

ΕΛΕΝΗ ΚΑΡΑΜΠΕΛΑ

Η Δίκη του καιρού και η Ερινύς του χρόνου : η αναστροφή της ασπίδας του Ετεοκλή στους Έπτα ἐπὶ Θήβας *

ΣΤΟΥΣ ΕΠΤΑ ΕΠΙ ΘΗΒΑΣ ο Αισχύλος, ανοίγοντας τη διακειμενική συνομιλία με τη ραψωδία Σ της *Ιλιάδας*, όπου γίνεται η περιγραφή της ασπίδας του Αχιλλέα, συγχρόνως καθιστά την ασπίδα ένα είδος αόρατου μεν στο βλέμμα αλλά νοητώς ορατού σκηνηκού αντικειμένου, το οποίο μοιάζει να περνά από

* Μια πρώτη μορφή αυτού του κειμένου αποτέλεσε τη βάση για την ομιλία μου στο 2^ο Διεθνές Συνέδριο για τον Ελληνικό Πολιτισμό με θέμα: “Χώρος και χρόνος στο αρχαίο θέατρο”, που διοργανώθηκε από την ένωση ‘Εκαταίος’ των φοιτητών και αποφοίτων του Προγράμματος Σπουδών ‘Ελληνικός Πολιτισμός’ του Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου στην Αλεξανδρούπολη τον Μάιο του 2008. Ο τίτλος παραπέμπει εν μέρει στο άρθρο της Η. Bacon “The shield of Eteocles” (1964), όπου η συζήτηση αφορά τους εξωτερικούς και εσωτερικούς εχθρούς του Ετεοκλή καθώς και τους τρόπους αντιμετώπισής τους, και καταλήγει στην ερμηνεία της σκηνής όπου ο ήρωας ζητά τον οπλισμό του για να βγει στη μάχη. Η συγγραφέας, ακολουθώντας τον Schadewaldt (1961), θεωρεί επίσης ότι ο εξοπλισμός γίνεται επί σκηνής και ότι η όλη σκηνή αισθητοποιεί τη διαδικασία με την οποία ο Ετεοκλής εξομοιώνεται με τον Πολυνείκη ως προς το πάθος, κάτι που μπορεί να σημαίνει ότι ο Ετεοκλής μεταμορφώνεται απ’ αυτό που φαίνεται να είναι σε αυτό που πραγματικά είναι, από άνθρωπο με αυτοέλεγχο σε

άνθρωπο έρμαιο της Ερινύς. Έτσι αποτελεί το αντικαθρέφτισμα του αδελφού του, ενώ το αντικαθρέφτισμα της Δίκης της ασπίδας του Πολυνείκη δεν μπορεί παρά να είναι η Ερινύς, την οποία ο ίδιος ο Ετεοκλής προσκαλεί ως προστάτιδά του και την οποία χαιρετά την ώρα που παίρνει την ασπίδα στα χέρια του. Για τον επί σκηνής εξοπλισμό του Ετεοκλή αμφιβάλλει ο Taplin (1977), προτείνοντας να θεωρηθεί ότι ο Ετεοκλής είναι από την πρώτη στιγμή της εμφάνισής του άνοστος, όπως ταιριάζει σε έναν αρχηγό στρατού εν καιρώ πολέμου, και να απαλειφθούν ως προβληματικοί οι στ. 675-76. Αντιθέτως ο Χουρμουζιάδης (1984: 155) θεωρεί τον στ. 675 ως «υπαινιγμό σε μια διαδικασία σταδιακού εξοπλισμού, που έχει συμπληρωθεί όταν ο Ετεοκλής αυτοχαρακτηρίζεται ως ακονισμένο μέταλλο» στον στ. 715. Στην παρούσα εργασία η αναφορά γίνεται όχι τόσο στην πραγματική ασπίδα και στην πιθανή εικόνα της, αλλά στην εικόνα που σχηματίζεται στον νου του θεατή ως «εσωτερική όψις», κατά την έκφραση του Τ. Λιγνάδη (1988: 14), καθώς και στις ψυχικές ποιότητες που αυτή αντιπροσωπεύει.

χέρι σε χέρι χωρίς ποτέ να εμφανίζεται επί σκηνής, και το οποίο γίνεται φορέας της κοινωνικής ή δημόσιας εικόνας που επιδιώκει ο εκάστοτε «φέρων» ήρωας να δημιουργήσει για τον εαυτό του. Αν στην κανονική της λειτουργία η ασπίδα προστατεύει το σώμα του ήρωα στο πεδίο της μάχης, η εικόνα θα προστατεύει, με επιθετικό μάλιστα τρόπο, το ήθος του ήρωα έναντι του αντιπάλου του, αλλά και, όπως εν τέλει αναδεικνύεται, θα αποκρούει τους φόβους και θα απωθεί τις πραγματικότητες που καθένας προσπαθεί να συγκαλύψει, ενώ συγχρόνως γίνεται ποιητικό εργαλείο αποκάλυψης, προπάντων όταν με την αναστροφή της αφήνει να φανεί η άλλη της όψη, όπου αντανακλάται το πρόσωπο που κρύβεται πίσω απ' αυτήν.¹

Η παρούσα εργασία έχει τρεις αφορμές: Πρώτη, την αναζήτηση του νοήματος της σκηνής των ασπίδων, που πιστεύω και εγώ, όπως πολλοί μελετητές έχουν υποστηρίξει, ότι αποτελεί κομβικό σημείο για την ερμηνεία αυτής της τραγωδίας. Δεύτερη, την εικόνα της Δίκης ως σήματος στην ασπίδα του Πολυνεϊκη, η οποία προκαλεί την απόφαση της μοιραίας αδελφικής σύγκρουσης. Και τρίτη, τους στ. 672-719, όπου ο Ετεοκλής αναγγέλλει την απόφασή του να αντιμετωπίσει τον αδελφό του, ζητά τις κνημίδες του, ωστόσο συνεκδοχικά, όπως μπορεί να ερμηνευτεί, τον οπλισμό του, και, αποκρούοντας την προσπάθεια του Χορού να τον συγκρατήσει, εξέρχεται πάνοπλος για τη μάχη. Το γεγονός ότι ένα από τα έξι μέρη του παραδοσιακού οπλισμού είναι οπωσδήποτε και η ασπίδα, αποτέλεσε ένα από τα επιχειρήματα της άποψης του Schadewaldt (1961) ότι ο Ετεοκλής οπλίζεται επί σκηνής. Την επιχειρηματολογία αυτή έκανε δεκτή και ενίσχυσε η Bacon (1964) που θεώρησε ως πραγματικό σκηνικό αντικείμενο την ασπίδα του Ετεοκλή και συνυπέθεσε ως υπαρκτό σήμα της την *Ερινύν* ως αντίπαλη της *Δίκης* του Πολυνεϊκη.

Η δική μου μελέτη οφείλει στο κείμενο της Bacon όχι μόνο μέρος του τίτλου και τη σύλληψη της Ερινύος ως ισοδύναμης της Δίκης, αλλά μοιράζεται με

1 Αυτή η λειτουργία των ασπίδων αντιστοιχεί τόσο στην ψυχολογική διαδικασία της προβολής όσο και στο φαινόμενο της θεατρικής αναπαράστασης. Κατά τον Green (1979) το θέατρο κατέχει μια μεταβατική θέση ανάμεσα στον εαυτό και στον άλλο. Το υποκείμενο εμφανίζεται σαν ο «άλλος». Σύμφωνα πάλι με τη σημειωτική ανάγνωση της Zeitlin (1982) ο δραματικός χαρακτήρας αντιπροσωπεύει «τον άλλο», που όμως λειτουργεί για να ανακαλέσει τις αντίστοιχες προσωπικές εικόνες και ψυχικούς σχηματισμούς μέσα στον ίδιο τον θεατή. Το υπό συζήτηση δράμα θεωρείται έτσι σημαντικό παράδειγμα για το πώς λειτουργεί το θέατρο. Οι ασπίδες των Επτά μπορούν να θεωρηθούν ως κάτι ανάλογο με τις μάσκες των ηθοποιών, που συγχρόνως κρύβουν και αποκαλύπτουν την ατομικότητά τους. Σύμφωνα με την ίδια ανάγνωση, η σκηνή των ασπίδων μπορεί επίσης να θεωρηθεί ως μια εξελικτική πορεία στη δημιουργία του εαυτού, καθώς έχουμε μια σταδιακή εξέλιξη από την αναγνώριση του άλλου ως εντελώς «άλλου» μέχρι το τέλος, όπου ο εαυτός, που στο έργο αυτό αντιπροσωπεύεται από τον Ετεοκλή, «βυθίζεται» μέσα στον «άλλο». Αυτή η διαδικασία μπορεί επίσης, σύμφωνα με τη συγγραφέα, να αντιπροσωπεύει και την εξελικτική πορεία της σχέσης ατόμου-κοινωνίας, καθώς η σχέση του εκάστοτε φορέα με την ασπίδα του αντιπροσωπεύει το εξελικτικό στάδιο του ατόμου σε σχέση με την εξελικτική φάση της κοινωνίας.

