

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών
Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία

Μεταπτυχιακή Διατριβή



Οιδίπους Τύραννος του Σοφοκλή και *Βρικόλακες* του Ίψεν:
ανθρώπινα όρια και σύγκρουση αξιών.

Χρυσάνθη Μήττα

Επιβλέπων Καθηγητής
Άγισ Μαρίνης

Ιούνιος 2018

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

**Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών
*Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία***

Μεταπτυχιακή Διατριβή

***Οιδίπους Τύραννος του Σοφοκλή και Βρικόλακες του Ίψεν:
ανθρώπινα όρια και σύγκρουση αξιών.***

Χρυσάνθη Μήττα

**Επιβλέπων Καθηγητής
Άγισ Μαρίνης**

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών στην Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Ιούνιος 2018

Περίληψη

Σκοπός της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής είναι να αναδείξει τα σημεία του *Οιδίποδος Τυράννου* του Σοφοκλή που αποτέλεσαν αφορμή για το έργο *Βρικόλακες* του Ερρίκου Ίψεν. Συγκεκριμένα, στο πλαίσιο μιας συγκριτικής μελέτης των δύο δραμάτων, διερευνάται ο τρόπος με τον οποίο ο Ίψεν αξιοποιεί τα σημεία αυτά, αφομοιώνοντάς τα ή παραλλάσσοντάς τα σε ορισμένο βαθμό. Αρχικά, εξετάζεται στα έργα το θέμα της επίπονης κατάκτησης της γνώσης και της αλήθειας, που συνίσταται σε μία ανάδρομη και ενδόστροφη κίνηση, καθώς και του «απόηχού» της στα τραγικά πρόσωπα. Στη συνέχεια, μελετάται ο ρόλος της ανθρώπινης ελευθερίας και του πολυδιάστατου υπέρλογου και – κυρίως – της σύμπραξής τους στη διαμόρφωση της ζωής των ηρώων. Τέλος, ανιχνεύονται οι συγκρούσεις που συγκλονίζουν τα τραγικά πρόσωπα στο πλαίσιο παλαιού-νέου – όπως αυτά εκφράζονται σε αντιλήψεις, πρόσωπα και αλληπάλληλες γενεές – στους συμβολισμούς του φωτός και του σκότους και στον ψυχισμό των ηρώων.

Summary

The purpose of this dissertation is to emphasize those points in Sophocles' *Oedipus Tyrannus* which have served as a point of departure for Henrik Ibsen's *Ghosts*. In particular, what is the focus of research here, within the context of a comparative study between the two dramas, is the way Ibsen exploits these points by either assimilating or altering them to a certain extent. Initially, both dramas foreground the principle of the laborious conquest of knowledge and truth which comprises a retrospective and an introspective process, as well as the aftermath thereof. Then, I study the role of human freedom and the multidimensional element which transcends rationality as well as –importantly– their cooperation towards moulding the heroes' lives. Finally, the conflicts which overwhelm the tragic characters are traced within the twofold frame of “new”-“old” as these are expressed in the notions, the people and the successive generations, in the symbolism of light and gloom and in the psychology of the heroes.

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον επιβλέποντα καθηγητή μου, κύριο Άγι Μαρίνη, για την πολύτιμη καθοδήγηση, τις εμπριθείς επισημάνσεις και την ευγένειά του. Ευχαριστώ, επίσης, την οικογένειά μου για την αγάπη και τη στήριξή της και αφιερώνω την παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή στον πατέρα μου, που «έφυγε», αφήνοντάς μου την αγάπη του για τα αρχαία ελληνικά γράμματα. *«Δεν μπορώ να φέρω στο στόμα την καρδιά μου.»* (Σαίξπηρ, *Βασιλιάς Ληρ*)

Περιεχόμενα

1	Εισαγωγή.....	1
2	Η μετάβαση από την άγνοια στην επώδυνη γνώση και η συνειδητοποίηση της ανθρώπινης άγνοιας.....	2
2.1	Το «μιάσμα» ως κίνητρο της γνώσης και η στροφή στο παρελθόν του οίκου και στο «εγώ» με σκοπό την κάθαρση.....	2
2.2	Το «Γνῶθι σαυτόν» και το ειρωνικό «μειδίαμα» της απόλυτης αλήθειας στις επικρατούσες πλασματικές «αλήθειες»	5
2.3	Τα «αποτυπώματα» της γνώσης στους ήρωες.....	17
3	«Τι είναι θεός τι μη θεός και τι τ' ανάμεσό τους;».....	20
3.1	Το αυτεξούσιο σε σύμπραξη με το υπερβατικό	20
3.2	Το πρωτεϊκό υπέρλογο στις ζωές των ηρώων	26
3.3	Η ελεύθερη βούληση των ηρώων και η επιλογή της μοίρας τους.....	31
4	Οι μαινόμενες συγκρούσεις.....	34
4.1	Η βίαιη ανατροπή του παλαιού από το νέο.....	34
4.2	Ο πόλεμος φωτός – σκότους.....	36
4.3	Το ραγισμένο είδωλο στον καθρέφτη – Οι ψυχικές συγκρούσεις.....	40
5	Επίλογος.....	46
	Βιβλιογραφία	50

Κεφάλαιο 1

Εισαγωγή

Η αρχαία ελληνική Γραμματεία σε όλες τις εκφάνσεις της ενέπνευσε πολλούς Νεοέλληνες και ξένους καλλιτέχνες, πυροδότησε τη φαντασία τους και αποτέλεσε το «εκμαγείο» προσωπικοτήτων που διέρχονται μέχρι σήμερα αλώβητες τους αιώνες. Έτσι, το παρελθόν βρίσκεται σ' ένα συνεχή διάλογο με το παρόν και ανασηματοδοτείται στο πλαίσιο των σύγχρονων περιστάσεων και των νέων δεδομένων, διατηρώντας, παράλληλα, τον διαχρονικό του χαρακτήρα. «Το νέο δεν είναι τόσο αυτό που συμβαίνει για πρώτη φορά αλλά η πολύ αρχαία διάσταση που επαναλαμβάνεται στο πολύ μοντέρνο.»¹ Με τον ισχυρισμό αυτόν του Derrida κατανοούμε τη «μεταμφίεση» του αρχαίου ελληνικού πνεύματος σε μοντέρνα σχήματα και τη χρήση εκ μέρους του νέων «προσωπείων» με σκοπό την έκφραση των αρίφνητων συμβολισμών του. Επικεντρώνοντας την προσοχή μας στην ύψιστη, ίσως, πνευματική έκφραση των κλασικών χρόνων, το θέατρο, εντοπίζουμε έργα που αποτέλεσαν πνευματικές «πυξίδες» και «οχήματα» της σκέψης των νεότερων δραματουργών. Σκοπός, λοιπόν, της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής είναι να καταδείξω, στο πλαίσιο μιας σύγκρισης, τα σημεία του *Οιδίποδος Τυράννου* του Σοφοκλή που ενέπνευσαν τον Ερρίκο Ίψεν στο έργο του *Βρικόλακες* και τα οποία αξιοποίησε, υιοθετώντας τα ή τροποποιώντας τα σε ορισμένο βαθμό, όσον αφορά τα θέματα της γνώσης, του πεπρωμένου / κληρονομικότητας και των συγκρούσεων.

¹ Leonard (2006) 225. (Η μετάφραση στην ξενόγλωσση βιβλιογραφία είναι δική μου.)

Κεφάλαιο 2

Η μετάβαση από την άγνοια στην επώδυνη γνώση και η συνειδητοποίηση της ανθρώπινης άγνοιας

Κεντρικό θέμα των δύο έργων αποτελεί η πορεία από την άγνοια στη γνώση και στην αλήθεια. Ο Οιδίποδας προχωρεί χωλαίνοντας προς το φως της αλήθειας, από το οποίο κρύβονται οι βρικόλακες που στοιχειώνουν το σπίτι των Άλβιγκ. Το φως θα πέσει ανελέητο πάνω στους δύο οίκους και στις ειδεχθείς σκιές του παρελθόντος τους. Τότε η όραση και η περιορισμένη ανθρώπινη οπτική θα υποχωρήσουν με αποτροπιασμό, καθώς αντικρίζουν το φρικτό θέαμα, και θα δώσουν τη θέση τους στην ενόραση.

2.1 Το «μιάσμα» ως κίνητρο της γνώσης και η στροφή στο παρελθόν του οίκου και στο «εγώ» με σκοπό την κάθαρση

Ο *O.T.* μπορεί να χαρακτηριστεί αναλυτική τραγωδία, γιατί τα αποφασιστικά γεγονότα έχουν ήδη συντελεστεί πριν από το έργο, ενώ το δίχτυ του πεπρωμένου έχει απλωθεί κιόλας πάνω από τον ήρωα.² Ο Οιδίποδας, λοιπόν, καλείται να στραφεί στο παρελθόν, για να καλύψει τα κενά που «σκιάζουν» το παρόν της πόλης του, του οίκου του και συνακόλουθα του ίδιου. Η δράση ξεκινά με ένα λοιμό, που απειλεί κάθε ζωντανή ύπαρξη με αφανισμό (στ. 22-30). Ο βασιλιάς, με την ταχύτητα στη λήψη αποφάσεων και την ετοιμότητα που τον διακρίνει, έχει ήδη στείλει τον αδελφό της γυναίκας του, Κρέοντα, στους Δελφούς, για να λάβει χρησμό (στ. 69-72), καθώς και δύο υπηρέτες, για να

² Lesky (1990) 407.

καλέσουν τον σοφό μάντη Τειρεσία, με προτροπή του Κρέοντα (στ. 287-289). Ο Απόλλων, όπως μεταφέρει ο Κρέοντας, υποδεικνύει ως μέσο για τη λύτρωση και την κάθαρση της πόλης από το μίasma την εύρεση και τον εξορισμό ή την αφαίρεση της ζωής του φονιά του Λαίου (στ. 95-101, 106-107). Έτσι, ο Οιδίποδας, ο φημισμένος για την ευφυΐα του και λαοφιλής βασιλιάς, που γλίτωσε στο παρελθόν τη Θήβα από τη Σφίγγα, θα επωμιστεί την ευθύνη της έρευνας με προθυμία και θα βοηθήσει εκ νέου την πόλη (στ. 132-8).

Ο ίδιος, όμως, δεν γνωρίζει ότι ταυτίζεται με το βδελυρό μίasma και ότι το ανελέητο κυνήγι που έχει εξαπολύσει με σκοπό την ανακάλυψη της αλήθειας έχει ως θήραμα τον ίδιο του τον εαυτό. Στην ουσία είναι ένας «ουροβόρος όφης»³ και σ' αυτήν την πραγματικότητα έχει διεισδύσει με αλάνθαστη ενόραση μόνο ο τυφλός Τειρεσίας, ο οποίος υπαινίσσεται την αποτροπιαστική αλήθεια. Ο Οιδίποδας είναι ο φονιάς, τον οποίο αναζητά (στ. 362), αλλά επίσης και πατροκτόνος και αιμομίκτης (στ. 366-367, 413-425).⁴ Σ' αυτό το σημείο ιχνηλατείται η πρώτη υπόδειξη της αυθεντικής κατεύθυνσης της έρευνας με σκοπό την εκδίωξη του μίasmatos, που συνίσταται στην αποκάλυψη της ταυτότητας του ίδιου του Οιδίποδα. Ο «μίτος της Αριάδνης» οδηγεί σ' αυτόν. Ο τραγικός ήρωας, όμως, αν και επιζητεί την αλήθεια, αρνείται σθεναρά να τη δεχτεί. Το λάφυρο που κερδίζει στον αγώνα για την εύρεσή της είναι ένα κάτοπτρο και αυτός αρνείται να καθρεφτιστεί σ' αυτό (στ. 363, 368). Η εθελοτυφλία αυτή, βέβαια, δεν αναιρεί το εξαιρετικό του γνώρισμα, που, σύμφωνα με τον Lawrence, είναι η πνευματική του εντιμότητα, η γενναία αφοσίωσή του στην αλήθεια, ανεξαρτήτως του κόστους που επιφέρει η επίγνωση της αλήθειας αυτής στην αυτοεκτίμησή του.⁵

Οι *Βρικόλακες* του Ίψεν έχουν ως πρότυπο τον *O.T.* Η αρχή του έργου τοποθετείται σ' ένα σημείο ακριβώς πριν από την καταστροφή και το δράμα αυτό οδεύει, σαν αστυνομική ιστορία, με την ανακάλυψη αποδεικτικών στοιχείων του παρελθόντος, σε μία φρικτή και αναπόδραστη έκβαση.⁶ Πρόκειται για ένα «οικογενειακό δράμα», όπως το χαρακτήρισε ο ίδιος ο Ίψεν,⁷ που παραπέμπει, σύμφωνα με τον Monrad, στον αρχαίο

³ McDonald (1979) 148.

⁴ Lattimore (1975) 106-7.

⁵ Marinis (2013) 238.

⁶ Fergusson στον Brustein (1962) 137.

⁷ Lorentzen (2006) 819: Ο Ίψεν σε επιστολή του γράφει: «Αυτό το έργο δεν ασχολείται με πολιτικά ή κοινωνικά ερωτήματα ή δημόσια θέματα γενικά. Η δράση λαμβάνει χώρα αποκλειστικά στην περιοχή της οικογενειακής ζωής.»

ελληνικό οίκο, την εστία των αλληπάλληλων καταστροφών που πλήττουν τις γενιές που διαδέχονται η μία την άλλη. Το κίνητρο της γνώσης είναι και εδώ ένα «μιάσμα», η κληρονομική ασθένεια του Όσβαλντ, η σύφιλη,⁸ που τού διαβρώνει τον νου (σσ. 86-88)⁹. Και αυτό το μιάσμα, όπως και στον *O.T.*, έχει τις ρίζες του στο νοσηρό παρελθόν και στις ευθύνες των επιμέρους μελών της οικογένειας¹⁰ και επιφέρει την ενδοστρέφεια. Στο συγκεκριμένο, όμως, έργο περιορίζεται στο πλαίσιο του οίκου, χωρίς να έχει αντίκτυπο στην πόλη, όπως στον *O.T.* Ο πολιτικός αντίκτυπος, βέβαια, αιτιολογείται από τον πολιτικό χαρακτήρα του αρχαίου δράματος εν γένει.

Ο «μιαρός» Όσβαλντ ενεργοποιεί την πορεία προς τη γνώση, καθώς διακατέχεται από την επιθυμία να αποκαλύψει την επώδυνη αλήθεια, δηλαδή την ασθένειά του στη μητέρα του (σσ. 86-89). Και εδώ η αλήθεια επιτίθεται αποφασιστικά και αιφνιδιαστικά όμως, στο έργο αυτό, σε αντίθεση με τον *O.T.*, δεν αποδύονται οι ήρωες στον αγώνα για την ανακάλυψή της, αλλά, αντιθέτως, στοχεύουν στη συγκάλυψή της. Μαθαίνουν το παρελθόν τους και διεισδύουν στις μύχιες πτυχές του εαυτού τους, χωρίς, όμως, να επιθυμούν την κατάκτηση της αλήθειας που δεν γνωρίζουν, αλλά περισσότερο την εξωτερίκευση εκείνης που γνωρίζουν, στο πλαίσιο της ανάγκης τους για άρση της αυτολογοκρισίας. Η κυρία Άλβιγκ, η μητέρα του Όσβαλντ, μαθαίνει την αλήθεια από τον γιο της, χωρίς να την επιζητήσει (σ. 85), σε αντίθεση με τον Οιδίποδα, που διεξάγει έρευνα γι' αυτήν. Ο Όσβαλντ, που τόσον καιρό την έκρυβε, διακατέχεται από τη σφοδρή επιθυμία να την αποκαλύψει και να μοιραστεί τον φόβο του. Η ίδια η κυρία Άλβιγκ κινήθηκε νωρίτερα από την ίδια επιθυμία, όταν εκμυστηρεύτηκε στον πάστορα Μάντερς την οδυνηρή συμβίωσή της με τον έκφυλο άνδρα της (σσ. 59-62). Βεβαίως, η εθελotuφλία μπροστά στην αδυσώπητη αλήθεια απαντά και στα δύο έργα. Στο σημείο της αποκάλυψης της νόσου από τον Όσβαλντ η κυρία Άλβιγκ μάς θυμίζει τον τραγικό ήρωα στη σκηνή με τον Τειρεσία, καθώς αρνείται να δεχτεί αυτά που ακούει και παραμένει ακλόνητη ακόμα και μετά την αναφορά στη διάγνωση του Γάλλου γιατρού

⁸ Johnston (1969) 96, 99.

⁹ Marker και Marker (1978) 366.

Για τα χωρία που παρατίθενται χρησιμοποιείται η μετάφραση του Γ. Ν. Πολίτη.

¹⁰ Πρβλ. Marker και Marker (1989) 103-104, όπου επισημαίνεται πως ο Stanislavski στο ημερολόγιό του για την παραγωγή αυτού του έργου καταγράφει ότι φαντάζεται ένα σκηνικό ενός παλαιού Νορβηγικού σπιτιού, γεμάτου από τις αμαρτίες των γενεών. Κάθε γωνιά του σπιτιού αυτού αναδίδει τη δυσωδία της ανηθικότητας. Βλ. και 112, όπου αναφέρεται η άποψη του κριτικού Schyberg για το ιδανικό σκηνικό των *Βρικόλακων* ένα δωμάτιο που πρέπει να μιλάει για την παράξενη μοίρα του οίκου των Άλβιγκ. Πλάθει με τη φαντασία ένα σπίτι με υγρασία από τη συνεχή βροχή και με μούχλα από τον αέρα που εισρέει και αφανίζει τους ανθρώπους σαν τα λουλούδια που μαραίνονται από την εγκατάλειψη.

(στ. 89).¹¹ Το παρελθόν, λοιπόν, χτυπάει την πόρτα και δημιουργεί χάος στο καλά οργανωμένο σπιτικό των Άλβιγκ, που στηριζόταν στην ψευδαίσθηση μιας ικανοποιητικής ζωής.¹² Στα σαθρά θεμέλια της ψευδαίσθησης εδράζεται και η ζωή του Οιδίποδα, γι' αυτό και συντρίβεται από την εισβολή της πραγματικότητας. Όπως και στον *Ο.Τ.*, έτσι και στους *Βρικόλακες*, η αλήθεια, που συγκαλυπτόταν, ξεσπά με ορμή στοχεύοντας στην κατάδειξη της πραγματικής ταυτότητας των ηρώων. Τα προσώπια πέφτουν και οι ήρωες στρέφονται στον εαυτό τους.

2.2 Το «Γνώθι σαυτόν» και το ειρωνικό «μειδίαμα» της απόλυτης αλήθειας στις επικρατούσες πλασματικές «αλήθειες»

Στον *Ο.Τ.* η βασικότερη μέθοδος που χρησιμοποιείται για την αναζήτηση της αλήθειας και της ταυτότητας είναι η ειρωνεία, και μάλιστα η σωκρατική ειρωνεία.¹³ Αμφισβητούνται, δηλαδή, όλες οι γενικά αποδεκτές αλήθειες, όχι στο πλαίσιο ενός άγονου μηδενισμού αλλά μιας θετικής άρνησης, με σκοπό την ανάδυση της μίας και απόλυτης αλήθειας. Συγκεκριμένα, στο έργο αυτό τίθεται υπό αμφισβήτηση η ανθρώπινη λογική σκέψη ως αθεράπευτα περιορισμένη και ανίκανη να αναχθεί σε μια καθολική θεώρηση των πραγμάτων.¹⁴ Η υπέρλογη θεϊκή αλήθεια, που αποκαλύπτεται μέσω της μαντικής, έρχεται να συντρίψει τη θεοποιημένη και γι' αυτό αλαζονική ανθρώπινη διάνοια. Η υπεροχή της «εξ αποκαλύψεως» γνώσης έναντι του ανθρώπινου ορθολογισμού αποδεικνύεται περίτρανα στη σύγκρουση Οιδίποδα-Τειρεσία (στ. 316-462).¹⁵ Ο ήρωας κατηγορεί τον εκπρόσωπο του θεού για τυφλότητα σωματική και πνευματική (στ. 370-371), αλλά παρά τη φαινομενική οξυδέρκειά του αποδεικνύεται τυφλότερος από εκείνον. Οι προφητείες του Τειρεσία (στ. 413-428, 447-462) εκπληρώνονται¹⁶ και η διορατικότητα νικά τη γνώμην.¹⁷ Με τη σωκρατική, λοιπόν,

¹¹ Templeton (1986) 62.

¹² Hemmer στον McFarlane (1994) 82, 85.

¹³ Βλ. και Johnston (1969) 95, όπου αναφέρεται ότι το φιλοσοφικό πνεύμα του έργου είναι σωκρατικό.

¹⁴ Λιαπής (2003) 72.

¹⁵ Λιαπής (2003) 86-7, 89. Εδώ αναφέρεται ότι ο Οιδίποδας, ως έξοχη ενσάρκωση της ανθρώπινης νοημοσύνης, προσπαθεί να υπαγάγει το ανεπίγνωστο θείο στο πλαίσιο ενός ορθολογικού διανοητικού σχήματος. Αγωνίζεται να αποσπάσει πληροφορίες από τον εκπρόσωπο του θεού Απόλλωνα και, όταν αποτυγχάνει, έχοντας υπέρμετρη εμπιστοσύνη στη δύναμη του λογικού του, εικάζει ότι η διάνοιά του είναι ανώτερη της μαντικής τέχνης. Ως ατράνταχτο επιχείρημα χρησιμοποιεί τη λύση του αινίγματος της Σφίγγας, την οποία δεν κατόρθωσε ο μάντης.

¹⁶ Λιαπής (2003) 89-90.

¹⁷ Kane (1975) 193.

ειρωνεία που διαπνέει το έργο, τίθεται υπό αμφισβήτηση η γνώση που κατακτάται από τη λογική¹⁸ και τις αισθήσεις. Οι δύο τελευταίες συμφύρονται στο ρήμα *ὄρω*, που δηλώνει την ενέργεια η οποία στην ολοκλήρωσή της καταλήγει στη γνώση¹⁹ και δημιουργούν την ειρωνική αντίθεση σωματικής και πνευματικής όρασης-τυφλότητας που διατρέχει τον *Ο.Τ.* Ο τυφλός Τειρεσίας βλέπει, ενώ ο *ὄρων* και οξύνους Οιδίποδας είναι ουσιαστικά τυφλός, μέχρι την κυριολεκτική αυτοτύφλωσή του. Επομένως, οι πλέον αξιόπιστες πηγές γνώσης καταργούνται από το υπέρλογο και αισθητηριακά ασύλληπτο.

Στον *Ο.Τ.* το θείο εξωλογικό στοιχείο επικοινωνεί με τον ανθρώπινο νου αποστέλλοντάς του σημεία, με σκοπό την προσφορά βοήθειας για την προσέγγιση της αλήθειας. Οι συνηθέστερες ενδείξεις είναι οι χρησμοί. Η ανθρώπινη διάνοια, όμως, αδυνατεί να συλλάβει πλήρως τη θεϊκή υπερβατική ουσία και οδηγείται συχνά σε τραγικές παρερμηνείες.²⁰ Έτσι, ο Οιδίποδας παρερμηνεύει τον χρησμό του Απόλλωνα σχετικά με την αιμομιξία και την πατροκτονία (στ. 787-793) και καταφεύγει σε λανθασμένες σπασμωδικές κινήσεις, με σκοπό να τον αποφύγει. Ανάλογα αντιδρούν ο Λάιος και η Ιοκάστη στον χρησμό που λαμβάνουν για φόνο του πατέρα από τον γιο του (στ. 711-4). Το εξωλογικό, λοιπόν, είναι *ἕτερον*, μία όψη του θείου που προβάλλεται στον άνθρωπο με τη μορφή χρησμών, συχνά, όμως, όχι απρόσκλητων, αφού τους αναζητά ο άνθρωπος σε στιγμές δυσκολίας, όπως στο συγκεκριμένο έργο ο Οιδίποδας.²¹ Τα θεϊκά σημεία εμφανίζονται εδώ και με τη μορφή του λοιμού. Ο λοιμός αποτελεί εκδήλωση του μιάσματος, το οποίο συνεπάγεται την ανατροπή των κοινωνικών και τελετουργικών νενομισμένων²² και απαιτεί την αποκατάσταση της διασαλευμένης τάξης και την κάθαρση. Κάτι ιερό και απαραβίαστο έχει σπιλωθεί²³ και ο θεός της αγνότητας, ο Απόλλων, καλεί σε εξαγνισμό. Η αδυναμία του ανθρώπου να κατανοήσει ή να αποδεχτεί το θεϊκό σημείο, κατά πόσον είναι αμφίσημο ή σαφές αντίστοιχα, καταδεικνύει τα όρια της ανθρώπινης γνώσης.

¹⁸ Marinis (2013) 239: «Αυτό που αμφισβητείται στο έργο είναι η ανθρώπινη νόηση και η ικανότητά της να συλλάβει τον τρόπο λειτουργίας της κοσμικής τάξης. Ειδικότερα, αποδεικνύεται ότι ο ευφυής υπολογισμός δεν αποτελεί λύση ούτε στην περίπτωση του Οιδίποδα ούτε της Ιοκάστης.»

¹⁹ Champlin (1969) 337.

²⁰ Λιαπής (2003) 54.

²¹ Segal (2001) 74.

²² Λιαπής (2003) 82.

²³ Τερζάκης (1989) 59: «Η διαταραχή που έχει εξαπολύσει το δράμα είναι βαθύτερη από μια αντιδικία ή μια ηθική αμφισβήτηση.»

Η συνύπαρξη, λοιπόν, του υπερβατικού θείου και της πεπερασμένης ανθρώπινης λογικής στο έργο οδηγεί τον νου του ανθρώπου στα ολισθηρά μονοπάτια της αυταπάτης. Στον *O.T.* η δράση εκτυλίσσεται σε δύο επίπεδα, το αισθητό και το νοητό,²⁴ σε ό, τι δηλαδή γίνεται αντιληπτό από τη διάνοια και τις αισθήσεις και σε ό, τι συλλαμβάνεται από την ενόραση. Επιπρόσθετα, ο δυισμός της δράσης πραγματώνεται με την ύπαρξη δύο «πλάνων», των ζώντων στη σκηνή και των «σκιών» του παρελθόντος.²⁵ Το παρελθόν συμβάλλει ενεργά στη διαμόρφωση του παρόντος και – κατά τρόπο ανάλογο με το νοητό επίπεδο – στο οποίο δρουν οι θεοί, δεν συλλαμβάνεται από τα όπλα του ανθρώπου, τη λογική και τις αισθήσεις, εφόσον ο χρόνος το αποστασιοποιεί από την άμεση αντίληψη του ανθρώπου, και παρερμηνεύεται από αυτόν, ενώ παράλληλα τον παραπλανά. Έτσι, ολόκληρη η ζωή του Οιδίποδα είναι μια πλαναίσθηση και η γνώση κατακτάται με τη διάλυσή της. Ο *O.T.* είναι ένα έξοχο παράδειγμα αποδόμησης, όπου το σύστημα αποδομεί αυτό που έχει δομήσει και η καταστροφή ταυτίζεται με τη δημιουργία.²⁶ Ειδικότερα, ο Οιδίποδας οικοδομεί την πραγματική του ταυτότητα συντρίβοντας το πλασματικό προσωπίο που φέρει από τη νηπιακή του ηλικία και καταστρέφοντας τον οικείο μέχρι τώρα εαυτό του. Επομένως, σύμφωνα με τον Κνοχ, «η καταστροφή του συνίσταται στην ανακάλυψη της ταυτότητάς του.»²⁷ Ανακαλύπτοντας, δηλαδή, ότι είναι πατροκτόνος και αιμομίκτης, καταρρέει ψυχολογικά, αλλά και θανατώνει την ταυτότητα και τη ζωή του, τις οποίες είχε εκθρέψει η πλάνη. Η τελευταία, σαν σκηνοθέτις, υφαίνει την πλοκή και χειραγωγεί τα πρόσωπα του έργου ποικιλοτρόπως, με τους παρερμηνευμένους χρησμούς, τα ψεύδη των ανθρώπων του παρελθόντος²⁸ και τη σύγχυση ως προς τον αριθμό των φονέων,²⁹ των τεκμηρίων, δηλαδή, που στηρίζονται στην αυτοψία και αποδεικνύουν την αθωότητά του. Οι αισθήσεις, λοιπόν, καθώς και η λογική απεκδύονται της ευθύνης τους

²⁴ Τερζάκης (1989) 58.

