία – που λαμβάνει χώρα καθ' όλη τη διάρκεια του δράματος – και σε αυτήν του Οιδίποδα με τον ίδιο του τον εαυτό – που αρχίζει να παίρνει μορφή στη δεύτερη πράξη και ολοκληρώνεται στην τρίτη –. Εντούτοις, τον κεντρικό άξονα του έργου του, χωρίς τον οποίο οι τρεις αυτές συγκρούσεις θα ήταν μάταιες, αποτελεί για τον συγγραφέα η

²⁵ βλ. ό.π., σ. 289

²⁶ «Κρέων: [Δ]εν μπορείς πια να μείνεις στη Θήβα. / Χορός: ζητάμε, σύμφωνα με την υπόδειξη των θεών, να μάς / απαλλάξεις την ίδια στιγμή από την παρουσία σου και τα δεινά μας» (ό.π., σσ. 301-302).

ιδέα της «προόδου». Το περίεργο εδώ είναι πως η «πρόοδος» ή, ίσως, η αλλαγή δεν είναι μια διαδικασία μέσω της οποίας αλλάζει ουσιαστικά ο ήρωας. Αυτό που αλλάζει είναι η κατάσταση του, από την άγνοια και την ευτυχία στη γνώση. Στο βάθος όμως ο Οιδίποδας παραμένει ίδιος – τουλάχιστον σε επίπεδο απόψεων – και η μόνη ουσιαστική διαφορά (από τη μια κατάσταση στην άλλη) είναι η συνειδητοποίηση ότι όσο κι αν κάποιος προσπαθεί να αποφύγει το παρελθόν και τον ετεροπροσδιορισμό δεν μπορεί. Το έργο όμως αρχίζει με μια ισχυρή δήλωση της ατομικότητάς του, συνεχίζει θέτοντας τον άνθρωπο στο κέντρο όλων και κλείνει μ' αυτό εις πείσμα της αλλαγής της κατάστασής του. Στην τελευταία πράξη, και μετά την αποκάλυψη της αλήθειας και του χρησμού των θεών για τον τόπο ταφής του, ο ήρωας – απέναντι στο χορό – επιμένει:

«Chœur : Reste avec nous, Œdipe [...] Songe à tes chers Thébains, à ton peuple. Que t'importe ce qui ne te connaissent pas ?
Œdipe : Quels qu'ils soient, ce sont des hommes [...]»²⁷

Οι πρωταγωνιστές: η γνώση και η δράση

Αν και το δράμα του Gide δεν παρεκκλίνει από τα βασικά στοιχεία του σοφοκλείου «μύθου» – χρησμοί, πατροκτονία, αιμομιξία, αυτοτιμωρία – το κέντρο βάρους του έχει μετατοπιστεί. Εντύπωση προκαλούν τόσο η μεγάλη έκταση που δίδεται στους ρόλους του Κρέοντα και του Τειρεσία όσο και η εμφάνιση των εμβόλιμων σκηνών με πρωταγωνιστές τα παιδιά του ήρωα.

Ο Κρέων φαίνεται να λειτουργεί βοηθητικά στις σκηνές των αποκαλύψεων και κατ' ουσία αντικαθιστά την Ιοκάστη, που έχει αναλάβει αυτό το ρόλο στο Σοφοκλή. Ο ρόλος του πρίγκιπα εξυπηρετεί την ανάπτυξη του δράματος. Ο Τειρεσίας όμως καταλαμβάνει περισσότερο χώρο και χρόνο επί σκηνής για διαφορετικούς λόγους. Όπως είδαμε νωρίτερα, η «πάλη» με τον μάντη αποτελεί ουσιαστικό στοιχείο του έργου γιατί επιτρέπει στον δραματουργό να αναπτύξει πλήρως το στοχασμό του. Η σύγκρουση του βασιλιά και του ιερέα δεν αποτελεί ένα μόνο μέρος του δράματος αλλά εκτείνεται σε όλο το έργο. Αν στον Σοφοκλή η εμφάνιση του Τειρεσία σηματοδοτεί τη στροφή της πλοκής από το ζήτημα της αναζήτησης του φονιά του

²⁷ «Χορός: Μείνε μαζί μας Οιδίποδα [...] Σκέψου τους αγαπημένους σου Θηβαίους, το λαό σου. Τι σέ νοιάζουν εκείνοι τους οποίους δε γνωρίζεις; / Οιδίποδας: Όποιοι κι αν είναι, είναι άνθρωποι [...]» (ό.π., σσ. 303-304).

Λαΐου προς αυτό της αποκάλυψης της ταυτότητας του ήρωα, εδώ δεν υπάρχει ανάγκη για κάτι τέτοιο κι αυτό γιατί, ενώ στην τραγωδία εν γένει η ταυτότητα ισοδυναμεί, στα μάτια του ήρωα, με τη γενεαλογία, ο Οιδίποδας του Gide αρνείται κάθε τέτοιου είδους εξωτερικό προσδιορισμό. Η έντονη παρουσία του Τειρεσία προκύπτει από την ανάγκη του συγγραφέα να καταδείξει «κάτι». Ο «Οιδίποδός» του είναι ένα «φιλοσοφικό δράμα» και ως τέτοιο έχει άλλες ανάγκες και πρέπει να καταφύγει σε άλλου είδους δραματουργική ανάπτυξη. Το συγκεκριμένο έργο «εκφράζει πλήρως τη σκέψη του Gide την εποχή της συγγραφής και δημοσίευσής του» και η σημαντική θέση που κατέχει στο δράμα ο Τειρεσίας αποτελεί απόρροια της κεντρικής θέσης του ίδιου του συγγραφέα, της πάλης, δηλαδή, «ανάμεσα στον ατομικισμό και την υποταγή στη θρησκευτική αρχή»²⁸

Και ενώ η πάλη του ήρωα με τον ιερέα και τον εαυτό του αναπτύσσεται πλήρως μπροστά στα μάτια του θεατή, η πάλη του με τη Σφίγγα παριστάται μόνο μέσω της αφήγησης. Η σημασία αυτής της αντιπαράθεσης δεν έχει να κάνει τόσο με το γεγονός καθαυτό όσο με το ζήτημα της επιλογής. Ο Οιδίποδας έχει πάρει την πληροφορία ότι θα σκοτώσει τον πατέρα του αλλά στο δρόμο προς τους Δελφούς αλλάζει σχέδια και αποφασίζει να αντιμετωπίσει το τέρας. Η σπουδαιότητα αυτής της επιλογής θα συζητηθεί τόσο στη δεύτερη πράξη – όπου και εμφανίζεται για πρώτη φορά – όσο και στην τρίτη – όταν πια ο ήρωας θα συνειδητοποιήσει τις συνέπειές της. Σε κάθε περίπτωση, η απόφαση αυτή, να κινηθεί δηλαδή προς τη Θήβα, έχει τις ρίζες της σε μια άλλη κίνηση: στο φόνο που διέπραξε. Κρίνοντας ο ήρωας ότι τα χέρια του είναι πια κηλιδωμένα από το αίμα ενός ανθρώπου δεν επιθυμεί να πάει σε χώρο ιερό. Ο φόνος του συνανθρώπου, η σπουδαιότητα της απάντησης στη Σφίγγα, όλα στο έργο περιστρέφονται γύρω από την «έννοια» του ανθρώπου, κι αυτό ο Gide φροντίζει να το καταδείξει ήδη από την αρχή του έργου αλλά και στην αρχή κάθε πράξης παραθέτοντας αποσπάσματα από τραγωδίες του Σοφοκλή και του Ευριπίδη. Αλλά αν η πρώτη – το χωρίο της «Αντιγόνης» – αναφέρεται στον Άνθρωπο γενικά, οι δύο επόμενες μιλούν για τον Οιδίποδα, τον άνθρωπο ειδικά: το έργο αναπτύσσεται διαγράφοντας μια πορεία που ξεκινά από τον άνθρωπο και την ανθρωπότητα και καταλήγει στο άτομο, από τη φύση στην κατάσταση, η οποία θα σηματοδοτήσει και την αλλαγή.

²⁸ Helen Watson-Williams, ό.π., σσ. 103 & 112

Στον Gide δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ήρωας έχει προκαλέσει τις καταστάσεις στις οποίες βρίσκεται μπλεγμένος. Ο ενεργητικός ρόλος του Οιδίποδα – παρόλο που διαφέρει πολύ από αυτόν του ήρωα στο έργο του Σοφοκλή – είναι δεδομένος. Ενώ όμως τονίζεται η προτεραιότητά του έναντι της σκέψης, καθίσταται επίσης σαφές πως, αν ο ήρωας σκεφτόταν περισσότερο απ' ό,τι δρούσε, τα πράγματα θα είχαν εξελιχθεί καλύτερα:

«Edipe : Il est vrai que, jusqu' à présent, je n'ai pas beaucoup réfléchi.
Il faut, pour réfléchir, s'arrêter. En ce temps, j'étais pressé d'agir
[...]»²⁹

Η δράση εδώ πυροδοτεί μια αλληλουχία αρνητικών γεγονότων (γάμος με τη μητέρα, λοιμός) ενώ η σκέψη θα μπορούσε να έχει κινητοποιήσει μια σειρά θετικών πράξεων οι οποίες όμως – επειδή ακριβώς δεν πραγματοποιήθηκαν – παραμένουν στο σκοτάδι. Η «σκέψη» για τον Οιδίποδα είναι η «γνώση», που τίθεται, έτσι, στον αντίποδα της δράσης³⁰. Μεταξύ Σφίγγας / δράσης και Δελφών / γνώσης ο ήρωας προτιμά την πρώτη και γι' αυτό θα υποστεί τις συνέπειες. Ιδιαίτερα στη δεύτερη πράξη ο ήρωας μιλά όχι τόσο για την απαξίωση του παρελθόντος αλλά κυρίως για τη μη αναγκαιότητα της γνώσης, και – κατ' επέκταση – της αλήθειας, όπως λέει: «C'est un appel à la vaillance, que de ne connaître point ses parents»³¹.

Όσο δε γνωρίζει ο Οιδίποδας είναι ευτυχής, όσο όμως αγνοεί την αλήθεια ο ήρωας στηρίζει την ευτυχία του όχι τόσο στην άγνοια καθαυτή όσο – όπως ο ίδιος τονίζει – στη γενναιότητά του να αρνείται τη γνώση. Στο τέλος της δεύτερης πράξης, ο ήρωας θα απαρνηθεί τη δράση και την άγνοια και, όπως δηλώνει, θα ξυπνήσει από την ευτυχία του περνώντας το κατώφλι της γνώσης. Το παρελθόν θα αποκαλυφθεί και ο ήρωας θα «εκπέσει». Όσα έπαθε οφείλονται στη δράση, όσα έμαθε οφείλονται στη σκέψη:

²⁹ «Είναι αλήθεια πως, μέχρι σήμερα, δεν έχω σκεφτεί πολύ. Για να σκεφτείς, πρέπει να σταματήσεις. Τότε, πιεζόμουν να δράσω.» (André Gide, ό.π., σ. 288).

³⁰ Η διάκριση αυτή επισημαίνεται και από τον Nietzsche, φιλόσοφο τον οποίο ο Gide είχε μελετήσει, στη «Γέννηση της τραγωδίας». Μιλώντας για τον «Άμλετ» ο φιλόσοφος γράφει: «η γνώση σκοτώνει τη δράση· η δράση χρειάζεται τα πέπλα της ψευδαίσθησης» (Φρίντριχ Νίτσε, «Η γέννηση της τραγωδίας», μτφ./επιμ. Ζ. Σαρίκας, Νησίδες, Σκόπελος, 2001, σ. 72).

³¹ «Χρειάζεται γενναιότητα, για να μη γνωρίζεις καθόλου τους γονείς σου» (André Gide, ό.π., σ. 272).

«Η σκέψη βοηθά να πολεμήσουμε το κακό, αλλά αυτό δε σημαίνει ότι είναι σε θέση να κάνει τον κόσμο καλύτερο, να προσανατολίσει τη δράση: είναι μάλλον μια εναλλακτική της ίδιας της δράσης.»³²

Ο ήρωας δε θα σωθεί αλλά αυτό δεν τον ενδιαφέρει ιδιαίτερα. Στη βάση ενός τρόπου σκέψης που προάγει το ιδανικό της ανεξαρτησίας και της ατομικότητας, της ιδιαιτερότητας και μοναδικότητας του καθενός, ο Οιδίποδας θα αντιμετωπίσει τις καταστάσεις με τρόπο αναπάντεχο: μετά την αποκάλυψη της αλήθειας δηλώνει πως τα παιδιά του, ως αδέρφια του, θα τά αγαπά ακόμη περισσότερο³³, δήλωση που έρχεται σε αντίθεση με συμβατικά συστήματα ηθικής, όπως εκείνο του χριστιανισμού, δείχνει όμως έναν άλλο τρόπο προσέγγισης του κόσμου. Η πραγμάτευση του μύθου θυμίζει εδώ τη νιτσεϊκή προσέγγιση της τραγωδίας του Σοφοκλή:

«Ο ευγενής άνθρωπος δεν αμαρτάνει, θέλει να μας πει εδώ ο βαθυστόχαστος ποιητής. Κάθε νόμος, κάθε φυσική τάξη, ακόμη και ο ηθικός κόσμος, μπορούν να καταστραφούν από τις πράξεις του · οι πράξεις του ακριβώς γεννούν έναν ανώτερο μαγικό κύκλο αποτελεσμάτων, τα οποία στήνουν έναν καινούριο κόσμο πάνω στα ερείπια του παλιού που γκρεμίστηκε.»³⁴

Μέσω της αιμομιξίας, της ανατροπής των νόμων και των κανόνων της φύσης³⁵, ο ήρωας φτάνει στη σοφία. Μέσω όμως της αιμομιξίας φανερώνεται και «ανανεώνεται» διαρκώς και η ιδιότητά του ως παιδιού. Από την α΄ ως τη γ΄ πράξη³⁶ και μέσ' από τα επεισόδια και τη διαμάχη με τον Τειρεσία, ο Gide υπαινίσσεται, σε διάφορα σημεία του κειμένου, πως ο Οιδίποδας είναι, εκτός των άλλων, ένα παιδί που δε γνωρίζει τους γονείς του. Η σκηνοθετική οδηγία του Gide για τον ήρωα στην γ΄

³² Rüdiger Safranski, «Le Mal ou le théâtre de la liberté», μτφ. V. Sabathier, Le livre de poche / biblio – essais, Παρίσι, 2002, σ. 95 (ο Safranski μιλά εδώ για τη στάση του Schopenhauer απέναντι στο Κακό αλλά η θέση αυτή μπορεί να καταδείξει – σε μεγάλο βαθμό – την αντίθεση σκέψης / πράξης στον «Οιδίποδα» του Gide).

³³ «Si mes fils sont aussi mes frères, je ne les aimerais que mieux» («Αν οι γιοι μου είναι και αδέρφια μου, θα τους αγαπώ ακόμη περισσότερο», André Gide, ό.π., σ. 294).

³⁴ Φρίντριχ Νίτσε, ό.π., σ. 80

³⁵ ο Nietzsche μιλά για την πατροκτονία και την αιμομιξία ως παραβίαση των ιερών νόμων της φύσης (ό.π., σ. 81). Ειδικά η ένωση με τη μητέρα αντιμετωπίστηκε από πολλούς με τον ίδιο τρόπο ως ένα γεγονός «υπερφυσικό» (βλ. παρακάτω τα σχόλια για την προσέγγιση του Ferenczi). Μπορούμε όμως να μιλάμε πραγματικά για κάτι τέτοιο ή μήπως η αιμομιξία ανάγεται σε τερατώδες γεγονός από τους περιορισμούς που επιβάλλει ο πολιτισμός; Ο ίδιος ο Gide δια στόματος Οιδίποδα υποστηρίζει μάλλον τη δεύτερη άποψη (βλ. παρακάτω).

³⁶ στην γ΄ πράξη, π.χ., γίνεται η παρατήρηση πως ο φόνος του Λαΐου επέσπευσε κάτι που θα γινόταν (θεωρητικά τουλάχιστον) ούτως ή άλλως – λόγω κληρονομικού δικαιώματος (έστω κι αν κανείς δεν τό γνώριζε) –, την άνοδο του ήρωα, δηλαδή, στο θρόνο (βλ. André Gide, ό.π., σ. 296).

πράξη είναι ενδεικτική: «Œdipe (retenant Jocaste par un pan de son manteau royal)»³⁷. Γι' αυτό και στο τέλος ο ήρωας αποχωρεί με έναν όμοιό του: στην έξοδό του από τη σκηνή και την πόλη θα τον συνοδέψει ένα άλλο παιδί, η κόρη κι αδελφή του, Αντιγόνη.

Jean Cocteau - μια παγίδα σε τέσσερις φάσεις

Η πρώτη ουσιαστική απόπειρα του Cocteau να προσεγγίσει το αρχαίο θέατρο καθαυτό λαμβάνει χώρα το 1922 με την «Antigone» (*Αντιγόνη*). Έχει προηγηθεί η μεταγραφή του «Roméo et Juliette» (*Ρωμαίος και Ιουλιέτα*) του Σαίξπηρ, το 1918: πρόκειται, όπως ο ίδιος ομολογεί³⁸, για μια διαδικασία γρήγορης «αντιγραφής» όπου μπορεί κανένας να «μαντέψει» αυτά που λείπουν και να τ'α προσθέσει, σα να έφτιαχνε το αντίγραφο ενός πίνακα σε ένα μουσείο. Με την «Αντιγόνη» ανακαλύπτει μια καινούργια μέθοδο: δεν πρόκειται πια για ένα *σχεδιάσμα* αλλά για την *αναπαλαίωση* ενός αρχαίου αριστουργήματος. Το έργο του Σοφοκλή αποκτά μ' αυτόν τον τρόπο «το ρυθμό της εποχής μας»³⁹.

Το 1925 έρχεται θα ασχοληθεί για δεύτερη φορά με το αρχαίο αττικό θέατρο. Στα τέλη αυτής της χρονιάς ο I. Stravinsky, θέλοντας να ετοιμάσει ένα έργο, για να τό «προσφέρει» το 1927 στον S. Diaghilev⁴⁰ – για τα 20 χρόνια της σκηνικής του δραστηριότητας –, πρότεινε στον Cocteau τη δημιουργία μιας όπερας-ορατόριου, βασισμένης στον «Οιδίποδα τύραννο» του Σοφοκλή⁴¹. Έτσι, τον Οκτώβριο του 1925 ο γάλλος δραματουργός ολοκληρώνει το έργο του «Οιδίποδας τύραννος» (*Œdipe-roi*). Η μέθοδος που ακολούθησε σε αυτή την περίπτωση είναι η βελτιωμένη εκδοχή εκείνης που εφάρμοσε στην «Αντιγόνη», μια που στο μεταξύ έχει μεσολαβήσει η θεατρική εμπειρία. Το κείμενο του «Œdipe-roi» μεταφράζεται κατόπιν στα λατινικά⁴² και προσαρμόζεται στο όραμα και τη μουσική του Stravinsky. Προκύπτουν έτσι δύο

³⁷ «Οιδίποδας (τραβώντας την Ιοκάστη από την άκρη του βασιλικού μανδύα της)» (ό.π., σ. 291).

³⁸ βλ. Jean Cocteau, *Œdipe Roi*, «Œdipe Roi – Roméo et Juliette», Plon / Roseau d'or, Παρίσι, 1928, σσ. 1-2

³⁹ ό.π., σ. 2

⁴⁰ Ο Sergei Diaghilev ήταν γνωστός θεατρικός παραγωγός – διέπρεψε στο χώρο του κλασικού μπαλέτου και ευθύνεται για την ανάδειξη μεγάλων αστεριών. Συνεργάστηκε με τον I. Stravinsky και υπήρξε παραγωγός της σκανδαλώδους πρώτης παρουσίασης της «Ιεροτελεστίας της άνοιξης».

⁴¹ Πρόκειται για το «Œdipus Rex»

⁴² Από τον Jean Daniélou (μέλλοντα Καρδινάλιο Daniélou)

κείμενα στα οποία όμως κυριαρχεί μια κεντρική ιδέα: ο Οιδίποδας, εν αγνοία του, παγιδεύεται από σκληρούς θεούς⁴³.

Η ιδέα αυτή αναπτύσσεται πλήρως σε ένα νέο έργο που ολοκληρώνεται το 1932 (αλλά εκδίδεται και παρουσιάζεται στο θέατρο το 1934). Πρόκειται για το «*La machine infernale*» (*Η δαιμόνια μηχανή*)⁴⁴. Αυτή τη φορά ο Cocteau κάνει μια απόπειρα να απομακρυνθεί – μερικώς έστω – από τον Σοφοκλή αναπτύσσοντας την ιστορία του Οιδίποδα σε τέσσερις πράξεις.

Οι τρεις απόπειρες του Cocteau να προσεγγίσει το μύθο του θηβαίου ήρωα αποτελούν τρία στάδια στην εξέλιξη μιας διαδικασίας που οδήγησε στη διαμόρφωση μιας πιο πλήρους εικόνας για το πώς «διάβασε» ο γάλλος δημιουργός το έργο του Σοφοκλή. Ήδη από το «*Œdipus Rex*» αρχίζουν να διαφαίνονται τα σημεία που θα καθορίσουν την «τελική» ανάγνωση του «Οιδίποδος τυράννου» στη «Δαιμόνια μηχανή»: ο αφηγητής (που θα εμφανιστεί και στην αρχή του «*Œdipe-Roi*» αλλά και κάθε πράξης της «Δαιμόνιας μηχανής») ο καταμερισμός της «δράσης» σε επεισόδια, η απλοποίηση της γλώσσας (βασικό χαρακτηριστικό και του «*Œdipe-Roi*») και η ειρωνεία εμφανίζονται από την πρώτη απόπειρα προσέγγισης της ιστορίας του Οιδίποδα:

«ο “μοντερνισμός”, που κυριαρχεί στη γλώσσα, και η ανασύσταση της “πρωτόγονης ευαισθησίας για το μύθο” που επικρατεί στο περιεχόμενο είναι τα κινητήρια στοιχεία στο *Œdipus Rex*.»⁴⁵

Περνώντας από τη μεταγραφή – ένα είδος *υπερβολικά* ελεύθερης απόδοσης – στην ακραία απλοποίηση για να καταλήξει σε ένα πιο «περίπλοκο» έργο, ο συνδυετικός κρίκος ήταν η βασική «θεωρία» του Cocteau για το λόγο για τον οποίο ο Οιδίπους οδηγήθηκε στην καταστροφή: «ένας άνδρας στο απόγειο της τύχης ανακαλύπτει [...] ότι ήταν παιχνίδι στα χέρια άκαρδων θεών»⁴⁶. Αυτό το στοιχείο αποτελεί τόσο το νήμα που «ενώνει» τα τρία έργα όσο και το στοιχείο που συνδέει τις τέσσερις πράξεις του τελευταίου έργου της σειράς, δηλαδή της «Δαιμόνιας Μηχανής»: για τον Cocteau

⁴³ περίπου μια δεκαετία πριν τη δημοσίευση του «*L'être et le néant*» (*Το είναι και το μηδέν* – 1943) ο Cocteau επιλέγει μια προσέγγιση που μάλλον αντίκειται στις αρχές του άθεου Υπαρξισμού (βλ. Χαρά Μπακονικόλα, «Το τραγικό, η τραγωδία και ο φιλόσοφος στον εικοστό αιώνα», Ινστιτούτο του βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1997, *Τραγωδία και άθεος υπαρξισμός*). Η τύχη του ήρωα εξαρτάται σε τέτοιο βαθμό από ανώτερες (μη ανθρώπινες) οντότητες που κάθε πράξη του φαντάζει μάταιη και, τελικά, η ίδια η έννοια της ευθύνης απαξιώνεται.

⁴⁴ Jean Cocteau, «*La machine infernale*», *Le livre de poche*, Παρίσι, 2001

⁴⁵ Eero Tarasti, «*Mythe & Musique : Wagner – Sibelius – Stravinsky*», μτφ. D. Pousset, Michel de Maule, Παρίσι, 2003, σ. 388

⁴⁶ Jean Cocteau, «*Œdipe Roi - Roméo et Juliette*», ό.π., σ. 9

ο «Οιδίπους τύραννος» δεν είναι θεατρικό έργο αλλά «ένα μαρτύριο, μια πασίγνωστη υπόθεση, μια δίκη.»⁴⁷

Τέσσερις πράξεις – τέσσερα επεισόδια: μια ιδιότυπη «χρήση» του χρόνου

Η ιδιαίτερη δομή του συγκεκριμένου έργου σε σχέση με εκείνη των υπολοίπων που συνιστούν τη θεατρική ιστορία του Οιδίποδα στη Γαλλία έγκειται όχι τόσο στην κατάταξη του σε πράξεις (πρακτική κοινή ούτως ή άλλως από το 16^ο ήδη αιώνα) αλλά στη φύση καθαυτή των επεισοδίων που το αποτελούν. Πρόκειται για ένα σπονδυλωτό έργο με τέσσερα επεισόδια που χτίζουν μια πορεία προς ένα τέλος ήδη γνωστό μεν, ελαφρώς παραλλαγμένο δε σε σχέση με εκείνο του Σοφοκλή. Στις τρεις πρώτες πράξεις η παρουσίαση όσων θα μπορούσαν να έχουν προηγηθεί της πλοκής του «Οιδίποδος τυράννου» παραπέμπει σε «φάρσα». Αυτό το στοιχείο μειώνεται αισθητά όταν φτάνουμε στην τελευταία πράξη· το ύφος του Cocteau αλλάζει όταν πια φτάνει στο μοναδικό κομμάτι του έργου του που έχει επηρεαστεί από το αρχαίο κείμενο.

Αρχικά η δομή του κειμένου φαίνεται τελείως απομακρυσμένη από το πρωτότυπο της. Τέσσερις πράξεις, τέσσερα διαφορετικά επεισόδια (ένα είδος σπονδυλωτού έργου) που διαδραματίζονται άλλοτε ταυτόχρονα (όπως στην περίπτωση της πρώτης και της δεύτερης πράξης – η Ιοκάστη ανεβαίνει στα τείχη της Θήβας την ίδια ώρα που ο Οιδίποδας συναντά τη Σφίγγα –) και άλλοτε γραμμικά (όπως η τρίτη και η τέταρτη πράξη – δεκαεφτά χρόνια χωρίζουν τη νύχτα γάμου του ζευγαριού από την αποκάλυψη της αλήθειας –) προκειμένου να δημιουργηθεί ένα σύνολο διαφορετικών μεταξύ τους σκηνών που καταδεικνύουν τη σταδιακή ύφανση του ιστού των θεών γύρω από τον Οιδίποδα, το στήσιμο της παγίδας και την τελική του πτώση.

Μολαταύτα, ο Cocteau ακολουθεί το πρότυπο του Σοφοκλή με έναν άλλο, ιδιαίτερο τρόπο: το έργο του αθηναίου δραματουργού δομείται πάνω στην «αντιπαράθεση» του κεντρικού ήρωα με τους υπόλοιπους χαρακτήρες. Ο Οιδίπους αποτελεί το κεντρικό πρόσωπο κάθε σκηνής (απουσιάζει από αυτήν μόνο στην αρχή

⁴⁷ ό.π. Εξάλλου ο Cocteau θεωρούσε τον «Οιδίποδα τύραννο» μαζί με τον «Μάκβεθ» ως τα δύο πιο αποτρόπαια δράματα, όπου «το αίμα ρέει όπως στα σφαγεία» (βλ. Jean Cocteau, «Théâtre complet», επιμ. M. Décaudin, Gallimard / nrf – bibliothèque de la Pléiade, Παρίσι, 2003, *Œdipe-Roi: notice*, σ. 1672).

του τέταρτου επεισοδίου και στην αρχή της εξόδου) και, κατά συνέπεια, τον βασικό συνομιλητή των υπόλοιπων χαρακτήρων. Αυτή τη διαλογική μορφή του έργου διατηρεί και ο Cocteau. Εκτός από την πρώτη πράξη και την αρχή και το τέλος της δεύτερης, ο ήρωας είναι παρών στις υπόλοιπες σκηνές. Ακόμη όμως και στην πρώτη πράξη, όπου ο ήρωας δεν εμφανίζεται, ο συγγραφέας φροντίζει να υπάρχει στη σκηνή ένα «υποκατάστατο/είδωλο» (double) του Οιδίποδα: πρόκειται για τον νεαρό στρατιώτη που μοιάζει με τον ήρωα τόσο στην ηλικία όσο θα μπορούσε να τού μοιάζει και στην όψη.

«Jocaste : [...] Quel âge as-tu ?
Le jeune soldat : Dix-neuf ans.
Joc. : Juste son âge ! [...] Il lui ressemblerait...»⁴⁸

Αργότερα, στην τρίτη πράξη, η Ιοκάστη παρατηρεί πια πως ο νεαρός στρατιώτης πράγματι μοιάζει με τον νέο της σύζυγο. Η βασίλισσα παρουσιάζεται εδώ, καθοδηγούμενη από κάποιο είδος ενστίκτου (;) (πράγμα που παραπέμπει στις παρατηρήσεις μας για το 18^ο αιώνα), να παρατηρεί πως ο νεαρός θα έμοιαζε με τον Οιδίποδα, δηλαδή τον γιο της:

«[...] j'étais bouleversée... parce qu'il te ressemblait. Et c'est vrai qu'il te ressemble, Œdipe.»⁴⁹

Ο στρατιώτης μοιάζει να λειτουργεί στην πρώτη (αλλά και στην τρίτη) πράξη ως alter ego του κεντρικού ήρωα κι, έτσι, η *έμμεση* παρουσία του ήρωα επί σκηνής, η διάθεσή του να αντιμετωπίσει το τέρας και το φλερτ της Ιοκάστης λειτουργούν – πέραν του πλαισίου της «δράσης» του έργου – ως ένα προοίμιο, μια *υπαινικτική* εισαγωγή στη συνέχεια του δράματος. Από τη δεύτερη πράξη και μετά ο Οιδίπους συνομιλεί διαδοχικά με τη Σφίγγα, την Ιοκάστη, τον Τειρεσία, τους βοσκούς και τελικά με τον Κρέοντα, αναπαράγοντας έτσι τα βασικά διαλογικά σχήματα της πλοκής του σοφόκλειου έργου με μια διαφοροποίηση: καμιά λογομαχία μεταξύ Κρέοντα και Οιδίποδα – όπως στην περίπτωση της αρχής του δευτέρου επεισοδίου του αρχαίου δράματος – δε λαμβάνει χώρα. Πρόκειται για ένα στοιχείο της πλοκής του Σοφοκλή που συστηματικά παραλείπει ο Cocteau τόσο στο «Œdipe-Roi» όσο και στο «Edipus

⁴⁸ «Ιοκάστη: [...] Πόσων χρονών είσαι;» / Ο νεαρός στρατιώτης: «Δεκαεννιά» / Ιοκ.: «Ακριβώς στην ηλικία του [...] Θα τού έμοιαζε...» (Jean Cocteau, «La machine infernale», ό.π., σ. 54).

⁴⁹ «[...] αναστατώθηκα...γιατί σού έμοιαζε. Και είναι αλήθεια πως σού μοιάζει, Οιδίποδα» (ό.π., σ. 109).

Rex»⁵⁰. Στη θέση του ο συγγραφέας «βάζει» τον ήρωα να κατηγορεί τον Κρέοντα για συνωμοσία στην αντιπαράθεσή του με τον Τειρεσία.

Ο Κρέων, παρά ταύτα, εμφανίζεται στην τέταρτη πράξη. Αυτή είναι και η μοναδική απόπειρα σε όλο το έργο του γάλλου δημιουργού να προσεγγίσει άμεσα το αρχαίο κείμενο. Παρόλο που η πράξη τιτλοφορείται «*Edipe Roi*» αντιστοιχεί ουσιαστικά μόνο στο τέταρτο επεισόδιο και στην έξοδο του «Οιδίποδος τυράννου». Πρόκειται για την αποκάλυψη της ταυτότητας του ήρωα που ξεκινά με την άφιξη του κορίνθιου αγγελιαφόρου και όσα αυτή συνεπάγεται. Ουσιαστικά έχουμε εδώ μια προσπάθεια να συμπυκνωθούν, κατά το δυνατόν, τα βασικά στοιχεία του έργου του Σοφοκλή: το ξέσπασμα του λοιμού, η αντιπαράθεση του ήρωα με τον Κρέοντα και τον Τειρεσία, και η λύση του δράματος. Η απόπειρα όμως αυτή γίνεται με τρόπο μάλλον «άναρχο»: όχι μόνο δεν ακολουθείται η σειρά με την οποία δομεί το έργο του ο Σοφοκλής αλλά όλη η πλοκή παλινδρομεί με αποτέλεσμα η Ιοκάστη να αυτοκτονεί αμέσως μετά την αποκάλυψη ότι ο Οιδίποδας σκότωσε κάποιον στο τρίστιρατο της Δαυλείας. Ο χορός και οι αμοιβαίες αποκαλύψεις μεταξύ συζύγων (του δευτέρου επεισοδίου της τραγωδίας) απουσιάζουν κι ο Cocteau αυτοσχεδιάζει, όπως άλλωστε σε ολόκληρο το έργο, προσθέτοντας ένα νέο μικρό επεισόδιο – αυτό της παρεξήγησης ως προς την ταυτότητα της μητέρας του που έχει προετοιμαστεί από την τρίτη ήδη πράξη – και αφαιρώντας την αντιπαράθεση των δύο υπηρετών (καθώς ο ένας αποχωρεί πριν μπει ο άλλος), αντιπαράθεση που, ούτως ή άλλως θα ήταν χωρίς νόημα εδώ, αφού ο κορίνθιος βοσκός – πατέρας του αγγελιαφόρου – βρήκε τον Οιδίποδα αντί να τον πάρει από τα χέρια του Θηβαίου.

Ας πάρουμε όμως τα πράγματα από την αρχή. Αν στο αρχαίο δράμα η πλοκή – εντός και εκτός έργου – βασίζεται στη σύγκρουση κάτι τέτοιο δε διαφαίνεται εδώ. «Μικροδιενέξεις» ανάμεσα σε χαρακτήρες λαμβάνουν μεν χώρα (όπως στην περίπτωση των φρουρών με τον ανώτερό τους, της Ιοκάστης με τον Τειρεσία, της Σφίγγας με τον Άνουβη) δεν φαίνεται όμως να προωθούν την πλοκή. Ακόμη και στη σύγκρουση του Οιδίποδα με τον Τειρεσία στην τρίτη πράξη – που σαφώς παραπέμπει στην αντίστοιχη σύγκρουση στον «Οιδίποδα τύραννο» –, δεν προωθείται ιδιαίτερα η δράση, η σύγκρουση αυτή δεν οδηγεί τον ήρωα στη δράση. Χρησιμεύει όμως σε κάτι άλλο, κάτι που επαναλαμβάνεται καθ' όλη τη διάρκεια του έργου: λειτουργεί

⁵⁰ Σε γενικές γραμμές μπορούμε να υποθέσουμε ότι σε αυτά τα δύο πρώτα έργα η σκηνή της «σύγκρουσης» Κρέοντα–Οιδίποδα παραλείφθηκε χάριν συντομίας και απλούστευσης της πλοκής, χάριν μιας ιδιαίτερης «δραματικής οικονομίας».

υπαινκτικά για ό,τι θα ακολουθήσει, για την τελευταία πράξη. Από την αρχή όλα δείχνουν προς μια κατεύθυνση, προς το τέλος, την αποκάλυψη της αλήθειας, το θάνατο της Ιοκάστης και την τύφλωση του Οιδίποδα. Εντούτοις, η πλοκή είναι υποτυπώδης. Τα επεισόδια που οδηγούν στη λύση αποτελούν αυτόνομες ενότητες, ένα είδος *tableaux vivants*. Σκηνές που, καθώς *αθροίζονται*, οδηγούν στο τέλος:

«Κάθε πράξη έχει τη δική της ατμόσφαιρα, το δικό της ρυθμό, το δικό της ύφος και φαντάζει αυτόνομη, κι όμως όλα ενώνονται, συνδέονται και απαντούν το ένα στο άλλο [...] Αυτές οι τέσσερις ξεχωριστές και ενωμένες στιγμές “προσφέρουν στον θεατή ένα μόνο φιλόδοξο συμπαγές κομμάτι, φτιαγμένο από τέσσερις μάζες, τελειώς διαφορετικής μορφής και στόφας”.»⁵¹

Το έργο του Cocteau ξεκινά μετά το φόνο του Λαΐου για να καταλήξει στην εξορία του Οιδίποδα. Το αποτέλεσμα, όμως, της απλούστευσης και αυτονόμησης των επεισοδίων αλλά και της παράλειψης σκηνών του έργου του Σοφοκλή είναι η μείωση της δραματικής έντασης.

Ο Cocteau προσπαθεί ν’ ανατρέψει – μερικώς τουλάχιστον – την κατάσταση αυτή στην τέταρτη πράξη ακριβώς διότι επιλέγει να θέσει ξεκάθαρα ως πρότυπο εδώ το έργο του Σοφοκλή καθαυτό. Ο γάλλος δραματουργός «χτίζει» το έργο του οδηγώντας το σε αυτό που ο ίδιος θεωρεί «αναπόφευκτο»: στο τέλος του «Οιδίποδος τυράννου» ή – όπως ο τίτλος της τελευταίας πράξης υποδεικνύει – στην τραγωδία του Σοφοκλή στο σύνολό της. Κι ενώ τα τρία τελευταία επεισόδια παρουσιάζονται διαδοχικά (από την – πλαστή έστω – νίκη επί της Σφίγγας στο γάμο με την Ιοκάστη και τελικά στην αποκάλυψη της ταυτότητας του ήρωα) οδηγώντας σε κάποιο τέλος (έστω και μέσω της υποτυπώδους «δια-πλοκής» τους), η πρώτη πράξη – που παρουσιάζει ένα «συμβάν» σύγχρονο αυτού που παρουσιάζεται στη δεύτερη – δείχνει να μη συμβάλλει καθόλου στην όποια πλοκή.

Στην εισαγωγική σκηνή η Ιοκάστη επισκέπτεται τα τείχη προκειμένου να δει το φάντασμα του πρώην βασιλιά που θέλει να τήν προειδοποιήσει για ένα επερχόμενο κακό αλλά το εγχείρημα αποτυγχάνει παταγωδώς. Κι αυτό γιατί – επιβεβαιώνοντας τα λόγια του αφηγητή – ο Cocteau καταδεικνύει εξ αρχής την ισχυρή βούληση και εξουσία των ανώτερων δυνάμεων και κυρίως τους σκοπούς τους. Όλη η πρώτη πράξη λειτουργεί ως εισαγωγή στο έργο. Μαθαίνουμε για τη Σφίγγα που λυμαίνεται την πόλη, γνωρίζουμε τη βασίλισσα και αντιλαμβανόμαστε τη φύση της σχέσης της με το

⁵¹ Jean Cocteau, «Théâtre complet», ό.π., *La machine infernale : notice*, σ. 1683

ιερατείο, τον Τειρεσία, μαθαίνουμε επίσης ότι κάτι κακό πρόκειται να συμβεί. Σε ολόκληρη την πρώτη πράξη, όμως, ο Cocteau κάνει κάτι ακόμη: «κλείνει το μάτι» τόσο στον αναγνώστη όσο και στους δημιουργούς. Πρόκειται για τη μοναδική από τις τέσσερις σκηνές που είναι πλήρως επινοημένη. Οι υπόλοιπες, αν και αναπτύσσονται με τη μέγιστη δυνατή ελευθερία, έχουν έρεισμα στο μύθο: η συνάντηση του Οιδίποδα με τη Σφίγγα αποτελεί δομικό στοιχείο του μύθου (αν και, όπως ο ίδιος ο γάλλος δραματουργός τονίζει στον πρόλογο, καλύπτεται από πέπλο μυστηρίου). Η περιγραφή της νύχτας γάμου του ζευγαριού μπορεί να αποτελεί αποκύημα της φαντασίας του Cocteau, αλλά η ύπαρξή της φαντάζει λογική. Η τελευταία πράξη βασίζεται στη γνωστή από τον Σοφοκλή ιστορία. Η πρώτη σκηνή όμως αποτελεί αποκλειστικά δημιούργημα της φαντασίας του γάλλου συγγραφέα: στον αρχαίο μύθο ουδέποτε το «πνεύμα του Λαΐου» προσπάθησε να προειδοποιήσει τους οικείους του για τη συμφορά που θα ενσκήψει. Ο Cocteau αναπτύσσει το θέμα ελεύθερα και, καθώς το επεισόδιο αποτελεί δικό του δημιούργημα, μπορεί να «παίξει» όσο θέλει με τους ήρωες που συμμετέχουν σ' αυτό. Εισάγει έτσι μια σειρά στοιχείων που λειτουργούν υπαινικτικά για όσα θα ακολουθήσουν, σαν ένα είδος «μοντέρνας» τραγικής ειρωνείας, που όμως δε βασίζεται τόσο στα παιχνίδια της τύχης και στην άγνοια των ηρώων σε αντιδιαστολή με τη γνώση του θεατή όσο στην ψυχολογία, στους συνειρμούς και, κατ' επέκταση, στην επισήμανση καταστάσεων ή αντικειμένων που θα παίξουν αργότερα καίριο ρόλο στην ιστορία.

Το ίδιο θα συμβεί και στην αρχή της δεύτερης πράξης. Και πάλι, ο διάλογος μεταξύ Σφίγγας και Άνουβη αλλά και το εμβόλιμο επεισόδιο με την ηλικιωμένη γυναίκα δε δείχνει να βοηθά στην προώθηση της πλοκής – μόνον η επιθυμία της Σφίγγας να πάψει να σκοτώνει, προϊδεάζει τον θεατή γι' αυτό που θα ακολουθήσει ή απλώς τό δικαιολογεί –. Παρά ταύτα, αυτή η δεύτερη πράξη που χρονικά, όπως έχουμε ήδη δει, συμπίπτει με την πρώτη εκπληρώνει τον ίδιο σκοπό: προοικονομεί το τέλος του δράματος. Αν στην πρώτη παρουσιάζονται οι ήρωες (ακόμη κι ο απών Οιδίπους μέσω του νεαρού στρατιώτη) και γίνεται αναφορά στη λύση του δράματος – καταδεικνύοντας έτσι τη ματαιότητα όλων των πράξεων των ηρώων (αφού δεν πρόκειται να αποφύγουν τη μοίρα τους ό,τι κι αν κάνουν) – στο πρώτο κομμάτι της δεύτερης πράξης βλέπουμε όντα θεϊκά και μαθαίνουμε για τις «δυνάμεις» που ορίζουν τη μοίρα του Οιδίποδα και των οικείων του. Η Σφίγγα/Νέμεσις και ο Άνουβης μιλούν για όσους βρίσκονται πιο ψηλά απ' αυτούς, για εκείνους που αποφασίζουν και που, με τη σειρά τους, υπόκεινται σε ανώτερες δυνάμεις. Και έτσι

όμως, οι δύο θεοί στέκονται πιο ψηλά από τους θνητούς πράγμα που επιτρέπει στον Άνουβη να έχει πλήρη εποπτεία της ζωής του Οιδίποδα:

«De sa naissance à sa mort la vie d'Edipe s'étale, sous mes yeux, plate, avec sa suite d'épisodes.»⁵²

Όταν πια φτάνουμε στη συνάντηση του ήρωα με το τέρας γνωρίζουμε, όχι μόνο ότι η μοίρα του έχει σφραγιστεί (πρώτη πράξη) αλλά και πώς και γιατί θα γίνει αυτό (δεύτερη πράξη).

Γι' αυτό το λόγο ο χρόνος παίζει έναν ιδιαίτερο (πέραν από τον κλασικό) ρόλο στο ξετύλιγμα της ιστορίας: Οι δύο πρώτες εισαγωγικές πράξεις διαδραματίζονται ταυτόχρονα. Μετά την έναρξη ουσιαστικά της «δράσης» – στο τέλος της δεύτερης πράξης – ο χρόνος αρχίζει να λειτουργεί γραμμικά. Έτσι μπορεί και η ζωή του ήρωα να «ξετυλιχθεί» μπροστά στα μάτια του θεού και του κοινού: η τρίτη πράξη ακολουθεί τη δεύτερη και η τέταρτη την τρίτη. Η αναφορά στον τίτλο της τελευταίας πράξης «*Edipe Roi (dix-sept ans après)*»⁵³ επισημαίνει τη σημασία αυτής της παραμέτρου. Ο γάλλος δραματουργός επιλέγει να δημιουργήσει ένα περίεργο είδος χρονικής ενότητας μεταξύ των τριών πρώτων πράξεων: πρόκειται για τα τρία επεισόδια δικής του επινόησης που εκτυλίσσονται ταυτόχρονα (τα δύο πρώτα) και διαδοχικά (το τρίτο) με απόσταση λίγων ωρών ή ημερών. Το τελευταίο επεισόδιο απομακρύνεται πολύ χρονικά (δεκαεπτά χρόνια) από τα πρώτα μια που πρόκειται για το μοναδικό μέρος του έργου που έχει τη βάση του στον Σοφοκλή. Δημιουργούνται έτσι δύο ενότητες που καθορίζουν την πλοκή.

Αν και ο Cocteau διατηρεί την απλότητα που χαρακτήριζε την πρώτη του απόπειρα προσέγγισης του κειμένου του Σοφοκλή, φροντίζει εντούτοις εδώ να δημιουργήσει μια αλληλουχία σκηνών όπου οι πρώτες θα λειτουργήσουν διαφωτιστικά σε ό,τι θα ακολουθήσει και οι επόμενες θα χτίσουν την ιστορία και θα οδηγήσουν στη λύση. Η λύση όμως είναι προκαθορισμένη. Όλο το έργο διέπεται από μια σκοτεινή διάθεση, από μια αίσθηση ματαιότητας των πράξεων. Κάθε γεγονός

⁵² «Απ' τη γέννηση ως το θάνατό του η ζωή του Οιδίποδα απλώνεται, μπροστά στα μάτια μου, ολότελα, με την εναλλαγή των επεισοδίων της.» (Jean Cocteau, «*La machine infernale*», ό.π., σ. 87). Σημειώνουμε εδώ πως η λέξη «*épisodes*» μπορεί, ως ένα βαθμό, να συσχετιστεί με τη δομή του ίδιου του έργου και την προβολή του Οιδίποδα ως ανθρώπου που δεν ενεργεί αλλά εμφανίζεται μπλεγμένος σε καταστάσεις (βλ. παρακάτω).

⁵³ «Οιδίπους Τύραννος (μετά από δεκαεπτά χρόνια)» (ό.π., σ. 121 – η υπογράμμιση δική μου).

ξεχωριστά και όλα μαζί αποτελούν μέρος ενός ουράνιου σχεδίου για τη «μαθηματική εκμηδένιση ενός θνητού.»⁵⁴

Ο «παθητικός» ήρωας: η ιστορία ως κατάσταση και το ζήτημα της αδράνειας

Η απομάκρυνση του Cocteau από το αρχαίο πρωτότυπο και στα τρία έργα έχει τη βάση της σε ένα συγκεκριμένο σκεπτικό. Ουσιαστικά, ο στόχος δεν είναι η δραματική κορύφωση γιατί ο Οιδίπους είναι παγιδευμένος εξ αρχής, είναι το αθώο θύμα, μια μαριονέτα στα χέρια των θεών. Κι αυτό είναι κάτι που το κοινό μαθαίνει πριν ακόμη ανοίξει η αυλαία:

«Regarde, spectateur, remontée à bloc, de telle sorte que le ressort se déroule avec lenteur tout le long d'une vie humaine, une des plus parfaites machines construites par les dieux infernaux pour l'anéantissement mathématique d'un mortel.»⁵⁵

Η δράση έρχεται σε δεύτερη μοίρα κι αυτό γίνεται πολύ πιο εμφανές στην όπερα «*Œdipus Rex*», όπου ο συγγραφέας – σε συνεργασία με τον συνθέτη – καταφεύγουν σε μια «ακραία συμπίκνωση» του θέματος στις ελάχιστες σελίδες του λιμπρέτο. Στις μόλις έξι σκηνές της όπερας ο Cocteau παρουσιάζει τον Οιδίποδα εν μέσω καταστάσεων. Αυτό που λείπει όμως είναι η ροή, η ομαλή μετάβαση από τη μια σκηνή στην άλλη. Πρόκειται για ένα έργο εξαιρετικά στατικό. Ο ίδιος ο Stravinsky έχει παραδεχτεί ότι στις οδηγίες του προς τον Cocteau τόνισε ιδιαιτέρως πως δεν ήθελε ένα «δράμα δράσης» αλλά μια «νεκρή φύση»⁵⁶ – αυτός είναι άλλωστε ο λόγος για τον οποίο χρησιμοποιήθηκαν τα λατινικά, μια νεκρή γλώσσα, προκειμένου να απομακρυνθεί τελείως το θέμα από το θεατή, από τη σύγχρονη του πραγματικότητα, να αποκτήσει «μνημειακή αξία» –. Ο Cocteau συνεχίζει στο ίδιο πνεύμα – αλλά όχι και γράμμα – στη «Δαιμόνια μηχανή» του.

⁵⁴ ό.π., σ. 36

⁵⁵ «Κοίτα, θεατή! Μ αυτό τον τρόπο, σαν ελατήριο υπό πίεση, εκτυλίσσεται αργά στη διάρκεια μιας ολάκερης ανθρώπινης ζωής, μια από τις πιο τέλειες μηχανές, φτιαγμένη από τους δαιμόνιους θεούς, για τη μαθηματική εκμηδένιση ενός θνητού.» (Jean Cocteau, ό.π., σ.36). Ήδη από το «*Œdipe-Roi*» ο Cocteau εισάγει τον παρουσιαστή που ανακοινώνει στην αρχή του έργου τι θα ακολουθήσει. Χρόνια αργότερα, όπως θα δούμε, και ο Jean Anouilh θα υποστηρίζει με θέρμη – από άλλη, όμως, σκοπιά - το χαρακτηριστικό αυτό της τραγωδίας: την εκ των προτέρων γνώση του θεατή για όσα θα συμβούν.

⁵⁶ βλ. στο «Stravinsky - *Œdipus Rex / Le Rossignol*», *L'avant scène – OPERA*, No 174, Νοέμβρης – Δεκέμβρης 1996, *I.Stravinsky et R. Craft, dialogues and a diary*, σ. 9

Στον πρόλογο του έργου του, «η φωνή» – ένα τέχνασμα που χρησιμοποίησε συστηματικά στα προηγούμενα έργα και ανέπτυξε πλήρως στη «Δαιμόνια μηχανή» – ξεκινά με τη φράση: «Il tuera son père. Il éprouvera sa mère.»⁵⁷ Σημασία δεν έχει τι πράττει ο ήρωας κατά τη διάρκεια της πλοκής αλλά τι έχει προ-αποφασιστεί για τη μοίρα του. Σκοπός του γάλλου δραματουργού δεν είναι να δείξει το «χρονικό» μιας δράσης, της δράσης του ήρωα προς ένα τέλος αλλά πώς ο ήρωας, άθελά του και εν αγνοία του, μπλέκεται στα δίκτυα των θεών. Το ενεργό υποκείμενο εξαφανίζεται από τη σκηνή. Ο ήρωας χάνει την τραγική του ιδιότητα, αφού δεν πράττει. Στην πρώτη πράξη ο νεαρός στρατιώτης (που «υποκαθιστά» τον Οιδίποδα), δικαιολογεί την επιθυμία του να αναμετρηθεί με τη Σφίγγα με τη φράση: «Pour en finir [...] avec cette éprouvante inaction.»⁵⁸ Ο ήρωας, έτσι, ήδη από την αρχή επιθυμεί τη δράση – όπως άλλωστε απαιτεί ο ρόλος του – αλλά όλα φαίνεται τελικά να γίνονται ερήμην του.

Σε τρία σημεία εστιάζεται η προσπάθεια του Cocteau να θεμελιώσει ουσιαστική δράση μέσω των κινήτρων: στην ιδιότητα⁵⁹ ευθύνη της Ιοκάστης για την έκθεση του βρέφους, στην προσπάθεια του φαντάσματος του Λαΐου να προειδοποιήσει τη γυναίκα του και στην απόφαση του Οιδίποδα να πάει στη Θήβα προκειμένου να αντιμετωπίσει τη Σφίγγα και, νικώντας τη, να πάρει το θρόνο της πόλης και να παντρευτεί τη βασίλισσα. Κατά τα άλλα η πλοκή προκύπτει από την αποτυχία ή την «πλαστή» επιτυχία των εγχειρημάτων: το βρέφος επιζεί, ο νεκρός βασιλιάς δεν καταφέρνει να γίνει ορατός μπροστά στην Ιοκάστη και ο Οιδίπους παίρνει αυτό που θέλει αλλά χωρίς πραγματικά να τό αξίζει και μόνον επειδή οι θεοί τό επιθυμούν. Οι δύο πρώτες πράξεις – που οδηγούν στην τρίτη, το γάμο Ιοκάστης και Οιδίποδα, και τελικά στη λύση της τέταρτης – προωθούν τη δράση μέσω της αδράνειας ή μάλλον της παθητικότητας: ένα αποτυχημένο εγχείρημα, μια απεγνωσμένη και ατελέσφορη προσπάθεια και μια νίκη/«παρωδία», που «απογυμνώνει» ηθικά τον ήρωα στα μάτια του θεατή (ο ήρωας παρουσιάζεται ως ένας υπερβολικά φιλόδοξος, υπερφίαλος και ανώριμος νέος), εμφανίζουν τους ήρωες ως πιόνια στο παιχνίδι ανώτερων δυνάμεων και τίποτε παραπάνω.

⁵⁷ «θα σκοτώσει τον πατέρα του. Θα παντρευτεί τη μητέρα του» (Jean Cocteau, ό.π., σ. 35).

⁵⁸ «Για να τελειώνουμε [...] μ' αυτή τη φρικτή αδράνεια» (ό.π., σ. 38).

⁵⁹ βλ. παρακάτω

Ήδη στον πρόλογο η παρουσίαση της ιστορίας του Οιδίποδα εμφανίζεται ως μια σειρά από ενέργειες που δημιουργούν παγιωμένες καταστάσεις, στις οποίες τελικά ο ήρωας βρίσκεται σταδιακά παγιδευμένος, πατροκτόνος και αιμομίκτης:

«Un soir [...] il rencontre une escorte [...] un domestique le menace ; il riposte par un coup de bâton. Le coup se trompe d'adresse et assomme le maître [...] *Et voici le parricide* [...] Le rencontre a lieu. De quelle nature, cette rencontre ? Mystère. Toujours est-il que le jeune Œdipe entre à Thèbes en vainqueur et qu'il épouse la reine. *Et voilà l'inceste.*»⁶⁰

Για άλλη μια φορά οι πράξεις, οι ενέργειες του Οιδίποδα αμφισβητούνται: η πατροκτονία πραγματοποιείται κατά λάθος, από μια αδεξιότητα της στιγμής· η αιμομιξία υπό άγνωστες συνθήκες. Το μόνο που σταθερά δεν αμφισβητείται είναι η αποτελεσματικότητα του «ουράνιου σχεδίου». Με τον έναν ή τον άλλο τρόπο τα γεγονότα οδηγούν στο επιθυμητό αποτέλεσμα: τον εγκλωβισμό των ηρώων σε καταστάσεις.

Οι ήρωες λοιπόν προσπαθούν αλλά αποτυγχάνουν στα εγχειρήματά τους κι αυτό γιατί – σύμφωνα με τον πρόλογο – υπάρχει ένα σχέδιο στο οποίο, θέλοντας και μη, υποτάσσονται. Οι χαρακτήρες είναι παιχνίδια, μαριονέτες στα χέρια των θεών, και οι ενέργειές τους, όποιες κι αν είναι, θα οδηγήσουν σε ένα συγκεκριμένο, προκαθορισμένο αποτέλεσμα. Η δράση στη «Δαιμόνια μηχανή» δεν έχει σημασία αφού, ούτως ή άλλως, το αποτέλεσμα θα πρέπει να είναι ένα, και είναι ήδη γνωστό. Ο όρος που έθεσε εξ αρχής ο Cocteau, η κεντρική ιδέα του για το μύθο του Οιδίποδα δε μπορεί να τον οδηγήσει στη δημιουργία ενός έργου δράσης, ενός έργου όπου ο ήρωας προσπαθεί να πάρει στα χέρια του τη ζωή του, όπου οι πράξεις και η «βούλησή» του διαμορφώνουν τις καταστάσεις, ακόμη και εναντίον του, και τον οδηγούν σε ένα τέλος. Υπ' αυτές τις συνθήκες δεν είναι δυνατή η δημιουργία μιας τραγωδίας.

Ο Cocteau παίρνει το θέμα από τον Σοφοκλή, ξεκινά όμως από τελείως διαφορετική βάση. Και στα δύο έργα ο ήρωας προσπαθεί να αποφύγει το πεπρωμένο που τού φανέρωσαν οι θεοί. Η διαφορά έγκειται στο εξής: στον Σοφοκλή είναι η «βούληση» των ηρώων, και ιδιαίτερα του Οιδίποδα, για δράση και κάθε φορά που

⁶⁰ «Ένα βράδυ [...] συναντά μια συνοδεία [...] ένας υπηρέτης τον απειλεί, εκείνος τον αποκρούει με το ραβδί. Το χτύπημα παραστρατεί και χτυπά τον άρχοντα [...] *Και ιδού η πατροκτονία* [...] Γίνεται η συνάντηση [με τη Σφίγγα]. Τι είδους συνάντηση ήταν αυτή; Μυστήριο. Γεγονός παραμένει πως ο νεαρός Οιδίποδας μπαίνει στη Θήβα νικητής και παντρεύεται τη βασίλισσα. *Και να η αιμομιξία.*» (ό.π., σ. 28 – η υπογράμμιση δική μου).

προσπαθούν να απομακρυνθούν από τη μοίρα τους έρχονται όλο και πιο κοντά σ' αυτήν. Στον Cocteau, αντίθετα, η προσέγγιση του πεπρωμένου προκύπτει καθαρά (πολύ πιο καθαρά σε σχέση με τον Σοφοκλή) από την αποτελεσματικότητα της θεϊκής παρέμβασης. Ακόμη και στην τέταρτη πράξη, οι αποκαλύψεις γίνονται σχεδόν ερήμην του Οιδίποδα. Δεν είναι αυτός που καλεί το θηβαίο βοσκό και δεν αναζητεί την πραγματική του ταυτότητα παρά μόνο αφού μαθαίνει πως είναι υιοθετημένος.

Η παθητική στάση των ηρώων απέναντι στο πεπρωμένο αλλά και η δύναμη της επιβολής των θεών πάνω στους ανθρώπους φαίνεται πιο καθαρά στα λόγια του Τειρεσία. Ως θνητός που έχει μάθει να υποτάσσεται στη βούληση των θεών αποτρέπει τον Κρέοντα από τη δράση:

«Ne bougez pas. Un oracle arrive du fond des siècles. La foudre vise cet homme, et je vous demande, Créon, de laisser la foudre suivre ses caprices, d'attendre immobile, de ne vous mêler de rien.
[...]
Restez... le prêtre vous l'ordonne. C'est inhumain, je le sais; mais le cercle se ferme ; nous devons nous taire et rester là.»⁶¹

Η αδράνεια των θνητών εμφανίζεται εδώ ως σχεδόν επιβεβλημένη. Δεν πρόκειται όμως για την αναγκαιότητα της απραξίας αλλά μάλλον για τη ματαιότητα της δράσης. Ο Τειρεσίας, ως μάντης, διαθέτει τη γνώση, αντίθετα με τους απλούς ανθρώπους που δεν καταλαβαίνουν τι ορίζει και σε ποιο βαθμό τις ζωές τους. Το τέλος είναι προδιαγεγραμμένο και τίποτε δε θα τό ανατρέψει.

Το παράδοξο εδώ είναι πως και στο έργο του Σοφοκλή το τέλος είναι, σε γενικές γραμμές γνωστό. Διαφορετικές εκδοχές του μύθου υπάρχουν αλλά το ζητούμενο δεν είναι η έκπληξη του κοινού ως προς την τελική έκβαση. Το κοινό στην αρχαία Αθήνα, έστω και κατά προσέγγιση, γνώριζε τη λύση της τραγωδίας. Η πραγμάτευση όμως του θέματος στην αρχαιότητα διέπεται από άλλους κανόνες ή όρους. Στην τραγωδία του Σοφοκλή, ο ήρωας ενεργεί προς μια κατεύθυνση και, μέσα από εγχειρήματα που στέφονται από επιτυχία, φτάνει στην καταστροφή. Ο Cocteau όμως δείχνει δέσμιος μιας αντίληψης, μιας ιδέας που – κατά τη γνώμη του – διέπει το μύθο από την αρχή ως το τέλος. Αν η μοίρα του Οιδίποδα είναι προδιαγεγραμμένη,

⁶¹ «Μην κινείστε. Ένας χρησμός καταφτάνει από το βάθος των αιώνων. Ο κεραυνός στοχεύει αυτό τον άνθρωπο, και σάς ζητώ, Κρέοντα, ν' αφήσετε τον κεραυνό να κάνει τα καπρίτσια του, να περιμένετε ακίνητος, μην ανακατευτείτε σε τίποτε. [...] Σταθείτε... ο ιερέας σάς διατάζει. Είναι απάνθρωπο, τό ξέρω, αλλά ο κύκλος κλείνει, οφείλουμε να σωπάσουμε και να μείνουμε ακίνητοι.» (ό.π., σσ. 129-130).