αυτό και τις απόψεις σχετικά με το πρόβλημα του ποιος είναι ο πραγματικός εχθρός, ιδωμένο από την οπτική γωνία της ψυχαναλυτικής θεώρησης. Όμως στην παρούσα εργασία η ασπίδα του Ετεοκλή δεν έχει τον δεσμευτικό χαρακτήρα του ορατού σκηνικού αντικειμένου, ενώ η φράση του τίτλου «Μια ασπίδα για τον Ετεοκλή» χρησιμοποιείται ως μεταφορά και θεωρείται από την οπτική γωνία της θεατρικής πρόσληψης των εσωτερικών εικόνων που δημιουργούνται από τον λόγο. Η εστίαση βρίσκεται στο θέμα της Δίκης ως κεντρικού ζητήματος και αυτής της τραγωδίας του Αισχύλου και στους τρόπους με τους οποίους προσδιορίζεται το νόημά της σ' αυτές τις σκηνές, θεωρημένες στο όλο συγκειμενικό πλαίσιο του δράματος. Μέσα απ' αυτή την ανάγνωση θα διαφανούν, πιστεύω, τα χαρακτηριστικά της Δίκης που κωδικοποιούν ψυχικές ποιότητες και διαδικασίες με τις οποίες ο θεατής καλύπτει τους φόβους του και απωθεί τα τραύματά του ή εξ ανάγκης αντιμετωπίζει τις αδυναμίες του σε μια κρίσιμη στιγμή, είτε παραδιδόμενος πάνοπλος σ' αυτές είτε βιώνοντας σε βάθος την εμπειρία της γνώσης που προκύπτει από την αναγνώρισή τους. Επιδιώκεται επίσης να φανεί ότι το πρόβλημα της μεταστροφής του κεντρικού ήρωα από συνετό και ψύχραιμο άρχοντα σε εκδικητικό αδελφοκτόνο δεν συνιστά ζήτημα μεταστροφής του χαρακτήρα αλλά ζήτημα «αναστροφής» της ασπίδας του, δηλαδή ζήτημα κατάρρευσης των αμυντικών του μηχανισμών, έτσι ώστε ο μεν ήρωας έρχεται αντιμέτωπος με την άλλη της όψη, που ισοδυναμεί με ό, τι ο ίδιος προσπαθεί να συγκαλύψει, ο δε θεατής με την αποκαλυπτική διαδικασία της αυτογνωσίας.

Στο κάστρο της Θήβας ο Ετεοκλής έχει συγκεντρώσει τους άντρες της πόλης, τους ασπιδοφόρους κατοίκους που έθρεψε η αρχαία γη, για να τους ενημερώσει ως προς την επαπειλούμενη επίθεση των Αργείων Αχαιών που ετοιμάζεται μέσα στη νύχτα, ενώ από τον πρώτο κίολας στίχο «κατασκευάζει» με τον λόγο του το μεταφορικό περίγραμμα της δικής του ασπίδας.² Τα λόγια του (στ. 1-3) δίνουν την περιγραφή ενός άνδρα που κρατά το τιμόνι της πόλης του, με την αγωνία της τρικυμίας και την ευθύνη της σωτήριας πράξης και του «καίριου» λόγου,³

2 Η μεταφορική χρήση της γλώσσας είναι χαρακτηριστική για τον Αισχύλο και η ερμηνεία των μεταφορών είναι βασικό εργαλείο για την κατανόηση του νοήματος των έργων του. Στο έργο αυτό η αρχή γίνεται με τη μεταφορά του καραβιού και του καπετάνιου. Βλ. Petrouniias 1976: 33 κ.ε. και Thalmann 1978: 32 κ.ε. Η μεταφορική χρήση της γλώσσας όσον αφορά την ασπίδα γίνεται αμέσως με την παρουσίαση των πολεμιστών και διατηρείται σε όλες τις περιπτώσεις, ώστε να διεξαχθούν οι «μεταφορικές συγκρούσεις» των αντιπάλων, αντί για επί σκηνής ορατές τέτοιες συγκρούσεις. Μεταφορική χρήση της γλώσσας εδώ γίνεται αφενός για να υπογραμμιστεί αυτή η λειτουργία και αφετέρου για να επιτευχθεί η ομαλή είσοδος σε αυτό τον κόσμο της μεταφοράς, ώστε με τη διατήρηση των αναλογιών να διατηρηθεί, κατά το δυνατόν, το ποιητικό χρώμα της σκέψης.

3 Η έμφαση στη χρήση του καίριου λόγου στους δύο πρώτους στίχους αυτού του δράματος λειτουργεί, σύμφωνα με τον Tsantsanoglou (1980: 346-47), και ως υπαινιγμός για τον θεατή ότι ο βασιλιάς πρέπει να κρύψει από τον λαό της Θήβας κάποιες αλήθειες που αφορούν την

αλλά και με βλέμμα σταθερό και αλύγιστο στη μάχη του ύπνου. Η δική του άμυνα θα είναι η δημόσια εικόνα του, η στηριγμένη στη Δίκη του καιρού, στη Δίκη των πραγμάτων που τον έχουν φέρει στη θέση του άρχοντα. Η άμυνα της πόλης θα είναι πάλι «οι καιρίες» αποφάσεις που εκείνος θα πάρει για να σώσει το καράβι από τον δύσκολο καιρό και από την επίβουλη θαλασσοταραχή του φόβου. Η τριπλή χρήση του επιρρήματος *νύν* και τα ενεστωτικά ρήματα των στίχων 10-25 υπογραμμίζουν την κρισιμότητα της παροντικής κατάστασης. Αυτό έχει επιτύχει, όμως, προπάντων, η έμφαση στην επιτακτική αναγκαιότητα του καιρίου λόγου στον πρώτο κιόλας στίχο:

*Κάδμου πολίται, χρή λέγειν τὰ καιρία
 ὅστις φυλάσσει πρᾶγος ἐν πρύμνηι πόλεως
 οἴακα νωμῶν, βλέφαρα μὴ κοιμῶν ὕπνῳ* (στ. 1-3).⁴

Στους στίχους 30-35, πάλι, στέλνοντας τους πολίτες στρατιώτες να επανδρώσουν τους πύργους και τις επάλξεις, για να αποκρούσουν τον εχθρό που βρίσκεται έξω από τα τείχη, τους ζητά συγχρόνως να αντισταθούν στον φόβο, ενώ τα λόγια του συνιστούν μια πρώτη οργάνωση της άμυνας του απέναντι στον επικίνδυνο εσωτερικό εχθρό, που πολιορκεί επιτιθέμενους και αμυνόμενους εξίσου. Εντός των τειχών κυριαρχεί ο φόβος, ο οποίος όμως προς το παρόν καλύπτεται κάτω από την ψύχραιμη στάση του Ετεοκλή. Λίγο αργότερα (στ. 69 κ.ε.) η προσευχή του Ετεοκλή που ακολουθεί την έξοδο του αγγελιαφόρου, η ταραγμένη πάροδος του Χορού που γίνεται με φωνές και επικλήσεις, με ήχους και πανικόβλητες κινήσεις, καθώς και η σύγκρουση του Ετεοκλή με τον Χορό σε μια αντιπαράθεση της επιστρατευμένης ψυχραιμίας με τον πανικό, είναι δηλωτικά της έντασης που προκαλούν αφενός η πολιορκία της πόλης από τον στρατό και αφετέρου η πολιορκία του ίδιου από τον πανικό και τον φόβο.⁵

Αλλά ο φόβος του θανάτου «πολιορκεί» και τους Επτά επιτιθέμενους Αργείους αρχηγούς. Αυτό φαίνεται στη δεύτερη σκηνή του προλόγου, καθώς στα λόγια

κατάρα του Οιδίποδα, στην οποία αναφέρεται μόνο όταν είναι μόνος στον σκηνικό χώρο και την οποία επικαλείται μαζί με τους πολιούχους θεούς. Οι αμέσως επόμενοι στίχοι άλλωστε (4-7) υποσημαίνουν, όπως παρατηρεί ο Hubbard (1992), τον φόβο του Ετεοκλή για τις κατάρες του πλήθους που πηγάζουν από τον φόβο και που τον περιμένουν, στην περίπτωση που θα θεωρηθεί υπεύθυνος για την όποια συμφορά. Αυτός ο φόβος κινεί, σύμφωνα με τον συγγραφέα (σ. 304), και τη σύγκρουση του Ετεοκλή με τον Χορό και την τελική του απόφαση να βγει ο ίδιος στη μάχη (σ. 305).

