

Ole Thomsen: ORESTIEN. Foredrag på Skuespillerskolen og Dramatikeruddannelsen ved Aarhus Teater, 12. 11. 2008. Noget udvidet

Vores emne i aften er Orestien, måske *the greatest achievement of the human mind*, måske ”menneskesindets største bedrift” ifølge den engelske digter Swinburne (1837-1909).

Orestien er en såkaldt handlings-trilogi, vores eneste bevarede. Handlings-trilogi, det vil sige, at digteren har dramatiseret tre episoder fra én enkelt historie (ét heltesagn, én heroisk myte), her: **Først** Mordet på kong Agamemnon, Trojas besejrer, og hans fra Troja hjembragte elskerinde, den synske prinsesse Cassandra, **dernæst** Hans søn Orestes' hævn for fademordet; hævnen består i, at Orestes myrder sin mor Klytimestra [ikke –mnestra] og hendes elsker tronraneren Aigisthos, og **endelig**, i det tredje stykke, Orestes' frifindelse ved den athenske domstol Areópagos for modernordets blodskyld (*miasma*).

Alt dette foregår ikke på ét sted, men på tre: første og andet stykke i Argos (ligger ikke så langt fra Mykene, hvor ruinerne af Agamemnons borg på bjerget stadig kan ses), tredje stykke i Delfi (med Apollons orakel) og, fra linje 235, i Athen (med Areópagos). Handlingen bevæger sig således ud af myten med monarki, blodtørst og endeløs hævntvang (Argos) ind i indsigten og renheden (Delfi) frem til demokratiet i bystaten (Athen). Fire år før Orestiens premiere havde Efialtes med sine reformer yderligere udbygget det athenske demokrati (bl.a. ved at berøve det gamle adelsråd Areopagos alle dets *politiske* rettigheder), og i samme år, 462, begyndte Perikles sin karriere. ”Aeschylus [525-456] grew to manhood in the midst of overthrown traditions; this was the beginning of a brave new world, destined to a brief season on the heights of human achievement” (Denys Page).

Aischylos foretrak handlings-trilogier (ofte – det kan vi se af de bevarede fragmenter – var også det efterfølgende satyr-spil hentet fra samme myte, så man ligefrem kan tale om en indholdsmæssig *tetra-logi*), hvorimod hans efterfølgere Sofokles og Euripides normalt lod opføre tre tragedier med stof fra indbyrdes u-forbundne myter. Form og indhold/budskab hænger sammen her. Handlings-trilogien er jo nemlig et velegnet medium til udforskning af slægtsforbandelse gennem flere generationer (se fx den afsluttende korsang i Gravofferet, hvor man bemærker tretallet: *ate*, forblindelse, dårskab, gennem tre slægtled – dog ikke helt identiske med Orestiens tre faser). Handlingstrilogien kan sammenlignes med en slægtsroman som Thomas Manns *Buddenbrooks. Verfall einer Familie* (1901), med dens tre slægtled.

Tre af de just nævnte punkter kan nok fortjene et par ekstra ord. Tragedier er dramatiseringer af **heltesagn/heroiske myter**, sagde vi. Men hvad ville vi sige hermed? Myte er ikke det samme som religion; religion er rite, kult, ceremoni, gudstjeneste, fest, offer, spisegilde, menighed. Og myter handler ikke nødvendigvis om guder. Når vi taler om *heroiske* myter i forbindelse med den attiske tragedie [attisk = fra Attika, det landskab, Athen ligger i], betoner vi, at tragediernes historier langt mere drejer sig om heroer/helte og heltinder – ikke mindst det sidste – end om guder; dog *kan* guder meget vel optræde i tragedier, som bl.a. Orestien viser os. Ja, men langt mere end teo-logi er der tale om dæmono-logi hos Aischylos: Det er ikke de olympiske guder, der er Zeus' mest fremtrædende eller virksomme håndlangere. *Aeschylean man moves bewildered among a multitude of sterner demons – Ruin, Fury, Retribution, Imprecation, Avenger, and their fellows – who are not occasional visitors, seasonal tourists among men, but ever present, ever intervening; the threads of their existence are woven into the fabric of man's life.* (Denys Page). Ind i menneskelivets tæppe er dæmonernes tråde vævet. I lyset af dette forstår man alle tragediernes udsagn om Forblindelse, Dårskab og Ruin; jf. det, vi før sagde om *ate*, og det, vi senere skal høre om Klytimestras forsøg på en pagt med slægtens dæmon.

