



ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΝΟΙΚΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΕΣ (ΦΙΤ)

**Η αισθητική του φόβου και του ελέου στους *Πέρσες* του Αισχύλου: Μια
φαινομενολογική προσέγγιση**

Πολυτσίνος Βασίλειος

Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπων Καθηγητής

Συν-Επιβλέπουσα Καθηγήτρια

Αλέξιος Πέτρου

Δέσποινα Μωραΐτου

Καθηγητής, Πανεπιστήμιο Λευκωσίας

Μέλος ΣΕΠ, Ελληνικό Ανοικτό

Πανεπιστήμιο

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΙΟΥΛΙΟΣ 2026

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του/της φοιτητή/φοιτήτριας («συγγραφέας/δημιουργός») που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.

Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία εξετάζει την αισθητική εμπειρία του φόβου και του ελέου στην τραγωδία *Πέρσαι* του Αισχύλου μέσα από μια φαινομενολογική προσέγγιση. Εστιάζει στον τρόπο με τον οποίο τα συναισθήματα αυτά διαμορφώνονται στην πρόσληψη του θεατή και στον τρόπο με τον οποίο οι σύγχρονες σκηνικές προσεγγίσεις αναδεικνύουν και μετασχηματίζουν την αρχαία τραγική εμπειρία. Αντλώντας από τη σκέψη των Husserl, Merleau-Ponty και Levinas, η μελέτη διερευνά τις συνειδησιακές, ενσώματες και ηθικές διαστάσεις του φόβου και του ελέου, καθώς και τη σημασία τους για την κάθαρση και την αισθητική της αρχαίας τραγωδίας. Υποστηρίζεται ότι η φαινομενολογική ανάγνωση μπορεί να συμβάλει ουσιαστικά στην κατανόηση και ερμηνεία της αρχαίας τραγωδίας, αναδεικνύοντας τη διαχρονική δυναμική των τραγικών συναισθημάτων στο σύγχρονο θεατρικό πλαίσιο.

Abstract

This thesis explores the aesthetic experience of fear and pity in Aeschylus' tragedy *The Persians* through a phenomenological approach. It focuses on how these emotions are shaped in the perception of the spectator and how contemporary stage productions highlight and transform the ancient tragic experience. Drawing on the theories of Husserl, Merleau-Ponty, and Levinas, the study analyzes the conscious, embodied, and ethical dimensions of fear and pity, as well as their significance for catharsis and the aesthetics of ancient drama. The thesis argues that a phenomenological reading can significantly contribute to the understanding and interpretation of ancient tragedies in modern theatrical contexts.

Keywords: Fear, Pity, Ancient Greek Tragedy, Aeschylus *The Persians*, Phenomenology, Husserl, Merleau-Ponty, Levinas, Catharsis, Contemporary Theater

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	6
Κεφάλαιο 1: Θεωρητικό πλαίσιο Φαινομενολογίας	
1.1 Βασικές αρχές της Φαινομενολογίας	16
1.2 Σύνδεση Φαινομενολογίας και αισθητικής εμπειρίας στο θέατρο	20
1.3 Η ηθική σχέση με τον Άλλο και ο έλεος	23
1.4 Η ενσωμάτωση: εμπειρία και αντίληψη	27
Κεφάλαιο 2: Η αισθητική του φόβου στους <i>Πέρσες</i>	
2.1 Ανάλυση της σκηνικής και συναισθηματικής ανάδειξης του φόβου	31
2.2 Ο φόβος ως φαινομενολογικό φαινόμενο στην εμπειρία του θεατή	35
2.3 Υπαρξιακές διαστάσεις του φόβου	41
Κεφάλαιο 3: Η αισθητική του ελέου στο έργο <i>Πέρσαι</i>	
3.1 Η παρουσία του ελέου στην τραγική αφήγηση	48
3.2 Η ηθική διάσταση του ελέου σύμφωνα με τη Φαινομενολογία	51
3.3 Η εμπειρία του ελέου στη σχέση θεατή-δράματος	59
Κεφάλαιο 4: Σύγχρονη σκηνική παρουσίαση των <i>Περσών</i>	
4.1 Επιλογές σκηνοθεσίας και η αναδημιουργία φόβου και ελέου	63
4.2 Η φαινομενολογική εμπειρία του σύγχρονου θεατή	68
4.3 Συζήτηση για την επικαιρότητα και τη διαχρονικότητα των συναισθημάτων	71
4.4 Η συμβολή της Φαινομενολογίας στην κατανόηση της αισθητικής του φόβου και του ελέου	75
Συμπεράσματα	81
Βιβλιογραφικές Αναφορές	85

Εισαγωγή

Η τραγωδία *Πέρσαι* του Αισχύλου (Garvie, 2009), όπως αυτή πρωτοπαρουσιάστηκε το 472 π.Χ., αποτελεί ένα ιδιαίτερο και μοναδικό παράδειγμα χαρακτηριστικού δείγματος δραματουργίας που αντλεί το θέμα της από πρόσφατα ιστορικά γεγονότα. Κεντρική ιστορική αναφορά του έργου υπήρξε η ναυμαχία της Σαλαμίνας (480 π.Χ.) κατά την οποία οι Έλληνες απέκρουσαν τον περσικό στόλο. Σύμφωνα με σωζόμενες πηγές, ο ίδιος ο Αισχύλος συμμετείχε ενεργά στις μάχες τόσο του Μαραθώνα όσο και της Σαλαμίνας, γεγονός το οποίο προσδίδει μια άμεση και βιωματική διάσταση στο έργο για τον ίδιο τον δημιουργό αλλά και για το κοινό (Gregory, 2010). Η τραγωδία διδάχθηκε οχτώ μόλις χρόνια μετά τα γεγονότα, γεγονός που καθιστά την εμπειρία των θεατών έντονα προσωπική, καθώς πολλοί από αυτούς ήταν μάρτυρες των γεγονότων και των συνεπειών του πολέμου. Αν και οι περισσότερες ελληνικές τραγωδίες αντλούν τα θέματά τους από τον μύθο και την αρχαία παράδοση, οι *Πέρσαι* με την ιδιότητα του παλαιότερου σωζόμενου δράματος διακρίνονται για την ιστορική τους προσήλωση και την προσπάθεια αξιολόγησης των ίδιων των γεγονότων μέσα από την καλλιτεχνική αφήγηση. Το έργο εστιάζει στον πόνο και την τραγική μοίρα των Περσών καλλιεργώντας παράλληλα στο κοινό το αίσθημα του φόβου και του οίκτου, τα οποία αποτελούν θεμελιώδη στοιχεία της θεατρικής εμπειρίας, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, και ταυτόχρονα αποφεύγει επιμελώς την στενή έννοια του εορτασμού της νίκης των Ελλήνων αλλά και την προβολή της Αθήνας.

Το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της Αθήνας κατά την συγκεκριμένη περίοδο αποτελεί καθοριστικό παράγοντα για την κατεύθυνση και τη θεματολογία της τραγωδίας. Η ίδια η πόλη βρίσκεται σε μεταβατική φάση, καθώς μετά τη σύγκρουση αλλά και τις περσικές επιδρομές επιχειρεί την ανασυγκρότηση του πολιτικού και

πολιτιστικού της συστήματος, με την ηγεσία του Περικλή να διαμορφώνει έναν ισχυρό πολιτικό πυρήνα (Murray, 2001). Η παρουσίαση ή διδασκαλία του έργου των *Περσών* στη διάρκεια των Μεγάλων Διονυσίων δεν είναι τυχαία, καθώς λειτουργεί ως μέσο συλλογικής μνήμης και κοινωνικού προβληματισμού, προβάλλοντας παράλληλα τις συνέπειες της ύβρεως και την ανάγκη για ηθικό μέτρο (Scodel, 1993). Ιδιαίτερο στοιχείο αποτελεί η χρήση του Χορού των γηραιών Περσών, μέσα από το οποίο αναδεικνύεται η συλλογική διάσταση της τραγωδίας, καθώς τόσο οι ηθοποιοί όσο και οι χορευτές ενσαρκώνουν τον πόνο και την αβεβαιότητα ενός ολόκληρου λαού. Ταυτόχρονα η γλώσσα, που χρησιμοποιεί ο Αισχύλος, αλλά και η μετρική απηχούν την κοινωνική και πολιτική αναστοχαστική διαδικασία και λειτουργούν ως ιστορικό ντοκουμέντο, καθώς αντλούν στοιχεία από την ομηρική παράδοση και την επιτάφια ρητορεία με σκοπό την ενίσχυση της συναισθηματικής ανταπόκρισης των θεατών (Goldhill, 1986). Επίσης, εκτίθεται η έννοια της ύβρεως με κύριο εκφραστή τον Ξέρξη, ο οποίος, σύμφωνα με το έργο, φέρει την ευθύνη της ήττας λόγω της αλαζονείας του. Η ηθική αυτή διάσταση αναδεικνύει την τραγωδία ως ένα φιλοσοφικό σχόλιο που αφορά στη σχέση εξουσίας, ηθικής και ανθρώπινου πεπρωμένου, καθώς η ανθρώπινη υπερηφάνεια έρχεται σε σύγκρουση με την θεϊκή τάξη και τον κοινωνικό νόμο (Καραμπεάζης, 2010). Τα στοιχεία αυτά, τα οποία συνθέτουν την τραγωδία των *Περσών*, δεν αποτελούν μια απλή αναπαράσταση της ιστορίας, αλλά προάγουν τον δημόσιο στοχασμό και την συλλογική αυτογνωσία και ενισχύουν τη λειτουργία της τραγωδίας ως κοινωνικού θεσμού (Gregory, 2010). Έτσι, οι *Πέρσαι* του Αισχύλου αποτελούν ένα έργο στο οποίο το ιστορικό γεγονός, η πολιτική συνθήκη αλλά και η ηθική διάσταση της ύβρεως συνδυάζονται με απώτερο στόχο την συλλογική μάθηση και την καλλιέργεια των αισθημάτων του φόβου και του ελέου, ανυψώνοντας με αυτόν τον τρόπο την τραγωδία σε μέσο πολιτισμικής αντίληψης (Σκιτζίς, 2007), στο οποίο

αντανακλάται ξεκάθαρα η Αθήνα του 5ου αιώνα π.Χ. και η προσπάθειά της να αναστοχαστεί σχετικά με τα όρια της εξουσίας, τις συνέπειες του πολέμου και τέλος την συλλογική μνήμη.

Στο πλαίσιο αυτό, η μετάβαση από το ιστορικό και κοινωνικοπολιτικό υπόβαθρο του έργου στην εσωτερική του δραματουργική συγκρότηση καθίσταται απολύτως αναγκαία, καθώς η πλοκή και οι θεματικοί άξονες της τραγωδίας λειτουργούν ως το κατεξοχήν πεδίο όπου οι παραπάνω ιστορικές και ιδεολογικές συνιστώσες αποκτούν συγκεκριμένη σκηνική μορφή. Η πλοκή της τραγωδίας εκτυλίσσεται στην αυλή των Σούσων, πρωτεύουσα εκείνη την εποχή της περσικής αυτοκρατορίας, και επικεντρώνεται στην αναμονή των ειδήσεων σχετικά με την εκστρατεία του Ξέρξη απέναντι στην Ελλάδα. Το δράμα ξεκινά με τον Χορό των Περσών γερόντων να εκφράζει αγωνία για την έκβαση της εκστρατείας και στη συνέχεια παρουσιάζεται η μητέρα του Ξέρξη και βασίλισσα Άτοσσα, η οποία και συμμερίζεται την ανησυχία τους. Η άφιξη του αγγελιαφόρου φέρνει την είδηση της καταστροφής στη Σαλαμίνα και περιγράφεται με ζωντάνια τόσο η ήττα όσο και οι συνέπειές της. Έπειτα, ανέρχεται από τον Άδη το φάντασμα του Δαρείου για να αποδώσει την καταστροφή στην ύβρη του γιου του και, τέλος, ο ίδιος ο Ξέρξης μέσα σε μια κατάσταση απόλυτης ταπείνωσης εμφανίζεται για να ολοκληρώσει την δραματική πορεία της πλοκής (Pelling, 1990).

Η θεματολογία του έργου αναδεικνύεται μέσα από αυτή την τόσο απλή αλλά συνάμα και ισχυρή πλοκή. Κυρίαρχο στοιχείο είναι η ύβρις, η οποία εμφανίζεται μέσα από την υπέρμετρη αλαζονεία του Ξέρξη, που τόλμησε να επιχειρήσει την υποταγή της Ελλάδας, αλλά ακόμη και την καταδυνάστευση της ίδιας της φύσης με τη γεφύρωση του Ελλησπόντου. Η ύβρις συνιστά κεντρικό αίτιο της καταστροφής και εδραιώνει το

ηθικό δίδαγμα της τραγωδίας, καθώς καμία ανθρώπινη δύναμη, όσο μεγάλη και αν είναι, δεν μπορεί να υπερβεί τα όρια που θέτει και η θεία και η κοσμική τάξη (Hall, 2010). Συναφές προς την ύβρη είναι το ζήτημα της θεϊκής δίκης. Με την εμφάνισή του ο Δαρείος υπενθυμίζει πως οι θεοί τιμωρούν τη μεγαλομανία των ανθρώπων (Gregory, 2010). Με αυτό τον τρόπο μέσω της τραγωδίας προβάλλεται ο κόσμος ως ηθικά εναρμονισμένος, όπου κάθε πράξη υπερβολής επισύρει αναγκαία την θεϊκή νέμεση. Η διάσταση αυτή ενισχύεται και από την προβολή του πένθους των Περσών, οι οποίοι στην προκειμένη περίπτωση δεν είναι εχθροί, αλλά τα θύματα της ίδιας της βασιλικής αλαζονείας. Κεντρικός, επίσης, είναι και ο ρόλος της αντίθεσης ανάμεσα στην Ελλάδα και την Περσία. Η Αισχύλεια σκηνή προβάλλει ως αόρατη δύναμη που υπερασπίζεται την ελευθερία απέναντι στον δεσποτισμό και όχι ως πρωταγωνίστρια (Taplin, 1977). Η προβολή των Περσών ως τραγικών ηρώων εξυπηρετεί την ενίσχυση της ελληνικής αυτοσυνειδησίας, καθώς η ταπείνωση ενός ισχυρού αντιπάλου καθιστά το μεγαλείο της ελληνικής νίκης εντονότερο. Εξίσου ουσιώδη είναι τα συναισθήματα του φόβου και του ελέου, τα οποία ενεργοποιούνται μέσω της πλοκής. Ο φόβος αναδεικνύεται από την ίδια την προσμονή της έκβασης της εκστρατείας που κορυφώνεται μέσα από την δραματική αφήγηση του αγγελιαφόρου. Αν και πρόκειται για εχθρό, το κοινό συμμερίζεται πλήρως την αγωνία των Περσών. Αντιστοίχως, ο έλεος εγείρεται με την εμφάνιση του Ξέρξη στο τέλος του έργου. Ο άλλοτε ισχυρός βασιλιάς παρουσιάζεται καταρρακωμένος και αποτελεί σύμβολο της ανθρώπινης αδυναμίας (Goldhill, 1986). Έτσι, μέσω της έκβασης της τραγωδίας εκπληρώνεται με παραδειγματικό τρόπο ο ορισμός της Αριστοτελικής κάθαρσης, καθώς το κοινό βιώνει την αναγκαία συναισθηματική εκτόνωση μέσα από τη συνύφανση του φόβου και του ελέου. Η τραγωδία αποτελεί στοχασμό πάνω στην μοιραία σχέση του ανθρώπου και της ιστορίας. Ο Αισχύλος, περισσότερο ως βετεράνος της μάχης του Μαραθώνα, μετατρέπει την

προσωπική και συλλογική εμπειρία σε σκηνική αλήθεια. Η θεατρική αναπαράσταση δεν λειτουργεί μόνο ως εορτασμός της νίκης αλλά και ως προειδοποίηση και υπενθύμιση απέναντι σε κάθε μορφή αλαζονικής υπέρβασης (Gregory, 2010), αποτελώντας όχι απλώς μια ιστορική ανάμνηση, αλλά ένα παγκόσμιο σχόλιο για τα όρια της εξουσίας και τη μοίρα του ανθρώπου.

Η δραματουργική αυτή εξέλιξη της πλοκής και των θεματικών αξόνων οδηγεί, κατ' επέκταση, στην ανάγκη θεωρητικής εμβάθυνσης στον ρόλο των συναισθημάτων που ενεργοποιούνται μέσω της τραγικής αφήγησης, ιδίως του φόβου και του ελέου, τα οποία συνιστούν τον πυρήνα της αισθητικής εμπειρίας της τραγωδίας. Ο φόβος και ο έλεος αποτελούν τον πυρήνα της αριστοτελικής θεωρίας για την τραγωδία, όπως αυτή εκτίθεται στην *Ποιητική* (2008). Πρόκειται για δύο κορυφαία συναισθήματα, τα οποία μέσω της δραματουργικής πλοκής της αναπαράστασης πράξεων, οδηγούν τελικά τον θεατή στην κάθαρση (Halliwell, 1986). Στην εξεταζόμενη περίπτωση των *Περσών* του Αισχύλου, που αποτελούν το μοναδικό σωζόμενο ιστορικό δράμα, η λειτουργία του φόβου και του ελέου παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς συνδυάζεται η αναπαράσταση ενός ισχυρού γεγονότος με την τραγική εμπειρία. Οι Αθηναίοι θεατές, ευρισκόμενοι λίγες μόνο δεκαετίες μετά τη ναυμαχία της Σαλαμίνας, βιώνουν τα συναισθήματα αυτά τόσο ως καλλιτεχνική εμπειρία όσο και ως πολιτική μνήμη. Η μελέτη του φόβου και του ελέου στους *Πέρσες* δεν αφορά, λοιπόν, μόνο στο εσωτερικό πλαίσιο της δραματικής πλοκής, αλλά και στην ευρύτερη σχέση του έργου με την κοινωνία και την συλλογική μνήμη (Pelling, 1997).

Ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* ορίζει την τραγωδία ως «μίμησιν πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας... δι' ελέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν» (1449b24-28). Ο φόβος και ο έλεος είναι τα συναισθήματα που

γεννώνται από την πλοκή και οδηγούν στην τραγική ολοκλήρωση, την κάθαρση. Ο φόβος αφορά στην αίσθηση της απειλής για έναν άνθρωπο ο οποίος μοιάζει με κάθε έναν από το κοινό, ενώ ο έλεος συνδέεται με τη συμπόνοια για κάποιον που υποφέρει αδικαιολόγητα ή με τρόπο δυσανάλογο προς τα λάθη του (Lear, 1988). Στην περίπτωση των *Περσών*, η τραγική εμπειρία λαμβάνει ιδιαίζουσα μορφή, καθώς ο θεατής καλείται να συμμεριστεί τους εχθρούς του και να τους συμπονέσει για την άσχημη τύχη τους. Ο Αισχύλος, μέσα από μια απλή παρουσίαση (Herington, 1986), κατορθώνει να αναδείξει τον πόνο των Περσών ως ένα αντικείμενο ταύτισης και συμμετοχής και όχι ως αποστασιοποιημένο θέαμα. Με αυτό τον τρόπο επιτυγχάνει ένα διττό αποτέλεσμα, αφού από τη μία ο θεατής φοβάται, καθώς βλέπει και αισθάνεται την υπερβολή της περσικής δύναμης και την καταστροφή που αυτή επιφέρει, ενώ από την άλλη νιώθει παράλληλα έλεος για τους ηττημένους, οι οποίοι, όμως, παρουσιάζονται ως θύματα της ίδιας τους της ύβρεως (Hall, 1996). Έτσι, η βεβαιότητα της περσικής ισχύος αποδομείται και αντικαθίσταται από την αδυναμία απέναντι στη μοίρα. Ο συνδυασμός των δύο αυτών συναισθημάτων καλλιεργεί μια καθολική τραγική εμπειρία, που δεν αφορά αποκλειστικά στους ηττημένους, αλλά και στο ίδιο το αθηναϊκό κοινό, το οποίο, αν και βρίσκεται στην πλευρά των νικητών, συμμετέχει συναισθηματικά στην οδύνη του Άλλου (Levinas, 1982).

Η πρώτη σκηνή του έργου, όπου ο φόβος και ο έλεος λειτουργούν έντονα, είναι η αφήγηση του αγγελιαφόρου για τη ναυμαχία της Σαλαμίνας. Ο λόγος του με την δραματική περιγραφή της ήττας προκαλεί τον τρόμο για τη δύναμη της μοίρας και την αδυναμία των ανθρώπων να την ανατρέψουν (Adams, 1952). Η φράση «ῥῆμοι, τίς ἄνδρα σώσειν ἔτι δύναται;» δεν αφορά αποκλειστικά στους Πέρσες, αλλά αντανakλά την αγωνία κάθε ατόμου απέναντι στην υπέρβαση των ορίων του. Ο θεατής φοβάται, καθώς αναγνωρίζει πως η ύβρις απευθύνεται στο πανανθρώπινο και οδηγεί στην

καταστροφή, χωρίς να αναγνωρίζει εθνική ή πολιτική ταυτότητα (Hall, 1996). Η επόμενη σκηνή αφορά στην παρουσία του φαντάσματος του Δαρείου, η οποία και αποτελεί κομβικό σημείο, καθώς αναδεικνύει τον φόβο και στην μεταφυσική του διάσταση. Ο λόγος του νεκρού προέρχεται από τον κόσμο των σκιών (Gregory, 2010), ενώ η εμφάνιση του νεκρού βασιλιά στη σκηνή υπενθυμίζει πως οι ανθρώπινες πράξεις υπόκεινται στην θεϊκή δίκη (Gregory, 2010). Ο φόβος δεν είναι πλέον στρατιωτικός ή πολιτικός, αλλά καθίσταται υπαρξιακός. Παράλληλα, ο έλεος κορυφώνεται όταν επιστρέφει στη σκηνή ο Ξέρξης ταπεινωμένος και ο Χορός συμμετέχει στον θρήνο του (Hall, 1996). Το κοινό, παρά τις ιστορικές αντιπαλότητες, καλείται να τον συμπονέσει και να αναγνωρίσει στη μορφή του την κοινή ανθρώπινη μοίρα. Μέσα από το βίωμα των δύο αυτών συναισθημάτων, η τραγωδία αποκαλύπτει τον διττό τους χαρακτήρα. Ο φόβος προειδοποιεί, ο έλεος συμφιλιώνει.

Η σύνδεση με το αθηναϊκό κοινό είναι ουσιώδης. Για το αθηναϊκό κοινό του 5ου π.Χ. αιώνα τα συναισθήματα του φόβου και του ελέου αποκτούν ιδιαίτερη πολιτική και ηθική σημασία. Οι *Πέρσαι* δεν αποτελούν απλώς ένα προπαγανδιστικό έργο, αλλά διερευνούν μέσω της δραματικής τέχνης το τραύμα τόσο για τους ηττημένους όσο και για τους νικητές (Hall, 1996). Οι Αθηναίοι μέσα από το έργο δεν βλέπουν μόνο την ήττα των Περσών, αλλά και τη δική τους νίκη, η οποία τώρα μετατρέπεται σε τραγικό γεγονός. Το παράδοξο αυτό γεγονός συμβάλλει στη διαμόρφωση μιας συλλογικής μνήμης που οδηγεί στη συνειδητοποίηση της κοινής ανθρώπινης μοίρας (Taplin, 1977). Στην δημοκρατική Αθήνα της εποχής, σημειώνεται πως η τραγωδία είναι σε θέση να δημιουργήσει έναν χώρο δημόσιας συγκίνησης, στον οποίο η πολιτική εμπειρία συνδέεται με την συναισθηματική συμμετοχή (Goldhill, 1986), ενώ μέσα από τον έλεο και τον φόβο καλλιεργείται ένα κλίμα συμπόνοιας και ανθρωπιάς που υπερβαίνει τα στενά όρια της στρατιωτικής και πολιτικής αντιπαλότητας και λειτουργεί τόσο στο

ιστορικό όσο και στο διαχρονικό επίπεδο (Gregory, 2010). Από τη σκοπιά της πρόσληψης, η δύναμη του έργου παραμένει ενεργή και σήμερα. Ο σύγχρονος θεατής, αν και δεν συμμερίζεται το ίδιο πολιτικό πλαίσιο, βιώνει τον φόβο απέναντι στην ανθρώπινη ύβρη και την αδυναμία απέναντι στη μοίρα, αλλά και τον έλεο για τα θύματα της ιστορικής σύγκρουσης. Ο συνδυασμός αυτών των συναισθημάτων δημιουργεί μια αισθητική εμπειρία, η οποία ξεπερνά τα όρια του χρόνου και υποστηρίζει την καθολικότητα της αριστοτελικής θεωρίας. Υπό το πρίσμα της Φαινομενολογίας, τα συναισθήματα αυτά δεν θεωρούνται απλώς μέσα ηθικής διδασκαλίας, αλλά θεμελιώδεις τρόποι με τους οποίους το ανθρώπινο υποκείμενο σχετίζεται με την τραγική εμπειρία, καθώς ο φόβος και ο έλεος λειτουργούν ως συνειδησιακά συμβάντα που διαμορφώνουν την εμπειρία του κοινού (Husserl, 1960).

Η αρχαία ελληνική τραγωδία αποτελεί έναν από τους σημαντικότερους πυλώνες της δυτικής δραματουργίας και φιλοσοφίας, καθώς μέσα από τα έργα της διερευνά βαθιά ανθρώπινα συναισθήματα και ηθικά ζητήματα. Στο επίκεντρο αυτής της μελέτης βρίσκεται η αισθητική και η λειτουργία των συναισθημάτων φόβου και ελέου, τα οποία, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη στην *Ποιητική*, αποτελούν βασικούς παράγοντες για την επίτευξη της τραγικής κάθαρσης. Το έργο των *Περσών* του Αισχύλου, ως η πρώτη σωζόμενη ελληνική τραγωδία και παράλληλα μοναδική στην επιλογή ιστορικού θέματος, προσφέρει μια ιδανική περίπτωση μελέτης για την εμβάθυνση στην αισθητική αυτών των συναισθημάτων. Η συλλογική εμπειρία της ήττας και του πένθους που εκφράζεται στην τραγωδία, διαμορφώνει ένα πλούσιο πεδίο ανάλυσης των τρόπων με τους οποίους ο φόβος και ο έλεος συνυπάρχουν και αλληλεπιδρούν. Η παρούσα εργασία επιδιώκει να προσεγγίσει το ζήτημα της αισθητικής του φόβου και του ελέου στους *Πέρσες* μέσω της φαινομενολογικής μεθόδου, η οποία εστιάζει στην εμπειρία και την αντίληψη του υποκειμένου. Η

Φαινομενολογία, όπως αναπτύχθηκε από τους Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty και Emmanuel Levinas, προσφέρει ένα θεωρητικό πλαίσιο που επιτρέπει την κατανόηση του τρόπου με τον οποίο βιώνονται τα συναισθήματα, όχι απλώς ως ψυχολογικά φαινόμενα, αλλά ως εκδηλώσεις της συνείδησης, της ενσώματης αντίληψης και της ηθικής σχέσης με τον Άλλον. Η ανάλυση αυτή συμβάλλει στην βαθύτερη κατανόηση του τρόπου με τον οποίο ο θεατής εμπλέκεται συναισθηματικά και ηθικά με το τραγικό δράμα και πώς αυτή η εμπλοκή αναδεικνύει τη διαχρονικότητα και την επικαιρότητα του αρχαίου κειμένου. Η επιλογή της φαινομενολογικής προσέγγισης βασίζεται στην ανάγκη να εξεταστεί το έργο όχι μόνο από τη σκοπιά της ιστορικοφιλολογικής ανάλυσης ή της παραδοσιακής δραματικής θεωρίας, αλλά κυρίως ως ζωντανή εμπειρία θεατρικής παρουσίας και συναισθηματικής ανταπόκρισης. Η Φαινομενολογία επικεντρώνεται στην εμπειρία του εδώ και τώρα και στην ενσώματη παρουσία του θεατή, στοιχεία που συχνά παραβλέπονται από άλλες θεωρητικές προσεγγίσεις. Επίσης, το ηθικό στοιχείο που εισάγει ο Levinas δίνει έμφαση στην διαλεκτική σχέση μεταξύ θεατή και έργου, με το έλεος να αναδεικνύεται όχι απλώς ως συναίσθημα, αλλά ως μια ηθική υποχρέωση. Τέλος, η εργασία εξετάζει και τις σύγχρονες σκηνικές παρουσιάσεις των *Περσών*, προκειμένου να κατανοήσει πώς οι σύγχρονοι σκηνοθέτες και ηθοποιοί αναδημιουργούν και μετασχηματίζουν την αισθητική εμπειρία του φόβου και του ελέου, διατηρώντας την ζωντάνια και την επικαιρότητα του έργου. Με τον τρόπο αυτό, η μελέτη προσφέρει μια σφαιρική προσέγγιση που συνδέει το αρχαίο κείμενο, τη φιλοσοφική θεωρία και την σύγχρονη πρακτική θεάτρου.