προς τι η δράση; Αν οι θεοί οδηγούν τα πράγματα σε ένα συγκεκριμένο σημείο, δε θα πρέπει να «οδηγήσουν» οι ίδιοι τους θνητούς σε αυτό; Σημασία δεν έχει πια τι θέλει ο ήρωας. Το ζήτημα της ελεύθερης βούλησης – που τόσο έχει συζητηθεί σε σχέση με την αντίληψη για τον τραγικό άνθρωπο – χάνει κάθε νόημα. Ο άνθρωπος του μύθου, και όχι πια της τραγωδίας, ο Οιδίποδας, είναι πλέον ένα απλό πιόνι στο παιχνίδι των θεών.

Jean Anouilh - Ο Οιδίπους και το μυστήριο

Χρόνια μετά τη συγγραφή της «Ευρυδίκης» (1941) και της «Αντιγόνης» (1942) αλλά και της «Μήδειας» (1953) ο Jean Anouilh γράφει το έργο «Οιδίπους ή Ο χωλός βασιλιάς» (*Edipe ou Le roi boiteux*). Το έργο γράφτηκε το 1978 και εκδόθηκε ένα χρόνο πριν το θάνατο του συγγραφέα το 1986. Ενταγμένος σε μια παράδοση που περιλαμβάνει τόσο τους Cocteau και Giraudoux όσο και τους Sartre και Gide, ο Anouilh επιχειρεί με τη σειρά του να «ανανεώσει» ή να «αναπαλαιώσει» το μύθο του Οιδίποδα και, γι' αυτό, εστιάζει την προσοχή του στο έργο του Σοφοκλή. Όπως ο Cocteau νωρίτερα με το «*Edipe-roi*», ο Anouilh επικεντρώνεται στον «Οιδίποδα τύραννο» φέρνοντάς τον στη σημερινή εποχή, διατηρώντας αυστηρά τη δομή του πρωτότυπου έργου αλλά εισάγοντας παράλληλα νέες προβληματικές στο έργο ή δίνοντας τη δική του ερμηνεία σε ζητήματα που θέτει η ίδια η τραγωδία του Σοφοκλή.

Για τον Anouilh, όμως, ο «Οιδίπους τύραννος» του Σοφοκλή είναι, πρωτίστως, ένα αστυνομικό έργο:

«Ο *Οιδίπους τύραννος* με κατέπληξε γι' ακόμη μια φορά – εμένα, που δεν μπόρεσα ποτέ να διαβάσω ένα αστυνομικό μυθιστόρημα μέχρι το τέλος.»⁶²

Δεν είναι η μοναδική φορά που η ανάγνωση του «Οιδίποδος τυράννου» οδηγεί σ' αυτό το συμπέρασμα όσο κι αν οφείλουμε να παραδεχτούμε πως μια τέτοια ερμηνεία δεν ανταποκρίνεται στα δεδομένα της εποχής του Σοφοκλή. Η τραγωδία του δεν είναι

⁶² Jean Anouilh, «*Edipe ou Le roi boiteux – d'après Sophocle*», La Table Ronde, Παρίσι, 1986, οπισθόφυλλο

ένα αστυνομικό έργο όπως δεν είναι μια αναλυτική θεραπεία (παραλληλισμός που χρησιμοποίησε ο Freud⁶³). Παρά ταύτα ο Anouilh επιμένει και η πορεία του ήρωα προς την αναζήτηση – αρχικά του φονιά του πρώην βασιλιά και κατόπιν της ίδιας του της ταυτότητας / καταγωγής – αντιμετωπίζεται από τον δραματουργό ως η έρευνα ενός ντετέκτιβ. Το ενδιαφέρον του, όμως, για το έργο πηγάζει κυρίως από ένα γεγονός, ότι η λύση του δράματος είναι ήδη γνωστή στο κοινό. Κι αν για τους αρχαίους Αθηναίους δεν υπήρχε μια μόνο λύση του δράματος, δεν υπήρχε μόνο ένα τέλος στην ιστορία⁶⁴, για τον άνθρωπο, για το κοινό, του 20^{ου} αιώνα το έργο του Σοφοκλή και η κατάληξή του θεωρείται δεδομένη. Γι' αυτό και ο γάλλος δημιουργός φαίνεται να προσεγγίζει την τραγωδία με αρκετό σεβασμό: δεν αλλάζει τα δομικά της στοιχεία. Η εξέλιξη και η λύση πρέπει να είναι δεδομένες. Στόχος του είναι, εκκινώντας από αυτό το δεδομένο, να δημιουργήσει ένα νέο έργο που θα αναδειξεί την πλοκή και τα ζητήματα που τίθενται από το αρχικό.

«Και γλίστρησα μέσα στην τραγωδία του Σοφοκλή σαν κλέφτης – μα ένας κλέφτης ευσυνείδητος – και ερωτευμένος με το λάφυρό του.»⁶⁵

Το μυστήριο, το αίνιγμα και το πρόβλημα

Όπως είπαμε παραπάνω, το ζήτημα της ανάγνωσης της τραγωδίας ως αστυνομικής ιστορίας δεν απασχόλησε μόνο τον Anouilh και, φυσικά, δεν αφορούσε οποιαδήποτε τραγωδία. Η έρευνα του Οιδίποδα για την αποκάλυψη του φονιά του Λαΐου και, τελικά, της ταυτότητας του ίδιου του ήρωα, όπως παρουσιάζεται από τον Σοφοκλή, αποτέλεσε το έναυσμα για την αντιμετώπιση του συγκεκριμένου κειμένου ως ενός είδους αστυνομικής ιστορίας. Το πεζογραφικό αυτό είδος, που άκμασε προς τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και ως τα μέσα του 20^{ου}, ήταν ανύπαρκτο κατά την περίοδο της κλασικής αρχαιότητας αλλά και για αιώνες μετά⁶⁶. Αυτό δεν απέτρεψε πολλούς από το να προσπαθήσουν ν' ανιχνεύσουν στο εν λόγω κείμενο στοιχεία του

⁶³ βλ. παρακάτω

⁶⁴ δεδομένου ότι σε διαφορετικούς δραματουργούς και ποιητές συναντάμε διαφορετικές εκδοχές της ιστορίας

⁶⁵ ό.π.

⁶⁶ όπως έχει παρατηρήσει ο Ernst Bloch μόνο μετά την εποχή του Διαφωτισμού αρχίζουν να εμφανίζονται οι προϋποθέσεις για την ανάπτυξη του καθώς, τότε, ξεκίνησε η εναντίωση στην καταδίκη χωρίς ενδείξεις και αποδείξεις (βλ. Ernst Bloch, *Φιλοσοφική θεώρηση του αστυνομικού μυθιστορήματος*, μτφ. Β. Μπιτσώρης, στο «Ανατομία του αστυνομικού μυθιστορήματος - Δοκίμια», Άγρα, Αθήνα, 1986, σσ. 345-346).

συγκεκριμένου (αστυνομικού) είδους⁶⁷ – αν και θα μιλούσαμε σε πιο στέρεη βάση αν κάναμε λόγο για αστυνομικά έργα που αναζήτησαν το πρότυπό τους ή κινήθηκαν, χωρίς σαφή πρόθεση, στην κατεύθυνση της τραγωδίας του Σοφοκλή⁶⁸–.

Τα κοινά σημεία μεταξύ των δύο λογοτεχνικών ειδών έχουν ήδη επισημανθεί: η «ειρωνεία» (η διαφορά, δηλαδή, ανάμεσα στο *είναι* και στο φαίνεσθαι⁶⁹), η «περιπλάνηση», ο «φόβος», «η βία» αλλά και η «αναγνώριση» με τη μορφή της αποκάλυψης του ενόχου είναι μερικά απ' αυτά⁷⁰. Ένα όμως από τα πιο σημαντικά στοιχεία αφορά στην έννοια του «ίχνους», της αναζήτησης και της ερμηνείας του:

«[...] που τοδ' ευρεθήσεται
ίχνος παλαιάς δυστεκμαρτον αιτίας;»⁷¹.

Το αστυνομικό μυθιστόρημα θα βασιστεί σ' αυτήν ακριβώς τη «λογική» ήδη από την αρχή. Ο Auguste Dupin, ήρωας του Edgar Allan Poe και «πρωταγωνιστής»-ντετέκτιβ του διηγήματος «The murders in the rue Morgue» (*Οι φόνοι της οδού Μοργκ* – που θεωρείται ως το πρώτο αστυνομικό διήγημα στην ιστορία της λογοτεχνίας –), ψάχνει και «αποκωδικοποιεί» ίχνη, εν προκειμένω *ενδείξεις*, στο διαμέρισμα των δύο νεκρών γυναικών – αργότερα το ίδιο θα κάνει και ο Sherlock Holmes⁷²–. Το αστυνομικό, όμως, δεν είναι ένα είδος που έμεινε απaráλλαχτο στο χρόνο και η σύνδεση του γκανγκστερικού μυθιστορήματος με την τραγωδία θεωρείται, σε πολλές περιπτώσεις, πιο στενή λόγω του «βιωματικού» του χαρακτήρα, ότι δηλαδή ο ντετέκτιβ εμπλέκεται με τρόπο άμεσο στα γεγονότα που ερευνά. Πρόκειται όμως για μια σύνδεση υπό προϋποθέσεις: «η στροφή προς την τραγωδία γίνεται από την ώρα που το αστυνομικό

⁶⁷ Ήδη στα 1872 ο Nietzsche αναφέρεται στο έργο του Σοφοκλή με τα εξής λόγια: «Ως ποιητής [ο Σοφοκλής], μάς δείχνει πρώτα έναν θαυμαστά δεμένο κόμπο μιας διαδικασίας, τον οποίο λύνει σιγά σιγά ο *δικαστής*, για δικό του αφανισμό» (Φριντριχ Νίτσε, ό.π., σ. 80 – η υπογράμμιση δική μου).

⁶⁸ Η σύνδεση των αστυνομικών με την τραγωδία του Οιδίποδα έχει παρατηρηθεί ακόμη και σε ψυχαναλυτικό επίπεδο χωρίς να εξαιρούνται έργα που προηγήθηκαν των φροϋδικών θεωριών (όπως στην περίπτωση του Edgar Allan Poe, βλ. John T. Irwin, «The mystery to a solution – Poe, Borges, and the analytic detective story», The Johns Hopkins U.P., Βαλτιμόρη & Λονδίνο, 1996, κεφ. 22-25).

⁶⁹ που θυμίζει την κλασική, πια, ανάλυση του «Οιδίποδος τυράννου» από τον Karl Reinhardt

⁷⁰ βλ. Γιάγκος Ανδρεάδης, ό.π., *Αστυνομικό και τραγωδία*, σσ. 432-434 & 460

⁷¹ Σοφοκλής, *Οιδίπους* στο ό.π., στ. 108-109 (η υπογράμμιση δική μου).

⁷² βλ. σχετικά Carlo Ginzburg, *Σημάδια – ρίζες ενός ενδεικτικού παραδείγματος*, μτφ. Κ. Κουρεμένος, επίμ. Ε. Δρούλια & Π. Πούλος, στο «Περί κατασκευής», επίμ. Π. Πούλος, Νήσος, Αθήνα, 1996, σ. 57. Μελετώντας τρεις χαρακτηριστικές περιπτώσεις αναζήτησης και ερμηνείας ιχνών, αυτής των Freud, Morelli και Sherlock Holmes (δηλαδή του Conan Doyle), ο Ginzburg καταδεικνύει τη στενή σχέση και των τριών με την ιατρική και την ιατρική σημειωτική, «του κλάδου που επιτρέπει τη διάγνωση ασθενειών που δεν επιδέχονται άμεση παρατήρηση, στη βάση επιφανειακών συμπτωμάτων» (ό.π., σ. 60). Περισσότερο, έτσι, από «ενδείξεις» τα ίχνη μπορούν να ιδωθούν ως συμπτώματα μιας παθολογικής κατάστασης, μιας αρρώστιας.

[στην προκειμένη περίπτωση το γκανγκστερικό] αποκτά αινιγματική δομή»⁷³. Κι ο τρόπος για να «ξεφύγει» από αυτήν, για να λύσει το αίνιγμα, για να απευθυνθεί στο κοινό της δικής του εποχής είναι να μετατρέψει το *μυστήριο* σε *πρόβλημα*. Γιατί αν στο μυθικό σύμπαν της τραγωδίας ο άνθρωπος βρίσκεται παγιδευμένος ανάμεσα στη δική του «βούληση»⁷⁴ κι εκείνη των θεών, στον 20^ο αιώνα κάτι τέτοιο δεν ισχύει. Ο ήρωας οφείλει να κινηθεί στα πλαίσια της τρέχουσας πραγματικότητας (όπως κι αν ορίζεται αυτή): στα αστυνομικά μυθιστορήματα κάθε τύπου το «αίνιγμα [...] γίνεται μυστηριώδες έγκλημα χάριν της δικής μας απόλαυσης»⁷⁵.

Υπ' αυτή την έννοια το αμερικάνικο μυθιστόρημα αυτής της κατηγορίας μπορεί να έχει το προβάδισμα έναντι του τυπικού αγγλικού⁷⁶ (ή ακόμη και του γαλλικού σε αρκετές περιπτώσεις) στη σχέση τους με την τραγωδία, είναι, όμως, απόλυτη αυτή η διαπίστωση; Γιατί, αν και στην περίπτωση του γκανγκστερικού το ζήτημα δεν είναι αυστηρά η αναζήτηση της ταυτότητας του εγκληματία (όποια μορφή κι αν παίρνει αυτός)⁷⁷, τα έργα που ανήκουν στο αστυνομικό μυθιστόρημα «υποτάσσονται» σχεδόν πάντα στους ίδιους κανόνες⁷⁸: «το αφήγημα... θέτει δύο επάλληλες χρονικές ακολουθίες: τις ημέρες της έρευνας που έχουν ως αφετηρία το έγκλημα και τις ημέρες του δράματος που οδηγούν στο έγκλημα»⁷⁹. Το γκανγκστερικό μυθιστόρημα, όμως, διαφέρει σε αυτό το σημείο. Αν στο κλασικό (κυρίως βρετανικό) αστυνομικό μυθιστόρημα οι «ημέρες του δράματος» αναφέρονται στο μέρος εκείνο της «ιστορίας» στο οποίο οι χαρακτήρες δρουν, ενώ οι «ημέρες της έρευνας» αντιστοιχούν σε μια χρονική και αφηγηματική «περίοδο» κατά την οποία ο ντετέκτιβ *μαθαίνει*⁸⁰, στο «μυθιστόρημα αγωνίας» ή «εκκρεμότητας»⁸¹ ο συγγραφέας «διατηρεί το μυστήριο και τις δύο ιστορίες», αυτήν του παρελθόντος (που αντιστοιχεί στις «ημέρες του δράματος») κι εκείνη του παρόντος (που αντιστοιχεί στις «ημέρες της έρευνας»), «αρνείται όμως ν' αναγάγει τη δεύτερη σε απλή ανίχνευση της

⁷³ Γιάγκος Ανδρεάδης, ό.π., σ. 440

⁷⁴ η λέξη βρίσκεται εδώ σε εισαγωγικά λόγω της ιδιότυπης σημασίας της κατά την αρχαιότητα (πρβλ. Jean-Pierre Vernant, *Προσχεδιάσματα της βούλησης στην ελληνική τραγωδία*, ό.π.).

⁷⁵ βλ. Boileau – Narcejac, «Le roman policier», Quadrigue / P.U.F., Παρίσι, 1994, σσ. 10 & 12

⁷⁶ μιλάμε εδώ για το «τυπικό» αγγλικό αστυνομικό μυθιστόρημα, γιατί, προφανώς με την πάροδο του χρόνου, οι διακρίσεις δεν μπορεί να παραμείνουν αυστηρές.

⁷⁷ βλ. W. Somerset Maugham, *Η παρακμή και η πτώση του αστυνομικού μυθιστορήματος*, μτφ. Α. Αποστολίδης, στο «Ανατομία του αστυνομικού μυθιστορήματος - Δοκίμια», ό.π., σσ. 212-213

⁷⁸ βλ. Tzvetan Todorov, *Τυπολογία του αστυνομικού μυθιστορήματος*, μτφ. Β. Μπιτσώρης, στο «Ανατομία του αστυνομικού μυθιστορήματος - Δοκίμια», ό.π., σ. 224

⁷⁹ Michel Butor στο ό.π., σ. 225

⁸⁰ βλ. Tzvetan Todorov, ό.π., σ. 226

⁸¹ *roman à suspense*

αλήθειας»⁸². Η εμπλοκή του ντετέκτιβ στην πλοκή, η δράση «μέσα» στην αφήγηση (καθώς, συνήθως, στο κλασικό αστυνομικό ή «μυθιστόρημα-αίνιγμα» η πρώτη ιστορία ανασυστήνεται μόνο μέσω της τελικής αφήγησης/εξήγησης του ντετέκτιβ) μπορεί πιο εύκολα να βρει αναλογίες σε σχέση με την τραγωδία και τον τρόπο με τον οποίο αναπτύσσεται η πλοκή της.

Ο Bloch χωρίζει την αστυνομική ιστορία καθαυτή σε τρία μέρη: την «εικασία», την «αφαίρεση του προσωπαίου» και την ανασύνθεση των περιστατικών μέσ' απ' «ό,τι αποσιωπάται στην αφήγησή τους, μέσα από το προ-ιστορικό τους»⁸³. Γιατί σίγουρα ο Οιδίπους δε μαθαίνει απλώς, δρα προκειμένου να μάθει αλλά και αποτελεί ενεργό μέρος της πρώτης ιστορίας, εκείνης του «εγκλήματος». Έτσι, τόσο στο αστυνομικό όσο και στην τραγωδία το παρελθόν, ό,τι προηγείται της πλοκής, καθορίζει την ίδια την πλοκή, στο τέλος της οποίας αυτό το ίδιο παρελθόν πρέπει να ανασυσταθεί. Το τέλος δείχνει να καθορίζει τη δράση – καθώς η δράση πρέπει να οδηγήσει στο συγκεκριμένο τέλος –. Ταυτόχρονα, όμως, το τέλος αναφέρεται στην «απαρχή», σε ό,τι λαμβάνει χώρα πριν την πλοκή και αποσιωπάται ή αποκρύπτεται κατά τη διάρκειά της: η πλοκή ορίζεται από τη λύση της η οποία, με τη σειρά της, αναφέρεται σε και ορίζεται από όσα προηγούνται της ίδιας της πλοκής, σε όσα απουσιάζουν από αυτήν. Το τέλος είναι το παρελθόν και το παρελθόν επιστρέφει, έτσι, στο τέλος για να δώσει νόημα στην αφήγηση, είναι η παγίδα που θα παγιδεύσει τον ένοχο ακριβώς γιατί στο αστυνομικό (όπως στο μυθιστόρημα και την τραγωδία), μοιραία, θα «επιστρέψει» στην αφήγηση⁸⁴.

Για τον αναγνώστη Anouilh ο «Οιδίπους τύραννος» είναι ένα αστυνομικό μυθιστόρημα και τον δημιουργό Anouilh η τραγωδία του Σοφοκλή θα μπορούσε να είναι ένα σημείο εκκίνησης. Κι όμως, ο γάλλος δραματουργός «ακολούθησε» το αρχαίο κείμενο πιο πιστά από τους άλλους. Η τραγωδία ως αστυνομικό δε φαίνεται να είναι γι' αυτόν μια ερμηνεία αλλά η «ουσία» του κειμένου, ο, κατά τον Bloch, «οιδιπόδειος μύθος»: αυτό το «αρχέγονο θέμα της ανιχνευτικής δραστηριότητας», η βασική, δηλαδή, ανάγκη του ανθρώπου για έρευνα και γνώση⁸⁵ στην πιο αυθεντική

⁸² ό.π., σ. 236

⁸³ Ernst Bloch, ό.π., σ. 352

⁸⁴ σχετικά με τη «λειτουργία» του παρελθόντος ως παγίδας βλ. Γιάγκος Ανδρεάδης, ό.π., σσ. 458-459

⁸⁵ βλ. Ernst Bloch, ό.π., σ. 371 & 382-383. Για τους Boileau-Narcejac τα θεμέλια του αστυνομικού μυθιστορήματος βρίσκονται μέσα μας, η διαδικασία της έρευνας είναι εγγενής στον άνθρωπο. Σ' αυτό το σημείο βλέπουν και τη συνάφεια του αστυνομικού με την ψυχανάλυση: σύμφωνα με τους δύο θεωρητικούς, δεν πρόκειται για επινοήσεις αλλά για ανακαλύψεις. Το αστυνομικό αναδόθηκε και αναδύεται ακριβώς όπως η ψυχανάλυση «από τη στιγμή που το ασυνείδητο, παλιό όσο ο ίδιος ο κόσμος, αποσυντίθεται στα στοιχεία του και ανασυντίθεται μέσα στη δυναμική του. Ο Freud δεν

της μορφή. Από το «μυστήριο» στο «αίνιγμα» κι απ' το «αίνιγμα» στο «πρόβλημα» ο θεατρικός συγγραφέας *προσπάθησε* να παρουσιάσει, μεταξύ άλλων, στο κοινό του 20^{ου} αιώνα τον Οιδίποδα ως ντετέκτιβ εν δράσει.

Ο ήρωας, η έρευνα, η λύση: η Σοφοκλεία δομή του δράματος ως αστυνομική ιστορία

Ο σεβασμός του Anouilh στο πρωτότυπο έργο στο οποίο στηρίζεται, δηλώθηκε ευθέως από τον ίδιο. Όσο κι αν η θεώρηση του έργου του Σοφοκλή ως αστυνομικού μυθιστορήματος μπορεί να αμφισβητηθεί, σίγουρο όμως είναι ότι ο δραματουργός σέβεται τη δομή της τραγωδίας. Εν αντιθέσει με τους Cocteau και Gide – που χωρίζουν τα έργα τους σε πράξεις – διατηρεί στο έργο του μια μάλλον «συμπαγή» μορφή χωρισμένη απλώς σε επιμέρους ενότητες που ισοδυναμούν με τα επεισόδια της αρχαίας τραγωδίας. Στα «επεισόδια» αυτά παρεμβάλλονται – εν είδει χορικών – λόγια του χορού, που σχολιάζει τη δράση και τα ζητήματα που τίθενται απ' αυτήν.

Ενδιαφέρον είναι εδώ να παρατηρήσουμε ότι ο χορός μέσα στο έργο εμφανίζεται με δύο μορφές: εκείνη ενός σώματος ανθρώπων που σχολιάζουν - εκτός της πλοκής - και εκείνη του λαού που συμμετέχει στη δράση. Η αλλαγή από τη μια μορφή στην άλλη γίνεται απλώς με την πρόσθεση ή την απομάκρυνση από το κύριο σώμα του χορού ανδρών και γυναικών, πολιτών της Θήβας. Η λειτουργική αυτή φόρμα επιτρέπει στον Anouilh να αναπτύξει το έργο του με τρόπο συνεπή προς τις επιδιώξεις του, μένοντας παράλληλα και συνεπής ως προς το σοφοκλείο τρόπο.

Σ' αυτό το πλαίσιο, ο χορός είναι αυτός που «ανοίγει» το δράμα. Με φόντο τους Οιδίποδα και Ιοκάστη, περιγράφει την άφιξη του νέου, τη συνάντησή του και τη νίκη του επί της Σφίγγας και την παρουσίασή του – αλλά και, εν μέρει, την επιβολή του – στη βασίλισσα από το λαό. Σ' αυτό το πρώτο μέρος της εισαγωγικής σκηνής οφείλουμε να σταθούμε στο βασικό χαρακτηριστικό του χορού: και εκείνος όπως και ο θεατής έχει πλήρη εποπτεία της ιστορίας. Η παρουσίαση του Οιδίποδα ως «χωλού βασιλιά» και το γεγονός ότι ο χορός γνωρίζει το λόγο για τον οποίο ο ήρωας χωλαίνει αλλά και οι λεπτομέρειες της συνάντησης με το τέρας τοποθετούν από την αρχή ήδη οριστικά το χορό (στην πρώτη, εννοείται, μορφή του: ολιγομελής και εν γνώσει των

εφηύρε το ασυνείδητο, το αποκάλυψε. Ο Poe δε φαντάστηκε εκ του μηδενός το αστυνομικό μυθιστόρημα. Το έφερε στο φως, βοηθούμενος από τη συγκυρία» (Boileau-Narcejac, ό.π., σσ. 12-13).

γεγονότων) εκτός δράσης. Αυτό όμως που είναι ιδιαιτέρως σημαντικό είναι πως από αυτόν παίρνουμε τις απαραίτητες πληροφορίες για να σχηματίσουμε την εικόνα που ο Anouilh επιθυμεί για την ιστορία⁸⁶. Στο δεύτερο μέρος της α' σκηνής⁸⁷ έρχονται μπροστά οι δύο ήρωες για να συζητήσουν για όσα είπε ο χορός – τον οποίο, προφανώς (αφού σ' αυτή του τη μορφή κινείται εκτός δράσης), δεν έχουν ακούσει –. Σε πρώτο πλάνο έρχεται η τρυφερή σχέση του ζευγαριού που ορίζεται τόσο ως ερωτική όσο και ως σχέση μητέρας - παιδιού. Μετά από αυτό αλλά και μια σύντομη «παρουσίαση» του λοιμού – πρόκειται εδώ για επιδημία που εξαπλώνεται αργά αλλά σταθερά και χτυπά τα πάντα – ξεκινά η δράση.

Απ' αυτό το σημείο και μετά ο Anouilh ακολουθεί το Σοφοκλή. Οι διάλογοι και οι μονόλογοι παραμένουν σε σημαντικό βαθμό πιστοί στους πρωτότυπους. Έτσι, και για τον γάλλο δραματουργό η ιστορία «ανοίγει» με Θηβαίους να παρακαλούν τον βασιλιά να τούς βοηθήσει. Αυτή τη φορά όμως ο χαρακτήρας της είναι διαφορετικός. Στην πρώτη σκηνή μαθαίνουμε πως ο κόσμος σήκωσε στα χέρια τον νεαρό Οιδίποδα και ουσιαστικά τον έχρισε βασιλιά. Τώρα πια ο λαός ζητά τη σωτηρία της Θήβας ως αντάλλαγμα για την εξουσία που τού έδωσε (και όχι επειδή ήδη έσωσε μια φορά την πόλη). Αυτό το τίμημα αποκτά συμβολική σημασία, καθώς ο Οιδίποδας θα αντιμετωπίσει για δεύτερη φορά τη μοίρα του. Η «αναμέτρηση» με τη Σφίγγα και η αναζήτηση του δολοφόνου του Λαΐου προβάλλονται ως τα δύο ορόσημα στη ζωή του ήρωα:

«(Edipe : Allez, assemblez le peuple et dites-lui qu'avec l'aide du dieu je réussirai ou je périrai moi-même dans ce combat.)»⁸⁸

Η ιστορία επαναλαμβάνεται. Όπως και μπροστά στη Σφίγγα, έτσι και σ' αυτή την περίπτωση ο ήρωας θα αναμετρηθεί με τους δολοφόνους του Λαΐου διακινδυνεύοντας

⁸⁶ κι αυτό γιατί, όπως ο ίδιος ο δραματουργός έχει τονίσει, αυτό που ήταν στην αρχαία Αθήνα ωραίο και που εξακολουθεί σήμερα να είναι ωραίο ήταν και είναι να γνωρίζουμε από πριν τη λύση (βλ. ό.π.). Αντιμετωπίζοντας τον «Οιδίποδα τύραννο» ως αστυνομικό μυθιστόρημα, ο Anouilh θεωρεί πως το «πραγματικό σασπένς» έγκειται σε αυτήν ακριβώς τη λεπτομέρεια: την πλήρη εποπτεία της πλοκής από πλευράς θεατή ή αναγνώστη πριν ακόμη από το άνοιγμα της αυλαίας ή του βιβλίου. Σ' αυτό το πλαίσιο η λειτουργία του χορού, που πλέον δρα ως «σύμμαχος» του θεατή προκειμένου ο τελευταίος να αντλήσει μεγαλύτερη απόλαυση από το έργο, είναι σημαντική καθώς οφείλει να μην αφήσει στο σκοτάδι κανένα σημείο/στοιχείο του δράματος ήδη από την έναρξή του (δεδομένου ότι ο θεατής/αναγνώστης του 20^{ου} αιώνα ίσως δε γνώριζε όλες τις πτυχές της ιστορίας αλλά πιθανόν ούτε και τη λύση της).

⁸⁷ Οι σκηνές δεν ορίζονται με τον κλασικό τρόπο από τον Anouilh (π.χ. acte I, scène II / Α' πράξη, σκηνή β') αλλά προκύπτουν από την αλλαγή των προσώπων και της δράσης.

⁸⁸ «Εμπρός, συγκεντρώστε το λαό και πείτε του πως με τη βοήθεια του θεού θα νικήσω ή θα χαθώ ο ίδιος σ' αυτή τη μάχη» (Jean Anouilh, ό.π., σ. 22). Η πτυχή αυτή σαφώς ενυπάρχει και στο κείμενο του Σοφοκλή (πρβλ. R.P. Winnington-Ingram, ό.π., σ. 268).

τη ζωή του. Η «επιλογή» όμως αυτή αποτελεί ορόσημο για έναν πρόσθετο λόγο. Αντιμετωπίζοντας τη Σφίγγα ο Οιδίποδας έχει ήδη αφήσει πίσω του την αθωότητα της παιδικής ηλικίας. Μπροστά στο τέρας ο ήρωας είναι πια ένας νεαρός άνδρας που έχει εγκαταλείψει την ασφάλεια της οικογένειας. Μετά το γάμο του με την Ιοκάστη ξαναγυρνά στην αγκαλιά της μητέρας (έστω και εν αγνοία του) και ξαναγίνεται παιδί – αυτό εξάλλου είναι και το βασικό μοτίβο της προσέγγισης του Apouilh –. Η ενασχόλησή του με το φόνο του βασιλιά τού δίνει την ευκαιρία να ξαναγίνει άνδρας:

«Le chœur : Il se sentait redevenu aussi fort que ce soir où, il y a vingt ans, il avait vaincu la Chienne Chantante [...] Venger Laïos allait être son œuvre. On allait enfin sortir du bonheur et se battre – redevenir un homme, quoi! [...] C'est comme une seconde naissance virile.»⁸⁹

Τα δύο αυτά συμβάντα συνδέονται και για άλλο ένα λόγο, μέσω μιας διαφοράς ή μιας αλληλουχίας γεγονότων: ο Οιδίποδας έγινε βασιλιάς επειδή έσωσε την πόλη, επειδή τήν απάλλαξε από τη Σφίγγα. Τώρα πρέπει να σώσει την πόλη, πρέπει να τήν απαλλάξει από τους φονιάδες του Λαΐου επειδή είναι βασιλιάς. Η βασιλική του ιδιότητα περνά μέσ' από προκλήσεις, από την όρθωση του αναστήματός του απέναντι στην απειλή του δικού του αφανισμού. Επιπλέον, η κατάρα της Σφίγγας είχε να κάνει με τον αποκλεισμό της πόλης από τον υπόλοιπο κόσμο:

«Créon : Le sphinx que tu as vaincu, par ses maléfices nous bloquait dan la ville.»⁹⁰

Τώρα είναι ο ίδιος ο Οιδίποδας που, μετά τη λύση του μυστηρίου θα αποκλειστεί από την πόλη⁹¹. Η πρώτη ενέργεια του Οιδίποδα τόν έβαλε στη Θήβα, η δεύτερη θα τόν βγάλει από τα όριά της.

Έχοντας, έτσι, θέσει τις δικές του βάσεις για την ανάπτυξη του έργου, ο Apouilh συνεχίζει στο σοφόκλειο πνεύμα, όχι όμως κατ' ανάγκη και σύμφωνα με το σοφόκλειο γράμμα. Όπως και στον Gide, υπάρχει στα λεγόμενα των χαρακτήρων μια εκλογίκευση των γεγονότων ή, καλύτερα, μια σχετική επιχειρηματολογία ως προς

⁸⁹ «Ενιωθε να ξαναγίνεται το ίδιο δυνατός όπως εκείνο το βράδυ που, είκοσι χρόνια πριν, είχε νικήσει την Τραγουδίστρα Σκύλα [...] Η εκδίκηση για τον Λάιο θα ήταν το έργο του. Θα έβγαине, επιτέλους, από την ευτυχία και θα μαχόταν – θα ξαναγινόταν άνδρας! [...] *Είναι σαν μια δεύτερη γέννησή του ως αρσενικού*» (ό.π. – η υπογράμμιση δική μου).

⁹⁰ «Η σφίγγα που νίκησες, με την κακή της μαγική δύναμη μάς κρατούσε κλεισμένους μέσα στην πόλη.» (ό.π., σ. 21)

⁹¹ πράγμα που λειτουργεί παράλληλα με την ιδιαιτερότητα της εξουσίας του: η επιτυχία απέναντι στη Σφίγγα τού έδωσε τη βασιλεία, η επιτυχία του να βρει «τους φονιάδες» θα τόν καθαιρέσει.

αυτά. Γιατί δε θα πρέπει να ξεχνάμε πως ο Anouilh έχει παραλληλίσσει τον «Οιδίποδα τύραννο» με αστυνομικό μυθιστόρημα. Στο ίδιο πλαίσιο, η φράση του Οιδίποδα: «Αλλ' εξ υπαρχής αυθις αυθ' εγω φανω»⁹² μετατρέπεται σε: «Eh bien, ce mystère, moi, je l'éclaircirai»⁹³. Η βάση της πλοκής μετονομάζεται σε «μυστήριο» και η δήλωση αυτή αποτελεί την αφετηρία της έρευνας και τα θεμέλια πάνω στα οποία θα στηριχτεί το έργο. Ο χαρακτηρισμός του «Οιδίποδος τυράννου» ή ο παραλληλισμός του με αστυνομικό έργο έρχεται εκ των υστέρων για να ερμηνεύσει, με όρους του 20^{ου} αιώνα ένα έργο του 5^{ου} π.Χ αιώνα. Η ενδιαφέρουσα αυτή προσέγγιση – μολονότι σαφέστατα δεν έχει έρεισμα στις προθέσεις του Σοφοκλή – ανοίγει μια νέα προοπτική για τη συγκεκριμένη τραγωδία. Σ' αυτό το πλαίσιο, ο κορμός του έργου είναι η αναζήτηση ενός φονιά. Έτσι, η «αλλαγή» της ταυτότητας των φονιάδων από «ληστές» σε «οδοιπόρους» που γίνεται στο αρχαίο κείμενο⁹⁴ από το χορό παίρνει στον Anouilh τη μορφή λογικού συνειρμού: οι φονιάδες λεγόταν πως ήταν ταξιδιώτες και όχι ληστές γιατί δεν έκλεψαν τίποτα⁹⁵. Αντιστοίχως, ο διάλογος του βασιλιά με τον Κρέοντα περιστρέφεται σε σημαντικό βαθμό γύρω από τους νόμους της πόλης. Οι κατηγορίες που αντιμετωπίζει ο Κρέων κρίνονται από τον ίδιο ως αβάσιμες και – όπως σε κάθε δικαστική υπόθεση – τίς αντικρούει ζητώντας από τον Οιδίποδα αποδείξεις:

«Il y avait des lois à Thèbes avant toi. A cette accusation contre un homme libre il faudra que tu apportes des preuves.»⁹⁶

Ακόμη και στο τέλος, η αποκάλυψη προκύπτει από ένα είδος κατ' αντιπαράσταση εξέτασης των δύο βοσκών και σκληρής ανάκρισης του υπηρέτη του Λαΐου. Είναι αλήθεια πως ο Anouilh ακολουθεί εδώ ξανά τον Σοφοκλή. Και στον «Οιδίποδα τύραννο» ο δούλος απειλείται από τον βασιλιά για να μιλήσει:

«Οιδίπους: Ουχ ως ταχος τις τουδ' αποστρεψει χερας;»

Αλλά και:

«Ολωλας, ει σε ταυτ' ερησομαι παλιν»⁹⁷

⁹² Σοφοκλής, ό.π., στ. 132

⁹³ «Ε, λοιπόν, αυτό το μυστήριο, εγώ θα τό φωτίσω» (Anouilh, ό.π., σ. 21).

⁹⁴ βλ. Σοφοκλής, ό.π., στ. 292

⁹⁵ βλ. Anouilh, ό.π., σ. 25

⁹⁶ «Υπήρχαν νόμοι στη Θήβα πριν από σένα. Γι' αυτή την κατηγορία εναντίον ενός ελεύθερου άνδρα θα πρέπει να παρουσιάσεις αποδείξεις.» (ό.π., σ. 45).

⁹⁷ Σοφοκλής, ό.π., στ. 1154 & 1166

Υπό το πρίσμα όμως του αστυνομικού μυθιστορήματος, βάσει του οποίου προσεγγίζει το έργο ο γάλλος δραματουργός, η διαδικασία της αποκάλυψης αποκτά γι' αυτόν άλλη διάσταση.

Υπό το ίδιο πρίσμα (αυτό της ανάπτυξης του έργου ως αστυνομικού) καλείται και ο Τειρεσίας επί σκηνής. Ο ιερέας που, αν και τώρα είναι τυφλός, έβλεπε όταν έγινε το έγκλημα και η αλλαγή στο θρόνο και είχε το χάρισμα της ενόρασης⁹⁸. Το έρεισμά του στην αλήθεια – λόγω, φαινομενικά, αυτής της ιδιότητάς του ως μάντη – είναι, έτσι, μεγαλύτερο (σε σχέση με το κείμενο του Σοφοκλή) · όσο ακριβώς και το έρεισμα του Οιδίποδα στην αλήθεια. Και στις δύο περιπτώσεις η όραση καθαυτή απαξιώνεται. Ο ήρωας – ως τυφλός – γνωρίζει την αλήθεια, την οποία αγνοούσε όσο έβλεπε. Έτσι, παρά την εκλογίκευση του ρόλου του Τειρεσία στην υπόθεση (άμεση μέσω και της όρασης εποπτεία των γεγονότων) αυτό που τελικά μετρά είναι η ίδια η αλήθεια, όπως κι αν γίνεται αντιληπτή. Ως μάρτυρας πλέον των γεγονότων ο ιερέας – και όχι μάντης – θα κληθεί να βοηθήσει στην εξιχνίαση του εγκλήματος. Η παρουσία του όμως επί σκηνής θα σηματοδοτήσει μια δεύτερη ρήξη παράλληλα με αυτήν που απορρέει από την πλοκή, αυτή μεταξύ της κοσμικής και της θρησκευτικής εξουσίας – μοτίβο που επαναλαμβάνεται κατά κόρον στον 20^ο αιώνα και βρίσκεται στο κέντρο της προβληματικής και του Gide, δοσμένο όμως από άλλη σκοπιά. Στον Anouilh – όπως και στον Σοφοκλή – ο Οιδίποδας είναι αυτός που νιώθει την απειλή. Αποκαλεί μεν, ειρωνικά προφανώς, τον Τειρεσία «άγιο»⁹⁹ αλλά φροντίζει να αντιπαραβάλει αυτή την ιδιότητα με τη δική του, εκείνη του βασιλιά. Ξεκινώντας με τη δήλωση «La personne du roi est sacrée»¹⁰⁰ – προσδίδοντας, έτσι, ιερότητα στο δικό του πρόσωπο– συνεχίζει κατηγορώντας ευθέως τους ιερείς ως αλαζόνες και ευνούχους.

Ο διαχωρισμός του ρόλου και της σημασίας του βασιλιά από τους υπόλοιπους πολίτες δεν είναι όμως κάτι που φαίνεται μόνον εδώ. Σε όλη τη διάρκεια του δράματος ο ξεχωριστός ρόλος του Οιδίποδα, είτε ως βασιλιά είτε ως ανθρώπου, τονίζεται τόσο από τον ίδιο, όσο και από τους άλλους. Ο χορός, γνωρίζοντας το πεπρωμένο του ήρωα, παρατηρεί:

⁹⁸ «seconde vue» (βλ. Anouilh, ό.π., σ. 26).

⁹⁹ «saint-homme» (βλ. ό.π., σ. 29).

¹⁰⁰ «Το πρόσωπο του βασιλιά είναι ιερό» (ό.π.)

«Les dieux n'aiment pas le bonheur des hommes, ils ont décidé qu'ils n'étaient pas faits pour cela – *surtout* Œdipe».¹⁰¹

Κι ο Οιδίποδας, όμως, παραδέχεται πως η θέση του είναι ξεχωριστή. Ως βασιλιάς ξεχωρίζει τον εαυτό του από το λαό. Μιλώντας για την υποτιθέμενη συνωμοσία Κρέοντα - Τειρεσία λέει ειρωνικά:

«On s'est mis à travailler avec de belles paroles le cerveau obtus des artisans puant l'ail, dans les arrière-boutiques de Thèbes ?»¹⁰²

Ο Οιδίποδας μπορεί εδώ να μιλά ειρωνικά για τα σκοτεινά σχέδια των Τειρεσία-Κρέοντα αλλά τα λόγια για το λαό του παραμένουν απαξιωτικά, και δείχνουν να βασίζονται στην πεποίθηση ότι ως βασιλιάς είναι ανώτερος όλων αλλά και στην πλάνη ότι ως ήρωας βαδίζει προς ένα λαμπρό πεπρωμένο. Η πλάνη αυτή θα αποκαλυφθεί στο τέλος, όταν πια η πρώτη παρατήρηση του χορού θα αποδειχθεί σωστή και το έργο θα κλείσει ανατρέποντας την αρχική εντύπωση:

«Le chœur : Le malheur, comme dans l'histoire d'Œdipe que vous venez d'entendre, n'est pas toujours exceptionnel...»¹⁰³

Η σκέψη και η δράση – ο Οιδίπους ως παιδί και ως άνδρας και η μάχη των φύλων

Κατά τη διάρκεια της αντιπαράθεσής του με τον Τειρεσία, ο Οιδίποδας κάνει μια παρατήρηση που χαρακτηρίζει εν μέρει το πνεύμα όλου του έργου και τό συνδέει, για μια ακόμα φορά, με τον Gide. Κατηγορεί τους ιερείς ότι βασίζονται υπερβολικά στη σκέψη: «Comme si c'était un métier d'homme de penser»¹⁰⁴. Δουλειά των ανδρών¹⁰⁵ είναι να δρουν. Ο Οιδίποδας έπρεπε να σώσει την πόλη και τό έκανε με πράξεις. Εδώ όμως ο ήρωας κάνει ένα λάθος που θα τού κοστίσει ακριβά: αγνοεί το γεγονός ότι η

¹⁰¹ «Στους θεούς δεν αρέσει η ευτυχία των ανθρώπων, αποφάσισαν πως δε φτιάχτηκαν γι' αυτήν – ειδικά ο Οιδίποδας» (ό.π., σ. 14 – η υπογράμμιση δική μου).

¹⁰² «Αρχίσατε να κατευθύνετε με ωραία λόγια τους βραδύνοους χωριάτες που βρωμούν σκόρδο, στα περίχωρα των Θηβών;» (ό.π., σ. 32)

¹⁰³ «Η δυστυχία, όπως στην ιστορία του Οιδίποδα που μόλις ακούσατε, δεν είναι πάντα εξαιρετική...» [ό.π., σσ. 94-95 (ως «εξαιρετική» μεταφράζεται εδώ η λέξη «exceptionnel»)]

¹⁰⁴ «Λες κι είναι δουλειά των ανδρών να σκέφτονται» (ό.π., σ. 30)

¹⁰⁵ δε θα πρέπει εδώ να παραβλέψουμε ότι η σημασία της λέξης «homme» είναι διπλή: τόσο «άνθρωπος» όσο και «άνδρας». Υπέρ της μετάφρασής του ως «άνδρας» συνηγορεί κυρίως η αντιπαράθεση του ήρωα με την Ιοκάστη στις σσ. 74-76.

σωτηρία της πόλης από τη Σφίγγα βασίστηκε πρωτίστως στη σκέψη και όχι στη δράση: το αίνιγμα και η λύση του έχουν ως αφετηρία το μυαλό, το στοχασμό. Ο Anouilh επιχειρεί εδώ να θεμελιώσει ένα δίπολο, που – όπως φαίνεται από το έργο του – θεωρεί κεντρικό στη ζωή του ήρωα, τη σκέψη – που τόν βοήθησε – και την πράξη – που τόν κατέστρεψε – και μάλιστα όχι μόνο τις δικές του αλλά και των άλλων.

Η κορύφωση αυτής της «αντιπαράθεσης» μεταξύ στοχασμού και δράσης θα έρθει στο τελευταίο μέρος του δράματος που αντιστοιχεί στο τρίτο επεισόδιο της τραγωδίας του Σοφοκλή, όταν ο ήρωας θα προσπαθήσει να ανακαλύψει την αλήθεια για την καταγωγή του. Η Ιοκάστη προσάπτει στον Οιδίποδα και στους άνδρες γενικά πως δεν αρκούνται στη δεδομένη πραγματικότητα, πως δεν αποδέχονται τις καταστάσεις ως έχουν, πως διαρκώς διερωτώνται για τα πράγματα, διαρκώς ψάχνουν. Η Ιοκάστη φαίνεται να μιλά γενικά για τις διαφορές ανδρών και γυναικών εδώ, όμως η αγανάκτησή της, για όσα ο Οιδίποδας προκαλεί, έχει μόνον τον ίδιο ως αποδέκτη. Η επιμονή του ήρωα να φτάσει στην αλήθεια βρίσκεται, ούτως ή άλλως, στο επίκεντρο της προβληματικής του Σοφοκλή, ο Anouilh όμως επιλέγει αφ' ενός να αποδώσει ψυχολογικά κίνητρα στους πρωταγωνιστές, αφ' ετέρου να καταστήσει σαφή, βάσει αυτών των κινήτρων, τη «σύγκρουση» των συζύγων που πλέον δείχνει να παίρνει τη μορφή μάχης των δύο φύλων. Κατά κάποιο τρόπο το όλο ζήτημα ανάγεται σε «στερεότυπα», στην αναζήτηση της ψυχολογίας ανδρών και γυναικών.

Σε κάθε περίπτωση η προβληματική της δράσης έναντι της σκέψης ανοίγεται εδώ ξανά καθώς ο Οιδίποδας και στο σημείο αυτό ενεργεί πιέζοντας τις καταστάσεις. Η ενέργεια όμως αυτή θα είναι η τελική, αυτή που θα τόν οδηγήσει στην καταστροφή αλλά και στον αναστοχασμό, στην αναγνώριση και κατανόηση της ταυτότητάς του (ακόμη κι αν αυτό ισοδυναμεί με την καταστροφή του). Εντούτοις, αν αναλογιστούμε την πορεία του, οφείλουμε να αναγνωρίσουμε πως, όταν ο Οιδίποδας μιλά για «δράση» και για την πρωτοκαθεδρία της έναντι της σκέψης, δεν έχει απολύτως δίκιο. Ο Anouilh επιμένει, στην περιγραφή της συνάντησης του ήρωα με τη Σφίγγα, στην παρατεταμένη σιωπή του Οιδίποδα και στο «ζύγισμα» των δυνάμεων του ήρωα και των πιθανοτήτων που ανοίγονταν μπροστά του: της ζωής και του θανάτου. Εδώ όμως επανερχόμαστε στο ζήτημα της μετάβασης του ήρωα από τη μια κατάσταση στην άλλη: παιδί–άνδρας–παιδί. Ο Οιδίποδας παύει να σκέπτεται από τη στιγμή που

γίνεται βασιλιάς αλλά και σύζυγος¹⁰⁶. Στο διάλογό του με τον Τειρεσία αυτό γίνεται ιδιαίτερα σαφές, καθώς η αναφορά του στην προτεραιότητα της δράσης αφορά στην περίοδο της βασιλείας του. Για τον Απουίη, από τη στιγμή που ο ήρωας επιστρέφει στη Θήβα και στη μητέρα του ξαναγίνεται παιδί. Παύει να στοχάζεται και αρκείται στο να δρα, πράγμα που τελικά θα τον λυγίσει. Δημιουργείται έτσι ένας διαχωρισμός βάσει του οποίου η δράση χωρίς σκέψη είναι «ίδιον» των παιδιών ενώ ο στοχασμός και η δράση κατόπιν αυτού χαρακτηρίζει την ωριμότητα. Ο Οιδίποδας έτσι εδώ ενεργεί περισσότερο ως παιδί παρά ως άνδρας, πράγμα που φυσικά μειώνει σημαντικά τη δυναμική του έργου, αφού δεν είναι μόνον η δίψα για την αλήθεια και η ευθύνη απέναντι στην πόλη που καθοδηγεί αλλά η φυσική και ψυχολογική ορμή του προς την αποκάλυψη που πλέον άμεσα σχετίζεται με την πράξη / ενέργεια.

Η δράση έτσι του Οιδίποδα αποκτά ισχυρό ψυχολογικό υπόβαθρο¹⁰⁷. Το διακύβευμα πλέον μετατοπίζεται από την τραγική διάσταση και την προώθηση της δράσης, με τρόπο ώστε ο Οιδίποδας να παγιδευτεί σταδιακά, στα ίδια κίνητρα που τον ωθούν να παγιδευτεί. Θα μπορούσε ενδεχομένως να μιλήσει κανείς εδώ για «εκλογίκευση» των καταστάσεων κι αυτό λόγω διαφόρων παραγόντων που στο μεταξύ έχουν επηρεάσει τον τρόπο με τον οποίο ο δραματογράφος του 20^{ου} αιώνα αντιλαμβάνεται το «μύθο» αλλά και – σε μεγάλο βαθμό – λόγω της συγκεκριμένης προσέγγισης του «μύθου» από τον ίδιο τον Απουίη. Ο ήρωας πριν από καθετί άλλο αναζητεί έναν «ένοχο», δηλαδή ένα «δράστη». Η δράση, όμως, στην περίπτωση του ενόχου είναι πάντα αρνητικά φορτισμένη. Ο ένοχος έχει διαπράξει έγκλημα (ακόμη κι αν αυτό μπορεί να δικαιολογηθεί βάσει των καταστάσεων και της τρέχουσας ηθικής).

Ξεκινώντας όμως από την ανάλυση που ο Απουίη έχει φροντίσει ήδη να κάνει, ο δράστης στην περίπτωση αυτή δεν είναι ο Οιδίποδας/άνδρας, αλλά ο Οιδίποδας/παιδί. Γιατί κάθε φορά που ο ήρωας έρχεται αντιμέτωπος με τους γονείς του ενεργεί τελικά εις βάρος του. Το παιδί όμως που ήταν κάποτε (και που τελικά, όπως φαίνεται, εξακολουθεί να υπάρχει μέσα του) είναι και αυτό που θα κρίνει τα πάντα στο τέλος, που θα εκδικηθεί:

«[...] mais il oublie le petit garçon pur qu'il a été autrefois et qui va le juger à son tour, jeune ange exterminateur.»¹⁰⁸

¹⁰⁶ Το ζήτημα της μετάφρασης της λέξης «homme» ως «άνδρας» επανέρχεται εδώ. Ο Οιδίποδας ενεργεί όπως όλοι οι άνδρες.

¹⁰⁷ Ο Οιδίποδας κατά κάποιον τρόπο «εκπροσωπεί» εδώ όλους του άνδρες.

¹⁰⁸ «[...] αλλά ξεχνά το μικρό, αγνό, αγόρι που ήταν κάποτε και που, με τη σειρά του, θα τον κρίνει αυτό τον νεαρό εξολοθρευτή άγγελο» (ό.π., σ. 37)

Ενδιαφέρον θα ήταν να παρατηρήσουμε εδώ ξανά τη διαπίστωση της Ιοκάστης:

«Il n'y a que les hommes qui s'interrogent
[...]
Ce sont les femmes qui sont sages [...] elles acceptent»¹⁰⁹

Το ζήτημα της δράσης ανάγεται, έτσι, σε ζήτημα που αφορά ευρύτερα τους άνδρες και τις γυναίκες και, συνεπώς, οι ήρωες κινούνται όχι πια ατομικά και αυτόνομα αλλά ως «εκπρόσωποι» μιας νοοτροπίας που χαρακτηρίζει το φύλο τους. Μια πιθανή αφετηρία αυτής της προσέγγισης, αλλά και μια άλλη πτυχή της, θα δούμε παρακάτω.

¹⁰⁹ «Μόνον οι άνδρες αναρωτιούνται [...] Οι γυναίκες είναι σοφές [...] αποδέχονται» (ό.π., σσ. 75-76)

II. Ο Ήρωας και το Σύμπλεγμα

Από τους τρεις δημιουργούς που μελετήσαμε νωρίτερα εκείνος με τον πιο έντονο φιλοσοφικό προσανατολισμό, ο Gide, θέλησε να δημιουργήσει έναν Οιδίποδα ατομικιστή. Ο ήρωάς του, το κέντρο του έργου του πλάθεται ώστε να ενσαρκώσει τούτο ακριβώς το ιδανικό, τούτη τη φιλοσοφική τάση της εποχής. Αυτός ασφαλώς είναι και ο λόγος που ο *Οιδίποδας* του Gide αναγνωρίζεται ξεκάθαρα από τον Albouy ως λογοτεχνικός μύθος¹: λόγω της νέας σημασίας που αποκτά σε σχέση με τους παλαιότερους.² Από την άλλη πλευρά ο Cocteau δείχνει να επηρεάζεται από την ψυχανάλυση και «χτίζει» το έργο του, όπως θα δούμε παρακάτω, στη βάση μιας πιο πολύ «προσωπικής» ερμηνείας της αττικής τραγωδίας. Ο Anouilh, τέλος, γράφοντας από μια χρονική «απόσταση ασφαλείας» σε σχέση με τους άλλους δύο – μια απόσταση η οποία ενδεχομένως τού επιτρέπει μια πιο «ψύχραιμη» αξιολόγηση και χρήση των μεγάλων θεωριών των πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα – εκκινεί από μια διαφορετική βάση: εκείνη του λογοτεχνικού ύφους. Για τον Anouilh ο Οιδίποδας του Σοφοκλή είναι ο ήρωας ενός αστυνομικού μυθιστορήματος.

¹ Ο *λογοτεχνικός μύθος* ορίζεται ως «η πραγμάτευση ενός παραδοσιακού ή αρχετυπικού δεδομένου, με έναν ιδιαίτερο του συγγραφέα και του έργου τρόπο, που προβάλλει ποικίλα νοήματα, ικανά να ασκήσουν συλλογική δράση ενθουσιασμού ή απώθησης ή να εκφράσουν μια πνευματική ή ψυχική κατάσταση ιδιαίτερος περίπλοκη» (βλ. Pierre Albouy, «Mythes et mythologies dans la littérature française», Armand Colin / U-Lettres, Παρίσι, 1998, σ. 12 & 150) Το πρόβλημα με την έννοια του λογοτεχνικού μύθου – όπως τήν ορίζει στο κείμενό του ο Albouy – είναι ότι δεν αποδέχεται ως τέτοιους (λογοτεχνικούς, δηλαδή, μύθους) άλλα έργα της γαλλικής γραμματείας για τον Οιδίποδα, π.χ., χωρίς να γίνεται ακριβώς σαφές το γιατί. Για παράδειγμα αναφέρεται σαφώς πως ο «*Œdipe*» του Κορνηλίου δεν αποτελεί λογοτεχνικό μύθο παρά τις πάμπολλες μετατροπές που ο τραγικός έκανε πάνω στις αφηγήσεις του Σοφοκλή και του Σενέκα (ό.π.). Το ζήτημα εδώ είναι πως όσο αλλάζει το πλαίσιο γραφής τόσο, μοιραία, θα αλλάζει και η σημασία κάθε αφήγησης (όπως έχουμε ήδη δει ο Οιδίποδας του Κορνηλίου είναι ένα έργο του οποίου η κεντρική προβληματική αφορά αυστηρά στο πολιτισμικό πλαίσιο του Παλαιού Καθεστώτος). Υπ' αυτή την έννοια ίσως ο συγκεκριμένος διαχωρισμός αδικεί κάποια έργα που θα μπορούσαν εξίσου να χαρακτηριστούν ως «μύθοι» - χωρίς αυτή η ένσταση να είναι απόλυτη, ακριβώς επειδή ορισμένοι δραματουργοί ασχολήθηκαν με συγκεκριμένους μύθους για να εκφράσουν προσωπικές απόψεις. Από την άλλη πλευρά, θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει πως η ψυχχαναλυτική ερμηνεία της λογοτεχνίας, ανάγοντας το περιεχόμενο και τον τρόπο πραγμάτευσής του – ως μη συνειδητή επιλογή – στο ασυνείδητο και τα προσωπικά βιώματα, δηλαδή στον ψυχισμό κάθε συγγραφέα, δίνει τη δυνατότητα σε έργα που, υπό άλλες συνθήκες δε θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως τέτοια, να ενταχθούν σε αυτή την κατηγορία. Για τον Albouy όμως οι επιλογές του συγγραφέα φαίνεται πως πρέπει, στην περίπτωση του λογοτεχνικού μύθου, να είναι συνειδητές.

² Σύμφωνα με την τυπολογία που προτείνει ο Pierre Albouy, οι *λογοτεχνικοί μύθοι* διαχωρίζονται από τα *θέματα* και σε αντίθεση με αυτά – που αποτελούν το σύνολο των εμφανίσεων ενός μυθικού προσώπου σε συγκεκριμένα χώρο-χρονικά λογοτεχνικά πλαίσια – εννοούνται ως οι αφηγήσεις εκείνες που οι συγγραφείς «χειρίζονται» και «μεταποιούν» με μεγάλη ελευθερία αλλά και ως οι νέες σημασίες που προστίθενται σ' αυτές: όταν μια τέτοια νέα σημασία δεν προστίθεται στα δεδομένα μιας παράδοσης δεν υπάρχει λογοτεχνικός μύθος (βλ. ό.π.)

Ειδικά κατά τον 20^ο – περισσότερο ακόμη κι από το 19^ο αιώνα – ο Οιδίποδας μοιάζει να κινείται, ως ένα σημείο, ανεξάρτητα από τις θεατρικές του ρίζες (ο πλήρης διαχωρισμός του απ' αυτές είναι ίσως αδύνατον να επιτευχθεί – η μόνη άλλωστε πλήρης εκδοχή που έχουμε για το μύθο είναι αυτή του Σοφοκλή). Η πλούσια θεατρική αλλά και λογοτεχνική εν γένει παραγωγή του περασμένου αιώνα ακολούθησε τις «επιταγές» της εποχής που δε σταμάτησε να βρίσκει στο πρόσωπο του ήρωα αλλά και στο μύθο μεταφορές και αλληγορίες ή ακόμη και «αρχέγονες» αλήθειες. Σ' αυτό το πλαίσιο, ειδικά η ανάγνωση του κειμένου του Σοφοκλή από τον Freud αποκτά άλλη βαρύτητα, ιδίως αν σκεφτούμε – και όπως θα δούμε στις σελίδες που ακολουθούν – πως το οιδιπόδειο σύμπλεγμα όχι μόνο αποτέλεσε μια νέα ερμηνεία του μύθου του Οιδίποδα, αλλά δημιούργησε μια ολόκληρη νέα παράδοση, ένα νέο μύθο³.

α. Η τραγική πράξη ως «σύμπλεγμα»

Ο μύθος του Οιδίποδα την πρώτη δεκαετία του περασμένου αιώνα υφίσταται μια δεύτερη «μεταλλαγή». Αν ο Σοφοκλής – σύμφωνα με τον Jacques Scherer – εξάλειψε ουσιαστικά όλες τις εκδοχές ενός μύθου που υπήρχε αιώνες ίσως πριν τον ίδιο τον δραματουργό⁴ δημιουργώντας ένα νέο μύθο, κάτι ανάλογο έκανε και ο Freud ή, με τα λόγια του Claude Lévi-Strauss:

«Δε θα διστάσουμε λοιπόν να κατατάξουμε τον Freud, μετά τον Σοφοκλή, στο πλήθος των πηγών μας για το μύθο του Οιδίποδα. Οι εκδοχές τους αξίζει να θεωρηθούν το ίδιο έγκυρες με άλλες, πιο παλιές και, φαινομενικά, πιο “αυθεντικές”.»⁵

Η παρατήρηση αυτή είναι σωστή στο μέτρο που ο Lévi-Strauss δίνει στην εκδοχή του Freud μια θέση δίπλα σ' αυτήν του Σοφοκλή με τη διαφορά πως αφ' ενός τα κείμενά τους δεν είναι της ίδιας τάξεως (ο πρώτος γράφει στα πλαίσια της επιστήμης, ο δεύτερος της τέχνης) αφ' ετέρου, η φροϋδική εκδοχή δεν υποσκέλισε – όπως η

³ Ο πατέρας της ψυχανάλυσης στα μαθήματά του είχε επισημάνει πως δεν έπλαθε γεγονότα, απλώς τά ερμήνευε (βλ. Σίγκμουντ Φρόυντ, «Εισαγωγή στην ψυχανάλυση», μτφ. Λ. Αναγνώστου, Επίκουρος / ψυχαναλυτική βιβλιοθήκη, Αθήνα, 1996, σ. 259). Παρ' όλ' αυτά, οι διαστάσεις που πήρε η ανάγνωση του Σοφοκλή και η θεωρία του Οιδιπόδειου Συμπλέγματος καταδεικνύουν πως τελικά ο Freud κατάφερε όχι απλώς να διαβάσει διαφορετικά την παράδοση αλλά να τήν «επαναφεύρει» και να τήν ξαναγράψει.