Altså progressive demokratiske reformer og samtidig udbredt tro, selv hos de lyseste hoveder, på guder, gudinder og heroer, på demoner og hellige slanger i profetiske huler – sådan var Aischylos' Athen. Såkaldt oplyst rationalitet er altså ikke en nødvendig forudsætning for etableringen af demokrati.

I 1889 udformede den store filolog Wilamowitz en definition af den attiske eller athenske tragedie – eller, som vi siger, ”den græske tragedie”. Wilamowitz' definition er fremsat af en positivist, så her siges ikke et ord om noget så ”spekulativt” som *katharsis*, dvs. den udrensning – forårsaget af dramaoplevelsens gråd og gysen – af al den medynk og rædsel, *éleos* og *phóbos*, som vores forpinte dagligliv har ophobet i os, som eksistentielle affaldsstoffer så at sige. *Katharsis* [trykket ligger egentlig på første stavelse, men ordet har jo fået dansk borgerret med tryk på anden] befinder sig i centrum af Aristoteles' definition af tragedien (Aristoteles Poetikken kapitel 6). Men positivistens definition anno 1889, værdifuld just ved sin nøgterne minimalisme, lyder sådan: *En attisk tragedie er et i sig selv afsluttet stykke heltesagn, poetisk bearbejdet i ophøjet stil til fremstilling ved et attisk borgerkor og to til tre skuespillere, og bestemt til at blive opført som en del af den offentlige gudstjeneste i Dionysos' helligdom.*

I Dionysos' helligdom integreres den dramatiserede myte altså i den religiøse fest, apropos forholdet mellem myte og religion. I en tragedie var koret 15 mand stort (i en komedie, fx af Aristofanes, talte koret hele 24 medlemmer). Det var Sofokles, der indførte skuespiller nummer tre; i Orestien betjener hans ældre kollega Aischylos sig af denne helt afgørende nyskabelse.

Vi talte om modernordets **blodskyld**, *miasma* på græsk. Blodskylden er en besudling, for hvilken religionen ved visse ritualer kan rense den besudlede/plettede. En sådan renselse hedder just *katharsis*. Det begreb, Aristoteles anvender i sin bestemmelse af tragediens funktion, er altså hentet fra græsk religion, især dennes orgiastiske eller entusiastiske forgreninger. Men lægen Aristoteles kendte også til lægevidenskabens – især den homøopatiske medicins – brug af begrebet *katharsis* (med gråd skal opdæmmede grædelyst fordrives; med *thrill* ophobet angst). Hvad angår Orestien og *katharsis*, er det bemærkelsesværdige, at trilogien just fremstiller en renselse af modernorderen; dramaet viser os en *katharsis*. Om Orestien dermed ville forekomme Aristoteles at vække den form for religiøs-psykosomatisk *katharsis*, han har in mente, er et åbent spørgsmål. Bl.a. fordi han i sin Poetik fokuserer på Sofokles og, med forbehold, på Euripides. Det er Sofokles' *Kong Odipus*, der er hans ideal. Poetikken er skrevet ca. 125 år efter Orestien. En udtømmelig bog om alt dette er Robert Parker *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford 1983. Vidtgående forestillinger om religiøs renhed og navnlig urenhed (de vantro, de urene) er blevet grusomt aktuelle i vor tid som fanatismens benzin.

Kapitel 6 i Parker's *Miasma* vedrører **slægtsforbandelser**, arvet skyld, udsat straf – det emne, vi berørte før i forbindelse med Aischylos' handlingstrilogier. Når mennesker oprøres over, at forbrydere og syndere triumferer her i verden, kan deres religiøse eftertanke, som kræver udligning og balance, ty til enten ideen om straf i det hinsidige eller til ideen om, at ”fædrenes synder nedarves på børnene”. Troen på straf i det hinsidige, Dom over de Døde, er relativt sen hos grækerne; den kan ikke spores længere tilbage end til Pindar og Aischylos. Herom kan man læse i min bog *Veje til Rom* (2008: 532) i fortolkningen af Propertius' elegi ”Paullus, plag ikke mere min grav med gråd og med klage”. I samme bog findes der adskillige tekster – især af stoikere som Seneca og Lukan – om samvittighedsnaget, den indefra kommende ulidelige straf, der ifølge disse forfattere *uvægerligt* rammer forbryderen/synderen, hvis triumf altså kun er tilsyneladende og udvendig. Denne tanke om den onde samvittigheds straf – så at sige den tredje løsning på problemet med den triumferende synder – udfoldes først i efterklassisk tid, netop hos stoikerne med deres heftige fokus på sam-vittigheden (*syn-eidesis*, latin *con-sciëntia*), dog med afsæt i nogle linjer hos Euripides, som just handler om Orestes.