Συμπερασματικά, η τραγωδία *Πέρσαι* αποτελεί ένα μοναδικό παράδειγμα εφαρμογής της αριστοτελικής θεωρίας του φόβου και του ελέου. Μέσα από τις χαρακτηριστικές και ιδιαίτερες σκηνές, στις οποίες σκιαγραφείται η περσική ήττα,

δηλαδή η οδύνη της Άτοσσας, η εμφάνιση του Δαρείου και ο θρήνος του Ξέρξη, η τραγωδία καλεί το κοινό να βιώσει μια εμπειρία που ταυτόχρονα είναι αισθητική, πολιτική και βαθιά υπαρξιακή. Ο φόβος και ο έλεος λειτουργούν ως βασικές κατηγορίες της ανθρώπινης εμπειρίας και όχι μόνο ως συναισθηματικές αντανακλαστικές αντιδράσεις, καθιστώντας με αυτόν τον τρόπο την τραγωδία διαχρονικό πεδίο κατανόησης του ανθρώπου.

Κεφάλαιο 1

Θεωρητικό πλαίσιο Φαινομενολογίας

1.1 Βασικές αρχές της Φαινομενολογίας

Η Φαινομενολογία αποτελεί μια από τις πιο σημαντικές φιλοσοφικές κατευθύνσεις της σύγχρονης εποχής και συγκεκριμένα του 20ού αιώνα, με θεμελιωτή τον Edmund Husserl, ο οποίος με την φιλοσοφική του θεώρηση στόχευσε στη διατύπωση μιας φιλοσοφίας που θα βασίζεται στην επιστροφή στα ίδια πράγματα (Husserl, 1982). Η φαινομενολογική προσέγγιση εδράζεται στην ιδέα ότι για κάθε εμπειρία υπάρχει άρρηκτη σύνδεση με τη συνείδηση, η οποία δεν είναι ποτέ απομονωμένη, αλλά πάντοτε συνείδηση του κάποιου αντικειμένου, χρησιμοποιώντας τον όρο *Bewusstsein von* (Husserl, 1982). Η αρχή αυτή, η οποία είναι γνωστή ως προθετικότητα της συνείδησης, αποτελεί το κεντρικό γνώρισμα της Φαινομενολογίας και εισάγει μια θεμελιώδη μετατόπιση στον τρόπο κατανόησης της σχέσης υποκειμένου – αντικειμένου (Sokolowski, 2000). Υπό το πρίσμα της αρχής και της θεώρησης του Husserl (1982), συγκροτείται μια αυστηρή επιστήμη της συνείδησης και μέσα από τη φαινομενολογική μέθοδο περιγράφονται οι δομές της εμπειρίας, όπως ακριβώς αυτές δίνονται στην άμεση συνείδηση χωρίς τις προκαταλήψεις των επιστημών ή της καθημερινής πρακτικής. Έτσι, δημιουργούνται τρεις βασικοί πυλώνες, οι οποίοι συγκροτούν τις αρχές της Φαινομενολογίας, που λαμβάνουν την έννοια της προθετικότητας (*Intentionalität*) της συνείδησης, της φαινομενολογικής αναγωγής (*Epoché*) και της συγκρότησης ενός συνειδησιακώς καθαρού πεδίου για την επιστημονική ανάλυση των φαινομένων. Η ανάδειξη των αρχών αυτών ξεπερνά την καθαρά ιστορική σημασία και αποκτά θεωρητική σημασία, καθώς επιτρέπει να κατανοηθεί η συνέχεια και η μεταβολή της φαινομενολογικής παράδοσης στους μεταγενέστερους στοχαστές.

Η προθετικότητα (*Intentionalität*) αποτελεί τον ακρογωνιαίο λίθο της Φαινομενολογίας. Αποτελεί μετεξέλιξη του προγενέστερου όρου και της μελέτης του Brentano (1995), ο οποίος είχε περιγράψει την νοητική αναφορά κάθε ψυχικού φαινομένου σε ένα αντικείμενο. Ο όρος αυτός υιοθετήθηκε και αναπτύχθηκε από τον Husserl, ο οποίος αναφέρει πως η κάθε πράξη της συνείδησης είναι πάντα συνείδηση κάποιου (*Bewusstsein von etwas*) και έχει δομικά ενσωματωμένο το στοιχείο της αναφοράς σε ένα πραγματικό ή φανταστικό αντικείμενο (Husserl, 1982). Η προθετικότητα διαφοροποιείται από κάθε ψυχολογική ή εμπειρική αντίληψη της συνείδησης. Δεν αποτελεί μια εσωτερική κατάσταση, η οποία συνοδεύει απλώς το αντικείμενο, αλλά μια δομική σχέση που συνιστά την ίδια την ύπαρξη του αντικειμένου μέσα στο πεδίο της εμπειρίας (Zahavi, 2003) και έτσι το αντικείμενο δεν γίνεται απλώς αντιληπτό αλλά συγκροτείται ως φαινόμενο μέσα από την προθετική πράξη. Η σύλληψη αυτή έχει διττή σημασία, καθώς από τη μία αναδεικνύει τη συνείδηση ως ενεργό και συνθετικό φορέα και από την άλλη δείχνει ότι το αντικείμενο της εμπειρίας δεν μπορεί να νοηθεί ανεξάρτητα από τον τρόπο με τον οποίο δίνεται στη συνείδηση. Επομένως, η ίδια η Φαινομενολογία επιτρέπει να ξεπεραστεί τόσο ο εμπειρισμός όσο και ο ιδεαλισμός, καθώς το αντικείμενο δεν ταυτίζεται ούτε με την εξωτερική του ύπαρξη ούτε και με μια εσωτερική αναπαράσταση, αλλά με τον τρόπο που το ίδιο φανερώνεται στην προθετική συνείδηση (Moran, 2000). Μέσα στο πλαίσιο αυτό διατυπώνεται η μέθοδος της επανόρθωσης (*Epoché*) και της φαινομενολογικής αναγωγής, μέσω των οποίων το υποκείμενο αναστέλλει όλες τις προϋπάρχουσες προκαταλήψεις και προχωρά στην ανάλυση των εμπειριών, όπως αυτές δίνονται άμεσα και χωρίς μεταφυσικές προϋποθέσεις (Husserl, 1982). Στόχος της θεώρησης αυτής δεν είναι η απόρριψη της πραγματικότητας, αλλά η μετάβαση σε ένα επίπεδο καθαρής εμπειρίας, όπου η ίδια η συνείδηση είναι σε θέση να εξετάσει τις ουσιώδεις δομές των

φαινομένων. Στην φυσική του στάση το υποκείμενο θεωρεί αυτονόητη την ύπαρξη του κόσμου ως δεδομένου, χωρίς να αναρωτιέται για τις προϋποθέσεις της εμπειρίας και να μπορεί να εστιάσει το ενδιαφέρον του στον τρόπο που δίνεται το αντικείμενο στη συνείδηση (Spiegelberg, 1982). Έτσι, η αναγωγή (*Reduktion*) οδηγεί από τον φυσικό κόσμο στον καθарό κόσμο των φαινομένων, των δεδομένων δηλαδή της συνείδησης, όπως αυτά παρουσιάζονται χωρίς θεωρητικές ή εμπειρικές προκαταλήψεις. Η συγκεκριμένη θεώρηση έχει ιδιαίτερη φιλοσοφική σημασία, καθώς αφενός επιτρέπει τη συγκρότηση της Φαινομενολογίας ως επιστήμης με απόλυτη βεβαιότητα, όπου το μόνο αδιαμφισβήτητο είναι η ίδια η συνείδηση και οι δομές της (Husserl, 1960) και αφετέρου ανοίγεται ο δρόμος για τη μελέτη της συνείδησης ως θεμελιακού πεδίου μέσα στο οποίο αναδύεται κάθε νοηματοδότηση του κόσμου. Μέσα από την προθετικότητα και την αναγωγή γεννάται η έννοια της καθαρής συνείδησης ή αλλιώς *Reines Bewusstsein*. Η συνείδηση δεν είναι απλώς πια ένα ψυχολογικό όργανο που λειτουργεί μέσα στον φυσικό κόσμο, αλλά ένα αυτόνομο πεδίο με δικούς του νόμους και το οποίο αποτελεί την θεμελιακή σφαίρα κάθε δυνατότητας γνώσης (Husserl, 1982). Σε αυτό το επίπεδο αναδύονται και αναδεικνύονται οι ιδεατές μορφές των φαινομένων, οι οποίες γίνονται αντικείμενο φαινομενολογικής περιγραφής. Μέσω της καθαρής συνείδησης, σύμφωνα με τον Husserl (1982), επιτρέπεται και διευκολύνεται η αναγνώριση των καθολικών δομών της εμπειρίας, όπως είναι η αντίληψη, η μνήμη, η φαντασία και η ενσυναίσθηση, οι οποίες δεν είναι πλέον εμπειρικά δεδομένα αλλά αναγκαίες μορφές που συγκροτούν τη δυνατότητα ύπαρξης εμπειρίας. Για τον λόγο αυτό, η Φαινομενολογία δεν αποτελεί κλάδο της Ψυχολογίας, αλλά φιλοσοφική επιστήμη των ουσιών της εμπειρίας (Moran, 2000). Η έννοια της διαχρονικότητας της συνείδησης καθίσταται επιπλέον θεμελιώδες στοιχείο, καθώς δεν περιορίζεται σε στιγμιαία γεγονότα, αλλά συγκροτείται μέσα από την συνεχή ροή του χρόνου και την συνεχή

αναφορά σε παρελθόν και μέλλον. Το κάθε παρόν είναι εμποτισμένο από τη διατήρηση του παρελθόντος και την προσδοκία του μέλλοντος και συνθέτει την εμπειρία ως ενιαία ροή (Moran, 2000), εξετάζοντας το πεδίο της εμπειρίας ως ολότητα και όχι ως μεμονωμένα δεδομένα.

Η συμβολή της Φαινομενολογίας επεκτείνεται και στη σχέση με τον Άλλο. Πρώτος, ήδη, ο Husserl (1960) αναγνωρίζει την ανάγκη αναφοράς στην έννοια της διυποκειμενικότητας ως θεμελιώδους προϋποθέσεως για τη συγκρότηση του κόσμου. Η Φαινομενολογία υπερβαίνει την καθαρά γνωσιοθεωρητική της διάσταση και αποκτά μια βαθιά ηθική και υπαρξιακή σημασία, καθώς, στη γραμμή που χαράζει ο Husserl, ο Levinas, επίσης εκπρόσωπος του φιλοσοφικού ρεύματος της Φαινομενολογίας, αναδεικνύει την έννοια του Άλλου ως υποκειμένου που καλεί σε ηθική ευθύνη και ανοιχτότητα (Levinas, 1969) και με τον τρόπο αυτό η Φαινομενολογία μετατρέπεται από αφηρημένη θεωρία σε εργαλείο κατανόησης της ανθρώπινης εμπειρίας στο σύνολό της. Έτσι, η φαινομενολογική προσέγγιση, με το θεωρητικό πλαίσιο που προσφέρει, ενδείκνυται να εφαρμοστεί στη μελέτη της τραγωδίας των *Περσών*, καθώς ο ίδιος ο θεατής δεν προσεγγίζει την τραγωδία ως εξωτερικό αντικείμενο, αλλά ως βίωμα που συγκροτεί τη δική του συνείδηση μέσα από τα κυρίαρχα και δομικά συναισθήματα του φόβου και του ελέου, τα οποία και αναδύονται φαινομενολογικά μέσα από την δραματική πλοκή (Moran, 2000). Οι θεμελιώδεις αρχές της προθετικότητας και της συνείδησης, της αναγωγής στην καθαρή εμπειρία, της διαχρονικότητας της εμπειρίας και της διυποκειμενικότητας διαμορφώνουν το σύνολο του θεωρητικού υπόβαθρου, το οποίο επιτρέπει την εξέταση των *Περσών*, όχι μόνο ως λογοτεχνικό έργο, αλλά ως φαινόμενο συνείδησης που ενεργοποιεί τον θεατή σε διαφορετικές εποχές.

1.2 Σύνδεση Φαινομενολογίας και αισθητικής εμπειρίας στο θέατρο

Η Φαινομενολογία, όπως αναπτύχθηκε από τον Husserl και επανανοηματοδοτήθηκε από μεταγενέστερους στοχαστές όπως ο Merleau-Ponty και ο Levinas, προσφέρει ένα ιδιαίτερα πρόσφορο θεωρητικό πλαίσιο για την κατανόηση της αισθητικής εμπειρίας στο θέατρο. Σε αντίθεση με προσεγγίσεις που αντιμετωπίζουν το θεατρικό έργο είτε ως αυτότακτες κείμενο είτε ως σύστημα σημείων προς αποκωδικοποίηση, η φαινομενολογική σκέψη εστιάζει στη βιωμένη εμπειρία του θεατή, στον τρόπο με τον οποίο το θεατρικό γεγονός εμφανίζεται στη συνείδηση και συγκροτείται ως εμπειρία νοήματος. Το θέατρο, υπό αυτή την οπτική, δεν είναι απλώς αναπαράσταση, αλλά συμβάν, στο οποίο το αισθητικό και το υπαρξιακό διαπλέκονται. Στον πυρήνα της φαινομενολογικής αισθητικής βρίσκεται η έννοια της προθετικότητας, δηλαδή η δομική κατεύθυνση της συνείδησης προς κάτι (Husserl, 1913/1983). Η θεατρική εμπειρία δεν συνίσταται σε παθητική πρόσληψη ενός αντικειμένου, αλλά σε ενεργή εμπλοκή της συνείδησης, η οποία στρέφεται προς το σκηνικό γεγονός, το συγκροτεί ως ενότητα και του αποδίδει νόημα. Ωστόσο, σε αντίθεση με άλλα αισθητικά αντικείμενα, το θέατρο χαρακτηρίζεται από τη χρονικότητα και την σωματική του διάσταση, καθώς εκτυλίσσεται μέσα στον χρόνο και απευθύνεται σε ένα ενσώματο υποκείμενο που μοιράζεται τον ίδιο χώρο με τους ερμηνευτές.

Στο σημείο αυτό, η συμβολή του Merleau-Ponty είναι καθοριστική, καθώς μετατοπίζει το κέντρο βάρους από τη συνείδηση ως καθαρό νοητικό πεδίο προς το σώμα ως φορέα αντίληψης (Merleau-Ponty, 1945/2012). Το σώμα του θεατή δεν αποτελεί απλώς βιολογικό υπόβαθρο, αλλά ενεργό μέσο πρόσληψης, το οποίο συμμετέχει ενεργά στην συνολική εμπειρία, αφού βλέπει, ακούει, συγκινείται, ανταποκρίνεται. Η αισθητική εμπειρία στο θέατρο είναι, επομένως, ενσώματη και διαπροσωπική. Οι φωνές, οι κινήσεις, οι παύσεις και οι ρυθμοί της σκηνικής δράσης

εγγράφονται στο σώμα του θεατή, δημιουργώντας μια εμπειρία που δεν εξαντλείται στη γνωστική κατανόηση. Η φαινομενολογική αυτή προσέγγιση επιτρέπει να κατανοηθεί ο λόγος για τον οποίο τα συναισθήματα του φόβου και του ελέου, τα οποία βρίσκονται στον πυρήνα της αριστοτελικής θεωρίας της τραγωδίας, δεν μπορούν να αναχθούν σε απλές ψυχολογικές αντιδράσεις. Όπως έχει υποστηριχθεί, ο φόβος και ο έλεος δεν βιώνονται ως εξωτερικά ερεθίσματα, αλλά ως καταστάσεις που εμπλέκουν ολόκληρο το υποκείμενο, σωματικά και συνειδησιακά (Goldhill, 1986). Η Φαινομενολογία επιτρέπει να ιδωθούν αυτά τα συναισθήματα ως τρόποι με τους οποίους ο κόσμος της τραγωδίας εμφανίζεται στον θεατή, διαμορφώνοντας τη σχέση του με τη σκηνική πράξη. Η αισθητική εμπειρία στο θέατρο είναι, επιπλέον, θεμελιωδώς διαλογική. Ο θεατής δεν βρίσκεται απέναντι σε ένα ουδέτερο αντικείμενο, αλλά σε άλλους ανθρώπους, των οποίων η παρουσία είναι άμεση και μη αναγώγιμη. Σε αυτό το σημείο, η σκέψη του Levinas προσφέρει ένα κρίσιμο θεωρητικό συμπλήρωμα. Η εμφάνιση του Άλλου επί σκηνής δεν περιορίζεται σε ρόλο ή χαρακτήρα, αλλά συγκροτεί μια σχέση ευθύνης, ακόμη και όταν αυτή βιώνεται μέσα από τη θεατρική σύμβαση (Levinas, 1969). Η αισθητική εμπειρία αποκτά έτσι ηθική διάσταση, καθώς ο θεατής καλείται να αντικρίσει την ευαλωτότητα, τον πόνο και την απώλεια του Άλλου χωρίς τη δυνατότητα πλήρους αποστασιοποίησης.

Η τραγωδία, ειδικότερα, ενισχύει αυτή την εμπειρία μέσω της συλλογικής της διάστασης. Το αρχαίο θέατρο δεν απευθυνόταν σε μεμονωμένα άτομα, αλλά σε μια κοινότητα θεατών που συμμεριζόταν την ίδια χρονική και χωρική εμπειρία. Η φαινομενολογική ανάλυση αναδεικνύει τη σημασία αυτής της συλλογικότητας, καθώς τόσο ο φόβος όσο και ο έλεος δεν βιώνονται μόνο ατομικά, αλλά ως κοινά πάθη που διαμορφώνουν έναν ορίζοντα κοινής εμπειρίας (Hall, 2010). Το θέατρο λειτουργεί, έτσι, ως τόπος συλλογικής συγκρότησης, στο οποίο η αισθητική εμπειρία αποκτά κοινωνικό

και πολιτικό νόημα. Η σύνδεση Φαινομενολογίας και θεάτρου επιτρέπει, επίσης, μια διαφορετική κατανόηση της μίμησης. Η μίμηση δεν αφορά την αναπαραγωγή της πραγματικότητας, αλλά τη φανέρωση δυνατοτήτων ύπαρξης. Ο θεατής δεν παρακολουθεί απλώς τα γεγονότα, αλλά εκτίθεται σε τρόπους με τους οποίους ο κόσμος μπορεί να βιωθεί. Η Φαινομενολογία εστιάζει ακριβώς σε αυτή τη διαδικασία φανέρωσης, στη μετάβαση, δηλαδή, από το ορατό στο βιωμένο, από το γεγονός στο νόημα (Crowther, 2009). Στο πλαίσιο αυτό, η αισθητική εμπειρία του θεάτρου δεν ολοκληρώνεται με το τέλος της παράστασης, αλλά, αντιθέτως, παρατείνεται ως αναστοχασμός, ως μετασχηματισμός της εμπειρίας του θεατή στον κόσμο. Η φαινομενολογική προσέγγιση υποστηρίζει ότι η τέχνη, και ιδίως η τραγωδία, έχει τη δυνατότητα να επαναπροσδιορίσει τον τρόπο με τον οποίο το υποκείμενο σχετίζεται με την πραγματικότητα. Ο φόβος και ο έλεος λειτουργούν ως καταλύτες αυτής της διαδικασίας, καθώς φέρνουν τον θεατή αντιμέτωπο με τα όρια της ανθρώπινης ύπαρξης και με την ευθύνη απέναντι στον Άλλο.

Η σημασία αυτής της σύνδεσης καθίσταται ιδιαίτερα εμφανής στη σύγχρονη θεατρική πρόσληψη. Σε ένα περιβάλλον όπου η εμπειρία συχνά μεσολαβείται από την οθόνη και την τεχνολογία, το θέατρο διατηρεί τη μοναδικότητά του ως χώρος άμεσης, ενσώματης και διαπροσωπικής εμπειρίας. Η Φαινομενολογία προσφέρει τα εννοιολογικά εργαλεία για να κατανοηθεί αυτή η ιδιαιτερότητα και να αναδειχθεί η διαχρονική σημασία της τραγωδίας ως μορφής τέχνης που δεν περιορίζεται στην αναπαράσταση, αλλά ενεργοποιεί τον θεατή σε επίπεδο αισθητικό, υπαρξιακό και ηθικό. Συνεπώς, η σύνδεση Φαινομενολογίας και αισθητικής εμπειρίας στο θέατρο επιτρέπει μια ολιστική κατανόηση του θεατρικού φαινομένου. Το θέατρο προσεγγίζεται ως συμβάν εμπειρίας, στο οποίο η συνείδηση, το σώμα και η σχέση με τον Άλλο συνυφαίνονται. Η φαινομενολογική αυτή προοπτική θεμελιώνει το

θεωρητικό υπόβαθρο για την ανάλυση των *Περσών* του Αισχύλου, καθιστώντας δυνατή τη διερεύνηση του φόβου και του έλεος όχι μόνο ως δραματικών στοιχείων, αλλά ως βιωμένων αισθητικών και ηθικών εμπειριών.

1.3 Η ηθική σχέση με τον Άλλο και ο έλεος

Η φαινομενολογική ανάλυση της τραγικής εμπειρίας, όπως αυτή αναλύθηκε στις προηγούμενες ενότητες, οδηγεί αναγκαστικά στην ανάδειξη της ηθικής της διάστασης. Εφόσον ο φόβος και ο έλεος δεν προσεγγίζονται απλώς ως αφηγηματικά εργαλεία ή ψυχολογικές καταστάσεις, αλλά ως βιωμένα φαινόμενα που εγγράφονται στη συνείδηση του θεατή, η τραγωδία καθίσταται χώρος ηθικής συνάντησης. Στο πλαίσιο αυτό, η φιλοσοφία του Emmanuel Levinas προσφέρει ένα γόνιμο θεωρητικό υπόβαθρο, καθώς μετατοπίζει το κέντρο βάρους της Φαινομενολογίας από τη δομή της συνείδησης προς την πρωταρχική ευθύνη απέναντι στον Άλλο. Ο έλεος, ειδικότερα, αναδεικνύεται ως το κατεξοχήν φαινόμενο αυτής της ηθικής σχέσης.

Η αφετηρία του Levinas βρίσκεται στην ριζική κριτική της δυτικής μεταφυσικής, την οποία θεωρεί προσανατολισμένη στην συνολική κατανόηση και αφομοίωση του Άλλου από τον ίδιο (*Totalite*). Έτσι, η σκέψη του προσανατολίζεται στην οντολογία, δηλαδή στην κατανόηση του είναι μέσω της ενσωμάτωσης και της καθολικής σύλληψης. Η παράδοση αυτή, από τον Πλάτωνα έως τον Heidegger, επιδιώκει να κατανοήσει τον Άλλο εντός ενός πλαισίου νοηματοδότησης που τελικά τον καθιστά ίδιο. Αντιθέτως, ο Levinas εισάγει μια φιλοσοφία της ετερότητας, όπου ο Άλλος δεν μπορεί να αναχθεί σε αντικείμενο γνώσης ή εμπειρίας, αλλά εμφανίζεται ως απόλυτη υπέρβαση, ως *Άπειρο* (*Infîni*) που διαφεύγει κάθε ολοκλήρωση (Levinas, 1961). Η θεμελιώδης αυτή στροφή έχει άμεσες συνέπειες για την κατανόηση της ηθικής. Για τον Levinas, η ηθική δεν αποτελεί παράγωγο της ελευθερίας ή της

βούλησης του υποκειμένου, αλλά προηγείται κάθε επιλογής και κάθε θεωρητικής σύλληψης. Η συνάντηση με τον Άλλο δεν είναι γνωσιοθεωρητικό γεγονός, αλλά ηθικό συμβάν. Η όψη του Άλλου (*Visage*) δεν προσφέρεται προς παρατήρηση ή ανάλυση, αλλά απευθύνει μια σιωπηλή, πλην επιτακτική, απαίτηση, η οποία αποτελεί μια άρρητη προσταγή ευθύνης πριν από κάθε στοχασμό ή επιλογή, πριν από κάθε νόημα ή αξίωση κατανόησης. Η προσταγή αυτή δεν έχει μορφή κανόνα, αλλά εγγράφεται στη σχέση καθαυτή. Κατά τον Levinas, η ηθική προηγείται της οντολογίας. Δεν θεμελιώνεται στην ελευθερία του υποκειμένου, αλλά στην ευαλωτότητα του Άλλου, η οποία καλεί σε απάντηση. Η ευθύνη αυτή καθίσταται ασύμμετρη, καθώς το εγώ είναι πάντοτε περισσότερο υπεύθυνο από ό,τι ο Άλλος απέναντι του (Levinas, 1982). Στο πλαίσιο αυτό, ο έλεος δεν αποτελεί απλώς μία συναισθηματική αντίδραση στον πόνο του άλλου, αλλά αποτελεί την ίδια την αποκάλυψη της ηθικής σχέσης. Ο έλεος σηματοδοτεί τη ρωγμή της αυτάρκειας του υποκειμένου και την έκθεσή του στην ανάγκη του Άλλου. Στην αρχαία τραγωδία και ιδίως στο έργο *Πέρσαι* του Αισχύλου, προσφέρεται ένα εξαιρετικά προσοδοφόρο πεδίο για την κατανόηση αυτής της ηθικής δυναμικής. Το έργο παρουσιάζει τον εχθρό όχι ως μια αφηρημένη πολιτική κατηγορία, αλλά ως ανθρώπινη κοινότητα που βιώνει το πένθος, την απώλεια και την ταπείνωση. Ο θεατής δεν καλείται να ταυτιστεί με τον νικητή, αλλά να αντικρίσει την όψη του ηττημένου. Μέσα από τη φωνή του Χορού, της Άτοσσας και του φαντάσματος του Δαρείου, ο Άλλος εμφανίζεται ως φορέας πόνου και αξιοπρέπειας, απαιτώντας όχι την κατανόηση αλλά την αναγνώριση. Ο έλεος που γεννάται στον θεατή δεν μπορεί να ερμηνευτεί ως απλό στοιχείο της αριστοτελικής κάθαρσης. Αν ιδωθεί μέσα από το πρίσμα του Levinas, ο έλεος λειτουργεί ως ηθική αφύπνιση, καθώς ο θεατής καλείται να αναλάβει ευθύνη απέναντι σε εκείνον που υποφέρει, ακόμη και αν αυτός ανήκει στον αντίπαλο κόσμο. Έτσι, η τραγική εμπειρία μετατρέπεται σε εμπειρία ηθικής έκθεσης, όπου η ετερότητα

δεν εξουδετερώνεται, αλλά παραμένει ανοιχτή και απαιτητική. Στο σημείο αυτό, η σκέψη του Levinas διαφοροποιείται ουσιαστικά από την κλασική Φαινομενολογία του Husserl. Ενώ ο Husserl θεμελιώνει την εμπειρία στον ορίζοντα της συνείδησης και της προθετικότητας, ο Levinas υποστηρίζει ότι η σχέση με τον Άλλο διαρρηγνύει τον ορίζοντα αυτό. Ο Άλλος παύει να αποτελεί προσωπικό φαινόμενο, αλλά θέτει το πρόσωπο υπό κρίση. Η υποκειμενικότητα, κατά συνέπεια, δεν συγκροτείται ως αυτάρκης συνείδηση, αλλά ως ευθύνη. Το εγώ δεν είναι πρωτίστως αυτό που γνωρίζει, αλλά αυτό που απαντά. Η ευθύνη αυτή χαρακτηρίζεται από ασυμμετρία. Ο Levinas επιμένει ότι το υποκείμενο είναι πάντοτε περισσότερο υπεύθυνο για τον Άλλο απ' ό,τι ο Άλλος για το υποκείμενο (Levinas, 1982). Η σχέση δεν είναι αμοιβαία ούτε ανταποδοτική. Ο Άλλος προηγείται, τόσο χρονικά όσο και ηθικά. Η υποκειμενικότητα διαμορφώνεται ως έκθεση, ως ευαλωτότητα, ως δυνατότητα να πληγωθεί από την παρουσία του Άλλου. Μέσα στο πλαίσιο αυτό, ο έλεος δεν αποτελεί δευτερεύων συναίσθημα, αλλά δομικό στοιχείο της ηθικής εμπειρίας. Ο έλεος, όπως μπορεί να αναγνωρισθεί βάσει της φιλοσοφικής σκέψης του Levinas, δεν ταυτίζεται με τη συμπάθεια ή την συναισθηματική ταύτιση. Δεν προϋποθέτει την κατανόηση του Άλλου ούτε την εξομοίωσή του με το εγώ, αλλά, αντιθέτως, αναδύεται ακριβώς από την αδυναμία πλήρους κατανόησης. Ο Άλλος εμφανίζεται ως τραυματισμένος, εκτεθειμένος, και η έκθεση αυτή καλεί σε απάντηση. Συνεπώς, ο έλεος είναι η μορφή που λαμβάνει η ευθύνη όταν ο Άλλος παρουσιάζεται μέσα από τον πόνο και την απώλεια. Η τραγωδία αποτελεί τον κατεξοχήν χώρο ανάδυσης αυτής της εμπειρίας. Σε αντίθεση με άλλα λογοτεχνικά είδη, η τραγωδία δεν επιδιώκει την ηθική διδασκαλία μέσω κανόνων, αλλά εκθέτει τον θεατή σε οριακές καταστάσεις ανθρώπινης ευαλωτότητας. Στην υπό εξέταση τραγωδία *Πέρσαι* του Αισχύλου, η έκθεση αυτή αποκτά ιδιαίτερη ένταση, καθώς το έργο εστιάζει στον πόνο του εχθρού. Η επιλογή του