²⁵ Kitto (1989) 185. Εδώ αναφέρεται ότι στο πρώτο πλάνο δρουν οι αυτόνομοι και ζωντανοί άνθρωποι, ο Οιδίποδας, ο Τειρεσίας, ο Κρέοντας, η Ιοκάστη και οι δύο βοσκοί. Στο δεύτερο ενεργούν οι απομακρυσμένοι χαρακτήρες του παρελθόντος, που δεν εμφανίζονται στη σκηνή, αλλά έχουν τη δική τους ζωή. Αυτοί είναι ο Λάιος και ο μεθυσμένος Κορίνθιος που έθιξε τον Οιδίποδα χαρακτηρίζοντάς τον νόθο.

²⁶ McDonald (1979) 147.

²⁷ Knox (1998) 6.

²⁸ Dugdale (2015) 431, όπου αναφέρεται ότι οι θεοί γονείς του Οιδίποδα αντέδρασαν έντονα στην προσβολή, όταν τους ρώτησε αν είναι πραγματικός γιος τους (στ. 783-784).

²⁹ Newton (1979) 231. Εδώ αναφέρεται ότι αυτή η σύγχυση ξεκινάει από τον λανθασμένο ισχυρισμό του μοναδικού επιζώντα αυτόπτη μάρτυρα του φόνου ότι ληστές σκότωσαν τον γέρο βασιλιά (στ. 122-123). Ο Οιδίποδας θυμάται να σκοτώνει έναν άνδρα σε ένα τρίστρατο και, εφόσον ήταν ένας, δεν μπορεί να ταυτίζεται με τους πολλούς ληστές. Συνάγει, λοιπόν, το συμπέρασμα ότι δεν είναι ο δολοφόνος. Πρβλ. Dawe (2011) 244, όπου επισημαίνεται ότι το τραγικό δίλημμα του Οιδίποδα περιορίζεται σε στοιχειώδη μαθηματικά. Ένα πρόσωπο δεν μπορεί να είναι το ίδιο με το πλήθος των προσώπων για τα οποία έγινε ήδη λόγος (στ. 845).

ως όπλων εναντίον της πλάνης και αυτοκαταργούνται, καθώς αποδεικνύονται, αντιθέτως, παράγοντες καλλιέργειάς της.³⁰

Συνακόλουθα, η βασική αρχή που συνέχει το δράμα, καθώς και η μοναδική που δεν αποδομείται ως δεδομένο, είναι η ειρωνεία. Αυτή πραγματώνεται σε επίπεδο νοηματικό και γλωσσικό. Το πρώτο αφορά τη διάψευση των ελπίδων των προσώπων του έργου για τη λύσιν, ενώ αυτές φτάνουν στην κορύφωσή τους.³¹ Ο Οιδίποδας και η Ιοκάστη δεν απελευθερώνονται από την προοπτική της συντριβής, αντιθέτως τη γεύονται βαθιά, απελευθερώνονται, όμως, από το ψέμα, καθώς ο Αγγελιαφόρος, κυρίως στην κατ' αντιπαράσταση εξέτασή του με τον βοσκό, αποκαλύπτει την πραγματική ταυτότητα του Οιδίποδα (στ. 924-1045, 1119-1185). Ακριβώς πριν τη δραματική αυτή αποκάλυψη, η Ιοκάστη αναδεικνύεται και πάλι ως φορέας της φρούδης ελπίδας.³² Σε ευρύτερο επίπεδο, η ειρωνεία έγκειται στο γεγονός ότι όλο το έργο φαίνεται να είναι η επώδυνη *άναγνώρισις* της άγνοιας του Οιδίποδα.³³ Ο οξυδερκής βασιλιάς, που ξέρει την απάντηση στο αίνιγμα της Σφίγγας και κατατροπώνει με τη δύναμη της ανθρώπινης λογικής το τέρας, δεν γνωρίζει, εντούτοις, τον ίδιο του τον εαυτό.³⁴ Η διανοητική του υπεροχή δαμάζει τις ανορθόλογες δυνάμεις,³⁵ αλλά δεν μπορεί να νικήσει τα εμπόδια που ορθώνονται στον αγώνα του για γνώση του εαυτού του και για την ανάληψη του ελέγχου στη ζωή του, όπως επιβεβαιώνεται από τον χρησμό στους Δελφούς και την προσπάθεια αποφυγής του. Αυτός, ο οποίος –στο αίνιγμα της Σφίγγας– βρίσκει την ενότητα στην πολλαπλότητα, δεν αναγνωρίζει την πολλαπλότητα στη δική του φύση.³⁶ Όσον αφορά το γλωσσικό επίπεδο της ειρωνείας, αυτή πραγματώνεται με την

³⁰ Κατ' αυτήν την έννοια, ο Οιδίποδας δρα ως ενεργούμενο μιας ψευδαίσθησης, η οποία εξετράφη από τη δική του ελεύθερη ερμηνεία της εξ αποκαλύψεως αλήθειας αλλά και από την αδυναμία του να ελέγξει την πραγματικότητα, στη διαμόρφωση της οποίας επιδρά και ο εξωλογικός παράγοντας.

³¹ Goldhill (2009) 21-23. Εδώ σχολιάζεται η προσευχή της Ιοκάστης στον Απόλλωνα, στον θεό του οποίου η απύσχα παρουσία είναι έντονη σε όλη τη διάρκεια του δράματος. Ζητάει από εκείνον να δώσει «λύσιν εύαγῆ» (στ. 921) και η δέησή της βρίσκει άμεση ανταπόκριση με την άφιξη του Αγγελιαφόρου. Η ζωηρή ελπίδα, όμως, που γεννιέται πεθαίνει και η λύσις εκπληρώνεται ειρωνικά και τραγικά, αφού αποκτά τη σημασία της λύσης του προβλήματος, της σωτηρίας και της απελευθέρωσης, που ρίχνει τα θύματά της ακόμα πιο βαθιά στα δίχτυα της τραγικής πλοκής.

³² Λιαπής (2003) 91-92. Εδώ επισημαίνεται ότι στην προσπάθειά της να κατευνάσει τον πανικό του συζύγου της για την εκπλήρωση του χρησμού καταφέρνει το αντίθετο, να τον επιτείνει, με τη μνεία στον υποτιθέμενο ανεκπλήρωτο χρησμό του Λαίου και την αναφορά στο τρίστρατο (στ. 707-727).

³³ Goldhill (2009) 22.

³⁴ Πρβλ. Winnington-Ingram (1999) 250, όπου υπογραμμίζεται ότι αυτός ο άνδρας με την εξαιρετική νοημοσύνη έπεσε σε όλα έξω και ως προς τον εαυτό του και ως προς τους γύρω του.

³⁵ Λιαπής (2003) 87.

³⁶ Rocco (1997) 11: «Ότι είναι σύζυγος και γιος, πατέρας και αδελφός, η εξαίρεση του χρησμού της Σφίγγας, ο φονιάς του Λαίου και η αιτία του λοιμού.»

αμφιλογία, τις αμφίσημες, δηλαδή, διατυπώσεις.³⁷ Η αμφιλογία υπονομεύει ειρωνικά τη μονοσήμαντη κατανόηση της πραγματικότητας, καθώς ο λόγος που αρθρώνεται εκφράζει νοήματα αλλότρια από εκείνα που σκοπεύει να αποδώσει ο ομιλητής αλλά, παράλληλα, τα μόνα αληθινά, που δεν έχουν, όμως, συνειδητοποιηθεί. Έτσι, η διπλή διάσταση της οιδιπόδειας γλώσσας ενσωματώνει έναν ανθρώπινο και έναν θεϊκό λόγο. Οι ήρωες του δράματος δεν γνωρίζουν την αλήθεια, αλλά τη λένε.³⁸ Ειδικότερα, τα διαφορούμενα λόγια του Οιδίποδα εκφράζουν τη δυαδικότητά του και την επικείμενη ανακάλυψη του δεύτερου εαυτού του, καθώς επίσης και το γεγονός ότι η ανθρώπινη κατάσταση αντιστρέφεται, όταν τη μετρά κανείς με τα μέτρα των θεών. Η αμφιλογία υπηρετεί την αναστροφή, τη μεταστροφή, δηλαδή, των θετικών αξιών σε αρνητικές, όταν μεταβαίνει κανείς από το ανθρώπινο στο θεϊκό επίπεδο. Έτσι, ο ευτυχισμένος άνθρωπος μπορεί να είναι στην ουσία δυστυχισμένος σύμφωνα με τη θεϊκή αντίληψη.³⁹

Η βίωση αυτής της αναστροφής συνιστά τη μετάβαση του Οιδίποδα από την άγνοια στη γνώση. Συγκεκριμένα, ο ήρωας γνωρίζει την αλήθεια και απαγκιστρώνεται από την έξωθεν επιβεβλημένη λήθη του πραγματικού εαυτού του, όπως φανερώνει και η ετυμολογία της λέξης (ά+λήθη).⁴⁰ Στο πλαίσιο της ενδοστρέφειας, συνειδητοποιεί την ίδια κίνηση που έκανε στο παρελθόν, στη νοσηρή της, όμως, μορφή, τη στροφή εναντίον του ίδιου και της ρίζας του, διαπράττοντας πατροκτονία και αιμομιξία.⁴¹ Φρίττει μ' αυτό που ατενίζει και, επειδή δεν μπορεί να υποφέρει τη θέασή του, αυτοτυφλώνεται (στ. 1270) και απαλλάσσεται, παράλληλα, από τα όργανα των απατηλών αισθήσεων, που τον οδήγησαν στη σύλληψη μιας πλασματικής πραγματικότητας. Ο Οιδίποδας, λοιπόν, γνωρίζοντας τον εαυτό του και την απόλυτη αλήθεια, υποτιμά πλέον την ανθρώπινη νοημοσύνη και τους περιορισμούς της και ατενίζει με δέος την ανεξιχνίαστη και υπερβατική θεϊκή γνώση,⁴² χωρίς να επιχειρεί να την κατανοήσει. Η αλήθεια,

³⁷ Vernant και Vidal-Naquet (1991b) 117. Παραδείγματα λεκτικής ειρωνείας εντοπίζονται από τον Musurillo (1957) 40-41: «στ. 60-61», όπου ο Οιδίποδας δεν ξέρει ότι είναι ο πιο άρρωστος απ' όλους και «στ. 190-202», όπου ο Χορός δεν γνωρίζει ότι προσεύχεται για την εξορία του Οιδίποδα. Επίσης, από τον Goldhill (2009) 22-23, 36-38: (στ. 928), όπου παρατηρείται λογοπαίγνιο με τη γυναίκα και μητέρα (Ιοκάστη) (στ. 1002-1003), όπου παρατηρείται ειρωνεία με την απελευθέρωση στην οποία παραπέμπει το *έξελυσάμην* (στ. 1034), όπου ο Αγγελιαφόρος αποκαλύπτει ότι τον έλυσε παλιά στους αστραγάλους (στ. 924-926) με τα λογοπαίγνια του ονόματος του Οιδίποδα (στ. 938) με την υπονόηση της διπλής σχέσης με τη λέξη *διπλῆν*. Η ειρωνεία κορυφώνεται από τον Carawan (1999) 208: (στ. 264), όπου ο Οιδίποδας δεσμεύεται να καταδιώξει τον φονιά, σαν να ήταν πατέρας του.

³⁸ Vernant και Vidal-Naquet (1991) 123.

³⁹ Vernant και Vidal-Naquet (1991) 122, 126-127.

⁴⁰ Ahl (2012) 24.

⁴¹ Hoey (1969) 297.

⁴² Λιαπής (2003) 107.

δηλαδή, και η αυτογνωσία συνίστανται στη συνειδητοποίηση της άγνοιας και της αδυναμίας του ανθρώπου να κατακτήσει την απόλυτη γνώση.⁴³ Η σωκρατική ρήση «*Ἐν οἶδα ὅτι οὐδὲν οἶδα*» πραγματώνεται στο έργο ως η μόνη αληθινή σύλληψη και ανάγεται σε πεμπτουσία του. Η μηδαμινότητα του ανθρώπου εκφράζεται εναργέστατα στην αντίληψη του Χορού ότι η ζωή του ανθρώπου είναι ένα με το τίποτα.⁴⁴ Η παραδοχή, όμως, της ανθρώπινης μηδαμινότητας δεν είναι θέση απαισιόδοξη και ισοπεδωτική για την ανθρώπινη υπόσταση. Υπογραμμίζει την ανάγκη για φρόνηση, που σημαίνει να ξέρει κανείς τι είναι, τη θέση του στον κόσμο και την ικανότητά του να βλέπει πλατιά.⁴⁵ Η αρετή, λοιπόν, αυτή που αποκτά ο Οιδίποδας ανάγεται σε αξία ανώτερη από τη λογική, που περιόριζε την αντίληψή του για τον εαυτό του και στένευε το «διάφραγμα» της οπτικής του για τον κόσμο. Εμπιστευόμενος αυτήν, οδηγήθηκε στην πατροκτονία και την αιμομιξία, καθώς νόμιζε ότι μπορεί να ελέγχει τα πάντα και να αποφεύγει ακόμα και την εκπλήρωση των χρησμών. Αυτοί ειρωνικά πραγματοποιούνται με την εξύφανση λογικού σχεδίου αποφυγής τους. Η παραίνεση του Κρέοντα προς τον Οιδίποδα να μη θέλει να νικά σε όλα και να μην επιζητεί να έχει τον έλεγχο των πάντων (στ. 1522)⁴⁶ συμπυκνώνει την ουσία της φρόνησης. Στην προσπάθεια ελέγχου της ζωής του παραβίασε ακούσια τα πιο ιερά όρια και διατάραξε τη φυσική διαδοχή των γενεών.⁴⁷ Η αυτογνωσία του υποδεικνύει τα όρια που όφειλε να είχε σεβαστεί και τον επαναφέρει στο πλαίσιο μιας οριοθετημένης δράσης. Η έγνοια του για τα παιδιά του στο τέλος μοιάζει να αποκαθιστά την τερατωδία.⁴⁸ Η στροφή προς τον εαυτό του ταυτίζεται με τη στροφή προς τις κόρες του, αφού αυτές αποτελούν τη συνέχειά του και το αντικείμενο της αγάπης του. Η σκηνή απεγνωσμένης στοργής (στ. 1480-1514) υφαρπάζει την προσοχή του κοινού και εξαίρει τη σημασία της αγάπης. Επομένως, η γνώση του εαυτού του και συνακόλουθα της θνητής φύσης του και των περιορισμών της⁴⁹ τον κάνει ανθρώπινο, αλλά παράλληλα η κατανόηση της αγάπης ως υπέρτατης αξίας τον αποθεώνει και τον βοηθά να ρίξει μια ματιά στην αθανασία.

⁴³ Winnington-Ingram (1999) 252: «Ο Οιδίπους [...] έχει την πιο ακλόνητη εμπιστοσύνη στην ανθρώπινη γνώση και διάνοια και πρέπει να μάθει πόσο περιορισμένη είναι η πρώτη και πόσο εύθραυστη η δεύτερη.»

⁴⁴ Hoey (1969)298.

⁴⁵ Kitto (1989)198.

⁴⁶ Budelmann (2006) 53: «Ο Κρέοντας τον επιπλήττει για τη συνεχή προσπάθειά του να ελέγχει τα πάντα.»

⁴⁷ Rocco (1997) 11.

⁴⁸ Segal (2001) 166, όπου αναφέρεται ότι δεν ακυρώνεται η αιμομιξία, αλλά μετατρέπεται σε κάτι ανεκτό από τον άνθρωπο.

⁴⁹ Segal (2001) 156.

Αναλογικά με τον *O.T.*, η σωκρατική ειρωνεία είναι ο βασικός τρόπος κατάκτησης της γνώσης και στους *Βρικόλακες*.⁵⁰ Συγκεκριμένα, στο έργο αμφισβητούνται και στηλιτεύονται οι γενικά παραδεκτές αλήθειες, με σκοπό την ανάδειξη της μοναδικής απόλυτης αλήθειας. Όπως ο κοινά αποδεκτός ορθολογισμός του Οιδίποδα στενεύει την οπτική του, έτσι και οι ιδέες από τις οποίες εμφορούνται οι ήρωες στο έργο του Ίψεν γίνονται βρικόλακες, που στοιχειώνουν τη συνείδησή τους και τους απομυζούν. «Όλοι είμαστε βρικόλακες», παραδέχεται η κυρία Άλβιγκ στον Μάντερς (σ. 72). Το εμπόδιο, λοιπόν, της γνώσης της αλήθειας αποτελούν εδώ οι νεκρές ιδέες του παρελθόντος, οι «σκιές» των παρωχημένων πεποιθήσεων, που συνεχίζουν να ζουν, αν και έχουν απολέσει την αξία τους.⁵¹ Ο Ίψεν στις σημειώσεις του για το συγκεκριμένο έργο γράφει: «Η κεντρική ιδέα είναι: η ανάπτυξη του πολιτισμού στη λογοτεχνία, στην τέχνη κ.λ.π. – και αντιθέτως: ολόκληρο το ανθρώπινο είδος στον λάθος δρόμο.»⁵² Μ' αυτήν τη φράση «μαστιγώνει» τη μεγαλοαστική τάξη στην Ευρώπη του δέκατου ένατου αιώνα και επιχειρεί να καταδείξει πως φθαρμένες συμβάσεις, άκριτα διαιωνισμένες, πρέπει να εξαφανιστούν από τον χώρο της οικογένειας και ευρύτερα από τον πολιτισμό.⁵³ Φορέας των παρωχημένων αντιλήψεων είναι ο συντηρητικός «στυλοβάτης» της κοινωνίας πάστορας Μάντερς. Κάθε κίνησή του υπαγορεύεται από την κοινή γνώμη (σ. 39) και τον φόβο κατακραυγής της, ενώ η στοίχισή του στις συμβάσεις εκτρέφεται από την ανανδρία του.⁵⁴ Η κυρία Άλβιγκ και ο γιος της, Όσβαλντ, εκπροσωπούν τις νέες ρηξικέλευθες αντιλήψεις, ενώ παράλληλα αναζητούν την αλήθεια στις πνευματικές δραστηριότητες, με την ανάγνωση βιβλίων (σ. 39) και τη ζωγραφική αντίστοιχα. Επιπρόσθετα, η αλήθεια ιχνηλατείται στην επανάσταση κατά της κοινωνικής υποκρισίας, με τη φυγή της κυρίας Άλβιγκ από έναν γάμο στηριγμένο σε σαθρά θεμέλια και με τον μποέμ τρόπο ζωής του Όσβαλντ. Και στον *O.T.* η αλήθεια έχει πνευματικό περιεχόμενο, αλλά παράλληλα ενσωματώνει την προσέγγιση μέρους της υπερβατικής γνώσης των θεών και δεν περιορίζεται, όπως εδώ, στη χειραφέτηση του ατόμου από τα πνευματικά και κοινωνικά δεσμά.

⁵⁰ Σω (1993) 17.

⁵¹ Brustein (1962) 137.

⁵² Johnston (1969) 104.

⁵³ Brustein (1962) 139.

⁵⁴ Πολίτης (1977) 12-13. Επίσης, επισημαίνεται ότι γι' αυτόν τον λόγο αποπέμπει την κυρία Άλβιγκ, όταν καταφεύγει σ' αυτόν από αγάπη, αν και ο ίδιος τρέφει αμοιβαία αγάπη (σσ. 55-56). Επιπρόσθετα, εναντιώνεται στην επιθυμία του Όσβαλντ να γίνει ζωγράφος (σ. 46) και στην ιδέα του καλλιτεχνικού μποεμισμού, καθώς και στην άγαμη συμβίωση (σσ. 50-51).

Από την άλλη πλευρά, οι *Βρικόλακες* συμβολίζουν όχι μόνο τις νεκρές ιδέες του παρελθόντος αλλά και τις αντίθετές τους, εκείνες του μοντέρνου πολιτισμού. Ο σύγχρονος υλιστικός πολιτισμός, που θεοποιεί τον ατομικισμό και όχι την ατομικότητα, υποθάλλει τον έκφυλο ηδονισμό, που προσωποποιείται από τον υπασπιστή Άλβιγκ, τον Έγκστραντ και στο τέλος τη Ρεγγίνα. Οι εκπρόσωποι αυτοί της απωθητικής πλευράς του πολιτισμού συνιστούν τον αντίποδα του Οιδίποδα, του ανθρώπου των ιδανικών, που είναι ο προσηνής ηγέτης με πατρικά αισθήματα (στ. 1), ευσεβής στους θεούς (στ. 300-315) και στοργικός σύζυγος (στ. 700) και πατέρας (στ. 1480-1514).⁵⁵ Αυτός, λοιπόν, μπορεί να παραλληλιστεί με την εκπρόσωπο του σύγχρονου πνευματικού πολιτισμού, την κυρία Άλβιγκ, που με όπλο τη λογική της νομίζει ότι μπορεί να ελέγξει τη ζωή της και εκείνη της οικογένειάς της. Επινόει, λοιπόν, ένα ψέμα (σσ. 59-62), αλλά δεν αποτρέπει τη «μοίρα» της. Έτσι, και σ' αυτό το σημείο η ανθρώπινη γνώση δεν νικάει τη «θεϊκή»⁵⁶ και η αλήθεια εμπλουτίζεται με το υπερβατικό περιεχόμενο της αλήθειας του *O.T.* Η «θεϊκή» γνώση λαμβάνει τη μορφή χρησμού, όπως και στον *O.T.*, με τη φωτιά που καίει το άσυλο (σ. 99), το οποίο αποτελεί το σύμβολο και τελικό επισφράγισμα του ψέματος.⁵⁷ Το καθαρτήριο πυρ, όπως ο θεός του φωτός στον *O.T.*, καλεί σε εξαγνισμό από το μίasma που έχει επιφέρει το ψεύδος και προσημαίνει τη διάλυση της φενάκης και τη συντριβή της ίδιας της ζωής της, που είναι συνυφασμένη μ' αυτήν. Επομένως, η ανακάλυψη της αλήθειας και η αυτογνωσία οδηγούν στην καταστροφή της, θυμίζοντάς μας τον τραγικό ήρωα στον *O.T.*

Η κατάρρευση μιας ζωής εδραιωμένης στο ψέμα και η αποδόμηση των αξιών της συνιστά τη βαθύτατη ειρωνεία του ψενικού έργου. Η κατάρρευση αυτή παραπέμπει στην πτώση του Οιδίποδα,⁵⁸ με τη διαφορά ότι η πλάνη στην οποία ζει εκείνος είναι ακούσια και ανεπιθύμητη. Η απάτη που εξυφαίνει η κυρία Άλβιγκ υπηρετεί την αλήθεια της, που είναι η ανάγκη περιφρούρησης της εικόνας της οικογένειάς της από την κοινή γνώμη και προστασίας του γιου της από το πρότυπο ενός έκφυλου πατέρα και από το

⁵⁵ Gould (1965) 590.

⁵⁶ Βλ. και Johnston (1969) 95-96, όπου αναφέρεται ότι, σύμφωνα με τον Χέγκελ, η ηθική πράξη σχετίζεται με την ανθρώπινη και θεϊκή γνώση, οι οποίες συνίστανται στην ενοχή και στη μοίρα αντίστοιχα.

⁵⁷ Templeton (1986) 59. Βλ. και Πολίτη (1977) 18-19, όπου επισημαίνεται ότι το άσυλο στερεώνει τη λαμπρή φήμη του Άλβιγκ, αλλά επίσης ότι με τα εγκαίνιά του τελειώνει η ανυπόφορη κωμωδία στο πρόσωπο του άνδρα της κυρίας Άλβιγκ και μ' αυτόν τον τρόπο τον αποπέμπει από το σπίτι. Αυτό θα επιτευχθεί με την επένδυση στο άσυλο όλης της περιουσίας του Άλβιγκ. Συνακόλουθα, ο αγαπημένος της γιος δεν θα κληρονομήσει τίποτα απ' αυτόν (σ.62). Πρβλ. και Κουκούλα (1923) 18, σύμφωνα με τον οποίο το άσυλο γίνεται το φλογισμένο σύμβολο των συμφορών που επισώρευσε η δειλία και το αναποφάσιστο του χαρακτήρα της κυρίας Άλβιγκ.

⁵⁸ Johnston (1969) 103.

ψυχικό τραύμα που θα του προκαλούσε η σπύλωση της υπόληψης του πατέρα του.⁵⁹ Κίνητρο, λοιπόν, της κακόγουστης και μακρόχρονης αυτής φάρσας είναι η αγάπη, υπό το κράτος του φόβου της κοινής γνώμης.⁶⁰ Και, ενώ η αγάπη είναι αξία και συνακόλουθα απόλυτη αλήθεια, ο φόβος υπηρετεί το αντίθετό της, το ψεύδος, με αποτέλεσμα να καταπνίγει τη δύναμή της και να ακυρώνει την προσφορά της, που είναι η ευτυχία. Έτσι, όλες οι προσπάθειές της καταδικάζονται σε οικτρή αποτυχία και έχουν το αντίθετο από το επιθυμητό αποτέλεσμα.⁶¹ Η κυρία Άλβιγκ εξαπατά τον ίδιο τον εαυτό της και διαπράττει *ἀμαρτίαν*, με την αρχαιοελληνική της σημασία, της αστοχίας, εξαιτίας του φόβου και της δειλίας της.⁶² Συνεπώς, αν και υποστηρίζει ένθερμα τις νέες πνευματικές ιδέες, είναι στην πράξη δέσμια των προκαταλήψεων. «Είναι», σύμφωνα με τον Strindberg, «κατακερματισμένη και διχασμένη, ένα κράμα παλαιού και καινούργιου, μία σύγκραση πολλών σταδίων του πολιτισμού, παρελθόντος και παρόντος.»⁶³ Στο σημείο αυτό μάς θυμίζει τον Οιδίποδα, ο οποίος έχει συναιρέσει τα χρονικά επίπεδα με την τερατώδη επαφή, και τον πολλαπλό συσχετισμό του με τις αλληπάλληλες γενιές. Και οι δύο, λοιπόν, σπαράσσονται από μία σύγχυση και παράλληλα τη μεταφέρουν ακούσια και στις ζωές των αγαπημένων τους. Επιπρόσθετα, και οι δύο αναγνωρίζουν τους περιορισμούς της διάνοιάς τους, η κυρία Άλβιγκ, δηλαδή, τις προκαταλήψεις και ο Οιδίποδας τη διόπτρα της λογικής. Η σωκρατική ειρωνεία εντοπίζεται στον επαναπροσδιορισμό των αξιών τους και στην ορθή σημασιodότηση των εννοιών. Έτσι, η κυρία Άλβιγκ συνειδητοποιεί ότι το καθήκον είναι η δειλία μεταμφιεσμένη (σ. 69), όπως ο Οιδίποδας κατανοεί ότι η τυφλή εμπιστοσύνη στη φωτεινή λογική είναι ένδειξη πνευματικής τυφλότητας.