Hermed hænger det således sammen: Hos Aischylos forfølges modermorderen af Erinyerne, de klynkende og bjæffende monstre (se Eumeniderne; Erinyerne er denne tragedies kor); hos Euripides er der tilløb til at opfatte dette som et indre psykisk fænomen; se Euripides' tragedie Orestes 395f., hvor Orestes på Menelaos' spørgsmål "Hvad går der af dig? Hvad er det for en sygdom, der tilintetgør dig?" svarer: "Det er bevidstheden [*ýnesis*], det at jeg med mig selv ved [*ýnoída*], at jeg har begået frygtelige handlinger." Nervevraget Orestes stiller altså den diagnose, at det er hans selvindsigt, der er hans dødbringende sygdom. Således i Euripides' drama, som er fra 408 f. Kr., altså sent. Dog, hvis man tror, at Aischylos, "gamle Aischylos", savnede blik for den psykologiske dimension i Orestes' drama, bør man kigge på slutscenen i Gravofferet, hvor Orestes træder frem, alt imens porten bag ham er åben ind til ligene af Aigisthos og Klytimestra inde i borgen. Om denne "korte scene, i hvilken Orestes' stemning gennemløber hele følelesskalaen, fra sejrstolthed til dødsangst, fra hån til medynk, fra prinsens arrogance til den arme synders sitren," om denne scene har en fortolker (Wilamowitz, 1900) efter at have karakteriseret den på den netop citerede måde sagt disse ord: "Se jer omkring i alle folkeslags dramatiske litteratur, og sig mig, om I finder dens lige."

Lad os sammenfatte, idet vi begynder fra den nedre ende kronologisk set: Samvittigheden er sen, læren om den udfoldes først fra 300-tallet f. Kr. og frem, dvs. at Senecas tragedier, til forskel fra grækernes, i høj grad er samvittigheds- og viljesdramaer, hvad der så kommer til at gælde hele den senecanske tradition inden for Vestens drama. For det andet: Tanken om Dom over de Døde kendes i græsk sammenhæng først fra første halvdel af 400-tallet f. Kr., altså den senarkaiske periode, og var formentlig forbeholdt relativt lukkede kredse. Men vi må, for det tredje, heller ikke tro, at ideen om slægtsforbandelsen – som jo forudsætter en rodfæstet tro på familiens solidaritet, klanens moralske enhed – er *alment* græsk; den hører hjemme i den arkaiske epoke, men så i hovedsagen heller ikke længere; det er hos Hesiod, Solon, Theognis, Herodot (tænk på historien om Kroisos) og altså Aischylos, den findes. Denne idé – at man tror, at en *slægt* kan være skyldig – viger efterhånden for den frembrydende individualisme. Lige så lidt som hybris-nemesis-ideen er dækkende for *al* græsk tragedie, lige så lidt er forestillingen om den forbandede og dødsviede slægt altså universel i tragedierne. Så det må vi ikke gå rundt og tro om "Den Græske Tragedie". I Henrik Ibsens *Gengangere* (1881) aktualiseres temaet slægtsforbandelse på den måde, at Ibsen ser det i den smitsomme kønssygdoms skygge. Note: Det omfang, i hvilket grækerne havde forståelse for fænomenet smitsomhed, fx i forbindelse med pesten, behandles af førnævnte Robert Parker (under *contagion*, se også *Kong Odipus* 181 med kommentator Dawe's note).

Dette var mine tre uddybende bemærkninger om handlingstrilogien om den besmittede og til sidst rensede modermorder Orestes.

