

## Η ΑΛΚΗΣΤΗ ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ ΚΑΙ Ο ΕΜΠΟΡΟΣ ΤΗΣ ΒΕΝΕΤΙΑΣ ΤΟΥ ΣΑΙΞΠΗΡ

Στη μνήμη της Ελένης Τσαντσάνογλου  
δέκα χρόνια μετά

Θα πρέπει να δηλωθεί ευθύς εξαρχής ότι στο παρόν σημείωμα ο Έμπορος της Βενετίας δεν ενδιαφέρει καθ'αυτόν ως αντικείμενο έρευνας και ερμηνείας<sup>1</sup> αλλά ως μέσο σύγκρισης προκειμένου να διευκρινισθούν ορισμένες αμφιλεγόμενες πλευρές της Άλκηστης του Ευριπίδη. Το εν λόγω έργο του Σαίξπηρ ανήκει, ως γνωστόν, στα προβληματικά δράματα,<sup>2</sup> γιατί, ενώ η αίσια έκβαση για τον απειλούμενο ήρωα και τα φιλικά του πρόσωπα το κατατάσσει στις κωμωδίες<sup>3</sup> ή ακόμη και σε ένα λογοτεχνικό είδος που θα το αποκαλούσαμε «παραμυθόδραμα»,<sup>4</sup> παρουσιάζει σκηνές που θίγουν καίρια προβλήματα όχι μόνο της δικής του εποχής αλλά και της δικής μας,<sup>5</sup> με προεξάρχοντα τα ζητήματα της τοκογλυφίας, του κοινωνικού αποκλεισμού και των φυλετικών διακρίσεων. Εδώ, όμως, δεν είναι ο κατάλληλος χώρος για να συζητηθεί το ειδολογικό πρόβλημα, δεδομένου μάλιστα ότι αυτό αφορά τους μελετητές μάλλον παρά τους λογοτεχνικούς δημιουργούς. Για τον λόγο αυτόν θα περιοριστώ σε μερικές συγκριτικές επισημάνσεις που υπηρετούν τον στόχο που τέθηκε πιο πάνω.<sup>6</sup>

---

1. Για τις ποικίλες προσεγγίσεις της παλαιότερης και νεότερης κριτικής παραπέμπω ενδεικτικά στη συλλογή μελετημάτων που επιμελήθηκε ο J. Wilders, *The Merchant of Venice. A Casebook*, Λονδίνο 1969. Για τις διαφοροποιήσεις στη σκηνοθετική ερμηνεία βλ. M. Gilbert, *The Arden Shakespeare: The Merchant of Venice*, Λονδίνο 2002.

2. Για τον όρο, που δημιουργήθηκε υπό την επίδραση έργων του Ίψεν, βλ. L. Danson, *Shakespeare's Dramatic Genres*, Οξφόρδη 2000, σ. 13.

3. Για τη φύση της κωμωδίας στον Σαίξπηρ βλ. ενδεικτικά T. Κροντήρη, *Ο Σαίξπηρ, η Αναγέννηση κι εμείς*, Θεσσαλονίκη 2002, σσ. 38-43.

4. Βλ. H. Granville-Barker, «*The Merchant of Venice*», στον L. F. Dean (επιμ.), *Shakespeare. Modern Essays in Criticism*, Λονδίνο - Οξφόρδη - Νέα Υόρκη <sup>3</sup>1967, σσ. 37-71.

5. Βλ. σχετικά Π. Σήγκελ (μτφρ. Φ. Κονδύλης), *Ο Σαίξπηρ στην εποχή του και στη δική μας*, Αθήνα 1983, ειδικότερα για τον Έμπορο της Βενετίας σσ. 237-254.

6. O A. Poole, *Tragedy, Shakespeare and the Greek Example*, Οξφόρδη 1987, σσ. 132 κ.ε., εξετάζει αναλυτικά την Άλκηστη αλλά δεν τη συνδέει με τον Έμπορο, ενώ ο M. Stagman (μτφρ. Α. Χαχλά), *Το αρχαίο ελληνικό μυστικό του Σαίξπηρ*, Αθήνα 2000, σσ. 240 κ.ε., τον συσχετίζει με την *Ιφιγένεια την εν Ταύροις*, χωρίς επαρκή αποδεικτικά στοιχεία. Υπάρχει,