⁵⁹ Βλ. και Κουκούλα (1923) 11-12: «Καταφεύγει στο ψεύδος, για να μη μειώσει τον σεβασμό του παιδιού της προς τον πατέρα του. Και εργάζεται όχι μόνο για την υλική επικράτηση, που θα εξασφαλίσει αργότερα την ευτυχία του γιου της, μα και για να επανορθώσει την κακή φήμη του πατέρα του.»

⁶⁰ Hemmer στον McFarlane (1994) 81.

⁶¹ Finney στον McFarlane (1994) 99: «Στέλνει το παιδί της μακριά, για να το προστατέψει από την επιρροή του έκλυτου πατέρα, αλλά δεν μπορεί να το εμποδίσει από την κληρονομική σύφιλη, που το σκοτώνει. Το ορφανοτροφείο που ιδρύει στη μνήμη του Άλβιγκ καίγεται. Και ο γιος, για τον οποίο θυσιάστηκε, την ικετεύει, ενώ υποφέρει, να γίνει το όργανο του θανάτου του.»

⁶² Βλ. και Osterud (1997) 353, όπου αναφέρεται ότι η αυταπάτη είναι η κυρίαρχη αμαρτία όλων των χαρακτήρων του Ίψεν. Η έλλειψη θάρρους οδηγεί τους ήρωες να αυτοεξοριστούν σε ένα βασίλειο, όπου η επιπόνηση απατηλών μύθων βοηθά να μετατραπεί η κενότητα σε νόημα και ο αντηρωισμός σε ηρωισμό. Πρβλ. και Hemmer στον McFarlane (1994) 85, όπου υπογραμμίζεται ότι στο παρελθόν η κυρία Άλβιγκ, βρισκόμενη σε απόγνωση, επαναστάτησε και έφυγε μακριά από τον άνδρα της, αλλά δεν κατάφερε να αντισταθεί στις δυνάμεις που θα έστελναν μια γυναίκα πίσω στον δρόμο του καθήκοντος.

⁶³ Farfan (2002) 3. Εδώ επισημαίνεται ότι το έργο καταδεικνύει τις τραγικές επιπτώσεις της απόφασης μιας γυναίκας να μείνει σ' έναν δυστυχισμένο γάμο. Η γυναίκα αυτή δεν μπορεί να απελευθερωθεί από τις παλιές πεθαμένες δοξασίες, παρά τα ριζοσπαστικά βιβλία που διαβάζει και τα οποία δηλώνουν την επιθυμία της να απαγκιστρωθεί από το παρελθόν.

Η κυρία Άλβιγκ κατανοεί τη ματαιότητα του ψεύδους ακούγοντας «τη φωνή της συνείδησής της, η οποία, σύμφωνα με τον Heidegger, είναι το «φάντασμα» της ανθρώπινης ύπαρξης αλλά με τη θετική έννοια, αφού δίνει φωνή στο εσωτερικό κάλεσμα της αυθεντικότητας».⁶⁴ Παραμερίζει, λοιπόν, το προσωπείο της και αποκαλύπτει την αλήθεια στον Μάντερς (σσ. 59-63), στον Όσβαλντ και στη Ρεγγίνα (σσ. 107-110), προσπαθώντας να δώσει φωνή στον πραγματικό εαυτό της. Το «φάντασμα» αυτό της συνείδησης, σύμφωνα με τον προαναφερθέντα φιλόσοφο, υπενθυμίζει την ατέλεια και με την έννοια της θνητότητας,⁶⁵ το οποίο «στοιχειώνει» τον Όσβαλντ και τον κινητοποιεί σε δυναμική δράση, στην αποκάλυψη, δηλαδή, της ασθένειάς του (σσ. 85-89) και στην αναζήτηση της «χαράς της ζωής» στη Ρεγγίνα ως αντιδότη του θανάτου (σσ. 92-95) ή ως «αναλγητικού» κατά της ασθένειας με την ευθανασία (σ. 118). Παρατηρούμε, λοιπόν, στους *Βρικόλακες*, όπως και στον *O.T.*, ότι η δράση εκτυλίσσεται σε δύο επίπεδα, το αισθητό, με τους ζώντες ήρωες, και το νοητό, με τους βρικόλακες, που συνίστανται στις ενσωματωμένες ιδέες με βλαβερή επίδραση στους φορείς τους και στην εν εγρηγόρσει συνείδηση. Επιπρόσθετα, το νοητό επίπεδο εδώ εκφράζει τη «λογική του στοιχειώματος» του Derrida, «τους τρόπους δηλαδή εισβολής του «περίεργου και υπερφυσικού» στο άνετο, ασφαλές και «συνετό» σπίτι». Το φάντασμα επεμβαίνει ενοχλητικά στις καλά οργανωμένες καθημερινές ζωές και αποσυντονίζει τους ήρωες, εξωθώντας τους να μιλήσουν.⁶⁶ Συνακόλουθα, το «φάντασμα» του υπασπιστή, με την έννοια της μνήμης, ωθεί τη σύζυγό του σε αποκαλύψεις σε σχέση με την κοινή ζωή τους και τον γιο του στην εξομολόγηση της νόσου, η οποία ταυτίζεται με τον ίδιο τον πατέρα. Αυτός, δηλαδή, «βρικόλακιάζει» μέσα στον γιο του με την κληρονομική αρρώστια και ως κακή ανάμνηση, που τού προκαλεί αναγούλα (σσ. 48, 112).

Ολόκληρο το έργο, όπως και ο *O.T.*, είναι δομημένο πάνω στην πλάνη και στο ψεύδος, στο οποίο καταφεύγουν πολλοί χαρακτήρες. Εκτός από την απάτη που εξυφαίνει η κυρία Άλβιγκ, στη συγκάλυψη της αλήθειας προβαίνει και ο Όσβαλντ, όσον αφορά την ασθένειά του, για να μη στενοχωρήσει τη μητέρα του – ως τη στιγμή που δεν αντέχει άλλο. Και ενώ το κίνητρο των δύο αυτών προσώπων είναι ευγενές – η αγάπη – ο διεφθαρμένος Έγκστραντ δολοπλοκεί εναντίον του αφελούς Μάντερς, με σκοπό το

⁶⁴ Kittang (2006) 322.

⁶⁵ Kittang (2006) 322.

⁶⁶ Kittang (2006) 315-6.

κέρδος.⁶⁷ Επίσης, η αναλήθεια εντοπίζεται στις υποκριτικές παρωχημένες ιδέες, τους βρικόλακες, που αποτελούν την περιρρέουσα ατμόσφαιρα του έργου και έχουν θερμό υποστηρικτή τον Μάντερς. Αυτός, όμως, είναι υποκριτής όχι ως προς τις αρχές που διακηρύσσει, επειδή τις πιστεύει ακράδαντα, αλλά προς τον εαυτό του, αφού καταπνίγει την αγάπη του για την Ελένη, την κυρία Άλβιγκ, (σ. 56) και αυτοθυσιάζεται στο όνομα της κοινής γνώμης.⁶⁸ Όλα στο έργο είναι μασκαρεμένα. Ακόμα και η αρρώστια του Όσβαλντ, η σύφιλη, είναι μια μεταμφιεσμένη νόσος, που παρουσιάζεται με τα συμπτώματα πολλών ασθενειών. Οι *Βρικόλακες*, λοιπόν, είναι ένα έργο μεταμφίσεων.⁶⁹ Είναι όλοι βρικόλακες.

Στο πλαίσιο αυτό του ψεύδους, της υποκρισίας και του βαυκαλισμού, η κυρία Άλβιγκ, όπως και ο Οιδίποδας, κατακτά την αλήθεια και την αυτογνωσία επώδυνα και βιώνοντας την ειρωνική αναστροφή, στην οποία υπόκειται ο σοφόκλειος ήρωας. Η απόλυτη αλήθεια, λοιπόν, ταυτίζεται με τον «αριστοτελικό» σκοπό της ζωής, την «ευδαιμονία», που εδώ, όμως, εκφράζεται με την κατάφαση στη «χαρά της ζωής», την οποία σε όλο της τον βίο περιφρονούσε στο όνομα του επαχθούς καθήκοντος, που υπαγορεύουν οι συμβάσεις (σσ. 96- 97).⁷⁰ Η «χαρά της ζωής», που υποστηρίζει ο Όσβαλντ, δεν έχει περιεχόμενο ηδονιστικό, όπως η έκφυλη «αλήθεια» του κυρίου Άλβιγκ, αλλά ειρωνεύεται τη σοβαροφάνεια και απορρέει από υγιείς πνευματικές και σωματικές απολαύσεις. Είναι ειρωνικό, όμως, ότι η κατανόηση της χαράς της ζωής ως αξίας, αντί να έχει παυσίλυπη επίδραση, επιτείνει τη δυστυχία της.⁷¹ Συγκεκριμένα, η κυρία Άλβιγκ, συνεπαρμένη από τη μητρική στοργή, δικαιώνει τον άνδρα της με την αιτιολογία του εκτροχιασμού μιας πηγαίας ζωτικότητας⁷², που βλέπει και στον γιο της. Είναι τέτοια η αγάπη της για τον Όσβαλντ, που εξιδανικεύει με την αρωγή της απόστασης του χρόνου τον έκφυλο σύζυγό της, καθώς τον βλέπει στο πρόσωπο του αγαπημένου γιου, που του μοιάζει. Και, για να μην καταστρέψει επίσης τα ιδανικά του

⁶⁷ Βλ. και Κουκούλα (1923) 18, 16, όπου υπογραμμίζεται το γεγονός ότι ο Έγκστραντ, ο πραγματικός υπαίτιος της πυρκαγιάς, πείθει τον Μάντερς ότι ευθύνεται αυτός και ο τελευταίος, για να αποφύγει την επίθεση της κοινής γνώμης, δέχεται να βοηθήσει τον διεφθαρμένο μαραγκό στη δημιουργία του δικού του «άσυλου» με τα υπόλοιπα χρήματα του κληροδοτήματος του άσυλου των Άλβιγκ, στο όνομα μάλιστα του υπασπιστή (σσ. 101-106). Σε προηγούμενο μέρος του έργου, εκμεταλλεύεται την αφέλεια του Μάντερς και τον ωθεί να πείσει τη Ρεγγίνα και την κυρία Άλβιγκ πως η θέση της είναι κοντά στον «πατέρα» της, δηλαδή στην ύποπτη επιχείρησή του (σ. 45).

⁶⁸ Templeton (1986) 58.

⁶⁹ Soloski (2013) 301.

⁷⁰ Johnston (1969) 115: «Η Ελένη, η ελληνική ηθική συνείδηση, ανατράφηκε, για να θέσει το καθήκον πάνω από τη χαρά της ζωής.»

⁷¹ Hemmer στον McFarlane (1994) 86: «Η τραγική ειρωνεία έγκειται στο γεγονός πως, όταν η κυρία Άλβιγκ βλέπει την αλήθεια για το παρελθόν, είναι πια αργά.»

⁷² Πολίτης (1977) 14.

παιδιού της, τού παρουσιάζει μια παραμορφωμένη αλήθεια για τον πατέρα του.⁷³ Η πραγματική ενόραση, όμως, επιτυγχάνεται με τη διάψευση της πίστης της στην υποχρεωτική αγάπη πατέρα-γιου από τον Όσβαλντ (σ. 112).⁷⁴ Η κατάκτηση, λοιπόν, της αλήθειας συντελείται στο πλαίσιο της ενδοστρέφειας, όπως και στον *O.T.* Η κυρία Άλβιγκ με μία αμείλικτη ενδοσκόπηση αναγνωρίζει την ανανδρία της και την τύφλωσή της από τις προκαταλήψεις (σ. 113), καθώς και την προηγούμενη ενδόστροφη κίνηση εναντίον της οικογένειάς της, με σκοπό να την προστατέψει. Συνειδητοποιεί ότι το ψέμα επέτεινε τη δυστυχία όλων και η φίμωση απομάκρυνε τον γιο από την οικογενειακή θαλπωρή και τη γνώση των καταβολών του. Επιπρόσθετα, καταδίκασε την ίδια σε μια ανυπόφορη συμβίωση, με έλλειψη αγάπης, και στην αλλοτρίωσή της. Σαν τον Οιδίποδα ανακτά την επαφή με τον εαυτό της, που είχε απολέσει, και κατανοεί ότι δεν μπορεί να ελέγχει τα πάντα. Με την επέμβαση στις ζωές των άλλων, εξαιτίας της υπερπροστατευτικότητάς της, παραβιάζει τα όρια της δράσης της και χάνει τη φρόνηση. Η θετική ενέργεια της αγάπης της, δηλαδή, μεταστρέφεται σε αρνητική και την οδηγεί σε υβριστική συμπεριφορά. Είναι τραγικό πρόσωπο και σ' αυτό συνηγορεί και η αναγνώριση της μηδαμινότητας της ανθρώπινης ύπαρξης, την οποία βιώνει, όπως και ο σοφόκλειος ήρωας, παραδεχόμενη το ατελέσφορο των ενεργειών της και την αμείλικτη θνητότητα και κληρονομικότητα, που φανερώνεται στην ασθένεια του μονάκριβου γιου της. Στον *O.T.*, όμως, η αναγνώριση της ανθρώπινης αδυναμίας ωθεί στην ανάγκη ανάληψης του συνετού ελέγχου του εαυτού με την έννοια της φρόνησης και το τέλος μένει ανοιχτό ως ερώτημα με την ελπίδα κάθαρσης του ήρωα. Αντίθετα, στους *Βρικόλακες* οι ήρωες, η κυρία Άλβιγκ και ο Όσβαλντ, δεν καθαίρονται⁷⁵ και το ανοιχτό τέλος⁷⁶ τούς καταδικάζει στη συντριβή χωρίς ελπίδα ανάκαμψης. Συγκεκριμένα, η μητέρα που επενέβη στη ζωή του αγαπημένου γιου της, για να προστατέψει τη ζωή του, τώρα παρακαλείται από τον ίδιο να κάνει το ίδιο αφαιρώντας την. Οποιαδήποτε απόφαση στο πλαίσιο αυτού του διλήμματος θα επιφέρει την

⁷³ Μπράντες (1928) 50.

⁷⁴ Templeton (1986) 62. Εδώ, επίσης, επισημαίνεται ότι η αποκάλυψη της αλήθειας για τον πατέρα του Όσβαλντ, όπως τα νέα που φέρνει ο αγγελιαφόρος στον Οιδίποδα, έχουν το αντίθετο από το επιθυμητό αποτέλεσμα. Η τραγωδία αρχίζει, όταν η πληροφορία που παρασχέθηκε, για να καθησυχάσει το μυαλό του γιου, επιβεβαιώνει μόνο τους χειρότερους φόβους του.

⁷⁵ Friedman (1958) 368: «Η καταστροφή της κυρίας Άλβιγκ είναι η αντίθετη της κάθαρσης, είναι τρομακτική και όχι εξαγνιστική.»

⁷⁶ Ackerman (2006) 228, όπου επισημαίνεται ότι ο Ίψεν είπε σχετικά με την τελική απόφαση της κυρίας Άλβιγκ: «Δεν θα ονειρευόμουν ποτέ να απαντήσω σ' ένα τόσο δύσκολο ερώτημα.»

καταστροφή.⁷⁷ Η εσωτερική σύγκρουση που βιώνει, την ώρα που ο Όσβαλντ τής ζητά τον ήλιο μέσω της μορφίνης (σσ. 120-121), ταυτίζει την ανάγκη της μητρικής προσφοράς με την αφαίρεση της ζωής του αγαπημένου γιου και επιβεβαιώνει τον μητρικό ρόλο καταργώντας τον. Ο Όσβαλντ στρέφεται με τη σειρά του στον εαυτό του,⁷⁸ στο πλαίσιο, όμως, της νοσηρής άνοιας, και «τυφλώνεται», σαν τον Οιδίποδα, αναζητώντας το φως του ήλιου και πέφτοντας, σε αντίθεση μ' αυτόν, σ' ένα σκοτάδι πνευματικό. Ο Απόλλωνας-ήλιος ανατέλλει⁷⁹ ειρωνικά φέρνοντας το αιώνιο έρεβος στον ίδιο και στη μητέρα του, με τη βύθιση στη νόσο και με το αδυσώπητο δίλημμα αντίστοιχα. Η κυρία Άλβιγκ σε όλη τη ζωή της αγαπάει και τώρα στρέφεται σ' αυτήν την αγάπη, όπως ο Οιδίποδας, βιώνοντάς την μακριά από τα ψεύδη που γλυκαίνουν τον πόνο. Και οι δύο θα αποχωριστούν τους αγαπημένους τους, η κυρία Άλβιγκ, όμως, καλείται να ολοκληρώσει και να αποδείξει αυτήν την αγάπη σκοτώνοντας το μοναδικό αντικείμενο της υπέρτατης αφοσίωσής της και συνακόλουθα τον εαυτό της.

2.3 Τα «αποτυπώματα» της γνώσης στους ήρωες

Ο Οιδίποδας, ατενίζοντας το φως της αλήθειας, υποφέρει με αξιοπρέπεια και ανάγεται σε σύμβολο του τραγικού ηρωισμού, ανταποκρινόμενος στη φήμη του «ισόθεου» βασιλιά. Δεν καταρρέει, επιδεικνύει αντοχή στη συμφορά και δέχεται το γεγονός ότι είναι μiasμένος και ότι πρέπει να ζήσει με το φρικτό μαρτύριο που προκαλεί η γνώση των εγκλημάτων του.⁸⁰ Η γνώση που αποκτά τού δίνει μία νέα δύναμη να συνεχίσει τη ζωή του ως παρίας⁸¹ και αποδεικνύει την αρετή της ευγένειας, με την οποία αποδέχεται τη νέα θέση του, την απόλυτη ασημαντότητά του. Ο Lawrence υποστηρίζει ότι ο Οιδίποδας στο τέλος, αν και δεν κατακτά τη γνώση της αρετής, αναδεικνύεται ως το μεγαλύτερο παράδειγμα ηθικής ακεραιότητας.⁸² Έτσι, ως ένα ηθικά ανώτερο «μιάσμα»,

⁷⁷ Βλ. και Johnston (1969) 120: «Ο Όσβαλντ φέρνει τη μητέρα του σε θέση χειρότερη από τον θάνατο. Ενώ αυτή επιβιώνει σωματικά, όλη η ηθική της ταυτότητα και η προέκτασή της στον Όσβαλντ καταστρέφονται.»

⁷⁸ Ackerman (2001) 134.

⁷⁹ Βλ. και Johnston (1969) 124: «Αυτή η ελληνική εικόνα είναι φυσικά ζωτικής σημασίας για το έργο, που ανακαλύπτει εκ νέου μέσω της μοντέρνας ζωής τη μορφή και τους ρυθμούς του ελληνικού δράματος.» Επίσης, εδώ αναφέρεται η άποψη του Grimm: «Ο ήλιος που ανατέλλει σκορπίζει όλη τη μαγεία και προσκαλεί τα πνεύματα πίσω στην υπόγεια κατοικία.»

⁸⁰ Segal (2001) 157, 167.

⁸¹ Knox (1984) 152: «Αυτή η γνώση τού δίνει μια νέα δύναμη, που τον συγκρατεί στη δυστυχία του, και τού προσφέρει το απαραίτητο θάρρος για να συνεχίσει τη ζωή του, αν και τώρα είναι ένας παρίας, ένας άνδρας που οι οικείοι του αποστρέφονται με φρίκη.»

⁸² Marinis (2013) 238.

ένα ον ξεχωριστό από τους άλλους, περιχαρακώνεται, μένει ανέστιος και μόνος.⁸³ Ο τραγικός ήρωας, που σε όλη τη ζωή του εμφορείται από ιδανικά και στο τέλος κατανοεί την ύψιστη αξία, την αλήθεια της άγνοιάς του, επιθυμεί την εξορία του από την ανθρώπινη κοινωνία, όπως ο φιλόσοφος στην *Πολιτεία* του Πλάτωνα είναι απομονωμένος στο Φως του Αγαθού, καθώς κινδυνεύει να εξοντωθεί από τους δεσμώτες στην προσπάθεια επιστροφής στο σπήλαιο και απελευθέρωσής τους. Ο «φιλόσοφος» βασιλιάς Οιδίποδας,⁸⁴ λοιπόν, ως ανυποχώρητος θηρευτής της αλήθειας μέχρι την επώδυνη κατάκτησή της και ακλόνητα πιστός στις αρχές του, είναι μόνος και «φερέοικος»,⁸⁵ έχει κερδίσει, όμως, την αδιαπραγμάτευτη ελευθερία του από τα δεσμά της άγνοιας και έχει ως κινητήριο δύναμη τις αξίες του, με το ξέσπασμα της πατρικής αγάπης στο τέλος να τις υπογραμμίζει.

Τραγικός ήρωας αναδεικνύεται και η κυρία Άλβιγκ, καθώς υποφέρει με τρόπο ευγενικό, σιωπηλά και με αξιοπρέπεια.⁸⁶ Ανάγεται σε τραγικό σύμβολο, που καλείται να ζήσει με τη δραματική απόφαση που θα πάρει. Στο τέλος, τα όρια της χρονικότητας καταργούνται, υποδεικνύοντάς της τα όρια της γνώσης της. Είναι μια ζωντανή νεκρή, που έχει πλέον συνειδητοποιήσει την αδυσώπητη θνητότητα και την ανικανότητά της να επιλέξει ένα ευτυχές μέλλον. Τραγικός ήρωας είναι και ο Όσβαλντ, που υποφέρει κι αυτός με τρόπο ευγενικό και επιλέγει την αξιοπρέπεια. Από την άλλη πλευρά, διαφοροποιείται από τον Οιδίποδα, καθώς επιλέγει τον θάνατο. Και στην περίπτωση, όμως, επιλογής της ζωής, η πνευματική λήθη δεν θα του επέτρεπε την επίδειξη ηρωικής αντοχής σε μια ζωή με συμφορές. Τα δύο αυτά πρόσωπα, που σαν τον Οιδίποδα σε όλη τη ζωή τους ήταν υπέρμαχοι των ιδανικών,⁸⁷ και συγκεκριμένα της πνευματικής ελευθερίας, καταδικάζονται σε απομόνωση και φυλακίζονται μέσα στην αδιέξοδη «θαλπωρή» του σπιτιού. Η κατάκτηση του ιδανικού της αλήθειας, που συνίσταται στη συνειδητοποίηση της αδυναμίας ελέγχου της ζωής, έχει και εδώ, όπως και στον *O.T.*, το

⁸³Hull (1993) 292: «Ο Οιδίποδας του Σοφοκλή, του οποίου τα ασταθή βήματα κατά την έρευνά του τον οδηγούν έξω και πάλι μέσα στο παλάτι, είναι σύμβολο έλλειψης σπιτιού και μοναξιάς.» Πρβλ. Knox (1964) 32-33, όπου υπογραμμίζεται πως ο σοφοκλείος ήρωας είναι *έρημος* και απομονωμένος από ανθρώπους και θεούς.

⁸⁴Goux (1993) 150.

⁸⁵ Είναι «φερέοικος», καθώς δεν έχει μία σταθερή οικογενειακή εστία. Αρχικά, εγκαταλείπει την υποτιθέμενη οικογένειά του στην Κόρινθο, με σκοπό τη σωτηρία της από τον ίδιο, και μεταφέρει τον «οίκο» του στη Θήβα. Με τρόπο τραγικό, όμως, με τον νέο «οίκο» ταυτοποιούνται οι οικογενειακές ρίζες του, από τις οποίες επιθυμεί εκ νέου να απομακρυνθεί, αυτήν τη φορά ως μιάσμα.

⁸⁶Scott στον Egan (2003) 188.

⁸⁷Hemmer στον McFarlane (1994) 88, όπου αναφέρεται ότι το ιδανικό του Όσβαλντ είναι μια κοινωνία όπου οι άνθρωποι θα βρίσκουν χαρά μόνο με την αρετή της ύπαρξης. Αυτές οι ιδέες σχετίζονται με τον Ρομαντισμό και τον Ρουσσό και βασίζονται στη θέαση του ανθρώπου ως ατόμου.

τίμημά της. Οι ιδεαλιστές, λοιπόν, «εξοστρακίζονται» από την κοινωνία⁸⁸ και μοιάζουν με «το ξεμοναχιασμένο πιόνι» του Αριστοτέλη «στο παιχνίδι των πεσσών». Καθώς δεν ζουν μέσα στην κοινωνία, είναι «ή θηρία ή θεοί».⁸⁹ Ο Οιδίποδας είναι και τα δύο, εξαιτίας των δύο ακούσιων αμαρτημάτων του και του μετέπειτα εξαγνισμού του. Οι ήρωες στους *Βρικόλακες* «αποθεώνονται» με την εξιλέωση για αμαρτήματα για τα οποία δεν ευθύνονται οι ίδιοι και στο τέλος καλούνται σε εκθηρίωση,⁹⁰ σε διάπραξη εγκλήματος, η μητέρα εναντίον του γιου της και ο γιος εναντίον της ζωής του. Η πορεία, δηλαδή, εδώ είναι αντίστροφη. Είναι, επίσης, τραγικό το γεγονός ότι οι εραστές της ελευθερίας, η κυρία Άλβιγκ και ο γιος της, στο τέλος, αντίθετα με τον Οιδίποδα, τη στερούνται. Ο Ίψεν έχει δηλώσει: «Για μένα η ελευθερία είναι η σπουδαιότερη και ύψιστη προϋπόθεση της ζωής»,⁹¹ δεν την προσφέρει, όμως, στους ήρωές του. Τα φιορδ, τα σύμβολα της ρομαντικής ελευθερίας, με τα οποία αρχίζει το έργο (σ. 25), παραμένουν απρόσιτα.⁹² Το μόνο ιδανικό που τους απομένει είναι η αγάπη, που καταλήγει, όμως, να είναι φονικό αυτεπίστροφο.

⁸⁸ Brustein (1962) 119: «Όλοι οι ιδεαλιστές επαναστάτες στον Ίψεν τιμωρούνται».