⁴ βλ. Jacques Scherer, ό.π., σ. 31

⁵ Claude Lévi-Strauss, «Anthropologie structurale», Pocket / Agora, Παρίσι, 2006, σ. 249

σοφόκλεια – όλες τις προηγούμενές της: το κείμενο του Σοφοκλή παραμένει η βασική πηγή γνώσης μας για τον οιδιπόδειο μύθο.

Όπως, όμως, έχουμε ήδη αναφέρει κι όπως έχουμε ήδη, εν μέρει, καταλάβει, οι θεωρίες της ψυχανάλυσης και δη εκείνη του οιδιπόδειου συμπλέγματος ήταν από εκείνες που καθόρισαν σε σημαντικό βαθμό τη θέση του μύθου στη λογοτεχνική και, ιδιαίτερα, στη θεατρική παραγωγή του 20^{ου} αιώνα αλλά και τον τρόπο προσέγγισής του. Η θεωρία όμως του Freud πέτυχε κάτι περισσότερο: να χωρίσει, ουσιαστικά, την ιστορία του ήρωα, στη Δύση γενικά αλλά και στη Γαλλία ιδιαίτερα, σε δύο περιόδους (θεατρικά τουλάχιστον): σ' εκείνη που ξεκινά από τα μέσα του 16^{ου} αιώνα και λήγει στα τέλη του 19^{ου}, και σ' εκείνη του 20^{ου} αιώνα.

Είναι εντυπωσιακό το γεγονός ότι ειδικά οι φροϋδικές θεωρίες επιβλήθηκαν με τέτοιο τρόπο στη συνείδηση των δημιουργών όσο και μερίδας του κοινού – ώστε ενέπνευσαν εντονότερες, κυρίως αρνητικές, αντιδράσεις όχι μόνον από ψυχιάτρους και ψυχαναλυτές αλλά και – ιδιαιτέρως – από επιστήμονες διαφορετικών χώρων. Μετά την πρώτη δεκαετία του περασμένου αιώνα οι αντιδράσεις πληθαίνουν σε τέτοιο βαθμό και ένταση ώστε να δημιουργηθεί – παράλληλα με τη θεατρική παραγωγή – μια άλλη, επιστημονική, με κεντρικό άξονα αποκλειστικά την ανάγνωση του έργου του Σοφοκλή από τον Freud, ο οποίος αν και, όπως θα δούμε, δεν ήταν ο μοναδικός που επηρέασε τους δραματουργούς στην προσέγγιση του θέματος, άσκησε, παρά ταύτα, μια από τις σημαντικότερες επιδράσεις (ειδικά σε ορισμένες περιπτώσεις του 20^{ου} αιώνα) στο έργο τους.

Freud και Οιδίπους

Όπως έχουμε ήδη πει, η διαφορά της ψυχανάλυσης από κάθε άλλη θεωρία που επηρέασε την ερμηνεία του μύθου του Οιδίποδα από τη στιγμή που «πέρασε» στη Δύση είναι πως έδωσε στο μύθο μια διάσταση που αφορούσε προσωπικά και ουσιαστικά καθένα από τους αναγνώστες ή θεατές του 20^{ου} αιώνα⁶. Η ερμηνεία του μύθου και η δημιουργία των νέων έργων δεν είχαν, και ενδεχομένως δεν έχουν πια να κάνουν με μια συγκεκριμένη εποχή, με συγκεκριμένες συνθήκες – όπως στην περίπτωση του Κλασικισμού ή του Διαφωτισμού – αλλά, όπως διατεινόταν η ίδια η

⁶ ιδιαίτερα τους άνδρες αλλά και τις γυναίκες, που ως μητέρες «εμπλέκονται» επίσης στην ιστορία και το σύμπλεγμα.

φροϋδική ψυχανάλυση, με μια «καθολική» και «εγγενή» στον άνθρωπο αλήθεια, όσο κι αν αυτό, όπως θα δούμε, αμφισβητήθηκε εντόνως. Ο Freud συνέλαβε τη έννοια του Οιδιπόδειου υπό συνθήκες, ενδεχομένως, όχι και τόσο επιστημονικές:

«Μού ήρθε μια μοναδική ιδέα γενικής αξίας. Ανακάλυψα, και στη δική μου περίπτωση ότι ήμουν ερωτευμένος με τη μητέρα μου και ζήλευα τον πατέρα μου και τώρα πια τό θεωρώ καθολικό γεγονός στην πρώιμη παιδική ηλικία, αν και όχι τόσο πρώιμη όσο εκείνη των υστερικών παιδιών. [...] Αν αυτό αληθεύει, μπορούμε να κατανοήσουμε τη σαρωτική δύναμη του *Οιδίποδος τυράννου*, παρ' όλες τις αντιρρήσεις που εγείρει η λογική ενάντια στην προϋπόθεση της μοίρας. Και μπορούμε να καταλάβουμε γιατί τα μεταγενέστερα «δράματα πεπρωμένου» ήταν καταδικασμένα σε τέτοια θλιβερή αποτυχία. Τα συναισθήματά μας εξεγείρονται ενάντια σε κάθε αυθαίρετο μεμονωμένο ψυχαναγκασμό, που αποτελεί προϋπόθεση σε έργα όπως το *Die Ahnfrau*. Αλλά ο ελληνικός μύθος αφορμάται από έναν ψυχαναγκασμό που ο καθένας αναγνωρίζει επειδή αισθάνεται την ύπαρξή του μέσα του. Καθένας από το κοινό ήταν κάποτε στη φαντασία του ένας μικρός Οιδίπους και καθένας αναπηδά με τρόπο μπροστά στην πραγμάτωση του ονείρου που έχει εδώ μεταφερθεί στην πραγματικότητα, με το μέγιστο βαθμό απόθησης που χωρίζει τη βρεφική του κατάσταση από την παρούσα.»⁷

Οι γραμμές αυτές, παρμένες από το γράμμα που ο βιεννέζος ψυχίατρος έστειλε στις 15 Οκτωβρίου 1897 στον Wilhelm Fliess, αποτελούν την πρώτη αναφορά σε μια ιδέα που έμελλε να γράψει τη δική της ιστορία. Το Οιδιπόδειο θα συνεχίσει να διαμορφώνεται στα χρόνια που θα ακολουθήσουν. Η ανάγνωση όμως του «Οιδίποδος τυράννου» όπως αυτή διαμορφώνεται τελικά στην «Ερμηνεία των ονείρων» θα αποτελέσει την αφετηρία για μια μεγάλη συζήτηση πάνω στην ερμηνεία του έργου του Σοφοκλή από τον Freud αλλά και την αφετηρία μιας μεγάλης συζήτησης γύρω από την ψυχαναλυτική ερμηνεία των μύθων και των τραγωδιών εν γένει.

Η όλη συζήτηση ξεκινά από τη διαπίστωση του Freud πως «οι γονείς παίζουν κύριο ρόλο στην ψυχική ζωή των παιδιών που αργότερα γίνονται ψυχονευρωτικοί» και όχι μόνο⁸. Το «μυθολογικό θέμα» του Οιδίποδα έρχεται να ενισχύσει αυτή τη διαπίστωση, δρα δηλαδή περισσότερο «βοηθητικά» στη θεωρία. Παρά ταύτα ο Freud επιμένει αρκετά στην ανάλυσή του. Ο ήρωας του Σοφοκλή και οι «περιπέτειές» του αποτελούν αναπαράσταση και εκπλήρωση της απωθημένης επιθυμίας των ανδρών να

⁷ Sigmund Freud, *επιστολή της 15^{ης} Οκτωβρίου 1897* στο «The complete letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess, 1887-1904», επιμ. J.M. Masson, Harvard U.P., Cambridge, 1985 στο Haverford.edu, 3 Οκτωβρίου 2009, <<http://www.haverford.edu/psych/ddavis/p109g/freud.fliess.15.10.97.html>>

⁸ Σίγκμουντ Φρόυντ, «Η ερμηνεία των ονείρων», ό.π., σσ. 236-237

σκοτώσουν τον πατέρα τους και να παντρευτούν τη μητέρα τους. Πέρα από την κριτική που ασκήθηκε στην συγκεκριμένη άποψη, πολλές αντιδράσεις – θετικές και αρνητικές – στηρίχτηκαν στον τρόπο με τον οποίο ο ψυχίατρος έφτασε στα συγκεκριμένα συμπεράσματα μέσω της ανάγνωσης της τραγωδίας⁹.

Το πρώτο ζήτημα, στο οποίο θα επανέλθουμε αργότερα, έχει να κάνει με το αν η ιστορία του Οιδίποδα εκλαμβάνεται στην «Ερμηνεία των ονείρων» ως «μύθος» ή ως τραγωδία. Ο Freud αρχικά αναφέρεται στον Οιδίποδα ως «μυθολογικό θέμα» και συνεχίζει στηρίζοντας την ανάλυσή του στην τραγωδία του Σοφοκλή. Καθώς το ζήτημα δε τίγεται καθόλου στην επιστολή του στον Fliess είναι δύσκολο να κατανοήσουμε μια σαφή άποψή του επί του θέματος (τουλάχιστον κατά τη συγκεκριμένη περίοδο).

Όσον αφορά στο ίδιο το κείμενο της τραγωδίας, όπως παρουσιάζεται στο βιβλίο, το πρώτο πράγμα που προξενεί εντύπωση είναι η υπερβολικά απλουστευμένη έκθεση της ιστορίας και τα λάθη στην απόδοση – σε σημείο που ο Κρέων να γίνεται στο κείμενο «αγγελιαφόρου»¹⁰ –. Το μεγαλύτερο όμως πρόβλημα που εμφανίζει η αναφορά του Freud έχει να κάνει με ένα μεγάλο λάθος και μια σοβαρή παράλειψη:

«Το βρέφος σώζεται και μεγαλώνει σαν βασιλόπουλο, ώσπου, αβέβαιο για την καταγωγή του, απευθύνεται και αυτό στο μαντείο, το οποίο του δίνει τη συμβουλή να αποφεύγει την πατρίδα, διότι κινδυνεύει να δολοφονήσει τον πατέρα του και να παντρευθεί τη μητέρα του.»¹¹

Το μαντείο όμως στον Σοφοκλή δεν προστάζει τον ήρωα, τού ανακοινώνει:

«ΟΙΔ.: λαθρα δε μητρος και πατρος πορευομαι
Πυθωδε, και μ' ο Φοιβος ων μεν ικομην
ατιμον εξεπεμψεν, αλλα δ' αθλιω
και δεινα και δυστηνα προυφηnen λεγων,
ως δε μητρι μεν χρειη με μειχθηναι, γενος δ'
ατλητον ανθρωποισι δηλωσοιμ' οραν,
φονευς δ' εσοιμην του φυτευσαντος πατρος.»¹²

⁹ χαρακτηριστική είναι η «κατηγορία» του Jung ο οποίος θεωρούσε εξαιρετικά μεγάλη τη συναισθηματική εμπλοκή του Freud στη σεξουαλική του θεωρία (βλ. Heinz Politzer, «Freud and tragedy», μτφ. M. Mitchell, πρ./επιμ. W.W. Hemecker, Ariadne press – Studies in Austrian Literature, Culture and Thought, Riverside CA, 2006, σ. 44).

¹⁰ βλ. Σίγκμουντ Φρόυντ, ό.π.

¹¹ ό.π. σ. 237 – η υπογράμμιση δική μου

¹² Σοφοκλής, *Οιδίπους Τύραννος* στο «Fabulae», επιμ. A.C. Pearson, Oxonii, Οξφόρδη, 1964, στ. 787-793

Η παρουσίαση αυτή του χρησμού προκαλεί εντύπωση καθώς έρχεται σε αντίθεση με μια βασική παράμετρο της ψυχαναλυτικής ερμηνείας των τραγωδιών και των μύθων: οι χρησμοί θεωρούνται σύμβολα του ασυνείδητου το οποίο μάς «ωθεί» σε πράξεις, ορίζει δηλαδή κατά κάποιο τρόπο τη μοίρα μας. Αν ο χρησμός «αναπαριστά» τη μοίρα¹³, αν αποτελεί σύμβολό της, τότε ο χρησμός, όπως τόν απέδωσε ο Σοφοκλής ταίριαζε περισσότερο στη θεωρία του Freud: ο άνθρωπος είναι προορισμένος να επιθυμεί το θάνατο του πατέρα και την ένωση με τη μητέρα. Αν ο χρησμός συμβούλευε τον ήρωα να αποφύγει το πεπρωμένο του¹⁴ θα αποτελούσε την «αναπαράσταση» της λειτουργίας της απώθησης, η οποία στο κείμενο του Σοφοκλή – όπως αυτό ερμηνεύεται από τον Freud – κατ’ ουσία δεν υφίσταται: ο Οιδίποδας δεν απωθεί τις «επιθυμίες» του μικρού παιδιού, τίς πραγματώνει.

Αυτή η «ανακρίβεια» προκαλεί αρχικά έκπληξη και φέρνει στο μυαλό το σχόλιο του Jean Starobinski για τις πρώτες αναφορές του ψυχιάτρου στον «Άμλετ», όταν μάς υπενθυμίζει τη λανθασμένη παράθεση συγκεκριμένου χωρίου. Ο Starobinski συμπεραίνει πως ο ψυχίατρος δεν έχει προηγουμένως ανατρέξει στο κείμενο αλλά αναφέρεται σ’ αυτό από μνήμης¹⁵. Αν μπορούσαμε να γενικεύσουμε αυτή την παρατήρηση κι αν μπορούσαμε να θεωρήσουμε πως το ίδιο ίσχυσε και στην περίπτωση του κειμένου του Σοφοκλή, θα μπορούσαμε να δικαιολογήσουμε τον Freud και να θεωρήσουμε αθώες αυτές τις ανακρίβειες. Από την άλλη πλευρά, η συγκεκριμένη αναφορά / ανακρίβεια μάς επαναφέρει στο πρώτο ερώτημα: η θεωρία του Freud βασίζεται στο μύθο ή στην τραγωδία; Ο ίδιος ο Freud, όπως είδαμε, δεν είναι σαφής: «Εννοώ τον μύθο του βασιλιά Οιδίποδα και το δράμα του Σοφοκλή *Οιδίπους Τύραννος*»¹⁶. Η συγκεκριμένη άποψη, ότι δηλαδή ο χρησμός του Απόλλωνα πρόσταζε τον ήρωα να μην επιστρέψει στην πατρίδα του για να αποφύγει την πατροκτονία και την αιμομιξία, αποτελεί εκδοχή του μύθου¹⁷. Άραγε ο Freud αναμειγνύει μυθικά και «τραγικά» στοιχεία κατά τύχη; Γιατί θα μπορούσε κανείς να υποθέσει – και κάποιοι τό έκαναν – πως πίσω από τις παραλείψεις ή τις ανακρίβειες

¹³ «Αν η μοίρα του [Οιδίποδα] μάς συγκινεί, είναι επειδή θα μπορούσε να ήταν και δική μας μοίρα, επειδή το μαντείο έχει επιτάξει πριν από τη γέννησή μας την ίδια κατάρα για μας όπως γι’ αυτόν» (Σίγκμουντ Φρόυντ, ό.π., σ. 238).

¹⁴ πράγμα δύσκολο καθώς οι χρησμοί των μαντείων συνήθως δεν ήταν σαφείς, ούτε έδιναν σαφείς «κατευθυντήριες γραμμές» στους θνητούς

¹⁵ βλ. Jean Starobinski, *Hamlet et Freud* στο Ernest Jones, ό.π., σ. VIII

¹⁶ Σίγκμουντ Φρόυντ, ό.π., σ. 237

¹⁷ πρβλ. Léopold Eugène Constans, «La légende d’Édipe étudiée dans l’antiquité, au moyen-âge et dans les temps modernes en particulier dans le roman de Thèbes – texte français du XIIe siècle», Maisonneuve & Cie, Παρίσι, 1881, σ. 26

υπάρχουν άλλα κίνητρα¹⁸. Αυτό μάς φέρνει στο δεύτερο χωρίο από την «Ερμηνεία των ονείρων» και την παράλειψη στην αφήγηση της ιστορίας του Οιδίποδα:

«Συγκλονισμένος από τις φρικαλεότητες που διέπραξε χωρίς επίγνωση, ο Οιδίπους τυφλώνεται και εγκαταλείπει την πατρίδα. Ο χρησμός έχει εκπληρωθεί.»¹⁹

Το εντυπωσιακό εδώ είναι πως αναφορά στο ρόλο της Ιοκάστης και στην «αυτοτιμωρία» της δε γίνεται πουθενά. Αυτό είναι ένα μεγάλο ζήτημα στην πραγμάτευση της τραγωδίας από τον Freud: ο ρόλος των γονέων αποσιωπάται πλήρως. Ακόμη και το ζήτημα της έκθεσης του βρέφους παρουσιάζεται με τρόπο όχι κατ' ανάγκη ύποπτο αλλά αρκετά αποκαλυπτικό:

«Ο Οιδίπους, γιός του βασιλιά των Θηβών Λαΐου και της Ιοκάστης, εκτίθεται στη βρεφική ηλικία, επειδή ένα μαντείο είχε χρησιμοδοτήσει στον πατέρα ότι ο αγέννητος ακόμη γιός θα γίνει φονιάς του.»²⁰

Η χρήση της παθητικής φωνής («Ο Οιδίπους [...] εκτίθεται») μπορεί μεν να μην παραπλανά – ειδικά τον «διαβασμένο» αναγνώστη – η έλλειψη όμως του ενεργητή, με τη μορφή έστω «ποιητικού αιτίου», από τη φράση υποδηλώνει ενδεχομένως αυτό που καθίσταται φανερό από την ανάπτυξη του θέματος από τον Freud: αναφορά στους γονείς και τις δικές τους πράξεις (για να μη μιλήσουμε για κίνητρα) στο οιδιπόδειο σύμπλεγμα και, κατά συνέπεια, στην ανάλυση του «Οιδίποδος τυράννου» δε γίνεται πουθενά στο συγκεκριμένο κείμενο. Ίσως αυτό εξηγεί και την παράλειψη του χωρίου όπου ο Οιδίποδας αναζητώντας την Ιοκάστη μετά την αποκάλυψη της ταυτότητας και της ιστορίας του ζητά να βρει σπαθί (γιατί άλλο άραγε, όπως έχουμε ήδη δει²¹, παρά για να τή σκοτώσει;):

«ΕΞ: βοων γαρ εισεπαισεν Οιδιπους, υφ' ου
ουκ ην το κεινης εκθεασασθαι κακον,
αλλ' εις εκεινον περιπολουντ' ελευσσομεν.
φοιτά γαρ ημας εγχος εξαιτων πορειν
γυναικα τ' ου γυναικα, μητρων δ' οπου
κιχοι διπλην αρουραν ου τε και τεκνων.»²²

¹⁸ Ο Conrad Stein πιστεύει πως η παράλειψη αυτή φαίνεται μεν ακούσια έχει όμως τη σημασία της (βλ. Conrad Stein, «*Edipe Roi*» selon Freud στο Marie Delcourt, «*Edipe ou La légende du conquérant*», Les Belles Lettres / confluent psychanalytiques, Παρίσι, 1981, σ. XI

¹⁹ ό.π., σ. 238

²⁰ ό.π. σ. 237 – η υπογράμμιση δική μου

²¹ βλ. το κεφάλαιο για τον «Οιδίποδα τύραννο»

²² Σοφοκλής, ό.π., στ. 1252-1257

Η τελευταία αποσιώπηση που έχει επισημανθεί αφορά στην παράθεση των τελευταίων λόγων του χορού στο τέλος της τραγωδίας:

«ΧΟ: [...] λευσσετ', Οιδίπους οδε,
ως τα κλειν' αινιγματ' ηδει και κρατιστος ην ανηρ,
οστις ου ζηλω πολιτων και τυχαις επιβλεπων,
εις οσον κλυδωνα δεινης συμφορας εληλυθεν.»²³

Έχει παρατηρηθεί πως ο Freud εξαλείφει τους τελευταίους στίχους του έργου, προκειμένου να «διαστρεβλώσει» το νόημα που ο Σοφοκλής ήθελε να τού αποδώσει. Η κατάληξη των παραπάνω στίχων είναι:

«ΧΟ: ωστε θνητον οντ' εκεινην την τελευταιαν ιδειν
ημεραν επισκοπουντα μηδεν' ολβιζειν, πριν αν
τερμα του βιου περαση μηδεν αλγεινον παθων.»²⁴

Η αίσθηση που δημιουργήθηκε σε ορισμένους μελετητές ήταν πως ο Freud επιθυμούσε να καταδείξει στο κείμενό του πως η κατακλείδα της τραγωδίας του αρχαίου δραματουργού συνόψιζε τη δική του αντίληψη για το μύθο χωρίς να λαμβάνει υπ' όψιν ότι ο Σοφοκλής επέλεξε στο τέλος του έργου να μιλήσει για την άγνοια του Οιδίποδα και των υπηκόων του ως προς την πραγματική ταυτότητα του ίδιου του βασιλιά και ότι ο δραματουργός επέλεξε να τονίσει, στους τελευταίους ακριβώς στίχους του έργου του, πόσο σημαντικό είναι, να γνωρίζουμε πώς έζησε μέχρι το τέλος της ζωής του κάποιος πριν τον θεωρήσουμε ευτυχή.

Ο Freud εκφράζει την πεποίθηση πως η τραγωδία του Σοφοκλή «παραπέμπει με *απαρερμηνευτο* τρόπο» στην εκπόρευση του μύθου του Οιδίποδα από το ονειρικό θέμα σχετικά με τη διατάραξη των σχέσεων με τους γονείς λόγω «των πρώτων σεξουαλικών διεγέρσεων» του παιδιού²⁵. Η αναφορά δε της Ιοκάστης στο όνειρο της «ένωσης» των αγοριών με τη μητέρα παρουσιάζεται ως το «κλειδί» της αποκωδικοποίησης του μύθου. Αυτό όμως που έχει μεγαλύτερη ίσως σημασία είναι ο τρόπος μέσω του οποίου ο ψυχίατρος ερμηνεύει το κείμενο έτσι ώστε το «βαθύτερο»²⁶ νόημα του κειμένου να αγγίζει (με διαφορετικό τρόπο σε σχέση με

²³ ό.π. στ. 1524-1527

²⁴ ό.π., στ. 1528-1530

²⁵ βλ. Σίγκμουντ Φρόυντ, ό.π., σ. 239 - η υπογράμμιση δική μου

²⁶ λέξη επίφοβη καθώς δημιουργεί συνειρμούς με την «ψυχολογία του βάθους» την οποία απέρριψε ο Vernant και την οποία αρνήθηκε προς όφελος, όμως, του Freud, ο Starobinski.

προηγούμενες ερμηνείες) τον θεατή. Ο Jean Starobinski στρέφει την προσοχή μας στο γράμμα του Freud προς τον Fließ και την καθοριστική φράση:

«Αλλά ο ελληνικός μύθος ορμάται από έναν ψυχαναγκασμό που ο καθένας αναγνωρίζει επειδή αισθάνεται την ύπαρξή του μέσα του. Καθένας από το κοινό ήταν κάποτε στην φαντασία του ένας μικρός Οιδίπους [...]»

και προτείνει την εξέταση της ερμηνείας του Freud από μια «αριστοτελική» οπτική. Ο σταγειρίτης φιλόσοφος βλέπει στην αναγνώριση ένα σημαντικό στοιχείο της πλοκής της τραγωδίας. Η *αναγνώριση* όμως στην «Ποιητική» είναι μια «κίνηση» που λαμβάνει χώρα πάνω στη σκηνή, μεταξύ των χαρακτήρων. Ο Starobinski θεωρεί πως ο Freud εντοπίζει την *αναγνώριση* στο χώρο ανάμεσα στη σκηνή και το κοίλον ή την πλατεία. Αυτή τη φορά δεν είναι ο ήρωας που αναγνωρίζει κάποιον άλλο χαρακτήρα του δράματος. Αυτή τη φορά ο θεατής αναγνωρίζει στο πρόσωπο του ήρωα τον ίδιο του τον εαυτό²⁷. Κατ' αυτό τον τρόπο η «σημασία» της αναγνώρισης (ενός βασικού στοιχείου του «μύθου» της τραγωδίας κατά τον Αριστοτέλη) στο έργο μεταφέρεται πλέον εκτός σκηνής. Η ιδιαιτερότητα της συγκεκριμένης τραγωδίας μπορεί, έτσι, να οδηγήσει σε μια ιδιαίτερη διαπίστωση: ο θεατής αναγνωρίζει τον εαυτό του στο πρόσωπο του κεντρικού ήρωα, ο οποίος με τη σειρά του αναγνωρίζει τον ίδιο του τον εαυτό²⁸ (χωρίς να «ανοίγει», να διοχετεύει, αυτή την κίνηση προς κάποιον τρίτο, ένα τρίτο πρόσωπο το οποίο ο ήρωας θα αναγνώριζε). Σε άλλες τραγωδίες η «αναγνώριση» οδηγεί στον «ετεροκαθορισμό» του χαρακτήρα, η Ιφιγένεια, πχ., αναγνωρίζοντας τον Ορέστη παρουσιάζεται πια ως η αδελφή του ήρωα. Στον Οιδίποδα όμως η αναγνώριση καταλήγει σε μια «ταυτοπροσωπία». Ο ήρωας δε χαρακτηρίζεται σε σχέση με κάποιον άλλον, η νέα ταυτότητα που αποκαλύπτεται είναι η δική του πραγματική ταυτότητα. Έτσι η κίνηση της αναγνώρισης (και όχι πια απλώς συμπάθειας²⁹, σύμφωνα με τον Freud) του ίδιου του θεατή προς το πρόσωπο του ήρωα σταματά σ' αυτόν, δεν επεκτείνεται σε κανέναν άλλον επί σκηνής χαρακτήρα. Η σχέση που δημιουργείται αποκτά, λοιπόν, το χαρακτήρα ενός ακόμη πιο κλειστού δίπολου, πρόκειται δηλαδή για μια διπλή ταύτιση που ξεκινά από τον θεατή και σταματά στην πραγματική ταυτότητα του ήρωα.

²⁷ βλ. Jean Starobinski, ό.π., σ. IX

²⁸ ο Οιδίποδας δεν αναγνωρίζει κάποιον άλλο χαρακτήρα (όπως η Ιφιγένεια τον Ορέστη στην «Ιφιγένεια εν Αυλίδι») αλλά τον ίδιο του τον εαυτό

²⁹ εκ του «συμπάσχω»

Το «απαρερμηνευτο» της τραγωδίας του Σοφοκλή όπως και η σχέση του θεατή με τον κεντρικό της ήρωα βρίσκουν την «τεκμηρίωσή τους» λίγα χρόνια αργότερα στη θεωρία για τον τοτεμισμό ως ρίζα του Οιδιπόδειου³⁰. Στο «Τοτέμ και ταμπού» ο Freud αναπτύσσει τις βασικές αρχές του τοτεμισμού και καταδεικνύει τη σχέση τους με το οιδιπόδειο σύμπλεγμα. Έτσι, αν η έννοια του ζώου-τοτέμ αντικατασταθεί από τη μορφή του πατέρα (σύμφωνα με τον Freud, η ψυχανάλυση έχει αποδείξει ότι το ζώο-τοτέμ είναι το υποκατάστατο του πατέρα³¹) το «σχήμα» που προκύπτει μάς δίνει τις βασικές παραμέτρους του «μύθου» του Οιδίποδα³²: απαγόρευση φόνου του τοτέμ (δηλαδή του πατέρα) και απαγόρευση των σεξουαλικών σχέσεων με τη γυναίκα που ανήκει στο τοτέμ (δηλαδή τη μητέρα). Για τον ψυχίατρο οι απαρχές του πολιτισμού, που συνδέονται πια με το αίσθημα της ενοχής, τοποθετούνται ακριβώς μετά το «μεγάλο έγκλημα»: το φόνο του «πατέρα» της πρωτόγονης ορδής από τους «γιους» του. Στη βάση αυτού του εγκλήματος βρισκόταν η ζήλια και ο φόβος προς το πρόσωπο του πατέρα που εναντιωνόταν στην ανάγκη των «αδελφών» για «απόκτηση δύναμης» αλλά και στις «σεξουαλικές τους επιθυμίες», δηλαδή την επαφή με το θηλυκό της φυλής, τη γυναίκα του³³. Η, λόγω των ενοχών, εκ των υστέρων αποκήρυξη αυτής της πράξης από τους γιους και η απάρνηση των προνομίων που αυτή η πράξη τούς πρόσφερε αποτέλεσαν τη βάση του τοτεμισμού και «συμπίπτουν με τις δύο απωθημένες επιθυμίες» του οιδιπόδειου συμπλέγματος³⁴.

Εκ των υστέρων, η σύνδεση σοφόκλειας τραγωδίας και τοτεμισμού έχει αμφισβητηθεί και ένας από τους λόγους είναι πως αυτό που ακολουθεί το θάνατο του πατέρα στις δύο περιπτώσεις διαφέρει σε ένα βασικό σημείο³⁵: ενώ στον «Οιδίποδα τύραννο» ο ήρωας παντρεύεται τη μητέρα, στην περίπτωση του «μεγάλου εγκλήματος» οι γιοι αποφασίζουν να υπακούσουν στην πατρική εντολή και να μην ενδώσουν στην επιθυμία της αιμομιξίας. Φυσικά, αν ο μύθος είναι, όπως ο ίδιος ο

³⁰ για τον Jacques Lacan «ο μύθος του φόνου του πατέρα», απαραίτητος λόγω «της συγκροτητικής παρουσίας του οιδιπόδειου συμπλέγματος σε κάθε προσωπική ιστορία», αποτελεί ένα από τα βασικά συστατικά του σκελετού του φροϋδικού οικοδομήματος (βλ. Jacques Lacan, *D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose* στο «Ecrits II», Seuil / points, Παρίσι, 1971 σ. 57)

³¹ βλ. Σίγκμουντ Φρόυντ, «Τοτέμ και ταμπού», ό.π., σ. 178

³² βλ. ό.π., σ. 166

³³ ό.π., σ. 179. Σ' αυτή την άποψη συνηγορεί, σύμφωνα με τον Freud, και η θεωρία του Atkinson: οι «αδελφοί» ζούσαν είτε υπό το καθεστώς «καταναγκαστικής αγαμίας» ή σε συνθήκες «πολυανδρικής σχέσης με κάποιο αιχμάλωτο θηλυκό». «Στόχος» αυτών των ανδρών γίνεται, τελικά, να αποσπάσουν «από τον πατρικό τύραννο τη ζωή και τη γυναίκα του» (J.J. Atkinson στο ό.π., σ. 214).

³⁴ βλ. ό.π., σσ. 179-180

³⁵ βλ. Jacques Lacan, «Le Séminaire – livre XVII», ό.π., σσ. 131-132

Lacan έχει επισημάνει, ένα έκδηλο περιεχόμενο³⁶, η διαφορά των δύο μύθων είναι εξίσου έκδηλη. Το γεγονός όμως ότι ο Freud επιμένει συστηματικά στο συναίσθημα της ενοχής και στις δύο περιπτώσεις ίσως να μην είναι τυχαίο και – ούτως ή άλλως – είναι αυτό που τελικά θα βοηθήσει στην υπεράσπιση της θέσης του. Ο μύθος του «μεγάλου εγκλήματος» και εκείνος του Οιδίποδα, όπως ο βιεννέζος ψυχίατρος ερμηνεύει το κείμενο του Σοφοκλή, αποκλίνουν «απλώς» στη χρονική στιγμή κατά την οποία ενεργοποιείται η ενοχή. Η διαφορά τους εστιάζεται «μόνο» στην αντιστροφή της σχέσης αιτίου - αιτιατού: στην πρώτη περίπτωση η αιμομιξία αναστέλλεται ως αποτέλεσμα της ενοχής ενώ στη δεύτερη η ενοχή έρχεται ως αποτέλεσμα της αιμομιξίας – το αποτέλεσμα διαφέρει εξαιτίας μιας «αντιμετάθεσης» οι όροι όμως της «εξίσωσης» παραμένουν αμετάβλητοι³⁷ –.

Οιδίπους και Άμλετ

Προκειμένου για την καλύτερη κατανόηση της ερμηνείας του *Οιδίποδα* από τον Freud είναι χρήσιμο να ανατρέξει κανείς στο άλλο μεγάλο θεατρικό κείμενο που

³⁶ βλ. ό.π., σ. 130

³⁷ Ένα πρόβλημα που θα μπορούσε να ανακύψει από την επιχειρηματολογία του Lacan θα είχε, ενδεχομένως, να κάνει με τη «φύση» του «μεγάλου εγκλήματος»: πρόκειται τελικά για μύθο ή γεγονός; Στην πρώτη περίπτωση το πρόβλημα φαίνεται δυσεπίλυτο: αν ο φόνος του πατέρα από τους γιους είναι απλώς μια ιστορία πώς γίνεται να προηγείται – ως φαίνεται – του μύθου του Οιδίποδα; Οι ψυχαναλυτές που ασχολήθηκαν με τη λογοτεχνία και τους μύθους φαίνεται να συμφωνούν σε ένα πράγμα: πως όσο η διαδικασία του πολιτισμού προχωρεί, τόσο μεγαλύτερη είναι η *απόθεση* στο περιεχόμενό τους (ενδεικτικά πρβλ. Σίγκμουντ Φρόντ, «Η ερμηνεία των ονείρων», ό.π., σ. 240 αλλά και Otto Rank, ό.π., σσ. 229-231. Ο Rank, βέβαια, αναφέρεται εδώ στην εξέλιξη των μύθων στα πλαίσια της ίδιας μυθολογίας – του «ίδιου» πολιτισμικού περιβάλλοντος – η ανάλυση όμως αυτή εφαρμόζει ευρύτερα στη μυθική και λογοτεχνική δημιουργία, όπως προκύπτει από το σύνολο της συγκεκριμένης πραγματείας). Η θεωρία αυτή έχει, βεβαίως, όπως θα δούμε παρακάτω, αμφισβητηθεί. Αν οι αδελφοί της ορδής απωθούν την επιθυμία για τη μητέρα ενώ ο Οιδίποδας τήν εκπληρώνει το πρόβλημα γίνεται προφανές, έστω κι αν ο Rank παραδέχεται πως εφόσον οι μύθοι (ως ικανοποίηση των συλλογικών φαντασιώσεων) ξεκίνησαν με την «απόθεση ατομικών φαντασιώσεων», ακόμη και «οι πρώτες συνεκτικές μυθολογικές μορφές πρέπει να χαρακτηρίζονται από απόθεση» (βλ. ό.π., σ. 133). Παρά το γεγονός ότι ο Lacan αναφέρεται στη συγκεκριμένη «κατασκευή» ως το μοναδικό, ίσως, παράδειγμα ολοκληρωμένου μύθου που δημιουργήθηκε στους «δικούς μας» ιστορικούς χρόνους (βλ. Jacques Lacan, *Desire and the interpretation of Desire in Hamlet*, ό.π.), ο Freud δεν κάνει σαφώς λόγο για μύθο όσον αφορά στην περίπτωση του «μεγάλου εγκλήματος», αντιθέτως μιλά για «εγκληματική πράξη» (βλ. Σίγκμουντ Φρόντ, «Τοτέμ και ταμπού», ό.π., σ. 179 – η υπογράμμιση δική μου). Αν όμως οι μύθοι γενικότερα εκφράζουν «αρχέγονες» αλήθειες, θα πρέπει να υποθέσουμε ότι είτε οι γιοι προέβησαν στην αιμομικτική πράξη (οπότε ο Οιδιπόδειος μύθος λειτουργεί ως αναφορά σε αυτό το γεγονός) είτε ότι αποτελούν μεταγενέστερο μύθο που εκκινεί από αυτήν εμφανίζοντας φαινόμενα απόθησης. Αν παρ' όλ' αυτά υποθέσουμε πως το «μεγάλο έγκλημα» διαπράχθηκε όπως τό περιγράφει ο Freud, μπορούμε κάλλιστα να συναγάγουμε πως ο μύθος του Οιδίποδα είναι η «πραγμάτωση μέσω της αναπαράστασης» της «πρωταρχικής» επιθυμίας που δεν εκπληρώθηκε ποτέ (υπόθεση που μάς επαναφέρει στη φροϋδική θεωρία για το Οιδιπόδειο όπως αυτή εκφράστηκε το 1897 και το 1900).

συνδέθηκε με τη συγκεκριμένη θεωρία. Εκτός, λοιπόν, από τις θεωρίες για τον τοτεμισμό, ο Οιδίποδας ως μυθικό και θεατρικό πρόσωπο συνδέθηκε, πολύ πιο νωρίς και πολύ πιο άμεσα, με τον «Άμλετ». Ο δανός πρίγκιπας αποτελεί, για τον Freud, μια άλλη «όψη» του θηβαίου βασιλιά. Ο Άμλετ είναι ένας Οιδίποδας που διστάζει:

«Φευγαλέα πέρασε από το μυαλό μου η σκέψη ότι το ίδιο πράγμα θα μπορούσε να βρίσκεται και στη βάση του *Άμλετ*. Δεν έχω υπ' όψιν μου τη συνειδητή πρόθεση του Shakespeare αλλά πιστεύω, μάλλον, πως ένα πραγματικό γεγονός παρακίνησε τον ποιητή να γράψει το έργο του, υπό την έννοια ότι το ασυνείδητό του κατανόησε το ασυνείδητο του ήρωά του. Πώς δικαιολογούνται αυτές οι λέξεις του υστερικού Άμλετ: “Thus conscience does make cowards of us all”; Πώς εξηγεί την αναποφασιστικότητά του να εκδικηθεί για τον πατέρα του με το φόνο του θείου του – ο ίδιος άνθρωπος που στέλνει τους αυλικούς του στο θάνατο χωρίς ίχνος τύψης και που ανενδοίαστα σπεύδει να φονεύσει τον Λαέρτη; Πώς αλλιώς παρά μέσω της ταραχής που βιώνει λόγω της θολής ανάμνησης ότι κι ο ίδιος είχε επιθυμήσει να πράξει το ίδιο ενάντια στον πατέρα του λόγω του πάθους για τη μητέρα του και – “use every man after his desert, and who should 'scape whipping;” Η συνειδησή του είναι το ασυνείδητο συναίσθημα της ενοχής του. Μήπως δεν είναι τυπικά υστερική η σεξουαλική αλλοτρίωσή του στη συζήτησή του με την Οφηλία; Και η από την πλευρά του απόρριψη του ενστίκτου της τεκνογονίας; Και, τελικά, η μεταβίβαση της πράξης από το πρόσωπο του πατέρα του σε εκείνο του πατέρα της Οφηλίας; Και στο τέλος δε επιβάλλει, με τον ίδιο υπέροχο τρόπο όπως οι υστερικοί ασθενείς μου, την τιμωρία στον εαυτό του υποκείμενος στην ίδια μοίρα όπως ο πατέρας του, να δηλητηριαστεί από τον ίδιο αντίπαλο;»³⁸

Ο δισταγμός του Άμλετ μπροστά στην εκδίκηση για τον πατέρα δημιουργεί στον Freud την αίσθηση πως το έργο του Σοφοκλή και εκείνο του Shakespeare συνδέονται στενά. Μόνο που ο δανός πρίγκιπας κινείται προς διαφορετική κατεύθυνση. Το διαφορετικό πολιτισμικό περιβάλλον στο οποίο δημιουργήθηκε απαιτούσε μεγάλο βαθμό απώθησης: η παιδική φαντασίωση δεν πραγματώνεται αλλά διακρίνεται «μόνο από τα ανασταλτικά της αποτελέσματα»³⁹. Υπ' αυτή την έννοια ο Άμλετ μοιάζει με τους νευρωσικούς. Η διαπίστωση του ψυχιάτρου βασίζεται κυρίως στη εντύπωση πως ο ήρωας αδυνατεί να εκπληρώσει το καθήκον που τού ανατέθηκε από τον πατέρα του, αναβάλλοντάς το διαρκώς, ενώ, αντίθετα, δε διστάζει να δράσει σε

³⁸ Sigmund Freud, *επιστολή της 15^{ης} Οκτωβρίου 1897*, ό.π.

³⁹ Σίγκμουντ Φρόυντ, «Η ερμηνεία των ονείρων», ό.π.

διαφορετικές περιπτώσεις. Αν ο «Άμλετ» είναι μια *τραγωδία εκδίκησης*⁴⁰ ο ήρωας δείχνει να «αρνείται» συστηματικά να εκδικηθεί. Ο λόγος έχει να κάνει όχι με την εκδίκηση καθ' αυτήν, αλλά με τη φύση του εγκλήματος το οποίο καλείται ακριβώς να εκδικηθεί: ο θεός του – τόν οποίο πρέπει να σκοτώσει – έχει σκοτώσει τον αδελφό του και πατέρα του ήρωα, έχει καταλάβει το θρόνο και έχει παντρευτεί τη μητέρα του ήρωα και χήρα του νεκρού πια βασιλιά. Ο Άμλετ δεν μπορεί να εκδικηθεί γιατί ο θεός του Κλαύδιος⁴¹ έπραξε εκείνα που ο ήρωας, ως παιδί, επιθυμούσε (το θάνατο του πατέρα και την ένωση με τη μητέρα) και τώρα πια έχει απωθήσει. Η αναβλητικότητα του Άμλετ δεν είναι συνειδητή. Ο Shakespeare, όπως επισημαίνει στο κείμενό του ο Freud, δε «δικαιολογεί» στο κείμενό του την «απραξία» του ήρωα κι αυτό επιτρέπει στον ψυχίατρο να βγάλει τα δικά του συμπεράσματα.

Λίγα χρόνια αργότερα ο βιεννέζος ψυχίατρος θα κατατάξει τον «Άμλετ» στην κατηγορία των *ψυχοπαθολογικών δραμάτων* όπου η πηγή του πόνου (suffering) εντοπίζεται στη σύγκρουση μεταξύ μιας συνειδητής και μιας απωθημένης ορμής⁴². Καθώς το ζητούμενο στα δράματα που πραγματεύονται τον «πνευματικό πόνο» (mental suffering) είναι να «δείξουν» ένα γεγονός απ' το οποίο θα προκύψει η «ασθένεια»⁴³, στον «Άμλετ» ο αρχικά υγιής χαρακτήρας γίνεται νευρωσικός εξαιτίας της ιδιάζουσας φύσης του καθήκοντος που τού ανατίθεται, όταν η ενόρμηση που είχε καταφέρει να απωθήσει για χρόνια προσπαθεί να αναδυθεί. Λόγω του γεγονότος ότι ο ήρωας εξελίσσεται σε νευρωσικό κατά τη διάρκεια του έργου αλλά και ότι αυτή η απωθημένη παρόρμηση είναι κοινή σε όλους είναι εύκολη η ταύτιση των θεατών με τον ήρωα. Αυτό συμβαίνει και για τον επιπλέον λόγο πως η παρόρμηση αυτή δεν κατονομάζεται ποτέ μέσα στο έργο.⁴⁴

Ακριβώς αυτό το γεγονός οδήγησε σε διαφορετικές «απόψεις» ως προς τα αίτια της «αναβλητικότητας» του ήρωα⁴⁵. Πριν την εμφάνιση της φροϋδικής θεωρίας,

⁴⁰ βλ. Carl Schmitt, «Hamlet ou Hécube – L'irruption du temps dans le jeu», μτφ. J-L. Besson & J. Jourdeuil, L'Arche, Παρίσι, 1992, σ. 31

⁴¹ Δεν μπορούμε εδώ να μην αναφερθούμε στην παρατήρηση του Otto Rank, σύμφωνα με την οποία η πατρική φιγούρα στον «Άμλετ» μοιάζει με τη Λερναία Ύδρα: «ο γιος επίσης δεν μπορεί να διεκπεραιώσει την εκδίκηση του φονιά του πατέρα του, του θείου και πατριού του, γιατί αυτό το πρόσωπο είναι γι' αυτόν ένας δεύτερος πατέρας» (βλ. Otto Rank, ό.π., σ. 38).

⁴² βλ. Sigmund Freud, *Psychopathic characters on the stage*, μτφ. J. Strachey, στο «The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud», επιμ. J. Strachey, Vintage, Λονδίνο, 2001, τ. VII (1901-1905), σ. 308. Έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε εδώ πως ο Freud θεωρεί πως ο μόνος θεατής που μπορεί να αντλήσει ευχαρίστηση από αυτού του είδους τα έργα είναι ο νευρωσικός.

⁴³ βλ. ό.π., σ. 307

⁴⁴ βλ. ό.π., σ. 309

⁴⁵ με μόνη ίσως εξαίρεση την περίπτωση της Ella Sharpe που υποστήριξε ότι το ζήτημα στον «Άμλετ» δεν είναι η απραξία αλλά η ανυπομονησία του να δράσει (βλ. Ella Freeman Sharpe, ό.π.)

σύμφωνα με τον Jones, όλες οι απόπειρες να φωτιστεί το μυστήριο είχαν καταλήξει σε αδιέξοδο⁴⁶. Κάποιες προτάσεις, όμως, μετά τον Freud μοιάζουν, αν μη τι άλλο, αληθοφανείς. Παραδείγματος χάριν, τόσο το γεγονός ότι σε ένα «δράμα εκδίκησης» ο ήρωας διστάζει να εκδικηθεί όσο και ότι, σε αντίθεση με άλλα έργα ή μύθους, η ενοχή ή αθωότητα της μητέρας του Γερτρούδης δεν καθίσταται (όπως έχει υποστηριχτεί) σαφής – με αποτέλεσμα ο ήρωας να μην επιλέγει μια από τις δύο οδούς: την τιμωρία της (όπως στην περίπτωση του Ορέστη) ή τη συμμαχία μαζί της ενάντια στον φονιά του πατέρα (όπως σ' εκείνη του Amleth, ήρωα του θρύλου-πηγής του έργου του Shakespeare) – οδήγησαν στη σκέψη πως οι λόγοι γι' αυτή την περίεργη «ανάπτυξη» του έργου ήταν ιστορικοί⁴⁷. Οφείλουμε, μολαταύτα, να παραδεχτούμε πως οι λόγοι αυτοί δεν μπορούν από μόνοι τους να εξηγήσουν την απήχηση και αυτού του έργου. Τα αριστουργήματα είναι έργα όχι μόνο των οποίων η αξία είναι αναγνωρισμένη αλλά, κυρίως, που καταφέρνουν να αγγίζουν το κοινό κάθε εποχής.

«Στη λίστα εκείνων που ονομάζουμε αριστουργήματα της παγκόσμιας λογοτεχνίας ο *Άμλετ* κατέχει μια ειδική θέση, όπως μαρτυρεί ο αδιάκοπος σχολιασμός του οποίου αποτελεί αντικείμενο. Αυτό το εξαιρετικό πεπρωμένο έχει να κάνει με το γεγονός ότι είναι ένα έργο του οποίου η δύναμη της απήχησης αναγνωρίζεται άμεσα ενστικτωδώς, είτε τό βλέπουμε σε παράσταση είτε τό γνωρίζουμε μέσω της ανάγνωσης.»⁴⁸

Η λέξη «ενστικτωδώς» αναφέρεται ακριβώς σε αυτό για το οποίο μίλησε ο Freud στο κείμενό του «Psychopathische Personen auf der Bühne» (*Ψυχοπαθείς χαρακτήρες επί σκηνής*): καμία σαφής εξήγηση δεν πρέπει σε παρόμοια κείμενα να δοθεί για την παθολογία του ήρωα και, όντως, ο Shakespeare δεν αποσαφηνίζει τα αίτια της συμπεριφοράς του Άμλετ. Το ερώτημα, βέβαια, αν το κείμενο γέννησε τη θεωρία ή η θεωρία τη συγκεκριμένη ανάγνωση του κειμένου παραμένει. Η προσπάθεια, όμως,

⁴⁶ βλ. Ernest Jones, ό.π., σ. 128

⁴⁷ βλ. Carl Schmitt, ό.π., σ. 76. Ο Schmitt υποστηρίζει ότι το *ταμπού* – ο σεβασμός του οποίου επιβάλλει στον Shakespeare τον αποκλεισμό του ερωτήματος περί της ενοχής ή αθωότητας της μητέρας σε ένα δράμα εκδίκησης – προκύπτει από τα ιστορικά γεγονότα της εποχής, την επικείμενη άνοδο στο θρόνο του Ιακώβου του 1^{ου}, γιου της Μαρίας Στουάρτ, η οποία είχε κατηγορηθεί ότι έλαβε μέρος στο φόνο του πατέρα του μέλλοντα βασιλιά της Αγγλίας από τον εραστή της. Αντιστοίχως, ο δισταγμός του πρίγκιπα στο ζήτημα της εκδίκησης αφορά εξίσου στο γεγονός πως ο δραματουργός δε θέλησε να «προκαλέσει» την εύνοια του Ιακώβου.

⁴⁸ André Green, «Hamlet et *Hamlet* : Une interprétation psychanalytique de la représentation», Balland, χ.τ., 1982, σ. 14

του Freud αποτελεί μια «έντιμη»⁴⁹ απόπειρα να αναγνωρίσει και σε αυτό το έργο νέα, άλλου είδους (σε σχέση με το «τραγικό»), στοιχεία που τό καθιστούν «σύγχρονο» οποιουδήποτε κοινού. Και αναφερόμαστε εδώ σε «προσπάθεια» γιατί, όπως έχει επισημανθεί, η εξήγηση του Άμλετ ως ήρωα που «υπέφερε» από Οιδιπόδειο, έχει χαρακτήρα «προπαίδευσης», «προτύπου» ακόμη και για τον ίδιο τον ψυχίατρο:

«Ο ίδιος ο Freud παρατήρησε ότι, όσον αφορούσε στο θέμα που συζητήθηκε εκείνη την ημέρα [την ανάλυση του «Άμλετ»], δεν είχε άλλο ζητούμενο παρά να παρουσιάσει κάτι ως περισσότερο ή λιγότερο πιθανό (ein mehr oder weniger Plausibelmachen) και όχι να ανακαλύψει αναμφισβήτητα γεγονότα (um Auffindung feststehender Tatsachen)! Ταυτοχρόνως, επέμεινε στη λειτουργία άσκησης που ενδύονταν τέτοιες έρευνες.»⁵⁰

Παρά τις επιφυλάξεις που μπορεί να προκαλέσει η παραπάνω παρατήρηση, υπήρξαν πολλοί οι οποίοι, μετά την αρχική αυτή ερμηνεία του Freud, ασπάστηκαν τη συγκεκριμένη προσέγγιση (ψυχαναλυτική) του έργου, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο. Τόσο ο Ernest Jones όσο και ο André Green κινήθηκαν σε παρόμοια κατεύθυνση, συνεχίζοντας το δρόμο που άνοιξε η ανάλυση της «Ερμηνείας των ονείρων» αλλά, κυρίως, συμπληρώνοντάς τον⁵¹.

Αν, για διαφορετικούς κάθε φορά λόγους, ο «Άμλετ» είναι το δράμα για τον άνθρωπο «που έχασε το δρόμο προς την επιθυμία», η παρακμή της «οιδιπόδειας κατάστασης», η βασική διαφορά του – σε σχέση με τον Οιδίποδα – είναι ότι ο δανός ήρωας γνωρίζει⁵². Σε αυτό το σημείο έγκειται η βασική διαφορά του οιδιπόδειου μύθου και εκείνου του Άμλετ: ο Οιδίποδας πράττει (σκοτώνει τον πατέρα) επειδή δε γνωρίζει,

⁴⁹ Η λέξη μπαίνει εδώ σε εισαγωγικά ακριβώς εξαιτίας του προηγούμενου ερωτήματος.

⁵⁰ Ludwig Binswanger, *Erinnerungen an Sigmund Freud*, αναφορά στο Jean Starobinski, ό.π., σσ. XXXVIII-XXXIX.

⁵¹ Όπως υποστηρίζει ο Green, η εξήγηση του Freud «δεν είναι λανθασμένη αλλά είναι ατελής» (βλ. André Green, ό.π., σ. 27). Ακριβώς, θα μπορούσαμε να προσθέσουμε εδώ, γιατί η ανάλυση του βιεννέζου ψυχιάτρου αποτελεί ένα από τα κείμενα που θα διαμορφώσουν την ψυχανάλυση σε αντίθεση με τους Green και Jones που εφαρμόζουν μια καθιερωμένη θεωρία πάνω στα έργα (βλ. Jean Starobinski, ό.π., σσ. XXXVII-XXXVIII).

⁵² βλ. Jacques Lacan, ό.π., σσ. 12, 19 & 45. Η γνώση αυτή οδηγεί στην «τρέλα» του ήρωα και, κατ' επέκταση στην «επιβίωσή» του (βλ. ό.π., σ. 19 & Slavoj Žižek, «Μίλησε κανείς για ολοκληρωτισμό; - Πέντε παρεμβάσεις σχετικά με την (κατά)χρηση μιας ιδέας», μτφ. Β. Ιακώβου, πρ./επιμ. Γ. Σταυρακάκης, Scripta / Πολιτισμική θεωρία - κριτική, Αθήνα, 2002, σ. 39).

ο Άμλετ – από την άλλη πλευρά – γνωρίζει και γι' αυτό δεν μπορεί να πράξει (να εκδικηθεί για το θάνατο του πατέρα)⁵³.

Μύθος, τραγωδία, ψυχανάλυση

Η σημασία της τελευταίας παρατήρησης θα φανεί παρακάτω· το ζήτημα, όμως, που φαίνεται να ανακύπτει ξανά είναι αυτό του *μύθου* και ο θολός διαχωρισμός του (όποτε αυτός έχει επιχειρηθεί) από το λογοτεχνικό κείμενο. Αν θέλουμε να εξετάσουμε διεξοδικά ένα θέμα που εγγράφεται σε μια συγκεκριμένη μυθική παράδοση είναι, συνεπώς, απαραίτητο να μελετήσουμε την εν λόγω παράδοση (αλλά και τη σχέση της με τη λογοτεχνία).

Επομένως, τόσο στην περίπτωση της ψυχαναλυτικής προσέγγισης του Οιδίποδα όσο κι εκείνης του Άμλετ, το σημείο που έχει δημιουργήσει τα περισσότερα «προβλήματα» είναι εκείνο του «μύθου». Η ψυχαναλυτική ανάγνωση αφορά ή μπορεί να αφορά καθαρά σε λογοτεχνικά κείμενα ή πρέπει να αναζητήσει τις πηγές της και σε μύθους των ηρώων;

«[Ο] *Άμλετ* είναι μια διαστρωμάτωση, [...] ανακλά τις προσπάθειες μιας σειράς ανθρώπων, με τον καθέναν απ' αυτούς να κάνει ό,τι μπορούσε βασισμένος στο έργο των προηγούμενων. Ο *Άμλετ* του Shakespeare θα μάς φανεί πολύ διαφορετικός αν, αντί να αντιμετωπίζουμε το σύνολο της δράσης του έργου ως αποτέλεσμα του σχεδίου του Shakespeare, αντιληφθούμε τον *Άμλετ* του ως επιβεβλημένο πάνω σε ένα πολύ πιο ακατέργαστο υλικό που εμμένει ακόμη και στον τελικό σχηματισμό.»⁵⁴

Κατ' αυτό τον τρόπο και ο Freud ήταν υποχρεωμένος να καταφύγει (συνειδητά ή «ασυνειδητά») σε παραδόσεις που επηρέαζαν τα κείμενα – τουλάχιστον στην περίπτωση του Οιδίποδα –. Οι διαφορές, για παράδειγμα, που παρατηρούνται ανάμεσα στην αφήγηση του ψυχιάτρου και στο έργο του Σοφοκλή μπορούν – ως ένα σημείο – να αποδοθούν στην *αυθαίρετη ανάμειξη μύθου και τραγωδίας*. Έτσι, το Οιδιπόδειο σύμπλεγμα στην «Ερμηνεία των ονείρων» είναι η ιστορία, όπως τήν

⁵³ βλ. ό.π., σ. 41. Στις δύο αυτές «φόρμουλες», του «παραδοσιακού ήρωα» (Οιδίπους) και του «πρώιμου νεωτερικού ήρωα» (Άμλετ) έρχεται αργότερα να προστεθεί εκείνη του «σύγχρονου ήρωα της ύστερης νεωτερικότητας» («ξέρει πολύ καλά τί κάνει· εντούτοις, τό κάνει») (βλ. ό.π., σ. 43).

⁵⁴ T.S. Eliot, «The sacred wood – Essays on poetry and criticism», *faber and faber*, Λονδίνο, 1997, *Hamlet and his problems*, σ. 82

αφηγείται ο αρχαίος δραματουργός, χωρίς όμως την τραγική της διάσταση⁵⁵. Όπως έχουμε ήδη δει, η ψυχανάλυση έρχεται να προσδώσει στο μύθο μια άλλη διάσταση από εκείνη του τραγικού (η οποία φαίνεται να έχει εκλείψει μετά το πέρασμα του «Οιδίποδα» στη δύση, κρίνοντας από τα έργα των γάλλων, τουλάχιστον, δραματουργών), τα πράγματα όμως δυσκολεύουν όταν αναφερόμαστε στο κείμενο του Σοφοκλή. Υπ' αυτή την έννοια η φροϋδική ανάγνωση δε «χρειάζεται» την τραγική διάσταση του θεατρικού κειμένου του 5^{ου} αιώνα π.Χ καθώς έρχεται να δημιουργήσει ένα νέο «ήρωα» του οποίου η οικουμενικότητα στηρίζεται σε κάτι διαφορετικό από το *τραγικό* (σ' αυτή τη λογική, βέβαια, το κείμενο του Σοφοκλή δε χρειάζεται την ψυχανάλυση προκειμένου να αποκτήσει οικουμενική αξία. Το «τραγικό» αρκεί. Με τη μόνη διαφορά ότι, όσον αφορά στις «νέες» εκδοχές της «ιστορίας» του Σοφοκλή, ακόμη και στον 20^ο αιώνα, η τραγική αίσθηση φαίνεται να έχει τελείως εκλείψει).

Σ' αυτό το πλαίσιο, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε πως η ψυχανάλυση λειτούργησε για το μύθο όπως η τραγωδία. Αν δεχτούμε ότι τα ιστορικά γεγονότα δεν είναι «στην ουσία τους τραγικά» αλλά καθίστανται τέτοια μέσω της αφήγησης κι αν οι μύθοι αποτελούν τελικά αφηγήσεις⁵⁶ τότε και οι, αρχικά «ουδέτεροι» στο επίπεδο των αξιών, μύθοι⁵⁷ αποκτούν τραγική διάσταση μέσω αφήγησης των δραματουργών, μέσω της μετατροπής τους, δηλαδή, σε τραγωδίες. Μόνο που αυτή τη φορά το ζήτημα δεν είναι «ηθικό» αλλά «γνωσιακό»: η ψυχανάλυση δεν «κρίνει», διαπιστώνει. Οι διαπιστώσεις αυτές μπορούν όμως να οδηγήσουν σε συμπεράσματα με τα οποία οι εθνολόγοι και ανθρωπολόγοι ελάχιστα – αν όχι καθόλου – συμφώνησαν⁵⁸: η ψυχανάλυση όμως κατηγορήθηκε ακριβώς γιατί διαστρέβλωσε τόσο το νόημα του μύθου όσο και της τραγωδίας: αν τα δύο αυτά «μορφώματα», ως συμβολικές αναπαραστάσεις, παρέπεμπαν ουσιαστικά την επιθυμία σε εξωτερικούς αντικειμενικούς κώδικες (όπως η γη και ο άρχων αντιστοίχως) και αν η «μετάβαση» από το μύθο στην τραγωδία σηματοδοτούσε το πέρασμα από την κυριαρχία του ενός

⁵⁵ βλ. Jacques Lacan, «Le Séminaire – livre XVII», ό.π., σ. 131

⁵⁶ όπως επισημαίνει ο Lévi-Strauss, «ο μύθος αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της γλώσσας · τον γνωρίζουμε μέσω της ομιλίας, προκύπτει από το λόγο» (Claude Lévi-Strauss, ό.π., σ. 238 – η υπογράμμιση δική μου). Αν όμως δούμε το μύθο ως αφήγηση σημαίνει, πρωτίστως, ότι αντιμετωπίζουμε το μύθο ως παρελθόν. Όπως παρατηρεί ο Žižek, πριν το μοντερνισμό, δεν υπήρχε ποτέ στο παρόν μια πλήρης εμπειρία του μύθου, ο μύθος ήταν *μνήμη* (βλ. Slavoj Žižek, ό.π., σ. 71).