Ο Έμπορος αρχίζει με μια ελάχιστα πιθανή συμφωνία, που αποτελεί την αναγκαία συνθήκη για την εξέλιξη της δράσης: ο Αντόνιο θέτει ως εγγύηση για το δάνειο του φίλου του, του Μπασάνιο, μια λίβρα από τη σάρκα του, και μάλιστα από όποιο μέρος του σώματός του επιθυμεί ο δανειστής του, ο Σάιλοκ. Χαρακτηρίζω ως απίθανη τη ρήτρα αυτή, γιατί όπως επισήμανε ήδη ο W. H. Auden,<sup>7</sup> δεν είναι πειστική η άποψη ότι ο λεπτολόγος γνώστης του γράμματος των νόμων, ο Σάιλοκ, αγνοούσε ότι υπάρχει θεμελιώδης διάταξη στη Βενετία που προστατεύει τους πολίτες από οποιαδήποτε επιβουλή της ζωής τους εκ μέρους ξένων. Επιπλέον, θα παρατηρούσαμε ότι είναι απίθανο ο συμβολαιογράφος να δέχτηκε τη συνομολόγηση ενός συμβολαίου νομικά επισφαλούς, αν όχι προκαταβολικά άκυρου, και ότι είναι αδύνατο να αγνοεί έναν τόσο κεφαλαιώδη νόμο ο δικαστής. Η μόνη προφανής και αποδεκτή εξήγηση είναι αυτή που προτείνει ο Auden, ότι όλα υπηρετούν τη δραματική συγκίνηση και την αγωνιώδη ένταση του θεατή, που προσδοκά να δει ποια λύση θα δώσει στο αδιέξοδο του Αντόνιο ο δραματουργός. Τον ίδιο στόχο υπηρετεί και η ταυτόχρονη απώλεια του στολίσκου του Αντόνιο με τη συνακόλουθη πτώχευσή του, αφού μόνον έτσι γίνεται δυνατή η ενεργοποίηση της ρήτρας μετά τη λήξη της τρίμηνης προθεσμίας του δανείου. Επαλήθευση αυτού του ισχυρισμού προσφέρει το γεγονός ότι στο τέλος του έργου ο πλοιοκτήτης πληροφορείται ότι ένα μέρος των караβιών του έχει σωθεί.<sup>8</sup> Η Αλκηστη θέτει ως ακρογωνιαίο λίθο της πλοκής μια εξίσου απίθανη

---

βέβαια, ο ευγενής ανταγωνισμός των δύο φίλων σχετικά με το ποιος πρέπει να πεθάνει (τέταρτη πράξη, πρώτη σκηνή, σ. 97· οι σελίδες παραπέμπουν στη μετάφραση του Ε. Μπελιέ, Αθήνα 1999), που θυμίζει τη φιλική διαμάχη ανάμεσα στον Ορέστη και τον Πυλάδη στην *ΙΤ*, αλλά αυτό δεν αποτελεί πειστική ένδειξη ότι υφίσταται διακειμενική σχέση ανάμεσα στα δύο έργα. Άλλωστε, υπάρχει μια ουσιώδης διαφορά: στην *ΙΤ* η άμιλλα έχει λόγο ύπαρξης, γιατί είναι απαραίτητο να θυσιαστεί ο ένας από τους δύο φίλους και ο άλλος να επιστρέψει σώος στην Ελλάδα. Στον Έμπορο η διαμάχη έχει περισσότερο ρητορικό χαρακτήρα, αφού υπόδικος είναι μόνο ο Αντόνιο, και η ενδεχόμενη καταδικαστική απόφαση θα αφορά, συνεπώς, αποκλειστικά τον ίδιο. Ο T. F. Driver, *The Sense of History in Greek and Shakespearean Drama*, Νέα Υόρκη - Λονδίνο 1967, σσ. 168-198, συγκρίνει την Αλκηστη με το Χεμωναίτικο παραμύθι του Σαίξπηρ. Βλ. και R. C. Ketterer, «Machines for the suppression of time: Studies in *Suor Angelica*, *The Winter's Tale* and *Alcestis*», *Comparative Drama* 24 (1990) 3-23. Ο H. D. F. Kitto (μτφρ. Α. Ζενάκος), *Η αρχαία ελληνική τραγωδία*, Αθήνα 1989, σσ. 421-422, για να διαφωτίσει τον όρο «τραγικο-κωμωδία», που τον χρησιμοποιεί για τα έργα Αλκηστη, Ίων, *Ι.Τ.*, και Ελένη, επικαλείται το παράδειγμα του Εμπόρου, χωρίς όμως να προχωρεί σε λεπτομερειακή συγκριτική εξέταση. Πρβ. σ. 422: «Ο Έμπορος είναι ένα καλό έργο [...] Ο λόγος είναι ότι έχει συντεθεί μέσα στις συμβάσεις που προσιδιάζουν στην τραγικο-κωμωδία.»

7. Στον Wilders, ό.π., σ. 234.

8. Είναι αξιοπρόσεκτη η αμηχανία του δραματουργού, ο οποίος δεν είναι σε θέση να δικαιολογήσει πώς έφτασε στα χέρια της Πόρσια το γράμμα με τη χαρμόσυνη πληροφορία.

