



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΑΡΧΑΙΑ ΚΑΙ ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ»
(ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ)

ΘΕΜΑ: *Ο διδακτικός ρόλος του αρχαίου θεάτρου.*

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Της

Μαρίας Δ. Καλαποδά

Διπλωματούχου Τμήματος Θεολογίας Πανεπιστημίου Αθηνών και Ιστορίας, Αρχαιολογίας
και Διαχείρισης Πολιτισμικών Αγαθών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου.

1990 (Θεολογίας)

2011 (Ιστορίας, Αρχαιολογίας)

Επιβλέπων Καθηγητής: Ανδρέας Μαρκαντωνάτος, αναπληρωτής καθηγητής της
αρχαίας ελληνικής φιλολογίας, τμήμα Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου.

Συνεπιβλέποντες : Ορέστης Καραβάς, επίκουρος καθηγητής.
: Ιωάννα Καραμάνου, επίκουρος καθηγήτρια τμήματος
θεατρικών σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου.

Καλαμάτα, Σεπτέμβριος 2015

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. Προλογικό σημείωμα	σ. 2
1.1 Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο - γένεση της αρχαίας τραγωδίας	σ. 5
2. Προσέγγιση της φύσεως του αρχαίου θεάτρου με αναφορά στην " <i>Ποιητική</i> " του Αριστοτέλη	σ. 13
2.1 Ορισμός - ανάλυση της αρχαίας τραγωδίας κατά Αριστοτέλη. Προβολή διδακτικού χαρακτήρα της αρχαίας τραγωδίας	σ. 21
3. Διδακτικός ρόλος του θεάτρου στις <i>Ευμενίδες</i> του Αισχύλου	
3.1 Εισαγωγικό σημείωμα.....	σ. 29
3.2 Το πέρασμα στο δημοκρατικό πολίτευμα μέσα από το λόγο της Αθηνάς στον Άρειο Πάγο.....	σ. 36
4. Διδακτικός ρόλος του θεάτρου στην αρχαία κωμωδία	
4.1 Εισαγωγικό μέρος.....	σ. 42
4.2 Η περίπτωση των <i>Βατράχων</i> του Αριστοφάνη.....	σ. 51
5. Νέα Κωμωδία - Αναφορά στο Μένανδρο.....	σ. 68
5.1 Ο <i>Δύσκολος</i> του Μένανδρου.....	σ. 78
6. Διδακτικός ρόλος του θεάτρου στο σύγχρονο σχολείο. Παραστασιακές σπουδές στην εκπαίδευση. Πρόσληψη στοιχείων από το αρχαίο δράμα.....	σ. 86
7. Επιλογικό σημείωμα.....	σ. 96
8. Παραρτήματα	
8.1 Τα σωζόμενα έργα των μεγάλων δραματουργών.....	σ. 99
8.2. Εικόνες.....	σ. 100
8.3 Βιβλιογραφία.....	σ. 105

1. Προλογικό σημείωμα

Το αρχαίο ελληνικό δράμα έχει μελετηθεί και ερμηνευτεί ποικιλότροπα με βάση το κείμενο, που αποτελεί την πιο αξιόπιστη αφετηρία για την κατανόηση των δραματικών έργων. Ωστόσο υπάρχει ένα πρόβλημα που αρκετοί επιστήμονες -μελετητές της αρχαίας ελληνικής δραματουργίας, έχουν εντοπίσει. Τα σωζόμενα δραματικά έργα με πόση ακρίβεια μπορούμε να τα τοποθετήσουμε μέσα στο αρχικό ιστορικό τους πλαίσιο; Ως ποιο σημείο μπορούμε να συλλάβουμε ξανά την ολοκληρωμένη εμπειρία που τμήμα της ήταν κάποτε τα κείμενα που έχουμε τώρα;¹

Όλα αυτά προκύπτουν ως ερωτήματα με το σκεπτικό ότι οι Έλληνες τραγικοί ποιητές έγραφαν τα έργα τους για να παρασταθούν, όχι για να διαβαστούν. Απώτερος στόχος τους, η διδασκαλία και η αγωγή του πολίτη, στην Αθήνα του 5^{ου} π.Χ αιώνα καθώς το θέατρο αποτελούσε το δημόσιο σχολείο εκείνου του καιρού. Με το να σπουδάζει όμως κανείς μόνο το κείμενο, συγκεντρώνει το ενδιαφέρον του σε ένα και μόνο μέρος της δημιουργίας του ποιητή και κινδυνεύει να μην αντιληφθεί, ή και να διαστρεβλώσει τις προθέσεις του συγγραφέα και την επίδραση που είχε το έργο του στο θεατρικό κοινό της εποχής του.

Είναι γεγονός ότι αρκετές πλευρές του θεάτρου όπως αυτό λειτουργούσε στην κλασική Αθήνα δεν έχουν ολόπλευρα φωτισθεί και υπάρχουν ελλείψεις σχετικά με πληροφορίες και ειδήσεις που η κάθε μία έχει την ιδιαιτερότητά της και τη δυσκολία της σε σχέση με τη χρησιμοποίηση και την ερμηνεία της. Εκείνο που πρέπει να έχουμε υπ' όψη μας εμείς, ως σύγχρονοι μελετητές, είναι ότι σε οποιαδήποτε έρευνα επιχειρήσουμε σχετική με τον αρχαίο κόσμο, γνώριμα στοιχεία πάντα θα είναι: η μεγάλη απόσταση από τη δική μας ζωή σήμερα και η έλλειψη ή σκοτεινότητα των ειδήσεων.

Σε ένα μεγάλο μέρος της όμως η τραγική ποίηση του 5^{ου} αιώνα και γενικότερα το αρχαίο θέατρο είναι ένα κράμα ομοιογενές, μια "ολοκληρωμένη εμπειρία" εκείνου του καιρού που συναποτελείται από τις θρησκευτικές, φιλοσοφικές αναζητήσεις του τραγικού ποιητή, την ίδια ακόμη την αρχιτεκτονική του θεάτρου που προσδιόριζε συχνά το χαρακτήρα των έργων, το γενικότερο περίγυρο και πρωτίστως την απαραίτητη προϋπόθεση που λέγεται δημοκρατικό πολίτευμα προκειμένου το δραματικό έργο να παρασταθεί ελεύθερα και με τόλμη. Μόνο έτσι μπορούσε να μιλήσει στο μυαλό και στην καρδιά του θεατή που προσδοκούσε να γνωρίσει μέσα από την παράσταση τις κοινωνικές, πολιτικές ανάγκες και να βρει τον τρόπο επίλυσής τους.

¹ H. C. Baldry, σ. 13, 1981. "Πολλά στοιχεία που προκύπτουν μόνο μέσα από τη μελέτη και ερμηνεία του αρχαίου κειμένου μπορεί να αποδεικτούν ανακριβή".

Το ουσιώδες στοιχείο είναι η αλληλεξάρτηση όλων των πλευρών γι αυτό κανείς πρέπει να εξετάζει το αρχαίο δράμα στην ολότητά του και γνωρίζοντας ότι στο αρχαίο ελληνικό θέατρο τα ίδια θέματα επαναλαμβάνονται παίρνοντας διαφορετική μορφή: έχουμε τους ίδιους τίτλους έργων, τα ίδια ονόματα ηρώων και πρωταγωνιστών, τα ίδια βάσανα ενός οίκου π.χ του οίκου των Ατρείδων· παλιά θέματα πολλές φορές παίρνουν καινούριες μορφές ενώ διατηρούν τον αρχικό πυρήνα, ανάλογα με τις ανάγκες του έργου, π.χ ο Αριστοτέλης αναφέρει ότι την Κλυταιμνήστρα πρέπει να τη σκοτώσει ο Ορέστης. Το να απομακρυνθούν όμως μαζί ο Ορέστης και ο Αίγισθος σα φίλοι, ήταν κάτι που μπορούσε να συμβεί στην κωμική παρωδία και σε καμία περίπτωση στην τραγωδία².

Ο ποιητής διαμόρφωνε το έργο του από το υλικό που είχε επιλέξει όχι ως θέμα αφηρημένης σκέψης, ούτε αναδιάρθρωσης παραδοσιακών ιστοριών που θα μπορούσαν να ενταχθούν σε μια σειρά αφηρημένων ιδεών. Ο τραγικός ποιητής καθόριζε το έργο του ως συγγραφέας θεατρικής παράστασης που έπρεπε να βγάζει προς τα έξω τις θρησκευτικές, κοινωνικές, πολιτικές πεποιθήσεις, τον τοπικό πατριωτισμό και να συμβάλλει στο ζύμωμα της κριτικής σκέψης του πολίτη προκειμένου να επιδιώξει πολιτειακές μεταβολές αν αυτές έπρεπε να γίνουν.

Έτσι ο μύθος ή η διακωμώδηση μιας υπόθεσης στην αρχαία τραγωδία και κωμωδία ελάμβανε μέσα στη φαντασία του δραματουργού μια καινούργια διάσταση, έπαιρνε σάρκα και οστά με νέα μορφή διασκευής ώσπου να γίνει θεατρικό έργο. Η διαμόρφωση της πλοκής ήταν σημαντική δουλειά και η δόμηση των γεγονότων σύμφωνα με τον Αριστοτέλη ήταν η ψυχή του δράματος³. Βέβαια οι δραματικοί ποιητές του 5^{ου} αιώνα δεν είχαν το πλεονέκτημα να γνωρίζουν την "ποιητική" και έτσι τα έργα τους δεν τηρούσαν πάντοτε τους κανόνες του φιλοσόφου. Αρκετά όμως από αυτά, όπως ο Οιδίπους Τύραννος, ο Αγαμέμνων, οι Βάκχες, οι Βάτραχοι, είναι έργα μεστά, άριστης λογοτεχνικής κριτικής, έργα που αποτελούν αξεπέραστο μνημείο τέχνης.

Όλες οι δραματουργικές παραστάσεις είχαν σα στόχο την προβολή ιδεών, αξιών, ιδανικών και πρότειναν με ξεχωριστό τρόπο την εύρεση λύσεων για τα καθημερινά προβλήματα της ζωής αλλά κυρίως της πόλης γιατί η πόλη ήταν το ζητούμενο για τον Αθηναίο πολίτη αλλά και το φίλο ταξιδιώτη που θα ερχόταν να παρακολουθήσει τα δρώμενα στο "κλεινόν άστυ".

² Αριστοτέλους Ποιητική, παρ. 13,14 Η. C. Baldry σ. 111, 1981

³ Αριστοτέλους Ποιητική, παρ. 6,8. "αν ένα μέρος μεταφερθεί ή αφαιρεθεί, αναστατώνεται και το σύνολο".

1.1 Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο

Γένεση της τραγωδίας

Η ελληνική τραγωδία έχει θρησκευτική προέλευση. Αυτή η προέλευση ήταν ζωηρά αισθητή στις παραστάσεις της κλασικής Αθήνας που είχαν να κάνουν με τη λατρεία του θεού Διονύσου. Οι τραγωδίες παίζονταν μόνο στις γιορτές αυτού του θεού¹. Ο Διόνυσος δεν ανήκε στο καθιερωμένο δωδεκάθεο του Ολύμπου. Στον Όμηρο τον συναντάμε σπάνια αλλά η άφιξή του στην Ελλάδα πριν από την κάθοδο των Δωριέων, επιβεβαιώνεται από τις πήλινες μυκηναϊκές πινακίδες της Πύλου². Τόπος καταγωγής του, η Θράκη και άλλοτε η Φρυγία.

Πρόκειται για αντιφατική μορφή του ελληνικού πανθέου που δεν ερμηνεύεται με ορθολογικά κριτήρια. Ο θεός είχε ιδιότητες ξένες προς τις πνευματικές αξιώσεις των αγώνων της διαμορφωμένης τραγωδίας.³ Ο Διόνυσος παρουσιάζεται ως ο θεός της βλάστησης, ο οποίος εγγυάται τη γονιμότητα και χαρίζει στους ανθρώπους το δώρο του κρασιού⁴. Το φαλλικό στοιχείο που κυριαρχεί στη Διονυσιακή λατρεία παίζει καθοριστικό ρόλο για τη γένεση της κωμωδίας. Ο Αριστοτέλης μας δίνει την προβληματική πληροφορία ότι "οι εξάρχοντες τα φαλλικά" αποτέλεσαν το συνδετικό κρίκο ανάμεσα στη λατρεία και στην κωμωδία⁵.

Σύμφωνα με τον ερευνητή L. Rademacher η τραγωδία και η κωμωδία αναπτύχθηκαν στο πλαίσιο της διονυσιακής λατρείας όταν η εικόνα του θεού είχε ήδη χάσει σε μεγάλο ποσοστό την αρχική της αγριότητα. Από θεματικής μάλιστα άποψης το δράμα ακολούθησε στην πορεία δικούς του δρόμους σε τέτοιο βαθμό που υπήρξε η διαπίστωση ότι η τραγωδία δεν είχε σχέση με το Διόνυσο. Επίσης το αγωνιστικό στοιχείο έδωσε στη θεατρική εμπειρία μία ιδιαίτερη διάσταση που δεν είχε σχέση με τη θρησκευτική εμπειρία. Ο διαγωνισμός αφορούσε τους ποιητές που διεκδικούσαν το βραβείο και αποτελούσε κίνητρο για υψηλές επιδόσεις.

Το θρησκευτικό στοιχείο κάνει την εμφάνισή του στην περίπτωση που οι κριτές έπρεπε να αποφασίσουν ποιος ποιητής παρουσίασε με τον πιο αποτελεσματικό τρόπο τη δύναμη και τη δράση των θεών. Όταν όμως τους ποιητές τους ακολουθούσαν οι υποκριτές, η καλλιτεχνική πλευρά του δράματος κέρδιζε το προβάδισμα.⁶ Έτσι οι Αθηναίοι αντιλαμβάνονταν το θέατρό τους παράλληλα και σαν ψυχαγωγία παιδευτικού χαρακτήρα. Γι αυτό τα δράματα λέγονταν "*διδασκαλίες*" και ο Περικλής είχε προβλέψει χρήματα, τα

¹ Jacqueline de Romilly, σ. 15, 1976.

² M. Ventris και J. Chadwick, σ. 127 και 411, 1973.

³ Horst Dieter Blume, σ. 31, 1986.

⁴ Στους "*Άχαρνες*" του Αριστοφάνη προς το τέλος του έργου 1000 στ. κ.ε γιορτάζεται η δεύτερη ημέρα των Ανθεστηρίων με νέο κρασί από ασκούς και μεγάλο διαγωνισμό πιστού προς τιμήν του μεθυστικού θεού.

⁵ Αριστοτέλους *Ποιητική* 4, 1449α 11.

⁶ Horst Dieter Blume, σ. 32, 1986.

"θεωρικά", προκειμένου και οι άποροι πολίτες να παρακολουθούν τις παραστάσεις. Οι αρχαίοι Αθηναίοι βέβαια δεν πήγαιναν στο θέατρο όπως πηγαίνουμε σήμερα εμείς διαλέγοντας το έργο και την ημέρα της παράστασης που συνήθως παίζεται καθημερινά και για μεγάλο χρονικό διάστημα. Τραγωδίες παίζονταν σε δύο ετήσιες γιορτές⁷. Η παράσταση οργανωνόταν υπό την επίβλεψη του κράτους. Ο άρχοντας της πόλης διάλεγε τους ποιητές και τους πλούσιους πολίτες που επιφορτίζονταν όλα τα έξοδα.

Το θέαμα έπαιρνε χαρακτήρα εθνικής εκδήλωσης. Οι τραγικοί ποιητές επιχειρούσαν απευθυνόμενοι σ' ένα ευρύ κοινό, να το εμπνεύσουν, να το συγκινήσουν, να το ευαισθητοποιήσουν. Έγραφαν σαν πολίτες σε πολίτες. Πολλές φορές το προσωπικό τους "πιστεύω" θεωρούσαν ότι ήταν και η ιδεολογία και το "πιστεύω" του κάθε πολίτη⁸. Η ίδια λοιπόν η άποψη της παράστασης οδηγεί στις πηγές της τραγωδίας. Η τραγωδία γεννήθηκε όταν οι θρησκευτικοί αυτοσχεδιασμοί από τους οποίους προήλθε, αναδιοργανώθηκαν και χειραγωγήθηκαν από την πολιτική ηγεσία που στηριζόταν στο λαό. Η πρώτη τραγική παράσταση οφειλόταν στον ποιητή Αρίωνα (τέλη 7^{ου} έως αρχές 6^{ου} αιώνα)⁹.

Μεταξύ 536 και 533 ο Θέσπις έγραψε για πρώτη φορά μία τραγωδία για τη μεγάλη γιορτή των Διονυσίων¹⁰. Ο Θέσπις ήταν η γέφυρα μετάβασης από το διθύραμβο στη δραματική ποίηση. Ο διθύραμβος ήταν το κατ' εξοχήν γιορταστικό τραγούδι του Διονύσου, που το έψαλλε χορός αντρών ή αγοριών χορεύοντας με τη συνοδεία αυλού.

Ο Θέσπις κάποια στιγμή έκανε ένα νεοτερισμό. Απέσπασε κάποιον από τα μέλη του διθύραμβικού χορού ή ο ίδιος έπαιξε προσωπικά το ρόλο που προέκυψε από το νεοτερισμό του. Το επιλεγμένο (αποσπασμένο από το χορό) πρόσωπο ή ο ίδιος παρίστανε το θεό Διόνυσο με αναφορά σε ευχάριστες ή δυσάρεστες λεπτομέρειες της προσωπικής του ζωής ή άλλων θεοτήτων και ηρώων της μυθικής παράδοσης. Άρχισε έτσι ένας κύκλος ερωταποκρίσεων υπό μορφή προφορικού διαλόγου συνοδευόμενου από τον αυλό και το χορό. Ήταν αυτή η "γενέθλια πράξη" της αρχαίας ελληνικής δραματικής ποίησης όπως πολύ εύστοχα παρατήρησαν αρκετοί ερευνητές. Έτσι η τραγωδία μπήκε στην Αθηναϊκή ζωή και συνδέθηκε με το λαό και τις δραστηριότητες των πολιτών. Οι πολίτες συναθροισμένοι στο θέατρο γίνονται απόλυτοι κύριοι του πεπρωμένου τους. Εξηγείται γιατί η τραγωδία συνδέθηκε με την πολιτική ανάπτυξη. Εξηγείται επίσης η θέση που κατέχουν στην ελληνική τραγωδία, τα μεγάλα εθνικά προβλήματα του πολέμου, της ειρήνης, της δικαιοσύνης, της φιλοπατρίας.

⁷ Jacqueline de Romilly, σ. 15, 1976, "Κάθε γιορτή περιελάμβανε ένα διαγωνισμό που διαρκούσε τρεις ημέρες. Κάθε μέρα ένας δραματουργός επιλεγμένος πολύ νωρίτερα παρουσίαζε τρεις τραγωδίες συνέχεια".

⁸ Βλ. Την περίπτωση του Αριστοφάνη στους "Βατράχους".

⁹ Λεξικό Σούδα - αναφορά σε παλιά παράδοση που αποδίδεται στο Σόλωνα.

¹⁰ Πρβλ. *Πάριο χρονικό*: ΙΟ ΧΙΙ, 5, 1, 444.

Η γιορταστική συγκέντρωση στο θέατρο λειτουργούσε συγχρόνως ως εκκλησία του δήμου, με την παρουσία πολυάριθμων υψηλών ξένων και αποτελούσε ένα εντυπωσιακό πλαίσιο ανάδειξης όχι μόνο θρησκευτικών δρωμένων αλλά κυρίως πολιτικών επιλογών. Εξ ονόματος του κυρίαρχου λαού τιμούσαν τους άξιους πολίτες με ένα στεφάνι, ενώ στους ενήλικους γιους των πεσόντων στους πολέμους δώριζαν μία πανοπλία¹¹. Σύμφωνα με μαρτυρία του Ισοκράτη εξέθεταν στην ορχήστρα τα ετήσια πλεονάσματα από τα κρατικά έσοδα σε τάλαντα, τοποθετημένα σε κάνιστρα. Μία επίδειξη πλούτου και δύναμης κάτω από το βλέμμα του θεού και η οποία είχε καθαρά πολιτικό χαρακτήρα¹².

Τα Διονύσια ήταν μία εκδήλωση στην οποία συμμετείχε ενεργά μεγάλο τμήμα των ελεύθερων πολιτών· για τους περισσότερους αυτή η συμμετοχή αποτελούσε το κορυφαίο βίωμα όλης της χρονιάς καθώς οι διάφορες προετοιμασίες διαρκούσαν αρκετούς μήνες¹³. Έτσι οι Αθηναίοι προσηλώνονταν στο θέατρό τους γιατί δεν υπήρχε το χάσμα που υπάρχει σήμερα ανάμεσα στις σύγχρονες παραστάσεις και στους πολίτες. Οι χορευτές της μιας χρονιάς ήταν θεατές την επόμενη και αντίστροφα. Οι περισσότεροι θεατές γνώριζαν από προσωπική πείρα τι σημαίνει η μελέτη και εκτέλεση των χορικών μιας τραγικής τετραλογίας. Το περιεχόμενο των δραμάτων αποτελούσε αντικείμενο ζωηρών συζητήσεων και κάποιες λεπτομέρειες γίνονταν προκαταβολικά γνωστές¹⁴.

Πριν την έναρξη των Διονυσίων πραγματοποιείτο μία ειδική τελετή, ο προάγων¹⁵ στις 8 του Ελαφηβολιώνα, γιορτή προς τιμήν του Ασκληπιού. Η εκτέλεση του προάγωνα γινόταν στα χρόνια της Αττικής δημοκρατίας. Προτού αρχίσει η γιορτή εξασφαλιζόταν η παρουσία του θεού. Οδηγούσαν το άγαλμα του θεού σε ένα ναίσκο έξω από τα τείχη και μετά τη δύση του ηλίου, το έφερναν με τη συνοδεία πυρσών πίσω, στη μόνιμη θέση του, στο ιερό κοντά στο θέατρο¹⁶.

Η πρώτη μέρα άρχιζε αμέσως με μία σημαντική λατρευτική πράξη, τη μεγάλη πομπή της θυσίας. Σ' αυτήν έπαιρναν μέρος και γυναίκες που σπάνια είχαν την ευκαιρία να βγουν από το σπίτι. Η γιορτή ήταν αφορμή για να τονιστεί η ηγετική θέση της Αθήνας στον Ελλαδικό χώρο. Σφάγια, προσφορές, κάνιστρα, φαλλικές παραστάσεις συμβόλιζαν τη γονιμότητα της γης. Το σύνολο παρουσίαζε μία πολύχρωμη εικόνα μέσα σ' ένα χώρο ανοικτό.

¹¹ Λυσίας, απ. 6,2 (Gernet - Bizos) Αισχίνης 3, 154.

¹² Ισοκράτης 8, 82.

¹³ Horst Dieter Blume, σ. 47, 1986 "Η προετοιμασία για τους δραματικούς αγώνες απαιτούσε διάστημα μεγαλύτερο από έξι μήνες".

¹⁴ Horst Dieter Blume, σ. 34, 1986. Αυτό οφείλονταν στο μεγάλο αριθμό των συντελεστών μιας παράστασης.

¹⁵ Υπάρχει ένα αρχαίο σχόλιο στον Αισχίνη (3, 67) και εκεί συναντάμε τη λέξη "άγων" και "επίδειξης" που παραπέμπει σε μία επίσημη τελετουργική αυτοσύσταση πριν από τον καθαυτό αγώνα.

¹⁶ Αυτό μαρτυρείται σε μία επιγραφή του έτους 122.

Το αρχαίο ελληνικό θέατρο είχε τυπικό σκηνικό που ήταν η πρόσοψη ενός ανακτορικού χώρου με τρεις εισόδους - εξόδους, μία κεντρική και δύο πλάγιες. Λειτουργούσαν διάφορα συμβατικά στοιχεία¹⁷. Οι ήρωες του έργου γίνονταν γνωστοί στους θεατές με την αναφορά των ονομάτων τους από τα συνδιαλεγόμενα πρόσωπα. Τα δραματικά έργα ήταν πολυπρόσωπα, όμως στην πλειοψηφία τους ήταν βουβά· οι υποκριτές που συνδιαλέγονταν μεταξύ τους ήταν τρεις, ο πρωταγωνιστής, ο δευτεραγωνιστής, και ο τριταγωνιστής. Τα πρόσωπα ήταν δυνατό να εναλλάσσονται στον ίδιο ρόλο σύμφωνα με τις ανάγκες του έργου.

Η δομή του δραματικού έργου ήταν τυποποιημένη. Είχε έναν "πρόλογο", μία "πάροδο" δηλαδή το τραγούδι του χορού όταν ο χορός έμπαινε στην ορχήστρα· ακολουθούσε εναλλαγή επεισοδίων και στασίμων και το έργο έκλεινε με την "έξοδο" δηλαδή τον επίλογο.

Ο πρόλογος είναι σκόπιμο να αναφέρουμε ότι αρκετές φορές απουσίαζε επειδή η παράλειψή του ήταν πρόθεση του ποιητή και ο Ευριπίδης είναι ο κατ' εξοχήν τραγικός που προβαίνει σε μονόλογο προσώπου προκειμένου οι θεατές να γνωρίσουν άμεσα την υπόθεση. Η κλιμάκωση στο Ευριπίδειο δράμα φτάνει σε αποκορύφωση στη μέση του δράματος¹⁸. Η πάροδος σχολίαζε με λυρικό τρόπο τα δρώμενα επί σκηνής και κάποτε διαμέσου του "κορυφαίου" των δύο "ημιχορίων" διαλεγόταν με τα δρώντα πρόσωπα. Τα επεισόδια ήταν τμήματα της θεατρικής δράσης με βαθμιαία ανάπτυξη του θεατρικού μύθου, συνήθως 3 - 5.

Τα στάσιμα ήταν τα τμήματα που εναλλάσσονταν με τα επεισόδια. Συνήθως εξέφραζαν συναισθήματα και σκέψεις των ανώνυμων μελών του και εδώ εντοπίζεται ο διδακτικός ρόλος του αρχαίου θεάτρου γιατί αυτές οι σκέψεις και τα συναισθήματα μπορούσαν να προβληματίσουν και να φορτίσουν παράλληλα συναισθηματικά τον Αθηναίο πολίτη. Ο χορός τώρα τραγουδούσε ομαδικά και έκανε ρυθμικές κινήσεις.

Η έξοδος του δραματικού έργου έκλεινε το θεατρικό μύθο επίσης προκαλώντας συναισθήματα και σκέψεις στον θεατή. Αυτή η δομή ήταν κοινή και για τα τρία είδη δραματικής ποίησης¹⁹. Είναι απαραίτητο να αναφέρουμε το μέρος της αρχαίας τραγωδίας που ονομαζόταν "παράβασις"²⁰. Εδώ ο χορός πήγαινε κοντά στους θεατές, απευθυνόταν σ' αυτούς "εκτός θέματος" και μιλούσε για λογαριασμό του ποιητή της κωμωδίας ζητώντας να αναγνωρίσουν την αξία του και την προσφορά του στο κοινό.

Σε ότι αφορά τη χρονική διάρκεια των παραστάσεων, οι παραστάσεις έπρεπε να αρχίζουν νωρίς το πρωί. Αν υπολογίζαμε τη μέση διάρκεια παράστασης μιας τραγωδίας σε

¹⁷ Θεόδ. Μαυρόπουλος, σ. 42, 2008. Αν η υπόθεση απαιτούσε αλλαγή σκηνικού, αυτό υποδηλωνόταν με κάποιο πρίσμα που είχε πάνω του ζωγραφισμένες εικόνες άλλων φυσικών χώρων, για να αποσπαστούν νοερά οι θεατές από την εικόνα του μόνιμου σκηνικού.

¹⁸ Βλ. *Άλκηστις* του Ευριπίδη.

¹⁹ Τραγωδία, κωμωδία, σατυρικό δράμα.

²⁰ ρ. παραβαίνω = προχωρώ κοντά.

δύο ώρες²¹, το σατυρικό δράμα απαιτούσε το μισό χρόνο. Επομένως η παράσταση μιας τετραλογίας χωρίς διαλείμματα θα διαρκούσε συνολικά επτά ώρες. Ένα ημερήσιο πρόγραμμα με πέντε κωμωδίες συνεπάγεται δέκα ώρες ακινησία στο θέατρο. Πρόκειται για ανεπανάληπτη σωματική και πνευματική επίδοση.

Ο θεατής όμως φεύγοντας από το θεατρικό χώρο είχε διδαχτεί πολλά. Το πλασματικό θέμα που είχε ξετυλιχτεί μπροστά στα μάτια του ήταν "ψυχαγωγία" με την αρχαία σημασία του όρου, δηλαδή αγωγή, καλλιέργεια της ψυχής που αποβλέπει στο να καταστήσει τον πολίτη στοχαστικότερο²². Θα τολμούσαμε ίσως να πούμε ότι το θέμα και ο τρόπος απόδοσής του μπορούσε να καταστήσει τον άνθρωπο πιο σοφό. Η λέξη σοφός χρησιμοποιήθηκε συχνά στην αρχαϊκή και πρώιμη κλασσική εποχή για να δηλώσει καλλιτεχνική, τεχνική ή επιστημονική δεξιότητα²³.

Ο αριθμός των προσώπων τώρα που συμμετείχαν ενεργά στις "διδασκαλίες" ήταν εκπληκτικός και κατά το μεγαλύτερο μέρος του δεν προερχόταν από μία ξεχωριστή επαγγελματική τάξη αλλά από διάφορα σημεία του κοινωνικού φάσματος. Ηθοποιοί, μουσικοί, γυμναστές του χορού ήταν ειδικευμένοι άνθρωποι του θεάτρου και αυτό ίσχυε και για τους ποιητές που ελέγοντο "διδάσκαλοι"²⁴.

Η οικονομική στήριξη προερχόταν από άτομα με πλούτο και επιρροή· το τελετουργικό μέρος βρισκόταν στα χέρια των ιερέων, η οργάνωση και η κρίση ήταν δουλειά των απλών πολιτών από τον Άρχοντα και κάτω, που θέλοντας και μη συμμετείχαν σε κάτι μεγαλειώδες. Αν προσθέσουμε κομπάρσους, μηχανικούς της σκηνής, βοηθούς ενδυματολόγου και άλλους εμπλεκόμενους, το σύνολο εκείνων που συμμετείχαν δεν πρέπει να υπολείπεται από τους χίλιους πεντακόσιους - χωρίς να συνυπολογίσουμε όσους έπαιρναν μέρος στις τελετές και τις πομπές.

Πάντως αναπόφευκτα το πλήθος που παρακολουθούσε τις παραστάσεις ήταν μεγάλο. Ήταν μία ευκαιρία παρακολούθησης ενός έργου μέσα στην πόλη. Η ημέρα της παράστασης ήταν αφιερωμένη σε τελετές προς τιμήν ενός θεού που όλοι αγαπούσαν και η τραγωδία της οποίας η αφήγηση ουσιαστικά ήταν διδαχή, υποστήριζε πάντοτε με επιτυχία το διπλό της ρόλο: θρησκευτικό και εθνικό²⁵.

²¹ Horst Dieter Blume, σ. 40, 2002.

²² Θεόδωρος Γ. Μαυρόπουλος, σ. 35, 2008.

²³ K. J. Dover, σ. 260, 2003 - λιγότερο συχνά, αλλά όλο και περισσότερο στην προχωρημένη κλασσική εποχή δήλωνε την πρακτική, ηθική, πολιτική ευθυκρισία και γνώση - ότι περίπου και σήμερα.

²⁴ H. C. Baldry, σ. 48, 1992.

²⁵ Jacqueline de Romilly, σ. 22, 1976. Τα επικά θέματα ήταν προσιτά στο Διονυσιακό θέατρο μόνο όταν ήταν συνυφασμένα με την παρουσία των θεών και με τη συλλογικότητα και τότε ήταν πιο έντονα, πιο συναρπαστικά, πιότερο γεμάτα με δύναμη και νόημα.

Είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι οι δραματουργοί έπαιρναν το υλικό των έργων τους από το έπος και συγχρόνως πήραν την τέχνη να πλάθουν πρόσωπα και σκηνές ικανές να συγκινούν. Το αίσθημα της ζωής, ο ρόλος της τιμής, της ηθικής, του ηρωισμού και παράλληλα η έμπνευση του φόβου και του ελέους, υποχρέωναν το θεατή να παίρνει μέρος στη λύπη ή στην αγωνία. Έτσι η γιορτή δημιούργησε την τραγωδία και το έπος την έκαμε λογοτεχνικό είδος²⁶.

Από την άλλη μεριά ο ποιητής διάλεγε ένα μοναδικό επεισόδιο το οποίο παρακολουθούσαν για αρκετές ώρες οι θεατές με αμείωτο ενδιαφέρον καθώς το θέατρο, το μεγάλο δημόσιο σχολείο, είχε την ξεχωριστή ικανότητα να συγκεντρώνει την προσοχή του κοινού σε μία και μοναδική πράξη. Το πέρασμα από τη μία πράξη στην άλλη, είχε να κάνει με έντονα συναισθήματα και με όλες τις φάσεις της ελπίδας, της αγωνίας και του δέους. Η αφήγηση έτσι γινόταν διδαχή και κατ' επέκταση εμπειρία ζωής. Οι περιπέτειες των προσώπων μπορούσαν να θέτουν τον καθένα σε δοκιμασία. Τα πάθη των ηρώων τελικά γίνονται πάθη και περιπέτειες προσώπων ζωντανών, με τη μοίρα των οποίων αισθανόμαστε συνδεδεμένοι.

Αυτές οι περιπέτειες είναι περιπτώσεις μεταστροφών κατ' Αριστοτέλη²⁷ όταν είχε κατά νου την τραγωδία "*Οιδίπους τύραννος*" του Σοφοκλή. Μεγάλος μαέστρος και διδάσκαλος στις περιπτώσεις εναλλαγών και έντονης αγωνίας, είναι ο Σοφοκλής²⁸. Σε όλα του τα έργα υπάρχουν με ανεπανάληπτο δραματικό τρόπο έντεχνες εντυπώσεις, εναλλαγές χαράς και θλίψης. Αυτή η ιδιαίτερη τέχνη του δραματουργού φαίνεται όχι μόνο από τα πρωταγωνιστικά πρόσωπα αλλά και από πρόσωπα δευτερεύοντα όπως ο Αίγισθος της "*Ηλέκτρας*"²⁹.

Εκείνο δε που στο αρχαίο θέατρο ονομάζουμε πλοκή, είναι επινόηση του Ευριπίδη. Το θεατρό του και οι διδασκαλίες του είναι γεμάτες μηχανοραφίες, απροσδόκητα σαστίσματα και εξομολογήσεις. Ο Ευριπίδης πολλαπλασίασε τα επεισόδια και τα πρόσωπα για να ποικίλει την πλοκή, να την κάνει πιο συγκινητική. Το πάθος, τολμηρά ζωντανεμένο, έντονο, συγκινησιακό, συνυφασμένο με μία πιο ανεπτυγμένη δράση, είναι το αντιπροσωπευτικό στοιχείο των τραγωδιών του Ευριπίδη. Αυτό φαίνεται στην περίπτωση της

²⁶ Jacqueline de Romilly, σ. 22, 1976. Το έπος αφηγείται η τραγωδία αποκαλύπτει. Στην τραγωδία όλα είναι παρόντα, ολοφάνερα, κοντινά και άμεσα. Τα πιστεύουμε, τα φοβόμαστε. Μερικά θεάματα τρόμαζαν τους θεατές. Έτσι η τραγωδία γινόταν φοβερή και ψηλαφητή.

²⁷ Αριστοτέλους Ποιητική 1452 παρ. 22-26 "Η περιπέτεια είναι η μεταβολή της πράξης προς την αντίθετη κατεύθυνση στον Οιδίποδα ο αγγελιαφόρος φτάνει με την ελπίδα να ευχαριστήσει τον Οιδίποδα και να τον απαλλάξει από το φόβο για τη μητέρα του, αλλά όταν αποκάλυψε ποιός είναι, αυτό είχε αντίθετο αποτέλεσμα. (ή εις τό έναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή).

²⁸ Βλ. Περίπτωση Δηϊάνειρας στο έργο "*Τραχίνιες*".

²⁹ Ο Σοφοκλής τον φαντάζεται, βλέποντας ένα πτώμα, να νομίζει πως ο Ορέστης είναι νεκρός· θριαμβεύει τότε και νομίζει ότι όλα πάνε καλά· μαθαίνει όμως αμέσως ότι πρόκειται για την Κλυταιμνήστρα, και ξέρει τώρα πως όλα είναι χαμένα.

Ιοκάστης όταν παρίσταται στη μονομαχία των δύο αδελφών, Ετεοκλή και Πολυνείκη. Τί δύναμη και πάθος, τί μοίρα οδυνηρή και απάνθρωπη! Τα λόγια της μοναδικού μεγαλείου και αισθησιασμού "*Η δυστυχημένη εγώ· τι θα κάνετε παιδιά μου;*"³⁰

Οι "*Φοίνισσες*" πραγματεύονται το ίδιο θέμα με τους "*Έπτά επί Θήβας*" του Αισχύλου. Ο Αισχύλος κατά σειρά εμφάνισης, είναι ο πρώτος των δραματικών ποιητών. Η τραγωδία του εμφανίζει απλό σχήμα, λίγο τραχύ και καμιά φορά ιερατικό. Σε ολόκληρα επεισόδια μπορεί να μη συμβεί κάτι το συγκλονιστικό, όπως συμβαίνει με το Σοφοκλή και τον Ευριπίδη.

Κάθε έργο περιέχει ένα μοναδικό γεγονός που απασχολεί τα δύο τρίτα της τραγωδίας: όλη η αρχή βασίζεται στην αναμονή αυτού του γεγονότος³¹. Η τέχνη του Αισχύλου αναφαίνεται στο να κεντρίσει από την αρχή το ενδιαφέρον αποκαλύπτοντας το γεγονός χωρίς εκπλήξεις και περιπλοκές.

Οι εκπλήξεις και η πλοκή της δράσης, θα εμφανιστούν όπως προαναφέρθηκε, αργότερα στο Σοφοκλή και στον Ευριπίδη. Ο τελευταίος μάλιστα μέσα από τη δραματική του τέχνη θα προβάλλει ιδιαίτερα τη θέση και το ρόλο της γυναίκας. Δημιουργείται έτσι ένα ερώτημα για το αν ο διδακτικός ρόλος του θεάτρου επιδρούσε άμεσα στις γυναίκες και τα παιδιά της Αθηναϊκής κοινωνίας.

Πολλή συζήτηση έχει γίνει γύρω από το ζήτημα, αν οι γυναίκες και τα παιδιά παρακολουθούσαν τις παραστάσεις· αν τους επιτρεπόταν να δουν τραγωδίες, το ίδιο θα έπρεπε να συμβαίνει και για τις κωμωδίες, τουλάχιστον σε πολεμικές περιόδους, όταν και τα δύο είδη δράματος παριστάνονταν την ίδια ημέρα³². Οι θεατές στο μεγαλύτερο μέρος τους ήταν άνδρες και αυτό το συμπεραίνουμε από πολλά χωρία της κωμωδίας. Υπάρχουν όμως αρκετές ενδείξεις που δείχνουν ότι στα τέλη του πέμπτου αιώνα και στον τέταρτο υπήρχαν γυναίκες ανάμεσα στους θεατές της τραγωδίας και της κωμωδίας· ίσως αυτό να ίσχυε και σε προγενέστερη εποχή καθώς οι γυναίκες με την ευκαιρία των εορτών και ειδικά των αφιερωμένων στο θεό Διόνυσο, είχαν την ευκαιρία να βγούν από το σπίτι και να συμμετέχουν στα δρώμενα.

Η θέση των γυναικών μέσα στο χώρο του θεάτρου στηρίζεται σε αβέβαιες πληροφορίες· επίσης η πεποίθηση ότι κάθονταν χωριστά από τους άνδρες δεν ευσταθεί. Ίσως οι ελεύθερες γυναίκες να κάθονταν μαζί με τους άνδρες τους. Ακόμα κι εκείνοι που ανήκαν σε χαμηλότερα στρώματα της Αθηναϊκής κοινωνίας, οι δούλοι, μπορούσαν να

³⁰ Ευριπίδου "*Φοίνισσαι*", στίχ 623 "*ὦ τάλαιν' ἐγώ· τί δράσετ' ὃ τέκνα;*"

³¹ Αισχύλου "*Έπτά επί Θήβας*". Από την αρχή γνωρίζουμε ότι ένας γιος του Οιδίποδα επιτίθεται κατά της Θήβας και ο άλλος την υπερασπίζει. Έως το στίχο 650 ο θεατής συμμετέχει στην αγωνία της πόλης και βλέπει να πλησιάζει η στιγμή που τα δύο αδέλφια θα αλληλοχτυπηθούν. Τριακόσιοι στίχοι, μία μεγάλη σκηνή γεμάτη από την περιγραφή κατορθωμάτων.

³² H. C. Baldry, σ. 51, 1992. Σε παλαιότερη εποχή οι φιλόλογοι με δυσκολία δέχονταν μια τέτοια σκέψη.

παρακολουθήσουν την παράσταση αν συνόδευαν τους κυρίους τους³³. Ας μην ξεχνάμε ότι στην Αθήνα του 5^{ου} π.Χ αιώνα μορφωμένοι δούλοι συνόδευαν τα παιδιά στο σχολείο. Ο Θεόφραστος σε μία περιγραφή του γράφει για έναν πολίτη "αναίσχυντο" κατά την προσωπική του άποψη, ο οποίος μαζί με τα παιδιά του φέρνει στο θέατρο τον παιδαγωγό δούλο και τους βάζει όλους μαζί να καθίσουν σε θέσεις που είχε αγοράσει για επισκέπτες από άλλα μέρη³⁴.

Τα πλήθη επομένως και οι διάφορες κοινωνικές και επαγγελματικές τάξεις είναι βασικό κριτήριο για να σταθμίσουμε το ενδιαφέρον της Αθηναϊκής κοινότητας για το δράμα. Για να συμπληρώσουμε όμως την εικόνα θα πρέπει για λίγο να αναφερθούμε και στις γιορτές έξω από την πόλη της Αθήνας και που είναι γνωστές με την ονομασία "κατ' αγρούς Διονύσια"³⁵. Για τον αριθμό των θεατών και τις απαιτούμενες δαπάνες δεν έχουμε αρκετές και σαφείς πληροφορίες. Σίγουρα όμως ο διδακτικός ρόλος του θεάτρου ανοίγεται και στον επαρχιακό περίγυρο.

Στις αρχές του τέταρτου αιώνα ο Πλάτων περιέγραψε αυτούς που "αγαπούν τα θεάματα και τη μουσική"³⁶ πάνω στον ενθουσιασμό τους τρέχουν σε όλες γύρω τις γιορτές του Διονύσου, χωρίς καμμία να παραλείψουν είτε στη χώρα είτε στα χωριά να έχουν νοικιάσει τα αυτιά τους ν' ακούνε όλους τους χορούς και τα τραγούδια. Συντεχνίες ηθοποιών έπαιζαν πασίγνωστα έργα των μεγάλων τραγικών επιχειρώντας περιήγηση των δήμων. Μέσα από αυτές τις ευκαιρίες αρκετοί άνθρωποι έγιναν θερμοί θιασώτες του θεάτρου.

Έχουμε μία αρχαιολογική μαρτυρία, μία επιγραφή³⁷ που οι ερευνητές την ερμηνεύουν ότι καταγράφει νίκες του Σοφοκλή και του Αριστοφάνη στην πόλη της Ελευσίνας, δυτικά της Αττικής. Μπορεί βέβαια να πρόκειται για επανάληψη έργων που ήδη είχαν παρασταθεί στην Αθήνα, συνήθεια που επικρατούσε στα κατ' αγρούς Διονύσια τον πέμπτο αιώνα.

Το θέατρο σε κάθε περίπτωση είχε ξεχωριστή θέση στη ζωή της Αθήνας ως σπουδαία πολιτειακή και θρησκευτική εκδήλωση για την κοινότητα ολόκληρη ως σύνολο, εντυπωσιακή σε επιδεικτικότητα και πλούσια σε τελετές, επιχορηγούμενη από το δημόσιο ταμείο και τους ιδιωτικούς πόρους, συνεπαγόμενη τη συμμετοχή εκατοντάδων προσώπων και παρακολουθούμενη από πολλές χιλιάδες. Ήταν ένα κεντρικό γεγονός της χρονιάς που κι αυτές ακόμα οι πιέσεις του πολέμου και της ήττας δεν ήταν ικανές να το σταματήσουν.

³³ H. C. Baldry, σ. 52, 1992. Σήμερα ακόμα σε χώρες που υπάρχουν φυλετικές διακρίσεις, ο έγχρωμος υπηρέτης επιτρέπεται να βρίσκεται μαζί με τα παιδιά του κυρίου του σε μία ακτή που χρησιμοποιούν οι λευκοί.

³⁴ Θεοφράστου "Χαρακτήρες".

³⁵ Ο όρος αυτός αποδίδεται προκειμένου να γίνει διαφοροποίηση από τα "έν ἄστει Διονύσια".

³⁶ Πλάτωνος Πολιτεία 475d σε μτφρ. Ιωάννη Γρυπάρη.

³⁷ I. G. II², 3090.

2. Προσέγγιση της φύσεως του αρχαίου θεάτρου με αναφορά στην "Ποιητική" του Αριστοτέλη

Η "*Ποιητική*" ανήκει στα ακροαματικά συγγράμματα του μεγάλου φιλοσόφου Αριστοτέλη¹. Πρόκειται για τετράδιο που περιλαμβάνει τις παραδόσεις του Αριστοτέλη για την ποίηση. Δεν ήταν σύγγραμμα προορισμένο για έκδοση. Η "*Ποιητική*" έχει κυρίως κανονικό, δεοντολογικό χαρακτήρα και απευθύνεται προς τον ποιητή. Δεν παρουσιάζεται ως πλήρη ανάλυση του φαινομένου της ποιητικής δημιουργίας, αλλά ως συστηματική έκθεση μερικών γενικών αρχών, μέσα στις οποίες πρέπει να κινείται ο ποιητής αν θέλει να μείνει πιστός στο βαθύτερο νόημα του ποιητικού είδους που καλλιεργεί.

Βέβαια επειδή ο Αριστοτέλης είναι ο κατ' εξοχήν εμπειριστής και ορθολογιστής φιλόσοφος δεν εξετάζει το δραματικό μύθο ως ένα έργο μεστό συγκίνησης και πολυχρωμίας αλλά ως ένα δημιούργημα λογικής εργασίας που έχει όμως τον τρόπο να διαπερνά το συναισθηματικό κόσμο του θεατή. Η προσωπικότητα του ποιητή, η σχέση της ιδιοφυΐας με το περιβάλλον, η έμπνευση για την εκτέλεση δεν εξετάζονται στην "*Ποιητική*" γιατί δεν αποτελούν παράγοντες "επιστημονικής ρύθμισης" και αυτό είναι που ενδιαφέρει τον Αριστοτέλη.

Η αρχαία ελληνική γραμματεία αναφερόμενη στην *Ποιητική* λαμβάνει υπ' όψη της ότι ενδεχομένως το πλήρες έργο να αποτελείτο από δύο βιβλία γιατί το σωζόμενο σύγγραμμα περιλαμβάνει ένα και μόνο βιβλίο. Το δεύτερο βιβλίο έχει χαθεί, και πιθανόν εκεί ο Αριστοτέλης να ασχολείτο με την κωμωδία.

Σε ότι αφορά τη χρονολογία του έργου θα πρέπει να γράφτηκε κατά την τελευταία περίοδο της ζωής του Αριστοτέλη². Οι πηγές της "*Ποιητικής*" ήταν η ευρεία γνώση του μεγάλου Σταγειρίτη φιλοσόφου γύρω από λογοτεχνικά κείμενα, θεωρητικά συγγράμματα περί ποιήσεως, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι είχαν γραφτεί αυτοτελείς μελέτες σχετικά με την ποίηση³.

¹ Ι. Συκουτρή - Αριστοτέλους *Ποιητική*, σ. 15 (εισαγωγή) Τα έργα του Αριστοτέλη χωρίζονται σε εξωτερικούς και ακροαματικούς λόγους.

² Ι. Συκουτρή - Αριστοτέλους *Ποιητική*, σ. 18, 2004. "*Ο Αριστοτέλης εκείνη την περίοδο ανάπτυξε τη μεγάλη του διδακτική και επιστημονική δράση ως ιδρυτής της παρά το Λύκειον Φιλοσοφικής Σχολής*" (334 - 330) π.Χ.

³ Το "*περί ποιήσεως*" έργο του Δημοκρίτου δεν είναι βέβαιο αν είχε το ίδιο περιεχόμενο με την Ποιητική.

Ποίηση και τραγωδία

Όλα τα σοβαρά θέματα της ποίησης εξετάζονται με κέντρο την τραγωδία. Αυτό είναι το θεμελιώδες γνώρισμα της "Ποιητικής", ότι πραγματεύεται κυρίως περί της τραγωδίας και από εκεί αφορμάται ο Αριστοτέλης για να προχωρήσει στη διαπραγμάτευση των άλλων ειδών της ποίησης. Και αυτό συμβαίνει γιατί ο συγγραφέας πιστεύει ότι η τραγωδία αποτελεί την τελευταία και τελειότερη μορφή ποιητικού λόγου που περιλαμβάνει και συνοψίζει όλες τις άλλες μορφές.

Σύμφωνα με την Αριστοτελική σκέψη στην τραγωδία υποστασιάζεται όλη η φύση της σοβαρής ποίησης. Η ποίηση είναι μίμηση δηλαδή αναπαράσταση αισθητού πράγματος με μέσα αισθητά, ορατά ή ακουστά⁴. Μέσα από τον τρόπο που ενεργεί ο καλλιτέχνης, ο λαός βλέπει την απεικόνιση της πραγματικότητας⁵. Η δε ομοιότητα με την πραγματικότητα είναι το πρώτο και καλύτερο κριτήριο της τέχνης γενικότερα και της ποίησης· μέσα από τη μιμητική μορφή της ποίησης αναπτύχθηκε το δράμα. Ο όρος μίμησις και μιμούμαι (φέρομαι ως μίμος) έχει ληφθεί από τις δραματικές παραστάσεις⁶.

Ο Αριστοτέλης χρησιμοποιεί τον όρο "μίμηση" με βαθύτερο και θετικότερο περιεχόμενο από ότι ο Πλάτωνας και οι προγενέστεροι. Η ποίηση κατά τον Αριστοτελικό ορισμό είναι μιμητική τέχνη ως "ἕξις μετά λόγου ἀληθοῦς ποιητική"⁷. Έχει λοιπόν τη ρίζα της στις ενστικτώδεις τάσεις της ανθρώπινης ψυχής, εργάζεται όμως συνειδητά με ορισμένους κανόνες και συγκεκριμένες μεθόδους, επιλέγει το αντικείμενό της και το υποβάλλει σε έντεχνη επεξεργασία προκειμένου να βγάλει προς τα έξω ένα έργο άρτιο και αυθύπαρκτο.