ποιητή να παρουσιάσει την ήττα των Περσών από την οπτική των ηττημένων συνιστά ριζική ανατροπή της αναμενόμενης πολιτικής αφήγησης. Ο Χορός των Περσών γερόντων, η Άτοσσα και το φάντασμα του Δαρείου συγκροτούν μια συλλογική φωνή πένθους, η οποία δεν ζητά δικαίωση αλλά ακρόαση. Ο θεατής καλείται να αντικρίσει την όψη του Άλλου όχι ως φορέα απειλής, αλλά ως φορέα απώλειας. Η τραγωδία δεν προσφέρει τη δυνατότητα αποστασιοποιημένης παρατήρησης, αλλά, αντίθετα, εγκαθιδρύει μία σχέση εγγύτητας, στην οποία ο πόνος του Άλλου καθίσταται παρών. Οι *Πέρσαι* αποτελούν μοναδική περίπτωση στην αρχαία τραγωδία, καθώς πραγματεύονται μεν ένα πρόσφατο ιστορικό γεγονός από την σκοπιά και την οπτική των ηττημένων δε. Ενισχύεται μέσω της σκοπιάς αυτής η λεβινασιανή ανάγνωση του έργου, καθώς ο Αισχύλος δεν επιτρέπει στον θεατή να κλειστεί στην αυτάρεσκη ταυτότητα του νικητή, αλλά τον φέρνει αντιμέτωπο με τον Άλλο ως ηθικό πρόσωπο. Ο έλεος λειτουργεί ως ηθικό γεγονός. Ο θεατής δεν συμπονεί απλώς, αλλά εκτίθεται σε μια εμπειρία η οποία αποκόβεται και ξεπερνά την αυτάρκεια της συλλογικής ταυτότητας. Η διάκριση ανάμεσα σε νικητή και ηττημένο υποχωρεί μπροστά στην κοινή ανθρώπινη ευαλωτότητα. Ο φόβος, που συνδέεται με την ύβρη και την πτώση, συνυπάρχει με τον έλεο ως αναγνώριση του ανθρώπινου ορίου. Μέσα από αυτή τη συνύπαρξη, η τραγωδία παράγει μια εμπειρία ηθικής εγρήγορσης. Το έργο υπερβαίνει την ιστορική του συγκυρία, καθώς ο Άλλος δεν παρουσιάζεται ως απειλή προς εξουδετέρωση, αλλά ως πρόσωπο που απαιτεί ευθύνη. Ο έλεος δεν αναιρεί την μνήμη της σύγκρουσης, αλλά μετασχηματίζει τη σχέση με αυτήν. Η σημασία της προσέγγισης αυτής καθίσταται ακόμη πιο εμφανής στην σύγχρονη πρόσληψη του έργου. Σε έναν κόσμο που χαρακτηρίζεται από συνεχή πολεμική βία και μετατοπίσεις πληθυσμών, οι *Πέρσαι* λειτουργούν ως υπενθύμιση της ηθικής ευθύνης απέναντι στον Άλλο, ακόμη και όταν αυτός φέρει την ταυτότητα του αντιπάλου (Nussbaum, 2001). Η τραγωδία

μετατρέπεται σε χώρο συνάντησης, όπου ο θεατής καλείται να αναστοχαστεί τη δική του θέση μέσα σε ένα πλέγμα ιστορικών και ηθικών σχέσεων. Ο έλεος, υπό την έννοια αυτή, δεν αποτελεί αδυναμία, αλλά μορφή ηθικής δύναμης. Δεν προϋποθέτει εξίσωση ή άρση των διαφορών, αλλά αναγνώριση της ευαλωτότητας ως κοινής συνθήκης. Η φιλοσοφία του Levinas επιτρέπει, έτσι, να ιδωθεί η τραγωδία όχι μόνο ως αισθητικό γεγονός, αλλά ως συμβάν ηθικής σημασίας, στο οποίο ο θεατής δεν παραμένει αμέτοχος, αλλά καλείται σε ευθύνη. Συνεπώς, η ένταξη της ηθικής του Levinas στο θεωρητικό πλαίσιο της παρούσας εργασίας αναδεικνύει τον έλεο ως κεντρικό άξονα της τραγικής εμπειρίας. Η φαινομενολογική αυτή προσέγγιση επιτρέπει να κατανοηθεί η τραγωδία ως χώρος όπου η αισθητική εμπειρία συναντά την ηθική ευθύνη, προσφέροντας ένα πλαίσιο ερμηνείας που παραμένει βαθιά επίκαιρο.

1.4 Η ενσωμάτωση: εμπειρία και αντίληψη

Η φαινομενολογική φιλοσοφία, όπως διαμορφώθηκε από τον Edmund Husserl (1999) και ανανεώθηκε στην πορεία από τον Maurice Merleau-Ponty, θέτει στο επίκεντρο το υποκείμενο ως φορέα μιας ζωντανής εμπειρίας. Η συμβολή του Merleau-Ponty έγκειται στην επανατοποθέτηση και επαναπροσδιορισμό της φιλοσοφίας της Φαινομενολογίας σε ένα πλαίσιο, το οποίο ξεπερνά τον καθαρό ιδεαλισμό του Husserl και μεταφέρει το ενδιαφέρον της εστίασης στο σώμα ως θεμελιώδη διάσταση της συνείδησης και της αντίληψης. Σύμφωνα με τον Merleau-Ponty, η εμπειρία δεν μπορεί να ιδωθεί ως απλή αναπαράσταση, αλλά ως πρωταρχική συνάντηση και ενσωμάτωση με τον κόσμο. Η συνείδηση δεν αποτελεί ένα καθαρό εγώ που αντικρύζει τον κόσμο ως αντικείμενο, αλλά μια ζώσα σωματική υποκειμενικότητα που βρίσκεται ήδη μέσα στον κόσμο αυτό, και παράλληλα συμμετέχει και συγκροτείται από αυτόν (Merleau-Ponty, 1962). Κεντρικό ρόλο στη φιλοσοφία αυτή κατέχει η αντίληψη, καθώς συνιστά

την πρωταρχική σχέση του ανθρώπου με την πραγματικότητα. Η αντίληψη στη θεώρηση του Merleau-Ponty δεν αποτελεί ένα δευτερογενές γνωστικό στάδιο, αλλά συγκροτεί τον θεμελιώδη τρόπο ύπαρξης του ατόμου με τον κόσμο. Η εμπειρία της ενσωμάτωσης καθιστά δυνατή την πρόσβαση στο πεδίο του φαινομένου, εκεί όπου η σημασία της αναδύεται πριν ακόμη είναι σε θέση να διαμορφωθεί γλωσσικά ή θεωρητικά. Με αυτόν τον τρόπο, η εμπειρία δεν περιορίζεται στην παθητική πρόσληψη δεδομένων, αλλά φανερώνεται ως μια πράξη δυναμική, μέσω της οποίας ο κόσμος αποκτά νόημα για το υποκείμενο (Merleau-Ponty, 1964).

Η συμβολή αυτή λαμβάνει ιδιαίτερη σημασία για τη μελέτη της τραγωδίας των *Περσών*, όπου το σώμα, η κίνηση και η φωνή λειτουργούν ως φορείς του νοήματος. Οι θεατές της τραγωδίας του Αισχύλου δεν προσλαμβάνουν απλώς ένα λεκτικό περιεχόμενο, αλλά βιώνουν ενσώματα το δράμα μέσα από την παρουσία των υποκριτών, τις χειρονομίες, τη μουσική και τον ρυθμό της Χορικής ποίησης. Η συμμετοχή αυτή μετατρέπει το θέαμα σε μια υπαρξιακή εμπειρία. Το κοινό δεν παρακολουθεί απλώς, αλλά συμμετέχει με το σώμα του σε μια διαδικασία συλλογικής μνήμης και συναισθηματικής ταύτισης, ενώ παράλληλα η διανοητική κατανόηση της ήττας των Περσών συντελεί στο να βιώσει σωματικά την ένταση και κυρίως τον έλεο και τον φόβο. Έτσι, η συγκίνηση δεν αποτελεί ένα δευτερογενές αποτέλεσμα της λογικής κατανόησης, αλλά καθίσταται πρωταρχικός τρόπος βίωσης του κόσμου (Merleau-Ponty, 1964). Το τραγικό συναίσθημα είναι σε θέση να ιδωθεί ως εκδήλωση της ενσωματωμένης ύπαρξης, καθώς ο φόβος και ο έλεος από απλές ψυχικές καταστάσεις μετατρέπονται σε ψυχικές δονήσεις που αναδιαμορφώνουν τη σχέση του υποκειμένου με το περιβάλλον του. Το σώμα αποτελεί κέντρο του προσανατολισμού, καθώς η όραση, η ακοή και η αφή δεν λειτουργούν απομονωμένα, αλλά συγκροτούν ένα αισθητηριακό πεδίο, μέσα στο οποίο το υποκείμενο κινείται και νοηματοδοτεί την

πραγματικότητα (Priest, 1998). Η θέση αυτή είναι καθοριστική για την φαινομενολογική κατανόηση της εμπειρίας, καθώς ο άνθρωπος δεν έχει απλώς σώμα, αλλά είναι ο ίδιος σώμα. Η αντίληψη, επομένως, δεν μπορεί να νοηθεί έξω από τη διαδικασία της ενσωμάτωσης, αφού κάθε γνωστική και αισθητική διαδικασία περνά αναγκαστικά μέσα από τον τρόπο με τον οποίο το σώμα σχετίζεται με το περιβάλλον (Gallagher, 2005). Η έννοια της σάρκας (*la chair*), η οποία αναπτύσσεται από τον Merleau-Ponty (1968), μπορεί να χρησιμοποιηθεί και να ερμηνευθεί ως το πεδίο αυτής της αλληλεπίδρασης, όπου το σώμα του θεατή και το σώμα του ηθοποιού συμπλέκονται σε μια κοινή εμπειρία. Η εμπειρία της τραγωδίας δεν εξαντλείται στη διάνοια, αλλά αποτελεί ένα φαινόμενο που αγγίζει το σώμα, προκαλώντας τα αισθήματα του φόβου και του ελέου σε μια φαινομενολογική διαδικασία συν-βίωσης (Merleau-Ponty, 1968).

Η θεώρηση αυτή βρίσκεται στον πυρήνα της σκέψης του Merleau-Ponty και δομεί την έννοια της ζώσας σάρκας (*chair*), καθώς η σάρκα βρίσκεται σε ένα πεδίο ενδιάμεσο του απλού φυσικού σώματος (*Körper*) και του καθαρού πνεύματος, το οποίο πεδίο και αποτελεί σημείο σύγκλισης του αισθητού και του νοητού. Έτσι, το σώμα αποτελεί ένα όχημα του είναι, τον τρόπο δηλαδή, με τον οποίο το άτομο κατοικεί τον κόσμο, μετέχει σε αυτόν και τον βιώνει όχι ως εξωτερική πραγματικότητα αλλά ως περιβάλλον (Merleau-Ponty, 1962). Η εμπειρία λαμβάνει μία σωματική διάσταση που δεν μπορεί να αγνοηθεί και προκύπτει από την προ-αντανακλαστική σχέση του σώματος με τον κόσμο, η οποία προηγείται της διάκρισης υποκειμένου και αντικειμένου (Carman, 2008).

Η ερμηνευτική δύναμη της θεωρίας του Merleau-Ponty για την εμπειρία και την αντίληψη αναδεικνύεται στο ύψιστο σημείο αν κατά την φαινομενολογική προσέγγιση της τραγωδίας των *Περσών* συνδεθεί αρχικά με το κοινό της κλασικής

Αθήνας, καθώς η αντίληψη των θεατών δεν λειτουργεί ως απόσταση ή καθαρή αναπαράσταση, αλλά ως συμμετοχή. Οι Αθηναίοι, οι οποίοι παρακολουθούν την τραγωδία σε συνθήκες συλλογικής εμπειρίας, αντιλαμβάνονται τα δρώμενα ως θέμα άρρηκτα συνδεδεμένο τόσο με τη ζωή και την καθημερινότητα όσο και με τις εμπειρίες που αγγίζουν τις ίδιες τις αγωνίες και τις ιστορικές τους μνήμες. Η σωματική διάσταση της αντίληψης ενισχύει τη σύνδεση ανάμεσα στο αισθητικό γεγονός και στην βιωματική ταυτότητα της κοινότητας. Επιπλέον, η φαινομενολογική προοπτική μπορεί να προσφέρει και στην σύγχρονη πρόσληψη των *Περσών*. Οι σημερινοί θεατές αν και απέχουν χρονικά και πολιτισμικά από την αρχαία Αθήνα, εξακολουθούν να βιώνουν ενσώματα το δράμα μέσα από την σκηνική πράξη. Η εμπειρία της θέασης δεν περιορίζεται στην διανοητική κατανόηση των ιστορικών γεγονότων, αλλά εμφανίζεται ως ζώσα συμμετοχή σε μια αφήγηση που κινητοποιεί τον φόβο και τον έλεο και ο τραγικός λόγος αναδεικνύεται σε μια εμπειρία που επαναλαμβάνεται και ανανεώνεται σε κάθε συνάντηση με τον θεατή. Η κατανόηση της τραγωδίας εμπλουτίζεται από την φαινομενολογική θεωρία και μεταθέτει την έμφαση από το κείμενο και την αφηγηματική δομή στην πρωταρχική ενσώματη εμπειρία, ενώ ο φόβος και ο έλεος είναι σε θέση να ιδωθούν ως πραγματικά βιώματα που εγγράφονται στο σώμα και στην κοινή εμπειρία του κοινού. Έτσι, η τραγική πράξη προσεγγίζεται ως ένα φαινόμενο όπου η σάρκα, η κίνηση, ο ρυθμός και το συναίσθημα συνυφαίνονται σε μια μοναδική σχέση ανάμεσα στον θεατή, τον ηθοποιό και τον κόσμο του έργου.

Κεφάλαιο 2

Η αισθητική του φόβου στους *Πέρσες*

2.1 Ανάλυση της σκηνικής και συναισθηματικής ανάδειξης του φόβου

Η τραγωδία *Πέρσαι* του Αισχύλου συνιστά μια μοναδική περίπτωση στο σώμα του αρχαίου δραματικού κανόνα, όχι μόνο λόγω του ιστορικού της περιεχομένου, αλλά κυρίως εξαιτίας του τρόπου με τον οποίο συγκροτεί και αναδεικνύει το συναίσθημα του φόβου. Ο φόβος δεν λειτουργεί απλώς ως μεμονωμένο πάθος των δραματικών προσώπων, αλλά διαχέεται στη συνολική σκηνική οικονομία του έργου, διαμορφώνοντας ένα σταθερό συναισθηματικό υπόβαθρο που καθορίζει τόσο τη δράση όσο και την πρόσληψή της από τον θεατή. Σε αντίθεση με άλλες τραγωδίες, όπου ο φόβος κορυφώνεται μέσα από την εξέλιξη της πλοκής, στους *Πέρσες* ο φόβος είναι παρών από την πρώτη κιόλας σκηνή, λειτουργώντας ως προοικονομία της καταστροφής και ως βασικό εργαλείο δραματουργικής έντασης. Η σκηνική ανάδειξη του φόβου ξεκινά ήδη από την είσοδο του χορού, ο οποίος αποτελείται από Πέρσες γέροντες, επιφορτισμένους με την ευθύνη της αναμονής και της αγωνίας για την έκβαση της εκστρατείας. Ο λόγος του Χορού διαπνέεται από ανησυχία, αβεβαιότητα και προαίσθημα απώλειας, στοιχεία που συγκροτούν έναν φόβο διάχυτο και συλλογικό (*Persae*, 1–64). Η απουσία άμεσης δράσης και η έμφαση στη λεκτική έκφραση της αγωνίας υπογραμμίζουν τον ψυχολογικό χαρακτήρα του φόβου, ο οποίος δεν προκύπτει από ορατή απειλή, αλλά από την αναμονή και την αβεβαιότητα. Όπως επισημαίνει ο Goldhill (1986), η τραγωδία αξιοποιεί συχνά την αναστολή της δράσης ως μέσο ενίσχυσης της συναισθηματικής έντασης, καθιστώντας τον θεατή συμμετόχο στην αγωνία των προσώπων. Η μορφή της Άτοσσας εντείνει περαιτέρω αυτή την σκηνική κατασκευή του φόβου. Ως βασίλισσα και μητέρα του Ξέρξη, η Άτοσσα ενσαρκώνει τον φόβο σε προσωπικό και πολιτικό επίπεδο ταυτόχρονα. Το όνειρό της,

στο οποίο δύο γυναίκες συμβολίζουν την Ασία και την Ελλάδα, λειτουργεί ως δραματουργικό όχημα προφητικής αγωνίας, προαναγγέλλοντας την ήττα και την ανατροπή της αυτοκρατορικής τάξης (Aeschylus, *Persae*, 176–214). Ο φόβος εδώ δεν είναι απλώς συναισθηματική αντίδραση, αλλά μορφή γνώσης, ένα βίωμα, το οποίο προηγείται της λογικής διαδικασίας και κατανόησης και αποκαλύπτει την επικείμενη καταστροφή πριν αυτή γίνει ιστορικό γεγονός. Η σκηνική παρουσίαση του ονείρου επιτρέπει στο κοινό να βιώσει τον φόβο όχι ως αποτέλεσμα, αλλά ως διαδικασία.

Ιδιαίτερη σημασία έχει η άφιξη του Αγγελιαφόρου, η οποία αποτελεί το κορυφαίο σημείο της συναισθηματικής έντασης του έργου. Η εκτενής ρήση του αγγελιαφόρου, με την αναλυτική περιγραφή της ναυμαχίας της Σαλαμίνας, μετατρέπει τον φόβο από προσδοκία σε βιωμένη εμπειρία απώλειας (*Persae*, 249–514). Η σκηνική απουσία της ίδιας της μάχης ενισχύει, παραδόξως, την δραματική της δύναμη, καθώς ο θεατής καλείται να φανταστεί την καταστροφή μέσα από τον λόγο. Ο φόβος αποκτά έτσι αφηγηματική πυκνότητα και ενσώματη διάσταση, καθώς ο λόγος του Αγγελιαφόρου φορτίζεται με εικόνες θανάτου, χάους και διάλυσης της τάξης (Taplin, 2003). Στο σημείο αυτό, ο φόβος παύει να αφορά μόνο το μέλλον και μετατρέπεται σε αναστοχασμό πάνω στο παρόν και το παρελθόν. Η συναισθηματική ανταπόκριση του Χορού και της Άτοσσας δεν περιορίζεται στη θλίψη, αλλά εμπεριέχει έναν βαθύ υπαρξιακό φόβο που σχετίζεται με την απώλεια της ταυτότητας και της πολιτικής συνοχής της Περσικής αυτοκρατορίας. Όπως υποστηρίζει η Hall (2010), οι *Πέρσαι* δεν πραγματεύονται απλώς μια στρατιωτική ήττα, αλλά την κατάρρευση ενός κοσμοειδώλου, γεγονός που καθιστά τον φόβο δομικό στοιχείο της τραγικής εμπειρίας.

Η επίκληση του φαντάσματος του Δαρείου αποτελεί ένα ακόμη καθοριστικό σημείο στην σκηνική διαχείριση του φόβου. Ο νεκρός βασιλιάς εμφανίζεται ως φορέας αυθεντίας και μνήμης, επιβεβαιώνοντας την καταστροφή και ερμηνεύοντάς την ως

αποτέλεσμα ύβρεως (*Persae*, 681-842). Ο φόβος εδώ αποκτά ηθική διάσταση, καθώς συνδέεται με την παραβίαση των ορίων και την τιμωρία που ακολουθεί. Η παρουσία του Δαρείου δεν καθησυχάζει, αλλά εμβαθύνει τον φόβο, μετατρέποντάς τον σε συνείδηση της ανθρώπινης περατότητας και της αδυναμίας απέναντι στη θεϊκή τάξη (Vernant & Vidal-Naquet, 1988). Σκηνικά, ο φόβος ενισχύεται και μέσω της επαναληπτικότητας του θρήνου και της λεκτικής εμμονής στην απώλεια. Η επανάληψη ονομάτων νεκρών, τόπων και συμβόλων ισχύος που πλέον έχουν χαθεί δημιουργεί έναν ρυθμό πένθους, ο οποίος εγκλωβίζει τον θεατή σε μια εμπειρία συναισθηματικής βαρύτητας. Η αισθητική αυτή του φόβου δεν επιδιώκει την αιφνίδια συγκίνηση, αλλά την παρατεταμένη έκθεση του θεατή σε ένα συναισθηματικό τοπίο καταστροφής. Όπως επισημαίνεται στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη (1452a), ο φόβος στην τραγωδία γεννιέται όταν ο θεατής αναγνωρίζει τη δυνατότητα της συμφοράς ως καθολικό ανθρώπινο ενδεχόμενο. Ιδιαίτερη σημασία έχει το γεγονός ότι ο φόβος στους *Πέρσες* δεν περιορίζεται στους δραματικούς χαρακτήρες, αλλά διαχέεται προς το κοινό μέσω της σκηνικής διάταξης και της δραματουργικής οικονομίας. Η απουσία Έλληνα ήρωα επί σκηνής μετατοπίζει το κέντρο βάρους της τραγωδίας από τη νίκη στον πόνο του ηττημένου, προκαλώντας έναν φόβο που δεν βασίζεται στην ταύτιση, αλλά στην αναγνώριση της ανθρώπινης ευαλωτότητας (Nussbaum, 2001). Ο θεατής, αν και ανήκει στην πλευρά των νικητών, καλείται να βιώσει τον φόβο του Άλλου, γεγονός που ενισχύει την συναισθηματική και ηθική πολυπλοκότητα του έργου.

Η δραματουργική συγκρότηση του φόβου στους *Πέρσες* δεν περιορίζεται στην αναπαράσταση της πολεμικής καταστροφής, αλλά οργανώνεται ήδη από την αρχή του έργου ως μια παρατεταμένη κατάσταση αναμονής. Η Jacqueline de Romilly (1958) υποστηρίζει ότι ο Αισχύλος διαμορφώνει ένα ιδιαίτερο θεατρικό σύμπαν, στο οποίο ο φόβος προηγείται του γεγονότος και εκδηλώνεται ως διάχυτη αίσθηση επικείμενης

συμφοράς. Στους Πέρσες, η απουσία άμεσης πληροφόρησης για την έκβαση της εκστρατείας δημιουργεί ένα κλίμα συλλογικής αβεβαιότητας, το οποίο διαπερνά τόσο τον Χορό όσο και την Άτοσσα. Η σκηνική οικονομία του έργου βασίζεται ακριβώς σε αυτή την καθυστέρηση της γνώσης, μέσω της οποίας ο θεατής καλείται να συμμετάσχει βιωματικά στην αγωνιώδη προσδοκία των προσώπων.

Η διάσταση αυτή αποκτά και πολιτικό περιεχόμενο, καθώς ο φόβος στο περσικό βασίλειο δεν αποτελεί αποκλειστικά ατομικό συναίσθημα, αλλά και χαρακτηριστικό της ίδιας της πολιτικής δομής της αυτοκρατορίας. Η συγκέντρωση της εξουσίας στο πρόσωπο του Ξέρξη μετατρέπει ολόκληρη την κοινότητα σε παθητικό δέκτη των συνεπειών των αποφάσεων ενός μόνο ανθρώπου. Υπό αυτή την οπτική, η αισχυλική τραγωδία παρουσιάζει τον φόβο ως συλλογικό βίωμα που προκύπτει από την εξάρτηση μιας κοινωνίας από την απεριόριστη βούληση του ηγεμόνα. Η συναισθηματική ένταση του έργου δεν απορρέει μόνο από τον κίνδυνο της στρατιωτικής ήττας, αλλά και από την αποκάλυψη της ευθραυστότητας ενός πολιτικού συστήματος που έχει οικοδομηθεί πάνω στην απόλυτη εξουσία.

Από φαινομενολογική σκοπιά, ο φόβος στους *Πέρσες* μπορεί να ιδωθεί ως τρόπος εμφάνισης του κόσμου στη συνείδηση του θεατή. Δεν πρόκειται για αντικειμενική πληροφορία, αλλά για βιωμένη εμπειρία που συγκροτείται μέσα από τον λόγο, τον ρυθμό και την σκηνική παρουσία. Ο θεατής δεν παρακολουθεί απλώς την αφήγηση της ήττας, αλλά εκτίθεται σε έναν κόσμο όπου η σταθερότητα έχει χαθεί και το μέλλον εμφανίζεται απειλητικό. Αυτή η εμπειρία συνάδει με την φαινομενολογική κατανόηση του φόβου ως υπαρξιακής διάθεσης, η οποία αποκαλύπτει την αβεβαιότητα της ανθρώπινης ύπαρξης (Sartre, 1943/2003). Συνολικά, η αισθητική του φόβου στους *Πέρσες* συγκροτείται μέσα από μια σύνθετη αλληλεπίδραση σκηνικών, αφηγηματικών και συναισθηματικών στοιχείων. Ο φόβος λειτουργεί ως δομική αρχή του έργου,

καθορίζοντας την πρόσληψη της τραγικής εμπειρίας και προετοιμάζοντας το έδαφος για την εμφάνιση του ελέου, ο οποίος θα αποτελέσει το αντικείμενο της επόμενης ενότητας. Μέσα από τη συστηματική σκηνική του ανάδειξη, ο φόβος στους *Πέρσες* υπερβαίνει τα όρια του ιστορικού γεγονότος και αναδεικνύεται σε καθολική εμπειρία ανθρώπινης απώλειας και ευθραυστότητας.

2.2 Ο φόβος ως φαινομενολογικό φαινόμενο στην εμπειρία του θεατή

Η μετάβαση από την ανάλυση της σκηνικής και δραματουργικής συγκρότησης του φόβου στους *Πέρσες* του Αισχύλου στην φαινομενολογική του διερεύνηση στην εμπειρία του θεατή επιτρέπει μια βαθύτερη κατανόηση της τραγικής λειτουργίας του συναισθήματος. Ο φόβος, όπως αναδεικνύεται στο έργο, δεν εξαντλείται στην δραματική έκφραση των προσώπων ούτε στη ρητορική του λόγου, αλλά πραγματώνεται ως βιωμένη εμπειρία του θεατή, ο οποίος συμμετέχει ενεργά στη συγκρότηση του τραγικού νοήματος. Η Φαινομενολογία, εστιάζοντας στη δομή της εμπειρίας και όχι στην εξωτερική αιτιότητά της, προσφέρει τα εννοιολογικά εργαλεία για να κατανοηθεί πώς ο φόβος αναδύεται, βιώνεται και αποκτά σημασία στο πλαίσιο της θεατρικής πρόσληψης.