προϋπόθεση,<sup>9</sup> ότι θα βρεθεί κάποιος που θα προσφέρει εκούσια τη ζωή του για να επιζήσει ο Άδμητος. Εδώ, βέβαια, η πειστικότητα της προϋπόθεσης οφείλεται στο γεγονός ότι πηγή της είναι ένας παντοδύναμος θεός. Διαφορετικά, η προϋπόθεση αυτή θα έμενε μετέωρη, αφού η υποκατάσταση ζωής, καθώς και η αναβίωση της ηρωίδας στο τέλος του έργου, είναι αδύνατη στην εμπειρική πραγματικότητα. Μια πρόσθετη διαφορά ανάμεσα στα δύο έργα έγκειται στη διαπίστωση ότι στην Άλκηστη η προϋπόθεση της δράσης ανήκει στο εξωδραματικό παρελθόν, ενώ στον Έμπορο το συμβόλαιο συνάπτεται στο πλαίσιο του δράματος. Και στις δύο περιπτώσεις, πάντως, ένα πράγμα γίνεται φανερό: ο θεατής και κατ'επέκταση ο ερμηνευτής του έργου δεν ενδείκνυται να θέτει ερωτήματα, γιατί θέτοντάς τα στην ουσία ακυρώνει το ίδιο το δράμα. Με άλλα λόγια, ερωτήματα όπως αν έπρεπε ο Άδμητος να αποδεχθεί τη θυσία της συζύγου του και αν αυτή η αποδοχή αποτελεί προϊόν δειλίας δεν έχουν καμιά θέση, έστω και αν ο Φέρης κατηγορεί τον γιο του για ανανδρία.<sup>10</sup> Με την ίδια λογική θα έπρεπε να αναρωτηθούμε μήπως ο Μπασάνιο είναι τυχοδιώκτης, σπάταλος και προικοθήρας, κάτι που σημαίνει ότι δέχεται τη θυσία του φίλου του για ιδιοτελείς και εγωιστικούς σκοπούς. Είναι αξιοσημείωτο ότι τόσο ο Άδμητος όσο και ο Μπασάνιο συγκεντρώνουν την αγάπη και την εκτίμηση του περιβάλλοντός τους. Στο αρχαίο δράμα ο Απόλλων φροντίζει για τη δυνατότητα υποκατάστασης της ζωής του βασιλιά. Η Άλκηστη πεθαίνει για χάρη του, και ο Ηρακλής την επαναφέρει στη ζωή για χάρη του φίλου του. Στον Έμπορο ο Αντόνιο είναι πρόθυμος να πεθάνει για τον Μπασάνιο, και η Πόρσια από αγάπη για τον Μπασάνιο σώζει τον φίλο του συζύγου της, τον Αντόνιο.<sup>11</sup> Τόσο μεγάλη

9. Βλ. σχετικά Kitto, ό.π., σσ. 423-424, ο οποίος επισημαίνει τον κοινό παρονομαστή που συνδέει τα δράματα του Ευριπίδη τα χαρακτηριζόμενα ως τραγικο-κωμωδίες: πρόκειται για την απίθανη προϋπόθεση που υπόκειται στη βάση του κάθε έργου. Στον Ίωνα το βρέφος της Κρέουσας μεταφέρεται από τον Ερμή στους Δελφούς· στην ΠΤ η Ιφιγένεια τελικά δεν θυσιάζεται αλλά μεταβαίνει με θαυμαστό τρόπο στην Ταυρίδα· στην Ελένη, τέλος, η ηρωίδα δεν φτάνει στην Τροία, όπου ο Πάρις συζεί με το είδωλό της, αλλά παραμένει στην Αίγυπτο.

10. Για τον αγώνα λόγων στην Άλκηστη του Ευριπίδη βλ. το μελέτημά μου «Der Redenstreit in Euripides' *Alkestis* und der Charakter des Stückes», *Hermes* 127 (1999) 274-285, και την κριτική μου για το βιβλίο του M. Dubischar, *Die Agonszenen bei Euripides. Untersuchungen zu ausgewählten Dramen*, *Ελληνικά* 53.1 (2003) 188-196, όπου και παλαιότερη σχετική βιβλιογραφία.

11. Ο M. Padilla, «Gifts of Humiliation: *Charis* and Tragic Experience in *Alcestis*», *AJP* 121 (2000) 179-211, τοποθετεί το δράμα στο πλαίσιο του θεσμού ανταλλαγής δώρων στην αρχαϊκή κοινωνία και διαπιστώνει ότι το δώρο της βασίλισσας είναι δυσανάλογο και ταπεινωτικό για τον Άδμητο. Ωστόσο, το ερευνητικό πλαίσιο που προτείνει ο μελετητής είναι, κατά τη γνώμη μου, εξαιρετικά περιορισμένο, δεδομένου ότι σε οποιαδήποτε εποχή οι κοινωνικές, οικονομικές, οικογενειακές και διαπροσωπικές σχέσεις περιέχουν αναπόφευκτα ένα εί-

αλληλεγγύη και στα δύο δράματα θα έμενε δυσεξήγητη, αν τα πρόσωπα που τη δέχονται ήταν ανάξιά της.