De tre tragedier, som udgør Orestien – opført første gang i 458 f. Kr. – hedder AGAMEMNON, CHOE-PHORDERNE, dvs. De drikoffer-bringende [*choé*, drikoffer; har intet med ordet 'kor' at skaffe], på dansk ofte Gravofferet eller Sonofferet, og EU-MENIDERNE, dvs. De vel-sindede. Det første stykke er opkaldt efter kongen (hvad der ikke betyder, at han er en pletfri helt, se bl.a. Ag. 218ff. om ofringen af hans datter Ifigenia), de to andre efter koret. Begge former for titelgivning er almindelige i forbindelse med græsk tragedie. Fællesbetegnelsen Orestien dækker egentlig kun de to sidste stykker (Orestes kommer hjem i begyndelsen af Gravofferet; i det første stykke er han ikke med).

Samme historie som i Gravofferet fortælles også i Sofokles' Elektra og i Euripides' Elektra (vi ved ikke, hvilket af de to sidstnævnte stykker der er ældst), men med andre personer omkring og andre pointer. Sofokles' Elektra er fuldkommen forgræmmet af had. Om hendes drama har min lærer Holger Friis Johansen skrevet: "Die Elektra des Sophokles. Versuch einer neuen Deutung" (i det danske tidsskrift *Classica et Mediaevalia* 25 [1964] 8-32). I Gravofferet forsvinder Elektra i øvrigt ud af dramaet med vers

584. Disse tre Orestes-Elektra-stykker er fælles om det dramaturgiske motiv *anagnórisis*, genkendelse, som, listigt udnyttet, kan få det til at løbe koldt ned ad ryggen på selv den mest forhærdede tilskuer, og som derfor aldrig er gået af mode. Vel? Kan I komme på eksempler?

Mere om **dramaturgi**. Aischylos opererer uhyre virkningsfuldt med kontraster mellem de tre stykker: AGAMEMNON ender med, at det blodbesudlede morderpar træder ind i paladset i Argos, GRAVOFFERET begynder med, at vi hører den rene, purunge prins i bøn ved sin faders grav. GRAVOFFERET ender med den uforglemmelige skildring af selvsamme prins' formørkede vanvid (han klamrer sig til sin fars kåbe, til at modermordet skete på Apollons befaling – og så kommer Erinyerne, kun synlige for Orestes selv, og driver ham bort fra Argos til Delfi), og EUMENIDERNE begynder med Delfi-præstindens svale morgenbøn.

Udgangen på trilogien er, at Erinyerne er forvandlet til velsindede Eumenider. Havde Goethe da uret, da han (6.6. 1824) udtalte: *Alles Tragische beruht auf einem unausgleichbaren Gegensatz. Sowie Ausgleichung eintritt, oder möglich, schwindet das Tragische*, ”Alt tragisk beror på en uudjævnelig modsætning. I samme øjeblik udjævning indtræder, eller bliver mulig, svinder det tragiske”? Er Orestien som trilogi betragtet da u-tragisk? Hvis man vil besvare dette spørgsmål i græsk ånd, skal man huske, at *mange* græske tragedier, også fra perioden efter Aischylos, da handlingstrilogierne var blevet umoderne, endte lykkeligt. Med inddragelse af vores mere eller mindre sikre viden om de fragmentarisk overleverede tragedier har en kommentator (Gudeman) til Aristoteles' Poetik 1453a25 regnet sig frem til følgende: ”Hos Sofokles sluttede 43, hos Euripides 46 tragedier i ulykke; 16, respektive 24 sluttede i lykke.” Som eksempler på det sidste kan vi tage Sofokles' Filoktet og Euripides' Ifigenia hos taurerne.

Vi fortsætter med det dramaturgiske. De strukturelle overensstemmelser mellem Agamemnon og Gravofferet er omfattende: En fra det fjerne hjemvendende person fremkalder vendingen (*katastrophé*, på græsk), i det første tilfælde som offer, i det andet som hævner. I begge stykker har vejen til katastrofen fire stationer: I Agamemnon: Fakkelsignalet når vægteren; dronning Klytimestra offentliggør dette, herolden iler med sin beretning forud for kongen; efter et møde med Klytimestra betræder kongen paladset. I Gravofferet: Orestes ved sin faders grav; Elektra finder lok og fodspor; genkendelse/*anagnórisis*; og efter et møde med Klytimestra (jf. i Agamemnon) betræder Orestes paladset. Parallellen er eftertrykkelig: I begge stykker åbnes paladsets port efter den fatale handling, og morderen står med sine ofres lig lige bag sig. Og i begge stykker begynder så en forgæves kamp for at retfærdiggøre sig: Klytimestra angrer ganske vist ikke, men bliver dog mere og mere klartseende (se hendes idé i Ag. 1567-1575 om en pagt med slægtens forbandende dæmon), Orestes bryder sammen og flygter for de hunde- og slangelignende, bloddrivende Erinyer (*Furiae*, på latin). Altså er det en forenkling at sige, at karaktererne i græske tragedier er statuariske og helt statiske.