4 Για το αρχαίο κείμενο χρησιμοποιώ την έκδοση του Denys Page (Οξφόρδη 1972) και για την απόδοση στα Νέα Ελληνικά τη μετάφραση του Τάσου Ρούσσου (Αθήνα 1992).

5 Αυτό διαφαίνεται άλλωστε και στο γεγονός ότι ο ίδιος ο Ετεοκλής διακόπτει την «ευφημία» της προσευχής των γυναικών και την επικοινωνία τους με τους θεούς της πόλης με τη δική του ορμητική είσοδο και τη δύσφημη χρήση της γλώσσας, όπως παρατηρεί η Stehle (2005: 108 κ.ε.).

του αγγελιαφόρου «εμφανίζεται» για πρώτη φορά η ασπίδα, όμως σε μια πολύ διαφορετική από τη συνήθη λειτουργία της, δηλαδή ως ένα αντικείμενο που έχει κυριολεκτικά αναστραφεί για να κρατήσει το αίμα της θυσίας (στ. 42-51), αλλά και που μπορεί ωστόσο, για τον ακροατή της αφήγησης ή για τον νοούμενο θεατή της σκηνής, να απεικονίσει την εσωτερική κατάσταση εκείνων που τη φέρουν ή τη χρησιμοποιούν. Το διαμεσολαβητικό βλέμμα του αγγελιαφόρου επιτρέπει στον Ετεοκλή να διακρίνει όσα συμβαίνουν «θύραθεν» (στ. 68), δηλαδή έξω από τα δικά του τείχη,⁶ αλλά και στον θεατή να «δει» όσα οι επτά Αργείοι αρχηγοί αφήνουν να διαφανούν σε μια στιγμή που δεν ξέρουν ότι κάποιος τους παρακολουθεί: κινήσεις και χειρονομίες, το δάκρυ να στάζει, τα αναμνηστικά στους γονείς που μπορεί να χάσουν, τη ματιά που πετάει φλόγες, εικόνες που αποδίδουν προπάντων την εσωτερική κατάσταση των πολιορκητών, οι οποίοι φαίνεται ότι αισθάνονται μέσα τους το ρίγος του θανάτου, την αρχή της διαδικασίας που μετατρέπει το παρόν σε παρελθόν, καθώς εν τέλει «βλέπουν» να απομένουν απ' αυτούς μόνο στολίδια και αναμνηστικά:

«...εφτά αρχηγοί για μαύρη μάχη φρενιασμένοι,
σφάζοντας ταύρους σε κατάμαυρη ασπίδα
και στο αίμα τα χέρια τους βουτώντας,
με βαρύν όρκο ορκίστηκαν στον Άρη,
την Εννώ, το Φόνο τον αιματοπότη,
ή κατασκάβοντας την πόλη των Καδμείων
να την κουρσέψουνε με την ορμή τους
ή πέφτοντας νεκροί, τη γης ετούτη
με το ζεστό τους να μουσκέψουν αίμα
και δακρυσμένοι στου Άδραστου κρεμούσαν
τ' άρμα θυμητικά, για τους γονιούς των,
στολίδια στην πατρίδα· όμως ούτ' ένα
δεν άκουγες να λεν θλιμμένο λόγο...» (στ. 42-51).

Κάτω από την επιθετική ορμή των Επτά διαφαίνεται,⁷ λοιπόν, η συγκαλυμμένη αγωνία του θανάτου, ενώ η άμυνά τους ορίζεται σε δύο προπάντων σημεία: Πρώτα στην κοινή ασπίδα, στο κοινό συντροφικό δάκρυ που τους συνδέει και

6 Για τους τρόπους με τους οποίους συνδέεται η εικόνα του τείχους με την ιδέα της πόλης ως πλοίου που αντιμετωπίζει τα κύματα του εχθρού και για την εν γένει δραματική λειτουργία της εικονοποιίας στους *Ἐπτὰ ἐπὶ Θήβας*, προπάντων επειδή δημιουργεί το μη ορατό δραματικό παρόν του έργου, βλ. Fowler 1970. Η εικόνα του τείχους άλλωστε συμβάλλει καθοριστικά στη δημιουργία της αντίθεσης έξω / μέσα, κίνδυνος εξωτερικός / κίνδυνος εσωτερικός, στην οποία βασίζεται μία από τις κύριες αμφισημίες του δράματος (βλ. και Vascon 1964).

7 Παρά την επιφανειακή επιμονή σε πολεμοχαρή χαρακτηριστικά των μορφών και των ασπίδων των Επτά, που φαίνεται να τονίζουν τις τρομακτικές πολεμικές τους ικανότητες, όπως παρατηρεί η Lamari (2007: 7).

που αποκαλύπτεται μόνο όταν η ασπίδα αναστρέφεται για να κρατήσει το αίμα της θυσίας. Και έπειτα καθέννας χωριστά στην εικόνα που έχει κατασκευάσει για τον εαυτό του, στο είδωλο του εαυτού που υπερασπίζεται, στην εικόνα που τελικά φέρει η ασπίδα του και που προορίζεται για να προκαλέσει δέος και ταραχή στον αντίπαλο, αλλά και για να αποκρούσει και να συγκρατήσει «εντός των τειχών» τον εσωτερικό φόβο, ο οποίος, πράγματι, δεν εκφράζεται, αφού: *οἶκτος δ' οὔτις ἦν διὰ στόμα* (στ. 51).

Ο φόβος είναι άλλωστε του καθενός ο κύριος αντίπαλος. Αυτό γίνεται εντελώς φανερό αργότερα, όταν στην περίπτωση του Αμφιάραου, ο ήρωας, κάτοχος της πλούσιας γνώσης που αντλεί από το βαθύ αυλάκι της σκέψης του (στ. 593-94) και συμφιλιωμένος με την ιδέα του θανάτου, καθώς κατέχει με πλήρη βεβαιότητα τη γνώση του θανάτου του, συμμετέχει στην επίθεση αποδεχόμενος με ηρεμία την επιταγή του πεπρωμένου.⁸ Είναι άλλωστε ο μόνος που στην ασπίδα του δεν φέρει σήμα: *οὐ γὰρ δοκεῖν ἄριστος, ἀλλ' εἶναι θέλει* (στ. 592). Αυτή η φράση, η τόσο σημαντική για την ερμηνεία του συμβόλου των ασπίδων και τόσο θεμελιώδης για την πρόσληψη αυτής της τραγωδίας ως μέσου αυτογνωσίας από τον κάθε θεατή της κάθε εποχής, όταν ακούγεται, αποκαλύπτει τη διαδικασία μετατροπής της άμυνας απέναντι στον εσωτερικό εχθρό σε επίθεση απέναντι στον εξωτερικό αντίπαλο, με τη χρήση των συμβολικών εικόνων που παίρνουν τη θέση επιθετικού σήματος πάνω σε κάθε ασπίδα. Κάθε μια απ' αυτές τις ασπίδες επιχειρεί να προκαλέσει ρωγμή στην άμυνα του Ετεοκλή, ώστε να αποκαλυφθεί ο εσωτερικός του εχθρός, η εικόνα του εαυτού που εκείνος φοβάται, και την οποία ο αντίπαλος ή ο θεατής μπορεί να διακρίνει όταν θα «αναστραφεί» η ασπίδα του και θα αποκαλυφθεί η άλλη της όψη. Αυτή την πίσω όψη της ασπίδας, την οποία μόνο ο μάντης Αμφιάραος μπορεί να κοιτάζει, ο Ετεοκλής

8 Η δέσμευση στη θεϊκή αναγκαιότητα, η αδυναμία της διαφυγής αλλά και η απόφαση γενναίας αντιμετώπισης είναι, κατά την De Vito (1999: 165-71), τα στοιχεία τα οποία προπάντων συνδέουν τους δύο ήρωες και τα οποία συνιστούν το παράδοξο που φωτίζει τη λεπτή ισορροπία της θεϊκής και ανθρώπινης βούλησης σ' αυτή την τραγωδία. Άλλοι μελετητές πάλι παρατηρούν ότι η περίπτωση του Αμφιάραου προοιωνίζεται την απόφαση του Ετεοκλή (Βλ. Hutchinson 1985: 103 και Benardete 1968: 14) και ότι τα λόγια του Αμφιάραου εναντίον του Πολυνείκη φανερώνουν συμπάθεια για τον Ετεοκλή (Hutchinson 1985: 133 και Moreau 1976: 158-181). Αντίθετα άλλοι θεωρούν ότι τα κοινά στοιχεία των δύο ηρώων, ισχυροποιούν τις βασικές διαφορές ανάμεσα στον ευσεβή Αμφιάραο και στον αδελφοκτόνο Ετεοκλή (Otis 1960: 168, Thalmann 1978: 117-19, Zeitlin 1982: 147-49). Κατά την Bacon (1964: 27 και 29), ο Αμφιάραος, παρότι δεν μπορεί να είναι κύριος των περιστάσεων, μπορεί όμως να είναι κύριος του εαυτού του, ακριβώς επειδή μπορεί να ξεχωρίσει τα φαινόμενα από την πραγματικότητα. Δε χρειάζεται τη μάσκα του φόβου για να παραλλάξει την απελπισία του, ούτε τη μάσκα της αρετής για να μεταμφιέσει τις επιθυμίες του. Έτσι η δική του περίπτωση επικεντρώνει την προσοχή μας στο πραγματικό πρόβλημα που είναι το πρόβλημα της γνώσης του πραγματικού κινδύνου. Αντίθετα ο Ετεοκλής, στην κρίσιμη στιγμή, όταν θα ακούσει την περιγραφή του σήματος της ασπίδας του Πολυνείκη, θα μεταμορφωθεί από αυτό που φαίνεται σε αυτό που πραγματικά είναι, από άνθρωπο αυτοελεγχόμενο σε άνθρωπο κατεχόμενο από την Ερινύν.