Σύμφωνα με τη φαινομενολογική παράδοση, κάθε εμπειρία είναι προθετική, δηλαδή κατευθύνεται προς κάτι και συγκροτείται μέσα από τη σχέση υποκειμένου και φαινομένου (Husserl, 1982). Στην περίπτωση της τραγωδίας, το φαινόμενο δεν είναι ένα αντικείμενο σταθερό και αύταρκες, αλλά ένα σκηνικό συμβάν που εκτυλίσσεται στον χρόνο και απευθύνεται σε έναν ενσώματο θεατή. Ο φόβος, επομένως, δεν μπορεί να νοηθεί ως απλή συναισθηματική αντίδραση σε ένα ερέθισμα, αλλά ως τρόπος με τον οποίο ο κόσμος της τραγωδίας εμφανίζεται στη συνείδηση του θεατή. Η εμπειρία του φόβου είναι τρόπος φανέρωσης του τραγικού κόσμου και όχι απλώς αποτέλεσμα

της πλοκής. Η ιδιαιτερότητα των *Περσών* έγκειται στο γεγονός ότι ο φόβος δεν προκύπτει από την απειλή που αντιμετωπίζει ο θεατής ή οι γνώριμοι σε αυτόν ήρωες, αλλά από την έκθεση στον φόβο του Άλλου. Ο Αθηναίος θεατής του 5ου αιώνα π.Χ., αν και ανήκει στην πλευρά των νικητών, καλείται να βιώσει τον φόβο των ηττημένων. Αυτή η μετατόπιση αποτρέπει την εύκολη ταύτιση και δημιουργεί μια φαινομενολογική ένταση μέσω της οποίας ο φόβος δεν βιώνεται ως αυτοπροστατευτικό συναίσθημα, αλλά ως αναγνώριση της ευαλωτότητας της ανθρώπινης ύπαρξης καθαυτής (Hall, 2010). Ο θεατής δεν φοβάται για τον ίδιο του τον εαυτό, αλλά βιώνει τον φόβο ως αποκάλυψη ενός κόσμου όπου η ισχύς, η τάξη και η πολιτική σταθερότητα μπορούν να καταρρεύσουν. Από την άποψη αυτή, ο φόβος στους *Πέρσες* λειτουργεί ως υπαρξιακή διάθεση με την έννοια που αποδίδει ο Heidegger στις θεμελιώδεις διαθέσεις, χωρίς ωστόσο να υιοθετείται πλήρως η οντολογική του προσέγγιση. Η διπλή αυτή συνθήκη, που καθορίζεται ως γνώση της αναπαράστασης και βιωματική συμμετοχή, καθιστά τον φόβο ιδανικό αντικείμενο φαινομενολογικής διερεύνησης. Από τον Edmund Husserl και τη θεμελίωση της προθετικότητας της συνείδησης έως τον Martin Heidegger και τη θεώρηση των συναισθημάτων ως τρόπων αποκάλυψης του *Είναι*, η Φαινομενολογία υποστηρίζει ότι τα πάθη δεν είναι εσωτερικές ψυχικές καταστάσεις, αλλά τρόποι με τους οποίους ο κόσμος καθίσταται παρών στη συνείδηση. Ο φόβος, επομένως, δεν υπάρχει μέσα στον θεατή ως απομονωμένη εμπειρία, αλλά αναδύεται ως σχέση προς ένα απειλητικό ενδεχόμενο που προσλαμβάνεται ως σημαντικό. Έτσι, η ανάλυση του Heidegger στο *Sein und Zeit* (1927/1962) προσφέρει περαιτέρω αποκρυστάλλωση. Ο Heidegger διακρίνει τον φόβο (*Furcht*) από την αγωνία (*Angst*), καθώς ο πρώτος έχει συγκεκριμένο αντικείμενο, ενώ η δεύτερη αποκαλύπτει την ριζική επισφάλεια του Είναι προς θάνατον. Στην τραγική εμπειρία, οι δύο αυτές διαστάσεις συχνά αλληλοδιαπλέκονται. Ο θεατής μπορεί να

φοβάται για την επικείμενη τιμωρία ενός ήρωα, ταυτόχρονα, όμως, βιώνει την αποκάλυψη της θεμελιώδους αβεβαιότητας της ανθρώπινης ύπαρξης. Η τραγωδία δεν παρουσιάζει απλώς ένα ατυχές συμβάν, αντιθέτως αποκαλύπτει ότι η ύπαρξη είναι εκτεθειμένη σε απρόβλεπτες ανατροπές. Ο φόβος, επομένως, λειτουργεί ως υπαρξιακή αποκάλυψη. Δεν αφορά μόνο την τύχη του συγκεκριμένου δραματικού προσώπου, αλλά καθιστά φανερή την δομική ευθραυστότητα της ανθρώπινης ζωής. Ο θεατής δεν τρομάζει απλώς, αλλά αντιλαμβάνεται ότι η τάξη του κόσμου είναι επισφαλής. Η τραγική σκηνή δημιουργεί μια ατμόσφαιρα όπου η δυνατότητα της απώλειας καθίσταται απτή, χωρίς να μετατρέπεται σε πραγματική απειλή για τη ζωή του θεατή. Η αισθητική απόσταση διατηρείται, αλλά δεν εξουδετερώνει την ένταση της εμπειρίας. Ο φόβος δεν κατευθύνεται προς ένα συγκεκριμένο αντικείμενο, αλλά διαχέεται σε ολόκληρο τον κόσμο του έργου, επηρεάζοντας τον τρόπο με τον οποίο ο θεατής αντιλαμβάνεται τον χρόνο, τον χώρο και την ανθρώπινη δράση. Η αναμονή, η αβεβαιότητα και η επανάληψη του θρήνου δημιουργούν έναν ορίζοντα εμπειρίας μέσα στον οποίο ο φόβος καθίσταται μόνιμη συνθήκη και όχι παροδική αντίδραση (Goldhill, 1986). Ο φόβος στην τραγωδία δεν είναι αποκλειστικά ατομική εμπειρία. Η παράσταση απευθύνεται σε συλλογικό ακροατήριο, και η συγκινησιακή ανταπόκριση αποκτά διακοινοτικό χαρακτήρα. Η συγκέντρωση των θεατών σε κοινό χώρο δημιουργεί πεδίο συναισθηματικής μετάδοσης. Η εμπειρία του φόβου διαχέεται, ενισχύεται και μετασχηματίζεται μέσα από τη συλλογική παρουσία. Όπως επισημαίνει ο Simon Goldhill (1992), η τραγωδία λειτουργεί ως δημόσιος χώρος σκέψης της πόλης. Ο φόβος δεν αφορά μόνο την ιδιωτική ευαισθησία, αλλά αφορά στην πολιτική αυτοσυνείδηση.

Η συμβολή του Merleau-Ponty είναι κρίσιμη για την κατανόηση της ενσώματης διάστασης αυτής της εμπειρίας. Ο θεατής δεν βιώνει τον φόβο μόνο διανοητικά, αλλά σωματικά, καθώς μέσα από τον ρυθμό του χορικού λόγου, τις παύσεις, τις κραυγές και

την επαναληπτικότητα του θρήνου, το σώμα του θεατή συγχρονίζεται με το σκηνικό συμβάν (Merleau-Ponty, 1945/2012). Ο φόβος εγγράφεται στο σώμα ως ένταση, ως αναστολή, ως αίσθηση βαρύτητας. Η φαινομενολογική εμπειρία του θεάτρου είναι, επομένως, αδιαχώριστη από την σωματική παρουσία του θεατή στον κοινό χώρο της παράστασης. Σημαντικό στοιχείο της φαινομενολογικής ανάλυσης αποτελεί και η χρονικότητα της εμπειρίας. Ο φόβος στους *Πέρσες* δεν αφορά μόνο το μέλλον, αλλά και το παρελθόν και το παρόν. Ο θεατής γνωρίζει την ιστορική έκβαση των γεγονότων, ωστόσο καλείται να βιώσει εκ νέου την αγωνία της αναμονής και την έκπληξη της καταστροφής μέσα από την δραματική αφήγηση. Αυτή η διάσταση της επανάληψης χωρίς την ταύτιση δημιουργεί μια ιδιαίτερη μορφή τραγικού φόβου, ο οποίος δεν βασίζεται στην άγνοια, αλλά στην συνειδητή έκθεση στην απώλεια (Taplin, 2003). Η φαινομενολογική εμπειρία του χρόνου στο θέατρο αποσυνδέεται από την γραμμική ιστορική αφήγηση και μετατρέπεται σε βιωμένο παρόν. Στο σημείο αυτό, η αριστοτελική έννοια του φόβου αποκτά νέα ερμηνευτική δυναμική. Ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* ορίζει τον φόβο ως λύπη ή ταραχή που προκύπτει από την προσδοκία κακού ικανού να προκαλέσει καταστροφή (1452a). Ο ορισμός αυτός υποδηλώνει ήδη ότι ο φόβος δεν είναι άμεσο αντανακλαστικό, αλλά συνδέεται με μια μορφή φαντασιακής προβολής, αφού ο φόβος προϋποθέτει την αναπαράσταση ενός ενδεχόμενου. Στο πλαίσιο της τραγωδίας, το κακό που πρόκειται να συμβεί δεν είναι πραγματικό συμβάν, αλλά σκηνική δυνατότητα. Εντούτοις, η επίγνωση της αισθητικής φύσης της αναπαράστασης δεν αναιρεί τη δύναμη της εμπειρίας. Ο θεατής γνωρίζει ότι παρακολουθεί μίμηση, αλλά ταυτόχρονα βιώνει τον φόβο ως ουσιαστική εμπλοκή. Ωστόσο, η φαινομενολογική προσέγγιση επιτρέπει να δει κανείς πώς αυτή η προσδοκία συγκροτείται στην εμπειρία του θεατή όχι ως αφηρημένη σκέψη, αλλά ως βιωμένη κατάσταση. Ο φόβος στους *Πέρσες* δεν αφορά την πιθανότητα ενός μελλοντικού κακού

για τον ίδιο τον θεατή, αλλά την αναγνώριση της καθολικότητας της συμφοράς ως ανθρώπινης δυνατότητας (Nussbaum, 2001). Ιδιαίτερη σημασία έχει η σχέση του φόβου με τη συλλογικότητα της θεατρικής εμπειρίας. Το αρχαίο θέατρο λειτουργούσε ως δημόσιος χώρος κοινής πρόσληψης, όπου τα συναισθήματα δεν βιώνονταν ατομικά, αλλά εντός ενός συλλογικού ορίζοντα. Ο φόβος, επομένως, δεν είναι ιδιωτικό βίωμα, αλλά κοινωνικά διαμεσολαβημένη εμπειρία, η οποία συγκροτείται μέσα από την κοινή θέαση και ακρόαση (Vernant & Vidal-Naquet, 1988). Η φαινομενολογία της εμπειρίας του θεατή πρέπει, συνεπώς, να λάβει υπόψη τη διαπροσωπική διάσταση του φόβου, χωρίς να τον αναγάγει σε απλό κοινωνικό κατασκευάσμα. Η παρουσία του Άλλου επί σκηνής, και ειδικότερα του ηττημένου Άλλου, ενισχύει αυτή την διαπροσωπική διάσταση. Ο φόβος δεν βιώνεται μόνο ως αναγνώριση της απώλειας, αλλά και ως έκθεση στην ετερότητα. Ο θεατής αντικρίζει έναν κόσμο διαφορετικό από τον δικό του, ο οποίος όμως αποκαλύπτεται ως εξίσου ευάλωτος. Αυτή η εμπειρία προετοιμάζει το έδαφος για τη μετάβαση από τον φόβο στον έλεο, καθώς ο φόβος λειτουργεί ως συνθήκη που καθιστά δυνατή την ηθική ανταπόκριση στον πόνο του Άλλου (Levinas, 1969). Από φαινομενολογική άποψη, ο φόβος στους *Πέρσες* δεν επιδιώκει να παραλύσει τον θεατή, αλλά να τον αφυπνίσει. Η εμπειρία του φόβου διαρρηγνύει την αίσθηση ασφάλειας και σταθερότητας, αναγκάζοντας το υποκείμενο να επαναπροσδιορίσει τη σχέση του με την εξουσία, την ιστορία και την ανθρώπινη μοίρα. Σε αυτό το πλαίσιο, ο φόβος λειτουργεί ως γνωσιακή εμπειρία, όχι με την έννοια της απόκτησης πληροφοριών, αλλά ως αποκάλυψη της συνθήκης της ανθρώπινης περατότητας (Sartre, 1943/2003).

Η φαινομενολογική προσέγγιση του φόβου στους *Πέρσες* επιτρέπει να κατανοηθεί βαθύτερα η ιδιαίτερη σχέση μεταξύ συνείδησης και προσδοκίας. Η Romilly (1958) παρατηρεί ότι οι ήρωες του Αισχύλου σπάνια βιώνουν τον φόβο ως

άμεση αντίδραση σε ένα παρόν γεγονός· αντιθέτως, ο φόβος εμφανίζεται ως εμπειρία αναμονής ενός μέλλοντος που δεν έχει ακόμη αποκαλυφθεί. Η παρατήρηση αυτή παρουσιάζει αξιοσημείωτη συγγένεια με τη φαινομενολογική θεωρία του Husserl σχετικά με την προθετικότητα της συνείδησης. Η συνείδηση δεν περιορίζεται στο παρόν αλλά προσανατολίζεται διαρκώς προς έναν ορίζοντα μελλοντικών δυνατοτήτων. Κατά συνέπεια, ο φόβος στους Πέρσες μπορεί να θεωρηθεί ως μια προθετική εμπειρία που κατευθύνεται προς το ενδεχόμενο της καταστροφής πριν ακόμη αυτή καταστεί πραγματικότητα. Από τη σκοπιά του θεατή, η εμπειρία αυτή αποκτά ιδιαίτερη αισθητική σημασία. Ο θεατής δεν πληροφορείται απλώς την ήττα των Περσών, αλλά βιώνει σταδιακά την προσέγγισή της μέσα από τις προσδοκίες, τις αμφιβολίες και τις προαισθήσεις των δραματικών προσώπων. Ο φόβος επομένως δεν αποτελεί απλό αντικείμενο αναπαράστασης, αλλά μετατρέπεται σε τρόπο συμμετοχής στη σκηνική εμπειρία. Το θέατρο λειτουργεί ως πεδίο κοινής συναισθηματικής προθετικότητας, όπου ο ορίζοντας της επερχόμενης συμφοράς συγκροτεί την ίδια τη δομή της πρόσληψης.

Η σύγχρονη πρόσληψη των *Περσών* διατηρεί αυτή τη φαινομενολογική δυναμική. Παρά την χρονική απόσταση, ο φόβος εξακολουθεί να βιώνεται ως επίκαιρη εμπειρία, ιδίως σε περιόδους πολιτικής αστάθειας και πολεμικών συγκρούσεων. Ο σύγχρονος θεατής, όπως και ο αρχαίος, εκτίθεται σε έναν κόσμο όπου η καταστροφή δεν είναι αφηρημένη έννοια, αλλά απτή δυνατότητα. Η φαινομενολογική προσέγγιση επιτρέπει να κατανοηθεί γιατί το έργο συνεχίζει να συγκινεί και να ταραίζει. Ο φόβος που γεννά δεν είναι ιστορικά περιορισμένος, αλλά δομικό στοιχείο της ανθρώπινης εμπειρίας. Η αισθητική απόσταση διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο. Εάν ο φόβος μετατρέπεται σε πραγματικό τρόπο, η εμπειρία θα οδηγούσε σε παράλυση. Η τραγωδία διατηρεί την ισορροπία ανάμεσα στην εμπλοκή και την απόσταση,

επιτρέποντας στον θεατή να βιώσει την απειλή χωρίς να καταρρεύσει. Αυτή η δομή καθιστά δυνατή την μετασχηματιστική λειτουργία του φόβου. Ο θεατής επιστρέφει από την εμπειρία όχι τραυματισμένος, αλλά αναστοχαστικός.

Συμπερασματικά, ο φόβος στους *Πέρσες* του Αισχύλου, όταν προσεγγιστεί φαινομενολογικά, αναδεικνύεται ως πολυδιάστατο φαινόμενο που συγκροτείται στη συνείδηση και στο σώμα του θεατή μέσα από την σκηνική εμπειρία. Η τραγωδία, μέσω του φόβου, δεν επιδιώκει απλώς να συγκινήσει, αλλά επιδιώκει να φανερώσει τον κόσμο ως πεδίο αβεβαιότητας και ευθύνης. Δεν αποτελεί απλώς συναισθηματικό εργαλείο της τραγωδίας, αλλά θεμελιώδη τρόπο με τον οποίο ο τραγικός κόσμος εμφανίζεται και γίνεται κατανοητός. Έτσι, η διερεύνηση αυτή επιτρέπει να κατανοηθεί ο φόβος όχι ως απομονωμένο πάθος αλλά ως δομικό στοιχείο της τραγικής εμπειρίας, το οποίο προετοιμάζει τη διαλεκτική του με τον έλεο. Η ανάλυση αυτή καθιστά σαφές ότι ο φόβος λειτουργεί ως αναγκαία προϋπόθεση για την εμφάνιση του ελέου, προετοιμάζοντας τον θεατή για την βαθύτερη ηθική εμπλοκή που θα εξεταστεί στο επόμενο κεφάλαιο.

2.3 Υπαρξιακές διαστάσεις του φόβου

Ο φόβος, πέρα από την αισθητική και συναισθηματική του λειτουργία στην τραγωδία, συγκροτεί ένα κατεξοχήν υπαρξιακό φαινόμενο, το οποίο συνδέεται άμεσα με την ανθρώπινη συνείδηση, την ελευθερία και την εμπειρία της απώλειας νοήματος. Στο έργο των *Περσών* του Αισχύλου, ο φόβος δεν περιορίζεται σε μια στιγμιαία αντίδραση απέναντι στην ήττα ή την πολιτική καταστροφή. Αντιθέτως, αναδύεται ως μια βαθιά υπαρξιακή εμπειρία που αφορά στη διάρρηξη της βεβαιότητας, τη συντριβή της αυταπάτης παντοδυναμίας και τη συνάντηση του ανθρώπου με το μη αναστρέψιμο. Η φαινομενολογική και υπαρξιακή φιλοσοφία του Jean-Paul Sartre προσφέρει ένα

ιδιαίτερα γόνιμο ερμηνευτικό πλαίσιο για την κατανόηση αυτής της διάστασης του φόβου, καθώς εστιάζει στη δομή της συνείδησης και στον τρόπο με τον οποίο το υποκείμενο βιώνει την απειλή ως αποκάλυψη της ίδιας του της ύπαρξης (Sartre, 2003).

Σύμφωνα με τον Sartre, ο φόβος δεν είναι απλώς ένα ψυχολογικό πάθος, αλλά ένας τρόπος με τον οποίο η συνείδηση αποκαλύπτει τη σχέση της με τον κόσμο και με τον εαυτό της. Στο *Είναι και το Μηδέν*, ο φόβος περιγράφεται ως μια συνείδηση που συλλαμβάνει το μέλλον της ως ανοιχτό, επισφαλές και δυνητικά καταστροφικό (Sartre, 2003). Η απειλή δεν προέρχεται αποκλειστικά από ένα εξωτερικό αντικείμενο, αλλά από την ίδια τη συνείδηση, η οποία αναγνωρίζει ότι δεν ελέγχει πλήρως τις συνέπειες των πράξεών της. Αυτή η διάσταση είναι εμφανής στους *Πέρσες*, όπου ο φόβος των προσώπων και κυρίως της Άτοσσας και του Χορού δεν αφορά μόνο στην ήττα στη Σαλαμίνα, αλλά τη συνειδητοποίηση ότι η αυτοκρατορική ταυτότητα της Περσίας έχει οικοδομηθεί πάνω σε μια ψευδαίσθηση παντοδυναμίας. Η σαρτρική έννοια της ελευθερίας ως καταδίκης (*l'homme est condamné à être libre*) επιτρέπει να ιδωθεί ο φόβος στους *Πέρσες* ως αποτέλεσμα μιας υπαρξιακής αποκάλυψης. Οι ίδιοι οι Πέρσες συνειδητοποιούν, εκ των υστέρων, ότι οι επιλογές τους και ιδιαίτερα η ύβρις του Ξέρξη δεν υπαγορεύτηκαν από μια αναγκαιότητα, αλλά από ελεύθερες αποφάσεις, των οποίων τώρα βιώνουν τις συνέπειες (Sartre, 2003). Ο φόβος, σε αυτό το πλαίσιο, λειτουργεί ως αναστοχασμός της ελευθερίας και όχι ως απλή παθητικότητα. Η τραγωδία δεν παρουσιάζει τους Πέρσες ως θύματα μιας τυφλής μοίρας, αλλά ως υποκείμενα που έρχονται αντιμέτωπα με το βάρος των ίδιων τους των πράξεων, γεγονός που ενισχύει τον υπαρξιακό χαρακτήρα του φόβου. Ιδιαίτερη σημασία αποκτά, στο σαρτρικό πλαίσιο, η έννοια του *μηδενός* (*néant*), το οποίο εισχωρεί στην εμπειρία του φόβου ως ρήγμα στο συνεχές της ύπαρξης. Ο φόβος δεν αφορά μόνο αυτό που πρόκειται να συμβεί, αλλά και αυτό που παύει να ισχύει, δηλαδή την απώλεια της

σταθερότητας, της τάξης και της ταυτότητας. Στους *Πέρσες*, η ήττα στη Σαλαμίνα σηματοδοτεί την κατάρρευση ενός κοσμοειδώλου. Ο περσικός κόσμος, δομημένος γύρω από την εικόνα του ανίκητου βασιλιά και της θεϊκής εύνοιας, διαλύεται, αφήνοντας πίσω του ένα κενό νοήματος. Ο φόβος που διαπερνά το έργο είναι, επομένως, φόβος απέναντι στο μηδέν, απέναντι σε έναν κόσμο που δεν προσφέρει πλέον σταθερά σημεία αναφοράς (Goldhill, 1986). Η εμφάνιση του φαντάσματος του Δαρείου μπορεί να ιδωθεί, υπό το πρίσμα της σαρτρικής φιλοσοφίας, ως μια δραματική ενσάρκωση της συνείδησης που επιστρέφει για να κρίνει τον εαυτό της. Ο Δαρείος δεν λειτουργεί απλώς ως φορέας ιστορικής μνήμης, αλλά ως υπαρξιακός καθρέφτης, μέσα από τον οποίο οι ζώντες αναγκάζονται να αντικρίσουν την ευθύνη τους. Ο φόβος εδώ αποκτά αναστοχαστικό χαρακτήρα, αφού δεν αφορά την άμεση απειλή, αλλά την αποκάλυψη του λάθους, της υπέρβασης του μέτρου και της αποτυχίας κατανόησης των ορίων της ανθρώπινης δράσης. Με βάση την φιλοσοφική θεωρία του Sartre, πρόκειται για μια στιγμή όπου η συνείδηση παύει να διαφεύγει της ευθύνης μέσω της *κακής πίστης* (*mauvaise foi*) και έρχεται αντιμέτωπη με την αλήθεια της (Sartre, 2003).

Η κακή πίστη, ως άρνηση της ελευθερίας και της ευθύνης, μπορεί να εντοπιστεί στην συλλογική στάση της περσικής αυλής πριν από την ήττα. Η απόδοση της αποτυχίας σε εξωτερικούς παράγοντες ή στην θεϊκή βούληση λειτουργεί ως μηχανισμός αποφυγής της υπαρξιακής αγωνίας. Ωστόσο, η τραγωδία αποδομεί αυτή τη στάση, αναγκάζοντας τα πρόσωπα, αλλά και το ίδιο το κοινό, να βιώσουν τον φόβο ως συνειδητοποίηση της ίδιας της ανθρώπινης ελευθερίας. Σε αυτό το σημείο, ο φόβος στους *Πέρσες* συνδέεται άμεσα με την υπαρξιακή αγωνία, όπως την περιγράφει ο Sartre. Πρόκειται, δηλαδή, για μια αγωνία που δεν παραλύει, αλλά αποκαλύπτει (Sartre, 2003). Η εμπειρία του φόβου δεν περιορίζεται στους δραματικούς χαρακτήρες, αλλά μεταφέρεται και στον θεατή, ο οποίος καλείται να αναστοχαστεί τη δική του θέση

απέναντι στην εξουσία, την ύβρη και την ιστορική ευθύνη. Αν και το έργο πραγματεύεται ένα συγκεκριμένο ιστορικό γεγονός, η υπαρξιακή του διάσταση υπερβαίνει το ιστορικό πλαίσιο, καθιστώντας τον φόβο διαχρονικό. Ο θεατής, σύμφωνα με μια φαινομενολογική ανάγνωση, δεν παρακολουθεί απλώς την κατάρρευση ενός άλλου κόσμου, αλλά βιώνει τη δυνατότητα μιας ανάλογης κατάρρευσης στον δικό του (Merleau-Ponty, 2012). Η σαρτρική θεώρηση επιτρέπει να κατανοηθεί αυτή η εμπειρία ως μια μορφή υπαρξιακής ταύτισης, όπου ο φόβος λειτουργεί ως γέφυρα μεταξύ σκηνής και πλατείας. Επιπλέον, ο φόβος στους *Πέρσες* αποκτά πολιτική και ηθική διάσταση, η οποία εντάσσεται αρμονικά στη σαρτρική αντίληψη περί *δέσμευσης* (*engagement*). Η τραγωδία δεν προσφέρει παρηγοριά, αλλά θέτει ερωτήματα σχετικά με την ευθύνη της εξουσίας και τις συνέπειες της αλαζονείας. Ο φόβος δεν εξαγνίζεται πλήρως, όπως στον αριστοτελικό ορισμό της κάθαρσης, αλλά παραμένει ανοιχτός, λειτουργώντας ως προειδοποίηση. Από σαρτρική σκοπιά, αυτή η ανοιχτότητα συνδέεται με την άρνηση κάθε τελεολογικής λύτρωσης, καθώς ο άνθρωπος παραμένει υπεύθυνος, χωρίς εγγυήσεις και χωρίς τελικές απαντήσεις (Sartre, 2003). Η υπαρξιακή ανάγνωση του φόβου στους *Πέρσες* φωτίζει, τέλος, τη διαχρονικότητα του έργου και τη δυνατότητά του να συνομιλεί με σύγχρονες εμπειρίες συλλογικού τραύματος, πολιτικής αποτυχίας και ιστορικής μνήμης. Ο φόβος, όπως παρουσιάζεται στην τραγωδία, δεν αφορά μόνο στο παρελθόν, αλλά εγγράφεται στο παρόν ως υπενθύμιση της ευθραυστότητας κάθε ανθρώπινου σχεδίου. Η σαρτρική φιλοσοφία επιτρέπει να κατανοηθεί αυτή η διάσταση όχι ως απαισιοδοξία, αλλά ως πρόσκληση σε υπεύθυνη δράση και αυτογνωσία.