⁵⁷ βλ. Heyden White, *The historical text as literary artifact* στο «Tropics of discourse – essays in cultural criticism», Johns Hopkins U.P., Βαλτιμόρη, 1978, σ. 84

⁵⁸ Η χρήση του οιδιπόδειου μύθου – όπως είχε παρατηρήσει και ο Lacan – έκανε όσους ασχολούνταν με την επιστήμη της μυθολογίας μάλλον να μειδιούν (βλ. Jacques Lacan, ό.π., σ. 127).

κώδικα στον άλλον (από τον μύθο που «εδραίωνε» τη σχέση της επιθυμίας με τη γη στην τραγωδία που αντικαθιστούσε τη γη με τον άρχοντα), η ψυχανάλυση έρχεται να αντικαταστήσει αυτές τις «καθορισμένες αντικειμενικότητες», τις «αντικειμενικές κοινωνικές συνθήκες» με την «υποκειμενική και καθολική ουσία της επιθυμίας», τη λήμπιντο⁵⁹, μια «ουσία» που αφορά τον καθένα από μιάς ξεχωριστά αλλά και όλους μαζί. Κι έτσι, όμως, επανερχόμαστε στο «αρχικό» συμπέρασμα: η ψυχανάλυση προσέδωσε κυρίως στο μύθο (αλλά, και γενικά στην τραγωδία) μια οικουμενική διάσταση⁶⁰ που δεν αφορά σε συγκεκριμένες – και χωροχρονικά καθορισμένες – παραμέτρους⁶¹ αλλά σε στοιχεία εγγενή στον άνθρωπο (ακόμη κι αν αυτά τα στοιχεία χρειάστηκε να τὰ «επινοήσει» και να τὰ «επιβάλει» πάνω σ' αυτόν⁶²).

Ο δεσμός των Οιδίποδα και Άμλετ έχει, μετά τον Freud, μέχρι και αντιστραφεί: όπως έχει επισημανθεί «η αφήγηση του Hamlet είναι χρονικά πρότερη του οιδιπόδειου μύθου»⁶³: παρά την ένταξη του μύθου του Άμλετ⁶⁴ στην παράδοση της «πρώιμης νεωτερικότητας», ο Slavoj Žižek έχει υποστηρίξει πως προηγείται του μύθου του Οιδίποδα:

⁵⁹ βλ. Ζιλ Ντελέζ - Φελίξ Γκουατταρί, «Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια: ο Αντί - Οιδίπους», μτφ. Κ. Χατζηδημού & Ι. Ράλλη, Ράππα / προβλήματα του καιρού μας, Αθήνα, 1977, σ. 346. Για τους δύο στοχαστές η αναπαράσταση ως έννοια εκφράζει τη σταδιακή μετάβαση από ένα σημείο σε ένα άλλο και όχι κάποιο σταθερό στοιχείο. Στον αντίποδα αυτής της άποψης στέκεται εκείνη του Otto Rank που υποστηρίζει «απλώς» πως «οι ψυχικές δυνάμεις που παράγουν το μύθο είναι οι ίδιες με αυτές που παράγουν τα όνειρα» (βλ. Otto Rank, ό.π., σ. 33).

⁶⁰ βλ. παραπάνω. Θα μπορούσαμε, βέβαια, να υποστηρίξουμε πως η τραγωδία δε χρωστά τίποτα στην ψυχανάλυση. Η τραγική της διάσταση αρκεί για να καταστήσει το περιεχόμενό της οικουμενικό και διαχρονικό. Το εν λόγω είδος αποκτά, πάντως, μια διάσταση νέα η οποία τό καθιστά επίκαιρο από μίαν άλλη σκοπιά και για διαφορετικούς λόγους.

⁶¹ Ενδεχομένως οι θεωρίες των Jung και Kerényi να αποτελούν μια μέση λύση ανάμεσα στην προσέγγιση της ψυχανάλυσης και εκείνη των πιο παραδοσιακών κλάδων – ειδικά οι απόψεις του Jung περί «αρχετύπων» (των ακούσιων εκδηλώσεων ασυνείδητων διαδικασιών) και «συλλογικού ασυνείδητου» (ενός συλλογικού ψυχικού υποστρώματος) (βλ. C.G. Jung, *Η ψυχολογία του παιδιού αρχέτυπου* στο C.G. Jung - C. Kerényi, «Η επιστήμη της μυθολογίας», μτφ. Κ. Ζάρρας, Ιάμβλιχος, Αθήνα, 1989, *Εισαγωγή*, σσ. 97-106) –. Το πλεονέκτημα αυτής της θεωρίας έγκειται στο ότι ο Jung κατάφερε να συνδυάσει την ψυχανάλυση με την επιστήμη της μυθολογίας και να προτείνει, τελικά, έναν πιο συστηματικό τρόπο προσέγγισης των μύθων, δηλαδή αυτών που θεωρούσε ως «αυθεντικές αποκαλύψεις της προσυνείδητης ψυχής, ακούσιες εκθέσεις των ασυνείδητων φυσικών συμβάντων» (βλ. ό.π., σ. 100).

⁶² βλ. Conrad Stein, «La mort d'Œdipe», Denoël/Gonthier / Médiations, Παρίσι, 1977, *Remarques sur la constitution du complexe d'Œdipe*, σ. 61. Ο Stein επισημαίνει ακριβώς ότι οι παρατηρήσεις του δεν αποσκοπούν στο να καταδείξουν πως η «ιστορία της βρεφικής νεύρωσης είναι προϊόν της ανάλυσης», πράγμα που παραπέμπει σε κριτικές παρόμοιες φύσης.

⁶³ βλ. Slavoj Žižek, ό.π., σ. 40-41. Ο φιλόσοφος δεν είναι ο πρώτος που κάνει αυτή την παρατήρηση. Οι Deleuze - Guattari έχουν δηλώσει χρόνια πριν πως «ο Αμλέτος δεν είναι επέκταση του Οιδίποδα, δεν είναι ένας Οιδίποδας δευτεροβάθμιος: αντίθετα, ένας αρνητικός ή αντεστραμμένος Αμλέτος είναι πρωταρχικός σε σχέση με τον Οιδίποδα» (Ζιλ Ντελέζ - Φελίξ Γκουατταρί, ό.π., σ. 184).

⁶⁴ Σύμφωνα με τον Žižek ο βασικός κορμός της αφήγησης του «Άμλετ» συνίσταται στα εξής σημεία: «ο γιος εκδικείται, στο όνομα του πατέρα, τον κακό αδελφό του που τον δολοφόνησε και σφετερίστηκε το θρόνο του · ο γιος επιβιώνει της παράνομης κυριαρχίας του θείου του παριστάνοντας τον βλάκα, κάνοντας «τρελές» αλλά ειλικρινείς παρατηρήσεις», πράγμα που καθιστά το μύθο οικουμενικό (βλ. ό.π., σ. 39).

«Εδώ έχουμε να κάνουμε με το μηχανισμό της ασυνείδητης μετάθεσης που τόσο γνωστός ήταν στον Φρόυντ: κάτι που είναι λογικά *πρότερο* γίνεται αντιληπτό μόνο ως μια ύστερη, δευτερογενής *διαστρέβλωση* κάποιας υποτιθέμενης «πρωτότυπης» αφήγησης. [...] [Α]ντί της ιστοριστικής/γραμματικής ανάγνωσης του *Αμλετ* ως δευτερογενούς διαστρέβλωσης του οιδιπόδειου κειμένου, ο μύθος του Οιδίποδα αποτελεί [...] τον ιδρυτικό μύθο του δυτικού ελληνικού πολιτισμού [...] ενώ το απωθημένο περιεχόμενο του μύθου του Οιδίποδα αρθρώνεται στη «διαστρέβλωσή του από τον *Αμλετ*»⁶⁵

Η απαγορευμένη γνώση που «θολώνει» ο μύθος της ελληνικής αρχαιότητας είναι «η γνώση της αισχύρητος του πατέρα». Αν όλες όμως αυτές οι θεωρίες είναι δομές που επιβάλλονται πάνω στους μύθους, τότε με τη σειρά του και ο Freud – που αντιμετώπιζε το μύθο ως το συλλογικό ισοδύναμο του ονείρου⁶⁶ – έφτιαξε ένα νέο μύθο – εκείνον του παιδιού.

Οιδίπους και Οιδιπόδειο

Το ζήτημα που προκύπτει, λοιπόν, αναγκαστικά είναι εκείνο της ανάλυσης των σχέσεων μέσα στα πλαίσια της οικογένειας, όπως αυτή περιγράφεται από τον Freud (χωρίς να ξεχνάμε πως η ψυχανάλυση δεν κρίνει «ηθικά» τις «καταστάσεις»).

Όπως έχουμε ήδη δει η φροϋδική ανάλυση του Οιδιπόδειου επικεντρώνεται σχεδόν αποκλειστικά στο παιδί. Έχει επισημανθεί⁶⁷ πως η διαμόρφωση της θεωρίας για το οιδιπόδειο σύμπλεγμα προέκυψε από το συνδυασμό και τελικά την ερμηνεία τριών βασικών παραμέτρων – τριών «γεγονότων» –: της παρουσίας σεξουαλικών ορμών στα παιδιά, της παράλογης «καθήλωσης» ορισμένων παιδιών στη σχέση με τους γονείς που βρίσκεται στη βάση κάθε νεύρωσης και της σπουδαιότητας και συχνότητας των συγκρούσεων μεταξύ πατέρα και γιου. Η πρώτη παράμετρος, η παιδική σεξουαλικότητα – που αποτελεί εξαιρετικά καινοτόμο θεωρία για την εποχή της – δείχνει να αφορά πρωτίστως τον Freud. Πέρα από εκείνη στον αρχικό χρησμό, το φόνο του πατέρα και το γάμο με τη μητέρα άλλη αναφορά δε γίνεται στους γονείς

⁶⁵ ό.π. σ. 40-41

⁶⁶ βλ. Jean Starobinski, ό.π., σ. XIX

⁶⁷ Erich Fromm, *The Oedipus Complex and the Oedipus Myth* στο «The Family: its function and destiny», επιμ. R.N. Anshen, Harper & Row / Science of culture, Νέα Υόρκη, 1959, αναθεωρημένη έκδοση, σ. 447

κατά την παρουσίαση της τραγωδίας του Σοφοκλή. Η αυτοκτονία της Ιοκάστης δεν αναφέρεται πουθενά. Αν στην τραγωδία – κυρίως λόγω της εμφάνισης της βασίλισσας επί της σκηνής αλλά και της ανάπτυξης της ιστορίας προκειμένου να δοθεί ένα «όλον» – οι σχέσεις, όσο παραμελημένη κι αν είναι η ανάλυσή τους από τους μελετητές, μεταξύ γονέων και παιδιού παρουσιάζονται πλήρως ανεπτυγμένες⁶⁸, στην «Ερμηνεία των ονείρων» τόσο λόγω της σύντομης αναφοράς στην ιστορία του Οιδίποδα καθαυτή όσο και λόγω της ανάπτυξης γύρω από τον άξονα που θέλησε να τονίσει ο συγγραφέας, ο «μύθος» φαίνεται να επικεντρώνεται αποκλειστικά στο παιδί. Εδώ όμως ο Freud δείχνει να πέφτει σε μια ιδιότυπη «παγίδα» την οποία έχει στήσει ο ίδιος: αν, όπως συχνά τονίζει και όπως έχει επικρατήσει να πιστεύεται μετά απ' αυτόν, οι αφηγήσεις επηρεάζονται πρωτίστως από το «ασυνείδητο» του εκάστοτε συγγραφέα, θα πρέπει εδώ να υποθέσουμε το ίδιο και γι' αυτόν. Η θεωρία του οιδιπόδειου συμπλέγματος είναι, όπως και το όνειρο, μια αφήγηση: «το όνειρο που έχουμε ονειρευτεί δεν μπορεί να ερμηνευθεί, αλλά το κείμενο της αφήγησης του ονείρου⁶⁹» – το Οιδιπόδειο δεν μπορεί να κριθεί «από μόνο του», αυτό που κρίνεται είναι η αφήγηση του Freud γι' αυτό –. Και η αφήγησή του μοιραία υπόκειται στους ίδιους «νόμους» με κάθε άλλη: εξαρτάται, έστω και εν μέρει, από τον «ψυχισμό» του αφηγητή. Οι κατηγορίες του Οιδιπόδειου μοιραία στρέφονται – κυρίως από την πλευρά των ψυχαναλυτών – στο «αδύνατο σημείο», όχι πια της αφήγησης αλλά του ίδιου του αφηγητή: στο γεγονός ότι αυτός που γράφει είναι ενήλικας άνδρας και πατέρας, ανδρωμένος μέσα σε μια ανδροκρατική κοινωνία⁷⁰.

Στη βάση του Οιδιπόδειου βρίσκεται, λοιπόν, η παιδική σεξουαλικότητα· ολόκληρο το σύμπλεγμα ξεκινά από την επιθυμία του παιδιού για τη μητέρα και καταλήγει – εξαιτίας αυτής της επιθυμίας – στην επιθετικότητα προς τον πατέρα. Η «έξοδος», αργότερα, από το Σύμπλεγμα οφείλεται στο φόβο του ευνουχισμού, την τιμωρία του πατέρα⁷¹. Ακόμη όμως και αυτή η «τιμωρία» οφείλεται, όχι σε κάποια

⁶⁸ πρβλ. το κεφάλαιο της παρούσας διατριβής για τις ενδοοικογενειακές σχέσεις στον «Οιδίποδα τύραννο»

⁶⁹ Paul Ricœur, «De l'interprétation – Essai sur Freud», Seuil / points – essais, Παρίσι, 1995, σ. 15

⁷⁰ Η σύμπτωση των λέξεων δεν είναι, προφανώς, τυχαία. Για το ζήτημα των «ανδροκρατικών επιλογών» του Freud πρβλ. επίσης Γιάγκος Ανδρεάδης, «Από τον Αισχύλο στον Μπρέχτ – Όλος ο κόσμος μια σκηνή», Τόπος / Διεπιστημονικές Προσεγγίσεις, Αθήνα, 2009, *Οιδίπους*, σσ. 89-90.

⁷¹ βλ. Sigmund Freud, *Dissolution of the Oedipus Complex*, μτφ. J. Riviere, στο «The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud», Hogarth Press, Λονδίνο, 1924, 3 Σεπτεμβρίου 2009,

<<http://www.faculty.sbc.edu/mcalarco/Dissolution%20of%20Oedipus%20Complex%20Scan.pdf>>. Σε αυτό το σημείο της ανάπτυξης του παιδιού τοποθετείται και η εδραίωση του *Υπερεγώ* (βλ. σχετικά

πραγματική πατρική απειλή, αλλά στην «αντίληψη» του παιδιού για την «πραγματικότητα». Το ζήτημα, βέβαια, εδώ δεν είναι το Οιδιπόδειο καθαυτό αλλά η ανάγνωση της τραγωδίας του Σοφοκλή από τον Freud. Αν όμως το Οιδιπόδειο ξεκινά από τον Οιδίποδα⁷² τότε η σχετική θεωρία αντανακλά – ως έναν τουλάχιστον βαθμό – την ερμηνεία του «Οιδίποδος τυράννου». Και ενώ θέμα «ευθύνης» με ηθικούς όρους δεν τίθεται και ενώ ο Οιδίπους είναι αναμφισβήτητα η κεντρική φιγούρα του έργου (γεγονός που «χρησιμοποιεί» η φροϋδική θεωρία), ο γιος - Οιδίπους, μετά την έκθεσή του – η οποία δημιουργεί τις προϋποθέσεις για την άγνοια του ήρωα ως προς την ταυτότητα των γονιών του –, εμφανίζεται να ενεργεί σχεδόν μόνος του. Εκείνος σκοτώνει τον πατέρα, εκείνος παντρεύεται τη μητέρα, εκείνος αυτοτιμωρείται στο τέλος για τα «εγκλήματα» που διέπραξε. Ο πατέρας και η μητέρα εμφανίζονται ως παθητικοί παράγοντες της ιστορίας.

Ο Lacan έχει αναγνωρίσει πως, στην περίπτωση του «Άμλετ», το έργο κυριαρχείται από τη Μητέρα ως φιγούρα του Άλλου (*Autre*)⁷³. Η επιθυμία του Άλλου από τη σκοπιά του Άμλετ εκδηλώνεται μέσω του γεγονότος ότι, αντιμέτωπος τόσο με τον πατέρα (το εξιδανικευμένο αντικείμενο) όσο και με τον Κλαύδιο (το μισητό, εξευτελισμένο αντικείμενο), ο πρίγκιπας «δεν επιλέγει». Η παρατήρηση αυτή δείχνει, εκ πρώτης όψεως, να συνάδει με τη θεωρία του Freud. Αν όμως η επιθυμία του ήρωα εξαρτάται από την επιθυμία του Άλλου, δηλαδή της μητέρας⁷⁴, τότε, και στο έργο του Shakespeare η μητέρα παίζει πρωταρχικό, «ενεργό» ρόλο (αν μπορούμε να ορίσουμε ως ενέργεια – και όχι ως «κατάσταση» – την επιθυμία). Αν ο «Άμλετ» λειτουργεί ως

Sigmund Freud, «Το Εγώ και το Αυτό», μτφ. Δ. Παναγιωτοπούλου / εισ. Θ. Χατζόπουλος, Πλέθρον, Αθήνα, 2008, *Το Εγώ και το Υπερεγώ*).

⁷² Όπως παρατηρεί ο Starobinski, η βασική διαφορά μεταξύ της ανάγνωσης του «Άμλετ» από τους Freud και Jones έγκειται στο γεγονός ότι ενώ ο Freud διαβάζει τον «Άμλετ» ως αφετηρία για να κινηθεί προς αυτό που θα αποκρυσταλλωθεί ως ψυχανάλυση, ο Jones ξαναδιαβάζει το κείμενο ξεκινώντας από την ήδη παγιωμένη ψυχαναλυτική θεωρία (βλ. Jean Starobinski, ό.π., σσ. XXXVII-XXXVIII). Το ίδιο ακριβώς ισχύει και στην περίπτωση του Οιδίποδα.

⁷³ βλ. Jacques Lacan, *Desire and the interpretation of Desire in Hamlet*, ό.π., σ. 12. Αν και η έννοια του «Άλλου» στον Lacan δεν είναι εύκολο να προσδιοριστεί μπορούμε να αναφέρουμε ότι «[ο] μεγάλος Άλλος αναφέρεται στη ριζική ετερότητα, μια ετερότητα που υπερβαίνει την απατηλή ετερότητα του φαντασιακού, επειδή δεν μπορεί να ενσωματωθεί μέσω ταύτισης. Ο Lacan εξισώνει τη ριζική αυτή ετερότητα με τη γλώσσα και τον νόμο, και έτσι ο μεγάλος Άλλος εγγράφεται στην τάξη του συμβολικού. Πράγματι, ο μεγάλος Άλλος είναι το συμβολικό στο βαθμό που λαμβάνει ιδιαίτερη μορφή για κάθε υποκείμενο. Ο Άλλος είναι λοιπόν τόσο ένα άλλο υποκείμενο, στη ριζική του ετερότητα και τη μη ενσωματώσιμη μοναδικότητά του, όσο και η συμβολική τάξη που διαμεσολαβεί τη σχέση με αυτό το άλλο υποκείμενο.» (Dylan Evans, ό.π., σ. 49). Υπ' αυτή την έννοια μπορούμε να κατανοήσουμε καλύτερα τη φράση του Lacan: «Πράγματι, η ψυχαναλυτική παράδοση βλέπει στο έγκλημα του Οιδίποδα την πεμπουσία της χαρτογράφησης της σχέσης του υποκειμένου με αυτό που κατονομάζουμε εδώ ως Άλλο, δηλαδή με τον τόπο [locus] της [εγ]γραφής του νόμου. Η ίδια αυτή παράδοση τοποθετεί τον Άμλετ στο κέντρο της ενασχόλησής της με το πρόβλημα των απαρχών [origins]» (Jacques Lacan, ό.π., σ. 42)

⁷⁴ βλ. ό.π., σ. 13

«ανάλογο» του «Οιδίποδος τυράννου», η λακανική ερμηνεία – αν και δεν μπορεί να εφαρμοστεί στο έργο του Σοφοκλή αυστηρά – δείχνει το δρόμο προς μια άλλη «ανάγνωσή» του. Η «εμπλοκή», άλλωστε, της Ιοκάστης στην ιστορία φαίνεται, όπως έχουμε ήδη δει, και από την αντίδραση του Οιδίποδα στην αποκάλυψη της αλήθειας⁷⁵. Η Ιοκάστη σκοτώνεται όχι τη στιγμή που καταλαβαίνει την αλήθεια αλλά τη στιγμή που δεν μπορεί να εμποδίσει πια τον Οιδίποδα να τή μάθει: αυτό που τή σκοτώνει είναι «η αποκάλυψη μιας αλήθειας την οποία επιζητούσε με κάθε τίμημα να αποκρύψει», δηλαδή της αιμομιξίας και της παιδοκτονίας, τουτέστι «των σεξουαλικών και φονικών ορμών μιας μητέρας»⁷⁶.

Ο Freud μπορούσε να ανιχνεύσει στον «Οιδίποδα τύραννο» – πράγμα που δεν έκανε⁷⁷ – ενδείξεις για τον ενεργητικό ρόλο και των δύο μερών στη σχέση μεταξύ μητέρας και γιου, υπάρχει, όμως, και κάτι άλλο που επίσης δεν κατέδειξε και που τελικά απετέλεσε – ειδικά για τους συναδέλφους του βιεννέζου ψυχιάτρου – το τρωτό σημείο της συγκεκριμένης ανάγνωσης του έργου του Σοφοκλή: το ρόλο του πατέρα. Ο Žižek φαίνεται να «αθώνει» τον Freud επισημαίνοντας πως το «προοιδιπόδειο “μυστικό” του Άμλετ» είναι η συγκάλυψη της απαγορευμένης γνώσης «περί της αισχρότητας του πατέρα» από το μύθο του Οιδίποδα. Εφόσον ο μύθος συγκαλύπτει, οδηγούμαστε στο λογικό συμπέρασμα πως ο ψυχίατρος τόν ανέγνωσε σωστά⁷⁸. Ο μύθος μπορεί να συγκαλύπτει, η τραγωδία, όμως, δεν τό κάνει⁷⁹. Όπως έχουμε δει σε προηγούμενο κεφάλαιο⁸⁰ και όπως θα ξαναδούμε παρακάτω, στο κείμενο του Σοφοκλή ο πατέρας-Λάιος εμφανίζεται δις να επιτίθεται

⁷⁵ απ' όσο μπορούμε να κρίνουμε από την ανάγνωση του κειμένου, ο ήρωας γυρεύει να τή σκοτώσει. Κάποιος, βέβαια, θα μπορούσε να αντιτάξει εδώ την άποψη ότι και αυτή η αντίδραση έχει να κάνει με το πώς αντιλαμβάνεται την κατάσταση το ίδιο το παιδί, αυτό όμως δεν ακυρώνει την αρχική πράξη των γονιών, την έκθεση (η οποία, όπως έχουμε δει, αναφέρεται από τον Freud μάλλον ως η προϋπόθεση για τη μη αναγνώριση των γονιών από το παιδί στο μύθο και την τραγωδία του Σοφοκλή – δεν αποδίδεται, δηλαδή, σε αυτήν καμία ουσιαστική σημασία –).

⁷⁶ βλ. Simone Korff-Sausse, «D'Edipe à Frankenstein: figures du handicap», Desclée de Brouwer / Handicaps, Παρίσι, 2001, *Jocaste*, σσ. 48-49.

⁷⁷ η Korff-Sausse θεωρεί πως ο ενεργός ρόλος της Ιοκάστης στην αιμομιξία σκόπιμα δεν αναγνωρίστηκε τόσο από τον Freud όσο και από τον Σοφοκλή (βλ. ό.π., σ. 47). Οφείλουμε παρ' όλ' αυτά να παραδεχτούμε πως, αν ο ψυχίατρος «έκλεισε τα μάτια», ο δραματουργός άφησε κάποια περιθώρια ανίχνευσης αυτής της αλήθειας (όπως έχουμε ήδη δει).

⁷⁸ Σημασία έχει βέβαια εδώ να επισημάνουμε ξανά τη σύγχυση που αφορά στη σχέση του μύθου γενικά (του οποίου δεν υπάρχει μόνο μια εκδοχή) και της τραγωδίας – ο Freud, όπως ξέρουμε ήδη, ανέγνωσε την τραγωδία ως μέρος του μύθου – στην ανάγνωση που επιχειρήθηκε στην «Ερμηνεία των ονείρων».

⁷⁹ Ίσως γι' αυτό ο André Green παρατηρεί ότι «το παράδειγμα του Οιδίποδα αποδεικνύει ότι ο ψυχαναλυτής στηρίζεται στην τραγωδία παρά στο μύθο» (André Green, «Το οιδιπόδειο σύμπλεγμα στην τραγωδία», ό.π., σ. 356).

⁸⁰ βλ. την υποενότητα «Οιδίπους και Λάιος» στο κεφάλαιο για τη συγκρουσιακή δομή των σχέσεων στον «Οιδίποδα τύραννο».

στον Οιδίποδα. Από αυτό – και όχι μόνο – το δεδομένο ο George Devereux έφτασε να μιλήσει για σκόπιμη αποσιώπηση των συμπληρωματικών του Οιδιπόδειου συμπλεγμάτων⁸¹, η οποία

«έχει τις ρίζες της στη βαθιά ανάγκη του ενήλικα να εντοπίσει όλη την ευθύνη για το Οιδιπόδειο Σύμπλεγμα στο παιδί και να αγνοήσει, όποτε αυτό είναι δυνατό, ορισμένες γονεϊκές συμπεριφορές που, στην πραγματικότητα, αποτελούν τα ερεθίσματα που διεγείρουν τις Οιδιπόδειες τάσεις του βρέφους.»⁸²

Έτσι, για τον Devereux, η μεγάλη απήχηση του έργου δεν προκύπτει από την ταύτιση των θεατών με τον Οιδίποδα αλλά με τους Λάιο και Ιοκάστη (στην περίπτωση των ανδρών και των γυναικών αντιστοίχως), στους οποίους το ενήλικο κοινό είναι πιο εύκολο να αναγνωρίσει δικές του συμπεριφορές και ορμές⁸³.

Ο Rank, ένας από εκείνους που ακολούθησαν τον Freud, υποστήριξε πως ο μύθος όντως ξεκινά με τον γιο να επιθυμεί συνειδητά την αιμομιξία και την εκδίκηση (επιθετικότητα προς τον πατέρα). Στο πρώτο στάδιο απώθησης και αυτοτιμωρίας εκφράζεται η άποψη του πατέρα και στο τρίτο στάδιο απώθησης και άμυνας – που προκύπτει λόγω του φόβου της «ανταπόδοσης» – εισάγεται η τιμωρία του πατέρα, που γίνεται *άθελά* του ένοχος, από τον γιο. Γι' αυτό στην τραγωδία, πια, του Σοφοκλή μπορούμε να διαγνώσουμε την εντατικοποίηση των αμυντικών μηχανισμών στο γεγονός ότι ο «πατέρας δίνει έρεισμα στο γιο να διαπράξει το φόνο σε “αυτοάμυνα”»⁸⁴. Στον αντίποδα αυτής της άποψης κινείται και η κριτική των Deleuze - Guattari όταν υποστηρίζουν πως:

«Η ψυχανάλυση θεωρεί πως έρχεται πρώτα το παιδί (ο πατέρας είναι άρρωστος μόνο από την παιδιότητά του), αλλά είναι ταυτόχρονα υποχρεωμένη να υποθέσει μια προϋπαρξη γονεϊκή (το παιδί είναι παιδί μονάχα σε σχέση μ' έναν πατέρα και μια μητέρα). [...] Το ίδιο το

⁸¹ σύμπλεγμα Λαΐου και σύμπλεγμα Ιοκάστης – ο Devereux μιλά στη συγκεκριμένη περίπτωση σχηματικά· οι όροι δεν υφίστανται, ο Devereux τούς προτείνει ως ενδεικτικούς.

⁸² George Devereux, *Why Oedipus killed Laius – a note on the complementary Oedipus Complex in greek drama* στο «Homosexuality in the Ancient world», επιμ. W.R. Dynes & St. Donaldson, Routledge, Νέα Υόρκη, 1992, σ. 116. Αξίζει εδώ να σημειωθεί πως και ο Didier Anzieu φτάνει στο ίδιο, σχεδόν, συμπέρασμα ξεκινώντας, όμως, από την ανάλυση της θεογονίας. Κατά κάποιον τρόπο, οι γονείς είναι εκείνοι που προκαλούν την οιδιπόδεια συμπεριφορά του παιδιού: «η διπλή επιθυμία του αφοριού, αιμομικτική απέναντι στη μητέρα και πατροκτονική, πηγάζει από την αγάπη και το μίσος που φέρουν γι' αυτό αντιστοίχως η μητέρα του και ο πατέρας του» (βλ. Didier Anzieu, *Cedipe avant le complexe ou de l'Interprétation psychanalytique des mythes* στο Didier Anzieu et al., «Psychanalyse et Culture Greque», Les Belles Lettres / confluent psychanalytiques, Παρίσι, 2002, σ. 15).

⁸³ βλ. George Devereux, *ό.π.*, σ. 117

⁸⁴ βλ. Otto Rank, *ό.π.*, σ. 219

οιδιπόδειο δε θα ήταν τίποτε χωρίς την ταύτιση των γονιών με τα παιδιά· κανένας δεν μπορεί ν' αρνηθεί πως *όλα αρχίζουν μέσα στο μυαλό του πατέρα*: αυτό λοιπόν θέλεις, να μέ σκοτώσεις, να πλαγιάσεις με τη μητέρα σου;... Η ιδέα είναι πρώτα του πατέρα: παράδειγμα ο Λάιος. [...] Ο Lévi-Strauss τό λέει καθαρά: πρωταρχική αιτία του μύθου αναφοράς, είναι η αιμομιξία που διαπράττει ο ήρωας με τη μητέρα του. Ωστόσο η ενοχή του φαίνεται να υπάρχει πιο πολύ μέσα στο μυαλό του πατέρα, που επιθυμεί τον θάνατο του γιου του, και προσπαθεί να τόν προκαλέσει... Στο κάτω-κάτω, ο πατέρας είναι ο μοναδικός ένοχος: ένοχος γιατί θέλησε να εκδικηθεί. Κι αυτός είναι που θα σκοτωθεί.»⁸⁵

Υπ' αυτό το πρίσμα το παιδί «εξοιδιποδίζεται» από τον «παρανοϊκό πατέρα»⁸⁶. Το Οιδιπόδειο υποβιβάζεται, έτσι, στον «τρόπο» με τον οποίο η οικογένεια – δηλαδή οι γονείς – υποτάσσει το παιδί.

Δεν μπορεί να θεωρηθεί τυχαίο πως οι περισσότερες και σφοδρότερες επιθέσεις που δέχτηκε η φροϋδική θεωρία για το Οιδιπόδειο εστιάζουν στην απουσία «κριτικής» για τη στάση των γονιών και ειδικά του πατέρα κατά την πρώιμη παιδική ηλικία του νεότερου μέλους της οικογένειας. Η κριτική όμως αυτή δεν μπορεί να αφορά μόνο στο Οιδιπόδειο ως σύμπλεγμα. Προέκταση αυτής – όπως φαίνεται τόσο από το κείμενο του Devereux, που εκκινεί από εκείνο του Σοφοκλή, όσο και από το κείμενο των Deleuze και Guattari, που επιστρέφουν σ' αυτό – είναι η κριτική στη φροϋδική ανάγνωση του εν λόγω κλασικού κειμένου. Η παράκαμψή του «Οιδίποδος τυράννου», όταν γίνεται αναφορά στο κατ' εξοχήν οικογενειακό σύμπλεγμα, φαντάζει σχεδόν αδύνατη. Κι ακόμη και σε περιπτώσεις στις οποίες δεν εξετάζονται οι πράξεις καθαυτές του παιδιού ή των γονιών αλλά το πώς αντιλαμβάνεται καθένας τη συμπεριφορά του άλλου, καθίσταται σαφές πως το «πρόβλημα» ξεκινά από τα ενήλικα μέλη της οικογένειας: «μόνον ο ενήλικας μπορεί να ερμηνεύσει τις κινήσεις του παιδιού ως επιθυμία και επιβουλή». Η ιδέα της αιμομιξίας και της πατροκτονίας είναι ιδέα των γονιών και όχι του παιδιού: «[σ]το μύθο είναι η ιδέα που το μαντείο υπαγορεύει στον Λάιο, πολύ πριν ο Οιδίποδας να είναι ικανός να επιθυμήσει οτιδήποτε»⁸⁷. Και δεν είναι τυχαίο πως στον «Οιδίποδα επί Κολωνώ» ο ήρωας καταλογίζει στους γονείς του όσα τού αποδίδουν:

⁸⁵ Ζιλ Ντελέζ - Φελίξ Γκουατταρί, ό.π. σ. 315 – η υπογράμμιση δική μου

⁸⁶ βλ. ό.π. σ. 317

⁸⁷ βλ. René Girard, «La violence et le sacré», Hachette littératures / Pluriel – philosophie, Παρίσι, 1990, *Freud et le complexe d'Édipe*, σ. 257. Στον αντίποδα, ενδεχομένως, αυτής της άποψης στέκει η Melanie Klein όταν δηλώνει πως «ακόμη και το παιδί που έχει μια σχέση αγάπης με τη μητέρα του νιώθει υποσυνείδητα τον τρόπο ότι θα καταβροχθιστεί, ξεσκιστεί και καταστραφεί από εκείνη» (βλ.

« [...] επει τα γ' έργα μου
πεπονθοτ' εστι μαλλον η δεδρακοτα,
ει σοι τα μητρος και πατρος χρειη λεγειν,
ων ουνεκ' εκφοβη με· τουτ' εγω καλως
εξοιδα. καιτοι πως εγω κακος φυσιν,
οστις παθων μεν αντεδρων, ωστ' ει φρονων
επρασσον, ουδ' αν ωδ' εγιγνομην κακος;
νυν δ' ουδεν εδως ικομην ιν' ικομην,
υφ' ων δ' επασχον, ειδóτων απωλλυμην.»⁸⁸

Δεδομένης της απήχησης του Οιδιπόδειου, δεν θα ήταν άστοχος ο προβληματισμός για το κατά πόσο ο μύθος του Οιδίποδα και η τραγωδία του Σοφοκλή – τουλάχιστον μέχρι το τέλος του πρώτου μισού του 20^{ου} αιώνα – παρερμηνεύτηκαν κυρίως από τους ειδικούς. Και με βάση όσα είδαμε, δε θα ήταν ίσως άτοπο να αναγνωρίσουμε, μαζί με τον René Girard, πως, όπως και στην περίπτωση του Λαΐου, η άποψη του Freud είναι λανθασμένη⁸⁹ – αν και όχι κατ' ανάγκην εξ ολοκλήρου.

Συμφωνίες κι ασυμφωνίες

«Η φροϋδική ερμηνεία της τραγωδίας γενικά, και του *Οιδίποδος Τυράννου* ιδιαίτερα, δεν επηρέασε τα έργα των ελληνιστών. Συνέχισαν τις έρευνές τους λες και ο Φρόνυτ δεν είχε πει τίποτε.»⁹⁰

Melanie Klein, «Envy and Gratitude and other works, 1946-1963», εισ. H. Segal, Vintage books, Λονδίνο, 1997, *Some reflections on "The Oresteia"*, σ. 277 – η υπογράμμιση δική μου). Στο πνεύμα των κριτικών εναντίον της ερμηνείας της πατρικής συμπεριφοράς στο Οιδιπόδειο κινείται και ο Arnaldo Rascovsky, στο κείμενο του οποίου *Towards the understanding of the unconscious motivations of war* η έννοια της «παιδοκτονίας» (filicide) εκφράζει ένα «αντεστραμένο Οιδιπόδειο» και αποδίδει το ασυνείδητο μίσος του πατέρα προς το παιδί και τη μετάθεση των αισθημάτων ζήλειας για τους άλλους πάνω σ' αυτό. Η πραγμάτωση της επιθυμίας αυτής επιτυγχάνεται όταν η μεγαλύτερη γενιά στέλνει τη νεότερη στον πόλεμο (βλ. Shaun Best, «Introduction to politics and society», Sage publications, Λονδίνο, 2001, σ. 216).

⁸⁸ Σοφοκλής, *Οιδίπους επί Κολωνών* στο ό.π. στ. 266-274 – η υπογράμμιση δική μου. Θα πρέπει εδώ να παρατηρήσουμε πως η χρήση του «Οιδίποδος επί Κολωνών» και της «Αντιγόνης» για την κατανόηση του «Οιδίποδος τυράννου» είναι ελαφρώς επίφοβη. Τουλάχιστον στην πρώτη περίπτωση τη συγγραφή των δύο έργων χωρίζουν αρκετά χρόνια – καθώς πρόκειται για την τελευταία σωζόμενη τραγωδία του Σοφοκλή, την οποία έγραψε σε βαθιά γεράματα –. Παρ' όλ' αυτά είναι εντυπωσιακό πως ο δραματουργός καταλήγει πια στο τελευταίο του, γνωστό σ' εμάς, πόνημα σε μια τέτοια «οριστική» και «κατηγορηματική» θεώρηση της ιστορίας.

⁸⁹ René Girard, ό.π.

⁹⁰ Jean-Pierre Vernant, *Ο «Οιδίπους» χωρίς σύμπλεγμα*, ό.π., σ. 97

Όταν το 1967 ο Jean-Pierre Vernant έγραφε αυτές τις γραμμές δεν υπολόγιζε τρία δεδομένα: πρώτον ότι υπήρχαν ήδη πολλοί μελετητές που είχαν γράψει λαμβάνοντας ακριβώς υπ' όψιν τους τις φροϋδικές θεωρίες, δεύτερον ότι, από την πρώτη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα και μετά, οι ψυχαναλυτικές μελέτες «της τραγωδίας, και του *Οιδίποδος Τυράννου* ιδιαίτερα», επηρέασαν περισσότερο ή, έστω, σφαιρικότερα τα πράγματα (και λόγω της καινοτόμου προσέγγισης του αντικειμένου) απ' όσο εκείνες των φιλόλογων⁹¹ και τρίτον ότι και ορισμένοι ελληνιστές – όπως ο R.D. Dawe⁹² – υπερασπίστηκαν τη φροϋδική ερμηνεία (στην περίπτωση του Dawe ακόμη και απέναντι στον ίδιο τον Vernant). Φυσικά όσα ακολούθησαν τη διατύπωση των θεωριών του Freud δεν αφορούσαν αποκλειστικά εκείνους τους διανοητές που συμφωνούσαν με αυτές. Εξίσου γόνιμη υπήρξε η κριτική και η παραγωγή νέων μελετών που απαντούσαν σε αυτή την προσέγγιση. Δεν ήταν όμως πολλοί εκείνοι που αγνόησαν την πρώτη εκείνη αναφορά στην «Ερμηνεία των ονείρων» και όσα αυτή συνεπαγόταν. Η «δύναμη» του οιδιπόδειου συμπλέγματος (και μ' αυτό εννοούμε εδώ την ανάγνωση του μύθου και της τραγωδίας του Σοφοκλή από τον Freud) μετρίεται ακριβώς στη βάση του μεγάλου αριθμού των κειμένων που ήρθαν είτε να τήν επιβεβαιώσουν είτε να τήν προεκτείνουν είτε να τήν αντικρούσουν. Θα ήταν δύσκολο να σταθεί κανείς σε όλες τις μετέπειτα αναφορές (άμεσες ή έμμεσες) στην ψυχαναλυτική προσέγγιση του μύθου, της τραγωδίας (και, τελικά, της λογοτεχνίας γενικά). Υπήρξαν όμως κάποιες περιπτώσεις στις οποίες ο διάλογος με τον βιεννέζο ψυχίατρο στάθηκε αρκετά ενδιαφέρον και, τελικά, γόνιμος.

Μια από τις πιο σκληρές κριτικές ήταν αυτή του Vernant. Η βασική αντίρρηση του έχει να κάνει με το γεγονός ότι η ερμηνεία του Freud «παρουσιάζεται στην αρχή ως ολοφάνερη και αυτονόητη» αγνοώντας ουσιαστικά το ιστορικό, κοινωνικό και διανοητικό πλαίσιο «που δίνει στο κείμενο όλη του τη σημασία»⁹³. Στη βάση, όμως, το πρόβλημα εντοπίζεται στη θεωρία που αναπτύσσει ο Didier Anzieu όσον αφορά την ερμηνεία της ελληνικής μυθολογίας (και ιδιαίτερα της θεογονίας) από την

⁹¹ χαρακτηριστικά αναφέρουμε εδώ την περίπτωση της Therese Benedek που σε μελέτη της για τη «Συναισθηματική δομή της οικογένειας» ξεκινά την πραγμάτευση του θέματος θεωρώντας δεδομένο πως οι ελληνικές τραγωδίες άντλησαν το υλικό τους από τα ανθρώπινα συναισθήματα και κατέδειξαν ότι ακόμη και η αγάπη μεταξύ γονιών και παιδιού κινδυνεύει από επιθυμίες που κρύβουν πίσω τους διαφορετικές προθέσεις (βλ. Therese Benedek, *The Emotional Structure of the Family* στο «The Family: its function and destiny», ό.π., σ. 354).

⁹² βλ. R.D. Dawe, «Σοφοκλέους *Οιδίπους Τύραννος* – κριτική και ερμηνευτική έκδοση», μτφ. Γ.Α. Χριστοδούλου, Καρδαμίτσας, Αθήνα, 1991, *Το περιεχόμενο και η αρχιτεκτονική του έργου*

⁹³ βλ. Jean-Pierre Vernant, ό.π., σσ. 91-92.

οιδιπόδεια σκοπιά. Έτσι, η φράση: «ο ήρωας του *Οιδίποδος Τυράννου* δεν έχει το παραμικρό οιδιπόδαιο σύμπλεγμα»⁹⁴ απαντά, μάλλον, στη φράση του Anzieu:

«ξεκινώντας για την περιπέτεια (αφήνοντας τον εαυτό του στο έλεος των ελεύθερων συνειρμών) ο *Οιδίποδας* πρόκειται να πραγματοποιήσει το πεπρωμένο του (δηλαδή τη φαντασίωσή του): το μαντείο είναι η λεκτική διατύπωση της φαντασίωσης, της οποίας το περιεχόμενο είναι ασυνείδητο και καθορίζει τις πράξεις του»⁹⁵

παρά στην ερμηνεία του Freud. Οι αντιρρήσεις του Vernant⁹⁶ σχετικά με την υπάρξη της «ψυχολογίας του βάθους»⁹⁷ στην τραγωδία του Σοφοκλή αντικρούστηκαν τόσο από τον Νίκο Νικολαΐδη⁹⁸ (με εξαιρετικά διεξοδικό τρόπο) όσο και από τον Jean Starobinski, ο οποίος επεσήμανε πως «ο *Οιδίποδας* δεν έχει [...] ασυνείδητο γιατί είναι το δικό μας ασυνείδητο». Τίποτε στην τραγωδία του Σοφοκλή δε μένει κρυφό, ο *Οιδίποδας* δεν έχει ανάγκη από βάθος γιατί είναι «το βάθος καθαυτό»⁹⁹.

Ο Vernant επέμενε πως προκειμένου να ερμηνεύσει κανείς την τραγωδία οφείλει να σεβαστεί το πλαίσιο μέσα στο οποίο αυτή αναπτύχθηκε, άποψη που, κατά κάποιο τρόπο, «μείωσε την εμβέλεια του μύθου στην κατάσταση της κοινωνίας του 5^{ου} αθηναϊκού αιώνα»¹⁰⁰. Εντούτοις, υπήρξαν απόψεις, που κινήθηκαν ανοιχτά προς διαφορετική κατεύθυνση απ' αυτήν του Freud, και οι οποίες προσπάθησαν να δώσουν στην τραγωδία ένα νόημα που δε θα εστίαζε σε μια συγκεκριμένη εποχή και το κοινό της. Η αντίρρηση στη φροϋδική επιμονή απόδοσης «ευθυνών» αποκλειστικά στο παιδί – και όχι μόνο – παρήγαγε ερμηνείες της τραγωδίας που εστίαζαν σε διαφορετικά σημεία του κειμένου. Αποτελεί παρά ταύτα πολύ συχνό φαινόμενο η αδυναμία διαχωρισμού τραγωδίας και μύθου, η αδυναμία, δηλαδή, να προσεγγιστεί η τραγωδία χωρίς αναφορά στα μυθικά δεδομένα που αφορούν στον

⁹⁴ ό.π., σ. 112

⁹⁵ Didier Anzieu, ό.π., σ. 27 – η υπογράμμιση δική μου

⁹⁶ ο οποίος, παρ' όλ' αυτά, δεν αρνείται την ύπαρξη «ψυχολογικών λόγων» που οδηγούν τον δραματουργό να αναπτύξει την πλοκή και τους χαρακτήρες με συγκεκριμένο τρόπο (βλ. Jean-Pierre Vernant, ό.π., σ. 110). Παραδόξως, όμως, χρησιμοποιεί, με τη σειρά του, ψυχαναλυτικούς όρους στο κείμενό του για να εξηγήσει τον «*Οιδίποδα τύραννο*», όπως, π.χ., την «προβολή»: «Προβάλλοντας [ο *Οιδίποδας* – στο γαλλικό κείμενο «*projétant*»] στον Κρέοντα τη δική του επιθυμία για δύναμη [...]» (βλ. ό.π.).

⁹⁷ βλ. ό.π., σ. 111

⁹⁸ βλ. Nicos Nicolaïdis, *Proto-Œdipe et Œdipe œdipisé. Une «Mutation» sur-moiïque. A propos de Œdipe sans complexe de J.P. Vernant* στο Didier Anzieu et al., ό.π.

⁹⁹ βλ. Jean Starobinski, ό.π., σσ. XIX-XX.

¹⁰⁰ βλ. André Green, ό.π., σ. 430. Ο Green ίσως δεν έχει άδικο: αν η τραγωδία δεν μπορεί εκ νέου να σημασιοδοτηθεί, αν μπορεί να ερμηνευτεί αποκλειστικά με πολιτισμικούς όρους αυστηρά περιορισμένους στο χώρο και το χρόνο, σε τι μπορεί να αφορά το σημερινό κοινό; Ακόμη και το «φαινόμενο του τραγικού», κατά κανόνα, δεν εντοπίζεται αυστηρά στον 5^ο π.Χ. αιώνα.

ήρωα. Αρνούμενοι, έτσι, τη φροϋδική διάσταση του «μύθου» τόσο ο Erich Fromm όσο και η Marie Delcourt είδαν τον Οιδίποδα ως σύμβολο της διαδοχής των γενεών ή γενικά της βίαιης ανόδου στην εξουσία: «[η] ιστορία του Οιδίποδα είναι σίγουρα ο πιο πλήρης απ' όλους τους πολιτικούς μύθους»¹⁰¹. Απ' αυτή τη σκοπιά το «επεισόδιο» της αιμομιξίας αντιμετωπίστηκε και από τους δύο ως δευτερεύον¹⁰².

Στην πρώτη περίπτωση, το συμπέρασμα προκύπτει από την ταυτόχρονη ανάγνωση και αντιπαραβολή των τριών έργων του Σοφοκλή που αφορούν στον οίκο των Λαβδακιδών: του «Οιδίποδος τυράννου», της «Αντιγόνης» και του «Οιδίποδος επί Κολωνώ»¹⁰³. Ο Fromm, βασισμένος στη θεωρία του Bachofen¹⁰⁴ για τη μετάβαση από τη μητριαρχία στην πατριαρχία, υποστήριξε πως ο «Οιδίποδας τύραννος» συμβολίζει το πέρασμα από τη μια κοσμοθεωρία στην άλλη. Σε αυτό το πλαίσιο και η έκθεση του ήρωα από τη μητέρα του αναδεικνύει την Ιοκάστη ως κεντρική φιγούρα: παραβαίνοντας το καθήκον της ως μητέρας (μια «νομιμοποιημένη» απόφαση στην πατριαρχική κοινωνία αλλά «ασυγχώρητο έγκλημα» στη μητριαρχική) προκειμένου να σώσει τον σύζυγό της, πυροδοτεί τα γεγονότα και φωτίζει τους

¹⁰¹ Marie Delcourt, «Œdipe ou La légende du conquérant», Les Belles Lettres / confluent psychanalytiques, Παρίσι, 1981, σ. XXXI

¹⁰² «ο μύθος μπορεί να γίνει κατανοητός ως σύμβολο όχι της αιμομικτικής αγάπης μεταξύ μητέρας και γιου αλλά της εξέγερσης του γιου εναντίον της εξουσίας του πατέρα μέσα στην πατριαρχική οικογένεια [...] ο γάμος του Οιδίποδα και της Ιοκάστης είναι μόνο ένα δευτερεύον στοιχείο, μόνο ένα από τα σύμβολα της νίκης του γιου που παίρνει τη θέση του πατέρα του και μ' αυτήν όλα τα προνόμιά του» (Erich Fromm, *ό.π.*, σ. 425).

¹⁰³ Αυτό ίσως είναι και το βασικό «προβληματικό» σημείο στη θεωρία του. Ο Fromm, παρόλο που αναγνωρίζει πως *ίσως* δεν πρόκειται για τριλογία – δηλαδή μια «νοηματική ενότητα» –, εκφράζει την *πεποίθηση* πως οι τρεις τραγωδίες μπορούν να ερμηνευθούν «ως όλον», βασιζόμενος στην άποψη πως ο Σοφοκλής περιέγραψε την ιστορία του Οιδίποδα και των παιδιών του σε τρία διαφορετικά έργα έχοντας *σίγουρα* στο μυαλό του μια «εσωτερική συγκρότηση του συνόλου» (για το εν λόγω θέμα αλλά και για τις επιφυλάξεις μας επ' αυτού βλ. παραπάνω).

¹⁰⁴ Δεν είναι τυχαίο πως ένα από τα βασικά παραδείγματα του Bachofen αφορά, επίσης, στην τραγωδία και συγκεκριμένα στην «Ορέστεια» του Αισχύλου, η οποία αναγινώσκεται ως «συμβολική αναπαράσταση της τελευταίας μάχης μεταξύ των μητρικών θεοτήτων και των νικηφόρων πατρικών θεών»: στο μητριαρχικό κόσμο ο μόνος ιερός δεσμός είναι αυτός μεταξύ μητέρας και παιδιού και, συνεπώς, η μητροκτονία είναι το υπέρτατο και πλέον ασυγχώρητο έγκλημα. Στην πατριαρχία, της οποίας ακρογωνιαίος λίθος είναι η αγάπη και ο σεβασμός προς τον πατέρα, τη θέση του πλέον ειδεχθούς εγκλήματος παίρνει η πατροκτονία. Η «αθώωση» του Ορέστη καταδεικνύει τη νίκη της δεύτερης πάνω στην πρώτη (βλ. *ό.π.*, σ. 428). Η «Ορέστεια» αποτέλεσε αντικείμενο πολλών διαφορετικών αναλύσεων: η Klein, για παράδειγμα, είδε στις Ερινύες – όχι τις μητρικές θεότητες αλλά – έναν συμβολισμό του «υπερεγώ» (βλ. Melanie Klein, *ό.π.*, σ. 291). Ακόμη όμως και ο Green, του οποίου η ανάλυση της τριλογίας του Αισχύλου κινήθηκε περισσότερο μέσα στα φροϋδικά πλαίσια, βλέπει ως δύο από τις βασικές αντιπαραθέσεις εκείνη του θηλυκού κατά του αρσενικού και εκείνη της μητρότητας κατά της πατρότητας (βλ. André Green, *ό.π.*, σ. 83). Είναι άραγε τυχαίο πως ως πρώτος παράγοντας κάθε ζεύγους (η «επιτιθέμενη, δηλαδή, πλευρά») ορίζεται ο θηλυκός; Όπως άλλωστε παρατηρεί ο γάλλος ψυχαναλύτης, και ο Freud επηρεάστηκε από τη συγκεκριμένη θεωρία του Bachofen, αναγνωρίζοντας, μάλιστα, στο πέρασμα από τη μητριαρχία στην πατριαρχία την πρόοδο του πολιτισμού (βλ. André Green, *ό.π.*, σ. 80 αλλά και Σίγκμουντ Φρόυντ, «Ο άνδρας Μωυσής και η μονοθεϊστική θρησκεία», μτφ. Λ. Αναγνώστου / εισ. Θ. Λίποβατς, Επίκουρος / ψυχαναλυτική βιβλιοθήκη, Αθήνα, 1997, σσ. 219-220).

λόγους για τους οποίους κατέρρευσε η μητριαρχία¹⁰⁵. Έτσι, ενώ ο Fromm αποδέχεται τα δεδομένα που, κατά την άποψή του, οδήγησαν τον Freud στη διατύπωση της θεωρίας του για το Οιδιπόδειο¹⁰⁶, θεωρεί πως το συμπέρασμά του ήταν λανθασμένο: αν ο βιεννέζος ψυχίατρος είχε δίκιο ο Οιδίποδας θα έπρεπε να σκοτώσει τον Λαίο αφού είχε γνωρίσει και ερωτευτεί την Ιοκάστη¹⁰⁷. Έτσι,

«το σύμπλεγμα που στρέφεται γύρω από τον αιμομικτικό πόθο του αγοριού απέναντι στη μητέρα του και την εχθρότητα, που αυτός συνεπάγεται, εναντίον του πατέρα του αποκαλείται λανθασμένα Οιδιπόδειο. Υπάρχει, πάντως, ένα σύμπλεγμα που αξίζει απόλυτα να αποκαλείται Οιδιπόδειο: η εξέγερση του γιου ενάντια στην πίεση της εξουσίας του πατέρα – μια εξουσία ριζωμένη στην πατριαρχική, αυταρχική δομή της κοινωνίας»¹⁰⁸

πράγμα που για τον Fromm σήμαινε πως το Οιδιπόδειο αφορά σε συγκεκριμένες κοινωνικές συνθήκες και μπορεί, με την αλλαγή τους, να εξαλειφθεί – σε αντίθεση με την άποψη του Freud που τό θεωρούσε έκφανση της ανθρώπινης φύσης και, συνεπώς, αναπόφευκτο¹⁰⁹ –.

Για την Delcourt, αντίθετα, το πρωταρχικό μέλημα δεν ήταν η εγκυρότητα των φροϋδικών θεωριών. Ούτως ή άλλως, συχνά-πυκνά, παρακαλεί τους αναγνώστες της να μην ερμηνεύουν τις θεωρίες που προτείνει για το μύθο από ψυχαναλυτική σκοπιά¹¹⁰ καθώς η προσέγγισή της εκκινεί από την επιστήμη της μυθολογίας. Καθώς οι μύθοι προέρχονται από ετερογενείς τελετουργίες, οι πράξεις προηγούνται των προσώπων¹¹¹. Το ίδιο συμβαίνει και στην περίπτωση του Οιδίποδα: οι πράξεις που περιγράφονται και που προέρχονται από τα διάφορα τελετουργικά αποκτούν ατομική διάσταση και προσωποποιούνται χάρη στην ποιητική ιδιοφυΐα. Σ' αυτό το πλαίσιο ο

¹⁰⁵ βλ. Erich Fromm, ό.π., σ. 433

¹⁰⁶ βλ. παραπάνω

¹⁰⁷ βλ. Erich Fromm, ό.π., σ. 424

¹⁰⁸ ό.π., σσ. 445-446

¹⁰⁹ ό.π. σ. 448

¹¹⁰ Παρουσιάζει εδώ μεγάλο ενδιαφέρον η αναφορά της στο μοτίβο της «ένωσης με τη μητέρα», όπου παραθέτει ένα απόσπασμα από την πραγματεία του Αρτεμίδωρου για τα όνειρα: «Αν διαπράττεται [η αιμομιξία] κανονικά με μια ζωντανή μητέρα, αυτό σημαίνει μίσος και αντιζηλία απέναντι στον πατέρα αν αυτός είναι υγιής ή θάνατο του πατέρα αν αυτός είναι άρρωστος» - στο σημείο αυτό η Delcourt βάζει την εξής υποσημείωση: «Παρακαλώ τους ερασιτέχνες της κλασικής ψυχανάλυσης να μην αναζητήσουν εδώ κανέναν πρόδρομο των φροϋδικών αξιωμάτων: η λογική του Αρτεμίδωρου είναι καθαρά ρασιοναλιστική» (βλ. Marie Delcourt, «Légendes et cultes de héros en Grèce», PUF / Mythes et religions, Παρίσι, 1942, σσ. 109-110).

¹¹¹ βλ. Marie Delcourt, «Œdipe ou La légende du conquérant», ό.π., σ. XXXVII

μύθος αναλύεται σε βασικά μέρη¹¹² – το εκτεθειμένο παιδί, το φόνο του πατέρα, τη νίκη επί της Σφίγγας, το αίνιγμα, το γάμο με την πριγκίπισσα και την ένωση με τη μητέρα – και, με συστηματικό τρόπο, καταδεικνύεται η δομή του και η προέλευση των μερών του. Έτσι, η έκθεση του ήρωα ήταν αποτέλεσμα της αναπηρίας του, ο φόνος του πατέρα σηματοδοτούσε τη διαδοχή των γενεών, η νίκη επί της Σφίγγας – μιας χθόνιας δύναμης – τού έδινε πίσω τη χώρα του, η λύση του αινίγματος αντικαθιστούσε την αρχαϊκή σεξουαλική επιβολή του πάνω στο τέρας, ο γάμος με την πριγκίπισσα τού πρόσφερε το βασίλειο και η ένωση με τη μητέρα συμβόλιζε την πρακτική της ιερογαμίας και αποτελούσε την τελική ένωση του ήρωα με την πάτρια γη. Η Delcourt στάθηκε στον αντίποδα του Freud κυρίως επειδή δεν αναγνώρισε στο μύθο ψυχολογικές (ψυχαναλυτικού τύπου) καταβολές:

«αν οι ψυχικές τάσεις έδρασαν για να σταθεροποιήσουν ορισμένα μυθικά θέματα, για να τούς δώσουν μια ζωντάνια, μια δημοτικότητα εξαιρετική δε νομίζω [πάντως] πως μπορούσαν να τά δημιουργήσουν»¹¹³

και για 'κείνην ο μύθος στον Σοφοκλή είναι ήδη αρκετά απομακρυσμένος από τις καταβολές του και τα στοιχεία που ανιχνεύει σ' αυτόν ο ψυχίατρος εξηγούνται – λόγω του τελετουργικού χαρακτήρα των καταβολών του – με τρόπο που πόρρω απέχει από τον ψυχαναλυτικό¹¹⁴ καθώς ο μύθος του Οιδίποδα είναι αυτός του κατακτητή¹¹⁵. Το ζήτημα με τη θεωρία αυτή είναι πως η τραγωδία του Σοφοκλή

¹¹² ενδεχομένως η χρήση αυτού του όρου να επιδέχεται αντιρρήσεις. Η ανάλυση του μύθου θα μπορούσε να μάς παραπέμψει σ' αυτό που ο Propp ονόμαζε «λειτουργίες» (στα γαλλικά *fonctions*) ή στα «μυθεύματα» (*mythèmes*) του Lévi-Strauss (πρβλ. Vladimir Propp, «Morphologie du conte», μτφ. M. Derrida, Tz. Todorov & Cl. Kahn, Seuil – Poétiques / points – essais, Παρίσι, 1973, *Méthode et matière* και Claude Lévi-Strauss, «Anthropologie structurale», ό.π., *La structure des mythes* αντιστοιχώς). Η Delcourt, βέβαια, δεν προσπαθεί να ανασυστήσει έναν ολοκληρωμένο και τελικό μύθο· όπως, όμως, παρατηρεί και ο Lévi-Strauss η μέθοδός του δεν αναζητά μια αυθεντική εκδοχή του εκάστοτε μύθου αλλά ορίζει κάθε μύθο από το σύνολο των εκδοχών του (βλ. ό.π., σ. 249).