θα προσπαθεί σταθερά να αποφύγει, προτάσσοντας τη δημόσια εικόνα του και το δίκαιο της εξουσίας του, που θα μπορούσε να κωδικοποιηθεί με τη μορφή της «Δίκης του καιρού» ως σήματος στη δική του νοητή ασπίδα. Συγχρόνως με λόγο και εικόνες θα προσπαθεί να αποφύγει τις ρωγμές στα δικά του εσωτερικά τείχη, τις οποίες απειλούν να προκαλέσουν τα υποβλητικά σήματα των επιτιθέμενων στα τείχη της Θήβας.

Και πρώτος μεγάλος κίνδυνος: ο Τυδέας και το σήμα της ασπίδας του. Σύμφωνα πάντα με την περιγραφή του αγγελιαφόρου: *Τυδεὺς δὲ μαργῶν καὶ μάχης λελιμμένος/ μεσημβριναῖς κλαγγαῖσιν ὡς δράκων βοᾷ* (στ. 380-81), ενώ η ασπίδα του έχει πάνω της για σήμα έναν ουρανό φλεγόμενο από αστέρια και στη μέση ένα φεγγάρι, λαμπρή πανσέληνο, να φέγγει ολόλαμπρο, με όλα τ' αστέρια και την πάμφωτη νύχτα γύρω. Και κρατώντας την ασπίδα του ο Αργεῖος ἥρωας: *βοᾷ παρ' ὄχθαις ποταμίαις, μάχης ἐρών* (στ. 392), ενώ η παρουσία του μοιάζει πρόκληση θανάτου για όποιον αντίπαλο θελήσει να σταθεί απέναντί του. Πριν όμως να προφέρει ο Ετεοκλής το όνομα του Μελάνιππου, τον οποίο διαλέγει ως υπερασπιστή της πύλης, προσβάλλει ο ίδιος τα όπλα του αντιπάλου, όχι βέβαια το δόρυ, αλλά την ασπίδα του Τυδέα, αποκρούοντας ένα προς ένα τα σημεία του σήματος, καθώς και την όλη σκέψη της αυτοπροβολής και της πρόκλησης φόβου που υποστηρίζουν την επίθεση του Αργεῖου ἥρωα, λέγοντας τα εξής:

«Δε με φοβίζον του άντρα τα στολίδια,
κι ουδέ μπορούν οι ζωγραφιές ν' ανοίξουν πληγές».⁹

Η απάντηση του Ετεοκλή φανερώνει πως αισθάνεται ο ίδιος «στόχος» της ασπίδας του Τυδέα, σε περίπτωση που θα ήθελε να προσλάβει τις απειλητικές συνδηλώσεις του σήματος: το φεγγάρι και τη νύχτα ως συνδηλώσεις του θηλυκού στοιχείου, τον θηλυκό φόβο της γενιάς του Λαίου και του Οιδίποδα.¹⁰ Και οργανώνει τη δική του άμυνα «ζωγραφίζοντας» την ασπίδα του Μελάνιππου, προβάλλοντας, αντί σήματος, ένα προς ένα τα σημεία του ήθους του υπερασπιστή του: την ευγένεια, την αισχύνη και τη σεμνότητα, την αντιπάθεια για τα έργα τα αισχρά και τη δειλία, τη γενναία ρίζα που τον δένει με τη γενιά των Σπαρτών και το δίκιο του αίματος που υπερασπίζεται, που είναι *Δίκη δ' ὀμαιίμων* (στ. 415). Έτσι γίνεται και η πρώτη αναφορά του στη Δίκη, που την παρουσιάζει ως δική του σύμμαχο, ο προσδιορισμός της ωστόσο επιτρέπει να διαφανεί η πληγή του παρελθόντος μέσα από την υπενθύμιση του κοινού αίματος. Ο Ετεοκλής διέφυγε, αλλά όχι χωρίς κάποιες ρωγμές στην άμυνά του, τον πρώτο κίνδυνο επιστροφής της μνήμης και επαφής με την κρυμμένη πλευρά του εαυτού του που προσπαθεί να αποφύγει.

9 Στ. 397-98: *κόσμον μὲν ἀνδρὸς οὔτιν' ἂν τρέσαιμ' ἐγώ,/ οὐδ' ἔλκοποιὰ γίγνεται τὰ σήματα.*

10 Βλ. Bacon 1964: 32 και Caldwell 1973, ιδίως 212 κ.ε.

Με ανάλογο τρόπο συνεχίζεται η περιγραφή της πολιορκίας από τον αγγελιαφόρο καθώς και η «κατασκευή» της άμυνας από τον Ετεοκλή, ο οποίος, πρώτα αποκρούει ο ίδιος με ειρωνική αντιστροφή του νοήματος¹¹ τα τρομερά σήματα των αντιπάλων,¹² αποκρούοντας έτσι την εκφοβιστική λειτουργία τους, και στη συνέχεια ζωγραφίζει με εικόνες ήθους την «ασπίδα» του υπερασπιστή της κάθε πύλης. Έτσι αντιμετωπίζει και τον κεραυνό και τα χρυσά απειλητικά γράμματα της ασπίδας του υβριστή Καπανέα, αλλά και τον οπλίτη που κραυγάζει *γραμμάτων ἐν ξυλλαβαῖς* (στ. 468) της ασπίδας του συνονόματου αντιπάλου, του Ετεόκλου. Επί πλέον, για την αντιμετώπιση του δύσκολου καιρού, επιστρατεύεται και το παρελθόν της πόλης, όπως διαφαίνεται προπάντων από την αναγωγή της γενιάς των υπερασπιστών στη γενιά των Σπαρτών,¹³ η οποία

11 Για τη δύναμη των λέξεων που χρησιμοποιεί ο Ετεοκλής, ώστε να στρέψει το νόημα των οiwωνών εναντίον των επιτιθέμενων, προπάντων με την αποκάλυψη των κρυφών και ευοίωνων για τη Θήβα συνδηλώσεών τους βλ. Cameron 1970. Σύμφωνα με αυτή την ερμηνεία, η εμπιστοσύνη του Ετεοκλή στη δύναμη των λέξεων τον καθιστά ικανό να υπερασπίζεται αποτελεσματικά την πόλη, αλλά κατά τρόπο ειρωνικό, είναι η ίδια πίστη στη δύναμη των λέξεων, προπάντων στη δύναμη της κατάρας του Οιδίποδα, που θα τον οδηγήσει εναντίον του αδελφού του και που θα τον κάνει να αποδεχτεί τελικά τους αντίπαλους οiwονούς και να οδηγήσει τα πράγματα στη δική του καταστροφή. Επί πλέον, η ικανότητα του Ετεοκλή να ερμηνεύει τις εικόνες και να τοποθετεί απέναντι στους φορείς τους τον κατάλληλο υπερασπιστή δημιουργεί μια ολόκληρη διαδοχική σειρά από εικόνες, ερμηνείες και αντιπάλους, και εκτός από την αίσθηση διαδοχικών εικονικών συγκρούσεων παρέχει παράλληλα και την αίσθηση ότι ο Ετεοκλής, μπαίνοντας στον κόσμο των εικόνων, προκαλεί με την ερμηνεία του την εκάστοτε νέα εικονική επίθεση, μέχρι που στο τέλος προκαλεί ως ανάγκη την επιλογή του εαυτού του ως αντιπάλου του Πολυνείκη. Για τη θεώρηση αυτή βλ. Benardete 1968.