Ως μιμητική τέχνη η ποίηση διακρίνεται από τις άλλες ποιητικές τέχνες⁸ γιατί δεν εργάζεται "προς τα αναγκαία" αλλά σύμφωνα με τον Αριστοτέλη εργάζεται τα "προς διαγωγήν". Εκεί ακριβώς φαίνεται ο διδακτικός χαρακτήρας της ποίησης και μάλιστα της δραματικής. Αναπαράγει με ιδιαίτερο τρόπο το μύθο, τον κάνει να ομοιάζει με την πραγματικότητα και με εκείνο που ίσως θα μπορούσε να συμβεί στον καθένα σε κάθε εποχή αλλά αυτό δεν έχει πρακτικό στόχο και χαρακτήρα· έχει σκοπό την ηδονή του θεατή, την "παιδιάν", την ανάπτυξη κριτικής σκέψης, τη μάθηση, τη γνώση. Η δε πραγματικότητα προσφέρεται όχι στην ολότητά της αλλά με συγκεκριμένη επιλογή που έχει να κάνει με

⁴ Η αντίληψη αυτή είναι προπλατωνική.

⁵ Ο Σωκράτης μιλάει για "ἀπεικασίαν τῶν ὀρομένων" σε συζήτησή του με το ζωγράφο Παρράσιο στο έργο "Συμπόσιο" 4, 21.

⁶ I. Συκουτρή, σ. 45, 2004. Την έννοια της μίμησης πρώτος χρησιμοποίησε ο Πλάτωνας και έδωσε σ' αυτήν μεταφυσική ιδιότητα. Μιλώντας για τα αισθητά όντα είπε ότι αυτά είναι απεικονίσεις ιδεών, μιμήματα των ιδεών και αποδίδουν την πραγματικότητα όχι αυτούσια αλλά σχηματοποιημένη όπως ένας ζωγραφικός πίνακας.

⁷ Αριστοτέλους *Ηθικά Νικομάχεια* 1140α9.

⁸ Ο Αριστοτέλης διακρίνει τις τέχνες σε θεωρητικές π.χ φιλοσοφία, ποιητικές π.χ χαλκευτική, πρακτικές π.χ ηθική.

πράξεις και παθήματα ανθρώπων, με την ευδαιμονία και άλλες ψυχικές καταστάσεις που δημιουργούν στο θεατή αυτό που λέμε ηθικό προβληματισμό.

Η μίμηση όπως ερμηνεύεται από τον Αριστοτέλη δεν είναι μία δουλκή αντιγραφή της πραγματικότητας, είναι γνήσιο προϊόν τέχνης, επιστημονικής επεξεργασίας και αναπαράσταση του ουσιώδους, του ανθρωπίνως δυνατού. Έχει αρχή, μέση και τέλος, έχει οργανική υπόσταση και ενότητα. Το έργο της μίμησης που αποτελεί τη βάση του αρχαίου δράματος είναι η προβολή ενός κόσμου που δεν αντιγράφει την εξωτερική ροή των πραγμάτων αλλά επιβάλλει την ενεργητική, δημιουργική παρέμβαση του θεατή προκειμένου αυτός να εμβαθύνει σε στοιχεία που προσφέρει η εμπειρική, ιστορική, μυθική πραγματικότητα⁹. Αυτή η εμβάθυνση μπορεί να φανεί άμεσα και να σημαίνει μεταβολή από την παρούσα κατάσταση σε μία άλλη (κοινωνική, πολιτική μεταβολή). Αυτή η μεταβολή έχει τη γλυκύτητά της γιατί συνδυάζεται με τη μάθηση και το θαυμασμό που είναι πράγματα σύμφωνα με την ανθρώπινη φύση¹⁰.

Ακόμα και αν εκείνο που παρίσταται με έντεχνο μιμητικό τρόπο δεν είναι καθ' εαυτό ευχάριστο εν τούτοις μέσα από την παράσταση ο θεατής μαθαίνει κάτι. Οι απροσδόκητες μεταβολές και πολλές φορές η διάσωση από τους κινδύνους επίσης είναι θέματα άξια θαυμασμού και γίνονται αντικείμενα μάθησης.

Από άλλο έργο του Αριστοτέλη, τη *Ρητορική*, μαθαίνουμε ότι όπως ακριβώς ο ποιητής διατυπώνει και παριστάνει πράγματα έτσι και οι άνθρωποι επιδιώκουν την ενασχόληση με την εξουσία, τη σοφία και οτιδήποτε μπορεί να τους αποδώσει τα καλύτερα¹¹. Αυτή η εκμάθηση συμβάλλει πολλές φορές στο να συμπληρώνει κάποιος ελλιπή πράγματα και αυτή η συμπλήρωση να είναι έργο προσωπικό.

Επειδή έγινε αναφορά στη "*Ρητορική*" είναι απαραίτητο να πούμε ότι η ρητορική ως επιστήμη του έντεχνου λόγου έχει τις ρίζες της στο αρχαίο δράμα και στη διδακτική του. Εκείνος που μπορούσε ως ρήτορας στο δικαστήριο να δώσει αληθή ή αληθοφανή "παράσταση" κέρδιζε τις εντυπώσεις του ακροατηρίου και επομένως την υπόθεση. Πρόκειται για την τέχνη της "πειθούς" που μπορούσε να ασκεί με το έργο του και ο τραγικός ποιητής.

Σήμερα εμείς ένα καλλιτεχνικό έργο το αξιολογούμε περισσότερο ως έκφραση μιας υποκειμενικής ψυχικότητας. Οι αρχαίοι όμως και αυτό το τονίζει ο Αριστοτέλης, εξέταζαν τα πράγματα διαφορετικά, αντικειμενικοποιούσαν το ποιητικό έργο· άφηναν κατά μέρος το δημιουργό του, επίσης άφηναν και την πορεία από την αρχική σύλληψη μέχρι το τέλος και χαίρονταν την παράσταση ως κάτι που είχε άμεση σχέση με το συμβολιζόμενο περιεχόμενο της ζωής. Οι προσωπικές εντυπώσεις και τα βιώματα του ποιητή ενδιαφέρουν μόνο όταν

⁹ Ο Φιλόστρατος αναφερόμενος στην τέχνη λέγει: *ζηνίση καί μιμείται τῷ νῶ* (*Βίος Απόλλων*, 2, 20).

¹⁰ Ευανθία - Δρακωνάκη - Καζαντζάκη, σ. 149, 2008 "*μεταβολή πάντων γλυκύ*".

¹¹ Αριστοτέλους *Ρητορική* A, 11, 1371b "*ἴν' αὐτός αὐτοῦ τυχάνει βέλτιστος ὢν*".

αποκρυσταλλώνονται σ' ένα όραμα, οι εμπνεύσεις μόνο όταν αποκρυσταλλώνονται σε εικόνες. Ο ποιητής μιμείται, παριστάνει δηλαδή πάθη, ήθη, πράξεις και διδάσκει παράλληλα όχι όμως τα προσωπικά του αλλά τα των ηρώων του¹².

Έτσι το ενδιαφέρον δε στρέφεται στον ατομικό ψυχικό βίο του προσώπου που δημιουργεί τη θεατρική παράσταση αλλά στρέφεται στο έργο καθαυτό και στους καθολικούς, πανανθρώπινους νόμους της σκέψης, του αισθήματος, της ενέργειας. Όλη αυτή τη συλλογιστική πορεία την καθόριζε το ίδιο το Αθηναϊκό κοινό γιατί ήταν αυτό που δημιούργησε το αρχαίο δράμα.

Τα έργα της τέχνης των αρχαίων έχουν ελάχιστα έντονο προσωπικό χαρακτήρα αλλά έχουν διάρκεια, μονιμότητα, καθολικότητα αδιαμφισβήτητη στα χρόνια που πέρασαν. Ψυχικές ιδιότητες, παθήματα και ενέργειες ανθρώπων αποτελούν θέματα της μίμησης αλλά το κέντρο βάρους στην αρχαία τραγωδία και κωμωδία, που παράλληλα είναι διδασκαλία, δίνεται όχι στο τί έπραξε ο ήρωας αλλά στο τί έπαθε. Θέμα λοιπόν του δράματος είναι η ευδαιμονία ή η δυστυχία¹³. Ήθη, παθήματα, πράξεις συνιστούν το περιεχόμενο του βίου και ο άνθρωπος παρουσιάζεται μέσα από αυτά ως ύπαρξη ζωντανή, αυθόρμητη που ενεργεί, στοχάζεται και παθαίνει προκειμένου να μάθει.

Το δράμα είναι η τελειότερη μορφή ποίησης κατ' Αριστοτέλη γιατί εκεί παρουσιάζονται εντονότερα οι πράξεις και η μοίρα των ανθρώπων. Ο δραματουργός δεν αντιγράφει μία εξωτερική πραγματικότητα¹⁴ αλλά μιμείται την ουσία της και μέσα σ' αυτή τη μίμηση υπάρχει η καθαρή δημιουργική ενέργεια. Η ζωή εμφανίζεται έτσι όχι ως μία σειρά τυχαίων γεγονότων και πράξεων αλλά ως μία συνειδητή παρουσία καταστάσεων που μπόρεσε να συλλάβει ο ποιητής και με το δραματικό του τρόπο να τις δώσει στο κοινό προκειμένου να το νουθετήσει.

Ο ποιητής λοιπόν μέσα από επί μέρους καταστάσεις βλέπει το καθολικό στοιχείο, "τα καθόλου" και αυτό αναπαριστά στο έργο του¹⁵. Το καθόλου στην ποίηση κατ' ανάγκη δεν είναι το βέλτιο γιατί το βέλτιο είναι η εξιδανίκευση της πραγματικότητας σε κάποιες μόνο πτυχές της π.χ στην ηθική ή στην αισθητική. Ενώ ο κανόνας για το καθόλου στην ποίηση ισχύει για όλα τα είδη της ποίησης και για εκείνα που παριστάνουν τους ανθρώπους όμοιους ή χειρότερους.

¹² Ι. Συκουτρή, σ. 54, 2004. Το εγώ του ποιητή σβήνει τελείως μέσα στο έργο και η παράσταση προβάλλει ως αυτούσιο κομμάτι ζωής όχι πραγματικής ή εμπειρικής αλλά ζωής "κατά μίμησιν".

¹³ Ο Αριστοτέλης χαρακτηρίζει την ευδαιμονία ως ψυχής ενέργεια. Ο σοφιστής Γοργίας μιλάει επίσης για την ευδαιμονία ή τη δυστυχία σε αναφορά του στο *Ελένης Εγκώμιο* κφ 9.

¹⁴ Αν συνέβαινε αυτό τότε πραγματικά το έργο του ποιητή δε θα διέφερε διόλου από τη δουλειά ενός αστυνόμου που προβαίνει σε αναπαράσταση ενός εγκλήματος.

¹⁵ Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη το "καθόλου" είναι το κύριο αντικείμενο της μίμησης. Τι είναι όμως το καθόλου; Είναι εκείνο που ανήκει από κοινού σε περισσότερα πράγματα όχι όμως συμπτωματικά αλλά από την ίδια του τη φύση.

Ο Αριστοτέλης επίσης παρατηρεί ότι στην κωμωδία¹⁶ εμφανίζεται καθαρότερα το καθόλου από ότι στην τραγωδία¹⁷. Αν υποθέσουμε ότι το καθόλου, που πάντοτε υπάρχει κατ' Αριστοτέλη μέσα στην δραματική εμπειρία, περιλαμβάνει και την έννοια της εξιδανίκευσης τότε πρέπει να τονιστεί το σημαντικό που παρουσιάζει και διδάσκει και όχι το πραγματικό. Μία σημαντική ατομική - προσωπική ενέργεια μπορεί να ανάγεται και να δείχνει το καθολικά ανθρώπινο, κάτι που σε όλους θα μπορούσε να συμβεί. Βέβαια αυτή η αναγωγή δεν είναι τυπική και γενική αλλά καθορίζεται μέσα από εξαιρετικές, απίστευτες συχνά προϋποθέσεις. Στο καθόλου έτσι μπαίνουν και μοναδικές περιπτώσεις χωρίς να αλλοιωθεί ο χαρακτήρας της εσωτερικής αναγκαιότητας¹⁸.

Οι προσωπικές αποκλίσεις είναι συμπτωματικές και παράλογες¹⁹. Στην "*Ποιητική*" η έννοια του καθόλου έχει την προέλευσή της στη λογική και έχει στο βάθος αυστηρό, λογικό χαρακτήρα. Αυτό γίνεται γιατί ο Αριστοτέλης θέλει να δώσει στην τέχνη της ποίησης και μάλιστα στο δράμα, επιστημονικό χαρακτήρα και βαρύτητα²⁰.

Αποδεικνύεται έτσι ότι η ποίηση έχει αντικείμενο μόνιμο, καθολικό, όχι πρόσκαιρο και φθαρτό²¹. Ο ποιητής δεν ενεργεί κάτω από ανεξέλεγκτες εμπνεύσεις στιγμιαίου χαρακτήρα ούτε αφήνεται στο κράτος εσωτερικών παρορμήσεων. Δημιουργεί έναν κόσμο αξιόλογο στον οποίο έχει εισάγει τάξη, λόγο, νόημα και νόμους αντικειμενικούς σε συνδυασμό με ανθρώπινα αισθήματα, παθήματα και πράξεις²².

Ο Αριστοτέλης έτσι εκλαμβάνει το δράμα ως την τελειότερη μορφή ποίησης. Είναι εκείνο το είδος ποίησης που απαιτεί αυστηρά λογική συνέπεια ακριβώς γιατί έχει άμεση επίδραση σε πολλούς, διδακτικό - μαθησιακό χαρακτήρα και ο δραματουργός ως παιδαγωγός και δάσκαλος πρέπει να λαμβάνει σοβαρά υπ' όψη του το καθόλου. Η ποίηση όταν έχει ως αντικείμενό της το καθόλου παρουσιάζεται ως επιστημονική πραγματεία που εξετάζει όχι κατ' ανάγκη το αληθές και αναγκαίο αλλά το "εϊκόσ" και το "πιθανόν"²³. Όσο περισσότερο η

¹⁶ Η κωμωδία δεν παρουσιάζει τους ήρωές της εξιδανικευμένους.

¹⁷ Ο Αριστοτέλης καταδικάζει την προσωπική σάτιρα, όχι για λόγους ηθικούς αλλά γιατί δε στηρίζεται στο καθόλου.

¹⁸ Μία τέτοια περίπτωση είναι η τραγωδία "*Φιλοκτήτης*".

¹⁹ Αυτές οι αποκλίσεις του καθόλου και σε σχέση με το τυπικό υπάρχουν στην κωμωδία όπου εκεί προβάλλονται διάφοροι τύποι όπως ο καυχηματίας, ο δημαγωγός, ο μαστροπός, κ.α.

²⁰ Αριστοτέλους *Μεταφυσικά* 981a15 "*ή μὲν ἐμπειρία τῶν καθ' ἕκαστόν ἐστι γνῶσις, ἡ δὲ τέχνη τῶν καθόλου*". Αριστοτέλους *Ρητορική* 1355b30 "*οὐδεμία δὲ τέχνη σκοπεῖ τό καθ' ἕκαστον*".

²¹ Ο Αριστοτέλης επιχειρεί έτσι να αποδείξει ενάντια στους επικριτές της ποίησης και κυρίως τον Πλάτωνα ότι πρόκειται περί τέχνης - επιστήμης, όχι εμπειρίας. Ο Πλάτων δίδασκε όταν λέγει κάποιες αλήθειες τις λέγει "ἀνεπιγνώστως".

²² Οι αρχαίοι στην αντίληψή τους περί τέχνης έθεταν αυστηρούς περιορισμούς στην αυθαιρεσία και πρωτοτυπία του καλλιτέχνη.

²³ Η άποψη περί του εϊκότος και πιθανού παρουσιάζεται κατ' Αριστοτέλη και στην τέχνη της "*Ρητορικής*" υπό μορφή συλλογιστικής, ως ενθύμημα.

ποίηση μετέχει του εικότος και του αναγκαίου τόσο είναι φιλοσοφικότερη²⁴ και αναγάζεται στην ύψιστη μορφή ποιητικής τέχνης που κατ' Αριστοτέλη είναι το δράμα· μετά ακολουθεί το έπος.

Ο Αριστοτέλης επιχειρεί παράλληλα σύγκριση της ποίησης με την Ιστορία. Αυτό το κάνει γιατί και πάλι θέλει να δείξει την ανωτερότητα της ποίησης και μάλιστα του δράματος, από την Ιστορία. Ο ποιητής δεν περιγράφει τα γενόμενα· περιγράφει μόνο πράγματα τα οποία θα μπορούσαν να συμβούν και τα δυνατά σύμφωνα με το εικός ή το αναγκαίο²⁵. Δηλαδή ο ποιητής αναπλάθει το παρελθόν σύμφωνα με τους κανόνες της εσωτερικής λογικής και της ηθικής αναγκαιότητας και δίνει έτσι στη διήγηση καθολικότητα, σφαιρικότητα.

Η ιστορία πλησιάζει στην γνώση του όντος· είναι αυτή η προσέγγιση, γνώση του καθόλου και όχι των επί μέρους αλλά η ενότητα του ποιητικού έργου είναι διαφορετική από την ενότητα του ιστορικού· είναι ενότητα πράξης όχι προσώπου ή χρόνου. Κάθε πράξη που αποτελεί θέμα ποίησης, πρέπει να είναι μία, ενιαία, τέλεια, με συνοχή εσωτερική και αποτέλεσμα. Στην ιστορία έχουμε περισσότερες πράξεις που συνδέονται χρονολογικά μεταξύ τους ενώ απουσιάζει η τελολογική σύνδεση, κάτι που το ανθρώπινο πνεύμα μπορεί να βρει και να δώσει έτσι ιδιαίτερο χρώμα στο δημιούργημά του· το δημιούργημα αυτό μπορεί να είναι ένα δραματικό έργο.

Είναι γεγονός ότι στην αντίληψη των αρχαίων δεν υπήρχε καθαρή διάκριση μεταξύ μυθολογικών - ιστορικών γεγονότων. Τα μυθολογικά δεδομένα που αποτελούσαν τον πυρήνα του αρχαίου δράματος ήταν και ιστορικά δεδομένα εκείνου του καιρού και αποσκοπούσαν στην ανασκόπηση του παρελθόντος²⁶. Και οι ποιητές διασκεύαζαν μυθολογικά (ιστορικά) θέματα με ένα δικό τους ελεύθερο τρόπο. Ήταν προσωπική επιλογή του δραματουργού το πώς θα έπλεκε π.χ την υπόθεση της μητροκτονίας του Ορέστη ή το πώς θα ερμήνευε την πράξη ψυχολογικά και ηθικά.

Τα δράματα κατά βάθος των αρχαίων Ελλήνων ήταν ιστορικά γιατί μέσα από την παράσταση πολλές φορές οι θεατές έβρισκαν το παρελθόν, τα ιδεώδη, το παρόν, τους δεσμούς, τις συμμαχίες²⁷ και τον προορισμό του μέλλοντος, θέματα που οι σύγχρονοι αναζητούμε στις σελίδες της εθνικής μας Ιστορίας. Η αναλογία λοιπόν μεταξύ ποίησης - ιστορίας ήταν για τους αρχαίους απολύτως φυσική και καθόλου παράδοξη.

²⁴ Μιλάμε για φιλοσοφικότερη ποίηση αλλά ο τρόπος που παρουσιάζει το καθόλου ο ποιητής διαφέρει από εκείνον του φιλοσόφου· ο φιλόσοφος εργάζεται με τον ορισμό, τη λογική σκέψη, ο ποιητής με την εποπτεία. Ο ποιητής αφορμάται από το αισθητό και παραμένει σ' αυτό και όταν ακόμα εντός αυτού ανακαλύπτει το ιδεατό.

²⁵ "οἷα ἂν γένοιτο, καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ ἀναγκαῖον" (9, 1). Υπάρχουν πράγματα που είναι πιθανό να γίνουν και άλλα που συναισθανόμαστε ότι είναι ανάγκη ή πιθανόν να γίνουν έτσι.

²⁶ Ο Ισοκράτης στον "Πανηγυρικό" του κάνει μυθολογικές αναφορές στον Ερεχθέα και στον Τριπτόλεμο προκειμένου να πείσει τους Αθηναίους για την "Πανελλήνια" ιδέα του.

²⁷ Στις *Ευμενίδες* του Αισχύλου διδάσκεται η συμμαχία του Άργους με την Αθήνα μετά την αθωωτική ψήφο της θεάς Αθηνάς στον Ορέστη.

Για τον Αριστοτέλη ένα ιστορικό έργο είναι χρονογραφική αναγραφή ιστορικών - βιογραφικών γεγονότων ενώ το ποίημα βρίσκεται έξω του χρόνου και ο ποιητής εργάζεται όχι με τυπικούς, μηχανικούς νόμους αλλά με αξίες. Η ηθική αναγκαιότητα, η αισθητική αναγκαιότητα δεν είναι κατ' ανάγκη ιστορική αναγκαιότητα.

Ο Βάκων παρατηρεί ότι η ποίηση μετέχει κάποιας θείας φύσεως· εγείρει την ψυχή και τη μεταφέρει ψηλά, καθώς προσαρμόζει τα ομοιώματα των πραγμάτων προς τους πόθους της ψυχής και δεν υποτάσσει την ψυχή στα πράγματα όπως κάνει η σκέψη και η Ιστορία²⁸. Ο ποιητής είναι ελεύθερος να συμπληρώσει τα κενά της ιστορικής πραγματικότητας, να εισάγει στο έργο του πρόσωπα, σκηνές, ιδέες, πάθη. Απομονώνει στοιχεία, τροποποιεί δεδομένα, εξάγει ένα εμπειρικά ίσως ασήμαντο επεισόδιο, στρογγυλεύει και ολοκληρώνει τη διήγηση χωρίς να τη συνδέσει με τα προηγούμενα και τα κατοπινά όπως κάνει ο ιστορικός. Συνθέτει το μύθο ή τον αναπλάθει μέσα από τον κόσμο των ηθικών επιταγών, των αισθητικών και θρησκευτικών αξιών. Εισάγει στο έργο του το υπέρλογο ως θαύμα πολλές φορές, όχι το παράλογο, αυτό που ονομάζουμε θεία οργή, μοίρα, δικαιοσύνη.

Εκείνο δε που είναι πολύ σημαντικό και που ο δημιουργός - ποιητής δε μπορεί να αγνοήσει είναι η κοινωνία. Η ποίηση έχει να κάνει πάντοτε με πρόσωπα και μάλιστα εξαιρετικά. Η τραγωδία έχει να κάνει με ήρωες, η κωμωδία με καθημερινούς τύπους που μέσα από το γελοίο προωθούν την ψυχαγωγία αλλά και τον ηθικό προβληματισμό. Θέμα της ποίησης είναι η ανθρώπινη ψυχή με την ελεύθερη ενέργειά της που δε χάνεται μέσα στη μάζα αλλά με κάποιο τρόπο δείχνει το βάθος και τον πλούτο της.

Ποιό είναι τελικά το έργο της ποίησης; Ο Αριστοτέλης λέει, η ηδονή και με αυτόν τον όρο εννοεί την καλαισθητική συγκίνηση²⁹. Είναι αυτή η οικεία ηδονή της τραγωδίας και καθορίζεται στο κφ. 14,3 της *Ποιητικής* ως "*ή από έλεου καί φόβου διά μιμήσεως ήδονή*"³⁰. Αυτή αποτελεί και το κριτήριο πολλές φορές στα αισθητικά ζητήματα. Αυτή η ηδονή δεν είναι η μόνη που προσφέρει η τραγωδία ως διδασκαλία. Υπάρχουν και άλλα ήδύσματα σ' ένα τραγικό και κατ' επέκταση κωμικό έργο, τα οποία μπορεί να είναι "άτεχνα" όχι όμως ασήμαντα. Θα τα εξετάσουμε σε ακόλουθο μέρος της μελέτης μας. Η ηδονή, η προερχόμενη από την καλλιτεχνική μίμηση προέρχεται όχι από το αντικείμενο της μίμησης στην πραγματική - φυσική του υπόσταση αλλά από την ενέργεια της μίμησης.

²⁸ Ι. Συκουτρή, σ. 74, 2004.

²⁹ Την έννοια της ηδονής τονίζει ο Πλάτων ως έργο της ποίησης και διακρίνει την ηδονή που έχει κάποιος από την παράσταση ωραίων ή κωμικών πραγμάτων από την ηδονή την προερχόμενη από θρηνητική, καλλιτεχνική συγκίνηση.

Πλάτωνος *Νόμοι* 654α. Το αίσθημα του ρυθμού και της αρμονίας, έμφυτο στον άνθρωπο αποτελεί πηγή συγκίνησης.

³⁰ Πλάτωνος *Πολιτεία* 605d - 606d. Αυτήν την ηδονή έχει τονίσει και ο Γοργίας στο *Έλένης Έγκώμιον* κφ. 9.

Ο θεατής μιας τραγικής παράστασης γεμάτης φόνους και αθλιότητες πόσο θα μπορούσε να ευχαριστηθεί; Άρα η ηδονή προέρχεται από καθαυτό το θέαμα καθώς ο θεατής ζει τα παριστανόμενα γεγονότα, συναρπάζεται από αυτά, αναδημιουργεί μέσα του αισθήματα και λογισμούς γνωρίζοντας πάντοτε ότι υπάρχει απόσταση μεταξύ αυτών των γεγονότων και του ιδίου. Αυτό τον ευφραίνει και του προκαλεί καλλιτεχνική συγκίνηση κι εδώ υποστασιάζεται ο διδακτικός ρόλος του αρχαίου θεάτρου όταν ο θεατής ζει τη δράση, συγκλονίζεται από τα ορώμενα και ακροώμενα, έρχεται στη θέση του ήρωα, προβληματίζεται και αγωνιά αλλά κρατάει την ταυτότητά του. Τα παθήματα όμως του ήρωα γίνονται μαθήματα.

Κατ' Αριστοτέλη ο άνθρωπος πάντα δοκιμάζει ηδονή από το "μανθάνειν", από την κατανόηση δηλαδή των πραγμάτων τα οποία παρίστανται μπροστά στα μάτια του θεατή³¹. Η μίμηση θέτει τον άνθρωπο μπροστά στο πρόβλημα. Η ψυχολογική εμβάθυνση στα εικονιζόμενα συναισθήματα των προσώπων, η ανακάλυψη μεταφυσικών νοημάτων από τα δρώμενα ενώπιον του κοινού, αυτό είναι που φέρνει την ηδονή (άμεσα δεμένη αυτή η ηδονή με το μανθάνειν).

Μέσα από αυτή τη συγκινησιακή κατάσταση η μίμηση γίνεται εσωτερική κατάσταση τουλάχιστον έτσι την ονομάζουν ερευνητές όπως ο Groos. Αυτός που απολαμβάνει το δραματικό έργο - ξαναζεί το δημιούργημα του καλλιτέχνη, κατανοεί τους φιλοσοφικούς στοχασμούς και το μανθάνειν γίνεται έτσι το "κατά φύσιν καθίστασθαι"³².

Όλες αυτές οι συγκινησιακές καταστάσεις, το στοιχείο της ηδονής και η καλλιτεχνική ευθιξία και ευαισθησία δεν έχουν να κάνουν με ένα συμπτωματικό κοινό που βλέπει μια παράσταση· έχουν να κάνουν με τον άνθρωπο το φρόνιμο, τον ελεύθερο, τον πεπαιδευμένο όχι ως άτομο ή αντιπρόσωπο μιας κοινωνικής τάξης αλλά ως τύπο της όλης κοινωνίας μέσα στην οποία ζει και δρα ο ποιητής και ο κάθε πολίτης. Έτσι η ηδονή σύμφωνα με τον Αριστοτέλη αποκτά καθολικότητα γιατί αναφέρεται στο ευρύ κοινό αλλά και στους ισχύοντες νόμους της ανθρώπινης ψυχής. Το ίδιο συμβαίνει και με τις ηθικές κρίσεις. Ο ελεύθερος και φρόνιμος πολίτης πηγαίνει στο θέατρο φέρνοντας μαζί του την πείρα της ζωής, τις αξιώσεις μικρές ή μεγάλες και έτσι η αισθητική του συγκίνηση πολλές φορές διαταράσσεται όταν αντιμετωπίζει μία ηθική διαστροφή όχι αναγκαία άρα ο ποιητής πρέπει να αποδίδει το εικόν και το αναγκαίον που δε θα φτάνει στην υπερβολή αλλά θα δένει την ποιητική

³¹ Ο Αριστοτέλης δε θέλει να πει ότι αποκτάς γνώσεις από το έργο και μετά δοκιμάζεις την ηδονή γιατί τότε δε θα είχε νόημα το "έάν μή τύχη προεωρακώς" 4, 5.

³² Αριστοτέλους *Ρητορική* 1371a34.

πραγματικότητα με τα δεδομένα της εμπειρίας και δε θα προσκρούει στην προσωπική πεποίθηση της κοινής γνώμης³³.

Ας μη ξεχνάμε ότι το Αθηναϊκό κοινό αποτελούμενο κυρίως από άνδρες ήταν ένα κοινό μορφωμένο και αρκετοί ήταν εκείνοι οι πολίτες που είχαν λάβει ενεργό μέρος στις θεατρικές παραστάσεις. Είχαν εντυπώσει σ' αυτό που λέμε στην αρχαία τραγωδία ευδαιμονία και κακοδαιμονία των ηρώων και ο τραγικός ποιητής δε μπορούσε να το αγνοήσει αυτό όταν παρουσίαζε το πρόβλημα της σχέσης της βούλησης προς τη μοίρα, του ήθους προς την ανθρώπινη ελευθερία.

Ο άνθρωπος αναδεικνύεται έτσι ως ηθική οντότητα και κεντρικό θέμα της ποίησης είναι οι πράξεις του και όχι ο ίδιος. Από αυτές απορρέει η ηδονή. Μέσα στη φύση της ηδονής έτσι παίρνει σάρκα και οστά η κάθαρση της ψυχής ιδιαίτερα στο δράμα που προάγει τα συναισθήματα του ελέου και του φόβου.

2.1 Ορισμός - ανάλυση της αρχαίας τραγωδίας κατά Αριστοτέλη.

Προβολή διδακτικού χαρακτήρα της αρχαίας τραγωδίας

"Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας και τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου και φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν".

Το μεγαλύτερο μέρος της *Ποιητικής* (κφ. 6 - 22) αφιερώνεται στην εξέταση της τραγωδίας που είναι το σοβαρότερο είδος σοβαρής ποίησης. Σύμφωνα με τον Αριστοτελικό ορισμό:

1. Ὡς προς τα μέσα της μίμησης: μιμείται με λόγο *ἡδυσμένῳ* δηλαδή με λόγο που έχει ρυθμό, αρμονία, μέλος αλλά αυτά τα τρία είδη της μίμησης δε χρησιμοποιούνται σε όλα τα τμήματα του ποιητικού έργου³⁴.
2. Ὡς προς τον τρόπο της μίμησης: στην τραγωδία η μίμηση γίνεται από δρώντα πρόσωπα και όχι μέσω της αφήγησης αλλά με έμπρακτη αναπαράσταση των γεγονότων³⁵.
3. Ὡς προς το αντικείμενο της μίμησης: η τραγωδία είναι μίμηση σοβαρής πράξης με ορισμένο μέγεθος και ορισμένη οργανική αυθυπαρξία³⁶.

³³ Οι παραβάσεις καταδικάζονται από τον Αριστοτέλη όχι στο όνομα της φιλοσοφικής ή επιστημονικής αλήθειας αλλά στο όνομα της αισθητικής σκοπιμότητας γιατί ακριβώς καταστρέφουν και διαταράσσουν την ηδονή που προέρχεται από τη γνήσια καλλιτεχνική δημιουργία.

³⁴ "χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις"

³⁵ "δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας"

³⁶ "σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης"

Επειδή, όπως έχουμε προαναφέρει, βασικό χαρακτηριστικό της τραγωδίας είναι η ηδονή, η καλλιτεχνική συγκίνηση, αυτή η οικεία ηδονή είναι δεμένη με την έννοια της κάθαρσης³⁷. Ο θεατής πρέπει να "καθαίρεται" από το άγχος και τις ψυχολογικές μεταπτώσεις που τον κατακλύζουν καθώς παρακολουθεί την εξέλιξη του δράματος. Ο ήρωας κατά Αριστοτέλη δε πρέπει να είναι αδιάβλητος και άνογος γιατί ο θεατής οργίζεται με τους θεούς, όταν ο ήρωας δεινοπαθεί χωρίς να φταίει. Ο *Οιδίπους τύραννος* του Σοφοκλή είναι η αρτιότερη τραγωδία κατά Αριστοτέλη. Ο άνθρωπος πρέπει να είναι σαν τον Οιδίποδα, ο οποίος είναι ένας τραγικός ήρωας με πολλές διακυμάνσεις στο χαρακτήρα του, είναι καλός, θρασύς αλλά και καχύποπος, έχει δηλαδή ελαττώματα που θα μπορούσε να έχει ένας συνηθισμένος άνθρωπος. Ο μεγάλος φιλόσοφος τελικά συνέλαβε τον ορισμό της τραγωδίας και τον απέδωσε με έναν καταπληκτικό, μοναδικό τρόπο που προκαλεί ακόμα και σήμερα θαυμασμό³⁸.

Αν επανέλθουμε πάλι στην "κάθαρση" θα καταλάβουμε πόσο επιτυχής είναι αυτός ο όρος όταν δούμε την εργώδη προσπάθεια του δραματικού ποιητή να παρουσιάσει ένα κομμάτι ζωής από την ιστορία ή την καθημερινή ζωή, αλλά σε όλες τις εποχές η δυσκολότερη αποστολή του είναι σ' αυτό το κομμάτι της ζωής να επιφέρει μία τομή σε κάποιο σημείο και να δώσει ένα τέλος, που να είναι πραγματικό τέλος, να μην αφήνει δηλαδή το θεατή με άλυτα ερωτήματα³⁹. Έτσι ο θεατής φεύγει από τη θεατρική παράσταση νιώθοντας πλήρωση, κάλυψη ψυχική και αισθητική εμπειρία.

Αυτή η κάθαρση είναι άμεσα δεμένη με το διδακτικό χαρακτήρα όχι μόνο της τραγωδίας αλλά και της κωμωδίας που επιχειρεί με την προβολή του αστείου να καυτηριάσει κυρίως πολιτικά πρόσωπα και καταστάσεις και να αφήσει στο τέλος τέτοια γεύση στο σώμα και στο μυαλό του θεατή, ώστε να γίνει ικανός να επιδιώξει αλλαγές πολιτικές αν αυτές πρέπει να γίνουν. Ας μην ξεχνάμε ότι το θέατρο ήταν άμεσα δεμένο με την πόλη εκείνο τον καιρό και τα πρότυπα των δραματουργών καλλιεργούσαν τις περισσότερες φορές το πολιτικό φρόνημα⁴⁰.

Η τραγωδία λοιπόν έχει σύνθετο χαρακτήρα με διαχρονική εμβέλεια και η κατά ποσόν διαίρεση των τμημάτων της δε μας βοηθάει απόλυτα στην κατανόησή της. Γι' αυτό ο Αριστοτέλης εμβαθύνοντας στην έρευνά του μας δίνει την "κατά τό ποιόν" ανάλυση της τραγωδίας στα συστατικά της στοιχεία που τα βρίσκουμε σε όλα τα τμήματά της. Τα στοιχεία

³⁷ "δι' ἐλέου καί φόβου περαίνουσα τήν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν"

³⁸ Ι. Συκουτή, σ. 117, 2004. Σήμερα στη νεότερη τραγωδία δε χρησιμοποιείται η μουσική πολλές φορές ούτε ο ρυθμός (ο στίχος), πράγματα πολύ ουσιώδη για την αττική τραγωδία και γενικά το αρχαίο θέατρο.

³⁹ Albin Lesky, σ. 398, 2003. Ο Ευριπίδης στις περισσότερες τραγωδίες του χρησιμοποίησε στην κατακλείδα του δράματος τον "από μηχανής θεό" που όμοια εποπτεύει και το παρελθόν και το μέλλον.

⁴⁰ Μία τέτοια αναφορά έχουμε στους "Βατράχους" του Αριστοφάνη για τον Αισχύλο.

αυτά είναι η όψη (σκηνική παράσταση), η μουσική συνοδεία (μελοποιία), η γλώσσα και το ύφος (λέξεις), οι ιδέες (διάνοια), οι χαρακτήρες (ήθη) και η υπόθεση του έργου (μύθος).

Σε ότι αφορά τη μίμηση, στα μέσα της μίμησης αναφέρεται η μελοποιία και η λέξη, στον τρόπο της μίμησης η όψη και στο περιεχόμενο της μίμησης η διάνοια, τα ήθη και ο μύθος. Αυτά τα στοιχεία περιλαμβάνονται στον ορισμό της τραγωδίας, διαφέρουν όμως μεταξύ τους ως προς τη σπουδαιότητα που έχουν για τη σύνθεση της τραγωδίας⁴¹.

Μελοποιία - όψη

Σαφείς πληροφορίες για τη μελοποιία δεν έχουμε στην *Ποιητική* γιατί δε μας λέγει ο Αριστοτέλης τίποτε για τη σύνθεση των μουσικών μερών του δράματος⁴². Ουσιώδες στοιχείο της αρχαίας τραγωδίας είναι η όψη. Με τον όρο αυτό εννοείται το έργο του σκευοποιού⁴³ δηλαδή η σκηνοθεσία, υπόκριση και απαγγελία, σκηνογραφία, ενδυμασία ηθοποιών. Η τέλεια τραγωδία ήταν εκείνη που παρίστατο και με την όψη ενέπνεε δυνατές και ζωντανές συγκινήσεις.

Ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του αναφέρει ότι η όψη είναι μεν ψυχαγωγικό (μέσο) αλλά ατεχνότατο και ήκιστα ανήκει στην ποιητική τέχνη διότι η δύναμη της τραγωδίας υπάρχει και άνευ παραστάσεως και υποκριτών και προσέτι πολύ σπουδαιότερα δια την εκτέλεση των όψεων είναι η τέχνη του σκευοποιού παρά η των ποιητών⁴⁴. Θέλει να τονίσει εδώ ο Αριστοτέλης ότι τα συναισθήματα του ελέου και του φόβου πρέπει να προκαλούνται από την πλοκή του μύθου και "ἄνευ τοῦ ὄραν"⁴⁵.

Καταδικάζονται λοιπόν οι θεατρικές υπερβολές χωρίς να υποτιμάται η σημασία του θεαματικού μέρους. Απλά το θέαμα πρέπει να υποτάσσεται στο νόημα της τέχνης. Εξαιρείται έτσι η ενάργεια ως σπουδαίο στοιχείο της ποίησης και η ετοιμότητα του ποιητή για ανάπλαση στη σύνθεση του έργου με τη βοήθεια του στοχασμού⁴⁶.

Η τραγωδία παρουσιάζει ζωηρότητα μεγάλη (ενάργεια) και γίνεται ζωντανή διδασκαλία όχι μόνο από σκηνης ως θέαμα αλλά ως ανοικτό βιβλίο έτοιμο για ανάγνωση.

⁴¹ Μερικά στοιχεία είναι μάλλον άτεχνα κατ' Αριστοτέλη και ίσως χαλαρά δεμένα με το κύριο έργο (η όψη είναι έργο του σκηνοθέτη, η μελοποιία του μουσικού και η διάνοια του ρήτορα).

⁴² Τονίζεται βεβαίως ότι είναι "μέγιστου τῶν ἡδυσμάτων".

⁴³ Ιωάννη Σταματάκου Λεξικό, σ. 897, 2002, σκευοποιός (σκεῦος + ρ. ποιέω-ῶ) εκείνος που κατασκευάζει τα προσωπεία, όπλα, έπιπλα, στολές, θεατρικά σκεύη.

⁴⁴ Αριστοτέλους *Ποιητική* κφ 6, 19.

⁴⁵ Η τραγωδία πρέπει να επιδρά στο συναίσθημα δια του στοχασμού και της φαντασίας παρά των αισθήσεων (*Ποιητική* 14,1). Το κλασσικό δράμα είχε περισσότερο λυρισμό παρά μίμηση, συγκινούσε περισσότερο με το λόγο παρά με το θέαμα.

⁴⁶ Η ενάργεια αναφέρεται στην *Ποιητική* κφ. 26,4. Έπειτα έχει και την ενάργεια και κατά την ανάγνωση και κατά την παράσταση.

Είναι μέσα στη φύση του αρχαίου θεάτρου η ενάργεια⁴⁷, είναι συνυφασμένη με το διδακτικό του ρόλο και αναδεικνύει κάθε στιγμή την πνευματικότητα της θεατρικής παράστασης.

Διάνοια - Ήθη

Ο Αριστοτέλης θεωρεί ότι έργο της διάνοιας είναι η επιχειρηματολογία των δραματικών προσώπων, δηλαδή ο διάλογος, η έξαρση, ο υποβιβασμός της σημασίας των γεγονότων και των απόψεων, ακόμα και η διέγερση των παθών μέσα από τα λόγια⁴⁸.

Τα ήθη συμπεριλαμβάνονται στο μύθο ο οποίος περιέχει πράξεις προαίρεσης, που δείχνουν το χαρακτήρα των ηρώων. Έτσι αναγόμεθα στο τρίπτυχο: πράξεις, ήθη, πάθη. Η ανθρώπινη προσωπικότητα στον αρχαίο ελληνικό μύθο συγκροτείται από το ήθος και τη διάνοια⁴⁹. Το δε ήθος όπως αναδεικνύεται μέσα από την τραγωδία έχει σύμφωνα με τον Αριστοτέλη τέσσερις βασικές ιδιότητες:

α) Χρησιότητα: Αναφέρεται στην προαίρεση και δεν αποκλείει την αμαρτία του ήρωα· αν υπάρχει ανάγκη για την εξέλιξη του μύθου εισάγονται στο δράμα και πονηροί χαρακτήρες αλλά η τραγωδία ως μίμηση σπουδαίας πράξεως πρέπει κυρίως να παρουσιάζει ως ήρωες χαρακτήρες ηθικά ανώτερους, απαλλαγμένους από στοιχεία ταπεινότητας και χυδαιότητας.

β) Το αρμότιον: Στην *Ποιητική* κεφ. 25,8 ο Αριστοτέλης λέγει ότι κάτι δεν πρέπει να κρίνεται αν είναι σπουδαίο ή φαύλο από μόνο του αλλά σε σχέση με το πρόσωπο που μιλά ή πράττει και ανάλογα με την περίπτωση ή τον σκοπό⁵⁰. Κατ' επέκταση το ίδιο μυθολογικό πρόσωπο μπορεί να εμφανίζεται διαφορετικό σε διαφορετικά δράματα⁵¹.

γ) Το όμοιον: Εδώ ο Αριστοτέλης προτείνει στον ποιητή να ακολουθεί το παράδειγμα των καλών προσωπογραφιών, όπου χωρίς να καταστρέφεται η ομοιότητα προς το εικονιζόμενο πρόσωπο, τελικά αυτό εξιδανικεύεται⁵².

δ) Η ομαλότητα: Το ήθος του τραγικού ήρωα το οποίο είναι προκαθορισμένο από τη μυθολογική παράδοση πρέπει να έχει σταθερότητα, λογική συνέπεια και να μη μεταβάλλεται

⁴⁷ Ο Όμηρος υπερέχει από τους άλλους επικούς ποιητές γιατί εισάγει άφθονα δραματικά στοιχεία στη διήγησή του.

⁴⁸ Στα δύο πρώτα βιβλία της "*Ρητορικής*" προσφέρεται ένα είδος λογικής της καθημερινής ζωής και στοιχεία πρακτικής ψυχολογίας και ανθρωπογνωσίας.

⁴⁹ Το ήθος είναι το συνειδητό, γνωστικό, η αρετή κατ' Αριστοτέλη και η διάνοια το καθ' ἑξίν και κατά προαίρεσιν. Η ίδια σύνδεση υπάρχει και στα *Ηθικά Νικομάχεια* 1106b36. Η έννοια του γνωστικού δεν αφορά τη γνώση αλλά τη γνώμη.

⁵⁰ *Περί δέ τοῦ καλῶς ἢ μή καλῶς ἢ εἰρηταί τι νι ἢ πέπρακται, οὐ μόνον σκεπτέον εἰς αὐτό τό πεπραγμένον ἢ εἰρημένον βλέποντα εἰ σπουδαῖον ἢ φαῦλον, ἀλλά καί εἰς τον πράττοντα ἢ λέγοντα, ἢ πρὸς ὄν ἢ ὄτω ἢ οὐ ἔνεκεν, οἷον εἰ μείζονος ἀγαθοῦ, ἵνα γένηται, ἢ μείζονος κακοῦ, ἵνα απογένηται.* (Αριστοτέλους *Ποιητική* XXV, 8)

⁵¹ Βλ. περίπτωση Οδυσσέα στον Αίαντα και Φιλοκτήτη και Κρέοντα στους δύο Οιδίποδες του Σοφοκλή.

⁵² Περιλαμβάνεται εδώ η αρμονία με την Ιστορική παράδοση και η αποφυγή της αντίφασης με αυτήν (π.χ ο Οδυσσέας δεν είναι πρόσωπο που θα μπορούσε να παρασταθεί από το δραματουργό ως ηλίθιο).

ανάλογα με τα προκύπτοντα γεγονότα. Χωρίς αυτό βέβαια να λειτουργεί εις βάρος της εξέλιξης του χαρακτήρα μέσα στη δραματική υπόθεση⁵³.

Μύθος

Η υπόθεση της τραγωδίας, η σειρά των πράξεων και των παθημάτων που αποτελούν το περιεχόμενο του δραματικού έργου αποδίδεται με τον όρο "μύθος"⁵⁴. Ο μύθος είναι εν τέλει η εκ μέρους του ποιητή σύνθεση (σύσταση) των πραγμάτων ή των πράξεων. Στην *Ποιητική* η έννοια του μύθου δε χρησιμοποιείται για να δηλώσει την πλαστή διήγηση αλλά την έννοια του λόγου⁵⁵.

Για τον Αριστοτέλη οι μυθολογικές διηγήσεις προσφέρουν στο δραματουργό το υλικό, οι μορφικές ιδιότητες⁵⁶ είναι προσωπική παρέμβαση του ποιητή και αυτές είναι που έχουν μεγάλη σημασία. Ο μύθος είναι το κυρίαρχο μέρος της αρχαίας τραγωδίας, είναι η ψυχή της και αυτός είναι που στηρίζει μεγάλο τμήμα του διδακτικού ρόλου. Από το μύθο αφορμάται ο συγγραφέας και προχωρά στη σύνθεση των γεγονότων και τη σύσταση των πράξεων. Ο μύθος είναι και το τέλος (ο σκοπός) της τραγωδίας αφού τελολογικά τα πάντα υποτάσσονται σε αυτόν⁵⁷. Ο μύθος στη σκέψη του Αριστοτέλη είναι μίμηση πράξεων, βίου και ευδαιμονίας⁵⁸. Δε νοείται τραγωδία χωρίς υπόθεση και άρτια διαγραφή των χαρακτήρων. Υπάρχει σύνδεση οργανική υπόθεσης - χαρακτήρων, υπάρχει λογικός ειρμός και όλα αυτά τα προσφέρει ο μύθος.

Περιπέτειες (μεταβολές της τύχης), αναγνωρισμοί αποτελούν συγκινησιακά και διδακτικά στοιχεία του αρχαίου δράματος και αυτά περιλαμβάνονται στο μύθο. Δεν αποκλείεται η προαίρεση των πράξεων που συνδέεται με το ήθος και το χαρακτήρα των προσώπων. Η διαγραφή των χαρακτήρων δε θέλει τους ήρωες να ενεργούν μηχανικά χωρίς προσωπική κατά καιρούς βούληση αλλά η βούληση αυτή δεν πρέπει να αποβαίνει εις βάρος της πορείας του μύθου⁵⁹. Ο ποιητής προσπαθεί να δείξει το χαρακτήρα του τραγικού ήρωα

⁵³ Ι. Συκουτρή, σ. 126, 2004. Είναι γεγονός ότι η αρχαία ποίηση και κριτική δεν έδειχνε έντονο ενδιαφέρον για την εξέλιξη και γενικά για τις λεπτότερες ψυχολογικές αποχρώσεις ενός χαρακτήρα, που χαρακτηρίζει τους σημερινούς.

⁵⁴ Ο Αριστοτέλης στο 17,3 χρησιμοποιεί τον όρο υπόθεση για να δηλώσει το μύθο στις γενικές του γραμμές, το σχέδιο.

⁵⁵ Αριστοτέλους *Ποιητική* 17,5 "*Τούς τε λόγους και τούς πεποιημένους, δεῖ και αὐτόν ποιοῦντα ἐκτίθεσθαι καθόλου, εἴθ' οὕτως ἐπεισοδιοῦν και παρατείνειν*".

⁵⁶ Ενότητα, μέγεθος, λογική συνοχή, το καθόλου, κλπ.

⁵⁷ Αριστοτέλους *Ποιητική* 6,10 "*κατά δέ τās πράξεις εὐδαίμονες ἢ τούναντιον. Οὕκουν ὅπως τὰ ἦθη μιμήσονται πράττουσιν, ἀλλά τὰ ἦθη συμπεριλαμβάνουσιν διά τās πράξεις, ὥστε τα πράγματα και ὁ μῦθος τέλος της τραγωδίας τὸ δέ τέλος μέγιστον ἀπάντων*".

⁵⁸ Η ευδαιμονία είναι πράξη, όχι ποιότητα ὅπως τα ἦθη.

⁵⁹ Σκηνές που δεν προάγουν την πράξη αλλά έχουν μόνο στατικό χαρακτήρα σκιαγράφησης ηθῶν διασπούν κατά τον Αριστοτέλη τη δραματική ενότητα.

για να εξηγήσει έτσι μια πιθανή ενέργειά του. Ο μύθος είναι το καθολικότερο από τα αντικείμενα της μίμησης και καθιστά την τραγωδία το τελειότερο είδος ποίησης⁶⁰.

Τα τμήματα του μύθου είναι συνδεδεμένα μεταξύ τους με τέτοιο τρόπο ώστε να αποτελούν ένα οργανικό σύνολο με αρχή, μέση και τέλος. Τίποτα δεν είναι συμπτωματικό ή τυχαίο, όλα χαρακτηρίζονται και συνυπάρχουν μέσα από μία λογική ενότητα. Κάθε ενότητα που αποτελεί τμήμα του όλου δράματος έχει ορισμένο μέγεθος και όχι απεριόριστο. Οι αισθητικές ανάγκες είναι αυτές που καθορίζουν το μέγεθος ώστε να είναι ευσύνοπτο και να μπορεί έτσι να παρακολουθήσει με ενδιαφέρον και αντοχή τα πράγματα ο θεατής⁶¹. Το ζητούμενο είναι ο τελευταίος να έχει εποπτεία όλου του μύθου χωρίς να χάνεται η ζωντάνια.