⁸⁹ Αριστοτέλης, *Πολιτικά*, 1.9.4-8, 1253a. Βλ. Vernant και Vidal-Naquet (1988)148. Πρβλ. 146-147 και 137, όπου αναλύεται ότι με τον εξοστρακισμό η πόλη διώχνει το υψηλό από τους κόλπους της, ενώ με τον φαρμακό το άθλιο που υπάρχει μέσα της. Ειδικότερα, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, αν κάποιος ξεπερνά το κοινό επίπεδο ως προς την αρετή και την πολιτική ικανότητα, δεν μπορεί κανείς να τον δεχτεί ισότιμα με τους άλλους πολίτες, γι' αυτό και εξοστρακίζεται. Αντίθετα, ο φαρμακός επιλέγεται από τους *φάυλους* και στο πλαίσιο ενός ιερουργικού καθαρμού αποβάλλεται από την πόλη προσωποποιώντας το μίasma που συσσωρεύεται σ' αυτήν στη διάρκεια του χρόνου.

⁹⁰ Πρβλ. «έκδρακοντωθείς δ'έγώ» (Αίσχύλος, *Χοηφόροι*, στ. 549.)

⁹¹ Hemmer στον McFarlane (1994) 88. Πρβλ. και 68, όπου αναφέρεται ότι ο ίδιος σήκωσε το λάβαρο της ελευθερίας με τη φράση: «Η αλήθεια και η ελευθερία είναι ένα και το αυτό.»

⁹² Brustein (1962) 136.

Κεφάλαιο 3

«Τι είναι θεός τι μη θεός και τι τ'ανάμεσό τους;»⁹³

Οι ήρωες του οίκου των Λαβδακιδών και των Άλβιγκ ενεργούν άλλοτε αποφασιστικά και άλλοτε απεγνωσμένα, για να αποφύγουν την καταστροφή που προμηνύεται. Με τρόπο τραγικό, όμως, την απεργάζονται οι ίδιοι, καθώς γίνονται οι μπλεγμένοι στα «γρανάζια» τους⁹⁴ μοχλοί της προσωπικής τους ιστορίας. Οι εσωτερικές ενορμήσεις εκδηλώνονται σε ενέργειες που εκφράζουν τις βουλές μιας ανώτερης τάξης.

3.1 Το αυτεξούσιο σε σύμπραξη με το υπερβατικό

Η δράση στον *O.T.* εκτυλίσσεται «στον καθαυτό χώρο της τραγωδίας, τη μεθοριακή περιοχή, όπου οι ανθρώπινες πράξεις διαρθρώνονται με τις θεϊκές δυνάμεις και όπου φανερώνουν το πραγματικό τους νόημα, ένα νόημα που το αγνοούν ακόμη κι αυτοί που πήραν την πρωτοβουλία και φέρουν την ευθύνη γι' αυτές τις πράξεις, εισχωρώντας έτσι σε μια τάξη που ξεπερνά τον άνθρωπο».⁹⁵ Ο τραγικός, δηλαδή, ήρωας αυτού του έργου του Σοφοκλή ξετυλίγει αυθόρμητα με τις δικές του ενέργειες τη δαιμονική δύναμη, που έχει προλεχθεί, και με τη δράση του επιβεβαιώνει τους χρησμούς,⁹⁶ αν και προσπαθεί να τους αποφύγει. Σύμφωνα με τον Dodds, ο Οιδίποδας επιλέγει ελεύθερα μια σειρά από πράξεις που οδηγούν στην καταστροφή του,⁹⁷ οι οποίες φαινομενικά διασφαλίζουν τη σωτηρία του και αποτρέπουν τα ειδεχθή εγκλήματα που έχουν προφητευθεί. Με άλλα λόγια, επιχειρώντας έναν σωτήριο «εκτροχιασμό» από τη χρησμολογημένη πορεία του

⁹³ Σεφέρης, *Ελένη*, που αποτελεί μετάφραση του στ. 1137 της *Ελένης* του Ευριπίδη.

⁹⁴ De Romilly (1997) 119.

⁹⁵ Vernant και Vidal – Naquet (1988) 96.

⁹⁶ Segal (2001) 87. Πρβλ. Dodds (1996) 120, 272, όπου αναλύεται ο συνδυασμός των χρησμών και του ορθού λόγου στη συνείδηση του Σωκράτη. Ο ίδιος έπαιρνε πολύ στα σοβαρά τους χρησμούς και την εσώτερη φωνή του, που ονόμαζε «φωνή του θεού», θεωρούσε, όμως, τη *μαντικήν* κέντρισμα και όχι υποκατάστατο του ορθού λόγου.

⁹⁷ Dodds στον Gould (1966) 479.

προς τον όλεθρο, καταδικάζεται στην επιλογή ενός μονόδρομου, στον οποίο συναντά τον «δαίμονα» που απέφευγε. Συγκεκριμένα, προσπαθώντας να αποφύγει την εκπλήρωση του χρησμού του Απόλλωνα, που προέβλεπε τις επονείδιστες πράξεις της αιμομιξίας και πατροκτονίας, αποφάσισε να μην επιστρέψει στην Κόρινθο, «πήρε τα άστρα του δρόμου του για οδηγούς» και κατέληξε στο τρίστρατο, όπου πραγματοποίησε ακούσια την πατροκτονία με τον συνειδητό φόνο ενός ξένου γέροντα (στ. 787-815). Στη συνέχεια, με την οξύνοιά του έλυσε το αίνιγμα της Σφίγγας, έσωσε τη Θήβα από το τέρας (στ. 35-39) και διέπραξε ασυνείδητα την αιμομιξία με την επακόλουθη ανταμοιβή του με τον βασιλικό γάμο (στ. 821-822). Το τραγικό, λοιπόν, συνίσταται στη συνύπαρξη της ανθρώπινης ελευθερίας, της αυτόβουλης δράσης και της προσωπικής ευθύνης με τη θεϊκή βούληση και «φωνή», που λαμβάνουν υπόσταση στον χρησμό, και στη συνέργειά τους με ένα αποτέλεσμα ασύλληπτο ως προς το νόημά του από την ανθρώπινη διάνοια. Ο Σοφοκλής δεν αποπειράται να ερμηνεύσει το νόημα αυτό⁹⁸ με τον ανθρώπινο λόγο, καθώς έτσι θα υπέπιπτε στην *ὑβριν* των ηρώων του που υποφέρουν από τα δεινά που συνεπάγεται η υπέρβαση των ανθρώπινων ορίων. Οι θεοί του είναι ανεξιχνίαστοι⁹⁹ και ο απότοκος της θεϊκής και ανθρώπινης σύμπραξης εμφιλοχωρεί στην περιοχή μιας εξωλογικής τάξης, ευρύτερης από τον πεπερασμένο ανθρώπινο νου και γι' αυτό απρόσιτης σ' αυτόν.¹⁰⁰ Επομένως, ο άνθρωπος, ενώ είναι κύριος των επιλογών του,¹⁰¹ δεν μπορεί να εξηγήσει τη διάσταση του σκοπού και του αποτελέσματος των συνειδητών ενεργειών του και αντιλαμβάνεται τα όρια στην ελευθερία του.¹⁰² Ο Οιδίποδας είναι ο κύριος εκφραστής της ανθρώπινης αμηχανίας μπροστά στο αποτρόπαιο θέαμα του αποτελέσματος των δικών του ενεργειών, που επαληθεύουν τη θεϊκή πρόρρησή τους. Ο τόπος, μάλιστα, όπου υλοποιείται η πατροκτονία, το τρίστρατο-σταυροδρόμι, αποτελεί το σημείο σύγκλισης της ανθρώπινης και θεϊκής δράσης, καθώς συμβολίζει από τη μία το δίλημμα και την αποφασιστική επιλογή και από την άλλη τους εμπλεκόμενους παράγοντες που

⁹⁸ Dawson (1941) 430, όπου επισημαίνεται ότι ο Σοφοκλής αποδέχτηκε το παράδοξο και δεν προσπάθησε να το εξηγήσει.

⁹⁹ Lawrence (2008) 1. Πρβλ. Baldry (2010) 145, όπου τονίζεται η πίστη του Σοφοκλή σε μία θεία τάξη που δεν έχει κατανοηθεί από τον άνθρωπο.

¹⁰⁰ Βλ. Marinis (2013) 239, όπου αναφέρεται ότι αυτό που διερευνάται στο έργο δεν είναι τόσο ο ρόλος του Θεού αλλά η ανθρώπινη νόηση και η ικανότητά της να συλλάβει τον τρόπο λειτουργίας του σύμπαντος.

¹⁰¹ De Romilly (1997) 117. Εδώ αναφέρεται ότι οι ήρωες, όσο κι αν είναι κύριοι των επιλογών τους, δεν είναι κύριοι της μοίρας.

¹⁰² Winnington-Ingram (1999) 221.

ξεπερνούν τον ανθρώπινο έλεγχο.¹⁰³ Ο Οιδίποδας, λοιπόν, αιωρείται σ' ένα σύμπαν που δεν μπορεί να ελέγξει, διαδραματίζει, όμως, κάποιον ρόλο σ' αυτό, με τον αγώνα στον οποίο αποδύεται για την αποτροπή του χρησμού. Μέγιστη, μάλιστα, απόδειξη του ανθρώπινου μεγαλείου και απαύγασμα της ανθρώπινης ελευθερίας αποτελεί το γεγονός ότι, όταν εγκλωβίζεται στο τραγικό αδιέξοδο, διατηρεί την αυτοκυριαρχία του¹⁰⁴ και μετουσιώνει την αμηχανία σε ηρωισμό. Επιζητεί να ζήσει μία ζωή με το άχθος της γνώσης των ανοσιουργημάτων του, ακρωτηριασμένος από τα όργανα της παραπλανητικής όρασης και αυτοεξορισμένος από το αγαπημένο «τέκνον» του, τη Θήβα, που αποδείχτηκε η γενέτειρά του και η επαίσχυντη «ρίζα» του.

Η συνέργεια του εξωλογικού και της ανθρώπινης προαίρεσης στην πυροδότηση των συμφορών στον *O.T.* ιχνηλατείται και στον στοχασμό του Αριστοτέλη. Το εξωλογικό εδώ εντοπίζεται στην έννοια της τύχης, η οποία δεν ταυτίζεται με τις θεϊκές δυνάμεις, σχετίζεται, όμως, μ' αυτές ως παράγοντας υπερβατικός. Ειδικότερα, ο φιλόσοφος στην *Ποιητική* του¹⁰⁵ επισημαίνει ότι ο τραγικός ήρωας μεταπίπτει στη δυστυχία όχι από κακία αλλά από κάποιο λάθος.¹⁰⁶ Αυτό το λάθος, η *άμαρτία*, έχει χαρακτήρα πλάνης ή άγνοιας και πρόκειται για έννοια με μάλλον διανοητικό παρά ηθικό χαρακτήρα. Επιπρόσθετα, στα *Ἠθικά Νικομάχεια*¹⁰⁷ αναφέρει ότι, όταν η βλάβη τελεστεί αντίθετα προς κάθε λογική προσδοκία, ορίζεται ως ατύχημα· όταν, όμως, δεν γίνει αντίθετα προς τις λογικές προσδοκίες, γίνεται, πάντως, δίχως κακία και προϋποθέτει την άγνοια, είναι σφάλμα (ένας άνθρωπος υποπίπτει σε σφάλμα, όταν η αιτία που τον οδηγεί σ' αυτό βρίσκεται μέσα του· ατύχημα υπάρχει, όταν η αιτία αυτή έρχεται απ' έξω)· όταν, πάλι, προκαλεί κανείς τη βλάβη εν γνώσει του, χωρίς, όμως, να το έχει σκεφτεί και να το έχει μελετήσει από πριν, τότε προσδιορίζεται ως αδίκημα. Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι το

¹⁰³ Halliwell (1986) 186-187, 189. Εδώ επισημαίνεται ότι ο Πλάτων στους *Νόμους* παρουσιάζει το τρίστρατο ως σύμβολο μιας δύσκολης και αποφασιστικής επιλογής. Επιπρόσθετα, τα σταυροδρόμια σχετίζονταν με τη χθόνια θεότητα Εκάτη και με την Περσεφόνη (*ένόδιοι θεοί*). Μ' αυτήν την έννοια, στον *O.T.* η τρίοδος είναι φορέας θρησκευτικής υπαινικτικότητας. Ο συγγραφέας προσθέτει ότι ο τόπος αυτός συμβολίζει και τις συγκλίνουσες μοίρες του πατέρα και του γιου. Πρβλ. και Winnington-Ingram (1999) 215-217, 220, όπου προσδιορίζονται οι εξωλογικοί παράγοντες: *Μοῖρα*=μερίδα ζωής, το αναπόφευκτο, ατομικός κλήρος αλλά και τάξη· *αἴσα*, *εἰμαρμένη*=το αναπόφευκτο· *πότμος*=τύχη, ό, τι πέσει ή πεπρωμένο· *αἰών*=διάρκεια ζωής με προσδιορισμένη ποιότητα· *δαίμων*=θεϊκή δύναμη που παρακολουθεί την ύπαρξη ενός ανθρώπου και προσδιορίζει την πορεία της ζωής του, θεός· *ανάγκη*=περιορισμός, καταναγκασμός, άκαμπτη αυστηρότητα. Οι θεοί σχετίζονται με τη μοίρα και τα προστάγματά της μπορεί να ταυτίζονται με τις βουλές τους. Μερικές φορές, όμως, ακόμα και οι θεοί δεν μπορούν να ακυρώσουν τα κελεύσματα της μοίρας.

¹⁰⁴ De Romilly (1997) 200.

¹⁰⁵ 13.8-10, 1453a.

¹⁰⁶ Mullens (1938) 149. Πρβλ. Dodds (1966) 38.

¹⁰⁷ 5.8.7.17-20, 1135b.

ατύχημα συνδέεται με την τύχη, το αδίκημα με την ελεύθερη βούληση και το λάθος από τον συνδυασμό αυτών των δύο.¹⁰⁸ Ο Οιδίποδας σφάλει λόγω άγνοιας και όχι μοχθηρίας,¹⁰⁹ τελώντας την πατροκτονία και την αιμομιξία, και αστοχεί στον αγώνα του να αποσοβήσει το κακό που έχει προβλεφθεί. Με την προαίρεσή του διαπράττει τα δύο ανοσιουργήματα, βρισκόμενος, όμως, σε πλάνη από τον ασαφή χρησμό του Απόλλωνα.¹¹⁰ Η πλάνη συνιστά ενδογενή αιτία της *ἀμαρτίας*, αλλά συναρτάται και με την τύχη, αφού δεν την επιδιώκει ο ίδιος ο τραγικός ήρωας και προκύπτει από την εσκεμμένη συσκότιση της αλήθειας και την προσπάθεια ορισμού της ζωής του από άλλα πρόσωπα, με σκοπό την καταστροφή του ή τη σωτηρία του. Συγκεκριμένα, οι πραγματικοί και οι θεοί του γονείς, καθώς και οι βοσκοί συνιστούν εξωγενείς παράγοντες, που επεμβαίνουν στη ζωή του και συντείνουν στην άγνοια, που επισύρει τη μιαινή στροφή κατά της ρίζας του. Επομένως, η συμπίεση των ανθρώπινων ενεργειών με παράγοντες που διαφεύγουν του ανθρώπινου ελέγχου προς την *ἀμαρτίαν* μάς δημιουργεί τον *ἔλεον*,¹¹¹ απαραίτητο στοιχείο της τραγωδίας. Αυτός δεν θα είχε διεγερθεί, αν ο Οιδίποδας είχε διαπράξει αδίκημα, ενώ στην περίπτωση του ατυχήματος οι θεατές θα βίωναν το *μιαρόν*, που δεν θα επέφερε την κάθαρση.¹¹²

Προς επίρρωση της θέσης που υποστηρίζει ότι η δράση στον *Ο.Τ.* είναι αποτέλεσμα συγκερασμού της βούλησης του υπερβατικού στοιχείου και της ανθρώπινης ευθύνης και ελευθερίας λειτουργεί και η *ἄτη* του Σοφοκλή. Αυτός τής προσδίδει και τις δύο σημασίες της, εκείνες της τύφλωσης και της καταστροφής.¹¹³ Ο όρος αυτός, δηλαδή, σημαίνει τη σύγχυση, τον παραλογισμό και την απερίσκεπτη παρόρμηση που προκαλείται από πλάνη, την τύφλωση που στέλνεται από τους θεούς, ταυτίζεται, όμως, και με τον όλεθρο.¹¹⁴ Στον *Ο.Τ.* η *ἄτη* αναφέρεται ως καταστροφή και συμφορά (στ. 164, 1205,¹¹⁵ 1284). Σύμφωνα με τη σοφόκλεια αμφισημία της *ἄτης*, ο Οιδίποδας καταστρέφεται από την άγνοια και την πλάνη του, η οποία συνιστά εσωτερικό και

¹⁰⁸ Pack (1939) 351.

¹⁰⁹ Dodds (1966) 39-40.

¹¹⁰ Πρβλ. Gould (1965) 589. Εδώ υπογραμμίζεται ότι ο Απόλλωνας δεν απάντησε στην ερώτηση του Οιδίποδα για τους γονείς του. Αντιθέτως, τού είπε κάτι που θα έκανε σίγουρη την καταδίκη του.

¹¹¹ Mullens (1938) 150.

¹¹² Gould (1966) 514, όπου επισημαίνεται ότι η μετάπτωση ενός τέλει ήρωα από την ευτυχία στη δυστυχία προκαλεί την εμπειρία του *μιαροῦ* στους θεατές. Μ' αυτήν τη λογική, θα έχει συντελεστεί ατύχημα. Πρβλ. και Τερζάκη (1989) 71, ο οποίος αναφέρει ότι, αν ο Οιδίποδας αναξιοπαθεί, τότε αντί για δράμα έχουμε σκάνδαλο και η αντίδρασή μας είναι αυτή που αρμόζει στο *μιαρόν* κατά τον Αριστοτέλη.

¹¹³ Doyle (1976) 25.

¹¹⁴ Liddell & Scott (2009a) 217.

¹¹⁵ Doyle (1976) 17-18.

υποκειμενικό αίτιο. Ο ίδιος αστοχεί στην ερμηνεία του χρησμού του Απόλλωνα και επιλέγει «μυωπικά» τη μοιραία κατεύθυνση που σηματοδοτεί την αρχή της φαινομενικής ευτυχίας του και προοιωνίζεται το βέβαιο τέλος της. Παράλληλα, όμως, πηγή της πλάνης του είναι και ο Απόλλωνας με τον ασαφή χρησμό, με τον οποίο δεν απαντά στο ερώτημά του για την ταυτότητα των γονιών του (στ. 789). Η *Άτη*, λοιπόν, εδώ προσλαμβάνει τον χαρακτήρα του ολέθρου μέσω της έσωθεν και έξωθεν τύφλωσης. Συνακόλουθα, ενδογενείς και εξωγενείς παράγοντες συνυφαίνουν έναν ιστό που παγιδεύει τον Οιδίποδα κορυφώνοντας την ειρωνεία.

Αναλογικά με τον *O.T.*, η δράση στους *Βρικόλακες* εκτυλίσσεται στο μεταίχμιο δύο κόσμων, του ανθρώπινου και του εξωλογικού, καθώς τα γεγονότα προκύπτουν από τις ενέργειες των ηρώων αλλά και από την επέμβαση παραγόντων που η διάνοια δεν μπορεί να ελέγξει. Παρατηρούμε, λοιπόν, και σ' αυτό το έργο τη σύγκλιση της ανθρώπινης ευθύνης και ελευθερίας με τη «μοίρα», η οποία προσλαμβάνει τη σημασία της κληρονομικότητας. Ειδικότερα, η κυρία Άλβιγκ, μετά τις απέλπιδες προσπάθειές της να τερματίσει έναν αποτυχημένο γάμο, διαπράττει *ἀμαρτίαν* επιστρέφοντας ηττημένη στον έκφυλο σύζυγό της (σ. 56). Η ηρωίδα σφάλλει λόγω της απόρριψής της από τον άνδρα που αγαπούσε σ' όλη της τη ζωή αλλά και της άγνοιάς της για τους κινδύνους που ελλοχεύουν στη μιαρή συμβίωση. Έτσι, με τη συνειδητή επιστροφή της θέτει ακούσια σε κίνηση μία αδυσώπητη μηχανή ολέθρου,¹¹⁶ που στιγματίζει τον αγαπημένο καρπό του μισητού γάμου, τον Όσβαλντ, με μία ανίατη ασθένεια άμα τη γενέσει του. Η σύφιλη είναι η βιολογική έκφραση της μοίρας, των δυνάμεων, δηλαδή, που ενεργούν εις βάρος του Όσβαλντ,¹¹⁷ καταδικάζοντάς τον σε μια αναπότρεπτα «ακρωτηριασμένη» ζωή πριν τη γέννησή του, και διαφεύγουν του ελέγχου του. Μοχλοί της μοίρας του είναι οι ενέργειες των γονιών του, η ακόλαστη, δηλαδή, ζωή του πατέρα του και η υποταγή της μητέρας του στις κοινωνικές επιταγές μετά την ανολοκλήρωτη επανάσταση της φυγής από τον έκλυτο σύζυγο (σσ. 54-55). Όπως, όμως, και στον *O.T.*, έτσι και εδώ παρατηρείται διάσταση ανάμεσα στην πρόθεση και στα αποτελέσματα των ενεργειών, από την οποία αναδύεται μία ειρωνεία, που προσδίδει τραγική διάσταση στους ήρωες. Η κυρία Άλβιγκ επιλέγοντας να υιοθετήσει τον ρόλο του στυλοβάτη της οικογένειας συντείνει στην καταστροφή της και η οδυνηρή απόφαση της απομάκρυνσης του γιου της από το σπίτι (σ. 57), για να μη σπλωθεί το ήθος του από το πρότυπο του

¹¹⁶ Brustein (1962) 139.

¹¹⁷ Kelly (2008) 19.

διεφθαρμένου πατέρα, δεν τον διαφυλάσσει από την κληρονομία της ανίατης νόσου. Ο «Θεός» στον Ίψεν, λοιπόν, διεισδύει στο «αίμα» των γενεών, που διαδέχονται η μία την άλλη, καθιστώντας τους απογόνους «φαντάσματα» του παρελθόντος,¹¹⁸ με τις κληρονομημένες ασθένειες. Η θεία «επιφάνεια», όμως, δεν καταργεί την ευθύνη του ανθρώπου· αντιθέτως, διαιωνίζει τα έργα της. Η τραγικότητα των ηρώων επιτείνεται και σ' αυτό το έργο από τη συνειδητοποίηση των ορίων της ανθρώπινης ελευθερίας και της αδυναμίας σύλληψης του νοήματος των απότοκων της θείκης και ανθρώπινης σύμπραξης.

Η «ακροβασία» της δράσης στους *Βρικόλακες* στη συνοριακή περιοχή της αυτενέργειας των ηρώων και της βούλησης του «Θεού» εντοπίζεται και στην *Άτη* που προσβάλλει την κυρία Άλβιγκ, όπως και τον Οιδίποδα. Η ηρωίδα τυφλώνεται πνευματικά από τις κοινωνικές συμβάσεις, που έχει εσωτερικεύσει με τη μορφή της συνείδησης και των αξιών με τις οποίες γαλουχήθηκε.¹¹⁹ Έτσι, ενεργώντας με αγαστή συνέπεια προς τα ιδανικά της, που είναι σύμφυτα με το είναι της, αλλά παράλληλα το αντιμάχονται, αποξενώνεται από την αληθινή φύση της και «αυτοχειριάζεται». Συγκεκριμένα, παγιδεύεται σ' έναν γάμο «θησιγενή», που ικανοποιεί την επιθυμία της μητέρας και των θείων της (σ. 68)¹²⁰ και δεν εδράζεται στην αγάπη. Ο έρωτας γονιμοποιεί¹²¹ και άγει την ψυχή στην ανάταση, καθώς ο άνθρωπος δεν υπάρχει ολόκληρος μέσα στο άτομο¹²² αλλά στη συνύπαρξή του με το αγαπημένο έτερον. Στη συγκεκριμένη, όμως, περίπτωση, η συμβίωση στο σπίτι των Άλβιγκ, που δεν είναι γέννημα του έρωτα αλλά των κοινωνικών πιέσεων, υποθάλλει το μίσος και την «ωμοφαγία» και οι σχέσεις είναι ετεροβαρείς, καθώς η κυρία Άλβιγκ φέρει το άγχος της συγκάλυψης της ηδονοθηρίας του άνδρα της (σσ. 59-62). Ο «Θεός», λοιπόν, στον Ίψεν φανερώνεται στις θεοποιημένες κοινωνικές αντιλήψεις που λειτουργούν σαν θέσφατα και διηθούνται στις συνειδήσεις των ανθρώπων, οι οποίοι κολακεύονται να πιστεύουν στο αυτεξούσιο. Μ' αυτήν την έννοια, οι αξίες από τις οποίες εμφορείται η ηρωίδα συνιστούν ένα είδος «μοίρας», η οποία καθορίζει τη ζωή της σε αντίθεση με τις ενδόμυχες επιθυμίες της. Όμως, η ανθρώπινη πρωτοβουλία είναι συνυπεύθυνη, εφόσον η κυρία Άλβιγκ επιλέγει από φόβο να παραιτηθεί του αγώνα της για τη διεκδίκηση της ευτυχίας. Έρχεται σε επαφή με τις

¹¹⁸ Kelly (2008) 20.

¹¹⁹ Corrigan (1959) 176. Εδώ αναφέρεται ότι η κυρία Άλβιγκ δεν μπορεί να απαγκιστρωθεί από τις αξίες της. Η ρητορική της για χειραφέτηση είναι προσπάθεια κατευνασμού της ενοχής της γι' αυτό.

¹²⁰ Corrigan (1959) 175.

¹²¹ Lourié (1913) 87.

¹²² Lourié (1913) 139.

νέες ιδέες, αλλά παραμένει απλώς θεωρητικός υπέρμαχος τους.¹²³ Η ίδια παραδέχεται την ανανδρία της, που δεν τόλμησε να αποκαλύψει στον κόσμο και στον Όσβαλντ την αλήθεια του μιαρού γάμου της (σ. 69) και να απεγκλωβιστεί από αυτόν, επανορθώνοντας το νεανικό λάθος της παράδοσής της στη «μοίρα» των κοινωνικών εντολών με την πραγματοποίηση της ένωσης αυτής.