Παράλληλα, ο φόβος ενεργοποιεί μηχανισμούς αυτοσυνείδησης. Η απειλή, πραγματική ή αναπαραστασιακή, αναγκάζει το υποκείμενο να αναστοχαστεί τη θέση του στον κόσμο και να κατανοήσει τί έχει αξία, τί κινδυνεύει να χαθεί, ποια είναι τα

όρια της ευθύνης του. Στην προοπτική της φαινομενολογίας της συνείδησης, όπως διαμορφώνεται από τον Jean-Paul Sartre (1943/2003), το συναίσθημα δεν είναι απλώς παθητική κατάσταση αλλά τρόπος με τον οποίο η συνείδηση οργανώνει το νόημα του κόσμου. Ο φόβος αναδιοργανώνει τον ορίζοντα σημασίας, καθώς το απειλητικό αντικείμενο αποκτά προτεραιότητα, ενώ το υπόλοιπο πεδίο υποχωρεί. Στην αισθητική εμπειρία, αυτή η αναδιοργάνωση βιώνεται χωρίς την επιταγή άμεσης δράσης, επιτρέποντας την ανάδυση ενός δεύτερου επιπέδου συνείδησης, της επίγνωσης ότι βιώνει κανείς τον φόβο. Ο φόβος λειτουργεί ως αποκαλυπτικό συμβάν και καθιστά ορατά τα όρια της ισχύος, της γνώσης και της ελέγξιμης πραγματικότητας. Σε αντίθεση με τις καθημερινές διαθέσεις που επιτρέπουν μια σχετική αίσθηση σταθερότητας, ο φόβος διαρρηγνύει τη ρουτίνα της εμπιστοσύνης στον κόσμο. Το υποκείμενο έρχεται αντιμέτωπο με το ενδεχόμενο, με τη δυνατότητα απώλειας, με την αποσταθεροποίηση των βεβαιοτήτων του. Υπό αυτή την έννοια, ο φόβος δεν είναι απλώς αρνητικό συναίσθημα. Αποτελεί στιγμή αποκάλυψης της περατότητας. Η υπαρξιακή αυτή διάσταση μπορεί να κατανοηθεί πληρέστερα εάν ιδωθεί σε συνάρτηση με την έννοια της *οριακής κατάστασης (Grenzsituation)*, όπως διατυπώνεται από τον Karl Jaspers (1932/1970). Οι οριακές καταστάσεις, όπως είναι ο θάνατος, η ενοχή, ο αγώνας και η τυχαιότητα, δεν μπορούν να υπερβληθούν, αλλά μόνο να βιωθούν. Ο φόβος που αναδύεται σε τέτοιες συνθήκες δεν επιλύεται με πρακτική παρέμβαση, αφού λειτουργεί ως κλήση προς υπαρξιακή συνειδητοποίηση. Στο αισθητικό πλαίσιο της τραγωδίας, ο θεατής εκτίθεται σε οριακές καταστάσεις χωρίς να υφίσταται τις πραγματικές τους συνέπειες. Η εμπειρία του φόβου γίνεται έτσι προνομιακό πεδίο άσκησης υπαρξιακής επίγνωσης. Η διπλή αυτή διάσταση, που λαμβάνει τη μορφή της άμεσης συγκίνησης και της ταυτόχρονης αναστοχαστικότητας, καθιστά τον αισθητικό φόβο ιδιαίτερα γόνιμο για τη συγκρότηση νοήματος. Ο θεατής δεν περιορίζεται στην ενστικτώδη

αντίδραση και μπορεί να επεξεργαστεί το βίωμα, να το εντάξει σε αφηγηματική και ηθική προοπτική. Εδώ η συμβολή της αφηγηματικής θεωρίας καθίσταται κρίσιμη. Ο Paul Ricoeur (1984) υποστηρίζει ότι η αφήγηση συγκροτεί τον χρόνο της εμπειρίας μέσω της πλοκής (*mise-en-intrigue/emplotment*). Ο φόβος, ενταγμένος σε αφηγηματική δομή, παύει να είναι άμορφη ένταση και μετατρέπεται σε προσδοκία, σε προοικονομία, σε δραματική κατεύθυνση. Το μέλλον αποκτά μορφή, ακόμη και εάν αυτή είναι τραγική. Επιπλέον, ο φόβος ως εμπειρία ορίου αποκαλύπτει τη σχέση του υποκειμένου με τον άλλον. Η απειλή δεν αφορά μόνο την ατομική επιβίωση, αλλά και τη διακινδύνευση σχέσεων, δεσμών, αναγνώρισης. Η υπαρξιακή φιλοσοφία έχει επισημάνει ότι η ταυτότητα συγκροτείται διαλογικά. Στις τραγικές αφηγήσεις, ο φόβος συνδέεται συχνά με την απώλεια του άλλου ή με τη διάρρηξη της κοινότητας. Η εμπειρία του φόβου, επομένως, δεν είναι αμιγώς ατομική και αποκαλύπτει την ευαλωτότητα των σχέσεων που συγκροτούν το υποκείμενο. Ένα ακόμη στοιχείο που διαφοροποιεί τον υπαρξιακό από τον απλώς περιστασιακό φόβο είναι η χρονική του εμβέλεια. Ο φόβος δεν περιορίζεται στη στιγμή της απειλής, αλλά διαχέεται ως προσδοκία και μνήμη. Η εμπειρία της απειλής αφήνει ίχνος στη συνείδηση, επηρεάζοντας την μελλοντική της στάση απέναντι στον κόσμο. Στο αισθητικό πεδίο, η τραγική εμπειρία μπορεί να λειτουργήσει ως μια ασφαλής πρόβα τέτοιων καταστάσεων, μέσα στην οποία ο θεατής δοκιμάζει τα όρια της αντοχής και της κατανόησής του χωρίς να υφίσταται υπαρξιακή καταστροφή. Συνεπώς, ο φόβος δεν πρέπει να ιδωθεί αποκλειστικά ως αρνητική διατάραξη της ισορροπίας, αλλά ως δυναμικό πεδίο μετασχηματισμού. Μέσω της εμπειρίας του φόβου, το υποκείμενο αναγνωρίζει την περατότητά του, επαναξιολογεί τις προτεραιότητές του και αναστοχάζεται τη σχέση του με τον χρόνο, τον άλλον και τον εαυτό του. Στην τραγική εμπειρία, η διαδικασία αυτή αποκτά αισθητική μορφή, καθιστώντας τον φόβο φορέα γνώσης και αυτογνωσίας.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η διάκριση μεταξύ φόβου και αγωνίας, η οποία επιτρέπει μια βαθύτερη κατανόηση της υπαρξιακής διάστασης των Περσών. Ενώ ο φόβος συνδέεται συνήθως με μια συγκεκριμένη απειλή, η αγωνία αφορά μια περισσότερο ακαθόριστη εμπειρία ανασφάλειας απέναντι στην ίδια την ανθρώπινη ύπαρξη. Η παρατήρηση αυτή, η οποία αναδεικνύεται τόσο στη σύγχρονη φαινομενολογική σκέψη όσο και σε ερμηνευτικές προσεγγίσεις του αισχυλικού έργου, επιτρέπει να διαβαστεί η τραγωδία ως πορεία από τον φόβο προς την αγωνία (De Romilly, 1958).

Συνοπτικά, η υπαρξιακή διάσταση του φόβου στους *Πέρσες* του Αισχύλου, υπό το πρίσμα της φιλοσοφίας του Sartre, αποκαλύπτει τον φόβο ως συνείδηση της ελευθερίας, της ευθύνης και της απώλειας νοήματος. Η τραγωδία μετατρέπεται έτσι σε έναν χώρο όπου η ανθρώπινη ύπαρξη εκτίθεται γυμνή απέναντι στις συνέπειες των επιλογών της, προσφέροντας στον θεατή όχι μια εύκολη κάθαρση, αλλά μια βαθιά υπαρξιακή εμπειρία που διατηρεί την επικαιρότητά της έως σήμερα.

Κεφάλαιο 3

Η αισθητική του ελέου στο έργο *Πέρσαι*

3.1 Η παρουσία του ελέου στην τραγική αφήγηση

Ο έλεος αποτελεί ένα από τα θεμελιώδη συναισθήματα της αρχαίας τραγωδίας και συνιστά βασικό άξονα της τραγικής εμπειρίας, τόσο σε επίπεδο δραματουργικής σύνθεσης όσο και σε επίπεδο πρόσληψης από το κοινό. Στους *Πέρσες* του Αισχύλου, ο έλεος δεν εμφανίζεται ως παρεπόμενο συναίσθημα, αλλά ως κεντρικό στοιχείο της τραγικής αφήγησης, το οποίο οργανώνει τη σχέση ανάμεσα στους δραματικούς χαρακτήρες, την συλλογική φωνή του Χορού και, τελικά, τον θεατή. Σε αντίθεση με άλλες τραγωδίες, όπου ο έλεος συνδέεται με την ατομική μοίρα ενός ήρωα, στους *Πέρσες* αποκτά συλλογική, πολιτική και ιστορική διάσταση, καθώς αφορά στην τύχη ενός ολόκληρου λαού μετά από μια καταστροφική ήττα (Hall, 2010).

Η ιδιαιτερότητα του έργου έγκειται στο γεγονός ότι ο έλεος δεν στρέφεται προς έναν τραγικό ήρωα με την παραδοσιακή έννοια, αλλά προς έναν ηττημένο εχθρό. Το αθηναϊκό κοινό καλείται να βιώσει τον πόνο και την απώλεια των Περσών, γεγονός που ανατρέπει την αναμενόμενη διάκριση ανάμεσα σε νικητές και ηττημένους. Όπως επισημαίνει η Hall (2010), αυτή η δραματουργική επιλογή συνιστά μια από τις πιο ριζοσπαστικές κινήσεις του Αισχύλου, καθώς μετατοπίζει το κέντρο βάρους από τον θρίαμβο στη συμπόνια. Ο έλεος, επομένως, δεν λειτουργεί απλώς ως συναισθηματική αντίδραση, αλλά ως μηχανισμός ηθικής αναστοχαστικότητας. Η τραγική αφήγηση των *Περσών* οργανώνεται από την αρχή γύρω από έναν τόνο ανησυχίας και προσμονής, ο οποίος προετοιμάζει το έδαφος για την ανάδυση του ελέου. Ο Χορός των γερόντων της Περσίας εκφράζει ήδη από την Πάροδο την βαθιά αγωνία του για την έκβαση της εκστρατείας, ενώ η απουσία του Ξέρξη λειτουργεί ως δραματικό κενό που εντείνει την αίσθηση της απώλειας. Η αγωνία αυτή δεν μεταφράζεται σε επιθετικότητα ή μίσος,

αλλά σε μια σχεδόν πένθιμη αναμονή, η οποία καλεί τον θεατή να συμμεριστεί το συναισθηματικό βάρος των προσώπων (Taplin, 2003). Κεντρικό ρόλο στη διαμόρφωση του ελέου διαδραματίζει η μορφή της Άτοσσας, η οποία ενσαρκώνει την μητρική και βασιλική διάσταση της απώλειας. Η Άτοσσα δεν παρουσιάζεται ως αλαζονική βασίλισσα, αλλά ως γυναίκα που αγωνιά για τον γιο της και για το μέλλον της αυτοκρατορίας. Το όνειρό της, με τις δύο γυναίκες που συμβολίζουν την Ελλάδα και την Περσία, λειτουργεί ως προοικονομία της καταστροφής και ως αφηγηματικό εργαλείο που ενισχύει τον έλεο. Ο ίδιος ο θεατής γνωρίζει ήδη την έκβαση, αλλά καλείται να βιώσει την σταδιακή συνειδητοποίηση της ήττας μέσα από τα μάτια των ηττημένων (Garvie, 2009). Η άφιξη του Αγγελιοφόρου αποτελεί κομβικό σημείο για την κορύφωση του ελέου στην τραγική αφήγηση. Η εκτενής *ρήσις* του Αγγελιοφόρου, με την λεπτομερή περιγραφή της ναυμαχίας της Σαλαμίνας και των συνεπειών της, δεν στοχεύει απλώς στη μετάδοση πληροφοριών, αλλά στην συναισθηματική εμπλοκή του ακροατηρίου. Η αφήγηση της σφαγής, των πνιγμών και της άτακτης φυγής προκαλεί φόβο, αλλά ταυτόχρονα γεννά έλεος για τους Πέρσες στρατιώτες που χάνονται μακριά από την πατρίδα τους. Ο πόνος παρουσιάζεται ως καθολικός και όχι ως τιμωρία ενός άλλου λαού. Η τραγική αφήγηση ενισχύει τον έλεο μέσω της συλλογικής διάστασης του πένθους. Ο Χορός δεν λειτουργεί απλώς ως σχολιαστής των γεγονότων, αλλά ως φορέας μιας κοινής εμπειρίας απώλειας. Οι κομποί και οι θρηνητικές εξάρσεις συγκροτούν έναν δραματικό χώρο όπου ο πόνος γίνεται κοινός και μεταδοτικός. Σύμφωνα με τον Goldhill (1986), αυτή η συλλογικότητα του πένθους είναι καθοριστική για τη λειτουργία του ελέου, καθώς μετατρέπει την ατομική λύπη σε πολιτική και ηθική εμπειρία.

Ιδιαίτερη σημασία έχει η σκηνή της επίκλησης και εμφάνισης του φαντάσματος του Δαρείου, η οποία λειτουργεί ως κορύφωση της τραγικής αφήγησης. Ο Δαρείος δεν

εμφανίζεται για να παρηγορήσει, αλλά για να ερμηνεύσει την καταστροφή και να αποδώσει ευθύνες. Παρ' όλα αυτά, η παρουσία του δεν αναιρεί τον έλεο, αντιθέτως, τον εντείνει, καθώς αποκαλύπτει το μέγεθος της απώλειας σε σύγκριση με το μεγαλείο του παρελθόντος. Ο θεατής δεν καλείται να χαρεί για την πτώση των Περσών, αλλά να συλλογιστεί την ευθραυστότητα κάθε ανθρώπινης ισχύος (Gregory, 2005). Η τραγική αφήγηση των *Περσών* κορυφώνεται με την είσοδο του Ξέρξη, ο οποίος παρουσιάζεται ως συντετριμμένη μορφή, μακριά από το πρότυπο του πανίσχυρου βασιλιά. Η εικόνα του βασιλιά που θρηνεί μαζί με τον Χορό αποτελεί μια από τις πιο έντονες σκηνές ελέου στην αρχαία τραγωδία. Ο έλεος εδώ δεν στρέφεται μόνο προς τον ηγέτη, αλλά προς την ανθρώπινη αδυναμία που αποκαλύπτεται μέσα από την ήττα. Όπως σημειώνει η Nussbaum (2001), ο έλεος στην τραγωδία συνδέεται με την αναγνώριση της κοινής ανθρώπινης ευαλωτότητας, στοιχείο που στους *Πέρσες* καθίσταται ιδιαίτερα έντονο.

Από αφηγηματική άποψη, ο έλεος λειτουργεί ως συνεκτικός ιστός του έργου, ενοποιώντας τις επιμέρους σκηνές και μεταβάσεις. Η τραγωδία δεν ακολουθεί μια γραμμική πορεία προς τη λύτρωση, αλλά παραμένει εγκλωβισμένη σε έναν κύκλο πένθους και αναστοχασμού. Αυτή η επιλογή ενισχύει την αισθητική του ελέου, καθώς δεν επιτρέπει την εύκολη αποφόρτιση του συναισθήματος. Ο θεατής εξέρχεται από το θέατρο έχοντας βιώσει όχι την κάθαρση της νίκης, αλλά τη σιωπηλή βαρύτητα της απώλειας (Williams, 1993). Η παρουσία του ελέου στην τραγική αφήγηση των *Περσών* αποκτά, τέλος, σαφή πολιτική διάσταση. Σε ένα έργο που ανεβαίνει μόλις λίγα χρόνια μετά τα γεγονότα της Σαλαμίνας, ο Αισχύλος επιλέγει να μην εξιδανικεύσει τους νικητές, αλλά να δώσει φωνή στους ηττημένους. Ο έλεος λειτουργεί εδώ ως μέσο πολιτικής παιδείας, καλώντας το αθηναϊκό κοινό να αναστοχαστεί τη δική του ισχύ και τις συνέπειες της ύβρεως. Η τραγική αφήγηση μετατρέπεται έτσι σε χώρο ηθικής άσκησης, όπου ο θεατής μαθαίνει να συμπονά ακόμη και τον εχθρό (Hall, 2010).

Εν συνόψει, η παρουσία του ελέου στους *Πέρσες* δεν αποτελεί απλώς συναισθηματικό στοιχείο, αλλά βασικό δομικό άξονα της τραγικής αφήγησης. Μέσα από τη συλλογική εμπειρία της ήττας, τις μορφές της Άτοσσας, του Χορού και του Ξέρξη, καθώς και την δραματουργική επιλογή της αφήγησης από την πλευρά των ηττημένων, ο Αισχύλος οικοδομεί μια αισθητική του ελέου που υπερβαίνει το ιστορικό πλαίσιο και καθίσταται διαχρονική. Ο έλεος λειτουργεί ως γέφυρα ανάμεσα στη σκηνή και τον θεατή, προσκαλώντας σε μια βαθιά ηθική και πολιτική ενσυναίσθηση που αποτελεί θεμέλιο της τραγικής εμπειρίας.

3.2 Η ηθική διάσταση του ελέου σύμφωνα με τη Φαινομενολογία

Ο έλεος, στην φιλοσοφική σκέψη του Emmanuel Levinas, δεν αποτελεί απλώς ένα συναίσθημα συμπάθειας ή μια ψυχολογική αντίδραση απέναντι στον πόνο του Άλλου, αλλά συνιστά θεμελιώδη δομή της ηθικής σχέσης. Η ηθική, για τον Levinas, προηγείται κάθε οντολογικής ή γνωσιολογικής θεμελίωσης και αναδύεται πρωταρχικά μέσα από τη συνάντηση με τον Άλλο, μια συνάντηση που διαρρηγνύει την αυτάρκεια του υποκειμένου και το καλεί σε ευθύνη (Levinas, 1969). Στο πλαίσιο αυτό, ο έλεος δεν είναι επιλογή, αλλά επιταγή και ταυτόχρονα δεν είναι αποτέλεσμα συλλογισμού, αλλά άμεση ανταπόκριση στην έκκληση του προσώπου του Άλλου.

Κεντρική έννοια στη λεβινασιανή ηθική αποτελεί το *πρόσωπο* (*visage*), το οποίο δεν ταυτίζεται με τη φυσιογνωμία ή την αισθητηριακή εμφάνιση, αλλά δηλώνει την άμεση και αδιαμεσολάβητη παρουσία του Άλλου ως ηθικής αξίωσης. Το πρόσωπο εκτίθεται στην ευαλωτότητά του και, ακριβώς μέσα από αυτή την έκθεση, απευθύνει μια σιωπηρή προσταγή: μη φονεύσεις (Levinas, 1969). Ο έλεος, σε αυτό το επίπεδο, δεν είναι συναισθηματική ταύτιση, αλλά αναγνώριση της απεριόριστης αξίας της άλλης ύπαρξης. Πρόκειται για μια ηθική εμπειρία που προηγείται κάθε κρίσης ή αξιολόγησης

και θεμελιώνει τη δυνατότητα της δικαιοσύνης. Η ασυμμετρία της ηθικής σχέσης αποτελεί κρίσιμο στοιχείο για την κατανόηση του έλεος στον Levinas. Σε αντίθεση με παραδοσιακές ηθικές θεωρίες που στηρίζονται στην αμοιβαιότητα ή στην ισότητα, ο Levinas υποστηρίζει ότι η ευθύνη απέναντι στον Άλλο είναι ασύμμετρη, καθώς το ίδιο το υποκείμενο είναι υπεύθυνο περισσότερο απ' όσο ο Άλλος απέναντί του (Levinas, 1981). Ο έλεος, συνεπώς, δεν προϋποθέτει ανταπόδοση ούτε βασίζεται στην ομοιότητα. Στρέφεται ακόμη και προς εκείνον που δεν μπορεί ή δεν θέλει να ανταποκριθεί. Αυτή η ασυμμετρία καθιστά τον έλεο ριζικά διαφορετικό από τον οίκτο ή τη συμπάθεια, τα οποία συχνά εμπεριέχουν μια λανθάνουσα ιεραρχία. Στο έργο *Totalité et Infini*, ο Levinas αντιπαραβάλλει την ηθική σχέση με τον Άλλο προς κάθε μορφή ολότητας ή συστηματικής ενσωμάτωσης. Ο Άλλος δεν μπορεί να αφομοιωθεί σε μια συνολική κατανόηση χωρίς να αναιρεθεί η ετερότητά του (Levinas, 1969). Ο έλεος, υπό αυτή την έννοια, δεν επιδιώκει να «κατανοήσει» πλήρως τον Άλλο, αλλά να σεβαστεί την αδιαφάνειά του. Η ηθική στάση δεν συνίσταται στην ερμηνεία ή στην εξήγηση του πόνου του άλλου, αλλά στην αποδοχή της ευθύνης που απορρέει από την παρουσία του. Η διάκριση αυτή έχει ιδιαίτερη σημασία για την αισθητική εμπειρία, και ειδικότερα για το θέατρο, όπου ο πόνος του άλλου παρουσιάζεται ενώπιον ενός κοινού. Από λεβινασιανή σκοπιά, ο κίνδυνος της αισθητικοποίησης του πόνου είναι πάντοτε παρών. Ο Άλλος μπορεί να μετατραπεί σε αντικείμενο θέασης, σε θέαμα. Ο έλεος, ωστόσο, λειτουργεί ως αντίρροπη δύναμη, καθώς μετατοπίζει την εμπειρία από την παθητική παρακολούθηση στην ηθική εμπλοκή. Ο θεατής δεν απολαμβάνει τον πόνο, αλλά καλείται να ανταποκριθεί σε αυτόν (Critchley, 2007). Στο *Autrement qu'être*, ο Levinas προχωρά ακόμη περισσότερο, περιγράφοντας την ευθύνη ως κάτι που εγγράφεται στο ίδιο το είναι του υποκειμένου. Το υποκείμενο δεν επιλέγει να είναι υπεύθυνο, αφού είναι ήδη υπεύθυνο πριν από κάθε απόφαση (Levinas, 1981). Ο έλεος, επομένως, δεν

αποτελεί πράξη καλοσύνης, αλλά έκφραση μιας προϋπάρχουσας ηθικής συνθήκης. Αυτή η αντίληψη επιτρέπει να κατανοηθεί ο έλεος όχι ως αδυναμία ή ως συναισθηματική υπερβολή, αλλά ως θεμέλιο της ανθρώπινης σχέσης.

Η λεβινασιανή θεώρηση του ελέου αποκτά ιδιαίτερη σημασία όταν μεταφερθεί στο πλαίσιο της τραγωδίας, όπου η συνάντηση με τον Άλλο λαμβάνει χώρα μέσα από την σκηνική αναπαράσταση. Η τραγωδία δεν προσφέρει απλώς εικόνες πόνου, αλλά δημιουργεί συνθήκες ηθικής έκθεσης, καθώς ο θεατής τίθεται ενώπιον μορφών που υποφέρουν και καλείται να τοποθετηθεί απέναντί τους. Από αυτή την άποψη, ο έλεος λειτουργεί ως γέφυρα ανάμεσα στην αισθητική εμπειρία και την ηθική ευθύνη, στοιχείο που καθιστά την λεβινασιανή φιλοσοφία ιδιαίτερα πρόσφορη για την ανάλυση της αρχαίας τραγωδίας (Bernasconi, 2002). Είναι κρίσιμο να τονιστεί ότι, στον Levinas, ο έλεος δεν οδηγεί σε λύτρωση ή εξάλειψη του πόνου. Η ευθύνη απέναντι στον Άλλο παραμένει ανοιχτή και ανεπίλυτη. Αυτή η ανοιχτότητα διαφοροποιεί τη λεβινασιανή ηθική τόσο από αριστοτελικές αντιλήψεις κάθαρσης όσο και από νεωτερικές θεωρίες ηθικής ισορροπίας. Ο έλεος δεν κλείνει την εμπειρία, αλλά τη διατηρεί ενεργή, απαιτητική και ενίοτε επώδυνη (Levinas, 1981).

Συνοπτικά, ο έλεος, στη φιλοσοφία του Emmanuel Levinas, συγκροτείται ως θεμελιώδης ηθική σχέση με τον Άλλο, βασισμένη στην ασυμμετρία, την ευθύνη και την αναγνώριση της ετερότητας. Δεν αποτελεί απλώς συναισθηματική αντίδραση, αλλά τρόπο ύπαρξης και ανταπόκρισης. Αυτή η θεώρηση προσφέρει ένα ισχυρό θεωρητικό υπόβαθρο για την κατανόηση της αισθητικής του ελέου στην τραγωδία και, ειδικότερα, στους *Πέρσες* του Αισχύλου, όπου ο θεατής καλείται να συμπονέσει τον εχθρό και να αναστοχαστεί την ίδια του την ηθική θέση απέναντι στον πόνο του Άλλου.

Η αρχαία τραγωδία συνιστά κατεξοχήν πεδίο συνάντησης με τον Άλλο, όχι μόνο σε επίπεδο αφηγηματικό ή δραματουργικό, αλλά κυρίως σε επίπεδο ηθικής

εμπειρίας. Οι τραγικοί ήρωες εμφανίζονται συχνά ως φορείς μιας ριζικής ετερότητας: ξένοι, ηττημένοι, γυναίκες, δούλοι ή εχθροί της πόλης. Η τραγωδία, μέσα από την σκηνική τους έκθεση, δημιουργεί τις προϋποθέσεις για την εμφάνιση του ελέου ως ηθικής στάσης, η οποία υπερβαίνει τόσο την πολιτική αντιπαλότητα όσο και την απλή συναισθηματική συγκίνηση. Στο αριστοτελικό σχήμα της *Ποιητικής*, ο έλεος (*ἔλεος*) συνδέεται στενά με τον φόβο (*φόβος*) και οδηγεί στην κάθαρση των παθημάτων του θεατή (1449b24-28). Ωστόσο, αυτή η ψυχολογική και αισθητική θεώρηση δεν εξαντλεί τη σημασία του ελέου. Αν ιδωθεί υπό το πρίσμα της φιλοσοφίας του Emmanuel Levinas, ο έλεος μπορεί να επανανοηματοδοτηθεί ως ηθική ανταπόκριση στην σκηνική παρουσία του Άλλου, ο οποίος εκτίθεται στην ευαλωτότητά του και απευθύνει μια σιωπηρή αξίωση προς τον θεατή. Η τραγωδία, έτσι, δεν λειτουργεί μόνο ως μηχανισμός συναισθηματικής εκτόνωσης, αλλά ως χώρος ηθικής πρόκλησης. Η μορφή του Άλλου στην τραγωδία συχνά συγκροτείται μέσα από την ήττα, την απώλεια και την αποστέρηση ισχύος. Αυτή η κατάσταση καθιστά τον τραγικό ήρωα ευάλωτο και, ταυτόχρονα, ηθικά εκτεθειμένο. Από λεβινασιανή σκοπιά, η ευαλωτότητα αυτή προσιδιάζει στο πρόσωπο του Άλλου, το οποίο δεν επιβάλλεται μέσω δύναμης, αλλά μέσω της αδυναμίας του (Levinas, 1969). Ο θεατής δεν καλείται να ταυτιστεί πλήρως με τον ήρωα ούτε να τον κρίνει, αλλά να αναγνωρίσει την αξίωση που αναδύεται από τον πόνο του. Ιδιαίτερη σημασία έχει το γεγονός ότι, σε πολλές τραγωδίες, ο Άλλος δεν ανήκει στην κοινότητα των θεατών. Αντιθέτως, παρουσιάζεται ως εχθρός ή ως ξένος, γεγονός που εντείνει την ηθική ένταση της εμπειρίας. Η τραγωδία αναγκάζει το κοινό να αντικρίσει τον πόνο εκείνου που, σε πολιτικό ή ιστορικό επίπεδο, θα έπρεπε να παραμείνει αόρατος ή απορριπτέος. Ο έλεος, σε αυτή την περίπτωση, δεν είναι αυτονόητος, απαιτεί ρήξη με τα συλλογικά στερεότυπα και τις εδραιωμένες ταυτότητες (Vernant & Vidal-Naquet, 1988). Η σκηνική αναπαράσταση λειτουργεί ως καίριο μέσο

για τη συγκρότηση αυτής της ηθικής εμπειρίας. Το σώμα του τραγικού ήρωα, εκτεθειμένο στον λόγο και στη θέαση, καθίσταται φορέας πόνου και απώλειας. Η σωματικότητα αυτή δεν επιτρέπει στον θεατή να διατηρήσει απόσταση ασφαλείας. Όπως επισημαίνει ο Goldhill (1986), η τραγωδία ενεργοποιεί μια ιδιαίτερη μορφή «ηθικής όρασης», μέσα από την οποία ο θεατής βλέπει και, ταυτόχρονα, καλείται να αναστοχαστεί τη θέση του απέναντι σε αυτό που βλέπει. Σε αυτό το σημείο, η λεβινασιανή έννοια της ασυμμετρίας αποκτά ιδιαίτερη σημασία. Ο θεατής δεν βρίσκεται σε σχέση ισότητας με τον τραγικό Άλλο, δεν διακυβεύεται η δική του ζωή, ούτε βιώνει άμεσα τον ίδιο πόνο. Παρ' όλα αυτά, καλείται να αναλάβει ευθύνη απέναντι σε μια εμπειρία που δεν του ανήκει. Ο έλεος, έτσι, δεν προκύπτει από κοινή μοίρα, αλλά από την αναγνώριση της απόστασης που χωρίζει το υποκείμενο από τον Άλλο. Αυτή η απόσταση, αντί να αναιρεί την ηθική σχέση, τη θεμελιώνει (Levinas, 1981).

Η τραγωδία, επομένως, δεν εξανθρωπίζει τον Άλλο απλώς καθιστώντας τον όμοιο με τον θεατή. Αντιθέτως, διατηρεί την ετερότητά του, ενώ ταυτόχρονα καθιστά αδύνατη την πλήρη αποστασιοποίηση. Ο έλεος γεννιέται ακριβώς σε αυτό το μεταίχμιο ανάμεσα στην εγγύτητα και την απόσταση. Πρόκειται για μια εμπειρία που δεν εξαλείφει τη διαφορά, αλλά την καθιστά ηθικά ενεργή. Αυτή η λειτουργία του ελέου διαφοροποιεί την τραγωδία από άλλες μορφές δραματικής ή αφηγηματικής αναπαράστασης, όπου ο πόνος του Άλλου μπορεί να εργαλειοποιηθεί ή να λειτουργήσει απλώς ως μέσο συγκίνησης. Στην τραγωδία, ο πόνος παραμένει ανυπέρβλητος και δεν επιλύεται πλήρως ούτε σε επίπεδο μύθου ούτε σε επίπεδο θεατρικής εμπειρίας. Ο θεατής εξέρχεται από το θέατρο χωρίς ηθική λύση, αλλά με μια ανοιχτή απαίτηση αναστοχασμού (Segal, 1997). Η δυνατότητα του ελέου στην τραγωδία δεν συνεπάγεται αναγκαστικά συγχώρεση ή συμφιλίωση. Αντιθέτως, μπορεί

να συνυπάρχει με την αναγνώριση της ευθύνης ή ακόμη και της ενοχής του τραγικού ήρωα. Ο έλεος δεν αναιρεί την κρίση, αλλά τη μετατοπίζει από την τιμωρητική αξιολόγηση προς την ηθική αναγνώριση της ανθρώπινης ευαλωτότητας. Σε αυτό το σημείο, η τραγωδία συναντά τη λεβινασιανή ηθική, η οποία δεν αρνείται την έννοια της δικαιοσύνης, αλλά τη θεμελιώνει πάνω στην πρωταρχική ευθύνη απέναντι στον Άλλο (Levinas, 1969).