Αυτή η αρχή του ευσύνοπτου επεκτεινόταν στην περί κράτους αντίληψη, στη διάρθρωση της πόλης η οποία έπρεπε να έχει ορισμένο αριθμό πολιτών⁶². Το μήκος μιας τραγωδίας δεν καθορίζεται επακριβώς από τον Αριστοτέλη. Παράγοντες όπως η αντοχή του κοινού, οι κανονισμοί των δραματικών αγώνων μπορεί να έπαιζαν το ρόλο τους. Εκείνο που παίζει σημαντικό ρόλο είναι να υπάρχει μετάβαση από την κατάσταση της ευτυχίας στη δυστυχία και το αντίθετο και αυτή η μετάβαση να είναι συνεχής.

Έχουμε προαναφέρει στη μελέτη μας την άποψη του Αριστοτέλη περί της "καλλίστης τραγωδίας" είναι αυτή που έχει πεπλεγμένο μύθο και παρουσιάζει με λογική συνοχή το πέρασμα από μία κατάσταση σε μία άλλη. Ως τέτοια τραγωδία αναγνωρίζεται από το φιλόσοφο ο *Οιδίπους τύραννος* του Σοφοκλή γιατί ακριβώς ο τραγικός ήρωας μέσα από σειρά αλυσιδωτών γεγονότων περνά από την κατάσταση της ευτυχίας στη δυστυχία.

Αν μπορούσαμε με τη μηχανή του χρόνου να μεταφερθούμε στην Αθήνα του 5^{ου} αιώνα και να βλέπαμε τη συγκεκριμένη παράσταση θα καταλαβαίναμε την άποψη του Αριστοτέλη περί της "καλλίστης τραγωδίας". Η απήχηση του δράματος κατ' αυτόν τον τρόπο προάγει και το διδακτικό ρόλο του θεάτρου γιατί ο θεατής διδάσκεται τη μεταβολή της τύχης που ενδεχομένως ανά πάσα στιγμή μπορεί να συμβεί και στον ίδιο.

⁶⁰ Η πλησμονή των πράξεων την ξεχωρίζει και από το έπος και από τη λυρική ποίηση.

⁶¹ Η έννοια του ευσύνοπτου κατά Αριστοτέλη αποδίδει την ευχέρεια και την ικανότητα του θεατή να "συνορά" όλα τα συστατικά μέρη της τραγωδίας, να βλέπει δηλαδή την αρχή και τη μέση και το τέλος του έργου.

⁶² Οι αρχαίοι δε θεωρούσαν υγιή τα κράτη των τεράστιων μαζών όπως συμβαίνει στις μέρες μας. Οι πολίτες της ιδεώδους πολιτείας κατά Πλάτωνα και Αριστοτέλη δεν πρέπει να υπερβαίνουν έναν ορισμένο αριθμό.

Ενότητα του μύθου

Αυτή στηρίζεται σύμφωνα με τον Αριστοτέλη στην ενότητα της πράξης. Η πράξη είναι μία σειρά γεγονότων εσωτερικών και εξωτερικών που έχουν όμως μεταξύ τους λογική συνοχή και αποσκοπούν κάπου, σε ένα τέλος. Όλες οι πράξεις δεν μπορούν να δραματοποιηθούν γιατί μπορεί να είναι εκτενείς κι έτσι πρέπει να γίνει επιλογή⁶³. Η ενότητα μπορεί να είναι ένα σύνολο τριών μερών: ενότης της πράξης, του τόπου, του χρόνου. Για την ενότητα της πράξης έχουμε μιλήσει. Η ενότητα του χρόνου αφορά το νοητό χρόνο του δράματος που πρέπει να καταλαμβάνει τόσο χρόνο όσο είναι απαραίτητος για την παράσταση του δραματικού έργου⁶⁴.

Σε ότι αφορά την ενότητα τόπου υπάρχει ο κανόνας που λέγει ότι ένα δραματικό έργο πρέπει να εκτυλίσσει τις σκηνές του σε ένα τόπο. Αλλά υπάρχουν εδώ εξαιρέσεις και αναφέρουμε την τραγωδία του Αισχύλου "Ευμενίδες" η σκηνή υπόκειται αρχικά στους Δελφούς και μετά στην Αθήνα. Σε κάθε περίπτωση η ενότητα τόπου και χρόνου αποβλέπει στην πίστη περί της αληθοφάνειας του δράματος, είναι ακριβώς αυτό που ο Αριστοτέλης αποκαλεί "εικός". Ο θεατής έτσι μυείται στην "πραγματικότητα" όσο μπορεί αυτή η μύηση να γίνει δυνατή. Ο αρχαίος θεατής γνώριζε όμως ότι αυτό που βλέπει στη σκηνή δεν είναι η πραγματικότητα αλλά κάτι ιδεατό που μας προξενεί όμως έντονα συναισθήματα και συγκίνηση. Αυτή η συγκίνηση μπορεί να αποτελέσει παράγοντα για να λησμονήσει ο θεατής χώρο και χρόνο⁶⁵.

Η παρεμβολή του χορού μας βγάζει πολλές φορές από την έννοια του χρόνου. Τα χορικά μας μεταφέρουν εκτός πραγματικότητας αλλά είναι κάτι που ο ποιητής το χρειάζεται προκειμένου να παρουσιάσει την εξέλιξη της πράξης. Στο αρχαίο δράμα υπάρχει λογική συνοχή μεταξύ σκέψης, συναισθημάτων, πράξεων ώστε όλα να αποβλέπουν σε ένα τέλος. Καταργούνται κάποιες φορές οι φυσικοί νόμοι και ισχύουν ηθικοί, ψυχολογικοί παράγοντες. Αυτή η ηθική, ψυχολογική αναγκαιότητα κάνει το θεατή ευαίσθητο, δεκτικό μάθησης και παραδειγματισμού γιατί οι ηθικοί νόμοι είναι συνυφασμένοι με την ίδια την ανθρώπινη φύση.

Η ηθική αναγκαιότητα που αναπληρώνει κάποτε τη λογική συμβάλλει στην τραγική συγκίνηση κι έτσι ο θεατής δέχεται το απροσδόκητο ως να είναι αναμενόμενο και αυτή είναι η πεμπουσία της αρχαίας τραγωδίας. Η σύμπτωση δεν είναι και αυτή παράλογη, παίζει το ρόλο της αρκεί να την έχει επιβάλλει η ηθική αναγκαιότητα. Ας μην ξεχνάμε ότι η σύμπτωση είναι μέρος του παιχνιδιού της ζωής. Αρκεί τα όσα συμβαίνουν κατά την παράσταση να είναι

⁶³ Ο ποιητής είναι εκείνος που προβαίνει στην επιλογή των πράξεων και στην αποκάθαρσή τους από στοιχεία περιττά. Αυτό θα το κάνει εφαρμόζοντας το νόμο της λογικής αλληλουχίας.

⁶⁴ Νόμος του Scaliger.

⁶⁵ Ο χρόνος μέσα στην εξέλιξη των γεγονότων είναι πολλές φορές εξιδανικευμένος και ακαθόριστος και μέσα σε αυτά τα πλαίσια συνεχίζεται η ενιαία πράξη.

"δυνατόν" να συμβούν κάποια στιγμή στη ζωή. Όχι ότι οπωσδήποτε έχουν συμβεί ή θα συμβούν αλλά να αποτελούν μέρος της "δυνατής" πραγματικότητας. Αυτή αποτελεί τμήμα της πίστης και της συνείδησης του θεατή που μπορεί έτσι να αποδεχτεί και χρησμούς, οράματα, θαύματα και ότι σε μας σήμερα φαίνεται εξω-λογικό.

Το δυνατό με την έννοια του πιστευτού είναι το πιθανόν. Αυτή η έννοια του πιθανού περιλαμβάνει το υπερφυσικό και το θαυμαστό⁶⁶ στοιχείο που πηγαινει πέρα από την αρχή της αληθοφάνειας γιατί όλες οι τραγωδίες ας μην ξεχνάμε έχουν σαν κεντρικό πυρήνα τους πράξεις και πρόσωπα ηρωικά που ξεπερνούν τις φυσικές διαστάσεις. Έτσι ο ποιητής το θαυμαστό και υπέρ-λογο το χρησιμοποιεί όταν το καλεί η ανάγκη⁶⁷ μέσα στις προϋποθέσεις πάντα του δραματικού έργου. Το σκηνικό της παράστασης γλώσσα, εικόνες, αρχαϊκές ενδυμασίες ιδιαίτερα σε ιστορικά δράματα δημιουργούν σπάνιες και ζωηρές εντυπώσεις στην ψυχή του θεατή που γνωρίζει ότι όλα όσα βλέπει έχουν απόσταση από τη δική του ζωή αλλά τον γοητεύουν και τον συνεπαίρνουν στο να δεχθεί ακόμη και το απίθανο να συμβεί, ως κάτι το φυσικό.

Αυτό δε σημαίνει ότι ο θεατής εφησυχάζει και δέχεται τα όσα βλέπει και ακούει ανεμψύχιστα αλλά το αντίθετο· έχει άγρυπνη τη συνείδησή του και μεριμνά για το απίθανο που θα μπορούσε όμως να συμβεί στο συνειδησιακό του κόσμο. Επομένως η ανάλυση και ερμηνεία της αρχαίας τραγωδίας κατά τον Αριστοτέλη αναδεικνύει τον παιδευτικό ρόλο του αρχαίου θεάτρου στο μεγαλείο του καθώς το αλληλένδετο οργανικό σύνολο δηλαδή επεισόδια, πράξεις, πάθη, ευτυχία ή δυστυχία των προσώπων, ηδονή και πάνω απ' όλα κάθαρση αποβλέπει στην ευαισθητοποίηση του θεατή και στην εγρήγορση σκέψης και συνείδησης για να πράξει το *"είκός και το αναγκαῖο"* στην προσωπική του ζωή που εκείνο τον καιρό ήταν άρρηκτα δεμένη με την πόλη.

⁶⁶ Το θαυμαστό και Υπερφυσικό σύμφωνα με τον Αριστοτέλη προκαλεί ιδιαίτερη καλλιτεχνική συγκίνηση.

⁶⁷ Το φανταστικό στοιχείο είναι τόσο γεμάτο κάποτε από ηθική, ψυχική αναγκαιότητα ώστε αποκτά το χαρακτήρα συμβόλου εντός του οποίου το υπερ-λογο μετουσιώνεται σε μία ποιητική πραγματικότητα.

3. Διδακτικός ρόλος του θεάτρου στην τραγωδία του Αισχύλου

"Ευμενίδες"

Ο λόγος της Αθηνάς στον Άρειο Πάγο

Πέρασμα στο δημοκρατικό πολίτευμα

3.1 Εισαγωγικό σημείωμα

Οι "Ευμενίδες" είναι το τρίτο δράμα του Αισχύλου από το έργο του "Ορέστεια". Είναι το μόνο δράμα από τα σωζόμενα με εξαίρεση τον "Προμηθέα", όπου οι θεοί παρουσιάζονται πάνω στη σκηνή ενεργούντες, ως ζώντα και κύρια πρόσωπα που κατευθύνουν τη δράση.

Η υπόθεση που μας παρουσιάζει ο Αισχύλος στις Ευμενίδες επινοήθηκε σε ένα μεγάλο μέρος από τον ίδιο αλλά η ρίζα της βρίσκεται σε δύο μυθικά ρεύματα: ένα που αφηγείται τί συνέβη στον Ορέστη¹ αφού εφόνευσε τη μητέρα του, και ένα πολύ σημαντικό που εξηγούσε την προέλευση της βουλής του Αρείου Πάγου στην Αθήνα και τη δικαιοδοσία της να δικάζει περιπτώσεις ανθρωποκτονίας. Η τελευταία περίπτωση που αναφέρουμε είναι άμεσα δεμένη με το διδακτικό ρόλο του αρχαίου θεάτρου και με την εξέλιξη του πολιτεύματος της δημοκρατίας.

Σε ότι αφορά το πρώτο μέρος της υπόθεσης, με αφορμή το φόνο της Κλυταιμνήστρας από τον Ορέστη εμφανίζονται οι Ερινύες², ο Απόλλων, η Αθηνά και ο Ερμής (ως βωβόν πρόσωπο)³ προκειμένου να αποφασίσουν για την τύχη του μητροκτόνου. Είναι δίκαιη η τιμωρία του ή όχι;

Ο καταραμένος αυτός οίκος των Ατρειδών στον οποίο ανήκε ο Ορέστης είχε μέσα του το σπόρο της φθοράς και έρρεπε από κληρονομικότητα στην αφάνεια. Το πρώτο θύμα αυτής της καταραμένης Αράς ήταν ο Αγαμέμνων. Υβριστής ο ίδιος, πρόσθεσε στα εγκλήματα των προγόνων του, δικές του φοβερές, ανελήστες πράξεις. Έτσι ήλθε η τιμωρία και αφανίζεται από την Κλυταιμνήστρα. Στη συνέχεια η τελευταία φονεύεται από τον Ορέστη. Ο μεγάλος τραγικός Αισχύλος προσδιορίζει στην *Ορέστεια* τη θεϊκή δικαιοσύνη μέσα από μακρά σειρά γενεών⁴.

¹ Α. Η. Sommerstein. Το ότι ο Ορέστης, γιος του Αγαμέμνονα και της Κλυταιμνήστρας, επανήλθε από την εξορία μερικά χρόνια μετά τη δολοφονία του πατέρα του, και εκδικήθηκε εκείνη τη δολοφονία φονεύοντας τη μητέρα του και τον εραστή της Αίγισθο, ήταν ένα από τα "αμετάβλητα" γεγονότα της ελληνικής περιπετειώδους αφήγησης.

² Μ. Τριανταφυλλίδης σ. 527, Ερινύα: καθεμιά από τις γυναικείες θεότητες κ.λπ.

³ Χατζηανέστης, σελ. 191.

⁴ Jacqueline de Romilly, σ. 73, 1997.

Τη δράση του Ορέστη στην εκτέλεση αυτής της απόφασης, ελέγχει και κατευθύνει ο θεός Απόλλων. Βλέπουμε έτσι στις *Χοηφόρες* τον Ορέστη να υψώνει το χέρι του για να πλήξει τη μητέρα του και αυτήν ακριβώς τη σκηνή την περιγράφει με σαφήνεια ο Αισχύλος προκειμένου να φανεί το θεϊκό παράγγελμα.

Ο παλιός Νόμος, η παλιά Δίκη θριαμβεύουν στις *Χοηφόρες*· εδώ το σκοτεινό μένος της εκδίκησης πνέει αδάμαστο και άγριο. Αγωνία, τρόμος, σκοτεινά πάθη καθηλώνουν το θεατή στην αναφερόμενη τραγωδία. Η πανάρχαια ηθική που στηρίζεται στην κληρονομική Αρά και τους νόμους, τα καθήκοντα που επιβάλλουν οι νεκροί, η οσμή του μητρικού αίματος στο τέλος, η καταδίωξη του ήρωα, δημιουργούν ένα πλήθος ανάμεικτων συναισθημάτων από τα οποία, αυτός που "όρᾳ" την παράσταση δύσκολα μπορεί να αποδράσει. Βιώνει το δράμα αν και γνωρίζει ότι αυτό βρίσκεται πέραν της δικής του πραγματικότητας. Στο μεταξύ έρχονται οι Ερινύες για να εντείνουν το σκηνικό, να κυνηγήσουν τον αμέτοχο κάθε εγκληματικής διάθεσης, τον ενεργήσαντα κατόπιν απειλών που δέχθηκε κατ' εντολή του νεκρού Αγαμέμνονα και του θεού Απόλλωνα, τον Ορέστη⁵.

Η παλαιά τάξη πραγμάτων όμως θα εξακολουθεί να ρυθμίζει το δίκαιο και τις σχέσεις των ανθρώπων; Το φως της νέας αυγής του κόσμου πότε θα ανατείλει προκειμένου να υπάρξουν νέα κριτήρια ελέγχου και απονομής δικαίου; Αυτά τα ερωτήματα και ο απορρέων Ηθικός προβληματισμός⁶ θα βρουν τη λύση τους στις *Ευμενίδες*. Η λύση αυτή θα πρέπει να συμπορεύεται με το πνεύμα της σωφροσύνης και της αρετής που πάντα προβάλλει στα έργα του ο Αισχύλος. Ας μη λησμονάμε ότι βασικός άξονας της Αισχύλιας σκέψης είναι η δικαιοσύνη που επιβάλλεται με την ανταπόδοση των ίσων⁷.

Στις "*Ευμενίδες*" οι θεατές έχουν την ευκαιρία να δουν και να μάθουν πρώτα τις απόψεις των δύο κόσμων, παλιού και νέου, από σκηνής, να προβληματιστούν πάνω στις διϊστάμενες αντιλήψεις με κάθε οξύτητα και να περάσουν ομαλά στο συμβιβασμό που θα ακολουθήσει χωρίς να θιγούν τα απαράγραπτα δικαιώματα των διαμαχομένων και από τις δύο πλευρές.

Η μαεστρία εδώ του τραγικού ποιητή και η δυσκολία είναι να βρει τον τρόπο να συμβιβάσει τις αμείλικτες θεότητες του παρελθόντος (Ερινύες) με τη νέα κατάσταση. Έτσι οι Ερινύες παρουσιάζονται με διπλή μορφή, ως τιμωροί που θέλουν να πάρουν τυφλή εκδίκηση αλλά και ως προαιώνιες φρουροί της Ηθικής τάξης, προστατεύοντας τον κόσμο από τους

⁵ Χατζηανέστης Ερρ., σελ. 8, 2008. Από τον τρόπο και τη σύγχυση των φρενών που προκαλούν οι Ερινύες στο δυστυχή Ορέστη αισθάνονται οι θεατές την αόρατη φρικιαστική παρουσία των σκοτεινών, αμείλικτων χθόνιων θεοτήτων, που συμβολίζουν τις αρχές της παλιάς τάξης και είναι ταγμένες να ρουφούν το αίμα του δράστη και μάλιστα του μητροκτόνου.

⁶ Βλ. προηγούμενη αναφορά μας στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη περί ηθικού προβληματισμού.

⁷ Β. Μ. W. Κποχ, σελ. 392, 2008. Πρόκειται για την έννοια της talio. Οι άνθρωποι αγανακτούν για τις αδικίες που τους γίνονται και παίρνουν εκδίκηση.

διαπράττοντες στυγερά εγκλήματα. Αλλά και ο Απόλλων ως ο θεός που προστατεύει τον πατέρα του και πράττει πάντοτε κατ' εντολή του Δία, εκπροσωπώντας τη Νέα Γάξη αναθέτει την έκβαση της δίκης του Ορέστη στην Αθηνά, για να κρίνει αμερόληπτα και να δώσει τη λύση με απόφαση ενός ανθρώπινου δικαστηρίου.

Η θεϊκή βούληση είναι εμφανής σε όλα τα επίπεδα· οι θεατές βιώνουν την παρουσία των θεών (Απόλλων, Αθηνά, Ερινύες), στρέφονται προς αυτούς, ζητούν την προστασία τους⁸. Υπάρχει μία σύνδεση θεϊκής απαίτησης και ανθρώπινης αγωνίας. Πάνω απ όλα το αίτημα και η αρχή της δικαιοσύνης. Ακόμα και τα σχόλια του χορού, όλες οι ελπίδες, όλοι οι φόβοι τροφοδοτούνται από το αίτημα αυτό.

Στο Αισχύλιο έργο παρουσιάζεται η αρχαϊκή αιτιακή αλυσίδα όλβος - κόρος - ύβρις - άτη⁹. Η ιδέα της θείας δίκης συνεπάγεται για τους ανθρώπους την ευθύνη των πράξεών τους. Στο θέατρο του Αισχύλου είναι εξ ολοκλήρου υπεύθυνοι¹⁰. Είναι υπεύθυνοι απέναντι στους θεούς, τους οποίους κινδυνεύουν να εξοργίσουν· είναι υπεύθυνοι απέναντι στην ομάδα που εξουσιάζουν και την οποία ανά πάσα στιγμή κινδυνεύουν να παρασύρουν στην καταστροφή.

Αυτή η ευθύνη δημόσιας και πολιτικής τάξης προστίθεται στην πρώτη και δίνει στις πράξεις βαθύτερη απήχηση. Σ' αυτό οφείλεται η συνεχής παρουσία στο έργο του Αισχύλου κάποιου πολιτικού ιδεώδους και η κατ' επέκταση διδασκαλία γύρω από την πολιτική ζωή και την εξέλιξή της. Τα πρόσωπα στον Αισχύλο δεν είναι καθόλου άυλα· ζουν ανθρώπινη ζωή, εκπληρώνουν τα καθήκοντά τους, επιθυμούν πράξεις και τις πραγματοποιούν αλλά πολλές φορές τα πράγματα εξελίσσονται εν αγνοία του ανθρώπου και μπορούν να τον αφανίσουν¹¹.

Οι τραγωδίες του Αισχύλου ζητούν το σεβασμό της ζωής και του λαού. Σε όλους τους μύθους παρεμβάλλεται το συλλογικό πρόσωπο της πόλης. Το πρόβλημα που ανακύπτει στην *Ορέστεια* είναι εμπιστευμένο στην ανθρώπινη εμπειρία, δηλαδή στην πόλη της Αθήνας. Στις "*Ευμενίδες*" πριν γίνει η ψηφοφορία αθώωσης ή ενοχής του Ορέστη υπαγορεύονται τα διατάγματα που θα προστατεύσουν την πόλη¹². Έπειτα, μετά την ετυμηγορία ο Αισχύλος συμφιλιώνει τις θεές της Νέμεσης με την πόλη: τους ζητά να ευλογήσουν το λαό της, να

⁸ Jacqueline de Romilly, σελ. 58, 1997. Η *Ορέστεια* βαφτίζεται στο ευσεβές που είναι παρόν και από σε κάθε μία από τις 3 τραγωδίες που τη συναποτελούν.

⁹ Heinz Cunther Nesselrath, σ. 228, 2008. Οι μεγάλες κοινωνικές - πολιτικές μεταβολές στις οποίες συμμετείχε ενεργά ο Αισχύλος τον είχαν οδηγήσει στην πεποίθηση ότι λαοί, πόλεις, οικογένειες και άτομα οδηγούνται στην καταστροφή όταν παραβιάζουν τη δικαιοσύνη του Δία.

¹⁰ Jacqueline de Romilly, σελ. 60, 1997

¹¹ Πίσω από τους ανθρώπους ο Αισχύλος βλέπει μεγάλες δυνάμεις εν δράσει, που ξεπερνούν τους ανθρώπους και τους κυβερνούν χωρίς οι άνθρωποι να μπορούν να το συνειδητοποιήσουν.

¹² Αισχύλου *Ευμενίδες* στίχ. 701 "*έρυμά τε χώρας και πόλεως σωτήριον έχοιτ' άν, οϊον οδτις ανθρωπων έχει, οδτ' έν Σκότησιν οδτε Πέλοπος έν τόποις, κερδων άθικτον τοϋτο βουλευτήριον, αϊδοϊον, οζύθυμον, εϋδόντων υπερ έργηγορός φροϋρημα γης καθίσταμαι*".

αποτρέψουν τον εμφύλιο πόλεμο και κάθε είδους συμφορά. Το έργο τελειώνει με ευλογίες για την πόλη της Αθήνας.

Οι θεατές διδάσκονται εδώ την αγάπη για την πόλη, την ανάγκη προστασίας της, τη συμφιλίωση που είναι απαραίτητη στην κοινωνικοπολιτική ζωή και την ευταξία. Πάνω απ' όλα ο Αισχύλος στις *Ευμενίδες* διδάσκει την αρμονία της πόλης καθώς η Αθηνά υπομονετικά, χωρίς βία επιδιώκει συμφιλίωση με τις Ερινύες¹³ τάσσεται με το "*άγνόν Πειθοῦς σέβας*"¹³.

Δίκη του Ορέστη

462 π.Χ.: Ο πολιτικός της Αθήνας, Εφιάλτης, αφαιρεί από τη βουλή του Αρείου Πάγου που ήταν το ανώτατο δικαστήριο της Αθήνας, τις δικαστικές εξουσίες. Τις τελευταίες συμπεριέλαβε πλέον στις αρμοδιότητές της η βουλή των τετρακοσίων. Στις αρμοδιότητες του Αρείου Πάγου παρέμεινε το θέμα της ανθρωποκτονίας εκ προμελέτης. Έτσι η πόλη των Αθηνών γνώριζε τώρα μία καινοτομία στη διοίκηση και στη δικονομία, που οδηγούσε σταδιακά στον εκδημοκρατισμό του πολιτεύματος και στην ανάθεση μεγάλου μέρους της εξουσίας στο λαό.

Πριν από το έτος 458 π.Χ οι Αθηναίοι πίστευαν ότι ο Ορέστης μνηστήκε στον Άρειο Πάγο από στενούς συγγενείς της Κλυταιμνήστρας, ενώπιον δικαστηρίου που το αποτελούσαν Ολύμπιοι θεοί¹⁴. Υπάρχει παλιότερη μαρτυρία που συνδέει τον Ορέστη με την Αθηνά¹⁵. Λέγεται ότι ο Ορέστης επέστρεψε από την Αθήνα για να φονεύσει τον Αίγισθο, αλλά οι αρχαίοι σχολιαστές δε μας διαφωτίζουν πλήρως γύρω από αυτήν την υπόθεση. Οι μεταγενέστερες διηγήσεις φέρνουν τον Ορέστη στην Αθήνα μετά τη μητροκτονία.

Ο Αισχύλος παρουσιάζει τη δίκη του Ορέστη ως την πρώτη που έγινε στον Άρειο Πάγο και αποτέλεσε την αφορμή της ίδρυσης της Βουλής. Τίθενται ερωτήματα όπως, ποιοί ήταν οι κατηγοροί; Μερικοί λένε οι Ερινύες (Ευμενίδες ή Σεμνές θεές) άλλοι λένε κάποιοι συγγενείς της Κλυταιμνήστρας ή του Αιγίσθου. Ποιοί ήταν οι δικαστές; Μερικοί λένε η βουλή του Αρείου Πάγου, ένα δικαστικό σώμα ανθρώπων άλλοι λένε πως το σώμα των ενόρκων ήσαν θεοί¹⁶. Ποιό ήταν το αποτέλεσμα της δίκης; Αθώνεται ο Ορέστης με ισοψηφία, αθώνεται με παρέμβαση της Αθηνάς ή τελικά αθώνεται με την παρέμβαση του Απόλλωνα; Η αθώωση πάντως καταμαρτυρείται από όλες της πηγές.

¹³ Ο λόγος της θεάς αποκτά μαγική γλυκύτητα· αυτό που ζητά για την πόλη είναι η εσωτερική αρμονία· φοβάται για την Αθήνα: "*μήθ' αίματηράς θηγάνας... ίδρύσης Άρη εμφύλιόν τε καί πρὸς ἀλλήλους θρασύν*" (*Ευμενίδες* 859-63).

¹⁴ Α. Η. Sommerstein, σελ. 27, 2000. Οι Αθηναίοι πίστευαν ότι άλλη μία δίκη και ίσως τρεις είχαν γίνει στον Άρειο Πάγο πριν από εκείνη του Ορέστη.

¹⁵ Η μαρτυρία αυτή βρίσκεται στην *Οδύσσεια* (3, 307).

¹⁶ Ευριπίδου *Ορέστεια* 1650 - 2 Δημ 23, 66 (οι δώδεκα θεοί).

Εκείνο που μας ενδιαφέρει και σε σχέση με τη διδαχή της τραγωδίας είναι ότι στις "Ευμενίδες" ο Ορέστης δικάζεται όχι απλά στον Άρειο Πάγο αλλά και από τη βουλή του Αρείου Πάγου. Επί αιώνες η βουλή του Αρείου Πάγου ασκούσε την ανώτατη εποπτεία του κράτους· περιβεβλημένη με αδιαμφισβήτητο κύρος ήταν ταγμένη να επαγρυπνεί για την τήρηση των νόμων, να παρακολουθεί και να ελέγχει τις πράξεις και τα ήθη των αρχόντων, να χαλιναγωγεί τα πάθη.

Μέσα στο πλαίσιο των μεταρρυθμίσεων οι οποίες φαίνονται καθαρά στις "Ευμενίδες" ότι απασχόλησαν τον Αισχύλο, ο Άρειος Πάγος περιορίζεται στην εκδίκαση υποθέσεων φόνου. Ο μεγάλος τραγικός φαίνεται να είναι οπαδός των νέων τάσεων, να εμφορείται από πνεύμα δημοκρατικής συνείδησης χωρίς όμως να αποδέχεται στο εσωτερικό της πόλης των Αθηνών αναστατώσεις, ταραχές, διαμάχες και συγκρούσεις που θα απέβαιναν σε βάρος της ομαλής λειτουργίας του πολιτεύματος.

Καθήκον του Αρείου Πάγου είναι να επιβάλλει πειθαρχία¹⁷. Ακριβώς τη στιγμή που στην Αθήνα ένας καινούριος νόμος περιορίζει τις εξουσίες αυτού του δικαστηρίου, ο Αισχύλος τονίζει τη σημασία του ηθικού ρόλου, τον οποίο οφείλει να διαδραματίζει ο Άρειος Πάγος. Τοποθετεί τη θεά Αθηνά ως πρόεδρο του δικαστηρίου για να το περιφρουρήσει, να το ενδυναμώσει αυτό το συγκεκριμένο βουλευτήριο, μέσα σε μία γενικότερη περίοδο αναστατώσεων και κλυδωνισμών.

Η θεά είναι ήδη κατοχυρωμένη στη συνείδηση των Αθηναίων ως εκείνη που εκπροσωπεί τη σοφία, τη δικαιοσύνη, την ηθική, την αγάπη για την πόλη και το λαό της. Γενικότερα οι θεοί προστάτευαν στο πρόσφατο παρελθόν την πόλη της Αθήνας και όχι μόνο. Προστάτευαν από τους βαρβάρους ολόκληρο τον Ελλαδικό χώρο. Εδώ ο Αισχύλος προβάλλει έμμεσα αλλά καθαρά την Πανελλήνια ιδέα. Οι άνθρωποι προσβλέπουν στο θεό μέσα από τη σκέψη του ποιητή προκειμένου αυτός να βάλει τα πράγματα σε τάξη· είναι η απόδοση της έννοιας της θεϊκής δικαιοσύνης που κυριαρχεί σε όλο το έργο του Αισχύλου.

Το σκηνικό

Στο τρίτο δράμα της *Ορέστειας* οι θεατές μεταφέρονται από τη σκοτεινή ατμόσφαιρα του οίκου των Ατρείδων στο φωτεινό χώρο των Δελφών και συγκεκριμένα στο ναό του Απόλλωνα. Ο Ορέστης έχει προσφύγει εκεί καταδιωκόμενος όπως προαναφέρθηκε από τις Ερινύες. Η γριά Πυθία (προφήτισσα) ανοίγει τη θύρα του ναού. Κατά τη γνωστή συνήθεια μνημονεύει ονόματα θεών, ανάμεσά τους και της Αθηνάς. Εισέρχεται στα εντός του ναού και ξαφνικά μένει άναυδη και ανήμπορη μπροστά στο θέαμα που αντικρύζει. Οι φρικτές κόρες

¹⁷ Jacqueline de Romilly, σελ.68, 1997. Οι άρχοντες του Αισχύλου είναι μετρημένοι και υπομονετικοί, συγχρόνως δε είναι και αυταρχικοί, όταν πρόκειται για την πειθαρχία των πολιτών.

της Νύκτας, Ερινύες εισήλθαν στο μυχό του Ναού για να καταδιώξουν και εκεί τον Ορέστη ο οποίος έχει καταφύγει ως ικέτης κρατώντας στο ένα χέρι το ξίφος το ματωμένο και στο άλλο κλαδί ελιάς.

Είναι φρικτή η εντύπωση που προκαλούν στην Πυθία αυτά τα φοβερά όντα. Ο Απόλλων όμως έρχεται να καταπραύνει τα πνεύματα. Συμβουλεύει αμέσως τον Ορέστη να φύγει στην Αθήνα. Εκεί πρέπει να τρέξει να προσπέσει στο ξόανο της Παλλάδας. Ο ίδιος ο Απόλλων του υπόσχεται να τον βοηθήσει. Παρουσιάζεται από τη γη το είδωλο της Κλυταιμνήστρας η οποία με πικρές αιτιάσεις αφυπνίζει τις Ερινύες. Ξεσηκώνονται οι Ερινύες, μουγκρίζουν, στενάζουν και κατηγορούν τον Απόλλωνα πως μίανε το ιερό του, δίνοντας άσυλο και βοήθεια στο μητροκτόνο. Παρουσιάζεται μπροστά τους ο θεός. Εικονίζονται τα δύο θεϊκά μέρη μέσα από μία εντυπωσιακή αντίθεση.¹⁸

Στη συνέχεια το σκηνικό αλλάζει, μεσολαβεί ένα μικρό χρονικό διάστημα και μεταφέρεται η δράση των προσώπων στην Αθήνα όπου εδώ δηλώνεται η ιερότητα του χώρου με το βωμό και το ξόανο της θεάς. Ο Ορέστης προσέρχεται εδώ ως ικέτης με την ελπίδα να βρει συμπαράσταση όπως του είχε υποσχεθεί ο Απόλλων.

Μπαίνει ορμητικά ο χορός των Ερινύων, ανακαλύπτει τον Ορέστη και η κορυφαία αρχίζει να μιλά για το μόχθο του ατέρμονου κυνηγητού ενάντια στο μητροκτόνο στίχ. 244-247¹⁹. Ο Ορέστης επικαλείται τη λατρευτική του κάθαρση από τον Απόλλωνα και ζητά βοήθεια από την Αθηνά. Οι Ερινύες εμμένουν στο δίκαιό τους και τακτοποιούνται στην ορχήστρα για να δέσουν το θύμα τους με την εκτέλεση του "δέσμιου ύμνου".

Με τα χορικά που ακολουθούν προοικονομείται η πορεία του έργου. Οι θεές της νύχτας κατηγορούν τον Απόλλωνα και έρχονται ξανά αντιμέτωποι δύο κόσμοι. Ξεχωρίζουν τον εαυτό τους από τον φωτεινό κόσμο των ολύμπιων θεών. Στο τελευταίο πλέον στροφικό μέρος οι σκοτεινές θεές ονομάζονται σεμνές²⁰. Στο μεταξύ ο Ορέστης επικαλείται τη θεά Αθηνά· είναι εκείνη που μπορεί τώρα να τον βοηθήσει. Η θεά έρχεται ως εκπρόσωπος του αττικού πνεύματος για να φέρει το φως μέσα στο σκοτάδι. Αρχίζουν οι ερωταποκρίσεις που επικεντρώνονται κυρίως στο πρόσωπο του Ορέστη. Ακολουθεί "έρευνα" ως ένας νέος τρόπος προσέγγισης της δικαιοσύνης. Η Αθηνά αναλαμβάνει τη διαιτησία της υπόθεσης. Ο Ορέστης τονίζει τον εξαγνισμό του και μιλά για την πράξη του η οποία έλαβε χώρα κατά

¹⁸ Lesky σελ. 215, 2007. Στη σκηνή (στίχ.179-234) φαίνεται αυτή η αντίθεση που οδηγεί στη συμφιλίωση στο τέλος του έργου. Στην πρώτη ρήση ο θεός διώχνει από το ιερό του τις Ερινύες ως φρικιαστικά εκτρώματα του Κάτω Κόσμου, στη δεύτερη υπάρχει ένα προανάκουσμα για την προστασία που θα προσφέρει ο θεός στον Ορέστη μπροστά στο αθηναϊκό δικαστήριο.

¹⁹ Αισχύλου *Ευμενίδες* "εἶεν· τόδ' ἐστί τάνδρός ἐκφανές τέκμαρ· ἔπου δέ μηνυτῆρος ἀφθέγητον φραδαῖς· τετραυματισμένον γάρ ὡς κύνων νεβρόν πρός αἷμα καί σταλαγμόν ἐκματεύομεν".

²⁰ Lesky σελ. 216, 2007 "Κάθε Αθηναῖος μπορούσε να φέρει στο νου του τη λατρεία των σεμνών θεών, που είχε υπό την επίβλεψή του για λογαριασμό της πόλης το γένος των Ησυχιδών".

εντολή του θεού. Η θεά θα συγκροτήσει ένα ορκωτό δικαστικό σώμα από τους άριστους πολίτες της Αθήνας.

Ο χορός (Ερινύες) τονίζει το νόημα της αποστολής του· κυριαρχεί η αγωνία μήπως αθωωθεί ο Ορέστης. Σιγά σιγά όμως η αρχική αδιαλλαξία μαλακώνει και παρουσιάζεται σε καινούριο φως. Ο διχασμός σταδιακά αμβλύνεται. Προβάλλονται τα χαρακτηριστικά που αργότερα θα μεταμορφώσουν τις εκδικήτριες θεές της νύκτας σε αυστηρές όμως δίκαιες κυβερνήτριες της Δίκης.

Στη σκηνή τώρα έχει εμφανιστεί η Αθηνά μ' έναν κήρυκα, τους εκλεγμένους δικαστές και μία ομάδα πολίτες. Κηρύσσεται η έναρξη της δίκης και έρχεται ο Απόλλων προκειμένου να δώσει λόγο στις Ερινύες. Η συμπεριφορά του θεού απέναντί τους είναι περιφρονητική και απότομη.

Σύμφωνα με ορισμένους μελετητές στη στάση του Απόλλωνα υπάρχει αντίφαση· πώς είναι δυνατόν να ενεργεί κατ' εντολή του Δία προκειμένου ο Ορέστης να φονεύσει τη μητέρα του και αυτό να συμβιβάζεται με τη νέα τάξη πραγμάτων όπου εδώ καταπολεμώνται οι Ερινύες και ο Ζεύς ρυθμίζει τα πάντα ως ανώτατος κυβερνήτης;²¹ Αυτή η αντίφαση αίρεται καθώς φαίνεται ότι όπως ο Ζευς ως κυρίαρχος πέρασε από διάφορα στάδια έπαθε κι έμαθε, έτσι και η ανθρωπότητα από το σκότος μέσω της σωφροσύνης θα εξελιχθεί, περνώντας στο φως.

Μια σειρά δυναμικών διαλογισμών, αλληπάλληλες ερωτοαποκρίσεις, στιχομυθίες, επιχειρήματα εκατέρωθεν, θα οδηγήσουν τελικά στην ψηφοφορία. Η Αθηνά ως πρόεδρος ψηφίζει τελευταία. Η ψήφος της ανήκει στον Ορέστη. Ήδη έχει αναγγελθεί ότι η ισοψηφία θα σημάνει αθώωση.

Τελικά η ίδια η Αθηνά αναγγέλλει την αθώωση του κατηγορουμένου. Η "χάρης" της θεάς απονέμεται στον Ορέστη ο οποίος ευχαριστεί και δίνει επίσημο όρκο ότι το Άργος θα αποτελεί στο μέλλον πιστό σύμμαχο της Αθήνας. Οι εκδικήτριες θεές μετατρέπονται σε ευεργετικές δυνάμεις για την αττική γη, γίνονται Ευμενίδες και δίνουν υποσχέσεις για τα δέντρα, τις εστίες, τους ανθρώπους, την ειρήνη της Αθηναϊκής πολιτείας. Ο Δίας πλέον και η Μοίρα έχουν ενωθεί σε ένα κοινό τέλος.

²¹ Croiset σελ. 193, 1919 Στις *Ευμενίδες* του Αισχύλου, ο Απόλλων δεν παρουσιάζεται διόλου ως ο αμήχανος διάδικος που υπερασπίζεται, χωρίς ιδιαίτερο σθένος, μία αμφίβολη υπόθεση απεναντίας, είναι ένας θεός που θέλει να είναι τραχύς, που δεν εννοεί να θέσει υπό συζήτηση τη βούληση του πατέρα του που τελικά εκπροσωπεί.

3.2 Λόγος της Αθηνάς στον Άρειο Πάγο

Πριν ξεκινήσει ο λόγος της Αθηνάς έχει προηγηθεί έντονος διάλογος του χορού που τον αποτελούν οι κατήγοροι του Ορέστη (Ερινύες), με τον θεό Απόλλωνα. Ο θεός παρουσιάζεται οξύθυμος και οργισμένος με το χορό. Αναλαμβάνει αποκλειστικά την ευθύνη για την εκτέλεση της πράξης από τον κατηγορούμενο και τη δικαιολογεί ως ανταποκρινόμενη στη βούληση του Δία.

Προκειμένου να υποστηρίξει πλήρως τη θέση αυτή αρνείται το θεσμό της μητρότητας λέγοντας ότι αυτός που γεννά το παιδί δεν είναι η μητέρα αλλά ο πατέρας. Τα παιδιά έτσι δεν ανήκουν στη μητέρα, της οποίας ο ρόλος είναι περιορισμένος στο να διαφυλάττει το σπόρο που εναπόθεσε στα σπλάχνα της ο άντρας. Κολακεύει την Αθηνά που γεννήθηκε χωρίς τη συνδρομή μητέρας και προσπαθεί να επηρεάσει την κρίση της λέγοντας ότι είναι πολύ σημαντική η αθώωση του Ορέστη για μία μελλοντική, μακροχρόνια συμμαχία Αθήνας – Άργους.

Ο χορός προβάλλει αντίρρηση καθώς ισχυρίζεται ότι εκείνος που έχυσε το αίμα της μητέρας του δεν είναι άξιος να κατοικεί στο παλάτι του πατέρα (στο Άργος) και να πλησιάζει τους βωμούς της κοινής λατρείας²². Η Αθηνά καθώς έχει αναλάβει με προτροπή του Απόλλωνα τη διαιτησία αυτής της υπόθεσης ακούει και τα δύο μέρη. Έρχεται η ώρα να μιλήσει στους δικαστές και στο Αθηναϊκό κοινό.

Ο λόγος της θεάς αρχίζει από το στίχο 681 και τελειώνει στο στίχο 711. Από την αρχή της ομιλίας της ο μεγάλος τραγικός Αισχύλος διατυπώνει και προτυπώνει με τα λόγια της Αθηνάς ένα συμβόλαιο δημοκρατίας για τον Αθηναϊκό λαό. Η κόρη του Δία θα δημιουργήσει ένα θεσμό παντοτινό που θα απονέμει δικαιοσύνη σε περιπτώσεις φόνου. Θα έχει το όνομα του λόφου του Άρη (Άρειος Πάγος)²³.

Στη συνέχεια έχουμε μια καινοτομία του Αισχύλου. Μέσα από τη μυθολογική διάσταση της νίκης του Θησέα επί των Αμαζόνων αναδεικνύεται η πατριαρχία που την αντιπροσωπεύουν ο Θησέας, ο Απόλλων, ο Ορέστης, η Αθηνά, έναντι της μητριαρχίας που την εκφράζουν οι Ερινύες και η Κλυταιμνήστρα.

"Σαν ήρθανε για πόλεμο από έχθρα του Θησέα στο βράχο αυτό του Άρη οι Αμαζόνες, όπου έμειναν και στήσαν τις σκηνές τους, πυργώσαν στην Ακρόπολη αντίκρυ τότε ετούτη την καινούρια ακρόπολη με τους ψηλούς τους πύργους" στίχ. 685-689.

²² Αισχύλου *Ευμενίδες* στίχ. 652-656 «πῶς γάρ τό φεύγειν τοῦδ' ὑπερδικεῖς ὄρα· τό μετρός αἴμ' ὀμαινον ἐκχέας πέδοι ἔπειτ' ἐν Ἄργει δώματ' οἰκήσει πατρός; Ποίοισι βωμοῖς χρώμενος τοῖς δημίσις; Ποία δέ χέρνιψ φρατέρων προσδέξεται;»

²³ Νικολαΐδου σελ. 233, 2002. Ο Αισχύλος δεν έχει πάρει στις *Ευμενίδες* θέση στη διαμάχη των κομμάτων και με το στόμα της Αθηνάς δε ζητά για τον Άρειο Πάγο τίποτε περισσότερο από ότι του έμεινε μετά τις αλλαγές του Εφιάλτη. Ο Άρειος Πάγος θα διαπραγματεύεται υποθέσεις φόνου μαζί με δικαιώματα θρησκευτικής εποπτείας.

Στη συνέχεια η Αθηνά αναφέρεται στο σεβασμό που οι πολίτες πρέπει να δείχνουν στο θεσμό· ακόμα και ο φόβος, ο συγγενικός με το σέβας, πρέπει να έρχεται και να συγκρατεί τον πολίτη ώστε να μην πράττει το άδικο. Οι νόμοι ποτέ δεν πρέπει να παραβιάζονται γιατί η παραβίασή τους ομοιάζει μ' εκείνο το νερό που με λάσπη αναμείχθηκε, μολύνθηκε και δεν είναι πια κατάλληλο προς πόσιν.

Από το στίχο 696 ξεκινά η κορύφωση του λόγου της θεάς, με την ανάδειξη του τέλειου των πολιτευμάτων που είναι η δημοκρατία η οποία όμως για να λειτουργεί σωστά θα πρέπει να περιφρουρείται από του ίδιους τους πολίτες για να μη γίνει κάποτε αναρχία ή δεσποτισμός.

*"Μήτε την αναρχία, μήτε το δεσποτισμό να σέβονται οι πολίτες μου, τους συμβουλεύω κι ως το κρατήσουν καλά στο μυαλό τους"*²⁴.

Φαίνεται καθαρά εδώ ότι με αφορμή τη δίκη του Ορέστη προβάλλεται η αξία και ο σεβασμός της ανθρώπινης ζωής που πρέπει να περιφρουρείται μέσα σε ένα υγιές δικονομικό, πολιτειακό καθεστώς. Αυτό το θέμα πλέον θα είναι αποκομμένο από την έννοια της εκδίκησης (της βεντέτας) και από την εκδίκηση που αφορά έκχυση συγγενικού αίματος. Κάθε πολίτης οφείλει να σέβεται τη ζωή των συμπολιτών του και να περιφρουρεί τη δικαιοσύνη για να μην παραβιάζεται μέσα από ακούσιες ή εκούσιες παρορμητικές καταστάσεις.

Η θεά φαίνεται αρωγός σ' αυτήν την προσπάθεια σύστασης και λειτουργίας μιας πολιτείας που θα προασπίζεται το κοινό καλό και σε κάθε περίπτωση την ανθρώπινη ζωή. Φρούριο, πραγματικό οχυρό αποβαίνει μια τέτοια πολιτεία που όμοιά της πουθενά στον κόσμο δεν υπάρχει. Θα αποτελεί το δικαστήριο αυτό (ο Άρειος Πάγος) φύλακα ισχυρό αυτής της πολιτείας καθώς θα επαγρυπνά για την τήρηση των νόμων. Αυτά είχε να πει η θεά και αυτά είχε να τάξει για το μέλλον των συμπολιτών της. *"Πρέπει να σηκωθείτε, λέγει στους δικαστές και να πάρετε απόφαση, σεβόμενοι τον όρκο σας"*²⁵.

Το δικαστήριο προχωρεί στην απόφαση και η Αθηνά δίνει την ψήφο της, αθωωτική για τον Ορέστη. Η ψήφος της, δημιουργεί ισοψηφία για την οποία πρωτύτερα είχε πει ότι θα ισοδυναμούσε με αθώωση.

"Είναι δικό μου έργο να πω στη δίκη τον τελευταίο λόγο. Δίνω την ψήφο μου για τον Ορέστη· γιατί εμένα δε με γέννησε μητέρα και μ' όλη μου την ψυχή μου επαινώ σ' όλα τον άνδρα – μόνο που δε στέργω γάμο – και είμαι απολύτως με το μέρος του πατέρα. Έτσι δε συγκινούμαι από το θάνατο γυναίκας, που σκότωσε τον άνδρα της, τον προστάτη του σπιτιού" στίχ. 734 – 740.

²⁴ Αισχύλου "Ευμενίδες" στίχ. 696 "τό μήτ' ἄναρχον μήτε δεσποτούμενον ἄστοις περιστέλλουσι βουλεύω σέβειν".

²⁵ Αισχύλου "Ευμενίδες" στίχ. 709-710 "ὀρθοῦσθαι δέ χρή καί ψῆφον αἴρειν και διαγνῶναι δίκην αἰδουμένους τόν ὄρκον εἴρηται λόγος".

Ο Ορέστης σώζεται με την εύνοια της θεάς που δημιουργεί χαριστική ρήτρα, σύμφωνα με την οποία η ισοψηφία είναι υπέρ του κατηγορουμένου.

"Ὁ Παλλάς, ὃ σόσασα τους ἐμούς δόμους, και γῆς πατρώας ἐστερημένον σύ τοι κατώκισάς με· καί τίς Ἑλλήνων ἔρει· Ἀργεῖος ἀνήρ αὖθις ἔν τε χρήμασιν οἰκεῖ πατρώοις Παλλάδος και Λοξίων ἔκατι' και τοῦ πάντα κραίνοντος τρίτου Σωτήρος, ὃς πατρῶον αἰμόρον σώζει με μητρός τάσθε συνδίκους ὀρῶν". Στίχ. 754 – 767.

Ο Ορέστης είναι γεμάτος ευγνωμοσύνη για την Παλλάδα που τον έσωσε· χάρη στην Αθηνά και στο Λοξία ως Αργεῖος και βασιλιάς θα κατοικεί πάλι στο πατρικό του· ποτέ Αργεῖτικο δόρυ δε θα στραφεί ενάντια στην Αττική γη και ορκίζεται γι' αυτό ο Ορέστης.

Ο Αισχύλος ήξερε πολύ καλά πόσο μεγάλη σημασία είχε για την πόλη του η δύναμη των Αργείων²⁶. Ο τραγικός ποιητής με την υπόσχεση του Ορέστη αναφέρεται στη συμμαχία του 462 π.Χ. όπου η δημοκρατική παράταξη είχε στραφεί για φιλία στο δημοκρατικό Άργος και συμμάχησε μαζί του ύστερα από την αποτυχία της πολιτικής του Κίμωνα. Τώρα αυτή η συμμαχία αποκτά παντοτινή ισχύ. Ακόμα και από τον τάφο υπόσχεται τη συμμαχία αυτή ο Ορέστης.

"Θα βυθίσω στη συμφορά όσους παραβιάσουν τους τωρινούς μου όρκους. Αν όμως τηρηθούν, όλοι θα έχουν για πάντα την εύνοιά μου".

Τελειώνει το λόγο του και ο Ορέστης, χαιρετά τους δικαστές και το κοινό και φεύγει για το Άργος.

Ερινύες και μεταβολή τους σε Ευμενίδες

Στο πρόσωπο των Ερινύων ο Αισχύλος αναγνωρίζει ένα σύμβολο μιας αυστηρής ποινικής δικαιοσύνης ενός αμείλικτου παρελθόντος²⁷. Ο Ορέστης είναι εκείνος που υποφέρει για την πράξη του καταδιωκόμενος από τις Ερινύες της μητέρας του. Αθρώνεται στην Αθήνα χάρη στην ψήφο της Αθηνάς.²⁸

Ο ποιητής στην αρχή της τραγωδίας δείχνει τις Ερινύες όχι μόνο να αποζητούν το αίμα του Ορέστη αλλά και να επιδιώκουν και την καταστροφή της Αθήνας που τον προστάτευσε. Τελικά όμως δεν έπρεπε η πόλη να αφηθεί στο έλεος αυτών των δαιμονικών δυνάμεων! Οι Ερινύες πείθονται να μετοικήσουν στην πόλη, να μεταμορφωθούν σε στοργικές θεότητες που θα προστατεύουν στο μέλλον τη διαβούλευση, την πολιτική και

²⁶ Νικολαΐδου σελ. 236, 2002. Στο σημείο αυτό αναφέρεται ένα σχόλιο του Ι. Κακριδή ο οποίος λέγει ότι είναι πολιτική η τοποθέτηση εδώ του Αισχύλου "πολιτική σημασία έχει και η υπόσχεση του αθωωμένου Ορέστη, ότι το Άργος θα κρατούσε αιώνια συμμαχία και φιλία με την Αθήνα από ευγνωμοσύνη που τον αθώωσε".