¹¹³ Marie Delcourt, ό.π., σ. 68

¹¹⁴ χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί εδώ η περίπτωση του ονείρου στο οποίο αναφέρεται η Ιοκάστη: «[οι ψυχαναλυτές] δεν έχουν τίποτε να πάρουν από τη δήλωση της Ιοκάστης που υπενθυμίζει απλώς το *όνειρο του κατακτητή*, την ιερογαμία με μαγική κατάληξη που γίνεται έγκλημα από τη στιγμή που μετατίθεται στην καθημερινή ζωή» (Marie Delcourt, «Légendes et cultes de héros en Grèce», ό.π., σ. 116).

¹¹⁵ Η θεωρία αυτή θυμίζει παλιότερη πραγματεία του Rank για τη γέννηση του ήρωα. Και ο ψυχαναλυτής στρέφεται γύρω από το μοτίβο του εγκαταλελειμμένου παιδιού που διαπρέπει, μόνο που στην περίπτωση αυτή όλη η ιστορία όχι απλώς εξηγείται με βάση τον ψυχισμό αλλά συνδέεται με τους παρanoiούς. Ο «μύθος» του Rank αναπτύσσεται ως εξής: ο ήρωας είναι γόνος πολύ σπουδαίας οικογένειας. Η σύλληψή του προσκρούει σε δυσκολίες και πριν γεννηθεί έρχεται προφητεία που προειδοποιεί ενάντια στη γέννησή του. Εκτίθεται και σώζεται από ζώα ή βοσκούς. Όταν μεγαλώσει συναντά ξανά τους γονείς του και παίρνει εκδίκηση ενάντια στον πατέρα επιβάλλοντας ταυτόχρονα την αναγνώριση της καταγωγής του (βλ. Otto Rank, «Ο μύθος για τη γέννηση του ήρωα», μτφ. Μ.

αντιμετωπίζεται ως ακόμη μια εκδοχή ή διαμόρφωση του μύθου σε ύστερη εποχή. Για την Delcourt το ζήτημα είναι αυστηρά η ερμηνεία του μυθολογικού θέματος με βάση τις καταβολές του (πράγμα που φυσικά έρχεται σε αντίθεση με τις ψυχαναλυτικές θεωρίες) δε λαμβάνει όμως υπ' όψιν σοβαρά το γεγονός πως, με την είσοδο του μύθου στο θέατρο, το θέμα υπακούει πλέον και σε δραματουργικές ανάγκες. Για τον παλαιότερο άνθρωπο η ιερογαμία, για παράδειγμα, μπορεί να ήταν θεμιτή αλλά για τον θεατή του Σοφοκλή, όσο κι αν γνώριζε¹¹⁶ τις πηγές του μύθου – όπως αυτές περιγράφονται από τη Delcourt – είχε επίσης να κάνει με μια αναπαράσταση που λάμβανε χώρα επί τόπου, δηλαδή μέσα σ' ένα νέο ή, έστω, «εξελιγμένο» (σε σχέση με τις απαρχές του) πολιτισμικό πλαίσιο. Ο Anzieu, πιο συστηματικός στην απάντησή του στις θεωρίες αυτές, θέτει αρχικά δύο ερωτήματα: Αν ο μύθος είναι ύστερη κατασκευή σε σχέση με τις τελετουργίες, από πού προέρχονται ακριβώς αυτές; Και γιατί κατ' ανάγκη απέναντι στις τελετουργίες το νόημα του μύθου στηρίζεται σε λανθασμένη βάση; Για τον γάλλο ψυχαναλυτή η εργασία της ιστορικού των θρησκειών προσφέρει, παραδόξως, ένα εργαλείο προς επιβεβαίωση των ψυχαναλυτικών θεωριών:

«αποδομώντας τον στα πρωτόγονα στοιχεία του, γίνεται φανερό πως καθένα από τα πρωτόγονα στοιχεία του μύθου αντιστοιχεί σε μεμονωμένα στοιχεία του οιδιπόδειου φαντασματικού [fantasmatique oedipienne].»¹¹⁷

Η απάντηση του Anzieu καταδεικνύει έναν από τους τρόπους με τους οποίους οι ψυχαναλυτές ενσωμάτωσαν τις κριτικές που τούς ασκήθηκαν στη δική τους θεωρία. Και οι αντιδράσεις ήταν πολλές.

Αν, όμως, οι περισσότεροι εθνολόγοι, ανθρωπολόγοι, θρησκευτολόγοι και μυθολόγοι στάθηκαν, όπως η Delcourt, απέναντι στις ψυχαναλυτικές θεωρίες, ο

Μαρκίδη, Έρασμος / επιστήμες του ανθρώπου, Αθήνα, 2008, σσ. 13-14). Ο Rank είναι κάθετος στην προσέγγισή του: όπως και στο «Inzest-Motiv in Dichtung und Sage», επιμένει πολύ στην αντιπαράθεση γιου - πατέρα (όπως και η Delcourt άλλωστε) μόνο που διαβλέπει σ' αυτήν το κίνητρο της επιθυμίας για αιμομιξία από την πλευρά του γιου (βλ. ό.π., σ. 39). Γενικά, για τον Rank η επιθετικότητα απέναντι στον πατέρα θεωρείται δεδομένη και η μυθική αφήγηση αποτελεί το «άλλοθι» του παιδιού γι' αυτήν (βλ. ό.π., σ. 23).

¹¹⁶ Άραγε σε ποιο βαθμό; Γιατί η ίδια η Delcourt υποστηρίζει πως ο μύθος και η διαμόρφωσή του προέκυψαν ως παράγοντες που κάλυψαν το κενό μεταξύ των τελετουργικών και των θεών: όταν η σημασία του τελετουργικού χάθηκε στα βάθη των αιώνων, οι μύθοι ήρθαν να καλύψουν το νοηματικό κενό που προέκυψε (βλ. Marie Delcourt, «Edipe ou La légende du conquérant», ό.π., σ. XXXIV). Αποτελούν, δηλαδή, ούτως ή άλλως εκ νέου νοηματοδοτήσεις παλαιότερων πρακτικών που, διαφορετικά, θα φάνταζαν παράλογες. Ως ένα βαθμό αυτό έκανε και η ψυχανάλυση και, υπ' αυτή την έννοια, οι ερμηνείες της δημιουργούν ή, καλύτερα, αποτελούν νέους μύθους.

¹¹⁷ Didier Anzieu, ό.π., σ. 44

Claude Lévi-Strauss δεν τό έκανε – τουλάχιστον όχι με τον ίδιο «κάθετο» τρόπο –. Ο μύθος του Οιδίποδα αποτέλεσε για κείνον ένα παράδειγμα για την ανάπτυξη της θεωρίας του περί της δομής των μύθων. Έτσι, τα στοιχεία που απαρτίζουν το μύθο – οι διάφορες σχέσεις που περιγράφονται σ’ αυτόν – χωρίζονται σε «δέσμες»¹¹⁸ και κατόπιν διαβάζονται ξανά ώστε να προκύψει ένα νόημα. Η δυσκολία των Λαβδακιδών στο περπάτημα (που ερμηνεύεται ως επιμονή στην ανθρώπινη αυτοχθονία) και η άρνηση της αυτοχθονίας (που υποδηλώνει η καταστροφή των τεράτων) ιδωμένα μαζί και σε συνδυασμό με την ανάλογη (αντιθετική) σχέση των δύο πρώτων ομάδων οδηγούν τον Lévi-Strauss στο συμπέρασμα ότι ο μύθος συμβολίζει

«την αδυναμία στην οποία βρίσκεται μια κοινωνία που δηλώνει ότι πιστεύει στην αυτοχθονία του ανθρώπου [...] να περάσει, απ’ αυτή τη θεωρία, στην αναγνώριση του γεγονότος ότι καθένας από μάς γεννιέται στην πραγματικότητα από την ένωση ενός άνδρα και μιας γυναίκας»¹¹⁹

Και παρόλο που ο ανθρωπολόγος παραδέχεται τα προβλήματα που μπορούν να ανακύψουν από τη μέθοδο αυτή, αναγνωρίζει επίσης πως η ίδια αυτή μέθοδος ανάλυσης του μύθου του Οιδίποδα μπορεί να εφαρμοστεί και πάνω στο φρουδικό «μόρφωμα» γιατί το κυρίαρχο ερώτημα στο συγκεκριμένο μύθο είναι πάντα πώς ο

¹¹⁸ Ο «καταμερισμός» (ή η «συγκρότηση») του μύθου του Οιδίποδα έχει ως εξής: υπερτιμημένες συγγενικές σχέσεις (ο Κάδμος ψάχνει την Ευρώπη, ο Οιδίποδας παντρεύεται την Ιοκάστη, η Αντιγόνη θάβει τον Πολυνείκη), υποτιμημένες συγγενικές σχέσεις (οι Σπαρτοί εξολοθρεύονται μεταξύ τους, οι Οιδίποδας σκοτώνει τον Λάιο, ο Ετεοκλής σκοτώνει τον Πολυνείκη), τέρατα – καταστροφή τεράτων (ο Κάδμος σκοτώνει το δράκο, ο Οιδίποδας νικά τη Σφίγγα) και κοινού χαρακτήρα ονόματα της πατρικής «γραμμής» (Λάβδακος, Λάιος, Οιδίποδας). Η γραφική αναπαράσταση των συγκεκριμένων στοιχείων προσφέρει καλύτερη κατανόηση της μεθόδου του Lévi-Strauss γι’ αυτό και παραπέμπουμε σε αυτήν (βλ. Claude Lévi-Strauss, ό.π., σσ. 245-246). Είναι εδώ άξιος προσοχής ο διαφορετικός τρόπος με τον οποίο γίνεται αντιληπτό το όνομα του Λαΐου σε σχέση με την Delcourt, η οποία προβάλλει την εκδοχή της ρίζας «λαός» και ερμηνεύει έτσι την έκθεση του Οιδίποδα ως απόθεση (έκθεση με ευθύνη της πόλης – ο λαός διώχνει τον ήρωα ως αποδιοπομπαίο τράγο -), βασισμένη σε εκδοχές που θέλουν το μαντείο να προφητεύει δεινά για την πόλη από το παιδί που θα γεννιόταν (βλ. Marie Delcourt, ό.π., σ. 102). Ο Lévi-Strauss, αντίθετα, βασισμένος στο γεγονός πως ο μύθος αποτελεί επαρκές πλαίσιο για να νοηματοδοτήσει τα μέρη του, ερμηνεύει το όνομα του γιου του Λαβδάκου (=χωλός) και πατέρα του Οιδίποδα (=με πρησμένα πόδια) ως «αριστερός» / «αριστερά» (*gauche* στο πρωτότυπο) – επίθετο / επίρρημα που ο ανθρωπολόγος αποδίδει στο βάδισμά του – (βλ. Claude Lévi-Strauss, ό.π.).

¹¹⁹ ό.π., σ. 248. Η ανάλυση του Lévi-Strauss δεν είναι εξαιρετικά λεπτομερής και ενδεχομένως αφήνει στον – απαίδευτο στις τεχνικές, μεθόδους και θεωρίες της ανθρωπολογίας και εθνολογίας – αναγνώστη κάποια ερωτηματικά. Ο ανθρωπολόγος όμως φτάνει σε ένα σαφές συμπέρασμα που εδώ θα δεχτούμε ως έχει.

ένας μπορεί να γεννηθεί από δύο, πώς γίνεται να μην προερχόμαστε από ένα μόνο γεννήτορα αλλά να έχουμε μητέρα και, επιπλέον, πατέρα¹²⁰.

Ήδη αρχίζει να διαφαίνεται το γεγονός πως είτε οι μελετητές - κάθε επιστήμης – συμφωνούσαν με τον Freud είτε όχι, η ψυχανάλυση είχε πάντα θέση στα κείμενά τους, έστω και ως «αντίπαλο δέος». Υπήρξαν όμως και ψυχίατροι που με τα εργαλεία που τούς προσέφερε ο Freud ανέγνωσαν το κείμενο του Σοφοκλή από πολύ διαφορετική σκοπιά. Μια τέτοια περίπτωση αποτελεί ο Sándor Ferenczi. Η ανάλυσή του έχει, αρχικά, περισσότερο φιλοσοφικό χαρακτήρα, εφόσον μάλιστα εκκινεί από μια παρατήρηση του Schopenhauer:

«[ο φιλόσοφος] πρέπει να είναι σαν τον σοφόκλειο Οιδίπουν, που, ψάχνοντας να φωτίσει τη φοβερή του μοίρα, συνεχίζει επίμονα την ακούραστη έρευνά του, ακόμη κι όταν μαντεύει πως στην απάντηση τόν περιμένει φρικιαστικός τρόμος. Οι περισσότεροι όμως από μάς φέρουμε στις καρδιές μας την Ιοκάστη, που ικετεύει τον Οιδίπου στο όνομα του Θεού να μην ψάξει περισσότερο· και παραδιδόμαστε σ' αυτήν, κι αυτός είναι ο λόγος που η φιλοσοφία βρίσκεται στη θέση που βρίσκεται.»¹²¹

Η ερμηνεία του Ferenczi, όσο κι αν ο τίτλος του κειμένου παραπέμπει στο μύθο, επικεντρώνεται αποκλειστικά στην τραγωδία του Σοφοκλή. Και υιοθετώντας ως βάση της τη φροϋδική θεωρία για την *αρχή της ηδονής* – που αποζητά να γλυτώσει το *Εγώ* από τον πόνο και να του χαρίσει απόλαυση όποτε αυτό είναι δυνατό – και την *αρχή της πραγματικότητας* – που αναζητά την αλήθεια με κάθε κόστος – βλέπει στους ήρωες του Σοφοκλή το συμβολισμό των δύο αυτών ψυχικών ή πνευματικών λειτουργιών. Για τον Ούγγρο μελετητή, στη λαϊκή παράδοση και ιδιαίτερα στον οιδιπόδειο μύθο, η αρχή της πραγματικότητας είθισται να εκπροσωπείται από τους άνδρες και αυτή της ηδονής από τις γυναίκες¹²². Επαναλαμβάνεται, έτσι, και σ' αυτό το κείμενο η άποψη του Freud πως η αρχή της ηδονής (που εκπροσωπείται από τις γυναίκες) είναι κυρίαρχη σε πρωτόγονα όντα (όπως στα ζώα, στα παιδιά και στους αγρίους) και σε πρωτόγονες πνευματικές καταστάσεις (όπως στα όνειρα, στα αστεία, στις φαντασιώσεις αλλά και στη νεύρωση και στην ψύχωση) ενώ η αρχή της πραγματικότητας (που εκπροσωπείται από τους άνδρες) προϋποθέτει υψηλότερου βαθμού ανάπτυξη του ψυχικού μηχανισμού¹²³. Η Ιοκάστη και ο Οιδίποδας στην

¹²⁰ βλ. ό.π. σ. 249

¹²¹ Arthur Schopenhauer στο Sándor Ferenczi, ό.π., σσ. 214-215

¹²² βλ. Sándor Ferenczi, ό.π., σ. 221

¹²³ βλ. ό.π., σσ. 215-216. Πρβλ. επίσης Σίγκμουντ Φρόυντ, ό.π., σ. 220

τραγωδία αποτελούν λειτουργικά συμβολικά φαινόμενα¹²⁴ και η «συνύπαρξη» των δύο σε κάθε άνθρωπο συμβολίζει την αμφισεξουαλική του φύση. Στο κείμενο, όμως, του αρχαίου δραματουργού ο Ferenczi ανιχνεύει και *σωματικά συμβολικά φαινόμενα*¹²⁵ όπως το όνομα του ήρωα που καταδεικνύει το φαλλό και την κεντρική του θέση στο μύθο αλλά και την αυτοτύφλωση του Οιδίποδα που συμβολίζει ουσιαστικά τον αυτοευνουχισμό του ή ακόμη και την τιμωρία του πατέρα¹²⁶. Η ανάγνωση αυτή του «Οιδίποδος τυράννου», αν και δεν ξεφεύγει από τις κλασικές ψυχαναλυτικές θεωρίες περί μύθου και απώθησης, αποτελεί ίσως την πιο πλήρη μετά-φροϋδική ανάλυση του μύθου καθώς αφ' ενός επικεντρώνεται αποκλειστικά στο κείμενο της τραγωδίας (καθιστώντας έτσι πιο εύκολη την εποπτεία του υλικού απ' όπου αντλεί την έμπνευσή της) και αφ' ετέρου καταφάσκει πλήρως το Οιδιπόδειο Σύμπλεγμα προχωρώντας, όμως, ένα βήμα παραπέρα και συνδέοντάς το με το φιλοσοφικό λόγο ή ανιχνεύοντάς το σ' αυτόν.

Οι φιλολογικές ερμηνείες του «Οιδίποδος τυράννου» ήταν πολλές και, σε αρκετές περιπτώσεις, καλά θεμελιωμένες – αξίζει εδώ να θυμηθούμε τη, στέρεα τεκμηριωμένη με βάση το κείμενο καθαυτό, άποψη του Karl Reinhardt πως η τραγωδία του Σοφοκλή δεν ανήκει στα «δράματα της αποκάλυψης» αλλά είναι η κατ' εξοχήν τραγωδία «της ανθρώπινης φαινομενικότητας, αυτής της Φαινομενικότητας στην οποία πρέπει ν' απαντήσει το Είναι, όπως στον Παρμενίδη η *Αλήθεια* απαντά στη *Δόξα*»¹²⁷ –. Κοντά όμως σ' αυτές, η ψυχάνάλυση ήρθε να δώσει στο κείμενο νέα πνοή, νέο νόημα, να τό κάνει πιο επίκαιρο στα μάτια των θεατών αλλά και των μελετητών. Ασχέτως αν κάποιος συμφωνεί ή όχι με την ερμηνεία του Freud, δεν μπορεί να μην αναγνωρίσει την κυριαρχία της πάνω στο μύθο του Οιδίποδα από τη στιγμή που εμφανίστηκε κι εντεύθεν.

¹²⁴ σύμφωνα με την τυποποίηση του Silberer ως τέτοια ονομάζονται «οι εικόνες που εμφανίζονται στα όνειρα, τις φαντασιώσεις, τους μύθους κ.λ.π. στις οποίες δεν αναπαριστάται έμμεσα το περιεχόμενο της σκέψης και της φαντασίας αλλά ο τρόπος λειτουργίας του μυαλού» (βλ. Sándor Ferenczi, ό.π., σ. 221)

¹²⁵ στα οποία καθρεφτίζονται σωματικές καταστάσεις (βλ. ό.π., σ. 222).

¹²⁶ Βλ. ό.π., σσ. 222-223. Υιοθετώντας πλήρως τις απόψεις της «φροϋδικής σχολής» περί μύθου ο Ferenczi τόν θεωρεί επίσης μια «διαστρεβλωμένη επιθυμητική φαντασίωση», την «προβολή απωθημένων επιθυμητικών ερεθισμάτων [...] με ένα αλλοιωμένο ηδονιστικό πρόθεμα [...] σε μια εξωτερική δύναμη, το “πεπρωμένο”» (ό.π., σ. 219).

¹²⁷ Karl Reinhardt, ό.π., σσ. 141 & 142. Τη θέση αυτή επανέλαβε αργότερα και ο Martin Heidegger στο έργο του «Εισαγωγή στη μεταφυσική», μτφ. Χρ. Μαλεβίτση, Δωδώνη, Αθήνα, 1990.

β. Ο Οιδίπους στο ντιβάνι της ψυχανάλυσης

Αν και η στάση των Gide, Cocteau και Anouilh δεν ήταν ίδια απέναντι στην ψυχανάλυση, γεγονός παραμένει πως με τη σειρά του καθένας από τους τρεις συγγραφείς επηρεάστηκε απ' αυτή στην ανάπτυξη του δράματός του. Δεδομένης της γνώσης του οιδιπόδειου συμπλέγματος από ένα μεγάλο μέρος του μορφωμένου κοινού από τις αρχές ήδη του αιώνα μπορούμε να κατανοήσουμε γιατί – είτε εκουσίως είτε ακουσίως – οι δραματουργοί δεν κατάφεραν να παρακάμψουν τις ψυχαναλυτικές θεωρίες. Το ζήτημα, λοιπόν, δεν έχει να κάνει με το «αν» αλλά με το «σε ποιο βαθμό» και, κυρίως, «με ποιον τρόπο» επηρεάστηκαν.

Μόλο που ο Freud δημιούργησε¹²⁸ ένα μάλλον συγκεκριμένο «μύθο» – αυτόν του έρωτα του παιδιού προς τη μητέρα και του συνεπαγόμενου μίσους προς τον πατέρα – οι θεωρίες που ακολούθησαν το φροϋδικό αυτό «μύθο» έπαιξαν επίσης το ρόλο τους στη διαμόρφωση της ιστορίας του ήρωα. Η περίπτωση του Gide είναι, απ' αυτή την άποψη, η πιο ενδιαφέρουσα κι αυτό γιατί ο συγγραφέας – έχοντας ακολουθήσει από κοντά την πορεία της ψυχανάλυσης στη Γαλλία από τα πρώτα της κιόλας βήματα – όταν γράφει τον *Οιδίποδα* έχει ήδη απομακρυνθεί από αυτήν¹²⁹. Η προβληματική που «απομακρύνει» τον Gide από την ψυχανάλυση είναι εκείνη του μύθου ευρύτερα, κι έτσι η άποψή του δε συμβαδίζει με τον ψυχαναλυτικό τρόπο «ερμηνείας» του:

«Για τον Gide η επιθυμία δεν εκφράζεται διόλου με τη μορφή της άρνησης, της παραδρομής ή του γλωσσικού ολισθήματος. Συγκρίνοντας το γεγονός της διατήρησης των μαύρων πανιών και της εγκατάλειψης της Αριάδνης στη Νάξο, και εγκαθιδρύοντας ένα είδος ισότητας ανάμεσα στο φόνο του Πατέρα και την υποκατάσταση της Αριάδνης από τη Φαίδρα, ο Gide δείχνει πως δεν παραγνωρίζει τη θέση της *επιθυμίας* στη συμπεριφορά του Θησέα αλλά ότι δε θέλει να δει την επιθυμία παρά μόνο με τη μορφή θριάμβου και επιθετικότητας. Ενώ ο Freud βλέπει κι αυτός την παρουσία της επιθυμίας παντού μέσα στο μύθο, τήν ερμηνεύει ως υποταγμένη στην απώθηση, μια που σύμφωνα μ' εκείνον δεν είναι καθαρή επιθυμία, ο Gide αντιστρόφως πιέζει με όλο του το ερμηνευτικό βάρος για να μη δει στο μύθο παρά μια επιθυμία στην πιο υψηλή κατάσταση διαφάνειάς της. Αυτό που γοητεύει τον Gide στο μύθο δεν είναι το μοιραίο ή η αναγκαιότητα μιας δομής: οικογενειακής (Θησέας / Αιγέας) ή δομής του σημαίνοντος (το μαύρο και το λευκό πανί)· γι' αυτόν ο Θησέας

¹²⁸ Παρά τις αντιλήψεις του, όπως έχουμε ήδη δει.

¹²⁹ βλ. André Gide, «*Edipe, suivi de brouillons et textes inédits*», ό.π., σ. 49

παρέλειψε ν' αλλάξει το πανί του πλοίου του γυρίζοντας από την Κρήτη ενσυνείδητα και αποφασιστικά.»¹³⁰

Οι Cocteau και Anouilh από την άλλη πλευρά δεν επέλεξαν να σταθούν κριτικά απέναντι στην ψυχανάλυση. Αντιθέτως, χρησιμοποίησαν τις θεωρίες της και «αφέθηκαν» στην επιρροή του Οιδιπόδειου – ίσως γιατί τό θεώρησαν συμβατό με τις απόψεις τους για το μύθο του θηβαίου ήρωα –. Η κρατούσα άποψη που θέλει τον «Οιδίποδα» του Gide να μη «χρωστά τίποτε στον Freud»¹³¹ δεν είναι εντελώς εσφαλμένη. Όμως, παρά την προσπάθεια διάφορων μελετητών να αποφορτίσουν τη σημασία της χρήσης ψυχαναλυτικών όρων ή καταστάσεων στο συγκεκριμένο έργο του, γεγονός παραμένει πως, ενώ ο Gide όντως δεν επιθυμούσε να δώσει τέτοια διάσταση στην ιστορία του Σοφοκλή, δε θέλησε (επειδή επιθυμούσε να «παρωδήσει» τις φροϋδικές θεωρίες¹³²) ή δεν μπόρεσε να αποφύγει κάποιες αναφορές ή υπαινιγμούς στο ζήτημα.

Στον αντίποδα αυτής της προσέγγισης συναντάμε την περίπτωση του Cocteau. Η φροϋδική επιρροή θεωρείται, στην περίπτωσή του, δεδομένη:

«το θέμα της [Δαιμόνιας] Μηχανής [...] είναι ο σεξουαλικός μύθος του Οιδίποδα, η εικονογράφηση του φροϋδικού συμπλέγματος»¹³³.

Υπό την επήρεια και του σουρεαλισμού¹³⁴ ο Cocteau χρησιμοποιεί τις θεμελιώδεις θεωρίες της ψυχανάλυσης, όπως το οιδιπόδειο σύμπλεγμα και τα όνειρα, στον *Οιδίποδά* του. Κι όσο κι αν η παράσταση «*Edipus Rex*» προσέγγισε περισσότερο την πρώτη εκδοχή του «σουρεαλισμού» – που συνδέεται με τον Ντανταϊσμό και τον Κυβισμό – παρά εκείνη του «επίσημου» μανιφέστου του κινήματος, η προβολή της

¹³⁰ Eric Marty, ό.π.

¹³¹ Claude Martin, ό.π., σ. 161

¹³² ο Gide προσπάθησε να δώσει μια «κωμική διάσταση» στο συγκεκριμένο έργο του και σύμφωνα με τον ίδιο τον δημιουργό, στον «Οιδίποδά» του: «το μπουφόνικο [*le bouffon*] ανακατεύεται ευθέως με το τραγικό» (André Gide στο Jean Claude, «André Gide et le théâtre», Gallimard / les cahiers de la *nrj*, Παρίσι, 1992, τ. I, σ. 132).

¹³³ Claude Martin, ό.π., σ. 156

¹³⁴ «Η ονομασία “σουρεαλισμός” εμφανίστηκε για πρώτη φορά με το μπαλέτο *Parade* [1917], συλλογικό έργο των Satie-Cocteau-Picasso [οι Cocteau και Picasso θα συνεργαστούν αργότερα και στην παράσταση «*Edipe-Roi*»], που αξιολογήθηκε από τον Apollinaire ως *σουρεαλιστικό* μπαλέτο [*ballet surréel*]. Ο Apollinaire διέβλεπε στο σουρεαλισμό του *Parade* κάτι πολύ διαφορετικό απ' αυτό που θέλησε να εκφράσει κατόπιν ο Breton στα μανιφέστα του σουρεαλισμού του» (Eero Tarasti, ό.π., σ. 394). Και η παράσταση «*Edipus Rex*» προσεγγίζει περισσότερο την πρώτη «σημασία» του όρου, που συνδέεται με τον Ντανταϊσμό και τον Κυβισμό, παρά εκείνη του «επίσημου» μανιφέστου του κινήματος.

ψυχανάλυσης και των πορισμάτων της από τον Breton¹³⁵ ενδεχομένως επηρέασε, ως ένα βαθμό, τον Cocteau (η «Δαιμόνια μηχανή» χαρακτηρίστηκε αργότερα ως ένα είδος «σουρεαλιστικής επέκτασης και ερμηνείας του έργου του Σοφοκλή»¹³⁶). Η στροφή του σουρεαλισμού προς το περιεχόμενο του έργου τέχνης με την εισαγωγή του ονείρου, του ασυνείδητου, της βίας των μακάβριων ορμών¹³⁷ αντικατοπτρίζεται, τελικά, στην πραγμάτευση του μύθου του Οιδίποδα που απασχολεί τον γάλλο δραματουργό επί μια δεκαετία περίπου. Το ζήτημα εξάλλου των συμπλεγματικών σχέσεων μεταξύ μελών της οικογένειας είχε και νωρίτερα (σε σχέση με τη «Δαιμόνια μηχανή») απασχολήσει τον συγγραφέα. Εκτός από τον «Οιδίποδα τύραννο» (*Edipe-roi*) που ολοκλήρωσε το 1925, είχε συγγράψει και το μυθιστόρημά «Les enfants terribles» (*Τα τρομερά παιδιά*), που πραγματεύεται την περίεργη σχέση δύο αδελφών¹³⁸. Σ' αυτό το πλαίσιο είναι φανερό πως ο Cocteau δεν έκανε καμιά προσπάθεια να κρύψει αυτές του τις ανησυχίες.

Ο Anouilh δεν κινήθηκε στο ίδιο πλαίσιο με κανέναν από τους δύο παραπάνω συγγραφείς – ούτε δείχνει ν' αποκηρύσσει τις ψυχαναλυτικές θεωρίες (ούτε όμως και να τις ενστερνίζεται ένθερμα) –. Η προσέγγιση του μύθου από τον γάλλο δραματουργό είναι στη βάση της σύμφωνη με τις κυρίαρχες προβληματικές των έργων του εν γένει. Μια απ' αυτές είναι:

«η αναδρομή του ανθρώπου στον παράδεισο της παιδικής ηλικίας (η οποία έχει παρέλθει, αλλά “στοιχειώνει” την ψυχή των ηρώων)»¹³⁹

¹³⁵ πρβλ. ενδεικτικά André Breton, «Manifestes du surréalisme», Gallimard / folio – essais, Παρίσι, 1996, σσ. 19-21

¹³⁶ Eero Tarasti, ό.π., σ. 384

¹³⁷ βλ. «Le théâtre en France - du Moyen Age à nos jours», ό.π., σ. 840

¹³⁸ βλ. Jean Cocteau, «Les enfants terribles», Le livre de poche, Παρίσι, 2007. Η ιδιαίτερη στάση της Elisabeth απέναντι στον αδελφό της, Paul, μοιάζει, στο μυθιστόρημα του Cocteau, με τη δεσποτική συμπεριφορά μιας μητέρας που επιθυμεί να κρατήσει το γιο της για τον εαυτό της με κάθε κόστος. Το γεγονός πως το μυθιστόρημα γράφτηκε στο διάστημα που μεσολάβησε ανάμεσα στον «Οιδίποδα τύραννο» και τη «Δαιμόνια μηχανή» ίσως δεν είναι τυχαίο. Και δε θα ήταν άσκοπο εδώ να αναφερθούμε στην άποψη της κλασικής ψυχανάλυσης πως το «αδελφικό σύμπλεγμα» καθρεφτίζει το πρωτογενές Οιδιπόδειο: «έχει αποκαλυφθεί από ψυχαναλυτικές έρευνες πως η σχέση κάποιου με τα αδέρφια του είναι μια “δεύτερη εκδοχή”, λιγότερο έντονη αλλά απaráλλαχτη στο περιεχόμενο, της αιτιολογικά πρότερης σχέσης με τους γονείς του» (Otto Rank, «The incest theme in literature and legend», ό.π., σ. 363). Η άποψη αυτή έχει μεν αργότερα αμφισβητηθεί, χωρίς, όμως, η αιμομικτική σχέση με την αδελφή να «χάνει την αξία της»: «η αιμομιξία με την αδελφή δεν είναι υποκατάστατο της αιμομιξίας με τη μητέρα, αλλά αντίθετα το εντατικό πρότυπο της αιμομιξίας ως εκδήλωσης της πρωτοβλαστικής γενεαλογικής γραμμής» (Ζιλ Ντελέζ - Φελίξ Γκουαταρί, ό.π., σ. 184). Και μπορεί στο μυθιστόρημα του Cocteau το πρόσωπο που περισσότερο δείχνει να επιθυμεί αυτή τη σχέση να είναι το κορίτσι, αυτό όμως δεν αλλάζει το γεγονός πως το ζήτημα της αιμομιξίας απασχολούσε έντονα τον συγγραφέα όλη εκείνη την περίοδο – ίσως, μάλιστα, να υπονοεί μια συγκεκριμένη στάση του θηλυκού μέσα στα πλαίσια του συμπλέγματος, αντίθετα από τις τότε τρέχουσες ιδέες –.

¹³⁹ Έλση Μπακονικόλα-Γιαμά, «Η “Υπαρξη” στα ελληνικής έμπνευσης δράματα του Jean Anouilh», Γ. Γκέλμπεσης, Αθήνα, 1999, σ. 2

και το «έδαφος» της τραγωδίας του Σοφοκλή αποδεικνύεται μάλλον πρόσφορο, αποτελεί όμως ένα ήδη νοηματικά πυκνό κείμενο που οδήγησε την παραπάνω προβληματική του γάλλου δραματουργού σε πιο περίπλοκα μονοπάτια.

Τόσο ο Freud όσο και εκείνοι που τον ακολούθησαν ή τον πολέμησαν συνέβαλαν στην εξέλιξη – ή απλώς μεταλλαγή – του «μύθου» του Οιδίποδα και ειδικά στο θέατρο. Οι προβληματικές που αναπτύχθηκαν μέσω των νέων θεωριών και της διαφορετικής – σε σχέση με το παρελθόν – προσέγγισης του έργου του Σοφοκλή άνοιξαν στους δραματουργούς, είτε μέσω της κατάφασης των συγκεκριμένων θεωριών είτε μέσω της άρνησής τους, νέους ορίζοντες. Κι όλ' αυτά παρότι, ακόμη κι αν η πορεία του μύθου στο γαλλικό θέατρο ανά τους αιώνες άφησε κάποια σημάδια στις νέες δημιουργίες, οι δραματουργοί πάντα επιθυμούσαν να ξεκινήσουν από το την αρχή, από τον «Οιδίποδα τύραννο» της αθηναϊκής κλασικής εποχής: γεγονός που μπορεί να αναχθεί τόσο στην επιθυμία πραγμάτευσης του «αρχικού μύθου» όσο και στην επιθυμία «ανανέωσης» των λόγων για τους οποίους ο μύθος κατέστη και πάλι «σύγχρονος» στον 20^ο αιώνα μέσω της νέας του συμβόλισης.

Το οικογενειακό τρίγωνο

Το Οιδιπόδειο μπορεί με απλά λόγια να χαρακτηριστεί ως το σύμπλεγμα του οικογενειακού τριγώνου. Η σχέση μητέρας - πατέρα - γιου πήρε διάφορες όψεις στα «χέρια» των δραματουργών. Τα δύο «θέματα»¹⁴⁰ του μύθου στα οποία επικεντρώθηκε η ψυχανάλυση, δηλαδή η πατροκτονία και η αιμομιξία, άλλοτε τονίστηκαν κι άλλοτε παραγκωνίστηκαν.

Είναι γεγονός πως ειδικά ο Gide προσπάθησε να «αποκλείσει» την αιμομιξία από το έργο του. Το ζήτημα αυτό τού φαινόταν, άλλωστε, ξεπερασμένο και «αδύνατο» να συμβεί στον 20^ο αιώνα¹⁴¹. Εντούτοις, η αιμομιξία έπρεπε να περιληφθεί καθώς αποτελούσε βασικό στοιχείο του μύθου. Έτσι, μετά την

¹⁴⁰ εκτός από την πατροκτονία και την αιμομιξία ο «μύθος» – τουλάχιστον στον Σοφοκλή – περιλαμβάνει και άλλα «μοτίβα» όπως τη λύση του αινίγματος της Σφίγγας και τους χρησμούς. Ο Freud στην αναφορά του στο μύθο στην «Ερμηνεία των ονείρων» αναφέρεται φυσικά στους χρησμούς και στη Σφίγγα, η ερμηνεία του, πάντως, επικεντρώνεται στη σχέση μεταξύ Οιδίποδα - Ιοκάστης - Λαΐου.

¹⁴¹ «impossible de nos jours» (βλ. André Gide στο Jean Claude, ό.π., σ. 122)

ανακάλυψη – και όχι αποκάλυψη¹⁴² – της πραγματικής ταυτότητας των γονιών του ήρωα και όταν ο Κρέων φρίττει με την αιμομιξία και τονίζει το ζήτημα της μείξης των συγγενειών (ο πρίγκιπας δεν ξέρει πια αν ο βασιλιάς είναι γαμπρός ή ανιψιός του)¹⁴³, ο Οιδίποδας «αποφορτίζει», «ακυρώνει» σχεδόν το συγκεκριμένο θέμα με τα λόγια: «Que viens-tu m'êtourdir avec ces problèmes de parenté ?»¹⁴⁴. Για τον ήρωα του Gide η αιμομιξία είναι απλώς ένα ακόμη ζήτημα συγγένειας, δηλαδή, κοινωνικών συμβάσεων. Η κοινωνική διάσταση, όμως, της απαγόρευσης της αιμομιξίας είναι ένα θέμα το οποίο ο Freud έχει θίξει τόσο στο «Τοτέμ και ταμπού» όσο και στον «Πολιτισμό ως πηγή δυστυχίας». Στο ίδιο – πάντως – πνεύμα, και ο Χορός δηλώνει παρακάτω πως η αιμομιξία είναι οικογενειακή υπόθεση¹⁴⁵. Μόνο τους θεούς αφορά, τους θεούς που θυμώνουν μ' αυτήν. Έχοντας χτίσει το δράμα του εν μέρει πάνω στην απόρριψη της χριστιανικής ηθικής και πώς αυτή μπορεί να κάνει έναν άνθρωπο δυστυχή αλλάζοντας την οπτική γωνία από την οποία βλέπει τα πράγματα, ο Gide εντάσσει την αιμομιξία στην ίδια «θεωρία». Αφορά τους θεούς, οι θεοί θυμώνουν γι' αυτό – όχι οι άνθρωποι –. Αντιστοίχως η Αντιγόνη παρακάμπτει την αιμομιξία δηλώνοντας πως επιθυμεί να είναι μόνο κόρη του βασιλιά: «Je ne veux me savoir rien d'autre que votre enfant»¹⁴⁶.

Για τον ίδιο, ενδεχομένως, λόγο εισάγεται στο έργο και μια σειρά σκηνών που προκαλεί το ενδιαφέρον. Σ' ένα επεισόδιο του οποίου τη «χρησιμότητα» μέσα στο έργο πολλοί αμφισβήτησαν – αντιμετωπίζοντάς το ως έναν τρόπο, για τον δραματουργό, να αναδείξει τις απόψεις του ήρωά του αλλά και βλέποντας σ' αυτό τη «συμβολική» συνέχεια της κατάρας, θύμα της οποίας είχε πέσει κι ο ίδιος ο Οιδίποδας¹⁴⁷ – ο Gide αναπτύσσει πολύπλοκες ψυχικές διαδικασίες που μάλλον καταφάσκουν, όχι μόνον το Οιδιπόδειο αλλά και την ψυχανάλυση. Οι εν λόγω σκηνές μπορούν (και μάλλον όχι καταχρηστικά) να θεωρηθούν ως ένα είδος «μετάθεσης»¹⁴⁸ – συνειδητής ή ασυνειδητής –. Η αιμομικτική σχέση του Οιδίποδα

¹⁴² Ο ήρωας καταλαβαίνει *μόνος του* την πραγματική ταυτότητα του Λαΐου, της Ιοκάστης και, τελικά, τη δική του.

¹⁴³ ήδη βλέπουμε εδώ (στο πέραςμα από την αναφορά της αιμομιξίας σ' αυτήν των συγγενειών) μια προσπάθεια παράκαμψης της σχέσης του Οιδίποδα με τη μητέρα του.

¹⁴⁴ «Τι μέ σκοτίζεις με ζητήματα συγγένειας;» (André Gide, *Œdipe*, ό.π., σ. 294).

¹⁴⁵ «Tout ça, c'est des histoires de famille» (Ολ' αυτά [η αιμομιξία και η εξ αυτής τεκνοποίηση] είναι οικογενειακές υποθέσεις», βλ. ό.π., σ. 297). Για το ζήτημα της αιμομιξίας ως «αμαρτήματος» κατά της φύσης ή του πολιτισμού πρβλ. το κεφάλαιο για τον Gide.

¹⁴⁶ «Αναγνωρίζω τον εαυτό μου μόνο και μόνο ως κόρη του βασιλιά» (ό.π., σ. 300).

¹⁴⁷ βλ. Jean Claude, ό.π., τ. II, σ. 71

¹⁴⁸ Η μετάθεση είναι ένας μηχανισμός «με τον οποίο ο τονισμός, το ενδιαφέρον και η ένταση ορισμένων αναπαραστάσεων αποσπώνται και μεταφέρονται σε άλλες λιγότερο έντονες, οι οποίες

και της Ιοκάστης εμφανίζεται ως αιμομικτική επιθυμία μεταξύ αδελφών, και μάλιστα των αρσενικών απέναντι στα θηλυκά. Αφ' ενός ο Gide, μέσω αυτής της κίνησης, τονίζει το ζήτημα της κληρονομικότητας του κακού (θέμα όχι άγνωστο ήδη από τις πρώτες δραματουργικές αναπαραστάσεις του μύθου του Οιδίποδα). Αφ' ετέρου προσπαθεί να επιτύχει μια διπλή απομάκρυνση από το Οιδιπόδειο τόσο μέσω της μετάθεσης του αιμομικτικού θέματος από τη σχέση μητέρας - γιου στη σχέση μεταξύ αδελφών όσο και μεταξύ της, αρχικής τουλάχιστον, ομοφυχίας ανάμεσα στα αγόρια αλλά και στα κορίτσια. Κι όμως, η κίνηση αυτή δε δείχνει επιτυχής ακριβώς διότι, πρώτον, αυτό που τονίζεται είναι το αναπόφευκτο της «Οιδιπόδειας κατάστασης» σε κάθε γενιά και, δεύτερον, γιατί στην κλασική ψυχανάλυση η αιμομιξία μεταξύ αδελφών θεωρείται μια «δεύτερη εκδοχή, λιγότερο έντονη αλλά απαραίλλητη σε περιεχόμενο» της σχέσης μεταξύ γονέα και παιδιού αντίθετου φύλου¹⁴⁹. Όσο δε αφορά στη σύμπνοια των αγοριών – που έρχεται σε αντίθεση με τη βασική μορφή τέτοιων σχέσεων, οι οποίες ενέχουν την εχθρότητα ανάμεσα στα αδέλφια¹⁵⁰ –, ο Gide φαίνεται να μην μπορεί να «αντισταθεί» ή να «αποφύγει» τη θεωρία¹⁵¹. Η κύρια παρέμβασή του Gide, όμως, εντοπίζεται στις παραινέσεις του Οιδίποδα προς τους γιους του: τούς συμβουλεύει να σέβονται τις αδελφές τους και να μην επιζητούν την κατάκτηση οικείων προσώπων¹⁵². Ο κεντρικός ήρωας – τυπική παραδειγματική μορφή της ψυχανάλυσης – «απογυμνώνεται», έτσι, από την αιμομικτική «επιθυμία». Ακόμη και το γεγονός πως ο Ετεοκλής ψάχνει μια «εξουσιοδότηση» προκειμένου να

συνδέονται με τις πρώτες μέσω συνειρμικών αλυσίδων» (Jean Laplanche – J-B. Pontalis, *ό.π.*, μετάθεση, σ. 314). Υπ' αυτήν την έννοια θα μπορούσαμε να πούμε πως ο Cocteau αργότερα θα υπαινιχθεί στη «Δαιμόνια μηχανή» τον ίδιο το μηχανισμό, τον τρόπο λειτουργίας της μετάθεσης: η Ιοκάστη παρουσιάζει την ιστορία της έκθεσης του παιδιού της έμμεσα, αποδίδοντας τα γεγονότα σε μια υπηρέτρια του παλατιού. Ο Οιδίποδας αγανακτεί με το συμβάν (επιβεβαιώνοντας την επιλογή της Ιοκάστης να μην εμφανίσει τον εαυτό της ως υπεύθυνο) και, μετά την αποκάλυψη πως ο ίδιος γεννήθηκε στο παλάτι της Θήβας και τη συνειδητοποίηση πως σκότωσε τον πατέρα του αποφεύγει προς στιγμή το βάρος της αιμομιξίας πιστεύοντας πως η μητέρα του ήταν αυτή η υπηρέτρια (βλ. Jean Cocteau, *ό.π.*, σσ. 114-115 & 129).

¹⁴⁹ βλ. Otto Rank, «The incest theme in literature and legend», *ό.π.*, σ. 363

¹⁵⁰ βλ. *ό.π.*, σ. 369

¹⁵¹ Ειδικά η στάση του Πολυνείκη παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον, δεδομένου ότι μοιάζει να προοιωνίζει θεωρίες που εμφανίστηκαν αργότερα. Το γεγονός, πως ο πρίγκιπας επιδεικνύει ενδιαφέρον για την Ισμήνη (ενώ πριν είχε εκδηλώσει παρόμοιο ενδιαφέρον για την Αντιγόνη) και μάλιστα τη στιγμή που καταλαβαίνει πως την ποθεί ο Ετεοκλής (βλ. André Gide, *ό.π.*, σσ. 280-281), παραπέμπει στη θεωρία του Lacan περί της επιθυμίας ως «κοινωνικού προϊόντος», ως – μεταξύ άλλων – της επιθυμίας αυτού που επιθυμεί κάποιος άλλος (βλ. Dylan Evans, *ό.π.*, σ. 130 & 131). Η συγκεκριμένη παρατήρηση δεν αφορά εδώ στην επίδραση της ψυχανάλυσης (και δη, στην προκειμένη περίπτωση, της λακανικής ψυχανάλυσης) πάνω στο δράμα, καθώς οφείλουμε να λάβουμε υπ' όψιν πως ο Gide έγραψε τον Οιδίποδά του μόλις το 1931.

¹⁵² βλ. André Gide, *ό.π.*, σ. 282

κάμνει τις αντιστάσεις της αδελφής του¹⁵³, παραπέμπει εκ νέου στη θεώρηση της αιμομιξίας ως πολιτιστικού φαινομένου.

Ο δραματουργός προσπαθεί να υποβαθμίσει, με διάφορα μέσα – ακόμη και με την αποσιώπηση της αιμομιξίας από τον μάντη (που είχε προείπει το μέλλον πριν ο ήρωας φύγει από το παλάτι της Κορίνθου¹⁵⁴) –, όπως είδαμε, αυτή την πτυχή του μύθου στο δράμα του. Κάποιες όμως από τις προσπάθειές του έπεσαν στο κενό. Ήδη από την πρώτη σκηνή ο Κρέων επισημαίνει κάτι βασικό: ο ήρωας κατέλαβε τη θέση του Λαΐου όχι μόνο στο θρόνο αλλά και στην κλίνη της Ιοκάστης. Και παρόλο που ο ρόλος της βασίλισσας είναι αρκετά περιορισμένος¹⁵⁵, σε σύγκριση με τα περισσότερα από τα έργα που πραγματεύονται το μύθο (και προφανώς με εκείνο του Σοφοκλή), φαντάζει παράξενη η παρατήρηση πως ο Οιδίποδας δεν ξάπλωσε στο πατρικό αλλά στο μητρικό κρεβάτι:

«Créon : Ne sais-tu point que celui dont tu pris la place dans le lit de Jocaste, ma sœur, et sur le trône, périt assassiné ?»¹⁵⁶

Η Γυναίκα είναι αυτή που δέχεται στο κρεβάτι της τους άνδρες. Στην ίδια λογική, ο ήρωας ενδιαφέρεται να μάθει αν ο Λάιος αγαπούσε την Ιοκάστη: «Dis un peu... son premier mari, l'aimait-elle?»¹⁵⁷. Η θέση του πατέρα στο έργο του Gide φαίνεται επίσης να υποβαθμίζεται αρκετά. Στο οικογενειακό τρίγωνο του δραματουργού ο πατέρας εμφανίζεται ως το πιο αδύναμο μέλος. Η διαπίστωση του Κρέοντα πως ο

¹⁵³ βλ. ό.π., σσ. 279-280

¹⁵⁴ ο ήρωας ενημερώνεται από τον μάντη μόνο για την πατροκτονία: «m'ayant pris à part, [il] me dit qu'il est dans mon destin de tuer mon père» («μέ παίρνει κατά μέρος και μού λέει πως είναι το πεπρωμένο μου να σκοτώσω τον πατέρα μου», ό.π., σ. 271).

¹⁵⁵ πρέπει, όμως, εδώ να θυμίσουμε την αρχική κίνηση της βασίλισσας να σταματήσουν οι έρευνες για το φόνο του Λαΐου προκειμένου να μην επισκιασθεί η αρχή της βασιλείας του ήρωα (βλ. ό.π., σ. 263). Η Ιοκάστη εμφανίζεται να στέκεται στο πλευρό του νέου συζύγου της (δηλαδή του γιου της) «αφήνοντας στην άκρη» τις υποθέσεις που αφορούσαν στον προηγούμενο σύζυγό της (τον πατέρα). Ο περιορισμός του ρόλου της βασίλισσας είναι κάτι που παρατηρούμε αρχικά στον Σενέκα. Χωρίς να θέλουμε εδώ να υποστηρίξουμε κάποιον είδους σχέση ανάμεσα στα δύο έργα (του ρωμαίου και του γάλλου δραματουργού) και στον Σενέκα, ο ρόλος της βασίλισσας φαίνεται να παραμερίζεται για πολύ συγκεκριμένο λόγο: προκειμένου να βρεθεί *απολύτως* μόνος, στο κέντρο του δράματος, ο Οιδίποδας (για διαφορετικούς στην περίπτωση του κάθε δημιουργού λόγους).

¹⁵⁶ «Δεν ξέρεις καν πως εκείνος του οποίου τη θέση πήρες στο κρεβάτι της αδελφής μου, της Ιοκάστης, και στο θρόνο, χάθηκε δολοφονημένος;» (ό.π., σ. 257). Πολλά θα μπορούσαν να ειπωθούν εδώ από πιο ένθερμους «οπαδούς» της ψυχαναλυτικής προσέγγισης της λογοτεχνίας για την παρεμβολή της επεξήγησης «της αδελφής μου» από τον Κρέοντα (βλ. παραπάνω) – υπαινιγμοί άλλωστε για την αιμομικτική σχέση Κρέοντα - Ιοκάστης έχουν ήδη γίνει πολλάκις -. Προς το παρόν θα αρκεστούμε εδώ να επισημάνουμε την αξία που μπορεί να έχει για τη σχέση του «Οιδίποδα» του Gide με το Οιδιπόδειο.

¹⁵⁷ «Για πες... τον πρώτο της άνδρα, τόν αγαπούσε;» (ό.π., σ. 263)

φόνος του βασιλιά ωφέλησε τον ήρωα¹⁵⁸ και η άποψη πως η «απουσία» του πατέρα είναι θετική για τον άνθρωπο παραπέμπει στη διαδοχή των γενεών: ο Λάιος έπρεπε να έχει πεθάνει για ν' ανέβει ο Οιδίποδας στο θρόνο¹⁵⁹. Ο Οιδίποδας αδιαφορεί για την πραγματική ταυτότητα των γονιών του¹⁶⁰, κυρίως, διότι δεν επιθυμεί τη δέσμευση από το παρελθόν¹⁶¹. Εδώ ο δραματουργός επιβεβαιώνει, κατά κάποιον τρόπο, την προτίμησή του για τις θεωρίες περί μύθου των Jung και Kerényi¹⁶². Ειδικά ο πρώτος στη θεωρία του για το «αρχέτυπο του παιδιού», προσδίδει στην εγκατάλειψη του βρέφους τη θετική αξία της αποκοπής από τις «πηγές» ως συνθήκης της ανεξαρτησίας του¹⁶³. Αν όμως η άγνοια είναι προαπαιτούμενο, ο φόνος του γονέα δεν είναι. Αργότερα, στον «Θησέα» ο Gide θα αποκαλύψει μια άλλη πτυχή αυτής της σχέσης μεταξύ των μελών του ιδιότυπου τριγώνου:

«Qui donc a commencé : l'homme ou la femme ? L'Eternel est-il féminin ? Du ventre de quelle grande Mère êtes-vous sorties, formes multiples ? Et ventre fécondé par quel engendreur ? Dualité inadmissible. Dans ce cas, le dieu, c'est l'enfant. Mon esprit se refuse à diviser Dieu. Dès que j'admets la division, c'est pour la lutte.»¹⁶⁴

Για ποια «μάχη» μιλά εδώ ο νεαρός άνδρας στην αφήγηση του Gide; Γιατί η διαίρεση της «αρχής» του ανθρώπου οδηγεί στη σύγκρουση; Η παρατήρηση προσομοιάζει στη κατοπινή θεωρία του Lévi-Strauss και, μάλιστα, φορτισμένη φροϋδικά¹⁶⁵: από τη στιγμή που ένας άνδρας και μια γυναίκα γεννούν ένα παιδί, το παιδί αυτό είναι ο θεός

¹⁵⁸ βλ. ό.π., σ. 265

¹⁵⁹ η άποψη αυτή παραπέμπει στις θεωρίες του Fromm αλλά κυρίως της Delcourt με την οποία, μάλιστα, ο συγγραφέας γνωριζόταν προσωπικά και εκτιμούσε. Η Delcourt πίστευε, όπως έχουμε ήδη δει, πως ο μύθος του Οιδίποδα προέκυψε από τις τελετουργίες της διαδοχής στο θρόνο.

¹⁶⁰ «De m'apprendre de qui j'étais fils. J'ai soudain pris mon parti de l'ignorer [...] Et soudain j'ai compris l'art de faire, de cette ignorance même, ma force» («Να μάθω τίνος γιος ήμουν. Ξαφνικά, αποφάσισα να τό αγνοήσω [...] Και ξαφνικά κατανόησα την τέχνη να μετατρέπω αυτή την ίδια άγνοια στη δύναμή μου [...]»), βλ. ό.π. σσ. 287 & 288)

¹⁶¹ ό.π., σ. 272

¹⁶² βλ. Helen Watson-Williams, ό.π., σ. 94

¹⁶³ βλ. C.G. Jung, ό.π., σ. 117. Ο Οιδίποδας αγανακτεί, μετά την αποκάλυψη, γιατί με το γάμο του με την Ιοκάστη παντρεύτηκε όλο του το παρελθόν (βλ. André Gide, ό.π., σ. 294).

¹⁶⁴ «Ποιος λοιπόν ξεκίνησε: ο άνδρας ή η γυναίκα; Το Αιώνιο είναι γένους θηλυκού; Από την κοιλιά ποιας μεγάλης Μητέρας βγήκατε οι διάφορες μορφές; Και κοιλιά σπαρμένη από ποιον γεννήτορα; Απαράδεκτη δυαδικότητα. Σ' αυτή την περίπτωση ο θεός είναι το παιδί. Το πνεύμα μου αρνείται να διαιρέσει τον Θεό. Μόλις παραδεχτώ τη διαίρεση, οδηγούμαι στη μάχη» (André Gide, «Thésée», Gallimard / folio, Παρίσι, 2008, σ. 64). Είναι δύσκολο να παρακάμψουμε εδώ την ομοιότητα με τη θεωρία του Lévi-Strauss για την ερμηνεία του μύθου του Οιδίποδα (βλ. την υπό-ενότητα «Συμφωνίες κι ασυμφωνίες» του προηγούμενου κεφαλαίου). Το κείμενο του ανθρωπολόγου εμφανίστηκε τυπωμένο για πρώτη φορά το 1955 – συνεπώς θα ήταν άστοχο να μιλήσουμε ευθέως για επιρροή –. Υποδεικνύει παρ' όλ' αυτά ένα ιδιότυπο είδος «εκλεκτικής συγγένειας».

¹⁶⁵ Ο Lévi-Strauss άλλωστε – όπως έχουμε ήδη δει – παραδεχόταν πως η ερμηνεία που είχε προτείνει για το μύθο μπορούσε να εφαρμοστεί πάνω στη φροϋδική διατύπωση (βλ. Claude Lévi-Strauss, ό.π., σ. 249).

– το κέντρο – και τα μέρη της σχέσης αυτής τελικά θα συγκρουστούν¹⁶⁶. Η θεωρία που εξέφρασε κάποια χρόνια αργότερα ο ανθρωπολόγος για τη σημασία του μύθου του Οιδίποδα φωτίζει – εκ των υστέρων – το κείμενο του Gide, παραπέμποντάς μας σε μια ακόμη σύνδεση του Θησέα με τον Οιδίποδα. Το κείμενο του «Θησέα» μπορεί να γράφτηκε περίπου δεκαπέντε χρόνια μετά τον «Οιδίποδα», τα δύο αυτά κείμενα, όμως, αποτελούν για τον Gide «αδελφούς-μύθους»¹⁶⁷. Η ιδιαίτερη σχέση των δύο ηρώων επισημάνθηκε αργότερα (ενδεχομένως με αφορμή αυτή ακριβώς τη συσχέτισή τους από τον Gide¹⁶⁸) και από τους ψυχαναλυτές. Σε κείμενό του είκοσι χρόνια μετά, ο Didier Anzieu εξέφρασε τη διαπίστωση πως ο Θησέας – όπως αυτός εμφανίζεται στις εκδοχές του μύθου του – είναι ένας *ανολοκλήρωτος Οιδίποδας*¹⁶⁹. Η σχέση, λοιπόν, μεταξύ των δύο ηρώων μπορεί τελικά να βοηθήσει στην κατανόηση – όπως άλλωστε επιθυμούσε ο συγγραφέας – των ιστοριών τους. Η διαβεβαίωση του Κρέοντα πως ο Λάιος αγαπούσε την Ιοκάστη λιγότερο απ’ όσο ο Οιδίποδας φωτίζεται, έτσι, υπό άλλο πρίσμα. Το ίδιο και το γεγονός πως η αγάπη του βασιλιά για τη σύζυγό του δε διακρίνεται με σαφήνεια από τη μητρική¹⁷⁰ σε ένα είδος «τραγικής ειρωνείας» που εδώ αποκτά άλλες διαστάσεις¹⁷¹.

¹⁶⁶ Ο ίδιος ο δραματουργός στον «Θησέα» αναγνωρίζει την ανάγκη για ικανοποίηση των επιθυμιών: «[L]aisser insatisfait un désir, c’est malsain» («Είναι ανθυγιεινό να αφήνεις ανικανοποίητη μια επιθυμία», André Gide, ό.π., σ. 81). Αυτό, σύμφωνα με την ψυχανάλυση, έκανε ο Οιδίποδας, μόνο που για να ικανοποιήσει την επιθυμία του για τη μητέρα έπρεπε να συγκρουστεί με τον πατέρα. Το γεγονός πως ο Gide προσπαθεί να αρνηθεί αυτή ακριβώς τη διάσταση του μύθου, την ανάγνωσή του ως «οιδιπόδειου συμπλέγματος», ανατρέπεται από την προσπάθειά του να εξαλείψει τη σύγκρουση μεταξύ πατέρα και γιων λόγω της επιθυμίας της μητέρας στη σχέση του Οιδίποδα με τα παιδιά του, μεταθέτοντας τη σχέση μητέρας - παιδιού σε εκείνη μεταξύ αδελφών.

¹⁶⁷ βλ. André Gide, «Journal II (1926 – 1950)», επιμ. M. Sagaert, Gallimard – nrf / Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1997, 18 Ιανουαρίου 1931, σ. 245. Ήδη από τη συγγραφή του «Οιδίποδα» ο Gide επιθυμούσε να γράψει ένα βιβλίο για τη ζωή του Θησέα, όπου οι δύο ήρωες θα στέκονταν απέναντι και με τα λόγια τους θα φώτιζαν ο ένας τη ζωή του άλλου.

¹⁶⁸ βλ. André Green, *Thésée et Œdipe. Une interprétation psychanalytique de la Théséide* στο Didier Anzieu et al., ό.π. Στο κείμενο αυτό ο Green ξεκινά με έναν ενδιαφέροντα και χρήσιμο παραλληλισμό των μύθων των δύο ηρώων όπου τονίζονται ομοιότητες και διαφορές μεταξύ τους (βλ. ό.π., σ. 112-114).

¹⁶⁹ «Ο Θησέας, βασιλιάς της Αθήνας, είναι ο μακρινός απόγονος του Εριχθόνιου, δηλαδή η αρχική καταγωγή του εστιάζεται σε μια κατά το ήμισυ ολοκληρωμένη συνουσία [un coït à demi consommé] ανάμεσα σε έναν ετεροθαλή αδελφό [demi-frère] και μια ετεροθαλή αδελφή [demi-sœur]: στην περίπτωση του το οιδιπόδειο πεπρωμένο θα αναπτυχθεί με ήπιες αποχρώσεις [en demi-teintes], ο στόχος της αιμομιξίας θα είναι μια γυναικαδέλφη, έπειτα ένας γυναικαδέλφος. Η πατροκτονία θα είναι έμμεση και κατά το ήμισυ εκούσια [demi volontaire]», ο Θησέας είναι ένας Οιδίποδας «ήπιων αποχρώσεων» [en demi-teinte] (βλ. Didier Anzieu, ό.π., σ. 16 – ο Anzieu «παίζει» πολύ στο κείμενό του με την έννοια του «μισού»: «demi-frère», «demi-sœur», «demi-teintes») – Σε αυτό το πλαίσιο θα ήταν σκόπιμο να αναρωτηθούμε ξανά για τη χρήση του Θησέα ως αντίπαλου δέους του Οιδίποδα στην τραγωδία του Κορνηλίου (όχι, κατ’ ανάγκη, ερμηνεύοντας τον δραματουργό αλλά φωτίζοντας εκ των υστέρων μια άλλη πτυχή του κειμένου του).