Lad os se på en anden dramatisk og menneskelig livgiver. Troskyldige, naive, umiddelbare personer optræder som kontrast til historiens gru (hvad der ikke bør ses som *comic relief*, altså lettelse/befrielse, men som det modsatte: fremhæver af grelhed): Herolden i Ag. 503ff. (episoden med ham har tre faser; hans midterste tale er fuld af skøn soldaterrealisme) og Orestes' barnepige Kilissa i Gravofferet 734ff. (hun er, som en rigtig komediemorlil, naiv og samtidig klog). Bemærk i denne på flere planer komediellignende scene med Kilissa, i hvilken grad koret/korføreren virkelig er en agerende – i modsætning til det frygtelige sted i Ag. 1343-1371, hvor koret hører Agamemnons jammerskrig under mordvåbnet inde i borgen og reagerer med at nedsætte en diskuterende rundkreds: ”Hvad gør vi? Vi må rådslå. Hvad er sikrest for os selv?”

List (bl.a. over for tyrannen Aigisthos, noget, vi netop har set i scenen med Kilissa og koret) og hykleri, kvindeligt hykleri, der sætter manden, Trojas overvinder, aldeles skakmat, er andre af de **komedienære**

momenter i Orestien. Med disse ord om hykleriet sigter jeg naturligvis til scenen mellem Klytaimestra og Agamemnon i Ag. 855ff., som svulmer af barokke overdrivelser og overlæssede metaforer, 895ff., og kulminerer i stikomytten i 931ff., vel den berømteste af alle de smældende retoriske stikomytten i græsk tragedie [*sticho-mythía*, kompleks af énlinjede replikker]; argumenterne tåler ikke at blive eftergået, men ridderligt (944) går Agamemnon i knæ under dem. I baggrunden: Den tilslørede og tavse Cassandra, Apollons elskede (1202ff.). De tavse personer var et berømt – og berygtet – moment i Aischylos' værker. Under Klytaimestras sidste tale, hvis tvetydigheder går hen over hovedet på kongen, bevæger denne sig langsomt hen over purpurtæpperne, med den formidable fyrstinde i hælene; og i den afsluttende bøn til Zeus i 973f. er hun en djævel (men det bliver hun, som sagt, ikke ved med at være).