²⁷ P.E. EASTERLING – B. M. W. KNOX σελ. 392, 2008.

²⁸ P.E. EASTERLING – B. M. W. KNOX σελ. 393, 2008. Η θεά υιοθετεί εκείνη την προτίμησή της προς το ανδρικό φύλο με βάση την οποία ο Απόλλων υπερασπίστηκε τον Ορέστη. Οι ψήφοι του ανθρώπινου δικαστηρίου μοιράζονται και οι Ερινύες αφρίζουν και απειλούν.

κοινωνική συνοχή. Η αλλαγή αυτή κλείνει έναν κύκλο αίματος στον οποίον είχαν παγιδευτεί οι απόγονοι του Ατρέα.

Η θεά Αθηνά που αναλαμβάνει την ευθύνη της εξόδου από την κρίση χρησιμοποιεί ως εργαλείο, την πειθώ. Η πειθώ είναι εκείνη που θα ενώσει το παρελθόν με το μέλλον, θα κτίσει γέφυρες επικοινωνίας και θα οδηγήσει το Αθηναϊκό κοινό και όχι μόνον, εκτός του κύκλου της βίας. Η πειθώ είναι προϊόν λογικής στη σύγκλιση συμφερόντων και όχι στον άκριτο συμβιβασμό. Η ίδια η θεά συμβουλεύει τους πολίτες να δείχνουν όχι μόνο αγάπη για την πόλη τους αλλά και ευθύνη για το πολίτευμα και να μη θέσουν το φόβο εκτός πολιτείας γιατί ποιός θνητός σέβεται τη δικαιοσύνη χωρίς να φοβάται τίποτα; Πώς θα περιφρουρηθούν οι νόμοι; Μόνο με τη σύνεση περιφρουρούνται οι νόμοι και η οργή της εκδίκησης μεταβάλλεται σε στοργή και επιείκεια.

Στο τέλος του έργου και μπροστά στα μάτια του θεατή οι Ερινύες υφίστανται μεταμόρφωση όχι όμως ολική²⁹. Παρόλα αυτά είναι φίλα προσκείμενες (ευνοϊκές) στην πόλη και θα λάβουν μόνιμη θέση στην Ακρόπολη. Οι Αθηναίοι πλέον θα τις τιμούν με διάφορους τύπους λατρείας και θα τις ταυτίσουν με τις Σεμνές θεές³⁰.

*"Κοίμισε την πικρή οργή του μαύρου κύματος, αφού θε να 'χεις πια σεμνές τιμές
και θα γενείς συγκάτοική μου· κι όταν πια θα 'χεις προσφορές τις πιο εκλεκτές της γης μου
της πλατιάς,
και σε παιδιών γεννήσεις και σε γαμήλιες τελετές, τις συμβουλές μου αυτές τότε για πάντα
θα ευλογείς".*

Ποιά ακριβώς είναι η αλλαγή που γίνεται στις Ερινύες και πώς σπάει ο φαύλος κύκλος των συγκρούσεων; Πώς φτάνουμε στην επιβεβαίωση των θεσμών; Υπάρχει μία απάντηση. Οι παλιές χθόνιες θεότητες εγκαταλείπουν την αξίωσή τους για καθαρά μηχανική εφαρμογή του νόμου που προστάζει να τιμωρηθεί ο δράστης³¹ και δέχονται της αρχή της Αθηνάς που βασίζεται στο "πειθοῦς σέβας". Όχι πια μηχανικός τρόπος τιμωρίας που ενεργεί τυφλά αλλά Νόμος που σκέπτεται και αναζητάει την πραγματική Δικαιοσύνη.

²⁹ A. H. SOMMERSTEIN σελ. 33, 2000 "φέρουν πλέον διαφορετικά ενδύματα (1028-9) τα τρομακτικά όμως πρόσωπά τους παραμένουν ίδια· όμως τώρα είναι έτοιμες να ευλογήσουν εκείνους που τις σέβονται και σέβονται την δίκην".

³⁰ Ευμενίδες στίχ. 832 - 836.

³¹ C. Murray σελ. 167, 1993. Οι Ερινύες κυνηγούν το θύμα τους μέχρι θανάτου. Δεν υπάρχει γι' αυτές συγχώρεση. Γιατί υπάρχουν ως όργανα του Νόμου "δράσαντα παθεῖν, παθεῖν τόν ἔρξαντα" (ότι έκανε θα πάθει αυτός που το έκανε).

Γενικότερη θεώρηση

Οι "Ευμενίδες" είναι τραγωδία συναρπαστικής δομής και διδασκαλίας γιατί διδάσκει τον "αγώνα λόγων" φιλοσοφικού, νομικού, κοινωνικού περιεχομένου και υποδεικνύει συναινετικές διαδικασίες για τη λειτουργία της ζωής. Στις *Ευμενίδες* και στο λόγο της Αθηνάς έχουμε τη νίκη του καλού σε μία πόλη, την Αθήνα, η οποία ήξερε να ενσωματώνει στην τάξη της πολιτικής, τις αξίες της οικογένειας υποδεχόμενη ως μετοίκους τις Ερινύες, τις θεότητες που ήταν παραδοσιακά επιφορτισμένες με την επίβλεψη των δεσμών αίματος³².

Το έργο αποτελεί προανάκρουσμα για το πέρασμα από την ολιγαρχία στη δημοκρατία. Οι παντοδύναμοι θεοί της Αισχύλιας θρησκευτικής αντίληψης μπορούν εκτός από τη βία να χρησιμοποιήσουν την πειθώ. Έτσι κορυφώνεται ο δημοκρατικός προσανατολισμός του Αισχύλου. Το δικαστικό σώμα που συγκροτήθηκε από την Αθηνά αποτελείτο από Αθηναίους πολίτες που μπορούσαν ελεύθερα να εκφράσουν τη γνώμη τους αφού έλαβε χώρα προηγουμένως και ολοκληρώθηκε η ακροαματική διαδικασία.

Στις *Ευμενίδες* ο Αισχύλος παρουσιάζει τον ηθικό ρόλο που θα έπρεπε πάντα να ανήκει στον Άρειο Πάγο καθώς η πρώτη δίκη ανθρωποκτονίας είναι ιστορικά αυτή του Ορέστη. Από τη χρονική αυτή στιγμή και στο μέλλον ο Άρειος Πάγος θα εκδικάζει υποθέσεις φόνου εκ προμελέτης. Η μόνιμη πλέον συμμαχία του Άργους με την πόλη της Αθήνας δια στόματος Ορέστη αποτελεί επίσης εγκώμιο των δημοκρατικών θεσμών. Οι ίδιες οι ενσαρκώσεις της βίαιης εκδίκησης (Ερινύες) γίνονται εγγυήτριες της ομαλής λειτουργίας του δημοκρατικού πολιτεύματος και ως Ευμενίδες πλέον σε συνεργασία με τους πολίτες θα επαγρυπνούν για την απονομή της δικαιοσύνης και την ευημερία της κοινωνίας.

Με αυτές τις σκέψεις αποχαιρετά το χορό και η Αθηνά.

*Κι έσείς χαίρετε· πρέπει ἐγὼ πρώτη
να περάσω μπροστά, τους θαλάμους
ὅπου 'ναι να μείνετε για να σας το δείξω,
στο φως το ἅγιο ετούτωνε των συνοδῶν.
Πηγαίνετε τώρα και μπαίνοντας κάτω στη γη
μ' αυτά τα ιερά τα σφαχτά, κρατάτε το κάτω
ὅτι βλαβερό είναι και στέλνετε πάνω
ὅτι 'ναι καλό, για τη δόξα της χώρας.
Κι' εσείς που στην πόλη αυτή κατοικείτε,
τέκνα του Κραναού, προβοδίστε τις ξένες
που κοντά σας θα μείνουμε πια.*

³² MON. TREDÉ, AL. DE BOULLUEC, σελ. 181, 2001 "Το αίμα (σκηνικό θέμα) που κυλά από τα μάτια τους υπενθυμίζει γενικότερα το αίμα που χύθηκε από τους φόνους".

*Κι οι πολίτες της χώρας μου είθε να έχουν
καλές σκέψεις που σ' έργα καλά να οδηγούν.*

(Αισχ. *Ευμενίδες* στίχ. 1003-1014)

Πρόδηλος ο διδακτικός ρόλος του αρχαίου θεάτρου στις *Ευμενίδες* και ιδιαίτερα στο λόγο της Αθηνάς αλλά και σε ολόκληρο το σκηνικό της παράστασης. Η ιερότητα του μυστηριακού χώρου επιδρά ευνοϊκά στη διάθεση του θεατή. Το άγχος υποχωρεί και δίνει τη θέση του σ' ένα αίσθημα ασφάλειας και σεβασμού³³. Ακόμα και η θεά του ναού υποβάλλει σε βαθιά γαλήνη την ανθρώπινη ψυχή. Ο αθώς έχει ελπίδες σωτηρίας. Οι θεοί (Απόλλων, Αθηνά) παρεμβαίνουν προκειμένου να τον σώσουν. Οι φοβερές Ερινύες, αλλόκοτα πλάσματα - θεές του κάτω κόσμου έτοιμες να κατασπαράξουν το θύμα τους προκαλούν τη φρίκη και το δέος· αντιθετικές καταστάσεις που συγκλονίζουν την ανθρώπινη συνείδηση.

Επειδή ο θεατής όμως της παράστασης είναι και πολίτης της Αθήνας η συμφιλίωση που ακολουθεί με τελολογική ακρίβεια³⁴ διδάσκει την ομαλή μετάβαση - εξέλιξη του πολιτεύματος και καθιστά τον πολίτη υπεύθυνο της διασφάλισης αυτού του πολιτεύματος. Ο ίδιος προσωπικά πρέπει με άγρυπνη πάντα συνείδηση να διασφαλίζει την απρόσκοπτη λειτουργία των θεσμών.

Η τραγωδία εδώ επίκαιρη όσο ποτέ άλλοτε έρχεται στους σύγχρονους, σκληρούς καιρούς να μας διδάξει την ενάργεια, τον κριτικό στοχασμό και τη συμμετοχή που πρέπει να έχει ο πολίτης στη διαφύλαξη της κοινωνικής - πολιτικής αξιοπρέπειας και ευταξίας.

³³ Ήδη αυτό το αίσθημα έχει εξασφαλιστεί με την ιεροπρεπή εμφάνιση της προφήτισσας.

³⁴ Όρος ήδη γνωστός από τα προαναφερόμενα στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη.

4. Διδακτικός ρόλος του θεάτρου στην αρχαία κωμωδία.

Η περίπτωση των "*Βατράχων*" του Αριστοφάνη.

4.1 Εισαγωγικό μέρος

Η διάρθρωση της αρχαίας αττικής κωμωδίας επηρεάστηκε αποφασιστικά από τη δομή της αρχαίας τραγωδίας. Τα κατά ποσόν μέρη της κωμωδίας είναι: ο πρόλογος, η πάροδος, ο αγών, η παράβαση, διάφορα χορικά - επεισόδια και η έξοδος. Ο αρχαίος κώμος και οι πρώτες μορφές φάρσας έδωσαν στην αρχαία κωμωδία τους ζώομορφους χορούς (Ορνιθες, Βάτραχοι), τα άσεμνα χωρατά, το προσωπείο, το φαλλό και αρκετά δομικά σχήματα που χαρακτήριζαν την πρώτη μορφή κωμωδίας. Στον κώμο η λογοτεχνική κωμωδία οφείλει την πάροδο¹, τον αγώνα, την παράβαση και την έξοδο. Μέσα από τις πανάρχαιες συγκρούσεις, τις ανταλλαγές ύβρεων και λοιδοριών κατάγεται ο αγώνας λόγων².

Η τραγωδία ως αρχαιότερο δραματικό είδος επηρέασε όπως προαναφέρθηκε τη δομή της κωμωδίας. Εννοούμε τη λογοτεχνική μορφή της κωμωδίας, γιατί η αυτοσχέδια φάρσα είναι προγενέστερη της τραγωδίας. Ο κωμικός πρόλογος μιμήθηκε τον τραγικό τρόπο έκθεσης της υπόθεσης στους θεατές. Αρκετά είναι εκείνα τα συστατικά στοιχεία που κληρονόμησε η κωμωδία από τα διάφορα αρχαία ελληνικά αγροτικά δρώμενα³.

Ο Αριστοφάνης, ο κωμωδιογράφος στη δραματική πλοκή των κωμωδιών του σε ότι αφορά τον πρόλογο παρουσιάζει μία κατάσταση κρίσης από την οποία ο κωμικός ήρωας προσπαθεί να ξεφύγει. Θέτει λοιπόν σε εφαρμογή μία επαναστατική ιδέα και παρόλες τις αντιδράσεις κατορθώνει να πραγματώσει τη φανταστική παράδοξη ενέργειά του.

Από την πάροδο μέχρι την παράβαση εδραιώνεται η επιτυχία του ήρωα μετά από σκληρό αγώνα με την αντιμαχόμενη πλευρά. Οι σκηνές που ακολουθούν την παράβαση παρουσιάζουν τα ευτυχή αποτελέσματα που είχε η πραγμάτωση της ιδέας του ήρωα. Μετά τη δεύτερη παράβαση τονίζουν οι συνέπειες της νέας κατάστασης παραλληλίζοντας τα καινούρια αποτελέσματα με τα κοινά του παρελθόντος. Η έξοδος παρουσιάζει τον ήρωα ευτυχισμένο να γλεντά και να ξεφαντώνει. Έχει υποστηριχθεί ότι οι αισχρολογίες και τα άσεμνα πειράγματα έχουν θρησκευτική προέλευση⁴. Ο Albin Lesky, υποστηρίζει ότι η

¹ Η πάροδος είναι η δυναμική και θορυβώδης είσοδος του χορού στην ορχήστρα.

² Θεόδωρος Γ. Παππάς, σ. 31, 1996. Εδώ έχουμε τα πρωιμα στάδια της κωμωδίας που είναι γνωστά και ως γεφυρισμοί. Ο αγώνας της κωμωδίας διατηρεί έντονα το αγωνιστικό πνεύμα και είναι γραμμένος σε ιαμβικό ρυθμό αλλά σε κάποιες περιπτώσεις και σε τροχαϊκό τετράμετρο.

³ Οι προσθήκες που υιοθέτησε η κωμωδία από την τραγωδία συνέθεσαν ένα ποικίλο υλικό που είχε κοινό δομικό σχέδιο.

⁴ Πρόκειται για έθιμο αποτροπαϊκής δύναμης και απομάκρυνσης του κακού σύμφωνα με τον καθηγητή Albin Lesky (σ. 341 - 342), 1981.

ζουμερή χοντροκοπιά του Αριστοφάνη προέρχεται από το παλιό έθιμο του "μουρντάρικου σκώματος"⁵.

Ποιός είναι όμως ο κωμικός ήρωας στον Αριστοφάνη;

Θέτουμε το συγκεκριμένο ερώτημα σε σχέση με την άποψη της θρησκευτικής προέλευσης της κωμωδίας. Στους περισσότερους πρωταγωνιστές του Αριστοφάνη αναγνωρίζει ο θεατής "ένα σωτήρα"⁶. Αυτός είναι φρουρός, κηδεμόνας, προστάτης, ελευθερωτής· συγκεντρώνει αξιόλογα στοιχεία χωρίς να πιέζεται από τύψεις, διλήμματα, εσωτερικές ανησυχίες ή άλλες ψυχολογικές καταστάσεις όπως ο τραγικός ήρωας. Τα προβλήματά του είναι εξωτερικά και οι ανάγκες του υλικές: υποφέρει από φτώχεια, πόλεμο, δάνεια, αρρώστιες. Οι αντίπαλοί του παρουσιάζονται από την αρνητική τους πλευρά και είναι υπεύθυνοι για τις δυστυχίες του.

Για να υπερισχύσει αυτών των αντιπάλων, ο σωτήρας, σπάνια χρησιμοποιεί τίμια μέσα αγώνα. Γίνεται έτσι ο κωμικός ήρωας βωμολόχος, αλαζόνας, είρωνας, ανατρέπει ηθικές αξίες, γίνεται πονηρός αλλά καταφέρνει να κερδίσει τη συμπάθεια του θεατρικού κοινού. Ο κωμικός πρωταγωνιστής τοποθετείται στον αντίποδα του επικού και τραγικού ήρωα. Πρόκειται για έναν αντι-ήρωα. Ο τραγικός ήρωας υπακούει σ' έναν κώδικα τιμής, αποδεικνύει την αρετή του με θάρρος, ανωτερότητα, πολλές φορές αυτοθυσία, ο κωμικός ήρωας πράττει το αντίθετο. Αμφισβητεί την ομαλή λειτουργία του δημοκρατικού πολιτεύματος, είναι θιασώτης υλικών ηδονών, ικανοποιεί τις σωματικές του ανάγκες μέχρι κορεσμού, είναι ατομιστής, αρνείται κάθε μορφή εξουσίας, τα βάζει και με τους θεούς.

Η παράβαση όλων αυτών των αρχών και των κανόνων δεν είναι τυχαία. Ο σωτήρας κατορθώνει με αυτόν τον τρόπο να φέρει τον θεατή στο σημείο της κάθαρσης, της λύτρωσης όπως ακριβώς και η τραγωδία. Αυτό το στάδιο απελευθέρωσης από την κοινωνική καταπίεση επιτυγχάνεται με το γέλιο, το οποίο έχει διδακτικό και λυτρωτικό χαρακτήρα. Το γέλιο προέρχεται από τα αθώα αλλά και σκόπιμα αστεία σε επίπεδο οπτικό, λεκτικό (χιούμορ) και μέσα από την ίδια τη σύλληψη και κατασκευή του κωμικού έργου.

Όπως μας παραδίδουν τα Σχόλια στο (Άλλως) περί Κωμωδίας "ό δε γέλωσ τῆς κωμωδίας ἔκ τε λέξεων και πραγμάτων ἔχει την σύστασιν"⁷. Στο επίπεδο του προφορικού

⁵ Albin Lesky, σ. 341, 1981.

⁶ Αυτή η θρησκευτική ανάγκη της λύτρωσης γίνεται αισθητή σε περιόδους δυσκολιών και τότε η ελπίδα της εμφάνισης ενός σωτήρα - οδηγού γίνεται έντονη και ανταποκρίνεται στις προσδοκίες του ανθρώπου.

⁷ "ἔκ μὲν τῆς λέξεως κατά τρόπους ἑπτὰ. πρῶτον καθ' ὁμωνυμίαν... δεύτερον δέ κατά συνωνυμίαν... τρίτον κατά ἀδολεσχίαν... τέταρτον κατά παρωνυμίαν... πέμπτον κατά ὑποκορισμόν... ἕκτον κατά ἐξαλλαγὴν... ἕβδομον κατά σχῆμα λέξεως... ἔκ δέ τῶν πραγμάτων κατά τρόπους δύο. πρῶτον κατά ἀπάτην... δεύτερον κατά ὁμοίωσιν ἢ δέ ὁμοίωσις εἰς δύο τέμνεται, ἢ εἰς τό βέλτιον, ὡς ὁ Ξανθίας εἰς Ἡρακλέα, ἢ εἰς τό χεῖρον, ὡς ὁ Διόνυσος εἰς Ξανθίαν". Koster (1975) 15 - 6 και 41 - 2.

χιούμορ, ο Αριστοφάνης μέσα από αισχρολογία, χοντροκοπιά, βωμολοχίες, ψόγους, λοιδορίες, υπαινιγμούς καταφεύγει σε αστεία περιεχομένου και λεκτικά αστεία⁸.

Ο Αριστοφάνης γράφει και παριστά τα έργα του, σε μία δύσκολη περίοδο, εκείνη του Πελοποννησιακού πολέμου με τις εντάσεις, τους πολέμους, τους θανάτους· γνώριζε καλά ότι οι άνθρωποι ήθελαν να ξεφύγουν από την εφιαλτική πραγματικότητα, να ξεχάσουν τα προβλήματα, να χαλαρώσουν από ένταση και στενοχώριες. Γι' αυτό κύριο μέλημά του ήταν η δημιουργία κωμικών έργων που να είναι αστεία, βασισμένα στο αίσθημα της οικειότητας και της συμπάθειας, έργα που να μιλάνε στην ψυχή του κοινού. Μέσα σ' αυτήν την ατμόσφαιρα της ψευδαίσθησης, τα αστεία και το χιούμορ που με μοναδικό και ανεπανάληπτο τρόπο έδινε ο Αριστοφάνης, βοηθούσαν τον άνθρωπο να ξεχάσει την άσχημη καθημερινότητα. Εδώ ο διδακτικός ρόλος του θεάτρου γινόταν και ευεργετικός γιατί όχι μόνο προβλημάτιζε το θεατή γύρω από πολιτικές αλλαγές που έπρεπε να γίνουν αλλά τον ψυχαγωγούσε και τον "θεράπευε" με τη δημιουργία ευχάριστης διάθεσης. Τα γεγονότα του πολέμου επηρέασαν τη θεματική ποικιλία της κωμωδίας προκαλώντας έναν ευρύ προβληματισμό στην ουσία της ειρήνης, της δημοκρατίας, της αξίας της παράδοσης, των καινοτομιών στην παιδεία και στην ποίηση.

Είναι σημαντικό λοιπόν κανείς να καταλάβει τις αλήθειες που ήθελε να "διδάξει" ο Αριστοφάνης και όλα όσα έκρυβε πίσω από τα αστεία του. Το κοινό έπρεπε να καταλάβει ότι οι κωμωδίες που παρακολουθούσε ήταν γεμάτες μηνύματα που βιάδιζαν και πέραν του κωμικού. Μέσα από το χιούμορ ο ίδιος, όπως και οι ομότεχοί του, στόχευε να πει πράγματα αστεία αλλά και πράγματα σοβαρά κοινωνικού - πολιτικού περιεχομένου. Στους "*Βατράχους*" γίνεται αυτή η μείξη ετερόκλητων στοιχείων⁹ και είναι από τις μοναδικές περιπτώσεις που η κωμωδία αυτά παραστάθηκε για δεύτερη φορά.

Με τα αστεία ο Αριστοφάνης έκανε τους θεατές να γελάσουν, με τα σοβαρά τους έδινε σωστές και χρήσιμες συμβουλές που θα βοηθούσαν στην πρόοδο της πόλης. "Δίδασκε" με ένα δικό του ιδιαίτερο τρόπο, ο ανεπανάληπτος αυτός κωμωδιογράφος την ανάπτυξη της κριτικής σκέψης και νουθετούσε για το καλό της πόλης που συνταυτιζόταν με το προσωπικό καλό.

Ο Αριστοφάνης πίστευε πως ο ρόλος ενός ποιητή πρέπει να είναι εξίσου καλλιτεχνικός και κοινωνικό - πολιτικός. Παίρνει το ρόλο του υπερασπιστή του λαού

Άλλες εκδόσεις που κάνουν αναφορά στο (Άλλως) περί Κωμωδίας είναι: Dübner xvi - xvii, 1877 και Kaibel 18 - 9, 1899.

⁸ Αλλιώς "*αστεία του σημαίνοντος και του σημαίνόμενου*". Την ταξινόμηση των Αριστοφανικών αστείων επεχείρησε αρχικά ο S. Freud ο οποίος έχει αναφερθεί συστηματικά με εργασίες του, στον ψυχαγωγικό, θεραπευτικό ρόλο του γέλιου στην ανθρώπινη ζωή και μάλιστα σε συνδυασμό με την Αριστοφανική κωμωδία.

⁹ Ο διττός σκοπός της κωμωδίας είναι α) "τό κινήσαι τούς άκροατάς εις γέλωτα" και β) "τό έλέγγειν τούς κακῶς βιοῦντας". Koster 35, 40 - 1, 1975

θέτοντας τον εαυτό του στην υπηρεσία του για να τον συμβουλευσει, να τον κρίνει ή να τον επηρεάσει σχετικά με σημαντικά ζητήματα που αντίκεινται στην πρόοδο και την ειρήνη της πόλης. Χρησιμοποιώντας το χιούμορ φέρνει το θεατή αντιμέτωπο με την ανοησία του, τον κάνει να δέχεται την όποια κριτική και να γιατρεύεται μέσω του γέλιου¹⁰.

Για τον S. Freud, ο Αριστοφάνης φαίνεται να είχε επίγνωση της καθαρτικής φύσης της κωμωδίας, με την έννοια της καθάρσεως όπως την είχε ορίσει ο Αριστοτέλης¹¹. Στο θεραπευτικό γέλιο της κωμωδίας ο εν λόγω ερευνητής διαβλέπει τη σύνδεση των αστείων με συμβολικά όνειρα και τη συναισθηματική απελευθέρωση του ατόμου.

Λειτουργώντας ως ένα είδος κάθαρσης, ένα ιατρικό είδος εξαγνισμού, το γέλιο καθιστά τους ανθρώπους πιο υγιείς και ευτυχισμένους, αφού τα έντονα συναισθήματά τους (θρήνος, οργή, βιαιότητα) εκτονώνονται¹². Επομένως μέσω της κωμωδίας προσφέρεται ο συναισθηματικός εξαγνισμός όχι μέσω δακρύων όπως στην τραγωδία, αλλά μέσω του γέλιου.

Ηδονή και κάθαρση στον Αριστοφάνη

Ο Αριστοφάνης πετυχαίνει την κωμική κάθαρση του θεατή "δια ήδονης και γέλωτος". Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη και τον Πλάτωνα η ηδονή ως συναίσθημα πάθους είναι δεμένη με το γέλιο· υπάρχει όμως άλλη οπτική γωνία για τον Πλάτωνα στην αξιολόγηση του θέματος από εκείνη του Αριστοτέλη¹³.

Στην Αριστοφανική κωμωδία η ηδονή και η κάθαρση είναι συνδυασμένες με τη σοφία και τη θεραπευτική δύναμη που παρέχουν τα παραμύθια κατά τον ερευνητή K. Reckford¹⁴. Η κωμωδία παρέχει την ίδια συναισθηματική συγκίνηση, την ίδια ευχαρίστηση και ενθάρρυνση με ένα καλό παραμύθι. Όπως η φαντασία ενός παιδιού καλύπτει όταν ακούει ένα παραμύθι, κάτι αντίστοιχο γίνεται με τη φαντασία του θεατή όταν βλέπει μια κωμωδία. Βγαίνει από την πραγματικότητα που τον περιβάλλει και μεταμορφώνεται μαζί με τους ήρωες σε κάτι άλλο. Με το τέλος του έργου επιστρέφει στην πραγματικότητα και στον εαυτό του που όμως και τα δύο έχουν αλλάξει. Με δύο λόγια τα έργα του Αριστοφάνη είναι

¹⁰ πρβ. τη φράση που παραδίδουν οι Σχολιαστές "ἔστι δέ ἡ κωμωδία μίμησις πράξεως καθαρτήριος παθημάτων, συστατική του βίου δια γέλωτος και ἡδονῆς τυπουμένη".

¹¹ Βλ. προηγούμενη αναφορά της παρούσης εργασίας στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη περί καθάρσεως.

¹² Στο άκουσμα ενός χυδαίου αστείου το άτομο αναστέλλει τη λογική και ηθική λογοκρισία του, και περιορίζεται κυρίως στο γέλιο εμφανίζοντας το γελοιοποιό που κρύβει μέσα του.

¹³ Ο Πλάτων υποστηρίζει ότι τα παθήματα που διεγείρουν στον άνθρωπο η τραγωδία και η κωμωδία είναι βλαπτικά και δημιουργούν κακή ψυχική κατάσταση, ο δε Αριστοτέλης τονίζει ότι η ψυχή του θεατή εξαγνίζεται, λυτρώνεται και καθαιρείται. Αυτή η καταδίκη του Πλάτωνα αποδεικνύει ότι η επίδραση της δραματικής ποίησης στον ψυχισμό του ανθρώπου είναι ουσιαστική (Βλ. σημ. Θεοδ. Παππά "*Ο φιλόγελος Αριστοφάνης*", σ. 180, 1996).

¹⁴ Σηφάκης, σ. 131-63, 2003 αναφορά στην αφηγηματική δομή των κωμωδιών του Αριστοφάνη και στη μορφολογία του παραμυθιού.

ένα είδος "διονυσιακών παραμυθιών" που επιτρέπουν τη διαφυγή στο όνειρο, την ανάκαμψη της ψυχής, την παρηγοριά και τη χαρά της ευτυχίας.

Ο κωμικός λόγος του Αριστοφάνη είναι ένας κωμικός χείμαρρος, η δε ποίησή του πολιτική κυρίως, φανταστική, ουτοπική άλλοτε ρεαλιστική, έχει παιδευτικό, διδακτικό χαρακτήρα που επιτυγχάνεται μέσω της σάτιρας και του γέλιου. Αυτά τα δύο στοιχεία οδηγούν αντίστοιχα στην ηδονή και στην κάθαρση.

Η σάτιρα του Αριστοφάνη έχει να κάνει με την ανάγκη άσκησης δημόσιας κριτικής προκειμένου να διορθωθούν τα κακώς κείμενα στο χώρο της πολιτικής. Επικρίνονται οι πάντες, καταγγέλλονται οι λαοπλάνοι δημαγωγοί γιατί παρασύρουν το λαό σε άστοχες επιλογές, κατηγορούνται οι συμφεροντολόγοι, οι κόλακες, οι ματαιόδοξοι, οι επιπόλαιοι. Τελικά η σάτιρα που διδάσκει την τέχνη της ειρωνικής κατανόησης των πραγμάτων, φιλοδοξεί να διεγείρει στο θεατή το αίσθημα της λογικής και της αξιοπρέπειας¹⁵.

Ο Αριστοφάνης μέσω της σάτιρας στοχεύει στο να εφοδιάσει τον άνθρωπο με τη δύναμη του μυαλού ώστε να γίνει ικανός να επιλύει τα προβλήματά του. Σατιρίζει κάποιες καταστάσεις όχι μόνο για να διασκεδάσει το θεατή, αλλά για να τον κάνει να σκεφτεί βαθιά και λογικά πώς θα έπρεπε να είναι ο κόσμος. Χρησιμοποιεί τη σάτιρα για να μεταδώσει το φως της αλήθειας στους ανθρώπους της εποχής του. Προσπαθεί να δείξει ότι το αδύνατο μπορεί να πραγματοποιηθεί όταν ο άνθρωπος χρησιμοποιήσει το μυαλό του για να "καθαρθεί" από τις αυταπάτες του. Για να οδηγηθεί ο θεατής στην κάθαρση περνάει μέσα από τη δημόσια γελοιοποίηση των προσώπων που ήδη αναφέραμε. Αυτό συνεπάγεται άσκηση κοινωνικού έλεγχου. Για παράδειγμα στους *Βατράχους* ο κωμικός ποιητής εκφράζει την προσβολή των θεατών από την εγωπάθεια του πλούσιου Καλλία ή την πολιτική αστάθεια του Θηραμένη¹⁶. Οι θεατές, πολίτες της Αθήνας "προσβάλλονται" από τις ενέργειες φιλόδοξων προσώπων και αυτό αποδίδεται από τον Αριστοφάνη με ειρωνικά σχόλια, κρίσεις και επικρίσεις που καταλήγουν σε ξεκαρδιστικό γέλιο αλλά παράλληλα και συνειδητοποίηση για το τι πρέπει να κάνουν οι θεατές για να αποφύγουν αυτό το γέλιο. Εφ' όσον το κατανοήσουν αυτό τότε θα καταλάβουν τους εαυτούς τους και τους άλλους και θα μπορέσουν να αναθεωρήσουν τις λανθασμένες αξίες δημιουργώντας μία καλύτερη ζωή.

¹⁵ Διακρινόμενη σε δύο κατηγορίες άμεση και έμμεση η σάτιρα ορίζεται ως το είδος της επιθετικής ή απλά, κριτικής οπτικής. Μέσω της σάτιρας ενός έργου ασκείται δηκτική κριτική απέναντι στα ήθη και τους τρόπους συμπεριφοράς των ατόμων αλλά και στα κοινωνικά στερεότυπα. Οι σατυρικοί συγγραφείς σατιρίζουν κυρίως εκείνο που έχουν διαγνώσει ότι είναι διεφθαρμένο.

¹⁶ Στο *Tractatus Coislimianus* έχουμε την άποψη "διαφέρει ή κωμωδία τής λαιδορίας, έπει ή μέν λαιδορία άπαρακαλύπτως τα προσόντα κακά διέξεισιν, ή δέ δεϊται τής καλουμένης έμφάσεως, ό σκόπτων έλέγγειν θέλει άμαρτήματα τής ψυχής και τοῦ σώματος". Το συκοφαντικό πορτραίτο του Καλλία, του Θηραμένη και οποιουδήποτε άλλου πρέπει να θεωρηθεί ως αστείο και όχι ως σοβαρή εξύβριση και χλευασμός. Ωστόσο εστιάζονται τα πολιτικά προβλήματα που επιζητούν λύση δυναμική από τους πολίτες.

Εδώ ακριβώς εντοπίζεται ο διδακτικός ρόλος του αρχαίου θεάτρου καθώς το δράμα (τραγωδία, κωμωδία κυρίως και κατά δεύτερο λόγο το σατυρικό δράμα) ως σκηνικό γεγονός διδάσκει. Η ποιητική χάρη του έργου, η περίτεχνη μορφή, ο προβληματισμένος λόγος, τα πρόσωπα που γίνονται αιώνια σύμβολα ανθρώπινης συμπεριφοράς, υποβάλλουν το θεατή στην κατάσταση ακριβώς του να βλέπει τα πράγματα κάτω από το πρίσμα της αιωνιότητας και της διαχρονίας¹⁷. Η ψυχή συγκινείται, δονείται η σκέψη, επιτυγχάνεται πνευματική ενατένιση και φιλοσοφία της ζωής¹⁸.

Μέσα από τα δεδομένα του μύθου ή της φανταστικής πλοκής της κωμωδίας που έχει να κάνει όμως με την καθημερινότητα, παράγονται συμβολισμοί διαχρονικής αξίας. Οι θεατές αποδέχονται το αληθές αλλά και το αληθοφανές¹⁹ ως το πιθανόν να συμβεί και ως προέκταση της "πραγματικότητας". Όλοι αυτοί οι συμβολισμοί των δραματικών κειμένων νοηματοδοτούνται και πραγματώνονται μέσα από την παράσταση. Η ολοκλήρωση και η εκπλήρωση του διδακτικού στόχου έχει να κάνει με την απόδοση του ρόλου του υποκριτή που ποτέ δε μπορεί να εννοηθεί εκτός θεατρικής παράστασης· η θεατρική παράσταση είναι αυτή που καταξιώνει τα πάντα²⁰. Η έκφραση του προσώπου, η κινητικότητα των μελών του σώματος, η προσεγμένη απαγγελία, η συνοδευτική χρήση οργάνων (πνευστών, εγχόρδων ή κρουστών), όλα αυτά δεμένα σε ένα αρμονικό σύνολο, αναπαριστούν εικόνες ζωής, αναπαράγουν την καθημερινότητα, διευρύνουν τις προσωπικές - πνευματικές εμπειρίες.

Το αρχαίο ελληνικό θέατρο λειτουργούσε με αμεσότητα και πρωτοπορία και ακριβώς επειδή είχε διδακτικό χαρακτήρα, μπορεί να συγκριθεί σε αξία με τους Ολυμπιακούς αγώνες που σκοπό είχαν να αναδείξουν το κάλλος του σώματος²¹. Το θέατρο είχε σκοπό να αναδείξει το κάλλος αλλά και το πάθος της ψυχής και του πνεύματος. Σε ότι αφορά συγκεκριμένα την κωμωδία πρέπει να τονιστεί ότι λειτουργούσε στο πλαίσιο μιας θεσμοθετημένης θρησκευτικής γιορτής (Μεγάλα Διονύσια ή Λήναια) που οργανωνόταν από το λαό και είχε κοινωνική, πολιτική και θρησκευτική σημασία. Μέσα σ' αυτήν την εορταστική ατμόσφαιρα επιτρεπόταν και απαιτείτο η αποβολή όλων εκείνων των επιβαλλόμενων τυπικών κοινωνικών συμπεριφορών, κάτι που ενισχύετο και από την ίδια τη μαζική φύση της γιορτής²². Έτσι το συνολικό εορταστικό κλίμα καθιστά το γέλιο

¹⁷ Θεόδωρος Γ. Μαυρόπουλος, σ. 16, 2008 sub specie aeternitatis.

¹⁸ Αυτή είναι η έννοια της ψυχαγωγίας με την αρχέτυπη σημασία του όρου.

¹⁹ Θεόδ. Μαυρόπουλος, σ. 16, 2008 Το αποδεχόμεθα ως se non evero, e buon trovato (αν και δεν είναι αληθινό έχει πολύ καλά αποδοθεί από το δραματουργό).

²⁰ Γραμματάς Θ. *Δοκίμα Θεατρολογίας*, Αθήνα, Επικαιρότητα 1990, σ. 120, 121.

²¹ Γεγονός είναι ότι, όπως οι αρχαίοι Έλληνες επιτόησαν την ιδέα περί ανταγωνιστικών αθλημάτων μέσα στο πλαίσιο της θρησκευτικής εορτής του Ολυμπίου Διός, στην Ολυμπία, έτσι προπορεύτηκαν και στην ιδέα του θεάτρου μέσα από την εορτή του Διονύσου του Ελευθερέως (Βλ. Πολ Κάρτλιτζ. Ο Αριστοφάνης και το θέατρον του παραλόγου - Η ιδέα του θεάτρου, σελ. 39, 2006).

²² Όπως ακριβώς επιτυγχάνεται η συνένωση και η καλύτερη επικοινωνία του κοινού σε τέτοιες περιπτώσεις.

έκφραση χαράς και απελευθέρωσης από τη συμβατικότητα - χαρακτηριστικό ιδιαίτερης σημασίας που καθορίζει τόσο τον τρόπο πρόκλησης του γέλιου όσο και τον τρόπο πρόσληψης του κωμικού. Αυτή ακριβώς η πρόσληψη του κωμικού έχει να κάνει με τις δυναμικές της κωμικής πειθούς. Μία από τις δυναμικές της πειθούς είναι η κωμική ειρωνεία που χρησιμοποιεί ο Αριστοφάνης, μέσα από εύστοχα αστεία, προκειμένου να καταστήσει το κοινό του άξιο φορέα των σημαντικών μηνυμάτων που εκπέμπει και να το κάνει να σκεφτεί σοβαρά.

Παράλληλα διαμορφώνεται μία σχέση εμπιστοσύνης ανάμεσα στον ποιητή και στο κοινό του γιατί το κοινό γνωρίζει ότι η τέχνη της παράστασης είναι μορφή κοινωνικής ανάλυσης και μετατρέπεται σε όχημα γνήσιας διδαχής και δημόσιας εκπαίδευσης. Ο κωμικός ποιητής παίζει το ρόλο του παρατηρητή της πόλης, γίνεται παιδαγωγός, κρίνει το κοινό του, του διδάσκει τί είναι σωστό, τι είναι λάθος σε θέματα ηθικής και πολιτικής φύσεως.

Αυτό που ενδιαφέρει τον ποιητή ακούγεται από το στόμα του Ευριπίδη²³ "*ὄτι βελτίους τε ποιούμεν τούς ανθρώπους ἐν ταῖς πόλεσιν*". Αλλά και δια στόματος Αισχύλου ο ποιητής προβάλλει τα "χρηστά" και αποκρύπτει τα "πονηρά"²⁴. Αυτές οι πεποιθήσεις τον οδηγούν στην ενασχόληση με τα θέματα της δικαιοσύνης, της ειρήνης, με τα προβλήματα του αφελούς κόσμου που πιάνεται κατά καιρούς στα δίχτυα ενός κακόβουλου δημαγωγού. Επιπλέον ασχολείται και τονίζει θέματα λογοτεχνικής και ηθικής παρακμής.

Έτσι ο ποιητής δε γράφει απλά ένα έργο για το κοινό αλλά μέσα από την παράσταση (δρώντα πρόσωπα και δρώμενα) απευθύνεται στους θεατές, "μιλάει" μαζί τους, επικοινωνεί. Αυτή η επικοινωνία δείχνει τη συλλογικότητα και την ενοποίηση του εκπαιδευτή - ποιητή με τον εκπαιδευόμενο - θεατή. Το δε μέσον επικοινωνίας μεταξύ τους που είναι το γέλιο, αυτό δε γίνεται ως αυτοσκοπός ή ως ύβρη, γιατί τότε δε θα είχε αξία. Γίνεται ως λυτρωτικό μέσο από τα βάσανα της πόλης²⁵. Ο δε Αριστοτέλης αναφερόμενος στην κωμωδία στο 5^ο κεφάλαιο της *Ποιητικής* συλλογής γράφει: "*τό γάρ γελοῖον ἐστίν ἀμάρτημα τι καί αἴσχος ἀνώδυνον καί σὺ φθαρτικόν, οἷον εὐθύς τό γελοῖον πρόσωπον αἰσχρόν τι καί διεστραμμένον ἄνευ οδύνης*"²⁶. Σύμφωνα με τα λεγόμενα του Σταγειρίτη φιλοσόφου αυτό που μας προκαλεί το γέλιο, είναι ένα είδος σφάλματος και ασχήμιας, μία δυσαναλογία στην ανθρώπινη συμπεριφορά ανάλογη με εκείνη της παραποίησης της κωμικής μάσκας. Έτσι ο Αριστοτέλης αναγνωρίζει στην κωμωδία - όπως και στην τραγωδία - το διδακτικό,

²³ Αριστοφάνους *Βάτραχοι*, στίχ. 1009-10

²⁴ Αριστοφάνους *Βάτραχοι*, στίχ. 1053-6

²⁵ Ο ερευνητής St. Halliwell, διακρίνει το παιχνιδιάρικο αθώο γέλιο (playful) και το συμπερασματικό επικίνδυνο γέλιο (consequential) και αναφέρεται στην αντιθετική σχέση τους.

²⁶ Αριστοτέλους *Ποιητική* 1449a 34-7.

παιδευτικό και καθαρτικό ρόλο της. Ο Αριστοτέλης θεωρεί ότι τα αστεία δρώμενα μιας κωμωδίας παρέχουν στους θεατές την αβλαβή απελευθέρωση από διάφορα αρνητικά και επικίνδυνα συναισθήματα όπως επιθετικότητα, απρέπεια, προστυχιά, προσβολή. Οι θεατές μέσω του κωμικού έργου νιώθουν ευχάριστη ανακούφιση και αποκατάσταση της συναισθηματικής τους ισορροπίας²⁷.

Για να επανέλθουμε όμως στον Αριστοφάνη και λίγο πριν να περάσουμε στη λογοτεχνική κριτική και στο διδακτικό ρόλο των "*Βατράχων*" θεωρούμε σκόπιμο να αναφέρουμε ότι ο μεγάλος κωμωδιογράφος στο έργο του δεν έκανε σκωπτικές αναφορές μόνο σε πολιτικά πρόσωπα αλλά και σε πρόσωπα του κοινωνικού, ηθικού, πνευματικού βίου της Αθήνας εκείνου του καιρού. Έτσι τα έβαλε με το Σωκράτη, με τους τραγικούς ποιητές όπως ο Αγάθων που ήταν ομοφυλόφιλος και νεωτεριστής, με τους σοφιστές που προκαλούσαν με την εξεζητημένη συμπεριφορά τους από τη λίστα των προσώπων που "κατηγόρησε" δεν έλειψε και ο μεγάλος τραγικός ποιητής, Ευριπίδης, κυρίως για τις δραματουργικές του καινοτομίες αλλά και για τον ιδεολογικό του προσανατολισμό.

Δεν ήταν μάλιστα λίγοι εκείνοι οι "επιφανείς" άνδρες που του επιτέθηκαν με τον τρόπο τους. Λέγεται ότι ο Κλέων επεδίωκε εναντίον του ποιητή "*γραφήν ξενίας*"²⁸. Παρόλα αυτά ο μεγάλος κωμικός δεν πτοήθηκε και στο έργο *Ιππείς*²⁹ έπαιξε ο ίδιος το ρόλο του Παφλαγόνα, ενός δούλου που με κολακειές στον αφέντη του, κάνει ότι θέλει στο σπιτικό του και στον Αθηναϊκό δήμο. Το έργο είναι μία πικρόχολη, βίαιη επίθεση εναντίον του Κλέωνα και επιπλέον μία πράξη τόλμης, επειδή τότε ο επικίνδυνος αυτός δημαγωγός βρισκόταν στο απόγειο της δύναμής του.

Ένα χρόνο μετά το 423 με το έργο "*Νεφέλες*"³⁰, γελοιοποιεί το Σωκράτη μέσα στα πλαίσια της σύγκρουσης παλιάς και νέας αγωγής των νέων, επειδή τον θεωρούσε εμπνευστή ύποπτων νεοτερισμών. Το έργο δεν άρεσε στο Αθηναϊκό κοινό και ο Αριστοφάνης το επαναεπεξεργάστηκε και με αυτή τη νέα μορφή του διασώζεται σε μας σήμερα³¹. Ο διάλογος στις *Νεφέλες* μεταξύ Δίκαιου και Άδικου λόγου είναι ο λαμπρότερος απ' όλους

²⁷ Δυστυχώς δε σώζεται το δεύτερο βιβλίο της *Ποιητικής* του Αριστοτέλη το οποίο πιθανολογείται ότι είχε ως αντικείμενο την κωμωδία και τον ίαμβο. Ο ιαμβικός λόγος, στοιχείο που παρουσιάζεται ενισχυμένο από την εποχή του Κρατίνου, παρέμεινε κυρίαρχο γνώρισμα του είδους ως τις απαρχές του 4^{ου} αιώνα (διαδικτυακός τόπος - Θεατρόγραμμα - *Τα πάντα για το θέατρο - Αρχαία κωμωδία*).

²⁸ Γραφή ξενίας: δηλαδή τον κατηγορούσε ότι είχε αντιποιηθεί δικαιώματα Αθηναίου πολίτη ενώ ήταν ξένος.

²⁹ Οι *Ιππείς* διδάχθηκαν για πρώτη φορά με το όνομα του Αριστοφάνη, το 424 στα Λήνια και το έργο πήρε το πρώτο βραβείο.

³⁰ Το έργο αυτό πήρε το τρίτο βραβείο στα Μεγάλα Διονύσια αλλά δυστυχώς δε διασώζεται.

³¹ K. J. Dover σ. 152-153, 2003. Υπάρχουν ενδείξεις ότι το αρχικό κείμενο των *Νεφελών* σωζόταν ακόμη τα ελληνιστικά χρόνια. Το δεύτερο κείμενο παρουσιάζεται αναθεωρημένο σε ότι αφορά την παράβαση, τη νέα γραφή διαλόγου δίκαιου - άδικου λόγου και στη τελευταία σκηνή του έργου όπου ο Στρεπιάδης βάζει φωτιά στο φροντιστήριο. Δυστυχώς κανένας δε μας πληροφορεί πώς τελείωνε η αρχική μορφή. Δεν έχουμε λόγο όμως να πιστεύουμε ότι το αρχικό κείμενο σε ότι αφορά το Σωκράτη, τα ηθικά και κοινωνικά προβλήματα ήταν σημαντικά διαφορετικά από αυτό που γνωρίζουμε.

τους Αριστοφανικούς διαλόγους και το πρώτο τραγούδι του Χορού των *Νεφελών* αποτελεί ένα από τα ωραιότερα δείγματα της αρχαίας Ελληνικής ποίησης.

Το 421 διδάχθηκε στα Διονύσια η *Ειρήνη* και ήταν εξαιρετικά επίκαιρο έργο: Ο Αθηναίος Κλέων και ο Σπαρτιάτης Βρασίδης (στυλοβάτες και οι δύο του Πελοποννησιακού πολέμου) είχαν σκοτωθεί, καθιστώντας πιθανή την κατάπαυση των εχθροπραξιών και τη σύναψη ειρήνης που συνέπεσε σχεδόν με την παράσταση του έργου³². Είναι αξιοσημείωτη η παρατήρηση ότι ο Αριστοφάνης στην "*Ειρήνη*" διδάσκει μέσω του χορού την Πανελλήνια ιδέα γιατί ο χορός αποτελούμενος από αγρότες παρουσιάζει άλλοτε αυστηρά αθηναϊκό χαρακτήρα και άλλοτε Πανελλήνιο· το βλέπουμε αυτό στην αρχική πρόσκληση του Τρυγαίου³³.

*"Ξώμαχοι εσείς, έμποροι και μαστόροι
και δουλευταράδες, μέτοικοι και ξένοι
και νησιώτες..."*

Όταν ο Τρυγαίος λοιπόν προσκαλεί το χορό, εκφράζεται ως ένα βαθμό "πανελλήνια" και ως ένα βαθμό "αθηναϊκά"· ο ίδιος ο χορός θεωρείται ο μισός αθηναϊκός και ο μισός ελληνικός. Κατόπιν αποτελείται από εθνικά απροσδιόριστους αγρότες και στο τέλος από Αθηναίους αγρότες. Καθώς όλοι σταθεροποιούνται στον τελευταίο τους αυτό ρόλο, ο Τρυγαίος παρουσιάζεται περισσότερο ως ο άνθρωπος που έφερε ειρήνη στην Αθήνα και κατάφερε να πετύχει πράγματα όχι για τον εαυτό του μόνο. Ο Τρυγαίος εκπροσωπεί τον Αθηναίο αγρότη στις επιτυχίες του οποίου μετέχουν όλοι οι συμπολίτες του, είτε είναι συμπαθητικά γι αυτόν πρόσωπα, είτε όχι. Ο γάμος του ταυτίζεται με την ειρηνική περίοδο που ανατέλλει³⁴.

Παραθέτουμε ένα απόσπασμα από τα λόγια του χορού στην *Ειρήνη* του Αριστοφάνη και στους στίχους 346-356. Μπορεί εύγλωττα και εύληπτα κάποιος να καταλάβει την τέχνη του μεγάλου κωμωδιογράφου.

*"Ω οί θεοί να μου χαρίσουν τέτοια μέρα εγώ να δω.
Γιατί τράβηξα πολλά, βάσανα, αχυροστρωμένες,
τον Φορμιάωνα συμφορές· και στρυφνός και τζαναμπέτης
δικαστής δε θα'μαι πια, κι ούτε αγύριστο κεφάλι
όπως ήμουνα παλιά.
Θα'μαι, θα'μαι τρυφερός και πολύ πιο νέος εγώ,
σα γλυτώσω απ' όλα αυτά*

³² Πρόκειται για τη Νικίειο ειρήνη που υπογράφηκε το 421 π.Χ και με αυτήν έκλεισε η πρώτη φάση του Πελοποννησιακού πολέμου.