12 Αν η ερμηνεία του νοήματος του εκάστοτε σήματος από τον Ετεοκλή συνδέει την τραγωδία με το έπος, η απόκρουσή του συνιστά καθαρά δραματική χρήση. Για την επική χρήση του σήματος της ασπίδας βλ. Nagy 2000: 109, ο οποίος θεωρεί ότι η λειτουργία της ομηρικής ασπίδας του Αχιλλέα σχετίζεται μέσω της ερμηνευτικής λειτουργίας της με τον μηχανισμό της παρομοίωσης: «The mechanism of likening in the simile –that is, of saying that something from the outer frame of the narrative is “like” the inner content of the simile– is an act of interpretation», θεωρώντας τα σήματα των ασπίδων ως «neo-epic creations». Επίσης, προβάλλοντας το παράδειγμα της ασπίδας του Ετεόκλου (σ. 116-17), καταγράφει την εξής διαφορά: «...we do not expect epic to split the signifier from its signified, as we see in the doubling of the capture men imagined by Eteocles».

13 Η άμυνα και η υπεράσπιση της Θήβας αποκλείει πάντως τις γυναίκες, όπως φαίνεται και από τη σύγκρουση του Ετεοκλή με τον Χορό, όπως και με τη συχνή αναφορά στη γενιά των Σπαρτών. Για το θέμα ο Vidal-Naquet (1991: 176-77) γράφει: «...η αυτοχθονία είναι μια μυθική διαδικασία που εξαλείφει το ρόλο των γυναικών στις αρχές της ανθρωπότητας και επιτρέπει στους άνδρες να συγκροτηθούν σε πολεμικές αδελφότητες. Δεν υπάρχει αυτοχθονία για τις γυναίκες». Για το ίδιο θέμα βλ. επίσης Cameron 1971: 40. Επιφυλάξεις για τη σημασία του θέματος της αυτοχθονίας στον 5^ο π.Χ. αιώνα εκφράζει ο Caldwell 1973: 210 κ.ε. Για τον μύθο της αυτοχθονίας γενικά βλ. Lévi-Strauss 1958: 236-41 και Vian 1963, *passim*. Σύμφωνα με τον Finley 1955: 237, ο Ετεοκλής είναι αποξενωμένος από τις γυναίκες, αφενός εξαιτίας της κατάρας των Λαβδακιδών και αφετέρου εξαιτίας της αντίληψής του για τον ηρωισμό. Το να είσαι ήρωας σημαίνει να ξεκόβεις από ό,τι οι γυναίκες αντιπροσωπεύουν: από τη γη και από τις ενστικτώδεις πηγές της ζωής.

ωστόσο ανακαλεί στο παρόν τις αμφισημίες του παρελθόντος, προπάντων τη σημασία της αντεκδίκησης, αφού οι Σπαρτοί είχαν εξοντώσει ο ένας τον άλλον.

Στην τέταρτη πύλη ωστόσο, στην πύλη της *Όγκας Ἀθάνας*, όπου στέκεται ο Ιππομέδων με τη βαριά κορμοστασιά και την πελώρια ασπίδα του, που εικονίζει τον Τυφώνα να βγάζει φωτιές από το στόμα, ο Ετεοκλής θα χρησιμοποιήσει έναν ιδιαίτερο τρόπο άμυνας. Μια τόσο ισχυρή σε υποβλητική δύναμη εικόνα, που έρχεται από τα χρονικά βάθη του μύθου και μπορεί να καταλύσει κάθε άμυνα της ψυχής απέναντι στον άγριο φόβο, ο Ετεοκλής μπορεί να την αντιμετωπίσει, όπως φαίνεται, μόνο με εικόνα και επιστρατεύει γι' αυτό τον Υπέρβιο, τον μόνο Θηβαίο που έχει σήμα στην ασπίδα του,¹⁴ με χαραγμένο πάνω της τον Δία, ο οποίος στέκει κρατώντας κεραυνό. Δεν μπορεί, λοιπόν, παρά η εικόνα του νικητή των μυθολογικών τεράτων στις τρομερές γιγαντομαχίες να κατανικήσει όχι μόνο την εικόνα του τρομερού Τυφώνα, αλλά και τον Άρη που τον έχει ενστερνιστεί ο Ιππομέδων (*ἔνθεος δ' Ἄρει*, στ. 497), ακόμα και τον Φόβο στην ίδια την πηγή που τον προκαλεί (*Φόβος γὰρ ἤδη πρὸς πύλαις κομπάζεται*, στ. 500). Συγχρόνως ο Δίας, λειτουργώντας εδώ και με την καθησυχαστική δύναμη του εγγυητή της Δικαιοσύνης, μεταφέρει το πεδίο της νοητής σύγκρουσης από το τρομακτικό μυθικό παρελθόν, όπου δρα ο ανεξέλεγκτος Φόβος, σε πιο ελέγξιμες περιοχές του χρόνου και της συνείδησης, όπως είναι το μυθικό παρόν της πολιορκημένης Θήβας.

Τέλος ο Ετεοκλής, που εμφανίζεται ως κύριος του παρόντος, φαίνεται να αντιμετωπίζει με επιτυχία και το σήμα της ασπίδας του Παρθενοπαίου, την αμφίσημη μορφή της Σφίγγας, έμβλημα εξαιρετικά υποβλητικό, που ενέχει για τον βασιλιά της Θήβας τον ισχυρό κίνδυνο να τον φέρει αντιμέτωπο με το αίνιγμα της γενιάς και του εαυτού του, άρα με την όψη του εαυτού που προσπαθεί να συγκαλύψει. Ο Άκτωρ, υπερασπιστής της πέμπτης πύλης δεν θα αφήσει την εχθρική εικόνα να εισβάλει *ἔξωθεν εἴσω*, και έτσι ο Ετεοκλής θα αποφύγει τον κίνδυνο να εξωτερικευτεί η εικόνα του εαυτού που υπονομεύει την άμυνά του και του προκαλεί μέγιστο φόβο.

14 Βλ. Benardete 1968: 8: «Now, however, the image of Typhon appears so powerful that only another image can match it. Hyperbius and Hippomedon are each subordinate to their tutelary devices». Η περίπτωση της ασπίδας του Υπέρβιου μας κάνει να σκεφτούμε ότι οι υπερασπιστές της Θήβας μπορεί να φέρουν και αυτοί σήμα στις ασπίδες τους, ωστόσο, μέχρι τη στιγμή που η αφήγηση φτάνει στην πύλη της *Όγκας Αθηνάς*, είτε το σήμα δεν είναι ισχυρό σε υποβλητική δύναμη είτε δεν υπάρχει. Αλλά, ακόμα και στην περίπτωση που θα θεωρηθεί ότι υπάρχουν σήματα, η χρήση τους δεν είναι εκείνη της προβολής στην ασπίδα ενός υπερωτροφικού Εγώ γεμάτου αλαζονεία και αυτοπεποίθηση, που υποβάλλει αδυναμία και Φόβο στον αντίπαλο, αλλά και που μπορεί στις περισσότερες περιπτώσεις να αποκρουστεί με την εύστοχη χρήση του λόγου από τον Ετεοκλή.

Όταν όμως η περιγραφή θα οδηγήσει τη σύγκρουση στην έβδομη πύλη,¹⁵ ο Ετεοκλής θα έχει να αντιμετωπίσει τον αδελφό του να ξεστομίζει λόγια αλαζονικά και απειλητικά, προβάλλοντας την ασπίδα του, που έχει για σήμα την εξής εικόνα: Η Δίκη σέρνει από τα μαλλιά έναν άντρα και ζωγραφισμένα γράμματα παριστάνουν τη φωνή της:

*Κατάξω δ' ἄνδρα τόνδε καὶ πόλιν
ἔξει πατρίων δωμάτων τ' ἐπιστροφάς.*¹⁶ (στ. 647-48)

Το σήμα της ασπίδας του Πολυνεΐκη είναι ευανάγνωστο, όπως και η εικόνα του εαυτού που θέλει να προβάλλει. Είναι το δίκαιο της επιστροφής και της αποκατάστασης στο πατρικό σπίτι, το δίκαιο της επαναφοράς του παρελθόντος απ' όπου έχει εξοριστεί, αυτό που οδηγεί τον Πολυνεΐκη πίσω, είναι η Δίκη του χρόνου¹⁷ που επαναφέρει τον άνθρωπο για δεύτερη φορά εκεί όπου λαχταρά να επιστρέψει και όπου μπορεί να γιατρέψει το αδυσώπητο αίσθημα της απώλειας, αν αυτό μπορεί να γίνει, και με όποιες συνέπειες μπορεί να έχει αυτή η επιστροφή. Είναι η Δίκη της επιστροφής στη γενέθλια γη, στη Θήβα, στη μάνα που υπήρξε γ' αυτόν φόβος θανάτου και επιθυμία ζωής συγχρόνως, και της ανάκτησης του πατρικού ρόλου απέναντι στην πόλη, στο σπίτι, στη γυναίκα. Το άδικο δίκαιο της μεταστροφής του παρελθόντος σε παρόν.¹⁸

15 Πρόκειται για τη μόνη ανώνυμη πύλη. Για τη δραματική δύναμη αυτής της τοπογραφικής ανωνυμίας, που προσδίδει στη σκηνή έναν υπερβατικό χαρακτήρα αλλά και επιτρέπει το συσχετισμό της πύλης με τη μυθική Δίρη βλ. Bergman 2002: 91. Για πιθανή ταύτιση της έβδομης πύλης με τὰς *Κρηναίας πύλας* βλ. Verall 1887: 422-23, σχόλιο στ. 18.