Η αριστοτελική έννοια του ελέου φωτίζεται περαιτέρω μέσα από την αντιπαραβολή της με τη στωική σκέψη. Όπως επισημαίνει η Μωραΐτου (2022), ο Σενέκας διακρίνει τον έλεο από την επιείκεια, θεωρώντας ότι η ηθική ανταπόκριση στον πάσχοντα δεν εξαντλείται στη συναισθηματική συγκίνηση αλλά προϋποθέτει έμπρακτη φροντίδα. Η προσέγγιση αυτή παρουσιάζει ενδιαφέρουσες αναλογίες με τη λεβινασιανή έννοια της ευθύνης απέναντι στον Άλλο, καθώς μετατοπίζει το κέντρο βάρους από το συναίσθημα στην ηθική υποχρέωση που γεννά η ανθρώπινη ευαλωτότητα.

Καταληκτικά, η αρχαία τραγωδία συγκροτεί έναν ιδιαίτερο χώρο όπου ο Άλλος μπορεί να εμφανιστεί όχι ως αντικείμενο κατανόησης ή πολιτικής κρίσης, αλλά ως φορέας ηθικής αξίωσης. Ο έλεος, υπό αυτό το πρίσμα, δεν είναι απλώς παθολογική αντίδραση, αλλά μορφή ηθικής εγρήγορσης. Η συνάντηση με τον τραγικό Άλλο διαμορφώνει τον θεατή ως υπεύθυνο υποκείμενο, ανοίγοντας τον δρόμο για μια βαθύτερη ανάγνωση της τραγωδίας ως ηθικού γεγονότος και όχι μόνο ως αισθητικού επιτεύγματος. Η αρχαία τραγωδία δεν αποτελεί μόνο αισθητικό ή ηθικό γεγονός, αλλά και κατεξοχήν πολιτικό συμβάν. Η εμπειρία του ελέου και του φόβου, όπως αυτή συγκροτείται στο τραγικό θέατρο, εγγράφεται μέσα σε ένα πλαίσιο συλλογικής θέασης, όπου το κοινό δεν προσλαμβάνει το δράμα ως ιδιωτική συγκίνηση, αλλά ως κοινή εμπειρία αναστοχασμού πάνω στην ανθρώπινη και πολιτική συνθήκη. Η τραγωδία,

συνεπώς, λειτουργεί ως χώρος συλλογικής αυτογνωσίας, στον οποίο οι θεατές καλούνται να επαναδιαπραγματευτούν τις αξίες, τα όρια και τις ευθύνες της κοινότητας. Ο συνδυασμός φόβου και ελέου, όπως τον περιγράφει ο Αριστοτέλης, αποκτά εδώ ιδιαίτερη πολιτική βαρύτητα. Ο φόβος δεν αφορά αποκλειστικά την ατομική μοίρα του ήρωα, αλλά επεκτείνεται στη συνειδητοποίηση της ευθραυστότητας της ανθρώπινης τάξης συνολικά. Ο έλεος, αντίστοιχα, δεν εξαντλείται στη συμπάθεια προς το πάσχον υποκείμενο, αλλά μετατρέπεται σε μηχανισμό ηθικής αναγνώρισης του Άλλου ως μέλους ή δυνητικού μέλους της κοινότητας. Μέσα από αυτή τη διττή εμπειρία, η τραγωδία ενεργοποιεί μια πολιτική ηθική που δεν βασίζεται στην ισχύ ή στη νίκη, αλλά στην αναγνώριση της κοινής ευαλωτότητας (*Ποιητική*, 1449b). Η πολιτική διάσταση του ελέου καθίσταται ιδιαίτερα εμφανής όταν το τραγικό υποκείμενο ανήκει στον «εχθρό» ή στον ξένο. Σε αυτές τις περιπτώσεις, η τραγωδία αναστέλλει τους μηχανισμούς αποκλεισμού που δομούν την πολιτική ταυτότητα της πόλης. Ο θεατής, αν και μέλος μιας συγκεκριμένης κοινότητας με σαφή ιστορικά και ιδεολογικά όρια, καλείται να βιώσει τον πόνο εκείνου που βρίσκεται εκτός αυτών των ορίων. Η εμπειρία του ελέου, επομένως, λειτουργεί αποσταθεροποιητικά ως προς την αυτάρκεια της πολιτικής ταυτότητας και ανοίγει τον χώρο για έναν κριτικό αναστοχασμό της συλλογικής αυτοεικόνας (Goldhill, 2010). Σε αυτό το σημείο, η φαινομενολογική προσέγγιση επιτρέπει να κατανοηθεί η τραγωδία ως γεγονός εμπειρίας και όχι απλώς ως φορέας ιδεολογικών μηνυμάτων. Ο φόβος και ο έλεος δεν διδάσκονται ρητά, αλλά βιώνονται μέσα από την σκηνική πράξη, τον λόγο και την σωματική παρουσία των ηρώων. Το κοινό δεν λαμβάνει μια πολιτική θέση έτοιμη προς αποδοχή, αλλά αντίθετα, οδηγείται σε μια κατάσταση συναισθηματικής και ηθικής αμφισημίας, η οποία καθιστά δυνατή την κριτική σκέψη. Η τραγωδία, έτσι, δεν προτείνει ένα πολιτικό πρόγραμμα, αλλά καλλιεργεί τις συνθήκες της πολιτικής επίγνωσης (Vernant & Vidal-Naquet,

1988). Η λεβινασιανή έννοια της ευθύνης απέναντι στον Άλλο προσφέρει ένα ιδιαίτερα γόνιμο πλαίσιο για την κατανόηση αυτής της λειτουργίας. Η ευθύνη, κατά τον Levinas, προηγείται της πολιτικής οργάνωσης και δεν θεμελιώνεται στη σύμβαση ή στον νόμο, αλλά στην άμεση έκθεση στο πρόσωπο του Άλλου (Levinas, 1969). Στην τραγωδία, ο θεατής εκτίθεται συλλογικά σε αυτή την αξίωση του Άλλου, γεγονός που μετατρέπει το θέατρο σε τόπο ηθικής άσκησης της πολιτικής κοινότητας.

Ο φόβος, από την άλλη πλευρά, λειτουργεί ως υπενθύμιση των ορίων της ανθρώπινης κυριαρχίας. Η τραγική αφήγηση συχνά αποκαλύπτει την αποτυχία της πολιτικής λογικής όταν αυτή βασίζεται στην ύβρη, στην αλαζονεία ή στην ψευδαίσθηση απόλυτου ελέγχου. Ο φόβος που βιώνει το κοινό δεν είναι μόνο φόβος για την τύχη των ηρώων, αλλά φόβος για την ίδια τη δυνατότητα κατάρρευσης της τάξης που θεωρείται δεδομένη. Μέσα από αυτή την εμπειρία, η τραγωδία λειτουργεί ως κριτική της πολιτικής αυταρέσκειας και ως υπενθύμιση της ανάγκης για μέτρο και αυτογνωσία (Segal, 1997). Η συλλογική διάσταση της θεατρικής εμπειρίας ενισχύει περαιτέρω αυτή τη λειτουργία. Το γεγονός ότι ο φόβος και ο έλεος βιώνονται ταυτόχρονα από ένα σώμα θεατών μετατρέπει τα συναισθήματα αυτά σε κοινό τόπο εμπειρίας. Η τραγωδία δεν απευθύνεται σε απομονωμένα υποκείμενα, αλλά σε μια κοινότητα που βλέπει τον εαυτό της να αντανakλάται στη σκηνή. Αυτή η κοινή εμπειρία καθιστά δυνατή μια μορφή πολιτικής αυτοπαρατήρησης, κατά την οποία η πόλη καλείται να δει τον εαυτό της μέσα από τον πόνο του Άλλου. Ιδιαίτερη σημασία έχει το γεγονός ότι η τραγωδία δεν προσφέρει εύκολες λύσεις ή συμφιλιωτικά τέλη. Ο έλεος που γεννάται δεν οδηγεί απαραίτητα σε πολιτική συμφιλίωση ή σε αποκατάσταση της τάξης. Αντιθέτως, συχνά αφήνει τον θεατή σε μια κατάσταση ανοιχτής ηθικής έντασης. Αυτή η ανοιχτότητα αποτελεί κρίσιμο στοιχείο της πολιτικής λειτουργίας της τραγωδίας, καθώς αποτρέπει την εξιδανίκευση της κοινότητας και

διατηρεί ζωντανή την ανάγκη για διαρκή αναστοχασμό (Nussbaum, 2001). Στο πλαίσιο αυτό, ο έλεος δεν λειτουργεί ως αδυναμία ή ως υποχώρηση της πολιτικής κρίσης, αλλά ως θεμέλιο μιας πολιτικής ηθικής που αναγνωρίζει την ανθρώπινη ευθραυστότητα. Η τραγωδία, μέσω της αισθητικής εμπειρίας, καθιστά δυνατή μια πολιτική στάση που δεν βασίζεται αποκλειστικά στον νόμο ή στη δύναμη, αλλά στην αναγνώριση του πόνου και της ευθύνης. Ο θεατής δεν καλείται να αρνηθεί την πολιτική του ταυτότητα, αλλά να την επανεξετάσει υπό το φως της τραγικής εμπειρίας.

Καταληκτικά, η τραγωδία αναδεικνύεται ως προνομιακός χώρος όπου φόβος και έλεος συγκροτούν μια μορφή πολιτικής αυτογνωσίας. Μέσα από την συλλογική εμπειρία της θέασης, η κοινότητα έρχεται αντιμέτωπη με τα όριά της, τις αξίες της και την ευθύνη της απέναντι στον Άλλο. Η αισθητική εμπειρία του τραγικού δεν οδηγεί σε πολιτική λύτρωση, αλλά σε μια διαρκή διαδικασία ηθικού και πολιτικού αναστοχασμού, η οποία καθιστά την τραγωδία διαχρονικά επίκαιρη.

3.3 Η εμπειρία του ελέου στη σχέση θεατή - δράματος

Η εμπειρία του ελέου στην αρχαία τραγωδία δεν μπορεί να κατανοηθεί επαρκώς ως απλή συναισθηματική αντίδραση απέναντι σε ένα δραματικό γεγονός. Αντιθέτως, συγκροτείται ως σύνθετο φαινομενολογικό συμβάν που αναδύεται μέσα στη δυναμική σχέση θεατή και δραματικής πράξης. Ο έλεος δεν «υπάρχει» στο έργο ως σταθερό περιεχόμενο, αλλά γεννάται στη διαδικασία της πρόσληψης, στο πεδίο όπου η σκηνική παρουσία, ο ποιητικός λόγος και η βιωματική προδιάθεση του θεατή συναντώνται. Η τραγωδία, επομένως, δεν προκαλεί απλώς έλεο, δημιουργεί τις συνθήκες για την εμφάνισή του ως εμπειρίας που αφορά τόσο το υποκείμενο όσο και τη συλλογικότητα.

Από αριστοτελική σκοπιά, ο έλεος ενεργοποιείται όταν ο θεατής αντικρίζει πάθη που είναι άδικα και ενδεχομένως θα μπορούσαν να συμβούν και στον ίδιο

(*Ποιητική*, 1452b). Ωστόσο, αυτή η διατύπωση δεν εξαντλεί το εύρος της τραγικής εμπειρίας. Η φαινομενολογική προσέγγιση επιτρέπει να δούμε τον έλεο όχι ως αποτέλεσμα γνωστικής αναγνώρισης μιας κατάστασης, αλλά ως βιωμένη σχέση με το πάσχον Άλλο. Ο θεατής δεν παραμένει εξωτερικός παρατηρητής, αναγκάζεται να εμπλακεί υπαρξιακά στη σκηνική πραγματικότητα, έστω και αν αυτή διατηρεί την αισθητική της απόσταση. Η σχέση θεατή - δράματος συγκροτείται μέσα από μια ιδιότυπη ένταση εγγύτητας και απόστασης. Από τη μία πλευρά, η σκηνική αναπαράσταση επιτρέπει στον θεατή να βιώσει τον πόνο του Άλλου χωρίς να καταρρεύσει υπό το βάρος του, ενώ από την άλλη, η ζωντανή παρουσία των σωμάτων, των φωνών και των κινήσεων ακυρώνει την πλήρη αποστασιοποίηση. Ο έλεος γεννάται ακριβώς σε αυτή τη μεθοριακή ζώνη, όπου ο θεατής είναι ταυτόχρονα μαζί και απέναντι από το δράμα (Merleau-Ponty, 1962). Η ενσώματη διάσταση της θέασης παίζει εδώ καθοριστικό ρόλο. Η τραγωδία δεν απευθύνεται μόνο στη νόηση, αλλά στο σώμα του θεατή, το οποίο ανταποκρίνεται ρυθμικά, συναισθηματικά και αισθητηριακά στην σκηνική πράξη. Ο έλεος βιώνεται ως σωματική συγκίνηση και μέσα από μια κλιμακωτή αίσθηση εμφανίζεται ως κόμπος στο στομάχι, ως αλλαγή της αναπνοής, ως παύση ή ένταση της προσοχής. Αυτή η σωματικότητα της εμπειρίας καθιστά τον έλεο γεγονός που προηγείται της ρητής ηθικής κρίσης και θεμελιώνει μια προ-αναστοχαστική μορφή ηθικής σχέσης (Merleau-Ponty, 1962). Η συμβολή του Levinas είναι καίρια για την κατανόηση αυτής της σχέσης. Ο έλεος μπορεί να ιδωθεί ως η στιγμή κατά την οποία ο θεατής συναντά το πρόσωπο του Άλλου, όχι με τη στενή κυριολεκτική έννοια, αλλά ως φαινομενολογική εμπειρία έκθεσης στην ευαλωτότητα και στην αξίωση του πάσχοντος υποκειμένου. Το τραγικό πρόσωπο, ακόμη και όταν δεν απευθύνεται άμεσα στο κοινό, λειτουργεί ως ηθική κλήση που δεν επιδέχεται άρνηση (Levinas, 1969). Ο έλεος, σε αυτό το πλαίσιο, δεν είναι επιλογή αλλά

ανταπόκριση. Η ιδιαιτερότητα της τραγωδίας έγκειται στο γεγονός ότι αυτή η ηθική κλήση απευθύνεται συλλογικά. Η εμπειρία του έλεου δεν είναι αμιγώς ιδιωτική. Βιώνεται από ένα σώμα θεατών που συγκροτείται προσωρινά ως κοινότητα συγκίνησης. Η συλλογική αυτή διάσταση ενισχύει την μετασχηματιστική δύναμη του έλεου, καθώς μετατρέπει την ατομική εμπειρία σε κοινό ηθικό γεγονός. Η τραγωδία, έτσι, δεν καλλιεργεί απλώς την ατομική ευαισθησία, αλλά συγκροτεί ένα πεδίο συλλογικής συνείδησης (Goldhill, 1992).

Στην περίπτωση των *Περσών* του Αισχύλου, αυτή η δυναμική αποκτά ιδιαίτερη ένταση, καθώς το δράμα επικεντρώνεται στον πόνο ενός λαού που ιστορικά ταυτίζεται με τον εχθρό. Ο θεατής καλείται να βιώσει έλεο όχι για τον οικείο ήρωα, αλλά για τον Άλλο, τον ξένο, τον ηττημένο αντίπαλο. Η εμπειρία αυτή ανατρέπει τις συνήθειες πολιτικές και ηθικές κατηγοριοποιήσεις και μετατρέπει τη θέαση σε πράξη ηθικής υπέρβασης (Hall, 1996). Ο έλεος, ωστόσο, δεν οδηγεί σε συναισθηματική ταύτιση χωρίς όρια. Η τραγωδία διατηρεί την τραγική απόσταση που επιτρέπει στον θεατή να αναστοχαστεί την εμπειρία του. Αυτή η απόσταση είναι κρίσιμη για τη λειτουργία του έλεου ως μορφής κατανόησης και όχι ως συναισθηματικής κατάρρευσης. Ο θεατής δεν «χάνεται» στον πόνο του Άλλου, αλλά επιστρέφει σε αυτόν με αυξημένη επίγνωση της ανθρώπινης συνθήκης (Nussbaum, 2001). Η σχέση θεατή - δράματος μπορεί, έτσι, να περιγραφεί ως διαλεκτική εμπλοκής και αναστοχασμού. Ο έλεος γεννάται στην εμπλοκή, αλλά ολοκληρώνεται στον αναστοχασμό. Η τραγωδία δεν ζητά από τον θεατή να δράσει άμεσα, αλλά να επαναπροσδιορίσει τον τρόπο με τον οποίο κατανοεί τον πόνο, την ευθύνη και τη σχέση με τον Άλλο. Αυτή η διαδικασία καθιστά τον έλεο κεντρικό μηχανισμό ηθικής μάθησης χωρίς διδακτισμό (Taplin, 2003). Η φαινομενολογική διάσταση της εμπειρίας αυτής αποκτά ιδιαίτερη σημασία όταν εξετάζεται η διαχρονικότητα της τραγωδίας. Αν και τα ιστορικά συμφραζόμενα

αλλάζουν, η βασική δομή της εμπειρίας του ελέου παραμένει ενεργή. Ο σύγχρονος θεατής, όπως και ο αρχαίος, εκτίθεται στον πόνο του Άλλου μέσα από την αισθητική μεσολάβηση της σκηνής. Η τραγωδία, επομένως, λειτουργεί ως διαχρονικό εργαστήριο ηθικής εμπειρίας, στο οποίο η Φαινομενολογία προσφέρει το κατάλληλο εργαλείο κατανόησης.

Η ενότητα αυτή λειτουργεί, τελικά, ως γέφυρα προς το επόμενο κεφάλαιο, καθώς αναδεικνύει ότι η εμπειρία του ελέου δεν εξαντλείται στο κείμενο, αλλά πραγματώνεται πλήρως στην σκηνική πραγμάτωση και στην ζωντανή σχέση με τον θεατή. Το Κεφάλαιο 4 θα εξετάσει πώς αυτή η εμπειρία αναδιαμορφώνεται στην σύγχρονη σκηνική παρουσίαση των *Περσών*, αναδεικνύοντας την συνεχιζόμενη δυναμική του ελέου ως αισθητικού και ηθικού γεγονότος.

Κεφάλαιο 4

Σύγχρονη σκηνική παρουσίαση των *Περσών*

4.1 Επιλογές σκηνοθεσίας και η αναδημιουργία φόβου και ελέου

Η μετάβαση από την θεωρητική διερεύνηση του φόβου και του ελέου στην σκηνική τους πραγμάτωση καθιστά αναγκαία την εξέταση του τρόπου με τον οποίο οι σκηνοθετικές επιλογές αναδημιουργούν και όχι απλώς αναπαράγουν τα δύο αυτά παθήματα στην σύγχρονη θεατρική εμπειρία. Η τραγωδία δεν αποτελεί στατικό λογοτεχνικό αντικείμενο, αλλά δυναμικό γεγονός παράστασης. Συνεπώς, η αισθητική και ηθική της λειτουργία εξαρτάται από τον τρόπο με τον οποίο ο σκηνοθέτης οργανώνει το σκηνικό σύμπαν, ρυθμίζει τη σωματικότητα των ηθοποιών, διαχειρίζεται τον ρυθμό, τον ήχο και τη σιωπή, και διαμορφώνει τη σχέση σκηνής και θεατή. Η σκηνοθεσία δεν είναι ουδέτερη μεσολάβηση, αποτελεί ερμηνευτική πράξη. Όπως επισημαίνει ο Peter Brook (1968), το θέατρο συγκροτείται από την ζωντανή συνάντηση σωμάτων σε έναν κενό χώρο. Η ένταση της τραγικής εμπειρίας εξαρτάται από τη συγκρότηση αυτού του χώρου ως πεδίου ενέργειας. Στο πλαίσιο αυτό, ο φόβος και ο έλεος δεν υπάρχουν έτοιμοι στο κείμενο, αλλά παράγονται εκ νέου μέσα από την σκηνική πράξη. Η αναδημιουργία του φόβου προϋποθέτει τη συγκρότηση μιας ατμόσφαιρας απειλής. Ο φόβος, όπως αναλύθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, είναι προθετική σχέση προς ένα επικείμενο κακό. Στη σκηνή, το επικείμενο δεν δηλώνεται μόνο μέσω του λόγου, αλλά εγγράφεται στο φως, στον ήχο, στη χωροταξία. Η σκηνοθετική επιλογή ενός κλειστού, περιορισμένου σκηνικού χώρου μπορεί να ενισχύσει το αίσθημα εγκλωβισμού, ενώ, αντίθετα, ένας ανοιχτός, κενός χώρος μπορεί να υποδηλώσει υπαρξιακή έκθεση. Η δραματουργική διαχείριση της σιωπής ως παύσης που προαναγγέλλει καταστροφή λειτουργεί ως μη λεκτικό εργαλείο παραγωγής φόβου. Ο Antonin Artaud (1958) υπογράμμισε τη δύναμη του θεάτρου να επιδρά απευθείας

στο νευρικό σύστημα του θεατή, παρακάμπτοντας τη διαμεσολάβηση της λογικής. Αν και η αισθητική του Θεάτρου της Σκληρότητας διαφέρει από την αρχαία τραγωδία, η παρατήρησή του για την σωματική διάσταση της εμπειρίας παραμένει κρίσιμη. Η αναδημιουργία του φόβου δεν αφορά μόνο την κατανόηση του μύθου, αλλά την σωματική ανταπόκριση του κοινού. Η ένταση του φωτισμού, η ηχητική υπόκρουση χαμηλών συχνοτήτων, ο ρυθμικός συγχρονισμός του Χορού μπορούν να ενεργοποιήσουν ενσώματες αντιδράσεις. Ωστόσο, η τραγωδία δεν επιδιώκει την πρόκληση τρόμου με την σύγχρονη έννοια του όρου. Η σκηνοθετική πρόκληση έγκειται στη διατήρηση της αισθητικής απόστασης που καθιστά τον φόβο αναστοχαστικό και όχι παραλυτικό. Όπως έχει επισημάνει ο Hans-Thies Lehmann (2006), το σύγχρονο θέατρο συχνά αποδομεί την δραματική ψευδαίσθηση. Σε μια τραγική παράσταση, ωστόσο, η πλήρης διάρρηξη της ψευδαίσθησης μπορεί να αποδυναμώσει την εμπειρία του φόβου. Ο σκηνοθέτης καλείται να ισορροπήσει ανάμεσα στην σύγχρονη αισθητική ευαισθησία και στη διατήρηση της συγκινησιακής έντασης. Η σύγχρονη αισθητική θεωρία, ωστόσο, θέτει ένα κρίσιμο ερώτημα: πώς είναι δυνατόν να βιώνουμε φόβο και έλεο απέναντι σε φανταστικά πρόσωπα; Ο Noël Carroll (1990) διατυπώνει το παράδοξο του τρόμου, επισημαίνοντας ότι ο φόβος προϋποθέτει πίστη στην ύπαρξη του απειλητικού αντικειμένου. Εάν γνωρίζει κανείς ότι το δραματικό γεγονός είναι φανταστικό, πώς μπορεί να αισθάνεται φόβο; Η απάντησή του εστιάζει στην γνωσιακή εμπλοκή, μέσα από την οποία οι αξιολογικές δομές του φόβου ενεργοποιούνται ακόμη και όταν το αντικείμενο είναι αναπαραστασιακό. Από διαφορετική οπτική, ο Kendall Walton (1990) υποστηρίζει ότι τα συναισθήματα που βιώνουμε απέναντι σε μυθοπλαστικά έργα είναι quasi-emotions, δηλαδή συναισθηματικές καταστάσεις που εντάσσονται σε ένα πλαίσιο make-believe. Ο θεατής δεν πιστεύει ότι απειλείται πραγματικά, αλλά συμμετέχει σε ένα παιχνίδι

προσποίησης, όπου οι συναισθηματικές αντιδράσεις έχουν διαφορετικό οντολογικό καθεστώς από τις καθημερινές. Η διάκριση αυτή επιτρέπει να διαχωριστεί ο ηθικός από τον αισθητικό φόβο. Ο ηθικός φόβος αφορά πραγματική απειλή και συνεπάγεται πρακτική δέσμευση. Ο αισθητικός φόβος, αντιθέτως, αφορά αναπαραστασιακή απειλή και συνεπάγεται στοχαστική εμπλοκή. Δεν πρόκειται για ασθενέστερη εκδοχή του πρώτου, αλλά για διαφορετικής τάξης εμπειρία, η οποία επιτρέπει την ταυτόχρονη βίωση και απόσταση. Η τραγωδία αξιοποιεί ακριβώς αυτή τη διπλή δομή, καθώς ο θεατής συγκινείται αυθεντικά, χωρίς όμως να παύει να γνωρίζει ότι βρίσκεται εντός αισθητικού πλαισίου. Η αναδημιουργία του ελέου προϋποθέτει διαφορετική σκηνική στρατηγική. Ο έλεος δεν παράγεται μέσω αιφνίδιας έντασης, αλλά μέσω βαθμιαίας αποκάλυψης της ευαλωτότητας. Η ερμηνευτική προσέγγιση των ηθοποιών είναι καθοριστική. Η αποφυγή μελοδραματισμού, η εσωτερική συγκράτηση, η ανάδειξη της ανθρώπινης αδυναμίας χωρίς υπερβολή, επιτρέπουν στον θεατή να βιώσει τον πόνο ως ουσιαστικό και όχι ως θεατρική υπερβολή. Η συμβολή του Konstantin Stanislavski στην ανάδειξη της ψυχολογικής αλήθειας της ερμηνείας υπήρξε καθοριστική για την σύγχρονη σκηνική προσέγγιση της τραγωδίας. Αν και το αρχαίο δράμα δεν βασιζόταν σε ρεαλιστική υποκριτική με την σύγχρονη έννοια, η αναζήτηση εσωτερικής αλήθειας παραμένει κεντρική. Ο έλεος γεννάται όταν ο θεατής αναγνωρίζει στο πρόσωπο του ήρωα μια αυθεντική ανθρώπινη έκθεση. Ιδιαίτερη σημασία έχει και η διαχείριση του Χορού. Στις σύγχρονες παραστάσεις, ο Χορός μπορεί να λειτουργήσει είτε ως αφηγηματικός σχολιαστής είτε ως συλλογικό σώμα που ενσαρκώνει την κοινότητα. Η σκηνοθετική επιλογή να παρουσιαστεί ο χορός ως ενιαία, συγχρονισμένη οντότητα ενισχύει την συλλογική διάσταση του φόβου και του ελέου· αντιθέτως, η αποσπασματική ή ατομικοποιημένη παρουσίαση μετατοπίζει την εμπειρία προς το προσωπικό επίπεδο. Η σύνδεση της αριστοτελικής θεωρίας με την σύγχρονη

φιλοσοφία των συναισθημάτων καθίσταται ακόμη πιο εύγλωττη εάν ληφθεί υπόψη η ενσώματη διάσταση της συγκίνησης. Ο Jesse Prinz (2004) υποστηρίζει ότι τα συναισθήματα είναι ενσώματες αξιολογήσεις, όπου η φυσιολογική διέγερση και η γνωσιακή αποτίμηση συνυφαίνονται. Στην τραγική εμπειρία, ο θεατής δεν περιορίζεται σε διανοητική κατανόηση· βιώνει σωματικά τον φόβο και τον έλεο, εντός ενός πλαισίου όμως που επιτρέπει αναστοχασμό. Έτσι, η κάθαρση μπορεί να ερμηνευθεί ως διαδικασία μετασχηματισμού της ενσώματης συγκίνησης σε διαυγασμένη εμπειρία. Η έννοια του ελέου, ειδικότερα, παρουσιάζει ενδιαφέρουσα ιστορική εξέλιξη. Στην αρχαιοελληνική σκέψη, ο έλεος προϋποθέτει την αναγνώριση ότι ο πάσχων δεν ευθύνεται πλήρως για τη δυστυχία του και ότι θα μπορούσε κανείς να βρεθεί στη θέση του. Η τραγική συγκίνηση θεμελιώνεται στην αναγνώριση της κοινής ανθρώπινης τρωτότητας. Κατά τη ρωμαϊκή και πατερική περίοδο, η έννοια μετασχηματίζεται σε *misericordia*, αποκτώντας θεολογικό βάθος και συνδεόμενη με την έννοια της θεϊκής αγάπης. Η συμπόνια καθίσταται αρετή που αντανακλά τη σχέση ανθρώπου και Θεού. Στη νεότερη φιλοσοφία, η συμπόνια αναδεικνύεται σε θεμέλιο της ηθικής στον Arthur Schopenhauer (1995), ο οποίος θεωρεί το *Mitleid* ως μοναδικό αυθεντικό κίνητρο ηθικής πράξης. Αντιστοίχως, ο Max Scheler (1973) προβαίνει σε λεπτομερή φαινομενολογική διάκριση μεταξύ γνήσιας συμπάθειας, συναισθηματικής μετάδοσης και συναισθηματικής ταύτισης, επιμένοντας ότι η συμπόνια δεν συνεπάγεται συγχώνευση των βιωμάτων, αλλά αναγνώριση της ετερότητας του άλλου. Ο Paul Ricoeur (1992) εντάσσει τη συμπόνια σε μια ηθική της αναγνώρισης, όπου η ευθύνη απέναντι στον άλλον συγκροτεί την ταυτότητα του υποκειμένου. Η ιστορική αυτή αναδρομή δείχνει ότι ο έλεος δεν αποτελεί απλή συναισθηματική αντίδραση, αλλά σύνθετη ηθική και ανθρωπολογική κατηγορία. Η μουσική και ο ήχος αποτελούν κρίσιμα εργαλεία αναδημιουργίας των παθών. Η χρήση παραδοσιακών ή σύγχρονων

ηχητικών μοτίβων μπορεί να μεταβάλλει ριζικά την πρόσληψη. Χαμηλοί, συνεχείς ήχοι ενισχύουν την αίσθηση απειλής, ενώ μελωδικές γραμμές που αναδεικνύουν τη θρηνητική διάσταση ενισχύουν τον έλεο. Η μουσική δεν λειτουργεί απλώς ως συνοδευτικό στοιχείο, αλλά ως συγκινησιακός καταλύτης. Σημαντική είναι και η χωρική σχέση σκηνής και θεατή. Σε παραστάσεις που καταργούν την παραδοσιακή διάκριση μεταξύ σκηνής και πλατείας, η εμπειρία του φόβου γίνεται πιο άμεση, σχεδόν βιωματική. Αντιθέτως, η διατήρηση της κλασικής σκηνικής διάταξης επιτρέπει μεγαλύτερη αναστοχαστική απόσταση. Η επιλογή εξαρτάται από το ερμηνευτικό όραμα της παράστασης και από το είδος της συγκινησιακής εμπλοκής που επιδιώκεται. Η αναδημιουργία φόβου και ελέου δεν είναι απλώς τεχνικό ζήτημα, αλλά αποτελεί ερμηνευτική τοποθέτηση απέναντι στο κείμενο. Ο σκηνοθέτης αποφασίζει εάν θα δώσει έμφαση στη βία της σύγκρουσης ή στη θνητότητα των προσώπων, στην πολιτική διάσταση ή στην υπαρξιακή αγωνία. Κάθε επιλογή μεταβάλλει την συγκινησιακή ισορροπία. Επιπλέον, η σύγχρονη κοινωνικοπολιτική συγκυρία επηρεάζει την πρόσληψη. Σε περιόδους κοινωνικής κρίσης, ο φόβος μπορεί να προσλαμβάνεται ως αντανάκλαση συλλογικών ανασφαλειών. Ο έλεος, αντίστοιχα, μπορεί να αποκτήσει διάσταση κοινωνικής αλληλεγγύης. Η σκηνοθεσία οφείλει να λαμβάνει υπόψη αυτό το πλαίσιο χωρίς να υποκύπτει σε ευκαιριακό διδακτισμό.