¹⁷⁰ βλ. ό.π., σ. 263 αλλά και 294

¹⁷¹ Σε μια μάλλον παράτολμη – αλλά όχι στερημένη ερείσματος στο κείμενο – απόπειρα ερμηνείας θα μπορούσαμε να δούμε την ανάπτυξη της ιστορίας στον Gide να αναλογεί στη διαδικασία που ο Freud

Ο Cocteau, από την άλλη πλευρά, δεν έκανε καμία απόπειρα να απομακρυνθεί από τις ψυχαναλυτικές θεωρίες. Για την ακρίβεια, εκμεταλλεύτηκε όσο καλύτερα μπορούσε τις δυνατότητες που τού προσέφεραν. Όπως έχουμε ήδη δει, το Οιδιπόδειο και τα παρεμφερή συμπλέγματα βρήκαν θέση στα έργα του τόσο για τον Οιδίποδα όσο και σε άλλα. Στην περίπτωση της «Δαιμόνιας μηχανής» επαναλαμβάνεται ένα «θέμα» που ο Cocteau έχει επαναπραγματευτεί και επρόκειτο να χρησιμοποιήσει πάλι στο μέλλον: ο ισχυρός δεσμός μεταξύ μητέρας και γιου. Αυτό που στα «Τρομερά παιδιά» μετατέθηκε στη σχέση μεταξύ δύο αδερφών, στη «Δαιμόνια μηχανή» παρουσιάστηκε μέσω του μύθου του Οιδίποδα μέχρι να δημιουργήσει ο συγγραφέας το «δικό του», σύγχρονο «μύθο» με το «Les parents terribles» (*Οι τρομεροί γονείς*)¹⁷². Στα «Τρομερά παιδιά» οι γονείς ήταν απόντες. Στους «Τρομερούς γονείς», όμως, η κατάσταση φαίνεται πιο καθαρά: η μητέρα, ο πατέρας και ο γιος είναι παρόντες επί της σκηνής. Η σχέση μεταξύ των μελών της οικογένειας, όπως αυτή παρουσιάζεται στο έργο του 1938, έχει διαμορφωθεί στα κείμενα του δραματουργού ήδη από νωρίς.

ονόμασε το «ξεπέρασμα του οιδιπόδειου συμπλέγματος» [ή «Η έξοδος από το οιδιπόδειο σύμπλεγμα»] (βλ. Sigmund Freud, *Dissolution of the Oedipus Complex*, ό.π.). Ενώ στην αρχή ο ήρωας δείχνει να αναπτύσσει συμπεριφορές που περιγράφονται στο Οιδιπόδειο (αγάπη για τη μάνα, ζήλια για τον πατέρα) στο τέλος προσπαθεί – και μαζί μ' αυτόν και άλλοι χαρακτήρες – να τις απωθήσει και μάλιστα για να «ηρεμήσουν» οι θεοί (η σύνδεση του *Υπεργώ* με τις θεότητες είναι ήδη γνωστή από άλλες αναλύσεις, κυρίως εκείνες που αναφέρονται στην «Ορέστεια» του Αισχύλου, όπως έχουμε ήδη δει). Τα λόγια του χορού προς το τέλος του δράματος είναι ενδεικτικά:

«Où va la reine ? – Se cacher, parbleu ! – Où est Œdipe ? – Il se cache aussi. *Il a honte*. – Coucher avec sa mère pour lui faire à son tour des enfants... [...] Ca regarde les dieux qui s'en irritent. – *Et puis il y a le meurtre de Laïus, qu' Œdipe, son fils, a commis*. – Qu' Œdipe lui-même a promis de venger. – On peut dire qu'il s'est mis là dans de mauvais draps. – Le justicier doit s'en prendre à soi, et s'est désigné pour victime. – Sans doute, *afin d'apaiser les dieux*, ne fallait-il pas moins qu'un roi, tant notre misère était grande.»

«Πού πάει η βασίλισσα; - Να κρυφτεί, αμ' πώς;! – Πού είναι ο Οιδίποδας; - Κρύβεται κι αυτός. *Ντρέπεται*. – Να πλαγιάσει με τη μητέρα του για να τής κάνει παιδιά... [...] Αυτό αφορά τους θεούς που θυμώνουν. – *Κι έπειτα είναι ο φόνος του Λαΐου, που ο Οιδίποδας, ο γιος του, διέπραξε*. – Που ο ίδιος ο Οιδίποδας υποσχέθηκε να εκδικηθεί. – Μπορούμε να πούμε πως έμπλεξε – Ο κριτής πρέπει να κατηγορήσει τον εαυτό του, και ορίστηκε ως θύμα. – Χωρίς αμφιβολία, *προκειμένου να ηρεμήσουμε τους θεούς*, χρειαζόταν μόνο ένας βασιλιάς, τόσο μεγάλη ήταν η δυστυχία μας» (André Gide, ό.π. σ. 297-298 – η υπογράμμιση δική μου). Η έκφραση «il s'est mis dans de mauvais draps» (κατά λέξη: μπήκε σε κακά σεντόνια κι εδώ μεταφράζεται ως «έμπλεξε») που παραπέμπει στο *κρεβάτι* είναι δυστυχώς ένα λογοπαίγνιο που η παρούσα μετάφραση δε μπορεί να αποδώσει – με τη χρήση του όμως ο Gide είναι *σαν* (δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι πρόκειται απλώς για λογοπαίγνιο, το οποίο όμως έχει αποκτήσει, ήδη από την εποχή του Freud, ιδιαίτερη σημασία ως έκφραση του ασυνειδητού) να ανάγει όλη την ιστορία του Οιδίποδα στο ζήτημα της αιμομιξίας (τον απώτερο στόχο του παιδιού στο σύμπλεγμα), *σαν* να ταυτίζει τον Οιδίποδα με το φροϊδικό Οιδιπόδειο –.

¹⁷² Jean Cocteau, «Les parents terribles», Gallimard / folio, Παρίσι, 2007. Βασικό στοιχείο του έργου αποτελεί η παθολογική αγάπη μιας μητέρας για το γιο της και η αφύσικη σχέση μαζί του, τη στιγμή που ο πατέρας έχει παραμεριστεί από το ζευγάρι μάνας-γιου.

Στη «Δαιμόνια μηχανή» η πατρική μορφή θα απουσίαζε τελείως αν δεν υπήρχε η πρώτη πράξη. Ο δραματουργός όμως επιλέγει να τήν εισαγάγει παριστώντας τον Λάιο ως ένα «δυστυχές» φάντασμα, ανίκανο να εμφανιστεί σ' εκείνη που «πρέπει», δηλαδή στη μητέρα¹⁷³, για να τήν προειδοποιήσει. Η έμφαση δίνεται, έτσι, στον νεαρό ήρωα και στη μητέρα και σύζυγό του. Ένδειξη των προθέσεων του Cocteau αποτελεί το γεγονός πως από τις τέσσερις πράξεις του έργου του, εκείνη που αφιερώνει στο ζεύγος ονομάζεται «η γαμήλια νύχτα». Αυτό που προξενεί εντύπωση στο χειρισμό του θέματος είναι πως ο Οιδίποδας εμφανίζεται ως ένας επιπόλαιος νεαρός: ο ήρωας δεν είναι καν σε θέση να λύσει το αίνιγμα της Σφίγγας¹⁷⁴, δεν είναι καν σε θέση να αποφύγει την αιμομιξία συνάπτοντας γάμο με νεότερή του γυναίκα. Ακόμη κι ο χρησμός στα μάτια του είναι είτε αλληγορία είτε συνωμοσία για να χάσει το θρόνο της Κορίνθου. Η Ιοκάστη εμφανίζεται μεν ως ανασφαλής (ειδικά στο ζήτημα της ηλικίας¹⁷⁵) είναι όμως εκείνη που από την πλευρά των γονιών κινητοποιεί τα γεγονότα: η βασίλισσα είναι εκείνη που δίνει το παιδί προς έκθεση, ο Λάιος δεν έχει απολύτως καμία ανάμειξη¹⁷⁶. Η κατάσταση, όπως αυτή διαμορφώνεται από τον Cocteau αρχίζει να γίνεται ξεκάθαρη – ειδικά μάλιστα αν λάβουμε υπ' όψιν το μυθιστόρημα που προηγήθηκε του συγκεκριμένου έργου¹⁷⁷ – και έχει να κάνει με τη διαφορά των φύλων: οι άντρες στο σύμπαν του γάλλου συγγραφέα εμφανίζονται ως πιο αδύναμοι από τις γυναίκες. Εκείνες, τουλάχιστον, βρίσκουν τη δύναμη να δράσουν. Ο δεσμός μεταξύ μητέρας και γιου είναι ένας δεσμός τον οποίο οι ίδιες οι γυναίκες και μητέρες αναγνωρίζουν ως «προβληματικό» αλλά δεν απαρνούνται, ακριβώς γιατί ο γιος είναι το «ιδεώδες» της μητέρας πάνω στη γη¹⁷⁸ – με τα λόγια της ίδιας της Ιοκάστης:

¹⁷³ βλ. Jean Cocteau, «La machine infernale», ό.π., Α' πράξη. Είναι αξιοπρόσεκτο πως ο Cocteau φαίνεται να επιλέγει να ακολουθήσει εδώ το «Σοφόκλειο σχήμα» της «συνενοχής» των γονέων. Ο Λάιος επιλέγει να ειδοποιήσει τη σύζυγό του και όχι το παιδί του. Αργότερα η Ιοκάστη θα «ανταποδώσει» αυτή την κίνηση απαντώντας στον Οιδίποδα, που χαίρεται με τα νέα του θανάτου του Πόλυβου (μια και έτσι φαίνεται να «γλυτώνει» από το πρώτο μέρος του χρησμού), πως ο θάνατος του πατέρα δεν είναι ένα ευτυχές γεγονός (βλ. ό.π., σ. 126).

¹⁷⁴ η Σφίγγα, γοητευμένη από τον ήρωα, είναι εκείνη που θα του δώσει την απάντηση του αινίγματος και θα του «παραχωρήσει» ουσιαστικά τη νίκη (βλ. ό.π., σσ. 83-86).

¹⁷⁵ ο Cocteau επιμένει πολύ και στο ζήτημα της ηλικίας του Οιδίποδα (βλ. ό.π., σ. 79, υποσημ. 1).

¹⁷⁶ «Pour déjouer cet oracle d'Apolon, Jocaste, reine de Thèbes, abandonne son fils [...]» («Για να ξεγελάσει το χρησμό του Απόλλωνα, η Ιοκάστη, βασίλισσα των Θηβών, εγκαταλείπει τον γιο της», βλ. ό.π., σ. 35).

¹⁷⁷ όπου η γυναίκα (Elisabeth) είναι εκείνη που κινεί τα νήματα στη σχέση της με τον αδελφό της αλλά και στη σχέση του με τους άλλους.

¹⁷⁸ βλ. ό.π., σ. 115.

«Les petits garçons disent tous : “Je veux devenir un homme pour me marier avec maman.” Ce n’est pas si bête, Tirésias. Est-il plus doux ménage, ménage plus doux et plus cruel, ménage plus fier de soi, que ce couple d’un fils et d’une mère jeune ?»¹⁷⁹—.

Ο δεσμός της Ιοκάστης και του Οιδίποδα ακολουθεί ακριβώς αυτή την περιγραφή καθώς ο Cocteau δεν αφήνει να περάσει στιγμή που να μην καταδείξει ακριβώς την οιδιπόδεια φύση της σχέσης τους. Ήδη από την πρώτη πράξη εμφανίζεται ένα είδος «ειδώλου» του Οιδίποδα απέναντι στο οποίο η βασίλισσα εκφράζει τα μητρικά της αισθήματα. Και στην τρίτη όμως πράξη – αν και ο Οιδίποδας στη δεύτερη, απέναντι στη Σφίγγα, έχει δηλώσει την πρόθεσή του να πάρει το θρόνο των Θηβών, μέσω του γάμου του¹⁸⁰ - οι ήρωες φέρονται με πολλή τρυφερότητα ο ένας στον άλλον. Η ερωτική σχέση τους εναλλάσσεται μ’ εκείνη μητέρας και παιδιού για να επικρατήσει τελικά η δεύτερη. Η προτεραιότητα της μητέρας έναντι του πατέρα δεν επιτρέπει στην πρώτη να προδώσει αυτή τη σχέση: ο ίδιος ο Οιδίποδας εξοργίζεται με την ιστορία της πλύστρας και δηλώνει πως θα τήν τιμωρούσε παραδειγματικά, ειδικά επειδή ως *μητέρα* θυσίασε τον γιο της:

«[...] mon premier exemple d’autorité royale aurait été de lui infliger publiquement les pires supplices, et après quoi, de la faire mettre à mort [...] Tuer froidement, lâchement la chair de sa chair, rompre la chaîne [...]»¹⁸¹

(η συγκεκριμένη αφήγηση της Ιοκάστης αποτελεί ένα είδος «συνειδητής μετάθεσης» της ιστορίας της έκθεσης του βρέφους από τη βασίλισσα – καθώς τήν επινοεί προκειμένου να μην αποκαλύψει όλη την αλήθεια στον νεαρό βασιλιά –). Μπορεί, σύμφωνα με τον πρόλογο του δραματουργού, ο ύπνος να τούς εμποδίζει να δουν την παγίδα που κλείνει γύρω τους¹⁸², τούς εμποδίζει όμως ταυτόχρονα να ολοκληρώσουν σεξουαλικά τη σχέση τους. Η αιμομιξία δε βρίσκει θέση στο έργο του Cocteau με την

¹⁷⁹ «Όλα τα μικρά αγόρια λένε: “Θέλω να γίνω άνδρας για να παντρευτώ τη μαμά.” Δεν είναι και τόσο χαζό, Τειρεσία. Υπάρχει πιο γλυκιά σχέση, σχέση πιο γλυκιά και πιο σκληρή, σχέση πιο περήφανη για τον εαυτό της, από αυτό το ζευγάρι ενός γιου και μιας νέας μητέρας;» (βλ. ό.π., σ. 58)

¹⁸⁰ βλ. ό.π., σ. 78

¹⁸¹ «[...] το πρώτο δείγμα της βασιλικής μου εξουσίας θα ήταν να τήν υποβάλω δημοσίως στα χειρότερα βασανιστήρια, και κατόπιν να τή σκοτώσω. [...] Να σκοτώσει ψυχρά, η δειλή τη σάρκα από τη σάρκα της, να σπάσει την αλυσίδα [...]» (βλ. ό.π., σ. 115)

¹⁸² βλ. ό.π., σ. 95

κυριολεκτική της έννοια. Η οιδιπόδεια σχέση δεν είναι σαρκική, είναι καθαρά ψυχική. Όπως φαίνεται και αλλού στο έργο του:

«*Élisabeth emporte sa proie. Sur les hauts patins des acteurs grecs, ils quittent l'enfer des Atrides. Déjà l'intelligence du tribunal divin ne suffirait pas ; ils ne peuvent compter que sur son génie. Encore quelques secondes de courage et ils aboutiront où les chairs se dissolvent, où les âmes s'épousent, où l'inceste ne rôde plus.*»¹⁸³

Η αιμομιξία στην καθαρή της μορφή εμφανίζεται έτσι ως «προβληματική κατάσταση» και όχι ως το αποκορύφωμα της σχέσης μητέρας και γιου. Προφανώς, αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο ο Cocteau περιορίζει το επεισόδιο της σχέσης αυτής στην πρώτη νύχτα του γάμου που δεν καταλήγει ούτε κατ' υπόνοια στη συνουσία. Ούτως ή άλλως ο γάμος των δύο ηρώων έχει περιγραφεί από τον ίδιο τον δραματουργό ως «τερατώδης»¹⁸⁴. Το ζήτημα για εκείνον δεν είναι να «ολοκληρώσει» το δεσμό των δύο ηρώων¹⁸⁵ αλλά να δείξει την αλληλεξάρτηση και την τρυφερότητα

¹⁸³ «*H Elizabeth παίρνει τη λεία της* [τον αδελφό της Paul που έχει αποπειραθεί ν' αυτοκτονήσει και τον οποίο αγαπά παθολογικά]. Πάνω στους καθόρνους των ελλήνων ηθοποιών, αφήνουν την κόλαση των Ατρείδων. Ήδη η διάνοια του θεϊκού δικαστηρίου δε θα αρκούσε · δεν μπορούν να υπολογίζουν παρά μόνο στην ιδιοφυΐα του. Ακόμη μερικά δευτερόλεπτα θάρρους και θα καταλήξουν εκεί που οι σάρκες διαλύονται, που οι ψυχές παντρεύονται, όπου η αιμομιξία δεν υπάρχει.» (βλ. Jean Cocteau, «*Les enfants terribles*», ό.π., σ. 122 – η υπογράμμιση δική μου)

¹⁸⁴ «*noces monstrueuses*» (Jean Cocteau, «*La machine infernale*», ό.π., σ. 36). Ο χαρακτηρισμός αυτός μάς φέρνει στο νου την ανάλυση του μύθου με βάση τα «σωματικά συμβολικά φαινόμενα» από τον Ferenczi: «[...] υπάρχει το όνομα του τραγικού ήρωα, Οιδίπους, που στα ελληνικά σημαίνει «πρησμένο πόδι». Αυτή η φαινομενικά χωρίς νόημα και περίεργη ονομασία χάνει μεμιάς αυτό της το χαρακτήρα όταν ξέρουμε πως στα όνειρα και στα αστεία, όπως και στη φετιχιστική λατρεία του ποδιού ή στο νευρωτικό φόβο γι' αυτό το μέλος, συμβολίζει το ανδρικό όργανο. Το γεγονός ότι αυτό το μέλος περιγράφεται στο όνομα του ήρωα ως πρησμένο εξηγείται επαρκώς από την ικανότητά του για στύση. Δεν μπορεί να μάς εκπλήξει, άλλωστε, ότι ο μύθος ταυτίζει απολύτως με ένα φαλλό τον άνδρα που πέτυχε το τερατώδες κατόρθωμα της σεξουαλικής συνεύρεσης με τη μητέρα, ένα κατόρθωμα που, χωρίς αμφιβολία, γίνεται αντιληπτό ως υπεράνθρωπο.» [βλ. Sándor Ferenczi, ό.π., σ. 222 – η υπογράμμιση δική μου. Ο χαρακτηρισμός «υπεράνθρωπο» μπορεί να βρει, εν μέρει ίσως, την πηγή του στον Όμηρο και τη μετάφραση της φράσης «μέγα έργον» (βλ. το κεφάλαιο για τον Όμηρο) – ακόμη και στη Delcourt βρίσκουμε τη φράση μεταφρασμένη ως «grande chose» (βλ. Marie Delcourt, «*Stérilités mystérieuses et Naissances Maléfiques dans l'antiquité classique*», ό.π., σ. 95)]. Και στην ψυχανάλυση η συγκεκριμένη ένωση έχει το χαρακτήρα μιας τερατώδους πράξης. Και δε θα πρέπει εδώ να παραλείψουμε ν' αναφέρουμε την άποψη που ο Gide, επηρεασμένος από τη φιλοσοφία του Νίτσε, είχε εκφράσει στον Léon Pierre-Quint πως «ο Οιδίπους είναι ο υπεράνθρωπος» (βλ. Jean Claude, ό.π., σ. 350). Στην περίπτωση όμως του Cocteau, αυτή ακριβώς η τερατώδης τόν κάνει να επιλέγει μιαν άλλη οδό για την πραγμάτευση του θέματος. Η σχέση – με όλες της τις αδυναμίες – θα εμφανιστεί σχεδόν ως «ιδανική» τουλάχιστον στο επίπεδο της τρυφερότητας. Και, παρότι για την ερωτική διάσταση της σχέσης θα γίνουν απλώς κάποιοι «αθώοι» υπαινιγμοί (όπως το άγχος της βασίλισσας για την ηλικία της σε σχέση με τον νεαρό άνδρα), υπαινιγμοί στη μητρική - παιδική διάσταση της σχέσης θα γίνονται σε όλη τη διάρκεια της τρίτης πράξης.

¹⁸⁵ στην τελευταία πράξη βλέπουμε, ούτως ή άλλως, ένα από τα παιδιά τους, την Αντιγόνη. Άλλωστε, από την αρχή ήδη του έργου «*Η Φωνή*» μάς έχει προετοιμάσει γι' αυτό: «*Deux filles, deux fils compliquent les noces monstrueuses*» («Δύο κόρες, δύο γιοι μπερδεύουν αυτό τον τερατώδη γάμο», ό.π.) κι ο γάμος είναι τερατώδης προφανώς γιατί προσδίδει στη σχέση μητέρας – γιου μια διάσταση που δε συμβαδίζει με τη «φύση» της. Το γεγονός, όμως, ότι έκαναν παιδιά, καθαυτό δεν αφορά τον

που τούς κλείνει – πριν ακόμη από την παγίδα των θεών – σε μια σχέση αποκλειστική, όπου δεν υπάρχει χώρος για κανέναν άλλο. Κι όσο κι αν ο θάνατος του πατέρα, όπως υπογραμμίζει η Ιοκάστη στην τελευταία πράξη, δεν είναι ευτυχές γεγονός¹⁸⁶ είναι εντούτοις αναγκαίος. Ο θάνατος του πατέρα είναι αναγκαία συνθήκη και γι' αυτό δεν αρκεί για να αμαυρώσει αυτή τη σχέση. Σ' αυτό το πλαίσιο, ο Λάιος σκοτώνεται από τον Οιδίποδα κατά λάθος¹⁸⁷. Ο φόνος γίνεται, εδώ, ατύχημα. Όσο όμως οι σχέσεις πατέρα–παιδιού περνούν, στην περίπτωση του Cocteau, στο περιθώριο, τόσο οι σχέσεις μεταξύ μητέρας και γιου συσφίγγονται: η μητρική αγάπη και η παιδική ανάγκη για τρυφερότητα που τόσο έντονα έδειξε ο δραματουργός στην τρίτη πράξη του κορυφώνονται στην τελευταία σκηνή του δράματος που δείχνει να «κλείνει» όπως άρχισε, με ένα φάντασμα: όταν η, νεκρή πια, Ιοκάστη – ορατή μόνο στον Οιδίποδα – έρχεται για να καθησυχάσει τον ήρωα πως αυτή που πέθανε ήταν η γυναίκα και πως τώρα πια είναι μόνο μητέρα. Η σχέση των δύο ηρώων φτάνει στην καθαρή της μορφή μόνο μετά το θάνατο της μητέρας, όταν πια ο ήρωας, σαν παιδάκι, αποχωρεί κρατώντας σφιχτά το φόρεμα της μητέρας του¹⁸⁸.

Ο τρόπος με τον οποίο το Οιδιπόδειο επηρέασε τον Anouilh είναι ίσως ο πιο ιδιαίτερος από τους τρεις, κι αυτό γιατί, ενώ οι Gide και Cocteau στάθηκαν με αποφασιστικό τρόπο απέναντι στη φροϋδική ερμηνεία του μύθου του Οιδίποδα και στην ψυχανάλυση – ο πρώτος αρνούμενος και τις δύο, ο δεύτερος καταφάσκοντάς τις –, ο Anouilh «απλώς»¹⁸⁹ τις *αποδέχτηκε* (αν και δεν τις ακολούθησε πάντα ευλαβικά). Αυτή όμως δεν ήταν η μόνη διαφορά του από τους άλλους δύο δραματουργούς. Στο σύμπαν του Gide ο πατέρας, αντιπροσωπεύοντας το παρελθόν, έπρεπε να εκλείψει χωρίς περαιτέρω αναφορές, σ' αυτό του Cocteau η απουσία του είναι αναγκαία για να αφήσει χώρο στο ζεύγος μητέρας - παιδιού. Στον κόσμο του Anouilh, εντούτοις, ο πατέρας εμφανίζεται αρχικά ως το «κακό», όχι μόνο για τον γιο

δραματουργό στην ανάπτυξη του έργου – στην έξοδο του Οιδίποδα από τη Θήβα ο ήρωας αναγκαστικά συνοδεύεται από την κόρη του (ζήτημα συνέπειας απέναντι στο κείμενο του Σοφοκλή, εφόσον η τελευταία πράξη του δράματος του Cocteau τιτλοφορείται «*Edipe-roi*») όμως και πάλι έμφαση δίνεται στη συνοδεία και προστασία του ήρωα από το φάντασμα της Ιοκάστης –.

¹⁸⁶ βλ. ό.π., σ. 126

¹⁸⁷ βλ. ό.π., σσ. 79-80. Σε ένα από τα τελευταία του ξεσπάσματα (βλ. ό.π., σ. 130) ο Οιδίποδας παρερμηνεύει την παρατήρηση του Τειρεσία, ότι ο ήρωας σκότωσε τον άνδρα της βασίλισσας, και πιστεύει πως αυτό για το οποίο συνωμοτικά τον κατηγορούν είναι πως σκότωσε τον Λάιο για να παντρευτεί την Ιοκάστη. Η παρεξήγηση αυτή δεν μπορεί παρά να προστέθηκε σκόπιμα από τον Cocteau αφού αφ' ενός εκφράζει την αλήθεια του μύθου του Οιδίποδα – όπως αυτός ερμηνεύθηκε από τον Freud – κι αφ' ετέρου δείχνει πως ο ήρωας υποσυνείδητα γνωρίζει την αλήθεια.

¹⁸⁸ βλ. ό.π. σσ. 133 & 134

¹⁸⁹ Η λέξη «απλώς» μπαίνει εδώ σε εισαγωγικά γιατί ακριβώς ο δραματουργός αξιοποίησε τη φροϋδική ερμηνεία του μύθου στο έπακρο αναπτύσσοντας προβληματικές με τρόπο που υποδεικνύει καλή γνώση των ψυχαναλυτικών θεωριών.

αλλά και για τη μητέρα! Κι αυτό γιατί στον «Οιδίποδα» ο Λάιος ήταν πατέρας και για την Ιοκάστη. Ήδη από την αρχή μαθαίνουμε πως η βασίλισσα ήταν μόλις δώδεκα χρονών όταν τόν παντρεύτηκε¹⁹⁰. Η παλινδρόμηση ανάμεσα στην παιδική ηλικία και στην ενηλικίωση είναι ένα σημαντικό ζήτημα στην προβληματική του γάλλου δραματουργού. «Ο παράδεισος της παιδικής ηλικίας» τον οποίο ψάχνει ο ενήλικας καταλήγει, στον «Οιδίποδα», στην καταστροφή: η Ιοκάστη ως σύζυγος-παιδί στα χέρια του Λαΐου, του Πατέρα, ήταν ένα δυστυχισμένο πλάσμα. Και ο Οιδίποδας που στην αγκαλιά της βασίλισσας γίνεται και πάλι παιδί, σύζυγος – παιδί και αυτός, καταλαβαίνει τελικά τις καταστροφικές διαστάσεις αυτής της κατάστασης. Με τη μητέρα όμως η ευτυχία είναι εφικτή, έστω και προσωρινά. Με τον πατέρα ποτέ.

Η βιαιότητα και ωμότητα του νεκρού πια βασιλιά αντικατοπτρίζεται τόσο στη συναναστροφή του με τη γυναίκα του όσο και σ' αυτήν με το παιδί του¹⁹¹. Η Ιοκάστη είναι ένα νέο κορίτσι - παιχνίδι για κείνον που σύντομα τό βαριέται και επιστρέφει στις παλλακίδες του, γεγονός που τήν κάνει δυστυχισμένη¹⁹². Όσο για τον ήρωα, εκείνος ήταν το ανεπιθύμητο παιδί που ο Λάιος εξέθεσε με σκοπό το θάνατο, πράγμα για το οποίο η βασίλισσα, ως γυναίκα, δεν τόν συγχώρεσε ποτέ¹⁹³. Και στη δεύτερή τους, όμως, συνάντηση ο γέρος βασιλιάς είναι εκείνος που πρώτος επιτίθεται και χτυπά τον νεαρό¹⁹⁴. Στον Anouilh, ακόμη και ο πρώτος χρησμός δεν μπορεί να ελαφρύνει τη θέση του Λαΐου: ο βασιλιάς θα σκοτωνόταν από ένα γιο («un fils») που θα έκανε με την Ιοκάστη, και όχι από τον γιο¹⁹⁵. Ο φόνος του Λαΐου δεν ήταν «απλώς» αναγκαίος, αλλά επιβεβλημένος¹⁹⁶ – όπως παρατηρεί ο Χορός:

«De très anciennes lois qui viennent du fond du gouffre obscur au dessus duquel l'homme surnage, accroché à sa pauvre raison, disent qu'il faut tuer son père pour "être" et retourner au ventre de sa mère, la terre, où tout retourne et d'où tout est venu.»¹⁹⁷

¹⁹⁰ βλ. Jean Anouilh, «Edipe ou Le roi boiteux – d'après Sophocle», La Table Ronde, Παρίσι, 1986, σ. 12

¹⁹¹ η συμπεριφορά αυτή του πατέρα, ειδικά προς τον γιο, θα επαναληφθεί και από τον Οιδίποδα που ομολογεί πως δεν αγάπησε ποτέ τους γιους του και πως ούτε κι εκείνοι τόν αγάπησαν (βλ. ό.π., σ. 92). Το Οιδιπόδειο δείχνει εδώ να επαναλαμβάνεται από γενιά σε γενιά.

¹⁹² βλ. ό.π., σ. 23

¹⁹³ βλ. ό.π.

¹⁹⁴ βλ. ό.π., σ. 56

¹⁹⁵ βλ. ό.π., σ. 49

¹⁹⁶ Ο ίδιος ο ήρωας, εκφράζοντας τη ζήλια του για τον άνδρα που ήρθε πρώτος στη ζωή της αγαπημένης του συζύγου, δηλώνει από πολύ νωρίς στο δράμα πως θα ήθελε να τόν είχε σκοτώσει (βλ. ό.π., σ. 23). Ο Anouilh παρουσιάζει την «οιδιπόδεια κατάσταση» στην καθαρότερη δυνατή μορφή της.

¹⁹⁷ «Πολύ παλιοί νόμοι που έρχονται από τον πάτο της σκοτεινής αβύσσου πάνω από την οποία ο άνθρωπος επιπλέει, κρεμάμενος από τη φτώχη του λογική, λένε πως πρέπει να σκοτώσει κανείς τον πατέρα του για να "υπάρχει" και να ξαναγυρίσει στην κοιλιά της μητέρας του, της γης, όπου όλα

Ο φόνος του πατέρα είναι η προϋπόθεση της επιστροφής στη μητέρα – μια ξεκάθαρα φροϋδική ερμηνεία –. Κι αυτή η διαδικασία, που οι θεοί επιθυμούν, και που οδηγεί τον άνθρωπο μέσ’ από μια ψεύτικη ευτυχία στην καταστροφή, διασφαλίζεται από τις Ερινύες. Ο άνθρωπος δεν μπορεί να τήν αποφύγει¹⁹⁸. Ούτε το Παιδί ούτε η Μητέρα: το «φάντασμα» του Πατέρα, αυτή η «τρομερή παρουσία»¹⁹⁹ θα πλανάται πάντα ανάμεσά τους.

Αυτό όμως δεν είναι σε θέση να τούς εμποδίσει. Η σχέση τους, άλλωστε, όπως είδαμε, είναι αναπόφευκτη. Ο Gide προσπάθησε να τήν παρακάμψει και ο Cocteau να τήν εξιδανικεύσει. Ο Anouilh, με τη σειρά του, δε διστάζει να κάνει αναφορές, έστω και έμμεσα, στην αιμομιξία. Η σχέση αυτή δεν είναι μονοδιάστατη: είναι ταυτόχρονα μητρική και ερωτική. Η αναφορά στις σεξουαλικές σχέσεις μεταξύ Οιδίποδα και Ιοκάστης είναι σαφής. Πάντα όμως υπαινίσσεται τη διπλή φύση των σχέσεων αυτών:

«Jocaste : *Tu m’as aimée comme une femme* oui, je le crois, au début. Ton avidité à me prendre me faisait presque peur... Mais après l’amour tu t’endormais dans moi, la tête sur mon sein, avec un grand soupir apaisé... Et moi je veillais. *Je sentais peu à peu, ce jeune carnassier qui m’avait pris comme une proie, redevenir petit en moi,*

επιστρέφουν κι απ’ όπου όλα προήλθαν» (ό.π., σσ. 86-87). Η «απεικόνιση» του Οιδιπόδειου εδώ συνάδει και με το χρησμό του Οιδίποδα, σύμφωνα με τον οποίο ο ήρωας θα σκότωνε τον πατέρα του και μετά θα ενωνόταν με τη μητέρα του (βλ. ό.π., σ. 55). Δεν είναι σύνηθες ο χρησμός να καθορίζει τη χρονική σειρά με την οποία ο Οιδίποδας θα εκτελούσε τις αποτρόπαιες πράξεις του. Ο Anouilh όμως φαίνεται να θέλει τα πάντα στο κείμενό του δοσμένα με σαφήνεια. Με την επιλογή αυτή δείχνει να «αντιστέκεται» (έστω και «εν αγνοία» του) σε ορθολογικού τύπου παρατηρήσεις, όπως εκείνη του Fromm που – όπως έχουμε δει – έχει επισημάνει πως: «Αν η ερμηνεία του Freud ήταν σωστή, θα έπρεπε να περιμένουμε από το μύθο να μάς διηγείται πως ο Οιδίπους γνώρισε την Ιοκάστη χωρίς να ξέρει πως ήταν η μητέρα του, τήν ερωτεύτηκε κι έπειτα σκότωσε τον πατέρα του, ξανά εν αγνοία του» (Erich Fromm, ό.π., σ. 424).

¹⁹⁸ βλ. ό.π., σ. 87. Το ζήτημα της θεϊκής θέλησης επανέρχεται: ο άνθρωπος είναι υποχρεωμένος να «υποστεί» αυτή τη διαδικασία, το Οιδιπόδειο. Αν οι θεοί ταυτίζονται εδώ με κάποιου είδους «αναγκαιότητα» ή το ασυνείδητο ή τον ψυχισμό, εν γένει, δεν μπορεί να καταστεί σαφές. Ένα όμως φαίνεται σίγουρο: πως αυτό θα οδηγήσει στο χαμό και πως γι’ αυτό φροντίζουν οι Ερινύες. Θα ήταν πλέον υπερβολικό να ταυτίσουμε τα όντα αυτά, στο συμβολικό επίπεδο, στο θέατρο του 20^{ου}, που αφορά στο μύθο του Οιδίποδα τουλάχιστον, με το *Υπερέγω* (προφανώς υπό την επήρεια των ψυχαναλυτικών θεωριών και την ψυχαναλυτική προσέγγιση των τραγωδιών); Η συμβολική ταύτιση, από τους ψυχαναλυτές, των Ερινύων με το συγκεκριμένο «κομμάτι» της ψυχής έχει ήδη συζητηθεί και καταδειχτεί στη συγκεκριμένη εργασία. Σε αντίθεση όμως με την περίπτωση του Gide, ο Anouilh δε φαίνεται να μιλά εδώ (η υπογράμμιση έχει τη σημασία της) για το *ξεπέρασμα του Οιδιπόδειου* (βλ. παραπάνω) αλλά για ένα Οιδιπόδειο ολοκληρωμένο και, φαινομενικά, αναπόφευκτο – ίσως, ακριβώς, γιατί, σε αντίθεση με τον Gide, ο Anouilh εκφέρει εδώ, εν μέρει τουλάχιστον, μια συνειδητή άποψη –.

¹⁹⁹ ό.π., σ. 23

*comme un enfant. Et c'est étrange, c'était quelque chose de très pur et de plus profond que le plaisir que tu venais de me donner...»*²⁰⁰

Και στον Anouilh η σχέση μάνας παιδιού φαίνεται σημαντικότερη απ' αυτήν του άνδρα και της γυναίκας, χωρίς όμως αυτή η τελευταία να «αμελείται». Αντιθέτως, η ερωτική σχέση είναι αυτή που οδηγεί στην αποκάλυψη των μητρικών και παιδικών ενστίκτων. Ο Οιδίποδας έρχεται προς την Ιοκάστη ως άνδρας και φεύγει μακριά της ως τέτοιος²⁰¹, όσο όμως βρίσκεται κοντά της «μεταμορφώνεται» σιγά-σιγά σε παιδί. Η «πορεία» του Οιδίποδα είναι αντίστροφη από αυτήν της Ιοκάστης: εκείνη ήταν παιδί με τον Λάιο κι έγινε γυναίκα με τον Οιδίποδα²⁰², εκείνος ξαναγίνεται παιδί μέσα στην αγκαλιά της. Για την ακρίβεια η βασίλισσα δείχνει να επιθυμεί, παράλληλα με το ρόλο της γυναίκας, κι εκείνον της μητέρας όταν προτρέπει τον ήρωα να ξεχάσει τη μητέρα του (τη Μερόπη) αφού πια έχει εκείνη, που τήν αντικαθιστά²⁰³.

Μετά τη αποκάλυψη της αλήθειας²⁰⁴, στη σχέση μητέρας και γιου παρεμβαίνει ξανά το φάντασμα του πατέρα και οι ισορροπίες αλλάζουν. Η Ιοκάστη καταριέται τον Λάιο για όσα συνέβησαν, γιατί τήν πήρε για γυναίκα του χωρίς να τήν αγαπά. Η μητέρα θεωρεί ως «αρχή του κακού» τον πατέρα. Ο γιος όμως αλλάζει στάση: πρώτ' απ' όλα είναι πατροκτόνος!²⁰⁵ Η αιμομιξία έρχεται πια σε δεύτερη μοίρα και

²⁰⁰ «Ιοκάστη: *Με αγάπησες ως γυναίκα*, ναι, τό πιστεύω, στην αρχή. Με έπαιρνες τόσο αχόρταγα που σχεδόν τρόμαζα... Αλλά μετά τον έρωτα κοιμόσουν μέσα μου, με το κεφάλι στο στήθος μου, με έναν μεγάλο στεναγμό ανακούφισης... Κι εγώ ξαγρυπνούσα. *Ένιωθα λίγο – λίγο αυτό το νεαρό σαρκοβόρο που μ' είχε πάρει σαν λεία*, να ξαναγίνεται μέσα μου μικρό, σαν παιδί. Κι είναι παράξενο, ήταν κάτι πολύ αγνό και πιο βαθύ απ' την απόλαυση που μόλις μού είχες δώσει...» (βλ. ό.π., σσ. 12-13 – η υπογράμμιση δική μου).

²⁰¹ βλ. ό.π.

²⁰² βλ. ό.π., σ. 23

²⁰³ «Oublie ta mère, tu m'as, moi. Et c'est moi maintenant qui la remplace. Tu es devenu grand.» («Ξέχνα τη μητέρα σου, τώρα μέ έχεις, εμένα. Κι είμαι εγώ τώρα που τήν αντικαθιστώ. Έχεις μεγαλώσει.», ό.π., σ. 67). Με τα λόγια αυτά απ' ενός η Ιοκάστη δείχνει να αντικαθιστά τη Μερόπη ως μητέρα, απ' ετέρου υπονοεί πως κάθε σύζυγος αντικαθιστά τη μάνα. Υπό το πρίσμα όμως της ψυχαναλυτικής ερμηνείας δεν μπορούμε παρά να δούμε αυτή τη φράση ως λογοπαίγνιο, ως ενός είδους τραγική ειρωνεία που δείχνει τη διττή φύση της συζύγου-Ιοκάστης.

²⁰⁴ Όπως και στον Σοφοκλή, η Ιοκάστη φαίνεται εδώ να καταλαβαίνει την αλήθεια πριν τον ήρωα (βλ. ό.π., σσ. 74-75).

²⁰⁵ Σύμφωνα με την περιγραφή του «Εξάγγελου» (*Messenger*):

«Mais lui il se débattait, cirant qu'il fallait qu'on ouvre toutes les portes, qu'il fallait que tous les enfants de Cadmos le voient en face, le parricide !»

(«Αλλά εκείνος αντιστεκόταν, φωνάζοντας πως έπρεπε ν' ανοίξουμε όλες τις πόρτες, πως έπρεπε όλα τα παιδιά του Κάδμου να τόν δουν κατά πρόσωπο, τον πατροκτόνο!», ό.π., σσ. 88-89).

αναφέρεται σε σχέση με τον πατέρα, με την προσβολή στο πρόσωπό του²⁰⁶. Και η μητέρα χάνει για λίγο αυτή της την υπόσταση και γίνεται απλώς γυναίκα²⁰⁷. Όταν η Ιοκάστη θα ξαναγίνει, για τον Οιδίποδα, μητέρα, κάτι θα έχει χαθεί... η ουτοπία μιας ιδανικής σχέσης. Ο πατέρας αποκαθίσταται εν μέρει στο τέλος καθώς στα μάτια του ήρωα δεν αποφάσισε μόνος του το χαμό του παιδιού του:

«Sur ce Cithéron, que *ma mère et mon père* avaient choisi pour tombeau à leur nouveau-né. Là je mourrai *leur victime*, ainsi qu'ils l'avaient voulu. On doit obéir à ses parents.»²⁰⁸

Ο ήρωας παραιτείται μπροστά σε μια θέληση την οποία, τώρα πια, αναγνωρίζει ως προερχόμενη και από τους δύο του γονείς. Η τρυφερή σχέση μητέρας – γιου καταρρέει πλέον για να δώσει τη θέση της σε μια πιο «ρεαλιστική» προσέγγιση: αυτό

²⁰⁶ «[C]elui qui avait souillé la couche de son père, conçu dans le même ventre que lui !» («[Α]υτόν που είχε βρωμίσει το κρεβάτι του πατέρα του, που είχε συλληφθεί μέσα στην ίδια κοιλιά μ' εκείνον!» (ό.π., σ. 89). Η παράξενη αυτή πρόταση μάς κάνει εκ πρώτης όψεως να υποθέσουμε πως το νόημά της είναι ότι Λαίος και Οιδίποδας γεννήθηκαν από την ίδια γυναίκα, την Ιοκάστη! Ενδεχομένως όμως η φράση αυτή να διαβάζεται και αλλιώς, υποθέτοντας πως το βοηθητικό ρήμα της πρώτης φράσης εφαρμόζει και στη δεύτερη, οπότε η φράση αυτή θα σήμαινε πως τόσο ο Λαίος όσο και ο Οιδίποδας έκαναν παιδιά από την ίδια μάνα. Αν όμως τηρήσουμε κατά γράμμα τη σύνταξη του δραματουργού στη μετάφραση της φράσης, θα πρέπει, μάλλον, να τη δούμε ως μια ένδειξη της αέναης επανάληψης του Οιδιπόδειου: και ο Λαίος έκανε αυτό που έκανε ο Οιδίποδας (και το ίδιο θα πράξουν και οι γιοι του τελευταίου).

²⁰⁷ Ακολουθώντας το κείμενο του αρχαίου δραματουργού ο Anouilh αναπαράγει και εμπλουτίζει τη σκηνή που ακολουθεί την αποκάλυψη. Ο ήρωας ψάχνει την Ιοκάστη ζητώντας να βρει μαχαίρι. Ο Anouilh, όμως παρακάμπτει μια λεπτομέρεια του πρωτότυπου κειμένου και η φράση του Σοφοκλή:

«φοιτα γαρ ημας εγχος εξαιτων πορειν,
γυναικα τ' ου γυναικα, μητρων δ' οπου
κιχοι διπλην αρουραν ου τε και τεκνων.»

(Σοφοκλής, *Οιδίπους τύραννος*, ό.π., στ. 1255-1257 – η υπογράμμιση δική μου) γίνεται: «Il nous demandait aussi où était sa femme» («Μάς ρωτούσε πού ήταν η γυναίκα του», βλ. Jean Anouilh, ό.π., σ. 88). Η μητρική υπόσταση της Ιοκάστης στο κείμενο του γάλλου δραματουργού προσωρινά εξαφανίζεται – αφαιρώντας αρκετή από τη δραματική ένταση του κειμένου - για να επανέλθει λίγο αργότερα. Στο μεταξύ η βασίλισσα «γερνά ξαφνικά» (βλ. ό.π., σ. 77). Ίσως εδώ πρέπει να υποθέσουμε πως η μητέρα, ως εξιδανικευμένη μορφή, δεν μπορεί να γίνει το αντικείμενο της επίθεσης. Κυρίως όμως θα πρέπει να κατανοήσουμε τη φράση υπό το φως των ίδιων των γεγονότων: ίσως, τελικά, για τον Anouilh το κακό δεν προήλθε μόνον από την Ιοκάστη ως μητέρα αλλά και από την ιδιότητά της ως συζύγου του ήρωα. Με την αρκετά εγωιστική της φράση προς εκείνον, πριν αυτός αποκαλύψει τα πάντα: «Laisse-moi vivre !» («Αφήσέ με να ζήσω», ό.π., σ. 76) η Ιοκάστη δείχνει να ξεχνά κι εκείνη προσωρινά τη μητρική της φύση. Ο Οιδίποδας δείχνει, εξάλλου, αργότερα να αποδέχεται την αρχική απόφαση (για την έκθεσή του) του Λαίου αποδίδοντάς την όμως πια και στους δύο γονείς.

²⁰⁸ «Στο βουνό Κιθαιρώνας, που η μητέρα μου και ο πατέρας μου είχαν επιλέξει ως τάφο του νεογέννητού τους. Εκεί θα πεθάνω, *θύμα τους, όπως τό θέλησαν*. Πρέπει να υπακούμε τους γονείς μας» (ό.π., σσ. 91-92 – η υπογράμμιση δική μου). Η τελευταία σκηνή φωτίζει από άλλη σκοπιά τη όλη ιστορία: η υπακοή στους γονείς, η παραίτηση του ήρωα μπροστά σε αυτό που αντιλήφθηκε ως θέληση του πατέρα αλλά και της μητέρας. Η άποψη που εμφανίζεται εδώ προσεγγίζει περισσότερο θα λέγαμε τις νέες τάσεις της ψυχανάλυσης (ας μην ξεχνάμε πως ο «Οιδίποδας» του Anouilh γράφτηκε πενήντα περίπου χρόνια μετά από εκείνους των Gide και Cocteau, όταν πια είχε λάβει χώρα ένας εξαιρετικά μακρύς διάλογος πάνω στο Οιδιπόδειο), όπως για παράδειγμα τη λακανική θεωρία (Εβανς, ό.π., 257-260).

που από νωρίς είχε επανειλημμένα επισημάνει ο Χορός, τώρα αποδεικνύεται από την ιστορία. Ο ήρωας, επιστρέφοντας στην κοιλιά της μητέρας, επέστρεψε στη ρίζα του κακού²⁰⁹.

Τα όνειρα και ο Άμλετ

Η σχέση των νέων θεατρικών έργων με τις νέες θεωρίες δε φάνηκε μόνο από τον τρόπο με τον οποίο προσέγγισαν τη βασική δομή του Οιδιπόδειου. Φάνηκε επίσης από το γεγονός ότι οι δραματουργοί αφομοίωσαν και, τελικά, πρόβαλαν μέσω των κειμένων τους διάφορα συμπεράσματα και θεωρίες της ψυχανάλυσης, αλλά και των επιστημών που σχετίστηκαν με την ψυχανάλυση (στο πλαίσιο του διαλόγου για την ερμηνεία του μύθου). Ήδη αυτό που αλλάζει σε σχέση με την τραγωδία του αθηναϊκού 5^{ου} αιώνα είναι η λειτουργία ή μάλλον η φύση της τραγικής ειρωνείας²¹⁰. Όταν η Ιοκάστη του Anouilh λέει στον ήρωα πως, μετά το γάμο τους, εκείνη αντικαθιστά τη μητέρα του μπορούμε πλέον να μιλάμε ξεκάθαρα για τραγική ειρωνεία; Το ρόλο της στο αρχαίο δράμα αναλαμβάνει τώρα – χωρίς όμως να παραμερίζει εντελώς τη λειτουργία της – το Ασυνείδητο²¹¹. Αυτό όμως πρέπει να παρατηρήσουμε πως ίσως δεν οφείλεται μόνο στους δραματουργούς αλλά, *ενδεχομένως*, και μια μερίδα των θεατών, ειδικά των μορφωμένων, που – επηρεασμένοι και οι ίδιοι από τις εν λόγω θεωρίες – δεν μπορούν πλέον εύκολα να αποκλείσουν τέτοιου είδους ερμηνείες –. Πέραν της διττής λειτουργίας της τραγικής ειρωνείας, μια από τις βασικές τάσεις της εποχής (που υιοθετήθηκε απ’ όλους τους δραματουργούς, περισσότερο ή λιγότερο) είναι η χρήση ορολογίας στα έργα. Λέξεις και φράσεις όπως «*je refoule*»²¹² ή «*c’est la grande faiblesse des hommes de projeter ce qu’ils ont refoulé en eux – sur les autres*»²¹³ «παίζουν» με την ψυχανάλυση ή

²⁰⁹ βλ. Jean Anouilh, ό.π., σ. 14.

²¹⁰ ειδικά στις περιπτώσεις όπου οι ήρωες αναφέρονται στον ίδιο τους τον εαυτό. Σε αντίθετη περίπτωση μπορούμε να μιλάμε για την τυπική μορφή της τραγικής ειρωνείας: όταν, π.χ., ο «άνδρας» στον «Οιδίποδα» του Anouilh λέει στον ήρωα πως τόν έσωσε (βλ. ό.π., σ. 71).

²¹¹ «[Ο] σκοτεινός απώτατος χώρος του ψυχικού μηχανισμού, όπου ενδημούν οι απωθημένες σκέψεις και οι επιθυμίες, τα συναισθήματα και οι ορμές στην αρχική τους μορφή» (Λευτέρης Αναγνώστου – Γιώργος Βαμβαλής, ό.π., *Ασυνείδητο*, σ. 182, αλλά και Jean Laplanche – J-B. Pontalis, ό.π., *Ασυνείδητο*).

²¹² «απωθώ» (André Gide, ό.π., σ. 281 – η υπογράμμιση δική μου).

²¹³ «Η μεγάλη αδυναμία των ανθρώπων είναι πως προβάλλουν αυτό που έχουν απωθήσει μέσα τους – στους άλλους» (βλ. Jean Anouilh, ό.π., σ. 40 – η υπογράμμιση δική μου).

ακόμη και τήν περιπαίζουν. Καταδεικνύουν όμως την επιρροή της (αρνητική ή θετική).

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της επιρροής αποτελούν και άλλα στοιχεία, όπως τα όνειρα. Φυσικά τα όνειρα δε συνδέθηκαν με την τραγωδία λόγω της Ψυχανάλυσης. Η σημασία, εντούτοις, που απέδωσε στα όνειρα η ψυχανάλυση, άνοιξε νέους δρόμους στη χρήση τους από τους δημιουργούς. Από τις βασικές λειτουργίες που ορίζει ο Freud γι' αυτά, ο Cocteau επέλεξε, ως φαίνεται, την εκπλήρωση των φόβων²¹⁴. Αν το όνειρο του Οιδίποδα λαμβάνει χώρα μπροστά στα μάτια των θεατών, το όνειρο της Ιοκάστης, σαν όνειρο ψυχαναλυόμενου, μας γνωστοποιείται από την ίδια, ήδη από την πρώτη πράξη. Το όνειρο σίγουρα βρίσκει αφορμή τόσο στο κείμενο του «Οιδίποδος τυράννου»²¹⁵ όσο και σ' εκείνο της Κλυταιμνήστρας στις «Χοηφόρους» του Αισχύλου:

«Χορός: τεκείν δρακοντ' εδοξεν, ως αυτη λεγει.
Ορέστης: και ποι τελευτα και καρανοται λογος;
Χο.: εν σπαργανοισι παιδος ορμισαι δικην.
Ορ.: τινος βορας χρηζοντα, νεογενες δακος;
Χο.: αυτη προσεσχε μαστον εν τωνειρατι.
Ορ.: και πως ατρωτον ουθαρ ην υπο στυγους;
Χο.: ωστ' εν γαλακτι θρομβον αιματος σπασαι.»²¹⁶

Η κρατούσα άποψη, πάντως, είναι πως ο Cocteau εμπνεύστηκε αυτό το στοιχείο κυρίως από την «Athalie» του Ρακίνα²¹⁷ μόνο που, όπως ο δραματουργός του 20^{ου}

²¹⁴ βλ. Σίγκμουντ Φρόυντ, «Η ερμηνεία των ονείρων», ό.π., σ. 130

²¹⁵ «πολλοι γαρ ήδη καν ονειρασιν βροτων
μητρι ξυνηνασθησαν»

(Σοφοκλής, ό.π., στ. 981-982).

²¹⁶ Αισχύλος, *Χοηφόροι* στο «Septem quae supersunt tragoediae», ό.π., στ. 527-533

²¹⁷ Η συγκεκριμένη τραγωδία του Ρακίνα και ιδιαίτερα ο κεντρικός ρόλος (Athalie) είχε χρησιμοποιηθεί ξανά από τον Cocteau και μάλιστα στα «Τρομερά παιδιά». Ενδεχομένως ο συγκεκριμένος ρόλος να συνδεόταν κατά την άποψη του συγγραφέα με κάθε έργο οιδιπόδειας υφής καθώς αναφέρεται σε μια βασίλισσα (κόρη της Ιεζάβελ, που πήρε το θρόνο μετά το θάνατο του άνδρα της) η οποία, ενώ πιστεύει πως έχει εξολοθρεύσει όλη την υπόλοιπη βασιλική οικογένεια και πως βρίσκεται πια στο απυρόβλητο, αγνοεί πως ο εγγονός της ζει και πως τελικά θα πάρει την εξουσία στα χέρια του. Το όνειρο του ομώνυμου ρόλου είναι το εξής:

«C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit.
Ma mère Jézabel devant moi c'est montrée,
Comme au jour de sa mort pompeusement parée.
Ses malheurs n'avaient point abattu sa fierté ;
Même elle avait encor cet éclat emprunté
Dont elle eut soin de peindre et d'orner son visage,
Pour réparer des ans l'irréparable outrage.
"Tremble, m'a-t-elle dit, fille digne de moi.

αιώνα αφήνει να εννοηθεί, δεν πρόκειται για τη μητέρα της βασίλισσας αλλά για το παιδί της:

«Je suis debout, la nuit ; je berce une espèce de nourrisson. Tout à coup, ce nourrisson devient une pâte gluante qui me coule entre les doigts. Je pousse un hurlement et j'essaie de lancer cette pâte ; mais... [...] Cette chose, cette pâte reste reliée à moi et quand je me crois libre, la pâte revient à toute vitesse et gifle ma figure. Et cette pâte est vivante. Elle a une espèce de bouche qui se colle sur ma bouche. Et elle se glisse partout : elle cherche mon ventre, mes cuisses.»²¹⁸

Η βασική διαφορά αυτού του ονείρου από τα πραγματικά, εκείνα δηλαδή με τα οποία πρωτίστως ασχολείται η ψυχανάλυση είναι ότι το περιεχόμενό του είναι άμεσα αναγνωρίσιμο και αποκρυπτογραφήσιμο. Το βρέφος, ο πολτός αυτός, είναι ο γιος της βασίλισσας. Η διαδικασία της ερμηνείας του εν λόγω ονείρου είναι συμβολική. Ο πατέρας της ψυχανάλυσης έχει εκφραστεί με σαφήνεια πάνω στο συγκεκριμένο θέμα:

«Τα περισσότερα τεχνητά όνειρα, που πλάθουν οι λογοτέχνες, προορίζονται για τέτοια συμβολική ερμηνεία, καθώς αποδίδουν τη σκέψη που συνέλαβε ο συγγραφέας κατάλληλα μεταμφιεσμένη, ώστε να ταιριάζει στα γνωστά από την εμπειρία χαρακτηριστικά των ονείρων μας. Η γνώμη πως το όνειρο ασχολείται προπάντων με το μέλλον και πως προαισθάνεται τη διαμόρφωσή του – ένα κατάλοιπο

Le cruel Dieu des Juifs l'emporte aussi sur toi..
Je te plains de tomber dans ses mains redoutables,
Ma fille." En achevant ces mots épouvantables,
Son ombre vers mon lit a paru se baisser ;
Et moi, je lui tendais les mains pour l'embrasser.
Mais je n'ai plus trouvé qu'un horrible mélange
D'os et de chairs meurtris et traînés dans la fanges,
Des lambeaux pleins de sang et des membres affreux
Que des chiens dévorants se disputaient entre eux.»

(«Στη διάρκεια μιας τρομακτικής νύχτας. / Η μητέρα μου Ιεζάβελ εμφανίστηκε μπροστά μου, / Στολισμένη μεγαλοπρεπώς όπως τη μέρα του θανάτου της. / Οι δυστυχίες της δεν είχαν διόλου πληγώσει την υπερηφάνεια της. / Είχε ακόμη κι εκείνη τη δανεική λάμψη / από το με φροντίδα βαμμένο και στολισμένο το πρόσωπό της, / για να διορθώσει τη μη αναστρέψιμη προσβολή του χρόνου. / “Τρέμε, μού είπε, άξια κόρη μου. / Ο σκληρός θεός των Εβραίων θα στραφεί και εναντίον σου. / Σέ λυπάμαι που θα πέσεις στα αμφίβολα χέρια του / Κόρη μου” Ολοκληρώνοντας αυτά τα αποτρόπαια λόγια, / Η σκιά της φάνηκε να κατεβαίνει προς το κρεβάτι μου / Κι εγώ τής έτεινα τα χέρια για να τη φιλήσω. / Αλλά δε βρήκα παρά ένα απαίσιο μείγμα / Από κόκαλα και σάρκες ξεσκισμένα και συρμένα στο βούρκο, / κουρέλια γεμάτα αίμα και απαίσια μέλη / που σκύλοι μάλωναν για να καταβροχθίσουν», Jean Racine, *Athalie*, πράξη II, σκηνή 5, «Encyclopaedia Gentium Boni », 18 Αυγούστου 2009, <<http://www.areopage.net/Textes/Athalie.htm>>).

²¹⁸ «Είμαι όρθια τη νύχτα. Νανουρίζω κάτι σαν βρέφος. Ξαφνικά, αυτό το βρέφος γίνεται ένας γλοιώδης πολτός που τρέχει ανάμεσα απ' τα δάχτυλά μου. Βγάζω ένα ουρλιαχτό και προσπαθώ να πετάξω αυτό τον πολτό, αλλά... [...] Αυτό το πράγμα, αυτός ο πολτός μένει κολλημένος πάνω μου και όταν νομίζω πως έχω απελευθερωθεί ο πολτός ξανάρχεται γρήγορα και μέ χαστουκίζει στο πρόσωπο. Και αυτός ο πολτός είναι ζωντανός. Έχει κάτι σαν στόμα που κολλά πάνω στο στόμα μου. Και γλιστρά παντού: ψάχνει την κοιλιά μου, τα σκέλια μου.» (Jean Cocteau, ό.π., σσ. 49-50).

της προφητικής σημασίας που άλλοτε αποδιδόταν στα όνειρα – ωθεί τον ερμηνευτή να μεταφέρει στον μέλλοντα το νόημα που βρήκε με τη συμβολική μέθοδο ερμηνείας.»²¹⁹

Υπ' αυτή την έννοια ήδη το όνειρο της Ιοκάστης δεν έχει νόημα να «αναλυθεί» με τη φροϋδική έννοια – ούτε και το όνειρο του Οιδίποδα στην τρίτη πράξη²²⁰ –. Αποτελεί όμως ένδειξη για την επιρροή της ψυχανάλυσης στα έργα, ειδικά (αν και όχι μόνο) σε έργα που άντλησαν το θέμα τους από ένα, στον 20^ο αιώνα πλέον, κατ' εξοχήν «ψυχαναλυτικό μύθο».

Οι Gide και Anouilh δε χρησιμοποίησαν το όνειρο στα έργα τους²²¹. Ο πρώτος όμως, όπως και ο Cocteau, φαίνεται να προσέγγισε – έστω και άθελά του – τη φροϋδική θεωρία εμμέσως. Ο δραματουργός βάζει στο στόμα του Κρέοντα λόγια που είχαν ακουστεί πρωτύτερα στον «Άμλετ»: «Il y a quelque chose de pourri dans le royaume»²²². Πρόκειται για ένα ενδιαφέρον διακειμενικό παιχνίδι καθώς ο Gide επιλέγει να συνδέσει τον *Οιδίποδα* αποκλειστικά με το συγκεκριμένο έργο του Shakespeare. Η σχέση Οιδίποδα και Άμλετ θεμελιώθηκε οριστικά από τον Freud όταν – όπως έχουμε δει – ήδη από την πρώτη επιστολή του στον Fliess κι έπειτα στην «Ερμηνεία των ονείρων» συνέδεσε οριστικά και αμετάκλητα (;) αυτά τα δύο έργα²²³. Στον Anouilh, όταν πια η ψυχανάλυση είχε προχωρήσει στην επεξεργασία της σχέσης μεταξύ των δύο ηρώων, εκείνου του Σοφοκλή κι εκείνου του Shakespeare, ο Οιδίποδας τίθεται στον αντίποδα του Άμλετ κυρίως επειδή εμφανίζεται ως ο ήρωας

²¹⁹ Σίγκμουντ Φρόυντ, ό.π., σσ. 109-110

²²⁰ όπου εμφανίζεται ο Άνουβης, «σύντροφος» της Σφίγγας στη δεύτερη πράξη.