Μια δεύτερη βάση αναλογικής αντιμετώπισης των δύο έργων προσφέρει η ηθογράφηση των δραματικών προσώπων. Η Πόρσια είναι η τέλεια και άριστη γυναίκα που δεν έχει το αντίστοιχό της ούτε στη γη ούτε στον ουρανό, σύμφωνα με τον έπαινο που της απονέμει η Τζέσιχα (τρίτη πράξη, πέμπτη σκηνή, σ. 92). Ο Μπασάνιο εγκωμιάζει τον φίλο του Αντόνιο στην Πόρσια (τρίτη πράξη, δεύτερη σκηνή, σ. 81), ενώ η Πόρσια δέχεται ότι ο Αντόνιο δεν μπορεί παρά να είναι εξαιρετος χαρακτήρας,<sup>12</sup> αφού είναι φίλος του άντρα της (τρίτη πράξη, τέταρτη σκηνή, σ. 85), και έτσι ηθογραφείται έμμεσα και ο Μπασάνιο, για τη συμπεριφορά του οποίου θα μπορούσε κανείς να εγείρει ενστάσεις. Όταν, για παράδειγμα, ο Μπασάνιο διαβάζει το απελπισμένο γράμμα του Αντόνιο σύμφωνα με το οποίο απειλείται άμεσα η ζωή του αποστολέα, δεν αντιδρά, όπως θα προσδοκούσαμε, ακαριαία, αλλά δέχεται την προτροπή της γυναίκας του να ξεκινήσει για τη Βενετία αμέσως μετά την τέλεση του γάμου τους. Ωστόσο, αυτή η συμπεριφορά, που κατά την κρίση μας ίσως είναι επιλήψιμη, δεν έχει καμιά απολύτως επίπτωση στην αντιμετώπιση της σχέσης των δύο φίλων. Αντίθετα, δείχνει πόσο δυναμική είναι η Πόρσια, που θα θέσει στη συνέχεια την κατάσταση υπό τον πλήρη έλεγχό της. Στην Αλκυστη τόσο η ηρωίδα όσο και ο Άδμητος ηθογραφούνται απο-

---

δος κυριολεκτικής ή μεταφορικής δοσοληψίας. Ιδιαίτερα στο πλαίσιο του γάμου επικρατεί μια σχέση εμπιστοσύνης, αφοσίωσης και αλληλεγγύης. Υπ' αυτήν την έννοια δεν πρόκειται για ανταλλαγή δώρων αλλά για σχέση αμοιβαιότητας. Όπως δείχνει η ανταλλαγή της χάλκινης με τη χρυσή πανοπλία στο επεισόδιο της μονομαχίας Γλαύκου και Διομήδη (ραψωδία Ζ της *Ιλιάδας*), η ανταλλαγή έχει συμβολικό και όχι ποσοτικό χαρακτήρα. Κριτήριο δεν αποτελεί η αντικειμενική και μετρήσιμη αξία του προσφερόμενου δώρου, και από αυτήν την άποψη η δοσοληψία δεν θεωρείται ετεροβαρής. Τόσο ο B. E. Goldfarb, «The Conflict of Obligations in Euripides' *Alcestis*», *GRBS* 33 (1992) 109-126, ιδιαίτερα σ. 125, όσο και ο Padilla θεωρούν ότι το δώρο του Απόλλωνα προς τον βασιλιά είναι αναποτελεσματικό και ότι παγιδεύει τον Άδμητο σε μια απαράδεκτη λογική απαιτήσεων από τα πρόσωπα του συγγενικού του περιβάλλοντος. Εντούτοις, δεν λαμβάνουν υπόψη τους την περίπτωση ο θεός να διαφεύσθηκε στους υπολογισμούς του (βλ. το μελέτημά μου στο περιοδικό *Hermes*, ό.π., σ. 284), καθώς πίστεψε ότι θα πρόσφερε τη ζωή του κάποιος από τους υπέργηρους γονείς του βασιλιά. Ο Έμπορος όμως συμβάλλει στην καλύτερη κατανόηση παρόμοιων προσφορών, καθώς εδώ η δυσαναλογία είναι ακόμη πιο εντυπωσιακή: θυσία μιας ζωής με αντάλλαγμα τρεις χιλιάδες δουκάτα!

12. Το μόνο μελανό σημείο στον χαρακτήρα του Αντόνιο είναι ο φανατικός αντισημιτισμός του. Η στάση του αυτή, όμως, εξηγείται τόσο από δραματική όσο και από κοινωνική άποψη. Συγκεκριμένα, αν δεν υπήρχε το αβυσσαλέο μίσος ανάμεσα στον Αντόνιο και τον Σάιλοκ, ο τελευταίος δεν θα έβητε την περιέργη ρήτρα του συμβολαίου η οποία αποτελεί, όπως είδαμε, το θεμέλιο της δράσης. Από την άλλη πλευρά, ο αντισημιτισμός αποτελεί βασικό γνώρισμα της εποχής που γράφτηκε το έργο.