3.2 Το πρωτεϊκό υπέρλογο στις ζωές των ηρώων

Στον *O.T.* είναι διάχυτη η αφανής παρουσία του εξωλογικού στοιχείου και μιας θείας τάξης ανώτερης από τον αισθητό ανθρώπινο κόσμο.¹²⁴ Πλήθος θεών περιδιαβαίνει στο έργο (στ. 18, 20, 21, 30, 161, 190, 211), το οποίο συνέχει η δεσπόζουσα μορφή του Απόλλωνα με τους χρησμούς (στ. 711-714, 787-793) και την επώδυνη επαλήθευσή τους. Ο απών θεός του φωτός και του λοιμού συνιστά καταλυτική δύναμη¹²⁵ για την εξέλιξη του έργου και της ζωής του εφήμερα ευδαίμονος βασιλιά. Υπό το ανελέητο φως του αποκαλύπτεται το *μιαρόν*, το οποίο εξορίζει από την πόλη καθάιροντας με τραγικό τρόπο τον φορέα του. Η «φωνή» του αποκτά υπόσταση στον προφητικό λόγο του Τειρεσία (στ. 413-428, 447-462) και η σοφία του «ενσαρκώνεται» στο πρόσωπο του μάντη υπενθυμίζοντας την ηχηρή παρουσία του στα ανθρώπινα. Το γνωμικό, εξάλλου, του Απόλλωνα στους Δελφούς «*Γνώθι σαυτόν*» καταδεικνύει την ανάγκη κατανόησης της φύσης της θνητής ζωής, των περιορισμών της και των τυχαίων γεγονότων που την περιβάλλουν. Επιπρόσθετα, η επιβλητική παρουσία μιας ανώτερης από τον άνθρωπο θεϊκής τάξης επιβεβαιώνεται στο έργο από το γεγονός ότι ο ίδιος ο Οιδίποδας πιστεύει στην ακατάλυτη δύναμη των θεών. Συγκεκριμένα, δέχεται τη βούλησή τους ως τη μυστηριώδη πηγή του τραγικού σχήματος που του επεφύλασσε η ζωή (στ. 1311).¹²⁶ Μάλιστα, πριν την αποκάλυψη της φρικτής αλήθειας, θεωρεί ότι θα είναι *έχθροδαίμων*, μισητός, δηλαδή, από τους θεούς και από τον προσωπικό του δαίμονα,¹²⁷ σε περίπτωση που αποδειχθεί πως ο ξένος που σκότωσε ήταν ο Λάιος (στ. 816). Σύμφωνα με τον

¹²³ McDonald (1979) 151.

¹²⁴ Πρβλ. Baldry (2010) 144, όπου επισημαίνεται ότι η πεποίθηση πως υπάρχουν αθάνατα όντα που επεμβαίνουν ενεργά στις ανθρώπινες υποθέσεις αποτελεί αντίληψη εγγενή στο υλικό που οι τραγικοί ποιητές αντλούσαν από το έπος.

¹²⁵ McDonald (1979) 151. Πρβλ. Dawe (2011) 260, όπου αναλύεται ο χαρακτηρισμός του Απόλλωνα από την Ιοκάστη ως *άγχιστου* (στ. 919) με την έννοια της φυσικής υπόστασης, χάρη στο άγαλμα, τον βωμό ή άλλο σύμβολό του, καθώς και εξαιτίας της στενότητας σύνδεσής του με τους χρησμούς που πρόκειται να εκπληρωθούν στον οικογενειακό κύκλο.

¹²⁶ Segal (2001) 156-157.

¹²⁷ Gould (1965) 587.

Dodds, στην αρχαιότητα υπήρχε η αντίληψη ότι ένας δαίμονας «προσκολλάται σ' ένα συγκεκριμένο άτομο συνήθως από τη γέννησή του και καθορίζει, εν μέρει ή εν όλω, το ατομικό του πεπρωμένο».¹²⁸ Ο Οιδίποδας, επίσης, αυτοαποκαλείται παιδί της τύχης (στ. 1080), πλάσμα της αστάθμητης αυτής δύναμης, που τον περιέβαλε με μητρική στοργή και τον παρέδωσε στον Πόλυβο και στη Μερόπη.¹²⁹ Αυτή, λοιπόν, τον εγκόλπωσε από τη στιγμή της γέννησής του, αλλά ο τραγικός ήρωας, αντί να επαφίεται παθητικά στην εύνοια της «μητέρας» του, έχοντας εφοδιαστεί με ψυχικό σθένος από το «λίκνο» της παντοδύναμης τροφού του, αποδύεται στον αγώνα για έρευνα της ταυτότητάς του (στ. 1080-1085). Στην πανίσχυρη και ανεξιχνίαστη φύση της τύχης πιστεύει και η Ιοκάστη¹³⁰ αλλά με την έννοια της τυχαιότητας. Σε αντίστιξη με την αγέρωχη επιμονή του Οιδίποδα, όσον αφορά την ανακάλυψη της χρησμολογημένης αλήθειας, η βασίλισσα γενικεύει με ενθουσιασμό αυτήν την αρχή στην ανθρώπινη ζωή και τον παροτρύνει να απολαμβάνει την καθημερινότητα, χωρίς να αναλώνεται στη μάταιη ερμηνεία των χρησμών (στ. 977-979).¹³¹ Επιπλέον, στον *O.T.* παρατηρούμε το εξωλογικό στοιχείο, και μάλιστα στην ερεβώδη έκφασή του, μετουσιωμένο στη Σφίγγα. Το αιμοδιψές αυτό τέρας τιμωρεί με θάνατο την αδυναμία του ανθρώπινου νου να διεισδύσει στην ουσία του γρίφου της, καθώς, επίσης, αποτελεί τροχοπέδη για την έρευνα σχετικά με τον φονιά του Λάιου και καθυστερεί την εύρεσή του (στ. 130-131).¹³² Η ζοφερή διάσταση του υπερβατικού παράγοντα εντοπίζεται και στη δύναμη της κατάρας που εξαπολύει ο Οιδίποδας εναντίον του δράστη και οποιουδήποτε τον υποθάλψει.¹³³ Αυτή αποδεικνύεται αμείλικτος θηρευτής του στόχου της και συγχρόνως του φορέα της, τον οποίο συντρίβει λειτουργώντας σαν αυτεπίστροφο. Το θεϊκό φως, λοιπόν, συνυπάρχει με το άλογο σκότος, συνθέτοντας μία υπέρλογη τάξη απροσπέλαστη στον ανθρώπινο νου. Σ' αυτήν εντάσσεται και ο χρόνος, από τη μήτρα του οποίου εκπορεύονται γεγονότα που έχουν συχνά προβλεφθεί.¹³⁴ Ο Τειρεσίας με την προφητική φράση «*Ἦδ' ἡμέρα φύσει σε καὶ διαφθερεῖ*» (στ. 438) εξαίρει την καταλυτική επίδραση αυτής της

¹²⁸ Dodds (1951)42 στους Winnington-Ingram (1999) 245. Πρβλ. Marinis (2013) 238, όπου επισημαίνεται ότι ίσως ο *δαίμων* ευθύνεται εν μέρει για την αυτοτύφλωση του Οιδίποδα εμπνέοντάς του τη φρίκη και την αποστροφή με την αποκάλυψη της αλήθειας. Η αυτοτύφλωση είναι πράξη προκαθορισμένη, εφόσον έχει προφητευθεί.

¹²⁹ Kane (1975) 202.

¹³⁰ Dugdale (2015) 437. Πρβλ. Kitto (1989) 186. Εδώ τονίζεται ότι η παρουσία του υπερβατικού στοιχείου στο «φόντο» του έργου υποβάλλεται και από τη θυσία της βασίλισσας στον Λύκειο Απόλλωνα (στ. 911-923).

¹³¹ Segal (2001) 139.

¹³² Griffith (1993) 109.

¹³³ Carawan (1999) 201, 209-210. Πρβλ. Klaassen (2000) 339, όπου αναφέρεται και η κατάρα που πλήττει την οικογένεια των Λαβδακιδών.

¹³⁴ Winnington-Ingram (1999) 28.

ημέρας στη ζωή του Οιδίποδα, που σαν αδυσώπητα φωτεινός κρίκος στην αλληλουχία του χρόνου θα κορυφωθεί σε μαρτύριο ζωής¹³⁵ θα γίνει, δηλαδή, *μνησιπήμων πόνος*. Ο χρόνος δικάζει τον πλανημένο βασιλιά για όσα έκανε με αθωότητα¹³⁶ και αποκαθιστώντας την αδικία αναδεικνύεται πανδαμάτωρ. Επίσης, ο Χορός τον χαρακτηρίζει παντεπόπτη (στ. 1213) και έτσι αντιπαρατίθενται ο ασταθής χρόνος των ανθρώπων και ο κυρίαρχος των θεών, οι οποίοι συναντιούνται όταν προβάλλει η αλήθεια.¹³⁷ Στον *Ο.Τ.*, λοιπόν, ο τραγικός ήρωας εκτοπίζεται σε μια περιοχή εμπειρίας πέρα από την ασφάλεια της ανθρώπινης λογικής και δρα στα όρια της ηθικής,¹³⁸ θεώμενος το μεγαλείο ενός κόσμου που δεν μπορεί να ελέγξει.

Στο βασίλειο του ακατανόητου υπέρλογου εντάσσεται και η μοίρα, η οποία καθορίζει την ιδιοσυγκρασία και τις πράξεις του Οιδίποδα και τον ανάγει σε σύμβολο του ανθρώπου που δυσκολεύεται να χαλιναγωγήσει τον εαυτό του και να ελέγξει τις δυνάμεις που ενεργούν γι' αυτόν ερήμην του. Ειδικότερα, στον *Ο.Τ.* μία μορφή μοίρας κληροδοτείται με το αίμα και ενώνει τις αλληπάλληλες γενιές με τα δεσμά της κληρονομικότητας. Ο Οιδίποδας έχει πολλά κοινά χαρακτηριστικά με τον φυσικό πατέρα του, τα οποία ευθύνονται για την πτώση του. Και οι δύο είναι άνθρωποι αποφασιστικοί και της πράξης και προσπαθούν να αποτρέψουν τους δυσοίωνους χρησμούς που λαμβάνουν, αποδεικνύοντας, παράλληλα, την πίστη τους σ' αυτούς. Μ' αυτόν τον τρόπο, όμως, τους εκπληρώνουν και απεργάζονται την καταστροφή τους. Επιπρόσθετα, έχουν χαρακτήρα ευέξαπτο, ανυποχώρητο και θυελλώδη, που τους ωθεί στη δεινή σύγκρουσή τους στο σταυροδρόμι (στ. 800-813). Η οξυθυμία γίνεται αισθητή και στην παράφορη επίθεση που εξαπολύει ο βασιλιάς στον Τειρεσία (στ. 330-447) και στον Κρέοντα (στ. 532-627).¹³⁹ Η κληρονομημένη φύση, λοιπόν, του Οιδίποδα είναι η μοίρα του και οι πράξεις του συνάδουν μ' αυτήν, αλλά παράλληλα στρέφονται εναντίον του.¹⁴⁰ Έτσι, ο τραγικός ήρωας συμβολίζει τον άνθρωπο που βάλλεται από τον εαυτό του και τις νοσηρές ρίζες του. Η μοίρα του, όμως, δεν σχετίζεται μόνο με τη γενιά του αλλά ευρύτερα με το ανθρώπινο είδος. Ο ήρωας στέκεται αντιμέτωπος με το πεπρωμένο της αβέβαιης ανθρώπινης ζωής, που υπόκειται στη μετάπτωση από την

¹³⁵ Τερζάκης (1989) 69, 73.

¹³⁶ Kitto (1989) 197.

¹³⁷ Vernant και Vidal-Naquet (1991) 198.

¹³⁸ Gellie (1964) 123.

¹³⁹ Gillett-Hankey (2005) 273, 275-278.

¹⁴⁰ Versényi (1962) 23. Πρβλ. Τερζάκη (1989) 81-82, όπου επισημαίνεται ότι ο χαρακτήρας είναι «γινόμενο» προγονικών καταβολών. Επιπρόσθετα, αναφέρεται ότι ο Οιδίποδας κληρονομεί όχι μόνο τον χαρακτήρα αλλά και το προγονικό αμάρτημα των Λαβδακιδών, για το οποίο «εκτίει ποινή».

ευτυχία στη δυστυχία (στ. 1186-1220)¹⁴¹ και στη ρευστότητα των συνθηκών και των εκάστοτε συγκυριών.¹⁴² Ο «κλήρος» του ανθρώπου στη ζωή συνίσταται στην αδυναμία της θνητής φύσης μέσα σ' ένα σύμπαν που δεν ελέγχει. Το σύμπαν αυτό, όμως, δεν είναι χαοτικό και «παράλογο»¹⁴³ αλλά εύτακτα οργανωμένο με βάση μιαν απροσδιόριστη για τον άνθρωπο νομοτέλεια.¹⁴⁴

Κατ' αναλογία με τον *O.T.*, το υπερφυσικό στοιχείο δεσπόζει στο σπίτι των Άλβιγκ και ρυθμίζει τις τύχες των μελών της οικογένειας. Ειδικότερα, ο Θεός κυριαρχεί στις συνειδήσεις των προσώπων που αποτελούν μοχλούς της ιστορίας και αποκρυσταλλώνοντας τις προσωπικότητές τους διαμορφώνει τις ζωές των ίδιων και των αγαπημένων τους. Σε αντίθεση, όμως, με τον *O.T.*, ο Θεός εδώ ενεργεί σύμφωνα με την υποκειμενική του πρόσληψη από τους ήρωες, οι οποίοι αλλοιώνουν την ουσία του. Έτσι, ο πάστορας Μάντερς παρασύρει την κυρία Άλβιγκ στη διαστρεβλωμένη αντίληψη του ως Θεού του καθήκοντος (σ. 54),¹⁴⁵ που απομυζά κάθε ικμάδα από τις ζωές των ανθρώπων και τους καθιστά δυστυχείς. Ο Θεός απεκδύεται της πεμπτουσίας του, δηλαδή της αγάπης, και η καταπάτηση του φυσικού νόμου του έρωτα και της χαράς της ζωής επισύρει καταιγισμό συμφορών σε όλα τα μέλη της οικογένειας.¹⁴⁶ Με άλλα λόγια, η διασάλευση μιας ανώτερης από τον άνθρωπο τάξης απαιτεί, όπως και στον *O.T.*, την αποκατάστασή της και σαν τον λοιμό πλήττει τους δύο συζύγους στο σπίτι των Άλβιγκ, οι οποίοι είναι αιχμάλωτοι σε μία αναγκαστική συμβίωση (σ. 59-62). Τα δεινά, μάλιστα, εφορμούν και στον γιο τους με τον νόμο της κληρονομικότητας, όπως η προγονική κατάρα στις αλληπάλληλες γενιές του οίκου των Λαβδακιδών, καθιστώντας ακόμη πιο αινιγματικές τις βουλές του Θεού, εξαιτίας της ανθρώπινης κατανόησής της ως αδικίας. Επιπρόσθετα, ο υπέρλογος παράγοντας παρουσιάζεται και με την έννοια της τύχης. Εκτός από τον Όσβαλντ, το αθώο θύμα των προγονικών αμαρτιών, η κυρία Άλβιγκ,

¹⁴¹ De Romilly (1997) 116.

¹⁴² Πρβλ. Kane (1975) 205-206, όπου αναφέρεται ότι τρεις άνθρωποι, η Ιοκάστη και οι δύο βοσκοί, έχοντας τις συγκεκριμένες προσωπικότητες και επηρεασμένοι από τις συγκεκριμένες συνθήκες, βρέθηκαν στο κατάλληλο μέρος την κατάλληλη στιγμή και συνέβαλαν στην παράδοση του Οιδίποδα στον Πόλυβο και στη Μερόπη.

¹⁴³ Kitto (1989) 191.

¹⁴⁴ Πρβλ. Kane (1975) 207. Η θέση αυτή ενισχύεται από την άποψη ότι το «τέλος» των πράξεων των ηρώων στο έργο αποφασίστηκε από μία ανώτερη δύναμη, την τύχη. Εφόσον η δράση της τύχης συνάδει με τον χρησμό, τότε γίνεται ξεκάθαρο ότι η δύναμη αυτή δεν είναι τυφλή αλλά θεία.

¹⁴⁵ Βλ. και Κουκούλα (1923) 17. Εδώ επισημαίνεται πόσο καταθλιπτικό είναι το βάρος του σταυρού που μάς επιβάλλουν τα αιώνια καθήκοντα, οι προλήψεις, οι απαιτήσεις της κοινής γνώμης, η επιδερμική θέαση των πραγμάτων και όχι η ουσία.

¹⁴⁶ Dawson (1941) 434. Η κυρία Άλβιγκ είναι το θύμα μιας παλιότερης γενιάς, που υποτίμησε τον φυσικό νόμο του έρωτα και παντρεύτηκε υποτασσίμενη στις κοινωνικές αντιλήψεις που επικρατούσαν σχετικά με την ανάγκη ενός «σωστού» γάμου.

είναι καταδικασμένη, από τη στιγμή που γεννήθηκε. Κάθε σημαντική επιλογή για τη ζωή της υπαγορεύεται από τις επιθυμίες των άλλων και κάθε επαναστατική διάθεσή της καταπνίγεται με τραγική κορύφωση την απόγνωσή της στο δίλημμα της ευθανασίας που εγείρεται στο τέλος (σσ. 118-121).¹⁴⁷ Είναι και αυτοί, όπως ο Οιδίποδας, *έχθροδαίμονες* και αδυνατούν να ξεφύγουν από τα τείχη που χτίστηκαν γύρω τους ανεπαισθήτως.¹⁴⁸ Η παρουσία, όμως, του υπερβατικού στοιχείου στο έργο κορυφώνεται στα φαντάσματα του παρελθόντος, τα οποία αφυπνίζονται και εισορμούν στο παρόν διεκδικώντας την αθανασία. Σκηνές αναβιώνουν στο στοιχειωμένο σπίτι, όπως το ζευγάρι του κήπου –ο κύριος Άλβιγκ και η υπηρέτρια–, που ενσαρκώνεται στον γιο της και στην κόρη του άνδρα της (σ. 64).¹⁴⁹ Οι «επανερχόμενοι»¹⁵⁰ εκδηλώνουν εν αγνοία τους αιμομικτικές τάσεις θυμίζοντάς μας το ακούσιο αποτροπιαστικό ανοσιούργημα στον *O.T.* Η αναβίωση αυτή του παρελθόντος συμβολίζει την αρχή της αυτοσυνειδησίας των μελών των δύο οίκων σχετικά με τη θέση τους ως ιστορικών όντων.¹⁵¹ Ο Οιδίποδας, δηλαδή, η κυρία Άλβιγκ και ο Όσβαλντ έχουν μία ρίζα στον χρόνο,¹⁵² που προδικάζει τη ζωή τους.

Η «ιστορικότητα» των ηρώων στους *Βρικόλακες* προσλαμβάνει και την έννοια της κληρονομικότητας ως προς τα χαρακτηριστικά της προσωπικότητάς τους. Ο «απόηχος» της ζωής των προγόνων μετουσιώνεται στους απογόνους ορίζοντας σε ορισμένες περιπτώσεις τη μοίρα τους. Ειδικότερα, ο Όσβαλντ μοιάζει με τον πατέρα του στην εμφάνιση (σ. 48) και στη ροπή προς τις ηδονές, που γίνεται αισθητή με το ποτό (σ. 83), την ερωτοτροπία με την υπηρέτρια (σ. 64) και την ανία που βιώνει στο σπίτι,¹⁵³ η μελαγχολική ατμόσφαιρα του οποίου αποτελεί τον αντίποδα της χαράς της ζωής που επιθυμεί (σ. 96). Δεν έχει κληρονομήσει, όμως, τον έκφυλο ευδαιμονισμό του πατέρα του και την ακόρεστη επιθυμία του για κατακτήσεις (σ. 86). Σε αντίθεση, λοιπόν, με τον Οιδίποδα, η ζοφερή μοίρα του δεν οφείλεται καθόλου στα εγγενή χαρακτηριστικά της ιδιοσυγκρασίας του.¹⁵⁴ Ο χαρακτήρας του Όσβαλντ, εξάλλου, συγκλίνει με τη δύναμη προσωπικότητας της μητέρας του, της οποίας οι ανεφάρμοστες φιλελεύθερες ιδέες θα

¹⁴⁷ Corrigan (1959) 175, 177. Η μητέρα, οι θείες της και ο πάστορας Μάντερς καθορίζουν τον γάμο της.

¹⁴⁸ Καβάφης, *Τείχη*.

¹⁴⁹ Κουκούλας (1923) 17.

¹⁵⁰ Κουκούλας (1923) 7-8, όπου επισημαίνεται ότι η λέξη αυτή αποδίδει με μεγαλύτερη ακρίβεια τον νορβηγικό τίτλο του έργου «Gegangere».

¹⁵¹ Ackerman (2006) 229.

¹⁵² Τερζάκης (1989) 81.

¹⁵³ Σω (1993) 120.

¹⁵⁴ Ο χαρακτήρας του Οιδίποδα ευθύνεται εν μέρει για τη μοίρα του.

είχαν ευδοκιμήσει, αν είχαν ριζώσει σε άλλο περιβάλλον (σσ. 52-54). Από την άλλη πλευρά, η Ρεγγίνα ακολουθεί τα γενετικά «ίχνη» των γονιών της στην προσωπικότητά της και προτιμά στο τέλος τον έκλυτο βίο με τον μαστροπό Έγκστραντ (σσ. 110-111).¹⁵⁵ Και σ' αυτό το έργο, λοιπόν, ο ψυχισμός των ηρώων έχει τις ρίζες του σ' ένα άγνωστο σ' αυτούς παρελθόν, το οποίο διαμορφώνει τη στάση τους στη ζωή ή αποτελεί το «μοιραίο» όχημά τους για το μέλλον. Επομένως, τα πρόσωπα του έργου αντιπροσωπεύουν την ανθρώπινη αμηχανία μπροστά στην αμείλικτη *είμαρμένη*, η οποία αναδεικνύει τον τραγικό ηρωισμό του Οιδίποδα στο πρόσωπο του Όσβαλντ και τη μικροπρεπή, ιδιοτελή μοιρολατρία στο πρόσωπο της Ρεγγίνας.

3.3 Η ελεύθερη βούληση των ηρώων και η επιλογή της μοίρας τους

Ο *O.T.*, όμως, δεν είναι τραγωδία μοίρας· καταλυτικό ρόλο στην καταστροφή του ήρωα διαδραματίζει και η προαίρεση, επειδή, αν τη ζωή του εξουσίαζε μόνο η *είμαρμένη*, τότε αυτός θα ήταν απλό ενεργούμενο και η οδύνη του θα απεκδυόταν της τραγικής ουσίας της.¹⁵⁶ Ο Οιδίποδας, μάλιστα, έχει αντιστρέψει τη «μοίρα» του εν είδει κληρονομικότητας και έχει μετουσιώσει το μίσος των παιδοκτόνων γονιών του σε αγάπη για τις κόρες του (στ. 1478-1514).¹⁵⁷ Η ανθρώπινη ελευθερία, λοιπόν, έχει τη δύναμη να υπερνικήσει το αδυσώπητο πεπρωμένο του αίματος. Συνακόλουθα, ο τραγικός ήρωας δεν θα προέβαινε στην πραγμάτωση των χρησιμολογημένων ανοσιουργημάτων, αν προσπαθούσε να τιθασεύσει τα εγγενή χαρακτηριστικά της προσωπικότητάς του,¹⁵⁸ την οξυθυμία και την παρορμητικότητα. Εξάλλου, η βούληση συνοικοδομεί μαζί με τη φύση την προσωπικότητα του ανθρώπου. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, το ήθος βασίζεται σ' ένα σύνολο έξεων, που αναπτύσσονται με την πρακτική και αποκρυσταλλώνονται σε συνήθειες.¹⁵⁹ Αντίστροφα, οι πράξεις του ήρωα, συνειδητές ή ασυνείδητες, που έχουν προφητευθεί, καταδεικνύουν τα μόνιμα στοιχεία

¹⁵⁵ Κουκούλας (1923) 19. Εδώ αναφέρεται ότι η Ρεγγίνα δεν είναι το οργανικό αλλά το ηθικό θύμα του έκφυλου πατέρα και της ανήθικης μητέρας.

¹⁵⁶ Gould (1966) 479.

¹⁵⁷ Segal (2001) 166.

¹⁵⁸ Harsh (1958) 256.

¹⁵⁹ Vernant και Vidal-Naquet (1988) 70.

του χαρακτήρα του.¹⁶⁰ Ο Οιδίποδας, δηλαδή, ευθύνεται για τα ανοσιουργήματα που διέπραξε εξαιτίας των προαναφερθέντων ελαττωμάτων, αλλά και των αρετών που καλλιέργησε. Συγκεκριμένα, η ευφυΐα και η ηθική του συνείδηση τον οδηγούν στο σταυροδρόμι, που αποτελεί ορόσημο για τη ζωή του.¹⁶¹ Επιπλέον, η αγάπη του για την αλήθεια τον φέρνει σε μέθεξη με το εκτυφλωτικό φως της, που διαλύει το σκοτάδι της ζωής του και συνακόλουθα τον ίδιο. Μένει πιστός στα ιδανικά του και δεν κάμπτεται ως προς την επιδίωξη του απόλυτου.¹⁶² Ο Οιδίποδας, δηλαδή, ευθύνεται για την πτώση του, καθώς προσπαθεί, στο όνομα της αλήθειας, να φυλακίσει τη θεϊκή σοφία στις ανθρώπινες νοητικές διεργασίες ερμηνεύοντας με τη λογική τους χρησμούς και έτσι διαπράττει ύβρη.¹⁶³ Θεώμενος, όμως, με τη συνακόλουθη συντριβή του το μεγαλείο των θεών, επιλέγει ο ίδιος τη μοίρα του, που αποθεώνει την ανθρώπινη ελευθερία· αυτή που τού επιβάλλει να ξεπεράσει τον εαυτό του.¹⁶⁴ Με άλλα λόγια, αναμετράται με τον εαυτό του και υπερβαίνει τα ανθρώπινα μέτρα αντιδρώντας στην υπέρτατη δοκιμασία της ζωής του με υψηλοφροσύνη,¹⁶⁵ μ' έναν τρόπο αγέρωχα σεμνό και γι' αυτό ηρωικό. «Να μετουσιώνεις το αναπόφευκτο σε δικιά σου λεύτερη βούληση — αυτός, ίσως, είναι ο μόνος ανθρώπινος δρόμος της λύτρωσης.»¹⁶⁶

Αντίστοιχα, και το έργο του Ίψεν δεν θα συνιστούσε υψηλή τραγωδία, αν οι χαρακτήρες του δεν είχαν καμία ελευθερία επιλογής και ήταν αθύρματα της μοίρας.¹⁶⁷ Με τους *Βρικόλακες* ο δραματουργός υμνεί την ατομική ελευθερία,¹⁶⁸ που επαναστατεί εναντίον του πεπρωμένου, το οποίο καθορίζουν οι κοινωνικοί παράγοντες και οι δεσμοί αίματος, αλλά και εξαίρει τη σημασία της προσωπικής ευθύνης στην πρόκληση των δεινών της ζωής. Έτσι, η κυρία Άλβιγκ αντιδρά στην αμείλικτη *είμαρμένη* των κοινωνικών

¹⁶⁰ Vernant και Vidal-Naquet (1988) 84. Εδώ επισημαίνεται ότι οι πράξεις του τον «ξεσκεπάζουν» στα ίδια του τα μάτια, τού αποκαλύπτουν τον αληθινό εαυτό του. Πρβλ. και Gould (1965) 604, όπου αναφέρεται ότι ο χρησμός προβλέπει τις ενέργειες των ηρώων, δεν διατάζει. Κατανοούμε, λοιπόν, ότι ο θεός διεισδύει στα μύχια της ψυχής των ανθρώπων. Σπάζει το κέλυφος της επιφάνειας και εμφιλοχωρεί στην αθέατη από τους ίδιους ουσία τους.