²²¹ Με εξαίρεση, βέβαια, την αναφορά του τελευταίου στα λόγια της Ιοκάστης του Σοφοκλή, όπου μιλά για τα νεαρά αγόρια που ονειρεύονται πως πλάγιασαν με τη μητέρα τους (βλ. Jean Anouilh, ό.π., σ. 67).

²²² «Κάτι σάπιο υπάρχει στο βασίλειο» (André Gide, ό.π., σ. 256), φράση που παραπέμπει στην αντίστοιχη «Something rotten in the state of Denmark», λόγια του Μάρκελλου στο διάλογό του με τον Οράτιο (βλ. *Hamlet* στο «The Arden Shakespeare Complete Works», επιμ. R. Proudfoot, A. Thompson and D. Scott-Kastan, Thomas Nelson & sons Ltd., Walton-on-Thames, 1998, α' πράξη, δ' σκηνή, στ. 90). Ο θαυμασμός του Gide για τον Shakespeare ήταν δεδομένος (ας μην ξεχνάμε ότι ο δραματουργός μετέφρασε το συγκεκριμένο έργο στα γαλλικά) και η σχέση του με τον «Άμλετ» αρκετά περίεργη: ενώ δεν τό κατέτασσε ανάμεσα στα καλύτερα έργα του άγγλου δραματουργού, τό θεωρούσε, παρ' όλ' αυτά, «το πιο εκπληκτικό και ανησυχαστικό, το πιο μοντέρνο» από τα έργα του (βλ. Jean Claude, ό.π., σσ. 270 & 271). Ο κεντρικός χαρακτήρας του, ως τύπος «αναποφάσιστου» ήρωα, δε φαίνεται να εντάσσεται από τον Gide σε έναν τύπο που τόν ενδιαφέρει ιδιαίτερα, αυτόν των «άρρωστων ηρώων» (ιδίως εκείνων της αρχαίας τραγωδίας, στον οποίο σαφώς εντάσσει τον Οιδίποδα): «Η ασθένεια, επειδή είναι πηγή ανησυχίας, γεννά ενθουσιασμό. Σπρώχνει στα όρια τους χαρακτήρες, τούς υποχρεώνει να υπερβούν και να ξεπεράσουν τις σωματικές και ηθικές ελλείψεις για να φτάσουν σ' ένα αυθεντικό μεγαλείο.» (ό.π., σσ. 349-350). Εφόσον, όμως ο Άμλετ δεν είναι «άρρωστος ήρωας» η σχέση του με τον Οιδίποδα θα πρέπει να αναζητηθεί κάπου αλλού. Υπ' αυτές τις συνθήκες είναι μάλλον σωστή η υπόθεση πως η σύνδεση των δύο έργων βρέθηκε στο φροϋδικό συσχετισμό του «Άμλετ» με τον «Οιδίποδα τύραννο».

²²³ Και ο Nietzsche έχει αναφερθεί στα δύο αυτά έργα στη «Γέννηση της τραγωδίας» δεν τά συνδέει, όμως, ευθέως (ίσως, πάντως, εκεί να βρήκε την πηγή έμπνευσης της εν λόγω σύνδεσης ο Freud).

που «ενεργεί»²²⁴. Και ο Cocteau «ακολούθησε» αυτή την τάση πιο φανερά: η πρώτη πράξη με το φάντασμα του Λαΐου στις πολεμίστρες είναι σαφέστατη αναφορά στην εμφάνιση του φαντάσματος στον «Άμλετ», με τη διαφορά, βέβαια, πως ο νεκρός βασιλιάς «έρχεται» απλώς για να προειδοποιήσει και τελικά δεν καταφέρνει τίποτα. Ο Cocteau όμως συνδέει τον Οιδίποδα, στον πρόλογο της πρώτης πράξης της «Δαιμόνιας μηχανής», με άλλο έναν ήρωα που έχει συζητηθεί από την ψυχανάλυση: τον Siegfried, επίσης αιμομίκτη²²⁵.

Η Σφίγγα, ο πολιτισμός και η αντιπαράθεση των φύλων

Η εμμονή του Cocteau στη χρήση των φροϋδικών θεωριών φαίνεται κι από τον τρόπο με τον οποίο αναπτύσσει το επεισόδιο της Σφίγγας. Προς αυτή την κατεύθυνση τόν «ακολουθεί» ως ένα σημείο ο Anouilh. Αν και για τον Gide όλη η περιπέτεια του ήρωα με το τέρας έχει αξία για την απάντηση του αινίγματος – «ο Άνθρωπος» –, για τους άλλους δύο δραματουργούς η συνάντηση του Οιδίποδα με τη Σφίγγα είχε, όπως τελικά και εκείνη με την Ιοκάστη, και μια ερωτική διάσταση. Η θεώρηση του τέρατος και της αναμέτρησης μαζί του έχει συχνά λάβει μεγάλες διαστάσεις. Για ανθρωπολόγους, όπως ο Lévi-Strauss, οι δύο αυτές μορφές, Σφίγγα και Ιοκάστη, συνδέονται²²⁶. Για ιστορικούς των θρησκειών, όπως η Delcourt, όχι²²⁷. Η

²²⁴ Ο Κρέων αποτελεί πια το αντίθετό του (όχι βέβαια ως άλλος Άμλετ, ένας ήρωας που σκέφτεται) αλλά ως εκείνος που μιλά αλλά δεν πράττει: «(Œdipe : Tu [Créon] es un bon avocat et un bon politique, je le sais. C'est ton métier, les mots. Mais [...] les mots ne suffisent plus)» («Οιδίποδας: Είσαι καλός δικηγόρος και καλός πολιτικός, τό ξέρω. Αλλά [...] τα λόγια δεν αρκούν πια», Jean Anouilh, ό.π., σ. 39. Για την αντιπαράθεση Οιδίποδα και Άμλετ βλ. επίσης Jacques Lacan, *Desire and Interpretation of desire in "Hamlet"*, ό.π.).

²²⁵ βλ. Jean Cocteau, ό.π., σ. 36. Ο Siegfried, ήρωας του μυθικού έπους των Nibelungen και του οπερατικού «κύκλου» του Richard Wagner, «Το δαχτυλίδι των Νιμπελούνγκεν» («Der Ring des Nibelungen»), ερωτεύεται τη θεία του Brünnhilde. Για τον Otto Rank η επιθυμία του ήρωα, στον Wagner, καλύπτει ουσιαστικά την επιθυμία για τη μητέρα (βλ. Otto Rank, ό.π., σ. 537 – για μια πληρέστερη εικόνα της ψυχαναλυτικής ερμηνείας του συγκεκριμένου βαγκνερικού «κύκλου» βλ. ό.π., σσ. 535-538).

²²⁶ «Ανάμεσα στη λύση του αινίγματος και στην αιμομιξία υπάρχει μια σχέση, όχι εξωτερική και συγκυριακή, αλλά εσωτερική και αιτιοκρατική [...] Ωστε στο μύθο του Οιδίποδα, ο γάμος με την Ιοκάστη δεν ακολουθεί αυθαίρετα τη νίκη επί της Σφίγγας.» (Claude Lévi-Strauss, «Anthropologie structurale – deux», Pocket / Agora, Παρίσι, 2006, σ. 34).

²²⁷ Σύμφωνα με τη Marie Delcourt το γυναικόμορφο τέρας προστέθηκε στην αφήγηση σε μια ύστερη εποχή πρώτ' απ' όλα για να καλύψει ένα κενό: αφού ο πατέρας πια σκοτώνεται από ατύχημα και όχι στη μάχη για τη διαδοχή, ο ήρωας πρέπει να αποδείξει ότι αξίζει την εξουσία με άλλο τρόπο. Μολαταύτα, η Delcourt υποστηρίζει την άποψη περί της σεξουαλικής φύσης του τέρατος αλλά και της σεξουαλικής φύσης της σχέσης ή πάλης του με τον ήρωα. Μετά την εξάλειψη της ερωτικής διάστασης της νίκης του επί του τέρατος – την οποία η θρησκευσιολόγος αποδεικνύει μέσω μιας σειράς εικόνων, αναπαραστάσεων της συνάντησης, από αγγεία –) οι ποιητές έπρεπε να δώσουν έναν άλλο «τίτλο» στον

ψυχανάλυση, από την άλλη πλευρά, θεωρεί τη σύνδεση τέρατος-μητέρας ως δεδομένη²²⁸. Μια τέτοια σχέση οδήγησε τους δύο δραματουργούς να δώσουν ιδιαίτερη έμφαση στο επεισόδιο της αναμέτρησης με το τέρας. Στη «Δαιμόνια μηχανή» η Σφίγγα, με τη μορφή νεαρής κοπέλας, γοητεύεται από τον Οιδίποδα. Το είδωλο του ήρωα στην πρώτη πράξη, ο νεαρός στρατιώτης, τονίζει – ήδη από την αρχή – την ερωτική διάσταση της σχέσης:

«Moi, je crois qu'il a une tête et une poitrine de femme et qu'il couche avec les jeunes gens
[...]
Peut-être qu'il ne demande rien, qu'il ne vous touche même pas. On le rencontre, on le regarde et on meurt d'amour.»²²⁹

Η διαφορά είναι πως εκείνη που τελικά θα πεθάνει είναι η ίδια η Σφίγγα. Ο ήρωας θα κυριαρχήσει επάνω της άθελά του και η νεαρή κοπέλα θα τού αποκαλύψει την απάντηση στο αίνιγμα. Είναι αλήθεια πως το συγκεκριμένο επεισόδιο της Σφίγγας στον Cocteau δεν έχει αμιγώς ερωτική διάσταση, ο συγγραφέας «παίζει», όμως, πάνω στην ιδέα αυτή: το ζήτημα της ηλικίας της βασίλισσας Ιοκάστης όπως κι αυτό του γάμου του ήρωα με μικρότερη από αυτόν γυναίκα (που θα εξασφάλιζε την αποφυγή του χρησμού) τίθενται από το ίδιο το «τέρας», που τελικά θα φερθεί σαν απογοητευμένη και ζηλότυπη γυναίκα, τη στιγμή που ο ήρωας θα τήν αφήσει για να πάει νικητής στη Θήβα²³⁰. Η εμφάνιση, μάλιστα, του Άνουβι δίπλα στη Σφίγγα μπορεί – εκτός από τη σύνδεση της Σφίγγας με την Αίγυπτο – να μάς παραπέμψει

ήρωα, αυτόν του ανθρώπου που μάντεψε το αίνιγμα (βλ. Marie Delcourt, «Légendes et cultes de héros en Grèce», ό.π., σσ. 105-108 αλλά και τη συλλογή των φωτογραφιών στο Marie Delcourt, «Edipe ou La légende du conquérant», ό.π., εικόνες I-XVI στο τέλος του τόμου).

²²⁸ Ο Otto Rank «συμφωνεί» με την Delcourt ότι το επεισόδιο της Σφίγγας προστέθηκε σε μεταγενέστερο στάδιο της εξέλιξης του μύθου, διαφωνεί όμως στους λόγους. Για την ψυχανάλυση το τέρας εισάγεται στο μύθο τη στιγμή της μετάβασης από τον «απολαυστικό βιασμό» της μητέρας στο γάμο με αυτήν, σε μια προσπάθεια απόθησης του συναισθήματος της αγωνίας που προκύπτει από τη συγκεκριμένη αλλαγή. Μέσω της διαδικασίας της διάσπασης η μητέρα αποκτά τώρα ένα είδωλο στο οποίο μεταβιβάζονται κάποια αρνητικά χαρακτηριστικά της (βλ. Otto Rank, ό.π., σσ. 219-220). Σε μια ερμηνεία που συμβαδίζει με τα συμπεράσματα του Lévi-Strauss, ο Rank συνδέει και το αίνιγμα της Σφίγγας με τη σεξουαλική «αφύπνιση»: ο «γρίφος» προσκαλεί στην αναζήτηση της γνώσης γύρω από τη σεξουαλικότητα, την προέλευση των παιδιών. Η απάντηση στο γρίφο συμπίπτει με τη σεξουαλική αφύπνιση που οδηγεί στη μητέρα ως πηγή γνώσης και καθιστά δυνατή την ένωση μαζί της (βλ. ό.π., σ. 211).

²²⁹ «Εγώ, πιστεύω πως έχει κεφάλι και στήθος γυναίκας και πως πλαγιάζει με τους νεαρούς άνδρες [...] Ίσως δε ρωτά τίποτε, δε σάς ακουμπά καν. Τή συναντάς, τήν κοιτάς και πεθαίνεις από έρωτα» (Jean Cocteau, ό.π., σ. 40).

²³⁰ βλ. ό.π., σσ. 78-79 & 86-88

στις θεωρίες περί «ανδρογυνισμού» του τέρατος²³¹. Στον Cocteau η ερωτική διάσταση δίνεται από την ίδια τη Σφίγγα και όχι από τον επιπόλαιο και φιλόδοξο Οιδίποδα· στον Anouilh, από την άλλη πλευρά, ο ερωτισμός μεταξύ των δύο μένει στο επίπεδο του υπαινιγμού. Η σύνδεση, όμως, – έστω και εμμέσως – της Ιοκάστης με το τέρας είναι αρκετά εμφανής:

«Ils [Œdipe & le Sphinx] restèrent longtemps l'un en face de l'autre, le vieux monstre femelle et le jeune homme, dans le soir tombant, se regardant dans les yeux, la question depuis longtemps posée.

[...]

Il y eut un long silence entre eux [Œdipe & Jocaste]. Œdipe aussi la regardait, troublé. Jocaste était plus âgée que lui, mais très belle encore. Une étrange douceur émanait d'elle, une promesse de paix qui troublait le jeune homme...

Enfin, après l'avoir longtemps regardé en silence [...] la reine lui tendit la main.»²³²

Η Ιοκάστη και η Σφίγγα, ήδη από τις πρώτες σελίδες του κειμένου, μοιάζουν να λειτουργούν η μια ως είδωλο της άλλης, με τον νεαρό ήρωα να κρατά την ίδια στάση απέναντι στα δύο πιο ηλικιωμένα – σε σχέση μ' αυτόν – θήλεα²³³ και αντίστροφα. Ο Anouilh, όμως, προχωρεί ένα βήμα παραπέρα. Το τέρας και η βασίλισσα μοιράζονται ένα χαρακτηριστικό, το στήθος: ο μύθος του Οιδίποδα είναι ο μύθος που ενώνει και ταυτοποιεί τις «φιγούρες» της συζύγου και του θηλαστικού ζώου²³⁴. Η «ζωική»

²³¹ Η έννοια της «γυναίκας με πέος» του Freud (η αδυναμία του παιδιού να αντιληφθεί διαφορά στην ανατομία ανδρών και γυναικών, θεωρώντας πως όλοι ανεξαιρέτως διαθέτουν πέος) αναπτύχθηκε εκτενέστερα από τον Rank στα πλαίσια του μύθου του Οιδίποδα. Σύμφωνα με μια εκδοχή του, η Σφίγγα ήταν από τη μέση και πάνω γυναίκα, το κάτω, όμως, ζωώδες μέρος του κορμιού της είχε ανδρικό μόριο, επρόκειτο δηλαδή για μια γυναίκα με φαλλό (βλ. Otto Rank, ό.π., σ. 216).

²³² «[Ο Οιδίπους και η Σφίγγα] Έμειναν για ώρα ο ένας απέναντι στον άλλο, το ηλικιωμένο θηλυκό τέρας και ο νεαρός άνδρας, στο βράδυ που έπεφτε, κοιτώντας ο ένας τον άλλο στα μάτια. Η ερώτηση είχε από ώρα τεθεί [...] Σιώπησαν [ο Οιδίπους και η Ιοκάστη] για πολλή ώρα. Κι ο Οιδίποδας τήν κοιτούσε, προβληματισμένος. Η Ιοκάστη ήταν πιο ηλικιωμένη από κείνον αλλά ακόμη πολύ όμορφη. Απέπνεε μια περίεργη γλυκύτητα, μια υπόσχεση ηρεμίας που προβλημάτιζε τον νεαρό άνδρα... Τελικά, αφού κοιτάχτηκαν για πολλή ώρα σιωπηλοί [...] η βασίλισσα τού έτεινε το χέρι.» (βλ. Jean Anouilh, ό.π., σσ. 10 & 11 – η υπογράμμιση δική μου).

²³³ Η διαφορά αυτή μεταξύ Cocteau και Anouilh αποτελεί ενδιαφέρουσα λεπτομέρεια: στον πρώτο το τέρας παίρνει τη μορφή μιας νεαρής γυναίκας ή ενός αποκρουστικού τέρατος, στον δεύτερο, όμως, πρόκειται για ένα γέρικο τέρας, μια εικόνα που – έτσι κι αλλιώς – δε συμβαδίζει με εκείνη της Ιοκάστης στο υπόλοιπο έργο· δε θα πρέπει, όμως, να ξεχνάμε πως εδώ η Σφίγγα εμφανίζεται ως το είδωλο της Ιοκάστης, ένα είδωλο που ενσαρκώνει όλα τα «ελαττώματα» που δεν πρέπει να «φορτωθούν» απ' ευθείας στη βασίλισσα (βλ. παραπάνω), τη «σκοτεινή» πλευρά της μητρικής φιγούρας.

²³⁴ Ο Rank ήδη από τη «Γέννηση του ήρωα» είχε αναπτύξει τη θεωρία του για την έκθεση του βρέφους. Η ανάληψη και ο θηλασμός του αρχικά από ζώα κι έπειτα από «ανάδοχες» μητέρες με ονόματα που παρέπεμπαν σε ζώα αφαιρούν τη σεξουαλική διάσταση της γέννησης δίνοντας έμφαση στην ομοιότητα μεταξύ εκείνης των ανθρώπων και εκείνης των ζώων: «ο άνθρωπος είναι ζώο θηλαστικό» (Otto Rank, ό.π., σ. 215).

διάσταση της ανθρώπινης φύσης, στην οποία ο δραματουργός επιμένει καθ' όλη τη διάρκεια του έργου του, έρχεται να ενισχύσει τις υποψίες πως ενδεχομένως ο Anouilh είχε υπ' όψιν του τις συγκεκριμένες θεωρίες. Ο ίδιος ο ήρωας παρομοιάζεται με ζώο. Κυνηγός και θήραμα όμως, σε τούτη την περίπτωση, συμπίπτουν. Ο Οιδίποδας είναι ο ίδιος κυνηγός, είναι, δηλαδή, άνθρωπος, το πιο σκληρό απ' όλα τα ζώα²³⁵.

Η συζήτηση γύρω από τον άνθρωπο και το ζώο δεν ενισχύει μόνο αυτή τη θεώρηση του έργου του Anouilh αλλά αναφέρεται και σε μια συζήτηση που από καιρό είχε ανοίξει ο Freud. Δεν υπάρχουν μόνον ομοιότητες μεταξύ ανθρώπων και ζώων αλλά και ουσιαστικές διαφορές: «Γιατί οι συγγενείς μας, τα ζώα, δε δείχνουν ίχνη τέτοιας πολιτιστικής πάλης;»²³⁶. Η δυστυχία στην οποία οδηγεί τον άνθρωπο ο πολιτισμός αντιπαράτίθεται προς την άγνοια των ζώων, που ορίζεται – από την Ιοκάστη – ως σοφία²³⁷. Νωρίτερα, την ίδια παρατήρηση για τη σχέση δυστυχίας, ενοχών και πολιτισμού είχε κάνει ο χορός: το λάθος του Οιδίποδα ήταν πως θεώρησε τον εαυτό του δίκαιο άνδρα και ξέχασε το «ζώο» που έκρυβε μέσα του. Το ζώο εκείνο τελικά θα τον εκδικούνταν γιατί έζησε σαν ζώο – υποκύπτοντας στους πόθους του – και ξέχασε το παιδί που ήταν κάποτε, το παιδί που στο τέλος θα γινόταν ο κριτής του. Για τον Anouilh στον κολοφώνα του θριάμβου του ανθρώπου

²³⁵ βλ. Jean Anouilh, ό.π. σσ. 22 & 26.

²³⁶ Sigmund Freud, «Civilization and its discontents», ό.π., σ. 60

²³⁷ Λίγο πριν ο Οιδίποδας αποκαλύψει την αλήθεια η βασίλισσα ξεσπά:

«Soyons heureux, tant qu'ils nous laissent, comme deux bêtes qui se réchauffent l'une contre l'autre – sans rien savoir. Les bêtes sont plus sages que nous. Tant que la flèche ne les a pas touchées, elles continuent à vivre et la mort n'est plus qu'un accident, elles la remettent à sa place !»

(«Ας είμαστε ευτυχισμένοι, όσο μάς αφήνουν, σαν δύο ζώα που τρίβονται το ένα πάνω στο άλλο για να ζεσταθούν – χωρίς να γνωρίζουν τίποτε. Τα ζώα είναι πιο σοφά από μάς. Όσο το βέλος δεν τ'αγγίζει, συνεχίζουν να ζουν και ο θάνατος δεν είναι τίποτε παραπάνω από ένα ατύχημα, τ'ον βάζουν ξανά στη σωστή του θέση!», Jean Anouilh, ό.π. σ. 75). Το ζήτημα της «δυστυχίας του πολιτισμού», όπως, παρουσιάζεται από τον Freud, συνδέεται άμεσα με το μύθο του θηβαίου ήρωα μέσω του ομώνυμου συμπλέγματος και της ανάδυσής, εξαιτίας του, του Υπερεγώ: «Ποια μέσα επιστρατεύει ο πολιτισμός προκειμένου να αναστείλει την επιθετικότητα που αντιμετωπίζει, να τήν καταστήσει ακίνδυνη και, ει δυνατόν, να τήν εξαλείψει; [...] Η επιθετικότητα [του ατόμου] στρέφεται προς τα μέσα, εσωτερικεύεται, στην πραγματικότητα στέλνεται πίσω, εκεί απ' όπου προήλθε. Με άλλα λόγια, κατευθύνεται εναντίον του εγώ του ίδιου του υποκειμένου. Εκεί τήν αναλαμβάνει ένα μέρος του εγώ που ορίζει ως το υπερ-εγώ, σε αντίθεση με το υπόλοιπο, και προετοιμάζεται τώρα, ως “συνειδητή”, να ασκήσει την ίδια αυστηρή επιθετικότητα ενάντια στο εγώ που αυτό το τελευταίο θα είχε κατευθύνει προς άλλα άτομα. Η ένταση μεταξύ του αυστηρού υπερ-εγώ και του εγώ που υπόκειται σ' αυτήν είναι αυτό που ονομάζουμε “αίσθηση ενοχής”· αυτή εκδηλώνεται ως ανάγκη για τιμωρία.» (Sigmund Freud, ό.π. Για τη σύνδεση μεταξύ Υπερεγώ και Οιδιπόδειου βλ. Sigmund Freud, *Dissolution of the Oedipus Complex*, ό.π.).

καραδοκούν οι τύψεις του²³⁸. Η σύνδεση του πολιτισμού με την ενοχή (μέσω του Οιδιπόδειου) τονίζεται και από τον Gide, δια στόματος Ετεοκλή:

«Dans l'état de civilisation avancée où nous sommes, et depuis que le dernier sphinx a été tué par notre père, les monstres ni les dieux ne sont plus parmi les airs ou les campagnes ; mais en nous.»²³⁹

Ο ίδιος ο Ετεοκλής που κάνει αυτή την παρατήρηση είναι που, λίγο νωρίτερα, έψαχνε τρόπους να πείσει την αδελφή του να πλαγιάσει μαζί του. Ο νεαρός άνδρας δηλώνει πως ο ίδιος δεν έχει ανάγκη από τέτοια «εξουσιοδότηση», τοποθετώντας τον εαυτό του στον «αντίποδα» του πολιτισμένου ανθρώπου, όχι όμως λόγω άγνοιας – όπως η Ιοκάστη επισημαίνει στον Anouilh – αλλά αδιαφορίας για τις συμβάσεις²⁴⁰.

Στον Anouilh, όμως, τα πράγματα παίρνουν άλλη τροπή, ξαναγυρίζοντας – κατά κάποιον τρόπο – στη συζήτηση περί μητριαρχίας και πατριαρχίας. «Il n'y a que les hommes qui s'interrogent»²⁴¹, λέει η βασίλισσα· φράση που θυμίζει τη «μακάβρια» συνήθεια του Οιδίποδα να ερευνά, να θέλει να μάθει τα πάντα, στη «Δαιμόνια μηχανή»²⁴². Για τον Freud ο πολιτισμός πηγάζει από τον Άνδρα, ενώ η γυναίκα «εκπροσωπεί» το βασίλειο των αισθήσεων²⁴³: το πέρασμα στον πολιτισμό έγινε μέσω της «παντοδυναμίας των σκέψεων», που τελικά οδήγησε από τη «χαμηλότερη ψυχική δραστηριότητα» των άμεσων αισθητηριακών αντιλήψεων στην «πνευματικότητα»²⁴⁴. Το ξέσπασμα της βασίλισσας στον Anouilh μοιάζει να

²³⁸ βλ. Jean Anouilh, ό.π. σ. 37

²³⁹ «Στο προχωρημένο στάδιο του πολιτισμού στο οποίο βρισκόμαστε, και μετά το φόνος της τελευταίας σφίγγας από τον πατέρα μας, ούτε τα τέρατα ούτε οι θεοί δε βρίσκονται πια στο ύπαιθρο και στις εξοχές, αλλά μέσα μας.» (André Gide, ό.π., σ. 282). Η παράθεση Σφίγγας και θεών ως τεράτων που τώρα πια βρίσκονται μέσα μας παραπέμπει ξανά στη Συνείδηση που βασανίζει τον άνθρωπο. Αυτή τη φορά όμως συνδέονται σαφώς με τη διαδικασία του πολιτισμού.

²⁴⁰ Μια τέτοια στάση μάς παραπέμπει στο κείμενο του «Θησέα», όπου ο κεντρικός ήρωας παρατηρεί πως οι γυναίκες δεν μπορούν να σκεφτούν λογικά και παραδέχεται ότι ο ίδιος αφήνεται να καθοδηγηθεί από το ένστικτο (βλ. André Gide, «Thésée», ό.π., σ. 92). Το ένστικτο, όμως, για τη φροϋδική θεωρία «χαρακτηρίζει ένα αμετάβλητο σχήμα έμφυτης συμπεριφοράς στα ζώα» ενώ στον άνθρωπο παραπέμπει σε μια «πρωτόγονη αρχαϊκή κληρονομιά» που πια έχει επικαλυφθεί (βλ. Λευτέρης Αναγνώστου – Γιώργος Βαμβαλής, ό.π., Ένστικτο, σ. 194). Είτε ως έμφυτη ζωική είτε ως πρωτόγονη συμπεριφορά, το ένστικτο ανάγει την ανθρώπινη αντίδραση σε ερεθίσματα, σε καταστάσεις που φαίνεται να προηγούνται του πολιτισμού – πράγμα που μάς επαναφέρει στις φροϋδικές θεωρίες περί ανδρικής και γυναικείας φύσης και τρόπου (βλ. παραπάνω) –.

²⁴¹ «Μόνο οι άνδρες αναρωτιούνται», ερευνούν (Jean Anouilh, ό.π.).

²⁴² βλ. Jean Coctau, ό.π., σ. 127

²⁴³ «[Η] μεταστροφή από τη μητέρα προς τον πατέρα δηλώνει επιπλέον μια νίκη της πνευματικότητας επί του κόσμου των αισθήσεων, δηλαδή μια πρόοδο του πολιτισμού, αφού η μητρότητα αποδεικνύεται με τη μαρτυρία των αισθήσεων, ενώ η πατρότητα είναι μια παραδοχή στηριζόμενη σε ένα συμπέρασμα και σε μια προϋπόθεση.» (Σίγκμουντ Φρόυντ, «Ο άνδρας Μωυσής και η μονοθεϊστική θρησκεία», ό.π. σ. 220).

²⁴⁴ βλ. ό.π., σ. 219

αντικατοπτρίζει τέτοιου είδους ιδέες, μόνο που η γυναικεία στάση – φαινομενικά τουλάχιστον – δε φορτίζεται με αρνητική χροιά. Το ζήτημα φαίνεται να μην είναι ο χαρακτηρισμός της ως χαμηλότερης ή υψηλότερης ψυχικής δραστηριότητας αλλά οι δυνατότητες που προσφέρει: συνεχίζοντας την έρευνα ο Οιδίποδας θα οδηγήσει τον ίδιο, αλλά και την οικογένειά του, στην καταστροφή. Γιατί «άνδρας» πρωτίστως σημαίνει ένα αρσενικό χωρίς γονείς, ένας πατέρας – γονιός άλλων –²⁴⁵. Το γεγονός πως ο ήρωας συνεχίζει τις έρευνές του τόν απομακρύνει μεν από την πρωτόγονη κατάσταση, τόν οδηγεί όμως στη δυστυχία. Η στάση της Ιοκάστης ως γυναίκας προσδιορίζεται από την ιδιότητά της ως γυναίκας, μιας ιδιότητας που την «επαναφέρει» στη «ζωώδη» κατάσταση: η φράση της «Ce sont les femmes qui sont sages»²⁴⁶ παραπέμπει στην άποψή της για τα ζώα. Η βασική διαφορά τους από τους άνδρες είναι πως αποδέχονται απλώς τη φύση τους και τα καθήκοντα που η μητρότητα τούς αναθέτει χωρίς να τά αμφισβητούν²⁴⁷. Αντιστοίχως στον Gide, ο ήρωας αγανακτεί από το γεγονός πως η βασίλισσα αναχαίτιζε τις προσπάθειές του, δεν τόν άφηνε ν' ανακαλύψει την αλήθεια του²⁴⁸. Επανερχόμαστε, υπ' αυτή την έννοια, στην ανάγνωση του «Οιδίποδος τυράννου» από τον Ferenczi και τη «συμβολική ταύτιση» του βασιλιά και της βασίλισσας με την αρχή της πραγματικότητας και την αρχή της ηδονής. Το «αντιθετικό δίπολο»: μητέρα - πατέρας, άνδρας - γυναίκα μπορεί, λοιπόν, στον Anouilh να ιδωθεί από τη σκοπιά των ψυχαναλυτικών θεωριών.

Κάθε δραματουργός προσπαθώντας να προσεγγίσει ή να αποκλίνει από τις θεωρίες τόσο του Freud όσο κι εκείνων που συνδιαλέχτηκαν μαζί του, δημιούργησε ένα «νέο μύθο» στον οποίο μπορούν να βρεθούν ίχνη της στάσης τους απέναντι στη θεωρία. Σε κάθε περίπτωση, όμως, δε θα πρέπει να παραβλέπουμε την προσωπική σφραγίδα του δημιουργού: η θεωρία στα χέρια τους αλλάζει διαρκώς «μορφή». Γιατί ακόμη και η ανάγνωση των επιστημονικών κειμένων είναι μια ερμηνεία τους, γιατί καθένας είδε – ως ένα σημείο – αυτό που ήθελε να δει: τον προσωπικό του μύθο.

²⁴⁵ για την Ιοκάστη «άνδρας» φαίνεται να είναι αυτός που τελικά «ξεπέρασε το Οιδιπόδειο» και πρόκειται πια να τό υποστεί: ο Οιδίποδας είναι πλέον άνδρας και πατέρας, οι γονείς του δεν είναι πια τίποτε για κείνον. Μόνη πραγματικότητα για τον ήρωα είναι τώρα η γυναίκα του και τα παιδιά του (βλ. Jean Anouilh, ό.π.), δηλαδή η νέα «σύνθεση», οι νέοι «πρωταγωνιστές» του συμπλέγματος.

²⁴⁶ «Μόνον οι γυναίκες είναι σοφές» (ό.π., σ. 76).

²⁴⁷ Άποψη που θυμίζει εκείνη της Ιοκάστης στις «Φοίνισσες» του Ευριπίδη: «δει φερειν τα των θεων» (βλ. Ευριπίδης, ό.π., στ. 382).

²⁴⁸ βλ. André Gide, ό.π., σ. 294

Post - scriptum

Η δεδομένη, πλέον, σημασία της φρουδικής ανάγνωσης του μύθου του Οιδίποδα γενικά και της τραγωδίας του Σοφοκλή ειδικά θέτει την ερώτηση περί της «εξέλιξης» της θεματικής από την αρχαιότητα μέχρι τον Freud – και του κατά πόσο η πραγμάτευση της θεματικής αυτής οδήγησε στη συγκεκριμένη ανάγνωση – αλλά και την ερώτηση πώς η ψυχαναλυτική θεωρία επηρέασε τα μετέπειτα λογοτεχνικά, και δη θεατρικά κείμενα για το μύθο. «Μοιραία», υπ’ αυτό το πρίσμα και λαμβάνοντας υπ’ όψιν πως το οιδιπόδειο σύμπλεγμα είναι, όπως έχουμε πει, η «ιστορία» του οικογενειακού «τριγώνου», το ζήτημα και η έρευνα αφορούν κυρίως στην εξέλιξη των στενών οικογενειακών σχέσεων και η μελέτη εστιάζει στα κείμενα (θεατρικά και μη¹) που έχουν γραφτεί για τον θηβαίο ήρωα.

Οι διαφορές στο πολιτισμικό πλαίσιο κάθε εποχής είναι εκείνες που καθιστούν το «λογοτεχνικό μύθο» του Οιδίποδα τόσο ενδιαφέροντα. Από μια εποχή στην οποία κυριαρχούν ο παγανισμός και η δημοκρατία, όπως την κλασική αρχαιότητα, περνάμε σταδιακά σε πολιτισμούς που βλέπουν τα πράγματα μέσ’ από τη Χριστιανική ηθική και το μοναρχικό πολίτευμα, σε εποχές επαναστάσεων, για να καταλήξουμε σ’ έναν αιώνα που, παρακάμπτοντας την τρέχουσα ηθική, προσπαθεί να αποκρυπτογραφήσει την ανθρώπινη ψυχή. Στο διάστημα που μεσολάβησε από τον Σοφοκλή στον Freud, μέσω αλληπάλληλων αναγνώσεων και ερμηνειών της πρώτης εκείνης τραγωδίας, το περιεχόμενο του κειμένου απέκτησε σημασίες που – συμβαδίζοντας με το πνεύμα της εκάστοτε εποχής – οδήγησαν σε μια εικόνα του μύθου που, τελικά, απείχε αρκετά από την αρχική. Το κείμενο του «Οιδίποδος τυράννου» – δημιούργημα μιας εποχής τόσο απομακρυσμένης στο χρόνο που είναι δύσκολο να αντιληφθούμε τις αντιλήψεις και τους «τρόπους» της σε όλο τους το φάσμα – διαφέρει πολύ από εκείνο της φρουδικής ανάγνωσης. Από τον Σενέκα – όταν ο κεντρικός ήρωας μετατρέπεται σε «τέρας» – και μετά, με τη μεσολάβηση του Χριστιανισμού – που πάντα έδινε προβάδισμα στο ρόλο του Πατέρα –, με τον γαλλικό κλασικισμό – που στο πρόσωπο του πατέρα έβλεπε τον βασιλιά και στο πρόσωπο του βασιλιά μια όψη της θεότητας – μέχρι τον 20^ο αιώνα, οι μόνες περίοδοι που ο Οιδίποδας απαλλάχθηκε από ένα μέρος της ενοχής που τόν βάραινε ήταν η Αναγέννηση και ο Διαφωτισμός. Κι αυτό γιατί

¹ Όπως είδαμε σε περιόδους όπου δεν υπήρχε θεατρική παραγωγή βασισμένη σε συγκεκριμένα κείμενα – όπως κατά το Μεσαίωνα – η έρευνα πρέπει να στραφεί σε άλλους είδους παραδόσεις (όπως οι μύθοι και τα ποιητικά κείμενα).

κατά τις περιόδους αυτές μεγάλο μέρος της ευθύνης επωμίστηκε η Ιοκάστη. Εκείνος, όμως, που συχνότατα έμενε στο απυρόβλητο ήταν ο Πατέρας - Λάιος.

Η φροϋδική θεωρία μπορεί, έτσι, να θεωρηθεί ως η κορύφωση μιας διαδικασίας κατά την οποία η αρχική «ενοχή» (προφανώς όχι με τη σημερινή της έννοια) των γονιών μεταβιβάστηκε στο παιδί. Η έντονη κριτική που έχει ασκηθεί πάνω σε αυτό το θέμα δείχνει να επιβεβαιώνει αυτήν την άποψη. Στον Gide ο πατέρας είναι σχεδόν «άχρηστος», αντιπροσωπεύει ένα παρελθόν από το οποίο ο ήρωας οφείλει να αποδεσμευτεί. Στον Cocteau είναι σχεδόν περιττός, η σχέση μητέρας – γιου αποτελεί ένα μικρόκοσμο που κανείς δε μπορεί και δεν πρέπει να διαταράξει. Στον Anouilh ο πατέρας γίνεται αρχικά μισητό τέρας για να καταλήξει «απλώς» εμπόδιο στη σχέση της μητέρας με το παιδί που πρέπει να αντιμετωπιστεί δραστικά (όχι όμως με την έννοια που αυτό προβάλλεται στον Cocteau). Ο θάνατος του πατέρα και στις τρεις περιπτώσεις εμφανίζεται ως αναγκαίος μόνο που στην περίπτωση του Anouilh το τέλος θα είναι ολέθριο για το παιδί: το σφάλμα του Οιδίποδα είναι πως επέστρεψε στην κοιλιά της μητέρας του, στη ρίζα του κακού. Στον Cocteau αυτή η επιστροφή – με όλες της τις συνέπειες – προβάλλεται, τελικά, «εξιδανικευμένη» ενώ στον Gide σχεδόν (αν και όχι πλήρως, όπως είδαμε) αδιάφορη. Αν ο τελευταίος προσπάθησε να δώσει στο θέμα μια διάσταση που θα «δικαιολογούσε» τον κεντρικό ήρωα (για λόγους, όμως, άλλους από εκείνους της ψυχανάλυσης) κι αν ο Cocteau «αποφόρτισε» το κλίμα κάνοντας τόσο την πατροκτονία όσο και την αιμομιξία «ατυχήματα» με νόημα, ο Anouilh ήταν εκείνος που βρέθηκε, έστω κι από άλλη οδό, ξανά λίγο πιο κοντά στον Σοφοκλή. Μόνο που αυτή τη φορά δεν είναι τόσο η μητέρα που ευθύνεται για την κατάσταση που δημιουργήθηκε αλλά ο πατέρας (του οποίου ο θάνατος «δικαιολογείται», εν μέρει βέβαια, ηθικά λόγω της αγριότητάς του).

Κατά τον περασμένο αιώνα (μια και είναι ακόμη νωρίς για να μιλήσουμε για τον τωρινό) η ψυχανάλυση κατάφερε να ξαναδώσει στον αρχαίο μύθο τη διάσταση που έχασε με το γαλλικό κλασικισμό και την έλευση του δράματος. Αν και δε θα ήταν σωστό να υποστηρίξουμε πως η «τραγική διάσταση» έχει εκλείψει από το γαλλικό θέατρο² (στην περίπτωση του αγγλικού ή του ισπανικού θεάτρου συναντάμε έργα που θεωρούνται αρκετά κοντά – μ' ένα διαφορετικό τρόπο – στο πνεύμα της αττικής τραγωδίας), μπορούμε να κατανοήσουμε πως η θεώρηση των μύθων και των αρχαίων τραγικών κειμένων ως ιστοριών περί «μαρτυριών» (Cocteau), θεμάτων που

² πρβλ. Χαρά Μπακονικόλα, «Το τραγικό, η τραγωδία και ο φιλόσοφος στον εικοστό αιώνα», ό.π.

μπορούν να αναδείξουν σύγχρονες φιλοσοφικές απόψεις (Gide) ή αστυνομικών έργων (Anouilh) δεν μπορούν να βοηθήσουν να αποκτήσουν οι εν λόγω μύθοι και συγκεκριμένα κείμενα καθολική αξία. Αν το «τραγικό», όπως τό περιέγραψε, π.χ., ο Scheler, αποτελεί φαινόμενο που ενυπάρχει στο σύμπαν και, άρα, μπορεί να αφορά τον καθένα από εμάς, το ίδιο, θεωρητικά τουλάχιστον, συμβαίνει και με την ψυχανάλυση. Ένα από τα βασικά επιτεύγματα του Freud ήταν πως έδωσε στα κείμενα των Σοφοκλή, Αισχύλου και Ευριπίδη μια τελείως διαφορετική διάσταση, εξίσου διαχρονική με την τραγική. Διαβάζοντας τον «Οιδίποδα τύραννο» ψυχαναλυτικά, τόν τοποθέτησε στο χάρτη της ψυχής του κάθε ανθρώπου. Και παρά τις αντιρρήσεις κατά πόσο μπορεί κάποιος να «επιβάλει» τέτοιου είδους αναγνώσεις πάνω σε έργα που «υποτάσσονταν» σε άλλου είδους κανόνες (αν αυτό μπορεί να ισχύει για τα αριστουργήματα) σε σχέση με το θέατρο της σημερινής εποχής δεν έχουμε παρά να θυμίσουμε πως, όπως έχει παρατηρήσει ο Jean Starobinski, δε χρειάζεται να «ψυχαναλύσουμε» τα έργα αυτά. Για τον ψυχαναλυτή οι τραγωδίες είναι τα *πρότυπα*, τα *παραδείγματα*: οι τραγικοί ήρωες δε χρειάζονται την ψυχολογία του βάθους γιατί είναι οι ίδιοι το βάθος της δικής μας ψυχής:

«Το ασυνείδητο δεν είναι μόνο γλώσσα: είναι δραματουργία, σκηνοθετημένο δηλαδή ομιλείν, δράση που εκφέρεται ως ομιλία (στο μεταίχμιο της κραυγής και της σιωπής). Ο Οιδίποδας, μυθική δραματουργία στην καθαρή της κατάσταση, είναι η ορμή που εκδηλώνεται με τον ελάχιστο δυνατό αριθμό παρεμβάσεων. Ο Οιδίποδας δεν έχει λοιπόν ασυνείδητο γιατί *είναι* το ασυνείδητό μας, εννοώ: ένας από τους κεφαλαιώδεις ρόλους που έχει ενδυθεί η επιθυμία μας. Δεν έχει ανάγκη από βάθος ο ίδιος γιατί είναι το δικό μας βάθος. Όσο μυστηριώδης κι αν είναι η περιπέτειά του, το νόημα είναι πλήρες και δεν παρουσιάζει κανένα κενό. Τίποτε δεν είναι κρυφό: δεν υπάρχουν περιθώρια να αναζητήσουμε τα κίνητρα και την υστεροβουλία του Οιδίποδα. Να τού αποδώσουμε μια ψυχολογία θα ήταν γελοίο: είναι ήδη μια ψυχική θεσμική βαθμίδα.»³

Ακόμη κι αν δεχτούμε πως τα κείμενα της αττικής τραγωδίας, και ειδικά εκείνο του «Οιδίποδος τυράννου», είναι τόσο δυνατά και έχουν δημιουργήσει μια τέτοια παράδοση⁴ που θα ήταν αδύνατον να παρακαμφθούν κατά τον 20^ο αιώνα, δε μπορούμε παρά να δεχτούμε πως ο Freud έδωσε πρωτίστως στο κείμενο του Σοφοκλή έναν ακόμη λόγο για να κυριαρχήσει. Ή ακόμη πιο σωστά: ο Freud έδωσε

³ Jean Starobinski, ό.π., σ. XIX

⁴ Ο «Οιδίπους τύραννος» είναι ένα από τα ελάχιστα έργα το οποίο «επέζησε» σε όλες τις εποχές. Δε σταμάτησε να διδάσκεται ως πρότυπο τραγωδίας ούτε κατά τη βυζαντινή περίοδο.

στο μύθο του Οιδίποδα, όπως νωρίτερα ο Σοφοκλής, μια μορφή μέσω της οποίας μπορεί να συνεχίσει να βρίσκεται στο κέντρο του ενδιαφέροντος για πολλά χρόνια ακόμη και, μάλιστα, με τρόπο που να αφορά τους ανθρώπους κάθε εποχής. Αυτό ακριβώς εννοούσε και ο Lévi-Strauss όταν, σε μια προσπάθεια να εξηγήσει «τι είναι μύθος», τοποθετούσε τον βιεννέζο ψυχίατρο δίπλα στον αθηναίο δραματουργό: ο Freud, διαβάζοντας το Σοφοκλή, αναδιαμόρφωσε, έπλασε ξανά το μύθο φτιάχνοντας μια νέα εκδοχή της ιστορίας. Για τον γάλλο ανθρωπολόγο «ο μύθος παραμένει μύθος για όσο γίνεται αντιληπτός ως τέτοιος»⁵. Στον 20^ο αιώνα η ιστορία του Οιδίποδα συνέχισε να υφίσταται ως μύθος λόγω και του Freud. Και μπορεί, σύμφωνα με τη φροϋδική θεωρία, το Οιδιπόδειο να ισχύει για τους ανθρώπους κάθε εποχής, ο κεντρικός, όμως, «ήρωας» του συμπλέγματος είναι πρωτίστως (αν όχι αποκλειστικά) ο Οιδίποδας του 20^{ου} αιώνα...

⁵ Claude Lévi-Strauss, «Anthropologie structurale», ό.π., σ. 249

Παράρτημα

Περιλήψεις ορισμένων από τα θεατρικά έργα που αναφέρονται στην παρούσα διατριβή¹

Jean Anouilh – «Œdipe ou Le roi boiteux» (1986) **

Στην προσπάθειά του να βρει λύση για το λοιμό ο Οιδίποδας μαθαίνει πως πρέπει ή να διωχθούν οι φονιάδες από την πόλη ή να τούς σκοτώσουν για εκδίκηση. Ο Τειρεσίας, μετά από έντονη λογομαχία, ανακοινώνει πως ο φονιάς είναι ο ίδιος ο βασιλιάς. Ο Οιδίποδας κατηγορεί τον ιερέα και τον Κρέοντα πως δολοπλοκούν εναντίον του και η Ιοκάστη, προκειμένου να ηρεμήσει τον σύζυγό της, τού μιλά για την ιστορία του παιδιού της και το φόνο του πρώην άνδρα της. Ο Οιδίποδας αρχίζει να ανησυχεί. Μετά την άφιξη του κορίνθιου αγγελιαφόρου ο οποίος ανακοινώνει πως ο Πόλυβος πέθανε και πως ο Οιδίποδας δεν ήταν βιολογικός γιος του, αλλά και την άφιξη του θηβαίου βοσκού, η αλήθεια αποκαλύπτεται. Η Ιοκάστη απαγχονίζεται και ο Οιδίποδας βγάζει τα μάτια του, παραδίδει την εξουσία στον Κρέοντα και δηλώνει την πρόθεσή του να πάει, συνοδευόμενος από την Αντιγόνη, στον Κιθαιρώνα για να πεθάνει.

Emile & René Assé – La mort d'Œdipe» (1882) **

Εξόριστος από τη Θήβα με πρωτοβουλία των γιων του ο Οιδίποδας φτάνει, γέρος πια και συνοδευόμενος από την Αντιγόνη, στον Κολωνό. Εκεί, μαθαίνει από τους θεούς πως θα πεθάνει. Εκμυστηρεύεται στον Θησέα το μυστικό του και θέτει την κόρη του υπό την προστασία του βασιλιά της Αθήνας. Στο τέλος η γη ανοίγει για να τόν δεχτεί στα σπλάχνα της.

¹ Οι περιλήψεις αυτές έχουν ως στόχο μόνο να δώσουν μια γενική ιδέα για την ανάπτυξη του κάθε έργου. Προφανώς, για μια πιο πλήρη και σωστή προσέγγιση απαιτείται η ανάγνωση ολόκληρων των κειμένων (ορισμένα από τα οποία, όμως, είτε δεν έχουν μεταφραστεί στα ελληνικά ή/και δεν κυκλοφορούν στο εμπόριο). Έτσι, με έναν αστερίσκο (*) υποδηλώνεται η ύπαρξη σχηματικής/γραμμικής «απεικόνισης» του έργου στο Mitsutaka Odagiri, ό.π. σσ. 259-270 και με δύο αστερίσκους (**) υποδηλώνεται η ύπαρξη πιο λεπτομερούς περίληψης του έργου στο Ευαγγελία Σινοπούλου, «Œdipe : La réinvention théâtrale du mythe en France», ό.π.

Pierre-François Biancolelli (Dominique) – «Edipe travesti» (1719) **

Ο Finebrette επιστρέφει ύστερα από χρόνια στο Bourget και μαθαίνει πως η αγαπημένη του Colombine έχει παντρευτεί ξανά, αυτή τη φορά με τον Trivelin, ο οποίος σκότωσε το λύκο που ρήμαζε την περιοχή. Οι χωρικοί θεωρούν τον Finebrette ύποπτο για το φόνο του πρώτου άνδρα της Colombine, Pierrot. Ο ιερέας της πόλης ανακοινώνει πως φονιάς είναι ο νυν σύζυγος της χήρας και ο Trivelin μαθαίνει πως ο πραγματικός πατέρας του δεν είναι εκείνος που τον ανέθρεψε. Ο συνταξιδιώτης του Pierrot ανακοινώνει πως φονιάς είναι όντως ο Trivelin και ένας φίλος του θετού πατέρα του ήρωα επιβεβαιώνει πως ο ήρωας δεν ήταν πραγματικά γιος του. Η αλήθεια αποκαλύπτεται και ο Trivelin βγάζει τα μάτια του και φεύγει από την πόλη.

Jean Cocteau - «La machine infernale» (1934) */**

Έργο σε τέσσερις πράξεις:

Πράξη Α' (*Le fantôme – Το φάντασμα*): Στις επάλξεις των Θηβών το φάντασμα του Λαΐου καλεί τους φρουρούς να ειδοποιήσουν την Ιοκάστη για το επερχόμενο κακό. Η βασίλισσα δεν μπορεί να τό δει και να τό ακούσει, γοητεύεται όμως από ένα νεαρό στρατιώτη.

Πράξη Β' (*La rencontre d' Œdipe et du Sphinx – Η συνάντηση του Οιδίποδα και της Σφίγγας*): Έξω από τις πύλες των Θηβών, η Σφίγγα - με τη μορφή μιας νεαρής κοπέλας και συνοδευόμενη από τον Ανούβι (μισό άνθρωπο – μισό τσακάλι) – συναντά τον Οιδίποδα και τού αποκαλύπτει την απάντηση στο αίνιγμά της. Ο νεαρός ήρωας αποδεικνύεται επιπόλαιος και ματαιόδοξος και η Σφίγγα γίνεται η Νέμεσις που χαίρεται με τη δυστυχία που θα χτυπήσει τον νέο βασιλιά των Θηβών.

Πράξη Γ' (*La nuit de nocces – Γαμήλια νύχτα*): Μετά το γάμο του Οιδίποδα και της Ιοκάστης το ζευγάρι ζει τρυφερές στιγμές που διαταράσσονται αρχικά από το διαπληκτισμό μεταξύ του βασιλιά και του Τειρεσία κι έπειτα από την ανησυχία του ήρωα (που ανακαλεί τη συνάντησή του με τη Σφίγγα) και της βασίλισσας που ταραζεται από τα λόγια ενός μεθυσμένου. Η Ιοκάστη παρουσιάζει την έκθεση του παιδιού της ως να επρόκειτο για το παιδί μιας άλλης. Ο Οιδίποδας θυμώνει με αυτό που ακούει.

Πράξη Δ' (*Edipe roi* – *Οιδίπους τύραννος*): Ο κορίνθιος αγγελιαφόρος αναγγέλλει το θάνατο του Πόλυβου και πως ο Οιδίποδας δεν ήταν γιος του. Ο βασιλιάς μιλά για το φόνο που διέπραξε και η Ιοκάστη καταλαβαίνει την αλήθεια και αυτοκτονεί. Μετά από μια παρεξήγηση, ο θηβαίος βοσκός αποκαλύπτει την αλήθεια για την ταυτότητα των γονέων του βασιλιά που, με τη σειρά του, αυτοτυφλώνεται και αποχωρεί από τη Θήβα με τη συνοδεία της Αντιγόνης αλλά και του φαντάσματος της Ιοκάστης.

Charles Collé – «Cocatrix» (1731):

Ο Amatrox, ήρωας από τις πεδιάδες του Λίγηρα, βρίσκεται στην Αραβία (όπου τόν έστειλε ένα μαντείο για να αναζητήσει την καταγωγή του) και διαπρέπει στη μάχη στο πλευρό του βασιλιά Colorax. Ερωτευμένος με τη μητέρα του βασιλιά, Cocatrix, ζητά το χέρι της από τον γιο της. Μετά την άρνηση του Colorax, εξομολογείται την αγάπη του στη βασιλομήτορα που, τελικά, ενδίδει. Μιλώντας για το παρελθόν τους, ο Amatrox καταλαβαίνει πως η Cocatrix είναι η γιαγιά του και μαζί αυτοκτονούν.

Pierre Corneille (Κορνήλιος) – «Edipe» (1659) */**

Το έργο ξεκινά με την πόλη ρημαγμένη από το λοιμό. Η αρχική διαμάχη αφορά στην άρνηση του Οιδίποδα να δώσει τη συγκατάθεσή του για το γάμο της Δίρκης (κόρης της Ιοκάστης και του Λαΐου, η οποία έχασε το θρόνο από τον σωτήρα της πόλης) με τον Θησέα (πρίγκιπα των Αθηνών). Προκειμένου να σωθεί η Θήβα, και αφού το μαντείο έχει αρνηθεί να δώσει χρησμό, ανακαλείται από τον Τειρεσία το φάντασμα του Λαΐου που απαιτεί να θυσιαστεί κάποιος από τη δική του γενιά, που φέρει το δικό του αίμα προκειμένου να σταματήσει ο λοιμός. Η Δίρκη – μόνη προφανής απόγονός του – ετοιμάζεται να θυσιαστεί, όταν ο Θησέας, προκειμένου να τη σώσει, εμφανίζεται ως ο χαμένος γιος του πρώην βασιλιά, αρνείται όμως κατηγορηματικά ότι σκότωσε τον Λαίο (όπως ο πρώτος χρησμός υποδείκνυε). Ερευνώντας το φόνο, ο Οιδίποδας ανακαλύπτει πως εκείνος ήταν ο φονιάς και, αργότερα, μετά την αναγγελία του θανάτου του Πόλυβου και με την αντιπαράθεση των δύο υπηρετών, πως ήταν επίσης ο γιος του βασιλιά. Η Ιοκάστη και ο υπηρέτης – που δε σκότωσε το βρέφος παρακούοντας τις εντολές του βασιλιά του – αυτοκτονούν και ο Οιδίποδας δίνει τη

συγκατάθεσή του για το γάμο της Δίρκης. Το έργο τελειώνει με ένα θαύμα: μόλις το αίμα από τα μάτια του ήρωα ακουμπά το χώμα ο λοιμός σταματά και οι πάσχοντες Θηβαίοι γιατρεύονται.

Jean-François Ducis – «Edipe chez Admète» (1778) **

Ο Οιδίποδας φτάνει, με την Αντιγόνη, στη Θεσσαλία. Ο βασιλιάς Άδμητος (για τον οποίο το μαντείο έχει προβλέψει θάνατο) ενώ φοβάται λόγω της παρουσίας του γέρου ήρωα στη χώρα του, τόν δέχεται στο παλάτι. Μαθαίνοντας πως κάποιος μπορεί να πεθάνει στη θέση του βασιλιά, η γυναίκα του, Άλκηστις προθυμοποιείται να σώσει τον άνδρα της. Μετά τη συγχώρεση που πήρε από τον πατέρα του, ο Πολυνείκης προσφέρεται με τη σειρά του να σώσει το βασιλιά αλλά οι θεοί τόν στέλνουν στη Θήβα να πολεμήσει τον Ετεοκλή. Τελικά ο Οιδίποδας, μέσα στο ναό και παρουσία όλων, πεθαίνει στη θέση της βασίλισσας και σώζει εκείνη και τον Άδμητο προκειμένου να προστατέψει την πόλη του φιλόξενου βασιλιά.

Robert Garnier – «Antigone ou La piété» (1580) *

Στον Κιθαιρώνα, η Αντιγόνη πείθει τον απογοητευμένο Οιδίποδα να μην αυτοκτονήσει και, κατά παραίνεσή του, τόν αφήνει στο δάσος κι επιστρέφει στη Θήβα για να αποτρέψει τους αδελφούς της από τον πόλεμο. Το ίδιο προσπαθεί να κάνει και η Ιοκάστη χωρίς επιτυχία: τα αδέλφια σκοτώνονται και η βασίλισσα, από πικρία, αυτοκτονεί. Ο Κρέοντας αναλαμβάνει την εξουσία και απαγορεύει την ταφή του Πολυνείκη. Η Αντιγόνη παραβαίνει τις εντολές και επιχειρεί να θάψει το πτώμα. Μετά από διαδοχικές συγκρούσεις της Αντιγόνης με τον Κρέοντα και την Ισμήνη, αλλά και της τελευταίας και του Αίμονα με τον Κρέοντα, ο βασιλιάς πληροφορείται το θάνατο της Αντιγόνης και του γιου του. Η Ευρυδίκη αυτοκτονεί και ο Κρέων, κλαίγοντας, παρακαλεί τους θεούς να τού αφαιρέσουν τη ζωή.

André Gide – «Œdipe» (1932) **

Προκειμένου να σωθεί η Θήβα από το λοιμό, το μαντείο συμβουλεύει το βασιλιά να εκδικηθεί για το φόνο του Λαΐου. Πάνω στη συζήτηση για το φόνο ο Οιδίποδας μαθαίνει για την έκθεση του βρέφους από την Ιοκάστη και αρχίζει να ανησυχεί. Ο Τειρεσίας ζητά από τον Κρέοντα να πείσει τον Οιδίποδα να εμπιστευτεί τον μάντη και στη συζήτηση που ακολουθεί, μεταξύ του πρίγκιπα και του βασιλιά, ο κεντρικός ήρωας μιλά στον αδελφό της γυναίκας του για την ιστορία του και τού αποκαλύπτει πως γνωρίζει ότι δεν είναι βιολογικός γιος του Πόλυβου. Λίγο μετά, ο βασιλιάς αντιμετωπίζει ψύχραιμα την ερωτική επιθυμία που οι γιοι του νιώθουν για τις αδελφές τους. Διαπληκτιζόμενος αργότερα με τον Τειρεσία, ο ήρωας μιλά για το χρησμό που είχε λάβει από κάποιον μάντη πως θα σκοτώσει τον πατέρα του και, συζητώντας και με την Ιοκάστη, καταλαβαίνει την αλήθεια. Η Ιοκάστη αυτοκτονεί και οι γιοι του Οιδίποδα θέλουν να τόν διώξουν. Μετά την αποκάλυψη πως ο τόπος όπου θα πεθάνει θα είναι ευλογημένος, όλοι παρακαλούν τον ήρωα να μείνει αλλά εκείνος φεύγει από την πόλη μαζί με την Αντιγόνη.

Marc-Antoine Le Grand – «Le chevalier errant» (1726)

Ο Alcipe επιθυμεί να θυσιαστεί μετά από ένα όνειρο στο οποίο ο διάβολος τού είπε πως μόνο έτσι θα σωθεί η πόλη του. Μάταια η γυναίκα του, Cocasse, και τα παιδιά του προσπαθούν να τού αλλάξουν γνώμη μέχρι που παίρνουν από μια μάντισσα χρησμό πως για να εξιλεωθούν για το φόνο του βαρώνου, πρώτου άνδρα της Cocasse πρέπει να χυθεί το αίμα ενός γιου της. Στο μεταξύ φτάνει κάποιος που γνωρίζει τα καθέκαστα και αποκαλύπτει τις συνθήκες θανάτου του βαρώνου. Μετά τη συζήτηση της Cocasse με τον Alcipe καταλαβαίνουν πως εκείνος σκότωσε τον πρώην άνδρα της. Συνεχίζοντας να μιλούν για το παρελθόν αλλά και με την παρέμβαση του θετού πατέρα του Alcipe, η Cocasse καταλαβαίνει όλη την αλήθεια και ετοιμάζεται να φύγει μακριά και ο σύζυγος και γιος της αποπειράται ν' αυτοκτονήσει αλλά αποτυγχάνει.