λύτως θετικά,<sup>13</sup> με μοναδική εξαίρεση τον Φέρητα στον αγώνα λόγων, αλλά ας μην ξεχνούμε ότι ο Φέρης είναι ο κακός της ιστορίας,<sup>14</sup> όπως και ο Σάιλοκ στον Έμπορο. Ούτε όταν ο Μπασάνιο υποστηρίζει ότι η ζωή του, η γυναίκα του και ο κόσμος όλος είναι κατώτερα από τη ζωή του φίλου του (τέταρτη πράξη, πρώτη σκηνή, σ. 104), πρέπει να πιστέψουμε ότι δεν αγαπά τη γυναίκα του ή τη ζωή του. Πρόκειται για μια ρητορική της υπερβολής<sup>15</sup> υπό τις δεδομένες κρίσιμες συνθήκες.

Η Πόρσια δρα σωστικά όπως ο Ηρακλής και προστατεύει τον απειλούμενο φίλο του συζύγου της, ο οποίος είναι τόσο αφοσιωμένος στον Μπασάνιο, ώστε δεν διστάζει να πεθάνει για χάρη του, αφού έτσι θα γλιτώσει τα επώδυνα, φτωχικά και δυστυχημένα γερατεία (τέταρτη πράξη, πρώτη σκηνή, σ. 104). Στον Έμπορο, βέβαια, δεν πρόκειται για τη διάλυση ενός γάμου, όπως στην Αλκηστη, αλλά για τη διάλυση ενός φιλικού δεσμού. Η κατάσταση όμως δεν είναι πολύ διαφορετική, επειδή και στην περίπτωση αυτή διακυβεύεται μια έντονη και ειλικρινής διαπροσωπική σχέση.<sup>16</sup>

Μια περαιτέρω βάση σύγκρισης προσφέρει η σκηνή του δαχτυλιδιού στον Έμπορο. Ο Μπασάνιο αρχικά αρνείται να προσφέρει στον συνηγόρο του Αντόνιο, που δεν είναι άλλος από τη μεταμφιεσμένη σύζυγό του, την Πόρσια, το δαχτυλίδι, γιατί ορκίστηκε στη γυναίκα του ότι δεν θα το αποχωριστεί ποτέ (τέταρτη πράξη, πρώτη σκηνή, σ. 111). Τελικά όμως υπό την πίεση του Αντόνιο υποχωρεί και το χαρίζει ως αναγνώριση των καλών υπηρεσιών του νομομαθούς. Μια στενόκαρδη ερμηνεία του γεγονότος αυτού θα παρατηρούσε ότι η προσφορά του δαχτυλιδιού στην

13. Βλ. σχετικά την εργασία μου «Η Αλκηστη του Ευριπίδη. Ερμηνευτική Δοκιμή», *Ελληνικά* 36.2 (1985) 221-267, ιδιαίτερα 239-258. Η D. O' Higgins, «Above Rubies: Admetus' Perfect Wife», *Arethusa* 26 (1993) 77-98, μολονότι φαίνεται από τον τίτλο της εργασίας της ότι θα ασχοληθεί με την ηθογράφηση της βασίλισσας, αντιμετωπίζει την Αλκηστη, στο πλαίσιο των γυναικείων σπουδών, ως εξαρτημένο αντικείμενο του ανδρικού φύλου μέσα σε μια πατριαρχική κοινωνία. Η ηρωίδα επιδιώκει την απόκτηση κλέους, που αποτελεί αποκλειστικό στόχο της ηρωικής δράσης των ανδρών. Πρβ. και Padilla, ό.π., σ. 192, ο οποίος συζητά το πρόβλημα κατά πόσον η συμπεριφορά του Αδμήτου μπορεί να θεωρηθεί υποκριτική.

14. Για την αρνητική ηθογράφηση του Φέρητα που εξισώνεται με τους «κακούς» του παραμυθιού βλ. A. P. Burnett, *Catastrophe Survived. Euripides' plays of mixed reversal*, Οξφόρδη 1971, σσ. 29 και 40.

15. Για τη ρητορική του πάθους στην Αλκηστη βλ. A. M. Dale, *Euripides Alcestis*, Οξφόρδη 1954, σσ. xxii-xxix.

16. O M. Plowman, στον Wilders, ό.π., σ. 79, τονίζει ότι ο Έμπορος καταφάσκει τη φιλία και την αλληλεγγύη ως τον συνεκτικό ιστό της κοινωνίας. O G. Midgley, στον Wilders, ό.π., σσ. 193 κ.ε., υπογραμμίζει τα ερμηνευτικά προβλήματα του Εμπόρου, τα οποία όμως δεν κρίνεται σκόπιμο να συζητηθούν στο πλαίσιο του παρόντος σημειώματος.