³³ Αριστοφάνη *Ειρήνη* στίχ. 296-298.

³⁴ Κ. J. Dover σ. 196, 2003.

*φτάνει πια ἔτσον καιρό ὅλοι σκοτωνόμαστε ἔ
στο στρατόνα, πίσω μπρος, με κοντάρια
και μ' ασπίδα λιώναμε στα πόδια μας.*

4.2 Η περίπτωση των *Βατράχων* του Αριστοφάνη

Οι *Βάτραχοι* του Αριστοφάνη είναι μία κωμωδία που ερμηνεύτηκε από τους συγχρόνους μελετητές άλλοτε ως λογοτεχνική άλλοτε ως πολιτική.³⁵ Διδάχθηκε το 405 π.Χ στα Λήνια³⁶ και πήρε το πρώτο βραβείο. Την περίοδο εκείνη ήταν πρόσφατος ο θάνατος του Ευριπίδη (406 π.Χ) και του Σοφοκλή (405 π.Χ). Το γεγονός του θανάτου των δύο τραγικών οδήγησε τον Αριστοφάνη στην εύστοχη διαπίστωση πως η τραγωδία ήταν πλέον νεκρή.

Ο άλλος μεγάλος τραγικός, Αισχύλος, όταν διδάχθηκαν οι *Βάτραχοι* είχε πεθάνει περίπου 50 χρόνια και φυσικά ο Αριστοφάνης δεν πρόφτασε να τον γνωρίσει από κοντά. Το κενό που άφησε πίσω της η τέχνη της ποίησης έρχεται τώρα να πληρωθεί με τη φιλοσοφία. Ο Αριστοφάνης όμως παραμένει εραστής του παρελθόντος και την άποψή του περί φιλοσοφίας και ιδιαίτερα για τον Σωκράτη εκφράζει στους στίχ. 1491-1495 στην κωμωδία των *Βατράχων* όταν λέει: "*Χαρίεν οὔν μή Σωκράτει παρακαθήμενον λαλεῖν, αποβαλόντα μουσικήν, τά τε μέγιστα παραλιπόντα της τραγωδικῆς τέχνης*".³⁷

Οι *Βάτραχοι* είναι έργο σημαντικό γιατί συμπυκνώνει τη στάση του Αριστοφάνη απέναντι στην τέχνη του θεάτρου. Σώζεται σε 86 χφφ σύμφωνα με πληροφορίες παλαιού χφ της Ραβένας και όλα δείχνουν ότι είναι το μοναδικό έργο που διδάχθηκε και δεύτερη φορά πιθανόν λόγω της άριστης λογοτεχνικής του κριτικής.

Υπόθεση του έργου

Ο θεός Διόνυσος ντυμένος ως Ηρακλής και συνοδευόμενος από τον δούλο του Ξανθία, αποφασίζει να κατέβει στον Άδη προκειμένου να ανεβάσει στον επάνω κόσμο τον Ευριπίδη. Πριν ξεκινήσει για τον μακρύ του δρόμο περνάει από το σπίτι του μυθικού ήρωα Ηρακλή για να κατατοπιστεί σχετικά με την πορεία του προς τον Άδη καθώς ο ημίθεος είχε κάποτε κατέβει στον Κάτω κόσμο για να ανεβάσει τον Κέρβερο. Ο Διόνυσος έχει

³⁵ Νεκταρία Κουτίδου, Πετράκη, σ.13, 2002.

³⁶ Lesky, σ. 339, 1985 "γιορτή που οργάνωνε ο "άρχων βασιλεύς" στον Γαμηλιώνα για τον Διόνυσο που στην Αθήνα η λατρεία του ήταν αρχαιότερη από τον ελευθερέα της τραγωδίας".

³⁷ *Βάτραχοι* Αριστοφάνους, στίχ. 1491-95 "*Καλό είναι να μη φλυαρεί κανείς καθήμενος με το Σωκράτη αφού περιφρονήσει την τέχνη των μουσών και αφήσει τα σπουδαιότατα της τραγικής τέχνης*".

μεταμφιεστεί σε Ηρακλή και αυτό προκαλεί ακράτητο γέλιο στον πραγματικό ήρωα πιθανόν και στους θεατές της παράστασης.

Τα γεγονότα από εδώ και κάτω ακολουθούν το ένα το άλλο. Διόνυσος και Ξανθίας επιχειρούν το περιπετειώδες ταξίδι τους· βρίσκουν τον Χάρωνα κατεβαίνοντας προς τα κάτω, περνούν την Αχερουσία λίμνη και φτάνουν στην κατοικία του Πλούτωνα, θεού του Κάτω κόσμου. Η συνομιλία του Διόνυσου με τον Αιακό, υπηρέτη του Πλούτωνα, καταλήγει σε λογομαχία και μετά από επεισοδιακές σκηνές ο στόχος επιτυγχάνεται· ο Διόνυσος συναντά τους δύο τραγικούς ποιητές Αισχύλο και Ευριπίδη. Προκειμένου να βγει απόφαση ποιός εκ των δύο είναι πιο άξιος για να ανέβει πάλι στον επάνω κόσμο και να διδάξει με την τέχνη του την πόλη της Αθήνας, οι δύο τραγικοί επιδίδονται σε έναν μακροσκελή αγώνα λόγων. Εκτοξεύονται αλληλοκατηγορίες ανάμεσα στους δύο τραγικούς προκειμένου να φανεί ο αξιότερος και στο τέλος ο Διόνυσος καλεί κοντά του Αισχύλο και Ευριπίδη προκειμένου με ζυγαριά να ζυγιστούν οι στίχοι τους και να βγει το αποτέλεσμα.

Αρχίζει εδώ μία νέα φάση του αγώνα αρκετά κωμική και φαίνεται ότι η πλάστιγγα κλίνει προς τη μεριά του Αισχύλου καθώς ο τραγικός απαγγέλει στίχους με λέξεις και έννοιες βαρυσήμαντες. Αναμένεται τώρα η τελική απόφαση του Διόνυσου ο οποίος αρνείται να εκφέρει γνώμη γιατί δε θέλει να γίνει εχθρός με κανέναν από τους δύο τραγικούς. Παρεμβαίνει ο Πλούτωνας και τον πείθει να αποφασίσει. Ο Διόνυσος προσπερνά τους δισταγμούς του και αποφαινεται υπέρ του Αισχύλου.

Ο Πλούτωνας προπέμπει τον Αισχύλο ο οποίος ετοιμάζεται να ανέβει στον επάνω κόσμο με τον Διόνυσο. Μάλιστα στέλνει δώρα ο θεός του Άδη στους πολιτικούς· τα δώρα αυτά είναι βράχοι και παραγγέλλει να σπεύσουν τάχιστα στον Άδη διαφορετικά θα τους στείλει ο ίδιος εκεί. Όλα αυτά τα απίθανα υπονοούμενα έρχονται και δένουν με χορικά άσματα που πλαισιώνουν το ταξίδι τώρα του Αισχύλου προς τον επάνω κόσμο και ευχές για καλό κατευόδιο και σωτηρία της πατρίδας.

Λογοτεχνική κριτική στους "Βατράχους"

Ο Αριστοφάνης προκειμένου να αναφερθεί στη λογοτεχνική παραγωγή της πόλης χρησιμοποιεί διάφορους τρόπους και μεθόδους. Αναφέρει για παράδειγμα το όνομα ενός τραγικού ή κωμικού ποιητή ή παρουσιάζει τον αγώνα δύο ποιητών για το ποιός θα αναδειχθεί ικανότερος στιχουργός. Αυτή του η φιλολογική κριτική πολλές φορές είχε στόχο τον Ευριπίδη. Ο τραγικός αυτός ποιητής στους *Βατράχους* βαρύνεται με πολλές κατηγορίες.

Στους στίχους 1309-1328³⁸ βλέπουμε τον Αισχύλο να παραθέτει στίχους από έργα του Ευριπίδη χωρίς όμως να υπάρχει μεταξύ τους ιδιαίτερη σχέση. Διακωμωδούνται έτσι σκόρπιες ιδέες, κοινότυπα θέματα, το παθητικό ύφος, η μετρική αρρυθμία και όλα όσα εισήγαγε με καινοτόμο τρόπο ο Ευριπίδης. Φαίνεται ότι ο Αριστοφάνης πίστευε ότι το παθητικό στοιχείο στα λυρικά κομμάτια του Ευριπίδη εκφράζεται συχνά με ιδέες χωρίς λογική συνοχή, με επαναλήψεις και ασυνήθιστες ευχές³⁹. Αντίθετα, Σοφοκλής και Αισχύλος υμνούν τη μεγαλοσύνη των ηρώων οι οποίοι γνωρίζουν πως να κυριαρχούν στα αισθήματά τους ακόμα και μπροστά στον πόνο και τη συμφορά.

Πάντως η στάση του Αριστοφάνη δεν ήταν κάθετα απορριπτική απέναντι στους νεωτερισμούς του Ευριπίδη. Παραδειγματικά αναφέρουμε ότι ο Ευριπίδης μπορούσε να διασπάσει μία μακρά συλλαβή και να την επεκτείνει σε πολλές μουσικές νότες. Στο στίχο 1314 έχουμε από τον Αριστοφάνη: *είειειειειιλίσσετε (Βάτραχοι 1314)*. Ο κωμωδιογράφος εδώ υιοθετεί αυτούς τους μουσικούς νεωτερισμούς.

Στους *Βατράχους* ο Αριστοφάνης παρωδεί έμμεσα και τους ποιητές του νέου διθυράμβου. Ο θεός Διόνυσος φαίνεται να ενοχλείται λοιπόν από το τραγούδι των βατράχων που δεν είναι και ιδιαίτερα αρμονικό στο στίχο 209⁴⁰. Η παρωδία των ποιητών του διθυράμβου που συνήθιζαν να μιμούνται τις φωνές των διαφόρων ζώων γίνεται αντιληπτή από τα "*Βρεκεκεκέξ κοάζ κοάζ*" των βατράχων.

Δημιουργείται εδώ μια ηχητική απομίμηση, μια ποιητική εικόνα μέσα από μια απίθανα πρωτότυπη περιγραφή που δείχνει την ποιητική εφευρετικότητα του Αριστοφάνη σε όλο της το μεγαλείο. Ο ρυθμός του τραγουδιού στους *Βατράχους* εναλλάσσεται ανάμεσα στο τροχαϊκό και ιαμβικό σύστημα και αυτό δείχνει το ανακάτεμα των ρυθμών στους ποιητές του νέου διθυράμβου.

Για να επιστρέψουμε όμως πάλι στους δύο τραγικούς Ευριπίδη και Αισχύλο φαίνεται ότι η χρονολογική απόσταση που τους χώριζε και η φύση των καλλιτεχνικών διαφορών ανάμεσά τους έδιναν την ευκαιρία να τονιστούν αντιθέσεις ακριβώς όπως αυτές που αγαπούσε να περιγράφει ο Αριστοφάνης⁴¹.

Σε τρία σημεία των τελευταίων 300 στίχων του έργου φαίνεται να έχουν παρεμβληθεί στο κείμενο εναλλακτικές παραλλαγές του ίδιου χωρίου⁴². Πρώτη περίπτωση

³⁸ Αριστοφάνη *Βάτραχοι*, στίχ. 1309-1328: *Άλκύνες, αἶ παρ' ἀεναίοις θαλάσσης κύμασι στω μύλλετε, τέγγουσαι νοτίοις περών 'ρανίσι χροά δροσιζόμεναι· αἶ θ' ὑπορόφιοι κατά γωνίας εἰειειειειιλίσσετε δακτύλοις φάλαγγες ἰστότονα πηνίσματα καί κερκίδος ἀοιδοῦ μελέτας, ἴν' ὁ φίλανλος ἔπαλλε δελφίς πρῶραις κνανεμβόλοις..... ἀνά τό δωδεκαμήχανον Κυρήνης μελοποιῶν;*

³⁹ Θ. Παππάς, σ. 142, 1996.

⁴⁰ Αριστοφάνους *Βάτραχοι* στίχ. 209 "*Βατράχων κύκνων θαυμαστά*".

⁴¹ Κ. J. Dover, σ. 252, 2003.

⁴² Κ. J. Dover, σ. 252, 2003.

το χορικό τραγούδι με το οποίο αρχίζει ο Ευριπίδης την παρωδία των λυρικών του Αισχύλου είναι οι στίχοι 1257-1260:

*φροντίζειν γάρ ἔγωγ' ἔχω, τίν' ἄρα μέμψιν
ἐποίσει.....*

Η δεύτερη είναι στους στίχους 1431:

*ΑΙΣΧΥΛΟΣ: Οὐ χρὴ λέοντος σκύμνον ἐν πόλει τρέφειν,
μάλιστα μὲν λέοντα, μή 'ν πόλει τρέφειν,
ἦν δ' ἐκτραφῆ τις, τοῖς τρόποις υπηρετεῖν.*

Η τρίτη περίπτωση αφορά τους στίχ. 1436-1466. Παραθέτουμε απόσπασμα:

*ΑΙΣΧΥΛΟΣ: Ἄλλ' ἔτι μίαν γνώμην ἐκάτερος εἶπατον
περὶ τῆς πόλεως ἦντιν' ἔχετον σωτηρίαν.*

*ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ: Εἰ ναυμαχοῖεν, κᾶτ' ἔχοντες ὀζίδας
'ραίνοιεν ἐς τα βλέφαρα τῶν ἐναντίων,
'εγὼ μὲν οἶδα καὶ θέλω φράζειν.*

ΔΙΟΝΥΣΟΣ: Λέγε

Βλέπουμε εδώ ότι ο Διόνυσος θέτει ένα γενικό ερώτημα στους δύο ποιητές σχετικό με το τί θα πρέπει να κάμει η Αθήνα για να επιβιώσει. Καθένας από τους δύο δίνει μία γενικού τύπου απάντηση. Στην απάντηση του Ευριπίδη παρεμβάλλεται μία φανταστική και κωμική έμπνευση που αφορά το ναυτικό πόλεμο και εδώ φαίνεται ότι η πειστική παρουσίαση του χωρίου από σκηνης συναντά μεγάλες δυσκολίες.

Κλείνοντας το τμήμα της λογοτεχνικής κριτικής πρέπει να πούμε ξανά ότι το κείμενο έχει γραφτεί για να παρασταθεί μπροστά σε κοινό που βλέπει. Ο ηθοποιός αναρωτιέται τί θα πει και τί θα κάνει προκειμένου να γελάσουν οι θεατές. Αυτός ο τύπος κριτικής επικρατεί σε όλο το έργο και είναι γενικά η θεατρική ψευδαίσθηση εκείνη που πρέπει να περάσει στο κοινό, οι δραματικές συμβάσεις που παράγουν γέλιο, ο μεταθεατρικός χαρακτήρας που καθορίζει όχι μόνον τη λογοτεχνική κριτική αλλά και το διδακτικό ρόλο των *Βατράχων*.

Διδακτικός ρόλος των *Βατράχων* με κειμενοκεντρική προσέγγιση

Ο Αριστοφάνης γράφει το έργο του στη δύσκολη περίοδο του πελοποννησιακού πολέμου με τις εντάσεις, τους πολέμους, τους θανάτους και γνώριζε καλά ότι οι άνθρωποι ήθελαν να ξεφύγουν από την εφιαλτική πραγματικότητα, να ξεχάσουν τα προβλήματα, να χαλαρώσουν. Έτσι ήταν πρώτιστο μέλημά του η δημιουργία κωμικών έργων, αστείων, βασισμένων στο αίσθημα της οικειότητας και της πιθανοφάνειας και τα οποία τελικά να ανταποκρίνονται στα συναισθήματα και την ψυχή του κοινού.

Όπως λέει ο ερευνητής C. Whitman ένα αριστοφανικό έργο είναι πρωτίστως μία ποιητική δημιουργία που εσωκλείει μέσα της το όμορφο και το καλό· είναι ένας ποιητικός ετερόκοσμος που δημιουργείται από τη βαθιά παρόρμηση του ανθρώπου να δημιουργήσει έναν κόσμο δικής του επιλογής και να ζήσει μέσα σ' αυτόν. Είναι ένας κόσμος αγνότητας, φαντασίας, πλήρους διασκέδασης και καθαρής ομορφιάς.

Τα γεγονότα του Πελοποννησιακού πολέμου επηρέασαν τη θεματική ποικιλία της κωμωδίας και προκάλεσαν έναν ευρύτερο προβληματισμό στην ουσία της ειρήνης και της δημοκρατίας. Παρόλα αυτά ο πρωταρχικός στόχος της κωμωδίας που ήταν να κάνει το κοινό να γελά παραμένει εμφανής και μάλιστα στους *Βατράχους* φαίνεται στους πρώτους κίολας στίχους και στην πρώτη σκηνή του έργου.

Ξανθίας - *Εἶπω τι τῶν εἰωθότων, ὧ δέσποτα,
ἐφ' οἷς ἀεὶ γελῶσιν οἱ θεώμενοι;*⁴³

Μέσα όμως από τα αστεία και τα γελοία η κωμωδία αναλάμβανε και τον παιδευτικό της ρόλο. Ένας συνδυασμός του κωμικού που "έκρυβε" μέσα του το "σοβαρό". Ξεκάθαρα δηλώνεται αυτή η μίξη του αστείου με το σοβαρό στους στίχους 389-392⁴⁴.

Β' ΗΜΙΧ. - *Καί πολλά μὲν γέλοιά μ' εἶπεῖν,
πολλά δέ σπουδαία, και τῆς σῆς ἑορτῆς ἀξίως
παίσαντα καὶ σκώψαντα νικήσαντα ταινιοῦσθαι.*

Απώτερος στόχος αυτής της σύνθεσης ετερόκλητων στοιχείων η επίτευξη της κοινωνικής αρμονίας. Με τα αστεία ο κωμωδιογράφος ήθελε να κάνει τους θεατές να γελάσουν, με τα σοβαρά έδινε χρήσιμες συμβουλές για την πρόοδο της πόλης. Έτσι η δραματική ποίηση δεν περιορίζεται μόνο στην απόλαυση που δίνει με τα ηχοχρώματά της μία προσεγμένη απαγγελία⁴⁵ αλλά γοητεύει με την αισθητική τέρψη που παρέχουν δρώντες και δρώμενα και κατ' επέκτασιν διδάσκει χρησιμοποιώντας το χιούμορ που φέρνει τον θεατή αντιμέτωπο με την ανοησία του, τον κάνει να δέχεται την όποια κριτική και να γιατρεύεται μέσω του γέλιου.

Ο Αριστοφάνης φαίνεται μέσα από τις κωμωδίες του να ασχολήθηκε με θέματα που τον προβληματίζαν προσωπικά αλλά παράλληλα απασχολούσαν και τον μέσο Αθηναίο πολίτη. Έντονο είναι το ενδιαφέρον του για τις πολιτικές υποθέσεις της πόλης και

⁴³ Αριστοφάνη *Βάτραχοι*, στίχ. 1-2 "Να πω αφέντη κάτι από τα συνηθισμένα, για τα οποία πάντοτε γελά το θέατρο;"

⁴⁴ Αριστοφάνη *Βάτραχοι* Β' ΗΜΙΧ. - Και πολλά αστεία να πω, και πολλά σπουδαία και όπως αξίζει στη γιορτή σου, αφού παίζω και περιπαίζω, νικητής να στεφανωθώ.

⁴⁵ Θ. Μαυρόπουλος, σ. 17, 2008.

γενικότερα για τη δημόσια ζωή της Αθήνας.⁴⁶ Τον ενδιαφέρει όμως και ο συναισθηματικός εξαγνισμός.

Ο συναισθηματικός εξαγνισμός επιτυγχάνεται εδώ μέσω του γέλιου και όχι μέσω των δακρύων όπως στην τραγωδία. Στους *Βατράχους* τα αστεία διατρέχουν όλο το έργο από την εμφάνιση του Διονύσου και τον αρχικό διάλογο με τον Ηρακλή μέχρι το τέλος, αλλά τα διδάγματα διαχρονικής αξίας καταλαμβάνουν μεγάλη θέση και βάζουν την τελικά σφραγίδα στο έργο. Πλούσιοι αστεϊσμοί αλλά πλουσιότερες οι νουθεσίες που προέρχονται μέσα από τη σύνθεση αντίθετων καταστάσεων. Αναφέρουμε ενδεικτικά ένα απόσπασμα από το χορό των βατράχων⁴⁷:

<i>Μακάριός γ' ἀνὴρ ἔχων</i>	<i>Μακάριος αληθινά είναι ο άνθρωπος</i>
<i>ζύνεσιν ἠκριβωμένην</i>	<i>που έχει τέλεια φρόνηση·</i>
<i>Πάρα δέ πολλοῖσιν μαθεῖν.</i>	<i>είναι δε δυνατόν να το εννοήσει κανείς από πολλά</i>
<i>Ὅδε γάρ εὖ φρονεῖν δοκήσας</i>	<i>Αυτός εδώ (ο Αισχύλος) επειδή φάνηκε πρόθυμος</i>
<i>πάλιν ἄπεισιν οἴκαδ' αὖ</i>	<i>θα επιστρέψει στην πατρίδα του</i>
<i>ἐπ' ἀγαθῶ μέν τοῖς πολίταις,</i>	<i>για το καλό των συμπολιτών του,</i>
<i>ἐπ' ἀγαθῶ δέ τοῖς ἑαυτοῦ</i>	
<i>ζυγγενέσι τε και φίλοισι,</i>	<i>των συγγενών και των φίλων</i>
<i>διά τό συνετός εἶναι.</i>	<i>γιατί είναι φρόνιμος.</i>
<i>Χαρίεν σὺν μὴ Σωκράτει</i>	<i>Καλόν είναι να μη φλυαρεί κανείς</i>
<i>παρακαθήμενον λαλεῖν,</i>	<i>καθήμενος με το Σωκράτη</i>
<i>αποβαλόντα μουσικήν</i>	<i>αφού περιφρονήσει την τέχνη των μουσών</i>
<i>τά τε μέγιστα παραλιπόντα</i>	<i>και αφήσει τα σπουδαία</i>
<i>της τραγωδικῆς τέχνης.</i>	<i>της τραγωδικῆς τέχνης.</i>
<i>Τό δ' ἐπί σεμνοῖσιν λόγασι</i>	<i>Το δε να κάθεται κανείς αργός,</i>
<i>καί σκαριφησιμοῖσι λήρων</i>	<i>για να σεμνολογεί</i>
<i>διατριβὴν ἄργόν ποιεῖσθαι,</i>	<i>και να ορνιθοσκαλίζει φλυαρίες,</i>
<i>παραφρονοῦντος ἀνδρός.</i>	<i>είναι ἴδιον ἀνθρώπου τρελλοῦ.</i>

Οι νουθεσίες συνεχίζονται και στην επόμενη σκηνή που ο Πλούτωνας ξεπροβοδίζει τον Αισχύλο για τον επάνω κόσμο λέγοντάς του:

- *Εμπρός Αισχύλε πήγαινε στο καλό και σώζε την πατρίδα με καλές συμβουλές και σωφρόνισε τους ανόητους που είναι πολλοί*⁴⁸.

⁴⁶ Παναγ. Καρώνη, σ. 35, "Μέσα σ' αυτό το κλίμα η αρχαία κωμωδία χαρακτηρίζεται πολιτική και ο ποιητής γίνεται κριτής προσώπων αλλά και πολιτικός σύμβουλος της Αθήνας."

⁴⁷ Αριστοφάνους *Βάτραχοι*, στίχ. 1482-1499.

⁴⁸ Αριστοφάνη *Βάτραχοι*, στίχ. 1500-1504.

Ξεκάθαρος εδώ ο διδακτικός ρόλος του θεάτρου όπως βεβαίως τον αντιλαμβάνεται ο Αριστοφάνης ο οποίος θέλει να πάρει θέση για σοβαρά θέματα της κοινωνικοπολιτικής ζωής. Είναι μία δύσκολη ώρα για την Αθήνα, οι νεότερες αναζητήσεις που εκπροσωπεί ο Ευριπίδης είναι επικίνδυνες· ασφάλεια κατά τον συντηρητικό Αριστοφάνη παρέχει μόνο η εμμονή στην παράδοση και στις αξίες του παλιότερου βίου⁴⁹.

Γι αυτό μέσα από τους *Βατράχους* "πολεμά" τον Ευριπίδη χωρίς όμως να τον "παραμορφώνει": του δίνει το δικαίωμα να παρουσιάσει τις απόψεις του γιατί καθώς προαναφέραμε ο Αριστοφάνης κάπου βαθιά μέσα του "υιοθετεί" και την Ευριπίδεια άποψη. Εκείνο που κυρίως θέλει να θίξει και να διαπαιδαγωγήσει έτσι το μέσο Αθηναίο πολίτη, είναι ο κίνδυνος από τη δημαγωγία που συνδυάζεται κατά καιρούς με το νεοτερισμό.

Στους *Βατράχους* ο Αριστοφάνης προβαίνει σε δημόσια γελοιοποίηση του Καλλία και του Θηραμένη. Αυτή η κωμική γελοιοποίηση δεν είναι μία εξύβριση ή χλευασμός αλλά τρόπος επαναφοράς της κοινωνίας μέσα από αστεϊσμούς και διακωμώδηση των προσώπων, στην ηθική της τάξη και τη βούληση για το καλό τόσο το ατομικό όσο και το συλλογικό. Έτσι η τέχνη του Αριστοφάνη αποκτά το χαρακτήρα δημόσιας εκπαίδευσης. Τα λογοπαίγνια και τα βωμολοχικά σκώμματα διασκεδάζουν και γοητεύουν αλλά κυρίως έχουν σκοπό να εξωραΐσουν την πικρή αλήθεια που θέλει να αποκαλύψει ο κωμικός ποιητής και εν προκειμένω ο Αριστοφάνης που έβλεπε ότι οι δημαγωγοί χρησιμοποιούσαν ψευδή μηνύματα και απάτες για να πείσουν το δήμο προς δικό τους όφελος⁵⁰.

Αναζητώντας αυτήν την τέχνη της δημόσιας εκπαίδευσης μέσα από τους *Βατράχους* κρίνουμε σκόπιμο να αναφέρουμε πρόσωπα και καταστάσεις που συνδυάζονται με αντιθετικά στοιχεία και αναδεικνύουν το διδακτικό ρόλο του αρχαίου θεάτρου. Ένας θεός, ο Διόνυσος, κάνει παρέα με ένα δούλο, τον Ξανθία. Θεός και άνθρωπος αποτελούν μια αστεία συντροφιά που εξοικειώνει το θεατή με το υπερ-φυσικό και το καθημερινό.

Η κάθοδος των δύο προαναφερθέντων προσώπων προς τον Άδη συνδυάζει τα χθόνια με τα γήινα. Καταστάσεις που συναντάμε αποκλειστικά στον κόσμο των ζώντων, καταφέρνει ο κωμικός ποιητής να τις "περάσει" στην κυριολεξία και να τις εντάξει στο χθόνιο κόσμο. Παραδειγματικά αναφέρουμε τους δύο οβολούς που πρέπει να δώσει ο Διόνυσος στον Χάρωνα για να μπει στη βάρκα που θα τον οδηγήσει στον κάτω κόσμο. Τα λόγια του Χάρωνα στους στίχ. 192-193. "*Δούλο δεν κουβαλώ αν δεν έχει πάρει μέρος σε*

⁴⁹ Θ. Μαυρόπουλος, σ. 312, 2008. Τον καιρό που γράφεται το έργο η Αθήνα οδεύει προς την τελική πτώση μέσα από εσωτερικές αντιδικίες που καταστρέφουν ακόμα και τις στρατιωτικές επιτυχίες όπως εκείνης της ναυμαχίας των Αργινουσών το 405 π.Χ.

⁵⁰ Χριστίνα Γ. Ζήση, σ. 587, 1994, Ο Αριστοφάνης στρέφεται με τόλμη κατά του παντοδύναμου Κλέωνα σε όλες σχεδόν τις κωμωδίες του.

ναυμαχία για την απελευθέρωσή του". Φαίνεται καθαρά εδώ ότι αν ένας δούλος έδειχνε ανδρεία στη μάχη, μπορούσε να κερδίσει την ελευθερία του.

Στη συνέχεια εντυπωσιάζει διδακτικά η συνάντηση Διόνυσου - Ξανθία με ένα νεκρό που δε δέχεται να μεταφέρει τις αποσκευές αν δε πάρει δύο δραχμές!⁵¹ Ολόκληρη η στιχομυθία του νεκρού με το Διόνυσο είναι ένα μεγάλο δίδαγμα που δείχνει ότι το συμφέρον, η εκμετάλλευση, η κερδοσκοπία έχουν προέκταση και στην άλλη ζωή!

Στην πάροδο⁵² ο χορός των μυστών, των μνημένων στα Ελευσίνια μυστήρια, απευθύνεται στον Ίακχο και στη Δήμητρα και ζητάει τη συμπαράστασή τους στο χορικό του. Η λατρεία της Δήμητρας και της Περσεφόνης στην Ελευσίνα, με την οποία συσχετιζόνταν και άλλες θεότητες π.χ ο Ιάκχος, έδινε στους πιστούς την ελπίδα για προνομιακή μεταχείριση στη μεταθανάτια ζωή, αν "ακολουθούσαν" μία διαδικασία μύησης στα μυστήρια⁵³. Φαίνεται στο χορό των μυστών η "ενσωμάτωση" των θρησκευτικών πεποιθήσεων μέσα στο έργο του Αριστοφάνη που τελικά είναι η ενσωμάτωση της θρησκείας σε όλες τις πτυχές του κοινωνικού βίου. Η θρησκεία χρησιμοποιεί το θέατρο για να εκφραστεί με ιδιαίτερους τρόπους συμπεριφοράς και επικοινωνίας: αντί να μιλάει κανείς, απαγγέλλει και τραγουδάει, αντί να περπατάει, παρελαύνει και χορεύει⁵⁴.

Στους *Βατράχους* υπάρχει και δεύτερος χορός (παραχορήγημα) από τον οποίο η κωμωδία θα πάρει την ονομασία της. Όταν ο Διόνυσος μπαίνει στη βάρκα ακούει τους βατράχους της λίμνης με τους οποίους κάνει διάλογο.⁵⁵ Ο διάλογος αυτός οδηγεί σε παρεξήγηση του θεού με τους βατράχους της λίμνης, μία φιλονικία τελικά που θα μπορούσε να δημιουργηθεί μεταξύ προσώπων.

ΔΙΟΝΥΣΟΣ: *Οιμώζετε' ού γάρ μοι μέλει*

Τσιρίζετε: γιατί δε με νοιάζει

Τούτω γάρ ού νικήσετε

Με αυτό το ρυθμό δε θα νικήσετε

ΒΑΤΡΑΧΟΙ: *Ουδέ μὴν ἡμᾶς σύ πάντως.*

Κι ούτε εσύ θα νικήσεις εμάς.

Για να καταλάβουμε καλύτερα το διδακτικό ρόλο του χορού στους *Βατράχους* θα πρέπει να ξανακοιτάξουμε το χορό των μυστών και μάλιστα τα λόγια του κορυφαίου. Ο κορυφαίος φαίνεται να στηλιτεύει τους ανούσιους και ανίκανους καθώς και διάφορα ενοχλητικά πρόσωπα σε μυσταγωγική γλώσσα.⁵⁶

Παραθέτουμε τους στίχους 354-360:

ΧΟΡ: *"Εύφημειν χρή κάξιστασθαι τοῖς ἡμετέροισι χοροῖσιν,*

⁵¹ Αριστοφάνη *Βατράχοι*, στίχ. 173-181

⁵² Αριστοφάνη *Βατράχοι*, στίχ. 316-459

⁵³ Κ. Dover, σ. 242, 2003. Μυστηριακές λατρείες συνδεδεμένες με το Διόνυσο, υπήρχαν και σε άλλες περιοχές του Ελληνικού κόσμου.

⁵⁴ Περιοδικό *Τέχνες - Αρχαιολογία*, σ. 9, 2004

⁵⁵ Αριστοφάνη *Βατράχοι*, στίχ. 209-270.

⁵⁶ Αριστοφάνη *Βατράχοι*, στίχ. 354-371.

*ὄστις ἄπειρος τοιῶν δε λόγων, ἢ γνώμη μὴ καθαρεύει,
ἢ γενναίων ὄργια Μουσῶν μῆτ' εἶδεν μῆτ' ἐχόρευσεν
μηδέ Κρατίνου τοῦ ταυροφάγου γλώττης βακχεῖ ἐτελέσθη,
ἢ βωμολόχοις ἔπεσιν χαίρει, μὴ ἔν καιρῷ τοῦτο ποιῶσιν,
ἢ στάσιν ἐχθρὰν μὴ καταλύει, μῆδ' εὐκόλος ἐστὶ πολίταις,
ἀλλ' ἀνεγείρει καὶ ῥιπίζει, κερδῶν ἰδίων ἐπιθυμῶν".*

Στη συνέχεια περνάμε σε ἄλλο διδακτικό μοτίβο μέσα ἀπὸ τὴν ἐναλλαγὴ τοῦ καλοῦ καὶ τοῦ κακοῦ καθὼς ἡ ἀφιξὴ τοῦ Διόνυσου στὸ παλάτι τοῦ Πλούτωνα συνοδεύεται με ἀπειλητικά λόγια γιὰ τὸ θεὸ που ἔχει ντυθεῖ Ἡρακλῆς. Αὐτὸ ἀποβαίνει ἐναντίον τοῦ γιὰτὶ κάποτε ὁ Ἡρακλῆς εἶχε ἀρπάξει τὸν Κέρβερο. Αλλάζουν οἱ ρόλοι, ὁ θεὸς ντύνεται δούλος, ὁ Ξανθίας ντύνεται Ἡρακλῆς ἐνῶ λίγο μετὰ ὁ καθένας ἀναλαμβάνει πάλι τὸν ἀρχικὸ τοῦ ρόλο. Ὁ Διόνυσος τονίζει ὅτι εἶναι ἀθάνατος καὶ οἱ φύλακες κτυποῦν καὶ τοὺς δύο προκειμένου νὰ ἀνακαλύψουν ποιὸς εἶναι ὁ θεὸς. Τελικὰ Πλούτων καὶ Περσεφὼν θὰ ξεχωρίσουν ποιὸς εἶναι ὁ θεὸς καὶ ποιὸς εἶναι ὁ δούλος.

Ἡ "παράβαση" που ἀκολουθεῖ τὸ ἐπίρρημα καὶ τὸ ἀντεπίρρημα στους *Βατράχους* ἔχει μεγάλη διδακτικὴ βαρῦτητα γιὰτὶ παρέχει συμβουλές στους πολίτες⁵⁷: τὸ ἐπίρρημα συστήνει ἀμνησία γιὰ τοὺς πολίτες που ἔλαβαν μέρος στὴ σύντομη ὀλιγαρχικὴ ἐπανάσταση τοῦ 411 π.Χ. Τὸ ἀντεπίρρημα χαλαρώνει λίγο τοὺς θεατῆς ἀπὸ τὴ σοβαρὴ διάθεση, παραβάλλει τοὺς σύγχρονους πολιτικούς με τὰ χάλκινα νομίσματα που εἶχαν πρόσφατα κυκλοφορήσει καὶ τὴν τάξη τῶν παραγκωνισμένων ἀλλὰ καθόλα ἀξίων παλιῶν ἡγετῶν με τὸ παλιὸ σταθερὸ ἀσημένιο νόμισμα που ἦταν ἀπὸ ὅλους σεβαστό.

Στίχ. 718-724:

*"Πολλάκις γ' ἡμῖν ἔδοξεν ἢ πόλις πεπονθέναι
ταῦτόν ἔς τε τῶν πολιτῶν τοὺς καλοὺς τε κάγαθούς
ἔς τε τὰρχαῖον νόμισμα καὶ τὸ καινὸν χρυσίον.
Οὔτε γάρ τούτοισιν οὔσιν, οὐ κεκιβδηλευμένοις,
ἀλλὰ καλλίστοις ἀπάντων, ὡς δοκεῖ, νομισμάτων καὶ
μόνοις ὀρθῶς κοπεῖσι καὶ κεκωδωνισμένοις
ἔν τε τοῖς Ἑλλησι καὶ τοῖς βαρβάροισι πανταχοῦ."*

Σχολιάζεται ἔτσι ἡ πολιτικὴ επικαιρότητα, κρίνονται αὐστηρὰ οἱ παραλήψεις καὶ οἱ ἀστοχεῖς ἐνέργειες τῶν Ἀθηναίων καὶ δίνονται αὐστηρῆς ἐντολῆς γιὰ ἀλλαγὴ συμπεριφοράς.

Ἀκολουθεῖ διάλογος μετὰξὺ δούλων (Ξανθίας - Αἰακός) που προοικονομεῖ τὴν ἀντιπαράθεση Εὐριπίδη - Αἰσχύλου.⁵⁸ Ἐδῶ ὁ Ἀριστοφάνης "ἐκθέτει" τὸν Εὐριπίδη λέγοντας

⁵⁷ Ἀριστοφάνη *Βάτραχοι*, στίχ. 674-705 καὶ 706-737.

⁵⁸ Ἀριστοφάνη *Βάτραχοι*, στίχ. 738-813.

δια στόματος Αιακού ότι είναι εκείνος που όταν κατέβηκε στον κάτω κόσμο έκανε επίδειξη της τέχνης του στον υπόκοσμο του Άδη (διαρρήκτες, λωποδύτες, πατροκτόνους, κ.α.) προκειμένου να πάρει το θρόνο του Αισχύλου.

- *Ὅτε δὴ κατῆλθ' Εὐριπίδης ἐπειδείκνυτο
τοῖς λωποδύταις καὶ τοῖσι βαλλαντιότομοις
καὶ τοῖσι πατραλοῖαισι καὶ τοιχωρῦχοις.* (στίχ. 771-773)

Όλοι οι παραπάνω αναφερόμενοι είναι πανούργοι και αυτό φαίνεται δια στόματος Ξανθία.

ΞΑΝΘΙΑΣ: *Ὁ τῶν πανούργων;* (στίχ. 781)

Ακολουθεί η σύγκριση με τον Αισχύλο:

ΞΑΝΘΙΑΣ: *Μέτ' Αἰσχύλου δ' οὐκ ἦσαν ἕτεροι σύμαχοι;*

Η διδακτική τέχνη του Αριστοφάνη φαίνεται στην απάντηση που δίνει ο Αιακός στον Ξανθία στο παραπάνω ερώτημα.

ΑΙΑΚΟΣ: *Ὀλίγον τό χρηστόν ἐστίν, ὥσπερ ἐνθάδε.* (στίχ. 783)
Λίγοι εἶναι οἱ τίμοι, καθὼς ἐδώ.

Ο Αιακός δείχνει να ξεχνά ότι βρίσκεται στον Άδη και δια του "ἐνθάδε" εννοεί τη γη. Αυτό γίνεται επίτηδες για να θίξει ο ποιητής τους Αθηναίους και να τους νουθετήσει. Φαίνεται να αυτοπαρουσιάζεται η πόλη, να δείχνει τον εαυτό της: έχει επέλθει ηθική παρακμή και οι έντιμοι πολίτες είναι ελάχιστοι. Ο λαός δείχνει αφέλεια και παρασύρεται από επιπόλαια λόγια κακόβουλων δημαγωγών.

Η διένεξη Ευριπίδη - Αισχύλου θα οδηγήσει σε έναν αγώνα λόγων, μία πάλη φοβερή μεταξύ των δύο τραγικών κατά την οποίαν πρόκειται να ζυγισθεί η μουσική με ζυγαριά.

ΑΙΑΚΟΣ - *Καὶ γάρ ταλάντῳ μουσική σταθμήσεται.* (στίχ. 797)

Και ερωτά ο Ξανθίας

- *Τί δε; μειαγωγήσουσι τήν τραγωδίαν;*

Και τί; θα ζυγίσουν την τραγωδία σαν αρνί μήπως βρεθεί λειψή;

Το αρνί ελέγετο μεῖον και το ρήμα μειαγωγῶ σημαίνει ζυγίζω κάτι ως να είναι αρνί.

Προκαλείται το γέλιο στους θεατές ενώ παράλληλα προβάλεται το σοβαρό. Η τέχνη διέρχεται κρίση που είναι αντίστοιχη με την κοινωνική - πολιτική κρίση, την κρίση των αξιών και των θεσμών. Ο χορός προβλέπει ότι θα διεξαχθεί δυνατός αγώνας ανάμεσα στους δύο τραγικούς με φραστικά όπλα που διαθέτει καθένας από τους δύο. Μέσα από τον αγώνα λόγων προβάλλεται ειρωνικά και χιουμοριστικά η επικρατούσα διαμάχη μεταξύ της παλαιάς και νέας γενιάς στον τομέα της λογοτεχνικής παραγωγής και στον τομέα της παιδείας.⁵⁹

⁵⁹ Παράλληλα δεν απουσιάζουν σχόλια και περιστασιακά σατιρικά πειράγματα για τον υλιστή και ορθολογιστή Σωκράτη (Βλ. Προηγούμενα σχόλια για τη στάση του Αριστοφάνη απέναντι στο Σωκράτη - πρβ - Νεφέλες).

Από το στίχο 830 και κάτω αρχίζει η αντιπαράθεση Ευριπίδη - Αισχύλου με διαιτητή το θεό Διόνυσο. Έτσι ο θεός ξαναβρίσκει την προσωπικότητά του και όλες του τις αρμοδιότητες ως θεός των δραματικών αγώνων⁶⁰. Θα παίζει το ρόλο του ως διαιτητής με αξιέπαινη αλλά μόνο φαινομενική αντικειμενικότητα, χωρίς να ξεπέσει ποτέ στη γελοιότητα των συνηθισμένων τριταγωνιστών. Συμπεριφέρεται στον Αισχύλο με σεβασμό και στον Ευριπίδη με οικειότητα.

Πριν αρχίσει ο αγών ο θεός επιβάλλει στους δύο τραγικούς να προσευχηθούν· ο Αισχύλος προσεύχεται στη Δήμητρα, ο Ευριπίδης στον Αιθέρα. Συμβολισμός και εδώ από τον Αριστοφάνη. Η προσευχή παραπέμπει στο αποτέλεσμα δηλαδή στην πρόκριση του Αισχύλου ο οποίος προσεύχεται στους παραδοσιακούς θεούς ενώ ο Ευριπίδης ως νεωτεριστής λατρεύει τον αιθέρα, τη γλώσσα, τα ρουθούνια, την εξυπνάδα, δηλαδή άλλους θεούς. Υπάρχει εδώ η αντιπαράθεση δύο κόσμων· είναι εκείνος της παραδοσιακής θρησκείας με εκείνον της καινής πίστης που στηρίζεται στον ορθολογισμό. Φανερός και σε αυτό το σημείο ο διδακτικός ρόλος της κωμωδίας καθώς προβάλλεται η σύγκρουση των παραδοσιακών αξιών με τις νεότερες ιδέες.

Στη συνέχεια ο λόγος δίδεται στον Ευριπίδη ο οποίος προϊδεάζει το ακροατήριο μέσα από ένα ρητορικό σχήμα λόγου για το ποιός είναι ο ίδιος και ποιός είναι ο αντίπαλός του⁶¹. Κατηγορεί την τέχνη του Αισχύλου ότι έβγαξε στη σκηνή λιγομίλητα πρόσωπα, ότι έδινε έκταση στα χορικά, ότι έδινε στην τέχνη του ακατανόητο περιεχόμενο, κ.α. Θεωρεί ότι ο Αισχύλος εξαπατά τους θεατές, τους καθιστά ανόητους και προβάλλει τις σιωπές και τα πρόσωπα με καλυμμένο πρόσωπο, στοιχεία θλίψης ή ντροπής που ο Ευριπίδης όμως αντικαθιστά μέσα από τη δική του τέχνη, με τον ποιητικό λόγο. Ο ίδιος ο Διόνυσος στο στίχο 921 δηλώνει ότι έχει εξαπατηθεί κι αυτός από τον Αισχύλο.⁶² Ο Αριστοφάνης δια στόματος Ευριπίδη παρουσιάζει αυτό το τραγικό ύφος του Αισχύλου αρχικά ως μειονέκτημα παρακάτω όμως θα δούμε ότι ο Αισχύλος το παρουσιάζει ως πλεονέκτημα.

Ο Ευριπίδης συνεχίζει τον καταγιγιστικό του έλεγχο κατά του Αισχύλου αλλά ο τελευταίος θα τον αποκαλέσει αμαθή και ανάξιο να αντιληφθεί το μεγαλείο του τραγικού του λόγου⁶³. Ο Ευριπίδης διαφοροποιεί την τέχνη του από εκείνη του Αισχύλου. Λιτή τραγωδία, χωρίς εντυπωσιασμό, κοντά όμως στην πραγματικότητα και με σπουδαία εμβέλεια στο κοινό. Είναι εκείνος που αφαίρεσε το βάρος, έδωσε ώθηση στην εγρήγορση

⁶⁰ P. Thiery, σ. 136, 1999. Ο τεράστιος αγώνας λόγων 720 στίχων καταλαμβάνει σχεδόν ολόκληρο το δεύτερο μέρος της κωμωδίας και μας μαθαίνει τόσα πράγματα για το Διόνυσο και τον ίδιο τον Αριστοφάνη όσο και για τους δύο ανταγωνιστές.

⁶¹ Αριστοφάνη *Βάτραχοι*, στίχ. 907-915.

⁶² Αριστοφάνη *Βάτραχοι*, στίχ. 921 "Ὁ παμπόνηρος, οἱ ἄρ' ἐφανακίζομην ὑπ' αὐτοῦ".

⁶³ Αριστοφάνη *Βάτραχοι*, στίχ. 933 "Σημεῖον ἐν ταῖς ναυσίν, ὠμαθέστατ', ἐνεγέγραπτο".

του νου και στην κίνηση που σχετίζεται με τη φιλοσοφία. Έδωσε λόγο στους χαρακτήρες του, στοιχείο δημοκρατικότητας⁶⁴ και για το οποίο υπερηφανεύεται ο Ευριπίδης.

Τον αμφισβητεί ο Αισχύλος αλλά ο Ευριπίδης επιμένει κάνοντας μια μεταθεατρική αναφορά⁶⁵ και στη συνέχεια έχουμε το διδακτικό ρόλο της κωμωδίας σε όλο της το φάσμα από τον στίχο 956 έως τον 964.

"Έμαθα (στους Αθηναίους) να βάζουν λεπτούς κανόνες στην τέχνη, να γωνιάζουν στίχους, να κρίνουν, να παρατηρούν, να εννοούν τα λόγια τους, να παρατηρούν καλά τα πάντα".

"Και παρουσίαζα πράγματα γνωστά που χρησιμοποιούμε και με τα οποία συνυπάρχουμε".

Έτσι ο Ευριπίδης προσπάθησε να διδάξει τους θεατές, να ακονίσει την κριτική τους σκέψη⁶⁶ με την εισαγωγή οικείων θεμάτων.

Δεν ενδιαφερόταν αν ετύγγανε αρνητικής κριτικής αρκεί να καθιστούσε τους θεατές άξιους να επιλύουν με θετική σκέψη κάθε φορά τα προβλήματά τους. Αντίθετα ο Αισχύλος επικεντρωνόταν στον εντυπωσιασμό, στην έκπληξη, στην αναστολή της λογικής σκέψης. Φαίνεται εδώ η πρόσληψη της τραγωδίας από το κοινό μέσα από τον ιδιαίτερο τρόπο του κάθε τραγικού. Η πρόσληψη αυτή έχει άμεση σχέση με το διδακτικό ρόλο τόσο της τραγωδίας όσο και της κωμωδίας.

Από τον στίχο 971 και κάτω ο Ευριπίδης φαίνεται μέσα από το έργο του να καλλιεργεί την κριτική σκέψη με τα έργα του σε βαθμό υψηλό ώστε οι πολίτες να ρυθμίζουν τα του οίκου τους, να ανακαλύπτουν αυτά που δεν είναι πρόδηλα, θέτοντας πάντα ερωτήματα⁶⁷. Εδώ γίνεται αναφορά σε θέματα οίκου γιατί ακριβώς ο οίκος αποτελεί μονάδα της πόλης. Η Αθηναϊκή δημοκρατία βρίσκεται σε παρακμή και απαιτείται ανασυγκρότηση πόλεως και κοινωνίας.

Ο Αριστοφάνης το θίγει έξυπνα εδώ βάζοντας αρχικά τον Ευριπίδη να αυτοπροβάλλεται για την προσφορά του στους θεατές μέσα από τα έργα του ενώ στη συνέχεια το βάρος της ανασυγκρότησης θα πέσει στους ώμους του Αισχύλου. Ο τελευταίος ήδη έχει θυμώσει από τα λεγόμενα του Ευριπίδη και η οργή του που μοιάζει με τον άνεμο⁶⁸ εκδηλώνεται άμεσα στο στίχο 1006 και κάτω.

- Πώς πρέπει να αξιολογούμε έναν ποιητή; Αναρωτιέται ο Αισχύλος

- Για ποιό λόγο να τον θαυμάζουμε;

Στην απάντηση του Ευριπίδη διαφαίνεται ξανά ο διδακτικός ρόλος του αρχαίου θεάτρου.

⁶⁴ Αριστοφάνη *Βάτραχοι*, στίχ. 951 "*μά τόν Απόλλω· δημοκρατικόν γάρ αὐτ' ἔδρων*".

⁶⁵ Αριστοφάνη *Βάτραχοι*, στίχ. 953 "*Ἐπειτα τουτοσί λαλεῖν ἐδίδαξα*".

⁶⁶ Αριστοφάνη *Βάτραχοι*, στίχ. 959-961.

⁶⁷ Αριστοφάνη *Βάτραχοι* "*Τοιαῦτα μὲν τούγῳ φρονεῖν τούτοισιν εισηγησάμην, λογισμὸν ἐνθεῖς τῇ τέχνῃ καὶ σκέψιν, ὥστ' ἤδη νοεῖν ἅπαντα καὶ διειδέναι τὰ τ' ἄλλα καὶ τὰς οἰκίας οἰκεῖν ἄμεινον*".

⁶⁸ Αριστοφάνη *Βάτραχοι*, στίχοι 999-1003.

- Για τη δεξιοτήτά του και τις νουθεσίες του που αποβλέπουν στο καλό της πόλης⁶⁹.

Άμεση αναφορά εδώ από τον Ευριπίδη στη διδαχή της πολιτικής αγωγής μέσα από τα έργα της ποίησης. Αυτή η διδαχή έχει να κάνει με την προβολή στο κοινό, τίμιων χαρακτήρων πράγμα που ο Αισχύλος επεχείρησε μέσα από τα έργα του· ο Ευριπίδης έκανε το αντίθετο και παρουσίασε άθλιους, αποτρόπαιους χαρακτήρες⁷⁰.