Τελικά, η αναδημιουργία φόβου και ελέου στην σύγχρονη σκηνή συνιστά σύνθετη διαδικασία που περιλαμβάνει την χωρική και οπτική οργάνωση, την ρυθμική και ηχητική διαχείριση, την σωματικότητα αλλά και την ερμηνευτική προσέγγιση, τη διαχείριση της απόστασης, και τέλος την ερμηνευτική στάση απέναντι στο κείμενο και στο παρόν. Η επιτυχία της παράστασης δεν μετριέται μόνο από την πιστότητα στο αρχαίο κείμενο, αλλά και από τη δυνατότητα να ανανεώσει την εμπειρία των παθών για τον σύγχρονο θεατή. Η ενότητα αυτή λειτουργεί ως θεμέλιο για την περαιτέρω

διερεύνηση συγκεκριμένων παραστάσεων, όπου θα εξεταστεί πώς οι παραπάνω επιλογές υλοποιήθηκαν στην πράξη. Η θεωρητική κατανόηση των μηχανισμών αναδημιουργίας καθιστά δυνατή την αναλυτική αποτίμηση των σκηνικών πρακτικών που ακολουθούν.

4.2 Η φαινομενολογική εμπειρία του σύγχρονου θεατή

Η μετάβαση από την ανάλυση των σκηνοθετικών επιλογών στην εξέταση της φαινομενολογικής εμπειρίας του σύγχρονου θεατή αποτελεί κρίσιμο βήμα για την κατανόηση της διαχρονικής λειτουργίας της τραγωδίας. Εάν στην προηγούμενη ενότητα αναδείχθηκε ο τρόπος με τον οποίο η σκηνοθεσία αναδημιουργεί φόβο και έλεο, εδώ το ενδιαφέρον μετατοπίζεται στο υποκείμενο της πρόσληψης: στον θεατή ως ενσώματο, ιστορικά προσδιορισμένο και πολιτισμικά διαμορφωμένο φορέα εμπειρίας.

Η φαινομενολογική προσέγγιση, ήδη από τον Edmund Husserl, υποστηρίζει ότι η εμπειρία δεν είναι παθητική αποτύπωση ενός εξωτερικού αντικειμένου, αλλά ενεργός συγκρότηση νοήματος μέσω της προθετικότητας της συνείδησης. Ο σύγχρονος θεατής δεν λαμβάνει απλώς το σκηνικό γεγονός, αλλά το συγκροτεί μέσα από τις προσδοκίες, τις πολιτισμικές του αναφορές και το βιωματικό του υπόβαθρο. Η τραγωδία, επομένως, δεν λειτουργεί ως σταθερό αισθητικό αντικείμενο, αλλά ως πεδίο συνάντησης μεταξύ κειμένου, σκηνικής πράξης και βιωματικού ορίζοντα. Ο Hans-Georg Gadamer (1960/2004) εισήγαγε την έννοια της *συγχώνευσης των οριζόντων*, προκειμένου να περιγράψει τον τρόπο με τον οποίο το παρελθόν και το παρόν συνδιαμορφώνουν το νόημα. Στην περίπτωση της αρχαίας τραγωδίας, ο σύγχρονος θεατής προσέρχεται με διαφορετικές ιστορικές εμπειρίες, διαφορετική αντίληψη περί πολιτικής κοινότητας, διαφορετική σχέση με τη θρησκεία και τη μοίρα. Η φαινομενολογική εμπειρία, συνεπώς, δεν ταυτίζεται με εκείνη του αρχαίου Αθηναίου πολίτη, ωστόσο, η

δυνατότητα συγκίνησης παραμένει ενεργή. Η εμπειρία του σύγχρονου θεατή χαρακτηρίζεται από μια ιδιαίτερη διττότητα, αφενός συνείδηση της ιστορικής απόστασης από το αρχαίο κείμενο και αφετέρου άμεση ενσώματη εμπλοκή με την ζωντανή σκηνική πράξη. Η σκηνή λειτουργεί ως τόπος όπου το παρελθόν καθίσταται παρόν, όχι ως αναπαράσταση μιας αρχαιολογικής αυθεντικότητας, αλλά ως αναδημιουργία. Η φαινομενολογική εμπειρία συγκροτείται, επομένως, μέσα σε ένα πεδίο χρονικής έντασης. Η ενσώματη διάσταση της πρόσληψης παραμένει κεντρική. Όπως έχει αναδείξει ο Maurice Merleau-Ponty (1962), η αντίληψη δεν είναι νοητική αναπαράσταση, αλλά σωματική εμπλοκή. Ο σύγχρονος θεατής βιώνει τη σκηνή μέσα από την αισθητηριακή του παρουσία στον χώρο με το βλέμμα, την ακρόαση, την αναπνοή, την σωματική ένταση. Η φαινομενολογία της θέασης στο θέατρο δεν μπορεί να διαχωριστεί από την χωρική και υλική συνθήκη της παράστασης.

Η παρατήρηση ότι τα συναισθήματα μπορούν να προκληθούν όχι μόνο από πραγματικά γεγονότα αλλά και από την αφήγηση ή την αναπαράστασή τους παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη θεατρική εμπειρία (Μωραΐτου, 2022). Στην τραγωδία, ο φόβος και ο έλεος ενεργοποιούνται μέσω της σκηνικής αναπαράστασης, παρά το γεγονός ότι ο θεατής γνωρίζει πως τα γεγονότα δεν εκτυλίσσονται πραγματικά μπροστά του. Η θέση αυτή συνάδει με τη φαινομενολογική αντίληψη ότι η σημασία μιας εμπειρίας εξαρτάται από τον τρόπο εμφάνισης του φαινομένου στη συνείδηση και όχι από την πραγματική του παρουσία.

Η σύγχρονη σκηνική πρακτική, ιδίως μετά την μεταδραματική στροφή που περιγράφει ο Hans-Thies Lehmann (2006), έχει συχνά μεταβάλει ριζικά τη σχέση σκηνής και θεατή. Η κατάργηση της τέταρτης διάστασης, η διάχυση της δράσης στον χώρο του κοινού ή η χρήση πολυμέσων μετασχηματίζουν τη συγκρότηση της εμπειρίας. Ο θεατής δεν παραμένει πλέον παθητικός παρατηρητής, αλλά καθίσταται συμμετέτοχος

σε ένα περιβάλλον αισθητηριακής υπερδιέγερσης ή, αντιθέτως, εσκεμμένης απογύμνωσης. Η φαινομενολογική εμπειρία του φόβου στον σύγχρονο θεατή διαφοροποιείται από την αρχαία συνθήκη, καθώς οι σύγχρονες κοινωνίες έχουν εξοικειωθεί με οπτικές αναπαραστάσεις βίας μέσω των μέσων μαζικής ενημέρωσης και του κινηματογράφου. Η τραγική σκηνή δεν ανταγωνίζεται πλέον την ωμή εικόνα, αντιθέτως, καλείται να δημιουργήσει χώρο εσωτερικής αντήχησης. Ο φόβος δεν παράγεται από ρεαλιστική απεικόνιση, αλλά από τη συνειδητοποίηση της υπαρξιακής επισφάλειας που αποκαλύπτει το δράμα. Παράλληλα, ο έλεος στον σύγχρονο θεατή συναντά μια πολιτισμική πραγματικότητα όπου η έννοια της θυματοποίησης και της συλλογικής ευθύνης έχει μετασχηματιστεί. Η εμπειρία της παγκοσμιοποίησης, των μεταναστευτικών ροών, των κοινωνικών κρίσεων, διαμορφώνει ένα διαφορετικό πλαίσιο κατανόησης του πάσχοντος Άλλου. Η τραγωδία λειτουργεί ως πεδίο αναστοχασμού αυτών των εμπειριών, χωρίς να τις απεικονίζει άμεσα. Η φαινομενολογική ανάλυση πρέπει επίσης να λάβει υπόψη την έννοια της συν-παρουσίας (*co-presence*), όπως την αναδεικνύει η θεωρία της παραστασιακής πράξης. Ο θεατής μοιράζεται τον ίδιο χώρο και χρόνο με τους ηθοποιούς. Αυτή η συν-παρουσία δημιουργεί συνθήκη ευαλωτότητας, καθώς ο θεατής εκτίθεται στο ζωντανό γεγονός, χωρίς τη δυνατότητα παύσης ή επανάληψης. Η εμπειρία αποκτά χαρακτήρα ανεπανάληπτο και προσωρινό. Η χρονικότητα της θεατρικής εμπειρίας είναι εξίσου σημαντική. Η τραγωδία εξελίσσεται σε πραγματικό χρόνο, και ο θεατής βιώνει την σταδιακή αποκάλυψη του μύθου. Η φαινομενολογική εμπειρία είναι διαδικασία, όχι στιγμιαία αντίδραση. Ο φόβος και ο έλεος συγκροτούνται μέσα από ρυθμικές κορυφώσεις και υφέσεις, από την εναλλαγή λόγου και σιωπής. Σημαντική είναι και η μνήμη. Ο σύγχρονος θεατής προσλαμβάνει την τραγωδία μέσα από προηγούμενες πολιτισμικές εμπειρίες, για παράδειγμα εκπαιδευτικές, αισθητικές, κινηματογραφικές.

Η φαινομενολογία της πρόσληψης οφείλει να αναγνωρίσει ότι το παρόν της παράστασης διασταυρώνεται με ένα παρελθόν βιωμάτων. Η συγκίνηση δεν είναι πρωτογενής, είναι διαμεσολαβημένη.

Παρά τις ιστορικές διαφοροποιήσεις, η βασική δομή της τραγικής εμπειρίας παραμένει αναγνωρίσιμη: η αποκάλυψη της ανθρώπινης ευαλωτότητας μέσω της σκηνικής πράξης. Ο σύγχρονος θεατής, όπως και ο αρχαίος, εκτίθεται σε μια εμπειρία που υπερβαίνει την καθημερινή λειτουργικότητα. Η τραγωδία δημιουργεί χώρο αναστοχασμού μέσα σε μια εποχή ταχύτητας και κατακερματισμού. Η φαινομενολογική εμπειρία του σύγχρονου θεατή μπορεί, επομένως, να συνοψιστεί ως εξής: πρόκειται για ενσώματα, χρονικά εκτυλισσόμενη, ιστορικά προσδιορισμένη και συλλογικά διαμοιραζόμενη εμπειρία, η οποία συγκροτείται στη συνάντηση σκηνικής πράξης και βιωματικού ορίζοντα. Ο φόβος και ο έλεος δεν εμφανίζονται ως στατικά παθήματα, αλλά ως δυναμικές διαδικασίες νοηματοδότησης. Η ενότητα αυτή λειτουργεί ως προετοιμασία για την τελική αποτίμηση της σύγχρονης τραγικής εμπειρίας. Εάν στην προηγούμενη ενότητα εξετάστηκε ο ρόλος της σκηνοθεσίας, εδώ αναδείχθηκε η ενεργός συμβολή του θεατή. Η τραγωδία επιβιώνει όχι επειδή διατηρεί αμετάβλητο το περιεχόμενό της, αλλά επειδή επανασυγκροτείται κάθε φορά μέσα από την φαινομενολογική εμπειρία εκείνων που την παρακολουθούν.

4.3 Συζήτηση για την επικαιρότητα και τη διαχρονικότητα των συναισθημάτων

Η διερεύνηση της επικαιρότητας και της διαχρονικότητας των συναισθημάτων συνιστά έναν από τους κεντρικούς άξονες της παρούσας μελέτης, καθώς συμπεκνώνει το θεωρητικό και ερμηνευτικό της διακύβευμα: κατά πόσο τα συναισθήματα που αναπαριστώνται σε έργα του παρελθόντος, και ιδίως σε έργα που ανήκουν στον δραματικό κανόνα, εξακολουθούν να συγκινούν τον σύγχρονο θεατή, και με ποιους

όρους καθίσταται δυνατή αυτή η συγκίνηση. Το ερώτημα αυτό δεν είναι απλώς αισθητικό, είναι ταυτόχρονα ανθρωπολογικό, φιλοσοφικό και ιστορικό.

Από την εποχή του Αριστοτέλη και την ανάλυση της τραγωδίας στην *Ποιητική*, η έννοια του συναισθήματος (*έλεος*, *φόβος*) συνδέεται με τη λειτουργία της κάθαρσης. Τα συναισθήματα παρουσιάζονται ως καθολικά, δηλαδή ως δυνάμεις της ανθρώπινης φύσης που υπερβαίνουν τον ιστορικό χρόνο. Ωστόσο, η νεότερη θεωρία, κυρίως μέσα από τις νεότερες θεωρήσεις από τον David Hume έως την Martha Nussbaum, έχει αναδείξει την γνωσιακή και πολιτισμική διάσταση των συναισθημάτων, επισημαίνοντας ότι αυτά δεν αποτελούν απλές φυσικές αντιδράσεις, αλλά δομούνται μέσα σε συγκεκριμένα αξιακά και κοινωνικά συμφραζόμενα. Η ένταση ανάμεσα στο καθολικό και το ιστορικό στοιχείο αποτελεί τον πυρήνα της συζήτησης περί διαχρονικότητας. Από τη μία πλευρά, τα συναισθήματα φαίνεται να διαθέτουν μια βιολογική και υπαρξιακή βάση. Ο φόβος, η απώλεια, ο έρωτας, η ντροπή, η ενοχή συνιστούν σταθερές εμπειρίες της ανθρώπινης κατάστασης. Από την άλλη, ο τρόπος με τον οποίο αυτά βιώνονται, εκφράζονται και νοηματοδοτούνται μεταβάλλεται ριζικά ανάλογα με την εποχή. Έτσι, η τραγική ενοχή της αρχαίας ηρωίδας δεν ταυτίζεται με την υπαρξιακή αγωνία του σύγχρονου ανθρώπου, αν και μπορεί να συνδέεται με αυτήν μέσω μιας βαθύτερης δομής εμπειρίας. Στο σημείο αυτό, η συμβολή της Φαινομενολογίας καθίσταται καθοριστική. Ο Edmund Husserl υπογράμμισε ότι κάθε εμπειρία είναι προθετική, δηλαδή κατευθυνόμενη προς έναν κόσμο νοήματος. Τα συναισθήματα δεν είναι απλώς εσωτερικές καταστάσεις, αλλά τρόποι σχέσης με τον κόσμο. Ο φόβος δεν είναι μια αφηρημένη αίσθηση. Είναι φόβος για κάτι. Ομοίως, η συγκίνηση του θεατή δεν είναι αυτόνομη. Συγκροτείται μέσα στη συνάντηση με το έργο και το πολιτισμικό του πλαίσιο. Η έννοια της επικαιρότητας δεν πρέπει να συγχέεται με την απλή αναγωγή του παρελθόντος στο παρόν. Αντιθέτως, προϋποθέτει

έναν ερμηνευτικό διάλογο, κατά τον οποίο το έργο αναγνωρίζεται ως ιστορικό και ταυτόχρονα ως φορέας υπερβατικών δομών εμπειρίας. Στο πλαίσιο αυτό, η ερμηνευτική παράδοση, όπως διατυπώθηκε από τον Hans-Georg Gadamer, εισάγει την έννοια της συγχώνευσης των οριζόντων. Ο θεατής δεν προσεγγίζει το έργο ως ουδέτερος παρατηρητής, καθώς φέρει τις δικές του προσδοκίες, τις πολιτισμικές του αναφορές, τις υπαρξιακές του ανησυχίες. Η διαχρονικότητα των συναισθημάτων, επομένως, δεν είναι δεδομένη. Επιτυγχάνεται μέσα από αυτή την δυναμική σύγκλιση παρελθόντος και παρόντος. Η σύγχρονη εμπειρία χαρακτηρίζεται από τεχνολογική επιτάχυνση, πολλαπλασιασμό των εικόνων και αποσπασματικότητα της προσοχής. Η αισθητική εμπειρία μεταβάλλεται, καθώς ο θεατής εκτίθεται σε διαρκή ροή ερεθισμάτων. Ωστόσο, η συγκίνηση εξακολουθεί να αποτελεί τον πυρήνα της σχέσης με το έργο. Εδώ ανακύπτει το ερώτημα για το αν μεταβάλλεται το ίδιο το συναίσθημα ή αν μεταβάλλεται ο τρόπος πρόσληψής του.

Η θεωρία των *συναισθηματικών καθεστώτων* (*emotional regimes*), όπως έχει αναπτυχθεί στη σύγχρονη ιστοριογραφία, επισημαίνει ότι κάθε εποχή οργανώνει τα συναισθήματα σύμφωνα με συγκεκριμένες κανονιστικές δομές. Αυτό σημαίνει ότι η κοινωνία ορίζει ποια συναισθήματα είναι αποδεκτά, ποια καταστέλλονται και ποια προβάλλονται ως επιθυμητά. Στο πλαίσιο αυτό, η τραγική οδύνη ή η ηθική αγανάκτηση ενός παλαιότερου έργου ενδέχεται να προσλαμβάνονται διαφορετικά από τον σημερινό θεατή, ο οποίος έχει διαμορφωθεί μέσα σε ένα περιβάλλον διαφορετικών αξιών και ευαισθησιών. Ωστόσο, η εμπειρία της απώλειας, της ενοχής ή της αγάπης διατηρεί μια υπαρξιακή σταθερότητα. Η φιλοσοφία του Martin Heidegger, με την ανάλυση του *είναι - προς - θάνατον*, αναδεικνύει την θεμελιώδη διάσταση της αγωνίας ως υπαρξιακής συνθήκης. Η αγωνία δεν περιορίζεται σε μια ιστορική στιγμή, αλλά συνιστά θεμελιακή εμπειρία της ανθρώπινης ύπαρξης. Κατ' αναλογίαν, τα συναισθήματα που σχετίζονται

με την απώλεια και τη θνητότητα εμφανίζονται σε έργα διαφορετικών εποχών, διατηρώντας μια διαχρονική ισχύ. Η επικαιρότητα, συνεπώς, δεν αναιρεί τη διαχρονικότητα, αντιθέτως την ενεργοποιεί. Ένα έργο καθίσταται επίκαιρο όταν τα συναισθήματα που πραγματεύεται βρίσκουν απήχηση στις σύγχρονες ανησυχίες. Η κοινωνική αποξένωση, η κρίση της ταυτότητας, η αβεβαιότητα για το μέλλον αποτελούν χαρακτηριστικά της ύστερης νεωτερικότητας. Όταν ένα δραματικό έργο αναδεικνύει παρόμοιες εμπειρίες, ο θεατής αναγνωρίζει τον εαυτό του μέσα σε αυτό, ακόμη κι αν το ιστορικό πλαίσιο διαφέρει ριζικά. Εδώ ανακύπτει η σημασία της ενσυναίσθησης. Η σύγχρονη νευροεπιστήμη έχει επισημάνει τη λειτουργία των κατοπτρικών νευρώνων, οι οποίοι ενεργοποιούνται όταν παρατηρούμε τις πράξεις ή τα συναισθήματα των άλλων. Παρότι η παρούσα μελέτη δεν περιορίζεται σε βιολογικές ερμηνείες, η αναφορά αυτή υποδηλώνει ότι η ικανότητα συμμετοχής στο συναίσθημα του άλλου διαθέτει φυσιολογική βάση. Η θεατρική ή κινηματογραφική εμπειρία αξιοποιεί αυτή την ικανότητα, καθιστώντας δυνατή τη μεταφορά του συναισθήματος από τη σκηνή ή την οθόνη στον θεατή.

Ωστόσο, η διαχρονικότητα των συναισθημάτων δεν συνεπάγεται αμεταβλητότητα των μορφών έκφρασης. Οι αισθητικοί κώδικες, οι σκηνικές συμβάσεις και τα αφηγηματικά σχήματα μεταβάλλονται. Αυτό που κάποτε προκαλούσε έντονη συγκίνηση μπορεί σήμερα να φαίνεται υπερβολικό ή μελοδραματικό. Η ιστορική απόσταση λειτουργεί ως φίλτρο, απαιτώντας από τον θεατή μια ερμηνευτική προσπάθεια. Στο σημείο αυτό, η συζήτηση για την επικαιρότητα των συναισθημάτων συναντά το ζήτημα της παιδείας και της πολιτισμικής μνήμης. Η καλλιέργεια της αισθητικής ευαισθησίας επιτρέπει την υπέρβαση της επιφανειακής χρονικότητας. Ο θεατής που διαθέτει ιστορική συνείδηση μπορεί να αναγνωρίσει τη διαφορετικότητα των μορφών και ταυτόχρονα να βιώσει τη

συγγένεια των εμπειριών. Η διαχρονικότητα, επομένως, δεν είναι ιδιότητα του έργου ως τέτοιου, αλλά αποτέλεσμα μιας δυναμικής σχέσης. Το έργο προσφέρει ένα πλέγμα συναισθηματικών δυνατοτήτων, τις οποίες ο θεατής ενεργοποιεί μέσα στο παρόν του. Η επικαιρότητα δεν είναι απλώς χρονική εγγύτητα, αλλά είναι υπαρξιακή αναγνώριση.

Εν συνόψει, η συζήτηση για την επικαιρότητα και τη διαχρονικότητα των συναισθημάτων αναδεικνύει τρεις βασικούς άξονες. Αρχικά, τον ανθρωπολογικό άξονα, σύμφωνα με τον οποίο τα συναισθήματα διαθέτουν θεμελιώδη υπαρξιακή βάση. Στη συνέχεια, τον ιστορικό - πολιτισμικό άξονα, που επισημαίνει τη μεταβλητότητα των μορφών έκφρασης και των κανονιστικών πλαισίων. Και τέλος, τον ερμηνευτικό άξονα, όπου η συνάντηση έργου και θεατή καθιστά δυνατή τη συγχώνευση των οριζόντων και την ανανέωση του νοήματος. Η διαχρονικότητα των συναισθημάτων δεν αναιρεί την ιστορικότητα, αντιθέτως, πραγματώνεται μέσα σε αυτήν. Η επικαιρότητα δεν εξαντλείται στην θεματική συνάφεια και προκύπτει από την ικανότητα του έργου να ενεργοποιεί θεμελιώδεις δομές εμπειρίας που εξακολουθούν να συγκροτούν τον ανθρώπινο βίο. Με τον τρόπο αυτό, η παρούσα ενότητα λειτουργεί ως γέφυρα προς την διαφαινόμενη κατανόηση της αισθητικής των δύο βασικών συναισθημάτων, του φόβου και του ελέου, μέσω της συμβολής της Φαινομενολογίας, επιβεβαιώνοντας ότι η αισθητική εμπειρία δεν αποτελεί παθητική κατανάλωση συναισθημάτων, αλλά ενεργό διαδικασία νοηματοδότησης. Τα συναισθήματα παραμένουν διαχρονικά όχι επειδή μένουν αμετάβλητα, αλλά επειδή η ανθρώπινη ύπαρξη συνεχίζει να αναμετράται με τα ίδια θεμελιώδη ερωτήματα, την αγάπη, την απώλεια, την ενοχή, την ελευθερία και τον θάνατο.

4.4 Η συμβολή της Φαινομενολογίας στην κατανόηση της αισθητικής του φόβου και του ελέου

Η αισθητική του φόβου και του ελέου αποτελεί έναν από τους πλέον γόνιμους τρόπους συνάντησης της αρχαίας δραματικής θεωρίας με τη σύγχρονη φιλοσοφική σκέψη. Ενώ η κλασική διατύπωση της λειτουργίας των δύο αυτών συναισθημάτων ανήκει στον Αριστοτέλη, η συστηματική κατανόηση της δομής της εμπειρίας τους καθίσταται δυνατή μόνον εντός ενός πλαισίου που αναλύει τη συνείδηση ως βιωμένη, προθετική και ενσώματη σχέση με τον κόσμο. Η Φαινομενολογία, όπως θεμελιώθηκε από τον Edmund Husserl και εξελίχθηκε από στοχαστές όπως ο Martin Heidegger, ο Maurice Merleau-Ponty και ο Emmanuel Levinas, προσφέρει το αναγκαίο εννοιολογικό οπλοστάσιο για να κατανοηθεί η αισθητική εμπειρία όχι ως απλή ψυχολογική διέγερση, αλλά ως θεμελιώδης τρόπος αποκάλυψης του κόσμου και του εαυτού.