ουσία συνιστά πράξη προδοσίας.<sup>17</sup> Ωστόσο, τα πράγματα είναι διαφορετικά. Ο Μπασάνιο υποχωρεί ύστερα από πολλούς δισταγμούς και κατά θερμή παράκληση του φίλου του, ο οποίος, ας μην ξεχνούμε, έθεσε ως εγγύηση την ίδια τη ζωή του για να δοθεί το δάνειο. Αλλά και η Πόρσια δεν αντιμετωπίζει την πράξη του συζύγου της ως προδοσία, μολονότι κάνει λόγο για την «ψεύτρα καρδιά» του Μπασάνιο (πέμπτη πράξη, πρώτη σκηνή, σ. 123), αφού η πράξη αυτή τελικά δεν επισκιάζει την ανέφελη ευτυχία του ζεύγους, δεν έχει δηλαδή καταλυτικές επιπτώσεις στη ζωή του. Αντίθετα, η ύπαρξη του δαχτυλιδιού αποτελεί το αδιάσειστο πειστήριο ότι ο σωτήρας του Αντόνιο ήταν η μεταμφιεσμένη σε άντρα Πόρσια. Χωρίς την παράδοση του δαχτυλιδιού η αναγνώριση αυτή θα ήταν αδύνατη. Η Πόρσια βασανίζει τον σύζυγό της, καθώς τον κάνει να πιστέψει ότι η γυναίκα του τον απάτησε με τον νομικό. Στο τέλος όμως η αλήθεια αποκαθίσταται. Στην Άλκηστη η κατάσταση παρουσιάζει εκπληκτικές ομοιότητες με το επεισόδιο του δαχτυλιδιού. Ο Ηρακλής συνοδεύει μια πεπλοφορεμένη γυναίκα που θυμίζει έντονα τη νεκρή σύζυγο του Αδμήτου. Ο τελευταίος, ύστερα από πολλούς δισταγμούς, υποχωρεί και δέχεται να κάνει τη χάρη στον φίλο του και να φιλοξενήσει την άγνωστη, που τελικά αποδεικνύεται ότι δεν είναι άλλη από την Άλκηστη. Πολλοί μελετητές του ευριπίδειου έργου έχουν κάνει λόγο για προδοσία,<sup>18</sup> και μάλιστα για προδοσία που συμβαίνει την ημέρα της ταφής της ηρωίδας. Όπως όμως έδειξε το ομόλογο επεισόδιο από τον Έμπορο, το γεγονός δεν αξιολογείται ως προδοσία και αθέτηση της υπόσχεσης.

Συνοψίζουμε: ο Έμπορος της Βενετίας είναι υπό μία έννοια κωμωδία ή, έστω, άρνηση της τραγωδίας, με το νόημα ότι δεν συντελείται στο έργο κάποια ανεπανόρθωτη καταστροφή.<sup>19</sup> Μπορεί στο τέλος ο Αντόνιο να μην παντρεύεται, αλλά γλιτώνει τη ζωή του και ξανακερδίζει αναπάντεχα τους φίλους του και ένα μέρος της περιουσίας του που τη θεωρούσε ολοκληρωτικά χαμένη. Έτσι αποκαθίσταται η ανθρώπινη και η εμπορική του ταυτότητα. Ο Σάιλοκ χάνει, βέβαια, την κόρη του, που εκχριστιανίζεται και παίρνει μαζί της ένα μέρος των χρημάτων του, αλλά

17. Αν ο Σαίξπηρ επιθυμούσε να προσδώσει ιδιαίτερη βαρύτητα στο επεισόδιο του δαχτυλιδιού, θα απέφευγε, κατά τη γνώμη μου, τον διπλασιασμό του μοτιβίου, δεν θα παρουσίαζε δηλαδή και τον Γκρατιάνο να προσφέρει το δικό του δαχτυλίδι στον πρακτικογράφο της δίχης.

18. Ο Goldfarb, ό.π., ιδιαίτερα σσ. 124-125, επισημαίνει ότι το πρόβλημα ανακύπτει από τη σύγκρουση ανάμεσα στη φιλία και την ξενία και ότι το τέλος του έργου δείχνει την επικράτηση της δεύτερης πάνω στην πρώτη, μόνο που τελικά η επιστροφή της βασιλισσας εναρμονίζει τις δύο αντίπαλες αξίες, αλλά και δημιουργεί πολλά ερωτηματικά.

19. Και ο J. Wilson Knight, στον Wilders, ό.π., σ. 90, υπογραμμίζει ότι ο Έμπορος αποτελεί νίκη της ρομαντικής κωμωδίας επί της τραγωδίας.