Den store åbningskorsang, *pár-odos* (indmarch [har intet med ordet 'parodi' at gøre]) i Agamemnon skal – det fremgår – fungere som eksposition for hele handlingstrilogien; så her kan **budskabsanalysen** sætte ind. Som led i denne spørger vi: Hvad er årsagen til Artemis' vrede (Ag. 131ff.), den vrede, der udløser alle disse menneskelige rædsler (Ifigenias ofring som følge af hendes faders ynkelige svigt, og hvad deraf følger)? Årsagen er, på et plan i alt fald, at en grib (eller ørn) har ædt en hare og dens fostre; for gribben/ørnen er symbol på kongen. Så før-logisk og før-moralsk kan en græsk gud tænke og handle! **Dernæst**: Hvad ligger der i ”gennem lidelse indsigt”, på græsk *páthei máthos* (Ag. 178, jf. 250, og se også 716-736 om løveungen)? Og i den dermed sammenhørende lære om guds gunst – *charis* [samme ord, som Det Ny Testamente bruger om 'nåde'] – som voldelig og brutal, især hvis man sammenligner med et ideologikritisk udsagn som det i Ag. 750-762 (ypperligt oversat af Due)? Her i Ag. 750-762 hævdes en moralsk betragtning om menneskets overmætte overmod og forblindelse op imod den før-moralske idé om gudernes misundelse rettet mod alt, der rager op, *fordi* det rager op. Denne protest i moralens navn var i øvrigt allerede blevet fremført af Solon for halvandet hundrede år siden; så kan koret (i Ag. 757) nok så meget påstå, at synspunktet er nyt og provokerende. **For det tredje** bør man hæfte sig ved et bestemt syn på den handlendes forhold til handlingen, på hans tilegnelse og indoptagelse af sin handling, et syn, der dukker op igen og igen, se fx Agamemnon 214f. om at *begære* (*epithymein*) handlingen og således gøre den til sin egen [**grækerne taler langt mindre end vi om vilje**]: ”Nu blir det eneste rette at ønske, / *brandende ønske* jomfruens blod/og et offer, så stormen kan standse.” (Ellen A. og Erik H. Madsens oversættelse). På den måde går det til, at det, som egentlig var påtvunget udefra, af skæbnen eller en gud, nu kommer indefra, fra den handlende selv (Ag. 218ff.). Man taler om **dobbeltmotivation: fusionen af gudens/skæbnens befaling med den handlendes eget ønske**, se Gravofferet 435ff. (modermordet er befalet af Apollon, jf. Eumeniderne 465-467). Det, som i første omgang krævede blind lydighed, er efterhånden blevet genstand for lidenskabeligt begær; den store skildring af denne psykologiske proces for Orestes' vedkommende ses i den lyrisk-dialogiske del af Gravofferet, der kaldes *kommós* (315-478). Men som slutningen af Gravofferet viser, er dette mildest talt ikke faldet endegyldigt og harmonisk på plads med dette dramas forløb; der må et tredje drama til. Men lad os standse op og se, om vi kan forstå dette her om begæret. Kan vi det?

Under alle omstændigheder er disse græske ideer om beslutningstvang, om udvekslingen og samvirket mellem gud og menneske og om ansvar og skyld hverken primitive eller ubehjælpsomme, og de granskes med alvor af idéhistorikere og psykologer. Herom kan man orientere sig i et vægtigt hæfte af Christopher Gill: *Greek Thought* (Oxford 1995). Desværre har ingen af de to nye danske oversættelser af Orestien, hverken Ellen A. og Erik H. Madsens (1997, seneste udgave) eller Otto Steen Dues (2007), så gode de ellers hver for sig er, sin force i præcis og prægnant gengivelse af alle de mange herhen hørende passager. Men inddrager man *begge* disse fordanskninger, hver gang man vil fordybe sig i Aischylos' ideer om menneske og handling, kan man som regel finde hjem.

Ved dramaanalyse ser vi på interaktionen mellem karakter/habitus (**ethos**) og handling (**mythos** i Aristoteles' terminologi). Ikke én perfekt karakter findes der i Orestien, og **ingen af de agerende taler**

med den fulde indsigts myndighed, heller ikke koret (det tætteste, vi kommer derpå, er præsten og seeren Kalchas' varselstyndning, som ydermere præsenteres i direkte citat, Ag. 125ff.). Og også over alle de handlinger og begivenheder, mennesker udfører og udsættes for, hviler der tvetyds, dobbelthed, ambivalens, se fx allerede Vagtens prolog, slutningen (det fortiede, truende, dumpe). Se endvidere Ag. 60ff.: Zeus, gæstevenskabet beskytter, sender flåden mod Troja [klar tale, men så kommer det:] ”på grund af en promiskuøs (egentlig: mangemandet) kvinde” – hvormed selve Zeus' handling er blevet tvivlsom i kanten; og til den problematiske Skønne Helene vender koret oftere tilbage (fx Ag. 686ff.). Se også dobbeltheden i Ag. 125ff. og 144ff. (Kalchas taler). Men dette væsenstræk, **uafgørligheden**, er altgennemtrængende.

Altså, kære iscenesættere af græske tragedier, lad dem svæve. Måske kan Agamemnon endda begå sig uden SS-uniform og Klytimestra uden sadistiske netstrømper.

Endnu et par titler:

Heinrich Dörrie *Leid und Erfahrung*, Abhandlungen der Akademie der Wiss. und der Lit., Mainz 1956, nr. 5. Om *pathei mathos*.

Albin Lesky *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen 3. udg. 1972. Rolig og pålidelig nærlæsning af drama efter drama. Lesky er specialist i fænomenet dobbeltmotivation.

Alan H. Sommerstein *Greek Drama and Dramatists*, London & New York 2002. Uundværlig håndbog, 192 sider.