Η αριστοτελική ανάλυση του φόβου και του ελέου στην *Ποιητική* συνδέεται με την έννοια της κάθαρσης. Ο φόβος (φόβος) και ο έλεος (οίκτος) δεν αποτελούν τυχαία συναισθήματα, αλλά εκείνες τις συγκινήσεις που επιτρέπουν στον θεατή να βιώσει την τραγική συνθήκη της ανθρώπινης ύπαρξης. Ωστόσο, η αριστοτελική θεωρία, παρά τη διεισδυτικότητά της, δεν εστιάζει ρητά στη δομή της συνειδησιακής εμπειρίας. Η φαινομενολογική προσέγγιση επιτρέπει να μετατοπιστεί το ενδιαφέρον από το τί των συναισθημάτων στο πώς της εμφάνισής τους. Με άλλα λόγια, το ερώτημα δεν είναι απλώς ποια συναισθήματα προκαλεί το έργο, αλλά πώς συγκροτείται η εμπειρία του φόβου και του ελέου μέσα στη συνείδηση του θεατή. Κεντρική έννοια της Φαινομενολογίας είναι η προθετικότητα, μέσα από την οποία γίνεται αντιληπτό πως κάθε συνείδηση είναι συνείδηση κάποιου πράγματος (Husserl, 1982). Το συναίσθημα, συνεπώς, δεν είναι κλειστό εσωτερικό συμβάν, αλλά τρόπος αναφοράς σε έναν κόσμο σημασιών. Ο φόβος είναι πάντοτε φόβος για κάτι που εμφανίζεται ως απειλητικό. Ο έλεος είναι συμπάθεια για κάποιον που υφίσταται άδικη ή τραγική οδύνη. Η αισθητική

εμπειρία διαφοροποιείται από την καθημερινή εμπειρία ως προς το καθεστώς του αντικειμένου, όπου το δραματικό συμβάν δεν είναι πραγματικό με την εμπειρική έννοια, αλλά φαντασιακό ή αναπαραστατικό. Παρ' όλα αυτά, η συγκίνηση είναι αυθεντική. Ο θεατής δεν εξαπατάται. Γνωρίζει ότι πρόκειται για σκηνική ή αφηγηματική αναπαράσταση, όμως η προθετική του εμπλοκή παραμένει ενεργή. Η φαινομενολογική εποχή, η αναστολή δηλαδή της φυσικής στάσης απέναντι στον κόσμο, επιτρέπει να κατανοηθεί αυτή η ιδιότυπη διττότητα. Από τη μία, ο θεατής βρίσκεται ταυτόχρονα εντός και εκτός της δράσης. Βιώνει φόβο και έλεο, ενώ ταυτόχρονα διατηρεί επίγνωση της αισθητικής απόστασης. Αυτή η απόσταση δεν αναιρεί το συναίσθημα, αντιθέτως, το καθιστά αντικείμενο στοχασμού. Έτσι, η κάθαρση μπορεί να ερμηνευθεί ως μετασχηματισμός της προθετικής στάσης: το συναίσθημα αποδεσμεύεται από άμεσες πρακτικές συνέπειες και μετατρέπεται σε πεδίο κατανόησης. Ιδιαίτερη σημασία έχει η υπαρξιακή ανάλυση του φόβου. Ο Martin Heidegger διακρίνει τον συγκεκριμένο φόβο από την αγωνία, η οποία αποκαλύπτει τη δομή του *είναι - προς - θάνατον* (Heidegger, 1927/1962). Στην αισθητική εμπειρία, ο φόβος για τη μοίρα του ήρωα μπορεί να λειτουργήσει ως αφορμή για βαθύτερη συνειδητοποίηση της ανθρώπινης περατότητας. Το δραματικό συμβάν καθίσταται καθρέφτης της υπαρξιακής μας ευθραυστότητας. Η σκηνή ή η οθόνη προσφέρει έναν ασφαλή χώρο, εντός του οποίου ο θεατής μπορεί να εκτεθεί στην απειλή χωρίς να υφίσταται άμεσο κίνδυνο. Η εμπειρία αυτή δεν είναι απλώς συναισθηματική, αλλά αποκαλυπτική: ο κόσμος εμφανίζεται ως πεδίο αβεβαιότητας και θνητότητας. Παράλληλα, ο έλεος αποκτά ιδιαίτερη σημασία στο πλαίσιο της φαινομενολογίας της διαπροσωπικότητας. Η παρουσία του Άλλου, όπως τονίζει ο Emmanuel Levinas (1969), δεν είναι ουδέτερη εμπειρία, αλλά αποτελεί ηθική κλήση. Στην αισθητική εμπειρία, ο θεατής συναντά τον Άλλο υπό μορφή δραματικού προσώπου. Η οδύνη του ήρωα δεν

παραμένει εξωτερικό γεγονός, αλλά γίνεται αντικείμενο ενσυναίσθησης. Ο έλεος δεν είναι απλή συναισθηματική ταραχή. Είναι αναγνώριση της ευαλωτότητας του άλλου και, ταυτόχρονα, της δικής μας δυνατότητας να βρεθούμε στη θέση του. Η ανάλυση αυτή ενισχύεται από τη φαινομενολογία του σώματος. Ο Maurice Merleau-Ponty (1945/2012) υπογράμμισε ότι το σώμα δεν αποτελεί απλώς αντικείμενο στον κόσμο, αλλά τον ίδιο τον τρόπο με τον οποίο υπάρχουμε. Η αισθητική εμπειρία του φόβου και του ελέου είναι ενσώματη και ακολουθεί συγκεκριμένη πορεία και δράση. Η καρδιά επιταχύνει, το βλέμμα παγώνει, τα μάτια υγραίνονται. Αυτές οι σωματικές αντιδράσεις δεν είναι δευτερεύουσες εκδηλώσεις αλλά συνιστούν τον ίδιο τον τρόπο με τον οποίο το νόημα βιώνεται. Η ενσώματη διάσταση εξηγεί γιατί η αισθητική εμπειρία δεν είναι καθαρά διανοητική, αλλά ολιστική. Η συμβολή της Φαινομενολογίας καθίσταται ακόμη πιο εμφανής όταν εξεταστεί η σχέση αισθητικής και ηθικής. Η Martha Nussbaum (2001) έχει επισημάνει ότι τα συναισθήματα εμπεριέχουν αξιολογικές κρίσεις. Ο έλεος προϋποθέτει την κρίση ότι ο άλλος υφίσταται άδικη οδύνη και ο φόβος προϋποθέτει την αναγνώριση μιας απειλής που αφορά ουσιώδη αγαθά. Η αισθητική εμπειρία, επομένως, δεν είναι ηθικά ουδέτερη. Μέσα από την βιωματική συμμετοχή, ο θεατής ασκεί την ικανότητα της ηθικής φαντασίας. Η ηθική ερμηνεία, αντιθέτως, τονίζει τον παιδευτικό χαρακτήρα της τραγωδίας. Ο θεατής δεν αποβάλλει απλώς τον φόβο και τον έλεο, αλλά μαθαίνει να τα βιώνει κατά τρόπο ορθό, αναλογικό και εύλογο. Η τραγωδία συμβάλλει στη ρύθμιση των συναισθημάτων, διαμορφώνοντας το ήθος του θεατή. Στην σύγχρονη φιλοσοφία των συναισθημάτων, η προσέγγιση αυτή βρίσκει γόνιμη αντιστοιχία στη θεωρία της Martha Nussbaum (2001), σύμφωνα με την οποία τα συναισθήματα είναι μορφές αξιολογικής κρίσης. Ο φόβος, ως κρίση περί επικείμενου κακού, και ο έλεος, ως αναγνώριση άδικης οδύνης, ενσωματώνουν εκτιμήσεις για το τί είναι σημαντικό για την ανθρώπινη ευημερία. Υπό αυτή την έννοια,

η τραγική εμπειρία λειτουργεί ως άσκηση ηθικής κρίσης. Επιπλέον, η Φαινομενολογία επιτρέπει να κατανοηθεί η χρονικότητα της αισθητικής εμπειρίας. Ο φόβος και ο έλεος δεν είναι στιγμιαίες εκρήξεις, αλλά εκτυλίσσονται μέσα σε μια δομή προσδοκίας και ανάμνησης. Η δραματική αφήγηση οργανώνει τον χρόνο με τρόπο που εντείνει την αναμονή και κορυφώνει τη συγκίνηση. Η εσωτερική χρονικότητα της συνείδησης, όπως αναλύθηκε από τον Husserl (1905/1991), καθιστά δυνατή αυτή την δυναμική εμπλοκή. Κάθε παρόν φέρει ίχνη του παρελθόντος και προαναγγελίες του μέλλοντος. Ο φόβος κορυφώνεται, καθώς προαισθανόμαστε την επερχόμενη καταστροφή και ο έλεος βαθαίνει, καθώς ανακαλούμε τα γεγονότα που οδήγησαν σε αυτήν. Η αισθητική του φόβου και του ελέου μπορεί, συνεπώς, να ιδωθεί ως πεδίο αποκάλυψης της ανθρώπινης συνθήκης. Η φαινομενολογική ανάλυση δείχνει ότι τα συναισθήματα αυτά δεν περιορίζονται σε ψυχολογικές διεργασίες, αλλά συγκροτούν τρόπους φανέρωσης του κόσμου. Ο φόβος αποκαλύπτει την απειλητική διάσταση της ύπαρξης, ενώ ο έλεος αποκαλύπτει την κοινή μας ευαλωτότητα. Στην αισθητική εμπειρία, οι δύο αυτές διαστάσεις συνυφαίνονται, οδηγώντας σε βαθύτερη αυτοκατανόηση. Υπό αυτό το πρίσμα, η κάθαρση μπορεί να επανερμηνευθεί ως μετασχηματισμός της σχέσης μας με τα θεμελιώδη συναισθήματα. Δεν πρόκειται απλώς για εκτόνωση, αλλά για αναδιάρθρωση της στάσης μας απέναντι στην αγωνία και την οδύνη. Η αισθητική εμπειρία λειτουργεί ως πεδίο άσκησης της υπαρξιακής και ηθικής μας ευαισθησίας. Μέσα από την ασφαλή απόσταση της αναπαράστασης, ερχόμαστε αντιμέτωποι με τα όρια της ύπαρξης και με την ευθύνη απέναντι στον Άλλο. Η γνωσιολογική ερμηνεία της κάθαρσης προχωρά ένα βήμα περαιτέρω. Η τραγωδία δεν ρυθμίζει απλώς τα συναισθήματα, αλλά οδηγεί σε μορφή κατανόησης. Ο θεατής αποκτά διαύγεια σχετικά με την ανθρώπινη ευαλωτότητα, τη σχέση τύχης και ευθύνης, την τραγική σύγκρουση αξιών. Η κάθαρση συνίσταται στη μετατροπή του άμεσου συναισθηματικού κλονισμού

σε στοχαστική συνείδηση. Στο πλαίσιο αυτό, η αριστοτελική θεωρία μπορεί να συσχετιστεί με την σύγχρονη γνωσιακή προσέγγιση των συναισθημάτων, όπως διατυπώνεται από τον Robert C. Solomon (2004), ο οποίος αντιλαμβάνεται τα συναισθήματα ως δομημένες στάσεις απέναντι στον κόσμο. Τα συναισθήματα οργανώνουν τον τρόπο με τον οποίο ο κόσμος εμφανίζεται στο υποκείμενο. Συνεπώς, η τραγική εμπειρία αναδιαρθρώνει τον τρόπο εμφάνισης της ανθρώπινης κατάστασης.

Συνολικά, η Φαινομενολογία συμβάλλει αποφασιστικά στην κατανόηση της αισθητικής του φόβου και του ελέου, διότι αναδεικνύει την βιωματική, ενσώματη και προθετική δομή των συναισθημάτων. Ο φόβος και ο έλεος δεν είναι απλές αντιδράσεις σε ερεθίσματα, αλλά είναι τρόποι ύπαρξης στον κόσμο, που στην αισθητική εμπειρία αποκτούν ιδιαίτερη διαύγεια. Η τέχνη καθίσταται έτσι τόπος όπου η ανθρώπινη κατάσταση φανερώνεται με ένταση και σαφήνεια, επιτρέποντας στον θεατή να βιώσει, να κατανοήσει και τελικά να μετασχηματίσει τη σχέση του με τα θεμελιώδη πάθη της ύπαρξης.

Συμπεράσματα

Η παρούσα διπλωματική εργασία επιδίωξε να διερευνήσει την αισθητική και φιλοσοφική λειτουργία του φόβου και του έλεους στο πλαίσιο της δραματικής εμπειρίας, με κεντρικό άξονα μια φαινομενολογική προσέγγιση της συναισθηματικής πρόσληψης. Το αρχικό ερευνητικό ερώτημα αφορούσε τη δυνατότητα κατανόησης των συναισθημάτων αυτών όχι απλώς ως ψυχολογικών αντιδράσεων, αλλά ως δομικών τρόπων φανέρωσης της ανθρώπινης ύπαρξης μέσα στην αισθητική εμπειρία. Στο πλαίσιο αυτό, η εργασία επιχείρησε να συνδυάσει την δραματική θεωρία με αφετηρία τη σκέψη του Αριστοτέλη με την φαινομενολογική ανάλυση της συνείδησης, όπως διαμορφώθηκε από τον Edmund Husserl και τους μεταγενέστερους εκπροσώπους της φαινομενολογικής και υπαρξιακής παράδοσης. Η βασική υπόθεση εργασίας ήταν ότι ο φόβος και ο έλεος, ως κατεξοχήν τραγικά συναισθήματα, δεν εξαντλούνται στη λειτουργία της συγκίνησης ή της κάθαρσης με την απλή έννοια της εκτόνωσης, αλλά συγκροτούν μορφές υπαρξιακής αυτοκατανόησης. Η ανάλυση κατέδειξε ότι η αισθητική εμπειρία συνιστά ιδιαίτερο πεδίο συνάντησης υποκειμένου και κόσμου, στο οποίο τα συναισθήματα ενεργοποιούνται εντός ενός καθεστώτος αναπαράστασης που επιτρέπει ταυτόχρονα την εμπλοκή και την απόσταση. Η διττή αυτή δομή, που είναι σε θέση να ιδωθεί μέσα από τη συμμετοχή και τον αναστοχασμό, αποδείχθηκε καθοριστική για την κατανόηση της κάθαρσης ως μετασχηματιστικής διαδικασίας. Συγκεκριμένα, η φαινομενολογική έννοια της προθετικότητας επέτρεψε να καταδειχθεί ότι το συναίσθημα δεν αποτελεί εσωτερικό, απομονωμένο γεγονός, αλλά σχέση με έναν κόσμο νοήματος. Ο φόβος, εντός της αισθητικής εμπειρίας, δεν αφορά πραγματικό κίνδυνο, αλλά αναφέρεται σε ένα δραματικά δομημένο πεδίο σημασιών που αποκαλύπτει την ευθραυστότητα της ανθρώπινης κατάστασης. Ομοίως, ο έλεος δεν συνιστά απλή συγκινησιακή αντίδραση, αλλά αναγνώριση της ευαλωτότητας του

Άλλου και, ταυτόχρονα, της βίωσης μιας ενδεχόμενης κατάστασης από τον ίδιο τον θεατή και μάλιστα σε διαφορετικές εποχές. Η ανάλυση αυτή ανέδειξε ότι η αισθητική εμπειρία λειτουργεί ως προνομιακός τόπος ανάδυσης της διαπροσωπικής και ηθικής διάστασης της ύπαρξης. Η διερεύνηση της υπαρξιακής διάστασης του φόβου κατέδειξε ότι το δραματικό συμβάν λειτουργεί ως συμβολικός καθρέφτης της ανθρώπινης περατότητας. Η αισθητική εμπειρία επιτρέπει στον θεατή να βιώσει, σε ένα πλαίσιο ασφαλούς απόστασης, την απειλή της απώλειας, της αποτυχίας ή του θανάτου. Η εμπλοκή αυτή δεν παραμένει επιφανειακή και ταυτόχρονα ενεργοποιεί μια βαθύτερη αναμέτρηση με τα όρια της ύπαρξης. Έτσι, ο φόβος αποκτά γνωσιακό χαρακτήρα, ενώ καθίσταται μέσο αποκάλυψης της υπαρξιακής μας κατάστασης. Παράλληλα, η ανάλυση του ελέου ανέδειξε τη σύνδεση αισθητικής και ηθικής εμπειρίας. Η αναγνώριση της οδύνης του άλλου δεν είναι ουδέτερη, καθώς εμπεριέχει αξιολογική κρίση και ενσυναίσθηση. Η φαινομενολογική θεώρηση της διαπροσωπικότητας κατέδειξε ότι η αισθητική εμπειρία καλλιεργεί την ικανότητα ηθικής φαντασίας, επιτρέποντας στον θεατή να μεταβεί από την παρατήρηση στην υπαρξιακή συμμετοχή. Με τον τρόπο αυτό, η τέχνη δεν λειτουργεί απλώς ως μέσο ψυχαγωγίας, αλλά ως πεδίο άσκησης της ηθικής συνείδησης. Ιδιαίτερη σημασία απέκτησε επίσης η ενσώματη διάσταση της εμπειρίας. Η συγκίνηση δεν είναι αφηρημένη διεργασία του νου, αλλά βιώνεται μέσω του σώματος. Η φαινομενολογική ανάλυση έδειξε ότι το σώμα δεν αποτελεί απλό φορέα αντιδράσεων, αλλά τον ίδιο τον τρόπο με τον οποίο το νόημα γίνεται παρόν. Η αισθητική του φόβου και του ελέου είναι, συνεπώς, εμπειρία ολιστική, όπου συνείδηση, σώμα και κόσμος συγκροτούν ενιαίο πεδίο. Σε επίπεδο διαχρονικότητας, η εργασία κατέδειξε ότι τα συναισθήματα αυτά διατηρούν την ισχύ τους όχι λόγω αμεταβλητότητας των μορφών έκφρασης, αλλά λόγω της θεμελιώδους τους σχέσης με σταθερές διαστάσεις της ανθρώπινης ύπαρξης. Η επικαιρότητα των

έργων που ενεργοποιούν φόβο και έλεο εδράζεται στη δυνατότητά τους να αναδεικνύουν υπαρξιακές δομές που παραμένουν ενεργές στον σύγχρονο θεατή. Η φαινομενολογική προσέγγιση συνέβαλε καθοριστικά στη γεφύρωση της ιστορικότητας με τη διαχρονικότητα, αναδεικνύοντας ότι το νόημα προκύπτει μέσα από τη δυναμική συνάντηση έργου και υποκειμένου.

Από μεθοδολογική άποψη, η παρούσα εργασία επιβεβαίωσε τη γονιμότητα της διεπιστημονικής προσέγγισης. Η σύζευξη δραματικής θεωρίας, φιλοσοφικής ανθρωπολογίας και Φαινομενολογίας επέτρεψε μια πολυεπίπεδη ανάλυση, υπερβαίνοντας τόσο τον αναγωγισμό της ψυχολογικής ερμηνείας όσο και την αποσπασματικότητα μιας αποκλειστικά ιστορικής θεώρησης. Η Φαινομενολογία αποδείχθηκε ιδιαίτερα κατάλληλη, καθώς εστιάζει στην ίδια τη δομή της εμπειρίας, προσφέροντας συνεκτικό ερμηνευτικό πλαίσιο. Τα κύρια συμπεράσματα της μελέτης μπορούν να συνοψιστούν μέσα από συγκεκριμένες προτάσεις. Έτσι, ο φόβος και ο έλεος, στο πλαίσιο της αισθητικής εμπειρίας, αποτελούν προθετικές και ενσώματες μορφές σχέσης με τον κόσμο και ταυτόχρονα η κάθαρση μπορεί να ερμηνευθεί ως μετασχηματισμός της στάσης του υποκειμένου απέναντι στα θεμελιώδη υπαρξιακά πάθη. Η αισθητική εμπειρία συνιστά πεδίο όπου η υπαρξιακή και η ηθική διάσταση της ανθρώπινης ύπαρξης αλληλοδιαπλέκονται. Τέλος, η διαχρονικότητα των συναισθημάτων αυτών εδράζεται στη δυνατότητά τους να αποκαλύπτουν σταθερές δομές της ανθρώπινης κατάστασης, ανεξαρτήτως ιστορικού πλαισίου. Παράλληλα, αναγνωρίζονται ορισμένοι περιορισμοί της έρευνας. Η μελέτη επικεντρώθηκε κυρίως σε φιλοσοφική και θεωρητική ανάλυση, χωρίς να συμπεριλάβει εμπειρικά δεδομένα από συγκεκριμένες παραστάσεις ή από ποιοτική έρευνα θεατών. Μια μελλοντική ερευνητική κατεύθυνση θα μπορούσε να συνδυάσει τη φαινομενολογική προσέγγιση με εμπειρικές μεθόδους, προκειμένου να διερευνηθεί πώς οι θεωρητικές διαπιστώσεις

αντανακλώνται στη βιωμένη εμπειρία σύγχρονων αποδεκτών. Επιπλέον, η περαιτέρω διερεύνηση της σχέσης μεταξύ αισθητικής συγκίνησης και κοινωνικοπολιτισμικών παραγόντων θα μπορούσε να εμπλουτίσει την παρούσα προβληματική. Η ένταξη της ανάλυσης σε ευρύτερο πολιτισμικό πλαίσιο θα επέτρεπε την εξέταση των τρόπων με τους οποίους οι ιστορικές μεταβολές επηρεάζουν τις μορφές πρόσληψης του φόβου και του ελέου.

Εν κατακλείδι, η παρούσα διπλωματική εργασία υποστήριξε ότι η αισθητική του φόβου και του ελέου δεν αποτελεί απλώς ζήτημα δραματουργικής τεχνικής, αλλά θεμελιώδη διάσταση της ανθρώπινης αυτοκατανόησης. Η φαινομενολογική προσέγγιση κατέδειξε ότι τα συναισθήματα αυτά λειτουργούν ως τρόποι αποκάλυψης της ύπαρξης, γεφυρώνοντας το αισθητικό με το υπαρξιακό και το ηθικό. Μέσα από την εμπειρία τους, ο θεατής δεν παραμένει παθητικός αποδέκτης, αλλά καθίσταται ενεργός συμμετέχων σε μια διαδικασία κατανόησης που αφορά τόσο τον κόσμο όσο και τον ίδιο του τον εαυτό. Η συμβολή της εργασίας έγκειται, επομένως, στην ανάδειξη της αισθητικής εμπειρίας ως προνομιακού πεδίου φιλοσοφικής διερεύνησης της ανθρώπινης κατάστασης. Ο φόβος και ο έλεος, μακριά από το να περιορίζονται σε στιγμιαίες συγκινήσεις, αποκαλύπτονται ως διαρκείς συνοδοί της ανθρώπινης ύπαρξης, οι οποίοι, μέσω της τέχνης, καθίστανται αντικείμενα συνειδητής και μετασχηματιστικής εμπειρίας.

Βιβλιογραφικές Αναφορές

- Αριστοτέλης. (2008). *Ποιητική*. Ζήτρος.
- Καραμπεάζης, Χ. (2010). *Η πολιτική διάσταση της αρχαίας τραγωδίας*. Gutenberg.
- Μωραΐτου, Δ. (2022). Το συναίσθημα του ελέου στον Αριστοτέλη. *Φιλοσοφία*, 52, σσ. 161–180.
- Σκιτζίς, Δ. (2007). *Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία: Ιστορία και Κοινωνικό Πλαίσιο*. Παπαδήμας.
- Adams, S.M. (1952). “Salamis Symphony: The Persae of Aeschylus”. in M. White (ed.), *Studies in Honour of Gilbert Norwood*. University of Toronto Press.
- Aeschylus. (2009). *Persians* (A. Sommerstein, Trans.). Harvard University Press / Loeb.
- Artaud, A. (1958). *The theater and its double* (M. C. Richards, Trans.). Grove Press.
- Bernasconi, R. (2002). *Introduction to Levinas*. Cambridge University Press.
- Brentano, F. (1995). *Psychology from an Empirical Standpoint*. Routledge.
- Brook, P. (1968). *The empty space*. Penguin.
- Carman, T. (2008). *Merleau-Ponty*. Routledge.
- Carroll, N. (1990). *The philosophy of horror: Or, paradoxes of the heart*. Routledge.
- Catalano, J. S. (2010). *Reading Sartre*. Cambridge University Press.
- Critchley, S. (2007). *Infinitely demanding: Ethics of commitment, politics of resistance*. Verso.
- Crowell, S. (2013). *Normativity and phenomenology in Husserl and Heidegger*. Cambridge University Press.
- Crowther, P. (2009). *Phenomenology of the visual arts (even the frame)*. Stanford University Press.

- Gadamer, H.-G. (2004). *Truth and method* (2nd rev. ed., J. Weinsheimer & D. G. Marshall, Trans.). Continuum.
- Gallagher, S. (2005). *How the Body Shapes the Mind*. Oxford University Press.
- Garvie, A. F. (2009). *Aeschylus: Persae*. Oxford University Press.
- Goldhill, S. (1992). *Reading Greek tragedy*. Cambridge University Press.
- Gregory, J. (2010). *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας* (Μ. Καίσαρ, Ο. Μπεζαντάκου, & Γ. Φιλίππου, Μεταφρ., Ι. Δ. Ιακώβ, Επιμ.). Εκδόσεις Παπαδήμα.
- Hall, E. (1996). *Inventing the barbarian: Greek self-definition through tragedy*. Oxford University Press.
- Hall, E. (2010). *Greek tragedy: Suffering under the sun*. Oxford University Press.
- Halliwell, S. (1986). *Aristotle's Poetics*. Duckworth
- Heidegger, M. (1962). *Being and Time* (J. Macquarrie & E. Robinson, Trans.). Harper & Row.
- Herington, C. J. (1986). *Poetry into drama: Early tragedy and the Greek poetic tradition*. University of California Press.
- Husserl, E. (1960). *Cartesian Meditations: An Introduction to Phenomenology*. Martinus Nijhoff.
- Husserl, E. (1970). *Logical investigations* (J. N. Findlay, Trans.). Routledge.
- Husserl, E. (1982). *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy* (F. Kersten, Trans.). Martinus Nijhoff.
- Husserl, E. (1982). *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy* (F. Kersten, Trans.). Martinus Nijhoff.
- Husserl, E. (1999). *The Idea of Phenomenology*. Kluwer Academic Publishers.
- Jaspers, K. (1970). *Philosophy* (E. B. Ashton, Trans.). University of Chicago Press.

- Lear, J. (1988). *Katharsis. Phronesis* 33. BRILL.
- Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic theatre*. Routledge.
- Levinas, E. (1969). *Totality and infinity: An essay on exteriority* (A. Lingis, Trans.). Duquesne University Press.
- Levinas, E. (1981). *Otherwise than being or beyond essence* (A. Lingis, Trans.). Duquesne University Press.
- Levinas, E. (1982). *Ethics and infinity: Conversations with Philippe Nemo* (R. A. Cohen, Trans.). Duquesne University Press.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *The Primacy of Perception*. Evanston. Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, M. (1968). *The Visible and the Invisible*. Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, M. (2012). *Phenomenology of perception* (D. A. Landes, Trans.). Routledge.
- Moran, D. (2000). *Introduction to Phenomenology*. Routledge.
- Murray, O. (2001). *Early Greek Tragedy*. Routledge.
- Nussbaum, M. C. (2001). *The fragility of goodness: Luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*. Cambridge University Press.
- Nussbaum, M. C. (2001). *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*. Cambridge University Press.
- Pelling, C. B. R. (1990). *Characterization and Individuality in Greek Literature*. Clarendon Press.
- Pelling, C. B. R. (1997). Tragedy, rhetoric, and performance culture. In C. Pelling (Ed.), *Greek tragedy and the historian* (pp. 213–245). Oxford University Press.

- Priest, S. (1998). *Merleau-Ponty*. Routledge.
- Prinz, J. (2004). *Gut reactions: A perceptual theory of emotion*. Oxford University Press.
- Ricoeur, P. (1984). *Time and narrative, Vol. 1* (K. McLaughlin & D. Pellauer, Trans.). University of Chicago Press.
- Ricoeur, P. (1992). *Oneself as another* (K. Blamey, Trans.). University of Chicago Press.
- De Romilly, J. (1958). *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*. Les Belles Lettres.
- Sartre, J.-P. (1992). *Sketch for a theory of the emotions* (P. Mairet, Trans.). Routledge.
- Sartre, J.-P. (2003). *Being and nothingness* (H. E. Barnes, Trans.). Routledge.
- Sartre, J.-P. (2007). *Existentialism is a humanism* (C. Macomber, Trans.). Yale University Press.
- Scheler, M. (1973). *The nature of sympathy* (P. Heath, Trans.). Routledge & Kegan Paul.
- Schopenhauer, A. (1995). *On the basis of morality* (E. F. J. Payne, Trans.). Berghahn Books.
- Scodel, R. (1993). *Tragedy and Society in Ancient Greece*. University of California Press.
- Segal, C. (1997). *Tragedy and civilization: An interpretation of Sophocles*. Harvard University Press.
- Sokolowski, R. (2000). *Introduction to Phenomenology*. Cambridge University Press.
- Solomon, R. C. (2004). *Thinking about feeling: Contemporary philosophers on emotions*. Oxford University Press.

Spiegelberg, H. (1982). *The Phenomenological Movement: A Historical Introduction*.

Martinus Nijhoff.

Stanislavski, K. (1989). *An actor prepares* (E. R. Hapgood, Trans.). Routledge.

Taplin, O. (1977). *Aeschylus: Persians*. Clarendon Press.

Taplin, O. (2003). *Greek tragedy in action*. Routledge.

Vernant, J.-P., & Vidal-Naquet, P. (1988). *Myth and tragedy in ancient Greece* (J.

Lloyd, Trans.). Zone Books.

Walton, K. L. (1990). *Mimesis as make-believe: On the foundations of the representational arts*. Harvard University Press.

Williams, B. (1993). *Shame and necessity*. University of California Press.

Zahavi, D. (2003). *Husserl's Phenomenology*. Stanford University Press.