¹⁶¹ Hull (1993) 290. Αυτές οι δύο αρετές ενεργοποιούν τα ανταντακλαστικά αντίδρασης στην προφητεία επαίσχυντων πράξεων. Πρβλ. Harsh (1958) 256, εδώ αναφέρεται ότι οι αρετές του αποκτούν τη μορφή των κακών άκρων.

¹⁶² De Romilly (1997) 117.

¹⁶³ Gregory (2014) 438. Εδώ αναφέρεται ότι η ύβρις του, αν υπάρχει, οφείλεται στην προσπάθειά του να χρησιμοποιήσει την ανθρώπινη ευφυΐα για να κατανοήσει έναν κόσμο, που δεν υπόκειται στον ανθρώπινο έλεγχο.

¹⁶⁴ Versényi (1962) 25.

¹⁶⁵ De Romilly (1997) 129-130: «Στον Σοφοκλή ακόμα και η απελπισία των ηρώων διατηρεί μια αγέρωχη ευγένεια, που τους επιτρέπει να θριαμβεύουν, ενώ συντρίβονται.»

¹⁶⁶ Καζαντζάκης, *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*, σ. 321.

¹⁶⁷ Sprinchorn (1979) 358.

¹⁶⁸ Σω (1993) 15.

αντιλήψεων, που απηχούνται στα λόγια άλλων –του Μάντερς, της μητέρας και των θείων της– και ενσωματώνονται ως αξίες στη συνείδησή της. Η επανάστασή της πραγματώνεται με τη φυγή από το πνιγηρό περιβάλλον του γάμου (σ. 54) και με τις νέες ιδέες που υποστηρίζει (σσ. 38-39). Το γεγονός ότι ηττάται από τις «φωνές» των «βρικόλακων» που στοιχειώνουν τη ζωή της δεν αναιρεί τον αγώνα στον οποίο αποδύθηκε, αλλά και την ευθύνη της, που παραιτήθηκε από αυτόν. Ομοίως και ο Όσβαλντ έχοντας εκλεπτύνει το πνεύμα του στο φιλελεύθερο Παρίσι δεν υποκύπτει στην κληρονομιά της κτηνώδους διαφθοράς του πατέρα του. Επίσης, ο ίδιος μάχεται απεγνωσμένα¹⁶⁹ ενάντια στην καταθλιπτική ζωή που προδιαγράφει η αρρώστια του με την αναζήτηση της χαράς της ζωής αλλά και του ευτυχισμένου θανάτου στο πρόσωπο της Ρεγγίνας (σσ. 114, 117). Ο Ίψεν στο τέλος ρίχνει την αυλαία, λίγο πριν μάθουμε αν θα ευοδωθούν οι προσπάθειές του για τον τερματισμό της ζωής του από τη μητέρα του. Παρουσιάζει, όμως, με τρόπο τραγικό την απελπισμένη διεκδίκηση της ελευθερίας επιλογής ως προς τον τρόπο ζωής, αλλά και του αυτεξούσιου. Την ευθύνη του «αυτοχειρισμού» επωμίζεται και ο κύριος Άλβιγκ, ο οποίος επιλέγει μία ακόλαστη ζωή γεμάτη ηδονές, που οδηγεί αναπόφευκτα στη σύφιλη και στην επακόλουθη ματαίωσή τους. Υπερβαίνοντας τα όρια της ελευθερίας του στο πλαίσιο της οικογενειακής συμβίωσης διαπράττει ύβρη, που επιφέρει την τιμωρία. Επίσης, ο ίδιος είναι ο κύριος υπεύθυνος για την κατάρρευση της οικογένειάς του, καθώς σαν βρικόλακας απομυζά τα μέλη της βιολογικά και ψυχικά. Είναι ένας νεότερος Λάιος, που διαπράττει εν τέλει την παιδοκτονία, χωρίς, όμως, να την επιδιώκει. Από την άλλη πλευρά, η προσπάθεια της συζύγου του να αναλάβει την ευθύνη για τη δυστυχία που επικρατεί στο σπίτι των Άλβιγκ αντικατοπτρίζει τα αγαθά της κίνητρα, από τα οποία πηγάζουν όλες οι πράξεις της, έστω κι αν αποδεικνύονται ακούσια αυτοκαταστροφικές. Σύμφωνα με τον Archer, η κυρία Άλβιγκ «πίστευε και ήταν ρομαντική».¹⁷⁰ Όπως ο Οιδίποδας, μάχεται για το απόλυτο ιδεώδες, που γι' αυτήν ταυτίζεται με την αγάπη, και σαν κυματοθραύστης περιφρουρεί το σπίτι της, διατηρώντας, όμως, σ' αυτό μια πλασματική νηνεμία. Ο ενάρτεος, δηλαδή, χαρακτήρας της την ωθεί στη συγκάλυψη της αλήθειας, η οποία, όμως, επιδεινώνει το νοσηρό κλίμα του σπιτιού. Ο προβολέας στο τέλος του έργου πέφτει σ' αυτήν, την ώρα που κοιτάζει με φρίκη το «φάντασμα» του γιου της¹⁷¹ και επικρέμαται από πάνω της η απειλή της ευθύνης για τη ζωή του.

¹⁶⁹ Πολίτης (1977) 16.

¹⁷⁰ Templeton (1986) 63.

¹⁷¹ Ackerman (2001) 135.

Κεφάλαιο 4

Οι μαινόμενες συγκρούσεις

Οι δύο οίκοι, του αρχαίου ελληνικού και του νορβηγικού δράματος, αποτελούν τις εστίες των πολυεπίπεδων συγκρούσεων,¹⁷² που συγκλονίζουν τα μέλη τους. Οι ήρωες μετατρέπονται σε αρειμάνιους πολεμιστές με αντιπάλους άλλα πρόσωπα, ιδέες, αξίες αλλά και τον ίδιο τους τον εαυτό.

4.1 Η βίαιη ανατροπή του παλαιού από το νέο

Στον *O.T.* το παλαιό αναμετράται με το καινούργιο και ο ανταγωνισμός αυτός ενσαρκώνεται συμβολικά στους ανθρώπους των επάλληλων γενεών. Η αφήγηση επί σκηνής ζωντανεύει τον Λάιο και την Ιοκάστη, που επιχειρούν ανεπιτυχώς να σκοτώσουν τον γιο τους, καθώς από αυτόν απειλείται η ζωή του πατέρα (στ. 707-719). Οι δύο εκπρόσωποι του παλαιού, λοιπόν, προσπαθούν να αποσοβήσουν τον κίνδυνο που ελλοχεύει στο νέο εξοντώνοντάς το. Το τελευταίο ανδρώνεται στο πρόσωπο του Οιδίποδα, που με την πατροκτονία και την αιμομιξία, η οποία επιφέρει τον αυτοχειρισμό της μητέρας του, συντρίβει την παλαιά γενιά. Ειδικότερα, στο τρίστρατο πραγματοποιείται ένας αιμοσταγής αγώνας επικράτησης, ένας απηνής και βουβός – χωρίς λεκτικούς διαξιφισμούς – ανταγωνισμός βουλήσεων¹⁷³ μεταξύ νέου και πρεσβύτερου (στ. 798-815). Η *στενωπός* δεν «χωράει» και τους δύο μεγαλειώδεις άνδρες και μετά τη συμπλοκή τους πίνει το αίμα του Λαίου από τα χέρια του γιου του (στ. 1399-1401)¹⁷⁴ σαν τους βρικόλακες, που στο ομώνυμο έργο του Ίψεν απομυζούν την ικμάδα των ηρώων. Η πατροκτονία και η συνακόλουθη ανάληψη της εξουσίας

¹⁷² Johnston (1999) 151.

¹⁷³ Gregory (1995) 145.

¹⁷⁴ Halliwell (1986) 189.

συμβολίζουν την εκρίζωση του παλαιού από το καινούργιο και τον βίαιο σφετερισμό του ηγεμονικού ρόλου του προκατόχου του. Αφετέρου, όμως, η αιμομιξία παραπέμπει στη μέθεξη της ουσίας του και κατά συνέπεια στην αντικατάστασή του στην κορυφή της ιεραρχίας. Μετά την αφύσικη ένωση με την Ιοκάστη, η μαινόμενη σύγκρουση μητέρας-γιου καταπνίγεται στην ηχηρή σιωπή της απόγνωσης, που βρίσκει την έκφρασή της στην αυτοκτονία. Οι νέες ιδέες, λοιπόν, μάχονται ανηλεώς με τις επικρατούσες του παρελθόντος και επαναστατούν επιζητώντας την πρωτοκαθεδρία. Ο συμβολικός εκπρόσωπος, όμως, των καινοτόμων ιδεών, ο Οιδίποδας, διαταράσσει τη φυσική διαδοχή των γενεών¹⁷⁵ και δεν σέβεται την κανονική τάξη τους και την ομαλή πορεία τους στον χρόνο. Ρίχνει τον Λάιο από το άρμα του στο ίδιο επίπεδο μ' αυτόν¹⁷⁶ και ενώνεται ανίερα με τη μητέρα του. Γι' αυτό πορεύεται στη ζωή του χωλός, σαν να ανήκει στη γεροντική ηλικία των γονιών του,¹⁷⁷ καθώς βιάστηκε να κατακτήσει το μέλλον του. Το βάδισμά του είναι στρεβλό, επειδή έχει καταστρέψει τις ρίζες του, το έρεισμά του στη ζωή. Για να αποκαταστήσει, λοιπόν, την ισορροπία του, αναγκάζεται να στραφεί στο παρελθόν του, όπως και το μοντέρνο γονιμοποιεί το μέλλον με εφιαλτήριο την παράδοση. Επομένως, η αέναη μάχη του παλαιού με το νεωτεριστικό είναι εποικοδομητική, όταν αποσκοπεί στην αποβολή των νοσηρών στοιχείων του καθενός από αυτά και δεν πυροδοτείται από τον στείρο αρνητισμό των ακραίων θέσεων της προγονοπληξίας και της αντίθετης της προοδοπληξίας. Εξάλλου, σύμφωνα με τη θεωρία της διαλεκτικής εξέλιξης του Χέγκελ, η σύνθεση δύο αντίθετων θέσεων με τη διατήρηση των θετικών τους μόνο στοιχείων διασφαλίζει την πορεία προς τα εμπρός.

Η σύγκρουση μεταξύ των παλαιών και των ρηξικέλευθων αντιλήψεων αποτελεί τον κεντρικό άξονα των *Βρικόλακων*. Συγκεκριμένα, ο Ίψεν σε μία επιστολή του γράφει: «Υπάρχει χωρίς αμφιβολία ένα μεγάλο χάσμα μεταξύ του χθες και του σήμερα. Πρέπει να διεξάγεται μια αδιάκοπη θανάσιμη μάχη μεταξύ των δύο αυτών εποχών.»¹⁷⁸ Όπως στον *O.T.*, η παράδοση με την πρωτοπορία συγκρούονται προσωποποιημένες στον συντηρητικό πάστορα Μάντερς και στους αντίποδές του, την κυρία Άλβιγκ και τον

¹⁷⁵ Rocco (1997) 11.

¹⁷⁶ Vernant και Vidal-Naquet (1991) 65-66.

¹⁷⁷ Πρβλ. Segal (2001) 101: «Ο ίδιος ο Οιδίπους αποτελεί έναν ανώμαλο συνδυασμό νέου και γέρου, καθώς η αιμομιξία τον κάνει ταυτόχρονα μέλος δύο γενεών.»

¹⁷⁸ Corrigan (1959) 179.

Όσβαλντ (σσ. 38-40, 50-62).¹⁷⁹ Ο αγώνας αυτός μεταξύ τους παίρνει τη μορφή λεκτικής διαμάχης, όπου οι ιδέες, δοκιμασμένες στην πράξη ή ανεφάρμοστες, αλληλοσπαράσσονται. Στο έργο αυτό, όμως, σε αντίθεση με τον *O.T.*, το παρελθόν χάνει τη σημασία της πολύτιμης κοιτίδας, στην οποία καταφεύγει ο Οιδίποδας, για να αναζητήσει την ταυτότητά του. Διατηρεί μόνο την καταστροφική διάστασή του και ταυτίζεται με το αναχρονιστικό, που «στοιχειώνει» τις ζωές των ηρώων. Ειδικότερα, στις στιχομυθίες των αλληλοσυγκρουόμενων προσώπων αναβιώνουν σκηνές, στις οποίες πρωταγωνιστούν οι «βρικόλακες» με τη μορφή παρωχημένων αντιλήψεων. Οι ήρωες ως δεσμώτες του παρελθόντος αρνούνται το παρόν και συνακόλουθα τη ζωή. Έτσι, ο Μάντερς καταδικάζει την κυρία Άλβιγκ και τον εαυτό του στη δυστυχία υπενθυμίζοντας στο αντικείμενο της αγάπης του το καθήκον της συνέχισης ενός γάμου χωρίς έρωτα. Αυτός στηρίχθηκε στα σαθρά θεμέλια του οικονομικού συμφέροντος, όπως υπαγορεύουν οι παρωχημένες αντιλήψεις σχετικά με τις προϋποθέσεις μιας «σωστής» οικογενειακής συμβίωσης, και γι' αυτό κατέρρευσε ολοκληρωτικά.¹⁸⁰ Η κυρία Άλβιγκ στην πράξη απογυμνώνεται από το θεωρητικό «οπλοστάσιο» των μοντέρνων ιδεών που πρεσβεύει και υπηρετεί τις παλαιές αντιλήψεις δημιουργώντας μια βασανιστική για την ίδια ψευδαίσθηση ευτυχίας. Το παρελθόν στη ζοφερή του έκφραση ενσαρκώνεται και στον κύριο Άλβιγκ, ο οποίος ακρωτηριάζει το παρόν και το μέλλον με την υποθήκευση της ζωής του φερέλπιδος και πρωτοποριακού γιου του. Στους *Βρικόλακες*, λοιπόν, το καινοτόμο φαινομενικά ηττάται από το πεπαλαιωμένο· κάθε επαναστατικός λόγος φιμώνεται και οποιαδήποτε προσπάθεια αναγέννησης εκπνέει, όπως και οι φορείς τους αντίστοιχα. Ο ανατέλλων ήλιος, όμως, στο τέλος φωτίζει αμείλικτα την καταστροφή ενός κόσμου «στοιχειωμένου» από προκαταλήψεις, που ενσωμάτωσε ακόμα και τους πολέμιούς του. Αυτοί αποτελούν τα εξιλαστήρια θύματα του κόσμου αυτού που πεθαίνει, για να δώσει τη θέση του στον διάδοχό του. Συμπερασματικά, κατ' αναλογία με τον *O.T.*, το νέο εκθρονίζει βίαια το παλαιό συμπαρασύροντας στην καταστροφή ακόμα και τους θιασώτες της επανάστασης.

4.2 Ο πόλεμος φωτός – σκότους

Στο «σκηνικό» του *O.T.* διαχέεται ένα άπλετο φως, που εναλλάσσεται με το παγερό σκοτάδι. Η έντονη αντίθεση μεταξύ τους υποδηλώνει τον «πόλεμο» των συμβολισμών

¹⁷⁹ Κουκούλας (1923)15. Στις συγκρούσεις αυτές ο πάστορας αποτελεί παρωδία του εκπροσώπου του θεού Τειρεσία, καθώς δεν έχει εμπεδώσει την ουσία του θείου. Βλ. Πολίτη (1977) 13, όπου επισημαίνεται ότι ο κήνσορας Μάντερς πιστεύει μόνο στα φαινόμενα, στην επιφανειακή αντίληψη της ζωής.

¹⁸⁰ Πρβλ. Templeton (1986) 60-61.

τους και συνθέτει ένα κλίμα εκρηκτικό. Ειδικότερα, ο φωτεινός ορθός λόγος του Οιδίποδα κατατροπώνει τη Σφίγγα, το σύμβολο της αρχαϊκής και απολίτιστης ωμοφαγίας,¹⁸¹ αρθρώνοντας τη λέξη «άνθρωπος», προσδίδοντας, δηλαδή, στον πολιτισμό την πραγματική του ουσία, την ανθρωπιστική του διάσταση. Επιπρόσθετα, τα υψηλά ιδανικά φωτίζουν τον σκοτεινό δρόμο του Οιδίποδα προς την εύρεση της αλήθειας, του ανώτερου από αυτά.¹⁸² Η λαμπρότητα του νου, όμως, και η αγνότητα των προθέσεων του επισκιάζονται από τη θεϊκή γνώση, που εκπροσωπεί ο Τειρεσίας, στη σκηνή όπου ηχεί βροντερή η σύγκρουση μεταξύ τους (στ. 300-462). Η λογική του Οιδίποδα συσκοτίζεται και στη φιλονικία του με τον Κρέοντα (στ. 532-630), όπου η φλογερή του ιδιοσυγκρασία προσκρούει στον νηφάλιο στοχασμό του γυναικάδελφού του και παρασύρεται σε άδικες κατηγορίες εναντίον του.¹⁸³ Επιπλέον, το έρεβος απλώνεται και στη θήβα με τον λοιμό που ενσκήπτει σ' αυτήν από τον μιαρό βασιλιά της, που προηγουμένως ήταν ο φωτοδότης σωτήρας της.¹⁸⁴ Έτσι, αισθητοποιείται η αέναη πάλη της ζωής με τον θάνατο και διαφαίνεται ότι τα όρια μεταξύ τους είναι ρευστά.¹⁸⁵ Το απόλυτο σκοτάδι, όμως, πέφτει στη σκηνή με την αυτοτύφλωση του Οιδίποδα, για να ακολουθήσει η κορύφωση της φωτοχυσίας, καθώς ο ακρωτηριασμός των αισθητηρίων οργάνων του ανοίγει έναν δίαυλο επικοινωνίας με την εκτυφλωτική

¹⁸¹ Goux (1993) 59.

¹⁸² Βλ. και Hull (1993) 291, όπου αναφέρεται ότι ο *O.T.* του Σοφοκλή απεικονίζει μια απελπισμένη συνάντηση μεταξύ της ανένδοτης ευγένειας και ενός κόσμου εμποτισμένου με παράλογο κακό. Η ανυποχώρητη αφοσίωση του Οιδίποδα στην αλήθεια συγκρούεται με την αινιγματική και απρόβλεπτη πραγματικότητα που τον περιβάλλει. Παράλληλα, η αγάπη του για το ιδανικό της αλήθειας έρχεται σε αντίθεση με τη διάθεση συμβιβασμού της Ιοκάστης. Πρβλ. Lesky (1990) 410: «Απέναντι στον μεγαλόπρεπο άνθρωπο με την απολυτότητα της βούλησής του προσφέρεται σαν αντιστάθμισμα η βολική προθυμία για υποχώρηση και συμβιβασμό. Αυτό που εξαγγέλλει η Ιοκάστη σαν βασική θεωρία της, να ζει κανείς όπως μπορεί είναι το καλύτερο (στ. 979), ζωγραφίζει την πιο έντονη αντίθεση που μπορεί να φανταστεί κανείς προς τον δρόμο που τραβά ο Οιδίποδας.»

¹⁸³ Εδώ υπονοείται και η σύγκρουση για τη διαδοχή στην εξουσία. Βλ. και Budelmann (2006) 48: «Ο Κρέοντας παίρνει τη θέση του Οιδίποδα. Ο Οιδίποδας φεύγει κι ο Κρέοντας έρχεται.» Ως προς τη σύγκρουση των χαρακτήρων των δύο προσώπων, πρβλ. Segal (2001) 124: «Σε αντίθεση με τον Οιδίποδα και την παράφορη ενεργητικότητά του, ο Κρέων είναι λογικός και ακόμη κάπως σχολαστικός. Είναι προσεκτικός, εκεί που ο Οιδίπους είναι απερίσκεπτος.» Η επιρρέπεια του Οιδίποδα στην οργή σχολιάζεται από τον Knox (1964) 21, ο οποίος τονίζει ότι χρησιμοποιείται η ομηρική *μῆνις* του Αχιλλέα, για να αποδώσει τον απειλητικό θυμό του Οιδίποδα για τον Κρέοντα (στ. 699). Πρβλ. Dawe (2011) 217, όπου αναφέρεται ότι οι χαρακτήρες στον Σοφοκλή συχνά γνωρίζουν ότι είναι ενδεχόμενο να διατυπωθούν εναντίον τους αιτιάσεις για οργή και αδιαλλαξία, μένουν, όμως, σταθεροί στις πεποιθήσεις τους, πιστοί στις αρχές τους, ενώ οι γύρω τους συνιστούν επίμονα τις ωφέλειες της μετριοπάθειας και της συνδιαλλαγής (στ. 674-675).

¹⁸⁴ Εδώ συγκρούονται οι δύο αντίθετες διαστάσεις της πολιτικής δράσης του Οιδίποδα. Ο πατρικός ηγέτης μεταπίπτει άθελά του σε μίσημα που μολύνει την πόλη και πρέπει να αποβληθεί για την εξυγίανσή της. Στο συγκεκριμένο σημείο υπονοείται η ακούσια επίθεση του ατόμου στην κοινωνία και η αντεπίθεση της κοινωνίας στο άτομο με τον εξοστρακισμό του. Πρβλ. Hinden (1995) 189, όπου επισημαίνεται ότι η αποφασιστικότητα του Οιδίποδα έρχεται σε σύγκρουση με το δημόσιο λειτουργημά του. Οι ρίζες του λοιμού εντοπίζονται στις πράξεις της πατροκτονίας και της αιμομιξίας, που εκφράζουν την αποφασιστικότητά του να ελέγξει την πραγματικότητα μέσω της θέλησης.

¹⁸⁵ Βλ. και McDonald (1979) 151, όπου αναφέρεται ότι ο λοιμός εκφράζει τη διαβρωτική δύναμη της σωματικής ασθένειας και τη δύναμη της απουσίας μέσα στην παρουσία.

ουσία του θείου. Στο σημείο αυτό, ο κόσμος των φαινομένων διαλύεται από την εισόρμηση της πραγματικότητας.¹⁸⁶

Η διαλεκτική σχέση φωτός-σκότους και των συμβολισμών τους συνιστά τον πυρήνα και των *Βρικόλακων*. Αυτή αισθητοποιείται με τον ήλιο, που αναζητείται σε όλη τη διάρκεια του έργου και ανατέλλει στο τέλος του, σε αντίστιξη με την «αδιάκοπη μονότονη βροχή», που «διαποτίζει» την αρχή του (σ. 25). Ο ήλιος συμβολίζει την πνευματική ελευθερία, που εκπροσωπούν η κυρία Άλβιγκ και ο Όσβαλντ. Η τραγική μητέρα, σύμφωνα με τις σκηνοθετικές οδηγίες του Ίψεν, παίζει τις σκηνές επανάστασης δίπλα στο παράθυρο, που είναι πηγή φωτός,¹⁸⁷ ενάντια στους καταπιεστικούς κοινωνικούς κώδικες, οι οποίοι εμποτίζουν την περιρρέουσα ατμόσφαιρα με τη μορφή της βροχής.¹⁸⁸ Ο φωτοδότης ήλιος αντικατοπτρίζει, επίσης, τα ιδανικά, από τα οποία εμφορείται η κυρία Άλβιγκ, και την αγνότητα της ψυχής της. Αυτή αντιπαραθέτει τη μητρική αγάπη για τον Όσβαλντ και την ερωτική για τον Μάντερς στα ερεβώδη, χαμερπή ένστικτα του συζύγου της, έστω κι αν η ίδια στερείται τα αντικείμενα της αγάπης της. Ευρύτερα, στο έργο αυτό μαίνεται η μάχη καλού-κακού. Έτσι, στους δύο αυτούς πόλους αντιπαρατάσσονται, εκτός από τους δύο συζύγους, η αφελής καλοσύνη του Μάντερς με τη χυδαία πανουργία του Έγκστραντ¹⁸⁹ και παράλληλα το άσυλο (σ. 26) με το μαγαζί για θαλασσινούς (σ. 29),¹⁹⁰ τα οποία αντίστοιχα εκπροσωπούν. Το γεγονός ότι στο τέλος ο πάστορας φεύγει μαζί με τον ακόλαστο μαραγκό και τον ενισχύει οικονομικά για τη δημιουργία του μαγαζιού του με τα υπόλοιπα χρήματα του κληροδοτήματος του κυρίου Άλβιγκ καταδεικνύει την ευπιστία του (σσ. 104-106).¹⁹¹ Εξάλλου, η επιλογή του ονόματος του υπασπιστή για το ανήθικο σπίτι για τους ναύτες

¹⁸⁶ Harsh (1958) 248. Εδώ τονίζεται ότι βασικά θέματα στον *O.T.* αποτελούν τα ζεύγη: άγνοια-σοφία, σκοτάδι-φως, φαινόμενα-πραγματικότητα.

¹⁸⁷ Corrigan (1959) 177.

¹⁸⁸ Sprinchorn (1979) 360. Πρβλ. Hemmer στον McFarlane (1994) 72-73, όπου επισημαίνεται η σύγκρουση ατόμου-κοινωνίας. Ο Ίψεν σε πολλά έργα του συλλαμβάνει την αλήθεια ως κάτι ατομικό και υποκειμενικό και κατ' αυτόν μόνο η μειοψηφία έχει δίκιο. Επίσης, στη σ. 87 αναφέρεται ο φυσικός τρόπος ζωής ως συμβολισμός του ήλιου. Ο Ίψεν καταφάσκει στη φυσική ζωή, που αντιτίθεται στις κοινωνικές συμβάσεις.

¹⁸⁹ Ζερβός (1916) 7, όπου αναφέρεται ότι ο Μάντερς είναι ένα μεγάλο παιδί. Τον ίδιο χαρακτηρισμό τού αποδίδει και η κυρία Άλβιγκ (σ. 82).

¹⁹⁰ Johnston (1969) 97.

¹⁹¹ Κουκούλας (1923) 18. Εδώ τονίζεται ότι ο Έγκστραντ, ο πραγματικός υπαίτιος της πυρκαγιάς του ασύλου, πείθει τον Μάντερς ότι ευθύνεται αυτός με το αναμμένο κερί που άφησε κατά τη δέηση και τού εμβάλλει τον φόβο πως η σχετική ανάκριση θα τον ενοχοποιήσει, αν δεν σωπάσει (σσ. 101-104). Πρβλ. Ζερβός (1916) 6, όπου επισημαίνεται ότι ο Μάντερς εμφορείται από καλοσύνη παραστρατημένη από τις παγίδες που τού στήνουν οι εκμεταλλευτές της επίσημης φιλανθρωπίας.