Ο Αισχύλος προβάλλοντας χαρακτήρες υψηλόφρονους δίδαξε την ανδρεία και εξύψωσε το ηρωικό φρόνημα των Αθηναίων⁷¹. Έτσι η ποίηση διδάσκει τους πολίτες για το πώς θα γίνουν ανδρείοι και γενικότερα πώς θα γίνουν καλύτεροι και αυτό εδώ είναι το κεντρικό νόημα των *Βατράχων*. Μέσα από το λόγο και την αναπαράσταση ο πολίτης μαθαίνει.

Ακολουθεί αναφορά σε ονόματα όπως ο Ορφέας, ο Μουσαίος, ο Ησίοδος, ο Όμηρος. Όλοι δίδαξαν αξίες και αρετές. Ο Αισχύλος μετουσίωσε αυτές τις αξίες και μέσα από τα έργα του τις μεταλαμπάδευσε στο Αθηναϊκό κοινό. Θεωρεί ο Αισχύλος ότι η διδαχή γίνεται μέσω ηρωικών προτύπων. Ο δραματουργός είναι δάσκαλος και πρέπει να στηρίζεται στο μύθο αλλά το κακό πρέπει να το αποσιωπά, να μην το διδάσκει.

Από την άλλη ο Ευριπίδης καλλιεργεί την κριτική σκέψη και περνάει τη διδαχή μέσα από αυτή την καλλιέργεια· ο πολίτης να προβληματίζεται για τον οίκο του. Κατηγορείται ο Ευριπίδης από τον Αισχύλο ότι παρουσιάζει ακόμα και βασιλείς με κουρέλια π.χ τον Μενέλαο στην *Ελένη*. Έτσι δίδαξε τους πλούσιους να αποφεύγουν τις λειτουργίες και γενικότερα δίδαξε στους νέους τις φλυαρίες της σοφιστικής με αποτέλεσμα να εγκαταλειφθούν οι αξίες της Αισχύλιας γενιάς. Η πόλη γέμισε υπογραμματαίς, στο στίχο 1081 φαίνεται ότι ο Ευριπίδης ανέδειξε φαύλους χαρακτήρες και αιμομείκτες.⁷² Απεναντίας ο Ευριπίδης θεωρεί ότι οι χαρακτήρες αυτοί προβάλλονται για να οξύνουν την κριτική σκέψη και δε λειτουργούν ως πρότυπο μίμησης. Ο Διόνυσος όμως στη συνέχεια επιβεβαιώνει τον Αισχύλο λέγοντας ότι οι νέοι είναι αγύμναστοι και παρουσιάζουν σημάδια θηλυπρέπειας.⁷³

Στη συνέχεια ο χορός με τα λόγια του επιτείνει τη φιλονικία και προετοιμάζει τους θεατές που είναι σοφοί⁷⁴ για τα όσα θα ακούσουν. Αρχίζει η εξέταση των προλόγων των έργων και των δύο τραγικών. Η επανάληψη από τον Αισχύλο της φράσης "*ληκύθιον*

⁶⁹ Αριστοφάνη *Βάτραχοι*, στίχοι 1008-1009.

⁷⁰ Αριστοφάνη *Βάτραχοι*, στίχοι 1014-1015.

⁷¹ Ο Αισχύλος στο στίχο 1026 αναφέρεται στην τραγωδία "*Πέρσες*". Εδώ εξυμνείται το Αθηναϊκό μεγαλείο όπως και σε προηγούμενους στίχους εξυμνείται η ανδρεία των Θηβαίων στο έργο "*Επτά επί Θήβας*".

⁷² Αριστοφάνη *Βάτραχοι*, στίχ. 1080-1086 "*καί τικτούσας ἐν τοῖς ἱεροῖς, καί μειγνυμένας τοῖσιν ἀδελφοῖς, καί φασκούσας οὐ ζῆν τό ζῆν; κᾶτ' ἐκ τούτων ἢ πόλις ἡμῶν ὑπογραμματαίων ἀνεμεστώθη, καί βωμολόχων δημοπιθήκων, ἐξαπατώντων τόν δῆμον ἀει*".

⁷³ Αριστοφάνη *Βάτραχοι*, στίχ. 1090-1099.

⁷⁴ Αριστοφάνη *Βάτραχοι*, στίχ. 1100-1119.

ἀπόλεσεν" (8 φορές) είναι μία εξαιρετικά κωμική σκηνή αποκλιμάκωσης αλλά παράλληλα καταδεικνύει προς το κοινό ότι ο Ευριπίδης λέει τα ίδια πράγματα τετριμμένα σε διαφορετικά συμφραζόμενα άρα δεν έχει πρωτοτυπία⁷⁵. Ο Ευριπίδης δεν έχει δημιουργική πνοή.

Πρέπει να σημειώσουμε σε ό,τι αφορά τη σκηνική παρουσίαση που κι αυτή έχει τη θέση της στο διδακτικό ρόλο του θεάτρου ότι ο Αισχύλος εμφανίζεται να κρατά μία λήκυθο με κωμικό σκοπό. Γίνεται διακωμώδηση έτσι της υπόθεσης προκειμένου να συνεχιστεί ο αγώνας χωρίς οι θεατές να αισθάνονται φόρτιση. Η συζήτηση οδηγεί τελικά στην απόφαση να έλθει επί σκηνής μία ζυγαριά προκειμένου να ζυγιστούν οι στίχοι και των δύο τραγικών για να εξαχθεί το τελικό αποτέλεσμα. Ποιός είναι εκείνος από τους δύο του οποίου οι στίχοι έχουν τη μεγαλύτερη βαρύτητα; Ο Διόνυσος εξακολουθεί να είναι ο διαιτητής του αγώνα.⁷⁶

Το ζύγισμα που θα ακολουθήσει είναι ζύγισμα μεμονωμένων στίχων πάνω στη ζυγαριά· αυτό παρουσιάζεται έτσι, ώστε αποφασιστικό για το αποτέλεσμα να είναι το πραγματικό βάρος του περιεχομένου των στίχων π.χ ένα ποτάμι, ένας σωρός νεκροί, όχι το μεταφορικό βάρος της γλώσσας⁷⁷. Αυτό που θα κρίνει τελικά τον αγώνα είναι η παροχή συμβουλής για την πόλη. Ο Διόνυσος που κρατά μέχρι τώρα στάση μετριοπαθή ισχυρίζεται ότι έχει κατέβει στον Άδη για να βρει ποιητή, προκειμένου να σωθεί η πατρίδα⁷⁸. Να βρεθεί ποιητής για να βρεθούν παράλληλα χορηγοί για το χορό.

Εδώ φαίνεται ξανά ο διδακτικός ρόλος του θεάτρου καθώς τα έργα έπρεπε να ξαναπάρουν τη θέση τους στη δημόσια ζωή και εκπαίδευση. Ας μην ξεχνάμε ότι έχουμε περιέλθει στα χρόνια των *Βατράχων* σε άλλη πολιτική κατάσταση· γι αυτό στη δεύτερη παράβαση ο χορός, ύστερα από μια προειδοποίηση προς τον Κλεοφώντα, δίνει χρήσιμες πολιτικές συμβουλές στην πόλη. Ζητά την ισότητα των πολιτών, την κατάπαυση της τρομοκρατίας, τη γενική αμνηστία για τους καταδικασθέντες ολιγαρχικούς για το πραξικόπημα του 411 και την ένωση όλων για την κατασκευή ισχυρού στόλου, και ζητά ακόμη οι πολίτες να έχουν εμπιστοσύνη στους χρηστούς πολίτες⁷⁹. Το 407 π.Χ είχε επιστρέψει στην Αθήνα ο Αλκιβιάδης ο οποίος όμως απουσίαζε από την παράσταση των *Βατράχων*.

Στο στίχο 1422 ζητείται η γνώμη των τραγικών για τον Αλκιβιάδη. Οι διαφορές μεταξύ των δύο ποιητών δεν είναι σοβαρές. Πάνω από όλους και από όλα είναι η Πόλη. Ο Διόνυσος διστάζει στην επιλογή του. Κάποιος λέει στο στίχο 1414 "*Δε θα το κάμεις λοιπόν*

⁷⁵ Αριστοφάνη *Βάτραχοι*, στίχ. 1205-1208. ΕΥΡΙΠ. - "*Αἴγυπτος, ὡς ὁ πλεῖστος ἔσπαρται λόγος, ζῦν παισὶ πενήκοντα ναυτίλω πλάτη Ἄργος κατασχόν*", ΑΙΣΧ. - "*ληκύθιον ἀπόλεσεν*".

⁷⁶ Αριστοφάνη *Βάτραχοι*, στίχ 1378, ΔΙΟΝ. - "*Ἴθι νυν παρίστασθον παρά τῷ πλάστιγγ*".

⁷⁷ K. J. Dover, σ. 246, 2003.

⁷⁸ Αριστοφάνη *Βάτραχοι*, στίχ 1415, "*Εγὼ κατῆλθον ἐπὶ ποιητήν. - Ἴνα ἡ πόλις σωθεῖσα τοὺς χορούς ἄγῃ*".

⁷⁹ Α. Μελαχρινός, σ. 7, 2003.

αυτό που είχες σκοπό;" Τελικά συμβαίνει κάτι απροσδόκητο· ο Διόνυσος ρωτά την ψυχή του με αποτέλεσμα να δώσει την προτίμησή του στον Αισχύλο. Η αγωνία του Ευριπίδη πέφτει στο κενό. Ο Πλούτων φιλεύει τον Διόνυσο και τον Αισχύλο και ο τελευταίος ανεβαίνει πανηγυρικά επάνω προκειμένου να σώσει την πόλη.

Έτσι κλείνει και ο κύκλος των συμβουλών προς τους πολίτες και αναδεικνύεται με άριστο τρόπο η διδασκαλία του κωμικού έργου. Ο Πλούτων παρακαλεί τον Αισχύλο να πει στον Κλεοφώντα να πεθάνει μία ώρα αρχύτερα⁸⁰. Και ο χορός εύχεται καλό ταξίδι στους ταξιδιώτες και σωτηρία της πόλης από τον Κλεοφώντα και την παρέα του.

Συνοπτική θεώρηση

Για να κατανοήσει σήμερα κάποιος την Αριστοφανική τέχνη θα πρέπει αρχικά να την τοποθετήσει στην εποχή που ανήκει και να την συνδυάσει με τον πολυεδρικό, πολιτισμικό της χαρακτήρα. Η δραματική ποίηση στην οποία υπάγεται και η κωμωδία έχει το προνόμιο να βγάζει προς τα έξω διαχρονικά διδάγματα που την εποχή του Αριστοφάνη ήταν συνδυασμένα με τις ανάγκες της πόλης, με την αρχαία Ελληνική θρησκεία και με τις τελετουργίες⁸¹.

Ο Αριστοφάνης αν και έκανε πολιτική προπαγάνδα, ήξερε να κρύβεται και με τη δύναμη της τέχνης του να κάνει τους Αθηναίους να ξεκαρδίζονται στα γέλια. Αυτό ήταν το μεγάλο μυστικό της τέχνης του. Έκανε πολιτική χωρίς να μπορούν να του πουν πως παραβιάζει τους κείμενους νόμους. Πείραζε, μαστίγωνε, σατίριζε με όλες τις δυνατές προφυλάξεις, και για να τραβάει αλλού την προσοχή του κοινού, παραγέμιζε τις σκηνές με πολλά κωμικά στοιχεία και έτσι με τα γέλια που ξεσπούσαν έπαιρνε άφεση αμαρτιών. Όταν ανέβασε βέβαια τους *Βατράχους*, οι καιροί είχαν αλλάξει και γι' αυτό έπρεπε να φυλάγεται όταν "κτυπούσε" το δήμο. Παρόλα αυτά πάντα μέσα από τα έργα του τολμούσε να εκφράσει τις σκέψεις του που πίστευε ότι αντιπροσώπευαν τον προβληματισμό της πόλης και όχι το δικό του, ατομικό συλλογισμό.

⁸⁰ Αριστοφάνη *Βάτραχοι*, στίχ. 1500-1505, - "Άγε δὴ χαίρων, Αἰσχύλε, χώρει καὶ σῶζε πόλιν τὴν ἡμετέραν γνόμαις ἀγαθαῖς, καὶ παίδευσον τοὺς ανοήτους· πολλοὶ δ' εἰσὶν· καὶ δός τουτί Κλεοφῶντι φέρων, καὶ τουτουσί τοῖσι πορισταῖς".

⁸¹ Ο Αριστοφάνης στους *Βατράχους* κάνει "έκκληση" για μία ανασχηματισμένη κοινωνική τάξη όμοια με εκείνη του παρελθόντος, που θα οδηγεί τον άνθρωπο σε μία κατάσταση ουτοπική η οποία όμως θα του παρέχει την ευτυχία. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο της ευτυχίας ως πρωταρχικής αξίας εντάσσεται και η παρουσίαση της μεταθανάτιας ζωής γιατί ακριβώς περιέχει την έννοια της ευτυχίας. Ο παράδεισος χαρίζει την ευτυχία στους μνημένους, γιατί φέρνει στοιχεία αγαλλίασης, μακριά από την κούραση και τον πόνο και στοιχεία διασκέδασης και παιχνιδιού (είναι τα στοιχεία του "παίξιν" και "χορεύειν" στίχ. 407). Έτσι συμβαίνει και με το ρόλο ενός κωμικού χορού. Ο ερευνητής Κ. Dover έχει να παρατηρήσει πάνω σ' αυτό ότι ο Χορός δεν αναπαριστά ζωντανούς Αθηναίους που πηγαίνουν στην Ελευσίνα, αλλά νεκρούς Αθηναίους, μνημένους κάποτε (όταν ζούσαν), που τώρα απολαμβάνουν τις χαρές της μύησής τους και διασκεδάζουν στον Κάτω Κόσμο.

Από την άλλη πλευρά για να μπορέσουμε εμείς να καταλάβουμε αυτές τις σκέψεις πρέπει να περάσουμε σταδιακά και να διαβάσουμε τον Αριστοφάνη μέσα στη δική μας εποχή. Να μελετήσουμε το μύθο κι έτσι να καταλάβουμε τον πολιτισμό στον οποίον ανήκει και την ανάλογη κοινωνία στην οποία αναφέρεται. Να μπορούμε να συγκρίνουμε τα δικά μας πολιτιστικά δρώμενα με εκείνα της Αριστοφανικής εποχής.

Η ποιητική χάρη της κωμωδίας, η περίτεχνη μορφή της, οι ήρωες που γίνονται αιώνια σύμβολα ανθρώπινων συμπεριφορών⁸² πώς μπορούν να μιλήσουν σε μας σήμερα; Για να απαντήσουμε στο ερώτημα πρέπει να τοποθετήσουμε τα πρόσωπα στο πολιτιστικό πλαίσιο που ανήκουν και κατόπιν να τα αναγάγουμε στο πρίσμα της αιωνιότητας προκειμένου ο μύθος να γίνει προέκταση της πραγματικότητας και τελικά της ίδιας της ζωής. Όλα αυτά εντάσσονται μέσα σε μια ιδιαίτερη ατμόσφαιρα που επικρατούσε κατά την παράσταση, ατμόσφαιρα πολύ ζωηρή, έως υστερική⁸³ όπου ο ίδιος ο θεός πολλές φορές έδινε ρυθμό στην ακόλαστη και φιλοπαίγμονα τελετή χτυπώντας ζωηρά με το πόδι του⁸⁴.

Το Αθηναϊκό κοινό, αποτελούμενο κυρίως από άνδρες ήταν με τη σειρά του εκδηλωτικό και θορυβώδες και δεν ήταν δυνατόν να του ζητηθεί να κάθεται ακίνητο στη θέση του μία ολόκληρη μέρα που κρατούσε η παράσταση. Οι περισσότεροι που το αποτελούσαν ήταν ειδήμονες, αφού το μεγαλύτερο μέρος των θεατών έπαιζαν κιόλας σε χορούς θεάτρου ή διθυράμβου⁸⁵. Γι' αυτό και τα έργα ήταν έργα ποιότητας και τελικά δημόσιας κουλτούρας.

Ειδικά οι *Βάτραχοι* είναι έργο λογοτεχνικής κριτικής και δημόσιας εκπαίδευσης. Γενικά η αρχαία κωμωδία παρουσιάζει παραδοσιακές θέσεις, συνδεδεμένες με παραδοξολογίες, υπερβολές, ειρωνεία, πνευματώδη αστεία πολλές φορές χοντροκομμένα, πολιτική σάτιρα που εκφράζεται με ελευθεροστομία μέσα σ' ένα καθεστώς δημοκρατίας. Υπήρχε λοιπόν ανοχή στην ελευθερία της έκφρασης και μέσα σ' αυτό το περιβάλλον ο Αριστοφάνης παρουσιάζεται ως υπερασπιστής του λαού απέναντι στους διεφθαρμένους δημαγωγούς. Έτσι κάποιος πήγαινε στο θέατρο όχι για τον δουν, αλλά για να δει, να μάθει, ν' ακούσει, να διδαχθεί.

Με αφορμή την κρίση από τη δίκη των στρατηγών της ναυμαχίας στις Αργινούσες ο κορυφαίος των *Βατράχων* αναφωνεί και ταυτόχρονα διδάσκει:

"Πρώτα πρέπει να προτείνουμε να γίνουν όλοι οι πολίτες ίσοι και να σταματήσει η τρομοκρατία. Ύστερα υποστηρίζω ότι δε πρέπει να μείνει κανείς στην πόλη χωρίς πολιτικά

⁸² Θ. Μαυρόπουλος, σ. 17, 2008.

⁸³ Pascal Thierry, σ. 39, 1999.

⁸⁴ Αριστοφάνη *Βάτραχοι* "Ίακχε, ᾧ Ίακχε, ἔλθέ τόνδ' ἀνά χειμῶνα χορεύσων, ὄσιους ἐς θιασώτας, πολύκαρπον μὲν τινάσσων περί κρατί σῶ βρύουτα στέφανον μύρτων· θρασεῖ δ' ἐγκατακρούων ποδί τάν ἀκόλαστον φιλοπαίγμονα τιμάν, χαρίτων πλεῖστων ἔχουσαν μέρος ἀγνάν, ἱεράν ὀσίους μετὰ μύσταισι χορεῖαν".

⁸⁵ Pascal Thierry, σ. 43, 1999.

δικαιώματα. Γιατί είναι ντροπή αυτοί που ναυμάχησαν μία φορά μόνο να εξομοιώνονται με τους Πλαταιείς και να γίνονται από δούλοι αφέντες. Δε θέλω να πώ πως κάνατε λάθος όχι· σας συγχαίρω μάλιστα αυτή είναι η μοναδική φρόνιμη πράξη σας! Πρέπει όμως και να συγχωρήσετε για το μοναδικό λάθος τους..... Εμπρός λοιπόν αφήστε στην άκρη την οργή, σεις που είστε σοφοί κι ας υποδεχτούμε πρόθυμα ως αδέρφια κι ισότιμους συμπολίτες όλους αυτούς που θα ναυμαχούσαν μαζί μας"⁸⁶.

Στά μάτια λοιπόν του σύγχρονου αναγνώστη ή θεατή της παράστασης των *Βατράχων* φαίνεται καθαρά πως οι *Βάτραχοι* δεν είναι μία κωμωδία αλλά μία τραγωδία κωμικής μορφής όπως παρατηρεί και ο ερευνητής C. H. Whitman στο έργο του *Aristophanes and the comic hero* (σελ. 231). Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο παρέχεται σε μάζ και ο διδακτικός και ο μεταθεατρικός της χαρακτήρας. Ας μη λησμονούμε ότι κατά τον Αριστοφάνη η Αθήνα εκείνου του καιρού είχε περιέλθει σε τέτοια κατάσταση αποσύνθεσης, που ακόμα κι ένας κωμικός ήρωας που τόσα σοβαρά πράγματα είχε να πει μέσα από τον υποκριτικό του ρόλο, ακόμα κι αυτός δε μπορούσε ν' ανατρέψει την κατάσταση.

Έτσι λοιπόν ο Διόνυσος των "*Βατράχων*" αλλά και ο Αισχύλος παρά τη φαινομενική του νίκη δεν κατορθώνει να υπερβεί την αθηναϊκή κοινωνία γιατί για να υπερβεί ένας ήρωας μία κοινωνία, δεν αρκεί να έχει ένα ηρωικό όραμα, αλλά και μία κοινωνία προς υπέρβαση⁸⁷.

⁸⁶ Αριστοφάνους *Βάτραχοι*, στίχοι 686-702.

⁸⁷ C. H. Whitman, σελ. 229, 1966.

5. Νέα Κωμωδία - Αναφορά στο Μένανδρο

Πολιτική - Κοινωνική κατάσταση. Το τέλος της αρχαίας κωμωδίας

Στα τέλη του 5^{ου} αιώνα π.Χ η Αθήνα και η παλιά ένδοξη Αθηναϊκή Δημοκρατία βρίσκονται σε κατάσταση αποσύνθεσης. Ο πολύχρονος, αιματηρός Πελοποννησιακός πόλεμος (431 - 404) έφερε καταστροφές, λεηλασίες, πυρκαγιές, αλληλοσκοτωμούς, αποστασίες και προδοσίες από τους συμμάχους, προσφυγιά, φτώχεια και θλίψη.

Το 404 π.Χ η ήττα των Αθηναίων από τους Σπαρτιάτες στους Αιγός ποταμούς και οι ταπεινωτικοί όροι υπογραφής συμφωνίας για την Αθήνα, έδωσαν το ολοκληρωτικό κτύπημα στο άλλοτε δοξασμένο "κλεινόν άστυ"¹. Η δημοκρατία ξεψύχησε. Επεβλήθη το καθεστώς των τριάκοντα τυράννων. Η ελευθερία των πολιτών χάθηκε. Καμιά παλιά κτήση της Αθήνας δεν της έχει απομείνει.

Το 403 π.Χ γίνεται προσπάθεια να ξαναπάρουν οι δημοκρατικοί την εξουσία στα χέρια τους². τίποτα όμως δεν είναι όπως παλιά. Η καινούργια μεταπολεμική δημοκρατία δε μπορεί να αποκτήσει ξανά την παλιά της αίγλη και δύναμη. Είναι ένα πολίτευμα παρακμής σε μία πόλη που οι ηθικές αξίες της ζωής έχουν αλλάξει, έχουν κλονιστεί και τα ήθη έχουν χαλαρώσει. Οι μεγάλες μορφές στο χώρο της πολιτικής, του πνεύματος, της καλλιτεχνίας, έχουν χαθεί.

Αναφερθήκαμε σε προηγούμενη ενότητα της παρούσης μελέτης στον Αριστοφάνη και τους "Βατράχους". Παρόλο λοιπόν που ο μεγάλος κωμικός ποιητής προσπάθησε να κτυπήσει τον κώδωνα του κινδύνου στους Αθηναίους και έβαλε το θεό Διόνυσο, να στείλει στον επάνω κόσμο τον Αισχύλο, ως άξιο ποιητή, ο κόπος αυτός θα πάει χαμένος. Το θέατρο δε μπορεί να γυρίσει στις παλιές του δόξες.

Στα χρόνια του Πελοποννησιακού πολέμου η κωμωδία γνωρίζει το πρώτο κτύπημα. Το 411 "η κωμωδία εσίγησεν" με απόφαση των ολιγαρχικών. Το 404 ο Λύσανδρος³ προχωρά περαιτέρω. Προσεγγίζει "δικούς του" Αθηναίους προκειμένου να ψηφίσουν νόμο που να καταργεί την "παράβαση" στην κωμωδία⁴. Κάποιος με το όνομα Κινησίας θα προβεί

¹ Θουκυδίδη *Περικλέους Επιτάφιος* II, 41, 1. Η Αθήνα εδώ αποκαλείται "σχολείο της Ελλάδος".

² Ηγέτης της "αναγεννημένης" δημοκρατίας του 4^{ου} αιώνα ήταν ο Θρασύβουλος ο οποίος προώθησε πολιτικής αντίστασης στη Σπάρτη και προσπάθησε να οδηγήσει την Αθηναϊκή ηγεμονία σε ανάκαμψη (Βλ. Ξενοφώντος *Ελληνικά* τόμος Α').

³ Ο Λύσανδρος ήταν ο ηγέτης των Σπαρτιατών, ηγέτης του στόλου, νικητής στη ναυμαχία στους Αιγός ποταμούς το 404 π.Χ.

⁴ Νίκου Σφυρόρα, *Η νέα κωμωδία και ο Μένανδρος*, σ. 4, 1995.

στην πράξη αυτή⁵. Οι πλούσιοι χορηγοί επί πλέον οι οποίοι στο παρελθόν αναλαμβάνουν τις παραστάσεις και τα έξοδα του πολυπρόσωπου χορού, έχουν τώρα εκλείψει. Η πολιτική - κοινωνική σάτιρα περιορίζεται γιατί δεν επιτρέπεται στο θέατρο να κακολογούν και να δυσφημούν το δήμο για να μην κακοχαρακτηρίζονται οι ίδιοι, οι κυβερνώντες⁶.

Ο Αριστοφάνης το 392 και το 388 επιχειρεί μία προσπάθεια τελευταίας αναλαμπής της αρχαίας Αττικής κωμωδίας με τα έργα "*Εκκλησιάζουσες*" και "*Πλούτος*". Τα έργα αποτελούν ορόσημο μιας μεταβατικής περιόδου μέχρι να φθάσουμε στην "*Νέα Κωμωδία*".

Τα δύο αυτά έργα αφήνουν στην άκρη θεούς, ήρωες, ποιητές και φιλοσόφους και ασχολούνται με τους κοινούς θνητούς. Σκοπός τους αποκλειστικά το γέλιο και η φυγή από την πραγματικότητα. Η αρχική μορφή της αρχαίας κωμωδίας χάνεται καθώς η πολιτική σάτιρα μπαίνει στο περιθώριο όπως και η καθοδήγηση του λαού από σκηνής. Η παράβαση, που θα μπορούσε να "μιλήσει" στο θεατή και να τον πληροφορήσει για τα κακώς κείμενα της Πολιτείας, τώρα απουσιάζει. Απουσιάζει το επίκαιρο, το γνωστό χοντροκομμένο αστέιο του Αριστοφάνη, λείπει η διδαχή που αποσκοπούσε σε πολιτικές αλλαγές και αναθεωρήσεις στον πνευματικό, λογοτεχνικό τομέα. Το κωμικό ύφος έχει αλλάξει, είναι πιο απλό, ήρεμο, ο τόνος χαμηλωμένος, η γλώσσα κοινή, τα πάθη ήρεμα. Οι δύο αυτές κωμωδίες κλείνουν για πάντα τον κύκλο της αρχαίας κωμωδίας και δείχνουν την "κούραση" του μεγάλου ηγέτη της, του Αριστοφάνη.

Μέση κωμωδία

Η Μέση κωμωδία αποτελεί ένα μεταβατικό σταθμό ανάμεσα στην Αρχαία και τη "Νέα" κωμωδία. Βρισκόμαστε πια στον 4^ο αιώνα και η αρχαία κωμωδία που ασχολείτο με οτιδήποτε επιστητό, καινό και επίκαιρο έχει εκλείψει εντελώς. Οι θεοί, οι άνθρωποι, η φύση, η πολιτική που αποτελούσαν θέματα στο παρελθόν στη Μέση κωμωδία έχουν λησμονηθεί. Η Μέση παίρνει αποκλειστικά ανθρώπινη υπόσταση. Σκιαγραφεί, παρουσιάζει και διδάσκει ανθρώπινους τύπους μέτριους, με τις αδυναμίες, τα μικροπάθη τους, τις μνησικακίες, τις μικροχαρές άλλοτε και άλλοτε τις κουτοπονηριές.

Αλαφρόμυαλοι νεαροί, απελπισμένοι ερωτευμένοι, φιλάργυροι, ψευδοπαλληκαράδες, εταίρες, καυχησιάρηδες είναι ορισμένοι από τους τύπους αυτούς. Παρωδούνται επίσης παλιότεροι ηρωϊκοί μύθοι⁷ μέσα από τη θεματολογία της αρχαίας τραγωδίας γενικότερα όμως θεοί, ημίθεοι, ήρωες έχουν χάσει το παλιό μεγαλείο, φέρονται

⁵ Ο κωμωδιογράφος Στράτις τον αποκαλεί "χαροκτόνο".

⁶ Ξενοφάντος, *Αθηναίων Πολιτεία* II, 18.

⁷ "*Η δέ μέση κωμωδία επί τό σκώπτειν ιστορίας ρηθείσας ποιηταῖς ἤλθεν τοιαῦται γάρ αἱ κατά μέσην κωμωδίαν υποθέσεις εἰσὶν ἄμυθος γάρ τινας τιθέντες ἐν ταῖς κωμωδίαις τοῖς παλαιότεροις εἰρημένους διέστυρον ὡς κακῶς ῥηθέντας*" (Βιβλιοθήκη Διδότου I, Παρίσι, 1855).

σαν κοινοί θνητοί και προσπαθούν μέσα από ένα ρόλο ταπεινό να φέρουν το γέλιο στους θεατές. Ο χορός, όσο υπάρχει ακόμα, είναι αποστασιοποιημένος από την υπόθεση του έργου και τα εμβόλιμα μέρη, είναι άσχετα με το κυρίως θέμα⁸.

Η βαθύτερη παρατήρηση της ανθρώπινης ζωής έχει περάσει στην άκρη, η διδαχή είναι επιφανειακή καθώς η ηθογράφηση και η ψυχολογία των ανθρώπων μένει απλά στην επιφανειακή περιγραφή ενός κωμικού τύπου και όχι στην ουσιαστική προβολή του αληθινού ανθρώπινου προσώπου. Κάποιοι εκπρόσωποι της Μέσης κωμωδίας κατάφεραν να ξεχωρίσουν από το πλήθος των ομότεχών τους και είναι ο Άλεξις μαζί με τον Αντιφάνη. Ο Άλεξις⁹ έγραψε 245 κωμωδίες και ο Αντιφάνης 365. Λίγα αποσπάσματα διασώζονται.

Πορεία προς το Μένανδρο και τη Νέα Κωμωδία

Βρισκόμαστε στα Ελληνιστικά χρόνια που αρχίζουν το 323 με το θάνατο του Μεγάλου Αλεξάνδρου και θα διαρκέσουν μέχρι τις αρχές της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας. Ο ρόλος των πόλεων μειώνεται, η λογοτεχνία παύει εν μέρει να είναι πολιτική. Σιγά - σιγά η Αλεξάνδρεια αντικαθιστά το κύρος της Αθήνας.

Το θέατρο υπόκειται σε αλλαγές που ξεκινούν από το θεατρικό χώρο και φτάνουν ως το σκηνικό διάκοσμο και τα κοστούμια των ηθοποιών. Αυτά τα κοστούμια χάσανε την παλιά χτυπητή, κωμική τους υπερβολή (γκροτέσκο)¹⁰. Λίγο πολύ οι θεατές και οι ηθοποιοί μοιάζουν μεταξύ τους. Οι ηθοποιοί φορούν ακόμα προσωπεία, για να ξεχωρίζουν οι τύποι που παριστάνουν - ο δούλος από τον ελεύθερο, ο υπηρέτης από τον αφέντη, ο αστός από το χωριάτη, ο γέρος από το νέο, η τίμια νέα από την εταίρα, ο γκρινιάρης από τον καλόβολο, κλπ. Έτσι η όλη παράσταση γίνεται καθρέφτης της ίδιας της ζωής.

Η Νέα κωμωδία δεν είναι πια στρατευμένη και ο Θεόκριτος με τον Καλλίμαχο¹¹ δε γράφουν πολιτικά ποιήματα. Οι φιλόσοφοι αναζητούν μια ατομική ηθική και θεωρούν το σοφό ως άνθρωπο χωρίς πατρίδα¹². Ο Μ. Αλέξανδρος με τις κατακτήσεις του έχει διαδώσει το πνεύμα του Ελληνισμού σε χώρες μη ελληνικές αλλά μετά το θάνατό του το απέραντο κράτος που δημιούργησε κομματιάζεται στις ελληνικές μοναρχίες των διαδόχων· η κυρίως Ελλάδα γίνεται μια ξεπεσμένη επαρχία δίχως όνειρα και φιλοδοξίες, έτοιμη να αποτελέσει αργότερα ένα τμήμα της κραταιάς Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας.

⁸ Ο ποιητής Αγάθων καθιέρωσε τη συνήθεια αυτή (Αριστοτέλους *Ποιητική* XVIII, 1456α 35).

⁹ Kaibel άρθρο Alexis 9 (Εγκυκλοπαίδεια Pauly - Wissowa).

¹⁰ Ο όρος σημαίνει το υπερβολικό, το χτυπητό στο αστείο ή στην εμφάνιση.

¹¹ Ο Καλλίμαχος ήταν ποιητής από την Κυρήνη· βιβλιοθηκάριος της βιβλιοθήκης της Αλεξάνδρειας· είχε ευρεία γνώση της παλιότερης ποίησης από την οποία πήρε τα πρότυπά του (βλ. Rudolf Pfeiffer, σ. 148, *Ιστορία Κλασικής Φιλολογίας*, 1972).

¹² Jacq. De Romilly, σ. 245, 1988.

Η Αθήνα εκείνου του καιρού με τους άπειρους θησαυρούς της παράδοσής της και με τον πολιτισμό της που ήδη είχε παλιώσει και ένα μεγάλο μέρος του είχε μεταφερθεί στην Αλεξάνδρεια,¹³ ήταν σε θέση παρόλη την κακή συγκυρία, να δένει ακόμα κοντά της ανθρώπους με μυαλό και καρδιά, όπως συμβαίνει και στις μέρες μας με τις παλιές ευρωπαϊκές πρωτεύουσες¹⁴. Δε μπορεί όμως κανένας να παραβλέψει το γεγονός ότι η Αθήνα ως πόλη-κράτος και η συναφής με αυτήν ιδέα της ελευθερίας και της δημοκρατίας που έθρεψε τους Αθηναίους του "χρυσού αιώνα" είχε ξεπεραστεί από τη νέα κατάσταση. Με την εγκατάσταση της μοναρχικής γραφειοκρατίας οι πολίτες αποτραβήχτηκαν από τα "κοινά", αποξενώθηκαν από την υπεράσπιση της πατρίδας¹⁵, έχασαν αυτό που τους ένωνε μεταξύ τους¹⁶.

Βασίλευε έντονη κοινωνική ανισότητα γενικότερα στις πλατιές μάζες της Ελλάδας που είχαν καταστραφεί από εκστρατείες και εσωτερικούς πολέμους. Οι φτωχοί ζούσαν στις άκρες της πόλης και στις αγροτικές περιοχές, υπήρχαν σπίτια ακόμα και χωρίς στέγη, οι πλούσιοι κτηματίες, έμποροι, βιοτέχνες έχτιζαν μεγαλόπρεπα σπίτια και θέρετρα. Κατά συνέπεια υπήρχε ιδεολογική σύγχυση. Οι φτωχοί ζούσαν με την ελπίδα μιας καλύτερης ζωής, οι πλούσιοι είχαν εξασφαλιστεί και καθόλου δε νοιάζονταν για τα κοινά. Κεντρική θεότητα ήταν η "Τύχη" φερμένη από την Ανατολή¹⁷.

Ο Επίκουρος, σύγχρονος και φίλος του Μενάνδρου, διδάσκει την "αταραξία", το "μη βλέπεις, μήδε βλέπεσθαι". Ο Θεόφραστος ο Λέσβιος, διάδοχος του Αριστοτέλη στο Λύκειο καταπιάνεται με την κατάταξη των φυσικών - κοινωνικών γνώσεων και ταξινομεί τους ανθρώπους σε 30 "Χαρακτήρες" που τους βλέπει με διαχρονικό μάτι, αιώνιους δηλαδή, αμετακίνητους, παγκόσμιους.

Αυτές οι ιδέες και οι καταστάσεις, αυτοί οι ανθρώπινοι τύποι της Αθήνας με τα χαλαρωμένα ήθη, τον ατομισμό, τον εγωισμό, το πάθος της ηδονής θα τροφοδοτήσουν το έργο ενός νέου κωμωδιογράφου που έμελλε να γράψει ιστορία στο καινούργιο λογοτεχνικό είδος που ονομάζεται "Νέα Αττική Κωμωδία".

¹³ (Βλ. προηγούμενη αναφορά μας).

¹⁴ Albin Lesky, σ. 886, 1985.

¹⁵ Τα πολεμικά πλέον και η άμυνα της πόλης ήταν δουλειά των μισθοφόρων.

¹⁶ Νικ. Σφυρόερα, σ. 9, 1995. Η ιδέα του ατόμου - μέρους του συνόλου, η ιδέα του χρηστού πολίτη που ήταν η βάση όλου του θεατρικού στοχασμού κατά τον 5^ο π.χ αιώνα, αποχώρησε και τη θέση της κατέλαβε ένας ξέφρενος ατομικισμός.

¹⁷ Μενάνδρου "Δύσκολος", "τῷ μεν εὐτυχούντι μέχρι τούτου μένειν τὰ πράγματ' εὐθενοῦντ' αἰεὶ τὰ τοῦ βίου, ὅσον ἂν χρόνον φέρειν δύνηται τὴν τύχην" (στίχ. 274 - 276).

Μένανδρος - Νέα Κωμωδία

Ο Μένανδρος είναι ο ποιητής που εκπροσωπεί το νέο θεατρικό είδος, τη Νέα κωμωδία και το διδακτικό της ρόλο κατά τον 4^ο π.Χ αιώνα. Υπάρχουν και άλλοι περίπου εξηντατέσσερις ποιητές αλλά κανένας δε μπορεί να φτάσει την τέχνη του Μενάνδρου. Γι' αυτό στις Βυζαντινές σχολές τον αποκαλούσαν "άστρο της νέας κωμωδίας"¹⁸. Δεν είναι δε λίγος ο χαρακτηρισμός του από κάποιους άλλους ως "ο νέος Ευριπίδης".

Είναι γεγονός ότι διδάχτηκε πολλά από τους προκατόχους του τραγικούς ποιητές και τον Αριστοφάνη αλλά ο ίδιος χάραξε δικούς του δρόμους σ' αυτό το νέο λογοτεχνικό είδος ώστε και κανένα άλλο είδος να μην είχαμε, φτάνει αυτό για να δείξει την πνευματική δημιουργία εκείνου του καιρού. Η ζωή του τελευταίου μεγάλου εκπροσώπου του αθηναϊκού θεάτρου καταλαμβάνει οριακή θέση μεταξύ κλασσικής - ελληνιστικής εποχής (342 - 292 π.Χ) και συμπίπτει με μία από τις δυσκολότερες περιόδους της Αθηναϊκής ιστορίας¹⁹. Ο Μένανδρος όμως δεν εγκατέλειψε την Αθήνα παρόλο που του έγιναν δελεαστικές προτάσεις από βασιλικές αυλές (Αίγυπτο, Μακεδονία)²⁰. Εξήσε λοιπόν και δημιούργησε στην πόλη αυτή που τόσο αγάπησε.

Η αλλαγή στη θεατρική σύλληψη και παράσταση

Η κωμωδία του Μένανδρου δε μοιάζει πια με τις παλιές κωμωδίες. Έχει εκλείψει η ελευθερία της φαντασίας, όπως επίσης και οι σταθερές μορφές. Το ιδανικό εδώ είναι η άνετη, ακόλαστη, φιλήδονη ζωή του Αθηναίου πολίτη. Οι παλιοί ήρωες και ηρωίδες δίνουν τη θέση τους σε εταίρες, γελωτοποιούς, μαγείρους και δούλους. Τα τραγικά πάθη, ο Ιππόλυτος που πεθαίνει και ο τυφλός Οιδίποδας, δίνουν τη θέση τους στα δάκρυα των απογοητευμένων εραστών και στο στομαχόπονο των πεινασμένων παρασίτων.

Σε ότι αφορά τη δομή η κωμωδία περιλαμβάνει πρόλογο, με τη μορφή μακρού μονόλογου (στο *Δύσκολο* απαγγέλεται από το θεό Πάνα)· ο μονόλογος αυτός εξηγεί, όπως οι πρόλογοι του Ευριπίδη, τις περίπλοκες περιστάσεις της δράσης. Κατόπιν αυτή ξετυλίγεται από πράξη σε πράξη: η πλοκή, όπως ακριβώς στις τελευταίες τραγωδίες του Ευριπίδη, έχει καταστεί στοιχείο ουσιαστικό. Η πλοκή αυτή αντανακλά και διδάσκει τους ταραγμένους και σκληρούς καιρούς του Μένανδρου· βρίσκουμε εδώ παιδιά χωρίς ταυτότητα, γεννημένα κατά την απουσία του πατέρα που ταξιδεύει μακριά, παιδιά που έχουν εγκαταλειφθεί ή ανατραφεί από τυχαίους.

¹⁸ Προλεγόμενα Διδότου (1xb τέλος) και Κων/νου Σάθα για τα βυζαντινά περί Μενάνδρου Υπομνήματα (*Annuaire des Études grecques*, 1875).

¹⁹ S. Saïd, Mon. Trédé, Al. le Boulluec, σ. 19, 2004. Ήττα Αθηναίων, Θηβαίων στη Χαιρώνια, διακυβέρνηση αργότερα των Αθηνών από το δημήτριο τον Φαληρέα.

²⁰ Albin Lesky, σ. 890, 1985.

Οι ανώμαλες αυτές καταστάσεις δίνουν την ευκαιρία στο Μένανδρο για να δημιουργήσει καταστάσεις κατά βούληση. Στη σκηνή ο ποιητής δε βγάζει και δε διδάσκει θεούς και ήρωες, μορφές της δημόσιας πολιτικής ζωής, αλλά ενδιαφέρεται πια για κοινούς θνητούς, χωριάτες - αστούς σαν αυτούς που μπορεί κανείς να συναντήσει μπροστά του καθημερινά. Αλλά και αυτοί δεν είναι ήρωες με την ουσιαστική σημασία της λέξης. Βγαίνουν στη σκηνή, διασκεδάζουν το κοινό χωρίς μεγάλα λόγια και μεγάλη πάθη και φεύγουν πάλι στα παρασκήνια για να ξεχαστούν σε λίγες μέρες.

Όμως οι πολύπλοκες αυτές καταστάσεις και οι επιπτώσεις τους σε προσωπικό, οικογενειακό αλλά και κοινωνικό επίπεδο ασκούν στο θεατή παιδευτική επίδραση²¹ τα πρόσωπα της Νέας Κωμωδίας έχουν χάρη ξεχωριστή, είναι χαρακτήρες που ήξερε να χρωματίζει έντονα και να ψυχολογεί καλά ο Μένανδρος. Εκείνο το ιδιαίτερο γνώρισμά του είναι ότι όλοι οι ανθρώπινοι τύποι που συλλαμβάνοντο από τη φαντασία του π.χ. κουτοπόνηροι δούλοι, εταίρες, γέροι, ασταθείς χαρακτήρες, ερωτευμένοι νεαροί και άλλοι κάθε φορά έπαιρναν μία θέση ξεχωριστή στα έργα του. Έτσι η τέχνη του Μένανδρου χαρακτηρίζεται από απίθανη, απέραντη και μοναδική ποικιλία όπως η ίδια η ανθρώπινη ζωή²¹. Δεν είναι τυχαίο ότι είχε θαυμαστές μεγάλης κλάσεως όπως ο Αριστοφάνης ο Βυζάντιος που τοποθετούσε τον εκπρόσωπο της Νέας Κωμωδίας μετά τον Όμηρο²². Αν και δεν ήταν φιλόλογος - ποιητής ο Βυζάντιος προς τιμήν του Μενάνδρου εμπνεύστηκε τη σύνθεση λίγων κωμικών τριμέτρων. Μία περιπατητική θεωρία όριζε την κωμωδία ως μίμηση ζωής. Ο Αριστοφάνης ο Βυζάντιος ρωτούσε όμως με θαυμασμό "*αν ο κωμικός ποιητής Μένανδρος μιμείτο τη ζωή ή η ζωή μιμείτο την κωμωδία του Μενάνδρου*"²³.

Εδώ μπορούμε καθαρά να εντοπίσουμε το διδακτικό ρόλο της νέας κωμωδίας καθώς ο ηθογραφικός και ρεαλιστικός της χαρακτήρας, πολλές φορές περιορισμένος από τις περιστάσεις, έβγαζε προς τα έξω αισθήματα ανθρώπινης αλληλεγγύης, αυτό που λέμε ανθρωπιά. Είναι ψυχολογική η κωμωδία του Μένανδρου, όχι πολιτική. Εκείνους που ζητούσε να περιγράψει και να αποκρυσταλλώσει ήταν οι διάφοροι, κοινοί ανθρώπινοι τύποι και οι συμπεριφορές τους. Η τύχη παίζει καθοριστικό ρόλο στην εκδήλωση αυτών των συμπεριφορών.

Στους "*Επιτρέποντες*" δύο νέοι σύζυγοι χωρίζουν γιατί η νεαρή γυναίκα απόκτησε παιδί λίγο μετά το γάμο. Ο σύζυγος είναι αγανακτισμένος αλλά ο ίδιος είχε βιάσει κάποτε τη σύζυγό του στη διάρκεια μιας γιορτής χωρίς να γνωρίζει ότι πρόκειται για το ίδιο

²¹ "*Η τε γάρ του Μενάνδρου μίμησις ἄπαντος ἤθους καὶ χάριτος ὑπερβέβληκε την δεινότητα των παλαιῶν κωμικῶν*" (Δίων ο Χρυσόστομος XVIII, 30).

²² R. Pfeiffer, σ. 227, 1972, *δευτέρα ἔταξε... μετ' ἐκεῖνον* (δηλ. Τον Όμηρο). Βλ. IG XIV 1183C = Men.test. 61c Körte.

²³ "*Ὁ Μένανδρε καὶ βίε, πότερος ἄρ' ὑμῶν πότερον ἀπεμιμήσατο;*" (*Υπομνήματα εις Ερμογένη* 1123, 6).

πρόσωπο. Αρχίζει μία σειρά παρεξηγήσεων που με μοναδικό τρόπο παρουσιάζει ο Μένανδρος και λίγο μετά το ανδρόγυνο ξανασιμίζει.

Στην "*Περικειρομένη*" είχαν βρεθεί δύο δίδυμα αδέρφια που ανατέθηκαν σε διαφορετικές οικογένειες. Μία μέρα ο αδελφός που ανατράφηκε χωρίς να ξέρει το θέμα φιλά την αδελφή του που τα ξέρει όλα. Ο άνθρωπος με τον οποίο αυτή συζεί, οργισμένος την κουρεύει. Αργότερα θα λυθεί η παρεξήγηση και μέσα σ' ένα κλίμα ευφορίας το ζευγάρι παντρεύεται.

Στη "*Σαμία*" πρόκειται πάλι για ένα παιδί που γεννήθηκε κατά την απουσία του οικοδεσπότη και αντικαθίσταται από ένα άλλο, πράγμα που προκαλεί υποψίες. Ο οικοδεσπότης υποψιάζεται το γιο του ότι τον απάτησε με τη Σαμία. Στην πραγματικότητα υπήρξε ένα νεκρό παιδί. Αυτό το παιδί που επιζητεί και που παρουσιάζει η Σαμία για δικό της, είναι παιδί του γιου και της μνηστής την οποία ακριβώς τον βάζουν να παντρευτεί.

Αναφέραμε παραδειγματικά τα παραπάνω έργα προκειμένου να δείξουμε ότι η τέχνη του Μενάνδρου διακρίνεται για την πολυμορφία της, την ειρωνική τάση της, τη σύνθετη πλοκή της. Τα προαναφερόμενα έργα βρέθηκαν σε πάπυρο του Καΐρου που εκδόθηκε το 1907 και περιείχε επίσης αποσπάσματα από τον "*Ηρωα*" περίπου 1600 στίχους²⁴.

Ιδιαίτερη προτίμηση στη Νέα Κωμωδία είναι το θέμα του έρωτα. Ένα καθημερινό περιστατικό μπορούσε να πλέξει την υπόθεση, να την κάνει ζωντανή και ενδιαφέρουσα. Το αθηναϊκό κοινό δεν ανεχόταν τότε τη διακωμώδηση του νόμιμου έρωτα και δεν ήθελε την αποκάλυψη οικογενειακών μυστικών. Ωστόσο ο Μένανδρος δεν έλαβε υπ' όψη του αυτόν τον περιορισμό. Με την τέχνη του δημιούργησε καταστάσεις που έχουν πάντα ζωηρό ενδιαφέρον και δεν αφήνουν το κοινό να πλήξει. Καλοδουλεμένη, δραματική πλοκή, έξυπνα ευρήματα, έντονος συναισθηματικός τόνος, στοχαστική διάθεση, αυτό είναι το θεατρικό ήθος και ύφος του Μενάνδρου.

Κομψό, σεμνό ύφος, γλώσσα ομαλή, καθαρή, δείχνουν ότι ο Μένανδρος είναι ανυπέρβητος δάσκαλος. Δε διδάσκει το θεατρικό κοινό με εξεζητημένες λέξεις, βωμολοχίες και άσεμνα αστεία γιατί δεν επιδιώκει τον "*άπό τῆς λέξεως γέλωτα*". Τα έργα του όμως έχουν ιδιαίτερη γλωσσική ομορφιά²⁵. Παράλληλα οι στίχοι διακρίνονται για τη μουσική επένδυση και αρμονία, στίχοι γραμμένοι για το θέατρο ικανοί να δείξουν την ομορφιά της ψυχής αλλά και του σώματος. Ο στρατιώτης, ο παρασιτικός, ο επινοητικός αυθάδης δούλος, ο μάγειρος, με έξυπνο τρόπο αναδεικνύουν το χαρακτήρα τους μέσα από αυτούς τους

²⁴ S. Saïd, Mon. Trédé, σ. 20, 2004. Ο μεγάλος αριθμός παπύρων που ανακαλύφθηκαν στην Αίγυπτο μαρτυρεί τη δημοτικότητα του Μενάνδρου ως την εποχή της αραβικής εισβολής (έρχεται αμέσως μετά τον Όμηρο και τον Ευριπίδη).

²⁵ Ο Φρόνιχος κατά καιρούς κατακρίνει το Μένανδρο ότι χρησιμοποιεί καινούριες λέξεις, που δε μεταχειρίζονταν οι ποιητές του θεάτρου.

στίχους και από την άλλη μεριά αναδεικνύεται η ομορφιά και το χαμόγελο της αγαπημένης του Γλυκέρας²⁶.

Σταθερά το μενανδρικό θέατρο μας θέτει μπροστά σε οικογενειακούς δεσμούς, απίθανους έρωτες, τρυφερότητες, φιλίες. Ακόμα και στους δούλους επικρατεί ένα είδος στοργικής οικειότητας και τρυφερότητας που επεκτείνεται σε αυλητρίδες, εταίρες, κ.α. Καινούργιες αρετές πλαισιώνουν τον ποιητικό κόσμο του Μενάνδρου.

Στους "Επιτρέποντες" καταδικάζεται η οξύθυμία, προβάλλεται η συγγνώμη, η κατανόηση, η συμφιλίωση. Αυτή είναι η διδακτική προσφορά του θεάτρου τώρα. Η προβολή της επιείκειας, της αυτοσυγκράτησης, της ανοχής, της γλυκύτητας γίνονται αφορμή για να "εξημερωθούν" τα ανθρώπινα ήθη. Η γλώσσα του ποιητή κάποτε γίνεται πικρή αλλά ποτέ χυδαία. Οι δούλοι, στους οποίους κάναμε πολλές φορές αναφορά, μπορεί να είναι αυθάδεις και να σκαρώνουν φάρσες αλλά δε κάνουν πια τα χοντροκομμένα αστεία που αγαπούσε ο Αριστοφάνης²⁷.