16 Για την αμφισημία του ρήματος *κατάξω*, που μπορεί να σημαίνει συγχρόνως «θα επαναφέρω» και «θα οδηγήσω στον Άδη», βλ. Orwin 1980: 193 σημ. 29. Στο ίδιο άρθρο (σ. 188), όπου η Δίκη θεωρείται ο πραγματικός πρωταγωνιστής αυτού του τρίτου δράματος της θηβαϊκής τριλογίας, η μορφή της είναι κάτι πολύ περισσότερο από μία εμβληματική εικόνα στην ασπίδα του Πολυνεΐκη και από μία εικόνα που πρέπει να ερμηνεύσει ο Ετεοκλής, καθώς προσεγγίζει το νόημα μιας πραγματικής θεοφάνειας (σ. 193). Για το ίδιο θέμα βλ. επίσης Benardete 1968, 16. Για το νόημα της Δίκης σύμφωνα με την ψυχαναλυτική ερμηνεία του Caldwell, αντιγράφω τα εξής (1983: 219): «Who, or what, is Dike in this drama? For, in addition to being associated with the virgin who has made it possible for Polyneikes to return home, Dike has a deeper significance. Dike is the principle who brings about the fulfillment of the Curse while revealing its meaning, the principle which compels a man finally to resolve the ambivalence with the female, a resolution which is pursued by desire and which justifies fear, since it can only end in death and destruction.»

17 Ο «χρονικός προσδιορισμός» της Δίκης δίνεται για να τονιστούν τα εξής δύο ποιοτικά χαρακτηριστικά: πρώτον, η λειτουργία του παρελθόντος και, δεύτερον, το βάθος της επιθυμίας που αντιπροσωπεύει αυτή η δικαιοσύνη. Το πρώτο είναι σαφές, νομίζω, από το λεξιλόγιο (*κατάξω, επιστροφάς*), ενώ το δεύτερο προπάντων από την εικόνα της Δίκης να σέρνει από τα μαλλιά πίσω τον άντρα που εξουσιάζει. Για τη συσχέτιση της Δίκης με τον μηχανισμό της απώθησης και της επιστροφής του απωθημένου βλ. Caldwell 1973: 220 κ.ε.

18 Για την εξίσωση: μητέρα = γη/ οίκος/ πόλις και τις σχετικές απόψεις βλ. επίσης Caldwell 1973: 222. Σύμφωνα και πάλι με την ψυχαναλυτική οπτική, η πηγή της σύγκρουσης των δύο

Αλλά, αν η Δίκη είναι αντίπαλη του Ετεοκλή, τότε ποιο είναι το δικό του δίκαιο για να αποκρούσει την επίθεση και αυτής της τελευταίας και πλέον «αιχμηρής» ασπίδας, τώρα που η Δίκη του καιρού, το δίκαιο της εξουσίας ή της ευθύνης δεν αρκεί για να τον υπερασπιστεί; «Η Δίκη δεν στάθηκε ποτέ πλάι στον Πολυνεΐκη» θα πει ο Ετεοκλής, και δεν θα μπορούσε να είναι Δίκη αυτή που μπορεί να στέκεται πλάι σ' έναν παράτολμο άνδρα που βάζει την πόλη του σε κίνδυνο (στ. 662-71). Η αναδρομή στα παιδικά και εφηβικά χρόνια του αδελφού του είναι η πρώτη, πλην μάταιη, απόπειρα του Ετεοκλή να αντιστρέψει και αυτό το σήμα και να οργανώσει τη νέα άμυνά του. Ωστόσο αυτή η ανάκληση του παρελθόντος και από τον ίδιο οδηγεί στην ανατροπή της δικής του αμυντικής θέσης, στην αναστροφή της δικής του ασπίδας.¹⁹

Η Δίκη της ασπίδας του Πολυνεΐκη έχει επομένως αρχίσει να επιτελεί το έργο της, αφού έχει επαναφέρει την οδυνηρή μνήμη προπάντων όσων ο κάτοχος της εξουσίας Ετεοκλής πάσχιζε να μείνουν κρυμμένα. Έτσι, μαζί με τις ρωγμές που έχουν προκληθεί στην άμυνα του Ετεοκλή από τις προηγούμενες επιθέσεις, η ανάκληση του παρελθόντος στο παρόν προκαλεί χαστικό ρήγμα στο αμυντικό τείχος, ώστε να μπορεί να διαφαίνεται καθαρά ο εσωτερικός εχθρός και να αρχίζει να σχηματίζεται η εικόνα που βρίσκεται στην άλλη όψη της ασπίδας. Ο επόμενος έντονος διάλογός του με τον Χορό (στ. 686-719) δεν αφήνει καμία αμφιβολία ότι ο μέχρι πριν από λίγο ψυχραιμος άρχοντας της πόλης έχει κατακλυστεί από άμετρο θυμό και άγριο πόθο για αδελφικό αίμα,²⁰ που αποδίδονται από τον Χορό με την περιγραφική διατύπωση: *ὠμοδακῆς σ' ἄγαν ἴμερος ἐξοτρύ-/νει πικρόκαρπον ἀνδροκτασίαν τελεῖν* (στ. 692-93), καθώς και με τις χαρακτηριστικές συστάσεις: *μή τί σε θυμοπλη-/θής δορίμαργος ἄτα φερέτω* (στ. 686-87) και: *κακοῦ δ' ἔκβαλ' ἔρωτος ἀρχάν* (στ. 687-88). Ο νους του Ετεοκλή είναι κυριευμένος από μία εικόνα που πάντοτε τάραζε τον ύπνο του, όπως αποκαλύπτεται στους στ. 709-11, και που αντιτάσσει απέναντι στον πικρό αδελφό, στον άλλο καταραμένο γιο του Οιδίποδα, την ώρα που βγαίνει να τον συναντήσει στη μάχη και στον θάνατο:

αδελφών είναι η επιθυμία για τη μητέρα (βλ. σχετικά Bacon 1966: 15). Αλλωστε στην ασπίδα του Πολυνεΐκη κυριαρχη μορφή είναι η γυναικεία και κυριαρχούμενη η ανδρική, όπως και στην ασπίδα Παρθενοπαίου (βλ. Lupaș – Petre 1981: 205).

19 Βλ. Orwin 1980: 192-93: «In shifting ground Eteocles loses it. By calling as he does upon the past to vouch for the injustice of his brother, he inevitably calls into question the distinction which he would maintain against him. If *Δίκη* has never before attended the deeds and thoughts of Polyneikes (662-63), then what has she had to do with Eteocles?»

20 Από τα λόγια και την άποψη του Χορού μπορούμε να δούμε την κρίση ως μία συνέπεια του παιχνιδιού εξουσίας του Ετεοκλή. Βλ. Valakas 1993: 84. Αντίθετα, ως *amor fati* ερμηνεύει τον πόθο που κυριεύει τον Ετεοκλή ο Lawrence 2007: 348, και στοιχειοθετεί σ' αυτό προπάντων το σημείο την άποψη ότι ο Ετεοκλής αποφασίζει και ενεργεί με πλήρη ηθική επίγνωση, λογικά συγκροτημένη, και όχι σε κατάσταση ηθικής τύφλωσης, από την οποία διασώζεται (σ. 353).

«Του αγαπημένου μου πατέρα η μαύρη
κατάρρα, η μισητή, με παραστέκει
με βλέμμα αδάκρυτο, στεγνό, και λέει
πως κέρδος ο χαμός γοργά σαν έρθει» (στ. 695-97).