συνάδει απόλυτα με την ιδιοσυγκρασία του (σ. 106).¹⁹² Η χωλότητα του Έγκστραντ δείχνει, όπως και στην περίπτωση του Οιδίποδα, τη στρεβλή πορεία του στη ζωή, με τη διαφορά ότι στους *Βρικόλακες* αυτή οφείλεται όχι στην άγνοια αλλά στην ανηθικότητα. Η ηθική του πτώση παρουσιάζεται στο έργο συμβολικά με την κατακρήμνισή του από τη σκάλα (σ. 78), όπως του Ήφαιστου από τον Όλυμπο.¹⁹³ Το κακό που εκπροσωπεί ο έκφυλος αυτός γέροντας αναμετράται συμβολικά με το καλό ήδη από την αρχή του έργου, όπως φαίνεται στην προσπάθεια παρεμπόδισης της εισόδου του στο σπίτι από τη Ρεγγίνα μ' ένα ποτιστήρι (σ. 25).¹⁹⁴ Ο διάλογος που διεξάγεται μεταξύ τους καταδεικνύει τη σατανική υπόσταση του διεφθαρμένου αυτού ανθρώπου, που επιχειρεί να εκμαυλίσει τη θετή κόρη του, καθώς και την προσπάθεια εκτοπισμού του από την τελευταία. Ο λόγος του βρίθει από λέξεις ενδεικτικές του ήθους του, καθώς αναφέρεται στον διάβολο, σε πειρασμούς και στον υπόκοσμο, κατηλευόμενος παράλληλα και τον θεό,¹⁹⁵ για να προσελκύσει το θήραμά του (σσ. 25-32). Η ηθική της Ρεγγίνας, όμως, αποδεικνύεται επιφανειακή, καθώς στο τέλος του έργου ενδίδει στην επιμονή του «πατέρα» της σκεπτόμενη ιδιοτελώς (σσ. 110-112). Εντάσσεται, λοιπόν, στην κατηγορία των «διαβολικών» γυναικών του Ίψεν σε αντίθεση με την «αγγελική» μορφή¹⁹⁶ της κυρίας Άλβιγκ. Μία άλλη αντιπαράθεση πάνω στην οποία δομείται το έργο αφορά γεωγραφικές περιοχές, που αποτελούν φορείς πολιτισμού. Έτσι, το Παρίσι, η πόλη του φωτός, της τέχνης και της χαράς της ζωής, έρχεται σε αντίθεση με τη Νορβηγική αχλύ, τον σκοταδισμό και τη μελαγχολία.¹⁹⁷ Η απόλυτη σύγκρουση,¹⁹⁸ όμως, πραγματοποιείται στο τέλος του έργου επισφραγίζοντας την τραγικότητά του. Η θεατρική σκηνή συγκλονίζεται από την «πάλη» μητέρας-γιου και συνακόλουθα της δυστυχισμένης ζωής και του λυτρωτικού θανάτου. Ο ήλιος ανατέλλει, για να ξορκίσει τον ζόφο της πεισιθάνατης ατμόσφαιρας, αλλά και για να διεκτραγωδήσει τους ήρωες.

¹⁹² Brustein (1962) 138, όπου επισημαίνεται ότι το όνομα του Άλβιγκ θα διαγωνιστεί στο πορνείο του Έγκστραντ.

¹⁹³ Johnston (1969) 110, όπου παραλληλίζεται ο Ήφαιστος με τον σατανά, καθώς σχετίζεται με τη φωτιά. Επίσης, το καταστροφικό πυρ εντοπίζεται και στη δολιοφθορά του Έγκστραντ σε βάρος του ασύλου.

¹⁹⁴ Johnston (1969) 108, όπου επισημαίνεται ο οπτικός υπαινιγμός του διαβόλου, που εισέρχεται στον κήπο της Εδέμ και αναχαιτίζεται από έναν άγγελο.

¹⁹⁵ Johnston (1969) 109.

¹⁹⁶ Anderson (1916) 224.

¹⁹⁷ Κουκούλας (1923) 16-17.

¹⁹⁸ Johnston (1969) 119.

4.3 Το ραγισμένο είδωλο στον καθρέφτη - Οι ψυχικές συγκρούσεις

Οι σφοδρότερες μάχες που συγκλονίζουν τους ήρωες στον *O.T.* έχουν ως δεινό αντίπαλο τον ίδιο τους τον εαυτό. Συγκεκριμένα, ο Οιδίποδας χωρίς γνώση και πρόθεση σκότωσε τον πατέρα του, έκανε, δηλαδή, κάτι που αργότερα αποκαλύπτεται ως τρώση αξιοσέβαστων θεσμικών δυνάμεων. Η συνείδηση που αποκτά αργότερα για τη δράση του και ο συνακόλουθος καταλογισμός της ευθύνης για την ασυνείδητη παραβίαση στον εαυτό του τον οδηγούν σε εσωτερική διαμάχη. Με άλλα λόγια, η ψυχή του ήρωα γίνεται το πεδίο μάχης μεταξύ της πρόθεσής του κατά τη διάρκεια της πράξης του φόνου ενός ξένου και της επιγενόμενης συνείδησης εκείνου που ήταν στην πραγματικότητα η πράξη, δηλαδή ο φόνος του πατέρα του.¹⁹⁹ Η εσωτερική σύγκρουση που τον σπαράσσει για την πατροκτονία και τη μετέπειτα αιμομιξία εδράζεται και στην αποδοχή της ενοχής, καθώς ο ήρωας της τραγωδίας δεν επικαλείται την αναντιστοιχία των υποκειμενικών προθέσεων και του αντικειμενικού αποτελέσματος.²⁰⁰ Το άχθος, μάλιστα, της ενοχής που επωμίζεται είναι δυσανάλογα μεγάλο σε σχέση με την πραγματική ευθύνη του,²⁰¹ γεγονός που ενισχύει τον έναν από τους δύο αντιπάλους, τη συνείδηση της πραγματικής δράσης έναντι της πρόθεσης, και καθιστά τη μάχη μεταξύ τους άνιση. Μετά τη βίωση της λυσσαλέας αυτής ψυχικής σύγκρουσης, ο Οιδίποδας έχει καταφέρει να εξισορροπήσει τις δύο αντίθετες πλευρές του, του μιάσματος, δηλαδή, και του ακέραιου χαρακτήρα.²⁰² Έτσι, ο αδύναμος και τυφλός άνδρας με τον ταπεινωτικό βίο έχει την ικανότητα να ατενίσει τη ζωή του ως σύνολο και να αντέξει τα φρικτά της πάθη· αναδεικνύεται, λοιπόν, τραγικός ήρωας.²⁰³ Άλλη μορφή σύγκρουσης που ταλανίζει τον Οιδίποδα είναι εκείνη που προκύπτει από τη σύγχυση των πολλαπλών ρόλων που υποδύεται ως προς τους δεσμούς συγγένειας. Ο σύζυγος της μητέρας του και αδελφός των παιδιών του²⁰⁴ διχάζεται ως προς το είδος της σχέσης που αναπτύσσει με

¹⁹⁹ Χέγκελ (1995) 186.

²⁰⁰ Χέγκελ (1995) 165. Πρβλ. και 258: «Η τιμή των μεγάλων χαρακτήρων είναι ότι τυγχάνουν ένοχοι. Δεν επιθυμούν να προκαλέσουν οίκτο ή συγκίνηση.[...] Ο σταθερός δυναμικός τους χαρακτήρας είναι ενωμένος με το ουσιώδες «πάθος» τους, τούτη δε η αδιαχώριστη αρμονία εμπνέει θαυμασμό και όχι συγκίνηση.»

²⁰¹ Πρβλ. Segal (2001) 93, όπου αναφέρεται ότι οι συμφορές του είναι κατά πολύ δυσανάλογες σε σχέση με τον βαθμό της ενοχής του. «Η αξεπέραστη ασυμφωνία εδώ μεταξύ του τι έχει κάνει ένας άνθρωπος και τι υποφέρει δημιουργεί την τραγική θέαση της ζωής στο έργο.»

²⁰² Budelmann (2006) 52-53.

²⁰³ Segal (2001) 157. Ο τραγικός ηρωισμός συσχετίζεται με την κάθαρση. Πρβλ. Kitto (1989) 190. Εδώ σχολιάζεται η κάθαρση, η οποία εντοπίζεται στην τελειότητα της μορφής του Οιδίποδα. Πρόκειται για τον έσχατο φωτισμό, που μετατρέπει μια οδυνηρή ιστορία σε βαθιά και συγκλονιστική εμπειρία.

²⁰⁴ Segal (2001) 64.

τα άλλα μέλη της οικογένειάς του και ισοπεδώνει την ιδιαιτερότητα των δεσμών αυτών με τρόπο ανίερο. Η αιμομιξία, εξάλλου, αντικατοπτρίζει το νεῖκος προς τον εαυτό του με τη μορφή φιλότητας, καθώς αποτελεί μορφή ενδοστρέφειας και αυτοκαταστροφικής διεΐσδυσης στις ρίζες του και συνακόλουθα στην ουσία του.²⁰⁵ Επιπρόσθετα, συνιστά επιστροφή στην άγρια φύση και στο τερατώδες ένστικτο,²⁰⁶ γεγονός που έρχεται σε αντίφαση με την «πεφωτισμένη» ευφυία του. Ο Οιδίποδας, λοιπόν, σ' όλη τη ζωή του είναι διπλός²⁰⁷ και αμφιταλαντευόμενος ανάμεσα στις αλληλοσυγκρουόμενες πλευρές του. Λογικός αλλά και πρωτόγονος, οξυδερκής αλλά και θολωμένος από την οξυθυμία, ταχύς στα συμπεράσματα αλλά και αργός στην κατανόηση της αλήθειας,²⁰⁸ σωτήρας-βασιλιάς αλλά και βδελυρό μίσημα-φαρμακός,²⁰⁹ πρώτος απ' όλους τους ανθρώπους αλλά και ίσος με το μηδέν (στ. 33, 1187), σύμμαχος του Απόλλωνα²¹⁰ αλλά και θεομίσητος (στ. 76-77, 1345-1346). Εν κατακλείδι, είναι δεινός, εξαίσιος, δηλαδή, αλλά και ολέθριος.²¹¹ Ο τραγικός ήρωας κλυδωνίζεται από αυτήν τη δυαδικότητά του, η οποία αντιφεγγίζεται στην αμφισημία της γλώσσας του.²¹² Οι δύο σημασίες των λέξεων που χρησιμοποιεί, που ανήκουν αντίστοιχα στις δύο διαφορετικές υποστάσεις του, αποδύονται σε μία ανελέητη μάχη επικράτησης καταδεικνύοντας την εσωτερική πάλη του ομιλητή.²¹³ Ο ήρωας βρίσκεται σε συνεχή αναμέτρηση με τον εαυτό του, ακόμα κι όταν στέκεται απέναντι από άλλα πρόσωπα ή υπέρλογες δυνάμεις, που αποτελούν καθρέφτες του εαυτού του.²¹⁴ Συγκεκριμένα, οι ικέτες και ο Τειρεσίας τον ενεργοποιούν για την αποκάλυψη της σκοτεινής ασυνείδητης πλευράς του, ενώ η Σφίγγα είναι το προσωπίο του τερατώδους εαυτού του, τον οποίο συνθλίβει. Οι δοκιμασίες, λοιπόν,

²⁰⁵ Hoey (1969) 297.

²⁰⁶ Rocco (1997) 11.

²⁰⁷ Vernant και Vidal-Naquet (1988) 110.

²⁰⁸ Helmbold (1951) 299. Εδώ αναφέρεται ότι η ταχύτητά του να υποψιάζεται και να κατηγορεί τους άλλους αντιτίθεται στην επώδυνη βραδύτητά του να αντιληφθεί τα αποτρόπαια γεγονότα, που σχετίζονται με τον ίδιο. Πρβλ. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου (1994) 63: «Ο Οιδίποδας είναι ο αδαής σοφός, ο αγνοών γνώστης.»

²⁰⁹ Vernant και Vidal-Naquet (1988) 110.

²¹⁰ Rocco (1997) 17,19.

²¹¹ Rocco (1997) 32. Πρβλ. Knox (1964) 23-24, όπου επισημαίνεται ότι οι ήρωες του Σοφοκλή είναι δεινοί, επειδή δεν εμφορούνται από μετριοπάθεια, αλλά αντίθετα υπερβάλλουν. Αυτό σημαίνει ότι ξεπερνούν το μέτρο και φτάνουν στα άκρα, προκαλώντας τον θαυμασμό αλλά και τον αποτροπιασμό. Βλ. και Knox (1964) 39, ο οποίος αναφέρει ότι ο ίδιος ο Οιδίποδας έχει επίγνωση της ιδιαίτερης φύσης του, καθώς ονομάζει τον εαυτό του ξακουστό (στ. 8), σωτήρα της πόλης με τη λύση του ανίγματος (στ. 396-398), παιδί της Τύχης (στ. 1080) και προστατευμένο από τη μοίρα για κάποιο φοβερό κακό (στ. 1455-1457).

²¹² Rocco (1997) 22.

²¹³ Για παράδειγμα, το *άλγος* (στ. 62) σημαίνει τον πόνο που αισθάνεται ο βασιλιάς για τον λοιμό που μαστίζει τη Θήβα αλλά και ειρωνικά τη θλίψη που θα τον καταβάλει, όταν συνειδητοποιήσει ότι αυτός προκάλεσε την οδύνη στην πόλη. Η αμφισημία της λέξης δείχνει τον αντιφατικό ρόλο του ως σωτήρα αλλά και καταστροφή.

²¹⁴ Hoey (1969) 297.

που βιώνει ο Οιδίποδας πηγάζουν περισσότερο από ενδογενείς παράγοντες,²¹⁵ εναντίον των οποίων διεξάγει αγώνα νικηφόρο ή ατελέσφορο. Είναι ένας μοναχικός ήρωας, εγκλωβισμένος στο δικό του σύμπαν, που παλεύει μόνος εναντίον του εαυτού του με μία μανία αυτοκαταστροφική,²¹⁶ που κορυφώνεται στην αυτοτύφλωσή του.

Ο Οιδίποδας δεν είναι ο μόνος ήρωας που φιλονικεί με τον εαυτό του. Ομοίως, η Ιοκάστη σπαράσσεται από τους πολλαπλούς ρόλους που έχει υιοθετήσει και από την ντροπή²¹⁷ που επιφέρει η συνειδητοποίησή τους. Η μαιφόνος μητέρα συγκρούεται αρειμανίως με τη στοργική σύζυγο του βασιλιά. Η μαινόμενη αυτή μάχη καταπνίγεται στη σιωπή και στους κρυμμένους ιδιωτικούς χώρους του παλατιού, όπως αρμόζει σε μία γυναίκα, που είθισται να μην εκθέτει τη θλίψη και τη ζωή της στην πόλη. Ο βουβός καταδικαστικός μονόλογος που εκτοξεύει εναντίον του εαυτού της και η δριμεία ενδόστροφη επιθετική κίνηση έχουν ως τραγική κατάληξη την αυτοκτονία.²¹⁸ Εσωτερική ένταση παρατηρείται και στον Τειρεσία στη διάρκεια της σφοδρής σύγκρουσής του με τον Οιδίποδα. Η «ανθρώπινη» φωνή του οργισμένου γέροντα αντιτίθεται στην προφητική φωνή του θεϊκού μάντη, καθώς αυτός δοκιμάζεται από την επιθετικότητα του βασιλιά. Η αντίθεση αυτή εξάιρεται σε γλωσσικό επίπεδο με την εναλλαγή του β' με το γ' πρόσωπο, με τα οποία απευθύνεται μαινόμενος στον Οιδίποδα (στ. 447-450, 460-462) και διατυπώνει την προφητική ρήση (στ. 452-460) αντίστοιχα.²¹⁹ Τέλος, πεδίο μάχης γίνεται και η ψυχή του βοσκού που έσωσε τον βασιλιά στη νηπιακή του ηλικία, καθώς η συμπόνια για τον δυστυχισμένο ενήλικο αντιπαρατάσσεται στον οίκτο για το αβοήθητο βρέφος. Στο σημείο αυτό εντοπίζεται η ειρωνική μετάνοια για μία ενάρετη πράξη, καθώς πιστεύει ότι τον έσωσε για τις μεγαλύτερες συμφορές (στ. 1179-1181) και εύχεται να είχε πεθάνει την ημέρα της ολέθριας σωτηρίας του (στ. 1157).

Ανηλεείς ψυχικές συγκρούσεις λαμβάνουν χώρα και στους *Βρικόλακες*. Ειδικότερα, η κυρία Άλβιγκ διχάζεται ανάμεσα στην προοδευτική βιοθεωρία της και στις εσωτερικευμένες καταπιεστικές δυνάμεις που τη στοιχειώνουν. Είναι μία

²¹⁵ Segal (2001) 83.

²¹⁶ Versényi (1962) 22.

²¹⁷ Klaassen (2000) 332, 335. Εδώ αναλύεται η σχέση ηθικού στίγματος-μεταμέλειας-ντροπής. Η ντροπή προκύπτει από την αποτυχία να ανταποκριθούμε στα ιδανικά, να προσεγγίσουμε την ηθική τελειότητα. Αυτοί που έχουν το αίσθημα της ντροπής νιώθουν μια ισχυρή αυτοαμφισβήτηση, που μπορεί να οδηγήσει σε απόγνωση.

²¹⁸ Segal (2001) 153, όπου αναφέρεται επίσης ότι ο αθόρυβος πόνος της Ιοκάστης διακόπτεται μόνο από μία σύντομη αναφώνηση. «Αυτή αποσύρεται στο δωμάτιό της για μια στιγμή πικρής ανάμνησης και διαλογισμού λίγο πριν την αυτοκτονία της (στ. 1240-1250).»

²¹⁹ Segal (2001) 121.

επαναστάτρια, που φοβάται την επανάσταση.²²⁰ Τα πρωτοποριακά βιβλία που διαβάζει αντικατοπτρίζουν τις ανεφάρμοστες πεποιθήσεις της (σσ. 38-39) και τη σύγκρουση θεωρίας-πράξης στην ψυχή της. Ακόμη κι όταν υλοποιείται η σκέψη της με την προσωπική της επανάσταση στο όνομα της αγάπης, η ελεύθερη δράση της, που προσκρούει στην ψυχρή αποπομπή του Μάντερς, αναχαιτίζεται και δεν βρίσκει άλλη διέξοδο. Η ηρωίδα αυτόβουλα υποτάσσεται στον ζυγό που η ίδια αποτίναξε, λαμβάνοντας τα ηνία σε μία απάτη, η οποία επιβεβαιώνει την κυριαρχία των βρικολάκων με τη μορφή μιας ανελαστικής συνείδησης, που χειραγωγεί τη ζωή της.²²¹ Έτσι, η εικόνα της είναι σε διάσταση με την ουσία της²²² και η ιδέα της επανάστασης, από την οποία εμφορείται, στην πράξη ακυρώνεται και φθάνει στην άλλη άκρη του εκκρεμούς.²²³ Στο σημείο αυτό αντιπαρατίθενται τα ιδανικά με την αλήθεια,²²⁴ καθώς η φενάκη εξυπηρετεί, κατά τη γνώμη της, τον σκοπό προστασίας της ψυχικής υγείας του γιου της, που έχει ως κίνητρο την αξία της άδολης αγάπης αλλά ως μέσο το ψευδεπίγραφο ιδανικό ενός εικονικού γάμου. Ακόμη κι όταν στο τέλος αποκαλύπτει στον Όσβαλντ την αλήθεια της νοσηρής κληρονομικότητας από τον πατέρα του, παρουσιάζει μία πλαστογραφημένη πραγματικότητα, που τον εξιδανικεύει στα μάτια του. Κατά τη διάρκεια μάλιστα της δραματικής εξομολόγησης (σσ. 107-110), η ίδια αποστασιοποιείται από τον εαυτό της και υιοθετεί την οπτική γωνία του ακόλαστου συζύγου της.²²⁵ Αυτή η απόσχιση από το είναι της και η διείσδυση στον φιλήδονο ψυχισμό του υπασπιστή προϋποθέτει μία σφοδρή ψυχική πάλη. Η κυρία Άλβιγκ εστιάζει στο είδωλό της με το βλέμμα του άνδρα της και το θανατώνει, αυτοχειριάζεται, δηλαδή, για να άρει το βάρος από την ψυχή του Όσβαλντ δικαιώνοντας στη συνείδησή του τον πατέρα του.²²⁶ Αυτή η «αυτοκτονία» της μάς θυμίζει την αυτοτύφλωση του

²²⁰ Hemmer στον McFarlane (1994) 84, 87.

²²¹ Πρβλ. Brustein (1962) 123. Εδώ αναφέρεται ότι, ενώ ο Ίψεν συχνά χρησιμοποιεί έναν χαρακτήρα για να προωθήσει ένα επαναστατικό δόγμα, δεν είναι σχεδόν ποτέ ικανοποιημένος με την απλή εγαστριμυθία. Την ίδια ώρα που προβάλλει μια αφηρημένη ιδέα, εξετάζει τις συνέπειες αυτής της ιδέας στην αρένα της ανθρώπινης δράσης καταδεικνύοντας τη θεωρητική δύναμή της και το οδυνηρό αποτέλεσμα, όταν τίθεται σε εφαρμογή.

²²² Corrigan (1959) 177.

²²³ Lavrin στον Brustein (1962) 153, σημ. 5.

²²⁴ Dukore (1979) 241, όπου αναφέρεται ότι οι ψενικοί ήρωες παραχαράσσουν την πραγματικότητα μ' έναν τρόπο ιδεαλιστικό.

²²⁵ Johnston (1969) 120, όπου επισημαίνεται ότι ο λόγος της μάς δείχνει, μέσω μιας νέας αντίληψης, την αλληλεπίδραση των δύο μυαλών, την ολοκληρωτική καταστροφή της ταυτότητας της κυρίας Άλβιγκ και την κατάρρευσή της.

²²⁶ Βλ. Πολίτη (1977) 19-21. Εδώ αναφέρεται ότι η κυρία Άλβιγκ αποκαλύπτει στον Όσβαλντ τη συγγένειά του με τη Ρεγγίνα και την κληρονομία της νόσου από τον πατέρα του, για να αποτρέψει την αιμομιξία και για να τον απαλλάξει από την έγνοια ότι η αρρώστια του προέρχεται από ατομικά παραστρατήματα. Σ' αυτήν την εξομολόγηση, όμως, καταδικάζει τον εαυτό της, για να μη σπάσει μέσα στην ψυχή του γιου της ένα ιδανικό: τον πατέρα του.

Οιδίποδα, με τη διαφορά ότι ο ακρωτηριασμός του τραγικού ήρωα δεν υπηρετεί το ψεύδος, αντίθετα είναι τρόπος θέασης του φωτός της αλήθειας. Και οι δύο, όμως, περιπτώσεις αυτοτιμωρίας είναι απόρροια ενοχής για πράξεις που έγιναν χωρίς γνώση και πρόθεση. Η κυρία Άλβιγκ συνειδητοποιεί ότι η διατήρηση του ανόσιου γάμου της συνιστά τρώση αξιοσέβαστων θεσμικών δυνάμεων και έχει ως εξιλαστήριο θύμα τον αγαπημένο γιο της. Συνακόλουθα, όπως ο Οιδίποδας, καταλογίζει μέρος της ευθύνης γι' αυτήν την ασυνείδητη παραβίαση και τη συνακόλουθη ασθένεια του Όσβαλντ στον εαυτό της. Στην ψυχή της, λοιπόν, μαίνεται η σύγκρουση μεταξύ της πρόθεσής της κατά τη διάρκεια της πράξης της κοινωνικά ορθής συνέχισης ενός δυστυχημένου γάμου και της επιγενόμενης συνείδησης εκείνου που ήταν στην πραγματικότητα η πράξη, δηλαδή η κληροδότηση της σύφιλης στον απόγονο. Ευρύτερα, η τραγική ηρωίδα σαν τον Οιδίποδα σε όλη τη ζωή της είναι διπλή. Είναι, δηλαδή, επαναστάτρια και συντηρητική, θαρραλέα και δειλή, πνευματικά καλλιεργημένη και προσκολλημένη σε προκαταλήψεις, φιλαλήθης και υποκρίτρια, «ωραία Ελένη»²²⁷ και υποταγμένη σύζυγος. Πρόκειται για μια γυναίκα χωρισμένη σε δύο αλληλοσυγκρουόμενες φιλοσοφίες,²²⁸ της οποίας ο εσωτερικός διχασμός κορυφώνεται στο τραγικό δίλημμα, που επικρέμαται στο τέλος σαν δαμόκλειος σπάθη για τη ζωή του γιου της και τη δική της. Το τέλος αυτό είναι η τραγική επισφράγιση του βίου της, κατά τη διάρκεια του οποίου, σαν τον ήρωα της αρχαίας τραγωδίας, ουσιαστικά αντιμετώπιζε τον εαυτό της στην αναμέτρησή της με άλλα πρόσωπα.²²⁹

Άλλος ένας τραγικός ήρωας που έχει πολέμιο τον ίδιο του τον εαυτό είναι ο Όσβαλντ. Συγκεκριμένα, η επιθυμία του για τη χαρά της ζωής και τα καλλιτεχνικά του όνειρα προσκρούουν στην ασθενή φυσική του υπόσταση,²³⁰ η οποία τον καταδικάζει σ' έναν αβίωτο βίο. Το εύρωστο πνεύμα και η ενθουσιώδης ψυχή του φυλακίζονται σ' ένα άρρωστο σώμα και η άλκιμη νεότητά του τερματίζεται πρόωρα από την παραλυσία και την άνοια, που προσιδιάζουν στη γεροντική ηλικία. Ο δυισμός πνεύματος-σώματος²³¹ και η αδυσώπητη μάχη μεταξύ τους βρίσκουν εδώ την απόλυτη έκφραση. Το δράμα

²²⁷ Johnston (1969) 113-114, όπου σχολιάζεται το όνομα της κυρίας Άλβιγκ, που παραπέμπει στην ωραία Ελένη, η οποία εγκατέλειψε τον άνδρα της και είδε τα πάντα να καίγονται. Επίσης, η Ελένη είναι το απόλυτο σύμβολο του ελληνικού πνεύματος στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία. Σ' αυτό συνηγορούν το ερευνητικό μυαλό της, η ελεύθερη σκέψη της και η ηθική της συνείδηση.

²²⁸ Sprinchorn (1979) 365.

²²⁹ Ο κύριος Άλβιγκ και ο Μάντερς αποτελούν καθρέφτες του εαυτού της, καθώς την ωθούν να εκφράσει τις επιθυμίες της, αν και οι ίδιοι τις ματαιώνουν.

²³⁰ Ackerman (2001) 134.

²³¹ Ackerman (2001) 133.