Μεγάλη αβρότητα βασιλεύει σχεδόν πάντα μεταξύ των προσώπων του Μενάνδρου και ευλίγιστη διακριτικότητα κυριαρχεί στο ύφος του. Οι ηθοποιοί που υποκρίνονταν αυτά τα πρόσωπα δε βγαίνουν πια στη σκηνή ντυμένοι άσεμνα, με δερμάτινο φαλλό και εξογκωμένα οπίσθια, μα με το καθημερινό φόρεμα της αγοράς και ανάλογα με την ηλικία τους και την κοινωνική τους θέση²⁸.

Τα προσωπεία, τα οποία κράτησε η Νέα Κωμωδία από την Παλιά, έχουν ακόμα κάποια κωμική υπερβολή, γκροτέσκινη, αλλά τα γενικά χαρακτηριστικά είναι παρμένα από την παραγματικότητα. Έπρεπε να ξεχωρίσουν έχοντας στην όψη τους, τον υποδυόμενο τύπο. Πάνω στον ίδιο τύπο τώρα γίνονται παραλλαγές. Αυτές είχαν σχέση με τον χαρακτήρα, την ψυχολογική κατάσταση, την κοινωνική θέση. Έτσι ο θεατής, που έβλεπε στη σκηνή κάθε πρόσωπο με την ξεχωριστή του φορεσιά, το προσωπείο, και άκουγε το συμβατικό του όνομα, μπορούσε να κατανοήσει την υπόθεση. Ξυλοδαρμοί, άξεστες και

²⁶ Albin Lesky, σ. 886, 1985. Ο έρωτάς του για τη Γλυκέρα που τον ξέρουν και ο Martialis και ο Αθηναίος, θεωρήθηκε για πολύ καιρό σαν ένα κομμάτι της βιογραφίας του ποιητή.

²⁷ Jacq. De Romilly, σ. 248, 1988. Ο δούλος στο Μένανδρο είναι επινοητικός, αυθάδης, πολλές φορές νουθετεί τα νεαρά αφεντικά του, επινοεί τεχνάσματα, κινεί τα νήματα της δράσης και όλα αυτά χωρίς να αφίσταται από μία πολύ ρεαλιστική αίσθηση της δικής του υπεροχής. Οι υπηρέτες του Μολιέρου πλάθονται ακόμα με βάση το υπόδειγμα των δούλων του Μενάνδρου.

²⁸ Δημήτρης Φωτιάδης, σ. 466 - 470, 1952, "Τα κοστούμια της Νέας Κωμωδίας ήταν: για τους άντρες η εξωμίς· ἔστι δε χιτῶν λευκός ἄσημος, κατὰ τὴν ἀριστερὰν πλευρὰν ραφὴν οὐκ ἔχων, ἄχναπτος. Γερόντων δὲ φόρεμα ἰμάτιον καμπύλη· φοινίκης ἢ μελαμπόρφυρον ἰμάτιον φόρημα νεωτέρων. Πήρα, βακτηρία, διφθέρα ἐπὶ τῶν ἀγροίκων· καὶ πορφυρᾶ δ' ἐσθῆτι ἐχρῶντο οἱ νεανίσκοι, οἱ δὲ παράσιτοι μελαίνῃ ἢ φαιᾷ πλήν ἐν Σικωνίῳ λευκῇ ὅτε μέλλει γαμεῖν ὁ παράσιτος· ἢ δὲ γυναικῶν ἐσθῆς κωμικῶν, ἢ μὲν τῶν γραῶν μηλίνῃ ἢ ἀέρινῃ, πλήν ἱερειῶν· ταύταις δὲ λευκῇ. Αἱ δὲ μαστροποί ἢ μητέρες ἑταίρων ταινιδίων τι πορφυροῦν περὶ τῆ κεφαλῇ ἔχουσιν. Ἡ δὲ τῶν νέων λευκῇ ἢ βυσσίνῃ, ἐπικλήρων δὲ λευκῇ κροσσωτή"

(Βλ. και Πολυδεύκουσ IV, 119 - 120).

άσεμνες χειρονομίες φύγανε από τη σκηνή²⁹. Οι χωριάτες φέρονται και μιλούν, όχι σαν τα αφεντικά, είναι όμως ευγενικοί και μετρημένοι.

Ο παλιός θεϊκός πρόλογος της Ευριπίδειας τραγωδίας τώρα μεταμορφώνεται και πλαισιώνει την καθημερινότητα³⁰ γίνεται το ιδανικό μέσο που προικίζει το θεατή με γνώση ανώτερη από εκείνη των προσώπων του δράματος, που του επιτρέπει να αντιμετωπίζει με διασκεδαστική αποστασιοποίηση τις απογοητεύσεις των πρωταγωνιστών και να γνωρίζει καλά τον προσωρινό και λανθασμένο χαρακτήρα των θλίψεών τους.

Ο Μένανδρος θέτει το τραγικό ύφος στην υπηρεσία της αστικής πλοκής των δραμάτων του. Η διήγηση του Βλέπη στον Σικυώνιο, επαναλαμβάνει την αφήγηση του αγγελιαφόρου στον Ορέστη του Ευριπίδη. Στη δίκη πάντως που θα ακολουθήσει ο Ορέστης και η Ηλέκτρα παρωδούνται από μία νέα με το όνομα Φίλουμένη και το δούλο της, τον Δρόμωνα. Ένα τέτοιο δάνειο της τραγωδίας στην κωμωδία έχουμε στους "Αχαρνής" με τον Δικαιόπολη που παρωδεί τον Τήλεφο του Ευριπίδη προκειμένου να υποστηρίξει την υπόθεσή του ενόπιον των καρβουνιάριδων της πόλης των Αχαρνών. Το ύφος όμως εδώ έχει αλλάξει· ενώ ο Αριστοφάνης προκαλεί το γέλιο αποδίδοντας παραστασιακά ένα τραγικό κείμενο με ένα γελοίο θέαμα, ο Μένανδρος στο πλαίσιο της αφήγησης περιορίζεται να αντιθέσει τη μορφή στο νοηματικό πυρήνα του έργου.

Κάποιες φορές θέτει την τραγωδία στην υπηρεσία του κωμικού στοιχείου και κατασκευάζει ψευδοτραγωδίες των οποίων ο θεατής δεν είναι ανίδεος, διότι ήδη έχει πληροφορηθεί τα πράγματα από τον υποκριτή³¹. Αν τα γεγονότα φαίνονται ανησυχητικά εν τούτοις το κοινό γνωρίζει ότι τα πάντα θα διευθετηθούν στο τέλος. Έτσι ο Μένανδρος επιχειρεί να δώσει τη λύση και να διδάξει παράλληλα το κοινό του κάνοντάς το να χαμογελά αβίαστα, παίζοντας με τη διαφορά ανάμεσα στο τραγικό ύφος και στην κατάσταση ή στο καθεστώς ενός ήρωα του έργου του.

Στο "*Μισούμενο*" υπάρχει ένας στρατιώτης με συμπεριφορά φανφαρόνου, ο Θρασωνίδης, ο οποίος παίζει το δειλό ερωτευμένο και περιμένοντας την απάντηση του πατέρα της καλής του, εκφράζεται με τραγικούς όρους λέγοντας: "*Τώρα τον πιο καλότυχο*

²⁹ S. Saïd, Mon. Trédé, Alain Boulluec, σ. 21, 2004. Ανάμεσα στην Αρχαία και Νέα κωμωδία οι διαφορές είναι περισσότερο χτυπητές παρά οι ομοιότητες. Στο εξής η κωμωδία απευθύνεται σε μία επίλεκτη τάξη ως επί το πλείστον και ο Πλούταρχος έχει δίκιο να εγκωμιάζει το Μένανδρο επειδή προσείλκυσε στο θέατρο καλλιεργημένους ανθρώπους.

³⁰ Ο Μένανδρος απομακρύνεται σταδιακά από τον Αριστοφάνη και πλησιάζει τον Ευριπίδη. Δανείζεται από αυτόν τα θέματά του αλλά μεταμορφώνει κάθε στοιχείο που δανείζεται και αλλάζει κυρίως τη λειτουργία του προλόγου ενώ επινοεί με ιδιαίτερο στοχασμό την πλοκή των έργων του. Ο "*Ιων*" του Ευριπίδη περιέχει αρκετά χαρακτηριστικά στοιχεία της πλοκής των κωμωδιών του Μενάνδρου (Βλ. Trédé, σ. 22).

³¹ Στη *Σαμία*, ο Μοσχίων απέναντι στον πατέρα του τον Δημέα, βρίσκεται περίπου στην ίδια θέση με τον Ιππόλυτο απέναντι στο Θησέα με τη διαφορά ότι στο Μένανδρο ο ήρωας κατηγορείται διότι κοιμήθηκε με την ερωμένη και όχι με τη γυναίκα του πατέρα του.

του κόσμου ή τον πιο δύστυχο άνθρωπο, πατέρα θα με κάμεις` αν με όλους τους κανόνες δε με δεχτεί ο Δημέας και δε μου δώσει το κορίτσι του, τότε ξέγραψε τον το Θρασωνίδα."³²

Λεπτότητα στο χειρισμό προσωπικών θεμάτων και συναισθημάτων διακρίνουν το Μένανδρο. Ο έρωτας παίζει μεγάλο ρόλο σαν κεντρική ιδέα στα έργα του αλλά ανάλογα με τις περιπτώσεις διαφοροποιείται. Στο *Μισούμενο* όπως και στο *Δύσκολο* ο ερωτευμένος από την αρχή θέλει να νυμφευτεί αυτήν που αγαπά και παλεύει να πάρει την έγκριση του πατέρα της ή ενός θείου που κατέχει την πατρική περιουσία και τη θέλει για λογαριασμό του. Σε άλλες περιπτώσεις νέοι άνδρες υπό την επίδραση πάθους ή μέθης κοιμούνται με αυτήν που ποθούν όπως στα έργα "*Γεωργός*" και "*Σαμία*". Πάντα όμως η υπόθεση κλείνει με τη σύναψη νόμιμης ένωσης με την κοπέλα όταν εκλείψουν όλα τα εμπόδια.

Υπάρχουν επίσης σύζυγοι οι οποίοι πιστεύουν - άδικα βέβαια - τις άπιστες γυναίκες τους, προσπαθούν χωρίς αποτέλεσμα να ξεχάσουν τη λύπη τους στην κραιπάλη³³ και τελειώνουν ανακαλύπτοντας ότι είναι οι ίδιοι οι γονείς του παιδιού που συνελήφθη εκτός γάμου. Η ευτυχής λύση, συνοδεύει σχεδόν πάντα τη Μενανδρική κωμωδία και συνδέεται με ξεκαθάρισμα των παρεξηγήσεων: ο εραστής νυμφεύεται εάν η γυναίκα αποκαλυφθεί ότι είναι εκ γενετής ελεύθερη όπως στην *Περικειρομένη* και στο *Μισούμενο*.

Εκπλήξεις, συμμετρίες, αντιθέσεις, επαναλήψεις, αντιστροφές, η πανουργία του πεπρωμένου και πολλές έντεχνες παραλλαγές συνθέτουν τη Νέα Κωμωδία. Οι εταίρες του Μενάνδρου είναι υπολογίστριες και φιλοχρήματες, δεν έχουν ανεπτυγμένο μητρικό ένστικτο. Κάποια στιγμή υπάρχει απόκλιση³⁴ από τη συμπεριφορά αυτή, η οποία απόκλιση έχει θετικό αποτέλεσμα. Τα στερεότυπα, η "πεπλεγμένη" υπόθεση είναι στοιχεία που δίνουν ζωή και αλήθεια σε πρόσωπα που κληρονομήθηκαν από την κωμική παράδοση, αλλά τα οποία επίσης έχουν επηρεασθεί από τους "*Χαρακτήρες*" του Θεόφραστου.

Ο χορός δε, έχει απομακρυνθεί οριστικά από τη δράση και δεν τον αποτελούν νεφέλες και όρνιθες, ούτε έχει διονυσιακό ή θρησκευτικό χαρακτήρα. Τα χορικά τραγούδια, σχετικά ή άσχετα με το έργο, σβήσανε για πάντα. Οι χορευτές βγαίνουν στη σκηνή μόνο και μόνο για να μεσολαβήσουν στα διαλείμματα από τη μία πράξη στην άλλη κι έτσι χορός και υποκριτές χωρίστηκαν μια για πάντα μεταξύ τους. Πολλές φορές ο χορός περιορίζεται σε μία παρέα εύθυμων γλετζέδων, οι οποίοι εισβάλλουν στο τέλος κάθε πράξης και εισάγουν έτσι στη σκηνική χρονικότητα σημεία κενά δράσης, τα οποία και επιτρέπουν την ανάπτυξη της πλοκής³⁵.

³² *Μισούμενος* στίχ. 260 κ.σ. (βλ. και Θ. Σταύρου, *Μενάνδρου Κωμωδία*, Αθήνα 1954).

³³ Βλ. περίπτωση Χαρίσιου στους "*Επιτρέποντες*" του Μενάνδρου.

³⁴ Η στάση της Αβρότονου στους "*Επιτρέποντες*" μαρτυρεί ασυνήθιστη αγάπη για τα παιδιά και η Χρυσίς της *Σαμίας* είναι έτοιμη να βοηθήσει το γιο του εραστή της, κάνοντας να περάσει το παιδί για δικό της.

³⁵ Mon. Trédé, Alain Boulluc, σ. 21, 2004.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό του Μένανδρου είναι η αληθοφάνεια των υποθέσεων του η οποία εκδηλώνεται με τη χρήση ύφους που πλησιάζει τον προφορικό λόγο και περιγράφεται επιτυχώς από τον Πλούταρχο³⁶. Η γλώσσα του Μένανδρου είναι τόσο πυκνή και καλά επεξεργασμένη ώστε προσαρμόζεται και εκφράζει πλείστα όσα αισθήματα και ανθρώπινους χαρακτήρες, διατηρώντας την ενότητά της και χρησιμοποιώντας κοινές, συνηθισμένες λέξεις.

Αυτοί οι ανθρώπινοι χαρακτήρες παρουσιάζονται πολλές φορές με στερεότυπα ονόματα και προσωπεία. Ο Δάος είναι πάντα ένας δούλος, ο Μοσχίων ένας ερωτευμένος νέος, ο Γοργίας ένας αγρότης, ο Σμικρίνης ένας φιλάργυρος γέρος³⁷. Τα συγκεκριμένα προσωπεία δίνουν σημαντικές πληροφορίες για την ηλικία, την κοινωνική κατάσταση και το ρόλο του υποκριτή σε τέτοιο βαθμό ώστε από την αρχή να δημιουργούνται προσδοκίες στο θεατή. Βέβαια ο Μένανδρος προχωρούσε στην εξατομίκευση των χαρακτήρων προκειμένου να εμποδίσει τις προβλέψεις του κοινού και η υπόθεση χάσει το ενδιαφέρον της.

Σημαντικό ρόλο στη μενανδρική κωμωδία παίζουν οι κοινωνικές διακρίσεις. Εδώ φαίνεται ξεκάθαρα πάλι και ο διδακτικός ρόλος του θεάτρου καθώς η κοινωνία της εποχής σαφώς ξεχώριζε τον πολίτη, το μέτοικο, το σκλάβο, την ερωμένη και τη νόμιμη σύζυγο, το νόμιμο κληρονόμο της περιουσίας, το θετό, την επίκληρο κόρη κ.λ.π. Ο Μένανδρος έρχεται να διδάξει αναπόφευκτες σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ των προσώπων από κάθε κοινωνική τάξη, να δείξει τις συμβάσεις της κωμωδίας που είναι κάποιες φορές ελαστικότερες από εκείνες της κοινωνίας αλλά άλλες φορές αυστηρότερες. Αναφέρουμε παραδειγματικά ότι το διαζύγιο στην Αθηναϊκή νομοθεσία ήταν δυνατό ενώ στο Μένανδρο παραμένει κάτι το αδύνατο. Φαίνεται εδώ να προβάλλεται η ηθική μέσα από ιδιαίτερη οπτική γωνία³⁸.

Στα έργα του Μένανδρου δεν υπάρχει παιδεραστία και ο βιασμός των παρθένων καταλήγει σ' ένα γάμο. Ο έρωτας εδώ έρχεται ως ενισχυτής του θεσμού της οικογένειας και αυτό αποτελεί διδαχή της Νέας Κωμωδίας στο θεατρικό κοινό η ενίσχυση των κοινωνικών θεσμών, η απάλειψη των οικογενειακών - κοινωνικών συγκρούσεων και εντάσεων καθώς και η αναδιανομή των αγαθών μέσω της δίκαιης τακτοποίησης των περιουσιακών στοιχείων. Σε μία εποχή γενικότερης αστάθειας και απρόβλεπτων εξελίξεων από τον παράγοντα που ονομάζεται τύχη, η κωμωδία επεδίωκε να βοηθήσει το κοινό, να ξεχάσει τις

³⁶ Πλούταρχου "Συγκρίσεως Αριστοφάνους και Μενάνδρου επιτομή".

³⁷ Ο Πολυδεύκης, λεξικογράφος του 2^{ου} μ.Χ αιώνα, μας πληροφορεί ότι η Νέα Κωμωδία διέθεσε περίπου σαράντα προσωπεία, για να παραστήσει εννέα τύπους γερόντων, έντεκα νεανικούς τύπους κ.α.

³⁸ Ο Πλούταρχος στο έργο του "Συμπόσιον τῶν ἑπτὰ σοφῶν" επαινεί τα έργα στα οποία η Ηθική είναι παρούσα.

ανησυχίες του, να απαλύνει τους φόβους του και να ζήσει για λίγο έστω μέσα σ' ένα κόσμο που η τάξη αποκαθίσταται στο τέλος.

Αυτός ο κόσμος που σέβεται τις συμβάσεις θα ήταν ανούσιος αν ο Μένανδρος δεν προέβαινε σε ειρωνική αποστασιοποίηση από τα πρόσωπα των έργων του. Αυτές οι συμβάσεις και η ειρωνική αποστασιοποίηση φαίνονται καλά στο "Δύσκολο" έργο το οποίο αποτελεί το αμέσως επόμενο μέρος της μελέτης μας. Η κωμωδία πάντως δε μιλάει πια στους Αθηναίους για τα προβλήματα των Αθηνών, αλλά απευθύνεται σε όλους τους Έλληνες για να ηθικολογήσει και να προβάλλει την ιδιωτική ζωή και τα οικογενειακά προβλήματα. Το έργο του Μενάνδρου ως "διδασκαλία" είναι σύνθετο και εγγράφεται στο πλαίσιο της μεγάλης παράδοσης του Αθηναϊκού θεάτρου που βρίσκεται κοντά στην Ελληνιστική ποίηση χάρη στην ειρωνία του, την πολυμορφία του και την τάση ανάμειξης λογοτεχνικών ειδών.

5.1 Διδακτικός ρόλος της Νέας Κωμωδίας

Ο "Δύσκολος" του Μένανδρου

Εισαγωγικό μέρος - Το χειρόγραφο

Μέχρι τις αρχές του 20^{ου} αιώνα ο Μένανδρος ήταν γνωστός με κάποιον τρόπο έμμεσο και αβέβαιο. Είχαμε αποσπάσματα από άλλους συγγραφείς κυρίως Λατίνους³⁹. Οι Αιγυπτιακοί πάπυροι που ήλθαν στο φως στα 1897 και 1905 μας έδωσαν αρκετά αποσπάσματα όχι όμως ένα εντελώς ολοκληρωμένο έργο. Έτσι λοιπόν ο κόσμος του πνεύματος και κάθε φίλος του αρχαίου θεάτρου, συγκινήθηκε δίκαια όταν ανακαλύφθηκε μία ολόκληρη κωμωδία του μεγάλου κωμικού ποιητή. Η ανακάλυψη έγινε το 1957 από τον καθηγητή του Πανεπιστημίου της Γενεύης, Βίκτορ Μαρτέν⁴⁰. Η κωμωδία αυτή είναι ο "Δύσκολος" που για 1500 χρόνια θεωρείτο χαμένη.

Σύμφωνα με πληροφορίες του Μαρτέν το χειρόγραφο της κωμωδίας αποτελείται από 11 φύλλα παπύρου. Η γραφή είναι με μικρά κεφαλαία γράμματα, ευκολοδιάβαστα. Το έργο αποτελείται από 969 στίχους μοιρασμένους ισόμετρα σε κάθε πράξη. Οι πράξεις είναι πέντε και η κάθε μία τελειώνει με τη λέξη ΧΟΡΟΥ όπως συμβαίνει και με τους άλλους παπύρους του Μενάνδρου⁴¹.

Στην πρώτη σελίδα του χειρογράφου βρίσκεται η περίληψη της κωμωδίας από τον Αριστοφάνη το γραμματικό και η πληροφορία ότι το έργο πρωτοπαίχθηκε στα Αθήναια επί άρχοντα Δημογένη. Αναφέρεται πώς κέρδισε τη θεατρική νίκη, ότι πρωταγωνιστής ήταν ο Αριστόδημος ο Σκαρφεύς και πως η κωμωδία αντεπιγράφεται και με την ονομασία "Μισάνθρωπος". Αναγράφονται επίσης και τα ομιλούντα πρόσωπα του δράματος⁴².

Το έργο αυτό γράφτηκε το 317 π.Χ και ο Μένανδρος τότε ήταν πολύ νεαρός σε ηλικία. Παρόλες τις ατέλειες που παρουσιάζει υπάρχει ζωηρότητα διαλόγου, λεπτότητα πνεύματος, άφθονο γραφικό και λαογραφικό χρώμα. Σαν το μοναδικό ολόκληρο θεατρικό δημιούργημα που έχουμε στα χέρια μας, μας παρέχει το μέτρο της εκτίμησης του ποιητή και μας δίνει μία γνώμη πληρέστερη για την τέχνη του⁴³.

³⁹ Λατινικές απομιμήσεις του Τερέντιου αρκετά πιστές και του Πλάτου πιο ελεύθερες.

⁴⁰ Ο Μαρτέν αναγνώρισε το κείμενο της χαμένης κωμωδίας μέσα σε πολύτιμα και σπάνια χειρόγραφα της συλλογής του φιλόλογου τραπεζίτη Μάρτιν Μπόντμερ, με πολύ κόπο συγκεντρώθηκαν τα φύλλα των παπύρων πάνω στα οποία ήταν γραμμένο το κείμενο (βλ. Ν. Σφυρόερα σ. 21, Ιστορία του Χειρογράφου ο "Δύσκολος", 1995).

⁴¹ *Ηρωας 54, Επιτρέποντες, Περικειρομένη, Σαμία.*

⁴² *ΕΙΔΙΔΑΞΕΝ ΕΙΣ ΑΘΗΝΑΙΑ ΕΠΙ ΔΗΜΟΓΕΝΟΥΣ ΑΡΧΟΝΤΟΣ ΚΑΙ ΕΝΙΚΑ. ΥΠΕΚΡΙΝΑΤΟ ΑΡΙΣΤΟΔΗΜΟΣ ΣΚΑΡΦΕΥΣ, ΑΝΤΕΠΙΓΡΑΦΕΤΑΙ "ΜΙΣΑΝΘΡΩΠΟΣ".*

⁴³ Η πρώτη σελίδα του έργου έχει αριθμό ΙΘ´ τεκμαίρεται ότι υπήρχαν και άλλες σελίδες στην αρχή και προφανώς περιελάμβαναν κάποιο άλλο κείμενο.

Υπόθεση του έργου

Ήρωας του έργου είναι ένας γέροντας ο Κνήμων που κατοικεί στα βουνά κοντά στη Φυλή και περιτριγυρίζεται από γείτονες φτωχούς και δυστυχημένους, τους οποίους αποστρέφεται. Μόνο με ένα πλάσμα μιλάει, την κόρη του. Κοντά του ζει και μία ηλικιωμένη γυναίκα που μαζί με την κόρη αποτελούν την οικογένειά του. Η γυναίκα του έχει ξαναπαντρευτεί και έχει αποκτήσει ένα γιο, τον Γοργία.

Κοντά στο σπίτι του Κνήμωνα βρίσκεται το σπήλαιο του Πανός, το οποίο κατά κάποιο τρόπο είναι τουριστικό αξιοθέατο και τόπος λατρείας· κατά καιρούς συγκεντρώνει πλήθος ευπόρων που πηγαίνουν εκεί για να τελέσουν θυσία. Επισκέπτεται λοιπόν κάποια στιγμή το σπήλαιο και ένας νεαρός από τη Φυλή, ο Σώστρατος που μόλις βλέπει την κόρη του Κνήμωνα την ερωτεύεται⁴⁴. Δε βρίσκει όμως τρόπο να προσεγγίσει το μισάνθρωπο πατέρα της. Έρχεται ο ετεροθαλής αδελφός της κοπέλλας, ο Γοργίας, για να τον βοηθήσει. Κάποια στιγμή η τύχη το φέρνει να πέσει ο Κνήμων σ' ένα πηγάδι από το οποίο τον σώζουν ανασύροντάς τον ο Γοργίας με το Σώστρατο. Ο ηλικιωμένος νιώθει ευγνωμοσύνη για τη σωτηρία του και θα πει στο Γοργία "αν όλοι οι άνθρωποι ήσαν δίκαιοι, δεν θα υπήρχαν ούτε πόλεμοι, ούτε δικαστήρια, ούτε φυλακές".

Συγκινημένος, επί τέλους, για την πράξη του πρόγονού του, τον προστάζει να φωνάξει τη μάνα του. Τον ίδιο τον υιοθετεί και του αφήνει όλα του τα υπάρχοντα. Τα μισά θα' ναι για προίκα της Μυρρίνης (έτσι ονομάζεται η κοπέλλα) και τα άλλα μισά δικά του. Ο Γοργίας του προξενεύει τότε για γαμπρό το Σώστρατο, που κι αυτός βοήθησε να σωθεί. Ο Κνήμονας, πάντα αδιόρθωτο στραβόξυλο, δε δέχεται κουβέντα, φεύγει και ο Γοργίας αρραβωνιάζει μόνος του την αδελφή του με το Σώστρατο. Ακολουθούν κάθε είδους κωμικές παρεξηγήσεις ώσπου έρχεται η ημέρα του γάμου των δύο νέων. Ο Γοργίας θέλει να φέρει στο γλέντι τον Κνήμονα αλλά ο γερο-παράξενος αρνείται. Έρχονται όμως κάποιοι δούλοι και τον φέρνουν με το ζόρι στο τραπέζι. Όλα έτσι τελειώνουν με το καλό και ο Σίκωνας λέει στους θεατές να χαρούν και να χειροκροτήσουν και παρακαλεί τη θεά Νίκη⁴⁵ να τους προστατεύει παντοτινά.

ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΟΥΣ ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΥ Η ΥΠΟΘΕΣΙΣ

Έχων θυγατέρα δύσκολος μητρός μόνην

ἐγημεν ἔχουσαν υἱόν. Ἀπελείφθη τάχοι

διά τούς τρόπους, μόνος δ' ἐπ' ἀγρῶν διετέλει.

Τῆς παρθένον δέ Σώστρατος σφοδρῶς ἐρῶν

⁴⁴ Ο Μένανδρος στο "Δύσκολο" που είναι έργο των νεανικών του χρόνων, φαίνεται να μη δίνει όνομα στην πρωταγωνίστρια τουλάχιστον στην αρχή γιατί στο τέλος την ακούμε με το όνομα Μυρρίνη (βλ. Νικ. Σφυρόερα σ. 28, 1995).

⁴⁵ Η θεά Νίκη ήταν η γλυκογέλαστη θεά της κωμωδίας.

*προσηλθεν αἰτῶν. Αντέτυφθ' ὁ δύσκολος.
Τὸν ἀδελφὸν οὕτως ἐπειθεν. Οὐκ εἶχ' ὅτι ποιεῖ
ἐκεῖνος. Ἐμπεσὼν δέ Κνήμων εἰς φρέαρ
τον Σώστρατον βοηθὸν εἶχε διὰ τάχους.
Κατηλλάγη μὲν τῇ γυναικί, τὴν κόρην
τούτῳ δ' ἐδίδου γυναικα κατὰ νόμους ἔρᾶν.
Τούτου δ' ἀδελφὴν λαμβάνει τῷ Γοργία
τῷ τῆς γυναικὸς παιδί πρᾶος γενόμενος.*

Τα πρόσωπα του δράματος

ΠΑΝ ο θεός	ΔΑΟΣ ο δούλος
ΧΑΙΡΕΑΣ ο παράσιτος	ΓΟΡΓΙΑΣ ο αδελφός εκ μητρός
ΣΩΣΤΡΑΤΟΣ ο ερωτευμένος	ΣΙΚΩΝ μάγειρας
ΠΥΡΡΙΑΣ ο δούλος	ΓΕΙΤΑΣ ο δούλος
ΚΝΗΜΩΝ ο δύσκολος (πατήρ)	ΣΙΜΙΚΗ γριά
Θυγάτηρ Κνήμονως (παρθένος)	ΚΑΛΛΙΠΙΔΗΣ πατέρας Σώστρατου

Χώρος, χρόνος στο "Δύσκολο"

Είναι έκδηλο το ενδιαφέρον του Μένανδρου στην αναπαράσταση του χώρου και του χρόνου στα έργα του. Στο "Δύσκολο" το σκηνικό είναι σταθερό και παριστάνει ένα σύνολο από τρία κτίρια: το ιερό του Πανός και των Νυμφών περιβάλλεται από τα σπίτια του Γοργία και του Κνήμονα⁴⁶. Οι δύο πάροδοι έχουν και αυτές προσδιορισμένη κατεύθυνση, τη μία προς την εξοχή ή το λιμάνι και την άλλη προς την πόλη. Η δράση είναι προσανατολισμένη προς την πραγματικότητα, με αναφορές στη Φυλή (περιοχή της Αττικής). Ο χρόνος είναι και αυτός αληθοφανής και ομοιογενής. Συνεχίζει να κυλά ανάμεσα στις πράξεις και ο σεβασμός της αρχής της ενότητάς του έχει ως αποτέλεσμα, τη σύμπτωση του χρόνου δράσης με το χρόνο του θεατή⁴⁷.

⁴⁶ Ο ερευνητής Eric. W. Handley λέει: Στο *Δύσκολο* εν είδει "λεκτικής σκηνογραφίας" ο αγροτικός θεός Πάνας προλογίζει και εξηγεί στο θεατή τον τόπο της δράσης και τη σκηνοθεσία (verbal scene painting).

⁴⁷ S. Saïd, Mon. Trédé, Alain Boulluec, σ. 29, 2004.

Οι χαρακτήρες στο "Δύσκολο"

Το πορτραίτο του "Δύσκολου" αποτελεί το κεντρικό θέμα του έργου. Αυτό το πορτραίτο κάνει γνωστό στο θεατρικό κοινό ο Πάνας με τον πρόλογό του⁴⁸. Ο Κνήμονας είναι δύστροπος, γερο-παράξενος, έχει απορρίψει τους πάντες γύρω του, πλην της κόρης του, και ζει στο αγρόκτημά του μία φτωχική ζωή. Ο "μισάνθρωπος" αυτός όπως μας φανερώνει ο ίδιος οφείλει το χαρακτήρα του στην κακή του πείρα από τη ζωή και τους ανθρώπους.

Κάποια στιγμή ο "Δύσκολος" θα γίνει κοινωνικός και λογικός, αυτό όμως το κάνει εξαιτίας της ανάγκης και της αναγνώρισης της βοήθειας που του έδωσαν οι άλλοι. Η ανθρώπινη αλληλεγγύη τον συγκινεί γιατί μέχρι εκείνη τη στιγμή ήταν απάνθρωπος. Η περίπτωση του δύστροπου αυτού ανθρώπου αποδεικνύει ότι εκείνοι που δεν έχουν νιώσει μέσα τους φιλόθρονα συναισθήματα, οφείλουν να τα αποκτήσουν. Κάποιοι λόγοι θα τον επαναφέρουν στον παλιό κακό του εαυτό αλλά στο τέλος θα φανεί συνετός και θα καμφθεί από την αδυναμία του. Θα μπει τελικά στο χορό, θέλοντας και μη, και θα κάνει την ανάγκη φιλοτιμία. Αυτή η συμμετοχή του στη χαρά μοιάζει με τις κωμωδίες του 5^{ου} αιώνα, στις οποίες η έξοδος κορυφώνεται με μια γιορτή.

Παραθέτουμε στίχους από το *Δύσκολο* που δείχνουν την αλλαγή του Κνήμονα.

*Κόρη μου, ξάπλωσέ με, δε νομίζω
πως πρέπει ο άντρας πιο πολλά να λέει
από τα αναγκαία. Όμως αυτό να ξέρεις,
γιε μου, δυο λόγια θα σου πω για μένα.
Αν όλοι ήταν καλοί, δεν θα υπήρχαν
τα δικαστήρια, μήτε θα βάζαν
έναν τον άλλον φυλακή, δε θα υπήρχε
πόλεμος κι ο καθένας θα' ταν τότε
μ' όσα του ορίζονταν σωστά, ευχαριστημένος.
Ίσως τούτα να μη σας αρέσουν.
Ζήστε όπως θέλετε. Τώρα στην άκρη
θα πάει ο δύστροπος γερο-γκρινιάρης*

στίχ. 736 - 747

Ο Σώστρατος είναι ένας πλούσιος νέος που με κάθε τρόπο επιθυμεί να αποκτήσει την όμορφη κοπέλλα. Είναι παθιασμένος με την κόρη του Δύσκολου και τη βλέπει σοβαρά. Προσπαθεί να βρει τρόπο να πλησιάσει το μισάνθρωπο αλλά χωρίς αποτέλεσμα, ώσπου του

⁴⁸ Μενάνδρου "Δύσκολος" στίχ. 6 κ.ε. "Σε τούτο το χωράφι δεξιά μου ζει ο Κνήμονας, μισάνθρωπος μεγάλος, δύσκολος σε όλους και μισεί τον κόσμο... τον κόσμο λέω".

δίνεται η κατάλληλη ευκαιρία. Εκεί με τη βοήθεια του Γοργία σώζει τον Κνήμονα και δείχνει ανθρωπιά και αλληλεγγύη.

Ο Σώστρατος συμβολίζει τον ερωτευμένο που παθιάζεται με κόρη παρθένα και κάνει τα πάντα για να την κάνει νόμιμη σύζυγό του. Οι δούλοι και ο μάγειρος είναι επινοητικοί, αυθάδεις, χρησιμοποιούν τεχνάσματα για να πετύχουν το σκοπό τους, κινούν τα νήματα της δράσης⁴⁹. Ο Γοργίας φαίνεται αξιοπρεπής, μετέρχεται και αυτός τεχνάσματα, βοηθάει την αδελφή του και το Σώστρατο να βρουν την ευτυχία και έτσι στο τέλος τη βρίσκει και ο ίδιος. Ο Καλλιπίδης, πατέρας του Σώστρατου αν και πλούσιος δέχεται να κάνει νύφη τη φτωχιά νέα και επειδή είναι καλοπροαίρετος άνθρωπος δέχεται μετά από επίλυση παρεξηγήσεων, να κάνει γαμπρό του και τον Γοργία.

Εδώ διδάσκεται από τον Μένανδρο η άποψη ότι τα πλούτη δεν είναι παντοτινά και πάνω απ' όλα σημασία έχει ο χαρακτήρας⁵⁰. Οι άνθρωποι χρειάζονται ο ένας τον άλλον και η πλέον καλή ιδιότητά τους είναι εκείνη που προσιδιάζει σε ανθρώπους δηλαδή η ανθρωπιά⁵¹. Εδώ στο "Δύσκολο" όπως και στα άλλα έργα του Μενάνδρου έχουμε χαρακτήρες ζωντανούς, πραγματικούς με τα ελαττώματα και τα προτερήματά τους. Κάθε θεατής θα μπορούσε μέσα σε αυτούς τους χαρακτήρες να βρεί κομμάτια του εαυτού του.

Τα πρόσωπα δεν αντιγράφουν πιστά την πραγματικότητα αλλά είναι εξανθρωπισμένα. Ο Μένανδρος εμβαθύνει στην ψυχοσύνθεσή των εξατομικευμένων τύπων του και εξετάζει τις πράξεις σε σχέση με τον χαρακτήρα τους. Η ανθρωπιά στον ποιητή έχει ηθικό νόημα με ορισμένη ποιότητα το φιλόανθρωπο ιδεώδες διαποτίζει σταθερά τον κόσμο του⁵². Αυτή είναι και η διδακτική σημασία των έργων του.

Σε αντίθεση με τον Αριστοφάνη ο Μένανδρος δεν εστιάζει την προσοχή μας σε έναν κεντρικό ήρωα με συγκεκριμένο πρόβλημα αλλά περισσότερο σε μία σειρά προβληματικών καταστάσεων που αντιμετωπίζουν τα κύρια πρόσωπα του δράματος. Αυτές οι προβληματικές καταστάσεις αποτελούν μέρος της ίδιας της ζωής γι' αυτό και διακόπτεται κάποια στιγμή η θεατρική ψευδαίσθηση και ανοίγεται διάυλος επικοινωνίας με τους θεατές π.χ κατά τη διάρκεια ενός μονολόγου με την προσφώνηση: ἄνδρες⁵³.

⁴⁹ Ο Γέτας και ο Σίκωνας στο τέλος του έργου ἄρον - ἄρον φέρνουν τον Κνήμονα, τον κοροϊδεύουν και τον βάζουν να πιάσει το χορό μαζί με τους άλλους.

⁵⁰ Νικ. Σφυρόερα, σ. 28, 1995.

⁵¹ "ὡς χαρίεν ἔστ' ἄνθρωπος, ἂν ἄνθρωπος ᾖ" [484 Korte].

⁵² Jacq. De Romilly, σ. 376 - 377, 1993 "εἶμαι ἄνθρωπος και τίποτα από τα ανθρώπινα δε μου είναι ξένο" [homo sum, humani nila alienum puto].

⁵³ Δεδούση Χριστίνα, σ. 371, 1972 "Στενά συνυφασμένος με την επαφή του κωμικού δράματος προς το κοινό είναι ο ρόλος του παράμερου λόγου (a parte) που έμεινε ένα χαρακτηριστικό στοιχείο της κωμωδίας σε όλες τις εποχές. Αυτές οι εξηγήσεις που απευθύνονται στους θεατές είναι ιδιαίτερα αγαπητές σε όλες τις σκηνές. Η Νέα Κωμωδία αυτό το στοιχείο το έκανε μέσο που το χρησιμοποίησε για τη ζωντανή σύνδεση των σκηνών".

Όλες αυτές οι γοητευτικές πινελιές, το ελκυστικό χιούμορ, η παρατήρηση της πορείας του απλού καθημερινού ανθρώπου, η συμβατική χρήση των ονομάτων μαζί με τα προσωπεία που βοηθούσε τους θεατές να αναγνωρίσουν τα φανταστικά πρόσωπα του έργου, καθιστούν το Μένανδρο πνευματικό δημιουργό, μοναδικής αξίας. Έτσι εκτός από διασκέδαση η Νέα Κωμωδία μπορεί να προσφέρει και να διδάξει το διαφορετικό σε κάθε εποχή. Ποιό είναι αυτό το διαφορετικό; Η ανθρωπιά που δεν είναι επίδειξη αλλά ουσιαστική και πρωτοποριακή στάση ζωής.

6. Διδακτικός ρόλος του θεάτρου στο σύγχρονο σχολείο.

Παραστασιακές σπουδές στην εκπαίδευση.

Πρόσληψη στοιχείων από το αρχαίο δράμα.

Η δραματική ποίηση είναι η κορυφαία πνευματική σύλληψη της παγκόσμιας λογοτεχνίας που αφομοιώνει τα τελούμενα στις γιορτές του θεού Διονύσου, τα συναφή λαϊκά δρώμενα, τη γοητευτική πλοκή του έπους, τη μελωδία και την ευαισθησία της λυρικής ποίησης, το φιλοσοφικό στοχασμό και τα τεχνάσματα των ρητορικών λόγων. Η μελέτη των έργων της Αρχαίας Ελληνικής γραμματείας βρίσκεται πάντα στο κέντρο της πνευματικής ζωής σε όλο τον κόσμο και αυτό αποδεικνύεται από ένα πλήθος μελετών, μεταφράσεων, συνεδρίων, εκδόσεων και παραστάσεων. Ζωηρό ενδιαφέρον εκδηλώνεται διεθνώς για το αρχαίο δράμα¹.

Στην Ελλάδα και στον τομέα της εκπαίδευσης οι νέοι έρχονται σε επαφή με το αρχαίο δράμα (τραγωδία, κωμωδία) μέσα από το μάθημα των Αρχαίων Ελληνικών. Η διδασκαλία του μαθήματος ανατίθεται σε καθηγητές φιλολογίας² σπάνια στην Α΄ Λυκείου το μάθημα της θεατρολογίας (συναφές του αρχαίου δράματος) ανατίθεται σε καθηγητές θεατρολογίας. Είναι γεγονός ότι η έλλειψη προ-παιδείας που παρατηρείται πολλές φορές, δυσκολεύει την ουσιαστική προσέγγιση της διδακτικής του αρχαίου θεάτρου, στη σχολική τάξη. Καθίσταται δύσκολο το έργο του καθηγητή σε σχέση με το μαθητή του προκειμένου ο δεύτερος να γνωρίσει την πολύπλευρη "θεατρική ανάγνωση" των διδασκομένων κειμένων και να μνηθεί σωστά στο θέατρο και τη δραματική ποίηση.

Ας μην ξεχνάμε όμως ότι τα τραγικά και κωμικά έργα δε γράφτηκαν για να διαβάζονται ή να απαγγέλλονται. Αποκτούν ταυτότητα και νόημα μέσα από την παράστασή τους. Είναι "μήτρες παραστατικότητας"² και έχουν σαφείς διαφοροποιήσεις από τα αφηγηματικά και ποιητικά κείμενα. Η ολοκλήρωση του ρόλου τους αδυνατεί να εννοηθεί και να καταξιωθεί εκτός θεατρικής παράστασης³. Τα κείμενα λοιπόν αυτά δεν προσεγγίζονται μόνο με τη γνωστή διδακτική πρακτική των λοιπών φιλολογικών μαθημάτων αλλά αποκτούν σάρκα και οστά με τη σκηνική τους παρουσίαση. Η εκπαιδευτική πείρα έχει δείξει ότι στις περιπτώσεις που η δραματική ποίηση έγινε μέσα στο σχολείο παραστασιακή σπουδή, οι μαθητές, και εμβάθυναν καλύτερα μέσα στο κείμενο και επηρεάστηκαν ψυχοσωματικά με θετικό αποτέλεσμα. Για να το δούμε αναλυτικότερα:

¹ H. Blume, σ. 13, 1986 "οι τραγωδίες και οι κωμωδίες του 5^{ου} π.Χ αιώνα εξακολουθούν να συγκινούν ως σήμερα και θεωρούνται ζωντανά έργα τέχνης που δεν έχουν χάσει τη δραματική τους δύναμη".

² Θεόδ. Γραμματάς *Θέατρο και Παιδεία*, σ. 40, 1998.

³ Θεόδ. Γραμματάς *Δοκίμια Θεατρολογίας*, επικαιρότητα, σ. 120 - 121, 1990.

Οι δοκιμές (οι πρόβες), η αναζήτηση ενδυμάτων εποχής ανάλογης με τη δραματική υπόθεση από τους ίδιους τους μαθητές, το στήσιμο του σκηνικού, οι κινήσεις του σώματος και οι κατάλληλες εκφράσεις του προσώπου, ο χρωματισμός της φωνής και η αποστήθιση χωρίων που μοιραία γίνεται αφομοίωση, όλα αυτά προκαλούν και συγκλονίζουν το συναισθηματικό κόσμο του νέου που ο ίδιος γίνεται κομμάτι της παράστασης και του απόηχού της.

Πολλά είναι όμως τα προβλήματα που δεν αφήνουν περιθώρια και μάλιστα στα περισσότερα σχολεία για την ολοκλήρωση τέτοιων στόχων. Ο περιορισμένος διδακτικός χρόνος, η απουσία καλλιτεχνικού βιώματος των μαθητών, η ελλιπής θεατρική παιδεία των εκπαιδευτικών, κλείνουν και φυλακίζουν στην κυριολεξία το αρχαίο δράμα στα στεγανά της σχολικής τάξης. Πώς όμως ο μαθητής μπορεί επί παραδείγματι να κατανοήσει το "ήθος" και "τη διάνοια" ενός τραγικού προσώπου εάν αυτό δε ζωντανέψει μπροστά του;⁴ Είναι αδιαμφισβήτητο γεγονός ότι τα πρόσωπα δε ζωντανεύουν μόνο με την ανάγνωση και ερμηνεία των αρχαίων κειμένων.

Βέβαια η αναβίωση του αρχαίου δράματος ως σκηνικού γεγονότος από μαθητές δε σημαίνει την καλλιέργεια τεχνικών δεξιοτήτων εκ μέρους τους. Δεν αρκεί να υποδυθεί με επιτυχία ένα δραματικό ρόλο ο μαθητής· πρέπει αυτός ο ρόλος να τον εμπνεύσει και να τον εμπυχώσει, να τον οδηγήσει στα άδυτα της σκέψης και του στοχασμού του δραματουργού εκείνου του καιρού. Γενικά ο χώρος των φιλολογικών μαθημάτων παρέχεται για τη μεταφορά ανθρωπιστικών αξιών από το παρελθόν, στο παρόν και στο μέλλον.

Η πρόσληψη στοιχείων λοιπόν από το αρχαίο θέατρο με οπτικοακουστικό τρόπο, η δραματοποίηση ενός κειμένου παρέχουν τη δυνατότητα άμεσης επικοινωνίας, εποπτικής προσέγγισης και βιωματικής δράσης⁵. Στη θέση της παραδοσιακής μορφής δραματοποίησης, προτείνεται σήμερα από ερευνητές όπως ο Neelands η μέθοδος της διερευνητικής δραματοποίησης (inquiry drama) η οποία εστιάζει στον άνθρωπο που δρα και αναστοχάζεται μέσα στην κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα⁶. Αυτός ακριβώς είναι και ο στόχος του σχολείου· η προετοιμασία του νέου προκειμένου να ενταχθεί ομαλά στο

⁴ Κώστας Γεωργουσόπουλος, σ. 108, 1978 *"Ηθος και διάνοια είναι η μορφή και το περιεχόμενο μιας προσωπικότητας. Και έχουν σχέση διαλεκτική. Τα παιδιά πρέπει να καταλάβουν την απειρία των συνδυασμών που προκύπτουν όταν συγκρούονται στη σκηνή μείξεις αρίστων ή φαύλων ηθών και ορθών ή συγκεχυμένων διανοιών. Μόνο τότε θα καταλάβουν πως, ενώ θα συμφωνούν πολλές φορές με τη διάνοια του Κρέοντα, θα καταδικάζουν το ήθος του"*.

⁵ Θ. Γραμματάς, σ. 46, 1999 (*Θεατρική Παιδεία*). Μέσα από παρόμοιες δραστηριότητες οι μαθητές εξοικειώνονται με τα βασικά στοιχεία του δραματικού λόγου, κατακτούν την εκφραστική τους ικανότητα δια του διαλόγου, αποκτούν αμεσότητα στην επικοινωνία και αποδίδουν με τρόπο προσωπικό τις εμπειρίες και τις προσδοκίες τους.

⁶ Σίμος Παπαδόπουλος <http://theduarte.org> άρθρο: *Θεατρική παιδεία και επιμόρφωση των εκπαιδευτικών* (10-1-2013).

κοινωνικό σύνολο με την παροχή γνώσεων και εμπειριών, την ανάπτυξη δεξιοτήτων, ιδιαίτερων κλίσεων και ενδιαφερόντων.

Αλλά και ο στόχος των "διδασκαλιών" στα κλασσικά κυρίως χρόνια, αυτός ήταν: να κάνει τον άνθρωπο στοχαστικό, ικανό να αναθεωρήσει την κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα και να τον διδάξει βιώματα, εμπειρίες, ανθρώπινα πάθη. Αυτά τα βιώματα σε σχέση με το σχολείο, δεν είναι προϊόντα τυχαίας μαθησιακής πρακτικής για να καλύψουμε κάποιες διδακτικές ώρες του Προγράμματος σπουδών της εκπαίδευσης. Είναι βιώματα αισθητικής ποιότητας που συνδυάζονται με την ενδυνάμωση των διαπροσωπικών σχέσεων διδασκόντων και διδασκόμενων και την ενεργοποίηση της μαθησιακής συνείδησης κατά τη διαδικασία μετάδοσης της γνώσης που ξεφεύγει από το τυπικό πλαίσιο της απλής παράδοσης ενός μαθήματος και ανανεώνεται δημιουργικά με τη σκηνική παρουσίαση ενός κειμένου.

Σε αυτό το σημείο πρέπει να επισημάνουμε ότι κάθε εποχή βλέπει με τα δικά της μάτια τα κείμενα των αρχαίων δραματουργών⁷. Χρειάζεται λοιπόν προσοχή κατά τη δραματοποίησή τους, ειδικά στο χώρο της σχολικής κοινότητας να γνωρίσει ο μαθητής τον πολιτισμό εκείνου του καιρού που γράφτηκε η τραγωδία ή το κωμικό έργο, να τοποθετήσει το έργο μέσα στα πολιτιστικά του συμφραζόμενα και να ανακαλύψει μέσα από αυτά όσα τον ενδιαφέρουν περισσότερο. Αυτό δε σημαίνει αποσπασματική γνώση ή αποσύνδεση της λογικής αλληλουχίας των ενοτήτων. Ήδη η δραματουργική επεξεργασία έχει δώσει στους μαθητές το ιστορικό - μυθολογικό πλαίσιο, την υπόθεση, τα πρόσωπα και τον τόπο. Επομένως γνωρίζουν αρκετά πράγματα που στοιχειοθετούν τη δραματική παράσταση.

Είναι γεγονός ότι ποτέ δε θα μπορέσουμε να αναπαραστήσουμε το αρχαίο δράμα όπως εκείνο παιζόταν μπροστά στα μάτια του θεατή του 5^{ου} π.Χ αιώνα στην Αθήνα. Ιδιαίτερος αυτό δε μπορούμε να το πράξουμε στο χώρο του σχολείου με τη μαθητική ομάδα που μπορεί να διαθέτει ενθουσιασμό αλλά δεν έχει πείρα πάνω σ' αυτό που ονομάζουμε θεατρική παιδεία. Ο δε εκπαιδευτικός που θα αξιοποιήσει στοιχεία θεατρικής παιδείας στο σχολείο δε μπορεί να επιλέγει πρακτικές προηγούμενων δεκαετιών⁸. Χρειάζεται να είναι

⁷ Κατά τον 20^ο αιώνα η σχολή του Cambridge προσπάθησε να ερμηνεύσει και να δει τη μυθολογία των αρχαίων ως κομμάτι του ίδιου πολιτισμικού σώματος. Επιχειρείται η ερμηνεία της κωμωδίας με τα συμφραζόμενά της η θρησκευτική σκέψη εδώ δεν καθορίζει τα πάντα. Αντίθετα οι φορμαλιστές απομόνωσαν τα κλασσικά έργα από τα συμφραζόμενά τους. Το 1970 ο στρουκτουραλισμός (δομισμός) προσπάθησε να ερμηνεύσει τα κείμενα με τα πολιτιστικά τους συμφραζόμενα ως κομμάτια μιας ευρύτερης δομής. Το 1990 οι στρουκτουραλιστές κέρδισαν έδαφος ερευνάται πλέον η Αριστοφανική κωμωδία σε σχέση με τις θρησκευτικές δοξασίες και την πόλη.