δεν καταστρέφεται οικονομικά, αφού τα υπάρχοντά του παραμένουν στον ίδιο και θα περιέλθουν στην Τζέσικα μετά τον θάνατό του, ενώ με την εκβιαστική προσχώρησή του στον χριστιανισμό εισέρχεται, κατά τη γνώμη του δραματουργού ή, τουλάχιστον, του χριστεπώνυμου κοινού της εποχής του, σε μια ανώτερη και καλύτερη θρησκευτική κοινότητα. Οι υπόλοιποι βρίσκουν την ευτυχία τους στη δημιουργία μιας οικογενειακής ζωής. Παρά τις όποιες φωτοσκιάσεις, επικρατούν τελικά η γαλήνη και η αρμονία. Ο θεατής εύχεται θερμά, παρακολουθώντας τη σκηνή της δίκης, να βρεθεί κάποια λύση για τον αυτοθυσιαζόμενο και αφοσιωμένο φίλο και, κατά βάθος, είναι πεπεισμένος ότι ο δραματουργός θα βρει αυτή τη λύση. Ο ορίζοντας των προσδοκιών του επιτρέπει την επιθυμητή έκβαση, έστω και αν αυτή εξαγοράζεται, όπως είδαμε, με κάποιο απίθανο γεγονός. Θα λέγαμε κάπως αφοριστικά ότι κωμωδία είναι το έργο που προσφέρει στον δοκιμαζόμενο ήρωα μια δεύτερη ευκαιρία, σε αντίθεση με την τραγωδία, όπου η καταστροφή είναι αμετάκλητη. Στο σημείο αυτό αξίζει να προβληματισθούμε σχετικά με το επιδιωκόμενο μήνυμα του έργου. Προσωπικά πιστεύω ότι το *ἄρτι μανθάνω* (940)<sup>20</sup> του Αδμήτου δηλώνει ότι ο *ἀπειρόκακος* βασιλιάς συνειδητοποιεί επώδυνα τις συνέπειες της απώλειας της συζύγου του, κάτι που σημαίνει ότι τόσο ο ίδιος όσο και κατ' επέκταση το κοινό του θα σταθμίζει εφεξής τα επακόλουθα οποιασδήποτε, μικρής ή μεγάλης, προσφοράς εκ μέρους άλλων προσώπων στο πλαίσιο της οικογένειας ή της κοινωνίας. Επιπλέον, ο Αδμητος κατανοεί ότι στην πραγματική φιλία πρέπει να δεσπόζουν η ειλικρίνεια και η παρρησία, όσο ευγενική και αν είναι η πρόθεση που οδηγεί σε κάποια καλοπροαίρετη απόκρυψη ή παραποίηση της αλήθειας. Ένα περαιτέρω δίδαγμα του έργου έγκειται στη διαπίστωση ότι η φιλία και η αγάπη μπορούν να κάνουν θαύματα, η τελευταία μάλιστα δεν είναι υποχρεωτικό, έστω και αν είναι κατά κανόνα αναμενόμενο, να προέρχεται από όμοια άτομα. Με άλλα λόγια, η συζυγική αγάπη αποδεικνύεται ενίοτε υπέρτερη και από τη γονική. Αν τώρα αναλογιστούμε ότι το σατυρικό δράμα, στη θέση του οποίου ανεβάστηκε η *Αλκηστη*, είναι παίζουσα τραγωδία, τότε η αίσια έκβαση, παρά τη φοβερή δοκιμασία του Αδμήτου, είναι απολύτως νόμιμη και συμβατή με τις προσδοκίες του θεατή, ο οποίος αντιμετωπίζει το τέλος του έργου με ανακούφιση μάλλον παρά με ειρωνεία, όπως έχουν υποστηρίξει πολλοί μελετητές βασισιμένοι

20. Και ο Padilla, ό.π., σ. 206, επιχειρεί να εντοπίσει το μάθημα που διδάσκεται ο Αδμητος και διαπιστώνει ότι ο βασιλιάς ωρμάζει χάρη στη μνητική διαδικασία στην οποία τον εισάγει ο Ηρακλής. Το κείμενο όμως δεν προσφέρει κάποιο έρεισμα προς την κατεύθυνση αυτή.

στο θεμελιώδες άρθρο του K. von Fritz.<sup>21</sup> Η προηγούμενη σύγκριση των δύο έργων προσφέρει, νομίζω, όλα εκείνα τα στοιχεία που τεκμηριώνουν τον ισχυρισμό αυτόν. Πάντως, πρέπει να υπογραμμιστεί ότι οι προηγούμενες σκέψεις δεν αποσκοπούσαν στην απόδειξη ευθείας εξάρτησης ανάμεσα στα δύο δράματα. Οι αντιστοιχίες που υποδείχθηκαν αφορούν περισσότερο ρόλους και λειτουργίες παρά μαρτυρούν κάποια άμεση διακειμενική σχέση.<sup>22</sup>

Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

ΔΑΝΙΗΛ Ι. ΙΑΚΩΒ

21. «Alkestis und ihre modernen Nachahmer und Kritiker», *AcA* 5 (1956) 27-69 [= *Antike und moderne Tragödie*, Βερολίνο 1962, σσ. 256-321]. Βλ. τώρα C. A. E. Luschnig - H. M. Roisman, *Euripides' Alkestis*, Οκλαχόμα 2003, σσ. 163-226. Πρόκειται για το συστηματικότερο και το δριμύτερο κατηγορητήριο κατά του Αδμήτου, το οποίο, όμως, όπως υποστήριξα σε προγενέστερες εργασίες μου, δεν ευσταθεί. Όπως, άλλωστε, έδειξε ο Driver, ό.π., σ. 204, το αρχαίο δράμα έχει κλειστό χαρακτήρα, με την έννοια ότι το τέλος του έργου αποτελεί και το τέλος της πλοκής χωρίς προεκτάσεις στο μέλλον. Μολονότι το συμπέρασμά του δεν μπορεί να γίνει αποδεκτό χωρίς όρους, πιστεύω ότι ισχύει απόλυτα στην περίπτωση της Αλκηστης, όπως δείχνουν οι τελευταίοι στίχοι του Χορού, όπου υπογραμμίζεται ότι ο θεός βρήκε διέξοδο σε μια κατάσταση που φαινόταν αδιέξοδη. Επιπλέον, θεωρώ ατυχή την άποψη του Luschnig και της Roisman ότι η Αλκηστη παρουσιάζει αντιστοιχίες με τον Αγαμέμνονα του Αισχύλου. Συγκεκριμένα, όπως η είσοδος του βασιλικού ζεύγους στο παλάτι σηματοδοτεί στον Αγαμέμνονα τον θάνατο του πορθητή της Τροίας, έτσι, υποστηρίζουν, και η επιστροφή της νεκρής βασίλισσας στη ζωή συνεπάγεται τον θάνατο του συζύγου της, προκειμένου να αποκατασταθεί το ισοζύγιο ανάμεσα στον Επάνω και τον Κάτω κόσμο, όπως είχαν συμφωνήσει οι Μοίρες με τον Απόλλωνα. Ο ποιητής δεν ενδιαφέρεται για το ερώτημα ποιες είναι οι συνέπειες από την επάνοδο της βασίλισσας στη ζωή. Δεν μπορούμε, για παράδειγμα, να αποκλείσουμε την περίπτωση να πεθαίνει κάποιος από τους υπέργηρους γονείς του βασιλιά, όπως συμβαίνει σε παραλλαγή του παραμυθιού. Πάντως, θα πρέπει να παρατηρήσουμε ότι ο Ευριπίδης δεν επιθυμεί να ασχοληθεί με το θέμα αυτό. Θα ήταν όμως περίεργο να ματαιωνόταν οι προσπάθειες του Απόλλωνα, του Ηρακλή και της ίδιας της Αλκηστης, για να επιστρέψουμε τελικά στην προδροματική κατάσταση, τον επαπειλούμενο θάνατο του Αδμήτου. Όσο ορθό και να θεωρείται το μήνυμα ότι ο θάνατος είναι γεγονός αναπόφευκτο και αποκλειστικά προσωπική υπόθεση του καθενός μας, στόχος του ποιητή δεν είναι η προβολή αυτού του μηνύματος, γιατί απλούστατα κάτι τέτοιο ακυρώνει τον λόγο ύπαρξης του ίδιου του έργου. Με άλλα λόγια, είναι δύσκολο να πιστέψουμε ότι ο ποιητής συνέθεσε ένα δράμα για να το αναφέρει. Άλλωστε, παρόμοιες αντιστοιχίες θα μπορούσε κανείς να εντοπίσει ανάμεσα στην Αλκηστη και τις Χοηφόρες του Αισχύλου: όπως η φιλοξενία Ορέστη και Πυλάδη θα οδηγήσει στον θάνατο της Κλυταίμητρας και του Αιγίσθου, έτσι και η φιλοξενία του Ηρακλή θα προκαλέσει, αντίθετα, την επάνοδο της βασίλισσας στη ζωή. Πιστεύω, ωστόσο, ότι παρόμοιες αντιστοιχίες δεν προωθούν αποφασιστικά την κατανόηση του δράματος.

22. Το παρόν σημείωμα ανάγει το έναυσμά του στην παράσταση του *Εμπόρου της Βενετίας* που σκηνοθέτησε ο καθηγητής Ν. Χ. Χουρμουζιάδης, τον οποίο ευχαριστώ θερμά και από τη θέση αυτή. Με την ευκαιρία θυμίζω την έξοχη σύγκριση που επιχειρεί ο Χουρμουζιάδης ανάμεσα στον *Βασίλη Αηρ* και τον *Οιδίποδα επί Κολωνών* στο βιβλίο του *Θεατρικές Διαδρομές*, Αθήνα 2003, σσ. 171-192.