Έτσι απέναντι στη Δίκη της ασπίδας του Πολυνεΐκη παίρνει θέση η Αρά του Οιδίποδα, που παραστέκει τον Ετεοκλή, ωστόσο αμέσως μετά, στο χορικό που ακολουθεί την αναχώρηση του Ετεοκλή και που αναφέρεται στο καταραμένο παρελθόν των Λαίου και Οιδίποδα (στ. 720-91), οι δύο αυτές εικόνες συν-έχονται και ενοποιούνται στη μορφή της γοργόποδης Ερινύος, που μένει για τρεις γενιές στον οίκο των Λαβδακιδών και που ξυπνά για να εκτελέσει την αρχαία κατάρρα των δύο αδελφών να χωρίσουν τις διαφορές τους με τον πικρό σίδηρο. Η εικόνα της σκοτεινής Ερινύος κυριαρχεί σ' ολόκληρο αυτό το στάσιμο, το οποίο αρχίζει με τη φρίκη (*πέφρικα τὰν ἄλεσίοικον/ θεόν, οὐ θεοῖς ὁμοίαν,/ παναλαθῆ κακόμαντιν/ πατρὸς εὐκταίαν Ἐρινὺν/ τελέσαι τὰς περιθύμους/ κατάρρας Οἰδιπόδα βλαψίφρονος*, στ. 720-25) και τελειώνει με τον τρόπο της επικείμενης καταστροφής που προκαλεί η επιστροφή της (...*νῦν δὲ τρέω/ μὴ τελέσῃ καμψίπους Ἐρινύς*, στ. 790-91). Καθώς αυτό το μακρό στάσιμο καλύπτει τον ψυχικό χρόνο²¹ από την αναχώρηση του Ετεοκλή μέχρι την αναγγελία του κοινού αδελφικού φόνου, η απειλητική εικόνα της Ερινύος είναι αυτή που θα επικρατήσει στον νου του θεατή ως κοινό νοητό σήμα και των δύο ασπίδων.²² Είναι επίσης αυτή που ανασύροντας το παρελθόν επαναφέρει την κατάρρα των Λαβδακιδών, και που το έργο της ταυτίζεται σε αποτέλεσμα με το έργο της Δίκης του Πολυνεΐκη, κατά τρόπο ώστε τα πρόσωπα της Δίκης και της Ερινύος να είναι εν τέλει, μετά τον θάνατο των δύο αδελφών, απολύτως αδιαχώριστα.²³

21 Για τον όρο βλ. Ubersfeld 1993: 190.

22 Βλ. Bacon 1964: 35. Η συγγραφέας, σχολιάζοντας τον στ. 70 του προλόγου, όπου από πολύ νωρίς ο Ετεοκλής επικαλείται την Ερινύν για βοήθεια, παρατηρεί την αμφίσημη διττότητα αυτής της έννοιας-θεότητας: «The fury is properly invoked here. As the enforcer of the Dike of kindred she should protect the city against the assault of the impious son, Polyneikes. But in calling her up to defend the city Eteocles calls her up to destroy himself... She has here the same terrible duality which characterizes everything female throughout the play». Και στη συνέχεια προσθέτει την εξής πολύ ενδιαφέρουσα παρατήρηση, που αφορά τόσο την αντιπαράταξη της Ερινύος στη Δίκη, όσο και του Ετεοκλή απέναντι στον Πολυνεΐκη: «The fury is certainly the proper counterpart to Dike on the shield of Polyneikes. To appeal to Dike is to appeal to the fury that will enforce Dike –his own Dike, but also his brother's Dike, for they are equal in this as in everything else. Each brother is subject to the law he invokes against the other. This is the inescapable knowledge which the shields express».

23 Πρόκειται για ηθική αλλά προπάντων για ψυχολογική σύλληψη της έννοιας της Δίκης. Σύμφωνα με τον Havelock 1978: 295, πουθενά στον Αισχύλο και στο σύνολο των έργων του τραγικού είδους δεν μπορούμε να βρούμε ορισμό της δικαιοσύνης και χρειάστηκε να περιμένει κανείς για έναν φιλόσοφο, δηλαδή τον Πλάτωνα, ώστε να υπάρξει κάτι τέτοιο. Στον Όμηρο άλλωστε η Δίκη δεν έχει την έννοια της εφαρμογής ενός γενικού κανόνα σε μια ειδική περίπτωση αλλά σχετίζεται με την αναγνώριση της ιδιαιτερότητας μιας ομάδας ή μιας

Αν διαβάσει κάποιος την τραγωδία από την αρχή μέχρι το τέλος της, διαπιστώνει ότι η ασπίδα του Ετεοκλή, του τραγικού βασιλιά της Θήβας, η ηθική αμυντική του δύναμη, ενέχει δυνητικά, ως εμβλήματα, δύο πρόσωπα:²⁴ Το ένα έχει την ψύχραιμη μορφή της Δίκης του καιρού, της δίκαιης ευθύνης του άρχοντα απέναντι στην πόλη, της άμυνας απέναντι στις αντίξοες περιστάσεις του παρόντος. Με την αναστροφή της ασπίδας του, που ισοδυναμεί με κατάρρευση των αμυντικών του μηχανισμών, αποκαλύπτεται η άλλη της όψη, που αντανακλά το σήμα της αντίπαλης ασπίδας, καθώς σχηματίζεται η μορφή της Ερινύος, που έρχεται από το παρελθόν με όλο το βαρύ φορτίο του χρόνου και έχει τα χαρακτηριστικά της εκδίκησης και της καταστολής του δίκαιου του άλλου από το ερεθισμένο Εγώ, της έξωσης του άλλου από την κοινή ποθητή μήτρα, της επίθεσης του Εγώ απέναντι στο άλλο. Αυτό γιατί το παρελθόν που καλείται ως σήμα ασπίδας στο παρόν είναι τραυματισμένο παρελθόν, κατοικημένο από την Ερινύν, όπως είναι το παρελθόν των Σπαρτών της Θήβας, όπως είναι για τρεις γενιές το σπίτι του Οιδίποδα και όπως είναι η συνείδηση του Ετεοκλή και του Πολυνείκη, τη μόνη στιγμή που μπορούν να συναντηθούν στο ρήγμα της έβδομης πύλης. Εκεί όπου συναντιέται το μέσα με το έξω, το παρελθόν με το παρόν, το Εγώ με το άλλο Εγώ, η Δίκη με την Ερινύν και η Δίκη του καιρού με τη Δίκη του χρόνου.



κοινωνικής κατηγορίας. (Βλ. Lévy 1998: 77).

24 Το θέμα αυτό συνδέεται ασφαλώς με το πολυσυζητημένο πρόβλημα της ψυχολογικής μεταστροφής του Ετεοκλή, για το οποίο έχουν για πολύ καιρό διατυπωθεί πολλές και ποικίλες απόψεις. Από τις πιο χαρακτηριστικές είναι η άποψη του Kirkwood (1969), ο οποίος έχει θεωρήσει ότι ο Ετεοκλής υπήρξε και παρέμεινε, καθ' όλη τη διάρκεια του δράματος και μέχρι το τέλος, ο άξιος τιμονιέρης, ο *οιακοστρόφος* του στ. 62, και δεν έχει δεχθεί, όπως άλλωστε και ο Von Fritz (1962) την κυρίαρχη άποψη περί μεταστροφής του Ετεοκλή μετά την εμφάνιση της κατάρας. Η άποψη αυτή διατυπώθηκε από τον Solmsen (1937), άρθρο το οποίο θεωρείται ότι υπήρξε καθοριστικό για τις μεταγενέστερες ερμηνείες της μεταστροφής, καθώς έδωσε έμφαση στην επίδραση της κατάρας. Με την άποψη του Solmsen συμφώνησαν, με κάποιες πρόσθετες ερμηνείες, και οι Patzer (1958), Wolff (1958) και Winnington-Ingram (1977). Στη βάση μιας περισσότερο λειτουργικής θεώρησης ο Wilamowitz (1914: 436 κ.ε.) απέδωσε τον διπλό χαρακτήρα του Ετεοκλή στον διπλό χαρακτήρα των πηγών από τις οποίες εμπνεύστηκε ο Αισχύλος, ενώ ο Dawe (1963) και ο Podlecki (1964) θεώρησαν ότι οι αντιφάσεις στους χαρακτήρες του Αισχύλου δεν μπορούν να αναχθούν σε ένα απολύτως λογικό σύστημα. Ο Vidal-Naquet (1991: 141-99) διεύρυνε το πεδίο της συζήτησης με τη σκέψη ότι ο διχασμός του Ετεοκλή δεν είναι σημάδι του χαρακτήρα του, αλλά είναι στοιχείο της ίδιας της τραγικής του υφής. Η ψυχαναλυτική άποψη πάλι, σύμφωνα την οποία ο μύθος αποτελεί έκφραση των υποσυνείδητων φόβων και επιθυμιών, προσδίδει μεγάλη έμφαση στις αντιθέσεις έξω/μέσα, αρσενικό/θηλυκό, αγάπη/φόβος, το Εγώ και το Άλλο ως παραμέτρους που καθορίζουν τις συμπεριφορές των Ετεοκλή και Πολυνείκη (βλ. Caldwell 1973, Bacon 1964 και 1966, Benardete 1968). Στην τελευταία αντίθεση εστιάζει προπάντων την ερμηνεία της και η σημειωτική ανάλυση της Zeitlin (1982).