⁸ Σίμος Παπαδόπουλος <http://theduarte.org> "Θεατρική παιδεία και επιμόρφωση εκπαιδευτικών". Ο εκπαιδευτικός δε μπορεί να δραματοποιεί ιστορίες μέσα στην τάξη, δίχως καλλιτεχνική γνώση, επιλέγοντας σκετς αμφιβόλου ποιότητας ως προς το περιεχόμενο, κάνοντας αντιπαιδαγωγικές ακροάσεις και δίνοντας κακέκτυπες οδηγίες υποκριτικής, στηριζόμενος στην επισφαλή, προσωπική του εμπειρική άποψη και μάλιστα

ευαισθητοποιημένος και ο ίδιος γύρω από το θέατρο για να μπορεί να εμπνεύσει τους μαθητές με τον κατάλληλο θεατρικό τρόπο. Άρα εμπλέκεται βιωματικά και ο ίδιος ο δάσκαλος και εμβαθύνει στο χώρο των πνευματικών ενδιαφερόντων και αναζητήσεων, όλο και περισσότερο. Γίνεται έτσι μία σύνθετη διανοητική εργασία που αναβαθμίζει τη σχολική μονάδα, τους μαθητές που δραστηριοποιούνται στη θεατρική ομάδα και τον εκπαιδευτικό που είναι ο καθοδηγητής και η ψυχή των παιδιών.

Αυτό που ο Αριστοτέλης λέει "κάθαρση" στην αρχαία τραγωδία και κωμωδία, στη σύγχρονη εκπαίδευση μέσα από τη θεατρική πράξη γίνεται αγαπητική διαλογική επικοινωνία μαθητών και εκπαιδευτικού που εκδηλώνεται μέσα σ' ένα κλίμα αμοιβαίας εμπιστοσύνης και όχι κατ' ανάγκη μόνο στο χώρο του σχολείου αλλά και εκτός σχολικού περιβάλλοντος. Αυτή η πνευματική πορεία και άσκηση της ψυχής που είναι παράλληλα ένα ταξίδι συνύπαρξης, γνώσης, αυτογνωσίας μέσα από μία ιδιαίτερη αισθαντικότητα, αυτή η πορεία είναι που καταξιώνει το σχολείο στα μάτια της κοινωνίας.

Είναι βέβαιο ότι υπάρχουν προβλήματα (ήδη έχουμε αναφερθεί σε κάποια από αυτά) και απομένει πολλά ακόμα να γίνουν. Εξάλλου αρκετά πράγματα διαφοροποιούνται από τάξη σε τάξη και από σχολείο σε σχολείο. Αυτό δεν πρέπει να ληφθεί ως ανισότητα στις ευκαιρίες που δίνονται αλλά πρέπει να ληφθεί ως πρόκληση και πρόσκληση για αναβάθμιση στο πλαίσιο της σχολικής ζωής.

Η σκηνική δραματοποίηση ενός έργου της αρχαίας Ελληνικής γραμματείας απαιτεί ιδιαίτερη διδακτική μέθοδο που περιλαμβάνει:

- καλλιέργεια πίστης των συμμετεχόντων στους ρόλους
- κατανόηση του μύθου ή της κοινωνικής υπόθεσης
- δημιουργία της απαραίτητης δραματικής έντασης
- καθιέρωση χωροχρονικών συνθηκών (κατάλληλος χώρος - επαρκής χρόνος)
- αξιοποίηση των εκφραστικών μέσων (σώμα, φωνή, λόγος) και των συμβόλων
- επαφή μαθητών με θεατρικές δράσεις⁹

Όταν η μαθητική παράσταση, στο τελικό της στάδιο παιχθεί ενώπιον κοινού θα πρέπει το περιεχόμενο του θεατρικού έργου με κάποιον τρόπο (πρόγραμμα, κλπ) να γίνει γνωστό στους θεατές προκειμένου να υπάρχει προϋδεασμός για καλύτερη κατανόηση των θεατρικών δρωμένων. Αναμφίβολα το αρχαίο ελληνικό θέατρο λειτουργούσε με αμεσότητα. Οι αρχαίοι ελληνικοί μύθοι (συχνά και με τις διάφορες εκδοχές τους) ήταν γνωστοί στο

όταν αυτή δεν απηχεί τη γνώση των ρευμάτων, των μεθόδων και των τεχνικών της θεατρικής πράξης του 20^{ου} αιώνα.

⁹ Ο' Toole & Haseman, *An Introduction to GCSE Drama*, Oxford 1984: Heinemann Education (Βλ. και Σίμος Παπαδόπουλος, *Θεατρική παιδεία και επιμόρφωση εκπαιδευτικών*, <http://theduarte.org>).

ευρύ κοινό και επομένως υπήρχε προϋποθέσμος για το περιεχόμενο των δραματικών έργων. Εκείνο τον καιρό σε μία θεατρική παράσταση δεν ενδιέφερε τόσο ο μύθος που μεταπλαθόταν σκηνικά, όσο ο τρόπος της ερμηνείας του¹⁰.

Το θέατρο στην αρχαία Ελλάδα διαμόρφωνε συνειδήσεις και την ίδια στιγμή διαμορφωνόταν από τη συλλογική συνείδηση, συνδυάζοντας τη θρησκεία, την κοινωνική και πολιτική κριτική με την εκπαίδευση. Αυτό δεοντολογικά επιδιώκει και η σύγχρονη εκπαίδευση να διαμορφώσει συνειδήσεις μέσα στο σχολείο, να ενθαρρύνει τη συμμετοχή του νέου σε συλλογικές δραστηριότητες. Μπορεί ο σκοπός να πραγματοποιηθεί αρκεί να υπάρχει ενδιαφέρον, ενεργητικότητα και προπάντων υπομονή για να ξεπεραστούν τυχόν δυσκολίες.

Εκείνο που πρέπει να τονιστεί είναι ο διδακτικός στόχος της γνωριμίας του μαθητή με την αρχαία τραγωδία και κωμωδία. Η έρευνα κατέδειξε ότι στο σύνολο των σχολείων, το αρχαίο δράμα δεν είναι παρά ένα ακόμα φιλολογικό μάθημα, του οποίου η διαχείριση γίνεται κειμενοκεντρικά και όχι θεατροκεντρικά. Οι τραγικοί και κωμικοί ποιητές δημιούργησαν τα κείμενα αποβλέποντας στο θεατρικό αγώνα και στο θεατή. Το όραμα λοιπόν ήταν η παράσταση¹¹.

Εκείνο που είναι πρωτίστως σημαντικό προκειμένου να "δουλέψει" ο εκπαιδευτικός το κείμενο με σκοπό την παράσταση από τη μαθητική ομάδα, είναι η θεατρική ανάλυση. Αυτή είναι που διαφοροποιεί το λογοτεχνικό από το θεατρικό κείμενο εμμένοντας στα στοιχεία θεατρικότητας του κειμένου. Ακολουθεί η δραματουργική επεξεργασία που ακολουθεί συγκεκριμένη πορεία παρουσιάζοντας αρχικά τρόπους ανάπτυξης της πλοκής και της διαμόρφωσης των συγκρούσεων. Να φανεί δηλαδή η ιδεολογία, ο συναισθηματικός κόσμος, οι ανθρωπιστικές αρχές. Να γίνει κατανόηση των χαρακτήρων στην τραγωδία το ήθος των προσώπων αποτελεί ένα από τα κατά ποιόν μέρη, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, και πρέπει να είναι το "άρμόττον" δηλαδή να συμφωνεί με την κοινωνική τάξη, το φύλο, την ηλικία των ηρώων¹².

Η ιδεολογική ανάλυση του κειμένου είναι ένα ακόμα βήμα για να μυηθούν οι μαθητές στις αξίες, στις ιδέες που διαπερνούν το έργο. Ποιές ήταν οι συνθήκες πρόσληψης του έργου στην εποχή του, ποιά ήταν η σύνθεση του κοινού που έβλεπε την παράσταση και

¹⁰ Θεόδωρος Μαυρόπουλος, σ. 18, 2008. Ο μύθος ήταν ήδη γνωστός αλλά κάθε δραματουργός τον μετέπλαθε σκηνικά: αλλιώς δε θα ήταν κατανοητή η ύπαρξη σωζόμενων τραγωδιών με τον ίδιο τίτλο για παράδειγμα *Ικέτιδες* του Αισχύλου και του Ευριπίδη, *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή και του Ευριπίδη. Επίσης γινόταν διαπραγμάτευση του ίδιου θεματικού κύκλου, με διαφορετικό τίτλο από πολλούς ποιητές.

¹¹ Τάσος Λιγνάδης, σ. 24-25, 1988. "*Ο ποιητής δε φτιάχνει μόνο κείμενο την ώρα που κατασκευάζει. Φτιάχνει και παράσταση*".

¹² Αριστοτέλους *Ποιητική*, σ. 5. *Εις το ότι τα ήθη εμπεριέχονται μεν εις τας πράξεις μιας προσωπικότητας, δύνανται όμως να θεωρηθούν ως προς αυτάς λογικών πρότερα, ως αίτια προσδιοριστικά των πράξεων* (Βλ. και Ι. Συκουτή μετφ Σίμου Μενάνδρου, σ. 124, 2004).

γιατί τα έργα ονομάζονταν "διδασκαλίες"; Το τελευταίο ερώτημα αποτελεί θέμα σημαντικό στο οποίο πρέπει να δοθεί έμφαση. Να καταλάβουν οι μαθητές ότι η δραματική ποίηση ως σκηνικό γεγονός διδάσκει γι' αυτό όλοι οι πολίτες έπρεπε να εξασφαλίζουν τη συμμετοχή τους στη θεατρική παράσταση (Θεωρικά). Να γίνει κατανοητό ότι η αναβίωση του αρχαίου ελληνικού θεάτρου στην εποχή μας και ιδιαίτερα στο χώρο του σχολείου, είναι εξακολουθητικά χρήσιμη λειτουργία του πνευματικού μας βίου.

Αυτή η αναβίωση προκειμένου να μη γίνει αναπαράσταση μιας εικονικής πραγματικότητας (γιατί υπάρχει και αυτός ο κίνδυνος) θα πρέπει όλα τα θεατρικά μέσα που θα χρησιμοποιηθούν, να αξιοποιηθούν με το διάλογο διδάσκοντος και διδασκομένων δηλαδή ο μαθητής να μην είναι ένας παθητικός θεατής μιας μαγνητοσκοπημένης θεατρικής παράστασης, ενός video ή ενός dvd. Η παρακολούθηση να είναι ενεργή συμμετοχή με ερωτήσεις, απορίες μετά το τέλος της ταινίας ή της παράστασης¹³.

Προτείνεται η ακρόαση μαγνητοφωνημένων σκηνών από το αρχαίο της ΕΡΤ, του Εθνικού Θεάτρου, του Θεατρικού Μουσείου και η ακρόαση μουσικής επένδυσης παραστάσεων που ζωντανεύουν τις λέξεις του χαρτιού, προκαλούν συγκινησιακή αντίδραση, αισθητική απόλαυση συνδυάζοντας παιδαγωγικούς και γνωστικούς στόχους. Προσφέρεται η δυνατότητα στους μαθητές ν' ακούσουν φωνές μεγάλων ηθοποιών, καταξιωμένων στη συνείδηση του πνευματικού - θεατρικού κόσμου¹⁴ και να γνωρίσουν όχι μόνο το θεατρικό κείμενο αλλά και τις διαφορές ανάμεσα στους τρόπους υποκριτικής παλαιών και νέων ηθοποιών. Ο ακουστικός κόσμος μπορεί να αποκληθεί υπερρεαλιστικός γιατί με το πρώτο άκουσμα μιας φωνής η πραγματικότητα μόλις δημιουργείται¹⁵.

Είναι γεγονός ότι η παρακολούθηση μαγνητοσκοπημένων παραστάσεων προϋποθέτει τον τεχνικό εξοπλισμό των σχολείων με τηλεόραση, video, dvd, αρχείο ταινιών. Πολλά σχολεία, ειδικά στην επαρχία δεν είναι εφοδιασμένα με τα προαναφερόμενα. Εκείνο που μας απομένει σ' αυτήν την περίπτωση είναι το κείμενο που έχουμε στα χέρια μας. Αυτό μπορούμε να το εμπλουτίσουμε με συναφή πονήματα και εργασίες πάνω στη διδακτική της θεατρολογίας. Με κάθε τρόπο είναι απαραίτητη η

¹³ Θεόδωρος Γραμματάς (από τα *δοκίμια θεατρολογίας* σ. 47-65). Ο διδάσκων οφείλει να προσανατολίζει τους μαθητές στα θεατρικά στοιχεία αλλά και να αξιοποιεί με διάλογο μετά την προβολή, τα κινηματογραφικά και τηλεοπτικά στοιχεία για την επίτευξη των διδακτικών στόχων. Άλλωστε αυτό που προέχει, όπως έχει παρατηρηθεί, είναι η "παρακολούθηση θεατρικών παραστάσεων με κάθε τρόπο video, τηλεοπτικές μεταδόσεις..."

¹⁴ Ως τέτοια ονόμα μεγάλων υποκριτών του παρελθόντος που έχουν υποδυθεί πρωταγωνιστικούς ρόλους στην αρχαία τραγωδία μπορούμε να αναφέρουμε το Μάνο Κατράκη, την Κατίνα Παξινού, το Δημήτρη Μυράτ, την Έλλη Λαμπέτη.

¹⁵ Β. Πούχγερ, σ. 368, 1984. Απογυμνωμένη από το φαίνεσθαι η ραδιοφωνική απόδοση του δραματικού έργου είναι ιδιαίτερα κατάλληλη για την άμεση γλωσσική έκφραση "ψυχικών συγκινήσεων" χωρίς καμιά εσωτερική απόσταση από την πλευρά του ακροατή.

διεύρυνση της οπτικής των παιδιών για το αρχαίο δράμα, η πρόσκτηση των μύθων και η συνειδητοποίηση της διαχρονικότητας της αρχαίας τραγωδίας· να ενισχυθεί έτσι η δραματική εμπλοκή του μαθητή στη σκηνική διερεύνηση της εκάστοτε ιστορίας. Η διερεύνηση αυτή μπορεί να οδηγήσει στη συγγραφή διαλόγων (από τους ίδιους τους μαθητές) λαμβάνοντας υπ' όψη τις τεχνικές του δραματικού κειμένου (διάλογος, δράση, πλοκή, κειμενικές τεχνικές δραματικής έντασης, καταστάσεις, χαρακτήρες) και να ακολουθήσει λειτουργική ενσωμάτωση στους σκηνικούς σχεδιασμούς που είναι βέβαια δεμένοι με το κείμενο.

Όλα τα παραπάνω είναι άμεσα συσχετισμένα με την ηλικία του παιδιού, την τάξη (γυμνασιακή ή Λυκειακή) που έχει αναλάβει να δουλέψει το έργο και κατ' επέκταση συσχετίζονται με τις ψυχοπνευματικές δυνατότητες των μαθητών, τις προσλαμβάνουσες παραστάσεις και εμπειρίες, το βαθμό κοινωνικοποίησης, τη γενικότερη παιδεία, την ικανότητα ανάληψης πρωτοβουλίας, κ.α.¹⁶ Το θέατρο έρχεται να συμπληρώσει όλα αυτά με τις ποικίλες εκδοχές και παραμέτρους, έρχεται σαν αρωγός και συμμετοχός στην ολοκλήρωση της εκπαιδευτικής διαδικασίας, και συνιστά καθοριστικό παράγοντα για την ολοκλήρωση της προσωπικότητας του μαθητή.

Τα κείμενα της αρχαίας ελληνικής δραματουργίας χάρη στο ιδιαίτερο βάθος των νοημάτων τους, έχουν αναχθεί σε πανανθρώπινο αγαθό, κληρονομιά του παγκόσμιου πολιτισμού και παρακαταθήκη για τις ερχόμενες γενιές. Αυτό οφείλουμε όλοι να το έχουμε υπ' όψη μας και ιδιαίτερα οι εκπαιδευτικοί και όχι μόνο μιας ειδικότητας αλλά όλων των ειδικοτήτων, γιατί όλοι μέσα στη σχολική κοινότητα δάσκαλοι και μαθητές έχουν σαν αποστολή τους την προώθηση του κοινωνικού ρόλου του μαθητή και την αφομοίωση εκ μέρους του, των ανθρωπιστικών αξιών. Ο χώρος του αρχαίου θεάτρου είναι πρόσφορος σε όλα αυτά.

Η συστηματική προώθηση της θεατρικής διάστασης του αρχαίου δράματος στην εκπαιδευτική διαδικασία, θα ωφελήσει με πολλούς τρόπους όλους τους συμμετέχοντες, με τις καινούργιες γνώσεις, τη βαθύτερη κατανόηση των αξιών και την ευρύτερη παιδεία που προσφέρει¹⁷. Η παραστατική απόδοση της δραματικής ποίησης, λειτουργώντας παράλληλα με τη διδασκαλία της αρχαίας ελληνικής γλώσσας και της αισθητικής αγωγής, έχει ως στόχο την πολύπλευρη αναβάθμιση της θεατρικής αγωγής του μαθητή, μέσα και από τις αξίες που περιέχονται στα κείμενα της αρχαίας ελληνικής δραματουργίας.

¹⁶ Θ. Γραμματάς, σ. 23, 1999 (από τη *διδακτική του θεάτρου*).

¹⁷ Διαδικτυακός τόπος www.mcf.gr/el/ Το αρχαίο δράμα στο σχολείο του 21^{ου} αιώνα. "Σχεδιασμός και παραγωγή παιδαγωγικών εργαλείων για την ανάδειξη της σημασίας του θεάτρου στην αρχαιότητα και σήμερα" (Ιδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης).

Η πρόσληψη στοιχείων από το αρχαίο δράμα και τις θεατρικές παραστάσεις στην Αθήνα του 5^{ου} π.Χ αιώνα, η μεταφορά αυτών των στοιχείων στον 21^ο αιώνα και στις ανάγκες της σύγχρονης εκπαίδευσης, είναι μοχλός για την ανάπτυξη της κριτικής σκέψης του νέου και της υπεύθυνης στάσης του απέναντι σε κοινωνικά - πολιτικά ζητήματα. Αυτά εξάλλου τα ζητήματα κοινωνίας - πολιτείας ήταν και το κεντρικό θέμα κυρίως των κωμωδιών του Αριστοφάνη.

Όταν καταφέρει η μαθητική ομάδα να προσεγγίσει βιωματικά τους θεατρικούς κώδικες τότε θα είναι σε θέση να δημιουργήσει και η ίδια μία παράσταση αρχαίου δράματος. Έτσι κατακτάται η πρακτική και ουσιαστική γνώση γύρω από μία θεατρική παράσταση, ώστε ο μαθητής να μην είναι ένας θεατής μόνο αλλά ο ίδιος να είναι δημιουργός, υποκριτής, καλλιτέχνης με ανθρώπινη, κοινωνική υπόσταση διαχρονικής εμβέλειας.

Ένας τραγικός ήρωας του Αισχύλου ή του Σοφοκλή, μία ηρωίδα του Ευριπίδη, ένας κωμικός τύπος του Αριστοφάνη ή ένας καθημερινός γκρινιάρης τύπος του Μενάνδρου κάλλιστα μπορούν να αποτελέσουν πρότυπα μίμησης από τους μαθητές μέσα σε μία θεατρική παράσταση που θα έχει δουλευτεί στο χώρο του σχολείου. Έτσι εξοικειώνονται με τη παραστατική πλευρά του αρχαίου δράματος και κατανοούν τι σημαίνει σκηνική ερμηνεία αλλά και τι σημαίνει "παιδευτική επίδραση" της τραγωδίας και της κωμωδίας. Γίνεται αντιληπτή από τους νέους η διαχρονική πορεία και εξέλιξη του Ελληνικού πνεύματος μέσα στους αιώνες και αναγνωρίζεται η ανάγκη της συνέχειας αυτής της μεγάλης ιστορικής κληρονομιάς.

Οι αρχαίοι τραγικοί και κωμωδιογράφοι έδρασαν και μεγαλόρρησαν στον Ελλαδικό χώρο και μάλιστα στην Αθήνα του 5^{ου} π.Χ αιώνα· αν όμως κανείς εντυπώσει βαθύτερα στα έργα τους μπορεί να ανακαλύψει βιοθεωρίες, χαρακτήρες, φιλοσοφικές, θεολογικές, κοσμολογικές αντιλήψεις και άλλων λαών¹⁸. Κατά συνέπεια οι μαθητές γίνονται γνώστες της διαπολιτισμικότητας που σε φανερή ή λανθάνουσα μορφή υπάρχει στο αρχαίο Ελληνικό δράμα. Η δε θεατρική παράσταση γίνεται περισσότερο λειτουργική και επικοινωνιακή καθώς υπάρχουν σήμερα στο σχολείο αρκετοί αλλοδαποί μαθητές.

Είναι πραγματικά τεράστιας παιδευτικής σημασίας αυτή η πτυχή της αρχαίας τραγωδίας, να σπάει τα σύνορα, να αποδεσμεύεται από τοπικούς και χρονικούς περιορισμούς και να αναφέρεται διαχρονικά σε όλους τους λαούς και σε όλους τους

¹⁸ Θεόδ. Γραμματάς (*Διαπολιτισμική συνείδηση και θεατρική δημιουργία*). Οι "*Πέρσες*", η "*Μήδεια*", η "*Ιφιγένεια εν Ταύροις*" και η "*Ελένη*" αποδίδουν χαρακτήρες, καταστάσεις και συμπεριφορές που υπερβαίνουν κατά πολύ το εννοιολογικό και υπαρξιακό περίγραμμα της αρχαιοελληνικής βιοθεωρίας και συνθέτουν μία ενότητα που απαρτίζεται από συστατικά άλλων πολιτισμών, ανθρωπολογικών, εθνοφυλετικών και πολιτισμικών δεδομένων.

καιρούς. Αυτή η γραμμή πέρασε και προσλήφθηκε από νεότερους δραματουργούς μέχρι τις μέρες μας και βλέπουμε σε θεατρικά έργα και δρώμενα στοιχεία του παγκόσμιου θεατρικού γίγνεσθαι¹⁹. Αναπτύσσεται έτσι στο σχολείο το πνεύμα της φιλίας, της συνεργασίας, και καλλιεργείται το δημοκρατικό ήθος χωρίς κανενός είδους ρατσιστικές διακρίσεις.

Ο διδακτικός ρόλος του θεάτρου και μάλιστα του αρχαίου δράματος στο σύγχρονο σχολείο είναι συνυφασμένος με τη μεγάλη προσπάθεια που περιγράψαμε και τα οφέλη που απορρέουν από αυτή. Γιατί είναι πράγματι εργώδης η προσπάθεια και πολύ υψηλός ο στόχος που βάζει ένας εκπαιδευτικός όταν επιχειρεί τη θεατρική δραματοποίηση του κειμένου. Χρειάζεται συνεργασία ακόμα και με τον καθηγητή της μουσικής, των εικαστικών και άλλων συναφών ειδικοτήτων. Η όρχηση, η μουσική, ενδύουν την παράσταση, συμβάλλουν στην ψυχική γαλήνη και τελικά περιέχονται μέσα σ' αυτό που λέμε λυτρωτική κατάσταση στην αρχαία τραγωδία²⁰.

Το θέατρο γίνεται το επίκεντρο γύρω από το οποίο αναπτύσσονται οι περισσότερες πολιτιστικές δραστηριότητες του σχολείου. Το ίδιο συνέβαινε και στα κλασσικά χρόνια. Το θέατρο το ίδιο, ήταν το δημόσιο σχολείο. Επεξεργάζοταν μέσα από τα έργα των δραματικών ποιητών τις πολιτιστικές αξίες, τα πανανθρώπινα ιδανικά, τις κοινωνικές - πολιτικές ανάγκες. Το σύγχρονο σχολείο οφείλει να είναι ένα ανοικτό σχολείο` ανοικτό στην ελληνική και διεθνή κοινότητα, αξιοποιώντας στοιχεία του πολιτισμού, ανοικτό στις συνεργασίες και συμπράξεις με εκπαιδευτικούς, καλλιτεχνικούς και ευρύτερα πολιτιστικούς φορείς²¹. Το σχολείο είναι ο ιδανικός χώρος αξιοποίησης των ανθρωπιστικών ιδεωδών που είναι ο κορμός του αρχαίου ελληνικού δράματος. Αν το σχολείο δεν πρωτοτυπήσει σε πρακτικές μάθησης και ακολουθήσει ασθμαίνοντας την παθητική καθημερινότητα τότε οι δάσκαλοι θα δουν κάποια στιγμή ότι έμειναν μόνοι, δίχως αυτούς για τους οποίους υπάρχουν²².

Η σύγχρονη εκπαίδευση πρέπει να αναπλάσει το όραμα εκείνων των μεγάλων δραματουργών του αρχαίου θεάτρου που ήθελαν να συνδυάσουν το μύθο με τη ζωή, με τα ανθρώπινα προτερήματα και ελαττώματα, που ήθελαν να καταστήσουν το θεατρικό κοινό τους, ψυχικά σθεναρό, απαιτητικό και δημιουργικό. Αυτό είναι το ζητούμενο και στο σύγχρονο σχολείο` να γίνει ο νέος δημιουργικός, να μπορεί να εργαστεί με όλες του τις δυνάμεις όχι για τον εαυτό του μόνο αλλά και για τους άλλους γύρω του.

¹⁹ Θεόδ. Γραμματάς <https://gtheodore.files.wordpress.com> Άλλοτε με τρόπο έμμοιο και συνειδητό και άλλοτε με υπαινικτικό, στοιχεία διαπολιτισμικά διατρέχουν σταθερά την παγκόσμια δραματολογία και αναδεικνύουν το θέατρο ως πεδίο συνάντησης και συγκερασμού των πολιτισμικών ανταλλαγών.

²⁰ Θεόδ. Γραμματάς "Η θεατρική αγωγή στην πρωτοβάθμια και δευτεροβάθμια εκπαίδευση".

²¹ Διαδικτυακός τόπος www.mcf.gr/el/ το αρχαίο δράμα στο σχολείο του 21^{ου} αιώνα.

²² Σίμος Παπαδόπουλος <http://theduarte.org> "Θεατρική παιδεία και επιμόρφωση εκπαιδευτικών".

Ο κόσμος περιμένει πολλά από τους εκπαιδευτικούς και είναι η ψυχή και το πάθος εκείνο που πρέπει να βάλουν· είναι η ολόπλευρη παρουσία τους που θα εδράζεται στο πνεύμα της ειλικρινούς, καλής προαίρεσης, στο δημιουργικό στοχασμό, στη μεθοδική πράξη στους χώρους της παιδείας, της εκπαίδευσης και του πολιτισμού. Ειδικότερα σήμερα που η κρίση στον κόσμο μας είναι κρίση ανθρωπιστικών αξιών τα δραματικά έργα και οι θεατρικές τους παραστάσεις, μπορούν να μιλήσουν και έχουν πολλά να μας πουν.

7. Επιλογικό σημείωμα

Ο John Jones στο βιβλίο του "*Ο Αριστοτέλης και η ελληνική τραγωδία*", υποστηρίζει ότι εμείς οι νεότεροι ίσως να μη μπορούμε να νιώσουμε αρκετή από την εμπειρία των αρχαίων για το τραγικό, γιατί είναι μια εμπειρία "απόξενη"¹. Η άποψη αυτή θέλει να τονίσει ότι το ελληνικό θέατρο της αρχαίας Αθήνας βρίσκεται μακριά από τη δική μας εποχή και κυρίως από τη δική μας στάση ζωής. Η απόσταση αυτή ισχύει για όλες τις πτυχές του ελληνικού πολιτισμού το ίδιο όπως και για άλλες περιόδους της παγκόσμιας ιστορίας.

Δεν είναι λόγος όμως παραίτησης, αυτή η διαπίστωση, από την προσπάθεια που πρέπει να κάνουμε για να γεφυρώσουμε το χάσμα ανάμεσα στα δρώμενα του αρχαίου θεάτρου και στις δικές μας σύγχρονες αναζητήσεις στο χώρο του πνεύματος και της τέχνης. Μπορούμε να δώσουμε μία νέα ερμηνεία του δράματος και της υπόλοιπης λογοτεχνικής παραγωγής που να ταιριάζει στις δικές μας προτιμήσεις, χωρίς να παραποιούμε τις κεντρικές ιδέες και τα μηνύματα.

Ο διδακτικός ρόλος και στόχος του θεάτρου παραμένει διαχρονικά ο ίδιος· διαμορφώνει συνειδήσεις και την ίδια στιγμή διαμορφώνεται από τη συλλογική συνείδηση². Τουλάχιστον τα κλασσικά χρόνια και στην αρχαία τραγωδία και κωμωδία αυτό γινόταν. Το θέατρο στην αρχαία Ελλάδα δεν ήταν ποτέ ένα απλό ψυχαγωγικό δρώμενο αλλά ήταν η διαδικασία διάπλασης του χαρακτήρα και της σκέψης.

Η αττική τραγωδία που αναπτύχθηκε από το σύνολο της πόλης, αναδείχθηκε σε παγκόσμιο έργο τέχνης στο οποίο ενώθηκαν με άριστο τρόπο ο λόγος και το τραγούδι, ο χορός και η σκηνική εικόνα σε μία μεγαλειώδη ανανέωση του μύθου μέσα από τον πνευματικό προβληματισμό της εποχής³. Έτσι οι αρχαίοι δραματουργοί, οι οποίοι ήταν άριστοι τεχνίτες στη διαμόρφωση τραγικών καταστάσεων μεγάλης έντασης και πυκνότητας, κατάφεραν να δίνουν στο κοινό τους, περιγραφές που ξεχείλιζαν από παράφορα συναισθήματα και άλλες στις οποίες εκδηλωνόταν μία ψύχραιμη λογική⁴.

Είναι γεγονός ότι η πόλη της Αθήνας τον 5^ο π.Χ αιώνα βρισκόταν σε μεγάλη ακμή. Οι θεατρικές παραστάσεις εξέφραζαν αυτήν την ακμή όπως ακριβώς τα γλυπτά του Παρθενώνα, στα οποία οι εικόνες μιας υψηλά εναρμονισμένης τέχνης και η πραγματικότητα

¹ H. C. Baldry, σ. 15, 1992.

² Διαδικτυακός τόπος el.wikipedia.org/wiki/Αρχαίο_Ελληνικό_θέατρο.

Συνδυάζοντας τη θρησκεία, την κοινωνική και πολιτική κριτική με την εκπαίδευση, το αρχαίο θέατρο έγινε κόμβος, ένα σημαντικό σταυροδρόμι για τις συνιστώσες που παράγουν συνήθως πολιτισμική δράση. Από αυτήν την άποψη θεωρούμενο ενσωμάτωσε τους κανόνες της πόλης και την ίδια στιγμή έγινε ένα μεγάλο λαϊκό δικαστήριο για την κρίση της κοινωνικής της διαχείρισης.

³ Albin Lesky, σ. 429, 1985.

⁴ Ο Ευριπίδης ήταν άριστος τεχνίτης στη σύνθεση αντίθετων καταστάσεων, χαρακτήρων, συναισθημάτων. Παραδειγματικά αναφέρουμε το έργο του "*Εκάβη*".

της ζωής ενώνονταν σε μία ανεπανάληπτη ενότητα⁵. Το θέατρο λοιπόν συνολικά θεωρούμενο ήταν γέννημα, θρέμμα της δημοκρατίας με την οποία είναι συνυφασμένα και τα αθάνατα δημιουργήματα πάνω στην Ακρόπολη.

Ως χώρος το θέατρο ήταν δημόσιο οίκημα, ως συγκέντρωση λειτουργούσε όπως η εκκλησία του δήμου. Οι θεατρικές παραστάσεις στην Αθηναϊκή δημοκρατία ήταν βαθιά ριζωμένες στην πολιτεία και τους δημοκρατικούς της θεσμούς. Ο θεατρικός λόγος ήταν δραματικός αλλά και επικός, λυρικός και εν τέλει ρητορικός.

Ο ερευνητής J. P. Vernant προχωρεί στη σύνδεση της τραγωδίας με το δίκαιο. Ο κοινωνικός προβληματισμός πολλές φορές αποτελούσε το υλικό των τραγικών και κυρίως των κωμικών έργων. Η νομική σκέψη επιδρά στον τραγικό στοχασμό σε βαθμό που πολλά από τα θέματα που διαπραγματεύεται το δράμα αποτελούν ταυτόχρονα αντικείμενο εξέτασης των δικαστηρίων⁶.

Επομένως ο διδακτικός ρόλος του θεάτρου προχωρούσε βαθύτερα καθώς έδειχνε τον τραγικό ήρωα να βιώνει καταστάσεις διαμάχης επί σκηνής, συνδιαλεγόμενος με το χορό, διαμάχης ανάμεσα στην απονομή του δικαίου της πόλης με τη θρησκευτική παράδοση⁷. Πολύπλευρος λοιπόν ο διδακτικός ρόλος και συνδεδεμένος με τη μοναδικότητα κάθε έργου. Δε μπορούμε να γενικεύουμε όταν μιλάμε για "παράσταση ελληνικής τραγωδίας" γιατί τότε αμαυρώνουμε τους χαρακτήρες που διακρίνουν το ένα έργο από το άλλο⁸. Κάθε παράσταση ήταν τελικά δημιουργία ανεπανάληπτη.

Σήμερα διακρίνουμε στο χώρο της τέχνης και μάλιστα του θεάτρου ένα μεγάλο πρόβλημα: την επανάληψη και μάλιστα με τρόπο ατυχή. Αυτή η επανάληψη και η συρρίκνωση της θεματολογίας του σύγχρονου θεάτρου κάνει το κοινό αδιάφορο για παρακολούθηση παραστάσεων και κατ' επέκταση το διδακτικό ρόλο του θεάτρου ανύπαρκτο. Υπάρχει ίσως ενδιαφέρον για παραστάσεις ή ταινίες υποβαθμισμένης ποιότητας που φαίνονται όμως ευχάριστες στο μάτι του θεατή ο οποίος παρακολουθεί χωρίς όμως να μπορεί να προβληματιστεί ουσιαστικά και να αλλάξει την καθημερινότητά του. Αυτό συμβαίνει γιατί στην εποχή μας η πρόοδος στον ψυχικό, ηθικό τομέα είναι αργόπορη και διστακτική. Δύσκολα δημιουργούνται νέες μορφές στην ψυχή και στη σκέψη, και το ανέβασμα του συνολικού ανθρώπου είναι κοπιαστικό. Πηγαίνουμε ασθμαίνοντας στον πνευματικό τομέα, ενώ τρέχουμε με ιλιγγιώδη ταχύτητα σε ότι αφορά την τεχνολογική εξέλιξη.

⁵ Albin Lesky, σ. 425, 1985. Αυτή την άριστη αρμονία τη συναντάμε στο Σοφοκλή του οποίου η γλώσσα με τη συγκράτηση και το μέτρο της, φανερώνει πολύ πλούσια κίνηση και ζωή γεμάτη δύναμη.

⁶ [El.wikipedia.org/wiki/Αρχαίο_Ελληνικό_θέατρο](http://el.wikipedia.org/wiki/Αρχαίο_Ελληνικό_θέατρο).

⁷ Ενδεικτικά αναφέρουμε την τραγωδία "Ευμενίδες" του Αισχύλου και την περίπτωση του Ορέστη.

⁸ H. C. Baldry, σ. 16, 1992.

Αυτή η κρίση στο χώρο των γραμμάτων και των τεχνών είναι κρίση και έλλειψη ανθρωπιστικών ιδεωδών. Οι αρχαίοι δραματουργοί δίδαξαν τα μεγάλα ανθρωπιστικά ιδανικά μέσα από τις θεατρικές παραστάσεις, δίδαξαν το ενδιαφέρον του ανθρώπου για τα κοινά χωρίς να χρησιμοποιήσουν τρόπους συμβατούς. Στην εποχή μας κάθε πλευρά της θεατρικής δραστηριότητας περιγράφεται και συζητιέται με πολύ ψιλά γράμματα στον τύπο, στην τηλεόραση, στον υπολογιστή. Έτσι βαθαίνει το χάσμα ανάμεσα στη θεατρική πρακτική των κλασσικών χρόνων σε σχέση με το θέατρο όπως το ξέρουμε εμείς σήμερα.

Ωστόσο η ψυχική λύτρωση, η γαλήνη του εσωτερικού κόσμου, η ανάγκη συμφιλίωσης με τον εαυτό μας και το συνάνθρωπο είναι ανάγκες δεμένες άμεσα με το χώρο της τέχνης και μάλιστα της θεατρικής. Η παρακολούθηση μιας θεατρικής παράστασης ενισχύει την κρίση, τη μνήμη, τη φαντασία, το όραμα και το συναίσθημα αν η παράσταση έχει αληθινά διδακτικό χαρακτήρα.

Επειδή αναφερθήκαμε στα μεγάλα ανθρωπιστικά ιδανικά που διδάσκονται μέσα από το χώρο των γραμμάτων και της τέχνης, θεωρούμε σκόπιμο να κλείσουμε με μία φράση του Βίκτορα Ουγκώ: *"Η ανθρώπινη ψυχή έχει μεγαλύτερη ανάγκη από το ιδανικό, παρά από το πραγματικό. Με το πραγματικό υπάρχει, με το ιδανικό ζει"*.

8. Παραρτήματα

8.1 Τα σωζόμενα έργα των μεγάλων δραματουργών.

Αισχύλος

Πέρσαι

Επτά επί Θήβας

Ικέτιδες

Προμηθεύς Δεσμώτης

Ορέστεια - Αγαμέμνων

Χοηφόροι

Ευμενίδες

Σοφοκλής

Αντιγόνη

Ηλέκτρα

Τραχίνια

Οιδίπους τύραννος

Αίας

Φιλοκτήτης

Οιδίπους επί Κολωνῶ

Ευριπίδης

Άλκηστις Ορέστης

Μήδεια Ιφιγένεια εν Αυλίδι

Ηρακληδείς Βάκχαι

Ιππόλυτος Κύκλωψ

Εκάβη

Ανδρομάχη

Ικέτιδες

Ηλέκτρα

Ηρακλής

Τρωάδες

Ιφιγένεια εν Ταύροις

Ελένη

Φοίνισσαι

Αριστοφάνης

Λυσιστράτη

Νεφέλες

Αχαρνείς

Πλούτος

Ειρήνη

Θεσμοφοριάζουσαι

Εκκλησιάζουσαι

Όρνιθες

Βάτραχοι

Σφήκες

Ιππείς

Μένανδρος

Οργή

Δύσκολος

Οι Σικυώνιοι

Επιτρέποντες

Σαμία

Περικειρομένη

Ασπίς

αποσπασματικά

Μισούμενος

Γεωργός

Ήρως

Κόλαξ

Φάσμα

8.2 Εικόνες

Αρχαία Θέατρα



1. Θέατρο του Διονύσου.



2. Θέατρο Ασκληπιείου Επιδαύρου.



3. Θέατρο Αρχαίας Μεσσήνης.



4. Θέατρο Καλυδώνας.



5. Άποψη του ανασκαμμένου θεάτρου των Αχαρνών από νότια.



6. Θέατρο Βεργίνας. Γενική άποψη του αρχαιολογικού χώρου.



7. Θέατρο Ήλιδας. Γενική άποψη.



8. Θέατρο Δήλου.



9. Θέατρο Δελφών.



10. Θέατρο Δωδώνης.

8.3 ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ (ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ - ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ - ΕΚΔΟΣΕΙΣ)

- Αριστοτέλους *Ποιητική*. Ιωάννου Συκουτρή, Σίμου Μενάνδρου, Αθήνα 2004, Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- Αριστοτέλους *Ρητορική*. Ευανθία Δρακωνάκη - Καζαντζάκη, Αθήνα 2008, εκδόσεις Παπαζήση.
- Αριστοφάνους *Βάτραχοι*. Επιστημονική εταιρεία των Ελληνικών γραμμάτων, ΠΑΠΥΡΟΣ Τόμος 1ος, Αθήνα 1978.
- Αριστοφάνους *Βάτραχοι*. Εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια Α. Μελαχρινός. Επιμέλεια έκδοσης Γιάννης Κορδάτος, Βιβλιοθήκη αρχαίων συγγραφέων.
- Αριστοφάνους *Βάτραχοι*. Θεόδωρος Γ. Μαυρόπουλος, Αθήνα 2008, εκδόσεις Ζήτρος.
- Αισχύλου *Ευμενίδες*, *Αρχαία Ελληνική Γραμματεία, Οι Έλληνες*. Εκδότης Οδυσσέας Χατζόπουλος, ΚΑΚΤΟΣ 1992.
- Αισχύλου *Ευμενίδες*. Εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια Ερρ. Χατζηανέστης, Δαίδαλος, Ι. Ζαχαρόπουλος 2^η έκδοση, Αθήνα 2008.
- Αισχύλου *Ευμενίδες*, Sommerstein A. H., μετάφραση Ν. Γεωργαντζόγλου, Αθήνα 2000, εκδόσεις Καρδαμίτσα.
- Αισχύλου *Χοηφόροι*, *Ευμενίδες* (882), *Αρχαία Ελληνική Λογοτεχνία*, Βιβλιοθήκη αρχαίων συγγραφέων, Αθήνα 1989, εκδόσεις Ζαχαρόπουλος, επιμέλεια έκδοσης Ευάγγελος Παπανούτσος.
- Αισχύλου *χοηφόροι, ευμενίδες*. Ερρίκος Χατζηανέστης, εκδ. Ζαχαρόπουλος (8), επιμέλεια εκδόσεως Ευάγγ. Παπανούτσος, Βιβλιοθήκη αρχαίων συγγραφέων.
- *Aeschyli, Septem quae supersunt tragoedias*, Edidit Denu page oxon II e typographed clarendoniano.
- Μενάνδρου *Δύσκολος*. Νίκος Σφυρόερας, Άπαντα αρχαίων Ελλήνων συγγραφέων, ΠΑΠΥΡΟΣ, Αθήνα 1995.

ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ - ΛΕΞΙΚΑ - ΑΡΘΡΑ - ΔΟΚΙΜΙΑ

- Περιοδικό Τέχνες - Αρχαιολογία. *Ο Χορός στην Αρχαιότητα*, τεύχος 90, Μάρτιος 2004.
- Κώστας Γεωργουσόπουλος *Η διδασκαλία της δραματικής ποίησης*. Νέα παιδεία, τ. 5, Αθήνα 1978.
- C. H. Whitman, *Aristophanes and the comic hero*. Εφημερίδα των Ελληνικών Σπουδών, 1966.
- *Λεξικό της κοινής Νεοελληνικής*, Μανώλης Τριανταφυλλίδης, Ινστιτούτο Νεοελληνικών σπουδών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- *Λεξικό της αρχαίας Ελληνικής γλώσσας*, Ιωάννη Σταματάκου, Αθήνα 2002.
- Διαδικτυακός τόπος Θεατρόγραμμα - *Τα πάντα για το θέατρο - Αρχαία κωμωδία*.
- Σίμος Παπαδόπουλος *Θεατρική παιδεία και επιμόρφωση εκπαιδευτικών* (<http://theduarte.org>).
- Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης, *Το αρχαίο δράμα στο σχολείο του 21^{ου} αιώνα*. Σχεδιασμός και παραγωγή παιδαγωγικών εργαλείων για την ανάδειξη της σημασίας του θεάτρου στην αρχαιότητα και σήμερα (www.mcf.gr/el/).
- Γραμματάς Θ. *Διαπολιτισμική συνείδηση και θεατρική δημιουργία* (δοκίμιο). Η θεατρική αγωγή στην πρωτοβάθμια και δευτεροβάθμια εκπαίδευση. Γενικές αρχές και επισημάνσεις (<https://gtheodore.files.wordpress.com>).

ΓΡΑΜΜΑΤΟΛΟΓΙΕΣ - ΜΕΛΕΤΗΜΑΤΑ

- Baldry H. C., *Το τραγικό θέατρο στην αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα 1992, εκδόσεις Καρδαμίτσα.
- Blume Horst - Dieter, *Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο*, μετάφραση Μαρία Ιατρού, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2002.
- Bowie Angus M., *Αριστοφάνης μύθος, Τελετουργία και κωμωδία*, μετάφραση Π. Μουχοπούλου, επιμέλεια Ανδρέα Μαρκαντωνάτου, Αθήνα 2005, εκδόσεις Δάρδανος.
- Cartledge Paul, *Ο Αριστοφάνης και το θέατρο του παραλόγου*, 1989.
- Croiset M., *Le role d' Apollon, dans les Eumenides d' Eschyle. Rènue des Etydes Graeques*. Τόμ. XXXII, 1919.
- EASTERLING P.E – KNOX B.M.W., μετάφραση Ν. Κονόμη, Χρ. Γρίμπα, Μ. Κονόμη, έκδοση 9^η, επιμέλεια Α. Στεφανή, εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα 2008.
- Dover K. J., *Η κωμωδία του Αριστοφάνη*, Αθήνα 2003, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

- Horst - Dieter Blume, *Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο*, μετάφραση Μαρία Ιατρού, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2002 .
- KITTO H. O. F., *Η αρχαία Ελληνική τραγωδία*, μετάφραση Λ. Ζενάκος, Έκδοση 6^η, Αθήνα 2001, Εκδόσεις Παπαδήμα – 1^η έκδοση 1971.
- Lesky Albin, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων ΤΟΜΟΣ Α΄*. Μετάφραση Νικόλ. Χ. Χουρμουζιάδης, έκδοση 3^η, Αθήνα 1997
- Lesky Albin, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, Θεσσαλονίκη 1985
- Lesky Albin, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, Αθήνα 2003, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Müller Karl Orfried, *Ιστορία της Ελληνικής φιλολογίας*, Αθήνα 1996, εκδοτικός οίκος Δημιουργία.
- Murray Gilbert, *Αισχύλος ο δημιουργός της τραγωδίας*, μετάφραση Βασιλείου Μανδηλαρά, Αθήνα 1993, εκδόσεις Καρδαμίτσα.
- NESSELRATH HEINZ CUNTHER, *Εισαγωγή στην Αρχαιογνωσία*, τόμος Α΄ Αρχαία Ελλάδα, επιμέλεια Δ. Ιακώβ, Αντ. Ρεγκάκος, εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα 2008.
- O' Toole J. & Haseman B. *Dramawise: An Introduction to GCSE Drama*, Oxford 1984: Heinemann Education.
- Puchner Walter, *Ευρωπαϊκή θεατρολογία*, Αθήνα 1984, (Ίδρυμα Γουλανδρή - Χόρν).
- Romilly Jacqueline de, *Αρχαία Ελληνική Γραμματολογία*, Αθήνα 1988, Εκδόσεις Καρδαμίτσα.
- Romilly Jacqueline de, *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, μετάφραση Μίνα Καρδαμίτσα-Ψυχογιού, Ινστιτούτο του βιβλίου Α. Καρδαμίτσα, 2^η έκδοση, Αθήνα 1997.
- Romilly Jacqueline de, *Γιατί η Ελλάδα;*, μετάφραση Μπάμπης Αθανασίου- Κατερίνα Μηλιαρέση, Αθήνα 1993.
- Romilly Jacqueline de, *Η Ελληνική τραγωδία στο πέρασμα του χρόνου*, Αθήνα 2000, 2^η έκδοση, εκδόσεις "Το άστρ".
- Pfeiffer Rudolf, *Ιστορία της Κλασικής φιλολογίας*, Αθήνα 1972.
- Snell Bruno, *Η ανακάλυψη του πνεύματος*, μετάφραση Δανιήλ Ιακώβ, Αθήνα 1984.
- Sommerstein, A. H. *Aristophanes Frogs*, Oxford 1996.
- SUZANNE SAÏD, MONIQUE TREDÉ, ALAIN LE BOULLUEC, *Ιστορία της Ελληνικής Λογοτεχνίας*, Τόμος I, Επιστημονική επιμέλεια Γεωργία Ξανθάκη – Καραμάνου, Β΄ Έκδοση.
- Thierry Pascal, *Ο Αριστοφάνης και η αρχαία κωμωδία*, Αθήνα 1999, εκδόσεις Πατάκη.
- Γραμματάς Θ., *Διδακτική του θεάτρου*, Αθήνα 1999.
- Γραμματάς Θ., *Δοκίμια θεατρολογίας*, Αθήνα 1990.

- Γραμματάς Θ., *Θεατρική παιδεία*, Αθήνα 1999.
- Δεδούση Χριστίνα, *Θέατρο Ιστορία του Ελληνικού Έθνους τ. Ε΄*, Αθήνα 1972, Εκδοτική Α.Ε.
- Ζήση Χριστίνα, *Ο Αριστοφάνης και η αρχαία Αττική Κωμωδία - Αρχαίο Ελληνικό Πνεύμα*, Εκδόσεις Παπαδήμα 1944.
- Καρώνη Παναγιώτα, *Αριστοφάνης ο κωμωδιογράφος όλων των εποχών*, Αθήνα 2003, Εκδόσεις Σαββάλας.
- Κωττίδου - Πετράκη Β., *Ο Αισχύλος και ο Ευριπίδης στους Βατράχους του Αριστοφάνη*. Θεσσαλονίκη, Αθήνα 2002.
- Λαμψίδης Γ. *Αριστοφάνης - Η άλλη όψη*, Αθήνα 1985.
- Λιγνάδης Τάσος, *Το ζώον και το τέρας*, Αθήνα 1988, εκδόσεις Ηρόδοτος.
- Μαρκαντωνάτος Ανδρέας, Πλατυπόδης Λαμπρινός *Θέατρο και πόλη*, Αθήνα 2012, εκδόσεις Gutenberg.
- Νικολαΐδου Ελένη, *Αισχύλος ο πατέρας της τραγωδίας*, Αθήνα 2002, εκδόσεις Σαββάλα.
- Παππάς Θεόδωρος, *Ο φιλόγελως Αριστοφάνης*, Αθήνα 1996, εκδόσεις Καρδαμίτσα.
- Σηφάκης Γ. Μ., *Προβλήματα μετάφρασης του Αριστοφάνη*, Αθήνα 1985.
- Φωτιάδης Δημήτρης, *Τέχνη και ζωή*, Αθήνα 1952.
- Φωτογραφικό υλικό - εικόνες αρχαίων θεάτρων. *Διάζωμα (πολιτιστικές διαδρομές - Αρχαία θέατρα)*.