μάλιστα του Όσβαλντ κορυφώνεται, σύμφωνα με τον Stanislavski, από τη γνώση της αρρώστιας του²³² και της εξέλιξής της, γεγονός που του δημιουργεί το αίσθημα της απέλπιδας, αβοήθητης μοναξιάς. Αναμετράται, λοιπόν, όχι μόνο με τη νόσο αλλά και με τον φόβο του επικείμενου βασανιστικού εκφυλισμού του και υπομένει το δικό του μαρτύριο. Η εσωτερική σύγκρουση που βιώνει είναι ο απόηχος της διαμάχης των γονιών του και η διανοητική ανυπαρξία στην οποία θα διολισθήσει λόγω της σύφιλης συμβολίζει την ηθική αποστασιοποίηση του παιδιού από την οδύνη που επιφέρει αυτή η διαμάχη.²³³ Η ενδόστροφη κίνηση του Όσβαλντ στο τέλος, όταν η νόσος τον κυριεύει ολοκληρωτικά, αποτελεί το ορόσημο της έναρξης της δεινής τελικής μάχης με την αρρώστια του αλλά και της άδοξης κατάπαυσής της με την άνοια στην οποία περιπίπτει. Η αναζήτηση του «ήλιου» από τα χέρια της μητέρας του ταυτίζεται με την ανάγκη εύρεσης ενός συμμάχου, που θα τον λυτρώσει από την εξευτελιστική ήττα στον πόλεμο με τον εαυτό του. Πόλεμος πυροδοτείται και στην ψυχή του Μάντερς, όπου αντιμάχονται η αγάπη για την κυρία Άλβιγκ με τη συναίσθηση του καθήκοντος και τον φόβο προς την κοινή γνώμη. Ο ίδιος παραδέχεται ότι η αποπομπή της αγαπημένης του και η υπόδειξη σ' αυτήν του χρέους της ήταν ο σκληρότερος αγώνας της ζωής του²³⁴ και η μεγαλύτερη νίκη του, η υπερνίκηση, δηλαδή, του εαυτού του (σ. 73). Ο πάστορας καταπνίγει αθόρυβα τα συναισθήματά του υπακούοντας στα ιδανικά του, καθώς σέβεται τον θεσμό του γάμου και ακόμα και στους πιο κρυφούς του διαλογισμούς την αντιμετωπίζει ως τη γυναίκα κάποιου άλλου (σ. 73). Συμπερασματικά, τα πρόσωπα του έργου αφαιμάσσονται από τους δικούς τους βρικόλακες και στη μάχη με τον εαυτό τους αναδεικνύονται ήρωες και «ιδεώδεις εν τη λύπη τους»²³⁵ είτε επιτυγχάνοντας την αυτουπέρβαση είτε όχι. Στο τέλος, σαν τα πρόσωπα της σοφόκλειας τραγωδίας, αποσύρονται από την πόλιν στο απομονωμένο σύμπαν τους και συμβιώνουν με τα φαντάσματα του μυαλού τους.

²³² Templeton (1986) 61.

²³³ Πρβλ. Johnston (1969) 101-102.

²³⁴ Templeton (1986) 58.

²³⁵ Καβάφης, *Καισαρίων*.

Κεφάλαιο 5

Επίλογος

Συμπερασματικά, ο Ίψεν στους *Βρικόλακες*, έχοντας ως έρεισμα τον *O.T.* του Σοφοκλή, πραγματεύεται τις θεματικές αντιθέσεις της άγνοιας-γνώσης και του πεπρωμένου-ελευθερίας, καθώς και τις πολυεπίδες συγκρούσεις, με τρόπο συγκλίνοντα αλλά και διαφοροποιημένο δημιουργικά από τον προκάτοχό του σε ορισμένα σημεία. Ως προς το θέμα της γνώσης, αυτή κατακτάται με τη στροφή στο παρελθόν και στα μύχια της ψυχής με έναυσμα ένα «μιάσμα». Και στα δύο έργα η αλήθεια προσεγγίζεται με τη μέθοδο της σωκρατικής ειρωνείας, η οποία επαναπροσδιορίζει τις αξίες των ηρώων και αποδομεί τις ζωές τους, που στηρίζονταν στα σαθρά θεμέλια της φενάκης, ακούσιας ή ηθελημένης. Συγκεκριμένα, ο Οιδίποδας αντιλαμβάνεται αφενός την ανωτερότητα της θεϊκής εξ αποκαλύψεως γνώσης έναντι του περίφημου ορθολογισμού του, που σε όλη τη ζωή του συρρίκνωνε την οπτική του, αφετέρου την ανικανότητά του να ελέγχει τα πάντα. Αναλογικά, η κυρία Άλβιγκ συνειδητοποιεί τη μεταμφιεσμένη σε καθήκον ανανδρία της, που εκτρέφεται από την πίστη της στις νεκρές ιδέες του παρελθόντος, καθώς και τη ματαιότητα της ανάληψης των ηνίων στην οικογενειακή ζωή. Η αλήθεια εδώ ταυτίζεται με την κατάφαση στη χαρά της ζωής, την «αριστοτελική» ευδαιμονία, ενώ στον *O.T.* με τη σωκρατική ρήση «*Ἐν οἶδα ὅτι οὐδὲν οἶδα.*» Η αναγνώριση της ανθρώπινης αδυναμίας εξαίρει την ανάγκη της φρόνησης στον *O.T.* και στο ανοιχτό τέλος του έργου υποφώσκει η ελπίδα κάθαρσης του ήρωα. Αντίθετα, στους *Βρικόλακες*, η αυλαία που πέφτει σημαίνοντας την ολοκλήρωση του δράματος δεν αίρει το τραγικό δίλημμα, που σαν λαίλαπα καταδικάζει τους πρωταγωνιστές στη συντριβή. Και στα δύο έργα η εκτυφλωτική αλήθεια συνίσταται σ' ένα αμείλικτο «*Γνῶθι σαυτόν*», που ανάγει τα πρόσωπα σε σύμβολα του τραγικού ηρωισμού και υπογραμμίζει τη σημασία της αγάπης, η οποία αποτελεί την αξία που τους συγκλονίζει στο τέλος. Οι «ιδεαλιστές» ήρωες «εξοστρακίζονται» από τον κοινωνικό βίο και απομονώνονται στον «οίκο» τους ως ηθικά ανώτερα «μιάσματα». Και, ενώ η αδιαπραγμάτευτη ελευθερία χαλυβδώνει τον Οιδίποδα, η ύψιστη αυτή ψενική προϋπόθεση της ζωής παραμένει απρόσιτη στην κυρία Άλβιγκ.

Όσον αφορά τα όρια της ελευθερίας και τον ρόλο του υπέρλογου στοιχείου στα δύο έργα, οι ανθρώπινες ενέργειες διαπλέκονται με τις θεϊκές δυνάμεις και φανερώνουν το πραγματικό τους νόημα, το οποίο αγνοούν οι άνθρωποι, καθώς αυτό εμφιλοχωρεί σε μία τάξη που τους υπερβαίνει. Έτσι, η δράση των ηρώων συγκλίνει με την επενέργεια εξωλογικών παραγόντων και ο συγκερασμός αυτών των δύο γεννά αποτελέσματα, τα οποία ατενίζουν με αμηχανία τα τραγικά πρόσωπα, καθώς εκείνα αντίκεινται στις προθέσεις τους. Ο Οιδίποδας και η κυρία Άλβιγκ διαπράττουν *ἀμαρτίαν* και είναι θύματα της *ἄτης*, με τη σοφόκλεια σημασία της, του ολέθρου μέσω της τύφλωσης, για την οποία ευθύνονται εξωγενείς και ενδογενείς παράγοντες. Οι ήρωες, λοιπόν, συνθλίβονται από τη συνέργεια των προαναφερθέντων παραγόντων, την οποία μαρτυρούν οι αρχαιοελληνικοί αυτοί όροι. Αναλυτικότερα, το υπερβατικό στοιχείο αισθητοποιείται στα δύο δράματα με την παρουσία του Θεού, της τύχης αλλά και των ζοφερών τεράτων –της Σφίγγας και των βρικόλακων–, που οι ήρωες αγωνίζονται να τιθασεύσουν. Επιπρόσθετα, η μέθεξη των ανθρώπων με το υπέρλογο επιβεβαιώνεται από την αδυσώπητη *εἰμαρμένη* που διαμορφώνει τις ζωές τους. Ο Οιδίποδας, η κυρία Άλβιγκ και ο Όσβαλντ ανάγονται σε σύμβολα του ανθρώπου που βάλλεται από τη μοίρα του, με την έννοια της κληρονομικότητας, αλλά και της αδυναμίας της θνητής φύσης να ελέγξει ένα απροσδιόριστο στη νομοτέλειά του σύμπαν. Εν τούτοις, τα εξεταζόμενα έργα δεν αποτελούν δράματα μοίρας· αντιθέτως, εξαίρουν τη σημασία της προαίρεσης και της διεκδίκησης της ελευθερίας. Τα τραγικά πρόσωπα ευθύνονται εν μέρει για την πτώση τους λόγω των ελαττωμάτων αλλά και των αρετών τους, καθώς και της ανένδοτης πίστης τους στα ιδανικά· της αλήθειας, πρώτιστα, στον *Ο.Τ.* και της αγάπης στους *Βρικόλακες*. Εν κατακλείδι, και τα δύο έργα υμνούν την ελευθερία με την κατάκτησή της από τον Οιδίποδα μέσω της αυτοϋπέμβασης και με τη διεκδίκησή της από την τραγική μητέρα και τον γιο της.

Ως προς το θέμα των συγκρούσεων, αυτές διεξάγονται αρχικά στον άξονα παρελθόντος-παρόντος, τα οποία αποκτούν υπόσταση σε αντιλήψεις, πρόσωπα και γενιές. Και στα δύο έργα, το παλαιό απειλούμενο από το καινούργιο προσπαθεί να το

εξοντώσει, αλλά εκριζώνεται βίαια από εκείνο,²³⁶ με εξιλαστήρια θύματα ακόμα και τους εκπροσώπους της επανάστασης. Και, ενώ στον *O.T.* η βίαιη εκθρόνιση του παραδοσιακού διασαλεύει την ισορροπία,²³⁷ για την αποκατάσταση της οποίας απαιτείται η στροφή στο γόνιμο παρελθόν, στους *Βρικόλακες* το παλαιό απεκδύεται της πολύτιμης διάστασής του και ταυτίζεται με το παρωχημένο. Επιπλέον, στα «σκηνικά» των δύο έργων το φως και το σκοτάδι φιλονικούν, εκφράζοντας τον πόλεμο των αρίφνητων συμβολισμών τους. Έτσι, ο ορθός λόγος, η πνευματική ελευθερία, τα υψηλά ιδανικά, η αλήθεια, η θεϊκή γνώση, το καλό, η χαρά της ζωής και ο ευτυχισμένος θάνατος αντιπροσωπεύουν το ιλαρό φως και συγκρούονται με τα αντίθετά τους, που αντιπαρατάσσονται ως σύμμαχοι του ερέβους.²³⁸ Οι πιο λυσσαλέες, όμως, συγκρούσεις πυροδοτούνται στην ψυχή των ηρώων. Μέσα σ' αυτήν μαίνεται η μάχη της πρόθεσης κατά τη διάρκεια της πράξης και της επιγενόμενης συνείδησης αυτού που ήταν στην πραγματικότητα η πράξη. Τα τραγικά πρόσωπα κατατρύχονται από την ενοχή, η οποία υποδαυλίζει ένα αυτοκαταστροφικό μένος· αυτό κορυφώνεται στην αυτοτύφλωση του Οιδίποδα και στον «αυτοχειρισμό» της κυρίας Άλβιγκ, ο οποίος πραγματώνεται με την αποξένωση από τον εαυτό της στην ψευδή εξομολόγηση προς τον γιο της. Οι ήρωες, όμως, σπαράσσονται και από τις αλληλοσυγκρουόμενες πλευρές τους, καθώς σε όλη τη ζωή τους είναι διπλοί²³⁹ και μετέωροι ανάμεσα στα αντίθετα γνωρίσματά τους. Αναμετρώνται, λοιπόν, συνεχώς με τον εαυτό τους, ακόμα κι όταν αντιμετωπίζουν άλλα πρόσωπα, που αποτελούν κάτοπτρα πτυχών της ιδιοσυγκρασίας τους.

Εν κατακλείδι, τα δύο έργα «συνομιλούν», καταδεικνύοντας τη διαχρονικότητα του ανθρώπινου προβληματισμού σχετικά με τα επιμέρους θέματα που αναλύθηκαν, αλλά και τη θέασή τους από μία διαφορετική οπτική γωνία, που αντικατοπτρίζει την εξέλιξη των ιδεών. Το νεότερο δράμα ιχνηλατεί συχνά τις ατραπούς που διέγραψε το αρχαίο και με μία ενδόστροφη κίνηση, σαν αυτή των ηρώων των υπό εξέταση έργων, ανατρέχει στις ρίζες του, για να εκφράσει τα ερωτήματα που απασχολούν την ανθρώπινη φύση και σχετίζονται με την αμετάβλητη ουσία της. Ο Ίψεν εντρυφεί στη δραματική παράδοση του Σοφοκλή και αξιοποιώντας την ως εφαλτήριο πραγματεύεται τις θέσεις

²³⁶ Στους *Βρικόλακες* το νεωτεριστικό φαινομενικά μόνο ηττάται από το παλαιό.

²³⁷ Αυτή κλονίζεται από τα ανοσιουργήματα του Οιδίποδα.

²³⁸ Συμβολισμούς του ερέβους αποτελούν η Σφίγγα, οι προκαταλήψεις, ο σκοταδισμός, τα ψεύδη, η άγνοια, η πεπερασμένη λογική, η οργή, το κακό, ο λοιμός, ο θάνατος, η αυτοτύφλωση, η δυστυχισμένη ζωή.

²³⁹ Ο Οιδίποδας και η Ιοκάστη ταλανίζονται και από την πολλαπλότητα των ρόλων τους.

του υπό το πρίσμα των συνθηκών της εποχής του. Οι ήρωες των δύο δραμάτων, όμοιοι αλλά και διαφορετικοί, γεφυρώνοντας την απόσταση του χρόνου, «συγχρωτίζονται» επί σκηνής με «σκηνοθέτες» τα ιδανικά και αναδεικνύουν, μέσω της δράσης τους, την ανθρώπινη αδυναμία και το μεγαλείο τους.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Ackerman, A. 2006. "The Prompter's Box: Back to the Future: One-Hundred Years after Ibsen", *Modern Drama* 49: 225-234.
- Ackerman, A. 2001. "Visualizing Hamlet's Ghost: The Spirit of Modern Subjectivity", *Theatre Journal* 53: 119-144.
- Ahl, F. 2012. Coping with the Canonical Oedipus. Στο: Iannucci, A. (Ed.) *Edipo Classico e Contemporaneo*. Hildersheim, Zürich, New York: Georg Olms: 1-30.
- Anderson, A. R. 1916. "Ibsen and the Classic World", *The Classical Journal* 11: 216-225.
- Άριστοτέλης, 1975. *Ἠθικά Νικομάχεια*. Μτφρ. Α. Δαλέζιος. Αθήνα: Πάπυρος.
- Άριστοτέλης, 2008. *Ποιητική*. Μτφρ. Δ. Λυπουρλής. Αθήνα: Ζήτρος.
- Άριστοτέλης, 1975. *Πολιτικά*. Πρόλογος – μτφρ. Ν. Παρίτσης. Αθήνα: Πάπυρος.
- Baldry, H. C. 2010. *Το τραγικό θέατρο στην Αρχαία Ελλάδα*. Μτφρ. Γ. Χριστοδούλου, Λ. Χατζηκώστα. Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα.
- Brustein, R. 1962. "Ibsen and Revolt", *The Tulane Drama Review* 7: 113-154.
- Budelmann, F. 2006. "The Mediated Ending of Sophocles' Oedipus Tyrannus", *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 57: 43-61.
- Carawan, E. 1999. "The Edict of Oedipus (Oedipus Tyrannus 223-51)", *The American Journal of Philology* 120: 187-222.
- Champlin, M. W. 1969. "'Oedipus Tyrannus" and the Problem of Knowledge", *The Classical Journal* 64: 337-345.
- Corrigan, R. W. 1959. "The Sun Always Rises: Ibsen's "Ghosts" as Tragedy?", *Educational Theatre Journal* 11: 171-180.
- Dawe, R. D. 2011. *Σοφοκλέους Οιδίπους Τύραννος*. Μτφρ. Γ. Α. Χριστοδούλου. Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα.
- Dawson, E. 1941. "Ibsen and the Greek Tragedians", *College English* 2: 428-437.

- De Romilly, J. 1997. *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*. Αθήνα: Ινστιτούτο του βιβλίου-Α. Καρδαμίτσα.
- Dodds, E. R. 1996. *Οι Έλληνες και το παράλογο*. Μτφρ. Γ. Γιατρομανωλάκης. Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου-Α. Καρδαμίτσα.
- Dodds, E. R. 1966. "On Misunderstanding the 'Oedipus Rex'", *Greece & Rome* 13: 37-49.
- Doyle, R. E. 1976. "The Concept of 'ATH In Sophoclean Tragedy'", *Traditio* 32: 1-27.
- Dugdale, E. 2015. "Who named me?: Identity and status in Sophocles' *Oedipus Tyrannus*", *American Journal of Philology* 136:421-445.
- Dukore, B. F. 1979. "Half a kingdom for a horse: Ibsenite Tragicomedy", *Modern Drama* 22: 217-251.
- Egan, M. 2003. *Henrik Ibsen: The Critical Heritage*. London, New York: Taylor & Francis e-Library.
- Farfan, P. 2002. "Reading, Writing and Authority in Ibsen's "Women's Plays"", *Modern drama* 45: 1-8.
- Friedman, N. 1958. "The Tragic Hero", *College English* 19: 368-369.
- Gellie, G. H. 1964. "The Second Stasimon of the Oedipus Tyrannus", *The American Journal of Philology* 85:113-123.
- Gillett, G. – Hankey, R. 2005. "Oedipus the King: Temperament, Character, and Virtue", *Philosophy and Literature* 29: 269-285.
- Goldhill, S. 2009. "Undoing in Sophoclean Drama: *Lysis* and the Analysis of Irony", *Transactions of the American Philological Association* 139: 21-52.
- Gould, T. 1966. "The Innocence of Oedipus: The Philosophers on "Oedipus the King". Part III", *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 5: 478-525.
- Gould, T. 1965. "The Innocence of Oedipus: The Philosophers on "Oedipus the King": II", *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 4: 582-611.
- Goux, J. J. 1993. *Oedipus, Philosopher*. Transl. C. Porter. Stanford, California: Stanford University Press.

Gregory, J. 2014. *Όψεις και θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας. 31 Εισαγωγικά Δοκίμια*. Επιμέλεια: Δ. Ιακώβ. Μτφρ. Μ. Καίσαρ, Ο. Μπεζαντάκου, Γ. Φιλίππου. Αθήνα: Εκδόσεις Δ. Ν. Παπαδήμα.

Gregory, J. 1995. "The Encounter at the Crossroads in Sophocles' Oedipus Tyrannus", *The Journal of Hellenic Studies* 115: 141-146.

Griffith, D. 1993. "Oedipus Pharmakos? Alleged Scapegoating in Sophocles' "Oedipus the King"", *Phoenix* 47: 95-114.

Halliwell, S. 1986. "Where Three Roads Meet: A Neglected Detail in the Oedipus Tyrannus", *The Journal of Hellenic Studies* 106: 187-190.

Harsh, P. W. 1958. "Implicit and Explicit in the Oedipus Tyrannus", *The American Journal of Philology* 79: 243-258.

Helmbold, W. C. 1951. "The Paradox of the Oedipus", *The American Journal of Philology* 72: 293-300.

Hinden, M. 1995. "Drama and Ritual Once Again: Notes toward a Revival of Tragic Theory", *Comparative Drama* 29: 183-202.

Hoey, T. F. 1969. "On the Theme of Introversion in "Oedipus rex"", *The Classical Journal* 64: 296-299.

Hull, R. 1993. "Hamartia and Heroic Nobility in *Oedipus Rex*", *Philosophy and Literature* 17: 286-294.

Ίψεν, Ε. 1977. *Βρυκόλακες*. Μτφρ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα: Δωδώνη.

Ίψεν, Ε. 1923. *Οι Βρυκόλακες*. Μτφρ. Λ. Κουκούλας. Αθήνα: Εκδοτικός οίκος Γ. Ι. Βασιλείου.

Ίψεν, Ε. 1916. *Οι Βρυκόλακες*. Μτφρ. Ι. Ζερβός. Αθήνα: Εκδοτικός οίκος Γ. Φέξη.

Johnston, B. 1999. "Ibsen's Cycle as Hegelian Tragedy", *Comparative Drama* 33: 140-165.

Johnston, B. 1969. "Archetypal Repetition In "Ghosts"", *Scandinavian Studies* 41: 93-125.

- Kane, R. L. 1975. "Prophecy and Perception in the Oedipus Rex", *Transactions of the American Philological Association* 105: 189-208.
- Kelly, K. E. 2008. "Pandemic and Performance: Ibsen and the Outbreak of Modernism", *South Central Review* 25: 12-35.
- Kittang, A. 2006. "Ibsen, Heroism, and the Uncanny", *Modern Drama* 49: 304-326.
- Kitto, H. D. F. 1989, α'έκδοση 1971. *Η αρχαία ελληνική τραγωδία*. Μτφρ. Α. Ζενάκος. Αθήνα: εκδόσεις Παπαδήμα.
- Klaassen, J. A. 2000. "Moral Taint in Classic Greek Drama", *Philosophy and Literature* 24: 327-345.
- Knox, B. M. W. 1998. *Oedipus at Thebes. Sophocles' Tragic Hero and His Time*. New Haven and London: Yale University Press.
- Knox, B. M. W. 1984. *Sophocles. The Three Theban Plays*. Transl. R. Fagles. Harmondsworth, Middlesex, New York: Penguin Books.
- Knox, B. M. W. 1964. *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Lattimore, S. 1975. "Oedipus and Teiresias", *California Studies in Classical Antiquity* 8: 105-111.
- Lawrence, S. 2008. "Apollo and his purpose in Sophocles' *Oedipus Tyrannus*", *Studia Humaniora Tartuensia* 9: 1-18.
- Leonard, M. 2006. "Oedipus in the Accusative: Derrida and Levinas", *Comparative Literature Studies* 43: 224-251.
- Lesky, A. 1990. *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*. Μτφρ. Α. Τσοπανάκης. Θεσσαλονίκη: εκδοτικός οίκος αδελφών Κυριακίδη.
- Lesky, A. 1987. *Η τραγική ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων*. Μτφρ. Ν. Χ. Χουρμουζιάδης. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Λιαπής, Β. 2003. *Άγνωστος Θεός. Όρια της ανθρώπινης γνώσης στους Προσωκρατικούς και στον Οίδίποδα Τύραννο*. Αθήνα: Στιγμή.

Lorentzen, J. 2006. "Ibsen and Fatherhood", *New Literary History* 37: 817-836.

Lourié, Ο. 1913. *Η φιλοσοφία του Ίψεν*. Μτφρ. Γ. Τσοκόπουλος. Αθήνα: Εκδοτικός οίκος Γ. Φέξη.

Marinis, A. 2013. "Book review: Stuart Lawrence, *Moral Awareness in Greek Tragedy*, Oxford University Press, Oxford 2013", *Logeion* 3: 233-247.

Marker, L. L.–Marker, F. J. 1989. *Ibsen's Lively Art: a Performance Study of the Major Plays*. Cambridge, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press: 90-125.

Marker, L. L. – Marker, F. J. 1978. "Ibsen's Theatre: Aspects of a Chronicle and a Quest", *Modern Drama* 4: 345-378.

McDonald, D. 1979. "The Trace of Absence: A Derridean Analysis of "Oedipus Rex"", *Theatre Journal* 31: 147-161.

McFarlane, J. 1994. *The Cambridge Companion to Ibsen*. New York: Cambridge University Press.

Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Χ. 1994. *Στιγμές της Ελληνικής Τραγωδίας*. Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου – Μ. Καρδαμίτσα.

Μπράντες, Γ. 1928. *Ερρίκος Ίψεν*. Μτφρ. Α. Δ. Παπαδήμας. Αθήνα: Μαρσύας.

Mullens, H. G. 1938. "Oedipus and the Tragic Spirit", *Greece & Rome* 7: 149-155.

Musurillo, H. 1957. "Sunken Imagery in Sophocles' Oedipus", *The American Journal of Philology* 78: 36-51.

Newton, R. M. 1978-1979. "The Murderers of Laius", *The Classical World* 72: 231-234.

Osterud, E. 1997. "An Attempt to Remove Ibsen from Antiquity to Modernity", *Scandinavian Studies* 69: 349-356.

Pack, R. A. 1939. "Fate, Chance, and Tragic Error", *The American Journal of Philology* 60: 350-356.

Πλάτων, 2014. *Πολιτεία*. Μτφρ. Ν. Μ. Σκουτερόπουλος. Αθήνα: Πόλις.

Rocco, C. 1997. *Tragedy and Enlightenment. Athenian Political Thought and the Dilemmas of Modernity*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Segal, C. 2001. *Οιδίπους Τύραννος. Τραγικός ηρωισμός και τα όρια της γνώσης*. Μτφρ. Ε. Δ. Μακρυγιάννη, Ι.-Θ. Α. Παπαδημητρίου. Αθήνα: Ελληνική Ανθρωπιστική Εταιρεία.

Soloski, A. 2013. "'The Great Imitator': Staging Syphilis in *A Doll House* and *Ghosts*", *Modern Drama* 56: 287-305.

Σοφοκλής, 2004. *Οιδίπους Τύραννος*. Μτφρ. Ι. Ν. Γρυπάρης. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» Ι. Δ. Κολλάρου και ΣΙΑΣ Α. Ε.

Sprinchorn, E. 1979. "Science and Poetry in *Ghosts*: a Study in Ibsen's Craftmanship", *Scandinavian Studies* 51: 354-367.

Σω, Μ. 1993. *Η πεμπτουσία του Ιψενισμού*. Μτφρ.-Εισαγωγή: Γ. Χριστογιάννης. Επιμέλεια: Ε. Ζάρα. Αθήνα-Γιάννινα: Εκδόσεις Δωδώνη.

Templeton, J. 1986. "Of This Time, of This Place: Mrs. Alving's *Ghosts* and the Shape of the Tragedy", *PMLA* 101: 57-68.

Τερζάκης, Α. 1989. Η ακάθαρτη ρίζα και το πάναγνο φως. Στο: *Αφιέρωμα στην Τραγική Μούσα*. Αθήνα: Οι Εκδόσεις των Φίλων.

Vernant, J. P. – Vidal–Naquet, P. 1988. *Μύθος και τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα α*. Μτφρ. Σ. Γεωργούδη. Αθήνα: Σύγχρονη Αρχαιογνωστική Βιβλιοθήκη – Ι. Ζαχαρόπουλος.

Vernant, J. P. – Vidal–Naquet, P. 1991. *Μύθος και τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα β*. Μτφρ. Α. Τάττη. Αθήνα: Σύγχρονη Αρχαιογνωστική Βιβλιοθήκη – Ι. Ζαχαρόπουλος.

Versényi, L. 1962. "Oedipus: Tragedy of Self-Knowledge", *Arion* 1: 20-30.

Winnington–Ingram, R. P. 1999. *Σοφοκλής. Ερμηνευτική Προσέγγιση*. Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα.

Χέγκελ, Γ. 1995. *Αισθητική*. Εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Σ. Γιακουμής. Αθήνα: Νομική Βιβλιοθήκη.