Ελένη Ι. Καράμπελα

Καθηγήτρια, Σύμβουλος
Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου,
Διδάκτωρ Φιλολογίας Πανεπ. Κρήτης
karambela@gmail.com

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ

Συντομογραφίες περιοδικών:

<i>BAGB</i> :	Bulletin de l'Association Guillaume Bude
<i>CPh</i> :	Classical Philology
<i>CW</i> :	Classical World
<i>EEThess</i>	= <i>ΕΕΦΣΠΘ</i> : Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης
<i>GRBS</i> :	Greek, Roman and Byzantine Studies
<i>HSCPh</i> :	Harvard Studies in Classical Philology
<i>PCPhS</i> :	Proceedings of the Cambridge Philological Society
<i>QUCC</i> :	Quaderni urbinati di cultura classica
<i>SIFC</i> :	Studi italiani di filologia classica
<i>SO</i> :	Symbolae Osloenses
<i>TAPhA</i> :	Transactions and Proceedings of the American Philological Association
<i>WS</i> :	Wiener Studien
<i>YCIS</i> :	Yale Classical Studies

Λιγνάδης, Τ. 1988. *Το ζών και το τέρας. Ποιητική και υποκριτική λειτουργία του αρχαίου ελληνικού δράματος*. Αθήνα: Ηρόδοτος.

Ρούσσο, Τ. 1992. *Αισχύλος: Επτά επί Θήβας*. Αθήνα: Κάκτος.

Χουρμουζιάδης, Ν. 1984. *Όροι και μετασχηματισμοί στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*. Αθήνα: Γνώση.

Bacon, H. 1964. "The shield of Eteokles." *Arion* 3: 27-38.

Bacon, H. 1966. "Woman's two faces: Sophocles' view of the tragedy of Oedipus and his family." *Science and Psychoanalysis* 10: 13-23.

- Benardete, S. 1968. "Two notes on Aeschylus' *Septem*: Interpretations of the Shields." *WS* 2: 5-17.
- Berman, Daniel W. 2002. "'Seven-Gated' Thebes and Narrative Topography in Aeschylus' *Seven against Thebes*." *QUCC* 71: 73-100.
- Caldwell, R. 1973. "The misogyny of Eteokles." *Arethusa* 6: 197-231.
- Cameron, H. D. 1970. "The power of words in the *Seven against Thebes*." *TAPhA* 101: 95-118.
- Cameron, H. D. 1971. *Studies on the Seven against Thebes of Aeschylus*. The Hague: Mouton.
- Dawe, R. 1963. "Inconsistency of plot and character in Aeschylus." *PCPhS*, n.s., 9: 21-62.
- DeVito, Ann 1999. "Eteocles, Amphiaraus, and Necessity in Aeschylus' *Seven against Thebes*." *Hermes* 127.2: 165-71.
- Finley, J. H. 1955. *Pindar and Aeschylus*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Fowler, B. H. 1970. "The imagery of the *Seven against Thebes*." *SO* 45: 24-37.
- Fritz Von, K. 1962. "Die Gestalt des Eteokles in Aischylos *Sieben gegen Theben*." Στο: *Antike und moderne Tragödie*, 193-226. Berlin: de Gruyter.
- Green, A. 1979. *The Tragic Effect: The Oedipus Complex in Tragedy*. Μτφρ. A. Sheridan. Cambridge / London / New York: Cambridge University Press.
- Havelock, Erik A. 1978. *The Greek Concept of Justice from its Shadow in Homer to its Substance in Plato*. Cambridge, Mass. / London: Harvard University Press.
- Hubbard, Thomas K. 1992. "Tragic Preludes: Aeschylus' *Seven against Thebes* 4-8." *Phoenix* 46.4: 299-308.
- Hutchinson, G. O. 1985. *Aeschylus: Septem contra Thebas*. Oxford: Clarendon Press.
- Kirkwood, G. M. 1969. "Eteocles oiakostrophos." *Phoenix* 23: 9-25.
- Lamari, Anna A. 2007. "Aeschylus' *Seven against Thebes* vs. Euripides' *Phoenissae*: Male vs. female power." *WS* 120: 5-24.
- Lawrence, Stuart E. 2007. "Eteocles' moral awareness in Aeschylus' *Seven*." *CW* 100.4: 335-53.
- Lévi-Strauss, C. 1958. *Anthropologie structurale*. Paris: Plon.
- Lévy, Edmond 1998. "Diké chez Homère: entre privé et public," *Ktéma* 23: 71-79.
- Lupaş, L. – Petre, Z. 1981. *Commentaire aux "Sept contre Thèbes" d'Eschyle*. Bucureşti: Editura Academiei / Paris: Les Belles Lettres.
- Moreau, A. 1976. "Fonction du personnage d'Amphiaraos dans les *Sept contre Thèbes*." *BAGB* 2: 158-81.
- Nagy, G. 2000. "'Dream of a Shade': Refractions of epic vision in Pindar's *Pythian* 8 and Aeschylus' *Seven against Thebes*." *HSCPh* 100: 97-118.
- Orwin, C. 1980. "Feminine justice: The end of the *Seven against Thebes*." *CPh* 75: 187-96.
- Otis, B. 1960. "The unity of the *Seven against Thebes*." *GRBS* 3: 153-74.

- Page, D. 1972. *Aeschyli Septem Quae Supersunt Tragoedias*. Oxford: Oxford University Press.
- Patzer, H. 1958. "Die dramatische Handlung der *Sieben gegen Theben*." *HSCPh* 63: 97-119.
- Petrounias, E. 1976. *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*. Hypomnemata XLVIII, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Podlecki, A. J. 1964. "The character of Eteocles in Aeschylus' *Septem*." *TAPhA* 95: 283-99.
- Schadewaldt, W. 1961. "Die Wappnung des Eteokles. Zu Aischylos' *Sieben gegen Theben*." Στο: *Eranion (Festschrift für H. Hobbel)*, 105-116. Tübingen.
- Solmsen, F. 1937. "The Erinys in Aischylos' *Septem*." *TAPhA* 68: 197-211.
- Stehle, Eva 2005. "Prayer and curse in Aeschylus' *Seven against Thebes*." *CPh* 100.2: 101-22.
- Taplin, O. 1977. *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford: Clarendon Press.
- Thalman, W. G. 1978. *Dramatic Art in Aeschylus' Seven against Thebes*. New Haven & London: Yale University Press.
- Tsantsanoglou, K. 1980. "The vows of Eteocles (Aesch. *ScT* 271-278^a)." *EEThess* 19: 329-49.
- Ubersfeld, A. 1993 (¹1977). *Lire le théâtre*. Paris: Éditions sociales.
- Valakas, K. 1993. "The first stasimon and the chorus in Aeschylus' *Seven against Thebes*." *SIFC* 11.1-2: 55-86.
- Verrall, A. W. 1887. *The 'Seven against Thebes' of Aeschylus*. London: Macmillan.
- Vernant J.-P. και Vidal-Naquet, P. 1985. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris: Éditions La Découverte (ελλ. μτφρ. Α. Τάττη, *Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*, τόμ. Β'. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, 1991).
- Vian, F. 1963. *Les origines des Thèbes. Cadmos et les Spartes. (Études et commentaires, 48)*. Paris: Librairie C. Klincksieck.
- Wilamowitz-Moellendorf, U. 1914. *Aischylos: Interpretationen*. Berlin: Weidmann.
- Winnington-Ingram, R. P. 1977. "Septem contra Thebas." *YCIS* 25: 1-45.
- Wolff, E. 1958. "Die Entscheidung des Eteokles in den *Sieben gegen Theben*." *HSCPh* 63: 89-95.
- Zeitlin, F. 1982. *Under the Sign of the Shield: Semiotics and Aeschylus' Seven Against Thebes*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.



HELEN KARAMBELA

Δίκη of καιρός and Erinys of time :
the reversal of Eteocles' shield in the *Seven against Thebes*

Summary

IN THE *Seven against Thebes* the shield is mainly a poetic metaphor of the defense mechanism at a moment of conflict and great fear. Whereas on the front side of the shield the bearing hero depicts a blazon image of himself meant to attack his opponent, its inner side implies a discourse made image, which the hero yearns to conceal and which eventually becomes the emblem of his opponent's shield.

In the case of Eteocles' imaginary shield, an image of Δίκη of καιρός is formed as a facet, in order that the hero becomes able to repulse every impending external attack, whereas on its inner side the image of Erinys is depicted, which is a mirror image of the Δίκη of time, namely the emblem of his own brother's shield.

These conclusions result from a contextual reading of Eteocles' "arming scene" together with the "sacrifice scene" of the Argive leaders in the prologue, as well as with the dramatic meaning of the focal "shield scene", from a perspective of a psychological interpretation of drama.