Antoine Houdar de la Motte – «Œdipe» (1726) **

Ο Απόλλωνας εμφανίζεται στον Οιδίποδα και τού λέει πως, για να σωθεί η πόλη του, πρέπει να θυσιαστεί ο ίδιος. Ο χρησμός όμως του θεού αλλάζει και απαιτείται η θυσία ενός γιου της Ιοκάστης. Και τα δύο του παιδιά προθυμοποιούνται αλλά, προκειμένου να τὰ σώσει, η βασίλισσα ψάχνει να βρει άκρη μέσω του υπηρέτη που κάποτε είχε αναλάβει την έκθεση του πρώτου της γιου. Υποχρεωμένος, λίγο πριν πεθάνει, από το φάντασμα του Λαΐου να αποκαλύψει την αλήθεια, ο υπηρέτης εκμυστηρεύεται τα πάντα στον φίλο του, ένα βοσκό που είχε αναλάβει να αναθρέψει το βρέφος. Ο βοσκός φτάνει στη Θήβα και μιλά για όλα στη βασίλισσα. Ο Οιδίποδας καταλαβαίνει πως ο ίδιος σκότωσε τον Λαίο και λίγο αργότερα μαθαίνει πως ο βοσκός που τόν μεγάλωσε δεν ήταν ο πατέρας του και πως είναι γιος βασιλιά. Η Ιοκάστη καταλαβαίνει τι συνέβη και, πριν πεθάνει, αφήνει στον Οιδίποδα ένα γράμμα όπου αποκαλύπτει την αλήθεια. Ο βασιλιάς παρακαλεί τους θεούς να συγχωρέσουν τη γενιά του και αυτοκτονεί.

Compte de Brancas de Lauraguais – «Jocaste» (1781) */**

Αφού σκότωσε τον Λαίο, ο Οιδίποδας μπαίνει στη Θήβα όπου συλλαμβάνεται για ιεροσυλία και οδηγείται μπροστά στη Σφίγγα (που λίγο νωρίτερα έχει προβλέψει το φόνο του Λαΐου και το δικό της αλλά και πως το νέο βασιλικό ζεύγος θα είναι για την πόλη πηγή δυστυχίας). Αφού ο ήρωας λύνει το αίνιγμα, ο λαός τόν οδηγεί μπροστά στην Ιοκάστη και απαιτεί από τη βασίλισσα να τόν παντρευτεί. Αν και εκείνη δε θέλει να μοιραστεί την εξουσία, υποκύπτει αλλά κάνει μια αποτυχημένη απόπειρα να τόν σκοτώσει μέσα στη νυφική κάμαρα. Η Σφίγγα, πριν πεθάνει, εξέπνευσε κάποια αέρια νοσηρά για την πόλη. Μέσα στο νυφικό δωμάτιο η συζήτηση του ήρωα και της βασίλισσας για την καταγωγή του οδηγεί σε παρανοήσεις. Στην πορεία της κουβέντας η Ιοκάστη καταλαβαίνει πως ο νέος σύζυγός της σκότωσε τον πρώην βασιλιά, του οποίου το φάντασμα τήν εμποδίζει, τώρα, να ενωθεί με τον Οιδίποδα (η βασίλισσα δε γνωρίζει το πραγματικό του όνομα). Μετά την ανεύρεση του πτώματος του Λαΐου, ο Οιδίποδας καταλαβαίνει πως σκότωσε τον βασιλιά. Με την παρέμβαση του ιερέα η Ιοκάστη συνειδητοποιεί τι ακριβώς συνέβη και όταν και ο νεαρός ήρωας μαθαίνει τα νέα, ορμά στην αγκαλιά της μητέρας του και πεθαίνει όπως κι εκείνη.

Joséphin Péladan – «Œdipe et le Sphinx»

(1897) * : Από το διάλογο δύο βοσκών – ενός θηβαίου κι ενός κορίνθιου – μαθαίνουμε το χρησμό του Απόλλωνα. Στο μεταξύ ο Οιδίποδας συναντά στο δρόμο τον Λάιο και τόν σκοτώνει σε άμυνα. Στη Θήβα κανείς δεν πιστεύει τον βοσκό σώθηκε από το φονικό και ο Τειρεσίας μιλά για τον φονιά και τον σωτήρα της πόλης αλλά οι Θηβαίοι δεν καταλαβαίνουν το διττό νόημα των λόγων του. Φτάνοντας στη Θήβα ο ήρωας μαθαίνει για την ανταμοιβή που θα δοθεί σε όποιον σκοτώσει τη Σφίγγα και, αφού γνωρίσει την Ιοκάστη, αποφασίζει να αντιμετωπίσει το τέρας. Μετά την αναμέτρησή του με τη Σφίγγα, ο Οιδίποδας ανακοινώνει στους Θηβαίους τη νίκη του.

(1903) : Στο τρίστρατο ο Οιδίποδας κλαίει για το χρησμό που πήρε και αποφασίζει να μη γυρίσει στην Κόρινθο για να τόν αποφύγει. Συναντά τον Λάιο με τη συνοδεία του και πάνω σε καβγά σκοτώνει τον βασιλιά που, πέφτοντας, ζητά εκδίκηση. Στη Θήβα, ο μάντης Τειρεσίας αρνείται να αποκαλύψει τον φονιά καθώς, αν τό κάνει, δε θα σωθεί η πόλη από τη Σφίγγα (που έχει αποκλείσει τη Θήβα επειδή οι κάτοικοί της έκλεισαν τις πόρτες της πόλης στους Χαλκιδείς που ικέτευαν για βοήθεια καθώς είχαν χτυπηθεί από λοιμό). Ο ιερέας ορίζει ως έπαθλο για τον νικητή του τέρατος την ίδια τη βασίλισσα, που αγανακτεί μ' αυτή την απόφαση. Ο Οιδίποδας φτάνει στη Θήβα και, μαθαίνοντας ποια είναι η ανταμοιβή για την νίκη επί της Σφίγγας, αποφασίζει να τήν αντιμετωπίσει. Βρίσκει την Ιοκάστη όμορφη κι εκείνη γοητεύεται από την ομοιότητά του με τον Λάιο και από το γεγονός πως ο ήρωας τής θυμίζει το παιδί της. Μπροστά στη Σφίγγα λύνει το αίνιγμα και, αφού αποκρούει τη σαγήνη της, θυμώνει με το τέρας που τού απευθύνεται αποκαλώντας τον πατροκτόνο κι αιμομίκτη. Το τέρας χάνεται μέσα στους βράχους. Ο Οιδίποδας πιστεύει πως γλύτωσε από το χρησμό και η βασιλεία του στη Θήβα ξεκινά.

Jean Racine (Ρακίνας) – «La Thébaïde ou Les frères ennemis» (1664) *

Η «Θηβαΐδα» ξεκινά με την πολιορκημένη Θήβα και τις έντονες προσπάθειες Αντιγόνης και Ιοκάστης να αποτρέψουν τον εμφύλιο σπαραγμό. Οι Ετεοκλής και Πολυνείκης εμφανίζονται αμετακίνητοι και όλοι μαζί στρέφονται εναντίον του Κρέοντα που εμφανίζεται ως φιλόδοξος πρίγκιπας που επιθυμεί να πάρει την εξουσία. Μετά το θάνατο Ιοκάστης (που αυτοκτονεί από απελπισία), των Ετεοκλή και Πολυνείκη (που αλληλοσκοτώνονται) και του Αίμονα, γιου του Κρέοντα και αγαπημένου της Αντιγόνης, ο Κρέοντας αναλαμβάνει την εξουσία και φανερώνει το πάθος του για την Αντιγόνη, η οποία τον απορρίπτει και πεθαίνει. Το έργο κλείνει με το θάνατο του Κρέοντα – του τελευταίου της οικογένειας.

Seneca (Σενέκας) – «Œdipus» (1^{ος} αιώνας μ.Χ.) */**

Προκείμενου να σώσει τη Θήβα από το λοιμό, ο Οιδίπους στέλνει τον Κρέοντα στους Δελφούς που δίνουν χρησμό πως ο δολοφόνος του βασιλιά και αιμομίκτης πρέπει να εκδιωχθεί από την πόλη. Επειδή ο χρησμός είναι σκοτεινός, ανακαλείται το φάντασμα του Λαΐου που κατηγορεί τον ήρωα όχι μόνο ως φονιά του πρώην βασιλιά αλλά και ως πατροκτόνο και αιμομίκτη. Ο Οιδίπους δεν πιστεύει την αναφορά του Κρέοντα. Μετά την αποκάλυψη της αλήθειας από τους δύο γέροντες ο βασιλιάς βγάζει τα μάτια του με τα χέρια του και η Ιοκάστη αυτοκτονεί τρυπώντας την κοιλιά της με το ίδιο μαχαίρι με το οποίο ο γιος της σκότωσε τον πατέρα του.

La Tournelle – «Œdipe ou Les trois fils de Jocaste» (1730):

Η Ιοκάστη ανησυχεί μετά από ένα όνειρο στο οποίο είδε πως θα τή σκοτώσει ένα από τα παιδιά της. Αυτήν την ανησυχία επιβεβαιώνει και το φάντασμα του Λαΐου που εκφράζει αγανάκτηση για την αμέλεια της βασίλισσας να εκδικηθεί για το φόνο του. Στο μεταξύ ο Ετεοκλής αποφασίζει να πάει στην Κόρινθο και να αναλάβει εκεί την εξουσία, γυρίζει όμως άπρακτος αφού μαθαίνει πως ο Οιδίποδας δεν είναι πραγματικός γιος του Πολύβου και διεκδικεί το θρόνο των Θηβών, πράγμα που εξαγριώνει τον Πολυνείκη. Στο μεταξύ ο Οιδίποδας δείχνει να γνωρίζει την ιστορία

του πρώην βασιλικού ζεύγους και θυμώνει με την Ιοκάστη που φοβάται και μισεί τα παιδιά της εξαιτίας ενός ονείρου (πράγμα που της έχει ήδη κοστίσει ένα παιδί). Μετά από ένα χρησμό που απαλλάσσει τον Ετεοκλή – για τον οποίο έχει ακουστεί πως επιστρέφει στη Θήβα με τον δολοφόνο του Λαΐου - από τις υποψίες, ο φόβος της βασίλισσας στρέφεται προς τον άλλο της γιο. Η Ιοκάστη μαθαίνει, από ένα γέροντα, την αλήθεια για το φόνο του Λαΐου και, πριν την αποκαλύψει στον Οιδίποδα, σκοτώνει τον Πολυνείκη για να τον εκδικηθεί το φόνο του Ετεοκλή. Ο γέροντας δίνει στη βασίλισσα ένα χαρτί στο οποίο διαβάζει την αλήθεια για την καταγωγή του νυν συζύγου της. Ιοκάστη και Οιδίποδας αυτοκτονούν.

«Œdipe ou L'ombre de Laïus» (1731) **

Δύο μήνες μετά το γάμο του με την Ιοκάστη, ο Οιδίποδας (που γνωρίζει πως δεν είναι γιος του βασιλιά του Άργους που τον μεγάλωσε), στην προσπάθεια να βρει σωτηρία για την πόλη, μαθαίνει για το όνειρο της βασίλισσας, όπου ο Λάιος έχει αποκαλέσει ανάξιο της και πηγή όλων των κακών τον νέο της άνδρα. Κανείς δε δίνει σημασία στο όνειρο αυτό και ο Τειρεσίας προτείνει να βρουν τον φονιά του Λαΐου προκειμένου να απαλλαγούν από τις συμφορές και αποκαλύπτει πως ο φονιάς ζει στο παλάτι. Οι νέοι χρησμοί που έρχονται υποδεικνύουν κάποιο μέλος της βασιλικής οικογένειας και μπερδεύουν ακόμη περισσότερο την κατάσταση μεταθέτοντας τις υποψίες από τον ένα στον άλλο. Γι' αυτό η Ιοκάστη δέχεται να θυσιαστεί εκείνη για την πατρίδα της και το ίδιο προθυμοποιείται να κάνει ο Κρέοντας. Ο μάντης αποκαλύπτει τελικά την πραγματική ταυτότητα του φονιά και την οργή του Οιδίποδα ανακόπτει το φάντασμα του Λαΐου στου οποίου το πρόσωπο ο βασιλιάς αναγνωρίζει το θύμα του. Το φάντασμα αποκαλύπτει την ταυτότητα των γονέων του ήρωα. Ο Οιδίποδας αποχωρεί για να πεθάνει, η Ιοκάστη αυτοκτονεί και ο Κρέοντας, απαρηγόρητος για την κακή μοίρα της οικογένειάς του, παίρνει την εξουσία.

Voltaire (Βολταίρος) – «Œdipe» (1718) */**

Ο Φιλοκτήτης, παλιός αγαπημένος της Ιοκάστης, επιστρέφει – μετά το θάνατο του φίλου του Ηρακλή – στη Θήβα ως ήρωας και, αφού το φάντασμα του Λαΐου έχει ανακοινώσει πως πρέπει να τιμωρηθεί ο φονιάς του για να σωθεί η πόλη, αποτελεί τον κύριο ύποπτο στα μάτια των πολιτών. Ο ιερέας όμως κατηγορεί ευθέως τον Οιδίποδα για το φόνο. Μετά απ' αυτό ο βασιλιάς ενημερώνεται από τη βασίλισσα για τις συνθήκες θανάτου του Λαΐου και προβληματίζεται τόσο ώστε να πάρει την απόφαση να φύγει αφήνοντας ως διάδοχο τον Φιλοκτήτη. Μαθαίνει όμως, από τον αγγελιαφόρο που του ανακοινώνει το θάνατο του Πολύβου, πως δεν έχει δικαιώματα στο θρόνο της Κορίνθου. Μετά την άφιξη και του Φορβά, δούλου του παλατιού, συνειδητοποιεί πως είναι ο γιος του πρώην βασιλικού ζεύγους των Θηβών. Η πόλη σώζεται και η Ιοκάστη, μαθαίνοντας πως ο γιος της έβγαλε τα μάτια του με το σπαθί που σκότωσε τον πατέρα του, αυτοκτονεί.

Βιβλιογραφία

Θεατρικά και λογοτεχνικά κείμενα:

Αρχαίοι συγγραφείς:

Αισχύλος, *Επτά επί Θήβας*, στο «Septem quae supersunt tragoediae», επιμ. G. Murray, Scriptorum classicorum bibliotheca oxoniensis, Οξφόρδη, 1964

Αριστοφάνης, *Βάτραχοι* στο «Comœdiae», επιμ. F.w. Hall & W.M. Geldart, Oxford University Press – Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis, Oxonii, 1962, τόμος β΄

----- *Εκκλησιάζουσai* στο «Comœdiae», επιμ. F.w. Hall & W.M. Geldart, Oxford University Press – Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis, Oxonii, 1962, τόμος β΄

Ευριπίδης, *Φοίνισσαι* στο «Fabulae», επιμ. G. Murray, Scriptorum classicorum bibliotheca oxoniensis, Οξφόρδη, 1964

Όμηρος, *Ιλιάς* στο «Homeri Opera», επιμ. D.B. Monro & T.W. Allen, Scriptorum classicorum bibliotheca oxoniensis, Οξφόρδη, 1962

----- *Οδύσσεια* στο «Homeri Opera», επιμ. T. Allen, Scriptorum classicorum bibliotheca oxoniensis, Οξφόρδη, 1967

Sénèque, *Œdipe* στο «Tragédies», μτφ. & επιμ. L. Herrmann, εκδ. «Les Belles Lettres», Παρίσι, 1926, τ. II

----- «Οιδίπους», μτφ. Τ. Ρούσσο, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2000

----- *Oedipus* στο «Tragedies», μτφ. & επιμ. J. G. Fitch, εκδ. Harvard U.P. – LOEB classical library, Κάμπριτζ MA & Λονδίνο, 2004, τ. II

----- *Edipo*, «Tutte le tragedie», μτφ. Ettore Paratore, Newton and Compton, Ρώμη, 2004

----- *Phoenissae* στο «Tragedies», μτφ. & επιμ. J. G. Fitch, εκδ. Harvard U.P. – LOEB classical library, Κάμπριτζ MA & Λονδίνο, 2004, τ. I

Σοφοκλής, *Αντιγόνη*, «Fabulae», επιμ. A.C. Pearson, Oxford University Press – Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis, Οξφόρδη, 1964

----- *Οιδίπους επί Κολωνώ*, «Fabulae», επιμ. A.C. Pearson, Oxford University Press – Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis, Οξφόρδη, 1964

----- *Οιδίπους Τύραννος* στο «Fabulae», επιμ. A.C. Pearson, Oxford University Press – Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis, Oxonii, 1964

Statius, «Thebaid», μτφ. & επιμ. D.R. S. Bailey, εκδ. Harvard U.P. – LOEB classical library, Cambridge MA & London, 2003, βιβλία 1- 7

----- «Thebaid», μτφ. & επιμ. D.R. S. Bailey, εκδ. Harvard U.P. – LOEB classical library, Cambridge MA & London, 2003, βιβλία 8 – 12

Νεότερα & Σύγχρονα Κείμενα:

Jean Anouilh, «Œdipe ou Le roi boiteux – d’après Sophocle», La Table Ronde, Παρίσι, 1986

----- «Antigone», La table ronde, Παρίσι, 1947

Emile Assé & René Assé, «La mort d’Œdipe – drame symphonique en un acte transcrit de Sophocle par Emile et René Assé», Tresse editeur, Παρίσι, 1882

Jean Cocteau, «La Machine Infernale», Le livre de poche, Παρίσι, 2001

----- *Œdipe Roi*, «Œdipe Roi – Roméo et Juliette», Plon / Roseau d’or, Παρίσι, 1928

----- «Théâtre complet», επιμ. M. Décaudin, Gallimard / nrf – bibliothèque de la Pléiade, Παρίσι, 2003

----- «Les enfants terribles», Le livre de poche, Παρίσι, 2007

----- «Les parents terribles», Gallimard / folio, Παρίσι, 2007

Collé, «Cocatrix – tragédie amphigouristique en cinq scènes», χ.τ., χ.χ.

Corneille, *Œdipe* στο «Théâtre Complet de Corneille», επιμ. M. Rat, Editions Garnier Frères – classiques, 1967, τ. III

Dominique, *Œdipe Travesti* στο «Œdipe – tragédie de Voltaire suivi de Œdipe travesti – parodie de Dominique», επιμ. I. Degauque, Editions espaces 34 - συλλογή espaces / théâtre, Montpellier, 2002

«Oedipus: a tragedy – written by Mr. Dryden and Mr. Lee», J. Tonson, Λονδίνο, 1733

Robert Garnier, «Antigone ou La piété – tragédie», επιμ. J.-D. Beaudin, Honoré Champion Editeur – textes de la Renaissance, Παρίσι, 1997

André Gide, *Œdipe* στο «Théâtre», Gallimard / nrf, Παρίσι, 1942

----- «Œdipe, suivi de brouillons et textes inédits», επιμ. Cl. Debard, Honoré Champion / textes de littérature moderne et contemporaine, Παρίσι, 2007

----- «Thésée», Gallimard / folio, Παρίσι, 2008

Marc-Antoine Le Grand, «Le chevalier errant – parodie de l’ «Œdipe» de M. de La Motte», χ.τ., χ.χ.

Hölderlin, «Œdipe le tyran de Sophocle», μτφ. Ph. Lacoue-Labarthe, Christian Bourgois Editeur / «Détroits», χ.τ., 1998

L. de Brancas de Lauraguais, «Jocaste», chez G. Debure l’aîné, Παρίσι, M.DCC.LXXXI

Antoine Houdar de La Motte, *Œdipe – tragédie. En prose* στο «Œuvres complètes - tome II, comprenant les volumes 6-11 (1754)», Slatkine Reprints, Γενεύη, 1970

----- *Œdipe – tragédie. En vers* στο «Œuvres complètes - tome I, comprenant les volumes 1-5 (1754)», Slatkine Reprints, Γενεύη, 1970

«The Heptameron of Margaret Queen of Navarre by Marguerite de Navarre (d’Angoulême) Duchesse d’Alençon (1492 – 1549)», μτφ. W. K. Kelly, Published for the trade, Λονδίνο, χ.χ.

Joséphin Péladan, «Œdipe et le Sphinx, tragédie selon Sophocle pour servir de prologue à l’*Œdipe-roi*», Beauvais-imprimerie professionnelle, χ.τ., 1897, “archive.org”, 8 Αυγούστου 2009,

<http://www.archive.org/stream/oedipeetlesphinx00pluoft/oedipeetlesphinx00pluoft_djvu.txt>

Jean Prévost, «Edipe», επιμ. S. Sandrone, Edizioni dell’Orso – drammaturgia gallica inedita e rara, Αλεξάνδρεια, 2001

Jean Racine, *Athalie*, «Encyclopaedia Gentium Boni », 18 Αυγούστου 2009, <<http://www.areopage.net/Textes/Athalie.htm>>

----- *La Thébaïde ou Les frères ennemis* στο Racine, «Théâtre Complet», επιμ. J.-P. Collinet, Gallimard – folio/classique, Παρίσι, 1982, τ. I

Gédéon Tallemant des Reaux, «Edipe», επιμ. N. Fiordaliso, Libreria dell’Università, Πεσκάρα, 1970

«Le roman de Thèbes – édition du manuscrit S», μτφ. F. Mora – Lebrun, εκδ. Le livre de poche – lettres gothiques, Paris, 1995

Jean de Rotrou, «Antigone – trageidie», chez T. Quinet, Paris, MDCXXXIX

Stravinsky, *Oedipus Rex* στο «Stravinsky - Œdipus Rex / Le rossignol», L’avant scène – OPERA, No 174, novembre – décembre 1996

Shakespeare, *Hamlet* στο «The Arden Shakespeare Complete Works», επιμ. R. Proudfoot, A. Thompson and D. Scott Kastan, Thomas Nelson & sons Ltd., Walton-on-Thames, 1998

«Antigone, tragédie de Sophocle traduite et représentée en grec par les élèves du petit séminaire d'Orléans (La Chapelle Saint-Mesmin), le 25 juillet 1869, à l'occasion de la troisième réunion des anciens élèves», Les principaux libraires, Ορλεάνη, 1869

La Tournelle, de (commissaire des guerres), «Œdipe ou Les trois fils de Jocaste», chez François le Breton, Παρίσι, M.DCC.XXX

----- «Œdipe ou L'ombre de Laïus – tragédie», chez Fr. Le Breton & J.-Fr. Josse, Παρίσι, MDCCXXXI

Voltaire, *Œdipe* στο Corneille et Voltaire, «Œdipe», Publications de l'université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 2004

Jacques de Voragine, «La légende dorée», μτφ. J.-B. M. Roze, εκδ. GF – Flammarion, Paris, 1967

Γενική βιβλιογραφία:

Pierre Albouy, «Mythe et mythologies dans la littérature française», Armand Colin / U-lettres, Παρίσι, 1998

Γιάγκος Ανδρεάδης, «Εγχειρίδιο Εγκληματολογίας», Πολύτροπον, Αθήνα, 2004

----- «Στα ίχνη του Διονύσου: παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας στην Ελλάδα 1867-2000», Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 2005

----- «Από τον Αισχύλο στον Μπρέχτ: όλος ο κόσμος μια σκηνή», Τόπος / διεπιστημονικές προσεγγίσεις, Αθήνα, 2009

A. Andrewes, «Η Τυραννία στην Αρχαία Ελλάδα», μτφ. Μ. Κάσου, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1992

Αριστοτέλης, «De arte poetica liber» επιμ. R. Kasselm Oxonii, 1966

Colette Astier, «Le mythe d'Œdipe», Armand Colin / U-prisme, Παρίσι, 1974

W. H. Auden, *Το ένοχο πρεσβύτεριο*, μτφ. Α. Αποστολίδης, στο «Ανατομία του αστυνομικού μυθιστορήματος - Δοκίμια», Άγρα, Αθήνα, 1986

Jean-Louis Backès, «Le sens du détour – contribution à la littérature comparée», επιμ. H. Levillain, Klincksieck / Bibliothèque Française et Romaine – études littéraires, Παρίσι, 2005

Erich Auerbach, «Mimesis: the representation of reality in western literature», μτφ. W.R. Trask, εισ. E.W. Said, Princeton U.P., Princeton & Οξφόρδη, 2003 / fiftieth anniversary edition

François-Hédelin abbé d'Aubignac, Troisième dissertation concernant le poème dramatique, en forme de remarques: Sur la tragédie de M. Corneille, intitulée l'Œdipe, Envoyée à Madame la Duchesse de R* στο Corneille et Voltaire, «Œdipe», επιμ. D. Reynaud & L. Thirouin, Publications de l'Université de Saint-Etienne – textes et contre-textes, Saint-Etienne, 2004

Roland Barthes, «Sur Racine», Seuil – points/essais, Παρίσι, 1979

Armand Baschet, «Les comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX, Henry III, Henri IV et Louis XIII», Slatkine reprints, Γενεύη, 1969

Walter Benjamin, «The origin of the German tragic drama», εισ. G. Steiner - μτφ. J. Osborne, Verso, Λονδίνο / Νέα Υόρκη, 2003

Jean Bessière, *Vanité du destin, certitude de l'identité. Variations sur le sujet tragique et sur le sujet dramatique. A propos d'Œdipe roi, de Macbeth, de Phèdre et des Revenants*, στο «Théâtre et destin – Sophocle, Shakespeare, Racine, Ibsen», επιμ. J. Bessière, εκδ. Honoré Champion – collection Unichamp, Paris, 1997

Christian Biet, «Œdipe en Monarchie – tragédie et théorie juridique à l'âge classique», Klincksieck – bibliothèque d'histoire du théâtre, Παρίσι, 1994

----- *La fable d'Œdipe-Roi: de la démocratie grecque à la monarchie française* στο συλλογικό τόμο «Œdipe», επιμ. Ch. Biet, εκδ. Autrement – figures mythiques, Παρίσι, 1999

Ernst Bloch, *Φιλοσοφική θεώρηση του αστυνομικού μυθιστορήματος*, μτφ. Β. Μπιτσώρης, στο «Ανατομία του αστυνομικού μυθιστορήματος - Δοκίμια», Άγρα, Αθήνα, 1986

Jean Bollack, *La rage d'Œdipe à Colone*, στο «Théâtre et destin – Sophocle, Shakespeare, Racine, Ibsen», επιμ. J. Bessière, εκδ. Honoré Champion – collection Unichamp, Paris, 1997

André Breton, «Manifestes du surréalisme», Gallimard / folio – essais, Παρίσι, 1996

Julie Broch, «Les dieux désenchantés – La fable dans la pensée française de Huet à Voltaire (1680-1760)», Honoré Champion Editeur, Παρίσι, 2002

Philip Butler, «Classicisme et Baroque dans l'œuvre de Racine», Librairie Nizet, Παρίσι, 1959

Δημητρίου Ν. Γουδή, Σοφοκλέους Αντιγόνη – Οιδίπους Τύραννος / νέα πλήρης έκδοσις, Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα, Αθήναι, 1973

Fernand Cambon, *Friedrich Schlegel «Discours sur la mythologie»* στο «Le Romantisme révolutionnaire», περιοδικό Europe – revue littéraire mensuelle, τ. 900, Απρίλιος 2004

Raymond Chandler, *Η απλή τέχνη του φόνου*, μτφ. Α. Αποστολίδης, στο «Ανατομία του αστυνομικού μυθιστορήματος - Δοκίμια», Άγρα, Αθήνα, 1986

G. K. Chesterton, *Σχετικά με τα μυθιστορήματα αγωνίας και δράσης*, μτφ. Λ. Παλλαντίου, στο «Ανατομία του αστυνομικού μυθιστορήματος - Δοκίμια», Άγρα, Αθήνα, 1986

M. Chompré, «Dictionnaire abrégé de la fable, pour l'intelligence des Poètes, des Tableaux et des Statues, dont les sujets sont tirés de l'Histoire Poétique», Paris, quinzième édition

Jean Claude, «André Gide et le théâtre», Gallimard / les cahiers de la *nrf*, Παρίσι, 1992, τόμος I

Jean Claude, «André Gide et le théâtre», Gallimard / les cahiers de la *nrf*, Παρίσι, 1992, τόμος II

Jean Cocteau, «Lettres à André Gide – avec quelques réponses d'André Gide», πρ./σχ. J-J. Kihm, La Table Ronde, Παρίσι, 1970

Léopold Eugène Constans, «La légende d'Œdipe étudiée dans l'antiquité, au moyen-âge et dans les temps modernes en particulier dans le roman de Thèbes – texte français du XIIe siècle», Maisonneuvé & Cie, Παρίσι, 1881

Corneille, «Trois discours sur le poème dramatique», pr. B. Louvat & M. Escola, GF-Flammarion, Παρίσι, 1999

R.D. Dawe, «Σοφοκλέους *Οιδίπους Τύραννος* – κριτική και ερμηνευτική έκδοση», μτφ. Γ.Α. Χριστοδούλου, Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1991

Marie Delcourt, «Stérilités mystérieuses et naissances maléfiques dans l'antiquité classique», Faculté de Philosophie et Lettres de l'université de Liège / Droz, Λιέγη / Παρίσι, 1938

----- «Légendes et cultes de héros en Grèce», PUF / Mythes et religions, Παρίσι, 1942

----- «Œdipe ou La légende du conquérant», Les Belles Lettres / confluent psychanalytiques, Παρίσι, 1981

Discours à l'occasion d'un discours de M.D.L.M. sur les Parodies στο «Les Parodies du nouveau théâtre italien ou Recueil des parodies – représentées sur le Théâtre de

- l'Hôtel de Bourgogne, par les Comédiens Italiens du Roy», tome I, chez Briasson, Παρίσι, M.DCC.XXXVIII
- Florence Dupont, «Les monstres de Sénèque – pour une dramaturgie de la tragédie romaine», Belin – l'antiquité au présent, χ.τ., 1995
- Jean Duvignaud, «Sociologie du théâtre – sociologie des ombres collectives», Quadrige / PUF, Παρίσι, 1999
- «Ecrits apocryphes chrétiens», επίμ. F. Bovon & P. Geoltrain, εκδ. Gallimard – nrf / bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1997, τ. I
- Lowell Edmunds, «Oedipus – the ancient legend and its later analogues», The Johns Hopkins U.P., Βαλτιμόρη & Λονδίνο, 1985
- «Oedipus», εκδ. Routledge / gods and heroes of the ancient world, Λονδίνο & Νέα Υόρκη, 2006
- T.S. Eliot, «The sacred wood – Essays on poetry and criticism», *faber and faber*, Λονδίνο, 1997
- Revel Elliot, «Mythe et Légende dans le Théâtre de Racine», Minard/Lettres Modernes – situation, Παρίσι, 1969
- «Ελληνική Μυθολογία», επιμ. Γ. Χριστόπουλος & Ι. Μπασιτιάς, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα, 1987
- Georges Forestier, «Essai de Génétique Théâtrale: Corneille à l'Œuvre», Klincksieck – esthétique, Παρίσι, 1996
- «Passions Tragiques et Règles Classiques – essai sur la tragédie française», P.U.F. – perspectives littéraires, Παρίσι, 2003
- Lilian R. Furst, «Ρομαντισμός», μτφ. Ι. Πάλλη – Κ. Χατζηδήμου, Ερμής / Η γλώσσα της κριτικής, Αθήνα, 1988
- Hans-Georg Gadamer, *L'image du père dans la pensée grecque*, μτφ. J. Amsler, στο «L'image du père dans le mythe et l'histoire – 1. Egypte, Grèce, Ancien et Nouveau Testaments», μτφ. J. Amsler & D. Macher, επιμ. H. Tellenbach, PUF / psychiatrie ouverte, Παρίσι, 1983
- «Truth and Method», μτφ./επιμ. J. Weinsheimer & D.G. Marshall, Continuum, Νέα Υόρκη, 2000, 2^η αναθεωρημένη έκδοση
- Gérard Genette, «Palimpsestes – la littérature au second degré», Seuil / points – essais, Παρίσι, 1992
- André Gide, «Journal I (1926 – 1950)», επιμ. E. Marty, Gallimard – nrf / Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1996

- «Journal II (1926 – 1950)», επιμ. M. Sagaert, Gallimard – nrf / Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1997
- Carlo Ginzburg, *Σημάδια – ρίζες ενός ενδεικτικού παραδείγματος*, μτφ. Κ. Κουρεμένος, επίμ. Ε. Δρούλια & Π. Πούλος, στο «Περί κατασκευής», επίμ. Π. Πούλος, Νήσος, Αθήνα, 1996
- Lucien Goldmann, «Le dieu caché – étude sur la vision tragique dans les *Pensées* de Pascal et dans le théâtre de Racine», Gallimard – nrf/bibliothèque des idées, Παρίσι, 1955
- Olivier Got, «Etude sur le mythe antique dans le théâtre du XXème siècle», Ellipses / Résonances, χ.τ., 1998
- A. E. Haigh, «The tragic drama of the Greeks», Dover Publications, Νέα Υόρκη, 1968
- G. W. F. Hegel, «Esthétique», μτφ. S. Jankélévitch, Aubier – Mouton / philosophie de l'esprit, Παρίσι, 1944
- Robert Henke, «Performance and literature in the Commedia dell' arte», Cambridge U.P., Cambridge, 2002
- Ingrid Heyndels, «Le Conflit Racinien – esquisse d'un système tragique», Editions de l'Université de Bruxelles, Βρυξέλλες, 1985
- Hölderlin, *Anmerkungen zum Oedipus / Remarques sur Œdipe* στο «Œdipe le tyran de Sophocle», μτφ. Ph. Lacoue-Labarthe, Christian Bourgois Editeur / «Détroits», χ.τ., 1998
- Victor Hugo, *Préface* στο «Hernani», επιμ. Y. Gohin, Gallimard / folio-théâtre, Παρίσι, 2003
- *Préface* στο «Ruy Blas», επιμ. L. Acher, Univers des lettres Bordas / Classiques, χ.τ., 2004
- *Preface to Cromwell*, μτφ. Andrew Motte, στο «Prefaces and prologues to famous books (Harvard classics, part 39)», επιμ. Ch.W. Eliot, Kessinger Publishing, χ.τ. 2004, «Project Gutenberg», 4 Ιουλίου 2009, <<http://www.gutenberg.org/files/13182/13182-8.txt>>
- René Jasinski, «Vers le vrai Racine», Librairie Armand Colin, Παρίσι, 1958
- Hans-Robert Jauss, «Pour une herméneutique littéraire», μτφ. M. Jacob, Gallimard / nrf – bibliothèque des idées, Παρίσι, 1988
- «Η θεωρία της πρόσληψης – τρία μελετήματα», μτφ./εισ./επιμ. Μ. Πεχλιβάνος, Εστία / trivium, Αθήνα, 1995

- C.G. Jung, «Τέσσερα αρχέτυπα – Μητέρα, Αναγέννηση, Πνεύμα, Κατεργάρης», μτφ. Γ. Μπαρουξής, Ιάμβλιχος, 1988
- C.G. Jung - C. Kerenyi, «Η επιστήμη της μυθολογίας», μτφ. Κ. Ζάρρας, Ιάμβλιχος, 1989
- M. A. Katritzky, «The art of Commedia: a study in the Commedia dell'Arte 1560-1620 with special reference to the visual records», Rodopi, Άμστερνταμ, 2006
- Walter Kaufmann, «Tragedy and philosophy», Princeton U.P., Princeton, 1992
- Κ. Κερένυϊ, «Η μυθολογία των Ελλήνων», μτφ. Δ. Σταθόπουλος, Εστία, Αθήνα, 1995
- H.D.F. Kitto, «Greek Tragedy – a literary study», Routledge, Λονδίνο & Νέα Υόρκη, 2007
- R.-C. Knight, «Racine et la Grèce», Editions Contemporaines – études de littérature étrangère et comparée, Παρίσι, 1950
- L. de Brancas de Lauraguais, «Jocaste», chez G. Debure l'aîné, Παρίσι, M.DCC.LXXXI
- Werner Lemke, *L'image du père dans la poésie de la Grèce*, μτφ. J. Amsler στο «L'image du père dans le mythe et l'histoire – 1. Egypte, Grèce, Ancien et Nouveau Testaments», επιμ. H. Tellenbach, PUF / psychiatrie ouverte, Παρίσι, 1983
- Maurice Lever, «Théâtre et Lumières : Les spectacles de Paris au XVIIIe siècle», Fayard, χ.τ., 2001
- Claude Lévi-Strauss, «Anthropologie Structurale», Plon / Agora-pocket, Παρίσι, 2006
----- «Anthropologie Structurale - deux», Plon / Agora-pocket, Παρίσι, 2006
- Henry G. Liddell & Robert Scott, «Μέγα λεξικό της ελληνικής γλώσσας», μτφ. Ξ. Π. Μόσχος, επιμ. Μιχαήλ Κωνσταντινίδης, εκδ. Ι.Σιδέρης, Αθήνα, χ.χ.
- Serge Linares, «Cocteau – La ligne d'un style», SEDES / Questions de littérature, Παρίσι, 2000
- Fiona Macintosh, *Tragedy in performance: nineteenth- and twentieth-century productions* στο «The Cambridge companion to Greek Tragedy», επιμ. P.E. Easterling, Cambridge U.P., Cambridge, 2008
- Claude Martin, *Gide, Cocteau, Œdipe : Le mythe ou le complexe* στο «La revue des lettres modernes», επιμ. J.-J. Kihm, Lettres Modernes, Παρίσι, 1972, No 298-303, *Jean Cocteau I – Cocteau et les mythes*
- Eric Marty, *Considérations sur la mythologie. Croyance et assentiment* στο «Colloque de Paris 1988 (1918 dans l'itinéraire d'André Gide)», «gidiana.net», Bernard Métayer, Φεβρουάριος 2000, 11 Αυγούστου 2009

<http://www.gidiana.net/DOSSIERS_CRITIQUES/COLLOQUE_1988/Marty_mythologie.html>

W. Somerset Maugham, *Η παρακμή και η πτώση του αστυνομικού μυθιστορήματος*, μτφ. Α. Αποστολίδης, στο «Ανατομία του αστυνομικού μυθιστορήματος - Δοκίμια», Άγρα, Αθήνα, 1986

Charles Mauron, «Des métaphores obsédantes au mythe personnel – introduction à la psychocritique», José Corti, Παρίσι, 1972

Sylvain Menant, «L'esthétique de Voltaire», SEDES / Esthétique, χ.τ., 1995

Milorad, *Le mythe orphique dans l'œuvre de Cocteau* στο «La revue des lettres modernes», επιμ. J.-J. Kihm, Lettres Modernes, Παρίσι, 1972, No 298-303, *Jean Cocteau I – Cocteau et les mythes*

Marie-Françoise Minaud, «Etude sur Jean Anouilh – *Antigone*», Ellipses / résonances, Παρίσι, 1997

Κλωντ Μοσσέ (Claude Mossé), «Οι Τύραννοι στην Αρχαία Ελλάδα», μτφ. Α. Καλογεροπούλου, εκδ. το άστυ, Αθήνα, 1989

Antoine Houdar de La Motte, *Quatrième Discours à l'occasion de la Tragédie d'Œdipe* στο «Œuvres complètes - tome I, comprenant les volumes 1-5 (1974)», Slatkine Reprints, Γενεύη, 1970

----- *Suite des Réflexions sur La Tragédie où l'on répond à M. de Voltaire* στο «Œuvres complètes - tome I, comprenant les volumes 1-5 (1974)», Slatkine Reprints, Γενεύη, 1970

José-Michel Moureaux, «L'Œdipe de Voltaire: introduction à une psycholecture», Minard / Archives des Lettres Modernes, Παρίσι, 1973

Χαρά Μπακονικόλα, «L'absurde dans le théâtre d'Euripide», Εθνικό και Καποδιστριακό πανεπιστήμιο Αθηνών – Τμήμα φιλοσοφίας / Βιβλιοθήκη Σοφία Ν. Σαριπόλου, Αθήνα, 1993

----- «Στιγμές της ελληνικής τραγωδίας», Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1994

----- «Το τραγικό, η τραγωδία και ο φιλόσοφος στον εικοστό αιώνα», Ινστιτούτο του βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1997

----- *Οι ζωτικές αξίες των γυναικών του θηβαϊκού κύκλου*, ανακοίνωση στο «2^ο διεθνές συμπόσιο Θηβαϊκού Κύκλου – Δράμα, Μύθος και Πόλη», Κέντρο Κλασικού Δράματος Παντείου Πανεπιστημίου, Θήβα, 2006

Octave Nadal, «Le sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille», Gallimard – nrf/bibliothèque des idées, Παρίσι, 1948

Friedrich Nietzsche, «Introduction aux leçons sur l'*Œdipe-Roi* de Sophocle – Introduction aux études de philologie classique», εισ. & μτφ. M. Haar, encre marine, Fougères, 1994

----- «Η γέννηση της τραγωδίας», μτφ./επιμ. Ζ. Σαρίκας, Νησίδες, Σκόπελος, 2001

Mitsutaka Odagiri, «Le mythe d'Œdipe dans le théâtre français du XVI^e siècle à nos jours (διδασκορική διατριβή)», Presses Universitaires du Septentrion, χ.τ., 1998

----- «Ecritures palimpsestes ou Les théâtralisations françaises du mythe d'Œdipe», L'Harmattan, Paris, 2001

Neal Oxenhandler, *Le mythe de la persécution dans l'œuvre de Jean Cocteau* στο «La revue des lettres modernes», επιμ. J.-J. Kihm, Lettres Modernes, Παρίσι, 1972, No 298-303, *Jean Cocteau I – Cocteau et les mythes*

Sabine Pfeiffer-Petersen, «Konfliktstichomythien bei Sophokles – funktion und gestaltung», Dr. Ludwig Reichert Verlag / Serta Graeca, Wiesbaden, 1996

«Picasso et le théâtre – Les décors d'Œdipe-Roi», Réunion des Musées Nationaux / reConnaître, Παρίσι, 2001, νέα αναθεωρημένη έκδοση

Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, *Séries tragiques parodiques dans le théâtre de société* στο «Séries parodiques au siècle des Lumières», επιμ. S. Menant & D. Quéro, PUPS – Lettrés françaises, Παρίσι, 2005

Michel Pringent, «Le Héros et l'Etat dans la Tragédie de Pierre Corneille», Quadrige/P.U.F., Παρίσι, 1988

Vladimir Propp, «Morphologie du conte», μτφ. M. Derrida, Tz. Todorov & Cl. Kahn, Seuil – Poétiques / points – essais, Παρίσι, 1973

Στέλιος Ράμφορ, «Το αίνιγμα και η μοίρα – Ποιητική τέχνη στον *Οιδίποδα Τύραννο*», Αρμός, Αθήνα, 1997

Karl Reinhardt, «Sophocle», μτφ. E. Martineau, Les éditions du Minuit / Arguments, Παρίσι, 1971

Alain Renaut, *Η εποχή των μοναδολόγων* στο «Ατομικισμός: η μεγάλη επιστροφή», μτφ. Η. Π. Νικολούδης / πρ. Γ. Ι. Πάλλης, Ροές / Βιβλιοθήκη του XX αιώνα, 1990

Kenneth & Laura Richards, *Commedia dell' arte* στο «A history of Italian theatre», επιμ. J. Farrell & P. Puppa, Cambridge U.P., Cambridge, 2006

Paul Ricœur, «Temps et récit – 1. L'intrigue et le récit historique», Seuil / points – essais, Παρίσι, 1991

- «Temps et récit – 2. La configuration dans le récit de la fiction», Seuil / points – essais, Παρίσι, 1991
- «Temps et récit – 3. Le temps raconté», Seuil / points – essais, Παρίσι, 1991
- «Η ζωντανή μεταφορά», μτφ. Κ. Παπαγιώργης, Κριτική, Αθήνα, 1998
- Jean Rohou, «L’Evolution du Tragique Racinien», Sedes, Παρίσι, 1991
- Rüdiger Safranski, «Le Mal ou le théâtre de la liberté», μτφ. V. Sabathier, Le livre de poche / biblio – essais, Παρίσι, 2002
- Jean-Paul Sartre, «L’être et le néant – essai d’ontologie phénoménologique», επιμ. A. Elkaïm-Sartre, Gallimard / *tel*, Παρίσι, 2003
- «L’existentialisme est un humanisme», παρ. A. Elkaïm-Sartre, Gallimard / folio-essais, Παρίσι, 2003
- Max Scheler, «Το φαινόμενο του τραγικού», μτφ. Θ. Λουπασάκη – πρ. Χ. Μπακονικόλα, Έρασμος / φιλοσοφία, Αθήνα, 1991
- Friedrich Schlegel, «*Discours sur la mythologie*», μτφ. Fernand Cambon, στο «Le Romantisme révolutionnaire», περιοδικό Europe – revue littéraire mensuelle, τ. 900, Απρίλιος 2004
- Jacques Scherer, «Dramaturgies d’Œdipe», Puf / écriture, Παρίσι, 1987
- Carl Schmitt, «Hamlet ou Hécube – L’irruption du temps dans le jeu», μτφ. J-L. Besson & J. Jourdheuil, L’Arche, Παρίσι, 1992
- Gershom Scholem, «La kabbale – une introduction. Origines, thèmes et biographies», εισ. J. Dan, Gallimard / folio – essais, Παρίσι, 2003
- «La kabbale et sa symbolique», μτφ. J. Boesse, Payot & Rivages / Petite Bibliothèque Payot, Παρίσι, 2003
- Ευαγγελία Σινοπούλου, «Œdipe : La réinvention théâtrale du mythe en France», μεταπτυχιακή εργασία (mémoire de D.E.A.) υπό την επίβλεψη του καθηγητή J. Bessière, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, τμήμα γενικής και συγκριτικής λογοτεχνίας, Παρίσι, 2001
- *Tragic Reality? Theatralization of everyday life or The concept of tragedy and the historical man* στο «Facing tragedies», επιμ. Ch. Hamilton et al., Lit / Perspectives on social ethics, Βιέννη & Βερολίνο, 2009
- Ιωάννη Σταματόπουλου, «Λεξικόν της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας», Φοίνιξ, Αθήνα, 1972

George Steiner, «The death of tragedy», faber and faber / the faber library, Λονδίνο, 1961

----- «Οι Αντιγόνης – ο μύθος της Αντιγόνης στην λογοτεχνία, τις τέχνες και την σκέψη της Εσπερίας», μτφ. Β. Μάστορης & Π. Μπουρλάκης, Καλέντης, 2001

Peter Szondi, «Essai sur le tragique», μτφ. J.-L. Besson et al., Circé / penser le théâtre, χ.τ., 2003

----- «Théorie du drame moderne», μτφ. S. Muller, Circé / penser le théâtre, χ.τ., 2006

Oliver Taplin, «Η αρχαία ελληνική τραγωδία σε σκηνική παρουσίαση», μτφ./ σχ. Β. Δ. Ασημομύτης, Εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα, 2003

Eero Tarasti, «Mythe & Musique : Wagner – Sibelius – Stravinsky», μτφ. D. Pousset, Michel de Maule, Παρίσι, 2003

«Le théâtre en France – du Moyen Age à nos jours», επίμ. J. de Jomaron, Le livre de poche – La Pochothèque / Encyclopédies d'aujourd'hui, Παρίσι, 1998

Tzvetan Todorov, *Τυπολογία του αστυνομικού μυθιστορήματος*, μτφ. Β. Μπιτσώρης, στο «Ανατομία του αστυνομικού μυθιστορήματος - Δοκίμια», Άγρα, Αθήνα, 1986

David Trott, *Pour une typologie des séries parodiques dans le théâtre du XVIIIe siècle* στο «Séries parodiques au siècle des Lumières», επιμ. S. Menant & D. Quéro, PUPS – Lettrés françaises, Παρίσι, 2005

Jean-Pierre Vernant, *Αμφιλογία και αναστροφή . Σχετικά με την αινιγματική δομή της τραγωδίας “Οιδίπους Τύραννος”* στο Jean-Pierre Vernant – Pierre Vidal-Naquet, «Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα», μτφ. Στ. Γεωργούδη, Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1988, τόμος Α΄

----- *Προσχεδιάσματα της βούλησης στην ελληνική τραγωδία* στο «Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα», μτφ. Στ. Γεωργούδη, Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1988, τόμος Α΄

Pierre Vidal-Naquet, *Ο Οιδίπους στη Βιτσέντζα και στο Παρίσι – δυο στιγμές μιας ιστορίας* στο Jean-Pierre Vernant & Pierre Vidal-Naquet, «Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα», μτφ. Α. Τάττη, εκδ. Ι. Ζαχαρόπουλος – σύγχρονη αρχαιογνωστική βιβλιοθήκη, Αθήνα, 1991, τόμος β΄

Jacques Vier, «Le théâtre de Jean Anouilh», Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, Παρίσι, 1976

Voltaire, «Dictionnaire philosophique – Œuvres complètes de Voltaire», εκδ. J. Esneaux, Παρίσι, MDCCCXXII, τ. VII

----- «Les œuvres complètes de Voltaire», Ulla Kölling, Voltaire Foundation, Οξφόρδη, 1998

----- «Lettres écrites par l’auteur, qui contiennent la critique de l’*Œdipe* de Sophocle, de celui de Corneille, et du sien», Imprimée par permission expresse de Monseigneur Le Duc d’Orléans, χ.τ., χ.χ.

Helen Watson-Williams, «André Gide and the Greek myth», Oxford / Clarendon Press, Λονδίνο, 1967

Heyden White, «Tropics of discourse – essays in cultural criticism», Johns Hopkins U.P., Βαλτιμόρη & Λονδίνο, 1978

R.P. Winnington-Ingram, «Σοφοκλής: ερμηνευτική προσέγγιση», μτφ., Ν.Κ. Πετρόπουλος & Χρ.Ν. Φαράκλας, Ινστιτούτο του βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1999

Pierre V. Zima, «Critique littéraire et esthétique : Les fondements esthétiques des théories de la littérature», L’Harmattan / Ouverture Philosophique, Παρίσι, 2004

Michel Zink, «Introduction à la littérature du Moyen Age», εκδ. Le livre de poche – références, Paris, 1993

Κείμενα για την ψυχανάλυση:

Λευτέρης Αναγνώστου – Γιώργος Βαμβαλής, «Τετράγλωσσο λεξικό της ψυχανάλυσης», Επίκουρος / ψυχαναλυτική βιβλιοθήκη, Αθήνα, 2004

Didier Anzieu, *Œdipe avant le complexe ou de l’Interprétation psychanalytique des mythes* στο Didier Anzieu et al., «Psychanalyse et Culture Greque», Les Belles Lettres / confluent psychanalytiques, Παρίσι, 2002

Therese Benedek, *The emotional structure of the family* στο «The Family: its function and destiny», επιμ. R.N. Anshen, Harper & Row / Science of culture, Νέα Υόρκη, 1959, αναθεωρημένη έκδοση

Shaun Best, «Introduction to politics and society», Sage publications, Λονδίνο, 2001

Harold Bloom, «Agon: Towards a theory of revisionism», Oxford U.P., Νέα Υόρκη, 1983

----- «Η αγωνία της επίδρασης – μια θεωρία για την ποίηση», μτφ./εισ. Δ. Δημηρούλης / επίμετρο P. De Man, Άγρα, Αθήνα, 1989

- «Η θραύση των δοχείων», μτφ./προλ. Γ. Σκαρπέλος, Πλέθρον, Αθήνα, 1998
- «A map of misreading», Oxford U.P., Νέα Υόρκη, 2003
- Boileau – Narcejac, «Le roman policier», Quadrige / P.U.F., Παρίσι, 1994
- Peter Brooks, *Freud's masterplot: questions of narrative* στο «Yale French Studies», τ. 55/56, «Literature and Psychoanalysis - the question of reading: otherwise»
- T.J. Clark, «Farewell to an idea: Episodes from a history of modernism», Yale U.P., New Haven & Λονδίνο, 1999
- Ζιλ Ντελέζ – Φελίξ Γκουαταρί (Gilles Deleuze – Félix Guattari), «Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια: ο Αντί - Οιδίπους», μτφ. Κ. Χατζηδήμου & Ι. Ράλλη, Ράππα / προβλήματα του καιρού μας, Αθήνα, 1977
- «Κάφκα: Για μια ελάχιστονα λογοτεχνία», μτφ. Κ. Παπαγιώργης, Καστανιώτης / Ελάχιστονα Φιλοσοφικά, Αθήνα, 1998
- Jacques Derrida, «L'écriture et la différence», Seuil / points – essais, Παρίσι, 1979
- George Devereux, *Why Oedipus killed Laius – a note on the complementary Oedipus Complex in Greek drama* στο «Homosexuality in the ancient world», επιμ. W.R. Dynes & St. Donaldson, Routledge, Νέα Υόρκη, 1992
- Dylan Evans, «Εισαγωγικό λεξικό της λακανικής ψυχανάλυσης», μτφ. Γ. Σταυρακάκης, Ελληνικά γράμματα, Αθήνα, 2005
- Sándor Ferenczi, «Contributions to psycho-analysis», μτφ. E. Jones, Richard G. Badger, Τορόντο, 1916
- Ella Freeman Sharpe, *L'impatience d'Hamlet* στο Ernest Jones, «Hamlet et Œdipe», μτφ. A-M. Le Gall, προλ. Jean Starobinski, Gallimard / tel, Παρίσι, 1994
- Sigmund Freud, *Dissolution of the Oedipus Complex*, μτφ. J. Riviere, στο «The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud», Hogarth Press, Λονδίνο, 1924, 3 Σεπτεμβρίου 2009, <<http://www.faculty.sbc.edu/mcalarco/Dissolution%20of%20Oedipus%20Complex%20Scan.pdf>>
- «Τοτέμ και Ταμπού: μερικές συμφωνίες στην ψυχική ζωή των άγριων και των νευρωτικών», μτφ. Χρ. Αντωνίου, Επίκουρος / ψυχαναλυτική βιβλιοθήκη, Αθήνα, 1978
- «The complete letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess, 1887-1904», επιμ. J.M. Masson, Harvard U.P., Cambridge, 1985, Haverford.edu, 3 Οκτωβρίου 2009, <<http://www.haverford.edu/psych/ddavis/p109g/freud.fliess.15.10.97.html>>

- «Η ερμηνεία των ονείρων», μτφ. Λ. Αναγνώστου, Επίκουρος / ψυχαναλυτική βιβλιοθήκη, Αθήνα, 1995
- «Εισαγωγή στην Ψυχανάλυση», μτφ. Λ. Αναγνώστου, Επίκουρος / ψυχαναλυτική βιβλιοθήκη, Αθήνα, 1996
- «Ο άνδρας Μωυσής και η μονοθεϊστική θρησκεία», μτφ. Λ. Αναγνώστου / εισ. Θ. Λιποβατς, Επίκουρος / ψυχαναλυτική βιβλιοθήκη, Αθήνα, 1997
- «Πέραν της αρχής της ηδονής», μτφ. Λ. Αναγνώστου, Επίκουρος / ψυχαναλυτική βιβλιοθήκη, Αθήνα, 2001
- *Psychopathic characters on stage* στο «The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud», επιμ. J. Strachey, Vintage, Λονδίνο, 2001, τ. VII (1901-1905)
- «Civilization and its discontents», μτφ. D. McLintock, εισ. L. Bersani, Penguin books, Λονδίνο, 2002
- «Το Εγώ και το Αυτό», μτφ. Δ. Παναγιωτοπούλου, εισ. Θ. Χατζόπουλος, Πλέθρον, Αθήνα, 2008
- Erich Fromm, *The Oedipus Complex and the Oedipus myth* στο «The Family: its function and destiny», επιμ. R.N. Anshen, Harper & Row / Science of culture, Νέα Υόρκη, 1959, αναθεωρημένη έκδοση
- René Girard, «La violence et le sacré», Hachette littératures / Pluriel – philosophie, Παρίσι, 1990
- André Green, *Œdipe : mythe ou vérité* στο «L'Arc – revue trimestrielle», τ. 34, *Freud*, 1^{er} trimestre 1968
- «Hamlet et *Hamlet* – Une interprétation psychanalytique de la représentation», Balland, χ.τ., 1982
- *Thésée et Œdipe. Une interprétation psychanalytique de la Théséide* στο Didier Anzieu et al., «Psychanalyse et Culture Greque», Les Belles Lettres / confluents psychanalytiques, Παρίσι, 2002
- «Το οιδιπόδειο σύμπλεγμα στην τραγωδία», μτφ. Ι. Μποτουροπούλου, επιμ./πρ. Α. Αλεξανδρίδης, Ίκαρος, Αθήνα, 2004
- John T. Irwin, «The mystery to a solution – Poe, Borges, and the analytic detective story», The Johns Hopkins U.P., Βαλτιμόρη & Λονδίνο, 1996
- Allen W. Johnson - Douglass Price-Williams, «Oedipus ubiqutis – the family complex in world folk literature», εκδ. Stanford U.P. Stanford CA, 1996

- Ernest Jones, «Hamlet et Œdipe», μτφ. A-M. Le Gall, προλ. Jean Starobinski, Gallimard / *tel*, Παρίσι, 1994
- Melanie Klein, «Envy and Gratitude and other works, 1946-1963», εισ. H. Segal, Vintage books, Λονδίνο, 1997
- Simone Korff-Sausse, «D'Œdipe à Frankenstein: figures du handicap», Desclée de Brouwer / Handicaps, Παρίσι, 2001
- Jacques Lacan, «Ecrits II», Seuil / points, Παρίσι, 1971
- *Desire and the interpretation of Desire in Hamlet* στο «Yale French Studies», επιμ. Shoshana Felman, τ. 55/56: *Literature and Psychoanalysis – the question of reading: otherwise*, χ.τ., 1980
- «Le Séminaire – Livre VII : L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)», επιμ. J-A. Miller, Seuil / champ freudien, Παρίσι, 1986
- «Le Séminaire – Livre XVII : L'envers de la psychanalyse (1969-1970)», επιμ. J-A. Miller, Seuil / champ freudien, Παρίσι, 1991
- «Τα ονόματα του πατρός», μτφ. Βλ. Σκολίδης, επίμετρο Z-A. Μιλέρ, Ψυχογιός, Αθήνα, 2009
- J. Laplanche – J-B. Pontalis, «Λεξικό της Ψυχανάλυσης», μτφ. Β. Καψαμπέλης, Λ. Χαλκούση, Α. Σκουλικά & Π. Αλούπης, Κέδρος, Αθήνα, 1986
- Brian Massumi, «A user's guide to Capitalism and Schizophrenia: Deviations from Deleuze and Guattari», The MIT Press, Cambridge MA, 1993
- Nicos Nicolaïdis, *Proto-Œdipe et Œdipe œdipisé. Une «Mutation» sur-moiïque. A propos de Œdipe sans complexe de J.P. Vernant* στο Didier Anzieu et al., «Psychanalyse et Culture Greque», Les Belles Lettres / confluents psychanalytiques, Παρίσι, 2002
- *Œdipe : le message de la différence* στο Didier Anzieu et al., «Psychanalyse et Culture Greque», Les Belles Lettres / confluents psychanalytiques, Παρίσι, 2002
- «L'Œdipe : un complexe universel», TCHOU / les grandes découvertes de la psychanalyse, χ.τ., 2004
- Heinz Politzer, «Freud and tragedy», μτφ. M. Mitchell / εισ./επιμ. W.W. Hemecker, Ariadne Press / Studies in Austrian Literature, Culture and Thought, Riverside CA, 2006
- Ellie Ragland-Sullivan, *The parental metaphor: a Lacanian theory of language* στο «Revue Internationale de Philosophie», PUF, τ. 46, Ιανουάριος 1992, *Lacan*

Otto Rank, «The incest theme in literature and legend – Fundamentals of a psychology of literary creation», μτφ. G.C. Richter, εισ. P. L. Rudnytsky, The Johns Hopkins U.P., Βαλτιμόρη, 1992

----- «Ο μύθος για τη γέννηση του ήρωα», εισ./μτφ. Μ. Μαρκίδης, Έρασμος / Επιστήμες του ανθρώπου, β' έκδοση, Αθήνα, 2008

Jean-Michel Rey, *Freud's writing on writing* στο «Yale French Studies», τ. 55/56, «Literature and Psychoanalysis - the question of reading: otherwise»

Paul Ricœur, «De l'interprétation – Essai sur Freud», Seuil / points – essais, Παρίσι, 1995

Conrad Stein, «La mort d'Œdipe», Denoël/Gonthier / Médiations, Παρίσι, 1977

----- «*Œdipe Roi*» selon Freud στο Marie Delcourt, «Œdipe ou La légende du conquérant», Les Belles Lettres / confluent psychanalytiques, Παρίσι, 1981

Jean-Pierre Vernant, *Ο “Οιδίπους” χωρίς σύμπλεγμα* στο Jean-Pierre Vernant – Pierre Vidal-Naquet, «Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα», μτφ. Στ. Γεωργούδη, Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1988, τόμος Α'

Samuel Weber, «Theatricality as medium», Fordham U.P., Νέα Υόρκη, 2004

Slavoj Žižek, «Μίλησε κανείς για ολοκληρωτισμό;: πέντε παρεμβάσεις σχετικά με την (κατά)χρηση μιας ιδέας», μτφ. Β. Ιακώβου, πρ./επιμ. Γ. Σταυρακάκης, Scripta / Πολιτισμική θεωρία - κριτική, Αθήνα, 2002